

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola



Irányított véletlenek

EGY SZEMLÉLETMÓD OBJEKTIVÁCIÓI A KÉPTŐL A HAPPENINGIG

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

KÉSZÍTETTE: KOLESZÁR FERENC

TÉMAVEZETŐ: FUSZ GYÖRGY

Budapest, 2011.

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	4
Tézisek – konklúziók	5
1. A címről	6
2. A kutatás áttekintése	7
2.1. Előzmények	7
2.2. A folyamat külső jellemzői	8
2.3. A folyamat belső jellemzői	8
3. KÉP	9
3.1. Kapcsolódások	9
3.2. Képek és használatuk	9
3.3. Egyszerű gépek	10
3.4. <i>Vista</i> – festészet és kerámia metszéspontján	10
3.5. Miből és mitől lesznek képek?	11
3.5.1. Relációk	11
3.5.2. A kép és a kánon	12
4. META-ESZKÖZ	13
4.1. <i>Kompakt kép</i>	13
4.2. <i>Utóképek</i>	14
5. NYITOTT MŰ	16
5.1. <i>Public relations</i>	16
5.1.1. Elméletben	16
5.1.2. Gyakorlatban	17
5.1.2.1. 2009.	17
5.1.2.2. 2010.	18
5.2. <i>Stretched moment</i>	19
5.3. „Van igazság?”	19
5.4. Vonalak	20
6. TŰZ	21
6.1. <i>Clever disobedience</i>	21
6.2. A tűz világi használata	22
6.3. Tűz a decollage-tól a performanszig	22
6.3.1. Tűz a nemzetközi kortárs művészetben	22
6.3.2. Három mai nemzetközi példa	23
6.3.2.1. Cai Guo-Qiang	23
6.3.2.2. Etsuko Ichikawa	24
6.3.2.3. Tűz-happening-kerámia	25
6.3.3. A tűz a magyarországi művészetben	26
6.3.3.1. Szirtes János	26
6.3.3.2. Tűz a kortárs magyar kerámiaművészetben	26
6.3.3.2.1. Kecskeméti Sándor	27
6.3.3.2.2. Fusz György	27
6.3.3.2.3. Néma Júlia	27
7. TAPASZTALATALAKÍTÁS	28
7.1. Módjai	28
7.1.1. <i>Private aspect</i>	29
7.2. Meghatározása	29
7.2.1. <i>Hosszú expók, rövid képek</i>	29
7.3. Eszközei	30
7.3.1. <i>Árnyas</i>	31
8. Ismét kerámia	33
8.1. Mű-szer-szám	33
8.2. <i>AEKI ... IKEA</i>	34
9. HAPPENING: Cselekvő emberek a térben	35
9.1. <i>Pontos-pontatlan</i>	35
10. A véletlenek irányítása	37
10.1. Záró gondolatok	38
Bibliográfia	39
Mellékletek	42

Irányított véletlenek **Egy szemléletmód objektivációi a képtől a happeningig**

Kutatásaim a *kép anyagai és technikai* témakör meglehetősen tágra szabott keretei között indultak. A téma-választásnak nem titkolt oka az volt, hogy magába tudja foglalni annak során születő, több műfajt is érintő eredményeit. Ezt az összetett folyamatot igyekeztem megragadni az itt megfogalmazott címmel.

Mindennapjainkat elárasztják a képek, melyek különböző forrásokból származnak, és más-más szándékkal juttatják el őket felénk. Változó sikerrel tudjuk megítélni, hogy mit szeretnének tőlünk, miként jöttek létre, hogy működnek. Ebben a képáradatban egy kisebb ösvény jut a kerámiának is, és csak akkor vesszük észre, hogy hányfelé vezet, ha elindulunk rajta. Közben gyakran nem látjuk, hogy mások, más ösvényeken talán ugyanarra tartanak, illetve az ő számukra is akkor lenne mindez egyértelmű, ha felülről tudnánk látni a sétát. Manapság erre kétféle mód kínálkozik. Az egyik a technika által felkínált és tőlünk függetlenül fejlődő külső szem, a másik a – speciális gyakorlatokkal fejleszthető – belső szemünk. Én ezek közül mindkettőt jónak tartom. Hol a technikára, hol a gondolatokra támaszkodva figyeltem, hogy melyik jelzés vonatkozhat rám, hogy mindenképp odaérjek egy jó túraszakasz befejezését jelentő táborúzhöz, ahova már biztos, hogy sokan előttem érkeztek. Mégis úgy gondolom ez nem fog zavarni, mert mindenkinek sok mesélnivalója lesz. Ennek ellenére sejtem, hogy a kezdeti feszélyezettségem miatt a következő korántsem meseszerűvel állnék elő:

Kezdetben tisztán a szakmára jellemző és a tárgyak kiégetésével lezáruló anyag- és eszközhasználat keretein belül dolgoztam. Ezt követően használtam olyan technikákat, ami a tárgyak kiégetése utáni szakaszban is feltételezi a velük való fizikai relációkat. Az ehhez választott – ellentmondásossága ellenére vagy pont emiatt alkalmasnak tűnő – tűz médiuma a szakma szerves része. Talán jelen volt a „nagy bummm”-ban, birtoklásának kérdése visszavezet az emberré válás folyamatához vagy Prométheuszig és „ott lobog” Platón barlangjában. Közben meg majd nézzük a tüzet, mert úgy szokás.

Tézisek – konklúziók

- *A kerámia készítésben az egyébként is egy rendszerben szereplő tűz és kerámia – a megszokott használatokhoz képest – új elrendezésben alkalmas saját magán létrehozott „intakt” képeket produkálni. A kutatás során ez többféle képpen valósult meg:*

A szabadban történő égetéshez tervezett Kompakt kép egy ilyen megoldási lehetőséget mutatott. A stúdió vagy galéria környezetben is működtethető verziók közül a kerámia lap és a benne elhelyezett gyufaszálakból épített kompozíciók további ilyen megoldásokat adnak.

- *A kerámián kivitelezhető egy olyan eljárás, ami az így keletkező lenyomatok megőrzésére alkalmas.*

Ezt az alaptest végleges tömörségűre való kiégetése mellett porózus felületet biztosító fehér agyagfelülettel (engób) lehet elérni. A lenyomatok teljes eltüntetése a tárgy ismételt felfűtésével ugyancsak „intakt” módon megoldható.

- *A fentieknek egy, a jelhagyásban szerepet játszó tényezőket (médiüm-eljárás-tárgy) minél szorosabb egységbe foglaló vizsgálódás képes megfelelni. Ez két következményt vont maga után.*

Egyrészt a fenti egységét szem előtt tartó kísérletek a folyamat koncepciózus megközelítéséhez vezettek, aminek eredményeként redukált formai és kompozíciós elemekre szorítkozó munkák születtek.

Másrészt az így kialakított tárgyak az alkotó szerepének megkérdőjelezését vetették fel. Az így keletkezett időbeli és térbeli űrben jelent meg a befogadó végpontjából a közreműködő, alkotó állapotba invitált ember.

- *Az alkotás, mely magában foglalja a kísérletezést, gyakran az anyaghasználat, illetve a technológia szabta határok átlépését követeli meg.*

Munkám során ennek az anyaghasználat kötöttségein átívelő lenyomatnak a fogalma jelenik meg különböző médiümokban és műfajokban. A Mozdulat című képsorozat darabjainak gesztusszerű kerámia felület jelölései, az Utóképek meta eszközeinek tűzzel komponált felületei, az Árnyas című installáció árnyék nyomai, illetve a doktori kutatást záró Pontos – pontatlan című installációhoz kapcsolódó event mind a nyomhagyás fogalma köré szerveződnek.

- *A kerámia public-art területén való tematizálhatóságát vizsgálta a Public relations projekt, ami alkalmas a hallgatókkal való együtt gondolkodás felületeként funkcionálni. Célja az volt, hogy lehetőséget teremtsen a hibás városi szövet kérdéskörét tárgyaló sok nézőpontú válaszalmaz kialakulásához.*

A létrejött munkák ezt igazolják. A projekt évfolyamtól független, vagyis bármely szinten eredményezhet adekvát válaszokat. A projektek során szerzett elméleti és gyakorlati ismeretek alakították a nyitott műhöz való viszonyomat és beépültek a kutatás folyamatába, úgy mint perspektívaváltás, személyes bevonódás, mint a befogadóhoz való viszony.

- *A kutatás során feltárt fogalmak különböző relációkban állnak egymással, ezért a hozzájuk kapcsolt munkák többféle megközelítést tesznek lehetővé.*

A nyomhagyás mellett a nyitott mű fogalma jelenik meg a Hosszú expók-rövid képek és az Árnyas című installáció átmeneteiben, melyekben arányváltások, a munka részét képező szöveg szolgálta a résztvevő és mű közötti kommunikációt. Az AEKI...IKEA című munkában egy elképzelt felhasználó részvételi lehetőségeinek bővítése vezetett a kép végső szerkezetéhez, logikájához.

A munkákban a kép készítése és használata átfedésbe kerül az által, hogy a kép készítését lehetővé tevő „meta-eszközök” képezik az alkotás tárgyát, míg a befogadó, felhasználói és társalkotói helyzetbe kerülve lép be a mű használatának fázisába. Mindez rokonságot mutat a dolgozatban tárgyalt tapasztalat alakítását célnak tekintő alkotói magatartással.

Irányított véletlenek

1. A címről

A cím összetevőinek értelmezése segíthet körvonalazni azt a folyamatot, aminek összefoglalására ebben a dolgozatban tesztek kísérletet.

Az irányítottságot a direkcióval jellemezhetjük. Ez egy irányba való elmozdulás, egy cselekvést jelölő tulajdonság, ami a cselekvést befolyásoló tényezők eredőjeként egy cél felé közelít.

A véletlen ezzel szemben – legalább is az ember számára – nem megfejthető irányba és céllal jön létre. Ezt az irány hiánya és szintén valamilyen cselekvéshez való kapcsolódás jellemzi. Az előbbi a determinációval az utóbbi az indeterminációval van kapcsolatban.

Látható, hogy a két értelmezés közötti összefüggés maga a cselekvés. Ez a cselekvés (számomra) egy vizsgálódás, amiben szerepet kapnak ismeretlen motivációk, az alkotás folyamatának kezdetéhez képest ismeretlen kimenetek, a befogadó személyes motivációi.

A *véletlenek irányítása* egy szemléletmódot jelöl, ami feltételezi, hogy a vizsgálódás mentén képesek leszünk a dolgokat szabadon újrafogalmazni.¹ Azokat, amelyek itt a kerámia, kép, tapasztalat, befogadó és ezek között létesített kapcsolatokat érintik.

¹ Tolvaly a művészetet folyamatos kényszerű átváltozásokként írja le, ami „átváltásai közben áldozat is, mivel hol magával szemben, hol a valósággal szemben, hol a közönséggel szemben játssza el mimikrijét... a valóság metaforájaként viselkedik: a szerkezet megváltoztatásával, de a lényeg megtartásával alakítja át a történetet, másképp állítja össze az elemeket; más nyelvet használ.” TOLVALY Ernő, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény, A&E '93 Kiadó, Budapest, 1995, 11.

2. A kutatás áttekintése

2.1. Előzmények

A dolgozatban a kutatás során létrejött alkotásokat, összefüggéseiket mutatom be a hozzájuk vezető elméleti és gyakorlati tapasztalatok mentén. Itt két olyan viszonypontra vázolok röviden, amihez képest, illetve amelynek segítségével talán jobban megérthetőek a dolgozatban bemutatott munkák.

A plein-air munka egy alkotói helyzet teljes megélésére adott lehetőséget, ami kiterjedt a festést körülvevő minden eseményre. Az utazással, témakereséssel, időjárással fennálló kapcsolatai az alkotó számára az étellel egybefonódó művészet megélésének (romantikus) lehetőségét adja. Ez az élmény jelentette számomra a képzés kezdeti motivációit. A kutatás során létrehozott munkák fényében már nem meglepő, hogy akkor (is) egyfajta nyomrögzítés volt a munkák fő célja. A tájban megfigyelhető, változó fény lenyomatok, a fény-árnyék viszonyok jelentették munkám témáját, amelyeket a teret redukált formában megjelenítő képeken vizsgáltam.

Egy másik ilyen viszonypontra, vagyis látens katalizátorra a 2004-ben tervezett *Földvirág* nevű környezetbarát ajándéktárgyat tekintem. A *Földvirág* a felhasználó aktív közreműködésére épített. Olyan területen (élettelen–élő átmenet) próbálta érvényesíteni a design nyelvezetét, és ezzel tervezett felhasználási módokat sugallni, ami a problémakörben jelen lévő változók miatt egy összetett helyzetet jelentett. Miközben a tárgy felhasználási módjai közötti választás lehetőségét kínálta fel, egy ősi folyamatot foglalt bárki számára kezelhető rendszerbe.

A tárgyhoz rendelt funkciók között szerepelt egy idealizált működési mód, miszerint azokat használóik köztereken megjelenő színfoltokként, organikus tagekként, gerillakertészet „Molotov-koktéjjaiként” is értelmez(het)-ik. A *Földvirágnak* egy önállóan működő termék szempontjainak kellett megfelelnie, illetve a tárggyal megfogalmazott üzenetet (t.i. a környezettudatos létmód fontos eleme jelenünknek) képviselt.²

² A tárgy leírását, valamint a hozzá kapcsolódó képeket ld. a 4. sz. melléklet, illetve <http://viragom.blogspot.com/> oldalon.

2.2. A folyamat külső jellemzői

A művészeti kutatás lényeges jellemzője az akadémiai kutatáshoz viszonyítva, hogy

[n]em egyértelműen besorolható az alfa, béta és gamma területek (hermeneutika, empirikus tudományok, társadalomtudományok) egyikébe sem, ám valamennyiükkel kapcsolatban van, (...) folyamatosan képes a különlegesség, a szabálytalanság és a másság kritikus nézőpontjának megvalósítására.³

A fentiek már megmutatják, hogy mi adja a művészeti kutatás jellegzetességeit és egyben előre vetítik nehézségeit is. Azonban a kutatás, a munka legnehezebb szituációja annak összefoglalása, amikor az alany és tárgy szerepek folyamatos változásaival kerül szembe az alkotó, vagy ahogy Havasréti írja, „hol van az azonosulás határa, az elemző és az elemzett között, és mi az azonosulás minimuma az értelmes vizsgálódáshoz?”⁴

Horányi Özsébetnek, a megismerés folyamatáról megfogalmazott definíciójából pedig kiderül, hogy milyen jelenségekre kell számítanunk a vizsgálódás során.

[A] megismerés alapvetően kategorizálást jelent: a jelenségek, általában a világ tagolását. Annak észrevételét, hogy amit addig egységesnek, homogénnek tekintettünk, azon belül vannak különbségek; illetőleg annak észrevételét, hogy amiket addig különbözőnek tekintettünk, azok hogyan egységesek mégis, mi homogenitásuk alapja. Ha így tekintünk a megismerésre, akkor – természetesen – az a legfőbb kérdés, miféle kategóriák mentén tagoljuk, illetőleg tagoljuk újra – szakadatlanul – a világot. Mire érzékenyek ezek a kategóriák és mire nem.⁵

A tagolás kezdetben a létrehozott kerámia és tűz alapú képek leválasztását jelentette más típusú képekről, majd ezek az index⁶, a nyitott mű⁷, illetve „a tapasztalatot alakító művész”⁸ fogalmán keresztül mutatták meg rokonságukat a tőlük eltérő művészeti jelenségekkel. Ezek a fogalmak segítettek megérteni „hogyan egységesek mégis, mi homogenitásuk alapja”, mi köti össze az itt tárgyalt munkákat.

2.3. A folyamat belső jellemzői

A médium-eljárás-tárgy hármasságán fejlődő folyamatok különböző műfaji eredményekre vezettek. Vagyis a kezdetben külön szempontokból vizsgált kérdéskörök – az „öndokumentáló” műként megfogalmazott kép, a kurzusok során vizsgált pixelhibák átértelmezései és a vele párhuzamosan létrehozott installációk egy összefüggő folyamat különböző pontjain jelentek meg.

A kutatáshoz tartozó munkákat megpróbáltam négy, egymásra épülő csoportba elhelyezni. Ezek a KÉP, a META-ESZKÖZ a NYITOTT MŰ és a HAPPENING.

3 SLAGER, Henk: Methododicy = <http://www.intermedia.c3.hu/~artresearch/> [2011.05.11.].

4 HAVASRÉTI József: Alternatív regiszterek, Typotex, Budapest, 2006, 234.

5 HORÁNYI Özsébet idézi HAMP Gábor: Vizuális és nyelvi üzenetek Individualitás a képek kontextusában. In: KAPITÁNY Ágnes, KAPITÁNY Gábor (szerk.) Vizuális üzenetek tervezése és alkalmazása, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2005, 41.

6 „Index alatt a jeleknek azt a típusát értem, amely egy ok fizikai manifesztációjaként jelenik meg - mint például a nyomok vagy a lenyomatok.” Rosalind KRAUSS: Megjegyzések az indexről I. II. = <http://www.exsymposion.hu/> [2011.05.08]

7 Ld.: A nyitott mű c. részt.

8 Ld.: Tapasztalat alakítás c. részt, Vö. Oskar BATSCHMANN: A művész a tapasztalat alakítója. In: NAGY Edina (szerk.): A kép a médiaművészet korában. L'harmattan Kiadó, Budapest, 2006, 167–192.

3. KÉP

3.1. Kapcsolódások

Számomra a kerámia használata, a létrehozás gépi processzusa egy irányító rendszer korlátaival és egyben az anyag esetlegességeivel szembeesítő alkotási móddal jártak együtt. Az ezekben – utólag visszatekintve – jelen lévő folyamatok ok-okozati összefüggései visszaköszöttek a munkákon.

A doktori iskola idejére tehető kutatás közvetlen előzménye diplomamunkám *Kapcsolódások* című képsorozata⁹ volt, amelyekhez képlékeny, az alakítás során elmozduló szilikát masszákat használtam. Kialakításuk legfőbb szempontja a képek saját kompozíciós egysége volt. A képek felületén használt foltokat a rájuk felvitt, különböző szemcseméretű anyagok bepréselésével alakítottam ki. A kompozíciókat befolyásolták korábban készített monoprintjeim, de azokat a kerámia anyagsajátosságaira adaptált módon, kerámia laphúzón egy-másba préselt foltokból készítettem el.

3.2. Képek és használatuk

David Novitz a képek kommunikációban betöltött szerepét a nyelvi közlések jellemzőivel párhuzamosan vizsgálja. Anélkül, hogy jelen dolgozatban megvizsgálhatnám írásának további összefüggéseit, kiemelem a kutatás szempontjából fontos, képekről, használatukról, valamint a létrehozás szándékának a végeredménnyel való összefüggéséről tett két megállapítását.¹⁰

[M]eg kell különböztetnünk a képek alkotását a képek használatától. Ábrázolni annyi, mint képet alkotni, de nem annyi, mint használni... Hasonlóképpen a rendőrfelügyelő vázlata is csak akkor azonosíthat egy szökött fegyencet, ha ilyen szándékkal használják- akár a felügyelő, akár valamely más szemlélő. Vázlatot készíteni vagy ábrázolni egy dolog, e vázlatot használni meg egy másik.¹¹

Novitz gondolata rávilágít a művészet területén létrehozott képi alkotások azon nem mindig szem elé kerülő aspektusára is, amely a képek megszületése utáni folyamatot érinti. Novitz előző idézetének kategorikusságát ő maga a következőkben oldja fel:

Természetesen nem szabad feltételeznünk, hogy a képek alkotása és használata között egyáltalán nincs kapcsolat. Ellenkezőleg (...) egy eltervezett kép szándékolt vagy tervezett használata gyakran befolyásolja elkészítésének módját. Fontos hatása van arra, hogy milyen formák és színek kerülnek a vászonra, s ezek milyen viszonyban állnak egymással: röviden kihat a kép szerkezetére, alakítja azt. S viszont, a vonalak s színek rajzolás közbeni elrendezése gyakran, bár semmi esetre sem változtathatatlanul, meghatározza a kép lehetséges használatait.¹²

A „használat”, a „kép céljának” másként való megfogalmazását találjuk Belting értelmezésében, aki a kép gyakorlati megjelenésében a kép és a médium egymáshoz viszonyított értékeit látja. Ennek egyik lehetséges aránya az, amikor a médium kap nagyobb hangsúlyt, és ezzel felfedi irányító szerepét, elidegenít. Másik lehetőségként a „láthatatlan”, explicite nem jelentkező médiumon át erősebb hatás éri a szemlélőt.¹³

A kerámia alapvetően az első arányt képviseli, de pl. a kínai művész, Ai Weiwei's Napraforgó magok című installációját a második arány erősíti.¹⁴

9 L.d. 54-56. kép

10 David NOVITZ: Képek és kommunikatív használatuk. In: HORÁNYI Özséb (szerk.): A sokarcú kép - Válogatott tanulmányok a képek logikájáról, 2. módosított kiadás. Typotex, Budapest, 2003. 363-400.

11 Uo., 363.

12 Uo.

13 Hans BELTING: Kép-antropológia: képtudományi vázlatok, ford. KELEMEN Pál, Spatium, Budapest, 2003. 25.

14 Ai Weiwei's: Sunflower Seeds című munkája több millió kézzel festett porcelán napraforgómagot tartalmaz, amelyek egyenként, valószínűleg készültek el. A nézők az installáción sétálhattak, ami a Tate Modern turbina csarnokában volt kiállítva 2010-ben. Ld. még: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/unileverseries2010/>, [2011.05.08].

3.3. Egyszerű gépek

2006-ban részvételt nyertem a gmundeni kerámia szimpóziumra. Ott - részben a diplomamunkám plasztika sorozatának folytatásának is tekinthető - négyzetes hasábok szerkezeteit, a bennük kialakított negatív formákat, árkokat, lejtőket (egyszerű gépek) és léptékváltásaikat vizsgáló kerámia plasztikákon dolgoztam, majd kerámiakép témában pár kísérleti darabot készítettem.¹⁵ A 40x40x30 cm léptékű plasztikákat egy zsaluban, fejfelé lefelé építettem meg. Így azok végső formája, struktúrája, faktúrája csak a tárgyak elkészülte után vált láthatóvá számomra.

Az említett kísérleti darabokon arra is született felvetés, hogy a plasztikák negatív formáit adó lejtők logikája a képek kétdimenziós felületén is megjelenjen. A plasztikák „metszetévé” váló képeken az égetés során megolvadó és elfolyó mázak mozgásait lehet így tovább vizsgálni. Ennek lényege, hogy égetés közben a ferde felületek üveg olvadékat képző anyagai elmozdulnak. A folyamat kicsinyített mása egy üvegyár vagy kohó működésének.¹⁶

A plasztikák kialakításának módja, valamint a kép működését befolyásoló elrendezés közös volt abban, hogy olyan önálló rendszert vizsgáltak, amelyben az előkészített feltételek függvényében jön létre a tárgy végső formája.

A munka következő, léptékben és a hozzá választott helyszínben is új feltételeknek megfelelő állomását jelentette a *Das Zeichen (A jelzés)* című 180x150x30 cm méretű plasztika, amit Néma Júliával közösen készítettünk.

„Ezt a jelzést a tó partjára szántuk, meghatározott helyre, mint egy nem akárhova lerakható tárgyat. Több-féleképpen sugároz meditatív erőt.

– A Jelzés átértelmezi a szemlélt és szemlélő közötti irányt. A tárgy távlatát a mű befogadójára vonatkoztatva magát a látvány szemlélését kommunikálja.

– Így a természetből, illetve a városból egy művön át közvetített természet, illetve város lesz. Ez a fajta befogadói csend közelebb visz a — mégoly töredezett — keretben megjelenő minőségekhez: a mű építettségéhez, a város „töredezett” keretéhez, és a szemlélő belső darabosságához a csend előtt.

– A szobor súlyos tömege magához húz. Megállít és a természetből általa kivágott képekre fókuszál. Lényegi alkotóelemek ezek: víz, hegy, erdő, melyek egymásban tükröződnek.

– Nedves földet idéző sötét, stabil nyugvópont. Mélységet és ősiséget hordoz, mert anyaga a föld, kerámia.

– Az egyedi elemek kézi elkészítésében és a szobor arányrendszerében a hagyományos építés manualitása, logikai rendje és emberi léptéke érvényesül.

– Az égetéssel előállított őállapotban a felületre felvitt fénoxidok szerves egységet képeznek a szobor testtel. Membránszerű felszíne együtt öregszik környezetével. Nem ér el végső állapotot. Él...”¹⁷

3.4. Vista – festészet és kerámia metszéspontján

2007-ben a hódmezővásárhelyi kerámia szimpóziumon vettem részt. Itt a kerámiakép anyaghasználatát és festészeti technikákat alkalmazva készítettem el a *Vista*¹⁸ című sorozatot. Munkám lényege az volt, hogy egy azt megelőzően klasszikus festői eszközökkel, plein-air munka során is feldolgozott motívum átértelmezéseit, formai redukcióit, a médiumváltás adta texturális, fakturális lehetőségeit kipróbáljam. Az előzőleg elkészített motívumokra mint viszonypontokra volt szükségem, mert a különböző anyagok olvadékaiból kialakított képek csak az égetés után mutatták valós színeiket, felületüket. Ezt megelőzően csak az egyes anyagmintákhoz készített szín és felület paletta alapján, „vakon” dolgozva lehetett elképzelni a színbeli, térbeli helyzeteket. Ezért egy-egy kép csak egy már meglévő virtuális vázlat alapján állhatott össze.

15 L.d. 57-63. kép

16 Független analógiaként lásd még Andrej TARKOVSKIJ: Andrej Rubljov című film A harang 1423 fejezete.

17 NÉMA Júlia – KOLESZÁR Ferenc, A jelzés, 2006. . L.d. 64-65. kép

18 Ld. 66-69. kép

Az eleve absztrahált képek (korábban megfestett olajképek) az emlékezet és képzelet segítségével (mivel azok nem voltak előttem) indultak el ismét a téri helyzeteket redukáló, viszont az anyaghasználat miatt egyben gazdagító absztrakció felé. A *Vista* darabjain a formai lehetőségeket a kerámia anyaghasználatán keresztül a festészet közvetlen világához közelítettem. A képek a rájuk csorgatott, festett különböző konzisztenciájú anyagokból, azok olvadékaiból álltak össze. Az alagútkemencék végén megjelenő munkákról a készítés „láthatatlan” folyamata alapján kellett elhinni, hogy azok majd közelítenek az előképhez. Idea és praxis ezekben az 1380 fokokézési folyamatokban váltak egésszé.

Ezekben a munkákban az ipari technológiákat ötvöztem a festészet és a művészi grafika technikáival. Az ipari folyamatok racionális anyag és arányrendszerét használtam, alakítottam és egészítettem ki akvarellszerű, az olajfestésre jellemző anyaghasználattal, hasított, karcolt felületekkel. A munkák születése során az anyag állandósága, extrém stabilitása került kontrasztba az alkotás pillanatainak egymásra „exponált” helyzeteivel.

A képeket külső térbe szántam, ahol az időjárás hatásainak kitéve alakulhatnak. A képek kiállítási installációja sem a festményekhez, sem a kerámia használathoz fűződő kánonba nem illeszkedett. A kerámiához általában köthető és a korábban említett „elidegenítő” (vö. A képek és használatuk c. résszel) hatás így folyamatos kontrasztba került a képek tematikájával.

A kerámián való valóságképezés lehetőségeinek vizsgálatát a *Vista* című sorozattal lezártam és a kerámiakészítés szerves részének tekinthető tűz képképző szerepét kezdtem el kutatni.

3.5. Miből és mitől lesznek képek?

3.5.1. Relációk

Böhringer a képző és alkalmazott művészeti oktatásban folyó versenyt értelmezve, technika és művészet viszonyáról fogalmazza meg, hogy

A művészet erősségének számomra nem az új technikai lehetőségek kipróbálása látszik. Az ezzel elkerülhetetlenül együtt járó bódulatnak el kell oszlania, az új anyagok, médiumok, technikák és technológiák határainak érzékelhetővé kell válniuk ahhoz, hogy a művészet valóban kezdeni tudjon velük valamit.¹⁹

Véleménye szerint a művészetben talál határait a technika, a tudás és a képesség.²⁰ Olvasatomban ezek a szempontok nem zárják ki az új médiumok használatát és nem helyezik előbbre az anyag alapú alkotási módot. A munkák „csupán” jelzik az alkotónak a böhringeri hármassághoz való aktuális viszonyát.²¹

Ha feltételezzük, hogy az alkotási folyamat döntések sorozatából áll össze, akkor érdemes megemlíteni, hogy létezik a szabad döntésnek egy olyan megfogalmazása, ami szerint „[a] szabad döntésre akkor van a legnagyobb esélyünk, ha olyan oksági folyamatot tudunk beindítani, amelynek törvényszerű lefolyását és feltételrendszerét ismerjük.”²² Ennek értelmében a médium használatához kapcsolódó technikai ismeretek relációban vannak a szabad döntések meghozatalára épülő alkotási folyamattal.

19 Hannes BÖHRINGER, *Szinte semmi - Életművészet és más művészetek*, ford. TILLMANN J.A., NÁDORI Lídia, Balassi Kiadó, Budapest, 2006. Filozófia a művészeti főiskolán = Uo., 54.

20 Uo. 56. A kortárs művészet helyzetét sejtő diákság az alapstúdiumok technológiai tudásának biztonságát keresi: „Legalább technikákat szeretnének tanulni.”

21 Kurt Welthe szerint sem megjósolható, hogy korunkban milyen irányt vesz majd a művészet, azonban leszögezi, hogy az ember „mostanáig soha nem mondhatott le az anyagszerű eszközök rendszabályozott, szuverén uralmáról, amely egyáltalán lehetővé teszi számára, hogy láthatóvá tegye belső mozgatórugóit.” KURT WEHLTE, *A festészet nyersanyagai és technikái*, szerk. BOROS Judit, Balassi Kiadó Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1996, 43.

22 A szabad döntés „abból áll, hogy a közösség és önmagunk boldogulása szempontjából kívánatos, de mindenképpen reálisan lehetséges alternatívák között hozzáértéssel választunk. Ezáltal hatalmat szerzünk az események alakulása felett, egyúttal felelősség is terhel bennünket. A szabad döntésre akkor van a legnagyobb esélyünk, ha olyan oksági folyamatot tudunk beindítani, amelynek törvényszerű lefolyását és feltételrendszerét ismerjük.” HÁRSING László: *Nyitott gondolkodás, Filozófiai problémák – alternatív válaszok*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1998, 41.

3.6.1. A kép és a kánon

Hans Belting szerint a kép értelmezésének egyik leszűkített módja a testetlen kép fogalom használata, amely a képeket anyagtalan szubsztanciáknak tekinti annak ellenére – amint ez ellenvetésében olvasható –, hogy még az emlékképek is az emberben lévő képekként szerepelnek, vagyis médiumuk az ember. Az általa alkalmazott antropológiai módszer szerint „[a]z emberek az életüket meghatározó vizuális aktivitásukon belül izólják azt a szimbolikus egységet, amit *képnek* hívunk.”²³

A kép több mint az észlelés terméke. Személyes vagy kollektív szimbolizáció eredményeképpen jön létre. Minden, amit megpillantunk, vagy ami belső szemünk elé kerül, így tisztázható le, vagy változtatható képpé.²⁴

Horányi ismerteti azokat az alapokat, amelyekben egyetértés mutatkozik a képről szóló gondolkodás területén. Ezek szerint a kép tudás, másként kánon, szabály ismeretében válik képpé. Vagyis nem egy eleve a képben lévő tulajdonság révén, hanem a képtől elkülönülő értelmezési folyamat eredményeként. Talán a beltingi „személyes vagy kollektív szimbolizáció”²⁵ fogalmát is értelmezve Horányi a kánon főbb jellemzőit a következőkben adja meg:

- A kánon társadalmi szinten jön létre.
- A kánon a kép létrehozását és megértését is meghatározza.
- A különböző kánonok érvényességének helye és ideje meghatározható (vagyis relativizált).
- A kánonoknak történetük van.²⁶

A kánon határozta meg a keresztény ikonok használatát is. Belting írja, hogy azokat első XI-XII századi liturgikus használatakor még csak a laikusok, a fogadalmat tett, de papként még nem felszenteltek alkalmazták. Arisztokratikus magánkolostorokban a képtisztelet a napi liturgia része volt. A képtisztelet módját, hogy azok jelenlétében mikor milyen és mennyi imát mondjanak; a képeket mikor, hol állítsák ki; mikor hordozzák azokat körbe a templom vagy a kolostor kiterjedtebb területén, azt a kolostor alapítója írta elő. Tehette ezt, mivel a kolostorok működtetéséhez szükséges gazdasági feltételeket ő biztosította. A kezdetben csak ezen magánkolostorokban létező képtiszteletet később az egész egyház engedélyezte, mivel sem a képeket tisztelőktől, sem az őket patronáló alapítók kegyétől nem akartak elesni.²⁷

23 Hans BELTING, I.m., 13.

24 Uo., 14.

25 Uo.

26 HORÁNYI Özséb, I.m., 13.

27 Hans BELTING: Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt. Ford. SHULCZ Katalin, SAJÓ Tamás. Balassi Kiadó Budapest, 2000. 235-272.

4. META-ESZKÖZÖK

Amint azt a későbbiekben tárgyalom, az ezt követően bemutatott munkák – azon túl, hogy önálló alkotás igényével születtek meg – a velük és a hozzájuk kapcsolódó műveletek elvégzésének lehetőségét is magukba foglalják.

A művészetben már meghonosodott apparátus²⁸ terminus technicus jelentése ugyan párhuzamos (bővebb halmaz) az eszköz fogalmával, valamint annak használatát a nyomhagyás fogalma köré szerveződő jelen munkák is alátámasztják, mégis úgy gondolom, hogy az „eszköz” – pontosabban kifejezi a tárgyiságot, amit a meta előtag bővít a gondolatiság irányába.

4.1. Kompakt kép

Kerámia és tűz együttes használatára építő munkáimat *Utóképek* néven említem. Ennek első állomása volt az az oktatási folyamatba beépített projekt, amelynek során különböző szabadtűzű égetési technikákat és ezekhez rendelhető anyagféleségeket vizsgáltunk hallgatóimmal. A lejtős aknás, gödör kemencében és máglyában való égetések közös tulajdonsága, hogy a tárgyak felfűtését fa elégetésével végezzük, ami a füstképződés miatt műhely körülmények között nem lehetséges.²⁹

Az anyagvastagságok, valamint a struktúra, textúra, égetési folyamat összefüggései kerültek előtérbe a *Kompakt kép* című munkámban.³⁰ Ennek lényege az volt, hogy úgy komponáltam meg a kilenc darabból álló képet, hogy azokból egy négyzet alapú hasábot lehetett összeépíteni. A tárgy saját égetési segédeszközeként működött, plasztika és kép oda-vissza alakíthatóságára épített. A kvázi funkció mentén kialakított forma korábbi munkáim során megjelent tűz tulajdonságaira épített.³¹

A *Kompakt kép* című munkában az elemek között mozgó láng és füst színezte meg az anyagot. A máglyában kiégetett plasztika elemein megjelent a füssterhelésből visszamaradó korom. Ezt a fajta nyomhagyást szerettem volna irányíthatóvá, egy kép részévé tenni.³²

28 Apparátus: lat 1. eszköz, készülék; felszerelés, berendezés. Bakos Ferenc, *Idegen Szavak és Kifejezések Kéziszótára*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1995. Vö. még „A dispositif fogalma mindenkor pragmatista, használatorientált, ugyanis bizonyos cél érdekében elrendezett elemekből áll, így nyilvánvalóan túllép a struktúra zárt rendszerén. (...) De elmosódni látszanak az éles határok a képzőművészet és a fotóművészet között is. Az „apparátus” (dispositif) sem kizárólagosan a fotográfiára jellemző fogalmi meghatározás. Igen elterjedt a többi művészeti ág összetett viszonyrendszerként történő tanulmányozásában is.” Pál Gyöngyi, *Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?* = <http://apertura.hu/2010/tavaszi/pal>, [2011.05.05.].

29 Mint független analógiát említem Peter Zumthor Bruder Klaus-i kápolnáját, amely belső terének faktúráját a betonhéjból kiégetett fenyő törzsek adják.

30 L.d. 70-71 kép

31 Részlet a 2005-ben készített diploma dolgozatomból: „B” feladat, Kerámia plasztika.

„Fiktív funkciójú tárgy. Fejlődését, változásait a munka során hozzá fűződő asszociációk, gondolatok befolyásolták. (”Faégető” plasztika, ismeretlen szakrális tárgy, egy már vagy még nem létező kultúra eszköze, stb.) Kerámia test és a fa lehetséges kapcsolódásai adták a lyukak, vágások helyét. A plasztika építése során a fadarabokkal „kitakart” negatív formákba ismét fa került, így a két anyag egymásra hatott a plasztika megszületésének folyamatában. (Ezeket az 1000°C-ra felfűtve illesztettem össze, amitől a kerámia visszahatott az előzőleg azt alakító formákra.) A sokszorosításra alkalmas gipszformába préselt plasztikát a végső helyzetéhez képest fejfelé építettem meg az egyes darabokhoz szükséges fa-, és textúraképző elemek elhelyezésével. A megtervezett kompozíciókat a gipszforma magját képező téglatesten vázlatoltam.”

32 A Kompakt kép rendszerű munka folytatásában szerepelhetnek az egységes felületű rendszerek vizsgálatai illetve az égetési módokat érintő kísérletek. A térbeli és síkbeli helyzet, plasztika és kép kérdésköre mentén a vizsgálatot egyenletes felületű, illetve furatokkal ellátott elemekkel tervezem tovább folytatni.

4.2. Utóképek

Ezen a ponton kezdtem el kerámia és tűz együttes megjelenésének vizsgálatát műtermi környezetben is folytatni.

Az *Utóképek* sorozat darabjainak elkészítése során csak az itt bemutatott *Kompakt kép* tette szükségessé, hogy a tárgy alapanyagát az elkészítést figyelembe véve módosítsam. Az ahhoz használt kőcserép masszát bóraxszal dúsítottam, ami a szabadtüzi égetéskor elérhető 600-800°C-hoz közelebbi értékre hozta az amúgy 1260-1280°C-on tömörödő anyag égetési hőfokát. Így az még a korom rögzítésének megfelelően porózus maradt, de már kellően stabil szerkezetet mutatott. Az *Utóképek* sorozat darabjainak elkészítése nem igényelte egyedi anyagkeverékek alkalmazását, így azokhoz kereskedelmi forgalomban kapható kőcserép masszákat használtam.

A koncepció inentől nyilvánvalóan magában foglalta a korábban elkészített munkákban is tapasztalható nyomhagyás fogalmát, amit Rosalind Krauss *Megjegyzések az indexről* című írásában közölt meghatározással azonos módon használók: „Index alatt a jeleknek azt a típusát értem, amely egy ok fizikai manifesztációjaként jelenik meg – mint például a nyomok vagy a lenyomatok.”³³

Az *Utóképek*³⁴ egy direkt képkészítési eljáráshoz nyúl vissza.³⁵ A lenyomat által létrehozott kép absztrakcióját végzi el, csakúgy, mint a barlangok falán rögzített, körbefűjt, vagy a tenyér érintésétől kialakult lenyomat és nyomhagyó kapcsolatában. „Didi-Huberman szerint a „lenyomat” egy alapvető anakronizmus, hiszen a test egyedisége és egyetemes jellege közötti paradoxonhoz vezet. A lenyomat ugyanis az egyedi test sorozatban való reprodukálhatóságát biztosítja.”³⁶ Az *Utóképek* darabjain jelet hagyó tűz esetlegessége nem teszi lehetővé a lenyomatok reprodukálhatóságát. A működésbe hozott képeken visszamaradó jel a tűz átmeneti plasztikájának, mozgásának eredményeként jön létre. Az eljárás direktsége *természetes* módon a kép felületén kódolja annak egyediségét.

Az így összeállított rendszerek egységben kezelték a nyom létrehozásának eljárását, médiumát és magát a művet. Az esemény–médium–tárgy hármasság nem új a művészet területén, ami jelen van a fotogram technikájában.

A század elejének avantgárd művészeit a fotogram létrejöttének kézi munka és esztétikai döntések önkénye nélkül működő automatizmusa, a lejárt esztétikai szempontok teljes hiánya, a művészetlenség ragadta meg elsősorban, ami lehetővé tette számukra a szabad, kreatív, elfogulatlan alakítást és mindezek mellett jelen volt benne a művészet társadalmasításának utópisztikus ígérete.³⁷

A fotogram tárgy lenyomatainak „bizonyíték” jellege az *Utóképek* koncepciójának fontos elemévé vált. A jelenség szempontjából releváns tényezők egy zárt rendszer részei. Ahogy Maurer írja a fotogram nyomhagyásáról, ismételhetőségéről:

Meg lehet ismételni a folyamatot, de az nem zajlik le még egyszer ugyanúgy. A lenyomat pecsét is egyben, különösen akkor, ha valamilyen fotóvegyszerrel, hívóval vagy fixíróval oldattal megnedvesített tárgyról készül a fotogram.³⁸

33 Rosalind KRAUSS: *Megjegyzések az indexről* I. II. <http://www.exsymposion.hu/>, [2011.05.05].

34 L.d. 72-74. kép

35 Vö. „Akár a füst, amely a tüzet jelzi, a mutatóujj, ami valamire ráirányítja a figyelmünket vagy a fénykép elvével azonos barnulás a bőrön, amely a napozás hatását mutatja, a fénykép elsősorban az ábrázolt tárgy létét bizonyítja.” PÁL Gyöngyi, l.m.

36 Uo.

37 MAURER Dóra: *Fényelvtan a fotogramról*, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, Budapest, 2001, 42.

38 Uo., 11.

Az *Utóképek* mindig a „tárgy”, a tűz fizikai lenyomatát rögzítik. Egy irányított folyamat mellékterméke fixálódik a felületre. Egy fizikailag létező tárgyakból álló egység – gyufaszálak rendszere – a működtető által beindított exoterm folyamatban „lényegül át”, szilárd–légnemű–szilárd halmazállapotokon keresztül rögzíti önmagát a porózus felületen, denotálódik. Az *Utóképek* annyiban tér el a fotogram működésétől, hogy – legalább is jelenlegi felhasználásaiban – nincs a képről leválasztható eredete a lenyomatoknak, illetve abban, hogy az elindított folyamat egyből látható módon rögzül.

Itt a – vászon és ecset viszonyának megfelelően – füstérzékeny felület fix, és a jel létrehozásának eszköze mozog. Ez a mozgás eredhet az egy pontban változó erővel égő tűz mozgásából és a kompozíció mentén alakzatokat leíró folyamatból.

A meggyulladó gyufaszálak hang- és fényhatásai adják a kép saját időbeliségét. A kép létrehozásának folyamata meggyorsítja a fa oxidációját, összsűríti természetes öregedésének szakaszát. A „laikusnak” felkínálható jelhagyás szempontjából itt az idő választja el a kép elkészítését annak működtetésének és prezentációjának szakaszaitól, míg a fotogram létrejöttkor a mű, annak tárgya és a médium térben is távolabb kerülnek egymástól.³⁹

Az *Utóképek* felületet teremt egy képhasználat megtapasztalására, együttműködésre vagy annak külső szemlélésére hív.⁴⁰ Ez előrevetítette az alkotó mellett a befogadónak is cselekvési teret felkínáló nyitott mű fogalmát, ami a kerámia munkákon túl a kutatás más pontjain is megjelent. Ezt szem előtt tartva született meg a *Hosszú expók – rövid képek és az Árnyas* című installáció.

Az eredeti médiummal folytatott kísérletsor állomásait a 2009-es kapfenbergi *Moment* című csoportos, a 2009-ben a Fészek Klubban rendezett önálló, a 2010-es, Kammerhof Museen Gmunden tartott *Keramik Cuvée* című csoportos, és a 2010-ben, a Budapest Galériában rendezett *Rajz?* című csoportos tárlatokon bemutatott munkák jelentették.

A kutatáshoz tartozó további munkákat a MOME 2009 és 2010-es kurzusáéának kereteiben meghírdetett *Public relations* kurzusok projektjei, a *Light by Night* tematikus kiállításra készített *Hosszú expók - rövid képek és a Párbeszéd 21 Public Art akció* pécsi rendezvényén megvalósított *Árnyas* című munkám, valamint a 2010-2011-es *Össztűz* pályázat útjára indítása és szakmai felügyelete jelentette.

39 Vö. MAURER Dóra: l.m., 19. Moholy „Kereste a személytelen, egzakt, a perspektivikus ábrázolástól megszabadított, „produktív”, tehát tudatos fényalakítás kiindulópontját és ezt találta meg a fotogramban. Meg akart szabadulni a művész kézjegyétől, szórópisztollyal festett, egy kompozícióját pedig olyan pontos adatokkal tervezte meg (1922) hogy telefonos megrendelés alapján gyárilag kivitelezték több méretben.” Vagyis Moholy nem olyan rendszert épített, ami alkalmassá vált „szabadfelhasználásra”, hanem úgy tervezte meg a kompozíciót – mind formai, mind technológiai szempontból – hogy annak paraméterei dekódolhatóakká váltak egy pusztán produktív környezetben is.
40 Megszokott élethelyzeteinkre nem jellemző állapotot teremt, amiben saját és külső konvencióinkkal szembesülünk, legyen az egy kiállítási installáció vagy egy birtokolt kompozíció privát térben.

5. NYITOTT MŰ

Az említett hármassággal egy olyan rendszer feltételeit teremtjük meg, amelyben az alkotó az alkotási folyamat bizonyos elemeit „átadhatja” másnak, így a szemlélő a társalkotó, illetve a felhasználó pozíciójába kerülhet.⁴¹ Umberto Eco így fogalmazza meg a nyitott mű lényegét:

Egy műalkotás nyitottsága és dinamikussága viszont abban áll, hogy alkalmassá válik különböző integrációk, termékeny kiegészítések létrehozására, eleve egy olyan strukturális mozgás játékába irányítva azt, amellyel a mű még akkor is rendelkezik, ha nincsen befejezve, és amely különböző és sokféle kifejelet viszonylataiban is érvényesnek bizonyul.⁴²

A nyitott mű fogalmán belül helyezkedik el az open form elnevezéssel jelzett kategória, amely a műben lévő elemek újrendezését teszi lehetővé. „Az ilyen típusú alkotások kifejezetten a befogadótól, a gyűjtőtől vagy a kurátortól várják el a mű elemeinek átrendezését.”⁴³

5.1. Public relations

A „Public relations” egy kurzusokból álló projekt, melyen hallgatókkal közösen vizsgáltam a közterek „pixelhibáit”. A kurzusok témájaként megjelenő hiányzó téglafelületek pótlása, átértelmezése, használata óhatatlanul az „utcai nyomhagyás” területével kerül kapcsolatba. E két problémakör metszetében kutattunk.

5.1.1. Elméletben

Valódi alternatívát csak azzal lehet teremteni, ha következetesen elutasítjuk a pénz, a tér, az idő, a munka, a technológia és a szimbólumok logikáját és gyűjtögetését; ez pedig elsősorban és mindenekelett azt követeli meg, hogy eltávolodjunk az individualizmus nyugati ideológiájától.⁴⁴

Olvashatjuk Inemesit Etentuk *Metagraffiti* ideológiáját az *Utcai nyomhagyás Magyarországon* című kiadványban. Ez magában foglalja a művész státusz avantgardista elméletét, ami tagadja az alkotó egyéniség autonómiáját, és a művészi alkotást kollektív aktusként tekinti.⁴⁵ A fentiek a *public arttal* gyakran azonosított graffiti zsákutcajének „menekülő útvonalaként” fogalmazódnak meg, és egészülnek ki azzal a meglátással, hogy

„A szemiológiai gerilla számára a tömegmédiá társadalmában a cél már nem a létező média és kommunikációs csatornák elfoglalása, hanem alternatív kommunikációs technológiák és üzenetek létrehozása.”⁴⁶

41 Az open form-interactivity halmazba sorolt munkákról ld.:

<http://radicalart.info/anything/OpenForm/index.html>

42 Umberto ECO: A nyitott mű (Válogatott tanulmányok), ford. BERÉNYI Gábor, BIERNACZKY Szilárd, SZABÓ Győző, SZEGEDI MASZÁK Mihály, ZENTAI Éva, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1976, 54.

43 "Pieces intended to be rearranged at will by the spectator, the collector, or the curator." <http://radicalart.info/anything/OpenForm/index.html>, [2011.05.07]. Scha felosztásában a nyitott formák létrehozásának egyik területe a kép. Az újrendezhető képek (Rearrangeable Images) egy adott kompozíciós felületen belül értelmezik ezt a szabadságot.

44 Inemesit ETENTUK, *Metagraffiti* = KÖTUN Viktor, RUSZTY László szerk., *Utcai nyomhagyás Magyarországon*, METEX és Plágium 2000, Budapest, 2009, 40.

45 Vö. BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, kollektívizmus.

46 Inemesit ETENTUK, l.m., 40.

Ezek fényében a public relations olyan eseményekből állt össze, amiben az utcai jelhagyásnak egy létező felületére, (a téglára) és az abban rejlő független lehetőségekre összpontosította a figyelmet.

A kurzus Maintenance Art⁴⁷ gondolatvilágát kibővítő alapproblémát vázolt, amit sajátos irányokba folytattunk, az aktuális és személyes motivációknak megfelelően.

A kiírás a következő volt:

A hét során a *public art* egy módjával, annak saját értelmezési lehetőségeivel foglalkozunk. A közterek „raszterén” próbálunk fogást találni és tervezni. Mindezt Budapest egy választott területére fókuszálva tesszük. A kiválasztott terület egy-egy alap elemének, „pixelének” újra, illetve átértelmezését fogjuk elvégezni. Elkészítjük a kiválasztott elemet és a helyszínen installáljuk. A projekt lezárásaként az alkotó által felépített egyedi vagy csoportos koncepció alapján hozzuk majd működésbe „pixeleinket” és ezzel a választott közteret. A munkát fotó vagy mozgókép anyaggal dokumentáljuk. A projekt során különböző határterületeken mozgó szakmai problémák kerülnek előtérbe. A klasszikus anyag–forma–funkció kapcsolatok értelmezése a *public art*, intervenció területén egy közülük.

Ezekben a változó összetételű hallgatói csoportokkal végzett informális oktatási helyzetekben jelen volt a nyitott mű szemléletmódja, amiben a „befejeznivaló mű” a megtalált és felmutatott gyakorlati és elméleti problémákat érintő városi „pixelhiba” volt. Az erre adott válaszokat a kurzusok konzultációival segítetttem.

A nyitott mű szituációjában az alkotó „nem tudja pontosan, milyen módon lehet bevégezni a művet, de tudja, hogy a bevégzett mű mégis mindig az ő műve lesz...”⁴⁸ Itt művön leginkább azt a folyamatot értem, amiben a hallgatók kialakíthatták saját megközelítéseiket, ami létrehozta azt a gondolathalmazt, amit maga a párbeszéd generált.

5.1.2. Gyakorlatban

5.1.2.1. 2009.⁴⁹

- Egy használaton kívüli terület mentális újrahasznosítását valósította meg az a projekt, amely az Üllői út és a Thaly Kálmán utca sarkán lévő foghíjtelken található téglahiányokat értelmezte át „szavazó urnákká”, ahol a különböző célcsoportoknak szánt, és különböző színnel jelölt szóróanyagból hajtogatott papírhajókkal szavazhatott az „Értékek terébe” belépő résztvevő.

- Saját szakmájának értékeit osztotta meg az utca emberével az a munka, amely a falrésekbe pontosan illesztett, gyertyával megvilágított hímezés átíratit helyezte el a város általa használt mentális térképének különböző pontjain.

- A megtévesztés (hoax) eszközével élt az a megoldás, amely a Várkert Bazár elmúlt tizenhárom évének vizsontagságos adminisztratív útvesztőinek vizsgálata után a hely egy málladozó téglafelülete elé installálta a Várkert Bazár még meglévő elemeit akkurátusan kiárusító molinóját.

47 „Ez a fajta művészetfelfogás, mely a beavatkozást a helyreállításban látja, elődjét Miere Laderman Ukeles gondoskodó, fenntartó művészetében (Maintenance Art) találja meg. Ukeles 1969-es „Manifesztumában” a különféle munkákat a „haladás” és a „fenntartás” csoportba sorolta. Az első megfelel a progresszió és egyéniség modernista eszméjének, a másodikba olyan, a folyamatokat életben tartó munkákat sorolt, mint a főzés, mosás, vásárlás, gyereknevelés.” TATAI Erzsébet, l.m., 36.

48 Umberto ECO, l.m., 53.

49 Ld. 5. sz. melléklet

5.1.2.2. 2010.⁵⁰

- Kíváncsiság, képzelet, pletyka viszonyát vizsgálta az a projekt, ami a háborús termelésben is szerepet vállaló, ma is tetemes forgalmat bonyolító RÁBA gyár fiktív, plasztikus történetírására vállalkozott a falon lévő téglá hiányokba installált, tökéletes szakmaisággal elkészített pszeudo-szerszám kipótlásaival.

- A kölcsönös bizalom felületének megteremtése motiválta azt a kisajátítást, ami egy ajándékcserélő fülkére tett javaslatot, és így igyekezett a felhasználót a generális reciprocitás paradicsomi állapota felé terelni.

- Az utcákon felgyülemelő szemét, és a falak struktúrájában lévő hibákat vonatkoztatta egymásra az a minimális grafikai és formai eszközökkel átértelmezett műanyag zacskókból és szemétből születő állapotplasztikákat a hiányos homlokzatokba telepítő munka, ami ezzel a játékosan őszinte eszközzel demonstrált mindkét probléma ügyében.

- A 4. metró építésének abszurd problematikussága generálta azt a projektet, amiben az alkotó saját hobbi-jából vett mászófogások lehetetlen helyzetekbe való átmeneti rögzítésével reagált a folyamatra.

- A koncept art és a falra írt szöveg együttesére épített az a projekt, ami a hibás részek felületének egyszerű kiemelésével és csak éjszaka látható - így majdhogynem láthatatlan - „JAVÍTVÁ” feliratával hivatkozott a városi térhasználat és a kurzus soknézőpontúságára.

- A visszahelyezést többszörös helyspecifikusság mentén értelmezte az az eljárás, ami az autópályák támfalainak analógiája alapján téglá méretű rácsokba gyűjtve helyezte vissza az omladozó terület közeléből gondosan összegyűjtött építési hulladékot.

- A cselekvés, a helyreállítás őszintesége vezette azt a Gödör Klub területén végzett munkát, ami a javításokat a személyesség oldaláról vizsgálta, miközben pozitív üzenete, idealizmusa megragadta az utca emberét, aminek következtében a meditatív magányban kezdett munka egy többszereplős event-ben folytatódott.⁵¹

Az eseményeken a többnézőpontúság, a problémákhoz kialakított élményszerű és friss viszonyok, racionális és emocionális szempontok eredőjeként valósultak meg a tervek, melyek az ötletek kidolgozására rendelkezésre álló idő rövidege ellenére sokrétű problémaérzékenységről tanúskodtak.

A projekt gazdagította a kutatás más helyzeteiben létrehozott alkotásaimat, viszonypontok, „útjelző táblák” szerepét töltötték be számomra. A célterületen elvégzett vizsgálódás tekintetében pedig az idő fogja eldönteni, hogy „[m]indez olyan új többjelentésű szimbólumokat hoz létre, amelyek egyformán elkerülnek a kommunikatív kisajátítást és az elutasítást ...”⁵² vagy a divat és a piac áldozatává válnak.

50 Ld. 5. sz. melléklet

51 A George Brecht nevéhez fűződő event műfaja „semmit sem jelent többet a szó szótári meghatározásánál, vagyis úgyszólván bármilyen esemény a fogalomkörébe tartozhat. Az eventek a maguk minimalizmusával a happeningnél általában erősebben hangsúlyozzák az esemény reális voltát, egyszerűségükkel pedig igen provokatívak lehetnek. Brecht példája a csurgatott esemény”-re: „csöpögő víz és üres edény úgy elrendezve, hogy a víz az edénybe essék” http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/happening

52 Inemesit ETENTUK, I.m., 40.

5.2. Stretched moment

A 2009-es Kapfenbergi Nemzetközi Kerámia Biennále felhívása a pillanat értelmezéseivel foglalkozott. Ekkor az *Utóképek* kutatásának kezdeteinél tartottam. A médium-eljárás-tárgy hármasságát magában foglaló koncepció már megfogalmazódott, így egyértelmű volt számomra, hogy valamilyen módon választ adok a biennále kérdésére.⁵³ A következő értelmezést és munkát adtam be (az angol nyelvű leírást követő szöveget közlöm):

„Stretched moment”, „Megnyújtott pillanat”; 21x39x2,3cm engóbozott kőcserép.

A pillanat megfogalmazhatatlansága vagy időtlensége relativitásából fakad. Értéke a megismételhetetlenség. Idegrendszerünk felépítése, működési sebessége okán a pillanat átélése majdnem lehetetlen, ezért – legalábbis vizuális körülményei rögzítésére – különböző technikai berendezéseket kell alkalmazunk. A rögzítésére tett kísérletek valamit ugyan elkapnak a pillanat körül létező jelenségekből, de ezek emléknymok csupán.

A pillanat talán nem a megértés, hanem a megélés, a fizikai impulzus intenzitásából fakadó visszakereshetősége, az emléknym oldaláról közelíthető meg. Anyagtalan és anyag határán mozgó jelenség.

A rögzítésére használt eszközök általában különválnak a pillanat utóképeitől. Gyakorlatilag a pillanat során lejátszódó esemény, a rögzítésére szolgáló eszköz, ill. a berendezés érzékenységének megfelelő információ alkotja azt a hármas egységet, aminek eredménye a rögzített pillanat. Ezeket szerettem volna egységbe foglalni a „megnyújtott pillanat” c. munkámban.”

A tárgyat itt egy olyan eszközként kezeltem, amin én mutattam be a pillanat rögzítését.⁵⁴ Ezt a pillanat „optikai megnyújtása” miatt alkalmazott több darabos kompozíció működtetése is indokolta. Ezért a tárgyat kész állapotában egy a postai küldemény kívánalmainak megfelelő kompromisszumokkal küldtem el. A tárgy ebben a felállásban az alkotási pillanatról leválasztott jelenség volt. Csak számomra jelenthette a pillanat valós rögzítésének bizonyítékát, mindenki másnak ezt el kellett hinnie.

5.3. „Van igazság?”

2009-ben, párhuzamosan a fent jelzett biennálével, munkáimból - *Gondolatok egy médiumról* címmel - kiállítást rendeztem a Fészek Művészklubban⁵⁵, ahol alkalmazkodva a kiállítótér lehetőségeihez, azokat klasszikus installációs helyzetben mutattam be.

A kiállított anyag kapcsán fogalmazódott meg számomra, hogy a képek percepciójának fontos eleme a nyomhagyás folyamatának vizualizációja, amit a tárgyhoz erősen kapcsolódó médium és a képek logikája is indokol.

A kiállításon különböző elrendezésekben vizsgáltam a festés - számomra - új lehetőségét, továbbá a munkák egymáshoz viszonyított helyzetével, a képek irányaival tematizálható kérdések is megfogalmazódtak.

Hányszor kellene ismételnünk az adott jelenséget, hogy annak legalább egy párját találjuk? Az ismétlés kivitelezhetőségét, az eredmény összehasonlíthatóságát és hiábalóságát vizsgálja a *Ismétlés* című munka, amiben a lenyomatok azonos elemszámú gyufasor működésbe hozásával jöttek létre.

Ha oldalról fújom című több elemes kompozíció, a mű elkészítési helyzete és annak installációja közötti

53 The motto of the 6th Biannual Ceramics Festival will be “at the moment”. The first impression this motto gives is that it is not clear which moment it is all about – differing interpretations are likely: at the moment, at the first moment, at the last moment, at the same moment, at the right moment, at the wrong moment, at the critical moment, at the decisive moment.

http://www.keramik-biennale-kapfenberg.at/en/teilnehmer_2009.htm#, [2010.03.05]

54 Ld. 75. kép

55 Ld 76-85. kép

eltérésre (függőleges-vízszintes), a látási folyamat értelmező jellegére támaszkodott. A munkákban használt elemi jelenségtől való távolságunkat is fókuszba helyezve az elrendezéssel a hangsúlyt nem a médium és kép között fennálló kapcsolatra, hanem a világos alapon megjelenő sötét foltra próbáltam helyezni. A mű címe ezt a bizonytalanságot „igazította ki”.

A *Rekordkísérlet* című munka egy vizualizációs kísérletet foglal magába. A cím utalás az imént bemutatott kompozíció „felnagyítási” lehetőségére. A félköríves teremben bemutatott kiállítás installálásánál az írott szöveg olvasásának logikája mentén határoztam meg a tárgyak sorrendjét. Ebben a *Ha oldalról fújom a Rekordkísérlet* előtt helyezkedett el, így a kiállítási kontextussal, a vizuális jel ismétlésével jött létre a két munka közötti egymásra utalás, a *Rekordkísérlet* magyarázata. A rekord, valaminek a meghaladása itt a médium határértékeinek vizsgálatát egybekapcsolja racionalitásunk ill. képzeletünk által magunknak szabott korlátokkal.

Ezen a két munkán is megfigyelhető, hogy a felületet plasztikus ujjlenyomatokkal alakítottam ki. A működtetett tárgyon a taktilis és intakt módon létrehozott nyomhagyás kettőssége jelent meg, amit későbbi munkáimon nem alkalmaztam.

Milyen ellentmondásokat generál egy természeti jelenség a képek „digitális” rendjéhez képest? A *Tájkép A* című kompozícióban együtt, de fizikailag különválasztva mutattam be az „okot és az okozatot”. Ez jelentette a modul képből való kiválását, ami a munka következő szakaszaiban kapott fontos szerepet.

A képet létrehozó természeti jelenség „kódolásának” módja a kompozíció részét képezte, médiuma nem a fény, hanem fizikai valójában jelen lévő tűz volt. A tűz vált a kép médiumává, folyamatává és tárgyává.

Ez a kép megfelel a korábban említett index fogalomnak. Talán ezek hatására adódtak akkor a már megtörtént jelenséget felidéző, „megduplázó” képaláírás szerű címek a munkákhoz.⁵⁶ (*Isméltés, Stereo, Ha oldalról fújom, Loop*)

Az *Utóképek* sorozat első kiállításakor valamiképpen jelen volt az a szándék, hogy azokban valamiféle igazság felkutatása, illetve rámutatás kell megtörténnjen. Számomra a kutatás folyamán körvonalazódott, hogy az ott keresett „igazság” a tűzzel a képekre rögzített idő formájában volt jelen.

5.4. Vonalak

Az itt bemutatott kiállítást követően többedmagammal lehetőséget kaptam egy csoportos kiállításon való részvételre. Ezen több, a kép működéséhez és használatához kapcsolódó kísérletet tudtam elvégezni, amit a rendelkezésre álló helyszínek ezidáig nem tettek lehetővé.⁵⁷

Az egyik ilyen elmozdulás a korábbi munkákhoz képest, hogy a „line x” és a „lines” című darabokkal megszüntettem a kiállítótér és a munka közötti különbséget, itt közvetlenül a falra hagytam jeleket.

Ugyancsak ez a munka adott először lehetőséget arra, hogy a folyamatban (mind az installáció, mind a működtetés szintjén) más is részt vegyen. A *Lines* című munkát többen hozták működésbe.

A *line X/5*, az itt tárgyalt *line x* című munka egy alapelemével azonos méretű tárgy, a kiállításon került magántulajdonba. Ez a néző – résztvevő - felhasználó átmenetben ez utóbbi helyzetbe emelte be a szemlélőt. A tárgy használata privát tevékenységgé vált, tőlem függetlenül valósult meg, noha nyilvánvaló, hogy a tárgyat a galériában látottak hatására használták.⁵⁸

56 A feliratozás tekintetében még vö. KRAUSS, Rosalind, I.m., <http://www.exsymposion.hu/>, [2011.05.06.], „A P. S. 1-ben kiállított munkák esetében nyilvánvalóan a konvenciók kidobásáról van szó, pontosabban arról, hogy a képi és a szobrászati konvenciókat lecserélik a kódolatlan fotografikus üzenet kód nélküli ségére. Ennek érdekében az absztrakt művész közelíti művét az indexikus jelek formális jellegéhez. Ez a folyamat pedig megfelel a fejezetünk elején leírt Hay-féle performance két komponensének. Akkor azt is állítottam, hogy a performance harmadik vonása - az artikulált diskurzus vagy szöveg hozzáadása az amúgy néma indexhez - az első kettőnek szükségszerű következménye. A szöveg és a kép összekötésének szükségességét mindenütt megemlítik a szemiológia szakirodalmában, amikor a fotográfia szóba kerül. Így például Barthes, amikor azokról a képekről beszél, amelyek ellenállnak bármiféle belső felosztásnak, a következőket mondja: „talán ez az oka annak, hogy ezeket a rendszereket az artikulált beszéd révén majdnem mindig megduplázzák (mint a képaláírások esetében), hozzájuk rendelve a folyamatosság megszakításának aspektusát, mellyel amúgy nem rendelkeznek.”

57 L.d. 86-94. kép.

58 Vö. A kép és a kánon című résszel.

6. Tűz

A racionális szempontok mentén kialakuló munkák formailag elérték a kerámia használatával „összeegyezhető” minimumot. Bennük a számomra evidens módon megjelenő tűz volt közös.

A tűz vizsgálatát Gaston Bachelard négy őselemet – föld, víz, tűz és levegő – vizsgáló tanulmányának sorozatába tartozó *The Psychoanalysis of Fire* (A tűz pszichoanalízise) című írására támaszkodva teszem meg.

6.1. Clever disobedience

Itt az említett műben szereplő *Fire and Respect: The Prometheus Complex* című rész gondolatmenetét követve vizsgálom a tüzet.

Bachelard a tüzet ellentmondásos jelenségként írja le, ami egyszerre személyes és univerzális, melegít és büntet. A tűzhöz kapcsolódó tisztelet elsődleges forrásának a tanulást nevezi meg, melyet a tűzhöz fűződő gyermekkori tiltásokból, kézre verésekből eredeztet, amit csak később követ a tűz tényleges fizikai megtapasztalásából származó tisztelet. Így a tűz az általános tiltás tárgyává válik, ami a fizikai fenyítéstől idővel az értelemre ható meggyőzésbe vált át. Bachelard úgy véli, hogy az így rárakódó jelentések miatt nagyon nehéz a tűzről előítélet mentes tudást szerezni, amit *okos engedetlenségnek* (*clever disobedience*) nevezett attitűddel lehet csak elérni.

Bachelard megjegyzi, hogy a városi gyerekek, mivel nincs lehetőségük a szülők elől elbújva titokban tüzet gyűjtaniük, megmenekülnek a Prométeusz-komplexustól.

Az „intellektualitás akarását” az emberre általában jellemző tulajdonságnak nevezi, amit - véleménye szerint - alulértékelünk, ha azt a hatalom és a használhatóság fogalmai alá rendeljük. Bachelard megfogalmazásában a tűz birtoklása, a Prométheusz-komplexus a folyamatosan fejlődő, az apáikon túllépő fiúk szimbóluma. Ennek okán objektív tudásunk tökéletesítésével remélhetjük, hogy elérjük azt a szellemi állapotot, amellyel tanáraink és apáink is rendelkeznek. A Prométheusz-komplexus az intellektuális élet Ödipusz-komplexusa.

Ez a fajta tudásvágy, a tudás keresése, az experimentalizmus különbözik attól a tudáshoz való viszonytól, amit Eco a kortárs művészeti ág általános jellemvonásának tart, miszerint az „kétségbe vonja mindazokat az ismereteket, melyeket ráhagyományoztak a művészet alkotási módját illetően.”⁵⁹ Bachelard a ráépülést – „to know as much as our fathers, more than our fathers” – hangsúlyozza.⁶⁰

Bachelard a tűz tudományban elfoglalt helyzetéről ír a *The Chemistry of Fire: History of a False Problem* című részben. Megállapítja, hogy ellentétben az elektromossággal, a tűznek nincs saját tudománya. Emiatt a tudomány előtti elmének komplex jelensége a tűz. Mindezek a kortárs-hagyományos ellentétpár felszínénél sokkal mélyebb szintre helyezik az említett két médium viszonyát.

Írásából kiderül, hogy sokak számára a tűz könnyedén töltődik fel a megfoghatatlannal (*vacuum*) és a materiálissal (*plenum, telítettség*) jellemezhető dolgokkal, egyaránt megfelel a kémikus és a filozófus, a tanult ember és az álmodozó számára is.⁶¹

Ezek fényében nem meglepő, hogy a kortárs művészet fenti tudományterületekkel magát kapcsolatba hozó jellege⁶² miatt is az alkotás eszközevé, tárgyává teszi a tüzet.

59 Umberto ECO, l.m., 98–99.

60 Gaston BACHELARD, *The Psychoanalysis of Fire*, Routledge & Kegan Paul, London 1964, 7–12, 59–62, <http://www.filestube.com/ad2157cf8542da6003eb/go.html>, [2011.05.03.].

61 Uo., 11.

62 Vö. 3. lábjegyzet.

6.2. A tűz világi használata

A tűz irányított formában megjelent az utcai ünnepek alkalmával a koronázási ünnepségeken, vagy Buda visszafoglalásakor, a királyi család házasságkötései alkalmával, névnap ünnepségeken mint a reprezentáció, látványosság, az információközlés médiuma. I. Lipót német-római császár és Wilhelma Amália braunschweiglünbergi hercegnő házasságkötése alkalmából rendezett ünnepségen a tűzzel „rajzolt és írt” emblémákról így számolnak be a szemtanúk:

Láttak az tűz között emberek, oroszlány égve, és egy szekér melyen az császár, király, császárné, királyné ültek volna, két ló előtte befogva az szekérben, tüzes forgó kerék és bötük, úgymint V.L.J. az az Vivat Leopoldus Josephus! Ezek fejéren látszottak; V.M.W. (...) ezek sárgán látszottak. Voltak egyebek is kiket ember egyhirtelen nem observálhatott. Tartott pedig az tűz egy óráig.⁶³

A tűz tisztelethez (*respect*) kötődő konnotációit használták „Őfelsége” publikus megjelenési formáiban. A szemtanúk által megcsodált „tüzes szerszámok”, az ábrázolások és a „bötük” valójában „a kép és az írás szimbolikus értelmű összekapcsolásán alapuló tipikusan barokk művészeti formát testesítették meg, az emblémát.”⁶⁴

6.3. Tűz a decollage-tól a performanszig

6.3.1. A tűz a kortárs művészetben⁶⁵

A tűz mint médium a decollage eljárásaival jelenik meg a kortárs művészetben. A decollage

azokat a technikákat foglalja össze, melyekkel a művész meglévő dolgokat lebontva, lerombolva hoz létre új művet. A destrukció módja nagyon sokféle lehet, célja pedig általában a tárgyakhoz fűződő mechanikus fogyasztói képzetek megszüntetése, s ezen keresztül a valósághoz való tudatosabb, kritikusabb viszony kialakítása.⁶⁶

Az ide vonatkozó példákat felsorolás szinten mutatom be. A decollage időrendi kialakulásában a „hasított plakátokat” követően második ilyen technikaként jelent meg a tűz Wolfgang Paalen 1937-es gyertyával korozott festményein, aminek foltjait olajjal egészíti ki. Raoul Ubac a fotópapírt direkt hővel roncsolta.⁶⁷ Otto Piene munkái egy-egy négyzetes formátumú kép és az égés, oxidáció nyomaként megjelenő kör alakú folt különböző változatait vonultatják fel. Werner Schreib olajképein az égetett felületek hiányként jelennek meg. Schreib volt az, aki képeinek felületét már meg is égette és ezzel a „*deflagration*” eljárását bevezette a destrukció alapú technikák sorába.⁶⁸

63 KOVÁCS Ákos, Játék a tűzzel, Fejezetek a magyarországi tűzijátékok és díszkivilágítások XV–XX. századi történetéből, Helikon Kiadó, Budapest, 2001, 22.

64 Uo., 22–26.

65 Ld. 6/1 SZ. MELLÉKLET, 12-25. kép

66 http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/decollage, [2011.04.02.].

67 Raoul UBAC, Battle of the Amazons, 1939, solarized photomontage, „Under Ray’s influence, Raoul Ubac an artist and a poet, found new combinations of photomontage, solarization, bas-relief, and brulage (using direct heat to melt the photographic emulsion) to remove a subject from its original context and place it into a surrealistic dream.” = http://classes.al.csus.edu/vail/art101/lecture%20notes/11.surrealism_notes.

68 http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/decollage, [2011.04.02.].

69 <http://www.chicano.ucla.edu/research/RaphaelOrtiz.html>,

Yves Klein lángszórával készített nagy formátumú festményein a feketére égetett foltok együtt szerepelnek az elszíneződések lazúros átmeneteivel. Alberto Burri képei és reliefsjei fa és műanyag felületek megégetésével jöttek létre. Henk Peeters *Pyrografieën* cím alatt szereplő munkáinak 1962-es darabja már nem roncsolja az anyagot, csupán a kép felületén elhelyezett éghető anyag után visszamaradó korom és füst hagy sávokban egymás mellé rendezett nyomokat. Raphael Montañez Ortiz *Archeological Finds* című alkotása sokrétű munkásságának egy szelete, amelynek lényege emberi kéz által készített tárgyak szétbontása, roncsolása.⁶⁹ Ennek részeként gyűjtja meg a munkáiban leggyakrabban előforduló zongorákat és ágybetéteket. Ben Vautier 1962-es *Pyromania Projects-je* egy gyufásdoboz, amin annak felhasználására vonatkozó utasítás olvasható. Mark Boyle és Joan Hills az 1966-os londoni *Destruction In Art Symposiumon* mutatta be égő negatívok sorozatát, amelyeken társaik munkáiról készített felvételek szerepeltek. Arman *Burnt Instruments* képei elégetett hegedűk elszenesedett darabjaiból áll. Marco Breuer kamera nélkül készített fotó sorozatának (*Pyro photography*) darabjai a fotópapírt direkt érő hő- és fényhatásokat rögzítik.

Bernard Aubertin 1962–1974 között készített „*Livres brûlés & dessins de feu*” munkái konkrétan a gyufa használatára épülnek. Ezek egész doboz gyufákra, sorba rendezett gyufaszálakra, illetve különálló elemekként a műbe applikált gyufaszálakra és ezek meggyújtásából származó nyomokra épített munkák. Kör alakú kompozícióján kap szerepet a folyamat közben mozgatott hordozófelület, amelyen a láng terjedése és az alaplapra merőleges vízszintes helyzetű tengely mentén történő körbeforgatás eredményezi a végső képet.⁷⁰

Aubertin egy-egy művön belül vizsgálja a médium és a gyufa közti viszonyt, irányok, elrendezés és mennyiség tekintetében.⁷¹ Aubertin munkái közül az itt bemutatott égetett könyve lehetővé tenné a műbe való utólagos befogadói beavatkozást, viszont könyveit általában keretre erősítve installálja, azok egy-egy végleges megoldást mutatnak. Munkái között megtalálhatóak felgyújtott autók, és egy megégetett zongora (2010), valamint az égetett könyvek sorozat elkészítésének performanszai⁷².

Remko Scha⁷³ *Radical Art*⁷⁴ felosztásában közölt képanyag segítségével vizsgált jelenségek alapján az itt tárgyalt kutatás teljes keresztmetszetében megjelenő munkák valahol a nyitott forma (*anything / open form & interactivity*) és a fizikai folyamatok (*physical processes*) között szereplő égetés, olvasztás és füstölés (*the art of fire: burning, melting & smoke*) területére helyezhetőek.⁷⁵ Ezek között szerepelnek a tűz használatával kialakított képek és plasztikák, illetve a művek befejezésére invitáló alkotások. Scha felosztásában az itt említett két halmozat nincs közös metszete, míg – ahogy azt a legutóbb bemutatott munkán is megfigyelhető – az *Utóképek* munka során megszülető alkotások abba az irányba mutatnak.

6.3.2. Három mai nemzetközi példa⁷⁶

6.3.2.1. Cai Guo-Qiang

Cai gyermekkori élményeire alapozva nyúlt vissza a lőpor használatához. Ezzel először tűzijáték elemek szétbontásakor találkozott. Cai a kép felületére stencilekkel és/vagy természetes felületekkel – faágakkal – kitakart formákat használva szórta a lőport.

http://www.arsvalue.com/webapp/ars_eventi/dettaglio_opera.aspx?evn=12914941&opr=12914945&rac=12914942&art=12789020&st=25, [2011.05.02.].

⁷⁰ <http://www.artnet.com/artwork/425954128/dessin-de-feu-avec-allumettes-geantes.html>,

⁷¹ http://www.arsvalue.com/webapp/ars_eventi/dettaglio_opera.aspx?evn=12914941&opr=12914945&rac=12914942&art=12789020&st=25, [2011.05.02.].

⁷² http://www.artantide.com/artisti_Artista?lang=2&idArtista=185, [2011.05.08.]

⁷³ Professor of Computational Linguistics. Faculty of Humanities & Institute for Logic, Language and Computation, University of Amsterdam, the Netherlands. 1988 - present. <http://iaaa.nl/rs/science.html>, [2011.05.08.]

⁷⁴ <http://radicalart.info/>, [2011.05.02.]

⁷⁵ Az itt tárgyalt képeket Ld. a 6/1 SZ. MELLÉKLET ill. <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>

⁷⁶ Ld. 6/2. SZ. MELLÉKLET 26-29. kép

⁷⁷ <http://www.vbs.tv/watch/motherboard/cai-guo-qiang-and-the-art-of-fire-medicine>, [2011.05.03].

Munkái utalások konkrét természeti formákra, buddhista szimbólumokra. A lőpor berobbanásakor keletkező füstfoltokból és az utólag meggyújtott lőporminták után maradó égésnyomokból állnak össze képei. Ezenkívül nagyméretű mobil szobrokat, szintén a lőpor használatára épített munkákat készít. Irányított tűzijátékok és robbantások jellemzik alkotásait. Munkáin érződik iskolája, a Shanghaji Dráma Intézet színpad tervező képzése. Alkotásait nagyszámú közönségnek prezentálja (*Footprints of History*, irányított tűzijáték, 2010.), a sok résztvevős *Odyssey* című képéhez tartozó esemény a *participational art* irányába mutató munka, amely egy happening formájában valósul meg.⁷⁷ Ennek a munkának érdekessége ezenfelül a közönség részletes verbális bevonása, informálása a körültekintően előkészített munka működéséről, várható kimeneteleiről; az esetleges veszélyekről, menekülési útvonalokról, a robbanás mértékéről. Az alkotó által adott verbális információ, a látszólagos veszélyeztetettség és az azt gyorsan feloldó – a felvázolt helyzethez képest töredéknyi – hatás a megkönnyebbülés érzésével jutalmazza a közönséget.⁷⁸

Cai Fallen Blossoms Explosion Projectje a Philadelphia Museum of Art portikuszán valósult meg. Cai munkája egy irányított gyors égésből, illetve egy időzített robbantásból állt. Az esemény a láng plasztikai és egyben fényjelenségére, valamint váratlan hanghatásokra épít. A nézők a tűzijátékokhoz hasonlóan a közös, kíváncsisággal és félelemmel teli várakozásnak, (visszaszámlálás), egy lótuszvirág lángbaborulásának, illetve egy hosszú szünet csendjébe hasító robbantásnak lehettek részesei és tanúi. Ez a 2009-es projektje egy – főleg a filmművészetben alkalmazott – pirotechnikai eszközre épít. Cai az esemény szellemi atyja, generálója, koordinálója. A művészet, és a művész szabadságát demonstráló munkákat egy-egy professzionális esemény keretein belül élvezheti a néző.

6.3.2.2. Etsuko Ichikawa

Ichikawa japán művésznő festő szakon végzett három évet. Ezt követően tanulta meg az üvegfújást, majd Dale Chihuly üvegművésznél dolgozott. Bevallása szerint nagy hatást gyakorolt szemléletmódjára, hogy gyermekkorában szülei révén mind a kézművesség, mind a képzőművészetekkel kapcsolatba került.

Munkáit folyékony üveggel rajzolja papírra. A kalligrafikus jelek a folyton változó, de irányított forró üvegtől megégett felületen rögzülnek. Képei megidézik a japán írás technikáját, a tusfestést, amit a médium esetlegességéből adódó gazdag formák és árnyalatok tesznek a szénrajzok és lazúros festői hatásokat egyaránt magukon hordozó művekké. Képeit műhelykörülmények között vagy speciálisan erre előkészített performansz keretében készíti el.⁷⁹

<http://www.pbs.org/art21/artists/cai/>, [2011.05.03]. <http://www.caiguoqi.com/>, [2011.05.03].

78 Vö. 115. lábjegyzet

79 <http://www.etsukoichikawa.com/gallery13.htm>, [2011.05.03].

<http://robertwadepphoto.blogspot.com/2008/12/art-making-with-etsuko-ichikawa-at.html>, [2011.05.03]

80 L.d. 6/3. SZ. MELLÉKLET

A mű elkészítésének processzusa elemeire bontja a tusfestés illetve az akvarelltechnika folyamatát. Ott a hordozó felületen a folyadékok mozgásának, illetve részben a gravitációnak kitett médium a papírra kerülés után még létrehozza esetlegességeit. Az üveg olvadék állapotában a fúvócsőről lefolyó lassú folyadékként a gravitáció és az alkotó szándékától együttesen befolyásolt alakzatok formájában ég a papírba. A nyomhagyás rögzítésének felületeivel már az olvadék állapotból a szilárd halmazállapot felé közelítő, és abban megmerevedő formák érintkeznek. Foltok, vonalak, fátyolos átmenetek, perzselődött papír kompozíciók rögzítik az esetenként az üvegfúvó szakmára jellemző szerszámokkal és infrastruktúrával, segédekkel kivitelezett performanszok keretein belül létrejövő alkotásokat. A munkák egy-egy mozdulatsor nyomai. Egy-egy gesztus pirogramként exponálódik a felületeken, ami a médium sajátosságaiból adódóan vízszintes síkban tud kialakulni. Ezeket azután Ichikawa képként installálja az aktuális kiállítási térben.

6.3.2.3. Tűz-happening-kerámia⁸⁰

A tűz a szobrászat médiumaként jelen volt Yves Klein gázláng szobrain, illetve plasztikusan jelen van a fentebb említett Cai munkáiban. A tűz továbbá fontos eleme a helyszínen kiégetett mű kérdésével foglalkozó alkotók munkáinak. Ezek olyan szobrok, épületek, és épületszerű plasztikai munkák, amelyeket egy választott helyszínen építenek meg és égetnek ki.

Közülük említtem meg Nader Khalili⁸¹ építész, aki bóraxszal dúsított kötőanyagból és nyerstéglából emelt építményeit kerozinnal égette ki. John Roloff⁸² 1970 és 1990 között hozta létre speciális anyagkeverékekre és speciális formájú kemencékre épített munkáit. Nina Hole⁸³ és Frederic Olsen⁸⁴ keramikusok közösen kezdett szoborkemence projektjeik után önálló munkákat készítenek a témában. Ezek lényege a helyszínen, plasztikus kerámia masszából épített épületszerű konstrukciók létrehozása, amelyeket Hole esetében az építmény köré erősített hőszigetelő paplannal, Olsen esetében pedig fém vázra épített, ideiglenes kemence szerkezettel burkolnak be. Az építményeket gáz és/vagy fa segítségével fűtik fel, majd a szobor teljes átizzásakor a kemencét lebontják, hogy az 1000°C-on izzó tömeg látványát megosszák a közönséggel. A showszerű esemény részeként a kítakart szobrok felületére fűrészport szórnak, ami a szoborral érintkezve felizzik, illetve a belőle keletkező hamu módosítja a szobor végleges felületét. Két ilyen projektben vettem részt. Az egyik a Nemzetközi Kerámia Stúdió vendégeként érkező Nina Hole Kecskeméten kivitelezett projektje, a másik Néma Júlia segítségével, valamint a siklósi alkotóház meghívására Pécs Európa Kulturális Fővárosa rendezvénysorozat részeként, Frederic Olsen vezetésével létrejött workshop volt. Ezen eseményeken két különböző rendszer alapján felépített és a fent jelzett technikai módosításokkal kiégetett szobrok születtek.

81 <http://www.raymeeker.com/fired.html>, [2011.05.03].

82 http://www.johnrolloff.com/furnace_projects_page.html, [2011.05.03].

83 <http://www.ninahole.com/fire.htm>, [2011.05.03].

84 <http://www.olsenkilns.com/sculpturekilns.htm>, [2011.05.03]

85 Ld. 6/4. sz. melléklet

6.3.3. A tűz a magyarországi művészetben⁸⁵

A tűz mint kortárs művészeti médium, az első magyarországi – 1966. június 25. du. 4 órai, Altorjay Gábor és Szentjóbó Tamás által szervezett, *Az ebéd (in memoriam Batu kán)* című – happening alkalmával jelent meg egy Szentjóbó mögött felállított, benzinnel leöntött égő gyermekkocsi formájában.⁸⁶

Változó helyzetekben, de mindig a fellobbanó magnézium fényében jelenik meg a tűz Hajas Tibor összetett munkásságában, amelyet a dolgozat terjedelmi korlátai miatt nem tárgyalhatok részletesebben.

A kép és a test közös stigmatizálásának jeleneit láthatjuk a Képkorbácsolás (1978) képein. Az előadó a fehér vásznat a magnézium időnkénti fellobbanásaiban temperába mártott korbáccsal üti. Az eredmény: a vakítóan fehér magnézium robbanásának sötét, kormos fröccsenése, és a hosszú, zaklatott vonalú fekete csík, a tüskés korbács csapásának nyoma a vásznon. Hasonló emléknymokat hagyott a vásznon a Bercsényi Kollégiumban megtartott Engesztelés (1978) is. Az elsötétített térben a pódium egyik végén kikötözve, ernyedten lógott Hajas teste, miközben a több méter hosszú gyújtószinóron végigfutott a láng, végül a képtér másik végén fellobbantva a magnéziumot.⁸⁷

6.3.3.1. Szirtes János

Szirtes János performanszaiban, festményein visszatérő elem a tűz: megjelenik e motívum például 1991-es *Kormos képek* és az 1999-es *Ezüst oszlopok* című képein, valamint a 2004-es *Áldozatengesztelés* című performanszában.

Festészetének alapanyaga ugyanő, a vászon előtt rendre ugyanaz a médium áll, aki áteresztí magán az eseményeket, azokat aktívan, vagy szimbolikusan átalakítani, uralni igyekszik, miközben az eseménymintákról valamilyen lenyomatot vesz. Az esemény vagy akció (legyen az mégoly banális is) és végeredmény közötti kapcsolat a vegyi folyamatok dinamikus egyensúlyához fogható: reverzibilis. Ha a képalkotó, képteremtő rítus körülményei és megtörténte a fontos, akkor performance alakját ölti; ha a rituálé végeredményére helyeződik a hangsúly, akkor festmény kerekedik belőle. (...) Korábbi festményei-különösen ún. koromképei – a festés érzéki közvetlensége révén jelentenek átjárót a festőaktus dramatikussága és a festett kép nyugodt, leíró statikussága, állapot-jellege között.⁸⁸

6.3.3.2. Tűz a kortárs magyar kerámiaművészetben⁸⁹

A magyarországi kerámiaművészek közül itt azokat emelem ki, akiknek munkájában a tűz alkalmazása koncepciózus elemként szerepel és munkáik a nyomhagyással hozhatóak kapcsolatba. Ezeket időrendi sorrendben mutatom be. A dolgozatban nem tárgyalom külön azokat a kerámiamunkákat, amelyek az égetés folyamatát a tárgy eredeti formájának megtartása mellett egy mázzal létrehozott szín, vagy felület elérése céljából alkalmazzák.

A hetvenes évek magyar kerámiaművészetét praktikus okokra visszavezethető kísérletezés jellemezte.

86 <http://www.c3.hu/collection/tilos/104.html>, [2011.05.03].

87 http://balkon.c3.hu/balkon05_07_08/05nemes.html

88 KÉSZMAN József, A festészet akció-dús útjai Intenzitás és eseményminta = SZIRTES János, 2001–2004, Várfok Galéria, Állami Nyomda Rt., 2004, 4. Ld. 6/4 sz. mellékletet

89 L.d. 6/5. sz. melléklet

90 Égetés a szabadban, szerk. R. FÜZESI Zsuzsanna, MOLNÁRNÉ Luca Zsuzsanna, Zalai Nyomda, 1982, 1

A kereskedelmi forgalomban nem kapható kőcserép masszák előállítását és a rendelkezésre álló égetési eljárásokat a művészeknek maguknak kellett megtalálni, előállítani. Ezek segítségével olyan hatások elérésére törekedtek, amely a korábban rendelkezésre álló alacsony olvadáspontú anyagokkal nem volt lehetséges. A mésztartalmú agyagok 1000°C felett gyors halmazállapot változáson mennek át – olvadékot hoznak létre –, ami kizárta, hogy az égetés során lejátszódó folyamatok tematizáltan jelenjenek meg a munkákban.

A stúdiókerámia szempontjából a másik gondot a magas hőfok eléréséhez szükséges minőségi kemence-alapanyagok és -technikák beszerzése jelentette. Ezért is jellemző, hogy a hetvenes években megkezdődő kísérletezések jórészt szabadban kivitelezhető égetési technikákat érintettek.

1981-ben zajlott az első ilyen jellegű kutatást magába foglaló szimpózium a kecskeméti és a siklósi alkotótelep közös szervezésében, amelyen magyar, amerikai és (kelet- és nyugat-) német művészek vettek részt. A résztvevők közt szerepelt Kecskeméti Sándor is. A szimpózium technikai munkatársaiként Kádasi Éva, Fusz György, Molnár Sándor és Turi Anna képviselték a következő generációt.⁹⁰

6.3.3.2.1. Kecskeméti Sándor

Kecskeméti a fent említett két szakmai kérdésre (felületalakítás és agyagtárgyak roncsolása hővel) is választ keresett kísérleteivel. Megfelelő kompromisszumok megkötése mellett függetlenítette magát az addig megszokott felület- és anyagalakítási módoktól. Ehhez meg kellett ismernie egy olyan technológiát, ami alapvetően más anyagféleségek megmunkálására jött létre. Kecskeméti a bevonatos elektródához használt alapanyagokhoz hasonló adalékokkal állított elő egy olyan új anyagot, amelyet utólagos hegesztéssel módosítani tudott. Vagyis előkészítette a maga számára azt a médiumot, amelyet egy másik médium vagy eszköz segítségével befolyásolni, alakítani akart.

6.3.3.2.2. Fusz György

A Kecskeméti követő generáció tagja Fusz György, aki 1984-ben, tehát a fent említett szimpózium után készítette *Töredék* című munkáját. A formába préselt emberalakot ábrázoló büszt anyaga kőcserépből épült, amin a koksszal való égetés hagyott maradandó lenyomatot. A halmazállapot-változás pillanatában megakadt folyamatot rögzíti az emberalaktól még asszociatívabbá váló munka.

6.3.3.2.3. Néma Júlia

Néma Júlia fatüzes égetési technikára alapozott munkáinak fontos eleme a kemence és a tárgyak együttes izzásában rögzített felületek, színek viszonya, melyeket utólagosan nem módosít. Azok önálló, végleges plasztikákként, képekként születnek meg. Munkái során egy tradicionális kerámiaégetési eljárást alkalmaz. A hagyományos technológiai folyamat, a fával fűtött kemencék működése során megfigyelt tapasztalatok, a kemencetérben áramló lánggal érintkező, vagy attól eltakart felületek közti különbségek irányított megfogalmazásai jelennek meg munkáin. A tárgyak kilágyulásakor történő változásokat, a tárgyak végleges megjelenését, torzulásait az anyagválasztás és a szerkezet együttesen befolyásolja. A terv és végeredmény között az égetés során felmerülő esetlegességek szerepe a választott technika sajátossága. Annak „kontrollálása” mindig is a szakmai tapasztalat jele volt. Néma a folyamat visszaolvashatóságát segítő térbeli „pyrogramjaival”⁹¹ ehhez a hagyományhoz kapcsolódik.

91 Néma Júlia megfogalmazásában „a 'pyrogram' a fatüzes égetés és a fotogram, a fotográfia legtisztább formájának analógiáját hangsúlyozza”.

92 Oskar BATSCHMANN, A művész a tapasztalat alakítója = A kép a médiaművészet korában, NAGY Edina szerk., L'harmattan Kiadó, Buda-

7. Tapasztalatalakítás

Az *Árnyas* című munka bemutatása előtt fontosnak tartom tárgyalni a befogadás, a művel való kapcsolat meghatározhatóságának kérdését, ami a kutatás más pontjain megjelenő munkák közötti összefüggések megértését segíti.

7.1. Módjai

Azon munkák, amelyek felkínálják a gyakorlati részvétel lehetőségét – nevezhetjük őket *open formnak*, *participation piecenek*, vagy *nyitott műnek* –, az alkotói szándéknak megfelelően méretezett cselekvési téren belül valósulnak meg. Ezek között az alkotótól függ, hogy a mű mennyire vár el egy bizonyos, vagy enged meg többféle részvételt, viszonyulást. Ezekben a munkákban a provokáció, kezdeményezés, javaslattevés, felvetés, rámutatás stb. fogalmakkal árnyalhatóak a bevonódást célzó megszólítási módok. Felsorolásuk nem sorrendiséget jelöl, mert az nem párhuzamos a célok sikeres megvalósulásával, inkább stílusbeli sajátosság.

Oskar Batschmann *A művész a tapasztalat alakítója*⁹² című írása egy ehhez kapcsolódó problémakört vizsgál. Ebben Bruce Nauman *Dream Passage* (1983) installációja kapcsán írja, hogy „Nauman folyosó installációján keresztül a közönség vagy *performer* irányításának problémájával szembesülünk.” Nauman, nyilatkozata alapján a szituáció behatárolását, az elképzelt végkifejlet elérését tartotta a mű legfontosabb kérdésének. Ez hasonló a *scriptek*⁹³ alapján történő programozási elvhez, viszont itt deklarálta az alkotó szándék szerint rendeződnek az installáció elemei és a végkifejlete: „[t]ulajdonképpen az ellenőrzésről volt szó,⁹⁴ írja Nauman.

A műfajnak létezik megengedőbb változata is, melynek sorsa gyakran nem vág egybe a művész által neki szánt szereppel, mert darabjait a közönség ellopja, vagy másként használja.⁹⁵

pest., 2006, 167–192., vö. http://www.mna.hu/mna_irasok_html/ontapi.html, [2011.05.03.] Ld. 7. sz. melléklet

93 Roger Schank az elvárásokra alapozott gondolkodásmód modellje szerint „elvárásaink a hasonló, az úgynevezett sztereotip szituációkkal kapcsolatban alakulnak ki: mi az, amire a jelenlegihez hasonló helyzetben számíthatunk.” Schank forgatókönyvelmélete az adott szituációban elfogadható elvárások alapján áll össze. Még az általa vizsgált szokványos helyzetekre sem lehetséges általános forgatókönyvet kreálni, mivel azok nem számolnak a szokatlan esemény megjelenésével. Így „[a] shanki forgatókönyvek azonban nem csak arra jók, hogy megmondják nekünk, mire számíthatunk a számunkra ismerős helyzetekben, hanem arra is, hogy segítségükkel felismerhessük, ha valami szokatlan történik.” Schank sriptjei elvben determinálják a vizsgálat tárgyát képező eseményt, ezzel általánosítják azt. Így rendszere publikus (mint az autenticitás ellentéte) jelenségek leírására alkalmas. Vö. DARAB Tamás, *A gépesített értelem. Vázlatok a mesterséges intelligencia filozófiájáról*, Áron Kiadó, Budapest, 1991, 29.

94 Oskar BATSCHMANN, l.m., 170

95 Uo., 172.

7.1.1. *Private aspect*

A *Private aspect*⁹⁶ című munka egy helyspecifikus installáció, amelyet 2004-ben készítettünk Karádi Zsófiával közösen. Rövid bemutatását a témában később készített munkáim átfogóbb értelmezéséhez tartottam szükségesnek.

A fonalakkal határolt erdőrészlet egy kis „privát” teret választott le egy köztér (járda) vonalából. Belülről egy képkivágáson át lehetett szabadon kilátni a fonalakkal határolt háromszög alapú térből. Az installáció a kint-bent megfigyelő-megfigyelt viszonyát vizsgálta. A mű pozicionálása miatt eltérítette a megszokott útvonalakon közlekedő embereket, vagy azok bebújhattak annak belsejébe. Az éjszakai használó (ugyanis a tárgy egy éjszakai program részeként jött létre) a belső térben a kiszolgáltatottság és bezártság élményével szembesülhetett.

7.2. Meghatározása

A tapasztalat alakítása olyan szerkezetek, berendezések vagy tárgyak elkészítésére irányul, amelyek a kiállítások közönségét egy nem várt szituációval lepik meg, vagy folyamatok részesévé teszik, amelyek kiváltják a tapasztalatot. A tapasztalat alakítása nem csupán hagyományos autonómiával rendelkező művek előállítását célozza. Kézenfekvő, hogy láthatóan lezárt, vagyis tradicionális művek is a recepcióhoz kötődnek, és a befogadóból tapasztalatot kell előhívniuk. Talán pusztán egy átállítódást konstatálhatunk, amennyiben a tapasztalat alakításának elsődleges célja olyan tapasztalatok előidézése és irányítása, amelyre szerkezetek és tárgyak feltalálása és előállítása szolgál. A találmány nem a mű létrehozását célozza, hanem tapasztalati folyamatok kiváltását, amelynek eszközei különböző készülékek, objektumok. A tapasztalat alakítása implikálja a közönség aktív, ha nem is problémamentes partnerré válásának nehézkes folyamatát, és a részvételhez, a bevonás aktusához igazodik a meghívás, csalogatás, erőszakétel, sokk és veszélyeztetés mozzanatain keresztül.⁹⁷

Illetve:

A kiállításlátogatóktól sokkal inkább azt várják, hogy az installációkkal vagy tárgyakkal folytatott interakcióért cserébe feladják befogadói pozíciójukat. Ha az elvárásnak eleget tesznek, olyan szituációkba kerülnek, amelyek kellemetlenek, idegenek, veszélyesek, fenyegetőek, vagy annak látszanak.⁹⁸

7.2.1. *Hosszú expók, rövid képek*⁹⁹

Hosszú expók, rövid képek című munka egy 2010-ben készített fotolumineszcens anyaggal bevont felület, ami előtt nagyjából 70 cm távolságban egy kapcsolóval ellátott villanykörte lóg. A lámpa és a kép között megjelenő mozdulatlan dolgok árnyképe a lámpa felkapcsolásával a képre rögzül. Ezt követően a sötétben lévő kompozíció pár percig látható. A résztvevő a mű témája, alkotója és egyben alapja a rá következő jelenségnek.

96 Ld. 8/1. SZ. MELLÉKLET

97 Uo., 172–173.

98 Uo.

99 Ld. 8/2. SZ. MELLÉKLET

A sziluett képek, a fotográfia őstörténetének hosszú expozíciót és gépies mozdulatlanságot igénylő művelete keveredik Moholy fotogramjainak játékos, itt végtelenszer ismételhető közvetlenségével. A befogadás folyamatában az ember, a közreműködő egyetértés aktusában rögzítve egy-egy pillanatra a kép részévé válik.

A képet egy vastag szürke textilből készített fülkében installáltam, ami a a fotóautomaták működésével mutatott párhuzamot. Ezzel a technikai megoldással - amire azért volt szükség, hogy kellően kontrasztos kép jöjjön létre - a tárgy a kiállítótér publikus terén belüli intim helyzetben jelent meg. Az installáció elemei: 1db 40x60 cm-es fotolumineszcens fólia dibond lapon, 15m 220V kábel foglalattal, 1db izzó, 1db összeszerelt kapcsoló és rögzítés, szürke posztó fülke 110x80x230 cm.

7.3. Eszközei

A tapasztalatot alakító művek bemutatása során Batschmann kiemeli „a szürrealisták a kiállítás látogató aktivitására alapozó kísérleteit, valamint a fenséges megújítását az 1945 utáni amerikai festészetben.”¹⁰⁰

A szürrealisták totálinstallációja nemcsak a galéria-kiállítások negációja volt, de a látogatót a vágyak felkeltésén és megbéklyózásán, a látható veszélyeztetettségen, a szagokon, hangokon és végül a látványon keresztül átfogó érzéki észleléshez juttatta el.¹⁰¹

A fentiek alapján az *Utóképek* eddig bemutatott darabjai *egy tárgyba sűrített totálinstallációhoz (assamblage)* közelítenek, amely önmagában próbálja elérni minél több érzék aktiválását, miközben egy végeredmény (kép) alakításának lehetőségét kínálja fel a használónak, kiterjesztve a mű létrejöttének helyszínét a műteremből a galériára és a privát terekre is.

Írásában tárgyalt másik ilyen „eszköz” a munkák fenségeshez való viszonya, megidézése, ami munkáimban fontos szerepet betöltő tűz megjelenésével hozható összefüggésbe. Itt Batschmann Barnett Newman nyomán Edmund Burke-től átvett meghatározását idézi, miszerint:

[a] fenséges érzését, a legerősebb indulatot kiválthatja mindaz, ami a fájdalom vagy a veszély képzetéhez kapcsolódik: ami mérhetetlen, végtelen vagy hatalmas. Amennyiben a fenyegető veszély látszólagosnak bizonyul, a delight (megkönnyebbülés) érzése lesz úrrá rajtunk, míg a szépség velejárója a pleasure (pozitív gyönyörézés).¹⁰²

Burke a fenségest a megfigyelő szubjektum érzetén keresztül definiálta, amely a veszélyeztettség állapota felől kiindulva a biztonság realizálásán át elragadtatássá változik, kiváltó oka pedig a nagyság – mérhetlenség vagy hatalmasság.¹⁰³

100 BATSCHMANN, I.m., 174.

101 Uo., 176.

102 Idézi BATSCHMANN, Uo., 179

103 Uo.

Nagyméretű képei kapcsán Newman a képek nézésére vonatkozó felhívása¹⁰⁴ befolyásolta a nézők pozícióját, a képek közelében tartotta őket, amitől a hatalmas képfelület kiválthatja a fenséges érzetét. Nauman a vizuális jelekből nem kiolvasható információkat kiegészítette egy közös megegyezést garantálni képes csatornával, az írott szöveggel.

Bruce Nauman *Dream Passage*-a esetében az alkotó a műbe fogalmazott szándékot – hogy miként is szemléljük, használjuk a művet – az elrendezésen keresztül igyekszik érvényesíteni a befogadón. A művészet ebben az esetben egy olyan tartalmat próbál közölni, megismerhetővé tenni, amit a rendelkezésére álló nyelvezet nagyban nehezít.

Valójában milyen azonosságot próbál találni az alkotó? Valószínűleg nem (csupán) a műben megfogalmazott fizikai állapottal akarja megfeleltetni a befogadót, hanem az alkotó (ember) keresi a másik (befogadó) emberrel való azonosság lehetőségét, amit a tapasztalás befolyása által így közelebb kerülő gondolatokon keresztül él meg.

A művészi aktivitások, amelyek a tapasztalat alakítását szolgálják, (...) látszólag valós veszélynek teszik ki, kényszerítik, hogy alámerüljön saját emlékezetében és olyan transzcendentális tapasztalatokat szuggeráljanak belé, amelyeket a művészet kontextusán kívül csak a rég elvetett irracionális árán érhetne el.¹⁰⁵

7.3.1. Árnyas

A korábban bemutatott *Private aspect, A jelzés* és a *Hosszú expók- rövid képek* című munka már tartalmazta azt a szándékot, hogy a szemlélő vegyen fel egy bizonyos helyzetet, és a műben megfogalmazott elv alapján élje át az adott szituációt.

Árnyas című¹⁰⁶, 2010-es munkám a *Párbeszéd 21* című *public art* pályázaton valósult meg.¹⁰⁷ Ez az imént bemutatott *Hosszú expók – rövid képek* című munka továbbgondolását is jelentette. Az installációt egy választott helyszínre terveztem, ami két darab 80x110 cm-es fotolumineszcens felületből és az erre fókuszáló mozgásérzékelő reflektorokból állt. Nappal a felületeken az installáció működéséről lehetett információt olvasni. Sötétedés után a felület a *Hosszú expók – rövid képek* mintájára működött, viszont köztéren való elhelyezése más tartalmak megjelenését indukálta.

104 „Newman az 1951-ben a Betty Parson Galériában megrendezett második önálló kiállításán kiadott egy, a látogatóknak szóló utasítást: «Létezik egy tendencia, miszerint a nagy formátumú képeket bizonyos távolságból nézik. Ezen a kiállításon a nagy képek arra szolgálnak, hogy közletről szemléljék őket.» A kilenc kiállított kép közül Newman hatalmas méretű első festménye a *Vir heroicus sublimis* is helyet kapott. Egy fotó szemlélteti azt a csekély távolságot, amennyire a nézőknek a vörös képfelület előtt, amin öt függőleges csík látható, el kellett helyezkedniük. Így a kép eléri a kívánt hatást: a pillantás egészét magába fogadja, beburkolja a nézőt.” BATSCHMANN, I.m., 179.

105 Uo., 188

106 . 8/3. SZ. MELLÉKLET 50-53. kép

107 A *public art* tematikájú pályázatok: Az én kis falum, 2009. évi pályázat *public art* művek kistelepüléseken való megvalósítására; TE ITT ÁLL, 2009. évi pályázat *public art* művek urbánus környezetben való megvalósítására; Net-tér, 2009. évi pályázat *public art* művek interneten való megvalósítására. Ezek jelzik, hogy a műfaj Magyarországon is a hivatalos kultúrpolitika támogatását élvezzi, vagy ahogy Dubuffet írja: „[a]mazonban valóban szubverzív volt, semmilyen helyet nem lelhetett magának a kultúrában (...), legalábbis így volt ez a legújabb időkig. Mostanság, hogy a kultúra „rádöbben”, milyen nevetségesen konzervatív(nak tűnhet fel ekképp), próbál megújulni (ebből az elértéktelenedésből) azáltal, hogy valami eklektikus tartás szellemében díszítgetni kezdi magát az újításokkal, csábítgatja – hogy függvényévé tegye aztán – az innovációt.” TANDORI Dezső, „Fojtogató kultúra”, Az esszéista Jean Dubuffet = <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre26/12.htm>, [2011.04.03].

Míg az előző munka a résztvevőre bízta annak működésbe hozását, addig az *Árnyasban* mindez automatikusan ment végbe. A „rajtakapott” köztér használók egy rögtönzött pantomim részeseivé váltak. A játékszabály elfogadásával a résztvevő „közszerelővé” vált, az arra járók kíváncsi tekintete és a reflektor fénye mellett kellett vállalja az árnyképet adó testtartását.

Úgy gondoltam, hogy az álló és fekvő képfarmátum együttes alkalmazása lehetővé teszi, hogy különböző testmagasságú emberek, többek között gyerekek is használják az *Árnyast*. Ez a működtetés során meg is történt és a fent tárgyalt fenséges fogalom világította meg pontosabban a munkák és használóik, valamint szemlélőik kapcsolatát. Az installáció befejeztével a gyerekek félelem nélkül rohanták meg azt, és macijaik, biciklijük, barátaik társaságában önfeledten „fotózkodtak”.

Valamitől való félelmünk tapasztalatok, tanulás eredményeként alakul ki. A gyerekeknek nincs, de legalább is kevesebb ilyen tudásuk van. Nincsenek előképeik a nyilvánosságban rejlő veszélyekről, az ember szemébe vallatóan világító lámpák fényéről; sőt a rájuk és környezetükre vetülő fény a képkészítés idejére megszünteti a sötétet, a napfényhez hasonló módon simogat.

Az *Árnyasba* állás félelmeink legyőzését kívánja meg, majd amikor azt „bizonyos távolságból és bizonyos módosító feltételek mellett szemléljük, akkor derűt ébreszthet, ahogyan ezt a mindennapos tapasztalat bizonyítja.”¹⁰⁸ Az árnyakat el lehet kergetni.¹⁰⁹

Az *Árnyas* után fogalmazódott meg számomra, hogy az eszközök nyilvános, a nyitott mű szempontjai alapján való működtetése a kerámia-tűz vonatkozásában is realizálható és fontos szempont. Ennek vizsgálatát a kiállítótér direkt megjelölésével kötöttem össze a *Pontos-pontatlan* című munkában.

108 BURKE, Edmund: Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszménk eredetéről, részletek, ford. WELLNER Judit = Enigma, 1995/1, 86–90.

109 A címben szereplő véletlenekről és a fenségesről: az installáció előtti napon egy bokazúzódás és fájdalomcsillapítók kíséretében végeztem a munka előkészítését. A fájdalomtól átvirrasztott éjszaka és egy kórházi vizsgálat, majd fekvőgipsz „átélése” jelentette az *Árnyashoz* kötődő „szenvedélyek” és az oda vezető (irányított?) véletlenek tapasztalatát. „A fájdalom, a betegség és a halál eszméje erős felindultságot kelt, borzongással tölti el bensőnket.” (BURKE, l.m., 86.)

8. Ismét kerámia

8.1. Mű-szer-szám¹¹⁰

2010 nyarán ismét a kutatás elején használt médiummal dolgoztam. Ekkor készítetem a *Controlled line I.* című munkát, ami annyiban jelentett ellépést a korábban létrehozott daraboktól, hogy a kompozíció irányának törése a kép működtetésekor felvett testhelyzetet, és kép kapcsolatát hangsúlyozza azzal, hogy az egyik oldal vízszintes helyzetére helyeződik a hangsúly.

A 97. képen látható fotó egy delfti csoportos kiállítás megnyitóján készült, amin a tárgyat fordítva hozták működésbe, a hosszabb (jobbán érzékelhető) egyenest használva vízszintesként. Érdekes lenne megfigyelni, hogy a tárgy irányának kifejezettebb jelölése mellett ez változna-e, illetve a jelenség összefüggésbe hozható-e azzal, hogy – legalább is a tűz „fényénél” – a vizuálisan és tapasztalatilag belénk kódolt ismereteink (horizont) még mindig erősebbek, mint az írás irányának kánonja.

A munkák egyszerű geometrikus formái a tárgyakon megjelenített, beléjük „kódolt” tartalmak átvitelét szolgálják. Ezek kapcsolatba hozhatóak a kísérlet elvégzéséhez célirányosan használt, az alkalmazott formai elemek számát minimálisra csökkentő szemlélettel is.

A „mérőeszköz”¹¹¹ használata nyitott. A füstterhelés különbségeiből adódó eltérések konkrét összefüggésben vannak a médium működtetésével, helyzetével. A tárgy fontos jellemzője, hogy használatához kézbe kell venni, hőt ad le, működtetése körültekintést igényel, figyelmet generál maga körül.¹¹² Ahhoz, hogy megtudjuk valóban az-e, aminek látjuk, legalább egyszer ki kell próbálnunk. Amíg ez nem történik meg, addig csak elhisszük, vagy kételkedünk.

Edward T. Hall írja az emberek közötti „bizalmas távolság távoli szakaszában” (15–45 cm) fellépő hanghatásokról, hogy

[e]gy bensőséges közlés nem hordoz a közlő testének határain kívülről érkező információt; egyetlen célja, (...) hogy emlékeztesse (és nem „informálja”) egy érzésre a megszólítottat, (...) olyan érzésre, amely a közlő testhatárain belül játszódik le.¹¹³

110 Ld.95-99. kép.

111 „Ezért a modern tudomány mindig arra törekedett, hogy az érzékszervi megfigyelés szerepét csökkentse, és műszeresen mérjen minden tulajdonságot, ami egyáltalán mérhető. A mérőeszközök interszjektívek abban az értelemben, hogy a megfigyelő szerepét legtöbbször pusztán a leolvasásra korlátozzák. Mérési hibákkal azonban még ekkor is számolni kell.” HÁRSING László, Tudományelméleti kisenciklopédia, Bíbor Kiadó, Miskolc, 1999, 98–99. Idézi CSEJTEI Dezső = Interszjektivitás a tudományelméletben, <http://ktnye.akti.hu/index.php/Interszjektivit%C3%A1>, [2011.05.10.]

112 „Két kiegészítő érzékelési képességünk, mégpedig a bőr érzékenysége a hőmérséklet-változásokra és a felület minőségére, nemcsak a másokban zajló érzelmváltozásokat jelzi, hanem különösen személyes jellegű információkat jelent vissza környezetünkől. ... Az emberi éntudat, ha úgy tetszik látási, kinesztétikus, tapintási és hőérzékelési aspektusokból tevődik össze; ezek kifejeződését a környezet gátolhatja vagy éppen serkenetheti.” James Gibson, *Observation on Active Touch* című írását idézi Edward T. HALL, *Rejtett dimenziók*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1980, 103.

113 Uo., 167.

8.2. AEKI...IKEA

A korábban Scha *Radical Art* felosztása alapján említett *open form* fogalmát, a kutatás médiumaihoz köthető lehetőségeit vizsgáltam az *AEKI...IKEA*¹¹⁴ című munkában. A befogadó aktív részvételét feltételezve felmerül annak kérdése, hogy milyen eszközök alkalmazásával lehet a képet használó választási lehetőségét megnövelni. Ilyen eszköz lehet a kompozíció variabilitását eredményező elemszám növelése. Mindezt egy olyan rendszerben helyeztem el, mely elemeit, illetve technikai megoldását tekintve is ezt szolgálja. A kép fém alaplapon mágnes fólia segítségével komponálható át. A használatot segítő a felületen egy matt, de visszatörölhető mázat alkalmaztam.

A címben szereplő sor ugyan úgy folytatható – IAKE, KIEA, sőt AAKK, KIAA, – mint a szeriális zene „multipoláris világa”, mint ahogy a szabad viszonypont választások, rendszerek a felkínált elemekből újabb és újabb megközelítéseket eredményezhetnek.¹¹⁵

Az *Utóképek* eddig megvalósított darabjain megfigyelhető egy olyan irány, amiben a munkák konceptuális jellege a formai megfogalmazást redukálja. A képről leváló kötött formai jegyeknek megfelelő modul

[i]smételt alkalmazása beszűkíti a munka területét, és intenzíven összesűkíti (sic) a formaelrendezést. Ez az elrendezés végcélá válik, a forma pedig eszközzé.¹¹⁶

Ez a modul jelen van az egyes képi kompozíciókban, illetve azokról válik le. A kezdeti munkafázisok (*Stereo*) darabjairól kiemelt (*Tájkép-A*), majd önálló modul képen belüli használatának egyik végpontját jelenti az itt bemutatott *AEKI...IKEA* című munka.

A modul és ezzel a médium „továbbélésére” egy olyan kiállítás adott lehetőséget, amelyben a modul kimozdult a síkon való megjelenésből. Ezt a *Pontos-pontatlan* című fejezetben mutatom be.

114 Ld. 100-101. kép

115 Vö. „Mindent összevéve, a mozgásban lévő mű a személyes közbeavatkozások sokaságának lehetősége, de nem amorf felhívás a válogatás nélkül történő közbeavatkozásra.” Umberto ECO, l.m., 52.

116 Vö Sol LEWITT, Paragrafusok a konceptuális művészetről = Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény, TOLVALY Ernő, LENGYEL András szerk., A & E '93 Kiadó, Budapest, 1995, 208–212.

9. HAPPENING: Cselekvő emberek a térben

A profitszerzés eszközeként való megjelenéstől elhatárolódó művészek¹¹⁷ az „anyagtalánítás” irányába mozdulnak, aminek talán első formája a dadaista színház. A happening túllép a dadaista színházon abban, hogy eseményei köztereken zajlanak, illetve a közönség is bevonódik az eseménybe.

A happening is túlnyomórészt azt az elvet érvényesíti, amely a kreativitás értelmét a cselekvés és a ráeszmélés folyamatjellegetében határozza meg (...) sikerét (...) az „élmény” közös megélésének feltételében határozza meg. A művészet sok esetben az ősi rítusokra emlékeztető misztikus beavatássá, a kollektív tudat energiagerjesztő műveletévé válik.¹¹⁸

A *Pontos-pontatlan* egy cselekvéssel bővített environment, vagyis happening formájában jött létre.¹¹⁹ Ha a médium-eljárás-tárgy összefüggésében vizsgáljuk a dolgot, akkor a happening nem más, mint az eredeti *eljárást* térben és időben kiterjesztő „tulajdonság”.

9.1. Pontos-pontatlan

2010-ben a Budapest Galériában rendezett *Rajz ?* című csoportos kiállításon vettem részt. A kiállítás koncepciójához tartozott a munka pár írott gondolattal való kiegészítése. A következő sorok szerepeltek az installáció mellett:

Már nagyon régen rajzoltam szabadkézzel, leszámítva a gondolkodást, tervezést kísérő rajzokat. Ma inkább rajzoló eszközöket, instant képeket készítek. Itt a termet megjelölő folyamatos kép a pontokat tartalmazó háromdimenziós kerámia „vonal” segítségével jön létre. A folyamat elindítása a résztvevőre vár...

A galéria 6,7x3,5 m-es kamrájának falára építtem meg a jelhagyásra szánt gyufaszálakat tartó térbeli kerámia vonalat.¹²⁰ Ezekbe helyeztem el kb. 3200 gyufaszálat. A munka számomra egy nyitott mondat volt. A szemlélők szabadon „belenyúlhattak” az installáció kimenetelébe. Az installáció működésbe hozásához egy doboz gyufát helyeztem el a plasztika egyik végén. A kísérlet célja az volt, hogy megnézzem működik-e a láncreakció, illetve miként reagálnak rá a befogadók, résztvevők. Nagyon érdekelt az installáció képe mind a korom-fríz felkerülése előtt a rendbe állított gyufaszálakkal, mind az akció közbeni és utáni állapot.

A kb. 15 méter hosszú gyufasor csábítóan hatott. Hamarosan előkerült az installáció beindítására vállalkozó résztvevő. A kezdő elem szabálytalansága a jelfolyam megszakadását eredményezte, amit egyből egy újabb „felhasználói gyufa” segített tovább.

Az installáció célját és működését pillanatok alatt megérező és azt – talán, mint személyes előképet mindenáron – beteljesíteni akaró közönség spontán gyűjtogatásba kezdett. Random indították az installált gyufasor különböző szakaszait a zsebeikben lévő gyufákkal, öngyújtókkal, (spray-vel!).

117 SZOMBATHY Bálint, *Új Idők, Új Művészet*, Fórum Könyvkiadó, Szabadka, 1991, 17.

118 Uo., 16

119 http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/happening, [2011.05.10.]

120 Ld. 102-118. kép.

Vélhetőleg a szemlélők előképei konfrontálódtak az installáció valóságos működésével. Azt – véleményem szerint – egy folyamatos lobbanásként képelték el. Valóságban pedig egy – ehhez képest – nagyon lassú, ráérős folyamatról volt szó. A folyamat első métere után megérthetővé vált a működés, így az abba való belemélyülés, részvétel már nem jelentett valós kockázatot számukra.¹²¹ A résztvevők az installáció U-alakú terének ölelésében annak cselekvő részeseivé váltak, az egyre nagyobb füstben is maradtak páran, miközben a termet körbeírta az égő gyufaszálakból felszálló korom.¹²²

Egy másik érdekes jelenség is kialakult a füst-fríz kirajzolódása közben. Az installáció szemlélője a jelen pillanatóból működtette az installációt, miközben a *Pontos-pontatlan* című munka a múltat kötötte össze a jövővel, a jelen pillanatai a két gyufaszál meggyulladásá közötti időszakokra, a szünetekre estek.

Abraham Moles ismétlődésről szóló elméletét a zenei impulzusokra fogalmazta meg, ami az installáció működésére is vonatkoztatható, mert annak hanghatásai együtt jelentek meg az őket elvileg megelőző fényhatásokkal.¹²³ „A jelen terjedelmét elég pontosan meg tudjuk mérni az időbeli formák tartamának csökkentésével (...) 1/15-1/20 másodperc”¹¹⁸ értéknél a hangzó „forma eltűnik”¹²⁴. Ez a jelen. A jövő pedig a folyamat izokron jellegéből adódott.

Valamiféle izokronizmus megjelenése (...) fölkelti a várakozást, az előreláthatóság lényegi előfeltételét (...) a periodicitás fogalmának pszichológiai újraalkotásánál lényeges megjegyezni azt, hogy ez a várakozás nem bizonyosság, hanem remény, pontosabban nem más, mint egy előző sorozatra alapozott fogadás: a ritmus hatása alatt álló egyén minden pillanatban arra fogad, hogy egy körülbelül ugyanakkora időköz múltán az esemény megismétlődik.¹²⁵

A gyufák meggyulladásának sebessége és ezzel ritmusa úgy kapcsolta össze a múlthoz és a jövőhöz tartozó két időtapasztalatot, hogy a sugallt működési folyamatot lelassította és a történések ritmusára vonatkoztatta.¹²⁶

Az *Pontos-pontatlan* című munka beavatkozást engedő logikájával és az ismeretlen társalkotókkal számolva mutat a jelhagyás egyik alapvető felszíne, a publikus tér felé. Ez a modul elhagyását és a médium új területekre való „átmentését” is jelenti, amiben majd kerámia és tűz használata egybefonódik a városi terek pixelhibáinak átértelmezésével.

A két terület közötti kapcsolatot a doktori kutatás generálta, amihez szükség volt szabad műfaji átjárások realizálására. Mindez a jelen pillanatban is folyamatban lévő *Össztűz* című program során fejlődik.

121 "The trouble with participation, it seems, is that apart from making us forget what art's all about, and inducing the very restlessness of mind which it's supposed to ease, it makes people behave like wild beasts [...]" Michael SHEPHERD, Review of Robert Morris Retrospective. Sunday Telegraph, 9 May 1971. [Idézi Jon BIRD, *Minding the Body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery Retrospective* = Michael NEWMAN & Jon BIRD (eds): *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaction Books, 1999, 88. = <http://radicalart.info/anything/OpenForm/index.html>, [2011.05.10]., Vö. 102. lábjegyzet.

122 Vö. Abraham A. MOLES, *Információelmélet és esztétikai élmény*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1973, 78. „Egy térbeli üzenetet és egy időbeli üzenetet egyenértékűvé tehetünk a letapogatás folyamatának segítségével, ami abban áll, hogy egy térstruktúra adott rendben elhelyezkedő különböző pontjait egymás után lebontjuk.” „Ezek az üzenetek az információ mennyiséggel mérhetők, ami nem más, mint az üzenetek eredetisége, vagyis váratlansága.”

123 Igazából a gyufa kiegyenlíti, közelíti a reakcióidőből adódó jel eltolódást a reakció hangjelensége és a következményként létrejövő fényjelenség között, mert a fényhatások megjelenése „előtt” már hallhatjuk a beinduló kémiai reakció sercegését. A jelenség további vizsgálata szükséges.

124 Vö. Abraham A. MOLES, l.m., 93.

125 U.ö. 92.

126 U.o.

10. A véletlenek irányítása

A dolgozat elején a következő feltevést fogalmaztam meg: a *véletlenek irányítása* egy szemléletmódot jelöl, amely feltételezi, hogy a vizsgálódás mentén képesek leszünk a dolgokat szabadon újrafogalmazni.

Ezek a dolgok itt a kerámia, kép, tapasztalat, befogadó és az ezek között létesített kapcsolatokat érintik. A kutatás kezdeti szakaszában kérdéses volt számomra, hogy létrejön-e, létrejöhet-e valamilyenfajta kapcsolat az alapvetően a *white cube* jelenséggörébe tartozó képek és az attól elmozduló *public relations* kurzusok között. Lehet-e - illetve ha lehet, akkor milyen eszközök segítségével - a két alapvetően különböző szemléletmódot megkövetelő területen jelen lenni?¹²⁷ A választ a munkafolyamat maga adta meg. Az átmenetet a kutatási folyamat logikája hozta, ami rávilágított, hogy ezek a területek összeérnek.

Ennek során a munkák egy olyan utat jártak be, amely a képkészítés klasszikus, függőleges síkban történő létrehozási módjából átváltott a kerámiahasználat szempontjából logikus vízszintes képalakítási síkra, majd a téri illúziót követő valóságképezések több lépcsőben abbamaradtak. A képsíkon megjelenő gyufaszálak elvileg *belesüppedhetnének*¹²⁸ a felületbe, viszont ezek a felismerhető tárgyak továbbra is merőlegesen kiállnak abból, mert így az anyagnak megfelelő evidens módon rögzítik a készítés folyamatát, dokumentálnak. Vagyis a különböző alakzatokba rendeződve a képek sík felületébe illesztve, azok denotálódását szolgálva, gyufaszálak sorakoznak.

Elkészítésükhöz már nem kellett a legelső képek mintájára fraktált szemcséket a felületre szórni, vagy ipari körülmények között olvadó anyagok keverékeit a képre csurgatni. Viszont továbbra is vízszintes síkban fekvő, sima agyaglapokon alakítottam ki a kép és tűz leendő kapcsolatát meghatározó pontokat. Ez a folyamat egyben az illuzórikus látvány „perforálását” is célozta, azonban a működtetett médium asszociatív tartalmak megjelenését hozta, amit megelőzőt pillanatképeinek „egymásutánjaiba” való átmenete.¹²⁹ Ezek a kompozíciók azok működtetési helyzetéhez képest elforgatva, dekomponálva jelentek meg a falsíkon. Az így keletkező képek többször kilencven fokot fordultak a kiállítótér oldalfalaival párhuzamosan, hogy médium-eljárás-tárgy viszonyában „önigazoljanak”. Ezt követően a képekről leváló és hossz tengelyük mentén egy észrevétlen „szögletnyit” forduló modulok alkalmassá váltak arra, hogy a kiterjesztett nyomhagyás eszközeivé váljanak.

A galériákból ki-be mozgó munkafázisok és kurzusok mentén jöttek létre a nyomhagyás különböző módjai, amelyek a képhasználat más-más lehetőségeit vizsgálták és mutatták fel. A nyomok a „tűzszerszámok” felületétől a galériák képsíknyi falán hagyott füst rajzokon és a magán térben megjelenő *tűz-tagen* át – belső logikájuk alapján – kellett eljussanak egy olyan irányba, amit Rosalind Krauss kiterjesztett mezőként említ, és talán azon belül „az építészet plusz nem-építészet” szegletébe. Ez volt a *Pontos-pontatlan*.¹³⁰

A jövőre nézve érdekes és megnyugtató, hogy Krauss alapján is lehetőség van a különböző mezők közötti további mozgásra.

A belülről szemlélve szerencsésen előidézett véletlenek mentén fejlődő folyamatnak tűnő lépéseket kívülről megvizsgálva felsejlik, hogy abban a koncepció inherens logikája érvényesült, aminek sajátos megjelenéseit a tűz okozta. Annak vizsgálata, hogy a szakmából adódó okokon túl mit keres a tűz a képben, már túlmutatna mind jelen írás terjedelmén, mind a dolgozat címében megjelölt objektiváció fogalmán.

127 TANDORI Dezső, l.m.

128 Vö. Leo STEINBERG, A lapos képsík, Kemenesi Zsuzsanna = A tér költészete, Fotókritikai antológia, YATES, Steve szerk., Typotex, Budapest, 2007, 225–235.

129 Vö. Gilles DELEUZE, Tézisek a mozgásról, Első Bergson-kommentár = Gilles DELEUZE, A mozgás-kép, ford. KOVÁCS András Bálint, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 7–8.

130 Rosalind E. KRAUSS, A szobrászat kiterjesztett tere, ford. BECK András = l.m., 96–105. . ld. 3. sz. melléklet

10.1. Záró gondolatok

- A kutatás elemei egy olyan kísérletsor állomásait rajzolták ki, melyek az index fogalmához kapcsolódó eredményeket produkáltak különböző műfaji kategóriákban.¹³¹
- A tűz a képekbe komponált, majd az azokról leváló modulban jelent meg. A folyamat a modul elhagyásának és a médium átmenetének gondolatához vezetett, ami az Össztűz programsorozatban nyert formát. A modul jelen volt az egyes képi kompozíciókban, illetve azokról leválva installációk alapelemeként funkcionált. Ez utóbbi figyelhető meg a *Stereo*, *Landscape-A* és a *Line-x* című munkák átmeneteiben.
- A kép megjelenése és működése az érzékelés különböző módjait vonja be a befogadásba, a tűz használatán keresztül a Burke-i fenségesként megfogalmazott érzést invitálja a kép és befogadó viszonyába.
- A tapasztalat alakítását fókuszba helyező művek a fenséges fogalmához kapcsolódó összetett, általános tapasztalataink alapján belénk kódolt, univerzális jelenségkörhöz kapcsolódnak.
- Az indexikusság köré szerveződő munkáim logikája a meta-eszköz fogalma mentén is értelmezhető, ami párhuzamos az apparátus jelentésével és azon belül helyezkedik el.
- A dolgozatban bemutatott szempontok alapján működő *performansz*, *event* nincs jelen a kortárs magyar kerámiaművészet területén.
- A munka fázisaiban az anyag és műfaji váltások dinamikusan voltak jelen. A képek kialakításának szemléletmódja hatással volt a kurzusok folyamatára, ez utóbbiak gazdagították a képről való gondolataimat. A létrehozott munkák kölcsönösen tágították a kutatás terét, vezettek újabb felvetésekhez.
- A Bachelard által jellemzett ellentmondásos tulajdonságokkal bíró tűz fogalma úgy tud hozzájárulni az említett munkák értelmezéséhez, ha azt összekötöm az „instrumentalizált tűz” fogalmával, ami sugárzó – reflektorok, kemencék – hőjének absztrakt formájában képviselteti magát az alkotás folyamatában.
- A gyufákra és kerámia felületre komponált munkák a kép autenticitását nem csak az alkotó személyéből eredeztetik, hanem azt a kép és befogadó viszonyába helyezik át. Feltételezhetőleg ez a szempont is befolyásolta, hogy a kutatást meghatározó koncepció gazdagodjon a közösségi események formájában megvalósuló nyitott művekkel.

A szabadság tulajdonképpen az ember személyiségéhez kapcsolódik; az emberhez mint egyénhez. Abban a bizonyos pillanatban tehát az ember - egyénisége megvalósításához-szabad akar lenni. Az önkormányzás és önmeghatározás iránti anti-autoritáriánus vágya eredményeként. Az ember önmeghatározásának eszméje értelmetlen, ha nem a szabadság eszméjéből indul ki. Először az ember magányosnak érzi magát, aztán mivel ember, érzi a kapcsolatteremtés vágyát, hogy éljen vagy éppen beszélgessen.¹³³

131 Vö. 33. lábjegyzet.

133 Joseph BEUYS partitúrája: Mi vagyunk a forradalom = TOLVALY Ernő, LENGYEL András szerk., l.m., 136–140.

Bibliográfia:

BATSCHMANN, Oskar, *A művész a tapasztalat alakítója*. In: NAGY Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 167–192.

BELTING, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Ford. SCHULCZ Katalin (1–10. fejezet) SAJÓ Tamás (11–20. fejezet). Balassi Kiadó, Budapest, 2000. 235–272

BELTING, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. KELEMEN Pál Spatium, Budapest, 2003.

BÖHRINGER, Hannes: *Szinte semmi - Életművészet és más művészetek*. Ford. TILLMANN J.A., NÁDORI Lídia. Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 54–62.

BURKE, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről, részletek*. Ford. WELLNER Judit. Enigma Kiadó, Budapest, 1995/1. 86–90.

CAMPBELL, James, PRYCE Will: *A téglavilágtörténete*. Kossuth Kiadó, Budapest, 2004.

CARTIERE, Cameron: *Coming in from the Cold A Public Art History*. In Cameron CARTIERE & Shelly WILLIS (ed): *The Practice of Public Art*, Routledge New York 2008. 7–17.

ECO, Umberto: *A nyitott mű* (Válogatott tanulmányok). Gondolat Kiadó, Budapest, 1976.

EHRENZWEIG, Anton: *Tudatos tervezés és tudattalan pásztázás*. In KEPES György: *Látásra nevelés*. Argumentum Kiadó, Budapest 2008. 23–40.

FRIDA Balázs (szerk.): *Street Art/ Anthropolis – kulturális antropológiai folyóirat*, 5. évf. 1–2., DeMax Művek, 2008.

HAMP Gábor, *Vizuális és nyelvi üzenetek Individualitás a képek kontextusában*. In: KAPITÁNY Ágnes, KAPITÁNY Gábor (szerk.): *Vizuális üzenetek tervezése és alkalmazása*, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2005, 41–54.

HÁRSING László: *Nyitott gondolkodás - Filozófiai problémák, alternatív válaszok*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1998.

HAVASRÉTI József: *Alternatív regiszterek*. Typotex, Budapest, 2006.

HOCK Bea: *Nemtan és pablikart - Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Præsens, Budapest, 2005.

HORÁNYI Özséb (szerk.): *A sokarcú kép - Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest, 2003.

IVINS, William M. Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Ford. LUGOSI László. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001.

KAPROW, Allan: *Assemblage, environmentek, happeningek*. Ford. HORÁNYI Attila. Artpool-Balassi Kiadó, Budapest, 1998.

KÓTUN Viktor, RUSZTY László (szerk.): *Utcai nyomhagyás Magyarországon*. METEX és Plágium 2000, Budapest, 2009.

LEWITT, Sol: *A Falrajzokról - Paragrafusok a konceptuális művészetről*. In: TOLVALY Ernő - LENGYEL András (szerk.): *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény*. A & E, 93 Kiadó, Budapest, 1992. 206–212.

MAURER Dóra: *Fényelvtan - A fotogramról*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

MOLES, Abraham A.: *Információelmélet és esztétikai élmény*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973.

NÉMETH Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Gondolat, Budapest, 1970.

PERNECZKY Géza, *Előadás Kállai Ernő berlini munkásságáról*, Moholy-Nagy-Művészeti Egyetem, Budapest, 2006.05.03.

PERNECZKY Géza: *Művészet az ezredfordulón - Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*. Palatinus, Budapest, 2006.

R. FÜZESI Zsuzsanna, MOLNÁRNÉ Luca Zsuzsanna (szerk.): *Égetés a szabadban*, Zalai Nyomda, Zalaegerszeg, 1982.

STEINBERG, Leo: *A lapos képsík*, ford. Kemenesi Zsuzsanna In: YATES Steve (szerk.): *A tér költészete. Fotókritikai antológia*. Typotex, Budapest, 2007. 225–235.

SZOMBATHY Bálint: *Új idők, új művészet (Tanulmányok)*. Fórum Könyvkiadó, Szabadka, 1991.

TATAI Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005.

TILLMANN J. A.: *Merőleges elmozdulások. Utak a modern művészetben*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2004.

TOLVALY Ernő, *A „képek” titkos fényei Kozári Hilda művészetéről*. In: TOLVALY Ernő, *Tükör a vízben (Esszék)*. Zöld Henrik Kiadó, Budapest, 2001, 115–120.

TOLVALY Ernő, *Elfordított-képek, Koronczai Endre művészetéről*. In: TOLVALY Ernő, *Tükör a vízben (Esszék)*. Zöld Henrik Kiadó, Budapest, 2001, 67–75.

TOLVALY Ernő, *Leltár. A „junk culture megdicsőülése”*. In: TOLVALY Ernő, *Tükör a vízben (Esszék)*. Zöld Henrik Kiadó, Budapest, 2001, 145–159.

TOLVALY Ernő, LENGYEL András (szerk.) *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény*. A & E '93 Kiadó, Budapest, 1995. 6–11.

WEHLTE, Kurt: *A festészet nyersanyagai és technikái*, szerk. BOROS Judit, Balassi Kiadó - Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1996.

Internetes hivatkozások:

FLUSSER, Vilém: *A technikai képek univerzuma felé*
= <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/20.html>, [2011.03.05.].

HUTCHINSON, Mark: *Four Stages of Public Art* Roudedge
= <http://www.hints.hu/upload/forstagesofpublicart.pdf>, [2011.05.10.].

KRAUSS, Rosalind: *Megjegyzések az indexről I. II.* = <http://www.exsymposion.hu/>
<http://www.exsymposion.hu/cikk/905/4>, [2011.05.10.].

PÁL Gyöngyi: *Ikön és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?*
= <http://apertura.hu/2010/tavasz/pal>, [2011.05.10.].

WEIBEL, Peter: *Az intelligens kép* = <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Weibel/synopsishu.html>, [2011.05.10.].

- Kompozíció 10;** 40x41,5x1,5 cm kőcserép relief, 2006.
- Organikus geometria I.;** 21x25x48,5 cm kőcserép plasztika, 2006.
- Fekete gép;** 22x25x48 cm kőcserép plasztika, 2006.
- White;** 30x30x20cm kőcserép plasztika, 2006.
- Tériszony;** 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.
- Fölé;** 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.
- Jel-tér;** 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.
- Jel-tér II.;** 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.
- Madártávlat;** 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.
- Rárepülés;** 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.
- Terasz;** 49,37x0.5cm festett kőcserép, 2006.
- Aszfalt;** 49,37x0.5 cm festett kőcserép, 2006.
- Mozdulat,** 1,2,3,4,5 41x37x0,5 cm festett kőcserép, 2006.
- Kompakt kép;** 60x60x2 cm kőcserép plasztika-kép, 2008.
- Stretched moment;** 21x39x2,3 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Ismétlés;** (2db) 23x38x2,3 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Gép;** 3db 45x15x5 cm engóbozott kőcserép relief, 2009.
- Stereo;** 30x30x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Ha oldalról fújom;** 20x36x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Tag;** 2db 15x40x2 cm engóbozott kőcserép, 2009.
- Triptichon,** 60x50x2 cm engóbozott, mázazott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Rekordkísérlet;** 30 x 150 x 2 cm, engóbozott kőcserép, relief 2009.
- Loop;** (4db) 15x15x2 cm engóbozott kőcserép relief, 2009.
- Tájkép „A”;** (2db) 27x45x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Instant;** 30x32x2 cm engóbozott, mázazott kőcserép, gyufa relief, 2009.
- Line x;** (5db) 200x2x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa plasztika, 2009.
- Lines;** (8db) 80x60x2cm engóbozott kőcserép, gyufa plasztika, 2009.
- Hosszú expók – rövid képek;** 40x60 cm-es fotolumineszcens fólia dibond lapon, 110x80x230cm.szürke posztó fülke, installáció, 2010.
- Árnyas;** (2db) 80x120 cm fotoluminescent felület, mozgásérzékelő reflektorok, installáció, 2010.
- Controlled line I.;** 32x50x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2010.
- Controlled line II.;** 20x45x1,5cm mázazott kőcserép, gyufa relief, 2010.
- Tört vonal;** 30x70x2 cm, engóbozott kőcserép, gyufa plasztika, 2010.
- AEKI...IKEA;** 50x2x120 cm (változó méret) mázazott kőcserép, gyufa relief, 2010.
- Pontos-pontatlan;** 1700x2x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa plasztika, happening 2010.

Kiállítások:**önálló:**

- „*Utóképek*” Semmelweis Egyetem Kerengő Galéria, 2010.
 „*Gondolatok egy médiumról*”, Fészek Galéria, 2009.
 „*Vista*”, Fiatal Iparművészek Stúdió Egyesülete Galéria, Budapest, 2007.
 „*A múlt évben*”, festmények, Református Templom, Fadd, 2005.
 „*Személyes nézőpont*”, Caldas Late Night művészeti fesztivál,
 helyspecifikus installáció, Karádi Zsófiával, Caldas da Rainha, Portugália, 2004.
Új Színház Galéria, Budapest, 2002.

csoportos külföld:

- „*Marta's Choise*” 10 Magyar Kerámikus Delftben, Nusantara Gallery, Hollandia, 2010.
 „*Keramik – Cuvée*”, Galerie im K-Hof, Kammerhof Museen Gmunden, Ausztria, 2010.
 „*The moment*”, Kapfenberg, Nemzetközi Kerámia Biennálé, 2009.
 „*Formatúra*”, Formatervezési Díj nyertes munkái 2003-2007, Dailinink sajungos
 Galéria Vilnius, Litvánia, 2009.
 „*Fresh Hungarian Design*”, Üvegtorony, Liège és Brüsszel, Belgium, 2008.
 „*Silicart*”, Prágai Magyar Kulturális Központ, Prága, Csehország, 2008.
 „*Keramiksymposium Gmunden 2006*”, nemzetközi kiállításai, 2008-2006.
 Galerie des KUZ, Kapfenberg, Ausztria, 2008.
 Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González
 Gonzales Martí, Valencia, Spanyolország, 2008.
 Keramikmuseum Westerwald, Németország, 2007.
 Galerie im Freihof Sulz, Vorarlberg, Ausztria, 2007.
 Kunstwerkstatt Gmunden Keramik, Gmunden, Ausztria, 2006.
 „*Gebaut - Gebrant, keramische Paraphrasen zur Architektur*”, Galerie
 Oberösterreichischer Kunstverein, Linz, Austria, 2008.
 „*Jong Hongaars Keramisch Talent*”, Stadsgalerie, Gouda, Hollandia, 2007.
 „*BIO 20*”, 20th Biennial of Industrial Design, Ljubljana, Szlovénia, 2006.
 „*Design Imagination*”, Design Korea Exhibition, Seoul, Koreai Köztársaság, 2005.

itthon:

- „*Rajz?*”, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóház, 2010.
 „*Párbeszéd 21*” Public Art Akció Pécsen, 2010.
 „*Light by Night*” Cékl' art művészeti mustra, Gozsdu udvar, 2010.
 „*Szemtől szemben*” - Művészetek Palotája, Dizájn Hét, 2009.
 - Millenáris Park, Budapest, 2009.
 „*Formatúra*” - Jubileumi Vándorkiállítás, Magyar Iparművészeti Múzeum,
 Budapest, Sopron, Győr, Debrecen, Kecskemét, Miskolc, Pécs, 2008-2009.
 „*XX. Országos Kerámia Biennálé*”, Victor Vasarely Múzeum, Pécs, 2008.
 „*Kiállítás a X. Hódmezővásárhelyi Kerámia Szimpózium anyagából*”
 a Duna galériában, Budapest, 2008.

„*Kiállítás a X. Hódmezővásárhelyi Kerámia Szimpózium anyagából*”,
Alföldi Galéria, Hódmezővásárhely, 2007.
„*Fiatal Magyar Iparművészek Kiállítása*”, Nemzetközi Kerámia Stúdió,
Kecskemét, 2007.
„*FISE 25 Jubileumi Kiállítás*”, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum,
Budapest, 2007.
„*MAOE Művészeti Szemle*”, Olof Palme Ház, Budapest, 2006.
„*Magyar Formatervezési Díj kiállítás*”, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2005.
„*2005-ben diplomázó képző és iparművészek kiállítása*”, Keve Galéria, Ráckeve, 2005.
„*Szilaspogonyi művésztelep beszámoló kiállítás*”, Artus Stúdió Galéria
Budapest, 2003, 2002.

Publikációk:

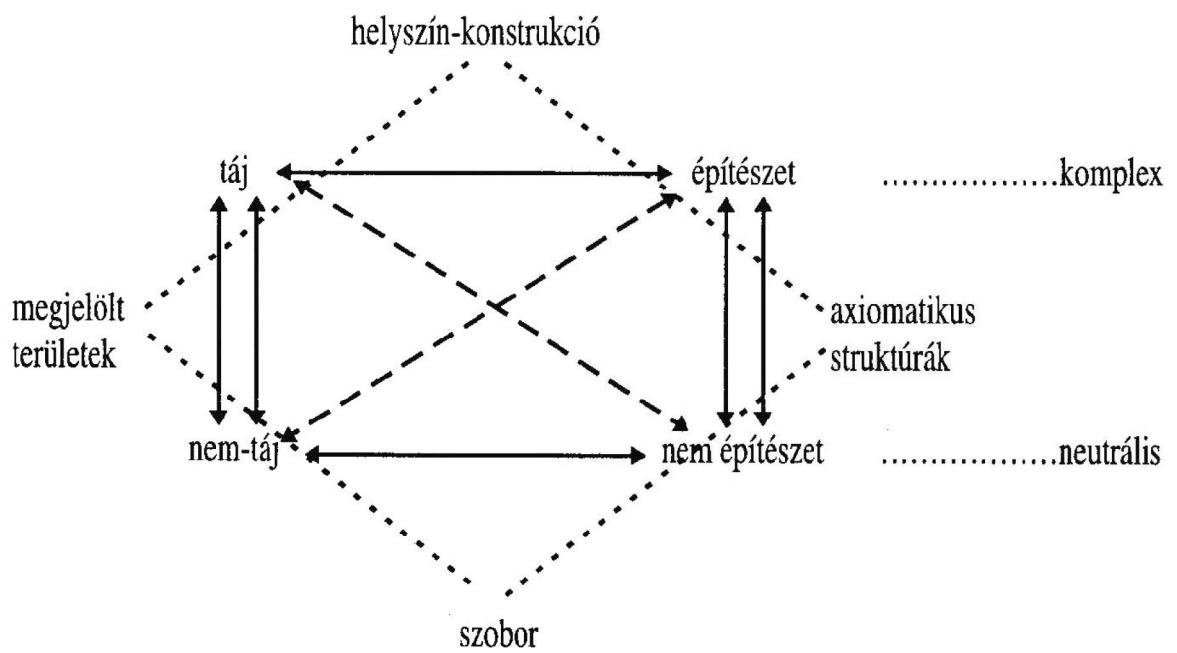
„*Mozgásban, Rajz? Drawing?*” Balkon 2011/4. 6-8. o.
„*Rajz?*” Csoportos kiállítás a Budapest Galéria Kiállítóházában, katalógus.
Budapest Galéria 2010.
„*Párbeszéd 21*” Public Art Akció Pécsen, katalógus. Pécsi Tudományegyetem
Művészeti Kar 2010.
„*Light by night*” katalógus. Cékl'art 2010.
„*kb09*” 06. International Keramik-Biennale 2009, katalógus. Stadtgemeinde
Kapfenberg 2009.
„*A téglától a földvirágig, ökokaland*” Építési Körkép, 2009/augusztus
„*Megvalósult művek 2008*”, katalógus. Az NKA által támogatott iparművészeti
alkotások kiállítása, Iparművészeti Múzeum 2008. előszó Tildi Béla
„*international design casa*”, katalógus. 40-41.o. Torino 2008 World Design Capital, 2008.
„*XX. Országos Kerámia Biennálé*” katalógus.
A Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 112. 2008.
„*A X. Vásárhelyi Kerámia Szimpózium munkái a Duna Galériában*”
Magyar Iparművészet 2008/4.
„*Gebaut-gebrant, keramische Paraphrasen zur Architektur*”, katalógus. Linz 2008.
„*A huszonötödik év könyve, The book of the twenty fifth year*”, katalógus. FISE 2007.
„*bio 20'06*”, katalógus. Biennial of industrial design, Ljubljana, Slovenia 2006.
„*Keramiksymposium Gmunden 2006*”, katalógus. Salzkammergut Media Ges.m.b.H. 2006.

Tagságok:

Tér-Műhely Művészeti Egyesület alapító tag 2003.
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, MAOE, 2005.
Fiatal Iparművészek Stúdiója Egyesület, 2005.
International Contemporary Ceramic Art, ICCA, Bécs, 2007.

Díjak, ösztöndíjak, művésztelepek:

Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatása, 2007, 2010.
Siklósi Kerámia Alkotótelep nyári művésztelep 2009, 2010.
Állami Doktori Ösztöndíj, MOME, 2005-2008.
X. Nemzetközi Kerámia Symposium, Hódmezővásárhely ösztöndíja, 2007.
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének ösztöndíja, 2006.
Keramiksymposium Gmunden ösztöndíja, Ausztria, 2006.
I. Díj, Magyar Formatervezési Díj, diák kategória, 2005.
Diploma elnöki különdíj, MOME, 2005. Sárkány József művészettörténész
ERASMUS ösztöndíj, Caldas da Rainha, Portugália, 2004.
Rubik Mérnökakadémia Alapítvány ösztöndíja, 2004.
Tér-Műhely Művészeti Egyesület nyári művésztelepe 2003, 2004.



1. ábra Kiterjesztett mező: Rosalind E. KRAUSS, A szobrászat kiterjesztett tere, ford. BECK András = Enigma, 1999/2021., 96105. 102.



”A Földvirág egy apró, környezetbarát ajándéktárgy. Azzal a céllal terveztem, hogy alternatív megoldást mutasson a környezetünkben nehezen, vagy egyáltalán nem lebomló szóróajándékokhoz képest.

Az alakra formázott földlabdából öntözéssel, kis gondoskodással apró növény bújjik elő. Ezzel a nagyon ősi motívummal a természettel való kapcsolatunk, valamint az abban kialakult hiányosságaink kerülnek fókuszba.

A szóróajándék elhelyezhető csírázást segítő nedves közegben: utcai virágágy, park; lakások, irodák virágcserepe; kert, mező, vizet tartalmazó tálka stb.”



1-a kép.



1-b. kép.



2. kép.

1.a-b kép. Szabó Ádám Csaba: Értékek tere

2. kép. Szirmai Zsanett: Városi csipke

3. kép. Erdei Viktor: Bontott tégl

3. kép.



4. kép. Varga Laura: Pletyka

5. kép. Barcs Melinda: Ajándék

6. kép. Páll Bernadett: Hulladék lény



4. kép.



5. kép.

6. kép.



7. kép. Horváth Veronika: Falmászás

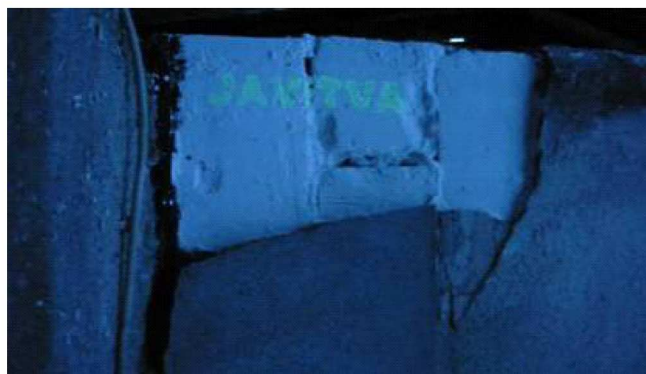
8. kép. Knetik Dóra: Javítva

9. kép. Lőrincz Luca Dorottya: A téglá üres helye

10. kép. Vig Alíz: Önkéntesek



7. kép.



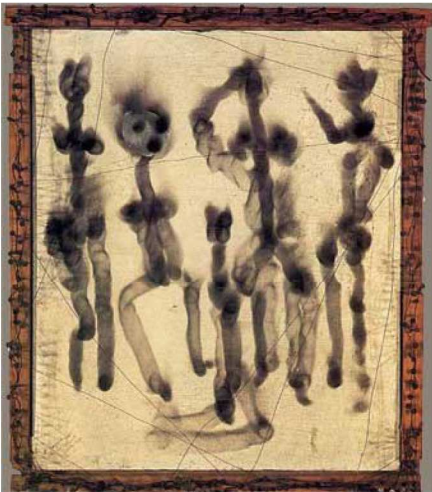
8. kép.



9. kép.



10. kép.



11. kép.



12. kép.



13. kép.



14. kép..

11. kép. Wolfgang Paalen: Fumage 1937

12. kép. Wolfgang Paalen: Taches solaire 1938

http://www.all-art.org/art_20th_century/paalen1.html

13. kép. Raoul Ubac: Battle of the Amazons, 1939, solarized photomontage

<http://www.proprofs.com/flashcards/cardshowall.php?title=photog-final>

14. kép. Werner Schreib 1959 Das Bild mit dem Kreuz

http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=EC8630BD2719F9E0

15. kép. Otto Piene: Rauchbild, 1961

<http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>



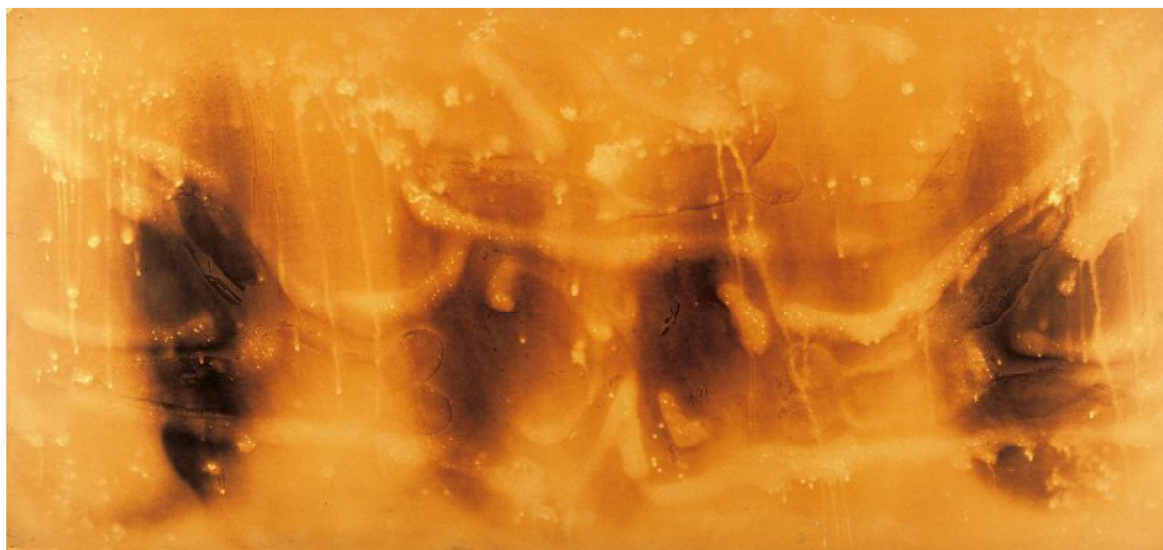
15. kép.



16. kép.

- 16. kép.** Alberto Burri: Combustione plastica, 1956
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5176525
- 17. kép.** Ben Vautier, Total Art Matchbox, 1966
<http://www.artnotart.com/fluxus/bvautier-totalartmatch-box.html>
- 18. kép.** Henk Peeters pirografie, 1960
<http://www.galerievangelder.com/artists/peeters2.html>
- 19. kép.** Yves Klein Untitled Fire Painting (F 82) (1961)
<http://theartblog.org/blog/wp-content/uploads/klein-fire.jpg>
- 20. kép.** Marco Breuer: Untitled (Coals). Silver Gelatin Paper, Burned. 1966.
<http://radicalart.info/process/burn/breuer.html>

19. kép.



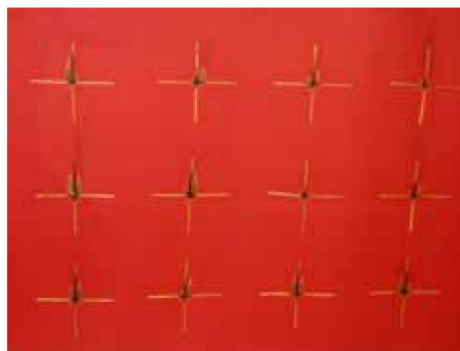
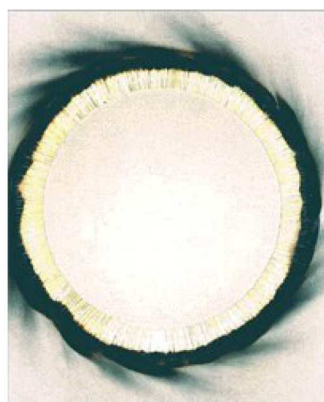
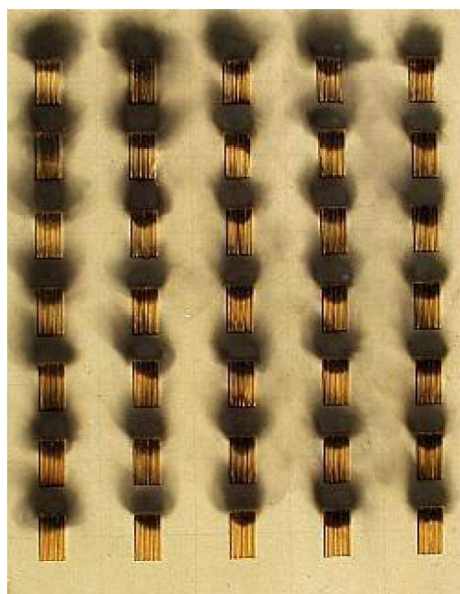
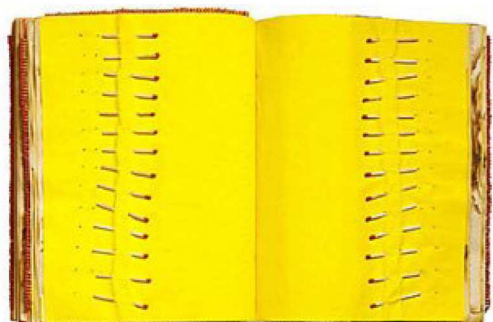
17. kép.



18. kép.



20. kép.



21-25. kép. Bernard Auberti: livres brûlés & dessins de feu
1962-1974

http://www.arsvalue.com/webapp/ars_eventi/dettaglio_opera.aspx?evn=12914941&opr=12914945&rac=12914942&art=12789020&st=25

http://www.whitfordfineart.com/pages/single/4417/bernard_aubertin_dessin_de_feu.html

<http://radicalart.info/process/burn/aubertin.html>

Tableaux feu et Monochromes, galerie Jean Brolly, Paris, 2010.
<http://www.jeanbrolly.com/programmation/2010.html>



26. kép. Cai Guo-Qiang: Odyssey
Museum of Fine Arts, Houston 2010.
<http://www.mfah.org/calendar/gallery-talk-spotlight-odyssey-cai-guo-qiang/3311/>

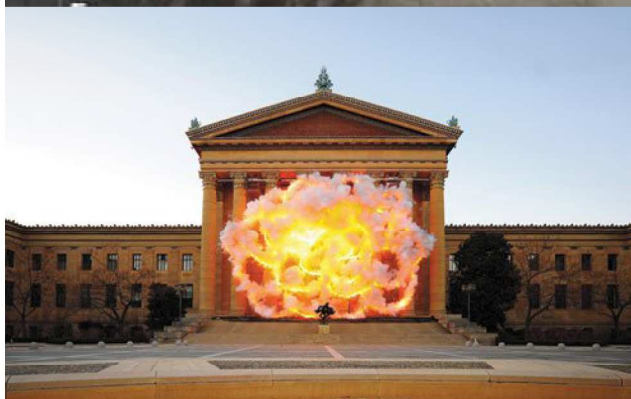
27. kép. Cai Guo-Qiang: Fallen Blossoms: Explosion Project
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
2009.
[Http://www.caiguoqiang.com/project_detail.php?id=278&iid=0](http://www.caiguoqiang.com/project_detail.php?id=278&iid=0)

28. kép. Etsuko Ichikawa: NACHI - Between the Eternal
and the Ephemeral, Forthcoming Solo Exhibition at
University of Wyoming Art Museum, 2011.
<http://www.etsukoichikawa.com/gallery13.htm>

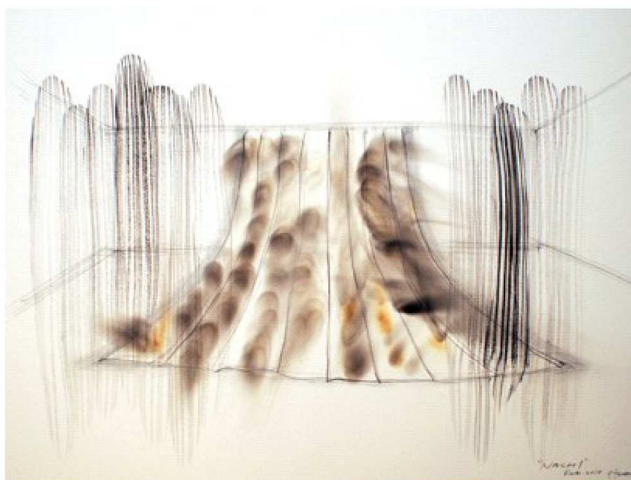
29.kép. Etsuko Ichikawa: Firebird Performanz, Museum
of Glass, Tacoma, WA, 2010.



26. kép.



27. kép.



28. kép.



29. kép.



30-31. kép.



32. kép.



33. kép.

30-31. kép. Nader Khalili: Fired Houses, 1983.
<http://www.raymeeker.com/fired.html>

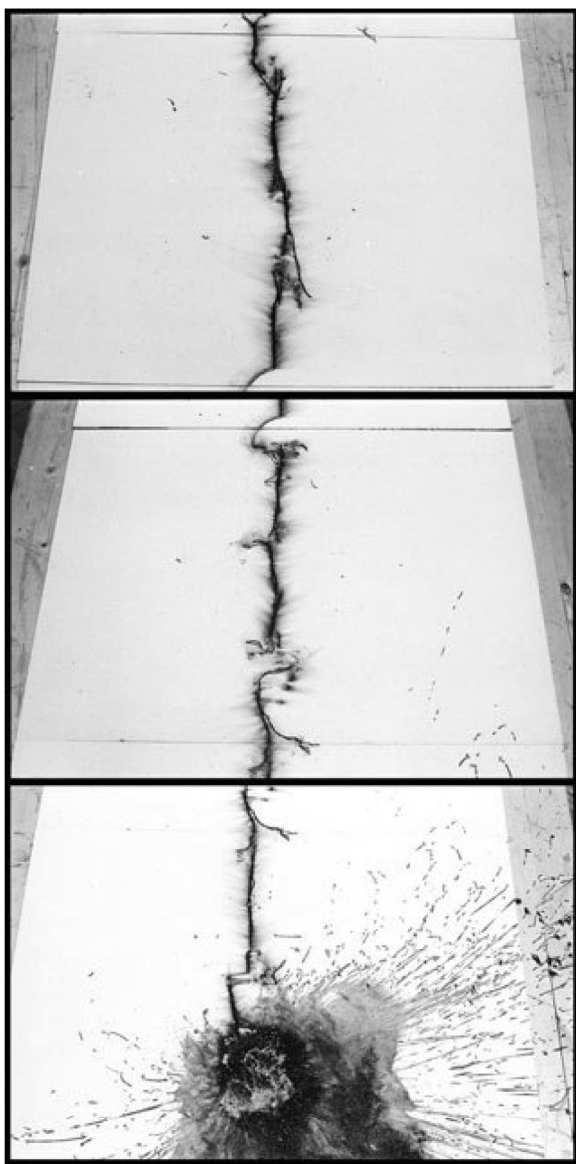
32. kép. John Roloff: Wave ship, Detroit, MI, 1984.
http://www.johnrolloff.com/detroit_kiln_page.html

33. kép. Nina Hole: TWO TAARNS Appalachian State University, NC USA . 2006
<http://www.ninahole.com/fire/two%20taarns/twotaarns.html>

34. kép. Fred Olsen: The Fire Instruments, Pécs, 2008.
<http://www.olsenkilns.com/sculpturekilns/pecs2008/pages/P1030005.html>



34. kép.



35. kép Hajas Tibor: Engesztelés, I/4-6 magnézium festmény, 1978.
http://balkon.c3.hu/balkon05_07_08/05nemes.html



36. kép. Szirtes János: Kormos képek, 1991.
http://szirtesjanos.com/fest/1991_kormoskepek7.html



37. kép.



39. kép.



40. kép.

38. kép.



37. kép. Kecskeméti Sándor: Hegesztőpisztollyal redukált rézoxidos samott, 1979

<http://www.terebess.hu/terebessgabor/kecskemeti4.jpg>

38. kép. Kecskeméti Sándor: Hegesztett samott, 1979

<http://www.terebess.hu/terebessgabor/kecskemeti5.jpg>

39. kép. Fusz György: Töredék, kőcserép, 1984.

<http://artportal.hu/lexikon/kepek/toredek>

40. kép. Fusz György: Gyűrű 4. (30 cm, porcelán, 2002.)

<http://www.tolnaart.hu/fusz/index.htm>

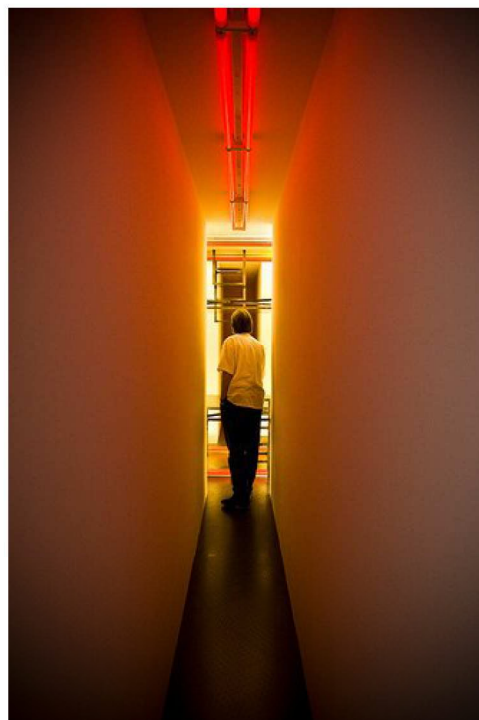
41. kép. Néma Júlia Shadow3 (6) papírporelán, 2011

A fotót a művész bocsátotta a rendelkezésemre.

41. kép.



42. kép. Bruce Nauman, Dream Passage
<http://www.flickr.com/photos/artelaphe/4853912485/sizes/m/in/set-72157624639201978/>



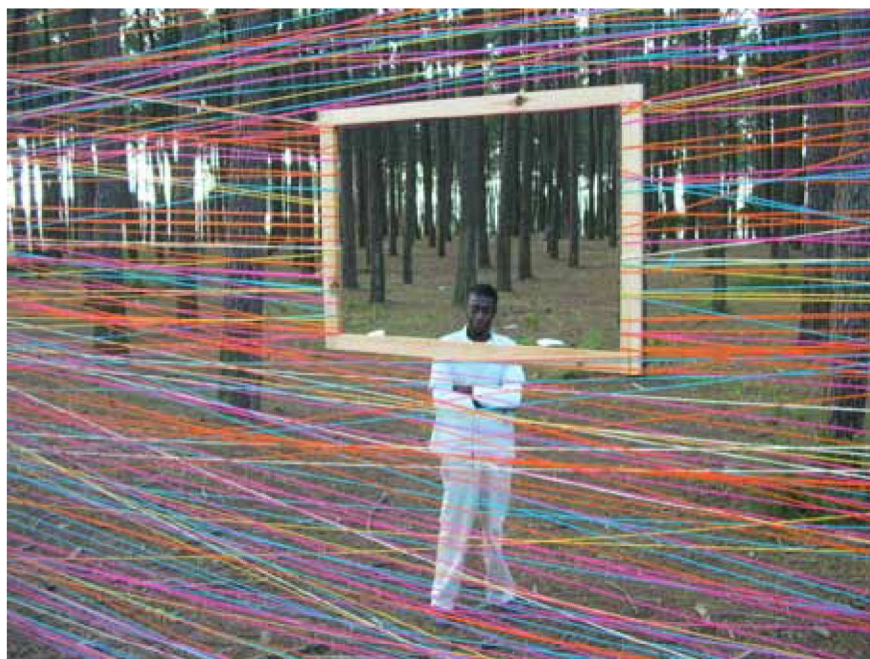
43. kép. Barnett Newman: Vir Heroicus Sublimis 1950
<http://www.flickr.com/photos/lullabum/5588431306/sizes/m/in/photostr>



44. kép.



45. kép.



44-45. kép. *Private aspect*, helyspecifikus installáció, 2004. Karádi Zsófia - Koleszár Ferenc

46-49. kép. Hosszú expók - rövid képek; 40x60 cm-es fotolumineszcens fólia dibond lapon, 110x80x230cm.szürke posztó fülke, installáció, 2010.



46. kép.



47. kép.

48. kép.



49. kép.



50-53 kép. *Árnyas*; (2db) 80x120 cm fotoluminescent felület, mozgásérzékelő reflektorok, installáció, 2010.



50. kép.

51. kép.





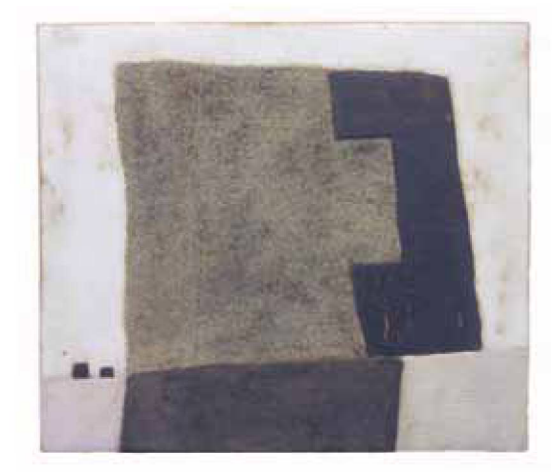
52. kép.

53. kép.





54. kép Kompozíció 4.;39x43x1.5 cm, kőcserép, 2005.



55. kép Kompozíció 5.;38x43x1.5 cm, kőcserép, 2005.



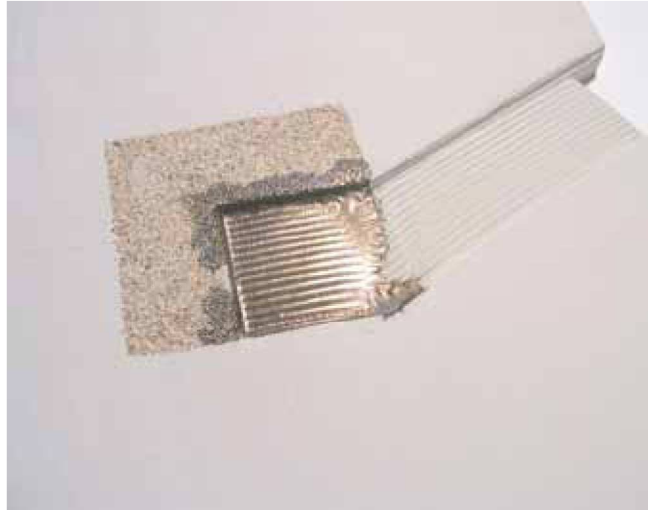
56. kép Kompozíció 6.;38x44x1.5 cm, kőcserép, 2005.



57-58. kép White; 30x30x20cm cm kőcserep plasztika, 2006.



59. kén Énítés közben Fotó: Néma Lília 2006



60.kép Vázlat lejtőre (részlet) máz, kőcserep, relief 2006.



61.kép Kompozíció 10; 40x41,5x1,5 cm kőcserep relief, 2006.



62. kép Organikus geometria I.; 21x25x48,5cm festett kőcserép plasztika, 2006.
Fotó: Monika Löff



63. kép Organikus geometria (részlet) I.; festett kőcserép plasztika, 2006.
Fotó: Monika Löff



64-65 kép

A jelzés; 30x150x180 cm kőcserep szobor 2006-2008. Néma Júlia - Koleszár Ferenc



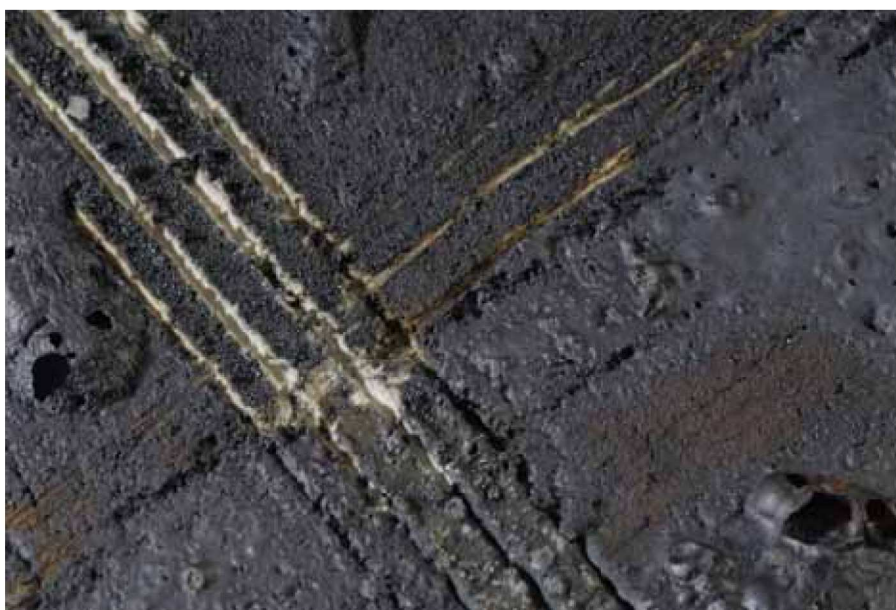
66. kép Madártávlát; 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.



67. kép Jel-tér; 61x71x2 cm festett kőcserép, 2006.



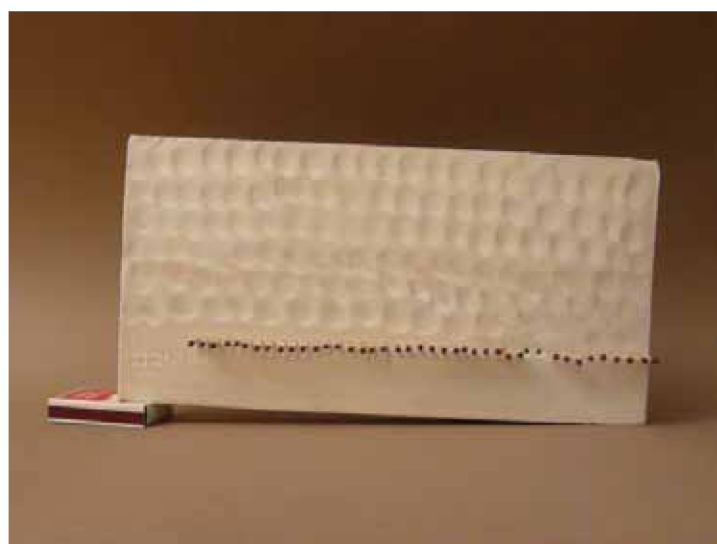
68. kép Fölé; 61x71x2 cm festett kőcserep, 2006.



69. kép Fölé (részlet) festett kőcserep, 2006., Fotó Oravecz István



70-71. kép Kompakt kép; 60x60x2cm kőcsrép plasztika-kép, 2008.



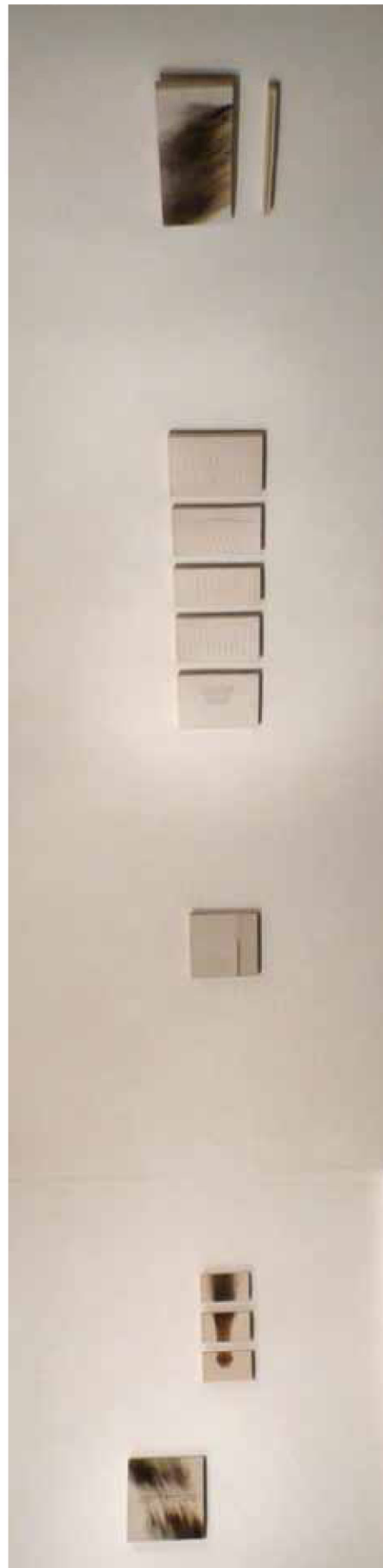
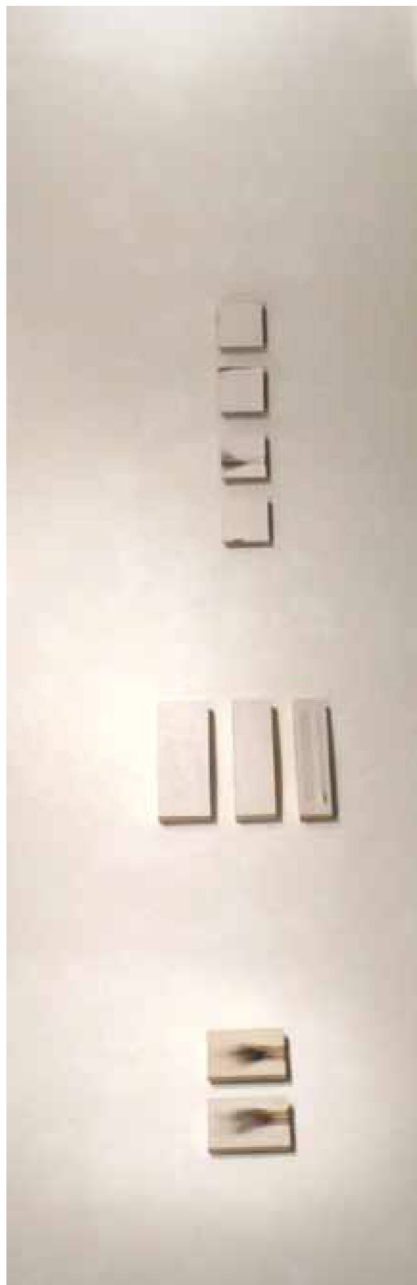
72-74. kép Utóképek vázlat 2008.



75. kép

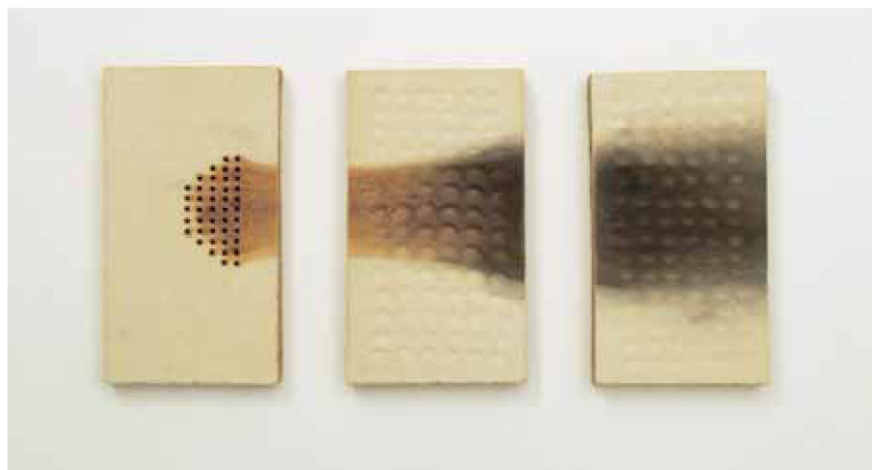
Stretched moment; 21x39x2,3 cm engóbozott kőcserep, gyufa relief, 2009.

76-77. kép kiállítási kép, Gondolatok egy médiumról c. kiállítás Fészek Galéria 2009

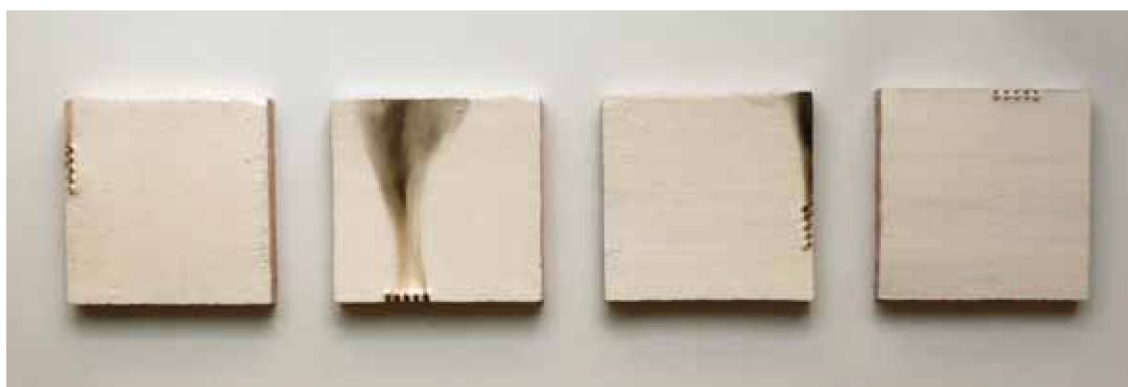




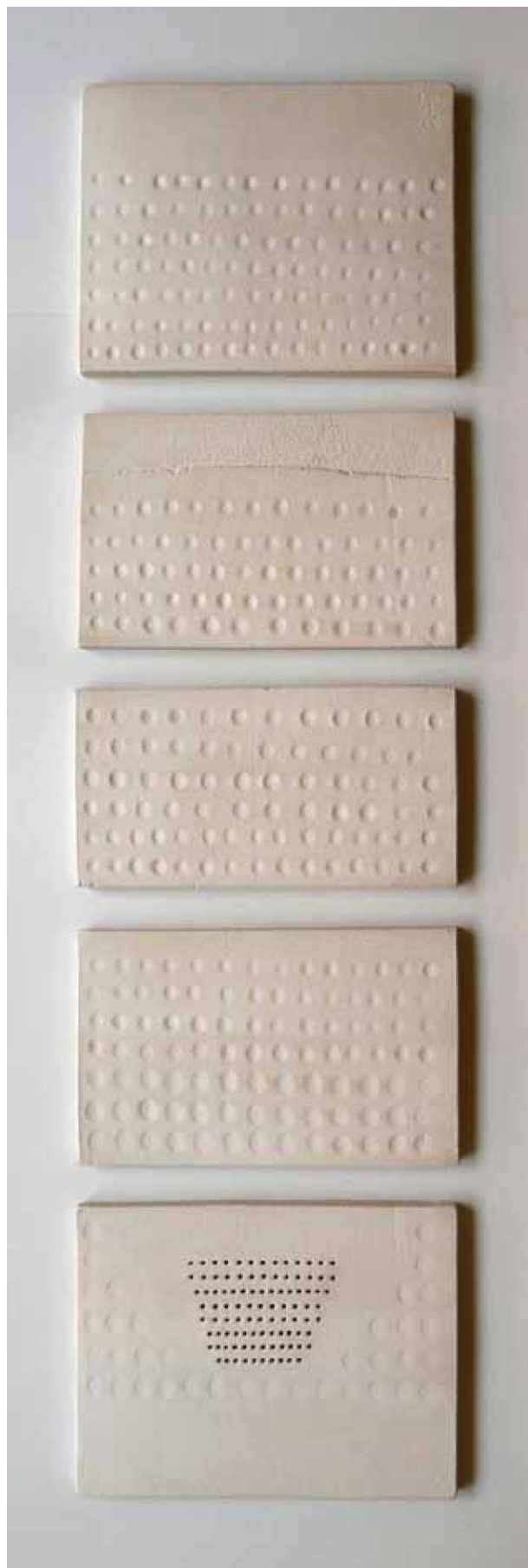
78. kép Ismétlés; (2db) 23x38x2, 3 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.



79. kép Ha oldalról fújom; 20x36x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.



80. kép Loop; (4db) 15x15x2 cm engóbozott kőcserép relief, 2009.



81. kép Rekordkísérlet; 30 x 150 x 2 cm, engóbozott kőcerép, relief 2009.



82. kép Gép; 3db 45x15x5 cm engóbozott kőcsérép relief, 2009.



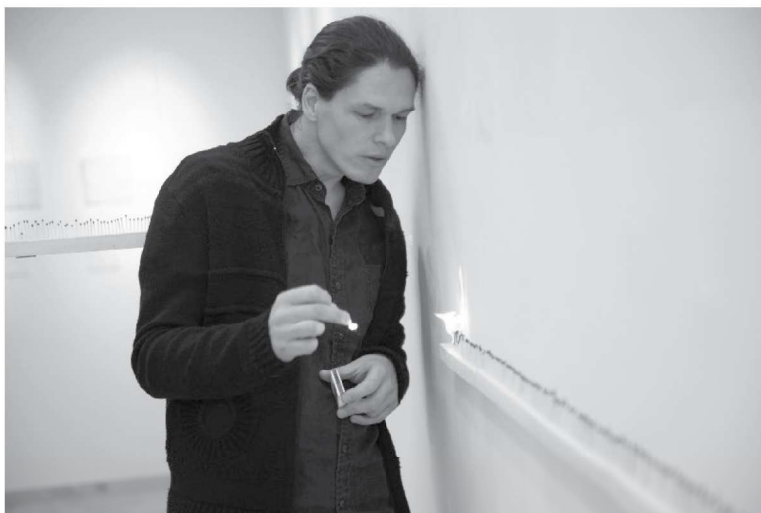
83 kép Gép (részlet) engóbozott kőcsérép relief, 2009.



84. kép Stereo; 30x30x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.



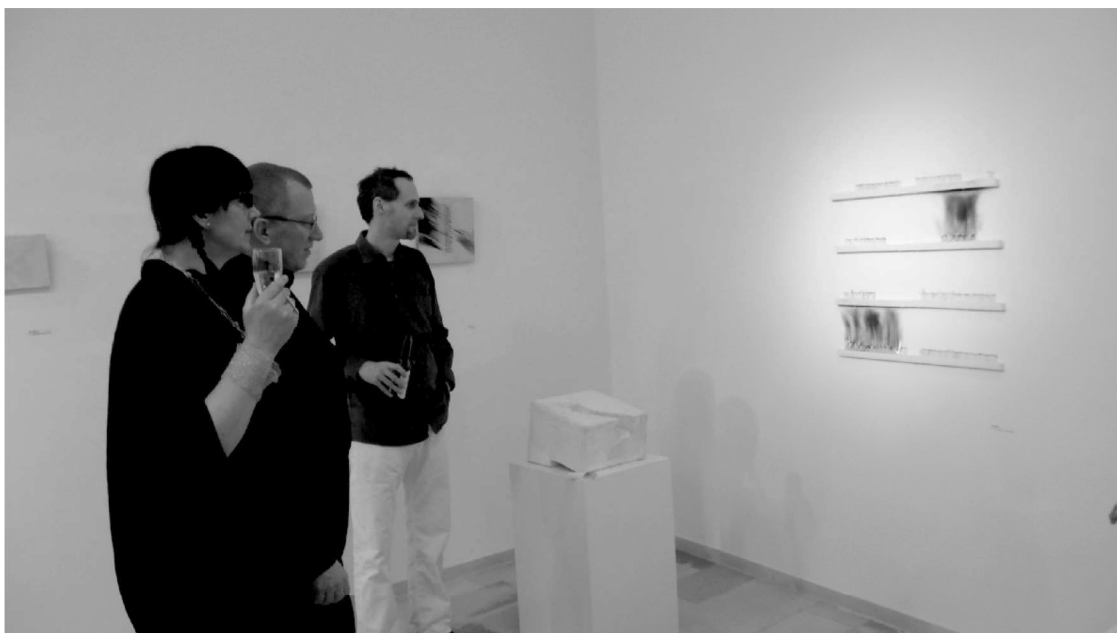
85. kép Tájkép „A”; (2db) 27x45x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa relief, 2009.



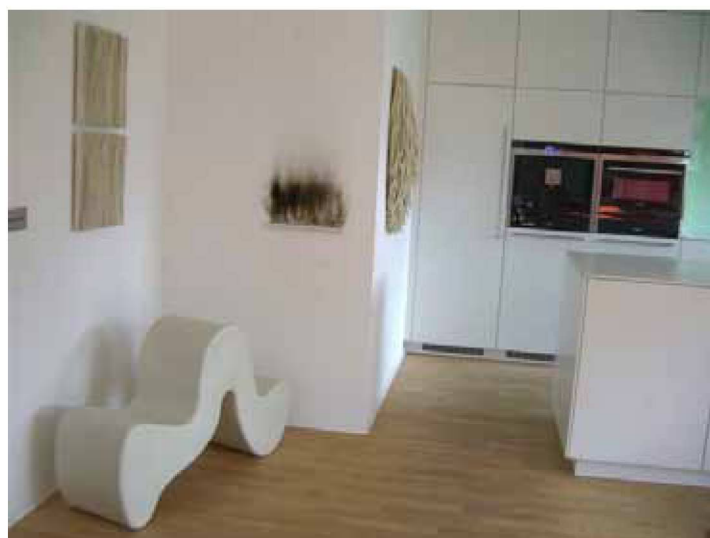
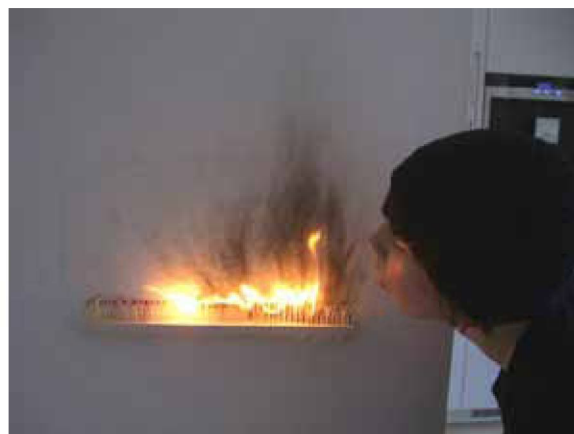
86. kép A *Line x* című plasztika indítása. Fotó: Clemens Fellner



87. kép *Line x*; (5db) 200x2x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa plasztika 2009.



88-90. kép Lines; (8db) 80x80x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa plasztika, 2009. és indítása a kiállítás megnyitón



91-94. kép A Line x/5 privát térben.

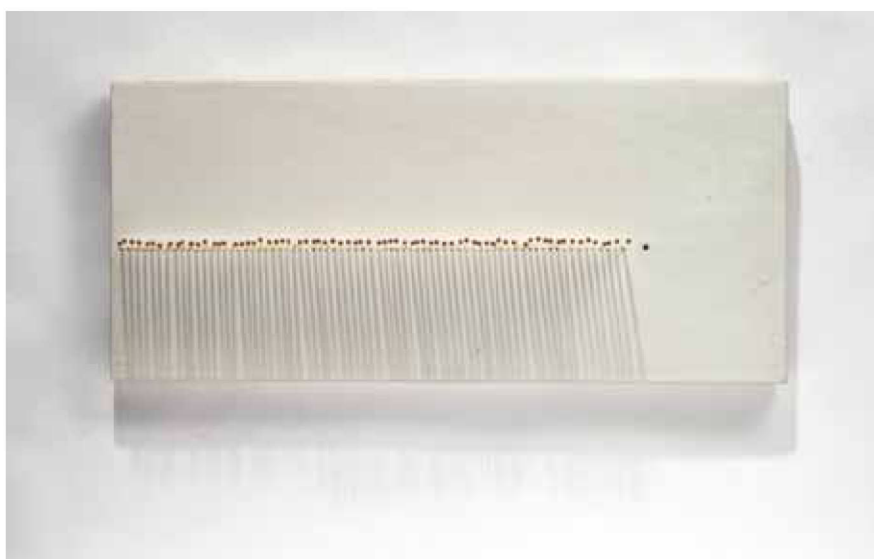


95-96. kép Controlled line I.; 32x50x2 cm engóbozott kőcerép, gyufa relief, 2010.



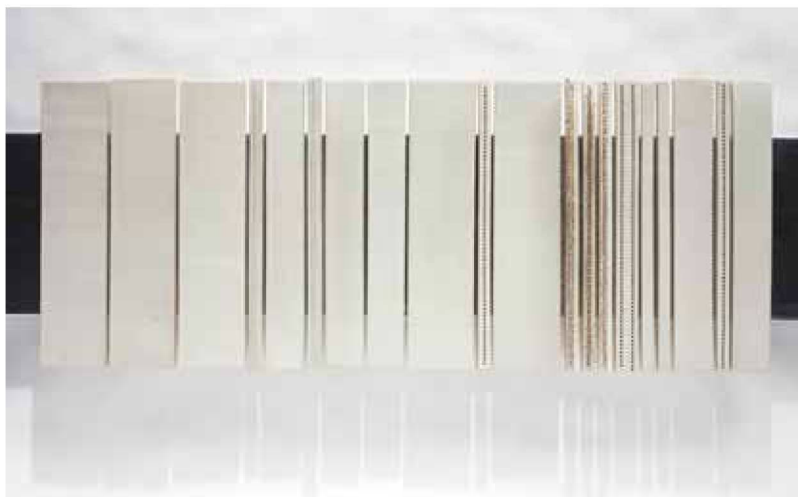


97. kép Megnyitó: „Marta's Choise” 10 Magyar Kerámikus Delftben, Nusantara Gallery, Hollandia, 2010.



98-99. kép

Controlled line II.; 20x45x1,5cm mázazott kőcserép, gyufa relief, 2010.



100-101. kép AEKI . . . IKEA; 50x2x120 cm (változtatható méretű) mázazott kőcserép, gyufa relief, sorrend vázlatok 2010.



102. kép

102 -109. kép Pontos-pontatlan; 1700x2x2 cm engóbozott kőcserép, gyufa installáció 2010.



103. kép



104. kép



105. kép



106. kép



107. kép



108. kép



109. kép

