

Lipkovics Péter

Az az efemer matéria mint az elmúlás médiuma a kortárs szobrászat néhány alkotásában

„Biztos vagyok benne, hogy ha elásná, azt hinnék, antik mű; úgy igazítsd, hogy réginek nézzék, és küldd el Rómába, sokkal többet kaphatsz érte, mint itt.” Ez az idézet Vasari Michelangelo életrajzában található, s arra az anekdotára utal, amely szerint Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, megpillantva a művész egyik márványszobrát, így adott elismerésének hangot. Több életrajzíró és teoretikus is jelentősnek tartja a reneszánsz idején ismert legnagyobb hatású antik emlékek között számon tartott *Belvederei torzónak* a reneszánsz mesterekre, közöttük Michelangelóra gyakorolt hatását. A szobortöredék arányait, tartását, kidolgozott izomzatát variációkként a Sixtus-kápolna mennyezetfreskóján fedezhetjük fel az Ignudi alakokban, vagy a firenzei Medici kápolna több márványszobrában.

Művészettörténeti közhelynek számít az a felismerés, hogy az antik képzőművészet emlékei milyen mértékben határozták meg az utánuk jövő korok esztétikai értékítéletét, ízlését. Közhely az is, hogy a kontextusukból



kiragadott, s funkciójuktól régen megfosztott töredékes alkotások milyen csalóka módon tették mindezt: többek között a torzó voltukkal, illetve a mai szemnek talán taszítóan rikító színezés lekopásával. Maradt az örökkévalóság anyaga, a kő, s eltűnt a pigment, mert eltüntette az idő. Tehát a későbbi korok és a jelenkor látását is az antik eszmény és az idő erodáló hatása együtt alakította ki, azaz az örökkévalóság igénye és a mulandóság ténye együtt határozzák meg szépérzékünket.

Írásom erre a kettősségre épül, s a halál témájának kortárs megfogalmazási lehetőségeiből a mulandó anyag használatára koncentrálok, s próbál asszociációs láncokon keresztül bemutatni néhány mai alkotói gondolkodásmódot.

Az általam tárgyalt munkákban a halál inkább az elmúlás, az enyészet általános értelmében jelenik meg, s ebben a megközelítésben az efemer anyagok használata talán fontosabbá is válik, mint az ábrázolás maga. Az itt vizsgált efemeritás azonban az emberfigurák, vagy az emberre utaló ábrázoló tartalmak révén mégiscsak ad egyfajta konkrét, megrázó vetületet a halál ilyen értelmű fogalmának.

Ebben a gondolatkörben George Segal munkái több szempontból is fontos helyet kaphatnak. A *pop art* keretei között kibontakozó életműben a gipsz mint szobrászati alapanyag jelenik meg, ez a matéria adja az emberalakok testét. A

prezentálás médiuma az a gipsz, ami eddig csak segédanyagként, öntőforma anyagként volt jelen a művészetben, most azonban az úgynevezett „nemes anyagok” rangjára emelkedik. Több szempontból is izgalmas ez az anyagválasztás: egyrészt a *pop art* szellemében fölemeli a hétköznapiságot a „művészet magaslatáiba”, (vagy ezzel rántja le a földre az elemel-



kedettet), másrészt az örökkévalónak, a maradandónak látszatát ítéli halálra. A köztereken megjelenő, a járókelőkkel egy méretarányú gipszfigurák megdöbentő közvetlenséggel beszélnek a múltékonyságról. A pillanatnyiség egyben az emberélet, a különböző sorsok múltékonysága is. A gipszfigurák steril fehérségükkel, ugyanakkor hétköznapiságukkal a hétköznapi valóságukba ágyazva inkább csak kitakarnak egy-egy ember formájú térrészt, utalnak egy-egy sorsra, de nem ábrázolnak. Mintha tömegüket, testüket vesztett alakok lennének, a tünékeny jelenlét mementói. Pusztán csak burkok, öntőformák, ahogyan ez ideig a gipsz is az örökkévalóságnak szánt kifejezés öntőformája volt csupán. De ha az öntőformát kliséként értelmezzük, még valaminek a halálát tapasztalhatjuk itt

meg: az egyéniségnek és az egyediségnek, hogy megszülessék a fogyasztó tömegember ürességének esztétikuma.

Ha a gipsz anyaga „felkapaszkodhatott” az örökkévalóság dicsfényével bevont bronz és márvány mellé, akkor a viasz – mint a szobor testét adó matéria – úgyszólván beolvadt közjük. Urs Fischer egy évtizede, a Velencei Biennálén kiállított munkáira gondolok. Az egyik alkotás Giambologna „*Szabin nők elrablása*” című barokk szobrát másolja le szó szerint. Az eredeti márványalakzatról 3D nyomtató segítségével készült tökéletes



hasonmás, de a márványt gyertyaviasz helyettesíti. A művész a tárlat megnyitásán meggyújtotta a szobor legmagasabb pontján a gyertyakanócot, s a pár hónappal későbbi kiállítászárásra az alakzat leolvadt, átalakult. Már az elkészítés, a készítés módja is olyan kortárs kérdéseket feszeget, mint a klónozás problematikája, amely az örökélet ígéréssel kecsegtet, vagy a kézműves technika halála a gépi helyettesítés révén, másrészt az így született alkotás értelmezhető az egyedi és megismételhetetlen paradigmájának agóniájaként is.

Az anyagválasztás további asszociációs útvonalakat kínál. Van néhány ösvény, amelyen elindulhatunk. Viaszveszejtési technika révén készül sok bronzszobor, ahol a viasz adja át a helyét a nemesebb, tartósabb anyagnak, de felmerül a kérdés, hogy most minek adja át a helyét. A megsemmisülésnek, esetleg a mulandó emléknek, melyet a fotódokumentáció igyekszik rögzíteni? A viaszt a szobrászok mindig is használták plasztikai vázlatok készítéséhez, hiszen képlékenysége ropant hasznossá tette erre a célra, ugyanakkor éppen ezen tulajdonsága miatt le is nézték, ugyanis a művészet feladata az örökérvényűség megfogalmazása volt.

Valójában már a reneszánsz idején bevált gyakorlat volt, hogy neves személyiségekről viaszszobrokat mintáztattak a megrendelők, s ezek jó pénzt hoztak a képzőművészek konyhájára, de az előbb említett okoknál fogva ezt a fajta ábrázolást ők nem tartották sokra. Így tehát a márvány viaszra cserélése az örökévalóságnak dolgozó művész fricskája is egyben. A szobor gyertyaként való megjelenése újabb jelentésrétegeket eredményez. Mint fényhordozó, a barokk korának megidézője, az Úr dicsóságének, a szellem diadalának hirdetője, de az élet lángját is jelképezheti, amely felemészti a testet, s a fény kihunyása a halállal egyenértékű. A leolvadás jelensége megint más aspektusokra irányíthatja a figyelmet, így pl. a lassú zsugorodás folyamata éppen ellenkező irányú, mint a parafrázált barokk *figura serpentina* felfelé áramló dinamikája. Ez pedig hangsúlyossá teszi az elmúlás, átalakulás, beolvadás esztétikája révén a természet, az idő erejét. Amíg az eddig tárgyalt „*Szabin nők elrablása*” szoborcsoport esetében a halál átvitt értelemben tárulkozik föl, addig az Urs Fischer barátját megmintázó viaszszobor leolvadása már a konkrét halál és a konkrét szellemi megsemmisülés jelentéshordozója.

Szellemtörténeti közhely annak tárgyalása, hogy a nyugati és a keleti kultúra milyen fontos paradigmákban tér el egymástól. Témánk szempontjából csak egy lényegi pontot emelnék ki, s ez a léthez és nemléthez való viszonyulásban mutatkozó különbség. A zsidókeresztény kultúra a megváltásban, az Istennel való egyesülésben, azaz a lineáris teológiában gondolkodó szemléletét a keleti vallások és filozófiák létkörforgás-eszméje ellentételezi, amelyben a pusztulás, illetve a halál megnyilvánulása gyökeresen más jelleggel bír. A halál itt nem valaminek a jóvátehetetlen vége, s esetleg egy másik élet kezdete, vagy egy másvilág kapuja, hanem az örök körforgás szerves része. Így nyernek értelemet a buddhista szerzetesek színes homokból készült bonyolult mandalái is, melyek hosszú órák, napok kitartó munkájával készülnek, hogy aztán egy elegáns mozdulattal elsöpörtessenek. A dolgok, a tárgyak, az élet iránti ragaszkodás és a lét elmúlása felett érzett gyász ilyen elegáns elengedése a nyugati világ szülöttének szemében szinte rideg absztrakcióként hat.

De a nyugati civilizáció művészettörténetének egyik legújabb fejezete a természetművészeté, amelyben éppen ez az eszme határozza meg a művész

magatartását. Az ember ismét a természet részének kívánja érezni magát, s ezt úgy deklarálja, hogy művészi gesztusait a természetnek ajánlja fel, a természetes körforgás részeként értelmezi. Ezzel az alkotói attitűddel a művész az örökérvényűség és az örökkévalóság paradigmáit kérdőjelezi meg, s a halált – az elmúlás felülkerekedését az életen – mint szerves, lényegi alkotóelemet építi bele műalkotásába. Ilyen megközelítésben pedig a halál tematikája minden alkotásnak elengedhetetlen részét képezi, de ez nem az ábrázolásban, hanem a megvalósulás módjában, az üzenetet közvetítő médiumban, azaz az anyag megválasztásában ölt testet.



Most azonban, mint korábban már említettem, csak olyan művekkel foglalkozom, amelyekben az emberi test valamilyen formában föltárulkozik, s ezáltal az emberi, a humán létezés és pusztulás problémája kapja a hangsúlyt.

Eröss István penészgombával oltja be plasztikáinak felületét, s ezáltal olyan közeget teremt, amelyben a munka java részét az általa csak részben irányítható természeti organizmus végzi el. A mű értelmezésének közeget az a feszültség adja, amely az ábrázolt forma, s a rátelepedő penészréteg között keletkezik. A „*Penészes Madonna*”, a „*Penészes önarckép*” vagy az „*Elvtárs*” felületét bevonó gomba tökéletesen megváltoztatja az eredeti alak jelentését, s a lényegi üzenet hordozójává válik. A penész jelensége erőteljes asszociációkat indít mindenkiben, s ezek ősi ösztönöket ébresztenek. A bomlásnak indult táplálék, az otthagynság, az elfelejtettség, a pusztulásra ítélt tárgyak, eszmék, az enyészet egyetemes szimbólumaként viszolygást ébresztenek az emberben, ugyanakkor a bolyhos fehér felület egy kiállított térben esztétikai, sőt érzéki élményt is nyújt. Van ebben valami perverz kíváncsiság is, ahogyan már gyermekként is vonzódunk a pusztulás látványához, mert olyan titkot

sejtet, melyet megnyugtató módon soha meg nem fejthetünk. A penész nemcsak efemer anyagként szolgálja a művészi kifejezést, hanem élő organizmusként saját törvényeit is követi, ezzel pedig a természet ember feletti minőségét prezentálja. Ebben az értelemben formálhat meg olyan metaforákat, amelyekben az ember és világképe, az ember és eszményei, a szellem és az anyag viszonyrendszerébe törvényszerűen beszüremelő enyészet kap főszerepet.

Szintén élő organizmust, nevezetesen búzacsírát használ Erőss egyik tanítványa, Egervári Júlia is, amikor – a buddhista gondolkörön belül mozogva – olyan installációt készít, amelyben az élet és halál antagonizmusát egy határfelület kapcsolja össze, ahol új, friss élet sarjad. Jelentheti ez azt, hogy a halál új életet szül, de azt is, hogy a minőségi lét csak az elmúlás biztos tudatából merítheti energiáját. A padlás mint kiállítási tér tovább erősíti a határfelület gondolatát, ugyanakkor számos egyéb asszociáció forrása is lehet. Egyrészt humanizálja, azaz emberi tartalmakkal telíti az alkotás mondanivalóját, másrészt az elfeledett limlomok, s így a régi emlékek tárháza az itt testet öltő installációban egyfajta érzelmes, személyes megközelítést is sejtet. Az alkotás más, a történelem leggonoszabb időszakait idéző tartalmakkal gazdagodik, mikor ugyanez a munka az egri Kis Zsinagógában kerül installálásra.

Jóval konkrétan emberi sorsokat idéznek Júlia kenyérplasztikái. Harminc kenyércot süt ki egyetlen személyről készült egyetlen klisé felhasználásával, s a kelt tészta öntörvényű alakulásának következtében megszületik harminc különböző profil. Egy személynek harminc különböző hangulata? Harminc különböző vonása? Harminc különböző pillanata? S a kérdéseket még lehetne folytatni. De egy valami rögtön szembeszökik: a kísérteties hasonlóság a halotti maszkokhoz, s így megközelítve egy-egy pillanat halálát láthatjuk felsorakoztatva, mintha emlékek panoptikumában járnánk. A kenyér az élet jelképeként formáz halotti maszkot, s az élet és halál antagonizmusa békél meg itt egy-egy arcban. Egy évvel később ugyanezek az arcok már kukacok által rágva fekszenek egy akváriumban, s homokba fúlva alusszák az efemer lét álmát. A homok és a végleg pusztulásra ítélt kenyér már apokaliptikus víziókat idéz, s így az egész emberiség léthelyzetének kérdéseit feszegeti. Hasonlóan komor felhangjai lehetnek a polcokra kipakolt, látványpékséget imitáló kenyérlábak installációjának is, bár

erotikus felhangjait sem lehet tagadni. Egy másik installációban a cérnaszálakkal egymáshoz fűzött kenyérkezek éppen kenyér mivoltukban hívják elő az élet fonalát szövő párkák mitológiáját, de kenyérelvenségük elhitetik velem akár azt is, hogy a sors útjait ők irányítják kifürkészhetetlenül. Júlia legújabb munkájában ismét kelt tésztából süt torzót, de most pirosra festi és cukormázzal díszíti az emberi formákat. Így a kenyértésztából süttött mézeskalács az élet és ígéret szimbólumává válik. S mikor a máz leperreg, képszerűen mesél az igazság arcáról, az életben felvett ruháinkról, szerepeinkről, életről és halálról. Emellett utalás is lehet ez az – írás elején már taglalt – klasszikus esztétika eredetére és annak az idővel való ambivalens kapcsolatára.



Szintén Eröss István tanítványaként, jómagam a vályogban találtam meg azt a matériát, amivel többlet mondanivalót kölcsönözhetek alkotásaimnak. Régóta foglalkoztat a felület és a mögötte rejtőző tartalom közötti feszültség eleven, anyagszerű megfogalmazásának feladata, az a kérdés, hogy személyiségünk hogyan épül fel élményeink, testi-lelki emlékeink, sérüléseink rétegeiből, s e rétegek lehántásával vajon csak újabb felületeket találunk-e, vagy valamiféle esszenciális mag is létezik. Mikor Koreában jártam, olyan konkrét látványélményekben volt részem, amelyek közelebb vittek ennek a problémának a vizuális megfogalmazhatóságához. Egy rezidens program keretein belül megismerkedhettem nemcsak egy másik kultúrával, de egy másik természeti környezettel is, ahol a talajerózió központi szerepet játszik az emberek hétköznapijában: egyrészt meghatározza a táj arculatát, másrészt rányomja bélyegét a kultúrára, és az egyes emberek arcába, hátába is belevési nyomait. Így most munkáimban a belülről

kifelé növekedő formafejlődés és a visszasebző eróziós erők kölcsönhatásai szülik meg a plasztikát. A tapasztott szalmás-agyagos sárnak, azaz a vályognak több évezredes múltja van az emberiség történetében. A vályog a világ minden táján része az ember hétköznapijainak, házának építőanyaga, s ezzel az otthon, a védelem szimbóluma. Télen a meleg biztonságot, nyáron a hűvös oltalmat adja, de a víz visszaalakítja sárrá, ezért ő maga is oltalomra szorul, azaz a vályogot a természet adja az ember kezébe, de könnyen vissza is veheti tőle. Az élet és halál metaforája ismerhető fel ebben a párhuzamban, így ha ez a matéria egy műalkotás alapanyagaként jelenik meg, akkor az alkotás üzenete óhatatlanul ezekkel a tartalmakkal telítődik.

„*Protected soil*” című szoborinstallációmban ezeket a tapasztalataimat igyekeztem belesűríteni. Mikor faágakból, gallyakból, vasdrótokból összekötözöm az emberi alakok egy-egy mozdulatot mintázó testét, majd belülről kifelé haladva a földből kitermelt sárral tapasztom, mintegy húst adva a csontváznak, akkor rituálisan újraélem nemcsak az otthonteremtés, de az ember teremtésének bibliai csodáját is. Mikor hagyom, hogy a vályog kiszáradjon, megrepedezzen, hogy



ezzel a szobor elnyerje végleges (?) formáját, s mikor az esőre kitett emberalakok kezdenek erodálódni, s a már kiszáradt, megrepedezett földkéreg ismét sárrá alakul, s kicsorogva a plasztika résein ismét egygé válik a talajjal, akkor a születés, élet és halál metaforáját élhetem meg. S úgy érzem, hogy ebben a vizuális gondolatban valóban megélhető az a természetművészeti, s gyökereinket újra felismerő alapigazság, hogy a Föld az otthonunk, abból vétetünk és oda is térünk vissza.

Természetművészeti munkáim egy részében szintén ezek az alapélmények játsszák a főszerepet. A „*Hókemence*” igazi pár napos efemer mű. Egy szabályos, négyzet alakú földfelületről összegyűjtve a környező havat építettem egy búbos kemencére emlékeztető formát, amelyben tüzet rakva, s azt táplálva figyelhettem, amint a hó alakzat olvadozik, felfedve az építése során a tiszta fehérségét összepiszkoló sár és fűcsomókat is, hogy aztán amorf sár és hókupaccá válva várja meg az idő felmelegedésével érkező végső olvadást. A hótakarótól megfosztott négyzetforma az otthon szimbólumaként értelmezhető, benne a hó-kemence az emberélet metaforája, melyet a lélek tüze táplál, de fel is emészti azt. Ilyen formán tehát a művészeti kifejezés eszköztárába közvetlenül bevonulnak



a teremtés őselemei, a tűz, a víz, a levegő és a föld. Úgy érzem, hogy a kortárs művészet amellett, hogy megéli, prezentálja a kultúránkban több évezred alatt folyamatosan végbement individualizációt, valami mást is felvállal. Újra elvállalja a művészet egyik legősibb funkcióját, a természethez való tartozásunk misztériumjátékának megelevenítését. S ebben az atavisztikus tettben elengedhetetlenül fontos kifejezési eszköze az efemer, a hétköznapi matéria mint gondolat-hordozó médium.

A képek jegyzéke sorrendben:

Belvederei torzó

https://hu.wikipedia.org/wiki/Torzó#/media/File:Belvedere_Torso,_Vatican.jpg (letöltve: 2018-04-12)

George Segal: Járókelők

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b6/George_Segal_Street_Crossing.jpg (letöltve: 2018-04-12)

Urs Fischer: Szabin nők elrablása

<https://i.pinimg.com/736x/3c/8d/83/3c8d831c6c75699822e8838fb1a08f9d.jpg> (letöltve: 2018-04-12)

Erőss István: Elvtárs

http://www.ujmuveszet.hu/wp-content/uploads/2015/02/peneszes-elvtars-2013-Bulgaria-300-cm_02.jpg (letöltve: 2018-04-12)

Egervári Júlia: Kenyérplasztika

<https://www.facebook.com/mamu.tarsasag/photos/gm.511858325635402/931728196919478/?type=3&theater> (letöltve: 2018-04-12)

Lipkovics Péter: Protected soil (részlet)

Lipkovics Péter: Hókemence