

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Horváth Erzsébet

## Kölcsönös áthatások

– A transzparencia a kortárs képzőművészetben

DLA értekezés

Témavezetők:

Tolvaly Ernő

egyetemi tanár, festőművész

Nyilas Márta DLA

egyetemi docens, festőművész

Pécs, 2013

## Tartalomjegyzék

Bevezetés – A sokrétű transzparencia

1. A transzparencia megjelenési formái elsősorban képzőművészeti, illetve vizuális szempontok szerint

1. 1. Egységesen áttetsző anyagok

1. 2. Kölcsönös áthatás, mint meghatározó tényező

1. 3. Áttört anyagok

1. 4. Tükröződés – fényvisszaverődés

1. 5. Tükröződések megsokszorozódása – térben kiterjesztett áthatások

1. 6. A láthatatlan láthatóvá tétele

2. A transzparencia fogalomhasználata néhány ismert gondolkodónál

2. 1. Átengedő, áteresztő képesség (Karlfried Graf Dürckheim)

2. 2. A transzparens lét Dürckheim és Hamvas Béla írásai alapján

2. 3. Értékfelejtés korunkban

3. A transzparencia jelensége munkáim kapcsán

3. 1. Tanulmányi évek

3. 2. A doktori képzés ideje alatt készült művekről (2007-2010)

Összegzés

Jegyzet

Képjegyzék

Képmelléklet

Felhasznált irodalom

Függelék (Oktatási tevékenység)

Szakmai önéletrajz

## Bevezetés – A sokrétű transzparencia

A művészeti folyamatnak – sok esetben – terápiás hatása van magára a művészre is. Az alkotómunka az önismeret fejlesztését, a tudatalatti erők, lényeges működések felszínre kerülését nagymértékben elősegíti. A művész műveiben megjelenítheti azokat a lelki folyamatokat, melyek sok esetben a tudat alatt fejtik ki hatásukat, és amelyek az alkotás folyamata révén válhatnak tudatossá. Az ember minél mélyebben, részletesebben, összetettebb módon ismeri önmagát, annál közelebb kerül saját belső lényegéhez. Ez a változás, illetve fejlődés visszahat a művészetére; mely kapcsán letisztultabb – bizonyos szempontból – transzcendensebb tartalom kerülhet felszínre.<sup>1</sup> Az akadályokat jelentő gátaknak a fellazítása, illetve a kapuk megnyitása, transzparenssé tétele utat enged a nagy egészhez, a világhoz való megfelelőbb viszony kialakításához. Amíg e folyamat kezdeti fázisaiban tevékenykedik az ember, sallangok, burkok veszik körül. Míg a művész ezeknek a rétegeknek a külső felszínén időzik, nem tud, vagy nem akar beljebb hatolni, addig alkotása „melléktermék” marad. Ha képes az említett rétegektől való megtisztulásra, a minőségi elmozdulásra, akkor tartalmában, így kvalitásában is magasabb rendű mű születethet. Ez hipotézisem magja. A cél eléréséhez az egyik út a transzparencia jelenségén keresztül, illetve annak anyaghasználatával juthat el az alkotóművész. Így a tartalmi és a formai megvalósítás fedésbe kerül és újabb transzparens természetű rétegek keletkeznek.

Minden élő organizmus a legegyszerűbttől a legfejlettebb élőlényekig információs és egyéb más természetű kölcsönhatásban áll a közvetlen vagy közvetett környezetével. A biológiai szervezetek környezetének fizikai jellemzői, mint például a fényviszonyok és a hőmérséklet, nagymértékben befolyásolják életüket, életminőségüket. A testnél a fizikai, míg a léleknél a metafizikai sajátosságok dominálnak. Bizonyos területeken szorosabb, máshol lazább a hatás, áthatás, kölcsönhatás.

Egymást átfedő rendszereken belül vizsgálom, kísérilem meg feltárni a vizuális művészet és a psziché bizonyos szegmenseinek, területének viszonyát. A transzparencia fogalma fizikai és metafizikai tartalommal bír; egy olyan közös nézőpontot indukálhat, mely felől közelítve a vizuális művészet és a psziché áthatásait világíthatjuk meg. Elindulok az analízáló, feltáró, rendszerező jellegű, elsősorban az anyagi megjelenésre összpontosító feldolgozástól, a jelenség összetettebb vizsgálódásán keresztül a vizuális megjelenés és tartalom együttes hatásának összegzéséig. Megjelenés és művészi tartalom hol válik ketté, vagy egyáltalán szétválasztható-e, – kérdésként merül fel. Milyen mélységig mehetünk el a művek, a

transzparencia lényegi megragadása szempontjából? Hol az a pont, ahol a szó, a szöveg nem képes a titokhoz eljutni, hanem a mű, művek sajátos hatásmechanizmusa, nyelvezete válhat egyetlen támponttá?

Korunkban a multidiszciplinaritás, a tudományágak közötti áthatás, átjárás mint elv és gyakorlat szinte minden nagy, átfogó területen érvényesül. Az eredményes fejlesztések, az innovációk is rendszerint két vagy több tudományág ismereteinek összekapcsolásával, átfedésével, integrálásával valósulnak meg. Ilyen paraméterek mentén épül fel dolgozatom is, az analízis, művészeti példák, megfigyelések és az egyéni alkotó-munka kapcsolatai alapozzák meg. Ezekkel összhangban építem be, kapcsolom a művészetterápiai tanulmányaim eredményeit is a folyamba. Alkotói-gyakorlati tapasztalatomban, illetve elméleti kutatómunkámban a psziché és a művészet egymásra hatása kapcsán, azok összekapcsolódásában a transzparencia egy átfogó, központi szerepet kap. Az egyéni fejlődési utam vizsgálata, tudatosítása gerincként köti össze a különböző gondolatokat; teszi plasztikussá az elméleti felvetéseket. Legelőször tömören, általános vonatkozásban tekintem át a transzparencia sokrétű fogalmát. Az értekezés első fejezetében a transzparencia vizuális megjelenési formáit csoportosítom, hasonlítom össze a kortárs képzőművészetből vett példák segítségével. Egy olyan rendszert, összevetést dolgoztam ki, melyben a kortárs műveket megjelenésük szempontjából, elsősorban külső, formai jegyek alapján sorolok be.

A második fejezetben az elemzéseim a transzparencia; filozófiai, pszichológiai tartalmaira irányul. A korábban tárgyaltakhoz képest szélesebb, illetve más síkon alapuló gondolati ívet szándékozok felvázolni. Dürckheim nyomdokain haladva, mint magatartást járom körbe a fogalmat, jelenséget. Ez, legrövidebben összegezve a lélek átengedő, áteresztő képessége köré köthető. Az életet magán áteresztő ember (*person*) képes (csak) felvenni az élet, a lét erőit.

A harmadik fejezetben, az előző kettő egységben tárgyaltakra építve, azzal összhangban bemutatom, hogy műveim vonatkozásában a külső vizuális megjelenés, a tartalom és a személyen belül történő változások mi módon kapcsolódnak egymáshoz, illetve hogyan összegződnek. Elemzésre kerül, egyéni művészi munkáim alapján az az átfogó kör, amit a transzparens anyagok használata számomra jelent. Mennyire válhatnak láthatóvá például egy mű kapcsán az emberi kapcsolatok közötti átjárhatóságok és korlátok? A transzparens anyagok felébresztik az oly gyakran, csak a külső megjelenésre, a kívülvilág felé irányuló figyelmet, tekintetet és a a belső felé fordítják. A tudatos látással a belső lényegnek megkülönböztetett odaadást tulajdoníthatunk.

A függelékben elemzésre kerül a transzparencia néhány oktatási, módszertani vetülete is. Ezen a helyen konkrét példákat említek meg a művészet-oktatói gyakorlatomból, a PTE Művészeti Karán tartott kurzusaimból.

Az értekezés körülbelül egyharmad része, tehát a vizuális látványból kiinduló *teoretikus* megközelítése, körbejárása a transzparencia témájának. A dolgozat középső harmada pszichológiai, filozófiai és szociológiai szempontokat is figyelembe véve elemzi az emberi természet, az emberi kapcsolatok bizonyos összetevőit. Az utolsó harmad kiemelten foglalkozik azzal a személyes *lelki* változással, mely művészi munkáimmal is összefüggésbe hozható. A függelék leginkább arról szól, hogy mi módon alakította a művészi munkámat és oktatói *gyakorlatomat* a transzparens anyagok használata, az ebben a körben való gondolkodás. Az egységek átfedik egymást. Egy olyan összefüggést, gondolatmenetet szándékozok felvázolni disszertációm kapcsán, melyben a *szellemi-lelki-fizikai* összetevők több ponton találkoznak, egymást építik, meghatározzák.

A transzparencia szó napjainkban gyakran előfordul, különböző tudományterületeken jelenik meg. Használatát vizuális és fogalmi értelemben is vizsgálom.

Ennek a dolgozatnak nem lehet célja a transzparencia minden egyes előfordulásának teljességgel átfogó és részletekbe menő tárgyalása. A következő rövid áttekintés keretében, a kiemelt példákkal kiegészítve, a fogalom sokrétűségének érzékeltetésére törekszem. A dolgozat témájához szorosabban kapcsolódó pszichológiai, filozófiai és képzőművészeti megközelítést, a találkozási pontokat, áthatásokat mélyrehatóbban igyekszem vizsgálni. A transzparencia a latin *'trans(z)'* (túl, mögött, át, keresztül, a túlsó oldalon fekvő) és a *'parere'* (megjelenik, megmutatkozik, feltűnik) szavakból ered. Az általános szóhasználatban olyan fenomen leírására használják, amely egészen vagy részben (bizonyos mértékben) átlátszó, illetve áttetsző. A transzparencia jelenségére utaló jelző a *transzparens* szó.<sup>2</sup> Tárgyként értelmezve a fogalom jelentése, világító reklám vagy felirat, jelmondatos hordozható tábla vagy képszalag utcai felvonulásokhoz.<sup>3</sup> A dolgozat ezt a jelentésréteget nem tárgyalja.

A transzparencia szó, mint sokrétű fogalom az élet különböző területein jelenik meg, több jelentést hordoz. A tudományterületek természetétől függően a szó értelmezésének különböző árnyalatai fedhetők fel, melyeket sokféle, változatos értelemben használnak. Egyes esetekben a kifejezés ambivalenciát is hordoz.

Vizuális értelmezésben az áttetsző, az átlátszó szinonimájaként használjuk; olyasmi, ami átereszt a fényt. Ismert például a transzparens lakk, mint az áttetsző lakk kifejezése, a

transzparensbőr, a kiszáritott állati bőr megnevezése, vagy a transzparenspapír, az áttetsző papír, a pauszpapír.<sup>4</sup>

Transzparenciáról beszélünk a tisztaság, illetve nyíltság értelmében is. Ha nincsenek elkendőzések, ha az összefüggések világosak, átjárhatóak, nyilvánosak, felfedhetőek, akkor a dolgok transzparensnek. Az Európa Unió országai között és az államok működtetésén belül kiemelkedő helyet foglal el a *Transparency International* szervezet által vizsgált *Egyenes Beszéd* kritériumának való megfelelés.<sup>5</sup>

Az iparban, a kereskedelem területén a szabványosítás alapfeltétele az, hogy egy rendszeren belül a dolgok megfeleltethetőek legyenek egymásnak. Az EU közösség országait átívelő gyógyszeriparban például a fejlett orvostudomány megkívánja a transzparencia irányelv értelmében a gyógyszerek egységes törzskönyvezését. Tehát egy alkalommal, egy helyütt nyilvántartásba veszik azokat és csak ezután forgalmazhatók a termékek minden tagállamban.<sup>6</sup>

A transzparencia által nő az áttekinthetőség, pontosabbak az információk, illetve jobb az ellenőrizhetőség. Ez a gazdaságban a rendszerek struktúrájának, a pénzügyekben az átlátható folyamatoknak nyilvánossá tételét, a politikában a döntéshozatal háttérének tisztaságát jelenti. A korrupcióval és általában a normaszegéssel kapcsolatban a civil társadalom egyik legfontosabb követelménye a transzparencia. A szerződésekből az elvárások, követelmények tisztán látása, a pályázatoknál az átláthatóság, elszámoltathatóság elengedhetetlen követelmény. Az élet minden területén megbízható, világos adatok szükségesek, ezekből kiindulva támasztható alá például egy munka, illetve egy pályázat elutasítása, vagy elfogadása. A tiszta kommunikáció a transzparencia alapja. Az adatok hozzáférhetőségével, nyilvánossá tételével a pénz felhasználása nyomon követhető, ellenőrizhető. Az átláthatóság szorosan kötődik az elszámoltathatóság fogalmához („üvegseb” politika).<sup>7</sup>

A társadalmi struktúra átláthatóságához hasonlóan az egyén munkavégzése vonatkozásában akkor beszélünk transzparenciáról, amikor például egy termelőmunkában egy részlegesen illetékes személy számára az egész, teljes munkafolyamat összefüggéseiben átlátható. Például egy szalagmunkás tudja, hogy miért, mi célból teker be egy csavart, akkor számára a termék előállításának transzparens.<sup>8</sup> (Az más kérdés, hogy nem minden esetben szerencsés a tulajdonos szemszögéből, ha a munkás átlátja a teljes folyamatot.)

A tanításban az oktató előre vetíti mi várható a félév során, feltérképezi az előadások, gyakorlatok, munkafolyamatok menetét és felfedi az elérni kívánt célt. Az érthetőség, a világos, tiszta kommunikáció az eredményesség alapja.

Hasonló értelemben használják a transzparencia szót terápiai keretek között is, amikor a terapeuta a terápiás folyamatot különféle módszerekkel, célokkal, várható következményekkel együtt a kliensek számára nyilvánvalóvá teszi.<sup>9</sup> Egy másik összefüggésben, C. G. Jung pszichoanalitikus értelmezésében, a transzparencia azt is jelenti, hogy a terápiás kezelés folyamán felbukkanó szimbólumokon keresztül az analizált személy lelkivilága nagyobb mértékben lesz felismerhető, érthető a terapeuta számára.

Az informatikában a transzparencia fogalma ellentmondásosságot takar. Egyrészt azt jelenti, hogy a struktúrák nagyon jól felismerhetőek, a rendszerek áttekinthetőek, minden jól látható, – például az átvitel változtatás nélkül történik.<sup>10</sup> Másrészről, bizonyos részletek a felhasználó számára rejtettek maradnak, nem hozzáférhetőek, tehát transzparensnek a szó láthatatlan értelmében. Ott van és mégsem látszik, azaz annyira átlátszóak, hogy nem látszanak. Ilyen formán átlátszó egy objektum (ami lehet a számítógépes környezetben használt ikon is), ha valójában ott van, de nem látszik, nem vesszük észre. Például egy digitális kép bizonyos felületei érzékenyítve vannak oly módon, hogy nem látszódnak alatta a kapcsolódási felületek, a további megnyíló információk. Az interaktivitásra az átváltott kurzor figyelmeztet, és rákattintva megnyílik egy újabb réteg, egy újabb fájl.

A kognitív gondolkodásban jelenlévő transzparencia fogalmának elemzésére nem kívánok részletesen kitérni, mert ennek tárgyalása meghaladná e dolgozat kereteit. Az emberi hétköznapi gondolkodásban is létezik valamiféle transzparencia iránti igény, miszerint a gondolatok rendje megfelel a dolgok rendjének; ez egyféle áttetszőség.<sup>11</sup>

Az optikában transzparensnek nevezhető az a tulajdonság, jelenség, mely a fényt maradéktalanul átterszti, míg az opál bizonyos mértékig a fényáteresztőséget gátolja; a tejüveghez hasonlóan homályos.<sup>12</sup>

Ehhez hasonlóan az építészetben fiziológiai, vizuális aspektusok kiterjedéséhez a fényáteresztő síkok a transzparens (átlátszó) és a *transzlucens* (áttetsző/áttűnő) között tesznek különbséget. Ebben az összefüggésben a transzparens képáteresztőséget, a transzlucens fényáteresztőséget jelent. A teljesen átlátszó, víztiszta felület az ablaküveg, mely utat enged a tekintetnek és tiszta látványt nyújt. A transzlucens homogén felülete átterszti a fényt, de nem látható át rajta tisztán.<sup>13</sup> Az acélváz és a vasbeton építészet tényerésével az üveg, a szintetikus anyagok, műanyagok áttetszőségének kihasználása az építészeti terek messzemenő áttekinthetőségét teremti meg. A transzparencia hatást gyakorol a térre. A tér alakítása, szervezése, tagolása a térérzet szempontjából nagy, széles variációs lehetőségeket indukál. Az átlátszó és áttetsző építési anyagok, a visszaverődések, a tükröződések különböző térbeli távlatokat engedélyeznek, melyek az ember érzeteire alapvető hatást gyakorolnak.

A képzőművészetben az építészethez hasonlóan, a transzparencia, a kölcsönös áthatás szemszögéből jelenik meg. A téri, illetve képi megjelenítésben, amennyiben a részek „követelik” a közös részt, ennek megoldására a transzparenciához folyamodnak, azaz kölcsönösen egymásba hatolnak a részek anélkül, hogy az egyik a másikat teljesen elfedné. Így mindkettő egyidejűleg érvényesül, észlelhető, sőt egymásra gyakorolt hatásuk új, más minőséget teremt (lásd később).

A folytonos változás a transzparencia fogalmának kibővülését, esetleges átrendeződését eredményezheti, így további, árnyaltabb kategóriák vázolhatók fel majd. Ha csak a számítógépes környezet újabb lehetőségeit vizionáljuk, ez az átrendeződés tetten érhetővé válhat.

A transzparencia tipológiai kísérlete kapcsán két nagyobb kategóriáról beszélhetünk, melyek között átfedés is mutatkozik. Egyrészt értelemszerűen meghatározza a dolgok, tárgyak láthatóságának mértékét (vizuális szempontok), másrészt, a rendszerek működésének tekintetében a gondolati síkhoz kapcsolható értelme szerint még tovább bontható. Az utóbbi lehet *strukturális* vagy *kölcsönös megfelelés* szerinti felosztás. Strukturális a fenti példák szerint a részmunkát végző számára a termék előállítás rendszerének ismerete. A kölcsönös megfelelés a rendszerek egymáshoz való igazítása. Áthallások, átfedések tekintetében mindkettő kategóriába sorolható az ipar és a kereskedelem területén jelenlévő szabványosítás. A dolgozat témája szempontjából a transzparencia kommunikációs alapú vizsgálata átható jellegű. A művészet és a tőle elválaszthatatlan gondolkodás kommunikációs természetű. A világos, tiszta gondolatok, gondolkodás a művészi eredményesség alapfeltételeként jelenik meg.

## **1. A transzparencia megjelenési formái elsősorban képzőművészeti, illetve vizuális szempontok szerint**

A transzparencia vizuális megjelenéseinek rendszerbe foglalása kapcsán típusokat, kategóriákat állítok fel a látványvilág, a képzőművészetben alkalmazott sajátos anyagok besorolásából kiindulva. Vizsgálom a transzparencia határait, és kiterjesztési lehetőségeit. A szűkebb értelmezéstől haladok a jelenség tágabb megnyilvánulása, észlelése felé (expanzió). A csoportosítás kétirányú: hasonló és eltérő jegyek alapján történik, melyeket a művészetből vett példákkal támasztok alá, teszek „élővé”. A fejezetben vizsgált/elemzett példák a

csoportosítás karakteresebb bemutatásához nyújtanak segítséget, nem törekszem sem kronológiára, sem teljességre. A formai jegyekből való kiindulás a mélyebb összefüggések felé igyekszik irányítani a figyelmet, a dolgozat későbbi elemzéseivel, más oldalú megközelítéseivel alkothat egészet. A sorolt, idézett alkotók részlegesen vagy teljes mértékben alkalmazzák az átlátszó anyagokat, transzparens jelenségeket. Ezeknek a használata művenként más és más jelentést, tartalmat hordozhatnak, eltérő mondanivalók kifejezésére szolgálhatnak.

A képzőművészet területén a víztiszta, vagyis a teljesen átlátszó és a mérsékelt fénnyáteresztő anyagokat is transzparensnek nevezhetjük.<sup>14</sup> Különbséget teszünk az *átlátszó* és az *áttetsző* megnevezések között. Átlátszónak nevezzük a teljes mértékig átlátható anyagokat. Áttetszőnek jelöljük azokat a matériákat, melyek homályosan láthatók át, illetve részlegesen eresztik át a fényt (mint pl. mezőgazdasági fólia vagy a tejüveg).

A következő összefoglalás kapcsán, minden egyes csoportnál a kétdimenzióstól a háromdimenziós megjelenítés felé haladok. Általában a csoportokon belül először a rajz (vonal), festészet (folt, színek), fotográfia, film, digitális környezet, majd a szobrászati, illetve az installációs megoldások vizsgálatára kerül sor. Ez másképpen megközelítve azt jelenti, hogy a manuális kétdimenziós megoldásoktól kezdve a technikai állókép, majd a technikai mozgóképen keresztül a háromdimenziós anyagi megvalósításig tart az ív. Ennek a fejezetnek a végén a témához tartozó, a táblázat raszteréből kieső néhány megoldást tekintem át. Ez utóbbi újabb vonásait tárhatja fel a horizontálisan is nagykiterjedésű, sok helyütt átfedésekkel megjeleníthető gazdag témának. Legvégül egy olyan felosztást, elemzést írok le, ahol a problémakör egy más oldalról való megközelítésből igyekszik rendet teremteni. A formai jegyeiktől így juthatunk el a mélyebb összefüggések felé, a „titok kapuja” közelébe.

Az összefoglaló táblázat:

<i>Megnevezés</i>	<i>Anyagok, megoldások</i>	<i>Példák a XX-XXI. századi művészetből</i>	<i>Megjegyzés</i>
Egységesen áttetsző anyagok	Pl. transzparenciapapír, tejüveg, kőd.	M. Ray, Kepes Gy. R. Rohlfing A. Gormley	A távolság (téri elhelyezkedés) befolyásolja a látvány minőségét.
Kölcsönös áthatás, mint meghatározó tényező	– kontúrrajz átfedései, egymásra vetítés – festett transzparencia – színes árnyékok – Moire-hatás – fotogram – több fotográfia egymásra exponálva – többszöri expozíció a	Moholy-Nagy L. R. Clair F. Picabia Vajda L. V. Molnar Velvet Underground Gáyor T. Rákóczi G. D. De Spirit J. Bandau L. Wilding	Átfogó kategória.

	filmben – a vetített fotográfia/film transzparenciája – layer-kezelés – „rétegezett” plasztikák	Fehér L. Somody P. Nemes J. Eperjesi Á. Jederán Gy. Göbolyös L. Bölskey M. Kelemen K. J. Blake R. Rhode	
Áttört anyagok	Anyagok, tárgyak, melyek részlegesen átláthatóak (átlátszóak). Pl. függöny, szövet, harisnya, szita, szűnyogháló, drótkerítés. Két kép összecúsztatása: Rollage. Természetben megjelenő transzparenciák.	J. Kolar Perneczky G. M. Mosler Csörgő A. Tarr H.	Transzperencia kiterjesztett értelemben. „Rasztterszerűség”. Kinetikus hatás.
Tükröződés - fényvisszaverődés	Pl. kirakatüveg.	N. Cera	Kiterjesztett értelmezés.
Tükröződések megsokszorozódása	Térben kiterjesztett áthatások.	B. KowanzM. Bonvicini Halász P. T.	Optikai illúziók.
A láthatatlan láthatóvá tétele	Pl. röntgen, CT, MRI	W. Delwoye Kai-hung Fung	Az „apparátus szeme”.

## 1. 1. Egységesen áttetsző anyagok

Az *egységesen áttetsző anyagok*, természetükből adódóan áteresztik a fényt. Ezek, így transzparens (áttűnő, fényáteresztő, homályos) tulajdonsággal bírnak. Ilyenek többek közt a transzparenciapapír, az áttetsző papír vagy a tejüvegszerű anyagok. Példának okáért a pauszpapírt említhetjük, melyet kontakt módon, egymásra helyezve műszaki rajzoknál, rajzfilmek készítésénél használnak<sup>15</sup>. A transzparencia mértékétől függően az alsó rétegen a kép látható, a szöveg olvasható. Amennyiben nem közvetlen kapcsolat (kontakt viszony) áll fenn a két réteg között, azaz a rétegek között távolság lép fel, abban az esetben homályos vagy egyáltalán nem látható a hátsó, vagy az alsó rétegen megjelenő vizuális jel, információ. Rita Rohlfing *White Space 03/09* című, 2009-ben készült munkájának ez a vizuális jelenség képezi az alapját (1. számú képmelléklet). Alumíniumból meghajlított, részlegesen festett domborművet hozott létre az alkotó. Tejüvegszerű, egyenletesen homályos plexilapot helyezett közvetlenül a hajlított, megtört lemez elé, mely a mű legmélyebb pontjaihoz (síkjához) képest körülbelül 20 centiméter távolságra lép előre a térbe. Ilyen formán egy zárt, belső teret alkotott. Szín-teret konstruált, melyben festői és szobrászi elemeket úgy kötött össze, hogy azok kölcsönösen kiemelik egymást. Az áttetsző plexi lágyítja, oldja a mögötte

látható anyag, a részlegesen festett alumínium kontúrját. A homályosan áttetsző anyag lehetővé teszi a fény egyenletes beáramlását, ezzel egy különös atmoszférát kölcsönöz a műnek. Abban az értelemben obskúrus, hogy „ismeretlenül” homályos világ tárulkozhat fel az „érzékenyített” szemlélő számára.

Az egyenletesen áttetsző, fényt áteresztő anyagok esetében a távolság függvényében módosul a látvány. Minél távolabb helyezkednek el a tárgyak, a hordozó felületek, annál kevésbé jön át az információ. Ennek a jelenségnek az illusztrálására jó példának tekintem a *Tranzit, 2007* című munkámat, ahol térbelivé alakítottam egy sík műanyag fóliát. A homályos, egyenletesen áttetsző anyag mögött elhaladó alakok képe a fólia közelségében élesen, jól kirajzolódott. Amint a figurák távolabb kerültek, azzal arányosan elhalványultak, kontúrjaik feloldódtak (lásd a 34-35. számú képmelléleteket).

Ide sorolható, hasonló tulajdonságú, egységes, áttetsző közeg lehet a természetben is megtalálható pára, gőz, köd, füst stb. A képzőművészetben kiváló példa erre Anthony Gormley *Blind Light* című, 2007-es munkája (2. számú képmelléklet). Gormley művészetében általában a *testéret* alapvető fontosságot nyer. A *Blind Light* című művében a tejszerű-opálos tulajdonságú köd vékonyabb-vastagabb réteget képezett a nézők között. A fennálló távolságtól függően változott a látvány. Az installáció 10x10 méter alapterületű, üvegfalal körbezárt térben páraszerű képződmény sűrűsödött össze. Ennek következtében a belül tartózkodó látogatók nem láthattak fél méternél távolabb. A kívülről szemlélő jól megfigyelhette, amint az emberek felbukkantak, botorkáltak a ködben, miközben nem vették észre, hogy milyen közel kerültek egymáshoz, vagy az üveghez. A biztos stabil támpontot a padló vízszintes síkja vagy az üvegfal megérintése jelentette. A séta kapcsán voltak olyanok, akik egymás felé indultak, gyakran majdnem összeütköztek. Külső megfigyelőként az ember különös pozíciót foglalt el. Azonban mindez megváltozott, amint belépett az irreálisnak tűnő, ködös, zárt térbe. Azonnal elveszítette érzékelő képességeinek jó részét. A látása beszűkülésének köszönhetően megtapasztalhatta a téri bizonytalanságot. Az alakok hirtelen felbukkantak a ködből, egymás személyes terébe kerültek, az utolsó pillanatban tudtak csak irányt változtatni, egymást elkerülni, vagy óhatatlanul hozzáérték egymáshoz. Ezek a mozdulatok másodpercek töredékreszei alatt mentek végbe, az összeütközés lehetősége bármelyik pillanatban fennállt. Önreflexióra is lehetőséget adott ez a nagy léptékű mű, hiszen egyesek a párujukba kapaszkodtak, mások felfedezőútra indultak és voltak, akik lecövekelve várták, miként haladnak el mellettük mások, megkerülve őket.<sup>16</sup>

A különböző sűrűségű áttetsző közegek kitöltik a légteret, három dimenzióban élnek, de, ennek ellenére hatásukban megegyező működésűek a kétdimenziós, a síkszerű áttetsző

anyagokkal. A szemlélő nézőpontja egyszerre egy irányba hat, az egész teret nem képes befogadni, „csak” mozogni képes benne. A személy mozgása és a dolgok térbeli elhelyezkedése, egymáshoz való viszonya, természetesen befolyásolja a látványt (közeledés, távolodás).

A víz, illetve annak légnemű és szilárd halmazállapotai mind lehetnek transzparens természetűek. Ezeknek az anyagoknak az áttetszősége a szennyezettség (színezettség) mértékében egészen eltérő lehet.

Ha a transzparencia jelensége előkerül, medialitásról is beszélhetünk. A transzparens anyag közvetítő materiaként, illetve jelenségként is definiálható. Ez a sajátos médium, ha bekerül a néző és a tárgy közé, átformálhatja a tárgy megjelenését.

A transzparencia módosítja az eredeti információt, látványt. Olyan neo/avantgárd művészek megoldásai példaértékű lehet a mai alkotók számára is, mint Kepes György. Hengeres, átlátszó plexi rudakat helyezett vízszintesen és függőlegesen a fotográfia elé. A kép szabályos, vizuális rendszerét ezek a transzparens rudak drasztikusan megtörték, torzították és újrendezték. A plexihengerek által létrehozott, kimozdított képek, torzulások beépültek az eredeti, kiindulásként megjelenő kompozícióba. A transzparencia az eredeti információkat módosította. A háttérben megjelenő kép igyekezett felvenni a közvetítő (üveghenger) formáját, szerkezetét, tulajdonságait. A „hiba” önmaga vált tartalommal, üzenettel. Erre épült a mű, – a torzítás került előtérbe.<sup>17</sup> Hasonló vizuális tanulmányt közöl Kepes híres könyvében Bichajiantól (3. számú képmelléklet).

Amikor a transzparens anyag „közbeszól”, általában „nem egzakt” leképezés megy végbe. Ilyenkor vizuális absztrakcióról is beszélhetünk. Ez esetben a kiindulás felismerhető, de távolodik annak eredeti, vizuális megjelenési formájától. Ennek mértéke jelentősen függ a transzparens anyag tulajdonságaitól.

## **1. 2. Kölcsönös áthatás, mint meghatározó tényező**

Az „átlátás” a legtöbb esetben *kölcsönös áthatással* jár együtt. Amint két különböző vizuális minőség találkozik, ha (részleges) fedésbe kerül és minimum az egyik transzparens természetű, akkor létrejön ez a kölcsönösség. Amennyiben több átlátszó felület kapcsolódik a hatás (többszörösen) bonyolultabb, összetettebb lehet. A kölcsönös áthatást tekinthetjük a szűkebb értelemben vett transzparencia jelenségének, a tárgyalt téma kiindulási magjának. Eisenstein montázképletét hasonlóként idézhetjük:  $1+1=3$ , vagyis két különböző vizuális látványból, a kölcsönösségre építve egy új, harmadik *minőség* születik meg. A kölcsönös

áthatás/ok, tehát összefoglaló jelleggel szövi/k át a transzparencia problémakörét. Ennek ellenére mégis külön egységként tárgyalom, mert ebben a csoportban egyrésztől karakteres megoldások fedhetők fel, másrésztől a transzparencia vizuális megjelenésének kiinduló, alapvető (meg)értéséhez juthatunk el általa. A kategória további alcsoportokra bontható. A rajz, a vonal formákat jelöl. „Az a vonal, amely körülvesz egy területet vizuális tárgyat hoz létre...”<sup>18</sup> A vonal nem csak egy keretezés, (be)kerítés, hanem utalás egy formára, amit értelmezünk; egy jelzés, egyféle absztrakció.

Az előtérben álló tárgyak, alakok természetes módon takarják a mögöttük, a háttérben elhelyezkedő dolgokat. Amennyiben csak a kontúrok jelennek meg és a formák kitöltetlenek maradnak, egyféle áthatás lép életbe. Többféle tulajdonság egyszerre érvényesül az ilyen jellegű művekben. Fehér László festményeinek egy részén kontúrvonalakkal jelzett alakok jelennek meg (4. számú képmelléklet). Az előtérben tartózkodó emberek transzparenssek, testüket áthatja a kép háttére, annak színei formái. Az alakok így részben feloldódnak, másrészt mégis határozottan jelennek meg, kontúrjaik élesen lehatárolják őket. A lét és a nem-lét határterületén mozognak.

Képek, pontosabban rajzok egymásra vetítésekor szintén transzparens-hatás érvényesülhet, ami a vonalhálók miatt lép életbe. A rajzháló áttetsző szövedéket képez a papíron. A síkon megjelenő vonalhálók egymásra kerülésekor térbeliséget sugallnak.

A XX. századi művészetből például Vajda Lajos *Kettős arckép házzal* című rajza, ahol három kép került egymásra, vagy Francis Picabia *Rubi* című festménye kapcsolható ide.

Elsődlegesen egymásra vetülő kontúrokkal találkozunk mindkét esetben. Az átjárhatóság nyitottá teszi ezeket a műveket a néző számára. Azzal, hogy átlátunk a dolgokon, beelátunk a tárgyakba, emberekbe, a művészetben egy többrétegű illúzióknak számít, mely pont

illuzionisztikus jellege miatt vonatkozhat a valóságra nagyon is hitelesen. Minél jobban távolodunk a hétköznapi valóságtól, annál inkább a belső emberi lényeg felé haladunk.

Vera Molnár minimalista egyszerűséggel dolgozik, vékony fekete vonalakkal építkezik.

Egyszerű geometrikus formákból indul ki, gyakran négyzetek alkotják alapmotívumait. Erre épül alakzatainak sora, melyek az elmozdítás vagy torzítás eredményeképpen fázisok pulzáló illúzióját keltik a nézőben. Az elmozdított ábrák egymásra kerülnek. Az első változatok még nem távolodnak el eredetijüktől, a kimozdítás minimális, de több lépés már nagymérvű változásokat eredményez. Képein légies, mozgalmos vonalak hálózák be a felületet. A számítógépet a kezdetek óta, annak megjelenése pillanatától alkalmazza. Algoritmusokból indul ki, ahol a pontos megtervezettség és a véletlen együttesen alakítja ki a sorozatot. *Out of Square* című művészkönyvében, az áttetsző oldalakra került finom vonalú rajzok egyidejűleg,

összeadódva, egyesített képként jelentkeznek (5. számú képmelléklet). A korábban említett művek esetében, egy hordozó felületen jelennek meg az áthatások, míg Molnár könyvénel több valóságos réteg adódik, kapcsolódik össze egy művé. A könyvet lapozva az előtérbe kerülő alakzatok újabb és újabb formákat öltenek, más pontokon kapcsolódnak a következő ábrákhoz.

A kis eltérések (fázisképek) egyfajta hasonlóságot hordoznak. A leginkább a fotográfia hajnalán elterjedt, népszerűvé váló optikai játékok, eszközök esetében is találkozhatunk azzal a megoldással, amikor a könyv áttört lapjai egymásra épülve mindig újabb információt, képi hatást hordoznak. Magában a XIX. században elterjedt optikai játékok közül sok olyat találhatunk, mely a transzparencia jelenségéhez köthető, illetve lényegét határozza meg ez a sajátos áthatás. Ilyenek pl. az átvilágítható és egymásba átalakuló- (transzformációs-), az átvilágítható perspektivikus-, a perforált- és a sztereoszkopikus képek. De ide sorolhatjuk az árnyjátékok áttört formáit, a *laterna magica* festett üvegeképeit, a kukucskáló dobozokat, a litofániát, rokonát a vízjelet, a praxinoszkóp vetített képsorozatait, a kromatropot, a phantasmagoria-t és az ombro-cinema-t. Ezek a játékok, találmányok a mágiával, a transzcendens világ kifejeződésével álltak közeli kapcsolatban és nem mellőzték a romantikus megközelítést sem.<sup>19</sup>

Az átlátszó színes fóliák, vagy színes fények összeadódása, áthatása, szorzódása esetén a kölcsönös áthatás egy új minőséget teremt a néző számára.

*Festett transzparenciának*<sup>20</sup> nevezzük az egymáson átütő festett síkokat, különféle alakzatokat, melyek a transzparens hatások játékát hangsúlyozzák.

Az egymásra történő *réteges* vagy *lazúros festésmód* alkalmazásakor, például *akvarell* technika esetén, egy réteg megszáradása után, ha transzparens módon újra ráfestünk, akkor a különféle felületek összeadódnak, vagy szorzódnak. Két vagy több különböző szín ugyanarra a felületre történő alkalmazásakor szorzódásról, míg ugyanannak a színnek többszöri, egymásra történő felvitelekor összeadódásról beszélhetünk.

Joachim Bandau *Black Watercolours Nr. 8* című képén a szürkék összeadódása figyelhető meg (6. számú képmelléklet). A papír fehér színétől a koromfeketéig a szürke-skálák széles tartományával építkezik. A finom átmenetek egyfelől szigorú szabályt követnek, de ugyanakkor a művész játékos módon mozditja ki a különféle tónus-síkokat ebből a rendszerből. Hasonló gazdagságot ér el, mint Moholy-Nagy fotogramjaiban. Az ezüst bromid széles, finom skálájához fogható a manuálisan létrehozott, festett, transzparens felületek érzékenysége.

Rákóczy Gizella szisztematikus alkotói módszerét egyéni logikára épített matematikai alapra helyezi. Geometrikus, konkrét, szeriális művein az eszközöket minimálisra csökkenti. A négyes szám, a *négyesség* már az 1980-as évektől meghatározza festészete alap gondolatát. Kizárólag négy színnel dolgozik (kadmiumsárga, kraplakk, krómoxid zöld és párizsi kék). A festményein látható árnyalatok gazdagsága, tónusok sokasága ennek a négy színnek a következménye. Kompozícióit homogén felületek, négyzetek vagy sávok alkotják. Sorozatait négyes rendszerre építi, mely a színek mellett egyes esetekben a kép felületének osztását is jelentik (256 N sorozat, 2007-2011). A színeket, az akvarell- festéket rendkívül hígított formában használja, mely nagyon világos alaptónust eredményez. Meghatározott soronként vagy felületenként eltérő mennyiségű réteget visz fel. A 256 N című sorozatánál a Fibonacci számsor (5, 8, 13, 21) szerint kerülnek egymásra a rétegek. Így a leghalványabb tónus öt réteget jelent, míg a színsávok és a felületek maximális találkozási pontja 168 festékréteget foglal(hat) magába. A színsávok egymást metszve, egymáson áthaladva kevert színek skáláját hozzák létre, szorzódnak. Rákóczy Gizella 24 N című akvarelljein, mint legtöbb művén, az áttetsző színes geometrikus elemek részlegesen fedik át egymást (7. számú képmelléklet). A részek, sávok, felületek kölcsönösen átszíneződnek. Minél több réteg kerül egymásra ugyanazon a felületen, annál sötétebb tónus jön létre és a színek veszítenek eredeti intenzitásukból. A 24 egységből komponált mű hasonló téglalapok variálásából áll össze. Az egyes szekvenciák önállóan is megállják helyüket.

Somody Péter egyes munkái is a transzparencia jelenségén alapulnak (8. számú képmelléklet). Anyagában színezett áttetsző műgyantával alakítja képein a rá jellemző formákat. A hordozó test általában fa vagy vászon, mely síkjából finoman emelkednek ki a lágy formák. Az elfolyó anyag áttünéseit több rétegben hordja fel. A matt alapon megjelenő különféle árnyalatok, selyemfényű foltok együttesen alakítják, építik fel a kompozíció egészét.

A színek, különféle felületek átlátszóságából eredő sajátos átfedések illúziója is létrehozható. Ebben az esetben nincs szó fizikai átlátszóságról. Példának okáért két papírlapot, egy pirosat és egy kék színűt elcsúsztatunk úgy egymáson, hogy egy keresztező területet hozzanak létre. Az általuk határolt közös területre, azzal megegyező formájú, lila lapot illesztünk, akkor a színek látszólagos átfedésének, vagyis azok átlátszóságának érzetét válthatják ki a nézőben. Az átfedés színe a két másik szín vizuális kombinációja, festékszín szerinti keveredése. Vagyis „észleleti átlátszóság hatása kelthető fizikailag átlátszó anyag nélkül is.”<sup>21</sup> Ezt nevezhetjük *áltranszparenciának* is. Ez a hatás fedőfesték használatával is létrehozható. Ha a mű több rétegű hordozó-felülettel rendelkezik és legalább a felső réteg transzparens (például víztiszta fólia), akkor egyszerre több képréteg alakíthatja a végleges művet.

Fedőfesték átlátszó fóliára való használata esetén az alsó képréteg kivonódik a felső képrétegből (nem látszik a takarás miatt). Fényáteresztő festék alkalmazásakor viszont a két, illetve több képréteg egymással kapcsolatba lép, szorozódnak a színek, sajátos montázsviszony jön létre. Ehhez hasonlóan viselkednek a fóliarétegek közé fecskendezett színes átlátszó tusrétegek, melyek átvilágításkor egymással „összeépülnek”. Három darab egymás elé függesztett, „nagy raszteres”, légbuborékos áttetsző fólia alkotja azt az installációt, melyet egy hallgató készített Bécsben (9. számú képmelléklet, *Universität für angewandte Kunst Wien*). Egyenként, egy-egy kör alakban elrendezett fólia-légbuborékokat transzparens festékanyaggal fecskendezett be az alkotó. A piros, a kék és a sárga kör a térben egymás előtt elcsúsztatva, külön rétegeken jelent meg. A hátulról érkező fény hatására a festékszínek egyenrangúan intenzívekké váltak és az átfedéseken megjelentek a narancs, az ibolya és a zöld színek is.

Moholy-Nagy László egész életművén végigvonul az átlátszóság, áttetszőség gondolati-vizuális problematikája. A festett transzparencia mellett a *nem festett*, „valóságos” transzparencia megjelenítése is foglalkoztatta. A harmincas évektől áttetsző műanyagokra is készített festményeket, ahol, a lemezeket két-három rétegben egymásra erősítve, karcolással gazdagítva állította össze. Az egymás fölé ragasztott celluloidlapokból valóságos (nem festett) transzparencia alakul ki.<sup>22</sup>

A színes árnyékok meghatározóan alakíthatják a kompozíciót. Nemes Judit *10 Ypsylon 59A*, *10 Ypsylon 59B*, művein átlátszó plexilapra szita technikával nyomtatott színes geometrikus elemeket (10. számú képmelléklet). Az alaplapokkal megegyező méretű sík-felület elé körülbelül hat centiméter távolságra rögzítette a megfestett műanyaglapot. A fény által a színezett felületek árnyékai megjelennek a hátsó képsíkon. Ezek a festett négyzet, téglalap felületek összeadódnak a pasztellszínű árnyék-vetületekkel. A fény beesési szöge, annak állandó mozgása folyamatosan finom változásokat eredményez a mű megjelenésében. Emellett a néző térbeli elhelyezkedése is befolyásolja az adott látványt. A nyitott, illetve kiterjesztett mű működési mechanizmusát érhetjük tetten ennél a példánál (is).

A festékrétegek használata a kivonó színkeveréshez kapcsolódik. A színek kioltják egymás erejét, intenzitását, színezetét és többszöri találkozásnál; (például a három főszín, vagy a komplementerek keverésénél) a tompa szürkés színezet felé irányulnak. A színes fények egymásba való áthatása az összeadó (additív) színkeverésnek felel meg. A fényszínek keverésekor, a fény ereje összeadódik, intenzitása növekszik. A szín intenzitása (a többszöri keveréssel) a fehér fény felé halad, a színezet értéke egyre csökken.

A fizikában a *moiré-hatást* (moiré-minta) egy interferencia által létrejövő effektként értelmezik. Ez illúziót teremt, a mozgás felé viszi a vizuális elemeket, a látványt. Példaként említhetjük, ha két rács egy bizonyos szögben fedí egymást, illetve ha kissé eltér a hálózat szemcsézettsége, létrejön az említettekhez hasonló minta.<sup>23</sup> A ritmikus felületek, struktúrák kölcsönhatásaiból eredő vibráció, grafikai mozgás számos alkotót inspirált. Ludwig Wilding egyike azoknak, akik az 1960-as években a kinetikus művészet és az op-art közös területén működtek. A kinetizmus élményét keltő hatás a szemlélőt is közreműködésre aktivizálja, fokozza annak mozgását. A különálló plexi lapokra, szitanyomat eljárással készült mintázat egymástól eltávolítva, távolodva térhatást idéz elő (11. számú képmelléklet). Az illúzió és transzparencia nem idegen egymástól. A dolgok mögé látás, az átlátás vagy a láthatatlan felfedése megszokott érzékelési befogadásunk kimozdítását, felforgatását jelenti.

Transzparens áthatások keletkezhetnek a fény és az árnyék leképeződésekor bármilyen fényérzékeny felületen. A fény és az árnyék széles spektruma jelenhet meg. Negatív árnyékokról beszélünk a fotogram esetében. Egy transzparens tulajdonságokkal rendelkező tárgy részlegesen engedi át a fényt. A szürke tónusok széles skálája a transzparencia telítettségét, gazdagságát fokozza. Az áttetsző alakzatok leképezése egy teljesen új világot teremthet. A háromdimenziós tárgy torzítva jelenik meg a fotópapír sík felületén; a transzparens jelenség ilyen formán is egy új minőséget alkot. Átlátszatlan formák használatánál is elérhetünk áttetsző hatást. A fotogram egyik karakteres változata, amikor a fény leképezésnek folyamata, időtartama analóg módon határozza meg a transzparenciát. Ebben az esetben nem a forma különböző mértékű átvilágítása hordozza a különféle tónusbeli különbségeket, hanem az időbeliség aktusa alkotja a különböző vizuális minőségeket. A formának a fényérzékeny anyagon való elmozdítása és a hozzá köthető különböző idejű megvilágítások, a közös területek kiszakítása, az átfedések hordozzák a már említett különböző tónusfokozatokat, a kölcsönös áthatásokat. Maga a folyamat, a szekvenciák fényáteresztő sűrűsége, aránya hasonló módon viselkedik a transzparencia jelenségéhez. Gáyor Tibor *Fénygram* című fotogramján jól nyomon követhető az említett, különféle szekvenciákból álló folyamat (12. számú képmelléklet). A művön a papírból kimetszett rész eredetileg nem egy különálló forma, hanem a fényérzékeny anyag ön-fény-leképezése. A különböző, illetve a folyamatos megvilágítás alatti áthelyezés csökkentette a fény behatását, különféle szürke tónusokat eredményezett. Az átfedések felületei, melyek hosszabb ideig takarásban maradtak, megtartották világos tónusukat. Az idő folyamat sűrítvényeként jött létre a kép, mely tartalmazza a különböző mértékű megvilágításokat. Egy papíron több helyzet, állókép rögzült. A végtermék, a kép az egész folyamat dokumentációjává vált,

visszafejthetők az egyes lépések, szekvenciák. Összefoglalva, tehát, a folyamat analóggá válik a transzparencia esszenciájával. Az információ önmagát hordozza, nem utal más kinti, látható dolgokra, valóságseleltre, hanem önmaga reprezentációjaként fogható fel.

A fotogram esetében „a mozgás transzparenssé teszi a tárgyat: átlátszatlan, átlátszó, eltűnő.”<sup>24</sup>

A tárgy mozgása, illetve mozgatása *szakaszos* és *folyamatos* leképeződéseket eredményezhet. Az előbbinél élesen különülnek el a formák (például Gáyor Tibornál), az utóbbi esetekben lágy átmenetekként rögzülnek, elmosódott tónuskülönbségek jönnek létre.

Eperjesi Ágnes és Jederán György színes fotogram-kísérleteiben szintén a transzparencia a meghatározó építőelv.

A fotográfiában, ha két expozíció egymásra kerül egy negatívon, vagy két negatív egymásra vetítve kerül előhívásra, nagyításra, szintén kölcsönös áthatás jön létre. Bizonyos részek erősíthetik, mások kiolthatják egymást.

Göbolyös Luca *Cím nélkül 1-3*. installációja kapcsán, két átlátszó anyagra, síkfilmre nagyított fénykép kölcsönös áthatásával, a tónusok áthallásaival jeleníti meg mondanivalóját (13. számú képmelléklet). Göbolyóst a nemi identitás, a nemi szerepek, a szexuális tartalmú, témájú sztereotípiák, a test társadalmi reprezentációja foglalkoztatja. Számára a fotográfia nem végcél, hanem eszköz témái kifejezéséhez, azoknak megjelenítéséhez. Konceptuális alapállású alkotásai többnyire tárgyként, installációként mutatkoznak meg, melyekhez a technikát sokféle módon alkalmazza. A *Cím nélkül 1-3* sorozat kapcsán, az alkotóra jellemző módon „...az öregedés, a női test reprezentációja, valamint a transzparencia, a nemi identitás határainak átjárhatósága, fluiditása és sérülékenysége...” jelenik meg.<sup>25</sup> Fekete-fehér nyomdai filmre printelt aktfotóit átlátszó műgyantába öntötte, majd ezeket a sík felületeket, kettesével rögzítette, így a meztelen női testek képei egymásra rétegződtek. Göbolyös az időt sűríti, a test természetes változását mutatja be. Egymásra illesztette a fiatal és az idős női testek képeit. Szemben az idealizált aktbrázolással az öregedésre, az elmúlására, a halálra hívja fel a figyelmet.<sup>26</sup> A fénykép technikájával megragadott pillanat, az örök időkre gyantába öntött transzparens fotórétegek kölcsönös áthatása, az ellentétekre épült sorozat létünk sérülékenységére, emberi mivoltunk véges természetére is figyelmeztet.

Bölcskey Miklós fotográfiái szintén a képalkotás határait feszegetik. Gyakran a kamera hordozza a képet, vagyis műveiben elválaszthatatlan a képalkotó eszköz magától a képtől. *Kép a palackban* című, 2,5 liter méretű munkája egy fényérzékeny emulzióval bevont átlátszó műanyag üveg, egyben camera obscura is, mely az önmagába vetített képet exponálta, rögzítette (14. számú képmelléklet). A rajta kívül eső világ kép-szeletei így kerültek a palack fogságába, vagyis annak oldalfalára. A hengeres felületre került, torzult rögzített látvány

egyedül a vetítés pontja felől (expozíció) nézve mutat helyes, azonosítható képet. A tárgy háromdimenziós tulajdonsága következtében lehetőséget ad arra, hogy a kétdimenziós, módosított, áttetsző kép több részletét egyszerre nézhessük. A képi elemek összeadódnak, de panorámaszerűen is befogadhatjuk a látványt, így egy folyamatosan változó vizuális élményben lehet részünk.<sup>27</sup> A kiterjesztett transzparencia következtében olyan tér-idő konstellációk felé nyílnak meg kapuk, melyeket a kétdimenziós, hagyományos megoldásoknál nem tapasztalhatunk.

A kölcsönös áthatásra építkezést felfedezhetjük a klasszikus avantgárd filmek montázstechnikájában, szerkesztésében is. Ilyen például René Clair: *Felvonásköz* című 1924-ben készült dadaista botrány-filmje (15. számú képmelléklet). Sajátos montázs-viszonyok választhatók fel, mint például az egyidejűség, a párhuzamok, az egyesülések és a kioltások. Technikailag az egymásra fotózás alkotja ezeknek a megoldásoknak az alapját.<sup>28</sup> A mozgóképeken minden *időben* kerül kiterjesztésre, elmesélésre, így a montázs, az áthatás is más minőséget kap, mint az állóképek esetében. Az egymás után megjelenő, az egymásra exponált képek sajátos, folyamatos párbeszédet folytatnak; a mű mikro- és makrostruktúrája időben bomlik ki, pl. a közvetlenül egymás után jövő beállítások összemosódnak, összeépülnek a néző emlékezetében.

A mozifilm kapcsán vetített képet láthatunk és a monitoron megjelenő mozgókép is egy sajátos vetítésnek számít, ahol hátulról, a dobozból a néző felé történik a projektálás. Mindkét esetben maga a fény válik főszereplővé. Fény és transzparencia elválaszthatatlan egységet alkotnak. A fény útjába kerülő különböző anyagok módosíthatják a fény-nyalábok áthatolását. Több képzőművész, illetve fotográfus is foglalkozott, foglalkozik a vetített állóképpel, mint például Kelemen Károly vagy Abelardo Morell.<sup>29</sup>

A vetítés természetét önmagában nem jellemzik a transzparencia tulajdonságai, ha a felület tökéletesen fehér, sima, átlátszatlan. Ha nem a megszokott vászonra, hanem például egy testre vetítünk rá, torzul a látvány; a valódi és a vetített kép találkozik, sajátos párbeszéd alakul ki a különböző forrásokból származó, különböző minőségű vizuális elemek között. Az 1960-as években, az Andy Warhol által támogatott Velvet Underground rock együttes koncertjein találkozhatott először a közönség, az említett megoldásokra épülő, korai multimédia show-kkal. Ronald Nameth underground (koncert)filmje az eredeti, vetített látványt tovább módosítja a sajátos filmes eszközökkel, mint pl. az egymásra exponálással.<sup>30</sup>

A *layer*-ekben, vagyis a teljesen tömött, vagy részlegesen áttetsző képrétegekben való gondolkodás jellemző a számítógépes környezetben végzett munkára, alkotásra. Layer-eket alkalmaznak a rajzfilmek készítésénél is. A klasszikus, analóg technikájú animáció alapozta

meg az eljárást. A digitális megoldások sajátosságaiknak megfelelően alkalmazzák ezt az alapmegoldást. A layer-szerű gondolkodás, az állóképekkel való alkotásnál leginkább a Photoshop programban, míg a mozgókép (videó, animáció) területén a Premiere és After Effects manipulációknál, vagy más hasonló tudású professzionális programcsomagokban kap kiemelt szerepet.<sup>31</sup> Állókép és mozgókép észrevétlenül hatol egymásba, megszüntetve azok korlátait, mind a tér-idő és mediális szempontok szerint is. Egy új, médián túli világ, a metamédia, vagy más néven posztmédia (Lev Manovich) születik meg. A korábbi médiumok, mint pl. fotó, rajz, a számítógép egységesen számokba kódolt környezetében szétválaszthatatlanul összeforrhat, amikor már nem lehet elkülöníteni a különféle természetű médiumokat. A digitális effektek hatása segíti ezt a fúziót.

Jeremy Blake amerikai képzőművész elsők között alkalmazta, állította művészetének középpontjába a layer-gondolkodást és posztmediális összeolvasztást, mely kapcsán az egyes rétegeken elhelyezkedő, különböző mediális elemek között (pl. fotó, rajz, videó) folyamatos, igen lassú sebességű átjárás valósult meg (pl. *Century 21*, 2004). Ezzel együtt egy új narratológia lehetőségeit kísérletezte ki.

A *Kép-szelet* című kurzus keretében, melyet a PTE Művészeti Karán tartottam 2009-ben, a rétegekhez kapcsolódó alkotói megoldások kiemelt szerepet kaptak a megvalósított kreatív gyakorlatokban. Vonalhálók, rétegek átfedésének alkalmazásával hallgatói tanulmányok, stúdiók készültek. A transzparens rétegekre rajzolt, festett képeket, alakzatokat kivetítettük és azt követően a digitális környezetbe kerülve mozgóképpé alakultak, így nyerték el végső formájukat.<sup>32</sup>

Ehhez a részhez, de már a következő egységhez is kapcsolható Robin Rhode művészete. A fiatal dél-afrikai művész „maszatolásával” minden korábbi rajzfázis-töredéket is megőriz, így az egyes rétegek együtt jelennek meg a befejezett művön. Az idő rögzül, sűrűsödik, hagy nyomot a fényképein, filmjein és akciói során (16. számú képmelléklet).

A harmadik dimenzióba (ki)lépve szintén találkozhatunk transzparens anyagok újító jellegű képzőművészeti alkalmazásával. Hasonlóan a nagy elődhöz, Moholy-Nagy Lászlóhoz, rétegezve alkalmazza plasztikáinál a plexit Daniel De Spirt. A geometriai formákra vágott plexilapok színes/színezett élei a transzparens anyagnak köszönhetően bármelyik nézetből láthatóak (17. számú képmelléklet).

A térbeli átlátszó tárgyak megélésére kettősséget hordoz. Ha a tárgy fedő, átlátszatlan, valamit eltakar, csak abban az esetben tudhatjuk meg, hogy mi van mögötte, ha elmozdulunk a térben. A transzparencia viszont lehetőséget ad arra, hogy a teret ne csak a megszokott nézőpontból éljük meg. Annak ellenére, hogy passzívabb helyzetbe helyezi az embert, mégis kiterjesztés,

az expanzió érzetét kelti a tér megélésének szempontjából. Ez magyarázatot adhat arra is, hogy miért vonzódik az ember a transzparens anyagokhoz. Egy épület a teret megosztja, behatárolja, de átlátható anyagokkal a tér megnyílik, felfedi rejtett titkait. Ez, természetesen illúzió. A „transzparencia: messzemenő következményekkel jár a térbeli rendre nézve. A transzparencia lehetővé teszi a különböző térhelyzetek egyidejű észlelését.” írta Kepes György.<sup>33</sup> A transzparencia segít a téri viszonyok együttes megélésében. Az építészetben a külső és a belső tér szorosan összekapcsolódik. A dimenziók átfedik egymást, egymásba csúsznak.

Mint korábban is utalás történt rá, a kölcsönös áthatások jelentik a transzperencia lényegi vonását. A felsorakoztatott példák nem elsősorban a transzparens anyagok képzőművészeti használatát tárgyalják, hanem sokkal inkább azt a jelenséget, melyet a sajátos anyaghasználat, a különféle áttetsző stb. anyagok találkozásánál fellépő új vizuális minőségek jelentenek. A vizuális megjelenésen túl, annak a titoknak a felfedése válhat izgalmasabbá, amit az adott mű kivált nézőjében. A transzparencia minduntalan a transzcendens fogalomkörrel szövídik át. Egy későbbi részben, elsősorban ismert gondolkodók fogalomhasználatára építve, az anyaghasználathoz, a mediális sajátosságokhoz is kapcsolható gondolati síkok mélyebb feltárását tűzöm ki kiemelt célul. Ezt azért tartom fontosnak ennek a résznek a végén kiemelni, mert jelen egység a tárgyalt téma központi magját jelenti, legalább is a képzőművészeti, anyaghasználatra épülő megjelenés szempontjából.

### **1.3. Áttört anyagok**

Transzparens hatásúnak tekinthetjük azt a látványt, amikor az *áttört anyagok*, tárgyak részlegesen átláthatók, vagyis transzparens a jelenség kiterjesztett értelmében.

Az áttört anyagok jellemzője, hogy helyenként átszakítják a teret. A van-nincs, vagy a pozitív-negatív ritmusa váltakozik. Egyszerű példa erre a függöny anyaga, a ritka szövésű szövet, a nylon harisnya, a szita, a szunyogháló, vagy a drótkerítés. Vizuális értelmezési küszöbről is szó eshet az ilyen megoldásoknál. Ha kellő mértékben eltávolodunk, az említett anyagok nem fedik fel raszter-szerúségüket, hanem összefüggő réteget képeznek. Ha közelebb kerülünk hozzájuk, vagy ha nagyobb léptékű az áttörtség, felfedik a „hiányokat”, a raszter működési elvét, vagyis a szemlélő számára nyilvánvalóvá válik annak jelenléte. Ez a háló a néző és a „megcélzott valóság” között válik közvetítővé. Az áttört anyag helyenként kiszakít, eltakar, más helyen nem szakít ki a térből, megengedi a mögöttes látvány befogadását. A hatás, leggyakrabban áttetsző.<sup>34</sup>

A transzparencia mértéke és minősége függ a pozitív-negatív elemek arányviszonyától, léptékétől és az érzékelés távolságától. Ez esetben felmerül a kérdés, hogy mikor fedi fel magát, meddig illúzió (fátyolszerű) és mikortól „raszter” az. Ha például egyértelműen látjuk, hogy áttört anyagról van szó, attól még a transzparens hatás érvényesülhet, csak nem egységes módon. Mariella Mosler *Hair-Wall* című installációjában hajszálakból összefűzött és összekötött könnyed, áttetsző fal választotta el fátyolszerűen a teret (18. számú képmelléklet). Ehhez hasonló megoldásra épül Tarr Hajnalka *Attachment* című, 2008-ban készült munkája is. (19. számú képmelléklet) A felfűzött, egymásba kapaszkodó gémkapcsokból egy érzékeny, áttört, de egységes fal született. Az apró, súlytalan elemek „vasfüggönyt” képeztek, de mégis finoman áttetsző struktúraként jelentek meg. A könnyed lebegés erőteljes fizikai jelenléttel párosult. Távolabbról szürkésnek, ködszerűnek hatott az installáció, sejtette a mögötte lévő teret, mégis közlőrl jól kivehető volt a finom rajzolatú áttört anyaghasználat, a megszámlálhatatlan gémkapcsok összessége. A falon át lehetett nyúlni és keresztül lehetett jutni. Az érintésre lágyan megmozdult, hullámzott az apró elemekből épített függöny. Tarr az összesen 250 kilogramm súlyú térinstallációt pszichiátriai páciensek segítségével fűzte fel.<sup>35</sup> Pernecky Géza *Geometrikus – organikus* című fotósorozatában egyszerű fakerítéseket dokumentált a mögöttük lévő tárgyak, dolgok részleges látványával együtt. Szaggatottan láthatók, mégis érzékelhetők a kerítésen túli formák. A mechanikus feldarabolással sajátos montázsviszony jön létre; aminek kapcsán előtér-háttér, kint-bent, elrejtés-megmutatás, geometrikus-organikus stb. kettőssége kerül ugyanazon képfelületre. Hasonló volt a gondolati alapja Jiři Kolar „rollage”-zsainak is, azzal a különbséggel, hogy ő két, egymástól „távol álló” képet vágott fel, szintén mechanikusan és csúsztatott egybe. Az áttörtség absztrakcióhoz vezetett pl. *Részeg táj* című, az 1960-as évek végén készült kollázsánál.

Az áttört síkok réteges térbeli elhelyezkedésük esetén besűríthetik és kevésbé teszik átláthatóvá a teret. A 2003-ban készült *City* című munkám pigmenttel színezett, merített papír-installáció volt. Előtte elhaladva „a tér elmozdult”, folyamatos változás volt észlelhető. Ahogy mozogni kezdett a néző az anyag megváltoztatta, átértelmezte a teret. A részleges takarásban, az egymás mögött függő, áttört papírsávok megszakították, tagolták a teret és az ember mozgásának ideje alatt kinetikus hatást eredményeztek (41. számú képmelléklet). A mű jóformán végtelen számú nézőpont megkeresését kínálta, ezáltal még jobban bevonta a nézőt annak értelmezésébe, aktivizálta, a mű befejezésére készítette a befogadót.

A síkszerű áttört anyagokhoz hasonló vizuális hatást eredményez a havazás vagy a porfelhő is. A poros út szemcséinél nem érzékeljük külön-külön a porszemcséket és az ezek közötti

köztes területeket. A porfelhő részlegesen eltakar, mégis átlátható. A szem nem kezdi el (fölszívesen) megkülönböztetni, felismerni a szemcséket, hanem átlagol, a „van-nincs” csak együtt értelmezhető. Így válik ez a kategória áttörtségében transzparenssé. Ugyanakkor ez a jelenség kapcsolódhat az elsőként tárgyalt transzparenciát megjelenítő homogén anyagok kategóriához is.

Csörgő Attila *Három test* című művében a finom homokszemcsék különböző formájú rácsokon áttetsző folyamban, homokoszlopokként hullanak alá (20. számú képmelléklet). A vízszintes irányból érkező fénysáv bizonyos pontokon találkozik az oszlopban lefelé ömlő szemcséköteggel. Ilyen formán együtt, vizuálisan egy háromdimenziós testet képeznek. Tehát e kettő jelenség; a zuhanó homokszemcsék és a felületeit megvilágító, oldalról érkező fény kapcsolódási pontjain jelenik meg a kép, vagyis a háromdimenziós test (tetraéder, kocka vagy oktaéder). A homokszemcsék egymáshoz való laza viszonya leginkább, a már említett, *a természetben megjelenő transzparenciára*, úgymint a porfelhő jellegére emlékeztet. Csörgő a művészeti alkotás szintjére emelte ezt a jelenséget.<sup>36</sup>

Katarina Schmidl *Ein schönes Stück Österreich* című ironikus szobrát szívószálakból építette meg. Mivel a szálak egyformák, ezért a formának az egyik oldalról a pozitív-, míg a másiktól a negatív változatát láthatjuk. A testrészt, torzót formázó szívószál köteg szálirányban tömör egységet képez. Két oldalról, a nyitott végek felől viszont átlátszik, áttört hatást mutat (21. számú képmelléklet). A banális természetű anyaghasználat, az erős, felhívó jellegű színhasználat pop-art-os érzéseket, vagy idézetet ébreszt a nézőben.

#### **1. 4. Tükröződés – fényvisszaverődés**

Kiterjesztett értelemben a *tükröződés* bizonyos fajtái is a tárgyalt témához tartoznak. Abban az esetben beszélhetünk erről, ha a transzparens anyagok jelentős *fényvisszaverő tulajdonsággal* rendelkeznek. A tükröződés általában torzítást is eredményez. Ebben az esetben a tükröződő felület nem egyenletes, illetve nem sík felületű. Ilyen például a fodrozódó víztükör. A tükröződő transzparens felületnél egyidejűség lép fel; pl. a kirakatüveg mögött felbukkanhat a kirakat tere és a szemlélő maga is. Nuno Cera *A room with a view* című fotográfiáján a belső tér tükröződik a szoba üvegfalán, mely fal egyben a tekintetet tovább is enged; az üveg felületén egymásra rétegződve érvényesül az éjszakai város és a megvilágított szoba képe, illetve annak töredékes részletei (22. számú képmelléklet). Egyesülnek a látványok és ennek kapcsán ismételten egyfajta sajátos montázsvizonyról beszélhetünk. A tükröződő transzparens felület a belső tér megjelenése szempontjából inkább aktív, mert visszaveri

annak látványát, történéseit, viszont a külső tér megjelenése szempontjából inkább passzív, mert kevésbé engedi az alkotót a beavatkozásra.

### 1. 5. Tükröződések megsokszorozódása – térben kiterjesztett áthatások

A felvázolt rendszerben a következő kategória a *térben kiterjesztett áthatások* megjelölést kapta. A megsokszorozódás esetén az önmagában álló tárgy expanziója valósulhat meg, mint például Halász Péter Tamás *Fénysátor*, *Partíció* és *Highway* című munkáinál. Installációiban, objektjeiben a tükröződések és az optikai illúziók; a tükörfelületek és az azok megsokszorozódásából létrejövő látványok állnak a középpontban. Halász a *Highway*-ben gépjármű visszapillantó-tükröket helyez el sorban egy üvegfalú dobozban, ahol minden egyes tükör elé két darab piros fényű led lámpát állít. A piros fények megsokszorozódva, távolba tűnően jelennek meg a tükrökben. Ezzel a főutak (autópályák) szemközti sávjában elhaladó autók hátsó lámpáinak esti fényeire, azok kanyarodó ívére utal. A fények egymástól élesen elkülönülve, perspektivikusan enyésznek el a távolba. Ezt a hatást átlátszó, de belülről tükröződő üveg segítségével hozta létre az alkotó (23. számú képmelléklet).

Brigitte Kowanz *Another Time, Another Place* című művében a fénycsövekből kialakított világító szöveg tükröződik és a végtelenbe tűnően megsokszorozódik. Ilyen formán utal más dimenziókra, más időre és más térre. (24. számú képmelléklet)

A harmadik dimenzióba kiterjesztett áthatások csoportjához sorolható a *Corpus* című, 2010-ben készített installációm is. Itt az anyag reflexiójából adódó megsokszorozódás áttetsző aurát von a test köré. Ennél a példacsoportnál az anyag tulajdonsága tükröződést és ismétlődést is eredményez. Az áttetsző, tükröződő sík-felület megsokszorozza az alkotások elemeit. Kowanz munkáiban egy tükröződő sík-felület a végtelenbe többszörözi az írott szöveget. Térillúziót kelt, perspektivikus távlatot nyit. A tükröződések élesen elkülönülnek, tördelt hatást keltenek, a végtelenbe mutatnak és így felerősítik a térbeli hatást. A *Corpus*-nál a valóságban is több felület, tükröződő fólialap van felfüggesztve egymás mögött, melyek mennyisége és minősége befolyásolja a „szorzódást”. Itt a tükröződések összemosódnak, kissé egybeolvadnak, fényes anyagtalanságban auraszerűvé válnak. A fólialapok különálló síkjait összefogottabbá, tömbszerűvé teszi a tükröződő, auraszerű, feloldódó fény. (Lásd 41. számú képmelléklet)

Tartalmilag egymáshoz közel álló gondolatokat fejeznek ki az *Another Time, Another Place* és a *Corpus* című munkák. A más dimenziókra való utalást, a megjelenítés technikáján túl, az előzőnél a szavak konkrét jellege, de megragadhatatlansága, az utóbbinál pedig a test megfoghatatlansága indukálja. A „leganyagszerűbb” és az ember számára „legértékesebb”

test, a mű kapcsán az elanyagtalánodás útjára lépve érezteti a megfoghatatlan lélekben való hit, bizalom kiemelt, alapvető fontosságát.

Egyoldalú, tehát csak az egyik oldal felől működő tükröződés, míg az ellenkező irányból átlátható felület esetén, fóliázott üvegekkel, például autó-, vagy épületablakokon használatos tükröződő fóliaréteggel, a kifelé irányuló vagy a fordított irányú nézés, látvány korlátozódik, szűnik meg. Ez a jelenség is érinti a transzparencia széles ívű témakörét. Egyik legtalálhatóbb képzőművészeti példa erre Monica Bonvicini *Public Toalett* című munkája. Bonvicini egy vándor, mobil toalettet mutatott be különböző városok központi terein. A mellékhelyiség üvegfalakkal rendelkezett, azt az érzetet keltve a belső intim térben tartózkodó személyben, hogy a járókelők megfigyelhetik. A külső felület azontúl, hogy visszatükrözte a járókelők tekintetét és a kinti látványt, nem tette lehetővé számukra a fülkébe való bepillantást. (25. számú képmelléklet) A transzparencia olyan alapkérdései kerülnek felszínre, mint az áthatolhatóság, illetve annak korlátai az illúzió természetével átszőve.

## **1. 6. A láthatatlan láthatóvá tétele**

A röntgenfelvételek kapcsán a láthatatlan láthatóvá tételéről beszélhetünk. A röntgensugár transzparenssé tesz és megmutatja a nem-láthatót. Wim Delvoye dekoratív hatású gótikus üveglablakokhoz röntgenfelvételeket használt fel (26. számú képmelléklet). Ezek a munkái két szempontból is kapcsolhatók a transzparencia problémaköréhez. Egyfelől a színes üveglablakok minden esetben az üveg áttetsző tulajdonságára épülnek. A színek különféle tónusai eltérő intenzitással eresztik át kívülről a belső térbe áramló fényt; ilyen formán gazdagítják a vizuális élményt. Másfelől, példánkhoz igazodva röntgensugarak világítják át az élő emberi vagy állati testeket; így jelenítik meg a szemmel nem-láthatót. Delvoye-t alkotóként a művészet és az élet közötti határvonal, a kettő közti feszültség és ingadozás érdekli leginkább. Váratlan társításokból építkezik, melyek a hétköznapi valóságban nem kerülnek egymás mellé. Ennek a furcsa hibriditásnak része még a klasszikus ellentétekkel való játék, a feszültség a publikus és privát, a régi és az új, a pillanatnyiség és az állandóság között. Ellentétben az általános templomi ábrázolásokkal, melyek többnyire szenteket és biblikus történeteket jelenítenek meg, az ő üveglablakain az organikus forma és a figuratív ábrázolás dominál.<sup>37</sup> Műveinek felfejtése, megközelítése több rétegen keresztül, azok összefonódása kapcsán történhet. A kulturális, társadalmi háttér keveredik a markáns egyéni koncepcióval, sok esetben meghökkentő megoldásokkal.

A komputertomográfia (CT) és a mágneses rezonancia (MRI) képalkotó technológia „egzakt” leképezési módja művészi alkalmazások kiindulópontja is lehet. A technikai képfajták (például fotográfia, film, videó, fénymásolás, holográfia, röntgen) eredetileg nem a művészet számára jöttek létre, mégis a szabad, kreatív alkotás területein is hamar megtalálták helyüket. Az is jellemző viszont, hogy kizárólag a művészek azok, akik ezeket a technikákat, igen sok esetben, nem a rendeltetésüknek megfelelően alkalmazták, alkalmazzák. A kísérleti szemlélet, gyakorlat a művészetek sajátja. Kai-hung Fung a gyógyászatban alkalmazott CT-technikával olyan „orvosi képeket” készít, melyek önálló műként szerepelnek. A szeletekből rekonstruált háromdimenziós hatású alkotások szabad szemmel láthatatlan helyekre; az emberi szervekbe kalauzolják el a nézőt és azontúl esztétikai értéket is hordoznak. Tudomány és művészet találkozik, a határok összemosódnak. (27. számú képmelléklet) A korábban megnevezhetetlen, publikussá válik. A valóságselet ábrázolása önálló világot hoz létre, viszont fotografikus erejének köszönhetően a valószerűségének minősége egyedülálló. Ez a fotografikus kép kettőssége, különös minősége (reprodukció, de minden esetben manipuláció is).

A műalkotások történetét, korát röntgenfelvételekkel is vizsgálják, melyek eredetiségük felderítésére szolgálnak. A sugarak a képek, szobrok felületi rétegeit teszik átláthatóvá, így mutatják meg a nem-láthatót, sűrítik vizuálisan az egymásra rakódott idő- és térszeleteket.<sup>38</sup>

A transzparencia sokrétű megjelenése, a szakirodalomban való rendszerezésének hiánya további, még más irányú kategóriák felállítását is szükségessé teszi. Az alábbi felosztás nem a korábbi felülírását jelenti, hanem erősebben a transzparencia, mint jelenségre fókuszál. Ez által, reményeim szerint a két megközelítés együtt segíthet a rendszer határainak tisztább felvázolásához, megértéséhez. Tehát egy újabb, jelen esetben négyes felosztást használok, melybe a dolgozatomban említett példák elhelyezhetők. A más oldalról való megközelítés kapcsán az összefüggések még plasztikusabban tárhatók fel, de ugyanúgy szembevetendő az is, hogy a kategóriák közötti átfedések (transzparenciák) a jobb (át)láthatóságot célozzák..

Kategóriák:

1. az anyagszerűségében megjelenő kölcsönös áthatások
2. a transzparencia vizuális jelensége, mint illúzió
3. a vetített transzparencia
4. a tükröződéson alapuló kölcsönös áthatások

A transzparencia és a kölcsönös áthatások fogalmát egymás helyettesítésére (is) használom.

Az első kategóriába tartozik Rita Rohfling idézett munkája, ahol a kölcsönös áthatás

minimális, mert egy transzparens anyag határozza meg, befolyásolja az alatta megjelenő vizuális elemet, pontosabban ez az egy transzparens anyag alakítja a vizuális élményt.

Anthony Gormley-nál a köd anyagszemcséi hordozzák a részleges láthatóságot. Itt is hasonló a helyzet, mint az előbbinél; az áttetsző tér különböző mértékben engedi láttatni a formákat, színeket, térmélységet. A tényleges, átható kölcsönösség minimális mértékű. Amennyiben, legalább kettő különböző minőségű transzparens anyag találkozik egymással, alakulhat ki az összetettebb áthatás.

Bichajian fotográfiájánál az eredeti tárgybeállítás kölcsönös áthatáson alapul. Az üveg és a vonalak együttesen egy új minőséget hoznak létre. Az üveg és a vonalstruktúra találkozásánál lép fel a transzparencia vizuális jelensége. Az üveg torzító jellege felerősíti a kölcsönös hatást. Vera Molnar különálló, áttetsző lapokra rajzolt, vonalas formái a rétegek egymásra helyezéseivel teszi lehetővé a befejezetlen, pontosabban a megszámlálhatatlan variációs lehetőségű mű kialakítását.

Somody Péter tárgyalt műve a tényleges anyagszerű transzparens-használat felé mutat, ahol a rétegek szemmel láthatóan előrelépnek a térben, illetve részlegesen egymásra kerülnek (rétegződnek) a sík felületen.

Katherina Klement-nél a festék anyagában hordozza a kölcsönös áthatás jelenségét, de csak akkor szemlélhető a jelenség, amikor erős fénnel világítják át a fóliát. Ebből a szempontból a vetített transzparencia kategóriájához is közelít a munka.

Szintén kimozdul a mindenáron való kategorizálásból Nemes Judit műve. A plexi anyagszerűsége a festett felületekkel, fény hatására árnyékot vetnek a hátsó (tömött) felületre. Ennél fogva a vetítés is szerepet játszik a jelenség kialakításánál.

Ludwig Wilding moiré-mintái az anyagszerűségtől egy sajátos illúzióhatás megteremtésére irányulnak.

Göbolyös Luca több síkfilm egymásra helyezésével *összeforrasztott* művei a film anyagának kölcsönös áthatásaira épülnek. A hatás szempontjából indifferens, hogy rajzolt, vagy fotózott képpel van-e dolgunk.

Az előzőhöz hasonló példa Bölcskey Miklós műanyagpalackba rögzített fotográfiái is, ahol az áthatások a kép és műanyag téri viszonyaiból, annak a szemlélő felőli folyamatos változásaiból származnak.

Daniel De Spirit plexihasználat a különböző térbeli megközelítések kiterjesztéséhez segíti hozzá a befogadót.

Mariella Mosler és Tarr Hajnalka idézett művei kapcsán egy transzparens hatású, áttört felületen való szemlélés változtatja meg a mögötte levő tárgyak, alakok látványát. Ez a

minimalizmus Rohlffing és Gormley megoldásaihoz is hasonlítható. A kölcsönösség nem egyenlő mértékben határozza meg a jelenséget; a hátsó elemek, az alakok alárendelt szerepet kapnak.

Katarina Schmidl áttört transzparenciája a raszterszerű építkezés elvén alapul. A térforma végtelen számú nézetet kínál a befogadó számára.

A light-box-ok önmagában attól, hogy áttetsző anyagot alkalmaznak, világítanak át, nem tartoznak szorosan tárgyunkhoz. Abban az esetben viszont, ha több film, fólia kerül egymásra, fellép a kölcsönös áthatás jelensége (pl. Verebics Ágnes világítódobozai).

Ez az első kategória az, ahol legmarkánsabban találkozunk a kölcsönös áthatás jelenségével, ezért a példák legtöbbször is ide köthető. Korábbi felosztásomban az a rész volt hasonlóan hangsúlyos, ahol a kölcsönös áthatások meghatározó szerepe emelkedett ki.

A második kategória a *transzparencia vizuális jelensége, mint illúzió*. Ez jöhet szóba például Fehér László: Gyerek luftballonnal című művénel. A sík felületre festett sajátos megoldás hordozza a kölcsönös áthatás illúzióját. Pozitív-negatív, illetve tónusátfordulások, a vonalak játékának átható jellege alkotja a festmény vizuális esszenciáját.

Joachim Bandau munkája az áttetsző festékekkel megvalósított, egymásra kerülő rétegek áthatására épül. A mű az anyagszerűségében megjelenő megoldásokhoz is sorolható lenne, ha eltekintenénk attól, hogy a festékréteg vastagsága, anyagi minősége, ebben az esetben megragadhatatlan tényező.

Hasonló példa ehhez Rákóczy Gizella idézett variációi, szekvenciái.

Sajátos minőséget hordoznak az olyan fotogramok, mint Gáyor Tibor *fénygramjai*, melyek a vetítés következtében, a megfelelő laborálási technikával, egy síkfelületre irányulnak. A fotópapíron rögzül az időben strukturált változások sűrített végeredménye, a megvalósuló transzparens felületek leképezése.

Robin Rhode „maszatolásai” az anyaghasználatból származtatott kölcsönös áthatások illúzióját keltik képi megjelenésükben.

Monica Bonvicini Public Toalett-je a sajátos anyaghasználat következtében egy elementáris hatású illúzióra épít. A kölcsönös áthatás leredukált formájáról beszélhetünk.

A röntgen technikája is illúzióként minősül, de köthető a vetítés egy sajátos változatához is, aminek kapcsán behatolunk a tárgyak, emberek belsejébe (pl. Wim Delvoye, Kai-hung Fung).

A vetített kép anyagában megfoghatatlanná válik, mégis származása sok esetben (még mindig) anyaghoz kötött (pl. filmszalag). A digitális kép teljesen eltávolodik az anyagszerűségtől. Az egymásra-exponálás a vetített film, illetve kép kapcsán a vásznon, vagy a monitoron, transzparens hatásként jelenik meg. Ide köthető a dadaistáktól kezdve (pl. Clair:

Felvonásköz) napjainkig számos megoldás. A fények keveredése azok intenzitásának összeadódását vonja maga után.

Csörgő Attila idézett installációja a mozgásban levő anyag és a fény együttes hatására épül.

Az anyagon áthatol a vetített fény-alakzat és kölcsönösen alakítják egymás megjelenését.

Szintén a vetített transzparencia kategóriájához tartoznak a tiszta fény (ki)vetítései, egymással párbeszédet folytató áthatásai. A színorgonák és rokon megoldásai azért sorolhatók a vetítésen alapuló transzparenciához, mert a jelenség egy (kivetített) felületen jelenik meg; ahol a háttér, a kulissza anyaghasználata láthatatlanná válik (pl. Thomas Wilfred: Lumia/Clavilux).

Magában a jelenséget különálló, anyagában megjelenő felületek, transzparens anyagok indítják el, generálják (pl. színes üveglapok, vagy fóliák, tömbüvegek), de az egymásravitítés nélkül, természetesen nem jelenne meg az adott, tárgyalt vizuális élmény.

Az utolsó kategória ebben a felosztásban a tükröződéshez kötődik, mely szorosabb kapcsolatba hozható az illúzióval és anyagszerűséggel is, illetve a korábban említett azonos témájú kategóriákkal. Példaként Nuno Cera fotósorozata, illetve Halász Péter és Brigit Kowanz művei említhetők meg. Ezek a megoldások összetettebb struktúrát; illetve tükröződő-transzparenciát valósítanak meg.

Ez a második felosztás, mely listaszerűen végigszaladt a már felbukkanó műveken, talán megerősít abban, hogy a transzperencia jelensége összetettebb folyamat eredménye; önmagában a transzparens anyagok alkalmazása még nem jelenti lényegi vonásának megvalósítását, a kölcsönös áthatást. Ez a kölcsönös áthatás tovább vihet azon az úton, mely a transzparencia összetettebb rétegei felé irányulnak; ahol a vizuális megjelenés összhangba kerül a kifejezési tartalommal, a még kevésbé megragadható minőségekkel, gondolati áthatásokkal.

Ezek az általam felállított kategóriák, mint látható volt nem minden esetben határolódnak el egymástól élesen. Esetenként átfedésbe kerülhetnek; egy-egy művet jellemezhet két, vagy esetleg több kategória is. Például egy sík felületen az egymásra rajzolt formák átlátható vonalhálót képezhetnek, mely így a layerekhez, az egymásra fektetett képrétegekhez, vagyis a *vizuális elemek kölcsönös áthatásaihoz* éppúgy kapcsolhatók, mint az *áttört* kategóriához. A rajzolt formákat felfoghatjuk teljesen átlátszó testnek is. A találkozási pontok árulkodnak a mélyebb, tartalmi összefüggésekről.

A következő egységben részben összefoglalom, részben továbbgondolom az ebben a fejezetben eddig megfogalmazottakat.

Az építészet és az optika transzparens jelzővel a teljesen átlátszó dolgokat, anyagokat jelöli.<sup>39</sup> Felmerülnek a következő kérdések. Transzparensnek nevezhetem-e a teljesen átlátszó, hibátlan üveget vagy a levegőt? Hogyan határozható meg a transzparens és a teljesen átlátszó, vagyis az *olyannyira átlátható, hogy már nem látszik* közötti határvonal? Ha a teljesen átlátszó anyagon, közegen, mint közvetítőn hiba jelenik meg, akkor az anyagot transzparensnek tekinthetjük, mert számunkra nyilvánvaló, hogy ott egy közbülső, elválasztó közeg létezik. Ha a közvetítő anyagban nincs hiba, akkor érvényét veszti mindez, miszerint annyira átlátszó, hogy nem látható, tehát érzékelésünk számára nem létezik. Például az ablaküveg, ha teljesen tökéletes megjelenésű, akkor megszűnik ablaküvegnek lenni, akkor nem fedi fel létét. Ha törött, repedt, anyaghibás, tükröződő, egyenetlen vagy piszkos, akkor értelmezhető vizuálisan a jelenléte. Ilyen alapon a tiszta levegő is tökéletes, nem érzékeljük önmagában a közeget. A köd, a gőz vagy a levegő szennyezettsége felhívja figyelmünket a közeg jelenlétére, önmaga létét tárja fel. A médiumba, mint közvetítőbe hiba lép fel. Tehát eképpen minden transzparens anyag felfedi önmagát. Ha felfedi magát, közé áll valaminek. Közvetít a szemlélő és a kinti látható valóság között.<sup>40</sup> A transzparencia jelensége, tehát valamilyen egyértelmű(bb) anyagi megjelenéshez köthető, az anyagi lét megjelenésének burka, teste, hasonlóan, mint a test, mely a lélek háza.

A levegő is elválaszthatatlan a tértől. Transzparens térbelisége a levegőperspektívában mutatkozik meg. A levegő mégsem lehet minden esetben hibátlan; pontosabban teljesen átlátszó. Legalábbis nagyon nagy mennyiségben ez általában nem áll fenn. A festészetben megjelenített távoli táj *sfumato*-ba, köd(össég)be burkolózik. Ezzel a megoldással érzékeltethető a festészetben a távolság. A festészetben különböző technikai megoldások segítségével fejezhető ki a levegőtávlat. Ezek lehetnek a tónus, a telítettség, az élesség és bizonyos fokig a szín gradiensei.<sup>41</sup> A levegőperspektívával analóg módon több darab víztiszta (teljesen átlátszó) fólia esetén is felerősödik a „hiba”. Tehát az anyag sűrűsége, mennyisége által fokozottan veszít az átláthatóságából.

Érdekes ellentmondás fedhető fel abban a tényben, hogy a szemünk, bizonyos szempontból teljesen transzparensnek tekinthető. Hol is képeződik le valójában a kinti látvány?

A teljesen átlátszó anyag téri formaként, térben való elhelyezéséből adódóan fizikailag megtapasztalható, meghatározza a teret, de vizuálisan háttérbe szorulhat.

A látvány szempontjából összeadódásról, vagy kivonódásról is beszélhetünk. Ha a transzparens felület (teljesen) átlátszó és tükröződik, akkor összeadódik a felület mögött megjelenő kép a felület előtti kép terével. A látvány felerősödik. Ha áttetsző a transzparens

felület, akkor kivonódnak a vizuális elemek. Az áttetszőség valamit részlegesen, illetve intenzitásában elfed, gyengít, homályosít, halványít, mint például a pausz papír egy kép előtt. A transzparencia megjelenésekor általában medialitásról van szó. A transzparens tárgy egy médiumként is felfogható. Közvetítő anyagként, közvetítő jelenségként, mint metafora működhet. A művészet általában a külső világnak a megkettőződése, újratemtése. A művész áteresztő képessége, szerepe hasonlóan működik a transzparens anyag áteresztőképességéhez. A külső világra irányuló különböző mértékű áteresztő-képességgel működő alkotó analógiát képezhet a transzparenciával. A művész a médium, a közvetítő, aki kiválaszt, akin átszűrődik a látható, tapasztalható, érezhető valóság.

Dolgozatomban nem vállalkozom arra, hogy a transzparencia történeti fejlődését, vázát a művészetek kontextusában tárgyaljam. Ezt több okból sem teszem. A terület hatalmas, nem csak a képzőművészetet érinti, illetve magában már csak a vizuális művészetek területén is külön dolgozatként jelenhetne meg. Vállalt témám elsősorban a jelenkori megoldásokra fókuszál, onnan emel ki példákat, illetve ezzel párhuzamosan, összhangban néhány filozófiai kapcsolódási pontot ragad meg. Egyik legfőbb célom, hogy a már közhelyesnek minősülő transzparenciának, rendszerező igényű végiggondolását megvalósítsam, illetve néhány új, friss aspektusát feltárjam a kortárs gondolkodás szem előtt tartásával. A következő rövid egységben, célom megerősítéseképpen teszek egy rövid kitekintést, mely kronológiai sorrendbe emel ki néhány fontosnak ítélt momentumot.

Az őskori művészetben már felfedezhetjük a többsíkú ábrázolást, az egymásra rajzolást (például: barlangfestmények, -rajzok). A középkorban a gótikus üvegablakok jelentették a legtranszparensabb felületeket, amelyek kapcsán az ember számára út vezethetett a transzcendens világ felé. A XIX. század a modern kor hajnala, amikor számtalan találmány alapozta meg a fejlett kort. A transzparencia nagy szerepet kapott az akkor megjelenő, népszerűvé váló optikai játékokban is (pl. Guckkasten, kromatrop, litofánia).<sup>42</sup> A XIX-XX. század fordulóján az építészetben, hasonlóan a gótika idejéhez, hangsúlyossá válhatott az ablakfelületek megnövekedésével a transzparencia-hatás. A falak szerepét átvették a vasbeton és acél vázszerkezetek. A nagy ablakfelületek használatával a külső és belső tér közötti kapcsolat felerősödött. Az új médiumok megjelenése a fényvel kapcsolatos. Az avantgárd idején megjelent a film művészeti alkalmazása is. A film, a fotográfia új képi megoldások kialakítását tette lehetővé. Az egymásra exponálás a filmre, mint hordozóra új technikai-stílusbeli megoldásnak tekinthető, a transzparencia egy újabb formája jött létre. A múlt században megjelentek a különböző áttetsző műanyagok. Az elsők közt Moholy Nagy László foglalkozott az átlátszó plexi hő fölötti meghajlításával. Könnyen megmunkálható, hőre

lágyló, átlátszó plexiből csavart, hajlított, lyukasztott kísérleti plasztikákat, szobrokat készített (például: *Dupla hurok*, 1946). A light-box még napjainkban is divatos kifejezésbeli, illetve installációs megoldás.<sup>43</sup> Kialakulása, első alkalmazása a Bauhaus idejére vezethető vissza. A világítódobozban alkalmazott (fény)képek, a monitorokhoz hasonlóan, saját fényforrással rendelkeznek, így általában sötét(ebb) térben jelenhetnek meg. A néző figyelme jobban a képre, annak elemeire összpontosulhat. A light-box, tehát egy sajátos ön-aurával rendelkezik; így az installált fotográfiák egyrészt a gótikus színes ablakokra, másrésztől napjaink monitorokkultúrájára utalnak, reflektálnak. (33. számú képmelléklet)

Az alakviszonyon alapuló átlátszóság az ábrázolt emberi test és ruházata interferenciája kapcsán is kialakulhat.<sup>44</sup>

A transzparencia a gyermekrajzok esetében is felmerül. Kis korban gyakori, hogy a gyermek azt rajzolja amit tud és nem ahhoz hasonlóan, ahogyan az ténylegesen látszik. Példának okáért megemlíthetjük, hogy a ház falait átlátszónak ábrázolja, a bent tartózkodó személyeket, tárgyakat, egyszerűen belerajzolja a kisgyerekek a házba, a falak mögé.<sup>45</sup>

Az üveg anyagminősége a transzparencia jelenségét alapvetően indukálhatja, esztétikai értékei ebből a sajátosságából építkezhetnek. (28. számú képmelléklet)

Annyira jellemző a transzparens anyagok használata korunkban, hogy gyakran még a hétköznapi műszaki cikkeket és azok tartóit, borításait, külső házait is átlátszó anyagból készítik.

## **2. A transzparencia fogalomhasználata néhány ismert gondolkodónál**

### **2.1. Átengedő, áteresztő képesség (Karlfried Graf Dürckheim)**

Karlfried Graf Dürckheim (1896-1988) német pszichológus és filozófus a transzparenciát lélektani szempontból közelítette meg. Behatóan foglalkozott azzal, hogy milyen lélekállapotok és tulajdonságok határozzák meg az ember képességét az életenergia befogadásának viszonylatában. Véleménye szerint, ha az ember megfelelő mértékben transzparens, akkor képes az élet erőinek felvételére. Dürckheim filozófiája, lélekelemzései mélyebben világítanak rá az emberi természetre. Gondolatai, rendszerbe foglalt állításai az alkotásban is felmerülő, illetve meghatározó folyamatokhoz lehetnek kapcsolódási pontok.

A dolgozatnak ebben a fejezetében, Dürckheim mellett további gondolkodók, filozófusok terminológia-használata segítségével, azok alkalmazásával, értelmezésével mutatom be a transzparens lét megélésének lehetőségét.

Karlfried Graf Dürckheim Münchenben született. Két alkalommal, hosszabb ideig tartózkodott Japánban, ahol mély benyomást tett rá a keleti filozófia, különösen a zen szellemisége.<sup>46</sup> A zen-kultúra még ma is nagy jelentőséggel bír számtalan területen, mint például az építészetben, a tájalakításban, a virágkötészet művészetében, a zenében és a költészetben, úgymint a teaszertartásban. A zen legfontosabb, jellemző összetevői a művészet, az esztétika és a csend.<sup>47</sup> Az alkotás pillanatában az „érzés és intellektus elhalványul az általánosan jelenlévő minden élet egysége előtt”. A zen-festészetben a művek a „természet szeretete és a szerény egyszerűség” által tűnnek ki.<sup>48</sup> „A valódi zen-művésznek ismertetőjelei még ma is az igen kemény munka, az évekig gyakorolt technika feletti uralom, a magas szintű tökéletesség elérését megcélzó mély alázat. Ekkor a festő ecsete önmagát vezeti, mert az 'es' a festőben szüli meg az alkotást a semmiből”.<sup>49</sup> A zen-művészet átfogó lényege, hogy a cselekvés pillanatában az ént háttérbe léptetjük és egy alkotói pillanatban, önmagunkat és iskoláinkat elfeledve, spontán és intuitív módon cselekszünk. A zen tanításai közül az egyik legfontosabb az, hogy a művészetet és a világot magunk körül kell megélnünk, ahelyett, hogy elemeznénk azt.<sup>50</sup> A keleti filozófiákból számunkra kiemelt csomópontoknak számíthatnak, tárgyunkhoz is köthetők a következő gondolatok, létállapotok: a természet és önmagunk teljes egységként való megélése (és nem analizálása, „szétszedése”), az üresség tartalmat adó fontossága, az egyén háttérbe szorítása, a transzparens hozzáállással a lényeg felé törekvés és a transzcendencia tényleges, az értelem felől közelített megragadhatatlanságába való beletörődés.

Dürckheim amikor a második világháború után Japánból Németországba visszatért, Maria Hippus-szal közösen létrehozta a Fekete-erdőben pszichológiai központjukat (Existential-psychologische Bildungs- und Begegnungsstätte, Todtmoos-Rütte). „Mindkettőjüknek vannak tapasztalatai az én-transzcendens vonatkozásában, melyekben számukra a megtapasztalható és a konkrét, megfogható világon túli realitás közvetlen kifejezése transzparens módon a világiba transzformálódik.”<sup>51</sup> Életük során olyan élményekben volt részük, melyeken keresztül megnyilvánulhatott a köznapi lét feletti tartalom. Dürckheim és Hippus számára ezek az élmények „lélektapasztalatok” voltak, melyekben az ember „transzcendens magja” jelentkezett. Dürckheimnél, valójában ez a lélek újrafelfedezéséről „... mint egy megkerülhetetlen és megtapasztalható valóságról” szólt.<sup>52</sup> Az embernek transzparenssé, tehát áteresztővé kell tennie magát a tér és idő feletti lét számára. A tér-idő megragadása illúzió

csupán, gondoljunk arra, hogy a pillanat sem létezik, amint „elkapnánk” már tovább léptünk. Jelenünk a múlt és jövő eredőjeként, emlékezeteként és víziójaként definiálható, így nem létező fizikai aktus.

Dürckheim és Hippus, praxisuk kapcsán kialakították az úgynevezett *iniciatív terápiát* (Initiatische Therapie).<sup>53</sup> A terápia lényegi vonása, értelmezésükben a „titkokhoz nyíló kapu” megnyitásban foglalható tömören össze, vagyis abban a kezdetben, ami az ember lényéig való eljutáshoz szükséges.<sup>54</sup>

Dürckheim programja szerint az iniciatív terápia négy alappilléren nyugszik. Mindenek előtt, a C. G. Jung által orientált *mélypszichológia* mellett, az iniciatív terápiában a zen stílusú *meditáció* lényeges elem. Eszerint megnyílik az ember a saját középpontja felé, melyben egész személye benne rejlik. Mialatt a tudat és az értelem elcsendesül, vagyis háttérbe szorul, ezzel egyidejűleg felemelkedik benne a mindent átító lényeg.

A *kreatív-terápiában* a festéssel, a szobrászattal, a tánccal, az énekkel, a hangszeren való játékkal, a pszicho-drámával és hasonló tevékenységekkel, úgymint a Maria Hippus által fejlesztett *vezetett rajzolással*<sup>55</sup>, az embernek lehetősége nyílik az eddig többé vagy kevésbé „elállítódott” lényét tudatosítani, azért, hogy önmaga mint személy áteresztővé, transzparenssé váljon. Az „elállítódott” ebben az esetben azt jelenti, hogy nem megfelelő mértékű nyitottsággal rendelkezik az ember a lét, az élet erői számára.

A negyedik oszlop Dürckheim rendszerében az alkalmazott *személyi testterápia*, mely átfogja a légzéssel, a hanggal és az érintéssel való cselekvést, munkát. Itt ellentétben azzal, miszerint mások a testet buroknak vagy hangszernek tekintik, melyet az ember birtokol, *vagyis „kívülálló” tőle a teste*, az ember teste, az ami Ő maga, *azaz egy egységet alkot önmagával*. Dürckheim írta: „én vagyok a testem a mozdulataim egységében, melyekben kifejezem és megjelenítem, megvalósítom, vagy eltévesztem önmagamat. A test, ami én magam vagyok, nagymértékben áteresztő a létre; transzparens a benne rejlő transzcendens számára.”<sup>56</sup>

Ezzel összhangban, Dürckheim nézete szerint a *personale* (megfelelője a magyar személy szónak) nem egyfajta levezetése a latin ’persona’ kifejezésnek, abban az értelemben, mint ’maszk’ vagy ’álca/álruha’, illetve ’szerep’, amit az ember, lehatároltan a lényétől játszik. A ’personale’ sokkal inkább a ’personare’ latin kifejezésre vonatkozik, az ’áttűnik’, illetve a ’visszhangzik’ értelemben és ennek megfelelően a határaiban transzparenssé vált embert jelenti, aki teljes valójában áteresztő a létére.<sup>57</sup>

Dürckheim gondolatmenete alapján elmondhatjuk; amennyiben a határok túl merevek, akkor a *megmerevedett én-burok*<sup>58</sup> fogva tartja az embert. Semmi nem tud bejutni és ami bent van, nem tud kifelé áramlani.<sup>59</sup> Ezzel szemben az ember *én-burok nélkül*<sup>60</sup> túl nyitott. Mindent be

tud eresztetni, de semmit sem tud megtartani<sup>61</sup>. Ezt a két formát nevezte úgy Dürckheim, mint az ember hibás fejlődéseit. A megmerevedett én-burok a fixált én-képéről ismerhető fel. Hozzá tartozik az én lényegéhez, hogy mindent megtapasztaljon, és a megszerzett tapasztalatokat fogva tartsa.<sup>62</sup> Így egy ember, tehát ha „fixált én-képű”, akkor az énjében, egojában megragad, a határai megkeményednek, szilárdan megtartja a már megszerzett tudást, tapasztalatot (stb.) és azt nem tanulja meg elengedni; mindenkor van egy stabil álláspontja, megrögzülve a pozíciójában és óvja magát a változásoktól. Az új lehetőségek és szemléletmódok számára idegenek maradnak, távol maradnak tőle. Hasonlatosan egy lóhoz, akire szemellenzőket tesznek fel, nem néz sem jobbra, sem balra, sem a horizontjától eltérően. Olyanok az elképzelései mintha kőbe lennének vésve; saját rendszerén belül érvel, szilárd kategóriákban és skatulyákban gondolkodik, megpróbálja a dolgokat helyreigazítani és elképzeléseinek megfelelően még jobban csinálni, precízen, tökéletesen, mint „ahogy lennie kell”. Itt, ennél az esetnél hiányzik az életbe vetett ösbizalom, ezért megpróbálja magát az énjének erőivel bebiztosítani. Szociális vonatkozásban az énjében megragadt ember egoista, egocentrikus (a középpontba az ént állítja, ezt a létezése alapjának tekinti). Nem tud szeretni. Nehezebbre esik mások nézőpontjából szemlélni a dolgokat, illetve gondolkodni, mert ő alapvetően mindig csak saját maga körül forog.<sup>63</sup> Nem tud megnyílni, akár a saját egyéni mélységével szemben is, idegen és zárkózott.<sup>64</sup> Állandó feszültségben él, mely előbb vagy utóbb robbanásszerű kitöréshez vezet a saját börtönéből.

A másik póluson található, az *én-burok nélküli ember*, akinek hiányzik valami formaadó. Határai folyékonyak, az ember behatárolatlan és tartás nélküli, hirtelen, szeszélyes és érzésektől függő; kontúr nélküli egyén. Számára hiányzik a talaj, a központ, a gyökérzet, a hordozó. Gyakran kiszolgáltatottnak és tehetetlennek érzi magát, és ezt megpróbálja erőszakkal, amit másokon, vagy magán követ el, kompenzálni. Gyakran egy látszatformában él, aminek semmi köze a valódi lényéhez. „Az ember *én-nélkül* nem lehet tudatos és határozott, hanem kénytelen tartósan élni és szenvedni olyan állapotban, mely forma és tartás nélküli.” A környezet hatására, kontroll nélkül csapódik ide-oda. „Mértéktelenül szeret és gyűlöl, mert hiányzik belőle a mértékadó saját mérce”.<sup>65</sup> Az ilyen „formánélküli ember” tehetlenné válik, „a hirtelen feszültség és megdermedés veszélyében, amely méreggel és lappangó agresszióval teli.”<sup>66</sup> Ezt a feszültséget, agressziót önmaga, vagy más ellen irányítja. Az én két formájának tipikus kifejeződését vázoltam fel az előbbiekben Dürckheim gondolatai alapján. Egyik esetben teljesen hiányzik a transzparencia, a másikban ez határtalanul megvan. Az élet különböző területein és különböző időben, egyszer jobban, máskor kevésbé jutnak kifejezésre ezek a formák. Ebben a két szélsőséges esetben mindenkor

hiányzik az emberből az ősi-eredeti életbe vetett bizalom, az abban való hit és biztonságérzet. Az *eredeti* itt, a „minden tapasztalat előtti” jelenti. Dürckheim „ősbeállítódásról” beszél, amit a gyermek tudattalanul elvár.<sup>67</sup> Ha az ősi-eredeti életbe vetett bizalom (ősbeállítódás) csorbul, különösen a korai gyermekkorban, akkor az én-fejlődése visszaesik, hányatottá válik. Ha a gyermek az elegendő gondoskodó figyelmet és a törődést megkapja a szülőtől, vagy az illetékes gondozó személytől, az ősbeállítódás nagy eséllyel normális kimenetelű lesz. A *merev én-burokkal* rendelkező ember megpróbálja a hiányzó bázist egy túlméretezett énnel kompenzálni. Ezzel szemben az *én-burok nélküli embernél* az én teljesítő ereje olyan alacsony, hogy egyáltalán nem tud biztos öntudatot (ki)fejleszteni. Ha a gyerek az ősbeállítódást illetően nem csalódik a szülőben, illetve a gondozóban, akkor az énné-válás egy egészséges, sikeres folyamat, az emberben, mint személyben (personare, lásd korábban) ebben az esetben megvan a szükséges transzparencia azon erők számára, amelyek őt hordozzák és a szükséges forma, illetve tartás, melyek részére teret adnak.

„Egy meghatározott tartás mellett a tudat *minden* tartalma a lét iránti transzparenciát tartalmazza, vagy afelé irányul. (...) Vannak olyan (maga)tartások, melyek a lényeg- és léttapasztalatokat egyszerűen blokkolják, mások, ezt elősegítik”.<sup>68</sup>

Dürckheim rendszere, gondolatai a vizuális kifejezéshez is kapcsolhatók; segíthetik, kiegészíthetik az előző fejezetben tárgyalt felosztás karakteresebb megértését. Bizonyos analógia, átjárhatóság vázolható fel a látszólag távoli területek között. Dürckheim gondolkodásmódja kiindulási alapként tekinthető, támpontot jelent számomra a transzparencia minél sokoldalúbb megközelítéséhez.

A teljes transzparencia, az átláthatóság („tökéletesség”) a lényegét szünteti meg. A tökéletes „átláthatóság” magát a transzparenciát törli el. A nincsen (*teljes átlátszóság*) és a van (a vizuális megközelítésben a „hiba”, tökéletlenség, *felfedhető transzparencia*) sajátos elegye a megfelelő út bejárásának, a jelenség teljessé tételének. A „tartás (forma)” és az „áteresztőképesség” együtt működnek megfelelően. Nem teljesen átlátszó, sem átlátszatlan, hanem létezik egy „középút”, amely áttetsző, áteresztő. Ez egy megfelelő tartást biztosít. Ennek megfelelően képez párhuzamot az előző fejezetben taglalt vizuális transzparencia rendszerével a dürckheimi fogalomhasználat. Optimális esetben transzparencia jelentkezik, amennyiben a felület rendelkezik látható formával, illetve „tartással”, tehát felfedhető, vagyis áttetsző, áteresztő. A „tartás (forma)” és az „áteresztőképesség”, megfelelő módon, együtt működnek.

## 2. 2. A transzparens lét Dürckheim és Hamvas Béla írásai alapján

Hamvas Béla (1897-1968) író, filozófus behatóan foglalkozott a transzparencia filozófiai kérdéseivel, annak gondolati tartalmaival. Jelentőséget tulajdonított a *transzparens egzisztencia* fogalmának. Foglalkozott az olyan „akadályokkal”, melyek a lét szabad áramlását gátolják, illetve a kötöttséget jelentő burkokkal. A burkok megléte vagy hiánya az ember átértesztő képességét, a transzparenciája mértékét határozza meg. Ezek alapján vetem össze Dürckheim és Hamvas térben és időben távol született gondolatait. Eltérések és hasonlóságok alapján igyekszem összefoglalni a kétféle megközelítést. Eltérések adódhatnak abból a szempontból is, hogy pszichológiai vagy filozófiai szemszögből közelítette-e meg az adott gondolkodó a vizsgált témát. A következőkben csupán érintőlegesen kívánok kísérletet tenni arra, hogy felvázoljam a kétféle gondolkodást az emberrel kapcsolatban, mint transzparens lényre vonatkozóan és leginkább arra fókuszállok, hogy a közelítő szálakat összekössem, megkeressem a tárgyalt témámhoz való kapcsolódási pontokat, analógiákat. A filozófiai-társadalmi-pszichológiai vonatkozások és a vizuális művészeti kifejezés együttesét, a transzparencia jelenségéhez kapcsolódó ez irányú csomópontok megkeresését izgalmas kísérletnek gondolom.

Hamvas Béla olvasatában, a történeti kor kezdetén, a látható anyagi és a láthatatlan érzékfölötti, szellemi világ szervesen összetartozott. Nem voltak éles határok; az anyag nem jelentett elválasztó határt. A szellemi erők szabadon és bőséggel áramlottak a természetbe és az anyagba, mindabba, ami a földön létezett, élt. A kezdetekben az „élet a lét felé nyílt”.<sup>69</sup> Hamvas *zárt életnek* nevezte a földi, anyagi világot, mely korunkban a *nyílt lét* számára már lehatárolt. A tiszta elemek beszennyeződtek, az átláthatóság elfedődött. Ebben a zárt életben a letompult érzékenységenket *kábaságnak*, homályban való tapogatózásnak jelölte. Ami számunkra a fizikai testben és az anyagi világban megadatik, már nem teszi lehetővé, hogy érzékenyek legyünk a nyílt létre. Ehhez a léthez nagyfokú metafizikai érzékenység kell, mely *éberséget* feltételez. A metafizikai éberség azt jelenti, hogy az ember nem merül el a kábaságban, a látható valóságban „nem gyönyörködik, hanem azon keresztüllát”.<sup>70</sup> A metafizikai érzékenység foka összefügg azzal, hogy a tudat milyen mértékben transzparens a létre. Az emberi élet a lét erőitől függ.<sup>71</sup>

Dürckheim elsősorban pszichológiai értelemben vizsgálta az embert. A pszichológiai énnel, a személlyel foglalkozott. Hamvas a filozófus szemszögből gondolkodott az emberről, a metafizikai ént az emberiség történeti korszakának viszonylatában vizsgálta.

Dürckheim írásaiból kiderül az is, hogy ő, a megfelelő mértékben transzparens embert tartotta ideálisnak és ennek az állapotnak az elérésére törekedett terápiás módszereivel is. Az ember teste önnön maga. A körülvevő burkot a pszichés gátak, korlátok jelentik.

Hamvas a burkot ennél jóval szélesebb értelemben taglalta. Számára a *zárt élet* a nyílt lét áramlását akadályozó burkok rétegeit jelentette. A burkok a szocializálódáshoz felvett dolgok, amivel az egyén az élethez szükséges boldogulását biztosítja a maga számára. Ezekkel kapcsolódik az itteni élethez. Hamvas szerint az anyag, a látható valóság is, mely körülvesz bennünket a burok része, mely elfedi a valódiságot, a nyílt létet, a (valódi) lényegét.<sup>72</sup> A látható valóság már egy lepel, vagyis burok. Ugyanígy a testet is a burok rétegének tekintette. Dürckheimnél a test és lélek nem választható el; a testet nem burokként értelmezte. Ha a személy nem tud nyílt lenni, akkor nem képes áramoltatni magán keresztül a lét erőit, nem kapja meg felülről a „metafizikai levegőt”.<sup>73</sup> Tehát egyfajta nyíltság szükséges a transzcendenssel való kapcsolat fenntartására és egyfajta tartás, mely foglalatot, formát képez az *itt és most* szükséges jelenléthez.

Tengelyek mentén is gondolkodhatunk, közelíthetjük meg az ember és a világ összefüggéseit. A horizontális és vertikális eltérő jelentései egymással összefüggésben értelmezhetők. Ez a két alapvető irány határozza meg életünk fontos mozzanatait. Lélek, test, transzcendens, evilági stb. fogalmak a két alapvető koordináta mentén elhelyezhetők.

A vertikális és horizontális tengelyt Dürckheim egységként kezelte. A vertikális a transzcendenssel való kapcsolatot, a horizontális a testben való létet, az ahhoz való viszonyt jelenti. E kettő egységet képez.

Hamvas írta: „Életünk koordináta-rendszere az oszlop és az ágy. Az oszlop az út fölfelé, (...) a tudat és a nappal. (...) Gondolkozni annyi, mint merőlegesnek lenni (...). Ágyban lenni annyi, mint vízszintesnek lenni, aludni és megnyugodni a kiegyenlítődesben.”<sup>74</sup> A kétféle megközelítés, tehát összefüggésbe hozható a két gondolkodó (kissé) eltérő transzparencia fogalom-használatával is.

A burkokat átlátszóvá kell tenni. Ekkor a tudat minden tartalma transzparenciát nyer a létre. Mögöttük megcsillan a mindent átítató valóság. A transzparencia egyfajta érzékenységet jelent. Hamvas elvontan, metafizikus perspektívából értelmezte a transzparens lét fogalmát. Az ő szemszögéből a transzparenciát a földi élettől távolodva lehet csak megközelíteni.

Dürckheim gondolkodása szerint az emberi viszonyok közt elérhető ez a lét-állapot.

Dürckheim és Hamvas elmékedéseiben összeesengett az a megállapítás, miszerint a burkok megfelelő mértékű elhagyásával az ember áttetszővé, áteresztővé válhat a nyílt lét felé (Hamvas), tehát transzparens lehet a transzcendens számára (Dürckheim).

### 2. 3. Értékfelejtés korunkban

Hamvas és Dürckheim mellé egy, tér-időben még távolabbi gondolkodó néhány ide kapcsolható megállapítását helyezem. Szándékom szerint ezzel a téma még gazdagabb feltárását valósíthatom meg. Jean Baudrillard *A Rossz transzparenciája* című kötete a posztmodern filozófia jegyében íródott. Többek között olyan aktuális témákkal foglalkozik, mint a terrorizmus, az AIDS és a számítógépvírusok. Mindezeket szélsőséges megvilágításban elemzi. A modern világban fellelhető Rosszat tárja fel, mely látens és váratlan; láncreakciószerűen képes működni. A felvetett témákban olyan határozott vonások fedhetők fel, melyeket a transzparencia szemszögéből való vizsgálatok, elemzések hatnak át, fognak össze. Baudrillard korunk gazdaságát és társadalmának viselkedését világítja át. Felhívja a figyelmet arra, hogy amennyiben a Rosszat nem tárjuk fel, a Jót, mint eszmei értéket sem fogjuk felismerni és (főleg) megkülönböztetni a negatívától. Ha nem mondhatjuk ki, mi a rossz, úgy nem is fogjuk tudni, mi a jó.<sup>75</sup>

Korunkban nem beláthatóak, illetve nem átláthatóak az okok és következmények az információáramlásban, a kommunikáció átfogó területein. Ez a folyamat értékfelejtést, értékvesztést eredményez. A rendszerek titkos betegségei, a vírusok beépülnek a gépezetbe. A számítástechnikai rendszerek határai a vírusok terjedésével válnak beláthatóvá.<sup>76</sup> Minden információvá vált, kezelhetetlen ez az áradat (kiszámíthatatlanság) és ezt a vírus teljes mértékben át tudja hatni (transzparencia). A számítógépvírus az információ, illetve a számítástechnika terén, az AIDS a szexualitás terén, a tőzsdekrachok a gazdaság terén érvényesülő „gyilkos transzparenciák”. Ezeknek a gyilkoló transzparenciáknak a legnagyobb fegyvere a váratlanság, a kiszámíthatatlanság. Az AIDS, a pénzvilág, a tőzsdekrachok, mint felszabadult energiák, hirtelen a semmiből törnek elő, amire pedig számítunk, talán be sem következik. Látszólag a semmiből törnek elő, mert megszűnt a „kiszámítható mértékletesség”. A lineárisan működő, ilyen módon kezelhető folyamatok háttérbe szorulnak, vagy eltűnnek (vö. még pillangóhatás, káoszelmélet, fraktálok). Minden hiba (talán) a mértéktelenségen nyugszik. A kiszámíthatóság, tehát meghatározhatatlanná, bizonytalanná változott. Egyre jobban eltávolodunk a létbe vetett bizalomtól. „A technika és a tudomány tétje a jelek szerint inkább az, hogy bennünket egy végérvényesen valószerűtlen világgal szembesítsen, mely túl van az igazság és a valóság minden elvén. Korunk forradalma a bizonytalanság forradalma. Nem állunk készen arra, hogy ezt elfogadjuk. És a paradoxon az, hogy még több információval és kommunikációval reméljük mindezt elkerülni, holott éppen ezzel

súlyosbítjuk a bizonytalansági kapcsolatot.”<sup>77</sup> Az ember túlságosan beleavatkozik a világba, saját funkcióinak, technológiáinak extroverziójával a mértéktelenség állapotába kerül. Az ember „transzcendens volt és mértéktelen lett.”<sup>78</sup> A mértéktelenség a gépek képességeibe vetett optimista illúziókkal is kapcsolatba hozható. „Az emberek azért álmodoznak eredeti és zseniális gépekről, mert lemondtak a saját egyéniségükről... (...)

Világunk már nem a növekedés, hanem a kinövés világ. Burjánzás társadalmában élünk...”<sup>79</sup> A kinövés a betegségek egyértelmű analógiái, melyek nem előre visznek; kiszámíthatatlanok és drámaian súlyosak.

A transzparenciát Baudrillard a *nem-látszóság* értelmében használja. *Az operatív kifejlesztés* című fejezetben az átlátszóvá, szintelenné tett emberről gondolkodik: „... végérvényesen meghonosodott a transzparencia. Kissé olyan ez, mint az árnyékát veszített ember, aki átlátszóvá vált a rajta áthaladó fényben, avagy minden oldalról éri a fény, védtelenül állván minden fényforrással szemben. Így világít meg bennünket is minden oldalról a technika, a képek özöne, az információ anélkül, hogy ezt a fényt meg tudnánk törni, sorsunk a szintelen tevékenység, szintelen társadalmi lét, ... agyunk és memóriánk szintelenítése, a teljes sterilizálás.”<sup>80</sup> Baudrillard megközelítése elsöre tűnik teljesen másnak, mint említett elődei transzparencia-elméletei. Inkább arról van szó, hogy Hamvas és Dürckheim más oldalról közelítette meg a problémát, és ezt tehetette egy teljesen eltérő társadalmi közegben. A posztmodern, illetve az azutáni ember koordinátái minden tekintetben elvesztek, feloldódtak, ezért maga a transzparencia is idomul(t) a megváltozott helyzethez.

Az agyonsterilizált, analizált ember gondolatai átláthatóak, ezért a külső erők, a hatalom részéről irányíthatóak, vezethetőek. Árnyékát, a talajt, (identitását) veszített ember gyökértelen, nincs meg a belső biztos pont, amely kapaszkodót jelenthet számára. A több oldalról megvilágított ember, nem tud védekezni, rejtőzködni az átvilágítással, a fehérítéssel szemben; manipulálható, az átmosás ellen védtelen. „A kommunikáció már nem beszélgetés, hanem beszéltetés. Az információ többé nem tudás, hanem tudatás.”<sup>81</sup> Az ember nem akar, hanem akartatnak vele. A műveltetés jellegéből adódik, hogy könnyebb olyant csináltatni, értékesíteni, ami tartalmatlan, üres, semmit sem ér. „A kommunikáció és az információ esetében elkerülhetetlen a következtetés: a legjobb és leggyorsabb továbbításhoz az kell, hogy a tartalom a transzparencia és a jelentéktelenség határán legyen.”<sup>82</sup>

A divat is az identitásvesztéshez kapcsolható. Egyrészt az identitást erősíti, mert behatárolja, azonosítja magát az illető (például: nő vagyok, fiatal, stb.), de uniformizál is. Ezáltal „jelentéktelenné” tesz.<sup>83</sup>

Egy olyan korban élünk, ahol a technika át tud venni olyan funkciókat, mint például az életben-maradás, a létezés funkciója. Meg lehet tisztítani a belső rendszert például a baktériumoktól, de így teljesen lecsökken az ember régi értelemben vett ellenálló képessége. Tehát transzparenssé válik az egyén (egy kicsit megint más olvasatban). Másrészt nagyon kiszolgáltatottá, függővé válik az egyén a technika vívmányaitól. Az embert, amitől megszabadítjuk, azzal szemben sebezhetővé válik. A „transzparencia biológiai formája” a teljes fertőzésmentesség; vákuumban tarthatnak, tartósíthatnak bennünket.<sup>84</sup>

Az ember nem tökéletes; gócpont a térben (bizonyos szempontból problémahalmaz). Tolvaly Ernő egyik gondolatát idézem egy írásából, miszerint ahol besűrűsödik a tér, ott jönnek létre a formák. „Ha nincs fény, nincsenek képek. A képek a fénybe *ütköző* tárgyak képei – fényképek. A *tér* látszólag *ritka*, úgy tűnik, ahol a tárgyak vannak *besűrűsödik*. A tárgyak *vastagsága* a *tér vastagságához* képest elhanyagolható, túl *vékony*. A fény a tárgyakba ütközik (átvilágítja a teret), vagyis a kép ott jelenik meg, ahol a tér a legvékonyabb.”<sup>85</sup> Az egyén, ha tökéletes lenne, „megtisztított” lenne. A teljes tökéletességgel megszűnik az ember. A halálosan tiszta és tökéletes világ nem emberi. Az egyén beszél, mert meg akar oldani dolgokat (aki teljesen transzparens, az nem beszél). Ami fertőzésmentes az teljesen transzparens. A sterilizált világ szenvedély nélküli, távolba vesző illúzió. A tökéletes transzparencia egyenlő a semmivel, a megfoghatatlan végtelennel. Ezt a gondolatot már egy korábbi résznél is felvettem. Mindig van valami zavaró elem a transzparenciában, de ez hordozza a jelentést, ami pedig nagyon is emberi.

A három gondolkodó különböző aspektusokból közelítette meg a témát, az egyénnel, a társadalommal kapcsolatos más-más összefüggésekre vonatkoztatja a transzparencia fogalmát. Dürckheim a megfelelő mértékű transzparenciáról, Hamvas a teljes transzparenciáról, mint ideális lét-állapotról beszél. Baudrillard többrétegűen vizsgálja a jelenséget, az összetett, változó, megváltozott kornak megfelelően a tiszta (teljes) transzparencia veszélyét vizionálja.

Hamvas szemlélete helyezkedik el legtávolabb az ember evilági lététől, Dürckheim közelebb kerül hozzá, míg Baudrillard, mivel erősen társadalmi kritikát fogalmaz meg, teljesen az ember földhöz ragadt problémáira fókuszál.

Hamvas és Baudrillard transzparenssé teszi az embert, de egészen más irányból, előjellel. A teljesen hasonló állapot ellentétes jelentést hordoz; míg Hamvasnál pozitív, Baudrillard-nál negatív előjelű.

### **3. A transzparencia jelensége munkáim kapcsán**

Az előző fejezetekben elkülönült az *objektíven* és *szubjektíven* értelmezhető transzparencia vizsgálata. Az előbbi az anyagra, a dolgokra, a vizuális megjelenésre, jelenségekre vonatkozott, míg az utóbbi inkább az egyénhez, a személyhez, az emberhez kötődött. Az első fejezetben, tehát a tárgyi világban megjelenő vizuális, a második fejezetben pedig az elvont, a lelki, a létre jellemző transzparencia került kifejtésre. A következőkben e kettő, eltérő irányú (objektív és szubjektív „alaptónusú”) értelmezés összekapcsolódását az egyéni alkotómunkámon keresztül mutatom be. Vizsgálom az anyag (objektív) és a személy (szubjektív) transzparenciája között fellelhető kapcsolatot, összefüggéseket, átjárhatóságot. Igyekszem azt az ívet felvázolni, mely a témához szervesen kapcsolható, azon belül is elemzem azokat a munkáimat, melyek a korábban bemutatott rendszer(ek)be valamilyen módon beilleszthetők, illetve leginkább Dürckheim gondolataihoz köthetők. Az utóbbi azért is fontos számomra, mert alkotói világom változásai, egyféle fejlődése kapcsolatba hozhatók a német gondolkodó teóriájával, annak kiemelt vonásaival.

#### **3. 1. Tanulmányi évek**

A lelki folyamatok művészi kivetülése az alkotás sajátja. A transzparencia tartalmi és gyakorlati értelemben is megjelenik munkáimban. Elsősorban a transzparens anyagok használatát jelenti ez, azon belül is azt, hogy egyféle elanyagtalanodás folyamata fedhető fel az elmúlt kb. egy évtizedben készült műveim kapcsán. Az anyaghasználat kapcsolatban van a tartalommal, ami egy másik vetületen pedig a belső világom változásai projektálódásának is tekinthető. Anyaghasználat és szándékolt tartalom, mely a benső történésekből táplálkozik, alkot egységet. A „dolgok” tudatosítása vezetett arra, hogy olyan gondolkodók teóriája és gyakorlata nyújtson megerősítéseket, mint például Dürckheim. Dolgozatomban kitérek azokra a kérdésekre, hogy mikor és miért azt az anyagot használom, alkalmazom, milyen személyes viszonyulásom van ahhoz a matériához és az mit szimbolizálhat, jelenthet a művészetemben. Az elanyagtalanodás szobrászati megközelítése, tehát ide köthető problémafelvetés, mely alkotó munkásságom során is minduntalan felmerül.

A munkáim háttérében egy folyamatos lelki fejlődés és változás húzódik meg. Az árnyékot

megjelenítő, anyagában súlyos, tömörszerű, klasszikus szobrászattól közelíték, pontosabban haladok a transzparens, fényáteresztő, könnyed installációig. Összegző képet mutatok be az utóbbi évtizedben készült (2000-2010) munkáimból, ahol a transzparencia jelensége alapvető jelentőséget kap.

Azzá kell válnod, aki vagy!<sup>86</sup> Műveim egyre inkább felfedező utak voltak számomra. Az alkotómunka egy lehetséges megnyilvánulása, formája annak, hogy a szubjektív világot kifejezésre juttassam. Olyan aspektusok kerültek előtérbe, melyeket nem teljes mértékig nevezhettem tudatosnak. Ezek sokkal inkább a művészi alkotói folyamat során, nagyrészt csak később kaptak jelentést és váltak felismerhetővé számomra.

Munkáim témái fokozatosan mozdultak el a megnyíló belső őszinteség felé, amit a transzparensbbé váló lét tett lehetővé, alapozott meg. A dürckheimi filozófia lényeges elemei megerősítettek a gondolati alap kialakításában; igazolták feltevésemet, gyakorlatomat.

A művészeti tanulmányaim kezdetén felmerült bennem az a kérdés, hogy vajon a kreatívan tevékeny emberek, akik magukat a mindenkori művészet nyelvén keresztül fejezik ki, azon a módon nem egy önismeret vagy öngyógyítás, önmegvalósítás személyes folyamatát élik-e meg? Egy művész, ha például egy ceruza-vázlatot készít vagy agyagot formáz nyomok, jelzés-kötegek ismerhetők fel, melyek az ember belsőjéből fakadnak. Ebben tanult mozdulatok (művészeti technikák) kombinációját láthatjuk, tapasztalhatjuk az ember belső aspektusaival összefonódva. A tanult és a mélyen gyökerező létünk kapcsolható a kézíráshoz is. Megtanultuk az írás szabályait, és ez ötvöződik azokkal a jellemzőkkel, melyek bensőnkől, tudattalan rétegeinkből fakadnak. A középiskolához kötődő tanulási szakaszban kezdtem el behatóbban érdeklődni az iránt, hogy egy mű milyen információkat közöl magáról az alkotó személyéről a mű gondolati tartalmán és a technikáján túl. Érdeklődésem az emberek belső folyamatairól, kiemelten művészi alkotásaik összefüggésrendszerében, mind a mai napig kísér.

A következő részben életutam egy meghatározó szakaszát elemzem, néhány ide illeszthető szempont alapján. A környezeti, külső hatások és az ember önmagával való belső viszonya, rezdülései minden esetben (tudatosan vagy anélkül), de kihatnak az alkotói folyamatra.

Igyekszem felvázolni, bemutatni, hogy egy hosszabb időn keresztül megfigyelve bizonyos változások mi módon érvényesültek, alkottak párhuzamot munkáimmal. Alkotásaim témájában szerepet játszanak az emberek hozzám, valamint másokhoz, illetve egymáshoz kötődő kapcsolatai, viszonyai, vagyis hangsúlyt kapnak a sokrétű emberi kapcsolatok.

A művészeti irányú tanulmányaim kezdetén egyik tanárom a természetemmel és rajzaimmal kapcsolatban a következő észrevételeket tette: „egy csendes és visszahúzó ember, mégis a

vonalkézeltése egy egészen más temperamentumra utal; a feszültség, ami a rajzain megnyilvánul, rajta nem látható”. Számára feltűnt a különbség a visszafogott fellépésem és a rajzi nyelvezetem között, mely a munkáimon kifejezésre jutott. Nagy valószínűséggel az intenzív művészeti kifejezőmódom, az erőteljes ceruzakezeltésen és tónusozáson keresztül betöltötte azt a funkciót, ami a belső feszültségeim levezetésére szolgált, ezért kívülről nézve nyugodt maradhattam. Ebben az időszakban különösképpen introvertált voltam. Ez a társadalmi kapcsolataimmal, az értékek megítélésével, természetesen szoros összefüggésben volt.

A szakközépiskolában főként az akadémikus jellegű metódusokat hangsúlyozták. Ilyen keretek között a belső valóság, az emóciók alig játszhattak szerepet. Az ember figyelme sokkal inkább a külső valóság leképezésére szorított, szűkült le.

A szakmai tudás alapjainak lefektetését rendkívül fontosnak tartom, de egyidejűleg az önkifejezés aspektusa a művészeti munkában elengedhetetlen jelentőségű. Az önkifejezés alapja a befelé figyelés és a saját belső hangok meghallása.

Sok minden megváltozott, amikor a középiskolából a Pécsi Egyetem Művészeti Karára kerültem. A tér kitágult. A szabadság nemcsak adva volt ahhoz, hogy az ember kifejezze önmagát, hanem az önkifejezés, a stúdiummal egyetemben az egyetemi tanulmányokhoz szorosan kapcsolódó követelmény is lett. Felmerült bennem a kérdés; hogyan lehetséges, hogy az ember magát kifejezze, megmutassa és megvalósítsa, ha nem tanulta meg önmagát világosan észlelni, érzékelni, az érzéseit megfigyelni? Lépésről lépésre ismertem meg a lehetőségeket ahhoz, hogy megfelelő hozzáférhetőséget alakítsak ki önmagam számára és egy egyéni utat kezdhessek el bejárni.

Ez főként a fényel és árnyékkal való munkáimban kaphatott megfelelő, felszabadító teret, lehetőséget. Ebbe a sorba tarozott a 2000-ben megvalósított diplomamunkám is, melynek címe *Árnyék és információ* volt. Hétköznapi tárgyak árnyékképei inspiráltak, és ezekhez kötődő, sajátos szobrokat készítettem. Munkáim alapjául szolgált az a gondolat, miszerint egy árnyék, mint kétdimenziós alakzat a síkon számtalan háromdimenziós téri formációnak a leképezése lehet. A szobrokat konzekvensen fényt át nem eresztő anyagokból; műköből és gipszből készítettem. A különböző háromdimenziós formák egyesített, közös árnyéka a vetített fény által kétdimenziós leképezéssé vált. A projekció a nagyon különböző formákat összekötötte és a különbözőségüket ugyanakkor fel is oldotta.<sup>87</sup>

Az intenzív érdeklődésem a fény és az árnyék iránt többek közt abból is eredhetett, hogy az erősen megvilágított tárgyak, annak ellenére, hogy „reflektorfényben állnak”, mégis a

szemlélő figyelmét sokkal inkább a titokzatos árnyék-vetítésre irányítják. A személyes vonatkozás abban is állhatott, hogy ebben az időben nehezemre esett magamat, illetve gondolataimat reflektorfénybe állítani. A „titokzatos projekciók” elterelték a tárgyról a figyelmet, mely tárgynak az árnyék-leképezése állt a középpontban. A zárt, átláthatatlan, tömör tárgyak tehát elrejtöztek a leképezések mögött. Párhuzam mutatkozott az általam akkor használt anyagok merevsége és a kifelé irányuló, relatív szilárd határait között.

Az árnyékkal és fénnel való vizuális kísérletezéseim nem kötődnek szorosan a későbbi transzparens anyaghasználathoz, illetve problémakörhöz, mégis fontos előkészítő szerepet játszottak. Egyrészt, a már érintett szilárd burok feltörése irányába vezettek, amely lehetővé tette a későbbi egyre transzparensbb létet, másrészt az elanyagtalánosítás útjára lépve tényleges transzparens vizuális jelenségek is helyett kaptak, ami például az árnyékok kölcsönös egymásrahatásaiban mutatkozott meg.

2001 ősztől Bajor Állami Ösztöndíjjal három évet töltöttem a Képzőművészeti Akadémián Münchenben. Ezt követően szereztem meg a művészetterápiai oklevelet. A müncheni éveknek a további belső utam szempontjából mérvadó jelentőségük volt. A Képzőművészeti Akadémián kezdetben „szabad szobrász” osztályba jártam. Mivel a hazám hétköznapi környezetétől eltávolodtam és nyelvi nehézségeim is adódtak, ez kezdetben egyfajta elhatárolódáshoz vezetett. Az addigi életemet és a művészeti tevékenységemet más perspektívából szemlélhettem és ebből következően arra más módon is kezdtem reflektálni. Lehetőségessé vált, a megszokott közegből kikerülve nagyobb mértékig önmagamra találni, saját érzéseimet világosabban, tudatosabban megélni, tehát új aspektusból figyelni a dolgokra. A fénnel és árnyékkal kapcsolatos alkotói munkát tovább folytattam. Különböző absztrakt formák, kör-árnyék projekciók foglalkoztattak, ahol közös elemként a kör kapcsolta össze az általam készített tárgyakat. Ebben az időben összhangban állt belső világgal a körrel, az egyszerűség és a harmónia szimbólumával történő foglalkozás, kísérletezés. A kör, az önmagába visszatérő legzártabb forma, egyidejűleg tükrözhetette – az akkoriban még erősen fennálló – visszahúzódó, zárkózott tendenciámat.<sup>88</sup>

Ezeknél a munkáknál az általam felhasznált anyagok is utaltak az oldódó és transzparensbbé váló személyes határaitra. Míg korábban masszív anyagokból valósítottam meg alkotásaimat, ebben az időszakban könnyebb, lazább szerkezetű és vékonyabb matériákat részesítettem előnyben. Kartonokat, falemezeket és finom fémvázakat kombináltam egy majdnem fényáteresztő hálóval, illetve vékony fekete anyagokkal.

Az említett munkákat egy három méter magas installáció követte (*City*, 2003 – 36. számú képmelléklet). A mű elemeit fekete pigmenttel színezett papírokból merítettem. Hosszú papír

sávokat, sok kis négyzetes formájú áttöréssel, nyitott ablakokhoz hasonlóan, melyek áteresztették a fényt – egymás mellett és előtt-mögött függesztettem fel. A fekete szín és a geometrikus, konstruktív, szigorú rendszer ellenére, mely egy rácsos háló benyomását keltette, a papír-sávok mégis könnyű és levegős hatást, minőséget hordoztak. Az elemek elrendezése lehetővé tette, hogy az emberek az installáció között mozogjanak. Az árnyékszobraim után ez a projekt további nyitást jelentett számomra, még akkor is, ha rendkívül nehezemre esett ezt a nyilvánosság elé tárni. Magyarországon ugyanis akkoriban még nem volt megszokott a tanulmányi évek alatt – és egyáltalán a korai években – kiállítani, a szűk szakmai körön, a csoporttársakon kívül prezentálni bármilyen művészi megnyilvánulást, produkciót. Ez az az időszak számomra, amikor megtanultam magamat, benső történéseimet jobban, szabadabban megmutatni és az érzéseimet szélesebb körnek is kifejezni. Az installáció megjelenésével párhuzamban a fény-beeresztés és keresztül-mozgás, az át-áramlás lehetőségeihez hasonlóan, ezekkel analóg módon – a határait is fellazulhattak. A *City* az első olyan munkám, melyben a transzparencia vizuális-projektív jelensége kiemelt szerepet kapott. Megfigyelhetővé vált, hogy egyre inkább a fehér színt is elkezdtem alkalmazni. Merített papírból vízjeles lapokat készítettem. Vékony, különbözően preparált papírrétegeket fektettem egymásra. Ennek következtében a kevésbé áttetsző egységek, darabok mellett részlegesen transzparens képfelületek is keletkeztek. Mint egy prizmán keresztül megtörő fény, nyilvánítja ki a fehér az egész színspektrumot. Ez úgy tűnik, mint egy új kezdet, a lehetőségek minden spektrumával, vagy mint egy íratlan lap, tabula rasa.

Ez az újabb időszak egybevágtott a művészetterápiai tanulmányaim kezdetével is. Igazodtunk ahhoz a törekvéshez, hogy kivonuljunk a műhelyek, galériák világából és új megnyilatkozási formákat keressünk a megnyíló természetben. A nyitás, utamon szükségszerűen tovább kísért. A land art természet-közelsége jelentette az új kereteket. A közvetlen kapcsolat a természet felé transzparens létet indukált számomra is.

Mindkét téma, a fehér szín és a természet találkozott a hóból és az átlátszó fóliazsákokból készült egyéni, konceptuális munkáim kapcsán. A tiszta és fehér formákba foglalt új-hó, a tisztító, új kezdet témájával is összecsengett. Jellemző ezekre az időjárás-függő művekre a mulandóság is. Megfigyelhető, hogy az olvadás fázisaiban változik, eltűnik a forma. Az árnyékhoz hasonlóan elillan és éppen „már nem fogható meg”. (37. számú képmelléklet)

A müncheni Képzőművészeti Akadémián folytatott művészetterápiai képzés a művészi és személyes utamat jelentősen alakította, emellett az emberek közötti kapcsolatok intenzívebb és tudatosabb megfigyelésére készítetett. Alapanyagként vékony transzparens anyagokat kezdtem használni, melyek szimbolikusan az emberi pszichés bőrt jelenítik meg és számomra

plusz tartalmi jelentést nyertek.

### *Az Izoláció című munkáról*

Mialatt munkáim során a belső folyamatokkal foglalkoztam, egyre jobban olyan állapotba kerültem, amit a *transzparensbbé* válással lehet legjobban megközelíteni, jellemezni. A „belső vizsgálatokkal” egy időben, tehát növekedett az az igényem, hogy kifelé ábrázoljam, projektáljam a világról, emberi kapcsolatokról való meglátásaimat, gondolataimat. Az *Izoláció* (2004) című installáció ebből a gondolatkörből indult ki és építkezett. (38. számú képmelléklet) A művészetterápia tanulmányok természetében rejlik, hogy az ember a kapcsolatoknak mind a belső és a külső viszonyára jobban odafigyel, és ezzel összefüggésben a feltárt folyamatokat tudatossá teszi. A nevezett installáció kapcsán személyes perspektívák elemzéséből kiindulva kívántam emberi viszonyokat tükrözni. Fóliákat, vékony transzparens műanyagot használtam fel és ebből hosszúkás csöveket kreáltam, melyeknek a nagysága, mérete egy ember számára adott teret. A mű elemei az egyént cső-burokként fogták körül, amikor benne tartózkodott. A résztvevő a környezetét a „mű burkon” keresztül észlelhette. A munka jellegéből adódóan lehetőség nyílt a nézők aktív részvételére is. Az installáció, többek között a tér megtapasztalásáról is szólt. A fóliákból építkező alkotás a külvilágtól leválasztott tér megélését is indukálta. Nem csak az objektíven adottat, mely a csöveken keresztül volt definiálható, hanem a szubjektíven megélt aspektust is vizsgálta a munka. Hasonlóan látta Dürckheim a kapcsolatokat a külső környezettel; kettős értelemben: egyrészt a további körülöttünk levő objektív térrész, térszerkezet vonatkozásában, másrészt a megélt tér, amelyben a megélt szubjektum 'tétkötésben' áll.<sup>89</sup> Így a személy és a tér egy egységet képezett. „A megélt térben az ember az ő egész lényével, értékével, élő valójával van benne”.<sup>90</sup> A szubjektív megélés a szűk cső terén belül még intenzívebbé vált. Az installáció által *én*, mint személy felszólítást kaptam arra, hogy megéljem magamat a „csőművön” belül: „(be)lépek egy *épített térbe* nem úgy, mint a kép-művészet ideális valóságával szemben, hanem 'játsszótárs' vagyok egy esztétikus realitásban, ami része a saját egyéni valóságomnak.”<sup>91</sup> Az embernek, a mű kapcsán, együttműködő társként, játszótársként megjelent a „határtér ... mint adott alakított lehetőség- és ellenálló-struktúra meghatározott mozgásokra”.<sup>92</sup>

Összecseng a keleti gondolkodással az, miszerint az embert egységesnek tekinthetjük a térrel, amely őt körülveszi. Dürckheim erről így vallott: „ez a belső való nem ér véget a bőrrel, és nem is csak a ruha tartozik hozzá, hanem a szabad mozgás egy bizonyos zónája is”.<sup>93</sup>

Ha valaki ezekbe a fólia-csővekbe bekerült, akkor a fólia-anyag, úgy *összekötő*, mint *elválasztó* szerepet is játszott és szimbolikusan megfelelt a *pszichés bőr*nek. Megfelelő bizalom, nyitottság és bátorság előmozdította és segítette az úgynevezett *összekötő* funkcióját. Minden egyes embernek megvan a saját respektálandó tere, önmagát nyitó, lágyabbá váló határokkal, melyek kiszélesedhetnek. Csekély bizalom, bátortalanság előmozdítja az *elválasztó* funkcióját. Önmagába zárkózás esetén összezsugorodik a játék-tér, és a határok megkeményednek.

Akik az installált fólia-csővek világának átengedték magukat, azoknak az érzékenysége a külső ingerekre reduktív értelemben változott. Az információk, melyek átjutottak a rétegeken torzulttá és töredezetté váltak. Egyesek számára előtérbe került a külvilágtól való leválasztottság. Mások kapcsolatot kezdeményeztek társaik irányába, akiket a szomszédos csövekben véltek felfedezni. Az is előfordulhatott, hogy az élettér olyannyira beszűkültnak mutatkozott, hogy a szűkösséget, zártságot elviselhetetlennek találta a résztvevő, és ki akart törni az izoláltságából.

Interjúkat készítettem az aktív látogatók egy csoportjával. Megfigyelhettem, ahogyan a szereplők egy része a csöveken keresztül egymással kapcsolatba lépett, ahogyan egymást bizalommal megérintették, illetve néhányan megpróbálták a határokon túllépni. Mások „óvták magukat”.<sup>94</sup> A jegyzetben közölt, utoljára megkérdezett személy elsősorban az eget és a földet összekötő, az ember „installáció-világának” transzcendens aspektusát emelte ki. Az egyén szűk határait tekintve, érzelmileg leválasztottnak tűnik erről a metafizikai kapcsolatról, kötelékről, fizikailag *kijáratot*, pszichésen *kiutat* keres. Ez a gondolat összecseng azzal, amit Dürckheim az ember *két világban való megtelepülésének* nevezett: „A lét rendeltetés és megvalósulási adottságok közötti feszültsége átjár minden emberi életet. De minél jobban az ember belsőleg előrejut és érik, számára ez a fájdalmas feszültség annál jobban válik ama tudás forrásává, miszerint a két világban történő megtelepedést és a lehetőségeit a maga ambivalenciájában felismerje. Egyfelől: a korlátozott jelentésében, mint térben és időben fogva tartott *Én-magam* (selbst) beteljesült tere, másfelől: mint az átszelő médiuma és kinyilatkozási-tere egy *nagyobb életnek*, mely a világban jelenlévő ember minden boldogságának és minden szükségének egy új értelmet ad.”<sup>95</sup>

Az installáció áttetsző fólia-oszlopain belül a külvilág fátyolba burkoltnak tűnt; fátyolszerűen jelent meg. „Ezt a fátylat, leplet szétszakítani, de legalább teljesen átteresztővé tenni, úgy hogy a valódi Valóság belülré léphessen, az iniciatív út, melyet a kelet mesterei minden időben tanítottak, ezt a felfogást képviselték.”<sup>96</sup> Ez a *tér-időn-túli Valósággal* való kapcsolat a nyugat embereinek ma keserű ínséget jelent, és minden technikalizálódás és racionalizálódás

közepette állandó veszélyben van. Ezáltal elrabolják az embertől a lét alapvető dimenzióit.<sup>97</sup> De megjelenhet az „esély a nagy visszatéréshez és ezzel nemcsak az ember belső megújulásához, hanem a világ minden egyes változásához is, amiben a ráció jelentése már nem az irracionális megtagadása és állítólagos leküzdése lesz, hanem az erő, ami a létnek nem megfogható valósága a racionális világunkban életteret alkot.”<sup>98</sup> Ide kívánczik Hamvas Béla következő gondolata is. „Ha az élet teljesen lezárulna, megszűnne: nem kapná meg felülről a minden élethez feltétlenül szükséges metafizikai levegőt. Éppen ezért a nyílt létnek a zárt életbe állandóan be kell törnie: nyugtalanítania kell ...”<sup>99</sup> Az életben a racionálisan megérthető dolgok és az irracionális egyaránt jelen van. Ha a látható világtól elfordulunk, befelé fordulunk, úgy a transzcendens irányába nyitunk. „A befelé fordulás ... univerzális törekvés, amely vertikális kiemelkedést jelent.”<sup>100</sup>

Az Izoláció volt, tehát az első olyan munkám, ahol a transzparens anyaghasználat (fólia) és a tartalom (izoláció, nyitás, transzcendencia stb.) olyan formán találkozott, ahogyan belső szándék szerint is kívántam. Az engem foglalkoztatott dolgok realizálódtak egy mű kapcsán és visszajelzéseket adtak a további utam kijelölése számára.

Néhány gondolat a *Szimbiózis* című munkáról

A 2004-ben készült *Szimbiózis* című munka egy fotografikus eszközökkel megragadott performansz volt. Sajátos kifejeződésének tekintetem egy meghatározott típusú kapcsolatnak. A két alak egymást érintve háttal ült, háromszög kompozícióban. Vékony, transzparens fóliából harangszerű burok borította be őket és egy zárt rendszerű búvárpipán keresztül álltak összeköttetésben egymással. Ennél a munkánál fokozottabban érdekelt, hogy mit közvetít mások számára az elkészített fotográfia (témája). Szívesebben hagytam teret a szabadabb gondolatoknak és az egyéni értelmezésnek. Mindezt a szóbeli „felcímkézés” előrevetítése nélkül szándékoztam megvalósítani.<sup>101</sup> A jegyzetben idézett interjúkból, véleményekből kitűnik, hogy minden néző számára mást közvetített ez a fotográfia, attól függően, hogy kinek éppen milyen minőségű volt az (aktuális) élethelyzete, vagy az adott pszichés állapota.<sup>102</sup> A transzparens anyaghasználat ennél a munkánál a burokhatást, a kívüli-belüli létet, illetve a kívülről való megfigyelés érzetét hangsúlyozza. A történések elmosódottá válnak általa.

A *Portré* című műről

A 2005-ben készült *Portré* az utolsó fontos munkám, amit a művészetterápiai tanulmányaim,

illetve a müncheni tartózkodásom alatt készítettem (39. számú képmelléklet).

Három, egyenként öt milliméter vastag, 4-5 méter hosszú alumíniumdrótot hajlítottam meg, ezzel egy téri kompozíciót hoztam létre, mely a szemlélő számára látszólag rendszertelenül és összefüggéstelenül lógott a levegőben. Azonban a háromdimenziós térbeli elemek, egy adott irányú megvilágítással, a fényvel értelmet kaptak, mint kétdimenziós vetített ábra jelentek meg a síkon. A szemközti falon eképpen egy árnyék-rajz, egy portré bontakozott ki. A káosz alakot öltött, értelmet nyert.

Az árnyék, mint tünékeny jelenség és az árnyékkarc, mint önarckép, szimbolikusan az időleges *ott-lételemet* jelenítette meg, és előre vetítette közelgő távozásomat is. Azzal, hogy ezt a munkámat szerepeltettem egy kiállításon egy újabb lépést tettem azon az úton, ami a nyitottabbá válásomat, önmagam megmutatását irányozta meg.

Habár ez az installáció, mint a korábbi munkáim, ismételten olyan tárgyról szólt, amely a fény és árnyék területéhez kötődött, ennek a munkának még sem voltak szilárdan meghatározható, „szögletes” formái, élei. Szellős, lágy és szabad kompozíciónak felelt meg, amelynek vetített képe egy szemmel láthatóan direkt, személyes vonatkozásra is utalt. A mű látszólag meglehetősen szabad vonalvezetésűnek tűnhetett, mégis bonyolult, egymásba fonódó konstrukció volt.

Érdekes volt megfigyelni, hogy a kiállítás látogatóinál mi módon zajlott az installáció megértésének folyamata. Legtöbb esetben a nézők számára először nem volt egyértelmű, pontosan hogyan függ össze a tárgy a vetített képpel. Némelyek megpróbálták az egyes árnyékíveket visszafelé követni a konstrukció megfelelő szakaszához igazítva a térben, mások az egyik vagy másik drótot az ujjukkal megérintették, hogy az annak megfelelő árnyék-elemeket nyomonkövessék.

A *Portré* című munkámat oldalról figyelve a meghajlított drótok hullámzó vonalvezetésű felfelé és lefelé irányuló mozgásokat írtak le, mint az agyfrekvenciák EEG-rajzolatai. Az EKG-ban tükröződő szívritmusra is asszociálhattunk. A konstrukció rizómákhoz is hasonlíthatott, mint idegek hálózata jelenhetett meg, mely háttérül és bázisául szolgálhatott a felszínen, az arcon manifesztálódó életnek. A külső egy megjelenési formája, projekciója valami belsőnek, és azzal közvetlen összeköttetésben áll. Az installáció ideológiai síkon való kapcsolódását témámhoz, transzparens aspektusát, a belső külsővé válását, ezt a sajátos kivetülést hangsúlyozhatjuk.

Saját munkáim bemutatásával, reményeim szerint sikerült szemléletessé tenni a dürkheimi értelemben vett burkok feloldódásának folyamatát. A szilárdabbtól az oldottabb,

transzparensabb lét, állapot felé közelítettem. A belül zajló folyamatok tükröződnek a munkáim megjelenésében, azok alakulásában, változásaiban. Szimbolikusan összefüggésbe hoztam az általam használt anyagokat és megfogalmazási módokat a határaitól lépésről lépésre való feloldódásával, a személyiségem fokozatos kibontakozásával.

*Transzparensabbé* váltam, a „zárt énem”, Dürckheim fogalomértelmezése szerint, áttetszőbbé, áteresztőbbé vált. Közelebb kerültem önmagamhoz és nyitottabbá váltam.

Dürckheim szerint: „ha a személyiség burka kemény és áteresztő-képtelen, nem rezonál a világgal. Ezzel ellentétben, ha ez transzparens, vagyis áteresztő, akkor a személyiség az örökké megújuló lét behatolására és felülemelkedésére nyitott. Transzparensnek lenni a létre, azt jelenti, képesnek lenni a létet megélni és a világba kinyilvánítani.”<sup>103</sup>

A fentiek összefüggésében szemlélem önnön magam mentális fejlődését, változásom útját, párhuzamban a művészi munkásságom alakulásával.

A stúdium időszakának kezdetén masszív, kemény anyagokból építkeztem. Műköből, kőből, gipszből készítettem szobrokat, melyek merevek, megjelenésükkel világosan lehatárolt struktúrák voltak a térben. Posztamensen, vagy anélkül, de stabilan álltak. Eleinte, a nyugati gondolkodásra jellemzően, a (külső) látható valóság elemzése, analizálása, vizsgálata állt gyakorlataim középpontjában. A kifelé irányuló figyelem, a dolgok vizuális megjelenése mérvadó szerepet kapott, melyek munkáim mozgatórugói voltak. Az árnyék téma állt a gyakorlati és elméleti munkáim fókuszában. Ez a jelenség, jungi értelemben, tudatalatti szimbólumként is értelmezhető.

A belső folyamatok iránti figyelem, mely inkább a keleti gondolkodást jellemzi, a befelé irányultság, az érzés, az érzékelés, a fényáteresztő, lágyabb anyagok használata (fémháló, fa, textil, műanyag, papír, hó), a tárgyak függesztett, lebegő elhelyezése fokozatosan – főként a külföldi tartózkodásom ideje alatt – került előtérbe. Érdekes kettőség is megfigyelhető. Amint az ember egyre jobban befelé figyel, elemzi önmagát, annál inkább képes a kinti kapcsolataiban nyitottabbá válni.

A keleti gondolkodás szerint a biztos pont nem a stabil alap, amin a dolgok állnak, hanem a szál, amin függenek. Egy kissé más oldalról közelítve, a stabil alap mégis fontos tényező. A stúdium jellegű tudás, az egzakt ábrázolás elsajátítása, birtoklása, együttes jelenléte és alkalmazása, tehát szükséges tényező. Ez lényeges a belső hangra, folyamatokra figyelem és a szabad asszociációs készség fejlesztése mellett.

Tanulmányaim során kialakult az az igény, hogy ösztönösen készített alkotásaim miértjeit saját belső világom változásaival együttesen elemezzem és kapcsoljam össze. Mint már korábban utaltam rá; a belül zajló folyamatok, változások projektálódnak a munkáim

megjelenésében. Míg alkotó tevékenységem első időszakában a látvány megjelenítésén, a mű felépítésén, szerkezeti egységén volt a hangsúly, később a lelki folyamatok, az egyéni élmény kifejezése vált fontossá. A forma a tartalomra épült és „összeadódott”.

Az ebben a fejezetben ismertetett munkáim kapcsán egy többirányú, sokoldalú képzés időszakának a végére értem. A későbbiekben, a Doktori Iskola keretén belül egy önálló, átfogó alkotói tevékenység bemutatása következik, melyben a kettő; a „befelé és kifelé irányultság” harmonikusan összefonódik.

### **3. 2. A doktori képzés ideje alatt készült művekről (2007-2010)**

A művészetterápiai tanulmányaim, természetszerűleg hatással voltak a művészi és személyes fejlődésekre. Az emberi kapcsolatok tudatosabban és intenzívebben kezdtek el érdekelni. Az ember, a psziché foglalkoztat jelenleg is leginkább. Ezzel mindenképpen összefüggésbe hozom azt, hogy könnyebb és vékonyabb szobrászati anyagokkal dolgozok. Az egészen vékony áttetsző, transzparens anyagok, számomra pszichológiai jelentést hordoznak – például az emberi „pszichés bőrt” szimbolizálják. Installációimnak szerves részévé vált/válik az ember; a néző-befogadó, a kiállítás látogatója.

A klasszikus értelemben vett képzőművészet elsősorban látásunkra hat, nem szólít meg több érzékszervet, a szemlélő fizikai értelemben kívülálló marad. Ezzel ellentétben az installáció általában több érzékszervet aktivizál, gyakran méginkább bevonja a szemlélőt. A

hagyományos médiumok közötti határ feloldódik; gyakran, a látás mellett, például a hallásra és a tapintásra is hat a műalkotás.<sup>104</sup>

Munkáim intermediális karakterűek, a festészet és a szobrászat határmezsgyéjén mozognak. A három dimenzió, a tér megélése fontos számomra, de a képi megformálásai munkáimnak festői gondolatköröket is érintenek. Metamorfózis és kinetika is szorosan kapcsolható a műveimhez.

*Az Epilógus című munkáról*

Alkotásaim a DLA-képzés alatti időszakban is az ember, a psziché és az egyének közötti kapcsolatok témájához köthetőek. Az *Epilógus* (2008) című installációval folytatódott a korábbi fény-árnyékkal kapcsolatos kísérletek sora (40. számú képmelléklet). Visszatérő elemként, az előzménynek tekinthető drótokból készült „árnyék-archoz” hasonlóan, ennél a munkánál is szerepet kapott az interaktivitás, a néző valamilyen szintű bevonása,

„megmozgatása”.

Évekkel korábban, térbeli formákat hoztam létre vetett árnyékokból kiindulva. Ilyen volt, például az *Árnyék és információ* (2000) és az *Árnyéklánc* (2002) című műveim. Az *Epilógus* című munka során, ezektől eltérően, síkbeli foltok vetett árnyékaival foglalkoztam. Mindig érdekelt a sík és a tér viszonya, az árnyék leképeződése, az ábrázoló geometrián alapuló kísérletek, a perspektíva téri összefüggései.

A 2008-as munkában hat darab, átlátszó plexilap függött sötét térben, egymástól egyenlő távolságra. Ezekre a sík felületekre különböző formájú, kisebb-nagyobb, összefüggéstelennek, rendszertelennek tűnő foltokat festettem fehér akril festékkel. A foltok vetett árnyékai megjelentek a falon, melyek egy rendezett formaegyüttest; emberi alakokat rajzoltak ki. A víztiszta plexi átlátszó alapanyagnak tekinthető. A téglalap formájú plexilapok árnyéka egészen visszafogott tónusú volt, nem dominált, így „lebegve” jelenhettek meg a festett foltok, melyek szinte a hordozófelület sziluettje, képe nélkül vetülhettek a szemközti falfelületre. Az egyenként átlátszó plexilapok árnyékai, tehát alig voltak láthatóak, miközben többedmagukkal átfedésbe kerülve árnyékképeik a falon nagyon finom tónusú, halvány geometrikus kompozíciót képeztek. Ez a munka köthető a rétegződésből fakadó transzparencia kategóriájához, melyről korábban tettem említést a kialakított rendszer kapcsán. Ha átlátszó tárgyat több rétegben alkalmazunk, akkor már áttetsző tulajdonságról beszélhetünk, amit jól szemléltet a víztiszta plexik árnyékképe.

A festés során, az optikai törvényszerűségeket figyelembe véve, szabad, kreatív formaalakításra törekedtem. A vetett árnyékok életnagyságú emberi szilüettek jelenítettek meg, mely alakoknak meghatározott testtartásuk, gesztusuk a mű egy újabb rétegéhez kapcsolódott. A két figura árnyékához külön-külön egy-egy erős, fehér fényt kibocsátó vetítőt használtam váltókapcsoló beiktatásával. Egyidejűleg csak az egyik figura jelenhetett meg, míg a másik pedig darabjaira esett szét. Ez a kettős, váltakozó hatás tudatos szerkesztés következménye volt. A látogatók feltételezett érdeklődési ideje, „ritmusa” befolyásolta, milyen időközönként váltakozzon a világítás, a két vetült kép. Körülbelül 40 másodpercenként az egységet alkotó árnyék részekre hullott és a széttördelt formákból újra értelmezhető egészet alkotott. Így tehát egy kétirányú folyamat játszódott le egyidejűleg: fel- és leépülés.

A plexilapok keresztirányba, pontosabban síkjuknak megfelelően könnyen elmozdíthatóak, körbejárhatóak voltak. A látogatók mozgásukkal, vagy tényleges beavatkozásukkal, kis mértékben változtathatták a vizuális megjelenést. Bármelyik lap megmozdult, a vetett kép karaktere, formája módosult. A néző, tehát jelenlétével, a plexilapok közelében állva,

mozogva hatást gyakorolhatott a vetített képre, és azon túl a vetett árnyéka is beleépülhetett a kompozícióba. A munka dinamikussá vált, szó szerint kimozdult a statikus helyzetből. A koncepció azáltal, hogy a két figura egyidejűleg nem jelenhetett meg, a jelenlét-hiány, illetve lét-nemlét kölcsönösen egymást generáló gondolkörét is felvetette. A két dolog között állandó „rezgés” hordozta a feszültséget. Egyaránt foglalkoztatott „az emlékezés, a múlt, az identitás kérdése és a felejtés, a hiány, az árnyék, a jelen-nem-lét”.<sup>105</sup>

Ahogy a fény nem létezhet árnyék nélkül (és fordítva), ugyanúgy a lét is a nemléttel kap igazán értelmet. Ez formai szempontból is, a gondolkörrel paralel módon, látszólagos ellentmondást takar(t). A figurák periodikus módon jelentek meg, eltűntek, változtak, ismétlődtek. Az árnyképek gesztusaira figyelve elmondhatjuk, hogy talán két ember viszonyának befejező mozzanata lehetett a megjelenített pillanatkép, két fáziskép: hívó szó és elutasítás kettőssége bontakozhatott ki.

Az árnyékok, árnyképek általában háromdimenziós testeknek a vetületi képei. Gyakran, ha látunk egy árnyékot egy sík felületen, például: a földön vagy a falon, nem tudhatjuk, hogy háromdimenziós testnek vagy síkformának a vetett képe. Az árnyék információt közvetít. A legtöbb esetben következtetni tudunk a hozzá tartozó tárgyra, ha megfelelő ismeretünk van a környezetünkről, ha elegendő tapasztalatunk van a világ dolgairól. Az árnyék alakjából körvonalazódik, következtethetünk arra, hogy milyen formájú tárgyak generálták azt. Az *Epilógus* című installáció esetében a vetett árnyékokhoz nem kapcsolódott az ember a maga valóságában. Az ember „hiányként”, negációként jelent meg, a „nem-létező” vetett árnyékaként, miközben kikerülhetetlenül utalt a létezőre, a személyre is. A fény útjában nem valódi testek álltak, hanem festett foltok halmazai. Az árnyék, ebben az esetben, fizikai világunk szerint, nem valós információt közvetített, hanem annak festett képét, képtöredékeit. A kép képével (leképezésével, árnyképével) találkozhatott a néző. Ez a kettős transzformáció, a valósághoz való viszony többrét(eg)űsége korunk összetett mediális viszonyaira is reflektál (pl. televízió közvetített, virtuális valósága, vagy az internet pótválósága, mely visszahat a tényleges történésekre, vagy netán a figurális festészetre, mely abból meríti „valóságát” ...)

A *Tranzit* című installációról

A három dimenzió, a valódi tér(bel)iség, a tárgyak megjelenése szempontjából, nem meghatározott, nem eleve adott. Szinte bármit létre lehet hozni (benne): újabb formákat, tereket a térben. Irányítani, tágítani lehet a teret, mert végtelen. „Három dimenzióban, ez

egészen nyilvánvaló, bármi fölvehet, bármilyen elgondolható formát –, és lehet bármilyen elgondolható kapcsolatban a fallal, padlóval, mennyezettel, térrel, terekkel vagy a külvilággal, semmivel, vagy mindennel.”<sup>106</sup> Bármely anyag felhasználható. A háromdimenziós tárgy megtapasztalható, önmagában álló, intenzív, tiszta és erőteljes. Az anyagok világosan lehatárolt struktúrákat és formákat hoznak létre. Az általam használt hajlékony, könnyű fajsúlyú fóliaanyagokkal lágyabb körvonalúvá tettem a határokat.

A három dimenzió, a téri kapcsolatok megélése rendkívül fontos számomra. Munkáimban egyre nagyobb szerepet kaptak az általam alakított tér-viszonyok, melyek megjelenítése mellett ugyanúgy a mozgás is alapvető fontosságúvá vált. Bizonyos installációimnál elsősorban a megélt, a bejárt tér fizikai és pszichikai hatását kutattam. A *Tranzit* (2007) az utolsó olyan munka, mely még határozottan hordozza a művészetterápia tanulmányok hatását. (41. számú képmelléklet) E mű kapcsán is a lélek háttérében meghúzódó motiváló erőket igyekeztem tudatosabbá tenni magam és mások számára. Továbbra is foglalkoztattak, tehát az emberi kapcsolatok, magatartások, röviden: a psziché. Visszatérő elemként jelent meg a könnyű, vékony és áttetsző anyag, a fólia, mely szimbolikus jelentést hordozott.

A *Tranzit* című, áttetsző műanyagból készült, nagyméretű installációval emberek befogadására alkalmas tereket hoztam létre. Anyagát és témáját tekintve ez a mű reflektált az *Izoláció* című, 2005-ben készült munkára. Az utóbbi készült alkotás, bizonyos tekintetben szabadabb volt, mivel átjárható folyosókat, utakat nyitott meg és nem egyes csövekbe elszigetelve zárta be az egyént.

A 2007-ben készült installációm tapintható, keresztüljárható volt. A különféle irányú és karakterű mozgások által megtapasztalhatóvá vált. Az aktív nézők szereplőjévé válhattak a nagyméretű munkának, egymással és a művel is kapcsolatba kerülhettek, ezáltal az interakció nagyobb szerepet kaphatott. A *Tranzit* megjelenése nyugalmi állapotban statikus, mozdulatlan volt. Dinamikussá a *mozgás*, a változás tette. A nézők, illetve szereplők számára az installáció befogadása időben és térben zajlott; aktív tér-idő-tapasztalást nyújtott.

A munka alapterülete körülbelül kilenc négyzetméter volt. Lágy falaival utakat, kereszteződéseket, zsákutcákat formázott, így részben irányította a látogatót, mégis meghagyta a döntés, választás szabadságát is, hogy milyen irányba lépjen tovább a befogadó. A koncepció egyik lényeges része a kapcsolatteremtéssel függött össze. Izgalmas kísérletnek bizonyult az emberek reakciójának megfigyelése, miként léptek érintkezésbe egymással és magával az élettelen alkotással. Vizsgálódásaim tárgyát képezte/képezi az is, hogy az emberi pszichére hogyan hatottak/hatnak bizonyos terek.<sup>107</sup> Az installáció olyan elemekből állt, mely variálható volt további részekkel is; kibővítésre adott lehetőséget, így alapterülete a

rendelkezésre álló tér adottságainak megfelelően növelhetővé vált. Pontos méretét a kiállítótér magassága és arányai határozták meg. A fóliafüggönyök az adott térhez igazodva, a mennyezettől a padlóig értek.

Koncepciómban a látogatók fizikai kapcsolata az installációval és a látvány maga egyenrangúan fontossá vált. Az utak bejárása (vizuális) változásokat idézett elő. A kompozíció, a transzparens rétegek sűrű egymásmögöttisége festői, lazúros képi hatást eredményezett, amit fokozott az emberek aktív részvétele is. Az alakok színeikkel, formáikkal a látvány szerves részévé váltak és mozgásuk által a kompozíció egésze is állandóan változott. A résztvevők és a külső szemlélők számára a távolságtól függően az alakzatok éles vagy elmosódott színfoltokként hatottak. A mű egy későbbi változatához egy „élőláncos” videokamerát is bekötöttem és a kiállítótér egy másik, távolabbi pontján, monitoron lehetett látni az éppen „aktuális” vizuális megjelenést.

Ezek az időkben és térben zajló akciók inspiráltak arra, hogy a későbbiekben képbe sűrítve, három dimenzióból két dimenzióba átírva, egy sajátos időszűréssel jelenítsem meg a történéseket. Ez a munka az alábbiakban a *Párbeszéd a térrel I.* cím alatt bővebben kifejtésre kerül.

Az installáció – az alapanyagából adódó vizuális megjelenése miatt – a felállított rendszerben tárgyalt *homogén transzparencia* kategóriájába sorolható. Látványvilágában párhuzamot képez, a kortárs művészetből Antony Gormely *Blind Light* című installációjával, ahol a légteret teljes mértékig kitölti a tejszerű, egységes köd. A *Tranzit*nál a fólia hajlítása részlegesen és irányítottan jelent meg és a távolságot nem a légtérben sűrűsödő köd vastagsága, hanem a fólia-rétegek mennyisége határozta meg. A kétdimenziós anyag, a hajlítások által sűrűsödött és szakított ki részt önmaga számára a térben és vált háromdimenzióssá.

Az áttetsző fólia anyaga ambivalens jelentéssel bír. Művi, természetidegen anyag. A test és a levegő számára áthatolhatatlan, ezért elválaszt. Ugyanakkor össze is köt, mert fényáteresztő és bizonyos mértékig átlátható, vizuálisan transzparens matéria; a fényt tompítja. Jelentése, tehát kettős. Áthatolhatatlanságából adódóan a korlátot és a gátlást, az *árnyékot*<sup>108</sup> szimbolizálja, torzít, homályosít. Áttetszősége átírja a rajta keresztül áramló fényt és megszűrve engedi azt át. A leheletvékony, hajlékony anyag *fényhez* kapcsolódó viszonya transzcendens jelentést is hordozhat. A gátlás, a kötöttség, az árnyék inkább a testhez, a fizikai világhoz köthető, míg a szabadon áramló fény a metafizikai világhoz kapcsolható.

A *Tranzit*, a látogatók aktivitásának köszönhetően, függetlenedett az alkotótól. Nem csak a saját gondolatom érvényesítése, közvetítése volt a fontos, hanem az is, hogy ki, hogyan éli

meg és hogyan teszi hozzá önmagát, milyen érzéseket erősít fel benne a mű. Ilyen formán az installáció sokféle jelentést hordozhatott, mindenki számára mást és mást.

Az *Izoláció* és a *Tranzit* című munkákat a következő általános fogalmak mentén közelíthetjük meg: transzparencia, egyén és a külvilág kapcsolata, a néző aktív részévé válik az installációnak, mozgás, illetve tér-idő összefüggések. A transzparens anyaghasználat, ezeknél a munkáknál is, nem önmagukért van, hanem a tartalommal szerves egységbe épül. A homályos, áttetsző vizuális megjelenés, a sajátos térben való mozgásváltozás, az egyes rétegek olykor esetleges fedései mind hozzájárultak a művek tudatos kialakításának folyamatához, melyek, tehát a koncepció részét képezik.

Eseményművészet – a *Tranzit* című munka továbbgondolásai

A *Tranzit* című installáció arra inspirált, hogy kiterjesszem annak lehetőségeit és így egy intermedialis karakterű alkotást valósítsak meg mások bevonásával. Mozgásművészeket hívtam meg, akik segítségével egy performanszt valósítottunk meg. Együtt alakítottam ki velük a zeneválasztástól a koreográfián keresztül a videó-felvételekig a teljes projektet. (42. számú képmelléklet)

A táncosok egységes fekete öltözetet viseltek. Ez az ellenfényben különösen kontrasztban állt az installáció világos árnyalataival. További előnye, sajátossága a sötét színű viseletnek abban is megmutatkozott, hogy így a fóliások mennyiségének, rétegződésének a különbsége is szembetűnőbbé vált.

Ennek a munkának, projektnek az előkészítése, megvalósítása számos újabb kérdést, megoldandó problémát vetett fel. Más művészeti terület képviselőivel valósult meg a párbeszéd, mely lehetőséget adott, egy újabb mű, egy művészeti esemény létrehozásához. Olyan koreográfia megtervezésére került sor, mely nem zárta ki az improvizációt sem. Egy tizenkét perces hang-kollázst választottunk kiindulásként, melynek zenei szerkezete több, határozottan elkülönülő részre osztotta a produkciót. A hangulatok, ritmuskötegek, hangtónusok különböző mozgásokat inspiráltak. A fóliával való kontaktus, az anyag mozgatása, tapintása más, az adott zene jellegétől eltérő, de mégis hozzá kapcsolható hangzást, ritmikát idézett elő. Az anyag természetéből eredő zajok, suhogás, nyikorgás-csikorgás, ropogás fontos részét képezték a komplex munkának, eseménynek. Az előadás egy részében kizárólag ezek az előidézett zajok kaptak központi szerepet. Ennek a résznek a rögzített, szerkesztett változata, egy vizuális zenei kiállításon, mint önálló videómű is szerepelt.

Az eseményművészetek típusain belül ez a munka a színházi előadás jellemzőihez áll a legközelebb, ezért performansznak tekinthető. Ezzel hozható párhuzamba az is, hogy többféle kifejezési mód, médium (például: zene/zörej, mozgás/látvány) együttes, összekapcsolódó megjelenése egy ösztüművészeti produktumot, előadást valósított meg.

Az előadás leforgása egy kialakított forgatókönyv szerint alakult. Ilyen formán megrendezett volt, de a szereplőknek az improvizációra is széles körben lehetőségeket nyújtott. A darab színpadon is játszódhatott volna. A néző nem vált az esemény részévé abban az értelemben, hogy nem kapott semmilyen aktív szerepet a történetben.

#### *Tranzit – video-performansz*

A performansz, lényegében egy videó-munka számára „játszódott le”. Az esemény dokumentálása az installáció két oldala felől, egymással szemben álló kamerákkal történt. A felvételek egymás mellett, egyidejűleg kerültek bemutatásra (osztott képmező), ezáltal a tér kiterítetté vált. A két nézet ellensúlyozta a kamera egy-nézőpontúságát és ilyen formán jobban hangsúlyozta a tériséget is. A rögzített kameraállások mellett közeli felvételek is készültek mozgó kamerával. A kézi kamera követte a táncosok mozgását a fólián belül is. Felülről, madárperspektívából is készült néhány beállítás. A *Tranzit* dokumentációja önálló értékű műnek tekinthető, tovább finomítva a kategorizálást; video-performanszként értékelhető.

#### *Tranzit – hang-kollázs*

Az alkotói munka folyamán újabb problémakörök merültek fel, melyek megoldásai egymásból merítkezve épültek, vagyis így építették tovább az eredeti munkát. A *Tranzit* című video-performansz hanganyaga adta a kiindulási alapot egy rövid hang-kollázs elkészítéséhez is. A szereplő mozgásművészek egyéni módon léptek kontaktusba a fóliával, ezáltal különféle karakterű, intenzitású zajokat gerjesztettek, a finom, halk rezgésektől a ritmusos, kopogó hangokon keresztül a fület sértő csikorgásig. Ezekből a spontán, változatos módon előbukkanó zajokból épült fel a hang-kompozíció. Számítógép alkalmazásával, segítségével a zaj-foszlányokat, az irritáló zajokat egy arányos, harmonikus egységgé állítottam össze. Ezzel, az eredeti műnek egy újabb rétege született meg. A hang leválhatott az eredeti alkotásról.

Az intermediális megközelítések, kiterjesztések, metaforikus módon is a transzparencia átjárhatóságára reflektálnak. A holisztikus irányú megközelítés, gondolkodás a különböző mediális rétegek kölcsönös áthatását eredményezi.

A minden munkám gerincét képező három dimenzió szó szerinti megélése, a téri gondolkodás, így a létrehozott installációk további gondolatok kibontására, új alkotások megvalósítására készítették. A felépített, önálló művekre (például: *Tranzit* és *Belső projekció*) újabb megoldások épültek, melyek alapját ugyanúgy a tér megélése, vizsgálata jelentette. Ezek az új munkák azonban két dimenzióba sűrűsödtek, a fotográfia médiumában jelentek meg. Ez a metamorfózis, vagy transzformáció függetlenné, önálló alkotásokká, képekké formálta a kiinduló tárgyat, installációt. Az alapul szolgáló művek „színpadként” szolgáltak azokhoz az akció-töredékekhez, melyek a fényképezés expozíciós időtartama alatt valósultak meg.

A gondolataim téri megjelenítése, az installációk létrehozása mellett, tehát párhuzamosan és rendszeresen megfigyelhetővé vált egy újabb kifejezési forma használata, egy újabb médiumé; a fotográfiaé. A képek a technikai médium dokumentatív jellegén minden esetben túlmutattak; az eredeti alkotások továbbgondolását, újabb művek létrehozását irányozták meg. A *Tranzit* című installáció terében, a fény lendületes, kalligrafikus ívű mozgását rögzítő fotográfiákat hoztam létre. Teljes sötétben a fóliafüggöny terében mozogtam. Ezeket a részben eltervezett, de mégis inkább improvizáción alapuló mozgássorokat, pontosabban azoknak az ívét lámpával, a kezemből világítottam meg. A fényforrás, a közeg és a tárgy egybeolvadt magával a dinamikus történéssel. Az egész folyamat összeadódva rögzült a hosszú expozíciós felvételeken. Több különböző színű és fényerősségű, preparált lámpát használtam. A fotók körülbelül 30 másodperc időtartamú expozíciós idővel készültek. A kép térbeliségének hangsúlyozását a fólia utak bejárásával, végigpásztázásával igyekeztem elérni. A megtett út nyoma, a mozgás, a gesztus fénysávokként jelent meg a képeken. A rétegek sűrűsödése diffúzzá, elmosódottabbá és jóval szélesebbé, ritkulása viszont élesebbé és keskenyebb rajzolatúvá változtatta a lámpák rögzített fényét. Ez a dinamika változatossá is tette a kalligrafikus hatású vonalakat. A fóliarétegek transzparens hatása nemcsak áteresztette, tompította, hanem torzította is a fénysávokat.

Az emberi alak, ebben az esetben maga az alkotó, töredékesen, a megvilágítás minőségének függvényében bukkant fel a kép különböző pontjain. Az előre eltervezett és a véletlen meglepetésszerű képi hatásokat eredményezett a végső megjelenésben, a rögzített tér-idő-síkon. A megsokszorozott alak, mely a teljes folyamat lenyomataként, az idő sűrítmenyeként rögzült, kontrasztban állt az absztrakt vonalakkal és így konkrét motívumként tagolta a képet. Az elkészült képekből négy darabot választottam ki, melyeket sorban, szorosan egymás mellé

montíroztam. A végső kép szalagszerűsége a folytonosság, folytathatóság érzetét növelte, mely erősítette az írott sor jelleget is. (43. számú képmelléklet)

A fotográfia és fény természetes, elválaszthatatlan, alapvető viszonya nem kíván külön magyarázatot. Az akciók főszereplőjévé válló misztikus fény rögzült a fényérzékenységen alapuló technikánál; a fotográfia kapcsán. Az elanyagtalánodás felé további utak, kapuk nyíltak meg. Ez, mint korábban utaltam rá, felvállalt művészi célommá vált, pontosabban egyre inkább összhangba került szándékolt mondanivalóm kifejezési megoldásaival.

*Tranzit* – „tér-festmény”

A *Tranzit* című installációt még további akció kiindulópontjának tekintetem. Lendületes gesztusokkal részlegesen befesttem a fólia-felületeit. A történést videokamerával rögzítettem, dokumentáltam. Az akció eredménye egy háromdimenziós emberléptékű festmény lett. A néző belépésével a térbe a festmény megnyílt, körülvelt, és mozgásával folyamatos változást generált. (44. számú képmelléklet)

A *Tranzit* című munka továbbgondolásait és megvalósult újabb rétegeit, mint egy egységgel korábban érintetem, egyfajta metaforikus értelemben vett transzparenciának is tekinthetjük. Létezik egy mű, mely alapját képezi különböző hozzá kapcsolódó, rá épülő rétegeknek, gondolatoknak, melyek különféleképpen jelennek meg. Ily módon befolyásolják a mű eredeti megjelenését is. Az installáció bizonyos részei statikusak, míg más részei változnak, vagyis, kiterjesztett értelemben áttetszővé válnak, mindig újabb munkáknak kínálják fel a lehetőséget. Ezek a vonások a transzparencia témájának asszociatív, kiterjesztett jellegére utalnak. Minden esetben, tehát fennáll egy kiegészítő, illetve egy transzformáló, átalakuló viszony. A mű átengedő természetű, változni tud, azt mutatja, ami „mögötte” megjelenik, vagyis transzparens az újabb tartalomra nézve. A kölcsönös áthatás felerősödik.

*A Pulzáló és a Belső projekció* című művekről

A kísérletezés különösen lényeges szerepet töltött be a *Belső projekció* című installációnál, ahol a technikai elemek is hangsúlyosan jelen voltak. Munkámban a mozgás kapott, a korábbiakhoz képest még nagyobb hangsúlyt. Ezt mesterségesen generált levegőáramlat biztosította. Ezzel összefüggésben, valamivel korábban, a lebegés állapotát vizsgáltam a lég- és a vízáramlat bizonyos aspektusaiból<sup>109</sup>. Az eddig alkalmazott anyagot, a műanyag fóliát találtam a legalkalmasabbnak a következő munkáim megvalósításához is.

## *Pulzáló*

Általában kétféle módon dolgozom, alakítom ki munkamódszeremet, illetve jutok el a végső formához. Legtöbbször a gondolat határozza meg a megvalósulandó tárgyat, installációt stb. A kifejezés szándékának rendelem alá a formát. Ritkábban valósulnak meg munkáim olyan formán, hogy a képzeletemben egy forma, szín, vagyis az alkotás érzete, látványa jelenik meg először, mint belső kép, melyet aztán követek. A következőkben bemutatott munkám kialakítása az utóbbi módszerhez köthető.

A *Pulzáló* című installációm egy igluhoz hasonló áttetsző téri forma, önálló mű volt, ahol a fény, a transzparencia és a mozgás szintén lényeges tényezőkké váltak. (45. számú képmelléklet) A fő forma asszociatív, szimbolikus karakterűnek bizonyult. Az adott alakzathoz kapcsolódó egységek (műanyagzsákok) nem találhatóak meg ilyen összefüggésben a környezetben. Ezeket az elemeket nem a megszokott módon, nem eredeti rendeltetésüknek megfelelően alkalmaztam. Egy félgömb alakú, áttört szerkezetet sűrűn, raszteres rendszerben, vöröses műanyagzsákokkal borítottam be. Az iglu-forma belső terében elrendezett forgó szerkezetű ventilátorok által irányított légáramlat biztosította, határozta meg a sajátos mozgását, „lélegzését” ezeknek az összeépített formáknak. A felület egységei váltakozva, egymást követve apadtak és dagadtak, ismétlődő, visszatérő mozgással pulzáló hatást eredményeztek. A belső áramlatok határozták meg a felszíni mozgást. A periodikus pulzálás, a vitális színnel együtt élő szervezet asszociációját hordozta. Az iglu-forma zárt egysége és ősi, óvó-védő funkciója, rejtkehely jellege ellentétben állt az erős vörös szín agresszív, harsány, figyelemfelhívó jellegével; rejtőzködés és feltűnés feszültségét hordozta. A kiegészülő ellentétek hangsúlyt kaptak. A statikus, stabil forma mozgó, lüktető dinamikával párosult. A fóliaelemek rezgése állandó, folyamatos hangzást idéztek elő, megteremtették a munka auditív környezetét. A látható mozgással szinkronban hallható, pontosabban a mozgásból eredő hang a médiumok együttes megjelenése felé tartó tudatos tervezés következménye. Műveimben ez a törekvés folytonosan visszatérő elem, - látás, hang, tapintás, mozgás olvad egységgé. A „gesamtkunstwerk” gondolata, tehát lényeges tényezőként bukkan fel munkáim kapcsán, erősítve azt a kört, melynek aktualitása talán sohasem volt annyira erős, mint napjainkban.

„Az iglu, egyszerre racionális, geometrikus rendszer és nomád, efemer lakóhely lévén, az építészet archetipikus alakzata.” Meghatározott „teret zár magába, szakít ki, ugyanakkor félgömbformájával a külső teret, sőt a földgolyót is idézi.” Ez a funkcionális forma, illetve

menedék, tehát „a világ duális jellegét, a belső és a külső kettősségét”, a személyes és a külső tér kapcsolatát testesíti meg. (110)

### *Belső projekció*

A *Pulzáló* további kialakítása, bizonyos szempontból a *Tranzit*hoz hasonló jellemvonásokat hordozott. A műtárgy egy későbbi bemutatása során, a transzparencia témájához szorosan kapcsolódva egy újabb tartalmi réteggel bővült. Az egyik (belül elhelyezett) ventilátorra egy kisméretű, műszaki videokamerát szereltem fel, mely élő adásban, folyamatosan vetítette egy projektor segítségével az iglu „falának” belső látványát. A fóliaelemek vékonyságának, áttetszőségének köszönhetően a tárgy belső megjelenésén túl a külső mozgások; a mű előtt elhaladó nézők alakjai is láthatóvá váltak. A ventilátorral együtt, körülbelül 180 fokban mozgó kamera a látogatók karakteres vonásait vette fel, jelenítette meg és „keretezte be” a videofelvétel által. Az anyag átlátszóságának köszönhetően, tehát egyirányú transzparenciáról beszélhetünk, miszerint a kamera „látja” a kiállítás látogatóit. A kivetített kép kapcsán azonban a külső térben, a kamera látószögébe kerülő mozgások transzparencissá váltak a nézők számára is. (46. számú képmelléklet)

Az installáció kiállításai alkalmával a mozgókép kivetítésére, az egyik alkalommal a tárgytól távol, a kiállítótér legmesszebb eső sötét zugában, míg egy másik helyszínen, más koncepció mentén, a kirakatban, az utcafront felé került sor. A belső tér külső kivetítése során egy félabsztrakt képi világú, valós idejű, folyamatosan közvetített videóanyag keletkezett. A tárgy és mozgókép közötti kapcsolat felfedezése a néző feladata volt.

A *Belső projekció* egyrészt a munka ösztönös indíttatású, „belső” inspirációjára utalt, másrészt konkrét módon reflektált a tárgy és a kivetítés közötti kapcsolatra. A transzparencia széles horizonton elhelyezkedő gondolatköre metszésponton találkozott a projekció, szintén átható, széles ívű fogalomkörével és alkotói megvalósításával.

### *Párbeszéd a térrel II. – „Sűrített kép”*

Az elkészült installációim egy sajátos közeget, „színpadot” biztosítottak további, rá épülő munkákhoz. Az így létrehozott fotográfiák, mint új alkotások jelentek meg, és munkám egyik mellékágát képezték. (47. számú képmelléklet)

Az időben és térben zajló akciók inspiráltak arra, hogy képbe sűrítve, három dimenzióból két dimenzióba „átírva” jelenítsem meg a történeteket. Az elsőtétített környezetben helyezett iglu forma (*Belső projekció*) külső és belső térben mozgatott fényforrás alkalmazásával

kiemeltem, hangsúlyoztam a mű színeit, formáit, karakterét. Ezekkel a változtatásokkal, továbbgondolással készítettem más tartalommal felruházott; „új tárgyat”, ebben az esetben egy képet, pontosabban sorozatot.

A fotószeria darabjai hosszú expozíciós idővel készültek. Az idő kiterjesztésével a látvány is sűrűsödött. Az akció kizárólag a fénykép kamerája számára valósult meg, hiszen ezt az időben és térben lejátszódó jelenséget az emberi szem másképpen érzékeli. A képnek saját tere és ideje alakult ki, rögzült. Több, különböző karakterű fotót készítettem el ugyanazon nézőpontból. A kompozíció plasztikus megjelenése és anyagszerűsége a megvilágítás technikájának függvényévé vált. A fotográfia dokumentatív jellegét elveszítette. A fény mennyisége, minősége és iránya manipulálta a képi látványt. A három dimenzió két dimenzióvá sűrűsödött, transzformálódott. A téri illúzió, természetesen megmaradt az új médiumhasználattal is. A fények olykor izzó félgömbhatású tárgyat eredményeztek, máskor a kalligrafikus fényvonalak a tárgy körül dinamikussá, változatosá tették a kompozíciót. A fotóalapú technikai állókép light-boxban installálva egyenletes világítást kapott. A hátulról érkező fény fokozta a kép intenzitását és visszaadta az eredeti térben megvalósuló fényvonalak sűrített hatását, illúzióját.

A dokumentáció átlényegült és dokumentatív jellegén túlmutatva önálló képpé módosult. Más hangsúlyozott; más tartalommal ruházódott fel, mint a kiinduló mű, a kép levált a tárgyról, tehát új mű született. Ez a megoldás kettősséget hordozott, miszerint a fotó dokumentál egy tárgyat, mely tárgy képe illúzió és konkrét, mert a forma, tartalom, és megvalósítás szempontjából a kép önmaga. (111)

Az iglu formával való fénykísérleteken kívül más, de koncepcióját tekintve hasonló fotográfiákat is készítettem. (112)

### *Fényfelvétel-fénykibocsátás*

Ezidáig az árnyék-jelenség, kiemelt módon kapott szerepet munkáimban. Természetszerűleg minden esetben jelen volt egy, vagy több fényforrás is, így az árnyék és fény kettőssége, elválaszthatatlan kapcsolata végigkísérte alkotói gondolkodásomat.

A megvilágítás továbbra is fontossá vált, mégis határozottan új elemekkel bővült a szükséges formai megvalósítás. Az árnyékot, bizonyos szempontból felváltotta a sötétség átható, „homogén” jellege, és a munkáimban a két ellentétes elem, a sötét-világos egyenrangú mértékben kapott hangsúlyt. A fény megőrzése, tárolása és késleltetett kibocsátása alapvető vonásává vált a következő installációknak. A fénykibocsátás jelensége adott életet a műnek. A

fény-rajzolat és a forma fedésbe került. A forma, mint hordozó felület a sötétségben vizuálisan megszűnt és a fény-rajzolat egy új, addig rejtőzködő formát, vizuális mintát jelenített meg. A következőkben bemutatásra kerülő installációk, a fólia, a foszforeszkáló festék használatát tekintve és tartalmi szempontokból is egy szorosabb egységet képeztek. Az alábbi munkáknál az emberi alak megjelenése is központi szerephez jutott.

### A *KOIM* című installáció

Egyik közös kiállítás kapcsán négy „fényoszlopot” mutattam be *KOIM* (2009) címmel, egy sötét térben. A hely csendje, zártsága lehetőséget nyújtott az installáció meditatív jellegének megélésére. Az oszlopok funkciójuk szerint hordozó, illetve tartó szerepet töltenek be az építészetben. A *KOIM* áttört, áttetsző, lágy fólia-objektjei ezzel a hagyományos rendeltetéssel ellentétes módon jelentek meg. A mennyezet és a padló közötti folyamatos kapcsolat a fent és a lent összeköttetésére utalt. (48. számú képmelléklet) Ilyen szempontból hasonló gondolatból építkezik, mint amit a *Tranzit* című munkámnál is láthatott, tapasztalhatott a közönség.

A megfelelő alapanyag kiválasztásánál a tartás és az áttetszőség vált a fő szemponttá. Az 50x50 centiméter fólialapokból 4 darab, 3,5 méter magas fűzérszerű téri formát hoztam létre. A lapokra, az összeillesztést megelőzően foszforeszkáló festékekkel figurális képeket, alakzatokat rajzoltam. Az ember-rajzolatok a felhasított, térben egymástól eltávolodó fóliákon darabokra, fragmentumokra hullottak szét. Ez a gesztus átírta, illetve felismerhetetlenné tette az eredeti rajzokat. A testrészek csak nyomokban és gondos megfigyeléssel voltak felfedezhetőek. Az ember, tehát mint kiindulópont ugyancsak része volt a munkámnak, még ha a szemlélő ezt nem is vehette észre, pontosabban ez nem lehetett egyértelmű számára. A vertikális tengely köti össze a két különböző megközelítésű; fizikai és metafizikai világot. A fragmentálódás még inkább hangsúlyozta ezt a hatást. A mű koncepciója, kiindulási köre összecseng korábbi munkáimmal. Az elanyagtalanodás, a transzcendencia megfoghatatlanságára tett projektív, művészeti minőséggel átszótt megragadási kísérlet és az ember/alkotó/néző „helyének”, lehetőségeinek felvázolása, tehát az alkotási sorba illeszkedő újabb műnek számít. A fragmentálódás, az ember önmagához, a külső/belső világhoz való viszonyára kérdez rá (vö. például az *Epilógus* című installációval).

A két, eltérő szögből világító fényforrások a négy oszlopnak ornamentális, illetve csipkeszerű árnyékait jelenítették meg a kiállító-helyiség távolabb levő falain. Az áttört minták árnyékai háló-szövedékként, egymást áthatva, tapétaszerűen borították be a síkfelületet. A világosság és a sötétség körülbelül 30 másodpercenként váltakozott. A sötét periódusban az oszlopok finom

rajzolatai sejtelmesen világítottak, élesen és árnyaltan foszforeszkáltak a sötétben. Ez az installáció, a korábbi munkáimhoz köthető fény-árnyék kettősségén túlmutatva új aspektussal bővült. A fényfelvétel és a fénykibocsátás, a *foszforeszkálás* jelensége lényegi szerephez jutott. (113) Fókuszban, tehát már nem az árnyék-jelenség, hanem a fénykibocsátás állt. Vizuális, más oldalú megközelítés, összehasonlítás szerint megfogalmazva; ahogyan a fényben az árnyékrajzolat, úgy a sötétben a fényvonalak inverz módon jelentek meg. Míg a falon kiterítve az árnyék-hálózat síkra vetült, addig, ebben a megváltozott rendszerben a fénykibocsátó anyag téri formákba összefogva, kötegekbe rendezve a sötétben, tehát a térben mutatkozott meg. Ez lényeges különbség a korábbi munkáimhoz képest. Az elemek, tehát a három dimenzió irányaihoz igazodva, „valós” formában jelentek meg, így körbejárásukkal mindig újabb arcukat mutathatták meg.

### A *Corpus* című installáció

A lélek elemzése mellett az emberi test megjelenítése is, egyre inkább meghatározó kérdéssé vált számomra. A testetlen lélek és a lélek nélküli test jelenségét vizsgáltam.

Vékony, átlátszó, egymás mögé fűzött fólialapok felhasználásával hoztam létre egy szemmagasságban lebegő emberi formát. (49. számú képmelléklet) Mágneses rezonancia (orvosi) képalkotó eljárással (MRI) készült testmetszetek tanulmányozásából indultam ki. Az MRI és CT eljárások a „láthatatlan megmutatását” valósítják meg, ilyen formán a transzparencia körébe tartoznak (vö. a korábbi felosztásokkal). Instrukcióim alapján, egy teljes alak metszetszerű felvételeit készítették el számomra. A kísérletekhez a Kaposvári Egyetem Egészségügyi Centruma nyújtott segítséget.

Többoldalú kísérleteim tapasztalataiból vontam le azt, hogy, az MRI felvételekből kiinduló, csupán a test körvonalainak megfestése is elegendő az érzékeny, plasztikus és összefogott figura megvalósításához. Ezek a vonalak nem direkt a testtömeget jelenítették meg, hanem az ember külső bőrfelületét; testburkot hoztak létre. A lebegés hatásának elérését, a már korábban alkalmazott, bevált technikával, anyagokkal, a fénykibocsátó foszforeszkáló festék használatával valósítottam meg. Ahhoz hogy a festék sötétben fényt sugározzon – hasonlóan a *KOIM* című munkámhoz – rendszeres, időnkénti megvilágítási fázisok beiktatása vált szükségessé. Ez nagyteljesítményű lámpákkal volt megoldható, melyek a rajzolt forma fölött helyezkedtek el, és időnként felvillantak. A folyamat periodikusságát időzített kapcsoló tette lehetővé. Ez a váltakozás a nappal és éjszaka, az ellentétek állandó, szükségszerűen meghatározó építő-romboló dinamizmusának metaforája. A fekvő hasáb-formában sűrűn

elrendezett fólialapok alá egy, annak alapméretével megegyező, tükröződő fémlapot helyeztem. A fémlap fényvisszaverő, sima felülete felerősítette a fényt, melyet a foszforeszkáló festék utólagosan a sötétben bocsátott ki, de egyben derítőlapként is szolgált a fényforrások kiegészítéseként. A szemmagasságban függő tárgy, a tükröződő felület által alulnézetből is láthatóvá vált, különösen a két végpontból nézve és ilyen formán megkettőzött látvány jött létre. A világos és a sötét váltakozásával nagymértékben módosult a látvány. A fekvő hasáb-formában elrendezett áttűnő fóliarétegekben alig észrevehető vonalhálózat rejlett, mely, tehát a sötétben fényt sugárzott ki. Ekkor vált láthatóvá egy emberi forma, bőrfelület, „testburok”. A sötét környezet még fokozta a lebegő hatást. A test szinte testetlenné vált. A sűrűn elrendezett fóliák tömeget adtak a tárgynak, tömbszerűvé tették azt. A transzparens rétegek egymásutánja, takarásai által az átláthatóság csökkent. A fóliarétegek sűrűsége és az anyag tükröződése auraszerű kisugárzást kölcsönzött a *Corpus* című installációnak. A víztiszta fóliaanyag felületi tulajdonsága, hogy tükrözi a látványt. A lapok sűrű, párhuzamos felfüggesztésnek köszönhetően megsokszorozták a hozzájuk közel eső rajzolatot. Ezt a jelenséget, megjelenést az olyan vizuális transzparencia csoportjába sorolhatjuk, mely a *tükröződő* és a *térben kiterjesztett áthatások* címkével látható el (lásd az első fejezetet). Elméleti kutatásaim során a test-burok különböző megközelítéseivel találkoztam (lásd a második fejezetet). A *Corpus* installáció az emberi test kontúrájával, a már többször említett, burok jelenlétét emelte ki, azt hangsúlyozta.

Az ember fizikai megvalósulása tekintetében a bőr a külső burok. A bőr véd a külvilág hatásaitól, szabályozza a nedvességtartalmat, hőmérsékletet, ezzel alkalmazkodóvá tesz a környezethez. Viszont ez az a felület, mely elsőként találkozik mindennemű behatással; ilyen formán a sérülések elsődleges színtere is egyben. Bizonyos aspektusból az emberi test is egyfajta buroknak, rétegnek tekinthető.

Az ember a test, a lélek, a szellem egysége. Bármelyik hiányával nem lehet teljes az egyén. A szellem összekötő kapocsnak tekinthető a lélek és a test között. A test elsősorban fizikai, a lélek érzelmi síkon működik. A szellem nem anyagi, de mégis kötődik az anyaghoz, ezért kapocs. A szellem a tudathoz áll közel. A tudat nagy szerepet játszik a cselekvés és a test irányításában. A halállal a test megsemmisül, a hit szerint a lélek tovább él. A halál után a szellemre nincs többé szükség, mint közvetítőre, ezért megszűnik, vagy visszatér eredendő helyére.

A lélek fizikai tükröződése elsősorban a szemén keresztül mutatkozik meg, a lélek „háza” a test. „A test börtön”, „a szellem szabad”, „a lélek szárnyal”... Móricz Zsigmond az emberi testet, mint burkot kalickának tekinti; tehát fizikai gát, akadály is lehet egyben. (114) Másrészt

szükségszerű a test, mivel az által él és boldogul az ember a földi világban. Mozdulatain keresztül kifejezi, megjeleníti és megvalósítja személyiségét. Az ember szabadságát a testi adottságok elősegíthetik, illetve korlátozhatják. A fizikai törvények meghatározzák és kötik az egyént a tárgyi világhoz.

Hamvas Béla gondolatai szerint, minden burkot el kellene távolítani az embertől, mivel másképp beszél barátjával, főnökével stb.; tehát maszkot, álarcot visel az egyén. Ezek az álarcok a burkok különböző rétegei. Hamvas szerint a látható valóság is a burok része, ami elfedi a valódiságot, a valódi lényeket. A lét erőit annál jobban tudja beilleszteni, áterezteni az ember, minél transzparensabb, minél kevesebb burkot hord magán.

A *Corpus* című installációm összefoglaló műnek nevezhető. A doktori évek alatt készült munkáim, az engem foglalkoztató alapgondolatok esszenciáját látom benne. Későbbi műveimeit is erősen megalapozza szellemisége, koncepciója, tényleges (anyagi) megvalósítása.

*A Mező (három alak)* című munka

Legutóbbi két installációm (*KOIM*, 2009, *Corpus*, 2010) egyféle összefoglaló megvalósítása a mestermunkám. Ez szintén átlátszó fólia és foszforeszkáló festék alkalmazásával készült; az említett, tárgyalt transzparens anyaghasználatra épült. Így ez egy gondolatkör, sorozat harmadik részének, de egyben önálló alkotásnak is tekinthető. (50. számú képmelléklet) Függőleges tengelyre, speciális módon felfűzött vízszintes elrendezésű fólialapokat rögzítettem. Ezek a téglalap formátumú, víztiszta lapok, a felfüggesztés technikájából adódóan, áttört hatású oszlopokat képeztek, melyek a mennyezettől a padlóig értek. Minden oszlop térfogatán belül egy emberi alakot jelenítettem meg. Az egyes lapokon az adott testmetszetnek megfelelő felületet, formát vékony szálakra hasítottam fel. Az egyes lapokon levő, különböző irányú szálakat foszforeszkáló festékekkel fedtem be, majd a térbe felfelé és lefelé kihajtottam őket. Ezek, az emberi testen belül, finom, grafikus rajzolatú vonalhálót képeztek és besűrűsítették a teret. Az életnagyságú áttört testek a padló felszíne felett lebegtek. Váltókapcsoló működtetésével, periódikusan erős fény villant fel, mely kapcsán feltöltődött a festék, hogy az a sötétben fényt bocsásson ki magából. Az oszlopok áttetsző formái kötötték össze „az eget a földdel”, vagyis a mennyezetet a padlóval. Sötétben pedig a valós tér, a kiállító hely tere látszólag megszűnt és az alakok vertikálisan lebegtek.

Három figura valósult meg, melyeknek a „térfogat-sűrűsége” különbözött egymástól, így egy sajátos tartalmi/gondolati réteg kibontakozását tette lehetővé. Az alakok száma, a tér méretétől

függően tovább bővíthető. Az ismétlődő ritmust, az „elhalkulást” az árnyalatnyi különbségek tették változatosabbá. Minél több alak valósul meg egy térben, annál árnyaltabbakká válhatnak a besűrűsödésből-ritkulásból adódó differenciák, vagyis változatok. Ez szimbolikusan megjelenítheti az ember, a lét erői számára többé vagy kevésbé áteresztő képességét. A sűrűbb vagy ritkább megjelenésű alakok így kapcsolódhatnak a dürckheimi gondolatkörhöz. Mint korábbi munkáimnál is előfordult (pl. *Tranzit, Párbeszéd a térrel*); az installáció egy „mellékvágányaként” olyan fotósorozatot, vagy videót készítettem, mely a műből kiindulva önálló, más médiumba transzponált változatot eredményezett. Ebben az esetben egy animáció lett a „melléktermék”. A technika az állóképfotózás és mozgóképkészítés folyamatait is egyesítette. A külön elkészített digitális fázisképek a számítógép segítségével szerveződtek mozgóképpé és teremthettek meg egy olyan új világot, mely „csak” a médiumok sajátosságaiból építkezhetett. Ez egyben, természetesen egy illúziót is jelent a kinti látható valósághoz képest, ugyanis ilyen mozgások, az installáció életre keltése (115) nem történhetne meg (fizikai) valójában. A használt program layer-kezelésével egyféle virtuális transzparencia valósult meg, mely a munka rétegeit gazdagította.

## Összegzés

A művészet nem választható el az élet többi részétől. Az alkotó személyisége, egyéni változásai fontos tényezői lehetnek a műről való „gondolkodásnak”. A mű keletkezése és „önálló élete”; körülményeinek feltárása harmóniát és disszonanciát is hordozhat egyszerre. A „transzparens lét megélése” ténylegesen a lényegi dolgok felé vezeti az alkotót? A transzparenciával, az anyagi világban kifejezhető az anyagtalanság átható lényege? Ilyen és ezekhez hasonló, kapcsolódó kérdésekre kerestem/keresem a választ. A jelenkori, illetve a kortárs művészet „igazolós” példái, jeles gondolkodók teóriáinak elemzése, összevetése és saját művészeti munkám feltérképezése együttesen segít/segített ebben a folyamatban. Egyféle tudatosítás, szisztematikus vizsgálódás volt a „módszer”, amit megirányoztam. Alkotásaimban az egyes tartalmak spirális jelleggel visszatértek, mint például az árnyék jelenséggel kapcsolatos megoldások (*Árnyék és információ*, 2000, *Kör*; 2001, *Árnyéklánc*, 2002, *Portré*, 2005, *Epilógus*, 2008). Az életszakaszaimban megjelenő külső, vagy érzelmi (belső) változások erős hatásaikkal, természetesen befolyásolták az alkotómunkámat.

Installációimban a vizuális transzparenciát megjelenítő, ahhoz kapcsolható kategóriák több formája is megmutatkozott. Az *áttörtség* (*City*), illetve a *homogén anyagok transzparenciája* (*Izoláció, Tranzit*) jellemezte leginkább műveimet. Bizonyos alkotásoknál a kettő együttesen, összekapcsolódva jelent meg (*KOIM*). A *tükröződés*, a megsokszorozódás – kiterjesztett értelemben az áttetsző, fényvisszaverő anyag megjelenése – egyértelműen kapcsolható a *térben kiterjesztett áthatások* kategóriájához (*Corpus*).

A *Tranzit* című installációnál, – ahol az emberek folyosókra osztott közös térben kerültek kontaktusba egymással – például érvényesült a művészetterápiai tanulmányok hatása. Az interakció megvalósítása az alapgondolat egy meghatározó elemét képezte. A szereplők viselkedésének elemzése mellett a saját érzéseikre való reflektálás, azoknak tudatosítása is fontossá vált. Ezt az installációt átmeneti jellegűnek tekintem. Ezt követően eltolódott a hangsúly az egyéni, erősebb, belső indíttatású témák, gondolatok felé. Nem az emberek közötti, illetve egymáshoz való viszonyulása (horizontális metszet), hanem az egy emberen belüli, az ember a léthez való viszonyának vizsgálata került az alkotómunkám középpontjába (vertikális metszet). Tulajdonképpen a kapcsolatok tágabb értelmezése felől (közösségi lét) haladtam annak a szűkebb értelmezése felé (egyéni lét).

A transzcendenshez való viszony, kapcsolat az a szál, ami összeköti az eget a földdel, a „metafizikai levegő”, ami hiányzik az élettelen testből. Amint a lélek elhagyja a testet, üres burokká válik. Funkciója megszűnik. Test-lélek/szellem, örökkévalóság-ember/szubsjektum viszonya állandóan aktuális kérdések maradnak.

A legutóbbi munkáknál, mint például a *Corpus*-nál, az ember fizikai megjelenése is központi szerephez jutott. Egyaránt előtérbe került mint fizikai és mint szellemi lény „projektálása”. Így alkotói megfogalmazásomban a személy, a dürckheimi megfogalmazáshoz igazodva mint *personare*... (áthallik...) nyert értelmet, kapott hangsúlyt.

Műveim egyik (jellegzetes formai) jellemzője az oszloposág volt. Az oszlop nem tartó-funkciót látott el, hanem az összekötő szerepe érvényesült; így formai funkciója tartalommal telítődött. A függőleges elrendezésű installációim azt az asszociációt is hordozhatták, mintha a felülről áramló *metafizikai levegőt* fogadták volna be. A horizontális erők kisebb hangsúlyt kaptak.

– *Koim*: függőleges tengely; utalt az emberre, aki vertikális lény,

– *Corpus*: horizontális irány; az átjárhatóság a lét erői számára csökkent,

– *Mező*: függőlegesek, melyek emberi alakot vettek fel.

A függőleges és vízszintes az alap-koordinátái az embernek. Egyik a másik nélkül ugyanúgy értelmezhetetlen, mint például a fény az árnyék nélkül. A függőleges az „éter”, az aktivitás, az

élet, míg a vízszintes az „alvó”, a passzív, a halott. A kettő között állandó feszültség létezik (diagonális irányú). A dinamikus az egyikből a másikba való átmenetet is jelentheti, sőt az egész életet is szimbolizálhatja.

Az utóbbi munkáimat, mint korábban utaltam rá, nem az állandóság, hanem a mozgás/változás, a lét-nemlét, az időlegesség/tünékenység jellemezte. A statikustól a dinamikus felé tolódott el a hangsúly. A mozgás/változás vagy a látogatók közreműködésével, vagy elektronikus eszközök bevonásával valósult meg. A világra jellemző örök mozgásra az installációk pillanatnyi, rövid időn belüli változásokkal utaltak. A fény és az árnyék anyagi világunkban egymás nélkül nem létezhet. Változásuk állandó mozgást tart fenn, folytonosan helyet cserélnek.

Ez a kinetikus jelleg érvényesült tehát az installációimban, a sötét és a világos időnkénti megjelenésével, periodikus váltakozásával. Műveim nem egyetlen egy nézőpont számára készültek, hanem megkívánták a körbejárást, a tér kínálta lehetőségek „kihasználását”, a „birtokba vételt”. Kimozdították passzív helyzetéből a nézőt, ugyanakkor bevonták a látás érzékszervén kívül a tapintást és a hallást is. Az idő-dimenzió a változás és mozgás által tovább hangsúlyozódott. Ez általában a technikailag előidézett periodikus változás volt, mely csak az idő múlásával jöhetett létre. A változás: a van-nincs, ...stb. a ritmus, a ritmikus tagolás a legtermészetesebb lüktetési intervallumok szerint zajlik; hasonlóan, mint a szívdobogás, ami az élet alapvető feltétele. Ez a változás, ritmus a nappal-éj, az évszakok, a születés és a halál körforgása.

A fény a szellemi, a transzcendens, míg az árnyék a testi, az anyagi dolgokhoz köthető. A mozgás, a változás, az idő (út) bizonyos szempontból „összekötő kapocsnak” definiálható. E körül forognak az alkotásaim alapvető problémakörei, felvetései.

A metamorfózis is gyakori jellemzője munkáimnak. Az átalakulás is kapcsolható a fény létehez és annak hiányához. Korábban az árnyék megjelenésével kapott értelmet a megvilágított „tárgy-művem”. A későbbiekben, a foszforeszkáló anyaggal megfestett fóliák esetében, az átváltozás a sötétség létrehozásával valósult meg és vált értelmezhetővé a forma, melyet a fény rajzolt ki. A megvilágítás-sötétség dinamikus kettőssége, a fénykibocsátás felváltotta a fény és az árnyék (korábban alkalmazott) szerepét. A fény került a középpontba, nem az árnyék maradt meghatározó kiindulási pontként.

A *Tranzit* és a *Belső projekció* című alkotásoknál is történt egyfajta átalakulás, miszerint képként, illetve fotográfiaként plusz jelentésréteggel felruházott új, az eredeti tárgytól független művek keletkeztek. (116)

Az általam alakított és bejárt terek képpé redukálásánál jellemzőbb az a megoldásom, amikor a kétdimenziós „alapanyag” a téri kiterjedésben válik teljessé. A síkszerű, illetve síkban feldolgozott formák, vizuális jelek, mint például a *Corpus* testmetszetei, térivé váltak a befejezett műben. A sík és a tér nem különült el; egymás függvényeként „működött”. A síkok, a kétdimenziós anyagok, metszetek, melyeket felhasználtam, együtt éltek a téri alkotásokban. A síkszerű fóliák hajlítás, vágás, forrasztás (szétszedés és más elrendezésű összerakás), illetve rétegződésük által alakultak térbelivé és hoztak létre egységes tömeget.

A transzparencia, valamilyen módon leredukálva a a képletet, két aspektusból jelent meg. Egyrésztől vizuálisan, az anyaghasználatból eredően, másrésztől tartalmi szempontból. Ez leginkább Dürckheim nézeteivel hozható összefüggésbe. Az átlátszó anyaghasználat, és a dürckheimi áteresztőség hasonló értelmezhetőséget hordoz.

Fóliamunkáimnál megtapasztalhatta a látogató, hogy mi módon hat rá bizonyos tér, helyzet stb.

Egyes munkáimnál, kiterjesztett értelemben, a transzparencia rétegeként jelent meg. Részben átlátszó, részben fedő rétegek kerültek egymásra, amik kapcsán ezek az alkotások különböző vizuális és ezzel együtt tartalmi rétegekkel bővültek. Az egymásra épülő „rétegekkel” más, újabb, önálló mű született. Ezek a rétegek a munkák továbbgondolása, folytatása kapcsán „kerültek egymásra”. A médiumváltás is (pl. kivetítés, fotográfia) ilyen újabb rétegek számíthat (*Pulzáló, Belső projekció* stb.).

Fontos jellemzője volt munkáimnak a töredékesség és az egész viszonya is. Az *Epilógus* című műnél egyértelműen megjelent ez a kapcsolat, kiegészítő kettősség. Az utolsó három, -tárgyalt, megvilágítással építkező installáció is töredékesnek tekinthető. Egésszé a sötétben váltak. Töredékes volt az emberrajzolat a *KOIM* oszlopain is, de a vertikális hangsúlyok erősödésével mégis egésszé állt össze. A *Corpus* szeletekből állt, ezek a részek egyenként töredékesnek nevezhetők. Mindhárom utolsó munkámban, tehát benne volt az egész ember a töredékek egységességében; másképpen mondva az információk csak töredékükben mutatkoztak meg. A fólián keresztül sem tisztán, csak töredékesen látható „a lényeg”, a világ. (117)

Hipotézisem magja a transzparens léthez köthető. Amíg a művész nem elég transzparens a lét erőinek befogadására, nem elég nyitott a világ alapvető történéseire, mozgatóelemeire, addig az őt körülvevő burkok gátolják az alkotásban is. A művész áteresztőképessége, szerepe hasonlóan működik a transzparens anyag átersztőképességéhez. Itt találkozik az anyagi és a szellemi megvalósulás. A fogalom, a jelenség metafórikus, szimbolikus megfeleltetésén túl, mélyebb összefüggések is feltárulkoznak. Célom ezek felszínre hozása, elsősorban a saját

műveim példáin keresztül.

Mit jelent a transzparencia, melyek a formái, mik az összefüggéseinek elemei? A

transzparencia sokrétű fogalom, jelenség; látszólag ellentmondásos dolgok is jól megférnek benne.

A transzparenciát megközelíthetjük fizikai értelemben, formai jegyek felől és megtehetjük ezt metafizikai értelemben, eszmei-filozófiai szempontokból is. Az első az anyaghasználatból indul ki, míg a második a gondolati sík feltérképezése. A kettő összekapcsolása, mely legfőbb célom dolgozatomban és munkáim kapcsán, a vizuális megjelenéssel valósulhat meg, ahol a kifejezés, megjelenés és tartalom összhangba kerül, eggyé válik. A fólia anyaga, melyet leginkább használok, ambivalens jelentéssel bír; művi, természetidegen; elválaszt, de egyben összeköt is. Ami összekötő kapocs, az a fényhez kapcsolódik. Így juthatunk el a lényegi, egy felsőbb, metafizikai természetű világhoz. Ezen az úton haladva az elanyagtalanosítás mértéke is fokozódik.

A transzparenciához kapcsolódik egy olyan, ismeretlenül homályos világ, mely a lét és nemlét határán, a transzcendens dolgok, a titkok felfedezése felé vezet. A világon túli realitás kifejezése, transzparens módon az egyén világába transzformálódik. Ha az egyén megfelelően áteresztő („áttűnő”) a létre, akkor transzparens a benne rejlő transzcendens számára is (Dürckheim).

A transzparencia mediális természetű, tehát közvetítő, mely módosítja az eredeti látványt, információt. Ez egyféle vizuális absztrakciót, „torzulást” eredményez. A médiumba, mint közvetítőbe „hiba” lép fel, ezáltal felfedi önmagát. Közvetít, minden esetben módosít is. Ebben hasonlít a tömegmédia működéséhez. A „középutas” (vö. Dürckheim), áttetsző, áteresztő képességű ember, mely metaforája a „normál” transzparens anyagi jelenségnek, – megfelelő tartással rendelkezik. A transzparens anyag az emberi pszichés bőr szimbolikája is lehet. Elválaszt, de egyben összeköt is; érzékeny felület.

A kölcsönös áthatások a transzparencia magját alkotják. A *montázsképlet* alapján új minőség születik meg. Tér-idő sűrítvényekről is beszélhetünk. A tér expanziója; a téri viszonyok együttes megélését is jelentik. A kölcsönös áthatáshoz minimum kettő transzparens anyag találkozása szükséges.

A transzparencia a megszokott érzékelés kimozdítása; beleláthatunk a dolgokba, felfedhetjük a láthatatlant. Egyféle illúzió, amely kapcsán távolodunk a felszíntől; a lényegi dolgok felé vezető útra lépünk.

Fény és transzparencia elválaszthatatlan, mind anyagi és mind szellemi értelemben is. Ami a fény útjába kerül az módosítja a látványt, megjelenést. Az áthatás mértéke meghatározó

tényező. Szemünk teljesen transzparens. Hol és mi módon is keletkezik a kép? Amennyiben a vizuális jelenlét, a „hiba” nem felfedhető, akkor a transzparencia „tökéletes”; ezáltal önmagát szünteti meg (pl. a tökéletesen átlátszó ablaküveg, mely torzítás, tükröződés, karcolás, szennyeződés stb. mentes).

A transzparencia érzékenységet is jelent. A mű átengedő természetű, transzparens az újabb tartalomra nézve is (pl. variációk, átírások, folytatások, *médiumváltások*).

A transzparencia minősége, tehát meghatározza az élet erőinek megfelelő felvételét, amely kapcsán a művész áteresztő jellege a transzparencia metaforája is lehet. A transzparencia anyaghasználata számtalan ponton összeforr az elvont jelenséggel, gondolatkörrrel, eszmei megközelítéssel.

Dolgozatomban elsősorban kérdéseket igyekeztem feltenni. Anyaghasználat és tartalom, megjelenés és lélek, árnyék és fény, kölcsönös áthatások – összetartozó fogalmak, melyek mentén további kérdéseket tehetünk fel. Végülis azzal foglalkozunk, ami gondolkodásunk alapját képezi; honnan jöttünk, mit keresünk itt és hová tartunk. A transzparencia fogalomköre, körbejárása rávilágíthat néhány alapvető problémára; teheti ezt „direkt módon” és „árnyaltabban” is. Állításaink valóságtartalma mennyire igazolható? A lényegesebb talán az „út” bejárása (volt). A transzparencia egy átfogó problémakör, ami a kortárs művészetben is gyakran megjelenik. Ahogyan a világ is változik, a művészet is vele együtt; ugyanúgy a transzparencia szerteágazó, bonyolult *léte* is újabb és újabb köntösben bukkan fel.

## Jegyzet

1. A transzcendencia kifejezése dolgozatomban sok helyütt felbukkan, mintegy átszövi a transzparens lét kifejtését. A kettő viszonya így, szándék szerint magyarázatot kap/hat. A transzparencia átható jellege a titkok felé nyit/hat kapukat, a láthatatlan láthatóvá tétele, a tér együttes megragadásának szándéka stb. a megfoghatatlan, ismeretlen, titokzatos szférák felé vezeti a tekintetet és gondolkodást.
2. Tótfalusi István: *Idegenszó-tár. Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2005.  
Györkösy Alajos: *Latin-magyar szótár*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1989.
3. Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.
4. Gerhard Wahrig: *Das grosse Deutsche Wörterbuch*. C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1967.
5. Vég Márton: Transparency: és a pártfinanszírozás?, In *Dunántúli Napló* 12. 02., Pécs, 2010, 8. o.
- 6.

Mimi.hu – útmutató tudástár. Internet: <http://www.mimi.hu/eu/transzparencia.html> (Letöltés ideje: 2010. 12. 15.)

7.

Artpool. Internet: <http://www.artpool.hu/ketseg/transzparencia.html> (Letöltés ideje: 2010. 12. 15.)

8.

Horváth Erzsébet: *'Transparenz' als personale Haltung, als persönliches Symbol und als kunsttherapeutisches Arbeitsmaterial*. Záródolgozat, Akademie der Bildenden Künste, München, 2006.

9.

u. o.

10.

Tolcsvai Nagy Gábor: *Idegen szavak szótára*. Osiris Kiadó, Budapest, 2008.

11.

Pléh Csaba: *A transzparencia: a gondolkodás köznapjaitól a kognitív tudományig*. Internet: <http://www.plehcscaba.hu/Cikkek/transzpa.doc> (Letöltés ideje: 2010. 12. 04.)

12.

A fogalmaknak különböző, helyenként ellentmondásos értelmezésével találkozhatunk:

Tejüveg: tejfehér, átlátszatlan, porcelánszerű.

Opálüveg: az alapüvegétől eltérő törésmutatójú anyagokat tartalmazó, nem átlátszó anyagok gyűjtőneve. A világítástechnikában lámpaüvegeként, az építőiparban diszítőanyagként alkalmazzák.

Opaleszcencia: a rajtuk áthaladó fényt részben szétszórják...

Opak ásványok: a fényt nagy mértékben elnyelő (nem átlátszó), illetve jelentősen visszaverő (fémcs fényű) ásványok elnevezése.

*Magyar Nagylexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993-2004.

Tejüveg: tejfehér, áttetsző üveg.

Opál: áttetsző ásvány (színjátszó – a fény egy részét ereszti csak át, a másik részét megtöri, ebből adódik a színjátszó hatás).

*Magyar Értelmező Kéziszótár*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1972.

13.

Az építőiparban jó példa erre az 1960-70-es években gyakran használt copilit üveg.

A transzlucens az opacitás reciproka. Tehát egy anyag minél jobban transzlucens (fényáteresztő), annál kevésbé opak. A transzlucens anyagot féltranszparensnek is nevezhetjük.

Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Transluzenz> (Letöltési idő: 2012. 02. 27.)

14.

Víziszta: színtelen, átlátszó

*Magyar Értelmező Kéziszótár*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1972.

15.

A klasszikus rajzfilm technikában a rajzolás fázisában pauszt használtak, melyet manuálisan vagy más módon (xerox) vittek át, másoltak a teljesen átlátszó fóliára.

Ma már az építészeti rajzok, modellek is számítógéppel készülnek, így az egymásra kerülő papírrétegeket felváltják a layer-ek virtuális építkezései.

16.

A leírásom alapját a következő személyes beszámoló alkotta: Ashley Eldridge-Ford: *Blind Light: Anthony Gormley at The Hayward*. Internet: [http://roozonline.com/images/gormali\\_DSCN2059.jpg](http://roozonline.com/images/gormali_DSCN2059.jpg) (Letöltés ideje: 2008. 12. 20.)

17.

Kepes György: *KGy 38 Torzulás / Deformations*, 1969.

*Transzparencia – átlátás / Transparency – Looking Through*. Kiállítási katalógus, Vasarely Múzeum, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, Budapest, 2011, 31. o.

18.

Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 248. o.

19.

Néhány optikai játékról kicsit részletesebben (Kolta Magdolna: *Képmutogatók* című könyve alapján, 167-180 o.):

*Kukucs-kálódoboz* (Guckkasten, peep show):

Egyszerű, hosszúkás fadoboz, amelybe egy résen benézve tájak képét, városokat, épületeket lehetett megpillantani. A képeket néha üvegre, néha papírra festették, olajméccsessel világították át vagy nappali fényben mutatták.

*Kromatróp*:

A kaleidoszkóp-élményen alapuló játék. Egy fakeretben vagy dobozban két, egymással ellentétes irányban forgatott, rendkívül színes ornamentikával díszített üveglapot helyeztek el, amelyek színskombinációi a forgatással állandóan változtak.

*Litofánia* (1827):

Vékony mázatlan porcelánlapba reliefképet préseltek, majd kiégették. Ha a porcelánlapot átvilágították, a relief elvékonyított pontjai világos, a vastagabb rétegek árnyékos helyként mutatkoztak. Ablakképként vagy lámpaernyőként nagyon népszerű volt.

*Ombro-cinema* (1920 k.):

Színpadot ábrázoló fa vagy kartonpapír doboz volt, amelyben a színpadnyílásba függőlegesen csíkozott átlátszó papírt vagy fóliát helyeztek el. Egy szintén enyhén áttetsző, figurákat ábrázoló papírcsíkot a színpad két oldalán két rúd között kellett továbbítani. A figurák mozgása ezzel a csavarással vált láthatóvá, mert mindig más mozgásfázis került takarásba.

*Phantasmagoria* (Robertson, 1799):

Egy viasszal vagy vízzel átitatott, finom áttetsző textília mögül vetítettek, s a vetítő közelítésével, távolításával, bonyolult mozgatásával olyan hatást tudtak kelteni, mintha a vetített csontvázak, szellemek közelednének illetve távolodnának a nézőtől. Mivel a kép körül teljesen fekete volt a háttér, a kivetített alaknak nem volt környezete, a nézők úgy látták, hogy a levegőben lebeg, ráadásul a látvány távolságát sem tudták felbecsülni.

*Praxinoszkóp-vetítő* (Reynaud, 1882):

Emile Reynaud egy dupla *laterna magica*-val egyrészt egy keretül szolgáló üveg állóképet (tájkép) vetített, a vetítésre szolgáló fény egy másik nyalábjával pedig egy tükör segítségével egy transzparens praxinoszkóp-hengert világított meg. A falon így egyszerre jelent meg az állókép és benne a mozgó figura. Ezzel a találmánnyal azonban csak rövid, leginkább oda-vissza térő mozgások vetítése vált lehetővé.

*Transzformációs kép* (1830-as évek):

A transzparens átváltozóképeket egyszerűen a fény felé kellett tartani. Ezek általában áttetsző színezett litográfiák voltak. Ránézésre láhattuk az egyik képet, a fény felé fordítva, ellenfényben pedig az ezt kiegészítő képet. A képpárok sokszor napszak- vagy évszakváltások voltak, de előfordultak a kor művészeti divatjának megfelelően allegorikus ábrázolások is (vö. Viktoriánus kor magas művészete). Azontúl sok humoros, vagy erotikus tartalmú kép készült ezzel a technikával.

20.

Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*. Corvina Kiadó, Budapest, 1982.

21.

Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 280-285. o. Németh Melitta: *Elmozdulások* (2009) című sorozata példaként hozható fel. Akrillal vászonra festett képei a négyzetek átfedéseinél transzparens hatást keltenek, ennél fogva a négyzetek átlátszóságának érzete jön létre.

*Transzparencia – átlátás / Transparency – Looking Through*. Kiállítási katalógus, Vasarely Múzeum, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, Budapest, 2011, 45. o.

22.

Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*. Corvina Kiadó, Budapest, 1982, 54. o.

23.

Moiré pattern, Moiré-minta. Internet: [http://en.wikipedia.org/wiki/Moir%C3%A9\\_pattern](http://en.wikipedia.org/wiki/Moir%C3%A9_pattern) (Letöltés ideje: 2011. 08. 21.)

24.

Czeizel Balázs: *Folyamatos mozgás 1-3.*

Maurer Dóra: *Fényelvtan – A fotogramról.* Magyar Fotográfiai Múzeum-Balassi Kiadó, 2001, 207. o.

25.

Göbolyös Luca: Munkáimról. In *Kortárs Magyar Fotográfia 2001*, katalógus, Mecseki Fotóklub, Pécs, 2001, 16-17. o.

26.

u.o.

27.

Bölskey Miklós: A képkötés határai, (1999) In *Kortárs Magyar Fotográfia 2001*, katalógus, Mecseki Fotóklub, Pécs, 2001, 6-7 o.

28.

Technikailag ez úgy történhet, hogy (például) az alulexponált, mozdulatlan tájat, a tekercs visszapörgetésével ugyanabból a gépállásból és képkivágásból újból lefotózzák, felveszik, de úgy, hogy például egy alak megjelenik a tájban. Az alak az alulexpozíció következtében transzparenssé válik, míg a háttér megfelelő fényt kap.

29.

Kelemen Károly vetített képsorozatát megtalálhatjuk web-lapján. Online elérhetőség:

<http://www.kelemenkaroly.com/karoly/photoworks.php?subdir=71&p=1&prnt=3> (aktív: 2012. 02. 17.)

Lásd még, online elérhetőség: [artportal.hu/aktualis/kiallitasok/kelemen\\_kar...](http://artportal.hu/aktualis/kiallitasok/kelemen_kar...) (aktív: 2012. 02. 17.)

Példa Abelardo Morell említett műveire:

Camera Obscura Image of Houses across the Street in Our Bedroom, 1991. (1000 Photo Icons – George Eastman House, Taschen, 1999, 2002)

Morell web-lapja további példákhoz, online elérhetőség: [www.abelardomorell.net/](http://www.abelardomorell.net/) (aktív: 2012. 02. 17.)

30.

Andy Warhol's Exploding Inevitable with The Velvet Underground, 1966.

Online elérhetőség: <http://www.ubu.com/film/nameth.html> (aktív: 2011. 02. 15.)

Nameth filmjében többszörös modifikációkat alkalmaz: a koncert közben, az alakokra vetített kép tovább módosul a filmrészletek későbbi egymásra kopírozásával.

31.

A layerek egymásba olvasztásának, átfedéseinek technikáját két alaptípus szerint különíthetjük el. Az első a blue-box, illetve greenscreen technika, mely a lyukasztásos eljárásához köthető. A felső kép egy része teljesen fedi az alatta levőt, míg bizonyos részén, részein teljesen „lyukas”, ahol az alatta levő kép látszik. Ezt az eljárást kulcsolásnak (keying) is nevezik. A másik megoldás a részleges átfedéseken alapszik (opacity), hasonlóan az egymásra helyezett pauszpapírokhoz. Kettő vagy több kép is látszódik, a halványulás az alsó rétegeknél egyre fokozódik. A különböző rétegeket, ezeken túl különféle módon lehet keverni egymással (például: véletlen szín-generálás, színek kivonása egymásból).

32.

Azonos méretű víztiszta fóliákra készült rajzok (szekvenciák) rétegződtek egymásra. Ez a folyamat gazdagította az írásvetítővel kivetített képet. Ennek időbelisége, a felépülés-lebontás, a különböző variációk lehetőségei ihlették az elkészült mozgóképet.

33.

Kepes György: *A látás nyelve.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 72. o.

34.

Az áttört kategóriához kapcsolhatók korábbi szobrászati példák is, melyek áttetsző formákat képeznek. Ilyenek Antonie Pevsner *Maquette of a Monument Symbolising the Liberation of the Spirit* című 1952-ben készült műve és Naum Gabo *Vertical Construction* című 1965-ben készült réz rudakból forrasztott szobra. A kifeszített szálakból komponált áttetsző felületek teret foglalnak magukba. Ezek nem szilárd testek, mégis kifejezik a testtömeget, finom, áttetsző formákkal.

Internet: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?>

[cgroupid=999999961&workid=11528&searchid=9628&tabview=image,](http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=11528&searchid=9628&tabview=image)

<http://www.treadwaygallery.com/ONLINECATALOGS/DEC2004/0751-0800.html>

(Letöltés ideje: 2012. 03. 12.)

Jana Sterbak *I Want You to Feel the Way I Do... (The Dress)* című 1984-1985-ben készített installációjába áramot vezetett. A fémhálóból alakított puritán ruházat a kiállítás ideje alatt narancsszínűen izzik, szikrázik. A szobor anyagának áttörtsége, finomsága érzékenységet sugall. Életveszély és érzékenység ellentétes, de összecsengő fogalmak is lehetnek. A fizikai, valós árammal együtt a mű tartalmi, többszörös feszültséget is hordoz.

Internet: <http://arttattler.com/archiveviewerasperformer.html> (Letöltés ideje: 2012. 03. 12.)

35.

Winkler Nóra: Átmegyek a falon. In *Art-Magazin*, 2008/6., 2008, 36-39 o.

36.

Giró-Szász Krisztina (Szerk., 2010): *ArtFolio 2010*. FineArt Invest Kft., h. n., 318-341 o.

37.

*Wim Delvoye – Kiállítási katalógus*. Ernst Múzeum, Budapest, 2008.

38.

Franz Mairinger: *Strahlenuntersuchung an Kunstwerken*. Seemann, Leipzig, 2003.

39.

Ezen a helyen (ismételten) fontosnak tartom két fogalom jelentésének összevetését. Alapvető különbségként tekintek a két egymáshoz közeli fogalom jelentéstartalmára.

Átlátszó: vizuálisan teljesen átlátható. Olyan anyag vagy test, amelyen át lehet látni. A dolgok lényege így igazán felismerhetővé válik.

Áttetsző: bizonyos fokig átlátható. Valamin keresztül – ez itt az anyag maga – halványan vagy nagyon kis mértékben, elmosódottan vagy homályosan láthatók a mögé kerülő dolgok.

*Magyar Értelmező Kéziszótár*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1972.

40.

„Az átlátszóság optikai köz-hely, mindenütt jelen van. Egy anyag vagy tárgy akkor igazán transzparens, ha csak tapintással érzékeljük, beleütközünk, minthogy a látható világ és közénk áll. A legtökéletesebb, aktív transzparenciát a szem képviseli.”

Transzparencia – Átlátás, Transparency – Looking Through, Vasarely Múzeum, 2011. január 26. – május 1.

Internet: <http://www.osas.hu/transzparencia/transzparencia.htm> (Letöltés ideje: 2012. 01. 15.)

41.

Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 308. o.

42.

Kolta Magdolna: *Képmutogatók – A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.

43.

Verebics Ágnes sokszínűen, ötletesen építi fel mondanivalóját, alkotásait a transzparencia jegyében. Különböző átlátszó, áttetsző alapanyagokat használ fel műveihez, mint például: fóliákat, plexiket, üvegeket. Light-boxokat készít plexiből, melyekben sajátos módon helyezi el/bele printelt fotográfiáit (például: *Róma sorozat*). Az áttetszőség, rétegeesség, annak hatása még olajfestményein is megjelenik. Megolvasztott átlátszó üvegben különböző tárgyakat drótot alumíniumot helyez el. Ezek egymás mellett, alatt láthatók egyszerre.

(Lásd még a 33. számú képmellékletet.)

44.

„A tisztán alakviszonyon alapuló átlátszóságot észlelünk a festészetben a szobrászatban is olyankor, amikor az emberi test tömegeit 'látjuk' az őket beburkoló ruha redőin át. Két alakrendszer, a tagok domborzata és a redőké keresztezi egymást, s a keletkező interferencia-alakzat tovább tagolja az egyetlen domborzatot amelyet a festő vagy a szobrász valóban élénk állít.”

Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 285. o.

45.

„Átlátszóság, azaz a rajz olyan vonalakat tartalmaz, melyek a valóságban nem volnának láthatóak, mert más motívum elfedné őket. Az ilyen képeket a gyermekrajzirodalom röntgenképeknek is nevezi. A *hétlépéses mintázatelemzésben* eltérő pszichológiai jelentése miatt elkülönítjük a transzparens ruházatot (amikor kidolgozott rajzokban ruha alatti testrészeket ábrázol a vizsgált személy), valamint a belső szervek ábrázolását az általános transzparenciától, amely primitívebb ábrázolásokat is jellemezhet. A transzparencia a gyermekrajzban életkori jelenség, az *ideovizuális ábrázolás* és az *intellektuális realizmus* kísérőjelensége. A transzparencia leggyakoribb esetei a házfalon át látható belső szerkezet és az emberalak ruhájának, testrészeinek ábrázolásakor megjelenő transzparencia.”

„...ideovizuális ábrázolás: Képzetvezérlésű ábrázolás: a gyermek azt rajzolja, amit tud a világról, és nem azt, ahogyan látja (szemléletvezérlésű ábrázolás). A gyermekrajz fejlődésében az *intellektuális realizmus* szakaszában megfigyelhető jelenség.”

„...intellektuális realizmus: A gyermekrajz fejlődésének harmadik szakasza LUQUET (1927) osztályozásában, amely körülbelül az 5 életév végétől a 8–9. év végéig tart. Ebben a szakaszban a gyermek azt rajzolja, amit tud a világról, nem pedig azt, ahogyan látja: a szemléletet alárendeli az ismereteknek (*ideovizuális ábrázolás*).”

Vass Zoltán: *A projektív rajzvizsgálat szótára*. Szemelvény, 2006. Online elérhetőség:

<http://www.rajzelemzes.hu/szotar7.htm> (Letöltés ideje: 2011. 09. 09.)

46.

A zen, mint filozófiai irányzat kezdetei Japánban a XII. század közepére tehetőek. A zen az alapja a harcművészetek iskolájának. Ahogy a *zazen*, az ülő meditáció, speciálisan a kardozáshoz és a nyilazáshoz szükséges önfegyelmet, és a dualista (elválasztó) gondolkodás áthidalását kívánja meg, úgy a zen „kezdetben segédeszköze a halált hozó művészeteknek” („zu Anfang ein Hilfsmittel der todbringenden Künste”).

T. Hoover: *Die Kultur des Zen*. Diederichs, München., 1991, 79 o.

47.

„alle Seiten des Zen in sich [vereinigt] – Kunst, Stille, Ästhetik”

T. Hoover: *Die Kultur des Zen*. Diederichs, München, 1991, 185 o.

48.

„Für sie verblasen Gefühl und Intellekt vor dem plötzlichen Wahrwerden der überall zugrunde liegenden Einheit allen Lebens. Liebe zur Natur und bescheidene Einfachheit waren oft die äußeren Formen dieser langen Schulung. Die Ch’an-Maler liebten es, sich selbst als *I-p’in* oder >ungefesselt< zu betrachten; dennoch aber zeigen ihre Werke höchste technische Geschicklichkeit. Zwar erscheinen sie einfach, doch sind sie in Wirklichkeit das Ergebnis langer Bewusstwerdung.”

Peter Swann: *Die Kunst des Fernen Ostens. China, Korea, Japan*. Droemer Knauer, Wien, 1966, 152 o.

49.

„Härteste Arbeit, Überwindung der jahrelang geübten Technik, tiefe Demut bei hoher Vollkommenheit kennzeichnen den wahren Zen-Künstler noch heute. Dann führt der Pinsel des Malers sich selbst, denn das 'Es' im Maler gebiert die Schöpfung aus dem Nichts“

G. Ital: *Meditationen aus dem Geist des Zen. Die grosse Umwandlung zur Selbstbefreiung*. Ullstein, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1985, 21 o.

Az *Es* fogalmát a következők szerint értelmezzük: „...az 1920-as évektől a tudattalan tartományát a lélek strukturális modelljébe helyezte Freud, és átfedést talált azzal az alrendszerrel, amelyet a német ‚Es’ szóból (1. szám 3. személyű, semleges nemű személyes névmás) *Kosztolányi Dezső* ösvalaminek magyarított. (Ezt a mai pszichoanalitikus irodalomban ösztönének nevezik.) Ebben a strukturális építményben az ösvalami mellett az én és a felettes-én található.”

Hidas György–Raffai Jenő-Vollner Judit: *Lelki köldökzsínór*. Helikon Kiadó, Budapest, 2010,

80. o.

50.

„...die wichtigste aller Lehren des Zen (...), daß wir damit beginnen sollten, die Kunst und die Welt um uns her zu erleben, anstatt sie zu analysieren”

T. Hoover: *Die Kultur des Zen*. Diederichs, München, 1991, 243. o.  
51.

„Beiden gemeinsam ist die Bezogenheit auf die ich-transzendenten Erfahrungen, in denen für sie der unmittelbare Ausdruck einer erfahrbaren und konkret handhabbaren überweltlichen Realität transparent und ins Weltliche hinein transformiert wird.“

Gerhardt Wehr: *Karlfried Graf Dürckheim – Leben im Zeichen der Wandlung*. Herder, Freiburg im Breisgau, 1996, 141. o.

52.

„Um Seelen-Erfahrungen, in denen der transzendente Kern des Menschen sich meldet, geht es Dürckheim, um die «Wiederentdeckung der Seele . . . als eine(r) unausweichliche(n) und erfahrbare(n) Wirklichkeit.»”

Manfred Bergler: *Die Tür geht nach innen auf. Zum Welt- und Menschenbild Karlfried Graf Dürckheims*. N. F. Weitz, Aachen, 1995, 12. o.

53.

Az iniciatív szó a latin iniciáció (*initiare*) szóból alakult ki, mely szó szerint ’bevezetés’-t ’beavatás’-t jelent.

54.

Initiatische Therapie (iniciatív terápia): „das Tor zum Geheimen öffnen” – (a titkokhoz nyíló kapu megnyitása)

55.

A „vezetett rajzolás” (Geführtes Zeichnen) csukott szemmel az egyéni belső mélységre hallgatva történik és a belső lelki mozgásokra irányítja a figyelmet. A terápia során a páciens kezei kitapogatják az előttük fekvő rajzlapot, középen a ceruzát. Az érzéki benyomások alapján keletkeznek a legkülönbözőbb kifejezési minőségek és formák, mozdulat-nyomok és mozgások a papíron. Az ember belekerül egy alkotói történésbe, ami saját magából kifelé hat és fejleszti a létezőket. Az alkotó az elmélyülő folyamat során önmagával érintkezésbe kerül. Ösképek és a legmélyebb személyes kifejezések ölthetnek formát. A „vezetett rajzolás” segítségével egy újra-, ön(magára) találás tapasztalható meg, mely lehetővé tesz egyfajta befelé, a középpont felé irányuló „nyomra vezetést”. Verbális reflexiók kísérik a munkát. Emlékek és érzékelések lépnek mozgásba és kerülnek a tudatba, kifejlődnek kifejezési lehetőségek az érzésvételel összefüggésben, tehát kapcsolatba lép az egyén a saját a tudattalanjával. A vezetett rajzolásban tehát a grafikai kifejezés által individuális élethelyzetek és életmagatartások válnak észlelhetővé és láthatóvá. Az elnyomott tudattalan tartalmak, érzések, gondolkodásstruktúrák, hibás, berögzült magatartás módok és traumák a terápián keresztül megtapasztalhatók, az emlékezetbe emelhetők és a tudatba integrálhatók.

A közvetlen találkozás önmagunkkal a spontán, belülről vezetett önkifejezés által mély, katalizáló hatást eredményezhet, ami képes elindítani egy (át)változási folyamatot.

A vezetett rajzolás során keletkezett rajzi dokumentációk diagnosztikai és prognosztikai karakterűek, „belülről vezettként” mutatkoznak meg. Ebből származik a név; vezetett rajzolás (Dr. Maria Hippus Gräfin Dürckheim).

Internet: [http://www.duerckheim-rutte.de/inhalt.php?WEBYEP\\_DI=4](http://www.duerckheim-rutte.de/inhalt.php?WEBYEP_DI=4) (Letöltés ideje: 2010. 12. 20.)

56.

„...bin ich selbst in der Einheit der Gebärden, in denen ich mich ausdrücke und darstelle, verwirkliche oder verfehle. Der Leib, der ich bin, ist in Ordnung in dem Maße, als ich in ihm und durch ihn durchlässig bin für mein Wesen, transparent für die mir immanente Transzendenz. Die *Transparenz für Transzendenz* ist der Sinn des Leibes, der ich bin.“

Karlfried Graf Dürckheim (Szerk.): *Der zielfreie Weg. Im Kraftfeld initiatischer Therapie*. Herder, Freiburg, Basel, Wien, 1982, 14 o.

„Den Körper haben – der Leib sein” (a testet birtokolni – a test lenni)

Dürckheim különbséget tesz, miszerint az ember a *testet birtokolja* vagy a tudatossá válásán keresztül a *teste ő maga*. Dürckheim a *test (Leib)* alatt egy a személy-magra vonatkozó transzparens testi (leibliche) önészlelést vél. (personare = áthallik)

A személyes testterápiában (szomatikus terápia), a nem szándékos, akaratlan érintések hozzásegítik az embert önmaga testi észleléséhez. Ebben a folyamatban egy elmélyült „itt-lét-minőség” élhető meg,

melyben az ember önmagával újra összekötődik és a *kettős eredetét* (doppelten Ursprungs) megpillantja, észreveszi.

Összegezve: a szomatikus terápia nem elsődlegesen a testre vonatkozik, hanem inkább egy szomatikus-pszichoszomatikus manifesztáció (Leib), amiben a személy, mint létező(lény) a világban jelen van.

Internet: [http://www.duerckheim-ruette.de/inhalt.php?WEBYEP\\_DI=3](http://www.duerckheim-ruette.de/inhalt.php?WEBYEP_DI=3) (Letöltés ideje: 2010. 12. 20.)

A nondualista gondolkodás szerint például az íjászatban, az íjász, az íjvessző és a célzott tárgy egyé válnak a cselekvés pillanatában.

57.

Finály Henrik: *A latin nyelv szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2002.

Györkösy Alajos: *Latin-magyar szótár*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1989.

*Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Walter de Gruyter, Berlin, 1999.

Internet: [http://www.duerckheim-ruette.de/inhalt.php?DOC\\_INST=23](http://www.duerckheim-ruette.de/inhalt.php?DOC_INST=23) (Letöltés ideje: 2012. 02. 20.)

58.

„*das erstarrte Ich-Gehäuse*”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 82. o.

59.

„Es kann nichts hinein, und was drinnen ist, kann nicht heraus”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 85. o.

60.

„*der Mensch ohne Ich-Gehäuse*”

u. o.

61.

„Alles kann herein, aber er kann nichts halten”

u. o.

62.

„Es gehört zum Wesen des Ichs, festzustellen und das Festgestellte festzuhalten”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 82. o.

63.

„Im sozialen Bezug ist der im Ich befangene Mensch sowohl egoistisch als auch egozentrisch. Er kann nicht lieben. Es fällt ihm schwer, vom anderen her zu denken, weil er im Grund doch immer nur um sich selber kreist”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 83. o.

64.

„...seiner eigenen Tiefe gegenüber fremd und verschlossen.”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 84. o.

65.

„Der Mensch 'ohne Ich' gibt sich nicht bewußt und mit Entschiedenheit hin, sondern er lebt und leidet in einem Dauerzustand form- und haltloser Hingenommenheit. Er liebt und haßt ohne Maß, denn es fehlt ihm das maßgebende Eigene”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 86. o.

66.

„in der Gefahr plötzlicher Verspannung und Erstarrung, die voller Gift und verhaltener Aggression ist”

u. o.

67.

„Ureinstellungen”

Karlfried Graf Dürckheim: *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern, 1996, 87. o.

68.

„In einer ganz bestimmten Haltung haben, bzw. gewinnen *alle* Inhalte des Bewußtseins eine Transparenz auf das *Sein*. (...) Es gibt Haltungen, die Wesens- und Seinserfahrungen schlechtweg blockieren, andere, die sie begünstigen”

Karlfried Graf Dürckheim: *Durchbruch zum Wesen. Aufsätze und Vorträge*. Niehans, Zürich, 1954, 114-115 o.

69.

Hamvas Béla: *Scientia sacra I.- 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 1. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 1995, 25. o.

70.

Hamvas Béla: *Scientia sacra I.- 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 1. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 1995, 55. o.

71.

Hamvas Béla: *Scientia sacra II. - 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 2. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 2006, 57. o.

72.

Hamvas Béla: *Scientia sacra I.- 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 1. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 1995, 285. o.

73.

„...ha az élet teljesen lezárulna, megszűnne: nem kapná meg felülről a minden élethez feltétlenül szükséges metafizikai levegőt. Éppen ezért a nyílt létnek a zárt életbe állandóan be kell törnie...”

Hamvas Béla: *Scientia sacra I.- 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 1. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 1995, 48. o.

74.

*Hamvas Béla – Mazsolázgatás Hamvas Béla műveiből*. Kovács Ida Anna, Szerk., 2006. (Internet: <http://hamvas.livejournal.com/>, Letöltési idő: 2010. 12. 15.)

75.

A rossz átvilágítására és annak nyilvánvalóvá tételére hívja fel Baudrillard a figyelmet.

Az emberi szabadság teljes spektrumának meg/kiélése mindenek előtt a legjobb dolog a világon – gondolja az ember – de ha nincs mögötte erkölcs, a rossz választásának szabadsága van megalapozva. Lendvai L. Ferenc, Nyíri J. Kristóf: *A filozófia rövid története*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1981, 155. o.

76.

„A számítógépvírusokban az információ világszerte érvényesülő gyilkos transzparenciája jut kifejezésre.”

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 38. o.

77.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 41. o.

78.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 31. o.

79.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 47. o.

80.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 42. o.

81.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 43. o.

82.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 46. o.

83.

A diktatúra és az uniformizálás között nem sok különbség van. A transzparencia a hatalom számára nagyon is kívánatos. Úgy áll kiszolgáltatva az ember, mintha egy nagy téren állna (egyedül), ahol erősen tűz a nap, és nincs hová elbújni (a nap elől). Nincs meg a privátszféra, átlátható és átláthatóak a gondolatai, szokásai stb. is.

Olyan korban élünk, amikor kifelé fordulunk. Figyelmünk elsősorban kifelé irányul, befelé csak ritkább esetekben. Az egyediséget többnyire külsőségekben igyekszik az ember megvalósítani, végtelen módon. Nem a valós értékek, hanem a látszat a meghatározó.

84.

Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 54. o.

85.

Tolvaly Ernő: *Tükör a vízben*. Zöld Henrik Kiadó, Budapest, 2001, 87. o.

86.

Friedrich Nietzsche: *Du sollst der werden, der du bist: psychologische Schriften*. Szerk.: Gerhard Wehr Kindler, München, 1976.

87.

A diplomamunkámat 2000-ben készítettem, címe *Árnyék és információ* volt. Ezzel a témával elméletben és gyakorlatban egyaránt foglalkoztam. Az árnyék, téri formák síkban történő megjelenése mindig rejtélyesen magában foglalja az eredetijének lényegét, és gondolkodóba ejti az érdeklődő szemlélőt. A gyakorlati munkám során sok árnyékot figyeltem meg. Megvilágítási formákkal kísérleteztem. Többnyire egyszerű használati tárgyak vetett árnyékaival foglalkoztam. Ezeket a kétdimenziós síkbeli alakzatokat háromdimenziós térbeli formává alakítottam vissza. Azaz a síkba redukálódott formákból új, másik térbeli testeket hoztam létre, melyeknek kialakítása valamennyire meghatározott, de mégis szabadon hagyja a képzeletet. Egyetlen árnyékból számtalan téri forma jöhet létre. A tárgyakat többféleképpen meg lehet világítani, ezért a variációk száma végtelenül sok. A kreatív megoldások a fantázia és a játékoság széles lehetőségeit hordozták. Miközben meghagytam az árnyék világát, jelentést adtam neki és valami újat igyekeztem feltárni belőle. A kiinduló tárgy és a létrehozott szobor közös pontja az árnyék maga volt.

88.

A müncheni tanulmányaim elején a fény-árnyék fenoménja továbbra is foglalkoztatott. Különböző alakzatokból, több darabból álló kompozíciót hoztam létre, amiknek a koncepciója a körárnyék jelenségére épült. A szobrok nem árulkodtak a kör vagy a gömb tulajdonságairól, mint kiindulóponttól. A térbeli elemek megvilágításával a kompozíció értelmet nyert, a szemközti falon egyenlő méretű kör alakú árnyékmezők keletkeztek.

Ezek különálló szobrászi alkotások voltak, melyek térbeli elhelyezése esetlegesnek tűnt, de valójában erős volt a kapcsolódási pontjuk. Az idea és a szobrászi alkotás, mint kifejező eszköz találkozott.

Árnyékkísérleteim során *Árnyéklánc* címmel, olyan szobrokat is készítettem, melyek egymás vetett árnyékaira láncszerűen épültek fel.

89.

„... doppelten Sinn: 1. mit Bezug auf das objektive Raumgefüge des weiteren 'Herum', 2. mit Bezug auf einen Ort, zu dem das erlebende Subjekt in 'Raumbindung' steht.”

Karlfried Graf Dürckheim: *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Institut für Didaktik der Geographie, Frankfurt am Main, 2005, 41. o.

90.

„Im gelebten Raum ist der Mensch mit seiner ganzen Wesens-, Wert-, und Lebenswirklichkeit drin.”

Karlfried Graf Dürckheim: *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Institut für Didaktik der Geographie, Frankfurt am Main, 2005, 16 o.

91.

„... trete ich dem architektonischen Raum nicht als einer ideellen Wirklichkeit wie in den Bildkünsten entgegen, sondern bin >Mitspieler> in einer ästhetischen Realität, die Teil meiner eigenen Wirklichkeit ist.”

Alban Janson: Einführung in den Beitrag von Graf Karlfried von Dürckheim aus der Perspektive der Architektur. Ein Scherzo in Zitronenholz. In K. Graf Dürckheim, *Untersuchungen zum gelebten Raum*. (147-171 o.) Frankfurt am Main: Institut für Didaktik der Geographie, 2005, 149. o.

92.

„Grenzenraum (...) als bestimmt geartetes Möglichkeits- und Widerstandsgefüge für bestimmte Bewegungen”

Karlfried Graf Dürckheim: *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Institut für Didaktik der Geographie, Frankfurt am Main, 2005, 48. o.

93.

„Dieses Innen ist nicht etwa mit der Haut zu Ende, auch nicht nur das Kleid gehört dazu, sondern stets auch eine bestimmte Zone der freien Bewegung.”

Karlfried Graf Dürckheim: *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Institut für Didaktik der Geographie, Frankfurt am Main, 2005, 94. o.

94.

A következőkben leírt tapasztalatok az *Izoláció* (2004) című installáció megkérdőjelezett látogatóitól

származnak:

*Kívülről az ember a csövekben lévő figurákat és személyeket igen tisztán látja, ezzel szemben a csövekből kifelé nézve a világ elmosódottnak jelenik meg, a fények és kontúrok elúsznak. Alig láthattam, vajon tartózkodik-e valaki a másik csőben. Meglepett engem, hogy a látogatók, ellentétben a megszokott kiállításokkal, a műalkotást megfoghatták, megérintették, sőt játékos módon használhatták.*

*A látás a csövekben nagyon korlátozott. Az ember abszolút homályosan lát és alig lát bele más csövekbe. Ez elbizonytalanított engem, ugyanakkor érdekesnek találtam, hasonlóan mint a lombikban, mintha az embert óvták, illetve védtek volna. Belül izgalmas és játékos is. Egymáshoz közeledtünk és megfogtuk egymást. Annak ellenére, hogy nem minden résztvevőt ismertem, nem esett nehezemre, fizikai kapcsolatot létesíteni. Az ember nem volt olyan gátlásos.*

*Kívülről nézve szépnek találtam, hogy a figurák a fóliarétegek mögött elmosódottan jelentek meg. Habár néha szűk terekben bezártság érzetem van, de ezt itt belül mégsem éreztem. Számomra inkább kívülről tűnt úgy, hogy a bent állók izoláltak.*

*Ez egy sajátos különös világ, mintha beburkolt volna. A külső világot másképp láttam, kicsit „srég” és elmosódott, valahogy furcsa – mint egy anyaméhben – részben védett részben elhatárolt másoktól. Az emberi hangok nagyon érdekesek voltak, egészen mások és tompábbak, a zörejek, zajok éleltenek, zavarosak. Ugyanígy hatottak a fények, kevésbé kivehetőek, világosak és éleltenek. A határokat megtapogathatom, de nem nyúlhatok át a másik világba.*

*Igen, én egy izolált ember vagyok, nem engedek be senkit magamhoz. Igenis én jól érzem magam a saját világomban, ami én vagyok. Beviszem magammal azokat a dolgokat, melyek számomra fontosak. Bár ezek a lehatárolt átlátszó burokterek hasonlóan jelennek meg, mint az emberekkel, akik belemennek, a mozgásaikat felveszik és úgymond egy aurát képeznek, a maguk egyediségükben.*

*Amikor a csöveket először üresen, tehát emberek nélkül láttam, úgy tűntek, mint kapuk más dimenziók felé. Elképzelésem szerint ezek a „dimenziókapuk”, mint csatornák összekötik az eget magas energetikai helyekkel a földön. Így nézve a csövek földi erőtereket valami magasabbal vagy érzékfeletttel kötnek össze. Ennek ellenére nem akartam kipróbálni a csöveket.*

*Később aztán láttam pár embert, akik a csövekben álltak. Az installáció akkor egy egészen más jelentést nyert számomra. A csövek aztán olyan hozzáférhetetlenek és szűknek tűntek, mint az emberek szűk határai. Minden egyes ember lehatárolja magát és egy valódi tapasztalatcsere, kommunikáció így nem lehetséges. Az emberek egyszer csak már nem veszik észre, hogy ők olyan lehatároltak egymásról és lehatároltak az élettől, egyáltalán a létezésről, ami engem egészen szomorúvá tett.*

*Ahogy a személyek a csövekben mozogtak, számomra úgy tűnt, mintha egy kijáratot, egy kiutat keresnének. Akkor kapott értelmet számomra, hogy én „már” kint vagyok... – szeretem a végtelen távlatot.*

95.

„Die Spannung zwischen Wesensbestimmung und Verwirklichungsgaben durchzieht alles menschliche Leben. Aber je mehr der Mensch innerlich voran kommt und reift, um so mehr wird ihm diese leidvolle Spannung zu einer Quelle des Wissens seiner Beheimatung in zwei Welten und seiner Möglichkeit, die Welt in ihrer Ambivalenz zu erkennen. Einerseits: in ihrer beschränkten Bedeutung als Erfüllungsraum für das in Raum und Zeit befangene Ich-Selbst, andererseits: als durchscheinendes Medium und Offenbarungsraum eines Grösseren Lebens, das allem Glück und aller Not des weltbezogenen Menschen einen neuen Sinn gibt.”

Karlfried Graf Dürckheim: *Der Alltag als Übung: vom Weg zur Verwandlung*. Huber, Bern, Wien, 1966, 83. o.

96.

„Diesen Schleier zu zerreißen, zumindest aber voll durchlässig zu machen, so dass die wahre Wirklichkeit ins Innesein treten kann, ist zu allen Zeiten der Sinn des von den Meistern des Ostens gelehrten initiatischen Weges gewesen.”

Karlfried Graf Dürckheim In Borsig, M.: *Leben aus der Lotosblüte*. Aurum, Freiburg im Breisgau, 1976, 14. o.

97.

„überraumzeitliche Wirklichkeit“: „Auf sie so eindrucksvoll hingewiesen zu werden, tut dem Menschen des Westens heute bitter not, der inmitten aller Technisierung und Rationalisierung ständig in Gefahr ist, der wesentlichen Dimensionen des Daseins beraubt zu werden.“

u. o.

98.

„Chance zur grossen Umkehr und damit nicht nur zur inneren Erneuerung des Menschen, sondern auch zu jener Veränderung der Welt, in der der Sinn der Ratio nicht mehr die Verleugnung und angebliche Überwindung des Irrationalen sein wird, sondern die Kraft, der rational nicht mehr fassbaren Wirklichkeit des Seins in unserer Welt Lebensräume zu schaffen.“

Karlfried Graf Dürckheim In Borsig, M.: *Leben aus der Lotosblüte*. Aurum, Freiburg im Breisgau, 1976, 16. o.

99.

Hamvas Béla: *Scientia sacra I. - 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 1. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 1995, 48. o.

100.

Hamvas Béla: *Scientia sacra II. - 1. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 2. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre, 2006, 47. o.

101.

A *Szimbiózis* című kép elsősorban azokról az emberekről szól, akik valamilyen oknál fogva megmaradnak párkapcsolatban, habár ez a kötelék már nem tud megfelelően működni. Legkevesebb, hogy az egyik fél már nem tud tovább fejlődni a kapcsolatban. A szoros kötelékben elveszik egymástól a levegőt, elszívják a másiktól az energiát. Nem találnak támogatást a partner részéről. A két alak testtartása az ülő pozícióval, az ellenkező irányokkal stabilnak, merevnek hat, így passzív a változások felé. Egymásnak háttal ülve ellentétes irányba néznek, nem találnak közös pontot, célt. Az egymás iránti kevés érdeklődés ellenére mégis létezik egy láthatatlan burok, ami mindkettejüket összetartja. A burok feltehetően az egyedüllét iránti félelemből, tehetetlenségből, szánalomból, együttérzésből, megszokásból, vagy konvenciókból táplálkozhat.

102.

A következőkben véleményeket (és asszociációkat) idézek a fotóval kapcsolatban:

*Kölcsönösen saját testükből táplálják egymást. Most jönnek a világra, egy burokban vannak. A földanya gyermekei, mintha vízben élnének, és a szárazon nem kapnának levegőt.*

*A kép kapcsán születésre, embriópozícióra, köldökzsinórra asszociálok. Házasságra emlékeztet, azonos levegőt lélegeznek be. Ez az életben lehet jó vagy rossz, kiegészíthetik egymást és teret adnak egymásnak, vagy gyengíthetik egymást és elveszik egymás elől a levegőt. Egy adni és kapni szituáció.*

*Mindketten támogatják a másikat: kölcsönösen óvják, táplálják, erősítik egymást. Tartásuk stabilnak hat. Még ha izolálva is vannak, még sincsenek egyedül.*

A néző személy aktuális élethelyzetétől függ, ahogy a képet a maga számára értelmezi. Az első két megkérdezett személy egy pár, akik éppen gyermeket vártak. A harmadik személy ebben az időben, amikor a munkámról kérdeztem, rendkívül szerelmes volt.

103.

„Im Gegensatz zum Gehäuse des kleinen Ichs und der Persönlichkeit, das hart und undurchlässig ist, ist die Lebenshaut, die dem Wesen gemäß und zugleich der Welt angepaßt ist, «transparent» d. h. durchlässig für das immer neue Eingehen des Ichs und Aufgehen des Wesens.“

Karlfried Graf Dürckheim: *Der Alltag als Übung: vom Weg zur Verwandlung*. Huber, Bern; Wien, 1966, 129. o.

104.

„A huszadik század utolsó harmadában a különböző kulturális és technikai változások együttes hatására kiüresedett a modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium. A művészetet festészetre, papírmunkákra, szobrászatra, filmre, videóra, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új topológiája. A múzeumok, művészeti iskolák, alapítványok és más

kulturális intézmények szerkezetét továbbra is az a feltételezés rendszerezi, mely szerint a művészeti gyakorlat takaros elkülönülő halmazokba rendezhető, jóllehet a kultúra aktuális működése ezt már rég nem támasztja alá.” (Lev Manovich: Krízisben a médium – Posztmédia esztétika, 2001, Internet: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227> Letöltési idő: 2009. 08. 20.)

„Minden alkotás mediális természetű. Megkülönböztethetünk régi médiumokat (például: festészet, szobrászat) és újakat (például: fotográfia, film, videó, lézer). Az utóbbiak technikai apparátusokhoz kötődnek. (...) Lev Manovich 'Posztmédia esztétika' című művében olyan kérdéseket indukál, melyek egy új művészeti topológia kialakítását szorgalmazzák.”

Gyenes Zsolt: A kiüresedett médiumok után. In *Posztmédia* című kiállítás katalógusa, SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület, Kaposvár, 2009, 5-7. o.

A régi besorolás, tehát nem tartható fenn, vagyis „krízisben a médium”. A folyamat talán a dadaizmusmal indult el (vö. korai intermédiális megoldások, pl. hangköltészet), de felerősödése a neoavantgárd idejére esik (intermédiá, multimédia). A posztmodern kor, elsősorban a számítógép elterjedésével, tovább oldotta a médiumok határait, egészen addig, amíg a korábbi médiumok mint egy olvasztótégelyben egyesültek/egyesülnek az egységes bináris kódrendszerbe. Joggal beszél Manovich metamédiumokról posztmediális korszakunkban, ahol a rajzolt, fotózott, virtuálisan modellált formák mintegy szétválaszthatatlanul összeépülnek egy „legújabb médiummá” (ami a mediális természetén túl van). A közös, azonos működésű digitális rendszer az olyan távolabb levő médiumok között is megteremti a szabad átjárást, mint pl. a zene és a kép, az információk, adatok könnyedén átkonvertálhatók egymásba (pl. vizuális zene, élő elektronika, különféle vizualizációk).

105.

*Egy pillanat s kész az idő egésze,  
mit száz ezer űs szemlélget velem (...)  
Tudunk egymásról, mint öröm és bánat.  
Enyém a mult és övék a jelen.  
Verset irunk – ők fogják ceruzámat  
s én érzem őket és emlékezem.*

József Attila: A Dunánál. In *József Attila minden verse és versfordítása*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987, 422-423. o.

Ezek a gondolatok összezsengenek Bordács Andrea Karina Horitz munkái kapcsán írottakkal.

Bordács Andrea: Mnémoszüné 10. lánya. In *Új művészet*, 2008/10., 2008, 10-12 o.

106.

Donald Judd: Sajátos objektok. In Lengyel András, Tolvaly Ernő (Szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II. A & E '93* Kiadó, 2002, 42. o.

107.

Vizsgálom, hogy az emberi pszichére hogyan hatnak bizonyos terek. Ennek érdekében kísérleteket végeztem. Több alkalommal lehetőséget biztosítottam különböző csoportoknak a munkám által nyújtott élmény befogadására. Riportokat készítettem, melyek lehetővé tették tapasztalataik, gondolataik kifejtését. Ezek közül néhányat az alábbiakban idézek, melyeket élő beszéd alapján jegyeztem le.

Szemponatok, témák, melyekre kérdéseim irányultak:– felmerülő érzések

- találkozás élménye másokkal egy térben vagy a fölián keresztül
- „zsácutca-hatás”
- asszociációk
- az anyag megtapasztalása, érintése

Riportok (2007. november 28.):

H. Z. – 30 éves férfi

Érdekes élmény volt felfedezni a labirintusnak az anyagát, különösen érdekesek voltak a zsácutcák, amiket nem lehetett kiszámítani és utána nem volt könnyű megtalálni ugyanazt a helyet.

Izgalmas érzés volt felfedezni másokat a fölián keresztül, ez volt a jobbik eset, mert ha személyesen találkoztunk az túl közeli volt. Amikor meg szembe jött valaki, félreállni annyiból jó volt, hogy a falak kicsit mozgogtak.

S. G. – 30 éves férfi

Megmondom őszintén, hogy vonzott, valahogy kívántam, hogy belépjek. Magával ragadott és tényleg kényszer

érez az ember, ha a közelében tartózkodik, hogy felkutassa a legapróbb, rejtettebb zugait, meg hátha valami érdekességre lel, holott ha már ötször körbejárta, akkor rájön arra, hogy az alkotó semmi meglepetéssel nem szolgál, mármint a tartalmát illetően belül, de ettől függetlenül kíváncsivá teszi az embert és valahogy magával ragadja, behúzza.

– Milyen volt találkozni másokkal?

Hát zavaró volt, mármint abból a szempontból, hogy nem én uralom az egészet, hanem mások is kutatják a rejtélyt, a titok nyitját.

Amint bent tartózkodtam, azon gondolkodtam, hogy valami értelme kell, hogy legyen, mert olyan nincs, hogy nincs. Belenyugodtam, hogy olyan kézzel fogható értelme nincs, hanem inkább ilyen hangulata van, hogy divatos szóval fejezzem ki, ilyen „feeling” árad a bent tartózkodás ideje alatt. Az embert úgy veszi közre ez az egész miliő, mint valami kis varázslatos, békés zug, ahol elbújhat a világ külső csúnyaságai elől.

Zavaró volt a mások jelenléte, jobb volt, hogy ha a földön kívül voltak, mert akkor ugye nem voltak annyira az én privát szférámban.

Amúgy is ugye az emberben ilyen szűkös helyen van egyfajta belső feszültség.

Mindenféle probléma elől elrejtett.

Miközben amikor megjelent egy „vetélytárs”, akkor már nem éreztem magam olyan biztonságban, hanem úgy éreztem, hogy valaki a nyomomban jár és követ és... pedig tudtam, hogy a barátaimról van szó, mégis idegesített az, hogy ne jöjjenek utánam, oda ahol én befészkeltem magamat, ahol én kalandozok.

Igen, igen ez az érdekessége volt, mert kerestem azt a pontot, ahol teljesen ki tudom zárni a külvilágot és csak egy kis fészekként funkcionál az adott helye, része az egésznek, de ilyent nem találtam.

Általában ez zsákutcával végződött, ugye az meg kissé csalódást jelentett, mert vissza kellett fordulni, letértem a helyes ösvényről, és ezért újat kellett keresnem, de sikertelen volt végül is. Főleg az alkotásnak a közepe volt az, ami inkább riasztott és attól menekültem, azért, mert az átjárható. Mindkét oldala átjárható, az ember nincs biztonságban, nem tud úgy helyezkedni, hogy tényleg maximálisan biztonságban érezze magát. Ugyanakkor ambivalens teljes mértékig... egyfajta frusztráció is, ugye, egyre mélyebben kezd az emberben gomolyogni, hogy valahogy rádöbben arra, hogy igazából nincs cél, amit elérjen, csak keres, találomra próbálkozik, de általában kudarcra van ítélve, hogy zsákutca, többek között.

Igazából ezt, egyfajta, átvitt értelemben hasonlíthatjuk az életben való útkereséshez is, ami gyakran ugye kudarcokkal teli, zsákutcaba jut, újra kell kezdeni, meg hasonló körforgásokra ítéltetik az ember.

Nincs megérkezés soha, állandóan nyitott előtted az út, nem egy, hanem számos és neked mindig valamelyiket választanod kell... és soha nem tudod eldönteni, illetve gyakran nem tudod eldönteni, hogy vajon a jó útra léptél-e vagy a kerülőútra.

Kicsit elbizonytalanítja az embert, részben meg valamilyen szinten útkeresésre buzdítja. Megint csak a kétértelműség van benne, az elbizonytalanodás talán alapja az útkeresésnek, az eredményes útkeresésnek, mert ha az ember elbizonytalanodik, akkor ösztönszerűen próbál kiutat találni, hogy a bizonytalanságát mint létet, állapotot megszüntesse, mert, ha valaki nagyon elkényelmesedik, úgy érzi, hogy minden sima, akkor hajlamos elsikkadni, elsuhanni olyan dolgok mellett, ami mellett igazából nem kellene, vagy hiba.

Nos ezeket váltotta ki belőlem ez az alkotás.

Megfogott megrázott és megkapott.

A tudatalattiban gerjesztették azokat az érzéseket, vagy érzelmeket, amelyek most, hogy konkrétan beszélünk róla, ugye feltörnek és kitódulnak belőlem.

M. M. J. – 16 éves fiú

Szerintem kimondottan érdekes, jó volt benne mászkálni.

Nem lehetett teljesen látni az embert, de mondjuk azért föl lehetett ismerni, meg érdekes volt kommunikálni velük tapintás útján. A földön fogtuk, úgy érintkeztünk.

Kétség kívül egy labirintusra asszociálok.

Földön keresztül lehetett végül is látni másokat, úgy annyira nem érezte magát elveszettnek az ember. Foltok mindenfelé.

Sz. B. – 30 éves férfi

... az ember nem tudja behatárolni, hogy hol van, annak ellenére, hogy átlátszó a fal. ... A vastagságból nem tudnád leszűrni, hogy mennyire messze van a széle, vagy merre indulj el, mert ha még több elemből áll, akkor abszolút elveszel.

Zavaró az, hogy átlátszó és mégsem látod, hogy hol vannak a határok,

... volt, hogy zsákutcaba kerültem és beszorítottak és az nagyon kellemetlen élmény volt. Igen, sajnos engem szorítottak be és nem tudtam elmenekülni és ez egy nagyon rossz érzés volt.

Hát elég zavaró volt az, hogy nem stabil, mint egy üvegfal. Még csak azt sem tudod meghatározni, hogy hol a bejárata, mert összefésülődnek az egyes rétegek, ez nehezíti a tájékozódást. Bezártság érzetet ad.

Annyival jobb, hogy mozog, mert el tudod kerülni a másik embert, mert ha fix lenne, mint pl. egy üveg folyosó, akkor valamennyire hátrálni kell a másoknak, hogy el tudjad kerülni.

B. N. 28 éves nő

Bennem rossz érzést kelt. Hűtőház hatása van. Az ember eldeformálódik benne, főleg az arca, félelmetes lesz. Klausztofóbiát vált ki.

Az elkészült munka függetlenedett az alkotótól. Számomra nem csak a saját gondolatom érvényesítése, közvetítése volt a fontos, hanem az is, hogy ki hogyan élte meg, hogyan tette hozzá önmagát, milyen érzéseket erősített fel benne. Így ugyanaz a mű sokféle arcot kaphatott, mindenki számára mást és mást jelentett, ki-ki a saját történetét viszi bele. „... A (a) művész olyan valaki, aki egy tükröt tart a kezében, és mindazok, akik e tükörbe belenéznek, jóllehet felismerik magukat, de más-más képet látnak. Az aki a tükröt tartja, megszűnik létezni.”

Christian Boltanski: A fekete és a fehér. In Lengyel András, Tolvaly Ernő (Szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I.* A & E '93 Kiadó, 1995, 278-279. o.

108.

A pszichológiában a sötét, tehát a fény és a test által létrehozott árnyékkép a tudatalatti szimbólumává vált. Ez az ösztön szimbóluma. Bizonyos vonásainkat, melyek nem illenek a magunkról kialakított képbe, a tudattalanba száműzzük. Gyakran nem ismerjük fel, hogy cselekedeteinket mennyiben motiválják az ösztönök, elfojtott indulatok, gátlások. C. G. Jung úgy vélte, hogy a változás kulcsa az árnyék elfogadása. Minél kevésbé tudatosítjuk az árnyékot, annál erősebb lesz. A változáshoz szükséges, hogy kiéljük indulatainkat és egyben megbékéljünk velük. Így lelki nyugalmat találunk, pszichés energiánk felszabadul.

Evidens mindenki számára, hogy a sötétség és a fény egymás nélkül nem létezhet, kiegészítik egymást; ilyen szempontból egyensúlyba kerülnek, egyenrangúak. A harmonikus egyensúly létrehozása, a megfelelő arány megtalálása és fenntartása a kiegyensúlyozott emberi létnek is alapfeltétele. A lét megéléséhez az ösztönösség, és a tudatosság jelenléte szükséges. A tudatosság, mint valami utat jelző póznák lehetnek az ember segítségére. A túl sok pózna, sűrű útjelzők sem kívánatosak, mert akkor az ösztönösség túlzottan háttérbe szorul. Túl kevés jelzés esetén pedig az ember eltévedhet. A megfelelő arány megtalálása és fenntartása az optimális.

109.

Tanulmányoztam a lebegés vízben történő formáját is. Színes fóliákból különböző méretű stilizált medúzaformákat szabtam ki és forrasztottam össze. Ezeket a tárgyakat – a félgömb formájú felső részükbe szoruló levegő és a fólia tulajdonsága miatt, mely szerint fajsúlya kisebb mint a vízé – a víz a felszínre emelte. A tervezett mélységi szintbeállítás érdekében a medúzák szalagjaiba egyenként különböző súlyú tárgyakat forrasztottam, melyek megfelelő mértékben a víz alatt tartották. Ezért a felszín alatti mélységekben is képes volt lebegni a tárgy. Vízálló fényképezőgéppel dokumentáltam ezeket a kísérleteket, akciókat.

110.

Építészeti és más szempontok alapján vizsgálva elmondható, hogy a félgömb, illetve iglu-forma a hőt igen jól tárolja, élettere optimális. A gyakran alkalmazott négyzetes belső terekben a felső sarkok kihasználatlanok. „Az iglu, a túlélés jelképe”, hajlék, ősi menedék. „A világ minden részén és minden korban létezett valamilyen formában”, az adott éghajlathoz idomulva és az adott természetben megtalálható anyagokból kialakítva.

Jean-Louis Pradel: *A jelenkor művészete.* Helikon Kiadó, Budapest, 2002, 80-81. o.

111.

Metamorfózis

Az előbbi kísérletekből kiindulva továbbra is a mozgás szabadságára alapoztam, ilyen formán jártam be a teret, miközben fénnel saját magamat is megjelenítettem, mely a tudatos képépítésem alapjául szolgált. Improvizáció és struktúra egyidejűleg jelent meg; dinamika-statika ötvöződött. A véletlen a kép kapcsán fokozott jelentőséget kapott; biztosította, hogy nem ismételhettek meg semmit.

Párbeszédet folytattam a tárggyal, a térrel. Találkozások, megtalálások metamorfózisa volt ez, saját magammal ismerkedtem. A dolgok állásából és magamból egy egészen finom kapcsolat fakadt. A történet valóban lejátszódott, mely nemcsak a láthatóval, hanem a sejthetővel is gazdagította a képet. A

mozgás által generált alakzatok oldott formavariációkká, tompított kontrasztokkal összekötő részekké váltak. A rétegek egymásra exponálása következtében az alakok helyenként átfedték egymást; megjelenésük transzparens viszonyt alakított ki. A képfelületet apró fény-árnyék átmenetek törték meg. Ily módon a tér sajátosan átalakult, miszerint új mediális környezetben teljesedett ki, képpé alakulva élte további életét. Az „üres tér” a mozgásom tere, a színhely, ahol az események játszódtak. A tér sűrűsödött „általam” és leképeződött. A kép redukálta a téri formákat és egyidejűleg az idő és mozgás által gazdagította a kép terét. A médiumok közötti átjárhatóság, a valósághoz képest újabb és újabb lehetőségeket hordozott. Így egymáshoz képest is más-más minőségek jelentek meg. A kétdimenziós megformálás nem feltétlenül jelentette a téri illúzió elvesztését. A nyitott mű szabadságához igazodva, a fotográfiám, egyik olvasata szerint: az élő szervezet átalakulásai közvetett módon; az egyik állapotból a másikba történő fejlődést érzékeltette. (*Transzmutáció* 2008, Lásd: 38. képmelléklet.)

Horváth Erzsébet: Párbeszéd a térrel. In *Artcadia*, II.évf. 1. szám Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Kaposvár, 2010, 56-61 o.

112.

Műtermi körülmények között, *12m3 jelenlét* (2008) címmel, zöld-fekete csíkos műanyagzsákokból is készítettem egy installációt. A levegővel felfújt, nagyméretű, 110 literes fóliazsákokból 4x3 méteres falat építettem fel. A könnyed, levegővel teli vékony szerkezet opponált a fal jellemző teherhordó szerepével. A fal, egyidejűleg plasztikus és grafikus struktúrával rendelkezett. A zsákok látható alsó íves fele ciklopfalszerű, plasztikus hatást mutatott. A zsákokon megjelenő függőleges irányú, párhuzamos csíkok tördelt grafikus ritmust eredményeztek. A végeredmény(ek) itt is fénykalligráfiaszerű kísérleti munkák lettek. (*Augmentáció* 2008, Lásd: 39. képmelléklet.)

113.

A természettudományok világában a fény-megtartás, illetve fény-visszaadás szempontjából megkülönböztetnek:

- foszforeszkálást; a fényhatást követő utólagos fénykibocsátást és
- fluoreszkálást; villódzást a besugárzott fény hatására és ideje alatt.

Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

Kitekintés:

A megszokott vizualitás határainak kiterjesztése új lehetőségekkel bővül. Előzményeik között Oskar Schlemmer foszforeszkáló eszközöket alkalmazó táncszínházi képeit említhetjük meg, továbbá Julius Gyula, Kuchta Klára, Péter Ágnes munkái kapcsán – a fluoreszkáló anyag a műalkotás egyik elemévé válik. Csáji Attilánál az életmű egy szakasza ez, melyből tovább lép a lézer irányába. Mások, mint például Mengyán András, a hagyományos módszerekkel készített, bekeretezett, és falra akasztott grafika és festmény meglehetősen hatásos anyagként használják a lumineszcens festékeket. Azontúl Mengyán különféle téri szerkezeteket, térinstallációkat is létrehoz, melyek újjáteremtik az anyag lényegi felépítéséből eredő strukturális formákat. Installációiban, sötét környezetben a térben lebegő színes rudak, maguk is fényforrássá válnak.

Bárdos György: A fényporok. Internet: <http://kepes.society.bme.hu/Fenyszimp96/bardos.html> (Letöltés ideje: 2009. 07. 22.)

„Mengyán András ‚kettős látású’ képeinek festékanyagként olyan fotolumineszcens anyagot használ, amit ultraviola (UV) fényvel világít meg. A ‚második látásban’ érvényesülő felkent lumineszcens festékanyag ultraviola fényvel való megvilágítás hatására visszaverődik, és számunkra is érzékelhető ‚feléledő’ szín-fényértéket és formákból kisugárzó energiáirányokat jelöl. A szín és forma elválaszthatatlanná válik...”

Tér-képzetek Mengyán András kiállítása, Paksi képtár, 2008. Internet:

<http://www.paksikeptar.hu/naptar/esemeny.php?mid=147b6e65e9868e> (Letöltés ideje: 2009. 07. 22.)

„Olyan egyszerű modulokból indult ki és sokszorozott meg, mint a hangya, az agy, a patkány vagy a rács. (...) Egy következő teremben vonuló hangyaraj foszforeszkálva villan fel előttünk, de csak ott, ahol a fényérzékeny falat épp megvilágítja a körbeforgó fényforrás. A felület a fényt pár pillanatig visszaveri, majd lassan elhalványul. Hatalmas technikai tudás, precizitás és a legmodernebb felszereltség jellemzi a Kogler műveit...”

Csizik Petra: Peter Kogler médiaművész kiállítása a MUMOK-ban, Artportal, 2009. Internet:

[http://artportal.hu/aktualis/hirek/peter\\_kogler\\_mediamuvesz\\_kiallitasa\\_a\\_mumokban](http://artportal.hu/aktualis/hirek/peter_kogler_mediamuvesz_kiallitasa_a_mumokban) (Letöltés ideje:

2009. 07. 22.)

114.

Móricz Zsigmond: *Sárarany*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.

Nyitott kérdés marad, hogy a testemet birtokolom, vagy a testem én vagyok-e?

José Ortega y Gasset, spanyol gondolkodó szerint az ember teste csupán egy burok, ha nincsen belső lényege. Ilyen a tömegember, vélte, ami alatt az olyan személyt értette, aki minőség híján van, sodródik, nincs kötelezettségérzete, többet követel másától, mint magától. Ezzel szemben az emberek kisebb hányada a „minőségi”, aki magától többet követel, mint másoktól; terveit, céljai vannak és kötelezettség-tudata.

(*A tömegek lázadása*)

115.

Animálni = Életre kelteni valamit, lelket lehelni valamibe.

116.

Ennél a pontnál eszünkbe juthat az 1980-as években nálunk is ismertté vált *portable photography*, ahol az *egész világot megépítheti, sőt magával viheti az ember* és a fotográfia médiumával még hihetővé is teheti mások számára...

117.

„9. Mert rész szerint van bennünk az ismeret, rész szerint a prófétálás:

10. De mikor eljő a teljesség, a rész szerint való eltöröltetik.

(...)

12. Mert most tükör által hományosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerek majd, a mint én is megismertettem.”

Pál I. levele a Korinthusbeliekhez. 13. Szent Biblia, Fordította: Karoli Gáspár, Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1991, 206. o.

*A jegyzetben német nyelven szereplő idézeteket a dolgozatban a szerző fordításában olvashatjuk.*

## Képjegyzék

1.

Rita Rohlfing: *White Space 03/09*, 2009.

Internet: <http://www.galerie-fox.de/sites/ausstellungen/ausstellung.php?id=17>

2.

Anthony Gormley: *Blind Light*, 2007.

Internet: <http://www.oobject.com/17-architectural-light-sculptures/antony-gormley-blind-light/4217>,

[http://www.bbc.co.uk/london/content/image\\_galleries/antony\\_gormley\\_gallery.shtml?2](http://www.bbc.co.uk/london/content/image_galleries/antony_gormley_gallery.shtml?2)

3.

N. Bichajian: *Transzparencia tanulmány*. Közli Kepes György; A látás nyelve című könyvében, 78. o. (Gondolat Kiadó, Bp., 1979)

4.

Fehér László: *Gyerek luftballonnal*, 2008.

Internet: <http://www.feherlaszlo.hu/alkotasok/tizesevек.htm>

5.

Vera Molnar: *Tango, Out of Square*, 1974. A szerző felvétele.

6.

Joachim Bandau: *Fekete aquarellek Nr. 8, RI, márc.5.*, 2010.

Internet: <http://www.viennafair.at/wku/2008/nt/images/galerie/original/009.jpg>

7.  
Rákóczy Gizella: *24 N*, 2002. Transzparencia-átlátás, Vasarely Múzeum, Bp., kiállítási katalógus, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, 2011.
8.  
Somody Péter: *Közepetlen test*, 2005.  
Internet: <http://1.1.1.2/bmi/art.pte.hu/somody/images/tablakepek/cim-nelkul-4.jpg>
9.  
Hallgatói munka Brigitte Kowanz osztályából, Universität für angewandte Kunst Wien 2010.
10.  
Nemes Judit: *Ypsilon 59A*, 2010. A szerző felvétele.
11.  
Ludwig Wilding: *PSR 100/3*, 1981. A szerző felvétele.
12.  
Gáyor Tibor *Fénygram*. Maurer Dóra: *Fényelvtan*, 81. o. (MFM-Balassi Kiadó, 2001)
13.  
Göbolyös Luca: *Cím nélkül 1-3*, 2000. Kortárs Magyar Fotográfia Alapítvány digitális gyűjteménye, Pécs.
14.  
Bölcskey Miklós: *Kép a palackban*, 1999.  
Internet: <http://www.raday-galeria.hu/?page=muveszek&kod=6125&lang=hu>
15.  
René Clair: *Felvonásköz*, 1924. (képkocka a filmből)  
Internet: <http://deleuzecinemaproject1.blogspot.com/2010/03/last-mad-race-rene-clair-entracte.html>
16.  
Robin Rhode: *Untitled /Microphone/*, 2005.  
Internet: <http://1.1.1.5/bmi/arttattler.com/Images/NorthAmerica/NewYork/James%20Cohan%20Gallery/White%20Noise/Robin-Rhode-Microphone.jpg>
17.  
Daniel De Spirt: *Carré oblique*, 1992.  
Internet: [http://balkon.c3.hu/balkon04\\_07/02ebli.html](http://balkon.c3.hu/balkon04_07/02ebli.html)
18.  
Mariella Mosler: *Hair-Wall*, 2000. Schneede, Marina: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, 102-105. o. (DuMont, Köln, 2002)
19.  
Tarr Hajnalka: *Attachment*, 2008. Internet: [http://www.henkel.hu/cps/rde/xchg/henkel\\_huu/hs.xsl/art-award-2009-3369\\_3621\\_HUU\\_HTML.htm](http://www.henkel.hu/cps/rde/xchg/henkel_huu/hs.xsl/art-award-2009-3369_3621_HUU_HTML.htm)
20.  
Csörgő Attila: *Három test*, 1993. Giró-Szász Krisztina: *ArtFolio 2010*, 340 o. (FineArt Invest Kft.)
21.  
Katarina Schmidl: *Ein schönes Stück Österreich*, 2002. A szerző felvétele.
22.  
Nuno Cera: *A room with a view* (részlet a sorozatból), 2007.  
Internet: <http://www.paperblog.fr/2291286/nuno-cera-a-room-with-a-view/>
23.  
Halász Péter Tamás: *Highway*, 2010. A szerző felvétele.
24.  
Brigitte Kowanz: *Morsealphabet*, 1998, *The Present Progressive*, 2007.
25.  
Monica Bonvicini: *Public Toalett*, 2004.  
Internet: [http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2009/01/monica\\_bonvicini\\_3.jpg](http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2009/01/monica_bonvicini_3.jpg)
26.  
Wim Delvoye: *Chapelle*, 2006.  
Internet: [http://4.bp.blogspot.com/-OUxQf3G4QyI/T0lNyhDe37I/AAAAAAAAABkc/Qom4BiH3LtY/s1600/Wim+Delvoye,+Chapelle,+Luxembourg,+2006+\(2\).jpg](http://4.bp.blogspot.com/-OUxQf3G4QyI/T0lNyhDe37I/AAAAAAAAABkc/Qom4BiH3LtY/s1600/Wim+Delvoye,+Chapelle,+Luxembourg,+2006+(2).jpg)

27.

Kai-hung Fung: *Within one's heart*, 2007-2009.

Internet: [http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2009/08/23/article-1208473-0626E75C000005DC-188\\_634x521.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2009/08/23/article-1208473-0626E75C000005DC-188_634x521.jpg)

28.

Verebics Ágnes: *8 és fél póz*, 2010.

Internet: <http://agiverebics.hu/wp-content/gallery/furcsa-targyak-fenyrajzok/avv.jpg>

29.

*City*, 2003

Merített papír, pigment, 270x180x300 cm

30.

*Cím nélkül*, 2003-2004

Hó, fólia, különböző méretek

31.

*Izoláció*, 2004

Fólia, alumínium, 300x280x170 cm

32.

*Portré*, 2005

Fényinstalláció, alumíniumdrót, 400x120x90 cm

33.

*Epilógus*, 2008

Installáció, plexi, akril, 2 db fényforrás, váltókapcsoló, 650x320x200 cm

34.

*Tranzit*, 2007

Installáció, fólia, drót, 300x300x240 cm

35.

*Tranzit*, 2007 (állóképek a videofilmről)

Performansz táncosokkal, MPG2

36.

*Fényírás*, 2007 (részletek)

Digitális C-print, papír, 21cmx121cm

37.

*Belső projekció*, 2009

Installáció, fólia, ventilátorok, ipari kamera, projektor, 220x220x120 cm

38.

*Transzmutáció*, 2009

Digitális fotográfia, duratrans, lightbox, 65x53 cm

39.

*Augmentáció*, 2009

Digitális fotográfia, duratrans, lightbox, 60x60 cm

40.

*KOIM*, 2009

Installáció, fólia, akril, fém, fényforrások, váltókapcsoló, 250x250x300 cm

41.

*Corpus*, 2010

Installáció, fólia, akril, fém, fényforrás, váltókapcsoló, 180x65x53 cm

42.

*Mező*, 2010

Installáció, fólia, akril, fényforrások váltókapcsolóval, 50x60x300 cm/figura

### **Képmelléklet**

(a képek, a jegyzéknek megfelelően külön pdf. dokumentumban található)

**Köszönettel tartozom** mestereimnek, *Tolvaly* Ernőnek és *Nyilas* Mártának, továbbá *Joachim Voggnak*, *Rezsonya Katalinnak*, *Gyenes Zsoltnak*, *Báder Györgynek* és *Exner Tamásnak*, hogy tanácsaikkal segítették a dolgozat létrejöttét.

Köszönet illeti a *Balassi Intézetet*, mely támogatásával lehetővé tette, hogy Bécsben a *Collegium Hungaricum* ösztöndíjjal az értekezésemhez kutatómunkát végezhsek.

## Felhasznált irodalom

Aknai Tamás (2001): *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs.

Aknai Tamás (2009): Mozgó célpontok – Mesterarcok: Horváth Erzsébet szobrászművész. In *Echo*, 2009/2 32-34. o.

Aknai Tamás (2011): *Deltatáj – Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs.

András Edit (2001): *Kötéltánc – Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről*. Új Művészet Kiadó, Budapest.

Arghir, Anca (1988): *Transparenz als Werkstoff. Acrylglas in der Kunst*. Wienand, Köln

Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Bakos Ferenc (1978): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Baudrillard, Jean (1997): *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest.

Bauer, Ursula (2000): *Der transparente Raum*. Frauenbüro, Wien.

Bergius, Hanne (2000): *Körpertransparent*. Freundes- und Förderkreis der Burg Giebichenstein, Halle.

Bergler, Fritz (1984): *Der Traum vom Raum*. Museum moderner Kunst, Wien.

Bergler, Manfred (1995): *Die Tür geht nach innen auf. Zum Welt- und Menschenbild Karlfried Graf Dürckheims*. N. F. Weitz, Aachen.

Bodóczy István (Szerk., 2002): *Vizuális művészeti projektek az oktatásban*. MIE Módszertani füzetek, Budapest.

Bodóczy István (2003): *Vizuális Nevelés*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest.

Bodóczy István (1998): *Vizuális nevelés II*. Feladatgyűjtemény és tanári kézikönyv, Tölgyfa Program, Helikon Kiadó, Budapest.

Bohnen, Uli (1991): *Transparenz – Transzendenz*. Wienand, Köln.

Bordács Andrea (2008): Mnemoszüné 10. lánya. In *Új művészet*, 2008/10. 10-12. o.

Borsig, Margareta von (1976): *Leben aus der Lotosblüte*. Aurum, Freiburg im Breisgau.

- Böhringer, Hannes (2006): Monsieur Hulot esőkabátja. Gondolatok a Playtime láttán. In *Balkon*, 2006/11-12. 4-5 o.
- Brinker, Helmut (2000): *Zen in der Kunst des Malens*. Otto Wilhelm Barth Verlag, h. n.
- Brockhaus, Christoph (2004): *Stadtlicht – Lichtkunst*. Wienand, Köln.
- Brockhaus Enzyklopädie*. (1993) F. A. Brockhaus Mannheim.
- Daniels, Dieter – Naumann, Sandra (Szerk., 2010): *See This Sound – Audiovisuology Compendium*. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.
- Debreceni Boglárka (2008): Személyes tér. In *Új művészet*, 2008/10. 18-19 o.
- Duló Károly (2007): *Közelítő távolítás*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Dürckheim, Karlfried Graf (1966): *Der Alltag als Übung: vom Weg zur Verwandlung*. Huber, Bern, Wien.
- Dürckheim, Karlfried Graf (Szerk., 1982): *Der zielfreie Weg. Im Kraftfeld initiatischer Therapie*. Herder, Freiburg, Basel, Wien.
- Dürckheim, Karlfried Graf (1954): *Durchbruch zum Wesen. Aufsätze und Vorträge*. Niehans, Zürich.
- Dürckheim, Karlfried Graf (1996): *Hara. Die Erdmitte des Menschen*. O. W. Barth, Bern.
- Dürckheim, Karlfried Graf (2005): *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Institut für Didaktik der Geographie, Frankfurt am Main.
- Dürckheim, Karlfried Graf (1984): *Von der Erfahrung der Transzendenz*. Herder, Freiburg im Breisgau.
- Eco, Umberto (1998): *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. (1999) Walter de Gruyter, Berlin.
- Fabényi Júlia (2009): „Karba tett kezek”, Tolvaly Ernő emlékezetére. In *Echo*, 2009/1, 33-34 o.
- Fabiny Tibor: *Transzparencia mint életfilozófia Hamvasnál. A transzparencia mint pedagógiai elv Northrop Frye-nál. A transzparencia mint a szeretet elvének principiuma Frye-nál és Hamvasnál*. Online elérhetőség: [www.evangelikus.hu/kultura/hamvas.../hamvasfryetranszp.doc](http://www.evangelikus.hu/kultura/hamvas.../hamvasfryetranszp.doc) (Letöltés ideje: 2009. 08. 20.)
- Farkas Attila Márton (2007): Mi a haiku? In *Liget*, 2007/1, 64-84 o.
- Finály Henrik (2002): *A latin nyelv szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Fromm, Erich – Suzuki D. T. (2006): *Zen buddhizmus és pszichoanalízis*. Helikon Kiadó, h.n.
- Gärtner, Ulrike (2009): *KunstLichtSpiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*. Kerber, Bielefeld.
- Gennep, Arnold van (2007): *Átmeneti rítusok*. L' Harmattan Kiadó, Budapest.

- Giró-Szász Krisztina (Szerk., 2010): *ArtFolio 2010*. FineArt Invest Kft., h. n.
- Golinski, Hans Günter (2000): *Zen und die westliche Kunst*. Wienand, Köln.
- Göbolyös Luca (2001): Munkáimról. In *Kortárs Magyar Fotográfia 2001*, Katalógus, Pécs, 16-17 o.
- Gyenes Zsolt (2007): *Fény, mozgás és árnyék*. Profunda Könyvek, Kaposvár.
- Gyenes Zsolt (Szerk., 2009): *Posztmédiá* című kiállítás katalógusa, SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület, Kaposvár.
- Györkösy Alajos (1989): *Latin-magyar szótár*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I. - I. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 1. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre.
- Hamvas Béla (2006): *Scientia sacra II. - I. rész, Az őskori emberiség szellemi hagyománya (1943-1944) 2. kötet*. Medio Kiadó, Szentendre.
- Hamvas Béla (1996): *Scientia sacra III. - II. rész, A kereszténység (1960-1964)*. Medio Kiadó, Szentendre.
- Hermann Veronika (2007): Fénykényszer. In *Balkon*, 2007/7-8. 15-16 o.
- Herter, Renate (2008): *Bildhauerei – transmedialer Raum*. Kunstuniversität Linz.
- Hidas György–Raffai Jenő–Vollner Judit (2010): *Lelki köldöksinór*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Hippius, Maria-Theresia-Winterer, Maria-Theresia (1936): *Graphischer Ausdruck von Gefühlen*. Johann Ambrosius Barth, Leipzig.
- Horváth Erzsébet (2010): Párbeszéd a térrel. In *Artcadia*, II.évf. 1. szám Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Kaposvár, 56-61 o.
- Horváth, Erzsébet (2006): *'Transparenz' als personale Haltung, als persönliches Symbol und als kunsttherapeutisches Arbeitsmaterial*. Záródolgozat, Akademie der Bildenden Künste, München.
- Hoover, T. (1991): *Die Kultur des Zen*. Diederichs, München.
- Illés Anikó (2009): Művészetterápia a közoktatásban: elméleti lehetőségek és etikai megfontolások. In *Új Pedagógiai Szemle*, 2009/5-6., 233-240. o.
- Ital, G. (1985): *Meditationen aus dem Geist des Zen. Die grosse Umwandlung zur Selbstbefreiung*. Ullstein, Frankfurt am Main, Berlin, Wien.
- Janecke, Christian (2004): *Performance und Bild, Performance als Bild*. Philo&Philo Fine Arts, Berlin, 358-363. o.
- József Attila minden verse és versfordítása*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- Jung, C. G. (2002): *A pszichoterápia gyakorlata*. Scolar Kiadó, Budapest.
- Jung, C. G. (2005): *Gondolatok az álomról és az önismeretről*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Jung, C. G. (1997): *Gondolatok az életről és a halálról*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

- Kecskés Péter (2012): *Uranographia*. Képirás füzetek, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár.
- Kellerer, Christian (1982): *Der Sprung ins Leere*. DuMont, Köln.
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kerschner, Johanna (2009): „Wer sind ich”. In *Und Das Münchener Kunstjournal*, 2009/Januar/Februar/März 26. Jahrgang Heft Nr.37, 20-21 o.
- Készman József (2005): *Magyarországai kortárművészet az ezredfordulón*. Bumbum Art Consulting.
- Kiss Virág (2009): Képek tudománya a mérlegen: avagy többet ér-e még egy kép, mint ezer szó. In *Új Pedagógiai Szemle*, 2009/5-6. 19-31 o.
- Kolta Magdolna (2003): *Képmutogatók – A fotografiai látás kultúrtörténete*. Magyar Fotográfiai Múzeum.
- Krámlí Márta (2008): *A huszadik század fényszobrászata a fénymegismerés történetének tükrében*. DLA értekezés, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Doktori Iskola, Pécs.
- Krén Katalin-Marx József (Szerk., 1981): *A neoavantgarde*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kultermann, Udo (1972): *Neue Dimensionen der Plastik*. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.
- La transparence dans l'art du XXe siècle*. Musée des Beaux – Arts, Le Harve, Párizs, 1995.
- Lendvai L. Ferenc, Nyíri J. Kristóf (1981): *A filozófia rövid története*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Lengyel András, Tolvaly Ernő (Szerk., 1995): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I. A & E '93* Kiadó.
- Lengyel András, Tolvaly Ernő (Szerk., 2002): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II. A & E '93* Kiadó.
- Ließem, Hansgeorg – Stähli Pablo (Szerk., 2002): *Blind Walk – Kreativität Kunst und Krise*. Szerzői kiadás, h. n.
- Lóska Lajos (2010): Többretegű képek. In *Új Művészet*, 2010/11. 22-23 o.
- M Tóth Éva (2004): *Animare necesse est...*Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar–Pannóniafilm Kft., Kaposvár-Budapest.
- Magyar Értelmező Kéziszótár*. (1972) Akadémia Kiadó, Budapest
- Magyar Nagylexikon*. (1993-2004) Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Mairinger, Franz (2003): *Strahlenuntersuchung an Kunstwerken*. Seemann, Leipzig.
- Man Ray – Aperture Masters of Photography*. (1997) Könemann, Köln.
- Manovich, Lev (2001, 2004): *Posztmédiá esztétika – Krízisben a médium*. Online elérés: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227> (Letöltés ideje: 2009. 08. 20.)

- Maurer Dóra (2001): *Fényelvtan – A fotogramról*. Magyar Fotográfiai Múzeum-Balassi Kiadó.
- Média Modell – Intermédia, Új képfajták, Interaktív technikák*. (2001) MAOE-Műcsarnok-C3, Budapest.
- Moholy-Nagy László (1996): *Látás mozgásban*. Műcsarnok-Intermédia, Budapest.
- Móricz Zsigmond (2008): *Sárarany*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Müller, Rüdiger (1982): *Wandlung zur Ganzheit. Die initiatische Therapie nach Karlfried Graf Dürckheim und Maria Hippus*. Herder, Freiburg im Breisgau; Wien.
- Művészeti lexikon*. (1968) Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Nagler, Gabriela (2005): *Herzenschrei – Szívből jövő sírás*. Universität für Angewandte Kunst, Wien.
- Nekes, Werner (Rendező, 1985): *A mozgó képtől a mozgó képig*. Dokumentumfilm.
- Paksi Endre Lehel (2013): Síremlék és jövőkép – Pizkos fény – Halász Péter Tamás kiállítása. In *Balkon*. 2013/1. 26-29. o.
- Passeron, René (1983): *A szürrealizmus enciklopédiája*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Passuth Krisztina (1982): *Moholy-Nagy László*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Portrait: Thomas Saraceno. Anyway the Wind Blows. (2010). In *Blueprint 286* jan/feb 96-103 o.
- Pradel, Jean-Louis (2002): *A jelenkor művészete*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Rainer, Arnulf (2005): *Előszó önmagamhoz / Selbstbevorwortung*. Irodalom Kft., Budapest.
- Raum-Körper Einsatz. Positionen der Skulptur*. Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, é. n.
- Rosenthal, Stephanie (Ed., 2007): *Robin Rhode – Walk Off*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany.
- Rowe, Colin – Slutzky, Robert (1968): *Transparenz*. Birkhäuser, Basel, Stuttgart
- Santarossa, Renato (1996): *Licht, Schatten, Transparenz*. Deutsche Verlags – Anstalt GmbH Stuttgart.
- Sárközi Mátyás (2005): *Mit is jelent?* Osiris Kiadó, Budapest.
- Schneede, Marina (2002): *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. DuMont, Köln.
- Schwarz, Michael (1998): *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wienand, Köln.
- Sebők Zoltán (1996): *Az új művészet fogalomtára*. Orpheusz Kiadó.
- Sillamy, Norbert (1997): *Pszichológiai lexikon*. Corvina, Budapest.
- Simon Zsuzsa (2012): Nincs többé szabad szín, szabad forma – Rákóczi Gizella festészete. In *Balkon*, 2012/11-12. 2-11. o.

- Somody Péter (2006). Kiállítási katalógus, Veszprémi Művészetek Háza, Csikász Galéria.
- Stánitz Zsuzsanna (2010): Individuum versus megapolisz? ATOPIA – Art and City in the 21st Century. In *Balkon* 2010\_05.
- Sterbak, Jana (2002): *The Conceptual Object*. Haus der Kunst, München.
- Sturcz János (1999): *Janus félúton – Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről*. Új Művészet Kiadó, Budapest.
- Szigetvári Andrea (2012): *CT – Kép és hang kölcsönös átértelmezése interaktív zenei rendszer segítségével*. Online elérés: [http://vizualzene.hu/szigetvari\\_andrea.pdf](http://vizualzene.hu/szigetvari_andrea.pdf) (Letöltés ideje: 2013. 04. 09.)
- Swann, Peter (1966): *Die Kunst des Fernen Ostens: China, Korea, Japan*. Droemer Knauer, Wien.
- Teller Mária (2012): *Külső tájak – belső tájak*. Képirás füzetek, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2008): *Idegen szavak szótára*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Tolvaly Ernő (2001): *Tükör a vízben*. Zöld Henrik Kiadó Bt.
- Tótfalusi István (2005): *Idegenszó-tár. Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Transzparencia – átlátás / Transparency – Looking Through*. (2011) Kiállítási katalógus, Vasarely Múzeum, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, Budapest.
- Wahrig, Gerhard (1967): *Das grosse Deutsche Wörterbuch*. C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh.
- Wehr, Gerhard (1969): *C. G. Jung*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Wehr, Gerhard (1983): *Der innere Weg*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Wehr, Gerhard (1996): *Karlfried Graf Dürckheim – Leben im Zeichen der Wandlung*. Herder, Freiburg im Breisgau.
- Weibel, Peter (2006): *Lichtkunst aus Kunstlicht*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wim Delvoye* (2008). Kiállítási katalógus, Ernst Múzeum, Budapest.
- Wimmer, Albert (2001): *Wimmer – Cooper – Gerngross*. Künstlerhaus, Wien.
- Winkler Nóra (2008): Átmegyek a falon. In *Art-Magazin*, 2008/6. 36-39 o.
- Zeiller, Annemarie (2009): Der Ruf des Südens. In *Und*, 38. 10-11 o.
- Zsikla Mónika: Krétai vonalú labirintus = évkör, Rákóczy Gizella kiállítása. In *Balkon* 2010\_05, 24 o.
- 1000 Photo Icons – George Eastman House*. (1999, 2002) Taschen, Köln.

## Függelék

### Oktatói tevékenység

Alternatívnak is nevezhető, leginkább kreatív egyéni és csoportos feladatokon haladva, szakmai programokat valósítottam meg a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar hallgatóival. Komplex módszereket alkalmaztam, illetve fejlesztettem tovább. A kurzusok problémafelvetései jelentős részben a disszertációm kutatási témájához is kapcsolódtak. A gyakorlatok során, egyes feladatoknál, kiemelten a transzparenciát is vizsgáltuk. Olyan fogalmakat dolgoztunk fel, melyek asszociációs kapcsolatban álltak az átlátszósággal, az áttetszőséggel. A hagyománynak számító „szakmai hét” elnevezésű kurzussorozat részeként a hallgatók gyakorlati munkát végeztek, transzparens anyagokból hoztak létre installációkat. Ezen a *Kölcsönös áthatások* című, egyhetes programon az átlátszóság témája, tehát kiemelten szerepelt. Az alábbi ismertetés kapcsolódik a dolgozatomban írtakhoz, az ott felvázolt rendszerhez. Igyekszem konkrét példákkal plasztikusabbá tenni a gondolatokat.

A müncheni művészetterápia tanulmányaim és a gyakorlati terapeuta munkám során szerzett tapasztalatok beépültek látásmódomba. Ezek egy jelentős része a képzőművészeti gyakorlati oktatásomba integrálhatóvá vált. (1)

A művészetterápiai gyakorlataim során, miközben páciensekkel foglalkoztam, kezdtem el tudatosan figyelemmel kísérni azt, hogy a született munkákat milyen folyamatok, belső történések, előzmények inspirálták. Módomban állt végigkövetni egyéni alkotói folyamatokat. Ezt tehettem, különböző korú, állapotú páciensek kezelése során, egyrészt terapeutaként és másrészt a művésztársaimmal az egyetemi alkotócsoporthoz való együttműködésünk során. Utóbbiak kreatív, önismereti alkotói munkák voltak, melyek során tapasztalatot szerezhettem mindkét oldalról; mint csoportot irányító, és mint egyenrangú csoporttagként működő személy. Ezzel összefüggésben művésztársaim egyéni alkotói metódusát, motivációit stb. is megfigyelhettem. Így a többoldalú tapasztalataim megfelelő szakmai háttérrel biztosították és megalapozhatták a doktori képzés ideje alatti tanítási gyakorlatomat. A megszerzett tapasztalataimat az oktatási munkám során bővítettem, ami leginkább a hallgatókkal való közös gondolkodásban, kreatív munkában épülhetett tovább. Amikor az ember, bármely hétköznapi tevékenységben, nem teljes mértékben adja önmagát; megnyilvánulásai manipulálttá, mesterkeltté válnak. A művészetben ezt kevésbé tudja megtenni; a művészetben a „szabályok” tisztábbak; az őszintétlenség projektálódik. Az önismeret megkönnyíti az alkotói munkát, művek létrehozását, de a művészeti tevékenység is segíti az önismeretet. Ez egy oda-vissza ható folyamat, melynek mindkét oldala fontos. A két rész támogatja egymást; az alkotásban összeérnek a szálak és egy új „fonatot” képeznek. Megfelelő önismerettel közvetlenebb, rövidebb úton éri el saját belső lényegét az egyén.

A transzparencia fogalomkörének beépítése oktatási gyakorlatomban, tehát egy tudatos választás eredménye volt. Megfigyeléseim megerősítettek abban – a látott példák, a személyek munkához és egymáshoz való hozzáállása, viszonyulása kapcsán – hogy a dűrcckheimi megállapítás, illetve annak rendszere működőképes lehet. Ez a szemléletmód helytálló, egyfajta vizsgálódási rendszer alapját nyújthatja.

Az alábbiakban röviden, összefoglaló jelleggel leírom a szakmai programjaim tematikáját, céljait. A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán *Tér-képzés, Inter-akció, Tér-fogás, Tér-alak, Kép-szelet, Kölcsönös áthatások* című kurzusokat tartottam.

Kurzusaimban a tér egyéni megélése, szubjektív alakítása és kapcsolatai mindig központi szerepet kaptak. Gyakori kifejezési formaként az installáció került előtérbe. Ehhez kapcsolódva az intermediális megvalósulási formák, lehetőségek is gyakorta megjelentek; a hang, a mozgás, a performansz és az interaktivitás. Bármilyen tárgy, cselekvés/esemény felhasználható volt. Kiindulási alap lehetett egy élmény, élménysor kifejezése a vizualitás nyelvén. Az interdiszciplináris gondolkodás serkentése az alkotásban fontos szerephez jutott. A komplex feladatok egyidejűleg több képességet fejlesztettek. Az installációk, illetve a művek megvalósításának, létrehozásának a helyszínei szabadon választhatók voltak; az egyetem épülete, udvara, mind bel- és kültere és bizonyos esetekben az egész város területe is bevonásra került. A (választott) környezet, a hely, ahol az alkotás született, a mű

meghatározó részévé válhatott, annak alakítása magává az alkotó folyamattá vált. A kreatív gyakorlatok legnagyobb részénél az eszközök, a technikák és az anyagok szabadon voltak megválaszthatóak. A kurzus során az egymásra épülő rész-projektek tömbösített órák keretében valósultak meg. A részfeladatok láncszerűen követték egymást. A tömbösített órák általános menete az adott feladat, felvetett téma megbeszélésével, illetve motivációs gyakorlattal kezdődött. Ezt ráhangolódással, például asszociációs gyakorlatokkal értem, értük el, melyek a kötöttségektől és a konvencionális gondolkodástól való felszabadulást irányozták meg. Az alkotói folyamatot, az ötlettől a megvalósításig, rendszeres megbeszélések, elemzések kísérték. A feladat egyéni vagy csoportos kivitelezése, folyamatos konzultációk mentén haladt. A munkák közös megvitatása során az indíttatás felfedése szintén egyfajta átlátható, transzparens viszonyt jelentett. A konzultációkat a problémafelvetések, a közös gondolkodás jellemezte. A sokrétű véleményalkotás tudatosította és megteremtette az elemzésekhez szükséges készenléti állapotokat. Az elkészült munkák bemutatása és csoportos megtárgyalása során a következő szempontok domináltak: az alkotási folyamat megélése és az alkotás hatása a nézőre, tehát annak kommunikációs szerepe; a mű mint üzenethordozó állt a középpontban. A létrejött rész- és befejezett művek, tehát két aspektusból; egyrészt alkotói szemszögből, másrészt a befogadó szemszögből kerültek rendszeresen elemzésre. (2)

A képzőművészeti alkotások komplex, összetett vizuális üzenetek. A mű közvetítő, tehát lényeges, hogy mit hordoz, és milyen üzenet érkezik meg belőle a nézőhöz, befogadóhoz. Fontos a „közös kód”, hogy közös legyen a nyelv, a vevő „olvasni”, értelmezni tudja a jeleket. Ez természetesen minden médiumra igaz.

Összegzésként elmondható tehát, hogy a kurzusaimon hangsúlyos szerepet kapott az *alkotó–mű–befogadó* viszonyainak vizsgálata; az, hogy az információ tekintetében mennyire transzparens, mennyire engedi át az üzenetet a „rendszer”. Az alkotó kettős szerepbe került; alkotó és befogadó is volt egy személyben; de olyan személyiség, aki mindkét oldalt tudatosította magában. A szerepek váltakoztak. (3) A kurzusok zárásához, illetve teljesítéséhez, a gyakorlati munkához minden esetben portfóliót kellett a hallgatóknak készíteni. (4)

A foglalkozások céljai röviden a következők voltak: a kreatív, asszociatív gondolkodás fejlesztése, a hallgatók önmegismerése egyéni és csoportos munkák által. A folyamatos visszacsatolás is kiemelt szerepet játszott. A kis létszámú csoport lehetőséget adott arra, hogy a résztvevők ne érezzék feszélyezve magukat, könnyebben megnyíljanak. Ezt erősítette a rendszeres „reflektálásra buzdítás”, illetve párbeszéd a témákról. A megfelelő légkör megteremtése is lényeges aspektusnak számított. A gátlásosság, az előítéletek blokkolják a kreativitást, a szabad megnyilvánulásokat. A személyes megnyilvánulásnak teret adó alkotótevékenység ösztönző, serkentő hatásának bizonyult.

A téma-centrikus, projekt módszeren alapuló kreatív munka célja, többek közt a szabadságra, a nyitottságra ösztönzés. A kreatív gyakorlatokra jellemző, hogy szélesen és szabadon értelmezhetőek, nyitott témaként, kiindulópontként szolgálnak, így kevés megkötést jelentenek. A problémafelvetés önálló gondolkodásra készítet, szellemi erőfeszítést kíván, új, járatlan utak bejárására serkent. Az ilyen megközelítés nem a kívülről érkező sémákra, hanem inkább a befelé figyelésre, az intuitív alkotó munkára inspirál. A sémák elvetése új utakat nyit(hat) meg. A cél: a saját út megtalálása, melyhez a kreativitás, az észlelés érzékenysége, az érzékenység fokozása, a kifejezés árnyaltságának fejlesztése szükséges. Mivel személyes hozzáállást kértem a hallgatóktól; olyan feladatokat adtam, amelyek „megkövetelték” ezt a széles horizontú nyitottságot, szabadságot. Így a feladatok megoldása, maga a feladat is személyessé vált. A személyes érintettség, a személyből táplálkozó hozzáállás motiváló erejű. A különbségnek, a másságnak tulajdonképpen a személyiség a forrása.

Az érzéki tapasztalás, a több érzékszerv együttes bevonása és ezekkel összefüggésben, a hallgatói aktivitásra építés, komplex művészeti nevelést céloz meg. Az oktató egyik legfontosabb feladata, szerepe: ösztönözni a kísérletezést, a vállalkozó kedvet. A hallgatók, mint már utaltam rá, szabad döntéseket hoznak az alkotói folyamat során. Nem minden esetben ismerjük a végkifejletet; több jó eredmény lehetséges (sőt bizonyos szempontból minden megoldás „jó”; okulni lehet mindegyikből). A hallgatók szellemi erőfeszítésre kényszerülnek, működtetniük kell fantáziájukat, rögtönző képességüket, leleményességüket. A divergens gondolkodás többféle válaszra törekszik.

Kurzusaimra általában jellemző volt, hogy témafelvetései, megoldásai jobban kapcsolódtak a hétköznapihoz. A saját személyiségét vizsgáló/megismerő ember, önmagán „át/leszűrve”, környezetére, identitására reflektáló munkákat hoz létre. A kurzus során szerzett inspirációk nagy eséllyel beépültek a fiatalok látásmódjába és a későbbi egyéni alkotói munkájukba. Az alapképzéssel

rendelkező hallgatók számára ezek a programok önfelfedező, önmegismerő projektgyakorlatok voltak, melyek gazdagították felkészültségüket. A hallgatók feladat-értelmezésében és megoldásában közre játszott az is, kinek milyen korábbi tanulási tapasztalatai voltak, mivel foglalkozott eddig, milyen könnyen bánik az anyaggal, hogyan „éli meg a teret” és mennyire ismeri és vállalja önmagát. Az oktatói attitűd is vizsgálható a transzparencia szemszögéből. „Amikor tanítok, megpróbálok afféle transzparens médiummá változni...” fogalmazott Northrop Frye. (5) Tehát eredményességének érdekében az oktató az „egoját kioltva, lényét hajlandó megszüntetni”. A tanár a témafelvetéssel és a módszerekkel az inspiráló, a katalizáló szerepét tölti be. Ez a „tanuló-centrikus” modell teret ad a hallgatók személyiség-fejlődésének. A tanár abban az értelemben (lehet) transzparens, hogy „megszűnik”, áttetszővé válik, háttérbe helyezi egyéniségét, önmagát. Saját beállítódásaitól mentesen kezeli a hallgatót, annak ötleteit. Előtérben a hallgató személyisége áll. A tanár moderátorként van jelen, nyitott, ráhangolódik a hallgató (az alkotó) személyiségére, emellett mégis rendelkezik egyfajta tartással, mint kívülálló „figyelő”. Mint egy baba úgy működik közre. Segíti a mű létrejöttét, amelyben a hallgató egyéni gondolkodása, meglátásai kerülnek felszínre. A terapeuta beállítódása is hasonló ehhez, ahogyan a pácienshez közeledik, viszonyul. Ez az együttműködés egy oda-vissza ható kölcsönös folyamat.

A transzparens hozzáállás empátikus jellemzővel is rendelkezik, mert nem merevek, adott esetben a tanár határai. Ekkor megvalósulhat egyfajta „áthallás” ő és a másik ember között. Az érzékenység, empátia mellett szükséges a kreatív oktatói attitűd is. Az intenzív jelenlét is kapcsolódik a transzparencia meglétéhez.

A „tanári transzparencia” megléte két oldalról közelíthető meg. Egyrészt a fent leírt pedagógiai magatartást jelenti, másrészt a kurzus kapcsán felvetett téma, probléma pontos, egyértelmű megfogalmazása szempontjából nyer fontosságot. A következőkben a saját oktatói munkámat vizsgálom, elemzem a témára irányuló átláthatóság aspektusából is. A transzparencia problémája leginkább szimbolikusan vonatkoztatható néhány módszertant is érintő megoldásra.

A kurzus elején fontos számomra, hogy világossá, tehát transzparenssé tegyem a hallgatók számára, hogy honnan hová jutnak el a félév során, mit várok el tőlük, mi a cél. A tematika része az is ellenben, hogy nem minden, nem a teljes feladat, illetve folyamat lesz átlátható számukra. Az adott alkalmakkor a kapcsolódó (rész)feladat, téma egyértelművé válik számukra, de például a folytatás előttük rejtve marad. Tehát az egész folyamat részben tiszta, áttekinthető, de részben pl. a „miértek” még nem kerülnek felszínre. A koncepciómhoz tehát hozzá tartozik annak mértéke, hogy mennyire látják át az általam adott feladatokat, azok közötti összefüggéseket, a feladatsort, hogy mi mire épül, mit miért csinálnak. Ezekben a stádiumokban az egész tekintetében nem transzparens folyamatról beszélhetünk, viszont ha, a kurzus végén visszatekintenek, értelmet nyer elejétől a végéig az egész folyamat, feladatsor. Ennek a „késleltetésnek” motivációs, továbblendítő szándéka, hatása lehet és az *ismeretlen hamarosan beköszöntő izgalma*val töltheti el a fiatalokat.

Lépcsőfokról lépcsőfokra épül fel az egész komplex feladat. Miért válhat hasznossá ez a munkamódszer, mi a célja? Pozitív hatása abból adódik, hogy az adott szituációra koncentrálni a hallgató; ha nem gondol előre, távlatokba, akkor az aktuális problémába jobban bele tud mélyedni. Kevésbé van irányítva, leszűkítve a gondolkodása, így nagyobb mezőt befoghat; szabadabb, tágabb teret kap a képzelete. A döntés pillanatában szabad. Ha a következő feladatot előre látja, akkor annak vonatkozásában kell döntenie „szárnyalóan”.

A projektfeladatok megoldása minden alkalommal nagyfokú nyitottságot, szellemi és gyakorlati síkon is aktív, gyors reagálást, kivitelezést követel. Tehát, a részben meglepetésszerű feladatok a spontán megoldásokat segítik elő. A kreativitástól nem idegen az ösztönösség sem. Ami spontán, az kevésbé a tudatosan működő agyból, hanem inkább az érzelemből vagy tudatalattiból fakad, indul ki. Ezeknek az ösztönöknek a felszabadítása, a tudatalatti „felfedése”, annak megismerése fontos a művészeti gyakorlatban.

A mélyebb rétegek megszólítása nagy szerepet játszik az egyéni út megtalálásában, az önismeret fejlesztésében és hatékony módja az önkifejezésnek is.

Egyik kurzusom a *Kölcsönös áthatások* címet viselte, mely tartalmában még szorosabban kapcsolódott a transzparencia témájához, mint a többi. (6) A „kölcsönös áthatás” tartalom fedte egyrészt a transzparencia vizuális témáját és fogalomkörét, másrészt illeszkedett a csoporton belüli és a csoportok közötti, a munkák által létrejött kölcsönös viszonyokhoz. Megfigyelhető volt a nyitott és a rugalmas hozzáállása a hallgatóknak, mely tükrözte a dürckheimi értelemben vett optimális mértékben

transzparens személy jellemzőit. Emellett a megmerevedett én-burokra jellemző magatartás is időnként felszínre került. Egyes személyeknél a legnyilvánvalóbbá ez akkor vált, amikor a megszokott rendszeréből (például helyszín, vagy munkatempó) ki kellett zökkennie az adott kreatív feladat során. Ezzel eltávolodni kényszerült a megszokott, biztonságot nyújtó, jól ismert tereptől. Ez legszembetűnőbben akkor jelent meg, amikor, például ezen a szakmai héten tartott kurzuson, a két csoport felcserélődött és egymás munkáit folytatták. Ez a program-felvetés képezte az alapját a ráépülő tér-installációknak. Nehézséget okozott például az egyik csoporttag számára, hogy a másik csoport által készített munkára, mint rajta kívül eső „valóságra” reagáljon, ahhoz kapcsolódni tudjon, és azt alakítsa tovább. Ez a fordulat, változás megköveteli a csoport tagjai számára a rugalmasságot, ráhangolódási készséget; valamiféle transzparens, nyitott magatartást. Emellett természetesen a saját egyéni művészi alkotóképességét, találékonyságát megtartva, képesnek kell lennie arra, hogy a kiinduló adottsághoz, alaphoz hozzákapcsolódjon és egy kerek, befejezett művet hozzon létre. Nem egyszerű minden helyzetben megfelelő nyitottsággal rendelkezni. Ha valaki az adott munkába nehezen tud bekapcsolódni, az nem feltétlenül azért van, mert merevek a határai, hanem az ok lehet az is, hogy nem áll közel hozzá a másik egyén ötlete, munkája. A gyakorlatok során nem kizárólag a végeredmény a fontos, hanem a folyamat, mely „megtapasztalásokat”, önreflexiót, tanulságokat hordoz magában. A csoportban „minden személy pszichikus rendszer is, amely, ha hatást gyakorol egy másik személyre, tulajdonképpen egy másik pszichikus rendszerrel lép kölcsönhatásba”. (7) A csoportmunkában lényeges, hogy egyrészt mi módon tudnak a személyek egy olyan megoldást találni, amibe mindenki bele tudja adni a maga egyéniségét, másrészt a csoportok egymáshoz való viszonyulásakor hogyan tudnak kapcsolódni egymás munkájához. Az, hogy mennyire tudja átvenni, hogyan folytatja az egyik a másik művét; nagyfokú toleranciát kíván meg mindenkitől. A csoportmunka – tehát - a kooperációs készséget fejleszti a másik emberrel való együttműködésben. Összességében elmondható, hogy a *Kölcsönös Áthatások* című szakmai kurzuson a hallgatók, a másik csoport munkájára építkezve és abból kiindulva, megfelelően tudták továbbfejleszteni a műveket úgy, hogy saját egyéniségük karaktere nem csorbult. Finoman nyúltak az „eredeti” munkához, annak sajátosságait, fő vonalait megtartották úgy, hogy saját arculatukra tudták azokat formálni. A tárgyhoz kapcsolódó vizsgálódások alapját képezheti az említett két szempont: az együttműködő magatartás és az egyéni ötletek érvényesítése. Egy csoport tagjainak nyitottsága, az egymás ötletein keresztül egy közös megoldáshoz történő közeledés, a divergens gondolatok gerjesztése fejlődést, fejlesztést eredményez(het). A közös megbeszélések kapcsán, de az egész folyamatban a hallgatók kérdezők és válaszadók is voltak egy személyben. Párbeszédiken, illetve vitákon keresztül (új) szintézisek jöttek létre. Az egyes munkák szemlélése saját (alkotói) és kívülálló (nézői), tehát váltakozó szemszögekből történt. A nézőpont-eltolódások segítik a kritikus szemléletet és a mű felépítésének és a háttérben meghúzódó gondolatoknak a megértését.

A csoport-mű cserénél a könnyed, hajlékony hozzáállás, a flexibilitás, a kockázatvállalás és a kísérletezés központi helyre került. Az új élmények szerzésének igénye, a problémák iránti érzékenység, a problémamegoldó készség fejlesztése a kreatív újrafogalmazás alapja.

A kurzusaim célja, feladata egy tanulási, tapasztalási, önismereti folyamat megteremtése volt, ahol nem az örökérvényű műalkotások megteremtése volt a cél, hanem az adott kontextus (téma, tér, idő) függvényében, hogy a program hozzájáruljon a személyiség felfedezéséhez, építéséhez, az egyéni út megtalálásához. Maga a tanulás a produkció, önfelfedezés, melyben a folyamat sokkal fontosabb, mint a végső produktum. (8) A létrejövő mű a tanulási folyamat eredménye.

A hallgatók saját útjának megtalálása volt a fő célja minden általam vezetett kurzusnak.

## Jegyzet (a függelékhez)

### 1.

Kétéves művészetterápia tanulmányt folytattam a Münchener Képzőművészeti Akadémián, melynek során gyakorlati-alkotói munkámban az átlátszó, transzparens anyagok használata vált jellemzővé.

„A terápia szó eredeti jelentése *szolgálat, gondozás* (...). Később alakult ki a ma használatos jelentése: *gyógykezelés, gyógymód.*” A terapeuta és az oktatói munka között részben eltérések, másrészt hasonlóságok nyilvánulnak meg. Mindkettő szolgálatot teljesít.

A művészetterápia a művészetet eszközül használhatja a diagnózis felállításához és többletinformációhoz juthat általa a terapeuta a páciensről. Az alkotói folyamatnak már önmagában is gyógyító hatása lehet.

2.

A néző is mindig részévé válik a műnek, vagyis a befogadó tudatában, fejében születik meg, vagy inkább fejeződik be a műalkotás.

„... a közönség maga is alkotó társ, hogy egy kép csak a kreatív látás révén válik művé, egyre világosabbá válik, hogy a művészképzés megújításához nem elegendő a felszínt borzolni, hogy az talán a korábbi akadémiai keretek között nem is lehetséges.”

Bodóczky István: *Vizuális Nevelés*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2003, 26. o.

3.

A befogadó sajátos nézőpontja meghatározza, befolyásolja magát a mű megismerését is; „amit egyáltalán meglátunk, az személyes diszpozícionktól, állapotunktól, műveltségünktől, szocializációnktól függ.”

Bodóczky István: *Vizuális Nevelés*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2003, 124. o.

4.

A portfólió alatt egy fotódokumentációkkal ellátott leírást (munkanaplót) értek, mely tartalmazza a metodikát, a gondolkodás leírást; hogyan jutott el a hallgató a végleges megoldásig, milyen érzések, esetleg kételyek merültek fel benne a munka során. A portfóliók létrehozásában az önreflexió és a tudatosítás jelentős szerephez jutnak.

5.

Fabiny Tibor: *Transzparencia mint életfilozófia Hamvasnál. A transzparencia mint pedagógiai elv Northrop Frye-nál. A transzparencia mint a szeretet elvének principiuma Frye-nál és Hamvasnál*. Online elérhetőség: [www.evangelikus.hu/kultura/hamvas.../hamvasfryetranszp.doc](http://www.evangelikus.hu/kultura/hamvas.../hamvasfryetranszp.doc) (Letöltés ideje: 2009. 08. 20.)

6.

A *Kölcsönös áthatás* című kurzus keretében előtérbe kerültek a celofán, a pauszpapír, az üveg, a víz és olyan különböző anyagok, melyek alakításával a vizuális transzparencia kiterjesztett értelemben megvalósítható, úgy mint rácsok, tükröződő felületek használata stb. A transzparencia megfogalmazása nem kizárólag átlátszó, áttetsző anyagokkal volt jellemző, hanem a tárgyak elrendezése, illetve téri viszonyrendszerek, összefüggések kialakítása is utalt erre a kiterjesztett értelemben vett fogalomra.

7.

Carl Gustav Jung: *A pszichoterápia gyakorlata*. Scolar Kiadó, Budapest, 2002, 13. o.

8.

A kreativitás a nyugati és a keleti felfogás szerint eltérő szemléletet képvisel: a nyugati produkció-orientált, a keleti folyamat-orientált. „A művész újraalkotja vagy aktivizálja, ami látens módon már ott van a tudatalattijában. Vagyis a keleti szemlélet szerint a kreativitás hagyományos gondolatok újraértelmezése, új nézőpontok keresése, míg a nyugati szerint a kreativitás velejárója a hagyományokkal való szakítás.”

Bodóczky István: *Vizuális Nevelés*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2003, 73. o.

## Szakmai önéletrajz

Név : Horváth Erzsébet  
Születési idő, hely: 1976, Pécs

### *Tanulmányok*

2007–2010	Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, DLA képzés
2003–2005	Képzőművészeti Akadémia München, Művészetterápia diploma
2001–2003	Képzőművészeti Akadémia München, Szobrász szak
1995–2000	Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Rajz-vizuális nevelés, szobrász szak, Középiskolai művészeti szaktanár diploma
1990–1994	Művészeti Szakközépiskola Pécs, Kerámia szak

### *Ösztöndíjak, tanulmányutak*

2013	Budapest Galéria alkotói ösztöndíja, Gyergyószárhegy, Erdély
2010	Collegium Hungaricum ösztöndíja, Bécs
2008	Art Residency Program, Tar, Horvátország
2001–2004	Képzőművészeti Akadémia München, Bajor Állami Ösztöndíj
1999–2000	Képzőművészeti Akadémia München, Erasmus Ösztöndíj

### **Egyéni kiállítások**

2012	„Szintezés”, Mono Galéria, Budapest
2010	„Kölcsönös áthatások”, Mono Galéria, Budapest
2004	„Transparent” (Bóbits Diánával), KHG München
2004	„Átmenetek”, Dr. Theopold, München
2001	Városi Könyvtár, Wangen im Allgäu, Németország

### **Válogatott csoportos kiállítások**

2013	„Night/Light”, Bunker Kortárs Galéria, Budapest
2013	„Magyar Elektrográfiai Gyűjtemény”, Pécsi Galéria, Pécs
2012	„Fiatal magyar kinetikus- és fényművészek”, A22 Galéria, Budapest
2011.	„Friss”, Kogart Galéria, Budapest
2010.	Art Market, Budapest
2010.	„Fotográfia mozgásban”, Nádor Galéria, Pécs
2010.	„Parallel Realities”, Hattyúház, Pécs
2010, 2012	„Seeing Oneself”, Nemzetközi Kiállítás, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, I. Casablanca Biennálé, Marokkó, Icho-an, Osaka, Japán
2009	12.12., NemArt Galéria, Pécs
2009	KB Galéria, Kaposvár
2009	DLA kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs
2008	„Das sechste Element” Gasteig, München
2008	„Színerő – Léptékváltás 3”, Zsolnay Gyár, Pécs
2008	„Kontakt”, Esztergomi Fotográfiai Biennálé, Rondella Galéria, Esztergom
2008	„Képzőművészeti Doktori Iskola kiállítása”, Pécsi Galéria, Pécs
2007	„Spannungsraum”, Képzőművészeti Akadémia, München
2007	„Greetings from Nagygyöbör”, Gallery Katve, Rovaniemi, Finnország
2007	„Matricák”, Kisméretű Elektrográfiai Nemzetközi Kiállításai, Duna Galéria, Budapest
2007	„Üdvözlét Nagygyöböről”, Hattyúház, Pécs
2006	„Liebe”, Domagkateliers, München

2005	„Domagktage XII”, Domagkateliers, München
2005	Freimanner Kulturtage, Domagkateliers, München
2005	„Wir lassen die Goldfische nachkommen, wenn wir wissen, wo wir bleiben”, művészeti projekt, Kunsthaus Kannen, Münster
2005	„White Box”, Kulturfabrik, München
2004	„Gulaschsuppe.hu”, Domagkateliers, München
2004	„Domagktage XI”, Domagkateliers, München
2003	„Reakció/Reaktion”, Közéltés Galéria, Pécs
2003	„Domagktage X”, Domagkateliers, München
2003	„Ja“, Jahresausstellung, AdBK, München
2003	„Satellitenaufnahmen”, Domagkateliers, München
2002	„Wohnhaft”, Domagkateliers, München

### **Publikáció, előadás**

*Párbeszéd a térrel*, Artcadia, 2010. február, II. évf. 1. szám (56-61 oldal)

*Wir lassen die Goldfische nachkommen, wenn wir wissen, wo wir bleiben* művészeti projekt,  
Kunsthaus Kannen, Münster (12-17 oldal)

2010 május, KE MK Galéria, *Transzparencia-most* című előadás

### **Szakmai tevékenység**

2007–2010	Kurzusok vezetése, PTE MK Pécs, Kaposvári Egyetem, MK
2008-tól	„SoBaBu” Művészeti Egyesület tagja
2006–2007	Collegium Martineum, Mánfa, Művészetterapeuta
2005–2007	MIOK József Nádor Szakképző Iskola, Pécs, Szakrajz, Rajz és kultúra, óraadó tanár
2003–2004	Cserekiállítás szervezése „Reakció/Reaktion”, Közéltés Galéria, Pécs „Gulaschsuppe.hu”, Domagkateliers, München
2001–2006	DOKU Művészeti Egyesület tagja

### **Nyelvismeret**

Német felsőfok C  
Angol középfok C

