

A KORTÁRS KERÁMIAMŰVESSÉG NÉHÁNY ELMÉLETI KÉRDÉSE

AZ ŐSKORI MŰVÉSZETBŐL MERÍTŐ TÁRGYALKOTÁS ÉS OKTATÁS
LEHETŐSÉGÉNEK VIZSGÁLATA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Készítette: F. Orosz Sára kerámikus művész
Konzulens: DR. ERNYEY GYULA CSc egyetemi tanár

MOME DOKTORI ISKOLA

2010

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	5
Tézisek	3
I. Válság és változtatás	10
Modernkori stílusváltások	10
Változó környezet	16
A reflexió létrejötte	21
II. A forma artikulációja.....	24
A formák öröklődése.....	24
A tér tárgyalakító szerepe.....	30
III. Az őskor plasztikai világa.....	36
Európai vénuszok nyomában	36
Neolitikum, újkőkor Kr. e. 5500-2300.....	39
Az agyagművesség kialakulása és a művészet kérdései	41
Kultikus vonatkozások	43
Idolok	44
IV. Oktatási alternatíva	63
Módszertani problémák.....	63
A tárgykultúra szerepe a vizuális nevelésben	67
IV. Tárgyalkotás	84
Tendenciák születése és változása.....	84
Szimpozion mozgalmak	91
Őskori formák jelenléte a kortárs művészetben	99
Az alkotói szándék	100
Összegzés	129
Irodalomjegyzék.....	131
Képek jegyzéke.....	138
Köszönetnyilvánítás.....	144

Tézisek

1. A gazdasági és társadalmi válságok indukálják a kulturális, illetve művészeti szcénában jelentkező válságot, melynek megnyilvánulásai magukban hordozzák a változtatás időszerűségét.
2. A környezeti – gazdasági, társadalmi, természeti – tényezők változása alapvetően befolyásolja a „kép” értelmezését, a vizuális tapasztalatot.
3. Az alkotó ember – az alkotás műfajától függetlenül - az őt mindenkor körülvevő környezetből adódó benyomások szintetizálására törekszik.
4. A vizuális kultúra történetében ősidőktől kezdődően jellemző bizonyos formák ismétlődő felbukkanása.
5. A tér alkalmas arra, hogy módosítsa a tárgygal kapcsolatos benyomásunkat.
6. Az őskor kerámiaművészete számos olyan problémát vet fel, melyek mind esztétikai, mind művészeti szempontból hatást gyakorolnak napjaink vizuális kultúrájára.
7. A vizuális művészetek, illetve a kézműves technikák oktatásának minősége nem csak az adott közösségben lehet meghatározó, hanem jelentős társadalmi tényezővé is válhat.

8. A felmutatott minták nemcsak a tanítványok ízléspreferenciáit fejlesztik, de hatással vannak kulturális identitásukra is.
9. A modern magyar kerámiaművészet alakulását a hazai társadalmi változásokon kívül a nemzetközi folyamatok is nagyban befolyásolták.
10. A jelenkor vizuális művészetében számos helyen érhető tetten az őskori alkotói attitűd.
11. A kulturális folyamatosság fenntartásához járulnak hozzá azok a művészi kezdeményezések, melyek ősi tradíciókat emelnek be a kortárs művészeti megnyilvánulások szcénájába.

Bevezetés

Nehéz időket él meg a tárgykultúra az ezredfordulón. E jelenség része annak a válságnak, ami az új gazdasági és társadalmi kihívások által indukált folyamatok hozadékaként a kultúra valamennyi területén tetten érhető. Az ember folyamatosan az eddigiektől - részben vagy egészen - eltérő problémákkal találkozik, melyekre valamilyen módon reflektálni kényszerül. Azonban az új típusú környezet és a megrendítő erejű társadalmi változások már magát az észlelést is átalakítják.

Az emberi észlelés átrendeződése követi a világ változásait, hiszen nem létezik számunkra más alternatíva. „Érzékelésünk evolúciója évezredek óta erre állt rá. Folyamatosan figyeli a mintázat mozgását”.¹ A látható és hallható jelenségeket, az évezredek óta tartó vándorlás közben állandóan változó vidéket. Nemcsak kezdetben, az erdők rengetegében, hanem azóta is, a városi vadonokban, a kaotikus köztereken, az információs ingoványok között. Ily módon benyomásaink csak részben természeti jellegűek, sőt egyre kevésbé azok, hiszen a változások egyáltalán nem ebbe az irányba mutatnak. Az emberek különböző módon gondolkodnak, szakmai közösségekben gyakran épp csak kis eltéréssel alkotnak véleményt, azonban bizonyos, hogy észleléseink irányultságában és élességében el nem hanyagolható különbségek is adódnak, melyek nem csak alkati adottságokon múlnak. Az értékválasztások és helyzetértékelések különbözősége más-más észlelési mintázatok születéséhez vezet. Vannak, akik az átrendeződések gyorsulásával versenyre kelve óriási sebességet vesznek, miközben esetleg eltávolodnak a valódi világ tapasztalatától. Mások az új konstellációkra fokozottan figyelnek. Észlelésük olyan vonatkozásokra és vetületekre élesedik ki, amelyen a korábbi együttállások során egyáltalán nem, vagy egészen másként mutatkoznak.²

Az érzékelés egyszerre társadalmi és egyéni praxis. Egyrészt kollektív képi normákkal, másrészt saját személyes képállományunkkal dolgozunk. Belső reprezentációról is beszélhetünk, bár másképpen kell használnunk a fogalmat, mint a neurológiai tudományokban. A külvilágból érkező vizuális adatok és ingerek áradatából szelektáljuk a saját képeinket vagy azt, amit saját képként azonosítunk, amire emlékszünk. Belső képeinket azzal, hogy kitüntetett szerepet juttatunk nekik, arra használjuk, hogy szimbolizáljuk vele a

¹ Tillmann József András (2004) Az észlelés eltolódása. In *Tillmann: Merőleges elmozdulások – Utak a mai művészetben*. Palatinus Kiadó, Budapest, p. 11.

² U. o.

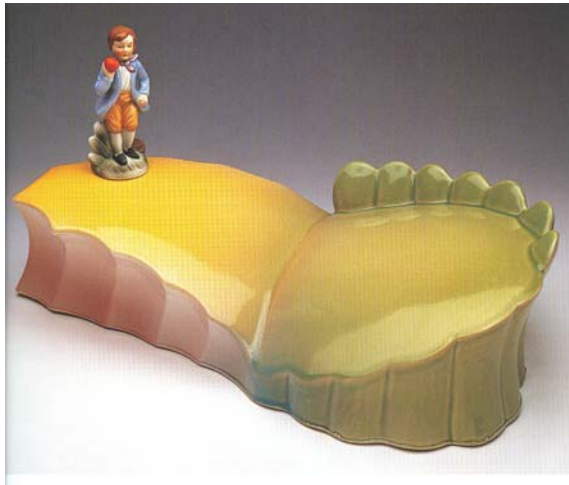
világot. Ha figyelmen kívül hagyjuk ezt a szimbolizáló gyakorlatot, a képfogalom elveszíti szemantikai dimenzióját, és pusztán technicista fogalommá válik. Az a mód, ahogyan felfogjuk a képeket, amelyek társadalmi környezetünk képeiként érkeznek el hozzánk, alapvetően különbözik a mindennapi képek optikai érzékelésétől.³

A kifinomult érzékenységgel és kreativitással megáldott alkotóember több tízezer éve arra van predesztinálva, hogy reflexióit kifejezésre juttassa, a közösség - majd később a közönség – elé tárja. Megnyilvánulásainak formája - a feljebb írtak szerint - eleinte logikusan következett az őt körülvevő környezet leképezéséből. Később azonban egyre inkább eltávolodott az organikus világtól, és kibontakozott egy olyan tendencia, mely sok esetben az intellektuális tartalom fölé sorolta a technika izgató kihívásait. Napjainkra a lehetőségek kiszélesedése és a szinte végtelenre bővült eszköztár a művész számára olyan szabadságot nyújt, melyet sokan képtelenek kezelni. Ez „globalizált” és sematikus vizuális trendek kialakulásához vezet, ami egyre bonyolultabbá teszi a szintetizálási folyamatot.

A probléma rendkívül összetett és nem tekinthető kifejezetten magyar sajátosságnak. Oka feltételezésem szerint abból a történeti gyökereinket, művészeti hagyományunkat nélkülöző, kétségbeesetten az újdonságra fókuszáló tárgykészítésből ered, ami oly sok alkotóra jellemző. Keresik útjukat, saját kifejezőmódjukat a világban, és gyakran jobb híján csatlakoznak az éppen aktuális művészeti „divatirányzathoz” akkor is, ha - egyébként tehetségük révén - többre volnának hivatottak. Ez a mentalitás komoly veszélyeket rejt magában. Ezek egyike, hogy az anyagválasztás kérdése új dimenzióba kerül. Az alkotót döntésében nem a médium nyelve - originalitása, képlékenysége, kifejezőereje, textúrájának jellege, időtállósága – motiválja, sokkal inkább a kor által diktált trend. Egy másik probléma a feljebb már említett történetiség hiánya, ami nem csupán az ilyen jellegű megnyilvánulások kerülését, hanem a formák evolúciójának elvetését jelenti. A Természet e rendjének megszűnése – a formával való szakítás, a belső-külső közötti formális korlát megszűnése, az ember és a hozzá kötődő látszat egész bonyolult dialektikájának felbomlása által – a kapcsolat és a tárgyi felelősség újfajta minősége. A technikai társadalom megélt szándéka magának a Genezis-gondolatnak a megkérdőjelezése, a kezdetek, az adott jelentés és az „esszenciák” – amelyeknek a jó öreg bútorok még konkrét szimbólumai voltak – eltörlése; egy teljes elvontságra épülő gyakorlati

³ Hans Belting (1992) Valódi képek, hamis testek – Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban. In *A kép a médiaművészet korában*. Nagy Edina (Szerk.) Atlantisz Kiadó, Budapest
Láthatatlan múzeum című sorozat. Sorozatszerkesztők: Házas Nikoletta, Nagy Edina, Seregi Tamás, p. 47.

időszámítás és átfogalmazás ez, immár nem egy megalkotott világ eszméje, hanem egy meghódított, manipulált, leltárba vett és ellenőrzött világé: egy megszerzett világé.⁴

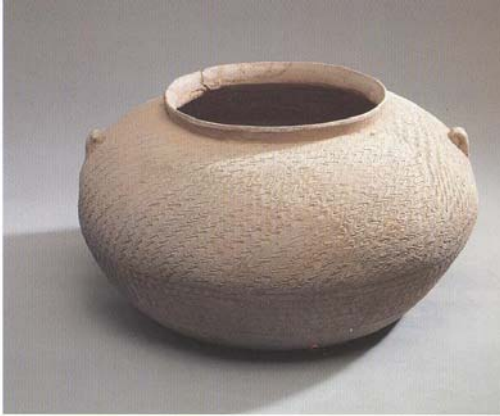


1. kép: Richard Slee: Boy in Field, (Fiú a földön) festett porcelán , 1997
Betty Blandino: The figure in fired clay, p. 135.

A legelterjedtebb művészi médiumhasználat az időhorizont szimptomatikus beszűkülését mutatja: azt, hogy a figyelem egyre nagyobb hányadát minél intenzívebben betöltő, medializált jelen – a globális „most” – eluralkodása folytán az idő más távlatai takarásba kerülnek. Ez az állapot természetesen nem csupán a művészekre jellemző. Ám viszonylag új fejlemény, hogy ezt a pillanatra szűkült perspektívát művészek tömegei kultiválják. *Sem a közelebbi, sem a távolabbi múlt művészete nem oldódott föl ennyire jelenében: a klasszikus modern csakúgy, mint a neolitik kezdetek művészete nagyobb távlatokban gondolkodott.* (Kiemelés: A szerző) A közbenső korok művészei pedig az örökkévalóság különféle „ércnél maradandóbb” koncepciói jegyében alkottak.⁵

⁴ Jean Baudrillard (1984) Elrendezési struktúrák. In *Baudrillard: A tárgyak rendszere* Eredeti cím: *Le système des objets*, Gallimard, Paris, Gondolat Kiadó, Budapest, p. 33.

⁵ Tillmann J. A. (2004) Az időhorizontok behatárolódása. In *Tillmann: Merőleges elmozdulások – Utak a mai művészetben*, p. 22.



2. kép: Karcolt, ún. fésűs díszítéssel⁶ dekorált neolitikus váza a mai Korea területéről
Koreai Kiállítási Katalógus a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió Könyvtárából 2003. p. 23.

A formai környezetek, akár helyhez kötöttek, akár vándorolnak, mindenütt létrehozzák a maguk más-más társadalmi szerkezetű típusát, életstílusát, szótárát, tudatállapotát. Általánosabban szólva a formák élete olyan pszichológiai tereket határoz meg, amelyek nélkül az egyes környezetek szelleme átláthatatlan és megragadhatatlan lenne minden benne élő számára.⁷

Témámat e jelenség feltárásának időszerűsége miatt választottam, írásomban az okokat és a lehetséges megoldások egyik irányát kutatom. Aktuálisnak vélem e tanulmány elkészítését azért is, mert manapság nem, vagy csak elvétve születnek a kortárs kerámiaművészetről elemző jellegű, elméleti tanulmányok.

Az olvasóban felmerülhet a kérdés, hogy miért egy kerámikus művész tollából származnak egy ilyen jellegű – összetett, más diszciplínákba is átnyúló - kutatás eredményei. Úgy vélem, hogy e tárgykörben semmiképpen sem elhanyagolható az empirikus háttér, a szakmai tapasztalat, az alkotói, illetve az egyéni aspektus. Hermeneutikai szempontból lényeges itt megemlíteni Gadamer tételét,⁸ mely nemcsak egyes személyekre, hanem épp a közös

⁶ Fésűs díszítés: Az őskorból eredő, a mai napig alkalmazott kerámiadekorálási technika, melynek során egy fésűszerű szerszámmal, egyszerre több sor hasonló vonalvezetésű mintát is lehet készíteni

⁷ Henry Focillon (1982) A formák világa. In *Focillon: A formák élete – A nyugati művészet* Gondolat Kiadó, Budapest, p. 9.

⁸ Az emberi tevékenység és alkotás interpretációjára vonatkozó jelenkori felfogások kialakításához számottevően járul hozzá Hans-Georg Gadamer, elsősorban 1960-ban megjelent *Wahrheit und Methode* (Igazság és módszer) című meghatározó művével, csakúgy, mint más tanulmányaival, például a *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft* (Az ész a tudomány korában) 1976, valamint a *Die Aktualität des Schönen* (A szép aktualitása) 1977 című kötetével.

Ő a megértésnek ontológiai dimenziót tulajdonított, kimutatva, hogy a megértés nem egyszerű technikai eljárás, hanem autentikus tapasztalat, amely meghatározza az ember létmódját a világban. Ily módon a hermeneutikai gyakorlatot kivonta a tudománnyal és az elmélettel való szembeállítás kontextusából, a nyelvet pedig az ember és a világ közötti viszony egyetemes közegévé, eredendő egységük megmutatkozásává, formájává nyilvánította.

képzelet, a közös szellemi világ működésére vonatkozóan tartja jellemzőnek a „megértés, értelmezés, alkalmazás” három rétegét, állapotát, a belső folyamatok előrehaladása, változása során. A hermeneutika⁹ által feltárt összefüggések eleve feltételezik, hogy a közös értelmezésmód terén közösségi szinten zajlanak e folyamatok, s nem csak a verbális nyelvben, hanem a művészeti területek saját világában is, az egyes műformák, formarendek kiérlelése során, vagy a kifejezési eszközök folyamatos változásaiban, preferálásában, majd elutasításában is. Egy adott terület kultúráján belül az abban lévő kisebb-nagyobb csoportok, együtt élő, tanuló, vagy közös szakmát, hivatást művelők műfaji közössége lehet leginkább az a kritikus tömegű szellemi közeg, amely hiteles tanulságokat képes egyes problémákból levonni. Bármely műfaj belső viszonyainak elemzésében, a helyes döntés reményében értékeket, „korízlést”, műfaji közeget, művészcsoportokat, az átfogó stílustörekvéseken belül műhelyeket, formateremtő újítókat, követőket, szellemi értelemben iskolákat, csoportokat és sok más jellemző vonatkozást a művészettudomány, műelemzés, esztétika módszereivel konszenzusra juttatva tudnak e sejtek megkülönböztetni, ha a művelői, kritikusai valóban megérteni kívánják vizsgálódásuk tárgyát.¹⁰

Nem feltételezem, hogy a korábban említett kerámiaművészet-elméleti téren jellemző hiátust ez a tanulmány alapvetően befolyásolni tudná, azonban bízom abban, hogy olvasói között akadnak majd olyanok, akik ennek nyomán újabb problémafelvetések irányában kezdenek vizsgálódni és vannak le értékes konzekvenciákat az utánunk jövő, „negyedik generáció”-ként¹¹ aposztrofálható kerámikus művészek számára.

Gadamer álláspontját Heidegger például „urbanizálásként” jellemzi, amivel mások szerint inkább csak stílusbeli, mintsem az alapokat érintő különbségekre utal. Jóllehet a heideggeri nyelvezet prófétikus és homályos hangsúlyait végre egy civilizáltabb próza váltotta fel, a tét mégis ugyanaz maradt; visszaadni a művészetnek azt a megismerés- és igazságpotenciált, amelyet a modern esztétika kiiktatott belőle.

Gadamer úgy véli, hogy a hermeneutika meghaladhatja az elmélet és a gyakorlat közötti modern ellentmondást.

⁹ Hermeneutika (gör.) 1. megértés, az értelmezés tudománya, 2. egy tárgyi szimbólumrendszer értelmezésének tana, 3. az írott szövegek megértésének, a szövegértelmezésnek, az interpretációnak a tana, 4. a nyelvi megértésnek, a lét megértésének, magyarázatának általános módszertana a szellemtudományokban

¹⁰ Vámosy Ferenc (2007) A harmadik generáció in *A műalkotások téri megjelenése, a tér megjelenése a műalkotásokban* című konferencia kiadványa
Csekovszky Művelődési Ház, Budapest, pp. 1-7.

¹¹ A modern magyar kerámia történet eddigi korszakait a kutatók előszeretettel számítják „generációkban”, jóllehet egy-egy általuk így megjelölt időszakon belül 15-20 év korkülönbséggel is jelennek meg művészek. Ily módon az első generációhoz tartozik: Gádor István, Gorka Géza, Kovács Margit, a másodikhoz: Csekovszky Árpád, Schrammel Imre, Garányi József, a harmadikhoz Kun Éva, Nagy Márta, Kádasi Éva, Szegedi Zsolt, Kemény Péter, F. Orosz Sára (a szerző). Az ismert művészek általában két generáció között „átjártak”, hiszen az előzőkből kerültek ki az utóbbiak tanárai, mesterei, példaképei.

I. Válság és változtatás

Modernkori stílusváltások

1. A gazdasági és társadalmi válságok indukálják a kulturális, illetve művészeti szcénában jelentkező válságot, melynek megnyilvánulásai magukban hordozzák a változtatás időszerűségét.

A kultúrtörténet során egy-egy korszak letűnése meghatározza az azt követő korszakot, a továbblépés mikéntjét. A változás rendszerint nem az ihlet megfogyatkozásából, vagy az eszköztár beszűküléséből ered. Éppen ellenkezőleg; olyankor következik be, amikor egy korszak stílusjegyei túlburjánznak olyannyira, hogy már követőik is lassan elvesznek a hasonlóság áradatában. Így történt ez a szecesszió és az azt követő *Bauhaus*¹² esetében is.

Ernyey Gyula, az ismert design-teoretikus az „avantgárd mozgalmak szintetizálója”-ként aposztrofálja ezt az iskolát, mely saját rendszerén belül, a rövid – mindössze 1919-től 1933-ig tartó - fennállása alatt is sokféle változáson ment keresztül.¹³ A kezdeti lázadó alkotói szemlélet szakított a szecesszió már-már túlburjánzó, ornamentális világával, és műveibe jellegzetesen expresszionista, gyakran öncélú stílusjegyeket iktat. Mindez óriási változást jelent, ami egyáltalán nem aratott osztatlan sikert a közönség körében. „Márpedig a kritikai elismerés többnyire azoknak jut, akik a kor homokjában tökéletesen álcázzák magukat.”¹⁴ Az eleinte inkább csak formálisan ható stílusváltás, később egyre határozottabbá válik, mintegy

¹² Bauhaus - Staatliches Bauhaus in Weimar – A XX. század iparművészetét alapvetően meghatározó művészeti iskola, melynek 1919-es alapításakor igazgatója Walter Gropius építész volt. Első, híressé vált kiadványában a „szalonok művészetével” szemben, a művészetek individualista szétbomlása ellenében forradalmi hittel minden alkotótevékenység végső céljaként az építést jelölte meg. Egy olyan eljövendő, új szintézis gondolatát, melyben építészeknek, szobrászoknak és festőknek együtt kell működniük. Bővebben: Ernyey Gyula: A „modern” XX. század in *Ernyey (2000) Design - Tervezéselmélet és termékformálás 1750-2000*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, p. 136.

¹³ Ernyey: U. o.

¹⁴ Lajta Gábor (2004) R. B. Kitaj és a figuratív festészet in *Képaláírások – Művészek a művészetről*, Készman József (Szerk.) MAOE, Budapest, p. 142.

„katalizátorként” jelenik meg. Az „üres, dekoratív iparművészkedés helyett igazi, tartalmas és célhoz igazodó kézművesség”¹⁵ hódít teret.

A Bauhaus iskola említése – bár művészettörténetileg rövid időszakról van szó - nem megkerülhető semmilyen, a XX. század tárgykultúráját, illetve a modern tárgytervezést vizsgáló témakörben. A Bauhaus máig tartó hatással van a kortárs iparművészet különböző műfajaira az építészettől a bútortervezésen át egészen a kerámia művészetig. Egyértelmű, hogy a stílus legjobb eredményeit – melyek nem kizárólag technikai újításokban nyilvánultak meg – próbálják meg napjaink tervezői beiktatni az alkotás folyamatába. Erényekből pedig ez idő tájt volt bőven, nem úgy, mint egyes - később óriási méreteket öltő, évtizedekig, esetleg napjainkig meglévő – más stílusok esetében.

A társadalom struktúrájának folyamatos változása az alkotóember számára új és új kihívást jelent. Korunk művésznének életében az inspiráció és a polgáritól eltérő identitás kialakításának, illetve megőrzésének forrásai is fogyatkoznak.¹⁶ Úgy vélem, valójában itt a „polgári” nem a szó mai klasszikus értelmét, mint konzervatív értékekkel bíró csoportot jelöli, hanem általában a nagyközönséget. Tillmann József szerint a művészi innováció lanygulása, a hasonulási hajlam széles körben tapasztalható növekedése törvényszerűen indukálja a *posztmodern szalonművészet* „elúrhodását”. Mindez azonban nemcsak a művészetet, művelőiket vagy a műbarátokat érinti. A művészet – az emberi társulás különösen éles észlelő berendezéssel kitüntetett közege – ez esetben is szenzorként szolgál: az egyneműség és a hasonulás elterjedését jelzi. A tőke és a technológia logikájának és ideológiájának hatása ez, ami példátlan hasonulási hajlammal jár. Nemcsak az arcukat, hanem az agyak is az éppen diadalmaskodó minták másolására álltak át.¹⁷

A mód, ahogyan a közönség reagál egy-egy művészi megnyilvánulásra, pontosan tükrözi az értelmezést. Hogy általában a szemlélő milyen művet hogyan értelmez, annak megoldása az éppen aktuális interpretációban rejlik. A *modern*¹⁸ művészethez képest a posztmodern

¹⁵ Molnár F. (1930) „A Bauhaustól a Bauhausig”, Új Szín. 1. sz. in Ernyey Gy.: *Design – Tervezéselmélet és termékformálás 1750-2000*. p. 137.

¹⁶ Tillmann J. A. (2004) A fecskemadár beült a traktorba. In *Tillmann: Merőleges elmozdulások – Utak a mai művészetben*. Palatinus Kiadó, Budapest, p. 33.

¹⁷ Tillmann: U. o.

¹⁸ Modern alatt itt nem napjaink művésznete értendő, hanem az avantgarde. A XX. század elején indult izmusok szakítottak az előző korok egyetememes stílusával, a XIX. század végének „Gesamtkunstwerk” törekvéseivel. A „látványművészetek” helyébe a „belső lényeg” kifejezésének ideája lépett. A valóság képének mind határozottabb művészi redukciója Braque és Picasso 1907 körüli műveiben már geometriai rendszerekké egyszerűsített, a technikához közeli racionális rend. Hamarosan jelentkezik a művészet és antiművészet

egyértelműen „populárisabb”, olyan stílus, melynek értelmezése nem feltétlenül kíván különleges felkészültséget vagy absztrakciós készséget. Böhringer szerint a modern művészet a posztmodernben elvesztette távolságtartását a társadalomtól, amelynek egy korábbi szakaszban, avantgárd művészetként még a birtokában volt. A művész a társadalmi háló fogságában van, a művészet bele van csomagolva a művészetről szóló kommunikációba, a könyvek és katalógusok oldalába, kommentárokba, teóriákba és fecselyekbe, konténerekbe, amelyeket a divathullámok görgetnek ide-oda és helyeznek el eddig-addig a múzeumokban, raktárakban és más tárolóhelyeken.

„A modern művészetet beüzemelték. Az üzem éhes, állandóan etetni kell új produkciókkal. Ugyanis energiát, pénzt és információt fogyaszt. A modern művészet azzal kezdődik, hogy önnön történetét mobilizálja és kizsákmányolja a művészettörténetet. A csúcstechnológia nem azért veszélyes a művészetre, mert miatta volt kénytelen megválni avantgárd funkciójától, hanem azért, hogy a technika a művészetbe inkarnálódik, hogy a modern művészet önnön technológiájává válik, hogy elveszíti avantgárdisztikus primitivizmusát, más nyelvű dadogását és hebegését, kereső és fürkésző tartását.”¹⁹

Tekintsük át néhány példán keresztül e változások dialektikáját.

Amennyiben a „modern” stílust formai aspektusból szemléljük, kifejezőmódját a logika határozta meg. A túlzott ornamentális bőségével mindent elárasztó szecessziós megnyilvánulások ellentpontjaként születhetett meg az az egyszerű, tiszta vonalakat és formákat preferáló vizuális rendszer, mint amilyen a Bauhaus iskoláé. Azonban a polgári igényre alapvetően nem ez a jellemző. Ideig-óráig elfogadják, némely kifinomultabb ízlésű ember be is illeszt néhány ilyen jellegű tárgyat a környezetébe, de tisztán ebben a stílusban fogalmazott lakást vagy házat már csak elvétve találunk. Azért írok itt jelen időben, mert számos példa bizonyítja, hogy a legmodernebb design, illetve belsőépítészeti irányzatok, térrendezési, komponálási elveikben, vagy az alkalmazott anyagok esetében előszeretettel alkalmazzák a Bauhausra jellemző jegyeket. A vertikálitás, a síklapokkal határolt bútorok, a jellemzően szögletes formák, a tér mértéktartó „mozgatása”, a fém vagy a fényesre csiszolt fa

problematikája, a művészet határainak új értelmezése. E jelenségek az *objet d'art* és a *ready made* műfajokban, illetve a dadaizmusban öltenek testet.
Ernyey: p. 118.

¹⁹ Hannes Böhringer (2006) Lenin diszkontba megy. In *Böhringer: Szinte semmi – életművészet és más művészetek*. Balassi Kiadó, BAE Tartóshullám, Budapest, p. 81.

felületek mind megtalálhatóak napjaink építészetben, belsőépítészetében, illetve a tárgytervezésben.

Azonban az iskola megszűnése után alig telt el néhány évtized, és a Közép-Kelet Európát bekebelező kommunista diktatúra magával hozta új stílusát, a szocialista realizmust. Az ideológia minden tekintetben rányomta bélyegét a kultúra valamennyi területére. Valójában e kizárólagosnak meghirdetett stílus kevéske formai erényét is éppen az előző korszakoknak köszönheti. Elsősorban épületeiben, de az iparművészet más területein is megjelentek a klasszikus modernre jellemző jegyek. A figurális művekre jellemző – az egyszerű ember számára is jól érthető - naturalizmus eluralkodása rövidesen végtelenül unalmassá vált. A hetvenes - nyolcvanas évek fordulójára a diktatúra lanyhulásával – habár még létezett a „három T”²⁰ rendszere - bizonyos alkotók bizonyos művei már átkerülhettek a „tiltott”-ból a „túrt” kategóriába.

A három „T” Tilt, Túrt és Támogatott kategóriákba sorolja a szocializmusban létrejövő valamennyi alkotói produkciót az irodalomtól a könnyűzenén át a vizuális megnyilvánulásokig. A „rendszer” a Szovjetúnióban született, és Magyarországon Aczél György „művelődéspolitikus” nevéhez fűződik. A „három T” korszaka a Kádár-korszakkal köthető össze, tehát 1956 és 1988 között állt fenn.

Az 1957-től politikusként a pártállami struktúra vezető vonalában tevékenykedő Aczél munkássága ellentmondásos, mégis több elemző véli úgy, hogy az ő – helyenként katalizátorként működő - személyének köszönhetően láthatott napvilágot néhány emlékezetes mű a diktatúra idején.

A hetvenes évek közepén Aczél György ankétot tartott a Fiatal Művészek Klubjában, ahol Maurer Dóra fotóművész Helikon Galériában lévő kiállításáról kijelentette, hogy az nem az „épater le bourgeois” (polgárpukkasztás), hanem az „épater le proletaire” (proletárpukkasztás) jelszót valósítja meg. A pártideológusoknak az jelentett problémát, hogy az alkotó a kiállítótér padlójára fehér lapokat fektetett, s a rajtuk keletkező lábnyomokat műalkotásnak nyilvánította. Beke László, aki jelen volt ezen a beszélgetésen, hozzászólt - holott akkoriban ez komoly következményeket vonhatott maga után, különösen ha a tézist egy vezető politikus képviselte – és kifejtette, hogy ez a motívum (ami egy jellegzetesen posztmodern gesztus) sokkal inkább didaktikus és provokatív, hiszen a művészet eredetének egyik hipotézisére utal

²⁰ A három „T”-ről bővebben: Eörsi László (2008) Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három T” kultúrpolitikája. *Világosság* 2008/11-12.

közérthető formában, egyszersmind jól megfelel Maurer „nyomhagyásos” grafikai módszerének is.²¹

A korszak kezdődő agóniájában tulajdonképpen felüdülésként hatott a nyugatról beszivárgott, meglehetősen eklektikus újdonság, a *posztmodern*. Benne egyszerre nyilvánul meg mindaz, ami a modernből hiányzott, vagy csak elvétve volt felfedezhető. Ébli Gábor szerint a posztmodern előtérbe helyezte a múlandóságot az örökérvényűség, a multivalenciát az egyértékűség helyett.²² Hannes Böhringer általánosságban véleményezi a jelenséget, és nem tér ki a Nyugat-Európától eltérő társadalmi múltú európai területek specifikus vizsgálatára. Szerinte a posztmodern építészet út először nagy rést a modern bástyáján. „A nyíláson keresztül a többi művészet is utánanyomul. A történetfilozófia, amellyel – a modern uralmát biztosítandó – visszaéltek, elbukik. Csak egy védmű volt, amely a történelem funkcionalista kizsákmányolását szorította gátak közé. A posztmodern nem antimodern. Csak hiányzik belőle a lebontás, az elsímítás és az újjáépítés, a destrukció és konstrukció radikalizmusa. Az is-is és a sem-sem, a dekonstrukció köztes zónájában mozog.”²³

Figyelemre méltó, hogy a Böhringer tézisében foglaltak nálunk hogyan jutnak kifejezésre. A Magyarországon már puhuló diktatúra kulturális szabályozó rendszere időnként megengedi olyan művek életre hívását, melyek a szocializmus ideológiai tabuit helyezik teljességgel új, más – esetleg ironikus - kontextusba.

Nem véletlenül válik e műtárgyak bizonyos része az akkoriban alakuló ellenzék emblematisz tárgyává. Ilyen volt többek között a limitált példányszámban készült Sztálin-gyertya, melyet vörös színű viaszból öntöttek, és egy klasszikus, íróasztali méretű Sztálin büszt - nipp - másolata lehetett. Ezen felül komoly érdeklődés kíséri mindazokat a műveket, vagy előadásokat, melyek szakrális témájúak, hiszen a diktatúra nem csak a vallás gyakorlását tiltotta a közsférában és a vezető pozíciókban dolgozók számára, hanem az e gondolkörbe tartozó írott, látható vagy hallható művek bemutatását is.

²¹ Beke László (1996) Rendszerváltozás – művészeti változások. *Budapesti negyed* 14. 1996/4. bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpu/14/beke.html

²² Ébli Gábor (2005) A prulalizált múzeum in *Ébli: Az antropologizált múzeum*, Typotex Kiadó, Budapest, p. 15.

²³ Hannes Böhringer (2005) Lenin diszkontba megy. In *Böhringer: Szinte semmi – Életművészet és más művészetek*. Balassi BAE Tartóshullám Kiadó, Budapest, p. 75.



3. kép: Fekete László: Késő-római kori fürdőszobai ivókút
Porcelán, fajansz, színezett agyag, matrica
1993
Sárkány József: Terra Csoport

A posztmodern eklekticizmusa megannyi korszakból merít, azonban formáit, arányait, és az ebből fakadó dekorativitását nagyrészt a barokk eszköztárából nyerte.

A barokk állapot esetében megint csak állandón találjuk ugyanazokat a jellegzetességeket a legkülönbözőbb helyeken és időszakokban. Mint ahogyan a klasszicizmus nem csupán a mediterrán kultúra kiváltsága, ez sem kizárólag az utóbbi három évszázad Európájának osztályrésze. A formák életének egyik, s kétségkívül legfelszabadultabb korszaka. A formák itt elfelejtik vagy kiforgatják a bensőséges megfelelésnek azt az elvét, amelynek keretekbe s különösen az építészet kereteibe való beilleszkedés az egyik legkényesebb aspektusa; önmagukért élnek, belterjesen, féktelenül terjeszkednek, burjánzanak, mint valami növényi szörny. Növekedésük során elszakadnak egymástól, minden irányból el akarják özönlíteni, átluggatni a teret, kisajátítani minden lehetőségét, s mondhatni, mintegy gyönyörűségüket lelik a tér birtoklásában. Hozzásegíti ehhez őket, hogy megszállottjai a tárgyaknak, s valami lázas „hasonlítani akarás” dühöng bennük. A kísérletek azonban, amelyekre egy titkos erő ragadja őket, szüntelenül meghaladják tárgyukat. Szembetűnőek, sőt megkapóak e

jellegzetességek az ornamentális művészetben. Soha nincsen az elvont formának ennél nem mondom, hogy erősebb, de nyilvánvalóbb utánzó értéke. Részben azért is, mert sohase uralkodik el ennyire a forma és jel közti zavar. A forma már nem csupán önmagát jelenti, hanem valamilyen szándékolt tartalmat is, erőszakot tesznek rajta, hogy valamilyen „értelemhez” idomítsák.²⁴

A posztmodern barokkal való párhuzamba állítása nem kizárólag a formai jegyekre szorítkozik. A nyugattól vasfüggönnyel elzárt Magyarországon élő művészek egy jelentős része ebben a stílusban látta a szabadság iránti törekvés zálogát. Ahogyan a barokkban elmosódnak a formai szabályok, úgy a posztmodern is meglehetősen szabadon értelmezi a művészi kifejezés eredetiségét és határait.

E stílust széleskörű térhódítása miatt a későbbiekben tovább vizsgálom.

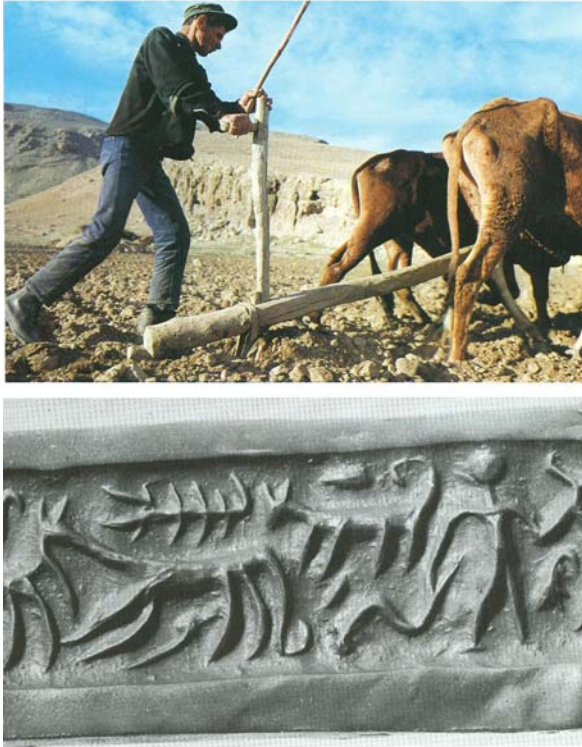
Változó környezet

2. A környezeti – gazdasági, társadalmi, természeti – tényezők változása alapvetően befolyásolja a „kép” értelmezését, a vizuális tapasztalatot.

Kultúrtörténetünk hajnalán, amikor az ember megjelent a Föld valamely pontján, életmódját primér tényezők határozták meg. Elsődlegesen a környezeti hatások - az éghajlat, a talaj minősége, a domborzati viszonyok, a víz közelsége – befolyásolták abban, hogy hogyan alakította ki szokásrendjét. Kezdetben a mindennapi, majd az ünnepi életre való berendezkedését a szokásokból kialakuló kultúra és a félelmekből, hiedelmekből táplálkozó vallás motiválta. E rendszerek kiépülésének mikéntje azonban minden esetben a természeti okokra vezethető vissza, legyen szó táplálkozási szabályokról, ideológiáról, vagy bármilyen vizuális megnyilvánulásról.

A prehisztorikus ember eképpen kommunikált saját jelenével.

²⁴ Henry Focillon (1982) A formák világa in *Focillon: A formák élete*. Gondolat Kiadó, Budapest, p. 27.



4. kép: Faekével szántó iráni parasztember

Bizonyos, hogy ezt az eketípust már a Krisztus előtti IV. évezredben ismerték

Lent: Késő Uruk-kori pecséthenger lenyomata. Ökröt vezető, kezdetleges ekét tartó férfialakot ábrázol. (Ashmolean Museum Oxford)

David Oates, Joan Oates: A civilizáció hajnala, p. 20.

A jelenlegi filozófiai, esztétikai, művészetfilozófiai kutatások egyik aktuális vizsgálati területe, hogy milyen lehetőségeink lesznek a kommunikációra a következő 10.000 évben, illetve, hogyan tudunk majd kommunikálni a jövővel. Egy elemző bizottság tagjai számára nyilvánvalóvá vált, hogy ez feltehetően az idő szakadékain át vezet, ezért aztán két *jövőverzióval* számolnak: Az első szerint a kulturális kontinuitás megszakad...A másik változat a folyamatos fejlődéssel számol, ez egyszerűen *USA forever* néven fut...A jövőbe nyúló *Deep Time*, a mély idő ugyanis az a terület, amelyről az embernek csak a mély múltból és a metafizikai mélységekből eredő tudása van, s ez kevésbé tehető gyakorlativá a struktúra tervezése során.²⁵

A kulturális kontinuitás megszakadása be nem látható következményekkel járó hipotézis. Realitását megannyi példa cáfolja, és természetesen nem csak a kerámiaművészet terén, sőt nem is csak a vizuális kultúrában, hanem az egyetemes kultúrtörténet egészében. A modernre,

²⁵ Deep Time – How Humanity communicates accross Millennia in Tillmann J. A.: A művészet ezer és tízezer éves távlatai között. In Tillmann: A Millenium és az idő mélye. In *Tillmann (2004) Merőleges elmozdulások – Utak a mai művészetben* p. 30.

a megújulásra való igény számos esetben eredendően magában hordozza az implicit kultúrát, illetve a letűnt korok kultúráját, pontosabban bizonyos jegyek ismételt megjelenését. Erre a példákat itt nem csak a kortárs művészetből és nem csak a saját területemről merítem. Dieter Janigh problémafelvetésében azt vizsgálja, hogy hogyan épülhet egy „modern dolog” alapvonása arra, hogy a legrégebbihez közelít? Hát nem szükségszerűen azon kell nyugodjon a modern művészet modernsége, hogy eltér attól, ami előzőleg művészet volt? Akkor már csak az lenne hátra, hogy megkérdezzük, milyen jogon beszélünk mindkét esetben művészetről. Erre a dilemmára az első választ, azaz a belátást, hogy csak látszólagos dilemmáról van szó, az a mérték és intenzitás adhatja, amellyel a modern művészet nagy mesterei a hagyományt utánozták. Cézanne Louvre-beli tartózkodása a téli hónapok alatt, Picasso „Meninas” variációi, a perzsa miniatúrák és ikonfestészet jelentősége Matisse számára, a régi mesterek művei után készített rajzok, amelyek Giacometti minden munkafázisában megtalálhatók, Anthony Caro az olümpiai Zeusz-templom két orma után készített szoborcsoportja (1987) és más görög szobrok után készített szobrai, a Mozartra és Bachra irányuló koncentráció Paul Klee zenéjében mind ezt példázza.

A kontinuitás ily módon a modern születésének feltételeként is értelmezhető, hiszen a „modern” mind tartalmilag, mind formailag megannyi múltbéli utalással él, függetlenül attól, hogy direkt vagy indirekt módon jut mindez kifejezésre. *Heidegger* néhány kijelentése alapján úgy tűnik, hogy mindezzel szemben ő a modern művészet alkotásaiban csak azt látja, ahogyan elfordul a kezdetektől, egy olyan modernitást tehát, amely abban bontakozik ki, hogy a korábban létezett igénye elől elzárkózik. Ez kiváltképp érvényes akkor, ha a modern művészet olyan alkotásaira tekintünk, amelyeket via negationis a „tárgynélküliség” jegyében foglalunk össze. Az athéni Tudományos és Művészeti Akadémia előtt tartott előadásában, amelynek *A művészet eredete és a gondolkodás rendeltetése* címet adta, a modern művészet egészét, mint az egykor létezett művészettől vett búcsút deklarálja. Az előadás a művészetre való emlékezést a mai valóságra irányuló megfontoló felidézéssel (*Bessinnung*) kapcsolja össze a görög mítosz megértésében amelyben Heidegger a valóságot a „művészet” ógörög techné-fogalmának a modern tudományos technikába történő átváltozásaként magyarázza. E technikának felel meg „a modern művészet minden területen”, és nem pedig annak a technének, amelynek jegyében egykor „Hellas művészete állt.”²⁶

²⁶ Dieter Janigh (2002) „A műalkotás eredete” és a modern művészet. In *Fenomén és mű – Fenomenológia és esztétika*. Bacsó Péter (Szerk.) Kijárat Kiadó, Budapest, p. 155.



5. kép: Kirsten Jaschke: Ohne etwas (Semmi különös) Máz nélküli porcelán, 1994
Westerwald Preis: für Frei gestaltete Keramik, p. 22.

Jóllehet Heidegger a tárgynélküliségről meglehetősen absztrakt értelemben beszél, azonban úgy vélem erről nem eshet szó vizuális megnyilvánulások esetében. Ha az utóbbi évtizedek olyan új műfajait vizsgáljuk, mint a performance, az intermédia vagy a fluxus, ott sem merném megkockáztatni, hogy bármelyik általam ismert produkció tárgy nélkül maradt volna – akárcsak filozófiai tekintetben is. Még a legújabb technikákat alkalmazó, pusztán a fény által, vagy a kiállítótérbe belépő látogató által létrehozott „mű” esetében is megszületik valami, ami még ha csak pillanatokig tart is, tárgyyszerű, konkrét, új élményhez juttatja a közönséget, vagy a művészt. Nyilván az ilyen művészet élvezete illetve megértése a korábitól eltérő, más típusú értelmezést feltételez, és régen nem a „kultúrára éhes tömegeknek” szól, hanem szofisztikált kisebb csoportok, esetleg szubkultúrákban élők számára jelent értéket. Serge Tisseron francia pszichoanalitikus azt a praktikus tanácsot adja ez ügyben, hogy járjuk ki az „érzékelések” iskoláját: ne hagyjuk, hogy a képek navigáljanak bennünket, hanem mi magunk legyünk a képek közötti szlalomjáték pilótái.²⁷ Meg kell tanulnunk átlátni a képeket, hogy képesek legyünk értékelésükre és besorolásukra. Itt a kortárs művészetnek azon tendenciája siet a segítségünkre, amelyben a képek önkritikát gyakorolnak, és szemlélőjüket beavatják a képiségről való tudásba. Szemantikai erőfeszítést

²⁷ Serge Tisseron (1998) Y a-t-il un pilote dans l'image? In Hans Belting: Valódi képek, hamis testek. In *A kép a médiaművészet korában*. Nagy Edina (Szerk.) L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006. p. 47.

követelnek tőlünk, ráadásul erőfeszítésünknek többféle eredménye is lehet: ez a vizuális információ leolvasásával szöges ellentétben áll. Az *interpretációra* mint aktív közreműködésre ott van szükség, ahol cserben hagy bennünket a társadalom. Ha interpretáció útján sajátítjuk el a képeket, végső soron saját magunkról tudunk meg valamit. Fentiekben a „kép” nem csupán a kétdimenziós alkotásokat, hanem a vizuális benyomások összességét foglalja magába. A digitális képtechnológiák korában azonban már egészen más kontextusba kerül a megértés. Georges Didi-Hubermann művészettörténész, filozófus szerint *belső képállományunk szinte kizárólag olyan képekből áll, amelyek élettörténetünk korábbi korszakaiban keletkeztek*. Ebből adódik, hogy a különböző nemzedékek más-más szemmel nézik a világot.

Ilyen anakronizmusokban kerülnek kölcsönhatásba a képek a képzelőerővel. Ez utóbbi, akármennyire is testi képesség, természeténél fogva mégiscsak azért van, hogy megszabadítson bennünket a testi kötöttségektől. Éppen ez az a képesség, amelyből kialakult az emberi kultúrák gazdag képi világa, azzal a szabadsággal megáldva, amit csak a kép adhat. A képek körüli viták a képmagyarázat gyakorlatához tartoznak, amelyre pedig a XXI. század hajnalán minden eddiginél nagyobb szükség van. A képek képesek szabadságra és autonómiára inspirálni bennünket, amivel csak képzeletünk terében rendelkezünk, azonban a technika – időnként a szükségesnél is komolyabb - előtérbe kerülésével veszélyeket is rejthetnek. Képesé válhatnak arra, hogy elrabolják tőlünk és kisajátítsák az imaginációt különböző manipulációkkal és illúziós technikákkal, amelyekkel szemben védtelenek vagyunk. Képmutatás a *képaradat* és a *képvesztés* sokat idézett panasza. Hiszen a kép mindig az, amit *mi* csinálunk vele, és az, amit *mi* fogunk fel belőle.”²⁸ A kép értelmezésének mikéntjét nagy mértékben, de nem kizárólag a szubjektum határozza meg.

Az a mód, ahogyan felfogjuk a képeket, amelyek társadalmi környezetünk képeiként érkeznek hozzánk, alapvetően különbözik a mindennapi képek optikai érzékelésétől.²⁹

²⁸ Belting, p. 49.

²⁹ Serge Tisseron (1998) Y a-t-il un pilote dans l'image? Paris, in Hans Belting: Valódi képek, hamis testek. In *A kép a médiaművészet korában*, p. 47.

A reflexió létrejötté

6. Az alkotó ember – az alkotás műfajától függetlenül - az őt mindenkor körülvevő környezetből adódó benyomások szintetizálására törekszik.

Az elemzőket - esztétákat, filozófusokat, művészettörténészeket, és művészeket - szüntelenül foglalkoztatja a kérdés, hogy a kultúrtörténetben miért ismétlődnek meg bizonyos jelenségek, illetve miért nyúlnak vissza a művészek újra és újra a letűnt korszakokhoz.



6. kép: Daum Fivérek Gyára: Üvegkancsó 1910 körül
Iparművészeti Múzeum, Budapest

Dr. Fettick Ottó ajándéka

Természeti formát, valamilyen magvat vagy termést idéz a mives tárgy, de nem csupán a formájában, hanem a különleges felületében is.

Varga Vera: A szecesszió művészi üvegei, p. 136.

A probléma filozófiai aspektusa mellett ennek lényeges biológiai vonatkozásai vannak

Az emberi agy működése máig kiapadhatatlan forrásként szolgál a kutatók előtt. A mechanizmus már ismert tényezőin felül időről-időre látnak napvilágot meghökkentő eredmények. Nemrégiben agykutatók arról számoltak be, hogy homlokunk mögött nem egyszerűen a másik ember tevékenységének leképezése megy végbe, hanem annak utánzása is megtörténik. Ez a minden ábrázoló művészetnél eredendőbb mimézis nem pusztán az előttünk zajló szcena bevetítését jelenti a belső képvilágba, hanem – állatkísérletek tanúsága szerint – motorikus aktivitással jár együtt. Vagyis az észlelés nem pusztán a látópályákon zajló érzékelést jelenti, hanem a szemünk láttára történőt belül a sajátunkként követhetjük, adhatjuk

elő, élhetjük át. Ezért aztán valamelyest mindig velünk esik meg az, amit magunk körül látunk.³⁰

Közel százezer éven keresztül, az ősközösségi társadalmak kialakulásától számítva, az emberi agy befogadó- és feldolgozóképesége párhuzamosan növekedett a feldolgozandó információ mennyiségével és komplexitásával. Az elmúlt évszázadban azonban ez a párhuzamosság ollóvá nyílt szét, hiszen az emberi agyat elárasztó információ hihetetlenül megnőtt a rádió, televízió, telefon és az internet megjelenésével, az utazás gyorsaságával, egyszerűségével. Agyunk biológiai fejlődése ezzel képtelen lépést tartani.³¹ Távolra mutató és sajnálatos feltételes reflex az, ahogyan a felnövekvő generáció döntő százaléka „kezeli” a felgyorsult információáramlást. Napirendjünkbe képtelenek beiktatni azokat a klasszikus műveltségi tényezőket – mint például az offline irodalom olvasása - melyekből évtizedeken át, esetleg egy életen keresztül táplálkozni tudnának. Nem feltétlenül csak az intellektuális igény megcsappanásáról van itt szó. A mai tizen- és huszonévesek mindennapjait meghatározza a világháló gyakorlatisága és tempója, így az információszerzésre jóval kevesebb időt kell fordítaniuk. Azonban az internet sok pozitívuma mellett muszáj kitérni olyan alapvető hiányosságaira, mint például az adott információ mögötti autentikus forrás hiánya. A felületes, illetve fél-információk pedig kitartóan bomlasztják az egyébként esetleg építkezni vágyó, bontakozó értelmet.

Lévén, hogy alapvetően valamennyien kiegyensúlyozottságra törekszünk, nem mindegy, hogy milyen módon szerzünk benyomásokat, sőt az sem, hogy melyek és hogyan válhatnak ezek közül élménnyé, feldolgozásra alkalmas nyersanyaggá. Valamennyien teljes életet szeretnénk élni, aminek egyik kulcsa, hogy minél több antennával érzékeljük a külvilágot, ugyanakkor érzelmeink, motivációink révén a megszerzett információkat megfelelő kontextusban és mélységekben raktározzuk el agyunkban. „Belső világunk gazdagításának alapvető szerepe van az emberhez méltó élet társadalmi feltételrendszerének kialakításában, és a természettudományosan jobban körülhatárolható olyan agyi működésekben is, mint például a tanulás és a memória, de ezen kívül alkotóképességünk fejlődését is meghatározza. Az agyhullámok úgy működnek, mint egy radar, ami másodpercenként negyvenszer pásztázza végig a teljes agykérgünket, felvillantva az éppen kódolást végző idegsejteket. Így azok működése precízen összehangolódik, a köztük lévő kapcsolat pedig tartósan megerősödik,

³⁰ Forgács Péter Akasztó c. munkája kapcsán. In *Tillmann*: p. 63.

³¹ Freund Tamás (2005) Bevezetés. In *Alkotás utca – A Budai Rajziskola könyve* Budai Rajziskola, Budapest, p. 6.

ami nem más, mint a memória alapja. Ezeknek az agyhullámoknak a generálására képesek azok az agykérgen kívül (ősi kéregalatti központokból) eredő idegpályák, melyek belső világunk hatásainak közvetítői, érzelmi és motivációs impulzusokat, valamint testünk általános fiziológiai állapotáról szóló információkat hordoznak. Az agykérgi működések során így társítódik egymáshoz az eltárolandó külvilági információ, és a tárolást lehetővé tevő, motivációs és érzelmi impulzusok sorozata. Azaz, így képes belső világunk rendkívüli hatékonysággal befolyásolni magatartásunkat, és azt is, hogy milyen gyorsan fogunk tanulni, tartós lesz-e a memórianyomok eltárolása, illetve milyen lesz azok előhívhatósága. Az érzelemgazdag belső világ tehát elengedhetetlen ahhoz, hogy a külvilág információit megfelelő hatékonysággal és súlyozással tároljuk el agyunknak olyan mélységeibe, akár tudatalatti rekeszeibe, melyekből a kreativitás is táplálkozik.”³² Ily módon válik kulcsfontosságú tényezővé az „input”, a felvett, a bevitt információ esetében a megszerzett tudás milyensége abban, ahogyan a képeket, melyeket érzékelünk, feldolgozzuk és raktározzuk. Serge Tisseron francia pszichoanalitikus szerint tisztán vizuális kép nem is létezik. Abban a szimbolikus folyamatban, amit érzékelésnek nevezünk, mindig részt vesznek más érzékszervek és kognitív folyamatok. Az érzékelés egyszerre társadalmi és egyéni praxis. Egyrészt kollektív képi normákkal, másrészt saját személyes képállományunkkal dolgozunk. „Belső reprezentációról” is beszélhetünk, bár másképpen kell használnunk a fogalmat, mint a neurológiai tudományokban. A külvilágból érkező vizuális adatok és ingerek áradatából válogatjuk a meglévő képeinket vagy azt, amit saját képként azonosítunk, amit az emlékezetünkben felidézünk. Belső képeinket azzal, hogy kitüntetett szerepet juttatunk nekik, arra használjuk, hogy szimbolizáljuk vele a világot. Amennyiben figyelmen kívül hagyjuk ezt a szimbolizáló gyakorlatot, a kép fogalom elveszíti szemantikai aspektusát és egyszerűen csak egy technicista fogalommá válik.³³

³² Freund Tamás: U. o.

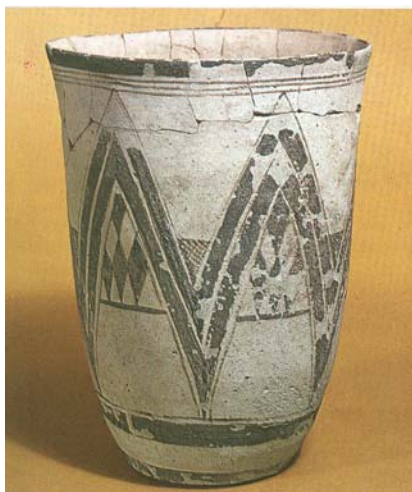
³³ Serge Tisseron (1998) Y a-t-il un pilote dans l'image? In Hans Belting: Valódi képek, hamis testek. In *A kép a médiaművészet korában*. p. 47.

II. A forma artikulációja

A formák öröklődése

7. A vizuális kultúra történetében ősidőktől kezdődően jellemző bizonyos formák ismétlődő felbukkanása.

A vizuális kultúra bármelyik műfajában kutatunk, időről-időre rábukkanunk olyan formai vagy díszítésbeli megnyilvánulásokra, amelyek korábbi időkből, korábbi kultúrákból köszönnek vissza. Ennek egyik magyarázata a feljebb már említett természet-konnotáció, ami az ember biológiai jellemzőiből is adódik. A kultúrtörténet hajnalára jellemző szintetizálási folyamat egészen mást jelentett, mint napjainkban.



7. kép: Festett karcolt váza a mezopotámiai Suza városából. (Kr.e. 4. évezred) Erről a lelőhelyről számtalan hasonlóan kifinomult díszítésű kerámia edény került elő. Mind az absztrakciót, mind a technikát illetően elmélyült tanulmányozásra méltó munkák.
David Oates, Joan Oates: A civilizáció hajnala, p. 37.

A prehisztorikus ember a környezetének leképezését a kortárs alkotónál minden bizonnyal egyszerűbben közelítette meg. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az őskor művésze nem jutott el bizonyos pillanatokban a stilizálás mesterfokára. Azonban ott az absztrakció mechanizmusa alapvetően más módon kellett, hogy létrejöjjön, hiszen egy organikus, érintetlen környezetben kevesebb „kihívással” de legalábbis más típusúakkal találkozott az alkotó, mint manapság. Napjainkra a természeti konnotáció szintet váltott.

A XIX-XX. század fordulóján a tárgytervezésben meghatározó volt a növényvilág analitikus feldolgozása és leképezése, olyannyira, hogy még a gépek, autók, háztartási eszközök formáját is sok esetben ez határozta meg. Az embert körülvevő igényes tárgyak összességének képét a mindenkori tárgytervezők - illetve iparilag előállított tárgyak esetében az ipari formatervezők – stílusa határozza meg. A stílus a formatervező nyelve. Nyelvtanát a forma, a vonal, a szín, a mintázat és az anyag adja. Ezen elemek megfelelő egyesítésével a tervező kijelentéseket tesz, megállapításokat, amelyek fontosak, mert ezek teszik lehetővé, hogy megértsük azt a kultúrát, amelyből származnak.³⁴

Jean Baudrillard ezt az időszakot a „növényvilág tobzódása”-ként aposztrofálja. Szerinte elárasztották a tárgyakat, a föld terményeinek jelei.

A Baudrillard által jelzett időszak óta több mint egy évszázad telt el, mégis hasonló jelenségekkel találkozhatunk napjaink tárgytervezésében. Arra, hogy ez a fajta tervezői aspektus mennyire „időtálló”, illetve népszerű, bizonyíték, hogy a világ legnagyobb kortárs designer- és építész sztárjai milyen gyakorisággal igyekeznek ehhez a formai világhoz visszanyúlni újra- és újra. Szépen nyomon követhető az a tendencia ahogyan a *minimál* vagy a *hightech* irányzatok kérész-életű virágzását rendre felváltani látszik az organikus vonalvezetés diadala.

A „funkcionális” formák stilizált légiessége erről a mentális dinamikáról, egy elveszített szimbolikus kapcsolat színleléséről tanúskodik, amelyet a formák konnotálnak, a jelek révén próbálva meg újra felfedezni valamiféle célt. Ilyen a kavics formájú öngyújtó, amelyet néhány évvel ezelőtt nagy sikerrel dobott piacra a reklám: hosszúkás, elliptikus, aszimmetrikus, „legmesszebbmenőkig funkcionális” forma: nem azért, mert jobban lehet vele tüzet adni, mint egy másfajta öngyújtóval, hanem azért, mert „belesímul a tenyérbe”. „A tenger csiszolta a kéz formájára”: a tökéletesség, a befejezettség állapota ez. Funkcionalitása nem azt a célt szolgálja, hogy tüzet lehessen adni vele, hanem azt, hogy jó legyen a fogása. Formája pedig olyan, mintha csak a természet (a tenger) eleve az ember szolgálatára rendelte volna. Ez az újfajta célszerűség: ez saját retorikája. Kettős konnotációnak vagyunk itt a tanúi: egyrészt az öngyújtóban mint ipari tárgyban meg kell jelennie a kézműves tárgy egyik tulajdonságának: annak, hogy a formája mintegy meghosszabbítja az ember formáját és testét. Másrészt a

³⁴ Ann Ferebee (1970) A design története a viktoriánus korszaktól napjainkig
A history of design from the victorian era to the present
Van Nostrand Reinhold, cop. New York, p. 2.

tengerre való utalás az embertől függően kulturalizált és az ember legkisebb kívánságához is alkalmazkodó természet mítoszához vezet minket: a tenger itt a csiszoló kulturális szerepét játssza el, ez a természet legmagasabb szintű kézműipari tevékenysége. Ilyen módon a tenger csiszolta kőből, melyet a kéz visz tovább a tűz felé, vagyis ebből az öngyújtóból csodálatos kovakő lesz: egy egész történelem előtti és kézműipari célszerűség működik közre egy ipari tárgynak még a gyakorlati lényegében is.³⁵

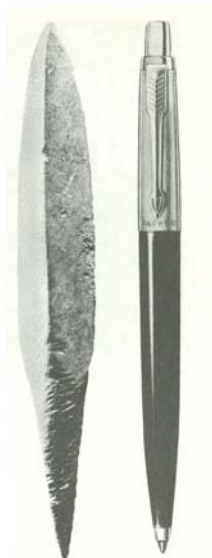


8. kép: Fumie Simbata: Locsolókanna (2004) poliészter

Ez az egyszerű hétköznapi tárgy mind formájában, mind színében tökéletesen kifejezi a funkciót, amelyre létrehozták. Megjelenésében finom kerámia- vagy üvegtárgyra emlékeztet. Young Asian Designers, p. 93.

Az *organikus tervezés* megnyilvánulásai közül egyik legfontosabb tényező az *anyagválasztás*, melyben az alkotók törekednek a természetes anyagok alkalmazására, de legalábbis az ilyen jellegű, kellemes tapintású, lágy felületek kialakítására. Másrészt ott a *forma*, ami rendkívül összetett, gyakran évekig tartó kísérletek nyomán alakul ki, mint a legmodernebb irányzatokat ötvöző formatervezési elvek kikristályosodása. Gyakorta előfordul azonban, hogy az így létrejött tárgy kísértetiesen hasonlít valamely ismert prehisztorikus műre. Jóllehet az őskor tárgykészítő művésze és a jelenkor dizájnere között a tervezést illetően lehet gondolkodásbéli eltérés, szándékuk alapvetően mégsem különbözik. Mindketten harmonikus, jól funkcionáló, kellemes vonalvezetésű tárgy létrehozására törekszenek.

³⁵ Baudrillard (1987) Kulturalitás és cenzúra. In *Baudrillard: A tárgyak rendszere*. Gondolat Kiadó, Budapest, p. 55.



9. kép: Íróvessző az írástörténet kezdetéről Kínából. (Bronzkor)és a Parker golyóstoll³⁶
Megdöbbsentő a hasonlóság a két rokon funkciójú eszköz ergonómiai jellegzetességeiben.
Design, a forma művészete. Dvorszky Hedvig (Szerk.) p. 73.

Egyedül a görbe vonal őriz még valamit a növényi és anyai konnotációból: a görbe vonalak a tárgyakat az állhatatosság, a kitartás organikus értékeivel ruházzák fel. Mindezek a természetes fejlődés örökzöld értékeit jelentik. Ezért is tűnnek el az erőteljes szögletes formák vagy válnak lekerekítetté, elliptikussá.³⁷

A XX. században számos helyen kerül e probléma az elemzők asztalára. Emil Rosenblum³⁸ az 1965 nyarán megrendezett Első Össz-szövetségi Tervezőművészeti Kiállítás kapcsán szólalt meg. Itt első ízben került a közönség elé egy azonos formatervezési koncepciónak alárendelt műtárgyegyüttes, lévén, hogy korábban csak egyenként ismerkedhettek meg a művekkel. „Az Építőművészek Palotájának előcsarnokában a tervezői megoldások többségében uralkodó divatos vonalvezetést láthattunk, ugyanakkor a metodikai rész, a leírások és a hozzászólások igyekvően kikerülték ezt a jelenséget, miközben az ergonómiára, konstrukcióra, technológiára, stb. apelláltak. Abban az egyetlen esetben, amikor a kiállítást uraló görbe vonalvezetést váltották fel „tudományosan megalapozott” szögletes formák, a magyarázat

³⁶ Az illusztráción látható – napjainkban is kapható – golyóstoll első darabjának gyártási időpontját nem ismerem. A Wisconsin állambéli Jamesville-ben, a Parker Pen Co. Gyártott híres „Parker 51” töltőtoll 1939-ben jelent meg.

³⁷ Baudrillard: Hangulatstruktúrák, stilizálás – kezelhetőség – burkolat. In *Baudrillard: A tárgyak rendszere.* p. 72.

³⁸ Emil Rozenblum ipari formatervező, tagja egy fiatal moszkvai tervezőművész-csoportnak, akik jelentős alapkísérletekkel jutottak el a tiszta formaképzéshez, s kiadványaikban munkafolyamataik ismertetésével kívánták az oktatást is befolyásolni e téren a hatvanas évek végén.

abban csúcsosodott ki, hogy a divatjamúlt dinamikus formát megtörik a „fényvonalakat”, a divatba jött szögletes formafelületeket pedig nem tagolják szét. Függetlenül a stilizálás elméleti zavarosságától a kiállítás bebizonyította, hogy a mi művészi tervezésünkben stylingen kívül semmi sem létezik. A kiállítás válaszút elé állított bennünket: vagy a gyakorlat hibás, vagy az elmélet helytelen.”³⁹

A szögletes formát és a lekerekített, organikus világot preferáló tervezői szemlélet küzdelme folyamatosan a felszínen lebeg. A formatervezés stílusa a Viktoriánus korszaktól mind a mai napig gépi beállítottságúra és természet felé irányulóra oszlik. Ennek ellenére megszoktuk, hogy a „Viktoriánus”, „Art Nouveau” és „Modern” történelmi megjelöléseket azonosítsuk a formatervezés különböző stílusaival és hogy figyelmen kívül hagyjuk ennek a két irányzatnak, mint a stílus alapvető elemeinek a fontosságát. Hasznosabb az ipari korszak formatervezését úgy vizsgálni, hogy végigkísérjük a gépi beállítottságú és a természeti irányzat megnyilvánulásait azok korai, közép, és késői fejlődési szakaszain.⁴⁰ Amennyiben nagyon egyszerű indoklásra törekszünk, úgy a két eltérő tervezői megfogalmazás okát alapvetően a gyártás céljában, illetve a kivitelezés módjában jelölhetjük meg. Eszerint a gépi „gyártmányok” a geometriai formák és a szögletes vonalak felé irányulnak, és feltétlenül gépen alapuló technológiával készülnek. Anyagaik elsősorban a beton, az acél, a műanyag, és egyéb ipari anyagok, melyek általában kemény és sima felületűek. A színek intenzív alapszínek: vörösek, feketék, kékek vagy sárgák. Az ilyen jellegű gyártmányokat nevezi Ann Ferebee a design korai szakaszában *proto-funkcionálisnak*, később *szögletes vonalúnak*, majd a XX. században *funkcionálisnak*. A paletta másik oldalán helyezkednek el a természeti irányzatot képviselő „gyártmányok”, melyek a biomorf formákat, a görbe vonalakat, és a természetes anyagokat részesítik előnyben. Ezek előállításában nélkülözhetetlen a kézi munka, ami meghatározza a produkció jellegét. Az így készült tárgyak felülete sokszor rusztikus, *kézműves jellegű*, és színeiben is a természethez közel álló, jellemzőek a földszínek, a barna, a zöld és a vörös megannyi árnyalata. Jelzőik a Viktoriánus korszakban a *festői*, az art nouveau-ban a *hajlított vonalú*, a XX. században az *expresszionista*.

Jóllehet, a 70-es évekből származó fenti megállapítások mára elavultnak tűnnek, a tárgytervezés történetének részeként nem megkerülhetők. Tény azonban, hogy a XX. század végétől a design-teoretika felvirágzásával megannyi új stílusbeli meghatározás született,

³⁹ Emil Rosenblum (1966) A formatervezés négy lehetősége. Dekorativnoje Isszkusztvo 1966/1. In *Design, a forma művészete*. Dvorszky Hedvig (Szerk.) Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979. p. 75.

⁴⁰ Ann Ferebee (1970) A design története a Viktoriánus kortól napjainkig. Van Nostrand Reinhold, cop. New York (gévelt másolat) p. 6.

melyek jóval árnyaltabb megkülönböztetést tesznek lehetővé. Ezen új jelzők viszont valamennyien odarendezhetőek a két, egymástól alapvetően eltérő tárgytervezői aspektus égisze alá, melyek napjainkban is küzdenek kizárólagos legitimitásukért. Mintha a design trendek kialakulásának örök dialektikája a szögletes és az organikus vonalvezetésű irányzat változásának aktualitásában rejlene. Ennek indokoltságát sok tényező között a már említett gazdasági változások, a társadalmi igény határozza meg. A fenntartható fejlődés kutatása, a környezettudatos gondolkodás lassú, de létező terjedése mind magyarázata lehet a természet-konnotáció felszínre kerülésének. Az ezt megtestesítő organikus vonalvezetés visszatérésére számtalan példát találunk a leghétköznapibb tárgyaink esetében.

A Volvo által gyártott gépkocsikat hosszú időn át a markáns, erőteljes, határozott formák jellemezték, ehhez a megfelelő ideológia is ügyesen társult, miszerint a férfiaság, a megbízható műszaki feltételek, az állandóság – e külső-belső jegyek folyamatossága minden típusnál – az ésszerű választás kizárólagos zálogai. Mégis a kilencvenes évektől kezdődően a cég tervezői az új fejlesztéseknél előbb csak jelzésszerűen, később határozottan lágyítani kezdték az autók vonalait. Másik példa lehet az egyik legújabb apró használati tárgyunk, a pendrive formai evolúciója. Ezek első darabjainak formatervezését kezdetben elsősorban az alapvető technikai tényezők, valamint a digitális adathordozók esetében korábban ismeretlen, kis méret határozta meg, Később egyre organikusabb formájú és bevonatú pendrive-ok kerültek forgalomba, jó tapintású műanyag vagy gumiborítással, sőt!

Az idei (2009) Moholy-Nagy László ösztöndíjasok kiállításának egyik legnagyobb visszhangot keltő terve a MOME Doktori Iskola hallgatójának, Rejka Erika kerámikus művésznak a „pendrive-ékszer”- kollekcója. Erika a Herendi Porcelánmanufaktúra Zrt.-vel közösen készítette el tervei prototípusait, melyekben a pendrive-ok porcelán burkolatot kaptak, amiket a klasszikus herendi formakincsben fellelhető dekorokkal díszített. Így jelennek meg a tárgyakon a vörösben, feketében, fehérben és aranyban tartott, természetet idéző, archaikus, kínai-ihletettséggű, kézzel festett virág- és állatmotívumok. Ezeket különböző anyagokkal úgy installálta a tervező, hogy tulajdonosuk ékszerként viselhesse őket.



10. kép: Rejka Erika: Mutasd a pendrájvod!

Kollázs: reprezentatív használati tárgyak a hivatali élet résztvevői számára. A herendi tradíció találkozása az új funkciókkal.

Porcelán, textil, gumi, USB-csatlakozó

2009

Moholy-Nagy Művészeti Ösztöndíjasok Katalógusa, 2009

A tér tárgyalakító szerepe

11. A tér alkalmas arra, hogy módosítsa a tárgygal kapcsolatos benyomásunkat.

Egyszerűen illusztrálható – ahogyan a fent leírtak is bizonyítják - hogyan avatkozik bele mindenütt a Természet Ideája megannyi formában, az állati és növényi elemek, vagy az emberi test beiktatásával a formák artikulálódásába. Nem kerülhetjük meg azonban a természeti-környezeti tényezők között a tér, az űr, az üresség figyelembe vételét sem, hiszen életünk és tárgyaink életét ezek is meghatározzák. Valójában a tér maga is ürességként konnotálódik: ahelyett, hogy a formák eleven kölcsönhatásából születne meg az „összhangba hozott” tér, azt látjuk, hogy a formák az üresség révén, azaz a tér formalizált jelén keresztül

lépnek kapcsolatba egymással. Egy helyiségben, ahol elegendő szabad tér van, a *Természet hatását* érezzük: a helyiség „lélegzik”.



11.kép. Toshihino Suzuki: Atelier Opa – Mobile Ichjo 2004

Az alul és felül látható féminstalláció között: rizspapír, rizsszalmából készült tatami, fa.

A hightech környezetben a tervező egy bárhol, bármikor felállítható relaxáló fülkét helyezett el, melyet az ősi távol-keleti tradícióknak megfelelő anyagokkal rendezett be, biztosítva ezzel a pihenő, illetve meditatív funkciót. Megdöbbentő a mód ahogyan a fülkébe használója becsempészte a külvilágot – a mobiltelefon által. A külvilágot, melyet a tervező éppen kizárni szándékozott.

Young Asian Designers, p. 41.

Jelen van az üresség csábítása: a csupasz falak kultúrát és fesztelenséget jelentenek. Bármilyen apró dísz tárgynak értéket adunk, ha üres teret alakítunk ki körülötte.⁴¹ Kiállítási katalógusokat lapozgatva – főként a külföldiek esetében - számos olyan felvételt látunk, melyeken első pillantásra jónak tűnik a műtárgy, s csak alaposabb szemügyre vétel után derül ki, hogy mégsem. A professzionális műtárgyfotós olyan eszközökkel dolgozik – súrlófény, reflexek, érzékeny derítés, háttérvilágítás, részletgazdagság visszaadása, valamint a tárgy körüli tér kialakítása – amelyek ha túlsúlyba kerülnek, akár el is terelhetik a tárgyról a figyelmet. Holott rendkívül fontos a tárgy eredendő tulajdonságainak a hamisítatlan dokumentálása: az arányok pontos érzékeltetése, a felület szinte tapintható hűséggel való megmutatása.

Ezen a ponton kerül a magyar művész még mindig hátrányba a nyugatival szemben, lévén, hogy a szakma élvonalában lévők közül is csak kevesen tehetik meg, hogy folyamatosan professzionális képanyagban dolgozzák fel a munkájuk folyamatát és eredményét.

⁴¹ Jean Baudrillard (1984) A hangulatstruktúrák, stilizálás – kezelhetőség – burkolat. In *Baudrillard: A tárgyak rendszere*. Gondolat Kiadó, Budapest, p. 73.

Nemrégiben egy a Doktori Iskolában tartott előadáson az egyik jeles kollégám kifejtette, hogy milyen hasznosak a részletfotók, ugyanis „ott nem lehet csúnya a tárgy, a részletfotó mindig szép.” Nyilván szorult némi irónia is ebbe a kijelentésbe, de mindenképpen elgondolkodtató, hogy vajon milyen információkat nyerünk egy műről, ha annak csupán egy részlete – feltehetően a legelőnyösebb – tárul elénk. Nem látunk arányokat, kompozíciót, formák összecsengését, nem érzékelünk léptéket, és nem látjuk, hogyan viselkedik a térben, abban a térben, amilyen típusban éppen elhelyezték a fotó idejére.

A tér jellegére feltétlenül ki kell térni. Bármilyen tárgyat meghatároz, illetve befolyásol az aktuális tér, amelyben megjelenik előttünk. Ugyanaz az objektum egészen más – esetleg eltérő – jelentést hordoz a megváltozott környezetben.



12. kép: A frankfurti Adorno⁴² emlékmű. Installáció.

Vadim Zakharov, a Frankfurtban élő orosz származású művész munkája.

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Adorno-Denkmal&oldid=67840305>

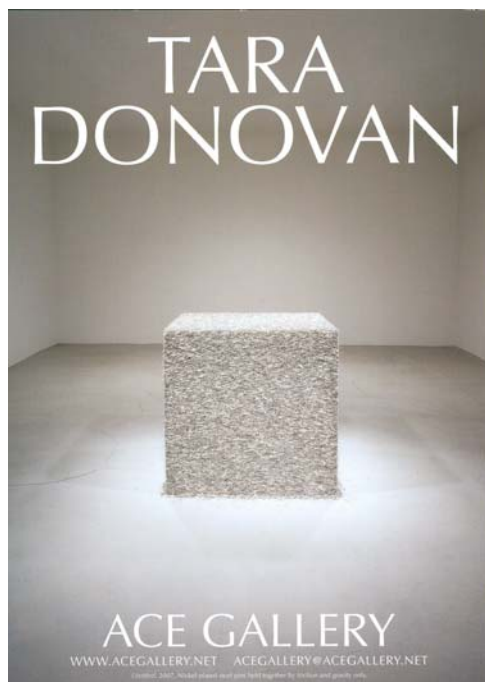
„Dieses Bild basiert auf dem Bild Adorno-Denkmal von Vadim Zakharov in Frankfurt am Main aus der freien Enzyklopädie Wikipedia und steht unter der GNU-Lizenz für freie Dokumentation. Der Urheber des Bildes ist dontworry.”

⁴² Adorno, Theodor; Wiesengrund-Adorno (1903-1969) német filozófus, esztéta; az ún. frankfurti iskola vezető alakja. Világképét az állammonopolista rend bírálata, elsősorban a 30-as években előtörő fasizmussal szembeni szenvedélyes opposíció határozta meg. Kierlelődésében szerepet játszott a polgári kultúrkritika, a baloldali hegelianizmus és a freudizmus mellett a marxi eszmevilág is, kiváltképpen a 20-as évek ún. „aktivista” marxizmusa, főként *Lukács Geschichte und Klassenbewusstsein*ja. Adorno fontos alaptétele, hogy a nagy művészet mindenkor az élet kritikája; ezzel szemben a kultúripar az ideologikus ködösítés, a fantazmagória egyik leghatásosabb eszköze. „A kultúripar kategorikus imperativusának, eltérően a kantitól, már semmi köze a szabadsághoz. Így szól: bele kell illeszkedned, annak megjelölése nélkül, hogy mibe; be kell illeszkedned abba, ami egyébként is létezik, és abba, amit a létezés hatalmának és mindenütt jelenvalóságának reflexeként mindenki jónak gondol. A kultúripar ideológiájának jóvoltából alkalmazkodás lép a tudat helyébe: a rendet, amely az alkalmazkodásból származik, sohasem konfrontálják azzal, ami e rend lenni szeretne, sohasem konfrontálják az emberek reális érdekeivel.” Kiemelkedő érdemeket szerzett Adorno a műalkotás, az esztétikus társadalmi minőségének feltárása terén, az eldologiasító-fetisiztikus művészetelmélettel, valamint a pozitivisták művészetszociológiával folytatott vitában.

(Esztétikai kislexikon, p. 19.)

Henry Focillon a műalkotást is e kontextusban vizsgálja: „Hogy létezhesek, le kell válnia, le kell mondania a gondolatról, ki kell lépnie a kiterjedésbe, a formának kell mértékbe foglalnia és minősíteni a *teret*.”⁴³

A múlt században a modern nyugati galériákat, óriási kiállítóhelyeket jellemző rendezői új bemutatói szemlélet, a „white cube” (fehér kocka) szelleme e gondolaton nyugszik.



13. kép: Tara Donovan: Cím nélkül. Nikkellel bevont acélgombostűk. Kiállítási plakát, 2009
Flash Art – The World’s Leading Art Magazine, March-April 2009 (első borító)

Ébli Gábor kijelenti a múzeumról, mint intézményről, hogy dekontextualizáló szerepe van,⁴⁴ és nincs is jogunk ebben kételkedni, hiszen a múzeumi tárgy bizonyosan ki lett emelve az originális környezetéből, annak érdekében, hogy a nagyközönség elé kerüljön. A white cube ennek alapján a dekontextualizáción jóval túltesz, hiszen a tárgyat (ready made) vagy a művet (object) teljességgel steril környezetbe helyezi, semleges felületű, megbontatlan síkú fehér falak közé.

Ebben a pillanatban a tárgyról való benyomásunk is megváltozik. A tárgy természetes közegéből kiválva más, új jelentésekkel ruházható fel. Bár Ébli itt elsősorban múzeumi szemszögből vizsgálódik, az általa leírtak tárgy és ember kommunikációjáról a modern

⁴³ Henry Focillon (1982) A formák világa. In *Focillon: A formák élete. A nyugati művészet*. Gondolat Kiadó, Budapest, p. 11.

⁴⁴ Ébli Gábor (2005) Érték-e az ellentmondás. In *Ébli: Az antropologizált múzeum* Typotex Kiadó, Budapest, pp. 28-46.

galéria világára is jórészt igazak: „A múzeum fő témája az ember és környezetének tárgyai közt meghúzódó, igen összetett viszony. Ha a dolgokat és a tárgyakat életvilágukba visszahelyezni nem is tudjuk, a múzeum küldetése egyre inkább a köztük és az ember közötti kétirányú kapcsolat elemzése. A tárgy csak ürügy, alkalom lesz az emberi lét rétegzettségének megidézésére. A tárgyakat az emberi használat és elsajátítás szemüvegén át nézzük, az embernek pedig a bemutatott tárgyai tartanak tükröt.”⁴⁵



14. kép: Jasper Johns: Festett bronz (1960) festett bronz
Kirk Varnedde and Adam Gopnik: High end Low: Modern Art and Popular Culture, p. 334.

A „white cube” szemlélet szerint kiállított objekt a festő műtermének egyik attribútumát – a festészet legalapvetőbb eszközeit - a konzervdobozba zsúfolt ecseteket emeli ki megszokott környezetükből és helyezi egy neutrális térbe. A képen látható mű azonban már nem azonos a tárggyal, amit jelképez. Szobrászati alkotás, ami reprodukálni igyekszik egy bizonyos hangulatot, a festő műtermének atmoszféráját idézve.

Igazán izgalmas folyamat, ahogyan a közönséges áruk, tárgyak belépnek a művészet „megszentelt csarnokaiba.” A céltáblák sorában új témát talált Johns. Szilárd tárgyi, militáris vagy szórakoztatóipari képzettársítások követik a nézőben a festői megjelenítéssel adódó találkozást. De a „céltáblában” Johns maga is megfestett, vagy előregyártott, nyomtatott képet hoz létre, melynek nem a megjelenésében, a művészi kivitelében van a köznapi tárggyal „vitája”, hanem a céljával, ami nem azonos az eredeti tárgy céljával. Amaz céltábla, emez műalkotás.

⁴⁵ Ébli: p. 13-27.

A termék és műtárgy különállósága megszűnt, a tárgyi érték és funkció megmaradásával a művészeti érték és műtárgyfunkció kapcsolódik össze.⁴⁶

A tíz éve elhunyt nemzetközi híró kerámikus művész Csekovszky Árpád életműalbumában található egy különleges fotósorozat. A művész fia, fotóin a műtárgyak anyagát szinte tapinthatóan megjelenítő Csekovszky Balázs fotóművész készítette azokat a képeket, ahol a mester munkái nem a klasszikus értelemben vett műtárgyfotók tárgyaként jelennek meg. A hagyományos zárt térből kiemelve a plasztikák új értelmezésére nyílik lehetőség. Már a szabad tér is módosítja a művekkel kapcsolatos korábbi benyomásainkat, azonban a lágyan fodrozódó víztükör tovább erősíti ezt a hatást. A terrakotta idolk az új, egyedi kontextusban - a végtelen szabad tér és a víz tükröző funkciója által - új, felfokozott plasztikai élményt nyújtanak.



15. kép: Csekovszky Árpád kerámikus művész plasztikáival a Dunában állva (1998)
Csekovszky Árpád alkotásainak gyűjteménye, p. 5.

⁴⁶ Aknay Tamás (2001) A „pop” képzőművészet in *Aknay: Egyetemes művészettörténet 1945-1980*. Dialóg Campus Kiadó, Pécs, p. 217.

III. Az őskor plasztikai világa

Európai vénuszok nyomában

6. Az őskor kerámiaművészete számos olyan problémát vet fel, melyek mind esztétikai, mind művészeti szempontból hatást gyakorolnak napjaink vizuális kultúrájára.

2004 tavaszán ösztöndíjat kaptam egy különleges csehországi városka nemzetközi alkotótelepére, Cesky Crumlovba.⁴⁷ A régi sörgyárból szellemesen átalakított épületben a műtermek elsősorban képzőművészeti tevékenységre vannak berendezve, kerámiakészítéshez szükséges eszközök egyáltalán nincsenek. Lévén, hogy ezt már jó előre tudni lehetett, olyan műfajt kellett választanom, ami nem feltételez bonyolult és nagyméretű szerszámokat, az elkészült tárgyak nem kívánnak túl sok anyagot, nyers, bőrkemény állapotban mozgathatók, hosszú távolságra is biztonsággal szállíthatók. Ami pedig a legfontosabb szempont, hogy e műfaj jól illeszkedjék eddigi alkotómunkám mintegy húsz éve tartó ívébe. Ily módon kisméretű szobrokat, idoloikat kezdtem tervezni őskori leletekből kiindulva, azokat át- meg átírva-rajzolva-mintázva. Nem volt könnyű feladat. E munka közben a XXI. század kerámikusa tulajdonképpen „vizuális kommunikációt” kell, hogy folytasson az őskor művészeivel, akitől a plasztika nyelvén igen sokat lehet tanulni.

Az őskor formavilága régóta foglalkoztat. Domanovszky György népszerű – számomra e témában az elsők között megismert - kézikönyve⁴⁸ elég volt ahhoz, hogy már művészeti tanulmányaim kezdetén lenyűgözzön a mód, ahogyan eleink tárgyakat készítettek. Rendkívül szép arányú edények, változatos plasztikák, figurák, melyeknek nem csupán a külső megjelenésük érdekes, hanem sokszor még az anyaguk is hasonló némely mai kerámiaipari anyaghoz. A Csehországi munkámat megelőző kutatás számos meglepetéssel szolgált.

Korábban már jó néhány Európában feltárt leletet ismertem, és tudtam, hogy a Kárpát-medencében e műfajban is különleges tárgyak születtek, azt azonban nem gondoltam, hogy

⁴⁷ Cesky Krumlov lenyűgöző szépségű város a Moldva partján. Középkori városmagja 1995-től a Világörökség része, a kultúra, a művészek és a turisták paradicsoma.

⁴⁸ Domanovszky György (1981) A kerámiaművészet kezdetei. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest
A könyvet Kalicz Nándor lektorálta.

több ezres nagyságrendű itt a ma ismert idolk száma. Bánffy Eszter szerint létezik olyan lelőhely, melyről több, mint 1300 db ilyen tárgyat ismerünk.⁴⁹ E ponton erős késztetést éreztem arra, hogy kizárólag a Kárpát-medencei leletekkel foglalkozzam, azonban lévén, hogy e dolgozat elsősorban iparművészet-elmélet jellegű, a tágabb összefüggések feltárása érdekében mégis szükségesnek véltem a vizsgálódást kiterjeszteni néhány a Kárpát-medencén kívül talált érdekes tárgyra. Példáim mindegyikét kerámiaművészeti szempontok alapján vettem szemügyre és válogattam. Kutatásom célja nem az egyes illusztrációk mind teljesebb bemutatása, hanem hogy általuk közelebb kerüljek annak a találynak a megfejtéséhez, hogy milyen tényezők által vált a prehisztorikus ember képessé arra, hogy szinte eszköz nélkül örökérvényű kerámiatárgyakat hozzon létre.

Ennek az óriási és rendkívül izgalmas témának csupán a számomra lényeges tanulságai is jóval nagyobb terjedelmet igényelnének, mint amit e dolgozat megenged, azonban a kényszerű keret ellenére szükségesnek vélem, hogy az őskori idolk tanulmányozásának okán elsősorban azok keletkezéseinek előzményeit vizsgáljam mélyebben.

A prehisztorikus ember és környezete

Az őskökor, görög nevén paleolithikum (Kr.e. 600 000/500 000 – 30 000) az emberiség történetének leghosszabb szakasza. Kezdetét az embert kutató tudományok eltérő eseményekhez kötik, azonban minket leginkább az archeológiai megközelítés érint, mely szerint az ember környezet-átalakító, szerszámkészítő tevékenysége a meghatározó.⁵⁰ E korra tehetőek a modern ember fejlődésében beállt döntő jelentőségű változások: *a mai ember biológiai értelemben vett kialakulása, a beszéd, az elvont gondolkodás és a szerszámok megjelenése.* (Kiemelés: F. Orosz)

Vértesszőlős – a Gerecse hegység lábánál - mintegy félmillió éves leletei igazolják, hogy az alsó paleolitikumban az ember már ismerte a tüzet. A középső paleolitikum emberének pedig feltételezhetően léteztek elképzelései a túlvilágról, amire az innen ismert temetkezési szokások utalnak: feltehetően a Subalyuk - barlangban talált neandervölgyi emberek maradványai is eképpen kerültek a földbe. (Bükki középső paleolitikum) Az antropológiai

⁴⁹ Bánffy Eszter (MTA) a régészettudományok kandidátusa - az idolk kutatója a paleolitikumtól a rézkorig - komoly segítséget nyújtott nekem e dolgozat elkészítéséhez.

⁵⁰ Ebből a korszakból meglehetősen kevés emlékünkn maradt fenn. Ennek magyarázata az lehet, hogy a Kárpát-medencében a megtelepedés nem volt folyamatos, hanem az éghajlati viszonyok változásával, a felmelegedéssel időnként hullámokban érkezett egy-egy népcsoport a területünkre.

kutatások azt bizonyítják, hogy ezt az embert már semmi nem választja el a modern embertől, melyet bizonyít a korszak művészete, a barlangfestészet és a kispasztika megjelenése.⁵¹ *A középső paleolitikumnak abban a szakaszában, amikor a Kárpát-medence is lakott volt, a neandervölgyi ember mellett már jelen volt a mai ember elődje, a HOMO SAPIENS SAPIENS is.*⁵² A felső paleolitikumban és a mezolitikumban (Kr.e. 30 000-6 000) nálunk a kőeszközügyártás technikájában óriási fejlődés állt be: Miskolc-Avason a lakótelep építését megelőző leletmentés során olyan, a középső paleolit technikából továbbfejlesztett gyártású eszközök kerültek felszínre, melyek már a felső paleolitikumra jellemzők.

Ebből az időből a Kárpát-medencében még nem ismerünk agyagleleteket, bár feltételezhetjük, hogy az ekkor itt tartózkodó vadászó népcsoportok hosszabb időre rendezkedtek be. Erről tanúskodik az Istállóskői barlangban (Aurignaci-kultúra) talált néhány ékszer, sípok, és egy különleges háromlyukú fuvola, mely barlangi medvebocs combcsontjából készült.



16. kép: Az Istállóskői barlangban feltárt háromlyukú furulya újabb figyelemre méltó adalék a prehisztórikus ember igényességéről alkotott képünkhöz (Aurignaci kultúra, korai felső paleolitikum, 40 000 – 31 000 éves lelet)
Magyar régészet az ezredfordulón, p. 84.

⁵¹ T. Bíró Katalin (2003) Az ember megjelenése Magyarországon. In *Magyar régészet az ezredfordulón*. Visy Zsolt, Solti Judit (Szerk.) Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, Teleki László Alapítvány, Budapest, p. 77.

⁵² Erre utal az a jelenség, hogy az Istállóskői-barlang alsó rétegének szintjén a Szeleta-barlang (Szeleta-kultúra) alsó kultúrrétegére jellemző eszköz került elő, míg felső rétegében a Szeleta-barlang felső kultúrrétegének jellegzetes, levél alakú csonthegeye, egy „levélhegy”. Ez jelzi, egyrészt a lelőhelyek relatív egykorúságát, másrészt a középső paleolitikus és a neandervölgyi ember, valamint az Aurignaci-kultúrábeli – általános felfogás szerint - a modern ember párhuzamos jelenlétét.

Simán Katalin (2003) A modern ember kialakulása és kultúrája. In *Magyar régészet az ezredfordulón*, p. 85.

A mezolitikumban a kis számban előkerült finom megmunkálású csonthegy-töredéken kívül a leletek szinte kizárólag a kőipar termékei.



17. kép: A Lauselli Venus
Neolitikum, újkőkor Kr. e. 5500-2300
Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, p. 29.

Időszámításunk előtt 6000 környékén az időjárás Európában teljesen megváltozott és a maihoz hasonlóvá vált. A jégtakaró visszahúzódott, az átmeneti kőkor paradís éghajlata után a növény-és állatvilágban már megtalálhatóak a maiak vadon tenyésző ősei, később azok megszelídített, házasított formái. Ezek mindegyike délről érkezett, és tekintettel arra, hogy az ember vándorlása során a megszokott „életteret” is magával viszi, joggal feltételezzük, hogy Közép-Európába déli népesség is érkezett az itt élők mellé. A későbbiekben ezt számos formai és plasztikai hasonlóság fogja alátámasztani.

A jégkorszak végére jellemző gyűjtögető, vadászó életmódot felváltja a termelőgazdálkodás, a földműveléssel, állattenyésztéssel az ember már egy új, a neolitikum tagja.

A termelőgazdálkodásra való áttérést méltán nevezi a történettudomány „neolitikum forradalomnak”.⁵³

A biztosabb megélhetést nyújtó élelemszerzés demográfiai fejlődést indukált, mely szükségessé tette, hogy az ember újabb és újabb megművelhető területeket vonjon be a művelésbe és birtokoljon. E terjeszkedés nyilvánvalóan más népek ellenében történt, akik még a fejlődés egy korábbi fokán vadásztak, gyűjtögettek. Ezért a neolitikum „lépcsős” jellegű terjedést mutat.⁵⁴ (Az egyik ilyen fontos lépcső például Magyarország területén

⁵³ László Gyula (1974) Vértesszőlőstől Pusztaszerig. Gondolat, Budapest, p. 55.

⁵⁴ T. Bíró Katalin (2003) A termelő gazdálkodás kezdetei Magyarországon. In *Magyar régészet az ezredfordulón* p. 99.

húzódott át és a legelső neolitikus kultúrák, a déli Körös- (Cris) és a vele rokon Starcevo-kultúra legészakibb elterjedését jelezve.)

Gordon Childe a neolitikus forradalomról így ír: „A vadság állapotának zsákutcájából való kimenekülés olyan gazdasági és tudományos forradalom volt, amely résztvevőit a természet kizsákmányolóiból a természet tevőleges résztvevőivé tette. E forradalom oka a klímaváltozás volt, amely a pleisztocén korszakot zárta, az északi jégmezők olvadása nemcsak Európa sztyeppéit és tundráit alakította át mérsékelt égövű erdőkké, de megindította azt az átalakulást is, amely a Földközi tengertől délre és Belső-Ázsiában elterülő sztyeppéket oázisokkal tűzdelt sivataggá változtatta. A forradalmárok nem az őskőkor legfejlettebb csoportjai közé tartoztak, hanem a szegényebbek közé, amelyek kevésbé specializált és kevésbé csillogó kultúrákat hoztak létre messzebb, délen. Ezeknél, míg a férfiak vadásztak, a nők – feltehetően egyéb táplálék mellett – gyűjtögettek a vadfüvek magjait is, a mi búzáink és árpaink őseit. A döntő lépés az volt, amikor határozott szándékkal kezdték elvetni ezeket a magvakat, megfelelő talajon s a bevetett földet megművelték gyomtalanítással és más eljárásokkal. Az a társadalom, amely így járt el, ettől kezdve már aktív élelemtermelő volt, s ezáltal saját élelem utánpótlását növelte.”⁵⁵

Az idézet számunkra legfontosabb gondolatai, melyek rávilágítanak, hogy nem a magasabb fokon élő vadász népek, hanem az egyszerűbb életmódot folytató archaikus parasztság volt alkalmas arra, hogy az átalakulást véghezvigye, valamint hogy ezek a neolitikumra kialakuló paraszti társadalmak azokból a népcsoportokból jöttek létre, amelyeknél a növényi táplálék volt a meghatározó. E csoport jelölésénél lényeges az „archaikus” jelző, hiszen ezek a paraszttársadalmak igen sokban eltérnek a későbbi korok parasztságától. Osztály nélküli neolitikus közösségek, melyek több család együttéléséből alakultak ki: minden tekintetben önellátóak, zömmel kevert gazdálkodást folytatnak (földművelés és állattenyésztés) minden eszközüket, szerszámukat maguk készítik az egyszerű fonottfalú paticsból⁵⁶ a szárított agyagtéglából való házig sőt – ha egyre kevésbé is – vadásztak és halásztak.

⁵⁵Gordon Childe (1942) *What Happened in the History*. In *Domanovszky György: A kerámiaművészet kezdetei* Képzőművészeti Kiadó Vállalat, Budapest, 1981. pp. 15-16.

⁵⁶ *patics*: sárral tapasztott, vesszőből font fal.

Az archaikus parasztságból vált ki az az iparos és kereskedő réteg is, amelyek később a demográfiai növekedéssel önálló társadalmi osztályokká váltak és hivatásszerűen foglalkoztak valamilyen mesterséggel.



18. kép: Négyzetes edény. Szelevény-Vadas. (Vonaldíszes kerámia-kultúrája, Szakálhádi csoport) Középső neolitikum

A bekarcolt, feltartott kezű női alak feltehetően az istenanya, a Magna Mater.

Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 28.

Az agygművesség kialakulása és a művészet kérdései

Az óriási változások, melyeket az újkőkori életmód indukált, kihatottak a mindennapokra, az anyagi és szellemi életre egyaránt. *A kő csiszolása és fűrése, a szövés-fonás, az égetett agyagedények készítése mind ennek a kornak a vívmánya.*⁵⁷ A földművelés eredményessége következtében – különös tekintettel Kelet – Magyarországra – a Maros völgyétől délre kb. Kr. e. 5400-tól az anatóliai-ékei-mediterrán területeken lévő talajváltó gazdálkodás volt a jellemző és ezáltal jött létre a *tell*⁵⁸ települési forma. Lévéen, hogy az így élő emberek egyre

⁵⁷ Kalicz Nándor (1970) Agyagistenek - A neolitikum és a rézkor emlékei Magyarországon. Corvina Kiadó, Budapest, p. 27.

⁵⁸ A huzamosabb ideig tartó egy helyben lakás során létrejött hulladék, az egymásra épült új házak romjai halmokat, „tell”-eket hoztak létre.

nagyobb tartalékokkal rendelkeztek, szükségessé vált a megfelelő tárolás, ami megkövetelte az edénykészítést.

Az edényégetés feltalálója a megtelepedett, földműves ember. (Kiemelés: F. Orosz)

Azt hogy elődünk mikor ébredt rá arra, hogy a kiégetett edény nedvesség- és tűzálló, nem tudjuk pontosan. Valószínűleg kezdetben hánctóból fonott, vagy kobaktök edényét „lesározta”, agyaggal vont be - hasonlóan a paticshoz - hogy a benne lévő folyadékot hűvösen tartsa. László Gyula szerint elképzelhető, hogy a házak kigyulladásával – ami akkoriban gyakorta megesett – véletlenül jött rá az egyébként póruljárt lakó, hogy bár a hánctöbbszerkezet hamuvá lett, a burkolat sokkal jobb, mint nyersen. Az égetett agyagedény gyártásának óriási előnye volt a tároláson kívül az ételek változatosabb elkészítésének, sőt az italok erjesztésének lehetősége is. Az újkőkori technikai felfedezések között az a vívmány, hogy az agyag égetéssel tartóssá tehető, új lehetőséget kínált maradandó művészeti alkotások létrehozására. Egészen a fémek széles körű elterjedéséig *az egész őskor művészete lényegében az agyag művészete.*⁵⁹ (Kiemelés: F. Orosz)

Ezen a ponton azonban felmerül a kérdés, hogy beszélhetünk-e itt valóban művészetről? Jóllehet, a kortárs esztétikában már nem preferálják egynémely gondolkodókra való hivatkozást, azonban úgy vélem, az általam beemelt példák mindegyike lényeges az ősművészettel kapcsolatos teóriák kialakulásában. Csernisevszkij szerint a művészet a materiális világ megismerése és reprodukálása. Lenin pedig ezt írja az ősművészetről: „Az igazság és az objektív valóság megismerésének dialektikus útja az eleven szemlélettől az absztrakt gondolkodásig és attól a gyakorlatig visz.”⁶⁰

Vajon hol válik el a manuális készség a műalkotás folyamatától? Hiszen léteznek olyan ábrázolások, ahol a kézlenyomattól a medvekarcolás utánzásáig megannyi véletlenszerű „motívum” kerül a sziklafalakra, szemben a XXI. század művészeit is felcsigázó kifinomult alkotásokkal. Volt-e közös motiváció a különböző módokon és műfajokban született művek mögött? Véleményem szerint igen. Feltehetően valamennyi produkció funkcionált, gyakorlatilag termelőeszközként fogható fel, hiszen arra hivatott, hogy segítségével az ember elképzelje, megtervezze és előkészítse a következő „termelői” munkafolyamatot. Ilyen a vadászat, a vetés, vagy a föld termékenységének emelése.

⁵⁹ László Gyula (1974) Vértesszőlőstől Pusztaszerig – Élet a Kárpát-medencében a Magyar államalapításig Gondolat Kiadó, Budapest, p. 60.

⁶⁰ Mindkét megállapítás Szoboljev idézete (1953) az „A lenini tükröződési elmélet” c. művéből in *Vértés László: Az őskor társadalmának néhány kérdéséről.* Archaeológiai értesítő 1953/2. p. 100.

Nem értek egyet azzal, amit Obladnyikov állít: hogy a művészet keletkezése függene az érzékszervek és az esztétikai érzék fejlettségi szintjétől.⁶¹ Úgy gondolom, hogy az ősember fejlődése minden szakaszában kedvét lelte művében, és feltehetően másokat is gyönyörködtetni kívánt vele.

A felső paleolitikum emberét külsejében, gondolatvilágában már semmi sem választja el a modern embertől: az antropológiai anyag vizsgálatán kívül erről tanúskodik a korszak művészete – barlangi festészet, kisplasztika – is, amelynek kiemelkedő alkotásai még napjaink művészeire is hatnak.⁶²

A harmónia mely a legtöbb tárgyból árad tanúsítja, hogy az esztétikum az ősművész alkotásának a tartalma volt, de nem oka és nem következménye.⁶³

Fentiekén kívül létezett még egy nagyon lényeges indíték, a vallás.

Kultikus vonatkozások

Az alsópaleolitikum legvégén a moustieri korban már számos jelenség utal arra, hogy az ősembernek létezett valamilyen vallási elképzelése. Később a felsőpaleolitikumban már ennek annyi megnyilvánulásával találkozunk, hogy bizonyossá válik az általános lélekhit, az *animizmus* megléte. Természetesen itt a „lélek” fogalma még egészen mást jelent, mint a modern ember számára: egy különleges erő, melynek hatalmában az ember képessé válik arra, hogy képzelt erőkkel hasson a valóságos természeti erőkre pozitív (segítő) vagy negatív (rontó) szándékkal. Ezt a műveletet természetesen az esetek többségében a varázsló végzi, aki talán ugyanaz a személy, aki a műtárgyakat alkotta. Az embernek nem a meglévő művészet adja az ötletet, hogy mágikus ceremóniáihoz felhasználja, hanem a mágikus szemlélet kialakulása teszi szükségessé, hogy megszerezze a technikai „alkotóképességet”, és mintegy menetközben megtanulja az animisztikus szükségletek számára azokat az alkotásokat elkészíteni, melyeket mi „művészieknek” nevezünk.⁶⁴ Eszerint nem helytálló az a feltételezés,

⁶¹ Vértes: U. o.

⁶² T. Bíró Katalin (2003) Az ember megjelenése Magyarországon in *Magyar régészet az ezredfordulón*, p. 77.

⁶³ Vértes. U. o.

⁶⁴ U. o.

miszerint a művészetek kialakulása esztétikai feltételeknek vagy igénynek a következménye. Inkább Vértés László megállapítása meggyőző számomra, miszerint „a technikai készség sem nem oka sem nem folyománya a művészetnek, hanem kifejlődésük egymással párhuzamban áll, s a termelőerők fejlettségének azonos fokán, a mágikus szemlélet kialakulásának hatására szükségszerűen bontakozik ki.”⁶⁵

Nem az esztétikumot hivatottak szolgálni tehát az önálló művészeti alkotások, hanem a mindennapi életet, a létfenntartást. Bennük a prehisztorikus ember leképezte vallását, hitvilágát, kultikus szertartásainak lényegét.

Idolok

Az őskorból fennmaradt plasztikai alkotásokat, szobrokat bálványoknak, bálványképeknek, *idoloknak* nevezték a korai régészetben. A régészek szóhasználatában előfordul az „idolplasztika” kifejezés is, azonban itt két eltérő jelentésű fogalom fonódik össze. A „plasztika” legtöbbször egy minden oldalról értelmezhető, háromdimenziós, térbeli alkotás, míg az „idol” görög szó, jelentése kép, képmás. Akkor fogadható el az „idolplasztika” kifejezés, ha jelzős szerkezetként értelmezzük, mely szerint egy olyan szoborról van szó, ami idol jellegű.⁶⁶ A valóság azonban az, hogy a paleolitikumtól a rézkor végéig valamennyi plasztika e műfaj - az idol - képviselője.

Az őskor művészetét a természetet jól ismerő, szinte naturális ábrázolások jellemezték, lévén, hogy a művészet a mágia szolgálatában állt és a rajzoknak, festményeknek tökéletesen meg kellett egyezniük a valóságos – elejtendő - állat jellegzetességeivel. Az újkőkor és a rézkor azonban alapvetően más irányba vezeti a művészetet. A vadászattal ellentétben – az élelemtermelés okán – új fogalom motiválja a művészt, a *termékenység*. Mivel a mezőgazdasági folyamatokat nem lehet egy mozzanatban összesűríteni, szükségessé válik az elvonatkoztatás, az absztrakció, a stilizálás. Ennek megfelelően szükség volt új, átfogó jelképre, mely nyilvánvaló, hogy a nő lett, mint az élet forrása – de nem a mindennapi értelemben vett nő, hanem az absztrakciónak megfelelően a mindenk fölé álló nő, a nagyanya, a „Magna Mater”, a kezdetet és a véget is magába foglaló istenanya.⁶⁷ Az újkőkori

⁶⁵ U. o.

⁶⁶ Bánffy Eszter (1986) Kultusz és régészeti kontextus Közép- és Délkelet-Európában – a neolitikum és a rézkor idején. Kandidátusi értekezés, p. 3.

⁶⁷ Kalicz: p. 14.

vallási élet jelképrendszerét alapvetően a természeti jelenségek motiválták, hiszen a kezdetleges földművelés idején a pontos megfigyelés élet és halál kérdése volt. A növényi mag elvetése, szaporodása, újjászületése, a csapadék és szárazság építő és romboló hatása, az égi jelenségek, az égitestek járásának változásai hitük szerint mind a termékenységgel függtek össze. Ez az idea képezte a szertartások alapját, melyeket az ember az őt körülvevő világ megzabolázására hívott életre. Ezen erők megszemélyesítése gondolati síkon és az alkotás folyamatában is megnyilvánult. Nyilvánvaló, hogy elvont fogalmakat nem lehet természetűen ábrázolni ezért hódít teret az absztrakció. Az istenanya-ábrázolások közül, melyek a termékenységet hivatottak szimbolizálni, egy sem jelenik meg valóságos női testként, csupán annak absztrahált, egyszerűsített, stilizált formájában, ahol bizonyos vonások teljesen eltűnnek, vagy csak jelzésszinten, nyomokban fedezhetők fel, míg más jegyek óriási hangsúlyt kapnak.



19. kép: Az úgynevezett Dolni Vestonicei Vénusz (Csehország) Paleolitikum
Domanovszky György: A kerámiaművészet kezdetei, p. 25.

A feltárások eredményei arról tanúskodnak, hogy az agyagművesség nem az edénykészítéssel kezdődött, hanem a kisméretű szobrocskák mintázásával. Amennyiben ezt elfogadjuk, akkor a kerámikus tevékenység kezdete 25000-30000 évre nyúlik vissza. Bizonyítja ezt az a különleges csehországi leletegyüttes, melyet Dél-Morvaországban fedeztek fel az 1920-as években. Itt került felszínre az eddig ismert legrégebb női figura. Ezt az agyagszobrocskát olyan alkotó - vagy alkotócsoporthoz tagja - készítette, aki ismerte az égetés technikáját, ugyanis

ezen a lelőhelyen a későbbiekben további 33 darab égetett agyagfigura, vagy annak töredéke került elő valamennyi esetben tűzhelyek környékéről.⁶⁸ (Ha a képen látható Venus lenne az egyedüli égetett lelet, nem lehetnénk bizonyosak abban, hogy az égetés szándékos volt.) A szobrocska 11,5 cm magas, sárga agyag és mammutcsonthamu keverékéből készült. A nemi jelleg erőteljesen hangsúlyozott a figurán, melyet az egyes testrészek erőteljes elválasztásával tovább fokozott az alkotó. Mély árkot vájt a comb és a csípő kapcsolódásánál, a két comb között, valamint a háton. Erőteljes a mell és a fenék, ehhez képest a vállak eléggé keskenyek. Az arc éppen csak jelölve van, karakter nélküli, csupán a szemek és az orr kap némi plasztikát. Ezzel szemben viszont megdöbbentő a kulcscsontok pontos helye és aránya, valamint a mellek a csípő és a köldök naturális, anatómiailag is hiteles volta. A termékenység szempontjából nyilván csak e jegyek voltak lényegesek az alkotó számára. E mű alapján az is feltételezhető, hogy a paleolit szobrász a kortárs szobrász- és kerámikusművészek műtermében is nélkülözhetetlen fából és csontból való mintázószerszámokat használt, különben nem tudta volna ilyen finoman megoldani a figura plasztikáját.

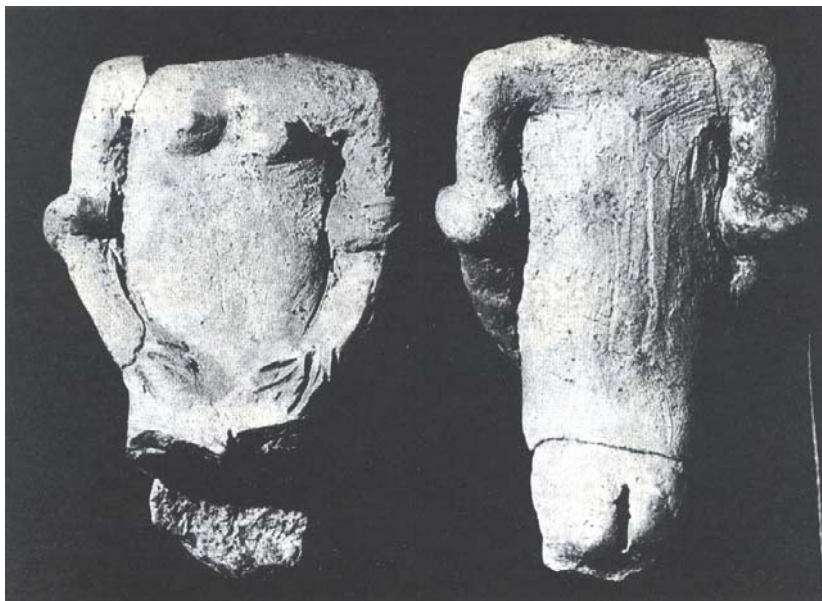


20. kép: Stilizált női szobrok. Hódmezővásárhely – Zsoldos-tanya, Hódmezővásárhely hámszárító (Körös-kultúra) Kora neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, 1. a-b

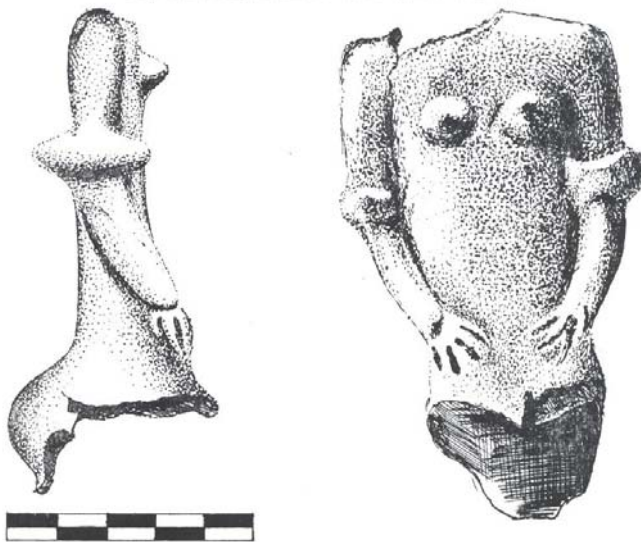
Korábban utaltam arra, hogy a paleolitikum természethű ábrázolásait hogyan váltja fel a neolitikumban az absztrakció. Ennek változatos megnyilvánulásaira példa e két apró mű. A

⁶⁸ Domanovszky: p. 26.

baloldali 6,6 cm, a jobboldali mindössze 5 cm magas. Láthatjuk, hogy a születés, pontosabban a várandósság motiválta az alkotót olyannyira, hogy az emberi, pontosabban a nőalakok csak épphogy felismerhetőek. A figurák a végtelenségig leegyszerűsítettek, gyakorlatilag a nagyméretű hasakon kívül nincs más értelmezhető testrész, a lábakra és a fejekre csupán következtetni lehet. Felhívnom azonban a figyelmet arra, ami oldalnézetből jól látszik, nevezetesen, hogy mennyire hűen ragadta meg a szobrász a terhes nők jellegzetes tartását, a gerinc hátrahajló ívét. Valószínűleg a várandósság összefüggése a termékenységgel őt annyira lenyűgözte, hogy nem foglalkozott egyéb részletekkel, sem a felületdíszítéssel.

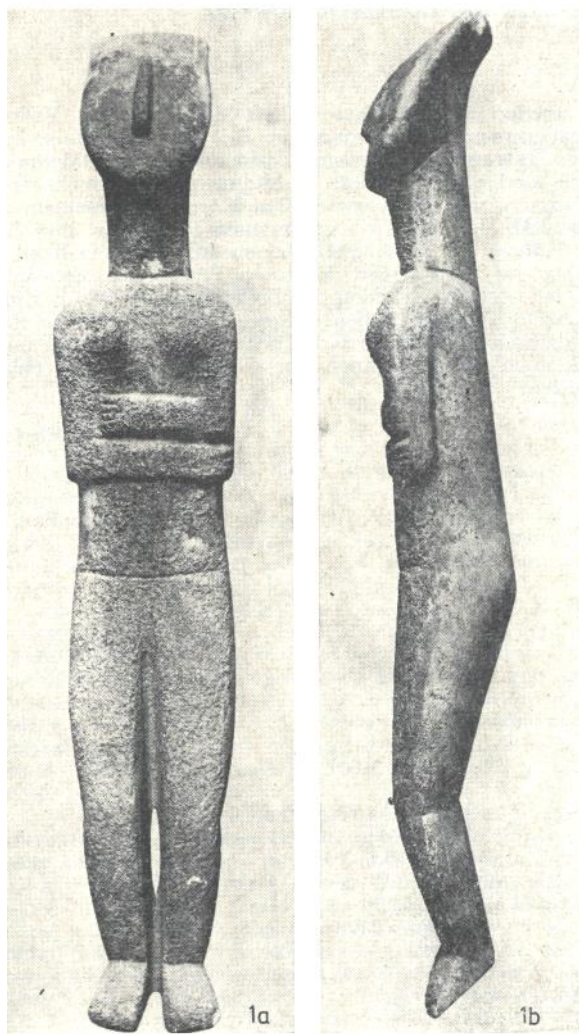


I. kép. Battonya-Parázs tanya. Idoltöredék
 Рис. 1. Баттоня-хут. Параж. Обломок идола
 Fig. 1. Battonya-Ferme Parázs. Fragment d'une idole



21. kép: Idoltöredék . Battonya-Parázs tanya (Vinca-kultúra) Középső neolitikum
 Archaeológiai értesítő 1977/2

A Battonya-Parázs tanya nevű lelőhely jelentős helyet foglal el a Dél-Alföld középső neolitikumának megismerésében. Itt került elő a Vinca-kultúra jó néhány „importlelete”.⁶⁹ A fenti idol a Szakálhádi csoport jellemző kerámiái közül került a felszínre. A 9,8 cm magas torzó téglavörös színű női alak finom plasztikai megoldásokkal. Az oldalnézeti rajzon látható a „steatopyg” jelleg⁷⁰, mely megannyi példa által bizonyítottan a balkáni neolitikumból ered.



22. kép: Maszkos Kyklad-idol Naxos szigetéről
Archaeológiai értesítő 1977/2

⁶⁹ G. Szénánszky Júlia (1977) A Szakálhádi csoport idoltöredéke Battonyáról
Archaeológiai értesítő 1977/2., pp. 216-220.

⁷⁰ *steatopyg*; (gör.) Arch. Jelentése zsírfarúság. A Balkánról idekerült idolk esetében a női, az asszonyi test ábrázolásmódjára jellemző forma. A csípő és a combok túlhangsúlyozása, mely valószínűleg a termékenység, az anyaság kifejezésére utal.

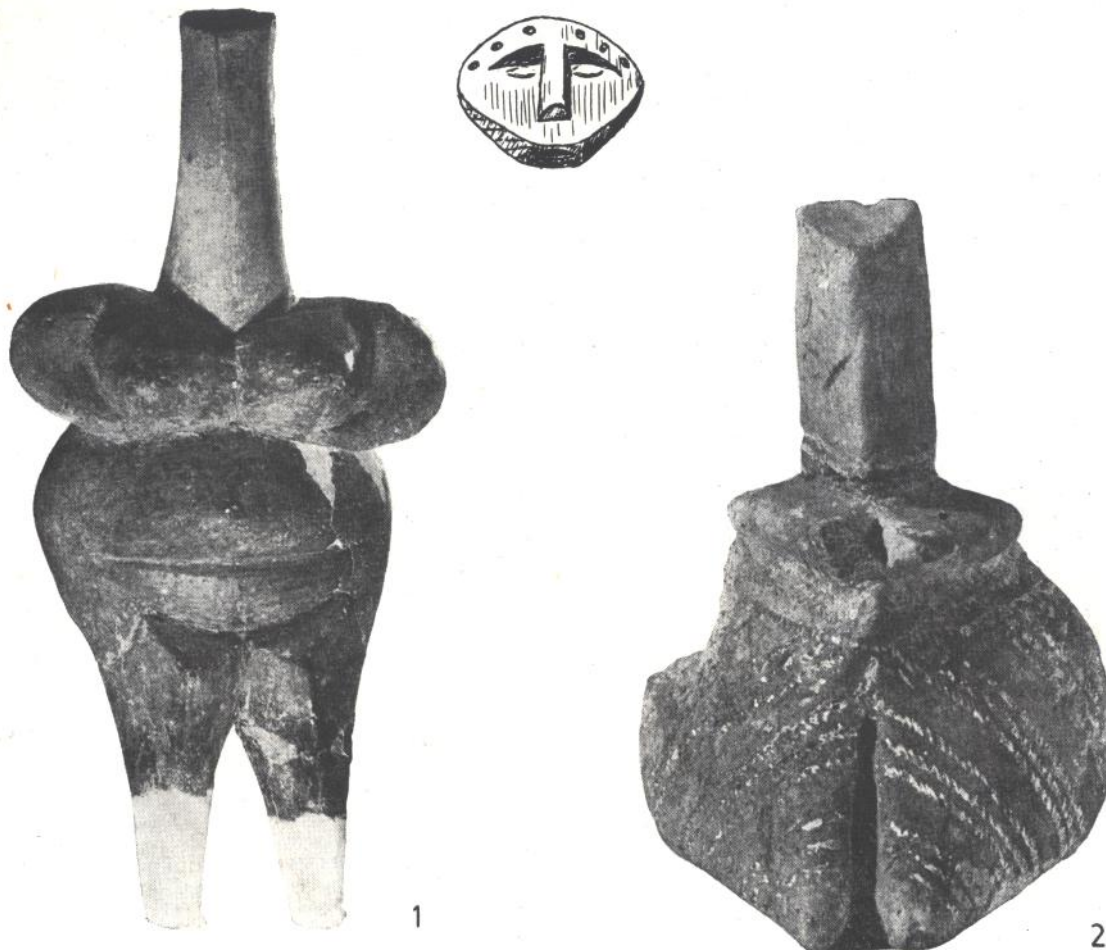
Az 5. kép több meglepetéssel is szolgál. Bár a karok tiszta plasztikája a kykladikus idOLOKRA is jellemző, azok esetében e testrészek pozíciója mindig zártabb, a testre símuló. Itt a karok szinte naturálisak, a kéz megjelenése – ráadásul ebben a nagyvonalú formában – egyedülálló a hazai középső neolitikumban. A felkaron látható széles gyűrű feltehetően karkötőt jelöl, mely a szakálhádi csoport leletein visszatérően jelentkezik. A könyökben kissé behajlított kar tartásából arra következtethetünk, hogy a szobor eredetileg trónuson ült, előrevetítve ezzel a Tiszai-kultúra egyik különleges istenszobrának pozitúráját, csakúgy, mint a késői neolitikum trónoló antropomorf edényeinek kartartását. Joggal feltételezhetjük, hogy e szobor előképe a Tiszai kultúra idolkjainak, annak ellenére, hogy a szakálhádi csoportból került elő. Bizonyíték ez arra, hogy a szakálhádi csoportnak lényeges közvetítői szerepe volt a vincai és a tiszai kultúrák között.



23. kép: Maszkos agyagidol Borsod-Derekegyházáról és Hortobágy-Zám pusztáról
(Alföldi vonaldíszes kerámia kultúrája) Középső neolitikum
Archaeológiai értesítő: 1976/1

A kora neolitikum jellemző steatopyg idolkjaival egyidőben a déli eredetű Körös-kultúrától északra és nyugatra fekvő területen ismét egészen más jellegű szobrokkal találkozunk. Laposak, sokkal inkább emlékeztetnek fából faragott figurákra, mint agyagtárgyra. Az eddigiekkel szemben kiemelt szerepet kap a fej, melynek formája hegyére állított háromszög. Az arc részeit bekarcolt vonalak jelzik, kivéve az orrot, ami plasztikus. Megoszlanak a vélemények arról, hogy mit jelképez valójában ez a hátravetett háromszög alakú fej. Feltételezhető, hogy egy Afrikában ma is élő hagyomány - miszerint az uralkodó egy faragott maszkot tart arca elé valahányszor kinyilatkoztat - vezet el a megoldáshoz. Amit tehát fejnek

látunk az nem fej, hanem maszk.⁷¹ Elgondolkodtató ez a feltevés, mivel hasonló módon tér vissza újra meg újra ez a fajta síkszerű ábrázolás, jóllehet a jelentősebb térbeli elkülönülés ebben is létrehoz variációkat.



24. kép: Maszk nélküli idolk Cernavodáról
Archaeológiai Értesítő 1976/1

E két idolnak sem feje, sem maszkja nincsen. Ez azért meglepő, mert a test egyéb részei elég logikusan vannak megmintázva, különösen a baloldali idol esetében. Telt keblek, has és csípő. Ugyan a karok elnagyoltak, mégis harmónikusan illeszkednek a kompozícióba. A baloldali szobor áll, a másik a földön ül, talán térdben felhúzott lábakkal, testük felül szép hosszú nyakban végződik – fej nélkül. Valószínűleg az alkotó hitvilágában keresendő a megoldás. Lévéen, hogy e szobrok sírmellékletekként kerültek elő, feltételezhetően a túlvilági életről alkotott képpel hozható összefüggésbe a fejnélküli ábrázolás. Feltehetően a szobrász arra

⁷¹ Csalog József (1976) A cernavodai idolk és a beszélő maszk. *Archaeológiai értesítő* 1976/1., pp. 216-220.

keresett megoldást, hogy hogyan fejezhető ki az élő és a halott ember közötti különbség. Tudta hogy a halál pillanatában eltávozik valami nagyon lényeges, szemmel nem látható dolog a testből. Ezután az ember már nem lát, nem hall, a száját nem nyitja beszédre, s e funkciók helye mind a fejen, a fejben, az arcon volt. Ez természetesen csak abban az esetben fogadható el, ha a képen látható művek halott embert illetve asszonyt mintáznak.



25. kép: Lapos álló női szobor. Tiszadada-Kálvinháza (Bükki-kultúra) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, pp. 16-17.

E különleges, 10,1 cm magas, mégis menhirre⁷² emlékeztető szobor egyáltalán nem anyagszerű, első ránézésre nyugodtan azt hihetnénk, hogy kőből van, mégis különlegességekkel szolgál. Az egyik, hogy az erőteljesen stilizált tömzsi fejen a szemek és a száj helyére kagylódarabkákat illesztett be az alkotó. Másik, ami példáim között erre az egyetlen plasztikára jellemző, hogy – a kortárs kerámiaművészetben is szívesen alkalmazott technikával – a mészberakással találkozhatunk. Ez egy érdekes ősi díszítési mód, amit inkább a fazekasság emlékein követhetünk nyomon. A munka nagy türelmet igényel, mivel három

⁷² *menhir*: A késői kő- és bronzkorból származó, kultikus célokat szolgáló, kismértékben megmunkált megalitikus emlék: kőoszlop. A menhirek magassága 1 és 24 méter között mozog. Némelyek kezdetleges emberi alakot mutatnak, ezért a monumentális szobrászat első megnyilvánulásának tekinthetők. (Larousse Enciklopédia)

fázisból áll: először pontos és határozott árkokat kell vésni a bőrkemény –kissé száradt, de még nedves-agyagfelületbe, majd ezeket ki kell tölteni valamilyen eltérő színű mész és agyagkeverékkel, végül, száradás után vissza kell szedni a felesleges festéket úgy, hogy csak az árkokban maradjon.

A meszet kagylók és csigák porrá tört mészvázából nyerték, ma ezt egy angol nevű anyaggal végezzük, de a folyamat egyébként teljesen megegyezik a 7 000 évvel ezelőttivel.

Kalicz Nándor szerint - aki először publikálta e különleges szobrocskát – a figura egész testét beborító karcolt díszítésről feltételezi, hogy állatbőrt jelez. Nincs erre szolgáló egyéb bizonyíték a birtokomban, magam ezt fenntartással fogadom. Véleményem szerint inkább dús hajzuhatagot jelölt a művész, erre utal az arc tisztán hagyása, mint a szépen, közepesen elválasztott, szimmetrikusan kifésült hajviseletek esetében. Azonban a nemi jelleg szemléltetése is rendkívül érzékletes. A melleket csupán két kis dudor jelenti, amik jelentőségét három eszközzel is fokozza a művész: egyik, hogy az apró lábaktól eltekintve az egész testen nincs más plasztikus elem mint a mellek, másrészt, hogy kikerülte, kifedte azokat a hajszálak vésésénél, a harmadik, hogy szabályos körben körbehúzta, körbevészte, majd mésszel ezt az árkot is gondosan berakta. A szemek mellett látható két pici lyuk feltehetően a kultikus szertartások alkalmával a felfüggesztést szolgálta.

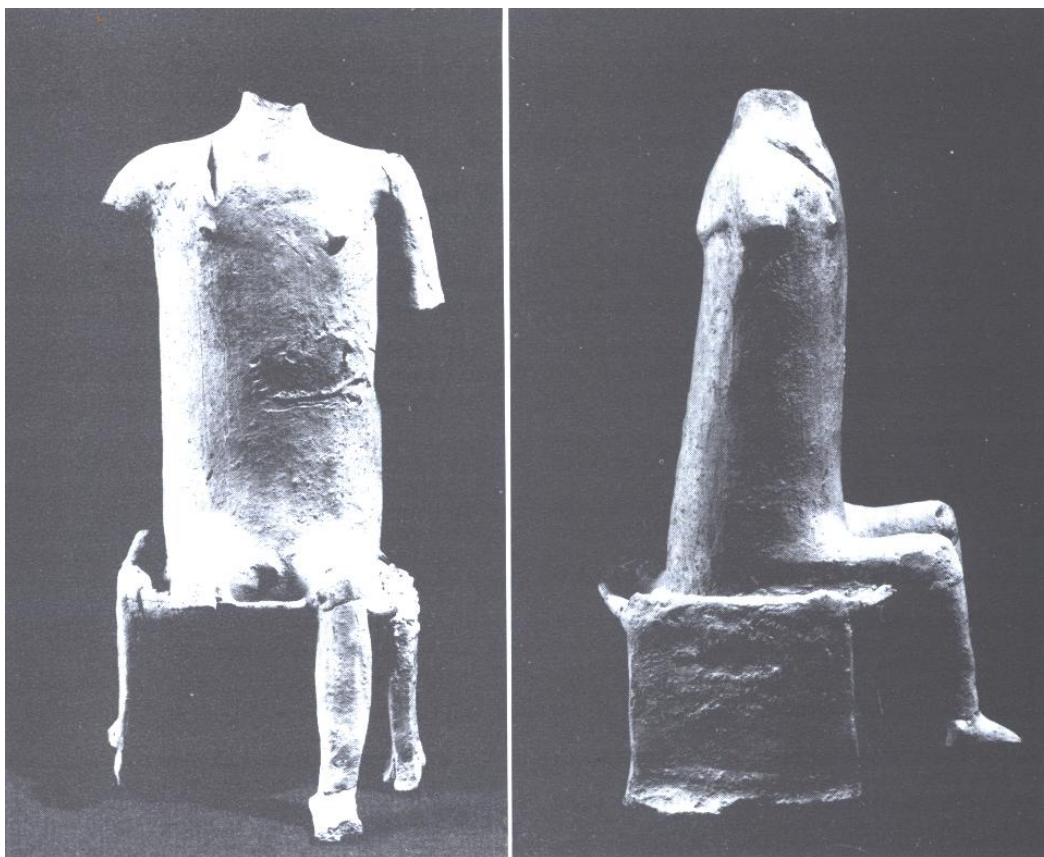


26. kép: A Kökénydombi Vénusz. Hódmezővásárhely – Kökénydomb (Tiszai kultúra)

Késői neolitikum

Kalicz Nándor: Agyagistenek, pp. 35-36.

A fenti kép kapcsán már utaltam a trónuson ülő idolk megjelenésére, ami alapvető különbséget jelent a korai neolitikum idolkaihoz képest. Ezek egyik legkorábbi darabja volt a már tárgyalt Battonya-Parázs-tanyai szobor, de ebbe a körbe tartozik a vonaldíszes kultúra jegyeit magán viselő Kökénydombi Vénusz. A trónuson ülő alak pozitúrája feltétlenül komplikáltabb feladat, mint az álló, vagy földön ülő figuráké, többek között azért, mert az ülőbútoroknak olyan magasnak kell lennie, ami arányaiban megfelel a figura lábszárhosszának. Ez a vörösre festett idol felül nyitott, fej nélküli, a melleket és a hasat csupán egy kicsi dudorral jelezte az alkotó. Az edényszerű test felső pereme szépen eldolgozott, lekerekített. A változatos, vésett „raszterek” feltehetően különböző és izgalmas szövésű textilfelületeket jelölnek. Ez esetben lehetséges, hogy olyan nőről van itt szó, akinek több, eltérő jellegű öltözete is volt, ami csak a tehetős emberek kiváltsága. A 23 cm magas szobor díszítésének illetően értelmezése is egy apró adalék lehetne annak bizonyításában, hogy uralkodószoborról van szó.



27. kép: Idol Szegvár-Tűzkövesről (Tiszai kultúra) Neolitikum
Archaeológiai értesítő 1992/1

Az újkőkori istenszobrok rendkívül gazdag leletegyüttesét tárták fel Csongrád megyében 1961-től. Ezek az idolk férfiakat ábrázolnak – ugyan a vélemények erről is megoszlanak, lévén, hogy mind a férfi, (hímtag) mind női nemi jelleg (mellek) jelölve van rajtuk.⁷³ Bár dolgozatom címe Vénuszokat említ, e szobrok jelentősége óriási a késői neolitikum régészetében, tehát semmiképp nem kerülhettem meg őket. *Az európai leletek között az egyértelműen férfinek meghatározható szobrok száma az összeshez képest elenyészően kevés.*⁷⁴ A képen látható mű egy friss, 1989-es lelet. Mérete elég nagy, 24,6 cm magas a testrészt, és 7,8 cm a trónus. Az alak mezítelen, melleit, és nemi szervét kicsiny dudor jelzi. A törzs az előzőhöz hasonlóan belül üreges. Bal kezét a hasára helyezi – e kéztartás lenyomata szépen látszik a felsőtesten. A trónus kiképzése is érdekes. Agyaglapocskákból van összeépítve, ami igen bonyolult technika, hiszen a lágy agyaglapok nem alkalmasak ilyesmire - mivel akkor még torzulhatnak – csak sík felületen már bőrkeményre szikkasztott állapotban, ráadásul ragasztani kell őket feláztatott, híg agyaggal vagy vízzel. Ezután nagyon lassan, fedve szabad csak szárítani, ellenkező esetben repedések keletkeznek az összeillesztések mentén. Ezt az alkotó tovább bonyolította azzal, hogy merevítésül apró pálcákat fűrt a lapocskákba, melyekről tudta, hogy az égetés során kiégnek belőle. A pálcák nyersen, az utánuk maradt furatok pedig égetés után is erősítik a trónus tartását. Ezen felül az ülőke tovább van mintázva, tányérszerű formára alakított, melyet a lapok összeállításával szinte egyidőben kellett elvégeznie.

Érdekessége még e szobornak, hogy valamilyen eszköz – feltehetően földművelésre alkalmas, fanyelű szerszám, vagy fegyver – volt a vállára fektetve.

⁷³ Bánffy Eszter – Goldman György (2003) Újkőkori Hitvilág. In *Magyar régészet az ezredfordulón*, p. 113.

⁷⁴ Trogmayer Ottó (1991) Újkőkori istenszobrok attribútumokkal. *Archaeológiai értesítő* 1992/1, p. 57.



28. kép: A Sarlós Isten. Szegvár-Tűzköves (Tiszai kultúra) Késő neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, pp. 32-34.

Elérkeztünk az újkőkor legizgalmasabb szobrához, mely nem sorolható be a délkelet-európai késői neolitikum jellegzetes idolkái közé.⁷⁵ Részint azért, mert bizonyosan férfit ábrázol, részint, mert sarló-attribútumával teljesen egyedülálló. *Az ebben a térségben feltárt kőkori kisplasztikák száma százszázalékos nagyságrendű, melynek csak töredéke ábrázol férfit, s közülük ez az egyetlen, melynek attribútuma van.* Feje a már korábban említett maszk jelleggel bír, az arc hátracsapott és lapos. Füle és a koponya hátsó része pontosan, természetűen mintázott, szemben a hasábszerű törzsszel, karokkal és combokkal. Figyelemre méltóak a kezek, egyikkel a sarló nyelét fogja, ezért az plasztikusabb, markoló tartású, másikat a melle alatt pihenteti, ez

⁷⁵ Makkay János (1968) A Szegvár-Tűzkövesi újkőkori férfiszobor és a „Föld és ég elválasztásának” ősi mítosza. *Archaeológiai értesítő* 1968/2, pp. 164-182.

rásímul a testre. A maszkon kívül uralkodói jelkép lehet a díszes, bekarcolt öv, a karkötők mindkét csuklón, és természetesen a trónus.

Tipológiailag ezzel hasonlatos attribútummal rendelkező szobrok és reliefek hasonló időszakból (Kr. e. 3. évezred) egyedül Mezopotámiából ismertek, ezért nyilvánvalónak tűnik, hogy egy sarlóval vagy sarlófegyverrel megjelenő istenalak meglétét a mezopotámiai kultúrában kell keresnünk, ahol Enlil néven létezik egy sumér, a miénkkel rokon isten. Azonban lényeges, hogy Európában is vizsgáljuk a hasonló ikonográfiai megnyilvánulásokat. A korai görög mitológiában is van egy mítosz, mely kapcsolatba hozható a szoborral. Eszerint a földet és az eget sarlóval választja ketté a férfiisten, megalkotva ezzel a világrendet. E legősibb teremtésmítosz főszereplője minden bizonnyal a mi szegvári istenünk, a sarlót a vállán viselő neolitikus isten az őse a görögök Kronosának. Más források szerint ez az ősi mítosz már a 2. évezred elején ismert volt Anatóliában.

Csalog József szerint Szegvár-Tűzkövesen szinte minden lakóházban volt egy trónuson ülő cserépszobor. Ez is hozzájárul ahhoz az elmélethez, miszerint a neolitikus kultuszélet színtere nem egyszerűen a településen volt, hanem egy-egy lakóházon belül történtek a kultikus események.⁷⁶

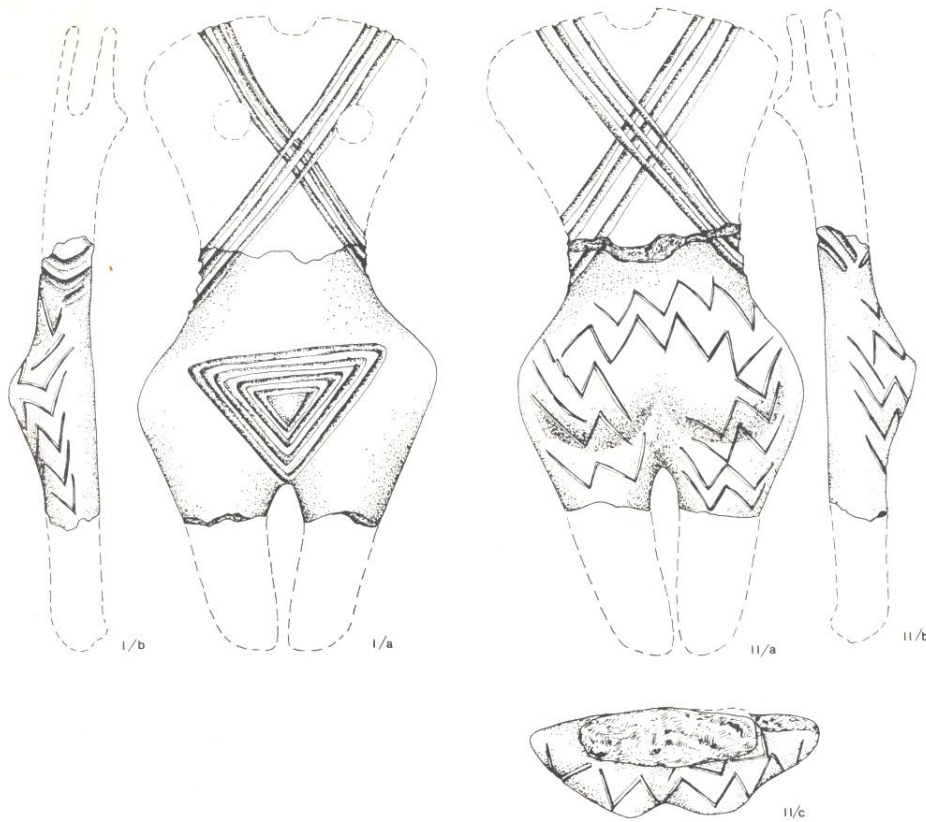
A szegvári szobor, ikonográfiai és mitológiai vonatkozásaival nem lehet az európai, a Kárpát-medencei vagy a balkáni neolitikus fejlődés önálló, elszigetelt, jellegzetes tárgya. Léte és jellege bizonyíték arra, hogy a 4. évezred nagyméretű Közél-keleti társadalmi és vallási átalakulásai hatással voltak Európára. Az a tény azonban, hogy eddig Európában ez az egyetlen ilyen típusú lelet, mindenképpen elgondolkodtató. Lehetséges, hogy a tiszai kultúra valamely, még fel nem fedezett különlegességében vagy jellegzetességében keresendő a megfejtés.

⁷⁶ Bánffy Eszter (1986) Kultusz és régészeti kontextus Közép- és Délkelet-Európában – a neolitikum és a rézkor idején. Kandidátusi értekezés. MTA Régészeti Intézet, p. 52.



1/a

b



1/b

1/a

11/a

11/b

11/c

29. kép: Idoltöredék Káposztásmegyér-Farkaserdőről (Bádeni kultúra) Késő rézkor
Archaeológiai értesítő 1978-88/1

Utolsó idolpéldám új problémát vet fel az őskori idolkonográfiájában. E 10,4 cm magas idoltöredék barnásszürke, foltosra égetett, szemcsésen iszapolt agyagú. A test első része

eléggé kopott, mégis tisztán kivehető a női nemi jelleget jelző, párhuzamosan mintázott háromszögek sora. A háton cikk-cakk vonalak vannak bekarcolva, talán az öltözet szövetének struktúráját jelölendő. Ami viszont a legérdekesebb, ahogyan a derék vonalában látható a mellén és a háton átlósan viselt szalagok indítása. A Bádani kultúrában megannyi fejnélküli idol született, hasonlókat tártak fel Szlovákiában, Románia és Jugoszlávia területén, sőt Macedóniában és Albániában. Jellemzőjük a lapos test, a plasztikus mell és a női nemi jelleg kiemelése.⁷⁷ A péceli (badeni) kultúra nőidoljainak mellrészén gyakori az egymást keresztező szalagok jelzése. Kalicz Nándor levezette ezek eredetét. Szerinte e motívum megjelenése a vallásos étellel van összefüggésben, valószínűleg az anyaistennő egyik fő attribútuma az elő-ázsiai-anatóliai idolon. Talán az átlós díszre amulettyszerű függő apróságok voltak felfűzve, melyek a szemmelverés ellen szolgáltak. Ugyanakkor az átlós dísz lehet asztrális szimbólum is, hiszen a Vénus csillag jelképe. Istar, a szíriai Atargatis, Cybele, Aphrodite, Venus ábrázolásain mindenütt látható. Ez az ábrázolásmód a 2. évezredben Indiáig és a Földközi-tengerig terjed, és egészen a római korig él. Du Mesnil - az ilyen típusú idolkok kutatója – is kishi és susai leletekben fedez fel előképeket, azonban kiderült, hogy létezik egy Halaf-kori idol, mely korban jóval megelőzi az előbbieket, és mellén ott az átlós dísz. Ez azt jelenti, hogy e fontos motívum már a neolitikum illetve a tiszai kultúra idején ismert volt Délkelet-Európában. Lévé, hogy ismert az idol elő-ázsiai származása, kézenfekvőnek tűnik, hogy az európai elterjedés a Halaf-kori szobortól eredeztethető.

Antropomorf edények



30. kép: A Gorzsai Vénusz Hódmezővásárhely-Gorzsa. (Körös-kultúra) Korai neolitikum
Kalicz Nándor: *Agyagistenek*, p. 2.

⁷⁷ Bánffy Eszter – Goldman György (2003) Az újkőkori hitvilág. In *Magyar régészet az ezredfordulón*, p. 115.

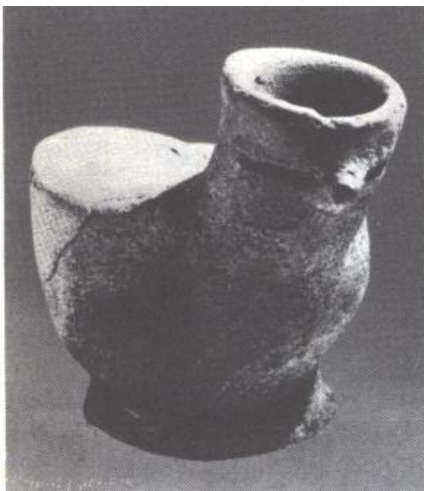
Feltétlenül említést kell tennem az emberarcú, ember formájú edényekről. Lényeges, hogy általában e tárgyaknak nem csupán a felületén láthatóak emberre utaló jegyek úgy, mint has, fül, fenék, hanem teljes egészében embert, egész pontosan nőt jelentenek. A megszemélyesített edény belsejében mindig fontos dolgokat tároltak, magokat, emberi hamvakat, sőt éppen a fenti példában kalcinált emberi koponyacsont töredékeit találták meg a régészek. Ennek a 14.2 cm magas edénynek a pereme egyenesen levágott, kissé behúzott. A nyak egyszerű, hengeres, az arcot a bekarcolt, vonalszerű szemek, és a kicsi bütyökorr jelzi. A háta a derékvonalig sima, alatta a plasztikus csípő és a steatopyg far.

A rövid, oszlopszerű lábakat pecsétre emlékeztető lábfej zárja le.



31. kép: Az Öcsödi – Szentesi Vénusz. Öcsöd-Kiszugi dűlő (Körös-kultúra)
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 2.

E kultúra hazai leletei közül ez az edény közeli rokonságot mutat az előbbivel.



32. kép: Madártestű edény. Felgyő-Újmajor. (Körös-kultúra)
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 5.

A 13. és a 14. kép nőalakja látható itt madárformában. Hasonló felületképzés, szép, húsos, lekerekített perem és ugyanolyan karakterű arc jellemzi a tárgyat, mint az előzőket.



33. kép: Ember alakú edény. Kenézlő. (Bükki-kultúra) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 8.

Ez az embert formáló edény erőteljesen absztrakt, mégis jól felismerhető a fej, a hangsúlyozott csípő és a láb. Az egész felületet beborítja a vonaldíszes rajzolat, mely helyenként kiemeli az edény plasztikai játékát, például az arc alsó keretét, az áll vonalát.



34. kép: Arcos edény. Szentés-Ilonapart. (Vonaldíszes kerámia kultúrája) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 26.

E kivételesen szép arányú edény nyakrészén jelölte alkotója az arcot, nyakat és felsőtestet egyaránt. Így a szépen gömbölyödő rész egésze az asszonyi csípőt jelenti. A telt részen lévő szépséges rajzot nagyon finom arányú, keskeny fenékszög zárja le.

Az idolkok és az ember alakú edények segítségével bepillantást nyerhetünk az őskori kultúra társadalmi berendezkedésébe. A kutatók szerint nőábrázolások mindig ott lépnek fel, ahol anyajogú (matriarchális) társadalmi rend uralkodik.⁷⁸ Ezt bizonyítják a gazdasági élet emlékei, a termelőerők fejlődése – amelyek közül kiemelkedő fontosságú az emberi munkamegosztás, a munkaszervezés kialakulása – és a hitvilág leletei. Ez utóbbi – rendkívüli gazdagságú és változatos - csoportból válogattam példákat, hogy általuk vigyem közelebb az olvasót az emberi fejlődés, illetve a kerámiaművészet történetének egyik legizgalmasabb szakaszához.

⁷⁸ Gazdapusztai Gyula (1956) A Körös-kultúra lakótelepe Hódmezővásárhely-Gorzsán. *Archaeológiai Értesítő* 1957/1., p. 12.

IV. Oktatási alternatíva

Módszertani problémák

7. A vizuális művészetek, illetve a kézműves technikák oktatásának minősége nem csak az adott közösségben lehet meghatározó, hanem jelentős társadalmi tényezővé is válhat.

A franciaországi Dordogne megyében a liemuil-i lelőhelyről meg máshonnan is jó néhány telerajzolt kőlapocska és kavics került elő; rajzolataik mintha a barlangfestmények vázlatai lennének, annyira hasonlítanak némely kivitelezett műhöz. Több ilyen „vázlatlapon” javítások nyoma is látható, lehetséges, hogy a mester korrektúrája.⁷⁹

A művészek a legelső ismert őskori megnyilvánulások óta az alkotáson felül készíttést éreztek a tanításra is. Törvényszerű az erre való igény, hiszen a vizuális ismeretek, az ízlésformálás, az esztétikai nyelv, a technikák mind jobb elsajátítása és továbbadása a kulturális fejlődés elengedhetetlen eszközei. „A nevelés irányított szocializáció. Minden társadalom – a fajfenntartási ösztöntől vezetve a legkorábbi is - beavatta, tanította, nevelte az újabb generációkat. A szocializáció hajtóereje az egyed létfenntartási ösztöne. Zajlik programszerű ráhatások, nevelői beavatkozások nélkül is, bár a modern társadalomban már nem lehet tudni, mi nem szándékos ráhatás, mi nem a nevelés a szónak akár a pejoratív értelmében is. Tény, hogy a társadalomnak domináns érdeke a minőségi önreprodukció, sőt az „emberi erőforrások” minőségi fejlesztése. Ennek az érdekeknek természetes velejárója, hogy a szocializációnak értékirányultságot kell adni.”⁸⁰

A Gödöllői Iparművészeti Műhely (GIM) alapító tagjaként művészet-oktatási programot állítottam össze. Ebben a rajz, a plasztika és kerámia tanítását következetesen a természeti formák és az őskor plasztikai világának feldolgozása alapján javaslom. Bálványos Huba szerint a művészet minden funkciója képes a nevelési funkcióban érvényesülni. Tudnunk kell azonban, hogy a művészet nevelő hatásai nem érvényesülnek automatikusan. A művészetnek

⁷⁹ Zolnay Vilmos (1983) A művész. In *Zolnay: A művészetek eredete - Pokoljárás*, Magvető Kiadó, Budapest, p. 45.

⁸⁰ Bálványos Huba (1998) Esztétikai művészeti ismeretek, nevelés. *Képzőművészet, tárgy- és környezetkultúra* Ballassi Kiadó, Budapest, p. 76.

nincs saját, intézményesült nevelési programja, a művészeti nevelési programokat mi gondoljuk el, mintegy kívülről mi „működtetjük” a művészet nevelő hatásait. A nevelés képes lehet közvetíteni, életre segíteni a műalkotások potenciális élménykínálatát, ami előfeltétele annak, hogy a mélyebb potencia, az emberré formáló érzelmi-értelmi hatások motivációs bázissá épüljenek a gyermekben.⁸¹ Jóllehet a tanítványaim nem kizárólag gyerekek - hiszen a legidősebbek közülük a hetvenes éveikben járnak – egy közös jellemzőjüket ki kell emelnem: Valamennyien mindennemű előtanulmány nélkül kerültek hozzám, mind a művészeti, mind az agyagművességi szempontokat illetően. A módszer felállításában ez volt az egyik döntő szempont: mindenkit egyformán kell tudni megszólítani.

„A művészet érvényesülését segítő nevelői aktivitás ott kezdődik, hogy a „feleket” össze kell hozni, mert a művészettel való kapcsolat formái maguk is szokásrendek kialakulásának eredményei, különben csak esetlegesek, vagy létre sem jönnek.”⁸²

Napjainkban kézműves tanfolyamok, kurzusok és nyári „alkotótáborok” tömegét kínálja az internet, és a különböző iskolák, művészeti iskolák, illetve művelődési otthonok. Közülük csak néhány méltó említésre. Gyakorta nélkülöznek mindennemű szakmaiságot, ami a művészetoktatást, illetve egyáltalán a vizuális nevelést jelentené. „Félszakmai” is adódik köztük szép számmal, melyeket rajztanárok, vagy ügyes fazekasok vezetnek. Általában a rajztanárokkal fémjelzett szakkörökből vagy tanfolyamokból kerülnek ki azok a munkák, melyekből az értő ember számára világosan kiderül, hogy a tanítványok a tárgyakat az agyag ismerete nélkül, vagy annak minimális ismeretében készítették el. A legegyszerűbb és egyben leggyakoribb példa, hogy olyan állati vagy emberi figurákat készítenek, melyekre hosszú pálcaszerű nyúlványok – farkok, fülek, angyalkák szárnyai, vagy vékonyka végtagok – kerülnek, amire az agyag a legalapvetőbb tulajdonságai alapján sem alkalmas, tehát ezek már a száradási fázisban megrepednek, vagy letöredeznek. Ezzel szemben a fazekasok által vezetett foglalkozások feltétlen pozitívuma, hogy a fazekas érti, ismeri az agyag „nyelvét” és határait. A problémát itt inkább abban látom, hogy előszeretettel próbálják korongozott tárgyak készítésére tanítani a jelentkezőket, holott ez az egyik leglassabban elsajátítható, legnagyobb rutint, illetve rendszeres gyakorlatot kívánó technika. Amikor még léteztek szakmunkásképzők, ahol „kerámiaipari nyersgyártó” képesítést lehetett szerezni, ott mintegy három évig százával-ezrével korongozták a tanulók a mintadarabokat, és még ezután is komoly gyári gyakorlat volt szükséges ahhoz, hogy igazán jó korongos válják belőlük. Mivel

⁸¹ Bálványos: p. 78.

⁸² Bálványos: U. o.

ez ennyire bonyolult és hosszadalmas folyamat - és hogy a tanítványoknak mégse menjen el a kedvük az egésztől – végül a fazekasmester „segítségével” készül el a tárgy, illetve legtöbbször ő egyedül korongozza meg jó esetben úgy, hogy a tanítvány is egy kicsit hozzányúl.

Nyilvánvaló, hogy e képzési formák egyike sem fejleszti – vagy csak minimális mértékben - a tanítványok vizuális kultúráját. Arról pedig még nem esett szó, hogy függetlenül a tanítvány korától és kreativitásától olyan oktatási módszert kell alkalmazni, mely nemcsak ott a képzés helyszínén hoz létre jó produkciókat. Nagyobb távlatban érdemes gondolkodni. Lényeges, hogy motiválttá tegyük az érdeklődőt, hogy a művészetoktatásban részesülő kicsi vagy nagy embert arra inspiráljuk, hogy egyre nyitottabb szemmel járjon a világban.

A szabad témaválasztás is megkérdőjelezendő, hiszen az igényes minták megválasztása meghatározó mind a fejlesztés során, mind az eredmények tekintetében. Az ember érzel, s az érzékelt világot a maga szubjektív módján minősíti is. Azaz megállapítja, hogy mi is a dolog őhöz képest, mit jelent a dolog az ő számára. Magyarázza is, értelmezi is a dolgokat a maga módján, magára vonatkoztatva.



35. kép: Fésűzött felület kiegyensúlyozott ritmusa egy neolitikus, a mai Korea területén feltárt kerámia edényen
Koreai Kiállítási Katalógus a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió Könyvtárából

Ha az ember „emberi” tárgyat szemlél, az ismerősség, az otthonosság élményével reagál, hiszen ember – ő maga – néz vissza rá abból a dologból. Az esztétikum megadja számára a nembeli biztonságot, az én-azonosság tudatát, s erről nem képes lemondani akkor sem, ha valamely nem általa létező dolgot szemlél. Belevetít valamit saját lényegéből, valamit, amire a dolog a maga formája által „készséget mutat”. Az ember ezt nem tudatosan, különösen nem tervszerűen műveli. Mondhatnánk az emberré válás így hozta magával, s ehhez a szocializáció és az iskolázás során egyenként „hozzáművelődünk”. Mi több, kultúránként sajátos alakosságok, afféle formai klisék is rögzültek a társadalmi tudatban. Ezek az esztétikum gyakoribb formai megjelenéseinek elvonatkozódó, nonfiguratív alaki képzetei. A kellemesség

beidegződött formaképzetei például – saját európai szép arány képzeteink avagy kellemes színviszonylat képzeteink – képesek tüstént barátságossá varázsolni pl. egy megpillantott ismeretlen tájat. A forma pusztá megpillantása feltételes reflex módján közvetlenül is képes kiváltani például az otthonosság élményét: egy pillantás is elég ahhoz, hogy a klisével való azonosulás megtörténjék, s az rávetülvén a dologra, arra rávetítse, belevetítse a kliséhez tapadó humán tartalmakat is anélkül, hogy a dolog igazi lényegének volna ideje megmutatkozni.⁸³

Olyan mintákat kell felmutatni, és feldolgozni, melyekkel könnyen azonosulnak a tanítványok, és hajlandóak azt behatóan tanulmányozni. Így kap majd kiemelt jelentőséget a módszertanban a modellek merítése. A kor, az anyag, a kifejezés eszközei, az esetleges funkció, a lépték, az arányok, a vonalvezetés, a motívumrendszer, tehát a tárgy esztétikumát alkotó egységek együttesen hatnak a szemlélőre és később ezáltal formálják az ízlését. Az esztétikum jelenségvilága szélesebb, mint a művészeté, a nevelés fogalomkörében pedig az esztétikai nevelés a művészeti nevelést is magába foglaló tágabb fogalom. A művészeti nevelésen ezért specifikus esztétikai nevelést kell érteni.

A nevelés egészében a személyiségfejlesztés eszmei céljaként megfogalmazott emberi teljesség ideája - csakúgy, mint a reális célként és fejlesztési követelményként leírt kompetenciák mindegyike - az ember társadalmiságán alapul, csak társadalmilag értelmezhető és csak a társadalomban tudjuk törekvéssé bontakoztatni. A különböző nevelési programokban az esztétikai-művészeti minőségek nevelői közvetítése ezért kerül előtérbe, mert ezek éppen a megcélzott emberi teljesség felé mutató társadalmi minőségmintákat kínálják érzékletesen, élményszerűen, szuggesztíven.⁸⁴

⁸³ Bálványos (1998) Esztétikus természet. U. o., p. 14.

⁸⁴ Bálványos: Az esztétikai nevelés emberi minőségeket formál. U. o., p. 77.



36. kép: A GIM-Műhelyben készült reprodukció kora vaskori leletről (Hallstatt)
A Gödöllői Iparművészeti Műhely archívumából

A tárgy-kultúra szerepe a vizuális nevelésben

A mai generációk kiszolgáltatottak a tömegízlésnek is alákínáló mohó haszonelvűségnek. A vizuális környezetszennyezés soha nem látott méreteket öltött. Az emberi kultúrtörténetben nincs olyan korszak, melyben e jelenség ekkora, globális teret hódíthatott volna.

Ezért kell széles körben tanítani a tárgy- és környezetkultúra ismereteit, mindenekelőtt a tárgy-készítés gyakorlatával. A hagyományos kézművességtől a modern designig változatos tevékenységekről és ismeretekről van szó. Az utóbbi időkben széles körben a népi tárgy-kultúrára alapozott foglalkozásformák kezdtek hódítani. Talán nem is ízléscentrikus törekvések voltak ezek. Erősebb volt a menekülés az elidegenedett pénzkereső tevékenységekből, - és ami ettől nem idegen - valami éltető eredeti kultúrához való visszatalálás motivációja érvényesült. Hiszen a népi kultúra eredeti tárgyalkotó tevékenységeiben az emberi - és nemzeti - öntudat visszanyerésének édeni képzete kínálta magát, az az elveszett teljesség, amelyben a szükséglet felismerésétől a célképzeten, tervezésen és alkotó tevékenységen át a kész mű gyönyörűségéig s a használat öntudatos büszkeségéig feszül az emberi kreativitás íve. Az így végigvitt alkotófolyamat eredményében illetve esztétikumában valóban meg tudja látni, meg tudja ismerni, meg tudja mutatni magát az ember. Eltalál önmagához, mert a másokban felismert embert ismeri fel magában is. Idejében kell kínálni ezt az élményt, nem visszatalálásként, hanem természetes rátalálásként, a

természetes szocializáció folyamatába illesztett értékirányultságú nevelési programok kínálataival.⁸⁵

Több mint tíz éve alakult meg a Gödöllői Iparművészeti Műhely, mely a XX. század elején szerveződő Európa-hírű Gödöllői Művésztelep⁸⁶ szellemi hagyatékát igyekszik átmenteni a kortárs művészetbe. A hazai szecesszió egyetlen szervezett csoportosulása meghatározó szerepet vívott ki magának nem csak a korszak képzőművészetében, de az iparművészet népszerűsítésében, valamint a művészetoktatásban is. A művésztelephez csatlakozókat elsősorban a közös életfilozófia vonzotta ide, másrészt a szecessziós Gesamtkunstwerk,⁸⁷ az összművészeti műteremtés ideája, amelynek megvalósításában a legjelentősebb lépést az 1905-től folyamatosan működő szövőműhely jelentette. A fennmaradt alkotások szerint azonban az azóta is élő - ma Ramsey Flóra kárpitművész által vezetett - szövőtanfolyam mellett kerámia és szobrászműhely is működött a telepen. Figyelemre méltó, hogy az alkotócsoportot életre hívó Gödöllői Új Művészet Közalapítvány elnöke – Katona Szabó Erzsébet textilművész - a műhely egyik legfontosabb céljaként az oktatást jelölte meg. A kontinuitás biztosítéka egyrészt a csoportba meghívott iparművészek közös alkotói aspektusa volt. Valamennyien alapos szakmai ismereteik, művészre való törekvésük, az adott szakterület iránti alázatuk és kreativitásuk révén kerültek a honi iparművészet élvonalába, illetve kisebb-nagyobb rendszerességgel biztosították jelenlétüket a nemzetközi mezőnyben is. Ezek után kézenfekvőnek tűnt, hogy a tervezett oktatási területek mottói is hasonlóak lesznek, hiszen a témavezetők a GIM iparművészei közül kerültek ki. Ily módon a

⁸⁵ Bálványos: U. o.

⁸⁶ A Gödöllői Művésztelep szerveződése a századfordulós magyar művészeti megújulásban kiemelt szerepet játszó nagybányai művésztelephez hasonlóan Erdélyben kezdődött. A világ különböző pontjain tanuló különböző nemzetiségű fiatal festők Nagy Sándor, a Svédországban született Léo Belmonte, a kanadai-angol Percyval Tudor-Hart és a brnói születésű Thomas Richard von Dreger – nyári vakációra mentek Diódra. (ma Stremt, Románia) Itt dolgozott a történeti festményeivel akkorra már nevet szerző Kőrösfői Kriesch Aladár. Azonban a nagybányaiakkal ellentétben nem a plein air tájfestés hozta össze a társaságot, hanem a tolsztojánus gondolatok, a vallási és filozófiai problémák foglalkoztatták az ide látogatókat, akik az angol Arts and Crafts mozgalom ismeretében nagyra értékelték az itt még eleven kézműves hagyományokat. Ezek a kezdemények bontakoztak ki néhány évvel később Gödöllőn, ahol Kriesch Aladár letelepedett.

(Gellér Katalin (2003) Újjítás és tradícióvállalás in *Merva Mária: A Gödöllői Művésztelep 1901-1920*, Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, p. 5.)

⁸⁷ A Gesamtkunstwerk gyökerei a XIX. század más tárgykulturális mozgalmához hasonlóan Angliából indult ki, és több helyről táplálkozott. Robert Schmutzler és William Blake, a preraffaeliták és a japánok szerepét hangsúlyozta az angol fejlődésben. Közvetlen szellemi atyjai William Morris és John Ruskin voltak, akik a művészet és az ízlés megromlását az általános kulturális válság megnyilvánulásának tartották, és a minőséget képviselő, a munka őszinteségén alapuló középkori kézműves tevékenységet tekintették követendő példaképnek. Bővebben: *Ernyey Gyula (2001) Design, Tervezélmélet és termékformálás 1750-2000*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest – Pécs, p. 83.

folyamatosság a műhelyek tevékenységének koncepciójában is a kezdetektől fogva tetten érhető.

A módszer alkalmazása a művészetoktatásban

Több mint tíz éve foglalkozom oktatással, melynek során egy általam írt speciális program keretében a rajz, a kerámia és a plasztika egymással párhuzamosan kerül fejlesztésre függetlenül attól, hogy ki milyen felkészültséggel érkezik a tanfolyamra. A képzés alapja – melyre korábban már utaltam - hogy kizárólag őskori formák alapján dolgozunk, azokat elemezzük, rajzoljuk és készítjük el mintázva és építve. Igyekszünk mindezt úgy tenni, hogy a létrehozott tárgy az eredetijére minden tekintetben hasonlítson.



37. kép: A GIM Műhelyben készült Catal-Hüyükből származó lelet reprodukciója
A Gödöllői Iparművészeti Műhely archívumából

Háromdimenziós reprodukciók készülnek őskori tárgyakról, melyeket két dimenzióból – képekről, rajzokról, fotókról – kell átalakítani térbeli formává. Ezért előbb rajzok készülnek, hogy ily módon is közelebb kerüljenek a tanítványok a kiválasztott tárgyak eredeti formájának, arányainak, felületi megmunkálásának, díszítésének megértéséhez.

A *tárgyrajz* készítésének módja meghatározó a reprodukció folyamatában. Minél plasztikusabb, minél anyagszerűbb rajz készítésére törekszünk, hiszen a készülő rajz sokkal több empirikus információt tartalmaz, mint a legjobb műtárgyfelvétel. A tanítvány személyes, sok munkába kerülő tapasztalata lesz a jó tárgy készítésének egyik alapvető feltétele. Ebben a feladatkörben is egészen kivételes munkák születnek már egy-két hónap után. Azoknak a tanítványoknak az esetében viszont, akik korukra vagy a látásuk romlására hivatkozva

megkerülik a tárgyrajzolás, a reprodukciók arányai soha nem követik olyan hűséggel az eredetit, mint a többiek munkájában.



38/a kép: Tárgyrajz Kárpát-medencei leletről
A GIM archívumából



38/b kép: Tárgyrajz
A GIM archívumából

Előfordul, hogy az őskori modell készítésének módja nem egyértelmű, vagy olyan bonyolult, hogy szinte hihetetlennek tűnik a készítésének ideje. Ezért van jelentősége azoknak a speciális, összetett feladatoknak, melyekben a tanítványok sokféle képessége fejleszthető. Itt tehát nem pusztán vizuális, hanem strukturális vizsgálatról van szó. Az esztétikai jegyeken felül meg kell érteni a tárgy szerkezetét, készítésének technikáját, technológiáját is. Fegyelmettség és a megfelelő koncentráltóság hiányában a tárgy bármennyi, a műhelyben eltöltött idő árán sem fog sikerülni, illetve nem fog *jól* sikerülni.

Ezáltal az érdeklődők több készségüket is fejlesztik egyszerre; egyrészt az arányérzéküket, másrészt a technológiára való következtetés, illetve a technika reprodukálásának képességét, a mivesség iránti érzékenységüket, és végül, de nem utolsó sorban az ízlésüket. Ebben a kérdéskörben Bálványos Huba meglehetősen szkeptikus véleményre jut. Abban egyetértünk, hogy a nevelőnek terveznie kell az általa hitelesen közvetíthető értékek élményhelyzeteit, a fő értékek medrét neki kell kiformálnia. Azonban szerinte a tanárnak gondolnia kell arra, hogy a képzőművészet alkotásaival való találkozás alkalma – még ha képes volna is intenzív hatást gyakorolni az ízlésre – nagyon ritka és csak alkalmi esemény a környezeti esztétikum mindennapos és heterogén értékáradatához képest.⁸⁸ Bár Bálványos korunk vizuális

⁸⁸ Bálványos: p. 79.

kultúrájáról rajzolt diagnózisa alapvetően helytálló, jómagam mégis bizakodással szemlélem a problémát, és erre a módszerrel kapcsolatos tapasztalataim jogosítanak fel.



1. kép: Tárgyak a Gödöllői Iparművészeti Műhely 2005 évi „Műhelymunka” című kiállításáról
A Kárpát-medencében feltárt leletek reprodukciói.
A GIM archívumából

A tanítványok akikkel foglalkozom, szinte kivétel nélkül híján voltak bármilyen előképzettségnek, mégis hihetetlenül rövid idő alatt igen látványos fejlődés volt nyomon követhető az esetükben. Ezt bizonyítják az itt született produkciókon kívül a műteremben és a kiállításainkon megforduló látogatók reflexiói. Természetesen a saját tapasztalatomon kívül nagy súllyal esik latba a sok - művészettörténészektől, művészektől és esztétáktól származó - szakmai vélemény, melyek kivétel nélkül elismeréssel szólnak a Gödöllői Iparművészeti

Műhely rajz-plasztika-kerámia kurzusának eredményeiről. A tanítványaim által készített munkák, rajzok és tárgyak egy olyan világot idéznek fel, melyet a tökéletes harmónia hat át.



2. kép: Madártestű edény. A GIM Műhelyben készült e Kárpát-medencei lelet reprodukciója A GIM archívumából

Ezen módszer következetes alkalmazásának azonban tágabb összefüggései is vannak. A feljebb már említett készségek együttes fejlesztése módot ad arra, hogy a tanítványok eljussanak a tárgy, a forma, a kifejezés értelmezéséhez. Természetesen ez sem csupán esztétikai vonatkozásban értendő. Az itt megszerzett tapasztalat és tudás egyrészt közelebb viszi őket az általában vett vizuális művészetekben való tájékozódáshoz. Másrészt viszont a tehetségesebb tanítványok a képzés során képessé válnak arra, hogy korrekt természeti tanulmányokat készítsenek síkban és térben - rajzban és plasztikában. Ez bizonyítja, hogy a leírt módszer előkészítheti a művészeti tanulmányok magasabb szintjeit is Több tanítványom nyert felvételt művészeti szakközépiskolákba, vagy művészeti egyetemekre.



3. kép: Csirke Orsolya (+) Kézműves porcelánkészlet. Stúdiókerámia.⁸⁹
Porcelán, egyedi felületalakítás
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Szilikát tanszék, 2003

⁸⁹ *stúdiókerámia*: kerámiaművészeti jelző. Azokat a tárgyakat nevezzük így, amik nem távolodnak el alapvető funkciójuktól, de a design egy olyan területét képviselik, melyek nem, vagy csak részben alkalmasak ipari gyártásra. Megjelenésükben, anyagukban jellegzetesen egyediek, kézműves jellegűek.



4. kép: Csirke Orsolya: Kéztanulmány. Mintázási feladat. Színezett viasz. Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) 2004



5. kép: Rác Orsolya: Egyedi teáskészlet. Stúdiókerámia. Kőcserép, hamumáz. MOME 2007



42/a-b kép: Rác Orsolya: Felülettanulmány egyedi edényen. Faredukció MOME, 2007

A minták merítése

8. A felmutatott minták nemcsak a tanítványok ízléspreferenciáit fejlesztik, de hatással vannak kulturális identitásukra is.

A tárgykultúra-feladatokat érdemes időnként imitatív, típusmintákat követő módszerrel tervezni, amikor a feladatokat a magyar népi kultúra, a kézművesség köréből emeljük be a tanmenetünkbe.⁹⁰

Módszertani kísérletem célja az volt, hogy olyan korszakot válasszak az analízishez, mely nem egy népcsoport, vagy nemzet sajátja. A népi kultúra, a népművészet címszó alatt azokat a néhány száz évre visszatekintő kifejezőmódokat értjük, amelyek egy adott földrajzi területen megtelepedett – esetleg ma is ott élő - antropológiailag egységes csoportra jellemzőek.

Ennél tehát mélyebbre kellett a forrásért folyamodni. Jóllehet a népi kultúrában is előfordul, hogy bizonyos megnyilvánulási formák egymástól távolabb eső helyeken hasonló formában ismétlődnek, mégis arra éreztem késztetést, hogy egészen a gyökerekig visszanyúljak, oda, ahonnan valamennyi forma alapja származik. Az őskor kultúrája léptékekkel nagyobb ívet ölel át időben és térben mint a népi kultúra, nem beszélve arról, hogy a világon lévő valamennyi nép kultúrájában a mai napig megtalálhatóak az őskorból származó vizuális – csakúgy, mint az auditív - jegyek.



6. kép: Miskakancsó 1848-ból. Egyik fő díszítő motívuma az ősi lélekjelkép, az indából átváltozott kígyó
Zolnay Vilmos: Pokoljárás – A művészetek eredete, p. 187.

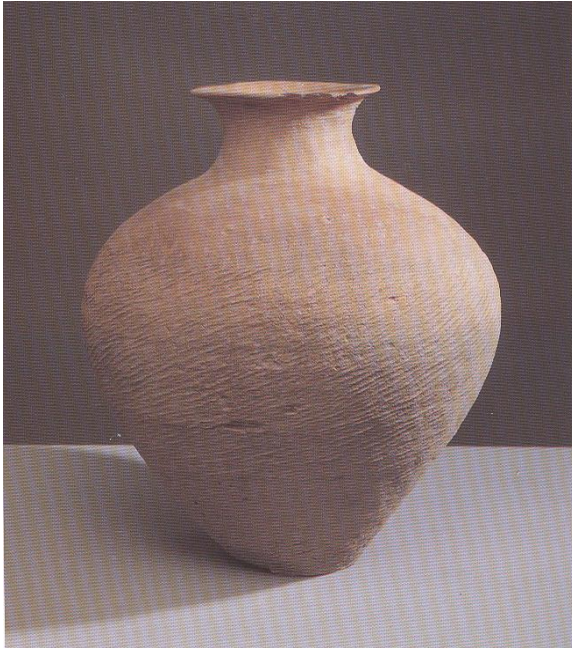
A hagyományos tárgyformák és díszítő tartalmak elsajátítása során a tanuló esztétikai minőségképzeteket nyer, valójában egy kultúra tárgyakba írt szemléletmódjával azonosul.

⁹⁰ Bálványos: p. 78.

Értéktudata beépül a kollektív értékrendbe, mondhatjuk úgy is, a kollektív identitás átélése útján személyisége feltöltődik társadalmi értékekkel: *szocializálódik*. Éntudata a hovatartozás élményét hozó értékekkel lesz teljesebb.⁹¹

Példáim kiválasztására az alábbiakban mutatok be típusokat és szempontokat.

Arányosság



7. kép: Őskori edény a mai Korea területéről
Koreai kiállítási katalógus a kecskeméti NKS könyvtárából

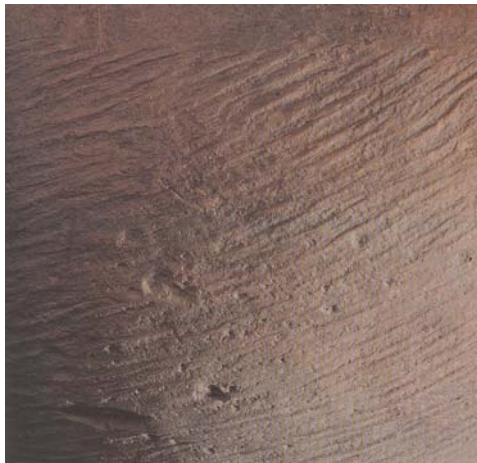
A képen egy Távol-keletről származó, kézzel épített vázát látunk. Szalagfelrakással⁹² készült korong nélkül, tehát elkészítése igen jó szimmetriaérzékét kívánt. Formája termésre vagy egy virág bimbójára emlékeztet, azonban a tárgy készítője túl azon, hogy szépen megfeszítette⁹³ a formát, még egy egyszerűnek tűnő díszítési módot is alkalmazott, nem is akárhogyan.

⁹¹ Bálványos U. o.

⁹² *szalagfelrakás*: őskori edényépitési technika. A kortárs kerámiaművészet is előszeretettel alkalmazza, lévén, hogy itt nincsenek méret- és formahatárok, mint a korongozásnál. Napjaink kézműességében is jelen van, Afrikában illetve a Közel-keleten máig szívesen alkalmazzák.

⁹³ *Megfeszíti a formát*; (magy.) A fazekasságban alkalmazott kifejezés (szakzsargon), eszerint a tárgy formája és felülete úgy van kialakítva, hogy síma, „feszés” formájú edényt eredményezzen.

Távolról úgy tűnhet, hogy az edény felületét egyöntetűen borítja a finom, rovátkolt díszítés, de közelebbről szemügyre véve láthatjuk, hogy a váll vonala fölött a minta szinte elvágólag abbamarad, és innen felfelé tükörhöz hasonlóan síma a natúr agyagedény felülete. A keskeny fenékszög öblös tárgyak esetében rendkívül szép arányt biztosít, azonban ezzel a szigorúan „kiszámított” díszítéssel az edény még légiesebbé vált.



8. kép: A fent látható őskori tárgy felületdíszítése, mely a forma alakítása közben a szerszám nyomán feltehetően indirekt módon keletkezett, melyet az alkotó később direkt dekorációvá tett

Koreai kiállítási katalógus az NKS könyvtárából

A rusztikus, karcolt felület szembeállítás a simára munkált felülettel egy másik nagyon fontos „eszköz”, mellyel egy tárgyat különlegessé tehetünk, hiszen az egymás mellé állított, minőségükben eltérő textúrák hatása így felerősödik. Ezt a felületet az edényépítés során a végleges forma kialakítását segítő eszköz – ami általában egy lapos, lécszerű fadarab – nyomán lehet nyerni. A tárgy folytonos forgatása közben sok ezer finom ütögetés által alakul az edény sziluettje és ez rajzolja ki ezt a szép, kézműves felületi játékot. Csakúgy, mint például Leonardo da Vinci híres öregkori önarcképe esetében, itt is következtetni lehet arra, hogy az alkotó melyik kezét használta a tárgy elkészítésénél.

Absztrakció és technológiai felkészültség



9. kép: Zoomorf edény a mai Korea területéről
Koreai kiállítás katalógus az NKS könyvtárából

E kivételes szépségű háromlábú edény is a Távol-keleten került elő és szintén a neolitikumból származik. Újabb érdekes problémát vet fel, az absztrakciós képességet. Az edény valamilyen négylábú állatra emlékeztet, és annak ellenére, hogy csupán három lábat látunk, az emlős – asszociáció egyértelmű. Még azt is jól érzékelteti, hogy az állat a fejét felfelé tartja, talán ennivalót remélve valakitől. Érdeemes a tárgyat technológiai szempontból is alaposan megvizsgálni.



10. kép: Szalagfelrakás: Afgán fazekas munka közben
David Oates and Joan Oates: A civilizáció hajnala, p. 41.

A korábban már említett *szalagfelrakás* a kerámiakészítésben alkalmazott érdekesen változó technika. Bár a kortárs művészetben finomabbra nyújtott, vékonyabb szalagokat használnak, számos, ősi, autentikus kultúráját őrző nép esetében az eredeti, rusztikus hurkákából való edényépítés módszere él. Ezt ötvözik aztán a korongozással az eladásra szánt sorozatok „gyártásánál”.

A szalagfelrakás teszi csak lehetővé, hogy ilyen egyenletesen vékony falvastagságú edényt

kapjunk. Itt azonban az állat törzsét kellett először elkészíteni – feltehetően az állat a hátsóján „ült” a lapon, míg készült, majd ezen a megfelelő helyekre lyukakat vágva kellett egyenként ráépíteni a lábakat, valamint a fejrészt. A fül is különleges, hiszen két teljesen egyenletes vastagságúra nyújtott agyaghurka összesodrásával mintázta meg a művész és épített a tárgyra egy nagyon szép, kerekded, feszes ívet tartva. A szemét az eredetileg kör formára épített szájnylás összecsiszpésénél helyezte el az alkotó úgy, hogy előbb megvágta a szájnylást, olyan formájúra, hogy még inkább kifejezze a gesztust, melyben az állat kíváncsian, szinte nyújtózkodva tartja fel a fejét. Ezen felül a mi kerámikusunk még felmintázott néhány zsinórjellegű díszítést a tárgyra, ami természetesen csak akkor marad fent a száradás és az égetés után, ha még „börkemény”⁹⁴ állapotban kerül alaposan és aprólékosan eldolgozva az edényre.



11. kép: Kígyótestű edény
A civilizáció hajnala, p. 122.

Ez a kígyó egyben edény is. Új-Mexikóban tárták fel, és szintén kivételes technológiai felkészültséget kívánt az elkészítése, lévén, hogy edény mivoltát tekintve itt is egyenletes és vékony falvastagságot kellett kialakítani. Arra kellett törekedni, hogy a kígyó természetesen tekeredő íve törés nélkül megmaradjon, ugyanakkor az állat karakterét is jól fejezze ki. A festett díszítés már absztrakt, bár nyilvánvaló, hogy alkotója kiindulásként a kígyó bőrének jellegzetességeit alkalmazta. A határozott és pontos vonalvezetés, valamint a fehér és fekete párosítása tovább fokozza a tárgy finom, ékszer jellegét.

⁹⁴ *börkemény*; (magy.) Agyagipari szakkifejezés. A masszának azt az állapotát jelenti, amikor már megindult a száradás folyamata, viszont még képlékeny a felület annyira, hogy vésést, karcolást, szgraffittót lehessen felvinni rá.

Innováció



51 a-b kép: Tiszadadán és Kínában feltárt őskori edények
Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, p. 57.

E két különleges formájú edény kapcsán el kell gondolkodnunk azon, hogy miféle invenció motiválta a prehisztórikus alkotót akkor, amikor már nem elégedett meg a harmonikus természeti formák leképezésével, hanem különböző ívű formákat épített egymásra, ezzel egy, az utókor számára meghökkentő új formai világot létrehozva. Tette ezt olyan tárgyak esetében, melyeket mindennapos használati céllal készített

Az első képen egy Tiszadadáról származó edény látható, melynek az arányai, formája, de még a díszítése is olyan, ami alapján nyugodtan hihetnénk azt, hogy egy kortárs munka áll előttünk.

A másik felvételen egy *jomon*⁹⁵ stílusú (Japán) vázát látunk, melynek tükörsímára megmunkált felülete és légi arányai mintegy előrevetítik az ókor klasszikus görög vázaformáit.

⁹⁵ *jomon*: A japán neolitikumot képviselő, hosszan tartó korszak, melynek öt periódusát ismerjük. E kultúra rendkívül gazdag a figurális emlékekben.

Plasztikai és emocionális érzék összefonódása



52. kép: A Lauselli Vénusz
Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, p. 29.

Ez a – korábban már idézett - finom kis kőbe vésett relief Lausellben (Franciaország) került napvilágra. (Aurignaci kultúra)

Az álló alak egy hold alakú tárgyat tart a kezében, amin apró vonalkák vannak bevésve. Egyes kutatások szerint a tárgy időmérő eszköz, amin az asszony a hold ciklusait figyelheti meg. Ez egészen megdöbbentő új adatot jelent az őskor emberének biológiai ismereteiről is, azonban e dolgozat keretein belül sajnos most nem térhetek ki ilyen irányú fejtegetésre. Az amerikai művészettörténeti forrás mindenesetre szükséztlenül csak ennyit ír róla: „She holds a horn in her hend...”⁹⁶

A visszafogott plasztikájú nőalak szemléletesen fejezi ki mindazt, ami a női, az asszonyi létben formailag lényeges. Nagyméretű, harsány csípők, erőteljes keblek és vállak – ugyanakkor egy diszkrétén félrefordított kis fej, mely a kezében lévő tárgyra emeli a nő tekintetét, miközben a másik kezét a telt formájú hasára helyezi. Mindent kifejez egyszerre ez a kép, ami az ember számára a *nőt* jelenti; a termékenységet, az anyaságot, és a figyelmet. A tartalmi érdekességeken túl azonban kiemelésre érdemes az a formai kifejezőmód, ahogyan a

⁹⁶ Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, Art and Mankind, Hamlyn, London, New York, Sydney, Toronto, 1981

szobrász a mélydomborművet kezelte. A felület valójában alig mozog, nincsenek itt erőteljesen mély árkok és vésetek, mégis egy valódi, burjánzó

steatopyg ábrázolással állunk szemben. A nőalak mellei még a lapított és kissé megereszkedett formájukban is erőteljesek, csakúgy, mint a has, a csípő és a comb.

Az a művész, aki élete folyamán már készített domborművet, jól tudja, hogy ez az egyik legbonyolultabb szobrászati műfaj, mivel igen jól kell megtalálni a léptéket, melyben „mozoghat a plasztika”. Más szemlélettel kell az ilyen feladathoz nyúlni, mint a szoborhoz, hiszen ott általában a valódi, anatómiai előtanulmányokkal alátámasztott formát kell megoldani, míg a reliefnél redukálni kell a teret, a mélységét töredékére csökkenteni, és ezen belül úgy megmintázni a formát, hogy teljes plasztikai élményt nyerjünk. Lauselli emberünk ezt a feladatot is remekül oldotta meg.

A tárgykultúrában a tárgyforma kötöttségei – a mindenkori funkció – pedagógiailag hasznosítható kapaszkodókat is kínálnak. Kötöttségekhez alkalmazkodva tanulva könnyebb tanulni, típusmintákból kiindulva lesz mihez képest újítani; a nagyobb szabadság elbizonytalanít. Ezért a szocializációs folyamatok terelgetéséhez a képzőművészeti jellegű kifejezéssel szemben a tárgykultúrát tekintjük a nagyobb biztonságot kínáló bázisnak, ami természetesen a másik kialakításába igen komolyan „besegíthet”.⁹⁷

Oktatási módszerem egyik legfontosabb pillére tehát a mintaválasztás jellege. Ezen felül az általam vezetett kurzusokon nincs mód szabad, önálló munkák készítésére. A következetesen végigvitt feladatsorokhoz való alkalmazkodás viszont meghozza gyümölcsét. Az ennek révén születő reprodukciók elkészítése a tanítványok szemléletében új aspektus kialakulását jelenti, és közelebb viszi őket a mindenkori vizuális alkotóművészet megértéséhez.

⁹⁷ Bálványos: p. 79.



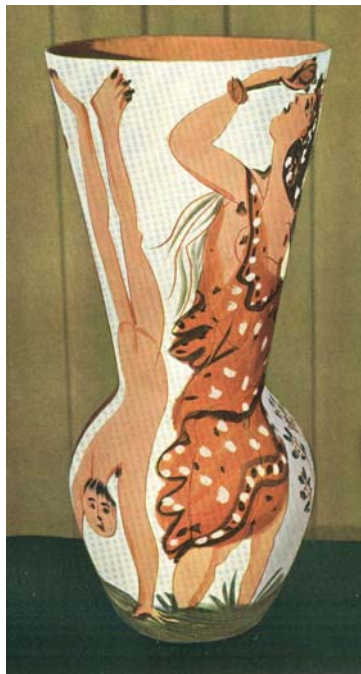
53. kép: Mészberakásos tárgy reprodukciója

A festészetben is alkalmazott szgraffito technika ősi megjelenése. Rendkívül műves munkát igényel. A GIM archívumából

A kifejezési késztetések nem apadnak el, spontán módon és szakadatlanul újratámadnak, ha ki tudnak elégülni. E késztetésekből látjuk annak esélyét, hogy a tanítványok segítségével megújuló és gyarapodó eszközhasználattal szerzett tapasztalati anyaga szemléleti fejlődésünknek minden fázisában folyamatosan beépüljön nyelvi eszköztárunkba. Bizhatunk benne, hogy az élet sokféle motiváltsága által nélkülünk is gyarapodó szemléletünk termel annyi sajátos belső késztetést, amely egyéni alkotássá válthatja azt a formai, színbeli és kompozíciós eszközanyagot, amelyet hatásainak változatosságában folyamatosan megismer.⁹⁸

⁹⁸ Bálványos: p. 83.

IV. Tárgyalkotás



54. kép: Pablo Picasso: Táncolók. Festett porcelán, 1953
Franco Russoli: Pablo Picasso, p. 251.

Tendenciák születése és változása

9. A modern magyar kerámiaművészet alakulását a hazai társadalmi változásokon kívül a nemzetközi folyamatok is nagyban befolyásolták.

A XIX. században a kapitalizmus fejlődésével a nagyüzemi módon előállított keménycserép, majd a cseh szériaporcelán a kerámia művészi kifejezési lehetőségeit és színvonalát erősen csökkentette. A század végén a legtöbb európai kerámia- és porcelángyárban a kapitalista tulajdonosok csupán a tömegtermelésre, a minél nagyobb haszonszerzésre törekedtek, és silány tucatárut gyártottak.⁹⁹ Szándékuk sikerrel járt, az így előállított szériák a vásárlók széles körét tudták pillanatok alatt meghódítani. A praeraffaeliták nyomán kialakult új művészeti mozgalom vezetői ezért az iparművészetek színvonalának változtatását tűzték ki célul.

⁹⁹ Brestyánszky Ilona (1965) Modern magyar kerámia. Corvina Kiadó, Budapest, p. 5.

(Ennek volt egyik helyszíne a feljebb bemutatott Gödöllői Iparművészeti Műhely hajdani elődje, a Gödöllői Művésztelep is.) Az iparművészeti ágak között a kerámia művészi színvonalának emelésére, gyakran kézműves jellegének visszaadására is törekedtek. Így alakult ki a múlt század második felének kerámiájára oly jellegzetes, a meggazdagodott polgárság ízlésére oly jellemző „díszműáru”, amelyet a kor egyik ellentmondásaként – bár kézműipari jellegű- mégis szériatermelésben, gyárakban állítottak elő. Az 1851-től kezdve megrendezett világkiállítások, az iparművészeti termékek óriási erőpróbáinak eredményei mutatják, hogy a kerámia megtalálta a maga sajátos művészi kifejezési lehetőségeit a sorozatgyártáson belül. A világkiállítások ellenhatásaként azonban megszületett az önálló, az egyedi munkát termelő iparművészet igénye is, és már akkor megmutatkozott a társadalomban betöltött haladó, kísérletező, a tömegtermelésnek irányt mutató szerepe.

A kerámia lett az iparművészet vezető ága. Benne olvadt először harmóniába a századvég emberének a technológia és kémia iránti megnövekedett érdeklődése az új művészeti stílustörekvésekkel. Mindez jelentős hatással volt a kor képzőművészetére is.

Európa vezető kerámiagyárai és kerámikusai – a koppenhágai Dán Királyi Porcelángyár, az ugyancsak dán Bing és Groendahl, az angol Minton, a francia Sévres, a német Meissen, a magyar Zsolnay gyár, a francia Theodor Deck és a dán Arnold Krogh egyaránt lázasan kutattak új kerámiaanyagok és mázak után, új technológiai eljárásokkal kísérleteztek, a hagyományos kerámia-anyagokat pedig egyre jobban tökéletesítették. Az ekkor vezető francia művészet termékeny melegágyában érlelődnek meg a századfordulón az egyéni kerámikusok művészi törekvései. Ernest Chaplet, Jean Carries, Auguste Delaherche, Adrian Dalpeyrat, Edmond Lachenal, Émile Lenoble és társaik részben ma is működő műhelyeiben alakul ki a művészi kifejezőerőt és az alapos technikai tudást egyesítő, a képzőművészettel egyenrangú modern iparművészet.

A kerámia új lehetőségei, az új anyagok és mázak a kor képzőművészeinek figyelmét is felkeltették. Először az ún. „Nabis” (Próféták) csoport tagjai (Denis, Bonnard, Vuillard) készítettek iparművészeti terveket. Maillol, a világhírű szobrász például Merben szőnyeget tervezett, a csoport magyar tagja Rippl-Rónai József pedig kerámiát és üveget. A kor másik világhírű szobrásza, Rodin, Edmond Lachenal keramikussal mázas fajanszszobrokat is készített.

A képzőművészek kerámiára irányuló figyelme azonban Picasso ilyen irányú munkásságáig mégis csak nyomokban lelhető fel. 1946 jelentett érdekes fordulópontot. Ekkor mintázta

Picasso Vallauris-ban,¹⁰⁰ a hanyatlásnak indult egykori fazekasközpontban Georges Ramier műhelyében az első kis kerámia bikát.



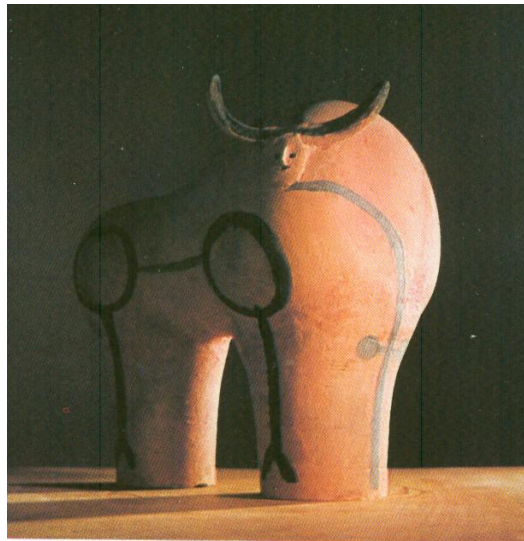
55/a kép: Pablo Picasso: Bika (1947)
Céramique de Picasso, p. 260.

Még a kerámikus művészek közül is csak kevesen ismerik ezt a művet, ami pedig alapvetően új aspektusba helyezheti a Picassóról, mint festőművésztől alkotott képünket. Magam is csak hosszú ideig tartó kutatás után, egy 1974-ben Párizsban kiadott francia nyelvű albumban leltem rá.

Jóllehet, az őskori ihletettségu tárgyalkotás vonatkozásait bővebben csak később tárgyalom, itt mégis előre kell vetítenem e tárgyban néhány megállapítást. A műtárgy több szempontból is figyelemre méltó. Brestyánszky Ilona ezt írja: „...ekkor *mintázta* Picasso az első kis kerámia bikát.” Nos, ez a tárgy nem mintázva van, hanem építve. Még hozzá azzal a technikával, amivel szinte kizárólag a kerámikusok tudnak bánni; az oktatási fejezetben már említett, az őskorból eredő szalagfelrakással. Még a szobrászberkekben is csak elvétve akad ennek a plasztikaépítési módnak ismerője, nemhogy a festők között. Két önálló edénytest

¹⁰⁰ Vallauris mintegy 10 éve Hódmezővásárhely testvérvárosa. Itt ebben az alföldi városban hasonlóan nagy múltra tekint vissza a fazekasság, a népművészeti, illetve a manufaktúrális kerámiakészítés, mint a francia városkában. Ennek nyomán alakult ki a példaértékű kulturális kapcsolat, melynek keretében Hódmezővásárhely Város Önkormányzata, Vallauris, és a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Kerámia Szakosztályának szervezésében kiváló kiállítások nyílnak, valamint létrejött egy új alkotótelep. Itt a Hódmezővásárhelyi Nemzetközi Kerámia Szimpozionon készült műveken kívül az érdeklődők időnként találkozhatnak eredeti Picasso-kerámiákkal is.

készült el külön, majd középen a has- és hát-test tömegénél újabb, a szalagokat fekvő hengeres szerkezetbe strukturáló építéssel lehetett összedolgozni a három formát. Nem valószínű, hogy a tárgyat maga a Mester készítette volna el. Ehhez sokéves gyakorlatra volna szükség, és Picasso épp csak akkor kezdett a kerámia iránt érdeklődni. Nem beszélve arról, hogy kezdetben elsősorban az új, általa még nem ismert anyag *alkalmazása* izgatta - a hagyományos iparművészeti értelmezéstől eltérő módon – nem pedig a kerámiaművészet addigi formai erényeinek felkutatása. De még ha „csak” a tervezője volt a tárgynak, a mű akkor is olyan értékeket hordoz, melyek a korban egyedülállóak, valamint sok későbbi megnyilvánulással kapcsolatos kérdésre választ adnak a világ kerámia- illetve szobrászművészetét illetően. A lágy formájú, feszes kontúrokkal megjelenő alapformákat nyilvánvalóan az őskori edények ihlették. A frontális komponálási mód szintén erre a korra utal. Az állat gerincének felülnézetből egyenes vonalát csak az oldalra helyezett kisméretű fej mozdítja ki, de az is csak optikailag. Ezzel viszont a művész barátságos kifejezést adott az egyébként idol-jellegű figurának. Érdekessége az is, ahogyan a fegyelmezetten simára kocolt¹⁰¹ duzzadó felületre a Mester odabiggyesztette az aránytalanul kicsi, szinte karikatúraszerűen mintázott, maszk-jellegű fejecskét.



55/b kép: Picasso: Bika
Céramique de Picasso, p. 260.

Végül következett az egyértelműen képzőművészeti megnyilvánulás, ahogyan néhány fekete ecsetvonás – körök és egyenesek - felhívják a figyelmet az állat két erős combjára, mint a test

¹⁰¹ *kocolás*: A kerámiaművészetben alkalmazott kifejezés. A szalagokból felrakott tárgyak felületét, illetve sziluettjét lapos, fa szerszámmal kell több ezerszer végigütögetni: kocolni, hogy elnyerje végső, kiérlelt formáját.

legkarakteresebb tömegeire. Sajnálom, hogy előlnézetből készített felvételt nem találtam, hiszen azon látszana legjobban a bika mellső részén elhelyezett gesztus lényege. Némiképp azonban ezen a fotón is érzékelhető, hogy a kisméretű fej kimozdítását hogyan értelmezi egyetlen, végtelenül egyszerű, íves vonal.



56. kép: Két Picasso tál az 1950-es évekből
Picasso 119. p.
Ingo F. Walther: Picasso az évszázad zsenije, p. 76.

Fent a legelső kerámiák egyike. Lent a híres torreador sorozat egy darabja. E példákön szépen követhető, ahogyan a mester a festményt és a tálat kezdetben szinte teljesen egymástól függetlenül kezeli. A kerámiatárgy csak mint képmező – jobb esetben képtér – van jelen, formájától és plasztikájától teljesen függetlenül ül benne a rusztikusan felfestett motívum. Lent azonban már tisztán értelmezést nyert a tál formája is. Olyan narratíva jelenik meg benne, melynek az eredeti helyszíne – az amfiteátrum – és e kerámiatárgy formája hasonló. A tál plasztikája révén a szemlélő számára a bikaviadal erőteljesebben jelenik meg, mintha sík felületre került volna. Az edény középpontos öblében van elhelyezve a legfontosabb motívum, mintha az lenne az aréna. Az érzékenyen festett briliáns grafikában ábrázolt feszültség szinte szétfeszíti a teret.

Ma már képzőművész kortársaink zöme Picasso nyomán keresi a kerámiában az új, minden eddiginél izgalmasabb művészi kifejezési lehetőséget.¹⁰²

A franciák járnak elől. Párizsban egymást érik a festők és szobrászok kerámiakiállításai, melyeken a művészek, köztük maga Picasso is, a kerámiaművészet korlátait feszegetik, a plasztikát a festőiséggel egyesítik, az évezredek hagyomány kialakította formákat sok artisztikummal a mai modern lakberendezés tárgyaivá formálják át. Picasso lenyűgöző hatása alól a keramikusok sem tudnak menekülni; művészi felfogása, formaképzése, ornamentumkincse a mai nyugati kerámiában minduntalan felbukkan.¹⁰³



57. kép: Picasso: Tálak 1957
Daniel Henry Kahnweiler: Picasso Keramik, pp. 88-89.

A bika illetve a torreador téma formai és lélektani problémája hosszú időn át foglalkoztatta a mestert. A szinte gesztussá egyszerűsített figurák minden tekintetben folytatják az őskori ábrázolási hagyományt. Ezen felül már nyilvánvaló az az alkotói igény, hogy a jelenet és a kompozíció ne egymástól függetlenül létezzen. Ennek nyomán tiszta, érett körkompozíciók születtek.

Bár Brestyánszky Ilona több mint 50 éve vetette papírra e gondolatait, megállapításai nagyrészt ma is igazak. Az ipari gyártás mellett az egyedi iparművészet igényének megjelenése világszerte elindította a kerámia újraértelmezését. *A képzőművészettel egyenrangú modern iparművészeti ággként aposztrofálni azonban meglehetősen bátor kijelentés volt akkor is és ma is.* (Kiemelés: A szerző) Holott már léteztek ezt alátámasztó

¹⁰² Brestyánszky: p. 7.

¹⁰³ Brestyánszky: U. o.

tendenciák, melyek kialakulása Magyarországon a Franciaországinál kissé későbbre, az ezerkilencszázhetvenes évekre tehető.

„Az iparművészet a leginkább piacérzékeny a művészetek között, hiszen alkotásai a hétköznapi használati tárgyak ipari és kézműves formálásától az egyéni költői gondolatok kifejezéséig nagyon tág területeket ölelnek fel. Ipari természetüknél – jellegüknél – fogva közvetlenül építették be a tárgyaikba a természettudományos ismereteket. Ekként az alkotásokban a műszaki és a művészeti gondolkodásnak mindig valamilyen arányú együttesét tapasztaljuk. Így az iparművészeti szakmákban végbemenő fejlődés egyben katalizátora is lett a művészetek, elsősorban a képzőművészetek szemléleti változásainak.”¹⁰⁴

A későbbiekben alkotóként is bemutatásra kerülő Schrammel Imre kerámikus művész számos kritikus hangvételű megnyilvánulását ismerjük az elmúlt csaknem hatvan év magyar iparművészetének alakulásáról. Legújabb publikációiban is sorra tárja fel a diktatúra időszakának ellentmondásait.

„Az 1960-as években Magyarországon az abszurditás uralkodott. Semmi sem az volt, aminek nevezték, hazugságra, megtévesztésre épült az egész rendszer. Ez közelebbről az iparművészetben, a zsdanovi kultúrpolitikának megfelelően a népművészetet jelentette. Révai József¹⁰⁵ aki sosem látott parasztot közletről, a népművészet mindenhatóságát hirdette, a képzőművészetben pedig a szigorú szocialista realizmust követelte. Ennek megfelelően a kerámia a népi fazekasság művi változata lett, és annak technológiai határait sem lépte át. A porcelán tevékenységet külön szakon tanították. Az ötvenes-hatvanas években a művészetoktatásban a képzőművészeti alapozás volt a döntő, és a szakmai kritériumokat a festő- és szobrász tanárok az iparművészetben sem tisztelték. Ennek tudható be, hogy a kerámiához szívesen nyúltak jó nevű művészek is, ellenben a porcelán-tevékenységet lenézték. A porcelán szak szellemét a herendi eklektikus hagyományok jellemezték. Az, hogy

¹⁰⁴ Schrammel Imre (2002) Levél Probstner Jánosnak a Nemzetközi Kerámia Stúdió fennállásának 25. évfordulójára. In *NKS Jubileumi Katalógus*, p. 88.

¹⁰⁵ Révai József (1898-1959) magyar kultúrpolitikus, irodalomtörténész, publicista. A magyar marxista kritika egyik legjelentősebb alakja. Politikai munkája mellett jelentős szerepet játszott a Tanácsköztársaság, majd a kommunista emigráció kulturális életében, a felszabadulás után pedig a kultúrpolitika egyik irányítója volt. A Kassák-körhöz és a mához kapcsolódó fiatalkori lázadásában az Ady képviselte lírai forradalmiságot elvetette egy elvontan objektív megítélés kedvéért, melyben a tartalom és forma egységét sem tartotta még fontosnak, csupán a tartalmi oldal érdekelte. Ady tanulmányának úttörő esztétikai érdeme, hogy (bár vulgárszociológiai koncepciókra építve) a realizmus kategóriáját megszabadította a realiztikus stílus kötelmeitől, s a lírára is kiterjesztette az intenzív totalitás kategóriájának érvényességét. (Esztétikai kislexikon Szerk.: Szerdahelyi István és Zoltai Dénes, Kossuth Kiadó, Budapest 1979)

Nyilván megdöbbentő a politikus elfogult bemutatása, de nem szabad elfeledkezni arról, hogy a forrás megjelenése a még javában regnáló – bár helyenként már puhuló - szocialista diktatúrában történt.

a herendi luxusvilág mi módon fért össze a paraszt-proletár puritán szemlélettel, ne firtassuk. Tény, hogy a hatvanas években ez volt a helyzet.”¹⁰⁶

Mivel a kommunista diktatúra alatt a keleti blokk országaiban a képzőművészet – országonként különböző mértékben – ideológiai és politikai cenzúra alatt állt, csak az idealizáló, úgynevezett szocialista realizmus később az 1956-os magyar, és többi kelet-európai forradalom után a demonstratív ideológiai eszméket hordozó törekvések voltak támogatottak, a közömbösek pedig túrtek, illetve a másként gondolkodók tiltottak voltak. Ez vezetett ahhoz, hogy az úgynevezett hivatalos művészet eltávolodott a kor valós problémáitól. De mint az elvakult diktatúrák általában, a kelet- és közép-európaiak sem fordítottak figyelmet a lenézett „ipari művészetre,” melyek a kényszerű és a természetes fejlődéstől idegen társadalmi átalakítás következményei ellenére még mindig erős kézműves hagyományokkal bírtak Kelet-Európában, és ennek megfelelően nagy közösségi megbecsüléssel és felvevő piaccal rendelkeztek.¹⁰⁷ Azonban az iparművészeti tárgyak között minden korban születtek olyan jellegű produkciók, melyek túlmutattak a szigorúan vett funkció elsődleges kiszolgálásán. Többet kívántak mondani az anyagról, a tárgyról, a gondolatról, az alkotóról. Az új, másfajta igénnyel közelített kerámiaművészet gyakorlására egészen más mezőben nyílt mód. Azokon a helyeken, ahol a Vasfüggönyön innen a Kelet és Nyugat találkozhatott.

Szimpozion mozgalmak

A szovjet megszállás alatt a művészetek területén a nemzeti identitás megőrzése volt a cél – és mindenki tudta, hogy ez csak közösségben volt megteremthető. Így történt, hogy a kelet-európai forradalmak után a nemzeti és etnikai hagyományokat, szokásokat felkutató, továbbéltető, megújító alkalmazott művészeti mozgalmak – melyek a kulturális periférián lévő kelet-európai kultúráknak, népeknek, a kézműves, a zenei a táncművészeti hagyományok megőrzését és megújítását is célul tűzte ki – melegágyai lettek a kulturális identitás

¹⁰⁶Schrammel Imre: (2009) A művészi és mérnöki véna egyensúlya - Ambrus Éva keramikus művészetéről. *Magyar Iparművészet* 2009/3 Magyar Művészeti Akadémia Alapítvány, p. 25.

¹⁰⁷ Probstner János (2002) A Kelet-Európai kerámiaművészet kihívásai. In *Nemzetközi Kerámia Stúdió Jubileumi Katalógusa*, p. 86.
(The challenges in Eastern European ceramics) Előadás formájában 1988. július 16-án hangzott el Amszterdamban, a CAF (Ceramic Arts Foundation) Ceramic Millennium, Leadership Congress for the Ceramic Arts konferenciáján

megőrzéséért folytatott harcnak. Másrészt a kísérletezés, útkeresés címén korszerű, mondhatni forradalmi kezdeményezések alakultak ki.¹⁰⁸ A kerámia műfaján belül a talajvesztett álnépművészeti és álpolgári giccses dísz tárgy-gyártástól függetlenül a hatvanas-hetvenes évek fordulóján szinte robbanásszerűen új, nagyon korszerű és megújító erejű mozgalom tört a felszínre. Egyrészt a fiatalok népművészeti mozgalmán belül a kézműves hagyományok újszerű és új funkciókban való korszerű adaptálására került sor, másrészt a főiskolát végzett „szimpozionisták” – azon szerencsés művészek, akiket rendszeresen hívtak ezekre a találkozókra – között annak a felfogásnak a megvalósítói kaptak teret, akik a civilizációs, technikai elmaradottságot szellemi plussszal próbálták kompenzálni, s az alkotásokba rejtett eszmei üzenetet az újonnan felfedezett és alkalmazott technikai egyszerűséggel és anyagszerűséggel próbálták megfogalmazni. Az így megvalósuló törekvések a Land-art-hoz, vagy a konceptuális művészeti irányokhoz voltak illeszthetők s így a lemaradt és megkötött szobrászat és festészet eszmei, művészettörténeti feladatait is átvették.¹⁰⁹

Ebben az időben indult útjára a szimpozion mozgalom, melynek néhány, a világban már meglévő helyszíne mögé felsorakozott több honi művésztelep is.

„Amikor a „három T” már a kultúrpolitika belső kényszerévé vált, és irányítók irányítottak, meg íróik hozzászórtak a „hivatalosság - félhivatalosság – földalattiság nagy, szent triaritmiájához, mert idegvégződéseikkel pontosan érzékelték, hogy minek kell kerülnie a Múcsarnokba, minek a Rákóczi úton eldugott Fényes Adolf Terembe, és minek egy finoman figyelt magánlakásba, azaz a „menny – föld – pokol” szerkezet már megbízhatóan olajozottan működött, igény mutatkozott keresztirányú struktúra működtetésére. Indokolta ezt a művészetet művelők felduzzadt száma, az enyhülés nemzetközi parancsának alkalmazása a kultúrímázsára némiképp kényes akkori Magyarországon, nem utolsósorban pedig a művészetben magában zajló változások. Ezért született és születhetett meg a szimpózium mozgalom.”¹¹⁰

Mozgalom, mely azt jelentette, hogy egyszerre és egyidőben textilszimpózium működött Velemen, és faszobrász-szimpózium Nagyatádon, kőszobrász-szimpózium Villányban és acélszobrászati szimpózium Dunújvárosban. Zománcművészeti-szimpózium Kecskeméten, és

¹⁰⁸ Probstner: U. o.

¹⁰⁹ Probstner: U. o.

¹¹⁰ P. Szűcs Julianna (1996) Menekülés előre. Múzeumalapító kiállítás, Népszabadság 1996/02.10. in *NKS Jubileumi Katalógus*, p. 39.

kerámiaszimpozium Siklóson. Ez a Baranya-megyei művésztelep szülte az ötletet, hogy 1977-ben Kecskeméten is létrejöjjön egy műhely, a Nemzetközi Kerámia Stúdió Probstner János vezetésével. „Eleinte azok mentek oda, akik vagy kiszorultak Siklós kemencéiből, vagy nem találtattak méltónak, hogy fölvételt nyerjenek a sonderstatust kivívó baranyai művészeti élet elitalakulataiba. Siklós, Villány, Velem sztárjai az akkori értékrendben a vizuális másképpen gondolkodás bajnokainak számítottak. Mellettük Kecskemétnek amolyan teherhordó, megbízható útitárs szerep szánatott. A stúdióban kezdetben egy óvodai edényprogram prototípusainak tervezésével foglalkozott a kerámiaműhely. Ekkor még csak alacsony hőfokon égetett rakukerámia égetésére volt lehetőség. Ebben az időben még a „föltámasztható népművészeti fazekasság” is alternatívát jelentett. A csapat pedig megindult nyugat felé, nemcsak a westernfilm szabályai szerint, hanem esztétikai értelemben is.”¹¹¹

A Schrammel Imre által alapított műhelyben Siklóson 1969-ben rendezték meg az első kerámiaművészeti szimpoziumot. Ebben, és a kecskeméti műhelyben olyan szakmai és emberi légkör alakult ki, ami meghatározó volt nemcsak az akkori, de a következő kerámikusművész-generáció életére is. Mindennek – többek között – azért volt a kerámikus szakma mai fiataljai számára szinte felfoghatatlan jelentősége, mert akkoriban még nemzetközi szinten sem volt elterjedt a kerámiaművészeti szimpoziumok életre hívása. Az országok közötti szakmai információáramlást össze sem lehet hasonlítani a maival, hiszen a határok többünk nemzetét igyekeztek elzárni a haladó szellemű nyugattól.

Elsőként Ausztriában Kurt Ohnsorg hívott életre kerámia szimpoziumot Gmundenben a Lilien porcelángyárban, de az elindult nemzetközi szimpozium- és művésztelep-mozgalom valójában Magyarországon, Csehszlovákiában és Lengyelországban teljesedett ki és él, az egyre nehezebb gazdasági körülmények között is, egészen a mai napig. Kelet-Európában Gmudent követően másodikként szervezte meg Schrammel Imre Siklós szimpoziumját. E találkozó érdekessége, hogy csak magyar résztvevői voltak, még hozzá fiatalok. Bár Schrammelnek szándéka volt néhány neves kolléga meghívása, közülük azonban senki nem élt a meghívással. Ez jellemző az új szakmai fórummal kapcsolatos kezdeti bizonytalanságra, bizalmatlanságra. Így adódott, hogy „frissen diplomázott” művészek alkották a mára művészettörténeti – kerámiaművészeti mérföldkönek nevezhető első hazai találkozó csapatát. „ Ez a nyár döntő a magyar kerámia történetében, mert ekkor fogalmazódtak meg azok az elvek, melyek a jellegzetes magyar kerámia stílusát jelentik. Soha később ilyen töményen és

¹¹¹ Csenkey Éva (1996) *Museion a múzeumban*. In *Múzeumalapító kiállítás*, Válogatás a Nemzetközi Kerámia Stúdió Gyűjteményéből 1979-1995. Budapest, 1995-1996. Iparművészeti Múzeum; Kecskemét, Kecskeméti Képtár - katalógus

világosan nem adódtak feltételek arra, hogy az eszköztelenséggel öltöztessük a tanult felfogásunkat és leszámoljunk az álelméletekkel, melyek akkor még megcáfolhatatlannak látszottak. Mára másként fest az eset, mert így utólag kiderült, hogy teljesen más okból, de Amerikában és Nyugat-Európában is elindult a technikai civilizáció mindenhatósága ellen a mozgalom és az később találkozott a miénkkel.”¹¹²

A vasfüggönyön innen, az akkor még javában tomboló kommunista diktatúrában az itt élő művészek többsége egészen addig fényévnnyi távolságra érezhette magát európai kollégáitól. Ezeken az alkotótelepeken azonban mód nyílt a rendszeres találkozásra, kapcsolatok kiépítésére, véleménycserére, közös alkotásra, sőt a magyar kerámikusok külföldi meghívására. Jóllehet ezeknek a műhelyeknek a felszerelése akkoriban még meg sem közelítette a többi Európaiét, mégis az új körülmények között a rendelkezésre álló eszköztár birtokában is maradandó alkotások születtek. Lévén, hogy a nemzetközi mezőben kibontakozó új szemléletre való igény nálunk is jelentkezett, a tehetséges és nyitott művészek igyekeztek bekerülni valamelyik kerámiastúdió vonzáskörébe, hiszen kivételes helyzetbe kerülhettek rendszeres stúdióbéli jelenlétükkel. Ott pedig arra törekedtek, hogy a meglévő feltételekből a lehető legtöbbet hozzák ki. A stúdiós körülmények – már ami a nyersgyártási technikákat illeti – akkoriban nem voltak sokkal jobbak, mint az otthoni műhelybéliek, és kiváltképp nem voltak jobbak a gyárak által kínált ipari háttérnél. Viszont az új, Magyarországon addig hagyomány nélküli raku, redukciós és sómázás égetőkemencék megépítésével és kipróbálásával alapvetően más helyzet állt elő.

¹¹² Schrammel Imre (2002) Levél Probstner Jánosnak – az IAC Kongresszus-béli előadásához való anyaggyűjtéshez. In *NKS jubileumi katalógus*, p. 88.



58. kép: Rakuzás a Vízmű udvarán. A kép előterében háttal álló fiatalember Probstner János. 1978. A kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió Jubileumi Katalógusa, p. 18.

A Kecskeméti Vízmű Probstner János stúdióalapító ambícióinak egyik legfontosabb rendszeres támogatója volt. Amíg a műhely első épületei nem készültek el, a Vízmű adott teret az új típusú, kevés eszközt kívánó, és itt helyben megvalósítható égetési kísérleteknek. Probstner jó művész volt, de nem látszott rendkívüli személyiségnek. Mintha hiányzott volna belőle Schrammel Imre se Istent se embert nem figyelő vakmerősége, mintha nem rendelkezett volna Bencsik István kurucos karizmájával, mintha nélkülöznie kellett volna Szenes Zsuzsa túlfinomult európai kultúráját.¹¹³ A kerámia stúdió érdekében azonban Probstner János mindenre képes volt. Az ügyért rendszereken át töretlen hittel és lelkesedéssel lobbizott a legkülönbözőbb politikai és szakmai fórumokon. Ilyen irányú tevékenységét mi sem illusztrálhatja jellemzőbben, mint az 1986-ban történtek. Ekkor a pártbizottság létrehozott egy állást a stúdióban, melynek kapcsán Probstner – némi nyomásra – lemondott az igazgatói státusáról, azt átadta Turi Andrásnak, az új embernek, maga pedig művészeti vezetőként tevékenykedett tovább.¹¹⁴

Az új égetési technikák újfajta izgalmas szint vittek a tárgykészítés folyamatába. Így a kerámiában – csakúgy, mint a többi művészeti műfaj esetében – az alkotók kreativitása jóval

¹¹³ P. Szűcs Julianna (1996) Menekülés előre. In *NKS Jubileumi Katalógus*, p. 38-42.

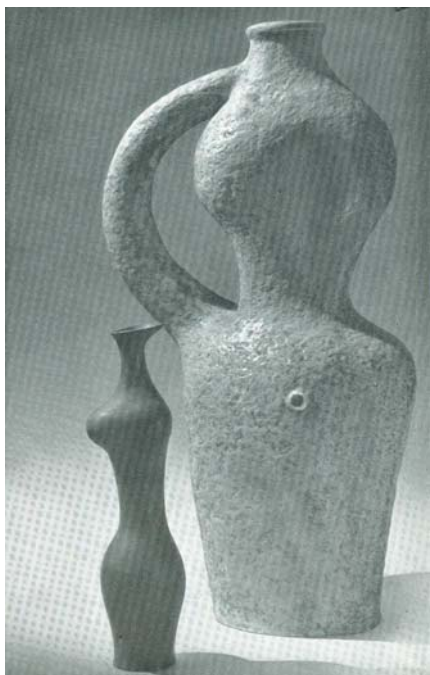
¹¹⁴ A Nemzetközi Kerámia Stúdió története, U.o.

nagyobb teret kapott a tárgyalkotásban, mint a jóléti társadalmakban élő kollégáiké. Az eszköztár hiányosságain ilyenénképpen kerekedtek felül a leleményes honi alkotók.

A mostoha körülmények ellenére a hetvenes évek elején a kerámiaművészet Magyarországon a virágkorát kezdte. A hetvenes-nyolcvanas években a szűkös technikai lehetőségekből előnyt formálva egy sajátos, az agyaghoz, a mesterséghez elemi erővel kötődő irányzat alakult ki. A segédeszközök, speciális mázak, korszerű technológiai háttér nélkül az alapanyagot, az agyagot, annak lehetőségeit, tulajdonságait kellett önmagunknak mind több oldalról megvizsgálni. És ennek köszönhetően e táj kerámikusai az átlagosnál sokkal többet tudnak az anyagokról és a tűzről. És ez az, mely nagyrészt előidézője, oka a magyar kerámiaművészet sajátosságának. Egy másik lényeges, a műfajt formáló tényező – melynek hatása a hazai iparművészet több ágában is megfigyelhető – a korszak gazdaság- és kultúrpolitikája volt. A tömegtermelésre beállt könnyűipar – legyen az textil-, bútor-, üveg-, kerámiaipar – nem igényelte számos okból kifolyólag azt a változatos gazdagságot, melyet a formatervezők, a művészek tudtak volna adni. Utóbbiak ezért is fordultak a grand art felé, s ezért van az is, hogy *a nyugat-európai nemzeteknél való tapasztalattól eltérően Magyarországon a kerámikus elnevezés már elsősorban nem fazekast, hanem a grand art határát átlépő kerámia szobrászt jelenti.* (Kiemelés: a szerző)

Természetesen e tények nem csökkentik azon tanáregyéniségek jelentőségét – Gádor Istvánra, Borsos Miklóstra, Csekovszky Árpádra és Schrammel Imrére gondolok elsősorban – akik jó érzéssel és időben figyeltek fel a helyzet megváltoztatására, s egy nemzedéknyi kerámikust próbáltak e szellemben felkészíteni.¹¹⁵

¹¹⁵ Sárkány József (2002) Terra. Pécs



59. kép: Gádor István: Vázák, 1957
Brestyánszky Ilona: Modern magyar kerámia, p. 7.

A Gádor mester által tervezett két tárgy bár – még a nevében is: váza – funkcióval bír, mégis túlmutat az egyszerű, vágott virág vízben tartására szolgáló edény elsődleges célján. E vázák esetében olyan erőteljes a plasztikai hatás, hogy nem érzékeljük a tárgyak valódi léptékét. A különösen jó arányú tárgyak arányai különböző léptékben, intim enteriőrökben és reprezentatív, nagyméretű külső terekben egyaránt meggyőzően hatnak.

Bár ezeknek a kerámia stúdióknak a működését a „három T” rendszerében legfeljebb a „tűrt” kategóriába sorolhatjuk, az erőteljes politikai ideológiát nagyrészt sikerült kizárni a Siklói vár évszázados falai, valamint a kecskeméti kortárs épület köré emelt óriási kőkerítés mögül. Ez természetesen nem csak a magyar művészek életében jelentett új típusú vonzóerőt. Ott, ahol az ideológiai függetlenségben való együtt gondolkodás és alkotás teret kapott, „két” egymástól alapvetően különböző világ találkozott.

Hans Beck úr, aki ebben az időben az Európai Unió magyarországi delegációjának volt a vezetője, így írt az itteni első benyomásairól: A nyolcvanas évek közepén, az első magyarországi látogatásaim egyikén Kecskemétre vezetett az utam, alkalmam nyílt arra, hogy megtekintsem a Nemzetközi Kerámia Stúdiót. Valami olyat tapasztaltam, amit az akkori politikai viszonyok között lehetetlennek tartottam: művészek, a vasfüggöny mindkét oldaláról Kecskeméten egymás mellett dolgoztak, tapasztalatokat cseréltek, ösztönzést kaptak munkájukhoz és munkájuk legértékesebbjeinek sorát hagyták maguk után. Így jött létre itt a

kerámia terén egy olyan műkincsgyűjtemény, amely párját ritkítja a világon. A Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió nemcsak művészeti, de politikai szempontból is jelentős. Előmozdítván az Európa minden országából ideérkező emberek közötti együttműködést, példaként szolgál az európai egység megteremtésére, s a Magyarország taggá válását célzó politikai törekvésekre. Napjainkban, az áttörés e nehéz időszakában a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió a szellemi és művészeti katalizátor szerepét tölti be nemzetközisége révén. Mivel a béke és az együttműködés eszméjét napról-napra újra meg kell valósítani, az európai integráció folyamata az ilyen kezdeményezéseket igényli igazán. A kecskeméti stúdió „egy szelet Európa”.¹¹⁶



60. kép: A kecskeméti Nemzetközi Kísérleti Kerámia Stúdió bejárati homlokzata. Építész: Kerényi József.¹¹⁷
NKS Jubileumi Katalógus, p. 2.

Szerencsés volt ez a pillanat, mert a szocialista rendszer puha diktatúrájának kemény kulturális reprezentációra volt szüksége, s szerencsés volt azért is, mert a kortárs magyar kerámiaművészet a hetvenes évtizedben prosperáló korszakának nyitányát élte: ekkor a kerámikusok – mint ipari jellegűnek minősített tevékenységet űző, az ideologikus szférától távol dolgozó alkotóterület művelői – nyugodtabban, s egyre inkább kizárólagosan művészeti-esztétikai kérdésekkel foglalatoskodva, szabadabban tevékenykedhettek, mint szobrász- és festőművész kortársaik. A kortárs kerámiaművészetet inspiráló eredők körében rendkívül fontos, máig ható jelenségként bontakozott ki az ágazat műfaji kereteit feszegető, a műfajhatárokat elmosó, új és új funkciókat kereső és vállaló volta: a tradicionális dísz- és

¹¹⁶ Hans Beck (1992) Az Európai Közösség Ösztöndíjasai a Nemzetközi Kerámia Stúdióban. In *NKS Jubileumi katalógus*, p. 90.

¹¹⁷ Ebben az időben Kecskemét város arculata is alapvető változáson ment keresztül. Az MSZMP egyik vezető politikusa Pozsgai Imre, valamint Dr. Gajdócsi István megyei tanácselnök által támogatott városban sorra születtek később világhírvé vált intézmények. Itt a nemzeti építészeti hagyományok és a kortárs elvárások kiegyensúlyozott párbeszéde valósult meg. Ezek egyike a képen látható stúdió épülete, de meg kell említeni a Kodály Intézet, vagy a Pannónia Filmstúdió épületegyüttesét is.

funkcionális épületkerámia mellett a közelmúlt évtizedeiben a kerámia elsősorban dinamikusan a térbe helyezett kis- és nagypasztikaként és dekoratív épületdíszítő alkotásként jelent, jelenik meg. E folyamat mélyén a kerámia mint mű lényegi transzformációja rejlik: a kerámia a kor lenyomatát hordozó, alapvetően szellemi természetű, gondolati tartamokkal, mélységekkel áthatott autonóm alkotásként született és jelent meg a gyökeres és egyre általánosabb ágazati szemléletváltást követően.¹¹⁸



61. kép: Csekovszky Árpád: Idol
Oxiddal színezett samott, 1977
Csekovszky Árpád alkotásainak gyűjteménye, p. 36.

Óskori formák jelenléte a kortárs művészetben

10. A jelenkor vizuális művészetében számos helyen érhető tetten az óskori alkotói attitűd.

Művészként óriási élmény volt számomra, ahogyan ráébredtem, hogy a tárgyalkotás, illetve a tervezés során mekkora segítséget jelent az őskor vizuális művészetének beható ismerete. Különösen nagy szerencsénk van nekünk, Kárpát-medencébe született művészeknek, hiszen e

¹¹⁸ Wehner Tibor (2002) A kecskeméti kerámia-műhely fennállásának negyedszázados évfordulóján. In *NKS Jubileumi Katalógus*, p. 8.

táj hihetetlenül gazdag tárháza az őskorból származó legváltozatosabb régészeti leleteknek. Természetesen nem kell kizárólag erre a régióra támaszkodni, ha prehisztorikus művészeti erényeket kutatunk. Példáiban a világ más területeiről is mutatok fel példákat. Azok a művészek, akik ismerik, jól tájékozódnak az őskor világában, és merik azt beiktatni művészetükbe, kifinomult arányú, örök értékeket hordozó, maradandó produkciókat hoznak létre. Az emberi kultúrtörténet vizuális gyökerei az alkotásban kiapadhatatlanul gazdag forrást jelentenek, melyek jó érzékkel tovább gondolhatóak, a kortárs vonulatba jól illeszthetőek. Nyilvánvaló, hogy az ebben a szellemben alkotó művészek legtöbbször nem konkrét őskori mintákat alkalmaznak, hanem az arányrendből, a technikából-technológiából, a színekből vagy a felületalakítási módból merítenek, ezek valamelyikét iktatják be a tárgyalakítás folyamatába.

Praktikus, szimbolikus célok mindig is keveredtek a kerámiatárgyak alakjának, formájának meghatározásában éppúgy, mint bármely más, akár fémtárgyakéban is. A formaadás, az alak kialakulása nemcsak praktikus, sőt inkább szimbolikus érték természetű folyamat. Fontos megemlíteni egy régi, de ma is létező formaátviteli jelenséget, amely a tárgyak alakját, formai megjelenését befolyásolja. Régészek, antropológusok írták le a tárgyak formáinak átvitelét újabb és újabb tartós anyagokba. A jelenséget a *szkeuomorfia*¹¹⁹ tudományos kifejezéssel írták le és így került a tudomány szótárába. Archaikus kultúrák, de a modern világ embere is úgy viselkedik, mintha a tárgy alakja, formai részletei – az anyagától függetlenül – csak a tárgy használatával, rendeltetésével, fogalmi jelentésével összefüggő dolgok volnának.¹²⁰ Holott az ősi plasztikai erényeket pusztán esztétikai vonatkozásuk okán is érdemes tanulmányozni.

Az alkotói szándék

11. A kulturális folyamatosság fenntartásához járulnak hozzá azok a művészi kezdeményezések, melyek ősi tradíciókat emelnek be a kortárs művészeti megnyilvánulások szcénájába.

A magyar kerámiaművészet „második generációját” képviselő Csekovszky Árpád nemzetközi mezőnyben is kiemelkedő életművét sajnos ma még mindig méltánytalanul kevesen ismerik.

¹¹⁹ *szkeuomorfia*: görög szavak összetétele, jelentése: tárgyalakúság

¹²⁰ Sóllymos Sándor: Kerámia az építészetben. In *A műalkotások téri megjelenése, a tér megjelenése a műalkotásokban* - Konferencia katalógus, Budapest, 2007, p. 6.

Holott szerepe meghatározó nemcsak a hazai, de a nemzetközi kerámia-, illetve szobrászművészeti mezőben is. Ez az oka annak, hogy kortárs példáim önálló alfejezetében őt tettem az első, kiemelt helyre, ami természetesen a bemutatás terjedelmében is megmutatkozik.

A XX. század kortárs kerámia művészetének egyik legáttörőbb egyénisége mintegy negyven évet tanított az iparművészeti oktatás fellelegvárában, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem elődjében, a Magyar Iparművészeti Főiskolán. Keze alól a jelenkori kerámikus művész szakma legjobbjainak döntő része került ki.

Igen, úgy számolom, hogy a Magyar Kerámiaművészet I. Alkotók, adatok című könyv felsoroltjainak nagyobbik fele a toleráns, személyiségépítő Csekovszkyt vallja mesterének.¹²¹

Egykori tanítványa a nemrégien elhunyt, kiváló művész, Thury Levente oktatási módszerével kapcsolatban idézi J. L. Borges-tól a következőket: „...Tanításait szenttelenül fogadó tanítványait érdeemesnek tartotta a szeretetre és a jóindulatra, de akik megkockáztattak egy-egy ésszerű ellenvetést, azok közelebb álltak a szívéhez és a léthez.”



62. kép: Idol
Terrakotta, 1961
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 35.

Szigorú lényének magas etikája kizárta a különféle politikai újhullámokhoz való csatlakozásból. Sem a cím, sem a hatalom nem érdekelte. A tanítást szolgálatnak tekintette. A közéleti harcokban nem vett részt, nem áskálódott. Csak a saját művészetének minél

¹²¹ Thury Levente (2000) Kell egy mester. In *Csekovszky Árpád kerámikusművész alkotásainak gyűjteménye*. Csekovszky Árpádné és Csekovszky Balázs (Szerk.) Csekovszky Árpád Művészeti Közalapítvány, Budapest, 2001, pp. 39-40.

sokoldalúbb kibontakoztatása érdekelte. Tisztelte a főiskolai hallgatók egyéni hangját, megadta számukra a kísérletezés szabadságát.¹²²

Túl a személyes kötődésen – hiszen a Mester engem is tanított a graduális képzésben – ajánlom minél jobban megismerni munkásságát, mégpedig már a pályája elejétől kezdődően. Olyan erejű plasztikákkal jelent meg ő akkor, mint a képen látható, a hatvanas évek elejéről származó idol, melynek feltűnése művészettörténeti fordulópontot jelentett.

1961-ben mintázta két idol szobrát, melyek közül a nagyobbik (180 cm) az 1962-es Fényes Adolf teremben bemutatott kiállításának fő darabja volt. Ebben az időben rajta kívül idolt még senki sem készített. Érett művészetében, szemléletében többször előbukkan az etruszk és koragörög örökség egy-egy szála. Őt mindig a művészeti stílusok korai periódusai ihlették, a teljesen kiérett, klasszikus korszakok hidegen hagyták.¹²³ Mind az általam nagyra becsült Mester, mind az őt elemzők álláspontja, hogy Csekovszky Árpád az etruszk gyökerekig nyúlt vissza alkotómunkája során. Azonban, ha szemügyre vesszük a fenti idolt, máris sokkal korábbi forrásokra asszociálunk. Nem beszélve arról, hogy az *idol* mint a tárgykultúra egyik meghatározó eleme, az őskorból ered. (Ebből a szempontból is kivételes helyzetben van a Kárpát-medencében élő művész, hiszen itt tízezer számra kerültek elő ilyen típusú őskori leletek, ember- és állatalakot ábrázolók egyaránt.) Feltétlenül ki kell itt térni az idol születésének idejére. Az ötvenes-hatvanas években a kerámia, a kerámiaművészet területén dolgozók és alkotók – nem beszélve a közönségről – még sokkal inkább preferálták a ragyogóra mázazott felületeket. Csillogó, színes szobrok és tárgyak jelentek meg a közösségi terekben és az otthoni dohányzóasztalkán egyaránt. Nem véletlen, hogy hatalmas port vert fel akkoriban, ahogyan berobbant a szakmába valaki egy addig egyedülálló úttal, ami a nemzetközi palettán is új szint jelentett.

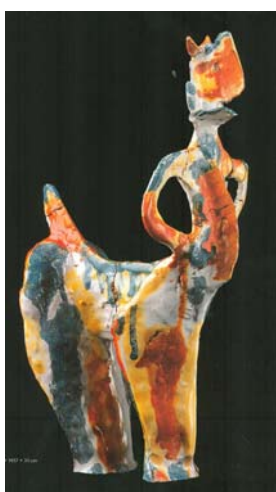
Jóllehet a korra jellemző hatások Csekovszkyt sem kerülték el, azonban ő ehhez a stílushoz is másképp nyúlt, mint kortársai. A nemzetközi irányzatokba illeszkedő figuráit úgy készítette el, hogy a tárgy mindig többet mondott, mint amit egy váza, vagy egy kedves figura egyébként jelent. Gondolati csavart, játékot, humort, vagy letűnt korokra való ősi utalást vitt a munkáiba.

¹²² P. Brestyánszky Ilona: Csekovszky Árpád. In *Csekovszky Árpád alkotásainak gyűjteménye*, pp. 32-38.

¹²³ U. o.



63. kép: Faunok
Mázás kerámia relief, 1955
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 42.



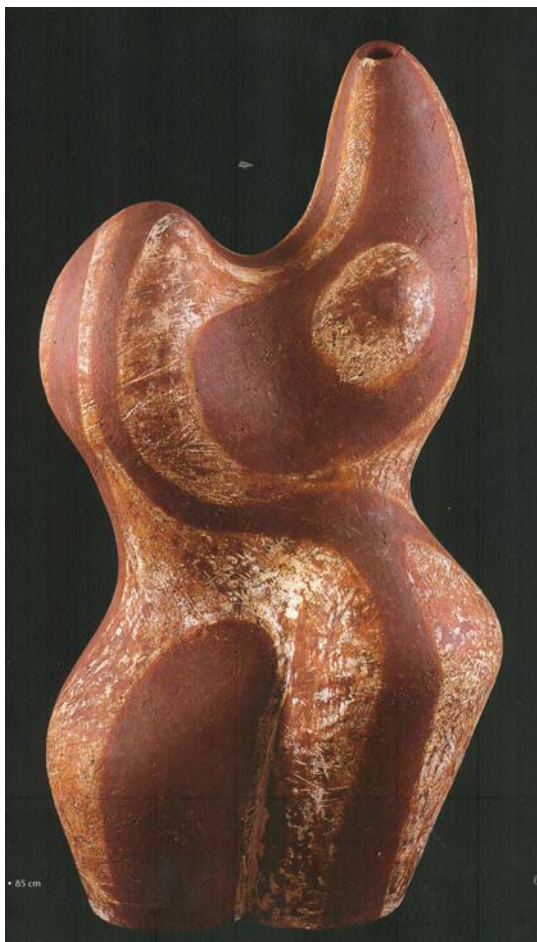
64. kép: Kentaur.
Mázás kerámia plasztika, 1957
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 47.

A Mestert azonban már a hatvanas évektől kezdődően is jobban izgatta a kerámia műtárgynak az a megjelenése, amikor az anyag jellege, színe, szemcsézettsége, képlékenységének foka, és az emberi kéz általi, primér alakítás nyoma tisztán követhető. Ugyanúgy, mint évtizedekkel ezelőtt, a prehisztorikus művész keze nyomán. Mind a technika, mind a kéz formája, és képességei, mind a gondolat igen hasonló. Később is ez az irány volt meghatározó a Csekovszky életműben.



65. kép: Ló
Terrakotta, 1970
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 59.

A fenti mű illusztrálja, hogy Csekovszky a stilizálás minél több, minél változatosabb útjait kutatta. Az attitűd ismét ősi gyökerekre utal. Az állat karakterének megragadása a legjellemzőbb formák hangsúlyozásával. A méretek és az arányok nem a reális rendszert követik. A mű mégis sokkal előbbre mutat, mint bármilyen friss tanulmány. A figura plasztikai hatása olyan meggyőző, hogy szinte már hihető; a valódi állatot látjuk. Továbbá figyelemre méltó annak a néhány vésett vonalnak az elhelyezése, melyekkel a mester mintegy erővonalakként hangsúlyozta a formákat. Hasonlóan ősi, képzőművészeti megnyilvánulás ez, mint Picasso Vallourisban készített bikája esetében. Az őskorból fennmaradt állatábrázolások vonatkozásában gyakran találkozunk ezzel a megoldással, miszerint a forma, illetve a karakter hangsúlyozását gesztusszerű vonalak, vésetek, ecsetvonások segítik.



66. kép: Idol
Festett terrakotta, 1980
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 69.

A Csekovszky életművet néhány nagy alkotói témakör feldolgozása jelenti: állatfigurák, idolk, kocsihajtók, lovak, veduták, muráliák, konstruktív plasztikák, szakrális munkák. Másik, önálló, önmagában is kiteljesített művészeti ágában, a festészetben való témák mindegyikét is rendkívüli következetességgel járta körül.¹²⁴ Érdekes viszont, hogy nála ebben a műfajban egyáltalán nem fedezhető fel ősi, de még archaikus ihletettség sem. Kiforrott piktúráját sokkal inkább a konstruktív építkezés, a minduntalan visszatérő színpreferencia jellemzi. Csekovszky kísérletező kedve inkább a művész kerámikusi, plasztikai énjében volt jelen.

¹²⁴ Sokak által ismert történet, hogy Barcsay Jenő Csekovszky Árpád műtermében való látogatáskor a képeit látva ezt mondta: Te festő is lehettél volna!



67. kép: Feszület
Oxiddal színezett samott, 1993
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 85.

Gyakorta a szakrális jellegű művekben is fellelhető mind az őskor, mind az idol-problémája. A fenti ábrázolásban számos megnyilvánulás követi a prehisztorikus művész eszköztárát. Ilyen az agyag egyszerű, lapból kialakított, hajtott-nyújtott alakítása, a színezés módja, az arc és a csontozat ábrázolása, a stilizált emberi alak, illetve a merev testtartásban – a halálra sebzett-gyötört-kínzott-alázott isten-ember tragédiája.

„Szakrális tárgyai az emberiség időtlen misztériumát követik.”¹²⁵

Analitikus gondolkodása, kitartó szorgalma, és szünni nem akaró kísérletező kedve tette lehetővé, hogy a hatvanhét éves korában eltávozott művész óriási, mintegy 2400 darabból álló műtárgy-együttest hagyjon hátra.¹²⁶ A Mester egy-egy választott témáján hosszú évekig, évtizedekig dolgozott, megannyi tervet, vázlatot készített kicsinyítve, és valódi méretben, kromatikusan változtatva az arányokon, az alkalmazott anyagon, a felületeken, vagy a színeken.

A kollekciónban azonban mégis az *idol* témakört tenném az első helyre. Ez volt az a problémakör, mely Csekovszky szinte teljes alkotói pályafutását végigkísérte. Az ősi téma

¹²⁵ Felfedezésre váró területek: A kortárs kerámiától a konceptuális fotóig. Interjú Szigetvári Tibor műgyűjtővel. In *Ébli Gábor (2008) Műgyűjtés, mecenatúra, kultúra – Esettanulmányok a jelenkori magyar gyűjtéstörténetből*. Corvina Kiadó, Budapest, pp. 321-342.

¹²⁶ A gyűjtemény kezelésére Budapest Főváros XVII. kerület Rákosmente Önkormányzata és a Csekovszky család alapítványt hozott létre. A Csekovszky Árpád Művészeti Közalapítvány a Mester egykori műtermét kiállítóházzá bővítette, ahol állandó kiállítás mutat be keresztmetszetet az életműből. A rákosligeti háznak az Oktatási és Kulturális Minisztérium 2008-ban *Közérdekű Múzeumi Kiállítóhely* címet adományozott. Az érdeklődők a tárlat megtekintésén kívül személyes hangvétellő filmeket láthatnak, melyek a művészt a műtermében, alkotás közben rögzítették. Így az érdeklődők Csekovszky Árpád művészetéről nemcsak a művein keresztül szerezhetnek benyomást, hanem mint emberhez, mint tanárhoz is közelebb juthatnak.

archaikus és kortárs variációinak százait készítette el síkra és térben komponálva egyaránt. Nem ismerek kerámikust, de még szobrászt sem, aki ennyi időt szánt volna ennek az egyszerű, mégis elementáris kifejező erővel bíró tárgynak, illetve műfajnak a kutatására. Az anyagok széleskörű ismerete, és a magas fokú elemző képesség nélkül azonban nem születhettek volna meg e kivételes eredmények. A technológia is feltétlen figyelmet érdemel. A Mester a munkáit nem mintázta, hanem szalagokból építette. Amint azt korábban írtam erről a kerámia-építési módról, ez a technika szép, egyenletesen vékony falvastagságot, könnyű és jól tartó szerkezetet kölcsönöz a plasztikának mérettől függetlenül. Ezen felül az égetéseknél is felettebb megbízhatóan viselkedik, a tűzbeni állóképessége messze megelőzi a mintázott szobrokét.

„Az építést szándékosan hangsúlyozom, ugyanis a mintázott szoborral szemben az épített téri alakzatoknak a megjelenése a magyar szobrászatban Csekovszky érdeme.”¹²⁷ Nyilvánvaló, hogy a szobrász-gondolkodás kialakulásában meghatározó volt egykori tanárának, később kollégájának, Borsos Miklós szobrászművésznek magával ragadó lénye. Csekovszky azonban nagyon korán rátalált saját útjára, és attól semmi nem tántorította el.

„Tipikus magyar művészi sors Csekovszkyé. 1956 és 1962 között készültek a legszebb alkotások ebben a korszakában.”¹²⁸

Schrammel Imre erre az intervallumra teszi Csekovszky Árpád legátütőbb alkotói periódusát. Azonban fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy ebben az időben a később irányadóvá, illetve emblematikussá váló Kocsihajtók, illetve a Ló, vagy a Keresztvivők sorozat akkoriban épp csak kezdett bontakozni. Nem is beszélve a nyolcvanas évek végéről, és a kilencvenes évekből származó, az életműben meghatározó erővel ható szakrális vonulatról.

„Ekkor még Marino Mariniről nem is hallottunk. Cseko ugyanoda nyúlt vissza, mint Marini, anélkül, hogy sejthettek volna egymás létezéséről.”¹²⁹

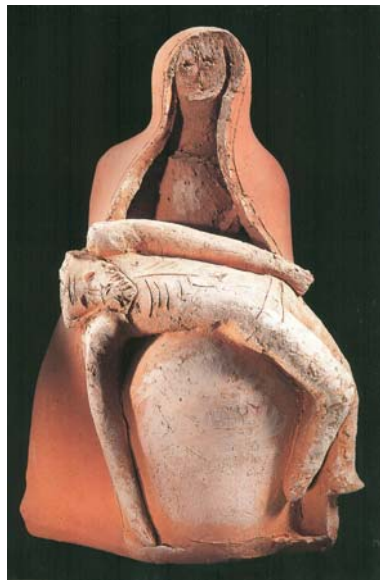
Valószínűleg így történt ez Picasso vallourisi bikájával kapcsolatban is. Feltehetően Csekovszky nem ismerhette ezt a munkát, hiszen az ötvenes években szinte nem volt - és ha véletlenül tettenérhetővé vált, azt tiltotta, sőt, akár börtönnel is, keményen büntette az akkori hatalom – információáramlás a nyugati művészet és Magyarország művészei között. Mégis azonnal felfedezhető a közös alkotói attitűd Picasso tárgya és Csekovszky Árpád munkáinak megjelenésében.

¹²⁷ Schrammel Imre (1997) Cseko – Csekovszky Árpád, 1931-1997. *Magyar Iparművészet*, 1997/3. pp. 16-19.

¹²⁸ Schrammel: U. o.

¹²⁹ Schrammel: U. o.

Csekovszky ugyanabban az időben messzebbre jutott ezen az úton, mint világhírű kortársa. Az már a magyar művészek sorsa, hogy ezt nem tudja a világ. Ez persze semmit nem von le Csekovszky értékeiből.¹³⁰



68. kép: Csekovszky Árpád: Pieta.
Oxiddal színezett samott, 1992
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 79.

„Csekovszky Árpád művészi kézlenyomatát, ujjlenyomatát műfajteremtő monumentális alkotásaival rögzítette, otthagyta a XX. század második felének magyar kerámiaművészetében, művészetében. Újító szellemiségét, a hamisságokba fúló magyarországi korszellemmel szembeszegülő, korszerű művészi elveit, erkölcsi tartását monumentális műveinek sora tanúsítja és tanítványai éltetik tovább.”¹³¹

Schrammel Imre kerámikus művész munkássága az egyik legismertebb magyar iparművészi életút. Ő egyidőben került Csekovszky Árpáddal a Magyar Iparművészeti Főiskolára egy, az ország és a felsőfokú művészeti oktatás történetében is gyötrelmes időszakban.

„1956 vízválasztó volt a saját és az iskola életében is. Borsos tanársegédnek nevezte ki Csekót, és ettől kezdve ő volt a kerámiaosztály mestere. A főiskola belső szerkezetét kevésbé ismerők számára jelzem, hogy ekkor a kerámia a népi fazekastechnológiára épülő

¹³⁰ Schrammel Imre: U. o.

¹³¹ Wehner Tibor (2001) Daktiloszkópia. Csekovszky Árpád keramikumművész alkotásai köztéren és középületekben. In *Csekovszky Árpád keramikumművész alkotásainak gyűjteménye*. Szerk.: Csekovszky Árpádné, Csekovszky Balázs; Csekovszky Árpád Művészeti Közalapítvány, Budapest, pp. 20-31.

tevékenységet jelentette és az ipari kerámia-porcelánanyagok és technológiák oktatása a porcelán szakon folyt. A kerámia és a porcelán ilyen szétválasztása Rákosi Mátyásné kívánságára történt. Borsos egy évvel Csekovszky kinevezése után a porcelán szak tanársegédi teendőivel engem bízott meg. Alig kezdtük el oktatói munkánkat, Borsosnak politikai okokból távoznia kellett a főiskoláról. Ettől kezdve ketten – pályakezdő fiatalok – váltunk a hazai kerámia-porcelán oktatás felelős tanáraivá.”¹³²

Schrammel munkásságában az első “robbanást” a nemzetközi szakmai életben filozofikus jellegű kísérletező munkái jelentették, melyekről megannyi publikáció született itthon és külföldön egyaránt. Nem véletlenül írtam a *robbanás* szót. Akkoriban nem volt előképe annak a folyamatnak - még a szobrászművészetben sem, nemhogy a kerámikusok között – amit ő kezdett el vizsgálni. Ez abból állt, hogy az elkészült nyers kerámiatárgy még képlékeny felületébe új idegen testet, vagy roncsolást előidéző anyagot – esetenként robbanóanyagot – épített be. Az agyaggal való alkotás új, az eddigiektől eltérő aspektusára világított rá a művész. A kisebb nagyobb állattetemek az égetés során hamuvá váltak, lenyomatukat azonban hűen megőrizte az agyag.



69. kép: Schrammel Imre: Bagoly
Samott, 1977
Schrammel album, p. 31.

“Alföldi szódás tó iszapjában sirálytetemeket találtam, amikor az aszálytól a víztükör összezsugorodott. Néhányat a megszikkadt iszappal együtt kiemeltem, majd kiégettem. Saját sorsuk lenyomatát láttam bennük.”¹³³

¹³² Schrammel: U. o.

¹³³ Schrammel Imre (2003) Nyomhagyás. In *Schrammel album*, Pécs, p. 31.

Schrammel Imre gyerekkorától kezdve vizsgálta a természetet. Foglalkozott növények gyűjtésével, előszeretettel olvasott madártani könyveket, sőt teljesen egyedül tanulta meg gimnazista korában, hogy hogyan kell állatot preparálni, kitömní. Később a főiskolán sok állattanulmányt rajzolt és mintázott. Felnőttként, amikor 1967-ben először jutott el külföldre, az ausztriai Gmundenbe egy nemzetközi szimpóziumra, döbbenet tapasztalta, hogy a hazai technológiai tudás itt elenyészik, Nyugaton jóval fejlettebb technikai ismeretekkel rendelkeznek a kollégák. Ekkor határozta el, hogy az ősember egyszerűségéhez tér vissza az agyagformálásban. Fekete György építész, régi jó művészbárátja interjúkötetet készített a kerámikussal 1997-ben.¹³⁴ Ebben olvashatjuk, hogy Schrammel Imre rendszeresen kijárt a Rába-partra és napokig figyelte a folyó agyagpart-építő/bontó munkáját, az iszapban az életükért küzdő apró lények sorsát, melyről a művész szívesen mesél egyetemi előadásai során, párhuzamot vonva a teremtett természet és a teremtő ember – a kerámikus - tevékenysége között.

A tetemlenyomatok mellett kezdett el kísérletezni olyan elementáris erejű, és sebességű, - ugyanakkor pillanatnyi - beavatkozások hatásaival, mint a lövés, illetve a robbantás. Már maga a gondolat is különös feszültséget kelt az emberben, mely szerint a hosszadalmasan, gondos munkával épített plasztika a másodperc törtrésze alatt válik deformált, roncsolt formává. E hatást fokozza, hogy az applasztikák mindegyike teljesen befejezett, kiérlelt, elsímított felületű geometrikus forma.

“Akit a forma természetes ellenállása és a formára ható külső erő együttes formamódosító hatása érdekel.”¹³⁵

A deformáció izgalma évtizedeken át kíséri Schrammelt. A mintázást professzionálisan művelő művész azonban idővel egy jóval egységesebb, letisztultabb plasztikai vonulatot indított el. Ennek az új megnyilvánulásnak többek között egy különleges felületi eljárás adott egyedi karaktert. Schrammel Imre durva szemcséjű agyagból dolgozik, melynek rusztikus voltát tovább erősíti azáltal, hogy a nyers, még lágy, formálható felületeket homokba forgatja. Alakjainak mindegyike torzó, melyeket többnyire nem szabadon mintáz, hanem gipszformába présel, és azután torzítja őket. Ettől a beavatkozástól a figurák alakja bár megváltozik, mégis helyenként megőrzi az eredeti szobor formáját és felületét.

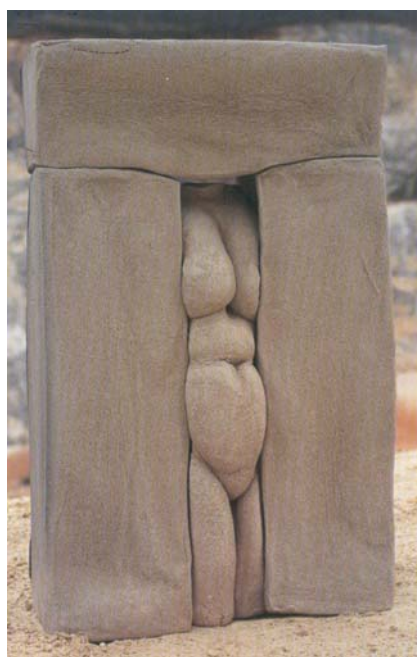
¹³⁴ N. Dvorszky Hedvig (2003) Katalógusszöveg. In *Schrammel album*, Pécs, 2003, pp. 5-9.

¹³⁵ Sárkány József (1994) Terra. Katalógus. Kiadja a Baranyai Alkotótelepek, Siklós. Pécs, p. 3.

“Elmúlt korok történelmét, művészetét töredékekből rakjuk össze. A töredékek, a torzók a múlt sűrítményei. Mára az igazság is töredékek halmaza.”¹³⁶



70. kép: Schrammel Imre: Kapu
Homokba forgatott kőcserep
1981
Schrammel album, p. 82.

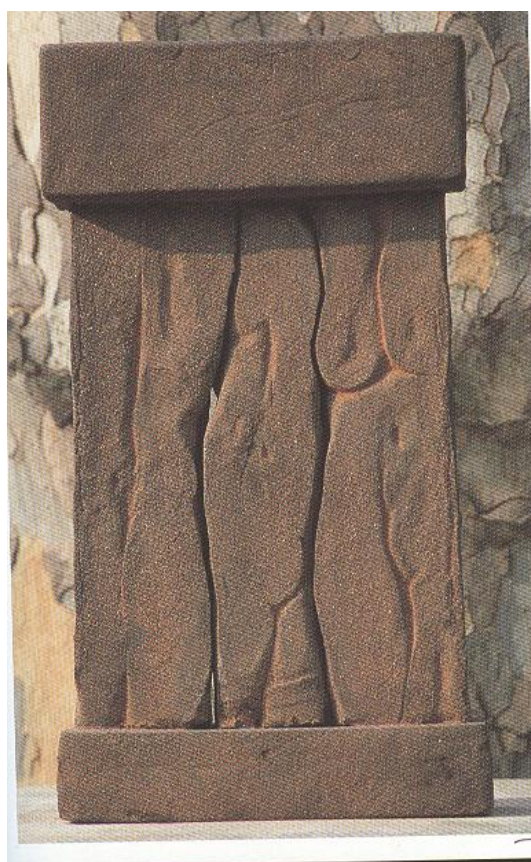


71. kép: Schrammel Imre: Civilizáció
kőcserep
1997
Schrammel album, p. 83.

¹³⁶ Schrammel (2003) Torzók. In *Schrammel album*, Pécs, p. 55.

E művek kompozíciós szempontból és rusztikus felületük jellegének okán egyaránt ősi vizuális jegyekre utalnak. Az emberi alakok tömbszerű megformálása, és beillesztése a sziklaszerű kapuívbe a megalit emlékeket idézik. Stonehenge és Newgrange szelleme hatja át a szigorú, zárt fogalmazású plasztikákat. A női torzók, mint egy sziklaépítmény építőelemei símulnak a szerkezetbe.

“Kőműves Kelemenné balladája juttatta eszembe az ember alakú téglából építhető falakat. Közben olyan megoldást találtam, mellyel láthatóvá tehettem az épületek láthatatlan erővonalait.”¹³⁷



72. kép: Schrammel Imre: Fal
Mangánagyag
2000
Schrammel album, p. 83.

¹³⁷ Schrammel: Épített szobrok. U. o., p. 79.



73. kép: Schrammel Imre: Mártírok
samott
1990
Schrammel album

A homok és a képlékeny agyag által létrehozott rusztikus felület, valamint az emberi test korábban naturális, majd torzított megjelenése számos új problémát vet fel Schrammel művészetében. Ezek egyike az emberi múlandóság, az emberi test és lélek összeomlása, a halál gondolata. A művész önálló sorozatot szentelt ennek a témának, melyben számos plasztikai variáció készült el. Az ebben a formában született munkák egyértelműen idézik fel az ősi pompeii tragédia világát.¹³⁸

A Vezúv kitörésekor a felszínre jutó forró, megolvadt vulkáni kőzet olyan sebességgel öntötte el a várost, illetve városokat, hogy az embereket mozgás közben bénította halálra. A régészeti feltárások alkalmával rendkívül pontosan meg lehetett figyelni a talált csontvázak helyzetét. A kutatók rájöttek arra, hogy a tetemetek a köréjük folyékonyan ömlő, izzó vulkáni anyagok tökéletesen megőrizték. Később, a gyors hűlés révén megszilárdult bevonat szinte légmentesen konzerválta az embereket és állatokat, de legalábbis nagymértékben lelassította a bomlási folyamatot. Ennek következtében olyan héj-üregeket lehetett találni, amelybe folyékony gipszet öntve, a halott testének eredeti alakját nyerhették vissza, sok száz ember utolsó mozdulatairól és halálának körülményeiről nyerve adatokat. Sokan menekülés közben pusztultak el az utcákon, a kapuknál vagy más, akadályt jelentő helyeknél megrekedve, a gázoktól elkábulva, a rájuk hulló kövek és hamu alatt vergődve, legtöbbször olyan

¹³⁸ Időszámításunk szerint 79-ben a Vezúv kitörése után a hegy lábánál fekvő síkság teljes lakossága elpusztult. A hatalmas robbanással bekövetkező kitörés óriási kő- és földtömeget szórt a magasba, és teljes sötétség borult a korábban napfényes campaniai tájra. A forró hamu, iszap és vulkáni kőzet hatalmas mennyisége temette el a Nápolyi-öböl partján fekvő szépséges városokat, Pompejít, Herculaneumot, Stabiaet és még néhány kisebb helyiséget.

összegörnyedt tartásban, amelyből láthatóan fejüket, arcukat és lélegzetüket próbálták védeni a kénköves és poros füstáradattól.¹³⁹

“1962-ben jártam Pompeiben és évekig lappangott bennem az ottani élmény, a Vezuv kitörésekor menekülni akaró emberek kövületeinek emléke. A pompeii történet folyamatát kellett megértenem és attól kezdve megvilágosodott, hogy mit kell tennem. Azóta alig csinállok mást, mint előkészítem a véletlen számára azt az alakzatot, amelynek történetére kíváncsi vagyok, a többit elvégzi az agyag. Csupa olyat csinállok, amely megtörténik, megtörténhet nélkülem is, én csak szemlélője vagyok annak, ami történt.”¹⁴⁰



74. kép: Schrammel Imre: Reményvesztett
Terrakotta, 1988
Schrammel album, p. 50.

“A Vezúv kitörése hamu alá temette Pompeii városát és menekülő lakóit. Húsz méter vastag vulkáni hamuréteg nyomása alatt dermedtek meg örökre az áldozatok az élet és halál küszöbén.”¹⁴¹

A gipszöntvények alapján rekonstruált testek megdöbbentő hűséggel tükrözték nem csupán a fiziológiai, hanem a lelki változásokat is. A haldokló emberek gesztusai, sőt mimikájuk is tisztán leolvasható volt a pozitív másolatok alapján. Az így kapott információkból meglehős pontossággal még arra is lehetett következtetni, hogy agóniájában az ember közdött-e, vagy megadta magát a halálnak.

Schrammel Imre ezt a pillanatot igyekezett megragadni a sorozatában. Jóllehet az emberi kultúrtörténet e drámai momentuma nem az őskorból, hanem az ókor hajnaláról ered, az alkotói attitűd – melyben a halál megjelenítésére törekszik az alkotó - mégis őskori eredetű.

¹³⁹ Castiglione László (1979) Hetvenkilenc, Augusztus 24. In *Pompeii Herculaneum*. Gondolat Kiadó, Magyar Helikon, Budapest, pp. 35-56.

¹⁴⁰ Fekete György (1979) Beszélgetés barátaimmal. p. 227. In N. Dvorszky Hedvig (2003) Katalógusszöveg. in *Schrammel album*, Pécs, p. 6.

¹⁴¹ Schrammel Imre: Pompeii sorozat, in *Schrammel album*, p. 49.



75. kép: Schrammel Imre: Pihenő minotaurusz
Samott, 2000
Schrammel album, p. 64.

“Sokat foglalkoztam színházi témákkal. Egyszer arra gondoltam, hogy rendezőként szereplőket választok és velük játszatom el elképzelt történeteimet. Mitológiai alakokat kerestem, majd partnereket mintáztam nekik, kellékekkel.”¹⁴²

A művész egyik legújabb sorozata, a Minotaurusz téma köré íródott. Az ősi alakot megannyi kontextusban tárja elénk, és nem a hagyományos attribútum-körrel. Jóval túlmutat mindez a mitológiai történet feldolgozásán. Egészen mély, személyes ihletettség fedezhető fel a munkákban, ami következtetni enged az életrajzi, illetve önkép-asszociációra. Schrammel kutató-filozófus személyisége szinte tapinthatóvá válik abban, ahogy alapvető motivációjáról beszél.

“Mikor vált át katasztrófává ez az életet adó energia? Nyilvánvalóan akkor és ott, ahol a Földön jelenlévő egyensúly bármi módon megbomlik. Az én dilemmám éppen az, hogy milyen eszközökkel kerülhetek közelebb annak az egyensúlyi törvényszerűségnek a megértéséhez. A filozófia igazít-e el ebben vagy a természettudományok? A filozófia a rendelkezésre álló ismeretek alapján a megmagyarázásra keres választ, a természettudomány a világ jelenségeit objektív eszközökkel próbálja feltárni és igazságait csak azon a körön belül próbálja érvényesíteni, melyen belül azt igazolni tudja.”¹⁴³

¹⁴² Schrammel: A minotaurusz története, in *Schrammel album*, p. 63.

¹⁴³ Fekete: p. 9.



76. kép: Nagy Márta: Gyümölcsök.
Kőcserép, aranyfüst. 1994
Sárkány József: Nagy Márta, p. 106.



77. kép: Nagy Márta: Gyümölcsök.
Porcelán, arany. 1996
Sárkány József: Nagy Márta, p. 109.

Nagy Márta számottevő ipari tapasztalattal rendelkező művész, hiszen 1979 és 2001 között szinte folyamatosan vett részt a legnagyobb hazai porcelángyárak tervezési programjaiban. A Hollóházi Porcelángyárban, a budapesti Gránit Csiszolókorong és Kőedénygyárban, a Herendi Porcelánmanufaktúra Rt.-ben, és a Zsolnay Porcelánmanufaktúra Rt.-ben szerzett tapasztalata hozzásegítette, hogy végigjárja a gyári tervezés megannyi technológiai és – természetesen - gazdasági problémáját. Szerencsés időszakában, már pályájának elején, a Magyar Iparművészeti Főiskolán a diploma megszerzésének évében tervezői helyet kapott Hollóházán. Hamarosan kiderült, hogy jól felkészült az ipari feltételű kerámia tervezői tevékenységre, ugyanakkor az ottani elvárások feletti, más típusú kifejezés alkotói kényszere már ott tetten érhető volt a szemléletében.

A fenti két kép jól illusztrálja azt a problémafelvetést, hogy ugyanazt a témát milyen módon lehet két egymástól alapvetően különböző aspektusból megközelíteni. Az első értelmezés, a naturális, rusztikusan természetű, szabadkézzel való mintázási technika semmit sem

változott a prehisztorikus kerámiakészítő, illetve szobrász ember tevékenysége óta. Az eredmény is hasonló; egyszerű, tiszta, kevéssé részletezett ősi tárgyak. Ebbe a hatásba csak némiképp szól bele a helyenként megjelenő aranyfestés, illetve aranyfüst.

Az alsó kép kifinomult porcelántárgyai már egészen mást jelentenek. Bennük szintén ott a Kínából származó több ezer éves porcelánkészítési tapasztalat, mégis valódi kortárs tárgyak születtek. Érzékeny formai absztrakció jött létre, melyre a színek, illetve a ritmikusan ismétlődő motívumrendszer gyakorol kissé elvontabb hatást.

„Egyedi kerámia munkáim az edényekből „nőttek” ki. Ahogy egyre nagyobb töltést hordoztak, egyre távolodtak a hétköznapi használhatóságtól. Az elszakadás fokozatos és folyamatos volt. Először csak a formálás és a díszítés kézműves jellege, majd a gyakorlati használatra kevéssé alkalmas anyagok (porózus egyiptomi fajansz, mázatlan vörös cserép) távolították őket szándékoltan a tömeggyártás tárgyaitól. Először ünnepi edényekké váltak, aztán korábbi absztrakció eredményeképp szimbólumokat hordozó tárgyakká sűrűsödtek. (Az edény létfontosságú tárgyunk, de gazdag szimbólum is. Lehet áldozati üst, vagy az anyaméh-jelentéshez kapcsolódva akár az újjászületés jelképe is. Tartalmazhatja az élet vizét, de urnaként is szolgálhat. A keresztény misztikában kehelyként Jézus földi életének két végpontját jelképezi. Andrej Ljubjov Szentháromság c. ikonján egyértelműen spirituális tartalommal bír az asztalra helyezett egyetlen talpas edény.) Egyiptomi fajanszból készült talpas edényeim, különböző kerámiaanyagokból – rakuzott porcelán, vörös terrakotta, egyiptomi fajansz – összeállított kelyheim, majd oszlopaim jelentették e folyamat első, számomra jelentős lépcsőfokát. Egyértelműen szakítást jelentettek a használati kerámiával. Művészetem kerámiaplasztika felé fordulását és szimbólumokat használó, tömör kifejezésre törekvő alkotói szemlélet megjelenését mutatják.”¹⁴⁴

Az eddigi – meglehetősen változatos képet mutató - szakmai életút meghatározó eleme a kultúrtörténeti, kerámiaművészeti gyökerek kutatása.

Nagy Márta számára az utóbbi tíz évben világossá válhatott, hogy a kerámia historikumából szőtt jelentés- és formakínálat elgondolhatatlan sokaságú lehetőségkombinációt tesz lehetővé.¹⁴⁵

Amint azt korábban említettem, hibás lenne azt feltételezni, hogy a prehisztorikus vizuális produciók iránti vonzalom mindössze egy már meglévő formai kultúra egyértelmű átvételét

¹⁴⁴ Nagy Márta (2002) DLA disszertáció. In *Sárkány József: Nagy Márta*. Pécs, p. 6.

¹⁴⁵ Aknay Tamás: *Kincses szigetek*. U.o., p. 181.

jelenténé. Ez az attitűd jóval árnyaltabban jelenik meg a kvalitásos művész eszköztárában. A fenti két fotón bemutatott példa egyértelműen illusztrálja az absztrakció átgondolt folyamatát. Azonban Nagy Márta a későbbiekben számos olyan tárgyat készített, amelyekben csak indirekt módon van jelen az ősi utalás, de mégis tetten érhető az arányokban, valamilyen technológiai, vagy díszítő jegyben, illetve szerkesztési módban.

A kifejezés, a megjelenítés sokszínűsége érdekében kötetlenül nyúl a különböző korszakok, stílusok értékeihez. Természetes könnyedséggel karcol ősi, egyszerű geometrikus jeleket az agyagba; kör, rombusz, napkereszt, hullámvonal, farkasfogsor, spirálok gazdagítják kerámiáinak felületét, s adnak a plasztikának nem egy esetben kultikus jelleget. Folyamatosan keresi a törzsi kultúrák, a népművészet tárgyait, edényeinek, faragványainak, szőttéseinek, fonásainak a motívumait éppúgy, mint a művészettörténeti korszakokét.¹⁴⁶



78. kép: Nagy Márta: Tej és vér
Kőcserép plasztika, 1999
Sárkány József: Nagy Márta, p. 153.

A fenti munkát is számos megnyilvánulásában hatja át az őskor világa. A kerámia szakmában járatos szemlélő számára az első őskori asszociációt a tárgy készítésének technikája jelenti. Az egyik legősibb edénykészítési mód - e dolgozat oktatásról szóló fejezetében leírt, majd később is említett - a *szalagfelrakás*. Ezt azért alkalmazzák szívesen több tízezer év elmúltával is a kerámikusok, mert az így épített tárgyaknál nincsenek formai és mérethatárok. Szögletes tárgyak és plasztikák ugyanúgy építhetők ilyen módon, mint a legbonyolultabb

¹⁴⁶ Sárkány József: Nagy Márta, p. 74.

organikus testek. E technikának kivételes esztétikai vonatkozásai is vannak, hiszen az agyag egyedi, ősi kézműves megmunkálásának primér nyomát rögzíti. A kész munkán a mester – ebben az esetben a művész – több ezer ujjnyoma fedezhető fel, ahogyan gondos és ismétlődő mozdulatokkal dolgozta össze az egymás fölé helyezett agyagszalagokat. A vizuális hatáson kívül a szemlélő elgondolkodhat a folyamaton, és nemcsak technikai, hanem szellemtörténeti, illetve művészettörténeti értelemben is. De erről kicsit később ejtek szót.

A második prehisztorikus képzettársítást a tömegek, az egységek, az arányok egymáshoz való viszonya jelenti, ezután érdemes megvizsgálni a felületek jellegét, egymáshoz való viszonyát. Mint valami ősi bálványimádásra szolgáló építmény magasodik elénk a mű. Benne a rusztikus, matt színtestekkel és engóbbal bevont felületek találkoznak a tisztára símított, mármár fényesnek tetsző vízszintes posztamentummal, amely mintha arannyal lenne bevonva. Többek között ettől az aranyos emelvénytől nyer a mű szakrális – oltárszerű - jellegét, és inspirálja a nézőt múltbéli asszociációkra.

Némileg ellentmondó a megközelítem a művésznő egyik nagy monográfiájának, Aknay Tamásnak a véleményéhez képest:

Ennek a láthatatlan óceánokkal tagolt szigetvilágnak egymástól elszigetelt kis terréniumain Nagy Márta meg tudta emelni emlékezési és asszociációs gyakorlatokra épített eddigi valóságértelmezéseinek szintjét. Valósága művi valóság persze, és van benne játék is, mint a „régiekben”. De talált egy olyan metaforát, ami a „mese” folytatását a korábbi művek jelentésszintjeit meghaladó komplexitással teszi lehetővé. Megmaradtak a fehér és kék kilagyított színei, de nem maradtak meg az arany, az egyiptomi paszta anyagai, nem a prehisztorikus szabású babafejek, dolmenek, labirintusok és skatulyák. Maradt az architektonikus megoldások iránti vonzódás, de nem maradt meg a történelmies stilizálás.¹⁴⁷



79. kép: Nagy Márta: Sziget
Kőcserép, laparany. 2000
Sárkány József: Nagy Márta, p. 181.

¹⁴⁷ Aknay Tamás (2002) Kincses szigetek. In *Sárkány József: Nagy Márta*, p. 183.

E munkán ismét felfedezni vélem a prehisztórikus szerkesztési elvet. Számos oltár leletet ismerünk, ahol szögletes formákon jelennek meg finom, vésett vonalkázott díszítések, motívumok. Az őskorban előszeretettel alkalmazott mészbérakást azonban itt felváltja a finom, ékszer-jelleggel kiemelkedő, arannyal bevont hosszú, kecses elem. Bár a kompozíció fókuszában lévő test is rusztikusan épített, mégis jóval finomabbnak hat, mint a posztamentumként szolgáló durván mintázott samott felület, még úgy is, hogy ismét megjelenik rajta az arany borítás. Az arany következetesen visszatérő, preferált elem Nagy Márta művészetében. Várkonyi György egy 1998-as kiállítás kapcsán így ír erről:

„A festésről szólva nem halogathatjuk tovább az arany főlemlítését, amit annyiszor és annyian használtak a mű transzcendens szférába emelésére. Hol egy világnézetet tükröző korstílus immanens elemeként, hol egy stílusnosztalgia, egy valós, vagy hamis reprezentáció eszközeként. (Minden historizáló szándék s a mögötte rejlő pszeudoreprezentációs eszme megtalálta ezt az anyagot.) Nagy Márta kivételes érzékkel kerülte el az arany alkalmazásának közkeletű veszélyeit. Részben azért, mert nem akar más lenni, mint iparművész. Az arannyal inkább úgy bánik, mint egy könyvkötő, s nem úgy, mint egy ikonfestő. Ez az anyag nála csak annyira misztikus, mint amikor egy orosz templom hagymakupoláján foglal helyet. „Helyettesíti” a bádógozást, a horganyzást, egy a használható színek közül. Része az ornamentikának, de nem üres cifraság, hanem színkompozíciós elem. Az, hogy megfeleljen az egyiptomi kék vagy a purpur szomszédságának, éppolyan fontos, mint az, hogy betöltse kiemelő, a tárgyat átlényegítő funkcióját.”¹⁴⁸ Nagy Márta teoretikusai közül senki sem emeli ki az eddigi életművet alapvetően meghatározó *kontinuitásra való igény* jelenlétét. Holott a jelenkori honi palettán, az általa képviselt kerámikusművész-generáció tagjai közül sem sokan tulajdonítanak jelentőséget e – kultúrtörténeti szempontból alapvető – esztétikai, illetve filozófiai vonatkozással bíró jellemzőnek.

Mátyássy László szobrászművész is előszeretettel alkalmazza a kerámikusok által szobrok készítésénél is alkalmazott őskori építési módot. Ő azonban plasztikáihoz az agyagon kívül más anyagot is szívesen választ, sokszor egészen meglepő párosításban.

¹⁴⁸ Várkonyi György (2002) „Bérekészített kert” - Nagy Márta metamorfózisai. In *Sárkány József: Nagy Márta*, p. 136.



80. kép: Mátyássy László: Plasztikák – Katalógus címlapja
Agyag, mészkő, bronz. 2005
Kiállítási katalógus borítója

Az alkalmazott arányok és formák tekintetében e munkákban is ősi jegyeket fedezhetünk fel. A munkáit alkotó anyagoknak különböző megmunkálási módokkal láttatja szépségét. Esetenként úgy, hogy a rusztikus felületet szembeállítja a finomabbra csiszolt, polírozott, vésett anyaggal. Máskor durva faragással egyszerűen “szabadon” és fénytelenül, a természetben való előfordulására megjelenésében hagyja a követ. Azonban az ilyen művein is minden esetben megjelenik – ha bármily apró felületen is egy – formai vagy felületi ellenpont.



81. kép: Mátyássy László: Madarak
Mészkö, gránit, márvány, 2006
Kiállítási katalógus

A stilizált madár szobrokon ismét őskori attitűd fedezhető fel. A fenti kép előterében jobbról látható forma a természeti tanulmány szinte végletekig vitt absztrakciójaként már csak egy formás kavicsot látunk. Olyat, amilyeneket a sziklás tengerpartokon gyűjtünk, mert emlékeztet minket valamilyen természeti formára. Illetve olyan, mint az eolitok vagy „hajnalkövek” voltak a történelem előtti időkben.

Eolitoknak¹⁴⁹ vagy hajnalköveknek nevezzük azokat az első ősi leleteket, melyek formájában az ember még csak minimálisan avatkozott be. A vizuális érdeklődéssel megáldott ember talált egy követ, melyben felfedezni vélt egy állat- vagy emberalakot, és egy kicsit segített ezt a benyomását igazolni. Kevés eszközzel, rajzolással, festéssel, kis karcolással, csiszolással vagy véséssel, tette konkrétabbá a jelenséget.

Mátyássy László többek között ezt az ősi kifejezőmódot iktatja be alkotói eszköztárába.

„Benne ezerévek hite, tudása – ezáltal ereje – működik töretlenül: a névtelen, korai elődök munkájának méltó folytatója. „Korszerűtlen” művész a Mátyássy féle, korszerűtlen, miként a cápa..., nem volt miért változnia az évmilliók alatt...(már akkor kész volt).”¹⁵⁰

¹⁴⁹ *eolit*: (gör.) A földtörténeti harmadkorban keletkezett kovakő, tűzkő, amely természetes formájában őskori kőeszközökre hasonlít. (Tolcsvay Nagy Gábor: Idegen szavak szótára, Osiris, Budapest, 2007)

¹⁵⁰ Vörösváry Ákos (2003) Katalógusszöveg



82. kép: Futó Tamás: Barlangrajz szürke borjával
Akril, vászon faroston, 2008
A művész archívumából

A képzőművészet más területein is találkozunk olyan alkotókkal, akik felismerték az őskori művészet örökérvényűségét, és ihletet nyernek belőle. Egyikük **Futó Tamás grafikus- és festőművész**, aki műfajában elsősorban alkalmazott iparművészeti munkákon dolgozik. Feltehetően innen ered az alázat, ahogyan kultúránk gyökereihez nyúl. Eszközei klasszikus rajzi és festészei előtanulmányokat sejtetnek, melyeket olykor izgalmas új technikákkal társít. Képzeletének sebesen száguldó és rendkívül szerteágazó szálait festészetében fegyelmezett rendbe állítja. Olyan rendbe, melyben az őskor iránti vonzódás éppúgy tettenérhető, mint a kortárs tendenciák.

A képzelet elillan, az árnyék eltűnik az eltávozóval. A kép pedig arra szolgál(t) – akárcsak később az írás is, hogy az ember a futó jelenségeket, az elszálló gondolatokat rögzítse, megörökítse, ezáltal hatókörét a jelenen túl kiterjessze: hogy a nem jelenlévőt annak jele megidézhesse. A kép másik forrása így módon a nyomhagyás lehetett. Amikor az ember még nem formált alakot, és nem is utánozott, létező formákról már akkor is készített lenyomatot. Olyan formáról, ami képvisel valakit vagy valamit, de legalábbis a nyomhagyót.¹⁵¹

Hasonló célt vélek fölfedezni Futó Tamás fenti festményén. *Barlangrajz szürke borjával* című munkája a *XXI. századi barlangrajzok* című nagyívű sorozatának első darabjai közül való. Az altamirai barlangfestmények színhangulatát idéző kompozíció valójában gesztusfestmény.

¹⁵¹ Tatai Erzsébet (2004) A kép keletkezése – Talált képek in *Művészettörténeti ismeretek* Enciklopédia Kiadó, Budapest, pp. 99-100.

Rajta a művész kedvenc állatát, a *magyar szürke*¹⁵² marhát látjuk kicsinyével. Itt rejlik az első “absztrakció”, hiszen – bár barlangrajzra emlékeztet a formai megoldás, ezzel az állattal csak néhány ezer évvel ezelőtt találkozhatott az ember. További érdekesség, hogy a háttérben egy nyomtatott áramkör lenyomata jelenik meg zöld színben a kép baloldalán. A formai megoldáson túl nagyon érdekes az intellektuális megközelítés.

A nyomtatott áramkör feltehetően napjaink technika révén felgyorsult világát jelképezi, melyben folyamatos és hatalmas tempójú a változás – miközben a barom nyugalma ugyanolyan marad évezredek óta. Ez a jószág lehet, hogy minket embereket is túlél, még hozzá úgy, hogy autentikus formája és erényei mit sem veszítenek eredetiségükből. Vajon melyik jelenség éli túl a másikat? Teszi fel a kérdést képével a művész.

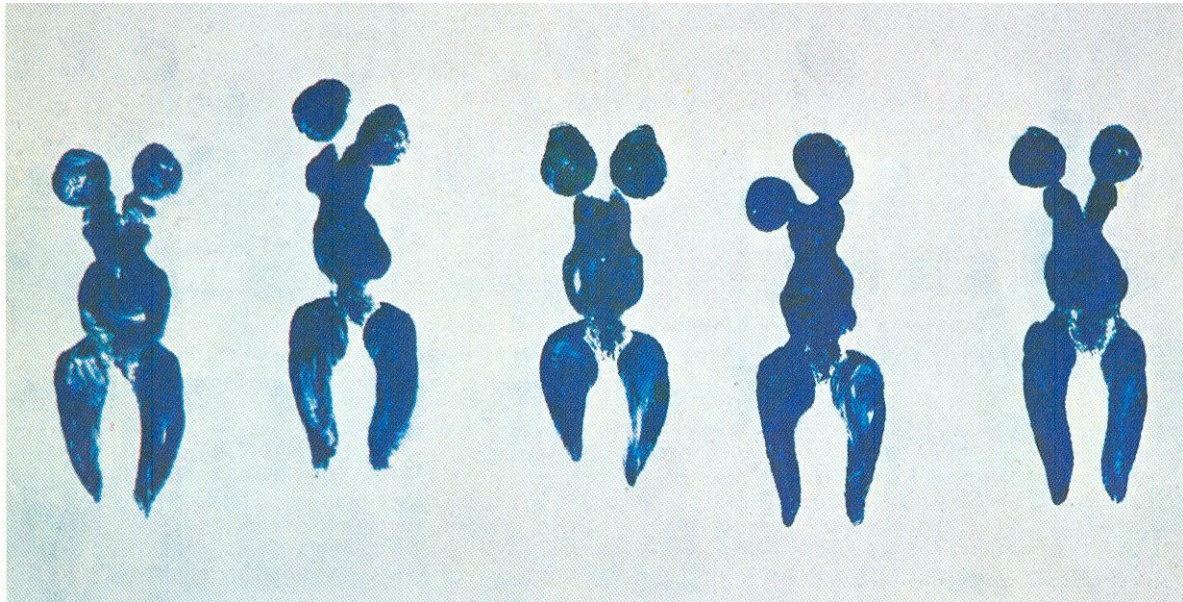
A *Szakrális tánc* című festmény számos ősi motívumot tartalmaz. Nap és víz, fény és sötétség, szakralitás, ünnep és a tűz egyaránt megjelennek itt. A kép optikailag a napkorongra komponált, ami különlegesen kevert – némi vöröset durva ecsetvonásokkal a sárgákhoz adó - színével messziről kiragyg a műből. Mégis nagyon lényeges a táncoló figurák absztrakciója is, hiszen kevésbé tűnnek ők korrekt megfogalmazású emberi alakoknak, inkább a tánc, a révület, az átszellemülés hevét kifejező, sodródó, repülő emberre emlékeztető lényekként jelennek meg.



83. kép: Futó Tamás: Szakrális tánc. Olaj, vászon. 1991
A művész archívumából

¹⁵² A magyar szürke a világon egyedülálló génállománnyal rendelkező őshonos Kárpát-medencei szarvasmarha féle, melynek ellenállóképessége messze felülmúlja fajtatársaiét, húsa pedig rendkívül ízletes, és tápanyagban gazdag. A kutatások szerint ennek egyik oka az ősi ridegtartásos tenyésztés, valamint a magyar pusztai kivételes flórája és faunája.

Yves Klein, a popművészet egyik mértékadó festő-egyénisége a monokróm sorozataival vált rövid idő alatt világhírűvé. A Kék vászon, a Vörös vászon, és más színűre festett egyszínű vásznainak, "képeinek" motivációja a mai napig foglalkoztatja az elemzőket. Emelett azonban a hatvanas években Klein új, nagy erejű sorozattal kezdett kísérletezni.



84. kép: Yves Klein: "Anthropométrie l'époque bleue" (Kék korszak)
Olaj, vászon. 1960
Wember Paul: Yves Klein, p. 22.

Ezeket a műveket – bár technikájuk olaj és vászon - nem érintette ecset, tehát nem festmények a szó klasszikus értelmében. Mégis festmények tekinthetők, amit ismét nevezhetünk nyomhagyásos festészetnek. Az esszé első részében Maurer Dóra 70-es évekbeli kiállítása kapcsán már szót ejtettem erről. (p. 14.)

A befestett, vagy festékbe mártott emberi testrészt lenyomatának problémája már a prehisztorikus művészt is izgatta. Számos barlang falán maradtak fent különböző módon felvitt testrészt-lenyomatok pozitív vagy negatív formában. Ez a legősibb "képalkotási" technika, mely semmiféle eszközt nem igényel a teremtett emberi testen – ujjon, kézen, törzsön – kívül.



85. kép: Yves Klein modelljével a nyomtat készítése előtt festék nélkül vizsgálja a mozgás, illetve a végleges kompozíció helyzetét.
Wember Paul: Yves Klein, p. 26.

A művész női modellek meztelen testét festette be, majd mozgatta rá a nagyméretben felfeszített vászonra. Feltétlen figyelmet érdemel, hogy ennek a kifejezőmódnak az esetében nem csupán az eljárás utal az őskorra. A nyomhagyásos technika eredményeképpen Klein olyan műveket hozott létre, melyeken idOLOkat látunk. Nem térbeli, hanem síkban megjelenő idOLOkat, a technika révén leegyszerűsített női alakokat. Ősi eljárás következtében ősi ihletettséggű kompozíciók születtek a sorozatban.



86. kép: Yves Klein: Körperabdruck blau (Kék testlenyomat)
Olaj, vászon, 1960
U.o., p. 27.

Az Amerikai Egyesült államokban élő világhírű japán kerámikus művész **Jun Kaneko** plasztikáinak bemutatását szántam e tanulmány végére. Részint azért, mert az ő munkái összegzik mindazt, ami a vizsgálatom tárgya, részint pedig, mert keretbe foglalja az alapvetően kerámiaművészeti elemzésem többféle műfajból merített kortárs példáit. Függetlenül attól, hogy a művész jelenlegi élettere az USA, nem távolodott el az ősi gyökerektől. Az őskorral kapcsolatos vizuális élményeit sajátos módon iktatja be művészetébe. Az itt látható munkáit egy megannyi opuszából álló terjedelmes és változatos sorozatából választottam.



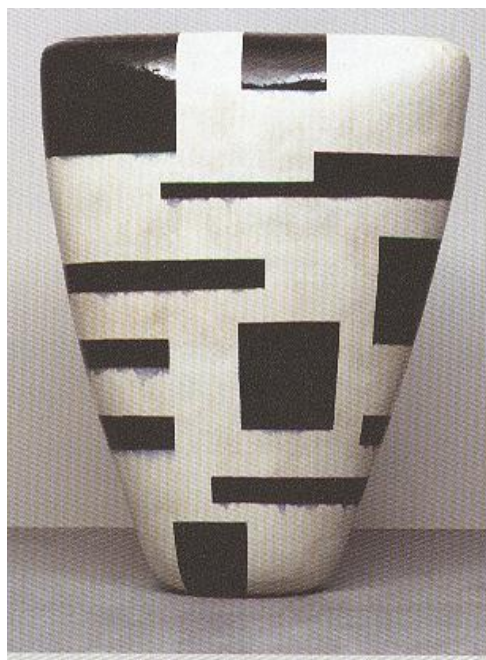
87. kép: Jun Kaneko: Idol. Festett, mázazott samott. 2006
Japán kiállítási plakát
A kecskeméti NKS archívumából

A szalagfelrakás ősi technikáján kívül felhívnam a figyelmet erre a különleges formára. Menhirre emlékeztető a plasztika, ami nyilvánvalóan stilizált emberi alakot formál. Idol. Ehhez hasonló „sírkő” a Kárpát medencében is feltárássra került.¹⁵³

¹⁵³ Évekkel ezelőtt kaptam egy igen megtisztelő felkérést a Magyar Tudományos Akadémia Régészeti Intézetétől. A Kalicz Nándor régész professzor által feltárt kivételes lelethez, a Kárpát-medence legősibb sírkövéhez kellett installációt készítenem az intézet aulájába. A körülbelül 4000 éves óriási kőből faragott sírkő – természetesen rusztikusabb kivitelben bár – rendkívül hasonlít az alábbi kortárs japán idolhoz.

Jun Kaneko a nyolcvanas évektől kezdődően hosszú sorát készítette a teljesen megegyező technikával készült hatalmas méretű tárgyaknak, amiket azután tiszta, egyszerű eszközökkel dekorált. Azonban még ezek a díszítések is emlékeztetnek őskori mintákra mind színükben, mind struktúrájukban. Természetesen az autentikus motívumok, sorminták, az erőteljes, fényes felületű színekkel feltéve új, kortárs jelenséget hoznak létre.

Kortársat az ősből.



88. kép: Jun Kaneko: Idol. Mázazott samott 2002
Kiállítási katalógus

“A műalkotás teljes egyediségre törekszik, valami egész, valami abszolút akar lenni, ugyanakkor azonban bonyolult viszonyok rendszerébe illeszkedik. Független tevékenység eredménye, magasrendű és szabad álmok tolmácsolója, de egyszersmind az emberi civilizációk energiái összegződnek benne....Egyszerre anyag és szellem, egyszerre forma és tartalom....A műalkotás az idő sodrába merül és az örökkévalósághoz tartozik. ...helyhez kötött, egyéni, és mégis egyetemes tanúságot nyújt. Felül áll azonban különböző értelmezésein, s míg arra szolgál, hogy képet adjon a történelemről, az emberről és magáról a világról, egyszersmind emberteremtő, világteremtő erejű, és olyan rendet szerkeszt a történelemben, amely nem vezethető vissza semmi egyébbre.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ Henry Focillon (1982) A formák élete. In *Tatai Erzsébet (2004) Művészettörténeti ismeretek*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, p. 12.

Összegzés

A kulturális kontinuitás vizuális vonatkozásainak problémája számos érdekes kérdést vet fel.

A témában elmélyülve egyre több összefüggést véltem felfedezni az őskor világa és a legkülönbözőbb kortárs művészeti megnyilvánulások között. E tapasztalat inspirálta témaválasztásomat.

A kutatásom alapjául szolgáló téziseimet többféle módon támasztottam alá. Elsősorban azzal, hogy az utóbbi két évszázad legjelentősebb gondolkodóinak – filozófusoknak, esztétáknak, művészettörténészeknek, művészeknek – e kontextusba illő álláspontjait igyekeztem minél szélesebb merítésben bemutatni, illetve értelmezni. Ezt követően önálló fejezetet szenteltem egy őskori régészeti és művészettörténeti – ezen belül az agyagművészetre fókuszáló – áttekintésnek. A probléma művészetoktatással kapcsolatos vonatkozásait a Gödöllői Iparművészeti Műhelyben több, mint egy évtizede működő speciális rajz-plasztika-kerámia kurzuson alkalmazott módszeremen át vizsgáltam. Később áttértem néhány - a témakörbe általam sorolhatónak vélt - az utóbbi mintegy fél évszázadban született művészeti jelenség feltárására.

A XX. század második felében, Magyarországon és a nemzetközi mezőnyben egyaránt jelentkező hatalmas változások a művészeti szcénát – ezen belül a tárgyalkotás aspektusát – sem kerülték el. Azonban korán felismerhetővé vált az az alkotói szándék, amelyben kifejezésre jut a törekvés az őskori vizuális kultúra bizonyos jegyeinek megőrzésére. Az idézett munkák sorát úgy állítottam össze, hogy a kortárs alkotóművészet minél szélesebb palettájáról származzanak, természetesen többségében iparművészeti jelleggel, de a képzőművészet területét is érintve. E művészek egyike sem tekinthető “őskor-követőnek”, sok esetben más jellegű, más ihletésű művek is kerülnek ki a kezük alól – esetleg valamely más műfajban. Ettől függetlenül mindegyiküknél meghatározónak tartom ezt az irányt. Sokféle megközelítés létezik valamely művész munkásságának és műveinek értékelésében, de úgy vélem, közöttük egyértelműen kifejezésre jut a szellemi közösség tértől, és időtől függetlenül.

Nyilvánvaló, hogy sok energia, komoly kutatás, analizáló képesség, valamint alázat szükséges ahhoz, hogy képesek legyünk visszanyúlni a gyökereinkhez. Természetesen ezt a tendenciát nem lehet “csupán” a saját szakmám, a kerámiaművészet szempontjai szerint vizsgálni. Ezért folyamodtam ahhoz, hogy a vizuális művészetek más területeiről is gyűjtsek

illusztrációkat az elméletem bizonyításához. Példáimmal arra kívántam rámutatni, hogy létezik a világban ez az alkotói attitűd. Mindez indokolná, hogy a művészetoktatás különböző területein is a képzés részévé váljon az őskor művészetének analitikus megismerése és feldolgozása. Feltehetően ennek a gyakorlati alkalmazása nagyban segítené a bizonytalan identitású, vagy fiatal, pályakezdő művészek elmélyülését a tárgyalkotás valódi problémáiban és azok megoldásaiban.

„Miközben új stílusok, új divatok, új alkotók léptek a tegnapi újdonságok helyére, a régiségnek is megjött a becsülete. Hála a múltba forduló és onnan eszményt merítő romantikának, fokozatosan mércéül szolgáló minta lett belőle. Klasszikus érték, pénzzel mérhető ritkaság és pénzzel mérhetetlen különlegesség, amely régi dicsőségről, ősi családról és biztonságos életformáról szólt. Majd még később – az ipari civilizáció fokozatos térnyerésével – a nosztalgia tárgya: egy végleg eltűnőben lévő világ iránt.”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Vadas József (2008) Replika és retró. Kritika, 2006/7-8. In *Ha majd a szépnek asztalánál – Mindennapi design*. Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest, pp. 195-198.

Irodalomjegyzék

1. A kép a médiaművészet nyomában (2006) Nagy Edina (Szerk.)
L'harmattan Kiadó, Budapest
2. A kőkori világ (1995) Renfrew Colin (Szerk.)
Officina Nova Kiadó, Budapest
3. A műalkotások téri megjelenése, a tér megjelenése a műalkotásban
Konferencia katalógus, Csekovszky Árpád Művelődési Ház, Budapest, 2007
4. AKNAY Tamás (2001) Egyetemes művészettörténet 1945-1980
Dialóg-Campus Kiadó, Budapest-Pécs
5. AKNAY Tamás (2002) Kincses szigetek in Sárkány József: Nagy Márta, Pécs
6. Archaeológia értesítő 1953/2
A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat tudományos folyóirata
Akadémiai Kiadó, Budapest
7. Arhaeológiai értesítő 1957/1
8. Arhaeológiai értesítő 1963/1
9. Arhaeológiai értesítő 1968/2
10. Arhaeológiai értesítő 1976/1
11. Arhaeológiai értesítő 1977/2
12. Arhaeológiai értesítő 1978-88/1
13. Arhaeológiai értesítő 1992/1
14. BAUDRILLARD Jean (1984) A tárgyak rendszere
Gallimard, Párizs
15. BÁRDOS Carolyn M. (2000) Earthen Wonders – Hungarian Ceramics Today
Lake House Books, Lyme, New Hampshire, USA
16. BAUMGARTNER Alexander Gottlieb (2004) Esztétika
Atlantisz Kiadó, Budapest,
17. BÁLVÁNYOS Huba (1998) Esztétikai ismeretek, nevelés
Képzőművészet, tárgy- és környezetkultúra
Balassi Kiadó, Budapest
18. BÁNFFY Eszter (1986) Kultusz és régészeti kontextus Közép- és Délkelet-Európában
– a neolitikum és a rézkor idején
Kandidátusi értekezés, Budapest

19. BÁNFFY Eszter – Goldman György (2003) Újkőkori hitvilág in Magyar régészet az ezredfordulón
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, Teleki László Alapítvány, Budapest
20. BECK Hans (1982) Az Európai Közösség Ösztöndíjasai a Nemzetközi Kerámia Stúdióban, Kecskemét. In *NKS Jubileumi Kiadvány*
21. BEKE László (1996) Rendszerváltás – művészeti változások in Budapesti negyed, 14. 1996/4.
bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpu/14/beke.html
22. BELTING Hans (1992) A művészettörténet vége
Atlantisz Kiadó, Budapest
23. BELTING Hans (2002) Valódi képek, hamis testek – Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban. Nagy Edina (Szerk.) In *A kép a médiaművészet korában*.
24. BIRKS Tony (1976) Art of Modern Potter
Country Life Books
Hamlyn Publishing Group Limited, London, New-York, Sydney, Toronto
25. BLANDINO Betty (2001) The Figure in Fired Clay
A and C Black, London
26. BÖHRINGER Hannes (1995) Kísérletek és tévelygések “A telítettségéből adódó válság” in *Tillmann József András: Ezredvégi beszélgetések Budapest*
27. BÖHRINGER Hannes (2003) Lenin diszkontba megy
Balkon folyóirat, 2000/3-4.
28. BÖHRINGER Hannes (1998) Szinte semmi – Életművészet és más művészetek
Balassi Kiadó, MAE Tartóshullám, Budapest
29. BRESTYÁNSZKY Ilona (1965) Modern Magyar kerámia
Corvina Kiadó, Budapest
30. CASTIGLIONE László (1997) Pompeji Herculaneum
Gondolat Kiadó, Budapest
31. CSALOG József (1960) A cernavodai idolk és a beszélő maszk
Archeológiai értesítő 1976/1
32. CHILDE Gordon (1942) What Happened in History
Pelican Books A 108. Middlesex
33. Ceramique de Picasso (1974)
Éditions Cercle d’art, Paris

34. COOPER Emmanuel (1988) A History of World Pottery
Batsford LTD. London
35. CSEKOVSZKY Árpád alkotásainak gyűjteménye (2001)
Csekovszky Árpádné és Csekovszky Balázs (Szerk.)
Csekovszky Árpád Művészeti Alapítvány, Budapest
36. CSENKEY Éva (1996) Museion a múzeumban in Múzeumalapító kiállítás. Válogatás
a Nemzetközi Kerámia Stúdió Gyűjteményéből 1979-1995. in *NKS Jubileumi
Kiadvány*
37. Deep Time – How Humanity communicates accross Millennia (2004) In Tillmann: A
művészet ezer és tízezer éves távlatai között. In Tillmann: A Millenium és az idő
mélye. In *Tillmann: Merőleges elmozdulások*
38. Design, a forma művészete (1979) Dvorszky Hedvig (Szerk.)
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest
39. DONOVAN Tara (2009) Kiállítási plakát in Flash Art – The World’s Leding Art
Magazine
Milánó, March-April
40. DOMANOVSZKY György (1981) A kerámiaművészet kezdetei
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest
41. Du Mesnil, du Buisson, Le sautoir d’Atargatis et la chaine d’amulettes.Documenta et
Monumenta Orientis Antiqui. I. kötet, Études d’Iconographie Orientale I. (Leiden
1947) passim in Makkay János: Adatok a péceli (badeni) kultúra vallásos
elképzeléseihez. *Archaeológiai értesítő*, 1968/2
42. EÖRSI László (1981) Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra
A három T kultúrpolitikája in Világosság 2008/11-12
43. ERNYEY Gyula (2000) Design: Tervezéselmélet és termékformálás 1750-2000
Dialóg Campus Kiadó, Budapest
44. Esztétikai kislexikon (1979) Szerdahelyi István, Zoltay Dénes (Szerk.)
Kossuth Kiadó, Budapest
45. Ezredvégi beszélgetések (1998) Tillmann József András (Szerk.)
Kijárat Kiadó, Budapest
46. ÉBLI Gábor (2005) Az antropologizált múzeum
Típotex Kiadó, Budapest
47. ÉBLI Gábor (2008) Műgyűjtés, mecenatúra, kultúra – Esettanulmányok a jelenkori
Magyar műgyűjtés történetéből
Corvina Kiadó, Budapest

48. FARKAS András (2003) Az esztétikai ítélet: Művészetpszichológiai modellek
Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest
49. FEKETE György (1997) Beszélgetések barátaimmal
Kairosz Kiadó, Budapest
50. Felfedezésre váró területek (2008) A kortárs kerámiától a konceptuális fotóig. Interjú
Szigetvári Tiborral
in *Ébli Gábor: Műgyűjtés, Múzeum, Mecenatúra – Esettanulmányok a jelenkori
Magyar műgyűjtés történetéből*
Corvina Kiadó, Budapest
51. Fenomén és mű – Fenomenológia és esztétika (2002) Bacsó Béla (Szerk.)
Kijárat Kiadó, Budapest
52. FEREBEE Ann (1970) A history of design from the Victorian Era to the present
Van Nostrand Reinhold, New York
53. FISCHER Joachim (2005) Young Asian Designers
Daab, London
54. FOCILLON Henry (1982) A formák élete. A nyugati művészet
Gondolat Kiadó, Budapest
55. FRANCK Georg (1998) Ökonomie der Aufmerksamkeit
Hanser, München
56. FRANK János (1975) Szóra bírt műtermek
Magvető Kiadó, Budapest
57. FREUND Tamás (2005) Előszó. In Alkotás utca – A Budai Rajziskola könyve
Budai Rajziskola, Budapest
58. GAZDAPUSZTAI Gyula (1956) A Körös-kultúra lakótelepe Hódmezővásárhely
Gorzsán
Archaeológiai értesítő 1957/1
59. GELLÉR Katalin (2003) Újítás és tradícióvállalás. In *Merva Mária: A Gödöllői
Művésztelep*
Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő
60. GOETHE Johann Wolfgang (1980) A műalkotások igazságáról és valóságosságáról
Corvina Kiadó, Budapest
61. GROYS Boris (1997) Az utópia természetrajza
Teve Könyvek, Budapest
62. G. SZÉNÁNSZKY Júlia (1977) A szakálhádi csoport idoltöredéke Battonyáról
Archaeológiai értesítő 1977/2

63. HEGEL Georg Wilhelm Friedrich (2004) Előadások a művészet filozófiájáról
Atlantisz Kiadó, Budapest
Az eredeti mű:
Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823) Nachschrift von H. G. Hotho,
Hrsg. von A Gethmann-Siefert.
Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1998
64. HERNÁDI Miklós (1982) Tárgyak a társadalomban
Kozmosz Könyvek, Budapest
65. HAZAN Fernand (1962) Picasso céramiques par Georges Ramier
Fernand Hazan, Paris
66. JANIGH Dieter (2002) "A műalkotás eredete" és a modern művészet. In *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Bacsó Béla (Szerk.)
Kijárat Kiadó, Budapest
67. KALICZ Nándor (1970) Agyagistenek. A neolitikum és a rézkor emlékei
Magyarországon
Corvina Kiadó, Budapest
68. Képalírások – Művészek a művészetről (2004) Készmann József (Szerk.)
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest
69. Kép, fenomén, valóság (1997) Bacsó Béla (Szerk.)
Balassi Kiadó, Budapest
70. KUBLER George (1992) Az idő formái. Megjegyzések a tárgyak történetéből
Gondolat Kiadó, Budapest
Az eredeti mű:
The shape of the time
Yale University Press, 1962
71. LAJTA Gábor (2004) R. B. Kitaj és a figuratív festészet. In *Képalírások – Művészek a művészetről. Készmann József (Szerk.)*
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest
72. Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art (1981)
Art and Mankind
The Hamlyn Publishing Group Limited
London, New York, Sydney, Toronto, Astronaut House, Feltham, Middlesex, England
73. LÁSZLÓ Gyula (1974) Vértesszőlőstől Pusztaszerig – Élet a Kárpát-medencében a Magyar államalapításig
Gondolat Kiadó, Budapest

74. MAKKAY János (1967) A Szegvár-Tüzkövesi újkőkori férfiszobor és a „Föld és ég elválasztásának” ősi mítosza
Archaikus értesítő 1968/2
75. MERVA Mária (2003) A Gödöllői Művésztelep 1901-1920
Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő
76. Magyar régészet az ezredfordulón (2003) Visy Zsolt, Solti Judit (Szerk.)
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, Teleki László Alapítvány, Budapest
77. Magyar Iparművészet 1997/4
Magyar Művészeti Akadémia Alapítvány, Budapest
78. Magyar Iparművészet 1998/3
79. Magyar Iparművészet 2009/3
80. Moholy-Nagy László Ösztöndíjasok katalógusa (2008-2009)
Magyar Formatervezési Tanács, Budapest
76. MOLNÁR Farkas (2000) A Bauhaustól a Bauhausig
Új szín, 1930/1
In *Ernyey Gyula: Design: Tervezéselmélet és termékformálás 1750-2000*
Dialóg Campus Kiadó, Budapest,
77. Nemzetközi Kerámia Stúdió 1997-2002 (jubileumi katalógus) Wehner Tibor (Szerk.)
NKS, Kecskemét, 2002
78. OATES David, Oates Joan (1976) A civilizáció hajnala
Helikon, Budapest
Az eredeti mű:
The rise of civilization
Elsevier Publishing Projects S.A. Lausanne
81. PICASSO (1953) *Étude Biographique et Critique* par Maurice Raynal
Skira, Genf
82. P. SZŰCS Julianna (1996) Menekülés előre – Múzeumalapító kiállítás. In
Népszabadság, 1996/02.10. in *NKS Jubileumi Katalógus*
83. PROBSTNER János (1998) A Kelet-Európai kerámiaművészet kihívásai.
Az iparművészet és ezen belül a kerámia és a Nemzetközi Kerámia Stúdió helye és helyzete Közép-Európában az elmúlt negyedszázadban (előadás)
Az előadás 1999. július 16-án hangzott el Amszterdamban a CAF (Ceramic Arts Foundation Ceramic Millenium, Leadership Congress for the Ceramic Arts) konferenciáján.
In *NKS Jubileumi Katalógus*, Kecskemét,

84. READ Herbert (1971) A modern szobrászat
Corvina Kiadó, Budapest
Az eredeti mű:
A Concise History of Modern Sculpture
Thames and Hudson, London, 1964
85. READ Herbert (1959)
A modern festészet
Corvina Kiadó, Budapest, Az eredeti mű:
A Concise History of Modern Painting
Thames and Hudson, London, 1959
86. READ Herbert (1966) Art and Industry. The Principles of Industrial Design
Thames and Hudson, London
87. RIEGL Alois: A késő római iparművészet
Corvina Kiadó Vállalat, Budapest, 1989
88. RIEGGER Hal: Primitiv pottery
Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1972
89. ROSENBLUM Emil (2000) A formatervezés négy lehetősége
Dekorativnoje Isszkusztvo 1996/1
In Ernyey Gyula: Design: Tervezéselmélet és termékformálás 1750-2000
Dialóg Campus Kiadó, Budapest
90. SÁRKÁNY József (2002) Nagy Márta
Nagy Márta, Pécs
91. SÁRKÁNY József (1994) Terra
Terra csoport, Pécs
92. SIMÁN Katalin (2003) A modern ember kialakulása és kultúrája. In *Magyar régészet az ezredfordulón*. Visy Zsolt, Solti Judit (Szerk.)
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, Teleki László Alapítvány, Budapest
93. SCHRAMMEL Imre (1997) Csekó – Csekovszky Árpád, 1931-1997
Magyar Iparművészet 1997/4
94. SCHRAMMEL Imre (2009) A művészi és a mérnöki véna egyensúlya – Ambrus Éva kerámikus művész művészetéről. In *Magyar Iparművészet 2009/3*
95. SÓLYMOS Sándor (2007) Kerámia az építészetben
In *A műalkotások téri megjelenése, a tér megjelenése a műalkotásban*
Konferencia katalógus, Csekovszky Árpád Művelődési Ház, Budapest
96. SZIGETVÁRI Tibor (1998) A föld mennyei ujjongása, avagy egy kerámiagyűjtő evilági találkozásai. In *Magyar Iparművészet 1998/3*

97. TATAI Erzsébet (2004) A kép keletkezése – Talált képek. In *Művészettörténeti ismeretek*
Enciklopédia Kiadó, Budapest
98. T. BÍRÓ Katalin (2003) Az ember megjelenése Magyarországon. A termelő
gazdálkodás kezdetei Magyarországon. In *Magyar régészet az ezredfordulón*
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, Teleki László Alapítvány, Budapest
99. THURY Levente (2001) Kell egy mester. In *Csekovszky Árpád alkotásainak
gyűjteménye*
Csekovszky Árpádné és Csekovszky Balázs (Szerk.)
Csekovszky Árpád Művészeti Közalapítvány, Budapest
100. TILLMANN József András (2004) Merőleges elmozdulások – Utak a mai
művészetben
Palatinus Könyvesház, Budapest
101. TISSERON Serge (2006) Y a –t –il un pilote dues l’image? Paris, in Hans
Belting: Valódi képek, hamis testek. In *A kép a médiaművészet korában*. Nagy Edina
(Szerk.)
L’Harmattan Kiadó, Budapest
102. TOLCSVAY NAGY Gábor: Idegen szavak szótára
Osiris Kiadó, Budapest, 2007
103. TROGMAYER Ottó (1992) Újkőkori istenszobrok attribútumokkal
Archaeológiai értesítő 1992/1
104. VADAS József (1979) A művészi ipartól az ipari művészetig
Corvina Kiadó, Budapest
105. VADAS József (2008) Ha majd a szépnek asztalánál – Mindennapi design
Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest
106. VARGA Vera (1996) A szecesszió művészi üvegei
Subrosa Kiadó, Budapest
107. VÁRKONYI György (2002) Bérekesztett kert: Nagy Márta metamorfózisai
in *Sárány József: Nagy Márta*, Nagy Márta, Pécs
108. VÉRTES László (1953) Az őskőkor társadalmának néhány kérdéséről
Archeológiai értesítő 1953/2
109. VIRILIO Paul (1992) Az eltűnés esztétikája
Balassi Kiadó, Budapest
110. WALTHER Ingo F. (1992) Picasso az évszázad zsenije
Benedikt Taschen, Köln

111. WEHNER Tibor (2002) A kecskeméti kerámiaműhely fennállásának negyedszázados évfordulóján. In *NKS Jubileumi Katalógus*
Kecskemét
112. WEHNER Tibor (2001) Daktiloszkópia. In *Csekovszky Árpád alkotásainak gyűjteménye*. Csekovszky Árpádné és Csekovszky Balázs (Szerk.)
Csekovszky Árpád Művészeti Közalapítvány, Budapest,
113. WEMBER Paul (1969) Yves Klein
Verlag M. Dumont Schauberg, Köln
114. WESSELY Anna (2003) A kultúra szociológiája
Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, Budapest
115. Westerwald Preis – Katalógus (1995)
Keramikmuseum Westerwald, Westerwald
116. WISSINGER Joanna (1994) Arts and Crafts – Pottery and Ceramics
Packages Goods Incorporated
117. WITTGENSTEIN Ludwig (1998) Előadások az esztétikáról
Latin Betűk Kiadó, Debrecen
118. WITTGENSTEIN Ludwig (1995) Észrevételek
Atlantisz Kiadó, Budapest
119. ZOLNAY Vilmos (1983) Pokoljárás – A művészetek eredete
Magvető Kiadó, Budapest

Képek jegyzéke

1. kép: Richard Slee: Boy in Field, (Fiú a földön) festett porcelán 1997
Betty Blandino: The figure in fired clay, p. 135.
2. kép: Karcolt, ún. fésűs díszítéssel dekorált neolitik váza a mai Korea területéről
Koreai Kiállítási Katalógus a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió Könyvtárából 2003. p. 23.
3. kép: Fekete László: Késő-római kori fürdőszobai ivókút 1993.
Porcelán, fajansz, színezett agyag, matrica
Sárkány József: Terra Csoport
4. kép: Faekével szántó iráni parasztember
Lent: Késő Uruk-kori pecséthenger lenyomata.
(Ashmolean Museum Oxford)
David Oates, Joan Oates: A civilizáció hajnala, p. 20.
5. kép: Kirsten Jaschke: Ohne etwas (Semmi különös) máz nélküli porcelán 1994
Westerwald Preis: für Frei gestaltete Keramik, p. 22.
6. kép: Daum Fivérek Gyára: Üvegkancsó 1910 körül
Iparművészeti Múzeum, Budapest, Dr. Fettick Ottó ajándéka
Varga Vera: A szecesszió művészi üvegei, p. 136.
7. kép: Festett karcolt váza a mezopotámiai Suza városából. (Kr.e. 4. évezred)
David Oates, Joan Oates: A civilizáció hajnala, p. 37.
8. kép: Fumie Simbata: Locsolókanna (2004) poliészter
Young Asian Designers, p. 93.
9. kép: Íróvessző az írástörténet kezdetéről Kínából. (Bronzkor) és a Parker golyóstoll
Design, a forma művészete. Dvorszky Hedvig (Szerk.) p. 73.
10. kép: Rejka Erika: Mutasd a pendrájvod!
Porcelán, textil, gumi, USB-csatlakozó, 2009
Moholy-Nagy Művészeti Ösztöndíjasok Katalógusa
11. kép: Toshihino Suzuki: Atelier Opa – Mobile Ichjo 2004
Young Asian Designers, p. 41.
12. kép: A frankfurti Adorno emlékmű. Installáció.
Vadim Zakharov, a Frankfurtban élő orosz származású művész munkája.
<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Adorno-Denkmal&oldid=67840305>
„Dieses Bild basiert auf dem Bild Adorno-Denkmal von Vadim Zakharov in Frankfurt am Main aus der freien Enzyklopädie Wikipedia und steht unter der GNU-Lizenz für freie Dokumentation. Der Urheber des Bildes ist dontworry.”
13. kép: Tara Donovan: Cím nélkül. Nikkellel bevont acélgombostűk. Kiállítási plakát, 2009
Flash Art – The World’s Leading Art Magazine, March-April 2009 (első borító)
14. kép: Jasper Johns: Festett bronz (1960) festett bronz
Kirk Varnedde and Adam Gopnik: High end Low: Modern Art and Popular Culture, p. 334.
15. kép: Csekovszky Árpád kerámikus művész plasztikáival a Dunában állva (1998)
Csekovszky Árpád alkotásainak gyűjteménye, p. 5.

16. kép: Az Istállóskői barlangban feltárt háromlyukú furulya
Magyar régészet az ezredfordulón, p. 84.
17. kép: A Lauselli Venus, Neolitikum, újkőkor Kr. e. 5500-2300
Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, p. 29.
18. kép: Négyszögletes edény. Szelevény-Vadas. (Vonaldíszes kerámia-kultúrája, Szakálhádi csoport) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 28.
19. kép: Az úgynevezett Dolni Vestonicei Vénusz (Csehország) Paleolitikum
Domanovszky György: A kerámiaművészet kezdetei, p. 25.
20. kép: Stilizált női szobrok. Hódmezővásárhely – Zsoldos-tanya, Hódmezővásárhely hámszárító
(Körös-kultúra) Kora neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, 1 a-b
21. kép: Idoltöredék. Battonya-Parázs tanya (Vinca-kultúra) Középső neolitikum
Archaikus értesítő 1977/2
22. kép: Maszkos Kyklad-idol Naxos szigetéről
Archaikus értesítő 1977/2
23. kép: Maszkos agyagidol Borsod-Derekegyházáról és Hortobágy-Zám pusztáról
(Alföldi vonaldíszes kerámia kultúrája) Középső neolitikum
Archaikus értesítő 1976/1
24. kép: Maszk nélküli idolk Cernavodáról
Archaikus értesítő 1976/1
25. kép: Lapos álló női szobor. Tiszadada-Kálvinháza (Bükki-kultúra) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, pp. 16-17.
26. kép: A Kőkénydombi Vénusz. Hódmezővásárhely – Kőkénydomb (Tiszai kultúra)
Késői neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, pp. 35-36.
27. kép: Idol Szegvár-Tűzkövesről (Tiszai kultúra) Neolitikum
Archaikus értesítő 1992/1
28. kép: A Sarlós Isten. Szegvár-Tűzköves (Tiszai kultúra) Késő neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, pp. 32-34.
29. kép: Idoltöredék Káposztásmegyér-Farkaserdőről (Bádeni kultúra) Késő rézkor
Archaikus értesítő 1978-88/1
30. kép: A Gorzsai Vénusz. Hódmezővásárhely-Gorzsa. (Körös-kultúra) Korai neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 2.
31. kép: Az Öcsödi – Szentesi Vénusz. Öcsöd-Kiszugi dűlő (Körös-kultúra)
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 2.
32. kép: Madártestű edény. Felgyő-Újmajor. (Körös-kultúra)
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 5.

33. kép: Ember alakú edény. Kenézlő. (Bükki-kultúra) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 8.

34. kép: Arcos edény. Szentes-Ilonapart. (Vonaldíszes kerámia kultúrája) Középső neolitikum
Kalicz Nándor: Agyagistenek, p. 26.

35. kép: Fésűzött felület kiegyensúlyozott ritmusa egy neolitikus, a mai Korea területén feltárt kerámia edényen
Koreai Kiállítási Katalógus a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió Könyvtárából

36. kép: A GIM-Műhelyben készült reprodukció kora vaskori leletről (Hallstatt)
A Gödöllői Iparművészeti Műhely (GIM) archívumából

37. kép: A GIM Műhelyben készült Catal-Hüyükből származó lelet reprodukciója
A GIM archívumából

38/a kép: Tárgyraajz Kárpát-medencei leletről
A GIM archívumából

38/b kép: Tárgyraajz
A GIM archívumából

39.kép: Tárgyak a Gödöllői Iparművészeti Műhely 2005 évi „Műhelymunka” című kiállításáról
A Kárpát-medencében feltárt leletek reprodukciói.
A GIM archívumából

1. kép: Madártestű edény. A GIM Műhelyben készült e Kárpát-medencei lelet reprodukciója
A GIM archívumából

2. kép: Csirke Orsolya (+) Kézműves porcelánkészlet. Stúdiókerámia.
porcelán, egyedi felületalakítás
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Szilikát tanszék, 2003

3. kép: Csirke Orsolya: Kéztanulmány. Mintázási feladat. Színezett viasz.
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2004

4. kép: Rác Orsolya: Egyedi teáskészlet. Stúdiókerámia. Kőcserép, hamumáz.
MOME 2007

5. a-b kép: Rác Orsolya: Felülettanulmány egyedi edényen. Faredukció
MOME, 2007

6. kép: Miskakancsó 1848-ból. Egyik fő díszítő motívuma az ősi lélekjelkép, az indából átváltozott kígyó
Zolnay Vilmos: Pokoljárás – A művészetek eredete, p. 187.

7. kép: Őskori edény a mai Korea területéről
Koreai kiállítási katalógus az NKS könyvtárából

8. kép: A fent látható őskori tárgy felületdíszítése
Koreai kiállítási katalógus az NKS könyvtárából

48. kép: Zoomorf edény a mai Korea területéről
Koreai kiállítás katalógus az NKS könyvtárából

49. kép: Szalagfelrakás: Afgán fazekas munka közben
David Oates and Joan Oates: A civilizáció hajnala, p. 41.

50. kép: Kígyótestű edény
A civilizáció hajnala, p. 122.

51. a-b kép: Tiszadadán és Kínában feltárt őskori edények
Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, p. 57.

52. kép: A Lauselli Vénusz
Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, p. 29.

53. kép: Mészberakásos tárgy reprodukciója.
A GIM archívumából

54. kép: Pablo Picasso: Táncolók. Festett porcelán, 1953
Franco Russoli: Pablo Picasso, p. 251.

55/a kép: Pablo Picasso: Bika (1947)
Céramique de Picasso, p. 260.

55/b kép: Picasso: Bika
Céramique de Picasso, p. 260.

56. kép: Két Picasso tál az 1950-es évekből
Picasso, p. 119.
Ingo F. Walther: Picasso az évszázad zsenije, p. 76.

57. kép: Picasso: Tálak 1957
Daniel Henry Kahnweiler: Picasso Keramik, pp. 88-89.

58. kép: Rakuzás a Vízmű udvarán. A kép előterében háttal álló fiatalember Probstner János. 1978.
Nemzetközi Kerámia Stúdió Jubileumi Katalógusa, p. 18.

59. kép: Gádor István: Vázák 1957
Brestyánszky Ilona: Modern magyar kerámia, p. 7.

60. kép: A kecskeméti Nemzetközi Kísérleti Kerámia Stúdió bejárati homlokzata. Építész: Kerényi József.
NKS Jubileumi Katalógus, p. 2.

61. kép: Csekovszky Árpád: Idol. Oxiddal színezett samott 1977
Csekovszky Árpád alkotásainak gyűjteménye, p. 36.

62. kép: Idol. Terrakotta, 1961
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 35.

63. kép: Faunok. Mázas kerámia relief, 1955
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 42.

64. kép: Kentaur. Mázas kerámia plasztika, 1957
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 47.

65. kép: Ló. Terrakotta, 1970
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 59.

66. kép: Idol. Festett terrakotta, 1980
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 69.

67. kép: Feszület. Oxiddal színezett samott, 1993
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 85.

68. kép: Csekovszky Árpád: Pieta. Oxiddal színezett samott, 1992
Cs. Á. alkotásainak gyűjteménye, p. 79.

69. kép: Schrammel Imre: Bagoly. Samott, 1977
Schrammel album, p. 31.

70. kép: Schrammel Imre: Kapu. Kőcserép, 1981
Schrammel album, p. 82.

71. kép: Schrammel Imre: Civilizáció. Homokba forgatott kőcserép 1997
Schrammel album, p. 83.

72. kép: Schrammel Imre: Fal. Mangánagyag, 2000.
Schrammel album, p.

73. kép: Schrammel Imre: Mártírok. Samott, 1990.
Schrammel album, p.

74. kép: Schrammel Imre: Reményvesztett. Terrakotta, 1988
Schrammel album, p. 50.

75. kép: Schrammel Imre: Pihenő minotaurusz. Samott, 2000
Schrammel album, p. 64.

76. kép: Nagy Márta: Gyümölcsök. Kőcserép, aranyfüst, 1994
Sárkány József: Nagy Márta, p. 106.

77. kép: Nagy Márta: Gyümölcsök. Porcelán, arany, 1996
U.o.: p. 109.

78. kép: Nagy Márta: Tej és vér. Kőcserép plasztika, 1999
U.o. p. 153.

79. kép: Nagy Márta: Sziget. Kőcserép, laparany, 2000
U.o. p. 181.

80. kép: Mátyássy László: Plasztikák – Katalógus címlapja. Agyag, mész, bronz, 2005
Kiállítási katalógus borítója

81. kép: Mátyássy László: Madarak. Mész, gránit, márvány, 2006
Kiállítási katalógus

82. kép: Futó Tamás: Barlangrajz szürke borjával. Akril, vászon faroston. 2008
A művész archívumából

83. kép: Futó Tamás: Szakrális tánc. Olaj, vászon. 1991
A művész archívumából

84. kép: Yves Klein: "Anthropométrie l'époque bleue" Olaj, vászon. 1960
Wember Paul: Yves Klein, p. 22.

85. kép: Yves Klein modelljével a nyomtatás készítése előtt festék nélkül vizsgálja a mozgás, illetve a végleges kompozíció helyzetét.
U. o.: Yves Klein, p. 26.

86. kép: Yves Klein: Körperabdruck blau. Olaj, vászon, 1960
U.o.: p. 27.

87. kép: Jun Kaneko: Idol. Festett, mázazott samott. 2006
Japán kiállítási plakát
A kecskeméti NKS archívumából

88. kép: Jun Kaneko: Idol. Mázazott samott 2002
Kiállítási katalógus

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönetem mindazoknak, akik segítettek a disszertáció elkészítésében:

Ernyey Gyula design történésznek, aki szerteágazó gondolatmeneteimet igyekezett rendszerbe terelni.

Ébli Gábor esztétának, aki megannyi gyakorlati jellegű tanáccsal látott el mind az írással, mind a prezentációval kapcsolatban.

Bálint Csanád régésznek, az MTA Régészeti Intézet igazgatójának, amiért szabad bejárást engedett számomra az intézeti könyvtárba, valamint bemutatta nekem Bánffy Esztert.

Bánffy Eszter régésznek, aki a legfőbb ismerője a Kárpát-medencei idol-kultúrának, ezért autentikus válaszokat kaptam tőle a kérdéseimre.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Könyvtárában minden munkatársnak, akik a kutatási körülményeket maximálisan biztosították a nyugodt felkészülésemhez.

Csekovszky Árpádnénak, aki számos érdekes életrajzi adalékkal szolgált az anyaggyűjtés során.

Szüleimnek, férjemnek és fiaimnak, akik türelemmel viselték és segítették tanulmányaimat a doktori képzés öt évén keresztül.