



ERNST MÚZEUM, BUDAPEST

NA
TU
RAL
LY

wrapping ice in gauze with potassium permanganate hidden under it so that only some time later the opening bloody wounds began to appear on the gauze.

A naturalization, purification, literal "sign freezing" similar to Pinczehelyi's stone star was Gábor **Attalai's** five-pointed star dug into snow on the steps of the Danube quay near the then communist Parliament (*Negative star*, 1970).

This positive and negative form constructed of alternating horizontals and verticals combines in a very subtle proportion land art, its geometrical, minimalist traits, concept art, process art, arte povera, dada and fluxus – doing it with such artlessness and humour that even its direct but gentle political overtone is made aesthetic. With this work, Attalai erected a private monument to himself, whose deliberate transitoriness, naturalness – the way the snow melts into the river and disappears – is a true pendant to the period's state-controlled monumental sculpture and its silly aspirations to eternity.

The cooperation between the passage of time indicated by water – a concrete spatial location, a real river – and some artists has produced the most intriguing water works of the recent years (since 1991) organized at **Fluxus Gallery** led by Gábor **Császári**. The "gallery" is really a cabin for measuring the water level in which artists take turns every week exhibiting their work. An artist applies his work onto the roll-chart paper of the fluviograph which makes a rotation a week, the work being completed by the subtle plotting of the soft undulation of the pen moved by the Danube. So to create a week-long work of process art, an artist draws together with the river. The stream, implying the eternity of time, creates a work through the incidentalness of a moment, together with the artist registering a moment in the present. Császári couples this with another temporal plane by asking the artists to elaborate different details of an 11th century tapestry from Bayeux. The joint creation of the artists and the river thus becomes complete after the 85th week.

Earth

In Hungary, no such mythic earth art developed as e.g. in Romania, nor were there such earth accumulations as those of Walter de Maria.

Perhaps the only product of Hungarian earth art was created by Károly **Halász** directly related to the American movement. The Hungarian neo-avantgarde artist living "closest" to the earth, in the greatest seclusion, also started as a member of the Pécs Workshop. Though he did not participate too often in the Pécs landscape actions, he contacted the Dutch, British, and American groups of similar orientation, asking them for information and help. That's how he got to R. Smithson, who readily answered his letter, sending periodicals to help his fellow artist in isolation in Central-European.

Hearing of Smithson's tragic death in 1973, Halász and his brother crossed the Danube and on the sandy shore of Paks Island dug a huge spiral about 30 m in diameter, putting newspapers and used oil in it, set it on fire, and abandoned the burning sign. With this smoke signal, by setting his small spiral as a symbol of the eternal cycle of nature to Smithson's monumental art, with this secret, private funeral rite, a work based on the dialogue of the elements (fire, water, earth, air), he sent word and erected a monument to his dead. (If we add, that Smithson's counterclockwise spiral refers to transitoriness, entropy, the slow and heavy disintegration of systems and, accordingly, remember that Halász's work was given to decay, we may ascribe to both a further symbolic significance.)

Later Halász used the island metaphor in his subsequent earth works, not, however, as the sacred place of communication but as a sign of his own isolation at home. In his exhibition at Karcag in 1980, he created an entire archipelago whose basis were earth and sand, and the simple objects placed on the islands took on a special meaning: burning candles, Danube pebbles, spotlights, a cage with live pigeons ("peace island", "KZ island"), bread-and-butter

örök változásnak folyamatát tárgyasítja. Látszólag process mű is, mely egy időbeli folyamatot, egy egész éves periódust zár magába, valójában azonban anti-process alkotás, mely nem inkorporálja, sokkal inkább kizárja az időbeli folyamatot: egy pillanatot konzervál, merevít, fagyaszt az örökkévalóságba. Így paradox módon Erdély úgy idézi fel avantgard szellemi rokonait, hogy az ellenkezőjét csinálja, mint azok. Azonban azzal, hogy leszígeteli, elrejtí az időt, direkt módon is emlékeztet Beuys-ra, aki filccel történt zongorabevonásával ugyanúgy egy időbeli folyamatot (zene) szigetelt le, mint Erdély. A Villon versre utalással Erdély már eleve bevont egy múlt-réteget a műbe, amit ellensúlyoz a költő szlogenné vált kérdésére („Hol van már a tavalyi hó?”) adott válaszával: „itt a szemed előtt a termoszban, csak nem veszed észre.” A banalitás és titok értelmetlen ütköztetéséből fakad bizonytalanságérzetünk, hiszen az elrejtés olyan profán, értelmetlen és ellenőrizhetetlen, hogy nem hisszük el, hogy a termoszban valóban hó van, de az ellenkezőjét sem, így a mű ténylegesen megmarad a titok birodalmában. Ezen az „értelmetlenül” banális elrejtésből következő titokzatosságon alapul Duchamp „Titkos zöreje” is.

Hasonló hatásmechanizmusokon, egy magától értetődő, „természetes” szituáció kiragadásán, az ellenőrizhetetlen köznapiságon, egy fizikai folyamat process art-szerű művészeti nyilvánításán, víz becsomagolásán nyugszik **St. Auby** Tamás *Hűlő vize* (1965) is, ami egy patikaedényben folytonosan „hűlő”, – mert negyedóránként titokban felmelegített – víz kiállítása (1969) volt. Azzal a különbséggel, hogy itt valóban állapotváltozásokban (párolgás, lecsapódás) megnyilvánuló időbeli természeti folyamat jelent meg. A pseudo-kísérleti szituáció, az alkimisztikus vonások, a tudomány ironizáló banalításba fordítása megintcsak a „szórakoztató fizikát” idézi, ahogy a mű karakterében is közel áll Duchamp átalakított ready-made-jeihez. A magyar neoavantgárd egyik legfontosabb seregszemléjén, az Iparterv kiállításon szerepelt egy másik víz-munka is, amely szintén csomagoláson, elrejtésen alapult, ám ez sokkal keményebb, provokatívabb, politikai szemléletet mutat. **Konkoly Gyula** *Emlékmű. Onániamodell I.* című alkotásában – a háborús emlékművek valóságára irányítva figyelmünket – gézbe csomagolt jeget úgy, hogy alá hipermangánt rejtett, ami a megnyitón egy idő után feloldódva, véres sebek gyanánt ütött át a gézen.



St. Auby Tamás: Hűlő víz
Cooling Water, 1965

Pinczehelyi kőcsillagjához hasonlóan jelnaturalizálás, megtisztítás, szó szerinti „jelbefagyasztás” **Attalai** Gábornak az akkor még kommunista parlamenthez közel, a Duna-rakpart lépcsőjének házába ácsott ötágú csillaga (*Negatív csillag* 1970). Ez a pozitív és negatív forma, függőleges és vízszintes váltakozásából felépülő, a szövésre is utaló struktúra igen finom arányban vegyíti a land artot, annak geometrizáló, minimalista vonásait, a conceptet, process artot, arte poverát, dadát, fluxust, de mindezt olyan természetességgel és humorral, hogy az még direkt, de szelíd politikai felhangjait is esztétikussá teszi. Attalai művével egy magánemlékművet állított magának, amely szándékolt ideiglenességével, természetességével, ahogyan a hó elolvadásával egyszerűen maga is beleolvadt a folyóba, igazi pendant-ja a korszak államilag irányított, balga örökkévalóságra törekvő emlékműszobrászatának.

A víz által érzékelhető időmúlásnak, a konkrét térbeli helynek, a valóságos folyónak és művészeknek együttműködéséből keletkeznek az utóbbi évek legérdekesebb vízmunkái (1991-), melyet a Császári Gábor által vezetett budapesti **Folyamat Galéria** foglal magába. A „galéria” mindössze egy kis mérceház-bódé, melyben minden héten más és más művész állítja ki művét, oly módon, hogy alkotását közvetlenül a vízmérce henger grafikonpapírjára viszi fel, amely az egyhetes egyszeri körforgás alatt a Duna vízállását jelző, a folyó által mozgatott toll lágyan hullámzó, finom rajzolatával egészül ki. Így a művészek az egyhetes process mű keretében együtt rajzolnak a folyóval, az örökkévaló időt testében hordozó vízfolyam a pillanatnyi véletlenül keresztül alkot együtt a jelen egy pillanatát rögzítő művésszel, amihez Császári egy újabb múltbeli időpont tér-idő felfogását kapcsolja hozzá, amikor a művészeket arra kéri fel, hogy a XI. századi Bayeux-i kárpit egy-egy részletét dolgozzák fel alkotásaikban. Így a 85. hét után válik egésszé a művészek és a folyó közös alkotása.

and beer (food island). In his action in Újpest in 1981 he carried to extremes his concept of the island without perspective. The island was designated by a black rope, with the horizon also indicated by a black rope stretched above the first. It was watched by Halász through a paper telescope he made, lying on the ground, surrounded by a bundle, stick, suitcase and TV set, always prepared to travel but never succeeding.



Jovánovics György:
Részlet a nagy Gilles-ből
Excerpt From the Great Gilles, 1967

Though Hunarian artists often used earth itself as the foundation for their installations and environments (e.g. Samu, Pinczehelyi, Halász), or to enliven the surface of their paintings and sculptures (e.g. Záborszky, Kopasz), it is generally more prevalent to use simple materials made from earth.

Certain materials have become the emblematic trademarks of the artists using them. For instance, tar, tarred paper, tired oil with their symbolic implications derived from their transitory physical condition, heavy materiality ("sadness", "infinite clumsiness", "miserliness"), are closely associated with Miklós Erdély's art.

A constant concomitant of the works of the Pantenon group is their artists covering their sculptures and installations with slack lime – immersing them, as it were, in a ritual cleansing bath, thereby designating their sacred place.

For over twenty years, György Jovánovics has been studying the aesthetic, philosophical, expressive values of a single earth-derived material, plaster, with persistency and intellectual absorption. In his casts perfectly conforming to the properties of the material, he was the first to detect the possibilities for expressing sensitivity and ethereal abstraction, whereas formerly it was used only in sculpture as an auxiliary tool for a sort of pseudo-representation. At the very beginning, he used his casting process balancing on the border of reality and illusion to evoke expressly natural motifs (e.g. *Cell design series*, 1965), also labelled "bag sculptures".



Jovánovics György: Sejtterv II.
Cell-plan II., 1965

More precisely, he connected the soft, mobile bio- and amorphic formations cast in plastic bags with natural beings via the titles. Later, in the late '60s, he made imprints of human bodies and draperies. Despite the hyperrealistic details, the immaterial whiteness, deliberate fragmentariness, the visible traces of assembling and the alienating effects on the surface made these sculptures unrealistic. His torsos only approximate the human figure, but owing to the tautology of the identity between the signifier and the signified, they are dreamlike, mixing reality and its image.

Significantly enough, this intellectual concept sculptor filtered the most materialistic earth matter into something completely immaterial, a spiritual-sacred entity, an alchemic prima materia, "Allteig" (Leo Popper), which can express every material, and even what is before and after the material. In his plaster reliefs of the '80s all reference to nature has disappeared, leaving on the surface an extremely sensitive, immaterially floating multi-layer net or grid made up of the intricate superimposition of positive and negative imprints going a few millimetres deep. In the empty spaces between these motifs there are geometric holes, indentations or projecting lath-like motifs. The impression is of looking at a street map, but while the eye is scanning the map, the top-view suddenly gives way to side-views of rising houses, the image then turning back into itself, burning a "black hole" into the surface. The spectator is grasped by a feeling of uncertainty caused by the ambivalence of the views, not knowing which sides or objects he sees, the visual angle and the distances seem to change constantly, not unifying in a homogeneous view, yet the picture is perfectly congruent.

Just like Miklós Erdély, György Jovánovics holds a complex place in art combining many modes. His *L. Wiathruck* series has been mentioned apropos deconstructive light use (but mention could be made of *The mirror image of reality upon reality I*, 1976, a light montage). Light is the central element of his reliefs, too, which are bodiless light-and-shade traps rather than material sculptures in the traditional sense. Then there is his use of thermoenergy generated by casting plaster which is a highly conscious element in his art. He is an artist who

Föld

Magyarországon nem alakult ki olyan mítikus jellegű földművészet mint pl. Romániában, de olyan földakkumulációk sem, mint pl. az 1968-ban, egy egész galériát fél méter magasságban földdel feltöltő Walter de Maria esetében.

A magyar „earth artnak” szinte egyetlen, az amerikai mozgalomhoz közvetlenül kapcsolódó művét Halász Károly, a magyar neoavantgarde talán „legföldközelibb”, legvisszavonultabban élő művésze hozta létre. Ő is a pécsi műhely tagjaként indult, és bár nem vett részt túl sokszor a pécsi tájakciókban, felvette a kapcsolatot a hasonló tevékenységet folytató holland, angol és amerikai csoportokkal, információt, segítséget kérve tőlük. Így jutott el Robert Smithsonhoz, a land art egyik megteremtőjéhez, a Nagy Sóstóba emelt spirális gát alkotójához, aki készségesen válaszolt levelére, sőt folyóiratküldeménnyel segítette elszigetelt közép-európai kollégáját. 1973-ban Smithson tragikus halálhíréről értesülve Halász testvérével átkelt a Dunán és a paksi sziget homokos főnyébe egy hatalmas, kb. 30 méter átmérőjű spirált ásott, majd abba újságpapírt és fáradtolajat helyezett, meggyújtotta, s az égő jelet magárahagyva távozott. A füstjellel és a természet örök körforgását szimbolizáló kicsiny spiráljának a smithsoni monumentális mellé helyezésével, egy titkos, személyes temetési ritusként is felfogható, a természeti elemek (tűz-víz-föld-levegő) párbeszédén alapuló művel üzent, és állított emléket halottjának. Smithson óramutató járásával ellentétes spirálja az elmúlásra, az entrópiára, a rendszerek lassú és súlyos szétesésére utalt és Halász is pusztulásra ítélte művét. További szimbolikus jelentőséggel bír mindkettőjükre nézve, ha tudjuk, hogy az idővel szembeszegülni törő gát is elpusztult a Nagy Sóstó váratlan vízszintemelkedése miatt.

A sziget-metaforát Halász későbbi földműveiben is alkalmazta, de nem a kommunikáció kiemelt, szent helyének, hanem saját hazai elszigeteltségének értelmében. Így 1980-as karcagi kiállításán egész szigetcsoportot hozott létre, melynek alapját a föld és homok képezte, s a

rájuk helyezett egyszerű tárgyak adták meg speciális jelentésüket: égő gyertyák, dunai kövek, szembevilágító reflektorok, ketrec élő galambbal („békesziget”, koncentrációs sziget) vagy zsíros kenyér és sör („ételsziget”). 1981-es újpesti akciójában vitte a végletekig a távlatnélküliség szigetét, melyet fekete kötél vesz körül, felette fekete kifeszített kötél jelzi a horizontot, melyet a sziget úti batyúval, bottal, bőrdöndel, és tv-vel körülvelt, mindig utazásra kész, de soha el nem utazó gazdája, Halász kérelt, a földön fekvő, maga készítette papírtávcsovél.

Bár művészeink sokszor alkalmazták a földet mint installációik, environment-jeik alapját (pl. Samu, Pinczehelyi, Halász) vagy festményeik, szobraik felületének élénkítőjét (pl. Záborszky, Kopasz), alapvetően mégis inkább a földből készített egyszerű anyagok használata a jellemző. Egyes anyagok szinte emblematikus jellemzőjévé váltak egy-egy művészeknek. A kátrány, a kátránypapír, a fáradtolaj átmeneti halmazállapotából, súlyos anyagságából eredő szimbolikus utalások („szomorúság”, „végtelen nehézkesség”, szegénység) nagyon erősen Erdély Miklós művészetéhez kötődnek. A szobor, installáció oltott mésszel való körülvétele, mintegy megtisztító fürdőben való rituális megmerítése, szent helynek a kijelölése állandó eleme a Pantenon csoport munkáinak.

Jovánovics György több mint húsz éve rendkívüli következetességgel és intellektuális figyelemmel szintén egy földanyag, a gipsz spontán mozgásának esztétikai, filozófiai, kifejezési értékeit kutatja. Tökéletesen anyagszerű öntvényeiben a korábban lebecsült és a szobrászatban csak segédanyagként használt matéria végtelen érzékenységét, éteri elvontságát kezdetben látszólag ábrázolásra alkalmazta. Legelső alkotásaiban a valóság és az illúzió határán egyensúlyozó öntési eljárását – melyet „zacskószobornak” is nevezett – kifejezetten természeti motívumok (pl. *Sejtterv* sorozat, 1965) felidézésére alkalmazta. Pontosabban a nylon-zsákba öntött puha, mozgékony bio- és amorf alakzatokat címek révén természeti lényekkel kötötte össze. Később, a hatvanas évek végén emberi testről és drapériákról készített lenyomatokat, amelyek bár részleteikben hiperreálisak voltak, mégis anyagtan



Halász Károly:
Homage á Smithson, 1973

uses direct imprints of human bodies, and who shapes earth as artistic material, or integrates alchemy with art. He is able to place himself within the ongoing process of a natural material without turning it into something anthropomorphic. He is able to tear one momentary – therefore highly timely – element out of the realm of the constantly revolving earth element, and maybe he is only too glad to realize that his work, due to the momentariness of its material, will soon become part of the eternal cycle, gaining in this way a far longer existence.

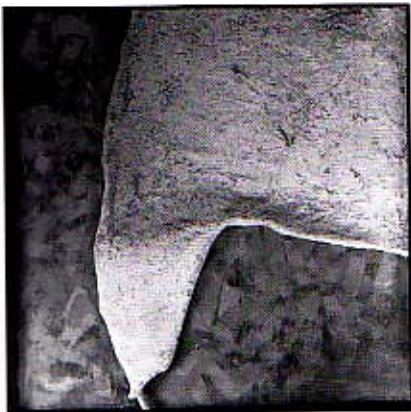
It is therefore not only certain aspects of his art, his media, but his whole attitude, the relationship of his art with matter and through that with the world which is indicative of a definitely pantheistic outlook, closest perhaps to the Eastern world view, and possibly influenced Hamvas as well. Essentially, it makes no difference that he applies a seemingly totally artificial, unrealistically sublimated material, quite mechanically, "shaping" it by casting. This means incorporating the most natural of the basic principles (chance) into creation, letting nature (the material) work freely. In his reliefs, in the physical-chemical processes triggered by the encounter between water and earth, the mark of the moment of genesis, solidification, the essence of the natural process, birth, is registered.

Cross-breeding earth, plants and animals Gábor **Záborszky** produces his archetypal hybrids, moulding and painting his monumental animal sculptures from earth and sand applied to bodies made from branches, twigs, canvas. They are all huge heavy blocks only sometimes disrupted by projecting branches reminding of a horn or leg, helping identification, sign creation. The indented-hollowed forms recalling the rugged walls of grottos, the rough, scabrous surface, the earth material, all vividly indicate that Záborszky's primitive buffalos and stags were made from the earth, just as the cave painter at Lascaux indicated it, who symbolized the birth of the animals from the womb of the earth by depicting them rushing from the depth of the cave toward its mouth, as A. Laming explains. Záborszky sometimes adorns the surface with etchings, now enhancing the allusions to imitation, now reinforcing the archaic character, recalling the runes, sacrificial, ritual incisions, scars, magic wounds of prehistoric and primitive art. Painting – the reddish brown blood colour and the earth colours – all refer to cave painting.

The artist would like to recapture something of the antediluvian forces of nature, of the creativity of primitive art, but his torso forms, the melancholic desolation of his figures, indicates that this is possible only indirectly, by placing himself into long-gone ages that lived in harmony with nature. Thus, the question of the possibility or impossibility of "back to nature" is left open, by indicating both directions.



Záborszky Gábor: Ósmadár
Archeopteryx, 1986



Záborszky Gábor: Felhőállat
Cloud Animal, 1987

Plants

In the art scene of Hungary in the eighties the two best known artists as regards relationship with nature and the use of nature are Géza Samu and Imre Bukta. They are often tagged the founders and main practitioners of the Hungarian "rural avantgarde".

Both grew up in a village and faced the threat of man's exploitation of nature and, consequently, the need to restore harmony with it. Both make use of the elements of peasant culture as well as subsequently developed rural popular culture and folklore, mixing them with avantgarde traditions. While Bukta is closer to (neo)dada, arte povera and new realism, Samu is nearer to a more classicist attitude toward sculpture in the manner of Moore and Brancusi.

Though Samu is intent on avoiding the romantic-nostalgic use of folklore elements, he preserves something of the enchanted, humorous world of Hungarian folk tales. Bukta no longer believes in stories. Handling today's everyday rural objects with biting irony, he lashes out at his own environment's narrow-mindedness, the disruption of the harmony between nature and man.

fehérségük, a figurák szándékos töredékessége, láthatóvá tett összeeskábáltsága és a felületükön megjelenő elidegenítő effektusok miatt irreálissá váltak. Torzófigurái inkább csak közelítenek az emberi alakhoz, valójában csak üres héjak, drapériák. A drapériák ugyanígy, bár tökéletes, „reális” leképzései az adott textilfelületnek, de éppen a jel-jelölt azonosság tautológiája miatt álomszerűek, összekeveredik bennük a valóság és annak mása.

Jellemző, hogy ez az igen intellektuális koncept-szobrász a leganyagszerűbb földanyagot filtrálja anyagtalan, szellemi-szakrális entitássá, emeli egy olyan alkimikus prima materiává, „Allteiggé” (Popper Leó), mellyel minden anyagot, sőt még azt is, ami az anyag előtt és után van, ki tud fejezni. A nyolcvanas években készített gipszreliefjeiről el is tűnik bármilyen természeti utalás, s a felületen egy rendkívül érzékeny, néhány milliméter mélységben mozgó, pozitív és negatív lenyomatok bonyolult átfedéseiből keletkező anyagtalanul lebegő többretegű háló- vagy rácsmotívum jelenik meg. Köztük üresen maradó geometrikus lyukak, bemélyedések, vagy éppen kiemelkedő lécszerű elemek. Az egész olyan, mintha egy várostérképet néznénk, de miközben a szemünk a térképet pásztázza, a felülnézet mintha hirtelen a kiemelkedő, felnövekedett házak oldalnézetét mutatná, majd visszafordulva önmagába „fekete lyukakat” égetne a felületbe. A nézetambivalenciákból fakadó bizonytalan érzés fogja el az embert, nem tudjuk milyen nézetet és tárgyakat látunk, a látószögek és -távolságok állandóan változni, egymásba alakulni látszanak, nem állnak össze egységes nézetté, a kép mégis tökéletesen egységes.



Jovánovics György:
Szöktetés a szerájából
Kidnapping from the Seraglio, 75
– Hommage à Sinan, B6. 4. 26

Jovánovics György Erdély Miklóshoz hasonlóan sok csomópontot összefogó helyet foglal el témánk szempontjából. Már említettem a dekonstrukciós fényhasználat kapcsán a *Liza Wiathruck* sorozatot. (Tehetném ezt „A valóság tükörképe a valóságon I.”, – 1976 –fénymontázssal kapcsolatban is.) De a fény a fő eleme reliefjeinek is, melyek inkább testetlen fény-árny csapdák, mint hagyományos értelemben vett materiális szobrok. Említhetnénk a *hőenergiafolyamatok* művészetén belüli alkalmazása révén, hiszen a gipszöntéskor felszabaduló hő művészi alkotásmódjának igen tudatosan átélt eleme. Besorolható a közvetlen emberi *testlenyomatot* használó művészek sorába csakúgy, mint a földanyagot formáló, vagy az *alkímiát* integráló alkotók közé.



Jovánovics György: Fekvő figura
Lying Figure, 1969

Teljes mértékig belehelyezi magát egy természeti anyag (létező) folyamatába, történetébe anélkül, hogy antropomorfizálná. Az örökkévaló, örök körforgásban lévő fölidelem birodalmából kiszakít egy pillanatnyi, villámgyors – ezért igen korszerű – elemet, a gipszet, és nem zavarja, sőt talán még inkább örömmel veszi, hogy műve, anyagának pillanatnyisége miatt visszatér az örök körforgásba, hisz így sokkal nagyobbávú maradáóság kerül birtokába.

Jovánovics mindezért, úgy gondolom nemcsak művészetének egyes vonásaival, anyagi hordozóival, hanem egész attitűdjével, művészetének anyagához s ezen keresztül a világhoz való viszonyával mutat egy olyan határozottan panteisztikus szemléletmódot, amely leginkább a keletiek felfogásához áll közel, feltehetően Hamvas hatására is visszavezethető, s amelynek szempontjából az is mindegy, hogy egy látszólag totálisan mesterséges, irreálisan szublimált anyagot alkalmaz, ráadásul teljesen mechanikus módon, öntéssel „alakítva”. Ez utóbbi momentummal ugyanis éppen a legtermészetesebb alapelvet, a véletlent vonja be alkotásaiba, a természetet, az anyagot engedi szabadon működni. Reliefjein a víz és a földanyag találkozásából létrejövő kémiai-fizikai folyamatban a keletkezés, a megszilárdulás pillanata, a természeti folyamat lényege, a születés lenyomata rögzül.

Föld, növény és állat sajátos keresztezésével hozza létre archetipikus hibridlényeit **Záborszky** Gábor, aki faágakból és vászonból készített testre felvitt földből, homokból mintázza, majd festi monumentális állatszobrait. Ezek mindig egy nagy, súlyos tömbből állnak, melyet csak néhol törnek meg a beazonosítást, jelteremtést segítő, szarvra vagy lábakra emlékeztető kilógó faágak. Horpadásos-öblösödő, a barlangok hullámszó falára emlékeztető formájukkal, rücskös felületükkel és földanyagukkal Záborszky érzékletesen jelzi ősbölnyeinek, szarvasainak földből való keletkezését, akárcsak a lascaux-i barlangfestő, aki Anette Laming

szerint az állatok barlangmélyéből a kijárat felé irányuló rohanásával szimbolizálta a föld méhéből való születésüket. Záborszky a felületet néhol karcolásokkal ékesíti, hol az imitációs utalásokat, hol pedig az archaikus jelleget erősítve, az őskori és primitív művészet rovátkáit, áldozati, rituális megmetszéseit, hegeit, mágiikus sebeit felidézve. A festés, a vöröses-barnás vérszín és a föld-színek is a barlangfestészetre utalnak.

A művész a természet őszálati erejéből és az őskori, primitív művészet kreativitásából szeretne visszanyerni valamit, de a torzó formával, figuráinak melankólikus magárahagyottságával jelzi, hogy ez csak virtuális szinten, a letűnt természettel harmóniában élő korokba való behelyezkedéssel teremthető meg. Így a „természethez való visszatérés” lehetőségének, vagy lehetetlenségének kérdését – mindkét irány jelzésével – nyitva hagyja.



Bukta Imre: Gyöngytyúkot etető Guinea-fowl Feeder, 1986

Növény

A növényi elemek használatának igen széles skálája jellemzi a magyar művészetet. Közülük talán a legfontosabb és legérdekesebb az az egész kiállítási térre kiterjedő environment-típus, amelyet „erdőimitációnak” nevezhetnénk, mivel humuszba „ültetett” facsemetékből, fűből, szalmából, faágból, gyökérből áll. Ez az alkotók igen széles körében terjedt el (pl. Samu, Bukta, Pinczehelyi, Fáskör, Pantenon, stb.), igen különböző jelentésszűzűgésben, de sohasem élő formájában jelent meg, mint a nyugati művészetben oly sokszor.

A nyolcvanas évek magyar művészetének a természethasználata, a természettel való kapcsolatteremtés szempontjából két legtöbbet emlegetett művésze Samu Géza és Bukta Imre, a magyar ún. „vidéki avantgard” megteremtői. Igen sokszor állítottak ki ők együtt, pedig igen különböző művészi attitűd és habitus jellemzi őket.



Varga Géza Ferenc: Iguana, 1983

Mindketten falun nőttek fel, így szembesültek azokkal a problémákkal, amelyeket a természet kihasználása és ebből következően a vele való harmónia helyreállításának reális követelményei okoznak. Mindketten használják a paraszti kultúra, de a nyomában kialakult vidéki populáris tárgykultúra és folklór elemeit is, s ezt mindketten az avantgard tradícióival ötvözik. Csak míg Buktához a (neo) dada, az arte povera és a nouveau realism, Samuhoz az avantgarde szobrászat klasszicizálóbb moore-i, brancusi-i felfogása áll közel. Bár Samu is kerüli a folklór elemek romantikus-nosztalgikus használatát, mégis megőriz valamit a magyar népmesék varázsos, humoros világából. Bukta már nem hisz a mesékben, s a mai hétköznapi falusi tárgyakat maró gúnnyal kezelve, saját környezetének rövidlátását, természet és ember harmóniájának megbomlását ostorozza.

Bukta Imre sokkal inkább társadalomkritikus, a paraszti társadalom kommunista időkben bekövetkezett pusztulását csípős, keserű iróniával kifigurázó és leleplező „mezőgazdasági művész”, míg Samu egyfajta paraszti panteizmus képviselője, a paraszti kultúra hétköznapi tárgyainak már-már szakrális objektumokká alakítója, az ősi természeti népek mítoszainak újraterejtője. Bukta szigorúan a tényekhez ragaszkodik, egyfajta paraszti józanság, pontos humor, kemény, már-már önsanyargató munkatempó és konokság jellemzi. Szemérmesen kerüli a transzcendenciavágyakat jelző megnyilvánulásokat, élesen lát, állandó készenlétben figyel a világot, hogy művészetébe orozza.

A „természethez való visszatérést” sem valamilyen transzcendens vagy nosztalgikus poézisen keresztül, hanem a gyerekkortól megtanult, kemény létfeltételekhez idomult, természettel harmóniát találó paraszti életforma átmenthető elemeinek átvételével képzelet el. Keményen kritizál, de van gyöngédség is abban a humorban, ahogy a mezőgazdasági szerszámokat természeti elemekkel funkciótlantítja; a kasza végét bajusz-szerű formába pödri, vagy miniatürizálja (á la Duchamp), a traktorra szarvakat, a vasvillára szalmát helyez, a gumicsizmába életadó kukoricát tölt, vagy abban, ahogyan első kiállítását a majorban az állatoknak rendezte. (Ahogy Beuys a döglött nyúlnak, de erről Bukta akkor még mit sem tudott.) Akcióiban is gyakran jelentkezett az állatokkal való azonosulás, a vad menekülésének,