

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Ladányi-Tóth Miklós

Ornamentika a kortárs képzőművészetben
A kortárs képzőművészeti alkotások minta-felhasználási eljárásai

DLA értekezés

Valkó László DLA, festőművész, egyetemi tanár
Aknai Tamás CSc, művészettörténész, egyetemi tanár

2015

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	3
II. 1. Az ornamentika jelentése, főbb változatai	6
II.2. A mintákról általában. Mintavételek a minta múltjából.	8
II. 3. A minták alkalmazásai. Stilizálás, modorosság, naturalizmus	12
II. 4. Hétköznapi mintázatok	15
III. Rejtőzködő minták, a kamuflázs-hatás.....	18
III. 1. Az álcázás művészete a természetben	18
III. 2. Rejtőzködés a vizuális művészetekben	21
III. 2. 2. A rejtőzködés egyéb változatai	25
III. 3. Rejtőzködő terek	35
IV. Átértelmezett, diszfunkcionális és újrahasznosított tárgyak.....	43
IV.1. A minták által újrahasznosított művészet	43
IV. 2. Átértelmezett motívumok	47
IV. 2. 1. Logókból összeállított Mandala	47
IV. 2. 2. Politikai mintázatok	50
IV. 2. 3. Minta Candy cukorból	52
IV. 2. 4. Tájékozódás a minták által.....	53
IV. 2. 5. Gumicukor	54
IV. 2. 6. Kaleidoszkópszerű mintázatok	55
IV. 2. 7. Vérrel festett miniatúra	56
IV. 2. 8. A szőnyeg.....	62
IV. 2. 9. Művésztapéták	68
V. A hiány mintázatai. Áttört, csipkézett felületek.....	78
V. 1. Áttört felületek a síkban.....	78
V. 1. 1. Szimultán papírmetszetek.....	78
V.1. 2. Sematikus minták	88
V. 3 Áttört formák a térben.....	90
VI. Mintavételek a jelenből és a síkból. A közelmúlt festői tendenciái	102
VI. 1. A minta és az pop-art kapcsolata.....	102
VI. 2. Pattern and Decoration.....	106
VI. 3. Szimultanizmus és ornamentika.....	111
VI. 4. A Neo Geo festészet és a minta.....	114

VII. Napjaink törekvései. Legújabb példák a festészetben a minta használatára	116
VII. 1. A minta és a minimál: Liang Yuanwei és Rudolf Stingel	116
VII. 2. A növényzet győzelme a modernista luxus felett: Stefan Kürten	120
VII. 3. Kamuflázs portrék: Mickalene Thomas és Kehinde Wiley	122
VII. 4. Ornamensek mint szürrealista víziók: Raqib Shaw és Fred Tomasselli	126
VII. 5. Minták a mimézis és absztrakció határán: Beatriz Milhazes	129
VIII. Hazai példák a kortárs művészek mintafelhasználására.....	131
IX. Saját műveim bemutatása.....	138
X. Konklúzió. Horror vacui, avagy bűn-e az ornamentika?.....	150
Köszönetnyilvánítás	156
Irodalomjegyzék.....	157
Képjegyzék.....	167
Szakmai önéletrajz	171

I. Bevezetés

Az ornamentika eredendően az építészetben, az iparművészet különböző ágaiban, valamint a népművészetben a díszítésben, tárgyak dekoratív megjelenítésében volt jelentős. Az ornamentika tradicionális felfogása, s ebben a tárgykörben keletkezett alkotások megítélése azonban a 20. században negatív tendenciát mutat. Miközben az időigényesen elkészített, díszített tárgyak értéke sok esetben inflálódik, ezzel egyidejűleg kevésbé kimunkált, esetenként teljesen kész hétköznapi, használati tárgyak (ready made) új környezetben sajátos jelentéssel, képzőművészeti értékkel bírnak, bírhatnak és ezáltal jelentős értéknövekedést érhetnek el. Az ornamentika elvesztette a korábbi korok megbecsülését, sőt a modern kor építésze, iparművésze és festésze kifejezetten kerülte használatát. Ezzel egyidejűleg az is megfigyelhető, hogy a különböző képzőművészeti ágakban sajátos új kifejezőerővel felruházott szerepet kapott. A minta a kortárs képzőművészek szívesen felhasznált képi eleme lett, melynek segítségével nem egyszer a díszítés helyett (ill. mellett) korunk eseményeire reflektálnak, a tárgyak míves megjelenítésével éppen a tárgyat eredeti jelentésétől fosztják meg, vagy értelmezik át azt.

Disszertációm ennek a jelenségnek a bemutatásával foglalkozik, azaz a képzőművészek a minta által létrehozott különböző kifejezési formáiról. Meglátásom szerint a minta vizsgálatának kiemelt szerepköre nemcsak azért jelentős, mert kapcsolódik korunk, illetve az elmúlt évtized szellemi irányzataihoz, de amiatt is, mert emlékeztetnek, visszatérnek a szép kanti felfogására, a díszítőművészet funkciójának megváltozására, illetve kibővülésére.

„Immanuel Kant *Az ítélőerő kritikája*¹ című kötetében a szép mibenlétéről való eszmefutatása során jut el a díszítőművészetig. A szép analitikája című fejezetben a szép általános érvényű meghatározását keresve különbséget tesz a kellemes és szép fogalmak között, mivel a kellemes az, ami az érzékeknek tetszik, s ezáltal ez a gyönyör érzéséhez kapcsolható, ami szubjektív érzet, s ehhez szubjektív érdekek kapcsolódnak. Szerinte a tiszta ízlésítélet független a vonzerőtől és a megindultságtól (amit a fenségesség érzete kelt). A közismert konklúzió szerint: szép az, ami érdekek nélkül tetszik. Az érdekek nélkül tetsző forma keresése során Kant eljut a díszítő művészetig.”²

Tehát továbbra is helytálló kijelentés, hogy az ornamentika gyönyörködtet, de ez esetben alkalmat is ad arra is, hogy az első benyomásokat követően a befogadó reflektáljon a

¹ Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. 192.

² Bordács Andrea: Rend a rendtelenségben, Az ornamentika alkalmazása. Koncz András és Wächter Dénes szimultán képein. In: *Ornamentaika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006. 81.

látottakra. (Igaz, hogy sokaknak éppen ekkor tetszik meg az alkotás, de akkor már megint csak nem a tárgy szépségéről, hanem annak jelentésértékéről beszélnek.)

Kutatásaim alapján elmondható, hogy a minta a kortárs alkalmazásban felerősítheti a kifejezni kívánt jelentéstartalmat, de ennek ellenkezője is igaz: az ornamentika eszköze lehet annak – amire a dekonstrukció hívei a nyelvhasználat kapcsán vittek véghez – hogy az alkotásnak ellentmondásos interpretációi is lehetségesek.³ Így egyszerre hívhatja fel a figyelmet egy problémára és bizonytalaníthat el annak értelmezésekor.

A témaválasztásom tehát indokolható azzal, hogy a minta, illetve az ornamentika funkcióváltására ez idáig csak kevesen reflektáltak, de azzal is, hogy saját műveim visszatérő motívuma is a minta, illetve mintás felületek alkalmazása, egy-egy gondolati vagy képi probléma dekoratív elemek segítségével történő megfogalmazása.

Az értekezésben arra a kérdésre keresem a választ, hogy az ornamentikának a díszítésen túl milyen további funkciói relevánsak a képzőművészet számára? A képzőművészeti alkotáson megjelenő minták hogyan módosítják, gazdagítják a jelentéstartalmat (műfajtól, technikától függetlenül), illetve hogy képesek-e megváltoztatni a vizsgált műalkotás fogalmi háttérét?

A disszertációban a kutatás eltérő technikai alkalmazásokra, képalkotó eljárásokra terjed ki. Installációk és olyan tárgyalkotások érdekelnek, amelyek figyelembe veszik a minta jelleget. Elsősorban a mintaszerű formákat, áttört mintázatokat keresem a kortárs művészetekben, melyek különböző síkban és térben, anyaghasználatban jelentek meg, úgy, mint a lézerrel vágott acél, vagy a papírmetszetek, stb. Mivel személyes érdeklődésem középpontjában a stilizált növényornamentikák, a hétköznapi mintázatok, különböző kézi munkák, csipkék, festőknél használt mintás hengerek állnak – melyek saját képzőművészetemben is megjelennek – így az értekezésben is a geometrikus mintaalkotás kevesebb szerepet kap.

Az értekezés bevezető fejezete után az ornamentika megváltozott jelentésének bemutatására teszek kísérletet. Ezt követően pedig James Trilling kijelentése nyomán – miszerint az ornamentika története az egyéni alkotók hatására csak ritkán vett új irányt, helyette inkább a változást abban kell keresnünk, hogy az alkotók miképp ötvözték új ötletüket, technikai kivitelezésüket azzal, amit már úm. tudtak⁴ - arra törekszem, hogy a minta kortárs vizuális megjelenését, ha úgy tetszik a művészek progresszív ötleteit, egyéni megoldásait

³ Moussavi és Kubo a posztmodern korban a tárgyaknak is a különböző értelmezési lehetőségére emlékeztetnek. In: Moussavi, Farshid – Kubo, Michael (eds.): *The Function of Ornament*. Cambridge, Harvard University, 2006.

⁴ Trilling, James: *Ornament. A modern perspective*. Canada, University of Washington Press, 2003.

csoportosítsam, s az általam strukturált tematika alapján bemutassam. Célom, hogy a kortárs művek válogatásával és tárgyalásával hozzájáruljak az ornamentika kitáguló jelentésének megértéséhez. A kiválasztott művészek közül nemcsak azokra hivatkozok, akik világszerte ismertek, s úgymond a kánon részét képezik, hanem olyanokra is, akik megítélésem szerint a téma szempontjából jelentősek, s kiegészítik, színesítik a minta korábban ismert felhasználási eljárásait, alkalmazási területeit. Éppen ez is indokolja azt, hogy a Köszönetnyilvánítás részben felsorolt könyvtárakban elérhető könyvek mellett több kortárs művész esetén katalógusokra, illetve különböző webhelyek leírásaira is hivatkozom.

II. Az ornamentika jelentése, jelentősége

II. 1. Az ornamentika jelentése, főbb változatai

Az ornamentika meghatározására több enciklopédiában, összegző könyvben találunk példát. Ezek közül érdemes a 20. század elején jelentős Martin Heydrich ornamentika-kutató kijelentését megfontolni, aki az afrikai ornamentikát kutatva meglehetősen hosszán értekezik az ornamentika fogalmáról, s annak jelentőségéről.⁵ Az ornamentika elnevezés a latin ornamentumból ered, ami díszet jelent. Az ornamentikának pedig egyre több jelentése, jelentésárnyalata jelent meg, ami a szerző szerint érthető, hiszen ez az emberi érzékelés lényeges nézőpontja.⁶ Heydrich szerint ugyanis már nem állítható szemben a díszítő művészet (ornamental) az „átgondolt” (sinnig) művészettel, hiszen ezekhez a mintákhoz sok esetben bizonyos jelentés is társul.

Ehhez az állításhoz kapcsolódik Robert Levit tanulmánya. Ő maga abból a kijelentésből indul ki, hogy az ornamentika újra visszatért száműzetéséből.⁷ S a szerző szerint első kérdésként máris azt kell feltennünk, hogy mi is egyáltalán az ornamentika? Hiszen egyrészt mintás színeket, anyagokat, struktúrákat vagy összeállításokat értünk alatta. Másrészt viszont jelentheti az információkat is, s utalhatunk a minta kapcsán a kommunikációra. Levit szerint a legfontosabb tehát az, hogy az ornamentika eredeti meghatározásán túljussunk, definiáljuk újra annak jelentőségét.⁸

Az ornamentika kommunikációs eszközként való felfogására több kutató utal. Többek közt Trilling is arra a jelenségre hívja fel a figyelmünket, hogy az ornamentika a nyugati ember számára szimbolikus üzenetet hordozhat.⁹ Nikolenko pedig kifejezetten ezzel a témával foglalkozik egy tanulmányában, mikor az ornamentikát az interkulturális kommunikáció szimbólumaként mutatja be. Az ornamentika univerzális, non-verbális jelentéssel bír, ami elősegíti a globalizációs trendeket. Az ornamentika szimbolikus struktúrája ugyanis történelmi, kulturális, etnikai, vallási és művészi elemeket tartalmaz. S éppen az is igaz, hogy

⁵ Heydrich, Martin: *Afrikanische Ornamentik. Beiträge zur Erforschung der primitiven Ornamentik und zur Geschichte der Forschung.* H.n., E.J.Brill, 1914.

⁶ Uo. 31.

⁷ Levit, Robert: Contemporary Ornament. *Design Magazine*, Spring/Summer 2008, Number 28. 1.

⁸ Uo. 12.

⁹ Trilling, James: *Ornament. A modern perspective.* Canada, University of Washington Press, 2003. 72.

egy-egy szimbólumnak épp ezek háttértényezőik miatt különféle jelentései is lehetségesek, ami miatt az interpretáció nehezzé válik.¹⁰

Visszatérve Levit gondolatmenetére, a kutatók egy csoportja azonban nem ért egyet azzal, hogy az ornamentikát hallva igaz már ne a dekorációra, de annak gyakorlati alkalmazására, egyszerű információközvetítésre asszociáljunk. Levit ezzel az ornamentika történetének: az ornamensek funkcionista, materialista megközelítésének leszámolására utal, s az utóbbi évtizedekben kibontakozó párbeszédbe kapcsolódik be. Levit többek közt a *The Function of Ornament* c. könyvre¹¹ hivatkozik, ahol a szerzőpáros: Moussavi és Kubo (az építészet kapcsán) az ornamentika megváltozott helyzetéről ír. S mivel az ornamens az építészetben szükséges és a tárgytól elválaszthatatlan elemként jelenik meg, így talán épp ebben a művészeti ágban figyelhetjük meg leginkább azt a jelenséget, hogy a művészek/ tervezők a kortárs épületek esetében bizonyos díszítő elemeket nemcsak automatikusan átvesznek, hanem azokat kritikai kifejezésre is használják.

Bár a tanulmány nem említi, de a téma szempontjából jelentősnek bizonyul Alois Riegl, bécsi művészettörténész hatása is, aki a funkcionista, materialista megközelítéssel szemben az ornamentikát a maga összetett történelmi háttérében vizsgálja.¹² Riegl különbséget tesz az európai naturalizáló művészet és a keleti művészet „absztraktság felé törő”¹³ tendenciája között, s az érdeklődés középpontjába nemcsak az ornamensek főbb típusait, de azok különbségeit, egyes kultúrák eltérő formafelhasználását is állítja.

Benczúr Gyula összegzésében az ornamentikák főbb változatai között szerepel a geometrikus, a természeti (növényi, állati, illetve emberábrázolás) és a mesterséges formák ornamensei (különböző emblémák, házi eszközök, szalagok stb.) A képzőművészeti alkotások (pl. tapétaművek, pop-art festmények) esetén felfigyelhetünk az ismétlődés jelentőségére, annak minőségátlényegítő szerepére, továbbá elemezhetjük, hogy a minták hogyan szerepelnek egy adott képfelületen belül. Ezek alapján megkülönböztetünk hosszirányban ismétlődő (laufend) és a minden irányban ismétlődő, határ nélküli ornament (dessin), valamint van, hogy egy behatárolt forma ad keretet a különböző motívumoknak ellipszis, kör, vagy valamilyen négyzetes formában (begränzt). Ezen kívül jellemző az ornamentikára a stilizáltság, amit

¹⁰ Nikolenko, Nadezhda: Ornament as Symbol of Intercultural Communication. *Middle-East Journal of Scientific Research*, 2013, XVII/4, 444-454.

¹¹ Moussavi, Farshid – Kubo, Michael (eds.): *The Function of Ornament*. Cambridge, Harvard University, 2006.

¹² Riegl, Alois: Az ornamentika története. In: Riegl, Alois: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, Balassi, 121-140.

¹³ Uo. 131.

(mint korábban is említettem) az anyaghasználat is erősen befolyásol. Megkülönböztetünk e szerint sík, árnyékolt és plasztikus ornamenst. A színek használatára is sok esetben a kevésbé kevert, intenzív, tiszta színek, egymástól jól eltérő színárnyalatok alkalmazása jellemző.¹⁴

II.2. A mintákról általában. Mintavételek a minta múltjából.

Az ornamentika történeti feldolgozására találunk példát az elmúlt évek/ évtizedekből, bár Alois Riegel épp ezen történeti feldolgozásokra úgy tekint mint azon kutatóknak kísérleteire, akik a historizmus híveként fontosnak vélték, hogy a művészet „ornamentális formáit [...] a fokozatos fejlődés szemszögéből”¹⁵ mutassák be. Míg ezekben a historikus művekben a minták típusainak feldolgozásai jelennek meg, jelen értekezésben a minta XX. század végi, illetve jelenkori hatását, alkalmazásait ismertetem a kortárs képzőművészetben.

A díszítmények, illetve minták használata ugyanis mindig jelen volt a világ művészetében a törököktől a perzsáig, a kínaiaktól a reneszánszig és természetesen az ezt követő időszakokban is egészen napjainkig bezárólag. (Gondoljunk akár csak a freskóra, ami az épületek dekorációiként jelent meg, különösképp, ha a festett, illuzionisztikus, architektonikus elemeket is figyelembe vesszük. Természetesen a templomok és a paloták festései nem csak a díszítést és a pompát tűzték ki célul, hanem komoly teológiai, vallási témáknak adtak helyet, mely témák ábrázolása – festészetben vagy faragott szobrok formájában – az olvasni nem tudó, analfabéta híveknek szolgáltak illusztrációként.) Az ornamentika szempontjából jelentős műalkotásoknak 1873-ban, Párizsban adták ki válogatott gyűjteményét, amit Londonban, 1989-ban jelentettek meg ismételten, angol nyelven.¹⁶ A könyv az ősi, keleti, középkori és az újkori ornamensekre hoz példát. A szerző igyekszik elkerülni azokat az elméleteket és vitákat, melyek ezen művek analízisére is tárgyként szolgálhatnának, épp azért, hogy ehelyett a művek, harmóniájára, a színek, kidolgozások szépségére irányítsa a figyelmet.¹⁷

A könyvben így érthető módon nem szerepelnek azok a művészeti korok, korszakok, amelyek kimondottan hadjáratot indítottak a minta és annak alkalmazása ellen. „A modern stílust hajlamosak voltunk olyan puritanizmussal jellemezni, amely száműzte eszköztárából a

¹⁴ Benczúr Béla: *A művészeti ipar dekoratív művészetek stiltana*. Budapest, Eggenber-féle Könyvk., 1897, 33. old

¹⁵ Riegl, Alois: Az ornamentika története. In: Riegl, Alois: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, Balassi, 121.

¹⁶ Racinet A.: *The encyclopedia of ornament*. London, Studio Editions, 1989.

¹⁷ Uo. 13.

díszítményt. »Az ornamentika bűn« – írta Adolf Loos bécsi építész 1910-ben.”¹⁸ Elsősorban a XX. századi modern irányzatok a konstruktivizmus, vagy a szintén a konstruktivizmushoz kapcsolható Bauhaus sem lelkesedett a mintákért, díszítményekért. Számukra a geometrikus formarendszer, az új anyagok használata, mint a vasbeton, az acél és az üveg, az ezeknek az anyagoknak köszönhető merész építészeti, statikai megoldások, formák szépsége okozott igazi esztétikai élményt. Ebbe a puritán képbe csak belepiszkitott volna egy esetleges díszítmény, mondjuk egy stukkó megjelenése. Ez szintén elmondható a XX. századi festészet irányzatairól is, mint amilyen a konstruktivizmus vagy a minimalizmus (bár azt is el kell mondani, hogy a minimál repetícióival, szerialitásával hordoz magában minta jelleget, ami a jövőbeli mintaképzés alapja is számos esetben).

De még az ellenpéldák felsorolásával sem mondhatjuk azt, hogy a minták, díszítmények ne maradtak volna jelentősek az emberiség történetében, önkifejezési formáiban. Vonatkozik ez az épített környezetünkre, de a tárgykultúránkra is egyaránt. A XX. században a minta tervezési folyamata átalakul és a korábbi minta ellenes, vagy legalábbis nem minden áron a díszítés mellett álló (hanem inkább a szerkezet, a forma és funkcionalitás szentháromságára voksoló) művészeti iskolák, mint a Bauhaus is elkezdte mintáit tervezni a textil tanszéken és a tapéta terveiben egyaránt.¹⁹ Így a minta tervezés a korábbi klasszikus hagyományoktól, melyek elsősorban stilizált növényi alapokra épült, áthelyeződött geometriai alapra. Mára pedig teljes szabadságot ért el, ami mind vizuális megjelenésben, és témaválasztásban is egyaránt egy egészen széles spektrumot ír le, éppen az aktuális divat szerint. Így fordulhatott elő, hogy a hétköznapi, sőt gyermekruházat mintatárába beépültek a koponya, vagy a terepminta különböző variánsai, mint motívumok, de a felnőtt ruházatba is egészen meglepő és szélsőséges témákból készítenek mintákat (például kopulációs aktusok szilüettjeiből).

A XIX sz. végén felerősödött a minták utáni érdeklődés, a minták történetének a felkutatása. A század közepétől már megjelentek a preraffaeliták és hozzájuk kapcsolódóan William Morris munkássága, aki festőművészként indította pályáját, de figyelmét egyre inkább a díszítőművészet felé fordította. Első nagyszabású munkája saját otthona volt, amit Phillip Webb tervezett és Morris és baráti köre díszítette ki hímzésekkel, falfestményekkel, színes üveglakokkal. Morris számtalan mintát és belső teret tervezett. Talán ezek közül is a már-már a szecessziót megidéző virágmintás tapétái a legismertebbek.²⁰ Morris elkötelezett híve

¹⁸ Keserű Katalin: *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 8.

¹⁹ Droste, Magdalena: *Bauhaus*. Budapest, Taschen/ Vincze, 2003, 72-74. ;151-157.

²⁰ Fiell, Charlotte – Fiell, Peter: *Design a 20. században*, Vincze kiadó, Budapest, 2002. 120-121.

volt a kézművességnek és ellene volt a gépesítésnek, ami az ipari forradalom idején mind erősebben jelentkezett és fejtette ki hatását. A gépesítéssel előállított bútorok jóval olcsóbbak voltak. Morris célkitűzése egy művesebb környezet kialakítása volt, de hamar rá kellett jönnie, hogy bár ő ezt a szélesebb néprétegeknek szánta volna (mivel erősen szocialista beállítódású volt), de sajnos termékei csak a pénzesebb rétegek számára váltak elérhetővé. Így ír erről: „Nem akarom a kevesek művészetét, minthogy a kevesek iskolázását, a kevesek szabadságát sem akarhatom.” Majd felteszi a kérdést: „Mit kezdünk a művészettel, ha nem osztozhat benne minden ember?” „Neki köszönhetjük, hogy az átlagember lakóháza az építőművész méltó problémája lett, neki, hogy egy szék, egy tapéta vagy egy váza immár méltó tárgya a művész alkotó képzeletének.”²¹ A következő időszak nagy építészei (Otto Wagner, Adolf Loos, Luis Sullivan, Frank Lloyd Wright és Henry van de Velde) mind a minta ellen fordultak és a tervezőépítészetben a funkciót, a tágas tereket és a modern anyagoknak (a vasnak és a betonnak) a használatát helyezték előtérbe. A folyamat Gropius működésével zárul le, aki Ruskin, Morris, Van de Velde és a Werkbund követőjének tartja magát és létrehozta 1914-ben a weimari Bauhaust, ahol az építészet mellett megjelenik egységesen a képző és iparművészet oktatása is. Ezzel bezárul a kör, mely szerint a Morris és Grópius közötti szakaszt tekinthetjük egyetlen történeti egységnek is, ahol Morris fektette le a modern stílus alapkövét és Grópius határozta meg végső, mai jellegét.²²

A század végére a minták utáni kutatásnak fontos szereplője volt Owen Jones a brit képzőművészet meghatározó alakja. Jones fontos szerepet játszott a viktoriánus kor egyik legmeghatározóbb eseményének az 1851-es angliai, londoni világkiállítás megszervezésében, ahol Joseph Paxtonnal közösen dolgozott a Crystal Palace, azaz kristálypalota előkészítésén, amelynek a dekorációit tervezte. Owen Jones a brit ízlés fejlesztését tűzte ki célul, ezért *Ornamentika* című könyvében összeállított egy mintagyűjteményt a barbár törzsek díszítő művészetétől az itáliai díszítőelemekig.²³ A könyv elején általános alapelveket is megfogalmazott, amelyekkel a jövő tervezőinek a munkáját akarta segíteni, illetve azok esztétikai minőségét javítani. A könyv (akár csak a kristálypalota) óriási siker lett. Tanulmányai végeztével európai körútra indult majd három évre rá hosszabb utazást tett Görögországban, Egyiptomban és Törökországban. Ez az út keltette fel érdeklődését az iszlám építészet iránt, ez később egész pályáját meghatározta. A könyv illusztrációját maga

²¹ Pevsner, Nikolaus: *A modern formatervezés úttörői*. Budapest, Gondolat, 1977, 15.

²² Uo. 33.

²³ Jones, Owen: *Ornamentika (The grammar of ornament)*. Budapest, Cser kiadó, 2001, 13-14.

végezte, ezért jelentős tapasztalatot szerzett a könyvnyomtatásban, amit későbbi munkáiban is jól kamatoztatott. Egyre több könyvillusztrációt készített, munkái egy részét építészeti kiadványok tették ki. A könyv bár törekszik a teljességre belátja, hogy a teljesség ebben az esetben lehetetlen, így csak a különböző stílusok legjellemzőbb formakincsét mutatja be annak sajátosságaival. Bízunk benne, hogy olvasói kerülni fogják majd a másolás helytelen gyakorlatát. Így ír erről: „Sokan a divatot követve, anélkül ismételtetik egy letűnt kor stílusjegyeit, hogy figyelembe vennék azokat a körülményeket, amelyek az adott stílust széppé teszik – egy másik korba átültetve egészen más igények szolgálatában állítanak akkor és ott helyénvaló elemeket, amelyek ezáltal hamissá válnak. Valószínűnek tűnik azonban, hogy a könyv megjelenése először éppen ezt a káros folyamatot fogja erősíteni, és egyesek majd ezeket a most megismert hajdani motívumokat fogják az unalomig ismételtetni.”²⁴ Gondolatmenetét végül pozitív vízióval zárja, s ezzel nemcsak a téma jelentőségét, de a minta alkalmazásának általam is támogatható útját fogalmazza meg: „Ha az okulni vágyó nem rest megfejteni azokat a gondolatokat, amelyeket különböző korok művészei számtalan eltérő módon fejeztek ki, akkor biztos lehet abban, hogy egy kiszáradó félben lévő víztározó helyett kikapadhatatlan forrásra lel, ahonnan művészi kifejezőeszközeit merítheti.”²⁵

A Jones által említett három alapelv közül az egyik az, hogy amikor egy művészeti stílus általános tetszést vált ki, akkor a természeti formák egyetemes elrendezésével találkozunk. A második, hogy bármennyire is változatosak a természet törvényeivel szinkronba lévő formák, mindezt néhány alapelv szabályozza. A harmadik, hogy minden egyes változás és módosítás, amely elvezet egyik stílusból a másikba, azért van, mert elhárul valamilyen akadály az új ötletek elől. „Idővel természetesen az új elképzelések is merevvé válnak, ezzel ismét lendületet adva az újító szellemeknek.”²⁶ Ezen kívül megfogalmaz 37 tételt, amelyek a művészeti, építészeti formák és színek általános alapelveit képezik. Ilyen például az 1. tétel, amely így szól: „A díszítőművészet az építészetből származik, amelyhez megfelelően kell alkalmazni.” Vagy a kiemelhető 3. tétel, ami így szól: „Akárcsak az építészetben, a díszítőművészetben is fontos az egységesség, a helyes arány, harmónia, s mindezek eredménye, a kiegyensúlyozottság.”²⁷ De megfogalmaz alaptételeket a szerkezet és a díszítés kapcsolatára vonatkozólag is (ami egészen más alapokon nyugszik, mint később azt a Bauhausban tapasztalhatjuk) mégpedig, hogy a szerkezetet díszíteni kell. Ír arról, hogy milyen szint használjunk kontúrral vagy a nélkül, illetve azt például, hogy minden egyes díszítés

²⁴ Uo. 18.

²⁵ Uo.

²⁶ Uo. 19.

²⁷ Uo.

alapja geometriai minta legyen. Ezentúl nem hagyja figyelmen kívül a különböző harmóniát keltő arányok jelentőségét sem. (Természetesen ezek az alaptételek nagyon jó kiindulópontként szolgálnak, de a mai kor képzőművészeti vagy iparművészeti gyakorlatára semmiképpen nem ültethetőek át változatlanul a gyakorlatba. Gondoljunk csak Wim Delvoye-ra, aki a régi mintákat igen csak szokatlan módon, vagy anyagban történő újraélesztésével ér el egészen érdekes kontrasztot, holott ez a XIX. századból nézve valószínűleg alapjaiban helytelen megfogalmazásnak bizonyult volna.)

A minták karakterével, fajtáival magyar szerzők is foglalkoztak, sőt meg kell jegyezni, hogy a mai Képzőművészeti Egyetem is egy mintatanodából egészen pontosan az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdéből, illetve a tanodának és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat összekapcsolásából alakult, és egy hosszas előkészítő munkát követően 1876-77-es tanévet már az új épületben kezdhették meg.²⁸

A Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola a mesteriskolák, a női festőiskola és a mintarajziskola egyesítéséből 1908-ban jött létre. Innen is adódik, hogy a mai napig a Képzőművészeti Egyetem könyvtára rendelkezik a legtöbb mintarajzzal foglalkozó könyvvel, tankönyvvel. Közel 500 tételből álló, speciális hazai viszonylatban egyedülálló könyvritkaság-gyűjteményt őriz.²⁹

II. 3. A minták alkalmazásai. Stilizálás, modorosság, naturalizmus

Magyar nyelven Owen Jones könyve mellett a téma szempontjából jelentős az első összefoglaló jellegű könyv: Benczúr Béla: A művészeti ipar dekoratív művészetek stíltana (Képzőművészek, rajztanárok, műiparosok részére technikai, ipariskolai, valamint magánhasználatra) c. munkája jelent meg. Foglalkozik az ornamentika és a szintan elméletével, kapcsolatával; az ornamentika típusaival és szerkesztési módjaival, tárgyával és dekoratív hatásával is. Tartalmazza a szintan elméletének kivonatát, a színek alkalmazását, illetve azt, hogy az ipar céljaiból és kivitelezéséből adódó technikai eltérések, milyen megoldásokat tesznek lehetővé, pl. a textilben, vagy a kerámiában. Benczúr ír a művészi alkotásról, a stílusról, a modorról és a naturalizmusról, a stilisztika feladatáról. Másrészt azt is megjegyzi, hogy bármi, amit a művész létrehoz, mindig valami meglévőből merít. Teljesen újat nem tudunk kitalálni, csak a meglévő elemeket tudjuk sajátosságosan keverni. Legyen szó Griffmadárról vagy más alkotómunka produktumáról, mert a művész a tárgy színeit és formáit

²⁸ Blaskóné Majkó Katalin: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Egyetemig.
<http://www.mke.hu/about/tortenet.php> (Letöltés ideje: 2014.08.01. 11:12)

²⁹ Katona Júlia-György Judit: *Díszítőművészetek és ideák vonzásában (A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának díszítőművészeti könyvritkaság gyűjteménye)*. Budapest, MKE, 2010.

a külvilágból konstruálja. Sok esetben meglévő állatok, vagy növények bizonyos elemeit rakja össze új formában. Ezért minden művészet a természet valamilyen tanulmányozására épül. Még az elvontabb művészeti ágaknál is, mint a zene, de az építészet és az iparművészet is innen veszi arányrendszerét, felépítését.

A könyv szerzője szerint a művész sosem tudja pontosan visszaadni az adott látványt, például a fa minden ágát, levelét. Színei sohasem lehetnek annyira tiszták, formái elevenek, pontosak. „Ily módon keletkezik a természeti szép mellett a művészeti szép.”³⁰ Másrészt a művész befejezett egészet egy kerettel behatárolt részt hoz létre, amely számunkra még érthetőbb, összefogottabb, az elemek jól kiegészítik egymást, ezáltal harmonikus, míg a természet befejezetlen, nincs határa. Benczúr leírását olvasva a művészet egyfajta klasszikus megjelenésére kapunk példát, ahol a művészet célja – az ornamentals legújabb kori megjelenésétől eltérően – a látvány megragadása, a harmónia megjelenítése.

A jelenség az építészetben is megfigyelhető. Az építészek is törekednek rá, hogy az épület egy egységes eszme hatására jöjjön létre: az objektum részei harmonizáljanak egymással, fő részek kiemelve, míg a kisebb elemeknek a kevésbé hangsúlyozott karaktere jelenjen meg. Természetesen a mai modern, vagy posztmodern építészet (vagy bármelyik képzőművészeti ág) egészen más harmónia-felfogásra épül, ahogy a dinamika (a hangsúlyos és kevésbé kiemelt részek kapcsolata) is egészen mást jelent egy mai ember számára. (Gondoljunk csak Frank Ghery bilbanoi Guggenheim Múzeum épületére, amely sokkal inkább emlékeztet egy futurista szoborra, például: Boccioni: „Egyedi formák folyamatosága” című munkájára.)

A festőknél a felsorolt példákhoz hasonlóan sokáig a harmonikus szellem volt meghatározó: a képeken megjelent a főalak és a kevésbé hangsúlyos formák, alakok, melyek méretbeli, tónusbeli kiemelésekkel, különbségekkel tettek (színeiben is) harmonikussá. Benczúr erre a korszakra úgy reflektál, ahol a mű tárgyat és alakját az ihlet nyújtja, ezt követi a megvalósítás. „A művészi szándék magába véve még nem alkotás; a mű igaz tökéletessége nem is a tárgyban, még a műfajban sem, hanem mindig a kivitel jelességében rejlik.”³¹ Ez a gondolat a mai kor művészeti felfogása felől nézve nem teljesen állja meg a helyét főleg, ha a mindenki művész, minden művészet dadaista jelmondatára gondolunk. Másfelől sokszor lehet hallani, hogy a gondolat a legfontosabb és, hogy nem is kell feltétlenül megvalósulnia, lehet akár a terv a lényeg, a végleges mű. Másrészt Duchamp óta egy egyszerű használati tárgyat is értelmezhetünk műalkotásként, ahol ez az alkotói folyamat teljesen felborul. Nincs meg az

³⁰ Benczúr Béla: *A művészeti ipar dekoratív művészetek stílusa (Képzőművészek, rajztanárok, műiparosok részére technikai, ipariskolai, valamint magánhasználatra)*. Budapest, Eggenber-féle Könyvkeresk., (Hoffmann Alfréd), 1897. 2.

³¹ Uo. 3.

ihlet, nincs igazi művészi alakítás és finom kivitelezés sem. A mű értelmét a kiválasztás és a gondolati háttér adja, az esetleges új kontextusba való helyezés.³² Ezzel szemben Benczúr szerint a művésztanoncnak még sok ismeretre van szüksége, alapos kitartó tanulómunkára, amelyekre épülve ezek a művek létre tudnak jönni. Az utóbbi évek alkotói trendjei ismét visszakanyarodni látszanak a művészi megformálás és átalakítás irányába, néha talán a művészi kifejezés rovására is. A mai művek egy része sok esetben a designhoz, a funkcionális dekoratívizmushoz is könnyen kapcsolható.

Az imént felsorolt példák emlékeztetnek, hogy a képzőművészet kezdeti törekvése a harmóniára már nem kérhető számon a kortárs művészekén, helyette a képzőművészet új céljait, eszközeit kell figyelembe vennünk.

Hogy a különbség az előbb felsorolt példákon túl még inkább megragadhatóvá váljon, ismét utalhatunk Benczúr összefoglalójára, a stilizálás, a modorosság és a naturalizmus megkülönböztetésére. A fogalmi meghatározás ugyanis az ornamentika tanulmányozás szempontjából sem irreleváns, sőt, éppen e megközelítések mentén értelmezhető.

A stilizálás nem egyéb, mint a természeti tárgyak átértelmezése, transzponálása. Annál stilizáltabb valami, minél nagyobb mértékű ez az átalakítás. A műipar és az építőipar rendszerint nagyobb mérvű stilizálást használ, mivel figyelni kell a kivitelezhetőségre és a használhatóság szempontjaira is. „A stil főképpen a művészeti kivitel szükségleteiből és nehézségeiből ered; általánosan meghatározva az a sajátos mód, mellyel a művész egyéni felfogását az adott feladat és az alkalmazott anyag követelményei szerint érvényre juttatja.”³³

A stilizálás mértéke anyagtól és feladattól és a kiinduló természeti forma bonyolultságától is függ, mindig változó. „például a festés és mintázás kisebb mérvű stilizálással jár, mint a vésés, a fa- vagy a kőfaragás, hímzés, kovácsolás stb.”³⁴

A stilizálással szemben a modor „lényegében egyértelmű a hibás felfogással vagy helytelen kifejezéssel, mely az igaz hatás helyett a hamisat segíti érvényre; rendszerint túlzott beteges érzésből származik, s hovatovább szükségtelenül eltér a természetességtől.”³⁵ (A szecesszió megjelenésével természetesen ez a megállapítás sem teljesen helytálló, vagy legalább is a modorosság fogalma innentől talán más alapokra helyeződött.)

³² Danto, Arthur C.: A műalkotás értékelése és értelmezése. In: Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*. Budapest, Atlantisz, 1997, 37-60.

³³ Benczúr Béla: *A művészeti ipar dekoratív művészetek stiltana*, Budapest, Eggenber-féle Könyvk., 1897. 3.

³⁴ Uo. 4.

³⁵ Uo. 3.

A naturalizmus pedig azt a törekvést jelenti, „mely alakításban nem csupán a fontost, jellemzőt hangsúlyozza, hanem a természeti mintát részleteiben teljes hűséggel, a mint tényleg létezik, kívánja visszaadni, naturalizmusnak szokás nevezni.”³⁶ Ahogy fentebb is utaltunk rá, a naturalizmus nem alkalmazható minden művészeti ág esetében. „A naturalizmust a művészi iparnál és a dekoratív művészeteknél minden körülmények között mellőzni kell.”³⁷ A naturalista megfogalmazás sok esetben kifejezetten taszító, főleg akkor, ha érezzük, hogy az anyag nem akar abban a formában létezni. Példaként említhetnénk az ókori, vagy középkori növényábrázolást is, ami Riegl megfogalmazása szerint sohasem jutott el „a természet közvetlen ábrázolásáig.”³⁸

II. 4. Hétköznapi mintázatok

A minta használatára számos szabály vonatkozik. Annak fajtáit, típusait – mint ahogy azt a magyar népzene esetében Bartók Béla tette – gondosan összegyűjtötték, alkalmazásának keretét összefoglalták. Az is pontosan látszik, hogy a minta használata inkább az alkalmazott műfajokra, az építészetre és az iparművészetre hagyatkozik. És annak ellenére, hogy az emberekben meglévő eredendő igény van a díszítésre és alapvetően gyönyörködünk a díszítményekben, a modernizmus némi negatív felhanggal ruházta fel azt. Ebben a folyamatban az is szerepet játszhatott, hogy a XIX. sz. vége felé megjelentek a kiskerámiák, kerámiaszobrok.

A kerámia vagy a porcelán használata már önmagában is jelezte a magas művészethez tartozó szobrászati kisplasztikáról való leválást, aminek az anyaga az égetett agyag, azaz a terrakotta volt. Az Art Deco idején megjelennek a porcelán szobrok, a chryselephantine-ok, illetve a pusztán dekoratív, igazi jelentéssel nem rendelkező művek, melyek elsősorban asztali díszek, vagy kis szobasarkokban álló plasztikák voltak.³⁹ Érdekes jelenség éppen emiatt, hogy a kortárs művészet újra elővette ezeket a szobrokat és a bennük rejlő negédes giccs hatására hagyatkozott. Új jelentést adott ezeknek a műveknek, s importálta vissza a giccset a magas művészetbe. Jó példa erre Jeff Koons (1955) híres Michael Jacksonról mintázott („*Michael Jackson és Bubbles*”, 1998), óriásira nagyított nippje, ami eredetileg mindig kisméretű, vitrinekbe tárolt dísz volt). Koons ezt növeli élet nagyságúra, amivel megalkotta a világ

³⁶ Uo. 4.

³⁷ Uo.

³⁸ Riegl, Alois: Az ornamentika története. In: Riegl, Alois: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, Balassi, 128.

³⁹ Dekoráció és funkcionalizmus az 1920-as és 1930-as évek magyarországi készítésű lakberendezési tárgyain. In: *Art Deco és modernizmus: Lakásművészet Magyarországon, 1920-1940, kiállítási katalógus*. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2012.

legnagyobb porcelán szobrát. Szintén érdekes példa Wim Delvoye (1965) belga művész festett porcellán fajanszokat megidéző, porcelán hatású gázpalack sorozata is, ami megint csak a különböző esztétikai minőségek ütköztetésével játszik, illetve ezekre az esztétikai minőségekre kérdez rá. De ide sorolható még az Art Deco idején a nagyon népszerű női kerámia fejek, fali maszkok is, melynek első példái Zilzer Hajnalkától származnak. Ezek szintén az ősi afrikai maszkok mintájára alakultak ki, mint Picasso kubista korszakának figurái. Igaz, ezek már nem fából készültek és nem is valami sötét démoni figurát ábrázolnak, mint hajdani elődjük (hacsak nem korunk új démonát, a nőt vesszük kiindulópontnak, akit ezek a maszkok megjelenítettek). Ezek a fejek kissé kérdéses művészi, esztétikai minőséggel és eléggé bizarr módon (mint egy trófea) jelentek meg a lakás dekorációban.⁴⁰

A lakások dekorációnak egy másik, alig ismert képi műfaja és így a mintának is előfordulási helye volt a tapétakép. A festészetben megjelent absztrakció nagy ellenállást keltett, igaz ezt az ellenállást leginkább az válthatta ki, hogy ezek a művek a múzeumok falán szerepeltek. A tapétaképek ezzel szemben az otthonok falán jelentek meg, és nem is vártak tőlük mást, minthogy a lakások falait díszítsék. Az ellen nem volt ellenállás, hogy az absztrakt elemek a lakás falán szerepeljenek, mint dekorációs tárgyak. Az ilyen képekre nagy volt az igény és alacsony a minőségi elvárás. Olyannyira, hogy Fränkl György építész még egy receptet is közreadott, hogy hogyan tudunk ilyen képet készíteni. „Fakeretre vászon van feszítve, s erre ragasztják a különböző fajtájú és struktúrájú tapétadarabokat, mintegy nagyvonalú mozaikot. Lehet közvetlenül a falakra ragasztani a képet, de természetesen elvinni akkor más lakásba nem lehet.”⁴¹ A tapétakép jelzi, hogy a képet nem, mint képzőművészeti alkotásokat, hanem, mint dekorációs látványelemeket tartották számon. Az absztrakt, modern művészetre úgy tekintettek, hogy ilyet én is tudok. Erről tanúskodik a fenti „recept” is. A századforduló lakástextiljében még fontos szerepet játszott a bútorkészítés és a szőnyeg mellett a faliszőnyeg.

A fabútoroknál a dísz ritkán, de megjelent például faintarzia formájában. Ilyet láthatunk Kaesz Gyula bútorain is, melynek mintáit Lukáts Kató tervezte. Az intarziának egy ironikus megjelenését láthatjuk Csáki László „*Jó Labdaérezék Sport Club/ J.L.S.C* 2004-es munkájában is, ahol a különböző labda fejű játékosok csoportképének külön pikantériát kölcsönöz a választott médium.

Az idők során egyre több hobby szintű, vagy olcsó lakásberendezési tárgy jelent meg, mint a nipppek, a házi csipkék, az otthoni hímzett gobelinek, de akár az általam is használt és kedvelt Molnár-féle mintás szobafestőhengerek megjelenése az otthonokban (még a panellakásokban

⁴⁰ Uo. 14.

⁴¹ Uo.

is, ami paradox módon inkább a minta ellenes modernizmushoz és a konstruktivizmushoz, vagy távolabbról a Bauhaushoz köthető). A paneleknél más ellentmondásos elem is megjelent, még hozzá a külső díszítés. A 70-es években rengeteg házgyári lakás épült és ezek szürke egyhangúsága ellen találta ki építészek egy csoportja, hogy az oldalakat és a homlokzat bizonyos formai elemeit díszítve feloldják ezt az egyhangúságot. Erről született meg az úgynevezett tulipán vita, ami hosszú hónapokon keresztül zajlott építészek és művészeti szakemberek, esztéták között ennek jogosságáról vagy feleslegességéről. Persze a legnagyobb ellenérv a díszítettség feleslegessége mellett az, hogy inkább a lakások belső méreteit, elrendezését kellene átalakítani, és nem a külső dekoráció fogja élhetőbbé tenni ezeket az otthonokat.⁴² Másfelől érdemes megfontolni Lantos Ferenc megállapítását is, hogy a külső díszítés legyen összhangban a belső szerkezettel, ne egy utólagos ráfestés legyen. Mint ahogy a természetben sem lehet a lepke szárnyának mintáit levenni a szárnyról, mivel az teljesen egylényegű vele.⁴³ A tulipán-vitának most érdekes aktualitást adhat, adhatna a panelházak szigetelése, melyek révén újra előjött a külső színezés és mintázat, dekoráció kérdése.

Ahogy a 70-es években a festő mintahenger, úgy a mai lakásdekorációk jelentős része a hobby dekorációs üzletek kínálataiból áll össze. Felragasztható falmatricák, vagy sablonokkal festhető faltetoválások formájában. Ezekre a matricákra reflektál például Francisco Bassim „Nagy enteriőr” című műve is, illetve azok vizuális megjelenéseit építette be az 54. velencei biennálé venezuelai pavilonjában.

A minta kommersz megjelenési formáinak elterjedése nem kedvezett a magasabb szintű használatának és megítélésének sem és elkezdett bizonyos pejoratív jelzőként megjelenni a közgondolkodásban és a vizuális művészek körében. Kétségtelen, hogy pont ezt a pejoratív jelleget tudja sok kortárs művész tartalommal feltölteni és kihasználni és az is kétségtelen, hogy ennek a giccses megjelenésnek, hétköznapiságnak a felhasználása is bele tud szólni a mű jelentéstartalmába, mint ahogy azt többek között Pittmann Zsófi hímezett falikárpicjain is láthatjuk.

⁴² Simon Katalin: A tulipán-vita (lakótelep-humán-organikus építészet). In Szikra Ágnes: *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 60-76.

⁴³ Lantos Ferenc: A természet működési rendje és az ornamentika. In: Szikra Ágnes: *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 124-125.

III. Rejtőzködő minták, a kamuflázs-hatás

III. 1. Az álcázás művészete a természetben

A kamuflázs jelenség ismertetését azért tartom jelentősnek, mert az emberek a természetből merítették ötletet az élet sok területén (pl. a katonai ruhák, eszközök mintáinak tervezésénél a terepminta különböző fajtáinál) és így a művészetben is alkalmazzák ezeket a mintákat. A kamuflázs műveknek a kiindulópontja is a természetben megfigyelhető mimikri jelenség és egyéb alakváltozásokból, mintázatokból indul ki. De a természetben előforduló más minták képi lenyomatai is jelentkeztek a művészek és a designerek munkáiban is. Ilyen például a zebrák csíkja, illetve a zebrabőr mintázata (gondoljunk csak Vasarely híres zebra sorozatára), vagy az ocelot minták, a leopárd, tigris, a zsiráf és egyéb vadállatok szőreinek, illetve mintáinak valamilyen felhasználása mondjuk a design-ban, vagy a divattervezésben. Az élőlényeknél persze teljesen más szerepe van a beolvadó mintáknak, a hasonulásnak.

Az élőlények a természetben, ha egy másik élőlény prédájául szolgálhatnak, akkor elkezdik álcázni magukat. Más esetekben pont, hogy felhívják magukra a figyelmet. Például, ha erős mérget tartalmaznak, vagy ha csak egyszerűen rossz ízűek. Ilyenkor nem muszáj már rejtőzködniük, sőt sok esetben direkt hívják fel magukra a figyelmet, ezzel figyelmeztetve a ragadozókat, hogy nem érdemes őket megtámadniuk.⁴⁴ Genetikusok kimutatták, hogy ha egy élőlény megmenekülésére csak 10000-ből egyszer segít bármely tulajdonsága, akkor azt a DNS lánc megjegyzi és tovább örökölteti azt a tulajdonságot. A rovarok például már báb korukban figyelmeztető jelzést hordoznak. Az álcázás legközönségesebb formája a háttérbe olvadó szín. Nagyon sok egymással semmiféle rokonságban nem álló állatfaj él a fák kérgén, és a kéregzuzmóra hasonlítanak.

Vannak élőlények, melyek az évszakokkal együtt tudják változtatni a bőrük színét. Megint mások, mint a kaméleon aszerint változtatják a színüket, hogy milyen helyre mennek. Akik ezt nem tudják megtenni, azok kénytelenek egy bizonyos területen megmaradni.⁴⁵ Sok élőlénynek több védelmi rendszere is van, de általában egyszerre csak egyet használ. Ilyen például a Bulgáriában élő sárga hasú varangyos béka. Ha támad, sokszor bemászik a sárba, úgy hogy csak a rücskös háta látszik ki. Ilyenkor teljesen eltűnik. Máskor, ha mondjuk

⁴⁴ Hinton, Howard Ewerest: Álcázás a természetben. In: Gombrich, Ernst H.: *Művészet és illúzió*. Budapest, Gondolat, 1972, 103.

⁴⁵ Uo. 104.

megpiszkáljuk, akkor sárga lábait felfordítva figyelmezteti támadóját, vagy akár teljesen felfordulva egész sárga hasát is megmutathatja. Az ő estében ez a riasztás egyáltalán nem vaklárma, mert valóban igen erős méreggel rendelkezik és további ingerlésnél bűzös, keserű mérgező folyadékot választ ki.⁴⁶

Az álcázás speciális formája a természetben a mimikri. Mimikrinek nevezzük „két vagy több állat (vagy növény) közti hasonlóságot, ha a figyelmeztető színek utánzásán alapul.”⁴⁷ A mimikri megfigyelése a természetben azért jelentős, mert eszünkbe juttatja és összehasonlíthatóvá, illetve érthetővé teszi a művészetben jelentős a mimetikus ábrázolási konvenciót. A művészetben ugyanis a mimetikus ábrázolásmód az illuzórikus megjelenítés lehetőségeiből építkezik, hasonlóan ahhoz, ahogy a természetben is bizonyos növény-és állatfajok az álcázással észlelésünket befolyásolják, illetve csapják be.

A természetben általában két mimikrit szokás megkülönböztetni. Az egyik a Bates-mimikri. Ezek az élőlények olyan élőlényeknek a mintázatát vagy színeit másolják le, amelyeket nem lehet megenni. A Müller-mimikri esete viszont akkor áll fenn, ha két vagy több rossz ízű faj hasonlít egymásra. Ilyenkor a ragadozók még jobban megtanulják, hogy melyik élőlényt érdemes elkerülniük és ezek a fajok még védettebbek, ezért a Bates-mimikriknek érdemes Müller-mimikrikké változniuk. Ha a minta művészeti megjelenítésére gondolunk – különösen a kortárs művészetben – feltételezhetjük, hogy ez esetben is a minta szolgálhat bizonyos hatások, értelmezések elrejtéseként, ellényegtelenítéseként is, mint ahogy közvetítheti némely jelentéstartalom kiemelését, figyelemfelhívását is.⁴⁸

Az álcázás, beolvadás, a minták-játéka tehát nem kifejezetten csak a képzőművészet sajátja, hiszen már ez megfigyelhető a növények és állatok – de még az emberek – megannyi természetes reakciói esetében is, hogy egy nagyobb közegben – az emberek esetében közösségben – életben maradjanak. A jelenséget néhány speciális példa felsorolásával támasztom alá: van, amikor egy élőlény faágra, vagy levélre hasonlít. Ilyenek például pl. az araszoló lepkék hernyói. Színük, alakjuk, mintázatuk egyaránt egy száraz ágra hasonlít. Éjszaka a friss leveleket eszik, de hajnalban visszamennek egy kihalt ágra és ott mozdulatlanul ejtőznek estig, amikor újra friss hajtásokat keresnek tápláléknak. Még a száraz fa ágainak a dőlésszögét is képesek leutánozni.

⁴⁶ Uo. 104-105.

⁴⁷ Uo. 105.

⁴⁸ A természeti példánál maradva az álcázás másik típusa a mimezia. Ez akkor jön létre, ha egy élőlény (mondjuk egy rovar) száraz ágacskához hasonlít. Lényegében ez sem tér el annyira a mimikritől, mint ahogy azt sokan állítják, mivel a lényeg az itt is, hogy a ragadozó ilyen vagy olyan okból kifolyólag ne egye meg őket.

(Kőre azért nem szoktak hasonlítani, mert ebben az esetben bármilyen kis megmozdulás megengedhetetlen lenne és azonnal az élőlény vesztét okozná. Másrészt a kövek bizonyos helyeken nagyon különbözőek tudnak lenni, míg a falevelek és ágak nagyjából mindenhol hasonlóak. Ehelyett bizonyos fajok ürülékre hasonlítanak. Az ürülék nagy előnye a kőhöz képest, hogy sok alakban, állagban, színben és méretben fordul elő. Vannak olyanok minták például, amelyek nagy magasságból lehulló szétloccsanó ürülékre hasonlítanak. Ilyeneket elsősorban lepkék utánoznak. Az is igaz, hogy kisebb élőlények nem tudnak madárürülékre hasonlító mintát magukon hordani, így ők inkább a hernyó ürülékét utánozzák.⁴⁹⁾

Jó álcázás továbbá, amikor egy rovar egy gerinces szemét utánozza. Ezt lehetővé teszi a méretbeli hasonlóság is, miszerint egy gerinces szeme és a rovar szemfoltja is hasonló méretű. Másrészt egy kis ragadozót könnyen elijeszt, ha azt hiszi, hogy egy nála jóval nagyobb ragadozó bámulja. Mivel a szem megjelenése a különböző ragadozóknál ilyen nagy riadalmat kelt ezért ők próbálják a szemet elrejtetni. Az állandóan nyitott szem bizonyos halfajokra és kígyókra jellemző ezért elsősorban ők szokták a testükön lévő mintázatokkal, úgynevezett formafelbontó mintákkal eltüntetni a szemüket, de meg lehet ezt figyelni bizonyos madaraknál és emlősöknél is. Azonban az is igaz, hogy ha a ragadozó nem ijed meg a szemfolttól, akkor könnyen célponttá is válhat ezért a test olyan részén helyezkedik el, amit ha támadás ér nem létfontosságú. Például lepkéknél a szárny végén vagy egyes fajoknál egy hátsó pótféj jelenik meg, amelyen találhatóak a szemek, így a ragadozó sok esetben a menekülés irányát sem tudja helyesen megítélni.⁵⁰⁾

Érdekes tény, hogy az emberek egy része mennyire fél a pókoktól, pedig a pókok a nagyobb élőlényekre nem jelentenek igazi veszélyt. Ez csak egy arachnofóbiának nevezhető sajátos betegség. A természetben semmilyen állat nem hasonlít pókra, sőt ehelyett arra lehetünk figyelmesek, hogy vannak viszont bizonyos pókok, akik hangyákat utánoznak.⁵¹⁾

A természet egészen rendkívüli hasonlóságokat, illetve azonosulásokat mutat néha. Vannak bizonyos lepkéfajok (pl. az indiai *Spalgus epius*), melyek bábjai majomfejre hasonlítanak (rhesusmajom fejére). Bár méretben igen nagy különbség van közöttük, mivel a lepke bábja eseténként igen kicsi csak 4.5-6.5 mm nagyságú. Azt, hogy ez mégsem okoz gondot a rejtőzködésben, azt a madaraknál fellépő „sűrű nézőpontváltásnak” tulajdonítják. Ez nálunk, embereknél is jelentkezik, sok ilyen típusú vizuális trükk, illetve fotó is készül, amikor

⁴⁹ Uo. 118.

⁵⁰ Uo. 115.

⁵¹ Uo. 116-117.

valaki rálép egy jóval messzebb elhelyezkedő épületre, vagy fordítva esküvői fotókon a férfi a párját a tenyerén hordozza.

A leghihetlenebb és legérdekesebb még – a példák felsorolásánál maradva – az a hasonulás, amikor egy japán rákfajta a dorippa japonica egy szamurájra kezd hasonlítani. Ami bár teljesen hihetetlennek tűnik a biológusok a nagyszámú és igen részletgazdag hasonlóságok miatt, mégis ragaszkodnak ennek a megállapításnak a helyességéhez.⁵² De találunk még kabócát, amelynek feje egy krokodilfejre hasonlít, kígyót utánozó hernyót, de olyan hernyót is aki virágrügyeket tűzdel a testére, hogy elrejtse magát (akár a faágakkal felszerelkezett katonák.⁵³)

Láthattunk olyan hasonulásokat, amikor a hernyó kígyóra hasonlít, vagy a lepke száraz levélre. Van azonban a rejtőzködésnek olyan formája is, amikor az élőlény a környezetét alakítja át. Vagy úgy hogy ő ne látszódjon benne, vagy sok hasonmást épít különböző anyagokból, hogy egy bizonyos támadásnál nagyobb legyen a menekülési esélye.⁵⁴

A rejtőzködésnek még számtalan módja van a természetben. Ami a felsorolt példákból szembetűnik, hogy az álcázásnak a minta szempontjából három megjelenési formája van. Vagy az adott élőlény egy másik élőlényre, illetve egy-egy élőlény egy részére igyekszik hasonlítani, hogy a környezetébe észrevétlenül olvadjon be, vagy egy olyan élőlény alakját/mintázatát veszi fel, mely a többi élőlényvel szemben dominanciát sugall, s ezzel védetté válik, vagy pedig úgy igyekszik elrejtőzni, hogy saját környezetét változtatja meg. A minta tehát az élőlény kinézetének megváltoztatásával hozzájárul a természetbe olvadáshoz, vagy épp kiemelheti a természetből úgy, hogy az élőlényt dominánssá teszi, de előfordul az is, hogy a minta az élőlény környezetét újraalkotva segíti észrevétlen megjelenést. A következőkben e három minta-alkalmazást a képzőművészetben ismertetjük: példát hozunk arra, amikor a képzőművész a figurát a térben elrejt, arra, amikor a minta segítségével kiemeli, végül pedig arra is, ahogy a teret a minták segítségével feloldja.

III. 2. Rejtőzködés a vizuális művészetekben

A következőkben azokra a vizuális hatásokra térek ki, melyek alapján megfigyelhetjük a képzőművészek azon törekvését, melyek a természethez hasonlóan az egybeolvadás jelenségére adnak példát, a minták segítségével létrejövő mimetikus ábrázoláshoz tartoznak. Az előző fejezetben megragadott természeti leírást követően azonban még fontos kitérni az

⁵² Uo. 124.

⁵³ Uo. 125-127.

⁵⁴ Uo. 128.

ember sajátos lényére – természetből való kiszakítottságára – is, ahol a feloldódásnak, vagy ha úgy tetszik rejtőzködésnek sajátos jelentéstartalma is van. Hiszen az ember öntudatra ébredésével nemcsak a természet többi faja közül emelkedett ki, de bizonyos értelemben el/ki is szakadt abból és elvesztette a növények és állatok számára létező természeti egységet. Az ember tudatában lett korlátainak és végességének, ami miatt különböző formákban keresi a végtelen és határtalan érzését. A feloldódás, a beolvadás: valahova tartozás természetes szükségletünk, ami érthetővé teszi azt is, hogy énképünk egy általunk kialakított rendszer, világértelmezés, vagy éppen szemlélet keretében nyer értelmet, ahol helye van más emberekkel és élőlényekkel való kapcsolódásnak, ahogy Istennel vagy éppen a természettel való egységünknek is.

Az ember így végeredményben hasonlít az előbb felsorolt élőlényekhez – bár más célból – de olykor elrejtőzik, máskor erősebbnek mutatja magát, mint amilyen, s van, hogy átalakítja környezetét, megváltoztatja életterét. A kortárs képzőművészetben megjelenő minták véleményem szerint az ember e törekvésére hoznak példát, s mutatnak rá dekoratívan, olykor megmosolyogtatóan mindennapjaink mozgatórugóira.

III. 2. 1. A háttérbe olvadó meztelen test

Veruschka (Vera Lehndorff) volt az első szupermodell (és színésznő), aki testfestéssel foglalkozott. Karaktere, hosszú végtagjai, 190 cm-es magassága és kreativitása a divatszakmát is átalakította. Láthattuk őt, mint fotómodellt játszó (vagy önmagát játszó) színészt Antóniáni „nagyítás” című filmjében is. Veruschka Holger Trülzsch-el közösen elkészítette „Transfigurations” című fotó albumát melyben kamuflázs képeiből jelent meg egy nagy válogatás. Azért is beszélünk közös munkáról, mert Lehndorf saját magát festette ki, ő készítette a saját make-up-ját, ő volt a saját fodrásza és stylistja, míg Trülzsh a fotókat és beállításokat készítette. A könyv előszavát Susan Sontag írta, melynek címe „Töredékek a melankólia esztétikájából”. Ebben Sontag ellentétes vágyakról ír. Egyrészt arról a vágyról, hogy valaki (Veruschka) legyen teljesen látható, őszinte, leleplezett, (meztelen), másrészt, hogy elrejtse magát és legyen álcázott.⁵⁵

⁵⁵ Az álcázottság – ahogy az élővilágban – úgy a természeti népeknél is jelentős. A testfestésnek korai megjelenése ide vezethető vissza. A testfestés lehetőséget ad az álcára. Másfelől, a testre kerülő jelek integrálják az egyént egy adott közösségbe, de meg is különböztetik más törzs tagjaitól. Hasonló a testfestéshez a rituális szempontból is jelentős tetoválás szerepe: a motívumok jelzik a közösségben elfoglalt helyet, s megkülönböztet más csoportoktól. Ahogy Kunt Ernő írja, elgondolkodtató a történeti, illetve a vizuális antropológusok azon megállapítása, miszerint „okunk van feltételezni azt, hogy a vizuális kultúra legkorábbi megnyilatkozásai között – a barlangrajzok, csontkarcolatok, illetve csontfaragások között – jogos hely illeti meg a tetoválást: az emberi testen magán létrehozott jelalkotásokat. Erre nemcsak azok a barlangrajzok hozhatók fel például – az észak-afrikai helységektől a Skandináv félszigetig, illetve Ausztráliáig – amelyeken tetovált emberalakok ismerhetők

Ez a kettősség és ellentmondás húzódik meg Veruschka kamuflázs képei mögött, ahol, általában élettelen tárgyak elé helyezkedve tűnik el, teljesen mozdulatlanul, megdermedten áll. Hol egy omló falként, hol kövekként, hol egy romos ház deszka ajtajaként meztelenül olvad a környezetbe. Veruschkát az a vágy hajtja, hogy a lecsupaszított meztelen test eltűnjön, hogy a bőr elhaljon, megmerevedjen, dematerializálódjon, a szellem megszűnjön, hogy legyen csak szervetlen anyag, aminek vége, ami halott.⁵⁶ Ez a különös környezetbe olvadás, eltűnés, vagy talán halálvágy jelenik meg ezeken a melankolikus képeken. A rousseu-i jelmondat: a „Vissza a természetbe” úgy tűnik Veruschka számára csak már az elmúlásban lehetséges.

Emma Hack ausztrál művésznő is testfestéssel tünteti el modelljeit. Azzal a különbséggel, hogy ő nem a természet mintázatait, hanem a háttérben lévő tapétamintákat használja fel, tekinti kiindulási pontnak. Műveit 2005 óta egy ausztrál üzletasszony és mintatervező designer, Florence Broadhurst tapétái ihletik. Ezeket a tapétákat használja háttérnek, és ezek elé állítja be meztelen modelljeit, akikre ráfesti a mögöttük lévő mintát, amivel eltünteti és észrevétlenné teszi őket. A munka hosszadalmas, akár 15 óráig is eltért, a végeredmény pedig egy nagyfelbontású kép lesz. A művészi mondanivalót nehéz tetten érni, inkább az alkalmazott területek, elsősorban a reklám az, ami ezeknek a műveknek teret ad. Természetesen itt is jelen van a burkolt szexualitás, ami a meztelen és nagyon csinos női modellek révén még populárisabbá, eladhatóbbá teszi a képeket. Emma Hack munkáját megtekinthetjük még Gotye „Somebody That I Used To Know” című dalának klipjében is, minek hatására Emma Hack művei még ismertebbek és drágábbak lettek.⁵⁷ Pozitívként el kell mondani, hogy Emma nagyon szép mintákat használ fel és modelljeit is rendkívüli érzékkel festi ki, amelyek egy része (talán a mintás háttérből kifolyólag is) valóban teljesen eltűnik, illetve egybeolvad a háttérrel. A képek között akadnak olyanok, ahol a modellek karjára, vagy eléjük egy posztamensre téve egy vadállat található, például egy koala mackó, egy tarajos sül, egy bébi kenguru, vagy egy kis krokodil, vagy Ausztrália nemzeti és védett

fel, hanem a tetoválás széles elterjedése az Európán kívüli társadalmakban. S e széles elterjedtségnek méltán megfelel az a gazdag változatosság, amely a természeti népek tetoválásainak kivitelében; komponálásmódjában, motívumgazdaságában és társadalmi funkciójában megfigyelhető.” In:

Kunt Ernő: Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok, Budapest, L'Harmattan Könyvkiadó – MTA Néprajzi Kutatóintézet, 2003, 61.

⁵⁶ Trulzsch&Lehndorff: (Veruschka) In: <http://www.digital-reflection.com/trulzsch-lehndorff-veruschka/> Letöltés ideje: 2015. 02. 02. 13: 04.

⁵⁷ A közös munkáról bővebben a következő oldalon olvashatunk. In: http://www.emmahackartist.com.au/emma_commercial/emma_musicvideo.html#.VY_38np_Oko Letöltés ideje: 2015. 05. 02. 18:40.

állatai. Az alakok itt is a háttérbe olvadnak, csak az élőlények látszanak, és általuk vesszük észre az őket tartó női testeket. Ezzel a gesztussal hozza össze és tünteti el Emma Hack az embereket a természetet szimbolizáló növényi mintákat ábrázoló tapéták közé és emeli ki a védelemre szoruló élőlényeket.⁵⁸ Más képeken is megjelenik ez a gesztus háziállatoknál (például egy macskánál), ahol szintén a macska és a levegőben lógó lánc buktatja le a hozzá tartozó embert, illetve az emberhez tartozó állatot (1. ábra). A láncre „vert”, vagy inkább fogott állat, mely egy macska láttán teljesen szokatlan, elgondoltat abból a szempontból, hogy az emberi törekvés, hogy irányítása alá vonjon minden más élőlényt, mennyire jellemző tulajdonságunk, s hogy tulajdonképpen a lánc, s növényi ornamentikából felépülő tapéta mégiscsak az állatok természetes közegét imitálja, melyből az ember kivonta őket. Míg az ember önmagát és környezetét úgy alakította ki, hogy azok szervesen, szinte észrevétlenül kapcsolódjanak egymáshoz, addig az állatok még mindig csak egy láthatatlan kéz erejével kötődik emberi világunkhoz.



1. ábra **Emma Hack: Wallpaper Kabuki Feline**, 110x110cm, fotó

Cecilia Peredes peruból származó, ma Philadelphiában élő művésznő szintén testfestéssel, vagy különböző mintás anyagok segítségével olvasztja ugyancsak tapétázott falu háttérbe modelljeit, legtöbbször saját magát. A végeredmény itt is fénykép. A különbség az előző alkotóhoz képest a művész, illetve a modell személyében rejlik. Itt nem sejlenek fel erotikus kisugárzású, fiatal modellek átfestett intim testrészei. Itt maga a művész akar láthatatlanná

⁵⁸ Emma Hack kamuflázs projektjeit a művésznő weboldalán követhetjük nyomon. In: <http://www.emmahackartist.com.au/> Letöltés ideje: 2014. 11. 13. 21: 20.

válni, hasonlóan Veruschkához. A modell teljesen beolvad a háttérbe. Legtöbbször csak a haja az, ami felfedi kilétét. A kiválasztott minták szépsége, gazdagsága itt is szembetűnő, valamint az, hogy a kiválasztott motívumok többsége valamilyen növény ismétlődő mintájából épülnek fel. A kép láttán az jut eszünkbe, hogy olyan, mintha ezeken Cecilia egy minták által teremtetett fiktív tájba rejtőzne, illetve próbálna beolvadni.⁵⁹ A képek közös kapcsolódási pontja viszont az, hogy egyik képen sem jelenik meg a művésznő arca. Még ha szemből is fotózzák le őt, akkor is kezével kitakarja egyéni karakterét, s ezzel válik a háttér – illetve a látvány – részévé. Az értelmezés ez esetben is a befogadóra marad. Az arc kitakarása több szempontból jelentős. Az arc egyfelől megjeleníti egyéniségünket, leleplezi a test tulajdonosát, de másfelől árulkodik az egyén lelkiállapotáról, hangulatváltozásairól is. „Lélektani mozzanatok (pl. erős félelem, bánat, öröm) megváltoztatják az arcvonásokat, gyorsítják, vagy lassítják a munka ütemét. A félelem elsápaszt, reszketővé tesz, az öröm mosolyra derít és minden munkát megkönnyít.”⁶⁰ S bár ez mindenki számára ismeretes, de még ha a smink segítségével az egyéni karakter és hangulat láthatatlanná válik, akkor is árulkodó marad a szem, ami a kép statikusságát minden bizonnyal felbontja. Arc tehát kifejez, s teljességgel biztosan nem olvad fel egy háttérben. Még ha mozdulatlan is, akkor is jelentést hordoz a befogadó számára, magára ismer, önmagára emlékezteti.

III. 2. 2. A rejtőzködés egyéb változatai

Liu Bolin kínai művész is magát tünteti el. A festés maga egy hosszú folyamat akár tíz óráig is eltarthat, (szélsőséges esetekben több nap is lehet, de agyszerűbb háttereknél három-négy órára is lecsökkenhet a festés ideje) és maga a mű az akcióról készített fotó, ahol a művész teljesen eltűnik a képeken. Bolinnál hiányzik az a szexualitás, ami Veruschka képeit átjárja, (mivel ő általában egy fehér öltönyben van, amit átfestenek), másrészt az a melankólia, vagy elvagyódás sincs benne, ami Lehndorff-ot romos házak, sziklák, odvas fák és egyéb emberek által alig, vagy egyáltalán nem lakott tárgyi környezetét jellemzi. Bolin inkább a nagyvárosi környezetben tűnik el. Egy hipermarket polca elé állva, egy graffitis falnál, vagy Peking főtere előtt, a kínai zászlóba olvadva, vagy egy kínai katona előtt állva tűnik el. Bolin úgy marad láthatatlan – mint ahogy észrevehetetlenné válnak az élőlények a természetben – rejtőzködik.

⁵⁹ Vesnin, Arseny: Cecilia Paredes art. In: <http://designcollector.net/cecilia-paredes-art/> Letöltés ideje: 2015. 01. 20. 19:02.

⁶⁰ Marczell Mihály: *Az egyéniség összetevői*. Budapest, Az „Élet kiadása”, 1931. 17.

Bolin megsemmisül, eggyé válik azzal a tárgyi kultúrával, ami által az ember éppen már elidegenedett saját magától és eredendő természetétől, illetve magától a természettől és Istentől. E furcsa paradoxonra enged következtetni: miközben az ember a természet felett hatalmassá lett, elveszítette legnagyobb kincsét: önmaga nyugalját, a harmóniát, amihez a 19. században még a filozófusok is visszavágyakoztak. Igaz, azt sem maradt reflexió nélkül, hiszen már az antik világ harmóniáját, a polgárok természetéhez és az istenekhez való közelségét is a tudósok már kritika mentén értékelik: „Míg a görögök szép szabadsága mögött rabszolgaság rejtőzik és ez a poliszok egymás elleni ádáz küzdelmében felemészti magát, addig a kereszténységgel kezdődő hajnalhasadás romboló elvként tör az antik világba. Az igazságosság tragédiaként jelenik meg itt, egymást kioltó ellentétes erők küzdelmeként.”⁶¹ A feszültség: a szabadság és a társadalom kötelékei, korlátai azóta sem oldódtak fel, s úgy tűnik, az ember azóta sem találhatja biztosan nyugalját, megelégedését a civilizált világban. Beolvadása sokkal inkább eltűnését, megsemmisülését, jelentéktelenségét, s nem pedig egy nagyobb egységhez való kapcsolódását jelzi.

Bolin akciója e gondolati ívhez kapcsolható. Míg a művész magát akarja elrejtetni, paradox módon épp ezáltal kerül reflektorfénybe. Számára, ha a művészetet elnémítják, az a társadalom halálát jelenti. Vagyis úgy tűnik, mintha a társadalom végső menedéke a művészet lenne, a művész szabad önkifejezési formája. Munkája több mint egy tetszetős és bravúros trompe l'oeil. Régebben rendszer ellenes képei miatt a kormány a művészeti stúdióját is bezárta. „A képeimen, történelmi szobrok és azok a jelmezek és épületek láthatóak, melyek a korlátozásainknak a szimbólumai [...] Nekem az a vágyam, hogy áttörjem ezeket a struktúrákat. Úgy ábrázoljam ezeket a tárgyakat, hogy az legyen az érzésünk, hogy eltűnnek ezek a struktúrák, és átláthatóvá válnak. A tárgyak társadalmi rendszereket jelenítenek meg, és ő megszabadul ezektől.” Bolin ezzel az egyébként inkább csak megtűrt csendes háttérbeolvadással tiltakozik a cenzúra és a politikai elnyomás ellen.⁶²

Desire Palmen szintén álruhában olvad környezetébe. Bolinnal – és az előbb felsorolt alkotókkal – szemben viszont nem saját maga szerepel a képeken. Ő a kivitelezésben vesz részt. Először lefotózza a kiválasztott helyszínt, majd otthon megfesti ruhát és végül a helyszínen megkeresi azt a nézőpontot, melyből modelljét képes eltüntetni. Ő is többnyire urbánus környezetet választ ki és célja az ebbe történő minél pontosabb elrejtőzés. Hogy a

⁶¹ Bártfai Imre: Igazságosság tragédia a polgári társadalomban. In: Laczkó Sándor – Dékány András: *Lábjegyzetek Platónhoz. Az igazságosság.* Szeged, Pro Philosophia Szegedi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság, 2009, 232.

⁶² Bolin, Lio: Invisible artist. In: http://amazingstuff.co.uk/art/liu-bolin-invisible-artist/#.U_xtZ8V_t8H Letöltés ideje: 2015. 04. 18.

térbeli és a síkbeli elemek egy látószögéből találkozzanak, és ezáltal olvadjanak össze.⁶³ Itt Bolin akciójával szemben új következtetésekre juthatunk. Palmen példája arra jó, hogy reflektáljunk arra, hogy ha be akarunk illeszkedni egy adott környezetbe, akkor ahhoz nemcsak gondos előkészületre van szükségünk, de számolnunk kell azzal, hogy mindig csak egy bizonyos szempontból/ perspektívából lehetünk a környezetünk szerves része. Olyan, mintha arra is utalna Palmen, a tökéletes illeszkedés lehetetlen, egy adott térbe nem lehet észrevétlenül megjelenni. Bizonyos szempontból az összképben változást idézünk elő, akármennyire is törekszünk átlátszóak, jelentéktelenek, vagy éppen beilleszkedőek lenni.

Lee-Yuong Beak (1966) a kamuflázs effektust jóval több tartalommal és kifejezőerővel ruházza fel. A Bice Curiger, a svájci műkritikus és kurátor által összeválogatott anyaggal képviselte országát Lee az 51. velencei Biennálén és mutatott be egy igen pazar kivitelű és sok médiumot felvonultató kiállítást, 2011-ben a koreai pavilonban. A kiállításon installáció, szobor és festészeti alkotás, valamint videó munka és print is szerepelt, tehát valóban egy széles spektrumú művészről beszélünk, aki ráadásul mindegyik médiumot igen nagy magabiztossággal használja. A kiállítás egésze nagyon jó benyomást nyújtott, de talán két munka emelhető ki, ami kifejezetten emlékezetesre sikerült. Az egyik egy terem volt, ahol sima tükrök voltak a falakon és ezek a tükrök időnként teljesen váratlanul, nagy robaj kíséretében összetörték, majd kis idő múlva újra teljes képet kaptunk és újra visszaálltak épp felületté. Ez a folyamat ismétlődött halálra ijesztve a gyanútlan látogatót.

A kiállítás másik kiemelkedő darabja egy kamuflázs mű volt; az „Angel Soldier” (Angyali katona 2. ábra). Ez a munka több részből tevődött össze. Egyrészt állt az előtérben elhelyezett nagyméretű printekből, melyeken virágmintás háttérben láthattunk azonos mintájú katonai ruhába beolvadt alakokat fegyverrel kezükben (nagyjából ez volt az egyetlen, amit felismerhettünk belőlük, annyira beolvadtak a háttérbe).⁶⁴ Ha észrevesszük a rejtőzködő katonákat s kiragadjuk a látványt a kontextusból, akkor a virágminta és fegyver láttán európaiként rögvesszük a vietnámi háborúra, a polgárjogi küzdelmekre, s egyidejűleg a lázadó diákokra, a hippy mozgalom törekvésére asszociálunk. Azzal azonban, hogy a látvány mégis egy koreai művész által jelenik meg, talán helyesebb egy olyan összefüggésre gondolnunk, ami sajátosan a korai kérdésre vonatkozik. A II. világháborút követően Korea (szovjet és amerikai fennhatósági területekre való) megosztásának kérdése és következményei, a történelemnek és napjainknak sem megoldott kérdése. „Mindezek ellenére azonban

⁶³ Desire Palmen munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.desireepalmen.nl> Letöltés ideje: 2014. 10. 16. 22:10.

⁶⁴ Cheagab, Yun: Lee Yongbaeg. In: http://www.korean-pavilion.or.kr/11pavilion/INTRODUCTION_eng.html Letöltés ideje: 2014.10.15. 21:30.

elmondhatjuk, hogy egyrészt a Koreai-félsziget helyzetét, a két koreai állam viszonyát egy bizonyos „instabil egyensúly”, „kiegyensúlyozott feszültség” jellemzi, melynek fenntartásában és megszilárdításában a nagyhatalmak is érdekeltek. Másrészt, a nagyhatalmak jelenléte maga is „geopolitikailag” kiegyensúlyozatlan: míg Oroszország és Kína immár mindkét Koreában jelen van, az Egyesült Államok és Japán – ma még! – formálisan nincs jelen Észak-Koreában (mely utóbbi ezt a körülményt gyakran ügyesen ki is használja politikai taktikázásában, alkudozásában).⁶⁵ Az amerikai fennhatóság Korea esetében sem csak a katonai felügyeletre korlátozódik. A II. világháborút követően megkezdődött Koreában is az amerikai hatás felerősödése a művészetben, a zenében és az emberek életvitelének mindennapjaiban. Az értelmezés új fordulatot vesz, vagy éppen kiegészül, ha egy másik térbe lépünk.



2. ábra Lee Yuongbaek: „*Angyali katona No. 7*”, 180x225cm, color print, 2011

Egy kisebb helységben (ami valóban olyan hatást keltett mérete és elhelyezkedése miatt is, mint egy ruhatár) a falon, a képeken szereplő öltönyök voltak felakasztva, rajtuk a konceptualizmus és a média művészet nagy alakjainak és Lee személyes nagy „hőseinek” neveivel. Az egyikben Marcel Duchamp, a másikon Nam June Paik, a harmadikon Joseph

⁶⁵ Faludi Péter: A „koreai kérdés” eredetéről. *Kül-világ*, 2004. I. évf. 3. sz. 11.

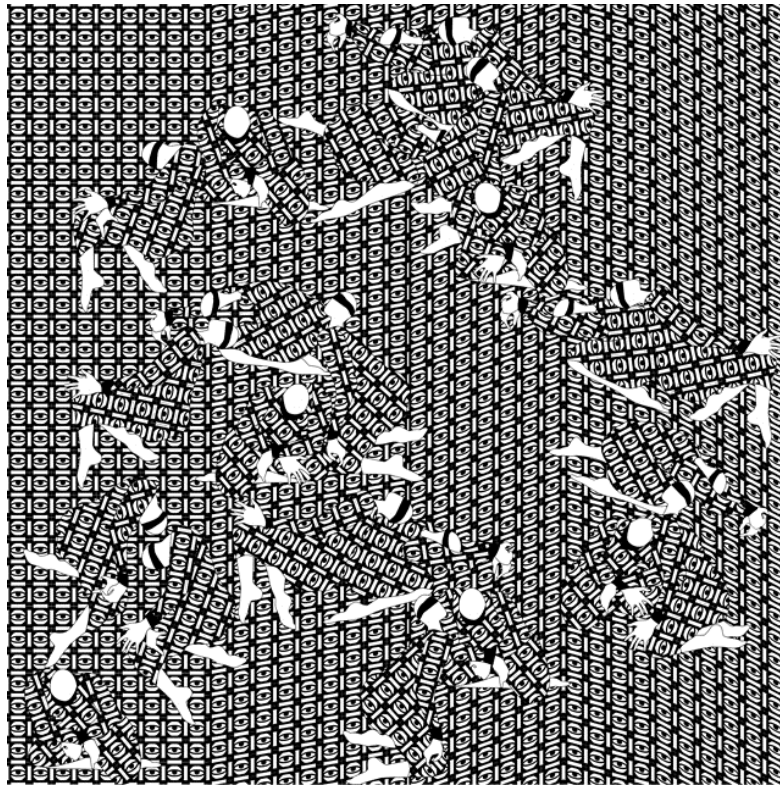
Beuys, míg a negyediken John Cage neve volt olvasható. Az egészet a másik oldalon az Internet Explorer logója egészítette ki.

A munka komplexitását fokozta, hogy a katonai ruhák melletti monitoron egy videó munkát is láthattunk. A kiállítótérben és kinn, a koreai pavilont jelző felirat felett felakasztott ruhák – ami Olaszországban (és jelen esetben: Velencében) mindenhol az utcákon száradó mosott ruhát jelenítette meg – a katonai ruhák mindennapos viseletére is emlékeztetett. A látványt kiegészített printek és a hangszórókból jövő madárcsicsergés összességében mégis furcsa paradoxont hozott magával: a katonák virágmintás katonai ruhába bújt művészek, akik mint egy felmentő sereg észrevétlenül kiutat mutatnak nekünk a mindennapok káoszából.⁶⁶ S úgy tűnik, mintha már valóban csak az egyetlen kiutat jelölné, ami ismét Bolin munkáját juttatja eszünkbe: a társadalom ellentmondásos és feszült helyzetében a művészet ad menedéket és védelmet.

Parastou Forouhar teheráni művésznő alkotómunkája teljes egészében a mintákra épül. Művei az emberi brutalitásról és elnyomásról ezen belül is elsősorban a nők elnyomásáról esetleges kínzásairól szólnak.⁶⁷ Művei egy része olyan digitálisan átalakított rajzok, melyeken a figurák kamuflázs-szerűen, szinte teljesen beleolvadnak a környezetbe. Csak a kezek és a fejek, illetve a kissé eltérő irányok azok, amelyek alapján érzékeljük a képen lévő figurákat. Talán itt a környezetbe olvadás, a személy, illetve egyéniség elvesztését is jelenti, illetve utalhat a nők helyzetére is, akik teljes személyiség nélkül, csadorba rejtőzve élik mindennapjaikat (3. ábra).

⁶⁶ Yongbaek, Lee: Korean Pavilion at Venice art biennale 2011. <http://www.designboom.com/art/lee-yongbaek-korean-pavilion-at-venice-art-biennale-2011/> Letöltés ideje: 2015. 04. 18.

⁶⁷ Parastou Forouhar munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.parastou-forouhar.de> Letöltés ideje: 2014.10.15. 20:30.



3. ábra Parastou Forouhar: „*Fekete a nevem, fehér a nevem*” sorozat, „*Szemek*”, digitális nyomat, rajz papíron, 80x80cm, 2010

A beolvadásra, kamuflázs hatásra jó példa még Lalla A. Essaydi marokkói születésű, ma Amerikában élő művésznő. Az egyébként többféle technikával is foglalkozó művész, aki a festésztől az installációig sok műfajban dolgozott az utóbbi időben leginkább a fotográfia felé fordult. Művészetével a gyökereit vizsgálja, mintha önmegértésre törekedne. Másfelől a nyugati társadalomban igyekeznek a kelettel kapcsolatos rossz sztereotípiákat lerombolni. Az ornamentalizmus idején jellemző volt a nyugati kultúrában (elsősorban a festészetben, pl. Ingres képei), a keleti nők ábrázolása. Bemutatták a háremeket, a fürdőket, a nőket egymás közt, meztelenül, fésülködés közben. Ezek a képek, melyek sejtelmességükben, titokzatosságukban erőteljes szexualitást sugároztak, csak tovább rontották a keleti nők helyzetét. A keleti iszlám kultúrában a nőket elrejtik, elzárják a külvilágtól, ami a liberális felfogásban már hátrányos megkülönböztetést jelent. De ahogy a művésznő, úgy számos kutató is emlékeztet bennünket arra, hogy az iszlám kultúra megértése érdekében érdemes a nyugati civilizáció felfogását, s ezzel a keleti kultúrában a nők helyzetének elítélő magatartását magunk mögött hagyni, s véleményünket a keleti hagyományok ismeretében újraalkotni. Kéri Katalin a Korán kijelentéseit elemezve az alábbi következtetésre jut: „Valamennyi elemző úgy véli, hogy az iszlám vallás kialakulása, Mohamed fellépése javulást,

jogbiztonságot hozott az arab nők életében. A Korán és a hadiszok számos részlete szól a nők jogairól, vallásos kötelezettségeiről, a különböző női szerepekről, a férfiak és nők viszonyának szabályozásáról, a női viselkedésről és a női magántulajdon, valamint az öröklés rendjéről.”⁶⁸ Kéri Katalin bár kitér a két nem különböző szerepkörére és elfogadott szokásaira, de megkérdőjelezi azt a hagyományos nyugat-európai felfogást, miszerint a nők alacsonyabb társadalmi státuszba szorulnának. Még az iszlámban elfogadott többnejűséget egy kevésbé ismert nézőpontból ismerteti: A kutatások szerint az iszlám előtti időkben a nomád arab törzsek tagjai körében a poligamiára és a poliandriára is találhatunk példákat, ezeket azonban olyan speciális gazdasági-politikai okok hozták létre időlegesen, amilyeneket a Korán keletkezésének időszakában is feltételezhetünk. A többnejűség kérdését illetően a szent könyv 4. szúrájának 3. verse a mérvadó, amely szakaszban valóban szerepel az a kitétel, hogy egy muszlim férfinak akár négy felesége is lehet, ám ennek megvannak a feltételei. A kutatók szerint feltételezhető, hogy olyan történelmi pillanatban született versről van szó, amikor a mekkaiakkal harcoló legelső (medinai) muszlim férfiak közül számos elesett a harcmezőn, különösen az Uh'ud város melletti csatában. Az iszlám hit védelmében hősi halált halt katonák özvegyeit és árváit támogatandó villantotta fel a Korán a többnejűség lehetőségét.”⁶⁹

A fátyol, kendő vagy máshol a csador használata így már nemcsak az elzártaságot, de az iszlám férfiak és a nyugati gondolkodású emberek számára a megfejthetlenséget is szimbolizálják. A nyugatiak számára a nők beleolvadnak az iszlám kultúrába, megfelelnek az ún. „férfi társadalom” előírásainak, de jól sejthetően az iszlám férfiak számára a nők épphogy sosem olvadnak be az általuk irányított társadalomba, hiszen meghagyták és kialakították a nőknek azokat a tereket, melyek a férfiak számára mindvégig zárva (rejtve) maradnak. (Éppen ez is alátámasztja, hogy mivel ezek a terek a férfiaktól elzártak, a különféle ábrázolások pl. a fürdőben csak a művész elképzeléseit tükrözik.)

Essaydi egészen más helyszíneket, beállításokat jelenít meg fényképein, melyeket tradicionális analóg technikával készít. Itt sok esetben az építészeti háttér, (melyek igazi marokkói helyszíneken lettek elkészítve) és a nők ruhái gyakran azonos mintájúak, ezzel is az egyé válást fejezi ki a művész. A nők teste szinte minden képen tele van írva arab írással (henna festékekkel), csak a szemük marad szabadon, mintha az arab kultúra rejtené el, takarná

⁶⁸ Kéri Katalin: A nők megítélése és mindennapjai. In: <http://mek.oszk.hu/01600/01665/html/28-islam.htm>
Letöltés ideje: 2014.12.03. 18: 33.

⁶⁹ Uo.

be őket teljesen. Egyes fotókon maguk a nők is írnak, és a ruha, a háttér, vagy az ágynemű is ezekből az írott szövegekből, illetve olyan csíkokból áll, amit ezek a szövegek alkotnak. Más munkákon a marokkói női viseletre jellemző kis csörgők, díszek, melyek a ruhára vannak varrva, pisztolytöltények hüvelyéből vannak elkészítve, de ugyanígy a háttérben látható tapétaminta is, vagy az előtérben szereplő aranyládika felülete. Isolde Brielmaier szerint a művésznő munkáiban egyszerre jelenik meg a múlt és a jelen arab kultúrájának különbsége, a nyugatiak megítélésének és a keletiek önreflexiója közti differencia, vagy épp az egyének önértelmezése, társadalmi szerepe közti ellentét, ahogy a nők társadalmi helyzetének különössége.⁷⁰



4. ábra Lalla A. Essaydi: „*Harem 18*”, színes nyomat alumíniumon, 122x152,4cm, 2009

Mint láttuk a kamuflázs effektus megjelenhet mélyebb tartalommal is. Ilyennel találkozhatunk például Valkó László művészetében is a *Kaddis I.*, illetve a *Kaddis II.* vagy a *Befelé* című installációi esetében. Mind a három munka egy-egy vegyes technikájú vászon alapra ragasztott kender. Ez előtt a táblakép előtt áll egy szintén kenderből készült félig átlátszó, és mind színeiben, mind mintázatában a háttérbe olvadó, azzal eggyé váló figura, egy stilizált emberi test. Az alak nem konkrét, inkább csak úgy szerepel mint Magdalena Abakanovicnál: egy meggyötört emberi test igazi individuum nélkül. Valkónál a fal felé álló alakok visszatérő motívumok és a siratófal előtt álló hívőket jelenítik meg. Az ima közben a hívő ember eggyé válik, beolvad a környezetébe. Úgy gondolom, hogy ez a hittel történő eggyé válás, az emberi autonómia, vagy ha úgy tetszik egó feloldódása a hitben, illetve az imában. Ennek a képi

⁷⁰ Brielmaier, Isolde: Lalla Essaydi. In Rodrigo, Alonso – et. al. (Eds.): *Vitamin Ph: New perspectives in photography*. London, Phaidon Press, 2006, 90-91.

megjelenítésére nagyon alkalmas a kamuflázs effektus alkalmazása.⁷¹ Így nyilatkozik erről a folyamatról Valkó László. „A 70-es évek vége óta kivágtam a figurákat, a fotókat és valós térbe helyeztem őket, például kövek, kavicsok közé. Azután újra fotóztam az így modellált látványt. Ez később is kiinduló módszeremmé vált. A plaszticitás és a tromp l'oeil hatások a későbbi táblaképeken odáig fokozódtak, hogy már úgy gondoltam, akár ki is léphetnek a valós térbe (Kaddis, Fal előtt, Befelé, stb.). Így összességében azonban mindez se nem szobrászat se nem installáció. Számomra ezek a munkáim inkább térbeli képek [...] Különösen foglalkoztatott a háttér és az előtér viszonya. [...] Érdekes egy ponton elválasztani az előtér és a háttér kapcsolatát. [...] Csupán nagyon finoman meghatározható távolságokat enged meg a viszonyuk. A képek félkörben körbejárhatók, ez a terület játszik a beállításuknál is.”⁷²

Natalie Wiernik fiatal lengyel fotós, aki épp a közelmúltban végzett a művészeti akadémián Krakkóban fotó szakon és kezdte meg PhD tanulmányait, tavaly nyerte el a „2013 Sony World Photography” díjat. Képei szintén a kamuflázs hatásra épülnek.⁷³ Ezt sok esetben különböző, de hasonló jellegű, vagy színű mintákkal éri el. Képeiben érezni némi iróniát is, a kis otthonkák és vidéki tapéták, és egy ölbe vett kakas megjelenésével, szemünk előtt olvadnak egymásba a vidéki élet attribútumai. Ugyanakkor az is jellemző rá, hogy különböző társadalmi rétegeket mutat be egy képen, vagy egy összetartozó család tagjait jeleníti meg. Minden képe szigorúan szerkesztett. A beállított figurák mereven néznek a kamerába, mint August Sander képeinek szereplői.⁷⁴

A rejtőzködés megjelenése a vizuális művészetekben szerteágazó. További példaként említhető Aya Tsukioka,⁷⁵ aki olyan táskákat, illetve szoknyákat, melyeket különböző automatákká (pl. Coca-Colás automatává) lehet kinyitni, s ezzel lehetőséget ad arra bárkinek, hogy egy ugyanolyan automata mellé, vagy annak hiányában egyszerűen csak egy fal mellé álljon és mint egy régi nindzsa harcos eltüntesse magát. Ennek az akciónak társadalmi vonatkozása is van. Az ezred végére Japánban is megromlott a közbiztonság, sok esetben a fiatalok minden nyilvánvaló cél nélkül követnek el bűncselekményeket, sokszor valószínűleg

⁷¹ Kovács Orsolya: *Valkó László: Művek 1973-2013, Kiállítási katalógus*. Pécs, Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit Kft., 2013, 26; 31-32.

⁷² Szarvas Andrea: Szűkített mezők-tágított tér. Valkó Lászlóval beszélget Szarvas Andrea. *Balkon* 2009/11-12 25.

⁷³ Interview with Natalia Wiernik: 2013 Sony World Photography Awards Student Focus Winner. In: <http://worldphoto.org/community/blogs/interview-with-natalia-wiernik-2013-sony-world-photography-awards-student-focus-winner/> Letöltés ideje: 2013.12.10. 19:21.

⁷⁴ Fricke, Rolf – et al (eds.): *20th Century Photography*. Köln, Taschen, 1996, 566-575

⁷⁵ Muladi Brigitta: A torii túl-ahol a japán művészek lelke lakozik. *Új Művészet*, 2004. február 36-38.

csak passzióból, időtöltésből. Sok esetben az ilyen orvtámadások nők ellen irányulnak, akik emiatt rettegésben élnek. Ezen a helyzeten próbál segíteni speciális eltüntető „Bújócska” című szoknyájával Tsukika. A rejtőzködést ebben az esetben segíti még, hogy Japánban van talán a világon a legtöbb üdítőital automatája.⁷⁶

Létezik a rejtőzködésnek egy olyan ága is, amit Sabina Keric és Yvonne Bayer művészek egyszerűen csak urbán kamuflázs projektnek neveztek el. Ők úgy tüntetik el magukat egy adott környezetben, mint ahogy a természetben bizonyos pókok rejtőznek el, akik döglött hangyákat vesznek a hátukra és azokkal álcázzák magukat.⁷⁷ Ezt a módszert átvéve, urbánus terekben például raktáráruházakban különböző papírokkal, vagy dobozokkal könnyűszerrel álcázhatjuk magunkat úgy, hogy élő dobozsobrokká, papír halommá változunk.⁷⁸

Szintén a public art és a kamuflázs területére esik az az utcai akció is, amit Joshua Callaghan amerikai művész csinált. Callaghan az utcán lévő mini trafókat, elektromos szekrényeket és egyéb nem túl esztétikus, a környezetet nem pozitívan befolyásoló tárgyakat „szüntet meg” olyan módon, hogy a tárgyak valamennyi oldalára a mögöttük látható látkép fotóját ragasztotta rá. Ezáltal a tárgyak teljesen beolvadnak a háttérbe, főleg, ha egy adott pontból nézzük őket, s folytonosságot találunk a tárgyon lévő fotó és a háttér elemei között. A hirtelen csak városszépítő design tevékenységnek is értelmezhető akció ott kezd el gyanússá válni, amikor Callaghan az utcai óriásplakátot tartó táblával is hasonló módon jár el. Talán tényleg el szeretné tüntetni ezeket a tárgyakat, hogy egy egyszerűbb, környezettudatosabb és élhetőbb világban élhessünk.⁷⁹

(Ezek a példák, bár mind nagyon eredetiek és a kamuflázs hatáshoz is kapcsolódnak, a minták szempontjából talán kevésbé érdekesek a számunkra – ha csak nem a háttér átfestését egy automatán, vagy egy trafón mintáztatnak nem tekintünk – ezért az ilyen jellegű művekre most nem térnek ki részletesebben.)

⁷⁶ Maeyama Yuji: Kokoro no Arika-ahol a lélek lakozik. In: Szipócs Krisztina (szerk): *Kortárs japán művészet (The Japan Foundation)*. Tokyo, 2003.

⁷⁷ Hinton, E. H.: Álcázás a természetben. In: Gombrich, E.H.: *Művészet és illúzió*. Budapest, Gondolat, 1972, 118.

⁷⁸ A projektről bővebben a következő honlapról tájékozódhatunk. In: <http://www.urbancamouflage.de> Letöltés ideje: 2014.09.24. 10:22

⁷⁹ Joshua Callaghan munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://joshuacallaghan.com> Letöltés ideje: 2014.09.24. 11: 11

III. 3. Rejtőzködő terek

A minták mint formafeloldó elemek megjelenhetnek belső terekben épített környezetben, illetve installációban is.

Az azerbajdzsáni Farid Rasulov művészete szintén a mintákra épül. Műveivel az 55. Velencei Biennále azerbajdzsáni pavilonjában lehetett találkozni, „Ornamentation” címmel (Bakutól⁸⁰ Velencéig alcímmel). Kurátora Herve Mikaeloff volt, aki hat kortárs azerbajdzsáni művész munkáit válogatta össze az ornamentika tárgykörében.

Az ornamentika meghatározó eleme Azerbajdzsánnak. A folyamatos, lineáris díszítés a végtelen életet szimbolizálja. A díszítő funkció itt mindig is jelen volt. Gyökerei egészen a paleolitikumig nyúlnak vissza, melyet sziklarajzok és metszetek is tanúsítanak. Igaz az őskorban a díszítmények még szimbolikus jelentéssel bírtak és kizárólag geometrikus-formákra korlátozódtak. A kör szimbolizálta a napot, a háromszög a hegyeket, a spirál a fejlődést, a napkereszt (vagy horogkereszt) a mozgást és szintén a napot. Idővel ezek a kifejezések megkoptak és pusztán esztétikai értelmük maradt, a díszítés dekorációvá vált.⁸¹

Ebből a gazdag hagyományból táplálkoznak és ezeket a gazdag formakincseket értelmezik újra ezek a kortárs művészek, köztük Rasulov is. A munkái közül most csak azt emelném ki, ami a kamuflázs hatására és a nagyon gazdag formakincsű azerbajdzsáni szőnyegre, annak mintáira épít.⁸² A művész a vászakra nyomtatott szőnyegmintákkal zsúfolja tele az egész belső teret, mindent egynemű, azeri mintákkal egységesít. Ez a kissé tömény, bizonyos értelemben nyomasztó tér pedig eszünkbe juttatja azokat az otthonokat, ahol a faliszőnyeg és a padlószőnyeg nagy túlsúlyba jelentkezik és ezáltal már kissé súlyossá, fülledté teszi a teret. Rasulov a szőnyegmintákat tartalmazó anyagokkal csomagolja be a bútorokat; az asztalt, az állólámpát, foteleket, székeket, még a könyvespolcot és az azon található könyveket és egy tv-t is. A használati tárgyak ezáltal eltűnnek, jelentéktelenné válnak, beolvadnak a háttérbe. A művész ezzel a gesztussal hangsúlyozza az azeri kultúra jelentőségét, ami egybeolvaszt mindent, amit egy mai lakás belsőterében találunk. Másfelől (mint más műveiben is) a modern (vagy nyugati kultúra) és az azeri kerül kapcsolatba, ahol a tradíció végső soron

⁸⁰ Baku Velencéhez hasonlóan egy olyan kikötőváros, ahol megjelentek és keveredtek a különböző kultúrák, köztük az arab, a kínai, az orosz, és a szláv népek hatásai.

⁸¹ The Azerbaijan Pavilion at the 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia. In: <http://www.azerbaijanvenicebiennale.com/> Letöltés ideje: 2014.12. 20. 11:21.

⁸² Azerbaijan Pavillion 55th International Art Exhibition la Biennale di Venezia (Catalog), 2013, 13.

diadalmasan felül kerekedik a modernitás felett (5. ábra).⁸³ Más műveiben fehér porcellán állatokat rak ezekbe az enteriőrökbe, melyek hasonlóan Emma Hack fotóinak élőlényeihez, homogenitásuknak köszönhetően emelkednek ki környezetükből. Mintha az élőlények visszafoglalnák az előlük elvett területeket és beköltöztek volna lakásainkba.



5. ábra **Farid Rasulov: „Szőnyeg enteriőr”, 2013**, acél váz, kézzel szőtt szőnyeg, fa panelek, szőnyeggel kárpitozott bútorok, berendezési tárgyak, nyomtatott textíliák, installáció, 460x690x220 cm, 2013

A legszürreálisabb szituációk, mikor óriási gyíkok másznak a falakon vagy rájuk „úsznak” a tér közepén a levegőben. Ebből is látszik, hogy a minták által megsemmisített környezet kiválóan alkalmas bizonyos dolgok előtérbe helyezésére, kiemelésére is.

Hasonló vizuális hatás jelenik meg Anna Teresa Fernandez installációján. Ő egy kockás nylon mexikói bevásárló táskával vonja be tárgyait, ami (úgy, ahogy sokszor nálunk is) a bevándorlók szállító eszköze. Így teszi egységessé a belső tér különböző elemeit, a vasalóállványt, a könyvespolcot könyvekkel, kis sarki asztalt vázával, benne az ugyancsak ebből az anyagból készített virágokkal, a tányérokon és villákon át egészen a tejes dobozig mindent a legapróbb részletekig (6. ábra). Az installáció interaktív. A berendezett sarok előtt a falon ugyancsak ebből a kockás nylonból készült ruhák és két pár papucs is megtalálható, amiket a látogatók felvehetnek és amivel beleilleszkedhetnek az idilli kis konyhasarokba. Fernandez a szimbolikus, kockás anyag segítségével egységesít, s hasonlóan bizonyos társadalmi kezdeményezésekhez, illetve társadalmi berendezkedésekhez: eltünteti az egyéni, illetve a társadalmi osztálykülönbségeket. Hogy a művésznak ez a szándéka mennyire nyilvánvaló, igazolja a bevándorlás kérdésére tett reflexiója. Ő maga ugyanis igyekszik ráirányítani a figyelmet a bevándorlók súlyos terheire, akik kockás szatyaik révén – amiben

⁸³ Uo. 75-76.

holmijukat cipelik – már messziről megkülönböztethetőek, miközben a gazdagok lakásait takarítják.⁸⁴ Az interaktív installáció segítségével szimbolikusan átérezhetünk valamit ebből a teherből, illetve egy pillanatra lélekben eggyé válhatunk ezekkel az emberekkel.



6. ábra **Anna Teresa Fernandez: „Carry-on”**, interaktív installáció, 10x16x8

Agata Oleksiak (Olek) New Yorkban élő lengyel művész is mindent becsomagol, jobban mondva mindent behorgol. Sajátos színes terepmintáival horgol be embereket, tetőtől, talpig. Teljes belső tereket, képeket is horgol, melyekre feliratokat is varr. A kamuflázs hatás művészetében tehát a horgolás technikával történik. Olek hasonlóan más művészekhez vagy művészeti csoportokhoz (Pittmann Zsófi vagy a P&D művészei) a házi munka kellékeit és anyagait veszi elő és ezzel az „otthonossággal” átszótt miliőbe kerülve érezteti át a nézővel a helyzet komikumát, vagy negédes, kissé fanyar ironikus jellegét.

A horgolás technikájának egyik legszebb példája az az interpretáció, ami Annie Leibovitz Keith Haringról a nyolcvanas évek meghatározó graffiti festőjéről készült portré fotóját dolgozza fel (7. ábra). Keith Haring maga is készített olyan installációkat, ahol kis fekete-fehér emberi alakokkal festett tele egy teret, hogy létrehozza a homogenitást, egybeolvadást. Leibovitz ezen a képén – amely egy híres portrészorozat része, ahol olyan művészeket láthatunk többek közt, mint Jeff Koons vagy Philip Glass – szintén mindent kifest egy szobában, még saját magát is. Olek ezt a fotót dolgozza fel (ami egyébként pár hónappal Haring halála előtt készült) úgy, hogy mindent bevon a rá jellemző (ebben az esetben szokatlanul) fekete-fehér terepmintás horgolt anyagaival.

⁸⁴ Chen, Kevin B.: Carry-on. In: <http://anateresafernandez.com/carry-on/> Letöltés ideje: 2014.08.15. 10:21.



7. ábra Annie Leibovitz: Keith Haring portréja (1987) és az Agata Oleksiak féle parafrázisa (2011)

Olek szereti a felhajtást maga körül. Erről árulkodnak public art művei. Horgolt falfeliratokat, „graffitiket” tesz ki az utcákra, vagy egyszerűen drótkerítésre készít szövegeket. Olek behorgol mindent, ami útjába akad, szinte csillapíthatatlan éhséggel, hasonlóan Christohoz. Beborít horgolt anyagával szobrokat, munkagépeket, épület homlokzatot, vagy akár egy egész mozdony szerelvényt. Land art jellegű munkáin pálmafákat, vagy egy belvárosi park fáit. Kezdeti munkáin még kis lufikból horgolt ruhát emberekre, melyekbe öltözve vidáman szörföztek a tengerben, vagy ugráltak a vízbe. Olek képeket is horgol és különböző installációkat is készít ezzel a technikával. Foglalkoztatja az élet és a halál gondolata. Munkáin megjelenik a testiség, a férfi és nő viszony, de kis horgolt szobrain és képein megjelenik a koponya, mint visszatérő elem és a csontváz is. The end is far (A vég még messze) című installációjában egy érdekes lakoma részesei lehetünk, ahol az asztalnál ülve egy csontvázat, mellette pedig (szintén az asztalnál ülve, vagy asztalon fekve) fedetlen keblű nőket láthatunk, akik szőlőfürtöket esznek, mögöttük a már említett feliratos képekkel. Hatásában olyan ez mint egy modern vanitas élőkép (8. ábra).

Olek mindent bevon, ezáltal formálja a tárgyakat saját karakterére. Híres klasszikusokat is megidézve, például Duchamp kerek székét, melyet szintén behorgol, vagy installációban „Manet olympia”-ját.

Művészetének jelentős része a nyilvánosság előtt zajlik, beleszámítva az emberek közvetlen reagálását is. Utcai akcióin két tetőtől-talpig behorgolt figurával járkál New York utcáin és tölti el egy napját. Utaznak a metróra, jegyet vesznek, vásárolnak, esznek stb. vagyis minden olyan tevékenységet csinálnak, ami egyébként egy átlagos ember napjait is jellemzi. Az akciókról készült képek és videók tanulsága szerint túlnyomórészt ez felvidítja az utca

emberét, de előfordul az is hogy ugyanolyan faarccal egyszerűen kiszolgálják őket, mintha mi sem történt volna. Ez más akcióknál is előfordul, amikor csak egy ilyen figura magányosan megy a városba, kiül napozni egy padra, vagy nyáron húz maga mögött egy szintén színes anyagba behorgolt szánkót. A dokumentációk szerint az emberek erre az akcióra különbözőképp reagálnak: vannak, akik nem vesznek róla tudomást, de alapvetően nagy feltűnést kelt.



8. ábra Agata Oleksiak: „Messze még a vég”, installáció, 2013

Az idén 85 éves New Yorkban élő Yayoi Kusava egy igen érdekes jelenség. Bár hatvan éve van a pályán és eközben mindig az élvonalban tevékenykedett, csak az utóbbi másfél évtizedben lett igazán ismert és elismert művész. Pályája során számos ismert művésszel került kapcsolatba és volt rájuk hatással, többek közt Andy Warholra, Claes Oldenburgra, Lucas Samarasra és Donald Juddra is, de ismerte személyesen Mark Rothkot és Barnett Newmannt, akik igen nagy hatást tettek rá. Kusama Európában is dolgozott, kapcsolatban állt az új-zélandi konkrét művészettel, a francia újrealistákkal és az újabb avantgarde körökkel is, mint a Nul, a Zero vagy az Azimuth, és dolgozott együtt Lucio Fontanával is.⁸⁵ „A közelmúltban pedig már az olyan művészek körébe sorolták, mint Jeff Koons, Damien Hirst és Murakami Takasi (Takashi murakami), az önpromóció terén mutatott tehetsége, a

⁸⁵ Reuben Keehan: Makacs szépség. *Flash Art*, 2012. július-augusztus, 84-87.

divatházakkal és kereskedelmi láncokkal való együttműködése és a megbízásra készült művek elképesztő mérete miatt.⁸⁶

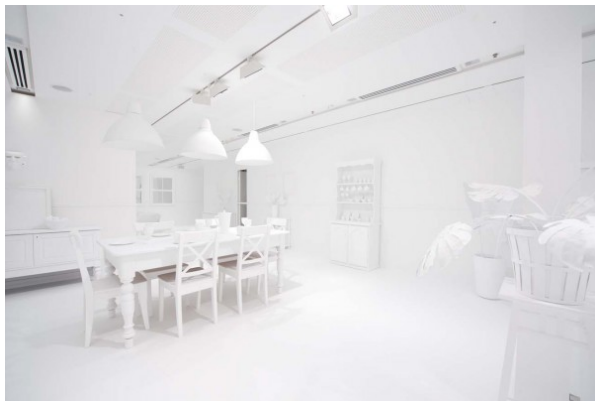
Először festőként indult, aztán politikai aktivistaként leginkább utcai tüntetéseken, zavargásokban tűnt fel. Küzdött a nőiséggel, azzal hogy ázsiai és később, az elmebetegségével is. Később olyan provokatív installációkat készített, ahol egy szobabelső terében mindent falloszokkal borított be. A híres pöttyeit, amik jellegzetessé tették műveit, mintegy a névjegyévé váltak, amiket sokan gyermekkori hallucinációjának konkrét lenyomataként értelmezik. A következőben ebből az igen izgalmas és sok irányba kimozduló életműből leginkább csak azokra a terekre koncentrálnék, amelyekben érvényesül a kamuflázs effektus.

2012-ben lehetett látni Yayomi Kusama életműkiállítását a Tate Modernben Londonban. Az Infinity Room (azaz végtelenített szoba) egy olyan speciális tér, ahol egy sötét helyiségben csak led lámpák adnak fényt. A falak körben tükörrel vannak beborítva. Ez a megoldás valóban lehetőséget ad arra, hogy elveszítsük térérzékelésünket, s úgy érezzük magunkat, mintha az űrben lebegnénk. Egy másik hasonló műve, A lélek a hold alatt címmel szintén tükrök, ultraibolya fény, víz, műanyag és nejlonszál segítségével ad (az előbb ismertetett munkájához hasonlóan) űrszerű térélményt. Egy másik installációjának már a címe is utal a művész pöttyökhöz való viszonyulásához: „Pötty-megszállottság”, ahol a művész ismét tükrökkel, hatalmas vörös pöttyös lufikkal és ugyanilyen mintázatú lapokkal beborított belső térrel operál.

Számomra a kamuflázs hatás tekintetében az egyik legérdekesebb interaktív múzeumpedagógiai munkája a gyerekeknek tervezett „Eltüntető szoba” című műve volt (9. ábra). Kusama egy teljesen reduktív térben egy olyan lakást jelenített meg, ahol az étkezőbútor, a fotel, a könyvespolc, de még a virágos kaspó és benne a (papír) virág is fehér volt. A látogatók, elsősorban gyerekek és azok szülei viszont a bejáratnál olyan lapokat vehettek magukhoz, amiken különböző méretű alapszínekből (sárga, kék, vörös) álló pöttyök voltak kivágva. A látogatóknak lehetőségük volt, hogy ezeket az öntapadós pöttyöket a tér belsejében bárhova felragasszák és maguk is lássák a folyamatot, ahogy a szoba tárgyai, a falak körvonalai összeolvadnak, eltűnnek. A mű játékossága és interaktív jellege miatt az érdeklődés meglehetősen magas volt, a projekt óriási twitter hullámot indított el.⁸⁷

⁸⁶ Uo. 86.

⁸⁷ Uo. 84-87.



9. ábra Yayomi Kusama: „Eltüntető szoba”, interaktív installáció, 2011

Az egybeolvadó terekre további szép példákat találhatunk. Ilyen a német Tobias Rehberger, akinek munkájával többek közt minden érdeklődő találkozhatott a velencei biennálé büféjének belső terében, ahol az összetört fekete-fehér formák és tükrös felületek adták a néző furcsa térélményét. Vagy megemlíthetjük a szintén színes csíkokkal operáló Jim Lambie is, aki hasonlóképpen írja át, értelmezi újra a belső teret és módosítja térérzékelésünket.

Az állatoknál láthattuk, hogy az életben maradáshoz szükséges a mimikri effektus, vagyis a valamilyen módon történő hasonulás, elrejtőzés. Természetesen az ember is alkalmaz ilyen optikai hatásokat, például, ha a természetbe, mondjuk vadászni, vagy háborúban megy ugyancsak az életét menti az álcázás végett. Más esetekben a kirívó öltözködés, ami megmenthet minket. Napjaink túra felszerelése leginkább sárga vagy vörös színűek épp azért, hogy ha valaki bajba kerül minél hamarabb meg lehessen találni a természetben. De az urbánus terekbe és szociológiai értelemben is próbálunk vegyülni, illeszkedni másokhoz, hogy valamilyen általunk kiválasztott közösség tagjai lehessünk és ennek, vagy ezeknek a

szubkulturális csoportoknak külső vizuális ismertetőjelei is vannak. Semmi képen nem lehet például egy rockert egy népzeneessel összekeverni, hacsak nem, ha a népzeneész elmegy egy rockconcertre és célszerűnek találja az ottani stíluselemeknek megfelelő öltözéket magára venni. Más esetekben pont így adhatjuk ki magunkat másnak, bizonyos szempontból vagányabbnak, erősebbnek, hogy extrém viseletet feltűnő ruhákat vagy kiegészítőket veszünk fel, mint ahogy azt bizonyos mérges állatok élénk színvilágánál is vagy az azokat utánzóknál láthattunk. Az emberekben néha felmerülhet az eltűnés utáni vágy is. Bárcsak megszűnnék mindenki számára, egyedül maradhatnék. Az eltűnés ugyanakkor játékos formában is megjelenhet, mint amilyen a bújócska, de el is vágyódhatunk a közösségből azért, hogy egy másik közegben: a természettel váljunk eggyé. Az előzőekben láthattunk több féle indokot arra, hogy ki miért tünteti el magát vagy teszi egységessé környezetét. Láthattuk, hogy a kamuflázs egy remek optikai trükk, de ezen kívül egy olyan eszköz a művészek kezében, amelynek segítségével remekül ki is tudják magukat fejezni, bizonyos problémákról beszélni, illetve néma beolvadásukkal tiltakozásukat kifejezni.

IV. Átértelmezett, diszfunkcionális és újrahasznosított tárgyak

IV.1. A minták által újrahasznosított művészet

Betsabeé Romero 1963-ban született mexikói művésznő. Romero korai munkái olaj vászon képek voltak – mint amilyen az „Eltúlzott Barokk” című képe⁸⁸ - ahol felfigyelhetünk az ismétlődő mintákra. Életműve további szakaszában érdeklődése és szimbólumrendszerének szinte kizárólagos tárgyai az autók és a minták lettek. Hasonlóan más kortárs művészekhez, munkáinak egyik része a gumiabroncsra, annak újrahasznosítására, illetve a művészetbe való átkonvertálásába, más dimenzióba való beemelésére épül.

A gumiabroncsok használatát Romero így magyarázza: „Amikor már nem hasznosak, akkor nem kívánt hulladékká válnak. Amikor már elveszítették a rajtuk lévő összes jelet, melyek teljesen lekoptak, ez az a pont, amikor érdekelni kezdenek és elkezdek beléjük faragni, hogy pótoljam azokat az építészeti és kulturális emlékeket, melyeket elvesztettünk az „út” során. A gumik a sebesség és a teljesítmény archetípusai, de munkám közben ezek ezzel ellentétesen alakulnak át és jelennek meg egy régészeti lelet szimbólumaként. A korábbi használatuknál jelentkező nagy sebesség helyett, most ezek az abroncsok lassú kézimunkával válnak műalkotásokká.”⁸⁹

A gumiabroncsok használata megjelenik többek között Wim Delvoye-nál is. Delvoye munkáiban szintén központi elem a minta. Ő is korábbi művészeti korok mintáit veszi kiindulópontnak, mint Romero és azokat építi be művészetébe. A gumik esetében a középkori, gótikus fafaragások mintázatit álmódja rá ezekre az abroncsokra, melyek a kidobás helyett így exkluzív műtárgyakká válnak, amelyek szépségében bárki tud gyönyörködni, ily módon már nem a garázsba, vagy az udvarra szánjuk őket, vagy a szeméttelre, hanem belső tereink, kiállító tereink kiemelt díszéivé válnak. Delvoye ezt a hatást azzal teszi még szemléletesebbé, hogy pazar gótikus villákban fotóztatja le ezeket a tárgyakat, és azok egy cseppet sem lógnak ki onnan. A művész nem erősíti ezzel a gesztussal a kontrasztot, hanem épp ellenkezőleg; feloldja azt. Az újrahasznosítás speciális formája ez, ahol a hulladékból becses műtárgy, illetve impozáns dísz tárgy válik, kérdésessé téve az érték, az értékképzés mibenlétét, ami ebben az esetben az emberi kéz által létrehozott díszítőmunka eredménye.

⁸⁸ Bálványos Anna – Pintér Gabriella: Mexikói kortárs művészet. Budapest, Ludwig Múzeum, 2000, 32-33.

⁸⁹ Martin, Alberto: *Betsabeé Romero in Auto: Dream & Matter: automobile culture as critical and creativ territory*. Laboral, Centro de Arte y Creation Industrial, 2009. 192.

Romero is a régi korok motívumaihoz nyúl vissza, bár ő ezzel inkább saját identitását erősíti. Delvoye-hoz képest tovább is fejleszti a gumibroncs használatát kiegészítve azzal, hogy fest is velük. Az a gesztus számomra már csak az eddigi munkáimmal való kapcsolat szempontjából is érdekesnek tűnt. Romero a kerekeket egyfajta nagyméretű festőhengerként használja, ugyanazon az elven, ahogy a mintás festőhengerek működnek. A művész a gumibroncsok futó felületére faragja ki a mintáit, melyek nem csak mint plasztika, hanem mint egy magasnyomású technikánál (pl. linómetszet), vagy ahogy a festőhengerek esetében is láttuk, szalagszerűen ismétlődő, végteleníthető formában textíliákra nyomtatva is megjelenik a kiállító térben (10. ábra). A minták egy része mexikói mintákat idéz meg, illetve bizonyos minták létrejöttét mexikói épületek plasztikus szalagdíszei inspirálták. Művei esztétikusak. A faragásokkal, a festett felületek installációba való beépítésével ő is átlényegíti a kiinduló anyagot és így a gumibroncsot sokszor már csak mint műalkotást érzékeljük, minimálisra csökkentve azt a hatást, amit az eredeti anyag hordoz. Romeronál ez az átalakítás mindig az autóhoz, a XX. század egyik legmeghatározóbb termékéhez köthető, melyből rengeteget gyártunk, és amely nem csak gyártása révén, hanem működése közben is folyamatosan szennyezi környezetünket, vagy épp veszélyeztet emberi életet. Hogy Romero e jelentésárnyalatot sem mellezői, bizonyítja, hogy törött autókából, roncokból is műtárgyakat készít.⁹⁰



10. ábra **Betsabé Romero: „Városok”**, faragott gumikerekek, lenyomat, papír, installáció 2013

⁹⁰ Uo. 190-192.

Hasonló alkotói folyamatot, alapkoncepciót láthattunk Césarnál⁹¹ is, aki az összepréselt autókra és a benzines dobozok esztétikájára figyelt fel, vagy Mimmo Rotella⁹² esetében, aki a dekollázs kapcsán a visszatépett plakátokban vélt esztétikai minőségeket felfedezni.

Ez az esztétika azonban egészen más. Az alkotó megértésekor Susan Sontag soraira támaszkodhatunk, aki az újfajta látásmódról, új esztétikai minőségről ír. „Figyelmét a lim-lom az olcsó holmi irányába fordítja.” Figyelmét a festészetben addig megszokott szép tárgyak, hangszerek, virágok, drapériák és ezek gondos elrendezése helyett az ipari létesítmények, a drámai néha sokkoló dokumentatív jelenségek felé fordítja úgy, hogy közben a klasszikus komponálási szabályokat is felrúgja.⁹³

Romero, Cesar, Delvoye is tehát visszaalakítja, feldíszíti, átértelmezi a lim-lom tárgyakat, más minőségben tárja azokat elénk. Romero mindeközben a mexikói kultúra fejlesztésén is fáradozik. Művei kiindulópontjaként a régi prekolumbián domborműveket, azon belül sok esetben a mexikói építészet szalagszerű dombormű díszítéseit használja.

Romero legjelentősebb művét a politika, illetve a politizálás sem kerüli el. *Ayate Car* (1997) című művében a „határ” kérdését mint a kulturális migráció szimbólumát állítja középpontba. Alkotásaiban a gumiabroncsok, a visszapillantó tükrök és az autó megjelenítése is a fizikai és kulturális cserét szimbolizálja a határ mentén. Romero felhívja a figyelmet a déli ország többszörös gyarmatosítására, a földjükben rejlő erőforrások kizsákmányolására és arra a tényre, hogy Mexikó lakosai arra kényszerülnek, hogy elhagyják az országukat és családjukat azért, hogy északra menjenek munkát keresni. Így viszik át saját kultúrájukat egy másik országba, miközben családjaik felbomlanak. Ezáltal ez a határ nem marad külső, hanem belsővé is válik: a személy nem egyszer meghasonul. De az is előfordul, hogy ezek a személyek a menekülés közben életüket veszítik.

⁹¹ Anglani, Marcella - Martini, Vittora Maria – Princi, Eliana – Vettese, Angela: *A legújabb kori művészet*. Budapest, Corvina, 2009. 123.

⁹² Phillipi, Simonne: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln, Museum Ludwig, Benedickt Taschen Verlag GmbH, 1996.

⁹³ Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Budapest, Európa könyvkiadó, 1999.

Ugyanis a mexikói-amerikai határon minden nap meghal egy illegális határátlépő. Vannak, akik az elmúlt másfél évtizedben ezt a számot 3800 körülire, vannak, akik 5600 körülire, de vannak olyanok is, akik 10000 felettire becsülik.⁹⁴



11. ábra **Betsabeé Romero: Ayate Car**, festett autó, szárított virágok, 1997

Ennek a drámai jelenségnek állít emléket Romero Ayate Car című 1997-ben a mexikói határ mellett a sivatagba kiállított kocsijával is.⁹⁵ A megemlékezés céljából egy Ford Victoria 55-ös modellt dolgozott át: a kocsit szövettel borította be, olajfestékkel festett tele virágokkal. A kocsik belsejébe pedig 1000 rózsát helyezett (11. ábra).

A művésznő bár majd mindegyik művében a kocsit, vagy annak valamilyen alkatrészét használja fel, mégis hihetetlen gazdagsággal és formaérzékkel és anyaghasználattal teszi azt. A selyemtől, a tört kerámiákkal, vagy bőrrel bevont autókra át a kis kerámia kocsikig minden megközelítést számba vesz, melyekkel újabb és újabb vizuális és jelentésbeli elemekkel gazdagítja életművét.⁹⁶

⁹⁴ Az esetek többsége balesetből, vagy egyszerűen a sivatagban való kiszáradásból ered. Csak nagyon ritka az olyan eset, amikor amerikai katonák lönek le valakit. Az elmúlt néhány évben állítólag csak 7 ilyen eset volt. Igaz volt köztük egy kiskorú gyerek is, aki a barátaival játszott, és ami a legdrasztikusabb, hogy mindegyik határsértőt Mexikói területen lőtték le. A határt egyébként 1994-ben Bill Clinton kormányzása idején kezdték fállal is megerősíteni és a 2001-es terrortámadást követően ez a védekezés még erősebbé vált.

⁹⁵ Romero munkáiról rövid összefoglalót a következő tárhelyen olvashatunk. In: <http://queridovenado.blogspot.hu/2012/02/betsabee-romero.html> Letöltés ideje: 2014. 08. 01. 14:00.

⁹⁶ Betsabeé Romero művészetét a következő dokumentumfilm ismerteti: Romero, Betsabeé: Lagrimas Negras. In: <http://www.youtube.com/watch?v=zqPiiZUvLZU&hl> Letöltés ideje: 2014. 08. 16. 12:10.

IV. 2. Átértelmezett motívumok

IV. 2. 1. Logókból összeállított Mandala

A '66-os születésű svéd művésznő Gunilla Klinberg műveinek a középpontjában is a minta áll. Az Iparművészeti Egyetemen tanult alkalmazott grafikát, tördelést és lapdesign-t. A közelmúltban készített munkái is erre a tudásra épülnek. Egyrészt a logók ismerete és szeretete, másrészt a különböző grafikai stúdiókban alkalmazott eljárások (például a számítógépes vektor grafika és a plotter használata,) felhasználása kerül munkáinak középpontjába.

Klinberg a logókból rak össze mandalákat, vagy egyéb díszítő mintákat, motívumokat. Természetesen minden logó mögött egy-egy termék áll és a logók összessége együttesen a fogyasztói társadalmat szimbolizálja. Az, hogy ezek a sokszor kommersz, hétköznapi termékek mandalává állnak össze, ilyen értelemben egy szakrális térre vagy egy cselekedetre is utalnak.

A mai kor emberének a kikapcsolódása a bevásárlás. (Napjainkban Magyarországon a vasárnapi bolt bezárásokkal éppen ez a „családi program” szűnt meg.) Nagyobb térélmény is leginkább csak a bevásárló csarnokok belsejében éri őket. Életünket és egymás megítélését is meghatározzák az adott brandek, a fogyasztás és hogy ki milyen márkájú terméket fogyaszt, vagy hord magán. Ahogy Chuck Palahniuk *„Harcosok klubja”* című regényében negligálják, semmissé teszik, szó szoros értelemben megsemmisítik (felrobbantják) ezeket az értékeket.⁹⁷ Vagy Bret Easton Ellis *„Amerikai Psycho”* című könyvének kezdő jelenetében, a főhőst (aki egy abnormális szörnyetege mai korunknak), úgy mutat be a szerző, hogy a reggeli összes cselekvését egy-egy márkával kapcsol össze a szájvíztől a parfümön át, a lemezlejátszón keresztül az öltönyingig bezárólag. Mindent a márkának köszönhetően él át, s épp emiatt a tökéletes hatás érdekében ezekből is mindig az épp aktuálisan legjobbat és legdrágábbat használja.⁹⁸

Klinbergnél is egy ehhez hasonló halmozás jelenik meg. Hogy a márkák által fémjelzett térben tudunk megnyugodni, azt is jelzi, hogy már ez a létforma vált számunkra szakrális helyé: amit ezekkel a logókkal mandala-szerűen díszítünk ki, az lehet a nyugalom szigete, az jelenti számunkra azt a helyet, ahol fel tudunk tölteni.

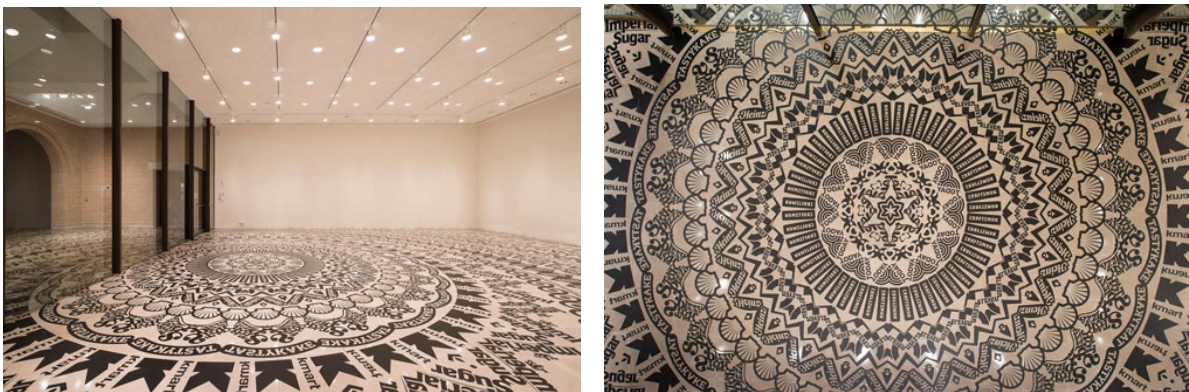
⁹⁷ Palahniuk, Chuck: *Harcosok klubja*. Budapest, Trubadur Kiadó, 2013.

⁹⁸ Ellis, Bret Easton: *Amerikai Psycho*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2013.

A Brand New View projektjénél a kirakatra ragasztott VINYL matricák szintén egy logókból összerakott képet jelenítenek meg. A kis áruházi emblémák absztrakt motívumokká állnak össze, amik így együttesen mór mintákra, perzsa szőnyegekre vagy mandalára emlékeztetnek minket. A logók jó érzékkel való összeállítása egységes képpé olvadnak össze. Bizonyos esetekben a kőpadló mintázata az összhatást még teljesebbé teszik (12. ábra).⁹⁹ Ez a típusú érzékenység Wim Delvoy szalámikból és különböző felvágottakból összerakott „márványpadlóit” is eszünkbe juttathatják.

A művész a logókkal is hasonlóan jár el, mint Wim Delvoy, amikor a Coca-colát, cloaca-ra, a Mister Muscle erőemberét szintén a híres, hírhedt cloacara, Walt Disney aláírását pedig a saját nevére cseréli ki, illetve alakítja át. Az irónia és a kritika mindkét esetben egyértelmű, az átalakítás módszere csak az, ami egy kissé eltér egymástól.

Egy másik helyen így olvashatunk erről a marketing tevékenységről: „Végül vessenek egy pillantást a Cloaca sales és marketingstratégiájára is: A Walt Disneyt idéző Wim Delvoy szignó, a jókedvű tengerészeket eszünkbe juttató, altest nélküli férfi, aki hívogatóan mutatja be az újdonságként beharangozott, szépen csomagolt „Terméket”, a széketet, na és a sokatmondó párhuzam a Cloaca és a Coca-Cola betűtípusa között. Delvoy sikerrel pellengérez ki a mai marketing alapfogásait, de nemcsak a „sales”-esek a tárgyai, hanem mindannyian, akik valaha vásároltak már Coca-Colát vagy bármit csak a brand miatt. A lelkes kiállítás látogatóinak már csak egy kérdése marad: ki az akinek a sz..rt is el lehet adni?”¹⁰⁰



12. ábra Gunilla Klinberg: „A mindennapi élet kereke”, installáció és részlete, VINYL matrica, 2013

⁹⁹ Klinberg munkáiról a Philagrafika 2010 ad leírást. In: <http://www.philagrafika2010.org/artist/gunilla-klingberg> Letöltés ideje: 2014. 09.01. 17:23.

¹⁰⁰ Iványi-Bitter Brigitta: Mi a szent szar? Tabugyanú- Wim Delvoy az Ernst Múzeumban. *Artmagazin*, 2008/1. 45-46.

Klinberg munkái tehát a minta körül forognak. Legeredetibb ötlete a fogyasztói társadalom reklámjaiban szereplő ikonok átértelmezése, melyek, hol a padlón felragasztva, hol a galéria üvegére ragasztva (mint ahogy talán a boltokban is megszokhattuk már), hol DVD loop formájában jelennek meg. Ezen kívül más médiumokban is dolgozik. Egyik nagyszabású munkája egy tengerparti akció, ahol egy traktor húz egy úthenger szerű nehéz fémcövet, amelyre olyan minták vannak felszerelve, mintha az a Converse tornacipő talplenyomata lenne. Ezzel a hengerrel járja végig a gép a tengerpartot és a puha homokba ezáltal jelenik meg egy nagyon szép végtelenített mintának a plasztikus lenyomata (egy óriási tornacipő nyom), amit természetesen a dagály majd el fog mosni. Ezáltal az elmúlásra, a pillanatnyi szépségre (vagy ennek az értéknek a röpké léte) is felhívja a művész a figyelmünket.¹⁰¹ (A pillanatnyiságot sugalló homokmunkával már Betsabeé Romero-nál is találkozhattunk.)

A logók, illetve a márkák használata és éppen szakrális áhított tárggyá fetisizálása még napjaink designereinek munkáiban is tetten érhető, mint például a svéd Frank Tjepkema egyik ékszerénél is.

„Tjepkema függődíszbe bizonyos távolságból mives kidolgozású aranykeresztnek látszik. Ha azonban közelebről szemügyre vesszük, észrevesszük, hogy az ékszert voltaképpen a világ legismertebb márkavédjegyeinek százai alkotják. A svéd Frank Tjepkema Bling Bling nevű konceptékszere napjaink márkamániás fogyasztói értékrendjéhez fűz sajátos kommentárt. Arra céloz, hogy a vásárlás sokak számára valláspótlékká vált, a fogyasztók márkahűségét kifejező védjegyek pedig a vallásos ikonográfia helyébe léptek. A Tjepkema által a „a világ legmármárkásabb tárgyának” nevezett, 8x3 cm-es műrecek arannyal futtatott ezüstövzettel készült. A legnevesebb márkák logói, melyek között a Nike-n és a Puma-n kezdve a McDonald's-con és a Coca-Colán keresztül a Volkswagenig, a Michelinig és a Dieselig szinte mindent megtalálunk, több rétegben egymás fölé helyezve vaskos kérget alkotnak. A medál neve Bling Bling- az amerikai hip-hop-rajongókra utal, akik erősen fogyasztói ízlésvilágukról nevezetese, és többnyire a luxusmármárkák logóival díszített ruhadarabokat és ékszereket viselnek [...] A Bling Blinget olyan ékszernek szánták, amely nem pusztán dekoratív, hanem jelentése is van.”¹⁰²

¹⁰¹ Gunilia Klinberg munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.gunillaklingberg.com> Letöltés ideje: 2014.10.09. 11:22.

¹⁰² Fairs, Markus: *Design a 21. században*. Budapest, Alexandra, 2007, 369.

(Tjpekema ezt a gesztust azzal fokozta, hogy ezt a designékszert (egyenlőre csak terveken) továbbgondolta és felnagyítva egy óriási épületté, a mai kor emberének szentéjévé egy bevásárlóközponttá alakította át Next Bling néven.)

Ennél a pontnál, ahol a használati tárgy nem csak dekoráció, hanem jelentése is van, itt érzem azt, hogy (bizonyos esetekben) nagyon kevés választja el napjaink design termékeit és a kortárs művészeti alkotásokat egymástól. Sok esetben, mint ahogy Klinbergnél is láthattuk, a művész ihletet merít, sőt felhasználja az alkalmazott területek, jelen esetben a reklámgrafika eszközeit, kifejezési formáit és integrálja azokat a kortárs művészetbe.

IV. 2. 2. Politikai mintázatok

A 62-es születésű teheráni művésznő Parastou Forouhar művészetében is az ornemens áll a középpontban. Hasonlóan Klinberghez itt sem az van a falon, amihez hozzá vagyunk szokva. A minták messziről nem értelmezhetőek pontosan, csak a bennük lévő ismétlődés, ami egyből szembetűnő. Itt is a minták által általánosnak gondolt díszítés, környezetszépítés, az otthonosság szerepe lehetne az elsődleges, de a mintákon lévő jelenetek sajnos nem engedik a nézőnek, hogy belesüppedjen az otthonosság érzetében.

Motívumai, melyek digitális nyomatok, tapéták vagy videó művekben jelennek meg az „Ezeregy éjszaka meséi” című sorozatában csak messziről hasonlítanak a perzsaszönyegekre. Közelről kiderül, hogy brutális kínzásokat láthatunk ezeken a képeken és ez a brutalitás nagyon sok esetben nők ellen irányul. Digitálisan átalakított rajzaiból hoz létre mintákat melyekben a belső érzelmesség kívülről egy disztingvált, hűvös formában jelenik meg. Forouhar szüleit ellenzéki cselekményeik miatt brutálisan kivégezték. A Németországban élő művész, amikor visszatért Iránba, hogy a különböző dokumentumokban nyomozhasson a szülei halála után, folyamatos megalázásokon kellett átesnie. Most is küzd az elnyomás ellen, és a perzsa nők egyenjogúságért is. Legfrissebb munkája az a könyv, amit a szülei halálát és kivégzését írja le. Forouhar művészetét ez az esemény is döntően befolyásolta, melynek nyomán művészetete még inkább az elnyomás ábrázolása felé, illetve az ellen irányult.¹⁰³

Műveinek egy másik csoportja az úgynevezett „Minták könyve” című objektje, ahol egy asztalon, mint egy termékek bemutató könyv a kárpit-, vagy függönyboltban, textilre

¹⁰³ Schalden, Hubert: Parastou Forouhar. In: Fletcher, Annie – Schooten, Martinje van (szerk.): 2. *Berlin Biennale katalógusa*. Köln, Oktagon, 2001, 82-83.

nyomtatott minták vannak lerakva. Ezek teljesen absztraktak és a sík minden irányába végtelenül folytathatóak. Motívumai itt is a kések, villák, ollók, fegyverek és női, illetve férfi nemi szervek, illetve genitáliák, melyek mindegyike az agresszivitásra, a kíntásra és a megszegényítésre, megerőszakolásra, illetve a női elnyomásra utalnak. Az egyik helyspecifikus installációjában egy olyan konténerbe mehet be a látogató, amely körbe puha szivaccsal van kibélelve, ám a szivacsot kinyitott pengék végteleníthető mintáit tartalmazó textillel borították be. Ezáltal ad erős kontrasztot a két érzékszerv által nyújtott hatás között, hasonlóan a svájci Meret Oppenheim szürrealista objektje, prêmes csészéjéhez (*Le déjeuner en fourrure* - Szőrös ebéd, 1936).¹⁰⁴

Forouhar másik objektjén szintén kamuflázs-szerűen jelenik meg egy papi paláston a „not should”, azaz „nem kell” felirat, amelyet ugyancsak az előbb említett kinyitott borotvából álló mintás anyagból varrt meg. Ezt a hatást tovább fokozta a párnakészlettel, amelyen ezzel az anyaggal kamuflázs-szerűen a „absolute sicherheits gibt es nicht”, azaz „nincs abszolút biztonság” feliratot varrta ki. Itt az előbb említett szürrealista hatás és az érzékszervek okozta kényelmetlen, sokkoló ellentét ismét létrejön, azzal az iróniával kiegészülve, ahogy a kényelmes alvást biztosító ágyneműre a korántsem megnyugtató képi elemeket és feliratokat illeszti.

A minták alkalmazása egészen paradox módon és ötletekkel jelenik meg Forouharnál. „Lepke” sorozatán a lepkeformát elnyomott, bántalmazott nők stilizált rajzai adják némelyeken céltábla, némelyeken vörös pöttyök (talán lövések nyomai), melyekből folyik a vér, némelyeken késvágások vörös vonalai alkotják a mintázatot. Másokon a börtön rácsának vonalai. A képek messziről derűsek, egy színes Rorschach teszt képeire emlékeztetnek, és csak a pillangóformát tudjuk értelmezni belőle. Forouhar tovább fokozza azzal a hatást, hogy ezekből a lepkékből elkészít egy egész falra való tapétát is. Más képein az alakok pisztolyt formáznak, vagy kést, esetleg egy gránátot.

Egy óriási több táblából álló fotó printjén is a minta jelenik meg, mint központi elem. Egy nagyon szép virág motívumot látunk fekete alapon feketén (a minta a matt és a csillogó anyag váltakozásaiból rajzolódik ki), kis redőkben érzékelve, hogy ez egy lehulló drapéria. A négy tábla egyikén viszont kikandikál egy női kéz, amely görcsösen fogja a virágmintás anyagot. Ez az óriásira nagyított textil fal és a mögötte megbúvó, láthatatlan személyiség, hatalmas kontrasztot képez, a szépséget és az elnyomást csendesen, de nagy erővel tárja elénk.

¹⁰⁴ Vadász Viktória: „Szörszálhasogatásból” ötös, Meret Oppenheim retrospektív kiállítása. In: <http://www.kortaronline.hu/2013/07/kepzo-oppenheim/16398> Letöltés ideje: 2014. 02. 14. 13:58.

Forouhar sematizál és majd minden művében megjelenik a minta, nem kis kritikai éllel. Sok esetben az elnyomás és a nők negatív diszkriminációjával szemben alkotja meg a „political pattern”-t, azaz a politikai mintát.¹⁰⁵

IV. 2. 3. Minta Candy cukorból

Pip & pop címmel az ausztrál művész Nicole Adrijevic Tanya Shultz-cal közösen egy látványos installációt épített színezett cukorból és homokból.¹⁰⁶ A színezett cukor és homokon kívül polisztirolt, viaszt, gyurmát, papírt, műanyagot, talált tárgyakat (játékokat), drótot, gyöngyöket és mindenféle csillogó anyagot is felhasználtak. Mindent, ami ezt az elképesztő mesevilágot (Candyland-et) életre keltette, történetesen egy galéria padlóján, egy belső térben.



13. ábra Nicole Andrijevic és Tanya Shultz: „Pip & pop”, kiállítási kép, installáció, színezett cukor és homok, vegyes technika, 2007

Nicole Adrijevic 2007 óta látványos tájakat és saját univerzumot teremt ebből a rendkívüli anyagból. A dortmundi Künstlerhausban 2011-ben megrendezett kiállítás anyagát maga a felhasznált anyag miatt is rokonítjuk a klasszikus homok képekhez, elsősorban annak ritualizált formájához, a tibeti buddhistáknál használatos homok mandalákhoz (13. ábra).

¹⁰⁵ Parastou Forouhar munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.parastou-forouhar.de> Letöltés ideje: 2014.10.15. 20:30.

¹⁰⁶ Nicole Andrijevic & Tanya Shultz In: <http://www.emptykingdom.com/featured/nicole-andrijevic-tanya-schultz/> Letöltés ideje: 2014. 07. 23. 19:47.

A művészek szerint ez egy utazás a buddhista koncepció és a világ viszontagsága között. A duó alkotása egy buddhista meditáció, ami eredetileg a Nirvánába való eljutást szolgálta, ahol az ember megszabadul a vágyaitól, melyek egy része a jelenlegi fogyasztói társadalomból erednek. Adrijevic munkája játékos, színei a Candy cukor színeit idézi, és a nézőt, ebben az esetben elsősorban a gyerekeket egy mesevilágba repíti. Adrijevic-nél a minták használatán kívül a speciális anyaghasználat, ami igazán átértelmezi az adott látványt. Főleg, ha a cukor édes szirupos jellegére gondolunk, és ezt az érzést kivetítjük az adott látványra. A művész olyan szeretettel és műgonddal rendezi be nekünk az installációit, hogy nem igazán jut eszünkbe az irónia. Inkább egyfajta elvagyódás érezhető, ami egyrészt a gyermekkor tisztasága felé, másrészt egy a valóságnál szebb, színesebb, mesébb álomvilág felé repíti el a nézőt.

Adrijevic tehát a mintát a különös anyagfelhasználással teszi még érdekesebbé, vagy hatásosabbá. Itt a kép (és a rajta szereplő minta) nem csak a felhasznált Candy (cukor) színek miatt, de a szó szoros értelmében is édes. Minden művén az égszínkék, a rózsaszín, a fehér, a citromsárga és egyéb Barbie-s színek dominálnak. Installációi, apró mikrokozmoszai a kis hidakkal, a játék lovackával és szivárványokkal nagyon eredeti. Művei anyagválasztásuk miatt mindig az adott térre épülnek, soha nem az örökkévalóságnak szólnak. Talán így figyelmeztet minket a művész, hogy az efféle rózsaszín ködök, a gyermekkor varázslatos világa, ami tele van rengeteg örömmel és játékkal, elmúlik és valami újnak ad helyet. Szerencsére a kiállítóterben mindannyian újra élhetjük ezeket a pillanatokot.

IV. 2. 4. Tájékozódás a minták által

Lordy Rodriguez művei arra az alapvető emberi vágyra épülnek, hogy az ember mindig is kereste, feltérképezte helyét a világban és ezt próbálta a lehető legpontosabban, minél részletesebben megtenni.¹⁰⁷ Ez a nyelv a térképészet. A Rodriguez által készített rajzok túlmutatnak ezen. Rodriguez. elvonatkoztat az eredeti térképektől és helyette egy absztrakt, képzeletbeli térképet készít.

Az egyik legkorábbi sorozata egy amerikai, ahol átrajzolja az Amerikai Egyesült Államok 50 tagállamának határát.

Megfigyelhetünk hasonló tendenciát a Societe Realiste művészcsoporthoz tartozó munkáiban és

¹⁰⁷ Lordy Rodriguez munkásságáról a Hosfelt Gallery weboldala ad ismertetést. In: <http://www.hosfeltgallery.com/index.php?p=artists&a=Lordy%20Rodriguez> Letöltés ideje: 2014. 09. 30. 21:12.

Fischer Judit: „Azért háborúzni, hogy kiskutya alakú legyen az ország” című alkotásában is.¹⁰⁸ Ezek a munkák Trianonra, illetve az akkor tragikus határmódosulásokra vonatkoznak. És egyik esetben talán ki is gúnyolják ezt a régi határokhoz kapcsolt vágyakozást (vagy csak a háború értelmetlenségét parodizálják ki), másik esetben rávilágítanak arra a tényre, hogy, ha ma minden ország a lehető legnagyobb területével rendelkezne, amivel a történelem során egyszer már rendelkezett, akkor Európa területe nem lenne elég. Így reflektálnak a mai trianoni döntést ma is kétségbevonó, megkérdőjelező emberek, vagy politikai erők megnyilvánulásaira.

Rodriguez ugyanígy járt el még további 5 állammal bővítette az államok számát. Későbbi munkáin a térképészet számára oly fontos szövegeket is elhagyja, a térképek elveszítik értelmüket, amivel a művész az absztrakt műalkotás felé halad tovább.

Rodriguez legújabb munkáinál a térképet keretként használja fel és a vizuális nyelv ismert elemeinek szokatlan kombinációival elegyíti a reklámot, a reality TV képi világát, a divatot, az ajándék csomagolást és a művészek aláírásait is. Teszi ezt sok humorral. Kézműves műgonddal analizálja számunkra a pop kultúrát. A térkép helyhatározó szerepét, hogy lokalizáljuk helyünket a világban, átértelmezi és egy másfajta tájékozódás alapjává teszi, belső értékeink felé mutat. Eközben a fogyasztói társadalom helymeghatározó alappilléreit teszi nevetségessé azáltal, hogy egy komoly, akár az életben maradáshoz is szükséges térképet veszi alapul, ahol ezek az elemek már nem biztos, hogy útba tudnak igazítani.

IV. 2. 5. Gumicukor

A díszítmények feleslegesek? Pusztán csak dekorációk? Egy modern társadalom számára a használatuk méltatlan, ahogy ezt a 20. században gondolták? Ne lennének szoros kapcsolatban a kulturális hagyományokkal akkor, amikor valójában a minták a legősibb művészeti kifejezési eszközei az emberiségnek?

Ezekre a kérdésekre adott választ a Herne-ben idén megrendezett „Ornamentális struktúrák” című kiállítás 16 nemzetközi művésze. Munkájukkal a dísz fontosságára, jelentőségére hívják fel a figyelmet. A díszítmények eltűntek, de meg tudnak jelenni újabb és újabb formában cross-over módon.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Kovács Dániel: És a te Magyarországod hogy néz ki? In:

<http://hg.hu/cikkek/design/11485-es-a-te-magyarorszagod-hogy-nez-ki> Letöltés ideje: 2015. 05. 15. 15: 03.

¹⁰⁹ A kiállításról bővebben a következő weboldal ad információt. Flottmann – Hallen Herne: Ornamental Structures. In: <http://www.ruhrkunstmuseen.com/ausstellungen/ornamental-structures.html> Letöltés ideje: 2015.04.18. 12: 23.

Ezen kívül ma az ornamentikának jelentéshordozó feladata is van. Politikai, társadalomkritikai, pszichológiai, média-kritikai, konceptuális és archaikus tartalmak jelennek meg a kiállított műveken a festészet, a videó, a szobrászat, a rajz, az installáció, a számítógépes animáció műfajaiban jelenik meg.

A 16 művész közé tartozik a '62-es hamburgi születésű Mariela Mosler, a stuttgarti Művészeti Akadémia professzora is. Művészete ötvözi a játékosságot az archaikus, törzsi, népi, keleti, díszítő művészetekkel és a pop arttal.

Mosler anyaghasználata nagyon sajátos. Kezdetben a Dokumenta X. kiállításán a kiállító tér padlóján alakított ki mintákat homokból. Máskor pedig a Németországban „Liebesperlen”-nek hívott intenzív színű pár milliméteres drazsékot használja fel installációja elkészítéséhez. Ezekből állít össze iráni eredetű ornamentikát a kiállító tér padlóján mintegy 650 kg cukorkából. Az installáció még falra akasztott tükrökből és mintegy 60 darab, különböző hulladékokból, újrahasznosított módon létrejött maszkból áll.

Más művein is megjelennek a minták. Például a kiállító tér falán a nálunk is ismert gumicukor vámpírfogakból állított össze egy nagyon szép hömpölygő faldekorációt, például egy maszkformát „Drakula” elnevezéssel. Az anyaghasználat a hozzá kapcsolt jelentés szempontjából itt is fontos. Nem csak a minta, de a felhasznált anyagok is módosítanak az installáció hangulatán, más-más jelentéstartalmakat, asszociációkat mellékelnek egy adott műnek. Az anyaghasználat itt is a cukor, hasonlóan Nicole Andrijevic és Tanya Shultz munkáihoz. Ez a cukor azonban mégis teljesen más. Míg az egyik az érzékeinkhez szól és a tibeti homokképeket jutatja eszünkbe, addig a másik ironizál. Teszi mindezt konceptuális szigorral, hidegvérrel, világosan. Mindig megtalálja a kényes egyensúlyt a formai gazdagság és a minimalizmus között, spontánul egyensúlyozik a bőség és a formai minimalizmus keskeny határán.¹¹⁰

IV. 2. 6. Kaleidoszkópszerű mintázatok

Regula Mitchell médiaművész. Mozgó kaleidoszkópszerű mintákat hoz létre. Munkáinak érdekessége, hogy a háttérben bizonyos részeken látható az eredeti látvány. Hol a kép szélén, hol a kép közepén lévő pontokon, hol egy-két négyzetnyi kis szabadon hagyott részen. Így mindig érzékelhetjük a háttérrel és valamennyire meg is tudjuk állapítani, hogy mi is lehet az,

¹¹⁰ Riese, Ute (eds.): *Mariella Mosler. Semiglot*. Bielefeld, Kerber, 2015.

ami a tükrök vagy elektromosan generált torzítások által szinte teljesen felismerhetetlen absztrakt látvánnyá áll össze.¹¹¹

Hasonlóan működik Szigeti Csongor Gábor Scope indoor steel 4.0 vagy Scope Forest című munkája is, ahol egy krómozott belsejű teljesen tükröződő felületű hengerbe lehet belenézni és élvezni a benne kialakult absztrakt mintákat, illetve a kiállítóterben végignézni azt a filmet, amit az alkotó ezzel a szerkezettel vett fel. Vagy megemlíthetjük Mátrai Erik kétszeresen, keresztformára tükrözött 3 csatornás videó oltárát is a „Barracas-i misét”, ami szintén absztrakt mintához kezd hasonlatossá válni, és csak nehezen tudjuk visszaazonosítani az eredeti látványt, egy napfelkeltét.

IV. 2. 7. Vérrel festett miniatúra

Nagyon erős anyaghasználat jellemzi Imran Qureshi művészetét. A New York-i Metropolitan Museum of Art tetőteraszát általában szobrászati kiállításokra szokták használni, leginkább tavasztól ősziig, amikor meleg van. Az embereket mindig jó érzéssel tölti el ebben a kellemes környezetben, háttérben a Central Park fáinak lombjaival megcsodálni a kiállított műtárgyakat. Általában az itt látható kiállítások háromdimenziósak, formai leleményességről és játékosságról adnak számot.

De Imran Qureshi pakisztáni művész kiállítása esetében egészen más a helyzet. A 8000 négyzetméteres teraszra érve a nézőt megdöbbentő látvány fogadja. Az egész terasz úgy néz ki, mintha nemrég egy rituális gyilkosság, vagy legalább is egy tömeges kivégzést történt volna. Első pillantásra úgy látszik, mintha az egész terasz le lenne fröcskölve vérrel. Ami részben igaz is. Csak később, közelebbről nézve veszi észre a látogató, hogy ezekre a vértócsákra apró kis piros és fehér ecsetnyomokkal finom mintákat festett a művész. Qureshi a perzsa miniatúr festészet elemeiből építkezik; leveles bokrokból, madártollból vagy angyal szárnyakból kölcsönzi motívumait. Tudható az is, hogy ezeknek az aprólékos ecsetkezelésű mintáknak a forrása a tizenhatodik és tizenhetedik századi mogul miniatúr festők munkái voltak.¹¹²

¹¹¹ Kaelin, Sandra: ...und lass die Wände los! In: http://www.regulamichell.ch/assets/downloads/MICHELL_und-lass-die-waende-los.pdf Letöltés ideje: 2015.04.18. 11: 12.

¹¹² Qureshi, Imran, Catalog. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, 15.



14. ábra **Imran Qureshi**: *“És mennyi esőnek kell esnie még, hogy a foltokat tisztára mossa”* installáció, vegyes technika, Metropolitan Museum of Art, New York, 2013

A kiállítás címe a “And How Many Rains Must Fall Before the Stains Are Washed Clean,” volt, azaz „és mennyi esőnek kell még esnie, hogy a foltokat tisztára mossa”(14. ábra). A mű megítélése és emberekre gyakorolt érzelmi hatása természetesen erősen függ attól is, hogy hol mutatják be azt. Két évvel az amerikai kiállítást megelőzően az Egyesült Arab Emírségekben egy modern épület udvarán már készített Qureshi egy hasonló munkát a 2011-es Sharajah Biennálén. A katalógus szövegében azt írja: „Csodálatos volt....Az emberek sírtak- és először azt hittem valami rosszat tettem!” Fordított a helyzet állt elő az Egyesült Államokban. A Metropolitan Museum teraszán a megnyitón Qureshi egy nagydarab férfit látott a tetőterazon, ahogy arccal a föld felé fordulva feküdt a padlón, mintha egy robbantás áldozata lenne. A férfi felesége és gyerekei csak nevettek az egészen és fotókat készítettek róla. A kiállítás közönsége ügyet sem vett az egész történésről, mintha misem történt volna. A művészt megdöbbenette ez a reakció. Szeptember 11. után és a közelmúlt bostoni maratonon történt terrorcselekmények után a New York-i közönség teljesen nyugodt tudott maradni. Ez Közel-Keleten és Dél-Ázsiában, köztük Qureshi szülővárosában, Lahore-ban elképzelhetetlen lett volna.

A nyugati ember effajta reakciójával, bizonyos fokú érzéketlenségével máskor, más témában is szembesülhettünk. Johannes Itten például kifakadt, amikor Matthias Grünewald isenheimi oltáráról Mária Magdolnát másoltatta a diákokkal. Miután a diákok gondolkodás nélkül nekiestek a feladatnak, a művész felállt és rájuk csapta az ajtót, mert a diákok szerinte mindenfajta művészeti érzékenységtől távol álltak.¹¹³ De Susan Sontag is hasonló elfásulási folyamatról ír a „Fényképezésről” című tanulmányában, ahol hosszasan ecseteli azt a folyamatot, hogy hogyan szokunk hozzá folyamatosan a fotók által megörökített

¹¹³ Droste, Magdalena: Bauhaus Archiv. Budapest, Taschen/ Vincze, 2003, 29.

borzalmakhoz. Arthur C. Danto is azt fejtegeti, hogy a művészet nem igazán hatékony a tekintetben, hogy a világ jobb irányba forduljon, bár hosszas vívódás után beismeri, hogy mégis lehet befolyással az emberek gondolatira és így cselekedeteire is.¹¹⁴

A nézők tehát hozzá vannak szokva a vizuális borzalmakhoz a horror filmekből, a híradóból vagy a TV műsorok krimi sorozataiból. A kiállítást úgy szemlélik, mint egy Pollock festményt, (bár ebben az esetben Hermann Nitsch közelebbi párhuzam lenne) ahol a néző intellektualizmusa kizárja a mélyebb érzelmeket a befogadás során.

A nagy gesztusok mellett azonban érdemes a munka másik módját is figyelembe venni. Ez pedig a XVI. és XVII. századi indiai miniatúrák képi világa. Qureshi maga is tanulta a miniatúra festészetet a National College of Art in Lahore-ban, ahol most adjunktusként dolgozik. Ezekre a klasszikus alapokra épít, de kiegészíti őket modern tartalommal és művészeti megközelítéssel.¹¹⁵ Qureshi műveiben állandó elem az ornamentika. Megjelenik táblaképeken és installációkban egyaránt. Ugyanúgy, ahogy a vér is, amit láthatunk láb- és kézlenyomatokként vagy installáció formájában is. Amikor egy tér tele van véres papírokkal, amiben bokáig gázolunk, hasonló hatást élünk át, mint Marina Abramovic 1997-es Velencei Biennálés munkája során (amivel elnyerte a legjobb művésznek járó arany oroszlánt)¹¹⁶, ahol marha lábszárcsontokat gyökérkefézett (mint az Arany János balladában szereplő Ágnes asszony), amivel a srebrenicai mészárlásra emlékezett és emlékeztetett.

„Ezek a formák az erőszaktól erednek” – magyarázza a nyilatkozatában Qureshi. „Belekeveredik a vér színe, de ugyanakkor, ez az a mű, ahol kialakul egy párbeszéd az élettel, és megint remélni kezdjük az újrakezdést.” Qureshi tetőterasz installációja olyan, mint egy nagy imaszőnyeg, ahol az idő és az emberek léptei lassan eltüntetik a művét, és csak imádkozhatunk, hogy ugyanígy ahogy ez a munka eltűnik, meggyógyul a mi beteg világunk is.¹¹⁷ Qureshi miniatúrákból átvett virág motívuma amúgy is olyan képzetet keltenek a befogadóban, mint amikor a természet újra át akarja venni a szerepét. A vértócsából, a halott anyagból az élet és a remény felé mutat.

¹¹⁴ Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz kiadó, 1997, 35.

¹¹⁵ Qureshi, Imran, Catalog. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, 15.

¹¹⁶ Marina Abramovic, Object & video & performances Balkan Baroque (Venice Biennale Venice Italy) In: <http://vimeo.com/38023444> Letöltés ideje: 2014. 09. 1. 13: 46.

¹¹⁷ Johnson, Ken: Savagery, Muddled in Airy Precincts ‘The Roof Garden Commission: Imran Qureshi,’ at the Met. *The New York Times*, 16. may 2013

A minta felhasználásánál mindenképpen meg kell még egyszer említeni az azerbajdzsáni kortárs művészeket. Azok közül is újfent Farid Rasulov-ot, továbbá Faig Ahmedet és Rasid Alakbarov-ot. Mindhárman a mintával foglalkoznak és a klasszikus, illetve tradicionális azerbajdzsáni hagyományokból táplálkoznak. Mindketten szerepeltek a korábban már említett Velencei Biennálé azerbajdzsáni pavilonjában is 2013-ban.

Farid Rasulov ott érdekes, intenzíven a hagyományokat előtérbe helyező Carpet Interior című installációjával szerepelt, de ezen kívül más munkái is az azeri hagyományokra épülnek. Egy másik sorozatában a klasszikus XVIII-XIX századi azerbajdzsáni üveglapot használja fel, a Shebeket (15. ábra). Ezekből és öntött betonlapokból épít architektonikus képződményeket, szobrokat. A modernizmust és az európai kultúrát helyezi ellentétbe a régi ólomüvegekkel. Az egyik egy tömör, erős, egyszínű szürke anyag, amin nem lehet rajta átlátni, és ami természetesen nem engedi át a fényt sem. (Nem úgy, mint a magyar szabadalom; az üvegbeton.) A másik elem egy fa keretbe (szerves anyagba) foglalt légies, áttetsző, színes üveg, ami bár geometrikus elemekre épül, de mégis sokkal összetettebb és híven őrzi a hagyományokat.¹¹⁸

Rasulov ebben a sorozatában ezzel a két elemmel játszik. Hol két beton lap közé illeszti ezt az üveget álló helyzetbe, hangsúlyozva az erejét és éreztetve törekenységét is. Hol pedig egymás mellé szorosan állítja, hogy mint egyenlő partnerek legyenek megítélve. Van, amikor mint egy szendvicsbe, két fekvő betonlap közé fekteti az üveglapot, így azok bekebelezik, teljesen eltüntetik azt. Máskor mint egy dolmen két fekvő betonlap között élére állítva tartja a felsőt, mint egy asztallapot. Egy újabb megoldás szerint pedig élére állítva nekidől, vagy lefordul, leválik a betonlapról, vagy a betonlappal éppen csak érintkezve lebeg könnyedén a levegőben. Ezek a beállítások jól szemléltetik Rasulov hozzáállását a modern és a klasszikus viszonyához. Az egyik éteri, a másik nehéz. Bár ellentétesek, de jól kiegészítik egymást és sokszor a gyengébbnek gondolt anyag is erősnek bizonyul és megtartja a másikat, míg az erős alapként bizonyos esetekben az egekig tudja emelni a színes üveget, néha pedig agyonnyomja és bekebelezi, máskor eltünteti azt.

¹¹⁸ Farid Rasulov munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://faridrasulov.com/works/sculptures/concrete-and-shebeke/> Letöltés ideje: 2015. 05.15. 13:45.



15. ábra **Farid Rasulov: Untitled from Architecural Dichotomy Series 16, 13, 4,**
140x120x120cm, 2012

Ezzel jeleníti meg a kontrasztot a régi és az új között, mutatva az utat a hagyományok felől a modernizáció vagy globalizmus felé.¹¹⁹ Talán azt is kifejezik ezek a szobrok, hogy a helyes arány megtalálásával ezek jól kiegészíthetik, kiemelhetik és segíthetik a kívánt hatást.¹²⁰

A téma szempontjából szintén jelentősnek tartom azt az azerbajdzsáni, aki ugyancsak képviselte hazáját a Velencei biennálén. Rasid Alakbarov leginkább mint árnyművész vált ismertté. Munkái hasonlóan más árnyművészekhez (például a híres árnyművész páros Tim Noble és Sue Webster-hez) egészen más tárgyat helyez ki a térbe, mint amilyen árnyéka annak a falra vetül. A kiállítóterben össze-vissza rakott rozsdás vasakat látunk, míg a falakon gyönyörű ornamentika jelenik meg, mintha az összetört káoszban is lehetne rend és vissza tudna minden alakulni a régi értékekhez, azoknak a gazdag motívumkincséhez (16. ábra).¹²¹

¹¹⁹ Uo.

¹²⁰ Azerbijan Pavillion, 55th International Art Exhibition la Biennale di Venezia, 2013, 75-77.

¹²¹ Uo. 75-77.



16. ábra **Rasid Alakbarov: Ornament**, fa, szegek, projektor, változó méret, 2011

Végül, de nem utolsó sorban Catherine Bertola (1976) angol művésznő ugyancsak az anyaghasználata miatt válik érdekessé. Nagyon szép belső terekbe, a régi barokk kastélyok tapétamintáit eszünkbe juttató mintákat visz fel a falra. A messziről nagyon elegáns minta valójában a takarításai alatt összegyűjtött koszból van összerakva. Ezáltal az újrahasznosítás gondolata is felmerül, de nem utolsó sorban egy nagyon érdekes csavart tesz műveibe azáltal, hogy a koszból, vagy ha tetszik a rútból szépséget, esztétikai minőséget hoz létre.¹²²

Ezekből a példákból is láthatjuk, hogy a hagyomány és díszítőművészet irányából érkező ornamentika remekül megállja a helyét a kortárs képzőművészetben. A tradicionális, akár több évszázadra is visszanyúló minták új eszköz és anyaghasználattal remek táptalajt nyújtanak a modern törekvéseknek. Remek példa erre Imran Qureshi művészete. Másrészt az is elmondható, hogy mai képi elemek (például logók) remekül beilleszthetők régi mintarendszerekbe, azokhoz hasonlóvá téve remekül alkalmasak két világ (szakralitás és kereskedelem) között húzódó feszültségeket és ellentmondásokra rámutatni. Mi az érték? A mai ember és egy régi (vagy szintén mai) tibeti szerzetes számára? Gunilla Klinberg célzottan mutat rá erre az értékvesztésre és idő közben a hazai állapotok is mintha ezt a gondolatot teremtenék újjá. Példaként, Keserue Zsolt a Tesco áruházakban tervezi az istentiszteleteket a hangszórókból megszólaltatni. A projekt reflektál arra, hogy az emberek vasárnap nem a templomba, hanem inkább egy bevásárlóközpontba mennek. És bár jó lenne, ha inkább az

¹²²Simic, Rio Emily: Catherine Bertola. In: <http://rioemilysimic.blogspot.hu/2013/12/catherine-bertola.html>
Letöltés ideje: 2015. 05. 15. 13:23.

előbbi választanák egy kormányrendelet, vagy törvény ez esetben nem biztos, hogy megfelelő megoldást tud nyújtani.

Az értékek ütköztetése és a speciális anyaghasználat remek kombinációnak bizonyul korunk problémáinak feltárásához. Legyen az politikai (Betsebé Romero, Parastou Forouhar), társadalmi, a fogyasztással és a globalizmussal foglalkozó. A modernitás és tradíció vizsgálatával, értékeinek fejtegetésével, vagy egyszerűen platóni hasonlattal a valóságba vetett hitünk megkérdőjelezésére utaló munkák, mint Rasid Alakbarov árnyképei, jól jelzik az elmúlt évtizedek változásait. A példák mindenképpen a minta értékességére a tradíció és a díszítőművészet izgalmaira hívják fel a figyelmünket, visszacsempésznek egy kis szint mai modern világunkba.

IV. 2. 8. A szőnyeg

A következő alfejezetet a szőnyegnek szeretném szentelni, mivel, mint alapanyag remek impulzusokat nyújtottak a kortárs művészek számára, másrészt a minták használata szempontjából a textilek és ezen belül a szőnyeg is elég előkelő helyet foglal el. Fogalmi alapon is remek kiindulópont lehet, mivel a lakás közepét, a melegséget (mint régen a tűz), az otthonosságot is szimbolizálja számunkra.

Faig Ahmed szintén az előző részben bemutatott kettősségre épít. Ő is a hagyományokból építkezik, és a nagyon gazdag formakincsű és tradicionális azerbajdzsáni szőnyeget veszi alapul. Hasonlóan, mint ahogy Györffy László 2000-es évek elejei festményein láthattuk, ahol saját maga, illetve az általa kedvelt művészek portréit úgy jeleníti meg, hogy egy digitális photoshop effektussal eltorzítja azokat, majd ezeket a torzított képeket festi meg hiperrealista megfogalmazásban. A portrék tulajdonosait sokszor csak a címből, illetve a megmaradt részekből tudjuk beazonosítani.¹²³ Faig Ahmed ugyanígy jár el a szőnyegeivel. Ő is torzított mintákat sző bele a szőnyegeibe, vagy direkt festéshibát tesz szitázott festett képeire. Mivel a szőnyeg egy ikon a keleti hagyományban, ezért az alkotóművész munkáival ezt a kánont, illetve a megszokott vizuális határokat feszegeti.¹²⁴ A kiinduló pont mindig egy tradicionálisan megszőtt szőnyeg, ami kezd átalakulni, megváltozni. Van, hogy a másik fele pixeles lesz, ami a mai digitális kor vizuális sajátossága (bár maguk a színes kockák talán a szövés technikájától sem állnak távol). Aztán máshol a Györffy-képekhez hasonlóan szinte

¹²³ Pinczehelyi Sándor (szerk.): *10 éves a Strabag festészeti díj*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2006, 122-124.

¹²⁴ Faig Ahmed munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://faigahmed.com/>
Letöltés ideje: 2014. 10. 05. 23:42.

leolvad a szőnyeg a falról, vagy a belseje hasonlóan, az említett példához, összekeveredik, mint amikor a festékeket összekeverjük, úgy, ahogy Glenn Brown festmény felületén keverednek össze a színes festék csíkok (17. ábra). Persze tudjuk, hogy itt inkább a digitális effektusra reflektál a művész, mégis hasonló képzetek is társulnak a látottakhoz. A nyugati kultúra vizuális toposzai szintén megjelennek Ahmed szőnyegein. Egy plasztikai hatást keltő op-art-os fekete-fehér tölcser vagy egy graffiti felirat, esetleg egy furcsa oda nem illő rózsaszín nyúl (valamilyik rajzfilmből), vagy egy egyszínű lecsorgó sárga festék jelenik meg a szőnyegeken. Most már, mint azok szerves részei jelennek meg, hiszen ezek az elemek eredetileg lettek bele csomózva, bele szöve a kárpitba.

Az oda nem illő elemek a nyugati világ vizuális művészetére reflektálnak, legyen az magas, vagy szubkultúra teljesen mindegy. Látszólag válogatás nélkül összekapcsolja, szó szerint össze szövi őket a tradicionális ornamentikák minőségeivel.¹²⁵



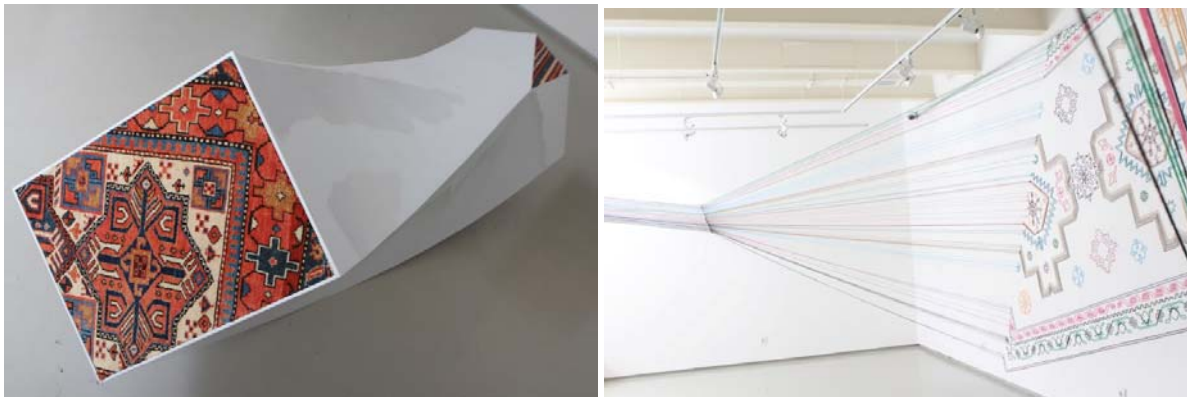
17. ábra **Faig Ahmed:** „*Többretegű szőnyegek*”, gyapjú, kézi szövés, 2011

¹²⁵ Faig Ahmed egyik installációján például homokból rajzolódik ki egy szőnyegminta (egy madár figura és egy tevé sablonnal létrehozott váltakozó ritmusaiából), ami a tér közepén egy halom homokká áll újra össze (Desert Sand).

Egy másik installációja is rímelt erre a gondolatmenetre, ahol sok színes cérna fut körbe egy fehér falú helyiségben, majd az egyik falon bemegy a falba és egy szép absztrakt arab mintát rajzol ki, majd újra szétmegy cérnaszálakra és fut tovább (18.b. ábra).

Szőnyegszobrai szintén a tradicionális szőnyegekre épülnek, melyek megjelennek egy modern fehér forma egyik végén, majd a forma széléhez kifutó színek színcsíkokba folytatják útjukat a forma oldalán.

Ezeken a műveken is valahogy a modern forma és díszítés (vonalkódszerű színes csíkok) és a tradicionális azerbajdzsáni minta, mint kiindulópont kontrasztja jelenik meg, hasonlóan Faig Ahmed színes ablaküvegeihez és betontömbjeihez (18.a. ábra).



18.a. ábra **Faig Ahmed**: „# 6”, gyapjú, kézi szövés, festett, fényezett fa, 2013, **b.** „*Hímzett tér*”, különböző méretű szőnyeg fonál, installáció, 2012

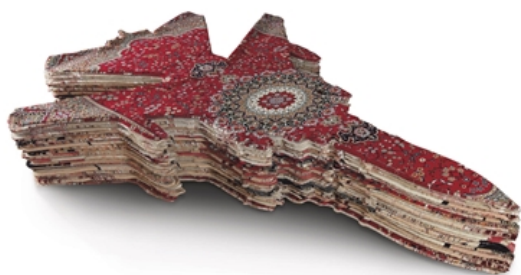
A kortárs művészek friss levegőt, életet hoztak a már sokszor avíttasnak gondolt hagyományba. Folyamatos inspirációt nyújtanak számukra a hagyományos textíliák, melyekkel elkezdtek kísérletezni. Voltak, akik tartották magukat az eredeti megjelenéshez, tartották a hagyományos formákat, de elkezdtek játszani a színekkel, de volt olyan is, aki ennél is tovább ment és teljesen eltávolodott a hagyományos szőnyegektől, hogy létrehozzon valami teljesen újat.



19. ábra: **Babak Golkar:** „Az állandóság és megértés alapjai”, 2012, perzsaszőnyeg, fa, akril, lakk, változó méret

Pravdoliub Ivanov: „A béketűrés mintái”, 2011, szétvágott szőnyeg a falon, 334x226cm

Ezek a művészek többek között Jannis Kounellis, Saad Qureshi, Ilja és Emiliya Kabakov és Babak Golkar, de természetesen ide tartozik az előbb tárgyalt Faig Ahmed, vagy Farid Rasulov és Wim Delvoye is, de ugyancsak felhasználta a szőnyeget, mint alapanyagot Robert Indiana, híres Love szöveg-képének átíratához is.



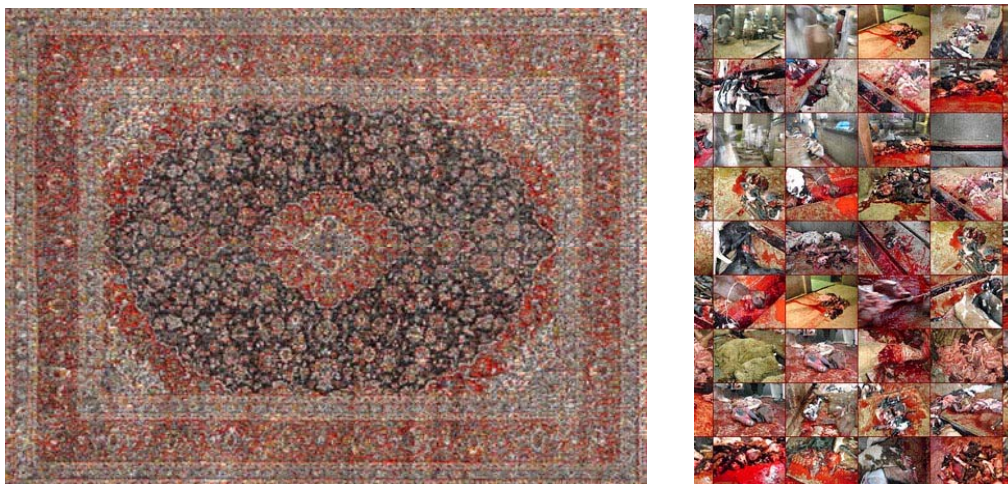
20. ábra **Fahrad Moshiri:** „Repülő szőnyeg”, 32 darab egymásra rakott gépi szövésű szőnyeg, 275 x 180 x 44cm és 300 x 200 x 44cm

A következő példák is csak azokat a művészeket említik meg, akik olyan tradicionális szőnyeget vettek műveik elkészítéséhez alapul, ahol a minta erősen meghatározó képi elem. Sayed Alayi és David Hanauer aki légi felvételeket, egészen pontosan a google earth légi fotóit vették alapul és ezeket szimmetriatengelyek mentén úgy tükrözték, hogy azok szőnyegszerű mintázatokat hoztak létre. Más műveken (Babak Golkar, 19. ábra) a

perzsaszőnyeg alapmintája jelenik meg úgy, hogy egy képzeletbeli város makettjét, fehér lakkozott fa felhőkarcolóival ismerhetjük fel. Farhad Moshiri ('63-ban született iráni művész) is a perzsaszőnyeget vette alapul. Abból készített egy „repülő szőnyeget”, de nem az elsőre elképzelt módon, hanem úgy, hogy a perzsaszőnyegekből kivágott egy vadászgép-formát és ezzel jelenítette meg az országában zajló háborús helyzetet. Így hívta fel a nézők figyelmét arra, hogy egy vadászgép, illetve a háború hogyan pusztít el egy nagyon gazdag és értékes kultúrát és számtalan emberi életet (ebben az esetben valóban méregdrága szőnyegekről van szó, 20. ábra).¹²⁶

Pravdoliub Ivanov (1964, Bulgária) alapanyaga ugyancsak a mintás perzsaszőnyeg. Ő ezt a szőnyeget szétvagdosta, és mint egy széttört üveget installálta a falra. Más esetekben egy fekvő szőnyeget helyez ki a kiállító térben, mintha az épp most robbanna fel és darabjai a térben szállnának szerte szét. A néző ezáltal egy kimerevített három dimenziós kimerevített időpillanatba kerül, hasonló vizuális effektusként, mint ahogy a Mátrix című film szuper lassított képkockáit láthattuk. Ezzel is kifejezve azt a borzalmat, ahogy a háború egy adott népet és annak kultúráját is darabokra szedi, szétrombolja (19. ábra).

Az egyik legjelentősebb pakisztáni művész Rashad Rana a Red Carpet című fotómozaikján, vágóhídi mészárlások képeiből állít össze nekünk egy nagy perzsaszőnyeget, éles kontrasztot állítva az esztétika és a modern társadalom minden napos és számára elfogadhatatlan brutalitása közé (21. ábra).



21. ábra **Rashad Rana: „Vörös szőnyeg I. és részlete”**, fotómontázs, 2007

¹²⁶ Moshiri a szőnyeget más munkáiban is használja, például az 55. velencei biennálén egy egész újságos standot épített meg, olyan kisméretű szőnyegekkel, melyeken újságok címlapjai voltak rászöve, teljesen részlet gazdagon, fotó minőségben.

Wim Delvoye pedig híres/ hírhedt tetovált malacait értelmezte át, úgy, hogy malac formájú szobrokat alkotott, melyeket perzsaszőnyegekkel kárpitozott be.¹²⁷

A szőnyeg és azon belül is a tradicionális perzsaszőnyeg mintáival szintén élénk inspiráló erővel bír a kortárs alkotók körében.

„A kispolgári interiőr kedvesen giccses díszei hamar zsigerig ható disszonáns groteszkbe fordulnak, de még nem lépik át a fetisizmusnak azt a határát, amelyen Szöllösi Géza általában messze túl szokott munkához látni. Preparátumokkal és pornográfiával fémjelzett stílusához képest a most kiállított munkái kifejezetten lírainak számítanak. Ezzel együtt a kiállítóteret jócskán elfoglaló, émelyítően rózsaszín *Imaszőnyegein* most is kijut az erotikából, politikából és polgárpukkasztásból.”¹²⁸

Cristian Pogačean „*Szöktetés a szerájból*” (szövött szőnyeg, 2006) című munkája, amelyet láthattunk az 52. velencei biennálé román pavilonjában szintén egy perzsaszőnyeg, aminek a keretét egy eredeti ornamentika alkotja, de a belsejében egy sajtófotót szöttek, melyen négy Irakban túsul ejtett romániai újságíró láthatunk, két fegyveres arab terrorista fogságában.¹²⁹

Janek Simon (77, Krakkó) speciális módon alkalmazza a szőnyeget. A „Szőnyeg Invaders” egy interaktív installáció: számítógépes játék a padlóra kerül fektetve. A játék grafikáját, illetve mintáját egy 19. századi kaukázusi imaszőnyegről vette le. A játék egy másolata a korai arcade classic - Space Invaders-nek. A meglepő az volt az alkotó számára, hogy a dísz tárgy és a számítógépes játék motívumai szinte teljesen megegyeztek. A játék interaktív egy szőnyegen jelenik meg, ami játszható egy lelógó gamepaddel. A földre vetített keleti szőnyeg egyes díszítő elemeit egy űrhajó támadja, mindez párosul a korai számítógépes játékokra jellemző hanghatásokkal.¹³⁰

Persze a szőnyeg formája és mintarendszere által képként is könnyen értelmezhető (a faliszőnyegről nem is beszélve). Nem csoda hát, hogy sok festőművész is képeinek témájául,

¹²⁷Contemporary nomad on contemporary carpets.

In: http://contemporarynomadlifestyle.blogspot.hu/2014_02_01_archive.html Letöltés ideje: 2014. 04. 17. 15: 23.

¹²⁸Tihanyi Lajos: Álmodik a város (Roham kiállítás). *Új Művészet*, 2010. február, 40.

¹²⁹P. Szabó Ernő: a végtelen óceán (Az 52. Velencei Biennálé). *Új Művészet*, 2007. augusztus, 15.

¹³⁰Janek Simon. (Katalógus, 28-29.) In: http://raster.art.pl/galeria/artysci/simon/simon_portfolio.pdf Letöltés ideje: 2015.04.18. 12:45.

kiindulási pontként választották. Így találkozhatunk többek közt átírt szőnyeg mintákkal Gerhard Richter, Friedriche Feldmann¹³¹, Korodi János munkáin is, aki több formában is feldolgozta a szőnyeg motívumokat (korai képein figuratív pl. helikopter mintákkal, míg később csak expresszíven a szőnyeg motívumait festi csak meg).

IV. 2. 9. Művésztapéták

Ebben a fejezetben a művésztapétákra, mint a kortárs képzőművészet egy speciális szegmensét szeretném bemutatni. A tapéta egyik legjellemzőbb vizuális ismérve az ismétlődő motívum és minta alkalmazása, így a tapétára mintájára kinyomtatott és falra felragasztott művek szintén a mintára és az ismétlődésre építenek. Egy olyan ismétlődő egységre, amely a sík minden irányában végteleníthető, folytatható. Ennek a végtelenítésnek, és persze az adott térben minden irányban minket körbevevő minta rendszereknek szintén nagyon erős vizuális és jelentéstani hatásai lehetnek, melyeket a kortárs művészek nagy előszeretettel használtak fel.

Catherine Bertola esetében már láthattuk a fal művészi díszítését speciális anyaghasználattal (például a padlóról összeszedett kosszal), ezáltal egy új minőséget teremtve. Más művészek pont hogy nem írják át a látványt, és azzal operálnak, hogy a megrendítő kép nem szokásos módon jelenik meg, pl. egy tapéta mintán.

Ezt teszi Abigail Lane is "Bloody Wallpaper", azaz Véres tapéta című művével, ahol egy haldokló véres kézlenyomata adja a tapétának a mintáját. Itt az erős kontrasztot az adja, ahogy a tapéta műfajától egészen szokatlan „témaválasztás” alkalmaz, ami inkább egy bűnügyi helyszínelésre emlékeztet, ahol egy brutális gyilkosság történt mintsem egy polgári otthon derűs nappalijára. A tapéta általában sokkal kedélyesebb képi elemekhez nyúl, mint például a különböző virágdíszítések, illetve azok variációi.¹³²

A XX. századi kortárs művészet egyre inkább nyit az új médiumok felé és a hajdani klasszikus műfajok, mint a festészet és a szobrászat kezdenek háttérbe szorulni. Megjelennek a filmek, videók, hangok és egyéb médiumok. Robert Gober művészetére is jellemző a kevert technika. A kortárs művészet különböző művészeti ágakban, mint a festészet, vagy a

¹³¹ Friederike Feldmann munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.friederikefeldmann.de/portfolio/#wandmalerei-ostkabinett> Letöltés ideje: 2015.04.19. 13: 47.

¹³² Would you put willies on your sitting room wall? In: <https://mydeco.wordpress.com/tag/wallpaper/> Letöltés ideje: 2014. 11.11. 12:32.

szobrászat már nem csak a hagyományos anyagokat használja fel. Gober művészete is jó példa erre. Ő többek között méhviaszt, bőrt, pamutot, ajtókat, eredeti cipőket, zoknikat és nadrágot használ fel, melyekből emberi végtagokat készít.

„Ennek a vitriolos humorú, hiperkritikus, tabukat döntögető, blaszfémikus, duchamp-iánus szemléletet továbbvivő vonulatnak egyik megteremtője Robert Gober (1954- USA), aki a háztartások testközel, gusztustalan, tisztálkodással, emésztéssel kapcsolatos, szégyellt és rejtegetett alpári tárgyait imitáló műanyagszobraival és falakból kinövő, viaszból, műanyagból készült, valóságos szőrrel és tépett nadrágokkal borított, gyertyákkal „díszített” hiperrealisztikus férfilábaival vált híressé.”¹³³ Gober ezekkel az eszközökkel fontos témákat feszeget.

Az „Untitled”, azaz „Cím nélkül” installációja is egy jelentéstartalmakkal és asszociációkkal átszőtt munka. Ennek a műnek meghatározó része a háttérben körbe a falra felragasztott tapéta. A tapéta mintája igen csak kétségbe, illetve zavarba ejtő. Két képi elem ismétlődik rajta. Az egyikben egy férfi alszik, a másikon pedig megint csak egy férfi (talán ugyan az) felakasztva lóg le egy fáról. Ez a két elem ismétlődik végig körbe az egész szobában. Ezt kiegészítve egy szép fehér, üres esküvői ruha áll a tér közepén. A szobában a fal mellé az alkotó elhelyezett pár zacskó macskaalmot is.

Ez egy erős metaforikus kép, bár megértése koránt sem egyszerű vagy nyilvánvaló. Az biztos, hogy minden elemnek jelentése van, és hogy ezek együtt, egy erősen szürreális egészet alkotnak. A fehér menyasszonyi ruha mindenképpen a tisztaságot szimbolizálja. Az is biztos, hogy a tapéta mintája már önmagában kétségbeejtő és kellemetlen érzéseket, asszociációkat kelt bennünk. Az, hogy a szagok, és más melléktermékek felfogására alkalmas alom hogyan egészíti ki az összképet, további fejtörést okozhat a nézőben.

A tapéta sok esetben a giccses ötletek háttérben való megjelenését jelenti. Egyszerű virágminták jelennek meg teljes mértékig tisztán dekorációs céllal. Ezeknél a műveknél erről szó sincs. Itt a háttér sok esetben előtérbe lép és az egész tapétával kapcsolatos korábbi nézetünket a feje tetejére állítja.

Jó példák erre Damien Hirst tapétái is. Damien Hirst megkérdőjelezi az emberek gyógyszerekbe és a vegyiparba vetett hitét. Félig-meddig felháborodva teszi fel a kérdést,

¹³³ Sturcz János: Neokonceptualizmus. Robert Gober. In: Sturcz János: *Janus félúton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999, 128.

hogy miért vagyunk teljes bizalommal a gyógyszerek iránt? Miért az orvostudományban, illetve a vegyiparban hisznek az emberek és nem a művészetben (művészeknek)? Erre a bizalomra kérdez rá, illetve ezt kritizálja híres „Gyógyszertár” installációjában, ahol a bárban felszolgált ételek kapszula alakúak, ezáltal az említett bizalom mégis csorbát szenved, mivel így már nem biztos, hogy olyan jóízűen fogyasztjuk el az adott ételt. 1992-ben megnyitott „Gyógyszertára” később több helyen is létesült. Legutóbb ez az installáció a Tate Modern Londonban volt látható.

1997-2003 között létezett egy felkapott „Gyógyszertár” nevű hely Nothing Hill-ben. A projekthez Hirst biztosította a pénzügyi háttérrel és a szakmai segítséget is a bár belső terei arculatának a kialakításához. Ő tervezte a tableta alakú ételeket és a gyógyszertári hangulatot is ő teremtette meg. Ehhez az összképhez hozzá tartozott a gyógyszerekből álló tapéta is, amely az üzletek falait borította. A bárban gyógyszerekkel megegyező kinézetű ételeket szolgáltak fel. Az ételek úgy néztek ki, mint egy kapszula és természetesen a vitrinek is olyanok voltak, ahol ezeket tárolták, mint a gyógyszertári szekrények. A „gyógyszertár” nevet (érthető okok miatt) a hatóság nem engedélyezte egy bárnak, ezért egy anagrammát választották, így lett először „Army Chap” majd „Achy Ramp” a neve. Végül mikor az étterem bezárt, Hirst a Sotheby aukción 11 000 000£-ért eladta az egész berendezést.¹³⁴ Az ironia és a kritikai él itt is szembetűnő, még akkor is, ha ebben az esetben a tapéta valóban csak, mint kiegészítő háttér elem szerepel az installációban. A gyógyszer fogyasztás mindennapunk szerves részévé vált. Sokan egész nagy adagokban fogyasztják, mindennemű kérdés nélkül. Irreális mennyiségben eszünk olyan kapszulákat, melyekről azt sem tudjuk, valójában mit is tartalmaznak. Az emberek kiszolgáltatottságuk révén teljesen rá vannak utalva orvosaik tanácsára és az általuk felírt tablettákra. Természetesen az is nyilvánvaló, hogy ezek a pirulák majdnem minden esetben mellékhatásokkal járnak, melyek esetenként további gyógyszerek beszedését követelik meg. Arról nem is beszélve, hogy sok betegség lehet lelki eredetű is, vagy meg is előzhető. Ilyen alapon más tevékenységek, mint mondjuk a sportolás, kirándulás, de akár képzőművészeti kiállítások látogatása, vagy önismerettel való foglalkozás is egy teljesebb életet ígérhet. Mindezek következtében valósan bizonyulhat Hirst felvetése és ironikus kritikája is.

¹³⁴ „Damien Hirst a Sotheby's 2008. szeptember 15.-ei és 16.-ai árverésén 218 alkotásának elárverezéséből 111,57 millió font bevételre tett szert. Ez a szenzáció tartja lázban a világ hírügynökségeit, a pénzügnek stabil helyet kereső művészeket, aukciós cégeket, múzeumokat és a hírtől megrettenő galériákat. Ez az aukció, ami egyben akár egy konceptuális művészeti alkotásként is értelmezhető, a kortárs művészeti életben feltételezhetően új kérdések elé állítja a piac szereplőit, és szerepeket oszt azokra.” (Kovács Zoltán: A hit kérdésessége (Damien Hirst pillanatképe a valóságról). *Új Művészet*, 2008. október 30-31.)

Hirst egy másik tapéta munkája, ami ilyen szempontból szembetűnőbb és vizuálisan is sokkal impulzívabb, az a shanghai Luis Vuitton üzlet falait dekorálja (22-23. ábra). Az üzlet belső terét Peter Marino tervezte, az összhatásban (mint Hirst műve) csak a tapéta szól bele.

Ez a tapéta rengeteg pillangót ábrázol, illetve olyan kaleidoszkópszerű képet, amely színes pillangókról készült fotókból áll. Ez a minta, amely itt végteleníthető formában jelenik meg, egyrészt a viktoriánus kor megszállott lepkegyűjtési mániáját juttatja eszünkbe, másrészt vizualitásában a 60-as évek pszichedelikus hippy kultúráját is megidézi.

Úgy tűnik, hogy Hirst itt is a szépség és az elmúlás kapcsolatát jeleníti meg, vagy leegyszerűsítve ismét a halál a témája. Azokon a művein ez a hatás még sokkal jobban érzékelhető, amelyeken eredeti lepkék vannak felragasztva egy olajfestékkel lefestett homogén hátterű vásznon. A lepkék gyönyörű mandala-szerű mintázatokat rajzolnak ki, de közben nehezen tudunk elvonatkoztatni attól a tényről, hogy mennyi gyönyörű pillangó tetemre volt szükség ezeknek a műveknek az elkészítéséhez. Ezeket egyfajta vanitas képként is értelmezhetjük őket, ahol szintén az elmúlás, a halál áll a csendéletek középpontjában.



22. ábra **Damien Hirst: *Louis Vuitton Dressing Room***, Shanghai; Arch Digest Jan 2012



23. ábra **Damien Hirst: *Butterfly Wallpaper***, via Apartment Therapy

A képeken gyakori elem a halálfej (ami Hirst egyik leghíresebb munkájának is kiinduló pontja), a hervadó virágcsokor, amely körül néha megjelennek a bogarak, férgek és a pillangó is. Két ellenpólus a halál és különböző illékony szépségek.

Hirst egyik alap témája a halál. A lepke hernyóból lesz, tehát a szépség egy csúf lényből fejlődik ki.

Hirstnek a légy a másik visszatérő motívuma. A légy, amely a levágott tehénfejet beköpdösve férgeket kelt ki a húsból. Így keletkezik a halott szövetből élet. Majd a kukac továbbfejlődve légygé alakul át, ami belerepülve az ultraibolya fényű elektromos csapdába, halálra perzselődve zárja a folyamatot. Így játszódik le a szemünk (és a kiállítást látogató néző szeme) előtt az élet és a halál bizarr körforgása.

Hirst egy óriási kör alakú képén több ezer legyet ragaszt fel, melyekből egy nagyon izgalmas faktúrájú monokróm képet hoz létre. Hogy még jobban érvényesüljön a Tate Modern kiállításon 2012-ben úgy installálja ezt a művét, hogy mögötte egy nagyon visszafogott pillangómintás tapétáját teszi a falra. Hirst pillangó tapétái tehát ezt a fanyar szépséget és ellentmondást jutatják eszünkbe. A vanitas képek és tárgyak (pl. olyan barokk törölközőtartó, melynek fele egy fiatal nőt ábrázol, míg másik fele egy csontváz) is azt sugallták, hogy az élet és a szépség elmúlik és emiatt talán tartósabb értékekbe kellene kapaszkodnunk. A dolog pikantériája, hogy ez a kép egy méregdrága üzlet próbafülkéjének falán jelenik meg, ahol a vevőnek valószínűleg fel sem tűnik, és ahol minden az anyagiasságról és a felszíni értékekről szól. Így jelenik meg a szépség, a mulandóság és a halál fanyar elegye egy shanghai üzletben tekercsenként „alig” 1100 \$-ért.¹³⁵

„Damien Hirst hírnevét még az 1990-es évek elején alapozta meg formaldehidben műalkotásként konzervált állatok holt maradványaival. Újabban platínával és gyémántokkal kivert emberi koponyával a kezében tesz fel a társadalom felé hamletti kérdéseket ez emberi létről és nemlétről.”¹³⁶

Hirst művészetének középpontjában, tehát az elmúlás, a halál áll. Ezt ütközteti a földi lét hívságaival, pompájával. Ezek a modern vanitas művek, ahol a koponya gyémántokkal van kirakva, a halott pillangók pedig pompás kaleidoszkóp-szerű mintát alkotnak egy méregdrága

¹³⁵ Lyndsay Caine Surface Design In: <http://lyndsaycainesurfacedesign.blogspot.hu/2011/07/damien-hirst-butterfly-wallpaper.html> Letöltés ideje: 2015.01.12 13:42.

¹³⁶ Kovács Zoltán: A hit kérdésessége (Damien Hirst pillanatképe a valóságról). *Új Művészet*, 2008. október 30-31.

tapétán. Ezt az ellentmondást csak tovább fokozza a Sotheby's aukciója is, ami eladási rekordjával felfogható ebben az értelemben egy művészeti akciónak is. „...Damien Hirst tudja, hogy művei elvonatkoztathatlanok azok előlegzett értelmezési tartományának megalkotása nélkül. Így, ezen keretek meghatározása ugyanolyan művészi konceptuális munka, mint a mű létrehozásának aktusa. Ez a keret a mű kontextusának megteremtése, a kortárs munka aukción való értékesítése.”¹³⁷

Takeshi Murakami '63-as születésű japán képzőművész is él a tapéta adta kifejezési formával, illetve a tapétával, mint médiummal. Ezeket a munkáit, de a táblaképeit is valamilyen módon meghatározzák a minták. „Medúza szemek” című installációján, a falakon megjelenő tapétán ismétlődve jelenik meg rengeteg szem. Murakami mintái sokkal inkább a japán animáció világából merítenek és megszüntetik a határokat festészet és dekoráció között. Képeit egyaránt befolyásolja a pop kultúra és a tradicionális japán művészeti formák. Murakami egyesesen keveri, vagy egyesíti a keleti és a nyugati művészetet, valamint a képzőművészetet és a designt. Ismétlődő elemei (medúza szem, vagy mosolygó virágai) olyan sűrűn borítják be a felületet, ahogy csak tudják. Szinte mint egy Pollock kép sűrű gesztusai és ezáltal majdnem teljesen absztrakttá és síkszerűvé válnak. Murakami kiállításain előfordul, hogy az egész tér be van tapétázva mosolygós virág, vagy medúza-szem motívumaival. Sokszor a képei, (melyeken szintén ezek a motívumok szerepelnek) alig látszanak ki a háttérből, kamuflázs-szerűen beolvadnak abba. Talán sok esetben ez a tautológikus hatás, ami a normál kiállító teret elvarázsolja. Miközben lecseréli a sima falakat mintás tapétára, közben egységesen erősíti műveinek a hatását.

Tom Gallant az újságkivágatokat felhasználva készített egy tapétát „Iris” címen, amit egy 1892-es Charlotte Perkins Gilman „Sárga tapéta” című novella ihletett. Ezzel a tapétával díszítette a falakat, egy divattervezővel közösen készített installációjában. Gallant is kaleidoszkópszerűen rendezte el a mintákat, ahogy azt a korábbiakban Damien Hirstnél is láthattuk. Az installáció fő eleme egy lézervágással kicsipkézett fekete ruha, ami alatt szintén sejtelmes erotikus hangulatú női „testrészeket” figyelhetünk meg. Az installáció további érdekessége, hogy amit elsőnek a ruha vetett árnyékának gondolnánk, az tulajdonképpen a padlóra és a falra festett csipkézett minta, vetett árnyék sziluettbe foglalva. Gallant művei pornóújságok lapjainak a kicsipkzéséből jönnek létre (ahogy ezt a későbbiekben még

¹³⁷ Uo.

láthatjuk), melyek a kivágások révén sejtelmesebbé, kevésbé konkrétá, ha úgy tetszik kevésbé közönségesse válnak és a minták révén egy másik esztétikai minőségbe kerülnek át. Ezt a tapétaképet is egy ilyen pornográf képből kiindulva hozta létre. Ezt a képet sokszorosítja, és kaleidoszkópszerűen forgatva hoz belőle létre ismétlődő, végteleníthető mintát.

Jorge Macchi argentin művész szintén használja a tapétát, mint kifejezési eszközt. A „Hotel” című 2007-es konceptuális installációján, ahol egy falon lévő kandelábert láthatunk. Mögötte egy díszes tapétával, melynek mintája egy ellipszis mentén egyre jobban elhalványodik, míg végül át nem mosódik a fehér falba. Azt az érzést sugallva a nézőben, mintha nappal is csak azt a részt látnánk a tapétából, mint amit este a lámpafény kirajzol elénk.¹³⁸ Másik installációjában a „Vanishing Point”-ban, azaz távlat pontban szintén egy apró virágmintás tapétát ragasztott a falra, azzal az optikai trükkel, amivel annak idején az op-artban Bridget Riley „Hasadás” című pöttyöket ábrázoló művén korábban már láthattuk. Bridget a pöttyöket elkezd az ellipszis felé torzítani és ezáltal kelt tér érzetet a nézőben.¹³⁹ Macchi ugyanezt teszi egy valós térben, valós tapétával. Itt is elkezd torzulni a minta a terem sarkaihoz közeledve, ezzel is fokozza a téri hatást.¹⁴⁰

A témában még megemlíthetjük még a nigériai születésű brit művésznőt a vegyes médiákkal dolgozó Mary Evans-et is, aki szimbólumokat, jeleket és piktogramokat használ fel sajátos helyspecifikus installációihoz tapétaképek formájában, melyek valamilyen módon a brit birodalom jelene és múltjára reflektál, a kivándorlás és a diaszpórák kérdéskörét járva körül. Evans gondolkodásmódját meghatározza a nigériai örökség és az európai nevelés. Életét Lagos és London kötött éli és ez erőteljesen meghatározza az ő művészi világát. Egyrészt reflektál a múlt vétkeire és elmeséli afrikai ősi történeteket is, mint egy mesemondó. A kis falvak kollektív narratíváit, melyek hol tragikusak, hol diadalmasak. Felidézi, és ezáltal megmenti az íratlan történeteket, melyek másképp feledésbe merültek volna.

A művésznék a „Cut and Paste” élete első kiállítása volt Londonban. A lendületes 50 láb széles és 10 láb magas barna csomagoló papírból a falra ragasztott installáció lendületes és

¹³⁸ Jorge Macchi munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/65/hotel> Letöltés ideje: 2014.11.23 13:55.

¹³⁹ Angela Vattese (szerk.): *Legújabb kori művészet*. Budapest, Corvina, 2009, 70.

¹⁴⁰ Jorge Macchi munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/86/vanishing-point> Letöltés ideje: 2013. 08. 10. 19:50.

impozáns. A falakon lévő életnagyságú figurák Monet: „Reggeli a szabadban” (1862) című művét jutják az eszünkbe. A mű alakjai nem mentesek a szexuális utalásoktól sem. Evans mesteri mesélő: a dekoratív szépség és az építészeti elemeket eszünkbe juttató nagy boltívek mögött érezhetjük a történelmet. A rabszolgakikötőt Elminat és a kastélyokat Ghánában. Itt vannak a ruháiktól megfosztott meztelen emberek, melyeket megfosztottak a hazájuktól és az identitásuktól egyaránt.

A „Cut and Paste” cím így utal az asszimilációra, arra, hogy bizonyos embereket kivágnak majd beillesztenek egyik kultúrából és társadalmi formából egy másikba.¹⁴¹

Nedko Solakov egészen másképpen használja a tapétát. Ő meglévő gyári rózsamintás tapétákra rajzolja fel kis, alig észrevehető, rózsáágakon ülő ördög figuráit (az ördög a részletekben lakozik) és írja fel az általuk mondott szövegeket. Solakov ironikusan azt mondja, hogy művei passzolnak egy adott kiállító térhez, ami persze egyáltalán nem igaz. Ez a nyilatkozata is csak az alkotó ironikus, gúnyos attitűdjét jelzi. Ebbe a giccses belső design miliőbe jelenik meg a humor is. Úgy szövi bele ezekbe az egyébként sokszor inkább a kispolgári ízlést megidéző negédes, kissé tömény tapétamintáiba, mint egy rossz kisgyerek, aki kis firkákat helyez el rajtuk. Ebből a kettős elemből építkeznek Solakov tapétaképei; a banalitásból és a kissé csípős humorból.¹⁴²

A művészi tapétának találhatunk egészen konceptuális változatát is a kamuflázs részben már említett Joshua Callaghannél, aki egy egyszerű szöveget alkalmaz mintaként. Minta jellege, csak az egyenletes távolságú diagonális elrendezés révén és a sík minden irányába végteleníthető jellegéből adódik. A felirat a német „Angst”, azaz félelem, szorongás szó ismétlődése körbe a falakon. Ez a munka szintén a bennünk lakozó vagy mindenhol észrevétlenül megbújó félelemre hívja fel a figyelmet (talán a haláltól való félelemre), amely vágyaink ellensúlyaként befolyásolja életünket és döntéseinket, és mint ilyen szintén nem egy tipikus tapétamotívum a szó díszítő vagy hagyományos lakberendezői értelmében.

Hogy tovább feszítsük a húrt a tapéta alkalmazásánál és anyagainál, érdemes megemlíteni Zhenchen Liu-t, aki érdekes határterületen mozog műveivel. Úgy installál tereket, hogy

¹⁴¹ Stephanie Baptist: *Mary Evans/ Cut and paste* In: <http://www.anotherafrica.net/art-culture/mary-evans-cut-and-paste> letöltés ideje: 2014.12.10. 11:23.

¹⁴² sz.n.. The Devil's in the Detail Nedko Solakov's Commissioned Work for Deutsche Bank In: <http://db-artmag.com/en/64/feature/the-devils-in-the-detail-nedko-solakovs-commissioned-work-for-de/> Letöltés időpontja: 2015.02.16 14:46.

kaleidoszkópszerű mintázatai, a falon digitális formában jelennek meg a padlótól a plafonig körbe a térben. Ezeket a munkáit ilyen értelemben felfoghatjuk egy digitális tapétának is. Mintáit elképzelhetjük a jövő lakásában, mint állandóan változtatható, változó digitális hátteret, úgy ahogy azt a jövőben játszódó sci-fi filmben is láthattuk már.¹⁴³

„A művészi tapéta a magyar kortárs művészetben talán a legkevésbé elterjedt, de megjelenése miatt elemzése elkerülhetetlen, Komoróczy Tamás és Németh Hajnal nevéhez köthető. A magyar művészetben nincs egy olyan alkotó sem, aki a művészi tapétát kizárólagosan alkalmazná munkái során.”¹⁴⁴ Németh Hajnal feminista tapétákat készített, melyek ismétlődő mintáit kifeszített alsóneműk alkották. Ezt készítette el csempére, majd tapétára is. „A női fehérnemű alkalmazása a médiában a legelterjedtebb, egyrészt a fogyasztói kultúra része, másrészt maga is reklámhordozó elem, számos egyéb terméket lehet eladni vele, ha egy nő viseli.”¹⁴⁵ Németh Hajnal ezt a tárgyat veszi górcső alá, de kifeszítve, eltávolítva a női testtől már nem hordoz ilyen szexuális tartalmat. Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolható másik munkája is a „fétish- diagram, melyen a divatvilág kellékei adják az ornamentális hátteret.”¹⁴⁶ Ugyanebbe a tematikába illeszthető bele „Last Chance” című tapéta képe is, melynek bal oldalán egy női alakot sejtető csizma, szoknya, blúz, és copfba fogott haj látszik ép csak a lényeg maga a nő, illetve a személyiség hiányzik. Ez a motívum ismétlődik az egyik oldalon. A másikon egy felfújható színes pillangó Last Chance felirattal.

Komoróczy Tamás sok műfajban tevékenykedik. Az első tapéta műve a „Road Movie” (2000), amelyen a művész emberi csontokból állít össze ornamentális, ismétlődő felületet, ami a média és az elmúlás személytelenségére hívja fel a figyelmet.¹⁴⁷ „OCB –Web” (2001) munkájában különböző elemeket helyez egymás után ritmikus sorban. Dekoratív grafikai elemek, ál-tudományos szövegek, videoklipek, kimerevített felvételei, emberi testrészek, állati testrészek fragmentumai adják a dekoratív és egyben szönyegszerű megjelenést.”¹⁴⁸ Ám úgy látszik, hogy mindez a káosz teljesen alibi jelleggel van jelen, és egészül ki további képi elemekkel (például japán írásjelekkel), melyek szintén csak alibiből vannak jelen, és nehéz a megszokott módon értelmeznünk. Ez a káosz csak a nézők összezavarását szolgálja, a jelen kor zűrzavarát, a médiából ránk ömlő információtömeg látszólagos rendezettségét hivatott

¹⁴³ Lana és Andy Wachowski: *Felhőatlasz*. Warner Bros Pictures, 2012

¹⁴⁴ L. Molnár Mária: *Print, projekt, plakát, tapéta*. Budapest, Preasens, 2004, 62.

¹⁴⁵ Uo.

¹⁴⁶ Uo. 62.

¹⁴⁷ Uo. 64.

¹⁴⁸ Uo. 64.

szemléltetni, de valójában a feldolgozhatatlanságát jelenítik meg a néző számára. Komoróczy művét láthatjuk egyébként a Ludwig Múzeum kávézójában továbbá a 4-es metró Gellért-téri megállójának mind a szakma, mind a közönség körében igen népszerű mozaik burkolatát is az ő tervei alapján készítették.¹⁴⁹

Megemlíthetjük még Vásárhelyi Zsolt „Szoba-hal” című installációját is, ahol a tapétaminta egy vászonképre rávetített videó installációval egészül ki és alkot egy szerves egész, egységes tartalmat.¹⁵⁰

Vagy egyfajta speciális tapétaként kezelhetjük Bukta Imre Okos táj című installációját, ahol a falon repetatív, ismétlődő módon szerepelnek a kukoricacsövekből összerakott kis csutkababái, melyek nylon zacskóban kukoricaszemeket tartanak maguk előtt. Ezzel az önmagukat beszolgáltató gesztussal utalva a vidék kiszolgáltatottságára.¹⁵¹

Ugyanezzel a térbeli tapéta motívum jelleggel találkozhattunk a 2013-as velencei biennálé szerb pavilonjában is Vladimir Perić jóvoltából; 3D-s tapéta gyerekszobába és tapéta fürdőszobába című munkái révén.

Láthattuk, a tapéta mint kifejezési eszköz tehát sok alkotónál megjelenik, de számolnunk kell az olyan megoldásokkal is, ahol a kép bár az egész falfelületet beborítja, mégsem rendelkezik az ismétlődéssel és azokkal a képi elemekkel, amelyek a tapétára jellemzőek. A művészi tapéta úgy mint a minta egy karakteres megjelenési formája tehát tovább gazdagítja az ornamentika tárgykorét, tovább bővíti a művészek önkifejezési lehetőségét, lehetőséget ad egy-egy társadalmi, vagy vizuális probléma megfogalmazására.

¹⁴⁹ Ferencváros hivatalos weboldala In: http://www.ferencvaros.hu/index0.php?name=hir_140412_Aplusz
Letöltés ideje: 2014. 03. 10. 21: 20.

¹⁵⁰ „Yamakasi” kiállítás katalógusa, szerk.: Simon Kata, Deák Erika Galéria, 2007, 28-32.

¹⁵¹ Horváth Gyöngyvér: "Szárnyat ígéz a malacra" Kibontott táj, Bukta Imre retrospektív kiállítása. *Új Művészet* 2007. október, 23.

V. A hiány mintázatai. Áttört, csipkézett felületek.

V. 1. Áttört felületek a síkban

V. 1. 1. Szimultán papírmetszetek

A díszítések másik formája az áttört felületek megjelenítése. Ennek létrejöttét indokolták egyrészt funkcionális okok, másrészt díszítési szándékok is. Például ablakfelületeknél az áttöréseket, ablaknyílásokat a fény beengedésére, a nappali világítás megoldására hozták létre. Az ablakok osztásánál fontos szerepet töltöttek be a védelmi és a statikai szempontok is. Ezek figyelembevételével hoztak létre minél változatosabb és gazdagabb formavilágú megoldásokat. Az áttört felületek számtalan helyen és formában jelennek meg, szellőzők, gyóntatófülkék, lámpák és még megannyi tárgy és építészeti elem megformálásánál. De a csipkeszerű elem nem csak az iparművészetben, designban vagy az építészetben van jelen, hanem a vizuális művészetekben és ezen belül a kortárs képzőművészetben is.

Tom Gallant '75-ös angol művész nem mindennapi műalkotásokat tár elénk: papírkivágásokat készít. Hasonlóan több kortárs alkotóhoz, Gallant is újságokat applikál, illetve újságlapokból vagdos ki képi elemeket. A különbség, hogy amíg mások sokszor politikai vagy gazdasági témájú napilapokból vágnak ki különböző mintákat, addig Gallant pornólapokat használ fel, melyekből kis madárkákat, komplett lepkegyűjteményeket, vagy épp egy felfuttatott rózsát hasít ki szabad kézzel. Nála az erotika, illetve a pornográfia, a szexualitás egybe esik a virágokkal, illetve a virágmotívumokkal. (Ez az asszociáció korántsem távoli a művészetek körében, sőt elég gyakran előfordul. Gondoljunk csak Mapplethorpe híres orchidea sorozatára, amely egyértelműen a nemiséget, illetve a női nemi szervet jutatja eszünkbe.

Vagy gondoljunk Edward Weston 1930-ban készült híres paprika képére, ami olyan mintha két meztelen test fonódna össze.¹⁵² 1930 óta tudjuk, hogy egy egyszerű fényesre dörzsölt paprika közeli fényképe is képes szexuális utalásokra.)

¹⁵² Bieger-Thielemann, Marianne – at. all. (eds.): *20th Century Photography*. London ; Madrid ; New York ; Tokyo ; Paris, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996, 730-739.



24. ábra **Tom Gallant: „Perzsa szőnyeg (Morris után)”**
kézzel vágott újság, 2005

A virág szimbolizálhatja a nőt. A női tisztaságot, ártatlanságot épp úgy, mint a női szépséget, vagy az erotikus kisugárzást, vagy akár magát a női nemi szervet is. Hervadt állapotban szimbolizálhatja a hanyatló szépséget és az elmúlást. Ez a fajta „húscsokor” vagy „húsvirág” jelleg megjelenik Jeff Koons legújabb fotómontázsokat átfestett képein is. Az étel és a női testrészek érdekes kombinációban jelennek meg Koons-nál és ha nem is látunk konkrét szexuális tartalmú részeket (maximum egy érzéki női száj, vagy egy neccharisnyás comb), az asszociációnk messzemenőig ezekre a részekre fókuszálnak. Az élelmiszerek és a szexualitást megjelenítő testrészek összekapcsolása olyan hatással van, ami lázad a felületes információkkal szemben, tagad minden mélységet és minden vizuális koherencia elkerüli a távollétet, a nem láthatóság formáját, hogy ezáltal a társadalmat lelketlenül jelenítse meg.¹⁵³

¹⁵³ Grosenick, Uta (szerk.): Art now. Köln, vol 2. Taschen GmbH, 2008, 144.



25. ábra **Tom Gallant: Wandle design**
kézzel vágott újság, 2005, részlet

Gallantnál más a helyzet. Ő pont a nagyon konkrét pornográf képeket választja ki, és a kivágásokkal teszi sejtelmessé, alig láthatóvá, hogy mit is ábrázolnak. A motívumok gyakran perzsaszőnyeget idéznek meg William Morris mintáit felhasználva (24. ábra).

Máskor maguk a kivágatok is különböző alakzatokká állnak össze például éppen aktus közben lévő párokat, kis madarakat, vagy virágokat, mondjuk egy rózsát. Gallant (természetes módon) a pornográfíát nem tartja művészetnek, viszont azáltal, hogy szőnyeggé alakítja, illetve hogy különböző mintákkal kicsipkézi, átalakítja, felnemesíti ezeket a képeket, már egészen új képi hatásokat ér el. A látványt pedig sokszor azzal teszi még sűrűbbé, komplexebbé, hogy több réteget tesz (mint egy-egy számítógépes layer) egymás alá és felé (25. ábra).¹⁵⁴

Gallant lepkegyűjteményében szintén pornóképek szerepelnek, illetve azokból lepkeformára kivágott részleteket láthatunk. A képeken női részletek, szemek, arc és egyéb testrészletek szerepelnek. A nők tehát csak úgy jelennek meg, mint a férfiak gyűjteményeinek darabjai.

¹⁵⁴ Tom Gallant hivatalos weboldala In: <http://www.tom-gallant.com> Letöltés ideje: 2014.10.09. 23:42.

(Másképpen – legalábbis a magyar nyelvben – az éjszakai pillangó is egy ismerős kifejezés, ami utalhat a szexualitásra, illetve azokra a nőkre, akik ezt üzletszerűen művelik.)

Tarr Hajnalka lepkegyűjteménye szintén papírból készült, bár az ő alapanyaga nem pornóújság, hanem az értelmező kéziszótár volt. „A művész maga is sziszifuszi munkával alkotta meg műveit: az Értelmező Kéziszótár lapjaiból 3200 pillangót vágott ki és tűzött fel, amelyeknek 12 darab 80x100 cm-es dobozban elrendezett együttese a kiállítás központi munkája.[...] A papírlapke-együttes a falon csipkeszerű hatást kelt. Azonban távolabbról szemlélve Tarr Hajnalka sajátos lepkegyűjteményét, a papír sárgás-fehéres árnyalatai alapján szisztematikus rendben egymás mellé válogatott pillangók kiadják a címadó mondatot: CAN'T GET IT. Nem tudom megragadni. A szótár a szavak közmegegyezés szerinti jelenségeinek gyűjteménye. Itt azonban az derül ki, hogy a dolgok konkrét értelmezési keretbe való bezárása olyan, mint farostlemezre szögelni a pillangót: azok halálával egyenlő. Abbéli készítésünk tehát, hogy mindent a lehető legpontosabban meghatározzunk és definiáljunk, ilyen formában hiábavaló és naiv igyekezetnek látszik.”¹⁵⁵

Míg Gallant munkája messziről egy pillangógyűjteménynek tűnik, ami közelről nézve ad új jelentést, addig Tarr Hajnalka műve épp ellenkezőleg, messziről egy szövegnek tűnik, ami közelebbről nézve lesz egy lepkegyűjtemény, miközben arra is rájövünk, hogy a lepkék az értelmező kéziszótárból valók. Gallant tehát sokkal inkább minták vizuális szimultán együttesében mélyed el és ezáltal közöl velünk bizonyos tartalmakat, míg Tarr Hajnalka munkájánál első ránézésre messziről sokkal erősebben jelenik meg egyfajta konceptuális jelleg, amely a művek vizualitása felé közeledik. Így a szimultán megfogalmazás két fajtáját láthatjuk egy adott téma kapcsán.

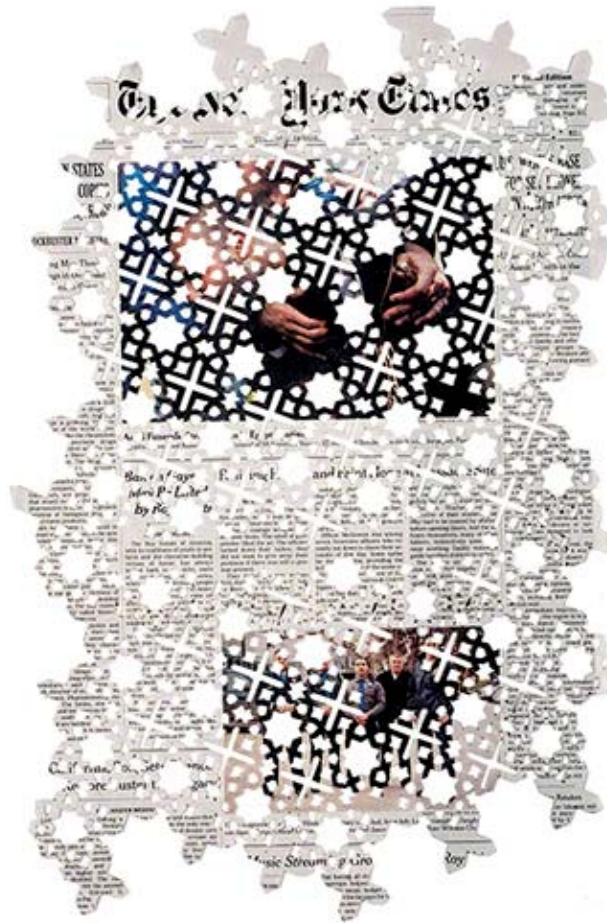
Szintén újságpapírokkal dolgozik az előbbieken már említett Donna Ruff. Ő egy lelkes újrahasznosító. Donna dédapja könyvkötő volt Oroszországban, majd később a nagyszülei Chicagóba mentek és ott egy hulladékpapír újrahasznosító üzemet működtettek. Így Donna már fiatal korában találkozott az újrahasznosítás szépségével, amit (folytatva a családi örökséget) beleépített későbbi művészetébe is.¹⁵⁶ Régi könyveket, rajzokat, dokumentumokat, vagy újságok címlapjait, mint például a New York Times-címlapját használja fel úgy, hogy

¹⁵⁵ Rudolf Anica: Megállítani a tengert/ Tarr hajnalka kiállítása. *Új Művészet*, 2013.10, 42-43.

¹⁵⁶ Donna Ruff hivatalos weboldala In: www.donnaruffart.com Letöltés ideje: 2014.08.20. 22:13.

csipkeszerű mintákkal töri át és égeti ki a felületüket. Így csak nyomokban marad meg az eredeti szöveg, illetve kalligráfia.

Ruff munkái kitágítják a hagyományos papírművészet határait. Vágás és kollázs technika helyett a tüzet hívja segítségül. Egyszerűen úgy hívja ezt a folyamatot, hogy „rajz a tűzzel”. Nagyon fontos, hogy közben kontrollálni tudja az égési folyamatot, amiért egy nagyon lassú égetéssel dolgozik. Az anyagot különböző eszközökkel manipulálja például forrasztóval.



26. ábra **Donna Ruff**: „1.29.13”, kézzel vágott újságpapír, 16.5 x 11.5cm

A minták vonalainak szélét az égetés elsötétíti. Az égetett papír további gazdagságot, egy új vizuális hatást kölcsönöz a képeknek. Ruff rávilágít az idő múlására, de az eldobott tárgyak pusztításával (és egyben megmentésével) hoz létre új minőségeket.

A vágott és égetett csipkéekkel rámutat a dolgok rejtett szépségeire. Mindennapi tárgyainkat, a napi újságpapírt teszi műalkotássá azáltal, hogy csipkeképpé alakítja át őket.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Gail Deayton: Artist of the week In: <http://hkarttutoring.com/artist-of-the-week-donna-ruff/> Letöltés ideje: 2014.08.20. 21:36.

Donna Ruff művész munkái eltérnek az átlagos művészi papír művektől. Így nyilatkozik erről: „Szeretem levágni és eltávolítani az oldal egyes részleteit úgy, hogy közben egyfajta beszélgetésbe kezdek az oldalon lévő nyomtatott tartalommal. [...] Számomra a pozitív és a negatív tér így egyformán fontos.” Majd így folytatja: „Mindig tisztában vagyok vele, hogy mi az, ami megmarad.”¹⁵⁸

Legújabb munkáin a *The New York Times* címlapját használja, amin a napi főcímek és sokszor a globális napi atrocitások jelennek meg (26. ábra).¹⁵⁹ Ruff ihletet vett a Tórából és a Koránból. Az újságlapokat mint szent szöveg lapjait vagy tekercseit alakítja át úgy, hogy kicsipkézi azokat különböző mór, arab és perzsa motívumokkal. Hasonlóan új minőséget ad a meglévő oldalaknak, mint Tom Gallant. Itt is a profán tartalom kap új értelemet a csipkeszerű hiányok által, ami sejtelmessé teszi ezeket a képeket és megszépíti az azokon lévő információkat. Talán azt is kifejezi ezzel, hogy a napi sajtó nagyon fontosnak látszó aktuális híreinél vannak magasabb tartalmak és időt állóbb minőségek is. Például egy régi arab minta, vagy a Szentírás.¹⁶⁰

Az újságpapír kivágásnak, illetve a papírmetszetnek egy másik változatát műveli Myriam Dion kanadai művésznő. Ő többféle sajtóorgánumból is szemezget. Felhasználja például az *Économie*, a *Cape Cod Times*, az *International Harold Tribune*, és a *Le Devoir* újságok címlapjait. Ezeket csipkézi ki, vagy ezeket összeragasztva hoz létre belőlük „csipke” függönyöket (27. ábra). Donna Ruff-al ellentétben ő nem egy kiemelt politikai lap címlapját

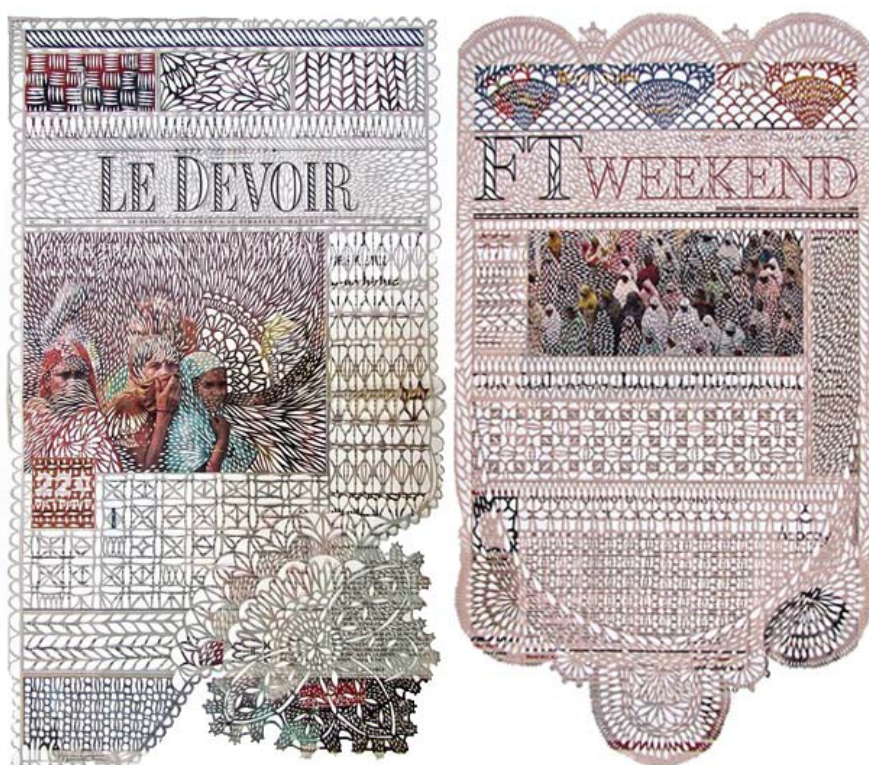
¹⁵⁸ Sekoff, Hallie: Donna Ruff's Cut Newspapers Reconstruct Our Ways of Seeing And Reading. *The Huffington Post*, Art & Culture, 28. june 2015

¹⁵⁹ Donna Ruffhoz hasonlóan ugyancsak a *New York Times* címlapjait alakítja át az amerikai Shanti Grumbine is. Ő nem egy egységesített mintát tesz rá, hanem a hasábok szövegeit vagdossa ki. Úgy tesz, mint aki cenzúrázná a szöveget, amit véleménye szerint meg is tesznek, úgyhogy mindegy, hogy mi marad meg belőle, sőt az a legjobb, ha semmi. Ugyanígy áll hozzá az esetleges fordítási hibákhoz is, melyek tovább ronthatják a leírtak valóság tartalmát. A képeket is kicsipkézi, de nem úgy, ahogy Myriam Dion, aki sok esetben kilép a csipkézéssel az újság képhasábjából és összeköti azt, illetve egységesíti a leírt sorokkal, sőt sok esetben zászlószerűvé, vagy szőnyegszerűvé tesz egy-egy ilyen metszetet, azáltal, hogy a lap négyzetes formátumát sem hagyja meg. Ezzel szemben Grumbine megtartja az újság tördelését és karakterét. Egy kicsit úgy jár el, mint a következőkben tárgyalt Jorge Macchi az üres idézeteivel, vagy bizonyos értelemben Tót Endre az üresen hagyott festményeivel, vagy a kiapplikált, „cenzúrázott” pornográf tartalmú újság applikációival. Grumbine képei politikai tartalmúak, de teljesen ki vannak vágva az írott sajtó elemei. Csak formájában hagyja meg nekünk az újság hasábjait, bennük a mintarendszerekké, struktúrákká alakított fotókat.

Az átalakított újságok némelyikén a kivágott sorokból térben, az újságból kiemelkedő, plasztikus félgömböt, vagy szétfosló lyukat hoz létre, más esetekben az újság aljához ragasztva szétfosló anyagot imitál belőlük. A kiállításokon van, hogy egy üveglapra a kép alá helyezi a kivágott sorokat, olyan hatást kelteve, mintha a néző kedvére szemezgethetne belőlük.

¹⁶⁰ Gail Deayton: Artist of the week In: <http://hkarttutoring.com/artist-of-the-week-donna-ruff/> Letöltés ideje: 2014.08.20. 21:47.

dolgozza át és a mintázata sem a Ruff-éhoz hasonlatos geometrikus, mór mintákra épül. Helyette kissé játékosabban, kevésbé konceptuális módon kezeli a magazinok képeit. Sokkal inkább úgy jár el, mint egy grafikus, mondjuk egy linómetsző, aki a felrajzolt vonalak mentén elkezd kivájni a nyomtatáshoz nem szükséges részeket. Dion is tehát bizonyos képi elemeket meghagy, vagy kevésbé csipkéz ki, más részeket, amik neki nem fontosak teljesen áttörté tesz. Ezáltal Van Gogh ecsetkezeléséhez hasonló, vagy a linómetszetekre emlékeztető struktúrákat hoz létre, vélhetőleg teljesen intuitív, spontán módon, mindig az adott látványból kiindulva.



27. ábra **Myriam Dion: *Le Devoir***, Les samedi 4 et dimanche 5 mai 2013 és a ***Financial Times*** / Saturday August 3, Sunday August 4, 2013

Az eredmény itt is teljesen eltér a kiindulóponttól, teljesen átlényegíti, megneemesíti azt. A hírek nem fontosak, legyenek azok politikai vagy gazdasági jellegűek. A művészet itt is a hétköznapi problémái fölé emelkedik, s arra hívja fel a figyelmet, hogy, a napi politikával, vagy hírekkel ellentétben vannak tartós értékek is, és talán mi is jobban járunk, ha ezeknek a szépségére koncentrálnunk. Így tud a hiány pozitívum lenni.¹⁶¹

David Adey munkái is a hiányra építenek. Montázsokat készít, de sok esetben itt is egy kép van darabjaira szedve. Az egyik ilyen sorozata a „People Magazine Covers”, azaz a People

¹⁶¹ Myriam Dion hivatalos weboldala In: <http://www.myriamdion.com> Letöltés ideje: 2014.10.15. 22:15.

Magazin címlapjaiból készült montázssorozat. Adey érdekesen szelektál. Magukat a sztárokat, vagy a közéleti szereplőket vágja ki a képből, azoknak is csak azt a részét, ami biztosan hozzájuk tartozik: a szabadon látható bőrfelületüket. Olyan híres embereket választ ki, akik a bulvár média középpontjában állnak. A képeken láthatjuk David Beckhamet, Barack Obamát vagy éppen Britney Spearst és (számomra) kevésbé közismert színésznőket is. A minta ott lép be Adey montázsaiba, hogy ezeket a bőrfelületeket kis ábrákra vágja szét. Szívformára, halszálkára, csillagra, virágformára, szitakötőre, ahogy tette ezt Rebecca Romijn egész alakos portréjánál (28. ábra). Vagy pálmafa, pillangó, szív, kereszt, ahogy tette azt Brithney-nél. A formákon, amik valóban csak a bőrfelületekre irányulnak (mintha megnyúzott áldozatok néznénk, akik a bőrüket viszik a vásárra), még a szemek is ki vannak vágva a képből. Ezen kívül érdekes az installálás is. Ezeket a hihetetlenül precíz (egyébként számítógéppel és lézerrel kivágott) kis részeket egy fehér hungarocell darabra gombostűvel tűzi fel, amiről nekem egyből a különböző biológia szertárak lepke- és rovargyűjteményei jutnak az eszembe.



28. ábra **David Adey: „Rebecca Romijn Bébének” és részlete** (lézerrel vágott papír, hungarocell)

172 x 120 x 8 cm, 2008

A sztárok mint egy kitűzhető gyűjtemény darabjai. A bőrdarabkák így olyan fétisekké válnak, amit gyűjtünk, rendszerezünk, és mint egy biológiai tablót ki is állítjuk.

A „Born again” (Újjászületett) című munkáján az egynemű ismétlődő elemek halmazából hoz létre egy új egységet. Egy rózsablakot látunk, amelyet, ha közelebbről megnézünk, rájövünk, hogy divatmagazinok rúzsreklámjain szereplő szájából van összerakva. Ebben az esetben is

a szakrális keveredik a profánnal, és ahogy Tom Gallant művei, úgy a rúzsosított száj itt is az erotikát sugallja, bár sokkal áttételesebb, burkoltabb módon. A hiány ebben az esetben pont a lényeg kiemelésére szolgál, magára a hús felületekre, a testre, annak szépségére, mint egyedül üdvözíthető értékre ebben a külsőségekre épülő mai világban. A „celebek” szépek, fiatalok, és/ vagy gazdagok, ezáltal csodálatunkra érdemesek. Gyűjtjük a róluk készült képeket, mint hajdan a természetbúvárok a lepkeket, hogy aztán kis tűkre rászúrva, rendszerezve gyönyörködhessünk bennük.¹⁶²

A speciális anyaghasználatra és a papírmetszetekre jó példa a brazil Rodrigo Torres művészete. A festéssel és fotográfiával is foglalkozó alkotó papírmetszeteinek a különlegessége szintén az anyaghasználatban van, mivel Torres pénzből készíti ezeket a metszeteket. Torres minták és textúrák segítségével színházaszerű háromdimenziós papír kollázsokat készít. Pénzeit a világ minden részéről gyűjti, és ezeket keverve hozza létre különös kompozícióit, melyekkel szerepelt az Art Basel svájci pavilonjában is.¹⁶³ Sok irónia van a munkáiban, olyan mintha magára a pénzre, annak értékére és árfolyamára kérdezne rá. Némely kollázsán, a pénzeken lévő építészeti és tájlelemekből állít össze egy különleges új tájképet. Máshol a pénzeken szereplő történelmi személyeket hozza össze a világ minden tájáról egy közös csoportkép elejéig (köztük Kossuth Lajossal). Érdekes, hogy a pénz a világon bár mindenhol eltérő, mégis a különböző címletek milyen jól összeillenek egymással. Amikor Torres tájképet készít, akkor a különböző országok kulturális építészeti kincsei egy nagy közös egésszé állnak össze. Ugyanez történt a már említett csoportképen vagy a kulisszaszerű, kirakatszerű kollázsokon is. A pénzek közös összekötő eleme lehet még a monokróm színhasználatuk és a keretek jellegzetes mintázata, textúrája. Érdekes látni, hogy a pénzen szereplő történelmi szereplők a képeken milyen jól megférnek egymással. Olyan, mintha a pénz demokratizálná az egész világot. A pénz felhasználása, mint alapanyag amúgy is érdekes momentum, gondoljunk csak Csontó Lajos Lecke című kétcsatornás videó installációjára. Ahol a méla láblóbálás azáltal kap más jelentést jobb és baloldalon, hogy az egyikken egy tízezresekből összeragasztott vetítívászonra, míg a másikon a pénzekkel azonos méretűre vágott, de értéktelen papírlapokra történik ugyanannak a filmnek a vetítése.

¹⁶² David Adey hivatalos weboldala In: <http://www.davidadey.com> Letöltés ideje: 2014.08.21. 20:11.

¹⁶³ Rodrigo Torres hivatalos weboldala In: http://www.maisumrodrigotorres.com/index_en.html Letöltés ideje: 2015.03.22 14:32.

A filmen gyakorlatilag nem történik semmi, ugyanaz a képsor mindkét oldalon, de a vetítövászson miatt mégsem ugyanazt a hatást érezzük.¹⁶⁴

Ha már a hiány művészetéről, vagy mintázataról beszélünk, akkor megemlíthetjük Jorge Macchi (1963) argentin művész nevét is, aki szintén foglalkozik a hiánnyal, jóllehet sokkal konceptuálisabb módon, mint a korábbi alkotók. Ő is előszeretettel preparál ki térképeket (pl. Velence térképét a velencei biennálén), vagy könyv formátumú térképek oldalait, temetőtérképeket vagdos ki.¹⁶⁵ Ezeknél a munkáknál Macchi nem a mintára fókuszál. Mintázatot maximum Velence térképének vágott lapjai adnak, illetve a könyv formátumú térképek egymásra forgatott lapjai keltenek a nézőben papír szöttes hatást, vagy csipke mintázatot. Macchi pont a lényegre húzza ki. Kissé dadaista gesztussal, úgy ahogy Tót Endre vak képeinél láthatjuk.¹⁶⁶ A térképein Velence esetében csak a víz, a térképkönyvnél csak az utcák házak nélkül, a temetőtérképeknél is csak a szabályos párhuzamos sétányokat látjuk, sírok nélkül. Más munkáin idézetek szerepelnek, de a néző csak a kezdő és az idézetet záró két idézőjelet láthatja, mivel a lényeg (maga az idézet) ki van vágva. A néző csak annyit lát, hogy különböző méretű, más-más betűtípussal íródott idézetek vannak a falon. Tót Endre „hiány-képeinél” legalább azt tudjuk, hogy minek a helyét látjuk, mit kell oda képzelniünk¹⁶⁷. Ő sokkal inkább a néző emlékező és képzelőerejére épít, és itt jön a dolognak egy érdekes humora, ahogy ezekre a kis reflexeinkre épít, főleg a szex képeknél. Épp ezzel a finom kihagyással teszi teljesen hiábavalóvá és nevetségessé a cenzúrát, mivel úgymint mindenki tudja, hogy mi lenne látható a kitakart részeknél, másrészt a tilos mindig erősebben megmarad a befogadóban, és jobban felkelti a kíváncsiságát. „Erotikus képeimnél is mindenek előtt a távollét problematikája foglalkoztatott. Azaz a „legizgalmasabb” részletek elhagyásával a néző képzeletének motorját szándékoztam felpergetni.”¹⁶⁸ Tót ugyanezt a mechanizmust alkalmazza „távollévő képeinél” is, melyeken fekete monokróm négyzetek szerepelnek és a festői látványosságot maximum csak a keret ornamentális (egyébként mintás festőhengerekkel megfestett) aranyozott keretei szolgálatnak.¹⁶⁹

Macchi más műfajokban is dolgozik, így készít többek között videómunkákat, festményeket, valamint objekteteket, illetve mobilokat. Mindegyiknél fontos elem a hiány és sok művében

¹⁶⁴ Baglyas Erika: A puszta dolgok jelentősége. *Balkon*, 2006.11-12. 23.

¹⁶⁵ 51 ° Venice Biennial Catalogue, The experience of art, curated by María de Corral, Italian Pavilion, Venice, Italy, 2005. 142-147.

¹⁶⁶ Bordács Andrea – Kollár József – Sinkovits Péter: *Tót Endre*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 2003.

¹⁶⁷ Popovics Viktória: Nagyon speciális örömök/ Tót Endre retrospektív 1971-2011. *Balkon* 2012/ 7-8. 32.

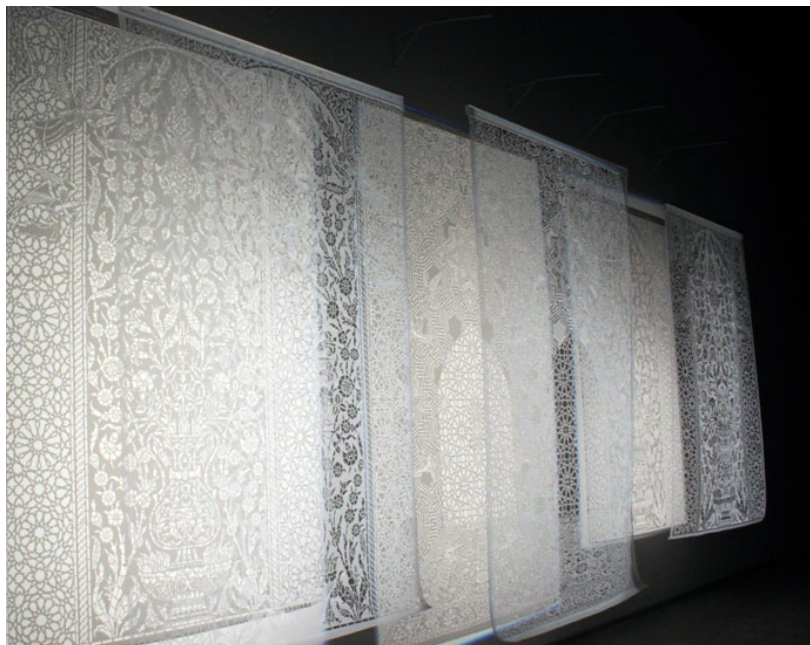
¹⁶⁸ Bordács Andrea – Kollár József – Sinkovits Péter: *Tót Endre*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 2003, 181.

¹⁶⁹ Popovics Viktória: Nagyon speciális örömök/ Tót Endre retrospektív 1971-2011. *Balkon* 2012/ 7-8. 34.

helyet kap az ebből fakadó minimalista zenei struktúra. Macchi sok médiumban kipróbálta magát. 2011-ben ismét visszafordult a festészethez. A minta és a hiány a festményeinél is megjelennek, mint alapvető képalakító formai elemek. A képeken különböző rácsok mintáin keresztül látjuk a világot. A látható világ részletei pasztózusan vannak megfestve, míg a rács marad maga a fehér vászon. Így találkozik a materiális hiány, ami csak részleteiben engedi sejtetni a valóságot a festészet világával, ami anyagában és faktúrájában erőteljes kontrasztot alkot a háttér sima vásznával szemben.

V.1. 2. Sematikus minták

A síkbeli áttört felületeknél megemlíthetjük még a papírkivágásokat. Azokat a műveket, amelyeken nem a rányomtatott képeket használják fel, hanem magát a papírt veszik alapanyagul annak eredeti színét (általában fehéret vagy feketét) és ezt a felületet használják úgy, ahogy egy grafikus gondolkodik a linó vagy fametszeteknél. Az alkotók próbálnak mindent két tónusra és vonalra redukálni. A műfaj sajátossága, hogy magára maradt vonal nem lehet a tér közepén. Minden vonalnak vagy formának kapcsolatba kell lennie egymással, hogy a végeredmény aztán megfelelő módon installálható legyen, és ne hulljon szét.

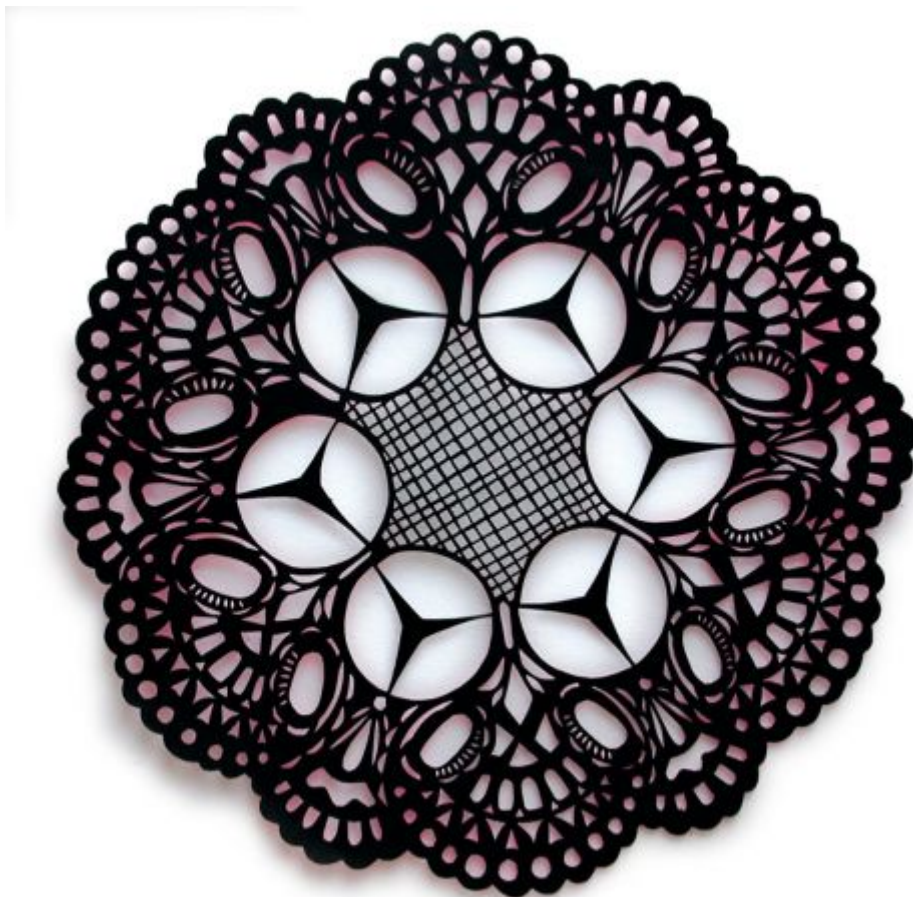


29. ábra Afruz Amighi: kiállítási kép az "'Angyalok csatában I', „Előcsarnok” és „Angyalok csatában II”, 2010, papír metszet, plexiüveg, 251 x 165 cm, 292 x 193 cm és 251 x 165 cm

A teheráni születésű kortárs iráni művésznő Afruz Amighi papírral dolgozik. 2009-es „Angels in Combat” (29. ábra) c. munkája leginkább egy iráni faliszőnyeget juttat eszünkbe, amely a kiállítóterben a fal előtt lóg be megvilágítva. A csipkézett anyag vetett árnyékával kiegészülve az egész látványnak térbeli hatást kölcsönöz.

Amighi anyaghasználata segíti a tematikus kérdések kibontását. Ő a Közel-Kelet nagyon gazdag vizuális kultúrájából merít, de beleilleszti munkáiba a saját és a kortárs hivatkozásokat is, beleértve az 1979-es iráni forradalmat és külföldiek Közel-Keleti beavatkozását is.¹⁷⁰

Amighi mellett további papírmetszeteket készítő művész munkásságát tárgyalhatnánk, úgy mint Piper Shapards, Bovey Lee, James Aldridge, Béatrice Coron, Gabriele Basch stb. alkotásait, a következőkben mégis csak a lipcei iskolához tartozó Anette Schröter munkásságának szentelek nagyobb figyelmet.



30. ábra Anette Schröter: „Mercedes”, 2004, papír metszet, Ø50cm

¹⁷⁰„Angels in combat”, contemporary islamic art by afruz Amighi In: <http://artradarjournal.com/2010/10/26/angels-in-combat-contemporary-islamic-art-by-afruz-amighi/> Letöltés ideje: 2015.03.24 13:47.

A lipcsei iskola erős grafikai hagyományokra épült. „Röviden, aki az 1990-es években a lipcsei főiskolán, vagy annak környezetében mozgott, rendkívül izgalmas helyzetben találta magát, melyben a keletnémet festészeti hagyomány és magatartás a nyugatnémet stílusokkal és véleményekkel konfrontálódott, és mindez a változás utáni évek eufóriájával és kísérletező kedvével keveredett.”¹⁷¹

Ebben a miliőben alkot Schröter is, aki a grafikai hagyományt a papírmetszet technikájába vitte át, és a keleti képi jellemzőket; a szocreál pannókat keveri az új képi elemekkel, házak falán lévő graffitikkal, tagekkel, vagy az ipari épületek téglafalainak struktúráival. Sok képén megjelenik a közelmúlt élmunkása, erős pátosszal és sok iróniával bemutatva. Más munkáin a logókból épít koncentrikus, csipketerítő szerű képeket (30. ábra) ismerhetünk fel. Az is előfordul, hogy egy régi metszethez hasonlító képén a háttér Nike, vagy Toyota logók alkotják, melyek persze az első pillantásra fel sem tűnnek a gyanútlan nézőknek. Egy nagyméretű, mondhatni feminista képén pedig Németh Hajnal tapétájához hasonlóan női alsóneműk vannak fehérnemű tartó fogason végtelenítve, mintává alakítva. Metszetein gyakran a háttérben ismétlődő minták kötik össze egymással a különböző képi elemeket. Schröter esetében a papír mint alapanyag segítségével mutatja be ironikus módon azáltal, hogy a nagy és dicsőséges emlékműveket, a korábban megszokott vas, acél és bronz helyett egy efemer jellegű anyagba ülteti át.

A papírral dolgozó művészek nagy száma miatt itt is reménytelen a teljességre való törekvés. A világ számos pontján dolgoznak papírral. Ezek közül csak néhányat szerettem volna bemutatni, hogy az áttört mintázat szempontjából mint érdekes technikát ismertessem.

V. 3 Áttört formák a térben

Cal Lane New Yorkban élő szobrászművész műveiben ott feszül az ellentmondás a felhasznált médium (olajoshordók, különböző fém használati tárgyak) és az üzenet, illetve a megjelenés között. Az „Industrial doilies” azaz ipari csipketerítő című sorozata egymással szembeállít olyan fogalmakat, mint ipari és háztartási, férfias és nőies, díszítés és funkció (ebben az esetben diszfunkció), aminek segítségével különös hatással ruhazza fel műveit.¹⁷²

¹⁷¹ *A Lipcse-jelenség, kiállítási katalógus.* Budapest, Műcsarnok, 2008. 23.

¹⁷² McCluskey, Ellen: *Cal Lane* In: <http://www2.viu.ca/art/visitingartist/lane.asp> Letöltés ideje: 2014.08.23. 13:28.

Olyan funkcionális tárgyakat, mint a lapát, talicska, olajos kanná, és az I- gerendák -, amelyeket ipari kontextusban szoktunk meg-, a magas művészet státuszára emelte, azáltal, hogy plazmavágóval és acetilén fáklyával átalakította őket csipkés szobrokká. Ezzel a gesztussal kerültek be ezek a művek rangos művészeti galériákban és szoborkertekbe. Ezek a reflektorokkal megvilágított negatív formák olyan jeleket, szimbólumokat és képeket tartalmaznak, melyek a vallásra, a háborúra, az olajra vagy némely esetben a szexualitásra is utalnak, illetve ezek mai szerepeire kérdeznak rá.

Cal provokatív újrahasznosított formáival meghökkent és gyönyörködtet egyszerre. Szerinte erre az egyik legjobb példa, az erősen politikai New York-i munkája, ami a " Filigrán merénylet" ("Filigree Car Bombing") címmel (31. ábra) jelent meg. A kocsit szétroncsolódott acél lemeze finoman ki van csipkézve, ezzel kelt a nézőkben ellentmondásos, furcsa érzést. (Hasonlóképp, mint ahogy ezt korábban Romero esetében is bemutattam.) Ez a szomorúsággal és szépséggel átszőtt „fém-drapéria”, egy olyan ellentmondást hordoz magában, ahol egy nagyon szép díszes munka és egy borzalmas esemény (egy autóröbbanásban összeroncsolódott kocsit) tárgyi lenyomata vegyül egymással. A szelíd csipke elfedi az erőszakos incidenst, a "szépség" egyesül a "rúttal" a törmelék csipkeszerű elrendezésével (mint Gyenis Tibor kiborult cukor és tej formái) hoz létre egy finom kontrasztot, amely megzavarja a néző érzékszerveit. A látásra kellemes látvány, egyesül annak gondolati tragikumával.

Ez a semlegesítés talán azt szolgálja, hogy mindenben lássuk meg a szépet? Vagy azt, hogy lássunk át a felszínen és bármilyen szép is valami, nem biztos, hogy valóban olyan, mint amilyennek kívülről látjuk? Az biztos, hogy a néző valami fanyar ízt érez e szépség láttán.¹⁷³

¹⁷³ Cal Lane hivatalos weboldala In: http://www.callane.com/work/doilies_1.php Letöltés ideje: 2014.08.23. 14:35.



31. ábra Cal Lane: „*Filigrán merénylet*”, installáció, 2007

Ez az installáció eszembe jutatja J.G. Ballard azonos című regényéből készült David Cronenberg „Karamból” című filmjét, ahol a széttört autó, illetve a roncsolt, vágásokkal teli testrészek fétise keveredik egyfajta bizarr szexualitással.¹⁷⁴ Erre az ellentétre épül Németh Hajnal karambolos műve is, ahol egy tragikus eseményt (egy karambolt) egy pátoszos műfaj, az opera interpretálásában ad elő, ezáltal kelt a nézőben különös érzéseket.¹⁷⁵

Adolf Loos építész, hírhedt kijelentésével, hogy az "ornamentika bűn" segítette a küszöbön álló modern trendek előretörését. Így ír erről: "A kultúra evolúciója abba az irányba menetel, hogy a hasznos tárgyak díszítése meg fog szűnni." Ezt a XX. század elején írta, de a modernizmus félelme a "degenerált" és a "nőies" díszítés begyűrűző hatásaival szemben felesleges volt. Cal Lane New York-i művész műveivel képes volt beleszólni ebbe a párbeszédbe.

¹⁷⁴ Ballard, J.G.: *Karambol*. Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2010.

¹⁷⁵ Németh Hajnal: *Összeomlás – Passzív interjú*, installáció, Magyar Pavilon, Giardini, 2011.



32. ábra Cal Lane: „*Fossilis üzemanyag*”, 2009.

olajtartály, 152 x 152 x 43cm

Munkái többrétegűek, egyrészt tárgyairól, mint például a lapát, a talicska vagy egy autóalkatrész általában a munka jut elsőnek eszünkbe, de Lane azáltal, hogy egy plazmavágóval kicsipkézi ezeket, elveszítik az eredeti funkciójukat (diszfunkcionálissá válnak) és dísz tárgyak vagy műalkotások lesznek.

Duchamp óta tudjuk, hogy bármilyen tárgy pusztán az átértelmezése által és azáltal, hogy bevisszük egy kiállítótérbe, bármikor műtárggyá lehet. „Mostantól már minden bizonyos, hogy az egymástól megkülönböztethetetlen tárgyakkól teljesen különböző műalkotások keletkeznek a különböző értelmezések érintése nyomán, így hát az értelmezést olyasminek tekintem, ami az anyagi tárgyat műalkotássá alakítja át.”¹⁷⁶ Antónioni „Nagyítás” című filmjében ennek az ellenkezőjét is megtapasztalhatjuk. Azt hogy egy rock-fétis, egy letört gitárnyak, amit a rajongó hosszas küzdelem árán tud csak megszerezni, az utcára lépve hogyan válik egyik pillanatról a másikra teljesen értéktelenné és végül hogyan végzi az út szélére hajítva.

Lane-nél más a helyzet, ő éppen az alakítás révén emeli ki a környezetéből az egyébként teljesen hétköznapi tárgyakat. Hasonlóan a módszer, mint ahogy Wim Delvoe vagy Betsabé Romero átalakított gumikerekeinél már láthattuk. Lane munkáinak jelentéstartalma két pólusú. Magában hordozza a nőies és férfias jegyeket, játszik a kézművesség és az ipari

¹⁷⁶ Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz, 1997, 53.

technológia kettőségével, a finom csipke tartós anyagba való ültetésével és negatív és pozitív terek valamint a fény és árnyék viszonyokkal és a környezetre vetülő vetett árnyékok rajzolatával is.

Ugyanez az ellentét jelenik meg azokon a „szőnyegein”, melyek a padlón láthatóak és gyakorlatilag az összegyűjtött porból, vagy a maratások során keletkezett fémhulladékokból (rozsdapórból) születtek meg. A szépség és a szennyeződés kettős elegye jelenik meg itt is, mint azt már Catherine Bertola piszokból a falra vitt csodaszép faldíszeinél is láthattuk. Munkái tartalmazzák az újrahasznosítást is. Kiselejtezett olajshordókat és ballonokat használ fel, melyekre sokszor (talán kissé didaktikus módon) a föld kerül, így a szennyeződést okozó anyagok csomagolásai lesznek maguk a műtárgyak. Természetesen ez szól az olaj lobbik és a mögöttük álló hatalmi viszonyok, játszmák és háborúkról és a pénzről, illetve a pénzvilágról is (32. ábra). Előfordul, hogy sok kis olajtartályt rak össze, melyek együttesen rajzolják ki a kontinenseket, vagy nagy benzines hordókat csipkéz ki úgy, hogy a henger alsó és felső köre a földgömb alsó, illetve felső nézetét mutatja, míg a henger (hordó) palástja a föld kiterített, térképeken szokásos nézetét adja („*Oil Drum Map in Red*”). Természetesen ebben az esetben is előfordul, hogy az olajshordó átlényegül. Például amikor a majdnem teljesen lehántott palástját kisimítva a falra viszi fel, ily módon alakítja át azt egy speciális csipketapétává („*Hazard Tapestry*”).

Lane ezentúl játszik a nemi szerepekkel is. Azt mondja nő vagyok, ehhez kapcsolódnak bizonyos társadalmi konvenciók, elvárások, ennek ellenére szeretek dolgozni. Olyan munkát végezek, mint a lángvágóval történő csipkézés, amely koszos és nem feltétlenül a női tevékenységek közé sorolható. Visszaszerzi az értékét az "egyszerű" cselekvéseknek. Lane munkája, az ornamentika már nem „bűn”; hanem egy kinyilatkoztatás, amely a művészet kifejezési formáinak egyik lehetséges megnyilvánulása.¹⁷⁷

Johanna Vasconselos portugál művésznő máshogy teszi csipkeszerűvé tárgyait. Ő nem kicsipkézi őket, hanem ténylegesen beborítja őket különböző mintájú horgolt anyagokkal (33. ábra). Olyan mintha az egész világot be szeretné horgolni. A kis szobroktól, a nagyobb tárgyakon keresztül (például próbababa) elmegy egészen addig, hogy épületeket, sőt szobrokat is bevon horgolt anyagaival. Hasonló ez a gesztus ahhoz, amit Agata Oleksiak

¹⁷⁷ Catherine de Zegler and Gerald McMaster: Cal Lane: domesticated turf In: <http://artmur.com/en/artists/cal-lane/domesticated-turf/> Letöltés ideje: 2014.08.23. 15:05.

(Olek) esetében láthattunk. Ő is mindent bevon, illetve villámgyorsan horgolással beborít. Nála a minta más felépítésű, de ugyanúgy más minőséget ad a becsomagolt tárgyaknak. Christonál is valami hasonlót láthattunk és talán tőle eredeztethető ez a mindent becsomagoló, az ő esetében hermetikusan lezáró gesztus.



33. ábra kiállítási kép két csipkével bevont Johanna Vasconcelos szoborral, Versailles, 2012

A horgolással, ahogy ő mondja törekény feszültséget teremt, a magas és az alacsony kultúra között. Munkája demokratizálása, egységessé tétele a tárgyaknak. Megakadályozza a nézőt, hogy elveszzen a részletekben és elősegíti, hogy a formákat nagy egészként értelmezze.

Joana Vasconcelos Portugália egyik leghíresebb művészeinek. Szokatlan megközelítéssel nyúl a portugál szimbólumokhoz és technikákhoz, mint a tipikus hímzés, ami mindenütt jelen van a munkáiban, a művész alkotásai szint visznek a nyilvános terekbe, átalakítva a műemlékeket horgolt anyagokkal vagy néha pop art elemekkel. Vasconcelos játszik a minőségekkel. A magas kultúrába hozza az általában az otthonok békés, kispolgári, csipke, vagy horgolt terítőit. A formákra pontosan illesztve, ráhorgolva teszi ezt.

A díszítés így átveszi a hatalmat a forma felett és feloldja azt, és talán a női identitás is előtérbe kerül. Megmutatva, hogy a finomságnak, a női minőségeknek is lehet helye a magas művészetben. És a hobby dekorációs tevékenységek, mint a horgolás is hozzájárulhatnak egy másik minőség létrehozásához, amely akár a magas művészetben is megállja a helyét. A női munkához, illetve a kézimunkához való viszonya kicsit a Pattern and Decoration szellemiségét hordozza magában, amely irányzattal, vagy csoporttal a későbbiekben fogunk részletesen megismerkedni.

A nők helyzetére mutatott rá a 14000 tamponból összeállított csillárjával, de a hétköznapi olcsó és a luxus kérdésére kérdezett rá a több ezer hővel hajlított, formázott és összeapplikált műanyag villából készült színes kristály hatású óriási szív szobrával is.¹⁷⁸ Mi sem jelzi jobban a pompával és a női léttel kapcsolatos viszonyát és finom iróniáját az a tény, hogy 2012-ben a Versailles-i palotában állította ki műveit. Itt jelent meg egy több száz edényből összeállított óriási női cipőjével és több más művével együtt a „*villaszívvvel*” is. Olyan nevek után szerepelt Versailles-ban első női alkotóként, mint Jeff Koons és Takashi Murakami. A híres „*Noiva*” (*A menyasszony*) című csillárobjektjét nem engedték ebben a térben kiállítani, ezért csak digitális formában, utólag rámontírozva jelenhetett meg képeken.¹⁷⁹

Jahanna Vasconcelos *Burka* című művével (2002) legutóbb a Múcsarnokban találkozhattunk. Ez a műve egy díszes anyagokból patchwor-technikával készített, szabályos időközönként robbanásszerű zajjal a földre hulló hatalmas méretű ruhadarab volt, amely műve a még mindig kötelezően előírt női viseletre és az azzal kapcsolatos asszociációkra támaszkodik.¹⁸⁰

Egy másik példája (többek között) a csipke felhasználásának a magyar származású Havadtőy Sámuel művészetében jelenik meg. Havadtőy technikájának kifejlődésére a pszichoterápia adott indíttatást. Egy mély depressziós időszakában rövid ideig pszichoanalízisre járt, melynek az lett a következménye, hogy ecsettel vászonra kiírta magából a problémáit, majd ha tele írta a felületet, felül kezdte előről, egészen addig, amíg már nem tudott mit írni. Ezután az egészet lefestette festékkel, majd (mint egy sebet) borította azt be csipkével.

„Havadtőy esetében a csipke új jelentést kap: »Az utóbbi öt évben régi csipketöredékeket gyűjtöttem. Különös közelséget érzek irántuk. Egykor szerették, dédelgették, tisztelték őket. Amikor azonban megöregednek, elszakadnak, vagy pecsétesek lesznek, már semmire sem jók és kiselejteznek őket. Visszagondolva életemre, ugyanez az érzés tölt el. Azért akartam csipkedarabokkal dolgozni, hogy saját haszontalan voltomat fejezzem ki általuk, abban

¹⁷⁸ 51 ° Venice Biennial Catalogue, Venice, Italy, 2005. 286-289.

¹⁷⁹ Pedro Carreira Garcia: Portuguese artist Joana Vasconcelos to her work at Versailles palace In: <http://www.portugaldailyview.com/whats-new/exhibit-portuguese-artist-joana-vasconcelos-in-versailles-palace>
Letöltés ideje: 2015.04.13 19:28.

¹⁸⁰ Nagy Edina: Quo vadis Vergilius? /Mi Vida/Menny és pokol-a MUSAC gyűjteménye Budapesten. *Új Művészet*, 2009. június 10-11.

reménykedve, hogy ezzel mindkettőnknek új életet adhatok. Mi mindnyájan csupán egymás töredékei vagyunk.«¹⁸¹

Wim Delvoye művészete majd minden részletében szerepel a minta. Az ő munkáira is jellemző a speciális anyaghasználat és az a gesztus, ahogy különböző mai profán tárgyaknak régi korok díszítéseivel felvértezve egészen más művészi minőséget ad. Az csipkeszerűen áttört térbeli szerkezetekre kiváló példa Delvoye hatalmas munkagép sorozata. „Delvoye szkatologikus rajzolata gótikus csúcsívekben kanyarodik az eszkatológia irányába, amely leginkább -a Budapesten sajnos hiányzó- üvegablak sorozatában követhető nyomon, de a többi, nem kevésbé jelentős projektjében is meggyőző könnyedséggel játszik az ellentétekkel: az élet-halál, a természetes-mesterséges, az értékes-értéktelen egymásra csúszott dichotómái szinte magritte-i lelemények sorát keltik életre. Ilyenek a gótikus katedrálisok ornamenseit és a brugge-i csipkéket idéző, lézerrel mívesen "faragott" acél munkagépek (Nyergesvontató) vagy zománctfestékkel kidekorált gázpalackok sorozata, amely viszont a barokk óta működő delfti porcelánipar kispolgári kiüresedésére reflektál.



34. ábra **Wim Delvoye: Catepillar # 5**, 2002, lézerrel vágott acél, 350 x 900 x 300cm

¹⁸¹ Arturo Schwarz: A látható láthatatlan/ Havadtöy Sámuel kiállítása. *Új Művészet*, 2008. november 26.

Delvoye gótikája különben nélkülözi a vízköpökből áradó démoni sötétségét: a nyugat-flandriai neogótika helyi továbbéléséből származó, giccsesen felhígult elemekből építkezik, ezért a stílusra, mint felszínes ornamentikára tekint inkább, elválasztva azt az eredeti jelentésről, s vallási tartalmat magával a műtárgy fogalmával helyettesíti – elvégre a tömeggyártásnak áldozatul esett szakralitás óhatatlanul profanizálódik.”¹⁸²

Ami viszont a budapesti anyagból hiányzott azt Debrecenben a „Messiások” című kiállításon a Modemben látható volt. „A röntgenfelvételekből alkotott ólomüveg kollázsok (képzeletbeli) materiális terét a flamand alkotó lézerrel metszett gótikus mérművekkel átluggatott betonkeverői és kamionjai képzik.”¹⁸³ Ezek a gótikus csúcsíves ablakai voltak (Kalliopé és Melpomené 2002), melyek hasonlatosak a korábbi „sex-rays”-nek nevezett műveivel, melyek az orvostudomány és a pornográfia egyéni szintézisét valósították meg.¹⁸⁴ A látvány valóban a gótikus templomok világát, az ólomüveg mozaik színes ragyogását idézi fel bennünk, de a tartalmak nagyon is maiak, zavarba ejtők és koránt sem szakrálisak. „Ezeken a röntgenfelvételeken a művész barátai láthatók többnyire az orális szex gyakorlása közben, markáns koponyaformákkal és merevedésekkel. Delvoye múzsái persze ennél jóval visszafogottabbak, de azért nagyon is el lehet azon gondolkodni, hogy spirituálitás és a transzcendencia köntösébe bújva miféle vizuális kultúra inspirálta a németalföldi, antikarteziánus, leíró jellegű (The Art of Describing) művészet kései örökösét.”¹⁸⁵

Hasonló átírással dolgozik munkagép sorozatánál is. A teherautók nagyok és rettenetesen nehézkesek, esetlenek. Delvoye a gótikus katedrálisok építészeti és esztétikai tulajdonságait viszi át ezekbe a műveibe, ezáltal teljesen megváltoztatja a szerkezetüket, és finom alkotásokká teszi őket. Ez a társítás és kontraszt hihetetlenül jól működik. Ezek a bonyolult cizellált építészeti megoldások, a lézerrel kivágott rozsdamentes acél csipkék és a nehéz gép robosztus formái remekül harmonizálnak és olvadnak össze. Nemcsak a modelleknél érezhetjük ezt, hanem az eredeti méretben megépített szerkezeteinél is. Ez a csodálatos, törékeny jelleg ebben a méretben is megmarad.

¹⁸² Györfly László: A művészet dietetikusa. *Új Művészet*, 2008. március, 10-11.

¹⁸³ Hornyik Sándor: Helyszínelők a Golgota környékén.(Messianizmus és nyombiztosítás a 21. század küszöbén). *Új Művészet*, 2009, december, 7.

¹⁸⁴ Szegő György: A fantom birodalmában. A láthatatlan fotográfiája Kremsben. *Balkon*, 1998/5-6.

¹⁸⁵ Hornyik Sándor: Helyszínelők a Golgota környékén.(Messianizmus és nyombiztosítás a 21. század küszöbén). *Új Művészet*, 2009, december, 7.

De ide sorolható Delvoye csipkeszerűen kifaragott gumikerék sorozata is, ami Romerohoz hasonlóan tartalmazza az újrahasznosítás elemeit és az értékek relatív jellegét (35. ábra). Illetve azt a fogást, amit Delvoye alkalmaz a mintás gázipalackoknál és a többi munkái megalkotásánál is, hogy hogyan lehet értékesé tenni egy kevésbé értékes tárgyat, illetve a múlt formakincsével úgy átalakítani, hogy az műtárgy legyen. Gyakorlatilag itt is ugyanarról a gesztusról van szó csak sokkal finomabban, mint a cloaca művénél, ahol a végterméket (hasonlóan Manzoni 61-es konzervéhez) egy vákuumfóliába csomagolt székletet aláírással ellátva árul a művész.



35. ábra **Wim Delvoye: „Cím nélkül” (Kocsi kerék)** 2007, 2009, kézzel faragott gumi kerék, 122 x 38cm, és két 78 x 26cm

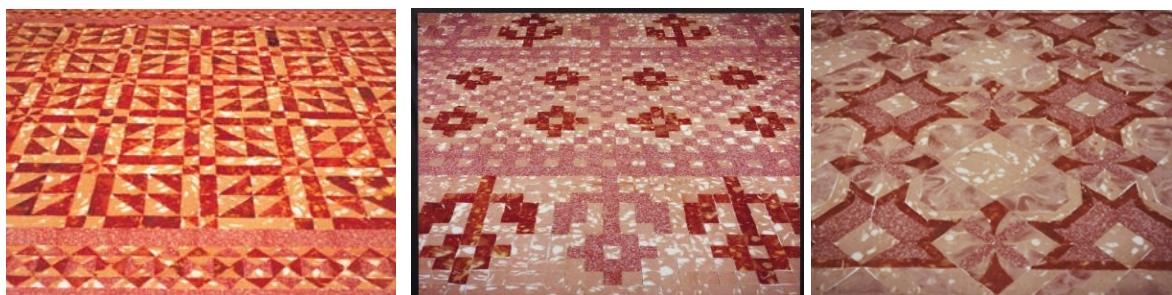
Vagy, ha úgy tetszik Duchamp gesztusának egy finomabban átdolgozott kivitele. Delvoye a gumibroncsokat nagyobb átalakításnak vetette alá, így az elvonatkoztatás is könnyebb, főleg vizuális értelemben, de a gesztus alapjaiban mégis olyan, mint Duchamp híres ready made piszoárja.¹⁸⁶

Delvoye végig ezt teszi. Provokál és az eddig elfogadott értékekre kérdez rá. Másik művében is megjelenik ez, ahol a szintén a díszítés kerül középpontba, mégpedig a tetoválás, melyeket malacokra helyez. Ismét ironizál, nevetségessé teszi a tetoválást, de így menti meg malacai életét is, mert örökbe fogadhatják őket ezáltal életüket egy kínai farmon leélve, természetes halállal hallhatnak meg. Aztán a trófea voltára is rákérdez, mivel az elhunyt malacok bőrét lenyúzva, vagy némely malacot kitömve, ismét műtárgy; szobor vagy kép válik belőlük.

¹⁸⁶ Iványi-Bitter Brigitta: Mi a szent szar? Tabugyanu-Wim Delvoye az Ernst Múzeumban. *Art Magazin*, 2008/1, 45-46.

Manapság a korábban már leírt módon Delvoye malacai, mint szobrok élednek újra, melyeket díszes perzsaszőnyegekkel borít, így most már egy egészen más minőséget alkotva a korábbi nyers gesztust egy további csavarral megtoldva a tetoválásokat, melyek akár perzsaszőnyegek mintáira emlékeztethettek valóban kicseréli perzsaszőnyegre. Egy luxusabb kivitelre átírva elvonatkoztat a kiindulóponttól. Így éri el, hogy a disznó a perzsaszőnyeg mintáiba csomagolva egy Pazar, kevésbé nyers, a luxuseriőrökkel is harmonizáló „háziállattá” alakult át.¹⁸⁷

Delvoye-nál a hús, az étel és emésztés sok helyen megjelenik, akár csak a szexualitás. Ő egy vegetáriánus, meleg művész, aki fokozottan érzékeny ezekre a témákra. Próbálja a művészet eszközeivel kiforgatni az eredeti beidegződéseinket, hogy ezáltal legyünk elfogadóbbak, vagy tekintsünk egy-egy problémára teljesen más szemszögből.



36. ábra **Wim Delvoye:** „*Márvány padló*”(részletek a sorozatból) 1999, Cibachrome print, változó méret

A minták használatára jó példa a különböző felvágottakból készült márványpadlót imitáló padlója is, amely vizuális hatásában valóban megtévesztésig jól visszaadja a márvány felületét (36. ábra).

Delvoye művészetében tehát központi elem a minta. Legyen az átalakított gumikerék, kicsipkézett munkagép, zománccal fajanszá átfestett gázipalack, tetoválás egy malac hátán, vagy felvágottakból kirakott „márványpadló”. Az ornamentst sikeresen felhasználva teremt újabb és újabb minőségeket, és így újabb és újabb jelentéstartalmakkal ruházza fel a hétköznapi közegben teljesen megszokott elemeket. Ezt sok esetben a híres belga hagyományokra, azok díszítő elemeivel éri el, kissé azt az érzést is keltve a nézőben, hogy a régi korok művészete gazdagabb volt, mint napjainké, és sok esetben felmerül a kérdés, hogy

¹⁸⁷ Wim Delvoye hivatalos weboldala In: <http://www.wimdelvoye.be/> Letöltés ideje: 2014.09.19. 23:15.

miért tettük ilyen puritánná és tisztán csak funkcionálissá tárgyainkat? Vajon a minta tényleg bűn? Nem lehet, hogy az alkalmazása teljesebbé teheti életünket? Lehetséges vajon az, hogy egy betonkeverő faragásokban gazdag felülete meg tudja örvendeztetni használója tekintetét, tompítva ezzel a hétköznapi munka sivárságát? Úgy látszik a régi korokban a tárgyak előállításának módja is emberibb volt, amikor még jutott idő a részletek kimunkálására, az anyaggal való személyes érintkezésre és a kézi munkára legyen az bármilyen egyszerű tárgy.

VI. Mintavételek a jelenből és a síkból. A közelmúlt festői tendenciái

VI. 1. A minta és az pop-art kapcsolata

„Az ornamentika végigvonul a művészettörténet egészén, így csak nagyon általános meghatározás útján lehet jelentését úgy kiterjeszteni, hogy az az egyes korszakokra is érvényes legyen. A modern művészet szempontjából az ornamentikát jelek-formák olyan összefüggésének tekintem, ahol hierarchikus felépítés vagy mellérendelés a szabály.”¹⁸⁸

Az ornamentika a pop-art-ban kétféleképpen jelenik meg. Az egyik jellemzője, amikor az ornamentika keretként szerepel: ez a megjelenítés lehetővé teszi, hogy a kompozíció centrumára fókuszáljunk. Esetenként azonban előfordulhat az is, hogy ironikus jellege miatt épp felkelti a néző érdeklődését, ezáltal módosul a kép egészével történő kapcsolata, tehát mégsem tekinthető képen kívülinek. A másik fő vonulat, amikor a vásznon ismétlődő mintaszerű elemek jelennek meg, amivel megszűnik a kompozíció centruma. Ezek az egyébként önálló képek a repetíció révén mintává alakulnak át.¹⁸⁹

A pop művészetben megfigyelhető régebbi korok művészeti módszereinek a visszatérése. Ilyennel találkozhatunk John Wesley munkáiban is, akinek képi világa, egyszerű dekoratív felületei, színválasztása (világoskék, rózsaszín, fekete kontúr és fehér) nyomán asszociálhatunk Matisse késői papírkivágós korszakára, vagy akár a képregények és így módon Roy Lichtenstein képi világára is. A művész képeit játékosság, finom irónia, valamint a humor naiv megfogalmazása jellemzi, ami miatt személyében a magyar Hacker Péter festőművész elődjét is felfedezhetjük. (Az eltérés a témaválasztás szempontjából szembetűnő, mert a művész számos esetben a szexualitásból, a férfi-női kapcsolatból merít.) Képeire jellemző az ismétlődés, és a korábban már említett újból és újból megjelenített keretdísz, a minta jelleg, s az említett ironikus és humoros megfogalmazás (37. ábra).

¹⁸⁸ Gálig Zoltán: Pop-art és ornamentika. In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 57.

¹⁸⁹ John McEwen: *Freedom of Choices in Multi-piktoralizmus*. London, Thomas Gibson Fine art, 1998.



37. ábra **John Wesley: lány**, színes szitanyomat, 1965

„A régi művészet hatása sokkal nyilvánvalóbb azonban Andy Warhol művészetében, ahol a képek számának sokszorozásával ikonosztáz-szerű kompozíció jelenik meg. A pop art művészei nemcsak a modern kor ikonjait teremtették meg, hanem formailag is felidéztek az évszázadokkal korábbi ábrázolási rendszereket.”¹⁹⁰ A pop art művészei nagy előszeretettel használták az arany és az ezüst felületeket, melyek a hétköznapi tárgyaknak, termékeknek vallásos áhítattal való ábrázolását kölcsönözték úgy, mint az eredeti ikonok arany hátterei (ahol az arany a Mennyei Jeruzsálemet szimbolizálta). Ezt láthatjuk Andy Warhol *Arany Marilyn Monroe*-ja¹⁹¹ esetében is.

Az ismétlés azonban a mintaszerűségein kívül mást is sugallhat a nézőnek, mint mondjuk a Marilyn Monroe (Hússzor) című képén (38. ábra).

¹⁹⁰ Gálig Zoltán: Pop-art és ornamentika-Multi-piktoralizmus. In: Szikra Ágnes(szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 57.

¹⁹¹ Klaus Honnef: *Pop Art*. Budapest, Taschen-Vince, 2005, 84.



38. ábra **Andy Warhol: *Marilyn Monroe (Hússzor)***
szitanyomat, vászon, 110x110 cm, 1962

„Ezen az alkotáson a képmás ismételtetésének folyamata semmiképpen sem erősíti meg hitelességét. Ellenkezőleg: bizonytalanságot kelt. Felvetődhet: az ábrázolások közül vajon melyik az igazi Marilyn? Ugyanakkor jellemző bizonyos ironikus távolságtartás a valóságtól.”¹⁹²

Másfelől Andy Warhol művészetét párhuzamba lehet állítani (mint ahogy azt Jeremy Deller kurátor tette Oxfordban) William Morrisével is. Jóllehet, ez a párba állítás elsősorban meglepőnek tűnhet. Pedig a párhuzam már az alkotók életútjában is jelen van. Mindkét alkotónak nehéz gyermekkor volt, mindketten gyerekkorukban veszítették el édesapjukat. A traumából mindkettőjüknek csak a fantázia világa jelentett kiutat. Morris a brit lovagregények, míg Warhol a glamour világának csillogásába tudott elmenekülni. Igaz, mindketten egészen más évszázadban éltek és máshonnan indult ki művészetük Andy Warhol „Flower Power” képeinél érezhetően összeért a két művész képi világa. Mindketten az iparosításban és a tömeggyártásban gondolkodtak. Morris neve brandként jelent meg saját boltjának bejáratán, ahol az ő által tervezett kárpitok és tapéták voltak kaphatóak, míg Warhol

¹⁹² Angela Vattese (szerk.): *Legújabbkori művészet. (A művészet története sorozat 15.)* Budapest, Corvina, 2009. 125.

megalkotta híres *Factory*-ját, ahol a szitanyomás segítségével tömeggyártásban készítette el képeit. Mindkét művész munkáira jellemző volt a dekoratív jelleg és az ismétlődés.¹⁹³

A pop artban megjelenik még a korábban szintén a szent képekre jellemző képosztások is a diptichon, triptichon, poliptichon is és jellegzetes ornamentális elem a négykaréjos mező.

Ezen kívül Roy Lichtenstein révén megjelennek a szóbuborékok, melyek hosszú évszázadokkal később felélesztik a középkori szent képek felületre felfestett szöveg elemeit.

„A diptichon és triptichon, poliptichon alapformaként a látvány többszörözését hozza, tehát ornamentika képző ereje van, egyben a néző számára a figyelem megosztását jelenti, aki értelmezheti a látványt úgy, hogy egy dolgot lát többszörözve, vagy szintetizálhatja tudatában az eltérő jeleket.”¹⁹⁴ Roy Lichtenstein műveinek alapja a képregény. Látszólag visszalép, amikor diptichon vagy poliptichon formát választ, de azáltal, hogy a háttér elemek ugyanúgy ismétlődnek és a mechanikus festési felületek, ezek a képek elkezdenek mintaszerűvé válni. Másrészt Lichtenstein művei az úton is csatlakoznak vizualitásukban a középkori művészethez – azon belül is a bizánci mozaikképekhez –, hogy a nyomtatásnál felhasznált raszter-technikát megjelenítve, közléről nézve képeit hasonló hatást kelt, mint a bizánci mozaikok. Sigmar Polke képei ugyanezt a hatást keltik a nézőben. A pop art kellő távolságot tart tárgyaitól, aminek következtében a motívumai kiürülnek, ezáltal Jasper Johns zászlója is már csak színtiszta ornamentika.¹⁹⁵ A pop art jellemző a polifon hangzás, megjelennek a több táblából építkező festmények, valamint a képfelületen belüli ismétlések is. Ezáltal (mint ahogy a tömegkultúrában, a médián keresztül is) eltávolítja a nézőt a bemutatott tárgytól, vagy valós szereplőktől, akik ily módon egyszerű mintákká degradálódnak.

Pinczehelyi Sándor művészete szintén tartalmazza a szerialitást, ami vitathatatlanul a pop art hatására bontakozott ki. Mint ahogy Andy Warholnak is voltak vissza-vissza térő motívumai, melyeket számtalan variációban megfestett (pl. a Chambell levelek, az amerikai dollár vagy Marilyn Monroe, vagy Jasper Johnsnak az amerikai zászló, Robert Indianának a Love, vagy Hope felirat, jobban mondva szöveg-kép), úgy Pinczehelyinek is megvannak a sajátos motívumai. Igaz ezek igazi közép-kelet-európai motívumok: sarló, kalapács, utcakő, ötágú csillag, coca-cola felirat, majd későbbi képein inkább a szakrális motívumok, például halak

¹⁹³ Jeremy Deller: When Morris met Warhol. In: *Royal Academy of Arts Magazine*, 2014 winter, 64.

¹⁹⁴ Gálig Zoltán: Pop-art és ornamentika-Multi-piktoralizmus. In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 58.

¹⁹⁵ Uo. 59.

vagy bárányok szerepelnek. Pinczehelyi ezekből a motívumokból hozza létre alkotásait, gyakran nemzeti színekkel (pfz sorozat). Ezek a művek az elemek ismétlődése miatt szintén olyan érzetet keltenek a nézőben, mintha egy nagyobb minta kiragadott részletei lennének.¹⁹⁶ A minta jelleg, az ismétlődés a Pécsi Műhely (aminek tagja volt Pinczehelyi Sándor is) több alkotójának munkáján megfigyelhető: ezek közé tartoznak Lantos Ferenc lírai absztrakt képei is, ahol két alapformát: a négyzetet és a kört, illetve negyed kört felhasználva hoz létre forgatással és ismétlésekkel organikus mintarendszereket.¹⁹⁷ Mivel jelen disszertáció kutatási területébe nem tartozik a geometrikus absztrakció bemutatása, így ezért ezekre a jelenségekre nem térnek ki részletesebben.

VI. 2. Pattern and Decoration

A következőkben egy olyan elsősorban festészeti irányzatot szeretnék bemutatni, ami erősen köthető a minták (pattern) használatához, és az egyébként a mintákra (is) jellemző dekorativitáshoz is (decoration). Ez a művészeti irányzat a Pattern and Decoration, amelynek kibontakozása a hetvenes évek végén, New York-ban érte el tetőfokát, amikor általánosan elfogadottá és elismertté vált. Az irányzatot számos jelentős megmozdulás előzte meg, ami ha úgy vesszük teret adott egy új és az előzőektől merőben eltérő művészeti irányzatnak. Ilyen előzmény volt még szintén a hetvenes évekből a land art, a hiperrealizmus, a koncept art vagy éppen a fluxus, de közvetlen előzménynek számít a minimál art is.¹⁹⁸

A minimál csendességével, ismétlődő gesztusaival egyfajta végponthoz ért el, akár csak a festészet történetében Malevics. Ő is eljutott a teljesen redukcióig, szinte a teljesen fehér felületig, amely szintén egy tökéletes végpont lehetett volna. Voltak azonban, akik egy új kezdetet láttak ebben a képben manifesztálódni, például Moholy-Nagy László, aki a vetítívásznat fedezte fel ebben a gesztusban, illetve a prognosztizálta azt – bizonyos szempontból, ha a mai művészetet figyelembe vesszük eléggé pontosan: „A tradicionális festőmunka kezdődő feladásának szimptomája már jelentkezik a legfontosabb helyeken, mint például a szuprematista Malevics fejlődésében. Utolsó képe: a *Fehér négyszög négyszög alakú fehér vásznon* világos szimbóluma a filmképnek és az előadások vetítőernyőjének s a pigmentfestészet feladásának, a direkt fényalakítás javára: a fehér síkon a fény közvetlenül,

¹⁹⁶ Fehér Dávid: Idő-raszter Közép-Euróbából. *Balkon*, 2011/3, 22-24.

¹⁹⁷ Lantos Ferenc: A természet működési rendje és az ornamentika. In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006. 124.

¹⁹⁸ Aknai Tamás: A „minták (pattern)” és dekoráció. In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Pécs, Dialóg Campus, 2011, 193.

méghez a mozgásban projicizálható.”¹⁹⁹ Majd így folytatja. ...”A kifeszített négyszögű vászon, a mai mozi projekciós ernyője tulajdonképpen egy technicizált táblakép.”²⁰⁰

Nehéz most eldönteni, hogy a folytatást Malevics valóban a projicizált táblaképben látta-e, de a helyzet több szempontból is hasonlít a minimalistáknál elért állapothoz. Itt is egy végpontot, egy teljes redukciót láthatunk, amely azonban valami újnak a kezdetét is jelenti: a tiszta felület csak egy neutrális alapja az újnak. A minimalistáknál is ami létrejött, kezdőpontja lehetett valami új, lüktető, színgazdag dekoratív vonalnak. Valami olyasminek, ami szintén tartalmazza a formai ismétlődéseket, de sokkal burjánzóbb, dekoratívabb módon. „A teremtett és alkotott valóság tapasztalati úton igazolható formáinak kakofóniája akkor került a művészeti kutatások középpontjába, amikor a minimál és a konceptualizmus aszketikus „különvalósága”, az „antiforma” is kiüresedni látszott, amikor eredményei nehezen differencionálható sztereotípiákban mutatkoztak.”²⁰¹

Ekkor (a hetvenes évek végén) jelent meg két fogalom a „minta” és a „dekoráció”. A minta egy olyan kifejezési forma, ami mindent el tud képzelni minden mellett. A pattern művészei sokszor kommersz fogyasztási tárgyak mintáihoz nyúltak és munkájuk dekoratív, erősen sikeres volt. Ezek a művek nem viselik magukon a szakavatott zseni kézjegyét, sokkal inkább a díszítés profán megnyilvánulásairól beszélhetünk, egyfajta otthonosság érzésről.²⁰²

A pop, a fluxus és a konceptuális művészet is előítéletek nélkül támaszkodott a hétköznapi élet egyes elemeire vagy tárgyaira, így a P&D is mindent egységesen fogadott be. Merített így a népművészet, a kézimunka, de a különböző függöny horgolásból, a hímzett farmernadrágból, giccses huzatokból, falvédőkből és tapétákból egyaránt.

Témaválasztásában és ebben a mindent befogadó, magába olvasztó gesztusában megjelenik a nőies jelleg, a feminizmus is. „Nőművészek és kritikusok érzékeltették először, hogy a férfi meghatározottságú eurocentrikus kánon mellett itt most megjelenik egy kifejezőmód, amely nem énközpontú és minden képzettársításával együtt meghatározóan a női princípiumot hangsúlyozza. A feministák nemcsak új megközelítéseket, anyagokat, módszereket hoztak a „magas művészetbe”, hanem új érzéki, érzelmekkel teli tartalmakat is, olyan témabővülést

¹⁹⁹ Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1979, 63.

²⁰⁰ Uo. 73.

²⁰¹ Aknai Tamás: A „minták (pattern)” és dekoráció. In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Pécs, Dialóg Campus, 2011, 194.

²⁰² Uo. 195.

eredményezve, amely teljességgel eltérő karakterű, mint a férfiközpontú hagyományos vizuális kultúra.”²⁰³

A csoport tagjai Miriam Shapiro, Robert Zakanitch, Kim McConnel, Robert Kushner, Rodney Ripps, Valerie Jaudon, Joyce Kozloff és Ned Smyth voltak, akiknek többsége a Kalifornia Egyetem San Diegó-i campusában tevékenykedtek, majd New York-ba áttelepülve fejtették ki művészeti tevékenységüket a Holly és Horace Salomon Galéria segítségével. A csoport központi alakja Miriam Shapiro kanadai művésznő volt, aki a hagyományos kézművesség és házimunkát összekapcsolta a magas művészettel. Shapiro Judy Chichagóval nőművészeti mozgalmat indított el. A kezdeti absztrakt, hard edge és számítógép alapú munkákat ekkor felváltották azok a művek, ahol a női témák, a női léttel kapcsolatos anyagok, mustrák és technikák lettek.

Ezeket a munkáit egyszerűen „femmages-nek” nevezte el a női „female” és a kép „image” összevonásával, kissé a kollázs jelleget is sejtetve ezzel az általa kreált szójátékkal. „A „művészet és kézműipar” efféle egymásra hangolása valóságos nagyzenekari képességeket követelt, hiszen olyan egymást kiegészítő tényezőknek kellett ezekben egymásra felelni, mint a festmény és kollázs, a struktúraelv szigorúsága és a dekorativitás, az elvont és konkrét jel, a közügyek és a magánügyek reprezentációja stb.”²⁰⁴

²⁰³ Uo. 197.

²⁰⁴ Aknai Tamás: A „minták (pattern)” és dekoráció In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Pécs, Dialóg Campus, 2011, 201.



39. ábra **Miriam Schapiro: Szívország**, akril, szövet és lakk, vászon, 1985

Bár a csoport tagjai a minták felhasználása szempontjából az ismétlődő elemek és a kézimunkák, illetve női munkák, mint a horgolás, a patch work, a hímzés és a dekorativitás irányában való elköteleződés miatt mutatnak némi egységességet, továbbá törekvéseik hasonló szellemiséget jelenítenek meg, de művészetük nagyon is egyéni karaktereket hordoznak. Miriam Shapiro (1926) a hard edge-szerű absztrakt alapokat – melyek tartalmaztak némi számítógéppel generált illuzionizmust is – kis virágmotívumokkal, illetve a női lét feminista ikonográfiájával egészített ki (39. ábra).

Robert Zakanitch (1935) képei leginkább a kedves kézimunkák nagyban történő átfestései, horgolt terítők vagy ismétlődő virágmotívumok, tapétaelemek könnyed, festői átiratai. Míg Kim McConnel (1946) – aki a Kaliforniai Egyetemen Amy Goldin műkritikus keleti spiritualizmussal és ornamentikával foglalkozó előadása hatására kezdett el képzőművészettel foglalkozni – a tautológiát és a repetíciót hívja műveinek elkészítéséhez segítségül, melyeknél akár tíz, tizenöt réteget is egymásra fest, amíg egy-egy műve el nem készül. Egymásra fest virágokat, gyümölcsöket, műszaki cikkeket (például egy rádiót), vagy éppen gyerekjátékokat. Ő valóban mindent felhalmoz és teljesen demokratikusan, egymás mellé fest ismétlődő mintaként, még az egészen giccses ábrázolásokat, rossz minőségű dekorációkat is, melyeket egy közös rendszerbe olvasztva, egy új, nagyon színes, dekoratív festői világba emel fel.

Robert Kushner nagyon lírai, már-már a japán tollrajzok finomságát idézve meg stilizáltan, de kevésbé absztrakt módon, mint a korábbi alkotók. Sokszor használva aranyozást és a festésmódja, illetve a színvilága is inkább a szecessziót juttatta eszünkbe. Mintha csak óriási Klimt rajzokat néznénk, melyek ebben az esetben nem aktokat, hanem virágokat ábrázolnak.



40. ábra Joyce Kozloff, *Mad Russian Blanket*, olaj, vászon, 1976

Joyce Kozloff úgy használja fel a különböző motívumokat, hogy azokból teljesen absztrakt képi egységeket, színekompozíciókat hoz létre (40. ábra).

De a csoportban megjelenik a geometrikus absztrakció, nagyon redukált, és nagyon visszafogott sokszor csak a fekete-fehérre vagy egy köztes szürkére korlátozódott színvilágú képekben Valerie Jaudon jóvoltából. Ezek a képek egyébként (saját értelmezésem szerint) nagyon kicsit térnek el a korábban említett, kiindulópontként is kezelt minimalizmustól.

És megjelenik a csoportban még Ned Smyth is, aki édesapja révén – aki a firenzei Harvard Egyetem reneszánsz kutatóközpontjának igazgatója volt – korán találkozik a művészetnek egy nagyfokú gazdagságával, amely befolyásolja későbbi pályáját, amikor nagyméretű *Élet Fája* vagy a *Felső szint* című arhitectonikus szoborkompozícióit, vagy a modern nagyváros aszfaltjába beépített mozaikjait készíti el.

A P&D festészet tehát szabályos folytatása a Pollock-féle all over piktúrának és bizonyos mértékben következik a mértanias szerkesztésű művekből is, sokszorosan rétegzett művészettörténeti örökséget tesz élővé, ugyanakkor szakít a modernizmus glorifikált szenté avatási stratégiáival. Törekvése nőies, így mindent magába olvaszt, egyenlővé tesz, integrál. „Ezért aztán a teheráni fajanszoszlopok ornamentikája, a maja kőfaragványok geometrikus formaösszefüggései, Gustav Klimt síkszerkezeteinek mozaikos dekorativitása vagy Gauguin néha pszichedelikusan kifeszített színmezőinek a hatása egyaránt felfedezhetők törekvéseikben.”²⁰⁵

VI. 3. Szimultanizmus és ornamentika

„A kortárs művészetben gyakran találkozni azzal a jelenséggel, hogy a művekben a különböző történetek, jelenetek nem lineárisan egymás után következnek, hanem egymás mellett vagy egymáson szemlélendők. Ráadásul a különböző műsók, rétegződések közt nincs hierarchikus viszony, sőt ezek egymással egyenrangú elemek mind egyszerre befogadhatóak.”²⁰⁶ Ez a jelenség legjellemzőbb a videó művek esetében, ahol két vagy több film egymás mellett, szimultán fut, de egy összetartozó műnek számít, vagy egymásra vetítve jelenik meg, és a két kép közösen montázs-szerűen alkot egy új egységet.

Ez ismert jelenség a fotózásnál is. Például, ha a szendvicsdiákra gondolunk, akkor ott is két negatívot egymásra téve, azt együtt lenagyítva hozunk létre egy új montázst, vagy egy filmkockára fotózunk két (vagy több képet), szintén hasonló módon járunk el. De ez a technika jelenik meg a diaporámánál is, ahol két diavetítő segítségével két diaképet vetítünk egymásra.

A festészetben talán egy kissé ritkább ez a jelenség, de, ha belegondolunk a múlt század elején a kubizmus és futurizmus is hasonló elven szimultán hozott össze különböző tér- és idősíkokat egy felületre. De jó példák lehetnek erre Tom Gallant és Donna Ruff újságkivágatai is, Tarr Hajnalka bemutatott lepkegyűjteménye, vagy a kollázs és a dekollázs technikája.

A mai festészetben is találhatunk ilyen példákat például Koncz András, Wächter Dénes, Várady Róbert és Soós Nóra képein. Ezeknek az alkotóknál, vagyis a festészetben a két (vagy

²⁰⁵ Aknai Tamás: A „minták (pattern)” és dekoráció In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Pécs, Dialóg Campus, 2011, 198.

²⁰⁶ Bordács Andrea: Rend a rendetlenségben. In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeumi füzetek 2. Ernst Múzeum, 2006, 80.

több) kép egymásra illesztése értelmezésben nem okoz befogadás-lélektani problémát, mint a filmeknél, viszonylag könnyen értelmezhetőek ezek a művek. Mivel a felsorolt festők közül Koncz András és Wächter Dénes művei tartalmazzak mintákat, ezért jelen értekezés keretében az ő munkáikat ismertetem részletesebben.

Koncz András a 70-es években a Rózsa-kör tagjaként konceptuális törekvésekkel több médiumon keresztül jelentkezett. „Az avantgard és a posztmodern festészet parafrázisai természetességgel hatnak képein, majd a mindent kitöltő tapétaornamentika néhol díszítő motívumként, néhol nyomasztó béklyóként újra és újra elhalmozza a felületet, amelyben a kirajzolódó forma vagy „történet” kiteljesíti a feszültséget. Munkáin a politikai, társadalmi vonatkozás a jelképeken keresztül mindig időszerűen jelenik meg, ugyanakkor olyan egyéni kérdéseket is feszeget, melyek korszaktól függetlenül merülnek fel bennük.”²⁰⁷

Mindkét művészre jellemző a különböző vizuális jelenségek kisajátítása. A különbség talán csak annyi, hogy míg Koncz kultúrtörténetileg kiemelt szerepű műveket, képi toposzokat használ fel, addig Wächternél mintha ez nem bírna olyan nagy jelentőséggel. Koncz képi elemei valójában ikonikus művekből tevődnek össze, így felhasznál Mondrian, Matisse, Tatlin, Picasso képeket, vagy olyan hírességeket, mint Mickey egér.

Wächter ellenben olyan, mintha mindig második vonalbeli művekhez nyúlna, melyeket láttunk már, ismerősek, de nem tudjuk honnan. Koncz inkább növényi ornamentikát alkalmaz, míg Wächter inkább geometrikus jellegűeket, többnyire már motívumokat használ fel. Jellemző még a két alkotóra a motívumok felhasználásában némi különbség. Koncz képein a növényi ornamentals és a geometrikus térrészlet szinte küzd egymással.

A kép egészét szinte teljesen beborítja a növényi ornamentals: például a *Megesszük a 20. századot* című képén (41. ábra), ahol középen látható egy Mondrian képi idézet, melyet szinte teljesen beborít a kép egészét uraló növényi minta, így hozva létre egy kiegyenlített kompozíciót.

²⁰⁷ Uszkay Tekla: Feszítsd ki! Kortárs művészet a Viltin Galéria tükrében. *Új Művészet*, 2009 január-február, 43.



41. ábra **Koncz András: Megesszük a huszadik századot**
olaj, vászon, 200X140cm, 2003

Wächter a két részt teljességgel egymásra festi, mint egy diaporáma két képe a két képi dimenzió egymásba olvad, összeforr. A néző szeme hol az egyik elemet, hol a másikat értelmezi és ide-oda ugráltatva a tekintetét vagy a fókuszát értelmezi az adott látványt (42. ábra). Hasonlóan, mint Soós Nóra képeinél, de itt az egyik réteg egy ornemens.



42. ábra **Wächter Dénes: Kék téglalap,**
110X80 cm, olaj, vászon, 2004

Az a fajta képi szelektálás, illetve ennek a szelektálásnak a spontaneitása eszembe juttatja a Pattern and Decoration művészeinek munka módszerét, azon belül is leginkább Kim McConnel festészetét. Ilyen módon kissé kapcsolatot is érzek a minták használata és a dekoráció terén a két művész és a P&D munkái között.

„Mivel a szimultán művek a minket körülvevő világ sokféleségét, az egyszerre érkező számos ingerhalmazt szimulálják, amelyben nincs olyan kitüntetett figyelem, mint például egy hagyományos műalkotás szemlélésekor, mégis az emberi agy folyton kísérletet tesz arra, hogy valamilyen módon rendet kreáljon ebben az áradó káoszban.”²⁰⁸

VI. 4. A Neo Geo festészet és a minta

A mintafestészethez szorosan kapcsolódik az úgynevezett Neogeos irányzat, azon belül is leginkább két művész munkássága: Ross Bleckleré és Philip Taaffe-é. Ross Bleckler képei a geometrikus vonalon belül beillenek a Neo-op, azaz egyfajta új Op Art-ba, de láthatjuk ezekben a képekben akár az Op Art paródiáját is. Az egyik ilyen képe a „*Kalitka című*” 1986-os festménye, amelyen finoman kézzel festett függőleges színcsíkok láthatóak, melyek mintha kis szalagocskák lennének Egyenetlen élükkel optikai remegést hoznak létre. „A kalitka asszociációt erősítik a szinte alig látható, a „rácok” előtt a felületen elszórva lebegő realiztikusan ábrázolt apró énekesmadarak. A kép egészének mintaszerű jellege elnyomja ezt a képzetünket, s egy tapétához hasonlítja a festményt, utalva arra az áruvá, dekorációvá alakító sorsra, amely úgy látszik végül minden műalkotást utolér. „A kép azt sugallja, hogy a közhelyes és tisztán dekoratív jel sorsát-ami a művészetben mindig némi rosszállással idézünk fel – el lehet kerülni a „rendszer” bátor és mégis kulturált megváltoztatásával.”²⁰⁹ Bleckner képei tehát nem hagyományos értelemben vett absztrakt képek, rengeteg asszociációt, valóságra utaló elemet, motívumot hordoznak, melyek azonban nem kristályosodnak szilárd renddé, hanem többféle értelmezési lehetőséget egyszerre, eldönthetetlenül hagynak nyitva a néző számára.”²¹⁰ Más képein, sötét háttéren apró világító fénypontok jelennek meg, s alkotnak mintát a néző számára. „Az első alkotásokon a lazább konfigurációk még a perui cuzco indiánok ékszereinek díszítéseit követték, széttartó pontjaikkal a robbanás érzetét keltve, mintha a kép csak az ősrobbanás pillanatában merevedett volna meg.”²¹¹ „Tafeeval

²⁰⁸ Uo. 84.

²⁰⁹ Aknai Tamás: A high-tech képregényei In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Pécs, Dialóg Campus, 2011, 251.

²¹⁰ Sturcz János: Neogeo. Peter Halley, Ross Bleckner, Philip Taaffe. In: Sturcz János: *Janus félúton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999, 151-152.

²¹¹ Uo. 153.

való 1985 körüli fellépésükkel megrázták a közvéleményt az absztrakcióval kapcsolatban, megtörték a légkört, amely a minimalizmus elméleti alapjain a festészet végét látta nonfigurativitásban, képesek voltak új jelentésrétegeket kiásni pusztán a kisajátítással, méghozzá annak az op artnak a kisajátításával, amely éppen a „festett festészet” halálának előhírnöke volt.”²¹²

Phillip Taaffe (1955, USA) festészetét végig kíséri a különböző minták használata. Taaffe elbűvöli a szemet. Korai festményein kissé cikornyás stílusban dolgozza fel a különböző modernista stílusokat. Pályája kezdetét Blecknerhez hasonlóan Bridget Riley szédítően hullámzó képeinek újrainterpretálásával kezdte. „Később Bennett Newman és Ellsworth Kelly heroikus szigorát merészelt egy nagyon is dekoratív, játékos festészetbe transzformálni, a color field festészet végletekig redukált, egységes színterületeit „megszentségteleníteni”, kicsipkézve azt a divattervezés és az iszlám ornamentika elemeivel.”²¹³

Mattisse késői de’coupage korszaka is hat rá végletekig redukált nagy monokróm, dekoratív elemeivel; felhasznál papírsablonokat, linóleummetszet-szeriográfiákat, printeket. „Sokszor tépett papírlapokat kasíroz a vászonra vagy a sablonokat körbeforgatva, összekapcsolva, a legkülönbözőbb avantgárd és klasszikus irányzatoktól és alkotóktól származó motívumokat rétegi egymás felé, Arp, Moore, Tanguy biomorf formáit, Pollock csurgatásait, Klee lírai színskáláját, Rothko puha, érzékeny foltjait, a barokk és a szecessziós vasrácsok kanyargós alakzatait idézve. De mindezt előre kivágott mintasablonokkal, kicsit távolságtartóan, idézőjelben, mégis érzéken, dekoratívan festi meg.”²¹⁴

Rengeteg különböző elemet vegyít, figuratív és absztrakt elemeket egyaránt, ismételve, mintaszerűen létrehozva egy hihetetlenül üde, színes poszt-pattern festészetet. Ez a festészet nincs telezsúfolva mindenféle kulturális, morális vagy politikai tartalmakkal, mégis, az esztétikai és színenergiák miatt nem beszélhetünk üres dekorációról sem. Taaffe felhasználja régebbi korok motívumait, például a rózsablak formáit, az arab kalligráfiákat, de a color field színek, és a hard edge absztrakció sem áll tőle távol. Minden múltbéli anyagot demokratikusan kezel, és teljesen ösztönösen használja fel azokat. Eredeti módon, egy friss újrakombinálással olvasztja egyé ezek az elemeket.

²¹² Aknai Tamás: A high-tech képregényei In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000*. Pécs, Dialóg Campus, 2011, 252.

²¹³ Sturcz János: Neogeo. Peter Halley, Ross Bleckner, Philip Taaffe In: Sturcz János: *Janus félúton*, Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999, 153.

²¹⁴ Uo. 155.

VII. Napjaink törekvései. Legújabb példák a festészetben a minta használatára

A következő fejezetben néhány jól megragadható példát mutatnék a mintahasználatra napjaink képzőművészetéből. A példák sokszínűsége jól példázza a minta gazdag felhasználhatóságát, rámutatva arra is, hogy ezek az elemek miközben új képi világokat, sajátos vizualitást eredményeznek, törvényszerűen mégis kapcsolódnak korábbi festészeti stílusokhoz, irányzatokhoz. Nemegyszer ezekre reflektálnak, vagy kérdeznak rá, folytatnak velük párbeszédet.

VII. 1. A minta és a minimál: Liang Yuanwei és Rudolf Stingel

Bár Liang Yuanwei művészete nem korlátozódik kizárólag a festészetre, ennek ellenére már sikerült nevet szereznie magának gyönyörű festményeivel, melyek vizuális vonzerejét az adja, hogy a gobelinek képi világát keveri az amerikai minimalizmus konceptuális jellegével.

A pekingi művész alkalmazott grafikusként végzett, de jelenleg több médiummal is dolgozik, beleértve az installációt, fotózást és a talált tárgyak felhasználását is. Művei önfegyelemről és szellemességről tanúskodnak, ami már a korai munkáinál is megjelenik, például az *Umustbestrong* (2008, 43. ábra) című műve esetében is, ahol a művésznő írógéppel ír végig egy egész tekercs kétrétegű WC-papírt. Lee Ambrozy szerint Liang egyszerre élenjáró és antagonistája egy komplex személyes világban. Első jelentős festménysorozata, a *Pieces of Life* (Életem darabkái, 2008,) című, tulajdonképpen párbeszédese közeledés a női szépség felé, de ez az első benyomás sokkal összetettebbé válik, ahogy a néző közeledik a vászonhoz. A képeket közelről vizsgálva a művész szigorú festői megközelítése, saját maga kultiválása és a formák szigorú magyarázata kerülnek a középpontba.

A művész tizenkét különböző mintát reprodukál, köztük a pálmafák, virágok és geometriai minták szerepelnek közel azonos méretű vásznon. Mindegyiknek saját színmezeje van, amely fentről lefelé mindig egy kis mértékkel világosodik és hoz létre egy finom, három dimenziós mélységet. A rajzolat a vastagon felvitt festékrétegbe karcolja bele. Minden képének elkészítése ezzel az aprólékos folyamattal zárul, ami akár nyolc vagy még annál több órát is igénybe vesz (a vászon méretétől függően).



43. ábra, **Liang Yuanwei**, *A Piece of Life 06s*,
2006–08, olaj, vászon, 28 × 24 cm

Éppen emiatt ez eljárás a kalligráfiához hasonló nagyon koncentrált, meditatív folyamat. Így ahogy például a kerámia díszítő festésénél lenyűgöz bennünket az a koncentrált figyelem és kezűgyesség, amikor a dekoratőrök az apró mintákat megingathatatlan határozott kézmozdulataikkal viszik fel a kerámiára, úgy csodálhatjuk Liangot is, akinek ha a keze megcsúszik, akkor tönkremegy sok óra, nap vagy akár hét munkája.

Liangot nem érdekli a reprezentáció sem a szemiotika. Számára az észlelés útján egy gyors koncentrált folyamat a festés, amely ilyen értelemben egy idő akkumuláció is egyben, amelyben a művész frissen sűríti bele saját személyes, lelki tapasztalatait.

Bár maguknak a képeknek a megjelenése igen egyszerű, reduktív, ez a szélsőséges artikuláció erős empátia érzését kelti a nézőkben. Liang egyszerű szókincese az egységes motívuma egy egyszerű virágminta, de az ecsetkezelése már kevésbé visszafogott. Festményei nagyméretűek, de ezen nagyméretű vásznait sokkal kisebb tanulmányaival állítja kontrasztba, amelyeket az előbbieik köré helyez el. Festészetének uniformizáltsága, keze munkájának változásai, az elkészített vásznak szépsége, erőteljes munkavégzése ellentmondást és

komplexitást kölcsönöz munkáinak, amelyet a kortárs kínai művészetben az “kulturális magabiztosság” hullámának neveznek. Legutóbbi munkái továbbra is fürkészik a formákat, beleértve háztartási eszközöket, kihajtható táblákat, telefonokat, lébbeliket és órákat.²¹⁵

„Az analitikai képességeken túl egyértelműen bizonyította ezekben a munkákban, hogy festményei fel vannak ruházva időbeli tulajdonságokkal is, melyek rabul ejtenek, és messze meghaladják a felületes eleganciát.”²¹⁶

A kortárs művészek közül szintén nagy jelentősége van a témában Rudolf Stingelnek. Stingel az Olaszországi Tirolban és Bécsben nevelkedett. Művészetében e két város kulturális hatása egyszerre megjelenik: a rokokó és a barokk sajátos esztétikai összekeveredését adja. Tanulmányai során kapcsolatba került a tiroli iskola híres barokk díszítő falfaragás képzésével, ami szintén hatással volt munkáira. (Gondoljunk csak azokra a műveire, ahol a minta egy végtelenített plasztikus faktúraként jelenik meg, mint egy dombormű relief.)

Stingel festészetről – amit akár az értekezés mottójaként is tekinthetnénk – úgy nyilatkozik, hogy ő csak a festészet biztonságos útjával akart szembe menni. Nem ért egyet azzal a megítéléssel, hogy a művek csupán dekorációk lennének... ő maga is csak a végletekig szeretett volna eljutni.²¹⁷

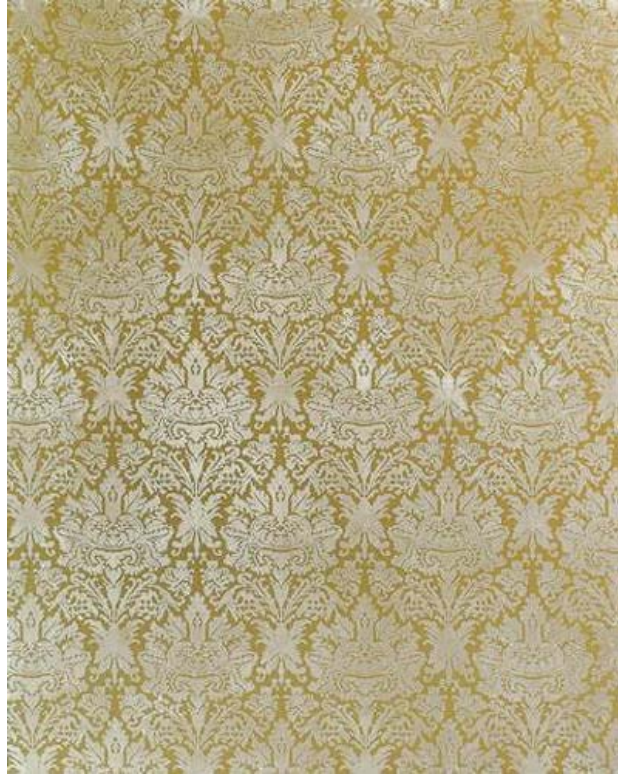
Stingel kiindulópontjának a tapétamintát választotta. De miközben díszes, bonyolult tapétát választott kiindulópontnak, arra is számított, hogy ezzel egyúttal elkészíti monokróm, minimalista, kompozícióit is (44. ábra). Még használati tanácsot is ad hozzájuk 1989-ben – hasonlóan Fränkl György építészhez – aki a századelőn a tapéta képek készítését írja le az otthon alkotni vágyóknak.

Stingel a színeket összekeveri és a felviszi a vászonra. Egy spachtli segítségével egy tüllfátyolt a friss festékbe nyom, amit ezüst festékkel lefúj, majd eltávolít. A művész a mű kivitelezése nyomán így kevésbé támaszkodhat képzeletére, helyette a viszont támaszkodhat a szigorú eljárásra. Mégis, a végeredmény túlmutat az anyagi dimenzióon.

²¹⁵ Lee Ambrozy, Lee: Liang Yuanwei. In: Barry Schwabsky: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012, 190.

²¹⁶ Uo.

²¹⁷ Phillips árverési katalógus, 3, tétel, New York, 2013.



44. ábra **Rudolf Stingel**, *Untitled*, 2004,
olaj, zománc, vászon, 240x194 cm

Szerinte ugyanis a képek kifinomult érzéki vonzeróból vannak. A csillogó ezüsthártya, az alatta fekvő színek és az esetlegesen keletkező túlnyomok az anyagiasság nem patetikus és egyszerű voltáról mesélnek, miközben ezek egyszerre atmoszférikus hangulatterek is. A lágy, monokróm színterek meditációs színterülétként jelennek meg.²¹⁸

Stingel képei reduktívak és letisztultak. Tekinthetjük őket egyfajta minimalizmusnak is, vagy Mondrian képeinek minták által történő továbbgondolásának. Kiváltképp, ha a teljesen fekete, vagy teljesen monokróm fehér képeire gondolunk, melyek eszünkbe juttathatják Mondrian fehér négyzeten fehér, illetve fekete négyzeten fekete című munkáit. De az említett képek megjelennek monokróm ezüst és arany verzióban is. Az arany mindenképp a szent képeket idézi. Az ezüstről maga Stingel is úgy nyilatkozik, hogy az maga a modernség, illetve amit ezüsttel lefestünk az azonnal modern érzetet kelt bennünk.

Képei létrehozásának az ismertetése olyan érzetet kelt bennünk, mint amikor a bűvész bepillantást enged számunkra a kulisszák mögé és megmutatja, hogy hogyan jön létre a mű.

²¹⁸ Holzwarth, Hans Werner: *Art now*. Köln, Benedikt Taschen, vol 3. 2008, 444.

Ezáltal kissé dadaista gégként azt sugallja, hogy mi is létre tudjuk hozni otthon ezt a művet, duchamp-i gondolattal élve mindenki művész, minden művészet. Persze ez nem feltétlenül igaz, mert a kikísérletezett gesztusok és anyagok, a művészi érzékenység sok esetben hiányzik az érdeklődő műkedvelőkből. Másrészt olyan érzetet is kelthet bennünk, mint amit Hantai Simon dokumentumfilmjében láthattunk a Ludwig Múzeumban²¹⁹, ahol a művész bemutatja csomózási technikáját. Ez pedig az, hogy magát a befestését a csomózott anyagnak akár a riporter is csinálhatja, nem kell hozzá művésznek lenni, mivel ez egy teljesen mechanikus tevékenység. Másrészt Hantai fontosnak tartja megjegyezni, hogy a művészetnek, mint tevékenységnek nem feltétlenül kell technikai bravúrokat tartalmaznia. Talán a csomózott képek esetében erre a redukcióra egyszerűsége törekedett ő is. Itt ugyancsak az erősödik bennünk, hogy nem az előállítás bonyolultsága, hanem a gondolat letisztultsága az, ami a képnek, mint műalkotásnak teret és jelentőséget ad.

Stingel Untitled, 2009, című képe kezdetben úgy tűnik, hogy folyamatos és ismétlődő elemekből álló monokróm fekete kép. Amikor viszont már közelebbről megvizsgáljuk, felfedezhetjük a műalkotás során létrejövő egyenetlenségeket is, ami a kép egyediségét is adja töredezett és homályos részletei nyomán. Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy az absztrakció, a folyamat-jelleg, a minta, a teljesítmény és a szubjektivitás mind jelen vannak Stingel munkáiban.²²⁰ Stingelnél a felület teljes homogenitását a finoman ráfestett minták alkotják, melyek (hasonlóan Lianghoz) a felhordás és az emberi munka révén szenved el némi egyenetlenséget, de adja meg a kép impulzivitását is. Mindeközben elgondolkodtatja a nézőt a mű befogadásakor, rámutat a valóság tökéletlenségére. Ezek alapján pedig elfogadhatjuk, hogy Stingel valóban, egész pályafutásán keresztül kitartóan feszegeti a festészet határait.

VII. 2. A növényzet győzelme a modernista luxus felett: Stefan Kürten

Stefan Kürten művészetére a precízen ábrázolt félig urbánus terek festése jellemző, melyeken keresztül vizsgálja a festészet és a díszítés, az illuzionista tér és a síkszerű ábrázolás közötti kapcsolatot. Képein sokszor az kertvárosok gazdag modernista stílusban (Frank Lloyd Wright) épült luxus villái láthatók. Ezek azok a helyek, azok a privát kastélyok, ahol a felső tízezer visszavonul a világ zaja elől.

²¹⁹ Hantai Simon életművéből készített retrospektív kiállítás 2014. május 9. – 2014. augusztus 31. között volt megtekinthető a Ludwig Múzeumban.

²²⁰ Holzwarth, Hans Werner: *Art now*. Köln, Benedikt Taschen, vol 3. 2008, 444.

A képeken a tulajdonosoknak nyoma sincs. Kürten szinte minden munkáján hiányzik az emberi jelenlét. A házak önmagukban léteznek és így várják az elbomlásukat, a végső enyészetet. A kontroll nélküli buja növényzet teljesen beborítja ezeket az épületeket, de ha jobban megnézzük, rájövünk, hogy ezek a növények nem engedelmesskednek a megszokott szabályoknak és térbeli helyzeteknek. Gyomok és cserjék borítják el a tetőket, a festő egy organikus mintával lepi el a kép teljes felületét. Kürten visszatérően mintákat szűr a realiztikus képbe, kihangsúlyozva azt, hogy ezek a képek tulajdonképpen olyan dekorációk (egy kézműves munkája), melyek a képen szereplő luxus villákhoz hasonló házak falait fogják díszíteni.

Az *In Black hole Sun* (Feketelyuk Nap, 2006-07, 45. ábra) című képe egy tanyát ábrázol, melyet teljesen beborít egy geometrikus virágmotívum. A ház úgy látszik, mintha egy kukkoló azt egy díszrácson (meshrebiya-n) keresztül szemlélné.



45. ábra **Stefan Kürten, In Black Hole Sun (Feketelyuk nap),**
2006-07, olaj, vászon, 145x190 cm

Kürten a festményt a reneszánsz hagyománynak megfelelően használja; „ablakot nyit a világra”, miközben ezen az ablakon (illetve annak rácsán) keresztül megalkotja saját képi világát.²²¹ Kürten festészete talán a preraffaelitákhoz nyúlik vissza. Képein a mindent beborító növényzet, amely, mint Pripjaty, vagy más elhagyott városok, települések esetében

²²¹ Coline Millard: Stefan Kürten In: Schwabsky, Barry: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012, 178.

visszafoglalja az emberektől az általuk beépített területeket. Ezáltal a teljes képmezőn organikus felületet, mintázatot képez.

Témái aktuálisak, az ember és környezete közti feszültséget és melankóliát sugározzák. Képcímei is erről árulkodnak, („Nyugtató”, „Hatalom, korrupció és hazugságok” vagy „Határok”), ezt erősítik fel, illetve erre a viszonyra kérdeznak rá. Stefan Kürten képein így telítődik, illetve egészül ki kortárs tartalommal a minta használata.

VII. 3. Kamuflázs portrék: Mickalene Thomas és Kehinde Wiley

Mickalene Thomas afro-amerikai nők portréi festi impozáns belső terekben, akrillal, lakkal, strasszal és kristályokkal vegyítve. A teret mindenhol minták borítják. Így a vintage-szerű háttér elemek intenzív optikai hatást keltenek az díszes ágytakarókkal, virágos párnákkal.²²² Ezzel az összhatással teremt pazar látványt a néző számára, amely a gazdagság benyomását kelti. Ebben a túlbujánzó, dekoratív környezetben jelennek meg Thomas nő alakjai fejedelmi tartásban, vagy teljesen nyugodt elterülő testhelyzetben (46. ábra).

Az anyagok gazdagsága sokszor párosul művészettörténeti utalásokkal, így Manet vagy Matisse képei jelennek meg előttünk. Ezek a képi idézetek egészülnek ki a Blaxploitation mozi középosztály számára kedvelt karaktereivel pl. Ebony-val és Jet-el.²²³ Thomas

²²² Vintage stílus az öltözködésben:

Az 1920 és 1975 közötti öltözködési stílusok és mindegyikét vintage-nek nevezhetjük. Nem összekeverendő a retró stílussal, mely körülbelül az 1975-1990-es évek öltözékeit jelenti.

A vintage időszak ennél régebbi, sokkal nemesebb, ritkább, épp ezért értékesebb ruhadarabok gyűjtőneve.

Főbb színei a púder és cukorka színek, valamint a fekete és fehér. Kedvelt anyagai a csipke, selyem, bársony, damaszt, szatén és a tüll. A II. világháború után megjelennek a műanyagok, vagyis a szintetikus szálak, először a nejlon harisnya kerül be a divatba, majd a '60-as évektől megkezdődik a műanyagok használata az öltözképzésben is. A textilek mintái eltérőek lehetnek, mivel az évek során rengeteg művészeti irányzat váltotta egymást.

Vintage enteriőr:

Anyaghasználata változatos. A romantikus vintage a természetes anyagokat részesíti előnyben, míg modernebb változata már kombinálja a régit a kortárs elemekkel.

Az újonnan készült berendezési tárgyak régiesítése egy különleges ága a vintage lakberendezésnek. E során a bútorok textúráját változtatják meg, régiesítik azokat, általában mechanikus úton, koptatással, csiszolással.

²²³ Az exploitation film, exploitation movie (EN): A to exploit ige jelentése a köznyelvi angolban kiaknáz, kihasznál, kizsákmányol. Az amerikai filmszakma belső zsargonjában a főnévi exploitation alakot - meglepő őszinteséggel - a filmek reklámozására és promóciójára használják.

Már a filmgyártás őskorától kezdve készültek exploitation film-ek vagy exploitation movie-k. Ezek olyan filmes produkciók, amelyek eleve, a szerzői szándék szerint is pőrén a pénzszerzésről szólnak, és a lehető legnagyobb mértékben kiaknázzák a közönség alantasabb (szex-, erőszak-, stb.) igényeit -- más babérokra pedig többnyire nem is pályáznak. Jellemzően olcsón készülnek olcsó színészekkel, sok erőszakkal, vérrel, szexszel és kaszabolással, stb., és művészfilm fesztiválokra általában nem nevezik be őket.

festményei összetételük az élethű hagyományos formáinak köszönhetően a portrék történetén belül az európai festészethez kapcsolható, de holisztikus gondolkodásuk miatt közelebb állnak az absztrakt művészethez, mint Ingres-hez. A kép egész felületét az intenzív színek és grafikus vonalak jellemzik, a néző tekintete a különböző részletekre vándorol, nem ragad le a portrék megfigyelésén (melyek egy „hagyományos” portré megfigyelésekor természetes lenne).



46. ábra Mickalene Thomas: *Moment's pleasure 2 (A pillanat öröme 2)*,
akril és zománc falemezen, strasszokkal, 72 x 84 cm, 2008

Gyakran szerepelnek a képeken a zeboramintás pokrócok, szőnyegek vagy virágos lepedők, amelyek pazar megjelenését a szemkápráztató részletek megformálása és a festett részek strasszokkal gazdagon díszített felülete adja. A képeken szereplő nők szépségükkel ennek a gazdagságnak részesei, de mint ahogy ezt az előbb ismertetett képnél is láthattuk, ez a szépség nem kap hangsúlyos szerepet. Thomasnál az all-over-ness egy teljes esztétikai rendszert jelöl, amibe bele tartozik (teljesen egyenrangú partnerként) a környezet is. A tárgyak és a portrék

Az exploitation film egyik sajátos - és a rap világában különösen fontos szerepet játszó - válfaját képviselik az 1970-es évek elején született blaxploitation filmek. Ezek olyan, fekete színészekkel készített produkciók, amelyek az amerikai városi feketék alapélményeinek (gettóélet, stricik, verdák, bérnyilkosok) vagy éppen az ültetvényeken sanyargó déli feketék élethelyzetének lehető legsablonosabb ábrázolásával igyekeznek a fekete közönség tömegeit becsábítani a moziba, alapvetően és eredendően a pénzcsinálás céljával.

együtt teljes egységet alkotnak, ahogy egymástól eltérő stilisztikai forrásokból különböző történelmi előképeket, motívumokat is szintetizálnak.

A festményei elkészítésének alapja modelleknek, vagy barátoknak, családtagoknak stúdiófotózása. A fényképet az új festett montázsok követik, amelyek részletei az átfestés során tovább fokozzák (a fotókon már egyébként is jelen levő) összefüggéstelen térérzetet. A minták mindent átfedő szerepeltetése megrendítő optikai hatást eredményez: a faburkolat felülete oszcillál síkszerűség és térbeli mélység között, míg Thomas nő alakjai hol kitűnnek, hol belevegyülnek a környezetükbe. A kamuflázs effektus tehát jelen van Thomas képein is a minták általi beolvadásban, egybeolvadásban. Thomas képei egy képzeletbeli történelem jelen idejében játszódnak (látszólag időtlenül). Keverve a különböző stilisztikai és fogalmi szálakat egy nosztalgikus, vintage környezetben.²²⁴

Kehinde Wiley (1977) szintén afro-amerikai művész, aki ugyancsak saját színes bőrű kortársairól készít portrékat. Nála is fontos szerepet tölt be a kamuflázs hatás és az ornamentika egyaránt. Modelljeit impozáns háttér elé állítva festi meg. Majdnem minden kép esetében játszik a sík és a tér viszonyával és a tapéta hátterek elemeit majd minden esetben a portrén szereplő modellek elé is megfesti. Olyan, mintha a minták önálló életre kelve a modell előtt is lebegve jelennének meg. Ezzel a hatással tovább erősíti a figurák mintás ruhájának és a háttér mintáinak az optikai összemosódását, egybeolvadását. Kehinde képei büszkeséggel telik, keretei is nagyon mivesek, díszítettek, aranyozottak, melyek ily módon szinte szorosan kapcsolódnak a képeken szereplő emberek öltözetének luxusához, melyek sok esetben inkább a fekete rap kultúrához köthetők és öltözetük is ezt az anyagi jómódot tükrözi, ami ebben a szubkultúrában általánosan jellemző.

Kehinde számos esetben előképekhez nyúl, ahogy azt Thomas esetében is láthattuk. Míg Thomas esetében Ingres női alakjai nyújtottak előképet (bár festésmódja sokkal inkább Matisse síkszerű kompozícióira emlékeztetnek), addig Kehinde egyes portréi Jacque Luis David, Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Cesare Corregio, vagy Mantegna beállításait, kompozícióit veszik alapul.

A művész a 19. század európai portréfestészetét interpretálja új módon, a popkultúra vonatkozásaival gazdagítja azt. Az új nagyformátumú, normális esetben gazdagon keretezett festményei fiatal színes városlakókat, ornamentikában gazdag háttérrel ábrázolnak. Az

²²⁴ White, Roger: Mickalene Thomas. In: Schwabsky, Barry: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012, 288.

ikonográfia a letűnő arisztokráciára emlékeztet, de a figurák gyakran a hip-hop kultúrára vonatkoznak, általában férfiassággal és erővel felvértezve. „Napoleon leading the Army over the Alps (Napóleon vezeti a seregét az Alpokon át, 2005)” példaként Jacques-Louis David mestermunkájának az interpretációja, ahol a lovas napjaink fekete férfijának felel meg terepmintás ruhában és fejpánttal a fején.²²⁵



47. ábra Kehinde Wiley: *Three Wise Men Greeting into Lagos*
(Három bölcs köszöntése Lagosba menet), 183x244cm, olaj, vászon, 2008

Itt is egy nagyon méltóságos pózt és előképet, egy igazi uralkodót képmását vett alapul, ami ebben az átiratban a feketék mai büszkeségét hivatott megjeleníteni. Ugyancsak ezt a büszkeséget láthatjuk Kehinde másik képén is a „Three Wise Men Greeting Enrty into Lagos” (Három bölcs köszöntése Lagosba menet) (2008, 47. ábra) című művén is, ahol három színes férfi a gyarmatosító afrikai művészet tradicionális szobraként pózol, tradicionális afrikai öltözékben, tunikában. Kehinde művészete egy olyan vállalkozás, ami lehetővé teszi számára, hogy önmagát és afrikai gyökereit más kultúrával és hagyománnyal ütköztesse (például jamaikai, brazil vagy izraeli). Wiley képeinek fókuszba a feketék mai helyzete kerül.²²⁶ Képei egyszerre jeleníti meg a tradíciót és az aktuális mai fekete emberek szinte udvari festőhöz méltó, vagy (August Sander alaposágát idéző dokumentaristaként) napjaink színes közösségének elit rétegét, melyet ő is egész alapos részletességgel a valós méretnél

²²⁵ Hans Werner Holzwarth: *Art now*. Köln, Benedikt Taschen, vol 3., 2008, 512.

²²⁶ Uo.

nagyobb méretben (gigantikusra növelve), fotó realiztikus pontossággal ábrázol. Megfestésük is inkább ennek a pompának kedvez, mely méltóságteljes bemutatásához a képen jelentkező barokk vagy reneszánsz paloták, esetleg William Morris díszes falikárpitjait megidéző hátterei is hozzájárulnak.²²⁷

VII. 4. Ornamensek mint szürrealista víziók: Raqib Shaw és Fred

Tomasselli

A találkozás egy Raqib Shaw festménnyel nem egy mindennapi pillanat a látogatónak. Minden festménye dühös és fenséges, egyszerre félelmetes és gyönyörű. Shaw képeinek (különös tekintettel az *Absence of God-ra*, azaz az Isten hiánya című monumentális sorozatára, 2007-09, 48. ábra), van egy hallucinogén turbulenciája. Az így generált jelenetek kevert lények által lakott eksztatikus poklot ábrázolnak, tele hisztérikus erőszakkal és ördögi szexuális aktusokkal. A kép főszereplői összecsapják rabláncukat; láthatunk itt önmagát készségesen megcsonkító gyereket, koronás állatokat, akiknek a szája a kép közepén görcsös sikolyba torzul el, miközben egy metáلكék tiszt egy hátborzongató rituális táncban vesz részt. Ezek a jelenetek a klasszikus és késő romantikus építészet romjai között jelennek meg, ahol az eget és az építészeti elemeket színes virágok díszítik.

Kétségtelen, hogy Shaw festményei esztétikai ízek olvasztótégelye. Shaw számára ihletet jelentenek a művészek és kánonok széles skálája, mint például az északi reneszánsz és gótikus stílusban alkotó Hans Holbein festményei, Piranesi 18. századi víziói, az ókori Róma és Hieronymus Bosch fantasztikus képei mennyről és poklról. Szintén nagy hatással volt rá a 19. századi művész Hokusai, a 17. és 18. századi mogul miniatúrák képi világa valamint a marble palota. Shawnak magának is gazdag a személyes tapasztalata a különböző kultúrák terén. Egy muszlim családban nőtt fel és egy olyan keresztény iskolába járt, ahol hindu tudósok tanítottak. Végül Londonba ment, ahol a Saint Martin művészeti és design főiskolán végezte tanulmányait.

Mégis ahelyett, hogy festményei tanulmányi révén a posztkoloniális kérdésekre épülnének, a határokon átnyúló kulturális és időbeli hatások, amik által Shaw művei megnyitják a nézőknek a félelem esztétikájának felfedezési lehetőségét.

²²⁷ Kehinde népszerűségét mi sem jelzi jobban, hogy mintái utat találtak a divat világába, alkalmazott területekre is. A puma céggel közösen saját képeinek részleteivel, vagy gyűjtött, átalakított mintáival, színvilágával készült el egy tréningruha sorozat.



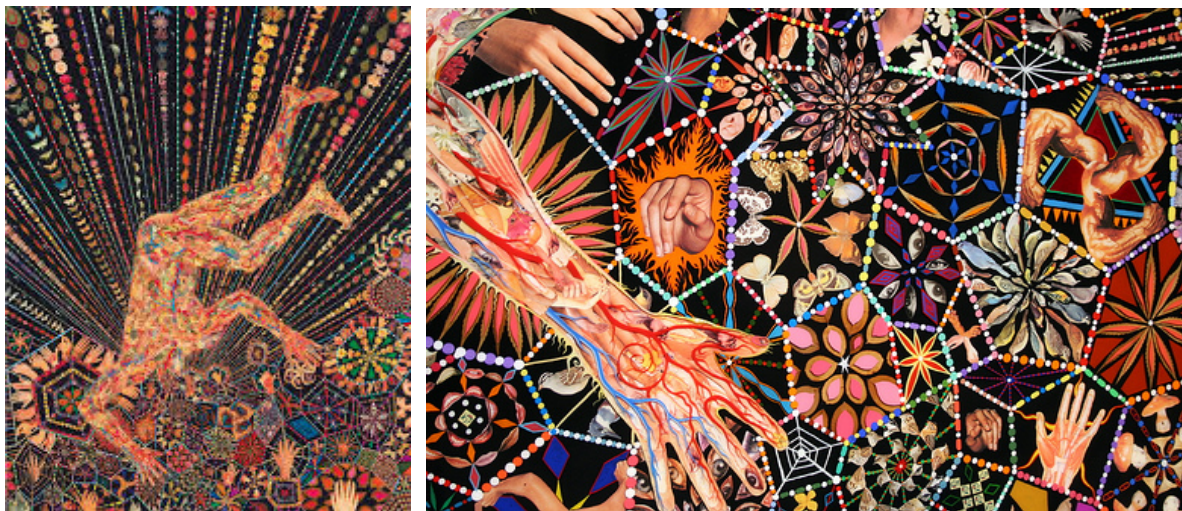
48. ábra **Raqib Shaw: Absence of God VI.**

akril, gyöngy, zománcfesték, strasszok falemezen, 2008, 244x152cm

Shaw kiérlelt feszes kompozíciókkal és speciális anyagfelhasználással dolgozik. Az ipari fémpestékek kísérleti felhasználása, illetve a tubusból kinyomott festék (sündisznó ecset) használatával különleges, kevert felületi minőségeket ér el, melyek emlékeztethetnek akár a rekeszománc munkák keretbe foglalt monokróm sík felületeire is. Tovább növeli képei gazdagságát, hogy azok felületét strasszokkal és ékszerekkel díszít, a zománcozott részleteket pedig arannyal vázolja fel. Finoman játszik ezzel a plasztikai hatással, feszültséget teremt az egyes részek között, amikor a sima felületek és a különböző textúrák találkoznak. Shaw munkája talán egyedülálló a kortárs festészetben és minden bizonnyal jellegzetes. Felidézve rengeteg művészettörténeti és kulturális előképet, jelentőségét a szép kivitelezés adja. Ezzel

együtt nem válik a korábbi előképek egyvelegévé, hanem új és izgalmas irányokba mutat előre.²²⁸

Messziről nézve, Fred Tomaselli (1956, USA) képei a stílusok posztmodern agglomerációjaként jelennek meg. Arcimboldo allegóriákat és Rousseau tájait lehet rajtuk felismerni, csakúgy, mint az éjszakai égboltot a német romantikánál, vagy a virágos Arts and Crafts mintákat, iszlám díszeket, indiai mandalákat, továbbá kirobbanó elemeit egy pszichedelikus punk grafikának. Képei túlburjánzanak a neobarokk allover piktúra és az információk (az olyan sok legyen, amennyi csak lehet) sűrű forgatagában. Ugyanakkor a néző gyakran csak akkor veszi észre a fontosabb információkat, ha részletesen megnézik a festmények felületét, egészen közelről, ahonnan a Tomaselli műveknek egy másik forrása (a szürrealizmus) tárul elénk. Mint a szürrealistáknál, itt is megjelenik az asszemblázs, illetve a kollázs használata; azonban Tomaselli nem csak a természeti elemeket, vagy könyvekből, újságokból kivágott képeket használja fel, hanem gyógyszereket és a kábítószereket: ecstasy tablettákat, cannabis leveleket és meszkalint is. Mindezt az applikáció során fényes lakkréteggel zárja le és az így kapott fényes felületre fest rá, megadva ezzel képei végső formáját (49. ábra).²²⁹



49. ábra, Fred Tomaselli: *Organizmus* (és a kép részlete), 2005, kevert technika, fotó kollázs, akril, gouache, gyanta fa táblán, 243,84x195,58 cm

²²⁸ Freya Smaill: Raqib Shaw. In: Schwabsky, Barry: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012, 288.

²²⁹ Fred Tomasselli alkotói folyamatát bemutató film: https://www.youtube.com/watch?v=5VuAzThzH_E
Letöltés ideje: 2015.05.25. 13:47.

A művészet átalakító erejét a mindennapi életben is elismerte, ahogy a szürrealisták is, akiknek köszönhető, hogy mindennapi képek, fényképek és anyagokat használnak fel, melyek az alkotás során átváltoznak műtárgyakká. Tomaselli átalakítja a bódító anyagokat, melyek így a rövid bódulat helyett hosszabban fejtik ki hatásukat különböző madarak, leveles virágok, vagy narkotikus ködök formájában. A barokk Vanitas ábrázolásai, ami ebben az esetben vonatkozhat a kábítószer-mérgezésre is, átalakul valami tartóssá, mert a művészet maradandót tud alkotni, ezáltal egyensúlyban tud maradni az idő múlásával.²³⁰

(Tomaselli mintaalkotási képességének sikerességét jól példázza, hogy kollázsai megjelentek a divat világában is: ruhaanyagokra nyomtatva jelent meg egy egész kollekción.)

VII. 5. Minták a mimézis és absztrakció határán: Beatriz Milhazes

Beatriz Milhazes (1960) brazil művésznő festményein szokatlan módon ötvözi az absztrakciót és a figurativitást. Intenzív színei és extravagáns túlburjánzó motívumai, és munkái impozáns mérete teszi festményit lenyűgözővé.



50. ábra **Beatriz Milhazes: *Mariposa***, 2004, akril, vászon, 248x284cm

²³⁰ Hans Werner Holzwarth: Art now Köln, Benedikt Taschen, vol 3, 2008, 468. old

Növényyszerű struktúrák és különös virágok adják központi motívumait, és ezzel egyidejűleg ez az elem sokféle reális, szabad és absztrakt illusztratív stílusban egyesül. Milhazes képei hibrid, hipnotikus ornamentika csokrok. Mint a mandalák kiáradó puszta bősége, melyeket lineáris, szaggatott vagy kereken alkalmazott körkörös és spirális formákkal, túlbujánzott dália és százszorszépekkel, vagy képzeletbeli virágokkal tarkít (50. ábra). A művész ironikus őszinteséggel beszélt magáról, mikor magát egy „konceptuális carnavalesca-nak” nevezi, aki elmélkedik, és egyesíti a rendkívül változatos kulturális és művészeti-történelmi hagyományokat. Képei egyértelműen gyökereznek brazil modernizmusból, de Milhazes művészete táplálkozik az absztrakció más forrásaiból is. Festményei felidéznek Matisse vagy Bonnard képeit, de vizuális nyelvében tükrözi olyan különböző művészek munkáit, mint Bridget Riley, Josef Albers, Piet Mondrian, vagy Kenneth Noland. Munkája dekoratív, filigrán jellegű. Hivatkozik továbbá a hagyományos kézműves technikákra: a varrásra, a hímzésre és a rátétre. Képi világában és ebben a gesztusában kicsit tekinthető a P&D mozgalom folytatójának, mai képviselőjének is. Milhazes művészetének központi eleme a díszítés. Képeiben egyesíti a brazil, „carnavalesque” érzést és felszabadultságot az európai modernizmussal.²³¹ Milhazes műveivel találkozhatunk nagy murális köztéri munkákon is, metró aluljáróban, épületek falán vagy akár üveglak formájában is.

²³¹ Grosenick, Uta: *Art now*. Köln, Taschen GmbH, vol.2., 2008, 186.

VIII. Hazai példák a kortárs művészek mintafelhasználására

A fejezet a minta hazai kortárs művészek munkáiban való megjelenését ismerteti. Mivel ez esetben sem lehetséges valamennyi témával foglalkozó művészt bemutatni, így az előző fejezetekhez hasonlóan ez esetben is néhány jellegzetesebb példán illetve alkotón keresztül mutatom be a hazai kortárs művészek jellegzetes mintafelhasználását.

A hazai szcénában az olyan életmű, ahol a minta használata folyamatosan, vagy egy meghatározó korszakban jelen van, kevésbé jellemző. Természetesen a nagy elődök között, főleg a századforduló, szecesszió vagy a nabis idején találkozhatunk olyan művészekkel, művekkel, akiknek egy-egy korszakát erősen meghatározta a síkbeli ábrázolás, a dekoratív felületek, illetve a minta jelleg. Ilyen alkotó többek közt Ripp-Rónai József festészete: elsősorban a szecessziós és nabis időszakában létrehozott munkái vagy a disszertációban már említett Wächter Dénes és Koncz András szimultán képei is. Ők szintén olyan alkotók, ahol a minta nem csak egy-egy kép vagy projekt, hanem egy egész életmű vagy annak egy hosszabb szakaszán keresztül érzékelhető.

Fontosnak tartom megemlíteni Radák Esztert is, akinek a pasztózan megfestett csendéletei, tájképei színes kontúrokkal lezárt mintás, dekoratív, síkszerű, színes felületekre vannak felosztva. Matisse vagy Gauguin képi világára emlékeztetnek, de hazai előképként tekinthetünk nála Lesznai Annára festészetére is, akinek művészetét meghatározta témaválasztásában, a falusi környezetben eltöltött gyermekévek, ahol először találkozott az helyi asszonyok hímzéseiben megjelenő népművészeti motívumokkal.²³²

Keserű Katalin így ír képeiről: „...Radák Eszter ornamentizmusa, ami színmezőit virágmustrákkal telíti, még akkor is, ha különlegesen figyelmesen felvitt ecsetvonásokból összeálló, egyenmű, az egyenletes, ám plasztikus festésmódból következően dekoratív színmezőt fest. Mindkét eljárása populáris vizuális kultúránk legszemélyesebb, az enteriőrjeinket díszítő legsíkabb elemére, a tapétára utal, mint a képszerűség forrására. (A Pattern Painting képi redukcionizmusa nélkül.) Mégis az egymás melletti virág- és színmezők teret teremtenek.”²³³

A hazai festészeti életben szép számmal találhatunk olyan alkotót, akit ideig-óráig megihletett az ornamentika, vagy a mintára jellemző képi elemek, mint például a tükrözés, a szimmetria

²³² Gellér Katalin: Ornamens és mese (Lesznai Anna kiállítása). *Új Művészet* 2007. január 14.

²³³ Keserű Katalin: Sosem volt világok. *Új Művészet* 2007. február, 42.

vagy a ritmikus ismétlődés. A pop-art-nál már láthattunk erre példát Pinczehelyi Sándor festészetében. Ezentúl, a minta jelleggel, a felület mintaszerű kitöltésével találkozhatunk Bukta Imre képein is, vagy Tót Endre konceptuális művei esetében, ahol a mintás felületek a régi mintás festőhengerek felhasználása révén jöttek létre. De megjelennek mintás felületek és a hungarikumok Hecker Péter szarkasztikus humorú, banális, hétköznapi témájú, amatőr családi fényképeket megfestő képein is.²³⁴

A minta használata vagy a síkszerű dekoratívizmus a fiatalabb generáció művein is megjelenik. Szántó István az ősi művészet, az ornamentika, a népművészet, s annak hitvilága, szimbolikája felé fordul, és ezeket az archaikus tartalmakat fordítja le a modern művészet nyelvére.²³⁵

Találkoztunk már a szőnyegekkel foglalkozó fejezetben Korodi János helikopteres és későbbi expresszív keleti ornamentikát felhasználó képeivel. De az ornamentikus elemeket, illetve a síkszerű, dekoratív részeket emel be Sipos Eszter nőalakos képein²³⁶, Iski Kocsis Tibor „Retinantia” sorozatában²³⁷, Szabó Ábel ironikus fotórealisztikus csendéletein²³⁸ vagy Kővári Attila korábbi expresszív ecsetkezelésű és mostani tükrözött szimmetriát és mennyei harmóniát sugalló barokk hangulatú képein²³⁹, vagy Töttös Kata Klimt parafrázisán egyaránt.²⁴⁰

Bár ezek az alkotók mind máshogy közelítenek az ornamensekhez ez a vonal erőteljesen jelenik meg egy-egy alkotói periódusukban. A mellékelt példák egy része az ironikus, kritikai felhangok felől közelít a mintához, annak kicsit pejoratív jelentés torzító hatásait felhasználva. Míg egy másik csoport a művészettörténeti előképeknek állít emléket és a minta értékeire, mai korba is importálhatóságára hívja fel számunkra a figyelmet.

A beolvadó mintákra is találunk példákat a disszertációban már említett Valkó Lászlón kívül is. Gondoljunk csak Chilf Mária Otthonos minták című fotó nyomatára, ahol egy lomboserdőzónára tervezett, terepszínű ruhába öltözött család látható (melyhez a ruhákat maga a művész varrta). „»Az álcázás „a hadviselésben az elrejtés és vizuális félrevezetés tudománya és

²³⁴ Lóska Lajos: Képiróniák (Hecker Péter művei). *Új Művészet*, 2003. április 29.

²³⁵ Szabados Árpád: Szántó István kiállítása elé In:

http://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menus/muveszetiszemle/szanto_istvan-szabados_a_150430.pdf Letöltés ideje: 2015.07.03. 20:39

²³⁶ Marczinka Csaba: Szoknyás iróniák szerepjátékai. *Új Művészet*, 2005. november 43.

²³⁷ András Edit: Retinentia. *Új Művészet*, 2005. december 32.

²³⁸ Mulladi Brigitta: Illúziók nélkül (Szabó Ábel kiállításáról és művészetéről). *Új Művészet*, 2007.

²³⁹ Mamü Galéria: Síkhegy csoport „Le a hegyről- fel a hegyre” c. kiállítás katalógusa, 2013.

²⁴⁰ Rieder Gábor: Amadeus és Maecenas (Az Amadeusz ösztöndíj nyertesei). *Új Művészet*, 2004, 30.

gyakorlata. [...] A hagyományos álcázás passzív védekezési intézkedésekre korlátozódik [...] célja, hogy az objektumot megkülönböztethetlenné tegye környezettől és tereptől« (Encyclopedia Britanica). A látásnak azon az alakélményére épít, hogy az alakot, illetve körvonalát a háttértől, a környezettől való különbözése teszi számunkra felfoghatóvá.[...]

A kép döbbenetes hatását egyszerűen az ilyen időket élünk mondattal is el lehetne intézni. „A katonai mintának is a védelem a funkciója, akárcsak a családnak, miközben ellentétes világhoz tartoznak. Chilf egymásnak feszíti a család képviselte értékeket (meghittség, szeretet, nyugalom, öröm, az élet védelme) a háború retteneteivel (félelem, ellenségesség, gyűlölet, kivetettség, rombolás, pusztítás). Az élők háborús mintába burkolása jelentése sokrétű: a család veszedelemnek van kitéve- a terepmintás ruha azt implikálja ...A minta, ami itt a kép logikája szerint mindent körbevesz, kétes értékű védelmet nyújt. Az ironikus cím - Otthonos minták- oldani készül, mégis megerősíti válsághelyzetre vonatkozó tudásunkat. Chilfnek a „népszerű és könnyű”, emiatt „kényes és nehéz” témával foglalkozó képe a többszörös kizökentés technikája által kikerüli a didaktikusság csapdáját.”²⁴¹ Bár ez egy nagyon szép példája a kamuflázs effektus alkalmazásának Chilf életművében ez egy egyszerű projekt munka és nem jellemzi ez a problematika az életműve további részét.

A minta kézimunka jellegű felhasználására is láttunk példákat. Az egyik a már említett Pittmann Zsófi falvédői. A másik példa egy líraiabb, kevésbé konceptuális jellegű megfogalmazás Makovecz Anna tolmácsolásában. „Művein kalotaszegi mintákat, hímzéseket használ fel. „S hogy nem kizárólag hagyományörzésről van szó, azt az bizonyítja a legjobban, hogy a művész elsősorban inspirációs forrásként használja a kalotaszegi ornamentikát.”²⁴²

Makovecz ezeket a népi motívumokat használja fel, veszi alapul és ezeket alakítja át személyes portrékká hímzett párna formájában. Megőrzi közben a kalotaszegi hímzés karakterét, monokróm színvilágát, igaz nem ugyanazt a hímzést választja és az elemeket is sokkal lazábban, szétszórtabban alkalmazza és a motívumok antropomorf módon jelennek meg. Három ilyen párnát láthatunk tőle. Az egyik egy hosszúkás henger, ahol a művésznő (egész alakos) portréja jelenik meg absztrakt formában. Itt a fejet, a szívet, és a nemi szervet és lábfejeket fedezhetjük fel motívumokból kirajzolva, melyet egy vonal (a gerinc) köt össze.

²⁴¹ Tatai Erzsébet: Chilf Mária munkáiról. *Új Művészet*, 2003. január, 28.

²⁴² Somogyi Zsófia: Makovecz Anna hímzett párnái In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 85.

A másik kettő szív alakú párna a gyermekeit szimbolizálja.²⁴³ „Ahogy láttuk, a kalotaszegi ornamentika semmilyen módon nem antropomorf- Makovecz Anna művein azonban egyértelműen ilyenek. Mivel a népművészet formavilágának egyes elemi szimbolikus termékenységi, szerelmi tartalmakat hordoznak, Makovecz, az átformálás-átértelmezés okán ugyan teljesen másképp, de bevonja, „behúzza” a kalotaszegi ornamentika ezen rétegeit is a műveibe. [...] A kalotaszegi ornamentika új és szabad felhasználása, kiegészítése, az antropomorf jelleg, a nyilvánvaló testi-biológiai utalások támasztják alá mindezt. Így a művek a személyesnél ugyan tágabb kontextusban kerülnek, a női mivolt, a születés reprezentációjaként működnek, de még ez is konkrétabb, mint az ornamentika általában. Makovecz a női létélmény „ősi” szintjéig kutat vissza, és ezt teszi lehetővé, aktualizálja mai világunk képi nyelvére.”²⁴⁴

Pittmann Zsófinál egy kicsit másabb a helyzet. Ő a vidéken a konyhákban a falon szokásos hímzett falvédőket veszi alapul felhasználva azok őszinte naiv báját, de ugyanakkor a tőlük semmiképpen sem elválasztható kétes esztétikai minőséget is. Ehhez kapcsol olyan mai tematikát, ami a giccsre, a mai sztárkultusz erősen megkérdőjelezhető alakjaira reflektál, ezáltal tovább fokozva ezeknek a képeknek a banalitását. Sok esetben az installáláskor háttér elemként (szintén saját motívumokkal) megjelenik nála a mintás festőhengerral megfestett mintás fal is. „A falvédőkön közelmúltunk új közhely etalonjai sorakoznak: a Fabulon-reklám, népszerű énekesek, az aranytorkú Zámbo Jimmy, a kőbányai Deák Bill Gyula portréja, vagy éppen az első magyar űrhajós, Farkas Bertalan és a szovjet Kubaszov párosa. A társadalmi problémákra való reagálás, legyen annak tárgya a giccs, valamint a közhelyek ironikus bemutatása hiányt pótló feladat a művészetünkben. Már a neoavantgárd is szinte teljesen elfordult a valóságtól, és csak önmagával, saját problémáival foglalkozott. De nem történt különösebb változás később az újfestészet idején sem. Szerencsére azért mindig akad egy-két művész, Bukta Imrétől Hecker Péterig, aki komolyan vagy ironikusan, de megjeleníti mindennapjainkat, reflektál a társadalmi valóságra. Ezt teszi Pittmann Zsófi is.”²⁴⁵

A szőnyeg is megjelenik kortárs művészeink munkáin. Ahogy korábban említettem Korodi János szőnyeg sorozatát, vagy Szöllősi Géza printelt szőnyeg objektjét. A szőnyegmotívum

²⁴³ Uo.

²⁴⁴ Somogyi Zsófia: Makovecz Anna hímzett párnái In: Szikra Ágnes (szerk.) *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 87.

²⁴⁵ Lóska Lajos: A figurától a falvédőig. (Tízéves az Élesdi Művésztelep. *Új Művészet*, 2007. április, 28.

egy egészen átértelmezett, majdhogynem minimál megjelenésével találkozhatunk Türk Péter Kiscelli Múzeumban bemutatott installációjában is. Így ír erről Lóska Lajos: „Türk Péter hatalmas téglainstallációját tekinthette meg a konceptuális és a minimál kifejezésmódok iránt érdeklődő látogató a nyár végén, a Fővárosi Képtár Templomtér kiállítójában. Az egyszerre szakrális és misztikus, homályos templomtér méltó keretül szolgált a csupasz téglafalakra rímelő, hatezer téglából megépített, város- és palotarájzra, csomózott szőnyegre, mandalára emlékeztető térberendezésnek. ... Ha kitekintünk az egyetemes művészetre, ott is találunk a Türkéhez hasonló, geometrikus elemekből építkező térberendezéseket, elsősorban a minimál artot művelő alkotók (Sol Lewitt, Donald Judd) körében. Sol LeWittnek a montreali Musée d'Art Contemporariben, 1978-ban, nyitott oldalú kockaelemekből (geometrikus, minimális formák), mint anyaghasználatában (ipari faanyag) előzménye is lehetne Türk templom kiállítótéri installációjának. A minimalista felfogásmód, az alapvető plasztikai viszonylatok modellszerűen tiszta előadásmódja, ami Sol Lewitt munkáját jellemzi, Türk művének is sajátja, de az ő alkotása ezen túl még szakrális, transzcendentális tartalommal is kiegészül. [...] Milyen tehát Türk műve? Transzcendens konceptuális.[...] ...ez az ideális helyen –egy téglafalú szakrális térben- felépített a verbalitást, a rendszerek tökéletességét hangsúlyozó installáció tulajdonképpen egy téglalap alakú mandala (a klasszikus mandala a kör és a négyzet kombinációjából épül fel), hiszen ugyanúgy a világrend szellemi leképezésének jelképe, mint távol-keleti társa.”²⁴⁶

A minta és az áttört, csipkeszerű elemek is megjelennek a mai alkotók munkáin. Fülöp Gábor *Animus* című szobrát szintén az áttörtség és csipkeszerűség jellemzi. Ez a fából készült szobor teljes felületében lyukacsos és áttört rendszer. Mivel az egész felület kis körökkel van áttörve, így értelmezhetjük azt egyfajta mintaként is, mint ahogy az *Animus* párvaként megjelenő *Anima* kiemelkedő faktura pöttyökként beborító, vagy egy cím nélküli szobrának falevelekkel borított felületénél is láthatjuk. „Érdekes módon a megmunkálás mikéntje épp ellentmond a női és férfi jellegnek, így a férfi test üreges, lyukacsos, míg a női figurát kitüremkedések borítják.”²⁴⁷

A csipkézett ornamentals a szintén a fiatal generációhoz tartozó és a Cal Lane-hez hasonló fémtárgyak kicsipkézésével foglalkozó Szanyi Borbála művészetében is megjelenik. Az ő munkáiban is szerepet kapnak az áttört felületek, többek között egy hatalmas vájdling formájú

²⁴⁶ Lóska Lajos: Az önszervező rendszer misztériuma. *Új Művészet*, 2006, október, 24-25.

²⁴⁷ Bordács Andrea: Papírforma kicsiben/ Derkovits- ösztöndíj 2010. *Új Művészet*, 2010 május, 14-15.

horganyzott lemez szobor oldalán, melybe úgy maratja bele a különböző formákat, mintha egy mintás törölköző lenne a szélére terítve.²⁴⁸ A különbség az az előbbiekhöz képest az, hogy Szanyi Borbála saját formát hoz létre, igaz korábbi munkái ipari gépek, elektronikai ládák fémajtainak kicsipkézései voltak, melyek eredeti környezetükben maradtak, melyek ilyen formán jóval autentikusabb, spontánabb és kevésbé a galériák eladható műtárgyaiként jelentek meg.

A felsorolt művészeknél túl továbbá két olyan hazai alkotó munkájára lettem figyelmes, ahol a létrehozott produktumok terv-ötlettervei számomra is megfogalmazódtak. Kerezsi Nemere egy alkotó-kutató folyamatot kezdett el a méhesben. A méhek által különböző mintázatokat épített fel, majd ezeket térbeli struktúrákban is elkészítette. A térbeli lép prototípusait a Múcsarnokban láthattuk.²⁴⁹

A másik nagyon izgalmas kísérlet és felfedezés Szirmay Zsanett nevéhez (a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem textilszakos hallgatójához) köthető. „Az ő ötlete volt, hogy a különféle hagyományos magyar hímzéseket lejátszóvá tegye. A bukovinai székely, kalotaszegi és különféle más magyar hímzésmotívumokat lézervágott textilekre írta át. Ezek szolgáltak a zenedoboz lyukszalagjaiként, "kottaként". A lyukkártyás zengőfésűs zenelejátszóban aztán lejátszotta a keresztszemes mintákat, amelyek így hallható dallamokká alakultak át. Méghozzá harmonikus dallamokká!”²⁵⁰

A két példa átmenetet jelent a „hagyományos” minta és a geometrikus absztrakció között. Mivel a geometrikus művekre a disszertáció nem tér ki, így további művek (installációk) bemutatására (mint például a Vasarely Múzeumban megrendezett *Ornamentika-szerialitás* kiállítás²⁵¹, vagy Bullás József festészete²⁵²) nem kerül sor. A szelekciót indokolta, hogy ez a résztematika már önmagában is olyan gazdag forrásanyaggal rendelkezik, hogy egy másik értekezés témáját képezhetné. Ehelyett inkább azokra a mintákra fókuszáltam, melyek a mai vizuális köznyelvben erősen megjelennek: melyek a különböző tapétákon, vagy használati

²⁴⁸ Lóska Lajos: Szobrok acélból/ a kecskeméti Nemzetközi acél-és Fémművészeti Alkotótábor kiállításáról. *Új Művészet*, 2013/11 54-55.

²⁴⁹ Kerezsi Nemere: Beszámoló a Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj harmadik időtartamáról In: http://derko2015.mucsarnok.hu/wp-content/uploads/2015/02/Kerezsi_Nemere_Derkovits_Beszamolo_2014_web.pdf Letöltés ideje: 2015.07.03. 20:19

²⁵⁰ Magyar lány fantasztikus ötlete népi hímzésekkel In: <http://www.szeretlekmagyarorszag.hu/egy-magyar-lany-fantasztikus-otlete-nepi-himzesekkel/> Letöltés ideje: 2015.07. 3. 20:28

²⁵¹ Marso Paula: Párhuzamos kiállítások. *Balkon*, 2012/3 18-20.

²⁵² Somhegyi Zoltán: Érinthetetlen közelség. *Új Művészet*, 2007, április, 34.

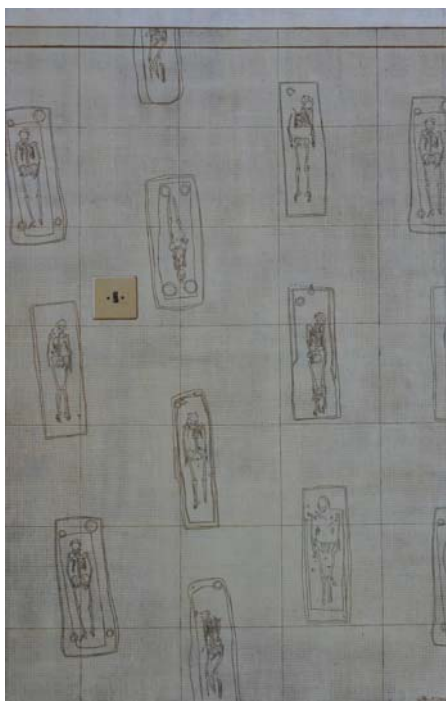
tárgyakon, esetleg bútorokon vagy lakástextilekben reneszánszukat élik. Másrészt azokra a művekre koncentráltam, ahol valamilyen módon stilizált, absztrahált, de felismerhető, hangulati és jelentéstani elemekkel egyaránt rendelkező motívumok jelennek meg.

Az előbbi felsorolásból látható, hogy az értekezésben megadott szempontrendszer alapján a kortárs művészek minta-felhasználása is strukturálható, a minta-alkalmazásuk beleilleszkedik a nemzetközi trendbe. A hazai alkotók további minta-vizsgálata további érdekes szempontokra, esetleges egyéni reflexiók megjelenésére adhatnak példát. A rövid fejezetben azonban nem tűztem ki célul, hogy a hazai kortárs művészek valamennyi témában jelentős munkáját feltárjam és ismertessem, csupán igazolni kívántam kutatásom irányvonalát, mely szerint egy-egy karakteres példa bizonyítja, hogy a hazai alkotók eszköztárában, vagy kifejezési formáiban megjelenik a minta, s ezzel hozzájárulnak az ornamentika kortárs értelmezéséhez.

IX. Saját műveim bemutatása

A Doktori Iskolában érdeklődésem teljes mértékig a mintákra, azok alkalmazására és a kortárs művészetben megjelenő példáira, illetve az ezekről szóló irodalomra korlátozódott. Ezért választottam ezt a témát kutatásom alapjául. A gazdag ornamentika-történet és a kortárs művészek minta-felhasználási eljárásai nemcsak a kutató, illetve a művészettörténész ez irányú kutatási folyamatát indokolják, hanem bizonyítják a művész alkotói folyamatának relevanciáját is. Alkotóként a mintát kezdetben egy-egy probléma megjelenítésére alkalmaztam. Vagyis – ha visszatérek az első fejezetekre – a mintát, illetve az ornamentikát szimbólumként, s kevésbé dekorációs elemként jelenítettem meg. Talán kezdetben annak nem is tudatos, hanem ösztönös használata jellemzett. Egy-egy képsorozatot követően vált számomra is világossá, hogy műveimnek visszaérő eleme a minta lett: képeim alapvető formai kereteit, vagy azok hátterét a minta adja.

Ez a folyamat egy 2003-ban készült festményemmel kezdődött (127-es objektum), amelyet egy régészeti lelet fotó dokumentációja ihletett.



51/a. ábra „**O(ff)**”, olaj, vászon, 140x90 cm, 2006



51/b. ábra „**Monoki vanitas**”, olaj, vászon,
140x90cm, 2007

Később, amikor régészeti technikusként valódi sírokat rajzoltam milliméterpapírra, akkor jutottam annak a problémának és technikai kivitelezésnek megfogalmazására, hogy sírrajzokat szerepeltessenek egy adott falfelületen, úgy mintha azok azok egy falon lévő tapéta mintái lennének (így születtek az „O(ff)” (51/a. ábra) és a „Páternoszter” című képeim).

A képsorozat harmadik darabja (Monoki vanitas) (51/b. ábra) ugyancsak sírrajzokat alkalmazott, úgy, hogy a falvakban még ma is látható mintás gumihengerrel díszített falak motívumait imitáltam, valódi ismétlődő ornamentikát hoztam létre.

Ezeknél a képeknél már akarva-akaratlanul érdeklődésem a minták felé terelődött, és noha csak háttérelemként használtam őket, a képi világot és a jelentéstartalmat is szervesen befolyásolták. Ezt követően a minta, illetve a mintás háttér számtalan variációban fordult elő képeimen. Majd egy olyan képet festettem, amin két kislány áll virágmintás ruhában, egy vonalakkal, négyzetrácsos raszteren megrajzolt (paradicsomot szimbolizáló) kert előtt (2003-as objektum).

Itt már fontos elem volt a lányok ruházata, annak mintája és a háttér kapcsolata is. Rájöttem, hogy a ruha, akkor is egészen élethű és plasztikus hatást kelt, ha nem festek rá tónusokat. A minták torzulásai azok nélkül is kiadják a ruha redőit, esetleges fodrozódásait. Ez volt az a pont, ahonnan a figyelmem teljesen a minták felé terelődött. Elkezdtem megfesteni azt a fekete-fehér képsorozatot, ahol mintás tapétával borított dobozszerű terekben (ahol a teret csak a minták perspektivikus torzulásai adják) mintás ruhájú női alakok állnak.

Itt már nem foglalkoztatott a képek tartalmi háttere, csak a mintákra és a vizuális hatásra fókuszáltam. Arra a képi jelenségre, hogy hogyan tudom a figurát minél inkább a háttérbe olvasztani egyé tenni vele, anélkül, hogy ugyanaz a motívum lenne rajta, mint a háttérben lévő tapétán. Ezek lettek az én sajátosan, a hasonlóságra és nem az azonosságra épülő kamuflázs képeim. A női figuráknak a szabadon maradt részei, az arcuk és a kezeik nem igazán tudtak illeszkedni ebbe az egységbe. Ezért először próbáltam olyan részeket kiválasztani a modelltől, ahol ezek a részek nem látszanak (52. ábra), majd később figyelmem a mintás tárgyak felé fordult, elsőként egy mintás gumicsizmát választottam ki.



52. ábra **Kamuflázs**, akril, vászon, 120x80 cm, 2012

A festett képek már régóta olyanok voltak, mint a Photoshopban egy layer, vagy mint később, ahogy kutatásaim során bemutatott papírmetszet. A fehér vásznon megjelenő egytónusú, fekete minta olyan hatást kelt, mint amit képzeletben le is húzhatunk róla. Előfordult, hogy két réteg is került a képre, ami olyan érzést keltett bennem, mint egy két rétegből álló kép, ami hatását tekintve lehetett volna két különböző perforált felület egymás mögött („Átlátszó”) is. Ez a megoldás jelenik meg egyébként Jorge Machi metszett könyvtérképén és Tom Gallant Wandle Design című művénel is. A többrétegűség pedig a csipkeszerűség további, de már térbeli megoldás felé sarkalltak.

A csizmás képem után arra gondoltam, hogy ezt a térbeli rácsot legegyszerűbben egy igazi gumicsizmával tudnám megvalósítani. Az eredmény több szempont miatt sem volt igazán működőképes, viszont egy keramikus kolleganőmmel, Kondor Edittel beszélgetve kiderült, hogy az elképzeléseim kiválóan megvalósíthatóak kerámiában. Így levettem a negatív formát egy eredeti gumicsizmáról és elkezdtem elkészíteni első áttört felületű kerámia tárgyaimat. A kimetszést követően a csizmát először 900 fokon zsenyeltem, majd mázazással 1200 fokon újra kiégettem. Így végtermékként elkészültek első mázas kerámia műveim (53. ábra).



53. ábra „Áttört formák II-VI” égetett, mázas kerámia, 30x9x26cm, 2012

Jelen pillanatban is sok kísérletezést végzek. Folytatok egy elkezdett festői sorozatot, aminek vizuális, festői hatását először a „Színerő” kurzuson alkalmaztam. Ez a sorozat most „Impressziók” címen mai témákat dolgoz fel. Olyan témákat, amelyek impresszionista fény és légköri hatásokkal operálnak. Ezeket a témákat kezdtem el mintás festőhengerekkel megfesteni. Elsőként futballmeccsek verekedéseit és utcai zavargásokat választottam ki. Mindkét témánál megjelennek színes fények, ködök vagy füstök, melyek a képnek lírai szépséget kölcsönöznek. A téma – ahogy ezt más kortárs művésznél is bemutattam – viszont már nincs szinkronban ezzel a szépséggel. Ezt csak tovább fokozza az általam választott speciális ecset mintáinak iróniája.

A dolgozat írása közben, a kutatás során nagyon sok új példára, alkotóra és azok műveire találtam. Olyanokra, akik nagyon változatos anyaghasználattal, gondolati és formai megoldással dolgoznak, és akik készülő munkáimhoz is kellő inspirációt nyújtanak. Már régóta foglalkoztat különböző médiumok, anyagok használata, melyek új utakat nyitnak számomra a festészet világa mellett. Erre volt példa a kerámiacsizma sorozat is. Sok még meg nem valósított csak lejegyzetelt ötletemmel találkoztam a kutatás során, melyek már nagyon

jó formai kivitelben meg is valósultak. Ez is azt sejteti számomra, hogy jó úton járok, és hogy érdemes ebbe az irányba további lépéseket téve tovább dolgoznom.

X. Konklúzió. Horror vacui, avagy bűn-e az ornamentika?

Kutatásom alapját az ornamentika és a kortárs művészet viszonya, annak vizsgálata indokolta. A minta használata elsősorban az alkalmazott területeket jellemezte, melyek a képzőművészet is az építészet kiszolgálói voltak. A 20. század elejétől kezdett el a díszítmény leválni az épületről és előtérbe került a gazdaságosság, a gyorsaság kérdése, valamint esztétikai értelemben a külső díszítményekről áttevődött a hangsúly a szerkezetre és a formára, valamint az új anyagok által létrehozott terek szépségére. Ezeket a folyamatokat váltották ki az ipari forradalom idején kibontakozó új épülettípusok, mint mondjuk egy vasúti pályaudvar csarnok épülete, vagy a gyárak ipari épületei. A modernizmus teljesen megszabadult a díszítményektől. Ma már minimalista, konstruktív terekben éljük mindennapjainkat, mindig az adott tér funkciójának megfelelően kialakított környezetben. A minta szerepe a ma embere számára talán okafogyottá vált. Általában úm. soknak érezzük a díszítményeket és nem igényeljük azok jelenlétét. Talán bizonyos esetekben olybá tűnhet, mint ahogy azt Adolf Loos fogalmazta meg első építészeti újságokban megjelent tanulmányaiban: „Minél alacsonyabb egy nép nívója, annál szertelenebb az ornamentikája. A szépséget a formában kell fellelni, nem a díszítéstől tenni függővé.”²⁵³ Ilyen értelemben úgy tűnik a társadalom ízlése teljesen szinkronba került ezekkel a 19. század végi kijelentésekkel. Különösebben nem ragaszkodunk a mintához, bár az alapvető díszítő kedvünknek (ha utat engedünk neki) egyik első megnyilvánulása kis indák, levelek, vagy geometrikus ábrák egybeszövése, rajzolása mondjuk egy könyv margójára, miközben unatkozunk vagy várunk valamire. Az is elmondható, hogy szeretjük a régi bútorokat, textileket és épületeket egyaránt. Szívesen bolyongunk ódon városrészekben, csodáljuk meg egy-egy kirándulás alkalmával korábbi korok kastélyait, annak díszes kovácsolt vaskapuját, belső tereinek freskóit, bútoraik intarzia berakásait. Talán az is igaznak látszik, hogyha azt mondanák, hogy romboljuk le Párizs teljes régi belvárosát az heves tiltakozást váltana ki belőlünk és egyáltalán nem szeretnénk, hogy helyette nagyméretű, valamilyen szabvány szerinti tornyok épüljenek pl. a Louvre, vagy a Champs-Élysées helyére (mint ahogy az Le Corbusier terveiben szerepelt). Mellette az is kétségtelen, hogy ha egy nagyon modern épületet látunk, az is eltölthet minket csodálattal. Bár sok esetben egy teljesen sima kockaforma nem váltja ki belőlünk ezt az érzést és némely esetben, mint mondjuk (hogy szintén kapcsolódjunk az előző példához) a párizsi Defense negyed esetében, (ami némiképp a Corbusier víziója alapján megépült modern negyed a Champs-Élysées végén) szintén

²⁵³ Nikolaus Pevsner: *A modern formatervezés úttörői*. Budapest, Gondolat, 1977, 23.

megjelennek bizonyos fokú díszítmények. Ha más nem nagyméretű vörösre festett hegesztett fémszobor, homlokzati murális mű, vagy kinetikus (Nicolas Schöffer) szökőkút formájában. Szükségünk van tehát díszítményekre, egy nagy színes foltra, formára, ami megbontja a szürke vasbeton monotóniáját. A paneleknél is ez volt a probléma, amire volt is több kezdeményezés, hogy hogyan tudnánk élkhetővé tenni ezt az új, modern, de kissé rideg környezetet. Ezt a problémát többek között a korábban már említett tulipán motívumokkal, a házfalak oldalaira történő díszítéssel próbálták orvosolni.²⁵⁴

A feszültség tehát több réttől oda-vissza játszódó folyamat, mely személyre szabott megoldásokat kínál számunkra. Talán a helyes megoldás a különböző elemek helyes arányának megtalálásában rejlik, ami figyelembe veszi az adott kort, a funkciót és az embert, aki ebben a környezetben él.

Másfelől, ahogy Adolf Loos írta és lekicsinyelte, sőt a kulturálatlanság szinonimájává tette díszítményt, úgy a 20. század elején valóban a korábbi pazar megmunkálású bútorok, épületdíszek helyett a minta inkább az olcsóbb ugyancsak sorozatgyártott bútorokban, a kis kerámiákban, vagy a házi hobby kézműves tevékenységekben jelet meg, amely szintén hozzájárult a minta további pejoratív megítéléséhez.

A mai kor tárgyi kultúrájában (és képzőművészetében is egyaránt) újra megjelenik a minta, a díszítmény valamilyen formában. Gondolhatunk itt a nagy barokk mintákra emlékeztető és egyre nagyobb mértékben megjelenő tapéták megjelenésére, melyek bizonyos elemekkel kiegészítve, bizonyos összefüggésben izgalmasak lehetnek, de esztétikai minőségük sok esetben (bizonyos színeknél kiváltképp) kérdéses marad számunkra.

A díszítés utáni vágy (Owen Jones szerint) egyidős az emberiség legkorábbi civilizációs lépésével.²⁵⁵ és ez a vágy újfent nagy erővel jelenik meg a mai posztmodern designerek munkáiban is. Ilyen mondjuk Joris Laarman Heat wave (hőhullám) radiátora, amely azonos méretű üvegszállal megerősített beton elemekből áll, melyek barokkos formáit kedvünkre és a fűtött tér méretére szabva alakíthatunk szabadon. „Laarman műve sok kortárs tervezőhöz hasonlóan a modernizmus dogmatikus minimalizmusa ellen irányul, és az ornamentika újonnan feltámadt népszerűségét mutatja.”²⁵⁶ Vagy egy másik érdekes design termék az angliai indíttatású Matthias Megyeri Sweet dreams (édes álmok) fantázia névre keresztelt öntött vas lánc, melynek láncszemei szív formájúak. Ezt a láncot az édeskés angol otthonok

²⁵⁴ Simon Katalin: A tulipán-vita (lakótelep-humán-organikus építészet) In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006, 60-76.

²⁵⁵ Keserű Katalin: Ornamentális és horror vacui, Magyar Szemle, Új folyam, XV.évf. 7-8. szám In: / www.magyszemle.hu/cikk/20060701_ornamentlizmus_es_horror_vacui Letöltés ideje: 2015.06.21. 14:52.

²⁵⁶ Marcus Fairs: *Design a 21. században*. Pécs, Alexandra kiadó, 2007, 299.

csipkefüggönyös, tapétás, nippelkel díszített enteriőrjei ihlettek, melyeket brutálisan elcsúfítottak a különböző rácsok, láncok és egyéb biztonsági berendezések.²⁵⁷ Hasonló elgondolásból született Joep Verhoeven Drótcspikéje, amely közösségi tereink elválasztását szerette volna barátságosabbá varázsolni, és jellegét tekintve számomra már határesetet képvisel az iparművészet és a képzőművészet bizonyos területei (mondjuk a street art) között.²⁵⁸

A sor hosszan folytatható, ami önmagába egy erősen jelenlévő tendenciát mutat. Egy újra megjelenő igényt a régi motívumok, formák és a díszítés felé a mai kor technikai lehetőségeit és funkcionális igényeit figyelembe véve.

A képzőművészetben is ugyanezt a tendenciát érzékelhetjük. reneszánszát élik a részletgazdagabb, vizualításban erősebb mesterségbeli tudást is igénylő művek szerepe. Persze a gondolatiság itt is fontos, de a hangsúly eltolódott a tisztán konceptuális művekről a vizuálisan erősebb megjelenésűek felé és ezek egy része a minták által használatos formaalkotásra épül, illetve azokat felhasználva kommunikál.

Az is lehet, hogy a művészeknek megnövekedett az igénye a közönséggel történő intenzívebb kapcsolatra. Próbálnak kikerülni az elefántcsonttoronyból, amibe magukat zárták és próbálnak olyan műveket létrehozni, ami a közönségnek is befogadhatóbb, szerethetőbb. A kettős, ha tetszik szimultán kommunikáció, amúgy is megjelent a művészetek egyéb területein is. Így gondolhatunk a könyvekre, színházi darabokra, vagy filmekre egyaránt, melyeket sok esetben nem azzal a tartalommal adják el magukat, mint ami a fő mondanivalójuk. Ha a hollywoodi filmekre gondolunk – ami mindenképpen a tömegek szórakoztatására irányul – akkor is megfigyelhető az a tendencia, ahogy különböző sikerorientált műfajokba (mint a sci-fi, az akciófilm, vagy esetleg a krimi) bújtanak el mélyebb, első olvasatra fel sem tűnő tartalmakat. Ilyen film volt a Mátrix, a Harcosok klubja, a Holtodiglan, az Amerikai pszicho, a Kapcsolat vagy a Hetedik is többek között, de ide sorolható a gyerekeknek szóló Narnia krónikája is. Esetenként a képzőművészet is él ezekkel a technikákkal, mondjuk akár Jeff Koons esetében, aki a hétköznapi giccsel figurázza ki, mégis annak szerethetőségével, bájával adja el azokat. Ez az ellentmondás megjelent már a pop art idején is, ahol a sztárkultusz gépiesített, média általi sorozatgyártásáról nem tudtuk eldönteni, hogy kritikaként, vagy tisztelete jeléül jelent-e meg Andy Warhol műveiben. (Valószínűleg mindkettőről szó van.)

²⁵⁷ Uo. 303.

²⁵⁸ Uo. 318.

Másfelől meg lehet közelíteni a kérdést úgy is, hogy az ürességre és a díszített esetenként túlszűfolt területre gondolunk. Nemrégiben kerekasztal beszélgetést és konferenciát is szerveztek egyszer ornamentika és modernizmus, másodjára pedig horror vacui címmel az Ernst Múzeumban. „A horror vacui meghatározása ugyan alárendelt szerepet juttat az ornamentikának, mert a meghatározás szerint ahol nincs elég invenció, ott töltik ki ornamentikával a felületet, teret.”²⁵⁹

Persze számításba kell venni azt is, hogy ezeknek a térkitöltő elemeknek sokszor szimbolikus jelentésük is volt, és nagyon sokszor lezárta, keretet alkotva az összetartozó képi elemeket, illetve elválasztotta a nem összeillőt. A középkori festészetben a kontúrhálók szinte egymást érték. (Ezt a jelenséget Erwin Panofsky térképszerű felületkialakításnak nevezte.) A korai reneszánszban jelentkezett az üres felület problémája, amit térkitöltő, szimbolikus ornamentikával, alakokkal (angyalfigurák) kitölteni.²⁶⁰

Az üresség XIX. században, a japán kultúra európai megjelenésével fejtette ki kompozíciós hatását. Innentől kezdve kezdtek a művészek a festmény terére újra úgy tekinteni, mint egy végtelen, minden irányba nyitott (tehát keretezetlen) felületre.²⁶¹

A modern építészetben is a Kelet hatását figyelhetjük meg. Frank Lloyd Wright is Lao Cét idézte. Az út és erény könyvét, ahol az edényről azt írja, hogy nem a megmunkált anyag, hanem a benne lévő űr az edény lényege.²⁶² Persze eszünkbe juthat az üresség és telítettség ellentétpárja, mi optimális esetben, mint mondjuk a jin jang motívumnál egyensúlyban van egymással, részlegesen összekapcsolódik, és mindkét elem tartalmazza kis mértékben a másikat is. Talán a minták alkalmazásánál is ez lenne egy optimális eljárás.

Katona Júlia hívja fel a figyelmet arra, hogy az ornamentikát megközelíthetjük az entrópia felől is.²⁶³ Ő hivatkozik Csikszentmihályi Mihály pszichológus a Flow című könyvének egy idézetére. „Feltételezéseinkkel ellentétben az elme normális állapota a káosz. Gyakorlás és külső figyelemfelkeltő tárgy hiányában egyszerre csak néhány percig vagyunk képesek valamire ráirányítani a gondolatainkat.”²⁶⁴ „A díszítőelemek bizonyos rend, rendszer, szabályok törvények, elvek szerinti alakítása pszichológiai értelemben a tudat rendezetlenségére vezethető vissza. Ebben az összefüggésben az ornamentika a kotikus tudati

²⁵⁹ Kesperű Katalin: Ornamentizmus és horror vacui, Magyar Szemle, Új folyam, XV.évf. 7-8. szám In: / www.magyarszemle.hu/cikk/20060701_ornamentizmus_es_horror_vacui Letöltés ideje: 2015.06.21. 13:42.

²⁶⁰ Uo.

²⁶¹ Uo.

²⁶² Uo.

²⁶³ Katona Júlia: *A rend bővületében-ornamentika kontra entrópia!* In: <http://ornamentika.blog.hu/2010/12/02/a-rend-buvoleteben> Letöltés ideje: 2015.06.21. 14:42.

²⁶⁴ Csikszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája.* Budapest, Akadémiai Kiadó Zrt. 2001, 77-78.

állapot elkerülését szolgáló lehetséges vizuális eszközök egyikének tekinthető.[...] A „díszítő elme” a természetnek nem a kaotikus, hanem a rendszerteremtő elveit választja: a szimmetria, a váltakozás, a ritmikus ismétlés az ornamentelek túlnyomó többségének meghatározó jellemzői. Az így létrejött díszített felület pedig olyan rendet és rendezettséget sugall, mely a szemlélőben, pontosabban szólva a tárgy használójában az otthonosság, biztonság képzetét kelti. »²⁶⁵

Ilyen értelemben a rend a rendetlenséget űzi, és az ornamentika rendet teremt életünkben, vagy legalábbis kedélyesebbé, otthonosabbá teszi azt.

A horror vacui az ürességtől való félelmet jelenti és azokra a művekre utal, ahol egyetlen egy kis nyugvó pont sincs az egész képfelületen. Zenei párhuzammal élve olyan ez, mintha a zenében egyetlen pillanatnyi csend sem lenne. Felmerül a kérdés, hogy miért félünk ennyire az ürességtől, vagy a csendtől. A mai kor emberének egy részére jellemző, hogy nem bírja elviselni a csendet, az egyedüllétet. A legtöbb esetben azonosítja ezt az állapotot a magánnyal. Mintha nem szeretnénk önmagunkkal lenni, pláne nem csendben lenni. Nem akarunk találkozni saját démonjainkkal, szembenézni problémáinkkal. Ezekben a helyzetekbe kerülve azonnal kell valami, ami eltereli gondolatainkat. Azonnal elkezdünk telefonálni, bekapcsoljuk az internetet, a tévét, vagy a rádiót. Az egyedüllét sokszor elviselhetetlen számunkra, főleg ha nem vesz körbe minket valamilyen zajforrás. Talán azért is félelmetes, mert ebben a csendben vagy ürességben jelenik meg a halál, az elmúlás gondolata, megoldatlan, vagy akár megoldhatatlan problémáink terhe is. Talán ez is okozhatja az ürességtől (vagy sima homogén felületektől) való félelmünket. Ezért sem szeretjük a díszítetlen sivár betonházak véget nem érő tengerét. Számunkra a minta jelenti ebben a közegben az életet, ami változatosságával, színeivel egyensúlyt teremt bennünk.

„Bűn-e az ornamentika” tette fel a kérdést Adolf Loos építész a múlt század elején. Ezt a kérdést feltehetnénk a tiszta díszítmények nélküli formákra, épületekre is. A válasz mindkét esetben a nem kell hogy legyen. A lényeg a helyes arány megtalálásában van és abban, hogy a különböző műfajoknak, funkcióknak megfelelően találjuk meg az ornamentelek anyagait, felhasználási módjait.

²⁶⁵ Katona Júlia: A káoszelmélet díszítőművészeti adaptációja. In: http://ornamentika.blog.hu/2010/09/16/a_kaoszelmélet_diszitomuveszeti_adaptacioja Letöltés időpontja: 2015.06.21. 15:23.

Disszertációm tárgya a minta és a kortárs művészet kapcsolata volt. Vizsgálódásaim azt bizonyították számomra, hogy a minta egy nagyon gazdag inspiráló erő a művészek számára. Hatalmas gyűjteménye és gazdag tárháza van, amelyből láthatóan szívesen merítenek a kortárs művészek is. Általában a mintákra csak mint díszítőelemekre szoktunk gondolni, és hajlamosak vagyunk kizárólag az ipar és az építőművészet tárgykörébe sorolni őket. Természetesen ezeken a területeken is megtalálhatjuk az ornamentst mind a mai napig számtalan formában és kiemelkedő minőségben.

A minta tehát levált az ipar- és építőművészetről és a képzőművészet (mint minden mást is ami az útjába került) felhasználta azt. Az ornamentikát olyan összefüggésekbe hozta, amelyekre korábban egyáltalán nem gondoltunk volna, és első ránézésre teljesen idegen tőle.

Társadalmi, politikai, nemi vagy faji kérdések kimondására tette alkalmassá. Felszólalt a környezetvédelem, a nők elnyomása, vagy a tiltott határátkelések, a rabszolgatartás vagy a különböző terrorcselekmények ellen is. Meghalt emberek tucatjainak állított emléket. Alkalmas lett az elmúlás, a halál ábrázolására úgy, hogy közben az élet szépségére hívta fel a figyelmet. Alkalmassá vált olyan témák kimondására is, mint bizonyos emberjogi ügyek, a nők elnyomása, bántalmazása, vagy mások politikai magatartása miatt való bebörtönzése, esetleg kivégzése.

Tette ezt finom formanyelvével, csendesen, ironikusan, sok esetben nagyon mívesen, esztétikusan megfogalmazva. Sokszor pont ez az ellentmondás, ami ezeket a műveket összeköti és megadja erejüket. Az, hogy a tartalmak a lakásunkba, a falainkra, tapéta formájában, az ágyunkba kerülnek, mint párnadísz, és ez által érezzük a saját bőrünkön kellemetlen sajnó hatásukat. A szépség, az otthonosság és az emberi agresszió, a halál, vagy a fogyasztói társadalom luxustermékeinek csillogása. Ezek az elemek kerülnek itt látszólag kibékíthető közelségbe egymással (hasonlóan Meret Oppenheim szőrös csészéjével). A néző viszont minden esetben érzi, hogy ez az ellentmondás csak formailag egyesíthető és csak remélni tudjuk, hogy az itt bemutatott művek és a hozzájuk hasonló munkák segítenek az embereknek egy szebb jövő létrehozásában.

A minta alkalmazása tehát nem „bűn”, hanem remek lehetőség ellentétes minőségek egymáshoz kapcsolására, komoly problémák megfogalmazására, alkalmas arra, hogy művészeti alkotások kiinduló, kohéziós eleme legyen.

Köszönetnyilvánítás

Az értekezés elkészítésében külön köszönettel tartozom azoknak, akik alkotó- és kutató munkámat támogatták. Elsősorban két témavezető mesteremnek: Valkó László festőművésznek és Aknai Tamás művészettörténésznek, akik hasznos tanácsaikkal, észrevételeikkel folyamatosan alakították a kutatásom menetét, illetve a három év alatt alkotómunkámban is számos fontos tanáccsal láttak el. Szeretném megköszönni segítségét Timár Katalin művészettörténésznek, aki további jó meglátásokkal és tanácsokkal támogatta kutatómunkámat. Kondor Edit iparművész keramikusnak, a Moholy- Nagy Művészeti Egyetem oktatójának, aki a gyakorlati munka terén látott el folyamatosan szakmai tanácsokkal és segített a kerámiatárgyaim kivitelezésében. Külön köszönettel tartozom Bicsák Zsanett Ágnesnek, aki a gondolataimnak és a kutatott anyagnak a megfelelő formába öntésénél és annak elrendezésében nyújtott számomra hasznos útmutatást, valamint Töröcsik Zoltán „Rahan”-nak, aki az angol szövegek egy-egy részletének pontosabb megértésében volt segítségemre. Valamint köszönettel tartozom a kutatóhelyek, könyvtárak dolgozóinak, alkalmazottainak is, akik a szakirodalom keresésében, kölcsönzésében nyújtottak segítséget. Így köszönöm a Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Ludwig Múzeum, a Magyar Széchenyi Könyvtár, a Debreceni Egyetem és a Nyíregyházi Főiskola valamint a Nottinghami Egyetem könyvtára dolgozóinak, hogy munkájukkal hozzájárultak a disszertáció elkészültéhez.

Irodalomjegyzék

Hivatkozott könyvek, katalógusok

51 ° Venice Biennial Catalogue, The experience of art, curated by María de Corral, Italian Pavilion, Venice, Italy, 2005.

A Lipcse-jelenség, kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok, 2008.

Aknai Tamás: A „minták (pattern)” és dekoráció. In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000.* Pécs, Dialóg Campus, 2011.

Aknai Tamás: A high-tech képregényei In: Aknai Tamás: *Deltatáj-Egyetemes művészettörténet mindenkinek 1980-2000.* Pécs, Dialóg Campus, 2011.

Angela Vattese (szerk.): *Legújabbkori művészet. (A művészet története sorozat 15.)* Budapest, Corvina, 2009.

Anglani, Marcella - Martini, Vittora Maria – Princi, Eliana – Vattese, Angela: *A legújabb kori művészet.* Budapest, Corvina, 2009.

Art Deco és modernizmus: Lakásművészet Magyarországon, 1920-1940, kiállítási katalógus. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2012.

Azerbaijan Pavillion 55th International Art Exhibition la Biennale di Venezia (Catalog), 2013.

Ballard, J.G.: *Karambol.* Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2010.

Bálványos Anna – Pintér Gabriella: *Mexikói kortárs művészet.* Budapest, Ludwig Múzeum, 2000.

Bártfai Imre: Igazságosság és tragédia a polgári társadalomban. In: Laczkó Sándor – Dékány András: *Lábjegyzetek Platónhoz. Az igazságosság.* Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság, 2009.

Benczúr Béla: *A művészeti ipar dekoratív művészetek stiltana (Képzőművészek, rajztanárok, műiparosok részére technikai, ipariskolai, valamint magánhasználatra).* Budapest, Eggenber-féle Könyvkeresk.,(Hoffmann Alfréd), 1897.

Bieger-Thielemann, Marianne – at. all. (eds.): *20th Century Photography.* London ; Madrid ; New York ; Tokyo ; Paris, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996.

Bordács Andrea – Kollár József – Sinkovits Péter: *Tót Endre.* Budapest, Új Művészet Kiadó, 2003.

- Bordács Andrea: Rend a rendetlenségben, Az ornamentika alkalmazása. Koncz András és Wächter Dénes szimultán képein. In: *Ornamentaika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.
- Brielmaier, Isolde: Lalla Essaydi. In Rodrigo, Alonso – et. al. (Eds.): *Vitamin Ph: New perspectives in photography*. London, Phaidon Press, 2006.
- Coline Millard: Stefan Kürten In: Schwabsky, Barry: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz kiadó, 1997.
- Droste, Magdalena: Bauhaus Archiv. Budapest, Taschen/ Vincze, 2003.
- Ellis, Bret Easton: *Amerikai Psycho*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2013.
- Fairs, Markus: *Design a 21. században*. Budapest, Alexandra, 2007.
- Fehér Dávid: Idő-raszter Közép-Euróbából. *Balkon*, 2011/3.
- Fiell, Charlotte – Fiell, Peter: *Design a 20. században*, Vincze kiadó, Budapest, 2002.
- Freya Smaill: Raqib Shaw. In: Schwabsky, Barry: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012.
- Fricke, Rolf – et all (eds.): *20th Century Photography*. Köln, Taschen, 1996, 566-575.
- Gálig Zoltán: Pop-art és ornamentika. In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentaika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 57.
- Grosenick, Uta (szerk.): *Art now*. Köln, vol 2. Taschen Gmbh, 2008.
- Heydrich, Martin: *Afrikanische Ornamentik. Beiträge zur Erforschung der primitiven Ornamentik und zur Geschichte der Forschung*. H.n., E.J.Brill, 1914.
- Hinton, H. E.: Álcázás a természetben. In: Gombrich, E.H.: *Művészet és illúzió*. Budapest, Gondolat, 1972, 118.
- Hinton, Howard Ewerest: Álcázás a természetben. In: Gombrich, Ernst H.: *Művészet és illúzió*. Budapest, Gondolat, 1972.
- Holzwarth, Hans Werner: *Art now* Köln, Benedikt Taschen, vol 3, 2008.
- Holzwarth, Hans Werner: *Art now*. Köln, Benedikt Taschen, vol 3. 2008.
- John McEwen: *Freedom of Choises in Multi-piktoralizmus*. London, Thomas Gibson Fine art, 1998.
- Jones, Owen: *Ornamentaika (The grammar of ornament)*. Budapest, Cser kiadó, 2001.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.
- Katona Júlia-György Judit: *Díszítmények és ideák vonzásában (A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának díszítőművészeti könyvritkaság gyűjteménye)*. Budapest, MKE, 2010.

- Keserű Katalin: *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.
- Klaus Honnef: *Pop Art*. Budapest, Taschen-Vince, 2005.
- Kovács Orsolya: *Valkó László: Művek 1973-2013, Kiállítási katalógus*. Pécs, Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit Kft., 2013.
- Kunt Ernő: *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok*, Budapest, L'Harmattan Könyvkiadó – MTA Néprajzi Kutatóintézet, 2003.
- L. Molnár Mária: *Print, projekt, plakát, tapéta*. Budapest, Preasens, 2004.
- Lantos Ferenc: *A természet működési rendje és az ornamentika*. In: Szikra Ágnes: *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.
- Lee Ambrozy, Lee: Liang Yuanwei. In: Barry Schwabsky: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012.
- Mamű Galéria: *Síkhegy csoport „Le a hegyről- fel a hegyre” c. kiállítás katalógusa*, 2013.
- Marczell Mihály: *Az egyéniség összetevői*. Budapest, Az „Élet kiadása”, 1931.
- Martin, Alberto: *Betsabeé Romero in Auto: Dream & Matter: automobile culture as critical and creativ territory*. Laboral, Centro de Arte y Creation Industrial, 2009.
- Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1979.
- Moussavi és Kubo a posztmodern korban a tárgyakkal is a különböző értelmezési lehetőségére emlékeztetnek. In: Moussavi, Farshid – Kubo, Michael (eds.): *The Function of Ornament*. Cambridge, Harvard University, 2006.
- Moussavi, Farshid – Kubo, Michael (eds.): *The Function of Ornament*. Cambridge, Harvard University, 2006.
- Németh Hajnal: *Összeomlás – Passzív interjú, installáció, Magyar Pavilon, Giardini*, 2011.
- Palahniuk, Chuck: *Harcosok klubja*. Budapest, Trubadur Kiadó, 2013.
- Pevsner, Nikolaus: *A modern formatervezés úttörői*. Budapest, Gondolat, 1977.
- Phillipi, Simonne: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln, Museum Ludwig, Benedickt Taschen Verlag GmbH, 1996.
- Phillips árverési katalógus, 3, tétel, New York, 2013.
- Pinczehelyi Sándor (szerk.): *10 éves a Strabag festészeti díj*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2006.
- Qureshi, Imran, Catalog. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013.
- Racinet A.: *The encyclopedia of ornament*. London, Studio Editions, 1989.
- Riegl, Alois: *Az ornamentika története*. In: Riegl, Alois: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, Balassi.

Schalden, Hubert: Parastou Forouhar. In: Fletcher, Annie – Schooten, Martinje van (szerk.): *2. Berlin Biennale katalógusa*. Köln, Oktagon, 2001.

Simon Kata (szerk.): „Yamakasi” kiállítás katalógusa. Budapest, Deák Erika Galéria, 2007.

Simon Katalin: A tulipán-vita (lakótelep-humánium-organikus építészet). In Szikra Ágnes: *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.

Somogyi Zsófia: Makovecz Anna hímzett párnái In: Szikra Ágnes (szerk.) *Ornamentika és modernizmus*. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.

Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Budapest, Európa könyvkiadó, 1999.

Sturcz János: Neogeo. Peter Halley, Ross Bleckner, Philip Taaffe. In: Sturcz János: *Janus félúton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999.

Trilling, James: *Ornament. A modern perspective*. Canada, University of Washington Press, 2003.

Vattese, Angela (szerk.): *Legújabb kori művészet*. Budapest, Corvina, 2009.

White, Roger: Mickalene Thomas. In: Schwabsky, Barry: *Vitamin P2 (New Perspectives in Painting)*. London, Phaidon Press Inc, 2012.

Yongbaek, Lee: Korean Pavilion at Venice art biennale, 2011.

Folyóiratok

András Edit: Retinentia. *Új Művészet*, 2005. december 32.

Arturo Schwarz: A látható láthatatlan/ Havadtöy Sámuel kiállítása. *Új Művészet*, 2008. november 26.

Baglyas Erika: A puszta dolgok jelentősége. *Balkon*, 2006.11-12. 23.

Bordács Andrea: Papírforma kicsiben/ Derkovits- ösztöndíj 2010. *Új Művészet*, 2010 május, 14-15.

Faludi Péter: A „koreai kérdés” eredetéről. *Kül-világ*, 2004. I. évf. 3. sz. 1-12.

Gellér Katalin: Ornamens és mese (Lesznai Anna kiállítása). *Új Művészet* 2007. január 14.

Györffy László: A művészet dietetikusa. *Új Művészet*, 2008. március, 10-11.

Hornyik Sándor: Helyszínelők a Golgota környékén.(Messianizmus és nyombiztosítás a 21. század küszöbén. *Új Művészet*, 2009, december, 7.

Horváth Gyöngyvér: "Szárnyat ígéz a malacra" Kibontott táj, Bukta Imre retrospektív kiállítása. *Új Művészet* 2007. október

Iványi-Bitter Brigitta: Mi a szent szar? Tabugyanú- Wim Delvoy az Ernst Múzeumban. *Art magazin*, 2008/1. 45-46.

Jeremy Deller: When Morris met Warhol. In: *Royal Academy of Arts Magazine*, 2014 winter, 64.

Keserű Katalin: Sosem volt világok. *Új Művészet* 2007. február, 42.

Kovács Zoltán: A hit kérdése (Damien Hirst pillanatképe a valóságról). *Új Művészet*, 2008. október 30-31.

Levit, Robert: Contemporary Ornament. *Design Magazine*, Spring/Summer 2008, Number 28. 1.

Lóska Lajos: A figurától a falvédőig. (Tízéves az Élesdi Művésztelep. *Új Művészet*, 2007. április, 28.

Lóska Lajos: Az önszervező rendszer misztériuma. *Új Művészet*, 2006, október, 24-25.

Lóska Lajos: Képiróniák (Hecker Péter művei). *Új Művészet*, 2003. április 29.

Lóska Lajos: Szobrok acélból/ a kecskeméti Nemzetközi acélé-és Fémművészeti Alkotótábor kiállításáról. *Új Művészet*, 2013/11 54-55.

Maeyama Yuji: Kokoro no Arika-ahol a lélek lakozik. In: Szipőcs Krisztina (szerk): *Kortárs japán művészet (The Japan Foundation)*. Tokyo, 2003.

Marczinka Csaba: Szoknyás iróniák szerepjátékai. *Új Művészet*, 2005. november 43.

Marso Paula: Párhuzamos kiállítások. *Balkon*, 2012/3 18-20.

Muladi Brigitta: A toriin túl-ahol a japán művészek lelke lakozik. *Új Művészet*, 2004. február 36-38.

Mulladi Brigitta: Illúziók nélkül (Szabó Ábel kiállításáról és művészetéről). *Új Művészet*, 2007.

Nagy Edina: Quo vadis Vergilius? /Mi Vida/Menny és pokol-a MUSAC gyűjteménye Budapesten. *Új Művészet*, 2009. június 10-11.

Nikolenko, Nadezhda: Ornament as Symbol of Intercultural Communication. *Middle-East Journal of Scientific Research*, 2013, XVII/4, 444-454.

P. Szabó Ernő: a végtelen óceán (Az 52. Velencei Biennálé). *Új Művészet*, 2007. augusztus, 15.

Popovics Viktória: Nagyon speciális örömök/ Tót Endre retrospektív 1971-2011. *Balkon* 2012/ 7-8. 32.

Reuben Keehan: Makacs szépség. *Flash Art*, 2012. július-augusztus, 84-87.

Rieder Gábor: Amadeus és Maecenas (Az Amadeusz ösztöndíj nyertesei). *Új Művészet*, 2004, 30.

Rudolf Anica: Megállítani a tengert/ Tarr hajnalka kiállítása. *Új Művészet*, 2013.10, 42-43.

Somhegyi Zoltán: Érinthetetlen közelség. *Új Művészet*, 2007, április, 34.

Szarvas Andrea: Szűkített mezők-tágított tér. Valkó Lászlóval beszélget Szarvas Andrea. *Balkon*, 2009/11-12 25.

Szegő György: A fantom birodalmában. A láthatatlan fotográfiája Kremsben. *Balkon*, 1998/5-6.

Tatai Erzsébet: Chilf Mária munkáiról. *Új Művészet*, 2003. január, 28.

Tihanyi Lajos: Álmodik a város (Roham kiállítás). *Új Művészet*, 2010. február, 40.

Trilling, James: *Ornament. A modern perspective*. Canada, University of Washington Press, 2003. 72.

Uszkay Tekla: Feszítsd ki! Kortárs művészet a Viltin Galéria tükrében. *Új Művészet*, 2009 január-február, 43.

Internetes hivatkozások

„Angels in combat”, contemporary islamic art by afruz Amighi In: <http://artradarjournal.com/2010/10/26/angels-in-combat-contemporary-islamic-art-by-afruz-amighi/> Letöltés ideje: 2015.03.24 13:47.

A kiállításról bővebben a következő weboldal ad információt. Flottmann – Hallen Herne: Ornamental Structures. In: <http://www.ruhrkunstmuseen.com/ausstellungen/ornamental-structures.html> Letöltés ideje: 2015.04.18. 12: 23.

A projektről bővebben a következő honlapról tájékozódhatunk. In: <http://www.urbancamouflage.de> Letöltés ideje: 2014.09.24. 10:22

Betsabeé Romero művészetét a következő dokumentumfilm ismerteti: Romero, Betsabeé: Lagrimas Negras. In: <http://www.youtube.com/watch?v=zqPiiZUVLZU&hl> Letöltés ideje: 2014. 08. 16. 12:10.

Blaskóné Majkó Katalin: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Egyetemig. <http://www.mke.hu/about/tortenet.php> Letöltés ideje: 2014.08.01. 11:12.

Bolin, Lio: Invisible artist. In: http://amazingstuff.co.uk/art/liu-bolin-invisible-artist/#.U_xtZ8V_t8H Letöltés ideje: 2015. 04. 18.

Cal Lane hivatalos weboldala In: http://www.callane.com/work/doilies_1.php Letöltés ideje: 2014.08.23. 14:35.

Catherine de Zegler and Gerald McMaster: Cal Lane: domesticated turf In: <http://artmur.com/en/artists/cal-lane/domesticated-turf/> Letöltés ideje: 2014.08.23. 15:05.

Cheagab, Yun: Lee Yongbaeg. In: http://www.korean-pavilion.or.kr/11pavilion/INTRODUCTION_eng.html Letöltés ideje: 2014.10.15. 21:30.

Chen, Kevin B.: Carry-on. In: <http://anateresafernandez.com/carry-on/> Letöltés ideje: 2014.08.15. 10:21.

Contemporary nomad on contemporary carpets.

David Adey hivatalos weboldala In: <http://www.davidadey.com> Letöltés ideje: 2014.08.21. 20:11.

Desire Palmen munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.desireepalmen.nl> Letöltés ideje: 2014. 10. 16. 22:10.

Donna Ruff hivatalos weboldala In: www.donnaruffart.com Letöltés ideje: 2014.08.20. 22:13.

Faig Ahmed munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://faigahmed.com/> Letöltés ideje: 2014. 10. 05. 23:42.

Farid Rasulov munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://faridrasulov.com/works/sculptures/concrete-and-shebeke/> Letöltés ideje: 2015. 05.15. 13:45.

Ferencváros hivatalos weboldala In: http://www.ferencvaros.hu/index0.php?name=hir_140412_Aplusz Letöltés ideje: 2014. 03. 10. 21: 20.

Fred Tomasselli alkotói folyamatát bemutató film: https://www.youtube.com/watch?v=5VuAzThzH_E Letöltés ideje: 2015.05.25. 13:47.

Frederike Feldmann munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.friederikefeldmann.de/portfolio/#wandmalerei-ostkabinett> Letöltés ideje: 2015.04.19. 13: 47.

Gail Deayton: Artist of the week In: <http://hkarttutoring.com/artist-of-the-week-donna-ruff/> Letöltés ideje: 2014.08.20. 21:36.

Gail Deayton: Artist of the week In: <http://hkarttutoring.com/artist-of-the-week-donna-ruff/> Letöltés ideje: 2014.08.20. 21:47.

Gunilia Klinberg munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.gunillaklingberg.com> Letöltés ideje: 2014.10.09. 11:22.

<http://hg.hu/cikkek/design/11485-es-a-te-magyarorszagod-hogy-nez-ki> Letöltés ideje: 2015. 05. 15. 15: 03.

<http://www.designboom.com/art/lee-yongbaek-korean-pavilion-at-venice-art-biennale-2011/>

Letöltés ideje: 2015. 04. 18.

<http://www.emmahackartist.com.au/> Letöltés ideje: 2014. 11. 13. 21: 20.

http://www.emmahackartist.com.au/emma_commercial/emma_musicvideo.html#.VY_38np_Oko

<http://www.emptykingdom.com/featured/nicole-andrijevic-tanya-schultz/> Letöltés ideje: 2014. 07. 23. 19:47.

In: http://contemporarynomadlifestyle.blogspot.hu/2014_02_01_archive.html Letöltés ideje: 2014. 04. 17. 15: 23.

Interview with Natalia Wiernik: 2013 Sony World Photography Awards Student Focus Winner. In: <http://worldphoto.org/community/blogs/interview-with-natalia-wiernik-2013-sony-world-photography-awards-student-focus-winner/> Letöltés ideje: 2013.12.10. 19:21.

Janek Simon. (Katalógus, 28-29.) In: http://raster.art.pl/galeria/artysci/simon/simon_portfolio.pdf Letöltés ideje: 2015.04.18. 12:45.

Johnson, Ken: Savagery, Mulled in Airy Precincts ‘The Roof Garden Commission: Imran Qureshi,’ at the Met. *The New York Times*, 16. may 2013

Jorge Macchi munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/86/vanishing-point> Letöltés ideje: 2013. 08. 10. 19:50.

Jorge Macchi munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/65/hotel> Letöltés ideje: 2014.11.23 13:55.

Joshua Callaghan munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://joshuacallaghan.com> Letöltés ideje: 2014.09.24. 11: 11.

Kaelin, Sandra:...und lass die Wände los! In: http://www.regulamichell.ch/assets/downloads/MICHELL_und-lass-die-waende-los.pdf

Letöltés ideje: 2015.04.18. 11: 12.

Kerezsi Nemere: Beszámoló a Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj harmadik időtartamáról In: http://derko2015.mucsarnok.hu/wp-content/uploads/2015/02/Kerezsi_Nemere_Derkovits_Beszamolo_2014_web.pdf Letöltés ideje: 2015.07.03.

Kéri Katalin: A nők megítélése és mindennapjai. In: <http://mek.oszk.hu/01600/01665/html/28-islam.htm> Letöltés ideje: 2014.12.03. 18: 33.

Klinberg munkáiról a Philagrafika 2010 ad leírást. In: <http://www.philagrafika2010.org/artist/gunilla-klingsberg> Letöltés ideje: 2014. 09.01. 17:23.

Kovács Dániel: És a te Magyarországod hogy néz ki? In:

Lordy Rodriguez munkásságáról a Hosfelt Gallery weboldala ad ismertetést. In: <http://www.hosfeltgallery.com/index.php?p=artists&a=Lordy%20Rodriguez> Letöltés ideje: 2014. 09. 30. 21:12.

Lyndsay Caine Surface Design In: <http://lyndsaycainesurfacedesign.blogspot.hu/2011/07/damien-hirst-butterfly-wallpaper.html> Letöltés ideje: 2015.01.12 13:42.

Magyar lány fantasztikus ötlete népi hímzésekkel In: <http://www.szeretlekmagyarorszag.hu/egy-magyar-lany-fantasztikus-otlete-nepi-himzesekkel/> Letöltés ideje: 2015.07. 3. 20:28

Marina Abramovic, Object & video & performances Balkan Baroque (Venice Biennale Venice Italy) In: <http://vimeo.com/38023444> Letöltés ideje: 2014. 09. 1. 13: 46.

McCluskey, Ellen: *Cal Lane* In: <http://www2.viu.ca/art/visitingartist/lane.asp> Letöltés ideje: 2014.08.23. 13:28.

Myriam Dion hivatalos weboldala In: <http://www.myriamdion.com> Letöltés ideje: 2014.10.15. 22:15.

Nicole Andrijevic & Tanya Shultz In:

Parastou Forouhar munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.parastou-forouhar.de> Letöltés ideje: 2014.10.15. 20:30.

Parastou Forouhar munkásságáról bővebben hivatalos honlapján tájékozódhatunk. In: <http://www.parastou-forouhar.de> Letöltés ideje: 2014.10.15. 20:30.

Pedro Carreira Garcia: Portuguese artist Joana Vasconcelos to her work at Versailles palace In: <http://www.portugaldailyview.com/whats-new/exhibit-portuguese-artist-joana-vasconcelos-in-versailles-palace> Letöltés ideje: 2015.04.13 19:28.

Riese, Ute (eds.): *Mariella Mosler. Semiglot*. Bielefeld, Kerber, 2015.

Rodrigo Torres hivatalos weboldala In: http://www.maisumrodrigotorres.com/index_en.html Letöltés ideje: 2015.03.22 14:32.

Romero munkáiról rövid összefoglalót a következő tárhelyen olvashatunk. In: <http://queridovenado.blogspot.hu/2012/02/betsabee-romero.html> Letöltés ideje: 2014. 08. 01. 14:00.

Sekoff, Hallie: Donna Ruff's Cut Newspapers Reconstruct Our Ways of Seeing And Reading. *The Huffington Post*, Art & Culture, 28. june 2015

Simic, Rio Emily: Catherine Bertola. In: <http://rioemilysimic.blogspot.hu/2013/12/catherine-bertola.html> Letöltés ideje: 2015. 05. 15. 13:23.

Stephanie Baptist: *Mary Evans/ Cut and paste* In: <http://www.anotherafrica.net/art-culture/mary-evans-cut-and-paste> letöltés ideje: 2014.12.10. 11:23.

Sturcz János: Neokonceptualizmus. Robert Gober. In: Sturcz János: *Janus félúton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999, 128.

sz.n.. The Devil's in the Detail Nedko Solakov's Commissioned Work for Deutsche Bank In: <http://db-artmag.com/en/64/feature/the-devils-in-the-detail-nedko-solakovs-commissioned-work-for-de/> Letöltés időpontja: 2015.02.16 14:46.

Szabados Árpád: Szántó István kiállítása elé In: http://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuk/muveszetiszemle/szanto_istvan-szabados_a_150430.pdf Letöltés ideje: 2015.07.03. 20:39

The Azerbaijan Pavilion at the 55th International Art Exhibiton – la Biennale di Venezia. In: <http://www.azerbaijanvenicebiennale.com/> Letöltés ideje: 2014.12. 20. 11:21.

Tom Gallant hivatalos weboldala In: <http://www.tom-gallant.com> Letöltés ideje: 2014.10.09. 23:42.

Vadász Viktória: „Szórszálhasogatásból” ötös, Meret Oppenheim retrospektív kiállítása. In: <http://www.kortaronline.hu/2013/07/kepzo-oppenheim/16398> Letöltés ideje: 2014. 02. 14. 13:58.

Vesnín, Arseny: Cecilia Paredes art. In: <http://designcollector.net/cecilia-paredes-art/> Letöltés ideje: 2015. 01. 20. 19:02.

Wim Delvoye hivatalos weboldala In: <http://www.wimdelvoye.be/> Letöltés ideje: 2014.09.19. 23:15.

Would you put willies on your sitting room wall? In: <https://mydeco.wordpress.com/tag/wallpaper/> Letöltés ideje: 2014. 11.11. 12:32.

Film

Wachowski, Lana – Wachowski, Andy: *Felhőatlasz*. Warner Bros Pictures, 2012.

Képjegyzék

54. ábra: **Emma Hack: Wallpaper Kabuki Feline**, 110x110cm, fotó
55. ábra: **Lee Yuongbaek: „Angyali katona No. 7”**, 180x225cm, color print, 2011
56. ábra: **Parastou Forouhar: „Fekete a nevem, fehér a nevem” sorozat, „Szemek”**, digitális nyomat, rajz papíron, 80x80cm, 2010
57. ábra: **Lalla A. Essaydi: „Harem 18”**, színes nyomat alumíniumon, 122x152,4cm, 2009
58. ábra: **Farid Rasulov: „Szőnyeg enteriőr”, 2013**, acél váz, kézzel szőtt szőnyeg, fa panelek, szőnyeggel kárpitozott bútorok, berendezési tárgyak, nyomtatott textíliák, installáció, 460x690x220 cm, 2013
59. ábra: **Anna Teresa Fernandez: „Carry-on”**, interaktív installáció, 10x16x8
60. ábra: **Annie Leibovitz: Keith Haring portréja (1987) és az Agata Oleksiak féle parafrázisa (2011)**
61. ábra: **Agata Oleksiak: „Messze még a vég”**, installáció, 2013
62. ábra: **Yayomi Kusama: „Eltüntető szoba”**, interaktív installáció, 2011
63. ábra: **Betsabeé Romero: „Városok”**, faragott gumikerekek, lenyomat, papír, installáció 2013
64. ábra: **Betsabeé Romero: Ayate Car**, festett autó, szárított virágok, 1997
65. ábra: **Gunilla Klinberg: „A mindennapi élet kereke”**, installáció és részlete, VINYL matrica, 2013
66. ábra: **Nicole Andrijevic és Tanya Shultz: „Pip & pop”**, kiállítási kép, installáció, színezett cukor és homok, vegyes technika, 2007
67. ábra: **Imran Qureshi: “És mennyi esőnek kell esnie még, hogy a foltokat tisztára mossá”** installáció, vegyes technika, Metropolitan Museum of Art, New York, 2013

68. ábra: **Farid Rasulov: Untitled from Architecural Dichotomy Series 16, 13, 4,**
140x120x120cm, 2012
69. ábra: **Rasid Alakbarov: Ornament,** fa, szegek, projektor, változó méret, 2011
70. ábra: **Faig Ahmed: „Többrétegű szőnyegek”,** gyapjú, kézi szövés, 2011
- 71.a. ábra: **Faig Ahmed: „# 6”,** gyapjú, kézi szövés, festett, fényezett fa, 2013,
- 18.b. ábra: **Faig Ahmed: „Hímzett tér”,** különböző méretű szőnyeg fonál, installáció,
2012
72. ábra: **Babak Golkar: „Az állandóság és megértés alapjai”,** 2012, perzsaszőnyeg,
fa, akril, lakk, változó méret,
Pravdoliub Ivanov: ”A béketűrés mintái”,2011, szétvágott szőnyeg a falon,
334x226cm
73. ábra: **Fahrad Moshiri: „Repülő szőnyeg”,** 32 darab egymásra rakott gépi szövésű
szőnyeg, 275 x 180 x 44cm és 300 x 200 x 44cm
74. ábra: **Rashad Rana: „Vörös szőnyeg I. és részlete”,** fotómontázs, 2007
75. ábra: **Damien Hirst: *Louis Vuitton Dressing Room*,** Shanghai; Arch Digest Jan
2012
23. ábra: **Damien Hirst: Butterfly Wallpaper,** via Apartment Therapy
76. ábra: **Tom Gallant: „Perzsa szőnyeg (Morris után)”**
kézzel vágott újság, 2005
77. ábra: **Tom Gallant: Wandle design**
kézzel vágott újság, 2005, részlet
78. ábra: **Donna Ruff: „1.29.13”,** kézzel vágott újságpapír, 16.5 x 11.5cm
79. ábra: **Myriam Dion: *Le Devoir*,** Les samedi 4 et dimanche 5 mai 2013 és a
Financial Times / Saturday August 3, Sunday August 4, 2013
80. ábra: **David Adey: „Rebecca Romijn Bebének” és részlete** (lézerrel vágott papír,
hungarocell)
172 x 120 x 8 cm, 2008

81. ábra: **Afroz Amighi: kiállítási kép az "Angyalok csatában I', „Előcsarnok” és „Angyalok csatában II',**
2010, papír metszet, plexiüveg, 251 x 165 cm, 292 x 193 cm és 251 x 165 cm
82. ábra: **Anette Schröter: „Mercedes”,** 2004, papír metszet, Ø50cm
83. ábra: **Cal Lane: „Filigrán merénylet”,** installáció, 2007
84. ábra: **Cal Lane: „Fossilis üzemanyag”,** 2009.
olajtartály, 152 x 152 x 43cm
85. ábra: **kiállítási kép két csipkével bevont Johanna Vasconcelos szoborral,**
Versailles, 2012
86. ábra: **Wim Delvoye: Catepillar # 5,** 2002, lézerrel vágott acél, 350 x 900 x 300cm
87. ábra: **Wim Delvoye: „Cím nélkül” (Kocsi kerék)** 2007, 2009, kézzel faragott gumi kerék, 122 x 38cm, és két 78 x 26cm
88. ábra: **Wim Delvoye: „Márvány padló”(részletek a sorozatból)** 1999, Cibachrome print, változó méret
89. ábra: **John Wesley: lány,** színes szitanyomat, 1965
90. ábra: **Andy Warhol: Marilyn Monroe (Hússzor)**
szitanyomat, vászon, 110x110 cm, 1962
91. ábra: **Miriam Schapiro: Szívország,** akril, szövet és lakk, vászon, 1985
92. ábra: **Joyce Kozloff, Mad Russian Blanket,** olaj, vászon, 1976
93. ábra: **Koncz András: Megesszük a huszadik századot**
olaj, vászon, 200X140cm, 2003
94. ábra: **Wächter Dénes: Kék téglalap,**
110X80 cm, olaj, vászon, 2004
95. ábra: **Liang Yuanwei, A Piece of Life 06s,** 2006–08, olaj, vászon, 28 × 24 cm
96. ábra: **Rudolf Stingel, Untitled,** 2004,
olaj, zománc, vászon, 240x194 cm

97. ábra: **Stefan Kürten, In Black Hole Sun (Feketelyuk nap),**
2006-07, olaj, vászon, 145x190 cm
98. ábra: **Mickalene Thomas: *Moment's pleasure 2 (A pillanat öröme 2),***
akril és zománc falemezen, strasszokkal, 72 x 84 cm, 2008
99. ábra: **Kehinde Wiley: Three Wise Men Greeting into Lagos**
(Három bölcs köszöntése Lagosba menet), 183x244cm, olaj, vászon, 2008
100. ábra: **Raqib Shaw: Absence of God VI.**
akril, gyöngy, zománcfesték, strasszok falemezen, 2008, 244x152cm
101. ábra: **Fred Tomaselli: *Organizmus* (és a kép részlete),** 2005, kevert technika, fotó
kollázs, akril, gouache, gyanta fa táblán, 243,84x195,58 cm
102. ábra: **Beatriz Milhazes: *Mariposa*,** 2004, akril, vászon, 248x284cm
- 103/a. ábra: **Ladányi-Tóth Miklós: *Off*,** olaj, vászon, 140x90 cm, 2006
- 51/b. ábra: **Ladányi-Tóth Miklós: *Monoki vanitas*,** olaj, vászon, 140x90cm, 2007
104. ábra: **Ladányi-Tóth Miklós: *Kamuflázs*,** akril, vászon, 120x80 cm, 2012
- 105. ábra** **Ladányi-Tóth Miklós: *Áttört formák II-VI*,** égetett, mázas kerámia,
30x9x26cm, 2012

Szakmai önéletrajz

Tanulmányok

2009-2013: Pécsi Tudományegyetem, DLA képzés

1994-1999: Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Pécs, Rajz-Vizuális Nevelés szak, festészet specializáció

1998: Akademie der Bildenden Künste München, Németország

Egyéni kiállítások:

2014: Szigorlati kiállítás, Művészeti Kar Doktori Iskola, Pécs

2013: „Debreceni páros” (Kujbus Jánossal) Halköz Galéria, Debrecen

2012: „Hármas” (Kujbus Jánossal és Potyók Tamással), Vizivárosi Galéria, Budapest

2009: „Tolvaj, Tóth, Kujbus” (Kujbus Jánossal és Tolvaj Pannával), Városi Galéria Pál Gyula terme, Nyíregyháza

2008: „Páternoszter”, Múterem Galéria, Debrecen

2007: „Pároskép”, Karacs Ferenc Múzeum, Püspökladány

2003: „Vázlatkönyv”, Újkerti Fotóklub, Debrecen

2003: „Fény-képek”, Debreceni Egyetem Konzervatóriuma, Debrecen

2000, 2002: „Belső objekték I-II.”, Kiss Galéria, Debrecen

2000: „Fényfestmények”, Multi Fotó Galéria, Debrecen

Válogatott csoportos kiállítások

2015:

„Mozgosított művészet”, Mamü Galéria, Budapest

„Home sweet home”, a Síkhegy csoport kiállítása, Artus Stúdió, Budapest

2014:

„Színek és formák”, Bálna, Budapest

„Újragondolt retrospektív”, MAMÜ galéria, Budapest

„Dől a bálvány”, PP Center, Budapest

„OOPS”, Partizán Street Sesion, Falfestés és kiállítás, PP Center, Budapest

2013:

„Szent Mátrix”, Latarka Galéria, Budapest

„III. Kirakat Art Attack” (a MODEM szervezésében), belváros, Debrecen

„Szent Mátrix”, Sesztina Galéria, Debrecen

„Le a hegyről, fel a hegyre”, a „Síkhegy csoport” kiállítása, Mamü Galéria, Budapest

2012:

DLA záró kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs

2011:

„DD011”, Galere Kuko, Drezda, Németország

„DebREcenSden”, Galerie Kuko, Drezda, Németország

2010:

„Szinbád”, Pál Gyula terem, Nyíregyháza

„Színerő-léptékváltás 5.”, Zsolnay Gyár, Belga Csarnok, Pécs

„Fotográfia mozgásban”, Nádor Galéria, Pécs

A Közékkítés Művészeti Egyesület új tagjainak bemutatkozó kiállítása, Hattyúház, pécs

2009:

„Akvarell '09”, Pál Gyula Terem, Nyíregyháza

2008:

„BAE friss”, Szentendrei Művészetmalom, Szentendre

2007:

Srabag festészeti díjasok kiállítása, Ludwig Múzeum, Budapest

„Vendégjáték-fiatal művészek Debrecenből”, St. Gallen, Svájc

2006-2007:

„Helyreigazítás I-IV. (képzőművészeti kutatás projekt), Városi Kiállítóterem, Tiszaújváros, Budapest, Nyíregyháza, Miskolc

„Természetes képek”, XIX. Fotográfiai biennálé, Duna Múzeum, Esztergom, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét

2006:

„Fresh Art”, Múterem Galéria, Debrecen

Nagyvárad-Debrecen, Kortársművészeti Szalon, Nagyvárad

2005:

VI. Grotoszok pályázat, Vaszary Képtár, Kaposvár

2004:

V. Biennal International de Fotografia, XLIII. Medalla Gaudi, Reus, Spanyolország

III. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás, Shenyang, Kína

A Nyíregyházi Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékének 35 éves jubileumi kiállítása, Városi Galéria, Nyíregyháza

2003:

A MAOE új festő tagjainak kiállítása, Duna Galéria, Budapest

„Találkozások”, Tíz éves a Multi Fotó Galéria, Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum, Debrecen

2001:

„Katt” (az évezred utolsó kattintása), West End City Center, Budapest

Szakmai tevékenységet elismerő díjak

2014: Debrecen Kultúrájáért Díj

2012: NKA támogatás (Síkhegy csoport)

2012: A Hídépítő Zrt. Megyeri híd pályázatának I. helyezése

2010: A Debreceni Egyetem centenáriumi logó pályázatának I. helyezése

2007: Strabag festészeti díj, alkotói támogatás

2004: XLIII. Medalla Gaudi (I: helyezés), Reus, Spanyolország

1998: Erasmus/ Socrates program ösztöndíja, Akademie der Bildenden Künste München, Németország

Kurátori tevékenység

2015: A Síkhegy csoport „*Home sweet home*” című kiállításának voltam társkurátora (Kujbus Jánossal), Artus Galéria, Budapest

2013: A Síkhegy csoport „*Le a hegyről, fel a hegyre*” című kiállítása, Mamü Galéria, Budapest

Tagságok

2012: Síkhegy csoport, Debrecen

2010: Közelítés Művészeti Egyesület, Pécs

2002: Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

Közgyűjteményekben szereplő művek

Strabag Kunstforum Budapest

Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár