



*Lieber Erzsébet*

*Medialitás, posztmedialitás  
és intermedialitás a papír médiumának  
képzőművészeti alkalmazásában*

## Papír és medialitás

Az írás- és információhordozó médiumok története azt tanúsítja, hogy a gondolat, a szellemi koncepció, vagy nevezhetjük mémnek is a dawkinsi mémelmélet értelmében<sup>1</sup>, 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.) 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 „immaterialia” 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 távolkeleti 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 történet-

ben 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 értetődő módon konceptuális képzőművészeti szerepkörök betöltésére is.)

És észrevehetetlen maradt a képzőművészet 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 eredményeket kovácsolt. Olyanná, ami nem hogy nem válik már átlátszóvá, hanem úgy segédkezik egy mém „világlásában”,

hogy maga is jól látszik, a médium is „világlik”. (1. kép) Immáron nemcsak őshazájában tekintenek rá úgy, mint egy határozott és erős karaktervonalakkal 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 látthatóvá teszi mindazt, ami a kultúratörténetben „korábban transzparens maradt” (Beke, 1997. 117.), 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.)

Rauschenberg korszakalkotó papíralkotásait<sup>2</sup> megelőzően a hatvanas évek második felétől az arte povera más anyagok körében már végrehajtott hasonló, valamely hordozót médiummá emelő műveleteket: „Az arte povera – úgy mondják – anyagait a kereskedelemből vette, és manufakturális meg technológiai sorsukból kiragadva arra a sorsra juttatta, hogy művészeti gondolatokat fejezzenek ki. Vagyis a hordozóanyagok egy meghatározott, redukált számú

funkcióját szétrombolja, vagy egyszerűen elplezi, hogy a hordozóanyagot 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-, 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.) 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 pusztá conceptuális túlmutató dimenzióit tárja elénk. (2. kép) 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 lénye-

giségét is hangsúlyozza. Így ezek az anyagok nála nem egyszerűen, pozitivistá módon emelődnek be a műbe, hanem a hagyományokból merítő jelképes erők, valamint az anyagokban benne rejlő (érzéki) energiák összeadódásának következtében elemi erővel hatnak.

Ugyanakkor nem izolálhatjuk még *John Latham* konceptuális művét, égő könyvoszlopait sem teljesen a hatvanas évek második felének anyagorientációjú szemléletmódjától, az anyagok és energiák természetének érzékileg intenzív szenzibilizálásától és esztétizálásától. Latham 1966-ban Londonban, majd 68-ban New Yorkban végrehajtott *Skoob Towers (Books Towers)* című könyvégető happeningjeinél az első szembesülés egy anyagi folyamat bázisán, a tűz látványának megigéző vonzaskörében zajlik. (3. kép) E munkánál (akciónál) gyorsan átugornánk a médium észleléséről 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, leégett, hamuvá porladó tömegváltozásainak, az égés, illetve a füst szagának, a fényjelenségek intenzitásainak és a hőenergiák hullámváltozásainak 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 teljeseedik ki.

Amikor *Monika Wagner* 2001-ben megjelent tanulmánykötetében<sup>3</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<sup>4</sup>. Ugyanez derül ki abból a kronológiai táblázatból, amelyet a mindenféle múlt századi irányzatokat és vonulatokat alaposan elemző amerikai művészettörténész, *Amy Dempsey* ad közre 2002-ben megjelent összefoglaló könyvében<sup>5</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 legkülönbélebb változatait vonultatják fel a hangsúlyok hol ide, hol oda

tolódása mellett. A papírnak a szuggesztív tulajdonságai alapján hol felfokozott, közvetlen érzékiség árad belőlük, egyszerre vizuális és taktilis vonzerő. Mások keresetlen természetesség, az anyag leg-magátólértetődőbb módon létrejövő eredendő puritanizmusa, vagy a végtelenül egyszerű megmunkálási mozzanatok mesterkéletlensége. Bizonyos munkáknál testanalógiák és zsigeri érzetek jelentkeznek, a törékenység, a kiszolgáltatottság, a fenyegetettség, a megsebzés eshetőségének érzete. Mások 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 tör-

vényszerűségei válnak láthatóvá, hol az anyag magára hagyott akciójának következményei. Bizonyos objektumok, illetve plasztikák esetében az alkotó hagyja, hogy az anyag fizikai törvényszerűségeinek engedelmességen, mások ő maga teszi ki azt környezeti erők, fizikai, valamint kémiai folyamatok, illetve energiaváltozások szélsőségeinek, vagy dönt egy szuverén plasztikai konstrukcióról. (4. kép) Hol az anyagszerűség határait feszegeti, más esetben a befogadó érzékisével játszik. Mindezek mellett a papír kultúrtörténeti hagyományainak és jelentésrétjeinek köszönhetően azt is megengedi, hogy néhány művész éppen ezeket, az anyagába kódolt metaforákat bontsa ki, illetve hogy a papír anyagát allegorizálja.

## 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 találkoztunk, amelyek közvetlenül emelik a műbe a természeti képződményeket, vagy direkt módon foglalkoznak a természeti organizmusok létét érintő kérdésekkel. (Sturcz, 1999. 56.) A papír anyaga köznapi vagy művészeti metamorfózi-

saiban azonban 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 organizmusait, 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 hétpecsétetes titokként lehetett őrizni.) „Az átváltozás

folyamata, amelynek során a fából papír lesz, a tisztulásnak és az egyesülésnek állandó ismétlődése.” – állítja Kyoko Ibe japán papírművész. (Mészáros, 1992. 151.) – A rostpapír tehát nem maga a növény, nem is a rost, hanem egy egységes felületté összezáruló építmény, amely rostokból épült. Keleten 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.) *Soetsu Yanagi* állítása szerint a papír egy olyan termék, amelyet „a természet áldottsága produkálja. Akik a washit<sup>6</sup> tanulmányozzák, egyúttal a természet mélységét tanulmányozzák.” (Mészáros, 1992. 140.) Sem a keleti, sem pedig az a nyugati művész, aki a papír anyagát választja, 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 is 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.) 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.) 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, amely ugyanúgy kommunikálhatja a természeti kapcsolódásait, mint egy bármely más, gyakran fogalmi, konceptuális tartalmat is. (5. kép)

A keleti papírmerítő az ókorban, valamint a modern idők művészeinek egy része csakúgyan szükségét érzi, hogy a papír épületében használja, vagy kimutassa a növényi eredetet, növényi töredékeket, illetve egész növényeket, tisztítatlan hánccsarabokat 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 szövevényszerkezetek esetleges alakzatait megőrizve, térbe hajlítva és

rétegelve hálószerű rétegekből összeépített és színes fényel megvilágított installációkat alkot. (6. kép) Ezek a rostkonstrukciók őrzik ugyan a rostokat mozgató víz erejét és formai konzekvenciáit, ám a színes fénynyalábok, valamint az árnyjátékok a természeti materiát meghökentő 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 kérdeznek rá az anyag mibenlétére.

## Papír és posztmedialitás

Az előzőekben azt láttuk, hogy a papír médiuma számtalan, az anyaggal/-ról 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 problémakört körüljárva arra a megállapításra jut, hogy „a huszadik század utolsó harmadában a különböző kulturális és

technikai változások együttes hatására kiüresedett a modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium. A művészetet festészetre, papírmunkákra, szobrászatra, filmre, videóra, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új tipológiája. (...) E fogalmi krízis létrejöttéhez 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 anyagtalánítását

célozták meg (konceptuális művészet<sup>7</sup>).” Manovich posztmédiá 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 információs 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 rendeltetészerű használata<sup>8</sup>).” Kiegészíthetjük ezt a gondolatot azzal, hogy az egyetemes kultúra fejlődésének is

egyik tényezője a kulturális konvenció elavulása a szoftver véletlenszerűen vagy tudatosan az etablódott 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 szoftvert is módosította, ami viszont visszahatott arra, hogy a művész miként gondolkodott médiumáról, és hogyan alakította azt. (7. kép) 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 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>9</sup>.”

A papírművészettel kapcsolatban egy egészen hasonló fenoménnel állunk szemben. Viszonylagos biztonsággal izolálhatjuk a papírművészetet más képzőművészeti gyakorlatoktól, mégsem nevezhetjük az összes művet papírművészeti al-



kotásnak, 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 alaktív gyakorlatokkal, valamint ezek keverésével (is) élnek, amelyek más műfajokból ismertek. (8. kép) Emlékezzünk csak, mi történt a Tayler Graphics stúdiójában<sup>10</sup>! A művészek nem a papírmerítés ott praktizált hagyományos technikáját alkalmazták 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.

És 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

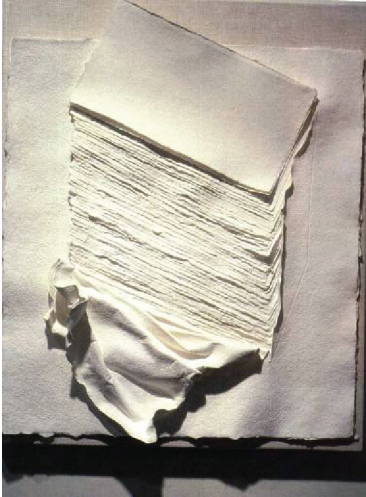
párbeszédet kezdeményez egy közeggel, amely válaszol. Mi több, »visszabeszél«. A dialógusnak ez utóbbi eleme elengedhetetlen minden alkotóművészet számára. A természettel folytatott párbeszéd a művész számára mindenkor *conditio sine qua non* – írja *Paul Klee A természet tanulmányozásának útjaiban*. 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.*) E kölcsönhatások folyamán alakulnak át a más képzőművészeti diszciplinák 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 metamorfózisra 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.

## Jegyzetek:

- <sup>1</sup> 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 párhuzamként a kulturális átadás egységét mémnek (Dawkins, 1986. 240. o.) kereszteli, és azt állítja, hogy a mémek oly módon terjednek a humán közeg mémkészletében, hogy agyról agyra vándorolva szaporodnak, és túlélőképességüktől, sikerességüktől függően egyre nagyobb teret hódítanak. 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 mémkészlet gyorsuló evolúciójának biztosítására. Egy ilyen mémtárhely a papír is.
- <sup>2</sup> A papírművészet Rauschenbergnek, a dél-franciaországi Richard de Bas ősi papírmalmában megvalósított, a papírt anyagként, a papírkészítés technikáit pedig kifejezőeszközként kezelő projektje nyomán indult világhódító útjára 1973-ban. A Pages and 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 filcsítette össze. A papírt anyagként kezelte következő papírprojektjében is, az ötrészes Bones sorozatban, amit 1975-ben az indiai Ahmedabadban valósított meg.
- <sup>3</sup> Lásd: Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. C. H. Beck Verlag, München, 2001
- <sup>4</sup> Plinius első, művészetet osztályozó rendszere nem korzakokra és műfajokra bontva közelíti meg a művészeteket, hanem az anyagok rendjének leírásán keresztül. (Didi-Huberman, 2001. 272–273. o.)
- <sup>5</sup> Lásd: Dempsey, Amy: A modern művészet története. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003
- <sup>6</sup> washi = japán papír
- <sup>7</sup> Lásd: Manovich, Lev: Posztmédiaesztétika. 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>8</sup> Uo.
- <sup>9</sup> Uo.
- <sup>10</sup> 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.

## Felhasznált irodalom:

- Beke László (1997): Médium/elmélet. Balassi Kiadó, Budapest.
- Dawkins, Richard (1986): Az önző gén. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Dempsey, Amy (2003): A modern művészet története. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- 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.
- Eco, Umberto (2007): A szépség története. Európa Kiadó, Budapest.
- Eimert, Dorothea (1992): A papírművészet rövid története. In: Új művészet, 1992/9. 8-11.
- Heidegger, Martin (1988): A műalkotás eredete. Európa Kiadó, Budapest.
- 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.)
- 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.
- Mészáros Géza (1992, szerk.): *Medium Paper* katalógus (1992). MINT Foundation, Budapest.
- Sturcz János (1999): *Janus félúton*. Új Művészet Kiadó, Budapest.
- Tillmann József Attila (1997): *Inter média*. In: *Távkerlek*. Kijárat Kiadó, Budapest. 65-72.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. C. H. Beck Verlag, München.
- (Fenti tanulmány alapja a PTE-n íródott, (K)épités rostból. A papír transzparenciája és „világlása” a memetikusszelekció egyetemes és modern művészeti történetében című DLA értekezésem egyik fejezete.)



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



2. Luciano Fabro:  
*Italie. 1968. 120x60x3 cm, papír és acél*



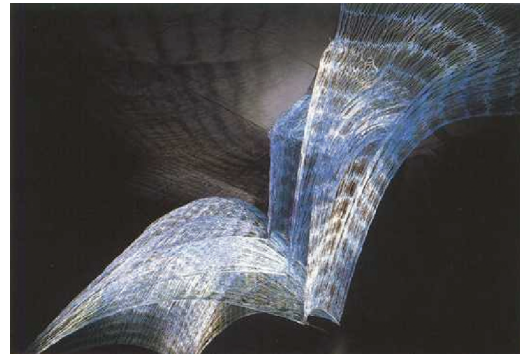
3. John Latham: *Skoob Towers ceremony*  
*Bangor, North Wales. 1966*



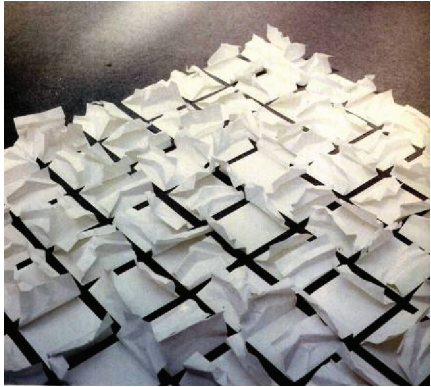
4. Peter Gentenaar:  
*Cím nélkül. 1990. Papírplasztika*



5. François Morellet:  
*Emprunt Nr. 4. 1997. 115x130*



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



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



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