

Szlama Norbert

ORCID: 0009-0004-0484-0581

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet / METU

norbert.szlama@gmail.com

Artcadia, ú.f. 2 (2), 50–67. (2023)

DOI: [10.57021/artcadia.4990](https://doi.org/10.57021/artcadia.4990)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

A tipográfia a művészet horizontján

A tipográfia szemiotikai szempontból meghatározott kiemelt funkciója az információ kódolás, ezt erősíti, szélesíti vagy némely esetben hagyja el a művészet. Theo Van Leeuwen kutatásaiban többször jelezte, hogy a szemiotikai meghatározáson túl is hordoznak jelentést a betűk. Ezt vizsgálta egy szűkebb szegmensben Johanna Drucker, aki az experimentális tipográfiát a modern művészetek tükrében értelmezte (futurizmus, Dada, kubizmus), ő azonban inkább a képvers tengelyén a költészet, irodalom oldaláról közelített. Ez indokolta számomra, hogy tanulmányomban a képzőművészetbe épült tipográfiát, a betű képként való értelmezését tanulmányozzam. Írásomban az ehhez kapcsolódó művészi attitűdöt vizsgálom, így megfelelően artikulálható a központi kérdésem: A tipográfia kulturálisan gyökerező funkciója kivonható-e egy művészeti alkotásban megjelenő szövegnél, vagy esetleg általa az írás mint az információközlés újabb síkja jelenik meg a vizuális művészetekben?

kulcsszavak: tipográfia, avantgárd, kubizmus, futurizmus, dada, kortárs

Typography on the Horizon of Art

The primary function of typography defined from a semiotic point of view is information encoding; this basic function is strengthened, broadened or in some cases abandoned by art. Theo Van Leeuwen repeatedly indicated in his research that letters carry meaning beyond the semiotic definition. This was examined in a narrower segment by Johanna Drucker, who explored experimental typography in the light of modern arts (Futurism, Dada, Cubism). However, she interpreted this rather on the axis of the image poem from the perspectives of poetry and literature. This justified for me the fact that in my study I should examine the typography built into fine arts, the interpretation of the letter as an image. In my paper, I focus on the related artistic attitude, thus my central question can be properly articulated: Is it possible to extract the culturally rooted function of typography from a text that appears in a work of art, or does writing, as a new level of information communication, appear in visual arts through it?

keywords: typography, avant-garde, cubism, futurism, dada, contemporary

Bevezetés

Terminológia

A tipográfia a vizuális kommunikációk fő eleme. Löwy Salamon és Novák László *Betűmetszet* című könyvében az alábbi gondolatot olvashatjuk a tipográfia alapvető építőeleméről, a betűről:

„A betű az emberiség kultúrájához vezető útnak legeslegkülsőbb kapuja. Föltétele nemcsak minden tudásnak, de minden tevékenységnek is. Vannak vasútjaink, automobiljaink, röpkörműveink, telefonhálózatunk meg rádióink, de e találmányok egyike sem képez oly szoros kapcsolatot az emberi társadalom összefűzése szempontjából, mint az a piciny betű, mely csöndes szobácskában papírosra vetve, egyformán hathat a távolságokba s a jövő századokba is, még pedig úgyszólván elpusztulhatatlanul.”¹

Ez az akár romantikusnak is nevezhető gondolat a betűről jól mutatja azt, hogy már 1926-ban is nagyon fontosnak tartotta a művészettudomány a betű-szó-szöveg elemeket, és azt is jól artikulálja, hogy már akkor egyértelmű volt egyfajta érzelmi kötődése a kultúraközpontú társadalmi fejlődéshez. A következő gondolatok egyértelmű értelmezése érdekében fontosnak tartom, hogy a közel százéves fogalmi jellemzés mellett egy mai, objektív meghatározást is adjak a tanulmányom fő fogalmairól. Ennek érdekében a Magyar értelmező kéziszótárt hívtam segítségül:²

Betű:

„1. Vmely beszédhangnak egy v. több írásjegyből álló, írott, nyomtatott v. más módon megformált jele, képe.” – Leeuwen ennél árnyaltabb, hangzó alapú meghatározást is használ,³ azonban ez utóbbi a jelenlegi témánkban nem fontos tényező.

Szó:

„1. A nyelvnek és a beszédnek az a legkisebb egysége, amelynek meghatározott hangalakja, nyelvtani formája és meghatározott jelentése van. 2. Az összefüggő, egységet alkotó, folyamatos nyelvi közlés, kijelentés, mondanivaló.”

Szöveg:

„1. Írásban v. nyomtatásban rögzített mondanivaló, ill. az ezt alkotó, kifejező mondatok összefüggő egésze, rendsz. hosszabb sora.” – A szó és a szöveg meghatározások az értelmező kéziszótár szerint az olvashatóságon, érthetőségen alapulnak. Leeuwen ezt a következőképp árnyalja: „... tipográfia, amely szerint a vizuális kommunikáció és az írás elválaszthatatlan egységet alkot. A tervezők (grafikusok) ezt természetesen régóta tudják. Hogy csak két közelmúltbeli példát vegyünk, Bellantoni és Woolman (2000: 6) azt írta, hogy a nyomtatott szó jelentésének két szintje van, a „szókép”, maga a szó által képviselt gondolat, amely betűsorból épül fel, és „tipográfiai kép”, „holisztikus vizuális benyomás”⁴

Természetesen ő is felteszi azt a kézenfekvő kérdést, hogy ez a fajta holisztikus vizuális impresszió leírható-e, és egyáltalán kell-e ezzel a meghatározás szempontjából foglalkoznunk.

³ Theo Van Leeuwen, „Visual Communication 4.,” in *Typographic meaning* (Cardiff: SAGE Publications, 2005), 140.

⁴ Leeuwen, „Visual Communication 4.,” 138.

¹ Löwy Salamon és Novák László, *Betűmetszet* (Budapest: Világosság Ny., 1926), 5.

² Bárczi Géza és Országh László (szerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára* (Budapest: Akadémiai Könyvkiadó, 1959-62) <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezoszotara/elolap.php> Megtekintés: 2023.12.02.

Tipográfia:

„1. (választékos) Nyomdászat; könyvnyomtatás. A tipográfia fejlődése, története. 2. (választékos) Nyomtatvány nyomdai készítésének módja, minősége nyomdászati szempontból." Ebben az esetben a meghatározás nem elég kiterjedt, ezért Hargitai kapcsolódó meghatározását is alapul veszem:

„A tipográfia szöveget és grafikai elemeket tartalmazó művek vizuális megformálásával foglalkozó mesterség; ill. alkalmazott grafikai művészet. Elsődleges (gyakorlati) célja az adott tartalom befogadó számára észrevétlenül dekódolható, strukturált megjelenítése; másodlagos (iparművészi) célja a szöveget tartalmazó, annak alá- vagy mellérendelt tipográfiai mű vizuális arculatának kialakítása." Hargitai Henrik egyértelműen ír a tipográfia prior funkciójáról is, amit tanulmányomban is alapul veszek: „A tipográfus tehát a fogalmi üzenetet önti vizuális formába. [...] A tipográfiai mű alapeleme az akusztikus kódon keresztül a fogalmi réteget kódoló betű.”⁵

A tipográfia funkciója történeti szempontból

A tipográfia megjelenése óta egyre nagyobb teret nyer magának, napjainkban már az életünk szerves része. Megjelenési területe kezdetekben könyvekre, dokumentumokra, újságokra korlátozódott, napjainkban azonban hangsúlya eltolódott a reklámok, hirdetések területére. 2023-ban elérhető adatok szerint megközelítőleg 5000 hirdetéssel találkozunk egy nap leforgása alatt.⁶ Természetesen ezen hirdetések egy része audió ingerként érkezik el hozzánk, nagyobb része azonban tipográfiai elemekkel kommunikál velünk.

A tipográfiát prior pozíciójában a funkció határozza meg. Fejlődésének történetében fontos volt a képirás átalakulása és egy absztrakt, dekódolható jelrendszer kialakulása. „Miközben a sumér írás grafikai formája fejlődött, információrögzítési képessége egyre bővült. Az első szakasztól kezdve, amikor a kép-szimbólumok élő és élettelen tárgyakat jelentettek, a jelek ideográfokká váltak, és elkezdtek absztrakt módon ábrázolni.”⁷

E folyamat során alakult az absztrakt jelrendszer és a kódolási/dekódolási funkció sokáig elválaszthatatlannak tűnő kapcsolata. Szemiotikai tanulmányok sora foglalkozik ezzel, és ennek a kapcsolatnak a történeti változásával. A szemiotikai megközelítés alapvetően nem központi témája a jelenlegi tanulmányomnak, azonban a kutatás jelentőséget megalapozó tényként fontos megemlíteni.

A gondolatok, adatok betűkkel történő rögzítése összekapcsolódott az ember szépség iránti igényével, és a szöveg megjelenítés nagy gonddal és szakértelemmel összeállított alkotássá kezdett válni. A változatos esztétikai élmény azonban még mindig csak kísérője volt a funkciónak. Több esztétikai változás éppen a funkció okán, az olvashatóság elősegítése érdekében alakult ki. A technológiai fejlődés például lehetővé tette a betűközök változó megjelenését, ami a mai napig alapja az esztétikus és jól olvasható szöveg szedésének.

Ez a változás hozzájárult ahhoz, hogy szebb, olvashatóbb betűképet és szövegfoltot alakítsanak ki. Az olvasás nemcsak könnyebb lett, de már esztétikai élményt is jelentett egy könyv belíve. Ez a fejlődés a funkció tökéletesítése irányába mutatott, és ugyan ennek tárgyalása nem része a jelen tanulmánynak,

7 Philip B. Meggs and Alston W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design* (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., Hoboken., 2012), 9.

5 Hargitai Henrik, *Tipográfia (írás számítógéppel)* - ELTE egyetemi jegyzet, 2006. https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index-b26e.html?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=19 Megtekintés: 2023.12.02.

6 Anonymus, *Thinking vs. feeling: The psychology of advertising*, a University of Southern California online alkalmazott pszichológia mesterképzésének lapja, 2023.11.17. <https://appliedpsychologydegree.usc.edu/blog/thinking-vs-feeling-the-psychology-of-advertising/> Megtekintés: 2023.12.02.

azonban körvonalainak ismerete fontos abból a szempontból, hogy világosan lássuk, mi előzte meg a tizenkilencedik század végén kialakult folyamatot, amely a funkciót, a hangzók kódolási célját kezdte háttérbe szorítani. A betűk vizuális elemként történő értelmezése kiemelte a tipográfiát a funkció szorításából, és a betű képi eszközzé vált.

A szöveg jelentéshordozó természete

Annak érdekében, hogy a bevezetőben jelölt „jelentéshordozást” vagy annak hiányát vizsgálni tudjunk, meg kell határoznunk a szöveg jelentésének terminusát. Ez azonban mégsem pusztán terminológiai kérdés, sokkal árnyaltabb annál. Tanulmányom témájához igazodva szemiotikai és tipográfiai megközelítést választottam.

Szemiotikai értelemben „a szöveg egy olyan (bonyolult és összetett) jel vagy jelcsoport, amely „valami helyett áll” (stat pro aliquo).”⁸ Egyszerűbb megfogalmazásban tehát azt mondhatjuk, hogy a szóbeli közlésünk helyett használatos jelcsoport a szöveg. Amikor tehát a szöveg jelentésének megtartásáról, vagy annak megfosztásáról beszélek, akkor ezt a meghatározást veszem alapul.

Tipográfiai szempontból a szöveg, betű jelentését Leeuwen foglalta össze a *Typographic meaning* című munkájában. Érdekes, hogy az ő meghatározása is szemiotikai szemszögből közelít. Gondolatai szerint két fontos síkon vizsgálható a szöveg jelentése: a konnotáció és a metafora felől.⁹

A konnotáció (értsd.: mellékjelentés) Leeuwen szerint megjelenik a betűtípusok választása esetén is. Példaként hozza a stencilszerű megjelenéssel rendelkező betűtípusokat.

Ezekről a betűkről a szemlélők többsége tudja, hogy valamiféle ipari mellékjelentést hordoznak, hiszen alapvetően ipari csomagolások jelzéseihez használtak ilyen megjelenéssel bíró betűket (technológiai adottságok, korlátok miatt). Ennek a konnotatív jelentéstartalomnak a megértése kulturális tudáson nyugszik. A tervezőnek tehát feltételeznie kell, hogy a szemlélő, felhasználó birtokában van ennek a tudásnak, rendelkezik a látvány megjelenéséhez kapcsolódó történelmi, kulturális ismeretekkel.

A metafora síkját az értelmezési folyamatban akkor tartja fontosnak, amikor a konnotatív jelentéstartalom nem jelenik meg. Pontosán idézve úgy fogalmaz, hogy ilyenkor nyer értelmet „a metafora, pontosabban a metaforikus potenciál elve a betűformák sajátos jellemzőiről.”¹⁰ Például egy kerekded betűszemmel, magas felnyúló és hosszú lenyúló szárral rendelkező, vékony vonalú betűtípus magában hordozza a nőiség, a finomság gondolatát anélkül, hogy értelmeznénk a szöveg funkcionális jelentését.

Leeuwen írásában megfogalmazza, hogy sok hagyományos tipográfus véleménye szerint ez nem így van, a betűformáknak önmagukban nincs jelentésük. Csak arra szolgálnak, hogy a szó jelentését felismerhetővé tegyék. Ebben az esetben Leeuwen nézeteivel értek egyet, aki tanulmányában megfogalmazza: „Más szóval a tipográfia többé nem egy 'különálló' szemiotikai mód. A tipográfiai kommunikáció multimodális.”¹¹ A szerző számára vélhetően ez képezi a holisztikus impresszió gondolatának az alapját, amelyről munkája elején beszél, és amit magam is idéztem a terminológiai kérdések vizsgálatánál.

10 Leeuwen, „Visual Communication 4.,” 140.

11 Leeuwen, „Visual Communication 4.,” 140.
12 Susan Marcus, „The Typographic Element in Cubism, 1911-1915: Its Formal and Semantic Implications,” in *Visible Language*, 1972, 321.

8 Voigt Vilmos, „Szövegsemiotika és/vagy szemiotikai szövegtan,” in Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.), *SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN* 3. A magyar szövegtani kutatás irodalmából (Második rész) (Szeged: JGYTF Kiadó, 1991), 7.

9 Leeuwen, „Visual Communication 4.,” 139-140.

A rövid történeti vázlat és terminológiai kérdések tárgyalása után a következő fejezetekben a kubizmus, a futurizmus és a dadaizmus irányzatain belül vizsgálom a funkciót, hiszen – bár a betű és kép szerves egységének megjelenítésével a szecesz-szió idején kezdtek el foglalkozni – a tipográfia és a képzőművészet szoros, jól artikulálható kapcsolata az avantgárd fent említett stílusaihoz kapcsolódik. Tanulmányomat e jelenségek kortárs környezetben való vizsgálatával, az ezredforduló időszakának tárgyalásával zárom.

Elsőként (időrendi sorrendben haladva) vizsgáljuk meg a kubizmus irányadó gondolatait a témánkkal kapcsolatban.

Kubizmus

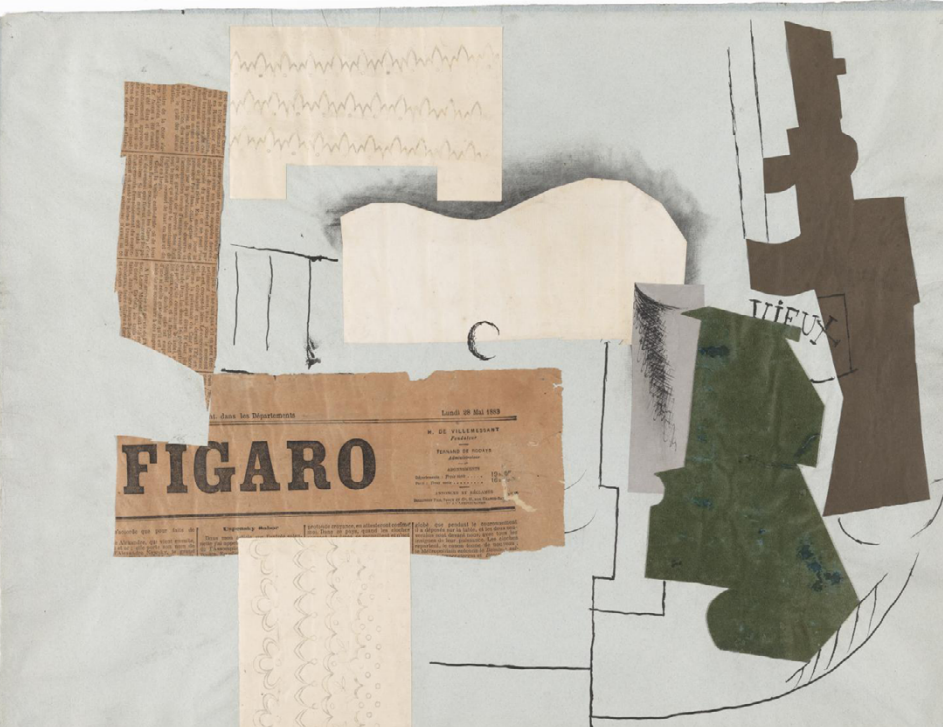
A kubizmus kezdetéhez érkeve a tipográfia már tapintható művészeti jelenléttel bírt, hiszen a sokszorosító grafikai technológiák (pl. litográfia) eszközeivel tervezett, művészi tipográfiai megjelenések és reklámbetűk már az 1830-as években megjelentek a plakátokon, hirdetésekben.

A kubizmus mint a 20. század elején kialakult avantgárd irányzat, amely elsősorban a formai elemek megjelenésével kísérletezett, természetesen máshogy viszonyult a betű és szöveg megjelenítésének kérdéséhez. Braque és Picasso ugyanis már a kubizmus kezdetén kompozíciós, absztrakt elemként kezelték a betűt. Nem volt elsődleges számukra az, hogy a megjelenített szöveg a festményből, kollázsából kiemelve is olvasható, a közönség számára összefüggően értelmezhető, értelmes közlés legyen. Absztrakt formaként tekintettek a betűre, így a szavak szemiotikai szempontból megfogalmazható jelentése háttérbe szorult.

Susan Marcus 1972-ben, a *Visible Language* folyóiratban megjelent cikkében George Braque *Le Portugais* című festményében látja az első, jól meghatározható lépést a betűk képként történő alkalmazásában. Gondolatai szerint Braque ezzel a festménnyel a tipográfiai elemet bevezette a kubizmusba.¹²

Marcus írásában egyértelműen utal arra is, hogy a kollázs kialakulásához és formálódásához katalizátorként szolgált a betű beemelése a kompozíciókba. A kolláznak jelentős szerepe volt a kubizmusban, hiszen Picasso és Braque megfogalmazott célja volt a festmény kiterjesztése, a műfaji határok feloldása.¹³ A festményből objekt lett, és ehhez a fejlődéshez tökéletes eszköz volt a stencillel, manuálisan vászonra vitt betű, mint új funkciót nyert képi elem. A kubizmus által hozott művészeti attitűdből egyenesen következett a betű prior funkciójának háttérbe szorítása. Ettől a művészettörténeti pillanattól már megfogalmazottan is elvesztette elsődleges, hangzó-kódoló funkcióját, képzőművészeti vizuális elemmé vált. Például a jobb felső részen található DBAL betűket szemlélve láthatjuk, hogy bármilyen más, hasonló formájú betűvel elérhető lenne a jelenlegi kompozíció. Így egyértelművé válik a művészi szándék, miszerint a tipográfiai elem jelen esetben szemiotikai elsődleges funkcióval nem bír, sőt, a konnotatív funkció sem jelentős. A metaforikus potenciál elve már annál inkább megvalósul, hiszen a kép egyéb kompozíciós elemeihez igazodva ívelt és egyenes vonalak váltakozásából épülő betűképet választott (csakúgy, mint a többi kompozíciós elemnél).

¹³ Meggs and Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, 258.



Pablo Picasso,
*Guitare, journal,
verre et bouteille*,
1913, 46.7 x 62.5 cm,
Tate, London

A betű absztrakt megjelenésének hangsúlya, jelentősége is többféle szinten jelenik meg. Amíg Braque 1911-ben a *Le Portugais* alkotásán a betűket egyértelműen háttéremként, kevés hangsúllyal jelenítette meg, addig 1913-ban Picasso messzebb merészkedett. A *Guitare, journal, verre et bouteille* című alkotásán már fő kompozíciós elemként használja a betűt (ez a munka az analitikus kubizmushoz sorolható). Az újságrészlet tartalmi értelmezhetőségét figyelmen kívül hagyva, csupán a formát előtérbe helyezve foglalkozik a betűvel. Határozottabb helyen, egyértelműbb művészeti attitűddel kezeli kollázsában az új képi elemet. Erről az újságkivágásról több művészeti szakvélemény azt véli, hogy csupán a fátyolos-sárgás színe miatt választotta Picasso, azonban mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a kommunikációs csatornát, amit a Figaro akarva-akaratlanul megidéz. Eszünkbe juthat a napilap politikai vagy kulturális befolyása is, ami pedig ezen a kommunikációs síkon további elemeket idézhet akár a Párizsi Kommünnel kapcsolatban is (függetlenül attól, hogy Picassónak volt-e ilyen közlési szándéka vagy sem).



Georges Braque,
Le Portugais (L'émigrant),
1911–12, 116.8 x 81 cm,
Kunstmuseum Basel

A tipográfia következő látványos fejlődési lépcsőjét az analitikus kubizmusban tisztán artikulálja Picasso *Compotier*, *Violin*, *Bouteille* alkotása 1914-ből. A technika szintén kollázs, és itt már a betű teljesértékű asszimilálódását láthatjuk. A tipográfiai elemek tökéletes egyensúlyban olvadnak be a kompozícióba. Több motívum esetében már abban sem lehetünk biztosak, hogy betűt látunk-e, vagy egy tipográfiától független, absztrakt elemet. Az analitikus kubizmus alapvető



Pablo Picasso,
Compotier, Violin,
Bouteille,
1914, 92 × 73 cm,
Tate, London

irányultságát egyértelműen láttatja a betű kezelésének fejlődése és átalakulása 1911 és 1914 között. Szemiotikai elsődleges funkcióról már távolról sem beszélhetünk, a konnotatív jelentés is eltűnt. Némi metaforikus közlés értelmezhető, de az is inkább csak azért, mert a megjelenő betűk formái harmóniában vannak a kompozíció többi formai elemével. Összességében kimondhatjuk, hogy a betűk jelentéstartalma – a tanulmányom elején tárgyalt definíciók értelmében – megszűnt.

Futurizmus

Brandon Taylor 2004-ben megjelent könyvében egyértelműen megfogalmazza, hogy Picasso és Braque kollázskísérletei és munkái konceptuális és művészeti szempontból is befolyásolták a futurizmus (mellette a szürrealizmus és pop art) művészeit és a stílus fejlődését is.¹⁴ Így a kollázsokon keresztül a tipográfia képzőművészeti megjelenése is öröklődött a kubizmusból a futurizmusba.

Amíg a kubizmus a formanyelv fejlesztésére koncentrált, addig a futurizmusnak már meghatározott társadalmi üzenete volt. Mutatja ezt nagyon határozottan a tény, hogy társadalmi kiáltvánnyal indult, amit Filippo T. Marinetti nevéhez kötünk.¹⁵ Ez természetesen a tipográfia formálódását a képzőművészetben közvetlenül nem befolyásolja (hiszen Marinetti elsősorban költő, író volt, aki a betűkhöz elsősorban az irodalom és másodsorban képzőművészet felől közelített), emiatt jelen tanulmányban irrelevánsnak is tűnhet, azonban közvetett kapcsolat mégis körülírható. Az ugyanis, hogy a művészeti stílusban ennyire fontos (indító, alapító elem) a szöveg, megalapozta azt, hogy a szövegen keresztül a tipográfia is más hangsúlyt kapjon. A szöveg képzőművészeti fontosságát pedig ebben a korszakban nem csupán az indító momentum, a *Manifesto del Futurismo* mutatja, hanem az is, hogy Marinetti számtalan kísérletet hajtott végre az 1910-es évek elejétől a harmincas évekig a betűvel kapcsolatban. Versek, gondolatokat, szöveget mutatott meg kompozícióként. Itt már nem csak egy-egy képi elemként érhetjük tetten a betű képpé válását, hiszen több alkotásához kizárólag betűket használt. A formai változtatásukkal, pozíciójukkal, egymáshoz való viszonyukkal alkotott kifejező,

14 Brandon Taylor,
*Collage: The Making of
Modern Art*
(London: Thames &
Hudson,
2004), 21.

15 Meggs and Alston,
*Meggs' History of Gra-
phic Design*, 259.

Dada

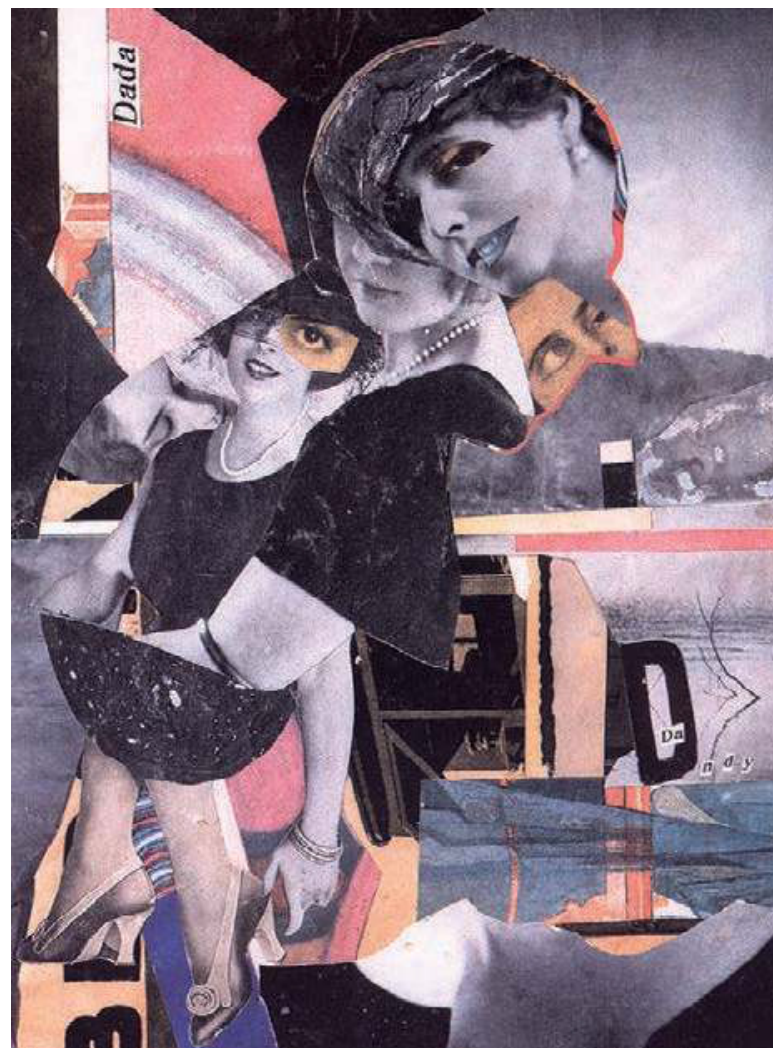
A Dada (hasonlóan a futurizmushoz) szöveggel, Hugo Ball *Nyitó-manifesztumával* indult. A mozgalomnak a szöveghez való viszonya hasonló, mint amit a futurizmus esetében tárgyaltunk, bár itt az alkotók általánosabban, a különböző művészeti formák egymásba járatását veszik alapvetésnek.

„A Dada kompromisszummentes ifjonti lázadás volt. A művészetben ez forradalom volt. Hannah Höch fotómontázsai, Max Ernst álomszerű kollázsai, Kurt Schwitters privát csodaországa és Marcel Duchamp ready made-jei mind részei voltak annak a támadásnak, amit a magaskultúra hazugságaiként és ürességeként látott.”¹⁷

A legfontosabb alapelvük az volt, hogy nincs egyetlen alapelv, sem betartandó szabály, így nem véletlen, hogy a Dadához köthető alkotóktól két merőben eltérő tipográfia értelmezést is találunk. Első példaként Hannah Höch fotómontázsai közül a *Da-dandy* című alkotását nézzük meg.

Hannah Höch betűvel kapcsolatos felfogásában a betű kompozíciós elem, azonban szemiotikai tartalma is rendkívül fontos, hiszen a jól olvasható „Dandy” és „Dada” szavakkal egyértelmű társadalomkritikát ad a kor divathoz kapcsolódó társadalmi rétegének.

Kurt Schwitters ezzel ellentétben kompozíciós elemként mutat be betűt. A szemiotikai elsődleges funkció eltűnt, konnotatív jelentést sem találhatunk. A betű absztrakt forma, egyenrangú a képen megjelenő más geometriai formákkal. Francis Picabia *Tableau Rastadada* című kollázs és tus



Hannah Höch,
Da—dandy,
kollázs és fotómontázs,
1919, 30 x 23 cm,
Magángyűjtemény

alapú alkotásán például a tipográfiai elemek elsődleges (szemiotikai) funkciója megmaradt. A szavak egyértelműen, jól olvashatóak, és jelentésükkel támogatják a mű kifejezésre juttatott gondolatait. A konnotatív tartalom is jelentős. A lendületes, nyomtatott betűket használó kézírás megidézi a gondolkodás, skiccelés, elmélkedés és intellektus konnotatív jelentését. Ezt erősíti a munkásosztályon túlmutató képi elemekkel is (elegáns cipő, kalap, pipa, öltöny). Így hozza

¹⁷ Jonathan Jones, "A century of Dada: from anti-war artists to mainstream con artists," in *The Guardian*, 2016.05.05., <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/may/05/a-century-of-dada-anti-war-artists-mainstream-con> Megtekintés: 2023.10.29.

Kurt Schwitters, untitled
(Grüne Zugabe), c. 1920



össze, és jelenteti meg ugyanazt a konnotatív tartalmat képi és tipográfiai elemekkel egyaránt.

Az előbb bemutatott példákon egyértelműen látszik, hogy a kubizmus és futurizmus esetében említett két felfogás a betű használatáról a Dadában is megjelent. Vélhetően ez nem két külön úton fejlődött művészi attitűd. Ezt a különbséget sokkal inkább a betű alapvető természete és prior funkciója hordozza magában.

A különböző művészi attitűdök (hasonlóan, mint a kubizmusban) egyértelműen kitaníthatók, párhuzamosan, egymásra hatva léteztek. Az összes tárgyalt attitűd esetében



Francis Picabia:
Tableau Rastadada,
1920, 19 x 17,1 cm,
MoMA

megfigyelhető, hogy évről-évre egyre természetesebben kezelték a betűt vizuális elem funkciójában, egyre határozottabb a jelenléte a képzőművészetben. Amennyiben a szemiotikai elsődleges funkció eltűnt, úgy sok esetben konnotatív jelentést sem találhatunk. A betű absztrakt forma, egyenrangú a képen megjelenő más geometriai formákkal. Amennyiben viszont a szemiotikai jelentés megmaradt, úgy jelentősége felértékelődött a korábbi példákhoz viszonyítva. Több esetben társadalmi üzeneteket, kulturális közlést fogalmaztak meg.

A képzőművészet az elmúlt száz évben természetesen számos formai és tartalmi átalakuláson ment keresztül. Ahogy tanulmányom elején megfogalmaztam, munkámban



David Carson,
poster for his A.I.G.A.,
austin lecture. 2014

nem történeti áttekintésre, hanem a tipográfia képzőművészeti megjelenésének vizsgálatára vállalkoztam. A kutatott korszakokat Johanna Drucker és Theo van Leeuwen nyomdokain haladva jelöltem ki, így került kutatásaim fókuszába az avantgárd művészet. A kubizmus, a futurizmus és a dadaizmus irányzataiban ugyanis egyértelműen kirajzolódik egy olyan attitűd a tipográfia és a képzőművészet vonatkozásában, ami napjainkban is aktuálisnak tekinthető. Elég, ha visszaidézzük a már elemzett 1913-as *Guitare, journal, verre et bouteille* című Picasso-kollázst, és összevetjük David Carson 2014-es alkotásával, hogy ugyanazt a művészi attitűdöt tapasztaljuk: a betű viszonya a kompozícióval, a betű vizuális elemként történő megjelenítése ugyanazzal a hangsúllyal, ugyanazzal a művészi elgondolással jelenik meg. A fentiek igazolására nézzünk meg néhány kortárs példát.

Kortárs

A kortárs művészeti környezetünkben jelentős mennyiségű minta és példa áll rendelkezésünkre. Egyrészt azért, mert a kollázs napjainkban reneszánszát éli (és amint láttuk, a huszadik század elején a képzőművészet és a tipográfia kapcsolata összefonódott a kollázssal), másrészt pedig a betű az egyik legfontosabb vizuális elemmé vált. Nemcsak művészeti környezetünk, de mindennapjaink szerves részét is képezi, ahogy ezt már a tanulmányom elején felvázoltam.

A betű egyre nagyobb népszerűsége mellett a szöveg mint kifejezőeszköz is nagyobb teret nyert magának (a futurizmusnál és a Dadánál láthattuk a vizuális művészetekbe szervesen beépülő fontosságát). Az elmúlt



Shepard Fairey,
We the People, 2017,
 61.1 x 45.7 cm,
 Collection SFMOMA

száz évben azonban a szöveg kifejezési minősége – technológiai és kommunikációs változások okán – egyre szűkül, egyre egyszerűbb formában közlünk gondolatokat, ezért a mondatokból felépülő szöveg helyett a különálló szó fontossága vált elsődlegessé. Ez a fordított arányosság jellemző a 21. századra. Ahogy nő a jelentősége a betűkkel, számokkal közölhető gondolatoknak, úgy csökken a jelentősége a mondatokra épülő szövegeknek, és kerül előtérbe a szó.

A példák azt mutatják, hogy a betű elsődleges (szemantikai) funkciójának megtartása és beépítése a műalkotásba, amely új (konnotatív és metaforikus jelentéssel is bíró) gondolati réteget nyújt, napjainkban újra hangsúlyosabbá vált. Erre látványos és egyértelmű példa Robert Indiana „Love” című alkotása.

Ebben az alkotásban már nem is jelenik meg más, csupán betű. A betűk által alkotott szó jelentéstartalma természetesen fontos tényező, azonban Indiana (évekig tartó kísérletezések során) olyan formát és kompozíciót készített, ami már vizuális tartalmában is tisztán hordozza a betűkből dekódolható szó jelentését. Így két rétegben üzen nekünk az alkotás, és kiemelkedő minőségben mindkét rétegnél ugyanazt az üzenetet kapjuk.



Shepard Fairey, Barack Obama "Hope" Poster, 2008, 86 x 61 cm, Art Institute of Chicago



Michael Murphy:
Illusion (2022)
Multidirectional
illusion sculpture
composed of
500 toy guns

Indiana így ír a munkájáról:

„Az egész azzal kezdődött, hogy gyermekként megismertem a Keresztény Tudományt (szerk.: *Új vallási mozgalmak közé sorolt Szentháromság-tagadó keresztény vallási tanítás*). Egy időben még az egyház tagja is voltam. A „szeretet” a kulcsszó – ez az egyetlen szó, amely valaha is megjelenik a Keresztény Tudomány templomában. Se feszület, se kis Jézuska, se szentek. Semmi, csak egy szó: „L-O-V-E”. ... apám biztatott. Nem volt művészi beállítottságú, de az én életemben is fontos szerepet játszott. A Phillips ób-nak, az üzemanyag vállalatnak dolgozott. [A LOVE eredeti színegyüttese] egy Indianapolisban található Phillips ób-os tábláról származik. Gyönyörű volt. Az autóban ültem, és láttam azt a piros-zöld táblát a kék indianai égen. ...Megpróbáltam [a szót] a lényegéig lecsupasztatni. A lehető legjelentőségtebb és legfelismerhetőbb formában. A ferde O nem az én találmányom volt. Gyakran használták az idők során, különböző időkben,



Robert Indiana,
LOVE,
1967, 86.3 x 86.3 cm,
MoMA

különböző helyeken. Ez egy tipográfiai játék volt, és egyszerűen azt hittem, hogy ez egy kicsit dinamikusabbá tette a szót. ... Volt néhány variáció, de a MoMA történetesen azt választotta, amelyik nagyon-nagyon népszerű lett – a múzeum által valaha kiadott legnépszerűbb karácsonyi képeslap.”¹⁸

Ezek a nagyon tisztán megfogalmazott célok némileg formálódtak művészi pályafutása során. 1992-ben készítette **Art** című alkotását, amelyen a tökéletes, esszenciális érthetőség kisebb hangsúlyt kapott. Ebben az alkotásban (a **LOVE**-val összehasonlítva) már jelentősebb a hangulati, absztrakt közlés.

A két alkotást egymás mellett szemlélve tökéletesen kitapintható a szándék, ami a forma és a jelentés megfeleltetése egymással. Ahogy maga a művész is beszélt erről, a **LOVE** esetében kiemelten fontos volt az, hogy habár megmaradt a betűk prior funkciója, de ha ezt nem értenék, a kompozíció, a formák és a színek magukban is közvetítsék azt a hangulatot, gondolatiságot, amit a mindennapjainkban a szeretethez kötünk. Ez az attitűd válik tökéletesen érthetővé, amikor a majdnem harminc évvel később készült **ART** alkotást szemléljük. Láthatóvá válik az az eszközrendszer, amivel a

18 Rachel Wolff, “An oral history of pop’s most famous four letter word”, in *Departures*, 2013.12.11, <https://dsmpublicart-foundation.org/wp-content/uploads/2019/09/LOVE-Robert-Indiana.pdf> (Megtekintés: 2023.10.30.)



Robert Indiana,
Art, 1992,
MoMA

Barbara Krueger,
*Your body is a
battleground*,
1989, 284.48 x 284.48 cm,
The Broad

formákat, színeket absztrakt kifejezésre használja, hiszen itt is elmondhatjuk, hogy a betű dekódolásának hiánya esetén is érthető lenne számunkra a fő gondolat, a „művészet”. Talán ez a dupla rétegű és tiszta üzenetközvetítés az, ami miatt Indiana alkotásainak kulturális hatása vitathatatlan.

Ugyanebben a korszakban élte pályafutásának aranykorát Barbara Krueger. A hetvenes évek elején már kiállításai voltak New York-ban, de mégis azt érezte, hogy a műveiből hiányzik az igazi jelentéstartalom. Emiatt évekig nem készített műalkotásokat. Majd a munkát 1977-ben kezdte újra, mert akkor talált rá a szöveg és a kép kapcsolatának jelentős kifejezőerejére. Ettől a pillanattól kezdve a fotó és szöveg kollázsok meghatározták a művészetét. Egyik jelentős munkája a *Your body is a battleground*, ami egyszerre volt műalkotás és mozgalmi üzenet is.

Krueger a washingtoni nők menetére készítette a képet, támogatva ezzel a nők gyermekvállalási jogainak szabadságát. Ennek ellenére azonban az üzenet időtlen, és az igazi ereje a közlésnek talán ebben rejlik. Majdnem harminc évvel később, 2017-ben készítette szintén jelentős installációját *Forever* címmel. Ebben az esetben már fotót sem használ, kizárólag betűkből alkot kompozíciót.

Krueger és Indiana munkái esetében is határozottan megállapíthatjuk a betű (szemiotikai) prior funkciójának fontosságát. A betűkből formálódó szavak, mondatok,

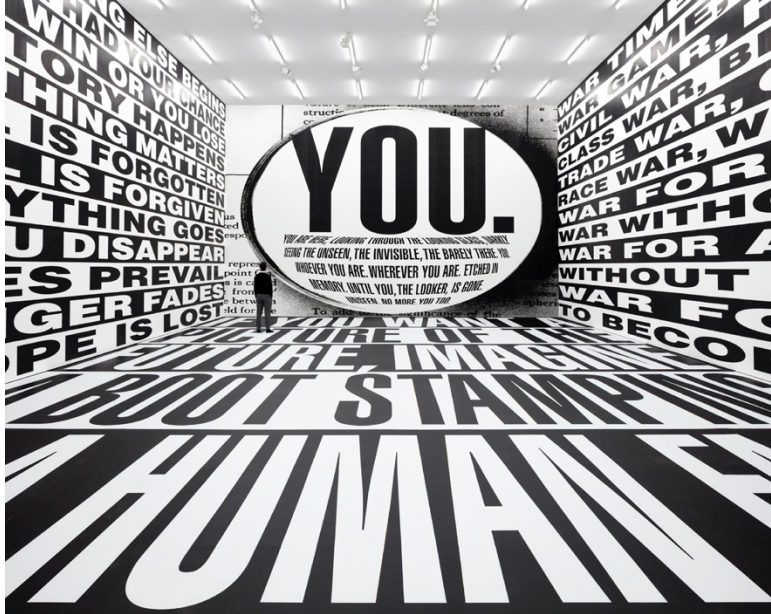


gondolatok egy új réteggé erősítik az eredeti gondolatiságot, vagy új gondolati réteget képeznek, de minden esetben az elsődleges betű funkció megmarad.

Ugyanezt az attitűdöt tapasztalhatjuk több elismert kortárs művész esetében. Lawrence Weiner, Claude Closky vagy éppen Ahn Sang-Soo munkái esetében mindig nagyon fontos a felhasznált tipográfiai elemek szöveges tartalma is.

Természetesen találhatunk jelentős kortárs példát a korábbiakban tárgyalt másik attitűdre is, ahol a betű jelentése háttérbe szorul, képként, absztrakt elemként, egyrétegű közlési mechanizmussal vesz részt a kompozíciós hierarchiában. Ilyen alkotói attitűddel bír a már említett David Carson.

Barbara Krueger,
Forever,
2017,
helyspecifikus
installáció,
Sprüth Magers Berlin

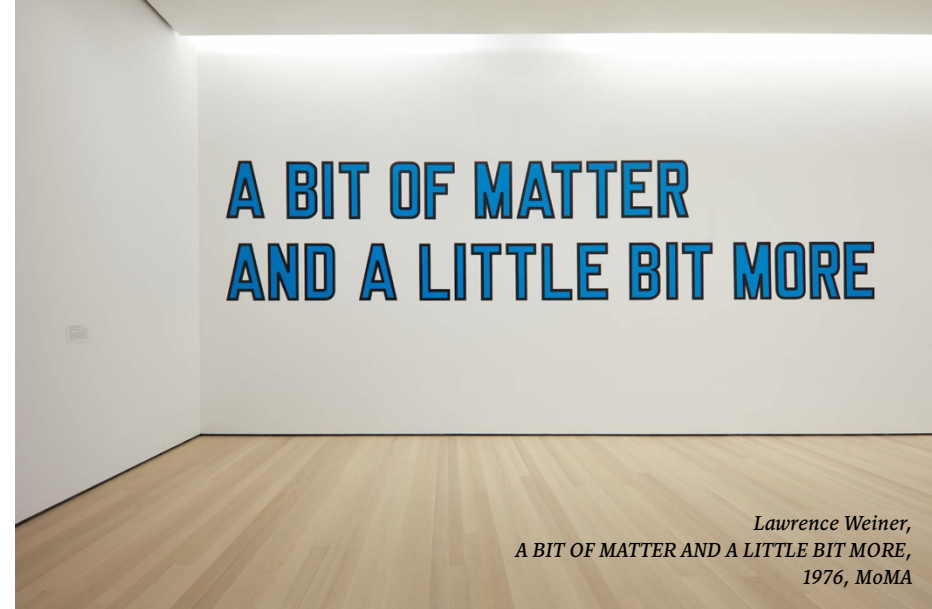


David Carson munkásságában szerepel mindkét tipográfiai megközelítés. Számos olyan munkát láthatunk tőle, ahol a betű, a szavak jelentése többlettartalmat ad az alkotóhoz. Ezen alkotások azonban alkalmazott grafikai (reklámgrafikai) munkák, ezért jelen értekezésemben nem térek ki rá részletesebben.

A kortárs viszonyokat szemlélve tehát azt láthatjuk, hogy a huszadik század elején elindult kétféle attitűd közül az egyik felerősödött. Az a felfogás, az a megközelítés, ahol a betű és a szavak jelentése új réteget képez az alkotás értelmezésében, és jelentésükkel hozzájárulnak a művel kapcsolatos árnyaltabb gondolkozásunkhoz.

Összegzés

A tanulmányom elején (Drucker és Leeuwen nyomán) egy szűkebb területet jelöltem ki vizsgálatra, és tettem fel a kérdést: „A tipográfia kulturálisan gyökerező funkciója (az információ kódolás) kivonható-e egy művészeti alkotásban megjelenő szövegnél, vagy esetleg általa az írás, mint az információközlés újabb síkja jelenik meg a vizuális művészetekben?”



Lawrence Weiner,
A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE,
1976, MoMA

Ahogy ezt már a hivatkozott munkákból is látni lehetett, a kutatás és az eredmények értelmezése során nyilvánvalóvá vált, hogy még ezt a redukált tartalmat célzó kérdést sem lehetséges hiteles eredmények alapján objektíven megválaszolni. A kérdésemben felvetettem két lehetőséget, amelyekről – a 20. század elején alakuló művészeti irányokban – egyértelműen látszik, hogy egymás mellett, együtt léteztek a képzőművészetben. A tipográfiát kezelték pusztán vizuális elemként, ahol jól tapintható cél volt a betűk jelentésének háttérbe szorítása, illetve kezelték a betűk értelmének hangsúlyozásával is, ami új értelmezési és kommunikációs réteget biztosított az alkotásnak.

Ez a két attitűd az 1900-as évek elejétől folyamatosan megjelenik a képzőművészet és a tipográfia kapcsolatában. A két értelmezési mód megjelenési arányában azonban az előbb említett okok miatt nem tudok objektív arány jellegű adatokat közölni. Tervezőgrafikus művészként és kutatóként azt viszont egyértelműen tapasztalom, hogy a két irányultság közötti arányok változása kapcsolatban van a társadalmi változásokkal, a technológiai fejlődéssel és a verbális kommunikáció formálódásával is. A képzőművészetben a tipográfia más képzőművészeti eszközökkel egyenértékű vizuális eszköz, kulturálisan gyökerező prior funkciója (az információ kódolás) pedig kivonható a közlési folyamatból.



Claude Closky,
Some more
Pope Francis cries,
2023,
street art Berlin

Emellett azonban a betű szemiotikai funkciójának megtartása is lehetőséget ad arra, hogy az alkotó a szöveget absztrakt kompozíciós elemként helyezze a képzőművészeti alkotásba. Amit egyértelműen láthatunk, hogy egyik elgondolás sem egyetlen cél, inkább egyéni művészeti attitűd és társadalmi viszonyok, korszakok eredménye, mint minden más eszköz a képzőművészet területén.



Ahn Sang-Soo,
Life Pattern, 2017 (bal),
Jesus. Our Jesus, 2017 (jobb)



David Carson,
Untitled collage, d.n.

Bibliográfia

- Anonymus. *Thinking vs. feeling: The psychology of advertising*, a University of Southern California online alkalmazott pszichológia mesterképzésének lapja. 2023.11.17. <https://appliedpsychologydegree.usc.edu/blog/thinking-vs-feeling-the-psychology-of-advertising/> Megtekintés: 2023.12.02.
- Bórczi Géza és Országh László (szerk.). *A magyar nyelv értelmező szótára*. Budapest: Akadémiai Könyvkiadó, 1959-62. <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotora/elolap.php> Megtekintés: 2023.12.02.
- Drucker, Johanna. *The visible word: Experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago, 1994.
- Hargitai Henrik. *Tipográfia (írás számítógéppel)* - ELTE egyetemi jegyzet. 2006. https://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/indexb26e.html?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=19 Megtekintés: 2023.12.02.
- Jones, Jonathan. "A century of Dada: from anti-war artists to mainstream con artists." In *The Guardian*, 2016.05.05., <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/may/05/a-century-of-dada-anti-war-artists-mainstream-con> Megtekintés: 2023.10.29.
- Leeuwen, Theo Van. „Visual Communication 4.” In *Typographic meaning*. Cardiff: SAGE Publications, 2005.
- Löwy Salamon és Novák László. *Betűművészet*. Budapest: Világosság Ny., 1926.
- Marcus, Susan. „The Typographic Element in Cubism, 1911-1915: Its Formal and Semantic Implications.” In *Visible Language*, 1972.
- Meggs, Philip B. and Alston W. Purvis. *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., Hoboken., 2012.
- Taylor, Brandon. *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

Voigt Vilmos. „Szövegsemiotika és/vagy szemiotikai szövegten.” In Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.), **SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN 3. A magyar szövegteni kutatás irodalmából.** Szeged: JGYTF Kiadó, 1991.

Wolff, Rachel. “An oral history of pop’s most famous four letter word.” In Departures, 2013.12.11. <https://dsmpublicartfoundation.org/wp-content/uploads/2019/09/LOVE-Robert-Indiana.pdf> Megtekintés: 2023.10.30.

Képjegyzék

1. kép: Georges Braque, **Le Portugais (L'émigrant)**, 1911–12, 116.8 x 81 cm, Kunstmuseum Basel, in Apollo Magazine, <https://www.apollo-magazine.com/georges-braque-inventor-of-cubism/> Megtekintés: 2023.12.02.
2. kép: Pablo Picasso, **Guitare, journal, verre et bouteille**, 1913, 46.7 x 62.5 cm, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414> Megtekintés: 2023.12.02.
3. kép: Pablo Picasso, **Compotier, Violin, Bouteille**, 1914, 92 x 73 cm, National Gallery <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bowl-of-fruit-violin-and-bottle-101895> Megtekintés: 2023.12.02.
4. kép: Filippo T. Marinetti, **Zang Tumb Tumb**, (Milan: Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1912), <https://www.moma.org/collection/works/31450> Megtekintés: 2023.12.02.
5. kép: Filippo T. Marinetti, **Les Mots en liberté futuristes**, (Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1919), 105, <https://archive.org/details/marinetti-les-mots-en-liberte-futuristes-1919> Megtekintés: 2023.12.02.
6. kép: Filippo T. Marinetti, **Les Mots en liberté futuristes**, (Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1919), 109, <https://archive.org/details/marinetti-les-mots-en-liberte-futuristes-1919> Megtekintés: 2023.12.02.
7. kép: Filippo T. Marinetti, **Parole in libertà futuriste**, (Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, 1932), <https://www.moma.org/collection/works/17881> Megtekintés: 2023.12.02.
8. kép: Gino Severini, **Geroglífico dinamico del bal tabarin**, 1912, 161.6 x 156.2 cm, New York, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/79419> Megtekintés: 2023.10.14.
9. kép: Gino Severini, **Le Nord-Sud**, 1912, 49 x 64 cm, Pinacoteca Brera, <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/le-nord-sud/> Megtekintés: 2023.10.14.
10. kép: Gino Severini, **Cannoni in azione**, 1915, 61.5 x 50 cm, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, https://artsonculture.google.com/asset/cannoni-in-azione-gino-severini/bwE4_0lzTcD_5w?hl=it Megtekintés: 2023.10.14.
11. kép: Hannah Höch, **Da—dandy**, kollázs és fotómontázs, 1919, 30 x 23 cm, Magányújság, <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-da-dandy> Megtekintés: 2023.10.14.

12. kép: Kurt Schwitters, **untitled (Grüne Zugabe)**, c. 1920, 30.5 x 20.8 cm, Privát gyűjtemény, <https://georgelewisblog.wordpress.com/2016/11/20/dada/> Megtekintés: 2023.10.14.
13. kép: Francis Picabia: **Tableau Rastadada**, 1920, 19 x 17.1 cm, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/183511> Megtekintés: 2023.10.14.
14. kép: David Carson, **poster for his A.I.G.A., austin lecture**, 2014, <https://www.davidcarsondesign.com/t/2014/> Megtekintés: 2023.10.29.
15. kép: Shepard Fairey, **Barack Obama “Hope” Poster**, 2008, 86 x 61 cm, Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/229396/barack-obama-hope-poster> Megtekintés: 2023.10.29.
16. kép: Shepard Fairey, **We the People**, 2017, 61.1 x 45.7 cm, Collection SFMOMA, <https://wunderkammern.net/shepard-fairey-we-the-people/> Megtekintés: 2023.10.29.
17. kép: Michael Murphy, **Illusion**, 2022, <https://www.perceptualart.com/> Megtekintés: 2023.10.29.
18. kép: Robert Indiana, **LOVE**, 1967, 86.3 x 86.3 cm, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/68726> Megtekintés: 2023.10.29.
19. kép: Robert Indiana, **Art**, 1992, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/59905> Megtekintés: 2023.10.29.
20. kép: Barbara Krueger, **Your body is a battleground**, 1989, 284.48 x 284.48 cm, The Broad, <https://www.thebroad.org/art/barbara-krueger/untitled-your-body-battleground> Megtekintés: 2023.10.30.
21. kép: Barbara Krueger, **Forever**, 2017, helyspecifikus installáció, Sprüth Magers Berlin, <https://spruethmagers.com/exhibitions/barbara-krueger-forever-berlin/> Megtekintés: 2023.10.30.
22. kép: Lawrence Weiner, **A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE**, 1976, MoMA, <https://www.moma.org/magazine/articles/668> Megtekintés: 2023.10.30.
23. kép: Claude Closky, **Some more Pope Francis cries**, 2023, street art Berlin, <https://www.closky.info/?p=4258> Megtekintés: 2023.10.30.
24. kép: Ahn Sang-Soo, **Life Pattern**, 2017 (bal), **Jesus. Our Jesus**, 2017 (jobb), <https://www.kocis.go.kr/eng/webzine/201802/sub05.html> Megtekintés: 2023.10.30.
25. kép: David Carson, **Untitled collage**, d.n., <https://www.davidcarsondesign.com/> Megtekintés: 2023.11.02.