

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Poroszlai Eszter

A geometria lágy ölé

Doktori értekezés

Témavezető: Prof. Somody Péter DLA

Teoretikus konzulens: Mélyi József

2025.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés

1.1. Vallomás az írás nehézségéről

1.2. Bevezetés

1.2.1. Kutatásom kezdetei

1.2.2. Nekem a geometria

1.3. Ruth Asawa

2. Lány geometria és textil

2.0. Bevezetés

2.1. Szemelvények a magyar neoavantgárd tértextilből

2.1.1. Attalai Gábor

2.1.2. Szilviczky Margit

2.1.3. Gecser Lujza

2.1.4. Droppa Judit

2.2. Kortárs gyakorlatok fény és anyag határán

2.2.1. Anne Lindberg

2.2.2. Sébastien Préchoux

2.2.3. Akiko Ikeuchi

2.2.4. Gabriel Dawe

2.2.5. Janet Echelmann

2.2.6. Installációim

2.2.7. Insta(nt)llációim

3. Geometria és természet

3.0. Bevezetés

3.1. Új szerződés a természettel

3.2. Kooperatív művészeti gyakorlatok

3.3. Víz, tükör

3.3.1. Bevezetés

3.3.2. Pán Márta

3.3.3. Rachel B.Hayes

3.3.4. Rakotzbrücke

3.4. A geometria lágy ölé

3.4.1. Javier Riera: Lappangó geometria

3.4.2. Emma Kunz: Gyógyító geometria

3.4.3. Rákóczy Gizella: Érzéki geometria

3.4.4. Agnes Denes: Határtalan/Flexibilis geometria

4. Összefoglalás

4.1. Luppa-gúla: Textilalapú térinstalláció a természetben

4.2. Összefoglalás

KÉPEK

IRODALOM

ÖNÉLETRAJZ

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

1. Bevezetés

1.1. Vallomás az írás nehézségéről

Disszertációm annak az érzetnek a cáfolata lesz, amellyel az egészet kezdem.

Témagömböm közepén állok. Bármerre nézek, gondolatok, elemzések, felvetések, levezetések, bekezdések, kifejezések vesznek körül, és a köztük lévő összefüggések hálózata a *térben*. Szeretném – vagy inkább most feladatom – ezt a háromdimenziós rendszert a lehető legpontosabban „letenni” az írásmű kétdimenziós síkjára: betűket írni balról jobbra, fentről lefelé egy lapra, majd ezeket sorba rakva, oldalszámozással egymás után helyezni logikus sorrendben – mondatokba, bekezdésekbe, al- és főfejezetekbe rendezni a globális- és lineáris kohézió szabályainak megfelelően. Amikor a gyermekeim kicsik voltak – még az analóg fotózás korában, és rövid kis történeteiket fotóalbumokba rendeztettem, csak a legelsőnél voltam képes arra, hogy a fotókat időrendbe rakjam. A következőkben sokkal izgalmasabbnak és a valóságnak megfelelőbbnek éreztem, hogy a képeket időben „össze-vissza”, más, mélyebb, szabadabb kapcsolódásokat – mondhatni, az emlékezés munkáját jobban – tükröző egymásutániségben ragasztgassam be az albumok oldalaira.

Sokáig azt gondoltam, hogy a digitalitás csak a térről való gondolkodásunkra volt ilyen alapvető hatással, de most már tudom, hogy az idő-érzékünket is teljesen megváltoztatta. A linearitás felbomlani látszik. Mikor követi le a szövegalkotási gyakorlat is ezt a változást?

Ahhoz, hogy a fent vázolt háromdimenziós rendszert az elvárásoknak megfelelő kétdimenziós formába „présselhessük”, megoldás lehet a szőnyegszövők „stratégiája” mind a motívumok létrehozása, mind a fizikai megvalósítás szintjén. Az ornamensek és szőnyegminták többsége eredetileg a világmindenségről alkotott elképzelések, térbeli motívumok síkvetületei. A minták mögött vagy alatt egész témaalakzatokat találunk, a szőnyegen elfoglalt, megkomponált helyük, egymással való kapcsolódásaik pedig témahálózatokat rajzolnak ki. A fizikai megvalósítás szintjén a felvetéseken hol elő- hol eltűnő szálak a (fel)színen mintázatokat, a fonákon pedig folyamatos összefüggésrendszert mutat.

Dolgozatomat ennek megfelelően megpróbálom néhány felvetés mentén egy darab összefüggő szövegszönyeggé szőni. A másik felmerülő megoldás lehetne féreglyukak elhelyezése a dolgozat terében. Így az egymással összefüggő fejezetek közötti átjárás szabad lenne. Dolgozatom forrásai fizikai és digitális szövegek, saját írások, valamint művészekkel készült interjúk, illetve általuk küldött kéziratos szövegek.

1.2. Bevezetés

1.2.1. Kutatásom kezdetei

Doktori munkatervem középpontjában eredetileg a festészetnek a síkfelületről a harmadik dimenzióba történő kiterjesztésének kortárs tendenciái álltak. Ezen belül a digitális médiumok által létrehozott virtuális világ egyre erősödő jelenléte, valóságpercepciókra tett hatása, és a festészetnek a valós térbe való kiterjedése között fennálló összefüggéseket terveztem tanulmányozni. Akkor, négy – illetve a pályázati időt is beleszámítva hét – évvel ezelőtt még csak sejtések, megfigyelések, saját tapasztalatok szintjén vizsgáltam azt a kérdést, hogy milyen elementáris hatással van valóság-, tér- és időérzékelésünkre a digitális világ, a képek özöne és ezzel együtt elsúlytalanodása. „Tele vagyunk képekkel, pláne, hogy ránk köszöntött a »képi fordulat« (*pictural turn*) korszaka: szavak helyett jobbra képek vesznek körül, s belül is képekkel van kidekorálva tudatunk: mozgó – állandóan lecserélődő – képek között tájékozódik.” (Almási, 2019. 37. o.)

Azt gondoltam, hogy ennek a jelenségnek is köszönhető, hogy egyre nagyobb nyomatékkal érzékelem a képzőművészetben a térinstallációk jelenlétét. Azt feltételeztem, hogy ez azért történik, mert az installáció műfaja a legalkalmasabb arra, hogy a valós teret hangsúlyozza a virtuálissal¹ szemben, ugyanis befogadóként egyaránt alapvető a fizikai jelenlét egy térinstalláció esetében.

¹ Ezeknek a fogalmaknak az elemzésére nem térnék ki, mert úgy gondolom, már elég sokan megtették ezt előttem. Én a leghétköznapibb értelemben használom arra a térre, amelybe akkor kerülünk, amikor használjuk a számítógépet vagy az okostelefont.

Azóta a digitális technológia fejlődési folyamata felgyorsult, szinte kontrollálhatatlan mértékűvé vált, azt is mondhatnánk, hogy lassan „megeszi” valós világunkat. Almási Miklós (2019. 37. o.) így ír erről: „A »való világ« – nem a rémes tévésorozat, hanem a »kinti« valóság – leszakadt, eltűnt, nincs. (...) A kép többet tud, és a valósággal való kapcsolatunk felmondta a szolgálatot: a valóság – eltűnt.”

Az erről szóló szakirodalom azóta megsokszorozódott, rengeteg szempontból, számos tudományág (szociológia, pszichológia, filozófia stb.) irányából próbálják megközelíteni, leírni az ehhez köthető jelenségeket, és megoldásokat is keresni az ebből adódó nehézségekre, problémákra.²

A fenti kérdésekhez (is) kapcsolódva alakult alkotói gyakorlatom, melynek fontos pillanatai voltak az absztrakt geometriába (2012.), ezt követően a harmadik dimenzióba (2015.), majd a szabadba, ezen belül a természeti környezetbe (2020.) lépés, illetve a textil (2012.) megjelenése. Számomra alkotásaim gondolkodási folyamataim „melléktermékei”, gyakran utólag fejtem fel a bennük megjelenő koncepciót, néha évekkel később, más munkák, vagy akár más alkotók műveinek fényében. Úgy gondolom, mind a négy elem megjelenése a munkásságomban eredetileg ösztönös, majd később egyre inkább tudatosuló reakcióm a digitális kultúra növekvő, erősödő jelenlétére, és gyakorlati kísérletem arra, hogy ellensúlyozzam valóság-, tér-, és időérzékelésemre, illetve a természettel, és az anyaggal való kapcsolatomban tett hatását. Dolgozatomban a fenti jelenségeket, hatásokat szétszálazva, általánosabb, elméletibb síkra emelve, és más, hasonló témában dolgozó művészek munkásságának összefüggésrendszerében tervezem vizsgálni. Ezeknek az alkotói gyakorlatoknak – melyek egyszerre racionálisak és intuitívak, strukturáltak és organikusak – a leírására alkottam meg a „lágymetria” fogalmát, melynek mentén azt a feltételezésemet igyekszem dolgozatomban bizonyítani, hogy ez művészeti gyakorlat különösen alkalmas arra, hogy újraépítsük kapcsolatunkat a valós térrel és a természettel.

² Ezen a ponton szeretném jelezni, hogy tudatában vagyok annak a rengeteg előnynek, ami a digitális kultúra fejlődésével jár, ugyanakkor – mint olyan ember, aki a fél életét ennek jelenléte nélkül élte le – rendkívül aggasztónak (is) látom azt a folyamatot, amelynek részesei vagyunk.

1.2.2. Nekem a geometria...

Régóta foglalkozom azzal, hogy megfejtssem viszonyomat a geometriával. Ez egy hosszú történet. Évtizedekig lappangott bennem, mire a felszínre került. Több generációra visszamenően mérnök családból származom. Algériában fogantam, és később évekig éltem ott, az absztrakt, geometrikus szőnyeg-, kerámia- és csempeminták között. Talán ezek a tényezők alapozták meg azt, hogy művészi pályámon viszonylag könnyen eljutottam addig a felismerésig, hogy a természet, a látható világ minden jelensége leegyszerűsíthető, összefoglalható és elemezhető geometriai formákban.

A geometria mindenben ott van. A geometriai formák – akárcsak a színek – bár kultúránként lehetnek különbségek, mindenki számára érthetőek, minden ember valahogyan ismeri, megérti és dekódolja őket.

Számomra az is alapvető aspektus lett, hogy a látható, fizikai világ jelenségeivel, amelyek állandóan változnak, néha kaotikusak, átláthatatlanok és nehezen követhetők, a geometrikus formák egy stabil, világos, állandó és örökkévaló világhoz tartoznak. Az én geometrikus világomban én alkotom a szabályokat. A merőleges megnyugtató.

A geometria a matematikához tartozik, amelynek több területe is megjelent a gondolkodásomban, munkásságomban például a halmazelmélet és a kombinatorika. Gyerekként úgy gondoltam, hogy a világon minden megszámlálható. Úgy képzeltem, hogy van egy bolygó az univerzumban, tele berendezésekkel, amelyek mindent megszámlálnak. Például azt, hogy hány darab szemöldököm esik ki egy nap alatt, vagy hogy mennyit lépek az utcasaroktól a házunkig.

...érzéki

Korábban azt gondoltam, hogy a geometria és a geometriai művészet valami nagyon prózai, száraz, szigorú és racionális dolog. Később – nem tudatosan – elkezdtem keresni azt az utat, ahol az ösztönök, az érzelmek harmonizálhatók a struktúrával, a rendszerrel, a renddel. Olyan formákkal, színekkel és anyagokkal dolgoztam, amelyekről úgy éreztem, hogy feloldják a szigorúságot, és megnyitják az érzékelést.

Ezt 2015-ben „érzéki geometriának” neveztem el.³ (Kép 1.)

...*lág*y

Ezen az úton haladva munkáimnak egy másik aspektusa vált fontossá: az egyszerű, szilárd formákat lág anyagból, textilből – először elasztikus tüllből majd cérnából – építettem. Így jelent meg az érzéki mellett a „lág geometria”. A mindenben ott lappangó láthatatlan, univerzális szerkezet finoman, lágan, transzparenssé jelenik meg. Vagy inherensen a munkákban, vagy vízben oldott tükörképükben. (Kép 2.)

Ha a fogalomra rákeres az ember, nem meglepő – természetesen –, hogy talál rá létező példát vagy definíciót: „A „lág geometria” kifejezés a művészetben és a designban a lág, organikus formák és alakzatok integrációjára utal, amelyek ellentétben állnak a merev, szögletes geometriákkal. Ez a megközelítés a görbét, folyékony vonalakat és természetes mintákat hangsúlyozza, amelyek a geometrikus struktúrákban lágyságot és harmóniát teremtenek.⁴ Tágabb kontextusban a lág geometria különböző művészeti mozgalmakban és építészeti stílusokban figyelhető meg, amelyek az organikus formákat helyezik előtérbe a merev alakzatok helyett. Például az Art Nouveau és a modernista építészet bizonyos aspektusai gyakran használnak áramló vonalakat és természetes motívumokat, amelyek a lág geometria lényegét testesítik meg.

A *Soft Geometry* kifejezéssel dolgozatom írása közben találkoztam Pernecky Géza egyik alkotói periódusában is. Pernecky *Soft Geometry* koncepciója ironikus, provokatív játék a geometria és a művészi kifejezésmód határaival. Bár a geometria hagyományosan merev formákra épül, a *Soft Geometry* ennek ellenkezőjét sugallja: egy szabadabb, organikus megközelítést. A művek síkszerű, ornamentális jellegű kompozíciók, amelyeket nem ecsettel, hanem festőhengerekkel hozott létre.

³ Ezt a kifejezést előtte sehol nem hallottam, olvastam, úgy gondoltam, én alkotom meg. Most, 2025-ben, mégis, egy Rákóczy Gizelláról szóló posztumusz portréfilmben Százados Lászlótól hallottam, és még nem derítettem ki, vajon ő is megalkotta-e ugyanezt Rákóczy munkái kapcsán, vagy valahol szerepel máshol a szakirodalomban, ami elkerülte a figyelmemet. <https://youtu.be/FiOq-mu4pMI?si=PtNPOKx9zFWczEJ2> (2025. 01. 17.)

A technika révén a mintázatok sorokba rendezett ismétlődése végtelen hosszúságú vizuális struktúrákat eredményez, emlékeztetve a textilmintákra vagy az ókori frízekre. A zongora billentyűzetére emlékeztető fekete-fehér minta a legjellegzetesebb motívum, amely egyszerre hordoz geometrikus szerkesztettséget és zenei asszociációkat. A kompozíciók több rétegben készültek, különböző mintázatok – sakktablák, ferde vonalak, háromszögek – kombinációjával. Az akrilfesték síkossá tette a hengereket, így az elcsúszások és interferenciák a művek lényegi részévé váltak, érzékenyebb, dinamikusabb vizuális nyelvet teremtve. A *Soft Geometry* párhuzamba állítható Ligeti György mikrostruktúráiból építkező zenéjével és a minimalista repetitív szerkezetekkel. A hosszú, folytatható kompozíciók a techno monoton, mégis fokozatosan rétegződő dinamikáját idézik. Pernecky művei így a vizuális és a zenei művészetek között is kapcsolatot teremtettek.⁵ Pernecky az 1970-es évek elején, Németországban megalapítja a *Softgeometry Archivumot*, amely mintegy 10 000 művészeti pozíciót tartalmaz, a világ különböző pontjairól, Latin-Amerikától Japánig. A gyűjtemény az 1970-es évektől származó művészeti kiadványokat, a késői *Fluxus*, *Mail Art*, valamint a vizuális és kísérleti költészet alkotásait foglalja magában, köztük ritka kiadványokkal, rajzokkal, grafikákkal, fotókkal és művészi bélyeglapokkal. Pernecky 1971 és 2000 közötti levelezése és a neoista művészekkel kapcsolatos berlini anyagok szintén az archívum részét képezik.⁶ (Kép 3.)

Egy másik kifejezésbeli azonosságra figyeltem fel Hübner Aranka alkotásai kapcsán, akinek az esetében – bár 2022-ben írott komplex-dolgozatomban már megemlítettem egyes munkáit –, nem tűnt fel, vagy nem tudatosult bennem, hogy az acb Galériában, 2019-ben rendezett kiállításának címe éppen a „Lágy geometria” volt. A kifejezést Kovalovszky Márta használta a művész 1989-es Műcsarnok-beli kiállításának

⁴ E fogalom egyik kiemelkedő példája a Soft-geometry nevű designstúdió, amelyet 2019-ben alapított két indiai tervező, Utharaa L Zacharias és Palaash Chaudhary. Munkájuk a gyűjthető bútorokra és otthoni tárgyakra összpontosít, amelyek a mindennapi életben a légység, az intimitás és a lassúság témáit kutatják. Humor és lágy formák beépítésével kihívást intéznek a geometria hagyományos felfogásával szemben. soft-geometry.com (2025. 01. 07.)

⁵ <https://exindex.hu/hu/flex/soft-geometry/> (2025. 02. 28.)

⁶ <https://www.gezapernecky.de/softgeometry.html> (2025. 02. 28.)

katalógusában, aki ezt a koncepciót így fejtette ki a művész munkái kapcsán: „Természet és geometria: e pontok között jelölte ki Hübner Aranka azt a területet, amelyen művei otthonra találhatnak, amelynek kedélye, szellemi éghajlata, formaképződményei, szín-tartományai derűsen és engedelmesen hajlanak meg az alakítás törvényei előtt. A kétféle „világszemlélet” különös módon kapcsolódik össze: egyrészt időben váltják egymást: 1975 körül érzékelhető helycserejük; másrészt azonban többnyire át- meg átjárják egymást, titkosan összefonódnak. Így születik meg a fegyelmezett, óvatosan burjánzó natura meg az elevenen lélegző, rugalmas geometria kettőse, mely az életmű legszebb darabjaiban olyan halk és mélységesen megrendítő egységbe simul.” (Kovalovszky, 1989. 3. o.) Hübner Aranka a magyar textilművészet nagy generációjának csendes, mégis meghatározó résztvevője volt. Korai textilmonotípiái organikus, burjánzó formákat idéztek, amelyek az 1970-es évek közepétől fokozatosan egy fegyelmezettebb, geometrikusabb szerkesztésnek adták át helyüket.

Munkái három fő irányba sorolhatók: az egyikben a geometrikus szerkesztés mögött megbújó játékos szabálytalanság jelenik meg, a másodikban a „lágym geometria” érzékeny kompozíciói, a harmadikban pedig pliszírozott reliefek és tér-textilek. (Kép 4.)

Dolgozatomban a fenti előzményekhez kapcsolódva és azokon túllépve, tágabb értelemben használom a „lágym geometria” fogalmát. A geometriai alakzatok szorosan kötődnek a természeti formákhoz, amelyekben látenszen benne foglaltatnak, ugyanakkor lágyságuk egyrészt az anyagukhoz (textil vagy vékony, hajlékony drót) kötődik, melyből készültek, és melynek nyomán fizikai értelemben lágymak, azaz, ha hozzájuk érünk, be tudnak nyomódní, formájukat csak úgy tartják meg, ha nem bántjuk őket. Az én értelmezésemben lágymak ezen túl áttetszőségükben is megragadható. A forma vizuális értelemben sem kemény, mert átengedi magán a környezetét, nem áll az útjába a látásnak, jelenlétét csak saját finom, halvány árnyékával hangsúlyozza. (Kép 5.)

1.3. Ruth Asawa

Ezeket a formákat, a geometriának ezt a sajátos értelmezését találjuk meg - többek között - Ruth Asawa alkotói álláspontjában, munkásságában is. Asawa munkáiban a geometria, amely történelmileg a pontosságban és merevségben gyökerezik, organikus, folyékony dimenziót kap. A matematikai elveket finom, hullámzó formákkal ötvöző, bonyolult drótszobrairól ismert Asawa gyakorlata megkérdőjelezi a szerkezet és a tér hagyományos fogalmait.

Drótszobrai – amelyeket gyakran „térbeli rajzoknak” neveznek (*Burgard és Cornell, 2020.*) –, ismétlődő geometriai formákat alkalmaznak, hogy összetett, egymásba fonódó alakzatokat hozzanak létre. Munkájának kulcsfogalmai az átalakulás és az összekapcsoltság. Hétköznapi anyagot, drótot használ bonyolult struktúráinak megépítésére. Asawa, aki a nagy gazdasági világválság idején szegénységben nőtt fel, majd később a Black Mountain College-ban élt és tanult, a hétköznapi anyagok gazdaságos, - és bár ekkor ez még nem volt szempont úgy, mint ma – fenntartható felhasználását, az egyszerű anyagokban rejlő művészi potenciál felfedezését tartotta fontosnak. „Az anyag lényegtelen. Csak történetesen ez az az anyag, amit én használok. Fogsz egy hétköznapi anyagot, mint a drót, és új definíciót adsz neki...”

Ha veszel egy anyagot, akkor szereted tudni, hogy mennyire tudod elvinni attól, amire hagyományosan ismert, mint például egy darab papír, akkor szereted egy újabb lépéssel továbbvinni.”⁷

A hétköznapi anyagok vagy tárgyak beemelése a művészetbe Duchamp-nal kezdődött, az art brut-n és a pop art-on át egészen az ökoművészetig jelen van. A későbbiekben tárgyalt művészek is újszerűen használják hasonlóan hétköznapi nyersanyagaikat. Csak néhány példát kiemelve: Gecser Lujza a szizált, Attalai Gábor a filcet és a kendert, Anne Lindberg a pamutfonalat, Gabriel Dawe a varrócérnát, én a viaszolt bőrvarrócérnát, Sébastien Préschoux a kalapgumit, Akiko Ikeuchi a selyemszálát használja. (Kép 6.) Asawa szobrait egy Mexikóban tanult kosárkészítési technikával, speciális hurkolással készíti, építi, hasonlóan Janet Echelmannhoz, aki indiai

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=3yJ5pA3F2Mk> (2025. 02. 11.)

halászkóttól tanult archaikus hálózövési technikából indult ki hatalmas szabadtéri szál-installációinak alkotásakor.

Az összekapcsoltság fogalmát több értelemben is használhatjuk Asawa munkásságára. Egyrészt magára a hurkolás technikájára és a formák több dimenzióban történő összekapcsolására, másrészt arra, hogy a formák, amelyekkel dolgozik, a természethez kapcsolódnak. Ezeken túl kiemelkedően fontos volt Asawa művészetoktatásban és közösségépítésben betöltött szerepe, mellyel kapcsolható a textilművészet közösségi lehetőségeihez, amelyről később lesz szó. A kapcsolódás, a közösségépítés gyönyörű példája Asawa kerámia-maszk gyűjteménye: a családtagjairól, barátairól, kollégáiról körülbelül 1966 és 2000 között készített, 233 (élő) arclenyomat a művész haláláig házuk külső falát díszítette, jelenleg a Stanford University Cantors Art Centerben látható. (Kép 7.)

Az összekapcsoltság elsőként említett aspektusa Asawa munkáiban a formák sajátos, csak rá jellemző összekapcsolása. A geometria lágyága jelenik meg abban, ahogy az egyes formák oldalai, a különböző megjelenő síkok helye variábilis, nem merev, felcserélődik: a formák egymásba fordulnak, ami kívül volt, az belültre kerül, és fordítva, mint például a Klein-kancsó esetében. A jellemzően gömbölyded formák, gömbök, cseppformák, tóruszszerű alakzatok mintha folyamatos át- és egymásbaalakulásban lennének. Ezt a dinamizmust tovább erősíti a transzparencia, hiszen minden pillanatban, és fényviszonyban mást láthat a néző. A mozgásnak és a statikusságnak ez a megfoghatatlan átmenetisége jelenik meg Akiko Ikeuchi installációiban is, amelyek szintén reagálnak nemcsak a tér fényviszonyaira, hanem a néző mozgása által keltett légmozgásokra is.

A szobrok vagy az installációk szinte élőlényekként léteznek a térben. Struktúráik hosszadalmas kézimunkával, nem előre eltervezetten készültek (leszámítva néhány sarokpontot, alkotói szabályt), ezért a folyamatos növekedés, áramlás, alakulás, változás érzetét keltik. Asawát csak az arányok, a belső és a burkoló, külső formák egymáshoz való viszonya érdekli, a formák szinte önmagukat alkotják, egyszerre strukturáltak és szabadok, akár a természetben. „Kíváncsiságomat az a gondolat ébresztette fel, hogy a rajzaimban lévő képeknek szerkezeti formát adjak. Ezek a formák a növények megfigyeléséből, a csigák spirális héjából, a rovarok szárnyain

keresztül a fényt látva, a pókok kora reggeli hálójavítását figyelve, és a kertem öntözése közben a fenyőtűhegyekről lebegő vízcseppeken keresztül látva a napot.” – mondja a művész⁸, akinek a természetben megfigyelt jelenségek, inspirációs források hasonlóan organikusan épültek be munkáiba, mint Pán Márta szobraiba. (Kép 8.)

Utóbbi esetében dolgozatomban olyan műveit emelem ki, amelyeknél a felhasznált anyag keménységét nemcsak a formák gömbölyűsége oldja fel, hanem az is, hogy vízben lebegve láthatók, amely közeg tovább lágyítja körvonalait, geometriáját.

Végül, az összekapcsoltság egy másik aspektusa, szobrainak kötődése a térhez, amelybe helyezik őket. A formák geometriáját oldó transzparencia nyomán szobortest, árnyéka és a környezet szorosan összefonódnak. Ez a hatás jellemző a későbbiekben tárgyaltak közül például Rachel B.Hayes természeti környezetbe helyezett, áttetsző textíliákból varrott, vagy Sébastien Préchoux, Anne Lindberg vagy Gabriel Dawe térben oldott vékony szálakból álló monumentális installációira.

⁸ On Forms and Growth (Film by Robert Snyder, 1978.) Részletek:
<https://www.youtube.com/watch?v=T5eyKMEQizY> (2025. 02. 11.)

2. Lágy geometria és textil

2.0. Bevezetés: A textilművészet kiterjesztett tere

Kutatásaim irányát meghatározza alkotói gyakorlatom.

Az installációimban használt bőrvarró cérna színvesztése miatt (napfény UV-tartalmától) felmerült (Colin Foster részéről), hogy mi lenne, ha leváltanám ezt az anyagot valamilyen vékony festett drótra. Ekkor jöttem rá, hogy mennyire fontos számomra, hogy ebből a hajlékony, puha anyagból építsek szilárd, masszív, stabil formákat a térben. Emiatt is kezdtem el a textilművészet történeti vonatkozásai és mai térbeli lehetőségei felé kutatni. Nagyon izgalmas jelenségnek tartom azt, hogy a textilművészet több alkalommal is (például a Bauhaus idején és az 1970-es években) a szabad kísérletezés területévé vált. Miközben egy technikájánál (pl. a szövésnél felvetett szálak struktúrájába épülnek egymásra a sorok, majd ezekből a felület) és felhasználási területénél fogva (alkalmazott művészet) rendkívül kötött műfajról van szó, mégis nemcsak hogy megtalálta a helyét a képzőművészetben, de rendkívül progresszív eredményeket is hozott.

Ezen a hatalmas területen belül természetesen az installációművészetre fókuszálnék. Olyan művekre, amelyek minimalisták, geometrikusak, a léptékkal, színnel és az átlátszósággal operálnak, illetve gyakran természeti környezetbe helyezve találhatóak, mint például Anne Lindberg, Gabriel Dawe, Janet Echelmann, Tamar Frank, Nike Savvas, Werst Kendra, Sébastien Préchoux és Akiko Ikeuchi alkotásai. (Kép 9.)

2.1. Szemelvények a magyar neoavantgárd tértextilből

A digitalitásnak a valóság- és térpercepciókra tett hatására, a reálissal, a kézzelfoghatóval, az anyaggal való elbizonytalanodott, meggyengült kapcsolatunk megerősítésében, újraépítésében nagy szerepet játszik a textilművészet, többek között azzal, hogy kilépett a térbe és átlépett a képzőművészet területére. A tértextil és ezen belül a geometrikus tértextil témája hatalmas, óriási átfedéssel a lágy geometria

fogalmával, ezért erre ebben a fejezetben csak néhány gondolat erejéig, és egy-egy magyar alkotó munkáin keresztül térnek ki részletesebben.

A textilművészet forradalma ugyan már a Bauhausban elkezdődött, de a leglátványosabb változások – itt kiemelném a térbe lépés aktusát – az 1970-es évektől mutatkoznak meg magyar és nemzetközi szinten egyaránt. Kifejezetten aktuálisnak hatnak ma is Németh Lajos gondolatai, amelyeket Körner Éva idéz egy 1976-os kísérleti textilkiállítást megnyitó beszédében. Németh akkoriban a magyar – és a nemzetközi – képzőművészet legizgalmasabb ágának nevezte a fal- és textilművészetet (Szilviczky, 2007. 67.o.). Mint írja, ennek „előfeltétele volt a művészeti ágak és műfajok közötti határ összemosása, a plasztikai gondolkodás beszüremlése a síkművészetekbe, a kreativitás felszabadulása, a technikai és formai konvencióknak az érvényét veszítése. De hozzájárult az is, hogy a textilművészet létmódját tekintve, a legegységesebb, legősibb anyagelvű művészetek közé tartozik. Az anyag itt nem csupán másért létező és közvetlenül, mindenfajta jelölő és intermediális funkció teljesítése nélkül tud jelentéshordozóvá válni. Márpedig agyonracionálizált és intellektualizált, gyilkosan absztrakttá vált korunkban mind erősebb a vágy a tiszta matéria konkrétságára, önmagában is kifejező ereje iránt. Mert ebben a rejlik a textilművészet ereje: a szövés, a fonás, a hurkolás és a többi technika lényegében a *gondolkodó kezek művészete*.” (Szilviczky, 2007. 67.o.) (Kiemelés tőlem) Beke László nyomán Kovács Ágnes pedig: „gondolattextil”-nek nevezte a kísérleti textilt.⁹ (Kép 10.)

A digitalitás passzivitásba sodor minket. Mozdulatlanok, tehetetlenek vagyunk. Történnék velünk a dolgok. Sodródunk. Elszigetelődünk, egyedül vagyunk. Látszatközösségekben létezünk. Gandhi szövés-metaforája a cselekvés, az akarat, a saját és a közösségi erő megélésének lehetőségét hordozza magában. Rudolf Steiner az akarati fejlődésben nagy jelentőséget tulajdonít a kézimunkának.

⁹ https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/gondolatok_a_magyar_kiserleti_textilrol (2025.01.08.)

„A textil megőrzi (...) a cselekvés, a tett világát is (...) A gondolat és az aktivitás ötvözője. A mű önmagába zárt lét, mozdulatlan, önmagára utalt, megelégszik önmagával. A cselekvés mindig valamire irányul, tehát változás, alakulás, történés. A textilművészet valahogyan egyszerre tudja a valóságnak e két aspektusát összefogni.” – foglalja össze Németh (*Szilviczky*, 2007. 67. o.) (Kép 11.)

Az önmagunkra zárulás, az individualizáció szélsőséges mai jelenlétére reflektálnak azok a közösségi akciók, amelyek a kézimunka által kötik össze (szó szerint is) a résztvevőket.

Ahogy Anne Wilson, közösségi szövés-performanszok szervezője mondja: „A művészeti alkotásnak ez a koncepcionális szerkezete magához a szőtt textilhez hasonlítható – a szövet sok apró rész és cselekvés rendjéből jön létre. A »szövés« kifejezést történelmileg metaforaként használták az összetartozás és a közösség fogalmainak kifejezésére.” (*Hemmings*, 2012.131. o.)

Összefoglaló könyvének egyik fejezetében, amelyben a nyelvbe átáramlott textil-eredetű kifejezéseket elemzi, Beverly Gordon kiemeli azoknak a szavaknak, idiomáknak a nagy számát, amelyek az emberi viszonyok, kapcsolódások, közösségi lét jelölésére használatosak. (*Gordon*, 2011. 19. o.) (Kép 12.)

A szombathelyi Spirál

*A közösségi élménynek is köszönhető, hogy számomra az utóbbi évek egyik csúcspontja alkotói szempontból a Spirál építése volt a Szombathelyi Képtár csigalépcsője által határolt térbe, 2022 szeptemberében. Az installáció a mai napig látható. A történet az augusztusi szombathelyi művésztelepre nyúlik vissza, amikor ellátogattunk a Képtárba, hogy megnézzünk egy kiállítást (*Slow Animals*) és a teret a telepi kiállításhoz. Ekkor láttam meg a csiga alakú teret és kezdtem el gondolkodni az installáción. Ez volt az első eset, hogy egy nyitott formát, spirált képzeltem el. A Képtár részéről távolságtartó, semmilyen segítséget nem ígérő „támogatást” kaptam, viszont Szántó István, a művésztelep és a kiállítás szervezője minden segítséget megadott, ami egy ekkora volumenű munkához szükséges. Rövid idő volt az installáció felépítésére, ezért egy öt fős csapatot állított mellém az egyetemi tanítványai közül. Ezzel a*

fantasztikusan ügyes, hatékony és gyors csapattal sikerült 3 nap alatt felépítenünk ezt a közel 300 szálból álló installációt, amelynek legnagyobb magassága közel 9 méter. Az építés iránya fontos volt számomra: alulról felfelé szerettem volna haladni a Spirállal, spirálban. Az installációim számára létfontosságú világítás is megvalósult végül: az utolsó pillanatban a recepciónál néha unottan üldögélő, de segítőkész alkalmazott egyszer csak felkapcsolt egy mennyezeti reflektort, és az addig félhomályban álldogáló installáció hirtelen megjelent a térben. (Kép 13.)

Visszatérve Körner szövegére, a kísérleti textillel foglalkozó művészek „rájöttek, hogy olyan anyag van a kezükben, amely minden egyébnél több személyes részvételt, egyedi megnyilvánulást és ugyanakkor ösidők óta átél, érlelt, kollektív élményt fejezhet ki, amikor a művészet még mindenki mestersége volt.” (Szilviczky, 2007. 62.o.)

A textil területén hatalmas forradalom zajlott le a 70-es évek Kelet-Európájában. Ennek egyik oka, hogy a festészet és a szobrászat központi kontroll alatt állt. Ezzel szemben a (már a Bauhaus óta) a nőknek „tulajdonított”, az alkalmazott- vagy iparművészetként, a kézművességként számontartott műfajra senki nem figyelt, nem tekintették kulturális „fegyvernek”, ideológiai „veszélyforrásnak”. Pedig, ha tudták, értették volna, hogy nemcsak hogy átlépett a képzőművészet területére, de még a térbe is kilépett...Leggyakrabban ugyan nem közvetített direkt társadalmi-politikai tartalmakat, ezekben a gesztusokban mégis olyan felforgatóerő volt, mint korábban, a huszadik század elején a konstruktivizmusban.

2.1.1. Szilviczky Margit

Az, ahogyan Körner idézett szövegében a korszak egyik legkiemelkedőbb magyar alkotójáról, Szilviczky Margitról ír, szólhatna akár a mai, a digitalizáció hatásait térbe kiterjesztett alkotásaikkal „ellensúlyozó” kortárs textilművészekről, vagy a textilművészet területére „áttevedő” képzőművészekről is: „Szilviczky Margit át akar kerülni a hasonlatok világából a realitásba. Olyan anyagokkal, minőségekkel, manuális eszközökkel dolgozik, olyan mélyen személyes tapasztalatokkal, araszolva végzi a munkáját, ahogyan azt sem a festészet, sem a szobrászat nem tehetné. Ő nem

imitálja az anyagot, hanem valóságos, kézzel vagy géppel előállított kézzelfoghatóságokkal dolgozik.” (Szilviczky, 2007. 63. o.) Ahogyan ez abban az időben tekinthető többek között a minimal art gyakran tökéletességre, iparilag előállított műveire, úgy ez manapság értékelhető akár a technikai médiumoknak a kultúránkra tett hatására, akár a digitális művészet anyagtalanságára adott válaszként is. Szilviczky Margit munkásságának nemcsak azokat a vonatkozásait vontam be kutatásaim körébe, amelyek a sík és tér viszonyával, a geometria transzcendens kapcsolódásaival foglalkoznak, hanem azt is, hogy több téri textilinstallációját kifejezetten természeti közegben valósította meg. (Kép 14.) Ilyen például a *Hajlékony formák* című munkája (1974), amely a „természeti formákkal és környezettel szinte egyedüli tértexilként kapcsolatot kereső alkotás a sík térbe fordulását modellezi.”¹⁰

Ez az alkotás megmutatja, hogyan képes újra definiálni a geometriai konstrukciókat azáltal, hogy hajlíthatóságot és organikus átalakulásokat vezet be, megkérdőjelezve a merev, gyakran statikus geometriai hagyományokat. Olyan anyagokat használ, amelyek lehetővé teszik a hajlítást, hajtogatást vagy lágyítást, és ezáltal párbeszédet teremt a geometriai tervezés precizitása és a természetes, tapintható formák kiszámíthatatlansága között. A *Hajlékony formák* kiemeli érdeklődését az irányítás és a véletlen közötti kölcsönhatás, valamint a térbeli viszonyok dinamikája iránt. (Kép 15.)

2.1.2. Attalai Gábor

Attalai Gábor művészetében a soft art és a lágy geometria szoros kapcsolatban állnak, különösen tértextil alkotásaiban. Tudatosan mozdult el a textilművészet felől a képzőművészet irányába, amely egyszerre jelentett elméleti és gyakorlati programot. Ezt az irányvonalat az 1981-es „Objektek, szituációk és ellenpontok lágy anyagokkal” című műcsarnoki kiállítása foglalta össze legátfogóbban. Az 1970-es és 1980-as

¹⁰ Szilviczky Margit: A négyzet megtalálása. Művek 1968-1988. Kiállítási katalógus. acb ResearchLab, 2021. 78. o.

évekből származó tértextiljei – például az *Ívek* (1974), *Tértexsil* (é.n.), *Vörösfilc* (1976) és a *20 szalag* (1974) – a lágy geometria sajátos értelmezését nyújtják. E művekben a merev geometriai struktúrák találkoznak az anyag természetes viselkedésével, amely feszültséget teremt rend és organikuság között. Az *Ívek* (1974) építészeti indíttatású szerkezetét a kender-heveder anyag hajlékonysága oldja fel, míg a *20 szalag* (1974) vörös textilszalagjai a gravitáció hatására aláomlanak, ötvözve a minimalizmus rendjét a textil lágyságával. Attalai fő anyaga 1968-tól a filc volt, amely lehetőséget adott az anyag belső tulajdonságainak formaalkotó szerepét vizsgálni. Filcplasztikái és filcreliefjei a hard edge és a kinetikus művészet problémáit is érintik, gyakori technikája a filcfelületek sávokra hasítása és szerialitásba rendezése. Nemzetközi szinten olyan művészek munkásságához kapcsolódott, mint Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys vagy Eva Hesse, akik a lágy anyagokat integrálták a képzőművészetbe. Attalai ezzel nemcsak a textilművészetet újította meg, hanem a geometrikus absztrakciót is újraértelmezte a hajlékony anyagok segítségével. A filc sajátossága, hogy nem rendelkezik belső feszültséggel, így a gravitáció hatására létrejövő formák természetesen alakulnak ki. E tulajdonsága révén nem építhető anyagként funkcionál, hanem új, organikus kifejezési lehetőségeket kínál a művészet számára. (Kép 16. és 17.)

2.1.3. Gecser Lujza

Gecser Lujza (1943–1988) a magyar kísérleti textilművészet egyik legjelentősebb alakja, akinek munkássága radikálisan új megközelítéseket hozott a tér és a textil kapcsolatának vizsgálatában.

Alkotásai a hagyományos textiltechnikák funkcionális és dekoratív szerepét meghaladva az anyag szobrászati és konceptuális lehetőségeire koncentrálnak. A lágy geometria itt nem csupán a térben elhelyezett anyag formáit jelöli, hanem az anyag rugalmasságának, természetes tulajdonságainak és a tér dinamikájának kölcsönhatását is. A *Hidak* (1975) című munkája, amely nyers szizálszálakból szőtt, fiktív függőhidakat ábrázol, az anyag fizikai és strukturális tulajdonságainak újszerű alkalmazásával kapcsolódik a lágy geometria fogalmához. A szizál merev, ugyanakkor

hajlékony természetét kihasználva Gecser olyan térbeli szerkezeteket hozott létre, amelyek egyszerre stabilak és organikusak, hangsúlyozva a geometria és az anyagszerűség közötti feszültséget. A mű az IV. Fal- és Tértextil Biennálén elnyerte az első díjat. Gecser aktív résztvevője volt a Velemi Textilművészeti Alkotóműhelynek, amely az 1970-es és 1980-as években a magyar kísérleti textilművészet központjaként működött. Velemben olyan technikák és megközelítések születtek, amelyek az anyag térbeli viselkedését vizsgálták. Gecser nyersanyagokból és természetes szálakból kialakított struktúrái jól illeszkedtek az ott folyó kutatásokhoz, amelyek a textilt nem használati tárgyként, hanem „gondolati objektumként” definiálták.¹¹ (Kép 18. és 19.)

2.1.4. Droppa Judit

Droppa Judit művei ugyancsak leírhatók a lágy geometria fogalmával, hiszen egyszerre idézik a matematikai pontosságot és az organikus formák játékosságát. Az áttetsző, könnyed anyagok és a precíz szerkezetek közötti kapcsolat az anyagság és az immateriális határán egyensúlyoz. A *Síkból a térbe* (é.n.) és a *Feszültség I–IV*. (1978) emellett a síkszerűség és térbeliség közötti átmenetet kutatják. A *Síkból a térbe* esetében a kifeszített műszálak és fémkeretek révén sík, kétdimenziós kiindulópontból bontakozik ki egy dinamikus térbeli struktúra.

A geometriai alapformák (például ívek és görbületek) a térben helyezkednek el, de az áttetsző textilrétegek könnyedsége és a finom árnyékjáték révén folyamatos mozgás érzetét keltik. A *Feszültség I–IV*. sorozat négy egymásra épülő egysége ezzel párhuzamosan a térbeli kompozíció ritmusát és a feszítés logikáját vizsgálja. A merev fémkeretek által meghatározott szabályos szerkezetet a kifeszített textil elemek lágy, íves formái bontják meg. Az anyagok és formák közötti párbeszéd révén a mű egyszerre hordozza a statikus keret stabilitását és a kifeszítés által létrejövő dinamizmust. Droppa esetében kiemelt szerepet játszik az anyagok tulajdonságainak

¹¹ https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/gondolatok_a_magyar_kiserleti_textilrol (2025. 01. 08.)

vizsgálata és „kihasználása”. A fém merevsége és a textil rugalmassága közötti kontraszt egyfajta dialektikus kapcsolatot hoz létre: a feszítés révén a lágyaság és a merevség egyesül, feszültséggel teli harmóniát teremtve.

Az anyagok természete a téralkotás eszközévé válik, miközben filozófiai kérdéseket is felvet a térbeli határok és azok átlépésének lehetőségeiről. Az áttetsző textilrétegek egymásra helyezett formáinak, struktúráinak fény-árnyék játéka a lágy geometria egy másik aspektusát juttatják eszünkbe, amelynél a „lágyság” a látvány „képlékenységét” is jelentheti: a néző helyzetének megváltoztatásával a mű újabb nézeteit fedezheti fel. Ahogy a néző pozíciót vált a térben, a formák és árnyékok folyamatosan változnak, új rétegeket és kapcsolatokat fedve fel. Egy bizonyos szögből nézve például a textilrétegek sűrűnek tűnhetnek, míg máshonnan szemlélve az áttetszőségük válik hangsúlyossá. Ez a „bevonság” nemcsak vizuális élményt nyújt, hanem arra ösztönzi a nézőt, hogy felfedezze és megértse a műben rejlő strukturális logikát. A síkból a térbe történő transzformáció folyamatát a néző gyakorlatilag „végigjárhatja” azáltal, hogy különböző szögekből és távolságokból szemléli a művet. (Kép 20.)

Elasztikus tüll installációim és objektjeim

Ha ismertem volna Droppa Judit munkásságát abban az időben, amikor elasztikus tüllből építettem installációt és alkottam objektet, azt mondanám, hogy az ő inspirációjára készültek ezek a munkáim, az egyetemi diplomaszorozat (2014), és az azt követő évek elasztikus tüllrétegekből épített képtárgy-sorozatai, melynek darabjain a síkot kivágott körök deformált struktúráival bontottam meg. Ezek voltak az első lépéseim a tér felé.

*Egy ponton túl*¹² aztán meg is érkeztem a harmadik dimenzióba: először a deformált körök transzparens struktúráit, majd a két sík kölcsönhatásából létrejött elasztikus tüll kúpokat varrtam kezdetben plexidobozok kis kocka-, majd utóbb drótkötélszerkezetben, galériák tágas tereibe. (Kép 21.)

¹² Ez volt a címe 2016-ban a Medence Csoport Project Roomban, majd 2017-ben és 2019-ben A Puccs Galériában megrendezett kiállításaimnak.

Egy idő után úgy éreztem, hogy a drótkötélszerkezet túl kötött, egy közvetett lépést jelent köztem és az adott tér között, szinte hasonlatos ahhoz, mint amikor egy elkészült művet a műteremből a galériába viszek, és ott kirakom. Ezért eljutottam oda, hogy a textilanyagot szálakra kell bontanom, így a formát, közvetlenül a térben, a térhez kapcsolódva építhetem fel.

A folyamatos redukció, mely absztrakt festőként végigkísért, amíg pl. a háromszínű Réteges sorozatnál eljutottam az alapszínek általam deformált fénytel teljéig, és az elasztikus tüll installációknál a rózsaszín és a kék kapcsolódásáig, tovább folytatódott, mert a szál színének kiválasztásakor egyértelmű volt, hogy a rózsaszínt választom. (Itt most nem térnék ki ennek a színnek sem színtani, sem metaforikus jelentésének elemzésére, sem arra, hogy miért így döntöttem.) A lényegi pont itt a szál megjelenése volt, amelynél a forma és az elhelyezés szabadságára találtam rá egyszerre. Ekkor még nem hallottam arról, hogy ezzel az alapanyaggal mások is dolgoznak, örömteli felfedezés volt, amikor felhívták figyelmemet vagy rátaláltam azokra az alkotókra, akikről a következő fejezetekben írok.

2.2. Egy szál geometria: kortárs művészeti gyakorlatok fény és anyag határán

2.2.0. Bevezetés

Az installációimban használt bőrvarró cérna (szabad téren való) enyhe színvesztése miatt (napfény UV-tartalmától) felmerült (Colin Foster részéről), hogy mi lenne, ha leváltanám ezt az anyagot valamilyen vékony festett drótra. Ekkor jöttem rá, hogy mennyire fontos számomra, hogy ebből a hajlékony, puha anyagból építsek szilárd, masszív, stabil formákat a térben. A kortárs képzőművészetben ma kiemelkedően jelen van a textil, ezen belül is a térbe kiterjesztett textilalapú alkotások.

Rengeteg műfaj létezik, ezek közül most olyanokat emelnék ki, amelyek a string art, fiber art vagy l'art du fil kategóriájába tartoznak. Ezek alapkomponense a szál, a textil legelemibb alkotórésze. Ahogy az egyik damilból építkező művész, Tamar Frank fogalmaz: „Ha arra gondolunk, honnan származik a textil, minden egyetlen szállal

kezdődik. Ez szinte olyan, mintha a textilt visszavezetnénk a forrásához.” (*Hemmings*, 2012. 30.o.)

Ezen a hatalmas területen belül az installációművészetre fókuszálnék. Olyan alkotókra, művekre, amelyek köthetők a lágy geometria fogalmához, minimalisták, geometrikusak, a színnel és az átlátszósággal operálnak, mint például Thomas Jackson, Gabriel Dawe, Studio Drift, Janet Echelmann, Nike Savvas, Werst Kendra és Sebastian Préschoux.

Lee Jinju koreai festő egyik gyönyörű alkotásán, az *Act 4, 2024*, melyet 2024-ben Berlinben az Esther Schipper galéria egy csoportos kiállításán láthattam, aprólékosan kidolgozott vörös cérnát fest, amely szimbolikusan összeköti a festményen szereplő nőalakokat. A cérna végighúzódik a kompozíción, majd a kép szélén lelógó tübe fűzbe végződik. A cérnának, a szálnak ez a hiperrealistán megfestett, és mégis szimbolikus jelentésű ábrázolása szépen mutatja be számomra azt a kötéláncot, amelyet a textil alapegysége a szál a továbbiakban elemzett térinstallációk esetében is jár az anyag és a szellem, az anyag és a fény között.

A textil anyagibb, mint a festék, nehezebben szellemíthető át. Ezt a tulajdonságát őrzi a nyelv is azzal, hogy „anyag”-nak nevezzük a szellemi ellentétét, a matériát, a kézzelfoghatót, és magát a textilt, pl. a méterárut is. A szálalapú textilművészeti alkotások azért kivételesek, mert a textilnek ezt az anyagi tulajdonságát kérdőjelezik meg, lépik túl: a textil legelemibb építő egységei a szálak elanyagtalánítják, a szellemi felé viszik, tolják el a textilt. Másképpen fogalmazva az anyag átmenetivé válik a szálalapú installációk esetében. A szálak között „feszülő” negatív terek éppúgy részei lesznek az alkotásoknak, éppúgy alkotják a formákat, mint maguk a szálak. A néző tekintete folyamatosan oszcillál a valami és a semmi, az anyag és a tér között, már milliméternyi elmozdulás is teljesen megváltoztatja azt, amit egy ilyen formából látunk. Ennek egyik oka a szál és az általa befogott, benőtt, belakott tér óriási léptékbeli különbsége: a kézimunka intim köréből kilépő finom, vékony, filigrán szál anyagsága eltűnik, feloldódik, megszűnik a hatalmas tér fizikalitásában, fényviszonyaiban, és nem marad belőle más, mint a szín és játéka. Ezért is mondhatjuk, hogy ezek a művek fény és anyag határán mozognak, azok kapcsolatára, átjárhatóságára, sőt mi több, a valós és a virtuális közötti feszültség kérdésére is

reflektálnak. Ezeknek a formáknak, melyeken átlátunk, jelenléte bizonytalan, lélegzetszerű, tűnékeny, akár a digitális képek, vagy a technikai médiumok által létrehozott virtuális tér, amelyben fél életünket töltjük. Ezek a művek nehezen vagy valójában sehogy sem dokumentálhatók. Eredeti kutatási témám egyik felvetése volt, hogy miközben a száralapú térinstallációk reflektálnak a fenti, illetve a valós fizikai térrel meggyengült kapcsolatunk kérdésére, egyben ellensúlyként is megjelennek: valódi befogadásuk csak fizikai jelenléttel lehetséges.

Sosem a cérna vagy fonaltekercs teljes, telített színét, színeit fogjuk látni a térben kifeszítve, hanem optikai színkeveredéseket, állandóan változó árnyalatokat, amelyekben sosem csak maga a szál mutatja meg tónusait, hanem egész „testén” keresztül átengedi magán a tér szín- és fényviszonyait. Ennek a jelenségnek (bizonyítéknak is beillő) – általam kedvelt - inverzét tapasztalom meg mindig installációim leszedésénél: a légies, hatalmas installáció hirtelen sűrű anyaggyóvá válik újra a kezemben. Ugyanaz és mégsem, mint ami az építés előtt volt. Ez a gombolyag már magában hordozza a teret, amelyben kúp- vagy gúla-korában feszített, fényt és színt, hőmérsékletet, páratartalmat stb. Én ezeket a gombolyagokat hosszú ideig őriztem (míg egy műteremtakarításnál megszabadultam tőlük), ám – mint nemrég megtudtam – Gabriel Dawe relikviaként, külön műtárgyként, plexidobozba „gyűrve” árusítja leszedett installációit.¹³ (Kép 22., 23.)

2.2.1. *Anne Lindberg*

Anne Lindberg, amerikai kortárs képzőművész, a fény, az anyag és a tér kapcsolatát kutatja műveiben. Munkáival egy az Everson Museum of Artban, 2021. szeptember 18. és 2022. január 2. között megrendezett *AbStranded* című kiállításon „találkoztam” (online) először. Hatalmas méretű áttetsző kúpforma installációja első ránézésre nagyon hasonlított a Puccs galériában létrehozott első szálból készült installációmra.

¹³ <https://www.gabrieldawe.com/relics> (2024. 12. 05.) Ehhez a sorozathoz nagyon hasonlatosak Attalai Gábornak azok a munkái, amelyeknél csíkokra vágott filcet helyezett plexikockába (*Stripes, Red felt* 1973 körül, plexi, filc 50x50x50 cm vagy *Plexi kocka színes filccel*, é.n., plexi, filc, 18x18x18 cm)

A New York állambeli Syracuse-ban lévő múzeum kiállítása tíz kortárs amerikai művész – Polly Apfelbaum, Paolo Arao, Sanford Biggers, Samantha Bittman, Julia Bland, Rachel B. Hayes, Elana Herzog, Anne Lindberg, Sheila Pepe és Sarah Zapata – alkotásait mutatja be, akik „szál- vagy rostalapú anyagok felhasználásával vizsgálják az absztrakció összetett hagyományvonalát.

A különböző módszerek, stílusok és formák sokszínű alkalmazásával ezek a művészek feltárják és újra hasznosítják a textilhagyományokat és anyagokat, hogy ismét érvényt szerezzenek relevanciájuknak a globális ipari kultúra egyre növekvő terében. A kézimunka hangsúlyos szerepet kap – kötés, szövés, foltvarrás és más technikák révén – és a mai digitális társadalomban a kommunikáció alternatív módját sugallja. Az alkotások együtt azt mutatják meg, hogyan használják a művészek az absztrakció nyelvét arra, hogy a kézművesség, a faj és a nemek összefonódó történelméről és politikájáról beszéljenek.”¹⁴

Minimalista grafikai munkáiban Lindberg finom vonalakkal, árnyaltos tónusokkal és a textúra finom változásaival olyan vizuális illúziókat hoz létre, amelyek mélységet és folyékonyt idéznek. Ezek a művek gyakran sugallják a láthatatlan felületeken átszűrődő fény jelenlétét vagy az árnyék és a megvilágítás közötti finom átmenetet. Ezek a műveken maga a fény válik témává, elmosva a látottak és az érzettek közötti határt.

A vonalak és az árnyalatok használata olyan természeti jelenségeket tükröz, mint a levegő hullámzó mozgása vagy a naplemente változó színei, ami organikus minőséget kölcsönöz munkáinak. Az a meditatív folyamat, amelyben Lindberg létrehozza rajzait Agnes Martin festésmódjára emlékeztethet minket. A vonalban lévő művészi jelenlét, a vonalzó melletti folyamatos, órákon, napokon keresztül szüntelen repetitív mozgás a szerzetesek ima közbeni hajlongását idézi, és a mozgás közben, által létrejött megváltozott tudatállapotot, átszellemülést, elmélyültséget, alázatot.

¹⁴<https://everson.org/explore/past-exhibitions/abstranded-fiber-and-abstraction-in-contemporary-art/>
(2022. 02. 12.)

Anne Lindberg installációi a fény és az anyag háromdimenziós térre is kiterjesztik vizsgálódásait. Gyakran használ cénát vagy fonalat, amelyet kifeszítve és felfüggesztve bonyolult hálózatokat alkotnak, amelyek úgy tűnnek, mintha lebegnének a térben. A finom anyagok kölcsönhatásba lépnek a fénnel, árnyékokat és reflexeket vetve, amelyek a néző mozgásával változnak. Ezek az installációk gyakran feloldják a fizikai struktúrák szilárdságát, és az építészeti tereket efemer tájakká alakítják át. Ezzel Lindberg a néző érzékeit vonja be, arra ösztönözve őket, hogy navigáljanak és mélyen személyes módon tapasztalják meg a műalkotást. Munkássága során Lindberg az érzékelhetetlen határokra - ahol a fény és az anyag találkozik, ahol a kézzelfogható és a megfoghatatlan találkozik - fordított figyelme a fizikai és a metafizikai dolgokkal való mély elkötelezettségét mutatja. (Kép 24.,25.)

2.2.2. Sébastien Préschoux

Sébastien Préschoux térbeli installációi szintén az anyagi és a fény közötti dinamikus kölcsönhatást vizsgálják, kiemelve a megvilágítás átalakító hatásait a geometrikus formákra. Alapvető anyagokat, például fonalat és fát használva Préschoux aprólékosan megtervezett szerkezeteket hoz létre, amelyek fény hatására lágy, folyékony geometriákká oldódnak, természetes mintázatokra – például hálókra, hullámokra és spirálókra – emlékeztetve. Ezek a művek hangsúlyozzák a precizitás és az organikus tökéletlenség közötti kölcsönhatást, tanulmányozva, egyensúlyt teremtve a természetes rendszerek, a rend és a káosz között, miközben összekötik a kézzelfogható és az efemer világokat.

2023 januárjában, egy doktori rövidtávú ösztöndíj keretében, és egy csoportos kiállításomhoz kapcsolódva, ellátogattam Sébastien Préschoux, Párizsban élő képzőművészhez. Sosem találkoztam még olyan művésszel, akinek a munkája ennyire hasonlatos az enyémhez. Érdekes volt ehhez képest megtudni és megérteni a különbségeket, az eltérő utakat az azonos vagy hasonló eredményekhez. Ilyen például az, hogy Sébastien először természeti közegben, erdőben épített szálakból installációt, és onnan ment be zárt terekbe. Nálam ez fordítva történt. Egy másik különbség például az, hogy ő rugalmas szálból – színes kalapgumiból építkeznek: azt mondja, hogy kézzel építi az installációt, és ezzel az anyagválasztással elfogadja, támogatja a nézők azon

igényét is, hogy megérintsék a művet. A gumi rugalmas és vissza tud állni az eredeti helyére, állapotába akkor is, ha megfogják, megnyújtják. Ennek az anyaghasználatnak vannak bizonyos mechanikai következményei, hiszen sokkal nagyobb húzóerőkkel kell számolni.

Egy másik különbség a rajzolási módszerünkben van: a térhatású, térben húzott és mozgatott tóruszformáinak rajzolásánál csak a mozgás irányát vázolja fel szabad kézzel. Onnantól kezdve mindent speciális eszközökkel szerkeszt meg: a sűrűsödő és ritkuló pontokat saját fejlesztésű, különböző görbeségű vonalzókkal veszi fel, majd körzővel húzza meg a forma vonalait. Én ezzel szemben szabad szemmel és kézzel veszem fel a pontokat mielőtt vonalzóval összehúznám őket. Az eredmény mégis hasonló: olyan optikailag vibráló rajzok készülnek így, amelyeket először számítógépes printeknek dekódolhat a befogadó.

A gondolat mögötte azonban mindkettőnkénél ugyanaz: egy évben születünk, hasonlóképpen reagálunk a digitális kor kihívásaira.¹⁵ (Kép 26., 27.)

2.2.3. *Akiko Ikeuchi*

Akiko Ikeuchi japán művész vékony, finom selyemszálakat használva olyan installációkat hoz létre, amelyek a textilművészet finomságát ötvözik a geometria precizitásával, az anyag mülékony természetét helyezik szembe a geometriai formák állandóságával, párbeszédet teremtve az organikus és a matematikai között. „Selyemszálakat használok, mert hasonló összetevője van az emberi fehérjéhez, és könnyen kapcsolódhat az emberi testhez. Olyan puha, mint a bőr, könnyen elszakad, és megtestesíti az emberi testtel kapcsolatos érzéseimet.”¹⁶ – írja Ikeuchi. A selyemszál használata, amely a japán kultúrában mindennapi anyagként ismert, Ikeuchit a 'Mono-ha' (a 'Dolgok Iskolája') nevű, többek között Lee Ufan és Nobuo Sekine nevéhez fűződő, az 1960-as évek közepén Japánban, az iparosodással és technológiai fejlődéssel szembenálló művészeti mozgalomhoz köti, akik a

¹⁵ Saját interjú Sébastien Préchoux-val műtermében (Párizs, Belleville, 2023. 01. 09.)

¹⁶ <http://www.akikoikeuchi.silk.to/> (2024. 12. 09.)

hagyományos, ábrázoló jellegű műalkotások készítése helyett az anyagokat és azok tulajdonságait vizsgálták. A textil elsődleges médiumként való használatával Ikeuchi újradefiniálja annak hagyományos társításait is. A selyemszálak, amelyeket általában lágyaságukért és folyékonyságukért értékelnek, szilárd szerkezetekké alakulnak át, amelyek az építészeti tervek precizitását idézik. Munkái létrehozása során az iránytengelyeket a Föld geomágnesességét követve határozza meg, amely folyamatosan változik. Ez a térbeli tengely az észak, dél, kelet és nyugat irányába terjed ki a galériatér falain túlra. „Szobraim tartó szálai ezen tengelyeket követik, így koncepcionálisan áthatolnak a falakon, túllépnek a meglévő rendszereken, ingatag alapokon állnak, és alkalmas arra, hogy a láthatatlan dolgok létrejöjjenek. A világ elkezd összekapcsolódni, és egy finom egyensúlyon alapul, amely megfoghatatlanná válik szálinstallációimban.”¹⁷ írja statementjében a művész. Installációinak egyik meghatározó vonása a szálak aprólékos szövése, amelyekkel geometriai formákat alkot, gyakran háromdimenziós mandalákra vagy bonyolult pókhálószerű szerkezetekre emlékeztetve. Ezek az alkotások gyakran a térben lebegnek, mintha dacolnának a gravitációval. Szinte egyszerre érezhetjük születésüket és megszűnésüket, mintha csak egy köztes pillanatban lehetnének tanúi létezésüknek, vagy mintha éppen a szemünk előtt jönnének létre és szűnnének meg. Ennek a tűnékenységnek az is lehet az oka, hogy bár a szálak mozdulatlanok, már elrendezésük is a mozgás illúzióját kelti, mintha egy organikus áramlás vagy örvénylés kellős közepén lennének. Ezek a geometrikus szerkezetek szinte élnek. Ezt az érzetet az is fokozza, hogy a lágy selyemszálak mindenre érzékenyen reagálnak: a néző testi jelenlétére a galéria terében, a páratartalomra, a légzés és mozgás által keltett finom rezgésekre éppen annyira, mint a fény és árnyék játékára. A geometriai formák lágy transzparenciáját az adja, hogy a szálak között előbukó tér éppen olyan lényeges építőelem, mint maguk a szálak. Ebben az összefüggésben a „lágy geometria” a művészetben és az életben is az egyensúly és az alkalmazkodóképesség metaforájává válik: még a legstrukturáltabb rendszerek is rendelkezhetnek egyfajta lágyasággal, amely lehetővé teszi számukra, hogy együtt éljenek a mulandósággal és a változással.

¹⁷ <http://www.akikoikeuchi.silk.to/> (2024. 12. 09.)

Akiko Ikeuchi installációi nem csupán a „lassú művészet” jegyében született alkotások, hanem az idő és a munka alapos vizsgálatai is. Többszer összekapcsolódó csomó hálózatát megkötve Ikeuchi finoman térképezi fel az időt az ismétlés folyamatán keresztül. A néha akár két évig tartó alkotófolyamat során a selyem szoborrá alakul át. A szálak aprólékos elhelyezése a „lassú művészet” fogalmát testesíti meg. Ez a folyamat arra az az odaadásra és türelemre hívja fel a figyelmet, amely ahhoz szükséges, hogy egyszerű anyagok különös vizuális élménnyé alakuljanak át. A szálak szövésének és csomózásának ismétlődő mozdulatai a meditatív gyakorlatokat idézik. Installációi magukban hordozzák ezt az elmélyült figyelmet és időt, és „a galéria a szemlélődés terévé válik, meghívást nyújtva a megállásra.”¹⁸ (Kép 28.)

2.2.4. Gabriel Dawe

Gabriel Dawe installációinak szemlélése közben hasonlóan mély, meditatív állapotba kerülhet a néző. A fény materializálására tett kísérletei repetitív mozdulatokra épülő munkájának eredményei, elmondása szerint „megszállottsága kezelésének módjai”.¹⁹

Dawe Mexikóban nőtt fel, ahol alapvető frusztráló emléke, hogy – bár nagyon vonzották a fonalak, és a kézimunka – nem tarthatott (meg sem merte kérdezni) nővéreivel, amikor azok nagymamájuktól hímezni tanultak. A szülőországában merev társadalmi szereposztást is megkérdőjelezve váltott alkalmazott grafikai pályáról önálló művészeti gyakorlatra. Első képzőművészeti alkotásai, a konceptuális, társadalmi témájú divatobjektek után, egy az építészeti tér és a divat kapcsolatával foglalkozó kiállításon dolgozott először későbbi installációi alapanyagával: munkájával az volt a célja, hogy „képes legyek egy építészeti szerkezetet létrehozni a divat alapvető anyagának, a cérnának a felhasználásával.”²⁰

¹⁸ Rathmell, Phoebe., „Silk Thread Installations. 2016.

http://www.akikoikeuchi.silk.to/a_img/main/2016sid.jpg (2024. 12. 10.)

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=xC2cd6XPTRA> (2024. 12. 12.)

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=xC2cd6XPTRA> (2024. 12. 12.)

Munkásságának kiemelkedő darabjait, a *Plexus*-sorozat éteri installációit – melyekben több ezer méter varrócérna a fény prizmán való szóródását utánozva fénné alakul²¹ –, az (emberi) idegrendszert vagy az erek hálózatát jelölő fogalomról nevezte el a művész, amelyek esetében számára a pontok összekötése a leglényegibb elem. Az (emberi) organizmusból vett párhuzam hasonlatos Ikeuchiéhoz, aki anyagválasztásával kapcsolódik az (emberi) testhez.

Munkamódszerük azonban különböző: míg Ikeuchi, miután kijelölte az alapvető tartópontokat a térben, egy esetlegesebb munkafolyamatot visz végig a kézicsomózással, amely nem teljesen irányítható, ezért az eredmény egy sokkal organikusabb konstrukció lesz, így nála a légyságot, folyékonyságot nemcsak maga az anyag, hanem a kapott forma is hordozza. Dawe sokkal többet számol az installáció tervezésénél. Pontosan felépíti a 12 szín sorrendjét, átfedéseit, sűrűségét, maga az építés már „csak” kivitelezés, nála a geometria légysága inkább magukban a felépített, forduló, hajló, kanyarodó, a teret lekövető és azt vizuálisan átengedő, transzparens formákban érhető tetten, illetve a színek megfoghatatlan sugárzásában. Ez utóbbi oka a szálak vékonysága, amelyek a nagy lépték miatt elvesztik anyagosságukat a térben és feloldódnak a fények játékában. A keletkezett moiré-effektek és a néző mozgása közbeni egyéb optikai illúziók eredete a szálak különállósága, melyek miközben pontosan elrendezettek, mintha megszegnék strukturális céljukat, lebegve és a fény hatására változva egyfajta gyengédséget és alkalmazkodóképességet sugallnak. Ily módon Dawe textilhasználata átalakítja a geometria hagyományos értelmezését, ötvözve a kiszámítottat a természetessel, és arra invitálja a nézőt, hogy a struktúrák szépségét ne merev, mozdíthatatlan erőként, hanem a térben folytonosan változó, dinamikus jelenlétként tapasztalja meg.

Dawe kiemeli egy interjúban²² – amit én is tapasztaltam saját szálinstallációim esetében – hogy ezek a munkák nehezen reprodukálhatóak, hiszen minden térbeli

²¹Annak, hogy Dawe fényt „modellez” anyaggal, ellentét-párhuzamaiként említhető Mátrai Erik *Porticus* című installációi (2012-től), amely esetében Mátrai fénnel „modellezett” anyagot.

²²<https://www.youtube.com/watch?v=Z6Aji6FWkZE> (2024.12.11.)

helyzetben és időpontban mást láthat a néző. Csak a fizikai jelenlét adhat teljes élményt, az installációval való igazi találkozást.²³ (Kép 29.)

2.2.5. Janet Echelmann

Janet Echelman szálinstallációinak születése egy véletlenszerű anyagi kényszerhelyzetből fakadt: amikor festőként Indiában egy halászfaluban tartózkodott, és a festékei nem érkeztek meg, a parton heverő halászhálók látványa új perspektívát nyitott számára. A hálók által megrajzolt légies térformák megmutatták, hogy monumentális volumenek létrehozhatók nehéz, szilárd anyagok nélkül is.

Installációiban különleges szerepet kap a geometria lágy interpretációja. A hálók által kirajzolt formák nem merev struktúrák, hanem a környezeti hatásokra érzékenyen reagáló, folyamatosan változó téri jelenségek. Az acélnál tizenötször erősebb, mégis ultrakönnnyű szálakból szőtt hálók egyszerre hordozzák a matematikai precizitást és az organikus mozgás szabadságát. A szél minden rezdülése új mintázatokat rajzol ki, a fényviszonyok változása pedig folyamatosan átírja a formák vizuális jelenlétét. A technikai megvalósítás során kézi csomózás és gépi szövés szimbiózisa érvényesül. A szabálytalan formák és összekapcsolódások kézi munkával készülnek, míg a nagyobb, geometrikus felületek ipari szövőszékeken születnek. Ez a kettősség teszi lehetővé, hogy az installációk ellenálljanak az extrém időjárási körülményeknek - a hurrikánerejű szeleknek, a hó és jég súlyának – miközben megőrzik légiességüket.

Echelmann munkái nem egyszerűen beilleszkednek környezetükbe, hanem aktív párbeszédet kezdeményeznek vele. A városi terek kemény, szögletes architektúrájával szemben a lágyság és folyékonyág alternatíváját kínálják. Installációi bizonyítékok szolgáltatnak arra, hogy a városok nem kizárólag merev anyagokból és egyenes vonalakkal építhetők.

²³ Ezen a ponton megjegyezném, hogy a lágy geometria fogalma alatt tárgyalhatnánk olyan fényművészeti alkotásokat, pl. Dan Flavin vagy James Turrell minimalista, a fényt egyszerű geometrikus formákba foglaló műveit, amelyeknél a színes fény feloldja a geometriai forma éles kontúrjait, határait. Ezeknél a műveknél a lágyság az anyagtalanságot is jelenti. (Ennek a dolgozatnak a keretei azt most nem teszik lehetővé.)

A természeti erőkkel való együttműködés, az alkalmazkodás és rugalmasság elvén alapuló formálás új perspektívát nyit az épített környezet értelmezésében. Az alkotások egyszerre rezonálnak a makro- és mikrovilág mintázataira: az időjárás rendszerek, a folyadékdinamika, a városi közlekedési hálózatok mind inspirációs forrásként szolgálnak. Ez a többretegű referenciális mező teszi Echelmann munkáit a természeti és épített környezet közötti mediáció különleges példáivá.²⁴ (Kép 30.)

2.2.6. *Installációim*

Számból készült térinstallációim közül most néhányat mutatnék be.

2.2.6.1. *Két pont* (2020) Nádor Galéria, Pécs

Amikor az első DLA-s alkalommal Pécsre jöttem, és a másodévesek megmutatták nekem a Nádor Galériát (mondván, hogy itt lesz majd az Intro-kiállítás), az ablakon bekukucskálva rögtön észrevettem az egyik betonáthidalóból kiálló szabálytalan rendszerű vasrúd-sort, és installáción kezdtem el gondolkodni. Ahogy eddig is, ez a folyamat több hétig tartott: voltak „vizionárius” és technikai szakaszai. Az elképzelés ilyenkor sokat mozog és változik a fejemben, közben méricksélek, számolok, rajzolok, aztán egyszer kialakul a végső terv. Ehhez el kell „helyezni” a formá(ka)t a térben, meg kell tervezni azt a vasalkatrészt, amelybe a szálak futnak, ki kell számolni, hány méter zsinór kell (ide 1000 m kellett). Ez a szálas installáció annyiban különbözik a korábbiaktól, hogy (végre) azzal a két színnel készült, amellyel az installatív munkáimmal párhuzamosan alakuló rajz-sorozatomban is dolgozom: a neonrózsaszín és egy világos kék – melyek keverékére, az éteri ibolyaszínre „utazom”. A következő fázis – mint mindig – most is a munkafolyamat végig gondolása volt. Itt a vasakra kötöttem fel először a szálakat, aztán egy „segédmadzagon” tartottam őket a föld fölött (hogy ne legyenek koszosak, és ne gubancolódjanak össze). Ez a munka egy napig tartott. Másnap következett a szálak bekötése a végpontokba – egyenként.

²⁴ Az információk forrása egy az elfoglalt művésznő stúdiómenedzserétől emailen kapott hosszú interjúkérdéssor és az arra adott válaszok emailben.

Ez az első installációm, ahol feladtam (formai) „szigorúságomat”, minden eddiginél jobban „alkalmazkodtam” a térhez – a vasrudak szabálytalan rendjéhez. (Korábban mindig milliméterre egyforma távolságba rögzítettem a szálakat, hogy a forma egyenletes legyen). Ezeknél az installációknál nagyon fontos a világítás – a Nádor Galériában sajnos ez nem volt jól megoldható. Így itt nem sikerült az, ami a Luppagúlánál igen, hogy a neonszínű szálakból épült test fényinstalláció hatását keltse. A nagyszerű pécsi fotós, Horváth Gábor által – profi világítással – készített reoprók szerencsére jobban visszaadják a *Két pont* című helyspecifikus térinstalláció „realitását”, mint ahogy azt helyben látni lehetett. (Kép 31.)

2.2.6.2. *Pécsi gúla* (2021) Pécsi Galéria, Pécs

Nagy örömmel fogadtam 2021 júliusában a LokArt képzőművészeti fesztivál szervezőinek felkérését, hogy készítsek egy installációt a Pécsi Galéria terébe. Az első tervek szerint az egyik boltíves beugróba épült volna az installáció, de a rövid kivitelezési idő és a vegyes/rossz minőségű fal miatt végül egy biztosabb helyszínt választottam. A hosszúkás, boltíves galériatér végében ugyanolyan „csendes” helyet találtam a gúlának, mintha egy különálló beugróban állt volna, itt ugyanakkor a felső tartószerkezet már szinte teljesen adott volt. A lámpákat tartó, a tér teljes hosszában futó lécek és az azokat a terem végében lezáró merevítő már három oldalt kiadtak. A szálak felső pontjait a lámpatartókhoz erősített lécekbe rögzített csavarokra kötöttem. Az alul a szálak összehozására és rögzítésére tervezett kis vasgúla-alkatrészt Mosonyi Tamás kivitelezte, és a Fészek Galériában 2019-ben épített Kúp 2. című installációhoz öntött betonkocka tartotta. Ennek a Fészekben és itt is az volt a szerepe, hogy lesúlyozza, feszesen tartsa a formát, hiszen nem fűrhattunk a földbe. (Kép 32.)

2.2.6.3 *Át* (2021) Velencei-tavi sziget

A 2021-es év számomra egyik fénypontja egy szabadtéri projekthez kötődött. Meghívást kaptam a XV. Velencei-tavi Landart Symposionra (2021.08.23-09.03.). A helyszínt – egy a parttól körülbelül egy kilométerre fekvő kicsiny szigetet – évek óta

a Péter Ágnes vezetésével működő alapítvány gondozza, és „használja” a landart művésztelep céljára. Ez a gyönyörű, fákkal, bozóttal, nádassal teli „vadon” tele van az elmúlt években készült landart-művekkel, melyeket bizonyos szinten már „visszavett” a természet. Az első hetet gondolkodással és keresgéléssel töltöttem, mire összeállt a fejemben és technikai szempontból is az installáció. Helyszínként és tartószerkezetként egy a tópart ferde rézsűjén álló magányos fát, illetve egy a sziget belsejében talált halott fatestet választottam. Egy korábbi ötletemet formáltam a helyzetre: hogyan lehet egy síkot egy pontban megfordítani? Érdekes konnotációkat kapott a megvalósult installáció. Az élő fától induló szálakból álló, függőleges, álló pozíciójú háromszögű forma a földközeli pontban vízszintes irányba fordulva, és szétterülve eljut a fekvő halott fához. Érdekes visszajelzéseket kaptam arról, hogy hiába az „alkotás iránya” az élőtől a holtig tartott, a nézők egy része pont fordítva értelmezte a művet.

Írtam ehhez egy szöveget:

Át

élőből >< holtba

égből >< földbe

fényből >< anyagba

Transz

-parencia

-cendencia

-spiráció

-portáció

-formáció

-mutáció

-kripció

-plantáció

-generáció

-figuráció

zsinór fát ölel

szál átbújik

vonal leömlik

2.2.6.4. *Division (Osztás)* (2021) Nádor Galéria, Pécs

A 2021-es Intro-kiállításra kitalált téri munka építése közben többször elhatároztam, hogy soha többet nem építek installációt. Természetesen, ezt már többször éreztem korábban is, mégsem tudom abbahagyni...Hetekig forgattam a fejemben, aztán egy hímzett cianotípián meg is terveztem az installációt. Az alapgondolat az volt, hogy az installációval lekövetném a tér szétválasztódását, osztódását, amely az áthidalót tartó betonoszlopok vonalában történik. Ehhez a velencei-tavi installációban először használt pontban (csak itt a levegőben képzeltem el, nem a földön) fordult és osztódott ketté a forma. Minden terv, alkatrész készen állt, amikor egy hatalmas, lehetetlennek tűnő akadályba ütköztem. Prim Péter minden jóakarata ellenére sem tudta a szükséges kétszer három lyukat befúrni a betonoszlopokba – amelyek a szálak végpontjait tartó fa lécek rögzítéséhez kellettek. Ekkor egy éjszaka alatt átterveztem az installáció felét és a központi alkatrészt is, melyet Ecsedi Zsolt készített el. Eszerint a földtől induló szálak a középső pontban sűrűsödve, egyszerűen lelőgtak volna. Óriási csalódottsággal, mégis valami belső kényszerűségtől hajtva nekiálltam a „B”-tervnek. Itt újabb technikai probléma merült fel: az áthidalóhoz rögzített vasrúd végén található karika (a levegőben lebegő pont) a szálak húzásától elkezdett elmozdulni a helyéről. Már éppen ennek a helyzetnek a megoldásán dolgoztam, amikor egy váratlan segítség (Tímár Krisztián) nyomán (csoda), hirtelen az eredeti terv is megvalósíthatóvá vált, és végül az utolsó pillanatra sikerült is befejeznem az installációt! Bár nem lett tökéletes (a földtől a pontig futó szakaszban nem lett egyenletes a szálak struktúrája), ugyanakkor az installáció front felőli nézete felülmúlta az elképzeléseimet. Ilyenkor mindig az a kettős érzésem van, hogy egyrészt soha többet nem vágok bele új kérdésekbe a bejáratott dolgokon kívül, másrészt viszont mindig olyan

meglepetésben van részem, amiért végül mégis érdeemesnek érzem elviselni a sok bizonytalanságot, kétséget, amely a folyamat során elkerülhetetlen. (Kép 33.)

2.2.6.5. *Traverse* (2024) The Space Galéria, Budapest

A *Traverse* című installációm egy nagyon régi tervem alapján készült 2024 februárjában, a The Space Galériában rendezett egyéni kiállításomra.

A megvalósítás lassú folyamatát már az előző ősszel elkezdtem, amikor abba a térbe „beleláttam” egy korábbi elképzelésemet. Annak, hogy ez a terv jutott eszembe akkor kettős oka volt. Egyrészt a tér sugallta ezt a lehetőséget, hiszen a galéria két helyiségből áll, egy kisebbből és egy nagyobbból, illetve jól látszik a kettő közti határ. A tér és a belmagasság azt is megengedte, hogy az eddigiektől eltérően dinamikusabban, átlós pozícióban helyezzem el a kettős kúpot. Másrészt Édesapám gyógyíthatatlan betegsége, egy másik közeli családtag elvesztése, a halállal való szembenézés, foglalkozás idézte fel bennem ezt a régi vízómat. Közben arra is visszaemlékeztem, hogy a kijárási, az átjárás, a térváltás gondolata 2016-ban még egy másik személyes élményemhez, a váláshoz kötődött. Izgalmas számomra az a gondolat, hogy ugyanaz a forma és pozíció akár nekem mennyire mást jelenthet egyes életperiódusokban, helyzetekben. Arra gondoltam, hogy így talán majd a nézők is saját élményeiken keresztül sokféle értelmezést adhatnak a munkának. (Kép 34.)

Traverse – Pontok átutazóban

2019 táján rajzoltam egy falon átmenő kúpot. Akkor még más jelentése volt számomra a tereket és dimenziókat összekötő formának. Ősz óta közeli emberek közelében jelent meg a halál. Mindenki eldöntheti, hogy mit jelent neki az átmenet, a váltás, miféle dimenziókban, terekben történik a Kint és a Bent.

Átmeneti forma, kettős kúp. A kör, mint a láthatóság határa. Számomra a lenti, benti világot, a látható jelenségek, a természet világát köti össze a kinttel-fenttel, a tiszta formák territóriumával.

2.2.7. Insta(nt)llációim

A 2020-21-es tavaszi félév nagy részében a Covidnak, a műteremnyitvatartási korlátozásoknak és anyagi okoknak köszönhetően főleg budapesti otthonom belső kis terében dolgoztam. Ekkor kezdtem el az azóta is folytatott hímezett cianotípiá-sorozatokon dolgozni. Különböző méretű (képeslapméret, A/4, A/3) cianotípiákat készítettem, amelyekbe aztán kúpokat, háromszögeket hímeztem. A sorozat címe: Insta(nt)lláció lett, amely abból az ötletből született, hogy a bezártságban ugyan nincs lehetőség valós terekben installációk építésére, de a képzelet szabad és gyors: az így beszűkült reális „mozgásteret” fel- és kiválthatja szinte bármilyen virtuális téri helyzet. Így éppúgy épülhet installáció a testem és a Szent István Bazilika tornyának csúcsa, két fa és a Nemzeti Galéria teteje közé, mint kúp-installáció a világ bármely részén lévő templom kupolája alá, vagy galéria belső terébe. A munkák 3.csoportját olyan absztrakt kompozíciók alkotják, amelyeken a kúpok elvont „terekben” – (idő)gömbben vagy „maya-fátylak” rétegzett struktúráiban jelennek meg. A téri helyzeteket cianotípiákon jelenítettem meg. A negatívokat saját vagy az internetről letöltött fényképekből készítettem Photoshopban, majd átlátszó fóliára nyomtattam. Rengeteg papírral – Munken, különböző akvarellpapírok, vászonnal – lenvászón, lepedővászón stb., és alapozással – enyv, zselatin stb. - kísérleteztem. Végül a Fabriano melegen sajtolt akvarellpapírja, és az alapozásmentesség mellett döntöttem, mert ez a papír, szigetelés nélkül veszi fel a legegyszerűsebben a fényérzékeny anyagot, és ezen a legmelegebbek a ciánkék tónusai. Sokat kísérleteztem az expozíciós idővel és a távolsággal a fényforrástól, mivel ezek is meghatározzák a képek árnyalatát. Mivel március-április-májusban készültek a cianotípiák, ezért UV-lámpa és nem a napfény UV-tartalmára hagyatkoztam. Azért próbáltam a kéknek a melegebb árnyalatát elérni, hogy kontrasztban álljon a cérna kissé hidegebb neonrózsaszín színével (amely a kék hatására kissé a narancs felé tolódik). A térhatású insta(nt)llációkat előre kilyukasztott helyükre hímeztem a képekbe. A sorozatok fontos jellemzője, hogy – bár adná magát a lehetőség, hogy 3D-s VR-programok segítségével vihetné bele a befogadót a „testetlen” élménybe, ehelyett azonban egy archaikus fotóeljárással és aprólékos, időigényes kézimunkával készültek. (Kép 35., 36.)

A következő években a sorozat darabjait egyre inkább lepedővászónra készítettem, néha nagyobb méretekben. Itt a megoldandó technikai feladat kezdetben olyan

keményítő anyag megtalálása volt, amely kellően kikeményíti a képet ahhoz, hogy a hímzés aztán ne húzza, gyűrje össze. Az akrillakot, hobbi-textilkeményítőt, plectolt és burgonya- és a kukoricakeményítő próbáltam, de ezek az anyagok módosították képek gyönyörű égbék árnyalatait. A megoldás végül az alapozott fehér vászonalapra feszítés lett. A len- vagy katonavászon bármekkora öltéseket megtart.

A vászonalapokra készült képek egy csoportja, a korábbi papírra készültek felnagyított verziói, míg mások egy új sorozat darabjai. A természetben megvalósított installációim, és a természettel való kapcsolat témája felé fordulásom kapcsán vonuló felhők és fák lettek képeim kiindulópontjai. Fákba Szihalmon kezdtem hímezni, majd később saját és az internetről gyűjtött, többszáz éves fákról készült cianotípiákba, először geometrikus formákat, majd a szerkezetüket lekövető, ahhoz kapcsolódó, organikus rendezetlenségű vektorrendszereket. (Kép 37., 38.)

„Valós, a természetben rejlő tapasztalat: organikus formák, örökifjú felhők szétomló puhasága és lassú fák ág- vagy lombszerkezete. Befoglalni, letapogatni, értelmezni, láthatóvá tenni, kapcsolódni. Határvonalakkal vagy végtelenbe tartó vektorokkal.

A köldökén keresztül sugárzik létezésbe a fa.” – írtam a 2024-es kiállításom megnyitóbeszédében, majd Paul Klee-t idéztem egy körülbelül 100 évvel ezelőtti időpontban, 1924.január 26-án elhangzott megnyitóbeszédének részletével:

„...az ezer százból összefonódó terebélyes rendet a fa gyökérzetéhez hasonlítanám.

Onnan áramlanak a művészbbe a nedvek, hogy egész lényét átjárják és eljussanak a szemébe. A művész a fa törzse. Az áramlás hatalmától szorongatva és mozgásba lendítve ő pedig a műbe vezeti azt, amit lát. Ahogy a fa koronája szemmel láthatóan terebélyesedik időben és térben, úgy bontakozik ki a mű is. Ki várná el a fától, hogy koronáját pontosan a gyökérzet képmására alakítsa? Ki ne értené meg, hogy Fent és Lent nem lehet egymás pontos tükörképe?”

(Felix Klee, 1975. 152. o.)

3. Lágy geometria és természet

3.0. Bevezetés

A digitális kor nemcsak a virtuális térbe zár minket, hanem a fizikaiba is. Ezt különösen a pandémia idején tapasztalhattuk meg. A technikai médiumok használata még jobban eltávolít minket a természettől, a természetestől. „A természetet ebben a dimenzióban a technika keretrendszerében érzékeljük” – írja Tillmann J.A. Tengerek, egek című könyvében, majd Heideggerre idézve így folytatja: „ami ma számunkra a világot jelenti, információk technikai eszköztárnak áttekinthetetlen kuszasága, amely az érintetlen *fűzisz* elé került és elfoglalta ennek helyét.” (Tillmann, 2023. 94-95.o.)

Vagy ahogy Javier Riera spanyol művészről tájban, fákra, és egyéb természeti képződményekre vetített munkái kapcsán ír Aurora Garcia: „A természettel való kapcsolat megszakítása veszélyes fikció ebben a technológiai korszakban, amikor az Ember inkább a felhőkben (átvitt értelemben) tartózkodik, minthogy a földre tegye a lábát, ahonnan származik és amelynek része.”²⁵ Az észlelés, az észlelő szubjektum újra előtérbe helyezését – nem antropocentrikus módon – helyezi filozófiájának középpontjába Edmund Husserl: az „interszjektív életvilág”, a „tapasztaló szubjektumok által konstituált, közös táj”, a minden elméletet, tudományt megelőző „fluid” valóság, „az észlelés elsődlegességének fenomenológiai »trónfosztását« jelentené.” Majd így folytatja a szerző, Kardos Gábor: „a tudományos igazság ismerete ellenére továbbra is észleljük (és mondjuk), hogy a Nap felkel és lenyugszik, a Föld pedig stabilan áll a talpunk alatt. »Az ősi bárka, a Föld nem mozog.«”²⁶ A technológiai eszközök használatával egyre jobban veszítjük el a valóságérzékelésünket, hétköznapi észlelésünk egyre súlytalanabb, felszínesebb, más szóval: egyre kevésbé állunk a talajon. A gyerekorvosok manapság az egyik legsúlyosabb problémának nem a vírus- és egyéb fertőzőbetegségeket tartják, hanem olyan fizikai és mentális problémákat - mint az elhízás, a figyelemzavar és a depresszió -, melyeket a Nature Deficit Disorder

²⁵ <https://javierriera.com/texts/geometry-and-landscape/?lang=en> (2024. 01. 06.)

²⁶ <http://www.okotaj.hu/szamok/31-32/ot31-09.htm> (2024. 02. 14.)

(NDD)²⁷ nevű szindróma következményének gondolnak. A városi lét és a digitális kor közös „víványa” a természettől való eltávolodás vagy teljes elszakadás, és az, hogy a gyerekek egyre kevesebb időt töltenek a levegőn, a természetben. A helyzet folyamatosan romlik, hiszen most és a közelmúltban azok a fiatalok válnak, váltak szülőkké, akik már a digitális kor szülöttei, egyre kevesebb rálátással annak káros hatásaira. A gyerekorvosok ADHD és ADD ellen most már jóideje többek között a természetjárást írják fel receptre. Gyógyító hatásai között a nyugalom, a fókusz és a kreativitás megnövelése szerepel. Erre a kérdésre reflektál például Bubla Éva művészeti projektje is: egy a fiktív jövőben elképzelt pszichiátriai kezelés zárójelentésében „intenzív környezeti terápiát”, a „tünetek kiújulásának elkerülése érdekében heti rendszerességű természetjárást és /vagy „kertészkedés”-t ír elő a kezelőorvos „szorongásra, álmatlanságra, bélrendszeri panaszokra, a magány érzésére, a jövőtől való félelemre és eszköztelenség aggodalmára.”²⁸

A képernyő előtt jelentősen kevesebb érzékszervünket használjuk, mint a természetben, ahol ezért sokkal előbbnek éljük meg magunkat (feel alive). A brnói egyetemen tartott a digitalitás valóságérzékelésünkre tett hatásáról szóló előadásomban Chalmers több provokatív gondolata is szóba került. *Reality+ Virtual Worlds and the problems of Philosophy* című könyvében az amerikai filozófus arra tesz kísérletet, hogy bebizonyítsa: bármit teszünk is, a virtuális világ hamarosan átveszi az uralmat a valóság felett. Könyvének egyik fejezetében arról ír, hogy nagyon kevés bizonyítékot találhatunk arra, hogy nem szimulációban élünk (Chalmers, 2022. 32. o.). Amikor ezt követően arról beszélgettünk a hallgatókkal, hogy melyek azok a dolgok, amelyek bizonyítékok lehetnek konszenzusvalóságunk realitására, többen gondolkodás nélkül rávágták, hogy akkor érzik leginkább, hogy nem szimulációban élnek, amikor a természetben vannak.

Ezt az érzetet Chalmers kissé cinikusan így cáfolja szövegében: „Lehet, hogy azt gondolod, hogy a körülötted lévő dicsőséges erdő bizonyítja, hogy a világod nem

²⁷ Richard Louv alkotta meg a „Természet-hiány szindróma” (Nature Deficit Disorder) kifejezést 2005-ben megjelent *Last Child in the Woods* című könyvében.

²⁸ <http://evabubla.art/> (2025. 02. 11.) és <https://ujmuveszet.hu/kunszt/narrativ-tobbszoros/> (2025. 02. 11.)

szimuláció. Elvileg azonban az erdőt le lehetne szimulálni a legapróbb részletekig, és az erdőből szemedbe érkező minden egyes fénysugarat is le lehetne szimulálni. Az agyad pontosan úgy reagálna, ahogy a nem szimulált, hétköznapi világban tenné, ezért egy szimulált erdő pontosan úgy nézne ki, mint egy hétköznapi. Valóban bizonyítani tudod, hogy nem egy szimulált erdőt láatsz?” (Chalmers, 2022. 58. o.)

3.1. Új szerződés a természettel

Mégis, amikor a természetben vagyunk, az az érzésünk, hogy biztosabban állunk a talajon, a valóság talaján. A természettel való (újra-) kapcsolódás nemcsak azért (lenne) alapvető, mert erősíti valóságérzékelésünket, a valóságba vetett „hitünket” (ha hitnek lehet nevezni azt, ami tapasztalat), és mert (ezáltal is) segíti az egyén jólétét, idegrendszer tisztítását, lelke egyensúlyba hozását, hanem azért is, mert ökológiai kérdésekben csak így lehetséges komolyabb egyéni és kollektív felelősségvállalás.

És bár Bob Verschueren azt mondja egy interjúban, hogy „valódi változást ökológiai kérdésekben feltehetőleg könnyebben el lehet érni demonstrációk és szimpóziumok révén, mint egy műalkotás révén, melynek kisebb a hatása.” (Grande, 2015. 11. o.), én úgy vélem, hogy a természetbe tágított festészeti vagy – általánosabban – művészeti tér újra megerősítheti ezt a relációt. Nem tekinthetjük véletlen egybeesésnek, hogy a landart törekvések éppen az induló ökológiai mozgalmakkal egyidőben jelentek meg a művészetben.

Michel Serres, a nemrég elhunyt, humán műveltségű francia filozófus, *A természeti szerződés* (Serres, 2021.) című, 2021-ben Seregi Tamás fordításában, magyarul megjelent egyedülálló nyelvezettel íródott, besorolhatatlan műfajú, egyszerre költői és tudományos művében arra tesz kísérletet, hogy felvázolja a természettel meggyengült kapcsolatunk történeti és filozófiai okait, és új szerződésünk lehetséges alapjait és kereteit. Állítása szerint ehhez először is újra kell definiálnunk magát a természet-fogalmunkat: „Mi a természet? Egyrészt az emberi természetet kialakító feltételek összessége, az ember reprodukciójának vagy kihalásának globális feltételrendszere, az a szálloda, amelyben aludni, melegedni és enni kapunk. De a természet másrészt azonnal kidob minket ebből a szállodából, mihelyst megszegjük házirendjét. Ő szabja meg, milyen legyen az emberi természet, vagyis ma már az ember megszabja, milyen

legyen a szálláshely, amelyben életét élnie kell. A természet szubjektumként kezd viselkedni.” (Serres, 2021. 49. o.) Hasonló viszonyulásról ír Rilket idézve Joachim Ritter *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban* című tanulmányában: „Rilke számára (...) a természet megszűnik otthonos lenni, *idegen* természetté válik, amelynek élete nem a miénk, s amely nem törődik velünk. »Mert valljuk be: a táj valami idegen számunkra, és az ember félelmetesen egyedül van a virágzó fák és a csörgedező patakok között. Ha egymaga van egy halott emberrel, messze nincs annyira kiszolgáltatva, mint ha egymaga van a fákkal. Mert (...) titokzatosabb az az élet, amely nem a miénk, nem törődik velünk, s úgy szólván minket észre sem véve üli ünnepeit, melyeket mi más nyelvet beszélő vendégekként nézünk.«” (Ritter, 2007. 149. o.)

A korai görög természetfilozófia hajtotta végre a leválást a mitikus gondolkodásról és természetszemléletről. A természet félelmetes volt, megismerhetetlen erőit az ember uralni akarta. Ehhez le kellett magát választania róla, tanulmányozni, mint külső objektumot. Eltávolodott tőle, hogy uralhassa. Tillmann József *Tengerek, egek* című könyvében a tudományos gondolkodás újkori fejlődéséhez köti a természet eltárgyasulását: „A szélesedő hasadék érzékletesebb része mentén így a tudomány már saját teóriákat, hipotéziseket alkothatott. A természet ennek révén vált tárgyszerűvé, a dolgok, a lények, az élő és a holt eltárgyasult.” (Tillmann, 2023. 176. o.)

A felvilágosodás korában, a karteziánus dualista gondolkodással és a tudományok fejlődésével ez a folyamat tovább gyorsult. A távolság akkora lett, hogy a huszadik század elejére a tudományok – ahogy Husserl tudománykritikájában leírja – teljesen elszakadtak a „valóságtól”, és válságba jutottak. A fenomenológia egy lehetséges kiút első lépéseit tette meg, majd a század második felében megjelent feminista majd később a queer ökológiák további megoldási stratégiákat vetettek fel. A duális gondolkodás és az ebből (is) adódó hatalmi pozíció megszüntetése, az egy-ség és összefonódottság (entanglement) felismerése alapvető lépések abban a folyamatban, amelyben egy olyan új természetkép és természettel való viszony épülhet fel, amelynek nyomán megfelelő módon kezelhetők lesznek mostanra súlyossá váló ökológiai problémák. Úgy gondolom, hogy az olyan művészeti gyakorlatok, amelyek egyszerre racionális és emocionális, tudományosan megalapozott és intuitív módon működnek, megoldással szolgálhatnak ezekre a problémákra.

3.2. Kooperatív művészeti gyakorlatok

Már maga a természetben alkotás is azzal jár, hogy a művész közelebb érzi magát a természethez, vagy annak részének éli meg magát. Saját – természetben zajló installációépítési élményeim alapján így írtam erről:

Festészeti alapú érzéki geometrikus térinstallációim építésének egyik fontos belső motívuma számomra az adott térhez való közvetlen kapcsolódás.

A műteremben megfestek egy képet, onnan elviszem, és behelyezem egy másik térbe: ez teljesen más folyamat. Egy installáció esetében meg kell ismernem az adott teret a legkisebb részleteiben. Sokszor körbejárom – fizikailag és gondolatban –, feltérképezem anyagiségében, kitakarítom, ráhangolódom a rezgéseire. Megismerem a környéket, az utcát, a közeli zöldséget, az embereket, akik arra laknak. Nagyon intim, mély kapcsolatba kerülök vele, az otthonommá válik. Az utóbbi években két alkalommal is lehetőségem nyílt galéria- és egyéb belső tereken, sőt a városon kívül, természeti környezetben nagyméretű geometrikus térinstallációkat építeni, történetesen mindkettőt szigeten: a Luppá-gulát a Dunán, az Át címűt pedig a Velencei-tavon. A természeti környezetben végzett alkotói munka elkerülhetetlenül, „természetesen” felerősítette a természethez való vonzódásomat. Ölelem a fákat, simogatom a rügyeket. Együtt-érzek, együtt lélegzem. Átérezem. Másképpen, mint egy kirándulásnál: alkotáskor kitágul az érzékelés, erősebb a jelen-lét, a kapcsolódás. A csomózás, kézimunka-meditáció alatt az idő végtelenné és beláthatatlanná válik. (Kép 39.)

Bár mondhatjuk, hogy a landart, ecological art, environmental art (stb.) körén belül készült művek mindegyike felveti a természettel való kapcsolat kérdését, ezen a hatalmas területen belül – úgy gondolom –, vannak olyan művészeti gyakorlatok, alkotói attitűdök, művek, amelyek esetében a természethez való (újra)kapcsolódás szándéka, gesztusa lehangsúlyosabb a koncepcióban. Ide tartoznak például azok a performance-oknak is nevezhető művészeti séták, amelyek esetében nem jön létre műtárgy, hiszen a mű maga a folyamat, középpontjában a természethez való kapcsolódás gesztusával, aktusával. (Kép 40.) Hangsúlyos ugyanez a tematika az olyan művek esetében is amelyeknél nemcsak az a tény fontos, hogy természeti

környezetben jöttek létre vagy helyezkednek el, hanem az is elmaradhatatlan jellemzőjük, hogy valamilyen természeti elem, erő – *szél* (pl. Koronczai Endre: Ploubuter Park, Bob Verschueren: Wind paintings Beili Liu: Wind Drawings) (Kép 41.), *nap* (pl. cianotípiák), *víz* (a műveknek erre a csoportjára visszatérek később) – részvételével jöttek létre, vagyis a természettel kooperációban.

Az itt következőkben néhány speciális esettel foglalkoznék részletesebben: egyrészt azokkal az alkotásokkal, amelyek esetében az ember által létrehozott művet – szellemi és vizuális értelemben is – kiegészíti, szinte befejezi a természeti környezet. A (víz)tükör „közreműködésével” a szobor vagy installáció teljessé, egészévé, „kerekké” válik. Ezek a természetben elhelyezett művek lágy geometrikusak: ezt a minőséget vagy eredeti formájuk (Pán Márta), vagy anyaguk (Rachel Hayes, Javier Riera), vagy a vízben tükrözött, oldott képük (Rakoczbrücke) hordozza. Másrészt, a víz hordozó és tükröző minőségén túl, ezek a művek a geometrián, a geometria „nyelvén” keresztül kapcsolódnak a természethez, hasonlóan a következő fejezetben tárgyalt alkotásokhoz (Emma Kunz és Agnes Denes művei).

3.3. Víz, tükör

3.3.1. Bevezetés

„A víz alakíthatatlansága folytán nem alapanyaga a művészetnek, ám folyvást változandó és mégis időtlen volta miatt gyakran tárgya, akárcsak a filozófiának. Hol hullámzó, hol sima felszíne távlatot képez a reflexióhoz, kifutópályát kínál a kontemplációhoz.” – írja Tillmann már idézett könyvében. (Tillmann, 2023. 122.o.)

Azt a kérdést, hogy mennyire lehet a víz alapanyaga a művészetnek, tovább gondolva és kitágítva, abba a mederbe terelném, hogy mennyire lehet a víz társalkotója egy képzőművészeti alkotásnak? Itt minden esetben kifejezetten természetes vizekről beszélek, a természet közegéről, a természetet az emberrel közös, kooperatív munkában „képviselő” folyóról, tóról vagy tengerről. Ennek a kooperációnak három esetét emelném ki. Az elsőnél a víz az alkotás konkrét fizikai anyagaként, közegeként vesz részt a közös munkában (Pl.: Nicolás García Urriburu: *Coloration of the Grand*

Canal, Venice [1968.06.19], vagy Olafur Eliasson: *Green River The Northern Fjallabak Route, Iceland* [1998]). Ezeknél a műveknél, a természetes vizet, amelyet nem mérgező festékekkel színeztek meg, nevezhetnénk akár a „*Felhívás folyója*”-nak is. (Kép 42.)

A második esetben a víz nemcsak közege, helye az alkotási folyamatnak, hanem ágense, eszköze is, mint egy ecset, vagy *festőszerszám*, amely az alkotást létrehozza (pl. Mario Reis: *Canada Series Nature Watercolours*, 1994. vegyes technika, vászon 24” x 24”, 12 darab). Ezek képek a minden folyóra egyedileg jellemző – és a víztükröt is meghatározó – „vízanyag” lenyomatai. Ehhez hasonló Laura Medcalf fiatal brit-magyar multidiszciplináris művész gyakorlata, amely a természet mulékonyságának megörökítésére épül. Munkái mindig a vízparton születnek, ősi elemek – homok, szél, folyók, tengerek és óceánok – bevonásával. Az alkotás végső megjelenését az időjárási tényezők – a nap ereje, a szél mozgása és a víz összetétele – határozzák meg, így minden egyes mű egyedi, az adott helyszín sajátosságait tükrözi.

Munkáinak meghatározó jegye a gazdag, végtelen árnyalatokban megjelenő kék színvilág.²⁹ (Kép 43.)

A művek harmadik csoportjánál pedig mint az emberi alkotást hordozó és tükröző, és azt ezért vizuálisan kiegészítő felületként jelenik meg a víz. E három közül a továbbiakban a harmadik esetet, a tükröződést fogom részletesebben tárgyalni.

Víz-tükör mint ki-egészítés

Ebben a fejezetben olyan természetbe elhelyezett alkotásokról írok, amelyek vízben tükröződnek. Elhelyezésük olyan vizuális és metaforikus jelentés hordozója, amelyben

²⁹ <https://www.laura-medcalf.com/about> (2025.03.03.)

az ember alkotta mű és a természet (-i közeg vagy elem), a víz által reflektált kép megbonthatatlan egységet alkot.³⁰

A téma akkor vetődött fel bennem, amikor 2021 augusztusában, az egy évvel korábban épített Lупpa-gúla című térinstallációm (melyről az Összefoglalásban írok majd részletesebben) elárasztotta a Duna. A Gúla 130 cm mélyen állt a folyóban, amelyben tükröződött, homokóra formát mutatva. Mivel az installáció szálakból állt, ezért tényleg *benne* állt a vízben a teljes forma, amelyet a folyó teljesen körülölelt és ki is töltött. A kocka élei és a gúla közötti háromszögletű terek pedig vízi átjáróként szolgáltak az arra úszó kacsáknak. (Kép 44.)

Saját gyakorlatomban még két alkalommal terveztem olyan – végül nem megvalósult landart installációt – amelynél nagy szerepet kapott a forma vízben tükröződése. Az elsőt valamikor 2013 táján terveztem. Egy tóban helyeztem volna el egy három méter átmérőjű tükrös tóruszt. Ezt a munkát diszkógömbökről készült festmények sorozata előzte meg, amelyekben az érdekelt, hogyan bontja fel a gömbölyű, kis kockából álló tükrös a környező teret és valóságot kis színnégyzetekre. A festmények természetesen egyetlen nézőpontból, egyetlen pillanatig megfigyelhető látványt rögzítettek. A tükrös tórusz, amelyet kis méretben többször is elkészítettem, mivel téri, körüljárható és önmagába forduló forma, a néző mozgásával folyamatosan – mondhatjuk, a végtelenségig –, változó látványalkalmakat³¹ teremt. Úgy képzeltem, hogy a legmegfelelőbb az lenne, ha ezt a tárgyat egy tó víztükrére helyezném, a folyamatosan változó természetbe, a végtelenség terébe.

³⁰ Kutatásomba – bár érintőlegesen beletartozhatnának – nem vontam be azokat a landart műveket, amelyek használják a tükröt, például Robert Smithson *Yucatan Mirror Displacement 1-9. (1969)* vagy Olafur Eliasson *Your glacial expectations for kvadrat (2012)* *Your Daylight Destination (2023)* című (és mások hasonló) műveit, mert ezek a reflektáló felületek nem természetes tükrök, nem eredeti elemei a tájnak. A művész elhelyezte őket a természeti közegben, akár azzal a céllal, hogy a látványt megsokszorozva beolvadjanak az adott térbe, ugyanakkor a kihelyezés gesztusával az is együtt járt, hogy ezek a felületek ki is takarják *önmagukat, önmaguk alakját* a térből. „amiként a tükrös nem képes képeket megőrizni, akként a táj is megszakad a csillogó fénylyukokban, amiket a tükörlapok képeznek.” – írja Hanne Loreck a Pillanatgépek című kiállítás katalógusában (Műcsarnok, 2009. 76. o.) <https://catalog.c3.hu/mediatoronet/PDF/PILLANATGEPEK.pdf> (2024. 03. 31.)

Egy másik, 2021-es francia landart pályázatra pedig a folyó felszínén lebegő cérnából konstruált kúpokat képzeltem el. (Cônes sur la Sèvre (Niort, Port Boinot) Ø 100-200cmx100-200 cm viaszolt bőrvarró cérna, plexi, acél). (Ezt a pályázatot a zsűri egyöntetűen elfogadta, de végül a nagy távolság és költségvetési problémák miatt nem valósulhatott meg.) (Kép 45.)

A víz, mint közeg, még inkább *tükrözi* a természet megtartó- és befogadókészségét. A víz tetején lehet lebegni, a vízbe bele lehet merülni. Egy olyan tükörképet ad, amelybe bele lehet hatolni. Képet isteni szemszögből, megnyitva a teret, és végtelenítve azt. Puha és alakítható, formái egy pillanatig sem tartanak. Mindenre rezonál: hullámaival a szélre, színével a fényre.

A tükör tematikájának több könyvtárnyi irodalma van. Hanne Loreck *Tükörgondolatok* című tanulmányában írja, hogy „a tükörnek legalább két története van, egyszer mint anyagi tárgynak (a csiszolt fémlaptól a bevonatos síküvegig), egyszer pedig mint metaforának, itt elsősorban mégis a tükörmetafora eszmetörténeti és esztétikai hatékonyságáról illenék eltűnődnünk, hiszen tűnődéseink már maguk is a szemlélődésből eredeztetik magukat. A tükörrel a látás mint történeti-kulturális gyakorlat kerül terítékre.”³²

Sabine Melchior-Bonnet *The Mirror: A History* (2001) című könyvében a fenti két történetet egymással párhuzamosan bontja ki. Ebből kiemelve az egyik különös kettősség az, hogy a tükör ugyanannyira lehet a valóság megpillantásának felülete, mint az illúzióé.

Sokféle felület és anyag lehet tükör. Az ókorban fémfelületek szolgáltak arra, hogy visszatükrözzenek egy arcot, később jelent meg az üveg a tükör történetében. Melchior-Bonnet arra is kitér, hogy a francia nyelvben a mai napig használják a „glace” (üveg) és a „miroir” szavakat tükör jelentésben.

³¹ Zsikla Mónika szófordulata a Fészek Galériában rendezett első önálló kiállításom megnyitóján elhangzott, *Transzparens határátlépések* című beszédéből (Fészek Galéria, 2015. november 17.)

³² <https://catalog.c3.hu/mediatortenet/PDF/PILLANATGEPEK.pdf> (Hanne Loreck: *Tükörgondolatok*, 71. o.) (2024. 03. 31.)

Valójában egy átlátszó üveg is lehet tükör, ha sötét a tér mögötte vagy alatta, ha megfelelő szögben esik rá a fény, illetve ha tiszta. Vagy ha nyugodt. Akár egy tó szélsőszélén.

A tükör egyik speciális esete a víztükör, amely a tájképfestészetben kiemelt szerepet tölt be. Friedrich Ratzel *A víz a tájban*³³ című tanulmányában a különböző vizek, tengerek, fjordok, folyók tükröződéseit elemzi: „A tenger tükre, a fjord célt ad a hegyek lejtésének és felfogja azt. Egyenletesen fed be egy nagy felületet, és azt mondja: itt feltétlenül uralkodok. Uralmát minden szögletre kiterjeszti, és mindenütt ugyanaz. A megtettesült nyugalom így terül szét a hegyek egyenlőtlenségéhez képest nyugodtan és megnyugtatóan.” (Ratzel, 1902/2010) Ebben a képben a hegyeknek „fegyelmezetlenül”, rendetlenül változó háromdimenziós kiterjedése kerül szembeállításra a víz egyenletes, mindent „ránctalan” rendbe, két dimenzióba fegyelmező síkjával. A víz mindent megmutat, és egy vonalba igazít. A természet önarcképét adja, amely önreflexív kép – ahogy az általa tükrözött valóság, a természet – állandó, annak ellenére, hogy, vagy éppen azért, mert „a tükörkép radikális jelenlétmódja is attól függ, hogy a kép hordozója anyagilag létezik-e (...), mert egy ilyen anyag – ami akár víz is lehet, mint Narcissus híres mítoszában – semmit nem képes tárolni vagy megőrizni: a tükörkép csak addig létezik, amíg a tárgy a tükröző felület előtt van.”³⁴ Arra a kérdésre, hogy mennyire valós a tükör által mutatott kép, különböző korokban és kontextusokban különböző válaszokat kaphatunk.

Bár általánosabb érvennyel írta, mégis a természet önreflektív felületére, a víztükörről különösen igaznak érezhetjük Umberto Eco sorait: „abból az alapvetésből indulunk ki, hogy a tükör igazat mond. A tükör nem „tolmácsol”, nem interpretál, hanem rögzíti azt, ami elé kerül, úgy ahogyan elé kerül. Ezért ugyanúgy hiszünk a tükörben, ahogy rendes körülmények szerint hiszünk a saját érzékszerveinknek.” (Eco, 1999. 454-455. o.)

³³ <https://tillmannforditasok.wordpress.com/> (2021. 04. 23.)

³⁴ <https://catalog.c3.hu/mediatortenet/PDF/PILLANATGEPEK.pdf> (Hanne Loreck: Tükörgondolatok, 74. o.) (2024. 03. 31.)

Ez talán összefügg egy olyan momentummal is, amelyre Perneczky Géza utal Eco fent idézett szövegét tartalmazó könyvéről írott cikkében, mely szerint Eco felfedezett valamit, amelyet korábban – Eco szerint – senki sem vett észre, nevezetesen hogy „a tükörben nem cserélődik fel úgy a jobb és a bal oldal, ahogy azt az *«optikában megrögzült ötlet»* tanítja. Hanem?” (Perneczky, 1999. 1321. o.) A tükör által mutatott kép valóságosságát támasztja alá Hanne Loreck is már idézett szövegében: „A tükör azonban a hallucináció kockázatainak ellenére is az igazság letéteményese, mégpedig azért, mert képe nem a lenyomat vagy benyomás értelmében vett kép. Az eszmetörténet igazmondóként fogadja el, mert olyan *«realitás»*, amely a virtualitás »benyomását« képes létrehozni.”³⁵

Korábban már volt szó arról, hogy a természetben előbbnek érezzük magunkat, valóságosabbnak létezésünket, biztosabbnak azt a tényt, hogy nem szimulációban élünk.

Úgy gondolom, hogy ehhez az érzethez az ott jelenlévő tükrök, a víztükrök által mutatott (valódi) látványok is hozzájárulhatnak: „A víz és a víztükör kristálya nem kép, hanem való.” – folytatja Ratzel – „Fentről belenézve áttetszőnek látjuk magunk alatt a vizet, és felszíne, amennyiben mozdulatlan, mindazt tükrözi, ami fölibe emelkedik. Ez a kristályos tükör a víz mindahány nyugodt formájában újra megjelenik: a tengeren, a tavon, a folyón, a forrásban. Ha sekély a víz, meglátjuk alapját és azt, ami rajta nyugszik vagy felette él. Az üvegszerű átláthatóságot és nyugalmat leggyakrabban a tavak nyújtják, és ritkábban a mozdulatlan tenger, ami a tisztaság és világosság lenyűgöző benyomásával jár. (...) De még a fölbuzgó forrás vagy fővenyre kifutó tornyosodó hullámok is megőrzik az átlátszó üveg vagy kristály hatását, ahogy egyre vékonyabbá és átlátszóbbá válnak.” (Ratzel, 1902/2010. 121-122. o.)

Kutatásom során több olyan művel találkoztam, amelyek a víztükröt, mint hordozó felületet alkalmazzák. Ezek közül most néhányat tárgyalnék részletesebben.

³⁵ <https://catalog.c3.hu/mediatortenet/PDF/PILLANATGEPEK.pdf> (Hanne Loreck: Tükörgondolatok, 73. o.)

3.3.2. Pán Márta

Pán Márta munkásságával doktori kutatásom során találkoztam először. Mély benyomást tett rám szobrainak erőteljessége, egyszerűsége, amelyek mégis mintha a teremtett világ teljes összetettségét magukba sűrítenek. Egyedülállóan találtam azt a szoros, szinte kitapintható kapcsolatot is, amely az építészet és szobrászat határán álló munkái és környezetük között érezhető. Ezt a szimbiotikus és kölcsönös reflexión alapuló viszonyt különösen vizen lebegő szobrai esetében emelném ki. Pán Márta munkásságának kultúrákon átívelő univerzalitását az is bizonyítja, hogy míg egyes szerzők „merőben francia, merőben mediterrán” (Hegyi, 1991. 8. o.) alkotónak tartják, addig mások (Riyake, 2005. 33. o.) alapvetőnek látják szobrászatának kapcsolatát Japán szellemi hagyományaival, ahonnan később a legtöbb megrendelését is kapta (Lambert, 2005. 63. o.).

Természetesen mindkét álláspont igaz lehet, főleg, ha úgy tekintünk rájuk, mint egy fejlődési ív egyes fázisaira: a korábbi francia, amerikai, illetve általánosabban nyugati kulturális hatásra ráépül, illetve azt kibontja az 1969 után a keleti szigetországgal való találkozás: „a zen filozófiával átítatott Japán saját mentális képét tükrözte, a láthatatlan világ és annak rejtett dimenziói kifejezésére irányuló törekvését” (Faux, 2005. 78. o.)”, illetve: „Az elemi erők, amelyekkel Japánban találkozott,... úgy tűnt számára, hogy »potenciális« formákra »várnak«. (Faux, 2005. 78. o.) Az építész-történész, Riichi Miyake pedig így foglalja össze, hogy milyen irányváltást, kiteljesedést jelentett Pán Márta számára a keleti kultúrával való találkozás: „japán tapasztalatai az üresség kitágulását biztosították számára, ami az izgalommal iktatott nyugati térrel ellentétes véglet.” (Miyake, 2005. 33. o.)

Pánra már alkotói pályájának a legelején is jellemző egyfajta szintetizáló attitűd, ahol a Pevsner, Gabo, Rodcsenko és Tatlin „környezetet alakító konstruktivista, funkcionalista, racionalista gondolatrendszer”-t (Hegyi, 1991. 7. o.) az Arphoz, Moore-hoz, Brâncusihez és Le Corbusierhez köthető „a forma őseredeti organikus teljességét kutató, a „forma misztériumát” és a klasszikus harmónia „zárttságát” újrafogalmazó, organikus absztrakt formatan”-nal ötvözi.

Pán nemcsak kultúrák és művészi attitűdök között közvetít munkásságával, hanem környezet – város, táj vagy természet – és ember között is. „Azt a határvonalat kutatja,

ahol a forma szinte észrevétlenül a környezet (városi tér vagy táj) részévé válik, mintegy önmagába sűrítve a természet harmóniáját, ám mégis önmagában megálló autonóm világot manifesztál.” (Hegyi, 1991. 8. o.) A forma „önmagában megállása” következhet abból is, amelyet Kumin Mónika Henry Moore hatásaként így ír le: „a szobornak önálló életet kell élnie” és „mindig úgy hatnia, mintha belső erőktől hajtva, szervesen nőtt volna.” (Kumin, 2009. 16. o.) A másik irányból nézve pedig: „A térbe hajló geometrikus formák azért jöttek létre, hogy megragadják a természet e templomainak rejtett erőinek mindenhatóságát. A láthatatlan láthatóvá vált. Marta Pan szobrászata az általánosított harmónia területén haladt előre, a formák magából a térből emelkedtek ki.” (Faux, 2005. 78. o.) Pán Márta szobrai tehát értelmezhetők úgy, mint amelyek belülről növekvő formaként, a másik irányból pedig a térhez, a térrel kapcsolódva, abból kiindulva félúton születnek meg.

Pán Márta szobrai, köztéri alkotásai elválaszthatatlanok a helytől, ahová tervezte, helyezte őket. Munkáival szimbiózisra, harmóniára, együttműködésre törekszik a környezettel, közvetítve az emberi és a természeti világ között. Fejlődési útjának összefoglalása után, a szobrászat jelenkori szerepének a környezettel való szoros kapcsolatot jelöli ki a művész: „Kezdetben tárgyakat helyeztünk el a térben és megértettük, hogy tárgy és tér között kölcsönös az erőhatás. Később befoglaltuk a teret a tárgyba ... hogy uralkodni tudjunk ezeken az erőkön és megszabaduljunk a külső hatásoktól. De nem lehet szakítani a világgal.” (Marta Pan, 1991. 11. o.)

Egy másik interjúban pedig így beszél erről a kérdésről: „A művészi szándékból alkotott tárgy ezentúl élő és dinamikus helyet foglal el a térben. Közvetít ember és tér, ember és természet között.” (Marta Pan, 1991. 20. o.) Tadayasu Sakai írja Pán Mártáról katalógusának bevezetőjében: „az is lehetséges, hogy a művésznő munkásságát úgy tekintsük, mint egy kísérletet arra, hogy minden egyes művet egyfajta „médiummá”, más szóval a természet és az ember közötti összekötő kapocsként alakítson ki.” (Sakai, 2005. 13. o.) Ez a közvetítőszerep városi és természeti környezetben megvalósított szobrai, installációi esetében is megfigyelhető, de talán ez utóbbi vonatkozásában a leginkább. Munkái természeti formákból, erőkből, mozgásokból indulnak ki, a látható jelenségekben rejlő struktúrát sejtetik, ezért véleményem szerint a természeti közegben érvényesül leginkább kapcsolódásuk a környezetükhöz: ezek a szobrok egyszerre hajlékonyak és merevek, puhák és

kemények, vagy ahogy Hegyi Lóránt fogalmaz (egy korábbi városi szobra kapcsán, mégis, a megállapítás általános érvényű Pán művészetére): „olyan látvány ez, ami evidenciaként határozza meg az arányokat, ami kemény formában jeleníti meg a tévedhetetlenül pontos számítások eredményét, s mégis az organikus világ természetes alakzatainak tökéletességét hangsúlyozza.” (Hegyi, 1991. 7. o.) (Kép 46.)

A természeti környezetben belül a víz a legtökéletesebb közeg ezeknek a minimalista absztrakt testeknek a hordozására. A víz visszatükrözi szobrainak azt a látvány minőségét, őseredeti, organikus formáit, amelyet a geometria – amely Hegyi szerint „csak járulékos elem” segédeszköz az organikus tökéletesség újratereztéséhez”, és amely „nem látható, mert a forma, mint végeredmény már nem igényli többé a geometriát” – „tart össze”, szilárdítja meg. Pán úgy gondol a geometriára, mint „fordítóprogramra”, nyelvre, amely egyébe olvasztja a racionálissal, a megtervezettel, a konstruálttal a spontánnal, a keletkezővel, az élővel: „A megjelenések és eltűnések az élet részei. A geometriai formákon keresztül történő lefordításuk lehetővé teszi a szigor és az érzelmek ötvözését.” (Lambert, 2005. 79. o.)

Az 1960-as évektől kezdve Pán több mint húsz éven át tervezett és valósított meg vizen lebegő szobrokat Franciaországban, Olaszországban, az Egyesült Államokban, Németországban és Japánban. Az egy vagy több darabból álló, fehér vagy vörös poliészterből álló szoboregyütteseket városi, vagy természeti környezetben lévő épített vagy természetes tavakba helyezte el. Ahogy feljebb idéztem a művészt, a szobrok „élő és dinamikus helyet foglalnak el a térben”. Ez az élő és dinamikus hely lehet a víz, amely folyamatosan mozog, és a fényhatásoknak, időjárási viszonyoknak megfelelően állandó változásban van. A hordozó közegen kívül néha maguk a lebegő szobrok önmagukon belül is mozognak. Ilyen például az 1960-61-ben készült otterlői lebegő szobor, amely egy központi tengely körül egymástól függetlenül mozgó organikus formákból áll, ahol a homorú felső forma vitorlaként működik, amely felfogja a szelet. A szél, a víz és a tükröződés a szobor összetevői, amely úgy mozog a tavon, mintha táncolna. Ahol tehát mind maga a szobor, mind maga a közeg és a környezeti hatások mozgásban vannak, ott olyan tökéletes egység jön létre mű és környezete között, amelyet Tadayasu SAKAI: Marta Pan and Japan_című bevezető tanulmányában így ír le: „a természet mozgásának legapróbb, fény, víz vagy szél által

kiváltott változásaira való reagálásuk olyan finom, hogy szobrai mintha valóban egygé válnának a világgal..." (Sakai, 2005. 13. o.)

A hordozó közeg és a környezeti fényváltozások hatására a könnyű, de mégis szilárd, kemény anyagból készült szobrok szinte puhának, anyagtalannak (Kumin, 2009. 19. o.) átlátszónak, átmenetinek, virtuálisnak, jelenésszerűnek tűnnek. Éles körvonalaitak nemcsak a külső fényhatások, hanem a vízről felferődő reflexek is tovább oldják. A formákkal együtt mozgó oldott tükörkép festőiségében a „haptikus minőség optikai látványá alakul.” Kumin, 2009. 19. o.)

"A víz a közös nevező köztem és mások között? A víz, amit én szeretek és amit ők szeretnek? Víz, amelyet támaszként és hordozóeszközként használok, vagy függönyként és fátyolként, víz, amely több erőfeszítést kíván a képzeletemtől, mint a szobrászat, amelynek eleme, ugyanez a víz, amelyről az emberek időt szánnak arra, hogy szemlélődjenek, amikor a saját helyükön cselekszenek. Az én erőfeszitésem mások megnyugtatását szolgálta volna. Elhagyják, elfelejtik, vagy eszükbe jut egy "máshol". Én egy máshol-t akartam létrehozni. Egy kis nyugodt világot, elszakítva attól, ami körülveszi, egy békés enklávét. Egy csendet. A víz hangja a csend ritmusának része." (Pan, 2005. 144. o.)

3.3.3. Rachel B. Hayes

Rachel B. Hayes amerikai művész munkásságával már a korábban, Anne Lindberg kapcsán említett, *AbStranded: Fiber and Abstraction in Contemporary Art* című nagyszabású kiállítás kapcsán találkoztam először (az interneten), amely az Egyesült Államokban, a New York állambeli Syracuse városban található Emerson Museum of Art-ban volt látható 2021. szeptember 18. és 2022. január 2 között. Ezen a kiállításon több olyan izgalmas absztrakt geometrikus alkotót ismertem meg, akik nagy léptékben, térben dolgoznak textillel.

Rachel Hayes a Missouri állambeli Independence-ben született, az oklahomai Tulsában él és dolgozik. Textilművészetet, majd festészetet tanult. Rácsszerű elrendezésben, különböző méretű és átlátszóságú poliészter-, nejlon- és pamutszövet-szegmensekből összevarrt gigantikus méretű, absztrakt paneljeit épített terekbe vagy

természetes környezetbe helyezi. A művész elmondása szerint³⁶ a merőleges formákból, téglalapokból vagy négyzetekből álló monumentális színekompozíciók vizuális inspirációs forrásai a tájak formái, alakzatai, a hollandiai tulipánmezők, a középnyugati kukorica- és búzatóblák, az épületek között futó kitergetett ruhák vagy az Indiában földön száradó textíliák. Ezeken kívül Smithson Spiral Jettyjét, Christo és Jean-Claude körülkerített szigeteit, valamint Katharina Grosse épületeket és falakat borító szórt festékmezőit is forrásként határozza meg a művész. Gondolkodására nagy hatással voltak a kaliforniai Light and Space művészei, legfőképpen Robert Irwin munkássága. Hayes szerkesztett színmezőiről eszünkbe juthatnak még Mondrian táj- vagy Gursky embertömeg-absztrakciói. És bár ezek is egymásra merőleges és/vagy vízszintes sávokra, mezőkre egyszerűsítik a valós látványelemeket, fontos különbség, hogy Hayesnél „Az egyenes vonalak meghajlanak, elgörbülnek és hullámzanak, akár a vízfelszín fodrai, oldva ezzel kompozícióinak merevségét.”³⁷ Munkái átmenetet képeznek a festészet és a textilművészet, ezen belül a zászlóművészet között. „Az inspirált, hogy nagy léptékben használjak színt, de a saját módomon – puha falakat építettem a varrógéppel, melyeket óriási festménykompozíciókként értelmeztem.”³⁸ (Kép 47.) Monumentalitásuk – mely akár férfiminőségként is értelmezhető – szemben áll a varrás, (maradék-anyag) foltvarrás (patchwork) – mint (tipikusan) női munka intimitásával. Áttetszőségük miatt ezek a textilfestmények (sic!) mindkét oldalról nézhetők, egyedül a varrások kontúrjai bontják meg a képekbe épült tér egységét.

„Az egyik legfontosabb célja a művésznek, hogy a néző számára megteremtse azt az élményt, amikor anyag veszi körül a térben. Nem meglepő tehát, hogy Richard Serra COR-TEN acélszobrai koncepcionális ellenpontként szolgálnak Hayes számára. (...)

³⁶ <https://www.rachelbhayes.com/about-2> (2024.03.20.)

³⁷ <https://www.rachelbhayes.com/about-2> (2024.03.20.)

³⁸ <https://www.rachelbhayes.com/about-2> (2024.03.20.)

Míg Serra rideg és félelmetes komorságot közvetít, addig Hayes élénk és áttetsző ragyogást nyújt. Beavatkozásai inkább feltárnak, mintsem elfednek; fizikailag osztják fel a teret, de vizuálisan nem zárják el azt. A panelek egyszerre idézik meg a törekenységet és az erőt.”³⁹

A szín nagyléptékű téri használatára, illetve a befogadói aktivitás, mozgás szerepét hangsúlyozó installációkra további példaként említhetők Carlos Cruz Diez *Transchromie* című 1965-ben a La Patinoire Royale-ban, majd 2019-ben a Galérie Valérie Bach-megvalósult 200 négyzetméteres munkája, Olafur Eliasson: *Seu corpo da obra (Your Body of Work)* című 2011-ben a Moderna Museetben, majd 2015-ben a stockholmi ArkDes-ben (Swedish Centre for Architecture and Design) megvalósult munkája, illetve Nike Savvas *Finale: Bouquet* című 2019-ben Te Papa Tongarewában, Wellingtonban épített monumentális téri munkája. Hayes installációinak a bejárhatóság mellett fontos jellemzője az is, hogy közvetlenül a tapintás és az érintés által is hatnak. Már a látványuk is felér egy simogatással, de a látogató az installáció bejárásakor fizikailag is érintkezik a művel, vagy bőrén érezheti a mozgó textíliák által keltett légmozgást is. A néző fizikai részese, résztvevője, mozgásával társalkotója a műnek, akár Soto: *Penetrable* című sorozatának. Az építészeti terekbe konstruált installációi mellett Hayes természeti környezetbe is elhelyezi textiljeit: „Aztán elkezdtem gyakrabban fotózni az installációimat a készítésük közben,” – mondja Hayes egy interjúban – „és rájöttem, hogy néha az, ami közben és két fázis között történik, sokkal izgalmasabb lehet, mint az a végső alkotás, amit eredetileg létrehozni terveztem... különösen, ha a szabadban dolgozom. Amikor a nap és a szél kiszámíthatatlan elemeket ad hozzá, az rendkívül izgalmas. Végül úgy döntöttem, hogy több efemer installációt hozok létre a szabadban, anélkül, hogy a hosszú élettartam kényszere nyomást gyakorolna rám; megragadom ezeket a pillanatokot, és teljes mértékben bevonom a dokumentációt a történetembe. Néha ezek az alkotások kis szövött munkák, amelyek a napfényt fogják meg, máskor hatalmas panelek, amelyek a szélben tombolnak.”⁴⁰

³⁹ <https://www.rachelbhayes.com/about-2> (2024.03.20.)

⁴⁰ <https://www.rachelbhayes.com/about-2> (2024. 03. 20.)

A jelen dolgozathoz választott installáció(-fotó) a new mexikói Bottomless Lake parkban készült 2015-ben. A különböző színű, selyemszerű, áttetsző anyagból, téglalapokból varrott hosszúkás, vékony textilsávot egy kis tó vize fölé feszítve fotózták le. Az éles, határozott körvonalú vízszintes és függőleges sávokat a víz tükre időjárástól és fényviszonyoktól függően, de mindenképpen festői, elmosódott, lágy színfoltokká oldja. Az emberalkotta, intellektuális, tudatos, analitikus (színek és anyagok nem véletlenszerű egymás mellé helyezése) konstrukciót a természetes víz úgy tükrözi vissza, hogy közben magába is olvasztja, be is fogadja. A természet, mint egy anya, visszatükrözi gyermekét, az embert és az általa alkotottat. Részleteit, hibáit elmosva, elfogadva, színeit, erényeit felerősítve, az egészet nézve szeretetteljesen kapcsolódik hozzá, és segíti abban is, hogy önmagához kapcsolódjon. Rachel B. Hayes színsávja közepén bele is ér a vízbe. (Kép 48.) Ott a kapcsolódás fizikai, nemcsak vizuális és szimbolikus. A finom, lágy textília érinti, simogatja a vizet, ahogy a művész más installációi esetén a homokot vagy a fákat. A simogatás a fizikai érintés, kontaktus legfinomabb, leggyengédebb, legszeretettelibb formája. Kifejezi, megvalósítja a kapcsolódást, de ez a kapcsolódás elengedett, levegős, szabad mozgást tesz lehetővé. Hayes installációinak egy másik csoportjánál a légység egy újabb aspektusa jelenik meg: az anyag áttetszősége révén a színek az alattuk lévő felületekre vetülnek, felveszik, lekövetik formáikat pl. kövek, víz, talaj, fa stb.

Alice mesebeli tükreán kívül nincs más olyan tükör, amely egyszerre reflektál, és befogad, amely egyszerre megtart és amelybe el lehet merülni. Ez a természeti tükör megnyitja az ég végtelen terét, az Isten szemszögéből mutat képet. Egyaránt képvisel állandóságot, időtlenséget, ugyanakkor a legkisebb szélmozgásra vagy fényváltozásra is rezonáló rebbenékeny felület. Nem is felület, hanem határ, amely egyszerre választ el és köt össze két világot. Nem is határ, mert a víztükör valójában nem létezik. Csak anyaga, közege van, és a rajta mutatkozó kép látható, de maga a víztükör nem megfogható. Létezéséről „materiális” bizonyosságot paradox módon akkor kaphatunk, amikor már nem tükröz. Amikor homályos. A befagyott tavak, folyók tükre olyan, mint egy vízgőztől elhomályosult fürdőszobai tükör. Csak tudjuk, de nem látjuk, hogy

a tükörképünk benne⁴¹ van, tehát nem a képfelületen látjuk, tudjuk a képet, hanem benne. Ez a tapasztalat különösen jól érzékelhető a víztükör esetében, ahol a képet gyakran úgy látjuk, mintha nem a felületen lenne, hanem a víz anyagában.

3.3.4. *Rakotzbrücke*

Ezen a jelenségen alapul a német-lengyel határ közelében található 1750-ben vagy 1860-ban épült Rakotzbrücke vagy Ördög hídja, amely a források szerint nem azért készült, hogy átmenjenek rajta, hanem kifejezetten azzal az esztétikai céllal, hogy az ív és tükröződése egy tökéletes kört alkossanak. Ez a nagyon korai landart alkotás szemtanuk szerint nemcsak azért páratlan, mert a legtökéletesebb forma rajzolódik ki a kőkör és vízen megjelenő tükörképe összeadódásából, hanem azért is, mert a tó partján sétálva ez a kör szinte mindenhol nézve ugyanolyan szabályos. A legenda szerint a hidat maga az ördög építtette cserébe az első lélekért, aki majd áthalad rajta. E történet másik verziójában az építésvezető, aggódva, hogy nem fejezi be időben az átjárót, lepaktált az ördöggel a fenti témában. A harmadik ok, amiért az ördög hídjának nevezik az építményt az, hogy formája miatt nagyon veszélyesnek tartják rajta az áthaladást – internetes források szerint ez a jelenség Európa több más hídjára is igaz. Egy másik forrás szerint a híd azért kapta a nevét az ördögről, mert a hiedelem szerint ilyen különleges és tökéletes konstrukció megépítésére csak az ördög lehet képes. Az építmény perfekt, ám átsétálni rajta életveszélyes. A két hiedelem ellentmondásban van egymással. A valóságban a Rakotzbrücke megrendelője egy Friedrich Hermann Rotschke nevű természetbarát lovag. A híd bazaltkövekből épült, amelyeket fagerendákkal erősítettek meg. Ugyancsak az ördögről kapta a nevét egy wales-i híd is, (Devil's Bridge in Ceredigion), ám itt „tökéletesség” csak a megtervezettségre, a konstrukcióra vonatkozik. Ezen a hídon át lehet sétálni, amely talán pont azért van, mert ívének görbülete nem alkot tökéletes kört annak tükröződő képével. A németországi híd különlegessége nemcsak abban áll, hogy a landart jelentkezése előtt (több) száz évvel épült ugyanolyan alkotói szándékkal, mint egy 20. századi természetművészeti mű, hanem azért is, mert egy olyan koncepciót

⁴¹*Benne* – így mondjuk magyarul, és a világ számos más nyelvén is (*in the mirror, dans le miroir*)

valósít meg, melyben az ember alkotta konstrukció a természettel kooperációban, a természet kiegészítő hozzájárulásával válik tökéletes egészzé. Az ember és alkotása nem lehet egész, nem lehet önazonos a természet jelenléte nélkül. Vagy másképp fogalmazva az ember és alkotása csak kezdete, vázlata, bevezetése lehet egy közös munkának. És mivel körformáról van szó, amelynél nem tudható hol kezdődik, és hol végződik, ezért a másik irányból is megközelíthető a kérdés. A természet sem lehet meg az ember nélkül. Bár ezzel kapcsolatban megoszlanak a vélemények, én úgy gondolom, ez a kapcsolat kölcsönös. A kölcsönösség egyik vizuális megjelenítése a tükör. (Kép 49.)

3.4. A geometria lágy ölé

Bár már az előző fejezetben is kifejezetten geometrikus, azon belül is olyan lágy geometrikusnak nevezhető művekről és ennek jegyében alkotó művészekről írtam, akiknél a természethez kapcsolódás koncepciója kiemelkedő fontosságú – mivel ahogy a szövegem legelején kifejtettem a lineáris szerkezet hátrányaként, nem köthetek témákat egyszerre két helyre –, ezért most egy új fejezetben tárgyalom azokat, akik számára a geometria – pontosabban a *lágy geometria* – a „közös nyelv” a természettel. Olyan gyakorlatokra gondolok, amelyek a geometriát, mint a természetben inherens, egyetemes szerkezetet olyan módon „közelítik meg”, „használják” vagy „elevenítik meg”, ahogyan az a természetben jelen van: egyszerűen, magától értetődően, intuitívan, empátiával, finomsággal, a természetből „kivonva” majd „visszaépítve”, tőle elválaszthatatlanul.

3.4.1. Javier Riera: *Lappangó geometria*

Némileg visszakapcsolódva az előző fejezethez, a tükröződést használja több munkájában Javier Riera is. Fákra, bokrokra, természeti képződményekre vetített álló vagy mozgó fénygeometriái megduplázódnak a víztükörben, hangsúlyt, megerősítést, vizuális visszhangot kapva. A művész szerint: „Az ember nem választhatja el magát a természettől, mert ő maga is természet, annak ellenére, hogy intellektuális képességei különböztetik meg: éppen az a képesség, amely lehetővé teszi számára, hogy megvilágítsa ezt a kapcsolatot, és cselekedjen a környezetével, tágítva személyes és kollektív horizontját.”⁴² Ehhez kapcsolódik Michel Serres már idézett művében, amikor a „Vissza a természethez” rousseau-i imperatívuszát tovább gondolva, azt hangsúlyozza, hogy a természetnek tárgyból újra jogalannyá kell válnia, és az új szerződésnek a kölcsönösségen kell alapulnia. „Vissza tehát a természethez! Ez annyit jelent: a kizárólag társadalmi szerződést ki kell egészítenünk a szimbiózisra és a kölcsönösségre alapozott természeti szerződéssel, amelyben a dolgokhoz való viszonyunkat már nem az uralom és a birtoklás jellemzi, hanem a dolgokra való rácsodálkozás, viszonosság, a szemlélődés és a tisztelet, amelyben a megismerés már

⁴² <https://javierriera.com/texts/javier-riera-and-the-intervened-landscape/?lang=en> (2025. 01. 06.)

nem birtokbavételt jelent, ahogy a cselekvés sem uralkodást.” (Serres, 2021. 51. o.)

Javier Riera geometriai formákat vetít a tájra, a táj formáira, elsősorban fákra, bokrokra. A fák organikus kontúrú koronája maga a vetítőfelület, amely a fény és a vetített forma útjában állva, az álló vagy mozgó, gyakran több elemből épített vagy álló, strukturált geometriai alakzatot kimetszi és kiemeli a térből. A vetített formák az őket „felfogó” fák, növények „testén” kívül a semmibe vesznek. A látvány efemer, addig tart, amíg a Nap fel nem kel, és lassan erősödő sugárzásával ki nem egyenlíti, el nem tünteti a mesterséges projekciót.

Organikus és geometrikus, anyag és fény egyé válik. A természet mélyéről „előbányászott” geometria finoman, utalásszerűen visszakerül a helyére. (Kép 50.)

Tórusz

A fülei művésztelepen 2012 nyarán időm legnagyobb részét egy elvirágozott napraforgómezőn töltöm. Két jelenség ragadja meg a figyelmemet. Az egyik a növények rendezett káosza, a másik az elvirágozott fejek különös horpadtsága. A látványt alkotóelemekre bontom, rétegekben kezdek el látni és gondolkodni. Az ég van leghátul, azt követi a föld síkszerű felülete. A kiszáradt föld repedezettségének perspektivikus ábrázolása teret ad a képnek. A napraforgókat egyenletes távolságra ültették, szabályos sorokban indulnak ki a talajból. Tányérfejek különböző irányokba fordulnak, hajolnak, gyakran magukkal húzva a szárat is. A rendezett struktúra a föld fölött valamivel megbomlik. Az eredetileg kör alakú virágfejek a térben ide-oda hajolva elliptikus formává módosulnak. Nem is helytálló a „napraforgás” kifejezés, vannak virágok, amelyek tudomást sem vesznek a Nap helyéről, a többségi irányról. Rendezett káosz. Természetes geometria. Az emberalkotta rendszert felülírja a természet. Külön figyelem a virágok fejét. Portrékat rajzolok a Fibonacci-számsor szerinti szögben hajló duplaspirálban elhelyezkedő néhai magok helyeit magukban ölelő virágfejekről. Oldalnézetből a virág feje kívülről megemelkedik, majd mielőtt elérné a közepet behorpad. Ez a horpadás nagyon megragadja a figyelmemet. Egyre több virágfejet rajzolok mindenféle nézőpontokból. A domborulat gesztusos megfestésével kezdem egészen addig, amíg az egyik képen már nem épül vissza a virágközép síkja: a fej kilyukad, megmutatva egy önmagában duplán körkörös formát.

Különböző szögekből festem az ellipszist, formakövető vonalakkal emelem ki térbeliségét.

Ez a tórusz⁴³. Nem kerestem, de ott volt, megtaláltam.

Talán ugyanígy történt Carusszal, akinek a Kilenc levél a tájképfestészetről című munkájában arról a reményéről ír, hogy „hozzáférhet a természet természetéhez”, a „táj fiziognómiájához”, vagyis hogy „minden természeti tárgy tanulmányozása arra késztet, hogy egy külső és egy belső aspektust vegyünk figyelembe.”⁴⁴ A szerző ezt azzal folytatja, hogy Carus „legnagyobb hozzájárulása a tájképfestészethez az volt, hogy a művészet számára visszaszerezte a felszíni és a tárgy szerkezeti, belső, alkotóelemek közötti szükséges kapcsolatot”⁴⁵. Jól ismert tény, hogy ezt a munkát Cézanne folytatta. A „visszaszerezte” kifejezés arra is utalhat, hogy korábban Platon már leírta, hogy melyek azok a tökéletes testek, – amelyeket aztán Archimédész további tizenhárommal egészített ki – amelyek a látható valóság mögött vannak, onnan

⁴³ A geometriában a tórusz (latinul: torus, tsz.: tori) egy forgásfelület, melyet úgy képzünk, hogy egy kört a vele egy síkon lévő középpont körül forgatunk a háromdimenziós térben. Ha a forgás középpontja nem érinti a kört, a felületnek gyűrű formája van, gyűrű tórusznak vagy egyszerűen tórusznak nevezzük. (léteznek más tóruszok is) A szakrális geometriában a tórusz a legtökéletesebb forma. Ebben a formában tud a legegyszerűsebben áramlani az energia a fekete és fehér lyukak között. Világyegyetem-modellnek éppúgy tartják, mint az embert körülvevő energiaburok formájának. A világmindenség energiája (prana) a talpon keresztül lép be, a gerinc mentén elhelyezkedő legfőbb energiacsatornán keresztül áramlik felfelé, és a fejtetőn található koronacsakrán át távozik.

⁴⁴ <https://javierriera.com/texts/geometry-and-landscape/?lang=en> (2025. 01. 06.)

⁴⁵ u.o.

„sugároznak” ki, a természettel egységben, vagy ahogy Michel Serres fogalmaz: „a természet a számok kódjaiba vagy az algebra betűibe van rejtve.”

(Serres, 2021. 53.o)⁴⁶

Javier Riera is ezeket a belső, inherens formákat keresi a tájban, a fáknban, amelyekre aztán visszavetíti őket. Munkái esetében „a geometria nem akarja megsemmisíteni a természetet, hanem inkább összeolvadni vele” – nagyon fontos különbség ahhoz az állításhoz képest, amely szerint minden olyan művészet, amely a természeti jelenségekben, formákban geometrikus alakzatokat keres, vagy azokkal azonosítja, a szó átvitt értelmében „vetíti rájuk”, a férfiszempontú, nyugati, posztkolonialista eszmerendszer hatása alatt áll. Erre az ökológiai témájú művészetelméleti diskurzusból elterjedt elméletre Maja és Reuben Fowkes, a szocialista antropocént kutató művészettörténészpáros – akiknek ökológiai tematikájú, doktoranduszoknak tartott workshopján vettem részt 2023 őszén a brnói FaVu-n – hívták fel figyelmemet. Eszerint a nyugati kultúra kolonizáló, patriarchális szemléletű természethez való viszonyának eredete többek között Platón filozófiai rendszerében keresendő. Véleményük szerint ez az elsősorban a nyugat-európai filozófián alapuló, a magát a természettől elválasztó, a fölé helyező, felelősséget nem vállaló, gyarmatosító nézőpont a felelős az ökológiai problémákért is. A racionális, ugyanakkor beleérező viszony kialakítása, melynek egyik nyelve lehetne a geometria, felülírhatná a mechanikus és romantikus természetszemlélet vitáját.

⁴⁶ Egészen bizonyos, hogy Michel Serres itt nem a „természet matematizálására” gondol, amelyet Husserl tudománykritikájában említ, aki szerint a tudományok 20.század eleji válságának fő oka az, hogy „jelentéktelenné váltak az élet szempontjából.”, mert elvonatkoztattak a szubjektumoktól. Már Galilei is azt állította, hogy az anyagnak csak a matematikailag mérhető tulajdonságai valóságosak, „a tapasztalás szubjektív minőségei (..) pusztán illuzórikus benyomások. Husserl gondolatait Karsai Gábor Filozófia és ökológia című szövegében idézi: Karsai Gábor (2003): Filozófia és ökológia. *Ökotáj*, 31–32. 71–75. <http://www.okotaj.hu/szamok/31-32/ot31-09.htm> (2024. 05. 03.). Ebben az ökológiai gondolkodás filozófiai alapjainak feltárására tesz kísérletet. Felvázolja azt a folyamatot, ahogy a modernitásban megjelenik a természet és ember elválasztása, és ezzel a természet uralásának gondolata is, majd az erre adott ellenreakciókat: a romantika egységideálját, majd Husserl és Merleau-Ponty fenomenológiáját és ezekhez kötődve Whitehead organikus filozófiáját.

„Úgy érzem, mintha valami lappangana azokban a terekben, amelyekben dolgozom, valami, ami bizonyos módon megmutatkozik vagy létrejön a munkáimon keresztül" – folytatja Riera. Ez a lappangás nem megközelíthető sem tudományos megfigyeléssel, sem spekulációval, nem hozzáférhető a ráció számára, mégis egyfajta bizonyosság érzésével jár. Egy másik helyen így fogalmaz a művész: „úgy gondolom, hogy amikor megtalálom a megfelelő geometriát egy tájhoz, az olyan, mint egy kulcs, amely megnyitja a láthatóság élményét, amely szorosan illeszkedik az adott helyhez. Úgy érzem, hogy a megfelelő geometria valami olyasmit közvetít, ami egy meghatározott térben lappang, mintha megmutatná a hely egy korábban rejtett dimenzióját.” Ahogy a munkáit elemző egyik szerző, Aurora García írja: „Munkáiban az, amit látunk, elvezet bennünket ahhoz, amit nem látunk, és a mulandó megragadásából eredően megnyitja az ajtót a valóban maradandó felé, ami nem más, mint a természetben és az emberi gondolkodásban meglévő, mindig megújuló energia, amely a természetre vetül, és annak részeként képes megvilágítani.”⁴⁷ (Kép 51.)

Hasonló élmény volt számomra az a folyamat, amikor a Luppa-szigeten hosszú szemlélődés után megláttam a platánsorban elhelyezkedő (látó)-gúlát, amelyet aztán végül egy (szintén) intuitív döntés hatására az először tervezett vízszintes helyett függőleges pozícióban helyeztem el a másik oldali parton álló acélkockába. A döntést a kocka és a körülötte elhelyezkedő tágas, végtelen égbolttal „fedett”, folyóval „övezett” természeti tér, táj sugallta. Erről az installációról az összefoglalásban írok részletesebben.

Riera egy olyan átmenetet keres, amelyben ráció és intuíció egyszerre működik. Robert Smithson hozza fel példának, aki „egy látnok költő, és (...) racionalista építő is.”, illetve Walter de Maria *Lighting Field* című munkáját, amelynél „a távolban lévő vékony pálcikák miatt pontos és félig áttetsző geometriai struktúra, amely hatalmas üres térben helyezkedik el (...) fizikailag és drasztikusan összeköti az ég és a föld energiáját.”⁴⁸

⁴⁷ <https://javierriera.com/texts/geometry-and-landscape/?lang=en> (2025. 01. 06.)

⁴⁸ Bonaval: Interview with Javier Riera (emailben kaptam Javier Rierától)

Matematika, geometria és líra, költészet egyszerre. Riera arra is kitér, hogy „a racionális megismerési módok iránti bizalmi kapcsolat megszakadt”, vagyis feladtuk azt az elképzelést, hogy a világ tudományos úton megismerhető, értelmezhető. Ennek nyomán sokan többek között drogok használatával és/vagy spirituális utakon próbálnak ezeknek a kérdéseknek a végére járni. Számos művész – pl. Agnes Martin – esetében a geometria így átalakulva, megpuhulva, intuitívebb módon, szinte azt is mondhatnánk, hogy irracionális, gyakran meditatív gyakorlatként jelenik meg.

Egy 2016 körül keletkezett szövegemben a következőket írtam: *„Korábban azt gondoltam, hogy a geometria és a geometriai művészet valami nagyon prózai, száraz, szigorú és racionális dolog. Később elkezdtem a formák és színek rendszerét az érzékiség felé építeni, kerestem azt az utat, ahol az ösztönök, az érzelmek harmonizálhatók a struktúrával, a rendszerrel, a renddel. Ezt „érzéki geometriának” neveztem el. A geometriai formák (pl. a kör, négyzet, stb.) – akárcsak a színek – mindenki számára érthetőek, egyes kultúrákban másként kódoltak, de minden bizonnyal minden ember valahogyan ismeri, megérti és dekódolja őket. Szemben a látható, fizikai világ jelenségeivel, amelyek állandóan változnak, néha kaotikusak, átláthatatlanok és nehezen követhetőek, ezek egy stabil, világos, állandó és örökkévaló világhoz tartoznak. Az én geometrikus világomban én alkotom a szabályokat.”*

3.4.2 Emma Kunz: Gyógyító geometria

Emma Kunz (1892–1963) svájci gyógyító, művész és látnok, akinek geometrikus rajzai összekapcsolják a művészetet, a tudományt és a metafizikát. Az általa „energia-mezőknek” nevezett gráf- vagy másnéven milliméterpapírra, grafit- vagy színes ceruzával készített rajzok diagnosztikai és harmonizáló eszközként szolgáltak, nem pedig hagyományos értelemben vett művészeti alkotásként. Munkái leírhatók a lágy geometria fogalmával, hiszen az intuitív kreativitás és a racionális precizitás között egyensúlyoznak, mellyel a matematika metafizikai dimenzióit és az egyetemes harmóniát kutatta. Emma Kunz ráhangolódva pácienseire, és az univerzum (tágabb értelemben vett természet) rezgéseire, hullámaira, ingájával geometrikus formák pontjait rajzolta(tta), jelölte(tte) ki méterszer méteres papírlapjaira, hogy aztán ezeket

a pontokat réteges, hálózatos ábrákká építse vonalzójával és ceruzájával. Színeikkel és néha rendszert organikusan áthágó formáikkal, asszimetriáikkal, de mégis valami mély, belső rendszerszerűséget sugalló struktúrájukkal ezek a rajzok semmihez sem hasonlíthatóak, amit eddig láttunk. Létrejöttükről és eredeti céljukról tudható, hogy nem műalkotásokként születtek, hanem diagnosztizáló és/vagy gyógyító szándékkal, az utókor minősítette és helyezte át őket a művészet területére. Bár örülhetünk, hogy ezek a több ezer órányi elmélyült figyelmet és energiát megőrző, „tömör” felületek elérhetőek a nagyközönség számára, felmerül a kérdés, hogy mit szolt volna ehhez a szerző, aki életében senkinek nem mutatta meg ezeket a munkákat a közvetlen érintetteken kívül, és kifejezte, hogy ezeket nem műalkotásoknak szánta. (Kép 52.)

Az így létrehozott mintázatok – koncentrikus körök, sugárzó vonalak és bonyolult rácsok – az energetikai és kozmikus áramlások vizualizációiként működnek. A szimmetria és az arányos kapcsolatok az egyensúly és a dinamikus energia érzetét keltik, mintázatai összhangban állnak az ősi szakrális geometriával és az aranymetszés fogalmával, amelyeket az egyetemes harmónia és szépség hordozóiként tartanak számon. Ez megerősíti azt az elképzelést, hogy a geometria nemcsak vizuális harmóniát, hanem energetikai kiegyensúlyozást is nyújthat. Kunz a geometriát azokat a láthatatlan erőket feltáró eszközként kezelte, amelyek a valóságot formálják. Művészete az energiák áramlását és a kozmikus rendet vizualizálja, összekötve a fizikai és a metafizikai világot. Egyes rajzai mandalaszzerű sugárzó mintázatokat tartalmaznak, amelyek rétegei geometriai precizitással és intuitív összetettséggel készültek. Alkotásai a természetben és az emberi tapasztalatban rejlő dualitások visszatükröződései.

Kunz úgy hitte, hogy művészete gyakorlati gyógyító hatással bír, és segíti a harmónia helyreállítását. A geometriai formák, amelyeket használt, stimulálják az agy mindkét féltekéjét, elősegítve a mentális integrációt és az érzelmi egyensúlyt. Ez az elv összhangban van a holisztikus orvoslás azon megközelítésével, amely a test és az elme kapcsolatának fontosságát hangsúlyozza. Alkotásai előrevetítik a kortárs tudomány, például a neuroesztétika eredményeit, amely a mintázatok és arányok emberi megismerésre és érzelmekre gyakorolt hatását vizsgálja. Rajzainak meditatív jellege

erőteljes eszközzé teszi őket a személyes önvizsgálat és az energetikai harmonizáció számára. (Kép 53.)

3.4.3. Rákóczy Gizella: Érzéki geometria

A tágabb értelemben vett természettel, az univerzummal keresi az összhangot, kapcsolatot munkásságával Rákóczy Gizella is. Érdekes egybeesés számomra, hogy az ő művei kapcsán használja a róla megjelent (sajnos túl rövid) posztumusz életrajzi filmben⁴⁹ Százados László az „érzéki geometria” kifejezést, amelyet én 2015-ben használtam először. A geometriának ezt a speciális „esetét” (amelyet feljebb, a „Nekem a geometria” című fejezetben fejtettem ki) próbáltam saját munkáim kapcsán leírni ezzel a szókapcsolattal 2015-ben. Korábban nem találkoztam ezzel a kifejezéssel, viszont aztán többször leírtam pályázatokban.

Ornamentika-vita című 2021-ben írt szövegemben Rákóczy Gizella alkotásairól írtam, ezen belül többek között arról, hogy miért nem „vonzó abrosz és kellemes szövetminták” (Simon, 2012, II./9. o.) a művész festményei. A matematikai alapú, geometrikus absztrakt, szeriális képzőművészeti alkotások és a (geometrikus) ornamensek közötti rokonság vitája messzire nyúlik vissza az időben. Rákóczy Gizella elszigetelődve, magányosan alkotott. Elmélyülten, szerzetesmódra festette évtizedeken át ugyanazt a négy szint ugyanabba a néhány formába: spirálba, labirintusba, sávokba. Életművét nehéz beilleszteni a „megszokott” irányzatokba, iskolákba. Sem a geometrikus absztrakt, sem a konstruktivizmus, sem a konkrét művészet fogalmai nem fedik le tisztán művészetét. Simon Zsuzsa a Balkonban két részben, és a Zsikla Mónika által szerkesztett *Transzparens labirintus* című monográfiában⁵⁰, szerkesztett változatban megjelent szövegében arra mutat rá, hogy az ilyen típusú művészek időnként felbukkantak, felbukkannak a modernizmusban és az absztrakcióban, de sosem lett belőlük irányzat vagy iskola (Simon, 2012. I./3. o.)

⁴⁹ <https://youtu.be/FiOq-mu4pMI?si=PtNPOKx9zFWczEJ2> 16:03 (2025. 01. 17.)

⁵⁰ Balkon, 2012/10.sz.2-6- o., 2012/11-12.sz. 2-11. o., Rákóczy Gizella: *Transzparens labirintus*. Szerk.Zsikla Mónika

A cikk több példát is említ, többek között Francois Morellet-t, Kovács Attilát, Vera Molnárt, Richard Paul Lhosét, Türk Pétert, Agnes Martint – utóbbi tekinthető talán leginkább Rákóczy rokonának. Ennek az – egymástól és gyakran a művészeti szcénától is való – elszigeteltségnek Rákóczy esetében több oka van. Egyrészt ilyen (lehetett) a lelki-szellemi alkata. Tudatosan vagy ösztönösen, a valóságot szerette volna megismerni, és ezt nem a külvilágban való mozgással tette, hanem befelé figyeléssel – mintha maga is nap mint nap abban a labirintusban járt volna, amelynek sokezer éves szimbólumát választotta egyes műveinek, sorozatainak kiindulópontjául. Ahogy Simon Zsuzsa utal rá (*Simon, 2012. I./5. o.*); ehhez a belső figyelemhez, elemzéshez és megértéshez egyre inkább minimalizálni kellett nemcsak a külvilág zaját, de munkájának formanyelvét is. Redukciós törekvése a világban és a művészetben jelen lévő vizuális ingertömeg és káosz ellen természetes reakció volt: egy olyan ember és művész válasza, élet- és művészeti stratégiája, aki érzi, tudja, hogy a dolgok átlátásához, megértéséhez (vizuális) csönd kell. Vizuális és érzelmi csönd. Az érzelmek kikapcsolásának igénye, illetve az intuíció és a spontaneitás kiküszöbölése az alkotói folyamatból egy a „hagyományos” művészi, festői attitűddel alapvetően ellentétes magatartás. A „klasszikus” festő, ha ugyan meg is tervezi előre a képet, szabad utat enged az intuíciónak és az improvizációnak, fontos számára, hogy egy kép megfestése ne csak kivitelezés legyen. A belső képek, de még a természet után készült művek esetében is annak az egyensúlynak a megteremtésére törekszik, amelyben a színek és formák szabad áramlását egyszerre figyelheti kívülről és irányíthatja. Rákóczy Gizella egy olyan új utat taposott ki a művészet dzsungelében, amely – bár kiindulópontja a matematika és a geometria racionális, épített rendszere – meglepő módon mégis visszavezet a festészet „főcsapására”. Ahogy Simon Zsuzsa írja: „Kizárta ugyan a szubjektumot, saját szubjektumát a műből, de az visszajött a kézen és a matérián keresztül.” (*Simon, 2012. I./3. o.*) A hagyományos festészet tág határait, rengeteg döntést igénylő helyzeteit Rákóczy félelmetesnek érezte (*Simon, 2012. I./5.o.*), ezért egyrészt színvilágát redukálta négyre: kadmiumsárgára, krapplakra, krómoxidzöldre és párizsi kékre, másrészt a lehető legegyszerűbb formákba, négyzetekbe és sávokba festette ezeket, kezdetben temperával, később akvarellal, átlátszó rétegekben. Mindezt matematikai algoritmusokon „vezette keresztül”: tulajdonképpen a matematikai szabályokat (ismétlés, szorzás, osztás,

irányváltoztatások, aranymetszés, rétegek száma a Fibonacci-számsor szerint stb.) fordította át vizuális nyelvre. És itt következett be az, amelytől tevékenysége a képzőművészet és nem a matematikai illusztráció tárgykörébe tartozik: a végigvitt szabályrendszer nyomán születő olykor több száz festményből álló képsorozatok minden darabja egyedi. A főleg a későbbiekben akvarellal festett transzparens színrétegek optikai színkeveredései és az egymás melletti színmezők közötti – mennyiségi, minőségi, komplementer és szimultán – szinkontrasztok „áthúzták” a sorozatot a kötött szabályrendszerből a festészet határtalan világába. Ugyanoda, ahol az intuitív módon létrehozott művek is tartoznak. A színviszonylatok végtelennek tűnő variációi abból is következnek, hogy Rákóczy mindent szabad szemmel és szabad kézzel festett. A kikevert árnyalatok sosem lehettek tökéletesen ugyanazok, ahogy az ecsettel, maszkolás nélkül húzott határoló vonalak sem. (Kép 54.)

A matematikai gondolkodás, a számok biztonságos határai⁵¹, ezzel szemben pedig a színek érzéki világa kerül egyensúlyba Rákóczy Gizella festményein. Ez olyan, mint a teremtés maga. Simon Zsuzsa ezt így fogalmazza: „Amikor Rákóczy Gizella teljes bizalmát behelyezte a színekbe és a formákba, akkor ez a bizalom nem arra irányult, hogy majd okos algoritmusokat tud csinálni, és hogy azokat pontosan végig tudja játszani, hanem abban bízott, hogy az eredmény sokkal több lesz, mint a program, amely azt mozgatja.” (Simon, 2012. II/11. o.) Másképp fogalmazva, munkájának transzcendens mélységét nemcsak a felhasznált szimbolika és meditatív munkamódszer adta, hanem éppen az, ahogy egy matematikai-geometrikus algoritmus, szellemi terv vizuális formát ölt.⁵²

⁵¹ Simon Zsikla Mónikát idézi, aki, „Ernesto Grassi találó megfogalmazását idézi, aki szerint az ókori bölcselők a számokat »határt szabó faktorként« értelmezték.” Simon [2012], II/9.o

⁵² A teremtés mellett ez hasonlatos a számítógép működési elvéhez, ahol minden megjelenő adat – de gondoljunk most csak a vizuális információkra – mögött számok, algoritmusok vannak.

Ugyanakkor pont az a rejtett finomság, amellyel a matematika átfordul festészetbe, adhat okot félreértésekre és -nézésekre. Az egyes darabok közötti leheletnyi eltéréseket az avatatlan szem nem veszi észre, ezért hajlamos lehet sormintának, ornamensnek érzékelni a képeket, sorozatokat. Ahogy Vadas József írja a művész 1998-ban, a Műcsarnokban rendezett kiállításáról: „Rákóczy jó érzékkel tapintott rá, hogy minden szépség – a meander formai tökélye – mögött rendszer húzódik meg. [...] A kérdés azonban az, hogy képesek vagyunk-e a rendszer ismeretében újabb szépségek létrehozására. [...] Vonzó abrosz és kellemes szövetminta ilyen módon nagy számban produkálható.” (Simon, 2012. II./9. o.)

A fenti gondolatmenet azt sugallja, hogy a szöveg írója csak részben értette meg a művész munkáit. Átlátta, hogy a szépség mögött rendszer húzódik, de – talán mert alkalmazott művészeti területről érkezett – ennél nem többet. A Rákóczyéhoz hasonló alkotások közül azokat fenyegeti az a veszély, hogy ilyen megítélés alá kerülnek, amelyek azon kívül, hogy „okosak”, még „szépek” is.

Vera Molnár vagy Agnes Martin munkái legtöbbször nem színesek, hangsúlyosabb bennük a gondolati elem, ezért velük kapcsolatban ritkán merül fel a dekorativitás kérdése. Rákóczy munkái mellett, hogy matematikaiak, érzékiek is. Színesek, ráadásul harmonikusan, hiszen kevés szín gazdag kombinációiból épülnek fel, a létrejött kapcsolódások minden esetben „kellemesek”, szem- és ezért szívgyönyörködtetőek. Ezen túl a sávós, négyzetes vagy négyszöges elrendezés (melyekkel kapcsolatban felmerül az abrosz- és szöveg minta) egyszerűen kivitelezhető lenne a textiliparban.

Régóta zajlik az ornamentika-vita a képzőművészetben az absztrakt, ezen belül elsősorban a konstruktív, az op-art, a geometrikus absztrakt és a konkrét művek kapcsán. Kandinszkijék még öndefiníciós, -megerősítő indítékkal választották le magukat, a magasművészetet, a (látszólag) szellemi tartalmat nélkülöző szép mintákról, ornamensekről, a „szegény rokonról, akit szégyellni kell” (Simon, 2012. I./5. o.)

Pedig eredetileg az ősi minták, díszítőmotívumok világmagyarázatok, a világban rejlő rendet, rendszert tükrözik. Ilyen értelemben akár teljes átfedés is lehet egyes matematikai-geometriai alapú absztrakt művek és az ornamentikák között. Ahogy

Nárai Szilvia írja: „Habár Rákóczy nem a konkrét művészet képviselője, de a törvényen és szimbólumrendszeren alapuló művészete megidézi Max Bill írását, aki szerint a konkrét művészet természetközeli és az univerzális felé tör, s egyik konzekvenciája a törvény kifejezése.” (Nárai, 2018.) Vagy idézhetnénk Simon Zsuzsa szövegéből Alan Fowler angol művészettörténész gondolatát is: „...ez a logikai és szisztematikus alapra épülő mű minden más ábrázoló formánál mélyebben fejezi ki a világ realitását.” (Simon, 2012. I./5. o.) A fenti két gondolat ritka példái annak, amikor a szerzők az absztrakt művészet ezen formailag és gondolatilag letisztult alkotásaiban meglátják, tudatosítják a transzcendens tényezőt.

Akkor mégis hogyan különböztethetjük meg az ornamenseket a szeriális matematikai-geometriai alapú művektől? Érdemes-e egyáltalán megkülönböztetni őket? Izgalmas kezdeményezések voltak ennek tisztázására a Vasarely Múzeumban 2011-ben *Ornamentika – serialitás*, illetve a Ludwig Múzeumban 2019-ben *Pattern and Decoration* címmel megrendezett kiállítások. Előbbiről Rieder Gábor írt kritikát, amelyben kiemeli, hogy már sokan próbálták megfejteni az ornamentikák titkát, de „a díszítőformák nem igazolják vissza, hogy elégedettek-e a körük épített rendszerrel. Ugyanúgy, ahogy az ornamentika az absztrakt festményeket se dekódolja, csak felrajzol egy lehetséges értelmezési keretet.” (Rieder, 2011.)

Figyelemreméltó az is, hogy a másik irányból, az ornamentikával foglalkozó szakkönyvek szerzőinek is feltűnik a hasonlóság a díszítőelemek és a kortárs matematikai alapú képzőművészet között. Durant például, művének *Geometrical Ornament* című fejezete végén több bekezdést is szentel ennek a kérdésnek, megemlítve Francois Morellet és Kenneth Martin munkásságát, és az 1972-ben a londoni Whitechapel Galleryban megrendezett *Systems* című kiállítást. Majd így összegzi gondolatait: "Valószínűleg a 'Rendszer' művészei azt állítanák, hogy munkájuk egyértelműen megkülönböztethető a pusztá mintakészítéstől, de tény, hogy sok absztrakt műalkotás és díszítőelem közötti hasonlóság több mint felszínes." (Durant, 1986. 67.o.) Mindenesetre, ahhoz, hogy egy matematikai-geometriai szeriális alkotás felett lefolytathassunk egy képzőművészet-ornamentika (territórium)-vitát, véleményem szerint elengedhetetlenül fontos a művész szándékának, kiindulópontjának, világnézetének, munkamódszerének ismerete, illetve az adott mű

tágabb kontextusba helyezése. Itt példaként említhetjük Vera Molnárt, akinek munkássága ugyan sok ponton rokonítható Rákóczy Gizelláéval, mégis alapvető különbség, hogy egyrészt ő nem tartotta fontosnak az algoritmusok kézi kivitelezését – ehhez használta a számítógépet (most itt nincs szó munkáinak azon csoportjáról, amelyeket kézzel alkotott) –, másrészt a rá jellemző szikársággal deklarálta: „Munkáimban nincs sem természet, sem szimbolikus, sem metafizikus, sem misztikus tartalom, munkáimnak nincs semmiféle üzenete.” (Simon, 2012. II. 3.o.) (Kérdés, hogy lehet-e nem-üzenete egy műalkotásnak?) Ezzel szemben Rákóczy Gizella nemcsak hogy nem tagadta vonzalmát az ornamensekhez, hiszen tervezett is kerámiamozaikokat, hanem legjelentősebb festménysorozatainak inspirációs forrásai ősi díszítőelemek, motívumok voltak. Felismerte bennük azt az egyetemes törvényt, amelynek kutatására feltette az életét. (Kép 55.)

3.4.4. Agnes Denes: *Flexibilis geometria*

Agnes Denes életműve a tudomány, a matematika és a filozófia összekapcsolásával vizsgálja az emberi létezés természetét, a tudásrendszereket és az univerzumhoz való viszonyunkat. Munkássága számos műfajt ölel fel, beleértve a rajzot, szobrászatot, installációkat és a tájművészetet, és egyedülállóan ötvözi az intellektuális kutatást a költői intuícióval, amit jól példáz, ahogyan a matematikát „alakítható, érzelemmentes és tökéletes”⁵³ nyelvként használja az egyetemes igazságok kifejezésére.

Denes a matematikát nem csupán a számok és képletek merev rendszerének tekinti, hanem egy rugalmas keretnek, amely lehetőséget nyújt mélyebb filozófiai kérdések feltárására. Manifestójában a matematikát úgy írja le, mint „vásznat”, amelyet kinyújthat, átalakíthat és újrendezhet anélkül, hogy az elveszítené belső koherenciáját. Akár az *Isometric Systems in Isotropic Space—Map Projections* című sorozatában darabjain, amelyeken újrarajzolja a földgömböt: geometrikus alakzatokká

⁵³ Agnes Denes: Manifesto, Mathematics in My Work and Other Essays. Hyperion, Volume II. issue 1, February 2007. 6.o. (ismeretlen eredetű PDF file, amit nem tudom kitől kaptam, és nem találok az interneten)

– például tórusz, piramis, csiga – alakítja át, miközben matematikai pontossággal megőrzi ezek vetületi szerkezetét. Denes munkásságának az az aspektusa, mely szerint a matematikai struktúrákat emberivé, dinamikussá, organikusá teszi, leírható a „lágy geometria”, ezen belül „flexibilis geometria” fogalmával. (Kép 56.) Erre további példák a *Flying Pyramid (Repülő Piramis)* és a *Snail Pyramid (Csiga Piramis)* című munkái, melyekben Denes geometriai formák segítségével vizsgálja az olyan paradoxonokat, mint az állandóság és a változás, a káosz és a rend, az egyéniség és az univerzalitás. Ezek a „piramisok” nem statikus emlékművek, hanem fejlődő struktúrák, amelyek egyszerre hordozzák a matematikai pontosságot és az organikus növekedés, illetve hanyatlás érzését. A *Flying Pyramid* egy olyan futurisztikus építészeti elképzelés is egyben, amely a filozófiát és a matematikát integrálja a társadalmi és ökológiai kihívások kezelésére. Agnes Denes konceptuális és ökológiai témájú munkái intellektuális alaposságot ötvöznek környezetvédelmi aktivizmussal. Legikonikusabb alkotásai, például a *Wheatfield—A Confrontation* (1982) és a *Tree Mountain—A Living Time Capsule 11.000 Trees* (1992–96), az ökológiai helyreállítás és fenntarthatóság iránti elkötelezettségét tükrözik. Denes ökológiai témájú művészete radikálisan különbözik férfi kortársai monumentális és gyakran elszigetelő földmunkáitól, mint például Robert Smithson *Spiral Jetty*-je vagy Michael Heizer *City*-je. Ahogy Megan O’Grady találóan megjegyzi: „Denes munkája egyszerre megközelíthető és ökológiailag érzékeny.” (Denes, 2019. 280.o.) A *Wheatfield—A Confrontation* például Manhattan két hektáros szemétkerakóját termékeny búzamezővé alakította, szembeállítva a természetet az urbánus túlzásokkal, és társadalmi prioritásaink újragondolására ösztönözve. Ez a projekt, a tájat dominálni kívánó, férfiak által uralt narratívákkal ellentétben, a gondoskodást, a művelést és a közös felelősséget helyezte előtérbe. Erről a narratíváról olvashatunk többek között a *Groundswell. Women of Land Art* című kiállítás katalógusának nyitótanulmányában: „A land art történetét sok éven át olyan férfi művészek uralták, mint Walter de Maria, Michael Heizer és Robert Smithson, akiknek földmunkái a monumentalitás, az állandóság és a látszólag távoli vagy lakatlan tájak "üres vásznának" fogalma köré formálták a mozgalom definícióit. A land art mindez, de nem korlátozódik ezekre. Ez a redukcionista jellemzés elfedi azokat a finomabb és kevésbé intruzív gesztusokat, amelyek a női művészek land art munkáit jellemzik. Ez a megközelítés úgy

pozicionálja a land artot, mint a természet feletti uralom eszközét az azzal való együttműködés helyett, és előnyben részesíti a tájra kényszerített destruktív beavatkozásokat.” (Arnold, 2023. 14.o.) Ez a történeti egyoldalúság nemcsak a női alkotók munkásságát szorította háttérbe, hanem a land art olyan alapvető aspektusait is, mint a természeti folyamatokkal való együttműködés, az időbeliség és a változás elfogadása, valamint a táj meglévő formáinak és ritmusainak tiszteletben tartása, melyekre példák Denes olyan projektjei, mint a *Living Pyramid* (2015), egy fűvel borított szerkezet, amely közösségi interakcióra hívja az embereket, és a *Forest for Australia* (1998), amely egy ökológiailag degradált területet állított helyre. (Kép 57.)

Denes land art munkáiról eszünkbe juthat a magyar neoavantgard néhány kísérleti- és konceptuális textillel foglalkozó alkotója által végrehajtott akció is, például az *Ásatás*. Ahogy Kovács Ágnes írja cikkében: „Az 1977-es ösztöndíjasok egy részének (Szenes Zsuzsa, Bajkó Anikó, Lovas Ilona) „nagy dobása” az *Ásatás* című akció volt, amelyet a velemi hegy bronzkori teraszain hajtottak végre. A földbe vájt lyukakat és mélyedéseket lepedővásznakkal és pokrócokkal fedték le, illetve a fák gyökereit gézzel pólyálták be. Bár a beszámoló ezt Szenes nagy méretű environmentjének, az ember és a természet viszonyának mély értelmű feltárásaként fogta fel, ma már nyugodtan nyilváníthatjuk a magyar land art egyik legérdekesebb akciójának, amely sokak gondolkodását inspirálta.”⁵⁴ (Kép 58.)

⁵⁴ https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/gondolatok_a_magyar_kiserleti_textilrol
(2025.01.08.)

4. Összefoglalás

4.1. Luppa-gúla: textilalapú térinstalláció a természetben

A Lup(p)a-sziget egy Budakalász közelében található kis dunai sziget, amely nevét egykori tulajdonosáról, Luppa Péterről kapta, akinek örököseitől a Helvétia Építő és Ingatlan Rt. az 1930-as években megvásárolta a szigetet, és üdülőhelyet hozott ott létre, olyan Bauhausban elkötelezett építészek közreműködésével, mint Kozma Lajos, Forbát Alfréd vagy Körner József. A sziget máig megőrizte (viszonylag) egységes építészeti arculatát.

2020 júliusában részt vettem a Jó Természet Alapítvány által a Lup(p)a-szigeten szervezett művésztelepen. Sokféle tervvel készültem, amelyeket az ott töltött idő alatt szerettem volna megvalósítani, de azonnal erős benyomást tett rám ez a nehezen megközelíthető kicsi sziget, és az annak teljes hosszában (kb.800 méter), egymástól néhány méterre ültetett, hatalmasra nőtt fákból álló platánsor. Addig rajzoltam, fotóztam a fasor szűkössége és a fák magassága miatt kialakult különlegesen perspektivikus látványt, amíg meg nem láttam benne egy labirintust, majd annak térbe kiterjedő formáját, egy gúlát. Közben kiderült, hogy a művésztelep szervezője, Famosi Gábor, néhány éve – kiállítások megvalósítása céljából – egy közel 6x6x6 méteres, acélrudakból álló kockakeretet állíttatott a Duna-parton elhelyezkedő kertjébe. (Később kiderült, hogy ez már közterület.) Ahogy megláttam a kockát, meg is született az installáció terve: egy közel 6x6 méter alapú és közel 6 méter magas, fentről lefelé tájolt, neonrózsaszín szálakból épülő gúla. (Kép) Ez volt az első alkalom, amikor szabad-, azon belül természeti „-térbe” építtem nagyméretű geometrikus absztrakt installációt. Ez a környezet, a Duna, a felhők, a növényzet, és főként a változó fényviszonyok újabb jelentésrétegekkel gazdagítják ezt a virtualitás és való(s)ság határán lebegő térformát. Ahogy legutóbbi installációim, úgy ez is neonrózsaszínű, erős szálakból (viaszolt bőrvarró cérna) épült, melyeket a felső élre kötöztem, és lent, középen, egy betonba erősített vasalkatrészhez rögzítettem. A neonrózsaszín cérna időjárásállóságát korábban egy a kertben kikötözött szállal teszteltem. A feszességét tartja, azonban színének fényteltettsége – paradox módon – a napfény UV-tartalma hatására – ugyan szinte észrevehetetlenül lassan, de azért – csökken. A kocka éleit

először magas létráról kétoldról 1-1 ember csavározta le, emelte ki a helyéről, és csörlőkkel engedte le a földre. Az acélrudakat megfelelő távolságra (mérőeszközül is szolgált) lévő bakokra helyeztük, majd ezekre 8 centiméterenként felcsomóztam az összesen közel 300 szálát. A szálak másik végét – hogy ne gabalyodjanak össze – lazán a kocka alsó éleire kötöttem. Amikor minden szál a helyén volt, visszahelyeztük a kocka felső éleit, és a lelógó szálakat egyenként a kocka alsó oldalának közepére, a betonba beépített vasalkatrészhez csomóztam. A jobbra kiforduló dupla-csomó, amelyet ilyenkor használok egy kamaszkoromban sokat gyakorolt csomózási technika, amellyel színes hímzőfonalból készítettünk éveken keresztül több kilométernyi karkötőt. A vasalkatrészt egy szobrászismerősöm, Kecső Kristóf készítette a terveim alapján. A fém-minipiramis a szálakból épülő nagy gúla kicsinyített visszhang- vagy tükrömásolata. A munka összesen tíz napig tartott. A megnyitó esemény végül két naposra sikeredett. Mindkét napon egy-egy zenész „kísérte” a gúlát. A Luppa-gúla (mely két évig állt) megépítése óriási élmény volt számomra, a munkafolyamat maga is, amely spirituális élmény, meditáció volt, majd aztán a munka utóélete is. Egyrészt ez a valaha legtöbbet látogatott munkám, ahol a „tudatos” befogadók mellett jelentős volt a véletlenül arra járó, kiránduló, evező stb. nézők száma is. Az installáció mellé elhelyeztem egy hirdetőtáblát, amelyen a kísérőinformációk mellett egy kéréssel fordultam az arra vetődő látogatókhoz: megkértem őket, hogy készítsenek egy fotót az installációról, és töltsék el az erre a célra létrehozott facebook-oldalra.⁵⁵ A célom az volt, hogy a Gúla megtekintőit egy közösségbe hozzam össze, akár az élekből induló szálakat a középpontba.

A geometriai forma jelenlétét a tájban végtelenül természetes jelenségnek érzem. Sokszor arra gondolok, hogy innen már nincs visszaút a galériatérbe, és főleg nem a falra. Dennis Oppenheim kissé radikálisan fogalmaz, amikor azt mondja: „hajlamosak vagyunk elgondolkozni azon, hogy vajon ki az, aki még galériákban akar kiállítani. Nem szeretem a galériák és múzeumok fizikai hangulatát. Úgy érzem, mintha azt tettetnék, hogy a művészetnek szüksége van védelemre a szavahihetőségéhez, ami gyakran igaz is.” (Grande, 2015. 102.o.), mindenesetre az számomra is fontos tapasztalat, hogy a természet mint a műalkotás közege mindennél erőteljesebben képes

⁵⁵ <https://www.facebook.com/p/Luppa-g%C3%BAla-100064637116099/>

kihangsúlyozni a művészet szabadságát, függetlenségét az intézményrendszerétől, és egyáltalán minden ember alkotta keret- és követelményrendszerétől. Ezen túl nemcsak azért érzem geometrikus térinstallációim „legérvényesebb” helyének a természetet, mert a napfény „hozza ki” legerőteljesebben a bennük rejlő lézer- vagy fényszerű effektust, hanem azért is, mert ebben a relációban tud a leginkább megjelenni, hangsúlyt kapni a rend, a teremtés rendje, szakralitása, amely mindkettő sajátja: mintha természet és geometria kölcsönösen aláhúznák, megerősítenék ezt egymásban.

„Mircea Eliade nézete szerint minden műalkotás az első teremtő aktust játssza újra, ami a világ megteremtése volt.” (Malpas, 2004. 36.o.) „Eliade számára a szent cselekedetek ’mitikus központot’ hoznak létre. Mivel a művészet szent cselekedet, a műalkotás létrehozása a szent hely vagy a mitikus központ megteremtéseként is felfogható. Néhány land art alkotás (például a kötömbök, gödrök, oszlopok vagy a kőből épített körök) nyilvánvaló példái a mitikus központ formáinak. A (land) art alkotás szakramentális élménynek tekinthető – lényegében az élet és az élő dolgok megszentelésének aktusa.” (Malpas, 2004. 37.o.)

Egy 2021-ben írt szövegemben így írtam a Gúláról: „Minden eddigi esetben mély élményeim voltak azokról a helyekről, ahová eddig installációt építettem, akár egy kicsi nyolcadik kerületi kockaterről (Puccs Galéria), akár egy volt hotel auláról (Nádor Galéria) volt szó. A hosszú, meditatív munkával eltöltött idő nyomán az adott térnek rengeteg új rétege tárult fel előttem. Egyik legszebb emlékem a szeptemberi, meleg nyár végi Luppa-sziget, ahol 10 napig dolgoztam a Gúlán. Végig egyedül voltam, csak az élek le- és felemelésének fél-fél napján voltak segítők, illetve az arra járó szigeti vagy dunai kirándulók álltak meg néha érdeklődni. A természeti környezet, a Duna, a platánok, a fű illata – olyan meghatározó élmény voltak, hogy azóta is arra vágyom, hogy újra szabadtéren, azon belül természetben építhessek geometriai formákat. Ami még fontos élmény, hogy tudom, az az alkotás akkor és ott jön létre – az építés, akár egy performance, azzal az adrenalinnal jár (amely a kézimunka-meditáció ellentéte, mégis egyszerre igaz mindkettő), hogy a közben fellépő (akár technikai, akár egyéb) problémák ellenére sikerülni fog-e megvalósítani az elképzelésemet. Egyszeri és megismételhetetlen folyamat. Egy ilyen munkát megnézni is csak élőben lehet, érdemes, fotóreprodukcióról nem adható vissza (persze

semmilyen mű sem igazán - hiszen a belekódolt "energia" nem jön át úgy a képernyőről), mivel egy ilyen térinstallációt körbejárni, érinteni, kell – és ott helyben, mozgásban nézni – a Luppa-gúla esetében különösen szerencsés a lokáció: a Dunaparton álló "fénytestet" a csónakkal közlekedők eleve mozgásban láthatják. Mivel szálakból építem és a megjelenített forma "virtuális", melynek látványához nagyon fontos a megvilágítás – szintén nehéz elképzelni, hogy ugyanazt máshová fel lehessen építeni. A Luppa-gúla esetében minden várakozásomat felülmúlta az eredmény: a Nap olyan erős reflektorként világította meg az installációt, hogy minden eddiginél erősebben megvalósult az a hatás, amelyet szerettem volna: hogy fénynek tűnjön az, ami anyag.” (Kép 59., 60., 61.)

4.2.Összefoglalás

Disszertációmban azt vizsgáltam, hogyan válhat a geometria – pontosabban a lágy geometria – közös nyelvvé ember és természet között egy olyan korban, amikor a digitális technológiák egyre jobban eltávolítanak minket mind a valós tértől, mind a természettől. Amellett érveltem, hogy a textilalapú geometrikus térinstallációk különösen alkalmasak ennek megvalósítására. Anyaguk könnyedsége, transzparenciájuk, efemeritásuk és elhelyezésük révén ezek a struktúrák észrevétlenül és organikusan épülnek be környezetükbe, finoman kooperálnak a természettel.

A lágy geometria fogalmát több aspektusból közelítettem meg. Egyrészt olyan geometriai formákról beszélhetünk, amelyek fizikai értelemben lágyak: textiltől, cérnától, fonaltól, selyemszáltól vagy hajlékony drótból készülnek, mint Ruth Asawa térbe font szobrai, Attalai Gábor tértextiljei vagy Akiko Ikeuchi szálinstallációi. Másrészt a lágyság megnyilvánulhat a forma áttetszőségében, amikor az alkotás nem állja útját a látásnak, csak finom árnyékával utal jelenlétére a térben, mint Anne Lindberg és Gabriel Dawe fény és anyag határán lebegő terei. Továbbá akkor is lágy geometriáról beszélhetünk, amikor a természetben inherensen jelenlévő, rejtett formák feltárásának célja nem az uralkodás, hanem az együttműködés – például Javier Riera tájra vetített fénygeometriái esetében.

A természettel való kooperáció különleges esete, amikor a mű a víztükörrel lép kapcsolatba. Pán Márta vizen lebegő geometrikus szobrai számára a víztükör nemcsak hordozó közeg, hanem a művet vizuálisan és konceptuálisan is kiegészítő felület. Rachel B. Hayes textilinstallációinál a víz tükre oldja festőivé a határozott geometrikus formákat, míg a Rakoczbrücke a tükröződés által válik tökéletes körré.

Saját munkáim közül végül részletesen elemeztem a Luppa-gúlát. Ez az installáció jól példázza azt a törekvésemet, hogy olyan, a fény és anyag határán lebegő geometrikus térformákat hozzak létre, amelyek, miközben szervesen illeszkednek (természeti) környezetükbe, egyszerre utalnak a digitális kor virtuális tereire és kínálnak fizikai, érzéki alternatívát azokkal szemben.

Dolgozatomban arra a következtetésre jutottam, hogy a digitális korban különösen fontos olyan művészeti gyakorlatok kialakítása, amelyek képesek újraépíteni kapcsolatunkat a valós térrel és a természettel. A lágy geometria – amely egyszerre racionális és intuitív, strukturált és organikus – ebben kulcsszerepet játszhat.

KÉPEK

Kép 1.



Egy kúp 2015. 20 x 20 x 20 cm elasztikus tüll, plexi (Fotó: Aknay Csaba)

Kép 2.



Deformált körök (térinstalláció) 2015. Fészek Galéria 220 x 220 cm elasztikus tüll, damil (Fotó: Aknay Csaba)

Kép 3.



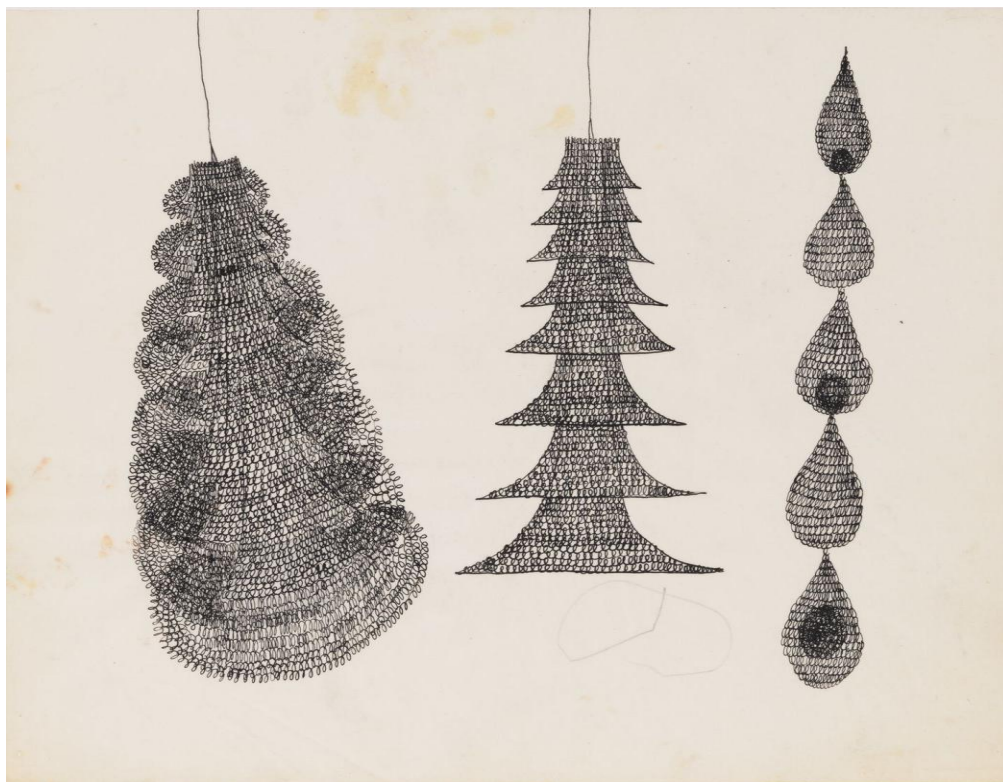
Perneckzy Géza: Inversion in Red, Violet, Black - C107 1986. 125 x 1000 cm acrylic on canvas

Kép 4.



Hübner Aranka: Kövület 1. 1976. plisszírozott vászon pamutvászonra applikálva

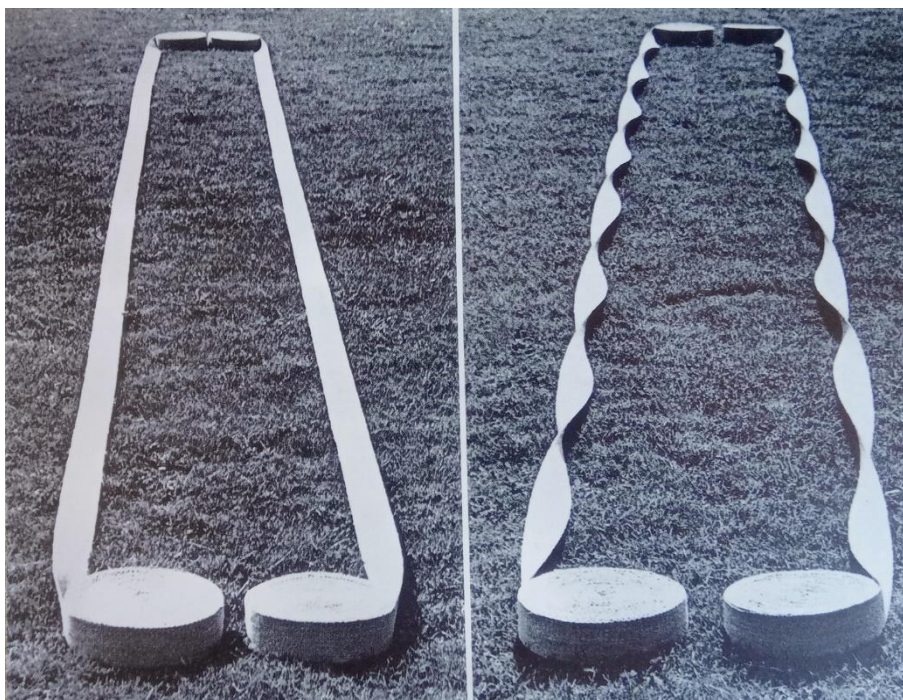
Kép 5.



Ruth Asawa Guggenheim-ösztöndíjpályázatához mellékelt hurkolt drótból készült szoborrajzok 1952.

20,4 × 28 cm tinta és grafit pauszpapírra

Kép 6.



Attalai Gábor: Kender 1970. kb.20m

Kép 7.



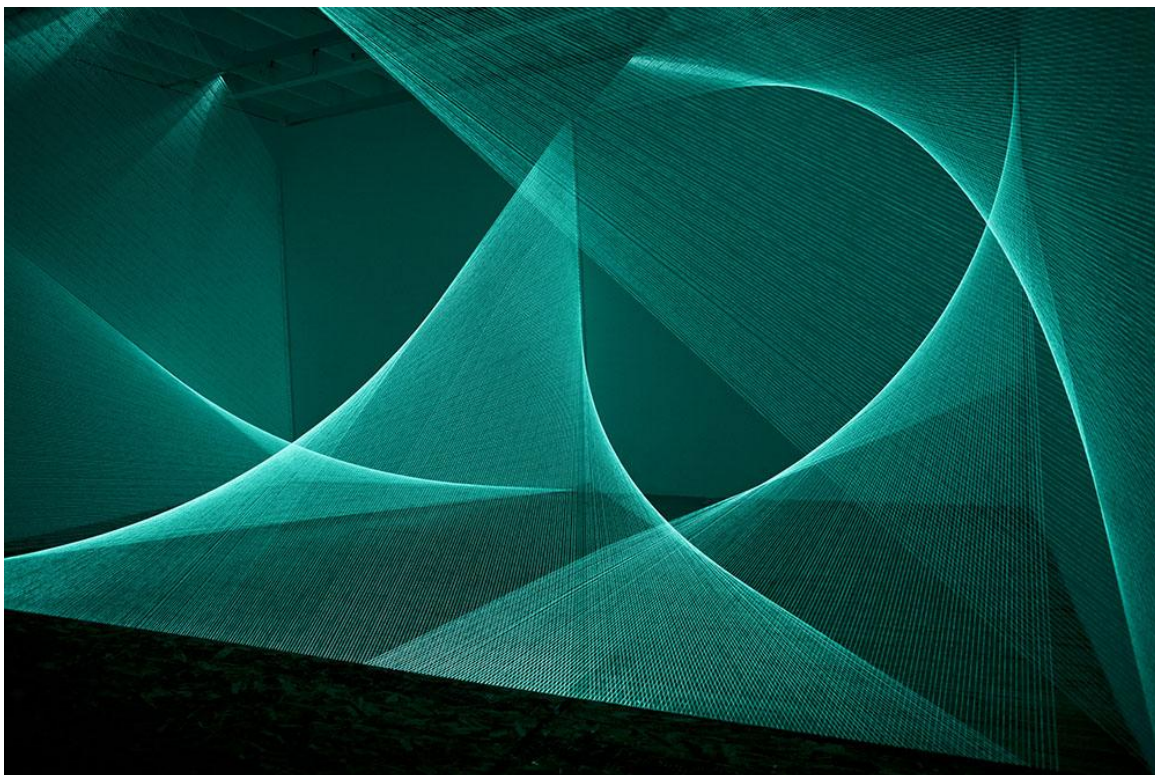
Cím nélkül (Wall of Masks) 2020. 233 darab kerámiamaszok

Kép 8.



Cím nélkül (Függő háromkaréjos forma csíkokkal és két belső gömbbel) 1958. drót

Kép 9.



Tamar Frank: Interlaced helyspecifikus térinstalláció, Axeneo7 (part of the Textile Triennale), Gatieneau, Canada, 2016. változó méret, damil

Kép 10.



T. Lux Feininger: Weaving Class at a Loom, 1928.

Kép 11.



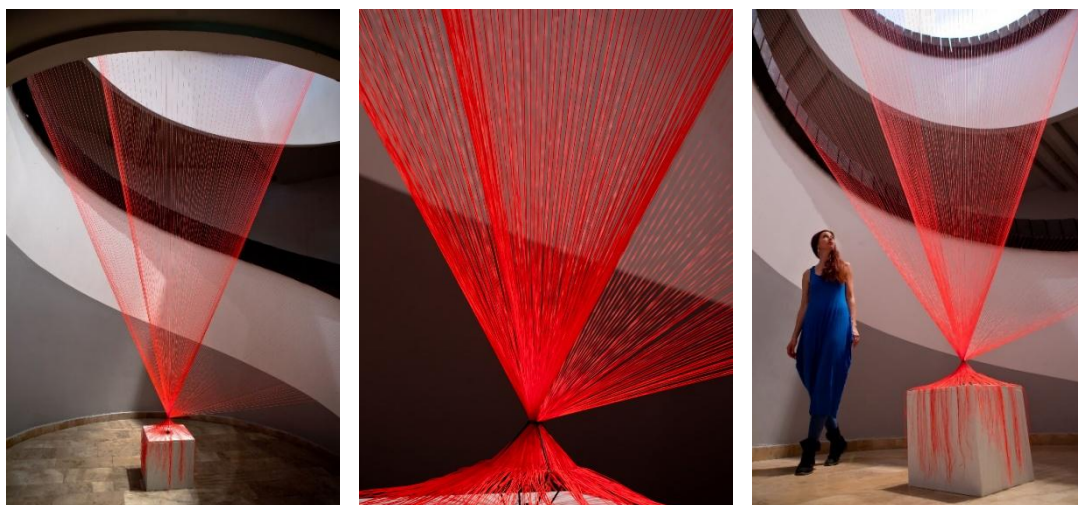
Gecser Lujza: Műgyanta 1976-77. szizál, műgyanta, 250 x 300 x 250 cm

Kép 12.



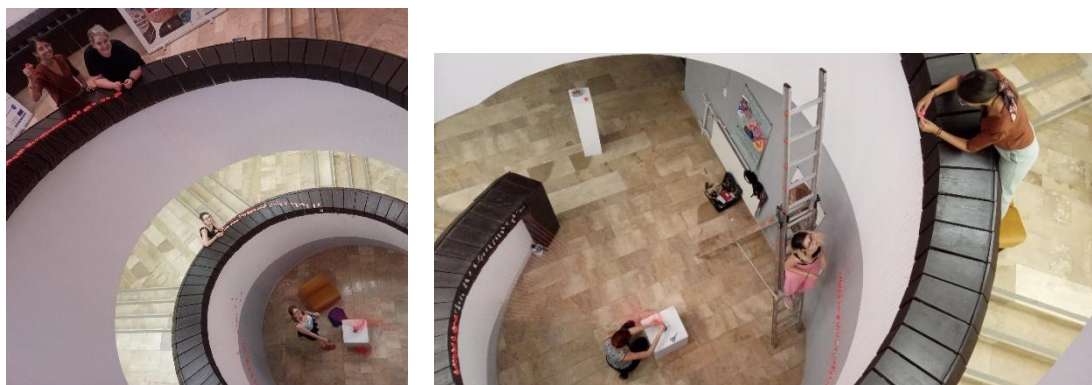
Anne Wilson: Local Industry 2010. performance and production

Kép 13.



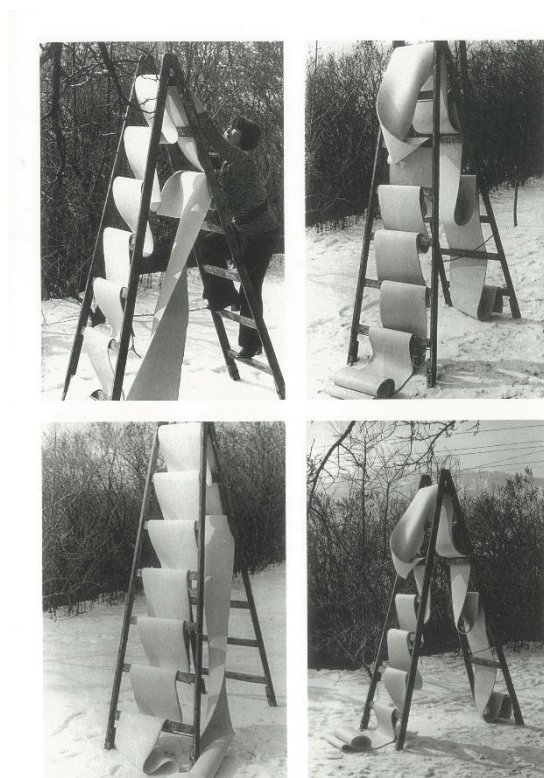
Spirál 2022. Szombathelyi Képtár

Ø390 x 880 cm viaszolt bőrvarró céna, vas, fa, homok (Fotó: Dénes Nóra)



A Spirál építése 2022. 09.12-15. Segítők: Igali Virág, Kiss Virág, Szabó Edina, Takács Enikő, Miklós Mirabel (építés), Szántó István (szervezés), Poroszlai József (tervezés)

Kép 14.



Té
/S

Szilviczky Margit: Tértextil-vázlatok 1976. fa, habszivacs

Kép 15.



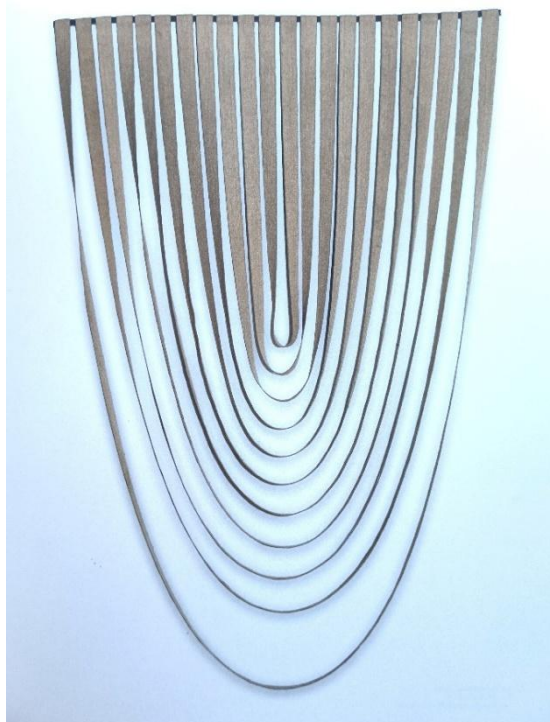
Szilviczky Margit: Hajlékony formák 1974. gyapjú, szitál, juta, varrás 2 x 280 x 103 cm

Kép 16.



Attalai Gábor: Vörös file 1976. 260 x 130 cm/200 x 170 cm(?) file

Kép 17.



Attalai Gábor: Ívek 1974. 430x320 cm kende

Kép 18.



Gecser Lujza Velemben, 1975, archív fotó / HUNGART © 2024

Kép 19.



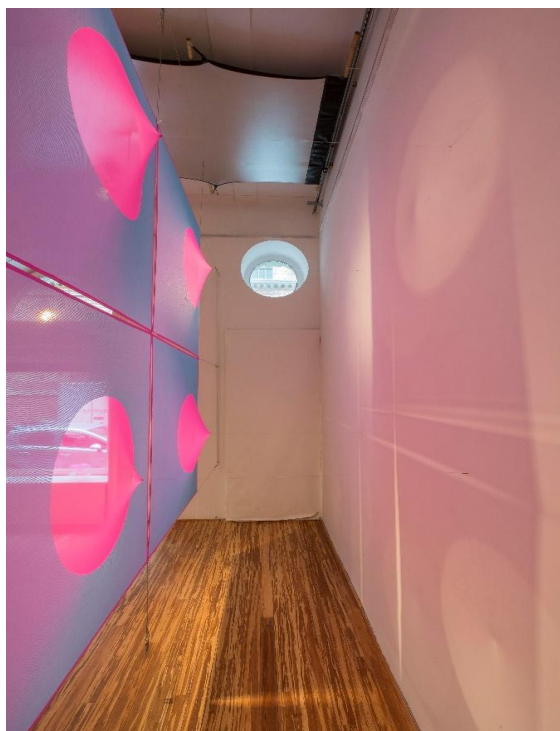
Gecser Lujza: Hidak 1975. szizál, egyenként 360 x 40 cm

Kép 20.



Droppa Judit_Feszültség I-IV. 1978. műszál, fém, hurkolt, feszített

Kép 21.



Egy ponton túl 2016. térinstalláció (Medence Concept Store) 300x300x40 cm elasztikus tüll, drótkötél
(Fotó: Aknay Csaba)

Kép 22.



Gabriel Dawe: Erekye Plexus C4 Thread from site specific installation Fil de Soie

<https://www.youtube.com/watch?v=zvj-SbZFny4>

Kép 23.



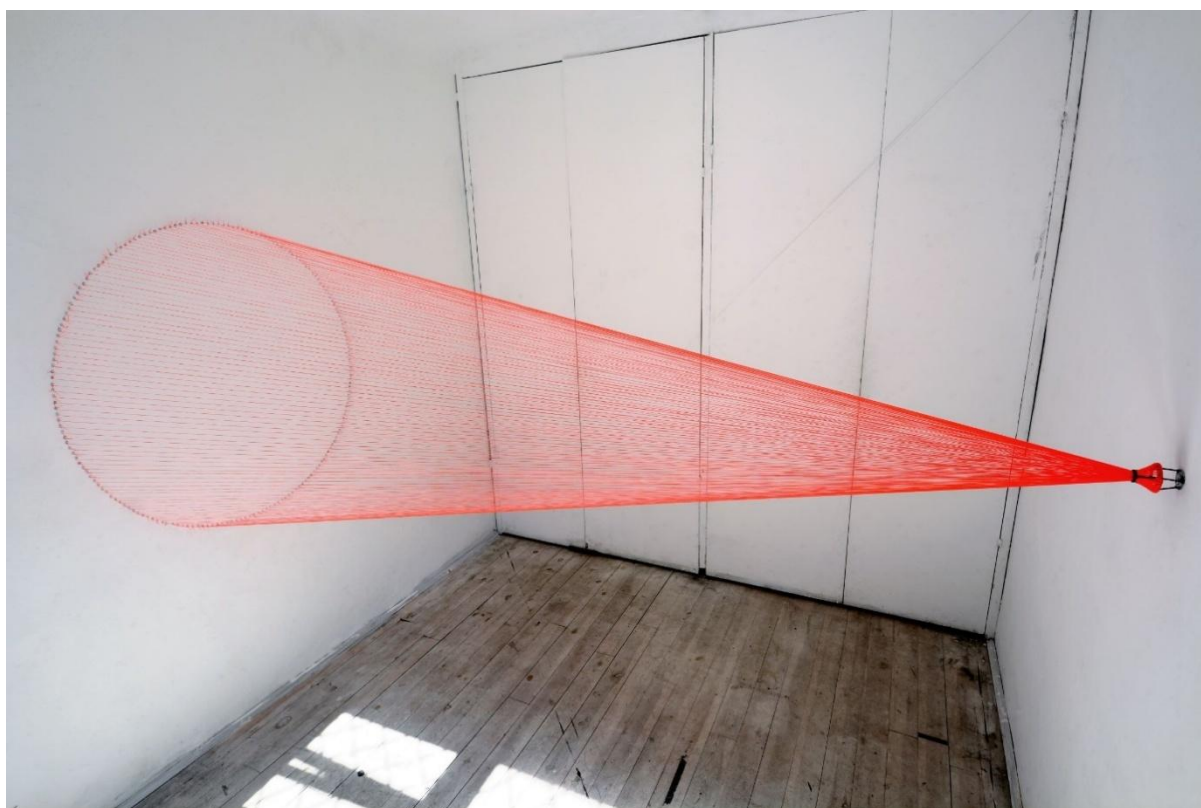
Attilai Gábor: Stripes, Red Felt, 1973 körül plexi, filc, 50x50x50 cm

Kép 24.



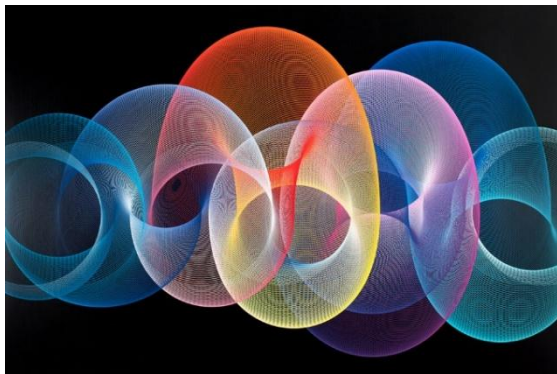
Anne Lindberg: Bloodlines helyspecifikus térinstalláció, AbStranded: Fiber and Abstraction in Contemporary Art – Everson Museum of Art, 2021. cérna és takkerszög 280 x 1500 x 280 cm

Kép 25.

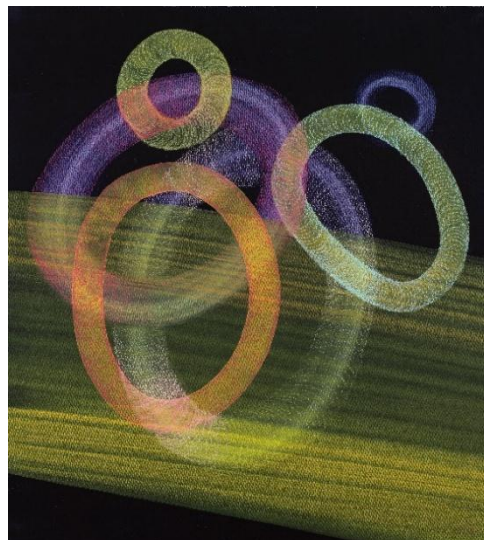


Kúp 1. helyspecifikus térinstalláció, Puccs galéria, Budapest, 2019.
Ø120 x 300 cm viaszolt bőrvarró cérna, vas (Fotó: Digitális Képműhely)

Kép 26.

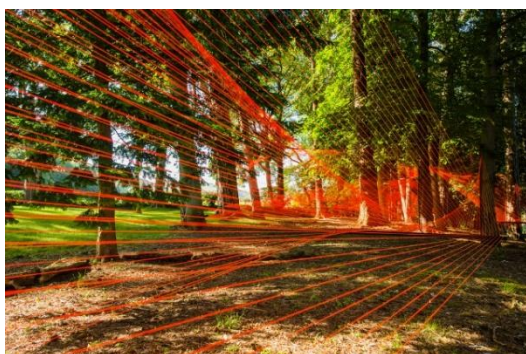


Sébastien Préschoux Khroma 18. 2018.
195 x 130 cm akril, fa



Poroszlai Eszter: Tóruszok 2. 2012.
90 x 80 cm olaj, olajpasztell, vászon

Kép 27.



Sébastien Préschoux: Migration Mist, Wales, 2019.
14 km narancssárga kalapgumi



Poroszlai Eszter: Át 2021. Velencei-tó
viaszolt bőrvarró cérna, vas, fa

Kép 28.



Akiko Ikeuchi: Or Gathering the Energies of the Earth térinstalláció, Gallery 21yo-j, Tokyo, Japan, 2016-17. kötözött selyem szál Ø18 cm Ø360 cm

Kép 29.



Gabriel Dawe: Plexus No19. helyspecifikus térinstalláció, Villa Olmo, Italy 2012.

cérna, festett fa és kampók, 700x700x700 cm

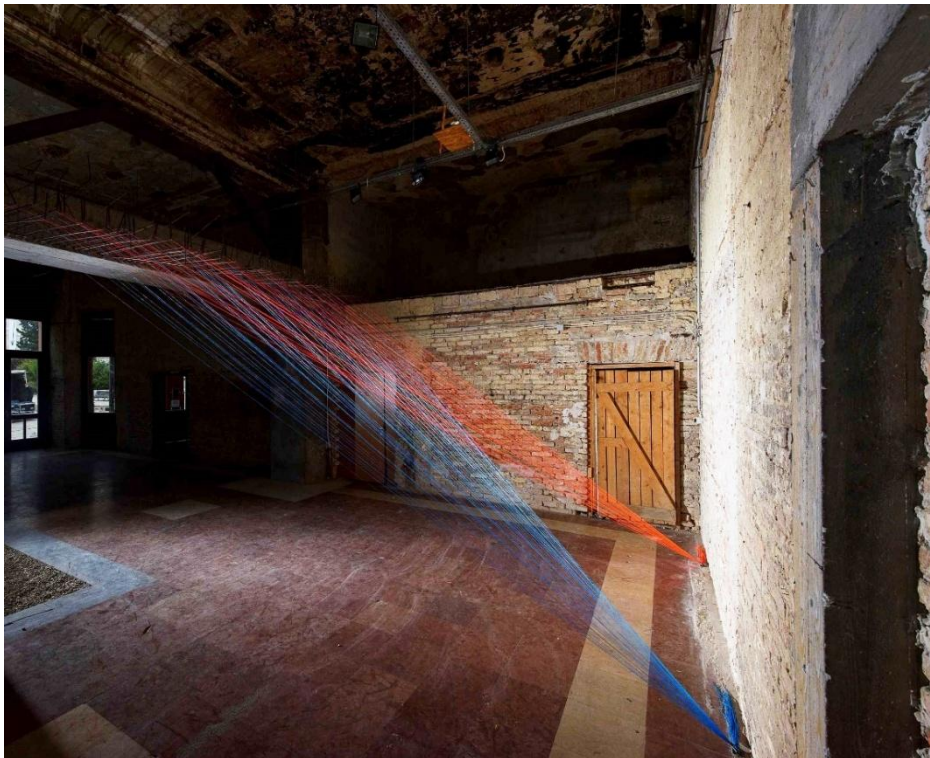
Kép 30.



Her Secret is Patience, aerial sculpture 2009. Civic Space Park, Phoenix, AZ, USA

3000 x 3000 x 2000 cm (10750 x 8800 x 4420 cm)

Kép 31.



Két pont helyspecifikus térinstalláció, Nádor Galéria, Pécs, 2020.

591x490x340 cm viaszolt bőrvarró cérna (Fotó: Horváth Gábor)

Kép 32.



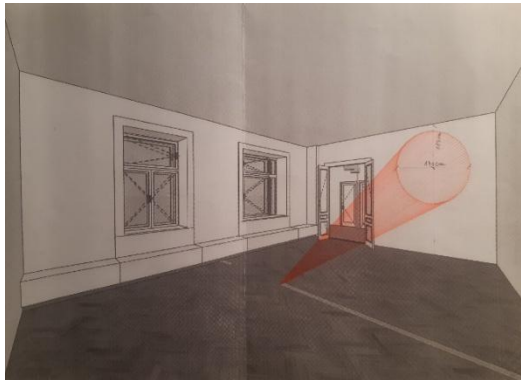
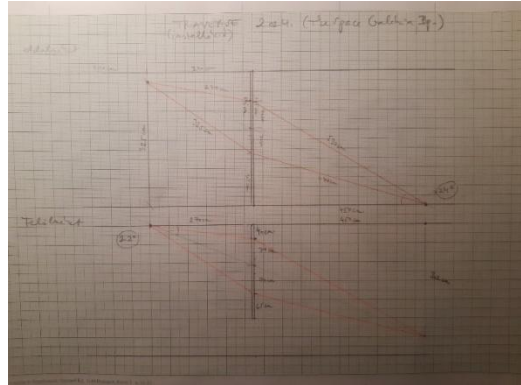
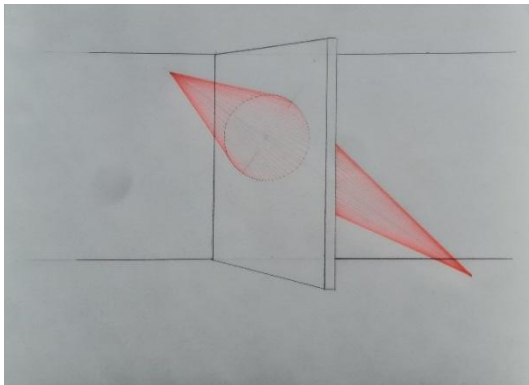
Pécsi gúla 2021. Pécsi Galéria 245 x 245 x 313 cm viaszolt bőrvarró cérna, vas, beton, fa

Kép 33.



Division 2021. Nádor Galéria, Pécs 340 x 590 x 495 cm viaszolt bőrvarró cérna, vas, fa

Kép 34.

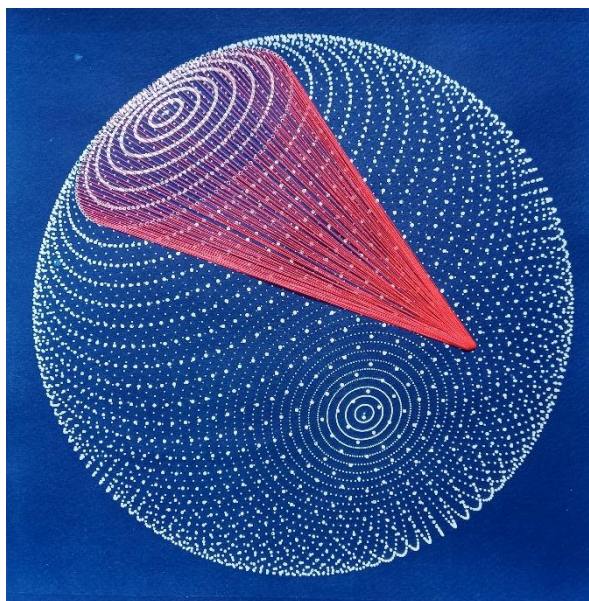


Traverse tervek



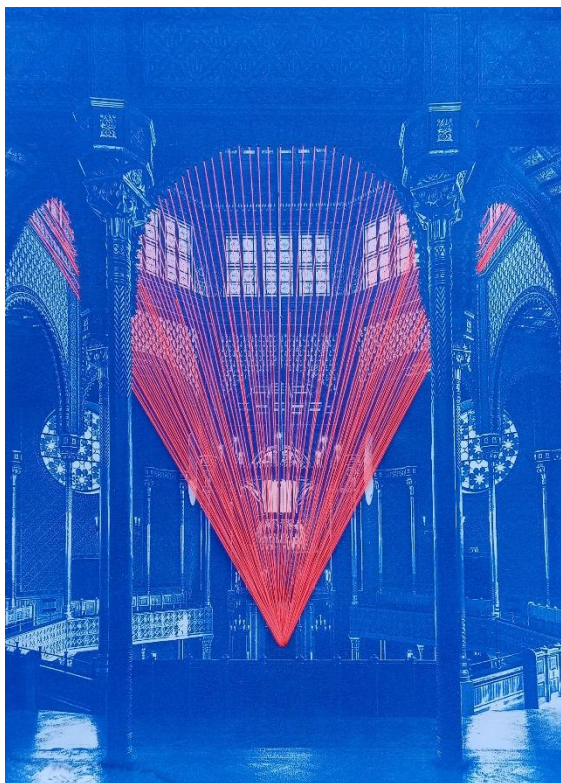
Traverse 2024. The Space Galéria, Budapest 300 x 720 x 300 cm viaszolt bőrvarró céna, vas, fa

Kép 35.



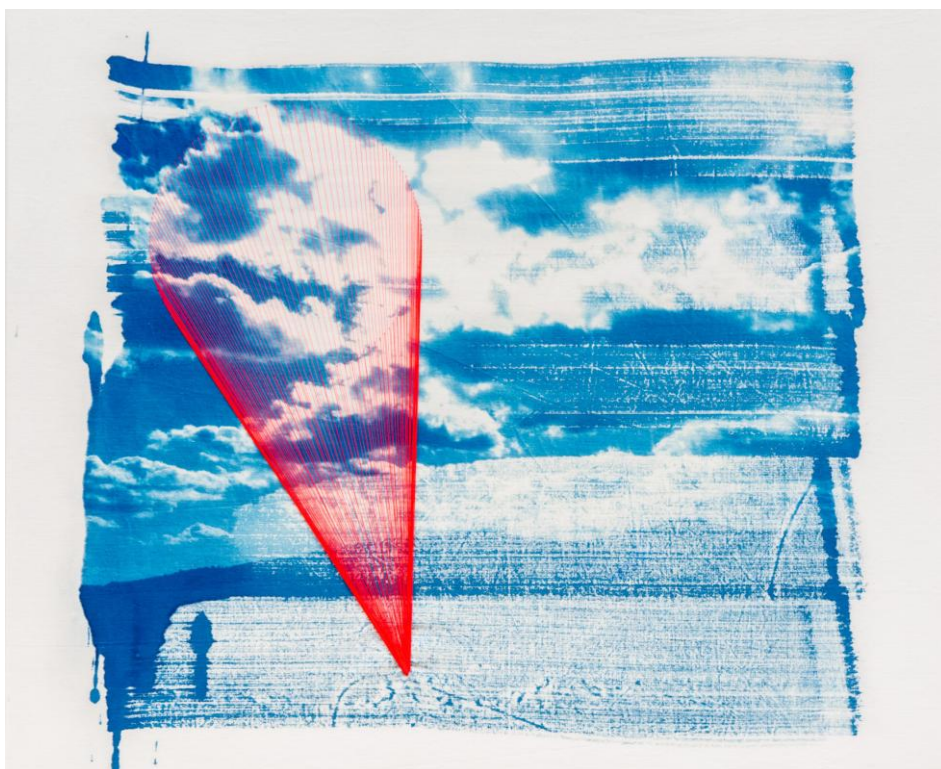
Insta(nt)llation (Cone in Globe 2.) 2022. cianotípiá, hímzés, papír 30 x 30cm

Kép 36.



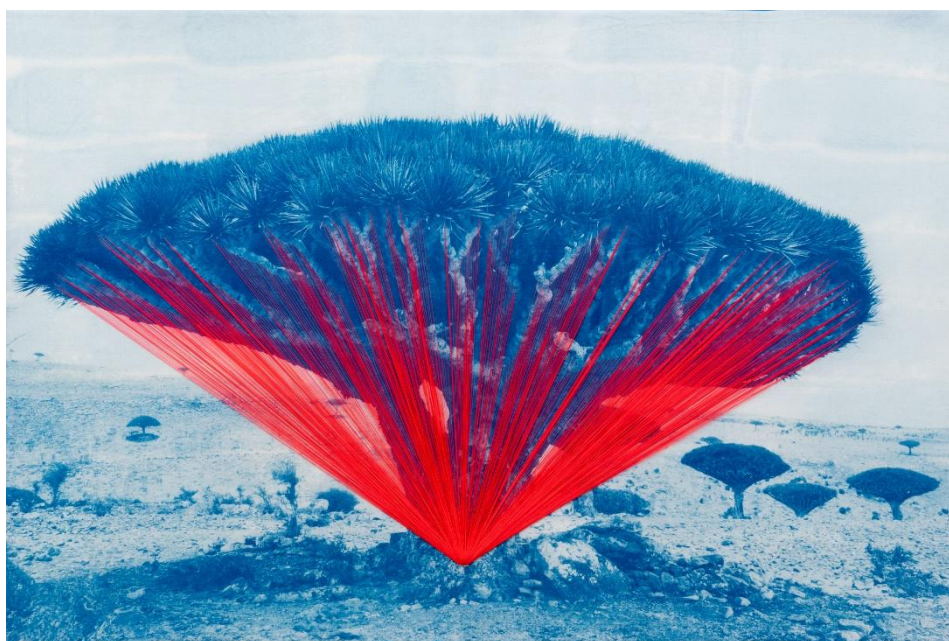
Insta(nt)llation (Cone in Globe 2.) 2022. cianotípiá, hímzés, papír 30 x 30cm

Kép 37.



Insta(nt)llation (HHH Clouds 3.) 2022. 40 x 60 cm cianotíпия, hímzés, vászon

Kép 38.



Insta(nt)llation (Dragon Blood Tree) 2024. 60x90 cm cianotíпия, hímzés, vászon

Kép 39.



A Luppa-gúla építése (Luppa-sziget, 2020. 09.14-26.)

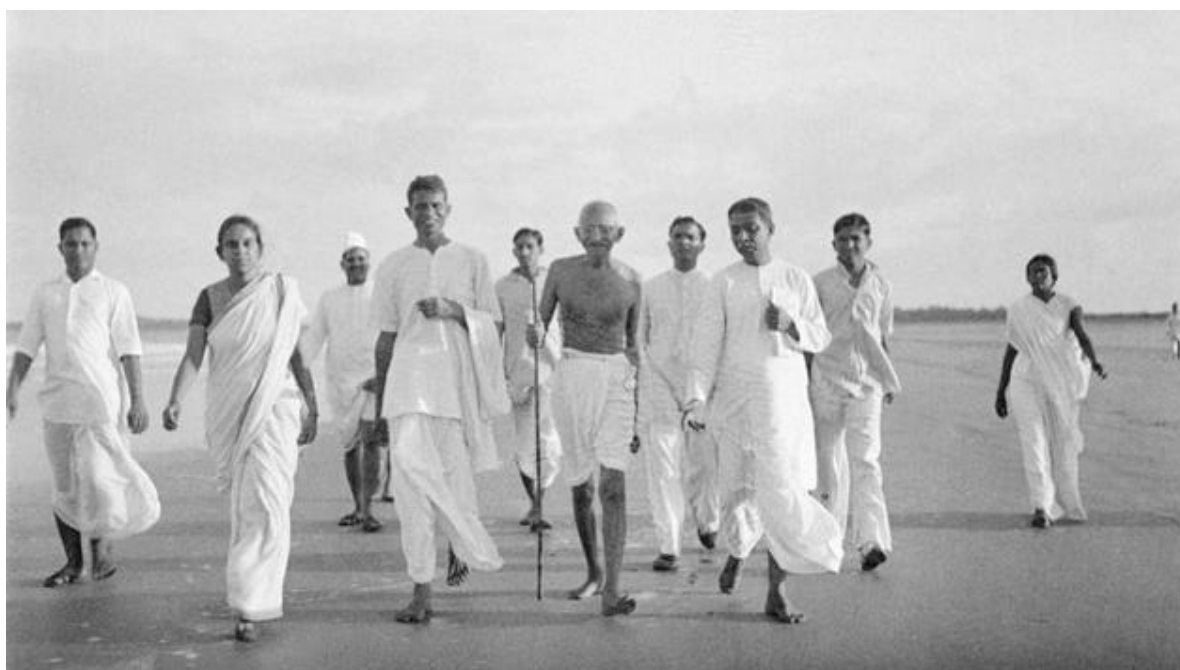


*Az *Át* című installáció építése (Velencei-tó, 2021.08.23-09.03.)*

Kép 40.

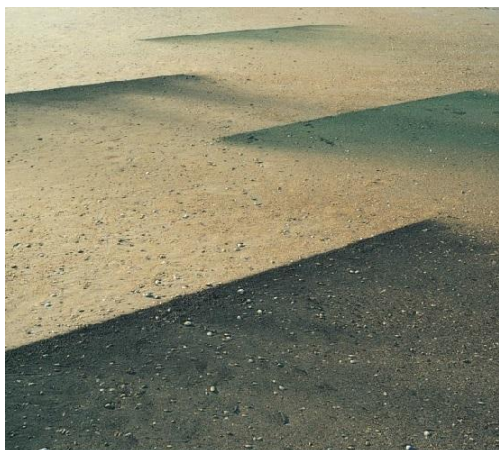


Hamish Fulton: Walk 2. in Margate, Kent, 2010.



Mahatma Gandhi walking (Bombay-Mumbai evening Maharashtra beach)

Kép 41.

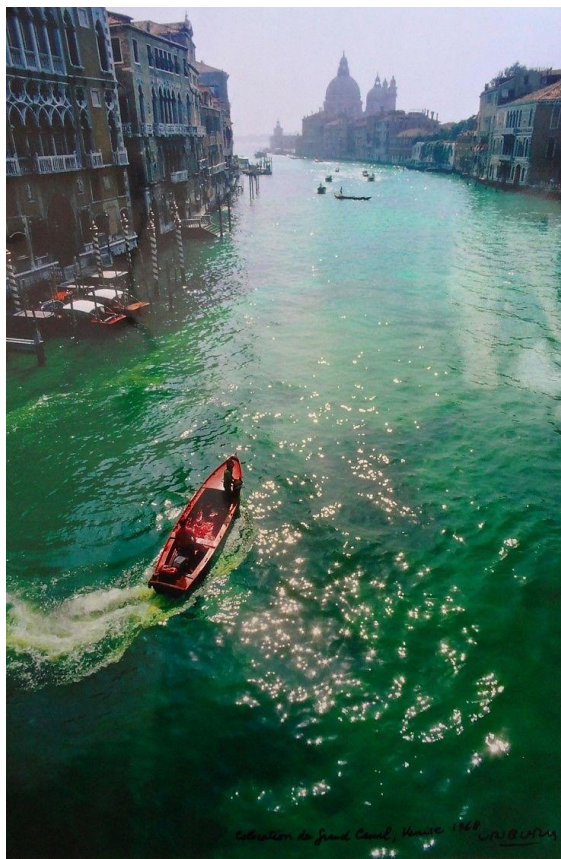


Bob Verschueren: Wind paintings 1970-80.
Beili Liu: Wind Drawings Serie 2 é.n. Array, Sumi tinta, nyírfalap 60''x36''x1''



Koronczi Endre: Ploubuter Park

Kép 42.



Nicolás García Uriburu: Coloration of the Grand Canal 1968.06.19. Venice



Olafur Eliasson: Green River 1998. The Northern Fjallabak Route, Iceland

Kép 43.

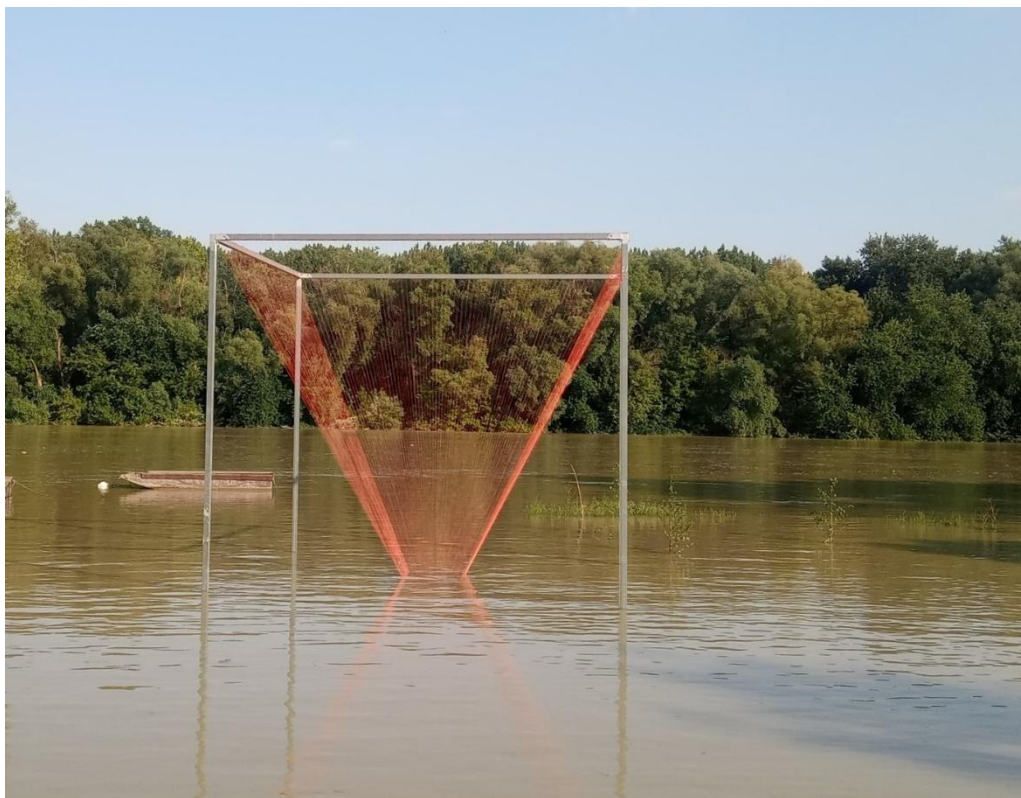


Mario Reis: Canada Series Nature Watercolours 1994
mixed media on canvas 24" x 24" 12 pieces



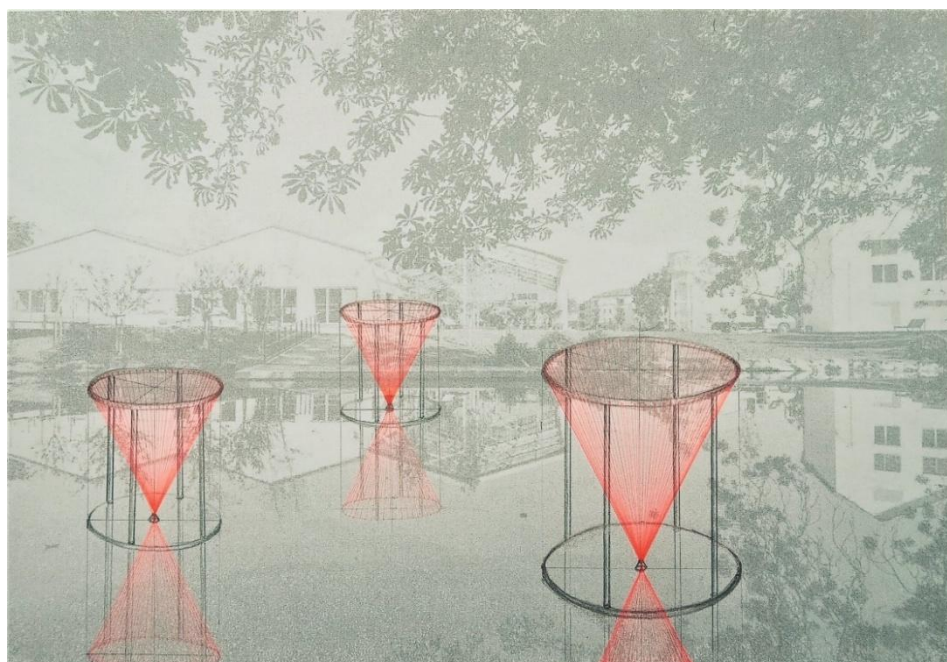
Laura Medcalf: Duna-sorozat / Titokzatos part 2022. vegyes technika, papír 42 x 30 cm

Kép 44.



Luppa-gúla árvíz idején, 130 cm-re lepte el a Duna (2021.július 21.)

Kép 45.



Cônes sur la Sèvre (Niort, Port Boinot) Ø 100-200cmx100-200 cm fil de couture ciré pour le cuir, plexi, métal (Plan: crayon, feutre sur papier)

Kép 46.



Marta Pan: Lentilles flottantes 1994. öntött műgyanta , Ø 210 cm x 105 cm

Kép 47.



Rachel B. Hayes: Cloud Report 2021 South Dakota

Kép 48.



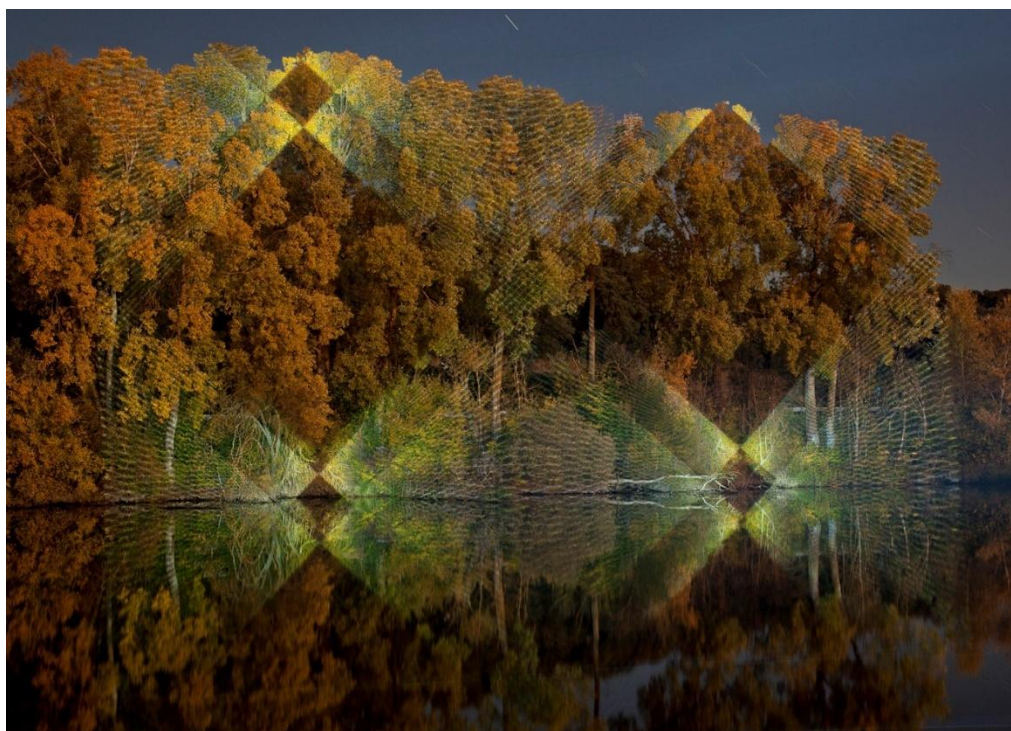
Rachel B. Hayes: Mirror Lake 2017.

Kép 49.



Rakoczbrücke, Kromlau Azalea and Rhododendron Park

Kép 50.



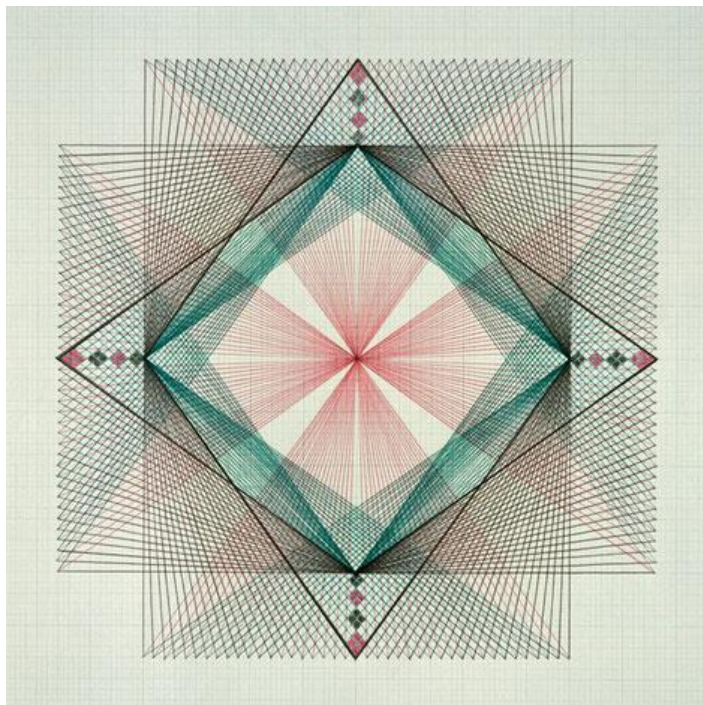
Javier Riera: Landscape Intervention 2011-2019.

Kép 51.



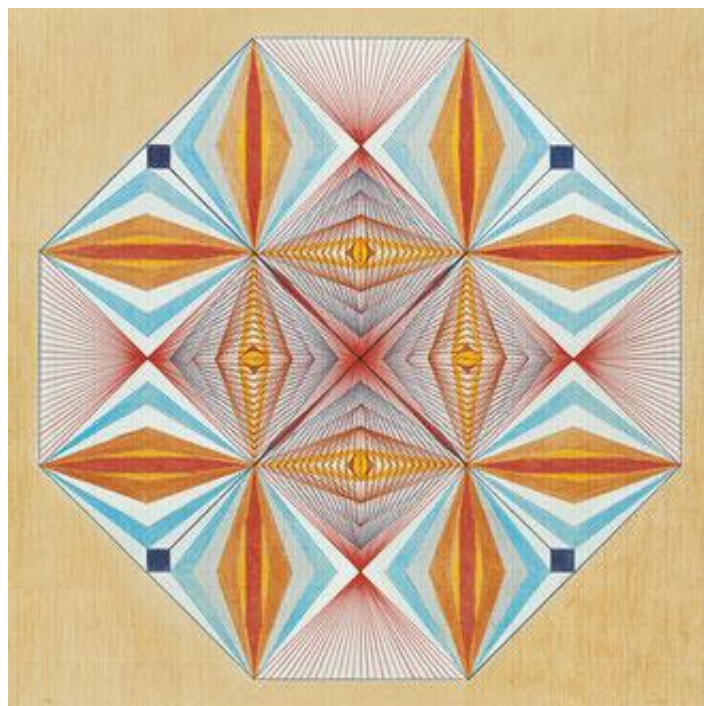
Javier Riera: Landscape Intervention 2011-2019.

Kép 52.



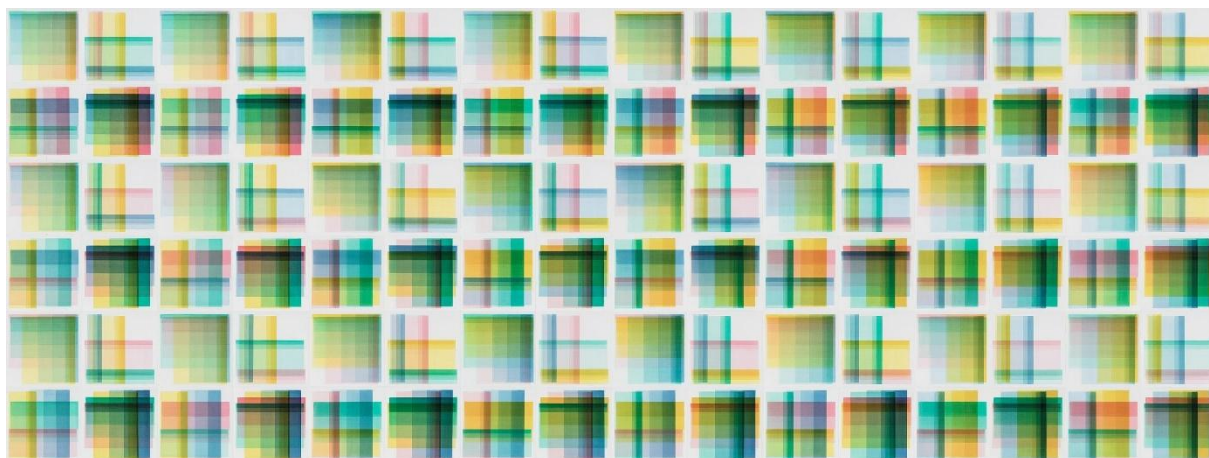
Emma Kunz: Work No.115. é.n. színes ceruza, milliméterpapír 96 x 96 cm

Kép 53.



Emma Kunz: Work No.003. é.n. színes ceruza, milliméterpapír 96 x 96 cm

Kép 54.



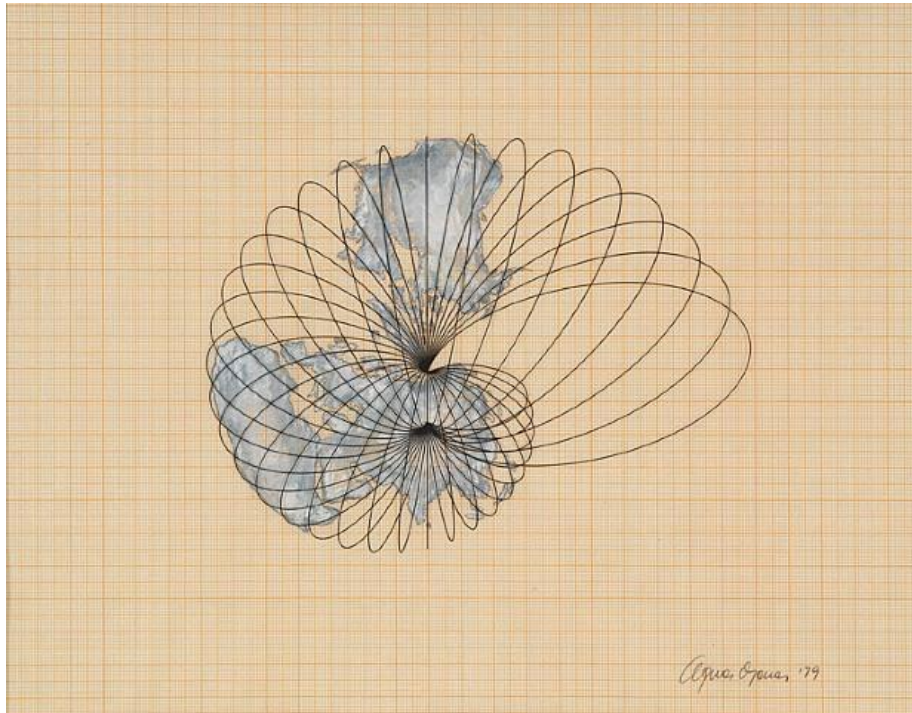
Rákóczy Gizella: 96 N 1998. akvarell, papír 96 db 62,5 x 62,5 cm

Kép 55.



Krétai vonalú labirintus=évkör, 4 szín (24N) 2006. akvarell, papír 135 x 135 cm

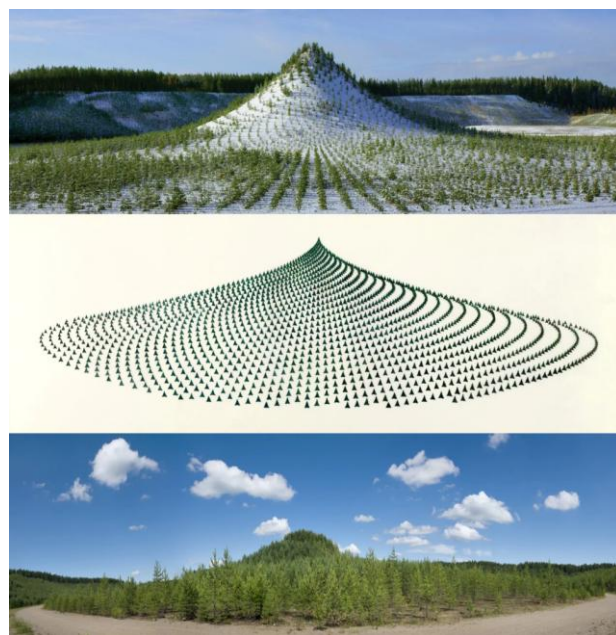
Kép 56.



Agnes Denes: Isometric Systems in Isotropic Space – Map Projections: The Snail, 1979.

Tus, tempera, milliméterpapír 24 x 30"

Kép 57.



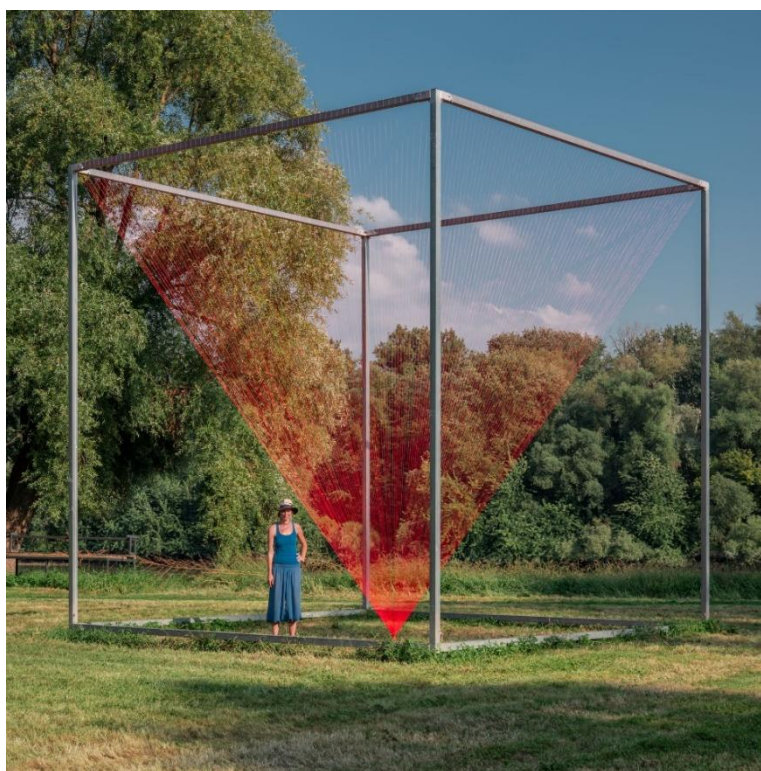
Agnes Denes: Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years
(Triptych) 1992–96, 1992/2013 Chromogenic print 36 x 36"

Kép 58.



Bajkó Anikó – Lovas Ilona – Szenes Zsuzsa: Ásatás, 1977, archív fotó / HUNGART © 2024

Kép 59.



Luppa-gúla 2020. Luppa-sziget 560 x 560 x 560 cm viaszolt bőrvarró céna, acél, vas

IRODALOM

Agnes, Denes: *Manifesto, Mathematics in My Work and Other Essays*. Hyperion, Volume II. issue 1, February 2007. (ismeretlen eredetű PDF)

Alexenberg, M.: *The Future of Art in the Postdigital Age: from Hellenistic to Hebraic Consciousness*. (2011) Intellect, Bristol, UK/Chicago, USA.

Almási Miklós: *Ami belül van: a lélek a digitális kor viharában*. (2019) Fekete Sas Kiadó, Budapest.

Arnold, A. Leigh (2023): Exceeding the Field of Vision. In: *Groundswell. Women of Land Art*. Katalógus. Delmonico Books, New York.

Bachelard, Gaston (2011): *A tér poétikája*. Kijárat, Budapest.

Baker, George (2005): Photography's Expanded Field. In: *October 114*, Fall. 120-140.o.

Balázs Kata (2024): Objektte épülő attitűd – határesetek. Attalai Gábor textilművészeti tevékenysége. In: *Attalai Gábor. Művészetek Háza, Veszprém*.

Balázs Kata (2021, szerk.): *Szilviczky Margit: A négyzet megtalálása. Művek 1968-1988*. Acb ResearchLab, Budapest.

Beardsley, John (2006): *Earthworks and Beyond*. Abbeville Press Publishers, New York London.

Beesley, Philip (2007): *Kinetic Architectures and Geotextile Installations*. Riverside Architectural Press.

Beke László és Zsikla Mónika beszélgetése Rákóczy Gizella életművének feldolgozásáról (2016): Egy életmű titkai I. *Balkon*, 2016/10. 25-26.

http://epa.oszk.hu/03000/03057/00089/pdf/EPA03057_balkon_2016_10_25-26.pdf

- Beke László és Zsikla Mónika beszélgetése Rákóczy Gizella életművének feldolgozásáról (2016): Egy életmű titkai II. Zsikla Mónika: Rákóczy Gizella. *Balkon*, 2016/10. 27-28.
http://epa.oszk.hu/03000/03057/00089/pdf/EPA03057_balkon_2016_10_27-28.pdf
- Beke László és Zsikla Mónika beszélgetése Rákóczy Gizella életművének feldolgozásáról (2016): Egy életmű titkai III. Zsikla Mónika: Rákóczy Gizella. *Balkon*, 2016/10. 29-30.
http://www.epa.hu/03000/03057/00089/pdf/EPA03057_balkon_2016_10_29-30.pdf
- Bini, Julia (2021): *Az áttetsző digitális félárnyék ábrázolása*. (A Térügyek című kiállításhoz megjelenő katalógusban szerepel, Keserü Katalintól kaptam kéziratban)
- Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*. (2014) Tate, London.
- Blays, Anne (2006): *Le néon dans l'art contemporain: obscure clarté*. l'Harmattan, Paris.
- Borges, Jorge Luis: A tükör és a maszk. In: *Jól fészült mennydörgés: összegyűjtött novellák*. (2018.) Jelenkor, Budapest.
- Borus Judit, Ébli Gábor (2020, szerk.): *Luminokinetika. Emilia Suciú – Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény*. Katalógus. Vasarely Múzeum, Budapest
- Agnieszka Brzeżańska (2019): *Emma Kunz: The Researcher Who Refused to Become a Guru*. <https://www.frieze.com/article/emma-kunz-researcher-who-refused-become-guru> (2024.06.23.)
- Burgard, Timothy Anglin – Cornell, Daniel (2020, szerk.): *The Sculpture of Ruth Asawa: Contours in the Air*. University of California Press.
- Cartiere, Cameron (2008): Coming in from the Cold. In: *The Practice of Public Art*. Routledge, NYC.
- Chalmers, David J. (2022): *Reality +. Virtual Worlds and the Problems of Philosophy*. W. W. Norton & Company Ltd., London.
- Chomarat-Ruiz, Catherine (2018): *Digital Land Art*. Association Culturelle Etentopia, France, Paris.

Christie, Caroline (2019): *The Serpentine in London plays host to the UK's first solo show of the Swiss naturopath, healer, and environmental artist.*

<https://www.documentjournal.com/2019/04/why-everyone-is-rediscovering-the-spiritual-illustrations-of-emma-kunz/> (2024.06.23.)

Csuka Botond (2021): *Esztétikai modellek a 18.századi brit természet-esztétikákban.*

(Elhangzott a Vadon – város – virtuális valóság: Környezetesztétikai közelítések című online konferencián. ELTE BTK Esztétika tanszék, RCANE, 2021.03.19-20.)

<https://www.youtube.com/watch?v=Q-DKr5t26A4> (2021.06.12)

Doesinger, Stephan (2008, szerk.): *Space Between People: how the virtual changes physical architecture.* Prestel, Munich.

Dúll Andrea (2010): Helyek, tárgyak, viselkedés. *Környezetpszichológiai tanulmányok.* L'Harmattan, Budapest.

Durant, Stuart (1986): *Ornament. A Survey of Decoration since 1830.* MacDonald & Co, London.

Eco, Umberto (1999): Még egyszer a tükrökről. In: *Kant és a kacsacsőrű emlős.* Európa, Budapest.

Egervári Júlia, Mészáros Tímea (2024): *Környezeti szempontok és a természetművészet, land art, ökoművészet műfajok jelenléte a vizuáliskultúratanárképzésben.* https://real.mtak.hu/187589/1/101_111_Egerv%C3%A1ri.pdf (2024.04.05.)

Emma Enderby (2019, szerk.): *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates.* The Shed, New York.

Eperjesi Ágnes, Ízinger Katalin (2009, szerk.): *Színügyek.* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár.

F. Strauss, Carolyn (2021, szerk.): *Slow Spatial Reader. Chronicles of Radical Affection.* Valiz, Amsterdam.

Farkas Zsuzsanna (2005): *Tükröződés.* Szakdolgozat. MKE, Budapest.

Fehér Dávid (2024, szerk.): *Attalai Gábor.* Művészetek Háza, Veszprém.

- Fehér Dávid (2021): *Felfüggesztett virtualitás*. (Megnyitóbeszéd, amely elhangzott a *When Art Meets Society / When Society Meets Art* című kiállításon. Aqb Project Space, Budapest, 2021.06.12-07.18. A szerző szövegét emailben kaptam meg.)
- Felix Klee (1975): *Paul Klee*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Frank János (1980): *Az eleven textil*. Corvina, Budapest.
- Fülep Lajos (1995): Az emlékezés a művészi alkotásban. In: *Fülep Lajos: Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok, 1909-1916. vol.2*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest. 124-153.
- Gaiger, Jason (2008): *Aesthetics and Painting*. Continuum, NYC.
- Gálosi Adrienne: *Autenticitás és virtuális valóság: megjegyzések a VR múzeumi bemutatókhoz*. (Elhangzott a Vadon – város – virtuális valóság: Környezetesztétikai közelítések című online konferencián. ELTE BTK Esztétika tanszék, RCANE, 2021.03.19-20.) https://esztetika.elte.hu/RCANE/docs/20210319-20/Vadon-varos-VV_REZUMEK.pdf
- Geskó Judit, Kumin Mónika (2009, szerk.): *Pán Márta szobrai a Szépművészeti Múzeum Csarnokában*. Katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest.
- Gombrich, E.H. (1982): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest.
- Gordon, Beverly (2011): *Textiles. The Whole Story*. Thames and Hudson, London.
- Grande, John K. (2004): *Art Nature Dialogues. Interviews with Environmental Artists*. State University of New York Press, New York.
- Grande, John K. (2016): *Az érzékelés kapui*. T3 Kiadó, Sepsiszentgyörgy.
- Grande, John K. (2007): *Dialogues in Diversity. Art from Marginal to Mainstream*. Pari Publishing Sas, Pari.
- Grande, John K. (2015): *Természet-tükör*. T3 Kiadó, Sepsiszentgyörgy.

Groys, Boris (2008): From Image to Image File -- and Back: Art in the Age of Digitalization. In: *Art Power*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 83-93. http://dss-edit.com/engl-010-601/Groys_art_power.PDF

Hall, T. Edward (1987): *Rejtett dimenziók*. Háttér Kiadó, Budapest.

Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Stuttgart and Henry Moore Institute, Leeds (2013, szerk.): *Gego. Line as Object*. Catalogue. Hatje Cantz Verlag

Hegyí Lóránt, Néray Katalin (1991, szerk.): *Marta Pan: szobrok, tervek, tájak*. Katalógus. Műcsarnok, Budapest.

Hemmings, Jessica (2012): *Warp and Weft. Woven Textiles in Fashion Art and Interiors*. Bloomsbury, London.

Husz Mária (2001): *A magyar neoavantgarde textilművészet*. Dialóg Campus, Budapest, Pécs.

Karsai Gábor (2003): Filozófia és ökológia. *Ökotáj*, 31–32. 71–75. <http://www.okotaj.hu/szamok/31-32/ot31-09.htm> (2024.05.03.)

Kelecsényi Csilla (2005): *Lágy anyagok a képzőművészetben*. Doktori disszertáció. PTE, Pécs.

Kovács Ágnes (2024): *Gondolatok a magyar kísérleti textilről Gecser Lujza kiállítása nyomán*. https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/gondolatok_a_magyar_kiserleti_textilrol (2025.01.10.)

Kuchta Klára (2004): *Ibolyántúli energetikus tér*. Fővárosi Képtár, Budapest.

Lange-Berndt, Petra (2015, szerk.): *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery, London.

Lányi András, Jávor Benedek (2021, szerk.): *Környezet és etika*. L'Harmattan. Budapest.

Lawlor, Robert (1982): *Sacred Geometry. Philosophy and Practice*, Thames & Hudson Ltd., London.

Lipták Ágnes (2016): *Az ismétlés aspektusai a kortárs képzőművészetben: emlékezés, gyűjtögetés, repetíció és tükröződés*. Szakmódszertani szakdolgozat. MKE, Budapest.

Lovász Ádám (2021): *Kafka [esc]. Lehetetlen tapasztalatok a hipervalóságban*. (A Térügyek című kiállításához megjelenő katalógusban szerepel, Keserü Katalintól kaptam kéziratban)

Lütticken, Sven (2021): *Kihagyott találkozások a térhálóban*. (A Térügyek című kiállításához megjelenő katalógusban szerepel, Keserü Katalintól kaptam kéziratban)

Malpas, William (2004): *Land Art. A Complete Guide to Landscape Environmental Earthworks, Nature Sculpture and Installation Art*. Crescent Moon Publishing, Kent.

Marta Pan. Benteli, Bern, 2005.

Massé, Marie-Madeleine (2020): *L'Art du fil dans la création contemporaine*. Éditions Gallimard Collection Alternatives, Paris.

Maurer Dóra (2011, szerk.): *Művek vízre - tervek, modellek*. Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, Budapest.

Mehigan, Tim (2008): *Frameworks, Artworks, Place: the Space Perception in the Modern World*. Rodopi, New York.

Melchior-Bonnet, Sabine (2001): *The mirror: A history*. Routledge, New York.

Michalarau, Efi (2021): *Emma Kunz Cosmos Part II*.

<https://www.dreamideamachine.com/?p=66435> (2024.06.23.)

Moravánszky Ákos, M.György Katalin (2007, szerk.): *A tér*. Kritikai antológia. TERC, Budapest.

Morris, Frances, Bell, Tiffany (2015, szerk.): *Agnes Martin*. D.A.P, New York.

Moss, Ceci (2021): *Léptékváltás*. (A Térügyek című kiállításához megjelenő katalógusban szerepel, Keserü Katalintól kaptam kéziratban)

Nagy Levente (2021): *Alan Watts: Cloud Hidden -- A vízről és a hegyről*.

(Elhangzott a Vadon – város – virtuális valóság: Környezetesztétikai közelítések

című online konferencián. ELTE BTK Esztétika tanszék, RCANE, 2021.03.19-20.)
https://esztetika.elte.hu/RCANE/docs/20210319-20/Vadon-varos-VV_REZUMEK.pdf (2022.08.05.)

Nárai Szilvia (2018): A sorozat mint gondolkodási forma. Törvény és szimbólum Rákóczy Gizella festészetében. *Art Magazin*, 2018/9. 34-39.o.

<https://www.artmagazin.hu/articles/nyomtatott/fdc38e521442b49d3fab6fde5ce130e9>
(2021.05.05.)

Nolasco-Rózsás Livia (2021): *Beyond Matter és Térügyek az anyagon túl: a tér vizsgálata a virtuális állapotban*. (A Térügyek című kiállításához megjelenő katalógusban szerepel, Keserü Katalintól kaptam kéziratban)

Nolasco-Rózsás Livia (2021): *Térben kifejezve*. (A Térügyek című kiállításához megjelenő katalógusban szerepel, Keserü Katalintól kaptam kéziratban)

Owen, Jones (2019): *Ornamentika: népek, korok díszítőelemei*. Cser Kiadó, Budapest.

Papp Anita (2023): *Introitus*. Szakdolgozat. MKE, Budapest.

Pernecky Géza (1999): *Umberto Eco a tükörben*. Holmi, 11.évf. 10.sz. 1320-1332.

Pintér Gergő (2020): *Új világok teremtése. Geometriai képzetek és képződmények*. Typotex, Budapest.

Ratzel, Friedrich: A víz a tájban (1902/2010). Ford. Tillmann J.A. *Helikon*, 1-2.sz.

<https://tillmannforditasok.wordpress.com/> (2021.04.23.)

Rieder Gábor (2011): <https://artportal.hu/magazin/rieder-gabor-ornamentika-szerialitas/> (2021.05.03.)

Ritter, Joachim (2007): Szubjektivitás. In: *Válogatott tanulmányok*. Atlantisz, Budapest.

Roccasalva, Bruna (2018, szerk.): *Yang, Haegue: Anthology 2006-2008. Tighrope Walking and its Wordless Shadow*. Skira editore, Milano.

Róka Enikő, Ébli Gábor (2019, szerk.): *Molnar Vera*. Katalógus. Válogatás a Kiscelli Múzeum-Fővárosi Képtár Szöllősi-Nagy-Nemes gyűjtemény anyagából. Fővárosi Képtár, Budapest.

Roussel, Joel (2023): Comment fonctionne la radiesthésie ?

<https://www.lesamisdelaradiesthesie.fr/comment-fonctionne-la-radiesthesie/>

(2024.06.23.)

Rovelli, Carlo (2017): *Az idő rendje*. Park Könyvkiadó, Budapest.

Schoeser, Mary (2013): *Textiles. L'art des couleurs et de la forme*. Flammarion, Paris.

Serres, Michel (2021): *A természeti szerződés*. Ford.: Seregi Tamás. Kijárat Kiadó, Budapest.

Simon Zsuzsa (2012): Nincs többé szabad szín, szabad forma. Rákóczy Gizella festészete. 1. rész. *Balkon*, 10. 2-6.

http://epa.oszk.hu/03000/03057/00049/pdf/EPA03057_balkon_2012_10_02-06.pdf

Simon Zsuzsa (2012): Nincs többé szabad szín, szabad forma. Rákóczy Gizella festészete. 2. rész. *Balkon*, 11–12. sz. 2-11.

http://epa.oszk.hu/03000/03057/00050/pdf/EPA03057_balkon_2012_11_12_02-11.pdf

Sonfist, Alan (1983, szerk.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E.P. Dutton, New York.

Sóváradi Valéria (1999): *Distancia: Installációk*. Budapest Galéria Kiállítóháza. (Katalógus)

Stead, Cloe (2019): *The Healing Effect of Emma Kunz's Drawings*.

<https://www.frieze.com/emma-kunz-cosmos-2021-review>

Styles, John (2010): *Threads of Feeling. The London Foundling Hospital's Textile Tokens, 1740-1770*. Synergie Group UK, London.

Surel, Dominique Dr. (2020) *Radiesthesia – The Ancient Science of Vibrational Physics*. <https://www.youtube.com/watch?v=uYjNXNxr2JA>

- Sutton, Damian – Brind, Susan – McKenzie, Ray (2007, szerk.): *The State of the Real. Aesthetics in the Digital Age*. IB. Tauris, London.
- Szegedi Csaba (2018): *Világ-nézet. A képről mint a sík küzdelméről a térrel*. Typotex, Budapest.
- Szilviczky Margit (2007): *Folyamatos jelen*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Tamkó Sirató Károly (1936): *Dimenzionista kiáltvány*.
<https://artpool.hu/TamkoSirato/manifeszt.html>
- Tillmann J.A. (2023): *Tengerek, egek*. Typotex, Budapest.
- Tillmann J.A. (2012): *A tenger távlata. Magyar térképzetek az európai tértörténet kontextusában*. <http://ketezer.hu/2012/01/tillmann-j-a-a-tenger-tavlat/>
- Tillmann J.A. (2005): Az együttlétezők rendje. Orientálódás az átrendeződő térben. *Utóirat/Post Scriptum, a Magyar Építőművészet melléklete* 2005/6.
- Tillmann J.A. (2014): *Tértágítás*. Megnyitóbeszéd, amely elhangzott a FUGÁban megrendezett TérTág-kiállításon. Megjelent: <http://epiteszforum.hu/tertagitas> 2014.06.13.
- Tóbiás Krisztián (2014, szerk.): *Művészet és tér. Hamvas Béla-konferencia*. (Balatonfüred, 2014.március 21-22.) Tempevölgy könyvek 15.
- Tolvaly Ernő (2001): *Tükör a vízben. Művészeti írások*. Zöld Henrik K., Budapest.
- Tufnell, Ben (2006): *Land Art*. Tate, London.
- Vörös Fábián (2021): *Táj és ember viszonya Rilke korai képzőművészeti írásaiban*. <https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg> (Elhangzott a Vadon – város – virtuális valóság: Környezetesztétikai közelítések című online konferencián. ELTE BTK Esztétika tanszék, RCANE, 2021.03.19-20.) (2022.06.04.)
- Weibel, Peter (2021): *Negative Space. Trajectories of Sculpture in the 20th and 21st Centuries*. ZKM, Karlsruhe.
- Weibel, Peter (2010, szerk.): *Rosalie Lighkunst Light Art. The universal Theatre of Light*. Scheidegger und Spiess, Zürich.

Wiegel, Lisa (2010): *Perception in the Digital Age. Analysing aesthetic awareness of changing modes of perception.*

https://www.researchgate.net/publication/46726390_Perception_in_the_digital_age_Analysing_aesthetic_awareness_of_changing_modes_of_perception

Wortmann Weltge, Sigrid (1993): *Women's Work: Textile art from the Bauhaus.* Chronicle Books, San Francisco.

Zsikla Mónika (2016): *Káldi Katalin: Szabály.* Katalógus. Kisterem, Neon Galéria, Budapest.

Zsikla Mónika (2018, szerk.): *Rákóczy Gizella: Transzparens labirintus.* Vintage Galéria, Budapest.

<http://budapestgaleria.hu/uj/wp-content/uploads/pdf/Rakoczy-Gizella-Transzparens-labirintus.pdf> (2021.05.06.)

Egyéb internetes források:

<https://youtu.be/FiOq-mu4pMI?si=PtNPOKx9zFWczEJ2> (2025. 01. 17.)

soft-geometry.com (2025. 01. 07)

<https://exindex.hu/hu/flex/soft-geometry/> (2025. 02. 28.)

<https://www.gezaperneczky.de/softgeometry.html> (2025. 02. 28.)

<https://www.youtube.com/watch?v=3yJ5pA3F2Mk> (2025. 02. 11.)

<https://www.youtube.com/watch?v=T5eyKMEQizY> (2025. 02. 11.)

https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/gondolatok_a_magyar_kiserleti_textilrol (2025. 01. 08.)

<https://www.gabrieldawe.com/relics> (2024. 12. 05.)

<https://everson.org/explore/past-exhibitions/abstranded-fiber-and-abstraction-in-contemporary-art/> (2022. 02. 12.)

<http://www.akikoikeuchi.silk.to/> (2024. 12. 09.)

http://www.akikoikeuchi.silk.to/a_img/main/2016sid.jpg (2024. 12. 10.)

<https://www.youtube.com/watch?v=xC2cd6XPTRA> (2024. 12. 12.)

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6Aji6FWkZE> (2024. 12. 11.)

<https://javierriera.com/texts/geometry-and-landscape/?lang=en> (2024. 01. 06.)

<http://www.okotaj.hu/szamok/31-32/ot31-09.htm> (2024. 02. 14.)

<http://evabubla.art/> (2025. 02. 11.)

<https://ujmuveszet.hu/kunaszt/narrativ-tobbszoros/> (2025. 02. 11.)

<https://www.laura-medcalf.com/about> (2025. 03. 03.)

<https://catalog.c3.hu/mediatortenet/PDF/PILLANATGEPEK.pdf> (2024. 03. 31.)

<https://tillmannforditasok.wordpress.com/> (2021. 04. 23.)

<https://www.rachelbhayes.com/about-2> (2024. 03. 20.)

<https://www.facebook.com/p/Luppa-g%C3%BAla-100064637116099/>

<https://docalogue.com/the-magic-mountain/> (2024. 06. 11.)

<https://www.ceu.edu/article/2018-03-05/walking-was-form-emancipation-gandhi-viswanathan-says> (2022. 04. 10.)

<https://www.gabrieldawe.com/> (2024. 12. 10.)

<http://www.sebastienpreschoux.com/#> (2024. 10. 04.)

<https://www.annelindberg.com/> (2023. 06. 01.)

<https://www.echelman.com/> (2022. 07. 08.)

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

(1974, Budapest)

Tanulmányok:

2020-2024 Pécsi Tudományegyetem, Képzőművészeti Doktori Iskola

2009-2014 Magyar Képzőművészeti Egyetem, festőművész / Károlyi Zsigmond (diploma)

2004-2006 Óbudai Képzőművészeti Iskola, festészet / Roskó Gábor (diploma)

1994-1998 ELTE Bölcsészettudományi Kar, magyar, esztétika, filmelmélet

1993-1997 ELTE Tanárképző Kar, magyar-angol szak (diploma)

Válogatott egyéni kiállítás:

Bound by Thread Vila Löw-Beer Museum, Brno, Csehország 2025.

Kézen fogom a vonalat The Space Galéria, Budapest, 2024.

Luppa-gúla Luppa-sziget, 2020.

Kúpok Fészek Galéria, Budapest, 2019.

Egy ponton túl 3. Puccs Contemporary Gallery, Budapest, 2019.

Egy ponton túl 2. Puccs Contemporary Gallery, Budapest, 2017.

Egy ponton túl Medence Concept Store, Budapest, 2016.

Circles Fészek Galéria, Budapest, 2015.

Sakk Art Unio Galéria, Szentendre, 2008.

Avantgarde, prêt, allez! Kiadó Kávészó és Galéria, Budapest, 2007.

Válogatott csoportos kiállítás:

Hommage á Reigl Judit The Space Galéria, Budapest, 2025.

Velencei-tavi Symposium kiállítás Velence, 2025.

Kik egy úton járnak, egy helyre érnek The Space Galéria, Budapest, 2024.

Art Fair Innsbruck Innsbruck, 2024.

Coloidal El Puente Gallery, Madrid, 2024.

Budapest Contemporary Art Fair Budapest, 2024.

A Fotófalú univerzuma – az első 15 év FUGA, Budapest, 2024.

PTE Művészeti Kar Doktori Iskola szemeszterzáró kiállítás Nádor Galéria, Pécs, 2024.

Önzine 2: „ha magyarulni kezdünk, határ jön hamar” Pikszis Galéria, Budapest, 2024.

Unseen Photography Art Fair Amszterdam, 2023.
Változó nézőpontok The Space Galéria, 2023
Innováció a kortárs művészetben Vasarely Múzeum, Budapest, 2023.
Velencei Szimpózium kiállítás Bartók 1 Galéria, Budapest, 2023.
XI. Nemzetközi Rajz- és Grafikai Biennálé kiállítás FUGA, Budapest, 2023.
Geometria a textilművészetben Galéria Szaxon-Szász, Budapest, 2023.
DLA kiállítás Nádor Galéria, Pécs, 2023.
Colour Power M21 Galéria, Pécs, 2023.
Abstraction is Freedom 193Galéria, Párizs, 2023.
Intro10 Nádor Galéria Pécs, 2022.
Petőfi színvilága Folk+Art Képzőművészeti Alkotóműhely és Symposion kiállítás
Szombathelyi Képtár, Szombathely, 2022.
Update Nádor Galéria, Pécs, 2022.
Delineo ergo cogito Vasarely Múzeum, Budapest, 2022.
Intro9 Nádor Galéria, Pécs, 2021.
Nemzetközi Velencei-tavi Symposion kiállítás Velence, 2021.
LokArt Pécsi Galéria, Pécs, 2021.
Intro8 Nádor Galéria, Pécs, 2020.
Scene Ungarn Museum Ritter, Waldenbuch, 2019.
Bauhaus100 Vasarely Múzeum, Budapest, 2019.
Gameometry Vasarely Múzeum, Budapest, 2018.
ZimZum vol.9. Elmozdulások Magyar Képzőművészeti Egyetem Aula, 2017.
BZZZ Partizán Műterem és Galéria, Budapest, 2016.
Gravity Budapest Projekt Galéria, Budapest, 2016.
Art Market Budapest, 2016.
ZimZum vol.8. Márai Központ, Eger, 2016.
ZimZum vol.7. Duma-domb Szolnoki Művésztelep, Kert Galéria, Szolnok, 2016.
ZimZum vol.6. Zoom in / Zoom out Vármező Galéria, Budapest, 2015.
ZimZum vol.3. “Ablakom a lármás tavasznak ki ~~nem~~ tárom” Debreceni Egyetem
Élettudományi Tanszék Galéria, Debrecen, 2014.
Best of Diploma 2014. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2014.
Ereklye és tabu Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, 2014.

ZimZum Vol.2 Művelődési Ház, Martfű, 2013.
Fülei Művésztelep kiállítása, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Aula, Budapest, 2013.
ZimZum vol.1. Károlyi Zsigmond tanítványainak kiállítása Balassa Intézet, Prága, 2012.
Fülei Művésztelep kiállítása Művészetek Háza, Pécs, 2012.
Kortársba-zárva Erdész Galéria, Szentendre, 2011.
Povvera Szentendre, 2010.
50 éves a televíziózás Magyarországon Sirály, Budapest, 2007. (kurátor)
Roskó Gábor tanítványainak kiállítása Ráday Galéria, Budapest, 2006.
Művészetmalom Szentendre, 2005.
Művészetmalom Szentendre, 2004.
Vajda Lajos Stúdió Szentendre, 2003.

Ösztöndíj:

2014. Amadeus Alapítvány Kisalkotói Ösztöndíj
2023. Doktori Short Erasmus ösztöndíj (INHA, Párizs)
2023. Doktori Short Erasmus ösztöndíj (Berlin, IAK-Braunschweig)
2023-24. Erasmus ösztöndíj (FaVu, Brno)
2024. Doktori Short Erasmus ösztöndíj (Berlin)

Művek gyűjteményben:

Marli Hoppe-Ritter Museum
Szombathelyi Képtár
Pados Gábor gyűjtemény
Szecső Róbert gyűjtemény
Alföldi Róbert gyűjtemény
Rátfai Attila gyűjtemény

Tanítási tapasztalat:

2023-24 Előadások szobráshallgatóknak, FaVu, Brno
2022-23 Művészettörténet (angol nyelven), Szabó Magda Kéttannyelvű Általános Iskola
2021-22 Térinstalláció kurzus festő szakos hallgatóknak, PTE, Művészeti Kar
2021- Felvételi előkészítő rajzkurzus, Magyar Képzőművészeti Egyetem

- 2020- Cianotípiák workshopok
- 2020 Nemzetközi trash és recycled art workshop Erasmus program keretében
- 2019-20 Rajz- és festészeti tanfolyamok, Corvin Művészeti Iskola
- 2019-21 Vizuális művészetek oktatása kínai bevándorló gyerekek számára
- 2017-20 Művészettörténet, vizuális kultúra, angol, magyar, Tandem Gimnázium
- 2008-10 Vizuális kultúra és médiaismeret, Kékvölgy Waldorf Iskola és Gimnázium
- 2007-13 Díszlet- és jelmeztervezés gyerekeknek drámatáborokban
- 1993-98 *Gömb TV: A mi hetünk* független dokumentumfilm videóújság szerkesztése
- Sziget Híradó* szerkesztése,
- Open Film Festival* szervezése
- Mozgó Ház Társulás: Az Ember tragédiája* videódíszlet készítése

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm a konzultációkat *Somody Péternek*, témavezetőmnek (PTE), *Sass Valériának*, *Mélyi Józsefnek* (MKE), *Seregi Tamásnak* (ELTE), *Fórián-Szabó Noéminek*, *Dr. Szécsényi Endrének* (ELTE – RCANE); az utazási, kutatási és konzultációs lehetőségeket Brnóban *Pavel Korbičkánek* (Brno, FaVu, Space Design Studio), *Zuzana Jakalovának* (FaVu, Brno, Research Center), és *Maja és Reuben Fowkesnek* (UCL, IAS); Párizsban *Marie-Laure Moreau-nak*, *Juliette Treynek* és *Guy Mayaud-nak* (INHA), *Judit Fontanarosának* (Institut Liszt); Berlinben *Dr. Nagy Mártának* és *Petro Zsuzsannának* (CHB), az összes rövid doktori Erasmus utazást *Seres Beának* (PTE) és a PTE Művészeti Doktori Iskolának; a kiállításokhoz nyújtott segítséget *Prím Péternek*; az adminisztrációban nyújtott segítséget *Gothárd Péternek*.

Köszönöm doktori iskolás társaimnak és tanárainak a sok beszélgetést, együtt gondolkodást.

Köszönöm családomnak, gyerekeimnek, társamnak a támogatást.