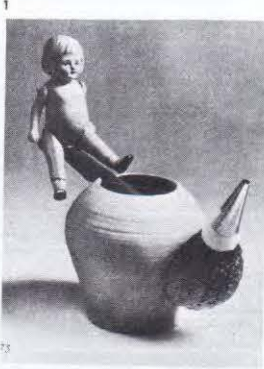


Öntés

A taktilis leképezés kihasználatlan lehetőségei a kerámiaművészetben



„Üres a kezem, mégis kapál,
Gyalog járok, 's bivalyháton;
Megyek a hídon és azt látom:
Folyik a hid, a víz meg áll.”

Fu Ta-si

Az agyag- és porcelánöntés – ez a XVIII. századi európai találmány – *mechanikus reprodukció*. Mint a fénykép, leképez egy negatívot, egy önmagában értelmetlen segédeszközt. A formát nem írja, hanem átírja. „Értelme” csak a negatív negatívjának, az eredeti mintadarabnak van, de azt nem készíthetjük el öntéssel.

Az eljárás szokványos alkalmazása az, hogy egy kész tárgyról levett gipszformába híg folyós agyagkeveréket öntünk. A porózus gipsz részben magába szívja a massa víztartalmát, és belső felszínére egyenletes rétegben kemény agyagfal rakódik. A kellő falvastagság elérése után az iszap feleslegét kiöntjük. Az elkészült öntvény tehát megtestesíti az öntőforma belső ürességét, ugyanakkor maga is kiüresedik.

Az eredeti pozitív mintadarab, a prototípus, bármilyen anyagból, bármilyen technológiával készülhet. Itt nem kötnek az agyagművesség vélt vagy valódi béklyói. Dolgozhatunk ugyan hagyományos módszerekkel: korongozhatunk, mint a fazekas, szeletelhetünk, mint a kályhás, de egyszerűbb tömör agyagot, gipszet, plasztilint használni, és szinte bárminemű kész tárgynak levehetjük a mintáját. Mesterséges vagy természetes nyersanyagból ember vagy természet alkotja, geometrikus vagy organikus forma – az öntésnek egyre megy. Nem minősít: a zseniális és a banális alkotás szakmailag egyaránt kifogástalanul megönthető.

Miután az öntő módszer éppoly könnyen elsajátítható, mint a fényképezés – agyagipari szakmának sem merném nevezni –, az öntött kerámia esztétikai értékét *hallgatólagosan* a prototípusban keresik. Ekkor azonban mindegy, hogy az megöntésre kerül-e vagy sem. A gyártás folyamán egy porcelán figura plasztikai minő-

sége nemigen módosul, sőt egy korongozott edény – amely a megöntés nélkül is befejezett – másolattá degradálódik. A gépi korongozás mellett az öntés vált be leginkább a kézműves kerámiaformák sokszorosítására, egyfajta kerámia-„konfekcióra”.

A kézműves tárgyak iránti elfogult nosztalgiankban és tudatlanságunkban hajlandók vagyunk egy kézzel festett sztereotíp porcelán ét-készletet vagy egy népi iparművész pecsétjével ellátott öntött miska-kancsót műtárgyként megfizet(tet)ni. De a kézműves modellekre vissza sem vezethető modern designt is messzemenően túlírtékeljük, ha kerámiából gyártották, holott egy műanyag flakonnál ez meg sem fordulna a fejünkben.

A többnyire kommersz edények, nippek, vécékagylók sokszorosítására kárhözottatott öntési eljárásról mit sem emel egy-egy művésziesebb kézművesminta vagy ipari formaterv, még ha – (mű)kereskedelmi fogásként – korlátozott példányszámban kerülnek is forgalomba, akár az érmék, a grafikák (például a Rosenthal-stúdió kerámiái). Ha az öntést a művészi kifejezés új lehetőségének, nem pedig üzleti vállalkozásnak tekintjük, külön prototípust készíteni hozzá olyan, mintha a fotóművész megrajzolná vagy festené, amit le akar fényképezni. Míg a fényképezés ebből a gyermekbetegségből már a dagerrotípiá korában kinőtt, addig a kerámiaöntés évszázadok óta termeli a gépies hasonmást, a hamisítványt. Ahelyett, hogy a prototípus színvonalát emelve igyekeznénk a hagyományos képzőművészet pereméig felkapaszkodni, hagyjuk inkább az öntésben rejelő, merőben új kerámiaszemléletet érvényesülni.

De hát rákérdeztünk-e már e sajátos térbeli leképezés leherőségeire? Felismertük-e már a közvetett formázás eleve passzív, mimitikus, az anyagszerűség babonáját félresöpörő jellegét, automatizmusát? Nem bíráljuk-e még ma is – akár a fényképet festményként – a kézművesség mércéjével? Tudjuk-e már, milyen az öntött kerámia *mint művészet*?



A cikk illusztrációs anyaga a kerámia- és a porcelánöntés egyik sajátos valóságleképezési módszerének – mindmáig nem egyértelműen végiggondolt és gyakorolt – formái-tartalmi kezdeményezéseit igyekszik szemléltetni a kortárs nemzetközi művészetben. A témát az teszi különösen időszerűvé, hogy az utóbbi években számos hazai kerámikus is kísérletezik több-kevesebb sikerrel e külföldi példák nyomán. A válogatás így elsődlegesen nem a művek esztétikai értékét vette figyelembe, csupán minél szélesebb képet kíván nyújtani arról, hogy milyen merőben újszerű szemléletmód megjelenítésére is alkalmas ez a több évszázados technológia.



Az öntés, hangsúlyozzuk még egyszer, mechanikus reprodukció. Nem tud nem másolni. Mindig egy konkrét tárgy kézzelfogható átvétele. Az alkotó fantáziája csak a kiválasztásban s nem az elvonatkoztatásban élheti ki magát. A formát és a faktúrát nem a szobrász mintázza meg számunkra, nem a művész közvetíti, hanem a tárgy maga.

Tárgyhoz ragadt. Az átvétel távolsága mindig ugyanaz – nulla: érintkeznie kell tárgyával. Az öntés *taktilis* leképezés. A részletek, az intimitások

el, akármilyen is. Nem zavaró, ha eltér bármitől, mert a tárgya bármi lehet. Nem tesz különbséget értékes és silány nyersanyag között: mindent egyneművé – *agyagneművé* – változtat úgyis. Nem tesz különbséget fontos és jellegtelen részletek között: gondolkodás nélkül tárgyilagos, erőfeszítés nélkül pontos. Hiányzik belőle az emberi részrehajlás.

Mivel el sem térhet az eredetitől, nem lehet realista. Még kevésbé hiperrealista, mert az öntés sosem elég élethű. A hiperrealizmus hatása ép-



- 1 Robert Hudson: Kerámia No. 29, 1973
- 2 Lucian Octavius: Kéz és teáskanna, 1974
- 3 Roy Lichtenstein: Kerámia szobor No. 12, 1965
- 4 Richard Shaw: Porcelán konstrukció, 1976
- 5 Vernon Patrick: Közép-Amerika, Oszlop és áthidalás, 1975
- 6 Richard Shaw: Kék lúd, 1978
- 7 Jack Earl: Szárnyas pingvin, 1971
- 8 William Wilhelmi: Öntött cowboysizmák, 1980
- 9 Richard Shaw: Fejsze tönk-palackba állítva, 1974
- 10 Anemarie Schmid Esler: Múmadár az ablakban, 1980
- 11 Victor Spinski: Masina III, 1971
- 12 Victor Spinski: Puskagolyóval átlőtt kuka, 1976

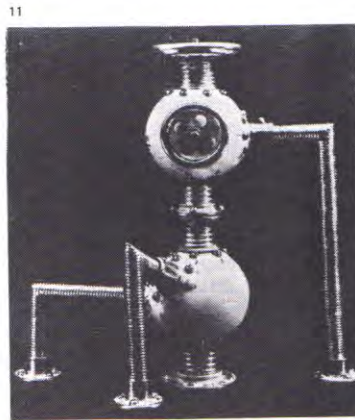
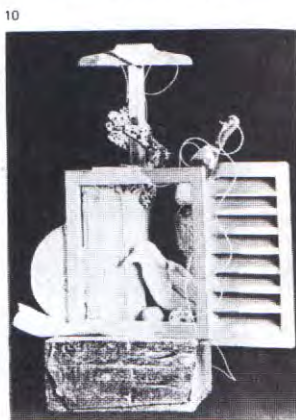
művészete. A tapinthatóság szabja meg határát: ami érinthetetlen – mint egy táj –, az elérhetetlen is. „Expozíciós” ideje egy pillanat? Vagy az örökkévalóság? A kontaktus időtlen. Mozgást nem tud ábrázolni, legfeljebb egy mozdulatlan mozzanatát. Hogy a forma a mozgás egy fázisa, semmi sem érzékelteti jobban, mint éppen az öntés. Tapintási érzékisége nem az emberi kéz műve, mint a kézműves-kerámián. Nem őrzi készítője ujjja nyomát. Érintetlen. Az alkotónak éppúgy újdonság, fel kell fedeznie, mint a befogadónak.

A világ kényszeríti formáját az öntvényre vagy az öntőmassza idomul a világhoz? Mindenesetre kellemesen elsikkad a művész fontoskodása, közmegegyezően alapuló „formaérzéke”. Az öntés a *tárgynak* tulajdonít fontosságot: a köznapi, közeli dolgokat jelentőssé idegeníti, a különöseket, a távoliakat kezünk ügyébe hozza. Nem tesz különbséget szép és rútt tárgy között: nem „szép”-és nem „képző”-művészet, a meglévő fogadjá-

pen abban rejlik, hogy pontosabb, mint egy mechanikus reprodukció, összetéveszhetőnek kell lennie az eredetivel. (Vö. *George Segal* gipszöntvényeit *Marilyn Levine* nem öntött „bőr”-kerámiáival.)

A fotóban többnyire nem a képet látjuk, hanem a tárgyát. De a tapintásba nem lehet így belefeledkezni. Bármilyen más anyag utánozható agyaggal – *kinézhet* bárminek, de mihelyt megfogjuk, a tapintás ellentmond a látásnak. Taktilisán nem tud megtéveszteni. Sosem képezelem, hogy egy rongyot fogok, amikor kerámiába öntött mását veszem kézbe. Az öntvény tapintható bizonyítéka a hiányzó tárgynak.

Azt mondtuk, az öntött kerámia mindig valaminek a mása. De mennyire *más*! Nem adja vissza az eredeti tárgy látszatát sem, állagát, súlyát, szerkezetét, csak az agyag zsugorodása következtében arányosan kicsinyített alakját. A puhát keménnyé, a romlandót tartóssá, a törhetetlent törékennyé teszi. A feület elisméltésével



13



14



15



16



17



13 Richard Shaw: Könyvkupac-bödön No. 2, 1978

14 Sande Deitch: A folyamat visszhangja, 1980

15 Rodger Lang: Csikos pite tálon, 1971

16 Rodger Lang: Pite fagyalttal, 1971

17 Sande Deitch: Szépművészeti csomag, 1980

18 Britt Ingrid Persson: Identifikációk, 1976

19 Klaus Ziegler: Manipulációk 1-4, 1978

20 Jan Svankmajer: Három dühödöt gesztus, 1979

kézzelfogható bizonyítékot szolgáltat ugyan a felszínről, de csak arról. A valóságot nem magyarázza. Formahűen követi, de sem a maga teljességében, sem belső tartalmában ábrázolni és megérteni nem tudja. Ám pusztai anyagi másága is egyfajta értelmezés. Tárgyaink visszaidézhetetlenek, behelyettesíthetetlenek. Hierarchiájuk érvénytelen.

Míg a fotópapír elsárgul, szétporlik, a kerámia, hacsak el nem törik, szinte elpusztíthatatlan emlékműve a tárgynak. Tartós és elidegenedett, mint minden emlékmű. Emberi léptékünkkel mérve halhatatlan.

Mindaddig a pusztai megőntés jellegzetességeit próbáltuk körvonalazni. Most nézzük meg, milyen taktilis és vizuális eszközökkel lehet rákérdezni a leképezés igazságára. Hiszen az öntés, mint minden dokumentálás, hazudik. Egyszerre nem túl sokat, de ha enyhe kis hamisításai halmozódnak, végül saját magát is eltüntetheti. Egyrészt minden agyagmásolat száradása és égése legalább egy tizedével kicsinyíti méretét, ezért ismételt továbbmácsolása egyszer semmivé apasztja. Másrészt a részletei is egyre homályosodnak – a felismerhetetlenségig. A másolás végsőkéig fokozása így saját célját semmíti meg, magát a leképezést.

Aztán itt van az anyagszerűség. Melyik anyaghoz legyünk hűek? Az eredetihez? A gipszhez? Vagy a leképező agyagmasszához? És ennek melyik állapotához? A folyékonyhoz? A képlékenyhez? A szilárd cseréphez? Megmutathatjuk éppen tulajdonságait egyszerre is, egyetlen tárgyon. Mondjuk, egy zsákvászon felületű tányér egyik fele szétfolyhat, domborulataira engedelmesen rásimulhatnak a porcelánból öntött evőeszközök, és kiegészítés után csorbíthatjuk.

Az „élesség” könnyen szabályozható: az öntőmassza és az öntőforma finomabb vagy durvább szemcsézetttségétől függ. De egyes részeket „elmoshatunk” vizes szivaccsal a még nyers anyagon, vagy leöntéskor „elkendőzhetjük” papírral, fóliával, szövettel. Bármilyen tárgynak bármilyen textúrát adhatunk: egy nő mellett leönthetünk meztelenül is, pulóveresen is, de gyűrt papírfelülettel is. Leönthetjük egy markoló kézzel vagy az elvett kéz örökre ott maradt nyomával. Egy vékony agyagréteg mellé összerogyhat, ha beletenyelünk; vagy elhithetjük, hogy egy tömör agyagkeblen keresztül húzhatjuk az öt ujjunkat, mint kést a vajon.

A sokszorosíthatóság az öntést kiválóan alkalmazható a részletek ismétlésére, a *halmazokkal* való játékokra. Az egység és sokaság, a szervezethez és véletlenszerűség, a befejezettség és nyitottság vizsgálatára.

A szürrealista stílusnak az egyik leghatásosabb médiuma lehetne. Az eddigiekből is kiderülhetett már: a valós tárgyak kerámia leképezései a legváltozatosabb módokon manipulálhatók: különböző léptékek végtelenül kapcsolódhatnak, a legképtelenebb asszociációkban folyhatnak egymásba, az ismerős dolgok hiányozhatnak helyükről, hogy szokatlan szerepben bukkanjanak föl ismét. Meglepő kivágások és takarások, talp-, fonák- és hátulnézetek, torzítások (már a fénylő máz is torzíja a formát), bemozdulások, a forma és felület összeegyeztethetlensége, a tárgy szembesülő pozitív és negatív képe, a sík papír helyett a kerámia domború-homorú felszínén megjelenő fotó – ez mind csak néhány kifejezőeszköz a sok közül.

Ugyanazt a tárgyat leképezhetjük a hagyományos kerámiafajták bármelyikéből: fazekasagyagból ólomázzal, ónmázaz keménycserép-

18



19



ből, kőagyagból sómázzal, festett porcelánból, samottos agyagból rakuégetéssel, de meghagyhatjuk terrakottának is, vagy alacsony tűzű festékekkel a valóság illúzióját is kelthetjük. A forma mindig ugyanaz, de a szín, a felület mindannyiszor más. Bár az optikai érdekességétől megfosztott tárgy sokszor jobban rávezethet a taktilis tudattalan minőségek felismerésére. Ezért szigorúan megmaradhatunk a pusztai öntésnél, amely „antiöntésbe” fordul, ha egy sík képet, egy festményt, egy fotó felületét öntjük meg. Hiányzik róla a megőnthetetlen rajz, a szín, a fény és az árnyék.

A taktilis recepció természetes útja a *használat*. Mindenképpen tanácsos a tárgy eredeti használatát megőrizni, ha volt, ha lehet. Vagy ha az kerámiaként végképp érvényét veszti, valami más gyakorlati funkcióval felruházni. Útköztehetjük is a régi és az új funkciót, hogy a tárgy egyidejűleg két, egy gyakorlati és egy feltételes viselkedést válthasson ki a használóból.

Mindaddig nem léptünk túl a gipszformákon, amelyek kényszerű használata megnehezíti, át-

20





tételessé, s ha nem sorozatgyártásról van szó költségesse teszi az eljárást. *Anders Liljefors*, az 1970-es Siklósi Szimpozionon tragikus hírtelenséggel elhunyt svéd keramikus bemutatta Magyarországon is, hogyan lehet homokba mélyesztett formákat használni gipsz helyett. De hiába volt más anyagból az öntőforma, *gondolkodásmódja* nem változott meg az anyaggal... Pedig önthetünk talált, kész homokformákba is. Vasöntődei szemétdombokon például tömegével találhatunk ilyeneket. Ha megöntjük, tönkrement gépalkatrészek képét kapjuk kerámiából, de ezek nem az öntöttvas (amely kopik, törik, rozsdásodik, esetleg megolvad), hanem a málló homok esetlegességeiről szólnak. Hiszen így nem a vasöntvény pusztulását követjük, hanem a homokmintáét, a haszna is csökken a kopással, a széteső minta pedig szülhet ugyan új formákat, de gya-



korlati értéke nem változik. Nem lesz se jobban, se rosszabbul használható. Az épen maradt részeknél a kerámiából öntött gépforma hamvasan őrzi a friss vasöntvény faktúráját, homokkal szennyezett felületét (amit még fúvással, köszörüléssel munkálnak tovább); ahol pedig a minta megsérült, ott amorffá válik, mint valami daganat, beteges behelyettesítése a csonkulásnak, mintha organikus kinövés lenne a hiányzó mértani géprész helyén.

Ennél hitelesebben aligha dokumentálhatnánk egy ilyen talált tárgy belsejét: mintegy „letapogatjuk” a homokroncsot. A pusztá vizuális leképezés csak részleges láttatása lehetne. A szétmálló homoküreget az öntés teszi – kerámiaként – éržekeink számára hozzáférhetővé, ugyanakkor kimerevíti egy pillanatot *fölöslegessé vált eszközeink* romlásából. Éppoly célszerűtlenül és értelmetlenül. Ám a homok mellett számos olyan nedvszívó anyag akad, ami lehetővé teszi a közvetlen öntést. Ilyen az ipari hőszigetelő anyagok legtöbbször, de a közönséges hullámkarton is. Aztán akár melyik edény belsejét kibélelhetjük papírral, vattával, ronggyal, s egyedivé módosíthatjuk formájukat. Ez az indirekt formaadás valamiféle háromdimenziós grafikához hasonlít, de a „dúc” egyetlen használatban tönkremegy. Ha azonban nincs eredeti, másolatról sem beszélhetünk. Az öntés tehát, ha korlátozott lehetőségek között is, alkalmas egyszeri, spontán érvényesülő formák képzésére, anélkül hogy az emberi kéz közvetlenül érintené a nedves agyagot.

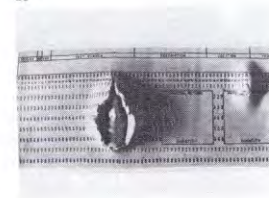
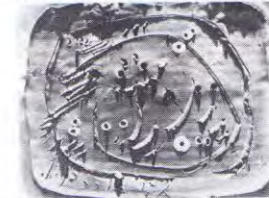
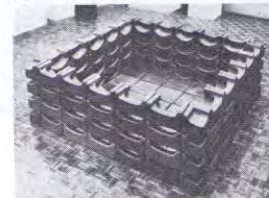
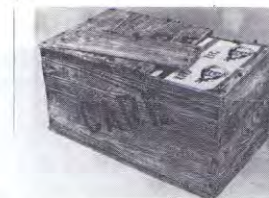
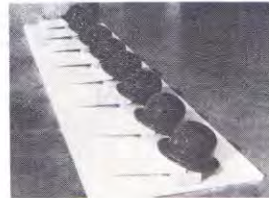
Szólunk kell az öntés primitívebb válfajairól is, a lenyomatról és a nyomómintáról. A terrakotta vagy fa (újabbán gipsz) nyomómintát évezredek óta használják edények, szobrocskák, kályhacsempek kézműves sokszorosítására Kínától Görögorszáig, Perziától Peruig.

A lenyomat a képlékeny agyagba nyomott tárgy negatív képe: *mindig két forma találkozására*. De miért annyira magától értedődő, hogy az egyik forma, az „alap” szinte mindig egy többé-kévesebbé elsimított, körbevágott agyaglap? Az a szokás, hogy a lenyomat ebből a keretből nemigen lóghat ki a semmibe, nem mélyedhet bele annyira, hogy átszakítsa, de furcsa lenne már az is, ha csak az egyik részével, ferdén vágódna belé, vagy a különböző lenyomatok nem egymás mellé, alá kerülnének, hanem egymásra. Ilyenkor az előző lenyomat az utána következő alapjává válik – emlékezzünk a havas gyalogutak ritmusára –, és elnyomja ugyan, de maga sem tűnhet ki élesen a háttérből, hiszen nem tiszta lapba süppedt.

A lenyomathoz használt tárgynak természetesen szilárdabbnak kell lennie a képlékeny agyagnál, amely ellenáll, s amelyet meg kell erősíteni. *Lucio Fontana* különböző mozgó tárgyakkal „törte meg”, *Jan Svankmajer* közvetlenül belemarkolja érzelmeit dühöd gesztusszobraiba. De az öntéshez csak olyan a lenyomat, mint halotti maszkhöz egy lábnyom a sárban.

Az előbbieken megkérdőjeleztük a hagyományos öntött kerámia esztétikai értékeit, és felvillantottuk a másképp értelmezés egy lehetséges útját. Nemcsak a hang- és képfelvétel, hanem a formát és faktúrát rögzítő öntés is teremthet új művészetet. Nem az elszállt pillanat, hanem a tapintható távollét művészetét.

Terebess Gábor



- 21 Robert Rauschenberg: Tampai agyagmú, I, 1972
 22 Robert Rauschenberg: Tampai agyagmú, II, 1972
 23 Anders B. Liljefors: Térplasztika, 1970
 24 Claudia Biggs: Kalapok, 1980
 25 Victor Spinski: Cím nélkül, 1980
 26 Jan Axel: A 4920-as szaniterárú, módosítva, 1979
 27 Lucio Fontana: Relief, 1956
 28 Nancy Skreko Martin: „Ne hajtsd félbe!” 1979