

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

**Márton Enikő**

**„Szín-terek a külső és a belső kiterjedések határán”**  
Személyes valóságrepresentációk a 2009–és 2012 közötti alkotói folyamatban

DLA értekezés

Témavezető: Somody Péter DLA, egyetemi tanár

2015

## Tartalomjegyzék

Bevezetés .....	3
1. Tájékozódás/ helykeresés. ....	4
2. Személyes tér .....	18
„Szín-tér” .....	20
3. Emberi kapcsolatok a geometrikus festészet metaforáiban .....	22
Külső-belső térviszonyok modelljei .....	26
A geometriai és a megélt tér .....	26
A határ vonala és a vonal határa .....	28
4. Tértágítás .....	37
5. Az összpontosítás.....	48
Befejezés .....	54
Irodalomjegyzék .....	59

Szakmai önéletrajz

## Bevezetés

A disszertáció tényleges, de művészi módszerekkel is felidézhető külső és belső terek határán vándorolva keres fel helyeket és helyzeteket, amik valamely alkotói szándék érvényesítésének „kifejezésének igényét a feladatnak megfelelő vizuális médium megtalálásával kapcsolják össze. Adatokat keres, melyek a tapasztalattal ellenőrizhető, valóságos szín-terek kulisszái közt születnek meg, de alkalmasak arra, hogy a közlésvággyal telített, kreatív alkotói szándékot a benne rejtőző, a tárgyínál és tapasztalatinál kötetlenebb gondolati és pszichés kiterjedésekkel összefüggésbe hozzák. Az alkotói folyamat nem anyagi természetű hányadának megragadásáról van szó ebben az összefüggésrendszerben, melyet a belső történések lenyomataiként keletkező alkotások és a nyomukban keletkező befogadói képzetek tárnak fel. A disszertáció annak az alkotói szándéknak szegődik a nyomába, mely terekben gondolkodik, érez és cselekszik, és amely igényt tart arra is, hogy látogatókat hívhasson ezekbe a terekbe. Terekből indul ki, illetve topográfiai kötöttségektől mentesülő tereket rendel az elszakadások vagy felülemelkedések érzelmekkel és víziókkal telítődő elindításához. Arra a folyamatra figyel az értekezés, amelyben az alkotó által észlelt térbeli minőségek ideológiai, perceptív, emocionális és számos más motívum bekapcsolódásának következtében egymásra kopírozódnak, szétválhatnak, rendeződnek vagy lesznek rendetlenségükben érdekessé. Az „új valóság” megalkotásának, létrehozásának újabb egységeiként és bizonyítékaként. Megkísérel következetesen figyelemmel lenni a „rendezés” minőségére, és a vizuális minőségektől nem független lélektani rétegzettség alkalomszerűen más-más tartalmaira.

A dolgozat szerkezeti alapjait a hároméves DLA-s alkotói időszak szolgáltatta. Ez alatt a folyamat alatt érlelt témák esszyszerűen fűződnek össze a saját alkotásokra adott reflexiókkal és az alkotásokhoz vezető inspirációkkal. Eközben különböző perspektívák, például filozófiai és pszichológia szempontok is megjelennek a témára való érzékeny tétel céljából. Tárgyalom az emberek közti viszonyokban jellemző kötődések és kapcsolódások alakításának eszközeként a közelség és a távolság szabályozásának mechanizmusait, melyek az emberi észlelésben a „külső és „belső” kategóriáinak kialakulását mozgatják. Ezek a munkáimon a megszemélyesített formák kapcsolódásainak meghatározására gyakran szerepeltek is mint képrendező elvek. Továbbá képzőművészeti példákkal is illusztrálom a témát, többek között Fred Sandbacknek és Olafur Eliassonnak egyes alkotásait külön kiemelve, ugyanis ezeken a munkákon keresztül a belső és a külső terek határa a műalkotás észlelésének folyamatában érhető tetten. Azzal, hogy magára az észlelési aktusra irányítják a figyelmet, e munkák érzékeny teszik a befogadót az észlelés egyedi jellegére, és emiatt a külső és belső terek határának szubjektivitása is hangsúlyosabbá válik. A szubjektivitás kérdését azért emelem ki, mert alkotóként a határok tágításának igényéhez is alkalmazható, ami számomra szintén fontos szempont volt. Az alkotói folyamat során is szem előtt tartottam azt a gondolatot, hogy az egyedi igényeket tudatosítva azokhoz illő tereket lehet rendelni, illetve a meglévőket át lehet alakítani, ha szükséges.

Összességében a tér észlelésének individuális jellegét hangsúlyozom, melyben a külső és belső terek differenciálását egyfajta identitásképzésként fogom fel. Továbbá az (1) egyéni tájékozódás, (2) helykeresés és (3) a saját tér kialakítása folyamatában mint pszichés, az anyagi világban realizálódó folyamatban a fázisoktól függően a külső avagy belső térként való azonosítások között képlékeny határokat érzékelek. Általában véve azt gondolom, hogy tudatos

döntésekkel befolyásolhatjuk az észlelési szituációkat, alakíthatjuk azokat, legyen szó műalkotásról, vagy akár más életbeli helyzetről is. Ennek a gondolatnak a szimbóluma számomra a vonal használata, ugyanis választások rajzolódnak ki általa.

## 1. Tájékozódás/ helykeresés

A hároméves DLA-s időszak tapasztalatait kezdem sorra venni a következőkben, kitérve azokra a benyomásokra és szempontokra, melyeknek köszönhetően az érzékelésem és alkotói önkifejezésem érzékenyebbé vált. Az érzékeny tételt azoknak az összefüggéseknek a felfedezésén keresztül éltem meg, melyek a személyes életem szín-tereinek az alkotásokban, illetve az alkotói folyamat alatti döntéshozatalban való visszatükröződésben nyilvánultak meg. Ennek részletesebb kifejtését a motivációim megvilágításával kezdeném.

Milyen szempontokat érvényesít döntéshozatalaiban az alkotó a kreatív folyamat során? Hogyan választ témát, és miért éppen annak ad teret, aminek az adott pillanatban teret ad? Milyen szándék játszik szerepet az alkotó ilyen döntéseiben? Milyen befolyással van az alkotó személyes élete az alkotói folyamat során az alkotáshoz szükséges motivációk alakulására? Hogyan befolyásolják az alkotót a terek, melyekben az alkotói folyamat játszódik? Mi tükröződik ezekből a folyamatokból vissza az alkotásokban? Ilyen és hasonló témák foglalkoztattak a kutatás és anyaggyűjtés első fázisában. Kérdésfelvetéseim összességében arra a pszichés jelenség letapogatására irányultak, melyet egyrészt az alkotó személyes valósága, másrészt a világból érzékelt tartalmak és harmadrészt ebből a munkáiban tudatosan vagy tudat alatt leképződő tartalmak közti kapcsolatban véltem felfedezni és ebből kifolyólag az alkotási folyamatnak a tudatosan választható és befolyásolható részének a tisztázására. Közelebbről a külső és a belső valóságok kapcsolata érdekelt, az egymásra hatás és átjárás köztük, mely az észlelés és ennek tartalmainak tudatosításával felfejthető.

A tudat, hogy az alkotások valamilyen módon tükrözik az alkotójukat foglalkoztató tartalmakat, hiszen azok tudatosan és/vagy tudat alatt leképződnek a munkákban, orientációs pontként szolgált a saját motivációim visszakövetésében. Amikor elkészült a munka, akkor mint egy tükrozt véve, megvizsgáltam azt abból a szempontból is, hogy a tudatalattim lehetőség szerint milyen tartalmakat közöl általa, és megpróbáltam az alkotói folyamat során lényegesnek tűnő döntési helyzeteket felidézni. A munkákon keresztül tükrökéskeresés és önreflexív magatartás mellett lényeges elem volt az alkotói folyamatban továbbá, hogy közelebb kerüljek önmagamhoz is az alkotás által. Ez egyfajta célkitűzésként lebegett előttem, és az alkotásba is szerettem volna beleszólni oly módon, hogy tudatosan alakítsam a folyamatot ebben az irányban. Végcélként pedig ezen elemek gyakorlásával önazonos munkák létrehozását tűztem ki. Kérdés volt a munka során, hogy milyen eszközökkel és hogyan fejlesszem a vásznon alakuló folyamatokat, a már ismert és szinte automatikusan adódó impulzív hozzáálláson túl. Ezt javarészt igyekeztem azzal, a korábbi művészetterápiás tanulmányaim során magamévá tett módszertani gondolattal megválaszolni, hogy olyan tereket alakítsak ki a munkáimban, amelyekben jól érzem magam. Egyszerűen hangzik, mégis nagy kihívást jelentett ez számomra minden egyes alkotói aktus alkalmával, hiszen őszintén párbeszédbe kellett fogjak ehhez a belső világgal. Ráadásul jó néhány témának utána kellett járjak, hogy véleményt formálhassak róla vizuálisan. Például megállapításokat kellett tennem a jelen állapotomra vonatkozólag, megjelenést, formát kellett kölcsönöznek a kívánt tartalmaknak és váratlan témák, amelyek korábbi élményekkel kapcsolatban is felbukkantak

helyenként. Így próbáltam a képtéren, vagy azon túllépve is akár helyet találni ezeknek tartalmaknak, illetve vizuális „ötleteknek”, majd idővel rendet teremteni köztük, és összefüggéscsoportokat kialakítva egy-egy munkába rendezni őket.

Ehhez az „eljáráshoz”, a térről alkotott elképzeléseimhez újabb és újabb irodalmakra figyeltem fel a filozófia területéről, melyek a témával kapcsolatban segítettek egyfajta „fokozatos érzékenységet” kialakítani: hogy ezáltal még közelebb kerüljek a saját világomhoz, keresgéltem és rögzítettem érzéseket, gondolatokat, látványokat, amelyek hozzám közel állónak tündek, illetve amelyekkel kapcsolatot tudtam teremteni. Korunk felgyorsult jelenének az ember érzékenységét erősen kihívó dinamizmusával szemben az egyéni idő- és térigény érvényességére szerettem volna ráirányítani a figyelmet.

A mi korunk a tér korszakaként fogható fel: „az azonos idejűségnek, az egymáshoz rendelésnek, a közelinek és a távolinak, az egymás mellettinek és a szétszórtnak a korszakát éljük”<sup>1</sup> – mondja Michel Foucault. Igaz, a tér<sup>2</sup> problematikáját nyelvileg megjeleníteni igen nagy kihívás, és az erre vonatkozó elméletek is szinte követhetetlenül szerteágazóan viszonyulnak a kérdéshez. Hiszen ha nyelvileg akarunk térelméleteket kifejezni, akkor az nagyon igényes fogalmi meghatározásokat követel, ugyanakkor egy nyelvtől független

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel: *Von anderen Räumen in Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. von Jörg DÜNNE und Stephan GÜNZEL, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 1800, 2006, 317.

<sup>2</sup> „A tér az anyag létezési formája, az anyagi tárgyak kölcsönös helyzeteinek halmaza. Szűkebb értelemben az emberi tapasztalat szerint a három irány – előre-hátra, balra-jobbra, fel-le – által kifizített helyek összessége. Tágabb értelemben kiterjeszhetjük az anyagi létezők időbeli létezését is leíró helyzetekre (téridő). Még tovább kiterjeszhetjük általában *kompakt*, azaz a makromegfigyelő, az ember által láthatatlanul kicsi újabb térbeli irányok hozzáadásával n-dimenziós terekre. A tér, a tárgyak, anyagi testek befogadására azok létezésétől függetlenül létező és alkalmas „üres hely” fogalmát az antikvitásban valószínűleg nem ismerték. Arisztotelész írásaiban (*Fizika*) például nyoma sincs ennek a fogalomnak, ott csak test létezik, a test helyét úgy határozza meg, mint a szóban forgó testet körülvevő más testek felületét. A hely egy testnek egy másik testhez való viszonya, és így egyben az egész világhoz is viszonyított helyzete; ahol nincs test, ott hely sincs; a tér mint az összes hely gyűjtőfogalma, számára logikailag értelmetlen. Ezt a helyzetet elsősorban a vákuum fogalmának bevezetése változtatta meg a késő középkorban, az 1640-es és 50-es években E. Toricelli és O. von Guericke kísérletei nyomán, illetve az a felismerés, hogy a világ jóval tágabb (sőt végtelen), mint az arisztotelészi-ptolemaioszi világgépet elfogadva feltételezhető. Ha a világ végtelen, azaz nincs középpontja, akkor az abszolút hely és az abszolút mozgás fogalmi erősen kérdésessé válnak. Mindkét problémára Isaac Newton adott megoldást az abszolút tér fogalmának bevezetésével, és noha maga nem tartotta ezt a megoldást tökéletesnek, ill. véglegesnek, az ő felfogására épülő új világgépet már a kortársak is „newtoninak” nevezték. Elsősorban Immanuel Kant munkásságának köszönhető (aki a teret a priori, velünk született szemléleti kategóriának tartotta), hogy ez a newtoni fizikára épülő világgép a szűk tudományos, fizikusi közösségen kívül is meggyökeresedett. A századfordulón először a pozitivisták (például Ernst Mach) voltak az elsők, akik következetesen elvetették az abszolút tér fogalmát (lévén az nem szigorúan empirikus, hanem elméleti kategória), bár a problémákra adott pozitivista válaszok sem a fizikán belül nem váltak uralkodóvá, sem a mai tudományelmélet nem tartja a pozitivista programot kivitelezhetőnek. A. Einstein Mach kritikájának hatására ugyan, de közel sem pozitivista módon adott megoldást a kérdésre, általános relativitáselmélete szerint a tér szerkezetét (görbületét) a benne lévő anyag (mennysége) határozza meg, amely tehát a newtoni abszolút tér elvetése, azonban a tér nála nemcsak hogy metafizikai konstrukció, hanem, lévén tulajdonságai kifejezetten és mérhetően az anyag tulajdonságaitól függenek, egészen valóságos dolog. A teret egészen fizikai tárgyá tette, amely hatások kiváltására és elszívására egyaránt képes.” (forrás:Wikipedia, C. F. von Weizsäcker: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp., 1980. ISBN 963-280-753-7 . 15-23. o., ford. Csermák Kálmán.)

kapcsolatrendszer is, ha a lényegét meg akarjuk ragadni. Az erre vonatkozó nyelvi radikalizmus kezdete a „nyelvi fordulatra” (*linguistic turn*) vezethető vissza, amellyel kapcsolatban Fritz Mauthner megállapította, hogy a „térről alkotott elképzelésünk nem más, mint a nyelv egy fajtája”.<sup>4</sup> A tér fogalmának megértésében a történeti fejlődésbeli hátterek segíthetnek. Gyakorlatilag Descartes „tér” és „hely” újkori fogalomhasználatának bevezetése indította el a nyelv területén a térelméletek fejlődését. A „tér” és „hely” szavak használata két különböző térelméleti pozíciót demonstrál: az egyik egy abszolút territoriális kötődést feltételez, a másik esetében pedig egy viszonylagos elhelyezkedésből indulunk ki. Ezek a jelen térelméleti diszkussziókban is jelentős szerepet játszanak. Ugyanakkor differenciáltabban van ma már jelen a térről való gondolkodás, attól függően, hogy melyik tudományág tárgyalja a fogalmat, hogy a filozófia, a médiatudományok, a társadalom-, a politikatudományok vagy épp az esztétika. A nem-euklideszi geometria, illetve a tér-idő relativista felfogása a fizikából a legbefolyásosabb elméleteknek számítottak a stabil háromdimenziós térfelfogás megrendítésére. Ezekből az impulzusokból nőtték ki aztán magukat azok a 20. századi térelméletek a társadalom- és szellemtudományok területén, melyek új modelleket kínálnak a tér felfogásához, jóllehet a tér fizikai és társadalmi relativitásának párhuzamba állítása nem egészen problémamentes. Ennélfogva két oldali vizsgálódás vált érvényessé: egyfelől a társadalmi, kulturális és esztétikai tériségnek a modellálása, másfelől pedig, ezt megelőzően a térkonceptiók eredetének fogalomkritikai felülvizsgálata.

A jelen dolgozat nem vállalkozik a lehetséges térkonceptiók teljes körű bemutatására. A lehetőségek közül egy aspektushoz, a tér fenomenológiai megközelítéséhez, és ezen belül Gaston Bachelard térfelfogásához, a külső-és belső terek viszonylatának érzékletesebbé tételéhez viszont jól illeszkedik, ezért erre kitérnék. A fenomenológia része a filozófiának. Az emberi létezés és megismerés lényegének a saját tapasztalatokból való levezetésével foglalkozik. Leírásai azt mutatják, hogy milyen is az ember és melyek egzisztenciájának az összetevői. A fenomenológia fogalomrendszerében az észlelés és a testiség mellett a tériség is különösen jelentős kategóriát képvisel. Itt a térnek nem a newtoni, azaz abszolút értelemben véve van jelentősége, hanem sokkal inkább egy élménytérrel van szó, mely a megélés szubjektív, viszonylagos jellegét helyezi előtérbe. Ennek a leírására a „tér” szó helyett talán a „tériség” a legalkalmasabb. A tapasztalati tériséget a fenomenológia a topológiára<sup>6</sup> támaszkodva fogalmazza meg. Topológiai terekről számol be, melyek az 1950-es évektől Gaston Bachelard, Martin Heidegger és Maurice Merleau-Ponty írásaiban tudatosan alkalmazásra kerülnek. A topológiai tér-gondolkodás egy francia és egy német felfogásban differenciálódik. A francia felfogás, melyet többek közt Bachelard képvisel, az újabb geometriai modellekre és a relativitáselméletre támaszkodik, míg a német topológia Heideggerrel az élén a „helyet” az élővilág funkciójával együtt mint lakhelyet vagy otthont határozza meg. Gaston Bachelard, francia filozófus 1957-ben megjelent *La poétique de l'espace* vagyis *A tér poétikája*<sup>7</sup> című könyve a topoanalízis módszerét alkalmazza költői

<sup>4</sup> Fritz Mauthner, *Raum*, in: F. M., *Rationalismus bis Zweck. Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 3, Leipzig, 1924 (1910), S. 6-20, 17

<sup>6</sup> A **topológia** (régiesen: **helyzetgeometria**) a matematikának az a részterülete, amelyik az alakzatoknak a folytonos (vagyis szakítás, lyukasztás stb. nélküli) deformációk – nyújtások, csavarások stb. – közben is megmaradó (invariáns) tulajdonságaival foglalkozik. A **topologikus tér** a topológia alapfogalma, a matematikai struktúrák egy fajtája, lényegében a mérhető tér fogalmának általánosítása. A fogalmat – bár nem egészen a mai formájában – Felix Hausdorff vezette be 1914-ben. (Wikipedia, 2014.08.14)

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France 1958.

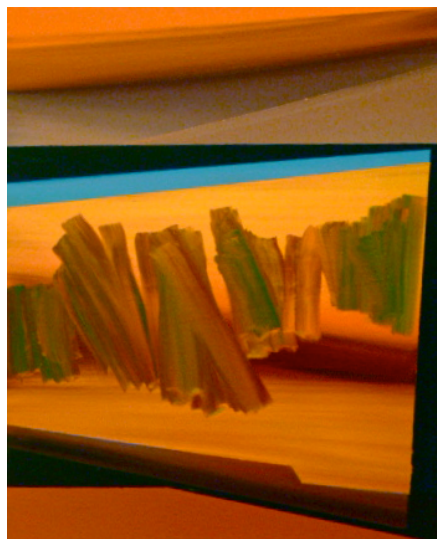
művek interpretációjához, hogy feltárja tértapasztalásunk poétikáját. A bachelard-i fenomenológiai vizsgálódás a boldogság helyeivel kapcsolatos fiktív terekkel, költői képekkel operál, és a topofília elnevezést kapta. Bachelard topoanalízise a XX. századi filozófia egyik legfontosabb hozzájárulása volt ahhoz a kérdéskörhöz, amit a „téri fordulat” (*spatial turn*) fogalmával írják le manapság a társadalom- és humántudományok világában. Bachelard azt hangsúlyozza, hogy a múltra vonatkozó emlékezet alapvetően térbeli, és nem időbeli természetű mivel az emlékezet nem emlékezhet a bergsoni értelemben vett időbeli folyamatokra, csakis azoknak térbeli rögzüléseire –, így nem lehet kérdéses, hogy a kollektív emlékezet, s így mindennemű modern történeti diszciplína számára is irányadó a francia filozófus tézise. A tér arra való Bachelard szerint, hogy megszámlálhatatlan bugyraiban összesűrítve őrizze az időt. A „ház” kiemelt szimbólum számára: „...a ház az egyik legerősebb összetartó erő az ember gondolatai, emlékei és álmai között, melyek az ábrándozás mentén szerveződnek egységbe” – vallja. Bachelard „A tér poétikája” című könyvében a házat a pincétől a padlásig gondolatban bejárva, szinte a saját testünkön keresztül is érzékeltetve a lényegét, egy organizmust tár elénk, melyben a falaktól kezdve egészen a tető funkciójáig, megszemélyesített emberi életként bontakozik ki a ház valósága. Ebben a poétikus érzékenységgű térben az író a külső és a belső viszonylatának a tárgyalására is kitér. A külső és a belső terminusai a töredezettség vitáját elevenítik fel: a pozitív és a negatív dialektikáját, mely hasonlóan az igenhez és a nemhez, az ellentétességét hangsúlyozzák. A létezés vagy a nem létezés kérdésköréhez is kapcsolható mindez a gondolatiságát illetően. Mindenesetre a szétválasztásról szól, melynek a legmélyebb üzenete a geometriában gyökerezik, hiszen a geometria az, ami teret ad a gondolatoknak – vallja Bachelard.<sup>8</sup> A külső és a belső, a kívül és a bent ellentétessége mögött a nyitott és a zárt metaforái állnak, melyek egész rendszereket képesek modellezni. A zárt és a nyitott pozíciói geometriai elképzeléseket, struktúrákat takarnak. Ezeket az elképzeléseket Bachelard kapcsolatba hozza Jean Hyppolite az egyik előadásában elhangzott gondolataival. Hyppolite a tagadás struktúráját vizsgálta, különbséget téve a negáció és a lemondás tagadási formái közt.<sup>9</sup> Az egyik szembeállít, mint egy ellentétpár, a másik felold, elold, kiiktat, megszüntetve a feszültséget, az ellentétpárt megsemmisítve. Ebben a kutatásában a külső és a belső mítoszából eredeztette a gondolatmenetét, amikor megállapította, hogy a külső és a belső fogalmainak kialakulásában az elidegenedés jelenségének kiemelt szerep jut. Hiszen az oppozíció mögött, ami a külső és a belső fogalmaiban formálisan mutatkozik meg, tartalmilag eltávolodás, is meghúzódhat. Már az egyszerű geometriai szembeállítás is egyfajta agresszivitást sugároz, mivel a formális szembenállás nem tud nyugalmi helyzetbe kerülni. Már csak az „ittlét” és az „ottlét” is, mint egy tompább analógiája a külső és a belső ellentétpárjának, különböző lehetőséget rajzol meg. Viszont az ember a létezését szeretné megragadhatóvá tenni, és miközben fixál, le akarja győzni a helyzetet, fölé akar kerülni ennek a dialektikának, egyesíteni akar. Fölé emelkedni az itt és ott lehetőségének, egy abszolútum érvényességével. A helyzetmeghatározás eszközeként használt határozószavaknak egy alig kontrollálható értelmi meghatározottság hatalmát kölcsönzi. A gondolkodás ennek eredményeképp dogmatizálódik a nyelvi kifejezőkészség visszahatása miatt. Például. a „jelen-lét” szóösszetételében min van a hangsúly pontosan? A „jelenen”, vagy a „léten”? Rögzítsük a kifejezés egyik vagy a másik felét: ekkor különböző helyzeteket

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, ford. Kurt Leonhard, Frankfurt am Main: Fischer 1987, in *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 1800, 2006, 170.

<sup>9</sup> Jean Hyppolite, *Gesprochener Kommentar zur Verneinung Freuds*, in *La Psychoanalyse I* (1956) 35.

írnak le, és így együtt gyengítik egymást. Persze vannak költők, akik ismernek kiutat ezekből a „létleíró útvesztőkből”, például a francia Jean Tardieu, amikor azt írja: „Ahhoz, hogy előrébb jussak, megfordulok magam körül, mint egy forgószélben lakó mozdulatlan”,<sup>10</sup> vagy máshol: „De belül már nincsenek határok!”.<sup>11</sup> Soha nem éri el a lét a centrumát, mely a közepe köré rendeződve egy spirálformájú mozgás formájában csupán közelít. Nem engedi ez a spirálformájú lét, hogy rögzüljön az ember, mivel mozgásban tart a végtelenség miatt. Minden kifejezés felold egy fixációt, és minden kifejezés egy újabb kifejezést indukál, és így a lét folyamatos kifejeződésekben nyilvánul meg.

Persze, ha a pszichológia tapasztalatait a filozófia is kamatoztatni szeretné, akkor határozottan diskurzívna kell lennie, és meg kell kérdőjeleznie a geometriai szemlélet látszólagos evidenciáját. Amikor közeledik az ember a létezési középpontjához, soha nem lehet biztos annak a helyzetében. Van, hogy egyszerűen úgy érzi, hogy a mozgás közben a létezése szívében van, máskor pedig, ha önmagán „kívül van”, akkor érzi leginkább a létezését. De van, hogy úgy érzi, mintha a létezés „kívül lenne bezárva”. Láthatjuk, hogy a költészet jelenségtana megengedi nekünk, hogy az emberi létezés felszínét tanulmányozzuk. Azt a területet, amely az egyénit a másiktól elválasztja. A nyelv a nyílt és a zárt dialektikáját magában hordozza. A jelentése alapján záródik és a költői kifejezési lehetősége által kinyílik. Nem lehet radikálisan azt mondani, hogy az emberi létezés a létezés kétértelműségével definiálható lenne. Bachelard a részletek filozófiájának tekinti a költészetet, egy olyan dolognak, amely a létezés felszínén mozog. Azt vallja, hogy az ember a nyitási és zárási mozgások között mintegy félig nyitott létezőként van jelen.



1. kép. Márton Enikő, *Kint is, bent is*. 2012. Olaj vászon, 70 x 50 cm. Rovaniemi.

Túl a költészetten a „mintegy félig nyitott létezőként való jelenlétet” a vizuális alkotói folyamat

---

<sup>10</sup> *Le Témoin invisible*. In Jean Tardieu, *Le fleuve caché*. Poesie 1938-1961, kiadta Georges E. Clancier, Paris, Gallimard Poesie 1968. 50.

<sup>11</sup> u.o. 48.



közben is különösen jól lehet érzékelni (1. kép). Hiszen a jelenségvilágban, a „felszínen”, a „határon” érintkezik az alkotó a belső világával, és ez a határvonal az alkotás. A képen látható ablakkeretszerű, sötétkék forma kitekintést ad egy újabb térbe, ugyanakkor el is határol attól, hiszen perspektivikus tekintetben a néző az előtérben marad, távol a képtér keretein belül zajló történéstől, így egyben nyit is egy újabb tér felé a kép, de az elhatárolás lehetőségére is utal. Én kísérletező módon két világ összeegyeztetésével foglalkoztam. Az egyik, amelyik közel volt, a másik amelyik távol. Amelyik közel volt, azt belsőként éltem meg, amelyik távol azt külsőként. Vizuálisan ez az előttes és mögöttes, a megjelenésében domináns és visszafogott, hideg és meleg, a sötét és világos színkontrasztok és ezekhez hasonló ellentétpárok szerepeltetésével fejeződött ki. De váltakoztak is a helyzetek, és a szerepek újra meg újra felcserélődtek a belső és külső, a közeli és távoli érzéletek közt. Az is előfordult, hogy amit épp közelinek éltem meg, az fizikailag igen távol volt, csak belső élményként létezett. Volt, hogy összecúsztak a valóságsíkok, és terek egymásra vetültek, vagy csak egyszerűen összekeveredtek a közeli és a távoli, a máskor külső és a belsőnek érzékelt terek képei, a határok fellazultak, vándoroltak, mint ahogyan én magam is utazásaim alkalmával. Előfordult, hogy cél volt a külső és belső terek között húzódnó határok kitágítása, új terek bevétele reményében, és volt, hogy a koncentráció került előtérbe, és a korábbi határok kiiktatására tett próba felerősítette a veszélyérzetet, így újra befelé irányuló koncentrációra ösztönzött. Ezek a belső élmények külső helyekkel összefüggésben olyan alkotásokat hívtak életre, melyek tartalmilag a közeledésről, távolodásról, helykeresésről, megbomlott harmónia utáni ön-újraszervezésről mesélnek: ezt a címadásuk is megerősíti (2. kép).



2. kép . Márton Enikő, *Helykeresés*. 2009. Akрил, vászon, 210 x 180 cm. Pécs

A címetek összetett szavak töredékei adják („fel”, „le”, „át”, „szét”, „össze” stb.), melyek utalhatnak egy szó elő-, avagy utótagjára is. Nem egyértelmű a jelentésük, ugyanis többféle módon kiegészíthetők a képzeletben. Többnyire előszavak, mint egy-egy gondolatindító képsor, amely nem teljes történetet akar elmesélni, hanem egy folyamatnak csak egy szeletére koncentrálni. Ez a nyitottság egyfajta szabadságot is ad a nézőnek és egerutakat az alkotónak,

azáltal, hogy nem kell egy írásbeli kifejezésbe egy az egyben becsomagolnia azt, amit a kép takargat, vagy épp bontogat – támpontot, irányt ugyanakkor mégis kínál. Orientációs fázisnak is nevezhetném ezt az időszakot, mely új formákat keresve a belső és külső viszonyok közti lehetséges új rend megtalálásán kísérletezett. A vizuális önkifejezés terén az érdeklődésem vegyesen érzelmi-intellektuális módon vándorolt a fent leírt érzékletek között, és keresett különféle formákat, melyek ezeket az élményeket tematizálják. Különösen jól illeszkedő élmény volt ez alatt az időszak alatt az Olafur Eliassontól<sup>12</sup> látott kiállítás Berlinben. „Az érzékelésre és észlelésre apelláló és egyben elanyagtalanított művészet” – így vélekedtem Eliasson „Innen Stadt Außen” („Bel-város-kívül”) című nagyszabású, önálló kiállításáról, mely 2010 április 28 és augusztus 9-e között volt látogatható a berlini Martin Gropius Bauban. A kiállítás témájában, rendezési szempontjaiban és általában a munkákban visszatükröződő gondolatiságában olyan szempontrendszer érvényesülését véltem felfedezni, melyek engem is foglalkoztatnak. Az én médiumom ugyan javarészt más, mégis hasonlóan érzem több ponton is az érdeklődési területet. A kiállítás bemutatása olyan főbb témákat vet fel, mint: a belső és külső terek viszonyának egyeztetése, az észlelés mibenlétének körüljárása, az „alkotó-alkotás-befogadó” hármas rendszerének újragondolása, a tértágítás, illetve az észlelés határainak letapogatása.

A kiállítás címe „Innen Stadt Außen” egy szójáték, körülbelül annyit tesz, mint „bel-város-kívül”, vagy ha a kifejezés hangzását értelmezzük, akkor „belső a külső helyett” formulával adhatjuk vissza. Játékos megfogalmazásában pedig igen precízen jelöli a szavak mögött megbúvó munka a szabad, a nézőt önkísérelésre invitáló tematika fókuszát. A munkákban a város és annak tere megélésével kapcsolatos belső és a külső viszonyokra kérdez rá, a látogató érzékelését aktiválva, ebből a célból több szinten és formában szólítja meg a befogadót. A kiállítás rendezési körülményeiről elmondható, hogy a Martin Gropius Bau nem rendelkezik egy önálló kurátori csapattal, így lehetővé vált, hogy Eliasson maga hívja meg ennek a szerepkörnek a betöltésére Daniel Birnbaum műkritikus-kurátort, munkatársát, hogy külsős kurátorként vele együttműködve dolgozzanak a kiállításon. Eliasson saját bevallása szerint igen szimpatikus is volt számára a Martin Gropius Bau kínálta helyzet, ugyanis nyitott, a nagyobb múzeumi intézmények érdekközpontúságával ellentétben a művészek nagy fokú szabadságot kínáló, ugyanakkor elismert intézménnyel lehetett dolga. Élve e lehetőséggel, helyspecifikus kiállítást sikerült létrehoznia, mely a művészek a városhoz való viszonyát igyekszik tematizálni. Ennek a viszonyoknak sok komponensű, rétegzett mintázata van. Ez megnyilvánul már a helyszínválasztás egyedi jellegében is. Helyileg ugyanis nemcsak a Martin Gropius Bau épületét vette igénybe Eliasson, hanem a kiállítótér falain kívül a város sok más különböző pontja is be volt vonva a rendezvénybe. Bizonyos értelemben a város egésze egy

---

<sup>12</sup> Az alkotó, Olafur Eliasson, izlandi szülők gyermekeként 1967-ben született Koppenhágában. 1989 és 1995 között a Dán Királyi Művészeti Akadémia hallgatója. 1994-ben Berlinbe költözött, azóta itt él és dolgozik. 1995-ben saját nevére stúdiót alapít Berlinben. A stúdió „téri kísérletek laborjaként” működik egy építészekből, művészettörténészekből, művészekből és tudósokból álló csapat közreműködésével. 2009-ben a berlini Universität der Künste professzoraként intézményt hoz létre „Raumexperimente” elnevezéssel. Itt a hallgatóival együtt változatos médiumokkal kísérletezve az alkotói érzékenységet trenírozzák különféle terekben és kontextusokban. Számos, főként köztéri projekt fűződik a nevéhez, közülük néhány: a Dán Pavilon installációja az 50. Velencei Biennálén (The blind pavilion), 2003; The weather project, Tate Modern, London, 2003; The Serpentin Pavilon, Kjetil Thorsen norvég építésszel közösen, London, 2007; Take your time: Olafur Eliasson, Museum of Modern Art, San Francisco, 2008; The New York City Waterfalls, 2009.

nagy kiállítótérre változott a kiállítás idejére, hiszen az egész városra kiterjesztette Eliasson az általa kezdeményezett lehetséges észlelési és kiállítási szituációt. Nem véletlenül történt ez, hiszen Eliasson és Daniel Birnbaum együttműködésének célja, hogy a belső és a külső valóság közti tapasztalatcserét a kiállítás felépítésének bemutatása szintjén is megjelenítsék, és így a művészetet az emberekért és az emberek közt érvényesíthessék.<sup>13</sup> Amit el akartak érni, az az, hogy a múzeum belsejét egy valóság-gépezetté változtassák, a múzeum falain túli részt pedig egy reflexiós térré. Ez azért is érdekes, mert hagyományos felfogás szerint a múzeum tere, azaz a belső tér az, amelyet reflexióra szánt térként definiálunk, és kevésbé mint akciós teret fogunk fel. Mi az eredője annak a váagnak, hogy egy aktív belső és egy reflexív külső teret teremtsenek, kérdezett rá Mark Wigley építész az Eliassonnal folytatott interjú alkalmával. A művész válasza erre az volt, hogy az ő felfogásában külső és belső egymásba szövődve jelenik meg, még akkor is, ha a nyelvi kifejezés szintjén nehéz elvonatkoztatni az abban tárgyiasított fogalmaktól, és egy megélt, érzett belsőről és átélt külsőről beszélni.<sup>14</sup>

Különböző projekteket valósított meg a kiállítás keretei között, ezek ismertetésétől nem tekinthetnek el:



3. kép. Olafur Eliasson, *Berliner Treibholz*. 2010. Berlin

A város különböző pontjainak közterein hatalmas farönköket helyezett el, és hagyott ott egy időre, amelyek mintha esetlegesen kikötve, például egy hatalmas árvíz következményeképp a városban landoltak volna, és kerültek ezáltal eredeti kontextusuktól megfosztva egy oda nem illő szituációba (3. kép). A látvánnyal konfrontálódva az arra járó a megszokottól eltérőt vehetett észre. A változást regisztrálók megdöbbenhettek akár és feltehették maguknak vagy egymásnak a kérdést, hogy hogyan is került ide ez a farönk? Mi a célja ennek, miért van itt, és meddig? A reakciók érdekesek lehettek. Mindenesetre azok, akik észrevették a változást, akár csak egy pár másodpercig is foglalkoztak vele, aztán lehet hogy elengedték, vagy észre se vették, esetleg valamilyen reakciót kiváltott belőlük. Bárhogyan is, de az illetők képzeletükben az adott környezet megszokott képéhez egy új, más kontextust is elkezdtek hozzárendelni. A

---

<sup>13</sup> Olafur Eliasson: *Innen Stadt Außen*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, 260.

<sup>14</sup> u.o. 262.

korábbi tapasztalataikhoz a megfigyelés eszközével új összefüggéseket kezdtek keresni, miközben az eredeti rendszerük és az új között kiegészítéseket igyekeztek létrehozni. A megfigyelés eszközét mindeközben a „kísérletező” alkotó és annak csapata is használja, de kívülről, megannyi megfigyelési szituációt indukálva ezzel az újabb tapasztaláshoz: eszköz és cél is a munkában a tértágítás.



4. kép. Olafur Eliasson, *Your new bike (Mifa)*. 2010. Berlin

Egy másik munka alkalmával kerékpárokat kötött ki különböző szabadtéri helyszínekre a városban, melyeknek küllői helyére kör formájú tükröket szerelt, amelyek a bicikli környezetében található tárgyi valóság részleteit adták vissza (4. kép). A tükör több munkájában felhasznált elem a kiállításon, szimbolikusan is, például oly módon, hogy a művész tükröt tart a világnak, a műalkotás a társadalomban zajló folyamatokat, illetve ott fellelhető jelenségeket visszatükrözi, de aktívan, a maga tárgyi valóságában is kihasználva a tükrözés környezetre való reflektáló jellegét is.



5. kép. Olafur Eliasson, *Innen Stadt Ausse*. 2010. Berlin.

Szintén városban zajló projekt volt, ahol egy teherautó oldalára a rakodótér síkjával megegyező méretű tükröt szerelt az alkotó, mellyel a belvárosban utazva, folytonosan változó képet tükröztek vissza a környezetről, ahol épp elhaladtak (5. kép). Közben kamerával kísérte

őket egy másik autó, az ennek segítségével készített felvételekből pedig egy megvágott videofilmeket vetítettek a múzeum belterében. Ezen a videón keverednek a képkihágások, melyeket a „való” városképek és a teherautó oldalán feszülő tükör által visszavert városképek alkotnak, amelyek az autó mozgásának és a lámpáknál való várakozásának váltakozása miatt folyton változtak. Így gyakran nem beazonosítható, hogy épp melyiket is látjuk. Egy kis időbe telik, amire rájön a néző, hogy mi és hogyan is történik a képernyőn, közben élvezzi a tükör kínálta és a „valós” kép váltakozva egymásba csúszó, majd szétváló ritmusát. Az elbizonytalanítás eleme a munkának, de nem hagyja ennyiben, egyben utánjárásra is sarkall. Szinte lebilincsel a látvány, holott hétköznapi utcajelenetekről van szó (az egykori Kelet-Berlin területén található Straussberger Platz körforgalma, vagy a kreuzbergi Kottbusser Tor környékének képei válnak beazonosíthatóvá a hőésésben), a trükkös jelenetsor a valóság megkérdőjelezésével mégis a kritikai érzéket élezi. Az elképzelés maga is izgalmassá teszi a munkát, hogy a jármű külső felszíne tükröz vissza egy belvárosi képet, ami külszín-külszíni találkozását is jelenti- ugyanakkor a jármű a város része is, a külsőben ő a belső, és mégis ő teszi saját maga részévé a külső környezetét annak visszatükrözése által.



6. kép. Olafur Eliasson, *Mercury window*. 2010. Berlin.

A reflexív jelleg a Martin Gropius Bau belső terében a falra installált víztükört imitáló, hajlított tükrös munkában is megjelenik (6. kép). Az előtte elmenőt darabokra szedve tükrözi vissza, tovább haladva újra összeállítja, majd ismét szétszedi, mintha ténylegesen egy hullámzó vízfelszínben látnánk magunkat. A munka egy időben változó képet közvetít rólunk, mely a magunkról alkotott képet változó formában tükrözi. Az alkotást itt sem csupán az objektum jelenti, amelyet az alkotó létrehozott, és installált a térben, hanem ezen túlmenően az a hatás, amelyet a nézőnek a saját magára való visszautalás, az énkép visszatükrözése jelent, és egyben az érzékelés mikéntjéről való saját tapasztalatszerzése, amelyhez a munka hozzásegíti.



7. kép. Olafur Eliasson, *Your blind movement*. 2010. Berlin.

Összekötés vonal nélküli térben, határok nélkül, kontúrok nélkül, vezérelv nélkül, vezérfonal nélkül, gerinc nélkül, tartás nélkül, tartósságmentesen, tengelymentesen, orientáció nélkül, test nélkül, forma nélkül, üres térben... „Hol vagyok?” – kérdezheti magától a látogató az érzékelésének beszűkülése hatására az épület belsejében megrendezett füsttermekben, melyek színes fényvel vannak a mennyezetről megvilágítva (7. kép). A geometriai értelemben definiált tértől eltérően a füstszobákba belépve elveszíti a látogató a hagyományos tájékozódási képességét, nem lát falakat, vonalakat, megszűnik a térmélység érzékelhetősége, rákényszerül hogy ezen információk hiányában történő elbizonytalanítás után más orientációs rendszert alakítson ki maga számára. Méghozzá a színeket. Ugyanis a színterek határai különbözőek az egyes termek kínálta tértagolástól, a köd pedig több termen keresztül mindent áthat. Az ide belépő első reakciója az elbizonytalanodás, majd hogyanem le akar ülni a földre, hogy valami biztonságot találhasson, aztán mikor elkezd megszokni a helyzetet, akkor felébred a kíváncsisága is hogy továbbmenjen, és felfedezzen, ugyanis szokatlanságuk mellett van valami csábítóan szép is ezekben a színes ködrétegekben. Kihívás kiigazodni ebben a térben, melyben úgy érezhetjük: egyedül maradtunk, megfosztva alapvető tájékozódási képességünktől. A környezetünk megszokott észlelésétől eltérő, az alkotó által előidézett helyzettel van dolgunk. Hiányoznak a kontúrok, a vonalak a különböző falsíkok találkozásainak helyén, a térmélység, a tér kiterjedése, nagysága elbizonytalanítóan végtelennek tűnik. Ez a végtelenségérzet, amelyet a látvány kivált, megszólítja a bennünk létező végtelent is. A kint és a bent határai szinte eltűnnek, ha elfogadjuk ezt a helyzetet. Ha elfogadtuk és tovább merünk menni, újabb tapasztalatszerző szituációra adunk esélyt magunknak. A jelenség esztétikus volta miatt a tapasztalatszerző szituációval együtt arra is ösztökélve érezhetjük magunkat, hogy merjünk kísérletezni, hiszen van valami hihetetlenül felszabadító is abban, amikor a színes ködterek végtelenségének sikeresen átadva magunkat élvezni tudjuk a tapasztalást: a szivárvány szinte minden egyes színét azok átmeneteivel felvonultatva, egyenként legalább 10-15 méteres körzetekben is akár, élvezhetjük az egyes színek ránk gyakorolt hatását, és dönthetünk, melyik színtérben mennyire hosszan szeretnénk időzni, engedhetjük a „színfürdőzés” élményében feloldódni magunkat.

Ha belemerülünk közelebbről a „színterek” témába, láthatjuk, hogy ennél a munkánál is

kapcsolódik Eliasson a „fény” tematikához, melyet más alkotásaiban is körüljár. A fény, a tér és a szín kapcsolatban állnak egymással oly módon, hogy a színek a fény különböző megjelenési formái, minőségei. Energiák, melyek az elektromágneses rezgések körébe tartoznak. Fizikai alapon, térben terjednek a fényhullámok, melyek közvetítik őket. A színérzékelés és a tér érzékelése összefügg, kölcsönösen befolyásolják egymást. Színeket egy adott térbeni helyzetben észlelünk. A térbeli helyzet tulajdonságai megváltoztathatják az egyes színek észlelésének és feldolgozásának minőségét. (A lineáris perspektíva átlépésének oka is ez egyben, Matisse környezetében már a szín dinamikai lehetőségei adták a tér potenciáljait, nem kellett illuzionisztikus eszközökkel élniük.) A kontextusfüggőség témájában például a következőképp: a kontextus hatására egy szín előfordulása adott jelentéstartalommal kapcsolható össze, míg egy másik kontextus hatására, melyben ugyanaz a szín előfordul, már más lesz az „össz-kép” megítélése. Hozzá kell tenni, hogy a természetben egyedül csak egy szín szinte soha nem fordul elő, csakis más színek között, beágyazva. Eliassonnak a fent leírt munkája esetében arról is lehet szó, hogy ha egy egységnek vesszük a fényt, akkor annak színtereit az anyagi világ szintjén a sokszínűségben való szétnyílásaként is értelmezhetjük. Azáltal pedig, hogy körbevezet az átmenetes színtereken mint különböző minőségeken, megmutatja a lehetséges minőségeknek szinte teljes spektrumát, persze szimbolikusan, a színes emlékezetünk asszociációs lehetőségei mentén. Feltöltekezhetünk színes energiával a tér egyik vagy másik részében, és nagy dózisban engedhetjük magunkra a színzuhanyt. Valószínűnek tartom, hogy az indiai szín ünnepén is, ahol egymásra szórják a pigmenteket az ünneplők, részben hasonló élményben lehet részük, például azáltal, hogy egész testükkel kapcsolatba kerülnek a színek nyújtotta élménnyel.



8. kép. Olafur Eliasson, *Mikroskop*. 2010. Berlin.

A kaleidoszkóp mintájára működő hatalmas, hatszögű, feszített tükrös fóliaszerkezet belsejébe lépve, újra a kint/bent, külső-belsővé tételének témájára kapunk egy variációt (8. kép), más formában azonban, mint az előbb említett színes fény-ködtereken áthaladva. Ez alkalommal a Gropius Bau kultérbe való kitekintést engedő ablakszerkezete van kiemelve, és az épület többi része a tükrőfóliával van burkolva egy Eliasson által kifejlesztett geometrikus térben. A munka belülről él, a látogató a tükrös felületek közt találja magát, ha belép a térbe, a valós mennyezeti ablakszerkezet és ég látványát sokszorozottan és végteleníve több irányba is érzékeli maga körül, mellette még saját maga és a többi látogató valódi, illetve tükröképeit. A gondolatisága érdekes ennek a csarnoknak, a látvány kaleidoszkóp-trükkje hamar leleplezhető. Az az utánérzés erős benne, ahogyan a külső teret a belsővel összekötve tapasztalhatjuk. Közelebbről

egy tér a térben, vagy szerkezet a szerkezetben alapon, a konstrukció egy darab felületen megnyílik az ég felé, ezáltal teremtve kapcsolatot a külső térrel. Ablakot nyit belülről kifelé, oly módon, hogy a beltérben felfogja a külsőt, ráadásul visszatükrözve sokszorososan annak látványát – a tükrözés egy végtelen tér illúzióját kelti –, elvégtelenedik ezzel a belső tér maga is. Így vesz fel kapcsolatot egymással és kerül külső és belső tér közel egymáshoz a munkában. Nyitás, kitekintés, kipillantás és a külső végtelenségének a belsőben való reflektálása, ezáltal a belső kitágítása, illetve egy belül rekonstruált végtelenérzet – ezek az együttesen érvényesülő szempontok ebben a munkában.

Az alkotó háttérének befolyásoló hatása a művészetében a következő pontokon ragadható meg: dán-izlandi származása révén az északi természeti környezettel kapcsolatos tapasztalatai mélyen beléivódhattak. A táj érzéki-esztétikai jellegzetességei, a fényviszonyok specialitása olyan tartalmak, melyek munkáinak többségével kapcsolatba hozhatók. A jellemző fényhiány adott évszakban, vagy le nem menő nap ideje, a jellegzetes természeti erők és azok esztétikai karakterjegyei melyek uralkodnak ott, és foglalkoztatják az alkotásain keresztül is tovább. Továbbá a tény, hogy jobbára egy származásától különböző, harmadik országban él, magában hordja azt a potenciált, hogy a kapcsolódást, az átjárhatóságot ezek között a különböző létezők közt észlelje és tematizálja. Úgy vélem, hogy mindez jól letapogatható azokban a munkáiban, amelyeken visszanyúl a természeti erőkhöz, például a naphoz vagy a folyóhoz. A fényt vagy például a vizet alkotói vizsgálódásai tárgyává teszi, és egyben munkái médiumaiként is szolgálnak időnként ezek. Mivel bárhol a világban fellelhető vagy legalábbis értelmezhető témabeli motívum a fény és a víz is, elmondható, hogy egyetemes, nyelvek fölötti jelrendszerrel dolgozik Eliasson, ezáltal a kommunikációt nemzetektől független alapokra helyezi. Eliasson a munkáiról fontosnak tartja megállapítani, hogy az észlelésnek a kísérleti modelljein dolgozik, és nem magán az észlelésen.

Eliasson ezt a vizuális nyelvet differenciálja aztán tovább az időbeliséggel és a kontextualitással operálva, melyek aztán az érzékelés egyediségére vezetnek rá, megérkezvén az általánostól az egyediig. Ezt úgy teszi, hogy általános jelrendszerrel kommunikál, és a teremtett érzékelési szituációban az egyedi megélésre tereli a figyelmet. Ennél fogva az ember érzékelésének és észlelésének kutatásával foglalkozó tudományok tapasztalatai, illetve kortárs filozófiai állásfoglalások is visszatükröződnek munkáiban. Ilyen például az érzékeléshez fűzött gondolata is: ezen azt a szellemiséget látom átszűrődni, melyet például Franz Xaver Baier a „Der Raum” című munkájában úgy fogalmaz meg, hogy a dolgok valódi megélését nem korlátozhatjuk az érzékszerveink által felfogható információhalmazra, hanem sokkal inkább egész lényünkkel való észlelésről és érzékelésről kellene, hogy beszéljünk, amolyan „egzisztenciális érzékelés- és észlelésről”. Eliasson ezt úgy fejezi ki, hogy az emberre önmagára utal vissza a munkájával. Ez történik reflexív, tükrös munkái által is például, vagy azokban a munkákban, amelyekben a külső-belső határait hol elmossa, hol pedig eltörli és újragondolásra készíti a látogatót, hogy létrehozza a saját tapasztalása által a saját rendszerét, mely által egy önálló, aktív részt vállaló ember szellemiségének alakításához járul hozzá, ily módon közelebb vite őt önmagához. A munkáinak az érzékelése, észlelése folyamán, újra meg újra visszavezeti önmagához a látogatót, miközben filozófiai és pszichológiai érveket hoz, így a művészet és a tudomány tapasztalatait együttesen használja fel. De mivel sok szinten kommunikál a kiállítás, ettől összességében tűzijátékszerű hatás is keletkezik, amelynek a végeredményeképp megtévesztő a határ a valós élet és a művészet kapcsolatában. Hogy pontosan hol kezdődik, és hol is ér véget a munka, elgondolkodtató, hiszen a földtől az égig, a kültértől a beltérig, a múzeumon kívül eső városi helyszínektől a múzeum belsejének építészeti



teréig, a személyes gondolati terektől külső tárgyi referenciapontokig, műtárgytól az érzékelésen keresztül a leghétköznapibb utcai jelenetig változatos térbejárásokat tehetett a látogató. De lehet térberepülésről is beszélni, ha a gondolatainkat képesítjük, hiszen olyan könnyedén tereli a figyelmet az egyik vonatkoztatási ponttól a másikig. Kérdés helyenként, hogy az a téri élmény, amelyet a munkái nyújtanak, a precízen kiérlelt technika megjelenésével mennyiben a művészet világának sajátja, vagy éppenséggel egy természettudományos múzeumban is elhelyezhető lenne-e. Kétségtelenül spekulatív helyenként az eszköz, amellyel dolgozik, és formailag közeli rokona egy kiváló tudományos-technicista látványosságnak, de hogy itt az attrakció milyen hatást is akar kiváltani, az a nézőre van bízva és mondjuk az ámulatba ejtés - még ha jelen is van - nem a fogyasztói világ célkitűzéseit követi. Ennélfogva nem a kritikátlan fogyasztásra ösztönöz, hanem különböző szinten és formában kommunikálva, akár mondhatjuk úgy is, hogy a fogyasztói társadalom önleplező kritikáját gyakorolva, tesz érzékenyebbé a környezetünk észlelésére.

Mit old meg ezzel egy művész, illetve milyen társadalmi folyamatokhoz járul hozzá? – kérdezhetnénk. Az emberiség globális problémáit természetesen nem oldja meg, de Gernot Böhme gondolataival élve, nem is az a dolga, hiszen: „A környezeti problémák a társadalmilag szerveződő természeti viszonyoknak a krízise. Ebből kifolyólag elsősorban a politika, a környezetvédelem a jog és a technika szintjén oldhatók meg”.<sup>15</sup> Igaz, ebben a problémakörben az egyes embernek sem kisebb a része, így a felelőssége sem: „A környezeti problémák alapvetően az embernek az önmagához való kapcsolatában gyökereznek. A távolságtartó és eszközként kezelő magatartás, amit az ember a külső természettel szemben tanúsít, ugyanúgy gyakorolja önmagával, a saját lényével szemben is. Ha természettudatról akarunk beszélni, akkor az elsősorban arról szól, hogy az ember a természethez való odatartozásáról megfeledezett”.<sup>16</sup> Ha pedig ez így van, akkor feladat emlékeztetni magunkat önmagunkra akár azáltal, hogy a természeti lényegünkre, és a közösre utalunk. Eliasson a művészet szintjén hozzájárul az emberek tudatszintjének felemeléséhez annyiban, hogy visszavezeti az alkotás által önmagukhoz őket, ahol az elbizonytalanítás és ámitás után egy újraorientálódásra ösztönöz, melynek következtében az orientációs rendszer újrászerveződése, az önszerveződés, a tudatosulás és a felelősségteljes magatartás felé lehet elmozdulni. Egy lépéssel közelebb magunkhoz, a magunkban lévő természet felfedezése által. A visszatérés önmagunkhoz pedig segíthet hidat verni a természettel megromlott viszonyunk terén is, ezzel a magunk részéről hozzájárulván a globális szituáció minőségének javulásához is.

Eliasson folyamatosan reflektáló és tudatos, konzekvens fellépése, világos és határozott esztétikai formába öntött, hely- és időspecifikus megfogalmazásai egy-egy téma kapcsán egyedivé teszik őt, és izgalmassá alkotásait. Ugyanakkor munkássága, ahogyan az kommunikál, nem új, még ha igen korszerű is a marketingje és rendkívüli figyelmet kap a kortárs művészetben. Olyan más művészettörténeti referenciákkal is kapcsolatba hozható a kommunikációs formájának kialakulása, mint például a konstruktivista művészetből kinövő német ZERO<sup>17</sup> vagy a francia GRAV csoport technicista kinetikus érdeklődése, Robert Irwin<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Gernot Böhme, *Die Natur vor uns. „Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht”*, Zug/Svájc, Die Graue Edition 2002, 258.

<sup>16</sup> Gernot Böhme, *Die Natur vor uns. „Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht”*, Zug/Svájc, Die Graue Edition 2002, 259.

<sup>17</sup> Anette Kuhn: *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*. Propyläen, Frankfurt am Main / Berlin 1991

az észleléssel, látással foglalkozó térinstallációi, vagy még közelebről James Turrell<sup>19</sup> a fény észlelésével kapcsolatos munkássága.

## 2. Személyes tér

Eliasson kiállítása térérzékeltetés szempontjából inspiráló volt, és elgondolkodtatónak bizonyult, bár megjelenésbeli dimenziói hiányérzetet váltottak ki belőlem, és rádöbentettek, hogy a saját munkáimban a személyes terek kialakításának intenzitására kell összpontosítanom. Intenzív, beleérzésre, gondolkodásra alkalmas térképzeteket szerettem volna előhívni, úgy, hogy a befogadás, a nézés során mélyebb rétegek, újabb dimenziók is feltáruhassanak, ezáltal segítve az elmélyülést. Ezeknek a munkáknak a bázisát „belső”, avagy személyes gondolati és pszichés terek és a „külső”, környezeti terek egyeztetése adja. A „belső” főként érzelmi alapú reflexiókat jelentett az engem épp aktuálisan foglalkoztató kérdésekkel kapcsolatban, míg a „külső” az adott vagy a vágyott tartózkodási helyeimnek megfelelő természeti és épített környezet esztétikai minőségeire utalt.

Véleményem szerint a személyes igényeknek megfelelő hely/helyzet megtalálása/kialakítása az alkotói folyamat során nem mellőzheti az igényes és őszinte reflektálási képesség fenntartását. Ennek a fenntartásához pedig egy folyamatos, intenzív térélmény is társul. Az intenzív térélmény fenntartása pedig csak úgy lehetséges, ha folyamatos a kommunikáció az individuális igények és a külső „helyek” között, hogy az egyén helyzete a környezetben megfelelő lehessen. Az egyedileg változó igények változó környezetet is jelenthetnek. Másrészt az önazonosság intenzitással, azaz intenzív megéléssel jár együtt. Hogy ez mire vonatkozik? Bármilyen tárgy, a figyelem minősége és „dózisa” játssza a főszerepet a kialakulásában. Az élmény pedig az ebből fakadó jelenségben mutatkozik meg. A munkáim intenzitásának növelését a színintenzitásuk fokozásán kezdtem elsősorban, méghozzá azáltal, hogy az addigi vizes bázisú festékek helyett bevezettem az olaj használatát, és a színdinamika törvényeit nagyobb tudatossággal kezdtem el használni, miközben szabadon kísérleteztem a színkeveréssel és a színakkordok összeállításával.

Elképzelésem szerint az intenzivitás élményéhez változó, változtatható terek, illetve térérzékelések tartoznak. Ennek megfelelően olyan térélményeket gyűjtök, melyek mint „színterek” az alkotásokon keresztül nyomon követhetőek.



9. kép. Márton Enikő, *Szín-akkord*. 2012. Gouache, fa, 3 x 10 x 2 cm. Rovaniemi.

<sup>18</sup> Lawrence Weschler: *Seeing is forgetting the name of the thing one sees. Over thirty years of conversations with Robert Irwin*. University of California Press, 2008 (első kiadás: *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, 1982)

<sup>19</sup> <http://jamesturrell.com>

A színkeverés során belső igény alapján, illetve a valós életben, „kívül” talált szín-harmóniákat használok fel a munkákban (9. kép). Keresem a kapcsolódást, miközben ezekbe a szín-inger-élményekbe belemerülök, érzések, asszociációk formájában. Ezek olyan vizuális élmények, melyek nyomán a kíváncsiság és a vonzalom alapján az alkotói folyamat elindul, majd az alkotás során már valós idejű dialógus zajlik az anyag és az alkotó között. A valós térbeli orientáció mindenesetre a szellemi, pszichés orientációval összefüggésben visszatükröződik az alkotásokon. Például az az igényem, hogy az egész teret „bejárjam”, érvényes a képtérre is. Vagy ha ki szeretném tágítani a saját határait, akkor az alkotás szintjén is bevonok új dimenziókat, például a meglévő „kereteken túlmegegyek”, új síkot szerepeltetek, kilépek a térbe, új anyagot kezdek használni, akár a festészettől idegennek tűnő médiumot (10. kép).



10. kép. Márton Enikő, *Hely és lakója*. 2010. Akril, olaj, fólia, vászon, 180 x 210 cm. Pécs.

Mindeközben még mindig csak „egy” képet építek, de azt igyekszem az aktuális felkészültségemmel összhangban egy vagy több perspektívában láttatni.

Ha foglalkoztat egy vizuális probléma, akkor előbb-utóbb megtalálom annak a lelki vonatkozású háttérét, ami az összhang miatt fontos magammal szemben. Erre egy elég nyilvánvaló példa: a „határok” mint átfogó téma, mely visszatérő téma a személyes életemben is különböző perspektívákból. Így az életbeli élményekkel párhuzamosan a munkáimban is, egy-vagy több olyan szempontot dolgozok fel, melyek a „határból” mint fő témából eredeztethetőek. Ilyenek: „határ tágítása”, „külső-belső terek határán”, „védelem”, „helykeresés”, „új határok meghúzása”, „orientáció a térben”. Ezek valós döntési helyzetekben való tájékozódással járnak, ráadásul meghatározott fizikai „hátterekkel” avagy „színterekkel” kapcsolódnak össze.



11. kép. Márton Enikő, *Szín-tér*. 2012. Olaj vászon, 140 x 100 cm. Pécs.

### **„Szín-tér”**

Munkáim a síkban és a térben való gondolkodásnak a határán helyeket keresnek fel, melyeket belső pszichés folyamatok „színezznek” (11. kép). Az alkotás során önreflexív módon az emberi kapcsolatok dinamikájából és az ezeket kísérő érzelmi állapotokból származó feldolgozási vágy találkozik egy aszociatív, szimbolikus transzformálási késztetéssel, mely kifejezési formájában a többnézőpontúságot választja és az ember természeti és konstruált környezetének esztétikai minőségeivel ugyanúgy dialógusba lép, mint a gondolati terek kínálta vonalas struktúrákkal és geometrikus elképzelésekkel. Az általam észlelt gondolati, pszichés és valós terek kapcsolódási lehetőségeit esztétikai vonatkozású témákon keresztül közvetítem, így válik munkáim tárgyául a „személyes színharmóniák”, az „orientáció”, a „helykeresés”, az „arányok”, az „egyensúly” a „tér-adás”, a „tértágítás” és egyben a „határok” kérdése a „szín-terek” változatos kulisszái között.

Mit váltanak ki belőlem a terek, melyekben tartózkodom, és mire készítetnek? Minek a szinterei épp ezek? Milyen folyamatoknak a helyszínei, és milyen érzékelések kapcsolódnak hozzájuk? Az építészeti terek például az ember védelméül és élete eseményeinek választott szintereiül szolgálnak. Műterem, lakás, nyilvános találkozásra szolgáló helyek – ezek mind életterek, és az ezekhez fűződő kapcsolat, akár csak az esztétikai érdeklődés szintjén, de visszatükröződnek az alkotásaimban. Maga az alkotás aktusa a feldolgozásnak, a pszichés

folyamatoknak a színtere. De a fogalomképzés, vizualizálás szintjén is foglalkoztatnak a terek mint gondolati vagy imaginatív terek, illetve főként a két tér közti kapcsolat kialakítása. Élet és halál, egyik tér és a másik tér, de leginkább a kettő közti átjárás biztosítása a témám. Ez létszükséglet, abban az összefüggésben, hogy olyan helyen legyenek képzeletben, ahol jól érzem magam, ahová illek, ahol komfortérzetem van. Ha pedig az nincs meg egy helyen, akkor mindent megtegyek annak érdekében, hogy javítsak a helyzetemen, hogy megteremtsem azt. A helykeresés folyamata az egyik térből a másik térbe való átjutással, tértágítással párosul. Az átjárás, a kapcsolat biztosítása egyik térből a másikba számomra az életet, a folytonosságot jelenti, az áramlást biztosítja. A tudás közben az előző és a következő térről is megvan.

Egyik és másik tér – mindez a különbözőség témáját is felveti, és a kapcsolódási pont kérdését is megnyithatja. Hogyan állapítom meg a másságot, ha nem azáltal, hogy kiderítem, az azonosság érvényes-e? Összehasonlítást végzek, és ahhoz információt gyűjtök, ha fel akarok mérni valamit. Kutatnom kell ahhoz, hogy megállapításokat tehessek. Teret tágítok, ezzel tágítom a saját határait. A festészet táblaképfagyományainak kereteit feszegetem az alkotás alatt a valós térbeli helykereséssel.

A „szín-tér-tágításhoz” (a palettám színválasztékának gazdagításához) egy másik szinten pedig úgy jutottam el, hogy a színharmóniakat vizsgáltam. Egyedi színharmóniak megtalálását tűztem ki célul. Johannes Itten, weimari bauhausbeli szemináriumain már foglalkozott azzal a feladattal, hogy rávezesse a diákjait a színválasztásuk és a személyes karakterjegyeik közti összefüggésekre. Én a keresésben többféle módszert szerepeltettem, így a művészetterápiában ismert „messpainting” gyakorlatot, illetve a Johannes Ittentől átvett színkeverési lehetőségek kiaknázását is. Úgy vettem észre, hogy minnél többet találok, annál izgalmasabb számomra az alkotás, hiszen ezzel úgy érezhettem minden egyes alkalommal, hogy bővül a „palettám”, egy-egy újabb megoldási stratégiát integrálhatok alkotói eszköztáramba. Észrevettem továbbá, hogy a harmónia bennem nem akkor jön létre, ha egyszerűen alkalmazom a már ismertet, hanem mindig akkor, amikor tovább akarok lépni, újabb dolgokat keresni. Ezt pedig úgy értem el, hogy a „szokatlant” vettem be, ami kihívást jelentett. Például egy - az addigi kontextusba nem illő - újonnan kikevert színt, ami egyfajta irritációként hatott rám először, és az integrációja kihívást jelenthetett. Elkezdtem érdeklődni azok iránt a látványok iránt, amelyek a „nem harmonikus” vagy „túlzás” kategóriáit képviselték azelőtt számomra, mint például a giccsként érzékelt látványok. Hogy adott időben mit érzek én harmonikusnak, vagy mi jelent vizuálisan kihívást, természetesen szubjektív. Ennélfogva az olvasó számára ennek a folyamatnak a demonstrációja nehéz. Erről a magam részéről az egy adott állapotomból a következő állapotba való eljutás közti érdeklődésemet tükröző vizuális reflexiók bemutatásával és a személyes megélés kommentárjaival adhatok csak számot.

Az újabb „színterek” bevétele igényének a háttérben biográfiai párhuzam is áll. Az évekig tartó müncheni, majd berlini tartózkodásom a korábbi Magyarországon szocializált életemhez képest tágabb perspektívájú helyzetet hozott magával. Ez a számomra markáns tapasztalat az integráció fogalmával való több szintű foglalkozást vont maga után. A témát alaposan körbejárva, az integrációs folyamatok különféle stádiumait megismervén egy jól begyakorolt jelenséggé vált ez az életemben. Ennélfogva az érzékenységem az alkotói folyamataim során igen aktív ebben az irányban. Nem feltétlenül oly módon, hogy mindent mindennel összefüggésbe akarok hozni, de az anyagokkal való bánásmódban és belső logikáját illetően a gondolkodásomnak és az észlelési mechanizmusaimnak egyfajta törekvéseként használom a fogalmat.

### 3. Emberi kapcsolatok a geometrikus festészet metaforáiban

A közeledés és távolodás szabályozása, a különféle terek külsőként és belsőként való megélése felveti a határ témáját is. A határ helyzetét, szerepét, szabályozást, az orientáció fontosságát fogom a következő lépésben értelmezni.

A korábbi fejezetben Bachelard által bemutatott nyitási és zárási mozgásokhoz hasonlóan írja le a pszichológia is azokat a folyamatokat, melyek az embernek más emberekhez, illetve dolgokhoz fűződő viszonyaiban nyilvánulnak meg. A szimbiózist és a szeparációt a pszichológia két pólus közti távolság szabályozásának jelenségeként mutatja be, melyet a kapcsolatokban a folyton ismétlődő közelítés és távolodás jellemez. A pszichológiai közelség és távolság minden interperszonális kapcsolatban téma. Tudatosan vagy tudat alatt, naponta szabályozzuk a távolságot az embertársainkkal való kapcsolatainkban mind pszichés, mind fizikai szinten. Az emberektől való távolság/emberekhez való közelség szabályozásának képességére szükségünk van ahhoz, hogy a velük való kommunikáció gördülékenyen mehessen végbe.

A közelség és távolság szabályozása a felnőttkorban két állapot pólus: a szeparáció és a szimbiózis közötti mozgással jellemezhető. Ez a következőképpen rekonstruálható Maurizio Peciccia<sup>20</sup> nyomán: a szimbiózis és a szeparáció egymással integrált egységben él az egészséges embernél, úgy, ahogy az elektromágneses hullámok a fotonokkal a fényben egységet alkotnak. M. Peciccia pszichodinamikus hipotézise szerint él bennünk egy szimbiotikus és egy szeparált én, ezek mint különböző kifejeződési formái az énnek, két különböző szempontot jelenítenek meg az énünkkel kapcsolatban. Stern kutatásai szerint az újszülött, az élete első napjától kezdve két állapot között ingázik: az anyával való szimbiózis és a tőle való leválás állapotai között. A szimbiózis és a szeparáció állapota a pszichés fejlődés két oldalát képez. M. Peciccia feltételezése szerint a felnőtt énünk is két dimenzióban él: az egyik a tudatalatti szimbiotikus, ahol a beleézés és az identifikáció az uralkodó, a másik pedig a szeparáció dimenziója, ahol a tudatos különválás, a magát a másikkal való szembehelyezés állapota jellemző. Ha mindkét dimenzió kölcsönösen integrált a személyiségünkben, akkor egy egységes énről beszélhetünk. Minden egyes emberi találkozásnál, egy „különálló énként” állok egy másik külön álló énnel szemben, és ekként cserélek információkat. De nem csak a tudatos és egyben szeparált énem szintjén, hanem tudat alatt is cserélődnek információk, a szimbiotikus dimenzióban, és a másik akkor a szimbiotikus énem tükrevé is válik, benne újra magamra találok. Ebben a tükörképben gyakorlatilag egy képet találok. Annál fogva, hogy a szimbiotikus és a szeparált énem egy egységet alkot, egy olyan kép közvetítődik felém a másiktól, mely részben különbözik tőlem, és részben tartalmaz is engem. Így a találkozás során egy olyan képet kapok magamról, mely részben különbözik tőlem, amely kép megfelel annak, ahogyan a másik lát engem, és ami a szimbiotikus tapasztalatcserét is tükrözi, mellyel a másik ajándékoz meg (Jaspers).<sup>21</sup> Így tud az ember átváltozni egy találkozás során, és egyben ugyanaz maradni.

Az affektív és a kognitív szintek fejlődésére is nagy hatással van a tudatalatti, szimbiotikus

---

<sup>20</sup> *Das progressive therapeutische Spiegelbild*, Forum für Kunsttherapie, Doppelnummer 1 /2, 14. Jahrgang, 2001.

<sup>21</sup> *Das progressive therapeutische Spiegelbild* in Forum für Kunsttherapie, Doppelnummer 1 /2, 14. Jahrgang, 2001.

énünk fejlődése, továbbá ez jelenik meg például az álmok szintjén, és a szimbólumok kialakulásában is nagy szerepe van. A szimbiotikus részünknek köszönhetjük a művészetet is, e nélkül nem létezne azonosulás.

Emberi kapcsolataim és az általuk kínált szimbiotikus és szeparációs élmények nagyban hatással vannak az alkotásaimra. Az alkotásokban visszatükröződik a másokkal való párbeszédem (12. kép). Minden megésett párbeszéd egy lehetőség, inspiráció forrása lehet, például a dinamika szempontjából. Mi magunk a másik ember, avagy az alkotás tükrében is megjelenünk. A megismerhetőség határfoka a saját magunknak megengedett lehetőségek beteljesülésével arányos.



12. kép. Márton Enikő, *Hosszú távú turizmus és következményei (-eltávolodás)*. 2011. Olaj, vászon, 130 x 150 cm. Pécs.

A terek és helyek mélyebb rétegeiben, illetve azokon keresztül az azok mögött létező ember és annak kapcsolatai, illetve szerveződési foglalkoztatnak. Ezek a kapcsolódási folyamatok mind valamilyen kontextusban zajlanak le, időben és térben meghatározottan. A valós terek, melyeket észlelünk, mind emberi találkozások színhelyeül is szolgálnak. Ezzel a gondolattal figyeltem az elmúlt három év során a városok köztereit, épületeit, azok részleteit és részleteinek egymáshoz való viszonyát. Megfigyeléseim eredményeként megszemélyesített geometrikus elemek váltak két vagy több dolog találkozási szituációjának jelzőivé. Találkozások és események folyamata képeződött le a munkákban. Attól függően milyen helyzetben, lelkiállapotban, energiaszinten és időben voltam, dolgoztam fel az anyaggal való dialógus során a történéseket, benyomásokat. A mozgalmas személyes háttérállapot rányomta bélyegét a munkákra is. Időről időre mind kívülről, mind belülről újraorientálódásra és önszervezés gyakorlatára volt szükségem. Ez edzette a reflektálási képességemet a külső helyszíneknek és eseményeknek a belső állapotommal való harmonizálására. Visszatükröződtek ennek a folyamatnak a következtében természeti környezet, építészeti környezet, szögek, élek vonalai és felületek, összetartások és elcsúszások, széthúzások és

átalakulások folyamatai. A matematikai pszichológia, vagy a pszichofizika<sup>22</sup> területével is rokonítani tudom eljárásában ezt a típusú alkotói attitűdöt, oly módon hogy a fizikai világ megfigyeléseihez rendeztem képi modelleket, egyfajta egyéni értelmezésként. A geometriai fogalmak számomra megfeleltethetőnek tűntek egyes pszichés folyamatnak is, így gyakorlatilag az eltolás, az elforgatás stb. momentumát az egyik embernek a másik emberhez viszonyított cselekedeteként azonosítottam magam számára (13-15. kép). Így választottam matematikai formákat, például a háromszöget, szerepeltettem a vásznon és alakítottam ki egy viszonyrendszert, melynek a belső dinamikája, strukturálódása megfeleltethető volt egy adott valós síkon is megélt kapcsolati rendszerrel.



13. kép. Márton Enikő, *Között*. 2010. Olaj vászon, 100 x 120 cm. Essen.

---

<sup>22</sup> A pszichofizika a fizikai világ és annak mentális leképezése között viszonyt vizsgáló tudományterület. A 19. század során a lelki jelenségek precíz, természettudományos módszerekkel történő tanulmányozásának fontos eszközévé vált a mérés, amely lehetővé tette a megfigyelt jelenségek matematizálását. A reflexműködések (például reakcióidők) vizsgálata mellett az érzékelés tanulmányozása járult hozzá a pszichofizika kialakulásához, amely ma is a kísérleti pszichológia fontos részét képezi.





14. kép. Márton Enikő, *Távolodás*. 2010. Olaj vászon, 100 x 120 cm. Pécs.



15. kép. Márton Enikő, *Kétfelé*. 2010. Olaj vászon, 120 x 100 cm. Pécs.

A pszichológiai értelemben vett közelség és távolság szabályozásának mechanizmusával pár éve a művészetterápiás tanulmányaim ideje alatt kerültem tudatosan kapcsolatba. Akkor ezt általában véve való életben, az emberi kapcsolatok közti eligazodásra használtam fel. Később ennek a jelenségnek a felfogása kiegészült a fizika más területéről származó leírással. Az utóbbi években pedig a DLA-s időszak alatt ez a téma még mindig jelen volt, és mint egy alaporientációs rendszert, erre kezdtem el felfűzni az épp aktuálisan foglalkoztató témákat. Gyakorlatilag elkezdtem vizuális nyelvezetbe átültetni azt, ami a pszichológia területéről származó felfogásom volt a tapasztalatok minőségét illetően. Minden egyes munka során megpróbáltam minél pontosabban meghatározni az engem foglalkoztató tartalmakat, azokat elemekre bontani, és rendszerezni a képtéren.

„Köztes terekként” fogalmazta meg Luce Irigaray<sup>23</sup> az emberi kapcsolatok, találkozások „helyeit”. A vizuális nyelvrendszeren belül folytatott dialógusok is működhetnek egyfajta „köztes térként”, melyek különféle tartalmakat képesek összekapcsolni az alkotó számára. Az idő és a figyelem változásával ezek a viszonyok természetesen megváltoznak. Az energiaáramlás következtében vonzások, taszítások alakulnak ki, és újabb együttállások keletkeznek. A közelség illetve távolság szavakként egy térbeli helyzetet fejeznek ki, amelyben az egymáshoz való viszonyok megtestesülnek. Természetesen ezek a szavak nem jelentenek ellentétes dolgokat, csak a viszonyrendszerre vannak tekintettel. Ami például ugyanazon viszonyítási pontnak egy viszonyítási rendszerben egy másik elemhez való közeledését jelenti, az egy harmadik viszonyítási ponttól való távolságvételt kell, hogy jelentsen egyben. Ez azt jelenti, ha mozgásban van valami, és ehhez egy viszonyítási rendszert rendelünk, akkor láthatjuk, hogy a valamihez való közeledése ugyanannak a dolognak egy valamitől való távolságvételt is jelent egyben, különben nem jöhetne létre a mozgás, és nem beszélhetnénk távolságokról, illetve távolságvételekről.

Ennek a jelenségnek a végiggondolása nagyon sok interperszonális kapcsolatban tapasztalható viselkedésbeli mechanizmusra világított számomra rá. Modellszerűen elkezdtem végiggondolni és vizuálisan is feltérképezni bizonyos érzelmi „mozgásokat”. Ebben a viszonyítási pontot számomra a saját szándék jelentette. De nevezhetjük ezt rendező elvnek is. Már megélt, vagy engem aktuálisan foglalkoztató események lezajlásának kombinációját készítettem el. Olyan módon, hogy adtam egy „témát” vagy „problémát” magamnak (leginkább a téma szót használtam, ugyanis az számomra szimpatikusabb képzeteket vált ki), feltüntettem a benne résztvevő elemeket, és elkezdtem szerepeltetni őket. A végcél az volt, hogy harmónia, azaz egyensúly jöhessen létre. Persze amíg ezt elértem, jó néhány csatán, azaz mozgáson ment keresztül a helyszín.

## **Külső-belső térviszonyok modelljei**

A geometriai és a megélt tér

A geometriai teret Franz Xaver Baier a nem élt térhez sorolja. A geometriai<sup>24</sup> terek ugyanis egymástól elválasztanak, elválnak. Ebben a térben az építmények mint egymástól elkülönített testek jelen egy föléljük rendelt koordinátarendszer szerinti kapcsolatban. A geometriai tér homogén és egynemű mindenütt. Ha csak ez kellene, hogy az életterünk legyen, akkor az valószínűleg fenyegetettséget jelentene ránk nézve. A geometrizálás a külső–belső választékának egyenletessé tételét jelenti. Ami által a belső egy külsőtől való választék, elhatárolás lesz, és fordítva. Egy ilyen beavatkozás az egyén „osztatlan terének” saját világába megsértené a bizalmi szférát.

---

<sup>23</sup> Luce Irigaray, *Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV,2-5.* in *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 1800, 2006. 244-259. (Le lieu, l'intervalle. Lecture d'Aristote Physique IV,2,3,4,5, in *Éthique de la différence sexuelle*, Paris: Minuit 1984, S.41-59)

<sup>24</sup> A **geometria** (ma már kevésbé használt magyar fordítással: **mértan**) a matematikának a térbeli törvényszerűségek, összefüggések leírásából kialakult ága, melynek a tér mennyiségi viszonyainak leírása még ma is fontos alkalmazása. Maga a geometria szó görögül eredetileg földmérést jelentett. A geometria központi fogalma az illeszkedés. Az elemi geometriában az egybevághóság, hasonlóság és általában a transzformáció fogalmai alapvetőek.

A geometriai térben a belső és a külső tér egyforma minőséget takar, nem így az „élt térben”. A megélt tér teljesen másként néz ki, ez a világ egy látható és egy nem látható valóságból áll. A nem látható, a „belső” világ az, ami által szerveződik a külvilág. Ezért olyan fontos, hogy legyen belső világuk, belső életük az embereknek, mondja Franz Xaver Baier.<sup>25</sup> E nélkül a belső világ nélkül képtelenek lennének kívül is orientálódni, onnan információkat felvenni és feldolgozni azokat, abban építkezni, szervezni magunkat. E nélkül nem lenne életterünk sem. A belső egy más valóság, mint a külső. A belső azt jelenti, hogy a dolgok, amelyek ott előfordulnak és egymáshoz képest szerveződnek, hozzánk tartoznak. Ez a saját, egyedi belső tér a legkülönfélébb terekből veszi a referenciáit, mindenféle érzetektől, érzésekből, vágyakból, a kultúra szegmenseiből, szociális struktúrákból, képekből és előképekből, emlékekből, a nyelvből stb. szövődik össze, és gyakorlatilag bármi táplálhatja. A belső valóság egzisztenciális beállítottság függvénye, és a részvételről szól, arról, hogy dolgokkal kapcsolatosan nem vagyunk távolságtartóak, hanem közel engedjük őket magunkhoz. Olyasmi ez, mint a részletek iránti szeretet és gondoskodó magatartás. Egy ontológiai ugrás, mely semleges vagy lényegtelennek tűnő dolgokat kiemel, átnemesít, értékessé tesz azáltal, hogy a figyelmé középpontjába helyezi őket. Ettől a beemeléstől válik az a valami belsővé, fontossá, értékessé, részünkké. A kiemelés mozzanata pedig, amikor kapcsolatba kerülünk azzal a valamivel, a „köztes-tér”, „köztes-lét” helyzete. Két autonóm dolog kapcsolata, egyesülése egy harmadik dolgot eredményez. Ezért lehet azt mondani, hogy aki a világot mint belső világot észleli, az a dolgokat benne, melyekkel kapcsolatban van – legyen az akár egy személy, akár egy tárgy – a maga valóságában, autonóm minőségként fogja fel. A belső világ élményéhez hozzátartozik a dolgokra való ráhangolódás képessége, az, hogy beengedje a világot az ember, ahelyett, hogy kívülről rendelne hozzá egy struktúrát. A belsővé tétel élménye az előfeltétele annak, hogy a tér megnyíljon, és hogy megértsünk valamit.

A términőségek eseményvalóságokat is jelölnek, folytatja Baier. A „belső és a külső” ebben változó karakterrel bír. Nem anyagi minőséget jelöl a „külső” és a „belső”, a belső alatt sokkal inkább például „felfejtetséget”, valamihez való „hozzáférést” kell érteni. A belső a kapcsolatról, az odatartozásról, a bizalomról, az összetartozásról, a közeliiről árulkodik, míg a külső a távolságról, a különállásról, az idegenségről, a nem integráltságról, a kirekesztésről. A „belső és a külső” szól továbbá az életmódról, és árulkodik a kultúráról is.

Mozgathatóak, eltolhatóak a határok a külső és a belső között. Ki lehet tolni például a belső határokat olyan mértékben is, hogy egészen idegen dolgok, univerzális összefüggésben bizalmas közelségbe kerüljenek velünk, valamint az is előfordulhat, hogy annyira vissza tudunk húzódni, hogy a saját testünket vagy saját környezetünket is mint idegen, külső valóságot érzékeljük. Ez az élettereket összetörő, és külső vonatkozás nélküli objektékké teheti az embert, a lakhelyét vagy bármit. Ez egy hideg és távolságtartó világot szül, tele idegenséggel.

Azok az alkalmazások a társadalmi területen, melyek az odafordulás és az elfordulás formájában manifesztálódnak, szintén a külső és a belső elképzelésében gyökereznek.

Nem létezik ugyanakkor a valóságban külső és belső. Ezek a kategóriák a feldolgozásnak a fogalmai.

---

<sup>25</sup> Franz Xaver Baier, *Der Raum*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1996, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 2., 53.

A megismerési folyamat során, ha eljutunk abba a stádiumba, hogy dolgokat közel tudunk magunkhoz engedni, engedjük őket hatni ránk, belsővé tudunk tenni, akkor azt a testi szinten úgy fejezzük ki, hogy lelke van. Ez az előfeltétele annak, hogy világok keletkezzenek, hogy létrejöhessenek új dolgok, kialakulhasson az identitás, az önzonosság.



16. kép. Márton Enikő, *Pajzs*. 2011. Akрил, farost, vágva, hajlítva, 25x34 cm. Pécs.

#### A határ vonala és a vonal határa

Az érdeklődésbeli összfüggések felismerése után a reális és a képzeletbeli terek viszonylatában, tudatosan is elkezdtem a valós életterekben való tájékozódást festészeti eszközökkel utánérezni. Annak megfelelően, hogy a külső és a belső érzéletek pszichés szinten, mint egyfajta valósághatáron, milyen viszonyban álltak egymással, a központi téma a „szétválasztás”, az „összekötés” és az „áramoltatás” lett a munkákban. Energiaáramlásról is szólt ez, hol határok nélkül, hol éles határokkal, mely lényegileg magában a mozdulatban, az ecsetmozgásban, az átmenetek, rugalmas határok, avagy kemény elhatároló különbségek kiérlelésében, differenciálásában nyilvánult meg.

A határ két dolog közti kapcsolódás helyszíne, miközben a két dolog közti elválasztás helye is. A határ a pszichológiában választóvonalat jelent, „vonatkoztatási rendszert”, keretet, egy rendszer körvonalát környezetével szemben. A szociálpszichológiában a határ jelöli ki az egyén számára az autonómiája érzékeléséhez és fenntartásához szükséges lélektani és fizikai teret. A család és párterápiák gyakori témái a határsértések, „a másik területein belül gyakorolni a hatalmat”<sup>26</sup> problematikájával összefüggésben. A határ, pontosabban a megélt határ egy lényegi kritériuma a jelenségvilág osztályozásának. Lewin Topológiájában a határ összekötőként és elválasztóként is szerepet játszik a viselkedésterekben való lehetséges mozgásokat illetően. Egy fal a térben, egy térszociális csoport, az illendőség szabályai mind határokként értelmezhetőek a viselkedési lehetőségek között.

A határoknak funkciójuk van. Azért vannak, hogy köztük orientálódni tudjunk. Egy meghatározott viszonyrendszerben az elhatárolódásról is szólhat tartalmilag, ahol extrém szempontból kirekesztésről is beszélhetünk akár. Ha a határok megmaradnak, az a

---

<sup>26</sup> *Pszichológiai Lexikon*, Helikon, Budapest, 2007, 163.

különbségeket hangsúlyozza, és hosszú távon az egység szemszögéből garantáltan a harmónia rovására mennek, ha nincs nyitás, előrelépés. Az azonosság gondolata is, amely a 18. században hirtelen terjedni kezdett, a határokra mint a legfőbb ellenségére tekintett. Aki pedig a szabadság szellemében elkezdte azokat áttörni, az annak idején még mást értett az egyenlőség alatt, mint egyfajta mindent átható társadalmi színvonalbeli kiegyenlítődést. Ezért is fontos az elhatárolódás és a körülhatárolás fogalmai közti különbségtétel, mert aki határtalanságot követel, az nem a szabadság érdekében lép fel, hanem egyfajta kényszert szül. A szabadságban a választás lehetősége megvan. Ha nincs választási lehetőség, ha a határtalanság van, az elbizonytalanít, kiszámíthatatlan helyzeteket szül, és megfélemlíti az embert. A határok ellenben, mint kerítések vagy mankók, támpontokat adnak, és a biztonság érzetét adják, így általuk lesz a közösségben való élet egyáltalán lehetséges. Az „enyém”, „tiéd”, „övé” stb. birtokviszonyok is természetes határok jelenlétét jelölik. Nem véletlenül létezik a privát szféra védelme egyfajta elhatárolódással a nyilvánosságtól. Így válnak viszonyok és jogok láthatóvá. A határok védelme az emberi jogoknak is az alapja. Határok nélkül nincs sokszínűség, nincs demokrácia sem. Határok különbségeket tesznek láthatóvá, és az egyedit védik.

A térben való orientáció is határok közti orientáció. Az élet is határok közti orientáció. Minek adunk mi teret, életet? Teret adni valaminek egy döntés, határhúzás, vagy szó szerint „elhatározás”. El-határolni, a külsőt a belsőtől megkülönböztetni, belül teret adni valaminek, figyelem ráirányítást, koncentrációt igényel. A figyelem irányítása pszichés energia. Az irány választható, mindenki eldöntheti maga, saját felelősségére, saját képességei, lehetőségei, tudása, szándéka, akarata, jó érzése szerint.

Ha az irányok megvannak, kezdődhet az építkezés, a téradás. Az építkezés egyenlő a koncentrálással. Egy kijelölt, „megkülönböztetett” helyre figyelem irányul, tulajdonságok vetülnek oda, majd a tulajdonságok mint döntések és határhúzások eredményei, elkezdnek összeadódni. Kapcsolódnak egymáshoz, és elkezd épülni valami. Felépülni, majd akár a már meglévő leépülni, aztán továbbépülni, összeépülni más egységgel – az összeépítés pillanatában figyelembe vett létezővel. Figyelem, azaz irányított pszichés energia kanalizálódik.

Az építkezés kommunikáció. Duális esemény. Két pólus szerepel: az alany(ok) és a tárgy(ak). Az észlelés és érzékelés a teret kiemeli, előre hozza, nyomatékosítja. A kiemeléssel valaminek a létezését, a valóságát hangsúlyozzuk. Tehát az észlelés egyben valósággá tétel is. A megismerés sem objektumra múlik, hanem az aktív észlelésen és érzékelésen. Azáltal, hogy felismerjük: valamit felismertünk/valamire ráismertünk, saját magunkat is kiemeljük, előtérbe helyezük. Ezáltal válhat a tér létalappá. Mindeközben belső és külső tereket differenciálunk a határok letételével.

A határ(ok) kifejezéséhez gyakran a vonalat alkalmaztam szimbolikusan, mely a vizualitás nyelvén a térillúziót keltő színmezőkhöz való viszonyulásában mutatja meg a külső-belső viszonyt. A „törésvonal” (16. kép), kontextusához kapcsolódó (vagy épp nem kapcsolódó) vonalként, illetve vonalas minőségként átmenetek vagy éles határok alkalmazása formájában az egyes színterek között használtam, illetve esetenként irányokat jelentett. Van, hogy a vonal színcsíkká tágul ki. Sokféle színcsík a különféle színminőség egymáshoz való viszonyában, a kontextualitásuk miatt a térmélység illúzióját kelti, így a valós terekre, természeti terekre való utalás lehetősége is megnyílik. (17. kép.)



17. kép. Márton Enikő, *Természet-érzet*. 2012. Olaj vászon, 100 x 80 cm. Gyermely.

Ugyanakkor a cél tisztázásában is segít a vonal. Akar-e térillúziót kelteni – ez a kérdés. Erre a munkák egy-egy lehetséges válaszként a többnézőpontúság mellett érvelnek leginkább, oly módon, hogy különféle idegen elemeket integrálnak. Az idegen alatt azt értem, hogy az alkotás során az első használatkor akár szokatlan, oda nem illőnek vélt, vagy giccsbe hajlónak tűnő elemeket használnak, ezzel is a saját határokat feszegetve.

A vonal változatos értelmezési lehetőségeket kínál. A geometriában például egy matematikai pont síkban vagy térben történő elmozdulásának a hosszúsági dimenziót tartalmazó eredményét jelenti. „A geometriai vonal egy láthatatlan lény. Ez a mozgó pont nyoma, vagyis egy eredmény. A mozgásból keletkezik, a pont nyugalmanak és szilárdságának a feloldása által. Így válik a vonalban a statikus dinamikussá. A vonal a festészetben tehát a legnagyobb ellentettje a pontnak. Egyfajta másodlagos képződmény a pont után.”<sup>27</sup> Meg lehet különböztetni egyenes, görbe vagy tört vonalat. Az anyagi világban a hosszanti dimenzióban sűrűn egymást követően megjelenő pontszerű anyagok egymás utáni folyamatát vonalként érzékeljük. A vonalnak a környezethez való viszonyától függően különböző karaktere lehet. A térhez való viszonyában speciális tulajdonságokkal felruházódó vonal egyedi hatásokat vált ki a nézőben. A vonal értelmezési lehetőségei az előfordulásának függvényében nem egyszerűen asszociációs alapokon nyugszanak, hanem sokkal inkább pszichofizikai alapokon, illetve az ember valóságos élményeinek és tapasztalatainak összességéből reflexszerűen beidegződött tartalmakon.<sup>28</sup> A cikk-cakk vonal nyugtalanságot idézhet elő, az egyenes vonal lefelé vagy felfelé való irányultsága optimista vagy pesszimista érzetet kelthet, az enyhén hullámos vonal látványa kellemesség érzetét válthatja ki. A vonalhoz annak helyzetétől és karakterétől függően irány- illetve határértékeket rendelhetünk. A rajzi jeladás nyomhagyás vonal által, tehát egy

---

<sup>27</sup> Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz, Bernteli Verlag, 1973,(első megjelenés: in „Bauhaus Bücher“ 1926.) 57.

<sup>28</sup> *Lexikon der Kunst*, Veb E. A. Leipzig, Seemann Verlag, 1975, 23.

nagyon egyszerű eszköz és technika által, amely már gyerekkorunktól kezdve végigkísér minket. De ennél több is a vonal: „Az élet egy vonal, a gondolat vonal, a cselekvés vonal. Minden egy vonal. A vonal két pontot köt össze. A pont egy pillanat, a vonal két pillanatban kezdődik és végződik. Euklidész számára a vonal a testtől elválik, hogy azon uralkodni tudjon. Egy test dimenziók nélkül felület... a felület kiterjedés nélkül vonal... a hosszúság nélküli vonal végei pontok.”<sup>29</sup> A vonal tartalmazhat: döntési helyzetet, meghatározó pillanatot, jelentőségteljes eseményt. Egy szándék megnyilvánulásának irányát is jelölheti, kapcsolatban áll a térbeli orientációval, annak részét képezi. Két pont egymástól való távolsága indokolja a létét. Egy pont két különböző időben való megjelenése egy időtengellyé teszi a vonalat. Két szétszakadt, vagy két egyesülni akaró pontot is összekapcsol, a kapcsolatról szól, útról, utakról, kapcsolódási lehetőségekről. A vonal a szándék megvalósulása. Vonaltól mentén: valamihez való közeledés és ugyanakkor valamitől való távolságvétel is történik. Mozgás egy vonal mentén lehetséges, a mozgás alakulása annak az irányával egy bizonyos térhez viszonyulva, vonallal rekonstruálható. A vonal a tájékozódás eleme lehet, az eligazodásé egy adott helyen/időben. A vonal tág asszociációs és szimbolikus mezőket nyit meg. Képzőművészeti alkotás esetében egyrészt a vonal vagy vonalak egymáshoz képesti térbeli elhelyezkedése meghatározó a néző figyelmének a terelésében. A vonal vezeti a tekintetet. A valós térben nem léteznek olyan vonalkarakterű jelenségek, mint amelyet a matematika leír. Hiszen ez egyfajta testet, egy kiterjedést feltételez a fizikai világ szintjén. A vonal az orientáció eszköze a személyes külső és belső terek közti kapcsolatrendszerben. Ennek érzékeltetésére álljon itt egy történet: „Volt egyszer egy férfi, aki fel akarta keresni egykori házát, gyermekkorra színhelyét. Meg is találta azt, ám a ház nem volt már sehhol, ekkor magába roskadva leült egy közeli tisztásra. Arra járt egy paraszt, aki megkérdezte, hogy mi járatban van. Mikor elmesélte neki a férfi, töprengeni kezdett amaz, hogyan segíthetne rajta. Majd rájött és odavezette a férfit a ház helyére. Amint azon a területen álltak, rögtön elkezdtek egyes nyomok kibontakozni, a frissebb és régebbi gyeponalán, és a férfi nagyon megörült. Hálás volt a parasztnak, és még sokszor visszatért erre a helyre, ahol az egykori szobákat bejárta...”<sup>30</sup>

A vonal két dimenzióban téri illúziót kelthet, annál fogva, hogy a vonalnak megvan a körülhatároló karaktere. Amennyiben önmagába visszazáródik (ilyenkor egy pontszerű koncentrációról is beszélhetünk), testet foghat közre. Ha nem záródik/nem kapcsolódik vissza, nyitott a helyzet. Ha töréspontok vagy ívek vannak a vonalon, akkor egy tulajdonságokkal felruházott helyzetet hozhat létre, mely bár utalhat egy testre, de nem ad bizonyosságot annak a létezésére felől. Illetve éppannyira tesz utalást egy testre, mint a körülötte lévő térre, ezáltal el is bizonytalaníthat. Egyszerre utalhat két vagy több dolog jelenlétére, két vagy több dolog határára.

A vonal egyenlő a választással, a döntési képesség megélésével is. A vonal tengely, testen belüli súlypont. A vonal sűrítése, összpontosulása megfelel az iránypontnak, valami kezdetének. A vonal a pont felé mint egy nyílhegy, halad a célja felé. Iránybeli tulajdonságát is

---

<sup>29</sup> v.ö. Alfonso Borelli: *Euclides restitutus Denuo limatus sive Prisca Geometriae Elementa Brevius, et facilius contexta*, Rom, 1679: Liber I. Definitiones, S. 4 f. in Manlio Brusatin: *Geschichte der Linie*, Berlin, Diaphenes Verlag 2003, 19.

<sup>30</sup> „ismeretlen szerző“ in Franz Xaver BAIER: *Der Raum*, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 2, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1996.

kaphat, ekkor motivációnak, ötletnek, vagy ideának is nevezhetjük, ami vezérli. Olyan, mint egy nyíl útja.

A vonal határ. Határvonalak mentén jellemezhetünk „kívül és belül”, „fent és lent”, „megfigyelő és megfigyelt”, „alany és tárgy”, „inger és érzet” kettős helyzetei mentén. A jelenségpárok közti hely a határ, mely képletesen vonallal helyettesíthető. A vonal meg is oszt, de egyben össze is ad, összeköt. El is választ, és össze is kapcsol. Része egy egységnek, melyet a helyzeténél fogva értelmez, minősít. De az attól még egy egység marad. Ha az ember és a vonal közt nincs béke, mondta Jonathan Swift (1726), akkor lépten-nyomon falak veszik őt körbe: kerítések, városok, kijelölt territóriumok és határok formájában, amelyek befelé elzárják a személyt, kifelé pedig egyértelmű jelekként állnak ott. Elválasztják a külsőt a belsőtől. A tér osztása vonal által a térbeli helyzet hangsúlyozását is jelenti. A tér osztása a tér összekapcsolásának helye is, egy időben, különböző síkon. Ha valami kijelölődött, az elvált a környezetétől is egyben. A vonalak, mint az osztás képviselői, az összekötésnek is szimbólumai, hiszen legalább két ponton keresztül kell menjen a vonal, ez létének előfeltétele, és ez a két pont egymástól való távolságát előfeltételezi. Így karakteréből fakadóan egyszerre mutat rá két pont egymástól való távolságára, és e két pontnak az érintése által a kettejük összekötésére is. Tágabb, térbeli kontextusba helyezve a vonal határként is értelmezhető. A vonal mint megosztó, a síkban szerepeltetve szétvág és egyben össze is kapcsol, ami feszültség forrása lehet. Térben szerepeltetve síkra utalhat, de utalhat egy test élére is, tengelyére is. Az összetartozás egységét megbontja. Összeköt és elválaszt személyes síkokat, életbeli síkokat, valóság síkokat. Felületi él. Határvonal, például immateriális-materiális határán, két felület határán, két dimenzió határán, élet és halál határán, vagyis a születés pillanatában, az alkotás aktusában, az egyesülés és a különválás idejében és helyén, ott van viszonyokat rendező kapu, ajtó, ablak, fal, határmezsgye képében, emocionális viszonyulástól függően. Határvonal lehet a vonal az ismert és az idegen közt, az ismert és a felfedezésre váró között. Lehetőségekkel kapcsol össze. „A vonalban manifesztálódik a feloldódás, a megszűnés, elmúlás elve is, mely mint minden testnek a saját létezője emlékképéből merít, és abba is tér vissza. A primitív kultúrákban az élet minden alapvető fontosságú eseményének egy mágikus elvet tulajdonítanak, mely „megköt”. A kötések rendszerét pedig feloldások követik. A primitív absztrakció a vonalat mint kioldott csomót, vagy mint kötelet, azaz az eredendő köteléket ábrázolja. A mágikus szalag, amit az ellenségtől való védelem gyanánt használ, valójában az ellentettje annak a beavatkozásnak, amit a megkötött bilincsek eloldásával járó vágás jelent. Emellett vannak még jóindulatú csomók is, melyek a betegségek, a boszorkányság ellen hatnak, egyfajta védelemként a gonosz szellemek és a halál ellen.”<sup>31</sup> Az etnográfia irodalma is arról számol be, hogy az élet olyan különleges eseményihez, mint a születés, a házasság vagy a halál, teljesen megszabadult állapotban kell felkínálja az individuum magát, azaz megszabadulva a csomóitól. A bizonytalanság pillanataiban is a vonal segíti elő a döntéseket, a vörös fonal segít például előrejutni, a kibogozott csomó pedig képletesen azonos a megoldott kihívással. A labirintus a vonalat egy meghatározott rendszerbe foglalva, szemlélteti a vonal tanítóerejét. Ez bár egy középpontból indul ki, az ember mégis a perifériáról közelíti meg. A labirintus szimbóluma felépítésében azonos a tartalmával, vagyis a vonallal. Ha a vonalat célként értelmezzük és követjük, akkor emlegethetjük Platont is, aki az erkölcsöt mint az

---

<sup>31</sup> v.ö. Mircea Eliade: *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*, Frankfurt a. M. 1986, Kapitel I. und III. in Manlio Brusatin: *Geschichte der Linie*, Berlin, Diaphenes Verlag 2003. 22.



emberi cselekvés vezérelvét/vezérfonalát/vonalát írja le. A szőnyegek vonalas tulajdonságú alapegységekből felépülő struktúrák. Leonardo vonalperspektívát dolgoz ki egy világrendszer szemléltetésére. A „szépség vonalai” a felvilágosodás idején kialakult kifejezés volt, amikor is a teljes szépséget az egyenletes vonallal, illetve vonalvezetéssel azonosították. Winckelmann szavaival élve: „a teljes szépség egyenletes, mint a vonal”. A vonal mint az építkezés eleme, az építésznek legalapvetőbb eszköze. Goethe a vonalat mint „sinnlich-sittlich” azaz érzéki-erkölcsi karaktert jellemezte.

A 20. századi művészet minimalista irányzatának egyik jelentős művésze, Fred Sandback munkásságának is fő médiuma a vonal. Munkái térérzeteket kapcsolnak be a valós térbe. Mintha egy személyes pszichés tér, vagy tér előtti gondolat iránya, úgy lövell az alkotói szándék vonal(ak)ba tömörítve a reális tér egyik pontjából a másikba. Sandbacket a tér, vagy egy tér lényegéről való gondolkodás és az abban való jelenlét, továbbá e kettő közti interakció érdekelte.<sup>32</sup> Érdekes az út, ahogyan eljutott a test nélküli szobrászathoz. Saját bevallása szerint ő mindig is szobrot akart készíteni, nem volt más célja, csak lényegileg olyat, amelynek nincs teste. Munkája bázisát az immateriális karakterű vonalas minőségek, például a gyapjú vagy akrilfonal képezte, amelyet részben színezett is. Ezen túlmenően viszont a tér volt az a médium, ahol „szobrai” életre keltek. Sandback a háromdimenziós térben, egyedi paraméterek mentén mint egy koordináta rendszerben, pontokat jelölt ki. A vonalai útját a valós térben úgy definiálta, hogy valamely valós síkkal „ütköztette” azokat. Pontokat jelölt ki a meglévő síkokon: falfelületeken, földön, a plafonon, vagy két-három sík találkozásában, a sarkokban, majd a kijelölt pontokat összekötve feszítette ki a vonalait, a pontoknak, mint „eredőknek” a mentén.

Munkája úgy kel életre a nézőben, hogy elkezd valamilyen módon viszonyulni a tér határaihoz, és ez által válik tapasztalhatóvá (18. kép). Elengedhetetlen ehhez az alkotói folyamathoz a tér felépülésének utánérzése, és annak egy újraértelmezése.



18. kép. Fred Sandback, *Corner piece*. 1969.

A vonalasság használata mögötti szellemiséget Sandback így magyarázza: „A vonal egy lehetőség, egyfajta minőség vagy hangszín, eszköz egy helyzet kifejezésére. A vonal olyan struktúrával rendelkezik, ami világos, absztrakt, és bár többé-kevésbé gondolati tartomány, de

---

<sup>32</sup> v.ö. Fred Sandback, in *Diagonal Constructions/Broken lines, Skulpturen und Zeichnungen*, (Hrsg. Von Carl Haenlein) Kestner gesellschaft Hannover, Katalog, 1987, 122-124.

megvan a tonalitás is benne, a teljessége egy helyzetnek, ha úgy tetszik, ez az, amit én el szeretnék érni. Az én beavatkozásaim általában igen minimálisak, talán azért is, mert úgy tűnik számomra, mintha a legérdekesebb az az első pillanat lenne, amikor a dolgok elkezdnek kapcsolatba kerülni egymással.”<sup>33</sup>

Sandback vonalai, legyenek azok rajzolt, feszített vagy vágott vonalak, túlmutatnak a téren, melyben kirajzolódnak, szinte kinyitják azt. Néhol a vonalak geometrikus formákká állnak össze, háromszögekké, különböző típusú négyszögekké, akár trapézokká is: ilyenkor már a síkokra tesznek utalást.

„Színt egyszerű és konstruktív módon alkalmazok, annak érdekében, hogy egy munkát visszafogottabbá vagy agresszívebbé tehessek, hangossá, vagy halkká, meleggé, vagy szikárrá, továbbá, hogy kiegyensúlyozhassam a munkáknak az egymáshoz való viszonyát.”<sup>34</sup>

Ezek a szobrok a speciális időben és a speciális térben léteznek. Az időbeliségük lényegi elemük, amely sajátos azáltal, hogy időszűrés és időtágulás egyaránt kifejeződik bennük. „A vonal az egy egész, és azonos egy meghatározott hellyel egy meghatározott időben”<sup>35</sup> – mondja. Ez a hatás azonban nem oldja le a látogatót a jelenből, sokkal inkább összekapcsol a munka valós térbeli és időbeli viszonyait, ami által az itt és a most állapotában sűríti a koncentrációt.<sup>36</sup>

„Munkáim tele vannak illúziókkal, de ezek nem utalnak semmire. Tény és illúzió egyenértékűek.”<sup>37</sup> – mondja Sandback. Valóban két dologra is utal a munka, önmagára és a környezetére is: ha hosszabb ideig nézzük, akkor választhatunk, hogy hogyan akarjuk látni a vonalakat, milyen mélyen a térben, mihez kapcsolódóan. A kétértelmű észlelés jelensége az, ami kapcsolatba hozható a munkákkal, erről Maurice Merleau-Ponty bővebben is ír.<sup>38</sup>

Számomra a vonal szerepeltetése éppen a kétértelműsége miatt izgalmas, mert így kihívást jelent a látvány értelmezése. Nem egyértelmű a látványa, a hovatartozása, hanem kettő vagy többféle válasz is lehetséges akár. A valószerű és a látszólagos határán levőként szerepeltetem (19. kép). Anyagtalanul, néhol mégis színt és vastagságot is hozzárendelve, ami a vonal vonalszerűségét kérdőjelezi meg.

---

<sup>33</sup> Fred Sandback, *Sculpture 1966-1986*, Städtische Kunsthalle Mannheim, Fred Jahn Verlag München, 1986, 17.

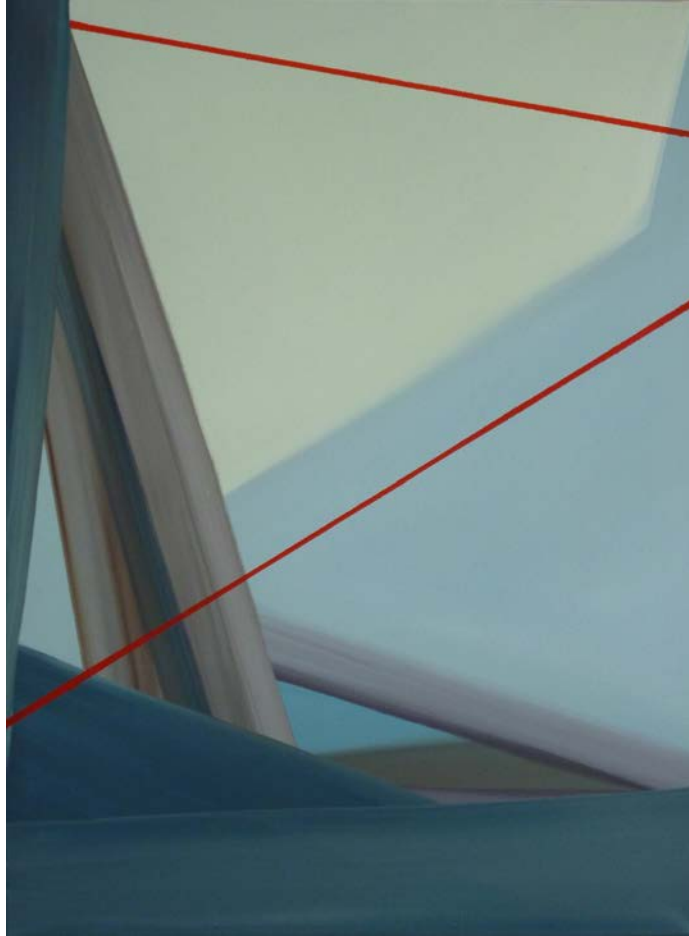
<sup>34</sup> Joan Simon „Befragung durch Linien“: *Interview von Joan Simon*, in (Hrsg. Von Carl Haenlein) *Diagonal Constructions/Broken lines, Skulpturen und Zeichnungen*, Kestner gesellschaft Hannover, Katalog, 1987.

<sup>35</sup> u.o. 92-93.

<sup>36</sup> u.o 21.

<sup>37</sup> u.o 88.

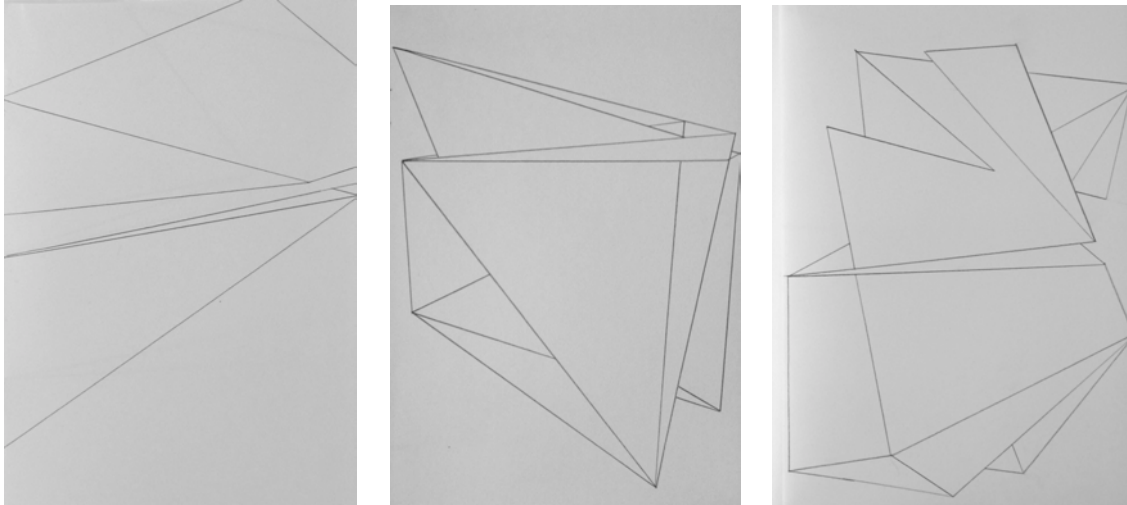
<sup>38</sup> lásd: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, (franciából ford. Rudolf Boehm), Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 1966, 325.



19. kép. Márton Enikő, *Vonal-irány*. 2011. Olaj vászon, 50x70 cm. Berlin.

Egyes grafikákon vonalhálókat alkalmazok, és a vonalak ritmikus ismétlése tájszerű elemek képét idézi meg. Nincs szó leképezésről, hanem a vonal tekintetvezető karakterét használva az utánérzések egymásutánisága egy bizonyos helyen testet érzékeltet. Az utánérzés módja a képzeletbeli test megidézését tartalmazza annak a formák bejárása, vagy még inkább egy bizonyos irányban történő sebes átszelése által. Ez árulkodik a felfedezni és megérteni vágyó alkotói attitűdről a háttérben, mely szívesen feltérképez, megismer és utánérez a jelenségek birodalmában.

A vonalas szerkezeteim haladásának iránya és módja árulkodik a munkán jelenlévő minőségek megismerési karakterével kapcsolatban. Van, hogy pozitívan jobbra felfelé és összetartóan koncentrálódnak a vonalak, van hogy többnézőpontúságot sejtetnek és többféle megnyilvánulást egyszerre mutatnak, melyeknek valamiféle harmonikus együttállását veszem célba végső soron. Más egyvonalas grafika a rajzlapot mint egy fix teret értelmezi, amolyan gondolati térként, és a gondolatok, szándékok mozgását követi le. Ez esetben nem egy valós teret idéz meg a képzeletben, hanem térbejárással szimbolizálja a gondolat „járását”, és ennél fogva leginkább befelé néz. (20–23. kép.)



20-23. kép. Márton Enikő, *Rajzolt napló*. 2012. Ceruza, papír, A5-ös méretben. Rovaniemi.

A vonalnak különleges jelentősége van számomra. Fred Sandbeck munkáit tanulmányozva, a vonal filozofikus karakterében nyertem megerősítést. Természetesen a matematika területéről is gazdagodott az elképzelésem erre vonatkozólag. Leginkább abból a szempontból, hogy a természetben nem lehet vonalat találni, hiszen ez azt jelentené, hogy a tárgyi minőségétől el kell, hogy tekintsünk. Pedig az életszerű dolgoknak mind van matériájuk, ennél fogva a vonalas karakter a matériánélküliség világára tereli a figyelmet. A figyelem terelése, a figyelem vezetése volt számomra a legfontosabb funkciója a vonalnak. Bárhol jelenik is meg, vagy bárhová is vetítődik a vonal, az két ponton keresztül megy, és ennél fogva már egy kapcsolati szándékot vetít elő. Ha pedig a kapcsolati szándék létrejött, akkor nyomatékosítom ezt a kapcsolás, az összekötés területén. A kapcsolódás helyei az elválasztásnak is helyei lehetnek egyben. Szimbólumok, melyek a házon lévő ajtó, ablak „helyei”, a legfontosabb helyek az én gondolati tereimben. Pontosan az összekötő és egyben elválasztó karakterük miatt, a kettősségük miatt. A kettősséget hordozó, szimbolikus erővel bíró elemek listája a DLA-s időszak utolsó szemeszterében, Finnországban töltött idő élményével bővült, ahol utak kereszteződések, aluljárók, felüljárók, mint helyek, foglalkoztattak, ezek különleges erővel hatottak ott rám. Az átvitel helyei, így fogalmaztam meg magamnak őket. A felül-/vagy aluljárók útjain haladva izgalmas volt az összekötést a másik úttal fizikailag csak részben megtapasztalni. Ez az elképzelés igen erős volt. De ugyanilyen erős az ajtóban vagy kapuban állás élménye is. A bent és a kint közti hely. Elementáris erővel hatnak rám ezek a helyek, és átvitt értelemben is viszonylag gyakran élem meg magam az életben is ezekben a helyekben. Ezért nem csodálkozom, ha a térben történő kísérleteim nem kapnak valós testet, hanem egyfajta síkokból hajtogatott teret jelölnek „csak” ki, héjszerűen. Mivel azonban kihívást jelent számomra minden más olyan helynek is a megismerése, melyet nem birtokolok eredendően, (például egy szobabelsőben való tartózkodást hosszabb ideig), emiatt egyre nagyobb számban jönnek létre olyan munkák, melyek bár síklapokból határolt területekből építkeznek, de egyre inkább kapcsolódnak önmagukhoz is, és szinte „házszerűen”, néhol önmagukba is képesek visszazárulni. Ezt a látványt nem sokáig tudom elviselni, mivel vonz és taszít is ez a fajta zártság, így maradnak a munka végén általában olyan részletek, melyek mind egy-egy testre, helyre tesznek utalást, de szabadon marad a kijelölésnek jó része. Valahogy úgy, mintha a munka maga a körbe fogott semmi lenne, mely nem látható, a kijelölést pedig magát is csak

mértékkel végzem. Ezek a munkák gyakran a „negyedében vagy harmadában kész hatást keltik”, mintha hiányozna valami, és mintha a hiányt kommunikálnák. Vagy más esetben ezek az érzések egy egészen színes és gazdag látványban a vásznon képesek kibontakozni, ahol engedem a fantáziámat szabadon áramolni. Amikor megnézem a tárgyakat és festményeket, amelyek a kezem alatt keletkeznek, olyan élményben van részem, mintha egy zenész hangszerét nézném meg, miközben a zenéjét hallgatom.



24. kép. Márton Enikő, *Együtt*. 2011. Olaj, farost, 23 x 45 cm. Pécs.

A materiális világgal való kapcsolat felvételének minőségétől függ nálam, hogy min keresztül „szólok”. Ha több a kapcsolat és több a bizalom az anyagi világ felé, akkor „testesebbek” a munkák (24. kép), még akkor is, ha vásznonra projektálódnak, azonban ha valamilyen oknál fogva kevesebb a kapcsolat, akkor az érzéki karakterét nem adom meg a munkának, sokkal inkább egy szellemibb, konceptuális, kognitív rendezőelv mentén szerveződik a munka.

Úgy általában pedig a cél – minekután szívesen beleérzem magam különféle minőségekbe újra meg újra, és szeretem egyiket a másikba átváltoztatni –, hogy az átjárást biztosítsam ezen elemek és minőségek között. Vagyis a kapcsolatba hozás, az integrálás legyen a végcél, attól függetlenül, hogy milyen „színezete” van a tartalomnak.

#### **4. Tértágítás - újabb szinterek kialakítása a festészeti hagyományok mentén**

Téradás vagy tértágítás azonos a határ két oldalán levő dolgok egymással való szinkronizálásával, így külső és belsőnek egyeztetésével. Külső és belső egymás tükréivé válnak, ez a kapcsolódási „pont”, mely időbeni „vonal” mentén valósul meg. Az alkotói folyamat időben lezajló folyamat. Az észlelt terekben való kiigazodás és azoknak a szervezése alkotónként egyedi hangsúlyokkal történik. Az alkotói folyamatnak egyes fázisait a döntések tagolják. Az alkotó minden egyes döntése egy adott időben és helyzetben jellemző személyes állapotnak is a lenyomata, miközben tükrözi korának a szellemiségét is.

A festészet és tér viszonyának alakulási folyamatát Clement Greenberg tanulmánya vezeti be,

mely a modern festészeti szemléletben bekövetkezett változásokat veszi sorra.<sup>39</sup>

Greenberg szerint a modernizmus leginkább egy önkritikus módszerrel történő felerősítésről szól, mely Kanttal kezdődött el, ő volt ugyanis az első, aki a kritikát a kritika eszközének vetette alá, Greenberg ezért őt a legelső modernistának tekinti. Amiben a modernizmus lényege áll, nem más, mint egy diszciplína karakterisztikus módszerének az alkalmazása, mely magát a diszciplínát kritizálja: nem azért hogy aláássa, hanem sokkal inkább azért, hogy tárgyának pozícióját egy bizonyos területen erősítse – vallja Greenberg.<sup>40</sup> Kant például arra használta a logikát, hogy a logika határait kijelölje, amivel bár nyilván sok illetékes területet kizárt, a logika megmaradó részét viszont megerősítette. A modernizmus önkritikája a felvilágosodás kritikájából fejlődött ki, de nem azonos vele. Míg az utóbbi kívülről kritizál, addig a modernizmus befelé tekint, oly módon, hogy önmaga válik kritikája tárgyává. Az önkritika viszont nem egy elszigetelt jelenséggé keletkezett a filozófia területén belül, máshol is jelen volt a 19. században. Abban az időben, amikor társadalmi jelenséggé vált, hogy az emberek elkezdtek a tetteikre racionális magyarázatot keresni, Kant a filozófia területén belül válaszként erre kifejlesztette az önkritika módszerét. A kanti „önkritika” azonban nem a filozófia területén, hanem sokkal inkább a természettudományokban teljesedett ki. Amikor pedig elkezdtek azt a művészetekre alkalmazni, sokkal közelebb került a művészet a tudományos gondolkodás igazi szelleméhez, mint azelőtt bármikor, akár a reneszánsz idejében. Annak az elgondolásnak a létjogosultsága, mely szerint a képzőművészet kizárólag a vizuális tapasztalatokra való hagyatkozásra korlátozódjon, és ne kezdjen el más tapasztalatokhoz viszonyulni, már önmagában véve is egyfajta tudományos konzekvencián kell, hogy nyugodjon. Csak egy tudományos módszer követelheti meg ilyen konzekvensen, hogy egy tény pontosan olyan kategóriák szerint legyen analizálva, mint amilyen alkotóelemekből áll. A művészetnek a tudományokkal való összefonódottságára manapság számtalan példa van, fokozottan ezt igazolják a térrel kapcsolatos alkotások is, melyek jól tükrözik a kor tudományos állásfoglalásait is. Jó példa erre a korábban bemutatott művész, Olafur Eliasson munkássága is, aki mint láthattuk, igen sok inspirációt merít mind a természet-, mind a társadalomtudományos tapasztalatokból.

A művészetek területén az önkritika a következőképpen hatott: megerősítette a saját, csak rá jellemző részeit, így a saját médiumát. Ehhez a folyamathoz kiemelte az egyes területeinek egyediségét, és kiemelte azokat a vonásokat, melyek másoktól megkülönböztetik. Így lettek az egyes művészeti ágak megtisztítva, és a nyert tisztaságuk a mai napig is garantálja a létjogosultságukat. Ezek érvényessége egyben az öndefiníciójukká is vált.

A realista vagy naturalista művészet korábban tagadta a saját médiumát, mást akart láttatni: ennek célja a művészet elrejtése volt a művészet eszközeivel. Ezzel szemben a modernizmus művészete a művészet eszközével szeretné magára felhívni a figyelmet. Így például a festészet a kizárólag rá jellemző mediális tulajdonságokkal, úgymint a pigmentális anyaghasználattal vagy a sík képhordozó felülettel érvel. Az idősebb mesterek bár éltek ezekkel a tulajdonságokkal, de az anyagon túlmutatót akartak létrehozni. A modernisták velük szemben a festészet egyedi jegyeire koncentráltak, és pozitív faktorokként kezelték azokat. Nem kiküszöbölendő vagy leplezendő karakterként tekintettek a festészet anyagosságára, hanem

---

<sup>39</sup> Clement Greenberg, *Modernist Painting: in Forum Lectures*, Voice of America, Washington D.C., 1960 <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>, 2014.07.14.

<sup>40</sup> u.o.

sokkal inkább erényt kovácsoltak azokból. Így tett elsőként például Manet is, aki hangsúlyozni kezdte a festmény síkszerűségét, majd követték őt az impresszionisták, akik a lazúrról, vagy alkalmasint az alapozásról is lemondtak, aztán jött Cézanne, aki a természethűséget a kerethez igazodó komponálásért kezdte feladni. Így vált tehát a képhordozó elkerülhetetlen síkszerűségének a hangsúlyozása a festészet alapvető önkritikájává és egyben önmeghatározásává is, hiszen ez bizonyult az egyetlen olyan tulajdonságának, melyen egyik más területtel sem osztozik.

A síkszerűség hangsúlyozásával elhatárolódott a festészet a szobrászattól is, melynek sajátja a három dimenzió. Ebben az összefüggésben a 19. században a legkülönbélebb festészeti irányzatok találkoztak, melyek közös vonása az antiszobor-karakter lett, ezt a felfogást a modernizmus tudatosította is. Manet-nál és az impresszionistáknál már nem a szín és a rajz ellentétén volt a hangsúly, hanem a tisztán optikai tapasztalat és a taktilis asszociációktól dús optikai élmény közti különbségtételen. Így amikor az impresszionisták a satírozást és a modellálást megkérdőjelezték, az nem a szín érdekében történt elsősorban, hanem az optikai tapasztalat hangsúlyozása végett. Ha a modernistákat összevetjük a régi mesterekkel, látható, hogy korábban is érezték a képi integritás megőrzésének fontosságát, és a legteljesebb háromdimenziós térillúziókeltés mellett is ügyeltek a síkszerűség jelenvalóságának utalására. A modernisták ugyanakkor a festészet síkszerűségének és egyben a téri illúziókeltésnek az ellentétességét nem vitatják, ők egyszerűen megfordítják ezzel kapcsolatosan az észlelés folyamatát. Náluk ennek megfelelően először észleli az ember a síkszerűséget, és csak aztán kezdi annak a tartalmát boncolgatni. Ebből is látható, hogy a modernizmus nem jelent szakadást az előző hagyományokra nézve. A folyamatosság, az elődökre való támaszkodás szépen nyomon követhető náluk is, és bár egyrészt feloldják a modernisták a hagyományt, ugyanakkor tovább is fejlesztik azt. Persze az erre az időre jellemző autentikus művészetnek sem az a célja, hogy megszakítsa a kontinuitást, hiszen a művészet maga is egyfajta kontinuitásról szól, legalábbis a folyamatosság nélkül alig elképzelhető. A múlt művészete nélkül, illetve a nélkül az igény nélkül, hogy múltbéli értékekre hivatkozzon, aligha lenne a modern művészetnek létjogosultsága – írja Greenberg.

A Greenberg által megfogalmazott modern festészeti felfogás óta a síkszerűségre való törekvés változott, különböző szempontok szerint bővült a térhez való viszonyulással. Ez összefügg a természet- és társadalomtudományok, illetve a filozófia területén kibontakozó térfelfogások alakulásával. Több csatornán keresztül kezdett el beszivárogni a művészetbe a tudomány, hol a megfigyelés modelljéül és formai inspirációul szolgált egy-egy technicista újdonság, például a Bauhaus idejében, hol a magának a művészetnek saját eszköztárát befolyásolta, és hívott új műfajokat életre, lásd például a médiaművészet alakulását, hol a szemléletmódját alakította, és differenciált tovább intermediális megnyilvánulásokat, és felerősítette mindenképp a műfajok közti átjárhatóságot. Vagyis a határok fellazultak, ahogyan az információáramlás felgyorsult és vele együtt a távolságok érzékelése megváltozott – pontosabban szinte helyenként alig érzékelhetővé vált –, egymáshoz közelebb kerültek, egymásba csúsztak terek, térérzetek, illetve kinyíltak egymás felé.

De hogy milyen mechanizmusokon keresztül került a művészetbe a tudományos és filozófiai térfelfogás, jól szemlélteti például a magyar Kepes György (1906-2001) alkotói pályájának alakulása is. Felhagyva egy időre a festészetet, a tudomány és a művészet kapcsolatának vizsgálata felé fordult az érdeklődése, különös tekintettel a fény témájára (25. kép). 1965-66 között kiadta a *Vision and Value* c. művet, amely a társadalmi és természeti tanulmányoknak és az építőművészetnek hatkötetes gyűjteménye, valamint kritikákat tartalmaz a látás nyelvéről.

Mai szemmel közelít a művészet és technológia kapcsolatához. 1966-ban indítványozta a szoros együttműködést a művészek és tervezők között, akik együtt dolgoznának az építőművészetben, városrendezésben, instrumentális alkotások létrehozásában. 1967 őszén Cambridge-ben megnyílt a Center For Advanced Visual Studies (Haladó Vizuális Tudományok Központja), ahol 1974-ig, nyugdíjba vonulásáig Kepes volt az igazgató. Kepes szerint mind a művészet, mind a tudomány az értelem rendező tevékenysége, a kettejük kapcsolatát igen szorosnak vélte. A különbséget a képkalkotás módjában látta. „A képkalkotás szintjén a rend különböző fajta felfogása a tudományos, illetve a művészi módszert megelőző formáknál két eltérő magatartásra vezethető vissza: az egyiket a struktúra, a másikat a tapasztalat érzékelt minősége határozza meg.”<sup>41</sup> A különbség áthidalására azonban egyből tesz is egy javaslatot, és így folytatja a gondolatmenetét: „Nem kell feltételeznünk, hogy ezek kölcsönösen kizárják egymást. A szerkezetek érthetővé a minőségek pedig érzéhetővé válhatnak abban az osztatlan és kiegyensúlyozott megismerési folyamatban, amely a tudományos és a művészeti tevékenység ismerveivel egyaránt rendelkezik. Ez az egyensúly egyszerre több szinten is fennállhat: a teremtett szimbólumok csoportja, amikor érzékelhető formáinak gazdagságával intenzív érzelmi reakciót vált ki, egyszersmind valamilyen logikai struktúrát is közvetít.”<sup>42</sup>



25. kép. Kepes György. *A város éjszakai képe*. Fényfal, Milánó, T. McNulty és O. Stevens közreműködésével. 1968.

Kepest a német képzőművész, Otto Piene (1928-2014) követte Cambridge-ben. Piene eredetileg Kepeshez hasonlóan festészetet tanult a müncheni, majd a düsseldorfi akadémián a

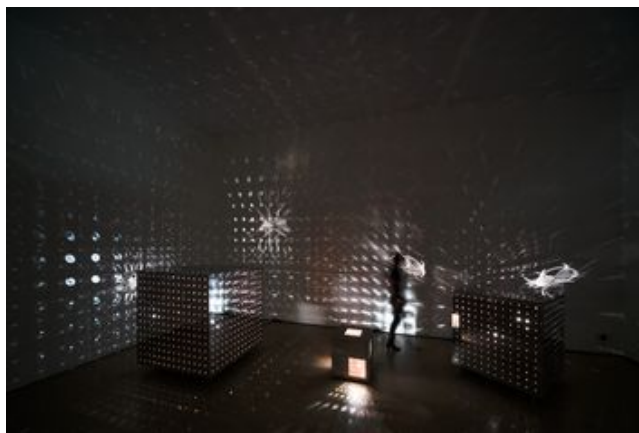
---

<sup>41</sup> Kepes György, *A világ új képe a művészetben és a tudományban. (The New Landscape in Art and Science.)* Fordította Széphelyi F. György. Budapest: Corvina, 1979. 11–17. <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/kepes.html>, 2014.08.27

<sup>42</sup> uo.



második világháborút követően. A későbbi fényvel, levegővel és tűzzel kísérletező ZERO alapító tag már a korábbi táblaképfestő időszakában is felfedezni véli azt az érdeklődést, mely aztán a filozófia iránti és a tudományos-technicista érdeklődés bevonásával kiteljesedett a későbbi munkáiban (26. kép). Egy folyamatként látja az alkotói útját, tele játékos kísérletezéssel, ahol az újabb médiumok használatával bekövetkező változások természetesen újabb perspektívákat nyitottak meg előtte. Piene az őt követő generációkra nagy hatással volt az úttörő szemlélete által, ezt 1974-től a CAVS (Center for Advanced Visual Studies) intézményben elfoglalt vezetői és az MIT-nél (Massachusetts Institute of Technology) betöltött professzori pozíciói még hatékonyabbá tették. Hatással volt többek között James Turrell, Anish Kapoor, Tomás Saraceno, Carsten Höller, Olafur Eliasson munkásságára is.



26. kép. Otto Piene, *Lichtraum*. 1961–99. (2014.) Installációsnézet a Deutsche Bank KunstHalle-ban. Berlin.

A tértágítás és ugyanakkor a belső-külső terek egyeztetése, mint az észlelés megváltoztatásának lehetősége a vizualitás szintjén a következő eszközök által érhető el például:

- tükrök által
- perspektivikus rendszer használatával (térillúzió-keltés)
- elemek sokszorosításával, motívumok ismétlésével
- új, szokatlan elem bevonásával a már meglévő rendszerbe
- különböző rendszerek egymással való összefüggésbe hozásával
- közelség-távolság szabályozásával
- külső tér belsővé tételével, belső tér kivetítésével
- határok tágításával
- a síkfestészet keretei közül a valós térbe történő kilépéssel

Valójában különböző elképzelésekre lehet manapság a festészetben példát találni, mintha csak a művészettörténet minden egyes fázisa valamilyen kombinációban megidéződne, és e kortárs pozíciók szinte egyenrangúan lennének egymás mellett jelen.

Mivel a tértágítás a határokkal való bánásmódban fejeződik ki, az válik érdekessé, hogy az újabb terek előzőhöz való integrálása során a „belső” terekhez hogyan kapcsoljuk a „külső” tereket. A képzőművészetben erre különféle példák hozhatóak.

Az egyik lehetőség az átmenetek használata. Ha elmosódnak, illetve kitolódnak a határok külső és belső közt, átmenetokről beszélhetünk. Az átmenetek folyamatjellegűek, „folyamatosak”. A határok bennük kevésbé észlelhetőek, azok legalábbis nem hangsúlyosak és élesek, hanem puhák. Van egyfajta fokozatosság bennük: térben és időben terjedő jelenség, melynek elemei integrált egységet képeznek egymással. A színátmenetek a festészetben hasonló gondolatisággal rendelkeznek. Az átmenetek alkalmazásának pszichés jelentősége a szabadság, a fokozatosság érzése, az erős kapcsolat az előttes és a következő minőségekkel, azaz egy erős kontextuális beágyazottság, és nem utolsósorban az integráció. Az egészben résztvevő kisebb egységeknek megvan a helyük, ami nem alá-fölérendelésből, hanem egy természetes egyenrangú helyzetből adódik. Az átmenetknél a természetes áramlás megengedett és ezzel együtt egyfajta terjeszkedés, tértágítás is. Az átmenetekben a folyamatjellegű térátjárások a természethez hasonlóan, fejlődő- és fejleszhető karakterrel, organikusán szerveződnek. Ezzel szemben például a geometriai szerkezetű osztás, struktúrától függően, a rendszerezés egyfajta hierarchikus viszonyát is jelentheti. Éleket, váltásokat hordoz magában, az áramlás itt akadozik, szakadozott, darabos. Ahol határok jelennek meg, ott a másság, a különbözőség demonstrálódik a két oldalon. Ahol osztás történik, ott megszűnik az egység, blokkokra darabolódik. Így történik ez a geometrikus festészet építkezése során is.



27. kép. Liu Vei, *Merely a mistake II. No.1.* 2009-2012. Fa-fém, ajtó-, ablakkeretek.

A kínai alkotó, Liu Vei munkáiban a geometrikus építkezés tudatosan demonstrálja a megjelenésével azonos tartalmat (27. kép). Olyan témákkal foglalkozik az osztás eszközeivel, mint a társadalom vagy a hatalom, illetve az erő esztétikája. Vizuális nyelvrendszerében bravúros színakkordokkal, arányos geometrikus osztásokkal, izgalmasan kombinált különböző

formarendszerekkel kommunikál. Mindeközben asszociatívak is a munkák. Az alkotó valós életteréből ihletet merítve a politikai hatalmi struktúra hierarchikus rendjére is utalnak a sík- és térbeli plasztikái.

Többnézőpontúság vagy különböző dimenziók integrációja által szintén elérhető a terek közti átjárhatóság, a dimenzióváltás, az átvitel és transzformálás lehetőségeinek megteremtése. Ezt kifejezően szemlélteti Csörgő Attilának a két dimenzióból a három dimenzióba átalakítható munkája (28. kép).



28. kép. Csörgő Attila, felvétel a munkafolyamatról.

Az átjárhatóvá tétel az észlelés megváltoztatásának kérdését is magával hozza. A fizikai, de ezzel együtt a képzeletbeli, illetve pszichés rugalmasság kérdését is felveti ez a nyitás igényének formájában, új tér bevétele, a szabad mozgás lehetősége érdekében, ami megkövetelt magatartás is manapság, és a szabad információ áramlás végett szükségszerű is.

A figyelemnek a külső és a belső terek közti vándoroltatása esetében a határ helyzete nem egyértelmű, sőt, szándékosan megkérdőjeleződik. Schaár Erzsébet a saját belső, pszichés tereit rendez be egy valós térben, ajtókra, ablakokra, berendezési tárgyakra utalva, ezáltal egy külső valóság képeit szimbolikusan felhasználva a belső tereinek kivetítéséhez (29. kép).



29. kép. Schaár Erzsébet, *Belső tér (Kapuk)*. 1968. Bronz.

Vojnich Erzsébet, Radnóti szavaival élve, a csend tereit festi meg. Nem valós tereket ábrázol, hanem belsejében megidéződő „helyeket” (30. kép). Alkotásai egy Vojnich-féle sfumatótól karakterisztikusak, mely a hely szellemének, belső lényegének a kivetülése pontos, fenséges, letisztult jelentőséggel – írja Závada Pál.



30. kép. Vojnich Erzsébet, *Házmetset*. 2010. Vegyes technika, karton, 70 x 100 cm. Budapest.

Szintén belső pszichés tér kivetüléséről van szó Absalon munkái esetében is (31. kép.), aki valószínűsíthetőleg az izraeli fehér bauhaus házak esztétikájának mintájára konstruálta meg a tereit, amelyek valós térben megélhető építészeti terekre emlékeztetnek, ámbar sokkal inkább érzi azt az ember, hogy az alkotó gondolatai közt jár tereit bejárván, mintsem egy külszíni világban. Ezt még csak erősítik videói, melyek az alkotó saját érzéseit és viszonyulásait közvetítik a maga által létrehozott terekhez.



31. kép. Absalon, *Cellules*. (Újraépítve, 2010, Berlin)

Kifejezetten a külső és belső határát teszik meg témájukul Bak Imrének azok a festményei,

melyek a kép észlelési mezőjét a keret helyén azonosítják, mely helyzet mind a bennefoglalt, mind a körötte levő területet is jelöli a síkban (32. kép).



32. kép. Bak Imre, *Fényes*. 1970. Formázott vászon. Budapest.

Erdélyi Gábor a táblakép síkfestészeti hagyományainak határait ráirányítva a figyelmet, jelöli meg a festett vászon széleit. A keretező vászonszél vonala mentén sorakoztatja fel miniatűr festékpontjait, meginvitálva ezzel a nézőt a határok továbbgondolására (33. kép).



33. kép. Erdélyi Gábor, *Nincs címe* (részlet). 2011. Akril vászon, 100 x 80 cm. Budapest.

Az egyesült államokbeli Richard Artschwager munkái is említhetőek a '60-as évektől kezdve, aki kifejezetten a vizualitás szintjén, optikai csalásokkal játszik és ér el váltakozva festményként, szoborként, üres, illetve teli terekként érzékelhető hatásokat, úgy, hogy közben körbezárt síklapra vagy dobozszerű objektjeire festve további térillúziókat közvetít. Ami őt

igazán érdekelte, az a kép és az objekt létnek egyidejű paradoxona.<sup>43</sup> (34. kép)



34. kép. Richard Artschwager, *Mirror-mirror-table-table*. 1964.

A két dimenzióból kilépve a „térfestészet” műfajilag egyfajta határtágításnak minősíthető a klasszikus festészeti gyakorlat szemszögéből. Térben megjelenő és ugyanakkor a hagyományos festészeti eszközökhöz kapcsolható jelenség. Két dimenzióból kilép a három dimenzióba reliefhez, installációhoz vagy szoborhoz hasonlítható formában. Ami viszont a hagyományos értelemben vett szobrászattól megkülönbözteti, az az, hogy a festészet ismertetőjegyei dominálnak rajta, például a színek. Gyakran a színeknek való téradást lehet érzékelni rajtuk, ahol a szín információs tartalma erősödik fel, és a színeknek még anyagiasabbá való tétele során valóságos szín-terek keletkeznek. Megjelenése igen változatos lehet. Ellsworth Kelly festményei indító erejűek ezen az úton, ugyanis a festményeinek tárgya maga a szín és az ahhoz rendelt forma.



35. kép. Ilona Keserü Ilona, *Két szín-móbiusz*. 1987—1989. Olaj, vászon, 70 × 70 × 20 cm.

---

<sup>43</sup> „-a picture of a piece of wood”: „If you take that and make something out of it, then you have an object. But it’s a picture of something at the same time it’s an object.” (Richard Artschwager)

Keserü Ilona papírra festett, színes möbiusai az anyagtalan és az anyagi világ határán lebegnek. (35. kép)



36. kép. Jessica Stockholder. Sailcloth Tears. 2009. Szobor, vegyes technika, 116 x 155 x 96 inch.

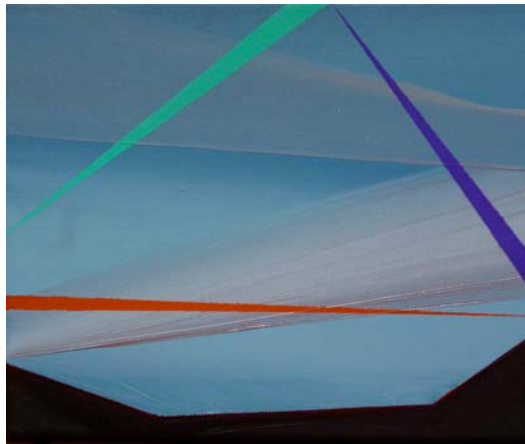
Jessica Stockholder a kiállítótér egészével dolgozik, és festészeti elemekkel tesz utalásokat más világokra, nyit meg, tágít, zár be, hoz egymással kapcsolatba asszociációs és valós tereket (36. kép). Mindezt ipari vagy fogyasztási cikkek, talált tárgyakra való ráfestések révén, igen gazdag festői érzéki élményeket produkálva. Említhető még a német Katharina Grosse (37. kép) is, aki elementáris erejű, gyakran egész tereket bejátszó tárgy- és pigmentprojekciókkal dolgozik. Az alkotók során természetesen folytatható lenne még igen hosszasan.



37. kép. Katharina Grosse, *I think this is a pine tree*. 2013. Installáció. Hamburger Bahnhof, Berlin.

## 5. Az összpontosítás

Később, mikor fokozódott a befelé irányuló koncentráltságom, akkor a figyelmem a kristályos szerveződésű rendszerek felé mozdult el. Gondolati és érzéki eksztázissal jár számomra a kristályok képződésének elképzelése, nagyon erős képnek tartom, kisugárzása van számomra. Ha pedig a sugarakat említem, az erő, a szilárdság, a fény szavak jutnak eszembe. A kristályok azzal a különleges tulajdonsággal rendelkeznek, hogy szerveződésükben a geometria strukturális elveit követik, lényegükben ugyanakkor természetbeli jelenségek. Hogy az én érdeklődésem miért is fordulhatott a kristályok felé? Ezt azért tartom izgalmas jelenségnek, mert egészen ösztönös módon jelentkezett ez a vonzalom, miközben utánagondolva ennek, egyértelmű összefüggéseket látok az előzményekből kiindulva. Adja magát a választás, hiszen egyrészt a geometrikus elemekkel való „operáció” megmaradt, de önszerveződővé váltak a struktúráim, belső, koncentrált figyelemből eredtek. Ezt az időszakot az előzőekhez képest egy következő belső fejlődési lehetőségként éltem meg, és nagy örömöm volt benne, hogy ehhez ilyen képet is társíthatok, mint a kristályok vagy a kristályosodás folyamatának elképzelése. Egyértelműen több közöm lett a munkáimban újra egyfajta természetes tapasztalati, vagy mondhatni érzéki világhoz, mely megnyilvánulásában sem volt már csak egy „konstruált” gondolati világhoz köthető, hanem egy igenis valós természetben szerveződött.



38. kép. Márton Enikő, *-felé.* 2012. Olaj vászon, 30x 20 cm. Rovaniemi.

A „kívül” és a „belül” állapota jól tükröződött egymásban finnországi tartózkodásom alatt. Az öthónapos ösztöndíjas időszak 2012 elején látványában is egybeesett azzal az állapottal, amit belül éltem meg. Mind a helyszín, mind az időpont egybevágott a belső állapotommal. „Kristályosítást” végeztem magamban, gondolataimban, de fizikailag is. Együtt fagytam be a tóval, és kezdtem kiolvadni május végére, amint a tavasz beköszöntött az északi sarkköri Rovaniemiben.





39. kép. Márton Enikő, *Befelé*. 2012. Olaj vászon, 50x70 cm. Rovaniemi.

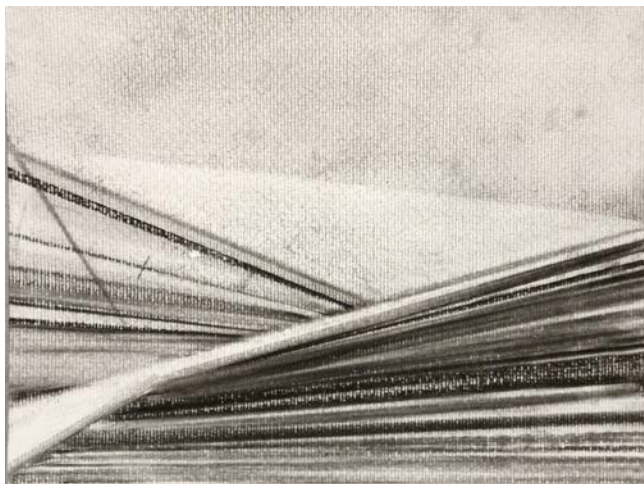
A festmények keletkezését követően még ott Rovaniemiben utolsó projektként belekezdtem a fémekkel való munkába. Hajlítani, tűrni, vágni kezdtem könnyű nyomdai alumíniumlemezeket, melyeket néhány mechanikus gép segítségével magam is deformálni tudtam. Kis méretű „téri utalások” keletkeztek, (40. kép) általában egyszínű ipari festékkel befestve, helyenként a fém csillogását is érvényesítve.



40. kép. Márton Enikő, *Fény-darab*. 2012. Olaj vászon, 15 x 15 x 30 cm. Rovaniemi.

Közben a jégkristályok szerkezetére is gondoltam, és előttem voltak az apró hókristályok is, melyek az ujj melegére elolvadtak, de a hatalmas jégtömbök is, melyek szilánkosra törtek a hó olvadásakor, és darabokban mosta őket a folyó még magával azokban a tavaszi hónapokban,

mikor hazafelé készültem. Az élek előtttem voltak, a szűrős vagy tompa, de vonalas végződés egy-egy szabályos vagy szabálytalan forma (például jégtömb) peremén, ami a természet erejét demonstrálta számomra. Hasonló trapézformákat azonban a puha hótakarókban, a házak építészeti struktúrájában, a hidak tartóelemeinek együttesében is felfedezni véltem, és ezek a formai áthatások különböző anyagok szintjén erősítették bennem az egyik állapotból a másikba való „átjárás” érzetét (41. kép).



41. kép. Márton Enikő, *Ott*. 2012. Szén papíron, A4. Rovaniemi.

A Finnországban látott „aurora borealis”, azaz északi fény élménye óta különösen vonzódok az áramló, szétáradó, fényserű jelenségekhez, és úgy általában a sugárszerűen terjedő látványokhoz. Ezekben a színátmenetek jellemzőek, ahol a határok alig észlelhetőek. Nagyjából ezt úgy azonosítottam be magamban, hogy a fényvel és annak terjedési irányával, annak szétbomlásával, részeinek egymásba való átvihetőségével, az átmeneteivel játszom a képzeletemben, amikor efféle alkotok. De előfordul, hogy nem érzem ezt a jelenséget, és akkor egy helyet készítek elő a történetnek, hogy megjelenhessen benne valami, ami előbbi annál mint ami a hely...vagyis teret adjak egy valós dolognak. Érzésnek, gondolatnak, egy mozdulatnak vagy mozdulatok sorának.

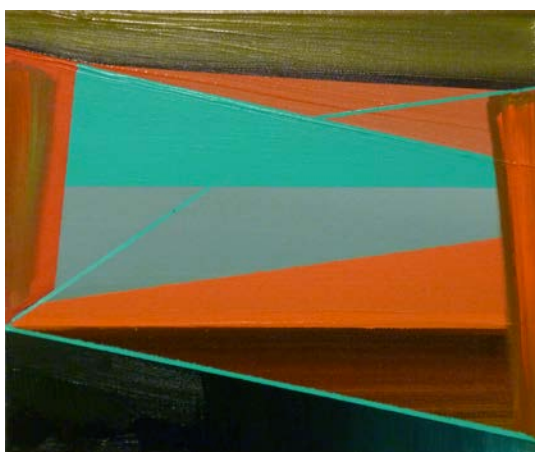
A DLA-s időszak utolsó harmadában keletkezett munkáimban jellemzően feszültség uralkodik, mely leginkább a több komplementer szerepeltetése miatt alakul ki. Van két ellentétes erő is benne, az egyik a síkszerű hatás visszautasító, geometrikus elemek által elhatárolódó karaktere, a másik pedig a szervesen egymásba folyó és egymásba átalakuló különböző anyagminőségek, melyek nem végtelen kiterjedésűek, jellemző a tériségük, és egy adott helyen összpontosulnak. Ezzel szemben az előző egy végtelen helyre utal, mely bármely irányba meghosszabbítható és folytatható. Két dolognak az összecsapását is érzem ebben, a megnyilvánulni akaró és a nem egyértelműen megnyilvánulni akaró, vagyis egy folyamat két (vagy több) különböző szakaszából érkező, de valamilyen szempontból mégiscsak aktuális együtt-állását demonstráló erőket. Jellemző az is, hogy megszemélyesítem ezeket az elemeket. Két- és háromdimenziós hatást keltő elemeket egyszerre használok. Ezek javarészt egyszerűen különböző állapotokra vagy különböző perspektívákra vonatkoznak. Gyakran valamilyen interperszonális akció lefolyását írom át vizuális nyelvre.



42. kép. Márton Enikő, *Áramlás*. 2012. Gouache, akril, szén, karton, 50x50x5 cm. Rovaniemi.

A három dimenzióba kilépő munkák egy része reliefjellegű, itt-ott minimális nyomatékkal a valós térrel való kapcsolatfelvétel céljából. Érdekes módon kartonalapon, a két dimenzióból indulnak ki mindig, és vágások általi vonalak mentén hajlanak a térbe (42. kép), illetve később puha fém hajlításával kísérleteztem, és szintén a síkból indult ki a munka. A festői gesztus jelentős ezeken a munkákon. Azért léptem ki a térbe, mert a valós „külső” terekkel több kapcsolatot akartam felvenni, a belsők határait kiterjeszteni külső környezeti terekre is. Tágítani a határait, közben újra meg újra örömmel visszaugrani a két dimenzióba, illuzórikus terek világába, melyekben biztonsággal mozgok, és vállalni azokat a kihívásokat, melyeket a táblaképfestészet keretei engednek meg.

A síkban való festészetemben a vonalak mint irányok karakterisztikussá váltak, utóbb „vonal az illuzórikus térben” cím alatt. (43. kép)



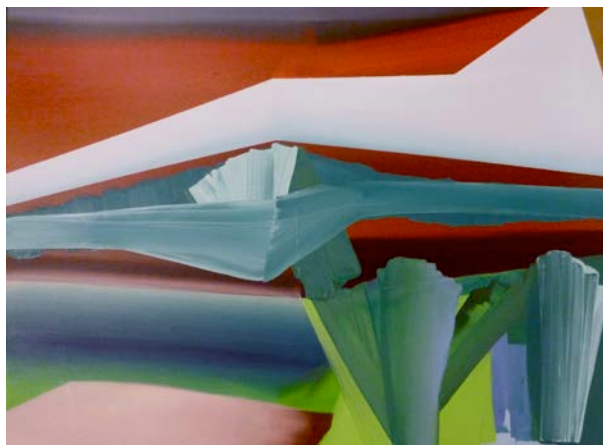
43. kép. Márton Enikő, *„felé”*. 2012. Olaj vászon, 30x 20 cm. Rovaniemi.

A mestermunkámat képező munkák (44-47. kép) példázzák a három év alatt beért

változásokat, a tér mélyülését, felszabadultabb struktúrakezelést, több színátmenetes megoldást, spektrális gazdagodást. Tartalmilag pedig a hároméves DLA-s folyamatnak a meghatározó témái, úgymint a helykeresés, képzeletbeli „térbejárás”, különböző nézőpontú valós térre való utalások, egyedi színakkordok, együttesen jellemző rájuk. Ezek a munkák is egyfajta személyes „szín-térként” működnek számomra. Meg kell jegyeznem, nem a színház világához akarnak szorosan kapcsolódni a színpadi színtérrel összefüggésben, jóllehet a „szín-tér” mint kifejezés erre a lehetőségre is következtetni enged. Annyiban köze lehet hozzá, hogy egy konstruált valóságképet közvetít a festmény és a darab is. Itt mégis elsősorban a szín és a tér festészeti kapcsolódásának lehetőségét villantja fel a kifejezés, ám emellett elképzelhető és megengedhető a néző számára az a „szín-tér” mint szójáték kínálta további asszociációs lehetőség is, hogy a „darabot” ő maga fejezhesse be.



44. kép. Márton Enikő, *Nyitás*. 2011. Olaj vászon, 130 x 150 cm. Pécs.



45. Kép. Márton Enikő, *Hol-is?* 2011. Olaj rétegelt fa, 140 x 100 cm. Pécs.



46. kép. Márton Enikő, *Gondolat keresi a helyét*. 2011. Olaj rétegelt fa, 140 x 100 cm. Pécs.



47. kép. Márton Enikő, *Piknik a szabadban*. 2011. Olaj, rétegelt fa, 140 x 100cm. Pécs.

A térfelfogás folyamatosan alakul, a jelen gondolkodást meghatározó elképzelések pedig főként a 20. századi téri fordulat interdiszciplináris diskurzusától eredeztethetők, és alakulásuk a mai napig is tart. Az általam megfogalmazott emocionális eredetű külső és belső tér dialógusaként születő munkák esetében is megfigyeltem, hogy a térfelfogásom mikéntje nagyban befolyásolta az alkotói folyamatot. Így a Kant ihlette téma, a „gondolati terekben való orientáció” erősítette a befelé való koncentrálttságot. Bachelard „térpoétikája” mint

témafelvetés már a tér poétikus karakterének tetten érését ösztönözte, belépett például az alkotásba a narratív elem és a történetek megidézése egy- egy jelenet felvillantásával. Ezek úgy fejeződtek ki, hogy az alkotás címválasztását egy fiktív párbeszéd töredékelemeként adtam meg, beidézve egy kapcsolati mozzanatot. Továbbá érdekelt, hogy a poézis hogyan is érhető tetten egy festmény tériségében. A romantika, az elvagyódás jutottak ehhez eszembe leginkább, és az értékek, vezérfonal utáni vágy. A nemes anyagok, így az arany, a kristályok, a nemesülés és ennek hatására egyfajta klasszicizáló jelleggel a reneszánsz, barokk korok művészeti értékeinek esztétikáját is elkezdtem felfedezni magam számára. Mindezen fantáziautazások kivételülését a realitás talajába újra és újra visszakötve egy valós életben is bejárt táji élmény visszaadása egészítette ki a vásznon. Ezek a gondolati kalandok a tér és hely fogalmaira is átültethetőnek tündek, oly módon, hogy a teret mint adott létezőt vettem, aminek a megismerése a külső észlelés hatáskörébe esett, és mellette „helyekről” fantáziáltam, amelyben még nem létező vágyott tartalmat projektálhattam. Ez az érdeklődés összekapcsolódott a gondolati és a valós terekben való orientációval, így érkeztem meg a külső és belső dialógus „határmezsgyéjéhez” és egyben kiindulási pontjához, a vászonhoz, mint az alkotói folyamat liminális helyéhez. Ha már itt tartottam akkor ennek keresztmetszeteként a vonalat filtereztem ki szimbolikus képviselőjeként, a gondolat első térbeli kiterjedéseként, és állítottam a vizuális alkotói vizsgálódásom középpontjába. A vonalat ezt követően egy belső koncentrációval azonosítottam újabban, és megjelenésében a munkáimon a motívumok szabadon áramolnak.

## Befejezés

A doktori disszertáció tézisei voltak:

- A képzőművészeti alkotás tudatosan vagy tudat alatt visszatükrözi az alkotó külső és belső tereihez való viszonyát.
- Az alkotás az alkotó által észlelt külső és belső terek dialógusának helyszíne, határa. Itt a (belső) észlelés és gondolat a (külső) materiális médiummal folytat párbeszédet az alkotói folyamat során.
- Az alkotásaim belső pszichés folyamatok kivételülésének, illetve külső avagy belsőként érzékelt terek egymáshoz való közelítésének a színtere

Külső és belső terek alatt az alkotó külsőként avagy belsőként észlelt valóságának beazonosítható tartalmait értettem. Külső teret jelenthet bármi, amit az alkotó külső valóságként fog fel, például a teste, környezete tárgyai, műterme, lakóhelye, szobája, háza, városa, országa, más emberekkel való találkozásának helyszínei és így tovább. Belső terekre lehet példa a nem látható, képzeletbeli, gondolati vagy lelki, pszichés tartalom. Mindezen, vagyis bármiféle belsőként avagy külsőként érzékelt és észlelt lehetséges tartalomhoz a tériséget mint jelzőt rendeltem hozzá, annak érdekében, hogy erősítsem azt a szempontot, hogy bármilyen érzékelt tartalomnak téri vonatkozásai vannak, függetlenül a külső vagy belsőként való megélésétől, pusztán annál fogva, hogy létezését érzékeljük. Bármire, aminek a létezését regisztráljuk, függetlenül annak étellel teliségétől mint minőségtől, egy adott időbeliség és térbeliség is társul, hiszen az észlelés és érzékelés időben és térben zajló folyamat. Az észlelés és az érzékelés, így az alkotó alkotói folyamata során történő észlelés és érzékelés is, ami a

külsőként avagy belsőként való megélést eredményezi, individuális pszichés folyamat eredménye, és a pszichológia tudományterületén tematizálható jelenség. Esztétikai érték kategóriát nem képez, a műalkotás minőségét nem határozza meg. Az alkotó alkotásokon keresztül kanalizálódó észlelésbeli élményei a műtárgyakon nyomon követhetők, hiszen tudatos és tudattalan tartalmak is visszatükröződnek ezeken, melyek az alkotót foglalkoztatják – azok pedig mindig valamilyen megéléssel kapcsolatosak.

A külső és a belső terek határán megfogalmazott témát a térfelfogások változásával összevetve a kortárs képzőművészetben értem leginkább tetten, a térérzékelés témájára érzékenyített területen, ezen belül is az (észlelési) határok kérdésével foglalkozó szegmensben. Ennek a megjelenése és fokozatai különfélék és műfajonként eltérőek. A festészetben a 20. században indult el ez a folyamat, a kép addigi termélység-illúziókeltő lehetőségétől megfosztva, a síkszerűség hangsúlyozásával és a tisztán festői műfaji sajátosság előtérbe kerülésével. A festészet ezzel elhatárolódott más kifejezési formáktól. Később a térfelfogások változásával az anyagszerűség és a műfaji átjárások a festészet határterületeként a három dimenzióba kilépő térfestészetet is legitimalizálták. A szobrászatban a valós terekből kiindulva az észlelési lehetőségek tágítása vált céllé. Vannak alkotások, melyek kapcsán a befogadó a külső és a belső terek egymáshoz való viszonyát az alkotó által tudatosan tematizálva élheti meg. Jó példákat kínálnak erre Olafur Eliasson 2010-ben Berlinben, a Martin Gropius Bauban megrendezett kiállításának installációi. Ennek már a címe is („Innen Stadt Außen”) mutatja a téma iránti érzékenységet. A kiállítás kifejezetten érzékelésbeli szituációkat teremt, melyek javarészt arra ösztönzik a befogadót, hogy újragondolja a megszokott orientációs rendszerét. Olyan észlelési szituációk megteremtésével dolgozik az alkotó, melyek bár természeti élményekkel kapcsolatosak, az alkotásbeli kontextusuk jelentésrétegeinek visszafejtése mégis összetettebb kihívást jelent a befogadó számára. A munka saját magához vezeti vissza a befogadót, és emiatt témája épp az észlelés és érzékelés individualitása lesz. A festészet területéről több példát is hozva, a határok kérdésével való foglalkozást emeltem ki. Itt jól érvényesül a külső és a belső terek dilemmája, mely a pozitív–negatív tér, az előtér–háttér, a valós tér és az illuzórikus tér közt húzódó feszültségben nyilvánul meg. A „szobrászat” területéről Fred Sandback munkáin keresztül mutattam be a belső és külső terek észlelésének egyeztetését, aki a vonal, illetve vonalasság tematikáján keresztül ragadja meg a jelenséget. A vonalra és annak kifejezésbeli lehetőségeire bővebben is kitértem, ugyanis annak filozofikus karaktere változatos jelentésbeli rétegzettséget kínál, mely a saját munkásságomra is termékenyítőleg hatott. Hogy hogyan, azt külön fejezetben tárgyaltam az alkotásaim „színterei” cím alatt.

Témám kapcsán elméleti szempontból a filozófia tételmeletekkel foglalkozó részét rokonítottam, és azon belül is a fenomenológiai irányt, melyek közül Gaston Bachelard francia filozófus „Térpoétika” című művét emeltem ki. A téma nehezen megfogható jellege ellenére segítenek azok a társtudományok, melyek leíró jellegüknel fogva karakteresebbé tudják tenni a „határjelenséget”. A tér felfogásának lehetőségeiről folytatott elmélkedések erősen szenzibilizálnak a külső, avagy belsőként érzékelt terek tematikájára. Bachelard szerint a külső és a belső terminusai a töredezettség vitáját elevenítik meg, a pozitív és a negatív dialektikáját, illetve mint az igen és a nem, az ellentétességét hangsúlyozzák. Ezt egy filozófus a létezés vagy a nem létezés kérdésköréhez kapcsolná gondolatiságát illetően. Mindenesetre a szétválasztásról szól, melynek a legmélyebb metafizikája a geometriában gyökerezik, vallja a szerző, hiszen a geometria az, ami tériségét ad a gondolatoknak. A külső és a belső, a kint és a bent ellentétessége mögött a nyitott és a zárt metaforái állnak, melyek egész rendszereket

képesek modellezni. A zárt és nyitott pozíciói geometriai elképzeléseket, struktúrákat takarnak. Bachelard szerint az ember a nyitási és zárási mozgások között mintegy félig nyitott létezőként van jelen, és ezzel a gondolattal az alkotásaimon keresztül jól tudok azonosulni.

A pszichológia területéről az emberi kapcsolatokon belül lejátszódó közelség és távolság szabályozásának dinamikája került bemutatásra, mely az individuális megélés és igények háttérindokait szemlélteti. A szimbiózist és a szeparációt a pszichológia mint két pólus közti távolság szabályozásának jelenségét mutatja be, melyet a kapcsolatokban a folyton ismétlődő közelítés és távolodás jellemez. Ennek a dinamikáját a kötődéelmélet részletezi. M. Peciccia pszichodinamikus hipotézise szerint él bennünk egy szimbiotikus és egy szeparált én, ezek mint különböző kifejeződési formái az ének, két különböző szempontot jelenítenek meg az énünkkel kapcsolatban. Stern kutatásai szerint az újszülött, az élete első napjától kezdve két állapot között ingázik: az anyával való szimbiózis és a tőle való leválás állapotai között. A szimbiózis és a szeparáció állapota két oldalát képezi a pszichés fejlődésnek. Peciccia feltételezése szerint a felnőtt énünk is két dimenzióban él: az egyik a tudatalatti szimbiotikus, ahol a beleézés és az identifikáció az uralkodó, a másik pedig a szeparáció dimenziója, ahol a tudatos különválás, a magát a másikkal való szembehelyezés állapota jellemző. Ha mindkét dimenzió kölcsönösen integrált a személyiségünkben, akkor egy egységes *én*ről beszélhetünk. Minden egyes emberi találkozásnál különálló énként állok egy másik különálló énnel szemben, és cserélek információkat vele. De nemcsak a tudatos és egyben szeparált énem szintjén, hanem tudat alatt is cserélődnek információk, a szimbiotikus dimenzióban, és a másik akkor a szimbiotikus énem tükrévé is válik, benne újra magamra találok.

Hogy mennyire van kint vagy mennyire van bent az alkotó a saját belső világában, és ennek tényét hányan látják és alakítják tudatosan az alkotásuk során, nem kerül listázásra. A dolgozat a teljesség igénye nélkül kísérelte meg egy területre ráirányítani a figyelmet, és próbált érzékennyé tenni az érzékelés során a külső, avagy belsőként való megélésnek a lehetőségére: adott esetben akár alkotóként, akár befogadóként viszonyulunk egy helyzetben, saját állapotunkat és külvilághoz való viszonyunkat tükrözi, és visszavezethet saját magunkhoz.

A témakijelölés a külsőre, avagy belsőre vonatkozólag csak egy lehetőség volt az érzékelés szempontrendszerében. Azért esett erre a választásom, mert személyes igényem volt mind az alkotásokban, mind a magánéletemben a határok letapogatása. Ezalatt egyrészt szimbolikusan a saját képességeim, lehetőségeim, tudásom, érdeklődési köröm, kitartásom, stb. határainak érzékelését értem, másrészt ténylegesen az alkotói folyamat során az anyagválasztásnak, a kép határának, a munkával való kapcsolatteremtés minőségének a szempontjait is. Ennélfogva megengedtem magamnak a nyitást, a műfaji határok közti átjárást is jóváhagyva. Kitoltam a határait, ami korábbi festőidentitásomat tágítva befogadta a festék és vászon használatán túl a valós térben való gondolkodás eszközelehetőségeit is, továbbá a hétköznapi élet tárgyhasználatából is jó néhány idézetet. Elkezdtek a határok ezáltal összemosódni a való élet terei és a művészeti terek között, és ez az összemoshatóság vagy összetéveszthetőség, illetve a terek egymásra rétegződése azóta is egyfajta gondolati izgalommal töltött el. Esztétikai ihletettségu, színek és formák egymáshoz való arányulására vonatkozó érdeklődésem kiterjedt az általam érzékelt, legkülönfélébb terekben való orientációra, és változtatott át helyszínüket az inspiráció és töltekezés forrásává, avagy ösztönzött számomra ingerszegény helyzeteknek a színekkel való feltöltésére, alkotásra. A külső és belső világ tereinek egymással való harmonizálása, egyensúlyba hozása vált témámmá. Az alkotó által érzékelt terek, helyek és helyzetek, avagy kontextusok, általam poétikusan megfogalmazott meghatározó jellegű „szín-terek” alakulása az interperszonalitás szintjére visszavezethetők, és tükröződnek az



alkotásokban.

A személyes emberi kapcsolataimban való orientáció tereinek megteremtésére, illetve személyes belső terekben való orientálódás eszközeként használom a geometrikus formát mint kifejezésmódot az emberi kapcsolataim utánérzéseként. Ez egyfajta távolságvételt is jelentett a belső pszichés eseményektől. Általában a más emberekhez való viszonyomban történő távolságvétel és közeledés kapcsán került erre sor.

A disszertációban a következő megállapításokat tettem:

1. Határookra szükség van, azok helyzetének a mozgathatóságának a lehetőségét a műalkotásnak biztosítani kell a pszichés természetű egyensúly és fejlődés érdekében. A határok kifejeződnek az alkotó aktusban, amikor a művész a maga belső világát szembesíti a külső anyagi-tapasztalati környezettel. Ezáltal az alkotás határjelenséggé válik, a munka maga pedig a határvonalat mutatja meg a belső pszichés és a külső környezeti világ közt.

2. A vonal szimbolikus határ, az orientáció eszköze külső és belső terek közti kapcsolatrendszerben – elválasztó és egyben különböző terek kapcsolódásainak is helye.

## **Köszönetnyilvánítás**

Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik a munkámat támogatták, így témavezetőmnek, Somody Péternek, a szakmai tanácsokért és együtt gondolkodásért Aknai Tamásnak, Szíjártó Zsoltnak és Várkonyi Györgynek. A lelki támogatásért és bátorításért külön köszönettel tartozom a szüleimnek, a Doktori Iskola titkárának, Zábrádi Mariannak és barátaimnak!

## Irodalomjegyzék

- Assheuer, Thomas (2012): cikk, *DIE ZEIT* N° 47, 2012. november 15.
  
- Bachelard, Gaston (1987): *Poetik des Raumes*, ford. Kurt Leonhard, Fischer kiadó, Frankfurt am Main. 25.o., 34-36.o., 211-215.o., 220-229.o. (Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris) in Dünne, Jörg és Günzel, Stephan (2006, kiad.) *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Wissenschaft 1800, Frankfurt am Main.
  
- Beke Zsófia (2005) : *Térbenyíló festmények az ezredvég magyar képzőművészetében, Képkötet*, doktori dolgozat, ELTE BTK, Művészettörténet Doktori Iskola, Budapest. <http://doktori.btk.elte.hu/art/bekezsofia/diss.pdf>, 2013. június 8.
  
- Brand eins (03/2013) - *SCHWERPUNKT: GRENZEN*, in: <http://www.brandeins.de/magazin/grenzen/reisefreiheit.html>, 2013.06.03
  
- Baier, Franz Xaver (1996) : *Der Raum*, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 2, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.
  
- Borelli, Alfonso (1679) : *Euclides restitutus Denuo limatus sive Prisca Geometriae Elementa Brevius, et facilius contexta*, Liber I. Definitiones, S. 4 f. Rom, in Brusatin, Manlio (2003): *Geschichte der Linie*, Diaphenes Verlag, Berlin.
  
- Böhme, Gernot (2002) : *Die Natur vor uns*, „Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht“, Die Graue Edition, Zug/Schweiz.
  
- Brusatin, Manlio (2003) : *Geschichte der Linie*, Diaphenes Verlag, Berlin. (er. Storia delle linee, Giulio Einaudi editore, Torine 1993)
  
- Csibra Gergely (1997, szerk.) : *Pszichológia*, (Atkinson, Rita L. és Atkinson, Richard C. és Smith, Edward E. és Bem, Daryl J.,) Osiris Kiadó, Budapest, eredeti: Introduction to Psychology. Eleventh Edition, Harcourt Brace Jovanovich Collage Publishers, Forth Worth, 1993
  
- Dünne, Jörg és Günzel, Stephan (2006, kiad.) : *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 1800, Frankfurt am Main.
  
- Eggel, Caroline, Eliasson, Olafur (2003) : *Sonne statt Regen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
  
- Eliade, Mircea (1986) : *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*, Frankfurt a. M. , Kapitel I. und III. in Brusatin, Manlio (2003): *Geschichte der Linie*, Diaphenes Verlag, Berlin. 22.

- Eliade, Mircea (1999) : *Misztikus születések*, Európa Kiadó, 1999, 9. Budapest.
- Eliasson, Olafur (2010) : *Innen Stadt Außen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.
- Eliasson, Olafur; Ellingsen, Eric és Vogt, Günther (2012) : *Mapping everything*, Institut für Raumexperimente, Berlin.
- Eliasson, Olafur és Thorsen, Kjetil (2007) : *Serpentine Gallery Pavilion 2007*, Lars Müller Publishers, Baden; Serpentine Gallery, London.
- Eliasson, Olafur és Obrist, Hans Ulrich (2008) : *The Conversation Series*; Vol. 13., Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.
- Gebhardt, Hans; Reuber, Paul és Günter Wolkersdorfer (2003, kiad.) : *Kulturgeographie, Aktuelle Ansätze und Entwicklungen*, Spektrum Akademischer Verlag Heidelberg, Berlin.
- Hobb, Donald E. (1978): *A pszichológia alapkérdései*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kandinsky, Wassily (1973) : *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bernteli Verlag, Bern-Bümpliz. (első megjelenés: in „Bauhaus Bücher“ 1926)
- Kepes György (1979, ford. Széphelyi F. György) : *A világ új képe a művészetben és a tudományban*, Corvina Kiadó, Budapest. (er. (1956) *The New Landscape in Art and Science*. Theobald, Paul and Co, Chicago.)
- *Licht, Wenn Schein zur Kunst wird* in *Das Kulturmagazin, Du*, 796-Mai 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung*, (franciából ford. Rudolf Boehm), Walter de Gruyter Verlag, Berlin.
- Pfeffer, Susanne (2011) : *Absalon*, Ausstellung Absalon 2010-2011 Kunst-Werke, Berlin, König Verlag, Köln.
- Plodeck, Judith (2010) : *Bruce Nauman und Olafur Eliasson, Strategien performativer Installationen*, Universität Verlag, Potsdam.
- *Pszichológiai Lexikon* (2007), Helikon Kiadó, Budapest, er. :*Lexikon der Psychologie*, (1995), Wissen Media verlag GmbH, Gütersloh/München
- „*Quantum entanglement in photosynthetic light harvesting complexes*,“ *Nature Physics*, 2010; DOI: 10.1038/nphys1652, 2013.
- Sandback, Fred (1986) : *Sculpture 1966-1986*, Städtische Kunsthalle Mannheim, Fred Jahn Verlag, München.

- Sandback, Fred (1987, kiad.: Haenlein, Von Carl) : *Diagonal Constructions/Broken lines, Skulpturen und Zeichnungen*, Kestner Gesellschaft, Hannover.
- Sandback, Fred (2005, kiad.: Malsch, Friedemann és Meyer Stoll, Christiane) : *Kunstmuseum Liechtenstein*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern Ruit.
- Schmitz, Hermann (1965) : *System der Philosophie II. 1. Der Leib*, Bouvier, Bonn.
- Staats, Hermann (2010) : *Psychotherapie in Gruppen. Grundlagen analytischer und verhaltenstherapeutischer Modelle und Interventionen.* in Hiller, H., Leibing, E., Leichsenring, F., Sulz, S. (kiad.) : *Lehrbuch der Psychotherapie Bd.1: Wissenschaftliche Grundlagen der Psychotherapie* (217-232; 2.) CIP-Medien, München.
- Staats, Hermann (2012) : *Innerer Raum und äußere Räume*, in: [http://sozialwesen.fh-potsdam.de/fileadmin/FB1/user/fb1Staats/gr\\_48\\_04\\_Raum\\_staats.pdf](http://sozialwesen.fh-potsdam.de/fileadmin/FB1/user/fb1Staats/gr_48_04_Raum_staats.pdf), 2013.06.03
- Stegmaier, Werner (2008) : *Philosophie der Orientierung*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin.
- Turner, Victor (2002) : *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*, Osiris Kiadó, Budapest.
- Weschler, Lawrence (2008) : *Seeing is forgetting the name of the thing one sees. Over thirty years of conversations with Robert Irwin.* University of California Press. (első kiadás: *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, 1982)

## **Szakmai önéletrajz**

Márton Enikő

1980, Fehérgyarmat

### **Tanulmányok:**

1999-2004 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, vizuális nevelőtanár,

festő szak, Prof.: Somody Péter DLA

2001-2002 Akademie der Bildenden Künste München, festészet, Prof.: Jerry Zeniuk

2004 diploma: vizuális nevelőtanár, PTE MK

2004-2006 Művészetterápia: Aufbaustudium „Bildnerisches

Gestalten und Therapie“, Akademie der Bildenden Künste,

München, Prof.: Dr. G. Schottenloher

2009-2012 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Doktori Iskola, festő szak

Prof.: Somody Péter DLA

2012 Art and Design Faculty, University of Lapland, Rovaniemi, Finnország,

Prof. Juhani Tuominen

2012 Abszolutorium, PTE MK DI, Pécs

### **Ösztöndíjak:**

2001-2002 Erasmus Ösztöndíj - München, Németország

2003-2004 Köztársasági Ösztöndíj

2009-2012 Doktori Ösztöndíj, PTE MK DI, Pécs

2012 Erasmus Ösztöndíj -Rovaniemi, Finnország

### **Kiállítások, csoportos:**

- 2001 Arthus Galéria, Pécs  
Palatinus Szálló, Pécs
- 2002 Kisgrafikai Biennálé, Miskolc  
Akademie der Bildenden Künste, München
- 2003 „Esz­tétika“ PTE MK, Pécs  
Dante Kávézó, Pécs  
Zoom Fesztivál, Pécs  
Civil Közösségek Háza, Pécs
- 2004 Közelítés Művészeti Egyesület kiállítása, Szabadka  
„Gulaschsuppe“ Domagk Ateliers – Közelítés Művészeti Egyesület  
csereprogramja, München
- 2005 White BOX, München  
Domagk Atelier Tage XII., Dachgalerie, München  
„Freimanner Kulturtage“ DOKU Verein, Domagkateliers, München  
Jahresausstellung 2005, AdBK, München  
„Die Liebe“ Domagk Kunstunterstützung, Dachgalerie, München
- 2006 „Malerei, Skulptur, Fotografie, Video“ DOKU, Dachgalerie, München  
„Vitamin „K“ - Künstler treffen Künstler“ Kunsthaus Kannen, Münster
- 2007 „no borders“ – Fotoausstellung, DOKU, Dachgalerie, München
- 2009 Ûton/ "Unterwegs"; Projekt-alkotói út és kiállítás Anne Hacket-tel, Thomas  
Glatz-cal, Kristof Huf-fal és Paul Huf-fal közösen, Mű-Terem Galéria  
Debrecen  
Fresh Art, Mű-Terem Galéria Debrecen  
Pál Gyula Terem, Nyíregyháza  
"Bemutatkozunk" a PTE MK Doktori Iskola - első éves hallgatói  
Biennale Macklenburg-Vorpommern
- 2010 "Ars Geometrica" Cella Septichora, Pécs  
"Határok tágítása" NemArt Galéria, Pécs  
"DLA Pécs" Római Magyar Akadémia, Ròma

“Párhuzamos valóságok, PTE MK doktoranduszainak éves bemutatkozása”

Hattyúház, Pécs

“Színerő” Zsolnay Kerámiagyár, Pécs

“Vasarely hatása” Modern Magyar Képtár 2, Pécs

“8. art 20/small works for big impact” European Artist e.V., Mühlhausen

“European Artists Symposium 2010”, Haus am Turm, Essen

“Közelítés jubileumi kiállítás” Galéria Nádor, Pécs

"Art Report Editonen" K4 Galéria, München

"sehen & gesehen" Berliner Boden, Berlin

"RCA Secret", London (UK)

2011 "Ateliers" Galerie M, Berlin, Marzahn

"Freskólé" Nádor Galéria, Pécs

"Fresh Art" Mü-Terem Galéria, Debrecen

"Válogatás a Pécsi Mesteriskola Archivumából" Nádor Galéria, Pécs

"DLA éves kiállítás", Pécsi Galéria, Pécs

"Színerő 5" Művészeti Kar Pécs

“Art Camp” Brcko (BIH)

“Art Camp” Gernic (ROU)

“Gernic-art camp” Szeged

2012 “Ateliers”, Galerie M Marzahn, Berlin (D)

“Art Market” Budapest



“DLA” Pécsi Galéria

“LOOP” Virág Judit Galéria, Budapest

“February 29<sup>th</sup> 2008/2012“ Kunsthalle, Hannover (D)

„Art Camp Gyermely“ IX.Galéria, Budapest

2013 „Ateliers“ Galerie M, Marzahn, Berlin (D)

„A Pécsi Doktori Iskola Gyűjteménye” M21 Galéria, Pécs

2014 „Fény-dimenziók” Flux Galéria, Budapest

„Absztrakt változatok” Trapéz Galéria, Budapest

„Tisztuló ház” MaMú Galéria, Budapest

„Flux Galéria, Budapest

„Budapest-Balaton” Macar Kültür Merkezi, Balassi Intézet, Isztambul (TUR)

### **Kiállítások, egyéni:**

2004 Eine Welthaus, München (D)

2006 Villa - Aufbaustudium „Bildnerisches Gestalten und Therapie“ AdBK,  
München (D)

2007 „Praxis Szeöke“, München (D)

2012 Art and Design Faculty, University of Lapland, Rovaniemi, Finnország (FI)  
PTE MK, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs

2013 Flux Galéria, Budapest

2014 Fészek Galéria, Budapest

[www.enikomarton.com](http://www.enikomarton.com)