

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM  
MŰVÉSZETI DOKTORI ISKOLA

Lipkovics Péter János

## **Kölcsönbálványok**

*Anyagválasztási stratégiák a kortárs képzőművészetben*

Témavezetők:

Prof. Colin Foster DLA szobrászművész, egyetemi tanár

Dr. habil. Losonczy István festőművész, egyetemi docens

2025

Tartalom	
1. Bevezetés .....	2
2. A képzőművészeti anyaghasználat felszabadulástörténete .....	6
3. Az anyag és a forma – mint médium – korunk képzőművészetében.....	19
3.1. Az anyag mint önmagát érvényesítő médium .....	25
3.2. Az átlényegült anyag: az anyag mágiája, pátosza, humora és iróniája .....	39
3.3. Újragondolt emlékezet és anyagba kódolt archaizmusok .....	54
3.4. A „műveleti lánc” mint szakrális rituálé .....	68
4. Az antropológiától az evolúciós-kognitív kultúratudományig .....	75
5. A művészet mint egyszemélyes közösségek kommunikációja.....	83
6. Hétköznapi anyagok, archaikus történetek .....	91
6.1. Az organikus anyaghasználat mint a behelyettesítés médiuma .....	92
6.2. Barkácsolt világok – önhitelesítő stratégiák .....	98
6.3. Kölcsöntémák új testben .....	104
6.3.1. Sárkányölők.....	107
6.3.2. Kölcsönbálványok és Hőskór .....	117
6.3.3. Enteriőrök .....	124
7. Lezárás .....	130
Köszönetnyilvánítás.....	135
Irodalomjegyzék .....	136
Képek jegyzéke.....	141
Szakmai önéletrajz.....	148

## 1. Bevezetés

„Mézze több legyet fogsz, mint ecettel!... Marhatrágyával még többet.”<sup>1</sup>

A tudomány már jó ideje foglalkozik olyan világmodellekkel, amelyekben az anyag és az energia egylényegű, amelyekben minden létező valamiféle rezgéseknek, dimenzióknak az interferenciájából származik. Ilyen megnyilvánulás a fény, a hegyek, a bolygók és a csillagok, a Mona Lisa mosolyát őrző festmény, a légy, a méz és a trágyadomb is. De vajon a lélek és az értelem is ide tartoznak, vagy testünk fizikai-kémiai és biológiai működéséből eredő felhangok csupán? Hogy az örömről, bánatról, vágyakról, ambíciókról, filozófiáról és esztétikáról ne is beszéljünk. Engem ezen megnyilvánulási formák közül elsősorban a méz és a trágya foglalkoztat, mert a látható, tapintható, szagolható, ízlelhető, sőt hallható anyag – mint a gondolat, az információ materializálódásának médiuma és eredménye – az általunk fizikailag érzékelt világnak és így a képzőművészetnek is *a priori* feltétele.

Korábban – autodidakta asztalosként – a saját káromon kellett megtanulnom, hogy a faanyag megfellebbezhetetlenül kiköveteli magának egy sajátos módszertan használatát, amely tiszteletben tartja a fa általános biológiai-élettani és speciális fajtulajdonosságait, mert még deszka formájában is élő, lélegző anyag, amely érzékenyen reagál minden illesztési hibára, figyelmetlen megmunkálásra vagy nem rendeltetésszerű használatra – reped, hasad, csavarodik és korhad. Akkor szinte minden szabály betartása elengedhetetlen volt ahhoz, hogy a kívánt, megrendelt eredmény jöjjön létre. Később, az önkifejezés ösvényeit keresve a faanyag ezen kínosan kikerülhetetlen jellemzői inkább lehetőségekké váltak a szememben. Mivel a cél immár nem a milliméterekben és forintokban elszámolható végeredmény volt, megszerettem azt, hogy a fa reped, hasad, csavarodik és elkorhad. Idővel megtanultam tisztelni az anyagot öntörvényű és tárgyiasító jelenlétében is, hiszen az anyag műtárgyat megtestesítő médiumként nemcsak a gondolatot önti formába, hanem számos kulturális emlékkal, tapasztalattal, hiedelemmel megterhelten gazdagíthatja, sőt akár teljesen át is írhatja az eredeti jelentéstartalmakat. Ugyanakkor, szakrális alkotói szándékok lenyomataként, egyfajta ereklyeként kezdtem beazonosítani a képzőművészeti műtárgy tárgyi minőségét. Ezért keresem a

---

<sup>1</sup> Idézet az *Agyemenők* című népszerű televíziós komédiasorozat egyik epizódjából

kifejezés legalkalmasabb médiumait, és a különböző anyag- és tárgyformákat igyekszem úgy összeépíteni, hogy a hangsúly az összetevők közötti átlényegítő kapcsolatokra és a különböző – gyakran efemer – anyagi minőségek egymásra gyakorolt hatásaiból származó jelentésmódosulásokra helyeződjön.

Az anyagok és ideák efemer minőségeinek vizsgálata akkor vált központi elemévé alkotói gyakorlatomnak, amikor lehetőségem nyílt két hetet Rómában tartózkodni. Az akkori tapasztalataimból elindulva, egy írásomban<sup>2</sup> már foglalkoztam azzal a művészettörténeti közhelynek számító felismeréssel, hogy az antik képzőművészet emlékei mennyire meghatározták az utánuk jövő korok esztétikai értékítéletét, ízlését. És azzal is, hogy a kontextusukból kiragadott s funkciójuktól régen megfosztott, gyakran töredékes alkotások milyen csalóka módon tették mindezt: többek között torzó mivoltukkal, illetve színezésük lekopásával. Maradt az örökkévalóság anyagaként a kő, és eltűnt a pigment, mert eltűntette az idő. Ily módon az európai kultúrkörben a későbbi korok és a jelenkor látását az antik eszmény és az idők erodáló hatása együtt alakították ki. Ebben a megközelítésben az örökkévalóság igénye és a mulandóság ténye együtt határozzák meg szépérzékünket, és ez törvényszerűen a képzőművészet anyaghasználati és technológiai paradigmáit is érinti.

Munkáim javarésze tehát különböző anyagok, tárgyak érzéki és fogalmi kölcsönhatásával, illetve az erózió fizikai és fogalmi megnyilvánulásaival foglalkozik, és értelmezi azokat, gyakran valamely parafrázis fényében. Dolgozatomban az anyag üzenetközvetítő szerepét elsősorban abban a perspektívában igyekszem szemléltetni, amelyben az ember identitáskereső mechanizmusai atavisztikus, azaz ősökre visszaütő mintákon keresztül érvényesülnek. Itt az archaikus történeteket új köntösben megtestesítő anyag üzenete a főszereplő, és az így generált zsigeri élmények érzéki-érzelmi-intellektuális dekódolása és dekódoltatása a cél.

Amellett, hogy igyekszem saját munkáim jelentésrétegeit az anyagválasztási és megmunkálási szándékaimat körbejárva fölfejtetni, hasonló alkotói attitűdök után kutatok a kortárs képzőművészet beláthatatlanul széles palettáján is. A téma megalapozásához szükségesnek érzem a képzőművészet eszköztárának az anyagválasztással kapcsolatos történeti alakulását is érinteni, és néhány, általam jellemzőnek talált – de csak

---

<sup>2</sup> Lipkovic [2018]

szemelvény jelleggel kiválasztott – példán keresztül elemezni az alkotói gyakorlat megváltozott ideológiai hátterét.

Bár nem vonom kétségbe, hogy a műelemzés a filozófia, az esztétika és a művészettörténet által vizsgált ok-okozati összefüggések keretrendszerében a legalkalmasabb arra, hogy strukturálható igazságokat tárjon fel, de a tetten érhető alkotói ösztönök szintjén közvetlenebb hatásmechanizmusok működését is tapasztalni lehet. Kézenfekvő, s gyakran nagyon profán indítékot szolgáltathatnak olyan anyagválasztási és megmunkálási szempontok, körülmények is – intenciók és invenciók szintjén egyaránt –, amelyekben a belső késztetések találkoznak az alkotói tér olyan konkrét fizikai paramétereivel, amelyek lehetőségekként, de korlátokként is megnyilvánulhatnak. Ilyenek lehetnek az adott alkotó által fellelhető és igénybe vehető technológiák, kulturális, szellemi és tárgyi értelemben vett nyersanyagok, infrastrukturális igények és így tovább. Márpedig ezek a tényezők is szerves részét képezik annak a műtárgy által közvetített világlátásnak, amelyet korszellemnek nevezünk.

Ugyanakkor – meggyőződésem szerint – az alkotótevékenység örömvezérelt mozgatórugói és az anyagban felszabadításukat váró információk olyannyira az emberiség östörténetében kódoltak, hogy az általam vizsgált alkotói attitűdök és az így megvalósult műtárgyak körüljárását az ember antropológiai sajátosságainak figyelembe vétele nélkül nehéz lenne elképzelni. Különösen most, amikor a jelen hálójába sűrűsödik a múlt – folyamatosan tökéletesedő technológiákkal felfedezhető és ezáltal gyakran újra is értelmezhető – egyre nagyobb tömege.

A DLA-képzés időszaka alatt elsősorban a műhelymunkára koncentráltam, amelynek során a gyakorlati tapasztalatok – és azok utólagos értelmezései – szinte automatikusan körvonalazták azokat az irányokat, amelyek mentén a témát szűkíteni igyekeztem. Ennek megfelelően – szerkezeti és tartalmi szempontból is – jelentős mértékben támaszkodom az egyéni/önálló kiállításaim eredményeire, alkotói és kurátori szövegeimre, illetve a féléves doktori beszámolókra, amelyekben felismeréseimet rögzítettem.

Célom tehát mind elméletben, mind képzőművészeti gyakorlatom bemutatásával körbejárni a képzőművészeti anyaghasználat néhány aktuális megközelítési lehetőségét. Vizsgálom az anyag üzenethordozó szerepének változásait: az anyaghasználat évezredek hagyományok által rögzített, kanonizált jelentéstartalmainak és a művészet egyre bővülő kulturális funkcióit szolgáló anyaghasználatnak az alakulását. Vázolom

az anyaghasználat demokratizálódási folyamatát, amely a 20–21. században megjelenő és felerősödő kulturális jelenségekben eszkalálódik, és a képzőművészetnek olyan példáit érintem, amelyekben a társadalmi paradigmák változásaival látványos összefüggést mutat az anyaghasználatban hangsúlyt kapó formanyelv.

Dolgozatom – saját alkotói gyakorlatom okán – arra a markáns alkotói megközelítésre fókuszál, amelyben az anyag által megformált idea – legyen az egy forma, egy algoritmus, egy történet vagy egy mítosz – célja elsősorban nem önmaga felmutatása, hanem önmagán keresztül az anyagból felszabadítható asszociációs lehetőségek feltárása. Olyan képzőművészeti szituációkat fogok tehát megvizsgálni, ahol nemcsak az anyag vállal mediális feladatot azzal, hogy megfelel gondolatmaterializáló funkciójának, de a megjelenített történet is mediális, azaz közvetítő szerepet tölt be az alkotási folyamatban és a kész műtárgy üzenetének megképződésében. Eszerint módosul az üzenet és üzenethordozó viszonyrendszerének korábban megszokott rendje: már nem csupán az anyag szolgálja/testesíti meg a mítoszt, hanem maga a történet is médiummá válik, és – rávilágítva az anyaghasználat kulcskérdéseire – mintegy célirányos fűrófejeként bányássza ki a megjelenítését szolgáló anyagból a megkívánt ásványkincseket.

Ennek a jelenségnek a megértéséhez vizsgálom tehát az anyag mediális szerepét és – az alkotói magatartás antropológiai gyökereit súlyozottan szem előtt tartva – a médium profán és szakrális természetét. Az elemzett munkákban – köztük a sajátjaimban – az anyaghasználatból származó esztétikai és művészettörténeti konfliktust értelmezem forma–anyag–üzenet kódrendszerű mátrixként. Az anyagban testet öltő eszme üzenetét vetem össze a hordozóanyagban rejlő üzenetekkel. Vizsgálom az anyagválasztásokból, illetve az anyag- és/vagy tárgypárosításokból származó konfliktushelyzeteket, melyek felfejtésével igyekszem megmutatni azokat az összetett és gyakran elmentmondásos szituációkat, amelyek – állításom szerint – az általam vizsgált művek fontos, korszerű jelentésrétegeit<sup>3</sup> adják, mivel ezen kontrasztokba – akár a tudatos,

---

<sup>3</sup> Panofsky [1955] 257. o. „Úgy tűnik, [...] a művészi produkciónak is egy, a jelenségértelmen és a jelentésértelmen túli, végső, lényegi tartalomra épülnek, a világgal szembeni alapmagatartás akaratlan és öntudatlan megnyilatkozására, mely az egyes alkotókat, az egyes korokat, az egyes népeket, az egyes kultúr közösségeket egyaránt jellemzi; s mivel egy művészi teljesítmény nagysága végső soron attól függ, hogy mennyi »világnézeti energiát« sűrített bele a megformált anyagba, s mennyit áraszt onnét a nézőre [...] – az interpretációnak is az a legfőbb feladata, hogy a »lényegi értelemnek« ebbe a végső rétegébe behatoljon.”

konkrét alkotói akaraton túlmutatva – sűrűsödnek bele az adott korszellem „világnézeti energiái”.

## 2. A képzőművészeti anyaghasználat felszabadulástörténete

„Ma már minden ember végtelen sok zenét komponálhat. A szerző személyiségének megfelelően egyre többféle műfajra aprózódó zenét. Az egész világ tele lesz különböző, személyes zenékkal, amelyek egyre több és több új darabot fognak ihletni.”<sup>4</sup> (Ken Ishi)

A képzőművészet általam vizsgált megnyilvánulási formáinak értelmezéséhez olyan általános érvényűnek tűnő jelenségekben keresek kapaszkodókat, amelyek kutatásával a biológiai és kulturális antropológia, a genetikával megtámogatott régészet, a humán-etológia, a szociológia, a pszichológia, illetve a filozófia és az esztétika foglalkozik. A kultúrának ezek a kifejeződési formái egyfajta tünetként jutnak a felszínre, amelyek materializálódott műtárgyi mivoltukban művészettörténeti és esztétikai fogalmak által válnak leírhatóvá. Azonban a műtárgyak elemzésekor nem célom, hogy mindezen tudományokban – személyes korlátaimat jócskán meghaladva – elmerüljek, csupán próbálok segítségükkel – saját alkotói tapasztalataimra is támaszkodva – bepillantani abba a feneketlen mély kútba, amely az emberi faj lényegéig és evolúciós gyökeréig hatolva mesél a művészet és az anyag kapcsolatáról.

Csányi Vilmos – humán-etológiai kutatásait bemutató – könyveiben olvashatjuk, hogy az emberi faj kialakulása során, miközben az egyedek egyre empatikusabb lényekké szelektálódtak, az egymásra hangolódáshoz genetikusan is rögzült szinkronizációs rítusokat alkalmaztak, amelyek a nyelv kialakulásával további fajspecifikus tulajdonságokkal gazdagodtak, így megjelentek a közösségek életét és természetéhez fűződő kapcsolatát tükröző, illetve azt alapvetően meghatározó hiedelemrendszerek. „A keretbe foglalt hiedelemvilág a közösség kultúrája, az egyes ember számára a legfontosabb ismeret volt a világról, minden, amit tudni lehet és érdemes, ott volt ebben a keretben.”<sup>5</sup> Ezek a hiedelemrendszerek termelhették ki a *szentség*<sup>6</sup> fogalmát is, miközben a kis közösségekben világértelmező közös tudatként működötték-irányították

<sup>4</sup> Bourriaud [2003] 22. o.

<sup>5</sup> Csányi [2015] 233. o.

<sup>6</sup> Csányi [2024] 107. o. „Az archaikus közösség kialakulása tökéletesítette az emberi együttműködést. Az egyén elméjében, az érzéki reprezentációkra alapozott gondolkodásban a közösség felette álló, végtelen ideig létező valami, a gondoskodó, néha korlátozó, büntető hatalom birtokosaként jelenik meg. A nyelv kialakulásával, a megnevezésekkel, az egészek felbomlásával az érzelmeket lassan háttérbe szorító

az egyén elméjét. Értekezésemben a művészet megnyilvánulási formáit az így értelmezett kognitív jelenségek – szakrális élményekben kifejezést nyerő és materializálódó – lenyomataiként vizsgálom, és további megállapításaim – a tárgyalkotó elképzeléseimet irányító hiedelmeimhez igazodva – javarészt ebből a hiedelemelméletből indulnak ki.

Az emberi faj sokezerényi generációja – biológiai és kulturális evolúciója során – olyan változásokon ment keresztül, amelyek jelentős mértékben alakították a közösség és az egyén viszonyát, s ezen belül a közösség és az egyén közös élményeiből táplálkozó *szakralitás* fogalmát is. A kezdetek archaikus közösségeiben működő ember, aki létét értelmezni is csak ebben a szoros, organikus formában volt képes, a természettel egylényegű lényként élte meg önmagát. Idővel nyelvi struktúráinak kialakulása – és ezzel a megnevezhetőségen és szétválasztáson alapuló fogalmi gondolkodásának fejlődése – animizmusát átalakította, és a természetfölöttibe vetett hitté transzformálta, ami politeista és monoteista kultúrák kialakulását eredményezte. Ezek a hiedelemrendszerek az örökérvényű és univerzális igazságok igényével bírtak<sup>7</sup>, ami döntő befolyást gyakorolhatott a művészetek kifejezési törekvéseire és eszközkészletére is. A racionális, analitikus gondolkodás és a tudomány eredményei azonban az embernek a természettől való egyre nagyobb függetlenedési szándékait tették lehetővé, így a legfőbb hiedelmek fókuszába is egyre inkább – a maga egyedi és megismételhetetlen minőségében – az ember került. Ebben a megközelítésben a szakralitás fogalmának érvénye a közösségi terek felől az individuális spektrum irányába tolódott el. S bár ebben a folyamatban a történelem időről időre – egy-egy civilizáció bukásával korszakolva és kisebb nagyobb különbségeket mutatva – ciklikusan ismétlődik, mégis az eddigi ciklusok egymásutániságának egyfajta végpontjában érzékelhetjük korunk jelenségeit, mint például a globális méreteket öltő elidegenedést, amely a huszadik századi egzisztencialista fázisából továbblépett, és a végleg elidegenedett individuumok egyszemélyes csoportjait hozta létre.<sup>8</sup> Meglátásom szerint mindezen folyamatok következményei közé sorolható a képzőművészetbe bevonható témák és médiumok sorsának és megítélésének alakulása, illetve az anyaghasználat demokratizálódási jelenségei is.

---

racionalitás kialakulásával ezek a fogalmak átkerültek a nyelvi térbe, és átalakultak. Kialakult a *szentség* nyelvi fogalma, ami elvont értelemben a közösség helyére került, cselekvő hatalma volt, örökkévaló lett...”

<sup>7</sup> Csányi [2024] 106-108. o.

<sup>8</sup> Csányi [2015] 109. o. „*A valódi közösségek kialakulásához szükséges feltételek a mai ember életében elkülönülten és alacsony gyakorisággal alakulnak ki.*”

Azonban nemcsak az ideáknak és az ember önmagáról alkotott képeinek átalakulása, de – az érem másik oldalaként – a materializáló/tárgyasító médiumok iránti konkrét igényeknek a változása is az ősidőktől nyomon követhető. Durván leegyszerűsítve: a hiedelmek, hiedelemrendszerek közvetítéséhez, a közösség (és benne az egyén) létének értelmet adó, sőt azt legitimáló transzcendens világ leképezéséhez olyan lehetőségekre talált rá az ember a saját eszközkészítési – genetikusan is szelektálódott – szenvedélyében, amelynek segítségével kézzelfoghatóvá, érzékszervei számára is megtapasztalhatóvá tehetette absztrakt létélményeit. Sőt, ezen a módon a közös szellemi tulajdont közös tárgyi tulajdonná is varázsolhatta úgy, hogy közben további, végtelen számú absztrakt világ létrejöttét tette ezzel lehetővé. (Csányi Vilmos gyakran hivatkozik úgy is az emberi fajra mint a szellemi és tárgyi konstrukciók iránt megszállottan rajongó állatfajra.) Ennek megfelelően tehát föltételezhetjük, hogy a szentség aurája vehette körül azokat a törekvéseket, amelyek a közösségi élmények elérését tárgyi eszközök használatával igyekeztek segíteni. Ezeknek a segédeszköz-műtárgyaknak a szentesített feladata, illetve ha a tárgy valamilyen őst<sup>9</sup> jelölt/ábrázolt, akkor ennek a megjelenítettnek a szentség mivolta – és ezen keresztül az alkotó-teremtő tevékenységnek mint az anyag megmunkálásának rituálisan is teremtő gyakorlata – az így előkészített anyagra mint médiumra is rávetülhetett. Ezért ezeknek a mű-tárgyaknak az elkészítésében – fizikai-kémiai tulajdonságaik, földrajzi föllelhetőségük és az adott kultúra emlékezetéből táplálkozó megbecsültségük révén – bizonyos anyagok (például kerámia, fa, kő, bronz, vas, nemesfémek) használata kitüntetett szerepet kaphatott, és kiválógotóság útján az adott közösségekben tovább hagyományozódhatott. Ugyanakkor – meglátásom szerint – az adott médiumnak ez a kanonizálódott feladata megteremtette a lehetőségét annak is, hogy a későbbiekben az anyagválasztás az önkifejezés új perspektíváit is aktiválhassa. Amikor ugyanis a médiumnak kiválasztott nemes anyag a mindenkori téma örökérvényű értékének – az adott kultúra által szelektált – hordozójaként nyert funkciót, ezzel emelve szakrális síkra tárgyát, akkor ezzel el is különítette magát az aktuálisan megjelenített témától. Ez a dichotómia nyilvánulhatott meg többek között a megfizethető műtárgyakban devalválódó minőség formájában is, amikor például a polgárosodó társadalmak művészetfogyasztó magatartásának igyekezett megfelelni a bronz helyett vasöntvényt, carrarai márvány helyett olcsóbb mészkövet vagy gipszet

---

<sup>9</sup> A témával részletesen foglalkozik: Zolnay [1983]

alkalmazó műtárgykészítés. Ugyanakkor ez a gyakorlatias, kereskedői és profán igényeket is kiszolgáló, vagy akár a szakrális, de szerényebb, provinciálisabb lehetőségekkel élni tudó kézműves kismesteri attitűd egy új képzőművészeti gondolkodás csírájaként is működhetett. (Lásd például a kubista anyagimitációkat, amelyek a szobafestő-mázoló eljárásokból lettek a magas művészetbe emelve.) Az önkifejezési igény ideájának megjelenésekor az anyagválasztásnak is új szempontokat adhatott ez az anyaghelyettesítő precedens.<sup>10</sup> Történhetett ez főleg akkor, amikor az ember közösségfogalmának atomizálódó formái egyre nagyobb teret nyertek a társadalomban. Ugyanis az egyén által örökéletűként megélt közösség művészete az örökérvényű és abszolutizált igazság megfogalmazásában volt érdekelt, melynek formába öntéséhez az évszázados hagyományok kanonizálták a médiumokat. A polgáriasodó világlátás ezzel szemben az egyén egyedi értékeinek örökérvényű megfogalmazásának irányába lépett. Továbbhaladva ezen az úton, a korábbi szoros kulturális kötöttségű, természetes közösségeik valóságaitól egyre függetlenedő, és ezért végül egyedül maradt individuumokban<sup>11</sup> a korábbi abszolút igazságok erejével bíró hiedelmek relativizálódtak, így olyan efemer, én- és öntörvényű létélmények, illetve olyan, az egyén és környezete (és annak egyre markánsabban változékony jellege) közötti konfliktusok várták kifejezési formáikat, amelyek leképezéséhez már új eszközök váltak szükségessé. Ez a jelenség tehát a művészet új szerepeket is vállaló magatartásának a demokratizálódását hozta magával, ami a művészetbe bevonható bármilyen tárgy, helyszín, hétköznapi téma és anyag használatának is a szinte végtelenné váló szabadságával járt együtt. Még a művészet elanyagtalanító tendenciái, a konceptuális irányzatok, a minimal art vagy az antiművészet új kifejezési eszközöket kutató törekvései is ehhez a felszabaduláshoz járultak hozzá.

<sup>10</sup> Persze ennél jóval bonyolultabb a kép, ha például az ókori Egyiptom rendkívül gazdag, néhol az avantgárd anyaghasználat szabadságával vetekedő műtárgyrepertoárjára gondolok, amelyek egy része a papságot, más része viszont a hivatalnoki réteg igényeit szolgálhatta ki. Vagy izgalmas volt megtapasztalnom a Szent Péter-bazilika itt-ott festőtechnikákkal imitált márvány falfelületeinek elegáns találkozásait a természetes mintázatokban tobzódó valódi kőpadlózat intarziáival. És számos más olyan, a művészettörténet fősodrában nem tárgyalt anyaghasználati és technológiai példára lehetne még itt hivatkozni, amely az adott alkotó kreatív anyagformáló szemléletét bizonyíthatná, de nem vált részévé a kultúra fejlődésdinamikáját meghatározó folyamatoknak.

<sup>11</sup> Csányi [2015] 277. o. „Az ember természetes közösségei a történelem folyamán nagyon gyorsan redukálódtak. A törzsből nemzetség, a nemzetségből nagycsalád, a nagycsaládból nukleáris család lett, és ma a magukat legfejlettebbnek tekintő államok polgárai személyes autonómiájára büszkék. [...] Az autonóm személyiség a végső csoportredukció, az egyszemélyes közösség, amely csak önmagához hűséges, de kész egyezkedni másokkal.”

Ugyanakkor a művészet kilépett a céheknek, manufaktúráknak – a korszellem mentén – ideológiák és technológiai szabályok által irányított közegéből, és belépett a jóval kevésbé direkt módon korlátozható-irányítható-orientálható egyén üzemsarnokába, műtermébe, műhelyébe vagy éppen sufnijába, ahol a korszellem már csak az egyén individuális világképén átszűrve jelenhet meg a műtárgyban. Mindeközben az ember konfliktusai évezredek alatt alig változtak, viszont a közösségek felaprózódásával – sok helyen teljes atomizálódásával – roncsolódtak ezeket az emberi szituációkat feldolgozó és szociális kapaszkodóként szolgáló archaikus történetek, és kulturális fragmentumokként süllyedtek tudatunk felszíné alá. Így minden alkotó individuumnak egyedül kell kihalásznia és újraértelmezhető formában összeraknia azokat. De hogyan rakható össze működőképes adóvevő akkor, amikor a közösségek kulturális kohéziója sérült? Talán kulcskérdésként tekinthetünk az egyén intencióit és invencióit közvetíteni képes anyag, technika és technológia autentikus megválasztására is, mivel ezek – a megjelenítésen és hangszerelésen túl – kalibrálhatják is a kommunikáció hullámsávját, s ezzel központi elemévé válhatnak az alkotófolyamatok gondolati és gyakorlati részének egyaránt.

Az anyagmegmunkálás számos lehetősége közül választhat ma a művész a magas művészet korábbi kanonizált eljárásai mellett. Alkalmazhatja a népi mesterségek hagyományalapú kézműves szakértelmét, élhet innovatív technikai eszközökkel, használhatja a barkácsoló sufnituning megoldásait, a manufakturális ipar kisszériás igényességét, a nagyipari eljárások precizitását vagy akár a dekorációs eljárások díszletező megközelítését is, és mindezt – a bronztól a PUR-habon át a kilélegzett levegő bepackozásáig – szinte végtelen anyagspektrumban megteheti. Mivel ezek a választások mind értékválasztó üzenetekkel is bírnak, demonstratív funkciójuk kikerülhetetlen. Különösen nagy jelentőségre tehet szert ez az értékválasztás akkor, amikor a túltermelés fogalma életünk szinte minden területére betolakodott. A relációesztétika fogalmát megalkotó Nicolas Bourriaud megállapítása szerint napjaink művészei a „túltermelést immár nem *problémaként*, hanem kulturális ökoszisztémaként élik meg.”<sup>12</sup> Ez pedig további paradigmaváltásokra ösztönöz, nemcsak erősen tematizálva, de formaalakító tényezőként is befolyásolva a művészet lehetőségeit, amelynek globális színterén az ősi anyagmegmunkáló, tárgyalkotó és tárgyélvező emberi ösztön maradt meg az egyik közös nevezőnek.

---

<sup>12</sup> Bourriaud [2003] 28. o.

Úgy gondolom, hogy a képzőművészet anyagválasztási és médiumalkalmazási szokásainak alakulását a társadalmi-gazdasági-eszmetörténeti, végső soron humánetológiai folyamatok egyfajta tünetegyütteseként is értelmezhetjük. Tehát a nyugati képzőművészet nagy anyagiáradását beindító avantgárd is egyfajta szimptomaként jelentkezik az európai kultúrkör többévezredes fejlődési ívének akkori végpontján. Bár az avantgárd mozgalmak kanonizált és igen bőséges irodalmát idézni is sziszifuszi munka lenne, és szétfeszítené ennek a gondolatsornak a kereteit, nagyvonalakban elkerülhetetlen utalnom ezekre a folyamatokra, ha szeretném megérteni és új fénytörésbe helyezni az anyag és idea profán-szakrális viszonyának alakulását korunk egyénekre, kis- és nagyközösségekre és globális méretekre szabott állapotában.

A Duchamp-tól származtatott *ready made*, a *dada* és a *szürrealizmus* tárgy- és képzettársító magatartása, a *kubizmus* különböző anyagi, kulturális és technológiai minőségeket egybegyűrő kollázstechnikája, az általuk megindult utakat tovább egyengető Kurt Schwitters merzbauai és Robert Rauschenberg combine-jai vagy az *arte povera* szegényes anyagai, a *land art* és a *nature art* gondolkodásmódja a képzőművészet eszköztárát teljesen átalakították. Az anyag- és tárgyhasználat megannyi megoldása vezethető vissza mind gondolati, mind formaalakító síkon ezekre a kiindulási pontokra. S aztán számos későbbi, immár a fogyasztói lét tárgyközpontú valóságával foglalkozó képzőművészeti törekvés is innen eredeztethető. Ezek vázolásához most Nicolas Bourriaud logikáját, analógiáit is kölcsönveszem, mert ezek segítségével könnyebben láthatok rá a saját alkotói eszközkészletem és gondolkodásom alakulására is.

„Duchamp abból az elvből indul ki, hogy a fogyasztás maga is termelési mód, ahogy egyébként Marx is gondolta. [...] a ready-made legfőbb érdeme: egyenértékűséget teremt kiválasztás és létrehozás, fogyasztás és termelés között.”<sup>13</sup> Bourriaud Marcel Broodthaerst idézi, mikor azt állítja, „hogy »Duchamp óta a művész definíciókat alkot«, az ilyen definíció pedig felülírja a kiválasztott tárgyak eredeti meghatározását. [...] a hangsúlyt nem valamiféle kézügyességre, hanem arra a tekintetre fekteti, amellyel a művész felfigyel egy tárgyra. [...] »új gondolatot belelátni« egy tárgyba önmagában is termelés. [...] egy tárgyat új közegbe helyezni, egy elbeszélés szereplőjeként

---

<sup>13</sup> Bourriaud [2003] 11-12. o.

felfogni – ez maga az alkotás.”<sup>14</sup> A hatvanas években az európai újrealizmus és az amerikai pop-art egymástól eltérő attitűddel dolgozza fel a kor fogyasztásközpontú létélményét. Az előbbi irányt képviselő Arman *akkumulációi*, César *kompresziói* vagy Daniel Spoerri *eat-art tablói* a fogyasztás aktusának ereklýeit állítva elének, „a fogyasztás világát, és a dolgok használati értékét csereértékük elé helyezik. [...] A használt tárgyak begyűjtésével az újrealisták lettek a fogyasztás első tájképfestői, az ipari társadalom első csendéleteinek megalkotói.”<sup>15</sup> Az amerikai pop-art (lásd például Andy Warhol, Claes Oldenburg vagy James Rosenquist) viszont „a vásárlásra koncentrál, arra a vizuális készítetésre, melynek hatására az egyén ilyen vagy olyan termék megvételére törekszik: céljuk nem az, hogy egy szociológiai jelenséget dokumentáljanak, hanem inkább egy új ikonografikus anyagot akarnak kiaknázni. Mindenekelőtt tehát a reklámot és a vizuális frontális gépezetét vizsgálják.”<sup>16</sup> „[A] fogyasztás fogalma a tömegtermeléshez kötődő absztrakt téma lett, amely konkrét értéket az egyéni vágyakhoz kapcsoltnak a csak nyolcvanas évek elején kapott. A magukat *szimulacionistáknak* tartó művészek ekkor a műalkotásban egyfajta »abszolút árucikket« látnak, az alkotásban pedig a fogyasztás aktusának egyszerű pótcselekvését. [...] A tárgyat a vásárlási kényszer, vágy szemszögéből jelenítik meg, félúton az elérhetetlen és a rendelkezésünkre álló között. Ez a marketing feladata, a marketingé, amely a szimulacionista művek igazi témáját adja. [...] Koons például vágykonvektorokként használja fel a tárgyakat, mivel »a nyugati kapitalista rendszer az elvégzett munka vagy a siker jutalmának tekinti a tárgyakat [...] A felhalmozott tárgyak azután az én személyiségének meghatározói, vágyainak beteljesítói és kifejezői lesznek.« [...] A művész [...] a tárgyakat kirakatokban rendez el, amelyek semlegesítik a felhasználás fogalmát, és egyfajta megszakított cserefolyamatot kínálnak fel, amelyben a bemutatás pillanata válik szentté.”<sup>17</sup>

Számomra az itt idézett szövegrészekből kiolvasható legfontosabb üzeneteket azok a képzőművészeti magatartások hordozzák, amelyek a szakralitás eredeti fogalmának átépüléséből látszanak származni, és a profánul anyagias világ végletes materializmusának felmagasztosulni vágyó kváziszakralitására világítanak rá. A vallás szakrali-

---

<sup>14</sup> Bourriaud [2003] 13. o.

<sup>15</sup> Uo. 13-14. o.

<sup>16</sup> Uo. 14. o.

<sup>17</sup> Uo. 14-15. o.

tásának metamorfózisa – a fogyasztás spirituális szeánszává – olyan kor- és kórtünet, amelynek csak felszínét jelenthetik a külsőségeikben és rituáléikban tapasztalható, banálisan kísérteties hasonlóságok. Ha a szakralitás fogalma – ahogy azt Csányitól egy hivatkozásomban már idéztem – a közösségnek az egyént meghaladó, rajta túlmutató, gondoskodó erőiből származik, akkor a közösséget átható transzcendens energia forrása – az adott kor hiedelemrendszeréhez igazodva – lehet az élet nehézségeire a természeti törvényeken túlmutató igazságokat eleve elrendelő valamely isten (istenek), de lehet a töretlen fejlődés mítoszát dédelgető – a biztonság és kényelem illúziójába ringató – fogyasztói kapitalizmus is. Különösen akkor, amikor a végletesen atomizált társadalom tagjaként az egyén a csoportfunkciókat is önmagában éli meg, s így a spiritualitás élményét is önmaga individuális lehetőségeiben és céljaiban keresi. A fogyasztásnak ezt a fetisizálható karakterét megérző-felismerő művész pedig belenézhet a globalizált rendszer egyéb olyan mechanizmusába is, amelyek a civilizáció- és kultúraépítő emberi faj speciális és mélyen archaikus tulajdonságaiból erednek.

Zolnay Vilmos *A művészet eredete* című könyvében olvasottak szerint egykor az ősök szellemének a beavatási szertartásokba való behívási feladata jelenthette a művészetek egyik fő forrását és kiindulópontját. Ez a gyakorlat az alkotói attitűd egyik prototípusaként is felfogható tehát, s mint egyfajta hitelesítő eljárás emlékeztet engem arra az alkotói metódusra is, ahol az ősöknek gyakran a kultúra korábbi, magas minőséget képviselő szereplői feleltethetők meg, lásd például a hatvanas években Rauschenberg Rubens-appropriációit. Az újrahasznosító önkifejezés ösvényén továbbhaladva „a nyolcvanas évek eleje óta egyre több és több művész értelmezi, alkotja újra vagy állítja ki sajátjaként mások műveit vagy a rendelkezésére álló kultúrcikkeket. Ez az utángyártott művészet a kulturális megsokszorozódáshoz köthető, de közvetettebben ahhoz a jelenséghez is, amellyel a művészet világa eddig el nem ismert vagy lenézett formákat kebelez be. A maguk munkáját a másokéba beépítő művészekről azt mondhatjuk, hogy így járulnak hozzá a termelés és a fogyasztás, alkotás és másolás, eredeti műalkotás és ready-made hagyományos megkülönböztetésének lerombolásához. Az anyag, amelyet alakítanak, már nem »elsődleges«. Esetükben tehát már nem arról van szó, hogy valamely nyersanyagból alakítanak ki új formát, hanem arról, hogy a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyakkal dolgoznak, azaz olyanokkal, amelyeket mások már »megformáltak«. Az eredetiség fogalmát [...], de az alkotását is (a semmiből teremtését) így

lassan elhalványítja ezen az új kulturális tájképen a DJ és a műsorszerkesztő ikerfigurája. Mindkettőjüknek az a feladatuk, hogy kulturális tárgyak közül válogassanak, és a kiválasztott tárgyakat meghatározott kontextusokba illesszék be.”<sup>18</sup>

A kilencvenes években az így felépített műalkotásokat, majd a már készen átvett, vagy alig átalakított termékekből berendezett terek aktualitását a bolhapiac eklektikája és annak erodált minősége váltja fel, új arcot adva ezzel a kortárs képzőművészeti diskurzusoknak. „Az újrahasznosítás (a módszer) és a kaotikus elrendezésforma (az esztétika) mátrixa lép a kirakat és a polcrendszer helyébe. Miért lett a piac a kortárs művészi gyakorlat mindenütt jelenvaló jelentéshordozójává? Először is azért, mert közösségi formát, kaotikus, burjánzó, folyton megújuló agglomerációt jelenít meg, amely nem egyetlen szerző hatalmától függ: egy piac sok-sok egyén hozzájárulásából jön létre. De azért is, mert a bolhapiac esetében olyan helyről van szó, ahol a múltbéli termelés szerveződik újra jól-rosszul. Végül pedig azért, mert olyan áramlatokat és emberi kapcsolatokat testesít meg, önt anyagi formába, amelyek a kereskedelem iparosodásával és az internetes adásvétel megjelenésével egyre személytelenebbé válnak. A bolhapiac tehát az a hely, ahol a legkülönbébb eredetű termékek találkoznak, hogy új felhasználókra várjanak. [... az] egyik oldalt azok a művészek jelentik, akik átalakítják a nyersanyagot, és felismerhetetlenné teszik (főtt), [és vannak], akik megtartják ennek az anyagnak az egyediségét (nyers).”<sup>19</sup> A főtt és a nyers alkotói attitűdök értelmezési mezője ismét visszavezethet bennünket az archaikus idők kultúraformálódási természetéhez, amelyben hosszú, sok emberöltőnyi idő alatt a beavató és áldozó szertartások emberi, majd állati húst és vért kívánó rituáléit fokozatosan felváltja a helyettesítő anyagok transzformáló világa – a művészet. (Talán nem véletlen, hogy az idővonalnak ezen a végén, a művészet kifejezésformáinak végpontjaihoz érve jelennek meg olyan törekvések is, mint a bécsi akcionisták fémjelezte (mű)véres képzőművészeti szeánszok, amelyek metaforikus origót szolgáltathatnak a 20–21. század önkifejező, avantgárd utáni megnyilvánulási szándékaihoz.)

„A művészet célja, hogy formát és súlyt adjon a legláthatatlanabb folyamatoknak. Most, amikor a globalizáció léptékváltásának hatására életünk nagy területeit szipantja magába az elvontság, amikor mindennapi életünk alapfunkciói szemünk láttára

---

<sup>18</sup> Bourriaud [2003] 5. o.

<sup>19</sup> Bourriaud [2003] 16. o.

fokozatosan fogyasztási cikkeké válnak (az emberi kapcsolatokat is ideértve, amelyeket mára valóságos nagyipar céloz meg), nagyon is logikusnak látszik, hogy a művészek ezeknek a funkcióknak és folyamatoknak a *rematerializálására* törekednek, és ismét testet akarnak adni annak, ami elrejtőzik a szemünk elől. Nem is annyira tárgyak formájában, ami a dologiasítás csapdáját jelentené, hanem inkább tapasztalásunk támaszaként: a spektakulum logikájának megbontására törő művészet a megéleendő tapasztalás világát állítja helyre. Mivel pedig a gazdasági rendszer fokról fokra megfoszt bennünket ettől a tapasztalástól, nem marad más hátra, mint hogy feltaláljuk ennek a meg nem élt valóságnak az ábrázolási módjait.<sup>20</sup> A képzőművészetnek viszont más megjelenítési formákkal lehet érvényesen dolgoznia a kapitalista világrend valamelyik világvárosában, és más eszközök lehetnek autentikusak akkor, amikor a perifériálisabb helyzetű posztkommunista vagy posztkoloniális közegek életérzéseiben nyilvánul meg ez „a (meg nem élt) valóság”.

Elekes Károly például sajátosan közép-európai látásmódjával dolgozik a – nem csak metaforikusan értelmezett – bolhapiacról, amelyben a klasszikus kézművesség hagyományait az avantgárd meghaladás eszméjével, a képrestaurátorok mesterségbeli tudását konceptuális magatartással ötvözi. „Utóvéd” munkának hívja azt az általa kialakított alkotói gyakorlatot, amelynek során úgy hozhat létre tárgyasult műalkotásokat, hogy azok mégsem növelik a kapitalista túltermeléshez csatlakozott műtárgypiac zsúfoltságát. „2003-ban – egy hónappal az utcán talált szakadt kép felszedése után – máig működő ars poeticát fogalmazott meg. Fejezetekbe is rendezte felismerését, azt, hogy nem kívánja tovább szaporítani a »többleti műtárgyak« végtelen sorát. Műtörténeti támaszként elemző megerősítéseket ad a koncepciójához, amelyet végül verbális egyenletbe foglalt: »intellektuális szemét + anyagi áldozat + intellektuális beavatkozás = érzéki intellektuális érték«.<sup>21</sup> A bolhapiacokon megvásárolt, rossz állapotú, giccesen anakronisztikus festményeket hoz rendbe fizikailag, majd – kisebb-nagyobb kompozíciós „tuninggal” élve – festi át őket. A folyamat végén pedig saját szignóval pecsételi le és dokumentálja az átalakítási folyamatot. A befogadó tekintete lényegében arra a konfliktusra irányul, amely az eredeti műtárgy és az átalakítás gesztusa között alakul ki. Az értelmező tekintet számára tehát két üzenethordozó működik itt: az egyik

---

<sup>20</sup> Bourriaud [2003] 19. o.

<sup>21</sup> Szegő [2021]

a hagyományos értelemben vett tárgy, azaz a sokat szenvedett, ráadásul csekély művészi értékkel bíró eredeti festmény, a másik a kijavító-átfestő aktus, amelyik kortárs képzőművészeti értékekkel ruház fel. Ebben a megközelítésben tehát nemcsak a tárgy működik médiumként, de a gesztus is. Két különböző világ egymással találkozásként úgy hoz létre egy műalkotást, hogy az esztétikai üzenetet éppen ez a találkozás generálja. Az átalakítás egyfajta restauráció, hiszen a beavatkozás formáját alapjaiban határozza meg az átalakítandó tárgy fizikai és eszmei tulajdonságaival való együttműködés, ugyanakkor innováció is, mert az eredeti műtárgyat új vizuális értékekkel és ideákkal tölti fel. A kortárs mondanivaló esztétikai és szociális rétegzettségére végső soron a piacorientált korszakban ágyazódik, miközben kérdéseket vet fel annak morális érvényességét illetően is. Ugyanakkor – azt hiszem – nem kerülhető meg ebben az esetben sem az a manapság már közhelyszámba vehető megállapítás, hogy az avantgárd pozitívista önbizalmát, jövőorientált, forradalmi attitűdjét – a minden korábbi formát lerombolni és meghaladni vágyó diadalmas törekvéseit – az ezredvég kiábrándulása szükségszerűen csillapítja le: egyrészt a *már mindent meghaladtunk* érzése, másrészt a globális krízisekben kulmináló felismerés: korlátlanul hitt forrásaink ki fognak apadni, a töretlen gyarapodás elérendő céljának paradigmája megdőlt.

Ez a szellem hatja át az általam gyakorolt megközelítési módot is, amelyben a kapitalista, fejlődésorientált arrogancia mint gondolkodási séma/algorithmus válik kisajátítási törekvéseim terepévé. Itt „a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyak” mellett maga a – mindenkori kultúrában betöltött – társadalmi-gazdasági-politikai szereposztás és az egymás mellett egzisztáló termelési módok bizarr együttállása kerül a célkeresztbe. A későbbiekben erre hozom példaként saját munkáimnak egy részét is, amelyekben a talált (mű)tárgy, a talált műtárgyként szimulált és a félreismerhetetlenül saját kezűleg készített szoborelemek találkoznak egymással, és ezek – jól vagy kevésbé jól felismerhetően már létező – fogyasztási termékekkel épülnek össze. Ebben a koordinátarendszerben lépnek egymás vállára az eltérő szerepkörök képviselői: a kis- és nagymesterek környezetalkotó, gondolatformáló minőségei vagy a magas művészet és peremterületei találkoznak a giccsel, azaz a kultúra különböző szintjeinek olvasztógelyeként értelmezett civilizáció megannyi megnyilvánulási formája szerveződik organizmussá. Véleményem szerint a mai, érvényes képzőművészet jelentős része ezzel a témával foglalkozik az anyag nyelvén, de igen széles kifejezési spektrumon. Ezekkel a

gondolatokkal cseng össze Bourriaud megállapítása is: „A magas kultúra a talapzat és a keret ideológiáján alapszik, az általa kifejlesztett, kategóriákba foglalt és bemutatási kódokkal szabályozott tárgyakat pontosan körvonalazza. A populáris kultúra viszont a határtalanság, a rossz ízlés, a szabályok áthágásának dicsőítésében fejlődött ki – ami persze nem jelenti azt, hogy nem teremti meg saját *keret*-rendszerét. [...] A *kitérítés* [...] a kortárs kultúra elsődrendű alakzatának mutatkozik: a populáris kultúra ikonográfiájának beillesztése a nagy művészet rendszerébe, a sorozatgyártott termék kiemelése környezetéből, jegyzett műalkotások áthelyezése közönséges kontextusokba. A huszadik század művészete a montázs (a képek egymásutánja) és a *kitérítés* (a képek egymásra helyezése) művészete.”<sup>22</sup>

Ebben a globalizált, virtualizálódó és „*kitérített*” környezetben viszont megrendül a hitünk a manipulálható kép és a jelentéstartalmaiban egyre bizonytalanabban definiált jel iránt is, hiszen felmorzsolódik az a kulturális háló, amely az egyén számára ezekhez az információforrásokhoz tisztán és biztonságot adó módon kódolható csatornákat szolgáltatna. Így értékelődhet fel aztán az anyag – az individuum által is jól azonosítható – fizikai tulajdonságai által. Míg ezzel kapcsolatban Monika Wagner az anyagnak a tárgyat hitelesítő funkciójáról beszél<sup>23</sup>, addig Hans Belting önnön létezésünk hitelesítésének igényét is hangsúlyozza, amikor azt mondja: „a látszat médiumai, amelyek még mindig az új technológiába vetett egykori modern hitből táplálkoznak, kiváltják a személyes és a testi valósághoz történő visszatérés törekvését is.”<sup>24</sup>

Ebben a szellemi közegben a tárgy- és térformáló szobrászat kiléphet a hitelességükben veszélyeztetett képek árnyékából, hogy az environmentek, installációk, objektumok és asszemblázsok képlékeny arzenálja reagáljon korunk paradigmaváltásaira. Ezeknek a kifejezési eszközöknek a relevanciája gyakran uralkodó anyagságukból fakad, értelmezésük csak ennek feltárása által lehet teljes. A tömérdek kulturális, történelmi és empirikus információ feldolgozása során a művész szerepeket vállal mint levéltáros, történész, tervező, mérnök, tudós és fordító. Miközben analógiákat keres, a hasonlóságokból és különbözőségekből valódi, dokumentarista és kitalált mintha-eseményeket kreál és szintetizál, más szóval „a forgószélből valami szemlélendőt alkot” („distill the

---

<sup>22</sup> Bourriaud [2003] 25. o.

<sup>23</sup> Wagner [2001] 14. o.

<sup>24</sup> Belting [1995] 20. o.

whirlwind into something to be contemplated”).<sup>25</sup> A rendezetlenség, esetlenség, kétértelműség, rejtélyesség mellett felfokozott intenzitású kifejezőerőre törekvés, extravagáns, zsigeri élmények kerülnek a fókuszba. Az asszimilált és felhalmozott intra- és interkulturális elemek rendkívül színes látszatvalóságok, multikulturális megnyilvánulási formák konstrukcióivá épülnek. A repetitív és/vagy konfrontatív, gyakran leltárszerű formatobzódás mellett az anyaghasználat pluralitása is szembeszökő, amelyek révén tükröződik az érzékszervi, pszichológiai és fiziológiai inputjainkat túlingerlő globalizált világ. A barokkot idéző érzéki dinamika nem csupán a szerkezetet használja, de a díszítő mintázatok és anomáliák mellett az anyagorientált felületkezeléseket is organikusan magába olvasztja. „Úgy tűnik, a díszítés már nem bűn, már nem szinonimája a dekadens kultúrának.”<sup>26</sup> A szobrászat anyagalakító aktivitássá válik, azaz gyakran feltárja vagy megtestesíti az alkotófolyamat fizikai mivoltát. (Ez az aktivitás nyilvánul meg a fentebb már tárgyalt nyilvános vagy kollektív cselekvési terek létrehozásában is.) Ugyanakkor a „teatralitás óriási erővel lépett be a szobrászati gyakorlat birodalmába.”<sup>27</sup> A kellékként szolgáló szobrászatnak a performansz és színház világhoz fűződő történelmi kapcsolata van, de ma már számtalan olyan installáció is születik, amely nem mint díszlet funkcionál, hanem ő maga a színpadi jelenlét. „A huszadik század végének művészei szemében a társadalom lobbikra, kvótákra vagy közösségekre osztott test, és egyben narratív szövetek vaskos katalógusa is. Az, amit szokás szerint »valóságnak« nevezünk, montázs. De vajon az-e az egyetlen lehetséges valóság, amelyikben élünk? Ugyanabból a nyersanyagból (a hétköznapiakból) a valóság különböző változatai állíthatók elő. A kortárs művészet ily módon alternatív vágóasztalként áll előttünk, amely megzavarja, újraszervezi a társadalmi formákat, vagy eredeti felfogású forgatókönyvekbe foglalja őket. A művész leépíti a programot, hogy újraprogramozzon, azt sugallja, hogy a rendelkezésünkre álló technikák és eszközök másképp is felhasználhatók.”<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Vitamin 3-D [2014] 8. o.

<sup>26</sup> Uo. 8. o.

<sup>27</sup> Uo. 9. o.

<sup>28</sup> Bourriaud [2003] 48–49. o.

### 3. Az anyag és a forma – mint médium – korunk képzőművészetében

„A médium fogalma csak akkor nyeri el valódi jelentését, amikor test és kép kontextusában jut szóhoz.”<sup>29</sup> (Hans Belting)

Vajon mi lehet az oka annak, hogy az anyaghasználati kérdések oly gyakran háttérbe szorúlnak a műértelmezésekben, miközben nem ismerek olyan képzőművészt, aki ne az általa alapos megfontolások által kiválasztott és használt anyag/anyagok viselkedésének törvényszerűségeit kutatná-használja nap mint nap az autentikus önkifejezés érdekében? Különösen időszerű kérdés ez azokra a – fentebb már említett – kulturális megnyilvánulási formákra gondolva, amelyek a fogyasztói társadalmak anyagelvűségéből táplálkoznak. Monica Wagner is hiányérzetének ad hangot *A művészet anyagai – a modernség másik története* című könyvében: a „művészettörténet eddig nem fejlesztett ki megfelelő eszközöket [...] a dolog- és anyagfetisizmusnak a kezelésére [...] A formaanalízishez képest az anyag elemzése a tudomány mostohagyermeké maradt. [...] a filozófia és az esztétika által kidolgozott hierarchia [...] az antikvitástól kezdődően a kontextustól függően nyers, csúnya, természetes vagy nőies – ám mindenesetre alacsonyabbrendű – anyag legyőzésére koncentrált. [...] A művészettörténeti kutatás fenntartotta az anyag marginalizációját. A szakma központi módszerei, például az ikonológia fotóreprodukciókon fejlődött ki, amik háttérbe szorítják a művek anyagságát. [...] A huszadik század folyamán [azonban] az anyag felhasználása a képzőművészetekben olyan mértékben megváltozott a korábbi évszázadokhoz képest, [...] hogy az anyag bevonása a művészettörténeti elemzésbe szinte szükségszerű.”<sup>30</sup>

Filozófiai műveltségem hiányosságai ugyan nem engedik a szellemtörténetileg árnyaltabb összefüggéseket megvilágítani, viszont kissé talán sematikus, de a témám kifejtése szempontjából elégségesnek tűnő megközelítés lehet az európai gondolkodásnak a Platóntól a felvilágosodásig követhető ívére utalni, amely az ideát magasabbrendű minőségként kezelve – az elanyagtalánításban látta a transzcendencia elérésének lehetőségét<sup>31</sup>. Emellett és/vagy ennek következtében, a középkor mesterembereinek

<sup>29</sup> Belting [2001] 15. o.

<sup>30</sup> Wagner [2001] 14-15. o.

<sup>31</sup> Lásd még: Belting [2001] 24–25. o. „[Arisztotelész] azt a nagy hatású tézist képviselte, hogy a látás képeit tiszta formákként észleljük, amelyekről pillantásunk hántja le azok anyagságát. Már e tétel megalapozta azt a dualizmust, ami elválasztja egymástól a külső és belső képeket, mégpedig úgy, mintha megszűnne közöttük mindenféle átjárás. Ezzel aztán lankadt is a test észlelése és a kép észlelése közötti

névtelenségét a reneszánsz óta ismét túllépni kívánja az a képzőművész ambíció, amely a szellemi munkát – mint az igazi teremtő erő forrását – magasabbra értékeli a kézműves intelligenciánál. A klasszicizmusban az értéket az eszme tökéletes tisztaságával mérték, a romantikában pedig a művész intuitív zsenijét ünnepelték. Aztán az avantgárd törekvések egyik fő áramlataként az elanyagtalánítás transzcendens célja a *minimal art* és a *concept art* területén, ma pedig immár az AI generálta virtuális valóságokban kulminálnak. Ezzel párhuzamosan a középkor anyagmegmunkáló szimbolizmusa, kézműves materializmusa újra megelevenedik az avantgárd kubista, dadaista, szürrealista kezdeteiben, s a modernizmus ezen vonulata anyagtranszformációival deklarálja az anyag spirituális minőségeit és egyenrangúságát a tiszta ideával. A két irányzat számomra együtt testesítheti meg az ember önkifejező karakterét. Mikor saját alkotói motivációimat, és általában az individuális önkifejező attitűdöket igyekszem megérteni, akkor a „hiteles kép” transzcendenciája és az ikonikus transzcendenciája együtt jelentik számomra a kulcskérdést. Talán nem tévedek túl nagyot, ha úgy gondolom, hogy bármennyire is szekularizálódtak a fogyasztói társadalmak, amelyek működési elvébe bekódolódott a profán anyagelvű valóságba kapaszkodás generálása, majd ezzel való irányítása: az individuumnak a transzcendens minőségekhez fűződő bármiféle formájú hite-igénye mégis fennmaradt, hiszen kikerülhetetlen attribútuma ez a *homo sapiens* fajnak. Fajunk közösségi tulajdonságainak egyik – az evolúció által a génjeinkbe íródott – termékeként is tekinthetünk a szakralitás iránti fogékonyságunkra, amely – kimondva vagy kimondatlanul – archaikus altalajt biztosít a képzőművészeti alkotófolyamatok egy jelentős részének is. Ez a vágy azonban sokféleképpen a felszínre törhet. Egyrészt a fogyasztói hozzáállás bélpoklos termelési és habzsolási kényszere, turistaszemlélete ezt a területet is bekebelezi, s ezzel számos hamis, giccs kategóriába sorolható tárgy- és magatartásformát<sup>32</sup> termel ki, ezzel a képzőművészet élénk reflexióit is aktiválva, mint erről már korábban esett szó. Másrészt a valódi közösségitől megfosztott egyének a hétköznapi kicsinyes motívumain túlmutató kapcsolódási vágya is töretlenül létezik. Mivel azonban a rajtunk túlmutató minőséghez tartozás spirituális igénye kitermeli az elhatárolódás, a kirekesztés szándékait is, ezért például

---

összefüggések iránti figyelem. Azok a médiumok, amelyekben képek keletkeznek és amelyeken keresztül kifejtik hatásukat, innentől kezdve a képfogalom tisztátalanságaként voltak jelen, s így többé nem szenteltek nekik különösebb figyelmet.”

<sup>32</sup> Erről mesél Moles [1996] giccsről szóló könyve is.

a – történelmünket markánsan meghatározó – hitetlen/bálványállító kontra igaz-hitű/bálványdöntőgető konfliktusok visszfénye is bennünk dereng. A megjelenítő anyag és a megjelenített viszonyában rejltő ősi – olykor babonás, olykor szent – sejtelmeket olyan tudatalatti energiák táplálják, amelyek a műtárgyat létrehozó történetek és anyaghasználó rituálék közötti organikus és dinamikus összefüggésekben nyilatkoznak meg. Tehát azt gondolom, hogy az anyag – mint médium – olyan minőség, amely nem választható le élesen a szakrális/spirituális minőségekről, s így a megtestesített ideával (képpel) egyenrangú megközelítést igényel a műelemzések során. A kérdés körüljárásához először Hans Belting képanropológiáját hívom segítségül, majd Pavel Florenszkij ikontest-értelmező gondolatait idézve próbálom az anyagi természetű médium mélyen szakrális szubsztanciáját illusztrálni.

Vegyük tehát azt a beltingi alapállást, amely a *test-kép-médium* viszonyrendszerében írja le a mű alkotásának és befogadásának – „antropológiai szempontból alapvető jelentőséggel bíró” – mechanizmusát.<sup>33</sup> Nagyon leegyszerűsítve – és saját alkotói tapasztalataimmal összevetve – talán az alábbiak szerint lehetne értelmezni a Belting által megfogalmazott gondolatokat és integrálni abba az általam kigondolt okfejtésbe, amely az anyagban rejltő üzenetnek központi szerepet tulajdonít. Amikor műtárgyat készítünk, számolnunk kell azzal, hogy ami „a testek és dolgok világában a testek és dolgok anyaga, az a képek világában a kép médiuma. Mivel a képnek nincs teste, szüksége van egy médiumra, amelyen testet ölthet.”<sup>34</sup> Befogadóként pedig a saját testünk érzeteként fogjuk fel azt a képet, amelyet a médium közvetít felénk.<sup>35</sup> Ezt mondja Belting. Ugyanakkor alkotóként gyakran tapasztalom, hogy nemcsak alakítója, de alakítottja is vagyok a folyamatnak, befogadóként pedig a bennünk megképződött kép több szempontból sem lehet már teljesen ugyanaz, mint amelyet az alkotó szándékozott velünk közölni. Egyrészt az alkotó elméjében megszülető kép gyakran inkább a vízió és a nyelvi koncepció homályos vegyületeként találkozik az anyaggal. Másrészt az anyag – a maga fizikai tulajdonságaival – visszahat az őt megmunkálóra, passzívan mint az átalakítás elszenvedője, és aktívan mint ellenállva együttműködő entitás, amely kommunikál kínzójával. Tehát dinamikus kapcsolat alakul ki az alakító képalkotó teste – amely természetesen az elmét is jelenti – és az alakított médium – az anyag – között,

---

<sup>33</sup> Belting [2001] 23. o.

<sup>34</sup> Uo. 20. o.

<sup>35</sup> Uo. 24.o.

amely tehát maga is alakítja alakítóját. Praktikusan: nem mindegy, hogy vasat hegesztek vagy bronzot öntök; hogy követ faragok vagy fát; hogy vályogot vagy betont formálok. Miközben a műtárgy születik, óhatatlanul az anyagon átszűrve gondolom újra nemcsak az ideámat, nemcsak a konkrét üzeneteimet, de önmagamat is. Amikor a befogadó a médiumról leolvassa a történetet, akkor ezt az organikusan, a médium által erősen befolyásolt<sup>36</sup> történetet olvassa le, hogy utána a saját testében (elméjében), a saját testi-lelki élményeivel átfaragva építse képpé: belső képpé.

„Belső képeink nem mindig individuális természetűek, de ha kollektív eredetűek, akkor is olyannyira belsővé tesszük őket, hogy saját képeinknek tekintjük őket. A kollektív kép éppen ezért azt jelenti, hogy a világot nem csak individuumokként észleljük, hanem kollektív módon is, ami észlelésünket az aktuális korszaknak veti alá.”<sup>37</sup> Talán éppen ezért olyan fontos kérdés a médium megválasztása, mert a kollektív tudat belső képeinkké alakult archaikus formáihoz a megszokott – a formák által egykor már kanonizált – anyagokat társítjuk, és ha ezekhez a képekhez ömlik hozzá a képektől független információként egy másik médiumból mint önálló létezőből származó asszociációtömeg, akkor ez olyan konfrontatív, diszkomfort vagy revelatív összefüggést teremthet, ami a katarzis forrásaként dinamizálhatja a befogadói élményt. „A képre irányuló figyelmet az a kép által kiváltott benyomás vezérli, amit a médium révén fogunk fel, hiszen ez utóbbi nemcsak fizikai-technikai megalkotottsággal, de történeti, időbeli formával is bír. [...] Ebből következik a tételmondat, hogy a képi médiumok nem külsődlegesek a képekhez képest.”<sup>38</sup> Ennek megfelelően tehát a médium két forrásból táplálkozva fejti ki hatását. Egyrészt a közvetített kép organikus részeként érzékelhetőségéből, másrészt a saját anyagságából fakadó érzékelhetőségéből. „Gyakorlati megjelenésben minden médium vagy önmagára utal, vagy épp ellenkezőleg, elrejtőzik a képben. Minél inkább a médiumra figyelünk egy kép esetében, annál jobban »átlátjuk« irányító funkcióját, és eltávolodunk tőle. Fordított esetben pedig annál inkább felerősödik a ránk gyakorolt hatása, minél kevésbé tudatosítjuk a médium képben való részesedését, mintha a kép saját hatalmának köszönhetően létezne. Kép és médium ambivalenciája abban rejlik, hogy viszonyuk minden egyes esetben majdnem

---

<sup>36</sup> Belting [2001] 22. o.

<sup>37</sup> Uo. 23–24. o.

<sup>38</sup> Uo. 24. o.

korlátlan sokrétűségben alakul újra.”<sup>39</sup> A műtárgy megítélésében ehhez a kettős minőséghez viszonyul a mindenkori ember a maga kulturális közegében. „A képek uralmáért vagy a fölöttük való uralom megszerzéséért folytatott erőfitogtatásban kép és médium viszonya kritikus jelentőségre tesz szert. A képek kiváltotta viták e viszonyra a történelmi idők során mindig is érzékenyen reagáltak. Ha azt vetették a képek szemére, hogy nem mások, mint vak felületek, akkor az ikonoklasztikus mozgalmak a képi médiumokat a képeket meghamisító vagy az azokban az életet kioltó halott anyagra fokozták le. Ha a kritikusokat spirituális érdekek vezették, akkor az anyag és technika világában csupa használhatatlan médiumot láttak. Ha viszont politikai érdekek vezették őket, akkor ideológiai ellenfeleiknek azt rótták fel, hogy a képeket saját céljaikra használják, illetve, hogy a médiumok által hamis képeket terjesztenek. Megállapíthatjuk, hogy a médium kérdése leginkább akkor vetődött fel, amikor válsághelyzet állt be a képekkel való bánásmódban. Ezzel szemben az volt a normális eset, hogy a képek mediális vezérlését vagy hallgatólagosan jóváhagyták, vagy észre sem vették.”<sup>40</sup>

Ebben a perspektívában például a vallási háborúk során újra és újra kiélesedő ikonoklasztikus mozgalmak képromboló magatartása, illetve a jel és kép közötti elsőséget vitató törekvések<sup>41</sup> – meglátásom szerint – összefüggésbe hozhatóak azokkal a képzőművészeti gyakorlatokkal és művészetelméleti irányzatokkal (lásd absztrakt art, minimal art, concept art), amelyek vagy a figurális képi ábrázolás ellen, vagy magának a médium anyagsága és a technikai megvalósítás materiális tökéletlenségei ellen törnek lándzsát. S ha már a médium kérdését a válsághelyzettel hozzuk kapcsolatba, elég kézenfekvőnek tűnik korunk képzőművészetének végtelen anyagdiverzitásában megtalálni az egyén és kisközösségek identitásválságait vagy a mesterséges intelligencia térhódításának félelmetes perspektíváit.

Az orosz teológus, filozófus, matematikus, villamosmérnök és feltaláló Pavel Florenszkij a mélyen vallásos, ortodox keresztény szakralitás perspektívájában tárgyalja a médium fogalmát. *Az ikonosztáz* című könyvében többféleképpen is határvonalként értelmezett médiumként tárulkozik fel az ikon, illetve az ikonosztáz. „A két világot elválasztó oltárfal: az ikonosztáz. [...] Az ikonosztáz a látható és a láthatatlan világ között

---

<sup>39</sup> Belting [2001] 25. o.

<sup>40</sup> Uo. 36. o.

<sup>41</sup> Belting [2005a] 12-23. o.

húzódó határ.”<sup>42</sup> Az álomhoz hasonlított látomás transzcendens forrásai teszik érvényessé a tapasztaltakat, amelyek aztán a szakmailag felkészült ikonfestő keze által, de az ortodox „Egyetemes Egyház sérthetetlen törvénye és Hagyománya” szerint manifestálódhatnak<sup>43</sup> ikonként: „a lélek a láthatóból kitörve, azt maga mögött hagyva a láthatatlan területre emelkedik – *dionüszoszi erő feszíti szét a látható világ béklyóit*. Minekutána a lélek felemelkedett a láthatatlanba, a mennyeknek birodalmába, újból aláereszkedik a látható világba, s ekkor keletkeznek a láthatatlan világ szimbolikus képei – a dolgok alakja, ideája: létrejön *a szellemi világ apollói látomása*.”<sup>44</sup>

Az ikon testének az egyház által kanonizált formája nagyon izgalmas leírását adja a műtárgy üzenetét érvényesítő hiteles anyagiságnak. Ez a hitelesség azonban nem csak a vallás által elfogadott hittételek egyezményes, szimbólumépítő liturgiáiból származik. Az ikon testét adó faanyag és a felületkezelés pontos szabályai az anyagi minőségekben rejlő metafizikai lényegről adnak bizonyosságot. Metafizikai, mert ebben a kontextusban az ikon médiumát létrehozó anyag tulajdonságai nem az ember önkényes szándékait szolgálják ki. „Nehezen képzelhető el, még akár egy formális esztétikai kérdésfelvetés szintjén is, hogy egy ikont bármivel, bármire, bármilyen eljárással meg lehessen festeni. [...] Az ikont éltető és az ikon létalapját biztosító metafizika magukban az ikonfestészeti eljárásokban, technikákban, az alkalmazott anyagokban és az ikon faktúrájában fejeződik ki. Ugyanis már maga a – különböző művészeti ágakban alkalmazott – anyag is szimbolikus, mindegyik anyagnak megvan a maga konkrét metafizikai jellemzője, amelynek révén vonatkozásba kerül egy bizonyos szellemi léttel.”<sup>45</sup>

Florenszkij szakrális élményeken alapuló hitében olyan eszmeiség tárulkozik fel, amely – véleményem szerint – a mindenkori képzőművészet altalajaként is értelmezhető: még a végletesen individualizálódott magánmitológiák kifejeződési szándékai is tudattalanul ebből a – vallási hovatartozástól független, univerzálisan transzcendens – szférából igyekeznek érvényt szerezni maguknak, ha olykor másként nem is, de anyagalakító rituálék formájában mindenképp, ahol a feladatot – és vele a törvényt – a saját szubjektivitását meghaladni vágyó individuum, a kezet pedig a mesterségbeli tudás adja.

---

<sup>42</sup> Florenszkij [1972] 23. o.

<sup>43</sup> Uo. 39. o.

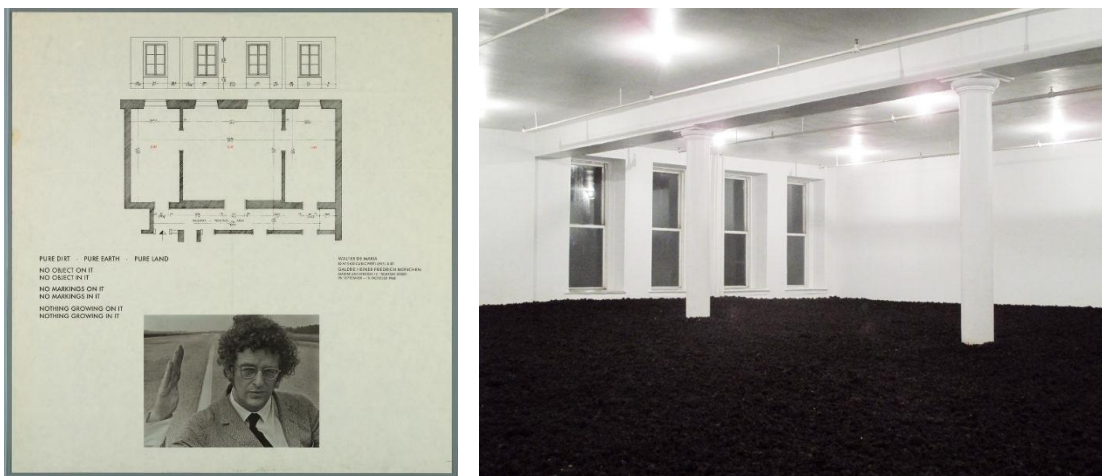
<sup>44</sup> Uo. 10–11. o.

<sup>45</sup> Uo. 65. o.

### 3.1. Az anyag mint önmagát érvényesítő médium

„Az anyag minőségektől való megfosztása, amely a felszínen a történetiségtől való megfosztását jelenti, maga is az anyag történeti tendenciája”<sup>46</sup> (Theodor W. Adorno)

Az anyaghasználat, miután az *avantgárd* felszabadította az ideák kifejezésének kano-nizált rituáléi alól, olyan robbanásszerű virágzásnak indult, amelynek maradéktalan feltérképezése jócskán meghaladná ennek a dolgozatnak a kereteit. Ezért inkább – pél-dákból és ellenpéldákból szemezgetve – olyan nézőpontot vázolok, ahonnan nézve az anyagok és tárgyak különböző mennyiségi és minőségi jellemzőivel dolgozó alkotók széles spektrumban játszanak a médium információhordozó szerepével, azaz a médium által megjelenített vagy közvetített ideából és a médium anyagának saját fizikai és kul-turális szerepéből fakadó üzenetek igen eltérő logikával és arányban osztozhatnak egymással. Meglátásom szerint egy-egy alkotói attitűd egyik fontos aspektusát, sőt mű-faji karakterét is sokszor éppen ennek a kétféle üzenetnek az egymáshoz viszonyított aránya határozza meg.



1–2. kép: Walter De Maria – 50 M<sup>3</sup> (1600 Cubic Feet), *Level Dirt*. München, 1968; *New York Earth Room*, 1977

A minimalizmus és konceptualizmus egyik ikonikus darabjának – Walter De Maria *New York Earth Room*-jának – bemutatásával olyan kiinduló pontot keresek, amely az ábrázolt történet teljes hiányával jelentheti a felvázolandó út kezdetét. A történetmesé-lés kényszere alól felszabadult anyag – kilépve a forma árnyékából – már nemcsak médiumként hordozhat üzenetet, hanem önmagát is képviselheti. Azaz számos esetben az ábrázolási kényszernek a hiánya arra ösztönzi a művészt, hogy az általa használt

<sup>46</sup> Idézi Wagner [2001] 85. o.

anyagot önnönmagáért, a maga önvalóságában állítsa elénk. Azonban még a természetesnek, időtlennek, az embertől, kultúrától függetlennek látszó anyag is abban a pillanatban, hogy műtárgy pozícióba kerül, megtelik olyan képzetekkel, amelyeket nem lehet leválasztani róla. Jó példa erre a kortárs képzőművészet egyik legnépszerűbb anyaga – a föld. „Gyakran kiállított formátlansága mellett vélhetőleg legfontosabb tulajdonsága [...] a tárolóképessége. [Ezt] használják nyombiztosításra és nyomhagyásra, hogy ebben a kibogozhatatlan összefonódásban engedhessék szabadon a történelem emlékezőképességét. Ez a funkció a föld eredetmítoszaihoz és a négy őselem egyikeként játszott szerepéhez kapcsolódik. [...] Tabula rasaként, nem birtokolható »ősanyagként« jelentésektől terhes. A föld a legalacsonyabbrendű és a legformálhatóbb az elemek közül; egyszerre szent és értéktelen szubsztancia.”<sup>47</sup>

Walter De Maria igyekszik ezektől a rögzült jelentéstársításoktól megszabadulni *New York Earth Room* című, 1977-es installációjában. „A Manhattan közepén található épület második emeletén éppen 60 cm magasságban felhalmozott 127 tonna földben egyáltalán nincsenek nyomok, sem magok, sem a növekedés nyomai, sem lenyomatok. Ez a szélsőségesen mesterséges szituáció a földet paradox módon természetesnek, mítikus, formátlan őszanyagként látatja, amivel még bármi megtörténhet.”<sup>48</sup> Annyira konkrét jelentés nélküli entitásként ölt testet ez a munka, hogy még az alkotó is csak így határozta meg: „minimális vízszintes belső földszobor”.<sup>49</sup> A több mint negyven éve létrehozott mű élettörténete a maga változatlanságában az igazán sokatmondó számomra. 1977 óta ugyanaz a gondnok ápolja az installációt. Ahogyan az idézett internetes oldalról kiderül, a kezdeti penészgombák támadásától megvédett földet ma már csak öntözni, gereblyézni kell, hogy konzisztenciája megmaradjon, de élet – a művész elképzeléseihez híven – már egyáltalán nem lakozik benne. S mégis, a gondnok, Bill Dilworth szerint valami növekszik benne: és ez az idő, az a megnevezhetetlen tapasztalat, amellyel az idők során a látogatók és Dilworth hűségese jelenléte gyarapítja. A föld maga a stabilitás, miközben körülötte egy világáros nyüzsg. Ez egy olyan műalkotás, amely évtizedek óta sem került a művészeti ipar karmai közé, és szembeszegül a képzőművészet manapság oly divatos kereskedelmi forgalomba hozatalával. Sőt, a

<sup>47</sup> Wagner [2001] 86–87. o.

<sup>48</sup> Uo. 87. o.

<sup>49</sup> <https://publicdelivery.org/walter-de-marias-earth-rooms/> letöltve: 2024. 04. 30.

kapitalizmus kérlelhetetlen haszonelvűségét is átvészelte, amikor egy ingatlanügynökség szemet vetett az ingatlanra, hogy az általa értelmetlennek gondolt mű otthonának termeit irodákként értékesíthesse, de végül nem sikerült hibát találnia a bérleti szerződésben.<sup>50</sup> És – meglátásom szerint – ennek a munkának a valódi jelentőségét megérteni éppen ebben a sokirányú restaurálási igényben és megóvási kényszerben érdemes.

Ha megpróbálom rekonstruálni az egész, több mint negyven éves történetet, akkor ezt egy ugyanilyen időtartamú alkotófolyamatként kell értelmeznem. Az eredeti elképzelés a teremtés előtti időtlen pillanat megragadásának igénye lehetett, amelynek formai megoldása az akkori *land art* nagyméretű anyagmozgató törekvéseivel rokon. Ez a vállalkozás úgy – abban az időpillanatban, a világváros kellős közepének emeleti galériájában – impozáns, innovatív és frappáns konceptuális poénként működhetett, de az én olvasatomban a mű igazi élete csak ezután kezdődött. Az adminisztrációval vívott élethalálharc profanitása és a gondnok negyven éves kitartó szorgalommal gyakorolt rituális magatartása szakrális közeggé transzformálja a teret. A konkrét életformák minden csírájától újra és újra meg kell szabadítani ezt a földet ahhoz, hogy az ősföld teremtés előtti differenciálatlanságában, megtisztulva várakozhasson. Dilworth mindennapi földmunkája épp ellenkező előjelű, mint a földművelő paraszté, mert nem termel, hanem megsemmisít, és ezzel felkészít egy magasabb minőségre. Ha úgy tetszik – gyónás ez, megszabadulás minden múltbéli tehertől, hogy egy új kezdet, a *tabula rasa* szent állapotát teremtsen meg.

Jeffrey Weiss, egy Brooklyn-ban élő kurátor és kritikus írásában<sup>51</sup> további értelmezési perspektívák nyílnak. Weiss is a megőrzésre – mint folyamatos karbantartási szükségletre – helyezi a hangsúlyt, de egy másik szempont szerint teszi ezt. Amíg én a csírátlantó rituálé jelentőségét olvastam ki a műből, addig Weiss arra koncentrált, hogy az eredeti földtömeg mennyit változott a különböző állagjavító intézkedések és újratelepítések során, és hogy ennek következtében mennyiben változott az eredeti koncepció, és egyáltalán mi tekinthető eredeti koncepciónak. Az első, azaz müncheni változat esetében a kiállítás plakátja még írásban is lefekteti az üzenet lényegét: „PURE DIRT · PURE EARTH · PURE LAND / NO OBJECT ON IT / NO OBJECT IN IT // NO MARKINGS ON IT / NO MARKINGS IN IT // NOTHING GROWING ON IT /

<sup>50</sup> <https://publicdelivery.org/walter-de-marias-earth-rooms/> letöltve: 2024. 04. 30.

<sup>51</sup> Weiss [2023]

NOTHING GROWING IN IT.”<sup>52</sup> Ebből az instrukcióból kiolvasható a teljes üresség megteremtésének igényén túl az is, hogy a föld három különböző minőségében, dimenziójában értelmezendő – mint szennyeződés, mint organikus anyag és mint területi behatároltság, meghatározottság. A későbbiekben – az újabb kiállítási helyszíneken – ezek a szöveges mankók eltűnnek. Ugyanakkor kezdetben az installáció címében csak száraz, mennyiségi adatok szerepeltek – *50 M<sup>3</sup> (1600 Cubic Feet), Level Dirt* –, és ezáltal De Maria koncepciója nyomatékosan artikulálja a földtömeg kvantitatív, azaz mérhető tulajdonságait. A harmadik, manhattani verzió kiállításánál pedig a bevezető sajtóközlemény kifejti, hogy az áttelepítések során a földtömeg 222 köbméternyi, változatlan ürmértéke az a számszerűsíthető adat, amely szerint az *Earth Room* önazonossága a változások ellenére is konzisztens marad.<sup>53</sup>

Az új helyszíneken a föld csíráatlanított állapotának fenntartása is számos technikai feladatot generált, így például a New York-i kiállítótérbe ’77-ben telepített földtömegnek és a terem levegőjének nedvességtartalmát optimalizálni kellett, ezért a ’80-as újraterelítés mellett klímaberendezéseket építettek be, és a kevésbé jól záródó ablakokat kicserélték, így azonban a föld eredeti, jellegzetesen csípős szaga azóta nagy mértékben csökkent, és a külső városi zaj is szűrtebben nyomul be az üres föld csöndjébe, ezáltal az eredeti tömény atmoszféra kissé felhígult, és az installáció, bár továbbra is lenyűgöző maradt, üzenetében elmozdult a dekoratív minőségek irányába. Weiss ezzel a történettel kapcsolatban több tanulságra is rámutat. Ilyen paradoxon, hogy értékeink megóvása, megőrzése együtt járhat a megújítás kényszerével, amely viszont gyakran veszteségeket eredményez. A fotóval, kamerával való dokumentálhatóság a reprezentáció és a találkozás által befogadható élmények, üzenetek problematikájára világít rá. A számszerűsíthető anyagosság szikár demonstrációja a zárt térben illúzió csupán: a mű értelmezési tartományát olyan absztrakt dimenziók befolyásolják, mint a bezártság és szétszóródás esztétikája, filozófiája. Ebben a szellemi térben organikusabbá, fluidabban értelmezhetővé válik tehát az az attitűd is, amely az alkotót a *land art* irányába terelte. Az *Earth Room* legelső változata ugyanis 1968-ban született, közvetlenül azelőtt, hogy De Maria elkezdett kültéri munkákkal foglalkozni.<sup>54</sup>

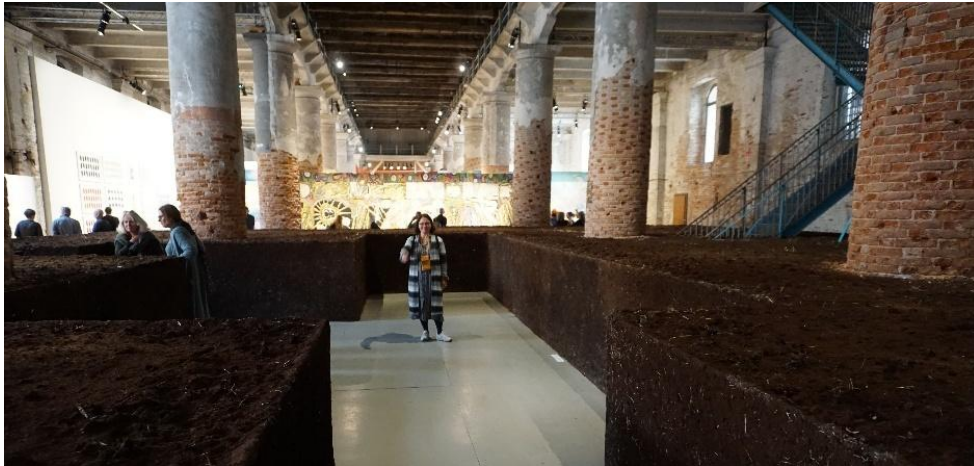
---

<sup>52</sup> Weiss [2023]

<sup>53</sup> Uo.

<sup>54</sup> Uo.

A képzőművészet egyik fontos igazodási pontjává vált ez a konceptuális munka, egyrészt az anyag önigazoló önvalóságával, másrészt a deklarált, történetektől függetlenített ürességével, a minimalista forma száraz paramétereit hangsúlyozó jelenlétével és a több évtizedes sterilizálási rítusok és karbantartási munkálatok metaforikus üzenetével. Ilyen módon az installáció a maga efemer műfajában matuzsáleminek számító korával, több mint negyven éve változatlanságot sugalló egzisztenciájával egyfajta ősi referenciatestként szolgálhat, és kiindulópontja lehet más alkotói és kontextusteremtő szándékoknak.



3. kép: Delcy Morelos – *In Earthly Paradise*, Velencei Biennálé, 2022

Erre hozhatjuk példaként a kolumbiai Delcy Morelos *In Earthly Paradise* című munkáját az 59. Velencei Biennáléről, ahol a Corderie dell 'Arsenale termének néhány téglaoszlopát is a testébe fogadó installáció határozottan utalt New York-i előképére. Sötétbarna földtömeg, minimalista formarend. A két koncepció azonban jelentősen eltér egymástól. Itt az anyag – egy belső keretszerkezet hálójára applikálva – a természetes földtömegnek csupán illúziója. Igaz, ennek köszönhetően külső támaszok nélküli egzakt formáját, s így tagadhatatlan erejű látványához valami mesterséges szürrealitás is társult. Másfelől a hasonlóságra építő első vizuális benyomást további érzéki információk mélyítették el. Az installáció kurátora a padló fölé emelkedő, a néző testét körülölelő földtömegekről beszél, amelyben a látogatók megérezhetik a föld aromáját szénával, mánióka liszttel, kakaóporral és fűszerekkel, például szegfűszeggel és fahéjjal keverve, miközben érzékelhetik a talaj nedvességét, hőmérsékletét, állagát és sötétségét. Hansen hivatkozik Walter De Maria *New York Earth Room*-jának minimalista esztétikájára, ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy Morelos földhasználata az andoki és amazóniai-amerikai kozmológiákon alapul, és azt az elképzelést közvetíti, hogy a természet nem

valami közömbös dolog, amelyhez akaratumk szerint hozzáférhetünk és kívülről, kivételes helyzetből irányíthatunk, hiszen földi lényként élünk, halunk, és a föld anyagává bomlunk le. Ahogy a talaj áthatja testünket és érzékszerveinkbe hatol, emberi minőségünk új formát ölt: felfogjuk, hogy végül mindnyájan humusszá válunk, ahogyan arra az „ember” szó latin etimológiája is emlékeztet.<sup>55</sup>

Meglátásom szerint Morelos munkájának üzenete azzal válik teljessé, hogy megtartva De Maria „minimális vízszintes belső földszobor” alakzatát, jól érzékelhető asszociációs hidat épít a két munka között, s ezáltal a New York-i etalon differenciálatlanságát tölti fel egy másik kultúra hitrendszerének illatokká transzformált esszenciájával. Az installáció – bejárhatósága által is – reagál De Maria és a *land art* többi képviselőjének problémafelvetéseire, hiszen a műfaj egyik központi kérdése a nagyméretű formák mint környezeti erőterek közvetlenül érzékelhetővé és megélhetővé tétele a befogadói oldal számára. Ugyanakkor ambivalens érzéseket is kelt bennem az, hogy az anyagtömeggel való együttműködésnek – a *land art* munkákkal ellentétben – itt csak a látszata valósul meg. A fentiekben már megfogalmazott üzenetek izgalmába bennem némi csalódottság is vegyült, mert a vizuálisan nem felvállalt kellékszervezet és a valódi földtest hiánya: talán, ha díszletté nem is, de az anyag illúziójává teszi az installációt. Mert az üzenet világos: az illatokkal terhes atmoszféra egy kultúrát idéz meg. De mi szükség az anyagra, ha az csak az anyagnak a látszata? Itt nem tudok másra gondolni, csakis a New York-i referenciára, de számomra ez az utalás így, az anyag valódi húsa nélkül, csorbítja az élményt.

Hasonlóan ellentmondásos a viszonyulásom Anish Kapoor – 2023-ban a velencei Palazzo Manfrinban – berendezett látványosságához, amelyet szintén személyesen tapasztalhattam meg. Itt óriási színes pigmenthalmokká transzformálódik az a bizonyos ősföld. A többezeréves indiai tradíciókat idéző pigmentdombok égő vörösében kék foltként dolgozik egy markológép. Mintha egy profán misét celebrálna – a letisztult alapformát vulgáris türelemmel túrva fel –, amelyben az adott építészeti tér – a totális beavatkozás révén – teljesen átformálódik, és az intenzív színek által végletekig fokozott anyagiság maga a transzcendens megtapasztalás. De lehet, hogy itt is díszletező látszat épült fel, mert nehéz elhinni, hogy ilyen mennyiségű valódi indiai pigmentet

---

<sup>55</sup> Hansen [2022] 224. o.

halmoztak volna fel ebben a térben. Ha viszont a pigmenttömeg valódi, az olyan pénzügyi, ökológiai, sőt ökokulturális kérdéseket vet fel, amelyek értékelése meghaladja ennek a dolgozatnak a kereteit. Mindenesetre a képzőművész üzenete szerint amíg De Maria steril földje időtlen, történet nélküli csöndjével, addig Morelos illatokkal humusszá humanizált himnuszával, Kapoor pedig a színes pigmentek történelemmel átítatott erejével kíván szakrális élményt teremteni.



4. kép: Anish Kapoor – *Destierro*. Palazzo Manfrin, Velence, 2022

A téma bemutatását a végtelenségig lehetne hizlalni, hiszen számos variáció született arra a gondolatra, hogyan törhet be a steril galériafalak közé egy szinte differenciálatlan anyagtömeg, amely pusztán materiális súlyával és szubsztanciájában szunnyadó történeteivel megrendítő erejű, elementáris zsigeri élményeket generálhat. Ebbe a logikai sorba köthetők azok a munkák is, amelyek a galéria testének integritását lazítják fel. A svájci származású képzőművész, Urs Fischer egyik legismertebb munkája, a *You*



5. kép: Urs Fischer – *You*. Gavin Brown's Enterprise, New York, 2007

is ilyen természetű installáció. A több mint két méter mélyen feltört padlózatú Gavin Brown's Enterprise Galéria<sup>56</sup> számos tekintetben ellenpontjaként is kezelhető a tőle csupán tíz háztömbnyire található *New York Earth Room* üzenetének. A minden biológiai és kulturális utalástól megfosztani kívánt pusztta „ősföldet”, annak teremtés előtti állapotát itt a széthullás, pusztulás és átlényegülés státusza ellentételezi. Ott az anyag meditatív, *várakozó csöndje* tölti meg a teret, itt a légkalapácsok – padló-, beton-, homok- és földrétegeket felszaggató – mozgalmassága utáni *süket némaság* teremt atmoszférát. A két mikroklíma pozitív-negatív formarendje és ellentétes irányú, metaforikus csendessége közé szinte befeszül a világváros kilencven decibeles zsvaja. Kultúra és civilizáció. A feltört padló motívumával további asszociációs hidakat lehet



6–7. kép: Német pavilon, Velencei Biennálé, 2022

építeni. A 2022-es Velencei Biennálé német pavilonjának kibontott padló- és falfelületeire gondolok, amelyek megidéznek számomra Urs Fischer formaképzését. Amíg azonban a *You* installációjában a galéria steril fehér falai és annak megbontott padlózata egy mindenkori épületet és annak feltárulkozó alapját szimbolizálva a mindenkori kultúra konkrét történelmi utalásoktól mentes megidézése, addig Maria Eichhorn – projektjében – a német pavilon történetére és építészeti átalakulására összpontosít, feltárva az eredeti pavilon nyomait, amelyek az 1938-as fasiszta esztétika szerinti újratervezés mögött rejtőznek.<sup>57</sup> A projekt részeként a velencei antifasiszta emlékművekhez vezetett túrák pedig a fasiszták és a német csapatok kegyetlenkedéseinek

<sup>56</sup> <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/> letöltve: 2024. 07. 07.

<sup>57</sup> Short Guide [2022] 180. o.

állítanak emléket.<sup>58</sup> A régészeti precizitással kivitelezett kurátori koncepció az építészet értékét archívumnak és politikai dokumentumnak is tekinti, amellet, hogy az installáció, bár az építészetről beszél az épület anyagának nyelvén, mégsem az építészet, hanem a művészeti biennálén került bemutatásra. Így kérdésessé válik az is: ki vagy mi dönti el, hogy mi tartozik a képzőművészet és mi a dizájn kategóriájába?<sup>59</sup>

Az eddig tárgyalt alkotásokban a természet mint anyagi létező jelenik meg a galéria falai között, ezzel teremtve olyan feszültséget, amely által az anyagban rejtő üzenetek különböző lehetőségei szabadulhatnak föl. Számos munka azonban a galéria falain kívül jelenik meg, és mesterséges vagy természetes közegbe ékelődve nyilvánít véleményt a „white cube” apparátusának esztétikaformáló dominanciája és a művész szabadsága között kiéleződő konfliktusokról. Ugyanakkor ezzel a technikai civilizáció elmentmondásos ökológiai aktivitása is célkeresztbe kerül, a képzőművészetnek ezek a léptékváltó magatartási formái az emberi kultúra hatóerejét, de az ezzel járó felelősség kérdésének felvetését is drámai súllyal képviselik. Erőss István *Természetművészet* című könyvében a land art alkotóiról így fogalmaz – Elizabeth C. Baker 1983-as *Art works on the Land* című írására hivatkozva: „[M]unkáik [...] minimalista szoborként funkcionálnak, leginkább a struktúra, az anyag és a lépték problematikáját érintve. Motívumrendszerük a kocka, a hasáb, a kereszt, a spirál, melyekkel az univerzális értékekre utalnak. Pollock mozdulatait a bulldózerek, markológépek, úthengerek mechanikus mozgásai váltják fel, létrehozva a megkülönböztetett helyeket eredményező gigantikus jeleket.”<sup>60</sup> Erőss kijelentései igen kritikusan viszonyulnak a természetben munkálkodó „macsók” alkotói attitűdjéhez, s bár nyilvánvalóan egyszerűsíti a képletet, ezt annak érdekében teszi, hogy jobban átlátható rendszerben érzékelhessük a *land art*-tól a *természetművészetig* vezető utat. „A land art művek megjelölik, kiemelik, szakrálissá teszik a kiválasztott helyszínt, s ennek kapcsán óhatatlanul az előképek: az egyiptomi piramisok, a maja és azték építmények vagy a Nazca-sivatag rejtelmes rajzai jutnak eszünkbe. A heroikus, modern alkotó mítosza jelenik meg itt, mely a fent említett korok alkotóihoz hasonlítja magát, s megpróbálja monumentalításban utánozni őket. A helyválasztás, a félreeső területek használata ugyanakkor azt a tipikus amerikai hozzáállást

---

<sup>58</sup> Shah [2022]

<sup>59</sup> Uo.

<sup>60</sup> Erőss [2011] 23. o.

is felidézi, miszerint »a föld azért van, hogy használják és elfoglalják«, a terület elfoglalásának amerikai kultúráját, a bevándorlás gyakorlatát elevenítve fel.”<sup>61</sup>

Tagadhatatlan, hogy a korai *land art* munkák a „természet feletti uralom modernista vágyának [...] megnyilatkozásai”<sup>62</sup>, a képet azonban némileg árnyalni szükséges. Például, az általam vizsgált *Spiral Jetty* esetében olyan alkotói szándékok is dolgoznak a felszín alatt, amelyek túlmutatnak a fent említett attitűdön. A későbbiekben szeretném ezt bővebben is kifejteni, elsősorban a művet alkotó Robert Smithson honlapján talált információkra és műelemzésekre támaszkodva. Először azonban vegyük Robert Louis



8. kép: Robert Smithson – *Spiral Jetty*, Nagy-sóstó, USA, 1970

Chianese 2013-as elemzését<sup>63</sup>, aki az 1970-ben készült alkotást környezettudatos szempontból vizsgálja. A 4,6 méter széles, spirál alakú úttest 6650 tonnányi kő- és földtömege 460 méter mélyen hatol a Nagy-sóstó medencéjébe, és Chianese szerint a művész akaratának érvényesülését ünnepli, azaz a mű legfőbb üzeneteként magának a koncepciónak a megvalósulását tételezi. A tó életét ugyan nem sérti különösebben ez a – képzőművészet szokásos léptékeit jócskán meghaladó – beavatkozás, hiszen a korábbi kőolajbányászat már végletesen elszennyezte és életidegenné tette az eredeti ökoszisztémát, de a környezettudatosság sem jellemző rá. Ez a megközelítés tehát összecseng Erőss álláspontjával. A természettől elkülönült ember minimalista jeleként

<sup>61</sup> Erőss [2011] 23. o.

<sup>62</sup> Uo. 24. o.

<sup>63</sup> Chianese [2013]

értelmezve a formát, Chianese hangsúlyozza azt is, hogy a spirál nem a természet logaritmikus rendszerét, hanem az arkhimédészi logikát követi, ami szintén az ember és a természet közötti kontrasztra világít rá. Chianese a továbbiakban viszont már arról számol be, hogy a fekete bazaltkövekből épült úttest és a „borszínű” sósvíz közötti vizuális ellentét az idők teltével megenyhült, és elkezdte éreztetni hatását – egyébiránt Smithson eredeti elképzelései szerint – az entrópia, vagyis az a jelenség, amely a művész gyakorlati és elméleti munkásságának egyik legjellemzőbb fókuszja. A kérlelhetetlen természeti erők visszahódítják „a természetellenes formákat”, így az ember lét időléptékein túlmutató *vanitas* motívum<sup>64</sup> kerül az üzenet középpontjába. Ebből a nézőpontból tehát mégiscsak megjelenik az ökotudatosság egy fajtája, amely egyébként újra és újra visszaköszön Smithson elméleti írásaiban is.<sup>65</sup> Ezekből az írásokból számomra az entrópia fogalmának egyfajta dadaista értelmezése rajzolódik ki, ahol az entrópia mint „fordított evolúció” működik, és a termodinamika második törvénye értelmében a legkülönbélebb rendszerek formátlanná bontására törekszik. Ebben a megvilágításban különösen ironikus, és a nyugati civilizáció szemléletéről is sokat elárul a jogutódoknak az az ambivalens törekvése, hogy az alkotó eredeti szándékaival szemben próbáljanak az entrópiának ellenállni, és a művet – és ezzel annak mulékonyságunkról szóló üzenetét – az utókornak megőrizni.

Gary Shapiro leírásából<sup>66</sup> olyan részleteket is megismerhetünk, amelyek a művész alkotófolyamataiba, a koncepció alakulásába engednek mélyebb bepillantást. A régészet és a geológia iránt mélyen érdeklődő Smithson a helyszínt annak geológiai, földrajzi és ökológiai összetettségében kutatta föl, de emellett a forma alakulására is nagy gondot fordított. Így az eredetileg horog alakúra tervezett munka csak a koncepció újragondolása és az ebből következő átépítések után kapta meg mai ikonikus spirálformáját. Chianese értelmezésében: „a helyszínt aláíró ismerős névtelen marker azt jelenti »Itt vagyok!« Egy ember megpróbálja a természetes rendezetlenség rendjét egy tökéletes aritmetikai figurával felülírni.”<sup>67</sup> De vajon ennyivel elég lenne magyarázni ezt a rendkívül idő-, munka- és költségigényes koncepcióváltást? A körülmények tükrében joggal merülhet fel az a gondolat, hogy a spirálforma nem csupán egy általánosan jól

---

<sup>64</sup> Chianese [2013]

<sup>65</sup> Smithson [1966]

<sup>66</sup> Shapiro [2019]

<sup>67</sup> Chianese [2013]

ismert jelként funkcionál Smithson tervében, épp ellenkezőleg, a spirálmotívum a maga spiráliságában és megvalósításának monumentalitásában az az üzenet, amely döntő fontossággal bír. Ezzel kapcsolatban két részletre hívnám fel a figyelmet. Egyrészt a művész interjúiban jól artikulált archaikus tartalmi asszociációkra, másrészt a spirál – már említett – geometrikus megformáltságára, amely erőteljes hasonlatosságot mutat az ősi és ókori díszítményekkel. Pillantsunk rá először az archaikus vonalra. A spirálforma Smithson-féle értelmezése szerint „a móló egy lapos Babel tornyának tekinthető”<sup>68</sup>. Shapiro azt írja, hogy a művész a párhuzamot a formai analógián túl abban látja, hogy – az entrópia hatására – az ő alkotása is már épülése során megkezdí a pusztulását, ahogyan a Biblia mitikus ősnyelve is a világ nyelveinek sokaságára hullott szét. Emellett Smithson azt is hangsúlyozza, hogy „a mű átélésének fontos dimenziója a centripetális és a centrifugális irányban történő séta.” Így pedig „a tér tágulásának és összehúzódásának drámai érzékelésén” keresztül „az idő helyszínének”<sup>69</sup> tekinthetjük a spirálformát. Ugyanakkor tudva azt, hogy a mesterséges alakzat okozta élettérváltozás a korábban még egzisztáló vörös algákat végül kipsztította a tónak ebből a részéből, szimbolikussá válik az is, hogy „a partról nézve a móló kérdőjelformát sugall”.<sup>70</sup>

Mindezek mellett Smithson kreált egy új fogalmat is arra a célra, hogy jobban megragadhassa képzőművészeti elképzeléseinek főbb mozgatórugóit. Így született meg az antropológia és az entrópia fogalmának játékos összevonásával az „*entropológia*”<sup>71</sup>. Az én olvasatomban ez azt jelenti, hogy Smithson az ember – ősi természetéből fakadó – környezetátalakító aktivitását kívánta ütköztetni a természet alapvető törvényével, amely ennek ellenében hat, és végső soron a rendezetlenség állapotának óhatatlan növekedését eredményezi. Az ember eredendő természetére való utalás viszont indokoltta teheti, hogy a *Spiral Jetty* értelmezéséhez egy olyan gondolat kísérletbe is belevágjunk, amelyben a spirálformának egy még ősi, kőkori jelentésrétegét vizsgáljuk meg. Mivel azonban ez a szándék már antropológiai irányokat is megcéloz, és a jelen okfejtésen túlmutat, ezért a későbbiekben egy önálló fejezetet fogok elemzésére szánni.

Szintén az entrópikus körforgás tematizálása jelenik meg húsba (vagy inkább zsírba) vágó kérdésként Joseph Beuys munkásságában, s szintén lényeges része az alkotói

---

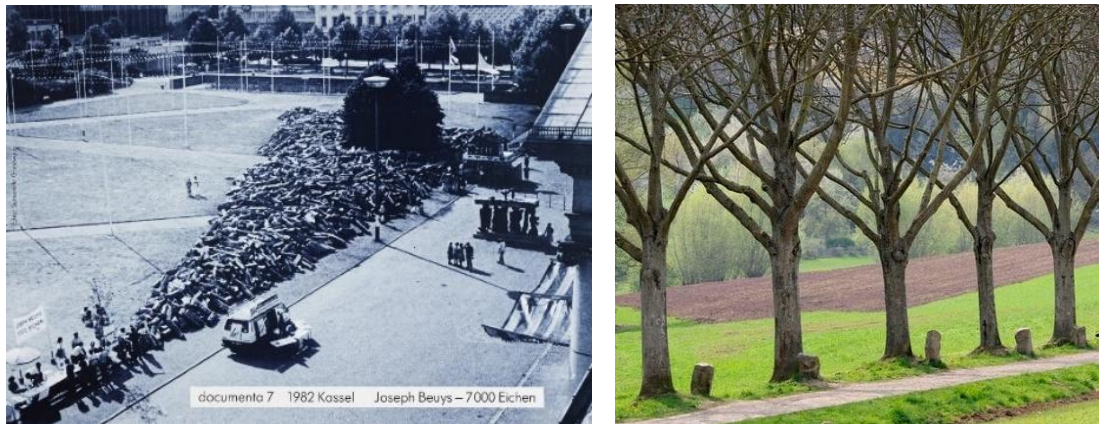
<sup>68</sup> Shapiro [2019]

<sup>69</sup> Uo.

<sup>70</sup> Uo.

<sup>71</sup> Uo.

attitűdnek a teoretikus megközelítés. Amíg azonban Smithson az emberi befolyásnak és a természet ez ellen ható erejének eredőjéből születő közös műalkotásokként építette



9–10. kép: Joseph Beuys – 7000 tölgy. 7. Documenta, Kassel, Németország, 1982

ökoszisztéma-megbolygató – és végső soron környezetromboló – installációit, addig Beuys jóval szimbolikusabb és zöldebb megoldásokat választott az ember és természet viszonyát demonstráló megnyilvánulásaiban. *7000 tölgy* avagy *A város erdősítése a város igazgatása helyett* című, nagy hatású munkájában Kassel városának főterén 7000 db bazaltoszlopot ékalakban halmoztak fel, amelyet aztán öt év alatt – a 7. és 8. Documenta között – kövenként hordtak szét, hogy egy-egy frissen ültetett facsemete mellé temetve szimbolikusan járuljanak hozzá Beuys grandiózus képzőművészeti-politikai projektjének megvalósulásához. A gesztusban a fák és a kövek több szempontból is metaforikusan értelmezhető anyagként jelennek meg. A projekt megvalósulását finanszírozó, egyenként ötszáz nyugatnémet márkáért megvásárolható alapkövei ezek a Beuys meghirdette *szociális plasztikának*, ereklyéi egy városzöldítési programnak, és megtestesítői a művész alkotói logikájának. Beuys életművében ugyanis központi szerepet játszott olyan sajátos hőáramoltató rendszerek létrehozása, amelyek egyfajta transzformációt megvalósító lehetőséggel bírhatnak az anyagi-szellemi és szociális dimenziókban.<sup>72</sup> Monica Wagner értelmezése szerint a bazalt – az egyetlen megolvasztható természetes kőzetként – a körforgás részévé válik. A beuys-i logika alapján a kő kristályos állapota „elhalási folyamat” eredménye, ezt jelképezi az ék formájú, vízszintes állapotban felhalmozott bazaltkő alakzat. „Míg a természeti forma vertikális jellege a bazalt hő általi keletkezésére utal, addig a horizontális rétegződés üledékes kőzetekre jellemző, és entropikus folyamatokra utal. A bazaltoszlopok vízszintes elhelyezése

<sup>72</sup> Wagner [2001] 132–135. o.

ezért azt jelentette, hogy a köveket egyfajta »halotti« állapotba rendezik. A *7000 tölgyben* a fapalántákkal együtt az összes bazaltoszlopot is újra felállították, de immár a földdel és a fákkal összekapcsolva. A kőzetet, a »föld csontjait« szimbolikusan újjáélesztették, s új »hússal« látták el.<sup>73</sup>

A fentiek alapján – az én olvasatomban – Beuys és Smithson gondolatai több szinten is összezsengenek. Így például mindketten azért választják a bazaltot az egyik fő alapanyagának, mert ennek a kőnek speciális tulajdonsága a megolvaszthatóság. Viszont ennek a fizikai paraméternek más-más aspektusa érdekli az alkotókat. Smithson céljait az ipari megmunkálhatóságból fakadó útépitő szerep szolgálja, Beuys pedig metaforikus irányból közelíti meg a bazalt hővel alakíthatóságát. Mindkét művész az entrópia dinamikáját vizsgálja az ember és természet viszonylatában, de Smithsont a pusztulás, Beuys-t pedig az új élet teremtése foglalkoztatja inkább. És mindkettőjük számára fontos a műben megjelenő mozgások – egyfelől a centrifugális-centripetális, másfelől a vertikális-horizontális – irányainak szimbolikus értelmezési síkja.

Az az érzésem, hogy Beuys társadalmi-gazdasági-szociális erőter alakzatait életre hívó szociális plasztika folytatásaként vagy kiterjesztéseként is tekinthetünk azokra a huszadik század végén markánsan jelentkező képzőművészeti ambíciókra, amelyekkel – a korábban már említett – Bourriaud-féle relációesztétika is foglalkozik. A médium anyagi-tárgyi természetéből fakadó szimbolikus értelmezés beuysi fókusza azonban egyre inkább a szociális szempontokból szerveződő kiállítótérre irányul. Az inga viszalendült: a *land art*nak az individuum léptékeit transzcendens kietlenséggel meghaladni vágyó minimalista formarendje kivonult a galéria teréből, ezzel szemben a Bourriaud által vizsgált mainstream képzőművészeti gondolkodásban a tárgyiasult formák már nem önmagukban érdekesek, inkább csak díszletei az agórának, a helyszínt teremtik meg egy-egy alternatív társadalmi diskurzusnak. Itt a tárgyak együttállásainak célja a társadalmi formák alternatív konstellációit generálni. Itt a mű a maga tárgyi valóságában még nem elég a műalkotás megszületéséhez, ahhoz még kell a közönség is, ahol a közönség egyedei közötti interakciók lesznek a művészet igazi célja.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Wagner [2001] 135. o.

<sup>74</sup> Bourriaud [2003] 47-48. o

### 3.2. Az átlényegült anyag: az anyag mágiája, pátosza, humora és iróniája

„A képeket átélkesítjük, mintha élnének és megszólalnának,  
amikor mediális testükben találkozunk velük.”<sup>75</sup>

Az előző fejezet önmagáról és önmagáért beszélő anyaga egyfajta animista aspektusát feltételezi az ember és anyag viszonyának, hiszen minden igyekezet ellenére sem sikerülhet *tabula rasaként* beazonosítani a matériát, még akkor sem, ha ősi – konkrét történetektől megfosztott – állapotok megidézése a cél. Az átlényegülés isteni csodája enélkül az animizmus nélkül talán nem is történhetne meg. (Lásd például a teremtéstörténetek sárból gyúrt emberfiguráját). Talán meg sem születik a művészet, ha az ember eredendően nem érezne olyan mély testi-lelki rokonságot a mindenkori anyaggal. De nem szeretnék a filozófia és pszichológia számomra itt már ingoványossá váló talajára tévedni, csak arra utalok, hogy a képzőművészet legalapvetőbb feladata: a médiummá felszentelt, átlényegített anyagban fejezni ki ideáit. A nemes anyagok egykori kiválogatódása az anyagnak ebből az átlényegíthető karakteréből következik. A folyamatot megélni tudni pedig mágikus gondolkodást feltételez.

Úgy gondolom, hogy ebben az összefüggésben érdemes a pátosz – mára gyakran gyanússá váló – fogalmát körüljárni. Segítségül egy közéleti író pátosz-definícióját hívom, aki a két világháború között tapasztalhatott meg olyan társadalmi jelenségeket, amelyek sok szempontból emlékeztetnek mai globális és lokális félelmeinkre. „Évről évre, napról napra fokozódik az európai ember életének pátosza, egyre rendszeresebbé válik körülötte a rendkívüli. A normák gondosan és tömören felépített rendszere összeomlott és a szellemi terület, amelyben élünk, tulajdonképpen vadászterület, a vadon szabad törvényivel. Semmi sem bizonyos, semmi sem kényelmes, semmi sem irányadó.”<sup>76</sup> Bálint György szerint a társadalmi-gazdasági-politikai közérzet alakulása a művészet konkrét stiláris lenyomataiban is jól követhető, s a bizonytalan idők nagy érzelmi töltetének a pátosz hiteles kifejezőeszköze lehet. „Nehéz volna meghatározni az igazi pátoszt, nehéz, mint általában minden esztétikai meghatározás. [...] Legelső jelentése kétségtelenül a szenvedés, a megrázó testi vagy lelki élmény. Későbbi görög

<sup>75</sup> Belting [2001] 15. o.

<sup>76</sup> Bálint [1938] 8. o.

értelme már több, bonyolultabb: az élmény és az élmény kifejezése egyben.”<sup>77</sup> A pátosz tehát érzelmes, indulatokkal átfűtött csatornákat aktivál. Aki ma ezekkel az eszközökkel él, és a klasszikus anyaghasználat és/vagy formanyelv ellentmondásos terepén egyensúlyoz, annak számolnia kell azzal, hogy az üres techné vádja könnyen utolérheti. A „klasszikus szobrászat napja leáldozóban. Napjainkban egyre merészebb formákkal és anyagokkal, technikák széles skálájával dolgoznak az alkotók. A hagyományos kő-bronz-fa triumvirátusát átvették az ipari anyagok, új technológiák (3-D nyomtatás). A történelmi, mitológiai, vallási témák helyét koncepcionális megközelítések váltották fel. A művészek médiumként használják a szobrászatot arra, hogy új ötleteket találjanak, a világról nyilatkozzanak, mind társadalmi, mind politikai kérdésekben állást foglaljanak.”<sup>78</sup> Meggyőződésem, hogy ebben a közegben a hiteles alkotó minden egyes műtárgy létrehozásakor döntéshelyzet előtt áll: mégha csak az ösztönök szintjén is, de tisztában kell azzal lennie, hogy az anyaghasználat egyben demonstratív eszköz is, amellyel magatartást, állásfoglalást, társadalomkritikát is kifejez. Ugyanakkor a technológiai, sőt morális innovativitást szinte bálványozó kulturális közegben könnyen gyanússá válhat a hagyományos kifejezési eszközökkel dolgozó képzőművész attitűd, mert könnyen társítható hozzá a befektetett minőségi munka aránytalanul nagy tünő mennyisége és a pátosz túlfűtöttsége is. A *kevesebb több* legtöbbször hasznos, önmérsékletre sarkalló intelme ilyenkor könnyen tévútra is vezethet. Miért csinálnám kőből, ha könnyebb utat is bejárhatok, miért ne lenne elég a papírmásé és a tapétaragasztó is, ha a közlendő üzenet fogalmi síkja így is bejárható? Ez a szemlélet viszont nem számol az anyag animisztikus erejével és az anyagi minőség jelentésrétegeinek mélységeivel.

„Gyakran összetévesztik az igazi pátoszt a hamissal, ami nem is csoda, hiszen az utóbbi rendszerint kompromittálja az előbbit. [...] A hamis pátosz ott jelentkezik, ahol az igazi érzések hiányoznak. Nem is pátosz tulajdonképpen, hanem [...] a szavak dagálya, mely az érzések, az élmény apályát leplezi.”<sup>79</sup> Meglátásom szerint a művészet demokratizálódási folyamatának egyik óhatatlan tüneteként jelentkezik a pátosznak ez a fajta erodálódása, és a mai képzőművészetben a klasszikus anyaghasználat olykor téves megítélését eredményezi, annak kortárs érvényességét kérdőjelezi meg. A nemes

---

<sup>77</sup> Bálint [1938] 2. o.

<sup>78</sup> Takáts [2023]

<sup>79</sup> Bálint [1938] 2. o.

anyagok indokolatlan használata is ambivalens értékek hordozója lehet, „hiszen csak az a pátosz valódi, ami az élet apró, de végzetszerű realitásai között születik.”<sup>80</sup>

Ezzel a problémával szembesülhetünk a kő szobrászati szerepének alakulásával kapcsolatban is. Monika Wagner például – az anyag tulajdonságaira fektetve a hangsúlyt – a követ mint a szobrászat jelenleg is legelterjedtebb anyagát definiálja, „ugyanakkor [– állapítja meg –] a kortárs művészetben betöltött szerepe a hagyományos kő-centrikus műfajok felbomlásával és a sokféle új anyag megjelenésével csökkent. [...] A hatvanas évek elején megváltoztak a kő művészi felhasználásának módjai. Az új kísérletek fokozódó mértékben a kő változtathatlanságát, stabilitását vagy állóképességét kérdőjelezzik meg.”<sup>81</sup> Henry Moore (és sok kortársa) absztrakt formáival – a kő saját anyagában gondolkodva – a kő fizikai tulajdonságaihoz igazodik, és utcai mutatónyosnak nevezi azt, aki ma az antik példakép mentén mű hús-vér alakot farag.<sup>82</sup> Ezekben – és a formát teljesen elhagyó további törekvésekben – felfedezhető az antikizáló múlt hamis pátoszával szakító magatartás demonstrációja is. A poétika immár nem a mítoszok életre keltése irányában hat, sokkal inkább a követ mint a természet egy darabját viszik színre művészi erővel. Példa erre Walter De Maria *Öt kontinens szobor* című, Stuttgartban installált alkotása. „A térben, amely egykor az antikvitás – legtöbbször gipszmásolatok helyettesítették az eredetét – és a sváb klasszicizmus márvány műremekeit őrizte, most az a matéria volt látható, amely évszázadokig a szobrok legfontosabb alapanyaga volt. De Maria a nyers márványt gigantikus anyagraktárként prezentálja, amely ugyanakkor nem alkalmas szobrászati továbbformálásra.[...] Az Öt kontinens szobor szakít a belső forma és a nyers anyag dualizmusával. Itt nincs semmiféle megszabadítandó Szépség vagy »kőbe rejtett kép«.”<sup>83</sup>

A kőszobrászat egyfajta konceptuális végpontjaként is tekinthetünk De Maria 1987-es installációjára, amelyben a kőtenger egy – a bányászattól – érintetlen ausztrál hegy fotójával konfrontálódik. A kultúrtörténeti kérdéseket provokáló magatartás morális intelme azonban igazi land art-os erődemonstrációval járt együtt, ami – különösen most, a globális krízisek beérési fázisában – új fénytörést kap. Ebben az ellentmondásos szellemi térben például bátor szerepvállalásként és a természetet fenntartható módon

---

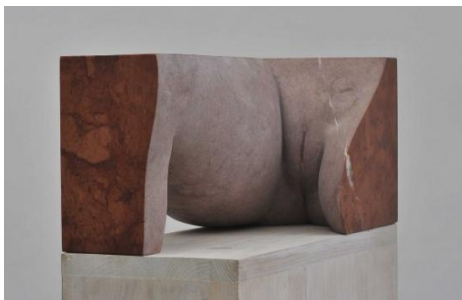
<sup>80</sup> Bálint [1938] 10. o.

<sup>81</sup> Wagner [2001] 127. o.

<sup>82</sup> Uo. 127. o.

<sup>83</sup> Uo. 128–130. o.

megközelítő, felelős döntésként – és ezért kortárs képzőművészeti gesztusként is – értelmezhető Polgár Botond visszatérése a „hús-vért” kifejező kőhöz. Számomra hitelesnek és korszerűnek tűnik a pátosznak ez a formája, mert a kőben a szent szimbólumot találva fel újra, saját szavaival élve: „folyton a paleolitikumtól kezdi újra mondatát.”<sup>84</sup> Alkotás közben nemcsak saját korához tud kapcsolódni, de az anyagon keresztül az ősök szelleméhez is. Számára az emlékezet sajátos módon válik központi ihletforrássá.



11–12. kép: Polgár Botond – *Hommage a Courbet*, 2006; *Halott Vénusz*, 2023

Emberi testek, köztük Michelangelo-, Courbet-festmények alakjait idézi és gondolja újra kőbe faragott torzóként. Az emlékezet, az időbeli távolság aspektusa, az anyagba sűrített idő intenciója több szinten is megjelenik az alkotásokban. Ez egyrészt a műtárgy megfaragásának akár hónapokig tartó ideje és a közben megtapasztalt fizikai, szellemi, lelki út. Másrészt az egyes munkák egymásutánosságában, a fejlődés ívében megmutatkozó – években, évtizedekben mérhető – idő, amely belefარagja magát a kő többszázmillió éves léptékeibe.<sup>85</sup> A *Súlypontok – A megjelenítés határai a kortárs szobrászatban* című kiállításon látott Polgár Botond-munkákban a különböző torzóállapotokat az élettől duzzadó formákból a szilárd élekkel, polírozott síkokkal behatároló téralakítás hívta elő. Viszont az életmű akkori végpontján faragott *Halott Vénusz* márványba faragott teste egy akvárium vizébe merül, és a határoló közeg tükröződései által, a nézőponttól függően bomlik számtalan torzóra. Meglátásom szerint a fluid emlékezet és a szilárd örökérvényűségében létező anyag – tagadhatatlanul és ellentmondásosan – patetikus viszonya válhat itt a katarzis forrásává. A valós és virtuális dimenziók

<sup>84</sup> Polgár [2018] 48. o.

<sup>85</sup> A *Súlypontok – A megjelenítés határai a kortárs szobrászatban* című kiállítás záró tárlatvezetésén elhangzottak alapján. Múcsarnok, Budapest 2023. március 24. – 2023. június 25.

anyagba írt retorikája a kortárs érvényű, innovatív gondolkodást egyezteteti itt össze a hagyományos szobrász értékekkel. Doktori értekezésében Polgár Botond így definiálja önmagát mint képzőművészt: „a testképzet-absztrakció gondolkodásom egyik legfontosabb modulja, belső térképem fő viszonyítási pontja, figyelmem legmeghatározóbb lencsetagja, szobrászi identitásom legmélyebb rétege. [...] az észlelés értelmezés-tévedés-szenvedés konglomerátumát számomra Narkisszosz története a maga szimbolikus, homályos mivoltában tökéletesen ragadja meg. [...] Pügmalión számomra szerep, melybe belehelyezkedem, mint szobrász. [...] Ez a szerep magában foglalja a mítosz elemeit, az anyag transzmutációjának lehetőségét élettelen anyagból élővé, vagy fordítva. [...] A teremtésmítoszok homályos testképei összekeverednek a már átélt modulatokkal, s a fent említetteket összeolvasztó szerep a sajátommá válik. Személyes Pügmaliónná. [...] Az ember múlandó testének tudatában és halhatatlan lelkének hitében a kőhöz fordul, hogy egy másfajta minőséggel érintkezessen. Ez a másfajta minőség – mintha az anyag már önmagában tartalmazná a divinitás jelenlétét – teszi alkalmassá a követ arra, hogy az isteni kinyilatkoztatást hordozza, hogy szentélyek, piramisok, katedrálisok anyaga legyen.”<sup>86</sup> A szobrász valódi hiteles lehetőségeit az általa megdolgozott anyagból, illetve az anyag fizikai és metafizikai minőségeihez alkalmazkodó munkamoráljából meríti: „a kő jelenlétének olyan demonstratív ereje van, ami bizonyos esetekben képes felidézni a kifaragás után is önnön néhai emlékét. [...] amikor elkezdem faragni, »megsértem« ezt a magánterületet, behatolok az anyag terébe. Ennek a területsértésnek a feszültsége az, [...] ami az anyaggal folytatott párbeszédet egyre fontosabbá tette számomra [...] A mozdulatok visszavonhatatlansága, a koncentrált figyelem fenntartása, a szerszámok célirányos váltogatása; a forma kialakítására, fejlesztésére törekvés és a kő átalakulásának látványa mint folyamatos visszajelzés, érdekes állapotba juttatja a szobrászt.”<sup>87</sup> Az anyag iránti elkötelezett alázat, az anyag révén érzékenyen megélt szimbolikus témák filozofikus mélységeinek elérését teszi lehetővé, „a kő idejére való ráhangolódás”<sup>88</sup> tehát olyan szakrális dimenzió kapuja, amely kizárólag az anyaggal való konkrét fizikai kapcsolaton keresztül nyitható fel: „a kő hierophániáján [világi dologból szentté válásán] keresztül próbálok kapcsolatba

---

<sup>86</sup> Polgár [2018] 7–10. o.

<sup>87</sup> Uo. 15. o.

<sup>88</sup> Uo. 16. o.

lépni a földtörténeti, a kozmogóniai idő dimenziójával, a kezdettel, és ez olyan, mintha itt, ennél a mozzanatnál (a szobor faragásánál) záródna be a kör.”<sup>89</sup>



13–14. kép: Gálhidy Péter – Sarokvas

Gálhidy Péter fejlődési íve egy másik nagyon izgalmas úton bontakozik ki. Ő is az emberi test klasszikus ábrázolásából, mintázási tanulmányaiból indult el, de ő diplomamunkájában a szék megjelenítésének szinte műszakirajz szikárságú elvonatkoztatásáig jutott, hogy a konceptuális letisztultságban érjen el gondolkodásának végpontjáig, és aztán rátaláljon – Hamvas Béla írásaiból is merítve – a természeti formák és jelenségek szinte szakrális áhítatú megélési lehetőségére. Az emberi lét metaforikus megközelítésének forrásaként az organikus és geometrikus, a kicsi és nagy szobrászi minőségei, a léptékváltás és az átlényegített anyag válik a szobrász hitvallásának üzenethordozójává. Az emberi minőség megjelenítése – mint az egyik bevallottan hangsúlyos alkotói cél<sup>90</sup> – annyiban kap kifejezési formát, amennyiben az emberi érzékelés, megértés, természetbefogadás élménye kaphat anyagi megjelenési formát. A médium az örökérvényűség kifejezési céljának jelképeként a bronz/vas, amely az efemer fűszálat, avarleveleket sokszorosára nagyított méreteken, ugyanakkor az emberi beavatkozás gesztusának jelzésértékű geometriájával örökíti meg. Úgy gondolom, hogy kimondva-kimondatlanul két minőség emlékezete jelenik itt meg. A hangsúlyosan apró természeti forma, a maga törékeny mivoltában, ugyanakkor ennek érzékelése, megélése, az emlékezés és a szemlélődés közben szinte öntudatlanul beavatkozó – dolgokat

<sup>89</sup> Polgár [2018] 18. o.

<sup>90</sup> A *Súlypontok – A megjelenítés határai a kortárs szobrászatban* című kiállítás záró tárlatvezetésén elhangzottak alapján. Műcsarnok, Budapest 2023. március 24. – 2023. június 25.

élükre hajtó – embernek a pillanatélményei nőnek emlékművekké. Számomra ezek a munkák a fűszálat rágszáló, leveleket tépdeső-morzsoló, önfeledt pillanatok emlékművei. A megsemmisülés előtti pillanatokat ereklyeként megőrző emlékezet pátosza hatja át Gálhidy Péter *Talaj* című alkotását is, amely „egy talált tárgynak, egy pincében fellett könyvnek állít emléket. A művész szerint »minél közelebb van egy szobor a talajhoz, annál inkább hordozza az elmúlás jelentéstöbbletét is«. Maga a munka egy korábbi használati tárgyból és egy kézzel készített bronz ágból áll. Az egykori tárgy egy könyv, amiről elsöre a művész nem is sejtette, mi lehet, annyira elenyészett. Papírrestaurátor segítségével sikerült megállítani a bomlást, és ez a talajszerű könyv lett a szobor alapja, az egykori tudás jelképe, amely mára már csak egy bomló alap. Erre az alapra került az ág, amely szintén már egy halott ágat mutat, rajta bomlasztó lények (gomba, penész) jeleivel.”<sup>91</sup> Számomra Gálhidy pátoszában a különböző vallásokban, illetve az anyaggal és a természet erőivel bensőséges viszonyra törekvő emberben parázsló panteizmus nyilvánul meg. Munkáiban a nemes anyag – a bronz, a vas, a fa – patinás pátosza az élet apró rezdüléseinek apoteózisát szolgálja.



15. kép: Gálhidy Péter – *Talaj*



16. kép: Madaras Péter – *Profán kvaternitás*, 2023

Véleményem szerint hasonlóképpen viszonyul a természethez Madaras Péter művészete is, amelyet szintúgy áthat az anyag és az egyszerű szimbolikus formák panteisztikus tisztelete, az élet formáinak csendes, szerény áhítata. Az ő megközelítésében viszont nem közvetlenül a természeti formák ábrázolása lényegül át a szentség felmutatásának gesztusává, hanem Constantin Brâncuși szellemi öröksége mentén a népművészet szimbolikus formái szakralizálódnak. Nagyon izgalmas számomra, ahogyan

<sup>91</sup> Kondor–Szilágyi [2025] 57. o.

például a vásárfiára emlékeztető szívformák nemes, évezredek alatt kicsiszolódott egyszerűségének szentséggé nemesedése természetes anyagok: magvak, tobozpikkelyek kéregborítása által történik meg.



17–18. kép: Berlinde De Bruyckere – *We are all Flesh*, 2012; *Arcangelo III*, 2024

Egészen más hangerővel szólal meg Berlinde De Bruyckere teátrális pátosza. Ez a méret-, forma- és témaválasztásában barokkos lendületű teatralitás azonban nem billen át a pejoratív értelmű színpadias hatásvadászatba, talán mert az anyagválasztás megdöbbentő, katartikus erővel bír. Találkozásom a lóbőrökből varrott szobrokkal Rómában történt: a plafonról és fali kampóról belógatott két entitás antropomorf sorsokat hordozott nehéz, gravitáló önmagában. A valódi testrészekről vett minták új konfigurációban épültek össze, a fej nélküli testlányek élettől duzzadó formáit szőrös lóbőr fedte: vulgárisan erotikus kisugárzás, archaikus istenállatemberek szakrális szenvedése, áldozatok méltósága. Így vall erről De Bruyckere: „Soha nem voltam még ennyi halállal körülvéve, mint a meglátogatott bőrműhely hatalmas terében, különösen azért, mert a vágóhíd mellett volt, és a bőrt fél órával korábban még élő állatokról nyúzták le. [...] Ez a hely az élet és a halál, Erősz és Thanatosz kapcsolatát illusztrálta. Mély emberi érzelmeket váltott ki, nem csak az állatokkal kapcsolatban.”<sup>92</sup> A genti oltárkép

<sup>92</sup> Fullerton [2019] Saját fordítás: „I had never been surrounded by such an amount of death as I was in the huge space of the skin workshop that I visited, especially considering that it was located next to the slaughterhouse and the skins had been taken off animals that were living just half an hour before. [...]”

szomszédságában élő és alkotó belga művész a lóbőrök mellett viaszból önti életnagyságú szobrait, olyan testekről, amelyek guggolnak, összekuporodnak, ívben megfeszülnek, vonaglanak és egymásba olvadnak az extatikus barokk gyötrelemben. Az emberi törekénység megformálói, akiknek bőrét varratok borítják, csonkolt testük vágásokkal tarkított: a keresztény ikonográfiából, mitológiából és mozból merítve ihletet.<sup>93</sup> Bőrökről, elhasználódott, évekig napon érlelt pokrócokról, korhadt fatörzsekről, állati és emberi testrészekről vett gipszminták adják a formát a színezett viaszrétegek-ből deformált figuráknak, hogy régi vitrinek, hegesztőasztalok társaságában váljanak háromdimenziós kollázsinstallációkká. Viasztestű alakok, arkangyalok nehéz szövetek alá temetett testtel, szárnyakkal dacolnak a gravitációval, miközben a klasszikus olasz szobrokra jellemző márvány súlyával tornyosulnak a néző fölé. Ezeknek a feszület értelmezéseknek a húspuha viasz éteri átlátszóságát, az ablakokon átszűrődő fény pedig csillogást kölcsönöz.<sup>94</sup>



19–20. kép: Urs Fischer – *Untitled*, Velencei Biennálé, 2011

A monumentális viasztömeg képlékeny, törékeny érzékenysége efemer minőségében teljesedik ki Urs Fischer számomra revelatív hatású szoborcsoportjában, amelyet a 2011-es Velencei Biennálén installált. Ha a múltból jól ismert forma és a vele járó

---

That place illustrated the relationship between life and death, Eros and Thanatos. It provoked deep human emotions, not just relating to the animals.”

<sup>93</sup> Fullerton [2019]

<sup>94</sup> Yerebakan [2024]

történet deszakralizált anyagátiratától várunk – egyfajta átszakralizálás révén – érvényes, aktuális üzenetet, akkor érdemes ebből a szempontból részletesebben is megvizsgálni ezt a munkát. Az alkotás egy az egy méretben – 3 D-nyomtatóval – gyertyaviaszba másolta át Giambologna *Szabin nők elrablása* című márványszobrát, amely a 16. századi manierizmus egyik ikonikus alkotása. „Meggyújtás előtt ez a gyertyaegyüttes magába foglalja a mesteri tudást, a realizmust, a vertikálisságot és a virtuozitást, de a kiállítás során, ahogy a gyertyák égnek, ezeket az értékeket a véletlen és az entrópia működése megfordítja: a szobor informálissá válik, sőt alaktalanná. A viasz elfolyósodik, és ami örökkévalónak és valódinak tűnt, az törékenynek és fiktívnek bizonyul. [...] Az installáció [...] a kreatív pusztulásnak az emlékműve.<sup>95</sup>” Az én megközelítemben „az elkészítés-készítettetés módja is olyan kortárs kérdéseket feszeget, mint a klónozás problematikája, amely az örökélet ígéréssel kecsegtet, vagy a kézműves technika halála a gépi helyettesítés révén, másrészt az így született alkotás értelmezhető az egyedi és megismételhetetlen paradigmájának agóniájaként is. Az anyagválasztás további asszociációs útvonalakat kínál. [...] Viaszveszejtési technika révén készül sok bronzszobor, ahol a viasz adja át a helyét a nemesebb, tartósabb anyagnak, de felmerül a kérdés, hogy most minek adja át a helyét. A megsemmisülésnek, esetleg a múlandó emlékeknek, melyet a fotódokumentáció igyekszik rögzíteni? A viaszt a szobrászok mindig is használták plasztikai vázlatok készítéséhez, hiszen képlékenysége roppant hasznossá tette erre a célra, ugyanakkor éppen ezen tulajdonsága miatt le is nézték, ugyanis a művészet feladata az örökérvényűség megfogalmazása volt. Valójában már a reneszánsz idején bevált gyakorlat volt, hogy neves személyiségekről viaszszobrokat mintáztattak a megrendelők, s ezek jó pénzt hoztak a képzőművészek konyhájára, de az előbb említett okoknál fogva ezt a fajta ábrázolást ők nem tartották sokra. Így tehát a márvány viaszra cserélése az örökkévalóságnak dolgozó művész fricskája is egyben. A szobor gyertyaként való megjelenése újabb jelentésrétegeket eredményez. Mint fényhordozó, a barokk korának megidézője, az Úr dicsőségének, a szellem diadalának hirdetője, de az élet lángját is jelképezheti, amely felemészti a testet, s a fény kihunyása a halállal egyenértékű. A leolvadás jelensége megint más aspektusokra irányíthatja a figyelmet, így pl. a lassú zsugorodás folyamata éppen ellenkező irányú, mint a parafrázált barokk *figura serpentina* felfelé áramló dinamikája. Ez pedig hangsúlyossá teszi

<sup>95</sup> <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischer> letöltve: 2024. 04. 24.

az elmúlás, átalakulás, beolvadás esztétikája révén a természet, az idő erejét.”<sup>96</sup> Az installációt, amelynek lényege a transzformáció, majd a megsemmisülés, a későbbiek során replikálták Párizsban is, ami további kérdéseket vet fel azzal kapcsolatban, hogy vajon a megörökítés transzcendens vágya nem vulgarizálódik-e végérvényesen azáltal, hogy a technológia lehetővé teszi számunkra bármilyen természetű élmény megismételhetőségét. Ugyanakkor ez a kortárs melankóliával telített létérzés arra is rávilágít, hogy az efemer minőségek felmutatása valódi szakrális képzőművészeti gesztussá transzformálódhat a ránk nehezedő globális katasztrófák árnyékában.



21–22. kép: Kotormán Ábel – Egy múzsa, 2018; Munkafázis

Amíg Berlinde de Bruyckere vagy Urs Fischer viaszszobraiban a barokk és a manierizmus túlfűtött expresszionizmusa feszül neki a kortárs létélménynek, addig Kotormán Ábel művészetében a klasszicista idealizmus szakralizált szépségisménye konfrontálódik korunk haszonelvű konformizmusának profán aspektusaival. A Kotormán-szobrok patetikus felhangjait a nagy mesterségbeli tudással megmintázott emberalakok fenséges, ugyanakkor könnyeden természetes mozdulatai adják. Sajátosan elegáns bájjukkal olyan aurát építenek, amellyel érzéki erejű kontrasztban áll a plasztikák építőanyagának vulgáris hétköznapisága. Szinte érzem a palackjából elősziszegő, obszcén, buján, rotyogva megdagadó, horkolva megfolyó, majd a puha-kemény állapotában még meghorpadni kész ragacsosságából likacsos masszává puffadó műanyag habnak a dermedését. A PUR-habnak ez a mülárva-viszkozitású, szikkadó terjeszkedése, a felületek törmelékes törékenysége, az életet adó Naptól elporladásra hajlamos sérülékenysége

<sup>96</sup> Lipkovics [2018]

csupa olyan tulajdonság, amely a klasszikus szépségeszménynek klasszikus ellenpontja lehetne, és mégis: a formák életszerű eleganciája által megszépülnek a porózus textúrák is, és átlényegülnek életteli izmokra, testidomokra. A cél szentesíti az eszközt. Az építőipar szürke eminenciásaként a hőszigetelés, ragasztás és réskitöltő fixálás célját betöltő PUR-hab Kotormán akaratából esztétikai funkciót kap. Ehhez azonban az anyagnak a fent említett hasznos, ámbar gusztustalan tulajdonságait meg kell zabolázni. Az extrudált zárványok cellákba rendezésével a kívánt forma mívesen építhetővé válik, ugyanakkor ez a technológia olyan metaforikus jelentésrétegekkel is felruhazza a műtárgyat, amelyek hatása alatt muszáj arról elmélkednünk, hogy a mai lélektelenül sokszorosító, tömegtermelő civilizáció kultúrává nemesedő esztétikája mennyi ambivalens értéket hordoz.

A bennünk kavargó – hol hiteles, hol sztereotip – érzésekből, vágyakból és emlékekből kreált hibrid gondolatok aktuálpolitikai környezetbe ágyazódnak, ennek megfelelően alkotásainkban gyakran kifejezésre jutnak. Ezek a megnyilvánulások olykor az üzenet tudatos részét képezik, máskor csak melléktermékei a nagy Guy Debord-i spektákulumnak. Számos alkotó úgy építi színpalait mint környező világunk parafrázisait, s ennek megfelelően támaszkodik arra a jelenségre, hogy az analógiák gyakran homológ rendszereket sejtetnek ott is, ahol a névrokonság nem jár együtt vérségi kötélekkel. A látszazonosságokra, formai és tartalmi rímekre építő tárgyegyüttesek sokszor több kultúra jellegzetes vonásait ötvözve – iróniát, öniróniát, gúnyt és cinizmust sem mellőzve, olykor a deklaratív kritikai megállapításokkal is élve – hol regionális, hol globális közönséget szólítanak meg.

Indonéziában volt szerencsém meglátogatni az eurázsiai művészeti közeg egyik meghatározó alakjának műtermét. Gépkarabélyokkal felfegyverzett, raptortestű diktátorok csoportja az egyik teremben, repülő robotangyalok serege egy másikban. Itt hagyományos, fából készült tantermi padosorokban mechanikus fémkarokra szerelt papírmásé fejek, ott szkafanderöltözetek belülről megvilágított sisakjaiban majom pofa, kutyafej. Heri Dono munkássága lenyűgöző erővel és eredetiséggel ötvözi az európai és a távolkeleti kultúra különböző elemeit. Az indonéz tradíciókba olvasztott disztópikus nyugati kultúra látomásos erejét a saját folklór intenzív energiáiból kapja. Heri Dono műveiben politikai jelbeszédet is felépítő társadalmi elkötelezettség ölt formát. 1987-ben Szuharto „javanizáló” diktatúrájára válaszolva hozta létre a *Wayang Legendát*,

amely a bataknai és más, elhanyagolt indonéz régiókból származó történeteket mutat be. Ehhez a tradicionális indonéz wayang-figurák és az európai vásári bábok világából



23–24. kép: Heri Dono – munkák a művész yogyakartai műtermében

épített sajátosan fanyar humorú univerzumot. Formanyelvét és anyaghasználatát ez a vásári bábszínház jelleg határozza meg, tehát a művész olyan megoldásokat alkalmaz, amelyek hitelesen szolgálják a hibrid szimbólumok működését, a mutatványos bódék vurstlihangulatát megidéző mechanikus vagy elektromosan animált figurák installációit. Alkotói humorát és világpolgár függetlenségét illusztrálják egy interjúban elhangzott szavai is. „Paródiával kritizálhatunk. Az indonéz módszer lényege a humor, és az, hogy mindenből viccet csinálunk. Még az árnyábozásban is ott van Joker karaktere. [...] Amikor kiállítom a munkáimat, az indonéz közönség nagyon gyorsan megérti az iróniát. Olyan, mint a graffiti vagy a szlengnyelv. Ebben az értelemben a vizuális művészet gyorsabban kommunikál, mint az újságokban vagy a televízióban megjelenő hírek. [...] Jáván az emberek az animizmusban hisznek, abban, hogy a köveknek és a fáknek lelke van. Én az animizmus fogalmát ötvözöm az animációval. [...] Sok szobrom úgy néz ki, mint egy angyal. Az angyaloknak számomra nincs vallási jelentésük. Inkább az inspiráció és a szabadság szimbólumai. Az első repülő figurámat Flash Gordon ihlette. Neil Armstrong előtt érkezett a Holdra! Számomra ez azt jelenti, hogy a képzelet gyorsabb, mint a valóság.”<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Morelli [2014]

A groteszk politikai áthallásokkal dolgozó esztétikai törekvésekre közelebbi, kárpát-medencei példával szolgálhat a Hungarofuturista Kiáltvány,<sup>98</sup> amelynek filozófus, esztéta írói a nemzeti frusztrációinkat eufemizmusokkal meghamisító magyar eszme pátoszát pellengérezik. A kiáltvány megalkotói azonban – véleményem szerint – kissé erőtlenséggel vizuális példákkal dolgoznak, az általam áldadának érzett didaktikából ugyanis hiányzik a képzőművészet *anyagtaperozó* zsigeri tapasztalata. Pontosan ez az ösztön-szerű viszceralitás az, ami nem hiányzik például Kovách Gergő és Péli Barnabás munkásságából, akik sokkal autentikusabb vizuális eszköztárral mozognak ezen az ingatag



25. kép: Kovách Gergő, Péli Barnabás – *Reneszánsz band: Mátyás és Tinódi, Mi a magyar, Múcsarnok, 2012*  
26. kép: Péli Barnabás – *részlet a Hangszigetelt Zoltán 9 című kiállításából, Trafó Galéria, 2016*

talajon, és hitelesen alkalmazzák a korábban már említett építőanyagok – mint például a PUR-hab – banalitását a propaganda gépezet emlékezet-kreáló és a romlásnak indult civilizáció látszatvilágainak ellenpontozására. Itt valóban érvényesül a pátoszt kiforgató vizuális logika, amely az érzéki – a modorosságot szemtelenséggé emelő – anyaghasználatából meríti az ironizáló és ionizáló energiákat. Kotormán Ábel pátoszával szemben náluk a korábban már ecsetelt anyag ormótlanságait kihasználva épülnek a groteszk figurák, melyek csúfolódó rondaságukat szemérmetlen könnyedséggel viselve mutatnak görbe tükröt nemcsak a politikának, a fogyasztói társadalomnak, de a szentimentális pátosz csöpögő érzelgősségének is. A nagyra nőtt kertitörpe bacchanáleidilljét csak az mentheti meg a cinizmustól, hogy az önmagunkon nevetni tudás a kifejező erővel párosuló őszinte, és ezért ártatlan (de nem ártalmatlan) humorból táplálkozik. Kiderül ez abból is, ahogyan Péli az anyagválasztásaiban rejltő, hagyományt dekonstruáló magatartását kommentálja: „Utólag természetesen észreveszem, ha valamilyen

<sup>98</sup> Miklósvölgyi, Nemes [2018]

kapcsolódási pont alakul ki klasszikus képzőművészeti narratívákkal, viszont a mitológiát nem ismerem, egy másik negyedben nőtt fel.”<sup>99</sup>

Egészen más a helyzet Maurizio Cattelan gúnyolódásaival. A nemzetközi kortárs képzőművészet fenegyerekének cinizmusa még a katolikus egyház fő életnagyságú viaszszobrát, a döglött lovakat vagy akár egy banánt is a kultúra ready made elemeiként hasznosítja, mikor „rámutat a formák belső ellentmondásaira, s hevesen elutasítja a pozitív értékekkel való töltekezés minden lehetőségét. Módszere szembefordítja a modernista formákat a születésük körül bábáskodó ideológiákkal (az emancipáció modern világnézetével és a fenségességgel), valamint a művészeti világgal és annak hiedelmivel. Ez a módszer pedig ádáz karikatúrisztikus hajlamról tanúskodik, mintsem közönséges cinizmusról. [...] Az osztály utolsó sorában megbújó, örök rossz tanuló gonosz szelleme ez. [...] az egyének és a közösségek fizikai és ideológiai korlátait érinti meg, a lehetőségeket teszteli, de mindenekelőtt az intézmények tűréshatárát. Cattelan az általa manipulált formákat a konfliktus és a komédia irányába mozdítja el: egyre zavarba ejtőbb, egyre kényszerűbb, egyre nagyobb teret betöltő munkákat szerkesztve keresi a konfliktust a művészeti élet mozgatóival; így hozza felszínre a művészeti élet rejtett hatalmi viszonyait, narratív rácsainak segítségével burleszkbe fordítja napjaink művészettörténetét.”<sup>100</sup>



27–28. kép: Maurizio Cattelan – – *A Kilencedik Óra*, 1999; *Untitled*, 2007

<sup>99</sup> Gyórfy [2016]

<sup>100</sup> Bourriaud [2003] 41–43. o.

### 3.3. Újrarendelt emlékezet és anyagba kódolt archaizmusok

„... végső soron a múlt és a jelen összefonódása olyan történeteket hoz létre, amelyek a jövőben egy másik emlékezet részei lesznek.”<sup>101</sup> (Adrian Paci)

Néhány példával szeretném illusztrálni azt, hogy az archaikus ösztönök milyen sokféleképpen törhetnek a felszínre akár a médiumot, akár a megszólaló mítoszokat illetően, hogy mennyire fontos lehet a jól megválasztott történet (kép, kontextus), melynek feladata kiemelni az anyag speciális tulajdonságait, hogy adekvát asszociációs csatornákon keresztül hívja elő a választott materiában rejlő emlékezet kulturális alakzatait.

Bevezető példa: nézek egy rövid facebook-videót. Apró kavicsokkal telített felület, amelyen egy kéz – sokszorosára gyorsított mozdulatokkal – dolgozik. Munkája nyomán a kavicsok átrendeződnek és egy arc képe kezd kibontakozni. Amint felismerem a képkalkotó szándékot és összevetem a videóalírás cirill betűivel: megjelenik bennem a várakozás, hogy a véletlen homogenitásából a kavicsok egy keresztény ikon mozaikkockáivá lényegüljenek, váljon ezzel a videó – az anyag transzformációja által – a kultúra parafrázisává. De: nem. Csupán egy arckép születik, melyből hiányoznak azok az attribútumok, amelyek az asszociációk révén a képet szentképpé, s így a kavicsképet mozaikká nemesítenék. A játékos hétköznapi mozdulatok hiába rögzülnek mozgóképpé, hogy ebben a mediális dimenzióban – a duchampi értelemben – rituálévá magasztosuljanak: a megjelenített kép eszméje nem alkalmas arra, hogy előhívja az anyagban szunnyadó termékeny képzettársításokat. Nem születik meg tehát a művészet szakrális csodája, csak a bűvészet ámulata, amely csupán a szem és kéz ügyességének adózik.



29–30. kép: Adrian Paci – *The Column in Venice*, 2014; *Every where but now in Thessaloniki*, 2013

<sup>101</sup> <https://kaufmannrepetto.com/news/adrian-paci-cukrarna-ljubljana/> letöltve: 2023. 04. 07.

Ezzel a hatásmechanizmussal szemben – a háborús konfliktusok elől Milánóba költözött albán képzőművész – Adrian Paci hétköznapi fotókat átíró márvány mozaikjaiban – a felhasznált alapanyag nemes mivolta és az általa megformált kép profanitása közötti feszültség hatására – a jelenkorból származó, keresetlenül dekomponált filmjelenetek megtelnek az anyagban felhalmozódott kulturális képzettársításokkal. A mozaikdarabok pixelekké lényegülnek, a pillanatfelvétel időtlenné dermed. Az ókor mitológiája lelkesíti át a képet, új minőségek kelnek életre, a többezer éves múlt emlékeivel terhes, a kultúra folytonosságából táplálkozó otthon mindennapi egyszerűségét ünnepelve. Tehát a múltó pillanat megörökíthetőségével-örökérvényűségével foglalkozó, korokon átívelő technikai és lélektani kérdések mellett a kulturális kontinuitás problematikája is belefeszül a képekbe. A jelenkor és az antik idők találkoznak egyrészt a mozaik révén, másrészt a kiállító közeg által, amikor az *Everywhere but now*<sup>102</sup> címmel ez a véletlenszerű, márványmozaikba dermedő pillanat egy történeti tárlat antik épülettöredékei között, Thesszalonikiben kerül installálásra. Paci a száműzöttség pozícióját dolgozza fel életművében, amelyben globalizáció és migráció, a kulturális identitás és az emlékezet a központi fogalmak.<sup>103</sup> 2013-as, *The Column* című projektjében Paci egy uszály fedélzetén, a nyílt tengeren faragott márványoszlopa mint a meg nem valósult jövő potenciális emlékműve<sup>104</sup> materializálódik. A 2014-es Velencei Építészeti Biennálé albán pavilonjában installált forma több szempontból is sokatmondó. Tárgyi valóságában az oszlop a kiállító téren kívül rekedt, és fekvő helyzetben maradt, egyfajta „impotens állapotban”, miközben a munkafolyamatról készült film a beltérben forog. Ez egyrészt az albán társadalmi és kulturális dinamikákra és az építészeti közállapotokra utal, amint azt a honlapon olvashatjuk. Másrészt, meglátásom szerint, az éppen aktuális kiállítóterben vetített film – utalva a migráns élethelyzetre – a készülő és az elkészült műtárgyat mint *axis mundi*t értelmezi. Tágabb értelemben olyan archaikus történetekre is asszociálhatunk (lásd: Odüsszeia), amelyek sorsmeghatározottságunkat a mitológiai időkig vezetik vissza. Ugyanakkor a történetből egészen más metaforikus tartalmak bomlanak ki, ha tudatosul bennünk, hogy egy olyan folyamatot dokumentált az alkotó, amely egy létező szolgáltatási formát ír át a művészet nyelvére.

<sup>102</sup> <https://kaufmannrepetto.com/artist/adrian-paci/> letöltve: 2023. 04. 07.

<sup>103</sup> <https://publicdelivery.org/artists/adrian-paci/> letöltve: 2023. 04. 07.

<sup>104</sup> <https://kaufmannrepetto.com/exhibition/potential-monuments-of-unrealised-futures/> letöltve: 2023. 04. 07.

A munka ötlete onnan származik, hogy Kínából úgy lehet óriási márványszobrokat rendelni, hogy – a költségek csökkentése érdekében – az Európába tartó teherhajón faragják meg a terméket.<sup>105</sup> Adrian Paci tehát – életművének egy részében – az antik korok kifejezési eszköztárát és anyaghasználatát társítja a jelen technológiáival, illetve gazdasági-társadalmi jelenségeivel: teremtve ezzel posztmodern mitológiát.



31–32. kép: Keresztesi Zsófia – – *Az álmok után: merek dacolni a károkkal*, Velencei Biennálé, 2022

Keresztesi Zsófia szintén mozaikot használ a 2022-es Velencei Biennálé magyar pavilonjában, de itt szó sincs arról, hogy a technika archaikus vonatkozásait emelné be az alkotó gondolkodás folyamatába. A mozaiktechnikában rejlő lehetőségek kihasználatlansága hiányérzetet hagy maga után: a Biennálé kurátori koncepciójában szereplő ravennai mozaik mint Szerb Antal főhősétől eredeztethető referencia aligha állja meg a helyét. Az ókor nyersanyagszűkös praktikumvezéreltsége és túlnépesedett korunk nyersanyagpazarlása közötti kontraszt nem kap érzékelhető hangsúlyt. A komplex archaikus ábrázolási kánon sem tűnik irányelvnek az alkotófolyamatban, így maradnak az insta-fotókon is jól reprezentáló egyszerű felületek.<sup>106</sup> A formarend mellett az anyagválasztás is nélkülözi a múlt korok patináját, hiszen a nagyipari mennyiségben gyártott üvegmozaik – kreatív hobbiboltokban is beszerezhető – termékként szolgáltat alapanyagot a fürdőszoba-kultúrát idéző szoborfelületekhez. Ugyanakkor tagadhatatlan kifejezőerővel testesíti meg egy magánmitológia zsigerformáinak szürreális világát, és épp azért válik olyan álomszerűen vonzóvá-taszítóvá, mert az organikus csempe és a

<sup>105</sup> <https://publicdelivery.org/artists/adrian-paci/> letöltve: 2023. 04. 07.

<sup>106</sup> Kozák Zsuzska [2023]

geometrikus fémszerkezetek hangsúlyosan szimmetrikus hibridformái képeznek hatá-  
sos kontrasztot a toaletthigiéna 99,9 százaléban debakterizált sterilitásának reklám-  
ígérete és a korunk napi tapasztalataiból gondosan kizárt préda kiontott beleinek fertilis  
képzelete között.



33–34. kép: Lipkovic Péter – Nyékládháza, 2015 és 2014

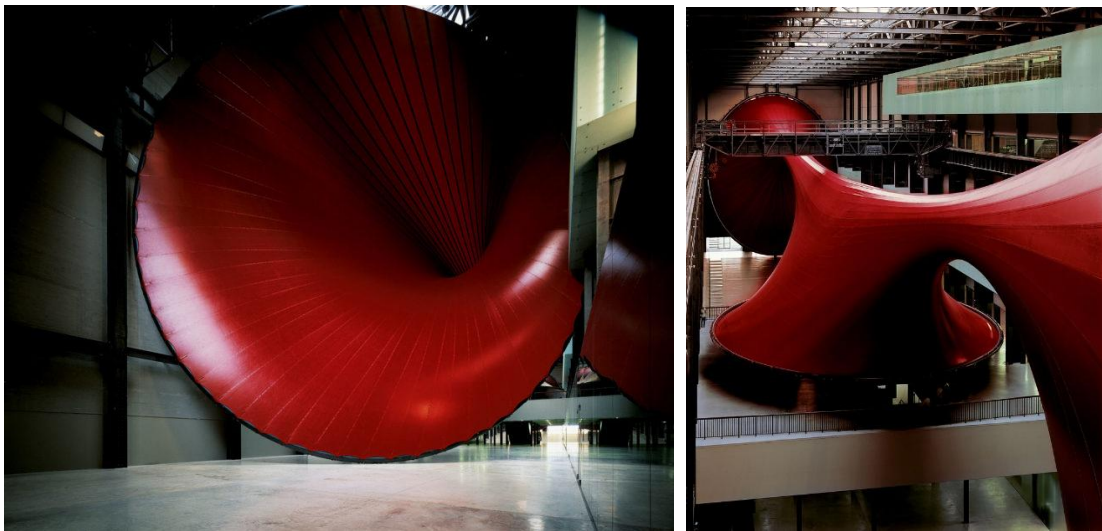
35. kép: Banksy – New York, 2013

Másik példa: ha bronzból öntök egy klasszikus szfinxalapot, akkor a műfaj kanoni-  
zált, nemes matériájának – mint referenciamédiumnak – szüksége lenne valamilyen  
hozzáadott formai innovációra, mert kontrasztélmény nélkül a kortárs jelentéstartalom  
nehezen értelmezhető. Ezzel szemben ha a szfinxet vályogból formálom meg, akkor  
nem az anyag hívja elő a történet szakrális vonatkozásait, hiszen nem alakult ki a mű-  
vészettörténet során ilyen funkciója, hanem a forma által közvetített mítosz hat vissza  
az őt materializáló anyagra. Az anyag, jelen esetben a szalmás sár hétköznapi, efemer,  
profán vulgaritása szembesül az archaikus emlékezet szakrális motívumával, így ősi  
emlékként mozgat meg bennünk valami tudattalan – percepcionális és kulturális alapú  
– zsigeri megtapasztalást. Tehát amíg egy ma készült bronzszfinx könnyen az anakro-  
nizmus csapdájába eshet, addig egy vályogszfinx aktuális erőt meríthet az őt megfor-  
máló anyagból.

Ha viszont az alkotó Banksy, akkor a 2013-as New York-i akciót követő bejegyzés  
– az arcát soha nem mutató művész weboldalán – lesz az a mítosz, amely konfrontáló-  
dik az ókori előképpel. „Everything but the kitchen Sphinx. [...] A 1/36 scale replica  
of the great Sphinx of Giza made from smashed cinderblocks. You’re advised not to  
drink the replica Arab spring water.”<sup>107</sup> (Minden, csak nem konyhai szfinx. [...] A gízai  
nagy szfinx 1:36 méretarányú másolata összetört salakblokkokból. Azt tanácsoljuk,

<sup>107</sup> Herzfeld [2013]

hogya ne igya meg az arab műforrásvizet.) Az *ad hoc* munka olyan kérdéseket vet fel, amelyek a civilizációs jelenségek esztétikai, politikai, sőt jogi vonatkozásaival foglalkoznak. Egyfelől a téglánként elhordott nagy történelmi kultúrák kísértete lengi be a jelenkori világváros egyik utcácskájának bűzös pocsolyáját. Másfelől kisajátítható-e egy műtárgy, és a szerzői jog ezzel szemben érvényesíthető-e egy olyan közterületen található műalkotás esetén, ahol az alkotás körülményei illegálisak, és a szerző anonimitása is védjegyként szolgálja az alkotó üzeneteit?<sup>108</sup>



36–37. kép: Anish Kapoor – *Marsyas*, Turbine Hall of Tate Modern, 2002

Az eddigi példákkal szemben Anish Kapoor modern, szintetikus anyagok felhasználásával idéz meg antik mítoszokat. Teszi ezt például *Marsyas* című, 2002-es munkájával. Az installáció hatalmas méreteivel hat, amely az Apollónt zenei párviadalra hívó, és az istenekkel szemben szükségszerűen elbukó szatírt az aulosz kettős sípformájával azonosítja, az élve megnyúztatás leírhatatlan kínját pedig a PVC-textil sötétvörös, bőrszerűen rugalmasnak-nyúlósnak tűnő membránjával tárgyiasítja. A csak részleteiben befogadható formában és a monokróm színben elmerülő érzékeink elbizonytalanodnak – az ember találkozik valamivel, egy nála sokkal nagyobb, egy transzcendens entitással.<sup>109</sup> További felhangokkal gazdagszik az élmény attól, hogy a sérülékeny hús- vagy bélszerű alakzat a londoni Turbine Hall of Tate Modern kemény terébe feszül bele. Az anyaghasználat tehát a modern technológia eredményeit alkalmazva vált ki

<sup>108</sup> Herzfeld [2013]

<sup>109</sup> <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-anish-kapoor-marsyas>  
letöltve: 2022. 03. 30.

transzcendens élményt úgy, hogy elsősorban érzékszerveink felfogóképességének határait célozza.



38–41. kép: Tony Cragg – szoborinstallációk, 1969–79; 1980–89; 1990–99; 2010–19.

A fentiekkel szemben Tony Cragg szobrai, újrahasznosított tárgymontázsai, installációi mellőznek minden konkrét archaikus mitológiára való utalást, mégis úgy érzem, hogy közvetítenek egyfajta archeológiai látomást. Eleinte – kortársaihoz hasonlóan – a legkülönbözőbb, akár teljesen hétköznapi anyagokból-tárgyakból mint fragmentumokból építkező művész anyaghalmokként épített kompakt objektumokat. Mintha leltárba vett, de még az értelmezés előtt álló leletegyüttesekkel volna dolgunk, amelyek letűnt kultúrák emlékezetét sejtetik. Az ezredforduló után készült alakzatokban viszont a korábbi önálló tárgyi egységek szobrokká olvadnak össze, így a korábbi szoborfragmentumok szoborfaktúrákként születnek újjá<sup>110</sup>, s természeti jelenségek formaalakító nyomait idézik meg a különféle csúcstechnológiák anyaghasználatával, ami számomra tovább erősíti az emberi faj bioszféramódosító jelenlétének antropocén üzenetét.



42–43. kép: Tarek Zaki – Monument X

<sup>110</sup> <https://www.tony-cragg.com/> letöltve: 2022. 04. 16.

Tarek Zaki – *Monument X* című installációjában – gipsz- és betonöntött oszlopokat, talapzatokat, boltíveket, kupolákat, egy lépcsősort, valamint töredezett végtagokat rendez precíz leltárba, mintha éppen most fedezték volna fel őket, és a darabok türelmes rekonstrukcióra, illetve megfelelő múzeumi stílusú kiállításra várnának. A végletes dísztelenség a tárgyakat megfosztja konkrét identitásuktól és történelmüktől. A tér és annak berendezetlen, még nem megképződött térfogata, az ikonikus gesztusok – egy ló lábainak és egy kéznek a töredékében megnyilvánuló – állandósága, az alapvető geometriáig lecsupaszodott formák anyagisága az emlékezet mobilis, bizonytalan, könnyen pusztítható minőségét, végső soron az idő megfoghatatlan rejtélyét közvetítik. Ez az általános, az anyagból és formából érkező üzenet. De amikor a *Monument X* átkerül Kairóból Dubajba, egy nonprofit művészeti térből egy kereskedelmi művészeti vásárba, teljesen másfajta generatív történeteket indít el. Eltűnik a múzeumok és az ősi kultúra mauzóleumainak archaizáló közelsége. Dubajban a *Monument X* projekt olvasata más színezetet kap. A régmúlt emlékezetének és az emlékezet természetének vizsgálata helyett más szempont kerül a fókuszba: a nemzetállam halálát és a mai homályos, posztdemokratikus helyzetek kialakulását kommentálják a tizenkilencedik századi, lóháton ülő hősök mű-emlék fragmentjeire emlékeztető formák. A szokásos emlékműveken egy vezetőt – jellemzően férfit – öntött betonban vagy vésett kőben ábrázolnak. A kiállítás évszázadától függően a figura áll vagy lovon ül, karját és mutatoujját felfelé vagy előre nyújtja: a haladás útját jelezve, egy szebb jövőt ígérve. A Szaúd-Arábiában született, az iraki háború szürreális élményét ifjan megtapasztaló Tarek Zaki művészetének tehát konkrét politikai vonatkozásai is vannak. A szilárd, háromdimenziós tárgyak anyagi jelenléte azonban transzcendens síkokat is megnyit, különösen egy olyan időszakban, amikor sok, a történelmi szakadást feldolgozó művész kortárs jellemzően inkább az anyagtalan gesztusokat választja. Tarek Zaki alkotói megközelítésében a tárgy vagy szobor fizikai létezése *a jelen, a most* olyan megtestesülése, melynek asszociációs lehetőségei továbbterjednek a múltba, jelenre és jövőre. „Hatalmas szakadék tátong aközött, amit tudunk, és ami valójában történt. Ezt a szakadékot át kell hidalni, ezért mindannyiunknak megvan a saját verziója a történelemről. A *Monument X* lehetőséget ad a nézőnek, hogy megalkossa a saját verzióját az emlékműről, eljátssza a régészt, megoldja a kirakóst és összerakja a darabokat.”<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Kaelen Wilson-Goldie [2008]



44–45. kép: Anselm Kiefer – *The Seven Heavenly Palaces*, 2004; *Palazzo Ducale*, 2022

Anselm Kiefer emlékezetkonceptiójában a médium hasonlóképpen a meghatározatlanság állapotát veszi fel. A megkínzott felületek kerülnek minden olyan ikonikus ismertetőjegyet, amelyek a senkiföldjé helyé változtathatnák. „A nyers festésmód és a természetes anyagok meghatározhatatlan tájképet eredményeznek, amelyben egyetlen olyan elem sem található, ami a képi hagyomány értelmében ábrázolásra érdemes lenne.”<sup>112</sup> Tarek Zaki multipotens műtárgykollekciónak a kiállítás helyszínének megválasztása tölti fel irányított asszociációkkal, Kiefer pedig az őszanyagként kezelt festménybe karcol szövegidézetet vagy helyszínevet, s ezzel „nem a látottat, hanem a megtörténtet őrzi meg – nem mint látható képet, hanem mint fizikai tény.”<sup>113</sup> A II. világháború végnapjaiban született Anselm Kiefer a festék, tárgy és egyéb anyagok masszájából organikusan megépített, majd visszasebzett festményeit a (népirtó agresszor) lelkiismeret konkrét térformák nélküli tájképeivé teszi. A kollektív emlékezet és felelősség mementóiként szolgál természetes alapanyagul a napraforgó, a kalászos szalma, a gallyak: üszkös maradványokként a festéktest integráns organizmusai, amin a megdermedt forró ólom alkimista máza – a seb száradó pörkösödése. A homok, a föld, a hamu és a pernye: a pusztítás és az újrakezdés reményének közös szimbólumai. És ott vannak a tornyosuló vagy ledől betonfalak atavisztikus disztópiái: elfelejtett

<sup>112</sup> Wagner [2001] 91. o.

<sup>113</sup> Uo. 93. o.

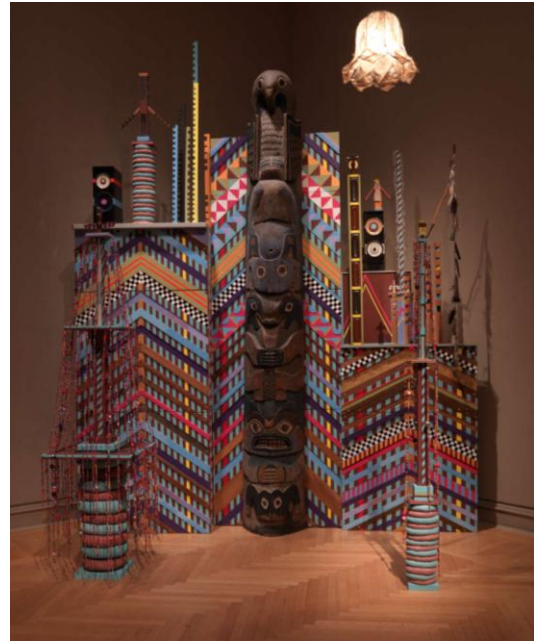
Bábel-tornyok. Kiefer jellemző tárgyhasználat a létra mint Jákob lajtorjája, a vastag festékrétegekbe ragadt ruhadarabok, cipők, könyvek, bevásárlókocsik, kaszák, Uboatok és repülőgépek bádognakettjei: a felejtés megengedhetetlenségének relikviái. Amikor a velencei dózsepalota egyik termének barokkfestményeit – köztük Tiziano képtáblákat – kilenczsed részig kitakaró Kiefer-festményinstallációval szembesültem, abban a különös, katartikus felismerésben volt részem, hogy ezek a képek nem pusztán festmények, sokkal inkább hártványok, makularétegek, amelyek üledékként rakódnak rá az alattuk lévő felületekre. Utalás lehet ez a kétféle kulturális közeg egymásra és egymásba feszülésére, a történelem rétegeire, de az idő pernyehatására is.

Az emberi faj kultúráinak közös kútjából hozni felszínre atavisztikus, ősi élményeket: olyan érvényes motiváció, amely túldimenzionált koncepcióvá építve, komoly félreértések forrása is lehet. Erre Hans Belting hívta fel a figyelmet egy 1989-es párizsi kiállítás kapcsán, melynek címe *Magiciens de la terre [A Föld mágusai]*. „Komolyan eltűnődhetünk, vajon milyen fontossági kapcsolat állhat fenn a minimalista Richard Long *Mud Circle [Sárgkör]* című műve és a yuendumi ausztrál benszülött törzs rituális alkotása között – a kiállításon e kettő egymás mellett volt látható. A szemlélő örömmel fedezhetett fel formális analógiákat, amelyek könnyen misztifikálhatók a történeti antropológia vagy az absztrakt formafelfogás segítségével. Ám az őszinte látogató kénytelen volt belátni, hogy Richard Longot ugyanolyan kevésbé lehet elválasztani a nyugati művészettörténettől, amennyire viszont a benszülötteket nem lehet odasorolni. [...] A benszülöttek esetében nemcsak a vélt analógia, hanem a valóságos kontraszt is csapdába csalta a látogatót, hiszen a benszülöttek immár a nyugati művészeti piac részére termelnek annak tudatában, hogy a Nyugat, túlságosan telődve saját termékeivel, megbecsüli a »benszülöttek művészetét«<sup>114</sup> Ez a kritika joggal merülhet fel bennünk a 2024-es Velencei Biennálé kurátori döntéseivel kapcsolatban is, amikor a dekolonizáció szellemében az individualista nyugati képzőművészet és a törzsi művészetek – mint önkifejező megnyilvánulási formák – kerülnek egy színpadra. Tagadhatatlanul elgondolkodtató volt az a többünk által is megtapasztalt *déjà vu* élmény, amelyet – a naiv őszinteséggel(?) megnyilatkozó, törzsi eredetű formanyelv láttán – némi csalódással éltünk meg. Sok munkát meghaladottnak láthatott a modern művészeteken pallérozó-dott szem, hiszen az avantgárd már a huszadik század elején integrálta az akkori gyar-

---

<sup>114</sup> Belting [1995] 102. o.

matokról származó, ezekhez a műalkotásokhoz kísértetiesen hasonló műtárgyakat. Akkor a Nyugat – történelmi, művészettörténeti és antropológiai gyökereivel szembesülve – felismerte önmagát bennük, innovált formáikkal és anyaghasználatukkal frissítve és újítva meg látásmódját és kifejezési eszköztárát. Ebben a kontextusban tehát különös fénytörésbe kerül a lassan változó törzsi kultúra és az exponenciális tempóban haladó kapitalista civilizáció egyazon esztétikai platformra helyezése.



46–47. kép: Jim Drain-installációk

Jim Drain esetében azonban éppen ennek a torzító jelenségnek a beemelése a művészi kifejezés eszköztárába az, ami fontossá teheti számunkra az eddigi életmű megemléztetését. Az amerikai multimédiaművész mexikói, kükladikus, afrikai vagy közel-keleti művészeti forrásokból kölcsönöz. Újrahasznosított szövetekből készült burjánzó, két- és háromdimenziós textilkollázsok élénk falfestményekkel, szobrokkal és bútorokkal működnek együtt nagyszabású projektjeiben. Jim Drain bozontos, absztrakt szobrai nyitott végű szimbólumok, amelyek varázsát a méret, a textúra, a különféle anyagok és a színek szinte sokkoló egymásrahatása, a neonok bátor használata adja. Drain a „fájdalmas izgalomra” törekszik. Mintha mélyen az alkotó tudatalattijából táplálkozva építenék önmagukat ezek az installációk, mintha a jungiánus közös tudatból származnának ezek a szinesztetikus alakzatok. Kézműves megközelítésű és dizájnalapú ellenkulturális attitűdöt képvisel, mikor a sámánok világát idéző vizualitást a pop- és op-art

látvánnyal egyesítő posztmodern spektakulumot képes minden direkt kulturális utalásról leválasztani.<sup>115</sup> Az anyaghulladékokból és házilag kötött holmikból nagyvonalúan és önfeledten építkező kiállítások ilyen abszurd sajtóközleményekkel propagálják magukat: „gender-bent amalgamism of bent tube steel and metal covered in a stylish frenzy of patterned fabrics, part Frank Stella and part parade float, part corporate sculpture and part strip club decoration”<sup>116</sup> (hajlított acélcső és fém genderalapú ötvözete mintás anyagok stílusos kavalkádjával borítva, részben Frank Stella és részben díszkocsi, részben vállalati szobrászat és részben sztriptízklub dekoráció).



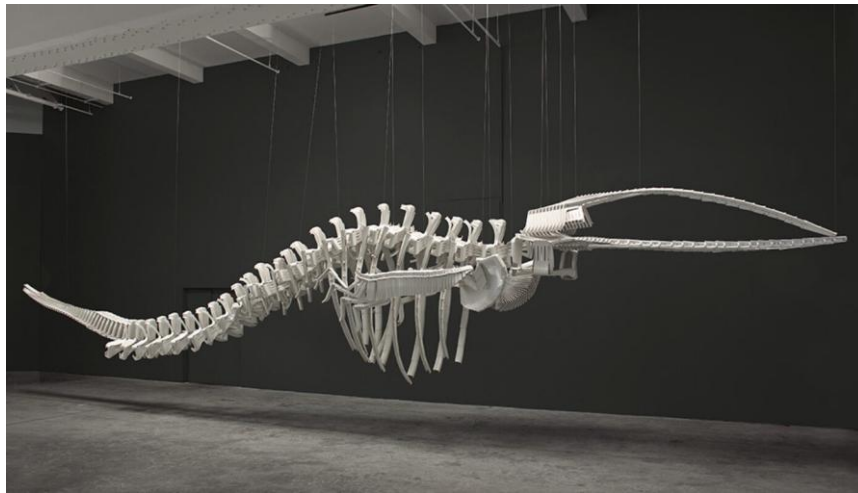
48-50. kép: Brian Jungen – – *Prototype for New Understanding*, 1999; Iglu; Hátizsákokból varrt totemoszlop

Meglátásom szerint, korunk – ebből a kaotikusan eklektikus világképből fakadó – problémáit és stíluskérdéseit járják körbe rendkívül izgalmas méltósággal, intelligenciával és eleganciával – az anyai ágon indián származású – Brian Jungen munkái. Jungen autentikussága, a nyugati művészetbe integrált indián szemlélete mind esztétikai, mind társadalomkritikai szempontból frappáns, csattanós válaszokkal szolgál. Jungen a *Prototypes for New Understanding* (1998–2005) című sorozatával vált nemzetközileg ismertté. Újrahasznosított Nike Air Jordan cipőkből készített indián maszk látszatát keltő műtárgyakat. Ezek első körben az őslakosok kultúrájának árucikké válásáról és kisajátításáról szólnak. Ugyanakkor direkt asszociációs láncok vezetnek a különböző

<sup>115</sup> Vitamin 3-D [2014] 102. o.

<sup>116</sup> <https://www.sightunseen.com/2010/12/jim-drain-artist/jimdrainsculpturefin2/> letöltve: 2025. 07. 08.

sporttermékek szabásmintáiból újragyártott maszkoktól – a sportfetisizista társadalmon keresztül – a fogyasztói igényeket gyermekek robotmunkájával kiszolgáló kizsákmányolásig. Jungen a Nike sportfetisizmusát veti össze a totemizmus szellemével, ezzel megteremti képzőművészeti programjának prototípusát. A globális kapitalizmus dizájnvezérelt világába lép, ahol a brandépítés lépcsőfokai, látványos megjelenési formái: a piros, kék, szürke, fehér és fekete Air Jordan cipők kombinációiból dekonstruált, majd hordható őslakos fejdísszé alakított darabok, a sporthátizsákokból épített totemoszlopok, a műanyag hulladéktároló edényekből készített teknőspáncél iglu is. Ez a márkaépítő attitűd azonban nem jár együtt az értékesítés gyakorlatával, inkább megmarad a képzőművészeti installáció keretein belül, és emellett magánszemélyek számára rituális kellékek készítésében nyilvánul meg. Mint alkotói praxis, azt az őslakos ősöktől átvett tárgykészítő metódust alkalmazza, amelyben jellemzően azt használták, ami kéznél volt, azzal dolgoztak, ami a közvetlen környezetükben fellelhető volt.<sup>117</sup>



51. kép: Brian Jungen – – *Cetology*, 2002. Vancouver Art Gallery

Ezt a vezérelvet a nyugati kultúrába illeszkedő őslakos indiánidentitás újraépítési törekvéseinek különös, ironikus analógiájaként is értelmezhetem, egy gazdag, majdnem teljesen eltiport kultúra rehabilitálási és újraélesztési gyakorlatának. Jungen egyik emblemikus alkotása, egy fehér, műanyag kertiszékekből konstruált bálnacsontváz – természettudományi és antropológiai múzeumok parafrázisaként – eszünkbe juttathatja az indián rezervátumokat is. De az állatősöktől származtatott ember bennszülött mítoszain keresztül a veszélyeztetett fajok, a diverzitás vesztes csökkenésének globális problémái

<sup>117</sup> Regan [2019]

is a metafora értelmezési mezőjébe kerülhet, nem beszélve a műanyagról mint kőolaj-származékról, amelynek révén ez a bálna a régmúlt élet ősi lényének szellemét hordozza műanyag csontjaiban.<sup>118</sup> A természettel összhangban élni tudó szellem öröksége szólal meg a kortárs képzőművészet nyelvén.



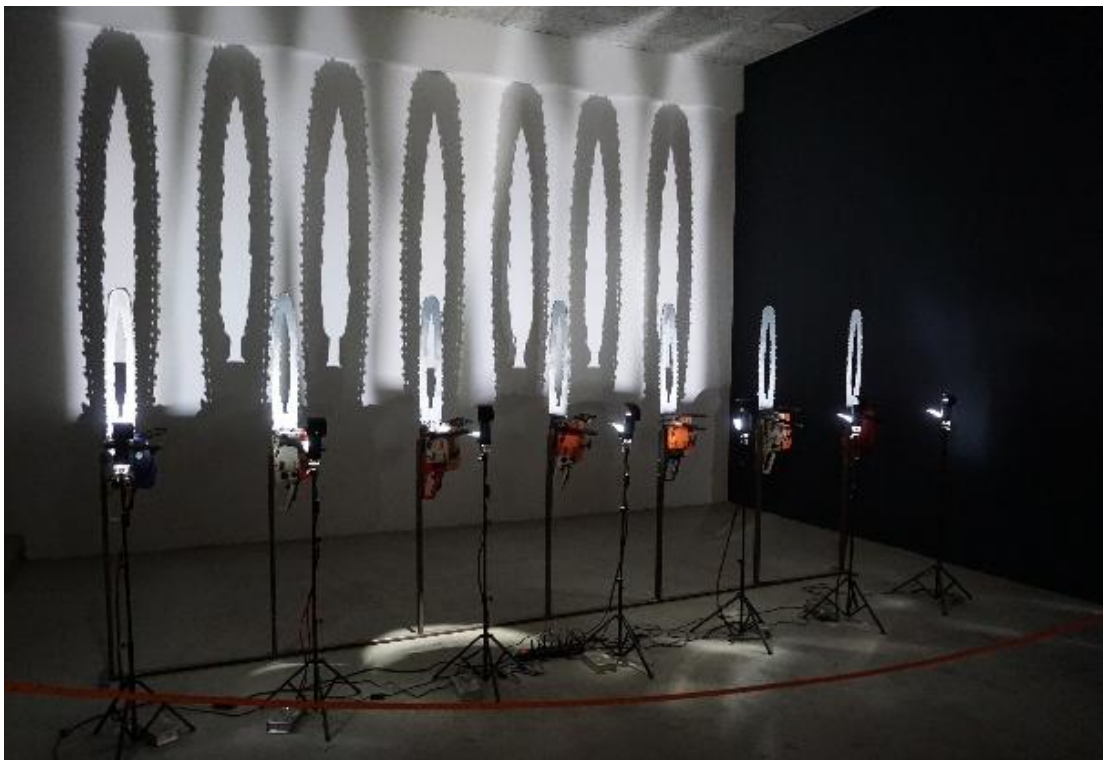
52–54. kép: Samu Géza – Szarvasteknő; Fonott tölcser; Kerekas angyal

A legutóbbi időkig a mi régióinkban is közvetlenül megtapasztalható volt az a paraszti életforma, amely – a maga földnek és égnek kiszolgáltatott létállapotában – szintén ősi emlékezetet tartott meg a népi hagyományokból. A tárgyformálás mélyen természetközeli funkcionalitását is meghatározta ez az organikus viszonyrendszer. Samu Géza életművében ez a sámánisztikus elemekkel kevert keresztény mitológia dolgozik, és a sajátosan középkelet-európai vizualitás teknőbe vájt nyelvén szólal meg. A művész olykor ready made elemként emel be a népi tárgykultúrából használati eszközöket, olykor ő maga készíti el azokat, hogy szimbolikus formákká, történetekké egészítve valljon panteizmusáról. Ez a szemlélet a hagyományos-organikus kézművességet beépíti a képzőművészet formanyelvébe, és az archaikus tárgymegmunkálást egy természetközeli világkép kifejező eszközeként fogja fel. Számomra ez a fajta alkotói attitűd erős fogódzó kulturális identitásom kereséséhez és műtárgyat létrehozó ambícióimhoz.

Ennek a kulturális általajnak az erózióját éli Bukta Imre „mezőgazdasági művésze”. Az előregedő, vegetáló falu – Mezőszemere – nemcsak otthont ad a képzőművésznek, de szellemi, tárgyi és alapanyag munícióval is ellátja alkotói képzeletét. Számptalan

<sup>118</sup> Vitamin-D [2014] 166. o.

oldalon, számos szempontból lehetne elemezni a hatalmas életművet, én azonban csak az anyag mágikus anyanyelvére utalnék. Egy darab hungarocell a pohár meleg tej kézenfekvő, mindennapos egyszerűségével – intarziaként – simul bele a deszkalapra festett csendéletbe. Gyufaszálak, kukoricaszemek, csempedarabok éppoly szervesen épülnek bele a színharmóniáktól gazdag tónusú képek atmoszférájába, ahogyan a nejlonszatyros öreg szomszéd biciklizik bele a falu – traktorgumis, pingált gipszkrisztusos, könyvkupacgátás, belvízpocsolyás – utcáiba: a legnagyobb természetességgel. Érzem a savanyú bor szagát a penésznyirkos vályogszobákban, amelyek cigifüsttől sárga csipkefüggönyeinek nehézkes, áporodott árnyékában a szocialista folklór gyufaszál makettecskéi – munkanélküli – dolgos kezek alkotómunkáját dicsérik, miközben hallok a csendbe beszűrődő fűkaszák izgága, Forma 1-es zsviváját. Melankolikus nosztalgiával fűt a kérdés: hova tűntek ifjúkorom jegenyefasorai, melyek gyermeki énem animista fantáziáiban a viharos szelek gerjesztői voltak? Perforált láncfűrészek árnyjátékai egy galéria falán.



55. kép: Bukta Imre – *Műveljük kertjeinket!* Godot Galéria, 2023

### 3.4. A „műveleti lánc” mint szakrális rituálé

„A »formaképzésre irányuló viselkedés paleontológiája« [...] abban összegződik, hogy rekonstruálni próbáljuk a láncolatot, amely az egymáshoz ütés erőszakosságát [...] a ritmus feltalálásával, azt pedig a »figuratív nyelv« megszületésével összeköti.”<sup>119</sup>  
(Georges Didi-Huberman)

A paleontológia, paleoantropológia fejlődésére nagy hatást gyakorló francia régész, André Leroi-Gourhan által bevezetett *műveleti lánc* fogalmának Georges Didi-Huberman által a képzőművészetre alkalmazott megközelítése hasznos lehet, ha az anyaghasználatban rejlő tudatos és tudattalan kifejezési szándékokat igyekszem értelmezni.

Annak ellenére, hogy nincsenek ellenőrizhető lehetőségeink arra, hogy az őskori barlangrajzok jelentésrétegeit fölfejtjük, annyit bizonyára gondolhatunk, hogy funkcióik között szerepelhetett az adott közösség hiedelemrendszerének vagy valamilyen beavatási szertartásának, sámánygyakorlatának prezentálása, esetleg a természetfeletti erőkkel való kapcsolatfelvétel. Amikor például – 1994-ben – nyolc évvel Leroi-Gourhan halála után fölfedezték a Chauvet-barlangot<sup>120</sup>, olyan ősi vizuális kifejezési eszköztárral lett az ember emlékezete gazdagabb, amely tárgyi bizonyítékként járult hozzá ahhoz, hogy egyre nyilvánvalóbbá váljon: Leroi-Gourhan paradigmaváltó megközelítése<sup>121</sup> helyesnek bizonyult – ma már elavult az a modernista gőg diktálta fejlődéseméleti nézet, amely a „primitív” művészet és a művészettörténettel leírt eredmények között lineáris *fejlődési* sort tételez. Korunk technokrata önhittsége nem indokolt, elég, ha csak a pattintott kőkultúrák elképesztő technológiai fegyelmeztségére, hulladékmentes hatékonyságára, kifinomultságára, szerveztségére és az adott környezeti viszonyokra adott adaptív válaszok rugalmasságára<sup>122</sup> vetünk egy pillantást. És itt jöhet a képbe az alkotófolyamatok gyakorlatának és azok értelmezésének stratégiájaként a „műveleti lánc” fogalma. Annál is inkább, mert egyre megalapozottabb a gyanú, hogy a különböző földrajzi adottságokhoz alkalmazkodó kőkultúrákban a kovakő pattintásának egymástól eltérő célú és technikájú variánsai, a kitermelés és felhasználás logisztikája, illetve az így elkészült eszközök alkalmazási módszerei – mint például a bőrmegmunkálás különböző fázisai<sup>123</sup> – olyan ok-okozati összefüggések

<sup>119</sup> Didi-Huberman [2008] 31. o.

<sup>120</sup> [https://bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet\\_cave\\_paintings.php](https://bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_paintings.php) letöltve: 2025. 07. 31.

<sup>121</sup> Leroi-Gourhan [1964]

<sup>122</sup> Wragg Skyes [2021] 117–144. o.

<sup>123</sup> Uo.

megtapasztalásait eredményezhette, amely a gondolkodás képességének emberi léptékeihez kézenfogva vezethette el fajunkat.<sup>124</sup>

Értelmezésem szerint a képzőművészet alkalmazta *műveleti lánc*<sup>125</sup> működési mechanizmusa is meghaladja a technológiai sorrend szikár algoritmusát, akár az alkotó, akár a befogadó irányából foglalkozunk a kérdéssel. Olyan kultúrateremtő metódusok szerepelnek benne, mint tradíció és innováció, közösség és egyén, anyag mint médium és forma mint a civilizáció aktuálisan funkcionális alakzata. És ez a civilizációs alakzat – mint az emberi faj jellegzetes megnyilvánulása – visszarepíthet minket akár 3-400 ezer évvel korábbra is, hidat építve a neandervölgyi ember – tízezer évek alatt kifejlesztett és tökélyre vitt – kovakőpattintó eljárásai<sup>126</sup>, az egyiptomi piramisok mérnöki és munkaszervezési paradoxonjai vagy az ortodox ikonok szakrális rétegrendje és a 21. század öntörvényű technológiai receptjeit kikísérletező képzőművész individuumok között. A mai egyre fejlettebb régészeti, genetikai kutatások igazolják, hogy már az őskőkor eszközeinek készítésekor is ugyanazon szellemi, spirituális és fizikai, fiziológiai energiák áramlottak, amelyek – meggyőződésem szerint – mindmáig az egyén tudattalanjából táplálkozó alkotófolyamatok lendítő kerekei.

Úgy gondolom: mivel a közösségi lényé, és ezzel szakrális élményeket megélt emberré válás útja az anyag megmunkálásán keresztül vezetett, és számos alkotófolyamat esetében a *műveleti lánc* ennek a spirituális útnak az egyéni bejárását jelenti, ezért ez az attitűd szakrális cselekedetté válik. Szekularizált kultúránkban különös fénytörést

<sup>124</sup> Wragg Skyes [2021] 144. o. „Azáltal, hogy egyre jobban szétválasztották, hol és mikor készítették, használták, és élesítették újra a tárgyakat, tevékenységük és elméjük átnyúlt téren és időn. A hosszabb tevékenységek és mozgások bővített memóriát és tervezési folyamatokat jelentenek. A középső paleolitikummal tanúi vagyunk [...] azon elmék érlelődésének, amelyek képesek voltak a jövőbe látni, és napokkal vagy akár évszakkal előre elképzelni, hogy mi fog történni.”

<sup>125</sup> Didi-Huberman [2008] 29. o. „A műveleti lánc fogalma nem pusztán arra szolgál, hogy a technikai tevékenységet a környezettel való sokrétű együttműködésként mutassa be, amely rengeteg tényezőt bizonyosan hoz egymással kapcsolatba: az anyagok fizikai és kémiai minőségeit, kibányászásuk és feldolgozásuk feltételeit, ad hoc eszközök előállítását, a munkamegosztást és a »műhely« fogalmát, a kivitelezés során fellépő egyedi körülményeket, az eljárások továbbadását és átalakulásait stb. Egészen kifinomult, szigorú módszeressége, pontossága és meglepetésre való képessége révén [...] a műveleti lánc fogalma döntő fontosságú elméleti pozícióba helyezhető: egyrészt hozzáférést enged a technikai összetettségéhez azoknak a tárgyaknak, amelyeket gyakran kezdetlegesnek tekintettek, mivel nagyon régiiek voltak; másrészt hozzáférést enged nemcsak a technika archeológiájához, hanem magának az antropomorfizálásnak az archeológiájához is.”

<sup>126</sup> Wragg Skyes [2021] 163-164. o. „a dolgok olyan módon formálják az elméket, amely messze túlmutat az egyénen vagy akár a nemzedékeken: egész fajokat alakíthat át. [...] Mivel különböző helyeket és időket összekötő anyagokból készültek, ezek az összetett eszközök páratlan módon tudtak erős mnemotechnikai faktorként működni, kitágítva az emlékezet és a képzelet világát.”

kaphat ez a jelenség, ezért a mű lényegi jelentésrétegeként is fölfoghatjuk, tehát vizsgálata olyan műértelmezési keretként szolgálhat, amellyel érdemes foglalkozni.

Jó példaként szolgálhat erre Gaál József grafikai és szobrász tevékenysége, amelyben fölsejlik számunkra egy archaikus ösztönökből táplálkozó gondolkodási és kifejezési forma. Ennek különböző aspektusait a teoretikus képzőművész számos írásában és előadásában részletezte már. Én azonban most a saját befogadói szubjektumom felől



56–58. kép: Gaál József – *Grotta anthropos*

közelítek, mert egy művésztelepi munka során szerencsém volt belepillantani munkájának egy szeletébe, ahol a képzőművésznek a sajátos eszközépítő attitűdjével találkozhattam. Ugyanakkor ez a saját tapasztalataimra és megérzéseimre hagyatkozó műértelmezés egyfajta válasz is a képzőművésznek arra a – néha jogos – panaszára, hogy munkáit vajon látja-e, aki nézi, vagy inkább a korábbi – és/vagy a korábbiakból táplálkozó – új írásbeli elemzésekre támaszkodva a biztonságot választja. Tehát a saját tapasztalat és a belőle megképződött saját élmény a következő: az alkotó a birtokába jutott nagy mennyiségű, különböző színű zsírkrétát – nyersanyagként kezelve azokat – úgy olvasztotta össze, hogy az így létrejött tömböt egy nyéllal ellátva hozzon létre – szinte a sámánok vagy a cro-magnoni ember varázslókellékeit idéző – primitív munkaeszközt. Emlékeimben ez az öklömnyi zsíros massa, melynek markolat felőli részét rongy takarta, hogy egy fanyélhez kendermazzal szorosan hozzá lehessen bándzsolni, már a maga – nyomhagyó feladatával felszentelt – önvalójában műtárggyá válik. A linóleumdúcok ebben a műveleti láncban az ősi-gyermeki egyszerűségű frottázstechnika alapjaként funkcionálnak. A papír teste a frottázsdúcok és a zsírkrétabunkó között kapja meg mediális szerepét, a pecsételő eszköz teste így közvetlenül

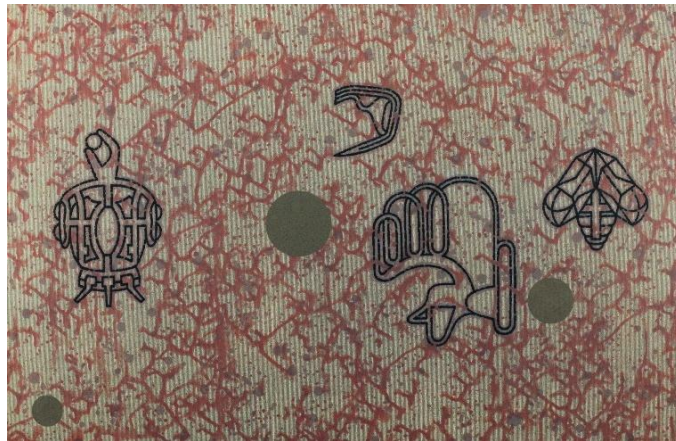
kerül a papírra és ezzel egyfajta ősi varázslat révén válik képpé. Számomra ezzel az atavisztikus stemplivel ily módon készült grafikák *anthropos* figurái az alkotás rituális folyamatának szakrális természetét is illusztrálják. A kőkori ember – később civilizációkat felépítő – nyomhagyási ösztönének máig élő erejéről adnak bizonyítást. Rendkívül izgalmasnak tartom bepillantani ebbe a sok tízezer éves kútba, melynek mélyéről egy *hominida* pillant rám vissza.



59–60. kép: Gaál József – Grotta anthropos

Amíg az előbbieken a nyersanyag feldolgozásának módszere a végeredményben áttételesen, azaz színes grafika formájában jelenik meg, addig a *Grotta anthropos* című kiállítás bőrfelületén közvetlenül olvasható az expresszív anyaghasználat és -építés logikai rendje. Saját alkotói gyakorlatom anyagközpontú, mágikus, animisztikus áhítatát projektálok most ezekre az elemi energiát sugárzó lényekre. A Képzőművészeti Egyetem Fríz-termében kiállított tizenkét torzó az archaikus perszónarétegek szorosán kapaszkodó maszkjaiból épül gúzsba feszített arcokká. A már említett *hominidák* néznek rám faragott vagy uszadékfából épített szögdrök mélységéből, fagolyók düllednek rám vakhittel. Íriszén keresztül felpeckelt szem bámul rémülten vagy sárhályogba fulladt tekintettel. A nyelv hol kanálként faragott, hol iszaposan csillogó hordalékfa dagadója, hol egy lószerszám vaskampójából formát nyert, csonkolt nyelvgyök. A belülről kifelé feszülő formákat abroncsként szorítja le az elkínzottan hullámozó-vonagló bőrszajak akár több rétege, melyek sűrű szegecseléssel feszülnek rá sámfa koponyáikra. Az elöregedett, megrepedezett bőrszajak arcizmokká, egy – talán még a grundok idejéből

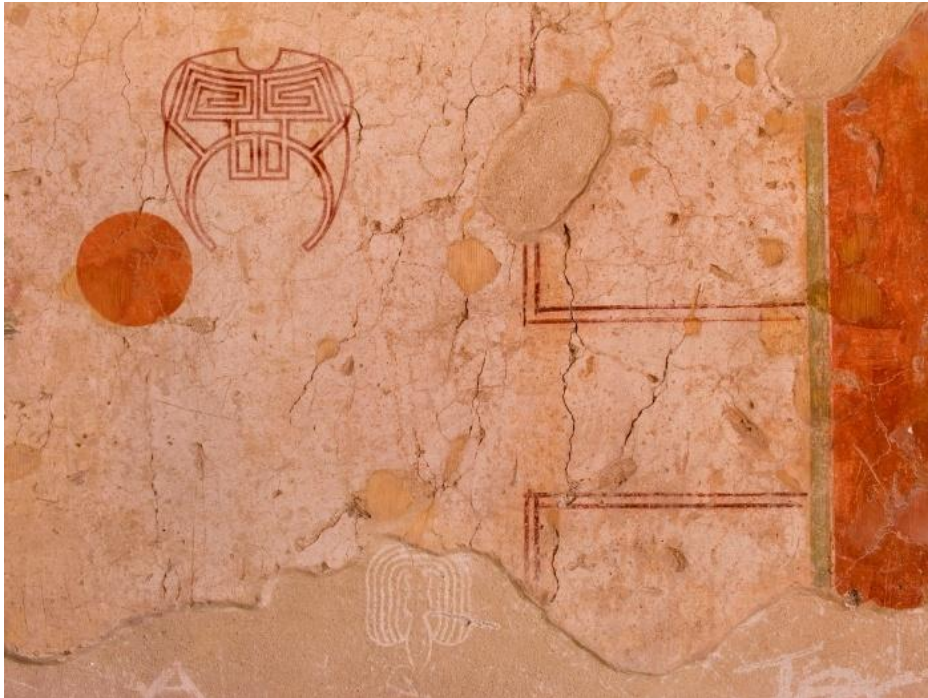
származó – futball-labda ráncos fejbőrré lényegül. Valami iszapos alkímia zablavasat, fát, bőrt és cérnát homogén öröklétté alakít át, csak néhol pattan le egy-két körömnymáz, amely alól feltüzesedik a bőr eredeti színe. Szinte a csontjaimban érzem az inkvizítori szigort, amely a mélyben dúló indulatokat féken tartani igyekszik. Ezek a koponyák kétféle logikával készülnek: vagy a fa tömör tömbjéből kifaragva, kivájva; vagy a Duna partján gyűjtött hordalékfából megépítve. A szimmetrikus és aszimmetrikus arcépítő logika a másik rendező elv, amely mentén két csoportra oszthatnánk ezeket a groteszk formákat. Ugyanakkor az egész életművet jellemző, feltűnően monomán, rögeszmésnek is mondható, makacs formarend mögött – mely nem mentes a fetisizáló hajlamok kiélésének vállaltan brutális és makacsul önismétlő öntörvényűségétől sem – az ősember által pattintott kövek rituális gyakorlatát vélem fölfedezni. Ebben a megközelítésben minden egyes műtárgy az előzőnek a felelevenítése, amelyben a forma nem fejlődik, nem változik, hanem létezik, és ezt a létezést a korábbi létformák igazolják vissza. És még egy, számomra katartikus ráismerés: a falra akasztott – háromszoros arcméretű – maszkok mint domború nyergek sejtetnek meg valamit a hámat egykor magukon elviselni kényszerülő lovak (vagy inkább kentaurok, faunok?) hevült testű ösztönizalmából.



61. kép: Kótai Tamás – Izzó ösvények

Kótai Tamás képzőművészeti tevékenységében szintén szép példáját látom a *művelti lánc* spirituális megközelítésének. „Kótai Tamás képi világának forrásvidéke egy sohasem volt, mégis elevenen bennünk élő archaikus szimbólum- és motívumkincs. Nem értjük, de érezzük. Erős vágyat ébresztenek bennünk a képek, hogy titkos jeleként értelmezzük a motívumokat, melyeket a művész gondosan, nagy precizitással

rajzol meg.”<sup>127</sup> Az első pillantásra esetlegesnek tűnő, mégis megingathatatlanul kiegyensúlyozott kompozíciók és a jelek morfológiája azonban csak az üzenet egyik felét adják: a sajátos mitológia jelformái ugyanis szinte belerágnak magukat a hangsúlyos grafikai háttér efemer foltrendszerébe. Amíg a jelek formái variabilitásukban is végtelen, ugyanakkor következetes vizuális abc-t sejtetnek, addig ezek hordozói más-más felületépítő logika mentén rendeződnek különálló sorozatokba. Amíg a jelformák gondosan tökélyre fejlesztett arányai és esztétikai rendszere az örökérvényű ideák megjelenítésének igényével szólnak, addig az erodált, roncsolt felületek az eszméket megalakító emberek és civilizációik mulandóságára figyelmeztetnek. Ezek a kontrasztok feszítik univerzálissá az üzenetet.

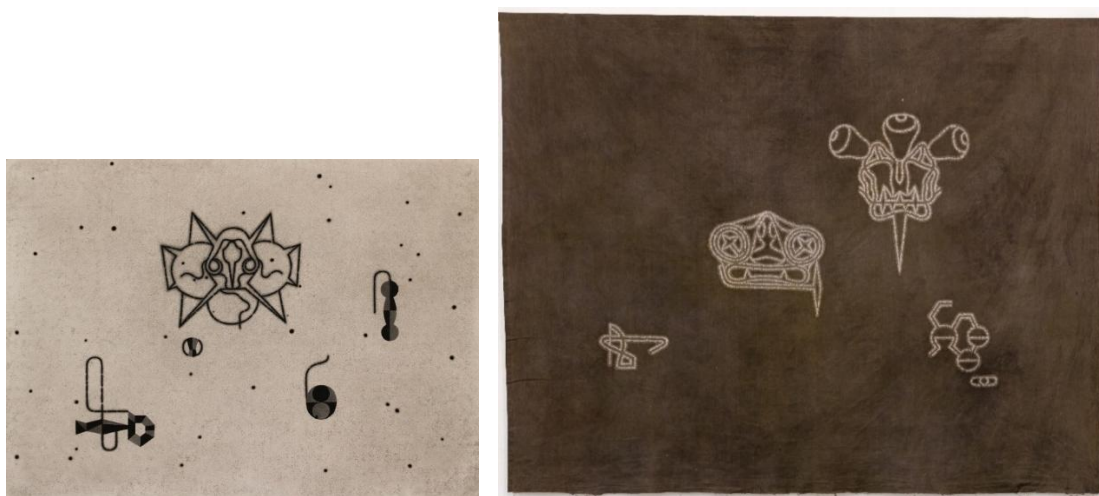


62. kép: Kótai Tamás – Ostia remix 1

Közös kiállítások, művésztelepi munkák és baráti beszélgetések során körvonalazódott számomra Kótai ösztönös ideológiája, amelyben a jelhordozó felületek tökéletesen mesterségesként való érzékelhetősége és mégis természetesnek ható megformálása kiemelten fontos. Az alkotó számára csak így lényegülhetnek az erodált textúrák médiummá, a kép testévé. Ikonépítő magatartásnak vélem ezt az ambíciót, amely a spirituális-szakrális érték megjelenítéséhez az anyagnak az embertől független minőségét kívánja modellezni, ezzel teremtve metafizikai síkot. És itt érdemes visszautalni

<sup>127</sup> Nagy T. [2015]

Pavel Florenszkij gondolataira, aki az ikon táblájának szakrális szempontból helyes előkészítési logikáját az anyaghasználat irányából is részletesen elemzi. „A felület természete lényegesen meghatározza az ecsetvonás jellegét és a kép faktúráját is. Az így kialakult faktúra és a festékfelület szerkezete révén viszont a műalkotás alapsíkjának felülete maga válik láthatóvá, sőt, nem csupán láthatóvá válik; de *így* még erőteljesebben mutatkozik meg [...]; s ha helyesen, a stílus funkcióinak megfelelően történt az anyag megválasztása, akkor [az alkotó] a mű felületében önnön szellemi alkatát, tulajdon metafizikai stílusát pillanthatja meg.”<sup>128</sup>



63–64. kép: Kótai Tamás – Fekete neon I; Szövettan I

Úgy vélem, hogy Kótai is valami hasonló intuíció mentén ragaszkodik saját művelési láncainak konzekvens, kompromisszumot nem tűrő kidolgozásához. Grafikus szemlélete azonban abban is megnyilvánul, hogy ő a „műalkotás alapsíkját” nem az általa médiumként választott konkrét anyagból hozza létre, hanem annak imitációjából. Lehet ez az imitálandó textúra egy rozsdamarta vaslemez, málló vakolat, ázott tapéta vagy roncsolt deszkalap, sőt csiszolt kő is, de szigorúan a papírra, vászonra, textilre vetett illúzióként testesülve jelhordozóvá. Ugyanakkor a kortárs grafikusművész individuuum innováló ambíciója is teret kap, hiszen a valós, efemer felületek reprodukálása nem a kanonizált grafikai eljárások eszközkészletével történik. Láttam az alkotót az útszéli murva durva kavicságyán deszkával szánkózni, vagy viasszal pötyögtetni, máskor szénnel bevont papírt géppel lukacsosra visszacsiszolni, hogy a kívánt felületi hatást elérje. Egy kikerülhetetlen szabály azonban mindig be van tartva: legalább három – vizuális minőségében – egyenértékű felületnek létre kell jönnie, mert a csakis grafikai

<sup>128</sup> Florenszkij [1972] 68–69. o.

sorozatban értelmezendő üzenet hordozóiként így működhetnek. Ebben az intencióban – vagyis az újabb és újabb műveleti láncok rituáléjának kidolgozását feladatul vállaló képépítésben – látom a művek valódi lényegét: a transzcendens híd megalkotásának a legmélyebb alkotói inspirációkból fakadó igényét. Nagyon izgalmas számomra az a többrétegű metamorfózis, amely ezekben a műveleti sorokban érvényesül: a kézzelfogható anyaggal megküzdő ember azt vizuális jellé, egy másik anyag képévé formálja. Így nyer értelmet az anyag mint szubsztancia. Emellett, fizikális értelemben a papír vagy a vászon funkcionál médiumként, de szellemi értelemben az ábrázolt anyag válik hordozó felületté, tehát az üzenet a médium fogalmát ebben a kettős minőségben értelmezve hozza létre az ábrázolósík metafizikáját. Egyfajta intuitív és spirituális szükségszerűségként definiálja és hitelesíti önmagát ez – az anyagszerűséget modellező akciókban, gondosan kikísérletezett technikai eljárásokban is kifejeződő – munkamódszer. Az újabb és újabb háttérfelület-sorozatok megképzésével szerzett belső tapasztalatok révén a magánmitológia gondosan érlelt motívumai, bár konkrét, egyezményeken alapuló jelentést nem hordoznak, ezen az úton – a művész elvárásai szerint – mégis örökérvényű jelekké lényegülhetnek át.

#### 4. Az antropológiától az evolúciós-kognitív kultúratudományig

„Ez a kis elmélet kísérleti jellegű, és bármikor figyelmen kívül hagyható. Félredobtak már számos ehhez hasonlót. A teóriák nem örökérvényűek. Elfelegett könyvrétegek sokaságát hozták létre ezek a meghaladott elméletek.”<sup>129</sup> (Robert Smithson)

Az előző fejezetekben a művek bemutatásával és összehasonlításával azt igyekeztem elemezni, hogy sokszor a történet és a médium viszonyrendszerének eltérő megközelítési módjában kereshetünk markáns, az esztétikai üzenet lényegiségét érintő alkotói stratégiákat. A *műveleti lánc* fogalmával pedig arra próbáltam rávilágítani, mennyire fontos lehetett az anyag és annak megmunkálása az őskori gondolkodás fejlődésében, ami – az évezredek átívelő kognitív folytonosság révén – a mai ember tudattalanjából is hasonló atavisztikus kifejezési attitűdöt hozhat a felszínre. Most pedig a történet mint archaikus előkép hatásmechanizmusát törekszem illusztrálni az anyagválasztás tükrében, és a korábban már tárgyalt *Spiral Jetty* példáján keresztül vizsgálom azt, hogy milyen kulturális és – végsősoron – biológiai-antropológiai tényezők határozhatják

<sup>129</sup> <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson> letöltve: 2021. 06. 05.

meg az alkotónak és a befogadónak a műalkotáshoz fűződő viszonyát. Ezek a kognitív jelenségek ugyanis alapjaiban határozhatják meg a tárgyak, anyagok és a bennük manifesztálódó szimbólumok iránti misztikus vonzódásunkat.

Mint azt korábban már részletesebben taglaltam: az idő által „nemesre” koptatott történelmi emlékanyagunk – az ősök funkcionális és vizuális szándékaitól függetlenedő kulturális minőségeivel – erősen befolyásolja jelenkori esztétikai értékítéletünket. Egyrészt. Másrészt globalizálódó korunkban az eredeti, kisebb-nagyobb közösségeket összetartó speciális kódok megkoptak, ezért – mint valami permafroszt – az emberi faj közös genetikai, antropológiai altalaja kerül egyre inkább a felszínre. Így egyre nagyobb teret kaphatnak azok a kulturális jelenségek, üzenetek, amelyeket az egyén – egyetemes emberi emlékezeténél fogva – szűkebb kulturális háttérétől függetlenül megérthet. A hagyományokba beágyazott életterétől megfosztott egyén ugyanezekből az okokból kap – vitatható értékű – lehetőséget arra, hogy magának próbálja meg egy független mítoszvilágot létrehozni. Tárgyakat és élményeket gyűjt, és köztük sok – az emberiség közös emlékezetéből származó – archetípusos bálványt és történetet is felhasznál identitásának építésére. Ezzel a stratégiával szeretné megérteni és hitelesíteni saját létezését. Sejtésem szerint a képzőművészetekben a különböző materiák felhasználásának demokratizálódása és az anyagválasztás mint elsődleges üzenetközvetítő funkció mögött is ez a jelenség biztosítja a tolóerőt.

Ezeket az elképzeléseimet – a korábban már többször idézett – Csányi Vilmos hiedelem-elmélete is megalapozni látszik, amely szerint az ember evolúciós szempontból úgy különül el a többi élőlénytől, mint „hiedelmeket készítő állat. [...] az ember természetes közösségeire jellemző tulajdonság, hogy közös hiedelmeik alakulnak ki, és csak az lehet a közösség tagja, aki elfogadja ezeket, legalábbis a többségüket. [...] ha tisztában vagyunk a hiedelmek természetével, keletkezésükkel, működésükkel, akkor szinte minden emberi jelenséghez kapunk valamiféle kulcsot. [...] Ugyanakkor az ember valódi természetét csak akkor érthetjük meg, ha tisztában vagyunk azzal, hogy csak annyit fogunk fel a valóságból, amennyit a hiedelmeink közvetítenek. [...] Az ember a nyelv segítségével gondolatokat, hiedelmeket kommunikál, és ezek a saját tapasztalatainál nagyságrendekkel bővebb forrásként szolgálnak a világról szerzhető ismereteknek, mivel tartalmazzák a közösség, sőt az ősök hiedelmekben kifejezett tapasztalatait

is. Ezzel a képességünkkel hódítottuk meg a bolygót, és lehet, hogy ennek a képességnek a negatív hatásai miatt fogunk majd tönkremenni.”<sup>130</sup>

Ezt a civilizációs jelenséget látványos illusztrálhatja Robert Smithson – a korábbiakban már tanulmányozott – ikonikus land art munkája, a *Spiral Jetty*. Mivel Smithson a *Spiral Jetty* leírásaiban az ember antropológiai gyökereire hivatkozik, ezért a mű korábban megkezdett elemzését most a spirálforma ősi, kőkori jelentésrétegének vizsgálatával folytatom, kiterjesztve az értelmezés körét a kultúra evolúcióval magyarázható szempontjai felé is. Ehhez először *Zolnay Vilmos: A művészetek eredete* című könyvét hívom segítségül. A példák igen széles spektrumából építkező érvrendszer a spirálforma eredetét is feltérképezte. „A gomoly minta, mindennemű spirális, meander, szvasztika és kígyószimbólum őse [...] mintegy tizenöt-húsz-harmincezer éve indult világhódító útjára. Feltehetőleg a gomolygó párát, az utolsó leheletet, a kiáradó lelket ábrázolta. [...] Nincs kor és nincsen tája a földnek, s talán népe sincs, melynél ne találkoznánk ezzel a különös gomolyrajzzal. [...] csigavonalak, összefonódó spirálisok, meanderek az egyes műveltségek hajnalán kizárólag kultikus tárgyakat, elsősorban a halotti szertartásokkal, illetve az őssé válással, a megistenüléssel kapcsolatosakat: sírköveket, lélekköveket, urnákat, maszkokat, idoloikat, hatalmi jelvényeket.”<sup>131</sup> Az az érzésem, hogy az általam kiemelt szavak igen sokatmondóan rímelnék a nagy volumenű land art projektek formai megoldásaira, köztük a *Spiral Jetty* koncepciójára is, akár a móló, akár a tó utóéletére gondolunk.

Emellett Zolnay egy másik lényegi kérdésre is rávilágít a spirálformával kapcsolatban. Számos régészeti és néprajzi lelettel alátámasztva bizonyítja, hogy egy konkrét természethű kép – jelen esetben a gomolygó pára – „lényegül át szimbólummá, majd redukálódik jellé: lelket jelentő gomolymintává [...] egyszerű spirálissá. Még később ez a jel – ismét hasonlósági alapon – megtestesül, állat- vagy növényalakot ölt magára. [...] Ez a megtestesült lélekábrázolás azután egy más korban és más társadalmi környezetben ismét jelképes jellé redukálódhat. [...] olykor puszta díszítménnyé [...] Eredeti tartalmából [...] még így is megőriz annyit, hogy egy kedvező [...] történelmi-társadalmi pillanatban új – és egyben ősrégi – alakot öltson magára [demonstrálva azt, hogy] igazán csak a puszta forma állandó és lényeges”<sup>132</sup>. Gondolatmenetében Zolnay

<sup>130</sup> Csányi [2015] 15–31. o.

<sup>131</sup> Zolnay [1983] 162. és 164–165. o.

<sup>132</sup> Uo. 192–193. o.

„valamiféle örökletes emlékezetnek”<sup>133</sup> véli a hasonló jeltartalmak újra és újra felszínre bukkanását. Ezzel megsejt egy olyan kulturális és mentális mechanizmust is, amelyre analógiaként a génöröklődést hozza példának, de ezt elvetve végül a kultúra nyílt és rejtett folytonosságával<sup>134</sup> magyarázza a tárgyalt jelenségeket.

De térjünk vissza az öröklődés hasonlatához, és a Zolnay kötetének születése után nem sokkal megjelent *Richard Dawkins: Az önző gén* című könyvének magyar fordításához, melynek záró fejezetében egy új elmélet megalapozásának lehetünk tanúi. Darwin elméletét továbbfejlesztve, az evolúciós biológiával foglalkozó etológus az öröklődés folyamatában nem a fajokat, hanem a géneket, génkomplexeket tekinti a szelekció alapegységének. Az evolúciós folyamatok logikáját általánosabb értelmezési mezőben is vizsgálva pedig, elég ha rendelkezésünkre állnak valamilyen formában replikálódásra alkalmas alapegységek. Így Dawkins szerint az emberi faj mentális tulajdonságai is megteremthetik azokat a bizonyos körülményeket, amelyek meglétével beindulhat egy nem biológiai jellegű evolúció, amelynek megnyilvánulási formája a legkülönbözőbb kultúrák kifejlődése és folytonos változása. Ebben a megközelítésben a „kulturális átadás analóg a genetikai átadással, amennyiben bizonyos fajta evolúcióit idézhet elő”.<sup>135</sup> Dawkins a gének információörző- és átadó szerepének mintájára a kulturális átadás egységét mémnek kereszteli, és ezzel leteszi a *mémelmélet* alapkövét. Modellje szerint „a mémek úgy terjednek a memkészletben, hogy agyból agyba költöznek egy olyan folyamat révén, melyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk. [...] Ha egy gondolatnak sikere van, azt mondhatjuk, hogy agyról agyra terjedve elszaporodik”.<sup>136</sup> Ebben az elméleti rendszerben az „utánzás tág értelemben véve a mémek replikációjának módja. [...] egyes mémek sikeresebbek a memkészletben, mint mások. Ez a természetes szelekciónak felel meg”.<sup>137</sup>

Ebben az elméleti kontextusban a kultúrákon átívelő, gazdag asszociációs bázisú spirálforma igen sikeres memként is értelmezhető, amely a *Spiral Yetty* esetében hatalmas méretű jelként és a halott vízzel való katartikus találkozásának eredményeként fejti ki elementáris hatását. Hasonló módon memekként is azonosíthatjuk az anyagba kódolt üzenetek archaikus visszhangjait, azaz olyan kulturális emlékreplikánsokként, amelyek

<sup>133</sup> Zolnay [1983] 195. o.

<sup>134</sup> Uo. 195–199. o.

<sup>135</sup> Dawkins [1986] 204. o.

<sup>136</sup> Uo. 208. o.

<sup>137</sup> Uo. 209–210. o.

egy-egy kortárs műtárgy révén atavisztikus ösztönöket mozgathatnak meg az arra nyitott befogadóban. A kérdés az, hogy éppen milyen „mémkészlet”, vagy – más szavakkal élve – milyen általános érvényű *asszociációs lánc* működik akkor, amikor egy képzőművészeti alkotás hatást gyakorol az olykor jelentősen eltérő kulturális környezetből érkező nézőkre. De itt vissza lehet csatolni a korábban már tárgyalt, és az anyaghasználatot, tárgymegformálást magába foglaló *műveleti lánc* fogalmához is, hiszen gyakran tapasztalhatjuk azt a műértelmező kíváncsiságot, amely a műtárgyi kontextusnak éppen erre az aspektusára irányul, s amely ugyan maximálisan kultúrafüggő kérdés, mégis minden kultúrában alapvető jelentőséggel bír, tehát fontos információk forrása lehet akár a műélvezet globális terében is.

Azt hiszem, eltérő hiedelmeink ellenére azzal mindnyájan egyetérthetünk, hogy egy műalkotás nem pusztán az alkotó tudatosan megfogalmazott üzeneteit hordozza, hanem a kultúra és a mélylélektan további rétegeit is. Az illusztrációként tárgyalt *land art* alkotás művészettörténeti helyét és jelentését, illetve értelmezési lehetőségeit olyan kognitív tényezők is befolyásolják, amelyek működését Zolnay a kultúra nyílt és rejtett folytonosságával, Csányi a hiedelemstruktúrák működési mechanizmusával értelmezi, Dawkins pedig a mémek evolúciójával magyarázza. Ezek az elméletek azonban számos ponton homályos fogalmakkal élnek, ezért az evolúciós-kognitív kultúratudomány nagyon friss kutatási területét is szeretném vázlatosan bemutatni ahhoz, hogy további támpontokat találjunk az alkotások anyagiségében rejlő zsigeri tapasztalatok hatásmechanizmusának megértéséhez.

Úgy vélem, hogy az anyag által felszabadítható képzőművészeti üzenet vizsgálatakor azért lehet érdekes, sőt releváns gesztus a biológiai és kulturális evolúcióval foglalkozó tudományterületek tárgyalása is, mert mára a műalkotás lehetséges befogadó tere világméretűvé vált, ennek megfelelően az értelmezési keretek sem korlátozódnak egy-egy helyi közösség kulturális gyökerei által behatárolt terjedelemre. Ez azonban *nem* jelenti azt, hogy az egyén ma már szinte korlátlan hozzáférése mindazon információkhoz, amelyekkel az emberi faj egésze bír, elegendő ahhoz, hogy egy olyan mű befogadása során katarzist lehessen megélni, amely adott esetben egy másik földrészen, más éghajlaton, más vallási-történelmi-kulturális közegben született meg. Saját meg tapasztalásaim alapján is állíthatom, hogy egy intenzív szellemi, lelki – akár testi

jelekben is megnyilvánuló – megrendülést átérezni olyan élményinterferenciát feltételez, amelyhez elengedhetetlen a befogadott információval rezonáló saját érzelmi-fizikai tapasztalat is, amely viszont az egyén saját idejére és helyére korlátozódik. Ha ez így van, akkor a globális térben való, kultúrafüggetlen és mégis sikeres találkozásnak egy mélyebb kogníció szintjén kell megtörténnie, amely akár fajunk antropológiai sajátágaiban is gyökerezhet. Itt azonban óvakodnék a kollektív tudattalan és az archetípusok fogalmát bevonni a vizsgálódásba, mert az könnyen tévútra vezethetne pszichológiailag megalapozatlan ismereteim okán. Utalnék itt inkább arra az utóbbi évtizedekben körvonalazódó új tudományos megközelítésre, amely „figyelmét a kulturális magatartásformák biológiai alapjaira összpontosítja. [...] A biológiai kultúratudomány arra a cáfolhatatlan megfigyelésre építi következtetéseit, hogy léteznek egyetemes kulturális – például olyan, ma művészeknek nevezett – magatartásformák, mint történetmondás, verselés, hangszeres zene, ének vagy képi ábrázolás, amelyek kultúrától függetlenül minden népcsoportnál megtalálhatók, így háttérükben nyilvánvalóan valamiféle antropológiai állandók rejlenek. [...] azok a kognitív algoritmusok, amelyek ezeket a tevékenységeket lehetővé és megjelenésüket szükségszerűvé teszik, minden ember biológiai apparátusának részei.”<sup>138</sup> Ez a szemlélet összeköt eddig külön tárgyalt tudományterületeket, így a biológia, pszichológia és antropológia eredményeit, vizsgálati módszereit közös keretrendszerben alkalmazza. „Ma, mondhatjuk, konszenzus uralkodik a biológiai és kulturális evolúció viszonyának korábban még komoly csatározásokhoz vezető kérdésében: a kulturális átadás, bár bizonyos mértékig mára önálló életet élő folyamat, mégsem teljesen független a biológiai öröklődéstől. [...] az egyre magasabb rendű élőlények mind több olyan »nyitott programmal« is rendelkeznek, amelyek érzékenyek a környezeti hatásokra, és teret adnak a változatos környezeti hatásokra adott válasz kialakítására és tárolására. [...] A »nyitott genetikai programok« elmélete kapu a kulturális evolúció magyarázata felé. [...] a biológiai és a kulturális evolúció egyetlen koevolúciós rendszerben értelmezendő, hiszen amellett, hogy az ember biológiai adottságai meghatározók a kultúra fejlődésének tekintetében, az ember által alakított (kulturális) környezet is visszahat a szelekcióra, azaz arra, mely gének részesülnek előnyben.”<sup>139</sup> A korábban vázolt Dawkins-féle gén-mém analógiának

---

<sup>138</sup> Horváth [2014] 9.o.

<sup>139</sup> Uo. 12. o.

problematicus pontja a hiányzó pszichológiai tényező, amelynek hatásmechanizmusát több kutató által modellezte ebben a hatókörben. Olyan kulcsfogalmakkal operálnak, mint *kulturális variáns* vagy *kulturális változó*, amellyel az evolúció alapegységét jelölik, a szelektációs folyamatokra pedig a *torzított információátadás* fogalmát alkalmazzák. A biológus Peter Richerson és az antropológus Robert Boyd elméletének „egyik alapköve az a tézis, hogy evolvált [azaz fokozatosan, lépésenként kifejlődött] pszichológiánk messzemenőig meghatározza azt, hogyan tanulunk és hogyan gondolkodunk, ezáltal pedig azokat a hiteinket és attitűdjeinket is, amelyek elterjedtek és fennmaradtak. Míg Dawkins mémmodelje nem tudott magyarázatot adni arra, mi okozza bizonyos kulturális egységek nagyobb vonzerejét (magasabb szelektációs rátáját), mint másokét, addig Richerson és Boyd – akik számára a kulturális változó egy-egy meggyőződés, elképzelés vagy érték – komoly szerepet tulajdonítanak a pszichológiai tényezőnek a szelektációs folyamatban.”<sup>140</sup>

További izgalmas felismerések várhatók a biológiai-kulturális evolúció kutatásában a nyelvfejlődés, sőt az evolúciós esztétika területén is. „Cosmides és Tooby az »esztétika« fogalmát nem pusztán a mai értelemben művészetinek nevezett tevékenységekkel kapcsolatban használja, hanem kiterjeszti minden olyan cselekvésmódra, melyre belső motivációt érzünk, mégpedig azért, mert a cselekvés kivitelezése fejleszti kognitív rendszerünket. Esztétikai preferenciarendszerünk felelős szerintük azért, hogy a figyelmünket olyan jelenségekre irányítjuk, illetve olyan cselekvésekre érzünk motivációt, amelyek fejlesztő hatással vannak elménknek.”<sup>141</sup> A kultúrák alakulásának formáit és dinamikáit ugyanakkor alapjaiban határozhatja meg az, hogy az „információk tárolásának a tárgyiasulás folytán médiumokra van szüksége, amelyek az információt rendszerezik és stabil formát kölcsönöznek neki”.<sup>142</sup> Karl Eibl *Animal poeta. Építőkövek a biológiai kultúra és irodalomtudományhoz. Tárgyasítás* című tanulmányában ugyan a nyelvi formációk evolúciójával foglalkozik, de idézett gondolatainak analógiájaként a valóban testet öltött tárgykultúrákra is asszociálhatunk, hiszen ezek minden egyes darabja gazdag tárháza azoknak a kulturális információknak, amelyek az adott civilizációt jellemzik. „Mindaz, amit a raktárak – könyvek, rajzok, mások tudása stb. [és ezt tovább

---

<sup>140</sup> Horváth [2014] 15. o.

<sup>141</sup> Uo. 19–20. o.

<sup>142</sup> Eibl [2004] 51. o.

gondolva a tárgyak] – tartalmaznak, levált az egyénekről és azok individuális cselekvéseiről, vagyis tárgyiasult tudás.”<sup>143</sup> A tanulmány itt szemelvényezett további idézetei is a nyelvre vonatkoznak, de jó közelítéssel alkalmazhatjuk ezeket az anyagban testet öltő tárgyak üzenetét értelmező modellként is. Ezt támasztja alá Csányi Vilmos is, amikor így ír: a „tárgy megmunkálása során ugyanolyan rekonstrukciót végez az ember, mint amikor beszél. [...] A tárgyak új konstrukciója és funkcionális kapcsolata létrehoz egy mesterséges világot, amely éppen úgy modellje a környezetnek, mint a nyelvi konstrukciók. A nyelvészek és a kultúrantropológusok feltételezik, hogy a nyelvhasználat és a tárgyhasználat között egyfajta hasonlóság, »izomorfia« van [...], és ez az emberi agy rekonstrukciós képességére vezethető vissza.”<sup>144</sup> „A beszélt nyelv meghatározza a világképet. [De] gondolkodásunkat már »megelőzően« valami nem kognitív határozza meg a szociális helyzeten, a különböző érdekeken, a biológiai adottságokon, az agy fiziológiáján stb. keresztül. [...] Egy kultúra »jelentéseinek saját szövésű hálóját« felfoghatjuk úgy is, mint a tárgyiasulások hálóját, a kultúrák különbségeire pedig a tárgyiasulások rendszereinek különbségeként is tekinthetünk. Magától értetődik, hogy ezek a tárgyiasulások visszahatnak a tapasztalás módjaira, elvárásokat alkotnak, előzetes struktúrákat, amelyek nélkülözhetetlenek, ha nem akarunk elsüllyedni a benyomások káoszában.”<sup>145</sup>

Amikor tehát egy műtárgyat szemlélünk, befogadó megközelítésünket alapjaiban fogja irányítani érzelmeink-gondolkodásunk nyelvi determináltsága és kulturális közegünkben szocializálódott tárgy-preferenciáink – egyrésztől. Másrésztől viszont az anyagi világ és annak percepciója függetlenebbnek tűnik ezektől a kulturális kötetektől, hiszen anyagisága révén az univerzális fizikai törvényekhez alkalmazkodik, ily módon az anyag üzenete könnyebben célba érhet két, egymástól nagyon különböző kultúrából-civilizációból érkező individuum esetén is. Ezzel az elképzeléssel összhangba hozhatóak azok a legújabb kutatások is, amelyek az ábrázoló művészet evolúciós esztétikájával foglalkoznak, s amelyek arról számolnak be, hogy fajspecifikus – tehát kultúrafüggetlen – tulajdonságunk a kiszámíthatatlan természetben általánosító szelektivitással letapogatni a külvilági ingereket. Ez a hasznos redukáló érzékelés és infor-

---

<sup>143</sup> Eibl [2004] 74. o.

<sup>144</sup> Csányi [2015] 215. o.

<sup>145</sup> Eibl [2004] 75–76. o.

mációfeldolgozás pedig olyan „mechanizmus, amelyet általában a művészetnek tulajdonítunk”<sup>146</sup>. Sejtésem szerint ezek az emberi faj minden tagjánál általános érvényrel bíró kognitív tulajdonságok olyan mozgatóerővel bírnak, amelyek a globalizálódó 20–21. században – számolva a helyi kulturális fűkek kopásaival és ennek révén az ember univerzális faji jellemzőinek előtérbe lépésével – alapvető jelentőségre tehetek/tehetnek szert a képzőművészet anyagközpontú önkifejezési formáinak alakulásában is.

## 5. A művészet mint egyszemélyes közösségek kommunikációja

„...ma már nehezen tudjuk a társadalom testét szerves egésznek látni. Különválasztható struktúrák együttesének érzékeljük, mint amilyenek a protézisekből összeállított, tetszés szerint módosítható emberi testek.”<sup>147</sup> (Nicolas Bourriaud)

Biológiai és kulturális evolúciónk jelenleg tapasztalható pillanatképében a nyugati civilizáció olyan pontra érkezett, ahol a kultúra jelenségeit messzemenőig meghatározza az atomizálódott, tehát egyszemélyes közösségek kialakulása. „A populációnövekedés olyannyira összenyomta a természetes csoportok akcióterét, hogy azok létszáma egyetlen személyre, az autonómnak deklarált, »szabad« polgárra redukálódott, aki a megegyezési technikákat alkalmazva igyekszik csoportjának, azaz saját magának a lehető legjobb pozíciót biztosítani a hasonlóan egyszemélyes közösségek versengésében. [... Ezzel szemben] az emberi evolúció a közösségi élet irányába fejlődött, éppen az autonóm megnyilvánulásokat igyekezett visszaszorítani, és a bekövetkezett genetikai változások a csoporthoz tartozás érzését tették a legfontosabbá. A közösségek felbomlása nem valamiféle sohasem volt autonómiát tett lehetővé, hanem a közösségképző tulajdonságok visszacsatolásával az egyetlen személyből álló, de közösségként viselkedő individuumot hozta létre.”<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Sütterlin [2014] 198–214. o. „annak ellenére, hogy az összes optikai illúzió és az emberi észlelés egyéb elemei az objektív vagy fizikai környezettel szembeállítva szubjektív jelenségeknek tekinthetők, az összes emberi populáció és kultúra számára egyformán értékes funkciót látnak el. [...] ezen ítéleteink között nincsenek intra – és interperszonális vagy kultúrák közötti különbségek, tehát hasznosak az emberi faj minden egyes tagja számára, ezért fajspecifikus adaptációnak nevezhetjük őket. [...] Összességében elmondható, hogy világszerte ugyanez tapasztalható a különböző kultúrákban. [...] az emberséma, ahogy a legtöbb őskori lelet is alátámasztja, független és konvergens folyamat univerzális művészi kódjaként alakult ki.”

<sup>147</sup> Bourriaud [2003] 48. o.

<sup>148</sup> Csányi [2024] 247. o.

Úgy vélem, hogy a mai önkifejező művészet néhány – elsöre ambivalensnek tűnő – jelenségét is megközelíthetjük a közösségként viselkedő individuum irányából. Számos olyan installáció- és szoborépítő gyakorlattal szembesülhetünk manapság, amelyek zavarba ejtő módon érzékeltetik azokat a problémákat, amelyek a képzőművészet eszközkészletében is megnyilvánulnak. Az a jelenség már jóideje megfigyelhető, hogy galériák kortárs műtárgyakat hoznak párbeszédhelyzetbe a művészettörténet korábbi darabjaival, sőt műemlékeivel, és fordítva is egyre gyakrabban fordul ez elő. A kontextusteremtésnek számos más kombinációja is létezik, ahol például a törzsi művészetek vagy a népművészet kerül a kortárs darabokkal partnerhelyzetbe. Az ökotudatos képzőművészeti megközelítések is kitermeltek bizonyos tudományos laborgyakorlatokra emlékeztető formai megoldásokat. És egyre elterjedtebbé válik az a gondolkodási attitűd, amelyben a kortárs műalkotás mellett megjelenő tájékoztató jellegű szöveges információk, videók, egyéb szemléltető eszközök egyenrangú elemei az összbenyomásnak. Azok a mediális eszközök, amelyek korábban csak múzeumi ismeretterjesztő médiumként funkcionáltak, most az installációk szerves részévé válnak, gyakran az esztétikai üzenet gerincét adják, azaz a magyarázó, verbalizált narratíva közvetlen formában is bevonul az önkifejezés eszköztárába. Ezzel – meglátásom szerint – a galéria, a múzeum, a színház, az opera, a tudományos kutatóintézetek vagy a szociális intézmények, sőt akár a diszkó funkciói fonódnak egymásba úgy, hogy gyakran maga az interdiszciplinaritás válik meghatározó mediális elemmé és elsődleges üzenetté. Ebben a megközelítésben pedig föllazulhatnak az autentikus anyagválasztás megfontolásaiiban fontos szerepet kapó, a formaalakítást irányító alapelvek is, hiszen a kultúra különböző területei merőben más igények és kommunikációs szabályok szerint közlik gondolataikat, és most ezek a területek egymásba folynak át egy-egy installáción belül is, megnehezítve ezzel értékítéleteink esztétikai megközelítéseit.

Eddig úgy tűnt számomra, hogy a mai képzőművészetnek ez a műfaji hibridizációja pusztán olyan szerepjáték, amelynek segítségével kifejezhető világunk bonyolult rétegződése. Csányi Vilmos elmélete viszont arra is rávilágíthat, hogy minden egyes képzőművész önkifejező szándékában egy-egy személyes világkép csoportidentitásának megnyilvánulása keresendő. A valódi közösségekben: „1. Az ember szívesen végez közös akciókat közösségének tagjaival. 2. Könnyen alakít ki közös hiedelmeket a közösségen belül. 3. Tevékenyen részt vesz a közös konstrukciókban, legyenek azok

szociális, nyelvi, absztrakt vagy éppen tárgy jellegű konstrukciók. 4. Ha egy közösség tagja gyakorolhatja a fenti tevékenységeket, megjelenik a közösség iránti hűség, amely az egyéni érdekek a közösségi érdek mögé sorolásában fejeződik ki.”<sup>149</sup> Ebből a perspektívából nézve: az installációk ismeretterjesztő, tájékoztató eleme az alkotó és befogadó – mára már egymástól eltérő – individuális kultúrái között építi újra és újra kommunikációs csatornát, akár műalkotásonként ismertetve a szabályokat. Ennek a módszernek az alkalmazása pedig az archaikus közösségek közötti egyezkedő magatartásból származhat. Az egyszemélyes magánmitológia megfeleltethető a korábbi közösségek hiedelemrendszereinek, a tudatalattiból érkező tapasztalatok a transzcendensnek. A közös tevékenység az öngyógyító, flow-ban kiteljesedő játékokban is megnyilvánulhat, míg a közös konstrukciók építésének igénye például a *műveleti lánc* rituáléjában, vagy a megismerés eszközeként különböző innovációkban is formát ölthet. A csoporthűség ősi ösztöne pedig: talán éppen az önhitelesítő törekvésekben, vagy a normaközvetítő, környezettudatos attitűdökben érhető tetten.



65. kép: Egyiptomi pavilon, 58. Velencei Biennálé

Ezekből a szempontokból különösen tanulságosak voltak számomra a legutóbbi három Velencei Biennálén látottak. Ebben az egyénekre szakadozó társadalmi szövetben kell értelmeznünk azt a jelenséget, hogy a művészek „elutasítják a kiállítás akadémikus formáit, és a bemutatás színhelyét az együttlakás terének fogják fel, nyitott színtérnek, valahol félúton a díszlet, a filmstúdió és a dokumentációs terem között”.<sup>150</sup> Így már nem olyan egyértelmű, hogy megkérdőjelezhetem-e az anyagválasztás képzőművészeti

<sup>149</sup> Csányi [2015] 76. o.

<sup>150</sup> Bourriaud [2003] 46. o.

minőségének érvényességét az 58. Velencei Biennálé egyiptomi pavilonjában állva, csak azért, mert a múltat idéző szfinxtestek papírmásé anyagai – véleményem szerint – csupán színházi dekorációként látják el materializáló szerepüket, s így a szfinxfejek helyére beépített videók kortárs üzenete sem képez már elég feszesen hiteles kontrasztot. Számomra azonban gyengíti az üzenet erejét, ha nemes anyagúnak álcázott kvázifelületek nem átlényegítő, nem mágikus helyettesítő és nem is parafrázáló minőségükben, hanem pusztán a díszletező reprezentáció szándékával jönnek létre. A művész és a művészetközvetítő szerepkörei csúsznak itt egymásba. Az alkotási folyamatban az anyaggal való bensőséges, szakrális kapcsolat kérdőjeleződik így meg, a hétköznapi és transzcendens létállapot közötti veszélyes magasfeszültség – piramisokba és szarkofágok anyagába tömörödő – katarzisa helyett csupán a galvánelem nyelvbizsergető borzongása marad.

Az 58. és 59. Velencei Biennálé közötti feltűnő szemléleti különbséget is abban tapasztaltam meg elsősorban, hogy a korábbi seregszemlén kiábrándítóan sok olyan díszletszerű megoldással találkoztam, ahol az anyag nem vállalta fel önmagát, inkább egyfajta *mintha természetű* megjelenítéssel szolgálta az ideát. Ugyanakkor az imitáló eljárások alkalmazásából származó vizuális üzenet és a tartalmi mondanivaló között ébredő feszültségek sem képezték részét az anyaghasználati koncepcióknak, így maradt a pusztán szemléltető eszköz funkciója. Az önkifejező képzőművészet és az illusztráló alkalmazott művészet zavarba ejtő összemosódási tendenciáját véltem felfedezni ebben a jelenségben. Ezzel szemben a következő biennálén már éppen az anyagszerűség való, élményépítő hatásai váltak meghatározóvá. Mintha a globális fenyegetettség témája, a várható katasztrófák narratívája némi fáziskéséssel érett volna hússá és vérré a képzőművészekben és palettájukon is. Mintha a paradigmaváltásokra kényszerítő problémák képzőművészetté materializálódása a 2022-es biennálé installációiban már markánsabban nyilvánult volna meg.

Persze mindig van néhány határos kivétel. Lásd például a 2019-es biennálén Sun Yuan és Peng Yu, kínai képzőművész páros művért lapátoló, tánclépések random programjától tétova, robot munkagépét, melynek ergonómikus teste a ráfröcskölődő és ráalvadó sötétvörös folyadéktól atavisztikus lényvé rozsdásodva végül – pár évvel később,

egy másik kiállítási helyszínen<sup>151</sup> – végleg leállt. Vagy ott állt a lengyel pavilonban egy



66. kép: Sun Yuan és Peng Yu – *Can't Help Myself*



67. kép: Lengyel pavilon, 58. Velencei Biennálé

kifordított-kibelezett magánrepülőgép, felszínre hozva az elektromos vezetékek köteg-szövedékét, amely a technológia véres skalpjaként borította be a hideg meztelenségében élőlényé metaforizálódó fémtestet. A közvetlen politikai áthallásokon messze túllépő installáció – a maga ambivalens testiségében – olyan spirituális kérdéseket feszeget, amelyek a határfelület számos – politikai-történelmi, gazdasági-társadalmi-szociális vetületének, életnek és halálnak – metaforájaként értelmezhetők és *érzékkelhetők*.



68. kép: Cseh pavilon, 60. Velencei Biennálé, 2024



69. kép: Anish Kapoor, 2022

A 60. Velencei Biennálé cseh pavilonjának „boncterme” már közel sem bírt ilyen elementáris erővel. Itt ismét díszletező megoldások tompították el az ötvenes évek szocialista állatkertjének zsiráfáldozatáról megemlékező nekrológ erejét. A feldarabolt zsiráftest textilekből, műanyag vízvezetékcsövekből, ad hoc szigetelőanyagokból hevenyészett építménye hiába töltött be egyfajta tanösvény szerepet, számomra az orga-

<sup>151</sup> Hampsink [2022]

nikusabb anyaghasználat lehetőségeivel következetesen nem élő megoldás nem érlelődött igazán zsigeri üzenetté: az installáció nem vált egy perverz élménypark dögevő látványosságává. Ellenpéldaként hozhatnám Anish Kapoor vászonra applikált zsigereinek szilikonreliefjeit. Nála a tökéletes hússzerűség illúziója konfrontálódik azzal, hogy itt-ott kiütköznek a hordozó vászon nyersen hagyott darabkái vagy a belső szervekként zsírosan fénylő, duzzadó nejlonszakok kettős – imitáló és imitált – tulajdonságai. Így meglátásom szerint a formaépítő mesterség tettenérése – a maga bíbelődő hentes perverziójával – olyan üzeneteket is hordoz, amelyek jócskán túlmutatnak az imitáció síkján. Egyrészt tovább dinamizálják az anyagtranszformáció üzenetének energiáit, másrészt magáról a képzőművészetről és annak – illetve az embernek – a transzcendenciához fűződő ambivalens viszonyáról is vallanak. A cseh pavilonban azonban a formaépítés kifinomult precizitása és barkácsoló, keresetlen nagyvonalúsága között bizonytalankodó alkotói gesztusok a – galériák műtőszobáiban világra hozandó – bálvány- vagy ikonerejű műtárgyi minőséget nem szükték meg, helyette csupán a játszóházak szemléltetőeszközeinek tartalmi-formai nívóján prezentált információátadással találkoztam.



70–72. kép: Német pavilon, 58–60. Velencei Biennálé

Az utóbbi három biennálé német pavilonjának anyaghasználati megoldásaiban is hasonló dinamikákat véltem felfedezni. Mindhárom koncepció ugyanúgy, különböző mediális elemek és műfajok találkozásából építette fel mondanivalóját – az egyik a jelent, a másik a múltat, a harmadik a jövőt megidézve, s mindhárman társadalmi-gazdasági kataklizmákról beszélve –, viszont más és más szemlélettel viszonyultak az anyagság kérdéseikhez. Közülük az elsőben a díszletező logika működött: az épület terebe befeszülő hatalmas fal betongátat *imitált*, előtte pár *kőszikla-utánzattal*. Számomra lehangoló volt az a felismerés, hogy az itt megjelenített „anyagi valóság” a menekültválsággal foglalkozó hanginstalláció üzenetének vizuális színpadi kellékeként funkcionált csupán. A következő biennálén homlokegyenest az ellenkező történt:

a pavilon épületének falai, padlózata került megbontásra, itt – a maga természetes valóságában – az épület mint régész által feltárt médium, egyfajta szenttelen esztétikával beszélt az egykori náci átépítésekről, amely történet így a tiszta anyag nyelvének katarikus erejével szólt: ez már nem hatott illusztrációként. A legutóbbi alkalommal pedig – sokakkal egyetértésben – az volt az érzésem, hogy sikerült a különböző mediális műfajok együttműködésével olyan organikus élményt létrehozni, amelyben a díszletező és a maguk lényegi természetét is feltáró effektek együttes alkalmazása multidiszciplináris szimfóniává érlelte a hatásos, fölösleges magyarázkodástól mentesen fölfejtető üzenet megformálódását. Egyrészt az egymástól térben elválasztott tárgy- és videóinstallációk az egész pavilont uraló zene által szinkronizálódtak, másrészt a többféle érzékszervre ható installációegyüttes tárgyi és videóelemei kölcsönösen és konzekvens logikával reagáltak egymásra. Minden anyagválasztás és technikai megoldás részét képezte az adott installációk üzenetének, amely installációk aztán különböző tartalmi és formai rímek összehangolt ritmusával teremtették meg egymás között is az összhangot. A *valós* és *művi* elemek kényes egyensúlyban, izgalmas arányban és következetes formaalakító fegyelemmel vegyültek egymással. A Földről menekülő, az emberi kultúra rezervátumát kimenekítő úrhajó tárgyi valósága a maga műanyag makettvalóságában jelent meg, amely makettvalóság a pavilon fő terét uraló videóban is visszaköszönt. Egyrészt az úrjelenetek modellezett virtualitásában, másrészt az erdőjelenetek színpadias, teuton-germán drámát idéző megkomponáltságában, méltóságteljes pátozában és a hangsúlyosan stúdió jellegű megvilágításaiban. A központi teremben fölépített, csigalépcsős toronyobjektum emeletein valódi berendezési tárgyakból összeállított szobabelsők – vastagon mesterséges por alatt, mesterségesen generált porszagba merülve – a maguk díszletvalóságát kiemelve fokozták fel az otthagytasság érzését. S miközben a lakótorony tetején – két, padlóra helyezett képernyőn – egy ott-hon maradt öregember ásott magának sírgödröt, a pavilon plafonjára vetített videó már a mélyűr virtualitásába vezetett. Az ablakon véletlenül kipillantva – ugyanakkor – a korábban már megtekintett francia pavilon hatalmas kültéri videóképernyőjéről egy süllyedő világ sajátosan hedonikus, frivol dekadenciája köszönt vissza. Ironikusnak, metaforikusnak és emblematikusnak éreztem ezt a szinkronicitást, ahogy a nyugati civilizáció két meghatározó nemzeti kultúrája a maga vérmérséklete szerint énekl

hattyúdalát egy olyan biennálé keretei között, ahol a kurátorok dekolonizációs narratívái – nézetem szerint – aránytalanul uralták el a képzőművészeti diskurzust.



73. kép: Francia pavilon, 60. Velencei Biennálé

Számos nézőpontból lehetne megközelíteni ennek a kuratori narratívának a megjelenési formáit is: a lokális és globális értékek konfliktusaiból származó kérdések irányából; a csoportlekiismeret és az önkifejezés dilemmáinak irányából; az egyén és a kisebb-nagyobb közösségek identitásproblémáival foglalkozó kérdések irányából; sőt az önkifejező professzionális és amatőr művészet, a népművészetek és a törzsi művészetek összemérhetőségének perspektívájából is. Beláthatatlanul messzire vezető, a nyugati művészetfelfogás önkifejezési paradigmáit alapjaiban megrázó kérdések ezek, amelyeknek szimbolikus és emblematikus megnyilvánulásaként itt most csak egy példát hoznék: az üvegyöngyöt.



74. kép: USA-pavilon, 60. Velencei Biennálé

Az üveggyöngy – mint alapanyag, sőt több képzőművészeti koncepciónak domináns és deklarált alakítója – a 60. Velencei Biennálé központi kiállítótereinek és nemzeti pavilonjainak egy részét úgy hódította meg, mint annak idején a Velencei Köztársasághoz tartozó muránói üvegmanufaktúrákból származó csecsebecse a gyarmatok világát. Akkor aranyat, fűszereket, földeket, királyságokat szerzett a hódítóknak ez a tonnaszámra termelhető anyag, amely a benszülöttek számára egzotikus kincsnek bizonyult. Beépült civilizációjukba, magaskultúrájuk, törzsi és állami művészetük egyik alapanyaga lett. Most visszatért az óhazába, s ezzel – számtalan gazdasági, társadalmi, szociális, filozófiai és művészetelméleti kérdést nyitva meg – egy kör bezárulni látszik.

## 6. Hétköznapi anyagok, archaikus történetek

„... a művészet nem bizonyos egyének érzelmkifejezése vagy létbizonyítása, [...] hanem valamely alakítóerőnek érvényes eredményekre törő, azokat megvalósító és objektíváló küzdelme egy megformálendő anyaggal.”<sup>152</sup> (Erwin Panofsky)

A szituacionista Guy Debord, Asger Jorn és Gil Wolman már az ötvenes évek végén – *reciprok ready made* alkalmazásaként megalkotva a kiforgatás fogalmát – felmérni és felszámolni kívánják a kiüresedő látszatalapú világot,<sup>153</sup> miközben egy olyan korszak születésére reagálnak, amely mára felcseperedett, és globális méreteivel az egész általunk ismert világ jövőjét bekebelezheti. A már létező tárgyak és alkotások kiforgatásának metódusát megörököltük, „de a művészek már nem azért fordulnak hozzá, hogy »a műalkotást megfosszák értékétől«, hanem azért, hogy hasznosítsák. Ahogy hajdan a szürrealisták is felhasználták a dadaista technikákat, de konstruktív célokra, a mai művészet is dolgozik szituacionista eljárásokkal, de nem tör a művészet teljes lerombolására.”<sup>154</sup>

Képzőművészeti gyakorlatomban hasonló logikára ismerek rá: korunk emberének az eklektikus korszellemben való beágyazódási kísérleteit modellezem úgy, hogy a kultúra különböző szintjeinek gondolatiságát forgatom ki, használom fel és hangolom át különböző, eredeti funkciójuktól többé-kevésbé megfosztott tárgyak felhasználásával, kezdve a konkrétan idézett műalkotásoktól egészen a különböző kultúra reprezentációs mechanizmusokig. Olyan – gyakran efemer – anyagok egymásba építésével dolgozom,

<sup>152</sup> Panofsky [1955] 29. o.

<sup>153</sup> Bourriaud [2003] 21. o.

<sup>154</sup> Uo. 22. o.

amelyek közvetve és közvetlenül is utalnak saját korunk és a már letűnt századok közötti analógiákra, horizontális és vertikális irányban is keresve olyan hasonlóságokat, amelyek sokszor egymásból következő, ok-okozati összefüggésekről árulkodnak. Az alábbi alfejezetekben egyrészt bemutatom korábbi munkáim anyagközpontú gondolkodását, amely aztán alapját képezte doktori kutatásaimnak. Másrészt a kiállításaim során megsejtett összefüggéseket próbálom értelmezni.

### 6.1. Az organikus anyaghasználat mint a behelyettesítés médiuma

„Felváltani az egoszisztémát az ökoszisztéma iránti tisztelettel, ez a jövő legnagyobb kihívása”<sup>155</sup>  
(John K. Grande)

Az egri természetművészet szakirányon ismerkedtem meg azzal a szoborépítési módszerrel, amely alapjának, szellemi előzményének a Samu Géza fémjelezte Fáskör organikus szobrászata tekinthető. Ebben a szemléletben a „művek leszámoltak a klasszikus szobrászat anyagválasztási, megmunkálási, térszervezési, forma- és tömegalakítási konvencióival, s addig ismeretlen szellemiséget képviseltek. [...] fatörzs, ág, hánccs, kúszónövény, csont, falevél és papír a matéria, és a megmunkálásmód előnyben részesíti a szelíd, a visszafordíthatatlanságokat megkerülő metódusokat, s ha a művész be is avatkozik az anyagba, évszázados, vagy még inkább évezredes kézműves fogásokat, eljárásmodokat alkalmaz: a hajlítás, a kötözés, az összeillesztés, a csapolás mellett a legdurvább beavatkozásnak a faragás ítéltető. Kézenfekvő a népi mesterségekkel, az ősi tárgyalakítási tradíciókkal való kapcsolatra történő hivatkozás, de itt nem használati tárgyak, nem eszközök születnek, hanem műalkotások [...] *mesterséges természeti képződmények.*”<sup>156</sup>

Én magam a vályoggal – mint szoborépítési lehetőséggel – egy természetművészeti szimpóziumon ismerkedtem meg. Később ezt az anyaghasználatot társítottam asztalos tapasztalataimmal és a hagyományos kézműves technikák alkalmazásával. Eleinte a vályogot zárt felületként kezeltem, s ezzel a felszínnel hoztam konfliktushelyzetbe a nekifeszülő ácsolt faszerkezeteket. Később a vályog tömbszerűségére, nehéz föld jellegére alapoztam az esztétikai élményt. Ezek után olyan szervesen felépülő felületeket

---

<sup>155</sup> Grande [2011]

<sup>156</sup> Wehner [1999]



75–77. kép: Lipkovics Péter – Góliát, 2014; Védett terület, 2015; Mészárszék, 2017

próbáltam létrehozni, amelyeknél a kívül és belül lévő különböző anyagok, alakzatok egyenértékű alkotóelemekké válnak, azaz organizálódnak. A szerkezet anyagát durván bárdolt faelemek, természetes ágak, szőlőtőke és venyige adják, illetve az ezek összeépítéséhez használatos vasdrót és kötözőspárga, a vályog pedig belülről kifelé préselődik az objekt réseibe. Így a végső felület kialakulását és látványát a belső váz és a felszín együttes textúrája határozza meg. A vizuális végeredmény a gyarapodó forma életét tárja fel, hiszen a születés és növekedés nyomait nem eltakarja, inkább kiemeli. Ezekben a munkákban a belülről kifelé növekedő formafejlődés és a visszasebző eróziós erők kölcsönhatásai a lényegi elemek. A végeredmény esztétikája tehát nem csak a forma fokozatos megszületését tárja elénk, hanem az elmúlás, a mulandóság élményét is nyújtja. Ebben az a természetművészeti eszme kap hangot, miszerint az ember ismét a természet részének kívánja érezni magát s ezért művészi gesztusait is a természetes körforgás részeként értelmezi. Ugyanakkor az örökérvényűség és örökkévalóság paradigmái is kérdőjelet kapnak, s az elmúlás mint szerves, lényegi alkotóelem épül bele a műalkotásba. Ilyen megközelítésben tehát a mulandóság üzenete az alkotásnak elengedhetetlen részét képezi, de ez nem pusztán az ábrázolásban, sokkal inkább a megvalósulás módjában, az üzenetet közvetítő médium, azaz az anyag megválasztásában és annak megmunkálásában ölt testet. Ezeken túl a tapasztott szalmás-agyagos sárnak mint építőanyagoknak több évezredes múltja van az emberiség kultúrtörténetében – így, ha ez a matéria egy műalkotás alapanyagaként jelenik meg, akkor az alkotás üzenete

óhatatlanul ezekkel a tartalmakkal (is) telítődik. Az anyag a maga gazdag, olykor atavisztikus jelentéstartalmaival önmagáért, önmagáról is beszél. Az ábrázolt témák pedig olyan konkrét kulturális utalásokat, parafrazáló kontextusokat idéznek meg, amelyek erejüket és kortárs érvényüket az anyag archaikus viszceralitása és efemer pátosza révén nyerik.<sup>157</sup>



78–79. kép: *Gúgyela Tomáš vályogmunkái*

Ez a fajta hozzáállás talán a legkövetkezetesebben Gúgyela Tomáš vályogszobrainak szellemiségével hasonlítható össze. (Tőle lestem el egy természetművészeti szimpóziumon a vályog – mint képzőművészeti médium – alkalmazási lehetőségét.) Az ő anyagformáló attitűdje annyiban változtat a tradicionális képzőművészet gyakorlatán, hogy nem a sok évezred óta médiumként alkalmazott szobrászanyagokkal mintázza a klasszikus alakzatokat, hanem vályoggal helyettesíti azokat. Az eredmény egy letisztult, szinte klasszicizáló formanyelv, amelynek esztétikai – és számomra katartikus erejű – többletét az anyag efemeritásából táplálkozó melankolikus, ugyanakkor himnikus pátosz, illetve a középkort idéző kézműves szakértelem és alázat adja. A szalmás sár költészete autentikus forrásból táplálkozik, hiszen a felvidéki faluból származó művész már gyermekként taposta a vályogot, mikor családja házépítő kalákamunkáiból ő is kivette a részét. Így – meglátásom szerint – számára a pasztika megépítése olyan szakrális cselekedetté válik, amellyel hitet tehet a közösség és annak hagyományai, a természet panteisztikus áhítatában megszentelt hétköznapi egyszerűsége és az ünnepek spirituális értékei mellett. Gúgyela munkái tehát imák, ellentétben az én olykor

<sup>157</sup> Lipkovic [2018]

nevetgélő, máskor fogcsikorgató öniróniával, amely a vályogot – nemcsak a meleg otthonnal, az isteni teremtőerő szimbolikus lenyomatával, de a nyirkos-penészes szobasarakkal és a kifulladt, kiszáradt, terméketlenné vált teremtéssel azonosítva – arra használja, hogy ambivalens, azaz a szakralitásukban is vulgáris és a profanitásukban is a transzcendensre vágyódó érzéseket-tapasztalatokat közvetítsen az anyag által.



80–81. kép: Lipkovich Péter – *Meditáció*, 2016; *Oszlopfő*, 2021

Bár mindkettlen vályogkérgyet hozunk létre, az eltérő kifejezési szándékokat markánsan jelzi a munkamódszerek különbsége. Akár metaforikusan is értelmezhetjük a műhelymunkában rejtő világkép-különbözőségeket. Gúgyela a vályognak alkalmas földet megkeresi, kitermeli, megásott gödrében áztatja, tapossa, szalmával elegyíti, majd a létrejött új anyagot kliséformába tapasztja. Tehát nemcsak az anyag, azaz a médium előállításában, de eszmeiségének megformálásában is a hagyományokat követi és a teremtés rituáléját éli újra. Én viszont épület bontásával jutok a vályogtéglákhoz, amelyeket aztán összetörve és további szalmát hozzákeverve taposom újra az anyagot, a teremtés és pusztítás vulgáris-szakrális metódusait metaforikusan is gyakorolva. A formaalakító eljárás is alapvetően másképpen történik, hiszen nem külső, ideiglenes vázat használok, hanem egyfajta rabickosarat, amely szerves, tehát állandó részét képezi az eredménynek, és amelynek anyagszerkezete attól függ, hogy anyagában homo-

gén vagy differenciált felület létrehozása a célom. Az installációk gyakran tartalmaznak is vályogtéglákat, utalva a készítés módjára és a kulturális kontextusra. A kétféle alkotói gyakorlat végeredménye a megszületett alkotásoknak kétféle ontológiát kölcsönöz, így hozva létre azonos anyaghordozó ellenére egymástól jelentősen eltérő asszociációs kereteket.



82. kép: Bukta Imre – *Magasfeszültség*. Múcsarnok, 2012

83. kép: Lipkovics Péter – *Napraforgók*, 2014

Számtalan képzőművész organikus anyaghasználati gyakorlatát lehetne még bemutatni arra példaként, hogy az eltérő történetek milyen eltérő sajátosságait tárhatják fel az anyagnak. Így izgalmasnak találom egy saját természetművészeti gesztussal kontextusba állítani Anselm Kiefernek és Bukta Imrének emblematikusan alkalmazott efemer motívumait. Bukta Imre 2012-es önálló kiállításán, a Múcsarnokban láttam egy videó-installációt, ahol kukoricaszárakból épültek fel a magasfeszültségű villanypóznák fém szerkezeteit megidéző formák. Számomra ez a munka hátborzongató élményszerűséggel közvetítette a Bukta-féle *mezőgazdasági művészet* szimbolizmusából fakadó metaforikus és atavisztikus képzettársítási lehetőségeket. A parasztember mágikus gondolkodása, panteisztikus világképének szakrális és egyben földhözragadt pragmatizmusa egyesül az ipari technológia formatervezett esztétikájában rejlő vulgaritással. A napenergia teremtő energiáit közvetlenül feldolgozni képes élő növény szinte napimádó bálvánnyá magasztosul. A művészet ősi gesztusát érzem érvényesülni: a behelyettesítő – a fémvázat kukoricaszárral helyettesítő – rituálé gyakorlata szinte vallásos áhítattal telített. Az ősi mezőgazdaságok civilizációiban, a manapság felmorzsolódott paraszti kultúrákban egykor élt *homo oeconomicus* szelleme és a modern, globali-

zált technikai társadalmakban egzisztáló *homo individuum* létélménye között magas feszültség indukálódott.

Amikor az udvarunkon az elhullajtott napraforgómagokból egy hatalmas növény szökkent szárba, a Bukta Imre installációjában érezhető megtapasztaláshoz hasonlóan én is valami panteisztikus elragadtatást éreztem, amelyet egy természetművészeti gesztusban kellett kifejezésre juttatnom. Egy kétágú létra tetejére állva, a napraforgó magokkal teli tányérja mellé kapaszkodtam, hogy együtt fordíthassuk arcunkat a nap felé.

Anselm Kiefer egészen más irányból közelít. Az ő napraforgója – festményeinek, installációinak építőanyagaként és képalkotó témájaként – egyidőben a pusztulás és az emberi pusztítás szimbóluma. Elszáradó sérülékenységében, de – tányérjában az érett magvakkal – kiteljesedő növényként egyfajta antropomorf alak. Anyagi valóságában, hervadt kézzelfoghatóságában az életet hitelesítő ereklyeként és az élő emlékezet tárgyi bizonyítékaként funkcionál. Újabb és újabb megtestesülés. Vitrinbe zárva tizenkét hatalmas, ólommal bevont napraforgó lóg fejjel lefelé. Kis címkéken Izrael tizenkét törzsének neve, a napraforgótányérokban magok hullnak ki a hamuszerű földre.<sup>158</sup>



84–86. kép: Anselm Kiefer napraforgói (ólom, hamu és arany társaságában)

Máskor aranyban vagy hamuban ázva, bekarcolt felirat mágikus erejével feltöltött anyagként. *Sol invictus* – a római napkultuszt eleveníti fel, értelmet adva annak a kieffer-i gondolatnak, hogy „a hamu valami csodálatos közeg, a hamu az utolsó közeg. A hamu után egyelőre nem következik több deformáció. Amikor a pernyeszemek alá szállnak, olyanok, mint valami atomrészecskék, amelyek felfogják a fényt.”<sup>159</sup> A

<sup>158</sup> Kelényi [2021]

<sup>159</sup> Dermutz [2005]

pernye pedig központi gondolata a kieferi világnak: a végzet iránt érzett megrendülé-  
sünknek és az újrakezdés pátosszal teli lehetőségének felszentelt alapanyaga az apo-  
kalipszisben.

## 6.2. Barkácsolt világok – önhitelesítő stratégiák

„[A sámánhitű vogulok] a nyershússzerű emberek fajtáját előkelőbbnek – mert  
ősibbnek – tekintik a főthússzerű emberek fajtájánál”<sup>160</sup> (Zolnay Vilmos)



87. kép: Bogdány Szultán – Brókervacsora, 2005

Az ősi világlátás megnyilvánulásaként a leölt vagy akár pusztán kézzel széttépett –  
eleinte emberi, később állatáldozat – húsát nyersen fogyasztották el az áldozati szertar-  
tások egykori beavatottjai. Ennek a fajta rituálénak szelídebb iránya a főtt táplálék for-  
májában magunkhoz vett ősök szelleme. A művészet – vagy amit ma annak tartunk –  
egyik legősibb feladata volt talán éppen ezekhez a misztériumjátékokhoz biztosítani-  
megteremteni a megszentelt körülményeket. Ugyanakkor ezekből a szakrális rituálék-  
ból a behelyettesítési gyakorlat a képzőművészet médiumhasználatában is folytatást  
nyert. Ebben a megközelítésben a képzőművész anyagválasztása szimbolikus magatar-  
tássá válik – egyrészt a kiválasztott anyagba lehelni életet, másrészt jelképesen  
kapcsolatba lépni a kulturális örökség valamelyik alkotórészével, ha úgy tetszik: az  
ősök szellemével. Ilyen értelemben anyagválasztásaimat gyakran olyan szándékok is  
irányítják, amelyeket Hans Belting megállapításában sikerült tetten érnem: „a képek  
[...] a test hiányát egy másfajta jelenléttel pótolják. Az ikonikus jelenlét fenntartja a test

<sup>160</sup> Zolnay [1983] 103. o.

hiányát, és látható hiánnyá változtatja.”<sup>161</sup> Átfordítva ezt a gondolatot: amikor vályogból építkez, rozsdás vasból hegesztkez, vagy bontási téglából faragok egy ógörög alkotást idéző szoborfragmentumot, akkor – elsősorban – az eredetileg a bronzban, kőben kifejezett pregnáns világkép hiányát szeretném „látható hiányként” megmutatni.



88–89. kép: Lipkovics Péter – *Éhes Kronosz*, 2022; *TümPannon*, 2021

Az egyszemélyes csoporttá alakult individuum saját összeállítású történeteit írja, melyekben a transzcendenshez kötődő és spiritualitásra hajlamosító készítéseit a javarészt már megszűnt valódi közösségek – aktív emlékezetünkől lassan teljesen kimosódó – szakralizmusából meríti, de mutálva és transzmutálva azt. A magánmitológiák közösségi szertartásokat idéző, gyakran hasonló formai megoldásokkal működő rituáléi olyan alkotásokat szülnek, amelyek már csak a külső hasonlatosságok és a közös gyökerű belső sejtelmek kivetülése révén válhatnak érvényes üzenetté egy másik egyed számára is, miközben az öngyógyítás funkciói kerülnek egyre inkább előtérbe. Ez persze nem is csoda, hiszen ezzel a korábbi közösségek spiritualizmusának, azaz szakralitásának egyik fontos területe, a gyógyító varázslás valós, pszichológiai igénye épül – némi képzavarral élve – individuálisan szakrális formává. És ezen az úton már szükségszerűnek látszik annak a tünetnek a megjelenése is, hogy a képzőművészettel hagyományosan társítható és szakrális minőséget képviselő anyaghasználat paradigmája megdőlt, az új minőségek legitimációját és definiálási igényét hozva magával. A legkülönbözőbb anyagok és a giccs – eredetileg definiáltan<sup>162</sup> a művészet fogalmán kívül eső – energiái is az önkifejezés terébe kerülnek, ezzel nemcsak bővítve a képzőművészet eszköztárát, de kitágítva a képzőművészet hatókörét és így fogalmának határait is.

Ebben a megvilágításban igyekszem megközelíteni a barkácsoló tevékenységet is,

<sup>161</sup> Belting [2005b] 311. o.

<sup>162</sup> Lásd Abraham A. Moles giccsről szóló gondolatait.

amely a képzőművészetben egyre nagyobb teret nyer mint formaépítő stratégia. Úgy tűnik számomra, hogy a klasszikus művészettörténeti kánon esztétikai szabályrendszeréről leválni igyekvő, az akadémizmust meghaladni vágyó egyénnek az a szándéka fejeződik ki benne, hogy hitelesen, keresetlen, kimódolatlan közvetlenséggel használja és demonstrálja az ember ősi környezetalakító szenvedélyét. Én magam egyfajta demokratikus jogként gyakorolt alkotói magatartásként fogom fel, és alkalmazom ezt a munkamódszert. Jellemző az expresszív kifejezésmódot, a katartikus hatáskeltést, a kollázs és asszemblázs technikákat alkalmazó alkotói szemlélet és az efemer anyaghasználat. Olykor ezért rokoníthatjuk formai hasonlóságait az *art brut* irányzattal. Azonban a műalkotások metaforikus üzeneti merőben különböző szellemi alapokról indulhatnak. Példaként erre a saját elképzeléseimet hasonlítom össze Bogdándy Szultán képzőművészeti törekvéseivel, akivel közös kiállításom nyílt *Archeostációk*<sup>163</sup> címmel.



90. kép: Bogdándy Szultán – *Őrült tenger-készítők*, 2006

Véleményem szerint a két világ metszéspontjai abból következnek, hogy mindketten falusi környezetből származunk, s ez meghatározza anyaghasználatunk rurális jellegét. Ugyanakkor kapcsolódásunk a „nagy spektakulumhoz”<sup>164</sup> a képzőművészeti szcena ellentétes pólusai mentén történik. Bogdándy Szultán „önfejlődés-specifikus” alkotóként – a kortárs képzőművészet hangzatos koncepcióival demonstratív módon szembe helyezkedve – ösztönös erővel vállalja fel az anyaghasználatban és technikai megoldásaiban alkalmazott brutalitást. Saját megfogalmazása szerint: „Minden art brut

<sup>163</sup> A közös kiállítás ötletét az összehasonlítás okán Zakariás István kurátorként jegyzi.

<sup>164</sup> Lásd Guy Debord spektakulumelméletét

műalkotás egy önkritikai állapot megtestesülése, amely nem viszonyul a világhoz. Tehát antiszociális, deviáns, kultúrán kívüli, primitív, gyermeki, mert nem számol a társadalmi viszonylatokkal. Az art brut alkotásnak olyan kisugárzása van, amely nem a tárgy pontos megalkotásából fakad, hanem önnön valóságából. A művésznek nincs példaképe, amit követhetne vagy különböző áttételek révén másolhatna, így eredeti marad.”<sup>165</sup> Én viszont posztmodern alkotói attitűdként gondolkodom archetípus-asszociációkban, s tárgyformálásomban a kulturális erózió vizuális megközelítésére törekszem. Bogdándy őseredeti energiája keresetlen, a formális képzőművészeti oktatásból származó pallérozottság nem befolyásolja, így barkácsobjektjei a *homo habilis* atavisztikus és *nyers* erejével hatnak. „Ahogyan a részeket egymáshoz illeszti – mindig a legkézenfekvőbbet választva, ha kell, odacsavarozza, ragasztja, összekötözi – az nem igénytelenség, hanem kórkép. A megszállott művész alapos munkával kidolgozott, aprólékos finomsággal összeválogatott, koncentrált anyaghasználatú »világ-szeletei« láttán kijelenthetjük: ezek a művek az utolsó szegletig megkomponáltak, minden ízükben üzenetet hordoznak.”<sup>166</sup> Ezzel szemben az én – asztalos múltamból is származó – precizitásom, anatómiai tanulmányaim, illetve rajzi-művészetelméleti képzettségem mívesebb, de kimódoltabb tárgymegmunkálást eredményez, amelyben a barkácsolási attitűd tudatos döntés eredményeként *fő* össze az ipari, kisipari és kézműves motívumokkal. Az így megcélzott organikus összhang igénye viszont – elméleteket barkácsoló értelemben vett – teoretikus indítékokra is következtetni enged.

Az anyagválasztások szempontjából vizsgálva a két alkotói magatartást szintén jelentős különbséget tapasztalhatunk meg, annak ellenére, hogy mindketten a leghétköznapibb matériákkal dolgozunk. Bogdándy Szultán betonvas szerkezetei, naiv formavilágú fafaragványai csirke-, marha- és disznócsont betétekkel társulnak, és ezeket az elemeket gyakran az állati zsigerek-belek pólyái tartják össze a legártatlanabb – kézenfekvő – közvetlenséggel különféle csavarokkal, szögekkel vagy drótokkal összeeszkábáltan. Esztétikai-filozófiai értelemben ezek az objekték egyfajta mechanikus rokonságot mutatnak „a fizikai és természetrajzi szertárak féltve őrzött kincseinek számító demonstrációs dobozokkal, szekrényekkel, melyek az élővilág, a mechanika,

---

<sup>165</sup> Balázs [2016]

<sup>166</sup> Gergely-Farnos (2012)

a hidraulika, az elektromosság stb. jelenségeinek és törvényeinek modellezésére szolgáltak. Ma úgy érezzük, hogy az a »keret«, ami e szerkezeteket, maketteket és preparátumokat befoglalta, a külvilág nemkívánatos hatásaitól megóvta, egyúttal muzealizálta, mű-tárggyá is tette őket. Bogdándy bizonyára tudatosan idézi ezt a hatást, amikor kissé archaikus, műszaki karakterű számjegyekkel nyilvántartási kódot pingál a doboz hátfalára. A Bogdándy-mű tehát (pszeudo)szemléltető ábraként is működik.”<sup>167</sup> Én viszont a népművészet vagy a provinciális művészet magas művészetből másolt motívumait – autentikusnak álcázott formáiban – idézem. Érvényességüket a panteisztikus-animisztikus hiedelemvilág és a rendelkezésre álló természetes anyaghasználat közötti összhangban, illetve a muzeologizáló esztétika elidegenítő kontrasztjában igyekszem megtalálni. Másrészt a mai ember tudattalanjának és korunk civilizációs jelenségeinek kapcsolatáról kérdezek az anyag megválasztásával és az anyag megdolgozásának profán megközelítésével is. Gondolok itt a hegesztett vas megömlési formáinak és a klasszikus öntött fémformák időrágta nyomainak felületi analógiáira, az olajoshordó vaslemezére másolt Szent György ikonokra, a bontott radiátorcsövekből hegesztett-kikalapált figurákra vagy az antik kőszobrok kései kistestvéreinek megfaragott kavicszirénekre és – nem utolsó sorban – a vályogra mint a hús bibliai értelemben vett asszociatív lehetőségeire. Barkácsobjektjeim a kulturális gyökereitől megfosztott egyén identitáskereső törekvéseinek vizuális megfogalmazásai. Ugyanakkor ez az alkotói attitűd, tehát a majdnem valóságoknak vagy a majdnem lehetséges igazságok világának vizuális megteremtésére tett kísérleteim Baudrillard szimulákrumelméletére is alapoznak, mellyel a világban zajló események értelmezéséhez próbálok hozzáférni: „a kép semmit nem jelenít meg, pusztán játék, de éppen az igazi játék. [...] veszélyes leleplezni a képeket, mert azt leplezik, hogy mögöttük nincsen semmi”.<sup>168</sup> Ebben a megvilágításban tovább élesedik bennem az az elképzelés, hogy a hagyományosan a közösségekhez kapcsoló szakrális élményeket – kulturális gyökereinktől elidegenedett individuumként – hiába kergetjük. Helyette úgy játszunk, hogy saját, egyedi létélményeket tudjunk magasztosabb dimenziókban is megtapasztalni, hogy általuk az újraegyesülés illúziójában váljunk oszthatatlanul részévé a nagy archaikus egésznek.

---

<sup>167</sup> Várkonyi György (2005)

<sup>168</sup> Baudrillard [1981]. 2. o.

Ennek a gondolatnak tükörképeként foghatjuk fel Bogdándy Szultán dobozértelmezéseit. „A haláltánc-motívum [...] egészen közeli kapcsolatban van a vizuális művészet bizonyos máig fennmaradt populáris ágaival: a bábszínházzal (Vitéz László és a halál), a vásári látványossággal, a cirkusszal. Ez a kontinuitás – a játékként felfogott művészeté – lehel életet Bogdándy demonstrációiba.”<sup>169</sup> A művész olyan komédiát barkácsol magának, amelyben nézőként, komédiásként, direktorként és díszletépítő mesterként egyszerre létezhet.



91. kép: Lipkovich Péter – Bukott angyal, 2020

Bourriaud relációesztétikája a zömmel nyugat-európai és amerikai érdekeltségű képzőművészeti szcénában vizsgálja azt az alkotói magatartást, amely a művészet feladatát abban látja, hogy a „termelés helyeként” értelmezze a kiállítóteret.<sup>170</sup> Ebben a kontextusban a kultúra és a kapitalista civilizáció elemeinek kiforgatáson alapuló, újrahaznosított tárgyi világa – legyen az akár a virtuális térben értendő – egyfajta kerepező közege a társadalmi érintkezés alternatív formáinak. Ez a fajta művészetfelfogás a fogyasztói társadalom kritikáján is túllép már, és inkább belakja ezt a rendet – alternatív kommunikációs közegeket teremtve benne. Hasonló létérzések mentén, de a téma provinciális – pozitív és negatív módon egyaránt értelmezhető – megközelítésének gondolom azt, ahogyan az általam megélt posztoszocialista, feudális közeg és a saját introvertáltabb alkati beállítottságom az alkotói gyakorlatnak egy intimebb és lokálisabb érvényű megközelítést enged csak meg. Ennek része az a *sufnituning* közép-európaiság, amely az anyanyelvi elszigeteltségből fakadó zártabb kommunikációs közegben gondolkodik, amely szeret eljátszani a világpolgár eszméssel, de kismesteri szor-

<sup>169</sup> Várkonyi György [2005]

<sup>170</sup> Bourriaud [2003] 46. o.

galommal ragaszkodik még kézműves hagyományainak emlékeihez. Ez az attitűd pedig foggal-körömmel kapaszkodik az anyagmegformálás testi élményébe. Én például – az öniróniát lényegi alkotóelemként kezelve – kő helyett kavicsot, bronz helyett rozsdás vaslemezt használok és sok sarat. S miközben a műhelyben játszom, azt remélem, hogy nemes hagyományaink sáros-maszatos árnyékában ez a lokális érvényű hozzáállás globális nézőpontból is értékelhető alkotói magatartássá válhat.

### 6.3. Kölcsöntémák új testben

„A művészet kérdése már nem a »mi újat alkossunk?«, hanem inkább a »mit kezdünk vele?«”<sup>171</sup>  
(Nicolas Bourriaud)

„Az utómunkálatok művészei a műalkotások újfajta felhasználását találják ki, amikor a múlt hangzó vagy vizuális formáit belefoglalják saját konstrukcióikba. De egyben a történelmi és ideológiai elbeszélések is dolgoznak, amikor azok alkotóelemeit alternatív forgatókönyvekbe illesztik. Az emberi társadalom ugyanis ilyen elbeszélésekből, történetekből szerkesztődik...”<sup>172</sup>



92. kép: Lipkovich Péter – *Odüsszeusz és a szirének*, 2020

Ennek a korszellemnek engedve a szabad önkifejezés forrásait én sem az újító szándékú őseredetiségben, hanem több évezredes kultúránk jól ismert darabjainak, gyakran

<sup>171</sup> Bourriaud [2003] 8. o.

<sup>172</sup> Uo. 28. o.

közhelyé silányult toposzainak átértelmezésében keresem. Olyan archetípus-asszociációkat használok, amelyek a mai ember tudattalanját kötik össze korunk civilizációs jelenségeivel. Ebben az értelmezési tartományban kulcs lehet az anyag használatának parafrázisértékű megválasztása és az anyag megdolgozásának profán megközelítése is. Az így kreált és egyre inkább elszaporodó fragmentumok egyfajta evolúciós sorozatokat hoznak létre. A konkrétan felismerhető – alig átalakított – hétköznapi tárgyak vulgárisan hétköznapi anyagokból rekonstruálnak klasszikus formákat, ezek az eróziót imitáló letisztultságtól a giccsig óvakodó alakzatokig merészkednek. Az elemeket szabadon kombinálva igyekszem olyan organikus tárgyegyütteseket, kiállításokat létrehozni, amelyek a közösséggé szerveződés különböző lehetőségeit keresik. Modellek egy olyan világban, ahol a közös, de töredezett emberi emlékezet – eredeti értékeitől, autentikus jelentésrétegeitől megfosztott – elemeinek másolatait kölcsönözzük ahhoz, hogy időben és térben egymástól különböző kultúrák hasonló formájú és funkciójú fragmentjeiből egy új, látványközpontú kvázivilágot kreáljunk. És ez az archetipikus bálványtöredékekkel terhelt világ lesz a mi identitáskereső éntudatunk otthona.

„A globális kultúra napjainkra gigantikus kórtörténet, hatalmas kavardóság lett, amelynek szelekciós elvei igen nehezen azonosíthatók. Hogyan kerülhetjük el, hogy kultúrák és stílusok effajta egymásra torlódása a giccs eklekticizmusába, egyfajta »cool« *alexandrizmus*ba torkolljon, amely mindenfajta kritikai megítélést kizár? Általában az olyan ízlést minősítjük eklektikusnak, amelynek kritériumai bizonytalanok vagy nincsenek is kritériumai, ahol az intellektuális eljárás mögül hiányzik a vázrendszer, a választásoknak nincsen semmiféle koherens látásmódjuk, amely megalapozná őket.”<sup>173</sup>

Bourriaud pár oldalban foglalja össze azt vitát, amelyben a Clement Greenberg által szorgalmazott lineáris művészetszemlélettel együtt járó, egyre letisztultabb kifejezési formákkal helyezkedik szembe. A „nyolcvanas évek elején a transzavantgárd a zsbívásár-észjárás védelmezve, egyetlen nemzetközi stílusserűségbe gyalulva a kulturális értékeket, amelyben válogatás nélkül keveredett Chirico és Beuys, Pollock és Alberto Savinio, senki sem törődött munkáik tartalmával és egymáshoz viszonyított történeti helyükkel.”<sup>174</sup> Számos elméleti írás helyezkedett szembe az olyan művészeti gyakorlattal, amelyben „a művész egyfajta »nomád« lenne, aki kényére-kedvére barangol az

---

<sup>173</sup> Bourriaud [2003] 60–61. o.

<sup>174</sup> 62. o.

összes korszakban és stílusban, mint egy csavargó, aki a szemétlerakókban kotorászik valami begyűjthető tárgy után. [...] az eklekticizmus eltéríti a művészeket az »ábrázolhatatlan« kérdésétől, [...] ha a művészek engednek »a fogyasztás eklekticizmusának«, ezzel a »techno-tudományos és posztindustrialista« érdekeket szolgálják, és nem tesznek eleget kritikusi feladatuknak.”<sup>175</sup> Bourriaud viszont az eklekticizmus védelmére kel: „De valóban nem állíthatunk-e szembe ezzel, a történelemmel szembeni cinikus közönyt hirdető, a művek politikai tartalmát eltörlő, közhelyesítő és fogyasztói eklekticizmussal semmi mást, mint Greenberg darwinizáló elképzelését vagy egy, a művészetet tisztán historizáló felfogást? Ennek a problémának a kulcsa olyan eljárások, gyakorlatfajták bevezetése lehet, amelyek segítségével a fogyasztói kultúrából a tevékenység kultúrájába léphetünk át, a passzivitásból, amellyel a jelek rendelkezésünkre álló raktára iránt viseltetünk, a felelősségvállalásra készítő gyakorlatba. Minden egyes embernek és még inkább minden egyes művésznek – hiszen a művész a jelek világában mozog – felelősnek kell tartania magát a formákért és azok társadalmi működéséért: egy »polgártársi fogyasztás« megjelenése, a sportcipőgyártás embertelen munkakörülményeinek vagy az ilyen-amolyan ipari tevékenység által okozott környezetpusztításnak a kollektív tudatosítása pedig szerves része ennek a felelősségvállalásra készítésnek. A bojkott, a kiforgatás, a kalózkodás mind ennek a tevékeny kultúrának a része.”<sup>176</sup> Meggyőződésem, hogy gyakran az anyagválasztás például olyan morálisnak is nevezhető döntés eredménye, amely termékenyítő energiákkal láthatja el a teremtő képzeletet és az alkotó gyakorlatot egyaránt. (Arte povera, recycle art, természetművészet.) Gyakran tapasztalom az eklekticizmus ambivalens megítélését és az ízlésirányzatok egymásnak feszülését saját alkotói gyakorlatom szűk keresztmetszetén belül is. A válaszokat én a sikerülten megválasztott arányokban keresem: az anyagválasztások, a hozzájuk társított mítoszok és a „felelősségvállaló” magatartás tekintetében is.

---

<sup>175</sup> Bourriaud [2003] 62–63. o.

<sup>176</sup> Uo. 63. o.

### 6.3.1. Sárkányölők

„Ó, ha rózsabimbó lehetnék, rám szállnának szépen a lepkék”<sup>177</sup>

Az elmúlt években a sárkányölő témája volt alkotói gyakorlatom egyik fő csapásiránya, s mivel az anyagválasztás kérdése nemcsak dominált benne, de gyakran kiindulópontként is szolgált, ezért relevánsnak tartom, hogy egy egész fejezetet szenteljek neki. A felvázolandó történet nem lineáris ok-okozati láncolatként épült fel, sokkal inkább a munkavágyból fakadó és az anyag diktálta intuitív gesztusok azok, amelyek motorként hajtották. A későbbi önvizsgálatok és az alkotófolyamatok visszafejtegetéséből származó magyarázatok azonban már ideológiát teremtettek számomra, és feladattá növe szolgálgják további – installációépítő – elképzeléseimet.

Meglátásom szerint a téma számos antropológiai, pszichológiai, szociológiai és aktuálpolitikai, illetve művészettörténeti és művészetelméleti áthallással bír, viszont annak ellenére, hogy számos olyan példát hozhatnék a képzőművészet jelenéből és múltjából, amely foglalkozik a sárkányölő témájával, most csak a személyes indítékaimat járom körbe. Azt gondolom ugyanis, hogy a történet így fókuszáltabban illusztrálhatja azt az alkotói attitűdöt és célt, amelyben a megjelenített mítosz legfontosabb feladata az anyagnak és a tárgyiasult formának az asszociációs bázisát feltárni. Ebből a perspektívából értelmezve az elkészült műtárgyaimat – a direkt, intellektuális megközelítésen túl egy sokkal mélyebben lappangó, zsigeri, tudattalan réteg bekapcsolása a cél – bennem mint alkotóban és a nézőben egyaránt. Így indirekt módon keresem a mindenkori ember lényegiségét és reagálok ezen keresztül korunk szorongató problémáira.

Két irányból vizsgálom a kérdést, mert úgy érzem, hogy pregnánsan különválnak bennem a *sárkány* és az *ölő* fogalma. A sárkány figurája a kulturális közegemből interiorizált entitásként került hozzám, az ölés viszont – mint a mindenkori ölő személye és mint jelenség – a genetikailag determinált ösztönlényem részeként, az emberi faj törzsfajlásának egyedfejlődési tükréként jelenik meg munkáimban. Vagyis a tudatalattim ösztönszintjéről érkezik az ölés (és nem gyilkolás) szent izgalma (lásd a gyermekkor háborús szerepjátékait vagy a valódi áldozatokkal is járó csaláncsatákat, verébvadászatokat, légymészárlásokat), melyhez a sárkány motívumát – a morálisan

---

<sup>177</sup> Dalszövegrészlet Csukás István Süsü, a sárkány című mesejátékából

megfellebbezhetetlen ölés tárgyaként – a mesékből kölcsönöztem. A sárkányról alkotott mentális képem azonban nem pusztán az áldozati szerepre terjed ki, annál sokkal mélyebben ágyazódott be személyiségem épülési folyamataiba. Ugyanakkor a vizuális megjelenés formái nem szabadulhattak bizonyos sztereotípiáktól, amit azzal magyarázok, hogy – a valószínűleg szintén genetikusan kódolt – életveszélytől vagy értékpusztulástól való félelmeim egyik archaikus megtestesítőjeként épp az a sárkány vált létezővé a tudattalanomban, amelynek megtestesíthető minőségeit a mesekönyvek illusztrációiból és egy kora gyermekkori szoborélményemből gyúrtam össze. Így képi szimbólumként rögzült az ősellenség idegenszerűsége és mégis antropomorf jellege, ezzel az ábrázolásban be is határolva mai lehetőségeimet. Talán ezért is mélyedtem el oly nagy élvezettel a középkori ikonok sárkányábrázolásainak parafrázált megjelenítéseiben, mert belemerülve egy-egy kismester képi világába, a posztmodern gondolkodás perspektívájából lehetőségem támadt lerázni magamról az innováló szándék terhét.

Más a helyzet a sárkányról alkotott nem képi fogalmam alakulásával, itt az idők folyamán jelentősen árnyalódott – és ezzel ellentmondásossá is vált – a témához fűződő viszonyom. Elsősorban az általam leggyakrabban megtapasztalt kulturális hagyományok alakították gyermeki fantáziámat és tették a gonosz megtestesülésévé, félelmeim egyik szimbolikus hordozójává (lásd a népmesék legkisebb királyfiját ízzé-porrá zúzó sárkányvariánsok illusztrációit). Másrésztől viszont már a korai éveimben is találkozhattam alternatív megközelítésekkel. Elsőként – még Süsü, az egyfejű sárkány bábfigurájának megjelenése előtt – ritkán látott nagyanyám mesélt nekem egy tejbegrízt evő, szelíd, emberszerető példányról, miközben a háta mögött egy hátborzongató, chippendale stílusban gazdagon faragott sárkány tartotta tükörben elevenedtek meg a szoba félhomályba vesző körvonalai. Ezek után Csukás István népszerű mesefigurája már meghitt jelenséggént érkezett gyermeki lelkembe, és a történetben a főhőssel, vagyis Süsüvel azonosulva éltem meg a karaktert, amely az idők folyamán az identitáskeresés ellentmondásos figurájává lényegült át bennem. Úgy tűnik, hogy ezek a konkrét gyermekkori élmények és a hozzájuk tapadó ambivalens érzelmek most összekapcsolhatók korunk társadalmi jelenségeivel. A jól körülhatárolható hagyományok irányította természetes közösségek szövete szétesett, így a közös hiedelmeiken alapuló jót és rosszat

megítélés képessége is erodálódásnak indult. Ennek a problémának különböző jelenszintjeivel foglalkozom a sárkányölő metafora egymásután következő tárgyiasult megfajtéseiben.

A doktori iskola első szemeszterében egy vizuális asszociáció eredményeképp találtam szembe magam a sárkányt ölő Szent György történetével. Akkor a horpadozott, rozsdás vaslemezeimben meglátott motívum adta a kiindulási pontot, és az az elképzelés mozgatott, hogy magát a képzőművészet által kanonizált anyaghasználati attitűdöt értelmezsem át a parafrázis eszközével. Tehát a sárkányölő motívum számomra eleinte csak egy jól ismert (és számtalan műfajban gyakran igencsak elcsépelte közhelyként megkapaszkodó) történet volt, amely alkalmas lehetett arra (többek között épp eme sztereotípiák felvállalása mellett), hogy az aktuális anyagban – jelen esetben a kikalapált vashordó lemezeiben – rejlő ikonikus tartalmak felszabadítására kísérletet tegyek. A mulandóság pátoaszát igyekeztem előhívni, kultúrák, ideológiák, világképek óhatatlan erózióját megénekelni a nagyon sokak egyikeként, amikor vaslemezekkel helyettesíttem a szentképek tábláinak, azaz testi valóságának aranylemezeit, és rozsdával azok aranyfüstjét. Így született a *Sárkányölő triptichon* 2020-ban. Akkor a zsidó-keresztény mitológiának a gonoszt megtestesítő sárkányalakja érdekelt elsősorban. 0



93. kép: Lipkovics Péter – *Sárkányölő triptichon*, 2020

Egyrészt az a jelenség, hogy a bestia ábrázolása az ikonfestőket milyen változatos, gazdag forma- és színpaletta használatára inspirálta, másrészt a küzdelem kanonizálódott formái izgattak. Meglátásom szerint a sárkány haláltusájának megjelenítési módja – az, hogy például a hasán vagy a hátán fekszik a leendő áldozat, aktív vagy passzív az ellenállása, még veszélyes vagy már ártalmatlan és így tovább –, legalább olyan beszédesen jelezheti a művésznek a közösség hitében gyökerező világnézetét és saját lelki tapasztalataiból fakadó világlátásának, értékfelfogásának árnyalatait, mint amennyire a sárkány mérete, színe, ragadozó fegyverzete árulkodhat az ember és környezete viszonyáról. Ez a kapcsolat pedig az európai kultúrkörben a Biblia által szentesített hierarchiát tételezi, amelyben az Ember Isten képmásaként a számára teremtett világnak az ura. Ebből a kiindulási helyzetből következik viszont az a morális álláspont is, hogy az ember tartozik teremtőjének a feltétlen hittel és engedelmességgel. Mivel azonban szabad akaratot is kapott teremtőjétől, hűségének bizonyítására paradox módon újra és újra áldozatot kell bemutatnia, vagyis „olyan transzgresszív [azaz normákra irányuló agresszív] tett végrehajtását [kell gyakorolnia], amellyel a profán és szent világ közötti határvonalak átszakíthatóvá válnak”.<sup>178</sup> A dilemmát Ábrahám esetében Isten feloldotta azzal, hogy egy angyal által lefogta az Izsákot feláldozni kész apa kezét és egy áldozati báránnyal megváltotta a fiú életét. A Szent György-történetben ugyanaz a transzcendens kéz adja áldását a bestia véérének kiontására. Ez a gesztus a „hit lovagjának példája”<sup>179</sup> által a sárkányölő katonát Szent Mihállyal azonosítja, így az arkangyal Sátán



94–97. kép: Sárkányölő Szent György-ikonok

<sup>178</sup> Széplaky [2022] 30. o.

<sup>179</sup> Széplaky [2022] 41. o. „A hit lovagjának példája azt erősíti meg [...], hogy a hatalom megszerzéséhez nemcsak a numinózusenergiájára [azaz a megnyilatkozó szentségből származó erejére] van szükség, hanem agresszióra is. Az agresszió kifejtése nem feltétlenül jelent tényleges vérontást [...], megtörténhet szimbolikusan is. Társadalmi gyakorlatainkban éppenséggel ez a szimbolikus áldozathozatal működik, mint egy gépezet, megállíthatatlanul.”

elleni küzdelmével analógiát teremtve épít fel használható precedenst a gonosz elleni háború alacsonyabb, materiális szintjeihez is. Ha az ember tartozik Istennek, akkor miért ne tartozna az Embernek is minden más, alája rendelt lény az áldozathozatallal. Meglátásom szerint a Bibliában megírt szent áldozati hierarchia így profanizálódik. Ezért is érzem úgy, hogy a hétköznapi anyagban megszólaltatott szakrális téma lehetőséget kínál arra, hogy az emberi faj természetének kínosan aktuális vetületeiről beszéljek a parafrázis nyelvén. A környezetátalakítás kínzó igényéről, melynek egyik legfontosabb, és szentesített célja az egyre biztonságosabb világ megteremtése. A társadalmi szervezőerőként működő hiedelemrendszerek ijesztő pragmatizmusáról, amelyben az értékrendek úgy alakulhatnak, hogy az olyan egyszeri felmagasztosuló cselekedet is, mint Szent György küzdelme a sárkánnyal, az egyház által megszentelt, morális licenst adhassa bármely faj eltiprásának, igába hajtásának és a természeti erőforrások további – egyre kíméletlenebb – kiaknázásának. Ezen az úton pedig, talán túlzottan is leegyszerűsítve a képletet: a kultúra által felépülő eszme- és eszközrendszer a civilizáció kezében kiüresedő technológiává, gépi struktúrává fejlődhet.

A kiüresedő értékek azt is jelentik, hogy a kultúra egyes elemei elvesztik eredeti tartalmukat és egymástól egyre függetlenebb fragmentekké válnak. Ez a gondolat formai szinten is nyomkövethető a sárkányölő témát feldolgozó alkotói gyakorlatomban. A töredékesség megjelenik az egyes munkákon belül, mivel szinte mindegyikben fellelhető a talált tárgyak, eszközök, tárgyi idézetek és a különböző minőségű anyagok ütköztetése. Sokszor ezek a tárgyi idézetek is egy-egy műalkotás torzójaként szerepelnek az installatív plasztikákban. Ugyanakkor a műalkotás a gondolat, dogma vagy paradigma beszédes maradványaként kíván működni, egy-egy hiedelemrendszer fragmentumaként, tárgyi leleteként gondolok rájuk. Ilyen értelemben olykor bálványként, olykor ereklyeként működnek.

Munkáimban az *arte povera* és a *ready made* eszközhasználata, gondolkodásmódja ütközik a felhasznált anyagokhoz kötődő funkcionális igények generálta lineáris logikával, és ez a konfliktus hivatott kulturális környezetünk profán-szakrális ellentmondásait a vizuális diskurzus terébe vonni. A témában megalkotott néhány installációm gondolatmenetének bemutatásával igyekszem illusztrálni azt, hogy az anyagválasztás, az anyagok ütköztetése és ezek különböző konstellációba helyezése révén kialakítható értelmezési mező elemzése megkerülhetetlen feladat kortárs műalkotások vizsgálatakor.



98. kép: Lipkovic Péter – *Nomád oltár*, 2020–23

2023-ban – *Nomád oltár* címmel – végleges formában építettem össze három sárkányölő szobor-objektemet. A közös talapzatként szolgáló posztamens szerves részét képezi a kompozíciónak, és nemcsak a sárkányszem-horizont létrehozásának céljával, de a téma aktuális-kortárs vetületeinek felmutatási szándékával is. A vaskeretben fekvő vályogromok ugyanis több értelmezési szintet tesznek lehetővé. Egyrészt a már többször is említett kulturális erózióra lehet asszociálni, másrészt az általunk generált globális katasztrófa előhegységének sárdombjain kapaszkodik itt a – kőkor óta alig változó – homo sapiens, a maga makacs, rövidlátó küzdelmeibe. Ugyanakkor a posztamens számomra talán legfontosabb célja – és ezzel üzenete is – az önálló oltár minőségében érvényt szerezni a műtárgyegyüttesnek, és így a kegytárgyi minőség megidézése által megerősíteni a mindenkori kismester áhítatszolgáltató pozíciójának parafrázálót, kortárs áthallásokkal terhes szándékát. „Babakocsikereken guruló kopott vasszerkezetű

nomádbarokk oltár. Zártszelvény oszlopok között vályogdomb kérge – csupasz csirke-talpak által csipkésre döngölt, tyúkszaros baromfiudvarok emlékezete. Bukolikus talpzata egy álnaiv kismester teremtette szoboregyüttesnek. Rajta a Gonoszt legyőző Mihály arkangyal három megnyilvánulási formája: a háború aszkéta-absztrakt szentje, a keresztény Isten bajnokaként megdicsőülő és ikonná nemesülő páncélos, és a nagybetűs hit védelmében mártírhalált szenvedőket megillető – angyal hordozta – korona viselőjeként egy asztali amerikai kézzel pingált, békebeli, üzemi rutinnal gyilkoló-feldolgozó instrumentuma. A szobrok nem szobrok: kegytárgyak, hiedelemvilágok tükröződései. Közösségek torzult identitásának kép-viselői. A nyugati ember kényelmének érdekében folytatott preventív, természetpusztító buzgalom ideológiái. Szúette, taposott-, faragott-, kalapált- és pingáltbarokk mozgalmasság.”<sup>180</sup>

Mindhárom szobor-objekt esetében egyfajta naiv naturalizmust alkalmaztam a sárkányok megfogalmazásában. Fából faragottak, festettek és különböző küzdési stratégiával próbálkoznak. Az első teljesen kiszolgáltatott ellenfelének, és még a halál révületében is a menekülés gesztusába dermed. Szúette alteste pőrére nyúzva, valódi nyüvek által megbecstelenítve, tulajdonképpen már csak egy torzó. A másik bestia még áll a lábán, azon az oszlopfőn egyensúlyoz, amely fajának állít emléket hegesztett frízdekorációként. Naivan míves szárnya is van, lába vas, feje vaslemezzel borított. Ő még küzd, de a szájából kötőfékként lógó piros női táskaszíj már sorsa megpecsételődésére utal. A harmadik viszont jelentősen különbözik a másik kettőtől, mert antropomorf anatómiával és emberarccal bír. Ő tehát a Gonosz prototípusa, aki még Istenhez hasonlatos, aki még a világ transzcendens síkjának lakója. Emberi arcával a gyilkos lándzsát a legyőzöttek engedelmisségével fogadja, hiszen hátára fordította az angyalok seregének fővezére, és puhafából faragott puha húsába a vasbakancs mélyen belenyomódik. Karjai ugyan még tiltakozva igyekeznek támaszkodni, de kezei már mancsként szorulnak ökölbe, mert a lélek kiszálltával teste majd állati minőségében fog haldokolni, és testének kígyózó perisztaltikája a fegyver kíméletlen-dekoratív geometriájának áramvonalait fejezi majd be. Ő azonban nem pusztán egy állat az áldozati hierarchia egyik alacsonyabb lépcsőfokán, hanem – most még – egyenrangú, lélekkel bíró lény. Márpedig az igazi diadalt a „hosszánk hasonló elpusztítása jelenti, amikor is a hosszánk hasonló

---

<sup>180</sup> Az egyik kiállításomon a szoboregyütteshez mellékeltem szerzői szövegem.

határait tagadjuk”<sup>181</sup> – idézi Levinast Széplaky Gerda, mikor egyik tanulmányában az áldozat tekintetével, azaz szerepsorsával foglalkozik. És ebben az összefüggésben az én munkám is új fejezetet nyit saját történetén belül, hiszen itt a sárkány már öntudattal bíró áldozat, átlelkesül a duális emberi lélek másik orcájává.

Mikor a Homo Sapiens – evolúciója során – elért egy pontra (amely pont talán ezer években mérhető), olyan empátiára képes lényvé vált, amely továbbblendítette az emberré válása útján, megszülvén többek között az erkölcs fogalmát. Ezzel megszűnt ugyan az állatvilág része lenni, de hús-vér testében ösztöneit nem vetkőzhette le. Önnön magát felismerő énje ugyanakkor levált a külvilágról, így viszont különvált környezetétől a szintén konkrét énnel rendelkező ellenség képe is. Számomra az emberi létélménynek ezek a tragikus, tőle elválaszthatatlan dualisztikus vonásai generálják azt a katarzist, amelyet az anyag nyelvén próbálok megfogalmazni. A különböző anyagminőségek találkozására keltette feszültségek tehát ennek a kettős természetünkből fakadó örökös birkózásnak adnak formát.

Az eredeti témafelvetésem György, egy egyszerű katona szentté avatódásának kérdésével foglalkozott, később Szent Mihály Szent Györggyé alakulásának deszakralizációs motívumaira kezdtem fókuszálni. Praktikusán ez annyit jelent, hogy amikor a talált alkatrészekből, hulladék vaselemekből összetákoltam egy sárkányt, és hátára állítottam a sárkányölőnek szánt figurát, kérdéssé vált, hogy a talált fadarab tömegét továbbfaragjam-e a könnyebb értelmezhetőség kedvéért. Akkor még Szent Györgyben gondolkodtam. Amikor azonban egy jelképes ajtókeretet is építettem a kompozícióhoz, a vizuális és statikai egyensúly megkívánta, hogy a sárkány felső teste a kapun innen, míg a lovagló alakot idéző tömeg azon túl foglaljon helyet, és ebből jött a felismerés: a faragatlanságában hagyott figura szánycsonkokat sejtető formájával az átalakulásban lévő Mihály arkangyal is lehet. Ezek persze formaalkotó kérdések, de nem függetleníthetők a választott anyag minőségétől és tárgyi mivoltától, mert ezek előtörténete jelentősen befolyásolták a forma és az üzenet alakulását.

Számomra tehát a sárkányölő alakjának döntő megközelítési módja az anyagválasztás, amely – a sárkányokkal ellentétben – jóval határozottabb diverzitást mutat. Köszönhető ez annak is, hogy eddig legtöbbször a gyilkolás tényét tettem meg a konfliktus központi kérdésévé. Aztán a fókuszom inkább a küzdelemre kezdett irányulni,

---

<sup>181</sup> Széplaky [2022] 40. o.

amikor például az extrém szárazság miatt egyre apadó Duna egyik kövét faragtam sárkánnyá *Kegyelemdőfés* címmel. Itt áldozata mellett eltörpül az őt leszűrő gallyfigura, és láthatóan ő maga is a végkimerülés állapotába kerül. *Sárkányháton* című dobozobjektumban pedig bolhapiacon vásárolt rozsdamarta dohányvágó bokrosodik meg a – háta éles gerincén kínosan egyensúlyozó, gallyacskából farigcsált – sárkányölő alatt, aki csak gallyfegyverével képes nyeregben maradni.



99–100. kép: Lipkovich Péter – *Sárkányháton*, 2022; *Kegyelemdőfés*, 2022

A *Nomád oltár* sárkányölői viszont még uralják a küzdelmet, ahol az ölési mechanizmus más és más aspektusa válik hangsúlyossá, amit az absztrakció különböző megjelenési formáival kívántam szimbolizálni. A nyúzottan vicsorgó áldozat esetében a gyilkos már nem is egy személy, pusztán egy asztali amerikai típusú fűrészerkezet, melynek ideológiát a masina tetejébe szúrt „ikontoredék”, illetve a koronázó angyalfigura ad. Az oszlopfőn táncoló sárkányt pedig egy szinte pár vonalból – laposvassal – megrajzolt Szent György alak győzi le cinikusan közönyös absztrakcióként. Az antropomorf ellenséggel küzdő Mihály arkangyal hasonlít leginkább áldozatához még az anyaghasználat szintjén is, viszont – fából faragott kezeit és fejét kivéve – rideg vaspáncél burkolja egész testét. A páncél megformálásánál arra törekedtem, hogy vashéjként az emberi testtel azonosuljon, de naiv egyszerűségével emelkedjen felül a pragmatikus naturalizmuson.

A fegyvernek választott instrumentumok szintén beszédes feladatot kapnak. Az amerikai fűrészalagok közönyével fűrészsárakat használ, hogy az életet feldolgozandó testté alakítsa. Az absztrakt György absztrakt kezében a fegyver is absztrakt vonallá lényegül át, amelyhez a vékony, bordázott betonvas ad testet, az irgalmat nem ismerő tű asszociációjaként. A szikár arcú angyal pedig szinte rokkó geometriával

huzagolt betonvasat tol le precíz eleganciával áldozata torkán, páncélos karjainak merev mechanikáját gótikus kellemmel tartott ujjaival ellensúlyozva.



101–102. kép: Lipkovics Péter – *Ereklye*, 2023; *Gemütlichkeit*, 2024

A küzdelem és a másik halálával kiérdemelt győzelem után mi jöhet még? Bújóska. *Ereklye* című munkám ezt a címet is kaphatná, hiszen az ezüst kegytárgyként-ékszerként, vasfigurákból parafrazeált műtárgy sárkánya nem hajlandó az őt leszúrni kegyeskedő ólomangyalkáról és szándékaról tudomást venni. Mindehhez dekoratív kerítést szolgáltat két további sárkányfigura, akik eredetileg egy-egy parazsas vasaló fogantyújaként garantálták az otthon melegét. Most viszont, mikor az évszázadok alatt kiküzdött testi-lelki-ideológiai biztonságunk nyugat-európai illúziója látszik szertefoszlni, ezek az őrzők csupán eme kultúra töredékeként ereklyévé silányult eurós raklap darabját vigyázzák egy bontott vaskályhából épített, üvegezett urna tetején.

*Gemütlichkeit* című sárkányölő objektum pedig már csak egy szépen formált, „békebeli” – talán a hógömböket idéző – befőttesüveg, amelynek vályogfedővel zárt terében a föld porát tortapapír takarja. Ezen a takaros küzdőtéren – egy műanyaglovacsán ülve – harcol a vaspáncélos lovagocska a fölėje jámboran tornyosuló vasszörnyvel.



103. kép: Lipkovic Péter – Melankólia, 2022

*Melankólia* című, kisméretű plasztikám három bronz oszlopocskája totemeket idéz, a véletlen megömlési formák alkotta frízek mögött egy archaikus napkerékre emlékeztető, a rozsdakráterektől szinte felismerhetetlenné csorbult vízvezeték-szerelvény lebeg a vashullámok fölött. A csatornafedélből készült színpadi tér húgygőzőkben göröngyösre erodálódott felülete előtt – kirakodóvásáron talált – vasszerszám, egy bika orrfogó, melynek hatalmas bálvánnyá merevedő, ősi idollá görnyedő, latrinapózba feszülő teste próbál tudomást sem venni a vele perlekedő, mindössze pár centis, fából faragott, sirályszerű, magányos madárról, a sárkányok kései leszármazottjáról. Idegen testek tragikomikus színjátéka.

### 6.3.2. Kölcsönbálványok és Hóskór

„... az oszlopok kezdetben magányosan álltak, és nem voltak támasztóelemek, még csak talapatok sem [...] Önálló alkotások voltak. [...] Képzőművészetiek mindenesetre, tekintve, hogy leképeztek valamit.”<sup>182</sup>

„... az i. e. V. században épült phigaleai Apollón-templomban az istenkép helyén egy korinthuszi fejezetes oszlop állott, e nemből az első. Szent Fát »ábrázolt«, vagy magát az Istent jelképezte? Voltaképpen mindegy, ha fát jelenített is meg, abban az isten rejtett. Az pedig vitathatatlan, hogy a görög sírokat jelölő törött oszloptörzsek az elhunytat szimbolizálták.”<sup>183</sup> *Kölcsönbálványok* című kiállításomnak ez a gondolat jelentette a kiindulópontját. Számomra az ott installált munkák modellezték a mindenkori

<sup>182</sup> Zolnay [1983] 457. o.

<sup>183</sup> Uo. 464. o.

magas művészet és a mindennapok élettereit létrehozó kismesterek kultúraépítő viszonyrendszerét, ugyanakkor a posztmodern társadalmak ambivalens esztétikájáról is meséltek. A kiállítás címe arra kívánt utalni, hogy „... létezik ma egy civilizációs jelenség, amelyben az ember, annak ellenére, hogy vágyik a transzcendens élményekre, már elvesztette élő kapcsolatát isteneivel és az Univerzummal. A hagyományos közösségek nagyobb részt eltűntek szokásaikkal és közös hiedelmeikkel együtt, ezért a kulturális gyökereitől megfosztott egyén megpróbál egy független mítoszvilágot létrehozni. Tárgyakat és élményeket gyűjt, és köztük sok – az emberiség közös emlékezetéből származó – archetípusos bálványt is felhasznál identitásának építésére. Ezzel a stratégiával szeretné megérteni és hitelesíteni saját létezését. Ebben a látványközpontú kvázivilágban azonban olyan – különböző kultúrákból származó – bálványtöredékekkel veszi körbe magát, amelyek ugyan sok mindenben hasonlítanak egymásra, de nincsenek közöttük valódi élő kapcsolatok, így egy látványos, de hamis mátrix ad ott-hont örökké éhes képzeletének.”<sup>184</sup>



104–105. kép: Lipkovics Péter – Gorgó nővérek, 2024; Badellás Gorgó és Maszk, 2021

Az identitáskeresésen keresztül kapcsolódik témámhoz a kiméra, azaz a több (genetikai) forrásból származó lény fogalma, amely a képzőművészetben is megalkotott néhány olyan archetípusokat megidéző alakot, mint a hüdra, a szfinx vagy a griff. Posztmodern civilizációnkat és kultúránkat pedig teljesen átszötte-átformálta ez a kimérajelenség. A kevert forrás eredetű entitás nemcsak a globalizálódó világ sokértékűségére, multikultúrájára, szeszélyes kiismerhetetlenségére utalhat, de szimbolizálhatja

<sup>184</sup> A kiállítás megnyitójának facebook-eseményéhez írott szövegem.

a végletekig individualizálódott ember személyiségének mozaikos felépülését is. Munkáimban a zsidó-keresztény kultúra expanzív gondolkodásmódját kívánja megragadni Sárkányölő Szent György mítoszának feldolgozása. A görög mitológia szolgált egy mélylélektani értelmezési síkot, ugyanakkor vizuális szókinccset is, hiszen az akkori vallási és filozófiai sokszínűség teremtette közeg analógiaként működhet, ha korunk esztétikai ökoszisztémájával, formai, anyaghasználati és kulturális diverzitásával próbáljuk összevetni. A vizuális és tartalmi egyensúlyt felborító, idegen testként működő elemek pedig egyfajta kulturális-egzisztenciális diszkomfort érzést is jeleznek. Emellett a különböző méret-, anyag- és stílusváltozatokban megjelenő kultúrafragmentumok egyetlen színpadias tárgyegyüttesbe zsúfolása Baudrillard civilizációkritikáját is felidézheti: „már nem vagyunk képesek szembenézni a hiány feletti szimbolikus uralommal, ezért ma belemerülünk az ellenkező illúzióba, a bőség kiábrándult illúziójába.”<sup>185</sup> Ahol például ógörög vázafestmények parafrázisától indul egy installáció, ott a jelenkor identitáskereső embere tűnik fel mint vojörködő turista Odüsszeusz. Bonyhádi zománcos fedővel takart arca mögé bújva kíváncsiskodik a cipőkefe-hajú, afrikait utánzó szoborforma, miközben védi magát egy elavult tejeskanna – alumínium testére pingált – gorgóálarcos lényeknek kővé dermedt tekintetétől.



106–107. kép: Lipkovich Péter – *Gesztá*, 2021; *Tulok*, 2021

Egy másik szoborhibridem a közösségi identitás kérdéseivel és az ember antropológiai sorsmeghatározottságával igyekszik szembenézni. A szándékosan anakronisztii-

<sup>185</sup> Baudrillard [2009] 20. o.

kus, gunyoros felhangok a férfi identitás és a magyar nemzeti öntudat szentimentális elemeire utalnak. Alapösztönök és sorsformáló magatartásminták bálványszerű kifejezése volt a célom – talált tárgyak felhasználásával. Az így létrejött együttállások hívtak elő további formai megoldásokat, amelyek végül egy millenniumi emlékmű hierarchikus rendjében álltak össze. Ez az asszociációs lánc indokoltta tette, hogy a középkori címerek, templomi oltárok angyalainak mintájára faragjak egy figurát, amely csúcsmotívumként lovagolhat a tákolmány tetején. Így immár az iga apoteózisát hivatottak szolgálni az üvöltve támaszkodó figura nehéz faködmönét cifrázó vasúti síncsavarok spirális alátétjei, a temérdek lánc, a tulokszobor megformálása vagy a terménydaráló és csörlőcsiga fúziójából megszülető sziréna – vagy nevezzük inkább tülöknek – és a fejjel lefelé felszögelt zászlótartó – asszonyt idéző – alakzata, melynek csípeje a szügyhám félhold formájára rímel. Mindezeknek alapjául egy ladikformát idéző, repedezett vályogtömb szolgál bográcstartó lábaival, ami – szándékaim szerint – teljessé teszi ezt a melodramatikus látványt. Végző soron ez az alkotói attitűd az öniróniával átítatott identitáskeresést célozza, amely felvállalja az önkifejező művészet játéklényegiségét és ebből eredő esetlegességeit, valós és látszatmélységeit is. A spektakulum hitelességéért az egyes műtárgyakon, műtárgyegyütteseken, installációkon és installáció-együtteseken is átívelő formai rímek, illetve a matériaválasztásokból származó áthallások a felelősek.



108. kép: Szöllősi Géza egyik bogárpáncélosa a HŐSKÓR című kiállításon, 2023

A *Hőskőr* című kiállításon – kurátorként és alkotóként – arra tettem kísérletet, hogy három képzőművész munkáin keresztül szemléltessem azokat az összecsengő, szinergiákat eredményező szándékokat, amelyek az anyagválasztásokban megnyilvánuló lényegi összefüggések révén próbálják átemelni a közhelyes, populáris, giccses témákat a kortárs érvény szintjére. A koncepció alapállása a következő volt. „Más-más perspektívák mentén, de mindnyájan a mítosz élettanát kutatjuk. A mítosznak pedig szükségképp hőse is van. Ez a hős jelenkorunkban az individuum. S mivel korunk az individuum kora, így mi a hőskorban élünk. Ki-ki a saját hőskorában. Szöllősi Géza a profi dizájn esztétikai irányelvei alapján építi bizarr, kitinpáncélos lényeit, „pszichomutánsait”, s ha kell, teljes grafikai arculattal leplezi el és le korunk szellemét. Soltis Miklós saját álmait teszi ontológiai vizsgálatok tárgyává, és festi, formázza, csomagolja, majd képregénykommentárokkal értelmezi játékfiguráknak álcázott szurreális alakjait. Lipkovich Péter pedig az identitásépítés különböző szintjeit vizsgálja archetípusokat idéző, rozsdára hajlamos szobraival, festmény-szobor-objektjeivel, installációival.”<sup>186</sup>



109. kép: Szöllősi Géza AI robotdizájnya szálcsiszolt alumínium felületen

A pincegaléria első termében Szöllősi Géza tüntetően 21. századi dizájnya volt látható, amely a nedvességtől salétromot izzadó, meszelt téglafalak között pikáns, ironikus gellert kapott. A világító posztamensek fényében az egyiptomi istenalakokként megdicsőülő bogártranszformer figurák, háttérükben – szálcsiszolt alumínium felületeken – az ókori frízeket idéző, de AI generálta robothős generációkkal engem leginkább a mélyszegénységben élők vakolatlan szobáinak falán a sokcolos TV-képernyő sugározta életérzésre emlékeztettek.

<sup>186</sup> HŐSKŐR című kiállításunk meghívószövege



110–111. kép: Soltis Miklós – kredenc és játékdoboz

A következő teremben Soltis Miklós képregénykockákká átlényegülő valódi és játékkredencekben, gravírozott feliratok között mini csipketerítőbe burkolódzó, fekete és fehérre mázolt műanyag kentaurokkal, és különböző állomszituációkat megtestesítő figuráival teremtett átmenetet a hátsó terem felé.

A leghátsó térben pedig magának az anyagnak az üzenete került a felszínre archaikus toposzok által. Installációimban az illusztratív narratívák és direkt megfogalmazásuk a giccs kétes esztétikájával játszottak, a profán anyagválasztásokban és formaépítésben rejlő humor vagy irónia igyekezett egyensúlyt tartani a patetikus tartalommal. Az elemi kifejezőerőre törekvő előadásmód és a hatásvadászat kényes határán billegés jelezte azokat a kórismévé növekedő patológiás folyamatokat, amelyek a nemes eszmék túlhajszolásából fakadhatnak. Az önvallomás mártíralakjai, a gyermekkor élményeiből, traumáiból, olvasmányáiból, ábrándozásaiból és a determinált lelki alkatból gyúrt ambivalens létstratégiák materializálódott formái mellett szövegeim is megjelentek, amelyek a víziót verbalizálták. Az írott üzenetek az anyagválasztásokban rejlő szubjektív, de a közös mitológiai gyökereinkből táplálkozó mágiára fókuszáltak.

A három alkotó együttműködése, az együttthatás több szinten, organikusan valósult meg. Az installációk egyrészt analógiákon keresztül kapaszkodtak közös kulturális gyökerekbe, lásd a transzformerek és harcos szentek kitin- illetve vaspáncélját, a kentaúr műanyag és vályog inkarnációit, a katona különböző alapanyagú, formájú és más-más történelmi beágyazottságú alakjait. A mechanikus bólogatók és a motor hajtotta, üresen forgó, átlátszó fogaskerekek, a játék kőolajfűró lomha kinetikája vagy az asztali amerikai gyilkolásba fulladt mozdulatlansága közötti interferencia pedig homológ megnyilvánulásként utalt rokon eredetű összefüggésekre. De erre volt példa a kirakatképernyő-vitrin-befőttesüveg vagy a csipketerítő-szőnyeg-világító polc adta szellemi vonulat is, amely a látványelvű világ és a vulgárisból szakrálisba, transzcendensből

köznapiba forduló minőségek parabolájává feszítette a bemutatott jelenségeket. A lát-szólag véletlen sorozatos egybeesések azt demonstrálták, hogy a kor szelleméből és az ember szellemtörténeti, illetve antropológiai közös nevezőjéből fakadó azonosságok azok, amelyek tárgyasulva hasonló, egymással rezonáló rendszerekké állnak össze. A műtárgyegyüttesekkel telezsúfolt pince pedig allegóriaként közvetítette azt a víziót, amelyben az alkotó – alapvetően introvertált kisfiú énje – az extrovertált világ zsviváját igyekszik feldolgozni. Szó és kép – mítosz és mágia, anyaggá materializálódott iróniába és öniróniába csomagolva.<sup>187</sup>



112–113. kép: Lipkovich Péter – Gladiátor; Ragadozó, 2023

<sup>187</sup> Lipkovich [2024] A kiállításról nyomtatásban is megjelent szövegem a *Kortárs* folyóiratban.

### 6.3.3. Enteriőrök

„Milyen modern volt a biedermeier-kor!”<sup>189</sup>



114. kép: Lipkovics Péter – *Nomád enteriőr sarok*, Szihalom, 2023

Kultúrtörténeti perspektívából nézve számtalan olyan mozgásra találunk példát, amelyben a magas művészet nagy (és kevésbé nagy) mestereinek kultúrateremtő eredményeit a kismesterek közvetítették a szélesebb néprétegek felé. Emellett már a kezdetek óta közkeletű eljárásnak számított, hogy a nagyobb jelentőségű képzőművészeti munkákat olykor – más műfaji eljárásokkal – lemásolják. Reneszánsz festmények rézkarcokban, rézmetszetekben érhatték el a szélesebb közönséget, ókori görög bronzszobrok római kőmásolataik révén maradtak meg az utókor emlékezetében. A polgárosodással a kifejezendő ideák léptékváltása – a méretek elaprózódása mellett a minőségben is – érezteti hatását, egyfajta kulturális erózióként működve, ugyanakkor a művészetbefogadás demokratizálódását is elősegítve. (Példa erre a giccs irányába haladó rokokó és biedermeier tárgy-kultúra, vagy a népművészet magas művészetből másolt motívumainak autentikusabb formái, amelyek érvényességüket a panteisztikus-animisztikus hiedelemvilág és a rendelkezésre álló természetes anyaghasználat közötti összhangból, illetve a szűkös erőforrások kényszer szülte mértékletességéből nyerték.)

<sup>189</sup> Vadas [2016] 9. o.



115. kép: Lipkovich Péter – Halak enteriőrben, Szihalom, 2023

A mindenkori magas művészet és a mindennapok élettereit létrehozó kismesterek kultúraépítő viszonyrendszere nem csak a művészettörténetileg jobban körülhatárolható időkre, de a posztmodern társadalmak ambivalens esztétikájára is jellemző mintázatokban nyilvánul meg. Például a 19. századi polgári otthonok biedermeier lakáskultúrája funkcionális és esztétikai pragmatizmusában sok hasonlóságot mutat korunk individuumának életszervező stratégiáival. „Míg a kétszáz évvel ezelőtti darabok kézműves műhelyekben készültek, a maiakat gépek gyártják – ennyiben ég és föld a távolság múlt és jelen között. Másfelől azonban nagyon is közel érezzük magunkhoz a biedermeiert: a Bauhausra és a design hőskorszakára kellő történelmi távlat birtokában már nem kevés kritikával tekintünk; az új nemzedék nem akar és nem tud normalizált egyenlakásokban, tipizált egyenbútorok között élni, s több lakályosságot is szeretnénk, mint amennyit a két világháború között világmegváltásra készülők technikai konstrukciói árasztanak. [...] A high-tech [...] lehetővé tette a lehető legváltozatosabb és leghajlékonyabb formák gépi úton történő előállítását, a színek szinte végtelen variációját. Így aztán a mai lakás megint otthonos.”<sup>190</sup>

Videókkal kombinált szobor-objekt-festmény együtteseim ilyen biedermeier enteriőrökben igyeksenek saját élményeimet és szűkebb-tágabb környezetem provinciális kérdéseit tükrözni és globális problémákkal párhuzamba állítani, hiszen az individuum

<sup>190</sup> Vadas [2016] 15. o.

– és nagyobb általánosságban az emberi faj – önépítő-önámító én- és öntudatát vizsgálom bennük. „Konkrétan soha nem létező műtárgyak eredeti nemes másolataiként alkotok kegytárgy jellegű plasztikákat, amelyek több kultúrából származó öszvér hiedelemformák vizuális kreatúrájaként jelennek meg. Ezek a bizonytalan érvényű műtárgyentitások keresik hitelesítő közegüket, hogy a többi gyökértelenül lebegő, ezért nomád műtárgyakkal egy közösséggé szerveződjenek. Az így megépülő enteriőrök szükségképpen eklektikusak, hiszen korunk individuumainak hibrid szerkezetű éntudatát tükrözik, ugyanakkor archaikus asszociációkkal is terheseek, mivel a kulturális gyökereitől megfosztott ember ősi ösztöneinek eredetét kutatják.”<sup>191</sup>

Meglátásom szerint korunk otthonteremtő, lakberendező attitűdje a mindenkori fogyasztói társadalom egoista környezetalakító szemléletében gyökerezik. Ha ennek emblémájaként fogom fel a mindenkori enteriőrt, és vizuális metaforaként alkalmazom azt akár társadalom-, akár kultúrakritika megfogalmazására, akkor kézenfekvő ezt az esztétikai analógiát – mint modellt – abban a viszonyrendszerben használni, amely a művészet és az azt keretbe foglaló művészettörténet között kialakult. Hans Belting azt írja, hogy „az autonóm művészet olyan autonóm művészettörténetet követelt magának, amely már nem esett egybe az általános történelemmel, hanem értelmét önmagában hordozta. [...] A ránk maradt művészetet csak a művészettörténet sűrítette azzá a képpé, amelynek segítségével megtanultuk látni a művészetet. A kép belső összefüggését egyedül a keret teremtette meg.”<sup>192</sup> Ebben az összefüggésrendszerben nyer értelmet számomra az az alkotói magatartás is, amellyel magyarázni igyekszem munkáim üzenetének egyik lényegi aspektusát. Alkotásaimnak ugyanis csak egy része, köztük is leginkább az ösztönrétegeinkben húrt pendítő vályogszobraim hordozzák semleges környezetben is azokat a zsigeri-szociális-kulturális asszociációkat és megfogalmazhatatlan sejtelmeket, amelyek komplex teljességgel bíró, aktuális képzőművészetté transzformálják őket. Viszont kisméretű – fából, fémből, kavicsból készült – társaik javarészt – a maguk önálló individualitásában – nem feltétlenül rendelkeznek ilyen auralával, mivel ezek csupán potenciális alkatrészei egy-egy installációs alternatívának, kortárs érvényüket nem a maguk jogán, hanem aktuális kontextusuk okán nyerik el.

<sup>191</sup> Idézet a *Nomád enteriőr* című kiállításom ajánló szövegéből

<sup>192</sup> Belting [1995] 24–25. o.

Számomra tehát az enteriőr formai megoldásainak használata az egyes műtárgyak közötti kohézió létrehozásának eszköze is. Ha úgy tetszik, ez az a bizonyos művészettörténeti keret, amely – hasonlóan a Belting által leírt jelenséghez – megszüli a „kép belső összefüggését”. (Úgy érzem, hogy számos kortárs installáció csakis ebben a keretrendszerben értelmezhető, hiszen a mű a térbe kilépve teremti meg számunkra a belépés lehetőségét, amelynek révén – nézőként – mi is kihagyhatatlan kellékei leszünk a kompozíciónak, a kohézió a közönség nélkül tökéletlen. Lásd például Olafur Eliasson vagy Anish Kapoor számos projektjét.)

Ugyanakkor az enteriőr a végletesen egyszemélyűre redukálódott közösségek<sup>193</sup> metaforája is, amelyben azt vizsgálom, hogy a régi szakrális és a mai profán minőségek hogyan fermentálódnak bennünk új transzcendens életérzéseké. A *Hőskőr* című kiállítás az egyik installációm leíró szövegem erről az identitás-modellé épülő enteriőrformáról vall. „Az egykor elhagyott Édenkert utáni érzélgős, homályos vágyak szőnyegkörnyezetté testesülnek. Tégladurva, ridegfehér falak között puhameleg rezervátum. Benne a szoborcsoport az ember ambivalens természetének archaikus gyökereit metaforizáló, nagyra nőtt nipppek együttese. A figurákat körülölelő fonalornamentika suttogó nyugalma a polgári biztonság mára már düledező, giccsben fülledő illúziója. Ugyanakkor a kinti világ kreált-talált tárgyai identitásépítő, önhitelesítő elemekként teremtik meg a patetikus szerepekbe bújó, idegenségükben ismerős, anakronizmusukban kárhozatra ítélt, individuális magányukban tehetetlen lényeket. Biedermeier kompozíció. Bal oldalán magasodik az idők során végérvényesen relativizált időt megtestesítő Kronosz fából faragott teste. Gépkocsi és vízvezeték alkatrészekből hegesztett mohó arca elé csonka végtagjai terelgetik a görög- etruszk mitológiából kölcsönzött bálványalakokat, rozsdás vaslemezekből kalapált gyermekeinek felfalása így meghaladja erejét. Mellettük-alattuk Bronzkor épp most szüli Vaskort: csöcsös, kutyafejű bronzsárkány kalapácsfejű, lapáttestű, patás vaslényt vajúdik félbevágott magából. A csendélet jobboldalán vaskarmokban végződő kacska, ráspollal formált farkarok-lábak alatt ernyedttömlőtest, lógó nyelvű, néma kolompfej. De hiába a vasút mentén mezeirelt fémalkatrészek mintázta ragadozófej konokul szögletes, harckocsitornyot idéző idoma, hiába a kavicsokkal teli zsákvászon bendőt oltalmazó vasplatni páncélhát, a csavarányákból hegesztett nyak kétségbeesetten és bután nyeldekel. A préda hasított

---

<sup>193</sup> Csányi [2024] 247–250. o.

bőrét súroló predátor akrilvéres hasaaljából pedig kőkori barlangrajzok bújnak elő, figyelmeztető jeleiként annak, hogy győző és legyőzött egymás kiszolgáltatottjai a lét-körforgásban. Minden száj kétségbeesett álmélkodásra tágul.<sup>194</sup>



116. kép: Lipkovics Péter – Enniszülniölni, 2023

Bourriaud relációesztétikája szerint az alkotók/kurátorok (de a befogadók/fogyasztók) közül egyre többen „a műalkotást nem önálló vagy eredeti formának tekintik, hanem jelek és jelentések összefüggésrendszerébe akarják beírni. Ezzel immár nem tiszta lapot nyitnak, vagy még érintetlen anyagból kiindulva alkotnak, hanem a teremtés végtelen folyamatához csatlakozás módozatait keresik. [...] A kultúra ezen új formájában, amelyet felhasználó vagy tevékeny kultúrának nevezhetnénk, a műalkotás tehát úgy működik, mint egy egymással kölcsönös összefüggésben álló hálózat elemeinek időszaki végződése, mint egy olyan elbeszélés, amely korábbi történeteket folytatna, értelmezne újra. Minden egyes kiállítás egy másik koncepcióját zárja magába,

<sup>194</sup> Idézet a Hőskőr című kiállításon szereplő egyik alkotói szövegéből

minden egyes mű különféle programokba illeszthető és számtalan forgatókönyv része lehet. Már nem végállomás a közreműködések végtelen láncolatában.”<sup>195</sup>



117–118. kép: Lipkovics Péter – *Bukolikus enteriőr*, 2024

Ebbe a perspektívába látom beilleszthetőnek azt a kiállító gyakorlatot is, amelynek révén a *Bukolikus enteriőr* című kiállításom installációjában már azokat a gondolati sémákat és vizuális eredményeket igyekeztem összegezni, amelyeket az anyaghasználati paradigmák vizsgálata mellett az aktuális bemutatótér és a megjelenített történetek kontextusteremtő problematikájával kapcsolatban korábban tapasztaltam. Egy lerombolt vagy csak töredékesen felépült teremszoba négy sarka egy semleges, üres terembe zsúfolva-gyömöszölve: ez volt az alapvízió, ehhez kerestem a megfelelő helyszínt. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Epreskertjében sokkal többet találtam, nemcsak a kívánt csupasz, fehér négy falat, de a magasabb kultúra kontextusteremtő ígérését is, hiszen a kiállított munkák közvetlen vizuális kapcsolatot kereshettek azzal a Parthenón-frízzel, amely már maga is másolatként utal a mai esztétikai érzékelésünket megalapozó archaikus-klasszikus képzőművészeti kánonra. A címválasztást az indokolta, hogy az installáció az ember lélektanának metaforájaként bűtorszobrokban tárgyiasulva kívánt szólni, és ironikus-önironikus módon az ókori görög marhapásztor, azaz a bukolosz harcok idillje és korunk globális krízisei között rajzolt párhuzamot. És ezzel számomra be is zárult az a kör, amelyet a négyéves doktori kutatásommal kezdtem meg, teljessé vált az a parabola, amelyet igyekeztem felvázolni ez alatt az időszak alatt. Újabb és újabb letelepedési formákat kereső, nomád lakberendezési tárgyaim a Parthenón-fríz Teremben olyan direkt teret találtak, amelyben érvényüket a másolt ősök szellemei által nyerhették el.<sup>196</sup>

<sup>195</sup> Bourriaud [2003] 8–10. o.

<sup>196</sup> *Bukolikus enteriőr* című kiállításomat én nyitottam meg. Ennek a szövegnek a gondolatait idézem.



119. kép: Lipkovics Péter – Bukolikus enteriőr a Parthenón-fríz másolata alatt

## 7. Lezárás

„[A] művész elméleti megnyilatkozásai a saját művészetéről vagy a művészetről általában [...] a műalkotások értelmezésre alkalmas és rá is szoruló párhuzamait alkotják csupán, de nem magyarázzák meg a műalkotásokat, a jelentéstörténeti értelmezésnek maguk is csupán tárgyai, nem pedig eszközei.”<sup>197</sup> (Erwin Panofsky)

Dolgozatom írása közben szembesülnöm kellett azzal az egyre makacsabb érzéssel, hogy a témámhoz kapcsolható műveknek csupán elenyésző töredékét vizsgálhatom meg, az elméleti források töredékét tudom csak felkutatni és feldolgozni, ráadásul az általam feltett kérdések és következtetések is csupán egy képzőművész szükségképpen szűk csőlátásával tapogatóznak. A töredékességet tehát nemcsak a gyakorlati, de elméleti törekvéseimnek is kulcsfogalmaként éltem meg.

2020-ban készítettem első, általam fragmentumként kezelt alkotásomat. Egy olyan tárgyat akartam létrehozni, amely töredékességében sokirányú energiákkal bír: hátra nézve archaikus asszociációkkal terhes, előre nézve pedig nyitott arra, hogy az aktuális eseményekhez alkalmazkodó tartalommal telítődjön. Technikailag ez látszott a legcélravezetőbbnek egy négyéves doktori programtervezet létrehozásához egy olyan időszakban, amelyet először a Covid világjárványának kezdő hulláma, majd – az akkor még nem sejtett háborúk mellett – a globális klímaválság árnyékolta be. Azóta számos

<sup>197</sup> Panofsky [1955] 20. o.

fragmentum született, az anyag és forma nyelvén, a sztereotip emlékezet megannyi, koncepciózusan barkács megnyilvánulásaként. Ezek után téma- és anyagválasztásaim célja az lett, hogy az egyes munkák érvényét – a kiállító terekhez és aktuális gondolataimhoz idomuló installációkká összeépítve – a kontextus révén találjam meg. Parafrázisokban gondolkodtam, de nem a konkrét műtárgyaknak, hanem az eszmék, hiedelemvilágok eróziójának, illetve a mindenkori kismester alkotói és kultúráközvetítő attitűdjének parafrázisaiban. Alkotásaimmal és azokból variált installációimmal arra a globális – kulturális, civilizációs, szociális és pszichés – közegre reagáltam, amelyben a koherens, valódi közösségek által kiépített hiedelemrendszereinket az individuum mozaikos jellegű hiedelemkonstrukciói váltják fel.

A klasszikus szobrászat anyagválasztási kánonjához mérten szokatlan matériákat választok médiumnak, és olyan mítoszokat, motívumokat használok, amelyek – erre a szokatlanságra felhíva a figyelmet – mozgósítják az anyagban tárolódó információkat és energiákat, így építve diskurzust a médium mibenlétéről. Az a kérdés foglalkoztat, hogy globalizált kultúránkban az anyag – mint kultúrafüggetlen tulajdonságokkal is rendelkező médium – lehet-e közös nevező, mindenki számára hasonló módon dekódolható üzenetforrás. A hagyományos közösségeik híján talajvesztett individuumok szellemi élményei, önkifejező gesztusai vajon képezhetnek-e közös halmazt az archaikus, a klasszikus (azaz a művészettörténet által megközelíthető) kultúrák, illetve a népi/törzsi kultúrák megnyilvánulásaival? Annyi bizonyos, hogy a különböző céllal született műtárgyak összehasonlító értékelésében érdemes józanul szem előtt tartani az analógiákból indukálható hamis összefüggések, a kulturális beidegződéseinkből fakadó projekciók lehetőségét is. Másrészt hiba lenne lemondanunk a termékeny félreértések lehetőségeiről mint fontos kreatív forrásainkról – az alkotófolyamatban és a műtárgy dekódolásában egyaránt. Nemcsak az alkotói üzenetnek alapvető sajátját, azaz rejtekező lényegét tartják életben, de kölcsönös megtermékenyítő erővel is bírnak, emlékeztetve bennünket közös antropológiai gyökereinkre. Számomra ebből az is következik, hogy az individuum önkifejezési stratégiáit érdemes humánológiai kutatások alapján megközelíteni. Ha az archaikus, illetve a népi/törzsi művészeteket a közösségek világképeinek kifejezéseként értelmezzük, akkor a végletesen individualizálódott egyedek önkifejező művészete is vizsgálható az atomizálódott közösségek

világképeiként, s mint ilyenek, hasonló dinamikával írhatók le, mint kultúráik archaikus és klasszikus előzményei. Ebben a koordinátarendszerben a kortárs képzőművészet nyelve az anyag, a közös antropológiai gyökérzet különböző alakzatai és a korszellem egymásnak feszülő kombinációiból születik meg.

Gyakran úgy tűnik számomra, hogy a modern kor művésze csupán játszadozik, mikor alkot, hiszen önmagát kifejező tevékenységében kezét és szellemét nem kötik gúzsba szoros közösségi szabályok és törvények, tudatalatti forrásai révén mégis koordinálják olyan atavisztikus intuíciók, amelyek őseinkhez teszik hasonlónvá. Ennek a játéknak azért nagy a tétje, mert – a fenti logikával élve – a művész egy teljes közösség, azaz önmaga identitását definiálja, ezzel képviselve és kötve magát a rajta túlmutató nagy egészhez. Éppen ezért – saját szabadságom részeként – a forma- és anyagformáló örömet a felelősséggel egyszerre élem meg, mert a szakralitás kérdését kikerülhetetlennek találom, ha az anyag megválasztásáról és annak megmunkálásáról kell döntenem. Ugyanakkor műveimre nem a klasszikus értelemben vett szobrokként gondolok. Ezek inkább játszóházakba vágyó játékok, saját értelmüket olyan enteriőrökben kereső nipppek, amelyek egy hiteles univerzum részei szeretnének lenni.

Az elmúlt négy év során ezen gondolatmenetek indukálta *műveleti láncok* mentén dolgoztam a műhelyben és építettem installációkat. Az így szerzett tapasztalataimból és a kortárs képzőművészeti példákból gyúrt teóriáimhoz pedig úgy viszonyultam, mintha ezeknek a műtárgyvariációknak az analógiájaként készítettem volna nyelviileg megfogalmazott gondolat-installációkat.

Íme. A történelem során médiumokként alkalmazva – és ezzel az örökérvényűség üzenetének hordozóiként specializálódva – néhány anyag szelektálódik a képzőművészet szakrális funkciójának prezentálására. A megtestesítendő transzcendens történet/idea/kép szentsége – a kulturális hagyományozódás által – lényegi, szükségszerű, elválaszthatatlan tulajdonságként tapad hozzá az őt megelevenítő anyaghoz. A későbbiekben a vallásról fokozatosan leváló képzőművészet a spirituális funkciót továbbra is – bár egyre individualizáltabb formában – megőrzi, és ezzel az anyaghoz mint médiumhoz kötődő kánonját is továbbviszi. Egyfajta szereposztás alakul ki, amelyben a forma a szent üzenet közvetítésének feladatát tölti be, míg a formaalkotó anyag – a szükséges megtestesítés mellett – a szakrális transzformáció jelenlétét hangsúlyozza. Látszólag ebben hoz óriási változásokat – a kapitalista termelési mód és a humanizmus

térhódítása révén – a nyugati civilizációban bekövetkező technikai és tudományos fejlődés és a gazdasági és társadalmi átalakulások, amelyek a művészet nyelvét is átformálják. Az *avantgárd* – a duchamp-i tekintettel kezdve – fokozatosan hántja le a nemes anyagokról a művészet szentségének hordozási kényszerét, megadva ezzel bármilyen anyagnak a szakralizáló funkció ellátásának esélyét. Immár a művészet alkalmas megszólaltatni az egyén speciális üzeneteit – nem pusztán a történet, hanem az anyag speciális jelentéstartalmain keresztül is. Így a 20–21. század képzőművészetének anyaghasználati palettája rendkívül gazdaggá válik, és egyre csak bővül.

A globalizálódott földrajzi-társadalmi és kulturális térben a lineáris fejlődés koncepciók közhelyes mértékben meghaladottakká váltak. A képzőművészet anyaghasználati törekvéseit (is) irányító ezerféle alkotói attitűdöt az emberi teremtőerő fraktálmotívumaiként is értelmezhetem, ezért egy fa organikus struktúrájaként próbálom elképzelni. Ennek a fának a genotípusa (közös antropológiai adottságaink által) adott, de a külső és belső körülmények folytonos változékonyságához variáns fenotípusokkal alkalmazkodik. Az antropológiai és művészettörténeti előzmények adják a fa gyökerét és törzsét, amelyből közelmúltunk és jelenünk képzőművészeti lombkoronája kibontakozik. (A műtárgyelemzések során természetesen több attitűd különböző arányú keverékével lehet dolgunk, mikor az alkotó intencióit és invencióit vizsgáljuk.)

Tehát az egyik fő ág a törzs egyenes folytatásaként nagyon vastag ág, amelyet a „nemes” anyagban megformált narratívák leginkább a hagyományokhoz kötnek, de amely ilyen módon olykor hamiskásnak tűnő eszmék mentén növeszt – gyakran anakronisztikus – ágakat. A másik fő ágat a lineáris történetmesélő formától – a kubista, dadaista, szürrealista, ready made, informel elágazások mentén – megszabadulni vágyó anyag képviseli, egészen az önmagát a maga önvalóságában megmutató szubsztanciáig. Egy másik vaskos elágazás viszont a teljes elanyagtalánítás irányában nő, és egészen a virtuális valóságok, illetve a mesterséges intelligencia térhódításáig bontakoztatja oldalhajtásait. A következő főágon pedig olyan alkotói gyakorlatokat vélek azonosítani, ahol az atomizált individuum önnön egyszemélyes csoportkultúráját formáló igényeit úgy szolgálja, hogy az anyag- és formaválasztás dinamikus kapcsolatára helyeződjön a hangsúly. Itt az anyag és a forma – médium és kép – közötti harmóniára vagy diszharmóniára építő, ugyanakkor ennek a kapcsolatnak a lényegiségét boncolgató munkáktól egészen a tobzódó giccs esztétikai lehetőségeit vizsgáló művekig terjed

a struktúra. Itt a történet, a mítosz legtöbbször olyan katalizátorként is funkcionál, amely az őt megformáló anyagban rejlő tápanyagok felszabadítását szabályozza. Elsősorban ezen az ágon igyekszem én is gallyat növeszteni.



120. kép: Lipkovic Péter – Tristis homunculus, 2024

## Köszönetnyilvánítás

Először is hálás vagyok a jó sorsomnak, hogy lehetőséget kaphattam alkotóművészként és egyetemi oktatóként beilleszkedni a képzőművészeti szcénába.

Negyvenegy évesen kezdtem meg képzőművészeti tanulmányaimat, és komoly erőfeszítéseimbe került többé-kevésbé leküzdeni a korábbi autodidakta évek esztétikai megfeleléskényszerét. Nem tudok ezért elég hálás lenni mesteremnek, Erőss Istvánnak, aki – amellet, hogy igyekezett lefaragni rólam a sallangokat, és egyengette szakmai utamat – a doktori téma megtalálására is a maga éleslátásával vezetett rá.

Nagyon köszönöm Colin Foster megtisztelő bizalmát, a lehetőséget arra, hogy témavezetésével megkezdhessem a doktori iskolát. Sokat jelentett számomra az a nyitottság, amellyel kísérletező kedvemet fogadta, enélkül talán nem sikerült volna abba a magabiztos kereső állapotba eljutnom, amellyel ma alkotni tudok.

Köszönet illeti Losonczy Istvánt, amiért olyan izgalmas szempontokkal tudott átbillenteni és továbblendíteni az alkotó gyakorlat és az alkotó írás egymásba is átfolyó területein.

Fontos támaszomnak tudom Zakariás Istvánt, a MAMŰ Társaság vezetőjét, egyrészt mivel szereti a munkáimat, és ezért ahol tud, segít kiállítások szervezésében, létrehozásában, alkotásaim tárolásában, ugyanakkor elfogult, de kritikus bírálómként is mellettem áll.

Nagy adomány számomra, hogy a doktori iskolában megismerkedhettem Soltis Miklóssal. Több közös kiállítás, művésztelepi munka során csiszolódott ki egy olyan barátság lehetősége, amelytől még sok eredményes szakmai együttműködést remélek.

Sokat tanultam Kótai Tamástól. Korábban diákként, ma kollégaként és barátként igyekszünk közösen is gondolkodni és építkezni a képzőművészeti térben.

Végül – de nem utolsó sorban – köszönöm szüleimnek és testvéreimnek a türelmet.

## Irodalomjegyzék

### Könyvek, kiadványok:

Baudrillard, Jean [1981] *Simulacres et simalation*. Paris, 1–30. (Fordítás: Gángó Gábor) in. Testes könyv I. Dekon könyvek. 1996

Baudrillard, Jean [2009] *A művészet összeesküvése, ESZTÉTIKAI ILLÚZIÓ ÉS DEZILLÚZIÓ*. Múcsarnok Nonprofit Kft.

Belting, Hans [1995] *A művészettörténet vége*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 2006

Belting, Hans [2001] *Kép-antropológia*. (Fordítás: Kelemen Pál) Kijárat Kiadó, Budapest. Második, változatlan kiadás. 2007

Belting, Hans [2005a] *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 2009

Belting, Hans [2005b] *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. Critical Inquiry*. Volume 31, Winter, pp. 302–319. (Fordítás: Matuska Ágnes)

Bourriaud, Nicolas [2003] *Utómunkálatok*. (Fordítás: Jancsó Júlia) Múcsarnok. 2007

Csányi Vilmos [2015] *Íme, az ember*. Libri Kiadó.

Csányi Vilmos [2024] *Teremtő képzelet. A kreativitás evolúciója*. Open Books.

Dawkins, Richard [1986] *Az önző gén*. Budapest, Gondolat Kiadó. Ford. Síklaki István. (A hivatkozások az eredeti könyv PDF változatából származnak.)

<https://docplayer.hu/18021464-Richard-dawkins-az-onzo-gen.html> letöltve: 2021. 06. 03.

Debord, Guy [2006] *A spektákulum társadalma*. Balassi Kiadó, ford.: Erhardt Miklós

Didi-Huberman, Georges [2008] *Hasonlóság és érintkezés – A lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernsége*. (Fordította: Házás Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán) BKF, Budapest. 2013

Eibl, Karl [2004] *Animal poeta. Építőkövek a biológiai kultúra- és irodalomtudományhoz. Tárgyasítás*. Paderborn. (Fordítás: Szilvássy Orsolya) 51–76. in Horváth Márta (szerk.) *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Typotex. 2014

Eröss István [2011] *Természetművészet*. Generál Nyomda Kft.

Hansen, Manuela [2022] *Text in Short Guide The Milk of Dreams*. La Biennale di Venezia.

Horváth Márta [2014] *Evolúciós és kognitív kultúratudomány. Bevezető*. 9–26. in Horváth Márta (szerk.) *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Typotex. 2014

Kondor-Szilágyi Mária [2025] *VANITAS – OLVASATOK. Katalógus*. Műcsarnok Nonprofit Kft.

Leroi-Gourhan, André [1964] *Az őstörténet kultuszai*. (Fordítás: Farkas Márta) Kozmosz Könyvek, Budapest. 1985

Lipkovich Péter [2018] *Az efemer matéria mint az elmúlás médiuma a kortárs szobrászat néhány alkotásában*. 127–136. in Kicsák Lóránt: *Érték-rend, válogatás a Kepes György Szakkollégium tagjainak tudományos és művészeti alkotásaiból*. Eger, EKE Líceum Kiadó. 2018

Moles, Abraham A. [1996] *A giccs, a boldogság művészete*. Budapest, Háttér Kiadó.

Panofsky, Erwin [1955] *A jelentés a vizuális művészetekben*. (Fordítás: Tellér Gyula) A tanulmányokat válogatta, szerkesztette: Beke László. Gondolat, Budapest. 1984

Polgár Botond [2018] *Testszobor-Szobortest. DLA-disszertáció*. MKE [https://dla.mke.hu/res/polgar\\_botond\\_testszoborszobortest-disszertacio2\\_0.pdf](https://dla.mke.hu/res/polgar_botond_testszoborszobortest-disszertacio2_0.pdf) letöltve: 2023. 09. 24.

Sütterlin, Christa [2003] *Jel, séma, ikonikus reprezentáció. Az ábrázoló művészet evolúciós esztétikája*. Berlin. (Fordítás: Lengyel Zsuzsanna) 186–229. in Horváth Márta (szerk.) *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Typotex. 2014

Tóth Balázs-Csányi Vilmos [2017] *Hiedelmeink. Az emberi gondolatok építőkövei*. Libri

*Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*. Phaidon [2014]

Wagner, Monika [2001] *A művészet anyagai – a modernség másik története*. BKF. 2014 (Fordítás: Nagy Edina és Nemes Mária)

Wragg Skyes, Rebecca [2021] *ROKONSÁG. Neandervölgyi élet, szerelem, halál és művészet*. Alexandra. 2023 (Fordítás: Navarrai Mészáros Márton)

Zolnay Vilmos [1983] *A művészetek eredete (Pokoljárás)*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

**Folyóiratok, online szemlék, online portálok:**

Balázs Sándor [2016] *Art brut misszió – Beszélgetés Bogdándy Szultán képzőművész-szel*. Új művészet – 1. sz. (2016. január)  
[https://efolyoirat.oszk.hu/03000/03024/00001/pdf/EPA03024\\_uj\\_muveszet\\_2016\\_01\\_010-011.pdf](https://efolyoirat.oszk.hu/03000/03024/00001/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2016_01_010-011.pdf) letöltve: 2025. 06. 18.

Bálint György [1938] *Jegyzetek a pátosról*. Nyugat 1938. 5. sz. [https://hu.wikisource.org/wiki/Jegyzetek\\_a\\_pátosról](https://hu.wikisource.org/wiki/Jegyzetek_a_pátosról) letöltve: 2025. 06. 03.

Chianese, Robert Louis [2013] *Spiral Jetty*. American Scientist 2013. január-február.  
<https://www.americanscientist.org/article/spiral-jetty#> letöltve: 2021. 06. 05.

Dermutz, Klaus [2005] *Az ember gonosz. A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget*. Fordítás: Adamik Lajos [https://balkon.art/1998-2007/balkon05\\_06/06demutz.html](https://balkon.art/1998-2007/balkon05_06/06demutz.html) letöltve: 2024. 12. 28.

Fullerton, Elizabeth [2019] *Suffering and Desire: A Conversation with Berlinde De Bruyckere*. Sculpture <https://sculpturemagazine.art/suffering-and-desire-a-conversation-with-berlinde-de-bruyckere/> letöltve: 2024. 06. 19.

Gergely-Farnos Lilla [2012] *Art brut – Bogdándy Szultán, a kíméletlen idealista*. Irodalmi Jelen. 2012. július <https://www.irodalmijelen.hu/05242013-1549/art-brut-bogdandy-szultan-kimeletlen-idealista> letöltve: 2022. 05. 13.

Györffy László [2016] *Elcserélt fejek*. Kartell magazin. <https://www.artkartell.hu/vizit/198-elcserelt-fejek> letöltve: 2025. 06. 13.

Hampsink, Iris Olde [2022] *Can't Help Myself – How a Relatable Robot Offers a Critical Reflection on Modern Society*. DiggIt Magazine. <https://www.diggitmaga-zine.com/papers/can-t-help-myself-how-relatable-robot-offers-critical-reflection-modern-society> letöltve: 2025. 06. 18.

Herzfeld, Oliver [2013] *Protecting Banksy's Sphinx*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/oliverherzfeld/2013/10/24/protecting-banksys-sphinx/> letöltve: 2025. 06. 22.

Kelényi Béla [2021] *KÉP-TEREK/TÉR-KÉPEK*. Új forrás. 2021. 10. 14. <https://ujforras.hu/kelenyi-bela-kep-terek-ter-kepek-2/> letöltve: 2025. 07. 09.

Kozák Zsuzska [2023] *Tinder-ikonográfia a magyar pavilonból*. A mű, 2023. február <https://amu.hvg.hu/2023/02/17/tinder-ikonografia-a-magyar-pavilonbol/> letöltve: 2025. 07. 07.

Lipkovics Péter [2024] *Hőskőr – Lipkovics Péter, Soltis Miklós és Szöllősi Géza kiállítása* 51–71. in KORTÁRS Irodalmi és művészeti folyóirat, 2024. évfolyam, 07–08. szám

Morelli, Naima [2014] *Heri Dono: Making Fun of the King, the Gods & the People*. Trouble <https://www.troublemag.com/heri-dono-making-fun/> letöltve: 2022. 04. 16.

Miklósvölgyi Zsolt, Nemes Z. Márió [2018] *Hungarofuturista Kiáltvány*. Litera.hu <https://litera.hu/irodalom/also-kozles/hungarofuturista-kialtvany.html> letöltve: 2023. 01. 11.

Nagy T. Katalin [2015] „*Hiányok térképe*”. *Kótai Tamás képeiről*. Palócföld – 61. évfolyam, 6. szám. [https://epa.oszk.hu/03200/03286/00133/pdf/EPA03286\\_palocfold\\_2015\\_6\\_068-069.pdf](https://epa.oszk.hu/03200/03286/00133/pdf/EPA03286_palocfold_2015_6_068-069.pdf) letöltve: 2025. 05. 25.

Regan, Sheila [2019] *Interview Brian Jungen by Sheila Regan*. Bomb Magazine. August 2019. <https://bombmagazine.org/articles/2019/08/08/art-and-archive-brian-jungen-interviewed/> letöltve: 2025. 06. 28.

Széplaky Gerda [2022] *Az áldozat tekintete*. Prae 2022/1. Metszetek. 27–41. o.

Takáts Fábián [2023] *Szobrászati törekvések napjainkban – A Múcsarnok Súlypontok című kiállításáról*. Kortárs online, 2023. 06. 14 <https://kortarsonline.hu/aktual/sulypontok.html> letöltve: 2023. 06. 26.

Várkonyi György [2005] *Szertár. Bogdándy Szultán munkái*. Mozgó Világ, 31. évfolyam, 2. szám. <http://epa.uz.ua/01300/01326/00060/10varkonyi.htm> letöltve: 2022. 05. 13.

Weiss, Jeffrey [2023] *THE PRINCIPLE OF IMPERMANENCE. The preservation of Walter De Maria's Earth Room*. ARTFORUM OCTOBER 2023. <https://www.artforum.com/features/jeffrey-weiss-preservation-walter-de-marias-earth-room-512524/> letöltve: 2024. 07. 14.

#### **Internetes oldalak, website-ok:**

[https://bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet\\_cave\\_paintings.php](https://bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_paintings.php) letöltve: 2025. 07. 31.

<https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson> letöltve: 2021. 06. 05.

<https://kaufmannrepetto.com/artist/adrian-paci/> letöltve: 2022. 03. 30.

<https://publicdelivery.org/anish- Kapoor-marsyas/> letöltve: 2022. 04. 07.

<https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/> letöltve: 2024. 07. 07.

<https://publicdelivery.org/walter-de-marias-earth-rooms/> letöltve: 2024. 04. 30.

<https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischer>  
letölt: 2024. 04. 24.

<https://wowkassel.de/en/art/beuys> letöltve: 2024. 04. 30.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-anish- Kapoor-marsyas> letöltve: 2022. 03. 30.

<https://www.tony-cragg.com/> letöltve: 2022. 04. 16.

Shah, Devanshi [2022] STIRring Dreams: Maria Eichhorn's subtle exposure of the German Pavilion's history. <https://www.stirworld.com/see-features-stirring-dreams-maria-eichhorns-subtle-exposure-of-the-german-pavilions-history> letöltve: 2024. 07. 16.

Shapiro, Gary [2019]. Spiral Jetty. <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-0> letöltve: 2021. 06. 05.

Smithson, Robert [1966] *Entropy And The New Monuments – Selected Writings*. <https://interfacerepository.wordpress.com/2014/03/16/robert-smithson-entropy-new-monuments/> letöltve: 2021. 06. 05.

Szegő György [2021] Kurátori szöveg Elekes Károly Zavaró tényező című kiállításához. Műcsarnok <https://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=ss2OMHnrtDxkP5lf644qBE> letöltve: 2024. 12. 30.

Yerebakan, Osman Can [2024] Berlinde De Bruyckere's angels without faces touch down in Venice church <https://www.wallpaper.com/art/exhibitions-shows/berlinde-de-bruyckere-city-of-refuge-iii-venice-biennale-2024> letöltve: 2024. 10. 05.

Wilson-Goldie, Kaelen [2008] Tarek Zaki's Monument X. <https://www.bidoun.org/articles/monument-x> letöltve: 2025. 06. 25.

## Képek jegyzéke

- 1-2. kép: Walter De Maria – 50 M<sup>3</sup> (1600 Cubic Feet), Level Dirt. München, 1968 / föld / 50 m<sup>3</sup> <https://www.cooperhewitt.org/2016/12/21/material-remains/> letöltve: 2024. 07. 14.  
New York Earth Room, 1977 / föld / 50 m<sup>3</sup> <https://publicdelivery.org/walter-de-marias-earth-rooms/> letöltve: 2024. 04. 30.
3. kép: Delcy Morelos – In Earthly Paradise, Velencei Biennálé 2022 / föld, fűszerek, fémváz / installáció (fotó: Lipkovics Péter)
4. kép: Anish Kapoor – Destierro. Palazzo Manfredi, Velence, 2022 / pigment, föld, munkagép / installáció (fotó: Lipkovics Péter)
5. kép: Urs Fischer – You. Gavin Brown Enterprise, New York, 2007 / feltört padlózat / installáció <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/> Letöltve: 2024. 07. 07.
- 6–7. kép: Német pavilon, Velencei Biennálé, 2022 / kibontott fal és padló / installáció (fotó: Lipkovics Péter)
8. kép: Roberth Smithson – Spiral Jetty, Nagy Sós-tó, USA, 1970 / bazaltkő, egyéb közettörmelék / land art <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> letöltve: 2021. 06. 05.
- 9–10. kép: Joseph Beuys – 7000 tölgy. 7. Documenta, Kassel, Németország, 1982 / bazaltoszlopok / land art installáció <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745> letöltve: 2025. 07. 12.  
<https://www.ecodisciple.com/blog/trees-in-the-city/> letöltve: 2025. 07. 12.
- 11–12. kép: Polgár Botond – Hommage a Courbet 2006 / tardosi mészke / szobor / 18x18x42 cm <https://mke.hu/tanar/index.php?mid=iLcthvGeEdI1VGtJHlvrYN> letöltve: 2025. 06. 13.  
Halott Vénusz 2023 / márvány, víz, üveg / szobor-installáció <https://kortaronline.hu/aktual/sulypontok.html> letöltve: 2023. 06. 26.
- 13–14. kép: Gálhidy Péter – Sarokvas /cizellált vaslemez / szobor <https://www.prae.hu/article/11039-rajtunk-kivuli-rend/> letöltve: 2025. 06. 13.  
[https://mke.hu/kiallitasok/parthenon\\_friz.php?mid=LSjrPbAbQzt3WA9dld6BHI](https://mke.hu/kiallitasok/parthenon_friz.php?mid=LSjrPbAbQzt3WA9dld6BHI) letöltve: 2025. 06. 13.
15. kép: Gálhidy Péter – Talaj / tartósított papír, bronz / szobor-objekt (fotó: Lipkovics Péter, Vanitas – olvasatok. Műcsarnok 2025)
16. kép: Madaras Péter – Profán kvaternitás, 2023 / fa, fenyőtobozpikkelyek / szobor / 65x64x20 cm <https://osztondij.mma-mmki.hu/events/madaras-peter-profan-kvaternitas-2023-fa-fenyotoboz-pikkelyek-65x64x20-cm-11564> letöltve: 2025. 06. 13.

17–18. kép: Berlinde De Bruyckere – We are all Flesh, 2012 / ló bőr, szőr, tömítőanyagok, fém / szobor-installáció (fotó: Lipkovics Péter)

Berlinde De Bruyckere – Arcangelo III. 2024 / viasz, festékpigmentek, fa / szobor-installáció <https://www.thebulletin.be/berlinde-de-bruyckere-horror-and-beauty-life-belgian-artists-profound-exhibition-bozar> letöltve: 2025. 06. 24.

19–20. kép: Urs Fischer – Untitled, Venice Biennale 2011 / gyertyaviasz / szobor-installáció

[https://www.kunstgiesserei.ch/De/Work/271/Urs\\_Fischer\\_Untitled\\_Giambo-logna\\_2011#img-Urs\\_Fischer\\_Untitled\\_Giambo-logna\\_2011-15](https://www.kunstgiesserei.ch/De/Work/271/Urs_Fischer_Untitled_Giambo-logna_2011#img-Urs_Fischer_Untitled_Giambo-logna_2011-15) letöltve:

2024. 04. 24.

[https://schichtwechsel.li/wp-content/uploads/2011/08/fischer-urs\\_01.jpg](https://schichtwechsel.li/wp-content/uploads/2011/08/fischer-urs_01.jpg) letöltve: 2024. 04. 24.

21–22. kép: Kotormán Ábel – Egy múzsa 2018 / PUR-hab / szobor (fotó: Kotormán Ábel)

Kotormán Ábel – munkafázis. PUR-hab (fotó: Kotormán Ábel)

23–24. kép: Heri Dono – munkák a művész yogyakartai műtermében / vegyes technika / installáció (fotó: Lipkovics Péter)

25. kép: Kovách Gergő, Péli Barnabás – Reneszánsz band: Mátyás és Tinódi. Mi a magyar. Múcsarnok, 2012 / vegyes technika / szobor-installáció <https://www.irodalmijelen.hu/05242013-1550/csipos-mint-paprika> letöltve: 2025. 06. 12.

26. kép: Péli Barnabás – részlet a Hangszigetelt Zoltán 9 című kiállításból, Trafó Galéria, 2016 / vegyes technika / szobor-installáció <https://www.artkartell.hu/vizit/198-elcserelt-fejek> letöltve: 2025. 06. 13.

27–28. kép: Maurizio Cattelan – A Kilencedik Óra. 1999 / vegyes technika / szobor-installáció [https://olaszissimo.blog.hu/2017/02/18/vilaghiru\\_olasz\\_muvesz\\_paris-ban\\_maurizio\\_cattelan](https://olaszissimo.blog.hu/2017/02/18/vilaghiru_olasz_muvesz_paris-ban_maurizio_cattelan) letöltve: 2025. 06. 13.

Untitled, 2007 / ló bőr, szerkezeti tömítő elemek / szobor-installáció <https://loeildelap-hotographie.com/en/pirelli-hangarbicocca-maurizio-cattelan-breath-ghosts-blind-dv/> letöltve: 2025. 06. 13.

29-30. kép: Adrian Paci – The Column in Venice, 2014 / kő, videó / szobor-videó installáció <https://kaufmannrepetto.com/artist/adrian-paci/> 2023. 04. 07.

Every where but now in Thessaloniki, 2013 / márványmozaik / objekt-installáció <https://kaufmannrepetto.com/artist/adrian-paci/> 2023. 04. 07.

31-32. kép: Keresztesi Zsófia – Az álmok után: merek dacolni a károkkal, Velencei Biennálé 2022 / üvegmozaik, polisztírol hab, fém polcok, vaslánc / szobor-installáció <https://contemporaryaf.com/zsofia-keresztes/> 2025. 06. 10.

<https://index.hu/kultur/2022/04/22/megnyilt-a-velencei-kepzuveszeti-biennale-magyar-pavilonja/> 2025. 06. 10.

- 33-34. kép: Lipkovics Péter – Vándorszfinx 2015 / vályog, vas, fa / szobor / 150x180x85 cm (fotó: Kopacz Kund)  
Lipkovics Péter – Gorgószfinx 2014 / vályog, vas, fa / szobor / 100x70x40 cm (fotó: Kopacz Kund)
35. kép: Banksy, New York, 2013 / építkezési törmelék, ragasztó / public art installáció <https://nypost.com/2013/10/22/banksy-unveils-great-sphinx/> letölt: 2025. 06. 23.
- 36-37. kép: Anish Kapoor – Marsyas, Turbine Hall of Tate Modern, 2002 / PVC membrán, fémváz / installáció / 35x150x35 m <https://publicdelivery.org/anish-kapoor-marsyas/> letöltés: 2022. 04. 07.
- 38-41. kép: Tony Cragg – szoborinstallációk  
Self-portrait on a Chair 1980 / műanyag / 180x50 cm <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/self-portrait-on-a-chair.html>  
letöltve: 2025. 06. 25.  
Car 1980 / műanyag / 25x450x250 cm <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/car.html> letöltve: 2025. 06. 25.  
Eroded landscape 1998 / üveg / 200x125x125 cm <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1990-1999/eroded-landscape-1.html> 2025. 07. 12.  
Industrial Nature 2016 / bronz / 80x42x48 cm <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/2010-2019/industrial-nature.html> letöltve: 2025. 07. 12.
- 42-43. kép: Tarek Zaki – Monument X / beton / szobor-installáció  
[http://www.zenithfoundation.com/wp-content/flagallery/tarekzaki/tarek\\_z3.jpg](http://www.zenithfoundation.com/wp-content/flagallery/tarekzaki/tarek_z3.jpg)  
<https://www.bidoun.org/articles/monument-x> letöltve: 2025. 07. 06.
- 44-45. kép: Anselm Kiefer – The Seven Heavenly Palaces, 2004 / vasbeton / installáció <https://liarumma.com/projects/the-seven-heavenly-palaces> letöltve: 2025. 06. 27.  
Palazzo Ducale, 2022 / ólom, aranypor, festék, hétköznapi tárgyak, természetes anyagok, fa, vas, vászon / festmény-installáció (fotó: Lipkovics Péter)
- 46-47. kép: Jim Drain installációk / textil, fa, vas, festék / szobor-installáció  
<https://www.sightunseen.com/2010/12/jim-drain-artist/> letöltve: 2025. 06. 25.  
<https://risdmuseum.org/exhibitions-events/exhibitions/wunderground> 2025. 06. 25.
- 48-50. kép: Brian Jungen – Prototype for New Understanding, 1999 / Nike cipő felsőrészek, fém / szobor-objekt <https://catrionajeffries.com/artists/brian-jungen/works/brian-jungen-prototype-for-new-understanding-8-1999> letöltve: 2025. 06. 25.  
Iglu / műanyag hulladéktárolók / szobor-installáció <https://doigriverfn.com/about/drfn-artists/brian-jungen/> letöltve: 2025. 06-28  
Totemoszlop / hátizsákok / szobor-objekt <https://doigriverfn.com/about/drfn-artists/brian-jungen/> letöltve: 2025. 06. 28.
51. kép: Brian Jungen – Cetology 2002. Vancouver Art Gallery / műanyag székek / szobor-installáció <https://bombmagazine.org/articles/2019/08/08/art-and-archive-brian-jungen-interviewed/> letöltve: 2025. 06. 25.

52-54. kép: Samu Géza – Szarvasteknő / tülök, fateknő / szobor-objekt <http://100his.hu/cikkek/samu-geza> letöltve: 2025. 06. 28.

Fonott tölcser / fűzfavessző / szobor-objekt [https://kulturpart.hu/2015/12/03/ujra\\_teremnek\\_samu\\_geza\\_fai#gallery-1449224964\\_2](https://kulturpart.hu/2015/12/03/ujra_teremnek_samu_geza_fai#gallery-1449224964_2) letöltve: 2025. 06. 28.

Kerekes angyal / fa, vas / szobor [https://kulturpart.hu/2015/12/03/ujra\\_teremnek\\_samu\\_geza\\_fai#gallery-1449224964\\_3](https://kulturpart.hu/2015/12/03/ujra_teremnek_samu_geza_fai#gallery-1449224964_3) letöltve: 2025. 06. 28.

55. kép: Bukta Imre – Műveljük kertjeinket! Godot Galéria, 2023 / installáció (fotó: Lipkovics Péter)

56-58. kép: Gaál József – Grotta Anthropos / bőr, fa, vas, festék / szobor (fotó: Lipkovics Péter)

59-60. kép: Gaál József – Grotta Anthropos / bőr, fa, vas, festék / szobor (fotó: Lipkovics Péter)

61. kép: Kótai Tamás – Izzó ösvények / grafika (fotó: Kótai Tamás)

62. kép: Kótai Tamás – Ostia remix 1. / grafika (fotó: Kótai Tamás)

63-64. kép: Kótai Tamás – Fekete neon I. 2025 / szén, grafit, pitt, papír / grafika / 74x104 cm (fotó: Kótai Tamás)

Szövettan I. 2024 / viaszveszejtési batik, vászon / festmény / 180 x 220 cm (fotó: Kótai Tamás)

65. kép: Egyiptomi pavilon 2019. 58. Velencei Biennálé / vegyes technika / videó-installáció <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/khnum-across-times-witness-at-pavilion-of-egypt-venice-2690/6> letöltve: 2025. 02. 02.

66. kép: Sun Yuan és Peng Yu – Can't Help Myself / komputerizált robot, festék, fém, üveg / mobil szobor [https://www.flickr.com/photos/cheetah\\_flicks/48962105682](https://www.flickr.com/photos/cheetah_flicks/48962105682) letöltve: 2025. 07. 12.

67. kép: Lengyel pavilon, 58. velencei Biennálé / repülőgép / szobor-objekt installáció <https://artmargins.com/roman-stanczak-allegories-of-flight-polish-pavilion/> letöltve 2025. 02. 02.

68. kép: Cseh pavilon, 60. Velencei Biennálé, 2024 / textil, műanyag, fém, fa, szilikon / installáció (fotó: Lipkovics Péter)

69. kép: Anish Kapoor, 2022 / nejlon, vászon, szilikon, vas, beton / szobor-objekt installáció (fotó: Lipkovics Péter)

70–72. kép: Német pavilon, 58. Velencei Biennálé / objekt- és hanginstalláció <https://universes.art/en/venice-biennale/2019/pavilions-giardini/germany> letöltve: 2025. 01. 05.

Német pavilon, 59. Velencei Biennálé / épületbontás / installáció

(fotó: Lipkovics Péter)

Német pavilon, 60. Velencei Biennálé / videó-installáció <https://www.nytimes.com/2024/04/18/arts/design/venice-biennale-german-pavilion.html> letöltve: 2025. 02. 05.

73. kép: Francia pavilon, 60. Velencei Biennálé / videó-installáció <https://www.institutfrancais.com/en/node/7944> letöltve: 2025. 02. 05.

74. kép: Jeffrey Gibson – The Space in Which to Place me. USA pavilon, 60. Velencei Biennálé <https://www.visit-venice-italy.com/biennale-venice/2024/giardini-pavilion-usa-biennale-art-venice-2024.html> letöltve: 2024. 10. 04.

75–77. kép: Lipkovics Péter – Góliát 2014 / vályog és fa / szobor / 295x190x190 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Védett terület 2015 / vályog, kötél, raklap / szobor-csoport / 210x130x90 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Mészárszék 2017 / vályog, fa, vas, zsineg / szobor / 230x230x120 cm (fotó: Szigeti G. Csongor)

78-79. kép: Gúgyela Tomás – Diplomamunka 2012 / vályog, fa / 180x80x110 cm <https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-Sower/1700721/8059317/view> letöltve: 2024. 04. 29.

Gúgyela Tomás – Világfa 2011 / vályog, fa / 180x400x120 cm (fotó: Lipkovics Péter)

80-81. kép: Lipkovics Péter – Meditáció 2016 / vályog, fa, vas, zsineg, lepedő / szobor-installáció / 120x175x75 cm (fotó: Szigeti G. Csongor)

Lipkovics Péter – Oszlopfő 2021 / vályog, vályogtégla, vas, Salgó polcok / szobor-installáció / 240x130x90 cm

82. kép: Bukta Imre – Magasfeszültség, Múcsarnok, 2012 / kukoricaszár, műanyag gyorskötöző, vas, videó / videóinstalláció <https://apokrifonline.com/wp-content/uploads/2013/02/megasfesz3bcltsc3a9g-2012-vidoinstallc3a1cic3b3.jpg> letöltve: 2024. 12. 08.

83. kép: Lipkovics Péter – Napraforgók, 2014 / természetművészeti akció fotódokumentációja (fotó: Lipkovics Rudolfné)

84–86. kép: Anselm Kiefer – A 12 törzs, 2010 / üveg, acél, akril, sellak, karton, agyag, ólom, füstáry, gyanta, szén / installáció / 405×147×145 cm <https://ujforras.hu/kelenyi-bela-kep-terek-ter-kepek-2/> letöltve: 2025. 07. 07-

Anselm Kiefer – Sol invictus / napraforgó, festék, vászon, korom / festmény-objekt <https://www.facebook.com/photo/?fbid=925675369213548&set=pcb.925675672546851> letöltve: 2024. 12. 28.

Anselm Kiefer – für Antonini Artaud Helagabale / aranyfesték, korom, vászon / festmény <https://artkartell.hu/vizit/663-anselm-kiefer-firenzeben> letöltve: 2025. 07. 07.

87. kép: Bogdándy Szultán – Brókervacsora 2005 / vegyes technika / szobor-objekt / <https://irodalmijelen.hu/05242013-1549/art-brut-bogdandy-szultan-kimeletlen-idea-lista> letöltve: 2023. 07. 12.

88–89. kép: Lipkovics Péter – Éhes Kronosz 2022 / vas, kő / szoborinstalláció / 62x32x28 cm (fotó: Lipkovics Péter)  
Lipkovics Péter – Tümpannon 2021 / fa, vas, tégl, vályog / szobor-objekt / 80x180x25 cm (fotó: Lipkovics Péter)

90. kép: Bogdándy Szultán – Őrült tenger-készítők 2006 / vegyes technika / szobor-objekt / 59×120×20 cm [https://ikon.hu/image/uploadedoriginalimage?e\\_id=18526](https://ikon.hu/image/uploadedoriginalimage?e_id=18526) letöltve: 2023. 07. 12

91. kép: Lipkovics Péter – Bukott angyal 2020 / kavics / szobor / 15x20x12 cm (fotó: Lipkovics Péter)

92. kép: Lipkovics Péter – Odüsszeusz és a szirének 2020 / fa, vas, akril, vaslemezek, fatábla / festmény-objekt / 81x78x10 cm (fotó: Lipkovics Péter)

93. kép: Lipkovics Péter – Sárkányölő triptichon 2020 / fatábla, vaslemez, akril és pirográf / festmény-objekt / 126x233 cm (fotó: Kopacz Kund)

94-97. kép: Sárkányölő Szent György ikonok

Saint George ROMANIAN (?), 19TH CENTURY (?) <https://www.christies.com/lot/lot-4667927> letöltve: 2025. 06. 10.

SAINT GEORGE GREEK, 18TH CENTURY <https://www.christies.com/en/lot/lot-4667918> letöltve: 2025. 06. 10.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/An%C3%B3nimo\\_%28Escuela\\_de\\_las\\_Islas\\_J%C3%B3nicas%29\\_-\\_San\\_Jorge\\_matando\\_al\\_drag%C3%B3n.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/An%C3%B3nimo_%28Escuela_de_las_Islas_J%C3%B3nicas%29_-_San_Jorge_matando_al_drag%C3%B3n.jpg) letöltve: 2025. 06. 10.

<https://iconreader.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/04/basedonnovgorod14c.jpg> letöltve: 2025. 06. 10.

98. kép: Lipkovics Péter – Nomád oltár 2020–23 / vályog, vas, festett fa, asztali amerikai / 250x250x80 cm (fotó: Lipkovics Péter)

99-100. kép: Lipkovics Péter – Sárkányháton 2022 / kő, fa, vas dohányvágókés / szobor-objekt / 35x60x12 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Kegyelemdöfés 2022 / fa, kő, vas / szobor-installáció / 25x50x40 cm (fotó: Lipkovics Péter)

101–102. kép: Lipkovics Péter – Ereklje 2023 / vas, fa, üveg és ready made elemek / Szobor-objekt / 90x50x45 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Gemütlichkeit 2024 / üveg, föld, tortapapír, vas és műanyag / szobor-objekt / 30x25x25 cm (fotó: Lipkovics Péter)

103. kép: Lipkovics Péter – Melankólia 2022 / vas, bronz, fa / szobor-objekt / 30x40x10 cm (fotó: Lipkovics Péter)

104–105. kép: Lipkovics Péter – Gorgó nővérek 2024 / festett gépkocsi kipufogó, vas, bádóg, fa, vályog / szobor-objekt-installáció / 80x140x40 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Badellás Gorgó és Maszk 2021 / festett alukanna, fa, zománctfedő, vályog, vászon / szobor-objekt-installáció / 80x40x50 cm (fotó: Lipkovics Péter)

106–107. kép: Lipkovics Péter – Geszta 2021 / vegyes technika / szoborcsoport-installáció / 212x115x65 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Tulok 2021 / fa, vas és gumi / szobor / 25x25x50 cm (fotó: Lipkovics Péter)

108. kép: Szöllösi Géza egyik bogárpáncélosa a HŐSKÓR című kiállításon / kitin, műgyanta / szobor (fotó: Novotny Tihamér)

109. kép: Szöllösi Géza AI robotdizájnya szálciszolt alumínium felületen (fotó: Novotny Tihamér)

110–111. kép: Soltis Miklós – kredenc és játékdoboz (fotó: Novotny Tihamér)

112–113. kép: Lipkovics Péter – Gladiátor 2013-23 / fa, vas, zománcozott vājling, báránybőr / szoborinstalláció / 210x80x80 cm (fotó: Lipkovics Péter)

Lipkovics Péter – Ragadozó 2023 / vas, fa, zsákvászon, akril / szobor / 70x45x50 cm (fotó: Novotny Tihamér)

114. kép: Lipkovics Péter – Nomád enteriőr részlet, Szabadkéz Galéria, Szihalom, 2023 (fotó: Lipkovics Péter)

115. kép: Lipkovics Péter – Nomád enteriőr részlet, Szabadkéz Galéria, Szihalom, 2023 (fotó: Lipkovics Péter)

116. kép: Lipkovics Péter – Enniszülniölni, 2023 / fa, vas, bronz, zsákvászon, perzsa-szőnyeg / szoboregyüttes installáció / 270x190x100 cm (fotó: Novotny Tihamér)

117–118. kép: Lipkovics Péter – Bukolikus enteriőr részlet, Parthenón-fríz Terem, Budapest, 2024 (fotó: Nyíri Julianna)

119. kép: Lipkovics Péter – Bukolikus enteriőr részlet, Parthenón-fríz Terem, Budapest, 2024 (fotó: Lipkovics Péter)

120. kép: Lipkovics Péter – Tristis homunculus 2024 / vályog, vas, fa, gumicső / 196x102x72 cm (fotó: Lipkovics Péter)

## Szakmai önéletrajz

### Tanulmányok:

2020–24 PTE Művészeti Doktori Iskola

2014–17 EKE Vizuális és környezetkultúra és tehetségfejlesztő tanár, MA

2010–14 EKF Plasztikai ábrázolás szak, természetművészet szakirány, BA

**Szakmai szervezeti tagság:** 2014-től MAMŰ Társaság, 2023-tól Szabad Szalon

### Csoportos kiállítások:

2025 – Nem helyettesíthető tárgyak / III. Képzőművészeti Nemzeti Szalon, Múcsarnok, Bp.

– Vanitas-olvasatok, Múcsarnok, Budapest

– SZÁRHEGY 50 – KORTÁRS ANZIX, Múcsarnok, Budapest

– EGYIDEJŰ EGYETLEN, Ziffer Sándor Galéria, Eger

2024 – XXVII. Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria, Miskolc

– III. Hangszín, Miskolci Galéria, Miskolc

2023 – 38. Miskolci Galéria, Miskolc

– KORTÁRS PALEOLITIKUM, Természettudományi Múzeum, Budapest

– KELETI OLDAL, Esernyős Galéria, Budapest

– PULZUS, Haáz Rezső Múzeum Képtára, Székelyudvarhely (Románia)

2022 – 13. CAFFART Nemzetközi Művésztelep kiállítása, EJF Kortárs Galéria, Baja

– Az egyidejűség relativitása, Etyeki Műhely Galéria, Etyek

– V. SZABADKÉZ MŰVÉSZTELEP, Szabadkéz Galéria, Szihalom

– 10. Művészet és műemlékvédelem művésztelep zárókiállítása, Zenta (Szerbia)

– 11. Groteszk Triennálé, Múcsarnok, Budapest

– Közös nevező, Rozsnyói Bányászati Múzeum Galériája, Rozsnyó (Szlovákia)

2021 – 25. Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria, Miskolc

– DLA Intro 9, Nádor Galéria, Pécs

– IN MEMORIAM JOSEPH BEUYS, Kortárs Galéria, Tatabánya

– DLA Zárókiállítás, RePublic Galéria, Pécs

– XXV. Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria, Miskolc

– RANDOM V. – HAPPY END, MAMŰ Galéria, Budapest

2020 – DLA Intro 8, Nádor Galéria, Pécs

– MAMŰ TRÉNING, Kilroy Art, Csákberény

– Szabadjáték / II. Képzőművészeti Nemzeti Szalon, Múcsarnok, Budapest

2018 – 5. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Sepsiszentgyörgy (Románia)

– Miskolci Téli Tárlat, Miskolc

2017 – XXVII. Miskolci Grafikai Triennálé, Miskolc

– 34. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Salgótarján

– GNAP zárókiállítás, Koreai Kulturális Központ, Budapest

2016 – Diploma 2016, diplomakiállítás, Kepes Intézet, Eger

– Termésművészet/Kiterjesztett valóság, MODÉM, Debrecen

– Termésművészet-Kis gesztusok, Múcsarnok, Budapest

– 4. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Sepsiszentgyörgy (Románia)

2015 – 33. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Salgótarján

– Green – Fiatal Képzőművészek Stúdiója, Budapest

– VII. OMDK, Budapest

– Semmi sem semmi, Kepes Intézet, Eger

– Erőtér 2015 – Gárdonyi kert, Eger

– Vázlat – új tagok bemutatkozó kiállítása, MAMŰ Galéria, Budapest

– Kelt – Performance a Művészetek Éjszakáján, Fuga Galéria, Budapest

2014 – Minden rendben van, Kepes Intézet, Eger

- XXVI. Miskolci Grafikai Triennále, Miskolc
- VAD, ISI Yogyakarta (Indonézia)
- Természetes anyagok, MAMŰ Galéria, Budapest
- III. Székelyföldi Grafikai Biennále, Sepsiszentgyörgy
- 2013 – VI. OMDK, Eger
- 2012 – Események-relikviák-reflexiók, Római Magyar Akadémia, Róma
- Magyar Groteszk 8. Országos Képző-és Iparművészeti Pályázat, Kaposvár
- 2011 – V. OMDK, Sopron

#### **Egyéni kiállítások:**

- 2024 – VITRIN, Kis Pont Galéria, Budapest (Soltis Miklóssal)
- Bukolikus enteriőr, Parthenón-fríz terem, Budapest
- KRONOSzóma, Horváth Endre Galéria, Balassagyarmat
- 2023 – Höskör, MAMŰ Galéria, Budapest (Soltis Miklóssal, Szöllősi Gézával)
- Nomád enteriőr, Szabadkéz Galéria, Szihalom
- Idegen test, Művészetek Háza, Miskolc
- 2022 – Archeostációk, Etyeki Műhely, Etyek (Bogdándy Szultánnal)
- 2021 – Párhuzamos kitérők, Nádor Galéria, Pécs (Kovács Nikolettával)
- Kölcsönbálványok, MAMŰ Galéria, Budapest
- 2019 – Szakadozó jel, MAMŰ Galéria, Budapest (Gulyás Andreával, Kótai Tamással)
- Felhőszakadás, Szabadkéz Galéria, Szihalom (Gulyás Andrea, Huszár Imre)
- 2018 – Tükrös paplan, MAMŰ Galéria, Budapest (Kis-Prumik Zoltán, Vajna Anna)
- 2016 – Kérgestest (Corpus callosum), Arkt Művészeti Ellátó, Eger (Kovács Nikoletta)
- 2015 – Sár-tészta-víz, MAMŰ Galéria, Budapest (Domokos Berta, Egervári Júlia)
- 2013 – Torzó, Római Magyar Akadémia, Róma (Olaszország)

#### **Publikációk:**

- 2024 – Lipkovic Péter [2024]: Höskör in Kortárs Irodalmi és Kritikai Folyóirat  
2024. 07. 08., pp. 51–70.
- 2022 – Lipkovic Péter [2022]: Lábunk nyomán minta terem. *Csoportrehabilitációs kísérlet a természetművészet eszközeivel.* in Tér-Természet-Művészet: A természetművészet-  
oktatás 10 éve az EKKE és a Farkaskő NBME tereiben. Farkaskő Noszvaji Barlang  
Művésztelep Egyesület, Noszvaj, pp. 38–53.
- 2018 – Lipkovic Péter [2018]: Az efemer matéria mint az elmúlás médiuma a kortárs szob-  
rászat néhány alkotásában in Érték-rend: válogatás a Kepes György Szakkollégium  
tagjainak tudományos és művészeti alkotásaiból. EKE Líceum Kiadó, Eger, pp. 127–  
136.

#### **Díjak, ösztöndíjak:**

- 2023, 2021 – A Nemzeti Kulturális Alap kiállítástámogatása
- 2017, 2016, 2015 – Köztársasági ösztöndíj
- 2016 – A Miskolci Téli Tárlat díja, Miskolc
- 2015 – VII. OMDK – szobrászat: 1. díj; festészet: 2. díj; grafika: 2. díj;  
Pro Scientia 2016 Aranyérmesek Társasága, különdíj, Budapest  
Yatoo International Artist in Residence Program, Wongol (Dél-Korea)
- 2013 – VI. OMDK – szobrászat: különdíj, Eger
- 2012 – Események – relikviák – reflexiók, RMA nyílt pályázat- 3. díj, Róma
- 2011 – V. OMDK – szobrászat: 3. díj, Sopron