

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

DLA értekezés tézisei

A téri illúziókeltés lehetőségei a szobrászatban

Zielinski Tibor

2014

Témavezetők:

Körösényi Tamás Dr. habil

Egyetemi docens

Sass Valéria, Dr. habil DLA

Egyetemi docens

„Tárgyi valóság nincs. Mindaz, ami külsőnek látszik, a nem éber lény önvarázslata. A világ nem hely, hanem állapot. És ez az állapot a varázslat, a *Májá*.”

Hamvas Béla: Arkhai

Kiinduló feltételezésem, hogy az illúzió valamilyen formában szinte minden műalkotásban jelen van. Írásom alapvetően három fő területet tárgyal:

- Az első rész az illúzió fajtáit taglalja, a természetelvű mimézistől a harmadik dimenzió túli érzeteket, gondolatokat keltő műfajokra, műalkotásokra vonatkoztatva. Elsősorban az általánosan ismert illúziókeltő művészeti eszközöket, természeti jelenségeket rendszerezem. Ezekből kiindulva kutatom azokat a jelenségeket, melyek a harmadik dimenzió túli világokba engednek betekintést, legalábbis a képzőművészet eszközeivel olyan érzeteket keltenek, melyek túlmutatnak a közismert dimenziókon. A mimézissel kezdem, mint a legismertebb illúzióval, aztán a reneszánsz perspektívától a trompe-l'oeil hatáson keresztül eljutok az op-art szemeket bizsergető illúziókeltéséhez, majd az absztrakt művészet illúziókeltési lehetőségeit járom körül.

- A második rész a gondolati, tudati illúzióval foglalkozik, a májá és a biocentrizmus fogalmával, az ezekkel kapcsolatos kortárs tendenciákkal, műalkotásokkal. A tér, a távolság, az anyag, az idő tulajdonságait járom körül. Összefüggéseket keresek az anamorfózis, a pareidolia, abszurd perspektíva az abszurd hologram és a spiritualitás, a gondolati és a tudati illúzió között.

- A harmadik részben a saját művészetemről írok, a mestermunka előzményeiről, a gondolati háttéréről és a kortárs művészeti összefüggéseiről.

A téri illúziókeltés vizsgálata során eljutottam a legegyszerűbb illúziókeltéseken át a harmadik dimenzió túli világ illúzióját keltő, azaz a harmadik dimenzió túli jelenségeket érzékeltető műalkotások bemutatásáig. Sokáig ez a harmadik dimenzió túli világ csak a hit és a világnézet kérdéskörébe tartozott. A tudomány mai állása szerint egyre több kísérlet alapján lehet állítani, hogy létezik az anyagi világon túli világ, pontosabban az anyagi világ sem olyan, amilyenek eddig gondoltuk. Ezen a téren az általam ismert legradikálisabb elmélet a biocentrizmus, mely egyenesen azt állítja, hogy az élet az alapja az anyagi világ keletkezésének és nem fordítva. Meggyőződésem, hogy a harmadik dimenzió túli világot lehet érzékeltetni a szobrászat eszközeivel, és számos példán be is mutatom, hogy ez miképp lehetséges.

Dolgozatomban az érveim alátámasztására számos példát hozok fel a festészet világából, azzal együtt, hogy alapvetően a szobrászatról írom értekezésemet. Ennek az az oka, hogy amire végső soron kihegyezem a mondanivalómat, annak - többek között - köze van a dimenziók közti átjárhatósághoz is. A szobor felfogható végtelen számú nézőponttal rendelkező képnek is. Elgondolkoztató példaként említhetjük a német *bildhauer* kifejezést, mely szó szerint „képfaragó”-t jelent.

A két szemünkön keresztül látott képet az agyunk dolgozza fel és formálja térbeli látvánnyá. Tehát, ha álló helyzetben figyelünk meg egy térbeli műalkotást, akkor is térben látjuk. Ehhez képest még intenzívebb a térélményünk, ha nem elégedünk meg az egy helyben történő szemlélődéssel, hanem körbejárjuk, de legalábbis mozgás közben figyeljük meg a műalkotást. Így az idő fogalma is bekerül a műalkotás befogadásának folyamatába, hiszen a mozgással együtt jár az idő múlásának érzékelése.

Minden szobornak lényeges eleme az őt körülvevő, behatároló, átlátszó (vagy inkább nem látható) tér, és a szobrot körül vevő, látható környezet. Hagyományos értelemben, a szobrászatban az optikailag tömör tömegek alakításával létrehozott művekről lehetett csak szó. A huszadik században lényegesen megváltozik a szobor és a szobor tere közötti viszony, új anyagok és technikák jelennek meg a szobrászatban. Megjelenik a plexi és az egyéb átlátszó anyagok használata, a kinetikus szobor és még sorolhatnám. Több olyan újítás jelentkezik, melyek korábban a fantázia jobb megjelenítésére képes festészet keretein belül, vagy még ott sem volt lehetséges. A művészettörténet alaposan rácsáfolt Leonardo következő, a szobrászatra vonatkozó mondataira: "(...) nem csinál fényes és átlátszó testeket, például lefátyolozott alakokat, hogy átlátszódjék a meztelen test színe a burkoló fátylon; sem tarka kis kavicsokat az átlátszó víz tükre alatt." Nos, innentől kezdve ez mind lehetséges. És ami lehetséges - ha még nem valósult meg - előbb-utóbb meg is fog valósulni...

Arcimboldo egyik ismert képen látunk egy emberi arcot, páncélban, sisakkal a fején, megfordítva a képet, közelebbről megvizsgálva láthatjuk, hogy éppen a fedelét emeli föl két kéz egy tálnak, mely tálon malac és csirkesült van citromkarikával. Véleményem szerint sokszor a rejtett dimenziók is így tevődnek össze, gyakran kaotikusan, észrevehetetlenül, majd egy megvilágosodás következményeként összeállnak kristálytisza logikájú valósággá.

A római Santa Maria Maggiore ókeresztény bazilikában található mozaikokról írja Jovánovics György: „Az aranyszín oda hatol be a kora kereszténység képi világába, ahol az antik művész számára a zárt, egyedi formák közötti határozatlan zónák voltak, az antik művészet számára nem ábrázolható bizonytalan légtér. Bodonyi nem mondja ki, hogy mi volt ez akkor, pedig tanulmánya ettől még szebb lenne. Talán nem vette észre, hogy Riegl már kimondta: „... a levegő atmoszférájával teli tér, amelynek révén a naiv érzéki szemlélet számára egymástól elkülönítve jelennek meg az egyes külső dolgok, e szemlélet számára nem anyagi individuum, ellenkezőleg, az anyag tagadása, s ennek következtében egyszzerűen a *semmi*.”¹ Ez a *semmi* a *fény*.”²

Véleményem szerint ez a *semmi*, ez a *fény* a spirituális tartalmak megjelenítése, nem csupán az *anyag tagadása*, de kellő bátorsággal kimondhatom azt is, hogy maga az arany háttér nem más, mint a harmadik dimenzió túli világ jelenlétének érzékeltetése. Az ábrázolt alakok kozmikus, éteri háttere.

Az arany mozaik esetében, tulajdonképpen az üveg tükörhöz hasonlóan, az üvegdarabokon az aranyfüst foncsor veri vissza a kívülről érkező fényt. Így az arany felülete, azzal együtt, hogy a sárga színt magában hordozza, mégsem igazán színként, sokkal inkább tükörként viselkedik. Másfajta tükrözés ez, mint amit Anish Kapoor használ, de a hatás bizonyos szempontból hasonló, ugyanis, amikor az aranymozaik felületét mozgás közben nézzük, a tükörszerű fel-fel csillanások miatt változik a fénye az egyes mozaik darabkáknak, felületeknek. Ebből adódóan másképp fókuszál a szemünk a színes figurákra és a köztük lévő arany felületekre.

Anish Kapoor műveire jellemző, hogy nem a szobrok plasztikai megformáltságával alkotott kimagaslót, hanem azáltal, hogy egy különleges tudatállapotba kerül a néző általuk. Ez a tudatállapot az érzékszerveinkkel felfogható valóságot kérdőjelezi meg, a néző a látvány különleges,

¹ Alois Riegl: A késő római iparművészet (ford: Rajnai László), Bp. 1989, Corvina kiadó, 27.

² Jovánovics György: Test és tér a szobrászatban. A magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja / [szerk. Bordács Andrea] ; [közrem. Rényi András] ; [közread. Magyar Szobrász Társaság] ; [közread. Műcsarnok]:03,34

transzcendens hatása alá kerül. A tükör előtt állva nem érzékeljük a tükör felszínét, mert a tükörkép látványa sokkal erősebb, teljesen eltereli a figyelmünket a tükör felületéről. Az egyenes, sík felületű tükör megduplázza a távolságot a nézőpont és a tükör között. Tehát, a tükörkép pontosan kétszer akkora távolságra van tőlünk, mint a tükör. Egy görbe felületű tükörnél ez a virtuális távolság a tükörfelület görbületétől függően lehet több és kevesebb a nézőpont és a tükör távolságának duplájánál. Ebben az optikai helyzetben még jobban elbizonytalanodik az emberi szempár a távolság megítélése terén. A szempár a térben a tükör mögötti tükörképre fókuszál. Mivel a látást, a megfigyelést becsapja a tükör, elbizonytalanodik a tudat is, és egy idő után maga a szobor felülete eltűnik és csak a tükörkép-világ marad. Így válik teljesen anyagtalaná a mű.

Amellett, hogy számomra egyértelmű a párhuzam a Májá felfogás és Anish Kapoor művészete között, érdemes óvatosan bánni a Májá tudattal. Ugyanis, ha komolyan vesszük a hozzám Hamvas által közvetített Májá tudatot, abban az esetben parttalaná válik a definiálás, mert minden csak illúzió, (káprázat) bármiről is beszélünk. Ugyanakkor talán mégis itt kezd az egész izgalmassá válni. Miért ne tegyünk kísérletet arra, hogy a jelen lévő, bennünket körülvevő hétköznapi káprázatot alapnak tekintsük, és további káprázatokat különböztessünk meg? Anish Kapoor tükröződő felületű művei azért kiváló példák, mert a tulajdonképpeni szobrot magát nem is látjuk, csak a szobor által visszatükrözött világot. Tehát a mű maga a káprázat görbe tükörképe, a feje tetejére állított anyagi világ. Ahogyan a környezetünk perspektívája görbül a tükörképben, az túlmutat a szokásos háromdimenziós térérzékelésünkön. Az általunk megszokott valóságot és benne saját magunkat is egy torzult látomásban kapjuk vissza, ahol az idő is kicsit másképp múlik, hiszen a mozgás is felgyorsul vagy lelassul a tükörfelület görbületétől függően. A káprázat a káprázat tükrében teszi nyilvánvalóvá a világ káprázat jellegét. A szobor tükör felülete élesen kimetsz egy szeletet a valóságból azért, hogy azt a valóságot megcsavarva visszaadja: tessék, íme, az anyagi dimenzió, egy kis torzítás és már alig ismerünk rá.

A koppenhágai kísérlet bebizonyította, hogy az anyag viselkedése függ a megfigyelő tudatos jelenlététől. A mérés befolyásolja a mért értéket. Mi történik akkor, ha ez a jelenség nem csak az atomok világában, de az emberi léptékű, sőt, a csillagászati méretekben is megnyilvánul? Ha kellően intenzív odafigyeléssel akár csillagászati méretekben is tudjuk befolyásolni a történéseket?

Robert Lanza szerint nincs külön fizika az atomok, az emberi világ léptéke és a csillagászati méretek számára. Tehát, az anyagi világ ebben az általunk ismert dimenzióban nem más, mint egy díszlet, egy álarc. Jelenleg az a helyzet, hogy ennek a dimenzióknak a zárt világából ugyan kikukucskálhatunk, de kitörni még nem tudunk belőle.

Az abszurd hologramban rejlő paradox abszurd téri jelenséget Csáji Attila „Rugó Voltaire-nek I.-II.” című sorozatával képes leginkább érzékeltetni. „A sorozat első darabja megszokott, racionális térérzékelésünket példázza. A Voltaire maszk előtt egy rugó látható, mely részben takarja a maszkot és árnyékot vet rá. Ezáltal meglehetősen hagyományos teret hoz létre. (...) A második darab a maszk negatív formáját mutatja, üres tere előtt rugóval. (...) A Voltaire fej átalakul, mintha valami kövér bíborosé lenne. Minden részlet hűen jelenik meg, de negatív formában. Tehát a plasztikus test térbeli tulajdonságai megváltoznak, némi bizonytalanságot hozva a térérzékelésbe: az orr – és néha a szemüreg – olykor domborúnak látszik, bár valójában homorú. A rugó és a fej viszonya ugyanakkor még mindig megfelel szokott térérzékelésünknek.

Ugyanaz a harmadik hologram elhelyezkedése is. A hologramok egy sajátos tulajdonsága kerül itt kihasználásra: ugyanis ha a lemez emulziós felét fordítjuk a néző felé, a forma a lemez előtt a térben jelenik meg és a homorú formák domborúvá válnak. A Voltaire-fej negatívja újra pozitív formát ölt, a térben pedig a lemez előtt látható. A felvétel alatt a rugó közelebb helyezkedett el a lézerhez, mint

a maszk: részben takarta a fejet és árnyékot vetett a negatív maszkra. Amint a lemez emulziós oldalát megfordítottuk, különös átalakulás ment végbe: a rugó a fej belsejébe került, árnyékát viszont elöl, a homlokon és az orron látjuk. Ugyanakkor a hátrébb lévő rugó takarja az orrot, amely pedig közelebb van a nézőhöz. Ha a néző kissé jobbra vagy balra mozdul, akkor a száját, az állat takarja el. Szöges ellentétben térérzékelésünkkel kapcsolatos elvárásainkkal, a hátul lévő tárgy takarja el az elöl lévőét. Mi ez? Térbeli képtelenség, vagy egy új dimenzió megelőlegezése?"³ A hologram alkotta kép, első nekifutásra alig tér el a korábban említett Illyés Antal, Kiss István, illetve Szokos Iván által alkalmazott negatív domborművek hatásától, azzal a különbséggel, hogy az egyik valóban bemélyül, a másik pedig csak a sík lapon, a hologram tulajdonságainak köszönhetően kelti a bemélyülő hatást. Csáji Attila munkája viszont dupla-csavar azokhoz képest, hiszen az általunk ismert 3 dimenziós valóságban lemodellezhetetlen látványt valósít meg a lézer hologram segítségével.

Íme, a tárgyi valóság, ami nincs. Ami a hologram alkotta képen külsőnek látszik, az végül is benn van. Ha elhisszük, amit a hologramon látunk, mondhatjuk: íme, a nem éber lény önvarázslata. A hologram Májá fátylaként megmutatja, hogy világ nem hely, hanem állapot.

Robert Lanza elmélete, a biocentrizmus a feje tetejére állítja eddigi tudásunkat azzal, hogy azt állítja, hogy az univerzum az életből jött létre és nem fordítva, átváltva az élet keletkezéstörténetét fizikairól biológaira, felcseréli a régi fizikát egy új biológiával.

Robert Lanza elmélete számomra azért érdekes és fontos, mert arról az illúzióról szól, amit a közmegegyezés valóságnak definiál. Lanza gondolatainak idézésével megkíséreltem érzékeltetni, hogy a „külső” világ mennyire nem csak annyiból áll, amennyit az észlelésünk befogadni enged.

A biocentrizmus szerint is: *tárgyi valóság nincs*. Mindaz, ami külsőnek látszik, a *nem éber lény* (Lanza szerint az *állati elme*) önvarázslata. A világ nem hely, hanem állapot. És ez az állapot a varázslat, a *Májá.* Lanza szavaival élve: „a "külső" valóság, ha létezhet, akkor - definíció szerint - már létezik a térben. De ez értelmetlen, mert a tér és az idő nem abszolút valóság, hanem csak eszközök az emberi és állati elme számára.”

Szent Ágoston szerint „A teremtés előtt nem volt idő, mert az maga a teremtmény” Eszerint maga az idő is relatív, azaz a teremtett világ része és nem a teremtett világtól független tényező. Vannak olyan quantummechanikai kísérletek, melyek azt mutatják, hogy a kísérlet végeredménye visszamenőlegesen hatással van a kísérlet közbenső szakaszára, azaz visszafelé képes megváltoztatni az idő folyamatát.

Tény, hogy az idő egy roppant érdekes dolog. A változások rendszere. Elvileg egy lineáris folyamat melyet órával mérünk, naptárral tervezünk. De sokszor azt vesszük észre, hogy egyes dolgok végtelen hosszúnak tűnnek, más esetekben viszont hamar elszáll.

A görögök nevezték az anyag legkisebb építőelemét atomnak. A tudomány folyton keresi az anyag, az atom építőelemeit, a legkisebb részecskéket, és úgy tűnik, folyton kicsúszik az anyag a kezei közül. Rájöttek, hogy az anyag maga sem más, mint egy bonyolult rendszerben történő rezgés, az anyag legkisebb részecskéi pedig nem mások, mint elektromágneses hullám-jelenségek. Ha tovább boncolgatjuk a mágnesesség anyagát, valójában rá kell jönnünk, hogy az anyag is valójában szellemi eredetű.

³ Csáji Attila (Körmendi Galéria Budapest ISBN 963 04 9150 8):73

Tehát ami van, az nem anyag a korábban feltételezett formában, hanem egy olyan rezgés, ami alapjában szellemi, a szellem hozta létre, és a szellem energiája működteti.

Nicola Tesla szerint: „Ha meg akarod találni a világegyetem titkait, gondolkozz energiában, frekvenciában és vibrálásban.”

Ami van, az lényegében nincs, és ami nincs, az van csak igazán. Az anyagi lét nem engedi, hogy a valóságot, a pusztán szellemi dolgokat lássuk.

„...A mindenség, az egész létezés nem az, aminek látszik, ahogyan érzékelésünkkel felfogjuk: minden csupán káprázat, megtévesztő képzetek örvénylése, Májá, Fátyol, amely elrejt a valóságot. Ha pedig minden más, mint aminek véljük, akkor nyilvánvaló, hogy minden elképzelés viszonylag éppen annyira igaz, mint téves – és így minden lehetséges...”⁴

A Májá fátyla egy olyan határt jelent nekünk, teremtményeknek, mely nem enged több dimenziót látni, mint amiket érzékszerveinkkel érzékelhetünk, de itt van az emberi tudat, ami nem ismer határokat. Tudatunkkal, szellemünkkel kilyeshetünk a fátyol mögé.

A különböző dimenziók térbeni érzékeltetése a képzőművészetben - többek között - az anyagtalan hatás keltésével lehetséges. A legkézenfekvőbb átlátszó anyag maga a levegő. Az áttört szobroknál a levegő is része a kompozíciónak.

Kortársaim közül megemlítem azokat a műveket, ahol a levegő áramlása tartja a tárgyakat lebegő állapotban, ilyen Csörgő Attila: „Hogyan szerkesszünk narancsot?” című alkotása. Hasonló eredménnyel működik a kiegyensúlyozott mágnesességen alapuló lebegés Szvet Tamás műveiben. Ezeknél a műveknél a gravitációt a nem látható anyag, mint az áramló levegő, vagy a mágnesesség ellensúlyozza.

A mestermunka elkészítésének előzményei

Ugyanaz a szobor teljesen másképpen mutat egy zárt térben, mint a szabadban. Ha egy szobrot egy derékszögű üvegvitrinbe helyezünk, abban a pillanatban a vitrin megváltoztatja a szobor terét és a vitrin visszahat a műre. A tágas tér helyett derékszögű transzparens síkokkal határolt, racionális rendszerbe helyezve átértelmeződik maga a szobor is. A derékszögű téglatest vitrin rögzíti a szobor nézeteit, elől-, oldal-, hátul- és felülnézetre bontja. A vitrin hatására a mű közvetlensége megszűnik, „érinthetetlené” válik. Ugyanakkor a vitrin meg is sokszorozhatja, a végtelen tükröződések miatt pedig irracionális mélységet is adhat a műnek.

Az egyik legfontosabb állomásnak tekintem a Rómában készült Trivio c. művemet. A Trivio cím a hármas útelágazásra utal. A középen elhelyezett hatszögletű hasábot térben három irányba meghosszabbítja a mű három periférikus része. Ezekben a fények változásai követik a központi elemekben elhelyezett lassan forgó villanymotor forgását.

Hagyományosan a szobrászatban a megvilágítás a fény-árnyék jelenség szolgálatában áll. Onnantól kezdve azonban, hogy a szobornak saját, önmagából áradó fényforrása van, nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett fény-árnyék jelenségről.

⁴

Baktay Ervin: India művészete (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1958.):52

A tér illúziójának kitágítását az adja, hogy egyrészt a térélmény az egyes üveglapokra gravírozott ábráknak, az egymás közt lévő térbeni távolságnak köszönhetően alakul ki, másrészt, az egyes ábrák sokszor önmagukban is perspektivikus ábrák, melyek önmagukban is térélményt adnak, harmadrészt, az üveg felülete visszatükrözi a fénnel rajzolt, gravírozott ábrát, így sokszor „végtelen folyosó” hatást eredményez. Ez a „végtelen folyosó” hatás leginkább a három periférikus résznél érvényesül, mert ott az utolsó lap nem egyszerű üveg, hanem tükör. Így a reneszánsz perspektíva illuzórikus hatását lehet megsokszorozni a transzparencia és a tükrök segítségével. Amikor egymás mögött több perspektivikus ábrát helyezek el transzparens felületeken, akkor egyszerre több tér jelenik meg egymáson keresztül, átláthatóan. Így olyan tér-érzeteket kelthetek, melyeket más eszközökkel ennyire letisztultan valószínűleg nem lennék képes. A motor egyenletes, lassú forgása irányítja a periférikusan elhelyezett részek világítását. A motor és a kapcsolók a középső részben láthatóak. A fény fel-le kapcsolása körbe megy a három periférikus részen, érzékelteti a világ óramű jellegét, a mű a belső szerkezetéből irányítja a periférikus részeket, ezzel kozmikus távlatokat nyit meg.

Mestermunka – Kapuk, Milánó

A hároméves DLA képzés utolsó szemeszterében az Accademia di belle Arti di Brera hallgatója voltam Milánóban. Itt készítettem el a Kapuk című művem.

A *Kapuk* c. művem esetében, első ránézésre az embernek a káosz juthat eszébe, mindaddig, amíg nem fókuszál az egyes kapukra. Mégis az egész a nyolcszögletű „kristályforma” szabályosságával a jól átlátható rendszert érzékelteti. A mű külső karcolt üveglapjai lefelé tükörlapokban folytatódnak, melyeket alacsony matt fekete talpzat tart. A matt fekete a semmi, a fényt elnyelő „közeg”, a tükör visszaveri fényt, tükrözi az őt nézőt. Az üveg az átlátszóság, amin a karcolt vonal, mint a kivételesen szétszóródó fényből rajzolt vonal jelenik meg. Ezekkel az eszközökkel törekedtem rá, hogy amennyire csak lehetett „anyagtalan” hatást keltsek.

Egyszer Milánó főutcáján sétálgatva benéztem egy nyitott kapun. A kapun keresztül az épület gazdagon díszített fogadóterének túloldalán beláttam egy udvarra, az udvaron túl egy másik kapura, a kapun túl egy másik utcára, és az utca túloldalán lévő kapukra. Az a pillanat elindított bennem egy gondolatsort. Nem is annyira a díszes kapuk fogták meg a fantáziámat, hanem az összefüggésrendszer, ahogyan a külső és belső terek váltakoznak. A kapuk, azon túl, hogy fizikai értelemben bejáratok és kijáratok, gyakran sorsunk egy-egy jelentősebb szakaszainak a határai, állomásai is. A küszöb átlépése átvitt értelemben is gyakran többet jelent egy bejáraton, vagy átjárón történő áthaladásnál.

Ebben az életben itt és most így döntesz, ezt a kaput választod, ezzel párhuzamosan egy másik párhuzamos univerzumban a te párhuzamos éned egy másik kaput választ és ez végtelen számban ismétlődhet meg. A kapukkal magát az időt, az idő szerkezetét is megpróbáltam megmutatni, vagy legalábbis érzékeltetni. Egyes kapuk, mint egyes időszakok, pillanatok, korszakok helyezkednek el egymás mellett, melyeket lehet egyszerre is látni, de megpróbálhatunk egyenként is fókuszálni az üveglapokra. Bizonyos idősíkokra nincs rálátásunk, nem láthatjuk egyszerre a velünk szemben lévő és az azokra merőleges lapokat, de ha elindulunk körbe és 90°-al eltérő nézetből nézzük a művet, akkor éppen azokat a lapokat látjuk, amiket korábban nem láthattunk. Ha még tovább megyünk, a szobor túloldaláról épp azokat a képeket látjuk fordított sorrendben, amiket először láttunk. Az üveglapok, mint idő-szeletek szimbolizálják az időt. Az idősíkokat tehát lehet az időn felül álló szellemi lény nézőpontjából, megfagyott időszeletekként is látni.