

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

# **Papír – Anyag – Médium**

*A papír transzparenciája és „világlása” a memetikus szelekció egyetemes és modern művészeti történetében*

DLA értekezés

Lieber Erzsébet

2008.

Témavezető: Keserü Ilona festőművész, professor emerita PTE MK KM

## **Tartalom**

<b>Bevezetés</b>	4
<b>A papír mint mémhordozó</b>	
<i>A papír mint a memetikus szelekció terméke</i>	5
<i>Papír kontra digitális mémhordozás</i>	7
<b>A papír „eszközléte” a keleti és a nyugati kultúrkörben</b>	
<i>Bevezetés</i>	9
<i>Mém-tárolók a papír megjelenése előtt</i>	10
<i>Pszeudopapírok</i>	15
<i>Átszellemített anyag</i>	21
<i>Papírszimbolika</i>	35
<i>Arab–mór intermezzo</i>	41
<i>Papír mint mémhordozó az európai kultúrában</i>	49
<b>Az átszellemítés XX. századi útjai. A papír művészeti médiummá válása</b>	
<i>A papír mint művészeti médium. Bevezetés</i>	53
<i>XIX. századi civil előzmények</i>	56
<i>A papír és a kubizmus</i>	61
<i>Papírhulladékok, papírkulisszák</i>	63
<i>A Bauhaus. Papír és didaktika</i>	64
<i>Papír és plasztika Picasso életművében</i>	66
<i>Egyéb szemléleti változások az anyagikonográfia területén</i>	68
<i>„Fecseg a felszín, hallgat a mély”</i>	70
<i>A felület egy lehetséges térbeli koncepciója, a papír dekonstruálása</i>	70
<i>Decollage és a papír</i>	72
<i>Az anyag anyagtalanítása</i>	73
<i>Aurabiztosítás</i>	74
<i>Papírhangok a semmi és az anyag határán</i>	76
<i>A papír a művészet új mértékei és határai vonatkozásában</i>	77
<i>A papír önálló művészeti médiummá válása</i>	78
<i>Papír mint festőanyag, festőszer vagy a festészet médiuma</i>	81

<b>A papír transzparenciája és „világlása” a modern művészetben</b>	
<i>A papír transzparencssé válása a koncepció megmutatására</i>	84
<i>Papír és medialitás</i>	88
<i>Papír és természethasználat</i>	92
<i>Papír és posztmedialitás</i>	94
<i>Papír és intermedialitás</i>	96
<i>Papír és architektúra</i>	97
<b>A kollázs és papírművészet összehasonlítása</b>	
<i>Bevezetés</i>	101
<i>Összehasonlító elemzés az anyag, a konstrukció, illetve a kompozíció szempontjából</i>	102
<b>A papírművészet műfaji kérdései</b>	
<i>Bevezetés</i>	109
<i>A papírművészet műfaji megközelítése</i>	109
<i>A műfaji behatárolás elvi problémái a kortárs művészetben</i>	111
<b>(K)épipítő festéstechnikai kísérletsor és kutatás</b>	
<i>(K)épipítés rostból</i>	114
<i>Az építés filozófiai kérdései</i>	114
<i>„Fil-tér”</i>	116
<i>A „Ház-lapok” szimbolikája</i>	118
<i>Instant képalkotás</i>	119
<b>Összegzés</b>	121
<b>Függelék</b>	
<i>A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep céljai</i>	124
<i>A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep symposionjai</i>	124
<b>Képjegyzék</b>	130
<b>Köszönetnyilvánítás</b>	133
<b>Irodalomjegyzék</b>	134
<b>Szakmai életrajz</b>	141

# Papír – Anyag – Médium

## *A papír transzparenciája és „világlása” a memetikus szelekció egyetemes és modern művészeti történetében*

### **Bevezetés**

Míg, ahogy majd látni fogjuk, a papír a keleti kultúrában megjelenése óta mint rendkívül sokoldalú lehetőségekkel bíró matéria van jelen, addig a nyugati világ az elmúlt ezer évben főként verbális, valamint képi üzenetek hordozójaként ismerte. Noha a XIX. században a papír előállítási technológiájában bekövetkezett forradalmi változások, a bővülő és minőségben is javuló kínálat eredményeként néhány művész a fedetlenül hagyott papírt már kompozíciós elemként szerepelteti (*D. Udvary*, 1999. 3.o.), az iparilag előállított papír a kubizmus valóságelemeket – főleg papírt – a műbe emelő attitűdje és a Bauhaus iskola anyagkísérletei óta, az anyagában elkészített papír pedig az anyaghasználatban bekövetkezett változások következményeként a hatvanas évek óta szerepel sűrített tartalmú képzőművészeti üzenetek önálló médiumaként, illetőleg a műalkotás tárgyaként.

Miközben világszerte érzékelhető az a jelenség, hogy művészek egyre népe-sebb táborra fordul a papír anyagához, a Kaposvárott 1999-ben közreműködésemmel meghonosodott Országos Papírművészeti Triennálé tapasztalatai azt mutatják, hogy a papírművészet művészetelméleti és művészettörténeti behatárolása, de még megkö-zelítése sem történt meg. Ezért gyakorlati tevékenységemhez kapcsolódóan dolgoza-tomban a papír kultúrtörténeti szerepét, a keleti és nyugati kultúrkör szemléleti, anyaghasználati, valamint technológiai alapú különbségeit, a papír önálló képzőmű-vészeti médiummá válásának útját, e folyamat történeti, gazdasági és kulturális hátte-rét, az ehhez szükséges anyagbeli tulajdonságait és lehetőségeit, műfajbeli behatáro-lásának nehézségeit, a papírművészet tartalmát és jelentését, valamint különböző vonatkozásait elemző megközelítésben szeretném körüljárni. Mivel a papírművésze-tet gyakran a kollázs-elv megnyilvánulásaként magyarázzák, szükségesnek érzem e két képzőművészeti terület összehasonlító elemzését, a különbségeik felvázolását.



Dolgozatom e tudományosabb hangú egységéhez kapcsolódik utolsó fejezetként a gyakorlati munkámról, képzőművészeti kutatásaimról beszámoló, bensőségesebb tónusú, szubjektív érzéseket és egyedi felismeréseket tartalmazó szakasz. A függelékben kapott helyet az a leírás, amelyben a férjemmel, *Jancsikity József* képzőművésszel 1996-ban alapított, azóta symposionok formájában működtetett Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep céljait és a rendezett symposionok tematikáját ismerheti meg az olvasó.

## **A papír mint mémhordozó**

### *A papír mint a memetikus szelekció terméke*

*Bíró Lajos* természettudós leírásai között megtalálhatjuk azt a meghökkentő beszámolót, amely arról tudósít, hogy mit jelentett a XIX-XX. század fordulóján Új-Guinea őslakói számára a papír, ez az európai kutatók által használt, a pápuák számára azonban mindaddig teljesen ismeretlen információhordozó: „Sokféle új dolgot láttak tőlünk, európai származásúaktól a pápuák, de egy se volt olyan csodálatos nekik, mint az írás, olvasás. (...) Feldiktáltak nekem egymás után 50–60 vagy néha 100 szót is, amennyi éppen a papíron elfért, összevissza mindenfélét, kinek mi az eszébe jutott. (...) Akkor aztán felolvastatták velem felülről lefelé, vagy alulról felfelé, ahogy éppen nekik tetszett. (...) Ellenőrzésül elolvastatták velem többször egymás után, napjában többször is. (...) Még ez se volt elég ellenőrzésnek, elkérték tőlem a papírt, náluk hagytam; ha elcsíphették valamelyik európai urat, azzal is elolvastatták, sőt felkeresték az ismerős iskolás fiúkat is, azok is sorban ugyanazokat a szavakat hangoztatták. Nem lehetett csalás, a papiros beszél, mindenkinek ugyanazokat mondja, amit én felírtam. A papiros nem felejt semmit.” (*Kalmár*, 1980. 57.o.)

*Richard Dawkins* amerikai etológus a hetvenes években tudományos elméletet adott közre *Az önző gén* címmel. Tanulmányában arra a következtetésre jutott, hogy a genetikai örökítéssel analóg jelenség a kulturális átadás, ám a kulturális evolúció nagyságrendekkel gyorsabb és hatékonyabb a genetikai evolúciónál. (*Dawkins*, 1986. 237.o.) A gén, mint replikálódó genetikai egység párhuzamaként a kulturális átadás egységét mémnek (*Dawkins*, 1986. 240.o.) kereszteli, és azt állítja, hogy a mémek oly módon terjednek a humán közeg memkészletében, hogy agyról agyra

vándorolva szaporodnak, és túlélőképességüktől, sikerességüktől függően egyre nagyobb teret hódítanak. „Attól a pillanattól kezdve, hogy az őseves megteremtette azokat a feltételeket, amelyek közt a molekulák másolatokat készíthetnek önmagukról, maguk a replikátorok vették át a hatalmat. Több mint hárommilliárd éven át a DNS volt az egyetlen említésre méltó replikátor a világban. (...) Ha olyan feltételek alakulnak ki, melyek között egy újfajta replikátor másolatokat tud készíteni magáról, az új replikátor át fogja venni a hatalmat, és el fogja indítani a saját, új típusú evolúcióját. Amint ez az új evolúció kezdetét veszi, semmiképpen sem szükségszerű, hogy a régit szolgálja. A régi, génszelekción alapuló evolúció, azáltal, hogy megteremtette az agyakat, biztosította azt a »levest«, amelyben az első mémek felbukkantak. Amint az első önmásoló mémek megjelentek, nekilendült saját, sokkal gyorsabb evolúciójuk.” (Dawkins, 1986. 242.o.)

A mém – pl. egy gondolat, eszme, hit, divathullám, dallam, művészeti forma, közlemény stb. – a mondott és írott szó, valamint a művészetek révén készít önmagáról másolatokat, miközben versenyben áll a többi mémmel az időért és az emberi agyak véges kapacitásáért. (Dawkins, 1986. 241.o.) Logikus, hogy a mémek átadásának és hosszútávú életben-maradásának érdekében szükség van olyan tároló felületekre, illetve közegekre, melyek az információadag mennyiségét és időbeli túlélőképességét tekintve is hatékony megoldást kínálnak a memkészlet gyorsuló evolúciójának biztosítására.

E fejlődést illusztrálja a fent idézett történet. A kutatócsoport tagjai tanúi voltak, milyen átütő erejű lehetett az emberiség történelmében az első információhordozó közegnek a kommunikációs folyamatba történő bekapcsolása, mely a mém közvetlenül az agyak közti, időhöz és konkrét személyekhez kötött átadásának esetlegeségeit, hibalehetőségeit csökkentette, vagy kiiktatta. A fenti példa azért is tanulságos, mert a bennszülöttek a felírt jeleket nem tudták értelmezni, a papír nem vált átlátszóvá számukra a szöveg, illetve a jelentés javára. Magára a hordozóra csodálkoztak rá elementáris erővel, az olvasást ugyanis nem ismervén tényleg azt látták, hogy mindenkinek, akinek a papírost odaadták, az a darab anyag beszélt. „McLuhan értelmezése szerint minden új médium elsődleges közleménye a médium maga.” (Beke, 1997. 116.o.) A bennszülöttek nem a jelentésre figyeltek – azt nem értették –, hanem az újszerű médiumra.

### *Papír kontra digitális memhordozás*

A megíróanyagoktól a papíron keresztül napjaink elektronikus memóriatárjaiig vezető folyamatban a kezdetben használt nehézkes hordozókat (kő, fém, agyagtábla, stb.) felváltotta a papír, amely különbségekkel bár, de Keleten és Nyugaton is évszázadokon keresztül a legelterjedtebb és leoptimálisabb információhordozónak bizonyult. A mémállomány hihetetlenül felgyorsult felduzzadásának következményeként a papír az előállítás nyersanyagigénye és tárolásának helyigénye miatt a XX. század második felétől fokozatosan háttérbe szorul a technikai és digitális információhordozókkal szemben.

Dawkins elméletét továbbfejlesztve *Susan Blackmore* a mémgépezetet boncolgató tanulmányában (*Blackmore, 2001.*) nem kevesebbet állít, mint hogy a könyveket, a nyomtatott sajtót, a telefonokat, a modern hírközlési eszközöket, a számítógépet és az Internetet (médiát) is a memetikai szelekció hívta életre. „Megjelenésük után ugyanis a mémek nyomban a megbízhatóbb másolás, a fokozottabb termékenység és a hosszabb élet irányába kezdtek fejlődni; ennek a folyamatnak a során egyre jobb mémmásoló gépeket hoztak létre.” (*Blackmore, 2001. 288.o.*) A digitális technikán alapuló mémtároló, -sokszorozó és -továbbító eszközök az adatok számszerűsítése révén hatékonyan növelik a megbízhatóságot a tárolás és az átvitel során, a mémikus átvitel pedig függetlenné válik a távolságtól. (*Blackmore, 2001. 300.o.*) A gépi információhordozók fejlesztésére irányuló kutatások figyelme napjainkban a kvantumtechnika lehetőségeire irányul. A nemzetközi összefogással megvalósuló „Duna-projekt” keretében a világ vezető tudósai olyan kvantum-számítógépeket fejlesztenek ki, amelyeknél az összefonódott kvantumállapotokban tárolt nagy mennyiségű információ átviteli sebessége nagymértékben meghaladja az emberi létezés időérzékelése és -felfogása szerint még belátható léptéket. A számítógépek memória kapacitásának nagyütemű fejlődése, az információ helyének térbeli sűrítése, valamint az információátadás sebességének felgyorsulása a papír hordozószerének átértékeléséhez vezet.

Miközben a papír a sokarcú mémkészlet nem egy területének tárolására és megjelenítésére eleve alkalmatlan (pl. zene, mozgóképek stb.), valamint térbeli kiterjedése – tömege – miatt még a terjedelmesebb verbális, illetve képi üzenetek tárhelyeként is egyre nehezkesebbé válik, statisztikai tény, hogy ma több könyvet és újságot

nyomtatnak, mint valaha, és paradox módon a digitális technikák megjelenése óta a világ papírszükséglete is megháromszorozódott. Blackmore ezt azzal indokolja, hogy a mémek alternatív stratégiákat dolgoznak ki elterjedésük, illetve fennmaradásuk biztosítására. (*Blackmore, 2001. 299.o.*)

Véleményem szerint létezik egy másik magyarázat is, ez pedig éppen a papír anyagszerűségében, az anyagához kapcsolódó érzéki tulajdonságok összességében, ezek közvetlen élvezhetőségében érhető tetten. Ki ne ismerné azt az érzéki örömet, amit egy jó minőségű papírra, kiváló nyomdai minőségben nyomtatott kötet kézbevétele okoz, és ki ne borzongana meg egy kézi merítésű papírra kézzel írt és rajzolt könyv érintésétől? A fűzött és összekapcsolt papírlapok fennmaradt formái, a könyvek, valamint a füzetszerű alkalmazások egy olyan közkedvelt tulajdonságot mutatnak, amit a német „gute Handhabung” kifejezéssel jellemezhetnénk leginkább. E fogalom egyszerre jelenti egy dolog kézbe vehetőségét, kézzelfoghatóságát, kézhez állóságát, valamint kézzel mozgathatóságát, kezelhetőségét, forgathatóságát. Kifejezi továbbá, hogy az adott dolgot a kezünkön keresztül birtokoljuk, létét a kezünkön keresztül éljük meg. Egyidejűleg utal a funkcióra és az érintésre, az ehhez kapcsolódó taktilis élményre, valamint e tárgy birtoklása fölött érzett elégedett viszonyulásra. A befogadói oldalon a papír közvetlen természetét fokozza az a tény, hogy a rajta őrzött üzenet pontosan abban a formában jelenik meg számunkra, amelyben tárolva van, a hordozás és megjelenés egybeesik, nincs szükség az információt dekódoló vagy kibontó, illetve megjelenítő (interface) készülékekre és az ezeket működtető energiaforrásokra. Természetesen éppen ez az egybeesés teszi a papírt nehézkessé az információt tömöríteni képes digitális vetélytársaival szemben. Ugyanakkor jelenleg még úgy tűnik, hogy a nyomtatott (papír)felületek kapacitásáért folytatott harcban bizonyos előnyt élveznek a kulturális szelekcióban eredményesebb, azt is mondhatjuk, kulturálisan értékeesebb mémek.

Ám ahol nem folyik mémháború, ahol minden digitálisan tárolható, és sűríthető, ahol mindennek helye lehet, és van is, ott az információ devalválódásának folyamata elkerülhetetlen. Ez a távolságtól független „megírom–megjelenik”, vagy „lehívom–megjelenik” információs rendszer, mely számára nincsenek időbeli és térbeli korlátok, valóban viszonylag újkeletű vívmány, amely a mémanyag átadásában kétségtelenül megmutatkozó előnyei mellett az értékes és értéktelen emancipálása

révén a mintegy harminc éve érzékelhető posztmodern pluralizmus adekvát hordozója. *Baudrillard* a napjainkban tapasztalható jelenséget más aspektusból vizsgálva így írja le: „Ami a szemünk előtt végbemegy, az – a kalmár materializmuson túl – az, hogy a reklám, a média, a képek mindent jelekké alakítanak. A legmellékesebb és a legköznapiabb, de még a legrágárabb dolog is esztétizálódik, kultúra lesz, múzeumi tárggyá válik. Minden kimondható, minden kifejezhető, minden a jel erejével hat.” (*Baudrillard*, 1997. 19–20.o.) Az ma már határozottan látszik, hogy az e jelekké alakuló információ átadásának jövőbeli útja az egyre sűrítettebbé váló tárolás és a megjelenítő anyagi közeg – interfész – egyre markánsabb elkülönítése. E körülmények között a papír, a könyv minden kitartása ellenére egyre anakronisztikusabb jelenségnek mutatkozik. Milyen messzire jutottunk az első megíróanyagoktól, Mózes kőbe vésett parancsolataitól, ahol az emberiség boldogulásához szükséges mémanyag tíz pontba foglalva elfért egy kőtáblán!

## **A papír „eszközléte” a keleti és a nyugati kultúrkörben**

### *Bevezetés*

*Wehner Tibor* művészettörténész Kaposvárott, a II. Országos Papírművészeti Triennáléhoz kapcsolódó symposionon elhangzott *Papír mint plasztika* című előadásában felhívta a hallgatóság figyelmét arra, hogy bár a papírművészet létrejöttét sajátságos XX. századi fejleménynek tartják, a kínai kultúrában már az ókorban készültek papírból kultikus céllal művészeti alkotások.<sup>1</sup> Ugyanakkor *Dobos László* hangsúlyozza, hogy miközben a papír Kínában verbális közlemények hordozásán túlmenően számtalan formában, és az élet szinte minden területén használatos volt, e hétköznapi, esztétikai vagy vallásos funkcióval bíró papírtárgyak azonban semmiképpen nem tekinthetők a mai értelemben vett szuverén műalkotásoknak. A papír művészeti médiummá válásának metamorfózisa *Dobos* állítása szerint mindenképpen az európai művészeti fejlődés eredménye. (*Dobos László*, 1999. 33.o.) Ezt a nézőpontot látszik alátámasztani *Kyoko Ibe*, a világ egyik első papírművésze: „De amikor én elkezdtem dolgozni, kb. húsz évvel ezelőtt, senki se gondolta, hogy a japán, kézzel gyártott pa-

---

<sup>1</sup> *Wehner Tibor*, 1999. *Papír és plasztika*. Előadás. Elhangzott a II. Országos Papírművészeti Triennáléhoz kapcsolódó symposionon Kaposvárott.

pír művészi anyaggá válhat.” (Várady, 1992. 12.o.) A japán merítők a papírt anyagként tisztelték, ám a művészi alkotás gondolata nem vetődött fel bennük az anyag „utasításainak” lekövetése közben.

A Wehner Tibor és Dobos László közötti vitás kérdés alapja az a művészet-történet és -elmélet által mindmáig tisztázatlan probléma, hogy mitől válik egy kultúrtörténetileg jelentős, esztétikai értékeket hordozó – esetenként akár ábrázoló, vagy kifejező jellegű – tárgy önálló műalkotássá. A művészet mibenlétének pontos definíciója csaknem lehetetlen, hiszen a viszonylag újkeletű művészetfelfogás művészetfogalma állandóan változik. A körülírási kísérletek akár az indítékokat, akár a műalkotás célját, akár az alkotói szándékoktól független funkciókat veszik számba, olyan meghatározásokkal élnek, amelyek a jelenséget csupán bizonyos aspektusából értelmezik, vagy amelyek nem kizárólag művészeti alkotásokra vonatkoztathatók.

Ezért a dolgozat e parttalannak látszó vita eldöntése helyett részletesen be fogja mutatni a papírkészítés kialakulásának kínai történetét, a fejlődés menetét, a japán papír újításait és szimbolikáját, a papír-tárgykultúra keleti hagyományait és megjelenési formáit. Látni fogjuk, hogy a papír anyagként történő kezelése, a keleti szemléleten alapuló gondolkodás- és alakításmód számtalan funkcióhoz, megnyilvánulási formához és megjelenéshez vezetett. Rámutatunk, hogy a papírnak a keleti kultúrkörben kialakult formáihoz kapcsolódó anyagszemlélet rokon vonásokat mutat azzal a modern művészeti közelítésmóddal, amely alapja a ténylegesen valóban a nyugati civilizációban végbement történésnek, melynek bázisán a papír elsődlegesen információ-hordozóból művészeti médiummá vagy önálló műtárggyá válhatott. Mivel azonban eltérés mutatkozik aközött, hogy mit nevezünk, hogy a hétköznapi használatban mit hiszünk papírnak, és hogy valójában mi is a papír, a tisztánlátás érdekében röviden át kell tekintenünk a papír előtti információhordozók történetét.

### *Mém-tárolók a papír megjelenése előtt*

Ha folytatjuk a fentebb felvázolt gondolatmenetet, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a különböző megíróanyagok is a mémszelekció szükségletei alapján jöttek létre a mindenkori földrajzi adottságok, valamint a rendelkezésre álló potenciális hordozó nyersanyagok függvényében. Az első megíróanyagok a memória kihelyezett területei voltak, amelyeken egy-egy kulturális terméket, vagy információt

tartósan, változatlan formában meg lehetett őrizni. Egyszersmind üzenő médiumok voltak, melyek közvetítésével hol távolabbi népekkel vagy későbbi generációkkal, hol pedig az ősi kultúrák hite szerint a szellemvilággal lehetett kapcsolatba kerülni. A legelső tároló felületek a domborzat képződményei voltak. Az őskorban keletkezett sziklarajzok képírásszerű ábrákat tartalmaznak, mint az emlékezet képeit, jeleit vagy egységeit. Az ősember jelképei az újkőkorszakban fokozatosan egyszerűbbé, elvontabbá váltak.

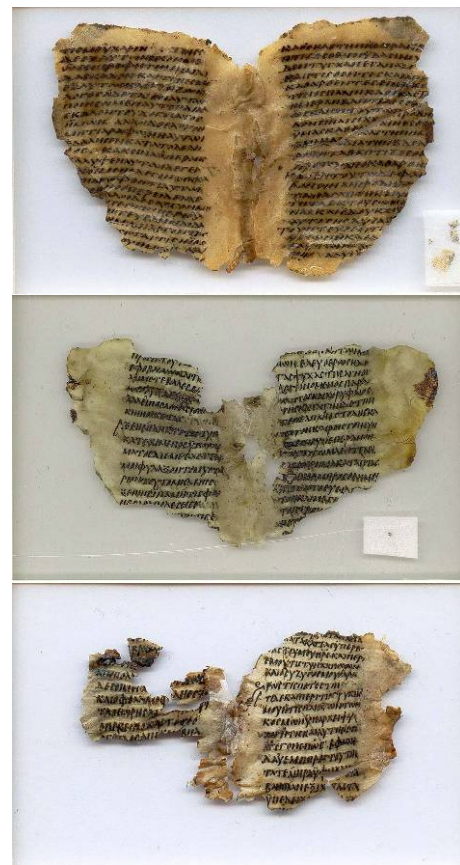
A megőrzés szükséglete mellett nagyon hamar kialakult az üzenet mozgathatóságának és ezzel párhuzamosan másolásának igénye is, hogy az információ térben és időben is mozgathatóvá és kiterjeszhetővé válhasson. Az ember találékonyságát dicsérő számtalan ősi információhordozó eszköz egyre könnyebb és hordozhatóbb formában tudta közvetíteni a felületére, vagy anyagába kódolt, egyre sűrítettebb kép-, illetve írásjelek formájában tárolt meméket. A hordozható „memória-lapok” ásványi, növényi vagy állati eredetű anyagokból készültek, eleinte ezeknek a természetben fellelhető formáját alapul véve, később a nyersanyagot lapszerűvé alakított változatokban. A keményebb anyagok felületébe általában karcolták és vészték a kép- és írásjeleket. Ilyen hordozóanyagok voltak a különböző kőzetek, drága- és féldrágakövek, csontok, elefántcsont, kagylók, teknősök páncéljai, amelyek megírásához hol egy, az alapanyagnál még keményebb kőzetet, a fémkorszak óta pedig e célra előállított karcoló és véső fémeszközöket is használtak. A hordozók történetében nem igen szokták megemlíteni a fémkorszak óta hol itt, hol ott felbukkanó, írásra használt fémtáblákat, pedig nagy jelentőségük volt bizonyos ősi írásformák átörökítésében. Ilyenek például az okáért azok a réztáblák, amelyeken a Kr. e. 3000 évvel kialakult indiai ősrírás ránk hagyományozódott (*Jean, 1991. 71.o.*), vagy itt vannak a Kelet-Ázsiai vallásos, illetve jogi szövegeket tartalmazó, különböző fémekből készített táblák, illetőleg az egyiptomi vörösréz kaputáblák. (*Hart, 1992. 34.o*)

Az a történet már mindannyiunk számára ismerős, hogyan fejlődött ki a nedves agyagtáblákba nyomott képszimbólumokból és a fogalomírásból Mezopotámiában az a felismerhető képszerű elemeket már nem tartalmazó ékírás, amely az információ-sűrítés hatékonysága miatt az ókori Kelet minden fejlett civilizációjában ismertté, több kultúrában pedig kizárólagossá vált. A Tigris és az Eufrátesz folyók völgyében a környezeti adottságok nem tették lehetővé, hogy az íráshoz elegendő

mennyiségű kőhöz, fához vagy fémhez jussanak, ezért a sumérok és az akkádok a sáros-mocsaras területen nagy mennyiségben rendelkezésre álló anyaghoz, az agyaghoz fordultak, amit ilyen félkész, képlékeny állapotban táblaszerű lepényekké lapítottak. Az ék-, szög-, és kerek alakú nyomot hagyó, nádból, illetve fából faragott kalamusokkal még nedves állapotban nyomták írásjeleiket az agyagtáblákba, amelyeket a levegőn és a napon kiszárítottak, majd tűzben kiégettek. Érdekes párhuzam a papír anyagával, hogy mindkettő magában hordozza fizikai világunk szubsztanciáját, a négy őselemet: a földet, a vizet, a levegőt és a tüzet. A mínosi kultúra szintén agyagtáblát használt, ezen alakult a krétaiak képírása azzá a szimbólumokon alapuló lineáris B írássá, amit az időszámításunk előtt 1500 körül bevándorló görögök is átvettek. (Jean, 1991.)

A görögök ólom-, viasz-, és palatáblákat is alkalmaztak, amelyek már nem csak az információ megtartását, hanem törlését, és cseréjét is lehetővé tették. A rómaiak nem véletlenül ezeket a viasszal bevont fatáblákat választották a görögök „média-kínalatából”, hiszen alakíthatóságuk, flexibilitásuk szempontjából ezek bizonyultak az akkor legprogresszívebb hordozóknak. A puha viaszba csontból vagy fémből készült szerszámmal, a stílussal írták írásjeleiket, az eszköz tollszerűen kialakított hegyével írtak, a másik, tompa végének kiképzése pedig a rontott, vagy feleslegessé vált szövegek törlésére is alkalmassá tette ezeket az író-, illetve radírrudakat. Emellett az I. században a Római Birodalomban megjelent, és gyorsan közhasználatúvá vált a görögök által kifejlesztett íráshordozó hártya, a pergamen.

A jónok leleménye az a köznapi szóhasználatban helytelenül pergamenpapírnak nevezett anyag is, amelynek hártyavékonyasága, sárgásokker színe emlékeztet ugyan a növényi rostokból álló papírosra, valójában azonban nem papír, hanem preparált állatbőr. (1. ábra) A pergamen elterjedésének ideje egybeesik a kínai papír feltalálásával az időszámításunk előtti második században. Ezt a hordozót a papirusz alternatívájaként II. Eumenész pergamoni király parancsára fejlesztették ki, aki azt az ambiciózus tervet



1. Mani-kódex, V. század. Pergamen



dédelgette, hogy a kisázsiai Pergamonban az alexandriai könyvtárnál gazdagabb könyvgyűjteményt hozzon létre. A rivális egyiptomiak a gyors ütemben gyarapodó könyvtárállomány hírére a papiruszkivitel korlátozásával reagáltak, a pergamoni ír-  
nokoknak pedig olyan hordozó után kellett nézni, amely megírhatóságában és egyéb tulajdonságaiban is vetekszik a nílusvidéki nádtekerccsekkel. Bár egyes források szerint már korábban is használták írásra a vékonyabb hámrétegű háziállatok irháját, a görögül diphterának, később pedig pergamenének, azaz pergameni bőrnek nevezett megíró anyag általános elterjedése a Kr. e. II. évszázadra datálható. Az elnevezések minden nyelven a bőr anyagára utaltak. A latin területeken hártlyaként, „membranaként” ismerték, és csak a IV. században kezdték pergamennek emlegetni. A főleg juh-, borjú-, tehén, kecske- és szamárbőrből készült lapok mellett fennmaradtak a gazella, az antilop és a strucc lenyúzott bőrét alkalmazó változatok is, sőt léteznek velinnek nevezett, igen finom minőségű válfajok is, amelyeket „egészen fiatal állatok vagy halva született borjak bőrének kikészítésével nyernek.” (Jean, 1991. 81.o.) Az állatok bőrét lenyúzták, meszes vízben áztatták, tisztították, majd keretre feszítve megszáritották, végül a keretről lefejtve széleit egyenesre vágták. Ezt a jól cserzett bőrt az írnoknak először habkővel simára kellett csiszolnia, és csak azután állhatott neki a lúdtollal és tintával történő rajzoláshoz, illetve íráshoz.

Ez a kényszerűségből megszületett anyag hamar forradalmasította az írás történetét, nemcsak azért, mert mindkét oldalára könnyedén lehetett írni, hanem azért is, mert a törékeny, és nehézkesen kezelhető papirusztekerccsekkel szemben időtálló, rugalmas, hajtogatható és fűzhető matéria volt. Bár eleinte összetekerve tárolták, a szögletesre vágott lapok sorolásával, összefűzésével hamarosan kialakulhatott a könyvforma. Ennek az anyagnak az európai kultúrtörténetben ezután mintegy ezerháromszáz évig nem akadt vetélytársa, hiszen a papírkészítés az első, Spanyol földön a XI. században valószínűleg az arabok által működtetett papírmalom megépítését követően csak igen lassan, mintegy hétszáz év alatt terjedt el a kontinensen és Angliában. A fontosabb okmányokat, okleveleket viszont még a papír térhódítása után is, egészen a XIX. század végéig állatbőrre írták.

Összefűzött lapokat nemcsak a könyvek és kódexek vonatkozásában ismert az ősi és az antik világ. A kínaiak a már Kr. e. 2000 évvel kialakult, és azóta csaknem változatlan formában fennmaradt írásjeleiket egyenletesre simított, vízszintesen

egymás alá, vagy függőlegesen egymás mellé kötözött falécekre felülről lefelé írták. Hasonló eljárással készült bambuszlap-szalagot a Kr. e. V. századból ismerünk, de a japánok is régóta fűznek össze faléceket és egyéb lapokat hosszú, függőleges tekercekké, amelyeken az ő jeleiket is felülről lefelé haladva olvassák. Ugyanilyen, gyékény-, vagy bambuszszőnyegre emlékeztető alkalmazhatóságok Indiában is fennmaradtak, csak ott a brahmi írás mással-, illetve magánhangzókat is alkalmazó karaktervonásainak megfelelően a sorokat balról jobbra haladva, tehát vízszintesen, egymás alá írva rótták a bambuszlapokra. Érdekessége még ezeknek a zsinórral összetartott lapoknak, hogy ezek a „füzetek” a lapok mentén leporellószerűen összehajtogathatók, térben „sűrítetők” voltak. Annak ellenére, hogy ezek az összecukott legyezőkre emlékeztető könyvtárgyak így már jóval kisebb helyet foglaltak el, mint szétnyitva, a fa-, illetve bambuszkönyvekből álló könyv- és levéltárak helyigénye tetemes méretet öltött, nem beszélve az efféle okmányok szállításnál latba vethető súlyáról. A Távol-Keleten használtak még különböző textíliákat és szöveteket is. Hernyóselyemre oly módon festették kalligrafikus írásjeleiket tussal, hogy az anyagot mindig vízszintesen, az ecsetet pedig függőlegesen tartották.

A felsorolás végére hagytuk a növények leveleiből és fakéregből készített üzenethordozókat, mert ezek mutatják a legtöbb rokon vonást a növényi eredetű, de nem rostjaira bontott pseudopapírokkal és a valódi papírokkal. Az indusok például a földjükön honos palmira és palipotpálma leveleibe karcolták írásjeleiket, amiket aztán a következő rituálészerű eljárással mintegy „előhívtak”, láthatóvá tettek: a pálmaleveleket olajjal átkenték, majd faszénparázs felett hővel kezelték. A levelek a sérült területeken felduzzadtak, a bekarcolt írásjelek kidomborodtak. Ezt a módszert még ma is alkalmazzák Indonézia bizonyos területein, a Sunda-szigeteken, Celebes és Borneo szigetein és Hátsó-Indiában.

Ha most áttekintjük, és végiggondoljuk az említett anyagok választékát, akkor látjuk, hogy ezek nagyjából egybeesnek azokkal a matériákkal, amelyeket az ember ősidők óta alkalmaz a legkülönfélébb funkciók betöltésére. A művészetek és a kézművesség anyagai ezek: textíliák, bőrök, kerámiák, kő, fa, fém stb. Az ember, amikor beléjük helyezte üzenetét, dolgozott az anyaggal. Előkészítette, kézbe vette, és kézzel helyezte rájuk, illetve beléjük mindenkori jeleit. És ez az átlelkedített anyag transzparenssé, közzéggé vált, a belé kódolt üzenet jelenlévő, de háttérbe húzódó

anyagává, a láttatás láthatatlan médiumává. Miközben tehát elődeink minden anyag tulajdonságait fürkészték, tehát a matériákhoz az anyagszerűség kérdéseinek vallatásán keresztül közeledtek, a kommunikáció funkcionális körébe bekerült anyag a kommunikációs prekonceptió hatására e szerepkörön belül megszűnt matériaként létezni. Hordozóvá alakult. Eszközzé vált a heideggeri eszközlét filozófiai értelmében, az emberi kommunikáció eszközévé.

*Martin Heidegger A műalkotás eredetében* a dolog, az anyag, továbbá a mű(alkotás) mibenlétének meghatározása során az eszköz eszközlétének lényegét is kifejti. (Heidegger, 1988.) E meghatározás értelmében az eszköz lényege éppen anyagának transzparenciája funkciójának betöltése közben. „Az eszköz, minthogy az alkalmasság és használhatóság határozza meg azt, amiből áll, az anyagot állítja szolgálatába. A követ például az eszköz – mondjuk a fejsze – elkészítése során használják és elhasználják. A kő az alkalmasságban eltűnik. Az anyag annál jobb, és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlétében.” (Heidegger, 1988. 74.o.) Miközben az eszköz használhatóságában feloldódik az anyag, ezenközben az eszköz maga és annak készítmódja is feloldódik az alkalmasságban. (Heidegger, 1988. 100.o.) Az íráshordozók történetében ez a jelenség talán minden más eszköznél szemléletesebben nyilvánul meg, hiszen ezek célja a nem anyagi természetű üzenet, a kulturális replikátor materiális dimenziókba helyezése, minél hatékonyabb prezentálása olyan formán, hogy lehetőleg a közeg váljon láthatatlanná a benne tárolt információ javára.

E tekintetben egészen egyedülállónak számít a perui indiánok és a Szibériában élő osztjákok hurkos-csomós zsinégírása, amely az üzenet jeleit nem egy anyagi hordozó felületére viszi fel, hanem a levegőben, az üres térben egymással kapcsolja össze, miközben a textil médiuma a jelekkel válik eggyé. Nyilvánvaló azonban, hogy az anyagi közeg itt is jelen van, de nem a jelek közötti térkitöltő és összetartó felületként, hanem a jelek által közölt tartalmat az anyagi világban megjeleníteni képes médiumként.

### *Pszudopapírok*

A papírok a kommunikáció történetének legprogresszívebb vívmányai voltak a hordozók oldalán a technika korát megelőzően. Fejlődésük az információs eszkö-

zők anyagaival szemben támasztott azon igény alapján ment végbe, hogy a hordozó anyag legyen könnyű és mozgatható, mennyisége legyen minél kisebb a rávitt ményanyag terjedelméhez képest. Válgjon tehát minél vékonyabb és nagyobb felületté, lehetőleg úgy, hogy az információt mindkét oldalára fel lehessen vinni, ugyanakkor vizuálisan legyen minél neutrálisabb, világosabb. A keleti és nyugati papírtörténetben is látni fogjuk, hogy az újítások egy része a fehéritést célozta, a fehér felület ugyanis teljes egészében visszaveri a fényt, eközben dematerializálódik. A másik lényeges elvárás a gazdaságosság területén jelentkezett, és egyre több, valamint minél olcsóbban előállítható hordozó kifejlesztésére irányult a gyarapodó mémállomány, illetve egy-egy mém rohamosan növekvő számú másolata számára. A pergamen például e tekintetben vált versenyképtelenné a növények primer vagy szekunder rostjaiból kimeríthetetlen mennyiségben előállítható papírral szemben, hiába volt hártavékony, halvány és semleges színű, és hiába lehetett annak is mindkét oldalára írni. Nem mentette meg az a kétségkívüli előnye sem, hogy sokkal tartósabb, illetve rugalmasabb volt a Nyugaton készíthető minden papírféleségnél, de még az az intézkedéssor sem, amelyik Európában tiltani próbálta a X. századtól terjedő arab rongypapír alkalmazását, valamint későbbi gyártását. A középkor médiaháborújában a mérleg nyelvét szépen lassan a papír serpenyője felé billentette az a kikerülhetetlen tény, hogy a pergamen drága és csak meghatározott mennyiségben kitermelhető, illetve „kitenyészthető” nyersanyag volt. Egy könyvoldalhoz egy bárány lenyúzott bőrre volt szükség, egy kódexhez pedig egy teljes birkanyáját kellett feláldozni a civilizáció oltárán.

A tulajdonképpeni papírok előfutárainak tekintett pszeudopapírok a papír közvetlen előképei lehettek, Kínában ugyanis már a Kr. e. 6. században használtak írásra tapát. A pszeudopapírok valamennyi változatának ősi formája valamivel korábban jelent meg az első kínai papíroknál. A kialakult változatok egymástól függetlenül, földrajzilag és történelmileg is elkülönülten jöttek létre, ám a Föld szinte valamennyi kontinensén. Anyaguk növényi származása, valamint a számunkra is jól ismert lapformátum közeli rokonságot mutat a rostpapíréval. A pszeudopapír kifejezés nem abban az értelmében nyer itt létjogosultságot, hogy a papír utánzatát jelentené, hanem a valódi és a pszeudopapírok területére besorolható papírszerű anyagok látható, tapintható, valamint funkcionális tulajdonságainak megtévesztő hasonlatos-

sága, illetve a nyersanyag növényi eredete és valamely lapképző eljárás alkalmazása alapján. Közös még bennük a korábbi megíróanyagokkal szemben, hogy az információ tárolására szánt memóriefelületeket a felhasználók nem készen találták a természet ásványi, növényi, illetve állati eredetű formációi között, hanem valamilyen növényi nyersanyagból kiindulva maguk készítették el, olyan vékony, kétdimenziós felület nyerve így, amelyeknek matériájában a kiinduló anyagok már nem emlékeztetnek eredeti állapotaikra.

A pszeudopapír és a valódi papír közötti lényeges különbség abban áll, hogy míg utóbbi alapanyagát az elsődleges, vagy másodlagos növényi rostok képezik, addig előbbinél a növényi nyersanyagot sohasem bontják rostjaira, és ennek következtében a lapképzés technikája is markáns különbségeket mutat. Ezeknek az íráshordozóknak a vizuális megjelenése, látható formája, textúrája és anyagszerúsége a bennfentesek kivételével szinte mindenki számára a megtévesztésig hasonló, ezért szükségesnek érezzük a papír történetének, illetve technológiájának bemutatása előtt a pszeudopapírokat is górcső alá venni.

A tapa Polinéziából származó, különböző fák kéreganyagából készülő, kendőszerű matéria jelölésére szolgáló elnevezését ma a legkülönbélebb hánccsanyagok egyezményes nemzetközi kifejezéseként használják. Ezt a szövedékszerű terméket a festészet alapanyagaként, íráshordozóként és ruhakelmeként is ősidők óta ismerték Dél- és Közép-Amerikában, Óceániában, Délkelet-Ázsiában (Kínában is!), illetve Afrikában. (2. 3. és 4. ábra) Míg öltözködéshez az egyrétegű, bársonyosan finom hánccskelmét, addig információ hordozóként a többretegű kéregnemezt alkalmazták. A tapa készítésének a szövésnél is régebbi technológiája a világ minden táján nagyjából megegyezett. A főleg eper- és fügefafa kérgéből éles szerszámokkal (pl. kagylókkal) hasított kéregcsíkokat áztatás, puhítás után vizes falapon bizonyos távolságokba párhuzamosan egymás mellé helyezték, majd erre a négyszög alakzatban kiterített rétegre merőlegesen vagy átlósan újabb hánccsszalagokat fektettek. A fából készült ütőszerszámokkal, a ruhaanyagként használt változatoknál barázdált felületű fakalapácsok-



**2. Mintás tapa**



**3. Tapaszőnyeg készítés**

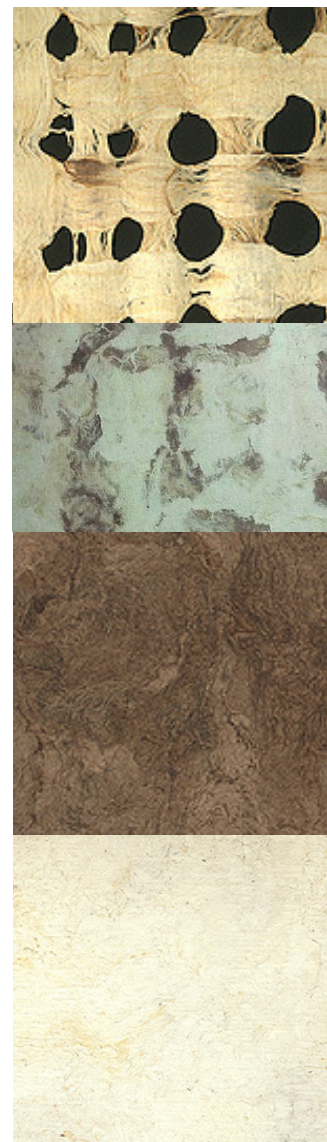


**4. Tapakészítés, Polinézia**

kal történő ütogetés, döngölés során a háncsanyag lelapult, a közöket kitöltve szétterült, felülete többszörösére növekedett. Ezt az összefüggő szövedéket a falapon hagyva a napon szárították, és csak a teljes kiszáradás után választották le a kemény alapról. Így viszonylag sima, rugalmas, négyszögletű felületet nyertek. A folyamatot nem egyszer az alapanyag gondos kikeresésének rituálészerű mozzanata előzte meg. A hozzáértők a fák életkorát és kéregtulajdonságait mérlegelve választották ki a céljaiknak megfelelő nyersanyagot. Ismerünk olyan módszereket, ahol a többnapos áztatást megelőzően a lehántott kérget a forró homokba temetve szárították, és fertőtlenítették. (Kalmár, 1980. 6.o.) A festészeti célokra előkészített tapát növényi nedvekkel alapozták, a maják pedig a megírás megkönnyítésére egy egészen új módszert fejlesztettek ki.

A maja indiánok szent szövegeinek, bölcseleteinek, orvosi és csillagászati ismereteinek, valamint történelmi feljegyzéseinek hordozójaként ismert anyagot, a huunt széles kéregcsíkok nemezelésével, majd a felület meszes kezelésével állították elő. Így a Drezdában, Párizsban és Madridban őrzött maja kódexeknek és szent kalendáriumoknak alapanyaga is ez a fügefaháncsból készített speciális tapaféleség. A könyvformán itt egy leporellószerű, hajtogatott íráshordozót kell értenünk, a maják ugyanis az összefüggő tartalmat nem szabdalták szét, hanem egy megfelelően hosszúra nemezelt huuncsíkra folyamatosan vitték fel, majd ezt a megírt szalagot harmonikaszerűen összehajtogatták. Ilyen pl. a *Codex Dresdensis*, a ma Drezdában őrzött kódex, egy 20 cm magas, gazdag kivitelű leporelló, amelynek hosszúsága kiterítve 380 cm. „A párizsi Nemzeti Könyvtár birtokában van a *Codex Peresianus*, a madridi Amerika Múzeumban pedig a *Codex Tro-Cortés*.” (Kalmár, 1980. 7.o.)

A lapok könyvvé történő összefűzése már az aztékok találmánya. A tapa készítésében is újításokat vezettek be, annak menetét a főzés mozzanatával egészítették ki. A hamulúgban puhított fügefaháncsból az amatlnak (amate) nevezett terméket állították elő, amely aztékul egyszerre jelentett fügefát és papírt. A Dél-Mexikóban élő otomi indiánok még napjainkban is őrzik és ápolják az amatlkészítés hagyományát. (5. ábra)



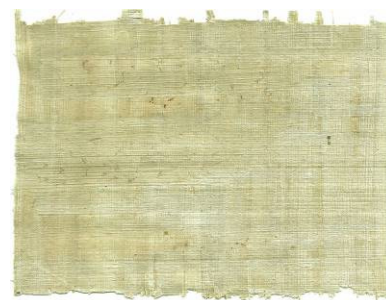
5. Amatl féleségek, Mexico



Most nézzük meg, miben hasonlít az eddig felsorolt pseudopapírokhoz a Nílus vidékén már 5500 évvel ezelőtt elterjedt papirusz! Az előállítás módját tekintve ez is egyfajta tapa, csak itt nem egy növény fás törzsének kéregállományát használják alapanyagként, hanem egy fűféle szárának puhább belsejét. Nevét az amatlhoz hasonlóan arról a növényről kapta, amelynek szárából a lapképzéshez szükséges szabványos sávokat metszették. Az ókorban Afrika bizonyos trópusi folyóinak és mocsárvidékeinek, valamint a Földközi-tenger térségének jellegzetes és bőségesen termő vízínövénye volt a papiruszsás. Az egyiptomiak a nehezen hajózható Hármás Nílus forrásvidékeinek kivételével az egész folyó völgyben permanensen aratták, hiszen amellet, hogy írásra alkalmas tekerceket készítettek belőle, a gazdaság számos területén hasznosították. Táplálkozási célokra csakúgy felhasználták, mint edények és kosarak, ruhaneműk és szandálok, kötelek és halászhálók, csónakok és vitorlák, ecsetek és gyékények készítéséhez.

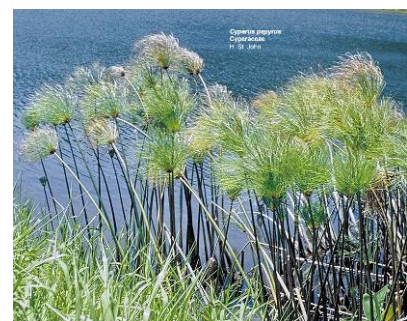
A növény 4–5 méterre megnövő, háromszög keresztmetszetű, karnyi vastagságú szárát 30–40 cm-es darabokra vágják. A külső, zöld héj eltávolítása után a belét hosszában vékony, kb. 1–2 cm széles szeletekre hasították. (Hart, 1992. 32.o.) Ezeket a szalagokat párhuzamosan és a széleiknél átfedésekkel egymás mellé sorakoztatják, majd ezt a réteget egy rá merőlegesen felvitt sorral beborították. Ezt a mindig két, merőleges rétegből álló lapot kő- és faeszközökkel sulykolták, illetve préselték. A növényből kifolyó, keményítő tartalmú lé az összepréselt sávokat egyidejűleg össze is ragasztotta, ugyanakkor könnyen megírhatóvá is tette. A kiszáritott papiruszlapokat végezetül elefántcsont eszközökkel, vagy disznógyárral simították, illetve lecsiszolták.

Az így nyert, kezdetben tojásbarnászínű, majd fokozatosan barnuló, barnás rostdarabkákat is tartalmazó lapokat (6. ábra) csirizzel összeragasztották, és gyakran igen hosszú tekercekké csavarták föl. A leghosszabb fennmaradt papirusztekercs 40 m hosszú. Az írnokok a hieroglifákat hol felülről lefelé, hol jobbról ballra, hol pedig balról jobbra rajzolták fel nádtollal vagy ecsettel, fekete, illetve vörös színű tintával a térdükre vízszintesen kiterített tekercsdarabra. A papirusztekercseknek nem volt gerince, ezért a bennük foglalt tartalomról és a keltezésről gyakran a tekercsre erősített kis táblaszerű címkék tájé-



**6. Papirusz**

koztattak. „Mint a mai papíroknak, úgy a papirusznak is minőség szerinti névmeghatározása volt. A papiruszsás szeletei közül a legjobb minőségű a középső szelet volt, majd ettől távolodva sorban egymás után következtek az egyes rétegek. Régen a csak vallású tárgyú iratoknak szentelt, középső részt hierotikának hívták (nevét a használatos írásmódról kapta). Amikor Egyiptom a Római Birodalom fennhatósága alá került, *Augustus* kegyeinek elnyeréséért az első rétegből készült papirusz az *augusta* nevet kapta, mint ahogy a második *Augustus* feleségéről a *Liviana* nevet. Így a hieratika visszaszorult a harmadik réteg nevévé.” (Szenteczki, 2003. 33.o.)



## 7. Papiruszültetvény

A görögök és a bizánciak úgyszintén használtak papiruszt. A római papirusz már igen jó minőségű, sima és viszonylag fehér volt. Közigazgatási iratokhoz, gazdasági feljegyzésekhez csakúgy alkalmazták, mint irodalmi művek közlésére, vagy hivatalos, illetve privát levelezésre. A vadon növény papirusznád mennyisége már nagyon korán nem tudta kielégíteni az egyre növekvő igényeket, így a szükséglet nagy részét már Egyiptomban is a mesterségesen telepített ültetvényekről fedezték. A papiruszcserje a tömeges kitermelés következtében az ember által okozott egyik első ökológiai katasztrófa eredményeként mégis kipusztult. Az egyiptomi kipusztulást követően már csak a syrakuzai illetőségű, még ma is ezen a néven működő Giuseppe Naro cég gyártott papiruszt Szicíliában a X. századig, Kelet-Afrikából és Zanzibárból importált alapanyagból. A kairói Esbekjek Nemzeti Parkban találkozhatunk még néhány példánnyal (7. ábra), amelyeket a hamburgi fűvészkertből telepítettek vissza, és úgy hírlik, hogy az egyiptomiak sok erőfeszítést tesznek a helyi rezisztens növény újbóli meghonosításáért.

A papirusz a memetikus szelekció folyamatának progresszív terméke volt, amennyiben bevezette a lapformátumú, kétdimenziós, könnyű írásfelületet. Ez a hordozó az Egyiptommal kereskedő világban már Kr. e. 3000 évvel keresett árucikk volt, úgy hogy az exportáló állam monopóliumai miatt belföldön olyan magas ára volt, hogy csak a tehetősebb rétegek tudták megfizetni. (Jean, 1991. 42.o.) Itt találkozzunk az újrahasznosítás gondolatával is először. A köznép körében elterjedtek a palimpszesztek, az áztatással, illetve kaparással „leradírozott”, használt papiruszterkercek. Egy idő után köznapi célokra is gyakran alkalmazták birodalomszerte az



érvényét veszített információtól megszabadított, újraírható hordozót. Amikor évezredekkel később a papirusz alternatívájaként megjelenik a pergamen, az újrahasznosítás magától értetődő gyakorlata sem várat sokáig magára. Ráadásul az állatbőr alapú palimpszeszt mindkét oldala írható, illetve törölhető.

A ma világszerte használatos „papír” kifejezés a görög papyros szóból ered, amelyet a görögök minden bizonnyal a papirusz egyiptomi elnevezéséből vettek át. De mi is valójában a papír?

### *Átszellemített anyag*

A papír „rostok matraca”, ahogy azt a Kínában a II. században szerkesztett *Suo Ven* szótár definiálja. (Dobos, 1999. 24.o.) A papírkészítés eljárásának lényege minden területen a következő. Bizonyos, hosszú rostokat tartalmazó növényeket mechanikai vagy kémiai úton rostjaira bontanak. A rostokat vízzel árasztják el, a víz mozgatásával összekuszálják, aminek hatására a szálak összegabalyodnak, és nemezszerű szövedékké állnak össze. Az így kialakuló papírlapot szitaszerű alkalmatlanságok segítségével kiemelik a vízből, végül megszárazítják.

A legérdekesebb a papír anyagában az a metamorfózis, aminek következtében a végtermék valami egészen másnak látszik, mint ami eredetileg volt, szinte új anyaggá válik, noha a megmunkálás nem változtatja meg a rostanyag természetes állapotát, csak a szálak viszonyát. Ebben az átlényegülésben az egyik legkülönösebb fejlemény az, hogy az amúgy kérészerű növény természetes állapotában hervadása vagy pusztulása után gyorsan megsemmisül, a papír anyagává válva az elmúlással dacol. Sőt ez a növényi massa a legkülönfélébb romlandó dolgokat, köztük a beágyazott növényeket, virágokat és leveleket is tartósítja. A másik figyelemreméltó tényező, hogy az önmagában gyenge és szakadékony rost a többi, hasonlóan vékonyka szállal összeállva, a kötések és csomópontok mentén energiával töltkezve erős, némely keleti papírok esetében szétáztathatatlan, széttéphetetlen szövedékké nemezselődik. Meglepő továbbá, hogy a kócos massa felszíne sima, gyakran selyemfényű és megírásra alkalmas. Az anyag látható élete alapján a papírt sokan egy önálló, autentikus nyersanyagként gondolják, amiből sok minden készül: könyvek, dobozok, csomagolások, tapéták stb.

Kevesen tudják, hogy a papírlap a len, kender és pamut textíliákkal rokon, azonban a rostokat a papír esetében a szövétképzés előtt nem sodorják fonallá, hanem eredeti állapotukban használják fel. A rokoni szálak boncolgatásánál még szorosabb, mondhatni családi kötelékekre bukkanunk, és azt is állíthatjuk, hogy a papír a textilek édesgyermekéként látott napvilágot a Han-kori Kínában a Kr. e. II. évszázadban. A legrégebbi lelet kenderrostokat tartalmaz, de a sírokból előkerült, 10-20 cm-es, natúrszínű és színes foszlányok között akadnak selyemszálakból, sőt növényi rostokból merített darabok is. Két különös fejleménnyel találjuk itt szembe magunkat. Először is az első papírok, a XX. századi szóhasználattal élve „újrapapírok” voltak, amelyeket kihasznált szövetek rostjainak pépesítésével, úgynevezett másodlagos rostokból készítettek. Másodsor pedig azt kell látnunk, hogy a rongypapír valójában nem az arabok találmánya, az ő leleményüket ugyanis mintegy ezer évvel előzték meg az öltözködésre és információ közvetítésre egyaránt használt textilek olcsó alternatívái után kutató kínaiak. A világnak ezen a részén az uralkodó gondolkodási és misztikus rendszerek értelmében sohasem írtak állatbőrre. A készen vett növényi rostok (tapa) felhasználása pedig nem terjedt el széles körben.

Miért volt fontos, hogy a Kr. e. III. századtól íráshordozóként is bevált drága selymet tömeges mennyiségben előállítható más hordozóval tudják helyettesíteni akkor, amikor a selyemgyártás már évszázadok óta fejlett iparág volt? Nos, a magyarázat Kína történelmében keresendő. Miután Kr. e. 221-ben az Első Császár egyesítette a hatalmas Kínai Birodalmat, egységes elemeken – írás, pénz, mértékek – nyugvó, jól szervezett bürokráciát vezetett be. A Kr. e. 207–Kr. u. 220-ig terjedő Han-kor a megerősített államapparátus időszaka volt, amelyben a birodalom fejlett hivatalnokrendszerrel rendelkezett. A Han császárok által irányított összpontosított állam minden műhelyt és minden iparágat felügyelt. A hivatali szervezet felduzzasztása mellett iskolákat és egyetemeket alapítottak. (Cotterell, 1994.) Az állam íráshordozók iránti szükséglete sokszorosára növekedett. Olyan olcsóbb megoldásokra volt szükség, amelyeknél a tömeges előállításnak nem szabnak gátat sem biológiai tényezők, mint a selyemhernyók populációinak korlátozott száma és termelékenységé, sem gazdasági faktorok, mint a nyersanyag finanszírozhatatlan ára.

Nem tudni pontosan, hogy az első rostpapírt hol és milyen körülmények között, vagy milyen utasításra készítették. A Kr. előtti időkből származó leletek bizo-

nyítják, hogy a papír anyagát nem az a *Tsai Lun* találta fel, akit sok forrás helytelenül a papír technológiájának kifejlesztőjeként említ. Az ő nevéhez fűződik azonban az eljárás leírása Kr. sz. 105-ből, és valószínűleg annak a technikának a kikristályosítása is, amit a nevével fémjelzett kezdetektől napjainkig használnak a kínai merítő mesterek. Ez az eunuch miniszter ráveszi *Ho-si* császárt, hogy rendelje el a papírkészítés olcsó, merítéses módszerének az egész birodalomban történő alkalmazását. A legenda szerint amellet, hogy az állami papírműhelyekben folyó termelést irányította, a napi munka szintjén is jó példával járt az élen, munkájában a későbbi ábrázolásokból ismert két attribútum, a disznó és a kakas segítettek. A papírkészítés ezt követően hatalmas iparággá növi ki magát, az állami papírgyárak mellett kisebb családi vállalkozások formájában is úzik. Bevezetik a papíradót is, a termelőnek az előállított mennyiség egy bizonyos hányadát a császár javára be kellett szolgáltatnia. Az állam praktikus igényein túlmenően egy, az első században megjelenő, majd a taoizmus mellett rohamosan terjeszkedő vallásos mém, a buddhizmus követel replikálódásához egyre nagyobb terjedelmű felületeket.

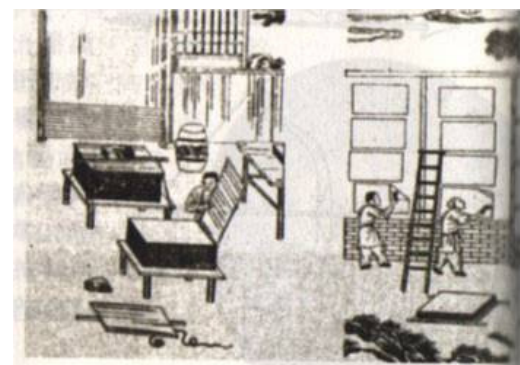
Emlékszünk, miről is volt szó fentebb a papír rokonságát illetően? A papír történetének kutatói általában nem szoktak figyelmet fordítani ezekre a kapcsolatokra, pedig a régészeti szálak felgöngyölítésével újra és újra beléjük botlunk. Az első, szöveget nem tartalmazó, illetve írásra használt papírleletek is a Kr. e. II. századból származnak, ugyanakkor papíreperfa-kéregből készült ruhákról ugyanebből az időből fennmaradt irodalmi források már említést tesznek. Nem kizárt, hogy a kínaiak, akik aktív kereskedelmet folytattak, hajózásaik során találkozhattak a tapa sokféle célra fordítható matériájával. Mindenesetre az íráshordozó anyagának kifejlesztése az ő földjükön sem kizárólag erre a speciális funkcióra összpontosítva ment végbe. A papír, ahogyan a tapa is, elsősorban egy újféle anyag, amit a tulajdonságaiban rejlő lehetőségek alapján többféle célra használnak.

A *Tsai Lun* előtti újrapapírok igen gyakran a selyem újrahasznosításából keletkeztek, ezért kézenfekvőnek látszik az alábbi fejlődésmenet felvázolása. A papír megjelenése előtti Kínában a Kr. e. III. századtól leggyakrabban a könnyű és vékony hernyóselyemre írnak és festenek. A selymet Kínában már Kr. e. 3000 évvel ismerik, de mindvégig luxuscikk marad, amit csak korlátozott mértékben és csak kiemelt célokra szabad felhasználni. (Az öltözködésben például rendeletek szabályozzák, hogy

melyik előkelő rétegek hogyan, és milyen alkalmakkor viselhetik.) Ki kell itt hangsúlyoznunk azt a tényt, hogy amiképpen az ősi íráshordozók anyagait is elsődleges funkció nélkül való matériának tekintették az antik világban, amelyeket alkalmasságuk függvényében a legkülönfélébb célokra használtak fel, úgy a kínaiak anyagszemlélete is magára az anyagra koncentrál. Így a selyem is elsősorban egy nyersanyag, amelynek felhasználási területeit az anyag tulajdonságai és a társadalomban jelentkező igények együtt jelölik ki és szabályozzák. A selyemgyártókhöz egyre több megrendelés érkezik írható, ugyanakkor viszonylag olcsó selyem készítésére, amelyeket egyre nehezebben tudnak kielégíteni. Ezzel párhuzamosan ott vannak a tömegek ruháigényei is, viszont a plebejus rétegek a szabályok miatt nem hordhatják a tiszta selymet. Beindul egyfajta spekuláció, miképp lehetne a selymet „szőkíteni”, miként tudnák a meghatározott mennyiségben rendelkezésre álló selyemszálat felhígítani olyan formán, hogy a végtermék minősége ne szenvedjen csorbát. Az első eredményeket a véletlen szülötteinek tekinthetjük. A selyem gyártási folyamatában a selyemhernyógubók főzése után visszamaradó oldat bizonyos mennyiségű selyemszálat is tartalmaz. Ha ezt a pépet egy felületen felfogjuk, lapszerű, de törékeny képződményt kapunk. A további próbálkozások egy, a selyem tulajdonságait megközelítő, közönségesebb matéria kifejlesztését célozzák, és a már meglévő selyemkészletek újrahasznosításának irányába mozdulnak el. Hulladék selymet főzéssel pépesítenek, a szétbomló szálakból pedig lapot merítenek. Ha a finom kelmét rostjaira lehet bontani, akkor nyilván mindenféle textília megfelelő ahhoz, hogy elhasználódása után írásra alkalmas felület potenciális nyersanyagává váljon. Kiszolgált kötelek és halászhalók csakúgy, mint kenderszövetek, lenvásznak és szétfeszlett zsákok, rongyok. Csakhogy a szükséglet növekedése meghaladja az anyagok amortizálódásának mértékét, úgy hogy a kísérleteknek a rostok közötti töltőanyagok kutatásának irányába kell folytatódniuk. Valószínű, hogy az elsődleges rostokból készített papír ezeknek a fejlesztéseknek a hozadéka. A selyemtermelők, miután a hernyók felfalják az eperfák lombját, az ültetvények csupasz látványával találják szembe magukat. Nem lehet véletlen, hogy az első papírok egyik töltőanyaga éppen a papíreperfa hánca lesz, a selyemszál pedig idővel adalékanyaggá válik. Ezzel párhuzamosan a másik hordozónak, a bambuszlapokból összefűzött nehéz és nagy helyigényű tekercseknek alternatívájaként is megjelenik a bambusznád rostosításával előállítható rostpapír.

Tsai Lun elvitathatatlan érdeme talán éppen abban áll, hogy ezt a már számtalan formában ismert matériát a hivatalos kommunikáció területére beemelte, legitímálta, és ezzel a szükségletek arányához és léptékéhez adekvát megoldást kínált az információ tárolására, illetve továbbítására. Az írásjegyekkel ellátott, átszellemített papírt nagy becsben tartották, szinte vallásos áhítattal övezték. Ebben a vonatkozásban érthetővé válik számunkra, mi volt az a kimagasló érdem, ami alapján a kínaiak Tsai Lunt halála után szentté avatták.

Lássuk végre a medvét, mi is tehát az a módszer, amelynek segítségével a papír rugalmas anyagához jutunk, és amit a Tsai Lun általi leírást követően számos szakkönyvben, ám érdemi változások nélkül közölnek le. A X. században *Szu Ji C sien* egy könyvet jelentet meg a papírgyártásról, *Szung Jing Szing* pedig a XVII. században napvilágot látó, *Tien Kung Vaj Vu* című terjedelmes művében a folyamatot képekkel is gazdagon illusztrálja. Még a XVIII. században kiadott, több ezer kötetes *Nagy Enciklopédiák* ide vonatkozó fejezetei is lényegében a papírművesség eredeti módszereinek leírását adják közre. (Dobos, 1999. 24–29.o.) (8. ábra)



8. A kínai papír készítése

A hetvenkét részműveletből álló, évszázadokon át hétpecsétes titokként őrzött technika veleje az alábbi néhány lépésben foglalható össze. Az Európában a XVIII. századig ismeretlen szederfa (*broussonetia papyrifera*) kérgének, illetve a bambusz-nád szárának vízben, mésvízben vagy keményfahamuban történő többszöri áztatásával, főzésével (lúgos kioldásával) a növényeket rostjaira bontják, majd alaposan megtisztítják, végül a növényi szálakat kőlapokon fakalapáccsal vagy kőmoszarakban mechanikusan összeúzzák. A rostpépből lepényeket formálnak, amiket kiszáritanak, és a napon fehéritenek. Ezeket vagy elraktározzák, vagy vízzel teli fadézsákban feloldják. A lapképzésre kétféle eljárás terjedt el. Az öntött papír készítésekor a rostoldatot egy merőformával porciónként keretre feszített selyemszítára (ún. úszószita) merítgetik, kézzel egyenletesre simítják, és nyomkodással tömörítik. A víz átcsurgása után a lapot ezen az öntőszítán hagyva a levegőn, illetve a napon, vagy tűz közelében szárítják. Az öntött papírnál jobb minőségű a merített papír, mert ennél a rostok nem zsúfolódnak össze, nem egyszerűen egymás mellé tömörülnek, hanem a

szitára ülepedés közben a nagy mennyiségű vízben szabadon mozogva sokszoros kötéseket létesítenek, ugyanakkor készítése is gazdaságosabb, mert itt a merülőszitának a medencébe történő bemejtése után a papírvet a szitáról leszedik, a szitát pedig azonnal újból fel lehet használni. A merítőszita két részből áll. A zsálatok segítségével egymásra hajtható két bambuszkeretből, valamint a közük fektethető, fűvel, lószőrrel és más állati szőrökkel, illetve selyemszálakkal megerősített hajlékony bambuszsövetből. (9. ábra) Ezt a könnyű szitát így együtt merítik az előzőleg felkevert oldatba, és miközben rázogatva kiemelik, a merülőszitára ülepedő rostok összenemezelődnek, a felesleges víz pedig átfolyik a szita nyílásain. Ezután a merítőszita felső keretét, amely arról gondoskodik, hogy a rostpép ne tudjon lefolyni a szita oldalainál, felhajtják a bambuszfonatról, amit kiemelnek az alapkeretből. Végül a papírlappal lefelé fordítják, majd a papírról legördítik a szitaszövetet. Mivel a Kínában használt növényekből készülő papír nem tapad össze, a lapokat egymásra halmozzák, és ezeket a kupacokat kövekkel sajtolják. A papírlapokat vagy függőlegesen lógatva a levegőn, vagy erre a célra épített fűthető falakon szárítják. A lapok mindkét oldalát ecsettel felhordott rizs-, illetve búzakeményítővel teszik megírhatóvá, száradás után pedig üveggel vagy csontokkal simítják. Egy másik módszer folyamán a keményítőt a merítőkádba vegyítik, így utólagos felületkezelésre nincs szükség.



9. Kínai merítőszita (felülnézet, nyitva)

Mielőtt megnéznénk, hogy az így létrejövő anyag üzenetek hordozásán kívül még miféle eszközlevekben tudott transzparenssé válni, vagy hogy mindig teljesen átlátszóvá vált-e, tekintsük át, hogy maga az anyag milyen változó arculatokat volt képes magára öltetni az évszázadok során. A papír mint kiszárított növényi háló természetesen tápláléka lehet a legkülönbözőbb bogaraknak és férgeknek. Nem tudni, hogy a rovarkártevők elleni védekezéshez alkalmazott természetes felületkezelők saját színei voltak-e az első színezékek, annyi azonban bizonyos, hogy már a Kr. e. I. századból maradtak fenn pirosra színezett tenyérszerű papírdarabok. (Dobos, 1999. 26.o.) A papír színét, textúráját és mintázatát már a felhasznált rostanyag minősége befolyásolja. Ez a változatos megjelenés arra inspirálhatta az anyag készítőit, hogy a felület magától és véletlenszerűen létrejövő vizualitását az anyag faktúrájának és

koloritjának mesterségesen bővített változataival gazdagítsák. Hiszen akkoriban a papír nem csupán az írás és a művészet anyaga, hanem az emberi testet védő és díszítő kelme is. A Kr. u. III. századtól többféle színezés terjed el, úgy hogy a következő évszázadokban már rendeletekkel szabályozzák, hogy a kiemelt állami és vallásos célra milyen papírt kell használni. A császári parancsok, hivatalos okmányok színe a sárga, míg vallásos, vagy áldozati célra a transzcendens hatású kék és fehér dukál. Az 1200-as években keletkező papírok tobzódnak az élvezetet nyújtó hatásokban: a szemet gyönyörködtető színárnyalatokban, és mindenféle látványos felületdíszítésben, a szagló érzékeknek kellemes illatokban és bódító füstölómámorban. Különös, a keleti papírok körében elterjedt sajátosság egész növények, florális fragmentumok, levelek, virágok, szirmok, illetve szárított növényi eredetű forgácsdarabkák masszába vegyítése vagy a felületbe préselése. (10. ábra) A kínai papírmerítők nem egyszerűen egyféle írásra alkalmas sablonos terméket készítő iparosok voltak, hanem az anyagot fürkésző, a lehetőségeket kiaknázó fejlesztők, az anyag kinézetét megszabó összetevők variálói, kotyvasztó varázslói. Az üzenet individualitását szolgáló, egyedi tervezésű színes és patinázott hszüe tao levél-és jegyzetpapírok divatja egy kurtizán saját készítésű exkluzív hibiszkusz papírjai nyomán terjed el a VII. századtól (*Dobos, 1999. 29.o.*), az Európában tévesen perzsa találmánynak hitt márványozást pedig az ezredfordulótól alkalmazzák. A márványosítás során egy lapos dobozban vízbe tőzeget vegyítenek, az oldat felületére színes festékeket csöpögtetnek, majd a festékbe különböző, leggyakrabban fésűszerű eszközökkel mintázatokat húznak. (*Brookfield, 1995. 23.o.*) A papír megjelenését már kiindulásként az éppen használt nyersanyag befolyásolja. A papírperfa rostja igen hosszú (3–25 mm), így a nemezeldés közben rendkívül erős fizikai kötésekkel létesít. Belőle készíthető a legstrapabíróbb, legellenállóbb papír, a császárkori Kína általános íráshordozója. A Tang-kortól elterjedő színes rotáng papírok a rotáng pálma rostjait tartalmazzák. A törékeny és barnuló szalmát csak hétköznapi célokra, főleg csomagoló anyagokhoz alkalmazzák. A bambusz úgyszintén a hétköznapi alkalmazások szokványos nyersanyaga. Az imént említettük már a hibiszkusz papírok előkelő és különleges minőségét. Ugyancsak kiváló minőségűek a szantálfa kérgéből előállított, a selyem értékével vetekedő kalligráfia-papírok.



**10. Távol-keleti rostpapírok**

A papírt a kínai szótár nem az írás hordozójaként határozza meg és értelmezi, hanem rostok szöveteként. E definíciót elemezve is elérkezünk a papír keleti és nyugati szemléletében megmutatkozó lényegi különbséghez. Az arab népekhez és Európába a papír íráshordozó funkciójában jut el, és ezek a kultúrák e szerepkör betöltésének érdekében tökéletesítik. Kínában egy selyemkészítő műhelyében talán egy adag kiloccsanó és fel nem takarított selyemlé megszáradásával vékony, de tökéletlen, és törékeny hárttyaként születik. Egy ki tudja, mire jó anyagként, egy kérdőjelként. A mester bábáskodik, nem elvet, hanem megoldást, választ keres. És eközben a szemétrevaló selejt anyaggá érik, médiummá válik, szövetté fejlődik. A magyar nyelv a szövet szinonimájaként az anyag szót használja. És valóban, a papír szövete egy anyag, és a papír anyaga egy szövet. Adottságokkal, sajátosságokkal jellemezhető matéria, amely tulajdonságokat vizsgálni kell, kiismerni szükséges, és amelyek ismeretében az anyagot használni és alakítani lehet, egy ötlet, egy idea lakozásához formálni lehet, tehát átszellemíthető.

Fentebb már említettük, hogy ezt a szövetet a szegényebb rétegek már az időszámításunk előtti századokban ruházatukban viselték, a selymet ugyanis a császári udvar tagjain, a magasrangú hivatalnokokon és írástudókon kívül nem hordhatta senki a központosított birodalomban, a kenderszövet viszont durva volt és dísztelen. Nem kizárt, hogy a temetkezési helyek feltárásakor előkerült legrégebbi, kenderszálat tartalmazó papírfoszlányok is az elhunyt öltözetének fennmaradt darabjai, mint ahogy azt az elgondolást sem lehet elvetni, hogy a halottakat, különösen a kevésbé előkelő rétegek esetében a valódi textíliákat helyettesítő olcsó, papírból készített speciális temetkezési ruhákba öltöztették. A buddhistáknak elvei tiltották, hogy hivalkodó selymet öltsenek magukra, de a papírсуha nem volt ismeretlenek a taoista papok körében sem. (Dobos, 1999. 32.o.) Utóbbiak a VII. századtól előszeretettel viseltek plasztikai ötletekben bővelkedő papírfövegeket, de kreatív „papírszobrokat” a köznép már időszámításunk előtt is szívesen hordott fejfedőként.



11. Kínai papír esernyő

Kínai napernyőket a mai napig készítenek ebből az anyagból, meglepőbb viszont, hogy esernyők és esőkabátok vízhatlan szöveteként lehetett használni a sűrűkötésű eperfarostból merített papírféleségeket. (11. ábra) Ugyancsak a hosszú rostok



lassú ülepítésével és a közójük kevert selyemszálakkal jutottak a hadászatban a XVIII. századig bevetésre kerülő, erős szerkezetű, a puskapor feltalálásáig átlőhetetlen, ám könnyű páncélsanyaghoz. A papír azon tulajdonsága, hogy a világosságot úgy képes áteresztetni, hogy közben a látványt eltakarja, helyezi ezt az anyagot a külső nyitott, és a belső intimebb tér határán elhelyezkedő ablakmezőbe egyfajta, még napjainkban is népszerű függönyként, vagy filterként, nem ritkán gazdagon díszített, illetve áttört felületként, amely a két világ folytonosságát fenntartva a kettőt egyben el is választja. Szintén a vékonyságából és szövetszerűségéből adódó fényáteresztő, de a fényt tompító, derítő, illetve lágyító viselkedése kapcsán válik világító testté, a szabadtéri ünnepeken százával kilógatható lampionok, vagy a házakban elhelyezhető transzparens lámpások formájában.

A lampionok, legyezők és papírdekorációk hajtogatott alakzatai lehettek az 1500 évvel ezelőtt kialakuló gyakorlat, a figurális papírhajtogatás közvetlen előzményei. Az origami elődjének kultiválói a síklap hajlításával, összetűrésével nyerhető újabb síkok rafinált térbeli rendezése által a legbonyolultabb alakzatokat is modellálni tudták síkokra bontott, prizmaszerű plastikáikban. A jó minőségű papíroknál a síkok az élek mentén még gyakori ki-be hajtogatás után sem esnek, vagy törnek szét, hiszen a flexibilis rostszálak egyféle kötésnek egyik felületből a másikba átnyúlnak. A háromdimenziós műfajok területére sorolható másik technika, a papírmásé is kínai eredetű, és a II. századból származik. Itt a tárgyakat, illetve figurákat a tépett papír és keményítőfőzet keverékéből álló képlékeny masszából mintázzák.

Az belső tereket ékesítő terítők inkább dekorációk, míg a papírtakaróknak, bútoroknak, illetve edényeknek funkcionális célja is van. A papír tartása, rugalmassága, szigetelő, valamint a meleget magában tartó adottsága szintén a szövetszerű szerkezet következménye. Nos, ha ennek a matériának struktúrája kötéseket létesítő szálak bonyolult rendszere, és ha a papír belső szerkezete és a közös alapanyag révén a textilféleségek közvetlen rokona, akkor egészen autentikus ötletnek tűnik a papír-csíkok lenvászónkötésre emlékeztető összefűzése. A színes sávokból szőtt, az ipar és a képzőművészet határmezsgyéjén elhelyezkedő gobelinszerű kép hol díszítő, hol inkább ábrázoló. De ugyanúgy elterjedtek a papírfelületet „dekonstruáló”, kivágásos kézimunkák is. Az első, falakat beburkoló papírtapéták keletkezési ideje nem pontosan ismert, de a XVII. század termékeinél már fontos karakterjegy a változatos minő-

ségű felületükre fadúcos nyomtatással felvitt ornamentális vagy képi elemeket is tartalmazó mintázat. Hajlékonysága, a formákat körülölelni vagy beborítani képes sajátossága folytán már szinte a papír születésének pillanatától csomagolnak vele, a nedvszívó képességéből és szívósságából adódó higiéniai alkalmazások (papírsebkendő, toalettpapír, törülközők) pedig a II. századtól ismertek.

Egészségügyi célokra szöveget tartalmazó papírt használni nem egyszerűen tilos volt, hanem egy kínaiban sohasem merült volna fel annak eshetősége, hogy az írással átszellemített anyagon akár újrahasznosítva illetén szentségtörést hajtson végre. Az írás és az írásos papír még a konfucianizmustól örökölt vallásos tisztelete sohasem vezethetett volna egy olyan történéshez, mint amitől 2500 évvel később, a Ceaucescu-rezsim ideje alatt volt hangos a világsajtó. (László, 1999. 38.o.) Az újrahasznosított papírból gyártott WC-papír tekercsek szövegtöredékeinek olvasható részleteiről készült nagyítások azért kavartak nagy port a nyugati világban, mert ezek a szövegek azokból a magyar nyelvű bibliákból származtak, amelyeket a holland református egyház küldött az erdélyi gyülekezeteknek, és amelyeket a román kommunista diktatúra veszélyesnek nyilvánított, bezúgatott, majd „újrahasznosított”. Kínában az írásos papírt nem volt szabad bezúzni, sem eldobni, csupán feláldozni. A feleslegessé váló papírt elégették, és hamuját korszakban helyezték el. (Dobos, 1999. 31–32.o.) Az égetés szent aktusát a szelektív hulladékgyűjtés korabeli művelete előzte meg. A templomokban és környékükön elhelyezett gyűjtőládák ennek értelmében nem szeméttárolókként, hanem az áldozati anyag urnáiként szolgáltak. Romániában a személyi kultusz ideje alatt a vallásos szöveg szándékosan radikális profanizálásának a hatalom által gyakorolt attitűdje mögött feltehetően archaikus metafizikus indulatok és emóciók állhattak, amelyek a papírkultusz ősi gyakorlatának háttérében is, csak ellenkező előjellel.

Számunkra viszont talán az a fejlődés a legérdekesebb, ami a papír vallásos szertartásokban betöltött misztikus szerepvállalásának területén zajlott. Ilyen szerepkörre csak az átlelkesíthető anyagok érdemesek, amelyek az áldozati szertartásokban ténylegesen áldozatokká képesek válni. *Konfuciusz* időszámításunk előtt egy fél évezreddel dolgozta ki filozófiai és erkölcsi rendszerét, melynek alapja az egymás iránti, a minden élő, holt és még meg nem született lény iránti tisztelet. Tanításai felléptek az ember- és állatáldozatok bemutatása ellen, amelyeket fokozatosan felváltottak

az ezeket képviselő, földből gyúrt cseréputánzatok. A Csin-korból (Kr. e. 221–207) származó, nemrég feltárt cseréphadsereg e szemlélet reprezentatív megnyilvánulása. Az embereket vagy állatokat ábrázoló agyagfigurákat az elhalt hozzátartozók, illetőleg gazdák sírjaiba temették el. A terrakottát néhány évszázad múltán papírral helyettesítették, illetve ezzel párhuzamosan hamarosan felütötte a fejét egy másik áldozati rituálé is, amelynek keretében az áldozati tárgyakat elégették, és a sírok belsejébe csak azok hamuját helyezték el. Az elhunyt környezetéhez tartozó személyeket és állatokat csakúgy papírból mintázták, mint annak ruhadarabjait, ékszereit, házát, bútorait, eszközeit, értéktárgyait, sőt a pénzét is. Egyes feltételezések szerint ez a pszeudopénz volt az ötletadó a Kínában a világon elsőként, a IX. századtól alkalmazott papírpénzhez, amelyet jellegzetes színes papírokból készítettek, mindkét oldalukra tarka mintákat pecsételve. A Szung-dinasztia (960–1269) korára a papírégetés szertartását már egy jelentős ünnepkörre, az egész birodalomban ünnepeelt tavaszünnepre is kiterjesztették. Az áldozati papírtárgyak, valamint a készítésükhöz szükséges speciális papírok (huo csi) gyártására egész iparágak szakosodtak. *Marco Polo* is megemlíti feljegyzéseiben ezeket a szaküzletekben megvásárolható különleges kultusztárgyakat. Wehner Tibor a II. Országos Papírművészeti Triennáléhoz kapcsolódó symposionon elhangzott előadásában nem kevesebbet állít, mint hogy ezek a plasztikák a szobrászat műfajába tartozó papírművészeti alkotások.<sup>2</sup>

Egy másik vallási hiedelem az első császárig vezethető vissza. *Cseng* saját hatalmának és a császárság jelképéül a lungot, a kínai sárkányt választotta, a bölcsesség, az erő és a jóság szimbólumát. Ez az artikulátlan erőket szimbolizáló, hibrid, szárazföldi növényevőket, ragadozókat, macskaféléket, haszonállatokat, halakat, vízi lényeket, madarakat és démonokat egyszerre megtestesítő fantázialény a kínaiak hite szerint ott élt az összes vizekben és fenn, a magas fellegekben. (*Cotterell*, 1996. 16–17.o.) Az első papírsárkányok eregetői égi szerencsevadászok voltak, akik a szelek szárnyán suhanó könnyű papírtetek révén teremtettek kapcsolatot a lungban megtestesülő hatalmakkal, nem mindennapi erőre és szerencsére téve így szert. Sárkányokat az ellenséges erők és gonosz szellemek elijesztésének céljából is röptettek, és nem voltak ismeretlenek az ellenfelet riogató harci sárkányok sem. A papírt a magasban tartják a légáramlatok, mert végtelenül könnyű, és belekapaszkodnak a szelek, mert

<sup>2</sup> Wehner Tibor, 1999. *Papír és plasztika*. Előadás. Elhangzott a II. Országos Papírművészeti Triennáléhoz kapcsolódó symposionon Kaposvárott.

felület, ugyanakkor a kínai papírt ezek a fizikai erők nem tudják széthasítani, vagy szétszaggatni a már sokat magasztalt hosszú rostok hallatlanul erős és kusza gubancjai miatt. Ennél az adottságánál fogva tudta a papír kiváltani az ütközetekben, ünnepeken és versenyeken nagy számban lobogtatott zászlók textil anyagát is. Az 1600-as években bevezetett sárkányröptető ünnepségeknél a hangsúly a szórakozás, a játékszenvedély, a verseny irányába tolódott el.

A játék vonatkozásában kell még szólnunk a játékkártyák történetéről, amik sokféle formában terjedtek el a papírpénz bevezetésével egyidőben. A szórakozást és a művészetet egyszerre szolgáló árnyjátékok bábfiguráinak is egyik anyaga a papír. Az áttört, kivágott, áttetsző, illetve fényáteresztő minőségek a fény különböző mértékű szűrésének következtében még a testetlen, de eltérő mélységű árnyékoknak is materiális hatásokat, érzéki varázst kölcsönöznek.

A kínai kultúra nem tudott elszakadni attól az alapvetéstől, hogy a papír egy sokarcú médium, így még az írásra szánt példányoknál sem érte be valami neutrális, egynemű felülettel. Némi szerepe lehet ebben a kínai írásmódnak, a kalligráfiának, mely a három tökéletesség néven emlegetett művészi kifejezések egyike volt a festészet és a költészet mellett. A kalligráfia költői dimenziójú írás és képzőművészet egyben. A kínai írás mintegy ötvenezer írásjegyének (*Brookfield, 1995. 10.o.*) nemcsak külön jelentése van, hanem tökéletes formája is, amelyhez nem szimplán a jelalakjának, valamint festéstechnikai megjelenítésének (vonalformák, vastagságok, tónusértékek, árnyalatok és színek) ismerete tartozik, hanem festésének módszere, a rajzi jelek elhelyezésének sorrendje, ritmusa, dinamikája, intenzitása, tehát a gesztus teljes kifejezőereje is. Így a kalligrafikus írásjegy nem egy tartalom elvont jele csupán, hanem egy olyan összetett entitás, egy olyan egész világ, ami csak a műalkotások univerzumából ismert számunkra. Mindennek tetejébe egy-egy szójel még nem elégséges ahhoz, hogy jelöljön egy fogalmat. (Jean, 1991. 48–49.o.) Egy idea egyértelmű jelentésének megközelítése a kínai hagyomány szerint csak egyfajta körülírással lehetséges, ezért egy fogalmat több szójel összekapcsolásával fejeztek ki. „A klasszikus kínai nyelv szavai alapvetően különböztek az absztrakt jelektől, amelyek egy jól körülhatárolt fogalmat jelölnek. A szó sokkal inkább volt hangszimbólum, amelynek szuggesztív ereje a hallgató tudatában képjellegű képzetek és az érzelmek nem meghatározott együttesét idézte elő. A beszélő szándéka nem egy

meghatározott gondolat közlése volt, hanem az, hogy hasson a hallgatóságra és befolyásolja őt. Hasonló a helyzet a kínai írásjelekkel is, amelyek nem valami absztrakt jelek voltak, hanem organikus minták – »gestalt« –, amelyek megőrizték a szó keltette képzet és szuggesztív erő teljes egységét.” (Capra, 1990. 124–125.o.) Ha

egy fogalom megközelítésében ugyanolyan jelentős szerepe volt a „hogyan”-nak, mint a „mit”-nek, ha az összekapcsolódó szójelek mintázatában láthatóvá váló formai képlet érzékelhető minőségei egy tartalom megközelítésének éppoly fontos elemei voltak, mint a szójelek jelentései, akkor miért hagyták volna figyelmen kívül annak a médiumnak az érzéki tulajdonságait, amelynek közegében az üzenet megjelent. Nem kizárólag a személyes közlésekre szánt jegyzet- és levélpapírok rendelkeztek individuális karaktervonásokkal, a hivatali célra kibocsátott, vagy vallásos szövegeket tartalmazó papíroknak is változatos színe, gyakran patinázott felülete volt. „Ahogyan a buddhista szent könyvek számára speciális színezett (olykor aransárga) és illatosított papírokat készítettek, a kalligráfusoknak és festőknek rendkívüli hosszúságú (gyakran a tíz métert is meghaladó) papírokat is gyártottak. A képzőművészet területén először a kődomborművek egyszínű lenyomatai jelennek meg. Később színezett papírokra többszínű nyomatoakat is készítettek.” (Dobos, 1999. 29.o.) A jó nedvszívóhatású keleti rostokból merített papír nagy előnye a tusfestészetben, valamint a kalligráfia művelésében, hogy azonnal lehet rá festeni, míg a selymet timsó és enyv oldatával alapozni kellett.

Az írásos leletek a 200-as évektől megsokasodtak. Az első papírkönyveknek még tekercsformája volt, (12. ábra) a merített papír lapszerűsége azonban hamar a lapok összefűzésére ösztökélte a papírműveseket. Az első teljes könyv a 256-ból fennmaradt, buddhista tanításokat kézírással terjesztő tekercs, a *Példázatok Szútrája*. Még az első ismert, fadúcos nyomtatással készített dokumentum, a Kr. u. 868-ból származó *Gyémánt Szútra* is egy tekercskönyv, amelyet a magyar *Stein Aurél* talált meg az Ezer Buddha Barlangban, egy Közép-Ázsia belsejében a XIX. század végén



12. Kínai tekercskönyv

vezetett expedíció keretében. Az óriási példányszámban terjesztett szútrák és a későbbi nagy enciklopédiák tetemes része azonban már könyvformátumban íródott.

Hogyan is állunk itt a papír mint íráshordozó eszközszerűségének heideggeri paradigmájával? Heidegger korábban már idézett tételében nem azt jelenti ki, hogy az eszköz szempontjából nem fontos az anyag minősége, éppen ellenkezőleg: azt mondja, hogy az eszköz szolgálatába állítja az anyagot. Azt sem állítja, hogy az már nem is látszik, hanem hogy az alkalmasságban ugyanúgy oldódik fel, mint maga az eszköz, és annak készítmódja. „Az anyag annál jobb, és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlésében.” (Heidegger, 1988. 74.o.) Ha itt az eszköz funkciója egy nem anyagi természetű jelentés vagy tartalom megközelíthetővé, elérhetővé tétele egy materiális közeg által, akkor a prezentáció annál eredményesebb, minél alázatosabban és alkalmazkodóbban tudja az anyag karaktere a szöveg értelmét vagy hangulatát alátámasztani. Mivel tehát itt az eszköz funkciója a kommunikáció, a sajátos kommunikálandó akkor kommunikálódik a leghatékonyabban, ha a közvetítő közeg (a papír és az írásjegy) érzékelhető hatása, azaz vizuálisan felfogható megtestesülése (formája, készítmódja, színe stb.), valamint a médium elemeinek egymáshoz való viszonylatai és a közlő koncentrációja, mozdulatai, illetve gesztusai, együttesen olyan erőteljesen húzzák alá a textus karakterisztikumát, olyan markánsan „szólnak” annak lényegéről, hogy a közeg ott van ugyan, de láthatatlan a benne tárolt információ holdudvarában. A kínaiak tudták ezt. Hitték és gyakorolták, hogy a jelentés soha nem neutrális, következésképpen a hordozó sem lehet sem semleges, sem pedig uniformizált.

Ma, amikor leülünk a számítógépeink elé, és mondandónkhoz illő betűtípust, koloritot, illetve „pszeudofaktúrát” választunk a grafikai programunk készletéből, majd a megszerkesztett üzenetet kinyomtatjuk egy megfelelő színű és minőségű nyomtatópapírra, akkor hasonló indítékok vezérelnek minket azzal a pregnáns különbséggel, hogy a ma kommunikációs praxisából kimarad az anyag érintése. A kalligráfia festésének koncentrált jelenlétéhez, valamint a sohasem egyforma hszüe tao papíroknak a föld, a víz, a levegő és a nap segítségével, az elemekkel és a materiával folytatott közvetlen diskurzus során történő létrehozásához képest posztmediális körünk napi üzenettovábbító gyakorlatában már minden pszeudo, minden áttételes.

A XX. század elejére a gépi papír ipari gyártásának Európából átvett termelékeny technológiája Kínában is kiszorítja a kézi készítésű papír tradicionális készítmódját. Érdekes, és eddigi gondolatmenetünket is alátámasztani látszó fejlemény, hogy ekkor a hagyományos papíroknak legnagyobb felvevőpiaca a papíráldozati tárgyakra szakosodott üzleti szféra.

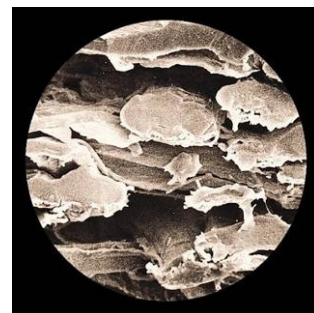
Hogy misztikus célokra kizárólag a személyes jelenléttel, kézi műveletekkel elkészített – átszellemített – anyag alkalmas, azt a háncspapír újkori története is példázza. A mexikói otomi indiánok ősi vudukészítő módszerei változatlan formában maradtak fenn. (*Kalmár*, 1980. 6–7.o.) A gonosz szellemeket sötét tapaanyagból készített figurák jelképezik, míg a jólekek megtestesítéséhez világos, tisztított kéregbelet használnak. Ezeket a kis alakokat még az iparilag gyártott színes papírok korában sem egyszerűen egy megfelelően mély, vagy halvány színű, készen vásárolt papírból vágják ki, hanem fáradságosabb, ám az elemekkel kapcsolatot tartó munka során a legalkalmasabbnak talált kéregdarabokból állítják össze. Máskor a jó termés érdekében áldoznak amatl emberkéket, amelyeket a szertartás keretében százával temetnek el a megművelni kívánt termőföldre. Egyértelmű, hogy itt messze többről van szó, mint a háncspapír azon ökológiai szempontból előnyös tulajdonságáról, hogy az elszáradó növények rostjaival együtt maradéktalanul elporlad, és eközben egyfajta humuszként a talajt gazdagítja. Ennél lényegesebb, hogy az emberi test kiváltójaként az ilyen áldozat az indiánok hite szerint a szellemi hatalmak jószándékát és együttműködését képes elnyerni.

### *Papírszimbolika*

A japánok nem annyira a papíralkalmazásokhoz kötnek szimbolikus tartalmakat, mint magukhoz a papírfajtákhoz. Japán kulturális fejlődésének fellendítésében a buddhizmus VI. századtól kezdődő terjesztése mellett a kínai fejlett civilizáció kiemelt kommunikációs eleme, a papír játszott döntő szerepet. A papírkészítés tudománya Tibeten és a Koreai félszigeten keresztül a buddhizmus térhódításával párhuzamosan etablálódik Japánban. A tanok írásos terjesztésének szent kötelességében aktív részt vállaló uralkodók, amellet, hogy a papírkészítéshez is értő koreai szerzeteseket hívnak országukba, kötelezik a lakosságot, hogy ültessenek papíreperfát (japánul kozo), családi gazdaságaikban pedig merítsenek papírt.

Megint a szükség kényszerítő hatásának eredménye, hogy a kínai papír utánzataiból kifejlődhetett egy önálló japán termék, a washi (wa = Japán, shi = papír), ennek következményeként pedig autentikus, a kínai effektusoktól megszabadult japán kultúra virágozhatott fel. A VIII. században, a Tempyo időszakban a példázatok népszerűsítése mellett a művészeti (költészet, irodalom, könyvművészet, színes fametszetek, nyomatok, kalligráfia, origami, papírmásé, stb.), valamint a hétköznapi (bürokrácia, hivatalos és magánlevelezések, öltözködés, ékszerkészítés, lakberendezés, hajózás, harcászat, játék és szórakozás) alkalmazások is megsokszorozódnak.

Az igények gigantikus növekedése miatt a japán papírkészítők helyi rezisztens növények papíripari felhasználásának lehetőségei után kutatva jutnak mindenféle, gyakran kizárólag Japánban honos növények alkalmas rostjaihoz. Ezért a tradicionális japán papírok a készítés régiójától, illetve az ott rendelkezésre álló növényektől függően a legváltozatosabb palettát mutatják. (13. 14. és 15. ábra) Nem változik azonban a kép abban a vonatkozásban, hogy a rostokat itt nem zúzzák össze, hanem egymás mellé fektetve csépléssel puhítják, megőrizve így azok természetesen nyúlánk és flexibilis állagát. A japánok merítőszitája, a sugeta nem sokban különbözik a Kínában megismert bambuszszitától (keta = kettős bambuszkeret, su = párhuzamosan egymás mellé rendezett vékony bambuszszálakból álló hajlékony fonat). Nem úgy a merítés eljárása, amely során a mesterek a nyugat-ázsiai, tamezukinak nevezett egyszeri merítéssel szemben a nagashizuki, többszörös merítésre utaló, hagyományosan japán módszerét kultiválják. Az egyszerű, ám annál céltudatosabb és hathatósabb fejlesztések a lapképződés folyamatába avatkoztak be az ülepítés aktusát meghosszabbítva, valamint a nemezelődést megerősítve. Erre szolgált a IX. századtól használt segédanyag, egy tororo aoi nevű hibiszkuszféle gyökeréből nyert ragacsos nedv, a neri is, amely a merítődézsába keverve a merítés közben a vízátfolyást, illetve a lapképződést volt hivatott lelassítani. Az ennél régebbi leletekben szintén kimutattak növényi eredetű ragasztóanyagokat, amelyek gombaszerű zsurólókból származnak. Ezek a nedvek a washit jól megírhatóvá alakítják, így felesleges-



**13. Kozo papír  
mikroszkópikus képe**



**14. Mitsumata papír  
mikroszkópikus képe**



**15. Gampi papír  
mikroszkópikus képe**



sé válik a felület keményítővel való átkenése. Az enyvezés és vegyi fehérités hiányában ezek a papírok savmentesek, így ezer év múltán is makulátlan állapotban őrzik eredeti minőségüket. Az egynemű rostokból álló típusok magassfényűek, és fényük az idő előrehaladtával permanensen nő.

A jó abszorbeáló képességű sumi, a tusfestés hordozója, illetve a szintén kiváló kvalitású nyomtató-, litográfia- és rézkarcpapírok is a washi (főleg mitsumata) típusai. (Európában a XVIII. századig nem tudnak előállítani áztatható rongypapírt. Ezért a grafikák készítői előszeretettel használják a Japánból importált mélynyomó papírokat. Többek között *Rembrandt* rézkarcainak zöme is japán papírra készült.) A papír azon viselkedése, hogy nedvesítés után bármilyen keretre vagy vázra ráfeszíthető, teszi alkalmassá térelválasztók, tolóajtók, zsaluzatok, világítótestek, vitorlák, legyezők és ernyők előállítására. A gyakran már önmagukban is transzparens rostok egyébként, a fényvel kapcsolatos funkciókhoz is elvezettek. A japán dobozok, a csomagoló és könyvkötészeti anyagok egy része például nem elrejt, hanem sejtet. Ez utóbbiak a belső lapokkal egyetemben nem áznak szét, ezért a könyveket tűzvész esetén gyakran a kutakba dobálva mentették meg a pusztulástól. A washi annyira puha, rugalmas és szívós egyszerre, szakító szilárdsága olyan nagy, hogy varni lehet, ugyanakkor maga vágni képes. Ezért lágy kimonók, melegítő bélésanyagok, lábbelik és gyilkoló eszközök, fojtó kötelek egyaránt készülhetnek belőle. Egy tulajdonság, látjuk, gyakran radikálisan ellentétes funkciókhoz vezet.

A mindenféle növényi rostoknak és a kéregtöredékeknek köszönhetően változatos színű, textúrájú és mintázatú papírok rendkívül gazdag kínálatából emeljük most ki a prímet vivő, jelképes erejű három washi fajtát! A keleti miszticizmusok minden válfajában szerepet kap az ellentéteken túlmutató egység, amit a buddhisták dharmakájának, vagy tathátának – „ilyenségnek” – neveznek, mely minden fogalmi kategórián túl van, ugyanakkor tartalmazza az egységben jelenlévő, egymással szembenálló pólusokat is. „Már az ősi időktől kezdve a természetben fellelhető két archetípusos pólust nemcsak a világos és a sötét ellentétpárral szemléltették, hanem a férfi és a nő, a merev és a hajlékony, a fent és a lent ellentétpárokkal. A jangot, amely az erőt, a férfi jelleget és az alkotóerőt fejezte ki, az Éggel kapcsolták össze, míg a jint, a sötét, a befogadó, a női jellegű és az anyagi elemet, a Földdel. Az Ég fent van, és szüntelen mozog, a Föld pedig a régi geocentrikus szemlélet szerint lent,

és nyugalomban van. Tehát a jang jelképezi a mozgást, a jin pedig a nyugalmat. A jin az összetett, női tudatot szimbolizálja, a jang pedig a tiszta és racionális férfi értelmet. A jin a csend, a bölcs szemlélődő mozdulatlansága, a jang az erő, a király alkotó cselekvése.” (Capra, 1990. 128.o.) Ezeknek a jellegeknek megfelelően a papíreperfa kérgéből készített, legszélesebb körben, kreatív és alkotó módon alkalmazott, legerősebb, időnként vastag, illetve szívós kozóhoz jang karaktert párosítanak. (16. ábra) Ezzel szemben az edgeworthia papyrifera háncsrétegéből merített mitsumata (17. ábra) kecsesen lágy, valamint finoman könnyed megjelenése, visszafogottan elegáns simasága és tükörfénye a japánok hite szerint az anyagi szférával és az érzékiséggel összekapcsolódó jin princípium jelenlétére utal. Előző nyersanyaga, a broussonetia papyrifera nem sok gondozást igényel, gyorsan nő, és évente lehet aratni. Az utóbbihoz szükséges növény kényesebb és különlegesebb, csak ültetvényeken termeszthető, és komótos lassúsággal hozza újabb hajtásait. Ezért ez az anyag drágább, és kevésbé általános célokra használt. Tegyük még említést a harmadik kedvelt washi fajtáról, az exquisit és nemes hatású gampiról, (18. ábra) ami még az előzőeknél is nagyobb tiszteletnek örvend. Ez a félig áttetsző, selyemfényű, igen sima felületű papír a fenségesség és a méltóság szimbóluma. Vékonyága ellenére rendkívül tartós, ezért vagy hosszú életre szánt árucikkeket készítenek belőle, vagy olyan termékeket, amelyeknél a vékonyságnak, illetve a puhaságnak funkcionális szerepe van, mint például a nyomópapírok, selyempapírok, mosható zsebkendők esetében. Nyersanyaga a magas hegyekben vadon növény, természetesen alkalmatlan *diplomorpha canescens*, amely nem csak viszonylag hosszú rostokat tartalmaz, hanem a nedvesség, illetve festékek szétfolyását megakadályozó természetes ragasztóanyagban is gazdag. Ha a gampit fény felé tartjuk, láthatóvá válik rostos szerkezete és finom textúrája.



16. Kozo shi

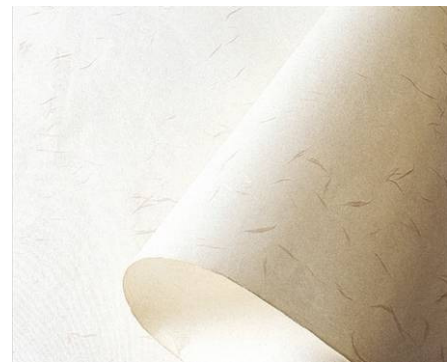


17. Mitsumata shi



18. Gampi shi

A textúra a papír vonatkozásában rostok elrendeződésének, kötéseinek, halmazainak, illetve kupacainak, tehát a papír belsejében kialakult struktúrájának a felületen megmutató külső rétege, epidermisze. A japán merítő kúlléptek kínai elődeiknek a papír anyagát alakító gyakorlatán, akik a merítődézsá belsejébe helyezték boszorkánykonyhájukat, a növényi rostokat egymással, textilszálakkal, illetve ásványi pigmentekkel, festőnövények levélével és állati eredetű színezékekkel vegyítették. A japánok előbbi megoldások (19. ábra)



19. Tairei shi

mellett a sugeta kiemelése közben, annak mozgatásával, többszöri bemelegítésével varázsoltak mindenféle architektúrákat a szövet belsejébe, mágikus rajzolatokat előidézve ily módon a látható faktúrában. A merítés műveletét három szakaszra osztják. A kazushi az a pillanat, amikor a papírpép fennmarad a bambuszgyékényen. A choshi a szita rázogatózásának fázisa, amelyikben a papírív vastagsága is eldől. A rostos massa a rázások számának növelésével tömörebbé és laposabbá válik, így ugyanolyan fajsúly mellett hallatlanul vékony, ugyanakkor erős, szinte elszakíthatatlan papírok is készíthetők. Az utolsó lépés a sutemizu, amikor a papírról legördítik a szitát, és az íveket egymásra halmozzák. Mivel a choshi rituáléjában a mozdulatok iránya, intenzitása, illetve gyakorisága végtelen számú variációt eredményezhet, így a barázdák mintázatainak gazdagsága kimeríthetetlen lehet. Az így készített faktúrált taihei shi lapokat jól ismerjük a mindmáig alkalmazott transzparens toloájtókból, tartókból és díszes dobozokból.

A felület utólagos kezelésére a kínaiaknál is láttunk példákat, keleti szomszédaink azonban olyan módon léptek túl a papírszerűséget aláhúzó, vagy csupán kiegészítő kínai megoldásokon, hogy a papír anyagát bizonyos matériákkal kezelve a konvencionális anyaghatást átalakították, illetve összerombolták. Szándékosan nem használjuk itt az anyagszerűtlenség fogalmát, hiszen kérdés, hogy az anyag manifestálódási formáinak körében mit tekintünk feltétlenül anyagszerűnek, nem a megszokás dönti-e el csupán, hogy a papír esetében végtelen hosszúságú lehetségskálán hol jelöljük ki azt a határt, amelyik a megnyilvánulásokat az anyagszerűség, illetve anyagszerűtlenség két ellentétes tartományára osztaná. Stílusosan apelláljunk itt a keleti filozófiák nem megosztó szemléletére, az egységben megnyilvánuló különböző

minőségek kategorizálás nélküli elfogadására. A shibori és a gikakushi papírok példának okáért bőrjellegűek. Előbbieket olajban áztatták, majd faktúrázott, illetve mintázott felületű fadúcok között préselték, utóbbiaknál a kozót metszett falapokon sajtolták, és utólag itatták át olajjal. Ezek az anyagok nem kizárólag bőr utánzatok, nem a vizualitást mímelő giccstermékek, hanem tulajdonságaikban is megközelítik, bizonyos értelemben túl is szárnyalják a nedvességre rugalmatlanabban reagáló állati eredetű matériát, miközben önmagukra jellemző, illetve a lehetőségeikben organikusan benne rejlő adottságaikból kiinduló, sajátos esztétikummal rendelkeznek. Ezért ezeket a washihoz kapcsolódó művészetek, illetve kézimunkák műveleteivel tovább is alakították, festették, nyomtattak rájuk, perforálták, esetenként mindkét oldalukat dekorálták, majd cipőfelsőrészeket, könyvfedeleket, tokokat, öveket, táskákat, mosható bútorlapokat és tapétákat is gyártottak belőlük.

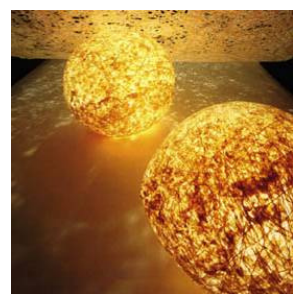
Hasonló anyagszemlélettel találkozunk a textilkinézetű papíroknál. A csíkokra vágott papír sodort fonalával ugyanúgy szőttek, mint a textilszálakkal. Az így készített shifuba hol selyem- és textilszálakat, hol vékony fóliákat és fémszálakat is beleszőttek. Kötött-hurkolt textilanyagokra pedig a festett, bambuszhánccsal csomózott papírfélék, a kanoko és a shibori-zome hasonlítottak.

Japán a dús vegetációjú magas hegyeknek és a gyors folyású és tisztavízű folyóinak köszönhetően minden feltétellel rendelkezett, amelyek a papírkészítés egész szigetországban történő elterjedéséhez vezethettek. A Heian korra (794–1185) a papírkészítés már a hétköznapiok részévé vált. Heiankorban, az akkori fővárosban (ma Kyoto) olyan papíripari nagyüzemet alapítottak, amely nem csupán a papírmerítésre szakosodott, hanem papírfeldolgozásra, a közkezdelt papírtermékek tömeges gyártására, sőt világelsőként papíripari szakképzésre is. A japán papírok virágkora a XVII–XIX. századig terjedő időszakra tehető. A huszadik századra a gépi technikák kiszorítják a washit. Míg az előző század végén még több, mint százezer család készíti, addig a kisüzemek száma 1994-re 350-re esik vissza. A japánok ennek ellenére ma is nagy örömeiket lelik a különböző finomságú és textúrájú papírok kézi készítésében, illetve ezek alkalmazásában. A világhálón washi címszó alatt számtalan jelenkori változatra bukkanhatunk, de a művészellátók papírkínálatából sem hiányozhatnak az idő múlására és a fény romboló hatásaira immunis kozók, mitsumatak, gampik és rizspapírok, valamint japán nyomtatópapírok.

Ha a tapákkal, illetve a kínai papírokkal kapcsolatban megemlítettünk néhány, vallási hiedelemmel összefüggő, mindmáig továbbélő rituális vonatkozást, akkor indokolt a washitól is ezen a kulturális területen elbúcsúzni. A fejezetet úgy indítottuk, hogy a japán papíroknak szimbolikus jelentésük van, és ezzel a gondolatkörrel is záránk, hogy tudniillik a vallásos ceremóniákban a papírt még a jelenkorban is mint a lélek tisztaságának jelképét szerepeltetik. A papír szent anyagának szerencsét és boldogságot hozó misztikus erőt tulajdonítottak, ezért megjelenése után hamarosan bevonult a hétköznapi spirituális gyakorlatába is. Összefüggésben lehet ez a hit a japán papírok természetes fehérségével, illetve fényével, valamint a fényvel kapcsolatos reakcióival, (20. és 21. ábra) ugyanakkor az sem kizárt, hogy a vallásos indítékok a történelmi eredetben keresendők. (Emlékezzünk arra, hogy ezen a földön ez az anyag a buddhizmus egyházával karöltve jelent meg, illetve terjedt el!) Abban azonban nyugodtan egyetérthetünk, hogy így vagy úgy, de a szentté válás körülményeiben az anyag tulajdonságai valószínűleg sorsdöntő tényezők lehettek. Mindenesetre a szent városokban, a kultikus és kegyeleti helyek közelében még ma, a XXI. század elején is papírszalagok és -ornamentikák kiaggatott tömegeivel találkozhatunk.

#### *Arab–mór intermezzo*

Míg a Távols-keleti szemlélet hisz abban, hogy az anyag önmagában is bizonyos jelentéseket képviselhet, a szellemi dimenziók érintésétől pedig egyfajta megemelt állapotba kerülhet, és így már magával az anyaggal valami olyan átlényegülés történhet, mint ami a képzőművészetek területén a nyugati művészetelmélet számára is legitim, és ezt a látásmódot a papír használatára is kiterjeszti, addig az arabok papírhoz való közeledésmódja más indíttatású, bár nem teljesen pragmatikus jellegű. Az iszlám birodalom könyvtárai, iskolái, az uralkodók és az előkelőségek udvarai a korabeli tudományok és művészetek virágzó központjai voltak, íráshordozóként azonban a VIII. század közepéig zömmel pergament, illetve papiruszt használtak. Az, hogy az írásos papírt Kínában mély tisztelet övezte, nem zárta ki, hogy a derék kufárok ne próbáltak volna a Közép-Ázsia belsejében vezető nagy kereskedelmi útvonalak mentén folytatott élénk áruforgalom révén anyagi tökéletet kovácsolni a szelle-



**20. 21. Vashi világítótestek**

miből. Szamarkand (Afrászijáb) mindig is jelentős oázis, a környék fellegvára volt. A területet 712-ig, a mohamedán hódításokig a szogdok lakták, akik számára a leletek tanúsága szerint a könnyen kezelhető kínai íráshordozó olyan keresett portéka volt, hogy sokat áldoztak még az egyik oldalán kínai írásjegyekkel telerótt példányok megvásárlására is, amelyeknek aztán a másik oldalára írtak. A metropoliszban ekkor még különböző vallások éltek együtt. A keresztények és a zoroasztriánusok templomai, illetve a zsidók zsinagógái közelében épített buddhista kolostorokban kínai zárándokok is tartózkodtak, akik minden bizonnyal használták az otthonról hozott íráshordozót, aminek a város meghódítása után a muzulmánok szintén nagy csodálói lettek. (Rogers, 1976. 18–19.o.)

A kínai-arab háború utolsó ütközetéig rejtély övezte viszont ezeknek az újrahasznosított mém-tárhelyeknek a mibenlétét, illetve készítmódját. A Tang dinasztia hódító külpolitikája folytán egészen a Szamarkandtól keletre elhelyezkedő térségig, a Talasz folyóig terjesztette ki a kínai birodalmat, itt azonban a területeket kormányzó mohamedánok végső vereséget mértek a betolakodó seregekre. A hadifoglyokat Szamarkandba hurcolták, ahol a papírmerítéshez értő kínaiakat arra kényszerítették, hogy fedjék fel mesterségük titkait.

E véres események hozadékaként az arabok néhány év múlva már rendelkeztek is egy, a sivatagi környezetben is alkalmazható speciális papírkészítési technológiával. Mivel Belső-Ázsiában nem teremnek meg a papírkészítéshez használható keleti növények, ezért a papírkészítők a kínai papír eredetéig nyúltak vissza, megpróbálva primer növényi rostok nélkül, tisztán rongyok újrahasznosításából a lapképződéshez elengedhetetlen szálakhoz jutni. A rongypapír kifejlesztésének minden egyes állomása, illetőleg újítása kimondottan a hulladék textíliákból előállítható, optimális írásminőségű papír tökéletesítését célozta.

Nem tudni ma már, hogy a technikához kapcsolódó találmányok vajon a kínai, vagy az arab leleményt dicsérik-e, az azonban bizonyos, hogy a megoldás olyanira jól sikeredett, hogy azt az elkövetkező századokban elvi módosítások nélkül, az iszlám hódításokkal párhuzamosan terjesztették tovább nyugati irányba. Nem tudunk igazságot szolgáltatni abban a kérdésben sem, hogy ezek a fejlemények eredendően valamiféle kalmár mentalitásnak, vagy inkább egy újfajta kommunikációs igény megjelenésének köszönhetőek-e. Lehet, hogy a kettő egyforma súllyal esett a

latba, ám azt nyugodtan leszögezhetjük, hogy itt már nem egy sokféleképpen alkalmazható anyaggal állunk szembe, hanem egy speciálisan üzenethordozó médiummal. Az arab intermezzo azért lényeges számunkra, mert Európába a rongypapír technológiája jut el, a kontinensen a XIX. század végéig sem a papír kínai eredetét, sem a keleti papírok készítmódját nem ismerik.

A hulladék rongy (főleg len és kender) rostjaira bontásához a fajták szerint szétválogatott textilanyagokat először hosszú időn keresztül rothasztani kellett. Ez a vizes erjesztés vagy mésztejes főzés nyomán bomlófélben levő massa egy fél év után került abba a zúzóműbe, aminek a működtetéséhez az arabok a vizimeghajtású kerék találmányát eszelték ki. A papírmalomból a rostokra foszlott pépet a merítőkádba tették, ahol vízzel árasztották el, majd a számunkra már jól ismert megoldással papírt merítettek. (22. ábra) A szita anyagában és szerkezetében is bizonyos változtatásokat eszközöltek. A bambuszkeretet keményfa rárával helyettesítették, a bambuszfonatot pedig rögzített, bronzhuzalokból szőtt szitaanyagra cserélték fel. A papírt a merev szitáról filcre borították le. Majd újabb filc és újabb papír következett. A rongypapírt nem lehet közvetlenül egymásra halmozni, mert ellentétben a keleti papírokkal, az ívek összetapadnak. Ez, a papírmerítők számára kényelmetlen mozzanat – mint ahogy látni fogjuk – lesz majd a későbbiekben a papírmassa művészi felhasználásának egyik alapvető kiindulási tulajdonsága. Mert a papírrétegeknek ez a papírgyártásban nem kívánatos összetapadása sarkall majd néhány amerikai művészt a huszadik század derekán arra, hogy ezeket a rétegeket ne szétválasztani igyekezzen, hanem a gyakorlattól eltérő módon éppen egymáshoz tapasztani, tartalmaikat egymással vegyíteni, a kimerített anyagot pedig ne késztermék lapként szemlélje, hanem sokféle módon alakítható, számtalan kifejezésre alkalmas anyagnaként, amelyet hol főszereplőként formál tovább, hol pedig valamiféle kötő- vagy töltőanyagként. Az arab és európai papíroknak ez a sajátossága egy olyan gyakorlathoz vezet el, amelyik merőben eltér attól a távolkeleti praxistól is, amelyik a papírt egyébként anyagnaként kezeli, ám e karakterisztikum hiányában a felhasznált anyagiakat nem kimerítés után, hanem még a merítőkádban ötvözi. E kitérő után kanyarodjunk vissza a papírmalomba, és nézzük meg, mi történt egy nagyobb adag duzma (merített lapokból és a köztük levő filcek-ből álló torony) rakosása után! Az így felépített kupacot a rakosóprésben sajtolták, és



**22. Merített papír szerkezete**



víztelenítették. Az íveket a nemezről leválasztva, általában a műhelyek padlásán, függesztve szárították. A megírhatóság érdekében az arabok egy olyan anyagot vezettek be, amihez buddhista szomszédjaik az állati eredet, illetve az állatok leölésének szükségessége miatt sohasem folyamodtak volna. A száraz papírv mindkét oldalát többször is enyezték, kitöltve így a rostok hézagait, illetve lezárva a papír felületét. A simítást kőlapon végezték, ahol a lapot achátkővel egyenletesre csiszolták.

Az iszlám világba tehát a papír egy meglévő, fejlett kulturális struktúrába kívülről, szinte ajándékként érkezett mintegy 250 évvel azután, hogy a föníciai ábécéből kifejlődött az arab írás. Egyik oldalán megírt funkcionális tárgyként, amellyel kapcsolatban nem merült fel az az elképzelés, hogy a papír az ismert gyakorlati alkalmazástól független, szuverén médium is lehet. Az anyag muzulmán mágusai kő- és stukkófaragók, fém-, illetve drágakömvészek, építészek, mozaikművészek, textil-, üveg-, és zománcművesek, valamint festők, továbbra is a bevált, drága és nemes anyagokba öltöztették az iszlám ornamentikához kapcsolódó elképzeléseiket. Szamarkandban a férfiak zöme valamilyen kézművességet űzött, úgy hogy amikor a tatárjárás idején a mongolok elhurcolták a kézműveseket, a város férfilakossága gyakorlatilag kihalt. (Rogers, 1976. 18.o.) A jóra való mesterek az anyagot szinte kivétel nélkül az iszlám formavilág és ornamentika szolgálatába állították. (23. ábra)



23. Korán kódex maghribi írással. 1568

Ez is közrejátszott abban, hogy a papír nem formaadó, hanem hordozó materiája érdektelen volt a kalligráfusok, valamint illuminátorok számára, akik az archaikus kúfi írásmódnak misztikus jelentőséget és eredetet tulajdonítottak. Hitték és vallották, hogy ez az isteni eredetű ornamentális írás, amelyben Allah Mohamed próféta számára kinyilatkoztatott szövegeit tíz évvel a kinyilatkoztatás után lejegyezték, akkor is közvetíti a lényegét, ha olvashatatlan. Esszenciája ugyanis nem a fogalom absztrakt jeleként definiálható írásjegy, ami csupán jelöl egy jelentést, hanem a jobbról balra rótt ornamentális vonulatokban és mintázatokban ténylegesen benne létező értelem, valamint az a formai megjelenés, mely ezt a mögöttes tartalmat, illetve a



magábanlevő dolgot teljes egészében és a maga igazságában artikulálni képes. A tartalmat egy komplex entitásnak tartották, amelynek csak egy összetevője a racionálisan, illetve verbálisan megközelíthető eszme. Maga a dolog ennél több, a megértést megelőző felismeréséhez egy bonyolult, emóciókat és intuíciókat is magába foglaló folyamat vezet el. „Az arab írás különleges képessége, hogy megszámlálhatatlan formához alkalmazkodjék, és csodálatos alakváltoztatásokon menjen át. Mivel a muzulmán vallás tiltja Isten vagy a próféta képi ábrázolását, az írás vált a mecsetek és valamennyi többi műemlék fő díszítőelemévé. Az írás az »arabeszek« művészetének alapja, az arab kalligráfia pedig mind a mai napig korlátlan fantáziára valló s végtelenül sokféle stílust hozott létre az iraki Kúfa városról elnevezett kúfai stílustól *Hasszán Muszadi* modern kalligrammáiig.” (*Jean*, 1991. 58.o.) A falak, a kövek, a fémek, a pergamenek és a papír felületeinek ugyanaz a szerepleosztás jut ebben a forgatókönyvben: csendesen háttérbe vonulva, a formák között vagy alatt láthatatlanná válva szolgálni a megvilágosodást.

Ha elfogadjuk, hogy a formákról való gondolkodás és ezzel együtt az ornamentika visszahat az anyag használatára, valamint arra a közegre is, amelyben az alakzatok megjelennek, akkor a papír mint médium szerepváltozásaival kapcsolatban sem hagyhatjuk figyelmen kívül a vizsgált kulturális terület formaalakító szemléletét. *Henri Focillon* az ornamentális művészetet a térrel birkózó emberi gondolkodás első ábécéjének nevezi, amely „olyan tág teret s mintegy olyan megfigyelőhelyet nyújt az elmélkedés számára, amely lehetővé teszi, hogy megragadjuk a formák életének bizonyos elemi, általános vonásait. (...) Hol az alap marad jórészt tisztán látható, s ezen oszlik el szabályosan, sorokban, rendekben az ornamentika; hol pedig az ornamentális téma burjánzik el olyan dúsan, hogy felfalja a síkot, mely hordozójául szolgál.” (*Focillon*, 1982. 32.o.)

Érdeemes egy pillanatra elidőzni itt, és a tér kezelésének keleti, illetve nyugati szemléletén eltűnődni, amely konzekvenciákat von maga után a papír anyaghasználatában tapasztalható különbségek megértésében is. A Távols-Kelet a legtöbb alkotásába kompozíciós tényezőként emeli be az ürességet, míg a nyugati ember a horror vacui (félelem az ürességtől) szorongató érzését minden felület és üres tér formákkal történő kitöltésével igyekszik feloldani.

A nyugati gondolkodásban egymást kizáró ellentétes pólusokként értelmezett semmi, illetve valami a távol-keleti miszticizmusok, valamint filozófiák felfogása szerint a világ egyenrangú és egymást feltételező építőkövei. A végső valóságot vagy igazságot ürességnek értelmezik, ami egy termékeny, minden lehetőséget magában rejtő, minden forma létrejöttét potenciálisan feltételező, „élő”, de még, vagy már artikulálatlan, definiálhatatlan állapot. A kézzelfogható dolgok és formák, valamint az üresség a valóság együvé tartozó, egymást feltételező és erősítő vonatkozásai. Az üresség tehát nem azonos a semmivel, hanem a buddhista szútrák magyarázata szerint a formákkal áll szoros kapcsolatban: „A forma üresség, és az üresség ennél fogva forma. Az üresség nem különbözik a formától, a forma nem különbözik az ürességtől. Ami forma, az üresség is, ami üresség, az forma is.” (Capra, 1990. 251.o.) A kínaiak és a japánok ennek megfelelően képzőművészetükben és írásos üzeneteikben is plasztikai szerepet juttatnak az üres felületeknek, így a papírnak is, annak minden természetesen létrejövő minőségével, mintázatával, illetve texturális hatásával együtt. A papír az üresség analógiájaként a lehetőségek feltétele, kezdete és tárháza, a kommunikációban a formák mellett egyenrangú, kötelező tartozékként, minden megjelenés feltételeként szerepeltetett alapelem. Nincs ez másként egyéb anyagokkal sem. A különböző matériák nem egyszerűen a formaadás kiindulói, hanem a formákkal egymást determináló, egymással szoros viszonyban létező elengedhetetlen és emancipált tényezői. Focillon szerint a távol-keleti mesterek a minden mintától legfüggetlenebb anyagok művészei voltak, „akik szemében a tér lényege az, hogy alakváltozások és -vándorlások színhelye, s akik az anyagot mindig sok-sok átmenet útkeresztződésének tekintették, a természet valamennyi anyaga közül a leginkább azokat szerették, amelyek, ha szabad így mondani, a leginkább vallanak valamiféle szándékosságra, amelyeket mintha valami titokzatos művészet dolgozott volna ki; másfelől pedig a művészet anyagainak felhasználásában gyakran törekedtek arra, hogy akár a megtévesztésig természeti jelleget adjanak nekik, elannyira, hogy sajátos csere folytán a természet tele van számukra műalkotásokkal, a művészet meg tele természeti különlegességekkel.” (Focillon, 1982. 54.o.)

A mohamedánok ezzel szemben a nyugatiak világlátásához közelítenek, falákat gazdag mívű kőcsipkéekkel, faragott ornamentikákkal, színes csempékkel zsúfolva tele. Hannes Böhringer az ornamentikáról írt tanulmányában a nyugati ember

megismerő magatartását reduktív mozzanatként jellemzi. Míg a keleti szemlélet a világot egészében is megragadhatónak véli, addig a nyugati gondolkodás a túlon túl komplex valóságot elemeire bontja, és átmenetileg töredékekből illeszti össze. (Böhringer, 1995a. 6–7.o.) Böhringer szerint az ornemens a megismerést segítő töredékrend. „A dekoratív rend csak ritkán teljesen céltalan. Eredetileg bizonyára mindig volt gyakorlati és szimbolikus szerepe. Úgy tűnik, egyik legfontosabb feladata a »végtelen mustra (raport)« (így nevezi *Alois Riegl* az arabeszket) megmutatása volt. Végtelen mustraként, egy darab rendként, ami átláthatóvá teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot, az ornemens tolakodás nélkül a világ végtelen mustrájára emlékeztet, ami kimeríthetően sosem ábrázolható és jeleníthető meg, és ezért csak töredékesen mint dekorációt, díszítményt és elszigetelt dolgokból álló és részeit összekötő ékítményt helyezik el itt-ott, de mindig újra és újra. ” (Böhringer, 1995a. 7.o.) Az arabok felfogásának értelmében az ornemens mintája a lényeg hordozója, és a felületnek gyakorlatilag csak abban a vonatkozásban van jelentősége, hogy a mintázatokat felveszi. A formák közegében vagy megszűnik (áttörések), vagy eltűnik (befedések), vagy maga is formává válik (faragások). Nem nyithatnak teret a papír anyagának sem, mert azt a kinyilatkoztatások szövegeiben, illetve egyéb gondolatokban megtestesülő valamivel kell kitölteni. A forma az objektíven létező valami, az üresen hagyott mező a semmi.

Így a papír esetében sem kívánatos, hogy különleges minőségekkel rendelkezzen, mert a semleges hordozó az, ami egyfajta vákuumként, levegővel, illetve fénnel telt üres térként a díszítményeket a leghatásosabban érvényesíti. Nem mond ellent ennek az a szokás sem, hogy a papírt később földfestékekkel, festőnövényekkel, állati eredetű színezékekkel színezték is, hogy enyvezett felületére arany-, vagy ezüstport szórtak, mert a festett, márványozott, illetve fémporral vékonyan bevont papírt továbbra is tisztán mémhordozónak, és nem egy bármilyen más célra is alkalmazható matériának tekintették. A papír minőségének változtatása mindig csak a felületére korlátozódott, szerkezetét és textúráját érintetlenül hagyta. A kolorit és az aranyozás a bizánci ikonok világából ismert módon a szöveg és az illusztráció közegét gazdagította, a papír nyersanyagát fénnel vagy színnel telítve éppenséggel elanyagtalánította. Az ilyesféle, mindig kívülről, egyféle pluszként hozzáadott felületkezelések az anyag természetesen adott állapotának elfogadása, illetve kiemelése

helyett annak megnevelését tűzték célul, a papírt a formában megnyilatkozó magas tartalmak befogadására, valamint a formaadó becses matériákhoz méltó nobiles közeggé emelték.

Ha azonban alaposabban górcső alá vesszük az arabok által használt rongypapírok tulajdonságait, akkor két lábbal a realitások talaján állva is sejtéseink támadnak az ügyben, hogy miért nem tudta a rongypapír a maga számára is kivívni az anyagok érzéki és sokoldalú használatára vonatkozó jogot az ezeregy éjszaka világának amúgy hallatlanul gazdag anyagkultúrájában. Milyen okai voltak ennek azon túlmenően, hogy nem a formaképzést szolgálta, hanem a primer rajzolatok megjelenítésében segédkezett? Szó nincs itt már a távol-keleti papírok ismerveiről vagy választékáról. A használt rongyokból előállított matéria a rothasztás fázisában a mésztejnek köszönhetően kifehéredik, a foszlatás során pedig megviselt, rövid, illetve törékeny rostokká esik szét. Ezek csak akkor állnak össze papírrá, ha viszonylag sok apró szál gubancolódik és tömörül össze, az eredmény pedig egy tömött, átlátszatlan, keleti elődeihez képest törékenyebb és rugalmatlanabb, fénytelen, ám vastagabb papírív. Hogy a tinta ne fusson szét a felületén, enyvezni kell, ami elzárja a pórusokat, megírhatóvá teszi, de rontja nedvszívó hatását, valamint megszünteti lélegző képességét. A kezelő anyagok jóvoltából a papírív valamennyi savtartalomra tesz szert, amitől ellenálló képessége romlik, élettartama lerövidül. Mindazonáltal megnyugtatóan fehér, kielégítően neutrális, megfelelően sima, könnyen kezelhető, folyóírással is megírható és kellően olcsó íráshordozó.

Úgy tűnik, hogy a keleti papír nyersanyaga, primer természeti matériája, a valamilyen növény részeit tartalmazó, mély tisztelettel övezett élő vegetációból származó rostos pép, elkészítésének keresetlen műveletei, az elemekkel folytatott közvetlen párbeszéd és végül a kész papír kiváló és sokoldalú strukturális, illetve texturális minőségei, valamint az ezekből fakadó járulékos (optikai, taktilis, expresszív, asszociatív, stb.) tulajdonságai bizonyos analógiák irányába mozgatták a kínai, illetve japán papírmerítők fantáziáját. Az arab papírkészítők ezzel szemben az előállítás tetemes hányadában azon fáradoztak, hogy a másodlagos nyersanyagot megszabadítsák „nyersségétől”, hogy a rongyhulladék szürke tömegéből tiszta és ragyogóan fehér masszát nyerjenek, tehát hogy a rostok mesterségesen fellelhető közegéből a rost többé-kevésbé kötetlen, de az eredetit többé már elérni nem tudó állapotához vissza-

jussanak. Mesterségüket ennek értelmében „fehér művészetnek” nevezték. Az előállítás technológiája, a kifehérítés, mint időráfordításban is a gyártási folyamat legjellemzőbb szakasza, gyakorlatilag determinálta az anyag mozgásterét. A végső fázisnál, a merítésnél bevetésre kerülő péppel szemben egyetlen lényeges elvárást támasztottak: legyen mentes minden szennyeződéstől, egyenetlenségtől, váljon tökéletesen homogénné és makulátlanul fehérré.

#### *Papír mint memhordozó az európai kultúrában*

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a rongypapír csupán a keleti rostpapírokhoz képest kevésbé jó minőségű, az évszázadokkal később Európában bevezetett növényi alapú papíroknál jóval erősebb és tartósabb matéria. „A modern, fapépből (cellulózból) előállított papír nagy savtartalma miatt megsárgul, oxidálódik, végül teljesen megsemmisül.” (*Brookfield*, 1995. 23.o.) De ne ugorjunk ennyire előre az időben! Mielőtt a sok vegyi anyagot tartalmazó, önmegsemmisítő újkori származékokhoz érkeznénk, nézzük meg, hogyan jutott az Ibériai félszigetre a mórok közvetítésével a rongypapír technológiája, miképpen terjedt el a kontinensen hosszú évszázadokon keresztül, melyik, a memátvitelt forradalmasító találmány hatására ugrott meg iránta a kereslet, és ez milyen, a vegyipar fejlődésével összefüggő materiális fejlesztésekhez vezetett. Ezen a nyomvonalon haladva érkezünk majd el a papír modern művészetben betöltött szerepköréhez, szuverén művészeti médiummá válásához.

Az arab–mór közvetítéssel európai földre jutott papírkészítési metódus és ennek technológiai újításai a XI. századtól a papír mint szöveges és képi információhordozó tökéletesítését célozták. Az araboktól tehát nem csak az anyaghasználat és a technika kerül át kontinensünkre, hanem az a funkcionális szemléletmód is, amely a papírt nem matériának, hanem kommunikációs hordozónak tekinti. Az araboktól megismert és átvett kész papírív mint materiális prekonceptió (fehér lap) is ezt az egyetlen utat jelöli ki a papír mozgásteréként. Érthető ez, hiszen a papír nyersanyaga, a rongyokból rothasztott szürke massa csak olyan materiális impulzusokat közvetíthet az ember felé, hogy tisztítsa, nemesítse azt meg. Mivel tehát ezt a nyersanyagot önadottságaiban sem elfogadni, sem további anyagi inspirációs forrásként tekinteni



**24. Fabriano merített papírok**

nem lehet, a papírkészítő egyetlen lehetősége az marad, hogy szabadítsa meg a pépet a legapróbb szürke folttól is, varázsolja makulátlanul fehérré, fénytel teltté. Nem véletlen, hogy Európában az első, az anyag minőségbeli megkülönböztetését célzó megoldás – a vízjel – is a fehérséggel és a fény játékaival kapcsolatos. (25. ábra)

A spanyol–arab háborúk kapcsán elsőként a spanyol Xativában alapítottak (valószínűleg arab) papírmalmot a XI. században, az azt megelőző századokban az arab rongypapír éppoly keresett és drága importáru volt a keresztény területeken, mint hajdan arab földön a kínai íráshordozó. Itáliában mintegy kétszáz év múlva honosították meg a technikát a ma is ezen a néven működő *Fabriano* manufaktúrában, (24. ábra) majd ismét száz évbe telt, amíg osztrák, francia (Ambantban abban a *Richard de Bas* malomban merítették elsőként papírt, amelyben *Rauschenberg* a múlt század hetvenes éveiben a művészet anyagává teszi meg ezt a médiumot), illetve német területeken is ismertté vált az eljárás. A XV. században Svájcban, majd Angliában alapítanak műhelyeket, Magyarországon a XVI. században, általános elterjedése a XVII. századra datálható.

A fehérművesség művelői büszkék mesterségükre, és éberrel vigyázzák, hogy portékájuk nehogy a legcsekélyebb mértékben beszennyeződjön, hogy a végtermék vakítóan fehér maradjon. Azok a műhelyek, amelyek megfeleltek ezeknek a minőségvárásoknak, meg akarták különböztetni termékeiket konkurenseik hasonló kinézetű, de satnyább minőségű produktumaitól. A fehér papír egyeduralma ugyanis amellet, hogy az íráshordozó világát uniformizálta, a jónevű műhelyekből származó papírok hamisítását is kiprovokálta. Az Európában a XII. századtól használt, itáliai fejlesztésű szita, mely egy keretből és az azon rögzített merevítőkből, illetve bordák-ból állt, lehetővé tette, hogy a bronzhuzalból készült bordázatra vékony rézdrótból hajlított figurákat rögzítsenek. Ezeknél a kis formáknál merítéskor vékonyabban rakódott le a papírpép, így ezek rajzolatában az anyag elvékonyodott, a karakterjegy alakzata pedig a lapot fény felé fordítva transzparensen kirajzolódott. Az európai sziták kifejlesztése után azonnal megjelenő vízjel nem csupán a malom gazdasági védjegyeként szolgált, hanem a színezett és vékony papírok XVI. századi megjelenéséig az egyetlen megengedhető, – mert normál körülmények között nem látszó, – a



25. Vízjel

papírnak arculatot kölcsönző megoldás volt. A kis eltérő mintákat szolgáltató vízjel-  
lek a gyártók és a felhasználók körében is olyan közkedveltté váltak, hogy az 1750-  
ben kifejlesztett bronzszövetből szövött, úgynevezett velin szitákra, később pedig a  
papíripari végtelenített szitákra is átöröklődtek. (26. és 27. ábra)

A papír választékának XVI. századtól lassan beinduló  
bővítésével párhuzamosan folyamatosan irányultak fejlesztések  
a papír további fehéritésének irányába is. A vegyipar  
anyagaiban is tájékozódva, a XVIII. század végén klórral  
kezdenek fehériteni, ami a pillanatnyi eredmények mellett a  
papír savtartalmát tovább emeli, élettartamát pedig nagy  
mértékben csökkenti. Ezen a ponton újra egy különbségbe  
ütközünk a keleti és nyugati papírok tökéletesítésének  
tekintetében. Amíg Keleten a vegyipar fejlődése nem hat ki a  
papír természetadta nyersanyagára, addig Nyugaton az új nyersanyagok fel-  
fedezése a vegyipari fejlesztésekkel karöltve megy végbe. Ugyanez mondható el  
a papírgyártás gépesítésének vonatkozásában, ami Japánban és Kínában csak a  
XIX–XX. század fordulóján következnek be. Európában az arab vízikereket átvéve  
már a XII. században egy többkalapácsos zúzómű kerül bevezetésre, majd a  
XVII. század végén egy késeket mozgó őrlőgép, a hollandi, száz évvel később  
pedig az első papírgép, ami a papírgyártás termelékenységét megsokszorozza.

Az európai papírgyártók a XIX. század közepéig egyetlen nyersanyagot  
ismernek: a rongyot. Az angol papírművesek XVII–XVIII. századi újításai  
nyomán a legkülönbözőbb rongyalapú papír- és kartonféleségek gazdagítják a hordo-  
zók kínálatát, lakkozott kartonok és rétegenként ragasztott lemezek, kiváló minőségű  
nyomtató-, valamint akvarellpapírok. Ezek az első olyan termékek, amelyek profitál-  
nak a papír tulajdonságainak sokszínűségéből, és amelyeken keresztül az anyag igazi  
arca, vonásainak és kifejezéseinek változatossága megmutatkozik. A XVIII. és XIX.  
század az az időszak, amikor a felvevőpiac már nem csak a funkcionális tulajdonsá-  
gokban lát kimeríthetetlen lehetőséget, hanem a díszítő, gyakran az anyagszerűség  
határait feszegető megoldások legnagyobb fogyasztójává is válik.<sup>3</sup>



26. Merítő szita és papírprens (NPA)



27. Papírmerítés

<sup>3</sup> Lásd: *XIX. századi civil előzmények* című alfejezet

A papír iránti kereslet XVI. században bekövetkező rendkívüli megugrásáért megint csak a mémek a felelősek. A reneszánsztól felszaporodó kulturális mémállomány újabb másolófelületeket és hatékonyabb másolóeszközöket követelve sorakozik fel a kommunikációs frontvonalakon. A nyomtatás Európában újkeletű grafikai technikái, valamint *Johannes Gensfleisch vom Gutenberg* 1446-ban feltalált, betűnkénti szedésre módot adó nyomdagépe a mémek pontos másolatainak hatalmas példányszámát produkálják, aminek következtében a papír jelentősége felértékelődik. A nyomdatechnika fejlődése mellett a papírgyártás iparosítása is lehetőséget nyújtana a másolatok hathatósabb sokszorosítására, viszont a nyersanyagkészletek nem tudnak többé lépést tartani a megnövekedett igényekkel.

Ezért a további fejlesztések, a kínai rostpapír kifejlesztéséhez hasonlóan, újabb nyersanyagok kutatására irányulnak. Az angol, francia és német kutatók anélkül kezdenek a növényi rostok irányába tapogatózni, hogy tudomásuk lenne a kínai papír anyagáról. A XVIII. és XIX. század papírtörténete a (nyers)anyag története is. Papíripari szakemberek és civilek kísérleteznek különféle növények leveleiből, szárából, virágjából, illetve kérgéből készült főzetekkel, valamint keverékekkel. Minta-könyvek jelennek meg füvekből, szalmából, nádfélékből, zuzmókból, haszon- és gyomnövényekből, lombos és tűlevelű fák különböző részeiből merített, bizonytalan minőségű papírokkal. 1844-ben a szász *Gottlob Keller* szabadalmaztatja találmányát, a facsiszolatot, ami kezdetben a rosszabb minőségű rongypapírok töltőanyagaként szolgál, ám mind a mai napig nem küszöbölődött ki teljesen a gyártásból (fatartalmú papír). A fenyőfélék kérgéből nyert csiszolat azonban a minőség rovására javít a papír előállításának gazdaságosságán, mert a faanyag a valódi rostok mellett olyan másodlagos anyagokat, szennyeződéseket tartalmaz, amelyek a mechanikus feltárás útján nem különülnek el a rostoktól. Sajnos az Európában honos növények a cellulóz (rostanyag) mellett ligninben és hemicellulózban is bővelkednek, ezek viszont a papírban maradványként rontják annak tulajdonságait, és felgyorsítják pusztulását.

A növényi papírok után kutatva az európai papírkészítés ezért nem is igen tehetett mást, mint hogy szövetkezik a vegyiparral, ami lúgos, majd savas főzéssel kémiai úton tárja fel a cellulózt. Ezzel azonban az anyag, mint ahogy a fejezet elején említettük, savval olyannyira telítődik, hogy gyorsan sárgul, törékennyé, önmegsemmisítővé válik. Hogy ezeket a tulajdonságokat valamennyire feljavítsák, ma to-



vábbi vegyi anyagokat adalékolnak a papírpépbe, egy egyszerű fénymásoló papírhoz mintegy ötvenféle koncentrátumot. Az első cellulózpapír 1857-es megjelenésétől természetesen mind a cellulózgyártás, mind pedig a cellulózpapír minősége permanensen tökéletesedett.

Összegezésül megállapíthatjuk, hogy a papír nyersanyaga, a rostanyag minőségéből adódó technológiai és minőségi kritériumok<sup>4</sup>, valamint a történetileg és kultúrtörténetileg kialakult világnézeti, szemléleti eltérések, az ezekből fakadó formaalakítási módszerek együttesen járultak hozzá ahhoz, hogy a papír médiumához történő közeledésmód Keleten, illetve Nyugaton markáns különbségeket mutat.

A XIX. század második felére a nyugati papír is visszatért anyag mivoltához. (28. ábra) Néhány évtizede azonban az anyag összetételét vagy textúráját manipuláló folyamatokat már számítógépek vezérlik, automata gépsorok alakítják. Minden előre tervezett, tökéletes minőségű, uniformizált. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a világ papírgyárainak, -üzemeinek csak egy kis hányada szakosodott speciális termékek gyártására, az óriásüzemek gigantikus masinásorairól csomagolva lefutó, a világ papírtermelésének zömét kitevő lapkiszervek (zömmel fénymásoló papírok), illetve papírtekercek optikailag és funkcionálisan is teljesen egyformák. A következő fejezetben azt vizsgáljuk meg, hogy a nyugati papír történetének itt felvázolt állomásai hogyan befolyásolták a papír anyagának művészi felhasználását.

## **Az átszellemítés XX. századi útjai. A papír médiummá válása**

### *A papír mint művészeti médium. Bevezetés*

*D. Udvary Ildikó* művészettörténész az I. Országos Papírművészeti Kiállítás katalógusának előszavában a papír médiummá válásának művészettörténeti áttekintését *W. Turner*rel kezdi, aki kisméretű, valamint olajkép nagyságú akvarelljeiben (29. ábra) a papírlapot fedetlenül hagyva emelte a hordozót képépítő rangra. (*D. Udvary*,



**28. Frank O. Gehry: Hullámpapír-bútor.**

<sup>4</sup> „Mi közvetlenül a fából nyerjük az anyagot. Önök pedig cellulózt és gyapotot használnak. Mi hoszúra hagyjuk a rostot; ez egészen más, mint a nyugati típusú vágás és zúzás.” (Kyoko Ibe In: *Várady*, 1992. 12.o.)

1999. 3.o.) A papírral kapcsolatban azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a papír nem kizárólag a művészet anyaga, hanem egy mindennapi használatra szánt termék is, amelyet a világ évezredekén keresztül e praktikus funkciójában, „eszköz-létében” ismert. A papír művészeti médiummá válása nem tisztán művészettörténeti esemény, hanem művészetén kívüli, technológiai fejlemények következménye is. Az, hogy az akvarell önálló műfajjá fejlődhetett, elképzelhetetlen lett volna a XVIII–XIX. század papírtechnológiai fejlesztései nélkül. Először ezidőtájt sikerült olyan kézi készítésű papírt előállítani, amely jó nedvszívó képessége révén a festéket több rétegben fel tudta venni.

A finom pigmenttartalmú vízfestéket rajzok, valamint nyomatok színezésére, építészeti és botanikus ábrák, illusztrációk árnyékolására vagy kifestésére korábban is használták, a klasszikus akvarell önálló képzőművészeti kifejezőeszközzé és műfajjá azonban csak az áztatható papír megjelenése után, az angol akvarellisták festéstechnikai fejlesztései nyomán fejlődhetett. Marshall McLuhan sokat idézett tézisét, hogy tudniillik „The medium is the message” a papír médiumának vonatkozásában vizsgálva is szemléletesé válik, hogy az anyag változó kvalitásai az üzenetet, s a rajta vagy benne kódolt képzőművészeti kifejezést is determinálják. Hogy a piktúrának ez a sajátos válfaja, a vizes és áttetsző festékrétegeknek egymás mellé, illetve egymásra helyezett laza színfoltjaiból adódó könnyed és derűs benyomást keltő üzenete, fénnel telített hatása kialakulhatott, abban nem annyira a festék pigment állománya játszott szerepet, hiszen azt évszázadok óta változatlanul, finom ásványi porból, vízzel oldható gumiará-bikum hozzáadásával készítették, hanem a rongypapír új minősége. Ez tette lehetővé, hogy festők egy csoportja az akvarellrel és a vízzel játszva, beáztatott felületeken festékcseppeket futtasson szét, foltokat folyasson össze, transzparens színmezőket ragyogtasson át egymáson, olyan metódust fejlesztve ki, amelynél az anyagok önmozgása, a víz, illetve a pigment-szemcsék öntörvényű viselkedése és a szándékolt műveletek együttesen építik a képarchitektúrát. A klasszikus akvarell virágkorát a XIX. században éli. E technika és műfaj a fehér papírt már nem csak alapként kezeli, hanem akár a lapot a vékony festékrétegeken átragyogtatva, akár az ábrázolt valóság



**29. William Turner: Norham Nordan Castle. 1835-1840. Akvarell, papír**

fehér területeinek megfelelő foltjaiban, vagy a fények helyén érintetlenül hagyva, szuverén kompozíciós szerepkörbe helyezi. A magas művészet közegében etablálódott akvarelltechnika aztán a médiumra is természetesen visszahatott, még jobb, valamint még speciálisabb akvarellpapír gyártását indukálva. Az egyéb rajzpa-pírok bővülő kínálata is arra ösztönözte az anyagok iránt érzékeny művészeket, hogy metszeteik, rajzaik és festményeik készítéséhez a papír minőségét, textúráját és szí-nét is a készítendő kép kompozíciójához igazítva tegyék gondos mérlegelés tárgyává. „Nem véletlen, hogy a modern művészeti szemlélet kibontakozásának időszakában, amikor a felület teljes elfedésével szemben nagyobb szerepet kap a transzparencia, az anyag és a szabad tér ábrázolásának elmélyült kutatása, fontossá válhat a kompozíci-óban maga az érintetlenül hagyott felület is.” (D. Udvary, 1999. 3.o.)

A papír médiummá válásának folyamatában nem egyszerűen hangsúlyos té-nyezőnek szokták említeni fentiek mellett a kollázs-elv kialakulását, hanem egy olyan determináns origóként, ami nem csak azt sugallja, hogy a történet kiindulása valahol a kolláznál keresendő, hanem tévesen azt a képzetet keltheti bennünk, hogy a kollázstól lineárisan vezetett el az út a papírművészetig.

A papírművészet azonban nem jöhetett volna létre az avantgárd mozgalmak, illetve a múlt század második felének anyaghasználatában bekövetkezett szemlélet-váltás nélkül. A papírművészet a XX. század 60-as, 70-es éveinek gondolkodásmód-jához kötődő új anyaghasználati mód, amely nem egy adott műfaj, stílus vagy vala-mely izmus keretein belül, azok fellazításával alakult ki, és nem is egy új irányzat megteremtése céljából. A papír anyagának előtörténete az archaikus időkig, e matéria létrejöttéig, a papírművészet közvetlen művészettörténeti előzményei pedig a mo-dernizmus kialakulásáig nyúlnak vissza. A művészet különböző áramlatai nem izo-lált egységekként léteznek, nem vegytiszta képletek. Egy-egy irányzat számtalan tényező összeadódásának eredménye. E vonulatok egészében is, valamint összetevő-ik külön-külön is állandó kölcsönhatásban vannak egymással, aminek következtében a művészeti jelenségek vizsgálatakor számtalan (át)hatással kell számolnunk. A konkrét behatárolási szándék teljességgel inadekvát a papírművészet esetében, mely nem egy mozgalom, hanem a művészetnek az a területe, amely a papír anyagát állítja a kifejezés középpontjába, kifejezési eszközéül pedig a papír valamely állapotát vá-lasztja. Tárgyasult formái a kollázshoz hasonlóan hol az egyik, hol a másik klasszi-

kus képzőművészeti ág vagy műfaj – festészet, szobrászat, építészet, grafika – jegyeit viselik magukon, hol az intermédia (köztes műfajok), hol a mixed média (vegyes technika) jellegzetességeit. A jelenben is készülő papírművészeti alkotások pedig alkalmaznak szinte minden anyaghasználati módot, technikát és elvet, amelyet a XX. század művészetének megnyilvánulásai, akár még a fogalmibb irányzatok is felhalmoztak. Ilyenek példának okáért a művészet és a mindennapi valóság anyagainak emancipált kezelése, természethasználat, töredékesség, kollázs-elv, decollage, experimentalizmus, invencionalizmus, játékosság, a véletlen szerepe, folyamatjelleg, szerialitás, az anyag konvenciómentes vagy informel használata, nyitott struktúrák, dekompozíció, dekonstrukció stb.. Érdekes paradoxon, hogy még a művészet elanyagtalánítását célzó tendenciák, a konceptuális irányzatok, a minimal art vagy az antiművészet új kifejezési eszközöket kutató törekvései is az anyaghasználat felszabadításához vezettek el. Egy emancipált és korlátok nélküli médiumkezeléshez, a képzőművészet anyagaihoz, így a papír médiumához kötődő értékítélet összeomlásához, új minőségek definiálásához és legitimációjához, a pillanatnyi, a sérülékeny, az efemer, a kellemetlen érzeteket keltő vagy egyenesen a „bad”, illetve „worse”, a gusztustalan és giccses anyagokig bezáróan. A következő szakaszban megkíséreljük ezen bonyolult, szövevényes kapcsolatrendszeren belül azon összefüggések főbb vonulatainak kibontását, amelyek fontos befolyásoló tényezők voltak a papír médiumként történő kezelésének képzőművészeti gyakorlatához vezető útvonalon.

### *XIX. századi civil előzmények*

Ahogy fentebb már említettük, a papírművészet kialakulásával foglalkozó, eleddig megjelent néhány szűkszavú tanulmány Turner említését követően a történetet valahonnan a kubizmustól eredezteti, megfélekedezve arról a pszeudovilágról, amelyet a polgári ízlés mintegy száz évvel korábban a boldogság utópiájaként, egyfajta pótlékként mulékony papírból a maga számára felépített, lévén ez művészetén kívüli. A kollázs szakértői is hanyagolni szokták azokat a szálakat, amelyek nyomvonalán az időben visszafelé haladva a vágásos-ragasztásos műfaj előzményéig, a XVIII. és XIX. század nyomtatványaiig, illetve a filiszterek civilizációjának eltorzított funkciójú, dekorációval indokolatlanul telezsúfolt, álságos papírtermékeiig és -souvenirjeiig jutunk vissza. A Magyar Festők Társasága által az 1998-ban megrende-

zett Országos Kollázs Kiállítás katalógusának bevezetőjében *Kováts Albert* viszont úgy fogalmaz, hogy a kolláznak „Európa több pontján történt hozzávetőleg egyidejű »felfedezése« az első világháború táján voltaképpen művészetre-alkalmazása volt valaminek, ami a »levegőben lógott«, ami a hétköznapi gyakorlatban már ismert eljárás volt. Az újdonságot tehát nem a technika jelentette, hiszen a képes levelezőlap kiadói már korábban kitalálták a tréfás »jövőkép« típusát, ahol Podolin poros főutcáján villamos és automobil robog, egén aeroplán és léghajó szeli a levegőt, s gyakori volt a városképek keresztezése is, pl. a Trafalgar tér elárasztása velencei módra. Nem, az újdonság abban állt, hogy a képzőművészet a legelső között mint »civil« eljárást, integrálta a ragasztást.” (*Kováts*, 1998. 3.o.)

A kivágás–összeillesztés metódusa, valamint az össze nem tartozó elemek játékos vagy szürreális összekombinálása ismert volt már a hétköznapiak és – tegyük hozzá – a giccs világából is. A giccs (*Kitsch*) német származású kifejezése eredetileg tákolmányt jelent. (*Moles*, 1996. 5.o.) Fontos ismérve, hogy „kellően felhívja az eredetiséget, hogy mindenki elfogadtathassa.” (*Moles*, 1996. 20.o.) A *biedermeier* száműzte a korábbi papíralkalmazások egyszerűségét, és kényszeresen bonyolította, a vágást, hajtogatást, rétegelést, ragasztást is beiktatva több elemből fabrikálta az újsütetű papírlimlombokat. Az ipari forradalom, a papíripar gépesítése, a papírgyártás fellendülése, illetve a fogyasztói mentalitás elterjedése olyan átmeneti jellegű, olcsó pénzen megvásárolható és szükség esetén eldobható papírproduktumokhoz vezetett, amelyek az anyaghasználat lehetőségeit a legmesszebbmenőkig kihasználva vonzótták a fogyasztókat e csalogató, ravaszul érdekes, nem ritkán talmi szépségű és öncélú termékek büvőkörébe. A XVIII. század második felétől elterjedő papírdomborítások és csipkézések, hajtogatások s papír-applikációk olyan szerepkörökben tudtak csábítani igazán, ahol a funkcionális használat nem tette átlátszóvá az anyagot. A XIX. század finomkodóan mesterkélte világa a maga képére formálta a csak a fény hatására előtűnő domborított ornamentikáknak és vaknyomatoknak fehér alapon fehérben megjelenő historizáló rajzolatait, florális ornamentéseit, hajlatok és ívelt körvonalak burjánzó kivágatait, stukkókra emlékeztető domború díszítményeit, neogótikus, neoreneszánsz, neobarokk díszítőelemeit, szalagok és masnik fülledt tömegeit, aranyozott, illetve színezett mintázatait, az áttörések által életre kelő filigránjait, a kihajtható papírablakai vagy medalionjai mögé rejtett meglepetés-képecskéit, valamint

húzó papírcsíkokkal mozgatható, kivágott figuráit.<sup>5</sup> De nem maradhattak el az ízléstelenség kedélyességében lubickoló papíralkalmazások felszínéről az érzékeket bombázó erotikus utalások, szimbólumok, virágok, gyümölcsök, női alakok és aktok domború vagy homorú, kivágott vagy applikált, kihajtható vagy előcsúsztatható, sajtolt vagy nyomtatott, festett, illetőleg patinázott motívumai sem. A korabeli köszöntőkártyák, üdvözlő lapok, személyes levélpapírok, privát meghívók, szalvéták, menükártyák, naptárak, plakátok, reklámnyomtatványok, hirdetések, újságok, borítók, csomagolások, dobozok, címkék és ki tudja még miféle papíralkalmazások bővelkedtek az efféle, az anyag lehetőségeit kiaknázó, illetve határait feszegető, gyakran szinesztetikus megoldásokban. Az egyébként mives kivitelű termékekben felvontatott anyaghatások nem hagyhatták teljesen hidegen a matériák iránt fogékony képzőművészeket sem.

A tömeges árutermelés porondján megjelenő, érzélgős tartalmakkal is jócskán megterhelt, bazári papírtermékek ugyanis paradox módon a papír autentikus anyagbéli tulajdonságait is reprezentálták. A XIX. századra már olcsón és minden mennyiségben előállítható papír a fogyasztói kultúra és a giccs területének egyik legjellemzőbb anyagává válhatott. Imitálni és pótolni lehetett vele drága és nemes matériákat és azok bizonyos vizuális tulajdonságait: domborított és karcolt fémekeket, cizellált felületeket, a vert csipke finom bonyolultsággal áttört mintázatait, a bőr fényesen masszív rugalmasságát stb. Az írás hordozójának összefüggő felületétől búcsút mondó papír egymásra zsúfolt kifejezési eszközök túlzásuktól sem mentes halmazává alakult. Kitérülő matériájának látható élete ugyanakkor a síkról leválva a térmélységének dimenziói felé tárgult.

Ám semmiféle cicoma nem mentette meg ezeket a papírtermékeket a múlandóságtól. Eldobhatóságával, könnyen megsemmisíthető jellegével, pótolhatóságával a papír kielégítette a konzumkultúra alapfeltételei mellett azt a giccsel szemben támasztott követelményt is, hogy olcsó formában hordozza a pillanatnyi közízlés hóbortos és gyorsan elavuló divatformáit, hogy elévülése ne fájjon, hanem a régítől való gyors megszabadulásra, valamint újabb és újabb aktualitások beszerzésére sarkalljon. Mennyire más ez a mentalitás, mint a kínaiak gyakorlata, akik az enyészetre hajlamos anyagot szentté avatva elejét vették annak a felfogásnak, hogy ami elérhető,

---

<sup>5</sup> Lásd: Gulyás Judit *A papíros* című film

újból és újból készíthető, majd pillanatok alatt porrá változtatható, az egyben értéktelen is lenne! Hogyan is válhatott volna e szemlélet hazájában, a papír szülőhőzában szimplán fogyasztási cikké egy olyan anyag, ami növények életéből nyeri részecskéit, amelyet a természet teremtő erőinek érintésével segítenek a világra szorgos emberi kezek, amelynek anyagát a formaadás aktusában az ember áttelekesíti, az írással, s egyéb művészeti technikák közvetítette formák és tartalmak fel-, illetve belevitelével pedig átszellemíti!

A XIX. század Európájának papírtárgyai nagyon gyakran ugyanazokat a papírban benne rejlő, triviális anyagtulajdonságokat hozták felszínre, amelyeket oly természetességgel figyeltek meg a kínai és japán papírkészítők, és amelyekből kiindulva végtelenül gazdag papírkultúrájukat felépítették: a domboríthatóságot, a sajtolhatóságot, a vágthatóságot, a lyukaszthatóságot, a hajtogathatóságot, a ragaszthatóságot, a sorolhatóságot, a burkolásra való alkalmasságot és a többi papíridentikus sajátosságot. Természetesen ezeknek, a kész papírt manipuláló lehetőségeknek a kiaknázása a funkcionális szerepkörökben sem váratott sokáig magára. Gondoljunk csak a jacquard szövöszékek lyukkártyáira (lyukasztás), a XIX. század első felében *Louis Braille* által feltalált vakírásra (domborítás), *Albert Johns* 1871-ben szabadalmaztatott találmányára, a hullámpapírra (hajlíthatóság), *Oliver Long* hullámlemezére 1875-ből (30. és 31. ábra), a bútorokba helyezett papír szigetelőrétegre vagy az első hőlégballonokra az 1780-as évekből (izoláció)! A kartondobozok, papírzacsok, leporellók (hajtogatás), lámpabúrák (transzparencia) szintén közkedvelt termékekké váltak.

A grafikusok és akvarellfestők hordozóként már régen beemelték a papírt a magas művészetek területére, arra azonban, hogy a papír profán anyaga a kompozíció képzőművészeti közegének emancipált építőelemévé válhasson, a historizmus kánonjainak és az akadémizmus dogmáinak leomlásáig még várni kellett. Bár *Aloys Senefeld*, egy Prágában élő német már a XVIII. század végén feltalálta a litográfiát, amely egy fél évszázaddal később a plakát műfajának felvirágoztatásához vezetett, inspirálva az újságoldalak „architektúrájának” dinamikusabb felfogását, megteremtve ezzel a „modern lapkiadás fundamentumát” (*Jean*, 1991. 113.o.), mégis ebben a fo-



30. Hullámkarton dobozok



31. Rekeszes kartondoboz

lyamatban a főszerepet a modern kiadványtervezést újjára bocsátó preraffaelita mozgalom, illetve a kontinensen a szecesszió stílusának térhódítása játszotta a XIX. század végén. Mindkét irányzat azt hirdette, hogy a nyomtatványok és könyvek alapvetően a verbális és képi kommunikáció funkcionális eszközei, amelyek a közölni kívánt tartalmat a hozzá leginkább megfelelő formával, betűtípussal, képi anyaggal, formátummal, kötéssel és papírfajtaival minél célratörőbben, sallangmentesen hivatottak közvetíteni. A tervezés és kivitelezés egységét megvalósító korszerű tipográfiai megoldások az újítások mellett aktualizálták a historicizmusból száműzött klasszikus nyomdabetűket és a régi korok könyvművészetének egyéb igényes elemét is. (Haiman, 1979. 16–18.o ) A századfordulós kiadványok már nem csak anyagi minőségükkel, hanem művészi értékű, professzionális grafikájukkal és tipográfiájukkal is megszólították a kortárs képzőművészeket.

Az, hogy a művész a mindennapjaiban konfrontálódott a papír olyan kifejezési lehetőségeivel, amelyekkel Nyugaton mindaddig csupán a populáris kultúra és pszeudoművészet élt, önmagában még nem lett volna elég sem a papír anyagát manipuláló művészeti attitűdhez, sem pedig az összeollózott formák autonóm kompozícióvá történő összeillesztésének gyakorlatához. „Senki nem úgy fest, ahogy neki tetszik. Amit a festő tehet, az az, hogy minden erejével akarja azt a képet, amelyre kora képes.” (Jean Bazaine) Mik voltak hát a kor természetének azon jellemzői, amelyek tudatos vagy tudattalan kifejezésére a progresszív művészet hamarosan a kubizmus töredékességét és a kollázs fragmentumokat asszimiláló módszerét alkalmazza? Németh Lajos a hétköznapiok esztétizálásában egyre inkább megmutatkozó stíluskáoszt, valamint a magas művészetek területén megjelenő stíluspluralizmust a homogén valóságértelmezés szétesésének következményeként interpretálja. „Minden objektív érvényre igényt tartó világkép vagy mitológia a valóságot a maga totalitásában akarja birtokba venni és e totalitásnak tételezett valóságban a részek között szükségszerű összefüggéseket fedez fel, vagy vél felfedezni. A nagy válságperiódusokban – mint volt e tekintetben a 19. század – magától értetődően megbomlik e belső összefüggérendszer, hiszen ha kérdőjelessé válik magának a világképnek, mitológiának vagy vallási világmagyarázatnak az objektív érvénye, akkor megszűnik az a kohézió is, amely a részeket egészzé szervezte, a totalitás molekuláira esik szét, és a részek megkezdik a maguk önállóvá váló, fragmentum-létüket.” (Németh, 1970. 82.o.) Egy



olyan világban pedig, ahol a valóság átélése már csak annak töredékeiben lehetséges, a művészi univerzum sem lehet homogén zóna, hanem fragmentumok egymás mellé helyezett konglomerátuma. A kivágatokat és töredékeket a múlt század elejére a papírból gyártott pszeudoművészeti áru után az elitművészet is asszimilálja.

### *A papír és a kubizmus*

Egyetértünk Kováts Albert megállapításával, miszerint a kollázs valaminek a művészetre alkalmazása volt, ami a XX. század első évtizedeiben a levegőben lógott. (Kováts, 1998. 3.o.) Ez a valami nézetünk szerint a „minden egész eltörött” (*Ady Endre*) életérzés, mely a kubizmus irányzatában egy képzőművészeti műfaj, a festészet nyelvén keresztül fogalmazódik meg. Már a kubizmus analitikus szakaszában a látvány egészének ábrázoló megközelítése helyett a figyelem a tér és a tárgyak részleteire irányul. Ahol az egész megragadása elérhetetlen, ott a részinformációk jelentősége felértékelődik. Ám a végtelen számú töredék összegyúrása nem képes többé az egységes térre és osztatlan időre utaló képuniverzum megteremtésére. Innentől kezdve a művészi szabadság és a születő kép belső világának függvénye, hogy az alkotó a lebontott valóság mely elemeit illeszti össze az immár autonómmá váló képsíkon. Ahogy az érzékelhető valóság meghatározott hierarchikus rendre felfűzött, rögzített és statikus, bizonyos értelemben azonban esetleges és látszólagos térbeli viszonylatai ellenében a kép szerkezetében egymásba kapcsolódó részletek összhangja kerül előtérbe, a képi elemek nem csak a kompozícióban betöltött szerepük szempontjából emancipálódnak, hanem eredetük, származási helyük és hétköznapi funkciójuk is irrelevánssá válik. Pótolhatóságuk, kicserélhetőségük, felcserélhetőségük, mozgathatóságuk viszont egy dinamikusabb képi viszonyrendszert eredményez.

Elsőként a kubisták kevernek festészen kívüli matériákat a festékbe (*Braque* és *Picasso* homokot, fűrészport, cementet, grafitot vegyítettek festékkel), ők alakítják „idegen” eszközökkel festményeik faktúráját (kapart, karcolt, fésült, spatulázott felületek), képeikben ők juttatnak szerepet az alkalmazott anyag és munkaeszköz együtthatásának következményeként létrejövő „objektív faktúráknak” (*Moholy Nagy*, 1973. 77–86.o ), és ők építenek a táblaképbe a hétköznapi élettérből vett konkrét anyagokat. Az „objektív faktúrák” sorában fel-feltűnnek a papír textúráját megmutató, esetenként kihangsúlyozó üresen hagyások, puha ceruzával történő átsatírozások, a felü-

let mintázatát, domborulatait követő átrajzolások, krétával, grafitporral való átdörzsölések. Látjuk, hogy az első kollázs-lépés közvetlen előzménye nem a formák és valóság-objektumok szintjén, hanem az anyagok közegében zajlott, amikor is a festészet anyagainak körébe „kinti” matériák és anyagérzetek kerültek be.

Ezzel a lépéssel fokozottabban képezik vizsgálódások tárgyát a különböző anyagok, de mindig meglévő, a természetben organikusan létrejövő vagy gyártott valójukban. A papír is mindenféle előforduló állapotában potenciális képépítővé válik, a megsárgult fatartalmú papír, a napfakította színezett papírok és a speciális textúrájú változatok ugyanúgy szerephez jutnak, mint a nyomtatott, ábrákat, mintákat és szövegeket tartalmazó társaik (tapéták, csomagoló anyagok, szalvéták, nyomtatványok, újságok, könyvek, prospektusok, kéziratok, fényképek, képeslapok, címkék stb.) a rajtuk levő rajzokkal, fotókkal, betűkkel és dekoratív motívumokkal együtt. Indirekt formában ugyan, de a papír éppen adott állapotai mellett az anyag életével kapcsolatos felvetések is napvilágot látnak.

Itt azonban fel szeretnénk hívni a figyelmet a papír kultúrában betöltött szerepkörére. A papír a civil életben az az eszköz, amely a mindennapokról megjelenő információkat hordozza, amelyhez banális rutinos cselekvések kötődnek (csomagolás, áruvásárlás, számlázás, pakolás, szállítás, üzenetolvasás és -küldés, higiéniai alkalmazások stb.), ezért amikor a művészetbe emelkedik, nem csupán az anyag kerül a műbe, hanem óhatatlanul a kinti valóság is. A papír mint hordozó a köznapok információértékű esszenciáin túlmenően kulturálisan értékes mémeket is tartalmazhat, amelyek konkrétan vagy szimbolikusan szintén helyet kaphatnak a papírt tartalmazó művészeti megnyilvánulásokban, a posztmodern attitűd lehetőségét vetítve előre.

A hétköznapi papíráruk kétféleképpen szerepelnek a kubista képek motívumvilágában: a teljes papírtárgy, valamint részleteinek ábrázolataiban (újságok, címkék, borítók stb. beragasztása vagy megfestése által), illetve anyagérzeteik naturális vagy imitatív-illuzórikus megjelenítése révén. Pablo Picasso első kollázsában, a *Nádfonatos székben* még festett, kubista töredékek közé helyez egy nyomott mintás textil anyagból kivágott valóságdarabot, az azt követő kollázsokban viszont már a rajzolatok egészítik ki a kép valóságelemekből, igen gyakran papírféleségekből konstruált



**32. Georges Braque: Gitár és klarinét. 1918. Kollázs**

kompozícióját. *Juan Gris* vagy *Georges Braque* hasonló munkáiban az is gyakori jelenség, hogy a szükséges papírdarabot nem beragasztják, hanem grafikai, illetve festészeti eszközökkel imitálják. (32. ábra) Fontos látnunk azonban, hogy a papír a kubista képnek vagy az egyik plasztikai eleme (faltja, faktúrája, stb.), vagy a kompozíció témájának egyik szereplője (kártya, kartondoboz, napilap, plakát, vignetta, stb.), de sohasem önálló médiuma. A kollázs hamarosan túlfeszíti a táblakép kereteit, a különböző tárgyak és materiák sík vagy térbeli kapcsolatrendszerében manifesztálódó kollázs-elv a későbbiekben számtalan további művészeti mozzanatot hív életre.

### *Papírhulladékok, papírkulisszák*

*Kurt Schwitters*<sup>6</sup> a kollázs-elvet teljes művészetére, egész életére, emberi-művészi létezés-módjára terjesztette ki. A véletlenül talált, ihletet követve összegyűjtött, másoktól kapott, a múltból és jelenből az életéhez kapcsolódó anyagokat, tárgyakat és hulladékokat – köztük tetemes arányban papírokat, nyomtatványokat és kartonokat – spontán reakcióknak engedve gipsszel és törmelékkel együtt bedolgozta hannoveri lakásában két szintet elfoglaló, permanensen növekvő építményébe, a személyiségének a valóságban formát nyerő részeként interpretálható *Merzbauba*. Ebben a szakadatlanul folyó, belülről kifelé haladó, organikus építkezésben a véletlenben lakozó törvényszerűségek erejében bízva fordította a triviálist művészivé a ritmus és a tömegek egyensúlya, illetve feszültsége révén. (*Werner*, 1987. 1–33.o.)

Kétféle szerepkörben találkozunk itt a papírral. Egyrészt építőanyagként, tehát a tömeget felépítő tárgyak, illetve anyagok egyikeként, másrészt az így létrejövő térformák egyik burkolójaként. A korabeli fotók között találhatunk olyanokat, amelyek az építmény egy bizonyos fázisában még a legkülönbélebb hétköznapi dolgok halmazából áll, a későbbi stádiumokat megörökítő fényképeken viszont már becsomagolva láthatjuk, kartonból, különböző lemezekből és gipszből készített letisztult síkok, valamint hajlított felületek térbeli kompozíciójaként.



**33. Kurt Schwitters:  
Merzbild. 1926. Papírkollázs**

<sup>6</sup> Lásd: Autorenkollektiv: *Kurt Schwitters. Katalog der Ausstellung zum 99. Geburtstag im Sprengel Museum, Hannover, Frankfurt, Berlin*, 1986

Az Összmű részeiként összerakott *Merz-képek* sorában gyakori jelenség a papírkollázs. (33. ábra) Noha Schwitters összművészeti alkotásában, a *Merz*ben az anyag, annak felépítése, szerkezete és alakíthatósága nem elsődleges tényező, a kivágott és egymásra ragasztott, gyűrt, tépett, kopott hulladékpapírok anyagtulajdonságainak finom különbségeiből, illetve a megviselt és roncsolódott papírtextúrák mágikus esztétikumából fakadó költőiség kétség kívül a papírművészet közvetlen előfutáraivá avatja ezeket az alkotásokat. A Schwitters által művészetbe emelt papírféleségek ikonográfiai analízise külön tanulmányt érdemelne, amelyben a felsoroláson túl olyan fejezetcímeknek is szerepelni kellene, mint „a szemét mint metafora”, „a szegényes fenségessége”, „a hétköznapi archívumai”, „a papír emlékezete”, „papíridő – időtlen papír”, „személyes papír”, „dokumentum-dokumentáció”, „papír és üzenet”, „papír az üzenet”.

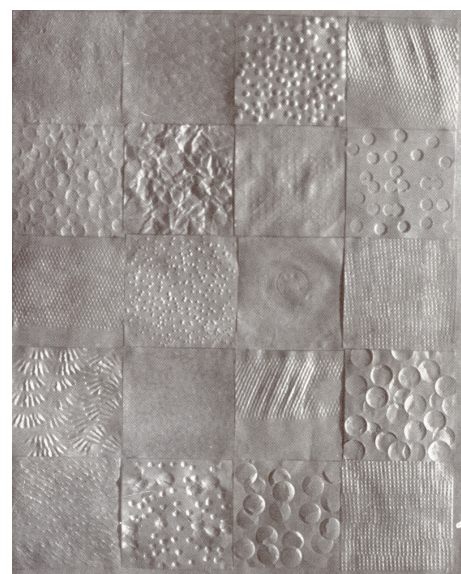
#### *A Bauhaus. Papír és didaktika.*

A korábbiakban a kínai és japán papír vonatkozásában említett, az anyagot végtelenül tiszteletben tartó felfogással a Bauhaus iskola anyagkutatásai kapcsán találkozhatunk ismét. A washi (japán papír) készítői magukat szolgálónak tekintve bábáskodtak a papírív megszületésében, de nem avatkoztak be az anyag életébe. A japán példához hasonlóan a papír őshazájában, Kínában is hasonló alázat vezetett el az anyag megjelenési formáinak megfigyelésétől a hihetetlen sokoldalú papírtermékek létrehozásáig. A papírmerítő segített kibontani azokat a formákat, amelyek kialakítása e rostos matéria tulajdonságaiból fakadóan saját természetében lehetőségként benne rejlett. A Bauhaus műhelyeiben *Johannes Itten*, *Moholy-Nagy László* és *Josef Albers* vezetésével a növendékek szintén kompozíciós és konstrukciós szándék nélkül kutatták az anyagok természetét. Az anyagok felépítésére, belső szerkezetére, szervesen keletkezett textúrájára, tapintási és optikai kvalitásaira, a faktúra külső behatások – erők – következtében történő elváltozásaira vonatkozó szisztematikus stúdiumaik nem csupán érzéki tapasztalatokhoz, közvetlen anyagélményekhez juttatták a hallgatókat, hanem konvencióktól mentes új kifejezési eszközökhöz is. Az anyagok felszíni megjelenését alakító fizikai erők vizsgálatakor kitüntetett figyelmet szenteltek a fény és a faktúra viszonylatainak, a fény–árnyék hatásoknak, a fényelnyelés és visszaverődés vizuális következményeinek, illetve a transzparencia jelen-

ségkörének is. A Bauhaus iskolában oktató, magyar származású Moholy-Nagy alkotó módszerében jól nyomon követhető ez a gondolkodás. Már kezdeti, de még festetterajzolt, a modern ipari és urbánus civilizáció tárgyi és technikai környezetének motívumaiból szerkesztett kollázsaiiban is a „különféle beállítás, áthatás, vágás, csúsztatás, egymásra helyezés új komponálási lehetőségével” (Bajkay, 2004. 63–64. o.) kísérletezett. Az átlátszó, áttetsző, fényes és tükröző felületű anyagok meghatározó építő elemei lettek térbeli konstrukcióinak is. A Bauhausban folytatott oktatótevékenységét hasonló szellemi alapállás determinálta, (Moholy-Nagy, 1973. 17–59. o.) amikor az anyagokat kutató kurzust Ittentől átvette.

A Bauhaus építette a kubista technikákra, így a kollázs-elvekre is, de az anyagokban rejlő szuverén lehetőségekre fókuszálva egy teljesen új anyagkultúrát teremtett meg. Az iskola alapstúdiumának tematikájában megtaláljuk a papír anyagára vonatkozó feladatokat, melyek egyetlen papírfajta egyetlen eszközzel való megmunkálásától, (34. ábra) különböző papírféleségek legváltozatosabb mechanikai és kémiai eljárásokkal történő alakításáig terjedtek. Ilyenek voltak a hajlítás, hajtogatás, gyűrés, rétegelés, ragasztás, szövés, vágás, szűrés, tépés, szakítás, hasítás, lyukasztás, perforációk, aprítás, zúzás, égetés, perzselés, füstölés, maratás, zsugorítás, domborítás, nyomás, préselés, illetve mindenféle nyomhagyások stb..

Mivel a papír szerkezetéből, valamint készítési módszereiből adódóan változatos és szélsőséges anyagtulajdonságokat mutató matéria, az egyik legalkalmasabb médium az anyagi struktúrák és textúrák modellálhatóságának vizsgálatára, illetve annak feltárására, hogy a különböző környezeti viszonyok hatására ezek vizualitása hogyan módosul. Lehet kemény és szilárd, máskor lágy, rugalmas és hajlítható. Felülete hol matt, hol bársonyosan ragyogó vagy magasfényű, rusztikus, máskor tökéletesen sima. A megvilágítás a felület domborulatainak számtalan mintázatot kölcsönözhet, a fény-árnyékhatások a mélyedésekkel és kiemelkedésekkel tarkított felület motívumvilágát tovább rajzolhatják. Vannak vakítóan fehér változatai, egyéb típusok tompábbak, neutrálisabb hatásúak. Előfordulhat tömör, átlátszatlan formában, fedhet, takarhat. Lehet egyenletesen áttetsző, titokzatos, misztikus hatású, máskor csaknem telje-



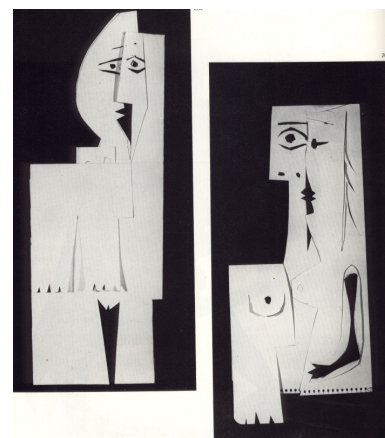
**34. Papírfaktúrák, Bauhaus. 1927**

sen átlátszó. Felületében rések, ablakok, transzparens mezők összefüggéstelenül is megjelenhetnek. Emlékeztethet sziklatömbre, de hártavékonyásával látszhat feloldódni a tér és az anyag, a semmi és a valami határán. Lehet felület és lehet tömeg. Hol hordoz, hol magába fogad, hol pedig beburkol valami mást. Nyomokat, mélyedéseket, karcolásokat vesz fel, hagyja magát, alkalmazkodik. Odaadó médium. Vannak több ezer éves példányok, viszont pillanatok alatt tönkretelhető, vagy örökre megsemmisíthető, akár el is tüntethető. Mindenre reagál, mindennel reakcióba lép. A tűz megperzseli, megégeti, hamuvá porlasztja. A víz fellágyítja, barázdálja, áztatja, szétmossa, vagy belülről bomlasztja. A levegő, a szél mozgathatja, lebegtetheti, hajlíthatja, gyűrheti. Erők összepréselhetik, szétnyújthatják, szaggathatják. Az idő kopthatja, felszínét felborzolhatja, vagy lecsiszolhatja, a napfény rostjait barníthatja, és még az is előfordulhat, hogy testébe lyukat éget. Savak és lúgok szerves testét roncsolják, máskor magok, mikroorganizmusok, gombák, vagy rovarkártevők táptalajául és/vagy táplálékául szolgál.

Egyes feladatok célkitűzése túlmutatott a jelenségek és az előidézett változások szemlélődő megfigyelésén, dokumentálásán, illetve leírásán, és ezek formai alkalmazhatóságára vagy más eszközökkel történő megjelenítésére – faktúrák lerajzolására, megfestésére, egyéb anyagokkal való imitálása – összpontosított. A Bauhaus didaktikai elveit átvevő chicagói Institute of Design alapkurzusában szintén helyet kaptak a papír formázását célul tűző játékok, valamint megjelentek a különböző papírállapotok plasztikai adottságait, konstrukciós és mintázási lehetőségeit boncolgató tömegtanulmányok, a mozgás és a térforma összefüggéseit könnyen mozgatható papírral prezentáló formaanalízisek.

#### *Papír és plasztika Picasso életművében*

*Picasso* már nagyon korán felismeri, hogy a papír a síkból kis hajtással kiemelkedhet, a síklap plasztikává válhat. 1914-től a papírlap ki- vagy behajtásával több, hangszer témájú síkplasztikát alkot. (*Spies*, 1981.) Az ötvenes évek második felében, illetve a hatvanas évek elején életművében ismét találkozhatunk a papír tömeggé formálhatóságának tulajdonságán alapuló papírplasztikákkal. Összetűrt kar-

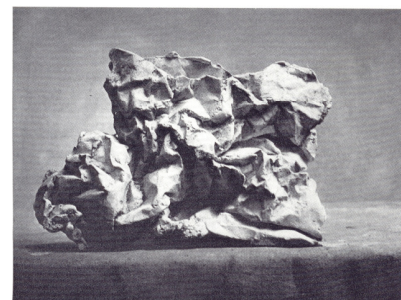
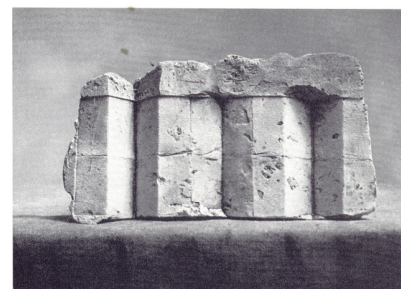


**35. Picasso: Álló nő és Büszk. 1961. Hajtott kartonlappból kivágott plasztikák**



tonból kivágott nagyméretű figurális plasztikáinál az összehajtott papírívek tömegszerűségét aknázta ki a térbeli hatás megteremtéséhez. Ezek, a több réteg kartonívból kivágott antropomorf sziluettek (35. ábra) eredetileg fém lemezekbe tervezett szobrai vázlataiként születtek a fém- és kartonlapok plasztikai tulajdonságainak, valamint a sík felületek térbeli formává történő alakításának közös jellegzetességei alapján. Annak ellenére, hogy e plasztikák közül néhányat bádogból is kiviteleztetett, a papír anyagához kötődő formai gondolkodás hitelessége autonóm papírművészeti alkotássokká avanszálja ezeket a figurákat, büsztöket és fejeket.

Picasso munkásságában korábban is többször felbukkan a papír, úgy is, mint különös faktúrával rendelkező, esztétikai minőségeket hordozó anyag, de úgy is, mint a művész gondolkodásában állandóan jelenlevő plasztikai kérdések némelyikének megválaszolására időszakosan alkalmasnak látszó médium. A harmincas években a mester szobrászati törekvéseinek középpontjában az anyagokkal való játék állt. (Walther, 1992. 46–49.o.) A plasztikáihoz akkoriban használt képlékeny, nedves gipszfelület kitűnően alkalmas lenyomatok, szövedékek átvételére. Az ábrázolt dolgok anyagérzetének illúzióját növények, levélerezetek, textíliák és papírtextúrák részleteinek mechanikusan ismételt belenyomkodásával érte el. (Kakas – falevél, *Férfi* – hullámkarton, *Könyöklő nő* – hullámpapír.) A negyvenes években gyúrt és hajtogatott papírképződményekről készített gipszöntvényeinek már témája a papírban rejlő formai lehetőségek megjelenítése. (36. ábra) E minimális eszközökkel teremtett nonfiguratív plasztikák maximális kifejező erejéhez képest csupán ujjgyakorlatoknak tekinthetjük azokat a pillanatnyi üresjáratokban keletkezett papírkartonból, illetve szalvétából kivágott vagy tépett alakzatokat, melyekről a fényképész Brassai is beszámol, és amelyből a katalán művész akkori kedvese, *Dora Maar* egy fióknyit őrzött meg az együtt töltött idők emlékeként. (Brassai, 1981. 207–208.o.) Az ezt követő időszakban a kollázsolt szobrok konstrukciós gondolkodása háttérbe szorította az anyagok iránti érdeklődését, az 1950-ben készített *Asszony babakocsival* című, tárgyakból összeépített és kerámiával



**36. Picasso: Gipszöntvények hajtogatott és gyúrt papírfelületekről. 1944**

kiegészített munkájában viszont ismét az eddig alkalmazott faktúra-  
lenyomatainak teljes skáláját vonultatta fel, köztük a papírral.

*Egyéb szemléleti változások az anyagikonográfia területén*

Az anyagok iránti erőteljes érdeklődésnek is ott kellett lenni a levegőben – vélhetjük –, hisz a képzőművészek zöme a Bauhaustól függetlenül jutott el a matériákkal való progresszív kísérletezésig. A huszadik század képzőművészetében az anyaghasználat ösvényén haladva mint láttuk, a kubizmus kezdetéig és az első papier collé megjelenéséig kell visszanyúlnunk. Picasso elsőnek tartott, beragasztásos technikával készített kollázsának, a *Nádfonatos széknék* keletkezési évében, 1912-ben ugyanakkor *Boccioni* is megjelentette a szobrászat futurista kiáltványát, amelyben arra ösztönzi az alkotókat, hogy a háromdimenziós művészet területén is alkalmazzanak újszerű, a tradicionálisan használt anyagok körén kívül eső matériákat. Az 1914-ből származó, *Ló+Lovas+Ház* címet viselő kollázs-objektje fából, fémből és papírkartonból épített absztrakt térformákból áll. A kubizmus, valamint a kollázs funkcionális-konceptuális papírhasználata mellett eszünkbe juthatnak a dadaizmus anyagkísérletei, a konstruktivisták papírobjektjei (37. ábra), illetve a mindenféle papírfaktúrát, nyomtatott papírt vagy papírtárgyat alkalmazó szürrealista frottázsok, kollázsok, fotomontázsok, anyagtársítások és tárgyegyüttesek is. *Meret Oppenheim* például az anyag, valamint a tárgy megjelenésének hasonlóságát aknáztta ki *Az én házvezetőnőm* című, 1934-ben keletkezett szürrealista tárgyegyüttesében. (38. ábra) A fémtálcára tett, lefelé fordított női körömcipőpár felfelé vékonyodó túsarkára azt a csíkokban bevagdosott gasztronómiai papírdekorációt applikálta, amelyet a sült csirke felfelé meredő combcsontjának végére volt szokás felhúzni, és ami utalt a bejárónő lábbelijének „rojtosra járt” sarkára, egyidejűleg pedig a grillezett baromfi képzetét is életre hívta.

A klasszikus avantgárdban megtalálható meghatározó előzmények mellett is forradalminak számítottak viszont azok a változások, amelyek az anyaghasználattal kapcsolatos művészeti szemléletben következtek be a múlt század második felétől. A korszak politikai-társadalmi szituációjában a polgári társadalom rendje elleni politi-



**37. Naum Gabo: Model for Constructed Torso. 1917.  
Hullámkarton**



**38. Meret Oppenheim: Az én házvezetőnőm. 1934.**



kai mozgalmakkal párhuzamosan művészek egyre nagyobb tömegben utasították el a hagyományos festészetet, képhordozókat és ezzel együtt a táblaképet, mint a polgári világ megcsontosodott kifejezőit. Ezek készítését felváltotta az anyagok nyelvének kutatása, beleértve az addig művészietlennek tekintett, szegényes, illetve romlandó matériákat (arte povera, efemer művészet), valamint az ipari és egyéb hulladékokat is (junk kultúra, funk art). Összefüggött ez a jelenség az antiesztétizáló, a tradicionális formaideállal szemben fellépő formaellenes mozgalmakkal (informel), valamint az az elterjedő látásmóddal, mely a festészet történetét az egyetemes művészettörténet csak egy apró szeletének tekinti, az ősi, ókori, illetve szubkulturális művészetek mind nagyobb területeit érinti, hirdetve, hogy a művészet mindig is az anyagok művészete volt. *Plinius* első, művészetet osztályozó rendszere nem korszakokra és műfajokra bontva közelíti meg a művészeteket, hanem az anyagok rendjének leírásán keresztül. (*Didi-Huberman*, 2001. 272–273.o.)

Fontos tényezője volt ennek a folyamatnak a művészet addig kialakult konvenciók és programok béklyója alól történő felszabadítására irányuló törekvés, mégpedig nem új ikonográfiák megteremtése céljából – mint ahogy az még a modernista mozgalmakban is jellemző volt –, hanem a művészi érzés totális szabaddá tétele érdekében. E felfogás szerint a művészet közegének – médiumának – alkalmasnak kell lenni arra, hogy általa megnyilvánulhasson a szellem végletekig vitt mozgékonyasága, illetve, hogy az érzést, a képlékeny meditációs tapasztalatot, a valós életet, a létélményt, valamint a művészi akaratot a lehető legközvetlenebb és leghatékonyabb módon tegye aktívvá. Az anyagok plasztikai tulajdonságaiból kiindulva, a véges anyagi struktúrák tanulmányozásán keresztül az anyagban rejlő végtelen lehetőségek kutatása került előtérbe, az anyagokhoz tapadt kulturális toposzok lebontása, hogy a mindenkor anyagi önnön anyagiságában lakozó legelemibb alakító-teremtő értékek aktívvá válhassanak. (*Lengyel és Tolvaly*, 1995.)

Hogy a képzőművészeti gondolat színtere az anyag felszínéről annak belsejébe helyeződjön át, hogy a műalkotás örökkévalónak szánt matériáit felválthassa az időben működő, mozgó, átalakuló, elmúló anyag, hogy a mű egyfajta dekonstrukció nyomán is konstruálódhasson, mindezeknek meg kellett történni ahhoz, hogy a figyelem a papír „bőréről” a nyugati kultúrában is annak (nyers)anyagára irányulhasson.

„*Fecseg a felszín, hallgat a mély*”

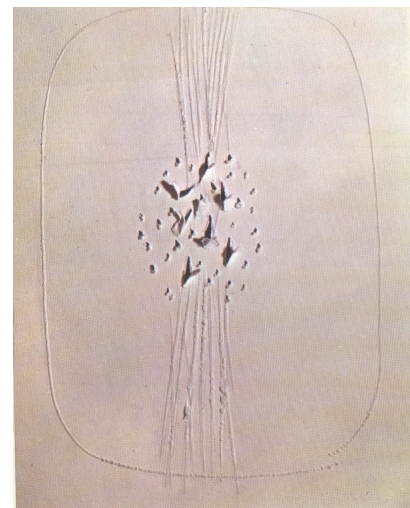
Míg *Schwitters* egy síklap felszínére ragasztotta papírjait, és első *Merz*-épületeinek anyagi közegét egyféle esztétizálás érdekében burkolással rejtette el, de ellenkező indíttatásból a nyersség elemi erejére hagyatkozó *Emilio Vedova* is csupán a durva, alapozatlan kartonok felületére merészkedett, addig *Fautrier*, *Dubuffet*, *Tapiés* és *Burri* úgy érezték, hogy a létezés élményét kizárólag valamilyen anyag belsejébe avatkozva jeleníthetik meg. Úgy is mondhatjuk, hogy a háború utáni Európa művészei elégtelennek, hiteltelennek és üresnek találták az esztétizált felszín „fecsegését”, a még egyáltalán kimondásra érdemes tartalmakat a még egyetlen autentikus módon az anyagba alászállva, a hallgató mélység szavakkal s körülírható formákkal megragadhatatlan igazságából merítve. *Fautrier* a vászonra tapasztott sűrű masszák barázdálásával teremtett az emberi lét metaforájaként értelmezhető felületeket. *Dubuffet* festő-laboratóriumában pigmentekkel és mindenféle, különösen a földhöz (növényi korhadékok, hamu, állati maradványok) és építkezéshez kapcsolódó anyagokkal vegyített pasztákkal, illetve ezek egymásra rétegelésével létrehozott faktúrákkal kísérletezett. Festő-modellező masszái sorában helyet kapott a vízben foszlatott és agyaggal kevert papírpép. Hasonló, papíralapú testes masszával Amerikában találkozhatunk majd újra az ötvenes, hatvanas évek új anyagszemléletének időszakában, amikor művészek csoportjai vallják, hogy az alkotónak az anyagban benne kell léteznie, az alkotásnak pedig belülről kifelé kell végbemennie. (*Kaprow*, 1998.) *Burri* és *Tapiés* munkáiban a festővásznat felváltották testessé alakított hordozók, gyakran valamiféle destrukció nyomait magukon viselő szaggatott, bontott, illetve lyuggatott, térbe nyúló vagy hajló felületek, húzott, ráncolt, gyűrt, kötözött, illetőleg csomózott szövetek és fóliák. Ezek fedetlenül, a formaképző elemek között elő-előkandikálva, vagy azoknak domborzatot biztosítva a kollázsolt kép-építmények többi anyagával – zsákvászon, rongyok, textíliák, kötelek, műanyagok, karton- és újságpapírok, WC-papírok, stb – egyenrangú kompozíciós elemként szerepeltek.

*A felület egy lehetséges térbeli koncepciója, a papír dekonstruálása*

Létezésünk komplexitásának azonban a fizikai és pszichofizikai vonatkozásokon túlmenően szellemi és lelki aspektusai is vannak. *Lucio Fontana* a gondolatot az éterbe, a térbe helyezi ki, majd azon munkálkodik, hogy ezt a szellemi töltetet ho-

gyan tudná az anyagi közegbe ismét befogni. Ezért választja térbeli gondolatának (*conchetto spaziale*) (39. ábra) autentikus materiális szövetéül a textíliák és a velük rokon papírok szövedéktestét, azt a hálót, amelyik a teret átszűrve az energetikai kötéspontok csomóiban a szubsztanciákat egyben magához is köti. Miközben a szita rései biztosítják a tér folyamatos áramlását az anyagban, a szövött fonaltest mezőjét az anyag és az anyagtalan egymást erősítve tölti ki. A művészi aktust az anyagválasztást követően a hasítékok (*tagli*) és lyukak (*buchi*) létrehozásának plasztikai mozzanatai teljesítik ki, amelyek jóvoltából Fontana sík plasztikái nem berendezik, vagy tagolják a teret, hanem a tér beléjük tagozódik. (Aknai, 2001. 61–63.o.) Fontos kiemelni, hogy Fontana nem egy tömött felületű anyagot dekonstruál, amelyben egy törés a folytonosság megszűnését, az anyag megszakadását okozná, hanem egy szövedéket, amelyben a kisebb-nagyobb perforációk az amúgy is szitaszerű szerkezetet anélkül, hogy végérvényesen tönkretennék, szervesen átstrukturálják. Nála a művészetben addig alapként, a kompozíció egyik emancipált elemeként vagy a festőmassza töltőanyagaként kezelt papír az egész mű egyöntetű felületévé növi ki magát, a térbeli koncepció egyik médiumává, amely már nem képmezőként, hanem a térben működő plasztikai entitásként funkcionál, és a térnek a nyílásokon történő átáramlása által bizonyos mértékig fel is feslik, az anyag és a tér közötti határ pedig feloldódik.

Fontana a vágás és hasítás gesztusával még azért „támadta meg” a mű anyagát, így a papírt is, hogy az egzisztenciális értelmű kép külső felületéről, érzéki formájáról a „kép” mögöttes dimenzióira, a mű metafizikai tartalmainak a térben is folyamatos jelenlétére irányítsa a figyelmet. Saburo Murakami 1955-ben végrehajtott happeningjében (40. ábra) a cselekvés, a futás, tehát a (gyorsuló) mozgás erejének plasztikai következményeit saját testének akciójával írta, pontosabban szakította a térben kifeszített óriás papírmembránokba. (Aknai, 2001. 61.o. ) A papírfelület nála sem egy elkülönült homogén mező (kép) többé, hanem léptékénél fogva a végtelen térség egy metszete, térsíkja. Ahogy a test a mozgás által hasítja a teret, a hatalmas lappal megragadható, fázisokra bontva megjeleníthető, a mozgás nyomainak a térben



39. Lucio Fontana: Átlyuggatott papír. *Conchetto spaziale*



40. Saburo Murakami: Performance. 1970. (Feszített papír)

láthatatlan sorozata vizualizálható, plasztikailag kifejezhető. Az anyag-talan anyagi síkon (a papír síkján) a szó szoros értelmében realizálható, a gesztus egyfajta negatív mintázással megörökíthető.

Az anyaggal szemben elkövetett erőszak, annak dekonstruálása az ő esetükben nem szimplán egy olyan mozzanat volt, ami által az ember hatalmát egy matériával szemben érvényesítve közvetlen, formát alakító részévé lesz a műnek, hanem azt a heideggeri „törést” (Heidegger, 1977.) teremtette meg, amelyen keresztül az igazság a művészet által megtörténhet, vizuálisan működésbe léphet. Amikor a papír matériájához nyúltak, mindketten a keleti mesterek hozzáállásához közelítettek, az alkalmazkodó, mindenféle gesztust alázatosan és keresetlenül, azonnal és közvetlenül felvevő médiumot (ki)ismerve, saját inherens megtestesüléséhez hozzásegítve egyfajta bontáson keresztül (mű)világot teremtettek.

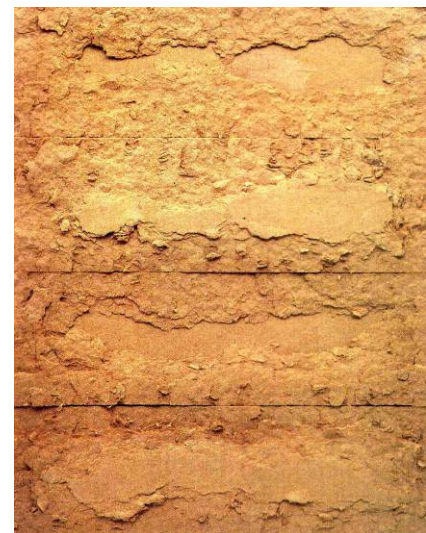
#### *Decollage és a papír*

Wolf Vostell és Mimmo Rotella, az első decollage technika, a hasított plakát (affiches lacres) alkalmazói szintén észrevették, majd használták a tépésben (laceration) rejlő kifejezési lehetőségeket. Ez az eljárás azonban feltételez egy többrétegű (többszintű), síknak tűnő, ám a rétegződés jóvoltából térbeli és plasztikai alakításnak helyet adó alapot, ami a plakátragaszoknál, illetve a különböző rétegelt papírlemezeknél készen kapott. Ennek hiányában viszont a több rétegig visszamenő bontáshoz, illetve tépéshez adekvát alapot síkok sűrű egymásra helyezésével, papírlapok kasírozásával a művésznak kellett felépíteni. (41. ábra)

A felrakás-bontás metódusa mellett az ötvenes évek végétől a mai napig használatban vannak a decollage területén etablálódott, az anyagot manipuláló egyéb szobrászati és festészeti technikák, amelyek részben a papírhoz kötődve keletkeztek, és amelyeket a papírművészet mint elterjedt kifejezési eszközt azóta is alkalmaz. (42. ábra) Ilyenek pl. a már Kínában és a Bauhausban is közkedvelt perzselés és égetés különböző fokozatai (fumage, deflagration), a tépés, illetve a szakítás mellett a



**41. Francois Dufrene: Decollage. 1959. Papír**



**42. Heiko Tappenbeck: Attempted Decomposition. 1980. 95x73 cm**

szúrás és a vágás (picuage), a visszakaparások (grattage), a préselek (pressage), valamint a maratások és egyéb roncsolások. (L. Menyhért, 1996. 35–39.o. és 119–125.o.) E technikák irányultsága az áttöréseket létrehozó műveknél a fontanai mozzanattal rokon, hiszen a destrukció nem csupán meg-, vagy visszabontja a „falat”, hanem megnyitja azt. Ezek az első benyomásra destruktív megnyilvánulások valójában csak annyira pusztítók, amennyi rombolásra az új konstrukció felépítéséhez feltétlenül szükség van. Mind a gyártott papírokat, mind pedig a papírmasszát alapul vevő képzőművészet újra és újra él ezekkel a lebontásos formaalakító módszerekkel, amiket *Jasper Johns* nagyon találóan „additív szubsztrakciónak”, vagyis összeadó kivonásnak nevez.



**43. Záborszky Gábor:**  
**Kapu-kép. 1996. Üvegszá-**  
**las papír, aranyfüst**

#### *Az anyag anyagtalanítása*

A mémhordozókkal szemben támasztott alapvető elvárás már ősidők óta a hordozó láthatatlanná válására irányult. Az arab–mór, majd az európai papír információs eszközlétében a rongypapír anyaga évszázadokon keresztül maradéktalanul feloldódott. A modern művészet képviselője, amikor papírhoz nyúl, tudatosan vagy ösztönösen gyakran erre a nyugati tradícióra épít, tehát a papírnak arra a tulajdonságára, hogy úgy van jelen, hogy nem látszik, úgy anyag, hogy immateriális szubsztanciának tűnik, vagy a használatban el is tűnik. (43. ábra)

Amikor Fontana a múlt század derekán arra tett kísérletet, hogy a tér matériákon és formákon is áthatoló teljes folyamatosságának érzetét teremtsen meg, szándékai szerint feloldva az alkalmazott médium anyag jellegét, joggal rendezte be *Tér-környezetének (Ambiente Spaziale)* ultraibolya fényvel megvilágított sötét tereit színes papírcsíkokból hajlított térbeli alakzatokkal, amelyek miközben színüknek anyagi közege miatt más-más hullámhosszú és frekvenciájú fényt vernek vissza, a fénytérrel látszólag össze is olvadnak. „A formákat a fény anyagtalanná teszi, az egyébként is megfoghatatlanná tett tömeg térré válik.” (Aknai, 2001. 62.o.)

Fontana követői, a *Zéro csoport* tagjai hasonlóan az anyagtól való megszabadulás szándéka szerint preferálták vagy utasították el a képzőművészet matériáit. Munkáik közt meg-megjelenik a papír, úgy is, mint perforált felület, de úgy is, mint fényvisszaverő, monokróm közeg. *Günter Uecker* fényben fürdő, vakítóan fehér pa-



pírfelületeit csak azok az apró árnyékok strukturálják, amelyek szeriális dombornyomatainak minimális kiemelkedéseinél keletkeznek, *Oscar Holweck* pedig a Bauhaus vonatkozásában megismert didaktikus papírimmanens technikák változtatásával, sokféleképpen alakított kis domborformák ritmikus tagolásával változtatja a felületet a fény és árnyék játékának mozgalmas színterévé.

#### *Aurabiztosítás*

Az emberiség történelmében legelterjedtebb íráshordozók anyaga, mint ahogyan láttuk, az archaikus korokban egyszerre funkcionált mémhordozóként és textíliaként. (44. ábra) A tapa kendőszerű anyaga, a selyem finom anyaga és a kínai papír rostos szövete az információ megmutatása mellett az emberi test elrejtésére is szolgált. Az elkendőzés és az elleplezés kifejezés a magyar nyelvben a textíliával, illetve egy formát flexibilisen körülölelni képes anyaggal való beburkolás, egy tömeg plasztikai lekövetése mellett valaminek az eltitkolására, álcázására is utal. „*Gottfried Semper* úgy találta, hogy a tektonikus művészetek kezdeményei, ténylegesen és etimológiailag is (tego-texo) a textíliában találhatók. Az öltözetek elrejtik a meztelenséget, de tagolják és ki is hangsúlyozzák az alakot. Elárulnak valamit a személyről, ugyanakkor el is rejtik.” (*Böhringer*, 1995. 8.o.) (45. ábra) A kínai papírt születése óta használták az emberi test öltöztetése mellett tárgyak körülvevésére, azaz csomagolására is.

Ezt a módszert *Man Ray* és *Christo* a modern művészetben tárgyra, nagyobb tömegekre alkalmazta. *Christo* emellett építményeket, tájformákat burkolt be papírral, textíliákkal, fóliákkal és műanyagokkal. (46. ábra) Ténykedése nyomán nem csupán a tárgyak bizonyos részletei, az architektúra egyes tagolódásai válnak láthatatlanná, úgy hogy a becsomagolt objekt(um) képe a részleteket tekintve akár át is strukturálódik, hanem anyaguknak megszokott hatásaitól, színüktől, az anyagokon keresztül közvetített tartalmaiktól (állapotaik, koruk stb.), jelentésüktől és dologiaságuk lényegétől is megfosztatnak, súlytalan „tömegekké”, térrajzokká, tiszta formává alakulnak. A kollázs vonatkozásában arról van szó, hogy az eredeti környezetéből kiemelt fragmentum más kontextusba helyeződve megválnak kiinduló dologiságától,



44. Tapaöltözékek. Pá-pua.



45. Bonnie Chasin: Papírruha. 1968

és érzékelhető tulajdonságainak összessége alapján új dologgá válik. A Christonál alkalmazott befedés még egy lépést tesz az alapidolog átlényegítésének irányába, amennyiben a dolog anyagi tulajdonságaiból származó érzéki hatásokat átalakítja, és „ártalmatlanítja”. A kiindulási alakzatból megmarad egy sajátos kontúr, egy, az eredetire emlékeztető tömegkonstrukció, tektonikus kép(let), amely a részinformációk elpalástolása mellett újsütetű totalitásként, egységes és új formaként értelmeződik.

A beborítás módszere a papírművészet szempontjából nem kizárólag azért lényeges, mert ez a szobrászi aktus igen gyakran a papír anyagával él, hanem főleg azért, mert a rugalmas elfedés később a papírművészet egyik autentikus alapmetódusává válik. A túlságosan tagolt mindennapi tárgyak megtisztító burkolásának metódusával először Kurt Schwitters *Merz-építményeinél* találkoztunk. (47. ábra) Később Burri alkotta különleges fémreliefjeit egy hasonló elven alapuló mesterfogással. (Aknai, 2001.) A titokzatos hatású kép plasztikusan alakított felületének textúráját a borító, vékony acéllemez tüzetesen letapogatta, a domborzat anyagi valóját azonban elpalástolta. Míg *Piero Manzoni* első korszakában az anyag önvalójára koncentrált, szándékai szerint megtisztítva azt minden ideológiai tehertől, szimbólumtól, érzéstől, sőt hatástól is, és munkáinak ebben a sorában bizonyos papíralakítási megoldásokkal is foglalkozott (48. ábra), addig 1960 körül a dolgok anyaghatását papírcsomagolással már eltussolta. Az ekkortájt keletkezett achromképeiben az eredeti anyagoknak fehér réteggel történő bevonásával felületeinek földöntúli aurát kölcsönzött. Ezzel a kollázs egy sajátos, és a papírművészetnek is mintául szolgáló változatát teremtette meg. A vászonra apró dolgokat, köveket, kagylókat, morzsákat, magvakat, tollakat, szőröket, többnyire természeti és szerves anyagokat applikált, majd ezeket a technikája lényegét képező kaolinos gipsszel befedte. Ennek a képlékeny fedő masszának a szerepét a papírművészet első alkotásainál, Robert Rauschenberg sorozatainál a papírpép helyettesítette. Az anyagok az ilyen burkolt alkotásoknál nem megszokott felületi optikájukkal bombázzák érzékeinket, hanem az ezeket átlényegítő fehér mezőn keresztül, bizo-



**46. Christo: Burkolás. 1961**



**47. Kurt Schwitters: Merzbau. Rekonstrukció**



**48. Piero Manzoni: Achrome. 1950. Hajtogatott kartonpapír**

nyos értelemben elanyagtalánítva, fogalmivá válva sugározzák a végtelennel kapcsolatban álló, megfoghatatlan, transzcendens belső valójukat.

*Papírhangok a semmi és az anyag határán*

*John Cage* ténykedése a papírművészet szempontjából nem csak azért volt jelentős, mert a környezet zörejeit, valamint a tárgyak keltette hangeffektusokat a zenei kompozícióba beemelő művei sorában a papírral való műveletek hangzásaival is szerkesztett zeneművet<sup>7</sup>, és nem is csupán azért, mert esztétikai nézetei a képzőművészet területén a műfajhatárok fellazulásához és az intermediális gondolkodáshoz vezettek el. (*Pernecky*, 1999. 64–72.o.) Ennél lényegesebb, hogy a zenbuddhizmuson alapuló mentalitásának köszönhetően a zene anyagának tekintette a szándékosan megszólaltatott hangok, tehát a létrehozott forma mellett azt a közeget is, amelyben a hang megszólal, sőt a hangzásbeli ürességet, azaz a csendet és a véletlenül létrejövő zajokat is. A véletlen technikáival élő, a környezetet bekapcsoló és a csendet „megszólaltató” kompozíciós fogás analóg a távol-keleti papírmerítők és művészek üresség-filozófiájával.

A Cage körül csoportosuló művészek körének egyik alakja volt *Robert Rauschenberg* is, akinek az anyagokhoz való közeledésmódját determinálta a Cage-i szellemi muníció. Nyitottan és kísérletező habitussal közelített a papír ürességéhez, a túlon túl sok előre nem kalkulálható, véletlen effektust tartogató papírmasszához, a nedves közegben szinte maguktól zajló fizikai és kémiai folyamatokhoz, az esetlegességekhez és a hibalehetőségekhez, valamint a műfajilag nehezen behatárolható, inkább egy mesterséggel vagy hétköznapi gyakorlattal, mintsem az elit művészettel rokonságot mutató alakítási megoldásokhoz. Nem tartott attól, hogy a papírmű túlságosan anyag, vagy netán „szimplán” anyag marad, hogy a fehér felület kevésnek vagy üresnek hat majd, a mű pedig félbehagyottnak, illetőleg kialakulófélben-levőnek, mint ahogy attól sem,



**49. Robert Rauschenberg:**  
**Pit Boss. 1975. Merített**  
**papír, textil, bambusz**

<sup>7</sup> „A papír a vizuális megnyilvánulások mellett hangforrásként is alkalmazható. *Herbert Eimert* 1927-28-ban már élt ezzel a lehetőséggel. Az 1950-es években *John Cage* és *Pierre Schaeffer* konkrét zeneműben alkalmazta, majd az 1960-as években *Nam June Paik* is megszólaltatta a papírt. Az 1988-as II. düreni papírbiennálén *Rolf Julius* és *Anton Riedl* papírzenei művei szerepeltek. 1990-ben a düreni biennálét *Anton Riedl* 80 féle papír segítségével megszólaltatott 20 perces műve zárta.” (*D. Udvary*, 1999. 5.o.)



hogy formák nélkül, illetve minimális árnyalatok különbségeire építve monotonná válik. Az pedig, hogy a végeredmény jobban hasonlít majd egy meditációs objektre, mint valami hivalkodó, arisztokratikusan elhatárolódó műtárgyra, kifejezetten kívánatos volt számára. (49. és 50. ábra)

*A papír a művészet új mértékei és határai vonatkozásában*

Az ötvenes, hatvanas évek új anyagszemléletét az 1965-ben kiadott *Assemblage, Environments & Happening* című tanulmányban összefoglaló Allan Kaprow szintén Cage szellemi köréhez tartozott. Ez a tanulmány nyolc évvel azelőtt látott napvilágot, hogy Rauschenberg papírmasszából készített műalkotást. A könyv tanulsága szerint az örökérvényű, tökéletes műalkotás eszméje addigra már irrelevánssá vált, hiszen a metamorfózisok láncolataként értelmezett valóság megélése csupán a szellem mozgékony, változásokat akceptáló aktivitása által képzelhető el, kifejezése pedig folyamatként valósítható meg. A művésznek ugyanúgy a műben benne kell létezni, ahogyan a valóságban is benne van, az alkotói folyamatnak pedig belülről kifelé kell végbemenni. A művésznek figyelnie kell saját belső változásaira, valamint a kép általa változtatott mindenkori állapotainak újabb és újabb sugallataira. „A kép hatása, a »micsoda«, nem annyira fontos, mint azoknak a mozgásoknak a bonyolultsága és finomsága, amelyeken a kép keresztül megy.” (Kaprow, 1998. 64.o.) A műnek ebben a felfogásban sem befejezettnek nem kell lenni, sem pedig állandónak, sőt nem kell hagyományos értelemben vett műtárggyá sem válnia. „Ha a változást mélyen át akarjuk élni és érezni, akkor a műnek meg kell engedni, hogy ezt az elméletin túli síkokon is kifejtse. Semmi nem írja elő, hogy egy műalkotásnak rögzített, tartós tárgynak kell lennie, amelyet lezárt vitrinben kell tartani. A szellemnek nincs szüksége a balzsamozás biztosítékára.” (Kaprow, 1998. 64.o.)

Az át- meg átalakuló tartalmak kifejezéséhez megújulni képes formákra van szükség, ezek létrehozásához viszont újabb és újabb anyagok kutatására, technikák kikísérletezésére, a matériák adottságainak vizsgálatára, megismerésére, az ezeken az ismereteken alapuló organikus alakításmódokra, hogy a forma az anyag inherens képességei és hatalma alapján fejlődhessen ki. Az alakításba pedig be kell kapcsolni alkotótársként maguk a matériák mellett a természet folyamatait, az egyenrangú ele-



**50. Robert Rauschenberg: Boxcars. Merített papír, textil, bambusz.**

meket, a változást, a véletlenszerűséget, a bizonytalanságot és esetenként az irányíthatatlanságot is. (Kaprow, 1998.)

A papír nyersanyaga az ötvenes években a képzőművészetben még teljesen ismeretlen és kiaknázatlan volt, formázására nem léteztek előírásként határt szabó konvenciók, így a papír is kutatásokra módot adó alternatív területnek látszott, a megszokottól eltérő formákat és új jelentéseket garantáló matériának. Ugyanakkor minden tekintetben eleget tett a Kaprow által deklarált kritériumoknak, a kortársak által is vallott anyagszemléletnek, mely a médiumot a teremtés-teremtődés színhelyének, egyszerre alakító, alakuló és alakított közegnek, a szándékokat, folyamatokat, a közben végbemenő eseményeket, a formakeletkezéseket és –alakulásokat egy bizonyos időponton megőrző mementónak fogta fel.

A művész, amikor papírmasszából kimeríti, kiönti, vagy felépítgeti a papírtestet, a szó szoros értelmében benne létezik az anyagban, mint ahogy a folyamatokban is, amelyek korántsem érnek véget a mű vagy alapjának összerakásával. A nedveség, a száradás, a zsugorodás, a meleg, a levegő páratartalma, a légáramlatok, a napfény, megannyi tényező, amelyek a művet a teljes kiszáradásig alakítják, és befolyásolják. E faktorok hatásai permanensen további formai impulzusokat közvetítenek az alkotó felé, akinek ezekre reagálnia kell, folyamatosan formai döntéseket kell hoznia. Vagy hagyja, hogy az anyag szabadon működhessen, vagy bizonyos pontokon maga is beavatkozik a működésekbe, a környezeti tényezőket és az anyag állapotait manipulálva, a várható hatásokat kalkulálva, amelyek nyomai az ilyen módon összerakott mű végeredményén láthatóan, vagy a vizuális képletek háttérében megőrződnek. Ezért a művész belülről kifelé építkezik, párbeszédet vagy vitát folytat az elemekkel, működésbe hozza a véletlen reakciók láncolatát, kapcsolódik azokhoz, majd leválik róluk, mérlegeli, hogy a történéseket meddig engedje, hol módosítsa, és mely pontokon határozza ő meg. Munkája soha nem befejezett, legfeljebb abbahagyott és késznek nyilvánított, mint ahogy nem az örökkévalóságnak szánt, elkészülte után nem állandó sem fizikai szinten, sem pedig üzenete érvényességének értelmében.

#### *A papír önálló művészeti médiummá válása*

Az anyaghasználatban végbement koncepcionális változások eredményeként a XX. század 50-es, 60-as éveiben az Egyesült Államokban és Európában is egyre

nagyobb figyelem fordult a papír mülékony médiuma felé. Mielőtt megvizsgálánk azokat a konkrét eseményeket, amelyek most már a ténylegesen papírművészetnek nevezett művészeti közegben lezajlottak, tegyünk egy kis kitérőt ismét a papír hétköznapi inkarnációinak területére, és koncentráljunk az időszak papírgyártási fejleményeire! Akkorra a számítástechnika térhódításának és az automatizálás felgyorsulásának következtében nem csak a papírgyártás termelékenységére öltött gigantikus méreteket, hanem ennek következtében az esetlegesség is kiküszöbölődött a termékek produkciójából. A papírgyárakban működő előállítási gyakorlat következtében uniformizálódott és beszűkült életterű, a kereskedelemben elérhető papírtermékek alternatívájaként művészek csoportjai foglalkoztak a gyártásból és a piacról kiszorult egyedi karakterű papírok előállításával.<sup>8</sup> Nem véletlen, hogy a papírművészet is ezen a vonalon indult el, *Pollock* és absztrakt expresszionista társai előszeretettel választották műveikhez *Douglas Morse Howell* papírkészítő mester nagy becsben tartott különleges vagy rontott papírjait. A már famentes, egyöntetűen fehér, egyenletesen sima, kiválóan megírható, szennyeződésektől megszabadított mémhordozók végtelemtített futószalagról lefutó egyforma tömegében egyszercsak pozitív előjellel kezdett látszani a nagy ritkán becsúszó hiba, karakterjegyként értelmeződött, nem mindennapi erényként értékelődött. Az addig kiküszöbölendő selejtes példányok és a kézi készítés esetlegességei iránt a tökéletesség steril higiéniájának eluralkodó világában először a művészet területén ébredt fel egy újfajta igény; az anyag önálló, a mi szempontunkból hibalehetőségeket is magában hordozó életének tolerálása, és a matériákkal szervesen velejárázó nem kívánt, sőt egyenesen „csúnya” effektusok akceptálása.

A saját készítésű, egyedi papírral dolgozó papírművészeti mozgalom az Álalamokban indult útjára a hatvanas években olyan nevekkkel fémjelezve, mint Jackson Pollock, *Willem de Kooning*, *Robert Motherwell*. (*Eimert*, 1992. 8.o.) Más képzőművészek is, elsősorban festők és grafikusok egymásnak kilincset adva keresték fel *Dard Hunter* 1913-ban alapított, vízi meghajtással működő papírmalmát és *D. M. Howell* merítő műhelyét. (*Eimert*, 1992. 8.o.) *Hunter* személye több szempontból is jelképes erejű az amerikai papírkészítés történetében. Egy személyben fogja át a századot, a kézi merítésű papír meghonosításától a papír anyagának művészi felhasználás-

<sup>8</sup> Hasonló jelenség figyelhető meg a fotóművészet területén belül is. A mind professzionálisabb hordozók megjelenése leszűkítette a lehetséges anyagok és funkciók körét, amire a fotósok a kutyvasztott fényérzékeny anyagok kísérleteivel reagáltak. (*Szilágyi*, 1982. 363–371.o.)

lásáig. Az amerikai Arts and Craft mozgalom elindítójaként figyelme az újfajta betűtípusok és modern könyvművészet, valamint nyomtatványtervezés mellett a papír minőségére is kiterjed. A papírkészítés ősi mesterségének dokumentumai után kutatva az egész földet bejárja, hogy aztán a területet felölelő szakkönyveket publikáljon, illetve a témával foglalkozó múzeumot alapítson. A képzőművészet szempontjából viszont legnagyobb érdeme abban állt, hogy lehetőségeket és technikai segítséget nyújtott a fiatal amerikai művészgenerációnak, valamint nyomdásznemzedéknek, hogy a papír alternatív lehetőségeit, illetve a konvencióktól eltérő képzőművészeti felhasználását kutassák.

A papírmerítő mesterektől tapasztalatot szerző grafikusok ezt követően sorra alapítottak papírmerítő műhellyel is rendelkező kísérleti grafikai stúdiókat, a papír előállítását tanító műhelyeket, *Laurence Barker* pedig a michigani Cranbrookban megnyitotta a papírkészítés első iskoláját. A papírművészet kezdeti tömeges kísérletei a New York állambeli Mount Kisco Tyler Graphics Ltd. grafikai stúdiójában zajlottak a 60-as években, melynek vezetője *Kenneth Tyler* volt. „Szívesen dolgoztak itt nagy művészek, mivel nagyszerű technikai lehetőségeket találtak, a munka légkörét nagy mesterségbeli tudás és újítási készség határozta meg. Tylernél olyan művészek dolgoztak, mint *Josef Albers, Anthony Caro, Ron Davis, Richard Hamilton, David Hockney, Paul Jenkins, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Alan Schield és Frank Stella.*” (Eimert, 1992. 9.o.)

Igaz ugyan, hogy közülük néhányan már a hatvanas évek második felében médiumként kezelték a papírt, a papírművészet mégis Rauschenbergnek, a franciaországi Richard de Bas 800 éves papírmalmában megvalósított, a papírt anyagként, a papírkészítés technikáit pedig kifejezőeszközként kezelő projektje nyomán indult világhódító útjára 1973-ban. A *Pages* és *Fuses* című sorozataiban (Eimert, 1992. 9.o.) különböző anyagokat, textildarabokat és -szálakat, előre elkészített papírokat, valamint nyomatokat ágyazott merített és öntött papírrétegek közé, majd ezeket préseléssel egységes papírtestté filcesítette össze. Jól felismerhető itt a kollázs mozzanat, ám az anyaghasználat az önálló papírművészet megszületését tanúsítja.



**51. Robert Rauschenberg:**  
**Bones. 1975. Merített papír,**  
**textil, bambusz**

Rauschenberg felismerte, hogy a 60-as években újra felfedezett ősi anyag, a papír sokoldalú és alkalmazkodó médium lévén, metaforikus jelentések közvetítésén túlmenően az anyaggal/-ról történő gondolkodás megannyi lehetőségének terepéül szolgálhat. Hol meditációs közegként van jelen, melyen keresztül a művész a Mindenséggel kommunikál, hol a vele való anyagkísérlet olyan új formához vezet, amely másként el nem mondható tartalmak kifejezőjévé válhat. Megint máskor az anyag diktál, az alkotó pedig kibontja a valóság megközelítésének a munka során feltáruló, addig ismeretlen aspektusait. Persze minden új anyag, illetve forma is csak akkor képes a művészi minőség ismérveinek megfelelni, ha a művész azt az önmagában adott szimpla materiális vagy formális értékeken túl tudja emelni. Ezt oldotta meg sikerrel következő papírprojektjében is, az ötrészes *Bones* sorozatban, amit 1975-ben az indiai Ahmedabadban valósított meg. Előző sorozatához hasonlóan, itt sincs már szó arról, hogy ő a papírral valamit ábrázolni akarna, vagy hogy a színes masszát valamiféle papírfestmény alkotására óhajtaná felhasználni, mint ahogy arról sem, hogy az egymásra préselt papírsíkokat a nyomtatott grafika technikáihoz igyekezne igazítani. Ehelyett új plasztikai helyzetet teremt egy távoli kultúra tradicionális és karakterisztikus, már-már emblematikusnak tekinthető anyagainak képi igényű ismétlése, tárgyyszerű kombinálása – összeépítése révén. Az itt készült papírreliefek kapcsolódnak emellett az íráshordozók keleti történetéhez, felületüket és anyagukat rácsszerűen bambuszrudak tagolják, amelyeken kifeszülni látszik a papírhártya, a felső vékony réteg alól pedig itt-ott a beatmozgalom idején ismertté vált indiai textilmotívumokkal nyomott gyapotszövet-töredékek mintázata sejlik át. (51. ábra)

#### *Papír mint festőanyag, festőszer vagy a festészet médiuma*

A papír az absztrakt expresszionista művészeknél még a gesztusnak alárendelt elemként szerepel csakúgy, mint a többi festőanyag. „Ugyanis az absztrakt expresszionizmus mestereinek művészetében, akár Pollock bizonyos korszakaira, akár Kooning és némiképp Motherwell festészetére gondolunk, a »festői anyag« mindig bizonyos jellegzetes szublimáltságban jelenik meg, azaz minden fakturális mozzanat, minden kolorisztikus elem a pszichikai-emocionális közvetlenség ellenére is alapvetően »festői« elem marad, nem pedig »életszagú«, anyagszerű, »dolgoszerű«, »kívülről« származó elem.” (Hegyí, 1983. 75.o.) Rauschenbergnél viszont ez a kinti való-

ságból származás, a valós élettérrel kapcsolatos közvetlen viszony a cage-i művészet-filozófia értelmében már kombinált festészetének, valamint a műalkotás létrejöttének elengedhetetlen feltétele.

Öt évvel azután, hogy Rauschenberg kollázs-, plasztikai és festészeti mozzanatokot egyesítő kombinált papírműveit megalkotja, Kenneth Noland is meghívást kap egy nagyszabású papírprojekt megvalósítására a Tyler Graphics kísérleti műhelyébe. *Noland* a festészet területéről érkezik, a *Washington Color Painters* (Washingtoni Színfestők) egyik tagjaként. (*Dempsey*, 2003. 232–233.o.) A festőiség utáni absztrakció vonulatába illeszkedő művész a szín és színezetek vizuális minőségeire koncentrálna a személyes kézjegyről és az anyagszerűségről lemondva jutott el a papír anyagáig, a festésre használható színezett, igen sok vízzel kevert papírmasszáig, amelyet egymásra pakolva a festés mozzanatát, akciójellegét kiiktatva, közvetlenül tudott hozzáférni a színek optikai értékeihez és keveréséhez. Noha a papír anyagi tulajdonságai nem érdekelték, mégis, az a festéstechnikai eljárás, amit kifejlesztett, a papírmassza strukturális lehetőségeit aknáztta ki. Noland módszerének lényege, hogy a rostjaiban előre színezett, folyós papírrétegek vékonyan egymásra merítve áttetszenek egymáson, színeik optikailag is, a teljes kiszáradást megelőzően a hosszúra nyúló száradási fázisban azonban szubsztraktíven is keverednek egymással a nedves közegben. Hogy a színépítkezésre és az ily módon létrehozott szín-testre összpontosíthasson, csupán néhány, geometrikus alakzattal komponált, az átszíneződést, a vibráló koloritokat és a transzparens színrétegeket, színek elhalványulását, elszivárgását, szétfolyását, illetve megsemmisülését téve meg a mintegy 200 darabos *Circles*, *Horisontal Stripes* és *Diagonal Stripes* című sorozatai (*Eimert*, 1992. 10.o.) témájává. A papírmassza nála nem mint formát adó anyag érdekes, nem a struktúra, illetve a faktúrák organikusan létrejövő kifejezőereje, valamint hatása dominál, hanem a rostos és vizes pép sajátosságosan színező tulajdonságai. A festék nem a felületen működik, hanem a műtest egymásra rétegzett szintjein, a felszín, valamint a mű anyagának mélyebben fekvő belső rétegei felé is színezve. Lényeges tehát a papírmassza anyaga, de csak mint a koloritot semmi máshoz nem hasonlítható módon adó és alakító közeg. (52. ábra)



52. Kenneth Noland: Handmade paper. 1980. Papírmassza-festmény

A *Clement Greenberg* által a hatvanas-hetvenes évek fő művészeti irányzatának kikiáltott festőiség utáni absztrakció területéről még két Hard Edge festő, Frank Stella és Ellsworth Kelly fejlesztettek ki festői technikákat a papír nyersanyagából kiindulva. „Ellsworth Kelly 1976-ban nyolc hónapos tartózkodása alatt a Tyler Graphics-nél 23 színes papírfestmény sorozatot készített *Colored Paper Images* címmel. A még nedves, fehér, merített papírra speciálisan erre a célra készült szitával színszegmenseket nyomtatott. Mintegy 50 színt kevert össze, hogy elérje a különleges színárnyalatokat egy felületen belül.” (*Eimert*, 1992. 10–11.o.) A sziták és sablonokká vágott vagy barkácsolt szitaszerű eszközök alkalmazása, amelyekkel felvitték a festett, és színezőpasztákra emlékeztető masszát, különösen közel állt a vonulat felfogásához, mert ez a hűvös, nyomtatásos festésmód megszabadult az ecsettel festés szubjektív mozzanataitól, a kézmozdulatok emóciókat tükröző nyomaitól. Amikor James Rosenquist merített alapokra fröcskölte a papírpépet, (*Eimert*, 1992. 11.o.) célja nem a gesztus megőrzése volt, hanem a papírkezelés mikéntjének, és a papír e kezelés hatására létrejövő reakcióinak, valamint a hatások lehetséges műre alkalmazhatóságának vizsgálata. Az egymásra fröcskölt rostsálak, csomók és kupacok préssel összeépülnek, színeik az adott alap és a felhasznált massa nedvességétől függően részben keverednek, részben keményen elkülönülnek.

Izsapszerű masszák festékekkel történő vegyítése, egymásra öntése vagy merítése, összetapasztása, összepréselése, mind-mind túlságosan „durvának” és áttételesnek tűnik ahhoz, hogy így grafikus rajzolatokat, netán figurákat lehessen a felületen létrehozni. Ez okozott fejtörést az angol David Hockneynek is, amikor 1978 őszén Tylernél dolgozott, az ő művészetében ugyanis a vonalnak, a rajzolatnak, a figurális ábrázolásnak meghatározó jelentősége volt. (*Eimert*, 1992. 11.o.) Szilárdan kitartott azon szándéka mellett, hogy figurális papírmassa-festményeket készítsen, így a munka során egy szitákkal és sablonokkal történő körvonalrajzoló módszert fejlesztett ki. Formák kiöntéséhez vagy speciális sablonokat készítünk belső falakkal a masszák elválasztására, vagy a kívánt alakzatokat a szitára színes pépekből mozaikszerűen pakoljuk fel. Hockney a hordozó papírlapra montírozta a sablont, hajlékony fémszalagokból meghajlította a kívánt formákat, majd ezeket a szalagfigurákat a felületre téve az elválasztó falaik közötti területeket különböző színű masszakkal



öntötte ki. A sablonarabokat a félszáraz képből kiemelte, a visszamaradó réseket pedig préseléssel eltüntette.

Az azonban, hogy a papírpéppel hiperrealista festményt lehetne alkotni, már egészen abszurd elgondolásnak tűnhet. Néhány évvel később *Chuck Close* mégis előállt néhány nagyméretű, fotórealista portréval, amelyeket a festészet, a kollázs és a papírművészet ötvözésének egyedi technikájával készített el. Papírpép kollázsainak időszakában százával sorakoztak műtermében az általa „papírchipseknek” nevezett papírdarabkák finom árnyalatokban történő színezésére szolgáló festékes tálak, valamint a már anyagában megfestett apró, tépett formájú papírlapocskák. (53. ábra) Ezeket lervászatra ragasztotta fel a mozaikkép készítésének tradicionálisan ismert formai rendezőelve alapján. Nála a színes szürkére színezett papírfelületek nem egymáson (keresztül) működnek, hanem egymás mellett, távolról nézve optikailag egységes színmezőkké olvadva össze. (Storr, 2002. 10., 150. és 208.o.)

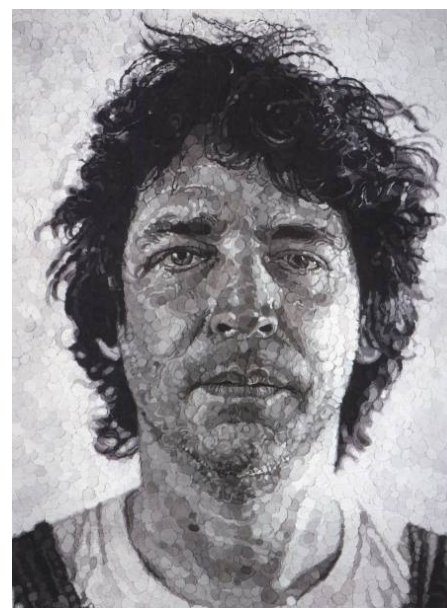
### **A papír transzparenciája és „világlása” a modern művészetben**

#### *A papír transzparenciájának válása a koncepció megmutatására*

Habár Chuck Close a finom tónusokban eltérő chipseket hullámosan, széleiknél fel-felpöndörödve ragasztotta fel a vászonra, műveiben az anyag mégis átlátszóvá vált egy naturális formai koncepció és annak fotóhűségű koloritjai javára. (54. ábra) Csakhogy a képekhez közeledve az anyag és a koncepció viszonya egy bizonyos távolságba érve hirtelen átfordul. Szertefoszlik az anyagtalannal portré illúziója, amelynek előterében lebegni kezd a materiális közeg fátyla, hogy



**53. Chuck Close műterme a paperchips-kollázsok készítésének idején. 1982**



**54. Chuck Close: Jud/Collage. 1982. Festett papírmassza-lapok, kollázs. 243, 8x182,9 cm**



aztán a kép síkjának közvetlen közelében már csak a struktúra és faktúra, valamint a tépdelt fecnik pigmentációja érvényesüljön a szétfeszítő ábrázolás mind átlátszóbbá váló hálójának anyagi felszínén. (55. ábra)

Egy szójátékkal élve azt állítjuk, hogy a transzparenciára képes, illetve bizonyos esetekben hajlamos papír anyaga a koncepcionális irányzatok elterjedésével különböző mértékben, de transzparenciává vált a hordozott elgondolás, illetőleg szellemi töltés mind pontosabb prezentálásának érdekében. Az írás évezredek hordozójaként nem állt távol tőle ez az „inkognitó”, de mint ahogy már az ősi kultúrákban sem volt teljesen egyértelmű az üzenet és az anyag megnyilvánulásának viszonya, ez az ambivalencia nem oldódott fel teljesen a céljaiban a matériáktól megszabadulni igyekvő konceptualizmus törekvéseiben sem.

Amikor Manzoni több ezer méter hosszúságú papírtekercsekre vonalat húzott, (*Lengyel és Tolvaly*, 1995. 59.o.) nyilvánvalóan a végtelenségről gondolkodott, és teljesen hidegen hagyta a felhasznált papír minősége. Ám ezekhez az akcióihoz nem más anyagra, mint a hatalmas, automatizált gépsorok végtelenített szitájáról csomagolva kikerülő papírkilométerekre volt szüksége, a memetikus szaporodás évezredek óta újratermelő üzenettovábbító felületeire. Mégsem a papír anyagára – mondhatnók – hanem a jelentésére. Nem fontos-e azonban a papír jelentésének vizsgálatakor, azaz a papír eszközlétének körüljárásakor az anyag minőségét is górcső alá venni, ami, mint Heidegger óta tudjuk, annál láthatatlanabbá válva oldódik fel a dolog eszközlétében, minél alkalmasabb matériája az adott eszköz szerepkörének. Manzoni földbe húzott vonalai esetében is elkerüli figyelmünket a talaj anyaga és minősége, ám épp a matéria – jelen esetben a föld – az, ami a végteleníthető vonalnak egy új jelentésréteget, ezzel pedig a papírszalagon megjelenő munkához képest bizonyos vonatkozásban eltérő jelentést kölcsönöz.

Amikor „1967-ben *Michelangelo Pistoletto* újságpapír bálákat gurítgat Torino utcáin a galériák között azt szemléltetve, hogy a művészet magába fogadja az aktualitást és a hétköznapokat” (*Schneckenburger*, 2004. 556.o.), szintén mindegy



**55. Chuck Close: Jud/Collage. 1982.**  
Festett papírmassza-lapok, kollázs.  
Részlet

neki, hogy ezek a sajtótermékek milyen papírra vannak nyomva. Akciójának lényege a hivatalos művészet megcsontosodott intézményrendszere elleni tiltakozás, a művészet expanzionista szemléletének demonstrálása. A valós élet és a művészet témái közötti merev határ felszámolására irányuló törekvései illusztrálására azonban mégiscsak az újságpapír, a naponta megjelenő, populáris mémsokszorozó felület és tárgy tűnik a legoptimálisabb, mással nem helyettesíthető médiumnak. Az újság itt a tömegekhez eljutó üzenet jelképeként szerepel, annál a funkciójánál fogva, hogy a mindennapi életről szóló életszagú információkat hordozza. A bálák ugyanakkor a hihetetlen mértékben, a valódi fogyasztáson messze túltermelten replikálódott kulturális mémállomány civilizációnkat elárasztó, felgyorsult újratermelődésére és rohamtempójú elavulására is utalnak. Attól még, hogy nem gondolunk direkt módon arra az összefüggésre, hogy ez a fejlemény a papír könnyen és olcsón előállítható és megsemmisíthető, vagy újrahasznosítható tulajdonságának is köszönhető, attól még ezek a jellemvonások teszik az újságot igazából azzá, ami, ezeknek köszönhetően juthat csak el valódi jelentéséhez. Pistoletto akciójában, ha lehet, az anyag még átlátszóbb, mint Manzoni papírszalagokra rajzolt vonalainál. Nemcsak az eszközlétben válik azonban átlátszóvá, hanem az eszköz már-már archetipikus jelentésében, szimbólumléteben is.

Az előző példánál tehát „im nu” a tartalomra koncentrálnak, és még az is elkerüli figyelmünket – legalábbis a tudatosság szintjén –, hogy a báláknak komoly tömege van, amelyek görgetése sziszifuszi erőfeszítést követel az akció végrehajtójától. Pedig a tömeg az anyag egy igen fontos tulajdonsága. Ha nem ugorjuk át azonnal az újságpapírkötegek nehezen mozgathatóságának momentumát, azt az embert követelő vagy emberfeletti erőkifejtést, amelyre feltétlenül szükség van a bálák egyik helyről a másikra történő mozgatásához, tehát szimbolikusan a befogadókhöz történő eljuttatásához, akkor egy sokkal teljesebb képet kapunk arról a bonyolult jelentéskomplexumról, amiről itt szó van.

Más a helyzet *John Latham* 1966-ban Londonban, majd 68-ban New Yorkban végrehajtott *Skoob Towers (Books Towers)* című könyvégető happeningjeinél, ahol az első szembesülés egy anyagi folyamat bázisán, a tűz látványának megigéző vonzaskörében zajlik. (56. ábra) Itt is gyorsan átugornánk a jelentés szintjére, hiszen hamar leesik a tantusz, hogy miről is van szó valójában. Abban a pillanatban, hogy

észre vesszük, könyvoszlopok égnek itt, arról kezdünk gondolkodni, mit jelent a könyvek pusztítása, az emberiség történelmének könyv- és mémromboló históriáira asszociálunk. Ám ezzel a befogadás nem tud lezárulni, mert a könyvekből felépített tornyok különböző mértékben lángoló, izzó, leégő, hamuvá porladó tömegváltozásainak, az égés, illetve a füst szagának, a fényjelenségek intenzitásainak és a hőenergiák hullámzásainak köszönhetően újra és újra az érzékelés szintjén végbemenő, anyaggal és annak életével való találkozások mezején találjuk magunkat. Az élmény a zsigereinkig hatol, olyan plusz érzeteket okozva, amelyek a tiszta gondolati koncepcióval egyetemben, egymást felfokozva teljes és egész jelentéskör létrejöttét eredményezik. Bár az akciónak nem lényege az átalakuló, fejlődő anyag állapotainak és változásainak dokumentálása – amit például *Jannis Kounellis* sorozataiból ismerünk –, mint ahogy az anyagokban tárolt, lappangó és munkáló erők, a bennük lakozó energiák fürkészése és közszemlére bocsátása sem (*Josef Beuys*), a koncepcióval való szembesülés mégis az éghető papír lángolásának, az energiává szublimálódó anyag állomásainak nyomkövetésével, a felszabaduló erők közvetlen érzékelésével megy végbe, és teljesedik ki.

A konceptualitás tárgykörében kell még szólnunk az olyan papírmunkákról, amelyek lényege egy banális hétköznapi tárgyhoz kapcsolódó ötlet megtestesülése valamely megfelelő anyagba inkarnálódva, amelyeknél nincs szó tehát az anyag valóságáról, az anyaghasználat azonban mégis az adott matéria immanens tulajdonságaira épít. A papír és a karton trivialitása, gyorsan és könnyen megmunkálható jellegete alkalmassá ezt a médiumot a pop art művész, Cleas Oldenburg számára, amikor a valóság mindennapi tárgyainak felnagyított, szellemes másolatait papírból készítette. (57. ábra) Vannak, amelyeket drótvázra épített papírmásékból, másik objektjeihez nagyméretű hullámkartonokat vágott, ragasztott, és hajtogatott.



**56. John Latham: Skoob Towers ceremony, Bangor, North Wales. 1966**



**57. Cleas Oldenburg: From the entropic library. 1989. Installáció. Festett papír, karton, fém**

### *Papír és medialitás*

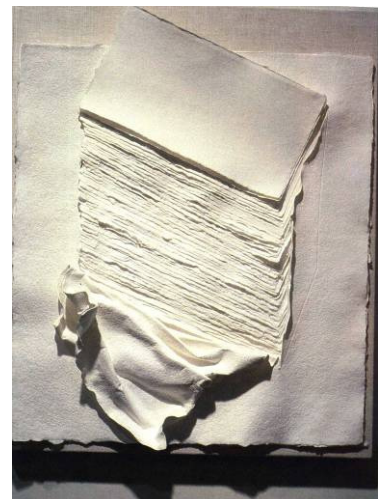
Az írás- és információhordozó médiumok története azt tanúsítja, hogy a gondolat, a szellemi koncepció, vagy nevezhetjük mémnek is a dolgozat elején felvázolt eszmefuttatás alapján, megköveteli és sok esetben meg is teremti magának azt az adekvát transzparens hordozót, amely nem csupán hordozza a rá vagy belé kódolt információt, illetve művészeti üzenetet, hanem teljesen átlátszóvá válva eltűnik a megjeleníteni, kifejezni szánt idea, gondolat, bármiféle kulturális mém közvetítése közben. Tehát olyan módon asszisztál a mém „világlásában”, (Heidegger, 1977. 84. o.) hogy az úgy jelenhessen meg, mintha teljesen önálló állaga lenne, mintha kizárólagosan és önerőből létezne.

A papír egyike az ilyenfajta hordozóeszközöknek. Tehát ő maga, a papír nem látszik (azaz a mém észlelésekor közömbös marad, és közvetlenül nem érzékeljük), viszont a mém, az „immateriália” általa testesül meg, nyer hozzáférhető létet. Ha a papír történelmének ismert leírásaira gondolunk, ott is szembetűnő az az aránytalanság, ami a papír mint információ hordozó történetét helyezi előtérbe, szinte teljesen ignorálva azokat a momentumokat, amelyekkel a távol-keleti hagyományban találkozunk, tehát a papír mint anyag vonatkozásait. A nyugati művészettörténet aztán ezekre az előzményekre építve egész egyszerűen szintén nem vesz tudomást a papírról mint a művészet egy nagyon sokoldalú és a huszadik századi művészeti mozgásokat széles skálán magába fogadó anyagáról, bagatellizálja azt, mondván, hogy ebben a történetben marginális helyet foglal el, anyagként való használatának hiányoznak a komolyan vehető tradíciói, nincsenek kialakult kánonjai. Ennek, az intermediális művészet térhódítása óta anakronisztikus felfogásnak a kialakulásában persze bizonyára a papírnak mint íráshordozónak, illetve minden fűzött, vagy kötött változatának – az újságoknak és könyveknek – a nagyon markáns kultúrtörténeti jelentése és szimbólumértéke is ludas, tehát az a konceptuális szerepvállalás, amelynek következtében a papír mint anyag a nyugati civilizációban évszázadokon keresztül láthatatlan maradt. (Viszont éppen ez a láthatatlanná válni tudás tette alkalmassá olyan magától érthető módon konceptuális képzőművészeti szerepkörök betöltésére is.)

És észrevehetetlen maradt a képzőművészetek területén is, ahol szintén nem volt más, mint hordozó, vagy csak hordozó, és mint ilyen, nem is a tartós és nem is a legbecsültebb, legértékesebb fajtából való. Ám a papír éppen e „hiányosságánál”

fogva, tehát hogy nem voltak, és még mindig nincsenek stabil ikonográfiai szabályai, valamint hogy nem tapadt hozzá kiforrott képzőművészeti értékítélet, vagyis hogy semmiféle képzőművészeti paradigmavonással nem rendelkezett, válhatott egy újraértelmezett és átértékelt helyzetű képzőművészeti médiummá a modern művészet történetének azon a pontján, amikor a szituáció a fenti „hátrányokból” kiemelt erényeket kovácsolt. Olyanná, ami nem hogy nem válik már átlátszóvá, hanem úgy segédkezik egy mém „világításában”, hogy maga is jól látszik, a médium is „világlik”. (58. ábra) Immáron nemcsak őshazájában tekintenek rá úgy, mint egy határozott és erős karaktervonásokkal jellemezhető matériára, amelynek saját, teljes jogú, önálló élete lehet, és van, hanem művészek tömegei azóta folyamatosan, hogy Rauschenberg a késő nyugati kultúrában ezekre az inherens tulajdonságokra irányította a figyelmet. A medialitás a papír kapcsán is azt jelenti, mint minden más műfaj esetében, hogy a művészet az anyag vonatkozásában láthatóvá teszi mindazt, ami a kultúratörténetben „korábban transzparens maradt” (Beke, 1997. 117.o.), tehát az anyag mibenlétét és szerkezetét, a megmunkálás mikéntjét, a papír médiumán keresztül való közlés módját és tartalmát, tehát kultúrtörténeti szerepét és jelentését is. Amint a hordozó médiumra magára tevődik át a hangsúly, maga a hordozó lesz a hordozandó. Az eddigi mémhordozó maga válik memmé, azaz a hordozó önhordozó (művészeti) mém lesz. „A modern művészetben ezért az anyag többnyire nem csupán a mű »teste«, hanem egyszersmind célja is, az esztétikai diskurzus tárgya.” (Eco, 2007. 405.o.)

A hatvanas évek közepétől a francia Supports-Surfaces (Hordozók/Tartók-Felületek) művészcsoporthoz és az arte povera már végrehajtott hasonló, valamely hordozót médiummá emelő műveletekhez: „Az arte povera – úgy mondják – anyagait a kereskedelemről vette, és manufaktúráis meg technológiai sorsukból kiragadva arra a sorsra juttatta, hogy művészeti gondolatokat fejtszenek ki. Vagyis a hordozóanyagok egy meghatározott, redukált számú funkcióját szétrombolja, vagy egyszerűen elleplezi, hogy a hordozóanyagnak visszaadja a legtágabb értelemben vett alakító értékét. Így például feladta a vakkeretet, mint képhordozót, és hogy elemi, de átfogó képhordozókat is felértékeljen, mint pl. a padló, meg a mező statikáját, a téglá-, a kő-



**58. Charles Hilger: Cím nélkül.  
Merített papír. 71x84 cm**

, vagy a cementfal vertikálisát, gerendákra kapaszkodott, vagy fába fogódzkodott. Ezek az alternatív képhordozók lehetővé tették, hogy a művészet megszabaduljon a pontosan előírt programoktól, nem azért, hogy új ikonográfiákat alkosson, hanem, hogy szabaddá tegye a művészeti érzést, valamint a különböző és egymással szemben álló realitások szondájává váljon ahelyett, hogy a művészetet újra lezárná, s a hagyományos hordozókon rögzítené, valamint újra hozzáidomítsa az ikonográfiákhoz tartozó értékelképzeléseihez.” (Merz, 1985. 296.o.) A papír ugyanígy, az anyagokkal szemben támasztott új elvárások értelmében redukált számú funkcióval felruházott hagyományos hordozóból a legtágabb értelemben vett alakító értékekkel rendelkező alternatív képhordozóvá vált, egyszersmind azonban maga lett a „kép”.

Az arte povera egyik alakjának, *Luciano Fabronak* keze nyomán az újságpapír, a térkép és egyéb civilizációs papírtermék matériájának már egy olyan szellemi átlényegítését figyelhetjük meg, ami az anyag formálásának tiszta konceptualitáson túlmutató dimenzióit tárja elénk. (59. ábra) Fabro úgy fordul a papír kultúrtörténeti jelentéseihez, hogy nem egyszerűen használja, hanem kimutatja azokat, ám nem didaktikusan, hanem metaforikusan, egyidejűleg viszont az alkalmazott anyagok (médiumok) érzéki lényegiségét is hangsúlyozza. Így ezek az anyagok nála nem egyszerűen, pozitivista módon emelődnek be a műbe, hanem a hagyományokból merítő jelképes erők, valamint az anyagokban benne rejlő (érzéki) energiák összeadódásának következtében elemi erővel hatnak.



59. Luciano Fabro: Itálie. 1968.  
Papír és acél, 120x60x3cm

Ugyanakkor nem izolálhatjuk még John Latham fentebb említett konceptuális művét, égő könyvoszlopait sem teljesen a hatvanas évek második felének anyagorientációjú szemléletmódjától, az anyagok és energiák természetének érzékileg intenzív szenzibilizálásától és esztétizálásától. Amikor *Monika Wagner* 2001-ben megjelent tanulmánykötetében<sup>9</sup> a modern művészet történetének egy anyagközpontú fejlődésmenetét vázolja fel, azt sugallja, hogy ezen a matériákat hangsúlyozó tendenciáktól az elanyagtalánító törekvésekig terjedő skálán a mai, nem digitálisan realizálódó képzőművészet még mindig mély és felbonthatatlan viszonyban van a legkülönbélebb anyagokkal, mint ahogyan volt Plinius korában is. Ugyanez derül ki abból a kronoló-

<sup>9</sup> Lásd: Wagner, Monika: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. C. H. Beck Verlag, München, 2001



giai táblázatból, amelyet a mindenféle múlt századi irányzatokat és vonulatokat alaposan elemző amerikai művészettörténész, Amy Dempsey ad közre 2002-ben megjelent összefoglaló könyvében.<sup>10</sup>

Ha most átlapozzuk a nemzetközi és országos papírművészeti kiállításokhoz, biennálékhoz, illetve triennálékhoz készült katalógusokat, azt fogjuk tapasztalni, hogy az ezekben reprodukált művek is a lehetséges elvi anyaghasználati módok legkülönbézebb változatait vonultatják fel a hangsúlyok hol ide, hol oda tolódása mellett. A papírnak az előzőekben részletesen bemutatott szuggesztív tulajdonságai alapján hol felfokozott, közvetlen érzékiség árad belőlük, egyszerre vizuális és taktilis vonzerő. Máskor keresetlen természetesség, az anyag legmagától értetődőbb módon létrejövő eredendő puritanizmusa, vagy a végtelenül egyszerű megmunkálási mozzanatok mesterkéletlensége. Bizonyos munkáknál testanalógiák és zsigeri érzetek jelentkeznek, a törekenység, a kiszolgáltatottság, a fenyegetettség, a megsebzés eshetőségének érzete. Máskor az anyaggal szemben elkövethető brutalitás nem marad meg az érzés szintjén, mert a művész a szó szoros értelmében megtámadja a papírt, „dekonstruálja” azt. Hol a papír anyagának belső, a hétköznapi használatban rejtett törvényszerűségei válnak láthatóvá, hol viszont jól ismert evidenciáival él az alkotó. Bizonyos objektumok, illetve plastikák esetében hagyja, hogy az anyag fizikai törvényszerűségeinek engedelmességedjen, hogy az anyag magára hagyott akciójának következményei formába íródjanak. Máskor ő maga teszi ki a nyersanyagot vagy a kész papírt – a Bauhaus kapcsán tárgyalt lehetséges alakítási módszerek értelmében – környezeti erők, fizikai, valamint kémiai folyamatok, illetve energiaváltozások szeszélyeinek, vagy formai pre-konceptiója alapján dönt egy szuverén plastikai konstrukcióról. (60. ábra) Hol az anyagszerűség határait feszegeti, más esetben a befogadó érzékelésével játszik. Mindezek mellett a papír kultúrtörténeti hagyományainak és jelentésrétegeinek köszönhetően azt is megengedi, hogy néhány művész éppen ezeket, az anyagába kódolt metaforákat bontsa ki, illetve hogy a papír anyagát allegorizálja.



**60. Peter Gentenaar: Cím nélkül.  
1990. Papírplasztika**

<sup>10</sup> Lásd: Dempsey, Amy: *A modern művészet története*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003

### *Papír és természethasználat*

Mivel újra és újra akadnak elemzők, akik a természethasználat területéhez sorolják a papírművészet jelenségét, a papír medialitásához kapcsolódóan nem kerülhetjük meg azt a kérdéskört, hogy a papír mint természeti, növényi rostokat tartalmazó művészeti médium, milyen viszonyban áll magával a természettel, illetve hogy a kész mű szól-e, és ha igen, hogyan szól a natúra problematikájáról.

Az arte poverától a nyugati ecological art képviselőin keresztül a mai művészeti megnyilvánulásokig számos olyan alkotással találkozunk, amelyek közvetlenül emelik a műbe a természeti képződményeket, vagy direkt módon foglalkoznak a természeti organizmusok létét érintő kérdésekkel. (Sturcz, 1999. 56.o.) Az előzőekben megismertünk már számos olyan aspektust, melyek a papír köznapi vagy művészeti metamorfózisait érintették, és láttuk, hogy a papír anyaga közvetlenül nem vizualizálja a természeti eredetet. Ugyanakkor a távol-keleti papírkészítők és művészek is, amikor papírt készítenek, vagy papírból alkotnak, mélységes alázattal teszik ezt, mintha a műveletek során azoknak a növényi életeknek is tisztelegnének, amelyek a kozmikus múltból és az univerzum erőiből táplálkozva építették fel organizmusaikat, hogy a létezésnek egy bizonyos pontján létrejövő rostjaikból papír születhessen. A papírkészítő ezen pillanatban maga is a természet erőit hívva segítségül a növényi szálakat egy átlényegített állapotba juttatja, amelyben az eredet általában nem ismerhető fel többé. (Nem véletlen, hogy a papír mibenlétét és anyagának eredetét évszázadokon keresztül hétpecsétes titokként lehetett őrizni.) „Az átváltozás folyamata, amelynek során a fából papír lesz, a tisztulásnak és az egyesülésnek állandó ismétlődése.” – állítja Kyoko Ibe. (Mészáros, 1992. 151.o.) – A rostpapír tehát nem maga a növény, nem is a rost, hanem egy egységes felületté összezáruló organikus építmény, amely rostokból épült. Keleten hagyományosan nem is tartalmaz más adalékot, csupán magát a rostot, viszont természeti folyamatok eredményeként és bonyolult kötések rendszereként. A kész papír egy varázslatos átváltozás terméke, nem a természet szülötte, ám minden bizonnyal metaforája. *Bioko Taguchi* japán művész szavaival: „Bár a papír a természetben nem létezik, megszemélyesíti a természetet.” (Mészáros, 1992. 148.o.) *Soetsu Yanagi* állítása szerint a papír egy olyan termék, amelyet „a természet áldottsága produkálja. Akik a washit tanulmányozzák, egyúttal a természet mélységét tanulmányozzák.” (Mészáros, 1992. 140.o.) Sem a keleti, sem pedig az a



nyugati művész, aki a papír anyagát vallatja, nem egy természetben (készen) fellelhető anyagot használ, hanem egy olyan médiumot, amely eredete, összetevői és keletkezésének körülményei kapcsán magában hordozza a természethez kapcsolódás lehetőségeit. Abban a pillanatban, hogy maga készíti a papírt, tehát a növényi nyersanyaggal és a természeti folyamatokkal operál, a merítő mester és az alkotóművész is közvetlenül a természeti folyamatok kellős közepén találja magát, akkor is, ha a kész produktum témájában és formájában nem kötődik a természethez.

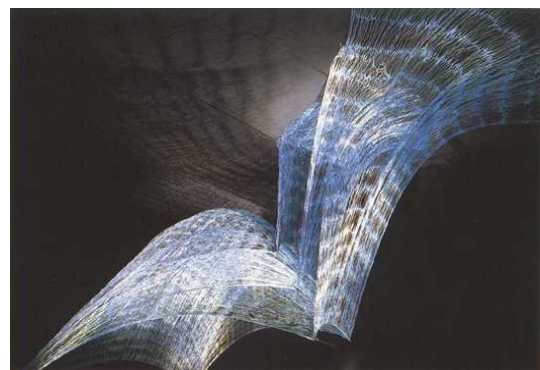
*Omar Rayo*, egy nyugati (amerikai) művész viszont igen találóan így fogalmaz: „Számomra a papír egy isten két háttal, amelyeken minden emberi tudást hordoz.” (*Mészáros*, 1992. 142. o.) Az egyik háta talán az a felület, amelyen az a tudás fér el, amely az embernek az a közvetlen, természetről való tudása, amelyre az olyan tapasztalatok által tesz szert, mint amilyen például a papírral (anyaggal) való munkálkodás. A másik hát viszont az emberi kultúra mémikus tudásának tárhelye és az emberi kommunikáció üzenő terepe. Az európai (német) *Rainer Stork* ezt a gondolatot a következőkkel egészíti ki: „a papír a kommunikáció eszköze, de nem csupán mint az írott vagy nyomtatott betűk hordozója. A papír a rá felvitt jelek nélkül is érzéki élményt nyújtó, kifejezést közvetítő médium.” (*Mészáros*, 1992. 145.o.) Éppen mivel a papír nem egy közvetlenül a természetből származó anyag, nem is csupán egy természeti nyersanyagból létrehozott matéria, hanem egy sokfunkciós civilizációs termék is, nem merítheti ki a papírművészet tárgykörét egy olyan megközelítés, amely a területet kizárólag a természethasználat látómezejéből szemléli. A nyugati kultúrában a papír természeti eredetének kérdése a XX. század második feléig gyakorlatilag nem merült fel. Amióta a papír itt is anyagnak számított már és nem csupán kommunikációs eszköznek (hordozónak), a Nyugat főleg az anyag funkcionális és kifejezési lehetőségeire koncentrált, és csak ritkán eredetére vagy a természethez való kötődésére.

A modern művészetben a papír médiummá vált, általánosan elterjedt anyaggá, illetve művészeti közeggé, amely ugyanúgy kommunikálhatja a természeti kapcsolódásait, mint egy bármely más, gyakran fogalmi, konceptuális tartalmat is. (61. ábra) A keleti papírmerítő az ókorban, valamint a modern idők művészeinek egy része csakugyan szükségét érzi, hogy a papír épületében használja, vagy kimutassa a



**61. Francois Morellet:  
Emprunt Nr. 4. 1997. Pa-  
pír, 115x130 cm**

növényi eredetű, növényi töredékeket, illetve egész növényeket, tisztítatlan hánccsda-  
rabokat ágyazva a felületbe. Ám az eredmény, a mű egyáltalán nem biztos, hogy az  
eredet, illetőleg a növényi lét kérdéseit közvetíti. Kyoko Ibe például hosszú növényi  
rostokat vízbe áztat, majd a víz mozgásának hatására kialakuló szövevénysszerkeze-  
tek esetleges alakzatait megőrizve, térbe hajlítva és rétegelve hálószerű rétegekből  
összeépített és színes fénnel megvilágított installációkat  
alkot. (62. ábra) Ezek a rostkonstrukciók őrzik ugyan a  
rostokat mozgató víz erejét és formai konzekvenciáit, ám  
a színes fénnyalábok, valamint az árnyjátékok a  
természeti materiát meghökkentő módon átfogalmazzák.  
A másik oldalon pedig ott vannak a kész papírt, tehát a  
kész papírtestet anyagszerűen, de akár teljesen elvont  
formai vagy tartalmi koncepcióik szolgálatába állító  
művészek, akik semmilyen módon nem kérdezik rá az  
anyag mibenlétére.



**62. Kyoko Ibe: Ainly sonnet. Papír(rost)-fény  
installáció**

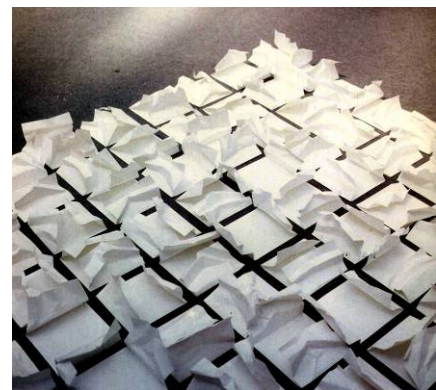
### *Papír és posztmedialitás*

Az előzőekben azt láttuk, hogy a papír médiuma számtalan, az anyaggal/-ről  
történő gondolkodásra ad módot, olyan gazdagsággal és diverzitással, amelyet csak  
kevés más anyag mondhat magáénak. Ugyanakkor az is nyilvánvalóvá vált, hogy  
fentiek miatt a hagyományos, médiumalapú tipológiában nehéz, csaknem lehetetlen  
megtalálni a papírművészet helyét, ez a tipológia ugyanis a művekhez használt anyag  
jól körülírható, más anyagoktól határozottan eltérő és elkülöníthető tulajdonságaira,  
meghatározott, kizárólagosan az adott hordozó médiumhoz kötött technológiákra és  
művészeti gyakorlatokra építve hozza létre gyakran átjárhatatlan, zárt kategóriáit.

*Lev Manovich* a digitális és internetes kultúrában továbbélő médiumalapú  
esztétika krízisére egy „posztmédia esztétika” program felvázolásával reagál. E prob-  
lémakört körüljárva arra a megállapításra jut, hogy „a huszadik század utolsó harma-  
dában a különböző kulturális és technikai változások együttes hatására kiüresedett a  
modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium. A művészetet festészetre, papír-  
munkákra, szobrászatra, filmre, videóra, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer  
helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új tipológiája. (...) E fogalmi krízis létre-

jöttéhez különböző folyamatok vezettek. A hatvanas évektől kezdődően az olyan új művészeti formák gyors fejlődése, mint az assemblage, a happening, az installáció (összes változatos formájában a helyspecifikustól a videoinstallációig), a performansz, az akcióművészet, a konceptuális művészet, a process-art, az intermédia, az időalapú művek, stb. folyamatosan veszélyeztették a médiumalapú fogalomrendszert e formák sokfélesége miatt. Ráadásul a hagyományos tipológia a művészeti gyakorlatban használatos anyagok különbözőségeire támaszkodott, viszont az új médiumokban ezek vagy tetszőlegesen keveredtek (installáció), vagy még ezen is túllépve a mű anyagtalanítását célozták meg (konceptuális művészet).<sup>11</sup> Manovich posztmédia esztétikájának lényege, hogy a médiumot, a kulturális terméket, sőt a kultúra egészét is szoftverként fogja fel, ami lehetővé teszi, hogy a hordozó, illetve az anyag fizikai tulajdonságai helyett magára a kommunikációra és az információk műveletekre kérdezzen rá. Ennek értelmében a művészek az információkódolás állandóan új taktikáit, új szoftvereket, új interfészek beiktatását fejlesztik ki, a befogadók pedig a dekódolási műveletek elsajátítása mellett a művet a már *Marcel Duchamp* által megállapított módon maguk fejezik be, illetve teljesítik ki. Így a kulturális szoftver használata sem az adó, sem a felhasználói oldalon nem feltétlenül egyezik a szoftver optimális használatával.

Manovich szerint „a hozzáférhető műveletek és egy kulturális tárgy »helyes« használata különbözik attól, ahogyan az emberek ezt a gyakorlatban megvalósítják (valójában a kortárs kultúra egyik alapvető mozgatórugója a kulturális szoftver következetes nem rendeltetésszerű használata).”<sup>12</sup> Kiegészíthetjük ezt a gondolatot azzal, hogy az egyetemes kultúra fejlődésének is egyik tényezője a kulturális konvenció elavulása a szoftver véletlenszerűen vagy tudatosan az etabliált műveletektől eltérő alkalmazásának következtében. Amikor a papírt mint kialakult funkciókkal rendelkező kulturális tárgyat (verbális üzenet hordozója vagy egyszerű képzőművészeti alap) a modern művészet történetében „helytelenül” kezdték el kezelni, olyan „zaj” keletkezett a kommunikációs közegben, amely magát az alkotó által használt



**63. Karol Pichler: Cut and crushed paper. 1990. 200x200x15 cm**

<sup>11</sup> Lásd: Manovich, Lev: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium.* [www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html) (2006. április 01.)

<sup>12</sup> *Uo.*

szoftvert is módosította, ami viszont visszahatott arra, hogy a művész miként gondolkodott médiumáról, és hogyan alakította azt. (63. ábra) Ha most ezt a posztmediális esztétikai elgondolást kiterjesztjük a papír múltbéli történetére is, akkor a papírral kapcsolatos eltérő információs viselkedésmódokkal találjuk szemben magunkat a keleti és a nyugati kultúrkörben. Amit Nyugaton a kommunikációs csatornában fellépő zajként értelmeztek (pl. a papír egyenetlensége, rostdarabok, véletlenszerű faktúrák, elszíneződések stb.), és ennek értelmében kiküszöbölni igyekeztek, abban a keleti mesterek innovatív módon egy-egy új szoftver vagy interfész lehetőségét látták megcsillanni.

### *Papír és intermedialitás*

Manovich nem azért érvel egy nem médiumalapú tipologizálás mellett, mert úgy gondolná, hogy maga a médium vagy annak lehetősége – mondanivalója – üresedett volna ki, hanem mert a hordozó felől nem lehet megközelíteni számos kortárs művészeti gyakorlatot, többek között sem a számítógépes, sem a hálózati művészeti műfajokat, de még az intermedialis jelenségeket sem. „Megkockáztathatjuk a kijelentést – mondja –, hogy létezik a hálózati művészet elkülöníthető kategóriája, ám hiba volna ekképpen azonosítani valamennyi művet, amely e médiumot használja.”<sup>13</sup>

A papírművészettel kapcsolatban egy egészen hasonló fenoménnel állunk szemben. Viszonylagos biztonsággal izolálhatjuk a papírművészetet más képzőművészeti gyakorlatoktól, mégsem nevezhetjük az összes művet papírművészeti alkotásnak, amelyik a papír médiumán realizálódik, vagy a papír médiumát használja. Ilyenek például az akvarellfestészet vagy a papírkollázs. Ugyanakkor azok a művek, amelyek kimondottan a papír anyagának egy-egy lehetőségéből vagy tulajdonságából indulnak ki, és ezekhez igazítják az alkotói metódusokat, az esetek többségében olyan kifejezési eszközökkel, illetve alakítási gyakorlatokkal, valamint ezek keverésével (is) élnek, amelyek más műfajokból ismertek. (64. ábra) Emlékezzünk csak, mi történt a Tayler Graphics stúdiójában! A művészek nem a papírmerítés ott praktizált hagyományos technikáját alkalmazták



**64. Shihi Fujiwara: Zen 7.  
1991. Papírplasztika.  
110x105 cm**

<sup>13</sup> Manovich, Lev: *Posztmédiá esztétika. Krízisben a médium.* [www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html) (2006. április 01.)

műveik létrehozásához, hanem olyan új módszereket kísérleteztek ki, amelyek a hagyományos médiumokhoz kötődő algoritmusokat (Kenneth Noland – festészet, David Hockney – grafika stb.) alapul véve, azokat egy másik médium karakteréhez és lehetőségeihez – a papírhoz – igazítva rajzolták újra.

Napjainkban is szinte minden egyes új papírmű keletkezésekor a papír anyagához kapcsolódó interaktivitás következtében az interdiszciplináris algoritmusok újra- és újrarajzolása zajlik. „A (kézműves) művész mozdulatával »megszólít« egy anyagot, alkotó gesztusával párbeszédet kezdeményez egy közeggel, amely válaszol. Mi több, »visszabeszél«. A dialógusnak ez utóbbi eleme elengedhetetlen minden alkotóművészet számára. A természettel folytatott párbeszéd a művész számára mindenkor *conditio sine qua non* – írja *Paul Klee A természet tanulmányozásának útjain*ban. Ezért is több egy mű a konceptusának pusztá kivitelezésénél, alkotója számára pedig ezért érdekes a megvalósítása: a közben keletkező ellenállás, a rejtélyes és esetleges késztetések érkezése, a folyamatosan nyíló elágazások kibontakozása és a kezdeti szándékokkal kialakított kölcsönhatásai miatt.” (*Tillmann*, 1997. 69–70. o.) Ezen interferenciák folyamányaképp alakulnak át a más képzőművészeti diszciplínák felől érkező indíttatások azokká a hibrid metódusokká, amelyekben csíráiban ott rejlenek ugyan a kiindulási médiumok vagy műfajok felől érkezett inspirációk, ám azoknak a reakcióknak a hatására, amelyekkel az anyag diktátumaira válaszolt a művész, egy metamorfózison mennek keresztül. Ennek következtében mind az alkotó, mind pedig a befogadó teljesen új technikák („szoftverek”) kialakulását éli meg, illetőleg alkalmazza az adó és felhasználói oldalon egyaránt.

### *Papír és architektúra*

A papírmű létrehozásában mindig van valami építettség, akár ha rétegenként meríti egymásra vagy egymáshoz a művész a mű részleteit, akár ha masszából tapasztja egybe, akár pedig öntés után döngöli össze az anyagot. Így minden egyes építő mozzanattal egy-egy újabb „elágazás” (*Tillmann*) nyílik, amelyen így vagy úgy továbbhaladva, más és más képzőművészeti gyakorlatokat, illetőleg technikákat asszimilálva a legkülönbébb papír alapú intermediális eredményekhez juthatunk. Most viszont azt nézzük meg, hogyan reagált a papír a képzőművészetben a 70-es, 80-as évektől napjainkig folyamatosan feltett, építéssel, az épített (külső és belső)



tér, illetve környezet alapfogalmaival, archetípusaival, pszichofizikájával, valamint a test térélményeivel foglalkozó és operáló kérdésfeltevésekre!

Már a hetvenes években Taylernél alkotó Alan Shields (*Eimert*, 1992. 11.o.) is egyfajta épületként, építményként fogta fel a képzőművészetet, egymásra halmozott szín- illetve formastruktúrák réteges és rácsosan elrendezett térbeli konstrukciójaként. A különböző térsíkokat érintő, nyílásokat is magába fogadó reliefképek egymásra épített „emeleteit” merített rétegekkel, különböző kollázs módszerrel, varrással és préseléssel alakította ki, művei azonban sokkal inkább szóltak az így keletkező formakompozícióról, mint magáról az architektúráról vagy szűkítve a képzőművészetről, mint ahogy Frank Stella (*Eimert*, 1992. 11.o.) drótozott, behuzalozott szitákkal történő plasztikus merítései is a formai koncepciót szolgálták. Ám műveik a papír plasztikai kifejezési lehetőségeivel operálnak. A holland *Erwin Heerichet* is téri formai elgondolások vezérelték monolitikus hatású, leggyakrabban a kockát és a hasábot alapul vevő kartonplasztikáinak elkészítése közben, amelyek viszont a befogadói oldalon erős építmény – ház – asszociációt keltenek, szabályos tagolásaikkal, ökonomikus szerkezetükkel, nyílásaikkal – ablak – és formahagyásaikkal.

A kartondoboz azonban azon túl, hogy karton objektumok készítésére, terek nyitott vagy zárt dobozokkal történő berendezésére, beépítésére is alkalmas, világunktól elkülönített kicsi, zárt, intim teret is jelenthet, amelyben a valós téri dimenziók leképezése, arányos kicsinyítése, makettezése mellett a külső világtól független, önálló, illetőleg önkényes világok is felépülhetnek. Az izraeli származású, Párizsban élő *Absalon* (*Riemschneider* és *Grosenick*, 1999. 14–17.o.) a nyolcvanas évek első felében karton maketteket készít, kis skatulyákat, amelyeket minimalizált formákra visszavezetett építészeti miniatűrökkel rendez be. Miközben ő maga egy tökéletes világ megépítésének ábrándját kergeti, fehér *Cellules*-ei csakúgy, mint későbbi cellaépít-

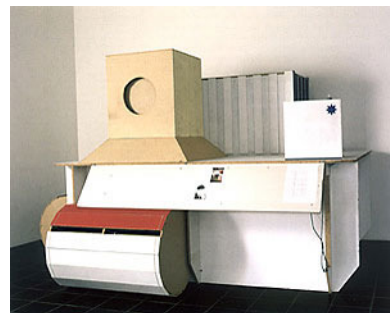


**65. 66. 67. Rachel Whiteread: Embankment. 2005. Installáció fehér papírdobozokból**

ményei sterilitásukkal ambivalens érzeteket és gondolatokat hívnak életre a létezésről, a térbeágyazottságról, illetve az anyagtól való megszabadulás illúziójáról. Mert ezek a végtelenül tiszta, harmonikus és csendes világok földöntúliként, elérhetetlenként, „nem-térként” hatnak. Az építkezés tárgyköréhez kapcsolódó alkotások lehetnek parányi miniatúrák, vagy ellenkezőleg, monumentális hatásúak. Gondoljunk például *Rachel Whiteread* a Tate Modern Galériájának óriási Turbine Csarnokában 2005 októberétől 2006 áprilisáig látogatható nagyszabású installációjára! *Embankment* című munkájában kisebb-nagyobb papírdobozok belsejének gipszöntvényei alapján fényáteresztő polyethylénből készített hófehér hasábok százaiból épített architektúrákkal rendezte be a teret. (65–67. ábra) A sötét csarnokban ragyogó épület-tömegeket a dobozok negatív tereinek pozitív formákként történő szerepeltetése, valamint anyaguk könnyűsége és fehérsége következtében nem nehézkesnek érzékeljük, hanem ittlévségük ellenére „túllévőknek”.

A német *Manfred Pernice* (*Riemschneider* és *Grosenick*, 1999. 382–385.o.) papír makettjeinek terei nem absztraktak, csak abszurdak, mindig valami konkrét helyeket, látott térbeli szituációt rendeznek át, bontanak meg, vagy fordítanak ki, önkényesen keverve a kintet és a bentet, a lentet és a fentet, a méreteket, az egyéb térbeli viszonylatokat. (68. ábra) Nyomtatott és színes papírokkal, újsággívágásokkal tapétázott, festett, rajzolt papírformákkal, tárgyutánszatokkal és architektonikus alakzatokkal berendezett tereiben „a plasztikai képlet először megnyugtató módon jelen van, – mint viszonylagos, elvarázsolt hely azonban, feloldódik az ellentmondásokban, hogy aztán örökre köddé váljon.”<sup>14</sup> (*Manfred Pernice*) (*Riemschneider* és *Grosenick*, 1999. 382.o. )

A 80-as évektől folyamatosan keletkező, valós térbe épített papírinstallációk aztán e két véglet között csapongva hol a test és környezet ilyen vagy olyan viszonylataira mutatnak rá, hol pedig a tér konkrét érzetének feloldását célozzák meg. E gazdag palettáról néhány nemzetközi jelentőségű aktualitást kiemelve tájékozódjunk a 2005-ben 51. alkalommal megrendezett Velencei Képzőművészeti Biennálé papírmunkáinak körében! A papír mint hordozó, mint a koncepció része vagy anyaga



**68. Manfred Pernice:  
Papírobjekt**

<sup>14</sup> Fordítás: *Lieber Erzsébet*

számtalan munkánál jelen van, más esetekben a papír „perszónája”, azaz társadalmi funkciója (üzenethordozó médium) okán válik bizonyos narratívák kifejezőjévé. Az argentin *Jorge Macchi*, a brazil *José Damasceno*, a kubai *Tania Bruguera* és *Carlos Garaicoa* művei viszont architektonikus szerkezetükkel az organikusan épült vagy tervszerűen épített környezet viszonylatairól és az ezek között zajló élet dilemmáiról kommunikálnak.<sup>15</sup>

Damasceno rétegelt újság- és nyomtatványpapírból felépített csavart oszlopokból álló csarnokában (2001) bolyongva nemcsak a világ vertikális alakzatainak mélyértelme hat ránk elemi erővel, hanem az organikus és a mesterséges építmények közötti merev különbségtétel is megkérdőjeleződik. Az emberalkotta és a természeti képződmény átjárhatóvá válik, egyben a lépték is bizonytalanná lesz. Nem tudni, hogy vajon egy felnagyított világban rostsálak között liliputiakként kószálunk-e, vagy netán óriás alakzatot makettező modell belsejében sétálgatunk. (69. ábra) A laponként történő építkezés csakúgy a végtelenségig folytatható, illetve variálható, mint az így felrakott tömbök visszabontása és faragása. A természetben örökkön ilyen építkezés zajlik: egymásra rétegződés, valamint a képződmények visszabomlása a mikro-, illetve makrokozmoszban egyaránt. És ez történik mémikus szinten is, a kultúra hordalékának egymásra rétegződése, és egyfajta civilizációs erózió okozta pusztulása.

Garaicoa *Felépítheted saját városodat saját rizikódra* című, 2001-ben készített installációja üvegpolcokra rendezett, építményeket formázó (házak, tornyok, hidak, alagutak, boltívek, labirintusok, stb.) lámpatestekből áll, amelyeknek anyaga, a drótvázra feszített papír az átvilágítás hatására transzparenssé válik, könnyűvé, lebegővé téve a tömegeket és feloldva az anyag nehézségéhez kapcsolódó tapasztalatot. (70. ábra) Felidézi az éjszakai fényárban úszó metropoliszokat, egyidejűleg viszont a fény megragadhatatlanságával elérhetetlen távolságba helyezi, elvonttá teszi



**69. José Damasceno: Durante o Caminho Vertical. 2001. Installáció. Papírrétegek vasvázon**



**70. Carlos Garaicoa: You can build your own city at your own risk. 2001. Installáció, papír, drót, villanyégők.**

<sup>15</sup> Lásd: *La Biennale di Venezia. 51. international art exhibition 2005. Katalog*



azokat. Ugyanakkor a mű használ (és átértelmez) egy hétköznapi tárgyat, a papírlámpát, és kapcsolódik egy ősi kultúrtörténeti tradícióhoz, a japán papír egy alkalmazási területéhez.

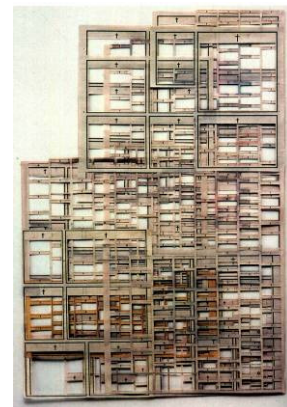
Macchi a környezetet reprezentáló, a konkrét valóságot leképező térképekhez, helyrajzokhoz nyúl, önkényes utakat, illetve kapcsolódási hálózatokat vágva várostérképekbe, terep- és alaprajzokba. Végül az így keletkező térrajz-hálókat egymás fölé rétegelve egy elképesztően bonyolult világ hihető, primér ábrázolatának tűnő képét adja. (71. ábra) Az így megalkotott világkép azonban sem nem valóságos, sem nem rekonstruálható.

A legkomplexebb módon Bruguera érinti a mesterséges és szociális környezet kérdéskörét. *Poétikus igazság* című, 2001–2003 között keletkezett nagy méretű installációjában kiázott teafilterekből magas falú, szűk, nyomasztó folyosót épít, egyirányú, behatárolt utat, s a filterfal néhány „tégláját” – a szűrőpapír kézenfekvő ablak-analógiáját kiaknázva – a világra néző ablakként, képernyőként használva videoinstalláció segítségével a mindennapi életből vett banális jeleneteket vetít. (72. ábra) Az építő attitűd, az intermediális gondolkodás, valamint a kollázs-elv együttesen érvényesül valamennyi, fent leírt installációban.

## A kollázs és papírművészet összehasonlítása

### Bevezetés

A kollázs szintűgy, mint a papírművészet, egyfajta konstruáló, építkező attitűdöt feltételez, azonban a két terület között jelentős különbségek mutatkoznak. A kollázs műfajának és a papírművészet összevetésének gondolata felvetődik az országos kollázs- és papírművészeti kiállításokra beadásra kerülő azonos, vagy időnként inkább a másik területhez tartozó művek kapcsán is. Az 1998-ban a Vigadó Galériában megrendezett Országos Kollázs kiállításon bemutatott alkotások közül pl. *Bakos Tamás*, *Butak András* és *Sejben Lajos* munkái kollázs-elven alapuló papírművészeti alkotások voltak,<sup>16</sup> de többek között *Budaházi Tibor*, *Kovács László*, *Székelyi*



**71. Jorge Macchi: Monoblock. 2003. Papírkivágások. 93x73 cm**



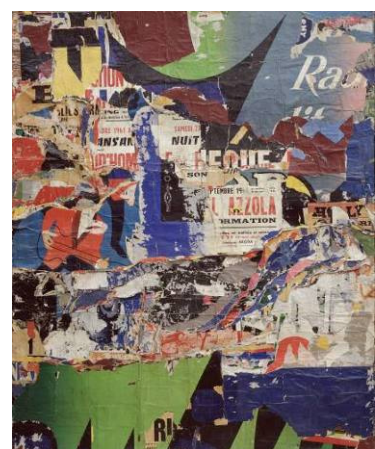
**72. Tania Bruguera: Poetic Justice. 2001–2003. Installáció**

<sup>16</sup> Lásd: *Kollázs 98'* katalógus. Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége, Nalors Nyomda, Vác, 1998.

*Kati, Vajda Mária* hasonló szellemiségű műveivel is viszont találkozhatunk a papírművészet különböző seregszemléin. A Kaposvárott, a Vaszary Képtárban szervezett Országos Papírművészeti Triennálékra beküldött művek sorában is gyakori jelenség a papírkollázs (*Szathmáry József, Alföldi László, Kováts Borbála*).<sup>17</sup> Mint látjuk, a két terület között bizonyos átfedések tapasztalhatók. Fenntartva az elvi és eljárásbeli hasonlóságok miatt az ide is, oda is besorolhatóság szakmailag megalapozott lehetőségét, jól körvonalazhatók azok az eltérések is, amelyek alapján egy-egy mű inkább értelmezhető kollázsnak vagy elsősorban papírműnek. A következőkben megkíséreljük a két képzőművészeti vonulat (műfaj) elvi-metodikai, illetve anyaghasználati kérdéseinek megközelítését, különbségeik felvázolását.

*Összehasonlító elemzés az anyag, a konstrukció, illetve a kompozíció szempontjából*

A kollázs fő vonása valamely, a hétköznapi valóságból vett, a képzőművészet tradicionális anyagaitól eltérő, nem a művész által készített anyagok vagy tárgyak, kész természeti vagy mesterséges elemek beemelése, beépítése a műbe, illetőleg összerendezése és -építése egymással. Kivételt képeznek az önkollázsok, amelyeket saját, összeollózott munkáiból, vázlataiból, firkáiból, rontott műveiből rak össze új jelentés megteremtése céljából az alkotó. Készítse saját maga, vagy használjon fel készterméket, az eljárás lényege, hogy a születő mű máshonnan, más világokból áthozott töredékeket asszimilál, vagy egészként helyeződik át olyan új kontextusba, amelyben eredeti tartalmaitól megválva új világként funkcionál. Vonatkozik ez a decollage technikákra is, amelyek különösen jól illusztrálják, hogy az új egészbe áttevés mint a kollázs-elv központi kérdése, nem elsősorban a térben történő mozgatásra utal, hanem arra a gesztusra, amely külön létező univerzumok elemeiből új valóság megteremtését célozza. A decollage metódusokban a formálódó új világ nem más-honnan importál építőköveket, hanem egy adott egység egész-ségének megsértése, megrongálása útján nyert maradványokból, romokból áll össze. (73. ábra)



**73. Jacques de La Villegle: Les Jazzmen. 1961. Decollage, papír**

<sup>17</sup> Lásd: Országos Papírművészeti Triennálék katalógusai

A papírművész ezzel szemben gyakran maga készíti anyagát, valamint a kézen vett papírterméket is elsősorban anyagként kezeli. Míg a kollázshoz bármilyen anyag vagy tárgy felhasználható, addig a papírműben jelen kell lenni papírnak is, ami aztán más anyagokkal, valóságdarabkákkal ötvözhető. A papírmű állhat egyetlen elemből is, a kollázs azonban mindig több alkatrészből épül. A szakirodalom az egy darabos ready madeket is gyakran a kollázs-elv kiterjesztéseként interpretálja, hiszen ennek elvi alapja a profán tárgy, árucikk vagy objet trouvé (talált tárgy) művészetbe emelése. Más szerzők álláspontja szerint a tárgy esztétikai, illetve kompozíciós szempontok alapján indokolt műbe helyezése /kollázs/ és önkényesen műalkotássá minősítése /ready made/ két, egymással szöges ellentétben álló metódus. Egyes művészeti gondolkodók az üres tér felhasználását a szobrászatban a tömeg meghatározásához, azaz a megcsinált formák és a valóságból vett terek egymást erősítő alkalmazását úgyszintén a kollázs-elv kiterjesztéseként magyarázzák.

E tanulmány nem jelölheti meg, hol húzódik az a határ, ameddig a kollázs-elv hatásai nyúlnak, és hol kezdődik a terméketlen spekuláció mezsgyéje. Azt azonban nyugodtan leszögezhetjük, hogy a XX. század igen nagy horderejű, a művészeti gondolkodást átalakító, a kísérleteknek és az anyagok szisztematikus kutatásának a művészetben polgárjogot kivívó irányzatáról van szó.

A továbbiakban célravezetőnek tűnik, hogy különbséget tegyünk a kollázs műfaj elvi és technikai kérdései között. Technikai értelemben a kollázs készítése konstrukciós magatartás, heterogén elemek egységes közeggé szervezése, az alkotás intellektuális irányításával véghezvitt fizikai művelet. A plasztikai építkezés a felületen, az asszemblázsok és environmentek esetében a térben, a képi és/vagy térbeli egységek tudatos egymás mellé, köré rendezése során, intuitív érzetek hatásainak, illetőleg a formakonstrukció racionális szempontjainak mérlegelése mellett valósul meg. A talált, vagy valóságalelemek közül kiválasztott kész „nyersanyagok” formai-plasztikai impulzusokat közvetítenek a művész felé, illetve a készítendő kép formai-plasztikai követelményei, a megvalósulandó új egész kompozíciós kritériumai, más esetben a formálandó metafora világának jelentésbeli és asszociációs követelményei alapján válogatódnak. A művész fizikai és optikai folyamatokkal operál. Az összetevők mozgatása, rakosgatása, a decollage esetében ezek szerkezetének változtatása újabb és újabb kompozíciós rendeket, összefüggésrendszereket tár fel, melyek közül

szabadon választhat az alkotó. A végleges forma az alkotórészek rögzítése előtt láthatóvá válik, a mérlegelés után kiválasztott elrendezésben szigorúan komponált képi rend valósul meg.

Elmondható, hogy lényegét tekintve a decollage technikák is töredékek újra-kontextualizálására irányulnak, csak ezeknél magukat a töredékeket is a művész teremti meg meglévő textúrák vagy képi struktúrák roncsolásával. Megváltoztat, lebont, szétszabdal valami egészet, hogy olyan részekhez, darabokhoz juthasson, melyeket elvont foltokként, újonnan nyert építőkövekként értelmezve az eredetitől mérőben más jelentésű és hatású, plasztikai értelemben más tartalmú képtérhez jusson. A kész kép vizuális összhatását mindkét válfaj esetében a forma-, szín-, felületelemek és a kompozíciós szerkezet (optikai) működése eredményezi, a felhasznált materiák okozta anyagélmény esztétikai jellegű.

A papírművészeti alkotás viszont olyan intenzív, elemi anyagélményt közvetít felénk, mintha rajta keresztül az anyag belső struktúrája átélhetővé válna, mintha benne a matéria tovább működne, munkálkodna. Az alapanyagát gyakran maga készítő papírművész az anyag öntörvényű, belső működését, mozgásának mechanizmusát is igyekszik a műalkotás részévé tenni, a megismert és ezért kalkulálható, valamint irányítható történések mellett a véletlen vagy előre nem biztosan tervezhető önmozgásokat is kompozíciós elemként hasznosítani. A vizuális hatást a belső struktúra külszínen láthatóvá váló megjelenése, illetve az egymással vegyített, egymásra épített materiák, adalék-, töltő- és festőanyagok, a nedvesség és kémiai folyamatok összjátéka adja.

A japán papír készítői úgy tartják, hogy azt nem ők, hanem a természet hozza létre, mivel készítésében a négy alapelem együttes közreműködésére van szükség. A Földet a papír rostanyaga, növényi eredetű szálak, az ásványi töltőanyagok és a festékpigmentek testesítik meg, melyeket a Víz felold, és alakíthatóvá tesz; hullámozó, örvénylő, kavargó, ringó vagy egyszerűen csak tovafolyó mozgása a rostokat összekuszálja és lappá, tömeggé



**74. Olajos György: Esőverte Lapok 1. 2002. Cellulóz, 75x84 cm**

filcesíti. A kész papíríveket a Levegő, a szél szárítja, a Nap tüze kiégeti, és kiszámíthatatlan faktúrájúvá zsugorítja. A textúrát számtalan környezeti hatás módosíthatja, az eső kopogása pöttyözheti (74. ábra), lyuggathatja (*Olajos György: Esőverte lapok*),<sup>18</sup> hártyahálóvá moshatja, csurgása barázdálhatja. A kiemelt papírívek felületének mintázatát a merítő mester a szita különböző irányú és intenzitású mozgatásával, rázogatóásával mesterségesen is formálhatja (taihei shi papírok, Japán).

A papírmasszák anyagi impulzusokat közvetítenek, kísérletezésre ösztönöznek. Hogy az előkészített anyagok hogyan viselkednek egymással, az csupán a kipróbálással válik láthatóvá, mint ahogy a papírmű is a teljes kiszáradás után nyeri el végső formáját. *Jakobovits Miklós* festőművész így vall a papírról: „A papírművészet a gyors elhatározások műfaja is. Szinte felrzza a művészt, hogy a nedves papírfelület, a variált színekben ragyogó és különböző anyagi minőségű papírpépek felől gyors impulzusokban érkező, kihívásszerű érzetekre reflex-szerű, ugyanakkor elmélyült válaszokat adjon. Az anyag képlékenységének és élő, mozgékony jellegének köszönhető, hogy a papírmű végtelenül organikus, teremtményjellegűvé válik.” (*Lieber*, 2001. 45.o.) Szemben a kollázs lassúbb, fontolgató-latolgató készítményével a nedves papírmasszát alapul vevő műveknél ez a komótoság technikai okok miatt sem célravezető: dolgozni addig kell és lehet, amíg a pép és a mű ki nem szárad. Addig viszont minden megtörténhet; formák születése és elhalása, változása és átalakulása.

A papírral való munkálkodás mindig valamiféle építkezést jelent, és pedig nem csupán a felületen, mint például a festészetben vagy a síkkollázsok esetében, hanem a mű egészében, a plasztikai műfajokhoz hasonlóan. A végeredmény is hol háromdimenziós, térbeli alkotás (75. és 76. ábra), máskor síkplasztika vagy relief. Bizonyos esetekben a papírmű kompozíciója a felületre korlátozódik ugyan, de a felszínen kibontakozó kép a belülről kifelé összerakott mozdulatok vagy a kész papírok szerkezetét moduláló beavatkozások összegeződése. Ezen a ponton ismét markáns különbség mutatkozik a kollázs vagy montázs, illetőleg a papírművészeti alko-



**75. Nel Linssen: Necklace. 1999. Papírplasztika**



**76. Nel Linssen: Papírplasztika. 1999**

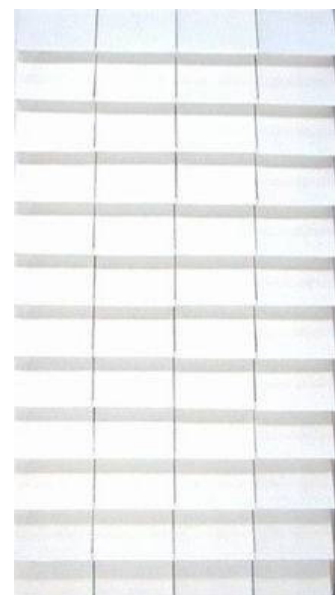
<sup>18</sup> Lásd: *A papír ideje*. A II. Országos Papírművészeti Triennálé katalógusa. Magyar Papírművészeti Társaság, Nalors Nyomda, 2002



tás között. Míg a kollázmű végleges formája összeállításának változatai közül egyetlenegy, a legoptimálisabbat őriz meg, addig utóbbi végeredménye – mivel a változtatások az anyag szerkezetében, azt módosítva zajlanak – közvetve vagy közvetlenül érzékelhető formában magán viseli megalkotásának minden mozzanatát és ezek következményeit. Ezen az alapon a papírmű soha nem lehet olyan tisztán síkművészeti alkotás, mint a képsíkra koncentrált összemontírozott kép. A sík- és térbeli gondolkodás együttesen jelenik meg az olyan papírtárgyaknál vagy installációknál, melyek lapokból, saját készítésű papírívekből, kétdimenziós idomokból bizonyos térbeli szisztéma (hajtogatás, sorolás stb.) alapján kerülnek fel- vagy összeépítésre.

A megközelítések, kérdésfelvetések egyéenként igen eltérőek lehetnek: helyezhetik előtérbe a tér megszervezésének problémáját (77. ábra) ugyanúgy, mint a színezését stb. A megmunkálás módszerei is hol a grafikai nyomástechnikákra, (78. ábra) hol a szobrászi mintázásra, máskor a piktúrából ismert lazúrozásra vagy színáthatásos akvarell technikákra emlékeztetnek inkább. De léteznek csak a papírkészítésre jellemző merítéses és öntéses eljárások is, ezeket a művészek számtalan más módszerrel kombinálva, egyéni fogásokkal is megspékelve alkalmazzák. A megmunkálás sokszor addig nem látott, egyedi technikákat mutat.

Tévedés lenne azt gondolni, hogy a más diszciplínák területén szerzett alkotási gyakorlat, a grafikai, festői, vagy plasztikai műveletek a papír médiumába egy az egyben átültethetők. Mint ahogy a kő, fa, kerámia vagy fém plasztika is megköveteli az alkotótól, hogy tanulmányozza a materia sajátosságait, vizsgálja a formálhatóság technológiai módszereit és gátjait, valamint ezek formai konzekvenciáit, ugyanúgy elengedhetetlen, hogy a papírt alakító szakember is tisztában legyen e médium karakterével és az ebből adódó alakítási törvényszerűségekkel. E tudás alapja, hogy a papír valójában „rostok matrac”, ahogy a kínai szóhasználat nevezi, hosszabb-rövidebb növényi szálak úsztatás útján összefilcesedett organikus szövetke. Rugalmas, képlékeny háló. Tovább építhető, bontható, lazítható, szerkezete mechanikai vagy kémiai úton módosítható, átstrukturálható.



**77. Jan Schoonhoven: Kartonrelief. 1985. Hajtogatott papír. 122x66x12 cm**



**78. Louise Nevelson: Dawnscape. 1975. Papírrelief, merített papír**

A papírművészetnek nincsenek (még) akadémisztikus szabályai, rendelkezik viszont saját eszköztárral, mely a kísérleti ágakra jellemző módon permanensen bővül. „Ám ha azt kérdezzük – írja Jancsikity József –, hogy szigorúan véve melyik műveletformához kapcsolódik a papírművészeti tevékenység megfogalmazódása, akkor a papírmasszát kreatív alakító-tevékenysége (nyers)anyagául választó emberre kell gondolnunk. Ehhez képest bővül aztán a kör a papír anyagát bármely állapotában és minőségében manipuláló és kombináló tevékenységek felé. A papírpép bizonytalanság az egyik legsokoldalúbb (természetes) matéria, s mint minden anyag, ez is magában hordoz bizonyos formai lehetőségeket – és persze korlátokat –, melyek meghatározzák a belírható formák karakterét.” (*Jancsikity*, 2001. 5.o.) Mik ezek az állapotok és minőségek, milyen alakítási és formai eszközökkel rendelkezik az iparilag előállított kész papír, illetve a papírmassza mint nyersanyag, tehát mik a papír saját, szuverén lehetőségei, azt az egyéni kutatásokon túlmenőleg a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep symposionjain Simonfán egy-egy technikai és komponálási szempontból is körüljárható téma köré csoportosítva vizsgálják a papírművészek.<sup>19</sup>

Azt nem állíthatjuk, hogy a kollázs készítőjét ne érdekelnék az anyag minőségei, de őt általában az anyag külső megjelenése, formája, felülete, faktúrája és textúrája, színe, tehát vizuális, perceptuális kvalitásai foglalkoztatják. Ugyanakkor időnként anyagon kívüli tulajdonságai, pl. ábrázoló, jelentést hordozó, gondolattársításokra módot adó, bizonyos illúziót keltő, illetve valamit imitáló, sőt adott esetben verbális üzeneteket közvetítő jellege miatt juttat szerepet kompozíciójában egy-egy beragasztott valóságfoszlánynak vagy hétköznapi tárgynak. Ez azután megválva kinti önmagától az új egész új viszonyrendszerének szerves és egyenrangú részeként, új szerepkörrel felruházva, a mű világában más hatást kifejtve legfeljebb utal valami, e képi környezetten kívül vagy túl levő, esetenként előző állapotából magával hozott jelentésre, mellyel nem azonos többé.

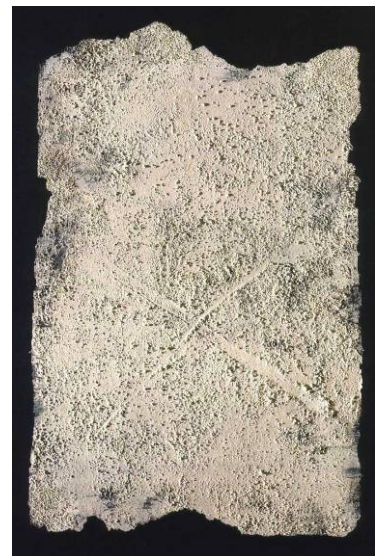
A papírművész kérdésfeltevése az anyag belső szerkezetére, működésére és alakíthatóságára vonatkozik, így a papírművet e médiumról való gondolkodás vizuális demonstrációjának is tekinthetjük.<sup>20</sup> Pontosan definiálható a papír anyagához tör-

<sup>19</sup> Lásd: Függelék

<sup>20</sup> „Mindig az anyagból indulok ki, soha önmagamból. Az anyagnak megvan az a sajátossága, hogy így vagy úgy folytatódjék, ezt én értem, mivel jól ismerem az anyagot, így a képeim az anyagból származnak, és az anyagot képpé tehetem.” (Kyoko Ibe In: *Várady*, 1992. 12.o.)



ténő közeledésmód különbözősége, mely nem annyira a két területen tevékenykedők anyag iránti fogékonyságában, érzékenységében érhető tetten, sokkal inkább az eljárások és technikák elvi követelményeiben és gyakorlatában. A kollázs készítői a kubista kezdetek óta kutatták a papír minőségeit, ám a kollázs domináns célkitűzése értelmében a valóságos funkciójától elvonatkoztatott folt jelleg kompozícióba transzponálhatósága szempontjából. A papírművész arra koncentrál, hogy ez az anyag ilyen vagy olyan állapotában, inkarnációjában és metamorfózisában mire képes, hogy megjelenése, struktúrája, faktúrája és textúrája más-más célkitűzésekkel használva milyen kommunikációra alkalmas. (79. ábra)



**79. Tölg-Molnár Zoltán: Cím nélkül. 1992. Papírmassza, vegyes technika**

Tisztázni kell ehelyütt az olyan hajlamú alkotónak a papír anyagához való közeledésmódját, aki formáit papírba írva, habitusából adódóan egyfajta formai, illetve tartalmi (pre)konceptió bázisáról indul. (Pl. *Mona Hatoum: Brain*) (80. ábra) Neki is meg kell keresnie a kívánt formakonstrukció kivitelezéséhez, illetőleg a gondolat megjelenítéséhez adekvát anyaghasználati módot, alkalmas technikát, meg kell vívnia a projektált forma vagy koncepció és a hol engedő, hol diktáló hordozó médium közötti harcot, miközben a kiérlelt formai vagy eszmei képlet a kompromisszumok, idomulások, átalakulások és feladások láncolatában (de)formálódik, illetőleg tovább-, más esetben átalakul. A merev formai idea mindenáron és megváltoztathatatlan módon való anyagba gyömöszölése amatőr jelenség, giccs-attitűd, mint ahogyan az ideához sem rendelhető hozzá dogmatikus módon egyetlen, szigorúan lekövetendő formai utasítás sem. A professzionális szemlélet a formát plasztikus modellnek tekinti, mely a mindenkori médiummal folytatott dialógus hatására mo-



**80. Mona Hatoum: Untitled. (Brain) 2003. Merített papír, relief**

dellálódik.<sup>21</sup> (Pl. *Benes József: Figurák*)<sup>22</sup> Az anyaghasználat és az alkalmazott technika azonban nem csupán formai, hanem műfaji konzekvenciákat is von maga után. „Az új anyag és technika már önmagában is műfaji változáshoz vezethet: a technológia eleve lehetetlenné teszi bizonyos hagyományos formák kialakítását, és új formarendet szül.” (*Beke*, 1997. 110.o.)

## A papírművészet műfaji kérdései

### *Bevezetés*

Míg a kollázs műfaj voltát (jellegét) ma már senki nem vonja kétségbe, és művészettörténeti elemzése és leírása is megtörtént, addig a papírművészettel kapcsolatban az a kérdés is nyitott, hogy műfajnak tekinthető-e, illetve hogy szükség van-e a műfaj kategória használatára e sajátos képzőművészeti nyelvezet megközelítésében–értelmezésében. A papírművészetet egyedül Kováts Albert képzőművész, művészeti író nevezi műfajnak (*Kováts*, 1996. 61–62.o.) egyik elemzésében.<sup>23</sup> Wehner Tibor így reflektál erre: „A budapesti tárlat kapcsán recenziójában meglehetősen sajátosan a papírművészetről mint műfajról értekezett az Új Művészet hasábjain Kováts Albert.” (*Wehner*, 1999. 72.o.) D. Udvary Ildikó véleménye szerint pedig „nehéz és meddő próbálkozás lenne arról értekezni, hogy önálló műfajnak tekinthető-e a papírművészet.” (*D. Udvary*, 1999. 3. o.)

### *A papírművészet műfaji megközelítése*

A műfaj a számtalan különböző típusú műalkotás csoportosítására szolgáló kategória. Arra azonban, hogy melyek azok a szempontok, amelyek műfajteremtő elvként értékelhetők, nincsenek dogmatikus szabályok, mint ahogy a művészeti megnyilvánulások rendszerezésére sem létezik egységes tipológia. A csoportosítás alapfogalmait – műnem, műfaj, műtípus, stb. – bizonyos tendenciák mentén más és más értelemben használják a művészetelmélettel foglalkozó szerzők. (*Beke*, 1997.

<sup>21</sup> „Lehetetlen valamit megváltoztatni. A természet olyan erős, erősebb, mint az akaratunk.” (Kyoko Ibe In: *Várady*, 1992. 12.o)

<sup>22</sup> Lásd: *Papír anyag felület tömeg*. Antológia (1999). Magyar Papírművészeti Társaság, Budapest. 39.o.

<sup>23</sup> (az Országos Papírművészeti Társaság 1996-ban, a Vigadó Galériában az *Érték-papír* kiállításon bemutatott anyagának értékelése)

102–120.o.) A közelmúltban számtalan tanulmány látott napvilágot nemzetközi és hazai szakemberek tollából, amelyek a történelmileg kialakult műfaji kategóriák problematikusságára, többértelműségére, illetve anakronisztikusságára hívják fel a figyelmet. A műfaj fogalma mára – válaszolva a hatvanas évektől kialakuló, nehezen besorolható jelenségekre – nyitottá, flexibilissé, univerzálissá vált. *Beke László* így jellemzi a kialakult helyzetet: „a kritikairás és a mindennapi szóhasználat viszonylag érzékenyen reagál az új művészeti jelenségekre. Mégpedig úgy, hogy lehetőleg minden változást műfaji természetűnek nevez. Szinte közhelyszámba megy ma már kortárs művészetünk jellemzésekor »új műfajok születéséről«, »műfajok összemosódásáról« beszélni, minden elméleti megalapozás nélkül, de egyébként teljes joggal. (...) A műfaj megjelölés eleve a legrugalmasabb kategóriának bizonyult stabil klasszifikációs rendszerünkben is: használtuk és használjuk grafikai technikák megnevezésére (rézkarc, litográfia), iparművészeti ágak értelmében (»a kerámia műfaja«), művészeti ágak történeti formációinak megjelölésére...stb. Ami pedig a viszonylag újabb művészeti fejleményeket illeti, a műfaj időnként nemcsak témát, anyagot, funkciót, technikát, típust jelenthet, hanem egyéni leleményt, sőt egyedi, egyszer előforduló jelenségrészletet is.” (*Beke*, 1997. 108.o.) Esetleges dolog tehát, hogy egy-egy jelenségcsoportot mikor, milyen elvek alapján tekintünk műfajnak, azonban az anyaghasználat, mint műfajteremtő elv alapvető és bevett szempont. (*Szerdahelyi és Zoltai*, 1979. 465.o.) Ha elfogadott a faszobrászat vagy a kerámiaművészet mint műfaji kategória, úgy beszélhetünk a papírművészet műfajáról is, amennyiben található és leírható az anyaghasználatban és technikai eljárásokban megmutatkozó közös vonások. A papírművekben azonban a különböző művészeti ágak és műfajok (festészet, szobrászat, grafika) metódusai is keveredhetnek.

Míg pl. a kollázs műfaja a kezdetben használt technikai eljárás, majd az ez alapján önállósult kollázs-elv leírásával viszonylag könnyen definiálható, addig a papírművészet mint műfaj meghatározását nehezíti az anyaghasználat rendkívül sokrétű, gyakran újszerű és kísérleti jellege, valamint a papírművek ellentétes anyagtulajdonságokat is mutató kínálata (sík–plasztikus, könnyű–nehéz, átlátszó–átlátszatlan, sima–domború, fényes–matt stb). Fogas kérdés az anyagszerűség kate-



**81. Sóvárad Valéria: Azonosság, különbözőség. 1997. Installáció. Kő, papír, fény**

góriájának felállítása a papír esetében, ahol a matéria természetének lényege éppen ez a diverzitás és kontrasztosság. (81. ábra) A papírmű létrehozásának nincsen továbbá egy mindig alkalmazható technikája, a kivitelezés technikákat kever, gyakran intermediális jellegű. Kérdés marad persze továbbra is, hogy kell-e a papírművészetet műfajnak nevezni, hisz a képzőművészeti szaknyelv a műfaj kategória mellőzése mellett gyakran beéri az anyag alapú csoportosítás egyszerűen művészetnek nevezésével: kerámiaművészet, textilművészet, stb. és ilyen alapon papírművészet.

#### *A műfaji behatárolás elvi problémái a kortárs művészetben*

Mára azonban, mint ahogy a *Papír és posztmedialitás* című fejezetben kifejtettük, vitathatóvá vált a képzőművészeti alkotások médium alapú csoportosítása is. E problémát kiküszöbölendő, különösen a nemzetközi művészeti porondon egyre elterjedtebbé válik a hagyományos megosztó, hierarchizáló magatartás helyett az addig elkülönített vonulatok, többek között a korábban különálló területekként kezelt képző- és iparművészeti nyelvezetek felé is a kortárs vizuális kultúra egésze felől közelíteni. E felfogás kérdésfeltevésének lényege pedig az, hogy egy adott mű – mindegy, hogy milyen hordozóba van írva vagy mi a médiuma – szól-e mai nyelven a jelenkor emberéhez, tehát hogy az anyag eszköztárát tudja-e érvényes üzenetek kommunikálására alkalmazni a művész. (András, 2001. 40.o.) Ez derül ki Monika Wagner az anyagok képzőművészeti alkalmazásának huszadik századi történetét elemző kötetéből, (Wagner, 2001.) de ezt fogalmazza meg az *András Edit* által készített interjúban *Caroline Boot* művészettörténész is, a 2001-ben a Szépművészeti Múzeumban megrendezett nemzetközi Kárpit kiállítás holland zsűrora: „A.E.:– Az Ön szemlélete úgyszintén nem hagyományos, a textilhez is sokkal inkább a kortárs művészet felől közelít, semmint valami külön kategóriaként, szubkultúraként kezelt „textilművészet” felől. C.B.:– Úgy igaz, nem is szeretném területemet úgy definiálni, hogy textilművészet, éppúgy, ahogy azt sem igen mondjuk, hogy agyagművészet, papírművészet vagy olajfestészet. Napjainkban sokkal inkább releváns egyszerűen csak vizuális művészetről vagy kortárs művészetről beszélni.” (András, 2001. 7.o.) Wehner Tibor is ezt fogalmazza meg *Záborszky Gábor* alkotásaival kapcsolatban: „A Záborszky alkotások már sem a festészet, sem a szobrászat konvencionális kategóriarendszerébe nem illeszthetők be; ha kísérletet tennénk a pontos meghatározásra, ak-

kor valahol a két műfaj, illetve ágazat határmezsgyéjén kellene tapogatóznunk. A legpontosabban bizonyosan akkor fogalmazunk, ha azt mondjuk: öntörvényű teremtmények ezek, amelyeknek szuverén hatóköre van, amelyek besugározzák, feszült vibrálással telítik közelebbi és távolabbi közegüket, befogadó környezetüket.” (Wehner, 1992, 62.o.) Ez az elterjedő felfogás kiiktatja a művészet klasszifikációjának teljes problémakörét, mint ahogy a műfaji besorolás azon dilemmáját is, hogy az egyedi műalkotásokban objektíválódó művészetet „mindig csak bizonyos információs veszteségek árán lehet magasabb nemfogalom alá sorolni; a művészet fejlődése (a jelentős változások komplexuma az idő vetületében) az esetek túlnyomó többségében megelőzi a klasszifikáló szándékú elméletet, illetve annak ellenében hat – mint ahogy Lukács György szerint is minden jelentős műalkotás megváltoztatja műfajának szabályait, vagy ahogy T.S. Eliot megfigyelte, az »új« behatol a »régire« területére, tehát minden újítás megváltoztatja egész hagyományfelfogásunkat. Végso soron minden normatív módon klasszifikáló esztétika dilemmájával kerülünk szembe: vagy ragaszkodunk rendszerünkhöz, s mint oda nem illőt kirekesztjük belőle az újat, vagy pedig felismerve az új értékeit, módosítjuk rendszerünket.” (Beke, 1997. 102.o.)

A „posztmodern pluriverzum” (Vilém Flusser) valóban olyannyira szerteágazó, végtelen számú egymás mellett létező világ érvényes létezését feltételezi, hogy benne mindennemű kategorizálás teljességgel értelmét veszti. Az 1966-ban Dick Higgins által bevezetett fogalom, az intermédia jól körvonalazza azt a paradigmát, amely a művészi cselekvés mind nagyobb területeit uralja. A mindennapi élet és a magas művészet közötti határok fellazításában a kollázs tette meg a nyitó lépéseket. Az intermediális gondolkodás a 60-as évektől az élet és művészet átjárhatóságának példáját a műfajok és technikák elkülönülésének felszámolására is kiterjesztette. A papírművészetet a műfaj definíciója felől lehet ugyan műfajnak nevezni, a ma művészetének közegében azonban a tradicionális műfaji keretek eltolódása és leomlása mellett az efféle behatárolás irrelevánsnak látszik egy állandóan alakuló és továbbfejlődő nyelvezet esetében. Szinte minden



82. 83. 84. Ann Hamilton: Corpus. 2003. Installáció, papírlapok



alkotó, aki a papír anyagához nyúl, más téma, más algoritmusok felől közelít, az anyag más és más értelmezésének bázisáról indítva, majd konfrontálódva ennek a „műfajnak” a lehetőségeivel, másfajta javaslatokat tesz az anyag és technika használatára, illetve arra, hogy az anyaghoz kapcsolódó komplex jelentéseggyüttes köréből koncentráls és redukálás útján mely kapcsolódó tartalom kerüljön a mű jelentésrétegeinek közegébe. (82–84. ábra) A pro és kontra argumentumok hasonló jogossága miatt valóban parttalan vállalkozásnak tűnik a papírművészet műfaji behatárolása, a mai művészeti közegben feleslegesnek és értelmetlennek. A területen alkotók különböző csoportulásai (International Assotiation of Hand Papermakers and Hand Paper Artists, Magyar Papírművészeti Társaság stb.), valamint a nemzetközi és országos papírművészeti kiállítások sorozatai azt mutatják, hogy létezik e nyelvezetet használó képzőművészeti gondolkodás, amelyet akár műfajnak nevezünk, akár nem, a jelenségcsoport művészetelméleti megközelítése idő- és szükségszerű.

Mind a kollázs-, mind pedig a papírművészettel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy ezek, a XX. század egy-egy művészeti korszaka által a felszínre vetett nyelvezetek (műfajok) időszerűek tudtak-e maradni az ezredforduló környékén, az elektronikus információ-hordozók mindent elsőprő és kisöprő dömpingjében. „Az »új technológiák« művészi megközelítése során elkerülhetetlenül felvetődik olyasmi is, ami mindeddig nem volt kérdéses. A komputer közegében határtalan lehetőségek nyílnak meg. Ugyanakkor a »rég technológiák« használatából természetesen adódik egy olyan eredendő interaktivitás, amely az alkotó és alkotás anyaga közti közvetlen kapcsolat során keletkezik, és aminek az új, mégannyira interaktív médiumok híján vannak.” (Tillmann, 1997. 69.o.) A kollázs, mint ahogy láttuk, elsődlegesen egy technika, a papír pedig egy médium, melyek minden olyan művész számára aktualitásokkal bírhatnak, akik a technikákat is, anyagokat is művészeti divatoktól, trendektől elvonatkoztatva tudják kezelni. (85. ábra) Hiszen a jelentős művek ismérve az egyediség, a magas szakmai színvonalon kivitelezett öntörvényűség, amennyiben az alkotó hiteles módon meg tudja találni a közlendőjéhez és saját vonzódásaihoz adekvát technikákat és kifejezési eszközöket.



**85. Kelecsényi Csilla: Fedő. 2003. Színezett öntött papír. 80x90 cm**

## **(K)építő festéstechnikai kísérletsor és kutatás**

### *(K)építés rostból*

Bizonyos értelemben mindenki, aki műtárgyat hoz létre, „(k)épít”, azaz konstruál (Almási, 2003. 48–54.o.), épít azzal a szándékkal, hogy a valamiből valahogyan összerakott tárgy „képpé”, vagyis tartalmat, üzenetet közvetítő formává váljon. Munkámban, a műteremtő módszerben az építés, a manuális összeállítás, az anyaggal való szoros, esetenként érzéki kapcsolat és kommunikáció, a „képépítmény” összerakásához elvezető technikai kísérletsor és technológiailag korrekt, gyakran egyéni és újszerű kivitelezés elsődleges szerepet játszik, ugyanakkor e tevékenységben az építés filozófiai tartalmai sajátos módon fejeződnek ki. A DLA képzés időszakában keletkezett munkáim a festészet alapproblémáira (felület, forma, szín, fény, materiális és fakturális minőségek) koncentrálnak, de a közvetlen festést kiiktatva és nem feltétlenül a síkban valósulnak meg. Így az építés főnév tovább bővíthető, a meg-, fel-, össze-, be-, ki-, rá-, át-, de bizonyos esetekben a le-, illetőleg a vissza- előtagokkal képezve jellemzi a munka során végbemenő cselekvéssorozatokat csakúgy, mint a kész művet. Alapanyagom a cellulóz, a sejteket is felépítő, vegyileg semleges, bonyolultan szerves, képlékeny anyag, az organikus építés autentikus materiája. Műveimben ipari vagy éppen talált, hulladék papírokat ötvözök a saját készítésű papírpéppel, valamint a képzőművészet területén már elterjedt matériákkal, síkban csakúgy építkezek, mint térben. A papíryanag (gyártott, sajátkészítésű és hulladék) technológiai, továbbá szín- és formaadási lehetőségeit vizsgálom önálló munkáimban csakúgy, mint az általam működtetett Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep symposionjain, továbbá művészeti egyetemeken tartott „médiumpapír” kurzusokon. Alkotásaimban nincs hordozó alap, a mű teste és felszíni képe szoros egységben, egymást erősítve jelenik meg, az építkezés belülről kifelé, rétegenként zajlik.

### *Az építés filozófiai kérdései*

Amikor a kisgyermek épít, gyakran semmiféle célja nincs e cselekedettel: nem akar sem várat, sem házat építeni, látszólag öncélúan rakosgatja egymásra az elemeket. Ha elkészül, összedönti építményét, mert nincs többé szüksége rá. Új építésbe kezd, mely soha nem az előző ismétlése, akkor sem, ha az eredmény külsőleg



minden részletéig megegyezik az előzővel. E cselekvés a világ megismerésének része, jóllehet a tapasztalatok nem feltétlenül tudatosulnak. Az építés olyan teremtő aktus, mely létrehoz valami addig nem létezőt, a megismerés révén pedig az építő épülésére szolgál. Az építő emellett – az építész is – az építkezés megtervezésében, illetve az építés során tudatosan vagy nem tudatosítva azzal a kérdéssel konfrontálódik, hogy milyenek lehetnek a létezés keretei. Tehát az épületben, az épített műben az is formává válik, hogy mit gondol az építkező az élésről, a levésről, az életről, a létezésről, valamint ezek mikéntjeiről.

„Papírépítményeim” az építés és épülés jelképei: magukba sűrítik e gondolatkört, az építészeti funkciókból adódó számtalan konnotáció mellett vagy előtt az építés (teremtés) és épülés (teremtődés), illetve a létezés filozófiai tartalmaira irányítják a figyelmet. E szeriális művek kiindulásánál a formai, a festészeti problémák, valamint az anyag a gondolati konstrukcióval és filozófiai kérdésfeltevéssel egyforma súllyal vannak jelen. „Az épülés teológiai fogalma – írja Hannes Böhringer – az épülés (aedificatio, oikodomé) bibliai fogalmából ered: Krisztus felépíti az eklézsiát, a közösséget, az egyházat... Az egyház a templom, az ő misztikus teste... Ám minden egyes ember is templom, Isten háza.” (Böhringer, 1995b. 50.o.) Pál apostol ezt így fogalmazza meg: „Nem tudjátok, hogy Isten temploma vagytok, és Isten lelke lakik bennetek.” (Uo.) E templomot azonban fel kell építeni, és szakadatlanul építeni kell. „Az egyházat örökkén építeni kell, mert belülről örökkön / omladozik és kívülről ostromolják, / Mert ez az élet törvénye.” (T.S. Eliot: *Kórusok a sziklából*) Köznapi értelemben azt mondhatjuk, hogy a megismerésre, a világban megnyilvánuló viszonylatok és struktúrák megtapasztalására, a szellemi-lelki fejlődést szolgáló cselekvések gyakorlására törekedni kell, hiszen ezek épülésünket szolgálják. Építeni kell, hogy épülhessünk, és fel kell építenünk önmagunkat, hogy építhessünk.

„Az épülés azonban feltételezi a lebontást. – folytatja Böhringer – Nem lehet építményeket emelni anélkül, hogy le ne bontanák azt, ami elállja az üresség és nyitottság helyét.” (Böhringer, 1995b. 52.o.) A mentális épülés megnyílást, megtisztulást feltételező menetét a keleti tanítás is példázza: ha tudniillik új anyaggal (tudás) akarunk megtölteni egy valamit már tartalmazó edényt (tudat), akkor annak tartalmát először ki kell üríteni. Sajnos ez a hasonlat is, mint megannyi társa, apropója lehet számos félreértésnek. Nem arról van itt ugyanis szó, hogy az új kedvéért ki kellene

dobnunk a már meglévőt, csupán arról, hogy a befogadás aktusára függetleníteni kell magunkat tudattartalminktól, gondolkodási sémáinktól, hogy az új, sajátos információ a maga teljességében és saját szerkezeti adottságainak megfelelően képezhesse vizsgálatunk tárgyát. *M. Scott Peck* amerikai pszichológus meglévő, a világban való eligazodást szolgáló belső térképeink tovább-, illetve újrarajzolásának szükségességéről beszél, a tudat állandó újrastrukturálásáról. (*Peck*, 1990. 35–41.o.) Az alkotás-hoz is újra és újra meg kell teremteni ezt a nyitott, keleti értelemben „üres” teret.<sup>24</sup>

*Ház-lapjaim* tere indifferens, ebben körvonalazódnak az építmények, mégpedig bizonyos formaadás, építő és képépítő aktivitás által. A hófehér papírmasszából kiindulásként felrakott alap ürességével, végtelen nyitottságával a megnyílás és megtisztulás tere, az az üresség, ami valójában forma. A formák nem előre megkonstruáltak, nem valamiféle belső képek kivetülései, hanem a felhasznált elemek, anyagok, eszközök, a képi elemek, formák és szerkezet, szín, valamint aktív és koncentrált, menet közben is alakuló gondolkodás, szellemi és pszichikai feszültségek és erőfeszítések, összpontosított figyelem (alázat), kulturális és kozmikus emlékezet, (*Keserü*, 1998.) valamint konstruktív emlékezés összjátékából formálódnak fokról fokra az alkotás során.



86. Lieber Erzsébet: *Átrendeződés 2.* 2002.  
Cellulózmassza, teafilter. 136x116 cm

### „Fil-tér”

A kávé- és teafilter anyagélményként jelentette filteres munkáim kiindulási momentumát. A filter papíryanaga elnyűhetetlen, szétszedhetetlen, felbonthatatlan, szétáztathatatlan, ugyanakkor garantál bizonyos áramlást, tehát a külső és belső világot oly módon választja külön egymástól, hogy miközben elkülönít, átjárhatóságot is biztosít. Az építkezés a teafilter mint építőkövet geometrikus formájának a növényi rostok élő anyagával történő kombinálása során, a formaszervezés hol geometrikusabb,

<sup>24</sup> Bizonyos ősi civilizációk vagy nomád törzsek a képeket megsemmisítik, miután betöltötték szerepüket a földi létben. Arnheim-föld őslakói például hatalmas gonddal készítették elő az anyagokat misztikus funkciójú fakéregfestményeikhez, a szertartás végeztével viszont megsemmisítették ezeket. (*Kalmár*, 1980.)

hol organikusabb dominanciájával, ezek átmeneteivel, illetve egymásba való átcsapásaival, a szervezett és a véletlenszerű, a kívülről irányított és az anyag belseje felől magától növekvő, fel- és leépülő struktúrák állandó kölcsönhatásában valósul meg.

A filter építőkő és építő elem, sejtként viselkedik, mintha nem csak tartalmazná, hanem tudva tudná saját építési tervét, azaz a belőle építhető rendszerek építési törvényeit, és kifelé éppen ezt az információt közvetítené. A teafilter négyszögletű formája definiálja az épített struktúra szögletes karakterét vagy a rácsszerkezetet. (86. ábra) A filterrel mint építőelemmel történő építkezés az archaikus architektúrák létrehozására emlékeztet, amikor a terv koncepciója nem volt elsődleges az építőkő anyagi, szerkezeti és formai struktúrájával szemben.

Architektúráim nem egy képkeretekkel lehatárolt felület plasztikai terében formálódnak, nem a tér határozza meg tehát azt a struktúrát, hálót, melyben a dolgok bizonyos keretek között megtörténhetnek. A filter építőkövek nem szimpla motívumok, hanem viszonyítási alapok: irányuk, léptékük, formájuk adja meg az őket körülvevő tér viszonyait és az építés mikéntjét. E formák önnön felépítettségéből fakadó szisztémája szabja meg saját felépítményükön kívül az őket körülvevő, az alkotói folyamat kezdetekor még strukturálatlan világ (kimerített fehér alap – indifferens tér) koordináta-rendszerét, lehetőségeit is. A modern természettudomány térszemlélete sem a klasszikus fizika által állandónak tekintett, abszolút, tehát változatlan és mindent meghatározó térből indul ki, ehelyett dinamikusán változó (élő) téridőrendszert feltételez, amely sem nem végérvényes, sem nem definitív, amelyben minden mindennel összefügg, és amely események, viszonylatok, kapcsolatok bonyolult szövedéke. Ebben a rendszerben pedig nem függetleníthetők többé a dolgok, illetve történések az őket „körülvevő” környezettől, ezek a kozmikus egység alakulása szempontjából egyaránt meghatározó jelentőségű tényezők. Ezért *Ház-lap*jaim nem a valós térbe tervezett plasztikus, beha-



87. Lieber Erzsébet: Ház-lap Nr. 6. 2001. Cellulózmassza, teafilter, pigment. 136x116 cm

tárolható építmények, lezárt szerkezetű objektok, hanem belső szükségszerűségből bentről kifelé építkező végteleníthető felületek. (87. ábra)

### *A Ház-lapok szimbolikája*

Az építmény struktúra, egyfajta megvalósult rend. Az építés-épülés haladás a rend, a rendszer felé, egy bizonyos pontig épülésünket szolgálja. A rend oltalmat nyújt a minket körülvevő információzáporban, a számunkra felfoghatatlan, érthetetlen, átláthatatlan kozmoszban. (Lásd pl. *Absalon* munkáit!) A ház fogalma koncentráltan és egyszerre tartalmazza az építmény jelentéskörét és közvetíti az ebből fakadó biztonságérzetet.

A ház-szimbólum számtalan, mindannyiunk számára ismeretes konnotációjának felsorolása helyett ehelyütt inkább a filter, mint az átszűrés-átszűrődés funkciójának eleget tevő tárgy asszociációs szerepét érinteném. A filter mint lehatároló, egyben bizonyos szubsztanciákat áteresztő, átkötő elem a külsőt a belsőtől elválasztó fal nyílászáróinak párhuzamaként is értelmezhető. Az ablak nyitott állapotban rés, becsukva a transzparencia közege, amelyen keresztül az egyik világ érzékelhetővé válik a másik számára, miközben egyes hatások kirekesztődnek. A műalkotás már önmagában is a transzparencia közege, hiszen bizonyos tartalmak rajta keresztül válhatnak felfoghatóvá, azonban a közeg filter-jellege miatt a jelentés tökéletes átszűrődése megvalósíthatatlan.

*Ház-lap N°1-6* munkáimnál a filter építkezési lehetőségéből adódó geometrikus rend valósul meg. A hetedik lapnál azonban az eddigi struktúra szétrobban. Az eddigi statikus tereket egy gyorsuló térre emlékeztető, dinamikus „rend” váltja fel. (88. ábra) Mint ahogy az építés filozófiáját görcső alá vevő alfejezetben megállapítottuk, az addig biztonságot nyújtó struktúra egy idő után a továbblépést akadályozó börtönrács szinonimájává válik. A Babel tornya történet értelmezői általában figyelmen kívül hagyják azt a tényt, hogy a Biblia nyelve szimbolikus nyelv, értelmezése általában többrétegű. Az emberek, amikor még egy közös nyelvet beszéltek, tornyot építettek, hogy Isten közelébe jussanak. Ezért a Magasságos megharagudott rájuk,



**88. Lieber Erzsébet: Ház-lap Nr. 7. 2001. Cellulózmassza, teafilter, pigment. 136x116 cm**

nyelvüket összezavarta. A torony befejezett, lezárt, tovább nem vihető struktúra, melyet egy irányba lehet csak építeni, egy ponton azonban nem fejleszhető tovább, a továbblépésre alkalmatlan. Meglátásom szerint a történet azt példázza, hogy Isten felé közeledni nem zárt rendszereken keresztül, hanem kizárólag megnyílás útján lehet, ezért a cél nem az építmény, hanem az építés maga. Az építés viszont feltételezi a lebontást, az átstrukturálást. Sziszifusz emberének tragédiája abban áll, hogy mindenáron egy konkrét célt akar elérni, nem pedig a küzdelemben.

A szétrobbantott struktúra után még három olyan képet készítettem, amelyeknél a filter az építőkö szerepét tölti be. Ezek azonban már nem *Ház-lapok*, hanem a rend átrendeződésének néhány lehetőségét mutatják be a rend és káosz problémakörét érintve.

#### *Instant képalkotás*

Fenti kifejezést bizonyos munkáim címadásaiból kiindulva *Egyed Tibor* használja műveimmel kapcsolatban a Kolozsvárott rendezett kiállításom recenziójában. „Címei után ítélve instant képalkotásnak nevezném a cselekvésfolyamatot, amelynek segítségével Lieber Erzsébet létrehozta tárgyait. Az átszűrődést mint jelenséget kihasználva a kávéfőző filtert beiktatja papírmasszájába. A síkon túl téralakító lehetőségét fedezi fel benne, és kihasználva a plastikailag adott helyzetet – az általa választott kifejezéssel élve – instant látványt teremt. Az instant szó jelentését és tartalmát időjelzőnek használva a jelenbe helyezi munkáit. A hétköznapi rutinos cselekvést sajátos módon értelmezi és használja fel.” (*Egyed*, 2001. 25.o.) Az instant szó jelentése azonnali, sürgető, a fogyasztással kapcsolatos jelentése pedig azonnal oldódó. A kollázs óta tudjuk, hogy a banális, akár szemétrevaló tárgy – jelenleg használt teafilter – funkciójától megválva formává, „instant látvánnyá” válhat, a rutinos cselekvés mentális gyakorlattá.

Az átszűrődés itt azonban nem csupán elvont értelemben valósul meg, amennyiben a műbe a tárgy metafizikai energiája, költői jelentése szívódik fel, hanem a szó szoros értelmében is. A teafilter a festészet anyaga is, természetes színezet, tónust adó matéria, mely a rá hordott cellulózmassza vastagságától, nedvességétől és a hozzá kevert (vegyi) anyagoktól függően felfelé, azaz a kép felszíne felé színez. A technikai kérdésfeltevések festőiek, de munkáim nem a festészet konvencio-

nális eszközeivel és nem is a festés hagyományos aktusával valósulnak meg. *Sturcz János* szavaival élve „tárgyművészet utáni festészet” (*Sturcz*, 1999. 58.o.) ez, amelynek lényege, hogy mindenféle anyagot és „eszközt »természetesen«, az eredet szabta előítéletekkel nem törődve alkalmaz.” (*Sturcz*, 1999. 58.o.) Az általában alapként alkalmazott papír a mű egész testének építőjévé, formaképző eszközzé és a festészet anyagává válik; ez a matéria tartalmazza – akár kész papírelemként, akár nyersanyagként – a pigmenteket és színezőket, koloritot és tónust ad. A nedvesen egymásra és egymás mellé merített rétegek többszörösen átszínezik egymást, miközben a rétegek faktúrája a belső struktúrára, tehát az építés szerkezetére támaszkodva alakítható. Hordozófelület és festőanyag szerepeinek ilyenén egyenrangúsítása az alap és formai képződmények szoros együvértartozását és egymásrautaltságát, egylényegűségét, azaz egységét szuggerálja. A mű nem választható többé szét, anyag és forma, test és lélek nem egyszerűen összetartoznak, hanem egymásból erednek, illetve szállaikkal sűrűn egymásba nőnek, és egyként hordozzák a jelentést, organikus képtestet eredményezve.

A kávéfiltereket plasztikus alakzatokként beépítő korábbi alkotásaimból a síkba vezető hidat a papír-kávéfilter jelentette, amely a *Lunáris lapok* és „*A felkelő Nap háza*” sorozatoknál egyszerre volt forma, festőeszköz és strukturális építő: szerkezetet határozott meg, kávéval megfestődött, majd átfestette környezetét, illetve a papírmassza színezésétől függően maga is átszíneződött. Az átfestődés-átszűrődés mértékét a filter alá, mellé és fölé merített, illetve felhordott rétegek száma, vastagsága, színe és nedvessége határozta meg, valamint az adalékanyagok tulajdonságai: vízzel keverhető, víztaszító, izoláló, színeket elvonó, módosító, anyagot roncsoló stb. A nedvességből adódó képtörténések irányíthatósága és a „véletlen” hatások befolyásolhatósága, illetőleg a rétegépítkezés rendszerének lehetőségei kiemelten fontos kérdések voltak az alkotás különböző fázisaiban.

A *Ház-lap* és *Kert-lap* című munkák többféle anyagú, különböző rostminőségű és finomságú-durvaságú, valamint sokféleképpen előre színezett, különféle adalék- és kötőanyagokkal kezelt (pácolt, növényi színezékekkel festett, faforgáccsal, hamuval, olajokkal stb. kevert) pépek előre átgondolt szisztéma szerint történő egymásra építésével, és menet közbeni, illetve utólagos felületkezeléssel készültek.



A *Víz-képek*nél két, különböző úton megvalósult építómunkáról van szó; a felületi képet az első esetben a megtervezett folyamatok során is aktív spontán alakító erők az irányítható erőkkel együttesen határozzák meg, a második esetben mindvégig kontrollálható, véletlenszerűséget minimálisra redukált, szervezett folyamatok eredményeként alakult ki a végső forma.

A *Ház-lapok* kompozíciója látszólag leegyszerűsödött, ezekkel a munkákkal a festészet alapproblémájára koncentráltam, a színre, színezésre és színeződésre. Választásom szerint a színezés – festés – olyan, ecsetet kiiktató lehetőségével éltem, amikor az egyszínű, festetlen, hófehér, illetőleg az anyagában megfestett papírpép festékkel átítatott alapokból – filterek, festett vászondarabok stb. –, vagy a felületére helyezett, színezetet kibocsátó anyagokból vékonysága-vastagsága (tömege) és nedvessége-szárazsága mértékében, valamint a színezésre szánt idő függvényében eredeti színétől függően színnel telítődik.

## Összegzés

Dolgozatomban a papír ontológiai szerepváltozásait olyan tematikában tárgyalom, amely (átfogó) összefüggésrendszeren belül ezt a médiumot még nem elemezték. Alkotóként, ezzel a materiával dolgozó, és lehetőségeit, valamint jelentéseit alkotótelepen, mesterkurzusokon, egyetemi kurzusokon, kiállításokon, az ezekhez szervezett tanácskozásokon, a meghívottakkal folytatott párbeszédekben, diskurzusokban kutató személyként egy mediális szemléletű vezérfonalra fűzöm fel a technológiai, kultúrtörténeti, történelmi, kortárs művészeti, filozófiai, valamint esztétikai vonatkozásokat, számtalan egyedi felismeréshez és megállapításhoz jutva.

A XX. század művészetének történetében számos anyag és hordozó, melyek addig transzparenskévé váltak egy hordozott üzenet vagy kulturális mém javára, különböző átlátszósági fokon bár, de sorra fedték fel azokat a belső tulajdonságaikat, amelyek korábban láthatatlanok maradtak a befogadó számára. Ugyanakkor nagyon gyakran kultúrtörténeti perszónájukat is felszínre hozták bizonyos művészeti megnyilvánulások. A papír ontológiai változásaiban jól nyomon követhető ez a fenomén.

Jelen értekezés azt vizsgálta, hogy a papír, amely a nyugati civilizációban a kulturális információ hordozójaként vált ismertté, azaz kommunikációs és művészeti



szempontból is a kulturális szelekció memhordozó eszközeként („mémgépként”), tehát tradicionálisan és szimbolikusan tartalma és jelentése az információhordozó funkcióhoz kötődött, és abban ki is merült, hogyan talált vissza anyag mivoltához, hogyan lett egyre átlátszatlanabb bizonyos művészeti üzenetek médiumaként, esetenként miképp vált önmaga a hordozott tartalommal, az „esztétikai diskurzus tárgyává.” (Eco) Feltártuk, hogy a papír a távol-keleti világban rostok szöveteként, anyagként született, mely számtalan inkarnációjában oldódott fel a legkülönbélebb „eszközlétben:” (Heidegger) Nyugat felé terjedve azonban funkcionális, szemléleti, illetve materiális okok miatt jellegzetes és kizárólagos kommunikációs eszközzé lett. Európában a papírt már ebben az eszközlétben ismerik meg, és e szerepkörben alkalmazzák, illetve tökéletesítik évszázadokon keresztül; csupán memetikus igények szabják meg funkcióit és fejlesztésének irányait. Az immateriális mém általa testesül meg az anyagi világban, hordozó funkciójában azonban ő maga, anyagának minősége transzparenssé válik. A XIX. századtól a papír a művészet területén hordozóból médiummá alakul (képzőművészet, zene), bizonyos alkotásokban a médium is látszik, vagy a hordozó önhordozó memmé válik.

Kimutattuk, hogy a képzőművészet már a papír minőségi fejlesztéseinek korai stádiumában reagált a technológiai változásokra egy teljesen új műfajt (az akvarellt) és kifejezési eszköztárat bontakoztatva ki. Nyomon kísértük a papír képzőművészeti funkcióinak, illetve formáinak széles skáláját a modern és a kortárs művészet különböző vonulataiban, kapcsolódási pontokat keresve e jelenségek tradicionális gyökereihez, az anyag immanens tulajdonságaihoz a koncepció, illetve a medialitás arányainak, valamint a transzparencia mértékének függvényében.

Végül megkíséreltük azt a képzőművészeti gyakorlatot, amely a papír anyagát használja médiumként és a papír valamely állapotát kifejezési eszközként, elhelyezni a kortárs képzőművészet jelenségkomplexumában. Mivel a történelmi klasszifikációs rendszerek sorra túlságosan merevnek és korszerűtlennek bizonyulnak a hatvanas évektől kezdődő történések kategorizálására, először a flexibilisebb műfaj kérdéskörét vettük górcső alá. Megállapítottuk, hogy a mára nyitottá és univerzálissá szélesedő műfaj fogalma lehetőséget nyújt arra, hogy a papírművészetet önálló műfajnak tekintsük, ám az anyag rendkívüli diverzitása, valamint a kivitelezés intermedialitása irrelevánsá teszik ezt a fajta behatárolási szándékot egy állandóan továbbfejlődő

nyelvezet esetében. Elemeztük a médium alapú csoportosítás dilemmáit is, ami napjainkban, az intermediális, számítógépes és hálózati művészeti alkotások korában szintén problematikus módon, illetve nem a lényeg felől közelít meg egy-egy alkotást.

Értekezésünk végén úgy ítéljük meg, hogy fenti kategóriák (műfaj, médium, technikák) segítettek bennünket közelebb kerülni a papírművészet területéhez, de önmagukban nem merítik ki, és nem hivatottak le-, vagy körülzárni a probléma-komplexumot. Ezért bizalommal fordultunk a Manovich-féle posztmédia esztétika javaslataihoz, mely a művészeti kommunikáció territóriumára is kiterjeszti a szoftver fogalmát. Eszerint a papír kultúrtörténeti szerepei mellett képzőművészeti alkalmazásai is szoftverekként elemezhetőek. Ez az elmélet demokratikusan kezeli az információt, az adó és a vevő kérdéskörét, megengedve, hogy az adó (a művész) újabb és újabb szoftvereket kísérletezzen ki, amelyek segítségével úgy kódolja üzenetét, hogy ő maga sem ismeri egészében az általa használt vagy kifejlesztett programot, annak minden lehetőségével együtt. A fogadó pedig szintén nem optimális rendeltetése szerint alkalmazza a szoftvert, és ő sem pontosan a szabályoknak megfelelően veszi az üzenetet. Így az információ az az egész, ami ebben a folyamatban alakul, és átjön.

Emellett az a szemléletmód is közel áll nézetünkhöz, amellyel a nemzetközi művészeti életben egyre gyakrabban találkozunk, és ami egy-egy alkotást a vizuális kultúra egésze felől közelít meg, nem kategóriákra, műfajokra, médiumokra stb. osztva a műveket, hanem azt vizsgálva, hogy mit jelentenek, azaz hogy mi az üzenetük (szándékosan nem úgy fogalmazunk itt, hogy mi az az üzenet, amit hordoznak!). A kortárs képzőművészetet bemutató jelentős nemzetközi színtereken számtalan műalkotással, installációval és művészeti projekttel találkozunk folyamatosan, amelyek vagy a papír anyagával, vagy valamely kultúrtörténeti jelentésével, tradicionális kapcsolódásaival élnek, papíreszközöket ragadnak ki hagyományosan elterjedt, valamint aktuális hétköznapi jelentésükből új jelentéshez vagy hatáshoz juttatva ezeket a művészet kontextusában. Ezek jelentéskomplexumának körüljárásában fontos információkat nyújthatnak az olyan feltáró analízisek, amelyre mi itt vállalkoztunk, és úgy gondoljuk, hogy más materiák körében szintén hasznosak lehetnek különböző elemzések, amelyek egy-egy anyag minél több aspektusát minél szélesebb látókörből igyekeznek megközelíteni úgy az alkotó, mint a prezentáló közeg vagy a befogadó számára.

## Függelék

### *A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep céljai*

Az alkotótelep szakmai célja hazai és külföldi professzionális képző- és iparművészek bevonásával a papírnak, ennek az egyszerű, mégis érzéki varázsú és rendkívül sokoldalú, illetve alkalmazkodó médiumnak a lehetőségeit kutatni, mégpedig olyan környezetben, ahol a gazdag vegetációjú természeti tér, a béke, szabadság és nyugalom élménye nyújtja azokat a kreatív kereteket, melyek között el lehet mélyülni a meditatív alkotói folyamat fizikai és lelki-szellemi fázisaiban. Ezen belül kiemelt cél egyedi arculatú, karakterrel bíró papír és papír alapanyagú képzőművészeti alkotások létrehozása.

Arra kívánunk lehetőséget biztosítani, hogy a napjainkban a kereskedelemben elérhető, a papírgyárakban működő előállítási gyakorlat következtében uniformizálódott és beszűkült életterű papírtermékek alternatívájaként a résztvevők kutathassák és kikísérletezhessék ennek az anyagnak sokrétű és új lehetőségeit. Így a művészek már kialakulásában változatosan és alkotócéljaiknak megfelelően formálhatják a papírt, hogy az ne csupán hordozója legyen valamely utólag rávitt, gyakran jellegétől idegen üzenetnek, hanem a mondanivaló szerves része, a mű egyenrangú kompozíciós eleme vagy főszereplője.

Különösen fontosnak tartjuk a képző- és iparművészeti szakterületek és a különböző korosztályok mind szélesebb körű részvételét, fiatal és kezdő alkotók, valamint nagy gyakorlattal rendelkező mesterek együttes tevékenységét. A műhely szakmai fórumot kíván biztosítani a papírművészet gyakorlati és elméleti kérdéseinek megválaszolására, ezért minden alkalommal meghívást kapnak a papírral foglalkozó művészek mellett papíripari szakemberek, papírmerítő mesterek, illetve a művészetelmélet szakemberei. A gyakorlati munka előadásokkal, kurzusokkal, tanácskozásokkal egészül ki.

### *A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep symposionjai*

A mintegy tíz éve zajló papírművészeti symposionoknak minden alkalommal olyan témát igyekeztünk választani, mely a papír megmunkálásának valamely speciális módozatát emelte előtérbe, lehetőséget nyújtva technológiai kísérleteken túl

tematikus megközelítésekre is. A papírmasszát anyagául választó művész általában rétegenként építi művét, kiváltképp akkor, ha a papírmerítés technikáját is alkalmazza. Az egymásra rakott vagy merített rétegek színben, formában hatást gyakorolnak egymásra, összjátékukból alakul a végleges forma.

Az 1996-ban szervezett *Nyitó symposion* és az 1997-es *Médium Papír symposion* után a harmadik, 1998-ban szervezett symposion a *Rétegek* címet viselte, míg az 1999. évi negyedik symposionon a *Papírkapcsolatok* téma ürügyén a papír kapcsolatteremtő adottságait járták körül a résztvevők. A papír alapanyaga, a rostos massa rendkívül képlékeny, sokféle természetes vagy mesterséges anyaggal keverhető. A színben, minőségben változatos pépek aztán egymással kombinálhatók. Az egyszerű papírpép kész anyagokkal, tárgyakkal is kapcsolatba hozható, megmaradva mindvégig formaképző elemként, de szerényen a háttérben meghúzódva szerepelhet csupán kötő- vagy összetartó közegként is.

Az ötödik, 2000-ben meghirdetett program a *Transzparenciák* téma köré volt csoportosítva. A transzparencia átlátszóságot jelent, tágabb értelemben arra a jelenségre utalhat, hogy bizonyos dolgok burkoltan is láthatók maradnak, a láthatóság alaptermészetük. A művészekhez intézett kérdésfeltevés konkrétan így hangzott: hogyan, milyen papírművet tudnak létrehozni, mely egészében, illetve részben át-ereszti a fényt, vagy amely megépítése során bizonyos minőségek a további műveletek, illetőleg az elfedés ellenére is mindvégig láthatók maradnak. Végeredményként olyan tárgyak születtek, amelyek vékonyságuk-vastagságuk függvényében ténylegesen szűrték a fényt, vagy valami rajtuk keresztül volt látható, illetve segítségével vált csak érzékelhetővé, felfoghatóvá. Esetenként végletesen áttört felületükkel, minimálisra csökkentett tömegükkel már-már a plasztikus tárgy határait feszegették. Különösen összetett módon nyilvánult meg az átláthatóság egy olyan munkánál, ahol ez az áttört felület nyitott plasztikus formába hajlott. Itt ugyanis nem csupán arról van szó, hogy egy adott térbe (ahol mi állunk) egy sík-, illetőleg térforma mögötti térből fény vagy akár látvány kerülhet át, hanem a felület záródása nyomán a külső térből (ahol mi állunk) egy belsőnek nevezhető térdarab különül el. Mivel azonban az



89. Miek Coppens: *Simonfa 3.*  
2003. Cellulózmassa, vas. 70x50  
cm. NPA

áttört térhullám-palást nem teljesen csukódik össze, a test nyílásán és a perforációkon keresztül a külső és belső, a tárgy előtti, illetve mögötti tér és ezek látványvilága egymásba hullámzik. Más esetekben a transzparencia paradox értelmezése nyomán éppen a csomagolás, a beburkolás, a réteges elfedés tette láthatóvá, illetőleg érzékelhetővé a betakart dolgokat, formákat és színeket. Legszélsőségesebben mutatkozott meg ez a gondolkodás egy olyan papírfestmény esetében, amelynél maga az elszíneződött hordozó zsákvászón-felület nem egyszerűen csak látható maradt, hanem hol fedetlenül hagyva, hol a rávitt nedves papírrétegeket alulról átszínezve formaképzővé, egyben domináns képépítő elemmé vált. A transzparencia, láthatóság direkt megnyilvánulásai mellett néhányan a szín és a rétegek illúzióteremtő hatásaival is éltek: műveik a szó szoros értelmében nem átlátszóak, nem mutatnak meg semmit belső szerkezetükből vagy a mögöttük levő világból, de a papírvastagságok és a színárnyalatok szervezése, a fény-árnyék hatások modulálása az egymás mögöttség és áttetszőség látszatát kelti.

Az alkotótelepen folyó kísérleti tevékenység azt mutatja, hogy a papírral való munkálkodás mindig valamiféle építkezést jelent. Aki papírból készít művet, építkezik. Felépít valamit a masszaszerű rostanyagból, vagy beépít különböző anyagokat a képlékeny papíralapba, illetőleg összeépít különféle dolgokat a papír segítségével. Vázlat konstruál valamiből, hogy az megtartsa a papírhéjat, de teheti az ellenkezőjét is: készíthet hordozót papírból, hogy ezt borítsa be más anyagokkal. Így vagy úgy, plasztikusan gondolkodik. A 2001-es, *(Be)építések* témában meghirdetett papírművészeti symposion volt a hatodik az alkotótelep történetében, és azt a kérdést intézte a jelenlévőkhöz, hogy miként lehet papírból, papírral építeni.

Az addigi symposionokon valamiféle műtárgy vagy műtárgyegyüttes létrehozására fókuszáltak a résztvevők, miközben permanensen felmerült a papírműkészítés folyamatjellegrére koncentráció gondolata is. A fotó- és video-dokumentációs munkák a papírmű készítésének olyan fázisait is megörökítették, amelyek az elkészült alkotásban a dokumentált formában többé már nem látszóttak. A fotón, illetve videofelvételen megjelenő közbülső állomások gyakran maguk is önálló műveknek látszanak, formájukban és tartalmiságukban a végeredmény értékeivel egyenrangúnak. A nedvesség és a fényviszonyok hatásainak, valamint a térben való elhelyezkedések függvényében változatos fázisállapotok figyelmünket egyre inkább a papír történeti-

ségében, folyamatjellegében fellelhető alakítási lehetőségekre irányították. Ezért a 2002. alkotói idényre jelentkező képző-és iparművészeket olyan, papírban megfogalmazható történések elbeszélésére invitáltuk, amelyek fotósorozaton, videón vagy filmen megjelenve prezentálják a művészi gondolatsor kibontakozását. A történetek kibontásának számos eszköze lehet: a papír mozgása vagy elhelyezkedése az adott térben; a fény változásainak műbe kalkulálása vagy a nedvesség alakulásának hatásai; a plasztikai építkezés állomásainak megtervezése, stb. Ezért a *Papír-fény-kép* symposionon folyamatosan jelen kellett lenni fotósoknak és videósoknak, akik a történetek összeállításának elengedhetetlen tényezői voltak. A symposionra meghívott művészek valamennyien járatosak voltak a papírművészetben, és bár a kísérletek elmaradhatatlan velejárói az alkotótelepi együttműködésnek, e symposionon a tudatos koncepció, a folyamatok térben és időben történő szervezése játszotta a főszerepet, miközben a folyamat végeredménye „hagyományos” papírműtárgy is lehetett.



90. Jakobovits Márta: „Las Meninas”. 2002. Installáció. (Részlet) Merített papír, pigment. NPA

A nyolcadik, 2003. évi, *Papír-tömeg* symposion programját is olyan témára koncentrálni hirdettük meg, amely lehetőséget nyújt a témában megjelölt szakmai kérdés technikai-technológiai, plasztikai és tartalmi vonatkozásainak kutatására, illetve megválaszolására. Technikai-technológiai szinten a különböző súlyú, tömegű, sűrűségű és minőségű, iparilag előállított papírok újrahasznosítási tulajdonságainak kutatására vállalkoztak a résztvevők, természetesen az így nyert alapanyagok művészeti felhasználásának igényei alapján. Kérdés volt az is, hogy hogyan, milyen adalékok és kötőanyagok felhasználásával és meddig növelhető a papírművek tömege, térbeli kiterjedése. A témában megjelölt plasztikai problematika körüljárásában előtérbe került az arra vonatkozó kérdés, hogy hogyan válik a papír alapanyag, illetve a kész papír tömeggé, plasztikává. Igaz-e Wehner Tibor a 2002-es papírművészeti symposionon Kaposvárott elhangzott előadásának konklúziója, miszerint a papírművészeti alkotások általában mint plasztikák értelmezhetők. Mit jelent a sík-, vagy a

festőművészet kifejezési eszközeit használó papírművészeti alkotások esetében a mű testének megépítésében megvalósuló plasztikai folyamat.

A IX., *Papír-tér-kép* symposion azt vizsgálta, hogy a papír objekt, legyen az kép, markáns tömeggel rendelkező plasztika vagy papírelemekből bizonyos térbeli szisztéma alapján összerendezett installáció; miként határozza meg azt a teret, amelyben megjelenik, tehát a tér a papír médiumával történő alakításának lehetőségeire koncentrált. Némelyek munkái ellentétes folyamatok eredményeképpen „képe-ivé” váltak a térnek (térkép analógiák), valós, illetve virtuális tereket jelöltek. Igazi térképek felhasználása éppúgy jellemezte a téma megközelítését, mint a térkép formai és funkcionális jegyeire való összpontosítás., illetve archaikus, letűnt terekre való hivatkozás.

A dolgozat befejezésének idejére reményeink szerint a tizedik alkotóidényt tudhatta volna maga mögött a Simonfán működő alkotótelep. A tizedik, jubileumi symposion témamegadásában kézenfekvő volt a papír plasztikai alakíthatóságával operálni, azaz a faktúra különböző domborzatait kompozíciós elemként használni a térbeli kép konstruálása során. A kísérletező művészek az előző két symposionon arra a következtetésre jutottak, hogy még a sík-, vagy a festőművészet kifejezési eszközeit használó papírművészeti alkotások esetében is a papírmű létrehozása, a mű testének megépítése plasztikai folyamat. Beigazolódni látszik, hogy a papírmű építése plasztikai gondolkodást feltételez, még akkor is, ha a mű végleges formája kétdimenziós, mivel a felszínen megjelenő formák, színek és felületek mindig ezen építkezés által definiálódnak, azaz az építkezés struktúrájának a külszínen láthatóvá váló képévé, textúrává válnak. A *TEXTúra* tematika a papír médiumával történő munkafolyamatok erősen plasztikai jellegén túl a papír mint szöveg- és üzenethordozó szerepére, kultúrtörténeti vonatkozásaira is utal, ezért alkalmasnak éreztük egy jubileumi symposion témájának. Ez a symposion a fő támogató, az NKA támogatásának hiányában eddig sajnos nem tudott megvalósulni.

Az alkotótelep a meghívott alkotóknak minden alkalommal biztosítja a kísérletekhez szükséges legkülönbözőbb papírokat, a félkész nyersanyagok (cellulóz) mellett, a kötő-, töltő-, illetve festőanyagokat, valamint a plasztikai művek, illetve a térberendezések, installációk megépítéséhez használandó segédanyagokat (a résztvevők igényei alapján).



Hogy az alkotótelepen a kollektív kísérletezés során mekkora tapasztalatanyag halmozódott fel, az a 2000. évben egy holland, a papír médiumával akkor ismerkedő képzőművész több rendelkezésre álló alap- és kötőanyagot, valamint technikai variációt végigpróbáló, didaktikus tanulmánysora nyomán vált különösen plasztikussá. Viszont nincsenek végérvényes és minden privát kérdésfeltevésre használható, kidolgozott megoldások, csupán olyan alaptapasztalatok léteznek, amelyek bázisáról el lehet indulni, valószínűségek vannak, de a nagyon is egyedi művészi elképzelések megvalósítása mindig új kísérleteket feltételez. Törvényszerű ez, hiszen a papírművészeti alkotóműhely nem papírmerítő üzem, nem néhány alkalmazási terület céljaira tökéletesített, tehát uniformizálható és csiszolt technikával kivitelezett papírtermék minőségi gyártására szakosodott, hanem mindig más, újabb és újabb képzőművészeti elképzelések megvalósításához kíván sokoldalú lehetőségeket biztosítani, illetve szakmai segítséget nyújtani.

## Képjegyzék

1. Pergamen oldalak a Mani kódexből. V. század. 3,5x4,5 cm. (Köln)
2. Mintás tapa
3. Tapa-szőnyeg készítése
4. Tapakészítés, Polinézia
5. Amatl minták Mexikóból
6. Papirusz
7. Papirusz ültetvény
8. A kínai papír készítése
9. Kínai merítőszita (felülnézet, nyitva)
10. Távol-keleti rostpapírok
11. Papír esernyő, Kína
12. Kínai könyvtekerecs
13. Kozo papír mikroszkopikus képe
14. Mitsumata papír mikroszkopikus képe
15. Gampi papír mikroszkopikus képe
16. Kozo shi
17. Mitsumata shi
18. Gampi shi
19. Tairei shi
20. 21. Japán lámpák
22. A merített papír szerkezete
23. Korán kódex maghribi írással. 1568. British Library
24. Fabriano merített papírok
25. Vízjel
26. Merítő szita és papírprés. (Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa.)
27. Papírmerítés. (Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa.)
28. Frank O. Gehry: Hullámpapírbútor
29. William Turner: Norham Nordan Castle. 1835–1840. Aquarell, papír
30. Kartondobozok hullámkartonból
31. Rekeszes kartondoboz
32. Georges Braque: Gitár és klarinét. 1918. Kollázs

33. Kurt Schwitters: Merzbild. 1926. Papírkollázs
34. Papírfaktúrák. Feladatsor, Bauhaus. 1927. Papír, mechanikus eszközök
35. Picasso: Álló nő és Büszt. 1961. Hajtott kartonlapból kivágott plasztikák
36. Picasso: Gipszöntvények hajtogatott és gyúrt papírfelületekről. 1944. Papír, gipsz
37. Naum Gabo: Model for Constructed Torso. 1917. Hullámkarton
38. Meret Oppenheim: Az én házvezetőnőm. 1934. Szürrealista tárgyegyüttes
39. Lucio Fontana: Átlyuggatott papír. Concetto spaziale
40. Saburo Murakami: Performance. 1970. (Feszített papír)
41. Francois Dufrene: Decollage. 1959. Papír
42. Heiko Tappenbeck: Attempted Decomposition. 1980. 95x73 cm
43. Záborszky Gábor: Kapu-kép. 1996. Üvegszálaspapír, aranyfüst
44. Tapaöltözékek. Pápua
45. Bonnie Chasin: Papírruha. 1968
46. Christo: Burkolás
47. Kurt Schwitters: Merzbau. Rekonstrukció
48. Piero Manzoni: Achrome. 1950. Hajtogatott kartonpapír
49. Robert Rauschenberg: Pit Boss. 1975. Merített papír, textil, bambusz
50. Robert Rauschenberg: Boxcars. Merített papír, textil, bambusz
51. Robert Rauschenberg: Bones and Unions. 1975. Merített papír, textil, bambusz
52. Kenneth Noland: Handmade paper. 1980. Papírmassza-festmény
53. Chuck Close műterme a paperchips-kollázsok készítésének idején. 1982
54. Chuck Close: Jud/Collage. 1982. Festett papírmassza-lapok, kollázs  
243, 8x182,9 cm
55. Chuck Close: Jud/Collage. 1982. Festett papírmassza-lapok, kollázs. Részlet
56. John Latham: Skoob Towers ceremony, Bangor, North Wales. 1966
57. Cleas Oldenburg: From the entropic library. 1989. Installáció. Festett papír, karton, fém
58. Charles Hilger: Cím nélkül. 71x84 cm. Merített papír
59. Luciano Fabro: Italie. 1968. 120x60x3 cm. Papír, acél
60. Peter Gentenaar: Cím nélkül. 1990. Papírplasztika
61. Francois Morellet: Emprunt Nr. 4. 1997. Papír, 115x130 cm
62. Kyoko Ibe: Ainly sonnet. Papír-fény installáció

63. Karol Pichler: Cut and crushed paper. 1990. 200x200x15 cm
64. Shihi Fujiwara: Zen 7. 1991. Papírplasztika. 110x105 cm
- 65-66-67. Rachel Whiteread: Embankment. 2005. Tate Modern Gallery, Turbine Hall. 2005 október–2006 április. Installáció fehér papírdobozokból
- 68: Manfred Pernice: Papírobjekt
69. José Damasceno: Durante o Caminho Vertical. 2001. Installáció. Papírrétegek vasvázon
70. Carlos Garaicoa: You can build your own city at your own risk. 2001. Installáció, papír, drót, villanyégők
71. Jorge Macchi: Monoblock. 2003. Papírkivágások. (Több réteg) 93x73cm
72. Tania Bruguera: Poetic Justice. 2001–2003. Installáció. teafilter, videoinstalláció
73. Jacques de La Villegle: Les Jazzmen. 1961. Decollage. Papír
74. Olajos György: Esőverte Lapok 1. 2002. Cellulóz, 75x84 cm
75. Nel Linssen: Necklace. 1999. Papírplasztika
76. Nel Linssen: Papírplasztika. 1999
77. Jan Schoonhoven: Kartonrelief. 1985. Hajtogatott papír. 122x66x12 cm
78. Louise Nevelson: Dawnscape. 1975. Maradék formákra merített papír
79. Tölg-Molnár Zoltán: Cím nélkül. 1992. Papírmassza, vegyes technika
80. Mona Hatoum: Untitled. (Brain) 2003. Merített papír, relief
81. Sóváradi Valéria: Azonosság, különbözőség. 1997. Installáció. Kő, papír, fény
82. 83. 84. Ann Hamilton: Corpus. 2003. Installáció, papírlapok
85. Kelecsényi Csilla: Fedő. 2003. Festett papírmassza. 80x90 cm
86. Lieber Erzsébet: Átrendeződés 2. 2002. Cellulózmassza, teafilter. 136x116 cm
87. Lieber Erzsébet: Ház-lap Nr. 6. 2001. Cellulózmassza, teafilter, pigment. 136x116 cm
88. Lieber Erzsébet: Ház-lap Nr. 7. 2001. Cellulózmassza, teafilter, pigment. 136x116 cm
89. Miek Coppens: Simonfa 3. 2003. Cellulózmassza, vas. 70x50 cm. NPA
90. Jakobovits Márta: „Las Meninas”. 2002. Installáció. (Részlet) Merített papír, pigment. NPA

## Köszönetnyilvánítás

Amióta elkezdtem foglalkozni a papírral mint művészeti anyaggal (1995), folyamatosan foglalkoztattak e médiumot érintő művészetelméleti kérdések. A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep megalapítását követően elemzéseket és beszámolókat írtam az ott rendezett symposionokról és a létrejövő alkotásokról. Ezzel együtt ez az értekezés ebben a formában nem tudott volna megszületni, ha témavezetőm, teoretikus konzulensem, művész kollégáim, illetve a doktori titkárság vezetői javaslataikkal, utasításaikkal, kritikus észrevételeikkel nem támogatják munkámat.

Köszönettel tartozom *Keserü Ilona* festőművész, professzor emeritának PTE MK KM, aki nemcsak az alkotáshoz való viszonyulást illetően volt meghatározó személyiség, hanem az anyagról való gondolkodás szemléleti kérdéseinek megközelítésében is.

A papír mint médium filozófiai, esztétikai, illetve hermeneutikai vizsgálatának problémakörében teoretikus konzulensem, Dr. hab. *Bohár András* PhD filozófus esztéta látott el hasznos tanácsokkal 2006 februárjában tragikus hirtelenséggel bekövetkezett haláláig.

Köszönetet szeretnék mondani továbbá *Bencs Attilának*, a Dunapack papírgyár mérnökének, aki számtalan fontos információval szolgált a jelen papírgyártásának témakörében.

Ugyanúgy fontosak voltak számomra azok a beszélgetések, amelyeket művészkollégáimmal folytattam az alkotótelepi symposionok idején.

Köszönettel tartozom még *Berzy Ágnesnek*, illetve *Weber Katalinnak*, a PTE Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola tudományos titkárainak, akik segítséget nyújtottak a dolgozat formai követelményeinek betartását illetően.

Végül, de nem utolsósorban hálás vagyok férjemnek, *Jancsikity József* grafikusművésznek, aki most fejezte be tanulmányait a PTE MK KM DLA képzésén, illetve fiamnak, *Jancsikity Gergelynek*, a PTE BTK negyedéves, magyar-esztétika szakos hallgatójának, hogy útitársaim voltak e szellemi kalandban, dialógusainkban és diskurzusainkban többször nyílt meg számomra új nézőpontok lehetősége, emellett pedig időnként felhívták figyelmemet bizonyos tévutakra, illetve zsákutcákra is.

### Irodalomjegyzék

- A papír ideje* (2002): A II. Országos Papírművészeti Triennálé katalógusa. Magyar Papírművészeti társaság, Nalors Nyomda. 93.
- A papír világa* (1974): Antológia. Táncsics Kiadó, Budapest.
- Adorno, Theodor W. (1998): *A művészet és a művészetek*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Aknai Tamás (2001): *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*. Dialog Campus Kiadó, Budapest-Pécs. 61. 62. 61-63.
- Almási Miklós (2003): *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Helikon Könyvkiadó, Budapest. 48. 48-54.
- András Edit (2001): Kézművesség az elektronika korában. Kárpit – Nemzetközi Millenniu-mi Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Beszélgetés a zsűritagokkal. In *Új Művészet*, 2001/3. 4-7 és 40. 7. 40.
- Aradi Nóra (1993, szerk.): *A művészet története. A XX. század története*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Aradi Nóra (1993, szerk.): *A művészet története. A századvég és a századelő*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Autorenkollektiv (1986): *Kurt Schwitters. Katalog der Ausstellung zum 99. Geburtstag im Sprengel Museum, Hannover, Frankfurt, Berlin*.
- Bajkay Éva (2004): Magyar avantgárd kollázsok. In: Kopócsy Anna (szerk.): *Magyar Kollázs*. Magyar Festők Társasága, Budapest. 57-72. 63-64.
- Barrow, John D (1998): *A művészi világegyetem*. Kulturtrade Kiadó, Budapest.
- Baudrillard, Jean (2000): *Az utolsó előtti pillanat*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Baudrillard, Jean (1997): *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest. 19-20.
- Beke László (1997): *Médium/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest. 102-120. 102. 108. 110. 116. 117.
- Belting, Hans (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. Verlag C. H. Beck, München.
- Belting, Hans (2002): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. (2. erweiterte auflage)* Verlag C. H. Beck, München.
- Bernard, Edina (2000): *A modern művészet 1905-1945*. Helikon Kiadó, Budapest.

- Blackmore, Susan (2001): *A mém-gépezet. Kulturális gének – a mémek*. Magyar Könyvklub, Budapest. 288. 299. 300.
- Böhringer, Hannes (1995a): Stílus és tárgyszerűség. Gondolatok az ornamentikáról. In: Tillmann J. A. (szerk.): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó, Budapest. 5-16. 6. 7. 8.
- Böhringer, Hannes (1995b): Építkezés. In: Tillmann J. A. (szerk.): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó, Budapest. 48-59. 50. 52.
- Brassai (1981): *Beszélgetések Picassoval*. Corvina Kiadó, Budapest. 207-208.
- Brookfield, Karen (1995): *Az írás*. Park Könyvkiadó, Budapest. 10. 23.
- Capra, Fritjof (1990): *A fizika taója*. Tericum Kiadó, Budapest. 124-125. 128. 251.
- Cotterell, Arthur (1996): *Kína*. Park Kiadó, Budapest. 16-17.
- D. Udvary Ildikó (1999): A papír médiummá válása. In: *I. Országos Papírművészeti Kiállítás katalógusa*, Magyar Papírművészeti Társaság, Budapest. 3-10. 3. 5.
- Danto, Arthur C. (2003): *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Danto, Arthur C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Danto, Arthur C. (1999): Történetek a művészet végéről. In: Pernecky Géza: *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*. Kézirat. 183-192.
- Dawkins, Richard (1986): *Az önző gén*. Gondolat Kiadó, Budapest. 237. 240. 241. 242.
- Dempsey, Amy (2003): *A modern művészet története*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest. 232-233.
- Didi-Huberman, Georges (2001): „Imaginum Pictura...in totum exoleuit”. A művészettörténet kezdete és a kép korszakának vége. In: Házas Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest. 269-280. 272-273.
- Dobos László (1999): A papír a kínai kultúrkörben. In: *Papír anyag felület tömeg*. (antológia). Magyar Papírművészeti Társaság, Nalors Nyomda, Budapest. 23-34. 24. 26. 29. 31-32. 32. 33.
- Doboviczki Attila T.: *Új média – új látásmód*.  
[www.feek.pte.hu/tudasmenedzsment/index.php?ulink=684](http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsment/index.php?ulink=684) (2006. 04. 01.)
- Eco, Umberto (1998): *Nyitott mű*. Európa Kiadó, Budapest.



- Eco, Umberto (2007): *A szépség története*. Európa Kiadó, Budapest. 405.
- Egyed Tibor tanulmánya (2001). In: *Jancsikity József/ J. Lieber Erzsébet* katalógus, Kaposvár. 25. 25.
- Eimert, Dorothea (1992): A papírművészet rövid története. In: *Új művészet*, 1992/9. 8-11. 8. 9. 10. 11.
- Focillon, Henri (1982): *A formák élete. A nyugati művészet*. Gondolat Kiadó, Budapest. 32. 54.
- Földényi F. László (1998): *A testet öltött festmény*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Földényi F. László (1998): *Veronika kendője. Múzeumi séták, 1992-97*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Gehlen, Arnold (1987): *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Grosenick Uta és Riemschneider Burkhard (2002, szerk.): *Art now. 137 Artist at the Rise of the New Millennium*. Benedikt Taschen Verlag, Köln.
- Gulyás Judit: *A papíros* című film.
- Haiman György (1979): *A Kner család és a magyar könyvművészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 16-18.
- Hantos Károly (2000): A káosz mint a rend egyik képe. In: *Symposion 2000*. Symposion Társaság, Budapest. 20-21.
- Hart, George (1992): *Az ókori Egyiptom*. Park Kiadó, Budapest. 32. 34.
- Házás Nikoletta (2001. szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Hegyí Lóránd (1986): *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Hegyí Lóránd (1998): La casa il corpo il cuore. In: *La casa il corpo il cuore* katalógus, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.
- Hegyí Lóránd (1983): *Új szenzibilitás*. Magvető Kiadó, Budapest. 75.
- Heidegger, Martin (1988): *A műalkotás eredete*. Európa Kiadó, Budapest. 74. 84. 100.
- Jancsikity József: Rostból építők. In: Jancsikity József, Lieber Erzsébet (szerk.) *(Be)építések* kiadvány, Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa, 2001. 4-6. 5.
- Jean, Georges (1991): *Az írás, az emberiség emlékezete*. Park Kiadó, Budapest. 42. 48-49. 58. 71. 81. 113.
- Kalmár Péter (1980): *A kétezer éves papír*. Gondolat Kiadó, Budapest. Elektronikus könyvtár: <http://mek.oszk.hu/01200/01208> (PDF változat) 2006-09-30. 6. 7. 57.

- Kaprow, Allan (1998): *Assemblage, environmentek & happeningek*. Balassi Kiadó, Budapest. 33. 64.
- Keserü Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran Kiadó, Budapest.
- Kollázs 98'* katalógus (1998). Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége, Nalors Nyomda, Vác.
- Kováts Albert (1998): Miért a kollázs? In: *Kollázs 98'* katalógus. Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége, Nalors Nyomda, Vác. 3.
- Kováts Albert (1996): Papírművészek. In: *Új Művészet*, 1996/9. 61-62. 62.
- L. Menyhért László (1996): *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*. Studium Kiadó, Nyíregyháza. 35-39. 119-125.
- La Biennale di Venezia. 51. international art exhibition 2005*. Katalog
- László Bandy (1999): Töredékek papírszobrokról. In: *Papír anyag felület tömeg*. (antológia). Magyar Papírművészeti Társaság, Nalors Nyomda, Budapest. 35-44. 38.
- Lengyel András, Tolvaly Ernő (1995, szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I-II*. A&E '93 Kiadó. 59.
- Lieber Erzsébet (2001): Öt éves a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep. „Transzparenciák” symposion Simonfa, 2000. In: *Symposion 2001*, Symposion Társaság, Budapest. 42-46. 45.
- Lóska Lajos (1996): Kapu-képek. Záborszky Gábor kiállítása. In: *Új Művészet*, 1996/4. 36-38.
- Manovich, Lev: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium*.  
[www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html) (2006. április 01.)
- Marzona, Daniel (2006): *Minimal art*. Taschen Verlag, Köln.
- Merz, Mario (1995): Részlet a *Sofort will ich Buch machen* című könyvből. In: Lengyel András, Tolvaly Ernő (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I-II*. A&E '93 Kiadó. 296-297. 296.
- Mészáros Géza (1992, szerk.): *Medium Paper* katalógus (1992). MINT Foundation, Budapest. 140. 142. 145. 148. 151.
- Moholy-Nagy László (1973): *Az anyagtól az építészetig*. Corvina Kiadó, Budapest. 17-59. 77-86.
- Moles, Abraham A. (1996): *A giccs*. Háttér Kiadó, Budapest. 5. 20.
- Németh Lajos (1970): *A művészet sorsfordulója*. Gondolat Kiadó, Budapest. 82.

- Papír anyag felület tömeg.* Antológia (1999). Magyar Papírművészeti Társaság, Budapest.
- Papírforma* (2005): A III. Országos Papírművészeti Triennálé Katalógusa. Magyar Papírművészeti társaság, Nalors Nyomda.
- Peck, M. Scott (1990): *Úttalan utakon.* Láng Kiadó, Budapest. 35-41.
- Perneczky Géza (1999): *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről.* Kézirat. 64-72.
- Perneczky Géza (1994): *Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983-1994.* Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Pradel, Jean Louis (2002): *A jelenkor művészete.* Helikon Kiadó, Budapest.
- Raff, Thomas (1994): *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonographie der Werkstoffe.* Verlag C. H. Beck, München.
- Read, Herbert (1968): *A modern festészet.* Corvina Kiadó, Budapest.
- Read, Herbert (1968): *A modern szobrászat.* Corvina Kiadó, Budapest.
- Riemschneider, Burkhard & Grosenick, Uta (1999, szerk.): *Art at the turn of the millennium.* Benedikt Taschen Verlag, Köln.
- Rogers, Michael (1987): *A hódító iszlám.* Helikon Kiadó, Budapest. 18-19.
- Romain, Lothar (1986, szerk.): *Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland.* Elefanten Press, Berlin.
- Rosa Martínez, José Lebrero Stals és Joseph Maria Montaner (2001): *A legújabb irányzatok.* Magyar Könyvklub, Budapest.
- Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiane és Honnef, Klaus (2004): *Művészet a 20. században.* Taschen/Vince Kiadó, Budapest.
- Ruhrberg, Karl (1989, szerk.): *Zeitzeichen. Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen.* DuMont Buchverlag, Köln.
- Schneckenburger, Manfred (2004): Szobrok és objekték. In: Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiane és Honnef, Klaus: *Művészet a 20. században.* Taschen/Vince Kiadó, Budapest. 407-575. 556. o.
- Sebők Zoltán: *Stílusváltás.* [www.zetna.org.yu/zek/folyoiratok/67/sebok1.html](http://www.zetna.org.yu/zek/folyoiratok/67/sebok1.html) (2006. április 02.)
- Sim, Stuart (2006): *Derrida és a történelem vége.* Alexandra Könyvkiadó, Budapest.
- Solyos Sándor (2000): Káosz és rend. In: *Symposion 2000.* Symposion Társaság, Budapest. 6-16.

- Spies, Werner (1981): *Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag*. Prestel Verlag, München.
- Storr, Robert (2002): *Chuck Close*. Thames and Hudson Ltd., London. 10. 150. 208.
- Sturcz János (1999): *Janus félúton*. Új Művészet Kiadó, Budapest. 56. 58.
- Szegő György (1996): Jiro Okura és Záborszky Gábor. In: *Élet és Irodalom*, 1996. júl. 28.
- Szeifert Judit (2002): Az időtlenség múltékony médiuma, avagy a papír ideje. In: *A papír ideje*, katalógus. Magyar Papírművészeti Társaság, Budapest. 9-12.
- Szenteczki Csaba (2003): *A nyomtatott grafika története és technikái*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest. 33.
- Szerdahelyi István és Zoltai Dénes (1979, szerk.): *Esztétikai kislexikon*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 465.
- Szilágyi Gábor, (1982): *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. 363-371.
- Tagay Imre, dr (2000): A rend születése. In: *Symposion 2000*. Symposion Társaság, Budapest. 22-28.
- Tőkei Ferenc (1984, szerk.): *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások*. Európa Kiadó, Budapest.
- Tillmann József Attila (1997): Inter média. In: *Távkerlek*. Kijárat Kiadó, Budapest. 65-72. 69. 69-70.
- Tillmann József Attila (1997): *Távkerlek*. Kijárat Kiadó, Budapest. 69-70.
- Vattimo, Gianni (1999): A művészet halála vagy hanyatlása. In: Pernecky Géza: *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*. Kézirat. 192-199.
- Várady Júlia (1992): „Az anyag szent dolog”. Beszélgetés Kyoko Ibe papírművésszel. In: *Új Művészet*, 1992/9. 12-15. 12.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. C. H. Beck Verlag, München.
- Walther, Ingo (1992): *Pablo Picasso 1881-1973. Das Genie des Jahrhunderts*. Benedikt Taschen Verlag, Köln. 46-49.
- Wehner Tibor (1999): A papír médiuma a kortárs magyar művészetben. In: *Papír anyag felület tömeg*, antológia. Magyar Papírművészeti Társaság, Nalors Nyomda, Vác. 61-83. 72.

Wehner Tibor (1999). *Papír és plasztika*. Előadás. Elhangzott a II. Országos Papírművészeti Triennáléhoz kapcsolódó symposionon Kaposvárott.

Wehner Tibor (1992): Az arany mint előtérbe helyezett háttérem. Záborszky Gábor kiállítása. In: *Új Művészet*, 1992/6. 62.

Werner, Klaus (1987): *Kurt Schwitters*. Verlag der Kunst, Dresden. 1-33.

Wittgenstein, Ludwig (1998): *Előadások az esztétikáról*. Latin Betűk Alapítvány, Debrecen.

### Szakmai életrajz

Lieber Erzsébet, Kaposvár, 1961.

1989 *Egyetemi diploma* a Hallei Burg Giebichenstein Képzőművészeti és Design Főiskolán (Németország). Mesterem: Prof. Friedrich Saalborn.

1989 *Felsőfokú C típusú nyelvvizsga* német nyelvből.

1989-2004 a Kaposvári *Iparművészeti Szakközépiskola művésztanára*.

1991 óta *kiállítóművész nemzetközi és országos kiállításokon itthon és külföldön*.

1994 Német-magyar, magyar-német vizuális művészeti szakszótár szerkesztése  
*Jancsikity Józseffel* közösen.

1995 óta *részvétel alkotótelepeken, symposionokon*.

1996 a *Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep létrehozása* Jancsikity Józseffel.

1996 óta a *Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep (Simonfa) szakmai vezetése*.

1996 a *Somogyi Alkotóművészek Egyesületének alapítása*, 1996-2001 *elnök*, 2001 óta *alelnök*.

1996 óta *kiállítás-szervezés, rendezés, symposionok, tanácskozások szervezése, előadások, megnyitó beszédek tartása*.

1997 óta *művészetelméleti írások publikálása* művészeti szakmai lapokban.

1997 a kaposvári Együd Árpád Művészeti Iskola képzőművészeti tagozat *alapfokú művészeti képzési programjának kidolgozása* Jancsikity Józseffel. (akkreditált)

1998-2001 *PTE MK KM. DLA festészet képzés*. Témavezető: *Keserü Ilona* festőművész, professor emerita. (2003: *abszolutórium*-2006: a *cselekmény elindítása*).

1999-2005 a kaposvári Együd Árpád *Alapfokú Művészeti Iskola* képzőművészeti tagozatának *művésztanára*.

2001 a *SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület* alapítása. 2001 óta *ügyvezető alelnök*.

2003 óta *Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Rajz-Művészettörténet Tanszék, Rajz-Vizuális Nevelési Tanszék – főiskolai adjunktus*

2007 *Alapfokú C típusú nyelvvizsga* angol nyelvből.

*Fontosabb egyéni kiállítások:*

1996

- Rippl-Rónai Múzeum Galériája, Kaposvár.

1998

- Városi Művelődési Ház és Nemzetközi Faszobrász Alkotótelep Kiállítóterme, Nagyatád
- Ökollégium ART Galéria, Budapest.

1999

- Vígadó Galéria, Szigetvár.

2001

- Nagy Galéria Kolozsvár, Románia. A Romániai Képzőművészek Szövetsége Kolozsvári Fiókjának Galériája
- Táltos Klub, Budapest.

2002

- Vaszary Képtár, Kaposvár. *Képzés* címmel.
- Csurgó, Múzeum.

2003

- Külkereskedelmi Bank Rt, Kaposvár.

2004

- Volksbank Galéria, Kaposvár.

*Fontosabb csoportos kiállítások:*

1991

- Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. *Somogyi Műhelyek 91*
- Göcsej Múzeum Zalaegerszeg. *Somogyi Retrospektív*

1996

- Vaszary Képtár, Kaposvár. Kaposvár művészeinek képtárnyitó tárlata
- Delta Galéria, Arad. Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság kiállítása

1997

- Vaszary Képtár, Kaposvár. *I. Somogy megyei Tárlat.*



- Tibor Ernő Galéria, Nagyvárad (Románia). A Lipótfai Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep kiállítása
- Újpesti Galéria, Budapest. Kapos ART Egyesület kiállítása
- Múcsarnok, Győr. *Papír és Plasztika*. Országos kiállítás.
- Magyar Köztársaság Kulturális Központja, Bukarest (Románia). *Papír és Érzékenység*
- Vizivárosi Galéria, Budapest. *Jeles Napok*

1998

- Nagy Galéria, Nagyvárad (Románia). *Papír és Érzékenység*
- Kolozsvár és Temesvár (Románia). *Papír és Érzékenység*
- Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. *Somogy megye Művésztelepei 1990 után*
- Vajda Lajos Stúdió Galériája, Szentendre. Kapos ART Egyesület kiállítása
- Gutshaus, Glinde (Németország). Kapos ART Egyesület kiállítása
- Városi Képtár, Nyíregyháza. *Papírra redukálva*. Országos kiállítás.
- Vaszary Képtár, Kaposvár. *Síkplasztikák*. Magyar Festők Társasága Országos kiállítása
- Vígadó Galéria, Budapest. Kapos ART Egyesület kiállítása

1999

- Vaszary Képtár, Kaposvár. *II. Somogy megyei Tárlat*
- Kolozsvár (Románia), Városi Képtár. Kapos ART Egyesület kiállítása
- Pécsi Galéria, Pécs. J.P.T.E. Mesteriskola és DLA hallgatók kiállítása
- Palme Ház, Budapest. J.P.T.E. Mesteriskola és DLA festőszakos hallgatók kiállítása
- Covalenco Galéria, Geldrop (Hollandia)
- Városi Művelődési Ház és Nemzetközi Faszobrász Alkotótelep kiállítóterme, Nagyatád. *Női művészek Somogyban*
- Vaszary Képtár, Kaposvár. *I. Országos Papírművészeti Triennálé*.
- Művészetek Háza, Szekszárd. Kapos Art Egyesület kiállítása.

2000

- Vaszary Képtár, Kaposvár. Kapos Art Egyesület 10 éves jubileumi kiállítás
- Magyar Kultúra Háza, Varsó (Lengyelország). *Magyar Papírművészet*
- Szombathelyi Képtár, Kapos Art Egyesület kiállítása
- Pécsi Galéria, Pécs. Kapos Art Egyesület kiállítása
- Pécsi Galéria, Pécs. J.P.T.E. KM doctorandus hallgatóinak kiállítása
- Saint-Sebastien, Franciaország. Kapos Art Egyesület kiállítása
- Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. *Válogatás az elmúlt 10 év művészeti gyűjtéséből*

2001

- Vaszary Képtár, Kaposvár. *III. Somogy megyei Tárlat*
- Vaszary Képtár, Kaposvár. *A négy alkotóelem. Nemzetközi Alkotótelepek Somogyban*
- Pécsi Galéria. JPTE MK KM doctorandus növendékeinek kiállítása
- Miskolci Galéria. *Une petite zone sensible*
- Centro Friulano Arti Plastiche, Udine, Italy. VIII. Nemzetközi *Intergraf Grafikai Biennálé*
- Művészetmalom, Szentendre. *Papír, anyag, felület, tömeg. Országos Papírművészeti Kiállítás*
- Múzeumgaléria, Pécs. DLA Diplomakiállítás

2002

- Vaszary Képtár, Kaposvár. A kaposvári Iparművészeti Szakközépiskola művésztanárainak kiállítása
- Vaszary Képtár, Kaposvár: *I. Pannon Tárlat* (Baranya, Somogy, Tolna megye képzőművészete)
- Szín-Folt Galéria és Vaszary Képtár, Kaposvár. *Projekciók* országos tematikus kiállítás
- Magyar Kulturális Intézet, Új-Delhi, India. *Magyar Kollázs* kiállítás
- Vaszary Képtár, Kaposvár. *II. Országos Papírművészeti Triennálé.*

2003

- Vaszary Képtár, Kaposvár. *IV. Somogy megyei Tárlat*

- Vaszary Képtár, Kaposvár. *Találkozás*. Kortárs magyar képzőművészeti kiállítás
- Pécsi Galéria. *Keserü Ilona és tanítványai*
- Art-éria Galéria, Szentendre. *Ilonának*

2004

- Művészeti Múzeum, Győr. *Magyar Kollázs* kiállítás
- Vaszary Képtár, Kaposvár. Országos *kiVetítés* kiállítás
- Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. *Változó Világ-Képek* nemzetközi kiállítás
- Balaton Kongresszusi Központ és Színház, Keszthely. *III. Magyar Festészet Napja. Somogy és Zala-megye kortárs festészete*
- Art-Ma Galéria, Dunaszerdahely (Szlovákia). *Magyar Papírművészet*

2005

- Pécsi Galéria, Pécs. *Textúra*. A SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület kiállítása
- Ernst Múzeum Budapest *Szabad Művészetek Doktora*
- Városi Galéria és Hangversenyterem, Zalaegerszeg. Magyar Papírművészeti Kiállítás
- Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. A Rippl-Rónai Ödön Alapítvány Kortárs Művészeti Gyűjteményének kiállítása.
- Vaszary Képtár, Kaposvár. *III. Országos Papírművészeti Triennálé*

2006

- *Rundumpapier. Papierformen aus Ungarn und Österreich*. Gigant Galéria, Palais Breuner, Bécs, Ausztria.
- A SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület retrospektív kiállítása. Városi Képtár, Kalocsa.
- Somogyi Kortárs Képzőművészeti Kiállítás. Városi Képtár, Kalocsa

2007

- *Paper Island*. Nemzetközi Papírművészeti Kiállítás és Symposion. Pécsi Galéria.
- *Digitart, Digitális művészet*. (országos) A KE MK Galériája, Kaposvár.

*Díjak:*

- 1982 Varsó, Nemzetközi Fotópályázat, 2. díj  
 1997 I. Somogyi Tárlat, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének díja  
 1999 II. Somogyi Tárlat, nívódíj  
 2001 III. Somogyi Tárlat, nívódíj  
 2003 IV. Somogyi Tárlat, nívódíj  
 2004 *Változó Világ-Képek* nemzetközi kiállítás, a nemzetközi zsűri szakmai díja.

*Munkák közgyűjteményekben:*

- 1989 Halle Burg Giebichenstein Képzőművészeti és Design Főiskola, Halle (Németország)  
 2000 Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. *Megkerült lapok a Föld könyvéből 1-12.*  
 egyedi technika  
 2001 Kolozsvári Képzőművészeti Egyetem, Kolozsvár (Románia). *Álomtöredék 3-4.*  
 egyedi technika  
 2003 Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. *Ház-lap Nr.6-7.* egyedi technika  
 2006 Magyar Grafikusművészek Szövetsége Archivum. *Shining 1-4.* Vegyes technika, egyenként 70x50 cm.  
 2007 Pécsi Galéria. *Burning.* Sorozat, egyedi technika. Kb. 250x350 cm. Egyedi technika

*Megjelent írások, elemzések:*

- Lipótfá, 1998. In: *Symposion*, 1999. 69-70. o.
- „Papírkapcsolatok” Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep Simonfa, 1999. In: *Symposion* 2000. 40-43. o.
- 5 éves a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep. „Transzparenciák” symposion, Simonfa, 2000. In: *Symposion*, 2001. 42-45. o.
- (Be)építések. In: *(Be)építések* kiadvány, Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, 2001.
- Az üveggyöngyjáték. A négy Alkotóelem. Nemzetközi művésztelepek Somogyban. In: *Magyar Iparművészet*, 2001/3. 50-51. o.

- Kollázs és papírművészet. In: *Magyar Kollázs katalógus*, Magyar Festők Társasága, 2004
- Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa, 2003. VIII. Papír-tömeg symposion. In: *Symposion 2004*.
- Egyéni katalógusok: 1998 és 2001

*Elhangzott előadások:*

- 2002: *Tradíció és innováció egysége a II. Országos Papírművészeti Triennálén kiállított művekben*. Elhangzott a Kaposvári Egyetem Tudományos és Művészeti Napok programjában.
- 2003: *A papír a Távolsági kultúrkörben*. Elhangzott a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep VIII. „Papír-tömeg” symposionján. (Simonfa)
- 2004: *Kollázs és papírművészet*. Elhangzott a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep IX. „Papír-tér-kép” symposionján. (Simonfa)
- 2005. *A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep symposionjai 1996-2005*. Elhangzott a III. Országos Papírművészeti Triennáléhoz kapcsolódó symposionon. Kaposvár, Vaszary Képtár.
- 2005: *10 éves a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep*. Elhangzott a Kaposvári Egyetem Tudományos és Művészeti Napok programjában.
- 2006. *Papír mint médium a kortárs nemzetközi kiállításokon*. Elhangzott a Kaposvári Egyetem Tudományos és Művészeti Napok programjában.
- 2007. *A Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep története és symposionjainak tematikái*. Elhangzott a „Paper Island” nemzetközi symposionon. Siklói Nemzetközi Kerámia Alkotótelep.
- 2007. *Egyetemi Papírművészeti Kurzusok és alkotótelepi gyakorlat*. Elhangzott az Országos Symposion Találkozón és Konferencián az *Egyetemek és symposionok* témakörben. Dunaújváros.