



PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR DOTORI ISKOLA

VARGA TÜNDE

A festett kép mint az emlék tere

Egy alkotói periódus rekonstrukciója

DLA ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ:
KESERÜ ILONA FESTŐMŰVÉS
PROFESSOR EMERITA

2008
Varga Tünde

A FESTETT KÉP MINT AZ EMLÉK TERE

VARGA TÜNDE

A festett kép mint az emlék tere

Egy alkotói periódus rekonstrukciója

DLA ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ:
KESERŰ ILONA,
FESTŐMŰVÉSZ, PROFESSOR EMERITA

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR DOTORI ISKOLA

2008

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés.....	5
I.	
A mindennapi életnek és az alkotómunkának az elválaszthatatlanná válása....	8
A személyes alkotói folyamat útja és egy elméleti háttér keretei.....	11
II.	
A szimbólum.....	17
A jel meghatározásáról, a szimbólum jelentésének összetettségéhez.....	22
Az oszlop.....	25
A lépcső.....	27
A templomtorony lépcsői, melyek a haranghoz vezetnek	27
A földarabolt tér.....	29
III.	
A fotográfia és a festett kép viszonya néhány a képzés során készült munkámon.....	33
Az átragasztás.....	34
A színes szürke.....	36
A víz- és égábrázolások.....	39
A festék.....	42
A perspektíva.....	44
IV.	
Az installációk.....	54
A színház.....	59
A díszlet.....	61
A jelmez.....	68
V.	
Az alkotó empátiája a befogadó iránt.....	69
Az alkotó örömteli magára maradottsága.....	69
Az alkotó és a befogadó közötti kapcsolat.....	70
VI.	
Vallás és emlékezet – a templom.....	71
A templom és a múzeum közötti hasonlóság és eltérés.....	73
VII.	
Összegzés.....	75
Köszönetnyilvánítás.....	80
Hivatkozott irodalom.....	81
A szerző szakmai életrajza.....	82
Képjegyzék.....	86
Képtáblák.....	88

Bevezetés

Az ember a maga formájára leképezve, saját magából kiindulva képes megérteni a világot. Saját magából indul ki és a felismerés a saját határain belül marad. A megismerés önfelismerés és a felismerés az önismeret bővítése is egyben.

A művészet fontos tulajdonsága a kommunikatív jellege. Kapcsolatkeresés önnönmagával és a külvilággal. Párbeszéd kialakítása, az őszinte vélemény vállalásának kötelessége és az elhivatottság, ami keresésre kötelez. A műalkotás viszonylatokat állít fel és kapcsolatokat keres, rendszerez és rangsorol. A műtárgyat saját „nyelvezete” jellemzi. A művész a saját maga által létrehozott alkotásoknak is a része, darabja, ugyanakkor a műtárgyra kerek, hiányt nem hagyó egészként lehet tekinteni. A műnek üzenete van, amit meglétével és tartalmával közvetít. A műtárgy létrejöttének története az alkotói folyamat része. Így a műtárgy az alkotó életének a megvalósítására töltött idejével azonos, annak idejét magában hordozza. Mindenkor egy megörökített lenyomata az – alkotói – életnek. Létrejöttében az alkotó idejét is magában foglalja. Az alkotó az alkotásban tükröződik. De az alkotás, amint létrejön, leválik róla, és a művésztől függetlenné lesz. Maga a művészet az ember alapszükségleteihez tartozik. Az élmény, amit az alkotó a mű létrehozása által megél, állandóan változó. A lényege mégis mindig ugyanaz marad: az alkotó megértés keresése. A megérteni vágyás a létrehozás közben és a felismerés a kész műben.

A művészet nyelve az esztétikum. Ami az egészet legelemibb formájában megidézni képes az „szép”, de lehet persze „rút” is. Ahogy az egység a szétesett részletekből áll, a megbonthatatlan is felbomlik, és ezek a felismerések és az egész újrakeresésének útja, a megismerés iránti vágy, amiként annak útja is, csak darabonként járható be. Annyira összetett, hogy saját nyelvet formál magának,

minden tapasztalaton túlit és mindenek előttit. A művészet és a tudomány nyelvét. Általuk ismeri föl önmagát az ember.

Amikor az önmagát megérteni vágyó szemlélő a kortárs művészet és a kortárs tudomány felé fordul, a megértés folyamata nem tárul fel magától. A tudomány összetettsége már rég elhaladt a mindennapok mellett. A művészetek részletre koncentrálttsága olyan pontos tűszúrásnyi helyen jut be a tudatba, hogy jelenléte már szinte észrevétlen és így erősen manipulatívva is válhat (piktogramok, plakátok, reklámok, háttérzene, reklámzene, stb.) Minél inkább elszigetelődnek egymástól az emberek, annál erősebb a nem verbális kommunikáció. A képek és ábrák mentén megtörténő kapcsolatteremtés új nyelvet és új érzéseket teremt. Az érzések lényegét nem a nyelv gazdagságából adódóan a pontos fogalmazhatóság fejezi ki, hanem a vizuális rendszer kapcsolatteremtő ereje gyorsan és egyszerűen idézi meg. Ha ebben a vizuális nyelvben képzetlen a társadalom, sivár és cizellálatlan a kapcsolatteremtés. Ennek a képn nyelvnek a terjedése és térhódítása erős és megállíthatatlan. Még mindig nagy a felelőssége a hivatásból a művészettel foglalkozóknak, hogy ez a nyelv ne legyen szegényebb és ne legyen felszínesebb, mint a beszélt és a betűvel írott. Ennek a nyelvnek mindent ugyanolyan pontosan és részletbemenően kell éreztetni a rajta szólóknak, mint a betű révén kommunikálóknak. A kortárs művészet témáinak feldolgozása és annak befogadására utaló próbálkozások megtétele az elhívatott alkotó és az elhívatott művészetoktató kötelessége. A művészet feltárása és megismerése a tapasztalatszerzés következtében kialakult meggyőződtség olyan emberi élményekben részesítik az embert, melyek más területen és más módon nem szerezhetők meg.

„Ebben az értelemben a művészet az emocionális kommunikáció területe, amely egyaránt táplálkozik a tudat alatti és a tudatos létből. Formavilága elválaszthatatlan azoktól az érzéki élményektől, amelyekkel együtt születik, és amelyek olyasmint fejeznek ki, ami az

intellektuálisan megragadhatón túl esik – nemegyszer az embernek mint biológiai és társadalmi lénynek a meg nem érthető viszonyait. Ezt a művészi nyelvet úgy kell elsajátítani, hogy minél gyakrabban hagyjuk hatni magunkra. De ha a pszichológiai kutatás fel is fedezné egyszer az alkotás mechanizmusát és a művészet gazdag motivációit, a cél sohasem lehet az, hogy mindenki „művésszé” váljék. A művészet nem tanítható, csak kifejezési technikái. Ez aztán elvezethet a „művészethez”, vagyis a kifejezés elemeinek a kommunikáció és a társadalmi összetartozás irányában történő szerveződéséhez.”¹

¹ Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Műcsarnok–Intermedia, 1996, 27. o.

I. RÉSZ

A mindennapi élet és az alkotómunka elválaszthatatlanná válása

Az értekezésem személyes hangvételű. Munkámban az alkotómunka folyamata során átélt tapasztalatok rendszerezését kísérelem meg. Minden változás, fordulat, felismerések, jó és rossz hangulatváltások az alkotói folyamatot meghatározó élmények voltak. Ezeket az élményeket különbözőképpen éltem meg. Kitörő öröm és mély letargia között változtak az érzéseim, hangulataim, amelyek természetesen az alkotói énem ingadozását is alapvetően befolyásolták.

Fontos felismerés volt számomra, hogy elfogadtam azt a tényt, miszerint egybefolyatom a mindennapi éneket az alkotói énemmel. Ennek a hatásait önvizsgálatnak alávetett festői működésem elején, már elég korán felismerni véltem. Szinte magam mellett éreztem a jelenlétét. Egy magatartásformának véltem, de felismerésként csak viszonylag későn tudatosult bennem. Azt hiszem, a folyamatos – megszakítások nélküli, kikökenéstől mentes – alkotómunka, vagyis az alkotásra történő összpontosítás folyamatossága, nagyban hozzásegített ehhez a felismeréshez. A mindennapi életnek és az alkotómunkának az elválaszthatatlanná válása, illetve az összpontosítás folyamatosságának az együttműködése valójában egy magatartásforma. Magatartásforma, illetve egyúttal létforma, életforma is. Életforma, amely magában rejti az alkotó felelősségét, önmagával szembeni helytállásának felelősségét és e helytálláson keresztül a műveinek mindenkor befogadója iránti felelősségét is.

A folyamatos munka – napról-napra, hétről-hétre, sokszor szünnapok nélkül, hónapról-hónapra – állapota tudatosult bennem. Ennek köszönhetően

egyként kezdtem el kezelni a mindennapi életem történéseit az alkotói életem történéseivel. Ennek az állapotnak az előzménye az a felismerés volt, ami sokáig nem volt számomra egyértelmű, miszerint, miért veszem én észre azt, hogy más a világ, ha a műtermemből nézem, és nem értettem azt sem, hogy mit jelent az, hogy ezt a különbséget minden alkalommal észreveszem. Nem is kellett erre odafigyelnem, mintha ez mindig éppen akkor történt volna meg, önmagától, amikor rendre, folyton-folyvást mindezt felismertem. Amikor kilépek a műteremből, akkor a külvilági rendszer egyik elemévé válok, akként élem az életem, a műteremben pedig a saját életem részeként van jelen a külvilág. Ennek a két fajta állapotnak a megélése zavart, ellenben az észrevételét követően gyorsan sikerült a fölismerése, aminek következtében ez a két állapot átlényegült, eggyé olvadt. Megszűnt a különbség a műtermen kívüli és a műtermen belüli életem között!

„A látványt pedig legalább annyira elszenvedjük a látható dolgoktól, mint amennyire létrehozuk, és rájuk kényszerítjük. Sok festő beszámolt már erről az érzésről: mintha a dolgok néznének engem, egyszerre vagyok aktív és passzív. Ez a látásban megmutatkozó narcizmus mélyebb értelme: nem kifelé nézni és úgy látni egy – e látás által átlelkesített – test körvonalait, ahogy azt mások is láthatnák, hanem elsősorban hagyni, hogy az lásson engem: benne létezni, beléköltözni, elcsábíttatni e kísértet által, a fogságába esni, és hagyni, hogy magamtól elválasszon, elidegenítsen úgy, hogy látó és látható teljesen összekeveredve egymást tükrözze, és ne lehessen többé eldönteni, hogy ki az, aki néz és ki az, akit néznek.”²

² Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. 2007, Budapest, L'HARMATTAN Kiadó-Szegedi Tudományegyetem, Filozófia Tanszék, 157. o.

A „belső” és a „külső” együttműködése ez az állapot. A belső alkotói szabadság és a mindennapi élet kötöttségének a különbsége vált ellentmondásmentessé. Sorsdöntő tapasztalat volt ez a számomra.

Ez a fölismerés a szabadság lehetőségének, az alkotóművészi szabadság lehetőségét tudatosította bennem.

Ettől a felismeréstől kezdve tekinthettem önmagamot a saját megítélésem szerint alkotóművészeknek. Festőnek, aki alkot, aki az egész világot, az általa fölfogható és fölfoghatatlan életet, az őt magát érintő részleteiben és azon túl is a saját alkotásain keresztül próbálja megérteni. Ez a festői hitvallás nem szűnik meg akkor, amikor nem dolgozom, ugyanis minden felismerés, a konkrét festői és az élet minden általános felismerése is, a festővé válás érzésével párhuzamosan, magával a művészettel vethető össze. Minden felismerés a külvilág feltárására irányul és a saját helyem kereséséről szól, ami egy és ugyanaz. A külső világ és benne a saját hely keresése a mindennapi élettapasztalatok és indíttatások mentén kölcsönösen, párbeszédszerűen inspirálódnak egymásból.

Ezért értekezésem formája sem lehet más, mint egy személyes önismereti kutatás, az önnön alkotói munkafolyamat feltárása és tanulságainak közlése. Magyarázatot keresek a gyakorlati munkafolyamat és a szellemi háttér együttthatására. A tudományos forma utánzását mellőzve, a személyes út megtételének fontosságát hangsúlyozva kívánom ennek az útnak a tapasztalatait megfogalmazni. A személyes történet minél pontosabb rekonstrukciója ehelyütt egyenértékű a tudományos vizsgálódásokkal. Ez a megnyilvánulás nem a választott, hanem az egyedüli járható, lehetséges út számomra.

A doktori program során szerzett tapasztalatok ezen alkotói folyamat által vetődtek fel, vagy éppen ezen alkotói folyamat által oldódtak meg. Ok-okozati összefüggés van az érdeklődésem tárgyát képező saját-émlékezet kutatása és az alkotásaim között. Ezért tartom az értekezésem egyedüli lehetséges formájának – fontossága mellett – azt, hogy személyesen a saját alkotói utamról szóljak.

A festett kép mint az emlék terének a témáját az alkotásaim sugallták. A jelenség felismerését és folyamatos újra-felidézését mint célt a képeim éppen létrejöttükkel indították el. Pontosabban a létrejöttük egymásutánisága, sorrendjük folyton változó módosíthatósága segítette elő ezt a felismerést, mivel létrejöttüket sem megtervezni sem megfejteni nem akartam. Az alkotói munka folyamán felmerülő döntéshozás szabadságát értem ez alatt. Az ösztönös én megnyilvánulását, ami tudatosan, benyomásoktól és bármely egyéb impresszióktól mentes. Egyfajta összpontosított jelenlétet, ami a nyitottságra, az alkotói föltárulkozásra irányul. Mint az imádkozás alkalmával, amikor megnyílik a lélek, hogy a test átjárható legyen, és a szentlélek templomává válhasson. Ez a jelenség az ösztönök készenlétben tartását is jelenti. Az odafigyelést és az odaadást.

A személyes alkotói folyamat útja és egy elméleti háttér keretei

A dolgozatom témaválasztását az a festészeti alkotói munkafolyamat eredményezte, amelyet a doktori képzést megelőző két év mesteriskolás időszaka és a doktori képzés ideje alatt, a pécsi Képzőművészeti Mesteriskola festészet szakán 1996-őszétől 1998 nyaráig, majd a festészet programon, a doktori képzés ideje alatt, 1998 őszétől 2001 májusáig bejártam. Az alkotói munkámon, azaz a rajzi, festészeti, installációs, land-art és színházi látvány- és jelmeztervezési munkáimon keresztül, a festmények és az egyéb művek által indukált téma felvetése és tárgyalása egy személyes alkotói magatartásformán, önismereti vizsgálódáson nyugszik. Annál is inkább, mivel visszatekintve saját magam alkotói magatartására, személyemre mint e folyamat részesére olyan szimbiotikus

és kauzális kapcsolat alakult ki közöttem és a téma között, aminek a medrét maga az alkotói folyamat irányította.

Ismeretes, hogy a szerves életműködéssel párhuzamos alkotói magatartás olyan művek sorát eredményezi, amelyeknek alakulását egyre inkább az egymás után létrejövő művek kölcsönhatásai eredményezik. Eleinte ennek az egymásra oda-vissza ható, az alkotó és az alkotás közötti viszonynak a megélése és megértése foglalkoztatott. Ahhoz, hogy ez a szerves működés ne akadjon meg, ne legyen benne törés, elengedhetetlen alapfeltétel volt a folyamatos munka. Akkor szólhatunk erről a folyamatosságról, ha az alkotásban végbement „benne élés” – és ennek az érdeklődés által meghatározott intenzitása – nem zökken ki és nem lazul fel. A látszólagos tévedések és mellékutak visszajelzései és előremutatásai, amelyeket a tudat a tudatalattiból vagy vele együtt sugall, utólagosan egyenrangú elemként irányítják a bizonyosságokkal együtt az alkotótevékenység folyamatosságát. Ennek az alkotói magatartásnak legfőbb tulajdonsága, hogy az alkotásnak – azaz a tényleges alkotói cselekvésnek és az avval kapcsolatos gondolkodásnak és intenzív érzelmi életnek – az intenzitása megszakítatlanul azonos magának az életnek a folyásával, abból nem zökken ki és az ahhoz fűződő kötelékei nem lazulnak föl. A tévutak és mellékutak, elágazások, a tudatos és ösztönös döntések együttműködése ennek a folyamatosságnak az irányítója. A saját alkotói tapasztalatom szerint ezek egyenrangú hatásainak összességéből áll össze az a késztetés, ami az alkotót irányítja. Ahhoz, hogy ez kialakulhasson, hosszú időre volt szükség. A látszólagos nagyobb vagy kisebb ugrások bizonytalansága bénító és ugyanakkor előre hajszoló erejével kibékülve, eleinte valamiféle köztes alkotói magatartást ismertem fel, ami a felvetés és a reflektálás elegye lett. Ez az együttthatás nem olyan, mint az akciófestészet alapmagatartása, amikor az alkotás szinte önmaga jön létre, ahol az alkotó a közvetítő, aki által felszínre tör, és nem is olyan, mint amikor az alkotás maga a felfedés, a magyarázat, mint például számos konceptuális műben. Mindez sokkal inkább egy olyan alapállapot, ahol az önmagamon belüli (alkotói) bizalom és a létrejövő

alkotás viszonyrendszerének kapcsolata a saját lebegtetett éberségemmel alkot kettősséget. Lebegtetett éberség alatt az éberség meglétének semmihez sem kapcsolható állapotát értem. Egyfajta meditatív állapotot, észlelést, de nem felismerést. Ez az alkotói magatartás az, amikor az alkotó és az alkotás tükörből nézik egymás útját.

Először szintetizálásnak, összegzésnek tűnt, amiben vagyok, ami a festményeimen megjelenő technikákban is visszaköszönt. Az alkotói folyamat szabadságát a technikai ismereteken kívül a koncentrált jelenlét biztosította. Általában akrilfestékkel dolgozom, de a grafit és a tus használata is előkerült. Sokszor egy felületen keveredtek a technikák, de jellemzőbb volt a különböző technikával megfestett, illetve rajzolt alkotások összekombinálása. A képfelületet többször is felhasználtam, szétvágtam, majd új kompozíciókat hoztam létre, esetenként átfestettem és ezzel a magatartással átértelmeztem az adott képeket. Úgy tűnt nekem, mintha a „mondatokból”, amik a nyers képek voltak, történetek álltak volna össze az egymáshoz rendelésük, egymáshoz viszonyításuk során. Ezek a történetek a térről szóltak. A teret a „megélésének értelmében”, az érzékszerveinkkel történő észlelése által, és nem egy geometriai absztrakció révén próbáltam ábrázolni. Ezek az alkotások expresszívek voltak és általában egyszerre, egyetlen megszakítás nélküli folyamat által készültek el. A képeket nagyon ritkán festettem több napon keresztül, általában, ha nekiláttam, képletesen szólva, egy „levegővételre” be is fejeztem. Fontos volt számomra ez a hozzáállás, mivel fenntartottam magamban azt az elképzelést, miszerint, ha így jönnek létre a képek, azok egy adott pillanat – tiszta, ösztönös, nem letisztult, ebből kifolyólag a bensőmmel szorosabb kapcsolatot tartó – ábrázolásai. Úgy tartottam, hogy ezek a festmények a tekintet által felidézett tapasztalatok a térről, ami egy szempillantás alatt jön létre. Egy pillanat alatt el tudjuk dönteni egy adott térbe lépve, hogy ott jól érezzük magunkat vagy nem, kellemes hangulatot áraszt vagy szorongást kelt bennünk, vonz-e befelé és ott tart minket, vagy éppen ellenkezőleg, minél gyorsabban szeretnénk elmenni onnan.

Mindent látunk, ami körülvesz minket, mégis minden ember mást lát meg ugyanabból a látványból. Az érzékelt látvány és az agyunk által dokumentált, rögzült látvány között különbség van, úgy, mint a rögzült látvány és az emlékké vált érzet között is. Ezek a különbségek a lelki determináltságtól, a pillanatnyi figyelemtől és az inger valamely előző ingerhez való köthetőségétől is függenek. A visszaidézhetőség is hasonló folyamatok lépcsőzetes láncreakcióinak a folyamata.

Az alkotófolyamatban a figyelem, a fókuszálás és a külső inger kiváltotta akár szélsőséges visszahatás is az alkotás folyamatához tartozik. A megszólítotttság az a szintézis, ami a belső érzékenység és a külső inger jön létre. Ezáltal szűkül a figyelem, pontosodik a megfigyelés. A figyelem külső tárgyának körvonalait az emlékképhez való kapcsolata rajzolja meg. A látvány általi érintettség értelmezése, az emlékezetben tárolt, az aktuális érintettségre utaló és hozzá hasonló képek felidézése nyomán történik. A környezetnek az alkotót megragadó részletei olyan látványok, amelyek a már meglévő emlékképekkel keveredve, egymásra vetülve, szinte egymásra épülnek. Ezek a látványok folyton kiegészítik egymást, újraértelmezik és tágítják az alkotónak az érdeklődését, illetve az alkotónak a megszólítotttságát az ezt az összetettséget alkotó látványok irányába. Azt veszem észre, ami nekem szól. Amit észreveszek, az nekem szól.

„Egy műalkotás létrehozása is mindenekelőtt értelmezési aktus: a művész szempontjából arról van szó, hogy valamely anyagot, technikai hagyományt és szellemi örökséget kapcsol össze egymással úgy, ahogyan azok ama belső vonatkozásaik szerint értelmeztetnek és abban az irányban fejlesztődnek tovább, amelyek valamiképpen beléjük vannak írva, ám mégis csupán az interpretátor személyiségével történt találkozásban tárják fel magukat.”³

³ Vattimo, Gianni: *Pareyson, a kockázat mestere*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Olasz filozófiai hermeneutika*. ATHENAEUM, I. köt. 2. füz. Budapest, 1992, T-Twins Kiadó, 112. o.

Az emlékek és a környezet segítheti elő egy adott látvány fölismerését, megértését. Változik, hogy ezek közül melyik szereplő, az emlékek vagy az éppen észlelt látvány az, ami a megértést inkább elősegíti. Az emlékeknek a megértés folyamatában történő háttérbe szorulása szinte ellehetetleníti az adott látvány személyes értelmezhetőségét.

Az alkotói folyamat során a tudatosság és a tudatalatti tartalmak keverednek. Az elsajátított dolgokat nem ritkán az ismeretlen, újszerű alkalmazások változtatják át felfedezéssé. Tehát az emlékezet szabad „lebegése” az előfeltétele az alkotásban lényeges folyamatoknak. Ez a „lebegés” változó intenzitású és a jelenléte sem állandó, a szabad asszociációtól a konkrét determináltságig terjed. Ebből kiindulva, emellett a felejtés készsége és ösztönszerű természetességének a megtartása és ennek a fönntartására irányuló kísérlet, vágy is alapállapota az alkotói magatartásnak. Pontosan azért, hogy az emlékezet az újszerű, „heuréka” állapotot legyen képes prezentálni és nem az emlék feldolgozását. Mivel ez egy teljesen más hozzáállás, nem a konceptuális emlék feldolgozásról van szó. Olyan determináltság ez, amit az alkotói folyamat elején mint ténytet kell leszögezni. A „heuréka” állapot megtapasztalásának felismerése a művész felelőssége. Ebben a felismerésben a saját reflexió és a mindenkori tudás ideája ötvöződik. A személyes emlékezet tudatalatti tartalmainak felhasználása jelen van az akciófestészetben mint kitétel, miszerint a meghatározott inger testen és lelken keresztül történő átfolyásának a lenyomata a keletkezett műalkotás. Tehát a mű az alkotó és az alkotást kiváltó inger közötti kapcsolat „térképe”. Egy olyan térkép, ami személyes. Az asszociatív tartalmaknak az egymásutániságából és egymásra hatásából áll össze. Nem véletlen, hogy ezt a kifejezőmódot nem csak a képzőművészet, hanem a művészetek mindegyik ága alkalmazza. Az akció és az improvizáció a felfedett alkotói folyamat. Persze nagyon fontos a felfedhetőség tényének tisztázása: Mit látok, a táncot vagy a táncost? A fölledés mértéke mindenkori az alkotó döntésén múlik.

Az alkotói folyamatnak és a megértésének, a feltárásának fontos tartozéka az absztrahálás. Az elvonatkoztatás szükségessége az alkotót és a befogadót egyaránt kötelezi. Elsőként az alkotót, akinél a folyamat nem is mindig tudatos. Az alkotónál ez az absztrakció egy kölcsönhatás. Kölcsönhatás a látás (észlelés), az emlékezet és a tettvágy között. A befogadónál, az alkotó egyéni „nyelvezetének” az elfogadása, megértése és olvasatának értelmezése, amin keresztül megfejtí az alkotást. A megfejthetőség a befogadó emlékeihez is köthető és az emlékeivel éppúgy kapcsolatban van, ahogyan az alkotás folyamatánál, ugyanez az alkotóéival, tehát ez a közös emléktartalom a műélvezet és a műértés. A műelemzés az alkotás által felidézett emlék megtalálásának, feltárásának, keresésének a részletes térképe.

II. RÉSZ

A szimbólum

A munkáimban megjelenő felismerhető ábrázolások szimbólumoknak is tekinthetők. A képen ábrázolt valóságos térelemek, térrészek éppen azért szimbolikusak, mert az ábrázolt tér önmaga sem valóságos, hanem illuzórikus. Az általam megfestett terek és tájak úgy, ahogyan megjelennek a vásznon, az életben nem léteznek. Sehol sem láthatóak, csak a képen. Ezek a térszituációk a festményeken megjelenő építészeti elemekkel egy képzeletbeli látványt ábrázolnak. A festményeken megjelenő építészeti elemek azonban valóságosak. Létezik lépcső, oszlop, ajtó és ablaknyílás a falban, ablak és ajtókeret, lépcsős emelvény, csupasz gerendákból ácsolt tetőszerkezet és a többi. Ezek az egyébként rögtön felismerhető építészeti és egyéb térelemek olyan módon vannak megjelenítve, hogy a látványuk a valós és a képzeletbeli tér értelmezésének a határán legyen. A valós elemekkel ábrázolt valótlan tér látványa illúzióknak tűnhet. A képeken megjelenő motívumok azért értelmezhetőek a saját jelszerűségükben is, mivel a megjelenő összkép is jelzi azt a látványt, amit elrejt. Tehát az elemek szimbolikus voltából kifolyólag ezek az alkotások narratívák. A szimbólumok elbeszélő jellege a motívumok jelzésként történő használatából ered. Nem a pontos helyeiken jelennek meg a képen és nem is a pontos méreteikben, de jelzésértékükkel felhívják a figyelmet az általuk képviselt mindenkori jelentésükre. Ezek a képen megjelenő formák nem egy meghatározott és változtathatatlan jelentést birtokolnak. Az utalás a jelzés által megidézhető összes jelentést magába olvasztja. A felcserélhető jelentések, amelyek mindenkinél eltérhetnek az általam elképzelttől egy kicsit vagy éppenséggel nagyon is, a

személyes szimbólumrendszeren belül keresik a megfelelő értelmezhetőségeket és azokat behelyettesítve fejtik meg a festményen ábrázolt látványt. A szimbólum az utalás a valósra, az eredetinek a felidézése.

Vanyó László az ókeresztény szimbólumokról szólva ír a szimbólum eredeti jelentéséről:

„A »szümbolon« két különböző létfokozaton elhelyezkedő valóságot egyesít magában, amelyek egyikét filozófiailag »különösnek«, a másikat az »általánosnak« nevezhetjük, amelyek nem felcserélhetők, de nem is helyettesíthetők. A »különös« a testi, fizikai valóság, az »általános« a szellemi tartalom, amely kettő úgy viszonyul egymáshoz, mint jelző és jelzett. A szimbólum esetében a jelző részesedik a jelzett természetében – nem úgy, mint az allegória esetében –, így a látható a láthatatlan szellemi tartalom megjelenítője. A megjelenítő ezért a megjelenített természetéhez, lényegéhez tartozik, ami kizárja, hogy merő »tulajdonításként« lehessen felfogni.”⁴

A szimbólum az, ami életben tartja az emlék frissességét, amin keresztül az eredetit láttatja. A szimbólumot mint tárgyat, vagy mint ábrázolást néha észre sem venni, csak az általa képviselt jelentést. Ezek a megjelenítések minden alkalommal nem csak egy bizonyos dolgot idéznek fel, hanem egy egész történetet vagy magatartást. Az egyértelműségük mindig a megfejtő személyes kiválasztásának az eredménye. A paradicsom jelentheti a gyümölcsöt-zöldséget, jelentheti a megművelt konyhakertet egy kisiskolás tankönyvben, jelentheti a belőle készült levest, ha egy étlapon a levesek alatt a betűvel leírt szó helyett csak a képe van feltüntetve, jelentheti az édenkertet, azt a kertet, ahol az első emberpár büntelenül élt az eredendő bűn elkövetése előtt. Egy lexikon meghatározása szerint a paradicsom szimbólumként jelentheti:

⁴ Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Budapest, 2000, Jel Könyvkiadó, 12. o.

Paradicsom: (...) „A középkor nagy székesegyházait a ~ jelképének tekintették...” Vagy: „A középkorban elterjedt az az elképzelés, hogy a földi ~ Jeruzsálem, a föld középpontja környékén található”. Továbbá például, hogy vallástól eltérően: „Az iszlám ~ csak annyiban különbözik a kereszténytől, hogy a bekerülő férfiaknak szexuális örömeket is ígér.” Számos leírásával találkozhatunk a kertnek, ami a: „büntelen emberiség lakóhelye”. Másutt: „Az utolsó ítélet után létrejött ősi kertben, amelynek négy folyója közül az egyik az élet tiszta vizét, a másik soha nem részegítő bort, a harmadik romolhatatlan tejet, a negyedik mézet ad.”, amit „a Teremtő jelenléte tett kitüntetett helyé.”⁵

A szó többértelműsége révén, az általa felidézhető jelentésekből, műveltségtől, szintetizáló készségtől, fantáziától függően kelthet életre többet vagy kevesebbet a befogadó számára. Persze a megjelenés környezete is behatárolja a felidézhető jelentéseket. Az, hogy az ember melyik megféleltethetőségét választja a jelzés által képviselt tényleges tartalomnak, az a saját személyéről is árulkodik.

A személyes szimbolikával a pszichológia is foglalkozik. A pszichoanalízis a lélek működésének feltárása. Az pszichiáter a pácienssel történő beszélgetések, különböző pszichoanalitikus módszerek segítségével, például a Rorschach-teszt képfelismerésein keresztül próbálja megfejteni a páciens lelkiállapotában megnyilvánuló rendellenességeket. A pszichiáter a vizsgálatait hipnotikus és éber állapotban is végezheti. Ezek a pszichológus által keresendő lélek-utak a személyes szimbólumrendszer feltérképezéséből is állnak. Az orvos az átlagos, általános jelentésektől eltérő jelentésekkel bíró fogalmak, illetve tárgyak megtalálása mentén eljuthat a kibillent következtetések okához. Az egyik

⁵ Biedermann, Hans: *Szimbólum-Lexikon*. Budapest, 1996, Corvina Kiadó, 307-308. o.

legismertebb vizsgálati módszer a már említett Rorschach-teszt. A pacaképbe mindenki azt látja, ami őt leginkább determinálja. A megfelelő felvezetés után előkerülő paca a tudatosan nem ismert vagy nem vállalt lelki folyamatokra is fényt derít. A pszichoanalízis iskolateremtő alakjai, Sigmund Freud és Carl Gustav Jung mindketten foglalkoztak az alkotás folyamatával és a művész pszichofizikumával, illetve a szimbólumok jelentőségével. Jung az archetípusok, az ősképek, a mandalák tanulmányozását követően, életművének záró, összefoglalónak tudott művében az *Az alkímiai konjukcióban*⁶ szoros érintkezésbe került a művészettörténet tudományának legfontosabb kérdéseivel, amit megfogalmazott Aby Warburg művének utószavában Radnóti Sándor:

„(Jung) Programját a tudattalan önmegvalósításaként írhatjuk le. Szembeállítva Warburggal, aki fenntartja az ember tudatos önmegvalósításának programját, annak minden törekénysége és fenyegetettsége ellenére. A kollektív emlékezet képeket őriz meg, melyeket a művész feldolgoz, domesztikál, humanizál, emancipál. Nem eleve megszabott az emlékezetkészlete, hanem részben a lappangó hagyomány, részben pedig a lelki diszpozíciók analógiája az, ami a kifejezés konszenzusát megteremti.”⁷

Mindezekből talán már világosan látszik, hogy a szimbólum fogalma központi jelentőségű maradt a művészetről gondolkodók körében. Mégis a modern művészet szétdaraboltsága ellenére sem volt képes a szimbólum szó eredeti értelmét leginkább megvilágítani képes teológiai magyarázatot megcáfolni. Ezt a sokfelé ágazó jelenséget írta le tömör szépséggel Edith Stein, a fenomenológia örökségéből is merítve, a kézműves Keresztes Szent Jánosról szólva:

⁶ Jung, Carl Gustav: *Az alkímiai konjukció*. Nyíregyháza, 1994, Kötet Kiadó.

⁷ Radnóti Sándor: A Pátosz és a Démon. Aby Warburgról. Kísérőtanulmány. In. Warburg, Aby: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Budapest, 1986, Helikon Kiadó, 103–121. o.

„A művészre jellemző, hogy ami őt belsőleg megérinti, az máris képpé formálódik benne és arra készíti, hogy külsőleg is kifejezze. Ez a kép nem korlátozódik kizárólag a szemlélet, a képzőművészet területére, lehet költői vagy zenei kép is. Olyan kép ez, amiben valami kifejezésre jut, a belső kép és a megmintázott egy önmagában zárt kis világgá kapcsolódik egybe. Minden igazi művészi alkotás ezért egyben jelkép is, függetlenül attól, hogy a művész annak szánta-e vagy sem –, hogy ő maga naturalista-e vagy szimbolista? Jelkép tehát, ami azt jelenti, hogy abból a végtelen értelmi Teljességből való, amire minden emberi megismerés rátalál, és valamit abból megragad, még pedig úgy, hogy a minden emberi megismerés által kimeríthetetlen értelmi Teljesség titokzatosan csendül ki belőle.”⁸

Nem ritka, hogy egy ritmus vagy egy hangsor egy képet juttat az eszünkbe, s majd azután az a kép egy érzést és mindez együtt egy forma láttán alakul ki bennünk. A szimbólumok jelenlétükkel sűrűn átszövik a tapasztalt világunkat. A szimbólumok értelmezése által személyesedik meg az észlelt környezet. A látványt a bennük rejlő szimbólumok megfejtésével személyesítjük meg. A szimbólumokkal történő kommunikáció lehetővé teheti a szavak mellőzését.

Bizonyos szimbólumok, piktogramokként vagy például egy számítógépprogram ikonjaként vagy a mobiltelefonon használatos jelként önálló jelentésűek. Ezeket ugyan meg lehet fejteni és be lehet azonosítani, de már annyira elterjedtek, hogy már csak a saját értelmezésükre utalhatnak.

⁸ Stein, Edith: *A kereszt tudománya. Keresztes Szent Jánosról írt tanulmányok*. Budapest, 1981, Szent István Társulat, 15. o.

A jel meghatározásáról, a szimbólum jelentésének összetettségéhez

„Metaforaként a tárgy eloldódik egyértelmű meghatározottságától és átvihetővé válik. Metaforájának végsőig való használata során visszanyeri meghatározatlanságát. Ezáltal megszűnik a véletlenszerűség, amivel a tények és tényállások tengerében éppen ehhez vagy ahhoz fogódzott. A figyelemnek valami meghatározottra való fixáltsága ezáltal feloldódik, mivel határozatlan metaforájánál fogva ez e valami bármi lehet. A meghatározott valami már nem torlaszolja el a láthatárt, valamivé válik a tenger végtelen mustrájában.”⁹

A jel az elvonatkoztatás alapeleme. Valami, ami soha nem azt jelenti, ami saját maga. Helyettesít, utal, képvisel. A jel, ami a kommunikáció fontos eleme, egy önmagával nem azonos (nem egészen, pontosan, maradéktalanul azonos) tartalom felidézésére, átadására szolgál két fél között. Tehát a pontatlansággal számolni kell a kommunikáció folyamata során, még akkor is, ha a lehetséges többértelműség és értelmezhetőség bele van kombinálva a folyamatba, így a megértésben is jelen kell lennie. A megértéssel mindenki magát a megértendőt fogja fel a saját szemszögéből. Többféle megértésről kell beszélni. Írásbeli, képi, hangi megértésről, és ezek keverékéről. A látás, ami a rajta keresztül történő megértést eredményezi, Merleau-Ponty megfogalmazásában jut el a legtömörebb értelméig, aki a látást az emberen kívülinek mondja, ami azt is jelenti, hogy a látás következtében történő megértés független.

⁹ Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1995, 17. o.

A látványban megélt felismerés felszabadítja a megismerést. Ez a tapasztalat egy kétirányú folyamat, ami a megismerésen keresztül vissza is vezet a felismerés szabadságához. Ez a folyamat a feltárandót (látványt) mint a felismerésnek és egyúttal a megismerésnek a tárgyát is definiálja egyszerre.

Ez idáig a képi felismerésről és elemzésről volt szó. A köznapi lét számos területén találkozunk piktogramokkal, logókkal, olyan jelekkel, amelyek irányítanak és informálnak. Ezeket a jeleket megtanultuk értelmezni és adott esetben használjuk is őket (szívet rajzolunk, vagy csillagot kap a jó magaviseletére a gyermek az iskolában). Így van ez a hangokkal és a test-, illetve kézjelekkel is. Tehát a jel számos alkalomkor meggyorsítja a „helyzetet” anélkül, hogy a „helyzet” pontos értelmét, okát és folyamatát feltárná. Úgy tűnhet, mintha a jel összegezne csak, és ezáltal a lényeg megragadásának a lehetőségét képviselné. Mindenesetre a képolvasás és a mozdulatmegfejtés teljesen egyenrangú elem a mindennapi életben.

A máig érvényesnek számító jelfelosztást már 1867-ben elkészítette Pierce, aki három szempont alapján osztályozta a jeleket, három hármass felosztást, trichotómiát készített:

Az első trichotómiába a jel önnön minősége szerint 1. tiszta (egyedi) 2. általános 3. törvény. A második trichotómiába 1. a jelek tárgyhöz való viszonya alapján 2. a hasonlóság alapján (a tér- és időbeli érintkezés alapján) 3. önkényes szabály szerint. A harmadik trichotómiába a jeleknek az interpretáláshoz való viszonya alapján

1. jelölhetnek egy lehetőséget 2. jelölhetnek egy tényt 3. jelölhetnek egy törvényt.¹⁰

¹⁰ Ld. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/konyvtar/informat/azinform/html/jeltipol.html>
2008.01.29

Pierce szerint nincsenek éles különbségek a három felosztás között és a felosztáson belül sem. A különbségek az osztályok között csak viszonylagosak, időszerűen hierarchiai csak a különbség.

Schaff más módon osztályozta a jeleket:

Természetes jelek az index – közvetlen a kapcsolat a jel és a jelölt között. A szimptóma – élőlényhez kötődik, két élőlény közötti tevékenység alkalmával jelenik meg, és ha megszűnik a tevékenység, a jel is megszűnik. Mesterséges jelek (igazi jelek) a nyelv, a verbális jelek. Származékos jelek a szignálok, a jelzések. Helyettesítő jelek az ikonok és a szimbólumok.¹¹

Az index esetében közvetlen kapcsolat van a jel és a jelölt között. A jelölt tárgy tulajdonsága vagy produktuma a kapcsolat alapja, vagy olyan tárgy, ami térben/időben érintkezik vele. Például a füst és a tűz, a virág és a szín, a zene és a tánc.

Az ikon olyan jel, ahol a jel és a jelölt hasonló tulajdonságokkal rendelkezik:

„az ikon olyan jel, amely az általa jelölt tárgyra csupán önmaga sajátosságainál fogva vonatkozik... Akár jelen van ez a tárgy aktuálisan, akár nincs”¹²

Például ilyen az alma és annak a piktogramja, a zene és a hangjegy. Pierce az ikonokat két csoportra osztja: képekre (amelyek a megjelölt tárgy tulajdonságait is

¹¹ Ld. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/konyvtar/informat/azinform/html/jeltipol.html>
2008.01.29

¹² Vö. Fülöp Géza: *Az információ*. Bővített, átdolgozott kiadás. Budapest, 1996. ELTE Könyvtudományi Informatikai Tanszék.

ábrázolják) és ábrákra (amelyek a jelölt tárgy közötti viszonyokat, arányokat ábrázolják).

A szimbólum jelelméleti értelmezése szerint a jelölt és a jel között önkényes, sajátos konvenció létesít kapcsolatot.

Mind a három jelértelmezést igen gyakran fedezhetjük fel a művészettörténetben. Az asszociációt elősegítő idézetek azok, amelyek önnön magukra és esetlegesen szerteágazóbb tartalmaiknak a hozadékával közvetlen környezetükre vezetik a befogadót. A képi üzenetek érvényesítése nem csak a műalkotások révén valósul meg. A műalkotásokon keresztül talán nem is üzenetet küldünk és kapunk, hanem inkább a felismeréseinket tudatosítjuk, és ismereteinket redukáljuk a legelemibb kiindulópontához, ami közös a műalkotással. Az üzenetek, amelyeket a jelek hordoznak, nem az elemzés felé tolják a megfejtés folyamatát, hanem a felismerhetőség egyszerűségén keresztül a felhalmozott, birtokolt és többszörösen megértett információ legegyszerűbb és leggyorsabb aktiválása és értelmezése felé. Tehát a jel és a műalkotás által közvetített tartalmak ellentétes irányban működtetik a megértést. A jel személytelenítése a megértést gyorsítja. A jel általános kiterjedése az alkalmazását pontosítja. Eltávolodása az embertől az ember saját rejtőzködését fedi fel. A látszólagos gyors értelmezhetőség, a látszólagos egyszerűség, a látszólagos függetlenség csapdájába vezethet. Ugyanis a szavak nélküli kommunikáció, szavak nélküli tetteket vált ki.

Az oszlop

Két jellemző motívum vált visszatérővé, maradt meg újra és újra végérvényesen a rajzaimon és a festményeimben: az oszlop és a lépcső. Mind a két forma önálló,

összetett jelentést hordoz a számomra. A képeimen szereplő oszlopmotívum, az oszlopnak a művészettörténeti és még inkább az építészettörténeti fontosságát idézi, tükrözi. Az antikvitás által létrejött klasszikus oszloppformák tagoltságukkal, megjelenésükkel vagy éppen részletgazdagságukkal jelenítették meg a közízlést és az aktuális művészeti törekvéseket. Ezen törekvésék háttérében mindenkor a kor szellemisége és érzékenysége állt: a kor emberének, az egyén helyének a definiálása.

Az egyiptomi templomok oszlopcsarnokai mint egy végeláthatatlan erdő – rendszerezettségük ellenére – veszik körül a hiposztélébe lépőt. A szimbólum összetettségéhez tartozik, hogy ebbe a térbe nem léphetett be bárki. Aki ott állt, az már áthaladt, túlesett egy szűrőn, a zárt udvarból, a kis oszlopcsarnokon keresztül jutott oda. Az oszlopok mérete több tízszerese volt az emberének, méretével azt a hatalmasságot képviselte, amelyet szolgálni és félni kellett. A megnevezhetetlen méreteihez készül a megnevezhetetlent dicsérő és kiszolgáló építmény. Az oszlopok nagysága meghaladja az ember által belátható méreteket és nem csak a magasság keltette hatás lehetőségét használták ki az egyiptomi építészek az illúziókeltésnél. Ezeknek a lótuszvirágos oszlopoknak a fejei úgy vannak kiképezve, hogy az általuk tartott mennyezet alulról lebegőnek tűnjön, és ezt azzal érték el, hogy az oszlopfő utolsó, a mennyezethez csatlakozó eleme kisebb az előtte levőnél, így alulról csak egy távolságot tart a mennyezettől, evvel a lebegés látszatát keltve.

Az oszlop a kapcsolat a lent és a fent között. Megfeszülve helyet teremt az embernek. Tartja az eget és nyomja a földet (Atlasz). Nem engedi le az angyalokat és nem engedi fel az ördögöket. Olyan teret nyit, ami az ember helye. Mindemellett azonban magának az embernek a szimbóluma is (Kariatidák), még a részeit is az emberi test részeinek a neveivel illetik (talapzat oszloptalp, oszloptörzs, oszlopfő).

A motívum variálásának forrásaként az egyiptomi mellett még a Római Birodalom diadaloszlopait nevezem meg ehelyütt, amelyek szinte a mennyekig dicsérték a hadvezért –amint erre az oszlop nagysága utal.

Személyes emlékeimben egyszerre mint a biztonság és a bizonytalanság felidézője van jelen. A biztonság érzését az oszlopok tartotta fedél alatti megbújás képzelete kelti föl bennem. Az oszlopok tartotta tető belátható, meghatározott belső teret hasít, és ezáltal biztonságot feltételez, védelmet nyújt a nagy, beláthatatlan, változó és kiszámíthatatlan nyílt térben. A bizonytalanság érzetét a magassága kelti. Ez az a látvány, amikor egy oszlop tövéből, szorosan hozzásimulva a tetejét nézve, a tekintet ereje a tudatot becsapva megmozgatja az érzékszerveket és a szédüléshez hasonló érzést vált ki. A felemelt tekintet, a megszokottnál magasabbra helyezhető nézőpont az ismeretlen felfedezését, az újdonság megélését is magában rejti.

A lépcső

Az oszlop mellett a lépcső a másik gyakran feltűnő motívum az ebben az időben készült rajzaimon és festményeimen. A lépcsőtől nem választható el a mozgás. Amiként az oszlop a fentit és a lentit köti össze, úgy a lépcsőn fel-, illetve lemegyünk, felfelé valamit elérünk, lefelé pedig valamihez leereszkedünk. A lépcső ebben hasonlít az oszlophoz, de a lépcsőnél fontos figyelembe venni, hogy használatához az a konkrét emberi cselekedet tartozik, amit lépcsőn járásnak nevezünk.

Fölfelé irányuló lépcsők a Maják 'égig' vezető lépcsői, amelyeken az áldozat a vesztőhelyéhez mászott fel, és a görög templomok előtti lépcsők, melyek felvezetik az embert a szentélyhez.

A templomtorony lépcsői, melyek a haranghoz vezetnek (A lefelé irányuló lépcsők, a pincébe vezető lépcsők)

Egyfelől az építészeti megoldások által irányított tekintet, másfelől az áhítat erejének kifejezhetősége az, ami minden templomot felékesít, és amin keresztül minden templom kapcsolatot teremt a belépővel. Ezek a terek olyan építészeti összegzések, amelyek által a bennük tartózkodó ember saját magán tapasztalhatja meg az épített környezet, az épített zárt tér jelentőségét, hatását és meggyőző erejét. A tér és az ember között megvalósítható kapcsolatteremtés lehetőségét. Vallásosságától függetlenül, szinte minden figyelmes látogató számára egyértelmű a templom és az emberi test közötti párhuzam, amely szerint épültek a vallásos építészet e remekei. Az oltár az emberi testnek megfelelően a szív helyén van, a főhajó a törzs, a kereszthajók a kezek. A bejárat lépcsők nagyjából a talpak helyén vannak. A templomok bejáratánál lévő lépcsők megemelik a betérőt a külvilágból, mint ahogy az oltár előtti és a szószékre vezető is egy lényegi állapotváltást feltételezve vannak jelen a térben. Ezzel jelképesse teszik és kihangsúlyozzák a lépcső építészeti felhasználásának módját. Számos építészeti elemet értelmezhetünk szimbolikusan, az oszlopot akként, mint ami összeköti a lentet és a föntet, az ablakokat a színes üvegekkel, amelyeken keresztül a fény színpompásan ragyogja be a teret – a szent fény színné válik –, a folyosót mint a szentélykörüljárót, a szentély körüli út jelképét és az ajtót, a kaput, amin keresztül át is lépünk egy az addigától eltérő térbe. Mindezek felidézése és tudatosítása fontos és meghatározó tapasztalat. Ezek az élmények szinte észrevétlenül irányítják a kezemet a festés folyamán. Majd miután elkészülnek a művek, a megjelenő motívumok ismételten visszavezetnek az eredeti kiindulópontához, szimbólumként, személyes és általános utalásokként gazdagítva a le- és megfestett látványt.

Ezek a lépcsők az elérhető, belátható magasságok jelképei, olyan távolságokhoz, magasságokhoz és mélységekhez vezetnek, amelyeket az emberhez mértek. Olyan utat rejtenek magukban, aminek a célja már ismert. A lépcsőn járás egy felkészülés. A lépcsőn járót a lépcsőn megtett út fölkeszíti a lépcső végén levő élményre. Tehát a lépcső végén váró ismeretlen a lépcsőn járó számára a személyes ismeretlen. Ez az ismeretlen az, ami más számára az ismert jelképe. Az oda iránya és a vissza iránya, illetve a föl iránya és a le iránya egyszerre jelenik meg a lépcső motívumában.

A lépcső szimbólumának ez a tulajdonsága jellemzi a hírvivő mitikus alakját (Ozirisz, Orpheus, Hermész), keresztény írásokban a föntet és a lentet megjáró alakját (Jákob, Ezékiel), de a túlvilági tapasztalatot megosztani képes emberi tulajdonságot (Sámán, Táltos) is megjeleníti.

A lépcső útja – amely nem vízszintes, hanem föl-le vezető – az idő visszapörgetését, a fonó nő archetípusát (Ariadné, Ananké)¹³ is, és egy különleges szembesülést a már átéltnek vélt tapasztalattal, a déja-vu-t is felidézi. Szembekerülhetünk az előrehaladó önmagunkkal a visszafelé vezető úton. Visszanézünk az előrenéző önmagunkra. Létezik egy pillanat, amikor az időben előrehaladó (előrelátó) és a visszatérő (visszatekintő) énünk ötvöződik egy ponton, egybeolvad az indítattás és befejezés.

A lépcsők látványa festményeimen nem csak jelképes utalásokat hordoz. A lépcsők az építészethez való kapcsolat szorosságát is jelképezik. A megtervezett, megépített környezet és a benne ismeretlenként jelenlévő és azt megismerő személy kapcsolatának a lejegyzése. Ez a kapcsolat az ember által meghódított, megtapasztalt, átjárt építészeti formának együtthatásából alakul. Ez a viszony egy folyamat, ami a mozgással és rajta keresztül az idővel áll kapcsolatban, mint ahogyan ezt szimbólumként a lépcső fel is idézi. A festményeken megjelenő lépcsősor – az akár meglévő, valós, tapasztalt és a szimbolikus utalásokon

¹³ Vö. Tánczos Vilmos: *Szimbolikus formák a folklórban*. Kairosz Kiadó, Budapest, 2008.

keresztül az elképzelt képmása – az épített környezet látványának a megélésén keresztüli önmegértésem.¹⁴

A földarabolt tér

A képzés elején festett képeim felismerhetően jelenítik meg a teret, vagy a több térbeli képzetet magába foglaló térszituációkat. Ezek a festmények többnyire nagyméretűek. A munka során nem a vakkeretre, hanem a falra feszített vásznon dolgoztam. Ezzel a munkamódszerrel mintha a megfestett képpel föltártam volna azt, ami a fal síkja mögött lehet. Ezzel a falra feszülő vásznon mintha egy ablakot vágott volna a fal síkján. Ezek a vásznak a szélekig kitöltve vannak megfestve – nincs körbe kihagyva hely – így szinte egybe olvadnak a sima fallal. Ezek az alkotások mindig utólag kerültek felfeszítésre. A felfeszítésük mindig nagy meglepetés volt számomra, mivel a képnek a falról történő leemelése megszüntette azt az illuzórikus állapotot, ami a falon általa volt látható.

Így a vakkeretre feszítést követően mindig is egy emlékképként tekintettem ezekre a művekre. Mivel általában falra volt kifeszítve a vászon, amin festettem, olyan érzés kerített hatalmába munka közben, mintha minden egyes ecsetvonással közelebb kerülne ahhoz a fal mögötti térhez, amit a festményem kitakar. Eltakartak, kitakartak, de ezek a festmények szinte ablakok voltak a falban, amiken keresztül, mint egy kimetszett résen át láttam. Ecsetvonásokként hámoztam vissza azt az illuzórikus látomást, amit a vászon eltakart, így váltak ezek a képek önálló festményekké. Ami megjelent a vásznon, az eltűnt a vászon által feltárt illuzórikus térszituációból. A festmények ilyen módon jelenítették meg magukba olvasztva azt a helyzetképet, amit a vászon által megnyitott képzeletbeli

¹⁴ Erdély Miklós: LEHETŐSÉG-VIZSGÁLAT. In: *Jelenlét* 1989/1–2. szám (14–15) Papp Tamás (gyűjt. és vál.): *Szógettő – Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*. 99-102. o.

rés feltárt. A festmények lenyomatai voltak egy-egy felfedett képzeletbeli térnek, amelyben hangsúlyos helyet kapott a lépcső és az oszlop, melyek később szinte jelszerűen is feltűnnek a munkáimon. A vászon ablakszerűsége a méretek miatt szinte kézzelfogható volt, szinte át lehetett lépni a képbe. Ezeknek az egy vagy másfél négyzetméter feletti vásznaknak a festése közben érzékileg is megtapasztalhatóak voltak számomra a megfestett térrészletek. A munka előrehaladtával személyesedtek meg a megjelenített terek. Helyekké váltak, ahol a megjelenítés pillanatában éppen nincs senki. Úgy üres, hogy elhagyatott, de akár lehetne is benne emberi figuraábrázolás, mivel akár élhető is lehetne a hely. Megfestésének szuggesztív jellege a gyors, izgatott és az egy lendületből történő megfestési szándékból ered. Ez a magatartás, festési mód a felfedezés örömeinek az eredménye. Azé a rádöbbenése, amit minden egyes ecsetvonás pontosít, így közelítve meg (azt) az illúziórikus képet, – amit a festés első pillanatban még az első ecsetvonás előtt megéltem – a megtapasztaláson, a festésen keresztül.

Számomra ezeknek a tereknek a föltárása, a föltárásnak az élménye és az ebben a folyamatban rejlő alkotói magatartás volt az érdekes. Ez vezetett el annak a gondolatnak az elfogadásához, hogy a falon befejezett képeket aktualizálva, kollázs elemeiként, újra nyersanyagként használjam. Tehát az előzőleg megfestett, befejezett munkáimból új műveket hoztam létre. Szétvágtam, összeragasztottam, részleteiben átfestettem, összeillesztettem. A festészeti alkotófolyamat alakulásában lényeges volt az a tény, hogy az ezeken a kollázs-festményeken megjelenő térrészletek, a képdarabok mint használt anyagok konkrét tereket ábrázoltak. Lényeges volt továbbá az, hogy ezek a tércsíkok, a megfestett térrészletek darabjai, nem pedig hulladékaik vagy selejtjei voltak egy elrontott munkának, hanem általam már egyszer késznek vélt alkotások. Ez az élmény, miszerint egy-egy imaginárius és illuzórikus teret ollóval darabolhattam, kvázi monumentális, sosem látott léptékű, épített, lebegő tereket rombolhattam és építhettem, majd újrarombolhattam és újraépíthettem ... szóval ez az élmény megrendítő erejű volt. Kihagytam egy térélményből valamit és hozzáadtam a

térélményhez valamit, amit egy mozgással, a festés mozdulataival, a vászondarab, a térdarab odaillesztésének és ragasztásának a mozgásával kötöttem össze. Mintha folyvást egy adott helyen körülnéztem volna, vagy egy adott helybe belesétáltam volna, vagy bekukucskáltam volna valahová, ahol ez a látvány, vagyis a végül összeállított kép tere fogadott. Megszemélyesítettem a tereket, saját magam által meghatározott sorrendbe raktam ezeket a térélményeket, egymásra olvasztottam az időben szétváló nézeteket. Az egymásra és egymásba olvasztásokkal a tereket sorrendiség nélkül egy képzeletbeli mozgás szerint fűztem össze. A mozgás az ember jelenlétét sugallta. A séta, a futás, a nézelődés mind helyváltoztatást igényel. A feldarabolt tereket egy ember élményének a lenyomataiként raktam össze. A mélységet és a közelséget nem csak a szétmetszett festményrészletek, festménydarabok indokolták, hanem az a képzeletbeli mozgásélmény és annak magamon átengedett jellege, ami befolyásolt munkám közben. Ezt a folyamatot szintetizálásnak neveztem el magamban. Meglévő munkáimat nyersanyagként használtam. Az imaginárius térélmény képeinek egymásra takarásából eljutottam ezek egymáshoz rendeléséig, nevezetesen a tárgyegyüttesekig. Voltak papírmunkáim, olyan festmények, amelyek tematikájukat tekintve szintén a teret próbálták értelmezni, amelyekből geometriai testeket hajtogattam, másokból szabásmintát készítettem. A teret az idő által próbáltam megérteni, amikor a festményhez egy papírra festett képből hajtogatott geometrikus formát (kockát, hasábot, hasábokból épített kaput), vagy fényképet, vagy tükröt társítottam. Ezek a geometrikus formák magukba zárva hordozták az adott térszituációkat. Ily módon nem síkban jelentek meg, hanem térben is. Amikor ezekből a geometrikus formákká alakított festményekből építettem, akkor ez kapcsolatkeresés és kapcsolatteremtés volt a formák között is és a térbeli forma és a táblakép között is. A bejárható, körbenézhető, megtapasztalható teret nem egy-egy illuzórikus térszituációt ábrázoló festmény darabjaiból illesztettem össze, hanem magát a jellegzetes térszituációt ábrázoló táblaképekből formált geometriai testekből. Az

így létrejövő forma a tér megtapasztalásának a formája lett. Egy adott tér és az ember kapcsolatának a háromdimenziós megjelenítése.

III. RÉSZ

A fotográfia és a festett kép viszonya néhány a képzés során készült munkámon

„A fotók nézésekor alkalmazott szimbolikus észlelés pillantások cseréjéből áll. Arra a pillanatra emlékezünk, amire a fotó emlékeztet. Ebben az értelemben a fotográfia a két pillantás közötti médium. Eközben szerephez jut a felvett és az újra felismerő pillantás között eltelt idő. Egy másik pillantással látjuk a világot, amelyről feltételezzük, hogy saját pillantásunk is lehetne. (...) Olyan képben pillantunk a világra, ami nem kitaláltként jelenik meg, hanem tartósságot kölcsönöz annak a pillantásnak, amellyel mi is megéljük azt.”¹⁵

Az általam fölhasznált fényképek általában mások által készített képek. Néha a sajátjaimat is használtam, de ez kevésbé jellemző. Nem ritka, hogy a fölhasznált fotográfiák készítője kidobásra szánta ezeket a képeket, mert elrontott előhívásoknak tartotta. Fontos volt számomra az a tudat, hogy ezek a fotók nem tökéletesek a készítőjük szerint. Nem azt ábrázolják, vagy nem úgy jelenítik meg a kiválasztott témát, amilyennek vagy ahogyan az alkotójuk elképzelte. Feltételezhetően azért mondott le róluk, mivel nem látta bennük a saját véleményét. Egy kicsit úgy éreztem, hogy azokon a leselejtezett nagyításokon az ábrázolt téma csak dokumentálva lett, megmaradt függetlennek. Személytelenek

¹⁵ Belting, Hans: *Kép – Antropológia*. Képtudományi vázlatok. Budapest, 2003, Kijarat Kiadó, 257. o.

és kisajátíthatóak voltak ezek a fotók. Mégis a felfedezés örömevel töltött el az a tény, hogy nem én fotografáltam ezeket a képeket. Az én szintetizáló kollázsaimba tökéletesen beilleszthetőek voltak. Nem az én szemszögemből láttatott képek voltak, ráadásul nem is voltak megfelelőek az alkotójuknak. Az ezeket a fotókat felhasználó festményeimnek, e képeknek köszönhetően, létrejött egy idegen, de beilleszthetőnek, befogadhatónak tartott darabja. Ezt a darabot, tehát a fotót mint dokumentumot – amit mások készítettek –, mint független látványt használtam.

A saját magam készítette fotók a környezetemben rám hatással levő személyeket és tárgyakat ábrázolják. Ezeket automata fényképezőgéppel készítettem, gyors pillanatfelvételek. A saját szempillantásom szimbólumaiként épültek be a festményekbe.

A fotóméretűre kivágott festményrészletek, a hamis fotók csak lehetőségként villantják fel a fotót a festményen. A fotó hiányát hangsúlyozzák azzal, hogy nem azok, csak arra utalnak. Vagy az utalást elégségesként építik magukba, anélkül, hogy az pontos lenne.

A fotó a XIX. században a dokumentumként megjelenő papírképtől eljut az illúziót keltő, futurisztikus, szívemarkolóan megdöbbentő emberi pszichózisok által ábrázolt mindennapi kérdések felvetésével a kortárs művészet egyik közkedvelt médiumához. Ez felvetette a multimediális művészethez való kapcsolódás lehetőségét úgy, hogy közben a szoros értelemben vett festmény fogalmán belül maradhatott képeim műfaji meghatározása.

Az átragasztás

A fotók festményfelületbe illesztésével párhuzamosan jutottam el az „átragasztáshoz”, ami egy óriási ugrás volt, rögtön éreztem, villanásszerűen, hogy ennek a jelentősége hosszan előrenyúlva fogja befolyásolni a későbbi munkámat. Az „átragasztás” által egy akrilfestékkel műanyagra – nem porózus vagy szívó felületre – megfestett felület festékrétege megfordítható, miközben a színek rétegzettsége semmit nem változik, csak éppen megfordul. A színrétegek az anyag, vagyis a műanyag-diszperziós ragasztó pigmentkötő képességének kompaktságából kifolyólag lefejthetőek, illetve átragaszthatóak. Az így kapott felületen az első ecsetvonás textúráját a rárétegződött ecsetvonások alkotják, míg az árnyalat, a szín intenzitása az eredeti rétegződéshez hű marad. Ami másképpen sehogyan sem jöhet létre, mivel a festés folyamán a képalkotási folyamat ennek éppen a fordítottja. Az a felület, amit az átragasztás során kapunk, megegyezik avval a festői felülettel, amit az üveghátlap festés technikája során kapunk. Az így létrejött festékrétegnek, a festékből álló hordozó nélkülivé lett hártvának mint valami festéktestnek a mozgatása időutazás volt számomra. Az átfordított, visszafordított színszőnyeg tárgyként jelenítette meg az időt.

A festék jelezte az időt, a közös időt, ami a műtárgy létrejötte közben jön létre. Amely idő az alkotó idejének – az alkotás létrejöttére szánt idő – egy részhalmaza. Minden alkotás, folyamatát tekintve, része az alkotónak, de befejezésével a mű önállósul, és saját maga hordozza a megértésének lehetőségeit az őt szemlélővel kapcsolatban. Az alkotói folyamat emlékként marad meg az alkotóban és emlékként tárgyasul a műtárgyban. Ez lényeges felismerés volt a számomra. Meglepett, amikor észrevettem, hogy a lenyomat, a visszaragasztás, a visszaforgatott festékréteg teljességgel mást mutat, mint ami az általam készre festett kép volt. De olyannyira, hogy szinte semmi köze sem volt az első vonásoknak az utolsók által meghatározott alkotáshoz. Ennek kapcsán merültek

fel bennem kérdések a festést elindító első ecsetvonásról, vajon mennyire ösztönös és milyen mértékben korlátozza a már meglévő tapasztalat? Az első ecsetvonás, mint az impresszió, a megszólítottás első pillanatát jeleníti meg. Az első ecsetvonás, ami előhívja az emléket és a hozzá kapcsolódó élményt és felidézi az emléket és a hozzá kapcsolódó élményt. Az első ecsetvonás, ami asszociációs alap, amelyhez viszonyítva épül fel a festmény. Olyan volt ez, mint egy tabula-rasa, a megejtett első jel. A tabula-rasa a hordozó felületet jelzi, de jelezheti az alkotó pillanatnyi, a folyamat elkezdésekor mindentől független állapotát is, amibe bevéssődik az első nyom. Egy észlelés, ami jelként rögzül, és ilyen módon determinálja a mindenkor létrejövő alkotást. Egy plusz fordulatot jelentett az, hogy a felület, amire festettem, átlátszó volt. (A nejlonfólia technikai okokból is célszerű volt.) Alkotás közben föltáruhatott előttem az aktuálisan a múltat jelképező ecsetvonások sorozata, de ezt mindig is csak a száradás után kezelhettem tárgynak – idő szimbólumnak –, és csakis akkor tudtam visszafordítani, átragasztani, és igazából csakis akkor szembesültem vele. Meglepett a visszafordítás, ami nem egyezett meg az általam elképzelt – a festés folyamatát felidéző – feltételezett képpel. Teljesen önálló képi megfeleléseket tartalmazó festmény lett, amit magaménak is éreztem meg nem is. Az volt az érzésem, hogy a hátam tükörképét látom, felismerem magamat és a mozgásom is valahogy ismerős, de még sohasem láttam és egy kicsit másképp képzelem el. Egybecsengett az eltérés – a képet alkotó színréteg két oldala között – és annak felismerése az általam időnek nevezett színréteggel. Egyazon dologról volt, van szó. A „színtest”, ami az alkotás idejét jelképezte, egyszerre két számomra igen fontos tényről tárt fel, miszerint a festmény egy szintetizáló folyamat lenyomata. Ez a folyamat az alkotóban és az alkotásban is megtörténik. Az alkotás pedig a tárgyasult összegzése ennek a részhalmaznak. Eljutottam odáig, hogy a színes felületet szellemileg is önállónak tekintettem.

A színes szürke

„...egy egyszerű szín nem a létezés abszolút tömör, oszthatatlan darabkája, amit a maga csupasz adat-mivoltában vagy teljesen vagy egyáltalán nem látunk. Sokkal inkább a dolgok egymáshoz képest folyton elcsúszó, pontosan soha nem illeszkedő, külső és belső horizontjai között húzódó, alakját állandóan változtató sorozhoz hasonlíthatnánk; vagy valamely a színek és a látványok világában távoli, kiszámíthatatlan rezonanciákat keltő finom érintéshez. A szín mindig e világ illékony modulációja, nem is annyira önmagával azonos árnyalat, mint inkább színkülönbség, meghatározott ritmusú differenciálódás dolgok illetve színek között: a látható vagy színes lét pillanatnyi kikristályosodása.”¹⁶

Az általam szürkéknek hívott festményeimen sem szerettem volna nélkülözni a színeket, így alakult ki a színes szürkéknek a monokromitása. A tudat, hogy egy-egy szürke hat-hét elkülöníthető színárnyalatból lett kikeverve, már önmagában ez a tény szintén a felszín alatti sokféleséget jelentette számomra. Az ábrázolt építészeti formák aktuális képének színe, magába ötvözve hordozza az összes fényviszonyt. A festmény így a különböző fényhatások által megnyilvánuló tér-részlet összképe lett. Ezek a látványok egymásra csúsztak, és a színükben hordozták a rétegezettségüket. Kicsit más módon jöttek ugyan létre, mint a színrétegek egymásra kerülő, az áttetszőségük által létrehozott színtestek alkotta festmények, de a szellemi indíttatás is más. Az előre kikevert színek, amiket használtam, a három alapszín variációi voltak. Ezek a variációk (kék, sárga, vörös, kék-sárga, kék-vörös, sárga-vörös) adták meg a festmény színbeli alapját. Általában egy, azaz az első színt kikeverve állítottam fel a palettámat, ahol a többi

¹⁶ Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. 2007, Budapest, L'HARMATTAN Kiadó-Szegedi Tudományegyetem, Filozófia Tanszék, 150. o.

szín mindig az elsőhöz viszonyult. A színeket mindig a színes szürkék eléréséig kevertem, tudatosan szűkre hagyva a kontrasztok közötti távolságokat. A monokromitás mint szűrőn keresztüli látványi elem és meglehetősen erős távolságtartás volt az eszközöm a megjelenítéshez. A távolságtartáson azt a megjelenési módot értem, ami nélkülözi a harsány expresszív színeket és nehezen engedik a nézőt a hangulati élmény felidézéséhez. A célom az volt, hogy ezek a művek a színtől független – ha van ilyen – térélményt ébresszék fel. Az a téremlék, amelyik a felidézés után, a felismerést követően válik színessé, lassan és folyamatosan színesedik. Minél pontosabban tudjuk körülírni, minél többször szembesülünk vele, annál több tartalommal ruházzuk fel, annál színesebbé válik. Úgy, mint amikor gyermekünknek a kedvenc játékaról kezdünk el mesét mondani, így felhíva a figyelmét annak a tárgynak a jellegzetességeire. A festményen ábrázolt látványba személyes emlék ömlik, miközben nézzük. Az ábrázolt térszituáció részletjellege és „színnélkülisége” is ezt az élményt szeretné előhívni a nézőben. Előkép az emlékkép felidézéséhez. A szürkék semlegessége helyet adhat a fantáziának, aminek a következményeként a színtelenség helye akár a színnel válhat behelyettesíthetővé.

A színes szürke nem a beton és a márvány, az aszfalt vagy a sóder szürkéje, pedig az építészeti anyagok és azok beazonosíthatóan történő ábrázolása belesimulna a festményeken ábrázolt terek megjelenítésébe. Nem az építészetben használatos anyagok színéből erednek ezek a szürkék. A színek nem anyagokat és felületeket jeleznek. A színek nem utalnak az esetlegesen felhasználható anyagokra, nem illúzióteremtők abban az értelemben, hogy a festményen látható épített teret definiálva, azt egyfajta illuzórikus realitásban jelenítsék meg.

A színes szürkék fényszínek, a megjelenített – nem valós – aktuális felület különböző fényviszonyokban megnyilvánuló színei. Ezeknek a színeknek a teltsége, a kikeverése, egy-egy színpár egymáshoz való viszonya a természet megfigyeléséből ered. Ezeket a tapasztalatokat a fényes, matt, sima, érdes, rusztikus falfelület megfigyeléséből szereztem. A szélsőséges fényviszonyok,

mint amilyen a vihar előtti vagy vihar utáni állapot, nagy hatással és erős vonzással készítetnek a színek figyelésére. Ilyenkor szinte másodperceként változnak a fal fehér árnyalatai, olyannyira, hogy ilyenkor már nem is árnyalatok, hanem inkább színek, attól függően, hogy az égbolton elhaladó felhő milyen vastagon és sűrűn takarja el a napot felette. Ilyenkor nem ritka annak az impresszionista látásszabadságnak megélése is, aminek a felfedezése és lefestése – a színes árnyékoké például – oly nagy és szabad teret teremtett a festőknek, hogy a fényt színnel ábrázolták.

A víz- és égábrázolások
(A víz felszíni képe, a víz nyoma a homokos parton,
a hullám mosta homok)

Akár a konkrét belefeledkezés a víz folyásának a látványába, vagy a víz és a part kölcsönhatásának a megfigyelésébe, vagy az erről készült film szemlélése is, az erről készült fotó megfigyelése is, de mindenekeelőtt a mindezekre történt elmélyült visszaemlékezés az, ami egy kitüntetett állapot.

Az alkotói munka folyamán felmerülő döntéshozás szabadságának állapota olyan, mint a tengerhullámozás mosta homokos part látványa. Minden hullámverésnél újra és újra kisimul. Akkor vesszük észre, hogy az általunk simának és érintetlennek vélt homokréteg sűrűn barázdált, amikor a következő hullám ismét elsimítja az. Ezt a látványt újra és újra, ismételten – az érintetlenség szinonimájaként – simának ismerjük fel, és a hullám visszafolyásakor újra csalatkoznunk kell, hogy amit látunk az nem sima. Valami miatt mindig elhisszük, hogy a lemosott homokréteg olyan sima marad, mint közvetlenül a hullámverés

után. Valamiért mindig rácsodálkozunk, amikor újra simának látjuk. És mindig akkor válik világossá számunkra, hogy nem is volt olyan érintetlenül sima, mint amilyenre emlékeztünk, amikor érintetlennek látjuk. Nem az átváltozásra figyelünk, ami megtörténik a szemünk előtt, hanem az emlékezetünkben tartva az elsődleges látványt, újra és újra becsapjuk magunkat. A sima, hullám mosta part érintetlen sztereotípiájának felidézéséhez elég az első pillantás a tengermosta homokra és máris becsapja az érzékeinket. Hozzá tartozik az egész élményhez az is, hogy ez a változás olyan ütemben megy végbe, ami nyugalommal követhető a számunkra és a változás folyamatos, így a folyamat hatására elfelejtjük összehasonlítani a látványokat, amelyek frissen és feszesen jelennek meg közvetlenül a hullám visszafolyása után.

Az alkotói munka folyamán felmerülő döntéshozás szabadsága az aktuális témaválasztásra, a festésmód kiválasztására, a technika megválasztására és a befejezés pillanatának az eldöntésére vonatkozik.

Az üres tér az, amiben a formák megjelennek. Az üresség terét szakítja meg az ábrázolt motívum. Az üresség ez esetben az épített környezet hiánya. Az üresség a szabad, építményektől mentes környezet tere. Ez a tér szándékosan nem általam egyértelműen meghatározott, eldöntött és felismerhetően megfestett tér. A festményeken nem egyértelmű, hogy a vízben visszatükrözött ég látványát vagy a valós eget idézik meg, vagy mind a kettőt egy képrészen belül mint kettősképet, további bizonytalanságot keltve ezzel a föntnek és a lentnek a meghatározhatóságára nézve. Kettősképet: a tükör által tapasztalt ég látványát vagy a valós, felhők fedte égboltot. A megjelenítésében próbálom megtartani ezt a kételkedő bizonytalanságot. Mind a vízfelszín, mind a felhős égboltot visszafogottan, jelzésszerű módon festem meg. Megfestésüknél mindenképpen szem előtt tartva azt a tényt, hogy a látványuk ne determináljon. A festmény végső állapotát ne az én vízfelszínről vagy égboltról alkotott pontos vízióm befolyásolja.

Azt szeretném, hogy a festményeimen megjelenített, ilyen szempontból személytelen látvány idézze fel a néző emlékeiben tárolt, a kép hangulatához

simuló saját vízfelszín-, vagy égboltképét. Azért tartom fontosnak a kép hangulatához idomuló személyes emlékkép felidézését, mert úgy gondolom, hogy ezen a ponton van meg arra az esély, hogy egyazon emléket idézzon fel magában két ember – néző és alkotó – egy festmény, egy alkotás által. Az alkotó, aki az alkotásában az élményének az emlékét hozza létre és a néző, akiben az alkotás szemlélése a saját emlékét idézi fel. A festmény azt a világból kiragadott, leszűkített tapasztalatot idézi meg, aminek egy képe az, ami emlékként magába foglalja a mindenkori élménynek az esszenciáját.

„(...) a szabad emlékezet múltunkba való visszanézés. Múltunk képei hangulatai nem vesztek el, hanem ismét felidézhetők. A múltunk számtalan sok képe közül azonban egyszerre mindig csak csekély számú van jelen tudatunkban. Mely képek vannak jelen? Az asszociáció törvényéből tudjuk, hogy azok, amelyek valamely összefüggésben vannak a jelenlegi percepciókkal, vagyis azok, amelyek cselekedeteinket a jelenlegi körülmények közt érdekelhetik, és választásukra befolyással lehetnek... amely nincs éppen előttünk, nem is létezik, és csak az anyagnak, az agynak újra felkeltett, régihez hasonló, de gyengébb mozgása hozza-e létre az emlékezetet? E materialista elmélet szerint emlék és percepció közt nem lenne lényegi különbség; az emlék csak gyengébb percepció lenne. De akármennyire gyengítsünk egy jelen percepciót, mégsem lesz belőle emlék; az emlék tehát lényegileg különbözik a percepciótól. (...) Az egész múlt él és hat a jelenben, ez a teremtő erő. Az emlékezés nem visszatérés a múltba, hanem a múlt minduntalan betolakodása a jelenbe. A múlt a lélek, a jelen a test: az emlékezés a lélek hatása a testre.”¹⁷

A víz felszíne és az égbolt az, amit az épített környezettel szembeállítok. Az állandóságot (ami hosszútávon változó) azaz az épített környezetet és a

¹⁷ Babits Mihály: Bergson filozófiája. Anyag és emlékezet. *Nyugat* 1910/14. szám Babits Mihály.

változót (ami hosszútávon állandó), azaz a vizet és az égboltot. A víz és az égbolt szimbolikus értelmezhetősége számos filozófiai, művészettörténeti, irodalmi alkotásból kölcsönözhető. A változás és az állandóság jelképeként jelennek meg. A képeimen a végtelenségre szeretnék velük utalni. Arra a végtelenségre, aminek a része az ember, aki ezt a végtelenséget egyszerre megtapasztalja és alkotja is. Az ürességre szeretnék utalni, ami nem a semmi. A vízfelszín egyszerre tükrözi a víz feletti világnak és egyszerre elfedi az alatta levőt. Magába foglalja a nyugalmat és ugyanakkor a pusztító nyughatatlanság is formálhatja. A formálhatóság és a hiábavaló formába foglalása egyként jellemzi. Az ember nagy része víz. Az állandó áramlás és az állandó lüktetés az életet tudatosítja az egyénben. A vér az ember személyével azonos. A vér a vízből ered, de a vér a víznél nemesebb, még sincs élet víz nélkül. A vízfelszín ábrázolása a forma nélküli változás és az állandóság, a kezdet és a vég, a belső és a külső jelképe. Számomra a megtett út tapasztalatát jelenti, ahol a változás az állandó változatlanság.

A festék

Akrilfestékkel dolgozom. A festékekből előre kikeverem a kívánt árnyalatokat. Általában az alapszínek kombinációi ezek az árnyalatok. Az egy adott felület kitöltéséhez szükséges színárnyalat mennyiségének két-háromszorosát szoktam kikeverni, mivel a festés folyamán általában van egy fázis, amikor ezeket a már kevert árnyalatokat, a vászon felületén egymással is keverem. Tömény állagú masszát készítek, kevés vizet teszek a pigmenthez.

A festés folyamatának elengedhetetlen részévé vált, hogy az a kialakítandó gyors felületváltozások lehetővé tételével valósulhasson meg, és erre a legalkalmasabb anyag, festék, a vizes diszperziós kötőanyagú akril. Gyors

változtatást tesz lehetővé, különösen, ezen színárnyalatok felületen történt keverése során. Azért szeretem az akrilt, mert gyors. Mivel gyorsan szárad, gyors munkára készítem. A gyors munkatempó segít a csak a festményen történő eseményekre való figyelésben. Nem külső látvány után festek. Festés közben a tekintetem csak a kép síkján történő eseményekre, változásokra összpontosít. Ezt a figyelmet a gyorsaság tudja készenlétben tartani. A munka folyamán világosodhatnak az előre kikevert színek, ezt vagy fehér hozzáadásával vagy az alapszínek valamelyikével érem el a már előre bekevert árnyalatoknál. Az akrilfesték hatása nem természetes. A felület, amin ez a festék megjelenik, egy picit letompul. Ez a – nevezzük tompaságnak – látvány abból adódik, hogy eredetileg az akrilfesték matt. A száradás során, ahogy a víz elpárolog belőle, fénytelen felületet képez. Egyenletesen felhordható, mivel nagyon lágy és könnyen csúszik. Akár nagyobb tömegben is felhordható a vászonra, mert ha egyenletesen van festve, nem repedezik meg. Gyorsan szárad. Az akrilfestékkel festett kép, száradás közben megváltoztatja a színét.

A felsoroltak mind olyan tulajdonságai ennek a festéknek, amelyek miatt a választásom rá esett. A mattsága számomra egyfajta távolságtartás érzetét kelti. Még jobban képviseli ezt a távolságtartást azzal, hogy ha megérintik a felületet, akár csak a kéz természetes zsírosságának köszönhetően is a megérintett matt rész bevillan és foltként előtűnik. Nagyon érzékeny felület keletkezik a száradást követően, amely eléggé rugalmas.

Általában gyorsan dolgozom, és egyszerre festem be, több rétegben az egész képfelületet. Minden réteg alkalmával az egész képfelületet újfrestem. Sohasem festek részleteket a képen. Mindig az egész képet átfestem akkor is, ha csak egy részletet szeretnék átfesteni rajta. A festék nem „olvad el egymásba”, ha a már száraz képre részletekben ráfestek és nem „láncolom” végig az egész képsíkon. Ezért fontos számomra ennek a festéknek a gyors száradása. Minden alkalommal, amikor egy réteget festek, az egész képet festem meg. Amíg festek, vizes a festék, mindenfelé „tolhatom” és minden irányba összemoshatom. Az akril

kiválóan alkalmas a vásznon történő színkeverésre, ez a művelet úgy végezhető el, hogy akár semmi nyoma sem marad a keverésnek, és a köztes árnyalat egy új színként jeleníthető meg. Az akril könnyűszerrel festhető úgy, hogy az ecsetnyom ne maradjon meg a felületen. A lágy festék könnyen szétkenhető, és olyan finom hártvaszerű rétegekben kenhető egymásra, hogy az ecsetnyom észrevehetetlen, eltűnik. A festék a rétegei között szétárad és egymásba folyik.

A színhatások nagyon karakteresen műanyag jellegűek. Ez alatt azt értem, hogy számomra az akrillal festett festményen, annak szemlélése közben, a festék anyagának a hatása mindig is jelen van a tudatomban. Ez az anyag nem rejtőzik el és nem simul bele az ábrázolt látvány képe által keltett élménybe. Az anyag a kép felületén jelen van, észrevehető, ezzel távolságot tartva az ábrázolt téma és az általa keltett illúzió között. Az árnyalatok tüze sokkal erősebb, amikor a festék vizes. Festés közben az árnyalatok intenzitása harsány és vad, ami a száradás következtében letompul és visszafogottabbá válik. A megszáradt felület, mint ahogyan az öregember arca a fiatalember arcának, szinte saját magának az emléke. Ha összevetem azzal, amit a festés folyamán látok és azt, amit a száradás után látok, akkor a száradt kép árnyalataiban és mattságában az alkotás készítése közben tapasztalt nagyon élő, harsány színű, gyorsaságot tűrő és egyben követelő festménynek egy lenyomatát látom.

A perspektíva

„... A perspektíva ugyanis lényegében kétélű fegyver: helyet teremt a testek számára, hogy tömegüknek megfelelően kibontakozhassanak és jellegüknek megfelelően mimikusan mozoghassanak, de a fénynek is lehetőséget ad, hogy a teret kitöltse és a testeket festői módon feloldja; távolságot teremt az ember és a tárgyak között (»egyik az ember, aki

lát, a másik a tárgy, amelyet lát, a harmadik a kettő közötti távolság» – mondja Dürer, Piero della Francescát követve [Lange-Fuhse, 319. l. 14.]), ezt a távolságot azonban fel is oldja, mivel az emberrel szemben önálló létezőként megjelenő dolog-világot bizonyos értelemben bevonja a néző szemébe; a művészet tárgyát képező jelenséget, szilárd, sőt matematikai pontosságú szabályokba foglalja, ugyanakkor azonban az embertől, sőt az individuumtól teszi függővé, mivel az imént említett szabályok a látási benyomás pszichofizikai feltételeire épülnek; azt a módot pedig, ahogyan a hatásukat kifejtik, a szubjektív »nézőpont« szabadon megválasztható elhelyezkedése határozza meg”¹⁸ – írja Panofsky 1924–1925-ben.

A szürke képeken a perspektíva fontos szerepet kap. Ezek a festmények tereket ábrázolnak. A képeken részletekben jelenik meg az elképzelt tér. A részletszerűség szembetűnő. A képmező kompozíciója is felhívja erre a részletszerűségre, a kivágásra, az Alberti-féle ablakmotívumra a figyelmet. Ezeken a festményeken sokszor kifutnak a képmezőből az egyes építészeti elemeket megjelenítő ábrázolások. A kép kerete által a széleken, oldalt elvágottnak is az ábrázolás részletszerűségére hívják fel a figyelmet. Ezeknek a képeknek a perspektivikus enyészpontja általában kibillen az ábrázolt tér horizontvonalából, a kép által meghatározottnak vélt, illuzórikus szempont által kikövetkeztethető horizontból. A „megemelt” vagy „lenyomott” perspektivikus főtér a nézőt külső szemlélőként határozza meg, hiszen szabályosan nem kereshető meg az egyetlen, perspektivikusan helyes szempont, vagyis bármely szempont kívül esik a meg nem jelenített szemponton. A főtérjétől megemelt vagy lenyomott enyészpontos perspektíva a távolságot és a lebegést hangsúlyozza a képen belül. Az alulról szemlélés, a megjelenő építészeti formák alsó nézetből

¹⁸ Panofsky, Erwin: *A perspektíva mint „szimbolikus forma*. In. Uő. *Jelentés a vizuális művészetekben*. Tanulmányok. Budapest, 1984, Gondolat Kiadó, 195. o.

történő megjelenítése a képeken az elképzelt építészeti formák nagy kiterjedését sugallja.

Festményeimen a perspektíva kiszerkeszthető főpontja nincs a képsíkon. Ez a pont általában a festmény, a perspektivikus ábra síkján kívül van, tehát nem csak a horizontsíkon mozdul el föl vagy le, hanem „mögé” vagy „elé” is kerül, kerülhet az ábra síkjához képest. A perspektíva nem szerkesztett, hanem szabadkézi. Nem egyszerűen egy optikai értelmű deformáció, hanem egy minden a kép által ábrázoltat szabályossá tevő elem. Változó mértékű kibillenése teszi ezeket a festményeket bizonytalanná. Nem szerkesztem meg előre a képet, az egyenesek, függőlegesek és vízszintesek szabadkezűen leragasztott papírragasztó csíkok mentén, élein vannak megfestve. A rövidülések, torzulások a saját szemem és belátásom szerint alakulnak. A perspektivikus nézetet az aktuálisan ábrázolt térmodell határozza meg. Az enyészpont helyét az aktuálisan ábrázolt részlet közeli vagy távolabbi megjelenítése szabályozza. Azért nem szerkesztem ki perspektivikusan a festményeimet, mert nem az építészeti szerkezet látványának geometriai változását tartom lényegesnek. A festmény szuggesztíven ábrázolja a geometriai pontatlanságot. Ebben a megjelenésben a perspektíva személyesen is értelmezhető, vagyis azok a nézőpontok, amelyeket egy szabályos perspektíva pontosan megjelenít, ezeken a festményeken pontatlanságuk miatt már nem kereshetők meg, és az eltűnésük helye is csak már a festő nézőpontjainak változásaiban volna kereshető. Eszerint személyes. A távolságtartó kiszerkesztettség és a maga mögé rejtett személyesség, amit a pontos megrajzolás jelezhet, fellazul a kéz bizonytalanságával, amint a gondolatot követve húzza a tengelyeket. A gondolat minél közvetlenebb követése a cél számomra. Az illuzórikus kép minél előbbi megalkotása. Az illúzióhoz erősen hozzátartozik a perspektivikus élmény is. A perspektíván keresztül felvetődik a kép és a néző lehetséges viszonyainak, e viszonyok gondolati megközelítéseinek a kettőssége. Eszerint a festő, a néző a már említett Alberti-féle ablakon keresztüli látványt (1) látja, ezt ábrázolja a festmény vagy ténylegesen a környezetének (2) a terét. Mert

az elsőnél a néző belenéz a képen keresztül a megjelenített térbe, a másikon a megjelenített térnek a része ő maga is. Az elsőnél, ami a képen feltűnik, távoli (és a képen feltűnő oldaláról) még nem tapasztalt látvány. A festmény újat tár fel. A másikon a környezetet idézi meg, ami közelebb hat. Azt a környezetet, ami épített formákkal megalkotott tere az embernek. Ami nem új. Ez esetben, a festmény az ismert (de a festmény által megjelenő módon még nem tapasztalt) tér újra megfigyelésére (átélésre) készíti. Ez az épített környezetnek mindenképpen perspektivikus ábrázolása. A kép perspektívája az embert is a perspektivikus rendszer részének tekinti. Mint ahogy az építészet is részének tekinti az embert. A léptékét az emberhez viszonyítva alakítja. A perspektíva az embert és az ábrázolt történetet egy térben lévőként kezeli.

A legjobb példák erre a perspektívát fölfedező kor, a reneszánsz festményei között találhatók. A festmény által ábrázolt tér fókuszja és a néző látómezőjének középpontja megegyezik. A reneszánsz perspektíva mindeközben, ahogy ehelyütt én is, eltekint attól a problémától, hogy a két szem közös vetületének tekintett látómezőt egyként ábrázolja. A perspektíva a középkor kultikus képtereit képest hihetetlen bátor, finom utalás arra is, hogy a műalkotás a reneszánsz ember számára a központi dolog. A megfigyelés és felismerés, a tájékozódás és a tájékozottság, aminek képviselője a perspektivikusan festett kép, fontos a reneszánsz ember életében. A perspektivikus kép szerkesztőjének és az azt szemlélő néző megegyező nézőpontjához viszonyítva, ennek a lehetőségnek a tudatosságával, a látógúla síkban történő metszése által történik a perspektíva megszerkesztése. Ezeken az ábrázolásokon egy pontban találkozik – a látóhatáron, vagyis a horizontvonalon lévő fő enyészpontban, vagyis a fókuszban – a fent és a lent, a jobb és a bal. A műalkotásnak a korszak szerint meghatározható fontosságáról szólva, értelmezhető ez a közös fő enyészpont úgy, mint a festmény rendszere és a festményen kívüli rendszer egymásra vetítésének a vágya is. A reneszánsz ember a képen alkalmazott rendszerbeli összefüggések alapján próbálja megérteni a kép

segítsége, hiánya nélküli látványt, az őt körülvevő teret, mindenekelőtt az őt körülvevő épített teret. Ennek a művészi képalkotásra vonatkoztatható fejlődésnek – amin keresztül a kor embere is, saját maga is formálódik – a hordozója és terjesztője, az ember számára is és egyáltalán a kor számára is, a művészet. A művészet maga válik kultikus erejűvé a reneszánszkor embere számára.

A perspektíva alkalmazása az ember saját helyének megtalálása utáni vágyát is képviseli. A perspektíva használata korokon keresztül szinkronban van az ember tapasztalatainak, felismeréseinek az alkalmazásával. A festett képen alkalmazott perspektivikus megjelenítések természetesen művészettörténeti korszakokon keresztül változtak. Az egy középpontos perspektívától (Francesca), az egy képsíkon több enyészpontot megjelenítő ábrázolásokig (Boccioni), a pontosan megszerkesztettől (Vasarely) a perspektivikus nézőpont teljes elhagyásáig és újraserkesztettségéig (Duchamp).¹⁹

A saját képeimen nem a geometriai testek vetületének szabályokhoz kötött módosulatai azok, ami által szeretném megidézni azt a képzeletbeli teret, aminek a részletét aktuálisan megfestem. Nem a térbeli formák vetületeinek kiszerkesztett perspektivikus nézetei által szeretném felidézni a megfestett részleten keresztül az egész teret. Annak ellenére, hogy a perspektíva szabadkezűen van megfestve, festményeimen mégis az ehhez hasonló viszony miatt a perspektíva törvényszerűségeinek az alkalmazásai a hangsúlyosak. A perspektíva szabályaihoz tartom magam, alkalmazom, de szabadkézzel festek, nem szerkesztem meg előre és nem is rajzolom meg előre a kontúrjait a megfestendő geometriai formának, hogy majd utóbb „színezzem ki” a képet. Egyszerre történik minden, olyan egyneműen próbálom egymásba folytatni ezeket a munkafázisokat szinkronjelenségekként, mint amikor egyszerre keverednek és száradnak a fölhasznált anyagok, ezeknek a kölcsönhatásai, a pigment a diszperziós

¹⁹ Pl. Francesca, Piero della (1410/1420-1492) *Madonna*. Freskó. Milánó, Brera; Duchamp, Marcel (1946-1966) *Adva van: 1. A Vízesés, 2. A Világítógáz*. Vegyes technika, különböző anyagokból, 242,5 x177,8x124,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

kötőanyag, a víz és a felhordást véghezvivő ecsetsörték (durva és finom, széles és keskeny), rongyok vagy éppen maga a kéz bőrfelületei.

A távlat miatt a szabadkezű megfestés mindig hordoz magában valami meglepetést a megszerkesztetthez képest. Ezek a megszerkesztett perspektívához képest pontatlanságnak tűnő megjelenések, a szabadkézzel megrajzolt perspektíva alkalmazásának következtében, a megszokott látványtól eltérnek. Az eltérések által létrejövő kibillenések vagy eltolódások körvonalaznak meg, rajzolnak ki egy formát.

Ha pontosan megszerkesztett tervhez ragaszkodnék, akkor ez a jelenség nem lenne a festményeim tartozéka, akkor ez a jelenség hiba lenne, hibaként, egyszerű rajzi hibaként lenne értelmezhető. A munka folyamán a legmegfelelőbbnek az bizonyult, hogy a perspektívát a rendelkezésemre álló sok eszköz egyikeként használom. Annak ellenére, hogy a festményeimen a térábrázolásokból kifolyólag fontos szerepe van a perspektívának, próbálok vele úgy bánni, hogy a szín, a kompozíció és a téma mellett egyenlő súllyal legyen jelen a képen. A festmény mindezek finom módosításainak a lenyomatát viselő látomásom tárgyiasult megnyilvánulása.

A szabadkézi megfestésből eredő meglepetések további hozadéka a pontatlanságnak vélt eltérésekből ered. A meglepetésen a pontatlanságból eredeztethető, az eredeti elképzeléstől valamelyest eltérő látványt értem. Evvel együtt járnak a papírragasztó csíkok levétele után a számomra is ismeretlen és váratlan irányok és a kibillenések megjelenései, amelyek a különben megszokott látványrendszerrel történő eltérések miatt jönnek létre.

A festés folyamán először ragasztócsíkokkal megrajzoltam, felragasztottam a vászonra, majd egy rétegbe megfestettem a készülő képet. Az így létrejövő első egységes látvány olyan érzetet kelt bennem, mintha a saját elképzelésem és a megjelenő látvány egy ötvözet eredménye lenne. Az így megjelenő festmény az aktuálisan megfestendő látványról őrzött emlék felidézett képe. Egy élmény emléke jelenik meg a vásznon. Ennek a munkafolyamatnak az

alkalmazásával létrejövő festmény olyan nem várt térbeli kapcsolatokat tár fel, amelyekkel előzőleg nem számoltam. Az elképzelt kép felragasztását a teljesen tiszta, alapozott vászonra kezdem és a kiragasztások a teljesen befejezett állapotig mindig kitakarnak valamit a teljes festményből. Ezért ezek a változások, bár tapasztalatból tudom, hogy előjönnek a folyamat végén, az egész festmény látásakor mindig a meglepetés erejével hatnak. Ezeket az előre nem látott apró változtatásokat soha sem fedem el. Láthatóak a festményeimen. Nem tekintem hibának, ellenkezőleg: ezek olyan utalások számomra, amelyek összekötnek a festés folyamata alatt az ösztönös lényemmel, ami a ragasztás során a festményen belüli viszonyokat alakítja. Az elképzelt és az elképzelt megjelenítése közötti különbséget fedi fel, ami ha még árnyalatnyi is, de létezik. A látvány ábrázolásába az alkotó saját értelmezését is belefesti. Ezek a képek vetették fel először azt a kérdést, hogy mindez így van-e egyáltalán? Megválaszolásakor felismeréssé vált bennem, hogy a megfestett kép emlékképe annak a képnek, amit meg szeretnék festeni.

A rövidülések sokszor a képmezőn kívül eső középpontra irányítják a figyelmet. A kimondottan erős perspektivikus ábrázolás néha szinte erőltetetten vezeti a tekintetet a kép síkján túlra, ezzel a monumentalitást hangsúlyozva. Az egész térillúziót – a mérete miatt – képtelenség megjeleníteni, helyette az architektúra egy picit részletét – az önmagában egyébként egésznek hatót – ábrázolja a festmény. Az, hogy a képen megjelenő részlet a festményen, a részletszerűsége túl, hiányérzet nélkül, teljes egészésként is megjelenhet, abból adódik, hogy próbálom egységben tartani az üres tér és az építészeti elemek ábrázolását. Az általuk előtűnő festményen így a részlet az egészre utal. A képeimen akár tovább is gondolható az a forma, aminek a részletét látjuk. A megjelenítés részletszerűsége a mindenkori monumentális egészet érzékelteti. Azt az egészet, ami sokkal nagyobb, minthogy a festmény méreteibe beleférne. Gondolatilag ez azt az elképzélést veti fel, hogy a kép által ábrázolt látvány mindig egy nagyobb egészből kimetszett darab. Olyan darab, amiben minden az

egészre jellemző formai és tartalmi ismertető éppúgy jelen van, mint ahogyan az egészben. A formai és tartalmi szempontból kiválasztott, az egészre jellemző elemeknek pontosan kell visszautalniuk az egészre. Ennek az egésznek az ábrázolása a festmény léptékéből adódóan képtelenség. A léptéket azért alakítom így, hogy egyértelmű legyen a részletszerűség. A részlet felnagyításával közelebb kerülök a szemlélt tárgyhoz. Közelebbről láttatva sokkal nagyobbak sejklik az a térforma, aminek a darabját ábrázolja a kép.

A látottak alapján szabadon alakulhat ki az a forma, amire a kép utal. Az így létrejövő – csak a képzeletben létező – építmény a képzelet erejének a szüleménye. Olyan eleme ez a műnek, ami nem látható. Ez az építmény variálható, elhagyható és újra felépíthető. Egy virtuális építmény részletéből kiindulva személyessé válhat az egésznek a képzelőerő által összeállított víziója. Ez a látomás nem tárgyasul és mégis a mű részének kell tartani. A megidézett látvány, mint egy *puzzle* játék, tetszőleges variálásokkal gondolható egészszé, de csak egy variánsban állhat össze. Az egész megfestésénél fontosabbnak tartom azt a megjelenítési határt, ami az utaláson keresztül csak megidézi az egészet. Olyan részleteket jelenítek meg, amelyek általánosak, de mégis jellemzőek. Általuk – felidézett tapasztalatok révén, emlékek felidezésével – gondolható késsze (egészre) a festmény. Ez a képzeletbeli rész, ha tudatossá válik, a festmény részét alkotja. Ha nem tudatosul – nem érdemes beszélni róla –, akkor csak az ábrázolt részlettel kapcsolódik az előző, a látottakkal kapcsolatos tapasztalatokhoz. Mindenképpen a már meglévő, a látottakról már létező élményeket próbálom feleleveníteni, mivel az emlékezés működését szeretném megérteni. Azokat a sokszor érthetetlen, ösztönös mechanizmusokat, amelyek a már átélt helyzeteket és már látott látványok előhívását működtetik.

„De mi az újra felismerés? Nem az, hogy valamit ismét látunk. Az újra felismerések sora nem találkozások sorozata: az újra felismerés azt jelenti, hogy valamit akként ismerünk fel, amiként már ismerjük.(...) Az

újra felismerésben mindig benne rejlik, hogy most már valódibb ismeretünk van annál, amelyre az első találkozás pillanatnyi elfogultságában képesek voltunk. Az újra felismerés meglátja a mulandóban a maradandót.”²⁰

A nagyítás, a közelítés és a közletről láttatás fontos a festményeken. A fókuszálás, a kibillentett, a képmezőn kívül eső perspektivikus enyészpont olyan illúziót kelt, amelynek révén közel hajolunk vagy felnyújtózunk, vagy lehajolunk, vagy felemelkedünk az ábrázolt formához. Olyan nézőpontból próbálom megfesteni a képeket, amelyek a megszokott testhelyzet megváltoztatásával tapasztalhatók. Alulról vagy felülről. Ez az ábrázolás a lebegés szabadságát, illúzióját rejti a képbe. Ezen a lebegő látványélményen keresztül, a fikció – aminek mondható az egész festmény – meglétét és annak megfigyelését próbálom sugallni. Mintha a félálomban tapasztalt képeket próbálnám megtartani és ezen keresztül átélni éber állapotomban is. Az álmok kép megtartása azért érdekel, mert a megjelenésük pillanatában az álom és a hirtelen éberségre váltó tudat közti állapotban van az ember. Ez a rövid ideig tartó állapot olyan a belső és a külvilági információk cseréjének a pillanata, amikor az ösztönünk és a tudatunk nem hat akaratlagosan egymásra. A hipnagogikus képről írja Sartre:

„... a kép pozíciója nem az észlelés szintjén valósul meg: egy dolgot észrevenni annyi, mint más dolgok között a helyére tenni azt. A félálom víziója elválnak ettől. Általában nem lokalizált, nincs sehol, nem foglal el semmiféle helyet a többi tárgy között, egyszerűen kiemelkedik egy bizonytalan háttérből. Egyszóval természete pontosítása nélkül úgy tételezzük az ábrázolását, mint ábrázolásként létezőt. (...) Tárgya kétségtelenül annyira életszerű, hogy egy pillanatra hihetővé válik, hogy módszeres megfigyeléssel

²⁰ Hans -Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-WINS KIADÓ, Budapest 1994, 73. o.

megtanulhatóak a partikuláris eltérések. (...) Teljes egészében jelenik meg, és nem hagyja megfigyelni magát. ²¹

A perspektivikus ábrázolásban alkalmazott, a forma és a forma közötti üres tér egységes kezelése alapján komponálom meg a látványt, ami kitölti a képmezőt. Egyenrangúnak tekintve az üresség ábrázolását és az építészeti elemek ábrázolását.

Alulról, a megfigyelő fölött levőt ábrázolja a festmény. Azt a fölötté levőt, ami közel van az éghez. Az égen helyezkedik el a fényforrás, aminek a helye meghatározza a szíkontrasztokat a képen. Általában ennek a központi fényforrásnak kikereshető a pontos helye. Még akkor is, ha nem egy központi fényforrásról van szó, hanem a fény több pontból ered, és így a monumentális tér részletét eltérő pontokból világítja meg. Az enyészpont felemelése a néző tekintetének a látszólagos megbillentésére irányul, és az így megjelenített perspektivikus élmény következtében kialakult látvány monumentalitásához rendeli hozzá és azáltal határozza meg a néző képzeletbeli helyét. Az illuzórikus látvány a festmény keretein túlnövő formákon keresztül válik kifejezővé. Így a néző nem a festményt néző személy, hanem a festményt mint teljes látómezejének képét betöltő élményt birtokló idealizált alak. Az idealizált néző a saját elemzéseim alapján viszonyul az alkotásokhoz. Átala elemzem az alkotásaimat és a rá gyakorolt hatásokat is csak a magamon felismert hatások tapasztalataiból következtetem ki. Függetlenként próbálom vizsgálni a kész festményt és megtapasztalni a rám gyakorolt hatását. Az így létrejövő tapasztalatok a további munkámat is segítik és a meglévő alkotások megértéséhez is hozzájárulnak.

²¹ Sartre, Jean-Paul: A kép intencionális szerkezete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép–Fenomén–Valóság*. Budapest, 1997, Kijarat Kiadó, 127. o.

IV. RÉSZ

Az installációk

Az összegzés, ami eddig a képsíkon ment végbe, magához csatolta a térbeliséget is, így lettek a szétvágott munkáim többségéből installációk és térberendezések, ahol a felhasznált elemek kölcsönös viszonyrendszerében tényleges időt lehetett kitölteni a megnézésük, bejárásuk ideje alatt. A szintézis olyan alkotói szabadságot teremtett, amivel a műtárgy léptékeit kitolhattam. A szintézis kapcsán az egymástól független látványok összekapcsolása merült föl bennem. A szétvágott képeim részleteiből újból képeket állítottam össze. Úgy éreztem, hogy a részletek, az emlékfoszlányok összeillesztésükkel megidéznék azt a látványt, amiből kiindultak. Mindez arra irányított, hogy a mindig mást megjelenítő kép az örök egyet feldolgozó aktus lenne.

A megnyilvánulás sokfélesége egy adott ponton rádöbbsentett arra, hogy a téma körbejárásán keresztül az egyszerűsítés felé forduljak. Így kezdődött el az a folyamat, amelyet *redukciónak* nevezek. A témán keresztül, ami továbbra is a tér értelmezése maradt, lassan leegyszerűsítettem a látványt. Az optikai bizonytalanságot sejtető, az egészből kiragadott részletek váltak számomra fontossá. Az ábrázolt téma részletszerűsége eleinte az Egész meglétét hordozta magában.

A megjelenő építmény, épület, oszlop a perspektivikus kiszerkesztett pontosságot mellőzve a szabadkezü térábrázolás technikájával volt festve. Ezt a módot azért találtam megfelelőnek, mert a pillanatot hordozta magában. Azt a pillanatot, amikor a szem átfut egy látványon. Pontosabban a nézett kép előtti látvány pillanatát. Ilyenkor ugyanis még élesen él a kontúr emléke az agyban, de

ha elkezdünk rá figyelni, összemosódik. Ez az állapot nagyon rövid ideig tart és nehéz észrevenni magunkban. Ez a feltételes figyelés olyan állapot, amilyent szerettem volna megjeleníteni a festményeimen. Témáim felismerhetően az ember alkotta építészeti fragmentumai. Az épített alkotás, amit ember hoz létre, de ami túléli őt. Ebben is felmerül az idő mint a rétegződött lét. Az ember tárgyai – éppen a meglétükkel – szembesítik az embert magát az idővel. Felismerésükben visszaköszön a folyamat, melyen keresztül az ember hozzájuk ért. Amíg megalkotta, létrehozta őket.

A *Szabásminta* című installáció a pécsi Közelítés Galéria Mátyás király utcai kiállítótermében volt bemutatva 1999-ben. A cím arra utal, hogy ez egy folyamatnak a bemutatása. A festményeimnek a szétvágása és összeillesztése során fordult meg a fejemben a gondolat, hogy én a képeimmel úgy bánok, mint a szabó az anyagokkal. Egy folyóméterben levő anyag, ami a szövést követő késztermék, még csak a belőle készíthető ruhadarab ötletét vetíti elő. Amikor ez a munka készült, intenzív kapcsolatomban volt a színházzal, viszonylag sok jelmezt és díszletet is terveztem, de amikor megfogalmazódott bennem a kiállítás elgondolása, egyértelműen a képzőművészet határain belül maradva kezdtem elképzelni a kiállítótér kitöltését. Eldöntendő volt, hogy milyen ruhadarabnak a szabásmintáját alkalmazzam; felmerült a ruha, a kombiné, a palást, a kabát. A ruha mellett szólt, hogy női öltözk, mert a szabásmintáját tekintve meghatározott tevékenységre utal (az estélyi ruha, az úgynevezett otthonka, a nyári strandruha). Minden fajtájánál a ruhát a hozzá illő alkalom, aktuális környezet, a viselkedésforma, a hangulat és egyébek is, számomra nem kívánatos plusz tartalmakkal veszik körül. A kombiné teljesen intim női viselet és ez megfelelt volna, de úgy éreztem végül is, hogy amit forgatok a fejemben, az sokkal általánosabb, és így ezt is elvetettem. A palást már sok tekintetben jó volt, de túl mesészerűnek találtam. A palást elgondolása közben merült fel a kabát, és végül ez megfelelőnek tűnt. Ezt választottam, mert a kabát egyaránt női és férfi viselet, mert nem közvetlenül a testre simul (bár akként is használható), mert időjárástól

függetlenül hordható (ha nem is teljesen, de a választott kabátforma mintája nem utal erősen az időjárásra), mert elfed és a saját jellegével öltöztet. Mindemellett utal az ember ízlésére és kedélyállapotára, hangulatára, természetére. Ezért választottam a kabátot. Ezért választottam a kabát szabásmintáját. Ez a minta a hosszú ujjú, gallér nélküli, két rávarrott zsebes, félhosszú kabát szabásmintája. Két különálló képből szabtam ki a kabátot. Úgy osztottam meg, hogy mind a két festményből legyen elől és hátul is, így a kabátot az ember szerint félbevágva szabtam ki. Tehát az emberi testet fedő jobb és a bal felét két eltérő festményből. Ez a felezés olyan szempontból volt fontos, hogy az ember két oldala, a női és a férfi, az ügyes és az ügyetlen, a jó és a rossz mentén történt meg, és nem az elől és hátul viszony szerint. Például az okkultista hagyományban a fehérmágiát a jobb, a feketét a bal oldal képviseli, az Utolsó ítéletkor az üdvözültek jobbra és a nem üdvözültek balra csoportosulnak. A szemközti és a hátoldal, számomra mindig a nyitottságot, a valami iránt kifejezett érdeklődést és ez által a valamivel történő azonosulást (szembe) és annak az ellentettjét (háttal) fejezi ki. Ezt szerettem volna elkerülni avval, hogy nem előre van elhelyezve egy kép és nem hátra van elhelyezve egy kép.

Két különálló képet, festményt vágtam szét. Az egyik oldalt úgy szabtam ki a képből, hogy az egyes részek között helyet hagytam, a másik oldalt úgy, hogy csak annyit hagytam a darabok között, amennyit a minta megkíván.

A kiállításához ezen kívül még egy varrógépet, egy tükröt, egy asztalt és egy széket használtam. Az asztal és a szék erre a célra lett tervezve, mivel fontosnak tartottam, hogy amennyire lehetséges, jellegtelen legyen, egyszerű és funkcionális, de ne legyen rajta semmi díszítés.

A festményrészletek az emberi alak két oldala szerint lettek kirakva. Egy csoportban, egymás mellett a jobboldal és a baloldal. Oldalanként egy-egy elülső hátsó rész, nyak szegéllyel és egy-egy kabátujj és egy-egy zseb. Mind a két összeállításból lehetett következtetni az egész festményre. Annál az oldalnál, ahol több helyet hagytam a szabásnál, a szabásmintát felnagyítva ráfestettem a falra a

festményrészletek alá. Ezek a részletek távolabb kerültek egymástól, de az alájuk festett felnagyított formaisméltás helyenként összeért. Az egész falra komponáltam a látványt és ennek következtében a sárga színűre megfestett szabásminta, mint egy épületegyüttes árnyképe jelent meg, amiben az ablakok a festmények részletei. Ez volt a képzeletbeli kabát bal oldala. A jobb oldalt egy olyan festményből vágtam ki, ami önmagán belül is egy képet határozott meg, ami egy fehér kerettel körülvett átragasztás volt. Itt úgy raktam egymáshoz a kabát darabjait, hogy a festmény egyértelműen felismerhető legyen. A kabátnak a két oldala egy-egy falsíkon volt, ami a sarokban derékszögben megtört. A varrógép a terem ablaka előtt az asztalon lett elhelyezve, mögötte székkal, így egyértelművé téve a varrásra jellemző testtartást. A géppel szemben levő falon volt installálva a tükör, amiben akár fel is tűnhet a képzeletbeli varrónő alakja. Ebben a tükörben a látogató akár magát is megnézhetette, vagy leülve a varrógép elé azonosulhatott is vele. A varrógép helye lényeges volt, mivel kapcsolatba kellett kerülnie a tükörrel. Olyan helyet kellett találni, ahol megvan a kellő távolság ahhoz, hogy az ember egész alakja tükröződjön, ha a tükörből nézi saját magát. A varrógép mögött ülve a látogató saját látványa által egy kitalált, az időben nem valós, tőle idegen tevékenység művelőjének a bőrébe bújik. A látványon keresztül sajátmagát ekként élhette meg. Ennek az élménynek a teljesebbé és ugyanakkor meghökkentően valószínűbbé tétele az ablak tükörképén keresztül látható, az utcán elhaladó járókelők látványának volt köszönhető. Így lett egy fikció szereplője, amely fikcióban a felszabott festmények értelmezését szabadon alakítja. A célom ezzel az installációval az volt, hogy a magam által tapasztalt festményszétvágás számomra sokrétű jelentésének a megélését létrehozam. Nem szerettem volna kinyilatkoztatni (ehhez a táblaképek kiállítása lett volna célszerű), hanem azt a helyzetet szerettem volna létrehozni, aminek a képzetén keresztül szabadon értelmezi a látogató a festmények feldarabolásának a tényét.

A másik installáció, amit ehelyütt szeretnék megemlíteni, a képzés befejeztével, mintegy annak összegzésként a Határon Túli Magyarok Fesztiválja

rendezvény egyik eseményeként jött létre. A kiállítás címe: *Status Quo*. Egy olyan épület pincéjében volt a kiállítótér, amely eredetileg természetesen nem annak készült, hanem az épület egész alagsori pincéjének egy leválasztott részéből lett kialakítva. Rossz fényviszonyok és lehetetlen tér fogadott a képeim kiállítására. Felkértek és nem szerettem volna elutasítani, így a térben – a pincében – töltött pár nap után eldöntöttem, hogy az adott helyre formálva készítek el egy installációt. A térben eredetileg a fűtést elrejtő gipszkarton kiugrót, ami egy picivel magasabban van, mint az átlagos szemmagasság, kifestettem. A horizontvonalon feltűnő tájat festettem meg. Mivel ez a kiugró a tér négy falából kettőn végigmegy, a falfestést csak a fej elmozdításával lehetett végignézni. Ezt hangsúlyozva úgy festettem meg a képet (aminek mérete körülbelül 60 cm x 900 cm), hogy a belépéstől nézett jobb oldalon közlelő van ábrázolva – az eldöntetlen víz, illetve táj élménye – a horizontot kitakaró látvány. Amikor a néző tekintete a jobbra fordítottságából eljut a belépés pillanatában is fennálló egyenes fejtartás következtében szembeninek látott részig – nézi a „frízt”, akkor a távoli horizontot nyitja meg számára ebben a földalatti pincében a falra festett kép. Majd a körületekért érdeklődve balra fordítva a fejét ettől a látóhatártól egyre távolodik. A bejáratától tekintett bal oldali falon egy pontba beszűkül ez a látvány, és az ég felhői jelennek meg szintén a falra felfestve. Ezek a felhők finoman eltűnnek a bejárat melletti bal falon. Az egy pontban eltűnő horizont, amit az egy pontból előtűnő ég vált fel, egy képzeletbeli felfelé nézést jelenít meg. Az előre nézést idézi meg. Távolodva az ég és a felhő látványától jelennek meg folytatólagosan a falon az épített környezet terei. Ezeket a tereket összekötött színes kalap gumikkal képzeltem ki úgy, hogy az ábrázolt épület vagy a két épület közötti kirajzolódó terek sarokpontjainál szöveget ütöttem a falba, és egy-egy ábrázoláshoz tartozó szövegek között feszítettem ki a különböző színű kalap gumikat. Ezek az épületkörvonalak is a horizontot az éggel egybeolvasztó ponttól növekednek. Az egész kiállítás egy nézőpontra lett megtervezve, a kiállítótérben járkálás folytán történő megtekintés közben is erre az egy pontra utal a látvány. Az installáció

műtárgyként magába engedi a nézőt, a felismerés és megismerés, a megértés szándéka érdekében a nézőt kibillenti a helyéből, közreműködésre hívja. Ez az installáció emellett a közreműködés mellett megpróbálta vissza is vezetni a nézőt arra az egy pontra, ahonnan a látvány egy fejmozdítással megtapasztalható. Persze ez az élmény csak akkor tapasztalható, ha a bejárást követően a kiállítás látogató visszamegy a kiállító térbe való belépés első pontjára. Számomra valódi feladatot jelentett egy nem kiállítótérnek szánt helyen kiállítást készíteni. Úgy alakult, hogy ez az installáció összegzésként jelenítette meg azokat az általam felvetett és körbejárt kérdéseket, amelyek intenzíven merültek fel bennem a doktori képzés alatt: a térélmény hiteles visszaadása, a legpuritánabban megfestett tájrészletesség. A szűk frízen a vízfelszín, a felhők és a dombos táj egynemű megfestése mint a festményen megjelenő képelemek kitüntetett és rangsorolás nélküli kezelése vált jelentőssé. Itt is az érdekelt, hogy a körvonalak grafikai pontosságával az egyszerűség mértékét keressem meg, hogy a kiállítás visszafogottan hívjon fel közreműködésre. Ezek mind külön-külön a doktori képzés alatti kutatási fázisokhoz köthetők.

A színház

A képzés során festői tevékenységem mellett szinte folyamatosan foglalkoztam színházi munkákkal. Ezek jelmez- és a díszlettervezések voltak. Sokszor egy előadáshoz tartozóan mind a kettő egyszerre. Mint képzőművészt a színházi látvány megteremtése érdekelt. A látvány expresszív sugallata a nézőt elragadja a mindennapoktól. A színház egy időre a mindennapok helyett az aktuálisan feldolgozott darab élményében részesíti a nézőt. A színházban az előadást néző ember napjának a megszokott lineáris rendje az előadás idejére felborul. A

megszokott teendők helyett egy illúzió részese lesz. A kőszínház megszokott nézőtér–színpad viszonyában ő a sötét nézőtérről egy képzeletbeli helyzetet él át. Egy időre mást tapasztalhat meg az időből, mint ahogyan az valójában telik. Ha nem a vizualitás és a látvány dramaturgiájáról szólok, akkor számomra ez az időváltás az, ami a mai napig is érdekelt a színházban. Izgalmas és csavaros logikai megoldások lehetőségei indokolják egy-egy darab színpadra alkalmazását. A téma időszerűsége esetén, a színház az időtlen egybecsengésekre történő utalásokkor korokat összekötő párhuzamokon keresztül számomra az időt mint állandóan múló és kikerülhetetlen ténytet definiálja újra és újra. Ezért fontos az a tapasztalat, amit szinte a festői tevékenységemmel egyidőben ezeken a munkákon keresztül szereztem.

Az átható fikció megteremtésének érdekében a színész a már tőle függetlenül megírt szöveget a rendező sugallatainak mentén interpretálja. A színész mintegy magába olvasztva jeleníti meg a képzelt személyt. A szereplő egy kiképzett térben és egy megtervezett látványhoz idomulva jelenik meg a néző előtt. A színházban minden mindenhez viszonyul. A rendezéshez a díszlet és a jelmez. A díszlethez a rendezés és a jelmez. A jelmezhez a díszlet és a rendezés. Mindezek értelmezésének a birtokában a színész az a személy, akin keresztül létrejön a fikció.

A színész személye helyet enged a szerepbéli alaknak, hogy a képében (jelmez) és az idejében (díszlet), általa jelenítse meg a nézőnek a történetet. A színész nem csak megjelenésében, hanem önmagán belül is átlényegül. A szerepformálás egy folyamat. Ezen folyamat alatt is oda-vissza ható felismerések működnek a rendező, a díszlettervező, a jelmeztervező és a színész között. Ezeknek a viszonyoknak a tisztázása a résztvevők között kölcsönös egymásra hatásuk során történik meg. A rendező elképzeléseinek alapján alakul a színészi alakítás, aminek a formálódása határozza meg a díszlet végső képét és a jelmezt is. És fordítva: a díszlet is pontosítja a rendezést, ami által formálódik a színészi játék.

Az illúzió szót azért használom, mert a sötét nézőtéren helyet foglaló nézőt a mesterségesen beállított látványon keresztül, a felkínált azonosulási lehetőségekkel élve a színház olyan szemlélőként kezeli, aki egyszerre kívülálló és egyszerre beavatott is. Neki történik meg a sem időben, sem térben a magáéval nem azonos esemény, amelynek kibontakozása folyamán ugyan közös az eltöltött idő, de a látottak, az előadás befejeztével döbbenhet rá, hogy illúzió volt a megélés, mivel az valójában csak megfigyelés volt.

A színházi fény mesterséges. A színpad fényben játszódik le az a fikció, amivel a nézőtér homályában azonosulhat a néző. Nem véletlen, hogy a megvilágítás kapcsán merül fel az átélés tisztázása. A fény megléte, milyensége vagy hiánya olyan elemi tapasztalása az embernek, ami nagyon pontosan és erősen idéz elő hangulatokat. Ide tartozik a mesterséges megvilágítás és a jól megválasztott kellékek együttese is.

A színházi munka számomra azért vonzó, mert a színházban mint díszlet- vagy jelmeztervező alkotó teljesen más módon működöm, mint ahogyan festőként a műtermemben. Mindennek pontos dramaturgiája van. Minden előre kikísérletezett és kipróbált módon történik. Szinte elképzelhetetlen az, hogy valamit szabadon hagyjak. Az ösztönösséget is ki kell próbálni. A megérzés és a ráérzés csak felvetések és nem megoldások a díszlet- és jelmeztervezésben. Nincs olyan megnyilvánulása a tervezőnek, ami nem átgondoltan és indokoltan alakítaná az összképet.

A díszlet

A díszlet fogadja először a nézőt. Megpillantásával a néző olyan információkat kap, amelyek segítik a darabba való beleilleszkedését. A jelmez pontosítja ennek a

látványnak a beazonosítását. Ez a két formára irányuló tevékenység mindig hangulatteremtő.

Az általam tervezett díszleteket képek sorozataként értelmezem. A színpadi látvány számomra egy léptéknövelt, kimerevített táblakép. Megkomponált és tudatosan felépített. Hasonlatosan a festményeim alkotásakor követendő alkotói magatartáshoz a díszlettervezésnél és felállításánál is elsődlegesen a vizuális élmény önálló tartalommal történő kiterjesztését tartom követendőnek. A színház felé egyértelműen mint képzőművész fordultam és minden munkámban ez a magatartás határozza meg a színházzal meglévő kapcsolatomat.

A képzés elején a színházzal kapcsolatban annak az alaphelyzetnek a tisztázása volt szükséges, hogy a színházat összegző vagy újat teremtő műfajként értelmezhetem-e. Ennek a dilemmának a megoldása szinte minden egyes munkámnál újra és újra felmerül. A megoldás keresése során felmerülő számos, mindig új és mindig az egész kérdést átölelő részletek tisztázása miatt még mai napig is képlékeny számomra az eredmény. Természetesen a színházat mint műfajt a saját festői kapcsolatomból nézve kutattam és teszem azt továbbra is. E fenti kérdésfelvetések a színház általános kereteinek a feltárásán keresztül nem a műfaji jellegének a kutatásáról szóltak. Minden egyes alkalom, ami egy-egy új tapasztalatot hozott, az aktív közreműködésem folytán jött létre. A mind a két műfajhoz köthető alkotói munkám során áthatást ismertem fel. A színházi munkáim és a festményeim közötti összefolyásnak az egymásra történő hatását próbáltam megkeresni, észrevenni és megérteni. Alkotói működésem következtében, mindkét megnyilvánulásban lévő otthonosságom folytán, ösztönösen működő átjárhatóságokat fedeztem fel.

Az idő lett a közös pont a színház és a festészet között. A kifejezés időbeliségét és az idő kifejezhetőségét próbáltam körbejárni. A színház műfajának a körüljárása ugyanazt azt a tisztánlátást feltételezte, mint a képzés elején kutatási témaként megjelölt festészetbeli *szintézis* lehetősége. Azokkal a kérdésekkel,

amelyek a *szintézistől* (a doktori pályázatomban megjelölt kutatási irányától) a *redukcióig* vezettek (a képzés négy éve alatt), párhuzamosan jelen volt a színház. Ezen keresztül egy másfajta kifejezésrendszerrel próbáltam megvalósítani a festőként képviselt önazonosságomat. Ezért a tapasztalatok, amelyek a doktori kutatásaim irányát meghatározták, szinte párhuzamosan két irányból érkező visszajelzések voltak, a festészeti és installációs munkáim, valamint a színházi tevékenységem felől érkezők.

Ha egy színpadkép által életre kelthető a táblakép, olyan értelemben, hogy a színpadkép kompozícióját, színvilágát, elemeinek méretét tekintve egy elképzelt arányrendszerhez viszonyítva állítja össze azt a látványtervező, akkor a jelenetek alkalmával és folyamán változó színpadkép magában rejtve megismerhetőnek és a nézővel megoszthatónak tűnteti fel az időt. Azt az időt, ami alatt a cselekmény lezajlik. Az előadás hossza a történet kifejtésének részletességén is múlik. Ezen időtartam alatt az egymásutániség és a sorrendiség olyan időbeli metszeteket jelenítenek meg, amelyek az életben sokkal hosszabb távon és nem annyira tisztán fordulnak elő. A játék folyamán a díszletben történő kellékek helyváltozása vagy a szereplők, akár a díszlet egy-egy elemének feltűnése mind kronologikus jelekként is tekinthetők. Az idő egyszerűen értelmezhető jelzéseiként. Ezeken keresztül látható, érzékelhető a változás. A megváltozott látvány, a díszlet átalakulása, a szereplők változása egy folyamatra utal. A néző által szemmel kísért történet időbeli lejátszódását jelzi. Ezeknek a változásoknak a szemtanúja a néző. A változások folyamatosak az előadás menetében. Ezek a változások kötődnek a nézőben a benne már előzőleg kialakult, meglevő emléknymokhoz, és így alakulnak majd át a saját emlékévé az előadásról.

Mint mindenkori néző kettős jelenlétet fedeztem fel magamban az előadások nézése közben. Néztam a darabot, kísértem a történetet, de beleélve magam a nézés közben az előadás a saját életem elemeivel keveredett, azt gondoltam, hogy amit látok, az soha nem lehet rajtam kívüli. A megértéséhez a történetbe való beleélésre van szükség, ami jellemzően egyéni, és működése,

mélysége is a természetemtől függ. A megformált látvány csakis az élmény emlékképe lehet, és eszerint kezdett el érdekelni a színházi látvány tervezése. Olyan látvány tervezése, ami – a nézőben – az aktuálisan lejátszódó történet emlékképét hívja elő. Amint említettem korábban, az emlékképek felidézése mint felvetés a festészen belül is foglalkoztatott. Kísérletek és feldolgozások születtek. Képek és látványtervek. Az emlékezet mint emberi tulajdonság nem irányítható, ösztönös, kiszámíthatatlan és befolyásolhatatlan. Olyan emberi jelenség ez, ami fontos szerepet tölt be az emberi működésben. Az emlékezet lett az idő szinonimája a színházi munkáimban. Az idő fontossága, a szisztematikus, a tervezéstől a megvalósulásig tartó, lépésről lépésre haladás. A drámai folyamat pontos kidolgozása a látvány változásának a meghatározója. Ez a fajta alkotói magatartás merőben más hozzáállást követel, mint amelyet a festészet művelése közben megszokhattam. A színpadon történő mindennemű vizuális változás a dráma felől indokolt, okozati jellegű. A látvány dramaturgiájának a felismeréséhez és annak fontosságához a munkán keresztül jutottam el. Nem csak a színpadkép változásai, hanem a kellékek vándorlásának útja, a jelmezek időleges helyeinek a sorozatai mind-mind olyan jelek, melyeknek visszafejthető okai vannak. Ennek a fontosságára az emlékek sorozataként értelmezhető színház adott okot. Izgalmasnak találtam azt a tényt, hogy egy-egy előadáson keresztül bármelyik pillanatban megkereshető legyen egy tetszőleges tárgy mint a cselekmény egyik fontos kelléke. Az általam értelmezett játéktér, színpadkép pontos és indokolt tárgyak sokaságával és azoknak a pontos feltűnésével – elő- és eltűnésével – variál. Minden megjelenő tárgy a saját maga által megidézett közös és ugyanakkor személyes emlékek lehetőségéből adódó, önmaga által felidézhető hangulat, korszak, viszony lehető legpontosabb meghatározása után kerülhet a színpadra.

Arra törekszem, hogy az előadás bármely tetszőlegesen kiragadott pillanatában a látvány akár önmagában is izgalmas egészként legyen kezelhető. A

díszlet a kellékekkel, a jelmezekkel együtt, arányrendszerében, színében és jellegében is tudatos és nagyon alapos megfontolások eredményeként jön létre.

A díszlet a színház fix pontja. A látványon keresztül azonosulni tud a néző a darabbal. A díszletnek pontosnak és egyértelműnek kell lennie. Utalni kell arra a környezetre, ahol történik a cselekmény, hiszen ezzel is pontosítható az esemény. Az előadás fontos pillanatának tartom a díszletnek mint kimerevített képnek a megpillantását. Az előadás kezdetekor kigyulladó – megtervezett – fényekben, megvilágításban megjelenő díszlet a nézőben a rá váró élményt és a bemutatandó darabbal való azonosulás első lehetőségét kínálja fel. Ez az a pillanat, amikor a díszlet önmagaként is megjelenik. Ilyenkor még független a drámai esemény hangulatától. Ez a látvány ilyenkor még önálló és mentes a majd lejátszódó történet által kiváltott megítéléstől. A későbbiek során észrevétlenné válik. A jól megoldott díszlet az előadás folyamán olyan eleme a megjelenítésnek, ami alátámasztja a cselekményt, meggyőzően öleli körbe a színészi alakítást, de egyértelműsége és indokoltsága révén szinte észrevehetetlenné válik.

A díszlet általában a darab első olvasása utáni benyomásom szerint alakul. Mindig döntő az a hangulat, az az érzés, amit először tapasztalok a darab olvastával, a rendezővel való beszélgetés alkalmával, ha nem egy konkrét műről, vagy egy nem szöveghű adaptációról van szó. A megvalósulás folyamatában a legérdekesebb számomra az a fázis, amikor a teret megszabom a színészek számára. Kijelölöm a színpadon vagy a próbateremben azt a teret, amit majd lehatárol a díszlet. Tapasztalatom szerint a színészek szempontjából nagyon hasznos, hogy ez minél előbb megtörténjen. Így be tudják azonosítani azt a „játszó-teret”, amin belül mozogni tudnak. A díszlettervező számára pedig azért fontos ez, hogy fel tudja mérni azt, hogy az éppen aktuális társulat az adott térben a méreteknak megfelelően hogyan viszonyul majd a díszlethez. Nemcsak az egyes szereplők testalkatát nézem, hanem az egyes jelenetekben várhatóan egyszerre megjelenő színészek tömegét is. Itt olyan dolgokat igyekszem eldönteni, hogy az alapvető arányok milyenek legyenek. A díszlet és a színészek közötti arány

anélkül, hogy az ábrázolt környezet jellemző lenne, alaphangulatokat vált ki a nézőből. A zárt, a nyomasztó, a levegős és a monumentális hatás e két dolog viszonyának is köszönhető.

A rendező és a díszlettervező saját elképzelésétől, illetve egyáltalán annak indokoltságától függ, hogy külső vagy belső teret jelenít meg a színpadkép. A saját terveimben általában az nem döntő fontosságú, hogy az adott tér külső vagy belső teret jelenít meg, én mindig az általában vett teret szeretném megteremteni az előadáshoz. Legtöbbször nem is ragaszkodom a darabot valamilyen értelemben beszorító megjelenítésekhez (mint például egy jól felismerhető szobabelső fala a színpad mélyén). Feladatomban az adott történetet hitelesen befogadó forma meghatározását tartom. Számomra ennek a térnek az életre keltése is beletartozik az előadásba. Azzal próbálkozom, hogy mi a legmegfelelőbb és egyben legpuritánabb megjelenítés, ami az adott darabhoz kapcsolódik. Próbálom a színpadot a berendezett, kitöltött és az üresen hagyott terek által meghatározni.

Jelzésszerű utalásai a színpadképnek a kellékek. Én a díszlethez tartozóknak tekintek minden tárgyat, ami a színpadon megjelenik. Megtervezésüket, kiválasztásukat azért tartom fontosnak, mert az előadás közben, használatuk során együtt utalnak a díszlettel megteremtett helyre és időre is. A darab folyamán észrevétlenné vált díszletet a kellékek helyettesítik és rajtuk keresztül, mintegy az előadás alatt folyamatosan jelzik azt a megidézett környezetet, ahol a cselekmény zajlik.

Vannak funkciójukból adódó díszletek is. Ezek a díszletek, a színészi mozgás és a színjáték által jönnek létre. A színpad látványbeli változásait a színpadon zajló események váltják ki. Így folyamatosan teremődik újra és újra a díszlet. Ez a díszlet leomlik és beleolvad a saját újrateremtésébe. Ilyenkor a kellék még fontosabb eleme a színpadi látványnak, mivel egy tárgy is képes kijelölni olyan térszituációkat, amelyek a színész által „megjátszva” teljes illúziót ébresztenek a nézőben. A tárgy helyzetbe kerülése a figyelmet ráirányítja a tárgyra és eközben a rá jellemző összes értelmezhetőségében válik láthatóvá.

Szimbolikus jelentése minden szellemi tartalmat nélkülöző, formai jellegével van jelen. Az ilyen előadásoknál a díszletnek a szinte megrendezett változásai a színészi szerepformálásnak is a részét képezik. Ezért is fontos a jól megválasztott anyag, amiből készül (például nem mindegy, hogy egy fából készült széket vagy egy vasszéket rak egymásra a szereplő, vagy teljesen mást jelent egy vászonzsák és egy nejlonzsák megemelése).

Vannak üres díszletek is. Ilyenkor a fény teremti meg az illúziót. Ilyenkor egyértelművé kell válnia, hogy nincs díszlet. Mindez azáltal valósul meg, hogy az egyébként a díszletnek helyet adó és azt körülvevő tér hogyan jelenik meg, hogy hogyan van használva, illetve hogyan nincs használva. Ha a tér úgy fontos, hogy a darabtól függetlenül létező, a mindenkor meglévő teret használja az előadás, akkor a díszletet a nézőben a cselekmény folyamán felidézett, elképzelt tér fogja körbe.

Vannak egy adott térre, egy adott térbe létrehozott előadások is. A már meglévő, általában nem színházi célokra épült tereken, azokat aktualizálva helyspecifikus előadások jönnek létre, amelyek az adott tér nélkül meg sem valósulhatnának. Ilyenkor általában jellegzetes épületformákat választanak a rendezők és díszlettervezők, amelyek már az aktuálisan bemutatott darab nélkül is erősen hordoznak a látványukkal valami jellegzetest. Ezen karakterisztikáknak az összekapcsolása a bemutatott drámával, a darabot és a teret is új nézőpontban tünteti fel. Ilyenkor a látványtervező munkája abból is áll, hogy a történet helyét kijelölve a meglévő tér értelmezésével behatárolja a látványt, ahonnan az a lehető legszorosabban idomul a darabhoz és egyben a legjellemzőbben fejezi ki. Ez a már létező – az eredeti funkcióját még betöltő vagy már rendeltetésén kívül álló – aktuálisan díszletnek használt tér a színdarab által, a színházi élmény átélése során az elvonatkoztatáson és a beleélésen keresztül talán közelebb hozza a nézőt a „játék szabadságának” a meg tapasztalásához, mint a megszokottnak nevezett körülmények között lejátszódó színházi produkciók tere.

A díszlet által megjelenített tér jellege a megjelenítő anyagtól is függ. Az aprólékos részletgazdagságtól a nagyméretű formák puritánságáig tartó skálán a teret alkotó elemek dimenziója is eldöntendő. A díszlet színe, a díszlet átformálhatósága, változtathatósága, egyáltalán a jelenlétének foka a tervező döntéseitől függ. A látvány hangulatot teremt és érzelmeket kelthet. Pontosítja a drámai játéknak keretet képező cselekmény helyszínét. Ennek a látványnak a rendezés befogadására és kiemelésére egyszerre kell képesnek lennie. Emellett a jelmezzel egységes hatást kell eredményeznie.

A jelmez

A jelmez pontos jellemrajz. Számomra mindig egy szintézis, ami a saját elképzelésem, a színész habitusa és alakja, illetve a színésznek a szereplő milyenségéről alkotott elképzelése között jön létre. A jelmeztervezés voltaképpen egy új emberi alak megformálását jelenti. A jelmezt a tervező láttatja, és a színész élteti. Ennek a munkának a folyamán fontos a próbafolyamat követése, a színészek karakterének a megfigyelése és a szerepformálások alakulása. Általában még a próbafolyamat legelején megkeresem azokat a jellemző ruhadarabokat és főbb kellékeket, amelyek egy-egy szereplőhöz tartoznak (csak a szemléletesség kedvéért, néhány konkrét példa: bot, kesztyű, öngyújtó, zsebkendő, játék, nyaklánc), és még a próbák kezdetén oda adom a színészeknek, hogy felmérhessem, megfelel-e a számukra. Eközben alakul ki a jelmez színe, formavilága, anyagfajtái. A teljes, megformált karakterű ember megidézéséhez választódik ki a hajviselet és a smink is. Eddigi jelmeztervezői munkáimra visszagondolva ismerem föl azt, hogy a jelmeztervezésnél számomra nagyon lényeges a szín. Az egy-egy szereplőn megjelenő szín nagyon pontos okok

következménye, ami a darabon belül a jelmez dramaturgiáját jelenti. A szereplők ruhatára a nézőnek olyan, a darabban esetleg ki sem mondott és meg sem jelenített jellemvonásait fedik fel, amelyek segítik a megértést. A ruha a színészt is segíti. Az eljátszandó személy természetéből, ízléséből, szokásaiból inspirálódva áll össze a jelmez, ezért amikor megjelenik, utal mindezekre.

V. RÉSZ

Az alkotó empátiája a befogadó iránt

A tekintet által akaratlanul is bővül a környezetünkkel kapcsolatos informáltságunk. A nézéssel is, nem szükséges hozzá a figyelem. A figyelmet a személyes érdeklődés váltja ki. Az alkotás irányába is akkor fordul a befogadó, ha a tárgy által személyében érzi magát megszólítottnak. Befogadón a nézőt értem. A műalkotás befogadóját. Az alapállapota nem állandó, hangulata nem jellemző, szellemi felkészültsége változó. A műtárgy egy folyamatot vált ki a nézőben, amely a már meglévő ismereteket, tapasztalatokat, életélményeket kelti életre. Az eltompult emlékek az újdonság viszonylatában újra megjelennek és új értelmezés, tartalom ragad rájuk. Összefolyik az emlékek felidézésének és az alkotás szemlélésének az élménye.

Az alkotás rejtélyének a megfejtése nem határolható el éles vonallal a megértéstől. A megértés személyes, míg a megfejtés objektív. A megfejtés a műtárgy minden általa felvetett kérdésnek a befogadó felőli megválaszolása. A megértés által az alkotás a befogadó emlékeihez is kapcsolódhat.

Az alkotó örömteli magára maradottsága

Az alkotó az alkotás létrehozója. Egy folyamat során a szellemi értéket tárgyasító vagy a szellemet tárggyá emelő személy saját idejét az ideában (az alkotásban) éli meg.

Az alkotásban az alkotó aktuális léte állandó.

Az alkotót nem csak az alkotás közben nevezhetjük alkotónak.

Az alkotóban alkotása mindig egy vagy az egy mozaikszerű darabja.

Az indíttatás a belső és a külső figyelem váltakozásának az eredménye.

A megérintettség az „egyhez tartozás” felismerése.

Az alkotás az egyben-lét.

Az alkotó – minden alkotásának tudatában és létezésüknek sokaságában – mindig saját lényének és szellemének egyedüli, aktuálisan létrehozható alkotását hozza létre.

Az alkotó emléke az alkotás – az egyhez tartozás emléke.

Az emlékezés a megértés.

Az alkotó és a befogadó közötti kapcsolat

Lehetséges kapcsolatokra gondolok, feltételezhető összefüggésekre, amelyek oda-vissza hatnak az alkotó és a befogadó között. Ezeknek a hatásoknak köszönhetően mind a két magatartásforma (a művészetben belüli és a művészetszemléltői magatartásforma) egyként értelmezhető. A kapcsolatok által megragadható folyamatok azt igazolják, hogy e két indíttatás egyazon folyamat két végén kijelölhető pont, amelynek távolságát az alkotó–befogadó párok szimmetrikusan jelölik ki. A befogadó fókuszálásának sokszorosa a befogadás teljességén keresztül – tehát önnönmagán átengedve és magával elegyítve – metszi ki az alkotás saját magához képesti helyét. Az alkotás helye a befogadó és a befogadó alkotás-értésének közös pontja, ami egyaránt a befogadó és az – alkotáson keresztül az – alkotó része is.

VI. RÉSZ

Vallás és emlékezet – a templom

A keresztény liturgia folyamata emlékezés Jézusra és a keresztény hitvallás kinyilatkoztatása. A keresztény mise emlékezteti a hívőket a Megváltó tanaira és életének hagyományként gyakorolt örökségére. A gyakorolt emlékezet élteti a vallást. A vallás gyakorlása közben emlékeket ötvözzünk a jelennel. Ezt a fajta emlékezést a vallásgyakorlat és a liturgia folyamata során a példázatok, az útkövetés, a követés (az állandóan követő – a megfejtő, a megértő, a megbánó – magatartás) átéléssé formálják. Az emlék átélése más, mint az emlékké vált esemény megélése, és különbözik az élmény újraélésétől is. A keresztény vallásban az emlékké vált esemény Jézus Krisztus élete és követése. Ennek az emléknek a megértését és megélését a Szentekké vált tanúk tapasztalatainak a megismerése segíti. A szent emlék, az Evangélium követése és hirdetése, újraélése a tanok tanulmányozása során és a mindig megújuló felismerések révén, a felajánlás és felajánkozás személyessége a hívőt a Megváltó élete példázatán keresztül teszik emlékké.

A vallásos építészet terei – emlék és példázat. A templomok az építészet egyik legjelentősebb emlékhelyei. A temetkezésnek tárgyi emléket állító tevékenységből – sírok, sírkamrák, síremlékek – alakul ki egy teljesen, az előzőtől független funkciót betöltő épület. A temetési szertartásnak helyt adó templom, például a katolikus temetői kápolna, alaprajzában és térbeli tömegeiben tudatosan megformált, a betérőt építészetileg a bejárat kaputól a főoltárig vezető épület. Különböző korokban különböző arányú tömegekkel, téri irányultságokkal, a belső és a külső tér viszonyait meghatározó léptékekkel alakította ki az épület az

utat az ember és a templom által jelképezett nem emberi világ között. A halandó és az örökkévaló egymásmellettiége van jelen, a halandó szembesül itt az örökérvényűvel.

A románkorbán az egység, a stabil megbonthatatlan központi szimmetrián alapuló építkezés az, ami a betérőt, a hívót szembesíti a vallás erősségével, a benne rejlő erővel, és az általa még felfogható, megérthető bizonyosságot sugalló építménnyel élteti az Evangélium emlékét és egyáltalán az emléket. A sejtelmes megvilágítás, a kicsi ablaknyílások ellenpontjai a közép- és késő-románkori templomok mozaikjai, amelyek nem ritkán egynemű arany háttérből bontakoztatják ki a lebegő alakokat. Valóságos elbeszélések ezek a díszítések, amelyek a kor hozzáértői számára minden közéleti információt (egyházi előjárók, donátorok, búcsús kegytárgyak és a többi) is feltárnak. Az épület általában egy szent életének emlékére van felszentelve. A falakon a szentek mellett az adott kor közszerplői is ábrázolva vannak. Keveredik a jelen és a múlt, vagyis a jelen kitűnő személyiségei – a templom donátora, az éppen uralkodó király vagy a pápa – az örökkévalóságban megmaradó emlékek lesznek. Erre az a bizonyíték, hogy olyan helyekre és olyan közösségekbe illesztve vannak ábrázolva, amelyek a példaként emeltetnek.

A gótikus katedrálisok kifinomultsága, légiessége, méretei, nagyon leleményes fényeffektusai a kor emberét egyértelműen aláazatra kényszerítették. Az egyszerű halandó által megtapasztalt óriási léptékbéli különbség, ami saját maga és az építmény méretei között fennállt, szinte térdre kényszerítette őt. Olyat tapasztalhatott meg, ami a templomon kívül nem létezik. A túlvilág élményét élte meg. A szinte égig érő kecses oszlopkötegek, a csúcsíves faláttörések és a csipkézett díszítések a tömegükben megformált szobroknak nyújtanak kiegyenlített megjelenést. A színeket az aprólékosan megfaragott kőkeretes színes üvegű rózsablakokon átszűrődő fény biztosította. A szín maga a fény. Az észlelt környezet a fény változásával együtt válik emlékké.

A reneszánsz templom összegez, építészetileg, szobrászatilag és a murális megoldásokat is beleértve. Összegzi a térről, a formáról, a mozaikról, a freskóról tudottakat. Ezek a terek arányaik, díszítettségük, formai megoldásaik révén a halandó ember nagyszerűségét hangsúlyozzák. Az univerzális ember által dicsérik a Mindenhatót. Az épületnek és berendezéseinek minden egyes eleme a felidézett emlékek méltó környezetet teremt épületen belül és kívül egyaránt.

A klasszicizmus a kornak megfelelően a tudomány és az antik felfogás állandóságának jegyében, a bizonytalanságokat kizárva, a tapasztalat alapján építi fel a templomot is. Az antik építészeti elemek – a timpanon, a dór, a ión, a korinthuszi oszlopok használata – aktualizálása az észlelésen és tapasztaláson keresztül tudatosan a létezés történelmére és a történetiség fontosságára utal. A múlt nem előjön mint aktuálisan érvényes alap, ami megnyugtató, mert távlatokból tekinthető bizonyosság, hanem a klasszicista templom által felidézett emlék környezete erősen az antik korban lefektetett tiszta gondolatiságot tolja előtérbe.

A modernkori templom az eszmét helyezi előtérbe. Az aprólékosan felboncolt egészből egy részletre összpontosítva változatos technikai megoldásokkal hangsúlyozza az ideát. A modernkori templomépitészet vitathatatlan jellemzője az építés személyiségének ki- és átsugárzása.

A templom és a múzeum közötti hasonlóság és eltérés

Mind a két épülettípus tartalmilag pontosan definiált. A templom előzetesen kitűzött célra van építve, mint ahogy a kortárs múzeumok is. Mind a két épület az általuk kijelölt teret átszellemíti. Mind a templomban, mind a múzeumban

megváltozik a térélményen és az épületen belüli tapasztalatok által a realitásérzékünk.

A múzeumokban kiállított tárgyegyüttes hatását a falak között fejt ki. A befogadás egyfajta beavatás jelleget is ölt. A néző úgy tapasztal meg valamit, hogy minden mástól el van zárva. Tehát nem érheti más inger, csak a számára előre megrendezett. Olyan tapasztalatra tesz szert, amit a múzeum építésze, berendezője, a kiállítás kurátora, annak installálója készített számára. Ez a tapasztalat olyan ismeret, amit mások jobban tudnak, mint ő. Olyan ez, mintha a tanulás folytán megelevenedne a tananyag. Az épületben eltöltött idő egyszerre az élményben eltöltött idő. Az élmény az ismeretlen megismerése. A tanulás az élmény. A néző időutazásban van, a múzeum által feldolgozott téma – esemény, történet, történelmi időszak, életpálya – ideje van számára felidézve. Miután a kiállítás végére ér, a múzeum végére jut, a látottaktól megválnak. A felismerés és a megismerés közötti határ elmosódik. A múzeumok információtárak, rendeltetésük, hogy az ismeretlennek a feltárását, a megismerést tegyék lehetővé. A múzeumból új ismeretekkel távozik a látogató, a templomból a már ismertnek a frissen felidézett emlékével.

VII. RÉSZ

Összegzés

A képzés folyamán bejárt út fontossága számomra nem vitatható. Számos alkotás megszületése, az alkotói munka hatása a mindennapokra és ennek a felismerése számomra olyan hozadéka a doktori képzésnek, amelyek nyomot hagytak a művészethez való viszonyomon is. Meghatározó fordulatok és kitérőknek vélt utak bejárását hozta. Ezt a zavartalan munka, az alkotást befogadó és inspiráló légkör tette lehetővé. A tapasztalt rálátás szakadatlan jelenléte és a lehetőség szerinti megnyilvánulás olyan megnyugtató és célra tartó magatartás kialakulását és gyakorlását tette lehetővé, amiben az alkotó önerejének teljében képes működni. Ez a légkör az említett feltételek folyamatos meglétével az alkotásra történő teljes összpontosítottság lehetőségét teremtette meg. A szinte elzártan működő, a képzésben résztvevő kollegák egymásközti és a témavezetővel folytatott eszmefuttatásai fontos következtetéseket eredményeztek, melyek maradandó emlékek mentén újra előidézhetik a közösen eltöltött időt.

A munkáim alakulását önmaguk indokolták. A legmeghatározóbb tapasztalatom a *szintézis* és *redukció* általam vélt, a művészethez köthető jellegének a megtapasztalása volt. A képzésre a *Szintézis mint lehetőség a művészetben* témacímmel megjelölt pályázattal jelentkeztem. A kutatási területemnek a művészet összegző, szintetizáló jellegének a vizsgálatát választottam. E témát a képzés előtti táblaképeim, installációim és színházi munkáim vetették fel. Az eltérő művészi kifejezésmódok egymásra hatásukban alakultak ki bennem. A doktori iskolában töltött éveim során ezek a különböző megnyilvánulási formák, amelyeken próbáltam kifejezni magam, egymásra

gyakorolt hatása érezhető volt. Váltakozó és változatos kölcsönhatások és egybecsengések jellemezték. Ezt neveztem én *szintézis*nek. A különböző formákban megnyilvánuló működésem önmagamból fakadásának a felismerése volt ez. A személyes emberi tartalmak átvetítése a műalkotásokra onnan ered, hogy a festett képet egy a testem és a lelkem részeként megjelenő tárgynak tudom. Ez a műalkotás-meghatározás az alkotás létrehozásának a folyamatára vonatkozik, a folyamat az, amit ennek tartok. Amikor a számomra karnyújtásnyira levő festéken kívül felhasznált, a képbe és a képre kerülő anyagokat cserélgettem, összekötöttem az általam művelt művészeti formák gyakorlásában szerzett jártassággal azt a szabadságot, amivel a műveken megjelenő változatos anyagokat használtam. A *szintézist* a műveken vettem észre, a változatos anyaghasználatból. A felhasznált anyagokat mintegy megszemélyesítve jöttek létre ezek a művek. Ez a *szintézis* fogalmának személyes értelmezése. Úgy, mint ahogy a létrejövő alkotásokat is személyesen a *szintézis* megnyilvánulásainak tekintettem. A művekből vezettem le a szó értelmét. A művek értelmezték számomra a szó jelentését. A *szintézis* fogalmát magamra értelmeztem. Ez a helyzet azt eredményezte, hogy a *szintézis* láthatóvá tételével felfedem magam mint alkotót. Mivel a felhasznált anyagokat saját értelmezésemben megszemélyesítettem, így számomra a létrehozott művek az azokat meghatározó gondolatokat képviselték.

Mindez az átragasztással eltűnt az érdeklődésem középpontjából. Az átragasztás révén általánosabb felismerések felé fordultam. Az átragasztás az időt jelenítette meg a számomra. Az idő megfogalmazását, állandó elmúlásában való jelenlétét és ennek az elmúlásnak a bizonyosságát azonosítottam az átragasztásban felhasznált színtesttel. Sokáig katartikus élmény volt ez számomra. A festést mint az időben megtörtént, az időt magába olvasztó cselekedetként ismertem fel a színtesten keresztül.

Azelőtt erre soha nem gondoltam. Soha fel sem vetődött bennem, hogy az alkotásnak a létrehozása magában hordozza a létrejöttének az idejét, amivel az

állandóan telő időben hagy nyomot. Ezzel szembesültem az átragasztás által. A fóliáról leemelt színtesttel kezembe került az idő, ami egyszerre volt a sajátom és tőlem független is. Teljesen új felismerések és megismerések voltak ezek számomra. Csak dolgozni és dolgozni akartam, hogy minél pontosabban és többet lássak. Ehhez minden feltétel adott volt. Variálódtak a művek, és térbe is kiléptek a megjelenítések.

A következő változás a színes szürke képek voltak. Rajtuk keresztül az emlékezés, az emlékkép és egyáltalán az emlékezet fontosságával szembesültem. Felvetették bennem a feltételezést, kérdést, miszerint az alkotómunka folyamán meghatározó szerepet játszhat az alkotó személyes emlékezete. Lehet, hogy a belső indíttatás – ösztön –, ami az alkotást kiváltja, olyan emlékek összességének a feltárása, amelyek személyesek, de ugyanakkor rajtuk keresztül általános kapcsolatrendszer részeként is meghatároznak? Sok összetett kérdés keringett bennem a képekből kifolyólag. Az emlékezés pszichofizikai, lélektani és filozófiai értelmezéseivel ismerkedtem, keresvén a sejtésem helytállóságát. Kerestem a személyes és a kollektív emlékezet közötti kapcsolatokat. Kölcsönhatásaiknak felismerése alkalmanként konkrét alkotásokat eredményezett. Az emlékezettel való foglalkozás felvetette az alkotás folyamatának a kutatását is. Ez előhozta az évekkel azelőtti, általam *szintézis*nek nevezett korszakot. Újragondolásával szembetűnővé vált a későbbi állapot mássága. Akkor vált számomra világossá, hogy befelé fordítottam a figyelmemet. A folyamat elején a képek által tapasztalt ösztönösnek mondható alkotói megnyilvánulás kutatása a mű által a létrehozott, tárgyiasult gondolkodásom saját magam számára történő értelmezése által történt meg. Vizsgálódásaimmal és felismeréseimmel a tárgyon keresztül elemeztem saját magamat. A színes szürkék mást idéztek meg. Nem a létrejött tárgyat tűzik ki célul, hanem a létrejöttének a folyamatát. Ezáltal az alkotói magatartás minden lehetséges megnyilvánulását az érdeklődésem előterébe terelte. A megértés feltétele a saját magamon történő megtapasztalás volt. Az általam külső tényezőknek nevezett dolgok vizsgálása, mint amilyen az elhivatottság, az

inspiráltság, az érdekeltség – amelyek az alkotó számára nem mindig tudatos történések, de olyan folyamatok, amelyek erős jelenlétükkel meghatározzák a létrejövő műveket –, tudatos, feltáró munkává lett. Ennek következtében tudatosult bennem az elhivatottság jelentése. Mibenlétét a kötelezettségben ismertem fel, ami nem választás, hanem felismerés volt. Számomra ez a tapasztalat a művész önvállalásán keresztül az alkotó lét feltárulkozása.

A képzés alatt olyan szellemi utat jártam be, amely a folyamatos alkotói munka nélkül nem jöhetett volna létre. A kezdeti elemzések az általános tapasztalatok személyessé és tudatossá válásán keresztül egy mélynek megélt pszichikai kutatássá formálódtak. Ez alatt az idő alatt az egyik legfontosabb tanulság számomra az alkotói munkafolyamat tudatos megélése és annak a tudatos elfelejtésére való törekvésnek az elsajátítása. A tudatos vállalása annak, hogy alkotásokat, műalkotásokat hozok létre és az ebbe a folyamatba vetett bizalom felelősséget és alázatot követel.

A doktori fokozatszerzés a megszerzést követő pedagógiai munka iránti elkötelezettséget jelenti. Az általam ez idő alatt szerzett tapasztalatok a saját magamra figyelés eredményeként jöttek létre. Az önnönmagára figyelés az ember fontos teendője. Úgy, mint ennek az elvetése is. Ennek az önreflexiónak a meglétével már korán szembesül az ember-gyerek, de valahogy az idő múlásával elhalványul és néha el is vész. Szerintem alkotói magatartás anélkül, hogy az alkotó el ne sajátítaná figyelme áramoltatását önnön magában és önmagán kívülre, elképzelhetetlen. A művésztanárnak számtalan feladata mellett fontos teendője ennek a kialakítása, és művelésének a fontosságára való figyelem felhívása. Az alkotással vállalt felelősségteljes véleménynyilvánítás a taníthatóság határán van. A megismerés mindenki számára más utakat rejt.

„A művészet, a művészeti tanulmányok és az alapstúdiumok ugyanaz a rekesz; olyan valami, ami csak mindennemű fogalmon kívül fogható fel, ami vonzza és végül mégis visszaveti a fogalmat: a teoretikus és

technikai képességek másvilága, amely a feltörése (elmélkedés) révén hívható elő. A tanulásban, a tudom-is-én hová valótörekvésben csak többé vagy kevésbé előrehaladott kezdők vannak, akik kisebb vagy nagyobb mértékben haladtak előre a feledtető tanulásban. A cél a kezdet, az első, az alap, a meredély, a lebegő bázis. Nem véletlenül van meg a művészetnek, akárcsak a filozófiának az arra való képessége, hogy egyszerűvé válják. Vagyis ami egyszerűvé válik, az művészi és filozófiai minőségre tesz szert.”²²

²² Hannes Böhringer: Filozófia a művészeti főiskolán. *Balkon*, 2001/5, 47 o.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm a témavezetőmnek Keserü Ilonának azt a magatartásformát, ami az alkotó ember művészetben való élésének mindenre kiterjedő megnyilvánulása. Ennek felismerése példaértékű tapasztalat számomra.

Köszönöm Wéber Katának a Doktori Iskola tudományos titkárának önzetlen segítségét és határtalan megértését.

Köszönöm Hegyi Csaba DLA festőművész kitartó ösztönzését.

Hivatkozott irodalom

- Babits Mihály: Bergson filozófiája. Anyag és emlékezet. *Nyugat* 1910/14. szám
- Belting, Hans: *Kép–Antropológia*. Képtudományi vázlatok. Budapest, 2003, Kijárat Kiadó
- Biedermann, Hans: *Szimbólum–Lexikon*. Budapest, 1996, Corvina Kiadó
- Böhringer, Hannes: Filozófia a művészeti főiskolán. *Balkon*, 2001/5
Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1995.
- Edith, Stein: *A kereszt tudománya. Keresztes Szent Jánosról írt tanulmányok*. Budapest, 1981, Szent István Társulat
- Erdély Miklós: *LEHETŐSÉG-VIZSGÁLAT*. In. Jelenlét 1989/1-2. szám (14–15)
Papp Tamás (gyűjt. és vál.): *Szógettó – Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*.
- Fülöp Géza: *Az információ*. Bővített, átdolgozott kiadás. Budapest, 1996 ELTE Könyvtudományi Informatikai Tanszék
- Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. T-TWINS KIADÓ, Budapest 1994
- Jung, Carl Gustav: *Az alkímiai konjukció*. Nyíregyháza, 1994, Kötet Kiadó
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. 2007, Budapest, L'HARMATTAN Kiadó. Szegedi Tudományegyetem, Filozófia Tanszék
- Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Mücsarnok–Intermedia, 1996, Budapest
- Panofsky, Erwin: *A perspektíva mint „szimbolikus forma*. In. uő. *Jelentés a vizuális művészetekben*. Tanulmányok. Budapest, 1984, Gondolat Kiadó
- Radnóti Sándor: A Pátosz és a Démon. Aby Warburgról. Kísérőtanulmány. In. Warburg, Aby: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Budapest, 1986, Helikon Kiadó
- Sartre, Jean-Paul: *A kép intencionális szerkezete*. In. Bacsó Béla (szerk.): *Kép–Fenomén–Valóság*. Budapest, 1997, Kijárat Kiadó
- Tánczos Vilmos: *Szimbolikus formák a folklórban*. Kairosz Kiadó, Budapest, 2008.
- Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Budapest, 2000, Jel Könyvkiadó
- Vattimo, Gianni: Pareyson, a kockázat mestere. In. Bacsó Béla (szerk.): *Olasz filozófiai hermeneutika. ATHENAEUM*, I. köt. 2. füz. Budapest, 1992, T-Twins Kiadó

A szerző szakmai életrajza

1967-ben született Szabadkán.

Tanulmányai

- 1987-1992 Képzőművészeti Főiskola, Budapest
alkalmazott grafika szak
- 1995-1997 Janus Pannonius Tudományegyetem, Művészeti Kar,
Képzőművészeti Mesteriskola, Pécs, festészet szak.
Mester: Keserü Ilona
- 1997-2001 Janus Pannonius Tudományegyetem, Művészeti Kar,
Képzőművészeti Mesteriskola, Pécs
Doctor of Liberal Arts program, festészet szak
Mester: Keserü Ilona

Szervezeti tagság

Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest
Közelítés Művészeti Egyesület, Pécs (tiszteletbeli tag)
Pécs-Baranya Művészeinek Társasága, Pécs

Egyéni kiállításai

- 1993 Fiatal Művészek Klubja Galéria, Budapest
Likovni Susret, Képzőművészeti Találkozó Galéria, Szabadka
Budapest Galéria, Budapest
- 1994 *Theartel Fesztivál*, Régi Zsinagóga, Szeged
Mű-terem galéria, Budapest
- 1995 *Restrikció*, RS9 színház, Budapest
- 1997 *Mindenből kettő*, Vízivárosi Galéria, Budapest
- 1998 *Szabásminta*, Közelítés Galéria, Pécs
- 1999 *Térmoduláció*, Közelítés Galéria, Pécs
Artéria Galéria, Szentendre
- 2000 Pécsi Kisgaléria, Pécs
Likovni susret, Képzőművészeti Találkozó Galéria, Szabadka
- 2004 *Status Quo*, Baranya Galéria, Pécs

Fontosabb csoportos kiállításai

- 1988 *Hárman*, Barcsay terem, Budapest
- 1990 Barcsay-terem, Budapest
- 1991 *Diplomakiállítás*, Képzőművészeti Főiskola, Budapest
- 1994 *Tolerance Fesztivál*, Budapest
- 1996 *Vajdasági Művészek Tárlata*, Likovni Susret, Képzőművészeti Találkozó Galéria, Szabadka

- Martyn Ferenc Emlékkiállítás*, Művészeti Kar, Pécs
Üvegfestészet az építészetben, Pécsi Kisgaléria, Pécs
A JPTE Képzőművészeti Mesteriskola éves kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
- 1997 *Városkép*, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum I. Pécs
Vajdasági Művészek Tárlata, Likovni Susret, Képzőművészeti Találkozó Galéria, Szabadka
1997–2000 *A PTE Művészeti Kar, Képzőművészeti Mesteriskola, DLA képzés hallgatóinak éves kiállításai*, Pécsi Galéria, Pécs
- 1998 *Mistrzowie i ich uczniowie (Mesterek és tanítványaik)* Galeria Krzysztofory, Krakow
Nick Passage, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum II. Pécs
A táj, Radnički Univerzitet, Subotica
Négy égtáj, A Művészeti Kar, Képzőművészeti Mesteriskola, DLA képzés festő hallgatóinak kiállítása, Olof Palme Ház, Budapest
- 1999 *Budapest Art Expo Friss*, Művészetmalom, Szentendre
- 2000 *A jövő ma*, Fialat képzőművészek és építészek nemzetközi kiállítása, Kévés Stúdió Galéria, Budapest
A PTE Művészeti kar, Képzőművészeti Mesteriskola
DLA képzés hallgatóinak visszatekintő kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
Tavaszi szél, Doktoranduszok Országos Szövetségének Találkozója, Szent István Egyetem, Gödöllő
- 2001 *Apolló program*, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum III. Pécs
Vízválasztó, Nyári Mozi Színházi Közösség, Civil Közösségek Háza, Pécs
Put, Gradska Kuća, Subotica
Csúcs – egy hét szabad művészet a hegyen, Jakabhegy, Mecsek
Baranyai Művészek, Művelődési Ház, Hajdúszoboszló
DLA képzés végzős hallgatóinak diplomakiállítása, Múzeum Galéria, Pécs
- 2002 *Tiszteletbeli Tagjaink*, Közelítés Művészeti Egyesület, Pécs
I. Pannon Tárlat, Vaszary Képtár, Kaposvár
Ét-Vágy Fesztivál, Asztal network, Modern Magyar Képtár II. Pécs
Jubileumi Tárlat, Pécsi Galéria, Pécs
Vajdasági Művészek V. Vándorkiállítása, Szabadka, Becse, Zenta, Újvidék, Bajmok, Ómoravica
Képzőművészeti Alkotóműhely, Etno Camp, Palics, Bucka Gányó Galéria, Szabadka
- 2003–2005
Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok Kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
- 2003 *Pécs-Baranyai Képzőművészek Tárlata*, Kortárs Galéria, Tatabánya
6Művelődési Ház, Törökszentmiklós, Bencés Apátság Galéria, Tihany
Bárka kikötő, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum, Művészetek Völgye, Pula
Déli Szél az Adrián, Studio Galerije Svetog Krsevana, Sibenik /Horvátország
„Ilonának”, Artéria Galéria, Szentendre

- Fiatal festők Keserü Ilona közelében 1983-2003*, Pécsi Galéria, Pécs
- 2004 *Pécs-Baranya képző- és iparművészete*, Arad, Temesvár/Erdély, Románia
 „Fa”, *Alkotótelep a Székelyföldön*, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum,
 Tusnád, Erdély, Románia
 „Déli Szél” az Adrián, eMKá Galéria, Művészeti Kar, Pécs
Hét Pécsi Művész, Heidelberg/Németország
- 2005 10 éves a képzőművészeti doktorképzés a Pécsi Tudományegyetem
 Művészeti Karán, *Ernst Múzeum*, Budapest
- 2007–2009 Színerő-Léptékváltás 1, 2, 3, 4, A PTE MK Doktori Iskola festészet
 program kurzusa
- 2008 *Víz és Élet*, Bajai Főiskola, Baja

Színházi díszlet és jelmeztervei

1993–1994

Operettépítők előadás és performance-ok

Nyári Mozi Színházi Közösség Szabadka, Szeged, Budapest

1992–1995

Aiowa Idemo u boj, Szeged, Theartel Fesztivál

Aiowa Projekt II. Budapest, Egyetemi Színpad

Aiowa Projekt III. Budapest, Egyetemi Színpad

Aiowa Projekt IV. Budapest, Lágymányosi Közösségi Ház

1995–1996

Weiss: *Marat Sade*, KPGT (Kazalište Pozorište Gledalište Teatar),
 Szabadkai Népszínház

W. Shakespeare: *János király*, KPGT, Szabadkai Népszínház

W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*, KPGT, Beograd

W. Shakespeare: *Othello*, Subotica

B. Brecht: *Éjjeli dobok*, KPGT, Beograd

J. Bach: *Sirály*, KPGT, Beograd

2000

Kleist, Tasnádi, Lajkó: *Közellenség*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

2002

Toomato, avagy a paradicsom, Nyári Mozi Színházi Közösség, Zenta

2003

Slobodan Tisma: *Az erdő királya*, Urbán András Társulata, Újvidék

2004

0,1 mg, (Csáth Géza szövegei alapján), Urbán András Társulata, Szabadka-Szeged

2005

Lány, aki ugatott a holdra Sylvia Plath naplója, Urbán András Társulata,
 Szabadka-Szeged

2006

Drakula. Urbán András Társulata, Szabadka-Szeged

2007

B. Brecht: *The Hardcor Machine*, Urbán András Társulat, ACUD Theater, Berlin.
W. Shakespeare: *Makrancos Kata* Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka
2008

Five for Two Nyári Mozi Színházi Közösség, Szabadka
2009

Beszédes István: *Szardénia*, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

Ösztöndíj

Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj, 2002–2004

Művei közgyűjteményben

Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Pécsi Tudományegyetem, Képzőművészeti Mesteriskola

Művei közterületen

Ház-kéz-boríték, Tusnád, Székelyföld, Erdély, Románia

Művészeti események szervezésében részt vett

1998. május.

Városkép I. Pécs (a Barbakán és a Széchenyi tér közötti terület) művészeti reprezentáció és alkotás, installáció, performance, koncertek és egyéb bemutatók
1998. szeptember.

Városkép II. Hild-udvar, Pécs / performance, installáció, kiállított műalkotás és akció

2001. május 25–27. *Apolló program* – Apolló Filmszínház, Pécs összművészeti fesztivál, Apolló Mozi, Pécs

2002. június 26–július 5. *Nyári Mozi* - képzőművészeti alkotóműhely Palics /Szabadka/

2002. július. Gasztronómia és Művészet: *Toomato, avagy a paradicsom*, Nyári Mozi Színházi Közösség Színházi Előadása, Civil Közösségek Háza, Pécs

2003. július. *Művészetek Völgye, Bárka kikötő*, Pula, alkotóműhely, performance és kiállítás

2003. szeptember 11–21. *Juzni Vetar / Déli Szél, Krapanj* – Horvátország, alkotóműhely az Adrián

2004. július 22–30. *Fa*, Alkotótelep a Székelyföldön, Tusnád, Erdély, Románia

Képjegyzék

A mellékletben látható fotók többségét saját magam készítettem. A festmények fázisait és a befejezett festményeket is sokszor örökítem meg. Ezek a fotók számomra olyan visszajelzések, amelyek segítségével távolságtartással tekintek a munkáimra. Egyfelől a tisztánlátást segíti számomra. Úgy szemlélhetem a festményeimet, hogy megszűnik az alkotás folyamán bennem felmerülő érzések és döntések kavardása. A fénykép távolságot teremt köztem és a munkafolyamat alatt bennem felmerülő érzések között. Megszüntette ezeket az érzéseket, kötődéseket úgy nézhetem a saját munkáimat, mint egy kívülálló. Ez okból sokszor használtam a rákövetkező alkotásoknál a saját munkáim fotóit mint előképet, vagy mint inspirációt. Felhasználtam ezeket mint kész dokumentumokat is, mint részleteket az aktuális képeimhez.

A képek reprodukciói korabeli saját analóg fotográfiák nagyításainak digitalizált nyomatai.

1. 1996, tus, akril, grafit, papír, 150x210 cm
2. 1995, olaj, vászon, 120x150 cm
3. 1996, akril, tus, lakk, papírkollázs, 150x210 cm
4. 1996, tus, akril, papír, 150x210 cm
5. 1996, akril, tus, ceruza, 150x100 cm
6. 1996, akril, papír, 150x100 cm
7. 1996, akril, olaj, fólia, vászon, 50x85 cm
8. 1997, olaj, vászon, 70x70 cm
9. 1996, akril, ragasztó, papír, 150x200 cm
10. 1996, akril, ragasztó, olaj, vászon, 190-200x225 cm
11. 1996–1997, akril, ragasztó, vászon, 140x200 cm

11. / b. Az előző kép részlete
12. / a. A következő, több darabból álló kép eredetije
12. 1997, akril, papír, lakk, rizspapír, fa, (befoglaló méret) 200x330 cm
12. / b. Az előző kép részlete
12. / c. Az előző kép részlete
13. / a. A következő kép eredetije
13. 1997, akril, grafit, lakk, vászon, 120x225 cm
14. 1997, papír, akril, változó méretű, oldalszélessége 13 cm, hossza 75 cm
14. / b. Az előző kép részlete
14. / c. ua.
14. / d. ua.
15. 1997, fólia, akril, papír, változó méret, a szalagok szélessége 17–18 cm
16. 1997, olaj, papír, fotó, vászon, 220x370 cm
17. 1997, akril, ragasztó, lakk, farost, 120x210 cm
18. 1997, akril, tus, lakk, grafit, vászon, 140x230 cm
19. 1997, akril, lakk, papírkollázs, változó méret
19. / a. részlet
19. / b. ua.
20. 1997, fotó, rizspapír, fa, 40x40 cm
21. fotó, rizspapír, fólia, akril, olaj, farost, 125x100 cm
22. 1997, grafit, akril, lakk, pauszpapír, fólia, farost, 175x360 cm
23. akril, rizspapír, lakk, farost, ajtó, 280x420 cm
24. Szabásminta című kiállítás Közelítés Galéria, Pécs, 1998
24. /b részlet
24. /c részlet
24. /d részlet
25. Cím nélkül, 1998, vászon, akril, átragasztás, 80x120 cm
26. Cím nélkül, 1998, vászon, akril, átragasztás, 120x150 cm
27. Cím nélkül, 1998, vászon, akril, átragasztás, 135x353 cm

28. Cím nélkül, 1998, papír, akril, tus, 120x150 cm
29. Cím nélkül, 1998, fotó, fólia, 70x50 cm
30. Párnák, 1998, faforgács, fólia, 30x40x20 cm
31. „X”, 1998, fa, porcelán, fotó, 76,5x80x30 cm
31. /b „X”, 1998, fa, porcelán, fotó, 76,5x80x30 cm
32. „X”, 1998, fa, porcelán, fotó, 76,5x80x30 cm, részlet
33. Óra, 1998, fal, fotó, 100x100 cm, részlet
34. Óra, 1998, fal, fotó, 100x100 cm
35. Párna – újság, 1998, fólia, képeslap, 21x29,4 cm
36. 1999, akril, vászon, 150x190 cm
37. 1999, akril, vászon, 130x235 cm
38. 1999, akril, vászon, 160x200 cm
39. 1999, akril, vászon, 160x200 cm
40. 1999, akril, vászon, 140x200 cm
41. 1999, akril, vászon
42. *3-as számú kép. Cím nélkül.* 2001, akril, vászon, 120x150 cm
43. *Távolság.* 2001, akril, vászon, 120x150 cm.
44. *Visszaidézett látvány.* 2002, akril, vászon, 127x151 cm
45. *Cím nélkül (Diplomamunka).* 2001, akril, vászon, 160x235cm
46. 1999, akril, vászon, 180x180 cm
47. *Ház, kéz boríték.* 2004. 300x280x120cm, fenyőgerenda, szög, Tusnád.



1. 1996, tus, akril, grafit, papír, 150x210 cm



2. 1995, olaj, vászon, 120x150 cm



3. 1996, akril, tus, lakk, papírkollázs, 150x210 cm



4. 1996, tus, akril, papír, 150x210 cm



5. 1996, akril, tus, ceruza, 150x100 cm



6. 1996, akril, papír, 150x100 cm



7. 1996, akril, olaj, fólia, vászon, 50x85 cm



8. 1997, olaj, vászon, 70x70 cm



9. 1996, akril, ragasztó, papír, 150x200 cm



10. 1996, akril, ragasztó, olaj, vászon, 190-200x225 cm



11. 1996–1997, akril, ragasztó, vászon, 140x200 cm



11. / b. Az előző kép részlete



12. / a. A következő, több darabból álló kép eredetije



12. 1997, akril, papír, lakk, rizspapír, fa, (befoglaló méret) 200x330 cm



12. / b. Az előző kép részlete



12. / c. Az előző kép részlete



13. / a. A következő kép eredetije



13. 1997, akril, grafit, lakk, vászon, 120x225 cm



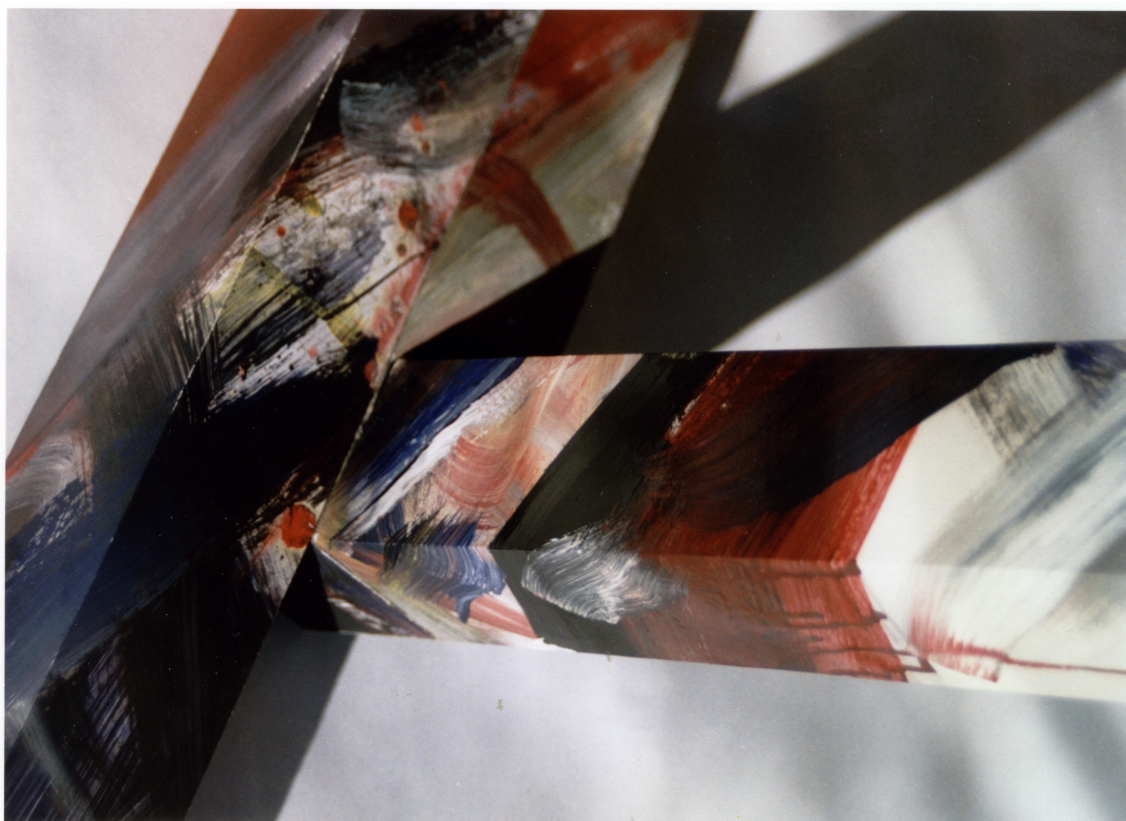
14. 1997, papír, akril, változó méretű, a hasáb oldalszélessége 13 cm, hossza 75 cm



14. /b.



14. / c.



14. / d.



15. 1997, fólia, akril, papír, változó méret, a szalagok szélessége 17–18 cm



16. 1997, olaj, papír, fotó, vászon, 220x370 cm



17. 1997, akril, ragasztó, lakk, farost, 120x210 cm



18. 1997, akril, tus, lakk, grafit, vászon, 140x230 cm



19. 1997, akril, lakk, papírkollázs, változó méret



19. / a. Részlet



19. / b. Részlet



20. 1997, fotó, rizspapír, fa, 40x40 cm



21. 1997, fotó, rizspapír, fólia, akril, olaj, farost, 125x100 cm



22. 1997, grafit, akril, lakk, pauszpapír, fólia, farost, 175x360 cm



23. 1997, akril, rizspapír, lakk, farost, ajtó, 280x420 cm



24. Szabásminta, installáció, Közelítés Galéria, Pécs, 1997, akril, vászon (részlet)



24. /a Szabásminta, installáció, Közelítés Galéria, Pécs, 1997, akril, vászon, fal (részlet)



24. /b Szabásminta, installáció, Közelítés Galéria, Pécs, 1997, akril, vászon, fal (részlet)



24. /c Szabásminta, installáció, Közelítés Galéria, Pécs, 1997, akril, vászon, fal, tükör, varrógép (részlet)



24. /d Szabásminta, installáció, Közelítés Galéria, Pécs, 1997, akril, vászon, varrógép (részlet)



25. Cím nélkül, 1998, vászon, akril, átragasztás, 80x120 cm



26. Cím nélkül, 1998, vászon, akril, átragasztás, 120x150 cm



27. Cím nélkül, 1998, vászon, akril, átragasztás, 135x353 cm



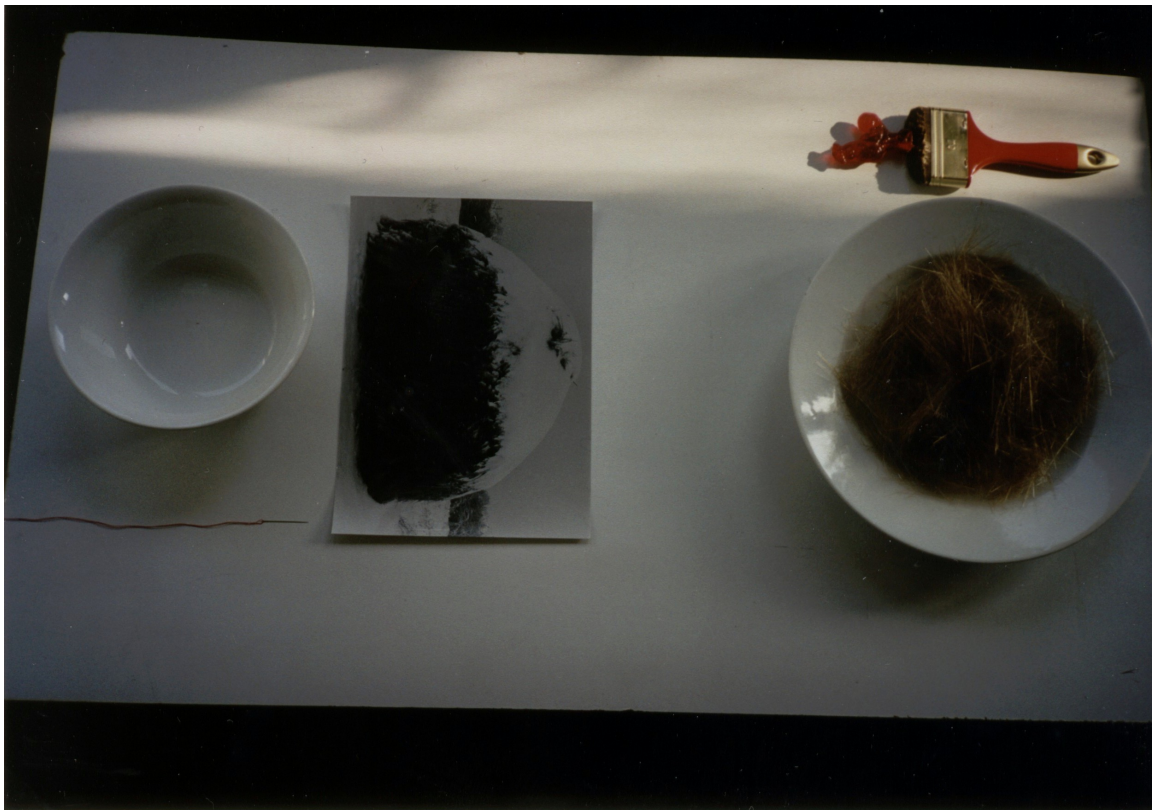
28. Cím nélkül, 1998, papír, akril, tus, 120x150 cm



29. Cím nélkül, 1998, fotó, fólia, 70x50cm



30. Pámák, 1998, faforgács, fólia, 30x40x20 cm



31. „X”, 1998, fa , porcelán, fotó, 76,5x80x30 cm



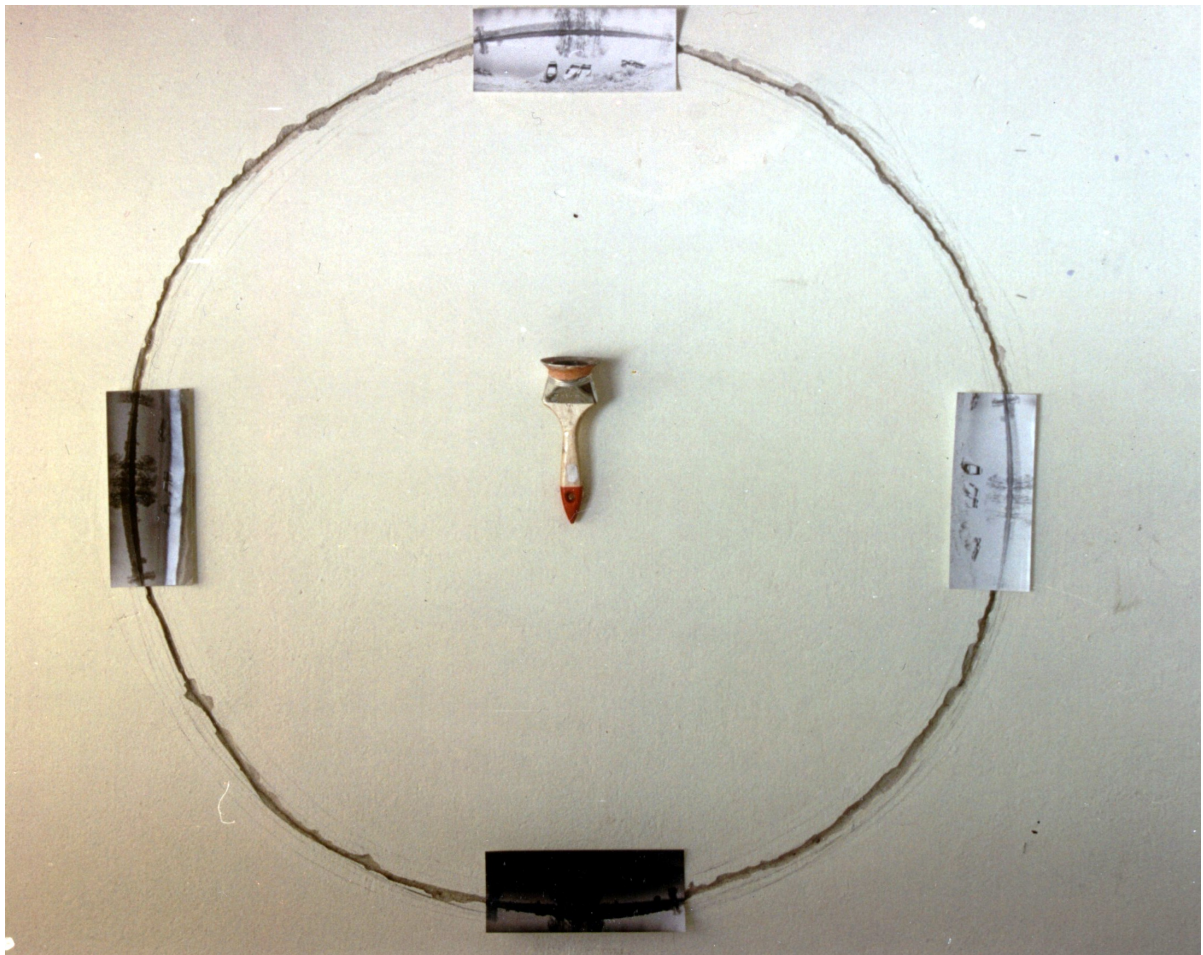
31. /b „X”, 1998, fa , porcelán, fotó, 76,5x80x30 cm



32. „X”, 1998, fa , porcelán, fotó, 76,5x80x30 cm, részlet



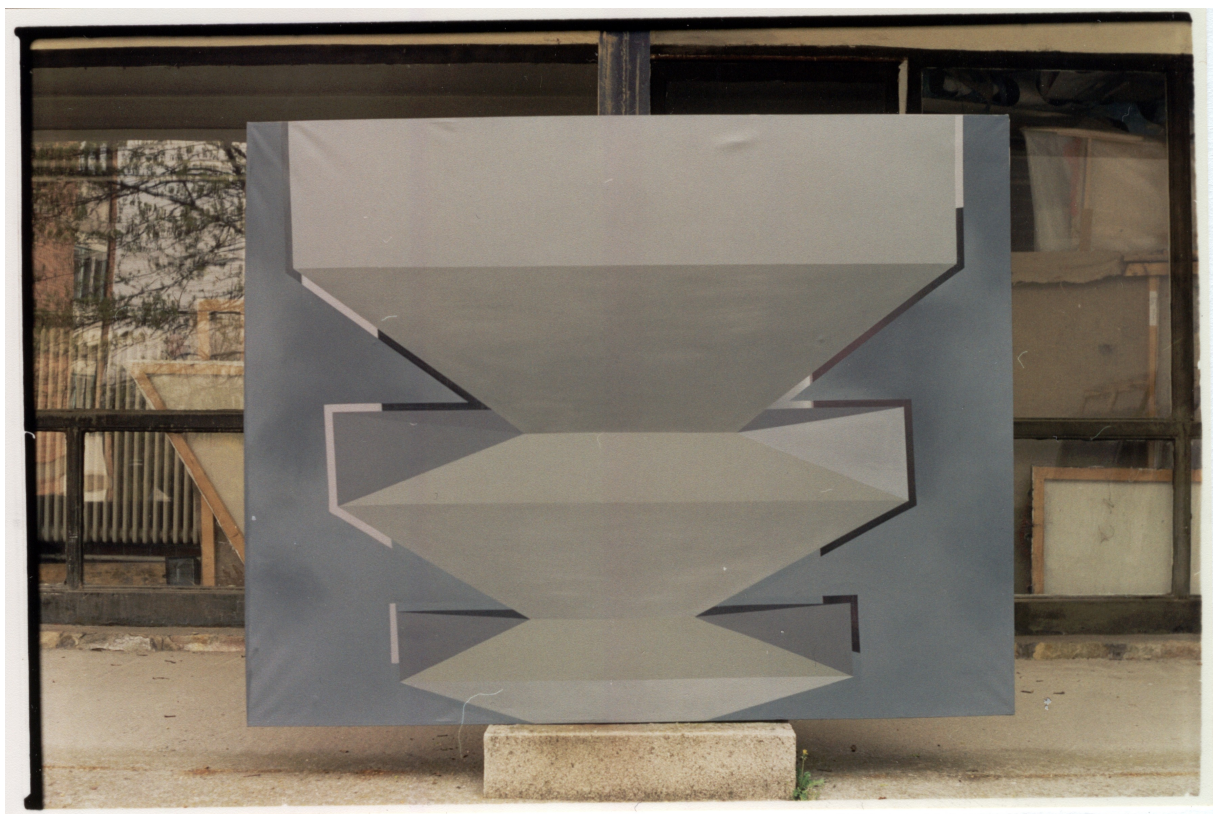
33. Óra, 1998, fal, fotó, 100x100 cm, részlet



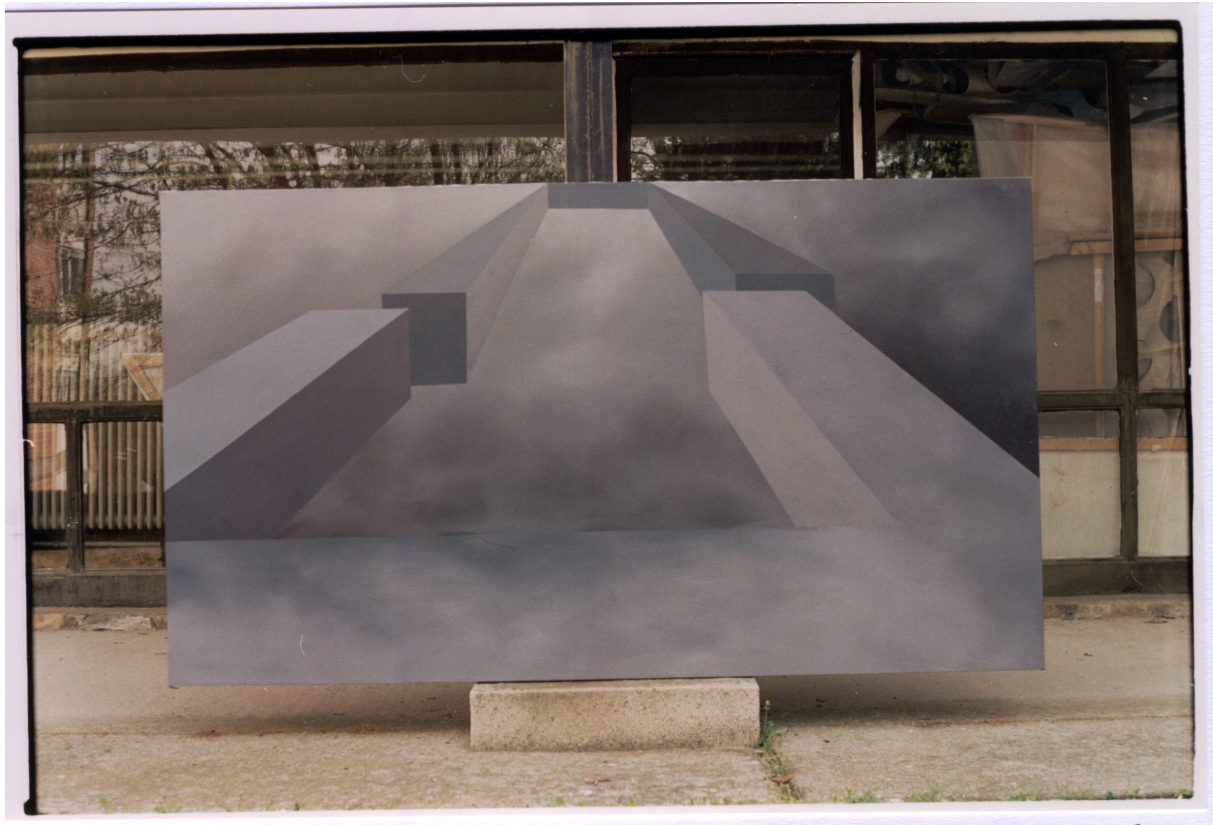
34. Óra, 1998, fal, fotó, 100x100 cm



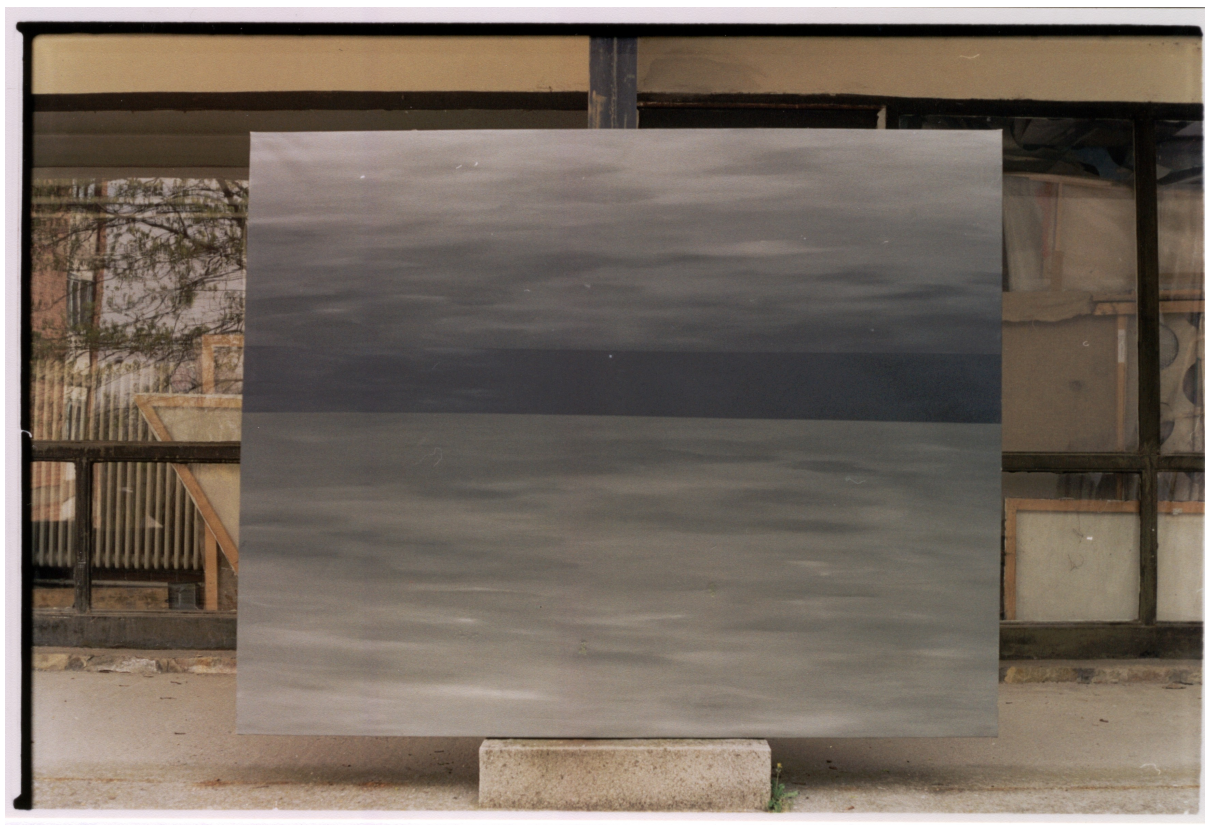
35. Párna – újság, 1998, fólia, képeslap, 21x29,4 cm



36. 1999, akril, vászon, 150x190 cm



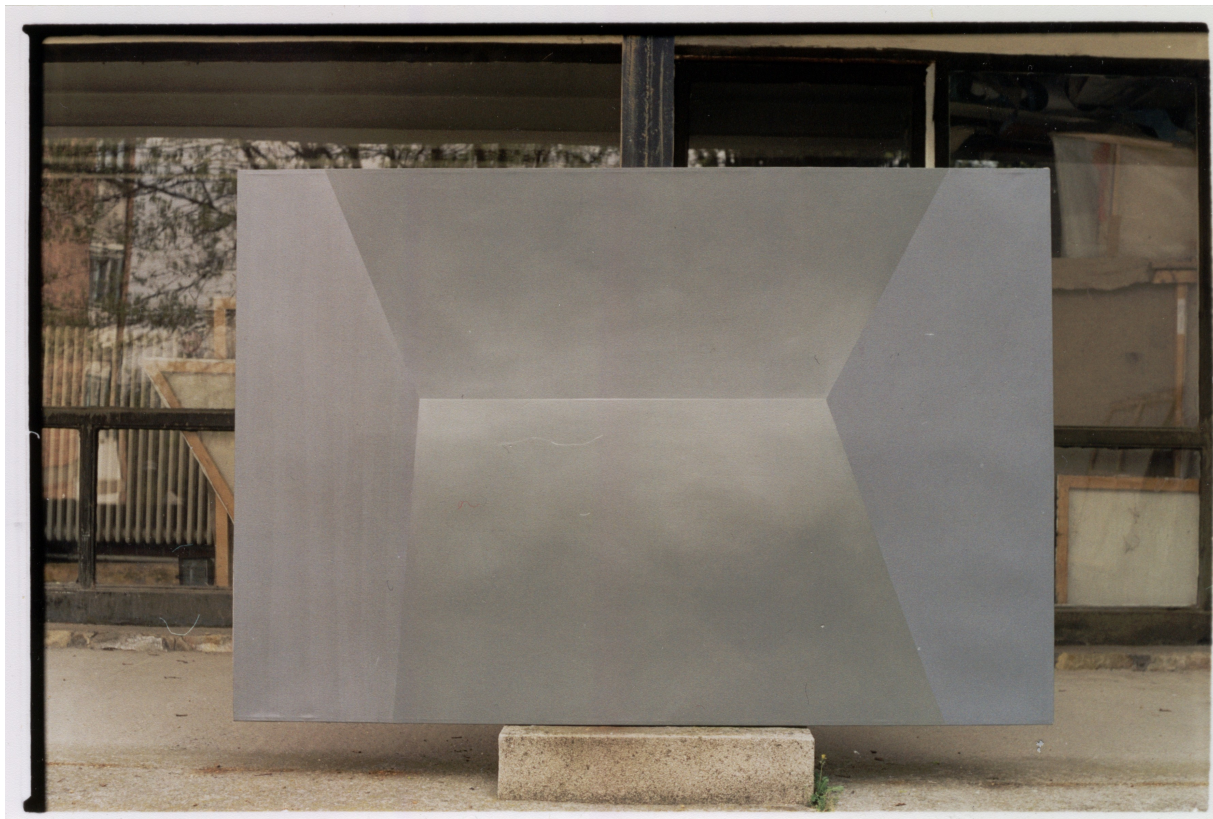
37. 1999, akril, vászon, 130x235 cm



38. 1999, akril, vászon, 160x200 cm



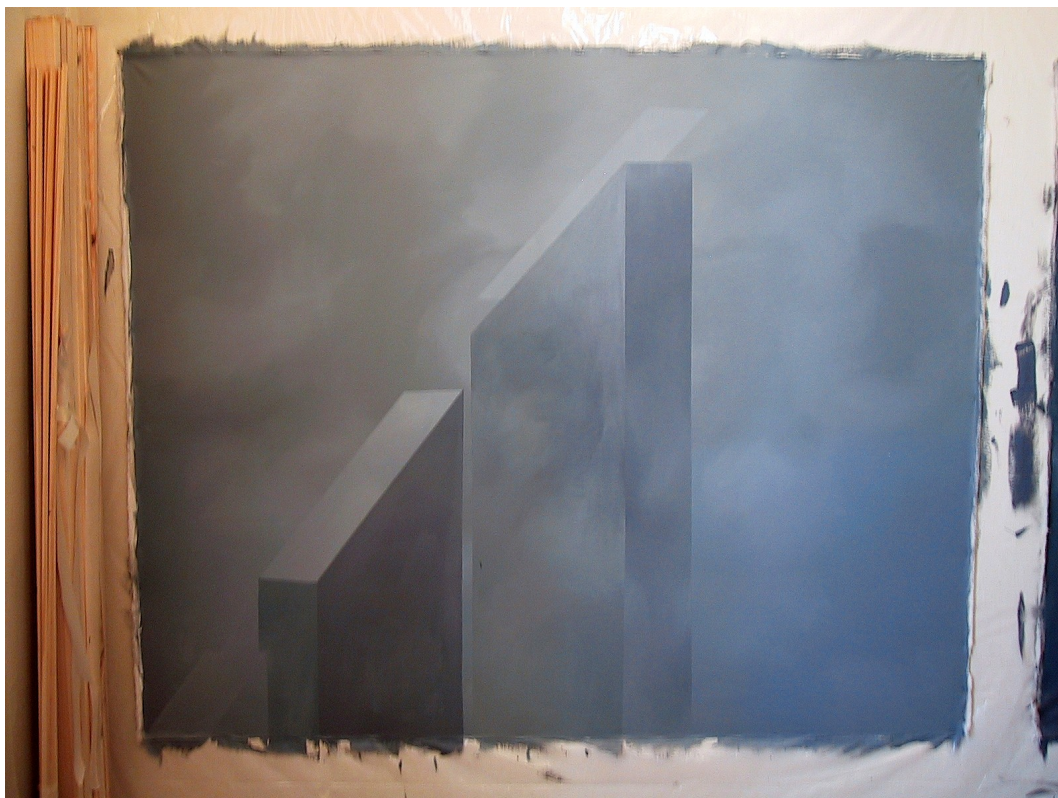
39. 1999, akril, vászon, 160x200 cm



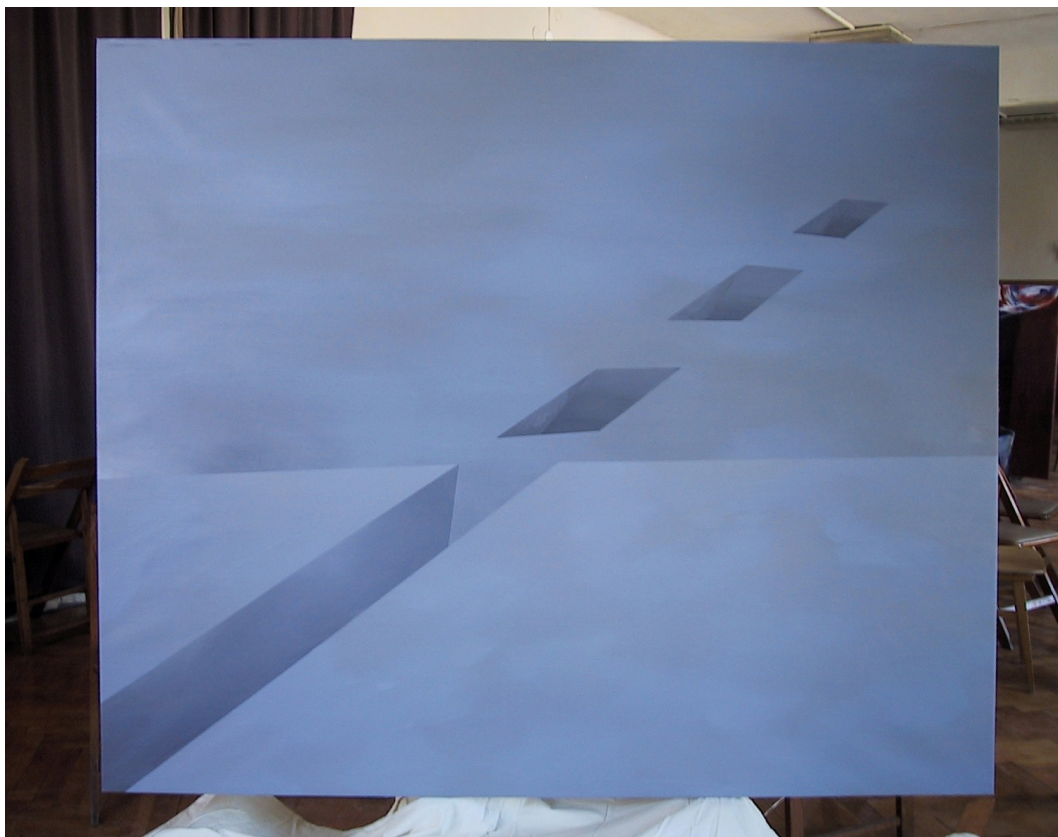
40. 1999, akril, vászon, 140x200 cm



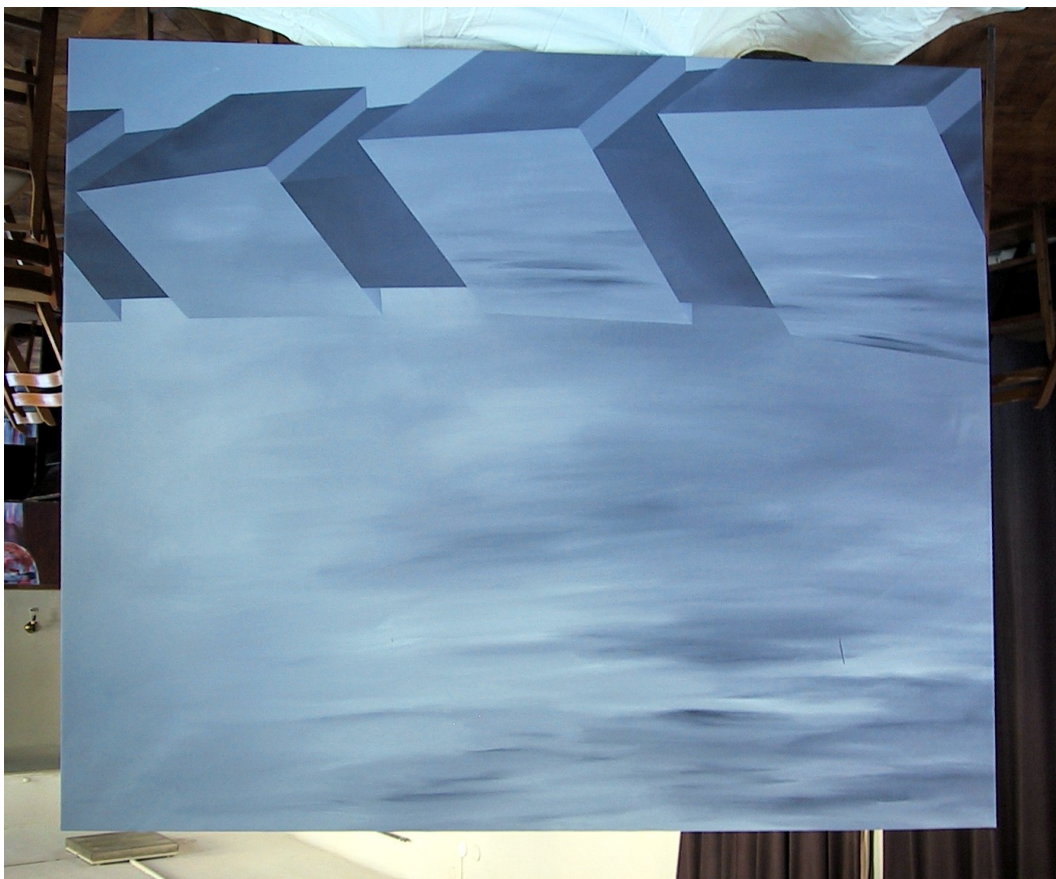
41. 1999, akril, vászon, 120x260 cm



42. 3-as számú kép. Cím nélkül. 2001, akril, vászon, 120x150 cm



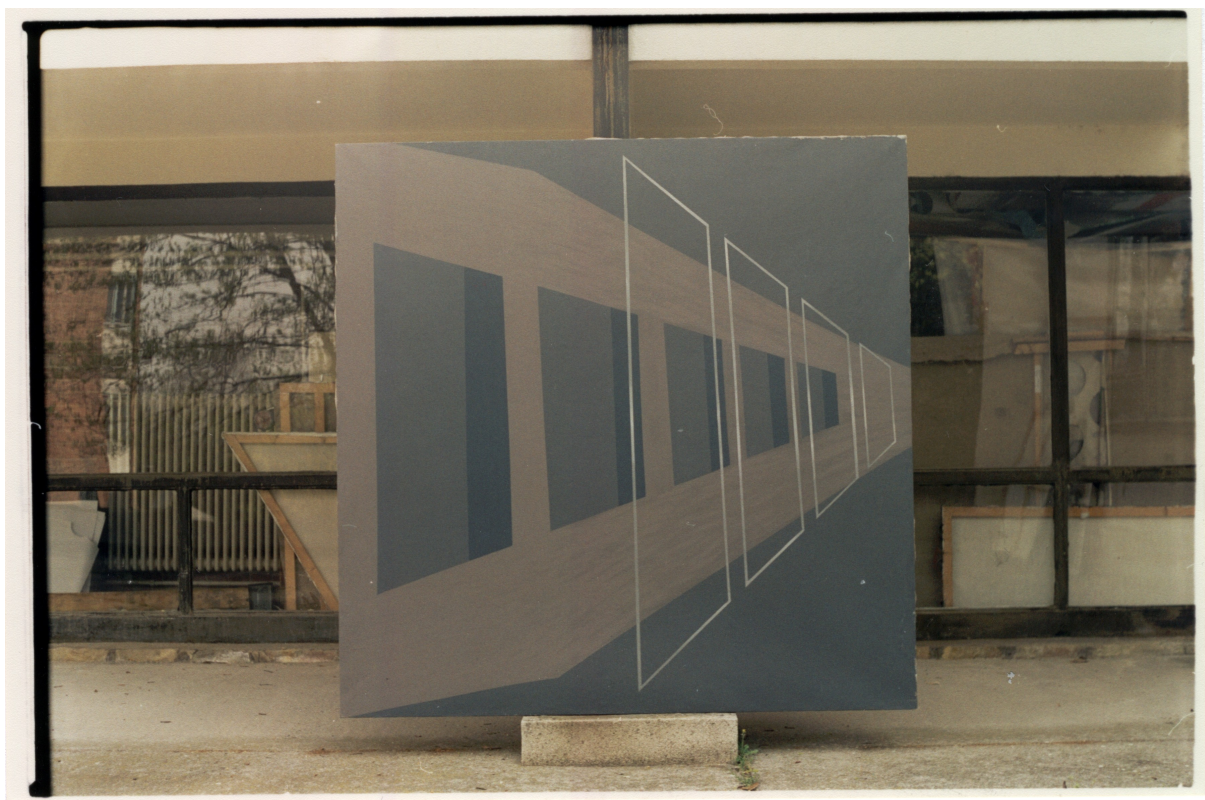
43. Távolság. 2001, akril, vászon, 120x150 cm



44. *Visszaidézett látvány*. 2001–2002, akril, vászon, 127x151 cm



45. *Cím nélkül (Mestermunka)*. 2001, akril, vászon, 160x235 cm



46. 1999, akril, vászon, 180x180 cm



47. Ház, kéz boríték. 2004. 300x280x120cm, fenyőgerenda, szög, Tusnád, Bója-tető.