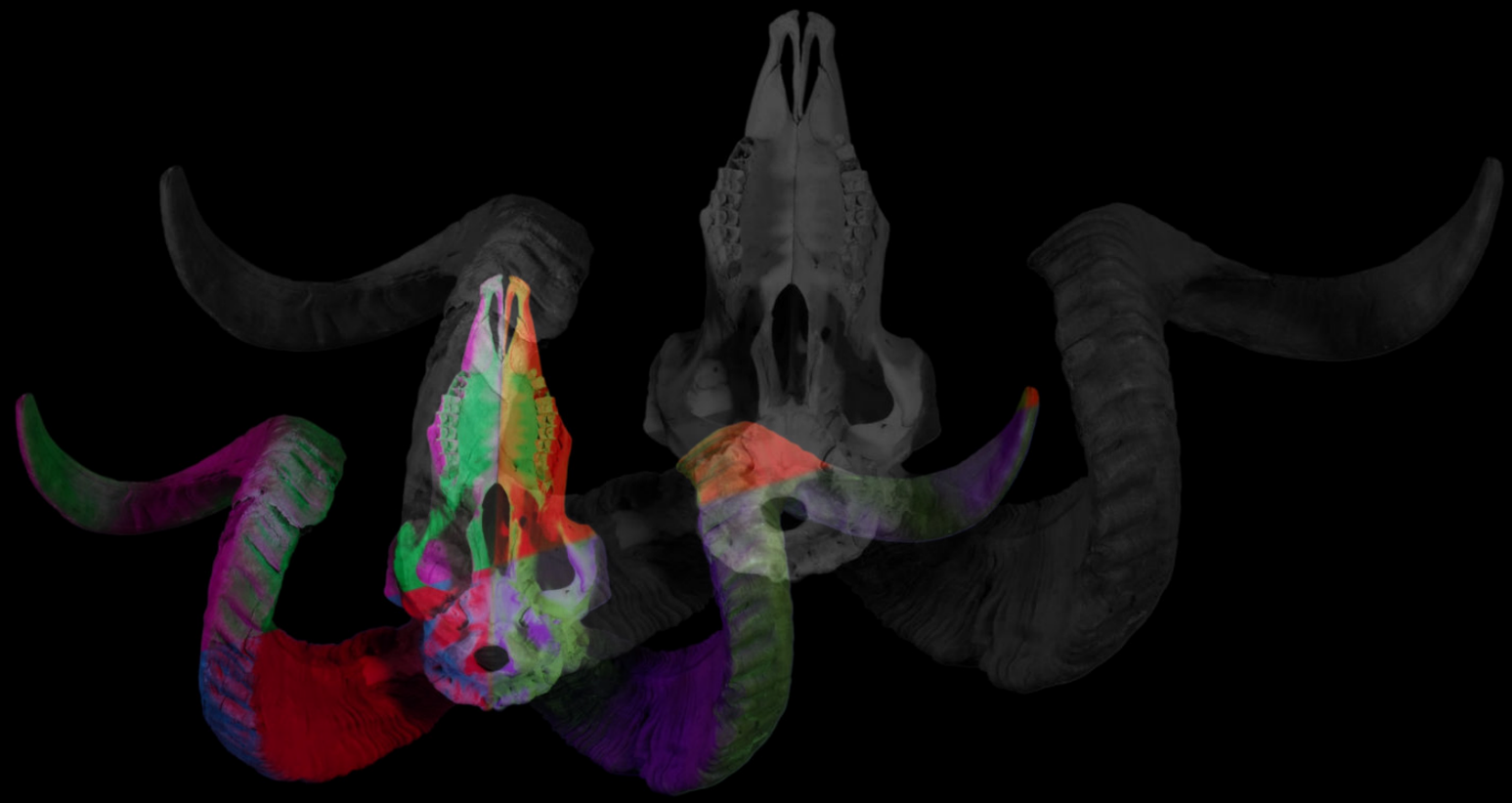
on/off color



ARTCADIA

A Rippl-Rónai Művészeti Intézet lapja • 2025 • új folyam 4/1

ARTCADIA
2025 • új folyam • 4/1
tematikus periodika,
a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet folyóirata

Főszerkesztő:
Hatos Pál
Felelős szerkesztők:
Szabó Zsófia, Pál Gyöngyi

Szerkesztőbizottság:

Baki Péter - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Kiss Gábor Zoltán - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Lieber Erzsébet - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Pecsics Mária - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Szőcs Éva Andrea - MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

Kiadványunk minden tudományos közleményét (tematikus rovat) két lektor véleményezte.

Kiadványterv és tördelés: Szabó Zsófia
A borító ifj. Ficzek Ferenc *ON/OFF COLOR III-IV.* című műveinek felhasználásával készült
Idegennyelvi lektor: Kusz Viktória

Kiadó: Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem.
A kiadó helyszíne: 2100 Gödöllő Páter Károly utca 1.
Közreadó: MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet,
7400 Kaposvár, Bajcsy-Zsilinszky utca 6-10.
A kiadásért felel: Dr. Hatos Pál, intézetigazgató

artcadia@uni-mate.hu

ISSN 3004-1910 (online)
DOI: 10.57021/artcadia.4.1

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

ARTCADIA
on/off color

tartalom

előszó

Hatos Pál: Színelméletek színe és visszája 3
Goethével színezett előszó egy színelméleti kavalkádhoz

tematikus

Lieber Erzsébet: Kérdések a van/nincs színről 5
A kozmikus fényvalóságtól a személyes érzetminőségen át az esztétikai színélményig

Ficzek Ferenc: Színről színre… 32
A Rippl Galéria ON/OFF COLOR című oktatói kiállításáról

Ruzsa Dénes: Színezett univerzum 47
A szín mediális hatásai az asztrokultúrában

Mészáros Anna: Szavak feketén-fehéren? 59
Tipográfiai jeleken és szöveghasználaton alapuló kísérletek az 1960-70-es évek szürke zónájában Magyarországon

Tari Gábor: Milyen színű a zene? 74
Polikróm színharmóniák szerkesztése a tonális zenei hangskálák segítségével

műhely

Gyenes Zsolt: Az utókép és a mozgás 94

Szabó Zsófia: Üvegbe zárt színek 100

interjú

Pál Gyöngyi: A fény, a test és a szörnyek. Interjú Mátis Ritával 110

Hatos Pál

Artcadia, ú.f. 4 (1), 3–4. (2025)
hatos.pal@uni-mate.hu
MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0000-0002-2540-0647

Színelméletek színe és visszája

Goethével színezett előszó egy színelméleti kavalkádhoz

Aspects of color theories

A Goethe-inspired introduction to a cavalcade of color theories

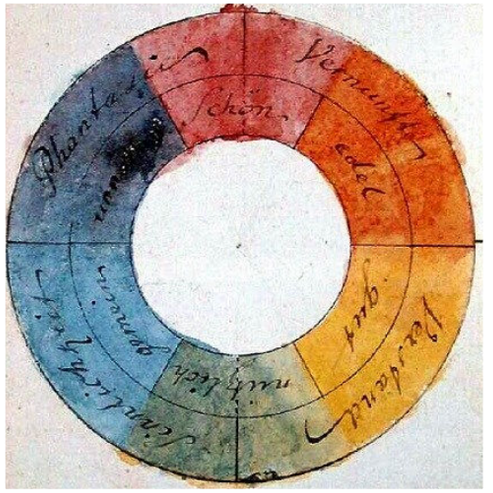
Köztudott, hogy a német irodalom legnagyobb klasszikusát, Johann Wolfgang Goethét milyen páratlan kultusz vette körül már első irodalmi művei megjelenését követően, s hosszú élete végéig megőrizte szinte osztatlan elismertségét kortársai között.[1] Még az Európa nagyobb részét leigázó francia császár, Napóleon is kíváncsi volt a német költőfejedelemre, s beszélgetésük ma sem tanulság nélkül való. „Voilà un homme!" – „Íme egy ember!" – mondta a beszámolók szerint a világhódító uralkodó a weimari mesterről, akinek *Werther*jét állítólag hétszer olvasta el fiatalkorában.[2] Goethe viszont azt szűrte le a találkozásukból, hogy a „nagy emberek veszélyesek." Igaz viszont, hogy amennyire Napóleon démonikus kultusza beépült nemcsak a francia, hanem az európai identitásba, legalább annyira gyökeret vert Goethe tisztelete is. Az irodalmi emlékezethagyomány minden kritikai elemzés dacára félistenként tisztelte és tiszteli. Művei a Felvilágosodás korában megalapozott műveltségi kánon tartóoszlopai. Goethe neve a német kultúra, sőt a „világirodalom" – a szóalkotás is az ő leleménye –, s azon túlmenően az egyetemes műveltség vitathatatlan metaforájává lett a weimari mester halála után. Amikor a náci Németország felgyújtotta Európában a munkaszolgálatos Szerb Antal 1944-ben egy 100 költeményből álló világirodalmi versantológiát állított össze utolsó alkotásaként, a kötet végéhez csatolt biográfia jegyzetekben megadta az egyes alkotók rövid életrajzát, Johann Wolfgang von Goethénél viszont csak annyit jegyzett meg: „Ő volt Goethe." A nagyság kultusznak van démoni oldala és angyali is. A démonok óráján a halálraszánt, s később agyonvert Szerb Antal a német angyali hagyományhoz fordult.

Az viszont már kevéssé köztudott – bár a szakirodalom bőségesen feldolgozta –, hogy a természettudományok iránt kora ifjúságától elmélyült érdeklődést tanúsító Goethe több érdekes természettudományi értekezést is publikált. Idős korában titkárának, bizalmas beszélgetőtársának, Eckermannak megvallotta, hogy „javamra szolgált, hogy életem olyan időszakra esett,

1 · Jochen Golz, *Goethe als lebender Klassiker. Zur Goethe-Rezeption der Jahre 1815 bis 1832*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1989. Vö: Norbert Christian Wolf, „Der Dichter als Institution. Goethe in Weimar," in *Goethe-Handbuch. Supplemente, Band 3: Kunst*, szerk. Gabriele Dürbeck és Nicola Kaminski. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, 2011. 490–512.

2 · Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon: Eine historische Begegnung*, München: C.H. Beck Verlag, 2008. Vö: Elisabeth Krimmer, „Genius and Bloodsucker: Napoleon, Goethe, and Caroline de la Motte Fouqué." in *Goethe Yearbook* 28, szerk. Patricia Anne Simpson – Birgit Tautz – Sean Franzel, 2023. 243–262.

ARTCADIA
előszó



Goethe színköre
Goethe Museum Düsseldorf

amely gazdagabb volt nagy természeti felfedezésekben, mint bármely másik."[3] Úgy érezte, a tudomány területein is úttörő volt: „oly mérvű most a haladás azokon az utakon is, ahol én indultam el, hogy arról sejtelmem se lehetett, és úgy érzem magam, mint aki megy hajnalpír elébe, és elámul a nap ragyogásától, amikor feltündöklik a fény."[4]

Növény-, ásványtani s egyéb próbálkozásai közül a legtöbbre tartotta életműve egyik különös darabját, a színelméletét, amelyet 1810-ben, hosszú évtizedes optikai előmunkálatok nyomán jelentetett meg.[5] Ám Goethének korántsem volt olyan vitathatatlan szerencséje a színelméletével, mint verseivel, regényeivel és színdarabjaival, hiába tartotta sokra – „egy fél élet fáradságát rááldoztam"[6] –, már kora tudományos közvéleménye is alapvetően kritikusan viszonyult a *Zur Fahrbenlehre* terjedelmes színtéziséhez. Amihez nyilván hozzájárult Goethe megalapozatlan Newton-kritikája, a koncepciójából hiányzó kvantitatív módszerek, egyáltalán, hogy „elmélete" minden didaktikája ellenére inkább a művészetek performatív logikáját követi, s nem a kísérleti tudományok kvantitatív analízisét és matematikailag megalapozott formalizmusát.[7] Goethe kifejezetten rosszul viselte a kritikát, s azt is kijelentette Eckermannak – aki elkövette azt a hibát, hogy a hó kékes színezetű árnyékának megfigyeléséből nem azt a következtetést vonta le, mint imádott mestere –, hogy „…mindazt amit költőként alkottam, nem sokra tartom. Kiváló költők éltek koromban, még kiválóbbak előttem és hasonlóan kiválóak fognak élni utánam. De hogy századomban a színelmélet bonyolult tudományában én vagyok az egyetlen, aki tudja az igazat, erre büszke vagyok, és ezért sokak fölött állónak érzem magam."[8] Könnyen mosolyoghatunk ezen a megállapításon. Nyilvánvalóan nem alkalmas Goethe fenomenológiai szintézise a fizika szerint való értelmezésre. Talán teóriának sem teória, nem elmélet – ahogy Wittgenstein írta róla[9] –, s ez nála nem elmarasztalás, hanem dicséret volt. Wittgenstein néhány bekezdéssel később azt is írta, hogy Goethének *megcáfolhatatlanul* igaza volt abban, hogy világosság nem jöhet ki a sötétségből. A haldokló Wittgenstein írta ezeket a sorokat, melyekről a János evangélium első fejezete juthat eszünkbe. A moralitás eszkatológiai alapjai. Valljuk hát be, a színekkel sohasem tudunk betelni. A színelméleteknek mindig van és lesz visszája, be- és kilépve a színek világába és világából, egyszerre vesz minket körül a fény eredendő otthonossága és a sötétség eredendő bizonytalansága. A változékonyság változatlansága. S hogy ez jól van így, ezt azt hiszem, ezen újból kápráztatóan színes tematikát – a kozmikus fényvalóságtól, színről színre, az asztrokultúra színezett univerzumán át a szocializmus szürke zónáiban fehéren-feketén kopogó tipográfiáiáig, sőt azontúl a kérdések kérdéséig: milyen színű a zene? – felvonultató számunk olvasói is meg fogják erősíteni. •

3 · Eckermann, *Beszélgetések Goethével*, ford. Győrffy Miklós, Budapest: Európa, 1989. 267.

4 · Uo. 269.

5 · Johann Wolfgang von Goethe, *Színtan*, ford. és szerk. Hegedűs Miklós. Budapest: Genius Kiadó, 2010

6 · Eckermann, *Beszélgetések Goethével*, 266.

7 · L. Gerhard Lauer, Colour theory, in *Goethe in Context*, szerk. Charlotte Lee, Cambrigde: Cambridge University Press, 2024. 225-233.

8 · Eckermann, *Beszélgetések Goethével*, 443.

9 · „Goethe's theory of the constitution of the colours of the spectrum has not proved to be an unsatisfactory theory, rather it really isn't a theory at all. Nothing can be predicted with it. It is, rather, a vague schematic outline of the sort we find in James's psychology. Nor is there any experimentum crucis which could decide for or against the theory." Ludwig Wittgenstein: Remarks on Colour [1951], 70.

Lieber Erzsébet

Artcadia, ú.f. 4 (1), 5–31. (2025)
DOI: 10.57021/artcadia.7297
jancsikityne.lieber.erzsebet@uni-mate.hu
MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0000-0001-6602-7466

Kérdések a van/nincs színről

A kozmikus fényvalóságtól a személyes érzetminőségen át az esztétikai színélményig

Questions about the presence/absence of colour

From the cosmic reality of light through personal sensory quality to the aesthetic experience of colour

A művészet a fénnyel és színnel kapcsolatos fizikai és spirituális elképzeléseket, ismereteket és látszólagos paradoxonokat mindig igyekezett megfogalmazni a formák és színek nyelvén. A színek szimbolikus, ábrázoló, expresszív, de a témának alárendelt szerepei mellett vagy után, a színértékek a 19. század második felétől egyenrangú képalkotó erőkké váltak. A 20. században – a tudományos eredményektől nem függetlenül – a szín és a festékanyag önálló jelentéseire, vagy az anyagtól felszabadított színre tevődött át a kérdéskör fókusza. A színek látásakor fizikai folyamatok hatására keletkeznek a színeket kiváltó ingerek, maguk a színek azonban a színpercepciós és idegrendszeri „hardver" és az agyi „szoftverek" működésének együttes eredményei. A színezet az elektromágneses mező fény tartományának mérhető hullámhosszától és frekvenciájától, valamint kvantumainak, a fotonoknak energiaszintjétől függő minőség, amit látásunkkal fiziológiai úton érzékelünk. Összetett információcsomag a látott szín: egyik szála, a színvalóság eredője a fizikai, vagy kozmikus fény univerzumában keresendő, egy másik az anyagi világ mélyszövetében, egy harmadik a látószerv biológiai és kémiai felépítésében, egy negyedik a látó agyi és vizuális információfeldolgozó képességeiben, szellemi és érzelmi apparátusának kifinomultságában. Milyen információkat hordoznak a színek önmagukban és tér-forma-idő relációikban? Ilyen kérdésekkel foglalkozik a tanulmány a szín, az elméleti fizika és a kortárs művészet kapcsolatának legaktuálisabb kérdéseit érintve.

kulcsszavak: színvalóság, szín-fény-tér, színérzet, színhatás, színhatár

Art has always sought to formulate physical and spiritual ideas, knowledge, and apparent paradoxes related to light and color in the language of forms and colors. In addition to or following their symbolic, representational, and expressive roles subordinate to the subject matter, color values have become equal image-forming forces. In the 20th century, partly as a result of scientific results, the focus shifted to the independent meanings of color and paint, or to color liberated from matter. Stimuli that allow us to see colors arise through physical processes, yet the colors themselves are the combined results of the operation of color perception – hardware of the nervous system, and software of the brain. Color is a quality dependent on the measurable wavelength and frequency of the light range of the electromagnetic field, as well as the energy level of its quanta, the photons, which we perceive physiologically with our vision. Visible color is a complex information package: one strand of it originates in the universe of physical or cosmic light, another in the deep tissue of material world, a third in the biological and chemical structure of the visual organ, a fourth in the brain and visual information processing capabilities of the seer, and in the sophistication of their mental and emotional apparatus. What information do colors carry in themselves and in their space-form-time relations? The study deals with such questions, touching on the most current issues of the relationship between color, theoretical physics, and contemporary art.

keywords: colour reality, colour-light-space, colour sensation, colour effect, colour boundary

ARTCADIA
tematikus

„A Vermeer által megfestett fény olyan fényvisszaverődést mutat meg nekünk, amelyet addig nem voltunk képesek megragadni. (...) Anish Kapoor brit-indiai szobrász fekete vákuuma megzavarja a tájékozódásunkat, akárcsak az általános relativitáselmélet fekete lyukai: azt sugallja, éppúgy mint a fekete lyukak, hogy más módok is vannak a valóság alig tapintható szövetének fogalmi megragadására."
(Carlo Rovelli)[1]

Carlo Rovelli a világ legismertebb tudósainak egyike, a marseille-i egyetemen működő Elméleti Fizikai Központ kvantumgravitációs kutatócsoportjának olasz vezetője, az univerzum fizikai törvényszerűségeinek, valamint a fekete lyukak működésének egyik legavatottabb ismerője és a fehér lyukak elgondolás úttörője nem véletlenül említi 2023-ban megjelent könyvében a nagyszabású anyag-, forma-, szín- és térkutatási projektjeiről ismert világhírű képzőművészt, *Anish Kapoort*. Kapoornak a legmodernebb anyagokat, technológiákat és pigmenteket bravúrosan alkalmazó plasztikai művei, hol domború, hol homorú aurájú és inverzív terei lét és nem lét határait és egylényegűségét feszegetve nem csupán a semmi és a valami, a külső és a belső, a keletkezés és megszűnés, a véges és a határtalan polaritásainak és metszéspontjainak metafizikai vonatkozásait idézik, hanem az elemi részecskék, a kvantumok, a térszemcsék fizikai világának alaptörvényeit is. Ezek a művek a téridő görbületet, a fekete lyukak eseményhorizontjait, a szingularitást csak úgy eszünkbe juttatják, mint részecskék fel- és eltűnését a látszólag üres tér gravitációs, elektromágneses és egyéb mezőiben. Azt, amiről Rovelli így ír:

„Maroknyi elemi részecsketípus minden, ezek a részecskék megszakítás nélkül rezegnek és hullámoznak lét és nemlét között; ott nyüzsögnek a térben akkor is, amikor úgy tűnik, semmi sincs jelen; a végtelenségig elegyednek egymással, mint valami kozmikus ábécé betűi, hogy együtt elbeszélhessék a galaxisok, a számtalan csillag, a kozmikus sugarak, a napfény, a hegyek, erdők, búzamezők történetét."[2]

A hurokkvantumgravitáció 20. századi elmélete szerint a világegyetem mélyszövetét összekapcsolódó, szétváló, mozgó, nyüzsgő tératomszemcsék képezik, amik az atommag milliárdod részének a milliárdod részei.[3] A fizika mai állása szerint nincs folytonos „idő", „tér" és „anyag", ezek elemi kvantumesemények sokasága. A létező tehát soha nem állandó; ugrás egyik kölcsönhatásból a másikba.[4] Mintha csak Kapoort hallanánk: *„Ez érdekel: az üresség, az a pillanat, amikor már nem lyuk"*[5] – magyarázta. *„Ez egy olyan tér, amely tele van azzal, ami nincs ott."* Mint a színeket okozó fény, ami tele van a kérészéletű fotonokkal, amikről nem a helyük, hanem csak (kölcsön) hatásaik alapján szerezhetünk tudomást.

De hogyan fogalmazhatók meg mindezek a látszólagos fizikai és spirituális paradoxonok a természeti és humán létezés legelemibb, egyben legaktuálisabb kérdései elvontan, a formák és színek nyelvén? Mintha Kapoornak 2022-ben a velencei biennáléval egy időben a Palazzo Manfrinben és a Gallerie dell'Accademiában megrendezett, retrospektív kiállításán *Taco Dibbits*[6] kurátor ezekre a kérdésekre kereste volna a választ.[7] A pigmentekkel átitatott, kifelé forduló, plasztikus alakzatok és befelé húzó, titokzatosságba tűnő, negatív terek, a csaknem minden fényt visszaverő, tükröző felületek és fehér formációk, a még látható, de szinte minden fényt elnyelő anyagok, a szín-

1 · Carlo Rovelli, *Fehér lyukak*, ford. Balázs István (Budapest: Park Kiadó, 2024), 62-63.

2 · Carlo Rovelli, *Hét rövid fizikalecke*, ford. Balázs István (Budapest: Park Kiadó, 2016), 49.

3 · Rovelli, *Hét rövid fizikalecke*, 55.

4 · Rovelli, *Hét rövid fizikalecke*, 43.

5 · „Anish Kapoor Born: 12 March 1954," anish-kapoor, hozzáférés: 2025. 07. 08., http://www.anish-kapoor.com/, Michal Raz-Russo, „Anish Kapoor British sculptor," britannica, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.britannica.com/biography/Anish-Kapoor, „Anish Kapoor," lissongallery, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.lissongallery.com/artists/anish-kapoor

6 · Taco Dibbits a Rijkmuseum igazgatója

7 · La redazione di Domus Biennale 2022, „Anish Kapoor's big art show in Venice," domusweb, published on 24 April 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.domusweb.it/en/art/gallery/2022/04/24/art-biennale-2022-anish-kapoors-big-show-in-venice.html

nélküliség sötét és világos végletei a szín és nem szín határterületeit boncolva és végső lehetőségeit kimerítve jutnak el az anyagtól megszabaduló, csaknem tiszta színig, a mindent visszaverő, totális „fehér" fényig, vagy ellentétéig, a még éppen látható, de csaknem minden fényt elnyelő vantafekete sötétjéig. Kapoor katalógusának előszavában Rovelli kiemeli a művész és a tudomány közti kapcsolatot, és a reneszánsz mestereivel párhuzamot vonva méltatja munkásságának azt az aspektusát, hogy művészete új értelmezésekre nyitja fel a szemünket.[8] A művészi és a tudományos világképnek eltérő módszereik ellenére is vannak érintkezési felületei, a kor szellemi atmoszférájából táplálkozó, más-más igazságokat, vagy csak más formában feltáró eredményekhez vezető hajszálgyökerei.

A színek tekintetében is mintha Kapoor munkássága egyenes folytatása lenne annak a 20. századi folyamatnak, melynek során a művészet felszabadította a színt a korábbi korok témái és narratívái által determinált ábrázoló kényszertől vagy a kánonnak alárendelt szimbolikus jelentések béklyójától, megengedve és kibontva a színek és a festékanyagok önálló jelentéseit, autonóm működéseit, időben zajló folyamatait, expresszív, fiziológiai és pszichológiai hatásait. Szinte törvényszerű következménye ennek a változásnak, hogy művészek sora kezdett kísérletezni az anyagtól felszabadított szín lehetőségeivel, a színspektrum szubtilitásával, végkifejletként pedig a láthatóság határaival. Ennek a tanulmánynak a terjedelme nem teszi lehetővé, hogy minden részletre kiterjedően elemezzük ezeknek a képzőművészeti eseményeknek a sorát, de hogy megértsük a színnel kapcsolatos, aktuálisan legprogresszívebb kérdésfeltevések inherens fejlődéstörténetét, az evolúciójuk szakaszaiból magukba olvasztott tényezőket, mindenképp szükséges megemlíteni néhány sarokpontot.

Moholy-Nagy László jól látta, hogy a lényegi művészeti változás kezdete az impresszionizmusban gyökeredzik, *„az impresszionisták fedezték fel újra a színt, a színesen vibráló fényt mint a festészet lényeges építőelemét. Technikai alapproblémájuk az volt, hogy a színeket eljuttassák elemi intenzitásukhoz, ahhoz, hogy világítsanak."*[9] De azt is látta, hogy a folyékony festék és a pigmentmassza itt még *„nem jutottak önállóan szóhoz, segédeszközök voltak csupán az atmoszférikus hatások megjelenítésére."*[10] Ugyanakkor nem tesz említést az angol akvarellfestészet vívmányairól, az előfutár *William Turnerről* sem, aki nagyméretű vízfestményein a pigmenteket egymásra úsztatva és egymáson átragyogtatva, még redukált színhasználattal (pl. három érték: az okker, angolvörös és párizsikék keverékei) is fényteli színhatást tudott elérni. Moholy-Nagy 1929-ben, a *Bauhausbücher* sorozat XIV. köteteként megjelent művében arról írt, hogy a kézzel festett képet a tisztán fényszínekkel operáló, vetített, „festői" fény lehetőségei túlhaladták: *„el kell jutni a dinamikus reflektoros fény- (szín-) hatásokhoz: a festékanyag helyébe a közvetlen fényeffektus lép, s ekkor már az áramló, vibráló fénynyel »festenek«."*[11] Noha a manuális festészet a mai napig virágkorát éli, ahogy a posztimpresszionisták és pointillista festők színfoltok egymás köré helyezésével elért optikai színkeverő módszerei sem maradtak fenn kizárólagos festői fogásokként, de beépültek a festői kifejezés eszköztárába, úgy a Bauhaus azon anyag- és optikai kísérletei sem tűntek el nyomtalanul, amelyek a festékanyag végsőkig történő szublimálódását célozták. A vetítések, fényjátékok, szóró-technikák, irizáló festékek, polírozott, tükröző vagy transzparens, a környezet fényjelenségeit visszaverő, vagy magukba szívó felületek alkalmazása a képzőművészetben mind innen eredeztethető.

8 · La redazione di Domus Biennale 2022, „Anish Kapoor's big art show in Venice."

9 · Moholy-Nagy László, *Az anyagtól az építészetig*, ford. Mándy Stefánia (Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1972), 78.

10 · Moholy-Nagy, *Az anyagtól az építészetig*, 78.

11 · Moholy-Nagy, *Az anyagtól az építészetig*, 90-91.

A Bauhausban a modern művészet olyan, művészetelméleti, pedagógiai és didaktikai szempontból is jelentős alkotóinak útjai keresztezték egymást, mint *Johannes Itten*, *Vaszilij Kandinszkij*, *Paul Klee* és *Josef Albers*, akiknek színkutatásai és színtani alapelvei nagy hatással voltak a későbbi művésznemzedékekre. 1923-ban Itten távozása után Moholy és Albers vették át azt az alapkurzust (*Vorkurs*), melynek tematikáját Itten dolgozta ki 1918-tól a kortárs avantgárd szellemében. A három egységből álló kurzus egyik része volt a szín- és formatan (*Farb- und Formenlehre*). Bécsben vezetett magániskolájában és a *Weimari Állami Bauhausban* is az egyéni érzékelés, szubjektív felismerés és objektív megértés hármas pillérére építette a kreatív alkotás oktatásának alapelvét.[12] Ezekben az években fogalmazta meg a színek tulajdonságainak és kontrasztlehetőségeinek (színezet-, komplementer-, telítettségi, sötét–világos, hideg–meleg, menynyiségi, szimultán, szukcesszív színkontraszt) törvényszerűségeit, és fektette le színtanának alapjait, a szubsztraktív színkeverésre épülő festői mesterség gyakorlati szabályait és ezek tanításának módszereit. Amikor színtani didaktikai tapasztalatainak összegzéseként 1961-ben Svájcban megjelentette *A színek művészete* című könyvét, a színészlelés kettős természetére *A szubjektív élmény és objektív megismerés mint a művészethez vezető utak* alcímmel utalt. Előszavában felteszi a kérdést: *„Léteznek-e vajon olyan színbeli törvények és szabályok, amelyek a képzőművészek alkotómunkájára és az esztétikára nézve általános érvényűek, vagy pusztán szubjektív vélekedésünk függvénye a színek esztétikai megítélése?”*[13] Jóllehet a kérdés a mai napig nem vesztett aktualitásából, Itten és azóta sokan mások is tisztázni tudtak számos, a színekkel kapcsolatos problémát, használatuk olyan objektív kereteit, amik között biztosan mozgva megmaradhat a művész egyéni szabadsága a műhöz

1 · Kandinszkij: Színtanulmány Négyzetek koncentrikus gyűrűkkel, 1913

szükséges színviszonylatok felállítására és fizikai, fiziológiai, pszichológiai aktivitásuk érvényesítésére. E cikk szerzője is ilyen ismeretekre épített rendszerek alapján tanulta a szín- és formatant a múlt század 80-as éveiben Németországban, és meggyőződése, hogy a színek természetét és működését érintő kérdéseknek vannak tanulható és tanítható elemei, elméleti és gyakorlati alapjai és bizonyos szabályai. Itten után Moholy *„a művészet, a tudomány és a technika legszorosabb egybefonódását”*[14] célul tűzve inkább az anyagok tulajdonságaival összefüggésben, struktúráik, felületi textúráik és faktúráik minőségeinek viszonylataiban, illetve a modern technológiák és a fény fotográfiai alkalmazásaival, valamint fiziológiai-antropológiai hatásaival összefüggésben kutatta tanítványaival a szín módosulásait, kitágított kifejezési lehetőségeit és téralakító funkcióit.[15]

12 · Bauhaus Kooperation 2025, „Vorkurs Johannes Itten 1919–1923,” bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/vorkurs/vorkurs-johannes-itten

13 · Johannes Itten, *A színek művészete*, ford. Karátson Gábor (Budapest: Göncöl Kiadó, 2002)

14 · Moholy-Nagy, *Az anyagtól az építészetig*, 245.

15 · Moholy-Nagy, *Az anyagtól az építészetig*, 78-91.

2 · Kandinszkij: Sárga-vörös-kék, 1925

Miután Moholy (*Walter Gropius*szal együtt) 1928-ban távozott a Bauhausból, Albers önállóan vezette az alapkurzust, és tematikájában a felhasznált anyag és konstrukció egységére alapozott térbeli struktúrák építésére,[16] valamint a színek plasztikus hatásaira, aktivitásukra és fizikai viszonylataikra, térillúzió keltő lehetőségeikre, illetve a színhatárok és transzparenciájuk kérdéseire[17] fókuszált. Moholy-Nagy 1937-től Chicagóban a *New Bauhausban*, majd a *School of Design*ban és jogutód intézményében, az *Institute of Design*ban folytatta a művészet fogalmának differenciáltabb szellemtudományi alapra helyezéséért és megreformálásáért vívott harcát.[18] A természettudományos igény és a költőiség talán Klee és Kandinszkij színtani elképzeléseiben keveredett leginkább, akik közül Kandinszkij kompozíciói konstruktívabbak, a képen belüli formák és színek helye a kép belső törvényei szerint, esetenként már-már matematikai pontossággal meghatározott, Klee művei organikusabban szerkesztettek. Míg Klee a természet és a színek közvetlen megfigyelésében bízott, addig a 45 évesen a teljes absztrakcióig eljutó Kandinszkijt[19] jobban érdekelték az új (atom)fizikai felfedezések, a világegyetem, a mikro- és makrokozmosz szerkezetével kapcsolatos új nézetek, a mikroszkopikus világ és az új technikai eszközök képei.[20] Ahogy az elméleti fizika a legkisebb elemek szintjéig kutatja a valóságot, úgy érett korszakában Kandinszkij is elemi formákból, önmagukon túlmutató képi jelek és színek szimbolikus tartalmaiból kiindulva, módszeresen tervezve építette fel lelki-szellemi atmoszférájú, másképp kimondhatatlan gondolatokat és érzéseket, illetve létező dolgok legfinomabb szubsztanciáit kifejező, absztrakt képeit. *„Művészete a valamivé válás folyamata. Olykor úgy tetszik, előre érezte a »virtuális valóság« változó látszatait: színfoltjai mint sejtek az élő anyagban, mintha mozgásban lennének, a térbeli kibomlás határán egymásba folyva eltűnnének."*[21] Habár ismerte az akkoriban hozzáférhető tudományos színelméletek többségét, pl. *Wilhelm Ostwald* optikai-additív keveréken alapuló és *Albert H. Munsell* amerikai festőművész az 1910-es években publikált rendszereit,[22] vagy a kromoterápia gyógyászati eredményeit, színtanában inkább *Johann Wolfgang Goethe* empirikus és saját, befelé forduló vizsgálataira hagyatkozott,[23] mert szerinte a fények elraktározódnak az agyban, a dolgok és így a színek is *„belső csengésre tesznek szert."*[24] Az 1912-ben, 10 évvel a Bauhausban megkezdett oktatói tevékenysége előtt megjelent *A szellemiség a művészetben* című könyvében ezt írja a színekről:

16 · Bauhaus Kooperation 2025, „Vorkurs Josef Albers 1928–1933," bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/vorkurs/vorkurs-josef-albers

17 · Josef Albers, *Színek kölcsönhatása – a látás didaktikájának alapjai*, ford. Maurer Dóra (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, ARKTISZ, 2006)

18 · Moholy-Nagy, *Az anyagtól az építészetig*, 249-250.

19 · Ingo F. Walter, Karl Ruhrberg, *Művészet a 20. században*, ford. Molnár Magda, Körber Ágnes (Budapest: Vince Kiadó, 2011), 123.

20 · Walter, Ruhrberg, *Művészet a 20. században*, 105-107.

21 · Mihail Guerman, *Vaszilij Kandinszkij*, ford. Gebauer Imola (Budapest: Gabo Kiadó, 2005), 93.

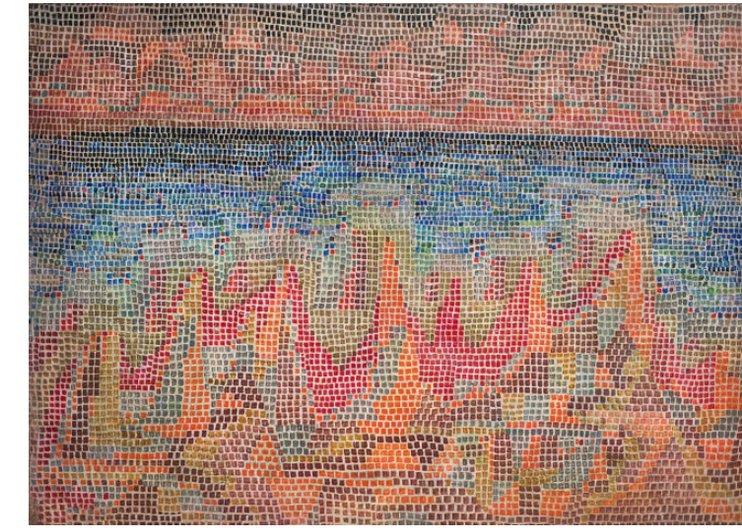
22 · Földvári Melinda, „Színrendszerek," szinkommunikacio, published on 30 June 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.szinkommunikacio.hu/12_06.htm in Földvári Melinda. „Szín+kommunikáció." szinkommunikacio, published 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.szinkommunikacio.hu/index.html

23 · Bauhaus Kooperation 2025, „Elementarunterricht 1922–1933," bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/unterricht/unterricht-wassily-kandinsky

24 · Vaszilij Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, ford. Szántó Gábor András (Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1987), 33-34.

„A szín olyan eszköz, amellyel közvetlenül lehet a lélekre hatni. A szín – billentyű, a szem – zongorakalapács, a lélek – sokhúrú zongora. A művész olyan kéz, amely a billentyűk segítségével célszerű rezgésbe hozza az emberi lelket. A színek harmóniája tehát csak az emberi lélek célszerű megérintésén alapulhat. Ezt az alapot a belső szükségszerűség elvének nevezzük."[25]

Ebben a könyvben részletesen ír az alapszínek, illetve az ezekből keverhető köztes árnyalatok jelentéseiről, valamint vizuális, fiziológiai és pszichológiai hatásmechanizmusairól, lehetséges harmóniákról, vonzásokról és taszításokról.[26] A(z alap)színek és (alap)formák egymásnak való megfeleltetése szintén alapelve volt úgy saját alkotói módszerének, mint vizuális nevelési elveinek a Bauhausban eltöltött 11 éves periódus idején, és ez hamarosan a Bauhaus védjegyévé is vált. *„A mi harmonikus kompozíciónk olyan önálló létezéssel bíró szín- és rajzformák akkordja, amelyet a belső szükségszerűség hív életre, és amelyek e közös életben képnek nevezett egészet alkotnak."*[27] – írja. Egyik, színnel kapcsolatos célkitűzését azért emeljük ki, mert gondolati alapja – úgy véljük – visszaköszön majd többek között *Yves Klein, Mark Rothko, Günter Graubner* festészetében, de *James Turrell, Olafur Eliasson, Anish Kapoor* tér-szín műveinek hajszálgyökerei innen is táplálkoznak. Kandinszkij úgy véli, hogy a helyesen alkalmazott színek térben mozognak, így a kép materiális síkjának megőrzése mellett megvalósulhat az ún. *„ideális sík"* létrehozása, aminek plasztikai értelemben vett tere háromdimenziós térként funkcionálhat azért, hogy *„a képet levegőben lebegő lénnyé változtassák – ami szintén egyet jelent a tér festői kitágításával."*[28]



3 · Paul Klee:
Sziklák a tengerparton, 1931

Klee kezdetben főleg fekete-fehér grafikákat készített, a szín 1914-es, optikai élményekben bővelkedő tunéziai útja után vált főszereplővé a művészetében.[29] Így ír az ottani élményéről: *„Odaadtam magam a színeknek. Ez a boldog óra értelme; én és a szín egyek vagyunk. Festő vagyok."*[30] Ugyanilyen sorsfordító volt a tunéziai égő színeken kívül *„A sötét erejű nap. A csábító színekkel telített fény. Anyag és álom egyidejűleg, és harmadikként egészen beléjük olvadva az énem."*[31] Az ezt követően festett képeinek architektonikus rendszerei belső szükségszerűségből kifelé növekedő szín- és formaorganizmusok olyan képi szintézisei, amelyekben egytől-egyig érvényre jut az az elgondolása, miszerint *„a mű látható felszíne alatt genezisként él a teremtés."*[32] *Werner Haftmann* szerint Klee pályájának csúcsát *„szín-fény-tér formatörvényű konstrukciói"*[33] jelentik, amelyek

25 · Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, 36.

26 · Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, 50-59.

27 · Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, 61.

28 · Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, 62.

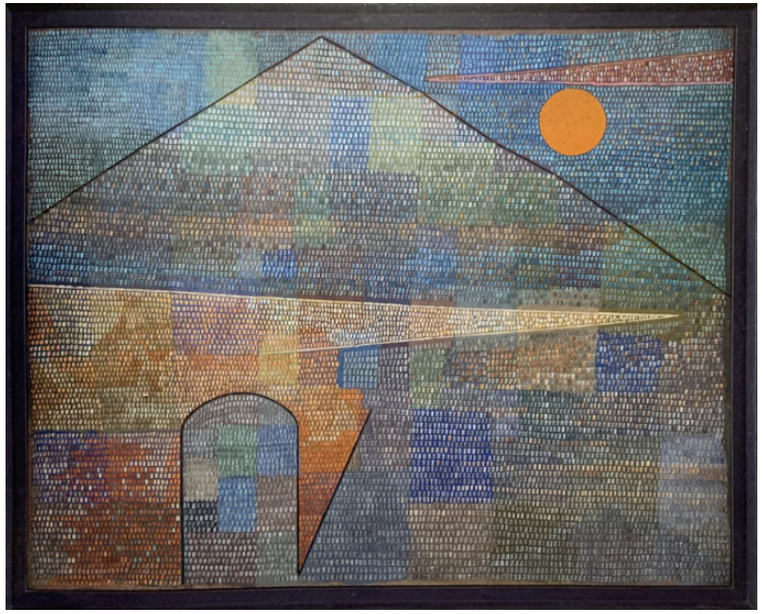
29 · „Paul Klee," guggenheim, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.guggenheim.org/artwork/artist/paul-klee

30 · Werner Haftmann, *Paul Klee. A képi gondolkodás útjai*, ford. Szántó Tamás (Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1988), 53.

31 · Haftmann, *Paul Klee*, 52.

32 · Haftmann, *Paul Klee*, 54.

33 · Haftmann, *Paul Klee*, 148.



4 · Paul Klee: Ad Parnassum, 1932

„immateriális fényfluidumot" alkotva mesélnek a fény hasonlatait kereső, *„formát megszabó erőről"*.[34] A *„genezis mint formáló mozgás"* gondolata művészetpedagógiájában is megjelenik. A Bauhaus alapképzésében, valamint a könyvkötészeti, üvegfestészeti és textilművészeti szakjain 1921-től 1931-ig tanított, 1927-től Dessauban szabad festészeti osztályt is vezetett. Klee színei gyakran felismerhetően visszaköszöntek a növendékek művein, és meghatározták a Bauhaus textil szak egész stílusát, élükön Gunta Stölz-cel. Klee saját szín- és formatant kifejlesztve, a *„felületek elemi tervezési elmélete"*[35] nevű tantárgy és az alapkurzus keretein belül is a forma-szín alakítás kapcsolatait, a sokféleségből megteremtődő egység[36] útjait, a kompozíció létrehozásakor és befogadásakor megvalósuló mozgásait, dinamikus átmeneteit kereste. Eredményeit az 1920-ban megjelentetett *Alkotói Hitvallás*ban *(Schöpferische Konfession)*, majd a Bauhaus-könyvek sorozatban másodikként napvilágot látott *Pedagógiai vázlatkönyvében* és egyéb előadásaiban, tanulmányaiban tette közzé. Vázlatkönyvében az alkotás végtelen mozdulatából, a pont mozgásba lendítéséből indult, V., utolsó fejezetében elérkezett a színkép körének totalitásához, ahhoz az egységhez, ahol a festő bejárhatja az egész színkört, hogy végkifejletként megszűnjenek az irányok, a valahová történő törekvések és mozgás, *„itt már senki sem mondja, hogy »oda«! Hanem »mindenütt«, tehát »ott« is"* van.[37] Egyik tanítványa, *Helene Schmidt-Nonne* Klee tanítási módszereire visszaemlékezve idézi mesterét:

> „a mérték, a súly, a minőség formai eszközei minden elvi különbözőségük ellenére is bizonyos kapcsolatba kerülnek egymással. A szín minőség, súly és mérték. A vonal csupán mérték. Ott, ahol tisztán élnek a színekkel, ez a három metszi egymást. Aki uralkodik az eszközökön, annak megadatik a dolgokat olyan erővel felruháznia, hogy a tudat számára távolabb eső, új tartományokba is elérjenek."[38]

Álljon itt egy példa arra, hogy Klee pedagógiájának lényeges vonása volt a feladatok kérdésfeltevéseinek képszerű, metaforikus megfogalmazása:

> „Fejezzék ki a lazulást és a sűrűsödést: színes felületen a színtelenség súlyainak mozgását. A szín felszívódik, elnyelődik – haldoklás most a szín, romlás, alkonyat, bomlás –, negatív mozgás. Vagy ábrázoljuk színtelen felületen a színesség súlyainak mozgását. A szín diadalmaskodik, trónusára ül, növekszik, ő maga a növekedés, ő a győzelemre törő, a Nap, s a nappal, az előre út, a kihívás…"[39]

34 · Haftmann, *Paul Klee*, 147.

35 · Bauhaus Kooperation 2025, „Farb- und Formlehre 1921–1931," bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/unterricht/unterricht-paul-klee/

36 · Bauhaus Kooperation 2025, „Farb- und Formlehre 1921–1931."

37 · Paul Klee, *Pedagógiai vázlatkönyv*, ford. Karátson Gábor (Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1980), 51.

38 · Klee, *Pedagógiai vázlatkönyv*, 53.

39 · Klee, *Pedagógiai vázlatkönyv*, 55.

A berni *Zentrum Paul Klee* által 2020-ban megjelentetett, Klee életművét a legátfogóbb igénnyel bemutató kiadvány beszámol a Bauhaus azon projektjéről, amelynek keretében zenei struktúrákat és szimultán hangképeket vizualizáltak, és amely metódus akkoriban Klee képalkotó programjává vált.[40] A szinesztézia jelenségeivel (hogy egyik érzet, pl. hang aktivál egy másik területhez tartozót, pl. színt) a 19. századtól már foglalkozott az orvostudomány és a művészet, legismertebben a szimbolista irodalom, majd a 20. század 80-as éveiben bekövetkezett kognitív fordulat után felerősödően a belső működésekre és azok megjelenési formáira fókuszáló tudomány- és művészetelméleti területek. De a hangok és színek közös fizikai minőségeit érintő feltételezések is születtek az ókortól Newtonon át napjainkig. Klee zene-kép analógiái azonban a zenei és a vizuális nyelv, illetve kompozíció elemei és elvi metódusai közötti lehetséges strukturális párhuzamokra épültek. A polifón zenének és a fúga struktúrájának Klee fokozatos formai átmeneteket és lazúrosan egymásra rétegzett, vagy elcsúsztatottan egymás mellé festett, gyakran fröccsentéssel[41] vagy maszkolással létrehozott kromatikus színskálákat feleltetett meg, aminek eredményeként a folyamatszerűen fejlesztett vizuális mű a zenei kompozícióhoz hasonló tér-idő kontinuum illúzióját keltette.[42] Ezeknek a képeknek a tér- és időbelisége Klee két tanítványát arra inspirálta, hogy színes fényjátékká transzformálják a zenét; reflektorokat és színes fényt alkalmazva színes, mozgatható sablonokat vetítettek egy átlátszó képernyőre, amik Klee rétegelt akvarelljeinek virtuális mozgását valódi mozgássá alakították.[43] Hasonló fény-szín-formajátékok képezik az átmenetet a növendék generációk további színgondolatainak irányába.

Kepes György, aki a dessaui Bauhausban és a chicagói New Bauhausban is Moholy-Nagy legszorosabb munkatársa, Moholy 1949-ben bekövetkezett halála után pedig az Institute of Design vezető művészetteoretikusa volt, úgy fogalmaz,[44] hogy az új optikai találmányok és rendelkezésre álló technikai arzenál az érzékek hatókörének kiterjesztésével, az optikai és időbeli korlátok meghaladásával és világképünk átalakításával az *„objektivitás magasabb fokát"*[45] tették lehetővé. Érzékenységünket megnövelve felemelték *„a vizuális sorompót a külső és a belső között"*.[46] 80 éve, a Chicagóban megjelent *Language of Vision* című könyvében már átfogó képet nyújtott a fény és a szín természetéről, érzékeléséről és művészettörténeti jelentőségükről.[47] Tisztában volt azzal, hogy vizuális értelemben a tér, amiben élünk, és amit látunk „fény-tér",[48] aminek formáit és (szín)viszonylatait aszerint észleljük, ahogy a fény a térben lévő dolgok, anyagok és közegek által modulálódik, tagolódik, szóródik, elnyelődik, visszaverődik, vagy megtörik. *„A látás több, mint érzet, mert a fénysugaraknak, amint a szemet érik, még nincs meghatározott rendjük. Csupán mozgó és minden vonat-*

5 · Paul Klee: Polifónia, 1932

40 · „Every song has a color – and an emotion – attached to it," theconversation, published on 21 August 2015.,11.44am CEST, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://theconversation.com/every-song-has-a-color-and-an-emotion-attached-to-it-45537

41 · Haftmann, *Paul Klee*, 100.

42 · Eva Wiederkehr Sladeczek szerk., *Paul Klee Leben und Werk* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020), 147.

43 · A két tanítvány Ludwig Hirschfeld-Mack és Kurt Schferdtfeger voltak. Wiederkehr Sladeczek, *Paul Klee*, 147.

44 · Kepes György, *A világ új képe a művészetben és a tudományban*, ford. Széphelyi F. György (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 91.

45 · Kepes, *A világ új képe...*, 86.

46 · Kepes, *A világ új képe...*, 83-179.

47 · Kepes György, *A látás nyelve*, ford. Horváth Katalin (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 10-53., 72-81. és 138-192.

48 · Kepes, *A látás nyelve*, 138.

kozás nélküli fényesemények véletlenszerű káoszát képezik. Mihelyt a sugarak a retinát érik, az agy értelmes térbeli egységekké tagolja és formálja őket."[49] A fényviszonylatok azonban önmagukban színtelenek. A szín tapasztalása pszichológiai folyamat,[50] mely *„a fizikai források fiziológiai értékelésén alapul. A színárnyalat, vagy tényleges szín a sugárzási energia különböző hullámhosszaiból és a retinahártya felületének sajátos struktúrájából adódik."*[51] A művészettörténeti részben Kepes felvázolja azt az utat, amelyet a művészet a kezdetektől, a környezeti fényeknek és színeknek a gyerekrajzokhoz hasonló figyelmen kívül hagyásától, ezeknek *„az optikailag hű ábrázolás érdekében"*[52] történő, a perspektíva felfedezésének idejére eső megjelenítéséig bejárt. A reneszánsz rögzített nézőpontja és a nézés idejének pillanatnyivá szűkítése azonban nem volt képes a vizuális tapasztalat térbeliségének és időbeliségének, illetve a világítási perspektíva módosulásainak kifejezésére. A következő évszázadokban a *„festők lázadozni kezdtek az ellen, hogy a fix világítási egység gúzsba kösse a térábrázolást. Mihelyt elszaggatták ezeket a kötelékeket, sikerült elérniük, hogy a színek és színértékek egyre nagyobb mértékben egyenjogú képalkotó erőkké váljanak."*[53]

Mielőtt áttekintenénk, hogy e kötelékek elszaggatásáról szóló eddigi, művészeti, művészetpedagógiai és didaktikai példáinkat milyen további alkotói elgondolások követték a 20. század második felétől, tegyünk egy kitérőt, és nézzük meg, mi a tudomány mai álláspontja arról, mi is a szín, hogyan jön létre, és a történeti elméletek hogyan kapcsolódnak ezekhez az ismeretekhez! Amikor színről beszélünk, általában egy természetes vagy mesterséges fényforrásból, a Napból, égitestekből, a kozmoszból, izzókból stb. érkező fény okozta érzetre gondolunk, ami származhat egy adott hullámhosszúságú, monokromatikus fényből, vagy többféle frekvenciájú fénysugarak keverékéből. A színekkel kapcsolatos történeti elképzelések többségének is közös vonása, hogy a színt összefüggésbe hozták a fénnyel. *Arisztotelész* a Kr. e. 4. században úgy vélte, hogy a színek a fény (fehér) és a sötétség (fekete) kölcsönhatásából keletkeznek, a színes árnyalatok (sárga, vörös, bíbor/ibolya, zöld és a kék) az elképzelése szerinti színskálán e két végpont között helyezkednek el.[54] *Athanasius Kircher*, a *Würzburgi Egyetem* 17. századi polihisztor professzora szerint szintén árnyékolt fény a szín, *„lumen opacatum"*;[55] a fény és a sötétség ellentétes szubsztanciáinak keveredése. Goethe 1810-ben megjelentetett színtana is ezen a nyomvonalon haladva a *„polaritás"* és a *„fokozódás"* eszméjére alapozva íródott. Költői megfogalmazású mondatában, miszerint *„A színek a fény tettei, tettei és szenvedései"*,[56] a cselekvő fény-színek aktivitásának, illetve az anyagi közegben és a dolgok határfelületein őket ért akadályoztatások passzív elszenvedésének ellentétére utal. A természet – ahogy írja – *„az örök systole és diastole, az örök synkrisis és diaskrisis, a világ ki- és belégzése"*,[57] az egység ellentétekre hasadása, a fény színekre bomlása, a kettősség újbóli eggyé válása, a színek fénnyé egyesülése. A jelenségek mélyreható megfigyelésével, a jelenségszintű törvényszerűségek felismerésével el lehet jutni szerinte az empíria tetőpontjához, ahonnan a kutató *„beláthatja a tapasztalás minden fokát"*,[58] és a szellemi birodalmába bepillantva eljuthat a dolgok ideákhoz társuló *„ősjelenségeihez"*,[59] a totalitáshoz, a világ világosságához. Így a színek őseredetéhez is.

A művészet is megközelítheti ezt a mélységet. Klee művészetfilozófiájának alapvetése, hogy *„A művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz"*,[60] azt tételezi, hogy a művésznek az a feladata, hogy a valóságnak a láthatón túli szövetéből hozzon a felszínre mély(ebb) értelmű tartalmakat. *Paul*

49 · Kepes, *A látás nyelve*, 22.
50 · Kepes, *A látás nyelve*, 139.
51 · Kepes, *A látás nyelve*, 146.
52 · Kepes, *A látás nyelve*, 153.
53 · Kepes, *A látás nyelve*, 154.

54 · „Spekulatív színmagyarázatok," monitorinfo, published on 21 May 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.monitorinfo.hu/spekulativ-szinmagyarazatok/

55 · Johann Wolfgang von Goethe, „Naturwissenschaftliche Schriften 1792 – 1797, Von den farbigen Schatten," projekt-gutenberg, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/nat92-97/chap012.html

56 · Johann Wolfgang Goethe, *Színtan. A teljes „Didaktikai rész"*, ford. Hegedűs Miklós (Budapest: Genius Kiadó, 2010), 19.

57 · Goethe, *Színtan*, 172.

58 · Goethe, *Színtan*, 167-168.

59 · Goethe, *Színtan*, 172.

60 · Németül: *„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar"* Bauhaus Kooperation 2025, „Farb- und Formlehre 1921–1931."

Cézanne ugyanezt gondolja: *„A természet nem a felszínen található, hanem a mélyben, a színek ennek a mélységnek felszíni kifejeződései, a világ gyökeréből szállnak fel."*[61] Az elméleti fizikus szintén a mélységben keres összefüggéseket, jóllehet a tudomány eltérő eszközeivel. A modern fizikai optika alapjainak megteremtése és az első tudományos alapú színelmélet *Sir Isaac Newton* nevéhez fűződik. Ő jött rá arra, hogy maga a napfény az, ami *a spektrum összes színét tartalmazza, azaz a színek magának a fénynek az alkotói*, a prizmák és esőcseppek pedig nem megszínezik a fényt, hanem meghatározott sorrendben alkotóelemeire bontják. 1672-ben a Királyi Társaságnak jelentést tett a felfedezéséről: *„Ahogyan a fénysugarak különböznek sugártörésük foka szerint, ugyanúgy különböznek abbéli hajlandóságuk szerint is, hogy ezt, vagy azt a színt állítsák elő."*[62] Lázasan kereste a határokat a spektrum egyes árnyalatai között. Ma már tudjuk, hogy a színkép nem különálló színekből áll, hanem átmenetek kontinuuma. Az elektromágneses hullámok egy nagyon szűk, a 380 nanométertől[63] a 750 nm-ig terjedő hullámhosszú és a 400-tól a 789 THz frekvenciájú területe esik az ember által észlelhető tartományba, a fényé.

Carlo Rovelli 2014-ben megjelent, *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk* című könyvében a fény és a színek törvényeit a legmodernebb ismeretek tükrében tárgyalja: a fény egyszerre hullám és fotonraj, így mind hullám- mind pedig részecsketulajdonságokkal jellemezhető.[64] *Albert Einstein* bizonyította be, hogy a fény szemcsés természetű,[65] egy fénynyaláb (ezt nevezzük fénysugárnak) energiája nem folytonos a térben, hanem véges számú energiacsomagokból tevődik össze, amelyek ebben a térben különböző helyeken mozognak, egyedi egységekként jönnek létre és nyelődnek el. Az elektromágneses mező fény tartományának ezeket az energiakvantumait nevezzük fotonoknak a görög *φως* (*'fény'*) szó nyomán.[66] A fotonok tömege zérus, és üres térben fénysebességgel mozognak. A fény tulajdonságai közül az intenzitást, ami a foton fajlagos energiájától függ, fényerőként érzékeljük, a különböző frekvenciákat és hullámhosszokat pedig színekként. A színezet tehát a fény mérhető hullámhosszától és frekvenciájától függő minőség, amit látásunkkal fiziológiai úton érzékelünk. A fény harmadik tulajdonsága a polarizáció, a rezgésirány, amit bizonyos rovarok észlelnek, az ember azonban nem. Emellett Rovelli arról is ír, hogy az anyagoknak rájuk jellemző színük van.

> „Mivel a szín a fény frekvenciája, az anyagok bizonyos, meghatározott frekvenciájú fényt bocsátanak ki. Az erre vagy arra az anyagra jellemző frekvenciaegyüttest a szóban forgó anyag »spektrumának« nevezzük. A »spektrum« különböző színű finom vonalak együttese; ilyen vonalakra bomlik az anyag kibocsátotta fény."[67]

A 20. század elején katalogizálták az anyagok spektrumait. Arra a kérdésre, hogy mi szabja meg az egyes anyagok spektrumát, *Niels Bohr* adta meg a választ, aki az elektronok pályáinak frekvenciái alapján minden egyes atom spektrumát ki tudta számítani.[68] *Platón* a maga korában szintén az egyes dolgokból áradó energiának vélte a színt. *Timaiosz* című művének harmincadik fejezetében azt írja a színekről, hogy az érzékleteknek ez a faja *„nagyszámú változatokat foglal magába, s ezeket meg kell különböztetni. Mindezeket színeknek hívjuk: lángok ezek, melyek az egyes testekből áradnak és részecskéik kellő arányban vannak a látósugár részecskéivel, úgyhogy észrevehetők."*[69] Úgy tűnik, a színeknek elemi szintű alapjaik vannak, ezeken a szinteken, az anyag mélyrétegeiben azonban már nincs szín, csak elemi folyamatok vannak. Ilyesmire gyanakodott *Démokritosz* is mint-

61 · Haftmann, *Paul Klee*, 86.

62 · Rudolf Arnheim, *A vizuális élmény - Az alkotó látás pszichológiája*, ford. Szili József és Tellér Gyula (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1979), 371.

63 · nanométer (jele nm) - a méter milliárdodrésze ($1 \cdot 10^{-9}$ m)

64 · Carlo Rovelli, *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk - A dolgok elemi szerkezete*, ford: Balázs István (Budapest: Park Kiadó, 2023), 96.

65 · Rovelli, *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk*, 93.

66 · Rovelli, *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk*, 95.

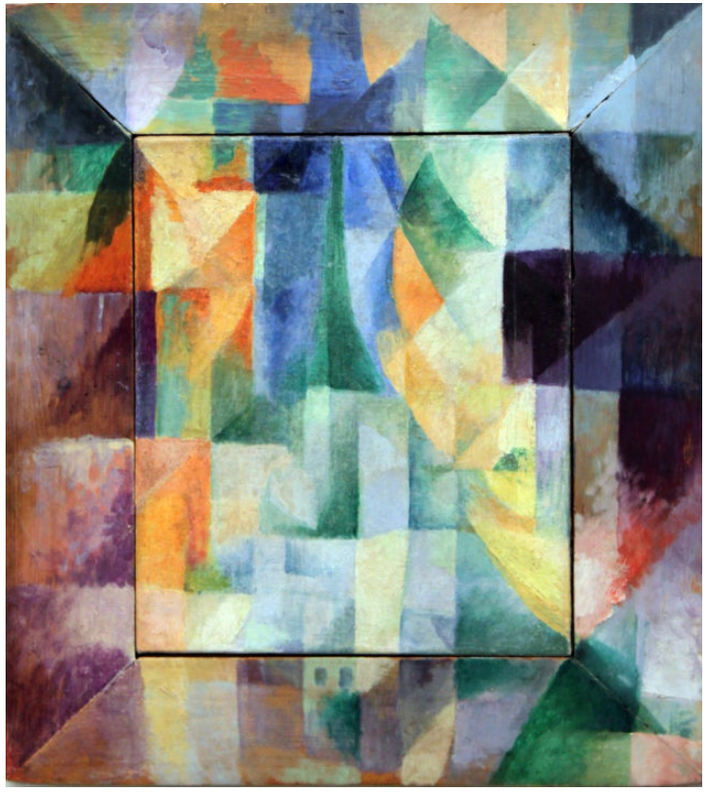
67 · Rovelli, *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk*, 97.

68 · Rovelli, *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk*, 98-99.

69 · Platón, „Timaiosz," ford. Kövendi Dénes, in *Platón összes művei III.*, szerk. Zsolt Angéla (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 376.

egy 2500 éve, azt feltételezve, hogy a végtelen térnek vannak olyan, tovább már nem osztható parányi részei, melyeknek különböző mozgásai és kapcsolatai építik fel a mindenséget. Ezeket a végső alkotórészeket nevezte atomoknak. *„Csak emberi megállapodás szerint van édes és keserű, meleg és hideg és szín, a valóságban azonban csak atomok vannak és űr.”*[70]

A színek kérdése a láthatóság szintjén is bonyolult. A dolgok „színe” (lokálszín) és látható „színe” csak egyenletes természetes megvilágítás mellett esik egybe, de akkor is csak abban az esetben, ha nincsenek más színek a környezetben, illetve csak a tárgyaknak azokon a részein, ahol a fény beesik, és nincsenek rajtuk árnyékok vagy önárnyékok. A dolgok látható színe tehát rendkívül változékony, környezet- és megvilágításfüggő. Befolyásolja a dolgok körüli színkörnyezet, aminek fényei és színei reflexeket vetítenek rájuk, a megvilágítás színe, színhőmérséklete és iránya, a fényerősség, a mindenkori atmoszférikus hatások, maguknak a dolgoknak a térbeli alakzata és helyzete, anyagi-fizikai, felületi minőségeik, textúrájuk, faktúrájuk, transzparenciájuk, a körülöttük lévő dolgok és azoknak a hasonló tényezői, nem beszélve a látás fiziológiai és pszichológiai komponenseiről. *„Mindenkinek van érzékeny szeme, hogy meglássa, léteznek a színek* – írja Robert Delaunay –, *s hogy ezek modulációkat alkotnak, monumentális kapcsolatokat, mélységeket, lengéseket, játékokat, s észlelje továbbá, hogy a színek lélegeznek.”*[71] Az, hogy a fényképezőgép objektívje ebből az együttesből mit „lát”, az az expozíció idejétől is függ.
Amit Kepes a látás időbeliségéről ír, azt a színlátásra is vonatkoztathatjuk. Ami lassan zajlik, annak csak fokozatait észleljük, és csak emlékezetünk fűzi azt össze egésszé.[72] A napos teraszon álló terrakotta vázán reggeltől estig változnak a fények, a színek és az árnyékok, és mást-mást látunk, amikor reggel, délben, vagy sötétedéskor ránézünk. A színek metamorfózisának (sötétedés, világosodás, színeltolódás) képzete emlékképekből építkező mentális folyamat eredménye. Amikor viszont a színhatások változása túl gyors, pl. a lemenő nap fényének és színének tükröződése az élénken hullámzó vízfelületen, akkor a különálló színszekvenciákat és azok strukturált módosulásait nem érzékeljük, csupán a szín-események összeadódó eredményét, „összemosódó” színárnyalatát.



6 · Robert Delaunay: Szimultán ablakok a városra, 1912

70 · Empedoklész, Leukipposz, Démokritosz, *Görög gondolkodók 2. Empedoklésztől Démokritoszig*, ford. Kövendi Dénes (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1996), 60.

71 · Haftmann, *Paul Klee*, 45.

72 · Kepes, *A világ új képe a művészetben és a tudományban*, 86-90.

„Az események időbeli széthúzására vagy sűrítésére szolgáló eszközök jelentősen bővítették a puszta szem érzékelési tartományának megfelelő időtartam-skálát. A legfontosabb eszközök: a kamera, az álló- és mozgókép, a sztroboszkopikus fényforrás és a fényérzékeny film. Ezeknek segítségével – a térbeli részleteknek a mikroszkopikus és teleszkópos fényképezésben történő optikai felbontásával analóg módon végezzük a tér-idő részletek felbontását."[73]

És tegyük hozzá, hogy a szín-idő részletek felbontását is! Mára milyen messzire jutottunk a fényképezőgépek záridőinek teljesítőképességeitől, még az 1/65 000 mp-nyi képrögzítéstől is! *„A nemlineáris optika, az intenzív fény-anyag kölcsönhatási vizsgálatok mára az attoszekundumos fizika megszületéséhez vezettek."*[74] A *Krausz Ferenc* vezette csoport attoszekundumos fényimpulzusokat előállító módszerével a másodperc milliárdod részének a milliárdod része alatti időskálán zajló, valós idejű történéseket és atomi léptékű folyamatokat lehet vizsgálni, így pl. az elektronok atomon belüli viselkedéseit,[75] és olyan új képalkotó eljárások is születhetnek, amelyekkel vizuálisan is megfigyelhetők lesznek az elektronok pályáinak azon frekvenciái, amiket Bohr kiszámított, és amik az anyagok színéért felelnek. A legmodernebb kamerák által még befogni képes, tízezred másodpercnyi időpillanatok színtörténései csak lassú, elmosódott árnyalatok lesznek az attoszekundumos „látványokhoz" képest. Sok mindent megtudtunk a színek létrejöttét okozó fizikai folyamatokról, de arról is, hogy ezek legmélyén még nincsen szín, csak elemi folyamatok zajlanak, mezők hullámzásai és fotonok nyüzsgése. Akkor maguk a színek nem is léteznek? Amit színnek gondolunk, az „csak" képzet? A látható elektromágneses hullámok rezgéseinek bennünk keletkező mentális reprezentációi? Galileinél, Descartes-nál, bizonyos értelemben pedig már Démokritosznál megjelent a gondolat, hogy a színek nem a dolgok objektív tulajdonságai, hanem szubjektívek. *John Locke* a 17. században arról értekezett, hogy

„…vannak olyan tulajdonságok, melyek a tárgyakban igazság szerint semmi egyebek, mint erők arra, hogy elsődleges tulajdonságaikkal, vagyis érzékelhetetlen kis részeiknek a térfogatával, alakjával, elrendezésével és mozgásával bennünk különböző érzeteket ébresszenek, mint színek, hangok, ízek stb. Ezeket másodlagos tulajdonságoknak hívom."[76]

Newton is felismerte, és 1704-ben megjelent *Opticks* c. könyvében le is írta, hogy *„a fénysugarak valójában nem színesek. Semmi más, csak bizonyos erő és képesség van bennük, hogy ennek vagy annak a színnek az érzetét létrehozzák."*[77] Zemplén Gábor egy értekezésében összehasonlítja azt a két elméletrendszert, amik néhány évszázada jelen vannak a színről való gondolkodásban: az objektivista (pl. a Newtoni színelmélet) és a szubjektivista paradigmát (pl. Schopenhauer elképzelései). Előbbi lényege, hogy

„a szín a világban »készen van« (vagyis a fény vagy a tárgy színes), és az, hogy a szembe jutó fény egyértelműen meghatározza, hogy milyen színt látok. Kicsit sarkítva: csak a látott van, a látó nem szerepel ebben a modellben, mintegy passzívan elszenvedi a látványt, amelyet konstitúciója, idegrendszere csak közvetít."[78]

Utóbbi pedig a színek és egyes neurofiziológiai állapotok között reduktív megfeleltetéseket feltételezve arra alapoz, hogy *„csak »látó« van, látott a szó igazi értelmében nincs"*.[79] Azaz a szín tisztán képzet. Összegzésként Zemplén megállapítja, hogy a maga korában a fenomenalista kutatások sikeresebbek voltak, mint a kvantifikációra törekvők. A newtoni és a schopenhaueri

73 · Kepes, *A világ új képe…*, 90.

74 · SZTE Optikai és Kvantumelektronikai Tanszék, „Attoszekundumos fizika," titan.physx.u-szeged, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://titan.physx.u-szeged.hu/~vinko/KutCsop/optika_plakat_atto.pdf

75 · „Krausz Ferenc Nobel-díjas," bme, published on 03 October 2023., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.bme.hu/hirek/20231003/Krausz_Ferenc_Nobel_dijas

76 · John Locke, *Értekezés az emberi értelemről*, ford. Szegedi László (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2018), II. könyv, 8. fejezet, 10. §. 186.

77 · „Newton színelmélete," monitorinfo, published on 29 May 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.monitorinfo.hu/newton-szintana/

78 · Zemplén Gábor, „Hogyan is Lássuk a Színeket-Színvizsgálati paradigmák," elte, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://hps.elte.hu/~zemplen/PsziSzemle.htm

elképzelést egyaránt kritizáló, ugyanakkor a reális és a metafizikai egyfajta szintézisére törekvő Goethe a kvalitatív leírás szintjén megmaradva, de a tisztán szellemit megcélozva a művészetek fejlődésére nézve gyümölcsözőbb, további elméleti és gyakorlati megfontolásra érdemes színtant dolgozott ki.
Mai, lényegesen kiterjedtebb elméleti és instrumentális tudásunk szerint a színek látásakor valóban *fizikai* folyamatok hatására keletkeznek a színeket kiváltó *ingerek, maguk a színek azonban – hogy a digitális kor analógiájával éljek – a színpercepciós és idegrendszeri „hardver" és az agyi „szoftverek" működésének együttes eredményei*. A szem fotoreceptorai a szem ideghártyájának egy kis, központi területén, a foveában nagy számban (120 millió pálcika és 5 millió csap)[80] egymás mellett elhelyezkedő, a fény intenzitását (tónusértékét) és akár már egyetlen fotont érzékelni képes pálcikák és a színekre érzékeny csapok. Ma az orvostudományban is elfogadott, trikromatikus elmélet szerint a retina háromféle, a fény alapszíneinek egyikére érzékeny csaptípusának idegsejtjeit a különböző hullámhosszú fénysugarak különbözőképpen ingerlik. A háromféle típus a benne lévő opszin nevű fehérjemolekulák[81] érzékenysége alapján a vörösre, a zöldre vagy a kékre érzékeny. Mivel ezek a szomszédos tartományba is benyúlnak, így a színskála további elemeit is képesek detektálni:[82] 250 szín- és 300 tónusárnyalatot, kb. 17000 kevert színt.[83] Érdekes adalék, hogy *Rudolf Arnheim* a 60-as években az alkotó látás pszichológiájáról írt könyvében még csak 160 szín- és min. 200 tónusárnyalatról beszélt.[84] *„Színkategóriáink kialakulása nemcsak színérzékelésünkkel van összefüggésben, hanem a színes technikák fejlődésével is"*,[85] így a színes fotó és film, televízió, illetve digitális képalkotási eszközök tömeges elterjedése úgy tűnik, hatással volt a színlátás érzékenységére, és ez a fokozódás a jövőben tovább folytatódhat majd. Vannak ún. akromatikus érzékletek is: fehéret látunk, ha a fény (megközelítőleg) az összes hullámhosszú és frekvenciájú fénysugarat tartalmazza, feketét, ha a látott tartományból (csaknem) teljesen hiányzik a fény. A receptorok együtt, recepciós mezőket alkotva lépnek működésbe, és az így keletkező, összetett információt egységként küldik egy ganglionsejtnek. A színingert követő kémiai reakciókban színérzetet keltő idegingerület keletkezik az agyban, aminek az agy és a psziché ad értelmet.[86] Nyitott kérdés még napjainkban is, hogy az információszállításnak ez a folyamata pontosan hogyan megy végbe. A *„hibátlan színérzékelés az ideghártyában"*[87] nem eredményez feltétlenül hibátlan színérzékelést az agyban, mint ahogyan egyénenként egyforma színlátást sem.

A pillanatnyi színlátás az érzelmi vagy indulati élményhez hasonlóan nem tudatosítva zajlik, egyéni tényezőktől, emlékektől, asszociációktól, tanultaktól is függ. A dolgok és színek látásának megtanulásában és a fogalomképzésben, de még a verbalizálásban is sok a szubjektív tényező. Arnheim ír arról, hogy miközben színészleleti alapjaink ugyanolyanok, a színekkel kapcsolatos fogalomképzés egyrészt a temérdek lehetséges színárnyalatnak, másrészt a spektrum csúszó skálájának, harmadsorban pedig a kultúránként, nyelvekként eltérő színneveknek köszönhetően problematikus.[88] Az alapvető színek nevei általában megvannak (sötét, világos, vörös, zöld, sárga, kék), de különböző árnyalattartományokra vonatkoznak.[89] Alig több hatnál a biztonsággal felismerhető színek száma: 3 alapszín, 3 másodlagos szín. *Brent Berlin* és *Paul Kay* antropológusok 20 nyelvterületen folytatott kutatásai azt mutatták, hogy primitív népcsoportokban először a sötét és a világos árnyalatok kifejezésére

79 · Zemplén Gábor, „Hogyan is Lássuk a Színeket-Színvizsgálati paradigmák."

80 · Bari Ferenc, „Orvosi fizika Az érzékszervek biofizikája: a látás," published on 28 November 2016., hozzáférés: 2025. 07. 08., http://www2.szote.u-szeged.hu/dmi/downloads/fizika/2017-2018-1/hu/12-Vision-hu-2017.pdf

81 · *„Az opszinok a retinában helyezkednek el, s a mennyiségük, valamint az érzékenységük dönti el, hogy az ultraibolyától az egészen mély vörösig milyen színeket érzékel egy állat."* Landy-Gyebnár Mónika, „Átfogó felmérés készült az állatok színlátásáról," ng.24, published on 07 June 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://ng.24.hu/tudomany/2022/06/07/atfogo-felmeres-keszult-az-allatok-szinlatasarol/

82 · *„A szemünk ugyanúgy sárgának érzékeli a sárga színnek megfelelő hullámhosszú fényt, mint a vörös és a zöld színeknek megfelelő hullámhosszú fények keverékét stb. Vannak színek, amelyeknek nincs monokromatikus megfelelője, csak színkeveréssel állíthatók elő, például a bíbor"* „Hogyan készül a szín?," logoterv, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.logoterv.hu/magyar/oldalak/hogyan_keszul_a_szin/

83 · „Így látják a világot házi kedvenceink," sokszinuvidek, published on 03 November 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://sokszinuvidek.24.hu/mozaik/2015/11/03/igy-latjak-a-vilagot-hazi-kedvenceink/

84 · Arnheim, *A vizuális élmény*, 385.

85 · Földvári Melinda, „A színek nyelvi reprezentációja," szinkommunikacio, published on 30 June 2015., https://www.szinkommunikacio.hu/24_01.htm

86 · A Johns Hopkins Egyetem kutatói *„700 felnőtt retinavizsgálata alapján felmérték, kinek mennyi zöld és mennyi vörös színre érzékeny csapsejtje van. Az arányok közt hatalmas egyedi eltérések voltak, ám ez az emberek színlátásában nem jelentett különbséget!"* Landy-Gyebnár Mónika, „Emiatt más a kutyák színlátása," ng.24, published on 26 January 2024., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://ng.24.hu/tudomany/2024/01/26/emiatt-mas-a-kutyak-szinlatasa/

87 · „Hogyan különbözteti meg a szemünk a színeket? A szemész szakorvos elmondja," egeszsegkalauz, published on 25 July 2023., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.egeszsegkalauz.hu/betegsegek/latas-szin-erzekeles/8tw10ss

léteznek nevek, ahol egy harmadik név megjelenik, az a vörös, majd a zöld és a sárga, hatodikként a kék.[90] Ezek alapvetően a fekete és a fehér, illetve a fény és anyagok alapszíneinek nevei. Ez a sorrend hasonló azzal, ahogy a nagyon kis gyermekek elkezdik felismerni és megnevezni a színeket. Amikor *Hilaire Hiler* összeállította *Színnévtáblázatát*,[91] azt tapasztalta, hogy ugyanahhoz a hullámhosszhoz az emberek egyénenként és kultúránként is eltérő neveket társítanak. Noha a színek együttes szemlélése, a „kellemes" és „kellemetlen" színek és kevert viszonylataik tekintetében még nagyobb egyéni eltérések, szubjektív szimpátiák és antipátiák mutatkoznak, máig kutatott és vitatott téma a színharmónia fogalma és a színharmónia-élmény állítólagosan objektív vagy szubjektív működése. A főleg pigmentkutatásairól, újszerű színhasználati és -érzékelési látásmódjáról ismert *Henri Hans Pfeiffer*-re *Dr. Tari Gábor* hívta fel a figyelmemet. Pfeiffer, aki Klee tanítványa volt a Bauhausban, az 1957-ben a Dunod által Párizsban megjelentetett *A színek harmóniája* című könyvében teszi közzé színharmónia-tanát,[92] a rejtett színakkord fogalmát és a szín, a zene, valamint az aranymetszés kapcsolatát is érintő „Pithagórász színtáblázatát". *Leonardo*, Goethe, Schopenhauer, *Chevreul*, Ostwald és Helmholtz vizsgálódásaira utalva Kepes is írja, hogy léteznek az emberi szervezet egyensúlyra törekvő törvényszerűségével megegyező, széleskörűen elismert színharmóniák, ilyen pl. a komplementer színharmónia, ami a képi egyensúly általános érvényű alapja.[93] *„Minden színárnyalat egyidejűleg vagy utólag felidézi saját mindenkori kiegészítő színét, és így ismét előállítja eredetét, a fehér fényt."*[94] *Nemcsics Antal* könyveiben pedig megjelenik egy jóval összetettebb, táblázatba is foglalt színharmónia-feltételrendszer.[95] Tari Nemcsics tudományos alapjaira építve hozta létre kutatási témáit, melyek közül egyik legfontosabb a polikróm színharmóniák, pontosabban a kromatikus zenei skálák (dúr és moll hangnemek), az aranymetszés és a többtagú színharmóniák aránytani megfeleltetéseinek vizsgálata.[96] A nemzetközi színtéren is töretlenül születnek a zene és szín lehetséges univerzális vagy individuális, agyi-idegrendszeri (halló - és látókéreg közötti), érzelmi vagy asszociáció alapú (zenei antropomorfizmus) kapcsolatait vizsgáló, a szinesztézia, krómesztézia és fotoizmus jelenségeire fókuszáló tanulmányok, melyek közül itt *Stephen Palmer* és munkatársai eredményeit idézném, akik tesztalanyok bevonásával a különféle zenei stílusok és hangnemek közti különbségeket is színharmónia-különbségekkel próbálták megállapítani.[97]

Látjuk, hogy a színekkel kapcsolatos látszólagos bizonytalanságok ellenére a színek kutatói mindig megpróbálták rendszerezni a színeket és modellezni a kapcsolatrendszereik alapjait. A 17. századig általában a spektrumhoz hasonlóan, lineárisan rendelték egymás mellé a színeket. Newton körré hajlította vissza hét színből álló színskálája (vörös, narancs, sárga, zöld, indigó, kék és ibolya) egyik végét, de ezek a modellek még nem tüntették fel helyesen az alapszíneket és azok keverékeit, a másodlagos színárnyalatokat. A színek objektív rendszerét egy évszázaddal később Goethe hatrészes színköre (1809) és színcsillaga, illetve *Philipp Otto Runge* színgömbje (1810) tartalmazta. Runge színgömbjének egyenlítőjén a tiszta, telített árnyalatok fokozatait látjuk, amelyek az egyik pólus irányába sötétednek, a másik irányba pedig kivilágosodnak. *„Ez a gömb minthogy helyesen tünteti föl minden egyes színárnyalatnak az összes tiszta alapelemmel és az összes keverékszínnel alkotott viszonyát, egyetemes táblázatnak tekintendő, amely bárkit képesít arra, hogy tájékozódjék a színek átfogó összefüggésrendszerében"* – írja Runge.[98] Ezt a modellt terítette ki egy síkra Itten, és

88 · *„A színek elnevezése (lexikalizálása) mentális művelet, a számtalan érzékelhető árnyalatot megpróbáljuk besorolni a még kezelhető számú alapszínek alá, majd ott további nyelvi eszközökkel (metaforákkal, előtagok hozzákapcsolásával stb.) pontosítani, a látványt szavakkal leírni. A kilenc vagy tizenkettő (esetleg tizenhárom) alapszínnév csak a magja a magyar nyelv színszókészletének*, ami ennél lényegesen nagyobb, ezer fölött lehet színneveink száma. A színszókészlet mindazokat a lexémákat tartalmazza, amelyekkel színeket lehet megnevezni."* Földvári Melinda, „Színszókészletünk és rétegei," szinkommunikacio, published on 30 June 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.szinkommunikacio.hu/24_05.htm

89 · Arnheim, *A vizuális élmény*, 364-365.

90 · Arnheim, *A vizuális élmény*, 364.

91 · Arnheim, *A vizuális élmény*, 379.

92 · „Henri Hans Pfeiffer," avantgardegallery, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.avantgardegallery.com/portfolio/henri-pfeiffer-1907-1994

93 · Kepes, *A látás nyelve*, 29.

94 · Kepes, *A látás nyelve*, 28.

95 · Nemcsics Antal, *Síndinamika Színes Környezet tervezése* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 309.

96 · „Dr. Tari Gábor," alkossunk.modulartacademy, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://alkossunk.modulartacademy.hu/oktatok/dr-tari-gabor/

97 · „Every song has a color – and an emotion – attached to it," theconversation, published on 21 August 2015.,11.44am CEST, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://theconversation.com/every-song-has-a-color-and-an-emotion-attached-to-it-45537

98 · Arnheim, *A vizuális élmény*, 380.

az így létrejövő színcsillag lett a Bauhaus alapkurzusának színtani kiindulópontja. Később Ostwald a kettős kúpot, Munsell egy búgócsiga vagy gombaformát körülvevő hengeres testet (a mai nyomdai színszabványok erre épülnek), *Schrödinger* pedig a színkúpot fejlesztette ki. Több ország színszabványának az alapja Hölzernek a goethei kromatikus színkört 12 osztatúvá tovább fejlesztő változata.

„A színek rendszerszerű elhelyezkedését a síkban a CIE színháromszög (1931) szabványosította Grassmann törvényei alapján. Itt a megadott „x" és „y" koordinátapontok egzaktul jelölik a színt. Ezzel vált lehetővé a színek mérése és analizálása. Újabban a nyomdaiparban az egységes színkezeléshez a GretagMacbeth egy szín koordinátarendszert hozott létre, (...) A sokszorosító- és nyomdaiparban, valamint a festékgyártásban a Pantone Matching System (1963) színtáblázat foglalja el az egységesített színmeghatározást. Ez a rendszer közel ezer Pantone számmal kódolt színt különböztet meg. A színminta etalont tartalmazó négyzeteken kívül szerepel a szín kódszáma, a színenkénti keverés százaléka a négy nyomdai alapszín (CMYK)[99] sorrendjében."[100]

A Nemcsics Antal által megalkotott, számos ország, köztük hazánk szabványaként is ismert, az emberi szem sajátosságaira igazított, egyenlő lépésközű *COLOROID színrendszer*, melyben érzet szerint minden coloroid szín a térben egymástól megközelítőleg egyenlő távolságra van, valamint az erre épülő digitális színmérő technikák is egzaktul, számokkal határozzák meg a színeket. A monitorok és vetítések nem az anyagszíneknek ezt az ún. kivonó (szubsztraktív) színkeverését alkalmazzák, amelynek lényege, hogy a pigmentek a fény tartományának bizonyos hullámhosszait elnyelik, a fennmaradókat pedig visszaverik, hanem a monokróm fényforrások fényének egymásra vetülő, összeadó (additív) keverését. Ennél az RGB[101] színezési szisztémánál minden szín a fény alapszíneinek különböző arányú keverésével állítható elő.[102]

A színárnyalatok ilyen, matematikai alapú, egzakt (színezet, világosság és telítettség értékbeli) meghatározhatóságának művészi, alkalmazott grafikai, környezet-, vagy terméktervezési célú kiaknázása mellett, vagy ellenére a kortárs képzőművészet nem hagyott fel újabb és újabb koloritkeverékek művészi ihletettségű kimunkálásával, hagyományos festékek alternatív használati módjainak és a legmodernebb pigmentek művészi célú alkalmazhatóságának kutatásával. A színspektrum nüánszny fokozatainak eltérései és végső határai épp úgy a képzőművészet színekhez kapcsolódó alapkérdései ma, mint a környezet szín(hőmérsékleti) változásainak szubtilitása és ezek fiziológiai hatásai. Művészek sora foglalkozik a tudomány legaktuálisabb témáinak és fókuszpontjainak vizuális nyelvi megközelíthetőségével, *„a valóság alig tapintható szövetének"*, a szín egyetemes kérdéseinek nem fogalmi megragadhatóságával. Mások a helyspecifikus miliőhöz kapcsolódás szín-forma-idő alapú lehetőségein keresztül teremtenek új módozatokat a szín megélhetőségének és mögöttes értékeinek más vagy új megtapasztalására.

Mi késztetheti Olafur Eliassont arra, hogy 2009-től zajló *Colour experiment paintings* projektjében[103] tudományos szisztematikussággal kutassa a színeket fizikai valójukban, hogy a látható színspektrum minden nanométeréhez pigmentek és festékek hozzárendelésével kikevert, köralakú vásznakra festett színfoltjaiban[104] a színfokozat kiterjesztett mediális lehetőségére koncentráljon? És mi inspirálja *David Collest*, a mára a világ egyik legnevesebb olaj művészfesték gyártóját, a *Langridge* cég művész indíttatású megalapítóját, hogy újabb és újabb színár-

99 · CMYK = Cyan (cián), Magenta (bíbor), Yellow (sárga), Key (fekete)

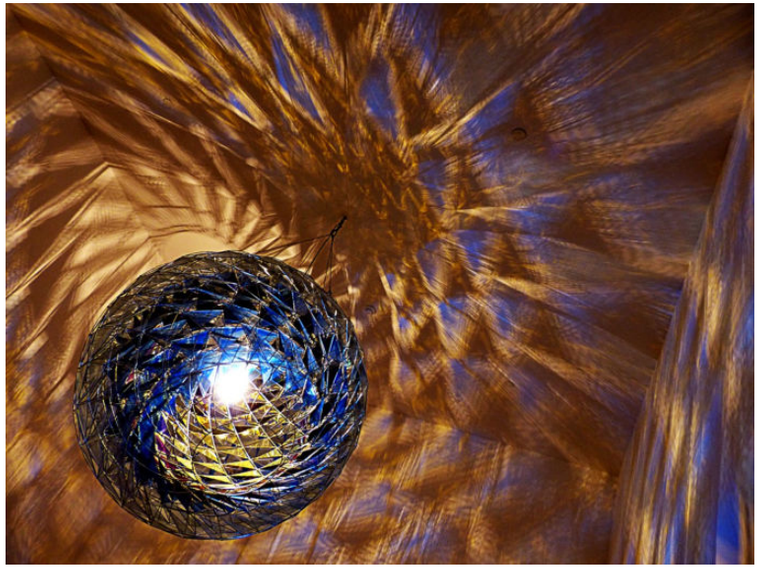
100 · „Hogyan készül a SZÍN?"

101 · RGB = Red (vörös), Green (zöld), Blue (kék)

102 · „Általában egy alapszín 256 árnyalatból épül fel, ez pontosan egy bájton ábrázolható. A három alapszínből mintegy 16,7 millió szín és árnyalat állítható elő a számítógépes képfeldolgozás során, melynek csak egy része látható a számítógép RGB monitorain, mivel kisebb kapacitású hardver eszközök kevesebb színérték előállítására képesek. Az emberi szem az előállítható színárnyalatoknak csak töredékét képes megkülönböztetni." Perge Erika, „A színtan alapjaitól a nyomtatásig," eng.unideb, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://eng.unideb.hu/sites/default/files/inline-files/07_1_11.pdf

103 · Lásd Olafur Eliasson honlapján sorszámozott „Colour experiment" képeit 2023-tól 2009-ig visszalapozva! „Olafur Eliasson," olafureliasson, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://olafureliasson.net/artworks/

104 · Pl. „Colour experiment no. 119 (Hekla), 2023," olafureliasson, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://olafureliasson.net/artwork/colour-experiment-no-108-2020/ (Az oldal alján: „In 2009, Olafur Eliasson began a series of circular paintings inspired by the idea of producing a new, comprehensive colour theory that would comprise all the visible colours of the prism. He began by working with a colour chemist to mix in paint an exact tone for each nanometre of light in the spectrum, which ranges in frequency from approximately 390 to 700 nanometres. Since those initial experiments, Eliasson has branched out to make a large number of painted works on circular canvases, known collectively as the colour experiments.")



7 · Olafur Eliasson:
Cold wind sphere, 2012.
Exposée au Centre Pompidou, Paris, 2014.
fotó: Lieber Erzsébet

8 · Olafur Eliasson:
Your uncertain shadow, 2010
Olafur Eliasson *In real life* exhibition 2019-2020, Tate Modern
fotó: Jancsikity Gergely

nyalatokhoz kutasson fel pigmenteket és eljárásokat? *Chromatopia* című könyvében így vall erről:

„Most, amikor alkalmanként még eljutok a műterembe, hosszú órákat töltök azzal, hogy puszta élvezetből, egyszerűen összekutyulok két-három színt, és megnézem, mi sül ki belőle. Általában ez nem szolgál egyéb célt, mint hogy átéljem azt a vizuális alkímiát, amelynek során az egyes színek elegyedéséből a legváratlanabb eredmények születnek."[105]

Ezt az alkímiát élik át a látogatók Eliasson fényinstallációs kiállításain is, ahol maguk is, árnyékaik vagy tükröződéseik is a fényterekbe elegyednek, színesekké vagy színtelenekké válnak, feloldódnak, vagy megsokszorozódnak. Bizonyos monokromatikus vagy színes fényforrásokkal megvilágított tereiben a látogatók olyan epifanikus élményekkel lesznek gazdagabbak,[106] amilyenekről Rothko beszélt saját festményei kapcsán.

Rothko *A művészi realitás* című elméleti művében kifejti, hogy azok a 20. századi irányzatok, amelyeknek célkitűzése a látható világ megjelenési formái és az ideák közti szakadék áthidalása volt, az absztrakció szimbólumain keresztül kifejezésre juttatták a tiszta formát, az ideák prototípusait.[107] Rothko ennek egyik eszközeként említi az anyagában és önmagában megtapasztalható, strukturális és plasztikai értelemben használt színt.[108] *„A kép elsőre semmi más, mint szín egy felületen"*[109] – írja. Ám a kép mozgás is, és a képi térutazás során megtapasztalhatjuk a színeknek azt az inherens tulajdonságát, hogy előrelépve (világos, telített és meleg színek), vagy hátrahúzódva (sötét, telítetlen, hideg színek) a képsíkról leválva, az elé vagy

105 · David Coles, *Chromatopia. A színek képes története*, ford. Sipos Dániel (Budapest: Corvina Könyvkiadó, 2020), 10.

106 · *„Ezt élhette meg Olafur Eliasson The weather project (Az időjárás projekt) című, a londoni Tate Modern Turbine Hall-jában kiállított installációjának mintegy kétmillió látogatója is, akik a menynyezetet borító, hatalmas tükörben a kiállítóteret ellepő, sárgás-narancs fényben úszó ködfátylon keresztül önmaguk feketére változó árnyait átlényegülve, a realitásból kiemelkedve láthatták viszont. A minden más színt kioltó, monokromatikus lámpák szolgáltatta fényt a szemben lévő falra helyezett, Napot szimbolizáló, óriási korong sugározta a ködtérbe, ami tompította és módosította, diffúzzá, misztikussá téve a sugárzást."* Lieber Erzsébet, „Hidroheuréka Víz – forma – emlékezet," In: Artcadia, 1. évf. 2. sz. / 2022. published on 28 December 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://journal.uni-mate.hu/index.php/artcadia/article/view/3811

107 · Mark Rothko, *Die Wirklichkeit des Künstlers*, ford. (németre) Christian Quatmann, (München: C.H. Beck Verlag, 2019). 99.

108 · Rothko, *Die Wirklichkeit des Künstlers*, 100.

109 · Rothko, *Die Wirklichkeit des Künstlers*, 108.

mögé mozdulva a térbe nyúlnak.[110] Már Delaunay is beszél 1913 -ban a *Sturm*ban megjelent írásában a színek szimultanizmusáról, *„mozgásirányukról – ezen a színek kölcsönhatásában rejlő mozgásimpulzusokat érti, amelyek a képhez a tér- és időbeliség dimenzióját rendelik hozzá, a »forma-teret« (foma-espace), a »forma-időt« (forme-temps)"*.[111] Nézete szerint a művészetnek el kell mozdulni a tárgy leíró megjelenítésétől, a fény és a színek kifejezésbeli önállósulását megcélozva. Rothko pedig úgy véli, hogy ahhoz, hogy ne maradjon meg a kép egy *„illusztrált anekdota"* szintjén, hanem valódi művészetről beszélhessünk, ebben a színtérben szükség van még a mítoszra, a heroikusra, a végtelenhez kapcsolódás szituációjára is, és ha ennek elérése nem is lehetséges többé, egy olyan szimbólumra, ami a totalitás iránti vágyunkat jelenítheti meg.[112] A művészetet olyan kommunikációs eszköznek tekinti, aminek nem az önkifejezés a célja, hanem a másokkal való kommunikáció, ami ha meggyőző a világ számára, akkor a világ maga is változik.[113] A múlt század ötvenes éveitől festett, néhány színre redukált, nagyméretű képei kapcsán tagadta, hogy a színek és variált viszonylataik önmagukban érdekelték volna. A színnek szimbolikus jelentést tulajdonított. Az élet drámája érdekelte, az érzelmi konfliktusok, élet és halál végső kérdéseinek színekbe sűríthető kifejezhetősége. Kép-lényeinek hatalmas érzelmi erejű szín-terei pulzálnak, a legelemibb érzéseket kiváltva a befogadókból, akik Rothko színeibe oldódva lényük legmélyebb mélységeiben élhetik meg önmagukat és az emberi lét mélyértelmét.[114]

A houstoni Rothko Kápolna 3 tükörfekete és sötétbarna monokróm triptichonja és 4 különálló képe[115] befelé fordulásra készteti a látogatókat, akik arról számolnak be, hogy ezek a művek beszippantották őket, és a meditatív színélményt követően megtisztulva hagyták el az épületet. *„Az emberek, akik sírnak a festményeim előtt, ugyanazt a vallásos élményt élik meg, mint én a festésük közben."*[116] – mondta.

A keleti filozófiák iránt vonzódó Yves Klein ugyanebben az időben kékre festett, párizsi szobájában koncentrált monokrómokat alkotott; kék, sötétnarancs, rózsaszínű és aranyozott

9-10 · Mark Rothko: Seagram muráliák, jobbra: részlet
fotók: Lieber Erzsébet

110 · Rothko, *Die Wirklichkeit des Künstlers*, 124.

111 · Haftmann, *Paul Klee*, 46.

112 · Rothko, *Die Wirklichkeit des Künstlers*, 171.

113 · Sabine Haag, Jasper Sharp, *Mark Rothko* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019), 166.

114 · Susan Grange, *Mark Rothko Break into the Light* (London: Flame Tree Publishing Ltd, 2016), 154.

115 · Jacab Baal-Teshuva, *Mark Rothko* (Köln: Taschen Verlag, 2009), 74-75.

116 · Grange, *Mark Rothko*, 155.

festményeket. Ezek a színek számára a spiritualitáshoz vezető utat jelentették, a szellemi univerzum megragadhatóságának érzetét. Amikor Klein lakásában 1960-ban Pierre Restany vezetésével megalakult a *Nouveau Réalisme* csoport, kiáltványát stílusosan kék, rózsaszín és aranyszínű papírokra írták.[117] *„Az új realizmus a valóság új megközelítése, közvetlen érzékeléssel."*[118] Klein a szín anyagin túli, metafizikus tulajdonságait közvetlenül érvényre juttatni képes, sugárzó szín után kutatva talált rá arra a határtalan ultramarinkékre, ami egy szintetikus gyantával felrakva meg tudta őrizni fényét,[119] és amit *IKB* (*International Klein Blue*) néven szabadalmaztatott.[120] Ecsettel vagy hengerrel vitte fel ezt az ultramarint egyszínfelületű képein túl azokra az egyszínterű képeire is, amelyekre az anyag érzékenyítése, a festék anyagi komponenseinek felszívása érdekében szivacsokat applikált. Ilyen felületeket tervezett a gelsenkircheni színház előterének falaira is,[121] amiken a különböző napszakokban az ablakokból érkező fény a színek változását generálja. Ez ihlette *Bernd Alois Zimmermannt Photoptosis* című zeneművének[122] komponálására, amelyben a 20. századi modernizmus zenei eszköztárának elemeivel, a hangok és hangszínek játékával fejezi ki a színárnyalatoknak, erősödésüknek és felragyogásuknak, elhalványulásuknak és besötétedésüknek, nüánsznyi átszíneződésüknek, az átmeneteknek és kontrasztjaiknak a világát.

Sok kortárs műben mintha tovább élne Kleinnek az a vágya, hogy *„felébressze az emberekben a szellemet, erősítse azt a képességüket, hogy megérezzék a kozmikus erőket, és megismerjék a világegyetem valódi értelmét."*[123] Az anyagtól és a képsíktól szabadulni akaró, kizárólag a fény színeivel, színmezőivel és energiájával operáló *Európai Zero csoport*[124] egyik tagjának, *Otto Pienének* a müncheni olimpia parkot átívelő szivárványa 1972-ből mintha a mába ívelne, hogy Eliasson totalitásként zárhassa össze a színspektrumot abban a kör alaprajzú üvegfolyosóban, amit az aarhusi *ARoS Aarhus Kunstmuseum* tetejére tervezett. A *Your rainbow panorama (A te szivárvány panorámád)*[125] című, 52 méter átmérőjű és 3 méter széles, kör alakú folyosó üvegfala mindkét oldalon a színspektrum árnyalatait sorakoztatja fel, hogy a látogatók a 150 méter hosszúságon végighaladva a környezetet és a világ teljességét színekbe szűrve tapasztalhassák meg. Egy hasonló magyarországi példa *Balogh Eleonóra* iparművész *Átjárások* című munkája; a borzaspusztai templomromra épített kápolna üveg apszisa. A látszólag esetleges rendben, de szigorú kompozíciós elgondolás szerint elrendezett, a függőleges síkból különböző szögekben kiforgatott, enyhén reflektáló felületű üveglamellái változó ütemben villantják fel a spektrumszínek minőségeinek teljes tárházát. *„Az apszis »színorgonája« a nap járásával összhangban mindig más és más »akkordokat« játszik"*,[126] befelé és kifelé egyaránt színeket vetítve, de tükrözve is. A színes lapok a *„természettel szoros közelségben képgrafikus párbeszédet folytatnak az Isten által teremtett természettel az ég felé nyitott apszisban. Így adva felszabadító-szabadságot az áhítatra."*[127] – írja a tervező.

A külső és a belső tér színeinek keveréséről az amerikai *James Turrell* is ismert, ő azonban a festmény és az építmény között fungáló installációs tereinek mennyezeti nyílásain, fénycsapdáin beeső és a napszakokkal szubtilisan változó természetes fényt gyakran mesterséges színekkel, vagy atmoszférikus hatásokkal manipulálja, a látogatókat a fény-szín eseményekbe bevonva, hogy azok közvetlen tapasztalatukká válhassanak. *„Műveiben a fény egyszerre okkult téma és tudományos jelenség, egyszerre testetlen lényeg és érzéki benyomás, amely hipnotikus, kvázi-misztikus hatást kelt."*[128] *Sturcz János* mondata mintha a színekkel kapcsolatban eddig írtak lényegét is kimerítené. A

117 · Marcella Anglani, Maria Vittoria Martini, Eliana Princi, szerk., *Legújabbkori művészet*, ford. Balázs István (Budapest: Corvina Könyvkiadó, 2009), 100.

118 · Amy Dempsey, *A modern művészet története. Stílusok Iskolák Mozgalmak*, ford. Szekeres Andrea és Szikra Renáta (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 2002), 210.

119 · Anglani, Martini, Princi, szerk., *Legújabbkori művészet* 103.

120 · Petz György szerk., *A művészet története. A huszadik század*, ford. Székely Ervin (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001), 184.

121 · A mű rekonstrukciójára 2020-2022 között került sor: „Die blauen Wandreliefs von Yves Klein im Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (1957 – 1959)," th-koeln, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/masterprojekt---die-blauen-wandreliefs-von-yves-klein-im-musiktheater-im-revier-gelsenkirchen_89706.php

122 · A mű magyarországi bemutatója ez év februárjában zajlott a Concerto Budapest tolmácsolásában. „Zimmermann, Liszt és Mahler művei randevúznak a Concerto Budapest koncertjén," kultúra, published on 22 February 2025., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://kultura.hu/zimmermann-liszt-es-mahler-muvei-randevuznak-a-concerto-budapest-eloadasaban/

123 · Petz szerk., *A művészet története*, 185.

124 · Ingo F. Walter, Karl Ruhrberg, *Művészet a 20. században*, 295-296.

125 · Your Rainbow Panorama," vishopmag, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://vishopmag.com/arte/30/your-rainbow-panorama

126 · Zöldi Anna, „Áhítat narráció nélkül, Isten szabad ege alatt," octogon, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.octogon.hu/epiteszet/a-borzaspusztai-templomrom-felujitasa/

127 · Balogh Eleonóra, személyes üzenet a szerzőnek, 2025. 06. 01.

128 · Sturcz János, *Janus félúton. Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről* (Budapest: Új Művészet Kiadó, 1999) 109.

11-13 · Balogh Eleonóra: A felújított borzaspusztai templom üveg apszisa, 2018-2021
balra részletfotó: Pintér Marianna, fenti fotó: Kovács Krisztina, lenti fotó: Balogh Eleonóra

szín azonban gyakran épp az anyag jelenlététől tesz szert erőteljes érzékelhető minőségre. A pigmenteknél és hordozóknál megmaradva is létrejöhet olyan festett totalitás, ami csak néhány színfolt árnyalataiba zárva, vagy a teljes spektrumot színfolyamok kör- és egyéb alakzataiban felvonultatva a véges színárnyalatok határtalan birodalmáról mesél, mint pl. *Keserü Ilona* végteleníthető, ívelt szalagjai, vagy a pécsi *Losonczy István* színkörei, vagy legújabb, pixelhatású, átmenetes színsávjai. Keserü történeti vonatkozású, illetve saját festészeti gyakorlatában folytatott, a fizika és optika jelenségeit, törvényeit és a nagy európai múzeumok gyűjteményeit is vizsgáló színkutatásai közül emeljük itt ki a 2001 óta tanulmányozott színváltó pigmenthasználati hatások (*cangiante*) és akkordok lehetőségeit, amelyeket alkalmazó és tovább fejlesztő új képeit a Szépművészeti Múzeum 2014-ben egy kabinet-kiállításon mutatta be![129] Természetesen telítetlen színárnyalatokra is épülhetnek gazdag színharmóniák, gondoljunk csak *Giorgio Morandi* vagy a már említett Turner, Klee, Rothko kevert árnyalataira, a kortárs magyar művészetből pedig említhetnénk pl. *Váli Dezsőt, Szüts Miklóst, Vojnich Erzsébetet, Konok Tamást,* illetve *Maurer Dóra,* vagy *Bak Imre* bizonyos műveit stb.

Láttuk, hogy különleges adottság a színképzet, összetett, egymásra épülő, egymást támogató, de egymással ellentétes folyamatoknak is köszönhetjük adottságát. A színérzet, a színöröm személyes érzetminőség, az esztétikai színélménynek azonban az emocionális tartalmakon kívül intellektuális, kulturális tényezői is vannak. Azt is láttuk, hogy a szín több, mint érzet; a világ egy szeletének mentális leképezése és reprezentációja az elme sajátos nyelvén, a világ és a köztünk lévő kommunikáció egy saját törvényekkel rendelkező „nyelvterülete", amelynek hétköznapi vagy művészi alkalmazásával egymással is kommunikálhatunk, és mi is üzeneteket sugározhatunk a világba. Olyan összetett információcsomag a látott szín, amelyet tudattalanul vagy tudatosítva, egyénenként is és pillanatonként is sokféleképpen értékelünk. A csomag egyik szála, a színvalóság eredője a fizikai, vagy kozmikus fény univerzumában keresendő, egy másik az anyagi világ mélyszövetében, egy harmadik a látószerv biológiai és kémiai felépítésében, egy negyedik a látó agyi és vizuális információfeldolgozó képességeiben, szellemi és érzelmi apparátusának kifinomultságában. A színek kutatói sokféleképpen gondolkodtak erről a sajátos információról. Az egyik szerint az információ ott van készen a fizikailag megtapasztalhatóban, a kiszámíthatóban és mérhetőben, a másik szerint a szín mentális képzet valamiről, aminek alaptermészete önmagában még nem maga a szín. Eredetét olyan gondolkodók, mint pl. Goethe a szellemi dimenzióban keresték, sőt szellemi lényektől eredeztették, mint a goethei ősformaelméletre építő antropozófus *Rudolf Steiner*. Az antropozófiai elgondolás szerint, amikor egy színre nézünk, *„nem csupán a jelenlegit látjuk, hanem távoli időperspektívákba tekintünk vissza"*,[130] amikor isteni-szellemi lények ezt a szubsztanciát a szellemiségben, a szellemi világból megteremtették. *„A lélek folytonosan a szellemiségben van, ha a színekben él. A festészetben mintegy a lélek szabad mozgását éljük át a kozmoszban. Nem számít, hogy a képet bensőleg éljük át, vagy külsőleg látjuk"*.[131] A szín mint információ magában hordozza tehát úgy az Isteni, a szellemi szférákból származó eredet, mint a materiális, az univerzum anyagi törvényszerűségeiből adódó keletkezés kérdésének lehetőségét. Információkat a fizikai rendszerek is szereznek egymásról, de ez nem tudati vagy szubjektív, hanem *„a fizika által leírt kötelék valaminek az állapota és valami másnak az állapota között."*[132] Rovelli gyönyörűen ír a természet parányi

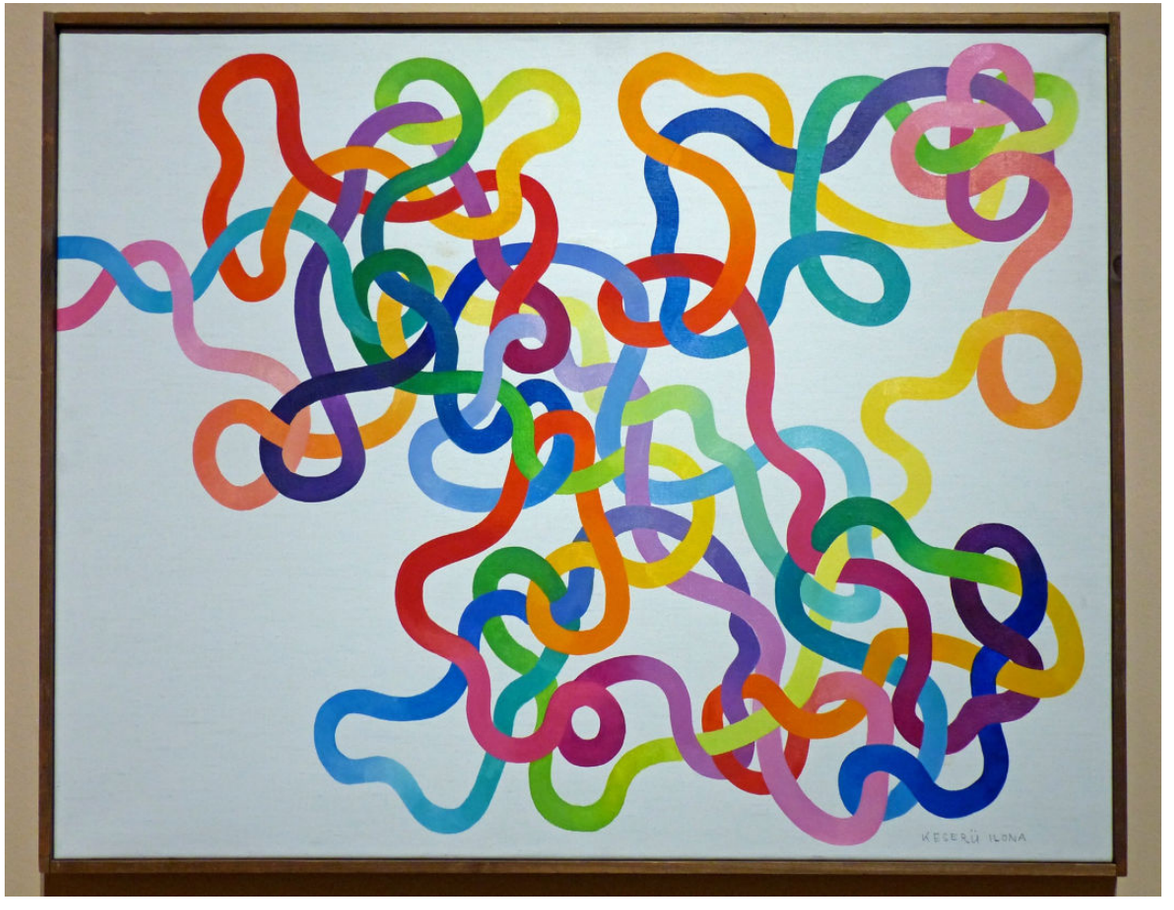
129 · „Cangiante színhasználat Ilona Keserü Ilona új festményein – A 19. és 20. századi Gyűjtemény kabinett-kiállítása 10.," szepmuveszeti, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/cangiante-szinhasznalat-ilona-keseru-ilona-uj-festmenyein/

130 · Balogh Gábor, „Amikor színeket látunk, akkor időperspektívákba tekintünk vissza," antropozofus, published on 14 January 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.antropozofus.hu/a-szinek-beszedes-vilaga/amikor-szineket-latunk-akkor-idoperspektivakba-tekintunk-vissza/

131 · Balogh Gábor, „Amikor színeket látunk, akkor időperspektívákba tekintünk vissza."

132 · Rovelli, *Hét rövid fizikalecke*, 84-85.

14-15 · Keserü Ilona: Weöres Sándor tiszteletére, 1982. fotók: Lieber Erzsébet



16 · Keserü Ilona: Labirint 5., Hommage à Mezei, 1998., fotó: Lieber Erzsébet

léptékű, az elemi folyamatok szintjén zajló táncáról, amelyben a kérészéletű térkvantumok és az anyag szakadatlan kölcsönhatásban állnak. „*Minden folyamat a szomszédos folyamattal »táncol«, de függetlenül, a maga ritmusában*."[133] Ami a fény hullámaiból és kvantumjaiból egy anyagi közegben elnyelődik, az az illető anyag belső mozgásaival együtt táncol, együtt rezeg és hullámzik, ami visszaverődik, amit látunk, az az, ami összeférhetetlen az ott zajló folyamatokkal, más ütemre ropja. Egy divatos szlenggel élve: nem működik köztük a kémia, akarom mondani az atomfizika. És éppen bizonyos hosszúságú hullámok együtt táncolni tudása, illetve a többi frekvenciák kvantumszintű összeférhetetlensége együtt adják azt az információt, amit az agy a színek nyelvén összegez számunkra.

Annyi mindent megtudtunk a színről, de valóban mindent értünk? Művészek sokaságát foglalkoztatják olyan kérdések, hogy pl. hová lesz a fény, ami elnyelődik? Mi történik vele az anyag belsejében? Hová jut az anyagról, ami visszaverődik? Mi történik vele a légkörben és az univerzumban? Hová tart a fénysugár, ami megtörik és eltérül az anyagi közegben? Hogyan lesz szín abból, ami a szemünkbe jut? Hogyan hat a testünkre és a pszichénkre? Miként érintenek minket a mindenkori színkeverékek és színegyüttesek? Mit jelentenek, milyen információkat hordoznak a színek önmagukban és tér-forma-idő relációikban? Tényleg mindig a világban való eligazodásunkhoz nyújtanak plusz információkat? Hol vannak a színlátás végső határai?

Amikor az *ON/OFF COLOR* kiállítást és a hozzá kapcsolódó konferenciát meghirdettük, éreztük, hogy ezek a kérdések mind aktuálisak, és vizsgálni kívántuk, hogyan gondolkodnak róluk ma az intézetünkben oktató művészkollégák. A kurátori munka kezdetekor még nem volt ismert számunkra, hogy a Koppenhágai Kortárs múzeum (Copenhagen Contemporary: CC) állandó, 21. századi művészeti gyűjteményének 2024-es alapításakor első kortárs alkotásként James Turrell *Aftershock* című, immerzív színinstallációját vásárolta meg.[134] A mű végtelennek tűnő, ciklikusan változó színmezőjébe belépve a mindent elöntő fény és a színek többé nem a tájékozódást szolgálják, hanem éppen ellenkezőleg, a térbeli és formahatárok színekben történő feloldódásának következtében az agy értelmezhető információkat keresve biztos tájékozódási pontok megtalálásáért és jelentések létrehozásáért küzd. Ez a mű nem magukról a színekről való ilyen-olyan (művészi) elgondolásról szól, hanem magát a fénnyel és színnel kapcsolatos gondolkodási folyamatot teszi átélhetővé.

Azt sem tudhattuk, hogy kiállításunkkal párhuzamosan a madridi *Fundación Juan March* szintén nagyszabású nemzetközi kiállítást szentel a színnek „*Látni kell. A szín autonómiája az absztrakt művészetben*" címmel, ami 2025. február 28. és június 8. között olyan 20. és 21. századi művészek munkásságát mutatta be, akik számára a szín alapvető és strukturáló elv volt, valamint kiállítottak számos művészi és tudományos színelméletet illusztráló kromatikus modellt is.[135] *ON/OFF COLOR* kiállításunkon és symposionunkon – a madridi kiállításhoz hasonlóan – a művek és az előadások foglalkoztak a szín, az optika és az elméleti fizika kapcsolatainak legaktuálisabb kérdéseivel, a színek forrásaival és a kifejezésükhöz használt tradicionális és modern médiumokkal, a mono- és polikrómia alkalmazási területeivel, valamint a szín mediális hatásaival a kortárs, a digitális és asztrokultúrában. Érintették a szín, a hang és a mozgás összefüggéseit, az emberi érzetek és biológiai jelek megjelenítésének, vagy a színes téralakításnak a kérdéseit, nem utolsó sorban pedig a színek fiziológiai, pszichológiai, filozófiai és kultu-

133 · Rovelli, *Hét rövid fizikalecke*, 56.

134 · „James Turrell Aftershock," copenhagencontemporary, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://copenhagencontemporary.org/en/james-turrell/; „James Turrell «Aftershock»," haeusler-contemporary, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://haeusler-contemporary.com/james-turrell-aftershock-en4

135 · „'It Must Be Seen. The Autonomy of Colour in Abstract Art' featuring Anish Kapoor at Fundación Juan March, Madrid, Spain," lissongallery, published on 22 January 2025., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.lissongallery.com/news/you-have-to-see-it-the-autonomy-of-colour-in-abstract-art-featuring-anish-kapoor-at-fundacion-juan-march-madrid-spain

17 · Anish Kapoor vantafekete objektjei Gallerie dell'Accademia Velencei Biennale, 2022. fotó: Péter Ágnes

18 · Anish Kapoor: *Pregnant White Within Me* fotó: Péter Ágnes

rális vonatkozásait, a színtani alapok oktatásának új művészetpedagógiai módszereit.

Anish Kapoor nem véletlenül kaphatott meghívást a madridi retrospektív szín kiállításra, hiszen pályája indulásától épített a plasztikus formák, az anyagok, az esszenciális színek és színezékek fizikai, valamint érzékelési viszonyrendszereire, egészen az akromatikus észleletek határaiig boncolva kontextusaikat. Egy 1990-ben adott interjúban már az „eredet sötétségéről" beszél, a „sötét anyáról", az „üresség potenciális teréről",[136] amely a kezdet, amelyből minden megszülethet. Ekkor azonban a legfeketébb feketének még a kékfeketét látja, utalva arra a gondolatára, hogy a színeket nem a szemünkkel látjuk, hanem az értelmünkkel. 2015-ben viszont már a világ valaha létező legfeketébb mesterséges pigmentje, a vantafekete[137] felhasználásával alkotja meg egyik legfeketébb alkotását, a *Non-Object Black* című művet, amit azoknak a vantafekete képeknek és plasztikáknak a sora követ, amelyeknek csoportjait a Gallerie dell'Accademián láthattunk a 2022-es Velencei Biennálén.[138] A Surrey NanoSystems által 2013-ban szabadalmaztatott, a beeső sugárzás 99,96%-át elnyelő Vantablacket[139] elsősorban a nanotechnológiában és a mikroelektromechanikus típusú optikai érzékelők bevonására használják, Kapoor azonban megszerezte művészeti felhasználásának kizárólagos jogát. A pigment egy négyzetcentiméterén egymilliárd szénalapú nanocsövecske található, de a színezék anyagának 99 százaléka így is köztes tér, ahol a beeső fény a nanocsövek rendszerében egyre beljebb terelődve csapdába esik, míg csaknem százszázalékosan elnyeli az anyag.[140] Kapoor számára a sötétségben, az „ige"

136 · Lengyel András, Tolvaly Ernő szerk., *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II.* (Budapest: A&E '93 Kiadó, 2003), 307-311.

137 · A „vantafekete" mozaikszó: Vertically Alligned Nano Tube / Függőlegesen igazított nano cső. Coles, *Chromatopia*, 161.

138 · La redazione di Domus Biennale 2022, „Anish Kapoor's big art show in Venice."

139 · „Total black," domusweb, published on 13 November 2014., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.domusweb.it/en/news/2014/11/13/surrey_nanosystems_vantablack.html

140 · Coles, *Chromatopia*, 161.

megszületésének közegében a fény sem veszhet el teljesen, totális vég nincsen. Hasonlóan, mint sok mítosznak és vallásnak a világ kezdetéről szóló fejezetében, a sötétségben benne van az újrakezdés lehetősége: a fény a sötét mélyén szunnyad, majd magára eszmélve megszüli, kivajúdja magából a kezdetet, az újrakezdés eredetét, nem az egyszeri, hanem a mindenkori újrakezdését.

Kapoort az abszolút feketén kívül a másik véglet, az a fehér is foglalkoztatja, ami totális fény; olyan fehérség, aminek frekvenciáiból szinte semmi nem nyelődik el. A Biennálén az Akadémia VI., Üresség Pavilonjában mutatta be *When I am Pregnant At the Edge of the World* (Amikor terhes vagyok a világ szélén) című installációját a *Pregnant White Within Me* című, tökéletes fehérségű, a falból kidomborodó munkával, ami egy

> „óriási dudor, amely kitágítja a galéria architektúráját, és a test, az épület és a határvonalak újrarajzolására utal. Ezek az objektek optikai csalódásokra hajaznak, ugyanis szemből nagy foltnak látszódnak, a fehér művek ráadásul szemből egyáltalán fel sem tűnnek, csak oldalról nézve látható az előttünk dudorodó tárgy."[141]

Itt, a színek és a fények legfeketébb és legfehérebb művészi határain mintha hasonló történet körvonalazódna, mint Rovellinek a legújabb, ma még a hipotetikus elgondolás szintjén létező, fehér lyukakról szóló elméletében. Ennek értelmében a fekete lyukakba beszippantódó és azoknak negatív terében megsemmisülő anyag az idő visszafordulásának pillanatában a létezésbe visszatüremkedve új létet nyer, a fekete lyukak időben nem is mérhető hosszúságú életük végén fehér lyukakká alakulnak át. Onnan, ahol szétolvad az idő és a tér, létezésünk is visszapattan:

> „talán ezek az apró fehér lyukak az égbolton már rég megmutatkoztak nekünk, csak nem ismertük fel őket (...) A sötét anyag egy része talán milliárd és milliárd ilyen kicsiny, könnyű fehér lyukból állhat, ezek megfordítják a fekete lyukak idejét, de nem túlságosan, és könnyedén lebegnek a világegyetemben, mint a szitakötők..."[142]

Mint arra váró szitakötők, hogy szárnyaikon egyszer majd újra a szivárvány színeire bomolva csillanjon meg a fény... •

141 · Bordács Andrea, „Túl a biennálén," *Országút*, published on 14 June 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08., https://orszagut.com/kepzomuveszet/tul-a-biennalen-3035

142 · Rovelli, *Fehér lyukak*, 145.

Képjegyzék

1 · Vaszilij Kandinszkij, Színtanulmány – Négyzetek koncentrikus gyűrűkkel, 1913, akvarell, gouache, kréta, 23,9 cm x 31,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus és Kunstbau München, Gabriele Münter Alapítvány 1957. https://www.lenbachhaus.de/en/digital/collection-online/detail/farbstudie-quadrate-mit-konzentrischen-ringen-30017624

2 · Vaszilij Kandinszkij: Sárga-vörös-kék, 1925, olaj, vászon, 128 x 201,5 cm, Centre Pompidou, Paris Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu) - Centre Pompidou; Kandinsky - Jaune Rouge Bleu.jpg

3 · Paul Klee, Sziklák a tengernél, 1931, 154 (R 14), olaj, vászon, 44 cm x 62 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/klippen-am-meer-30030994; Klee_Klippen_am_Meer

4 · Paul Klee: Ad Parnassum, 1932. olaj, műanyag festékre pecsételő sablonnal nyomott fehér, majd utóbb befestett pontok és vonalak, vakkeretre feszített vászon, eredeti fakeret, 100 x 126 cm, Kunstmuseum, Bern, Ad Parnassum, Paul Klee (1932)

5 · Paul Klee: Polifónia, 1932. Polyphony

6 · Robert Delaunay: Szimultán ablakok a városra, 1912. Vegyes technika, vászon, festett lucfenyő kerettel, 72,5 cm x 66 cm, Hamburger Kunsthalle, Sammlung Online | Hamburger Kunsthalle; 1912_Delaunay_Simultanfenster_auf_die_Stadt

7 · Olafur Eliasson: Cold wind sphere, 2012. Exposée au centre Pompidou, Paris, 2014. fotó: Lieber Erzsébet

8 · Olafur Eliasson: Your uncertain shadow, 2010. installáció, Olafur Eliasson *In real life* exhibition 2019-2020, Tate Modern, fotó: Jancsikity Gergely

9-10 · Mark Rothko: Seagram murals, 1958., fotók: Lieber Erzsébet

11-13 · Balogh Eleonóra: A felújított borzaspusztai templom üveg apszisa, 2018-2021, részletfotó: Pintér Marianna, fenti fotó: Kovács Krisztina, lenti fotó: Balogh Eleonóra

14-15 · Keserü Ilona: Weöres Sándor tiszteletére, 1982. fotók: Lieber Erzsébet

16 · Keserü Ilona: Labirint 5., Hommage à Mezei, 1998. fotó: Lieber Erzsébet

17 · Anish Kapoor vantafekete objektjei, Gallerie dell'Accademia, Velencei Biennale, 2022. fotó: Péter Ágnes

18 · Anish Kapoor: Pregnant White Within Me, fotó: Péter Ágnes

Bibliográfia

Aknai Tamás. *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*. Budapest-Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2001.

Albers, Josef. *Színek kölcsönhatása – a látás didaktikájának alapjai*. Fordította: Maurer Dóra. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, ARKTISZ, 2006.

Anglani, Marcella, Martini, Maria Vittoria, Princi, Eliana szerk. *Legújabbkori művészet*. Fordította: Balázs István. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 2009.

„Anish Kapoor Born: 12 March 1954." Anish-kapoor, hozzáférés: 2025. 07. 08. http://www.anish-kapoor.com/

„Anish Kapoor." Lissongallery, hozzáférés: 2025. 07. 08., https://www.lissongallery.com/artists/anish-kapoor

Arnheim, Rudolf. *A vizuális élmény - Az alkotó látás pszichológiája*. Fordította: Szili József és Tellér Gyula. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1979.

Baal-Teshuva, Jacab. *Mark Rothko*. Köln: Taschen Verlag, 2009.

Balogh Gábor. „Amikor színeket látunk, akkor időperspektívákba tekintünk vissza." Antropozofus, published on 14 January 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.antropozofus.hu/a-szinek-beszedes-vilaga/amikor-szineket-latunk-akkor-idoperspektivakba-tekintunk-vissza/

Bari Ferenc. „Orvosi fizika Az érzékszervek biofizikája: a látás." 2.szote.u-szeged, published on 28 November 2016., hozzáférés: 2025. 07. 08. http://www2.szote.u-szeged.hu/dmi/downloads/fizika/2017-2018-1/hu/12-Vision-hu-2017.pdf

Bauhaus Kooperation. „2025 Elementarunterricht 1922–1933." Bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/unterricht/unterricht-wassily-kandinsky

Bauhaus Kooperation 2025. „Farb- und Formlehre 1921–1931." Bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/unterricht/unterricht-paul-klee/

Bauhaus Kooperation 2025. „Vorkurs Johannes Itten 1919–1923." Bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/vorkurs/vorkurs-johannes-itten

Bauhaus Kooperation 2025. „Vorkurs Josef Albers 1928–1933." Bauhauskooperation, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/lehre/vorkurs/vorkurs-josef-albers

Bordács Andrea. „Túl a biennálén." *Orszagút*, published on 14 June 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://orszagut.com/kepzomuveszet/tul-a-biennalen-3035

„Cangiante színhasználat Ilona Keserü Ilona új festményein – A 19. és 20. századi Gyűjtemény kabinettkiállítása 10." Szepmuveszeti, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/cangiante-szinhasznalat-ilona-keseru-ilona-uj-festmenyein/

Coles, David. *Chromatopia. A színek képes története*. Fordította: Sipos Dániel. Budapest: Corvina, 2020.

„Colour experiment no. 119 (Hekla), 2023." Olafureliasson, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://olafureliasson.net/artwork/colour-experiment-no-108-2020/

Dempsey, Amy. *A modern művészet története. Stílusok Iskolák Mozgalmak*. Fordította: Szekeres Andrea és Szikra Renáta. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 2002.

„Die blauen Wandreliefs von Yves Klein im Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (1957 – 1959).” Th-koeln, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/masterprojekt---die-blauen-wandreliefs-von-yves-klein-im-musiktheater-im-revier-gelsenkirchen_89706.php

„Dr. Tari Gábor.” Alkossunk.modulartacademy, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://alkossunk.modulartacademy.hu/oktatok/dr-tari-gabor/

Empedoklész, Leukipposz, Démokritosz. Görög gondolkodók 2. Empedoklésztől Démokritoszig. Fordította: Kövendi Dénes. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1996.

„Every song has a color – and an emotion – attached to it.” Theconversation, published on 21 August 2015.,11.44am CEST, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://theconversation.com/every-song-has-a-color-and-an-emotion-attached-to-it-45537

Finlay, Victoria. *Színek*. Fordította: Tábori Zoltán. Budapest: HVG Könyvek, 2004.

Földvári Melinda. „A színek nyelvi reprezentációja,” Szinkommunikacio, published on 30 June 2015., https://www.szinkommunikacio.hu/24_01.htm

Földvári Melinda. „Színrendszerek.” Szinkommunikacio, published on 30 June 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.szinkommunikacio.hu/12_06.htm

Földvári Melinda. „Színszókészletünk és rétegei.” Szinkommunikacio, published on 30 June 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.szinkommunikacio.hu/24_05.htm

Földvári Melinda. „Szín+kommunikáció.” Szinkommunikacio, published on 30 June 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.szinkommunikacio.hu/index.html

Goethe, Johann Wolfgang von. „Naturwissenschaftliche Schriften 1792 – 1797, Von den farbigen Schatten.” Projekt-gutenberg, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/nat92-97/chap012.html

Goethe, Johann Wolfgang. *Színtan. A teljes „Didaktikai rész”*. Fordította: Hegedűs Miklós. Budapest: Genius Kiadó, 2010.

Goethe, Johann Wolfgang. *Színtan*. Fordította: Rajnai László. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1983.

Grange, Susan. *Mark Rothko Break into the Light*. London: Flame Tree Publishing Ltd, 2016.

Guerman, Mihail. *Vaszilij Kandinszkij*. Fordította: Gebauer Imola. Budapest: Gabo Kiadó, 2005.

Haftmann, Werner. *Paul Klee*. A képi gondolkodás útjai. Fordította: Szántó Tamás. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1988.

Haag, Sabine und Sharp, Jasper. *Mark Rothko*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019.

„Henri Hans Pfeffer.” Avant-gardegallery, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.avant-gardegallery.com/portfolio/henri-pfeiffer-1907-1994

„Hogyan készül a szín?” Logoterv, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.logoterv.hu/magyar/oldalak/hogyan_keszul_a_szin/

„Hogyan különbözteti meg a szemünk a színeket? A szemész szakorvos elmondja.” Egeszsegkalauz, published on 25 July 2023., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.egeszsegkalauz.hu/betegsegek/latas-szin-erzekeles/8tw10ss

„Így látják a világot házi kedvenceink.” Sokszinuvidek, published on 03 November 2015., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://sokszinuvidek.24.hu/mozaik/2015/11/03/igy-latjak-a-vilagot-hazi-kedvenceink/

Itten, Johannes. *A színek művészete*. Fordította: Karátson Gábor. Budapest: Göncöl Kiadó, 2002.

Itten, Johannes. *A színek művészete - Tanulmányi kiadás - A szubjektív élmény és objektív megismerés mint a művészethez vezető utak*. Fordította: Karátson Gábor. Budapest: Göncöl Kiadó, 2016.

„'It Must Be Seen. The Autonomy of Colour in Abstract Art' featuring Anish Kapoor at Fundación Juan March, Madrid, Spain.” Lissongallery, published on 22 January 2025., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.lissongallery.com/news/you-have-to-see-it-the-autonomy-of-colour-in-abstract-art-featuring-anish-kapoor-at-fundacion-juan-march-madrid-spain

„James Turrell Aftershock.” Copenhagencontemporary, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://copenhagencontemporary.org/en/james-turrell/

„James Turrell «Aftershock».” Haeusler, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://haeusler-contemporary.com/james-turrell-aftershock-en4

Kandinszkij, Vaszilij. *A szellemiség a művészetben*. Fordította: Szántó Gábor András. Budapest: Corvina, 1987.

Kepes György. *A látás nyelve*. Fordította: Horváth Katalin. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.

Kepes György. *A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Fordította: Széphelyi F. György. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.

Klee, Paul. *Pedagógiai vázlatkönyv*. Fordította: Karátson Gábor. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1980.

„Krausz Ferenc Nobel-díjas.” Bme, published on 03 October 2023., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.bme.hu/hirek/20231003/Krausz_Ferenc_Nobel_dijas

Landy-Gyebnár Mónika. „Átfogó felmérés készült az állatok színlátásáról.” Ng.24, published on 07 June 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://ng.24.hu/tudomany/2022/06/07/atfogo-felmeres-keszult-az-allatok-szinlatasarol/

Landy-Gyebnár Mónika. „Emiatt más a kutyák színlátása.” Ng.24, published on 26 January 2024., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://ng.24.hu/tudomany/2024/01/26/emiatt-mas-a-kutyak-szinlatasa/

La redazione di Domus Biennale 2022. „Anish Kapoor's big art show in Venice.” Domusweb, published on 24 April 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.domusweb.it/en/art/gallery/2022/04/24/art-biennale-2022-anish-kapoors-big-show-in-venice.html

Lengyel András, Tolvaly Ernő szerk. *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény I.* A&E '93 Kiadó, 1995.

Lengyel András, Tolvaly Ernő szerk. *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II.* A&E '93 Kiadó, 2003.

Lieber Erzsébet. „Hidro-heuréka Víz – forma – emlékezet.” In: *Artcadia*, 1. évf. 2. sz. / 2022., Journal.uni-mate, published on 28 December 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://journal.uni-mate.hu/index.php/artcadia/article/view/3811

Locke, John. *Értekezés az emberi értelemről*. Fordította: Szegedi László. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2018.

Moholy-Nagy László. *Az anyagtól az építészetig*. Fordította: Mándy Stefánia. Budapest: Corvina, 1972.

Nemcsics Antal. *Színdinamika Színes Környezet tervezése*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

„Newton színelmélete." Monitorinfo, published on 29 May 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.monitorinfo.hu/newton-szintana/

„Olafur Eliasson." Olafureliasson, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://olafureliasson.net/artworks/

„Paul Klee." Guggenheim, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.guggenheim.org/artwork/artist/paul-klee

Perge Erika. „A színtan alapjaitól a nyomtatásig." Eng.unideb, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://eng.unideb.hu/sites/default/files/inline-files/07_1_11.pdf

Petz György szerk. *A művészet története. A huszadik század*. Fordította: Székely Ervin. Budapest: Magyar Könyvklub, 2001.

Platón. „Timaiosz." Fordította Kövendi Dénes. In *Platón összes művei III.*, szerk. Zsolt Angéla, 307-409. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Raz-Russo, Michal. „Anish Kapoor British sculptor." Britannica, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.britannica.com/biography/Anish-Kapoor

Romain, Lothar szerk. *Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Elefanten Press, 1986.

Rothko, Mark. *Die Wirklichkeit des Künstlers*. Fordította (németre): Christian Quatmann. München: C.H. Beck Kiadó, 2019.

Rovelli, Carlo. *A valóság nem olyan, amilyennek látjuk - A dolgok elemi szerkezete*. Fordította: Balázs István. Budapest: Park Kiadó, 2023.

Rovelli, Carlo. *Fehér lyukak a horizonton belül*. Fordította: Balázs István. Budapest: Park Kiadó, 2024.

Rovelli, Carlo. *Hét rövid fizikalecke*. Fordította: Balázs István. Budapest: Park Kiadó, 2016.

„Spekulatív színmagyarázatok." Monitorinfo, published on 21 May 2022., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.monitorinfo.hu/spekulativ-szinmagyarazatok/

Steiner, Rudolf. *A művészet küldetése a világban*. Fordította: Lajer Anna Mária. Budapest: Genius Kiadó, 2011.

Steiner, Rudolf. *Művészet és művészetmegismerés. Az érzéki-érzékfeletti megvalósulása a művészet által*. Fordította: Lajer Anna Mária. Budapest: Genius Kiadó, 2013.

Sturcz János. *Janus félúton. Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről*. Budapest: Új Művészet Kiadó, 1999.

SZTE Optikai és Kvantumelektronikai Tanszék. „Attoszekundumos fizika." Titan.physx.u-szeged, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://titan.physx.u-szeged.hu/~vinko/KutCsop/optika_plakat_atto.pdf

„Total black." Domusweb, published on 13 November 2014., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.domusweb.it/en/news/2014/11/13/surrey_nanosystems_vantablack.html

Walter, Ingo F., Ruhrberg, Karl. *Művészet a 20. században*. Fordította: Molnár Magda, Körber Ágnes. Budapest: Vince Kiadó, 2011.

Wiederkehr Sladeczek, Eva szerk. *Paul Klee Leben und Werk*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020.

„Your Rainbow Panorama." Vishopmag, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://vishopmag.com/arte/30/your-rainbow-panorama

Zemplén Gábor. „Hogyan is Lássuk a Színeket-Színvizsgálati paradigmák." Elte, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://hps.elte.hu/~zemplen/PsziSzemle.htm

„Zimmermann, Liszt és Mahler művei randevúznak a Concerto Budapest koncertjén." Kultura, published on 22 February 2025., hozzáférés: 2025. 07. 08. https://kultura.hu/zimmermann-liszt-es-mahler-muvei-randevuznak-a-concerto-budapest-eloadasaban/

Zöldi Anna. „Áhítat narráció nélkül, Isten szabad ege alatt." Octogon, hozzáférés: 2025. 07. 08. https://www.octogon.hu/epiteszet/a-borzaspusztai-templomrom-felujitasa/

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

Ficzek Ferenc

Artcadia, ú.f. 4 (1), 32–46. (2025)
DOI: 10.57021/artcadia.7303
ficzek.ferenc@uni-mate.hu
MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0000-0002-7059-7856

Színről színre...

A Rippl Galéria ON/OFF COLOR című oktatói kiállításáról

Color by color

About artist teachers' exhibition ON/OFF COLOR at Rippl Gallery

A MATE Kaposvári Campus Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatóinak csoportos kiállítása az intézmény galériájában ON/OFF COLOR címmel volt látható 2025. április 2. és május 4. között. A téma a szín-színtelenség problematikájára épült és a különböző szakmákban, szakterületeken dolgozó és alkotó oktatók a legkülönfélébb műfajokban, technikai eljárásokban készült alkotásaikkal vettek részt a kiállításon. A plasztikai munkáktól kezdve, a festészeten át, a digitális műveken keresztül, a textil, színházi látványterv, grafika és fotográfia, valamint videó is szerepelt a tárlaton. A technikai, műfaji sokszínűség ellenére a kiállítás egy jól felépített, egységes képet mutatott, köszönhetően a közös szemléleti alapoknak.

kulcsszavak: egyetemi oktatók kortárs képzőművészeti kiállítása, szín-színtelenség, színházi látványterv, fotográfia, festészet, elektrográfia, installáció

A group exhibition by teachers from the Rippl-Rónai Art Institute at MATE Kaposvár Campus was on display in the institution's gallery under the title ON/OFF COLOR between April 2 and May 4, 2025. The theme was based on the problem of color and colorlessness, and teachers working and creating in various professions and fields participated in the exhibition with their works created in a wide variety of genres and technical processes. The exhibition featured everything from plastic arts and painting to digital art, textiles, theater set design, graphics, photography, and video. Despite the technical and genre diversity, the exhibition presented a well-structured, unified picture thanks to its common conceptual foundations.

keywords: contemporary art exhibition by university lecturers, color-colorlessness, theatrical set design, photography, painting, electrography, installation

ARTCADIA
tematikus

Az emberi látás egyik lényeges jellemzője a színérzékelés, mely három különböző csap alakú receptoron alapszik. Viszont a legtöbb emlős – a főemlősök kivételével – dikromata látással rendelkezik. A madarak, a kétéltűek és a hüllők szeme négyféle színlátásért felelős idegsejtet tartalmaz. A sáskarákok esetében viszont tizenhat különböző fotoreceptor segíti a vizuális percepciót és ezzel a teljes spektrumot képesek érzékelni: látják az ibolyántúli és az infravörös sugárzást is.

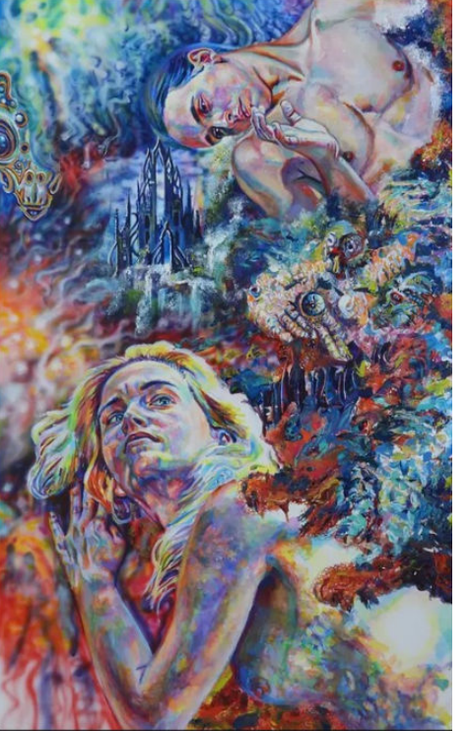
Ebből a rövid felvezetésből is kiderül, hogy bár a szín mint jelenség nem képez egy állandó és általános tapasztalást minden élőlény számára, sőt nagyon nagy különbségek vannak az egyes fajok színérzékelése között, mégis meghatározó és fontos tényező. Az emberi élet hétköznapjaiban olyan területeken is szerepet játszik, amelyekre elsőre nem is gondolnánk. Az utcai forgalomban való közlekedésnél evidens, hogy ne legyünk színtévesztők, vagy színvakok, és lássuk például a piros színt. Ám hogy a színlátás képessége befolyásolhatja az étkezési szokásainkat is, már kevésbé jut eszünkbe. Pedig az alábbi extrém eset is ez utóbbit példázza: egy festőművész autóbaleset szenvedett, melynek következtében elvesztette a színlátását és mindent fekete-fehérnek látott ezután. „[Az illető] leírta, hogy egyszer csak nem okozott többé örömet számára az evés, olyannyira, hogy inkább természetesen fehér vagy fekete ételeket fogyasztott (mozzarella, fekete olajbogyó, kávé, joghurt), vagy behunyt szemmel evett.”[1]

Rengeteg példát lehetne még felsorolni a színérzékelés pszichikai hatásairól, praktikumáról, jelentőségéről. Egyes kutatások azt állítják, hogy a 60-as évek előtt, amikor még nem létezett színes televízió, az emberek többsége fekete-fehérben álmodott. Viszont ezt cáfolandó tény, hogy az ókori filozófusok is színes álmokról írtak, valamint más vizsgálatok eredményei épp az igyekeznek igazolni, hogy a 20. század eleji fekete-fehér

1 · A kiállítás és konferencia plakátja

1 · Charles Spence, „A színek hatásai 2.”, *IPM* december (2010), 94.

2 · A kiállításról készült videó linkje: https://youtu.be/iXC7aCyeVpw



2 · Mátis Rita: *Androméda*, 2024
3 · Rippl Galéria, ON/OFF COLOR, kiállítási enteriőr

médiumok (újságillusztrációk, fényképek, filmek, fekete-fehér TV) miatt lettek színtelenek az emberek álmai.

A fenti példából kiindulva a kulturális hatás, a színszimbolika, a színek jelentésének taglalása mind-mind széles területe lehet a témában való vizsgálódásnak. Éppen ezért adtuk az alább bemutatandó kiállítás címének az ON/OFF COLOR elnevezést. A MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatói számos egymástól eltérő szakmát képviselnek, ám a kiállításon szereplő alkotásaik mindegyikében központi és jelentős szerepet tölt be a szín mint jelenség, épp ezért mindegyik alkotó kapcsolódni tudott a szín – színtelenség problematikájának témaköréhez.

Jelen virtuális tárlatvezetés során a kiállítótér bejárásának sorrendjében írom le a galériában bemutatott alkotásokat, felidézve azt az élményt, amiben a látogatóknak részük lehetett.[2]

A Rippl Galériába belépve jobb felől az első mű **Varjas Zsófia** díszlet, jelmez- és bábtervező négy részből álló grafikája a *Horizont töredékek* címet kapta. A grafittal létrehozott, érzékenyen finom felületek és a színes akvarellel megfestett foltok kontrasztja illeszti a sorozatot a kiállítás tematikájába. A figuratív elemek mozaikszerű felvillanásokként kapcsolódnak egymáshoz: emberi figurák, fák, felhők, épülethomlokzatok részletei szövődnek egymásba vizuális ritmusokat létrehozva. Ezen lüktető ritmikai jegyek nemcsak összhatásként jönnek létre, hanem az egyes motívumoknak, képrészleteknek lényegi tulajdonságaként önmagukban is sajátjai. „A színes és »színtelen« foltok viszonya érdekelt igazán ennek a sorozatnak a készítésekor. Az eltérő ritmusok által széttöredező, végül összeálló képkompozíciók foglalkoztattak, amelyek végső soron az egyén személyes nézőpontján keresztül állnak össze egy egésszé." – árulja el írásában az alkotó.

A kiállítótérben továbbhaladva **Igaz-Juhász Katalin** jelmez- és díszlettervező nagyszabású munkájáról készült fotódokumentáció látható, melynek kilenc darab, grafittal készített látványtervével a majdnem átellenben lévő falon találkozhatunk. Izgalmas egyben látni a rendkívül virtuózan megrajzolt, de csupán tónusokkal megjelenített elképzeléseket a színes fényekkel megvilágított, ténylegesen megvalósult, színészek által belakott, funkcionáló színpadképek fotóival. A 2008-ban a szolnoki Szigligeti Színházban előadott *A vörös Pimpernel*[3] című darabhoz készült látványtervek színektől mentes rajzainál lényegre törő módon jelenik meg a tér szerkezete: az ajtónyílások, árkádok, boltívek és pillérek rendszere, valamint a belsőépítészeti elemek, bútorok, csillárok domináns, térszervező jelenléte a színpadon. Minden egyes helyszínnek megvan a maga uralkodó, domináns tárgyi szereplője: hol egy könyves szekrény, előtte egy díszesen faragott asztal, vagy a hátteret kitöltő hajóvi-

4 · Varjas Zsófia: *Horizont töredékek*, 2024

3 · Érdemes megjegyezni, hogy a történet alapját képező világsikerű könyvet a magyar származású báró Orczy Emma írta, aki Angliában szerzett hírnevet magának. A regény főszereplője Zorro és a szuperhősök elődjének tekinthető. Érdekes adalék, hogy az 1903-ban megírt *Vörös Pimpernel* könyvként nem lett elsőre sikeres, hanem az abból rendezett színpadi darab hozta meg az elismerést. Az előadást 1905-ben Londonban kétezerszer játszották. Ezután a könyv is elindult világhódító útjára, tizennégy nyelvre fordították le, az idők során több mint 17 millió (!) példányt adtak el belőle. Egy magyar bárónő, akinek 17 milliót vettek a regényéből: Orczy Emma, https://www.ujsagmuzeum.hu/orczy-emma-elete/ (megtekintés: 2025.09.25.)

5 · Igaz-Juhász Katalin:
A vörös Pimpernel látványtervei, 2008

torla. A megvalósult színpadképeken viszont élettel telítődik meg a tér, nemcsak a népes szereplőgárdának köszönhetően, hanem a jelentéssel és hangulatkeltő erővel bíró színes megvilágításokkal is. A francia forradalom utáni zűrzavaros időben játszódó darab uralkodó színei a francia zászlón szereplő vörös, kék és fehér. Az egyes fotókon látható központi helyen magasodó hatalmas nyaktilót még vészjóslóbbá tevő vörös szín már nem csupán a nemzeti lobogót idézi, hanem a vért is. A szín és színtelenség kontextusában Igaz-Juhász Katalin munkái sajátos értelmezést kapnak, ám egyúttal a művek magát a témát is izgalmas nézőpontba helyezik.

Maradva az első teremben a következő alkotás **Mátis Rita** festőművész *Androméda* című festménye. A címadó a görög mitológia szereplője, akit feláldoztak Kétónak, a tengeri szörnyek istennőjének. A lányt megfosztották ruháitól és egy tengerparti sziklához láncolták. Itt talál rá a hős Perszeusz, aki épp a Gorgó megölése után tartott hazafelé… – szól a történet.[4] A Mátisra jellemző élénk, erőteljes kolorittal megformált és a manierizmust idéző két emberalak a kompozíció főszereplője. Androméda a kép alsó harmadát uralja, szinte riadtan tekint hátra a válla felett, de tekintete mégis a messzeségbe réved. Perszeusz a vászon jobb felső sarkában tűnik fel, színpadiasan drámai testtartása, elcsavart feje, felemelt keze jelez egyfajta feszültséget. Vágyakozó szemei bár a képtér alsó fele felé irányulnak, de ahogy Androméda sem őt nézi, úgy az ő tekintetének fókusza sem találja a női alakot. A két figura körül gomolygó megfoghatatlan térben feltűnik a tengeri szörny és az Androméda csillagköd is. Mátis tudatosan utal a történet végére, mely szerint a két főszereplőt haláluk után „Athéne együtt helyezte őket csillagképként az égboltra."[5]

Elhagyva a mitológiai ihletésű festményt **Bozóki Mara** díszlet-, jelmeztervező a Miskolci Nemzeti Színházban 2024-ben

4 · Guus Houtzager, *A görög mitológia enciklopédiája*, (Budapest: Ventus Libro Kiadó, 2007), 45.

5 · Uo.

6 · Az egyik jelenetben még visszafogott módon a kanapén ülnek a szereplők, van mikor ketten, van mikor többen, a másik jelenetben meg már ráhanyatlanak vagy elnyúlva, aléltan fekszenek rajta. Sőt, olykor éppen körülötte kergetik egymást, hogy átlépjenek, átugorjanak egyik oldaláról a másikra.

6 · Bozóki Mara: *Primadonnák*, 2004

bemutatott *Primadonnák* című darabhoz megálmodott színpadképei láthatók az előadásról készült hat darabos fotósorozaton. A könnyed bohózat egy pennsylvaniai gazdag szalon tágas terében játszódik, amelynek közepére Bozóki Mara egy méretes, vörös kanapét helyezett. A bútordarab tökéletes kelléke a dramaturgiának, színészi játéknak, térbeli interakcióknak.[6] Papp Tímea kritikájában a „kevesebb néha több" elvét követve kifejezetten dicséri azokat a túlzásoktól mentes megoldásokat, amelyek nemcsak a jelmezeket, a színészi alakítást, hanem a díszletet, azaz Bozóki Mara munkáját is jellemzik. A kritikusnő két korábbi rendezés élményének negatív tapasztalatával[7] a háta mögött üdítő és felemelő élményként jellemzi a miskolci változatot.

Bozóki az alábbiakat írja:

> „[A konkrét színdarabra vonatkozó tervezői feladat] nem ad teret az absztrakciónak […]. Ez esetben az adott hangulatot, miliőt kell pontosan megteremteni a színekkel, berendezési tárgyakkal, térkompozícióval. A viktoriánus stílus amerikai vonatkozásait kutattam és ennek jellemző elemeit építettem a térbe, hiszen ezek a stílusjegyek – más elemekkel keveredve – ma is élnek az amerikai belsőépítészetben."

Ken Ludwig vígjátékának Miskolcon rendezett változatából kaphatunk pillanatnyi hangulatot a Youtube videómegosztón található kedvcsinálókat nézve, hogy jobban elképzelhessük miként működik a Bozóki Mara tervezte színpadi tér.[8]

Körbeérve az első kiállítótermen **Sörös Rita** szobrászművész fém szúnyoghálóból készült portré plasztikái tűnnek fel a szemünk előtt. A falra installált, formára hajtogatott háló egzakt anyaga markáns ellentétet képez a többirányú megvilágításból adódó árnyékok érzékien finom rajzolatával. A három fej plasztikai esztétikáját lényegi módon egészítik ki azok falra vetett

7 · „egyik ízléstelenebb volt, mint a másik" – írja Papp Tímea kritikájában. Papp Tímea, „Nem gyenge kommersz, Ken Ludwig: Primadonnák, Miskolci Nemzeti Színház," *Revizor online*, 2025. márc. 6. https://revizoronline.com/ken-ludwig-primadonnak-miskolci-nemzeti-szinhaz/ (megtekintés: 2025. 08. 25.)

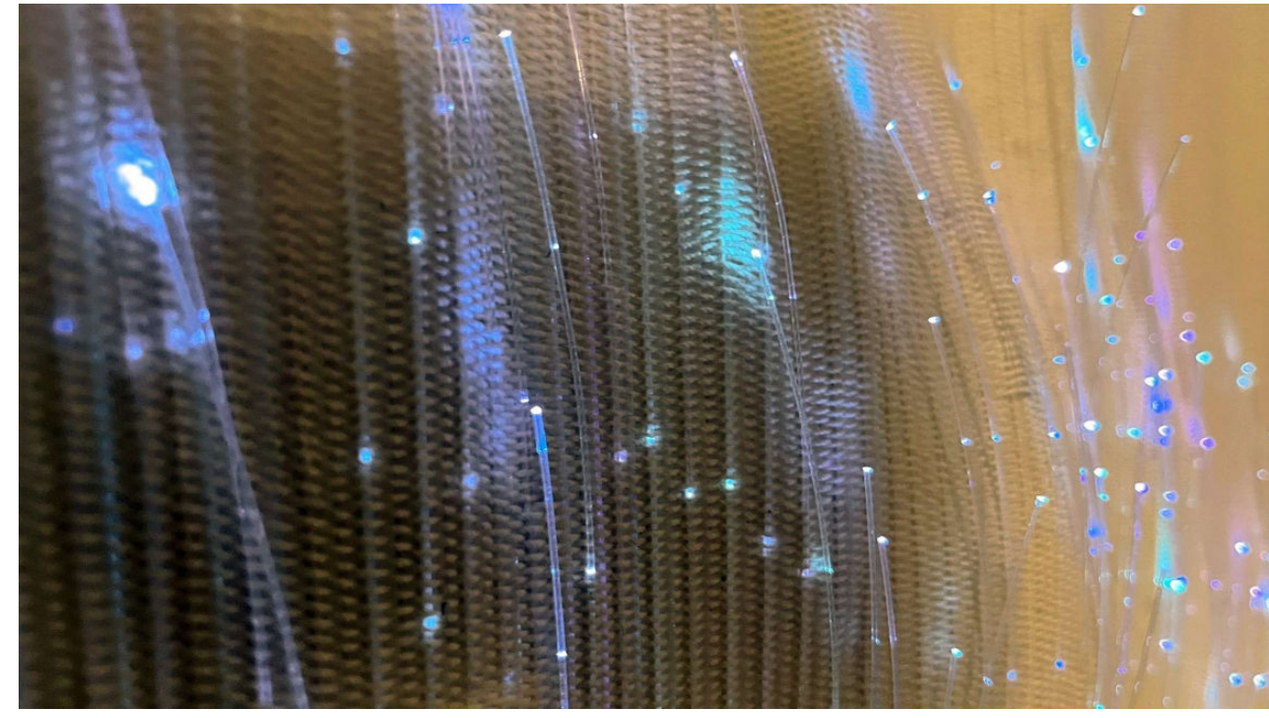
8 · Primadonnák, Miskolci Nemzeti Színház, https://www.youtube.com/watch?v=6nRZjvT18NQ és Primadonnák a színházban, Borsod online, https://www.youtube.com/watch?v=7ttBc5lsDF0 (megtekintés: 2025.08.26.)

árnyékai. A puritán nyerseséggel megformált portrék elnevezésükben is kemény, durva képzeteket keltenek: *A strici, a kurva és a dáma*. Ugyanakkor a női arccá torzított hálóba vörös cérna fonódik, az ajkakat jeleníti meg a fémszálakba bújó puha anyag. Az elkenődött rúzs látványát idézi a kontúron túlfutó cérnaszál, de a vágott sebet összetartó öltések képe is felötölhet bennünk. Ahogy a megjelenített szereplők is ambivalens érzéseket keltenek az emberben, hisz egyszerre érezhetünk irányukba megvetést és szánalmat, undort és vonzalmat, elutasítást és empátiát, úgy az anyagok ütköztetése is ezt a feloldhatatlan kettősséget erősíti. A drótháló raszterei felpuhulnak az anyagtalannak ható árnyékokban. Az örömlányt futtató szájából flegmán kiálló cigaretta csikk parazsát szintén vörös cérnaszálak alkotják. A sorban az utolsó karakter a dáma. Ők hárman „mind egy-egy külön egyéniség a saját múltjával, problémáival, és titkaival. A mű értéktelen anyaga finom grafikákat rajzol a fehér falra a természetes és mesterséges megvilágításnak köszönhetően. Ezek a finom árnyékgrafikák a figurák más-más arcát mutatják a megjelenített arcoknak...az öregből fiatal lesz, a mogorvából szelíd, ahogy mi is látjuk néha társainkat." – olvassuk Sörös Rita gondolatait.

A galéria két terme közötti átjáró sötétebb zugába került **Gimesi Judit** textiltervező iparművész *Kivetített agyhullámok* című fénnyel operáló finom munkája. A pamutszövetből hol hosszabban, hol rövidebben, ritkábban vagy sűrűbben kiálló optikai szálak végén halvány szentjánosbogarakat idéző sejtelmes fénypöttyök jelennek meg. A félhomályban sziporkázó, aprócska pontok fényereje és színezete is mintha változna, egy-egy sóhajtás, egy-egy be- és kilégzés szinte élővé varázsolja a felületet. A ritmikus lüktetés oka egy izgalmas technikai megoldás: az optikai szálak összeköttetésben állnak egy, a fejre helyezhető agyszenzorral, amely az agyi tevékenységet érzékeli.

A műalkotás teljes koncepciója kiegészül a zenehallgatással. A muzsika által keltett érzelmi és hangulati változásokat detektálja a műszer és ezt teszi láthatóvá valós időben a falon lógó fénylő, pislákoló műalkotás. „A textil interaktívvá és személyessé válik azáltal, hogy a befogadó zenehallgatás közben mért agyhullámait, érzelemváltozásait jeleníti meg. Az optikai szál képezi a vetülékfonalat, a felületbe szőtt, 2-3 cm-t kilógó, horizontálisan, hullámvonalban végigfutó optikai szálak erősebben világító szálvégei utalnak az agyhullámok amplitúdó változásaira." – áll Gimesi Judit műleírásában.

7 · Sörös Rita: *A strici, a kurva és a dáma*, installáció részlet, 2025



8 · Részlet Gimesi Judit *Kivetített agyhullámok* című installációjáról, 2017

9 · Szőcs Éva Andrea: *Flora says*, 2014
10 · Kiállítási enteriőr

Belépve a második helyiségbe a jobboldalon **Herédi Győző** belsőépítész két nagy méretű digitális nyomatával találkozunk, melyek a *Harmadik dimenzió* című kiállításának részét képezték. „A XXI. század számítógépes tervezőprogramjai lehetőséget teremtenek terek, épületek, tárgyak 3 dimenziós fotorealisztikus bemutatására. Anyagok, fények, tükröződések használata végtelenül sokszínű eszközt ad a belsőépítész kezébe terveinek a virtuális világon belüli, valósághű ábrázolásához.”[9] – szól az ismertetőszöveg Herédi képeiről. Evidenciaként hangozhat az a megállapítás, hogy a belsőépítészi munka meghatározója a színekkel és fényekkel való operálás. A szín–színtelenség problematikája pedig szinte minden ilyen jellegű tervezés kulcskérdése lehet. A funkció és hatáskeltés összefüggései, a praktikum és az érzékekre való hatásgyakorlás kapcsolata egy -egy konkrét tér megalkotásánál érhető tetten pontosan.

A kiállított képek közül az elsőn egy fiktív kulturális központ aulája látható galériával, üvegajtóval elválasztott további helyiségekkel. Mondhatni a monokróm vagy színtelen belső téregyüttes fehér falaival markáns kontrasztban áll a hangsúlyos építészeti elemként is funkcionáló, sötét tónusra festett pult és a szorosan mellette álló, szinte belőle kinövő, három kerek ufó lámpával légiesebbé tett függőleges sík felület. A semleges színű térben elhelyezett élénk vörös asztalok és a hasonló színezetű támlás székek együttese erőteljes látványt eredményez. A már említett függőleges falrészen egy oszlopba, egymás alá került kerek fényforrásokra válaszol a pult oldalába épített vízszintesen sorolt szögletes lámpák hármasa. Három állításra három cáfolat, vagy három kérdésre három válasz?

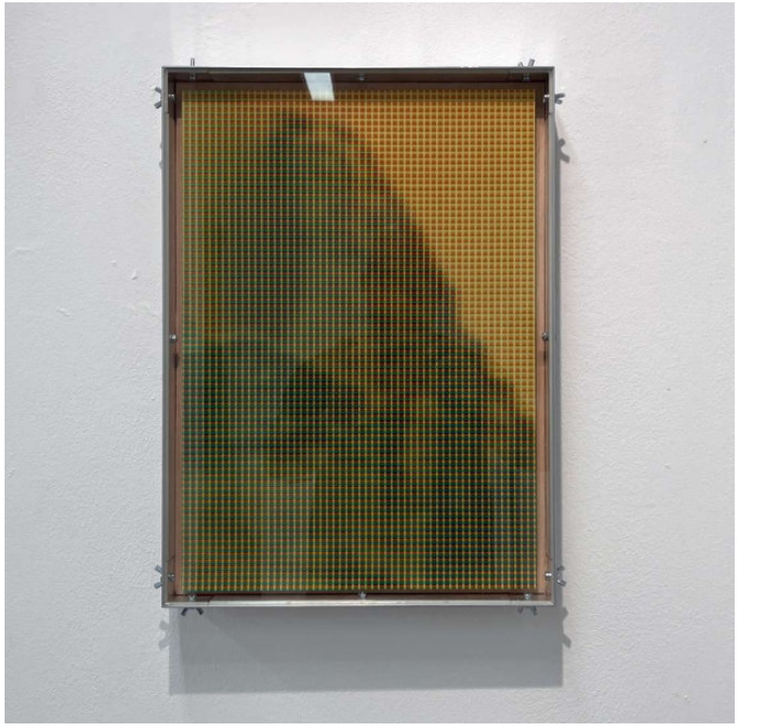
A második nyomaton egy pavilon külső látványterve szerepel enyhén madártávlatból, mintegy ellenpontozva az előbb bemutatott falakkal határolt belső tér béka perspektivikus képét. Ezúttal a természetes megvilágítás dominál, hiszen kint vagyunk a szabadban, a fás környezet egy parkosított területet feltételez. A kecsesen vékony tartóoszlopok egy üvegtetőt emelnek a magasba. A teljesen nyitott, falakat mellőző szerkezet a befogadás, a hívogató vendéglátás helyszíne.

Ahogy folytatjuk utunkat a teremben **Szőcs Éva Andrea** képzőművész alkotását vehetjük szemügyre. Sandro Botticelli *A tavasz* című festményének kissé tompább színű főalakja tűnik fel a számítógépes nyomaton, a nimfa ajkából virágok helyett fekete-fehér pixelek buggyannak ki, amit a mű elnevezése is hangsúlyoz: *Flora says* (Flóra mondja). A kiállított műalkotás egy felkérésre készült, ahol a hibridírás témája került közép-

9 · https://www.kulturkozpont.hu/ujra-itt-a-nyar (megtekintés: 2025. 08. 24.)

pontba.[10] Szőcs Éva Andrea több munkáján (például: *Tájkép*, 2012; *To be or not to be*, 2012) keresztül foglalkozik a látássérült állapot, a vakság jelentette kihívásokkal, de általában nem közvetlenül az említett fogyatékkal élők számára készült művekkel, hanem éppen a látók számára hívja fel a figyelmet a jelenségre úgy, hogy a vakírást szerepelteti alkotásain. „A Braille-jelek a látók számára mindössze dekoratív kis pontocskák, míg a nem látók számára konkrét üzenetet hordoznak, viszont a képek semmit sem jelentenek. Amikor a jel és jelölt észlelését relativizálom azzal, hogy helyzet- és néző-függővé teszem, a képekből származó evidenciának tekintett következtetéseket kérdőjelezem meg."[11] Ezen munkákkal szemben a hibrid alkotások esetében Szőcs a digitális képek esetlegességeire reflektál, ugyanakkor a hagyományos képzőművészeti művek jelen világhoz való viszonyára, változására is. Az általa alkalmazott módszer csak digitalizálva működik, azaz eleve 0 és 1 kombinációval összeállt képpel dolgozik. Egy kiválasztott kép reprodukciójának részletét pixelesíti, majd azt szöveggé alakítja át. Dekódolásra a Braille-rendszert használja, amely még egy ellentmondást visz ezekbe a munkákba azzal, hogy a látvány relativizálását erősíti. „Ez alapján épül fel a betű és az alábbi szöveg. Az egyik adat átmegy a bináris szűrőn és egy másik adattá, a digitális képírássá válik." (Az idézet a műalkotáshoz tartozó leírás részlete.)

A kiállítás következő darabja **Zagyvai Sári** fotóművész *Domb 02* című izgalmas alkotása, mely közvetlen, fizikai módon kapcsolódik a színtémához. Zagyvai egy fényérzékeny fotópapírra világította le a monitor pixeleit akkorára nagyítva, hogy a képpontok RGB elemei is látszódjanak. A tájrészlet (domb) még éppen kivehető a fotón. „Képeim kiindulópontjai az internetes archívumok népszerű tájképei. A talált képek olyan transzformáción mennek keresztül, amelyek spontán folyamatokhoz



11 · Zagyvai Sári: *Domb 02*, 2023

köthetőek és megismételhetetlenek. A digitális képek raszterének és a fotópapír analóg szemcséinek egy felületen való megjelenítésével kísérleteztem."[12] – vall alkotásairól a művész. Az analóg fotónagyítás szerves része az indusztriális alumínium keret, mely első látásra satuként fogja közre a fotót, de mivel egy technikai képről van szó, azaz egy erősen a technikához kötődő és látványában is a gépi eredetet magán viselő képről, nagyon is illik hozzá az említett ipari hatású installálás. A robusztus keret mégis karcsúnak hat anyagának világosszürke színe, valamint szemből elegáns keskenysége okán. A látványosan kiálló szárnyas anyák és csavarok viszont kiemelik a fotó

10 · Szőcs Éva Andrea és Ioana Gruiţă-Savu beszélgetése – Flora says: 01010101……,2020. 11. 27., *Képírás*, 2020/6, https://kepiras.com/2020/11/szocs-eva-andrea-es-ioana-gruita-savu-beszelgetese-flora-says-01010101/ (megtekintés: 2025. 08. 21.)

11 · Uo.

12 · Zagyvai Sári, „Egy kirándulás vázlata," 2022.07. 20., https://punkt.hu/2022/07/20/zagyvai-sari-egy-kirandulas-vazlatai/ (megtekintés: 2025. 08. 26.)

mesterséges karakterét. A maximálisra nagyított természeti formát felülírja a négyzetrácsos struktúra, mely messziről egy huzalhálós üvegre emlékeztet (gyerekkorom panelházainak, lakásainak kapuiban, ajtajaiban volt ilyen drótháló üveg), viszont ha kellő közelségből szemléljük a fényképet, akkor rádöbbenünk, hogy a vörös-zöld-kék csíkok sorolásai alkotják ezt a négyzethálót.

A galéria fala derékszögben megtörik és az újabb egységet képező felületen talált helyet **Ruzsa Dénes** dibond (alumínium kompozit) lemezre nyomtatott digitális grafikája. Egy számítógépes programmal megrajzolt vagy átalakított erdőrészlet fekete fái merednek az égbe, mintha a sűrűben bukdácsolva keresnénk kiutat a rengetegből. Hatalmas kontrasztként a négyzetes kép középpontjában egy eget idéző világoskék korong (vagy kör vagy pont) látható. A szó szerint tájidegen vizuális elem mesterséges, elvont, absztrakt volta mégis rokonságot mutat a természeti környezet művi megjelenésével. Nem része az erdőnek, érezhetően nem tartozik oda, ugyanakkor valahol mégis hasonló szubsztanciából ered. Ruzsa Dénes általam ismert munkáinak egyik közös jellemzője egyfajta kozmikusság: nem evilági tájai mintha egy másik bolygó felszínét szabdalnák, a furcsa homokdűnék ködbe burkolózó lankái, az épületeket sejtető geometrizált ritmusok, az égen fel-feltűnő fénylő pontok és égitestek messzire repítenek minket megszokott földi környezetünkből. A *Látogatók* című alkotásnál „a színhasználat kulcsfontosságú, a háttér statikus csendje és a kék gömb idegensége a földi és a kozmikus közötti határvonalak, az ismert és ismeretlen közötti határok egybeolvadását sejteti. A kék gömb egy »égi objektum« vagy egy »idegen intelligencia, a természet és a technológia« metaforájaként is értelmezhető.” – foglalja össze Ruzsa a gondolatait.

> „A szín: élet. Színek nélkül halott lenne a világ. Őseszmék a színek, a kezdettől fogva valószíntelen fénynek és ellentétpárjának, a színtelen sötétségnek a gyermekei. Mint láng a fényt, úgy hozza létre a fény a színeket. A színek a fény gyermekei, a fény a színek anyja. A fény, a világnak ez az ősjelensége a világ szellemét és eleven lelkét nyilatkoztatja ki a színekben.”[13]

Ez az idézett szöveg képezi alapját **Mészáros Anna** grafikusművész videómunkájának, ahol a fény és a színek kapcsolatát taglaló textus vizuális feldolgozását célozza a mű: a tipográfiai játék egészül ki a mozgókép eszközével. A képernyőn megjelenő pont mint a legreduktívabb vizuális elem jelenti a kezdetet (tautologikus humorral élve a kezdőpontot), melyből kibomlik az összes többi ezután következő látvány: az írott szöveg képe, mely szóról szóra, sorról sorra gyarapodik, hogy végül a bekezdésnyi mondatok sora hullámozni kezdjen. Az eltorzuló betűk, lüktetve mozgó vonalai a sarki fény éterikus, ködlő emlékét

12 · Kiállítási enteriőr Ruzsa Dénes, Mészáros Anna és Gyenes Zsolt munkájával

13 · Johannes Itten, *A színek művészete* (Budapest: Corvina Kiadó, 1970), 10.

idézi fel bennünk, melyre tudatosan játszik rá a színválasztás. Végül a színek eredetéről filozofáló szöveg olvashatatlanná válik és mint a szertefoszló gondolat feloldódik a felismerhetetlenség homályzónájában.

Gyenes Zsolt médiaművész *Utóképek* című animációs munkájában az emberi látás fiziológiai, pszichikai sajátosságait vizsgálja a címben megjelölt jelenség kiváltásával. A villámgyorsan váltakozó absztrakt képek nem hagyományos fázisképek, azaz nem egy konkrét mozgássor illúzióját keltik. A kínai vagy japán kalligráfiát idéző gesztusnyomok, és a természeti elemeket eszünkbe juttató, ágakra, növényi szárak struktúráira hajazó képek variációi jelennek meg a szemünk előtt: színváltások, szín-ellentétek, komplementer párok villódzó sora generál különféle hatásokat. A mozgókép központi eleme a Flicker-effektus – közérthetően a villogó, villódzó fényhatás – és ennek kapcsolata az utókép-észleléssel. Azaz a sebesen egymás után felvillanó képek, azok módosult változatainak gyors váltakozása milyen képi illúziót generál a „szemünkben". Ennek érzékeléséhez homogén álló felületre is szükség lenne, hogy ott jelenhessenek meg az utóképek. De mivel erre nincs mód, így halmozódik a hatás és szinte egy teherbírási kísérletté válik az animáció nézése. Hanggal kiegészülve a vizuális ingeráradat még fokozottabban támadja érzékszerveinket. Gyenes Zsolt témába vágó előadásának vázlatában ez olvasható:

„Az egyik hatás (médium) bekapcsolja, előhívja a másikat. Szín, tér, mozgás, (hang) együtt jelenik meg. Tehát az érzékelésünk a világról holisztikus karakterű. Azontúl az érzékelésünk tele van szubjektív elemekkel (pl. egyéni preferenciák, »megélések«). Az állóképek bizonyos sorozata „nem létező" képeket (mozgásfolyamatokat) jelenít meg az egyéni mozgóképi észlelés kapcsán (illúzió)."

13 · Leitner Barna: *Narancsóramű versus Manierizmus*, 2025 (1996, 2006)

Elérkezve a terem fő falához, melyet a helyiségbe lépve egyből megpillantunk, hiszen szemben van az ajtóval, egy nagy méretű installációval ismerkedhetünk meg. **Leitner Barna** festőművész alkotása két korábbi munkájának újraértelmezése azáltal, hogy azokat egy új egységes műként installálta a falra: A nagyjából másfél méterszer méteres felületű katonai álcamintázat

Andy Warhol '80-as években szita technikával készült *Camouflage* szitanyomatait veszi alapul, de „analóg" eszközökkel festett formában. „A forrása egy Warhol monográfia reprodukciója, amit írásvetítő segítségével nagyítottam fel, szándékosan kiemelve a szitázás technikája és a kézzel festett felület közötti áthidalhatatlan különbséget." – írja Leitner. A mintázatban elrejtett, alig észrevehető szöveg olvasható: Manierizmus. Az alkotó ezzel is az általa fent megfogalmazott ellentmondásra szándékozik utalni. A másik korábbi munkája, amit Leitner Barna felhasznált Stanley Kubrick *Mechanikus narancs* (máshol *Narancsóramű*, eredeti cím: *A Clockwork Orange*) című filmje alapján készült. A nyolc lapból álló sorozatból itt most három jelenik meg félig fedésben a háttérként is szolgáló kamuflázs mintázattal. A sorozat kizárólag számítógéppel, a 2000-es évek közepének kommersz technikai színvonalát képviselő programokkal és eszközökkel készült. A képernyőmentésekből (screenshot) származó képeket rajzolta meg Leitner vektorgrafikus programmal. Tulajdonképpen a filmben megjelenő látványvilágot, a stilizált, fiktív modernizmust párosítja az alkotó a vektorgrafika képi hangulatával.

„A két korábbi munka együttes szerepeltetése egy ellentéten alapul: mindegyik más módon mond ellent a festészet, vagy festészeti képalkotás klasszikus értelemben vett természetének. A *Manierizmus* végletesen redukált és leegyszerűsített festői tett (festéssel cseréli fel a szitázás gesztusát), míg a *Narancsóramű* a festészeti képalkotáson túli, de abból logikusan (vizuális és történeti narratívájának szükségszerűségeiből) következő (digitális) eszközöket használva tesz kísérletet a festőiség megidézésére a festészet klasszikus eszközeit szándékosan nélkülözve."

– jellemzi saját alkotását Leitner.

A főfalat elhagyva Germán Fatime grafikusművész *Pause* című, hat lapból álló sorozatával folytatjuk a kiállítást. Ahogy a cím utal rá, a téma „az idő és az eseménysorok folyamatának könyörtelen áramlása, a mesterségesen generált pörgés", aminek eredménye, hogy mindennapjainkból kikopik az elmélyülés, a szemlélődés, sőt az unatkozás is. A *Pause* olyan mozzanatokat kísérel meg rögzíteni, amikor egy kicsit megállítjuk a »lejátszást«. Ahogy a klasszikus graffiti írja: »Állítsátok meg a világot, ki akarok szállni!«" – fogalmazza meg Germán Fatime.

Az egyes grafikai lapok önállóan is értelmes képi kompozíciók, viszont együttesen létrehoznak egyfajta lüktető, áramló ritmust, ahogy a vizuális hangsúlyok, foltok, szünetek váltakoznak, összekötik a lapokat, vagy éppen megszakítják a tekintet vonalát, ezzel is egyfajta kapcsolatot teremtve egymással. A képeken szereplő női figurák egy-egy elkapott intim, magányos pillanatait jelenítik meg az egyéni létnek: pontosan azokat a momentumokat, amikor az ember fáradtan leroskad egy székre, vagy unottan elmereng, törülközőbe csavartan ücsörög a földön, vagy egy kád fölé hajolva mossa a haját. (De ez utóbbi esetben az is lehet, hogy éppen másnaposan hány.)

A munkák technikája dúcgrafika, ami meghatározó és fontos, jelentést hordozó szempont, ugyanis a sokszorosító eljárás alapját képező nyomódúc autonóm, egyedi grafikává válik. A víztiszta műanyagba karcolt vonalakba dörzsölt nyomdafesték markáns karaktere mint vésett sebhelyek, felsértett felületek jelennek meg. A színes, homogén vörös színfoltok kontrasztja és az égre hajazó, de legalábbis egy konkrét teret nélkülöző háttér kékje, kiemeli a figurák karistolt kontúrú alakjait.

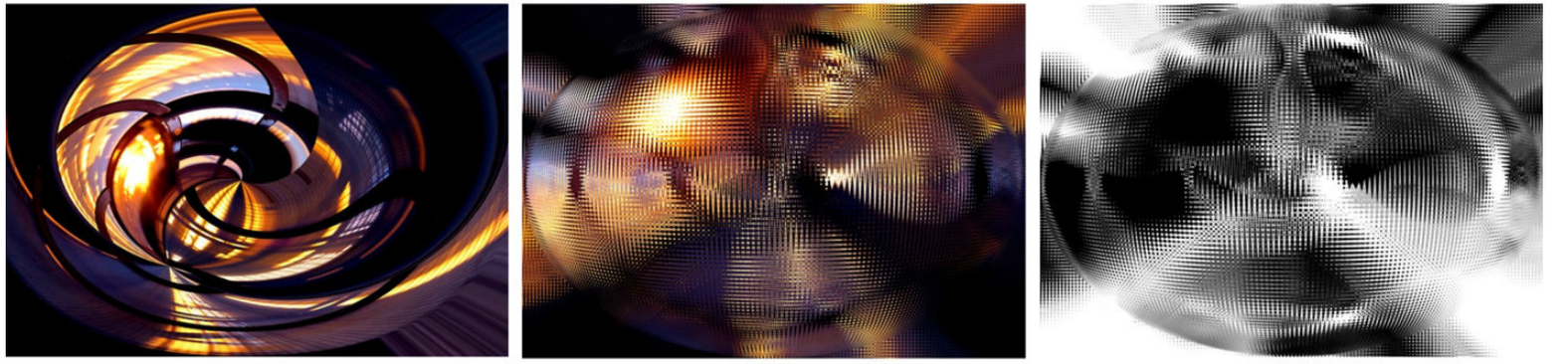
Elérkezve Lieber Erzsébet három számítógépes nyomatból álló sorozatáig, érdemes a képcímekből kiindulva értelmeznünk azt: *Tér és idő/Raum und Zeit, Időtér/Zeitraum és Téridő/Zeitraum.* Mondhatnánk játék a szavakkal, de valójában ez a

14 · Germán Fatime: *Pause I-VI*.

lingvisztikai zsonglőrködés egy igen izgalmas, fizikusi és filozófiai szemszögből is releváns fogalmiságra hívja fel a figyelmet. Lieber egyfelől a színérzékelés optikai, fiziológiai és pszichikai folyamatának hármasságára reflektálva kiterjeszti vizsgálódását az időfaktor mint az észlelést befolyásoló tényező bevonásával. Vizuális elmélkedésébe beemeli a szín – még nem szín és már nem szín kérdéskörének elméleti problematikáját is egy abszolút tapasztalati élmény hatására: amikor a naplemente folyamata során a fény színe fokozatosan megváltozik, a környezet színei is átalakulnak, majd ahogy az égitest lebukik a látóhatár alá, a színek egyre fakóbbak, színtelenebbek lesznek, hogy átadják helyüket a szürkéknek (milyen találó a szürkület kifejezés), végül pedig az éj sötétjének. Az átmenetek határterületei, a „még" és a „már" pillanatnyi meghatározásának lehetetlensége, ami foglalkoztatja Liebert. Az alkonyat fény- és színváltozásokon keresztüli megélésének lényegi tapasztalata pedig az idő.

„Az időfaktor lényeges tényező itt, mert a változás sebességétől és időtartamától függően vagy csak folyamatot észlelünk, a változás színszekvenciáinak tudatosítása nélkül, vagy pedig fordítva, fokozatokat látunk, és csak az elme és emlékezet fűzi őket színviszonyok metamorfózisává. [...] A sorozat darabjai három állapot képi megfogalmazásai. Az első, a »*Tér és idő/Raum und Zeit*« című kép a legkonkrétabb. Alapja egy, a párizsi Pompidou Központban alkonyatkor készített, festői szemléletű saját fotóm, aminek térstruktúrái jó alapot adtak ahhoz, hogy a formákat digitálisan meghajlítva és önmagukba visszagörbítve a tér fizikai görbületét, valamint az ebben »áramló időt« a maga érzékelhető formáival és színfokozataival kifejezhessem. Itt jutott eszembe a német »Zeitraum« kifejezés, aminek a magyar jelentése időszak(asz), szószerinti fordítása azonban »időtér«."

– taglalja Lieber. Az *Időtér/Zeitraum* címet viselő elektrográfia az első kép jelentését teszi elvontabbá a komplementer közeli színek megtartásával, a formai absztrakció hatására a látvány megszabadul tárgyi vonatkozásától, de még a színek markáns jelenléte megfigyelhető. A „még-állapot" lényeges vonása ennek a fázisnak. A harmadik kompozíció a legredukáltabb, az előző kép fekete-fehér (színtelen) negatívja, azaz annak egy inverz változata és ezzel a legelvontabb térrel és idővel kap-



15 · Lieber Erzsébet: *„Tér és idő/Raum und Zeit"*, *„Időtér/Zeitraum"*, *„Téridő/Raumzeit"*, 2025

16 · Károly Sándor Áron: *Tranquility II/1, Tranquility II/2*, 2025

csolatos elméletre utal: Einstein relativitáselméletének téridő modelljére. Ugyanakkor nemcsak vizuális átfordítás történt (pozitívból negatívba), hanem a címet olvasva a szavak szintjén is felcserélődtek a tagok: időtérből *Téridő/Raumzeit* lett.

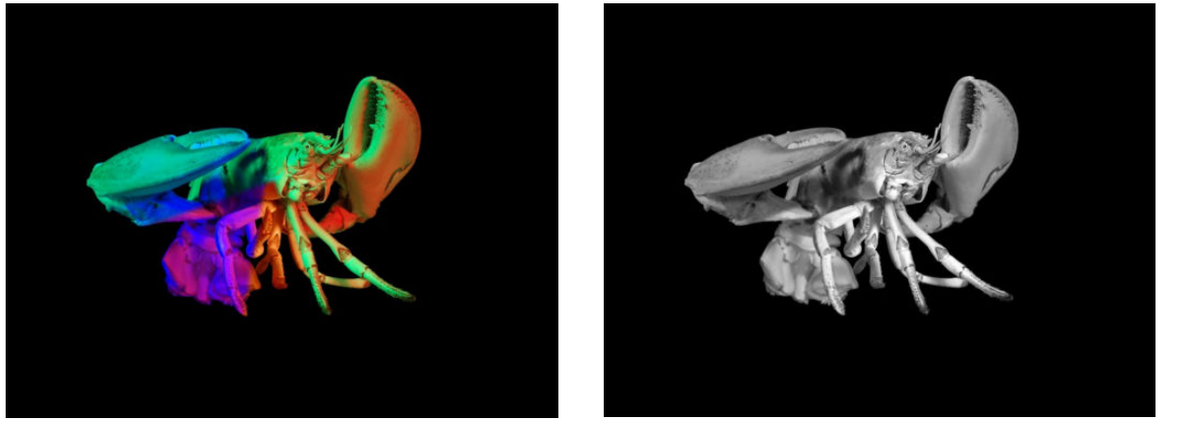
Károly Sándor Áron fotóművész négy munkájával szerepel a kiállításon. Művészetére jellemző, hogy mindig aktuális „mániái" jelennek meg alkotásain: amikor a sportlövészet érdekelte és versenyekre járva maroklőfegyverrel lőtt célokra, időre szétszedve-összerakva, újratöltve, kitárazva az eszközt, akkor lövedékek, hüvelyek, céltáblák, golyó lyuggatta felületek képezték elemeit alkotásainak, amikor az erőnléti sport, a futás élménye foglalkoztatta, akkor az ezzel kapcsolatos tárgyak (buzogány), mérési eredmények (grafikonok, táblázatok) egészítették ki műveit. Újabban a túrázás, a vadonban levés, a természettel való közvetlenebb kapcsolat áll figyelme fókuszában és a túrafelszerelések megjelenése érhető tetten fotográfiáin. *Tranquility* (ford.: nyugalom) címet viselő sorozatán a természet a főszereplő, és a négy fotóalapú kép két tagján egy-egy túrasátor is feltűnik. Károly Sándor Áron személyes vallomásai ezek az alkotások. Akár a hétköznapok megannyi külső-belső feszültségétől való menekülés, egyfajta kikapcsol(ód)ás szándéka vezérli az alkotót, akár a lelki-szellemi nyugalom megtalálása a motiváció – vagy éppen az egyikből következik a másik, és mindkettő egyszerre igaz –, mindenképpen egyfajta elemi tapasztalat forrása az, amikor az otthon melegét, a fizikai biztonságot jelentő ház falait elhagyva a szabad ég alatt töltünk napokat, vagy egy vékonyka sátor az ideiglenes menedékünk az időjárás viszontagságainak kiszolgáltatva – legyen az forró nyári napsütés, őszi felhőszakadás vagy téli zimankó. „A munkák személyes tapasztalatok és megélések alapján készültek és egy hosszabb személyes átalakulásnak a kezdetei lehetnek. A természetben való kintlét, kint alvás ennek romantikáján túlmenően egy komoly önismereti tréning lehet." – fogalmazza meg gondolatait Károly Sándor Áron.

Maguk a képek összetett asszociációkat keltenek a technikai elkészítésükből adódó megjelenésük okán: a minőségi papírra, különleges eljárással felvitt fotóprinten buborékok keletkeztek és a felső réteg eltávolításával ezek a véletlenszerűen kialakult formák mintha maratott foltok lennének. A filodendron levelére vagy a szújáratok legyezőszerűen szétterülő képleteire emlékeztető fehér minták szerves részét képezik a fényképeken látható természeti környezetnek. Az egyes munkákon az eróziót is idéző foltok mintha a fakuló, egyre foghíjasabb emlékek jelképei lennének, másutt viszont éppen egyfajta analógiát mutatnak az erdőrészlettel, mintha a dzsungellé alakuló fák levelei volnának. Az egyik esetben a sátor távoli hegyként magasodik az égbe, amit jó lenne elérni és megmászni, mint a Fujit. A másik esetben viszont a fenyegető éjszakai erdő sűrűjében menedéket nyújtva hívogat a belülről kivilágított ideiglenes hajlék.

A kiállítást végigjárva, a sorban az utolsó munkaként **ifj. Ficzek Ferenc** négy, nagyobb méretű fotóprintje foglalkozik a szín–színtelenség kérdéskörével. Az ellentét nemcsak az említett vizuális érték szintjén érhető tetten, hanem a fényképek modelljei viszonylatában is. A koskoponya egy belső vázrendszer része, míg a tengeri rák külső vázzal rendelkező élőlény. Ez az oppozíció csak most tűnt fel számomra, nem tudatos döntés eredménye. Mégis kiegészíti és teljesebbé teszi a négy nyomat együttesét. Mindkét természeti forma színes és fekete-fehér változatban is szerepel a sorozatban. A színes felvételek lényeges aspektusa, hogy nem a természetes, eredeti koloritjukkal mutatják az állati maradványokat, hanem színes fényekkel, mesterségesen megvilágított állapotukban, ráadásul több megvilágítási színszituációt montíroztam össze egyazon képeken. Tehát a koskoponya eredetileg csontfehér (kvázi színtelen) jellege egy igen tarka és élénk színezetet kap, hasonlóképpen a homár páncélja is. A halott élőlények egy picit élővé válnak, de nem mint élőlények, hanem mint látványukban felszínesedett és ezáltal életre kelt tárgyak.

Kevésbé költői megközelítésből a színes képek lírájával gyökeresen szemben áll a szürkeárnyalatos fotók rideg, leíró karaktere, ahol a legapróbb részletek, lyukak, varratok, szőrszálak és tüskék is élesen kivehetőek. Mégis egyfajta plasztikai, már-már szobrászi élményt ad a kontrasztos, fény-árnyék viszonyokra szűkített látvány.

Összefoglalva az ON/OFF COLOR című kiállítás tapasztalatát és az általa keltett benyomásokat, elmondható, hogy egy igen gazdag anyag gyűlt össze a témára reflektálva. Minden oktató a saját szakterületén működve releváns alkotásokat mutatott be, akár már meglévő munkát választott, akár kifejezetten a felhívásra készítette el műveit. Izgalmas végiggondolni, a szín–színtelenség kérdésköre miként mutatkozik meg az egyes



17 · ifj. Ficzek Ferenc: *ON/OFF COLOR I-II.*, 2025

művek esetében. Az alapvetően vizuális természetű téma hol primer (fizikai) jelenségként kerül a fókuszba, hol szemantikai (jelentésbeli) vonatkozásai válnak hangsúlyossá, hol filozófiai elmélkedések tárgya lesz, esetleg a pszichikai vetületei jutnak szerephez vagy éppen a pszichológiai nézőpont kap érezhető szerepet. Legtöbbször a felsoroltak keverékéről van szó, de mindig érezhető egy vagy több főbb tényező, amelyre kihegyeződik az adott gondolat.

Társötletgazdaként és társszervezőként nagyon jó élmény volt megrendezni a kiállítást. Lieber Erzsébettel közösen dolgozva azt tapasztaltuk, hogy szinte maguktól megtalálták a művek a helyüket. Egymásra rímelve nem elnyomta egyik a másikat, hanem érvényesülni engedték egymást olyan vizuális kontextust teremtve maguk között, ami érezhetően erősítette gondolatiságukat, hatásmechanizmusukat. Egy sokrétű, szellemiségében mégsem eklektikus, hanem egységes produkciónak gondolom a bemutatott anyagot. •

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

Képjegyzék

Fotók: ifj. Ficzek Ferenc

1 · A kiállítás és konferencia plakátja

2 · Mátis Rita: *Androméda,* 2024. akril, olaj, vászon 120 x 75 cm

3 · Rippl Galéria, ON/OFF COLOR, kiállítási enteriőr

4 · Varjas Zsófia: *Horizont töredékek*, 2024, akvarell, grafit, 2 db 32 x 42

5 · Igaz-Juhász Katalin: *A vörös Pimpernel látványtervei,* 2008. fotók és grafit, 29,7 x 42 cm

6 · Bozóki Mara: *Primadonnák,* 2004, fotó, 29,7 x 42 cm/db

7 · Sörös Rita: *A strici, a kurva és a dáma*, 2025. (drótháló, cérna) installáció, részlet

8 · Gimesi Judit *Kivetített agyhullámok*, 2017. optikai szál, pamut, szövés, 80 x 130 cm, részlet

9 · Szőcs Éva Andrea: *Flora says,* 2014. digitális nyomat

10 · Kiállítási enteriőr, a szemközti falon Herédi Győző munkái

11 · Zagyvai Sári: *Domb 02*, 2023. analóg színes nagyítás, 46 x 32 cm

12 · Kiállítási enteriőr Ruzsa Dénes, Mészáros Anna és Gyenes Zsolt munkájával (Ruzsa Dénes: *Látogatók,* 2023, digitális nyomat, 40 x 40 cm; Mészáros Anna videómunkája, Gyenes Zsolt: *Utóképek / Afterimages*, 2025, animáció, (1920 x 1080 px, H. 264, 00:53 min. loop)

13 · Leitner Barna: *Narancsóramű versus Manierizmus*, 2025. (1996, 2006), vászon, olaj, C-print

14 · Germán Fatime: *Pause I-VI.* dúcgrafika

15 · Lieber Erzsébet: *„Tér és idő/Raum und Zeit", „Időtér/Zeitraum", „Téridő/Raumzeit"*, 2025. digitális nyomat, 70 x 100 cm/db

16 · Károly Sándor Áron: *Tranquility II/1, Tranquility II/2*, 2025. akril képtranszfer, keretezve 30 x 40 cm/db

17 · ifj. Ficzek Ferenc: *ON/OFF COLOR I-II.*, 2025. digitális nyomat, 60 x 80 cm/db

Bibliográfia

„Egy magyar bárónő, akinek 17 milliót vettek a regényéből: Orczy Emma." https://www.ujsagmuzeum.hu/orczy-emma-elete/ (megtekintés: 2025.09.25.)

Houtzager, Guus. *A görög mitológia enciklopédiája.* Budapest: Ventus Libro Kiadó, 2007.

Itten, Johannes. *A színek művészete.* Budapest: Corvina Kiadó, 1970.

ON/OFF COLOR kiállítás, Rippl Galéria, https://youtu.be/iXC7aCyeVpw

Papp Tímea. „Nem gyenge kommersz, Ken Ludwig: Primadonnák, Miskolci Nemzeti Színház." *Revizor online*, 2025. márc. 6. https://revizoronline.com/ken-ludwig-primadonnak-miskolci-nemzeti-szinhaz/ (megtekintés: 2025. 08. 25.)

Primadonnák a színházban, Borsod online, https://www.youtube.com/watch?v=7ttBc5lsDF0 (megtekintés: 2025.08.26.)

Primadonnák, Miskolci Nemzeti Színház, https://www.youtube.com/watch?v=6nRZjvT18NQ (megtekintés: 2025.08.26.)

Spence, Charles. „A színek hatásai 2.", *IPM* december (2010), 93–97.

Szőcs Éva Andrea és Ioana Gruiţă-Savu beszélgetése – Flora says: 01010101..... 2020. 11. 27., *Képírás*, 2020/6, https://kepiras.com/2020/11/szocs-eva-andrea-es-ioana-gruita-savu-beszelgetese-flora-says-01010101/ (megtekintés: 2025. 08. 21.)

Újra itt a nyár. https://www.kulturkozpont.hu/ujra-itt-a-nyar (megtekintés: 2025. 08. 24.)

Zagyvai Sári. „Egy kirándulás vázlata." 2022. 07. 20., https://punkt.hu/2022/07/20/zagyvai-sari-egy-kirandulas-vazlatai/ (megtekintés: 2025. 08. 26.)

Ruzsa Dénes

Artcadia, ú.f. 3 (2), 47–58. (2024)
DOI: 10.57021/artcadia.7304
ruzsa.denes.gyorgy@uni-mate.hu
MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0009-0008-6693-4793

Színezett univerzum

A szín mediális hatásai az asztrokultúrában

Colored Universe: Media Influence of Color in Astrocultural Contexts

Az űrművészet és az űrmédiumok szerepe egyre hangsúlyosabbá válik a kortárs vizuális kultúrában, az űrteleszkópok, roverek és űrszondák a távoli világok láthatóvá tételén túl az emberi érzékelés határait is újradefiniálják. Ezek az eszközök az emberi szem számára láthatatlan spektrumokon is gyűjtenek adatokat, így a tudósok a kozmikus valóságot új típusú színkódolással teszik értelmezhetővé. Ebben a folyamatban a színek aktív résztvevői a jelentésalkotásnak, befolyásolják, hogyan érzékeljük és értelmezzük a világűrrel kapcsolatos képeket és szimbólumokat. A hamis színes képek tudományos szerepük mellett a Frank White által leírt áttekintő hatás érzését sejtetik, hozzájárulnak kozmikus helyzetünk jobb megértéséhez és a planetáris tudatosság esztétikai dimenzióinak kifejezőivé válnak. A tanulmány a képző- és a filmművészet néhány példáján keresztül a szín mint mediális jelenség jelentésalkotó szerepét vizsgálja.

kulcsszavak: űrmédiumok, űrművészet, asztrokultúra, hamis színezés, adatvizualizáció

The role of space art and space media is becoming increasingly prominent in contemporary visual culture. Beyond merely rendering distant worlds visible, space telescopes, rovers, and probes are reshaping the boundaries of human perception. These instruments collect data across spectra invisible to the human eye, prompting scientists to use novel forms of color coding to make cosmic realities comprehensible. In this process, color becomes an active agent in meaning-making, influencing how we perceive and interpret images and symbols related to outer space. False-color imagery, in addition to its scientific utility, evokes the emotional experience described by Frank White as the "overview effect," contributing to a deeper understanding of our cosmic position and expressing the aesthetic dimensions of planetary consciousness. This study examines the meaning-making role of color as a medial phenomenon through selected examples from fine art and film.

keywords: digital mask, face and identity, artificial intelligence, facerecognising software, technology critics

ARTCADIA
tematikus

Az űrművészet és az űrmédiumok jelentősége a kortárs vizuális kultúrában és a művészettörténetben egyre növekszik, különösen a médiaelmélet és a technológia kritikai vizsgálata szempontjából. Az űrművészet olyan művészeti irányzatként definiálható, amely az űrkutatás és az űrtechnológia által kínált eszközökkel, adatokkal és vizuális kódokkal dolgozik, új médiumokat, új nézőpontokat és új értelmezési kereteket nyit meg. A teleszkópok, roverek, űrobszervatóriumok, űrállomások és űrszondák mindegyike a valós téridőbeli távolságokon túlmutató reprezentációs technológiákat testesítik meg. A médium nem csupán technikai közvetítő, hanem aktív alakítója az észlelésnek és a jelentésalkotásnak. Az űrmédiumok esetében ez a dinamika új dimenziókat kap: a teleszkópok például nem csak a látómezőt bővítik ki, hanem a látható spektrumon túl, például az infravörös vagy röntgensugárzás tartományában is érzékelnek, így radikálisan átalakítják a világra vonatkozó érzékelési és tudásrendszereinket. Az űrszondák és roverek által gyűjtött adatok pedig egy „másik bolygó" perspektíváját közvetítik, ami a médiumnak egyfajta távoli, de egyben közvetlen közelségét hozza létre. Ebben a folyamatban a technológia mint intermedialitás jelenik meg, hiszen a különböző médiumok (a kép, a szöveg és az adat mint közvetítő réteg) egymásba fonódnak.

A modern űrművészet gyökerei az 1960-as és 70-es évekig nyúlnak vissza, amikor a művészek először reagáltak az űrkutatás és az emberes űrrepülések vizuális és konceptuális kihívásaira. 1957. október 4-én állt pályára a Szputnyik-1, az emberiség első műholdja, mely az űrkorszak kezdetét jelentette, a Földön túli tér valósággá vált. Az űrművészet a tudományos képalkotás eszközeit felhasználva, átalakítva és újraértelmezve a kozmikus térszemléletet és az ember kozmosszal való szoros kapcsolatának élményét dolgozza fel. A színek szerepe ebben kiemeltté vált, az űrkutatásban alkalmazott hamis színezés a tudományos

1 · NGC 602 csillaghalmaz: a Chandra-röntgenobszervatórium és a James Webb-űrtávcső adatai alapján

adatok vizualizálásának eszköze, mely művészeti értelemben a valóság reprezentációjának és szubjektív újraalkotásának határterületét jelöli. Az űrművészet a színhasználatban egyszerre követi a tudományos objektivitást és az esztétikai kifejezés lehetőségeit.

Az űrobszervatóriumok által generált képekben, mint amilyeneket a Hubble vagy a James Webb űrteleszkóp készít, a színek nem pusztán a látványt gazdagítják, hanem információhordozóként is funkcionálnak. Különböző hullámhosszakat tesznek láthatóvá, amelyek az emberi szem számára egyébként láthatatlanok. A hamis színezés segíti a csillagászokat, hogy megkülönböztessék az objektumok szerkezetét, összetételét, például a gázfelhők hőmérsékletét vagy a csillagok fejlődési stádiumait. Ezzel párhuzamosan a színek egyre fontosabb szerepet kaptak az űrkutatás eredményeinek közérthető és a nagyközönség számára érzelmileg is megragadó kommunikációjában. A csillagászati képek megjelenése a médiában és a populáris kultúrában hozzájárul az űr iránti érdeklődés és csodálat felkeltéséhez. A mesterséges színek vizuális kapcsolat létrehozására szolgálnak az emberi érzékelés és a kozmikus valóság között, például az olyan művek, amelyek űrtávcsövekkel vagy űrszondákkal készített képeket dolgoznak fel, újraalkotnak, vagy akár absztrakt színkompozíciókká transzformálnak.

William Irwin Thompson a planetáris kultúrát az emberi társadalmak evolúciós folyamatának következő szakaszaként értelmezi, amelyben a globális gondolkodásmód és a bolygószintű felelősségvállalás kerül előtérbe. Thompson szerint ez a kulturális átmenet nem radikális törés, hanem az agrár és ipari társadalmak fokozatos átalakulásának eredménye. Az agrár társadalmakban az ember szoros kapcsolatban állt a természettel, ahol a mítoszok és rituálék révén szimbolizálták a világot. Az ipari társadalmak ezzel szemben részben elszakadtak a természettől, és a racionalitás, valamint a tudományos gondolkodás vált meghatározóvá. A planetáris kultúrában azonban az űrmédiumok révén egy új, globális perspektíva formálódik, amely túlmutat a korábbi lokális, regionális szemléleten. A planetáris kultúra középpontjában Thompson szerint a „planetáris tudatosság" áll, amely az emberiség jövőbeli fennmaradásának és fejlődésének alapfeltétele. Ez a tudatosság elszakadás a széttöredezett és kizsákmányoló ipari gondolkodásmódtól, egy holisztikus szemlélet felé vezet, amely a globális összetartozás és fenntarthatóság fontosságára hívja fel a figyelmet. A bolygónkról való tudás már nem pusztán a földi, közvetlen, érzékszervi tapasztalatainkból épül fel, hanem egy olyan nézőpontból, amely kívülről, a Földtől elmozdulva vizsgálja azt.[1] Thompson a planetáris kultúrát civilizációs és tudati fejlődésként értelmezi, W. J. T. Mitchell képi fordulat elméletét bolygóléptékű perspektívába emeli, és a planetáris nézőpontot a vizuális kultúra, a reprezentáció és a látás globális, technológiai, valamint ökológiai feltételeinek újragondolásaként tárgyalja.[2] Ebben az új nézőpontban az antropocentrikus látásmód helyét egy ökológiailag érzékeny, poszthumán perspektíva veszi át, amelyben az emberi megfigyelő pozíciója átalakul, a Föld komplex, technológiai és biológiai hálózataiban elhelyezkedő szereplőként jelenik meg.

Frank White „áttekintő hatása" (overview effect) fontos fogalom a planetáris kultúra és az űrművészet kapcsolatának megértéséhez. Az űrhajósok interjúin alapuló kutatásában White rámutatott arra, hogy az űrből a Föld szemlélése egy transzformatív élményt jelent: a bolygónkat mesterséges határok nélküli egységként látják, és megértik annak sebezhetőségét, hiszen csak egy vékony légkör választ el minket a végtelen világűrtől.[3]

1 · William Irwin Thompson, *Passages About Earth: An Exploration of the New Planetary Culture* (New York: Harper & Row, 1974)

2 · W. J. T. Mitchell, "World Pictures: Globalization and Visual Culture," *Neohelicon* 34, no. 2 (2007): 49–59.

3 · Frank White, *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution* (Boston: Houghton Mifflin, 1987)

4 · Alexander C.T. Geppert az asztrokultúra (*Astrokultur*) egyik legjelentősebb teoretikusa. Többek között könyvtrilógiájával vezette be a fogalmat a tudományos diskurzusba: Alexander C.T. Geppert, szerk., *Imagining Outer Space: Astroculture in the Twentieth Century*. (London: Palgrave Macmillan, 2012), *Limiting Outer Space: Astroculture After Apollo*, (London: Palgrave Macmillan, 2018), *Militarizing Outer Space: Astroculture, Dystopia and the Cold War* (London: Palgrave Macmillan, 2021).

Az űrmédiumok és a planetáris gondolkodás paradigmájának tükrében különösen releváns az asztrokultúra fogalma, amely az elmúlt évtizedekben egyre inkább meghatározó diskurzusként jelenik meg az űrkutatás társadalmi, kulturális és művészeti értelmezésében.[4] Az asztrokultúra – amely a művészet, technológia, tudomány és társadalmi narratívák összefonódásán alapul – egy olyan multidiszciplináris keret, amely részben az űrkutatás által előidézett tapasztalatokra, így az előzőekben tárgyalt planetáris tudatosságra és az áttekintő hatásra is épít.

Az asztrokultúra célja, hogy a világűrrel kapcsolatos emberi interakciókat átfogóan, kulturális és történeti perspektívából értelmezze. Elsősorban a decentralizációra törekszik, azaz nem csupán az állami vagy katonai űrprogramok lineáris narratíváira koncentrál, hanem feltárja a világűrrel kapcsolatos alternatív, lokális, közösségi és művészi jelentéseket is.

Ez a megközelítés párhuzamba állítható William Irwin Thompson planetáris kultúrájával, amely a globális gondolkodást és a technomédiumokat aktív kulturális tényezőként értel-

2 · Földkelte, 1968

3 · Kék üveggolyó, 1972

mezi. Az asztrokultúra az, ami ezen médiumok, művészeti gyakorlatok és társadalmi diskurzusok összefonódásából létrejövő kulturális mezőt tematizálja, egyben kérdésként állítva a technológia, az identitás és a tér viszonyát. A planetáris közösség víziója olyan együttműködő művészeti gyakorlatok, környezetre reflektáló alkotások, kulturális események, nemzetközi kiállítások és kortárs művészeti alkotások révén válik érzékelhetővé, amelyek mind a bolygószintű összetartozást, mind a kollektív felelősséget hangsúlyozzák a 21. század kihívásaival szemben.[5]

A nézőpontváltáshoz vezető első nagy fordulópont 1968 karácsonyán történt, amikor az Apollo-8 űrhajósai először láthatták saját szemükkel a Hold túlsó oldalát, és vele együtt a Földet önálló bolygóként, amelyet a Nap részben megvilágított. A ***Földkelte*** (*Earthrise*, 1968) című fotó az emberiség bolygószintű egységét és sebezhetőségét is vizuálisan artikulálta. A kép által közvetített planetáris perspektíva a médiában és a kultúrában később az ökológiai és globális fenntarthatósági diskurzusok egyik ikonikus vizuális metaforájává vált.

Az 1972-ben készült ***Kék üveggolyó*** (*Blue Marble*) az egyik legismertebb és legszélesebb körben terjesztett Földről készült fotó, amelyet az Apollo–17 legénysége készített útban a Hold felé. Ez az első alkalom, amikor a teljesen megvilágított földkorongot láthattuk. A kép színkorrekción esett át, a NASA finomhangolta a kontrasztot és a színtelítettséget, hogy a kontinensek és az óceánok élénkebben, részletesebben jelenjenek meg. A beavatkozás a médiában elvárt esztétikához igazodott. A kép középpontjában az emberiség bölcsője, az afrikai kontinens látható.

A következő jelentős mérföldkő a ***Halványkék pötty*** (*Pale Blue Dot*) című kép volt, amelyet a Voyager-1 űrszonda készített 1990-ben, mintegy 6 milliárd kilométer távolságból. Ezen a képen a Föld kevesebb, mint egy pixel, egyes vélemények sze-

4 · Halványkék pötty. A kép készítésének 30. évfordulójára, 2020-ban megjelent változata

5 · Amy J. Elias és Christian Moraru (szerk.), *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century* (Evanston: Northwestern University Press, 2015).

5 · M82 galaxis: a Hubble-, a Chandra- és a Spitzer-űrtávcső adatai alapján

rint mindössze 0,12 képpont, érzékeltetve az emberiség és bolygónk méretét a kozmikus léptékekhez viszonyítva. A kép készítése során a Voyager kamerája nem az emberi szem által érzékelt természetes színeket rögzítette, ezért itt is színkorrekció történt, amely kiemelte a Föld jellegzetes halványkék színét. Ezzel együtt megőrizték a tudományos hitelességet, hangsúlyozva a kép jelentőségét mind tudományos, mind kulturális szempontból. A kép szivárványszerű színes csíkjai a Nap fényének a kamera optikájában bekövetkező szóródásából és visszaverődéséből származnak, hiszen a szonda a Nap felé fordította kameráját, hogy elkészítse ezt az egyedi felvételt.

Az eddig tárgyalt űrfotók a látható fény tartományában készültek, ezért azok színvilága csak kisebb mértékben módosult az eredeti felvételekhez képest. Ugyanakkor az univerzumból érkező adatok jelentős része olyan elektromágneses hullámhosszakon érkezik, amelyek az emberi szem számára láthatatlanok Az emberi szem csak a látható fény körülbelül 400–700 nanométer közötti tartományát érzékeli, azonban az űrtávcsövek ennél jóval szélesebb spektrumon figyelik meg az univerzumot. Az ilyen, láthatatlan hullámhosszak – például az infravörös, röntgen- vagy ultraviola sugárzás – megjelenítése érdekében hamis színes képeket hoznak létre, ahol az egyes hullámhosszakat színek segítségével reprezentálják.

Jelentős példája ennek a James Webb űrtávcső infravörös képei, ahol az emberi szem által nem érzékelt infravörös sugárzást élénk színekkel, például pirossal vagy narancssárgával ábrázolják. A Föld megfigyelésében is alapvető eszköz a hamis színezés, amelyet például a NASA Landsat vagy az ESA Sentinel műholdak használnak az erdők, vizek, mezőgazdasági területek és szennyeződések azonosítására. Ilyenkor például a vegetációt vörös színnel jelölik, mivel a növények erőteljesen visszaverik a közeli infravörös tartományba eső fényt. Ez a színkódolás lehetővé teszi a környezet állapotának és változásainak elemzését. Továbbá a fekete lyukak és szupernóvák elsősorban röntgen- és gammasugárzást bocsátanak ki, míg a forró, fiatal csillagok inkább ultraviola fényt. Egy jó példa erre a ***Messier 82-es (M82) galaxis***, ahol az aktív csillagkeletkezési régiók különböző hullámhosszú sugárzások alapján kerülnek ábrázolásra. A Chandra röntgenteleszkóp képei kék vagy lila színnel jelenítik meg a nagy energiájú röntgensugárzás forrásait, amelyek a galaxis centrumában található fekete lyukak, neutroncsillagok vagy

szupernóva-maradványok. A Spitzer infravörös távcső felvételein piros vagy narancssárga árnyalatok jelenítik meg a por és gáz hősugárzását, kiemelve azokat a régiókat, ahol új csillagok keletkeznek. A Hubble űrteleszkóp által rögzített látható fény tartományában zöld vagy sárga színekkel jelennek meg a galaxis porfelhői és csillagai, amelyek a szemmel is érzékelhető struktúrákat mutatják.

Az emberi agy természeténél fogva vizuális mintázatok alapján értelmezi a képeket. Ez a kognitív mechanizmus alapvető szerepet játszik abban, hogy a távoli, absztrakt kozmikus jelenségeket miként fogadjuk be és értelmezzük. A tudósok mellett a laikus közönség is általában földi tájakhoz hasonlítja az űrbéli formákat, mivel ezek az ismerős mintázatok megkönnyítik az ismeretlen és távoli világok befogadását. Többek között Elizabeth A. Kessler kutatásai világosan rámutattak arra, hogy a Hubble-űrtávcső képei felidézik a 19. századi tájábrázolásokat, azaz vizuálisan olyan formákban jelennek meg, amelyek esztétikailag és kulturálisan az ismert művészeti hagyományokban gyökereznek.[6] Kessler kiemeli, hogy a csillagászok sajtóközleményekben, tudományos ismeretterjesztő írásokban rendszeresen alkalmaznak földi hasonlatokat a Hubble-űrtávcső képeinek magyarázatához, hogy a bonyolult asztrofizikai folyamatokat érthetővé tegyék. Például a híres Teremtés oszlopai csillagkeletkezési régiót úgy írják le, hogy az hasonlít a Földön megfigyelhető eróziós folyamatokra, amelyek a délnyugat-amerikai sziklaképződményeket formálják. Hasonlóan, más Hubble-képeket a hegyekbe vezető út, vagy a Grand Canyon tájképeihez hasonlítják, míg még a látszólag tájképszerű kapcsolat nélküli planetáris ködöket is a Yellowstone Nemzeti Park jellegzetes természeti formáihoz hozzák közel. A fenti analógiák a magyarázó funkción túl megerősítik a kozmosz és a földi természet közötti kapcsolatot is.

Az űrkorszak előtt, amikor még nem álltak rendelkezésre űrmédiumokból származó fényképek vagy közvetlen teleszkópos felvételek, a modern űrművészet úttörője Chesley Bonestell volt. Valósághű és részletes festményei hozzájárultak ahhoz, hogy a világűr megjelenjen a populáris kultúrában, és megalapozták az űrművészet esztétikáját. Bonestell munkásságában felhasználta a földi teleszkópok adatait, korának csillagászati ismereteit és mérnöki precizitással űrtájképeket hozott létre. Ezek a képek a tudósokat is inspirálták, elősegítették a tudományos pályaválasztást és az űrkutatás iránti érdeklődést. Alkotásainak vizuális világa egyszerre volt pontos és befogadható. Mivel az emberek az űrt kizárólag földi tapasztalatok alapján tudták elképzelni, Bonestell képeiben megjelennek olyan textúrák és formák, amelyek földi tájakat idéznek. A Hold sivár felszíne kietlen sivatagokra emlékeztet, a Mars vöröses, kopár hegységei és völgyei a földi hegyvidékekhez hasonlatosak, a Szaturnusz jeges holdjai pedig a tundrák jellegzetességeit viselik magukon. A később megjelenő űrteleszkópok felvételei megerősítették Bonestell munkáinak vizuális hitelességét és előrelátását. A csillagok gyakran hideg fehér vagy kékes árnyalatban ragyognak, míg a csillagködök finom, pasztellszínekben jelennek meg. Hasonlóképp a Neptunusz és az Uránusz hideg, kékeszöldes tónusai is megjelentek Bonestell festményein még azelőtt, hogy a Voyager-2 azokat megörökítette volna.

Bonestell klasszikus sci-fi filmek látványtervezőjeként és műszaki tanácsadójaként is jelentős hatást gyakorolt. Például Irving Pichel *Irány a Hold!* (*Destination Moon*, 1950) című filmjében, még a holdraszállás előtt, rendkívül realisztikusan ábrázolta az űrutazást. A Hold tájait a festői szürke árnyalatok és erős kontrasztú fény-árnyék hatások jellemezték, amelyek egy levegő nélküli, erős napfény által megvilágított környezetet tükröznek. A film holdfelszínt ábrázoló jeleneteiben a díszlet és a hát-

6 · Elizabeth A. Kessler, *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012)

térfestmény együttes alkalmazása a térmélység illúziójának fokozását szolgálta. A képmező közelebbi részein a repedések nagyobb méretben, míg a távolabbiak kisebb léptékben jelentek meg. Ez az elképzelés azonban eltért Bonestell koncepciójától, mert a holdfelszínt finom porszerű réteggel borított terepként képzelte el. A későbbi Apollo-holdmissziók megfigyelései Bonestell értelmezését igazolták. Ez jól példázza a tudományos pontosság és az esztétikai kompozíció közötti komplex egyensúlyt, amely az űrművészetben megjelenik. Bonestell további sci-fi filmek látványterveinek készítésében és tanácsadójaként is részt vett. A *Világok háborúja* (*War of the Worlds*, 1953), a ***Világok összeütközése*** (*When Worlds Collide*, 1951) vagy a *Conquest of Space* (1955) az emberiség kozmikus jövőjéről, a tudomány határairól és a technika veszélyeiről szóló elképzeléseket mutatnak be. Bár nem vett részt a *Tiltott bolygó* (*Forbidden Planet*, 1956) látványtervezésében, tanácsadásában, mégis stílusa és különösen színvilága jelentősen hatott a film képi világára. Művészete szinte kollektív vizuális nyelvvé vált az ötvenes évek sci-fi filmjei számára és sokaknak Bonestell képei voltak az első kapcsolatuk a világűrrel.

Képzőművészeti példát hozva, František Kupka, Kandinszkijjel együtt az absztrakt festészet úttörője volt, a színeknek elsőrendű jelentőséget tulajdonított. Kupka számára a színek jelentették az absztrakció legfontosabb eszközeit, a tárgyak nélküli, tisztán színnel megalkotott képekben látta meg a forma lényegét és a mozgás kifejezésének lehetőségét. Ez a művészi megközelítés új dimenziókat nyitott a vizuális kommunikációban, amely párhuzamba állítható a tudományos fény- és színspektrum kutatásaival. Kupka tudományos érdeklődése kifejezetten a fizika, az optika és a fény természetére terjedt ki. Alaposan tanulmányozta Kopernikusz és Newton munkásságát, akik alapvetően meghatározták a fény és a színek természetének tudományos megértését. Ezt a kapcsolatot jól példázzák Kupka a

6 · Chesley Bonestell terve alapján készült „Space Ark" űrhajó a *Világok összeütközése* (*When Worlds Collide*) című film előzeteséből

20. század első harmadában készült *Tanulmány a Newton-korongokhoz* című művei. A gouache és akvarell technikával készült alkotásaiban a körsávokon megjelenő élénk színek jól példázzák a színeknek a mozgás felkeltésében és a formaalkotásban játszott szerepét. A Kupka-mű címében is megjelenő Newton-féle színkorong a fizika egy fontos jelenségét ragadja meg, mely Newton prizmával való kísérleteinek köszönhetően az additív színkeverés alapelve lett. Ha a szivárvány hét színét (vörös, narancs, sárga, zöld, kék, indigó és ibolya) egy gyorsan forgó korongra helyezzük, az emberi szem számára ezek fehér fényként jelennek meg. Kupka a színek egymásba áramlásával és a koncentrikus körök dinamikájával a mozgás és az idő dimenzióját építi be képeibe, szimbolikusan megjeleníti az univerzum állandó változását, a csillagászati folyamatokat és a kozmikus energiákat.

A 19. században Thomas Young és Augustin-Jean Fresnel továbbfejlesztették a fény hullámtermészetének elméletét, míg James Clerk Maxwell elektromágneses hullámelmélete révén pontosan kimutatta, hogy a látható fény a spektrum egy adott hullámhossztartományába esik. Ez a tudományos és művészeti örökség jelenik meg Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című filmjében, amely a kozmikus filozófiát és az emberi tudat evolúcióját szimbolikus nyelven fogalmazza meg. Már a film nyitójelenete is mély jelentéstartalommal bír: a Föld bolygó egy űrhajós szemszögéből látható, miközben részben eltakarja a Napot, így a napfogyatkozást egy szokatlan perspektívából mutatja be. Itt nem a Hold, hanem saját bolygónk okozza az árnyékot, ezzel egyszerre teremti meg a perspektívaváltást és az identitásváltás metaforáját, mely előrevetíti az emberiség kozmikus léptékű átalakulását. Kubrick víziójában az emberiség az univerzum intelligens részeként jelenik meg, amelyet a misztikus monolit szimbolizál: ez a monolit egy katalizátor, amely új tudatossági szintre emeli az emberiséget. A film utolsó szakaszában, amikor Bowman belép a Csillagkapun, az emberiség az evolúció új, transzcendens fázisába lép, ahol a személyes tapasztalat, a tér és idő fogalmai feloldódnak, és a kozmikus tudat eggyé válik a létezéssel. Ebben a jelenetben a színek főszerepet játszanak, extrém, telített színkontrasztok és gyorsan változó fényhatások idézik elő a transzcendens, szinte pszichedelikus élményt. Kubrick itt szakít a sci-fi filmek hagyományos realista színábrázolásával, egy hipnotikus, absztrakt színvilágot teremt, ahol a színek keverednek, vibrálnak, és egyre szürreálisabb térbeli élményt keltenek. A színvilág fokozatos átalakulása a spirituális átlényegülés folyamatát szimbolizálja, míg a végső fehér, steril környezet Bowman újjászületését és az emberi lét egy magasabb dimenzióba való átlépés jelképezi.

A film sokat idézett Csillagkapu-jelenetében résfilm (slit-scan) technika alkalmazásával egy nagyon keskeny, hosszúkás rést használnak, miközben a kamera és a háttér mozgásban van, így hosszú expozíciós idővel elnyújtott, folyamatos fénycsíkok és színes formák jönnek létre. A vizuális effekt időbeli pillanatokat sűrít össze egyetlen képpé, ezzel a néző számára téridődimenziókon átívelő utazást jelenít meg. Douglas Trumbull felügyelete alatt készült ez a jelenet, amely máig az űrművészet vizuális nyelvének meghatározója.

Külön kiemelendő James Gray *Ad Astra* című (2019) filmje, amely a planetaritás, a Föld és a világűr közötti összefüggések újrafogalmazásáról szól. A film különböző helyszínein megjelenő színek – a Föld színei, a Hold szürke tónusai, a Mars vöröses árnyalatai, illetve a Neptunusz hideg kékjei – érzelmi állapotok és kulturális jelentéstartalmak hordozói. A nyitójelenetben színes fénykörök jelennek meg, melyek a narratív struktúrát vetítik előre. Ezek a fénytörések a főszereplő planetáris útvonalát (Föld, Hold, Mars, Neptunusz, majd ismét a Föld) érzelmi és ontológiai tapasztalatát sejtetik előre. A Föld meleg tónusai az otthonosságot, a Hold szürkés árnyalatai a militarizált ridegséget, a Mars vöröse a veszélyt, a Neptunusz kékje pedig a kozmikus elszigeteltséget jeleníti meg. A Földre való visszatéréskor újra a meleg színek dominálnak, jelzik az emberi kapcsolatok helyreállását. A Holdon játszódó jeleneteket a Mojave-sivatagban forgatták, az infravörös digitális és 35 mm-es filmes kamera egyszerre rögzítette a képet. Az infravörös felvételek biztosították a holdi környezethez hasonlító mélyfekete égbolt és az éles kontrasztok megjelenítését, míg a látható fény tartományában rögzítő hagyományos filmkamera képei szolgáltatták a valósághű színeket.[7] James Gray és Hoyte van Hoytema világában nem hideg, színtelen világűr jelenik meg, hanem egy gazdagon árnyalt környezet, amelyben az ember és a techno-

7 · Iain Marcks, "Terra Incognita: Ad Astra," *American Cinematographer*, letöltve: 2025. május 29. https://theasc.com/articles/ad-astra.

lógia, a természeti és mesterséges összefonódik. A világűr életidegen tere a legmélyebb emberi kérdések helyszínévé válik. Simon Bréan írásában kifejti, hogy az *Ad Astra* nem követi ugyanazt a látványos vizuális grandiózusságot, mint a 2001, ugyanakkor hasonló módon egzisztenciális kérdésekkel foglalkozik. A film hosszabb beállításai a főszereplő pszichológiai állapotára helyezik a hangsúlyt. Az *Ad Astra* Andrej Tarkovszkij *Solaris* című (1972) alkotásához hasonlóan az űrbéli izoláció pszichológiai hatásait és az ismeretlennel szembenéző emberi érzelmek összetettségét vizsgálja. A film visszafogott színpalettája és a főhős belső világára helyezett hangsúly is egyértelmű utalás Tarkovszkij stílusára. Az *Ad Astra* színvilága a 2010-es évek végének kulturális és történelmi kontextusát is tükrözi, amelyet a növekvő szkepticizmus jellemez az űrkutatás előnyeivel és a technológiai fejlődés prioritásával kapcsolatban.[8]

Thomas Ruff az űrfotókat a digitális manipuláció eszközeivel értelmezi újra. *Cassini 17* című alkotása a Szaturnusz egy extrém közeli NASA-fotóját használja fel, amelyet erősen szaturált, eltorzított színekkel és pixeles részletekkel absztrakt művészetté alakít. A sorozat művei a Cassini–Huygens űrszondája által készített képeken alapulnak, amely 2004 és 2008 között keringett a Szaturnusz körül. A küldetés egyik fő célja az volt, hogy részletes, közeli felvételeket készítsen a bolygóról, annak gyűrűiről, holdjairól és magnetoszférájáról. Ruff azonban bizonyos területeket kivágott és felnagyított, ezzel elmozdította a hangsúlyt a tudományos megfigyeléstől, és az esztétikai megfontolásokat helyezte előtérbe. Képei így megragadják a bolygó struktúráját, de eltávolodnak a konkrét formáktól, és absztrakt, minimalista kompozíciókká alakulnak. Alkotása felhívja a figyelmet arra, hogy a valóságról alkotott képünk mennyire függ az eszközeinktől és a vizuális feldolgozás módjától, megkérdőjelezi a fotó objektivitását, és hangsúlyozza a képek szerkesztettségét, valamint az alkotói szándék szerepét. Ez a kontraszt a 20. század közepi realista űrművészet és a digitális kor vizuális reinterpretációja között jól érzékelteti a színek és a képalkotás szerepének változását. Az űrművészet történetében a színek mindig a tudományos megértés és a kulturális jelentés közös felületét alkották, ahol a művészi látásmód és a technológiai lehetőségek egymást formálták.

Refik Anadol *Gépi hallucinációk* (*Machine Hallucinations*) sorozata a színek és a digitális adatok összjátékának egyik legizgalmasabb példája az űrművészetben. Művei nagymennyiségű, űrből származó valós adatot használnak fel, amelyeket gépi tanulás algoritmusaival átdolgoz. Az eredeti képi információk vibráló, színes és dinamikusan változó, időnként absztrakt kompozíciókká alakulnak át. A sorozat erőteljes színvilága egyszerre idézi meg a kozmosz végtelenségét és a digitális kor élénk, fluoreszkáló tónusait, erős kontrasztjait. Las Vegasban az egyik modern épület homlokzatán található „adatszobor" egy LED-falakból álló, monumentális vizuális installáció, amely szintén a sorozat részét képezi. Itt az épület külső felülete vált digitális vászonná, amelyen a mesterséges intelligencia által átalakított űrbeli adatok színes hullámai folyamatosan változnak, mintegy az univerzum állandó mozgását és változását szimbolizálva.

Damien Hirst híres *Pöttyös festmények* sorozatában szabályos rácsos elrendezésben megjelenő színes pontokat használ a vizuális rendszerezés és a véletlenszerűség kettősségének vizsgálatára. A pontok precíz ecsetvonásokkal készülnek és digitális tökéletességet idéznek, elmosva a manuális és a gépi, az organikus és a mesterséges közötti határokat. Az entrópia fogalma megjelenik Hirst későbbi alkotásaiban, a pontok dinamikusabb, látszólag rendezetlen elhelyezése az univerzum időirányát, az entrópianövekedést és az ebből fakadó kaotikus természetet

8 · Simon Bréan, "Mourir pour l'espace?," *Sociétés & Représentations* 57, no. 1 (2014): 137–154. https://doi.org/10.3917/sr.057.0137.

7 · Damien Hirst funkcionális műalkotása a Beagle-2 küldetés számára

tematizálja. A világegyetem a termodinamikai egyensúly, az úgynevezett hőhalál felé tart, így a színes pöttyökkel az univerzum végső állapotára és az összetett rendszerek, az élet múlandóságára utaló szimbólumokká válnak. Sorozatának egy változata a ***Beagle 2*** marsszonda kalibrációs eszköze lett, tudományos funkciót is betöltött volna. A színes pontok segítségével a marsi táj fotózásakor, a helyi fényviszonyokhoz igazítva kalibrálták volna a szonda kameráit. Azonban a szonda leszálláskor a talajba csapódott, ezért a küldetés nem tudta teljesíteni tudományos feladatait. Ennek ellenére a kortárs képzőművészet bevonása egy bolygóközi küldetés tudományos rendszerébe, továbbra is szerepet kap.

Semiconductor (Ruth Jarman és Joe Gerhardt művészpáros) *Fekete eső* (*Black Rain*) című alkotásában felhasznált STEREO műholdak által rögzített nyers adatok eredetileg fekete-fehér képek vagy számsorok formájában léteznek, hiszen a műszerek nem érzékelik a színeket az emberi szem által megszokott módon. A színek hozzáadása elsősorban a különféle fizikai jelenségek, például a plazmasűrűség, hőmérséklet vagy sebesség láthatóvá és értelmezhetővé tételét szolgálja. Így a színek nem természetes, önálló vizuális elemek, hanem kódolt, mesterségesen hozzáadott vizuális információk, amelyek az emberi észlelés számára konstruáltak. A színérzékelés nem csupán biológiai vagy fizikai jelenség, hanem az adatfeldolgozás és technológiai közvetítés eredménye is. Míg a hagyományos festészet vagy fényképezés esetében a színek a fény természetes visszaverődésén és az anyagok optikai tulajdonságain alapulnak, addig a digitális művészetben a színek gyakran algoritmusok, kódok és mesterséges szoftveres folyamatok termékei. Ez a különbség alapvetően megváltoztatja a kép és a valóság közötti viszonyt, amely nem a természet utánzására, hanem annak újraértelmezésére irányul. Az alkotók a nyers, még feldolgozatlan adatokat használták fel, amelyeket a tudományos vizsgálatokban jellemzően zajnak, hibának vagy felesleges interferenciának tekintenek, és ezért kiszűrnek. Itt azonban pontosan ezek a hibák kerülnek a vizuális narratíva középpontjába, hangsúlyozva azt a tényt, hogy az űrkutatás képi anyaga sem abszolút igazság, hanem egy dinamikus, többdimenziós adatfolyam része, amelyet a technológia és az emberi értelmezés alakít.

Vilém Flusser szerint a gépek technológiai „fekete dobozok”, amelyek programozott látásmódot közvetítenek, és a valóságot kódolt módon interpretálják. Az asztrokultúrában a hamisszínes felvételek és a digitális feldolgozások révén létrejövő színvilágok éppen ezt a programozott valóságértelmezést példázzák, ahol az algoritmusok szűrik és alakítják a kozmikus információkat. Marshall McLuhan híres tézise szerint „a médium maga az üzenet”, arra hívja fel a figyelmet, hogy a kommunikációs eszközök formája – nem csupán tartalma – alakítja át az emberi érzékelést és társadalmi struktúrákat. Az asztrokultúrában az űrmédiumok új érzékszervi tapasztalatokat hoznak létre, megváltoztatják, hogyan és mit érzékelünk a világegyetemről és az ember kozmikus helyzetéről. A művészeti alkotások aktívan alakítják a néző érzékelési módját, létrehozzák a planetáris tudatosság felé vezető első lépéseket. •

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

Képjegyzék

1 · NGC 602 csillaghalmaz: a Chandra-röntgenobszervatórium és a James Webb-űrtávcső adatai alapján. Forrás: NASA, ESA, Hubble Heritage Team (STScI/AURA)

2 · Földkelte, 1968. Forrás: NASA/Bill Anders

3 · Kék üveggolyó, 1972. Forrás: NASA/Apollo-17

4 · Halványkék pötty. A kép készítésének 30. évfordulójára, 2020-ban megjelent változata. Forrás: NASA/JPL-Caltech

5 · M82 galaxis: a Hubble-, a Chandra- és a Spitzer-űrtávcső adatai alapján. Forrás: NASA, ESA, CXC, JPL-Caltech

6 · Chesley Bonestell terve alapján készült „Space Ark" űrhajó a Világok összeütközése (When Worlds Collide) című film előzeteséből. Forrás: Wikimedia Commons

7 · Damien Hirst funkcionális műalkotása a Beagle-2 küldetés számára. Forrás: ESA

Bibliográfia

Bréan, Simon. "Mourir pour l'espace?," *Sociétés & Représentations* 57, no. 1 (2014): 137–154. https://doi.org/10.3917/sr.057.0137.

Elias, Amy J. és Moraru, Christian szerk. *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston: Northwestern University Press, 2015. https://doi.org/10.2307/j.ctv3znz1s.

Flusser, Vilém. *A fotográfia filozófiája*. Budapest: Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, 1990.

Geppert, Alexander C. T., szerk. *Imagining Outer Space: Astroculture in the Twentieth Century*. London: Palgrave Macmillan, 2012. https://doi.org/10.1057/9780230361362

Geppert, Alexander C. T. *Limiting Outer Space: Astroculture After Apollo*. London: Palgrave Macmillan, 2018. https://doi.org/10.1057/978-1-137-36916-1

Geppert, Alexander C. T. *Militarizing Outer Space: Astroculture, Dystopia and the Cold War*. London: Palgrave Macmillan, 2021. https://doi.org/10.1057/978-1-349-95851-1

Kessler, Elizabeth A. *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816679560.001.0001

Marcks, Iain. "Terra Incognita: Ad Astra." *American Cinematographer*. letöltve: 2025. május 29. https://theasc.com/articles/ad-astra.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

Miller, Ron. *The Art of Chesley Bonestell*. London: Paper Tiger, 2001.

Mitchell, W. J. T. "World Pictures: Globalization and Visual Culture." *Neohelicon* 34, no. 2 (2007): 49–59. https://doi.org/10.1007/s11059-007-2005-7

Thompson, William Irwin. *Passages About Earth: An Exploration of the New Planetary Culture*. New York: Harper & Row, 1974.

White, Frank. *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1987.

Mészáros Anna

Artcadia, ú.f. 4 (1), 59–73. (2025)
DOI: 10.57021/artcadia.7305
mesza.a94@gmail.com
MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0009-0001-9050-8232

Szavak feketén-fehéren?

Tipográfiai jeleken és szöveghasználaton alapuló kísérletek az 1960-70-es évek szürke zónájában Magyarországon

Words in black and white?

Experiments based on typographic signs and text usage in the grey zone of Hungary in the 1960s and 1970s

Jelen tanulmányom az 1960-as évek végétől az 1970-es évekig bezáróan az avantgárd törekvések újabb hullámának és az új médiumok művészetbe való beemelésének kísérleti megközelítéséből fakadóan, a tipográfia különböző megjelenési formáit vizsgálja. A betűk alkalmazása esetünkben nem a tipográfia funkcionális-tervezőgrafikai normarendszeréhez kapcsolódik elsődlegesen, hanem multidimenzionális megközelítésben, az autonóm művészet eszközeként vizsgálható. A nyelvi jeleken alapuló műalkotásokat a tipográfia formai és jelentést közvetítő funkciói alapján értelmezem, ahol a skála egyik végén formakísérletek, a másik végén szemiotikai dominancia áll. Vizsgálatom tárgya, hogy ezek milyen arányban vannak jelen a korszakban, valamint, hogy az új médiumok bevonása feszegeti-e a tipográfia további határait. Földrajzi viszonylatban elsősorban magyarországi eseményekre, alkotókra és alkotásokra fókuszálok, azonban helyet kapnak a magyar anyanyelvű „jugoszláv kollégák" is. Az, hogy a tanulmányban a szomszéd országokban élő magyar alkotók közül miért csak ők szerepelnek, arra vezethető vissza, hogy a munkáik úttörő megközelítése a tipográfia kísérleti jellegének tágabb értelmezését teszi lehetővé. A hazai progresszív művészeti eseményeken való aktív részvételük közvetlen kapcsolatot biztosított országunk magyar alkotóival.

kulcsszavak: tipográfia, nyelvi jelek, jelentés, kísérleti művészet, magyar szürke zóna

This paper explores the various forms of typography from the late 1960s to the 1970s, from an experimental approach to the new wave of avant-garde tendencies and the integration of new media into art. In our case, the use of letters is not primarily related to the functional-design graphic norms of typography, but can be examined in a multidimensional approach as an autonomous artistic tool. I interpret works of art based on linguistic signs according to the formal and meaning-conveying functions of typography, where form experiments are at one end of the scale and semiotic dominance is at the other. The subject of my study is the proportion in which these are present in the era and whether the involvement of new media pushes the further boundaries of typography. Geographically, the focus is primarily on events, artists and works from Hungary, but there is also a place for Hungarian-speaking "Yugoslavian colleagues". The reason why only Hungarian artists living in neighboring countries are included in the study is that their pioneering approach to their work allows for a broader interpretation of the experimental nature of typography. In addition, they have been active participants in progressive art events in Hungary for many years and are thus directly connected to Hungarian artists in our country.

keywords: typography, linguistic signs, meaning, experimental art, Hungarian grey zone

ARTCADIA
tematikus

A rendszerváltás óta a volt Szovjetunióhoz tartozó közép- és kelet-európai országokban a fennálló államszocialista rezsimek árnyékában kibontakozó művészet bő 35 év távlatából már nem ismeretlen a globális művészettörténet számára.

A korszakot (is) jelölő, legtágabban az 1950-es évektől az 1980-as évekig terjedő „kísérleti" kifejezés széles körben elterjedt használata több okra vezethető vissza. Egyrészt országokon átívelően több művészeti csoport, illetve rádió stúdió nevében helyet kapott,[1] másrészt a szó jelentése reflektál a korszakban felívelő különböző művészeti törekvésekre, amik a kezdeti szakaszban még radikálisan újítónak számítottak. A kísérleti jelző használatát Pavel S. Pyś az akadémikus neoavantgárd kifejezéstől való tudatos eltávolodásból fakadóan használja. A szerző Peter Bürgerre[2] és Piotr Piotrowskira[3] hivatkozva kifejti, hogy utóbbi

> „a közép-kelet-európai művészetre alkalmazva problematikus, mivel a nyugati (különösen az amerikai) értelmezések miatt politikai szempontból buktatókat hordoz magában. (...) míg a nyugati művészek a modernizmus ellen lázadtak, a közép-kelet-európaiak a neo-avant-garde[4] stratégiákhoz fordultak, mint a művészet politikai és ideológiai célú kizsákmányolása elleni lázadás egyik formájához."[5]

A kísérleti kifejezést Klara Kemp-Welch a korszak megjelölésére a szintén széles körben elterjedt „konceptualista" elkerülése érdekében alkalmazza: „A „kísérleti" szónak tudomásom szerint nincsenek ilyen konkrét konnotációi, és inkább egy hozzáállást jelöl, semmint valamilyen azonosítható mozgalmat vagy stílust."[6] Magyarországon a korszakban azonban tisztán konceptualizmusról nem is beszélhetünk, mindössze annak hatása volt érzékelhető.[7] A kísérletezés mint attitűd, alapvetően határozza meg a tárgyalt korszak alkotói folyamatait, Derek Atteridge megállapításával értelmezése tovább árnyalható, aki a formailag rendkívül innovatív, a művész próba és hiba eljárásának nyomait magán viselő, szűk körben értékelt, és a művészi termelés főáramán kívül maradó alkotásokat is ide sorolja.[8] Ebből következik, hogy a terminológiai vitában a „kísérleti" jelző alkalmazása indokolt, így a vizsgálat során ezt a fogalmat használom.

A tanulmány a keleti-blokkon belül elsősorban a Magyarországon és az itt zajló eseményekhez közvetlenül is kapcsolódó újvidéki Bosch+Bosch csoporthoz köthető művészek tipográfia alapú munkáira fókuszál. A részletesen tárgyalt korszakot jóval szűkebbre vettem, mint a fentiekben megadott, az előzetes értelmezéshez szükséges legszélesebb időintervallumot. Ennek egyrészt a politikai és társadalmi berendezkedés változása, másrészt (nemzetközi téren is) a szóban forgó kísérleti jelleg felívelése, majd fokozatos megszűnése, átalakulása az oka, amelynek alaposabb vizsgálata meghaladja a tanulmány kereteit.

Magyarországon a „három T" elvét (támogat-tűr-tilt) először 1966-ban fogalmazta meg *Az irodalom és a művészetek hivatása a társadalmunkban* című szöveg, majd a párthatározat 1968. január 1-jén lépett központi hatályba. Ennek nyomán „A rezsim egyaránt nagy szigorral lépett fel a polgárinak vélt és a rendszert marxi, vagy szocialista oldalról bíráló személyek és csoportok ellen." A tűrt kategória tág keretébe a „politikailag, eszmeileg nem ellenséges" személyek, illetve csoportok tartoztak. Az, hogy ebbe „konkrétan mi fért bele és mi nem, az már leginkább az adott szituációban döntéshozó személyektől, a bürokráciától függött. Mindez a kulturális termelésnek egy olyan alrendszerének megjelenését tette lehetővé, amit Perczel Júlia (...) „szürke zóna"-ként definiált."[9]

A fennálló körülmények gyakran olyan megoldásokra kényszerítették a művészeket, amik – az országba az állandó cenzúra folytán kódolt üzenetek formájában becsordogáló nemzetközi törekvések tükrében is – egyedinek, újszerűnek és méltán kísérleti jelle-

1 · EXAT – Eksperimentalni atlje [Experimental atelier], alapítva 1950, Zágráb, vagy például a PRES – Studio Eksperymentalne Polskiego Radia [Polish Radio Experimental Studio], alapítva 1957, Varsó, Experimental Weaving Workshop of the Polish Association of Artists, alapítva 1951; Experimental Studio of Slovak Radio, alapítva 1965. Pavel S. Pyś, *Multiple Realities: Navigating Experimental Art in Central Eastern Europe, 1960s–1980s*, (Minneapolis: Walker Art Center, 2023), https://walkerart.org/magazine/multiple-realities-navigating-experimental-art-in-central-eastern-europe-1960s-1980s (megtekintés: 2025.06.09.)

2 · Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)

3 · Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta, Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-89*, transl. Anna Brzyski, (London: Reaktion Books Ltd., 2009)

4 · Beke László magát a „neo" előtagot megkérdőjelezi, egy interjúban rámutat, hogy a korszakra a hasonló művészeti attitűd folytán ugyanúgy az avantgárd kifejezés használatos, mint a század elején. Szerinte „azok használják (a neoavantgarde) megjelölést, pejoratív értelemben, akik a mai avantgarde-ot a régi utánzásának tekintik. Beke László, *MŰVÉSZET/ELMÉLET*, (Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia,1994), 127. A „mai" kifejezés 1975-re vonatkozik.

5 · Pyś, *Multiple Realities*

6 · „a „konceptualista" specifikusan angolszász terminus, mely potenciálisan arra utal, hogy a kibővített „izmus" formája az Art and Languge konceptuális művészetének, vagy Joseph Kosuthnak adós." Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc, Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, (Cambridge: The MIT Press, 2018), 6.

7 · Peternák Miklós, *koncept.hu, A konceptuális művészet hatása Magyarországon*, (Paksi képtár – C3 Alapítvány, 2014), https://monoskop.org/images/a/ac/Peternak_Miklos_concept.hu_The_Influence_of_Conceptual_Art_in_Hungary_2014.pdf (megtekintés: 2025.09.16.)

8 · Derek Attridge, "What Do We Mean by Experimental Art?", *Angles* [Online], 6 | 2018, URL: http://journals.openedition.org/angles/962; DOI: https://doi.org/10.4000/angles.962 (megtekintés: 2025.06.09.)

9 · Huth Júliusz, „Magyar szalon: a képzőművészeti intézményrendszer átalakulása a rendszerváltás folyamatában és a mező főbb konfliktusai az 1990-es években," (Doktori disszertáció, ELTE, 2023), 62-63.

gűnek számítanak. A korszakot az 1970-es évek végéig vizsgálom, ahol a kultúrpolitikai enyhülés nyomán az avantgárd, vagy progresszív szemléletű művészet már érezhetően teret nyert a hivatalos intézményekben.[10] A kísérleti jelleg ezzel elvesztette korábbi radikalizmusát, az avantgárd szellemisége a posztmodern fordulat és a különböző szociokulturális változások következtében átalakult.[11]

Tanulmányom tipográfiai fókuszának megalapozásához elengedhetetlen egy rövid fogalommagyarázat és a tipográfiának, illetve a képzőművészet kapcsolatának rövid áttekintése.

„A tipográfia nem más, mint a szétszedhető betűk segítségével sokszorosított írás. Az írás pedig nem más, mint leírt, azaz optikai eszközökkel megrögzített és újra beszéddé alakítható, azaz elolvasható szöveg. A beszéd eszköze a nyelv, vagyis az a hallgatólagos megállapodáson, egyezményen alapuló hangos kifejezési mód, amivel egy kulturális közösség tagjai magukat egymással megértetik."[12]

A tipográfia az ábrázoló művészetben gyökerezik (gondoljunk csak a sumér képírásra, vagy az egyiptomi hieroglifákra), a kapcsolat tehát egyáltalán nem újkeletű. Vizsgálódásom közvetlen előzménye a 20. század eleji avantgárd, amelyet erőteljes társadalmi és filozófiai változások, ipari-technológiai fejlődés és az esztétikáról, modern civilizációról kialakuló új szemléletmód kísért. A Jugendstil szellemisége nyomán a tipográfia kiszabadult a fojtogató 19. századi hagyományokból, és bekapcsolódott abba a művészeti forradalomba,[13] amelyben költők és képzőművészek felismerték, hogy a forma és jelentés egymásra hatása fokozható. A dadaisták a betűk világát sem hagyták érintetlenül és a hétköznapi tárgyakhoz hasonlóan beemelték a műalkotásaikba,[14] míg Filippo Marinetti 1919-es futurista kiáltványa először kísérelt meg „látható költészetet" létrehozni, nagy hatást gyakorolva nemcsak Európára hanem az orosz gondolkodásra is.[15]

Magyarországi vonatkozásban Kassák Lajos lenne a tanulmányban tárgyalt korszak egyik legközvetlenebb előképe, azonban az őt körülvevő „köd csak a hetvenes években kezdett igazából felszállni",[16] így a szürke zónában tevékenykedő művészek kísérleti munkásságát nem alapozhatta meg.

A tipográfia azonban alapvetően alkalmazott művészeti tudományterület, melynek egy lapon említése az autonóm művészettel visszatetsző lehet. Az évszázados hagyományokon nyugvó mértékegység rendszere, a betűanatómia, a tördelési szabályok helyes ismerete külön szakmává teszik. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy bárki, aki betűhöz nyúl, akarva-akaratlanul a tipográfia eszköztárából merít, még ha ennek tudatos alkalmazása nélkül ez nem is tekinthető tipográfusi gyakorlatnak. Egy félkövérrel szedett sor, vagy egy verzál kiemelés azok számára is többletjelentést hordoz, akik nincsenek tisztában a tipográfiai konvenciókkal, hiszen a vizuális forma hangsúlyozó funkciója önmagában is érzékelhető.

A tipográfiában rejlő potenciált felismerve a 20. század elején a költők, a képzőművészek és alkalmazott grafika művelői együttesen alakították át a vizuális kommunikációt. A különböző művészeti ágak közötti szoros kölcsönhatás olyan szellemi alapot teremtett a magyar szürke zóna alkotói számára, amely lehetővé tette, hogy a szavakat és szövegrészleteket ne csupán tartalmi közlésként, hanem a tipográfia funkcióinak kiterjesztése révén a vizuális tapasztalás, a kritikai reflexió és a szabadságkeresés eszközeként is alkalmazzák, amellyel a „kísérleti" birodalmába léptek. Jelen sorok hasábjain a tipográfia fókuszú műalkotások elemzését nemcsak az előzőekben leírtak szerint, hanem a forma és a funkció szempontrendszere, valamint az új médiumokkal, alkotói módszerekkel való

10 · Mindez világosan kimutatható a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményezésében is. Huth, „Magyar szalon," 80.

11 · Beke, *MŰVÉSZET/ELMÉLET*, 250-251.

12 · Kner Imre, *A tipográfiai stílus elemei*, (Gyoma: A szerző kiadása, 1933), 4.

13 · Jan Tschichold, *The New Typography*, transl. Ruari McLean, (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998), 53-56.

14 · Bodor Kata, *Írást látni, képet olvasni, Képbe Zárt írások*, (Budapest: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015), 15.

15 · „Magában hordozta a futurizmus minden merészségét, amely akkoriban bombaként hatott, de még ez a törekvés is, az eljövendő új művészet alkotása, sokáig egyedülálló maradt." Tschichold, *The new typography*, 56.

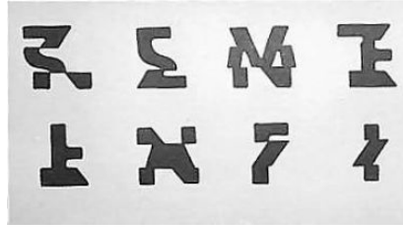
16 · Szombathy Bálint, *A konkrét költészet útjai, A síkverstől a dimenzionizmusig*, Képírás Művészeti Alapítvány, Kaposvár – Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, 1977, 2005, második, javított kiadás https://artpool.hu/Poetry/konkret/sikverstol.html#0 (megtekintés: 2025.06.09.)

kísérletezés alapján is vizsgálom.
A tipográfia nyelvi jelekből építkező dinamikus kommunikációs médium. Általa az üzenet nemcsak verbális, hanem vizuális és vokális is. Amíg az üzenet olvasható, verbálisan interpretálható, ugyanúgy látható és vizuálisan is értelmezhető, a kimondott szavak pedig auditívan is feldolgozhatók.[17] A szóbeli nyelv vizuális megjelenítéseként tehát a tipográfia a kommunikáció szolgálatában, annak többféle csatornáján keresztül üzenetet kódol. Nyelvészeti megközelítésből a szemiotika (jeltan) magába foglalja a szemantikát (tágabb értelemben jelentéstan).[18] Moholy-Nagy László az 1923-ban írt *The New Typography* című cikkében amellett érvel, hogy a tipográfia (szemantikai) funkcióját sohasem szoríthatja háttérbe puszta formalitás, tehát a tipográfiai jelek sorával kódolt jelentésnek vizuálisan sérthetetlennek kell maradnia.[19]

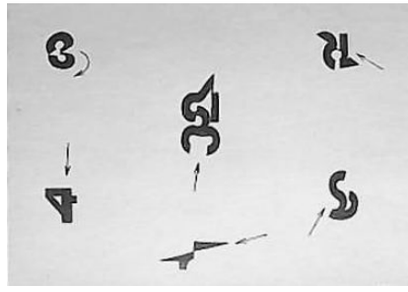
A (tipográfiai) jelek megértése szempontjából fontos két fogalom: a denotáció és a konnotáció. Előbbi az objektív jelentésre, a kollektív tudatosság és ismeretek tényvilágára utal, míg utóbbi gyakran előzetes felhangokhoz kapcsolódik, és a korábbi személyes tapasztalatok alapján kondicionált.[20] A tipográfia üzenetet kódoló funkciója azonban elképzelhetetlen a vizuális megjelenítés, a forma nélkül. A nyelvi jelekből építkező szöveg esztétikuma a hatékony kommunikációt szolgáló dimenzió, ami – ahogy arra Moholy-Nagy is rámutat – ideális esetben nem alá-fölé rendelt viszony, hanem egymással szorosan összefüggő, egymást kiegészítő rendszer.

A szürke zónában tevékenykedő művészek nyelvi jeleken alapuló munkái között a tipográfiai forma és funkció közötti kapcsolat mindkét végét feszegető alkotásokkal egyaránt találkozunk. A tanulmány gerincét képező műalkotások elemzését a különböző formakísérleteken alapuló betű és szöveg átértelmezésektől kezdem, majd fokozatosan eljutunk a vizuálisan kevésbé módosított, szövegközpontú alkotásokig. Új médiumok és alkotói módszerek pedig mindkét megközelítésen alapuló munkákban is tetten érhetőek. **Tóth Gábor** munkásságán egyértelműen felfedezhető a nyomdászati tevékenységének vizuális hatása. A jelek torzulásán, topológiáján alapuló munkái a napi gyakorlatban gyökereztek, hiszen a folyamat természetes velejárója a papír alapú végtermékek sérülése, szakadása. A különböző torzulások következtében a tipográfiai jelek identitása részben megőrződhet, jelentésük spontán átalakulhat. A korszakban terjedő strukturalista, illetve szemiotikai kutatások a fizikai véletlenszerűség mellett elméleti hétteret biztosítottak Tóth Gábor vizuális kísérleteihez.[21]

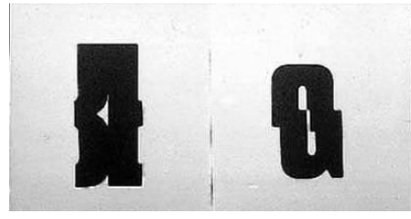
A *Visual topology* (1. kép) című munkájában a kísérletnek alávetett betűket nyújtja, csavarja, torzítja, miközben egyes tulajdonságaik változatlanok maradnak. Az újonnan keletkező jelek nem egy újabb jelentéstartalom szolgálói, hanem matematikán alapuló esztétikai elemek, melyek eredeti minősége, a betűk formavilága a végeredményben is felismerhető marad. A karakterek fragmentálása formális-strukturális kísérlet, mellyel a tipográfia szemiotikai funkciója megkérdőjeleződik, elérkezünk a határvonalra. Meddig betű egy betű és mikortól válik puszta geometriai formává? *Typo-varia* című alkotásában (2. kép) a hármas és a négyes szám torzításával háromdimenziós érzetet kelt, a számjegyek önálló vizuális elemekké válnak. A modulokat összekötő nyilak nemcsak a kompozíciót erősítik, hanem relációkat feltételeznek. Vizsgálódásra is késztetik a nézőt: vajon ennek a formának a térben valóban lehet ilyen árnyéka? Az alkotás kísérleti jellege abban rejlik, hogy a számokat kiszakítja kvantifikáló funkciójukból, és tisztán vizuális, strukturális játékok hordozóivá alakítja, az előző munkához hasonlóan, ahol betűk szolgáltak alapként. N moduljai (3. kép) a középső ovális elem megváltoztatásával optikai csalódások sorozatát keltik, valamint a H betűvel való formai kapcsolatra is rávilágítanak. „A" betűi (4. kép) annyira modernek, hogy ha tökéletes felbontású lenne a kép, méltán gondolhatnánk, hogy a 2000-es évek második



1 · Tóth Gábor: *Visual topology*, 1974



2 · Tóth Gábor: *Typo-varia*, 1974



4 · Tóth Gábor: *Module 1-2*, 1974

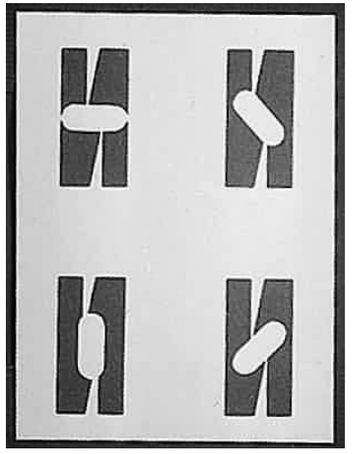
17 · Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs, Sandra Maxa, Mark Sanders, *Typographic design: form and communication*, (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. 2015), 112

18· Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, The University of Chicago Press, 1938.

19 · Moholy-Nagy László, „The New Typography," (Staatliches Bauhaus, 1923) in Looking closer 3, Classic Writings on Graphic Design, ed. Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller, Rick Poynor (New York: Allworth Press, 1999), 21-22. https://cadernodedesign.weebly.com/uploads/1/3/8/3/13831751/m-nagy-new_typography.pdf (megtekintés: 2025.06.09.)

20 · Carter et al., *Typographic design*, 115.

21 · Szombathy, *A konkrét költészet útjai, A síkverstől a dimenzionizmusig*

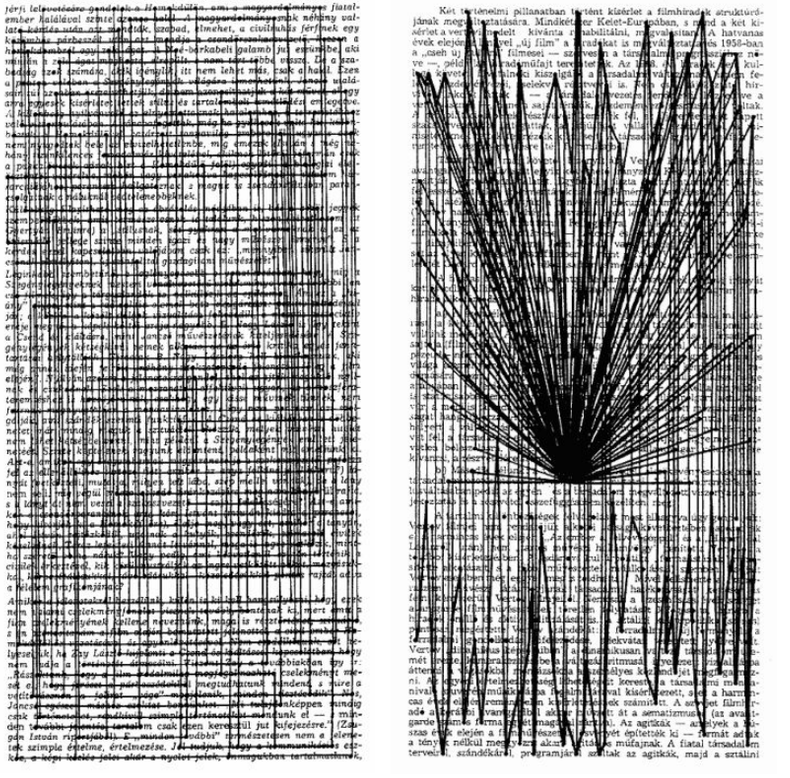


3 · Tóth Gábor: *N-module*, 1974

fele után tervezte valamelyik hazai neves tervezőgrafikus. Hozzáadott jelentéstartalmat ebben az esetben sem találunk, a formakapcsolatok végeredménye adja a munka esszenciáját.

Tóth Gábor látásmódja, tipográfiai formakísérletei, a betű vizuális potenciáljának tudatosítása messze előremutató. Azonban a forma autonómiája és a jel identitásának problematikáján alapuló kísérletei nem azonosak az alkalmazott tipográfia funkcionális-kommunikációs és esztétikai szempontok szerinti integrációjával. Előbbi a jelentés kiterjesztésére, utóbbi a jelentés világos közvetítésére irányul. A formaérzékenység, mint közös és megkérdőjelezhetetlen alap, a mai betűtervezői gondolkodás méltó előképeként szolgál, noha munkássága a tervezőgrafikus közegben mindeddig kevéssé került reflektorfénybe.

Szombathy Bálint a vajdasági Bosch+Bosch csoport tagjaként a 70-es évek elejétől kezdve szoros kapcsolatot ápolt a magyarországi szürke zónában tevékenykedő művészekkel. A csoport tagjai a balatonboglári Kápolna-stúdió több eseményén is részt vettek.[22] Szombathy *Nontextualite* (5-6. kép) című munkái „találomra kiragadott könyvoldalak szövegmezejének vizuális megmunkálása, átminősítése". Az alkotó a szövegben szereplő „o" betűkből indul ki, kiemeli, kitölti, majd a lehető legkülönbözőbb irányokból összeköti őket. Ezzel a „szövegben immanens, de vizuálisan nem észlelhető vonalrácsot, végeláthatatlan vonalszerkezetet tesz láthatóvá".[23] A jelenség elsősorban vizuális kísérlet, ahol a szöveg, mint kiindulópont képi elemül szolgál, az „o" betűk elhelyezkedése pedig egy megbúvó, láthatatlan kapcsolat képi megjelenítését teszik lehetővé. A lineáris szerkezet megbomlik, olyan síkokat eredményezve, ahol a tipográfiai jelek nagyrészt olvashatatlanná válnak, az alkotás pedig szinte képgrafikává lényegül át. Az épen maradt szavak azonban nem teszik lehetővé a teljes szöveg értelmezését, így jelentésük a képi világgal együtt dinamikusan módosul: egyszerre hívja elő a néző szubjektív asszociációit és a nyelv felbomlásából fakadó, nyitott értelmezési lehetőségeket. Szombathy munkája érdekes párhuzamba vonható a digitális kultúra problémakörével. Korunk információs túlterheltségének következtében a szövegek vizuális zajjá válhatnak, a nyelv dekonstrukciójának olyan kortárs formáival találkozunk, mint a glitch art, vagy a kód-művészet. A vizuális háló rokonítható az AI működésével is, ami különböző mintázatok alapján a szöveget adathálóként használja.



5-6 · Szombathy Bálint: *Nontextualite 1-2*, 1971

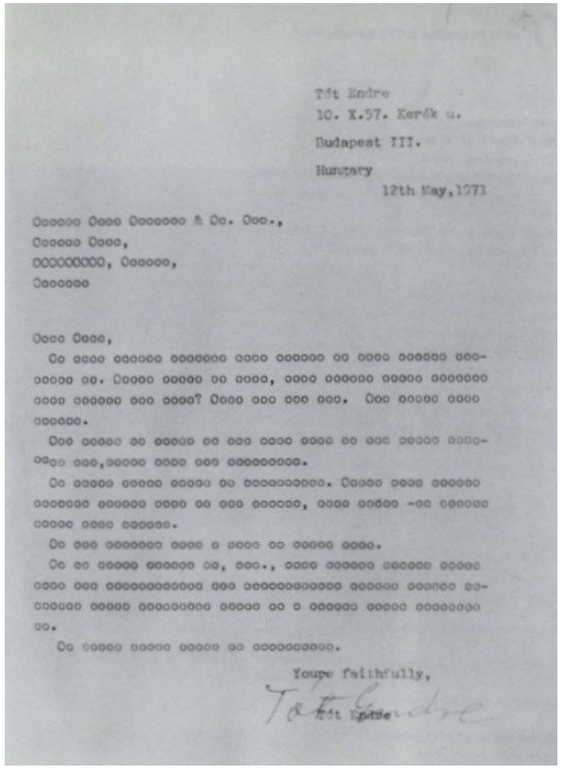
22 · Kemp-Welch, *Networking the Bloc*, 198.

23 · H. Nagy Péter, *A betűcivilizáció szétrobbantása*, (Budapest: Ráció Kiadó – Magyar Műhely kiadó, 2008), p. 33-34.

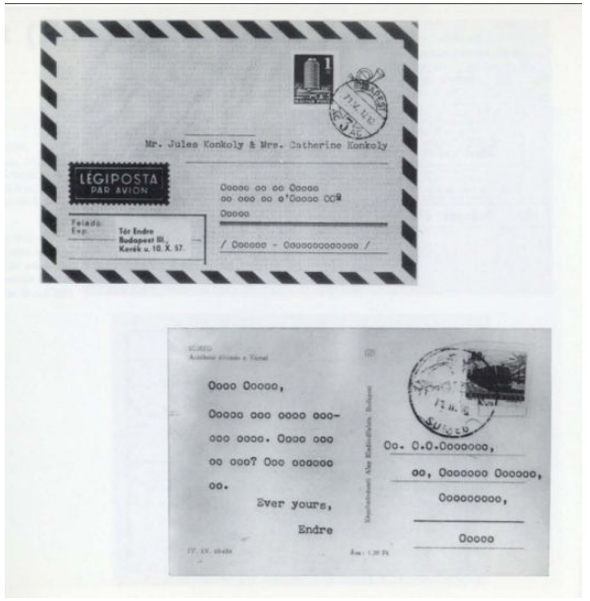
Tót Endre munkásságával kapcsolatban bátran kijelenthető, hogy vizuális védjegye a nulla számjegy. Alkotásai átmenetet képeznek a tipográfiai formakísérletekből annak szemantikai funkciója felé. Az itt bemutatott alkotások a korszakban új művészeti irányzatként kibontakozó küldeményművészet első nemzetközi összefoglalójában szerepeltek. Az 1971-es *Mail art communication a distance concept* című katalógus a mozgalom atyjához, Jean-Marc Poinsot-hoz köthető.

Tót munkáinak formai felépítése szabályos, a 0-ból felépített váltakozó hosszúságú jelsorok együttes képe tökéletesen felépített levélek és képeslapok mintapéldányai. (7-8. kép) Címzettjük a politikai okok folytán emigrációba kényszerülő Konkoly Gyula. Tót Endre a megfejthetetlen 0 sorozatokkal a postai cenzúra azon erőfeszítését lehetetleníti el, hogy felforgató szándékot tulajdonítson a leírt soroknak.[24] Az elsődleges jelentés tehát megszűnik, azonban egy újabb réteg adódik hozzá. A 0 mint a legkisebb természetes szám, sem pozitív, sem negatív, forradalmasította a matematikát és az egész modern számítástechnika alapeleméül szolgál. Tót semleges írásjeleinek sorozata nemcsak a cenzúra, hanem a szintaktika[25] fricskájává is válik, újszerű megközelítése pedig a 0 számjegy bevezetéséhez hasonlóan forradalmian egyedi.

Kísérleti szempontból fontos megemlítenünk a létrejövő új interakciót médium és befogadó között. A szöveg vizuális formája és a levél fizikai hordozója együtt teremt jelentést. Ezek az alkotások szintén előrevetítik korunk digitális kommunikációs művészeti kísérleteit, hiszen a mail art hálózat, aminek a maga korában részévé váltak, ma az internet. A moduláris tipográfia is szorosan kapcsolódik hozzá, ami nem a hagyományos, előre meghatározott ábécét jelenti, hanem szabványosított egységekből felépülő, ismételhető formákat használ. Ezek lehetnek betűk, karaktertöredékek, számok – esetünkben a nulla – vagy geometriai modulok, amelyekből a szöveg és a vizuális ritmus tetszőlegesen összeállítható,[26] így a tipográfia egyszerre funkcionális és vizuális kísérletté válik, kiterjesztve a konstrukció szabadságát.


Tót Endre
10. X.57. Kerék u.
Budapest III.
Hungary
12th May,1971

Youpe faithfully,



7-8 · Tót Endre: *A május 12-i levél*, 1971.; *Légiposta levél, Képeslap Sümegről*, 1971

Halász Károly három T betűn alapuló munkáiban Tót Endre 0-ihoz hasonlóan a konnotatív jelentés az elsődleges. Amennyiben a korszak kultúrpolitikai ismereteinek hiányában szemléljük a TTT munkákat, a puszta formai kivitelezés esztétikáján kívül csupán a deno-

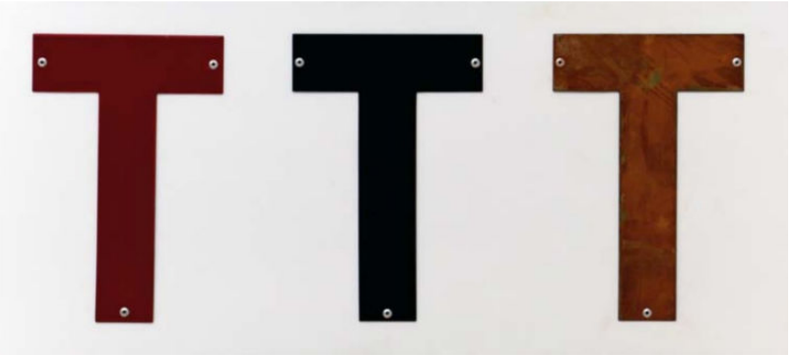
24 · Kemp-Welch, *Networking the Bloc*, 63-71.

25 · A szavak és mondatrészek egy mondatban, vagy egy egész szövegben való elhelyezkedésének szabályrendszere. Arcanum Kézikönyvtár, Magyar etimológiai szótár, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/sz-F3D93/szintaxis-F3F21/ (megtekintés: 2025.06.09.)

26 · Aoife Mooney, Modularity: an elemental approach to type design, TypeCulture, 2014, p. 6. https://www.typeculture.com/wp-content/uploads/2016/02/tc_article_61.pdf?utm_source=chatgpt.com (megtekintés: 2025.09.16.)

10.1-3 · Halász Károly: *TTT*, 1978-79

tatív jelentést érzékeljük, különösen a zománcozott acéllemez betűknél. Az, hogy három van egymás mellett, utalhat valamilyen többletjelentésre, azonban kellő háttérismeretek nélkül a jelentés elvész. (9. kép) A kalapács-szerű derékszögű mérőeszköz (10.1. kép) és a zsákutca tábla T betűként való felhasználása (10.2-3. képek) már többrétegű denotatív-konnototatív kapcsolat.



9 · Halász Károly, TTT, 1979 körül

Az objekt önmagában csupán mérőeszköz, de függőleges helyzetben értelmezve formája már egy verzál T. A zsákutca tábla a KRESZ-t nem ismerők számára csupán kék alapon egy betű, melynek felső része piros, szára pedig fehér. A közlekedők azonban nem ennek a jelentésnek a fényében értelmezik, hanem nagy valószínűséggel megjelenik lelki szemeik előtt egy út, mely akadályba torkollik. Ez a jelben feltűnő akadály a fennálló kultúrpolitikai cenzúra képi megtestesítője, így kritikai reflexió. A három T betű-szerű forma egymás mellett pedig még inkább erősíti ezt a kapcsolatot.

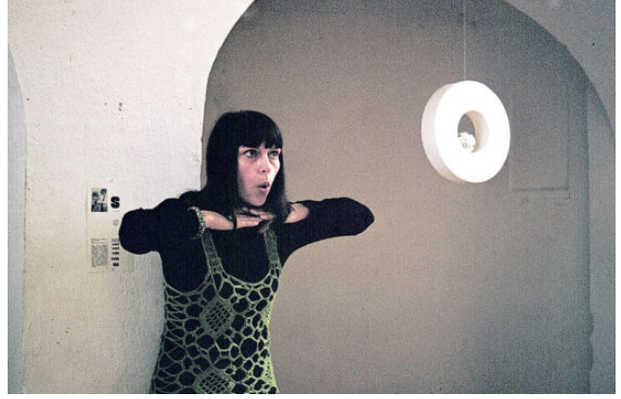
A korszakban új művészeti irányzatként kibontakozó akcióművészet első magyarországi kísérletei szintén a szürke zónán belül valósultak meg. A legkorábbi akciók közé **Méhes László** 1970-es *Paragrafus nagyítás*a is besorolható, ahol az alkotó egy léggömbre festett „§" jel méretét befolyásolja a ballonba fújt levegővel. (11. kép) A paragrafus jóval tágabb kultúrkörben értelmezhető tartalommal bír, mint a három T. Esetében az írott szabály jelölője a törvény betűje, az egymással összefonódó két S betű nemzetközi jel, így Méhes László alkotása kilép a magyarországi viszonylatból.

A jelentés denotatív: törvénycikk. Azonban azzal, hogy egy léggömbre festve a jel mérete és alakja befolyásolható, legvégső esetben szétrepeszthető, szintén konnotatív jelentéstartalommal párosul, méghozzá – újdonságként – egy térben és időben megvalósuló esemény részeként. A jelentés egyértelmű azok számára, akik a törvények – esetenként légből-kapott – mibenlétével valamilyen úton-módon az életük során már szembesültek. Esetünkben a kritikai reflexió, a szabadság illúziója az akcióban rejlik.

11 · Méhes László: *Paragrafus nagyítás*, 1970

12 · Türk Péter: Kérdőjeles kísérletek, 1972

Türk Péter kérdőjeles kísérletei talán legismertebbek a korszak alkotásai közül. A jel alakja és a mondattani funkciója a latin és a cirill abc-t használó nyelvekben azonos, a spanyolban a fordított verzióját is használják. Türk Péter tehát kérdez, pontosabban megkérdőjelez. A fényképen első ránézésre a balatonboglári kápolnastúdió boltívét csupán „dekorálja" azonban ez nem öncélú díszítés egy szabadon választott jel formai megjelenéséből kiindulva. (12.1. kép) A kulcselem, ami a jelentéstöbbletet biztosítja, maga a helyszín. Ugyan a mű elkészülte előtt már 14 évvel meghirdették a vallásos emberek „átnevelésének" konszolidáltabb politikáját, a különböző vallások és felekezetek tevékenységének és az emberek életében betöltött szerepük háttérbe szorítása továbbra is elsődleges cél volt: „A vallásos világnézet felszámolása, a tudományos világnézet elterjesztése is rendszeres harcot kíván meg".[27] Türk Péter kérdőjele magába foglalja az egyén viszonyát a valláshoz, a párt korabeli viszonyát a vallásossághoz, és a vallásos emberek viszonyát a fennálló „átnevelő" rendszerhez. Mindeközben a kérdőjel puszta formája, annak elhelyezése és ismétlése, valamint a kápolna boltívének felhasználása egy román kapuboltozat faragott ornamentikájának megjelenését idézi. A konnotatív jelentések hatványozódnak, a vallási és politikai feszültségekre, építészeti formanyelvre, valamint a művész személyes reflexiójára egyszerre utalva. Ugyanazon írásjelének fordított elhelyezése a kőkereszt tövében újabb jelentésrétegeket hordoz. (12.2. kép) A kérdőjel megfordítása a jelet ikonszerűvé alakítja, amelyben elhelyezése és formája okán a kereszt tövében álló Szűz Máriára, vagy egy angyalszerű lényre asszociálhatunk. A spanyol nyelven elterjedt fordított kérdőjel használata a mondat elején segédlet, ahol a hosszú mondatok használatánál a hangsúlyozás kiemelt figyelmet igényel, így a mondat elején elhelyezett írásjel a könnyebb értelmezést szolgálja.[28] Türk tehát előrevetít egy hosszú kérdő mondatot, amit minden szemlélő saját világnézetéből fakadóan szubjektíven értelmezhet és válaszolhat meg. Az alkotó egyetlen gesztussal, a jel megfordításával újabb és újabb jelentésrétegeket emel be a műbe.



14 · Ladik Katalin: Hangköltészeti előadás az O-pus című filmhez kapcsolódva, Balatonbolgár, 1973

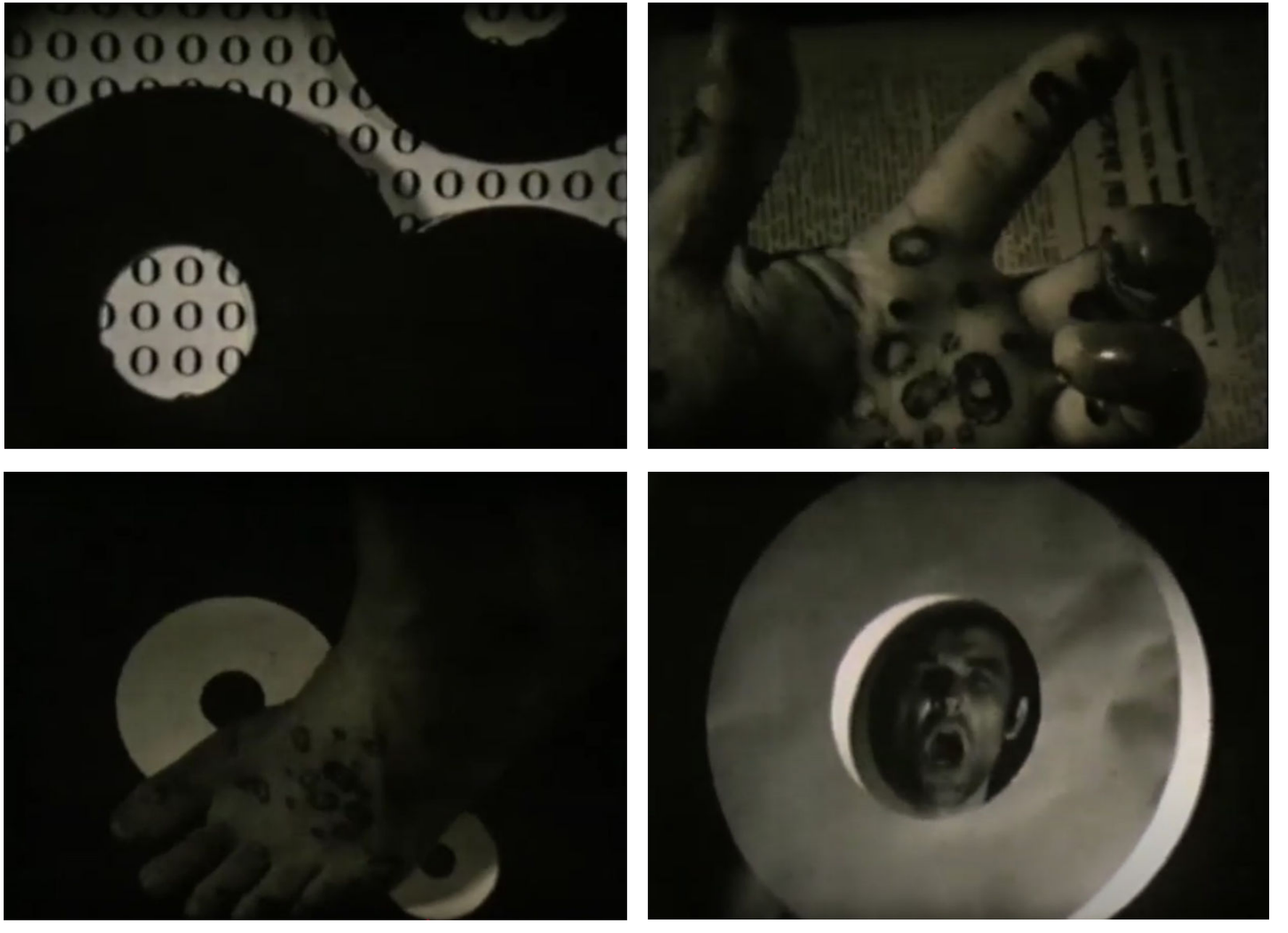
Az egyféle írásjel felhasználásán alapuló munkák utolsó vizsgált eleme az *O-pus* című film és az ehhez kapcsolódó, egy évvel későbbi hangköltészeti előadás. A filmet **Csernik Attila, Póth Imre és Ladik Katalin** – a Bosch+Bosch csoport tagjai – készítették. A korszakban már virágkorát élő kísérleti film előkelő státuszát mi sem bizonyítja jobban, hogy 1970-ben Zágrábban már megrendezték a *Genre Experimental Film Festival*t (GEFF), ahol jól dokumentált Ladik Katalin jelenléte. Az *O-pus* című film központi eleme újszerű megközelítésként az o-betű, mint fonéma. (13.1-4 kép) Ismétlődő megjelenése, kompozíciókba rendezése a költészet kiterjesztéseként a hang képi megjelenésére és a képek hang-alapú szempontból való vizsgálatára fókuszál. Jelentésük kölcsönösen kereszteződik, a filmen látható o-betűkből álló képkockák és a hangalakjukból formált (érthető szöveg nélküli) dallam egymást erősítik.[29] A „jugoszláv kollégák" 1973 nyarán is részt vettek a balatonboglári kiállításokon, ahol az *O-pus* vetítésre került, majd Ladik Katalin hangköltészeti előadása is elhangzott, Csernik Attila „O" betűivel a háttérben.[30] (14.1-2. kép) Ebben a performanszban a betű denotatív funkciója az elsődleges, megjelenése és hallható funkciója mögöttes jelentéstartalmat nem közvetít, kifejezetten konkrét költészeti kísérlet. Az *O-pus*-t a kortárs multimediális művészet előképeként is tekinthetjük, ahol több érzékszervre ható, vegyes médiumokat alkalmazó alkotásokkal találkozhatunk, hiszen nemcsak szöveget mutat be, hanem hangot, testet, mozgást, vizuális effektusokat is egyesít.

27 · Horváth István, „Templomból a kultúrházba," Múlt-kor történelmi magazin, 2007, https://mult-kor.hu/20070816_templombol_a_kulturhazba (megtekintés: 2025.06.09.)

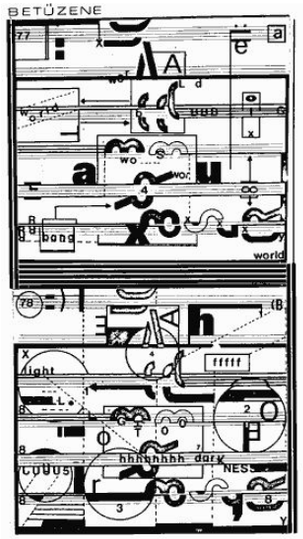
28 · Hargitai Henrik, *Tipográfia (írás számítógéppel), Szedés, mikrotipográfia – Egyéb írásjelek*, ELTE egyetemi jegyzet, 2006 https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/indexe938.html?option=com_tanelem&id_tanelem=965&tip=0 (megtekintés: 2025.06.09.)

29 · Katalin Ladik, *Ooooooooo-pus*, ed. Hendrik Folkerts, (Milano: Skira, 2023), 31-45, https://monoskop.org/images/9/9d/Katalin_Ladik_Ooooooooo-pus_2023.pdf (megtekintés: 2025.06.09.)

30 · Balatonboglári Kápolnaműterem eseményei, 1973 július, https://artpool.hu/boglar/1973/730729e.html (megtekintés: 2025.06.09.



13 · Csernik Attila, Póth Imre, Ladik Katalin: *O-pus*, 1972 (videomunka, részletek)



15 · Kismányoky Károly: *Betűzene*, 1976

A látható hang-költészet egyedi formai megközelítésen alapuló példája **Kismányoky Károly** *Betűzené*je. (15. kép) A vizuális felfogás teljes mértékben újszerű. Az alkotó az ötvonalas kottát veszi alapul, azonban nem hangjegyekkel, hanem betű-töredékekkel és egész, illetve szótagokra tördelt szavakkal egészíti ki. A kottaolvasásban jártas olvasónak komoly késztetése támadhat, hogy megkeresse, vajon ténylegesen a zenei hangok vannak-e betűvel odaírva. Ez azonban talán túl egyszerű is lenne, helyette rejtélyes utalást találunk a sötétségre és a fényre, hangutánzó szavakra és véletlenszerűnek tűnő betűkre bukkanunk. A betű-töredékek képi elemként az ötvonalas szerkezetbe ágyazva valóban egységes kotta-képet alkotnak. Jelentésük viszont nem pontosan definiálható és a létrejövő alkotás inkább szolgál képgrafikaként, mint hangszeren előadható alkotásként, a tipográfia üzenet-kódoló funkciója felülíródik. Az alkotás kísérlet a betűk és a zene világának multidimenzionális, vizuális és auditív értelmezésére.

Az 1973-as balatonboglári nyárhoz kapcsolódik Mauer Dóra és Gáyor Tibor konkrét költészeti akciói, amik a *Szövegek/Texts* című első nemzetközi kísérleti vizuális költészeti kiállítás keretén belül valósultak meg.[31]

Gáyor Tibor *FIRE/ICE* munkája az őselemek ellentétére épül. (16. kép) A FIRE szó jégből van kiöntve, az ICE pedig lángol. A paradox kontraszt nem pusztán a szavak mögött álló jelentések, hanem a forma és a tartalom között is feszül, a kísérlet pedig pontosan ebben áll. Ez a kettős ellentét azonban múlandó, hiszen, ha kialszik a tűz és elolvad a jég, az alkotás megszűnik létezni. Ennek a rövid lejáratú, de annál intenzívebb akciónak egyetlen fennmaradt képkockája a mai napig megőrizte az alkotást, az őselemek mint természeti jelenségek azonban örökösen változnak, így a dokumentáció típusa és a műalkotás jellege között is újabb ellentét jön létre.

31 · Balatonboglári Kápolnaműterem eseményei, 1973 augusztus, https://artpool.hu/boglar/1973/730819e.html megtekintés: 2025.06.09.)

16 · Gáyor Tibor: FIRE/ICE, 1973

17. 1-2 · Maurer Dóra: *Hommage à Tristan Tzara* 1973

Maurer Dóra *Hommage à Tristan Tzara* című akciója a román származású dadaista költő előtt tiszteleg. (17.1-2. képek)

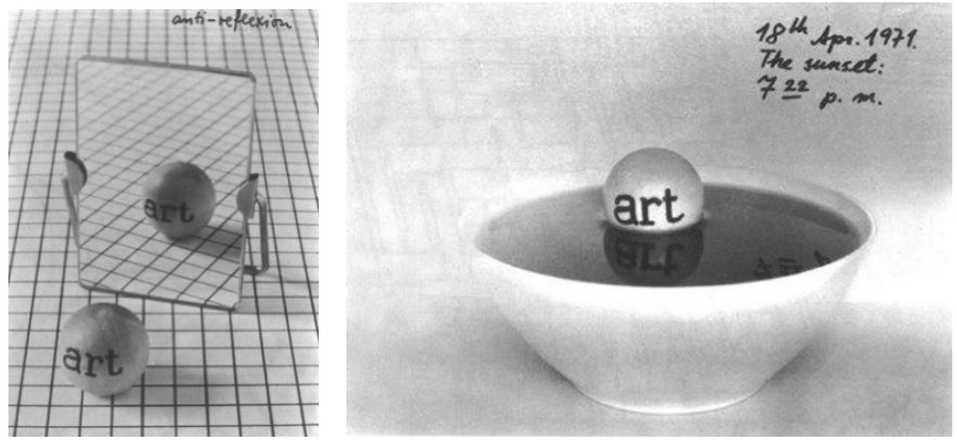
> „Akkor hungarocellnek nevezték, most nikecellnek nevezik azt a fehér, merev habanyagot, amiből betűket vágtam ki. De csak úgy találomra. És ezeket elszórtam a kápolna környékén. Mindegyiken volt egy felirat, hogy aki megtalálja, az hozza vissza a kápolnába. És hát egy-két darab vissza is került, de a cél az volt, hogy a visszaérkezés sorrendjében kirakjuk a betűket, amiből összeáll egy szöveg, vagy akár értelmetlen szavak. Nem emlékszem pontosan, hogy volt-e értelme az eredeti szövegnek, aminek a betűit szétszórtam. És akkor így mentünk sorba és én szórogattam a betűket, és Galántai fényképezett."[32]

Maurer a véletlenre alapozza az akciót, melyben az újonnan létrejövő jelentés, vagy jelentésnélküliség szintén annak van alárendelve. A betűk anyaga ez esetben többletjelentést nem hordoz, csupán az akciót szolgálja. Az alkotás kilép a szigorú „a művész létrehozza a műalkotást, amit a közönség, mint kívülálló befogad" keretei közül, és széleskörű részvételre invitál. Az önmagukban denotatív jelentést hordozó betűkön lévő szöveg meghívó, melynek konnotatív jelentése kísérlet a művészet kiszabadítására az akadémiai keretek közül.

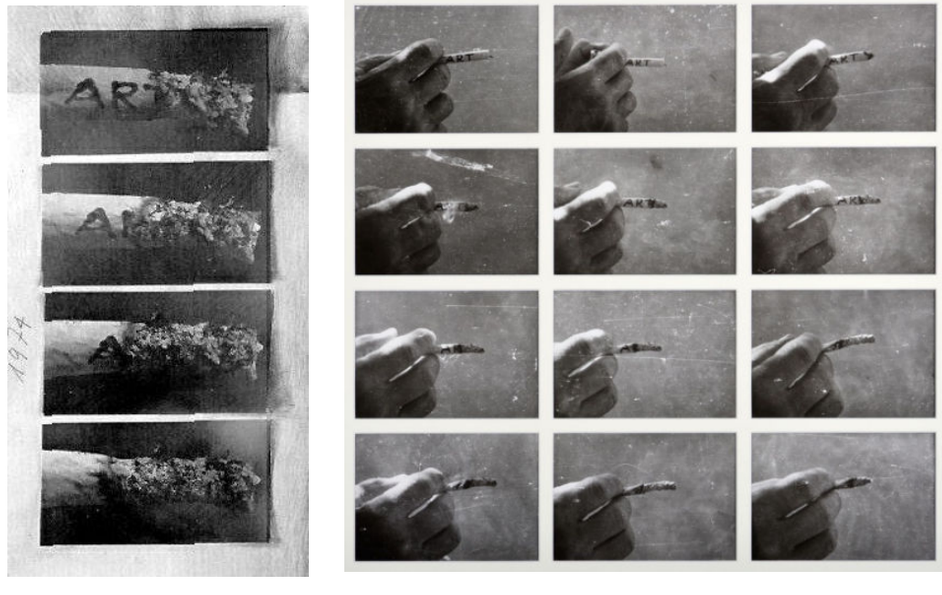
A tárgyalt korszak úttörő jelensége a művészet önmagára reflektáló, annak mibenlétét boncolgató attitűd. Ez az önvizsgálat újszerű megközelítéseket vont maga után, melyben szintén előkelő helyet foglalt el a tipográfia. **Pernecky Géza** 1971-es art-reflexiók munkái Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című 1972-es katalógusában is megjelentek. (18.1-2 képek)

Az „art" szó kiválóan olvasható, elsődleges jelentéstartalma mögött a különböző tükröződő felületek játékának köszönhetően egy második réteg is húzódik. Az önvizsgálatot a szó tükrözött, vagy paradox módon a tükörben nem tükrözött formai megjelené-

32 · Interjú Maurer Dórával, 1998, Balatonboglári Kápolnaműterem eseményei 1973, https://artpool.hu/boglar/1973/730819_m.html (megtekintés: 2025.06.09.)



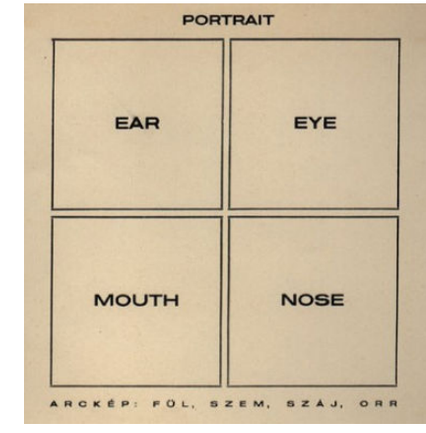
18.1-2 · Perneczky Géza: *Reflexiók*, 1971.



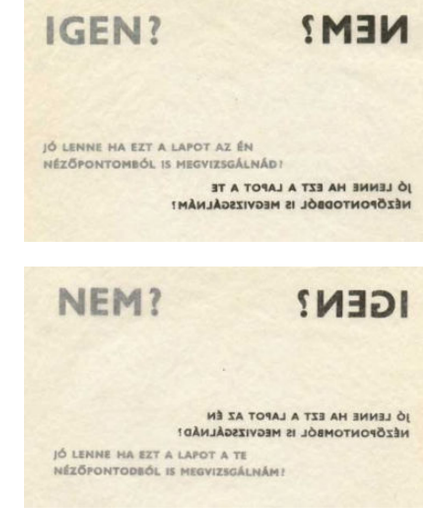
19.1-2 · Szijártó Kálmán: *Art-gesztusok*, 1973-80

se indítja el. **Szijártó Kálmán** art-gesztusai szintén a fenti kérdéskört feszegetik, melyhez kapcsolódva több éven át folytatott vizuális kísérleteket. (19.1-2 képek) Égő cigarettás képsorozata akció, amely az alkotó ember alkotói tevékenységétől való függésére és annak tünékeny élvezetére is reflektál. A kísérletek arra is irányulnak, hogy mikortól válik a tipográfia önálló vizuális és jelentésképző eszközzé – tehát médiummá. Hogyan tükrözheti egyetlen szó egy többszörösen összetett gondolat mozgását?

Bak Imre és Türk Péter munkáival elérkeztünk a tipográfia formai és jelentést közvetítő funkcióját összekötő skála másik végéhez. A jelentés elsődleges, a formai megjelenés annak alárendelt, a prior funkció, tehát szemantikai. **Bak Imre** *Arcképe* (20. kép) egyáltalán nem arckép. A lapon látható négyzetek elhelyezkedése sem engedi meg a formai asszociációt. Az esszencia a szavak jelentése. A kép címe az iránymutató, mely a kompozíció tetején helyezkedi el, a fül, szem, száj, orr feliratok pusztán önmagukban, elsődleges jelentésükből fakadóan tárják fel a képet. **Türk Péter** *Igen, nem* munkája szintén az elolvasható jelentésen alapszik. (21.1-2 képek) A vizuális játék nem a szavak formai kialakításából, hanem a papír félig átlátszó mivoltából fakad. Az alkotás üzenete egyértelmű: mindent vizsgáljunk meg több nézőpontból. Az alkotó ezzel megkísérli kitágítani a befogadó gondolkodását. Másodlagos jelentéstartalom nincs, a vizuális megjelenés a jelentésre közvetlenül reflektál, a formai kivitelezés a tartalmat erősíti. Alkotása jelen korunkban is ugyanolyan erővel bír. Egyre inkább két pólusúvá váló világunk hisztériája nem enged teret a többféle nézőpontnak. Vagy velünk, vagy ellenünk. „Szükségem lenne a Te nézőpontod vizsgálatára." Valljuk be, ha fel is merül a gondolat, félünk, hogy kognitív sémánk jól körülhatárolt falain valaki váratlan lyukat üt, ami kibillent az addigi komfortzónánkból.



20 · Bak Imre: *Portrait*, 1972



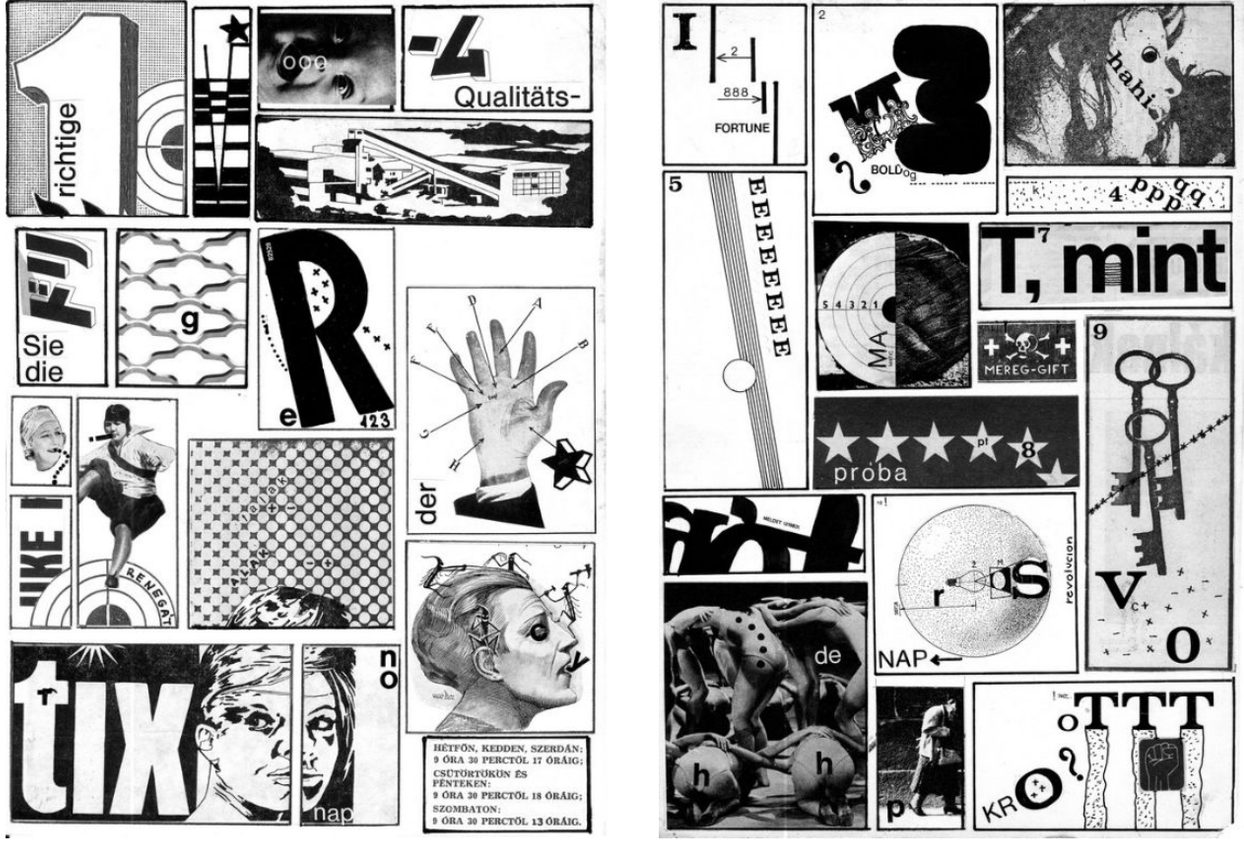
21.1-2 · Türk Péter: *IGEN NEM*, 1971

Fenyvesi Tóth Árpád képregényeit önmagukban értelmezve a vizsgálódásom közepén kapnának helyet, azonban a nemzetközi kontextusban munkái „már (egy) előrehaladottabb fejlődési fázisban állomásozó szintetikus művészeti irányzatnak képezik szerves részét”,[33] így a tanulmány záró elemei. (22.1-2. képek) A hetvenes évek elejére visszahelyezkedve a „kísérleti” jelző abszolút helytálló, hiszen helyi kontextus és történeti háttér nélküli, rendkívül innovatív megközelítésről van szó. Az alkotás átlépi a képregény narratív műfajának keretét és különböző médiumokat szintetizál a fotográfia, a tipográfia és a műfaj hagyományos formai, négyzetekre és téglalapokra bontott elrendezésének felhasználásával. Az egyes kockák önmagukban is értelmezhetőek, azonban a többi függvényében jelentésük kibővíthető, megváltoztatható. Az olvasható tartalmat a vizuális megjelenés kiegészíti, jelentéstöbblettel látja el, a képi végeredmény hazai viszonylatban radikálisan úttörőnek számít.[34]

Összegzésként megállapítható, hogy a korszakban – az avantgárd újító törekvéséből, kísérletező attitűdjéből fakadóan – a tipográfiai elemek és kódolt jelentések használata a művészi önkifejezés eszköztárának előkelő helyét foglalta el. Számos új médiumban helyet kap, a kísérleti filmtől kezdve a performanszon át az akcióművészetig. Az elemzéseket összegezve világosan kimutatható, hogy a tipográfián alapuló munkák döntő többsége szemiotikai megközelítésű, a betűk és a szavak többrétegű jelentést hordoznak. A különböző kísérletek széles tematikát ölelnek fel a betű vizuális dimenziójának a kitágításától kezdve a kritikai reflexión és szabadságkeresésen át a szövegek jelentésének kiterjesztéséig, így a terminológiai vitában feltételezett álláspontomat megfelelően igazolják.

A tanulmányban szándékosan nem használtam a „kísérleti tipográfia” jelzőt, mivel ezt a szóösszetételt a hazai tervezőgrafika a rendszerváltás után a nagyrészt nyugatról beáramlott, itthon újszerűnek ható és gyorsan terjedő képi világgal és tervezői magatartással azonosítja. A szürke zóna tipográfián alapuló kísérleteit azonban közvetlenül nem tekinthetjük ezen irányzat előzményeként, hiszen a tipográfiai elemek használata itt az autonóm művészet eszközeként jelenik meg és nem a tervezőgrafika, vagy az alkalmazott tipográfia megújításaként szolgál.

Az alkotások kísérleti jellege pusztán a korszak függvényében értelmezhető, ha jelen korunkban hasonló képi, vagy gondolati megközelítésen alapuló munkát vennénk alapul, a kísérleti jelleg már erősen megkérdőjelezhető lenne. Ha az experimentumot más aspektusaiból – például tudományos jellegből kiindulva – közelítjük meg, a vizsgált korszak vége nem jelenti annak végét, de jelen tanulmány kereteit a szélesebb körű vizsgálódás meghaladja. •



22.1-2 · Fenyvesi Tóth Árpád: *Képregények*, 1972

33 · Szombathy Bálint, „Képek és képregények,” *Képírás internetes folyóirat*, 2019, https://kepiras.com/2019/08/szombathy-balint-kepek-es-kepregenyek/ (megtekintés: 2025.06.09.)

34 · Uo.

Képjegyzék

1 · Tóth Gábor: *Visual topology*, 1974, screenprint, 10,7 x 14,7 cm

2 · Tóth Gábor: *Typo-varia*, 1974, offset, 20,5 x 14 cm

3 · Tóth Gábor: *N-module*, 1974, offsetprint, 10,2 x 7,5 cm

4 · Tóth Gábor: *Module 1-2*, 1974, offsetprint, 10 x 9,5 cm; Artpool Művészetkutató Központ, Magyar progresszív művészet 1973/74, TÓTH Gábor, https://artpool.hu/art73_74/toth2.html

5 · Szombathy Bálint: *Nontextualite*, (12 képből álló sorozat egyik darabja) 1971, könyvlap, toll

6 · Szombathy Bálint: *Nontextualite*, (12 képből álló sorozat egyik darabja) 1971, könyvlap, toll; Artpool Művészetkutató Központ, IMPOSSIBLE REALISM – LEHETETLEN REALIZMUS, *https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/nevek/szombathy_nontext.html*

7 · Tót Endre: *Légiposta levél, Képeslap Sümegről, 1971, boríték, képeslap, írógépi betűk*

8 · Tót Endre: *A május 12-i levél, 1971, levélpapír, írógépi, kézírott betűk; Jean-Marc Poinsot:* Mail art communication a distance concept / Tot (Endre), Collection 60+ Éditions CEDIC. 1971, https://monoskop.org/images/1/12/Poinsot_Jean-Marc_Mail_art_communication_a_distance_concept_1971.pdf

9 · Halász Károly: *TTT*, 1979 körül, zománcozott acéllemez, 20 x 30 cm darabonként, Új Művészet, Lóska Lajos, Hordozható Múzeum, 2017/5, 12. Berényi Zsuzsa fotográfiája, https://epa.oszk.hu/03000/03024/00015/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2017_05_012-015.pdf

10.1 · Halász Károly: *TTT* 1978-1979, vonalzó, olajfesték, 57 × 20 × 2 cm, Magyar Nemzeti Galéria / Halász Károly, https://en.mng.hu/artworks/112657/

10.2 · Halász Károly: *TTT* 1978-1979, papír, tempera, 220 × 200 mm, Magyar Nemzeti Galéria / Halász Károly https://en.mng.hu/artworks/112658/

10.3 · Halász Károly: *TTT*, 1978-1979, tempera, vászon, kb. 100 × 100 cm, M21 Galéria, kiállítási fotó: Komlós Attila, https://www.facebook.com/photo/?fbid=1611207105569420&set=a.1611206535569477

11 · Méhes László: *Paragrafus nagyítás*, 1970, zselatinos ezüstnagyítás, 11 × 17 cm, Contempo, https://contempoauctions.com/mehes-laszlo-paragrafus-nagyitas

12. 1-2 · Türk Péter: *Kérdőjeles kísérletek*, 1972, fotódokumentáció, Artpool Művészetkutató Központ, Fotók: Galántai György, https://artpool.hu/boglar/1972/720815_tk.html

13 · Csernik Attila, Póth Imre, Ladik Katalin: *O-pus*, 1972, videomunka, részletek, https://www.youtube.com/watch?v=XgS4iXMGC20

14. 1-2 · Ladik Katalin: *Hangköltészeti előadás az O-pus című filmhez kapcsolódva*, Balatonbolgár, 1973, Artpool Művészetkutató Központ, Fotók: Galántai György, https://www.artpool.hu/boglar/1973/730729e.html

15 · Kismányoky Károly: *Betűzene [Lettermusic]* 1976, papír, toll, Artpool Művészetkutató Központ, SOUND IMAGE - POETRY EXHIBITION / HANG KÉP MÁS - KÖLTÉSZETI KIÁLLÍTÁS, https://artpool.hu/Poetry/soundimage/Kismanyoky.html

16 · Gáyor Tibor: *FIRE/ICE*, 1973, Fotók: Galántai György, https://artpool.hu/boglar/1973/730819_g.html

17. 1-2 · Maurer Dóra: *Hommage à Tristan Tzara* 1973, Fotók: Galántai György, https://artpool.hu/boglar/1973/730819_m.html

18. 1-2 · Perneczky Géza: *Reflexiók*, 1971, Klaus Groh, Aktuelle Kunst in Osteuropa, 1972, p.166-167, https://monoskop.org/images/d/dd/Groh_Klaus_Aktuelle_Kunst_in_Osteuropa.pdf

19.1 · Szijártó Kálmán: *Art-gesztusok*, 1974, c3 Collection, https://www.c3.hu/collection/koncept/images/szijarto1.html

19.2 · Szijártó Kálmán: *Art-gesztusok*, 1973-80, ACB Galéria gyűjteménye, https://acbgaleria.hu/artist/szijarto_kalman

20 · Bak Imre: *Portrait*, 1972, Megszabott kéztől szabadon, https://apokrifonline.com/2014/04/01/megszabott-keztol-szabadon/

21. 1-2 · Türk Péter: *IGEN NEM*, 1971, Artpool Művészetkutató Központ, IMPOSSIBLE REALISM – LEHETETLEN REALIZMUS, https://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/nevek/turk_yesno.html

22.1-2 · fenyvesi Tóth Árpád: *Képregények* 1972, Képírás internetes folyóirat, https://kepiras.com/2019/08/szombathy-balint-kepek-es-kepregenyek/

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

Bibliográfia

Arcanum Kézikönyvtár, Magyar etimológiai szótár, https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/sz-F3D93/szintaxis-F3F21/ (megtekintés: 2025.06.09.)

Attridge, Derek. "What Do We Mean by Experimental Art?". *Angles* [Online], 6 | 2018, URL: http://journals.openedition.org/angles/962; DOI: https://doi.org/10.4000/angles.962 (megtekintés: 2025.06.09.)

Beke László. *MŰVÉSZET/ELMÉLET*. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia,1994.

Bodor Kata. *Írást látni, képet olvasni. Képbe Zárt írások*. Budapest: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Carter, R., Day, B., Meggs, Ph., Maxa, S., Sanders, M. *Typographic design: form and communication*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2015.

H. Nagy Péter. *A betűcivilizáció szétrobbantása*. Budapest: Ráció Kiadó – Magyar Műhely kiadó, 2008.

Hargitai Henrik. *Tipográfia (írás számítógéppel), Szedés, mikrotipográfia – Egyéb írásjelek*. ELTE egyetemi jegyzet, 2006. https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/indexe938.html?option=com_tanelem&id_tanelem=965&tip=0 (megtekintés: 2025.06.09.)

Horváth István. „Templomból a kultúrházba." *Múlt-kor történelmi magazin*, 2007. https://mult-kor.hu/20070816_templombol_a_kulturhazba (megtekintés: 2025.06.09.)

Huth Júliusz. „Magyar szalon: a képzőművészeti intézményrendszer átalakulása a rendszerváltás folyamatában és a mező főbb konfliktusai az 1990-es években." Doktori disszertáció, ELTE, 2023.

Katalin Ladik. *Ooooooooo-pus*. Ed. Hendrik Folkerts. Milano: Skira, 2023. https://monoskop.org/images/9/9d/Katalin_Ladik_Ooooooooo-pus_2023.pdf (megtekintés: 2025.06.09.)

Kemp-Welch, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

Kner Imre. *A tipográfiai stílus elemei*. Gyoma: A szerző kiadása, 1933.

Moholy-Nagy László. „The New Typography." (Staatliches Bauhaus, 1923) In *Looking closer 3, Classic Writings on Graphic Design*. Edited by Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller, Rick Poynor. New York: Allworth Press, 1999. https://cadernodedesign.weebly.com/uploads/1/3/8/3/13831751/m-nagy-new_typography.pdf (megtekintés: 2025.06.09.)

Mooney, Aoife. *Modularity: an elemental approach to type design*. TypeCulture, 2014. https://www.typeculture.com/wp-content/uploads/2016/02/tc_article_61.pdf?utm_source=chatgpt.com (megtekintés: 2025.09.16.)

Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. The University of Chicago Press, 1938.

Peternák Miklós, *koncept.hu, A konceptuális művészet hatása Magyarországon*, Paksi képtár – C3 Alapítvány, 2014. https://monoskop.org/images/a/ac/Peternak_Miklos_concept.hu_The_Influence_of_Conceptual_Art_in_Hungary_2014.pdf (megtekintés: 2025.09.16.)

Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-89*. Translated by Anna Brzyski. London: Reaktion Books Ltd., 2009.

Pyś, Pavel S. *Multiple Realities: Navigating Experimental Art in Central Eastern Europe, 1960s–1980s*. Minneapolis: Walker Art Center, 2023. https://walkerart.org/magazine/multiple-realities-navigating-experimental-art-in-central-eastern-europe-1960s-1980s (megtekintés: 2025.06.09.)

Szombathy Bálint. „Képek és képregények." *Képírás internetes folyóirat*, 2019. https://kepiras.com/2019/08/szombathy-balint-kepek-es-kepregenyek/ (megtekintés: 2025.06.09.)

Szombathy Bálint. *A konkrét költészet útjai. A síkverstől a dimenzionizmusig*. Képírás Művészeti Alapítvány, Kaposvár – Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, 1977, 2005, 2. javított kiadás https://artpool.hu/Poetry/konkret/sikverstol.html#0 (megtekintés: 2025.06.09.)

Tate, Art term, Art and Language, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-language megtekintés: 2025.06.09.

Tschichold, Jan. *The New Typography*. Translated by Ruari McLean, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998.

Tari Gábor

Artcadia, ú.f. 4 (1), 74–93. (2025)
DOI: 10.57021/artcadia.7306
gabortari@yahoo.com
BME, Rajzi és Formaismereti Tanszék
ORCID: 0009-0004-4286-8147

Milyen színű a zene?

Polikróm színharmóniák szerkesztése a tonális zenei hangskálák segítségével

What color is music?

Composing polychromatic color harmonies using tonal musical scales

Ha két, művészi szempontból fontos fizikális inger mérőszámaiban egyformán megjelenik a térbeli tartalom, vagy azonos szempontok szerint is tudjuk őket jellemezni, természetes, hogy késztetést érzünk az összehasonlításukra. Ezért már több száz éve igyekeznek a kutatók, művészek valamilyen tudományosan is helytálló párhuzam egzakt leírására a színek és a zenei hangok között. Mi is ezt kíséreljük meg a dolgozatban, de egy relatíve új eszköz, a digitális színmérő műszer segítségével. Mivel 7 színre még senki sem dolgozott ki színharmónia vezérelveket, nagy kihívásnak tűnik a szín-hangnemek megalkotása. Prof. Nemcsics Antal könyvében is viszonylag kevés utalás van a 4 színezetnél gazdagabb harmóniákra, sőt óva int a szivárványos tarkabarkaság hibájától és inkább kiterjesztett komplementer, triád és kvadrát harmóniákat említ könyve színharmónia fejezetében. Nagyon titokzatos dolog és nehéz művészi feladat számos szín egymással harmóniába rendezése, ahogy az Paul Kleenek, Amrita Sher Gilnek vagy Giorgio Morandinak sikerült, vagy amilyen színélményt a régi utcasori épülethomlokzatokon látunk mediterrán, vagy éppen északi országokban anélkül, hogy a sok szín összezavarja, vagy túlkiabálja egymást. A zeneszerzőknek teljesen természetes, hogy az esetek többségében egy tonális hangnemben kezdenek el zenét írni, míg a festőknek, dizájnereknek a mai napig ilyen színhangnemek nem állnak a rendelkezésükre, csak színtani közhelyek – azok is legtöbbször pontatlanul. Ezt az űrt próbálja a dolgozat kitölteni.

kulcsszavak: színezet, világosság, telítettség, polikróm színharmóniák, szimultán kontraszt

If the spatial content of two artistically important physical stimuli appears equally in the measurements, or if we can characterize them according to the same criteria, it is natural that we feel the urge to compare them. That is why researchers and artists have been trying for hundreds of years to describe some scientifically correct parallel between colors and musical tones. We also attempt this in this paper, but with the help of a relatively new tool, the digital colorimeter. Since no one has yet developed color harmony guidelines for 7 colors, the creation of color-tones seems to be a great challenge. In Prof. Antal Nemcsics' book, there are also relatively few references to harmonies richer than 4 colors, and he even warns against the mistake of rainbow variegation and rather mentions extended complementary, triad and quadratic harmonies in the color harmony chapter of his book. It is a very mysterious thing and a difficult artistic task to arrange many colors in harmony with each other, as Paul Klee, Amrita Sher Gil or Giorgio Morandi managed, or the kind of color experience we see on the old street facades of buildings in Mediterranean or even Nordic countries without the many colors confusing or shouting each other out. It is completely natural for composers to start writing music in a tonal key in most cases, while painters and designers still do not have such color keys at their disposal, only coloristic clichés – and those too, most of the time inaccurately. This paper tries to fill this gap.

keywords: color tone, brightness, saturation, polychrome color harmonies, simultaneous contrast

ARTCADIA
tematikus

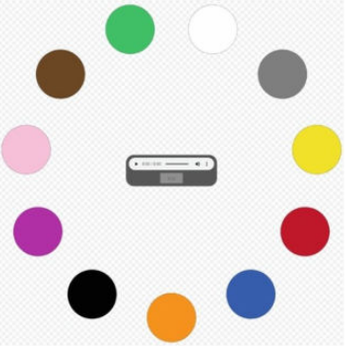
I. Szín és zene párhuzamok kutatásáról napjainkban és az elmúlt évszázadokban

Régi kutatók tévedései

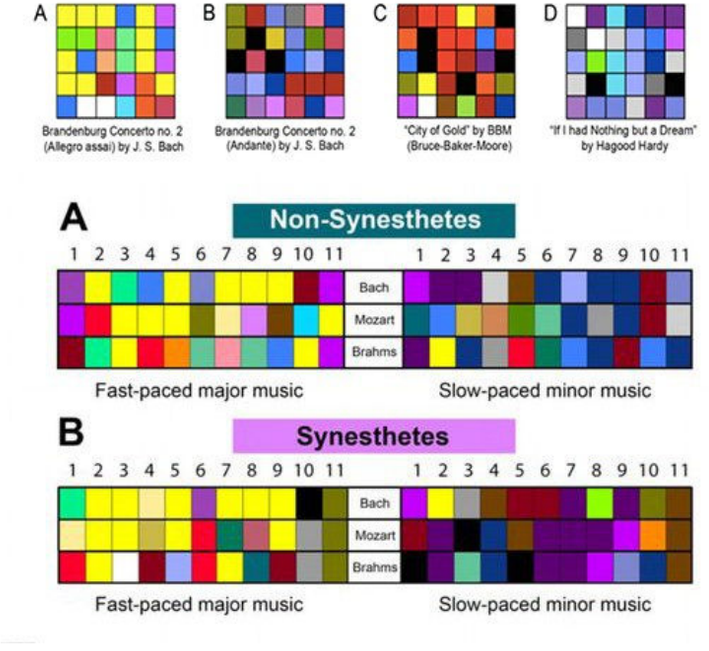
A zenei hangok színbeli megfeleltetésének problémái régóta foglalkoztatják a zenéhez értőket, színkutatókat, művészeket. Emlékezetes Solti Györgynek az az instrukciója, amikor próba közben a vonósoktól kicsit „több barnát" kért, ami szállóigévé vált… A költészetben is jól ismert fogalom a *szinesztézia*, amit legjobban Charles Baudelaire *Correspondances* című versével szoktak leírni, amikor is „egymásba csendül a szín és a hang és az illat" (Szabó Lőrinc fordításában): tehát az egyik érzékszervünkkel érzékelt minőség felidéz egy másik szervvel érzékelhető ingert. A *sound-to-colour synesthesia* néhány különleges képességű zenésznél úgy működik, hogy komponálás, vagy zenehallgatás közben színeket is látnak (pl. Pharell Williams). Számos kutató foglalkozik még a színek és az illatok, színek és ízek, illatok és ízek párhuzamba állításával is. Nemrég találtak fel olyan sima ásványvizes palackot, aminek a szájánál van egy gyümölcs-színű és -szagú gyűrű, ami miatt a fogyasztó az ásványvizet gyümölcs ízűnek érzi. A szinesztézia témájában megjelent számos cikk közül e tanulmányban csak néhányat van módunk kiemelni.

Színek és hangok asszociatív, érzelmi párhuzamait kutatja egy érdekes tanulmány[1] a *Computer-Human Interactions Research and Applications* nemzetközi konferencia anyagából. A kísérlethez egy weboldalt is készítettek, ahol magunkat is kipróbálhatjuk.[2] (1. kép) Ezt a területet támogatja Stephen E. Palmer vezetésével a University of California, Berkeley számos kísérleti személy bevonásával történt kutatása is, amikor különböző stílusú zenék közös szín-asszociációit próbálták meghatározni átlagos és szinesztéziás képességű kísérleti alanyok bevonásával[3] – ellentmondva olyan véleményeknek, hogy zene és szín egymástól teljesen független terület, mivel az előbbi anyagi jellegű, utóbbi pedig fény természetű rezgés. (2. kép)

Ha matematikailag nem is bizonyítható egyértelműen valamilyen számítással és képlettel a két dolog közti kapcsolat, az emberi érzékelés különlegessége jogán igenis van értelme az



1 · Interface megjelölni és tárolni a kapott hang-ingerhez asszociált színt



2 · A színek zenéje, Stephen E. Palmer és Karen B. Schloss kutatásából

1 · Silvia Dini, Luca A. Ludovico, Alessandro Rizzi, Beatrice Sarti, María Joaquina Valero Gisbert, „A Web Platform to Investigate the Relationship Between Sounds, Colors and Emotions," in *Computer-Human Interaction Research and Applications*, ed. Hugo Plácido da Silva, Pietro Cipresso, CHIRA, (Springer, Cham: 2023), 244–257. https://doi.org/10.1007/978-3-031-49368-3_15; A_Web_Platform_to_Investigate_the_Relationship_Between_Color_and_Timbre.pdf (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

2 · Emotional Mediation through Colour Sonification: A Preliminary Study, https://colorsoundemotion.lim.di.unimi.it/ (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

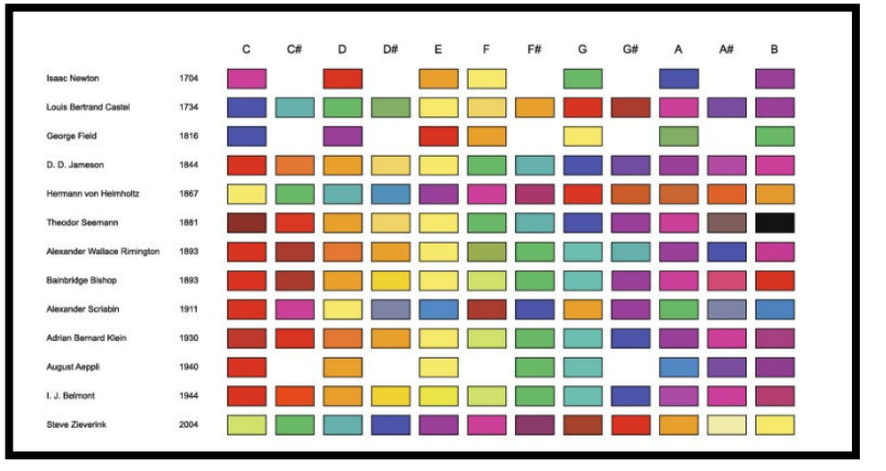
3 · Kelly L. Whiteford, Karen B. Schloss, Nathaniel E. Helwig, Stephen E. Palmer, „Color, Music, and Emotion: Bach to the Blues," *i-Perception* 9, no. 6 (2018) 10. DOI: 10.1177/2041669518808535 (PDF) Color, Music, and Emotion: Bach to the Blues; Stephen E. Palmer, Karen B. Schloss, Every song has a color – and an emotion – attached to it, *The Conversation*, published August 21, 2015, https://theconversation.com/every-song-has-a-color-and-an-emotion-attached-to-it-45537 (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

arányok szempontjából való párhuzamba állításnak. Pszichológiai kísérletek összesítése tudományos szinten is igazolhatja a feltevésünket. A színek észlelésénél önmagában is tetten érhető a műszerrel mért értékektől való eléggé eltérő szemünkre gyakorolt hatás különböző színhelyzetekben. Ezek a jól ismert szimultán kontrasztok: Josef Albers *Interaction of Colors* című nagyívű mappájában számos olyan ábrát találunk, amelyen egy bizonyos szín más környezetben teljesen másnak is hathat.[4]

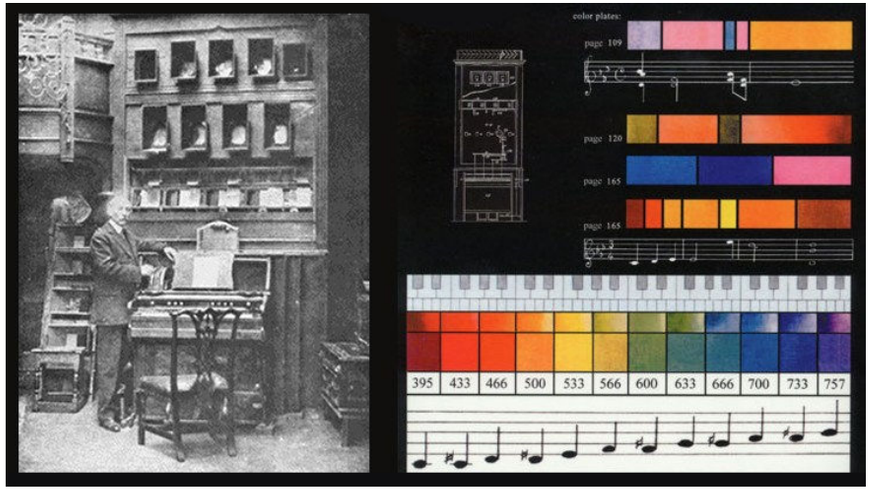
Karakteresen színes formáknál nem azt látja az emberi szem, hogy például egy modern piros épület olyan „csak-vörös -visszavert-fényszínű" (ez a tudományos besulykolás), hanem még úgy is érzékeli az agyunk, hogy a forma belülről is piros, azért van karakteres megjelenése és súlya. Akkor érezzük kellemetlennek a dolgot, ha például egy épületet a pozitív éleiben más-más színűre festenek, mert akkor teljesen hamisnak tűnik a pár mm festékbevonat, elvész a színes-tömeghatás, és összezavarodik az árnyékszín és a saját szín.

Visszatekintve a múltra, nagyon sok kutató hivatkozik Fred Collopy összesített ábrájára, hogy milyen színeknek tételezték fel a zenei hangsorokat korábbi kutatók. (3. kép)

Ezen az ábrán számos logikai ellentmondást találunk, hiszen sokaknál a színek nem következnek részben, vagy akár egészben egymás után a zongorán leütött egymás utáni hangokból, vagy vegyesen vannak szivárványos és tompább színek is (pl. barna). De Adrian Bernard Klein 1930-es, vagy I. J. Belmont 1944-es legújabb rendszerei hihetőnek tűnnek a színezetek egymás után következése szempontjából. De felfelé haladva az oktávban nem világosodnak, sőt a Wallace Remington-féle színorgona eredeti színskálája is logikus – ami az összesítésben hibás, de a leírt kottákat már világosság-hűen színezi meg az ábrán. (4. kép)



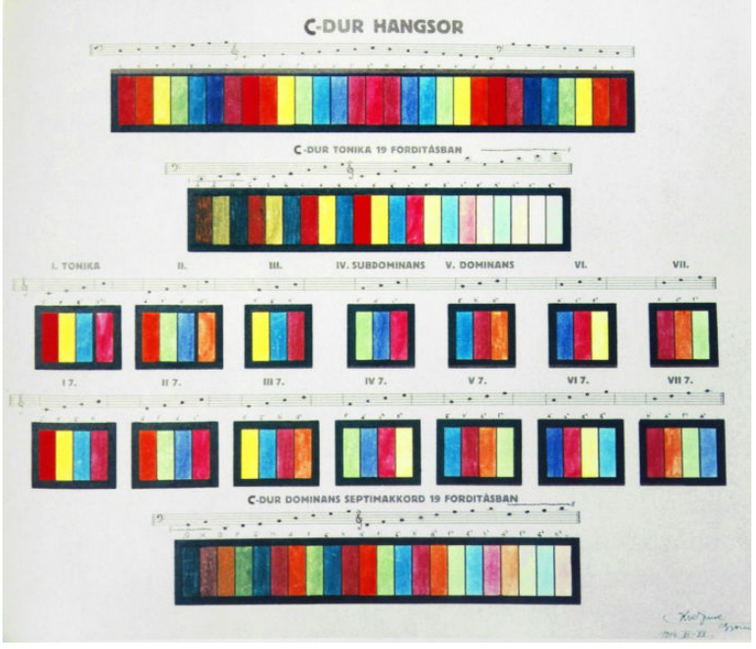
3 · Fred Collopy: Három évszázad színes hangskálái



4 · A. Wallace Rimington színorgona terve Szkrjabin *Prométheusz - A tűz költeménye* című művéhez

4 · Első kiadása: Josef Albers, *Interaction of Colors* (Yale University Press, 1963), digitális kiadás: Interaction of Color | Interaction of Color Complete Digital Edition (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Még Kodály-Kner szinesztéziás rendszere[5] is tartalmaz teljesen szubjektív elemet, miszerint a sötétebb regiszterek zöldesek. Miért pont zöldesek? Szelényi Károly *A Fény tettei és szenvedései* c. átfogó munkájában is olvashatunk erről, ahol a szerző több oldalt is szentel a témának. Viszont mindenhol csak a tiszta, ún. szivárvány-színeket említi. (5. kép)



5 · Kodály-Kner szinesztéziás rendszere

Megállapítható viszont az az összecsengés, hogy asszociatív módon sok kutatónál az A hang lilás-kékes, a C vöröses és az E hang sárgás. Ennek valószínűleg a közös tudatalattiban rejlő pszichológiai okai vannak, ahogy az aranymetszéses zenei akkordok kedvelésének és a disszonancia elutasításának is.

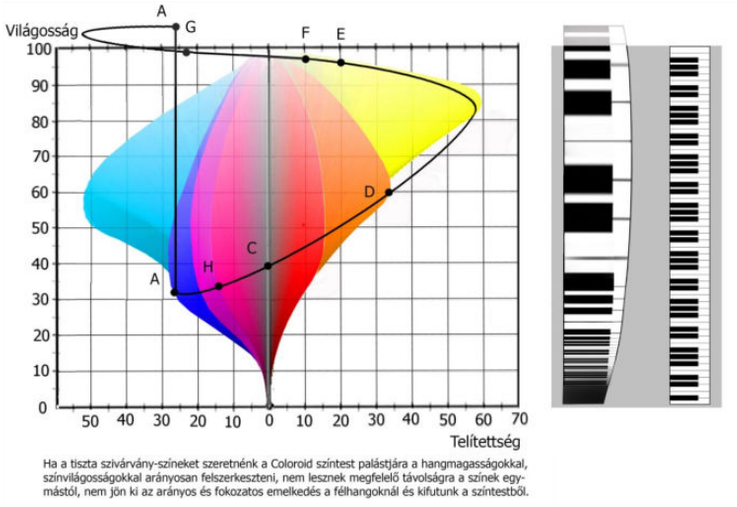
Nemcsics Antal főművében, a *Színdinamika - Színes környezet tervezése* című, tankönyvnek is használt kötetében több történeti példát is hoz a színek és zene párhuzamba állításáról – Newton és Henry Ernst Pfeiffer vélekedését is említi.[6]

A probléma csak annyiban áll fenn, hogyha megpróbáljuk az általam színmérő műszerrel újramért pigment színekből álló Coloroid rendszerben (magyar színszabvány, amire később még kitérünk) elhelyezni a szinte minden kutató által feltételezett szivárványos tiszta színeket – soha nem tudnak együtt semmilyen dúr vagy moll hangnemet alkotni, és egyenlő hangmagasság lépegetéssel ki is lépnek a színtestből, ha arányosan lépegetünk felfelé és oldalra. (6. kép)

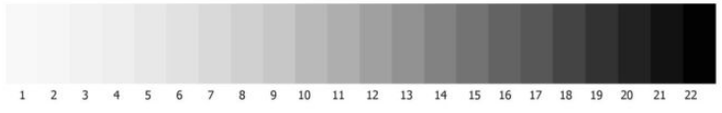
A hang és szín-világosság kérdése kardinális, hiszen képzeljük csak el, mennyire bántó, ha például egy tehetségkutató versenyen valakinek csúszkál a hangja, nem énekel tisztán. Egy oktáv sem rendezhető el a színtestben az eddigi kutatók eredményei szerint, pedig van olyan hangszer, pl. a zongora, amit – ha le akarnánk színezni – hétszer kellene újból visszakanyarodni ugyanahhoz a színhez egy oktávval feljebb.
Hangsúlyozom, hogy pigmentszínekről beszélünk, nem fényszínekről, ott teljesen más lehet a helyzet (lehet extrém fényesség is például egy atomrobbanásnál). De a fényszíneknek az építészetben és a képzőművészetben periférikus a szerepük: nappali fényben nem is látszanak igazán, nincs telítettségi modelláltságuk (nincs pl. zöldesszürke fény). Minket a hagyományos pigmentszínekkel előállítható színharmóniák érdekelnek a zenei hangokkal kapcsolatban. Érdekes kísérletként Photoshopban megpróbálhatjuk a 0-100-ig terjedő fekete-szürke-fehér skálát kiszerkeszteni – ki fog derülni, hogy kb. 22-24 érték után elolvad az árnyalatok közti határvonal. Tehát míg fülünk 20-2000

5 · Szelényi Károly, *Színek – A fény tettei és szenvedései, Goethe színtana a mindennapokban*, (Veszprém: Művészetek Háza és Veszprém-Budapest: Magyar Képek, 2012), 116–119.

6 · Newton elsőként a logikusnak tűnő szín- és hang-kapcsolatot említette, miszerint a G = blue, A = indigo, H = viola, C = red, D = orange, E = yellow és F = green, tehát a sötétebb színértékek világosodnak a magasabb hangok irányába (a zöld már fehéres pasztell). Pfeiffer 4-tagú színharmóniáiban a Pithagorasz táblázata alapján pedig egy négyes, illetve egy hármas színakkord volt elrejtve, de a négyes esetében csak minden egyes színbe belekeverve, tisztán nem megjelenőként. A 3-as színakkordnál egy szín tiszta szín lehetett, csak a többi három kevert. Nemcsics Antal, *Színdinamika – Színes Környezet tervezése* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 294–296.



6 · A szivárványszínek arányos emelkedéssel nem férnek be a pigment-színtestbe



7 · Tónusértékek maximális megkülönböztethetősége

Hz között tudja a hangok magasságát megkülönböztetni, „színbeli-hangszerünk" jó esetben két oktávot tud megjeleníteni úgy, hogy a színek még szomszédosan elkülönüljenek a szemünkben. (7. kép)

Másik nagy probléma a régi színkutatásokkal kapcsolatban, hogy pl. a Runge-féle színgömb – amire Johannes Itten is alkalmazta színelméletét – nem mutatta azt a valódi hatást, hogy a ciánkék és citromsárga kb. 70 T telítettség értékű, a legerősebb piros kb. 30, míg a zöldek és ibolyák 20 T értékűek akkor is, ha semmilyen szürke tompítás sincs bennük, tiszta erős pigmentek. Tehát ebből az következik, hogy a régiek „színhangszere" a sárga és kék billentyűnél 3-szor olyan erősen szólna, mint a zöldnél és lilánál. Lehetne rajta modelláltan játszani?

Feltevésünk a konkrét geometriai szín-szerkesztések előtt már látszik: ahhoz, hogy minden hangnak megfelelő, egyforma erősen szóló színeket tudjunk megjeleníteni, el kell hagynunk a legerősebb pigmenteket és olyan közepesen telített színekből kell megalkotnunk a szín-hangszerünket, amelynek minden hangja egyforma hangosságra is képes, nem csak a sárga és kék tudja a nagyobb hangerőt. Ez a forma kb. 2 oktávnak megfelelő, önmagába egy oktávval feljebb kétszer visszatérő, spirálhoz hasonló forma lehet csak!

Érdekes tapasztalat a legerősebb sárgák-kékek-vörösek elhagyásának jogosságára egy eset, amikor az egész Műegyetemi Szimfonikus Zenekar a rajztermeinkben próbálta a *Carmina Buranát* teljes felnőttkórussal, amiben igazán vannak fortissimók. Egyszer csak megszólalt a folyosón a fotólabor riasztója, mert a padláson keresztül betörtek oda. A beltéri riasztó hangereje „lenyomta" az egész szimfonikus zenekart. Ha keressük ennek pigment szín-megfelelőjét, valahol a tiszta citromsárga körül fogjuk találni. De kérdés, hogy fontos-e nekünk ez a mellbevágóan erős szín? Egyáltalán a legerősebb alapszín-pigmentek együttes használatától lesz-e egy festő kolorista? Ha előre akarunk lépni festő és dizájner hallgatók színharmónia-fejlesztésében, vajon a riasztó sárgáját, a légkalapács tiszta vörösét, a hajókürt, vagy a mennydörgés erős sötét-kékjét kell nekik tanítani? Lehet, hogy a reklámiparban, vagy más speciális művészeti területeken van ezeknek a színeknek jogosultságuk –

8 · Johannes Itten: *Horizontális-vertikális*, 1915

hiszen semmi sem lehet tiltott –, de ezeket mindenki ki tudja nyomni a tubusból. Szofisztikáltabb polikromitásban viszont sok művész még a mai napig teljesen sikertelen és járatlan. Vagy túlszínezetten zagyva, vagy bátortalanul szürkés, kerüli a problémát. Legtöbbször olyan a kép, mint a sebtiben összedobált fövetlen étel, amely nem érlelődött össze egy önálló egésszé. (8. kép)

De itt a végső kegyelemdöfés a szivárványos hangú zenéknek – hol lenne akkor az a sokszínűség, finom nüanszok együttese, ami például megkülönböztet egy nápolyi dalt az osztrák sramlizenétől? Mindegyik szivárványos lenne?

II. A zenei és színbeli harmónia párhuzamba állításának oka bővebben

A tonális zenei hangnemek keletkezése

Már az ókori görög világban is észrevették, hogy egy adott hosszúságú, vastagságú, vagy súllyal feszített húr csak bizonyos arányokban való lefogása okozott kellemes rezonanciát. Ezeken kívül élvezhetetlen a keletkezett hang. Hiszen ha az adott hosszúságú húrt a felénél fogták le, létrejött az egy oktávval feljebb lévő azonos hang. Ugyanannak a húrnak a 3:2, 5:4 vagy 9:8 arányú lefogásánál jönnek létre a kvint, a terc vagy a szekund hangok, amik a 7 tagú skála 5., 3., ill. 2. hangjai, amik az aranymetszés számai is egyben. Ez vezetett a 12 tagú, kromatikus hangskála és a 7 tagú, máig is leginkább használt dúr és moll hangnemek kialakulásához. Ezek mérőszámai összefüggenek az aranymetszéssel és a későbbi Fibonacci-számsorral, amik az emberi élet sok különböző területén is meghatározzák az arányok megítélését, emberre gyakorolt hatását.[7] Teljesen jogosnak érzem, hogy az eredetileg húros hangszereken lefogott hosszmértékeket és az ezekből kialakult harmonikus 7 tagú hangnemek elemeit összevessük a valóságos pigmentszínek szintén egymástól érzet szerint azonos távolságaival, hosszmértékeivel elrendezett rendszerével a Coloroidban.

A színdinamika kutatásban elődömnek számító Nemcsics Antal professzor még életében világhírűvé vált színrendszere, a tanszékünkön kifejlesztett Coloroid rendszer is[8] köztudottan a benne lévő színek egymástól azonos távolságra való elrendezettségét valósította meg oly módon, hogy ez az emberi észlelés számára is egyenletesnek tűnjön. Ezért is lett nemzetközileg elfogadott rendszer, korszerűbb, mint sok más, melyek például egy merev, szimmetrikus geometriai formába erőltették a színek összességét. Tanár úr létrehozta a színrendszert, ennek digitális mását és átszámító táblázatait is a Coloroid Professional 1.1 szoftverben, valamint Szabados János elektromérnökkel kifejlesztette a Comcolor digitális mérőműszert. Ezek hiányában ez a kutatás sem jöhetett volna létre.

Visszatérve a zenei párhuzamhoz, nagy örömömre szolgált, amikor pár éve Leonard Bernsteinnek a Harvard Egyetemen tartott híres, hat beszélgetésből álló *The Unanswered Question* című előadássorozata kezdő soraiban ráláttam arra a gondolatra, kiplakátozva a MÜPA-ban, hogy Bernstein szavaival: „Valaminek a „tudásához" a legjobb út egy másik tudományág összefüggésein át vezet. Előadásaim tehát a társtudományoknak ebben a szellemében fogantak, ezért bocsátkozom a zenéről szólva don quixote-i kalandozásokba a költészet, nyelvészet, esztétika, sőt uram bocsá' az elemi fizika birodalmában." A ha-

7 · Lásd erről bővebben: Hámori Miklós, *Arányok és talányok – Jeles arányok a matematikában, az élő természetben és a művészetben*, (Budapest: Typotex, 1994), 131–141. MEK: Magyar Elektronikus Könyvtár (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

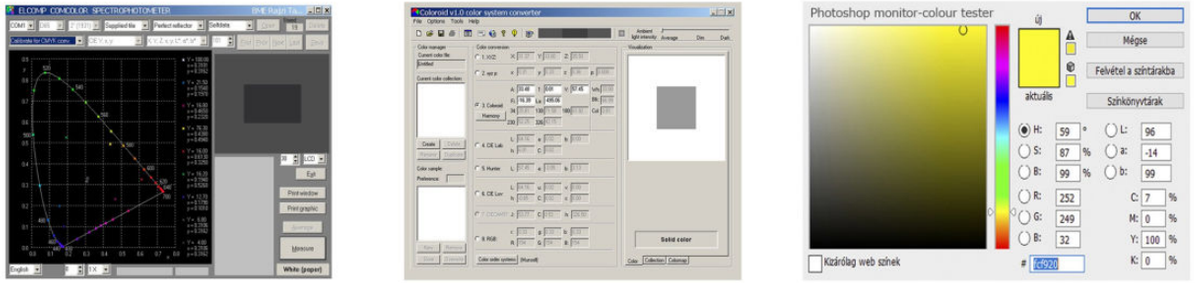
8 · Nemcsics A., *Színdinamika*, 2004; Nemcsics Antal, *Coloroid Colour System*, https://www.semanticscholar.org/paper/Coloroid-Colour-System-Nemcsics/95abee28bb1bc3aeaad099a1695340ebc85210d2; arc030520a.pdf; Nemcsics Antal Coloroid színrendszere: https://nemcsicsantal.papa.hu/hu/nemcsics-antal-coloroid-szinrendszere (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

todik előadás, a *The Poetry of Earth* záró mondataiban összegezve a 12 fokú kromatikus hangrendszer irányában való elköteleződését is kifejezte a dodekafóniával szemben.[9] Elég csak közismert műve, a *West Side Story* világslágereire gondolnunk, melyben már akkor igazi hidat tudott teremteni a komoly- és a könnyűzene között. Bernstein megerősített abban a hitben, hogy jó úton járok összehasonlító kutatásommal, hogy a tonális hangnemeket vizsgálom, azokkal keresek párhuzamokat a színekben. Képzeljük csak el, ha a mai musicalokból, popzenékből, vagy a régi operákból és klasszikus örökzöldekből hiányozna a hagyományos dallamosság, amely az érzéseket közvetíti – mit tudnánk dúdolni már hazafelé a színházból?

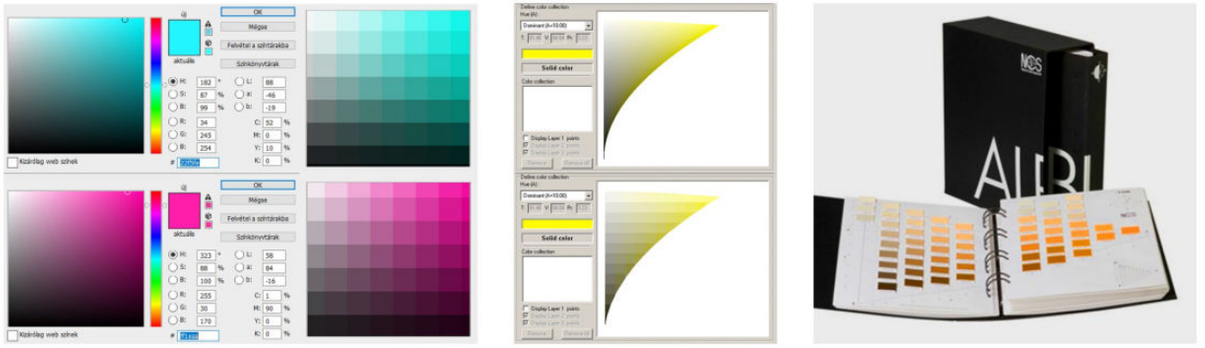
III. A 12 tagú kromatikus hangskálának megfeleltethető színek szerkesztésének folyamata – önálló kísérlet

Először annak a színrendszernek a megújult – például már a digitális nyomtatók színeit is tartalmazó – térbeli modelljét készítettük el, amiben a hangok megfeleltetését keressük. Esetünkben legyen ez a Coloroid, mert rendelkezünk hozzá olyan színmérő műszerrel, ami a Coloroid mérőszámait – A = színezet, T = telítettség, V = világosság értékeket – mérni tudja. Ehhez meg kellett mérni egy átlagos HP nyomtató legerősebb színeit, és összevetni az 1980-as években véglegesített Coloroid színrendszer még tojástemperával festett értékeivel.

Technikailag segítségünkre volt ehhez a Coloroid Professional Color Plan Designer 1.0 program, amely alkalmas az egyes színek és a hozzájuk tartozó teljes monokróm színsík megjelenítésére, színek átszámítására a Photoshopban is használt L-a-b, H-S-B, vagy RGB rendszerbe, ahogy már említettük. A Photoshop színmérő ablakát is használtuk a színek összevetésére, valamint egy középkategóriás HP nyomtatóval dolgoztunk pontosan azzal a céllal, hogy átlagos technikai felkészültségű tervezők is tudjanak ebben a tematikában alkotni, vagy felhasználni a kísérlet eredményeit. (9. kép)



9 · Comcolor mérőműszer, Coloroid 1.0 szoftver, Photoshop színkészlet



10 · Photoshop, Coloroid pixelezett színkészletek, NCS színkártyák

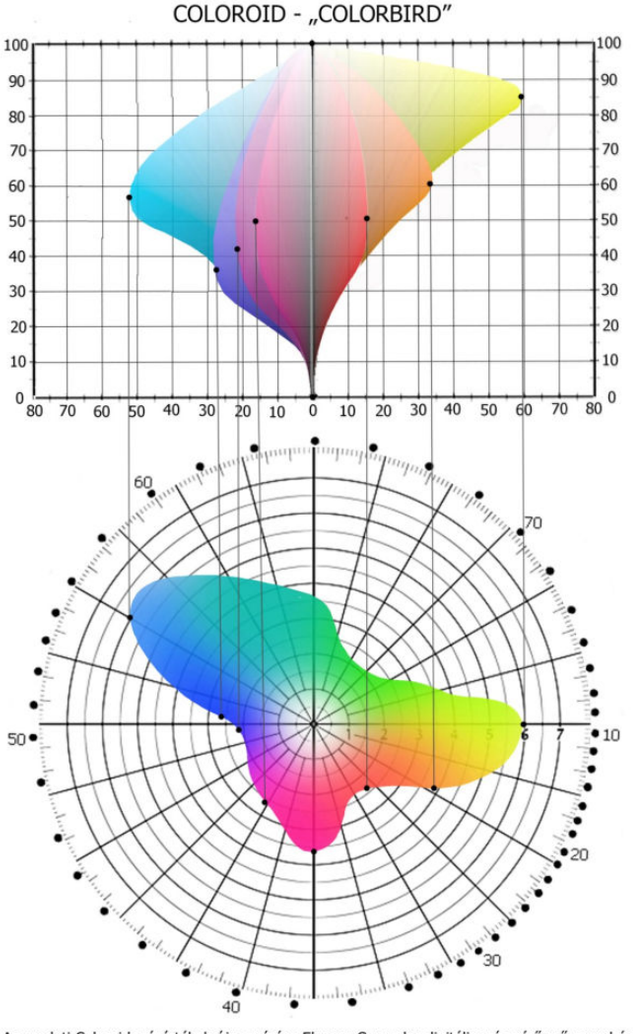
9 · Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, (Harvard University Press, 1981), 422.; Leonard Bernstein, *Norton Lectures*, https://leonardbernstein.com/about/educator/norton-lectures (megtekintés: 2022. január 11.)

Minden számítógépet használó tervező egyik legnagyobb problémája, hogy a monitoron megjelenő színek nyomtatva másnak hatnak, ezért mi a harmónia szoftver által megjelölt, vagy a kiszerkesztett konkrét színeket kinyomtatás után visszamértük, esetleg korrigáltuk és a későbbiekben ezért mindig valósághű számadat került az ábrákra. A színszámok és színelhelyezkedések az ábrákon eléggé pontosak, de a cikket olvasók más és más módon beállított monitorjain látható színek ezért nem mérnöki pontosságúak, csak tájékoztató jellegűek, de jellemzően karakterhűek.

Színmeghatározó módszereink

Nagyon valóságos pigment-színértékeket lehet mérni, megítélni, ha pl. a Photoshop színmérő ablakát, vagy a Coloroid 1.0 szoftver színsíkját bizonyos számban pixelesítjük, s olyan nagyban nyomtatjuk ki, hogy a színmérő-műszer kb. 1 cm átmérőjű mérőfeje ráférjen. Használtuk még az NCS színrendszer legnagyobb méretű professzionális színminta gyűjteményét összehasonlító és kereső mérésekre, mivel ennek technikailag nagyon profi a kivitelezése. (10. kép)

Ahogy látjuk, a nagy számú határszín-pont kinyomtatása után a Coloroid színtest elég szabálytalan formát mutat, a tiszta alapszínek telítettség mértéke is rendkívül különböző. A sárgák és a kékek kinyomtatva 60-65-ös telítettséget (T) érnek el, viszont a közép-zöldek, lilák csak kb. 20-as értékeket. A legerősebb kékek és a legtisztább sárgák közt is hatalmas világosságkülönbség mutatkozik. Ezt az alakzatot, amit eddig ilyen pontosan nem is tettek publikussá, el is neveztem Coloroid-„Colorbird”-nek, mivel felülnézetben egy madárra emlékeztetett. (11. kép)



Az eredeti Coloroid színértékek újra-mérése Elcomp-Comcolor digitális színmérő műszerrel és korrigálása egy átlagos HP nyomtató legtelítettebb színeinek a szerepeltetésével az egykori tojástepera színekkel szemben.Érdekes meglepetés, hogy a ciánkék erősebb lett a sárgánál...

11 · A Coloroid színtest („Colorbird”)

Ebbe az újonnan kimért Coloroid rendszerbe próbáltuk bejelölni a korábbi elméletek szerinti tiszta élénk színeket, mondjuk egy sötét liláskéktől induló A-moll hangnem szerint a színpalástra, ahogy azt a legtöbben említik! Azonnal látjuk, hogy még egy oktáv sem fér fel a színtestre. Még vissza sem tud az ív azonos telítettségben kanyarodni a liláskék fölé, eltűnik a fehér izzásában azzal együtt, hogy az igaz, hogy a nagyon világos színeket kissé jobban meg tudjuk különböztetni, mint a sötéteket. Ez a tévedés bizonyára abból fakadt, hogy digitálisan nem tudták a színeket megmérni és ezért fogalmuk sem volt a korábbi kutatóknak milyen alakú is valójában a színtest!

Kézenfekvő volt tehát a színtest felülnézeténél megállapított beugrásoknál a zöld és lila színek 20-as telítettségeinél elindítani ezt a spirált, hogy több, egymás alatti és feletti oktávnál is egyenlő hangerőnek megfelelő telítettségeink legyenek. Egy hangszer – most még ne mondjuk ki milyen – nem viselkedhet úgy, hogy valamelyik hangja az előadótól függetlenül egyszer csak hangosabban szóljon, a másikat meg csak halkan lehessen megszólaltatni!

A kísérlet folyamata

Maga a kísérlet valójában egy szimmetrikus, vagy a későbbiekben csak jellemzően szimmetrikus spirálforma valós színlépcsőit keresi, szerkeszti ki, méri be színmérő műszerrel és értékeli a Coloroid színtestben. Majd ezt követően a színek érzékelésében és megítélésében rejlő szubjektív elem – az érzet szerinti kiegyenlítettség – szerint tökéletesíti, hogy alkalmas legyen a zenei hangsorokkal való párhuzamok megteremtésére. A kísérlet értékelése maga a megszülető spirál alakzaton megjelenő 7 tagú színezet harmónia, mivel a keresés koncepciója már korábban megszületett.

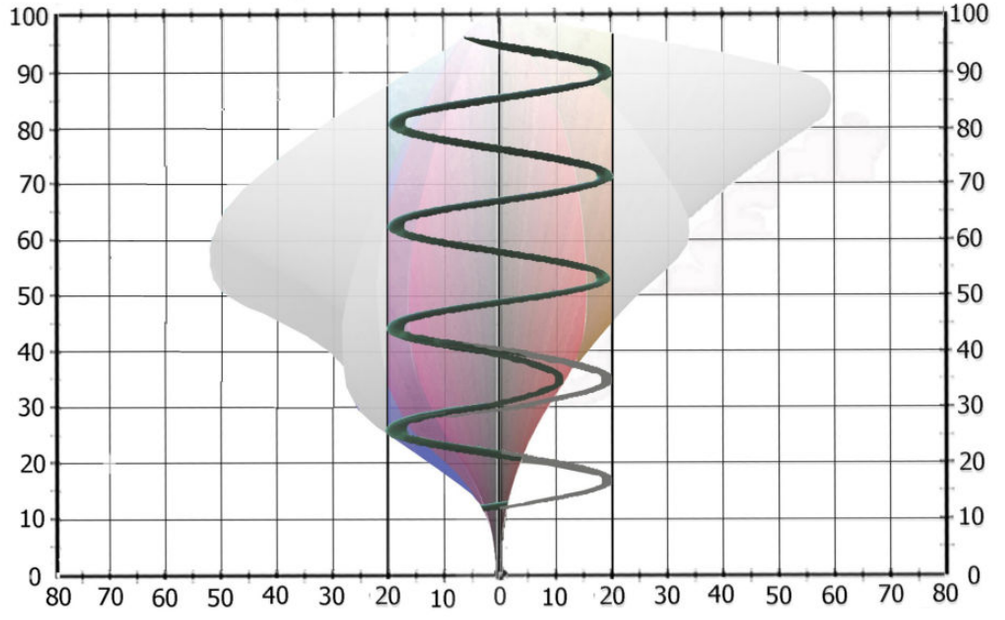
Felülnézetben a 12 félhangnak megfelelően 12 részre osztottuk a színkört, amelyből egy oktáv 7 hangközt használ fel. Azt, hogy melyik színnél kezdjük el a hangnemet A, vagy C hanggal /Lá, ill. Dó/, hogy dúr vagy moll, tőlünk függ. Követtük a leggyakrabban látott verziót, de nem ez a lényeg, indulhatnánk más és más színekkel (hangokkal) is, csak akkor máshogy nézne ki pl. a „színzongoránk”. Az utolsó hangja alul nem A lenne…

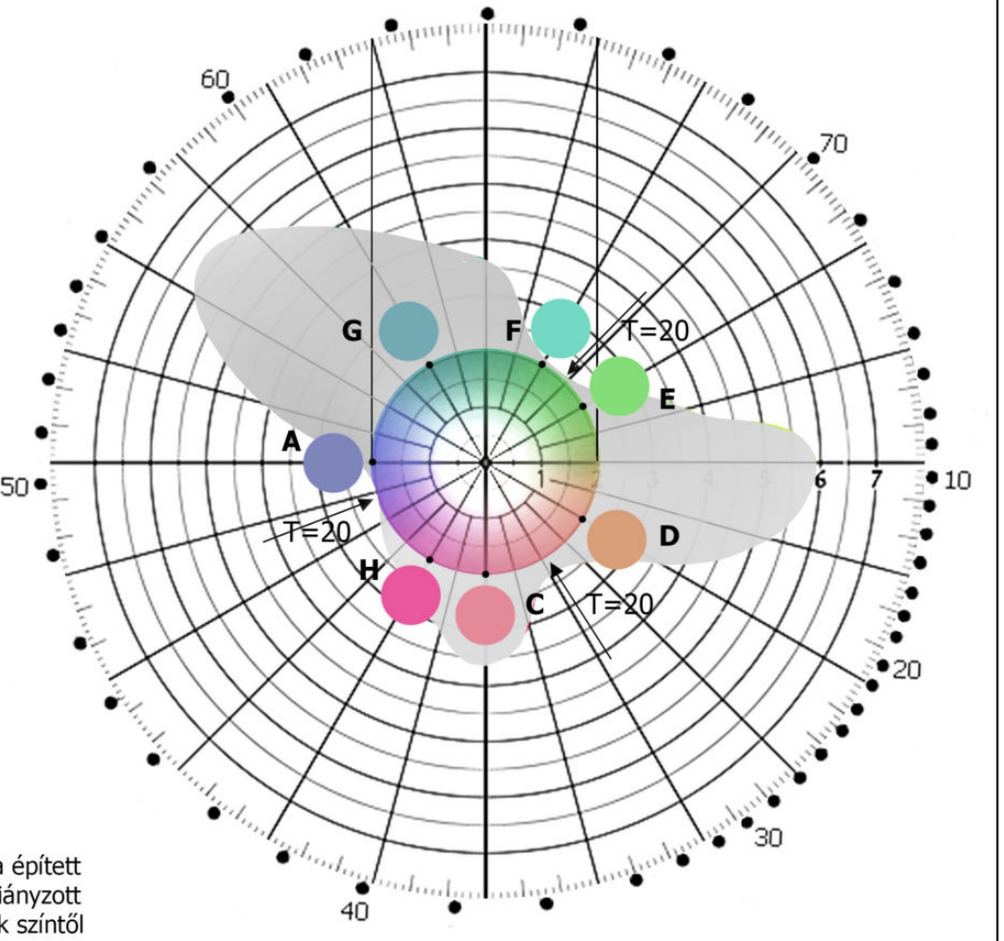
A Coloroidban az 50-51-es kékeslila színezetnek van a legsötétebb tiszta színe és a 10-es citromsárga a legvilágosabb. Ezek mint fényszínek, vagy monitor-színek komplementer párok is, tehát, ha 50-50 %-ban egymásra festjük őket a Photoshopban, teljesen 0 telítettségű szürkét adnak. Logikusnak tűnhet ettől a lilától elindítani pl. egy A-moll hangnemet, mivel a legtöbb korábbi kutató is leginkább a kéket tételezte az A hangnak, és a moll hangnemnek van tovazengő hatása, amit a hideg színek asszociatívan jól kifejeznek.

Amikor kiszerkesztettük így a 20-as telítettség átmérőjében felfutó spirált, elég érdekes színek jöttek ki. A hét hangból hiányzott a sárga, nagyon erősen szóltak a zöldek és a lilák, vöröslilák, a kék fáradtnak tűnt. Valami baj lehet a színrendszeren belül a színek elhelyezkedésével, de az is lehet a gond, hogy a 20-as telítettségnél azok a színek, amik itt tiszta határszínként jelennek meg (zöldek, sárgászöld, vörösök, lilák), sokkal erősebbnek hatnak, mint a kékek és narancsok, vagy sárgák ugyanabban a telítettségértékben, amikben van szürketartalom is. (12. kép)

A következőkben a harmonikusabb eredmény érdekében áthangoltuk a Coloroid színkört a pigment színek komplementaritására (egymással szemben lévő, pontos helyzetére), hiszen még emlékeztem arra, hogy személyesen is beszéltem Nemcsics tanár úrral arról, hogy a Coloroid a fényszínekre lett beka-

SZÍNHARMÓNIA-SPIRÁL RAJZOLÁSA A T=20 TELÍTETTSÉGRE





	A	H	C	D	E	F	G
A -T -V	52 - 20 - 35	34 - 20 - 45	31 - 20 - 50	15 - 20 - 60	70 - 20 - 70	61 - 20 - 75	56 - 20 - 80

Megvizsgáltuk a két legalacsonyabb /20T/ telítettségű lila és zöld szürke-tengelytől való távolságára épített spirált a rájuk építhető 7 hangnak kiosztásával, de az eredmény egy részleges színsor lett, a sárga hiányzott és a többi, szürkét is tartalamzó érték fakónak tűnt. Egy A moll hangnem kiosztása volt a liláskék színtől a cél, egy egységes 20 T értékkel akartuk biztosítani az arányos összhatást, de szemünk nem ítélte így.

12 · 1. kísérlet – T = 20-as telítettségre épülő színharmónia-spirál - részlegesnek, hiányosnak tűnő színharmónia-kör

librálva, de amik fényszínként komplementerek, (pl. a kékeslila és a citromsárga), azok pigmentszínként nem azok, szürkészöldet adnak. Elforgattuk tehát kb. egy színértékkel a színkört úgy, hogy melegebb liláskék, pontosan az ultramarin ibolya legyen a citromsárgával szemben. E két komplementer pólus között elhelyezkedő színeket még tovább arányosítottuk egymáshoz a közöttük lévő hosszmértékek azonosra vételével, de immáron az egész színtest alakját finoman utánzó „colorbird" alakra.

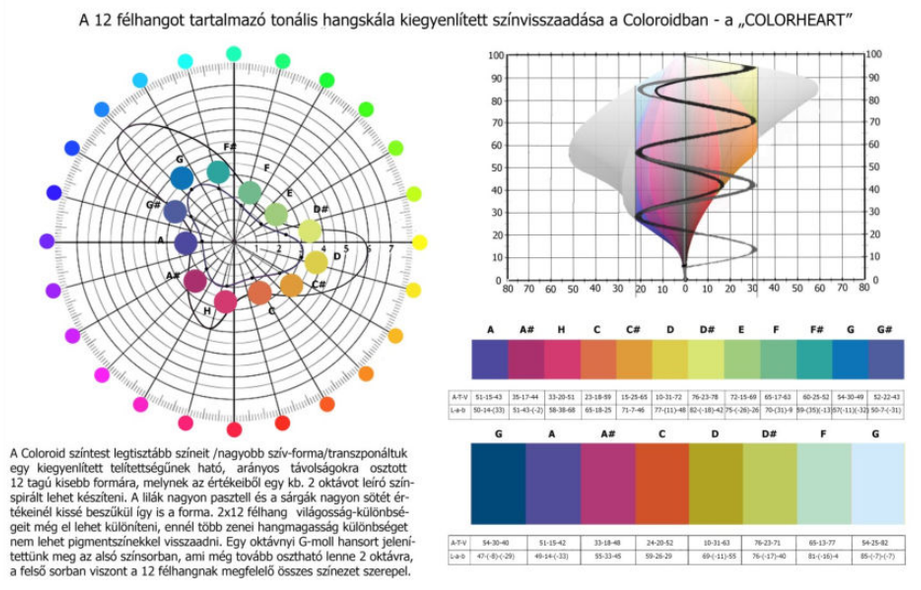
Annak idején a Coloroid színárnyalatainak (színezetek – A = 10-es számoktól a 70-esekig 48 db külön színérték) a kiosztása Nemcsics tanár úr elmondása szerint bizonyos kísérleti személyek döntésére alapozva történt. A kiosztott és beszámozott színkártyák tojástemperával készültek, azóta sokkal erősebb kinyomtatható színek is léteznek, így a színtest egészének alakja is változott kissé. A Photoshophoz való csekély arányítással sokkal arányosabb összhatást mutat így a színek összessége. Elkerültük ily módon azt, hogy az elindított zenei harmóniaskálák színezetileg hiányosnak tűnjenek, de azonos színezetekből akár több nagyon közeli is legyen bennük. A Photoshopot a világon sokkal több ember használja, mint ahány ismeri a Coloroidot, így fontosnak találtuk, hogy ebben a grafikus programban is harmonikus legyen a megjelenített szín-zene rendszer. (13. kép)

Meglátásom az, hogy ha egy zenei oktáv hangjainak színmegfelelőt keresünk, ami a teljességet sugallja, színekben is olyan értékeknek kell kijönniük, amikből nem hiányozhat egy alapszín árnyalat sem a 6, ill. a 7 közül. A zöldek foglalják el a Coloroidból, de más rendszerből is a legnagyobb szegmenst, mert a kékeszöldtől a sárgászöldig ezeknek van a legtöbb megkülönböztethető árnyalata, így a hetedik hang jogán lehet 2 zöld érték is a sorban. A 20-as telítettségi kört is finoman torzítottuk úgy, hogy a kék-sárga és vörös irányban kinyúljon kissé max. 30-as T értékig, a zöld és lila felé viszont behomorodjon T = 15-ig. Így jött létre egy lekerekített szív-forma, *a Colorheart*, amin minden színérték érzet szerint egyenlő erővel szólal meg, de kifér a színtestből bizonyos színeknél akár 2 oktávnyi egyenlő telítettségű szín is. Megjegyzendő, hogy ez a finomhangolás lehet személyes jellegű, készíthetünk egy még tolerálható telítettebb, nagyobb színharmónia (colorheart) formát kb. 40 T értékekig kinyúlva is a sárgákkal, kékekkel.

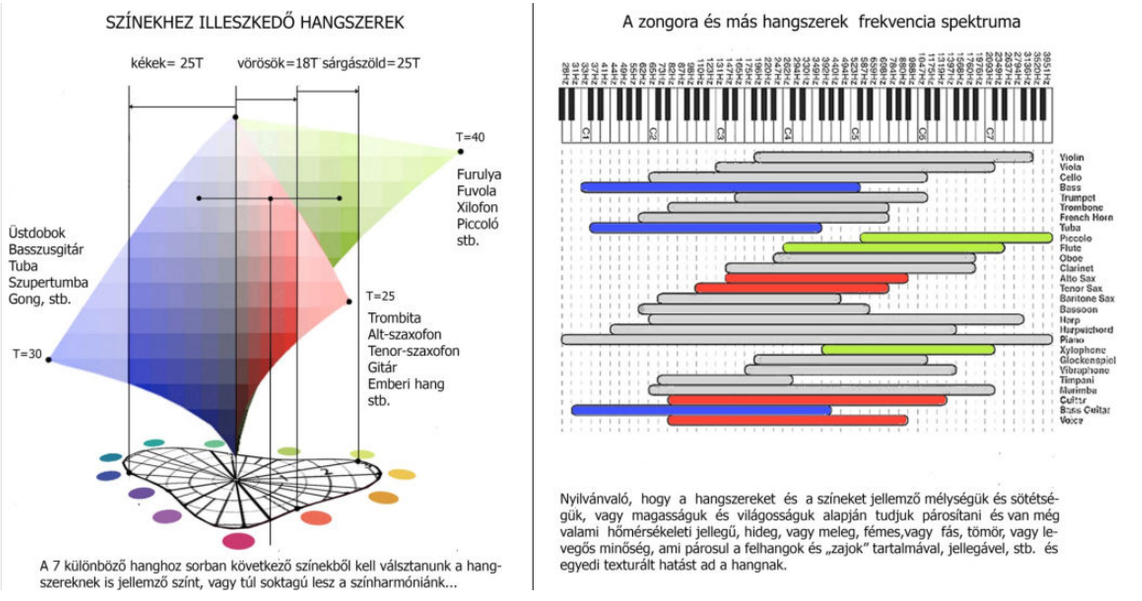
IV. Eredmények tézisekbe foglalva

Tézis 1.

12 tagú kromatikus hangskálák arányainak megfelelő színharmónia-sorok csak úgy jeleníthetők meg a pigmentszíneket megtestesítő, érzet szerint egyenlő osztású színtestben, hogy jellemzően az egymást 1 oktávval feljebb ismétlő színeknek egyenlő telítettségei is még létezzenek a színtestben. Ezek a színek nem lehetnek a színtest határszínei, hanem a 15 és 30 T között felfelé csavarodó szabálytalan spirális alakzatra (lekerekített szív-forma) építhetők csak oly módon, hogy minden megjelenített színezet nagyjából egyforma hangsúllyal szólalhasson meg és képviselhessen egy zenei hangot.
Már említettük, hogy így a színtestben lefuttatott hangsorok csak kb. 2 oktáv terjedelemben férnek be, ha nem akarjuk, hogy tónusban összeolvadjon két szomszédos szín.



13 · 2. kísérlet: Coloroid színkör, finomhangolása után kapott színharmónia-sor



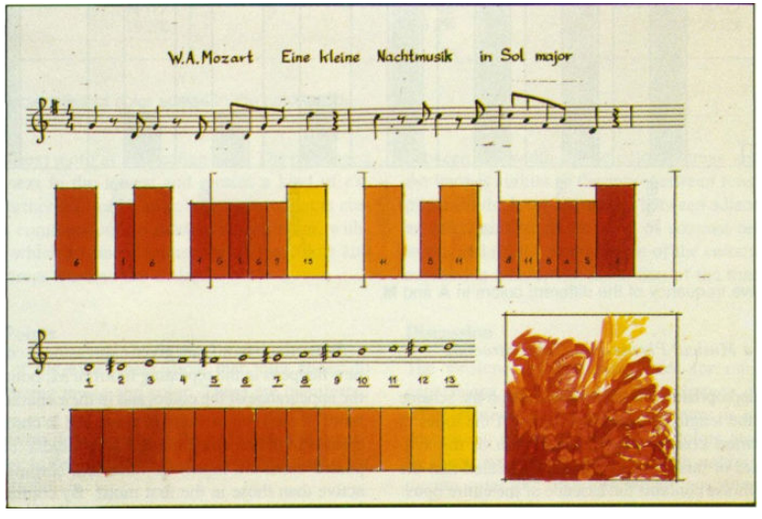
14 · Hangszerek és színek

Viszont több (5) kérdést is felvetett ez a színszerkesztő kísérlet, melyekre többször tézisekkel válaszolunk:

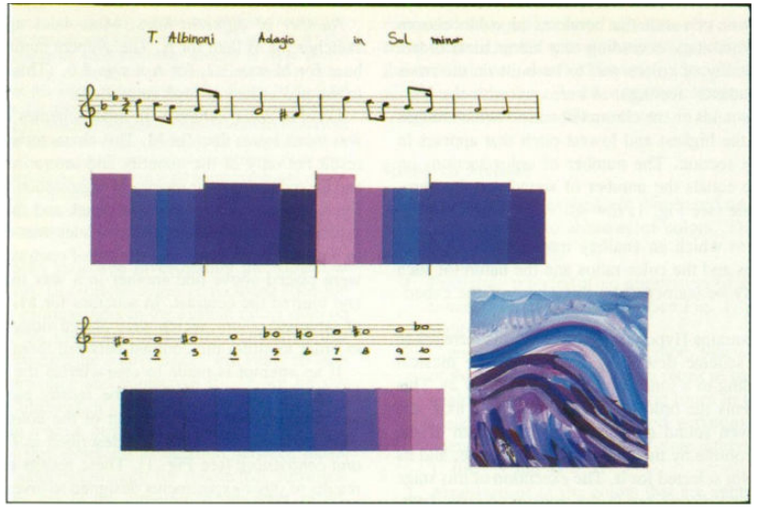
1. kérdés: Lehet-e, érdemes-e csak úgy általában megszólaltatni a színeket? Nem, mivel mindig valamilyen specifikus hangszer kell hozzá. Vagy csak a sinus-hangot hallgathatjuk, vagy a hangvillát, amiknek nincsenek felhangjai, tehát karakterük sem.

2. kérdés: Mi lehet akkor vajon a különbség, ha ezt a kiszerkesztett hangsort más és más hangszer szólaltatja meg? Elegendő-e a színek esetleges textúrabeli különbsége, hogy egy színfelület pl. a szaxofon „recsegését” utánozva karcos, érdes, vagy a hegedű hangját imitálva „fényesre lakkozott” színfelületű legyen? Vagy az ismert felhangrendszer és a hangszerekre jellemző specifikus „zajok” miatt az is lehet, hogy bizonyos hangszerek a rájuk legjobban jellemző szín túlsúlyával transzponálják a választott és kijelölt hangnemet megtestesítő színeket? Maguknak a hangszereknek is van színbeli párosíthatóságuk, ez akár asszociatív tesztekkel is kutatható lenne, de az interneten is találunk számos szín- és hangszer-asszociációs táblázatot. A leghihetőbbet mellékeljük alább, de ezt zenész körökben még tovább lehetne kutatni és reprezentálni. (14. kép)

15 · Dúr hangnem / Mozart: Kis éji zene



16 · Moll hangnem / Albinoni: Adagio



Tézis 2.

A színekkel párosított különböző hangnemek hangsorai tehát csak úgy érvényesek, ha más-más hangszer játszik le minden hangot (a régieknél erről szó sem esett). Így egy hangszernek ott van még a rá kiosztott szín egész monokróm színsíkja a dallamnak megfelelő dinamikához igazodó teltebb és szürkésebb színeivel együtt. Monokróm színskálákat eddig a szakmában ritkán társítottak színekkel, kivéve a haifai egyetemen kutató Rachel Sebba cikkében, ahol a dúr hangnemben hallható művet sárgás, a moll hangnemet pedig liláskék színekkel jeleníti meg.[10] (15-16. kép)

3. kérdés: De megkérdezhetnénk akkor, hogy ha monokróm színeket játszik le egy hangszer, akkor ezekben a skálákban hol van a hangnemre jellemző korábban kiosztott 7 pontos különböző szín?

Tézis 3

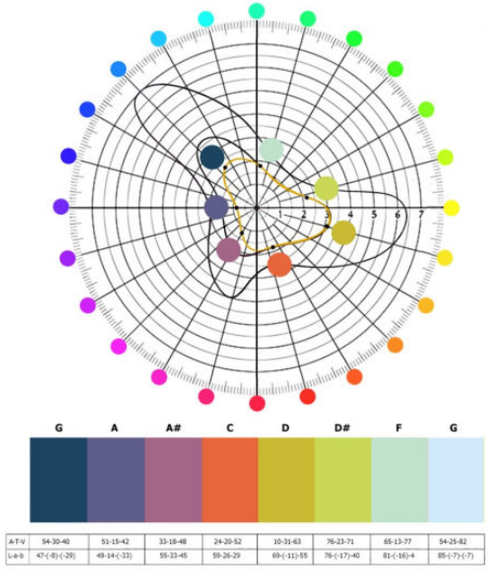
A „Colorheart" színspirál tehát több jelentésű is lehet. 7, vagy 7-féle megszólaltatott hangszer, vagy hangszercsalád finomhangolt egységét is jelentheti, amelyek mindegyikét jellemzi egy szín a hangnem 7 színezetéből – ugyanis több hangszer esetében sem fordulhat elő, hogy bizonyos hangszereket erősebb társaik elnyomjanak. Minden hangszernek kell lenni a színekkel párhuzamba állított rendszerben a többivel egyenlő telítettséggel, „hangerővel" szóló megfelelője. Ezt csak a színtest belsejében haladó, kiegyenlített színspirál tudja. Képzeljünk csak el egy kamarazenekart, ahol az egyik hegedűt pl. 2000 W-tal erősítenék, a többi hangszer pedig csak „unplugged" szólna. A régi hang és szín-párosítás elméletek szerint ez történne. A legerősebb lila ugye csak 20-as, a legerősebb kék és sárga viszont 65-ös T értékű… A legtöbb disszonáns harmóniájú festményen is

10 · Rachel Sebba, "Structural correspondence between music and color," *COLOR Research and Application* 16, no. 2 (1991), 81–88.

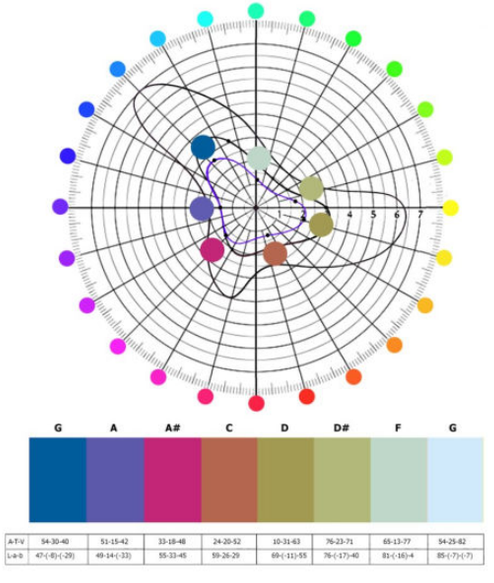
az a baj, hogy a felhasznált színeknek a telítettsége túl erős, egymással vetekedő. Másik jelentés, hogy egy hangszer is lejátszhat egy rá jellemző transzponáltságú színspirált, míg egy másik hangszer egy máshogyan transzponáltat ugyanabban a hangnemben. De készíthetünk eleve egy meleg színek dominanciájára épülő polikróm szín-hangsort a dúr hangnemekhez és egy hideg színekre épülőt a moll-okhoz, ha Sebba nézeteit vesszük tekintetbe – és ezeket különböző színdominanciájú hangszerek is lejátszhatják. (17. kép)

Dúr hangnem meleg sárgára asszociálható hangszerrel (pl. hegedű) lejátszott transzponált színsora, ahol a hideg színek kissé tompábbak, de mégis teljesnek hatnak a szimultán kontrasztok miatt. (18-19. kép)

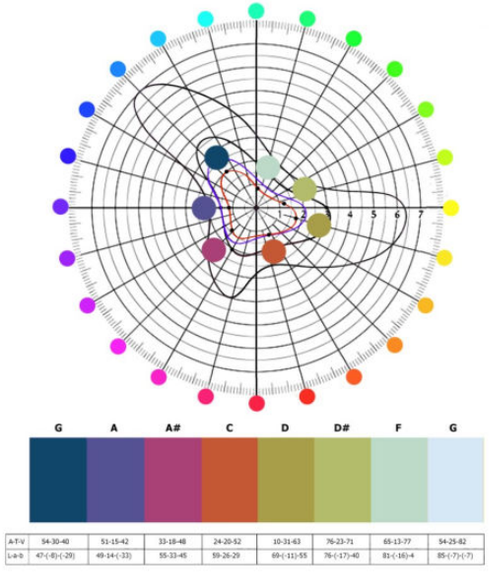
Ha sok hangszer játszik együtt, inkább monokrómoknak érezzük őket külön-külön, ezért különülnek el. Tehát az is megtörténik, hogy egy hangnem kiszerkesztett 7 értéke meghatározza a vizuális zenei kompozícióban azt is, hogy csak 7 hangszer választhat színt egy színhangnemben. Ugyanis, ha behoz-



17 · Dúr hangnem meleg sárgára asszociálható hangszerrel (pl. hegedű) lejátszott transzponált színsora, ahol a hideg színek kissé tompábbak, de mégis teljesnek hatnak a szimultán kontrasztok miatt



18 · Moll hangnem hideg lilára asszociálható hangszerrel lejátszott transzponált színsora (pl. csőszerű harangok)



19 · De moll hangnemet is lejátszhat meleg színre emlékeztető hangszer – ekkor a sárgák pl. csak okkerek, finoman szürkésebbek.

nánk egy hangnemen kívüli másfajta pirosat vagy sárgát, az hamisan szólna, mert úgy tűnne, másik hangnemben játszik. Ezzel ki kell békülni, ha 7-nél több hangszert akarunk színben megjeleníteni, akkor csak a 7 szín esetleges textúra-, vagy felületkülönbségeivel különíthetünk el 7-nél többet, vagy egy-egy színhez egész hangszercsaládokat rendelünk pl. valamilyen szín-textúra megkülönböztetéssel.

Tekintetbe kell venni a hangszerek felhangrendszereit és „specifikus zaj" tartalmait is, amikor megállapíthatjuk, hogy tisztán monokróm színsort „játszik-e le", vagy egy 7 tagú polikrómot valamilyen színezeti jellegű transzponálással a kompozíciónkban. Ez azt jelenti, hogy ha például lilás jellegűnek érzünk egy hangszert, mivel elég mély a hangja és a lila sötétebb intenzív értékeihez igazodik inkább (mint a basszus-dobok, mély harangok, japán Chau-gong), akkor a transzponált lilás 7 tagú színköre kissé torz, telítettség-csökkent a lila komplementer jellegeinél, a sárgászöldeknél, sárgáknál – ezek tompább színek lesznek. Fordítva is igaz, egy vörös dominanciájú hangszer színköre a zöldes-kékeknél tompább.

Nem mindegy, hogy egy hangszer egyedül szól-e, vagy több más hangszerrel! Előbbi esetben színesebbnek érezzük a hangját, de ha bekapcsolódnak hozzá más „hangszínű" hangszerek, akkor inkább monokrómabbnak érezzük. A sinus-hangot érezzük fekete-fehérnek, de ha csak csekély felhangot és kevés féle „zajt" keverünk hozzá, akkor lesz inkább csak monokróm „színű". Ha sok felhang is színesíti a hang képét, akkor esetleg egy hangszert több szín is kifejezhet.[11] A klasszikus gitár például lehetséges, hogy ilyen „többszínű" hangszer, mivel a húrok fémessége hűvös, de a doboz fás zengése meleg színtartalmú. Ilyenkor valahogyan kevert, többszínű, raszteres színfelületeket kell elképzelni, főleg akkor amikor a gitár 3-as akkordokat is megszólaltat. Ezek képzőművészetileg a texturált, többértékű színfelületek, vagy optikailag kevert színű formák például a pointillizmusban.

4. kérdés: Hová lettek azok a színek, amik a spirál ellentétes fázisában vannak, de például egy színkompozícióba még tökéletesen beleillenének? Ha egy kiinduló liláskék A hangot a kék, kékesszöld irányába világítanánk? Azokat a színeket egy fordított jellegű zongorán lehetne lejátszani, ahol balra emelkednének a hangok.

5. kérdés: Van-e színárnyalatbéli különbség a dúr és a moll hangnemek között színtanilag, függetlenül attól, hogy milyen hangszerek szólaltatják meg?

Tézis 4.

Lehetséges, hogy a dúr és moll hangnemek között van egy úgynevezett *hőmérsékleti színkontraszt* – előbbi hangnemeket melegebb színdominanciájúnak érezzük, közelebb szólnak és megérkeznek valahová, határozottak, hirtelen véget érnek és vidámak. Utóbbiak hűvösebbek, tartalmazzák a levegőperspektíva jellegét és tovazengenek az időben és térben. Szomorkásabbak, hajlamosak vagyunk elmerengeni hallgatásuk után. Ezeket bemutattuk már 14-16. ábrákon.

Tézis 5.

Tehát összességében 4-szer transzponáljuk a szivárványos színkört egy mindig arányos, kisebb és kisebb „colorheart" formára, ami egyébként a legtelítettebb pigmentszínekkel, ún. határszínekkel arányos formájú. 1. Először, amikor létrehozzuk az egyenlő „hangerejű" színek képességét; 2. utána amikor kivá-

11 · A felhangrendszerekről és a zenei hangok „zaj-tartalmáról" lásd: Maczik Mihály-Varga Imre, *Hangtechnikai alapismeretek*, http://magasztos.hu/tananyag/hangtech/hang.html (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

lasztjuk a Coloroid 48 színezeti értékéből a hangnemnek megfelelő oldalirányú lépésekkel és egyenlő mértékben emelkedő valamilyen 7 színét egy hangnemnek (ez valójában tetszőleges is lehet, de van szokás-joga). Általában a kékeslila az A hang, ami a legalsó a zongorán is; 3. ha ez moll, akkor a meleg fertályából faragunk valamennyit le a színkörünknek, ha dúr, akkor a hideg oldalból. 4. Aztán ezt a kissé lekerekített szív alakot transzponáljuk az egy hangszerhez asszociált színezet uralkodására a komplementereinek némi tompításával. Így már igazán szofisztikált az összkép.

Tézis 6.

Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy semmilyen szín sem jelenhet meg valamilyen textúra-faktúra, tehát felületi hatás nélkül. Amit ilyennek érzünk, azon is van, csak nagyon minimális felületi tagolás. Teljesen nyilvánvaló, hogy a hangszereknek van ilyen szempontból megkülönböztethetőségük, tehát lehet simábban, fényesebben, porózusan, érdesen, élesen-tompán, zizegősen, vagy éppen levegősen stb. szóló hang is azon túl, hogy emlékeztet minket valamilyen színre. Ezek a változatok a művészi ecsetkezelés vagy rajzos satírozás, képi felület-struktúrák kérdései.

Tézis 7.

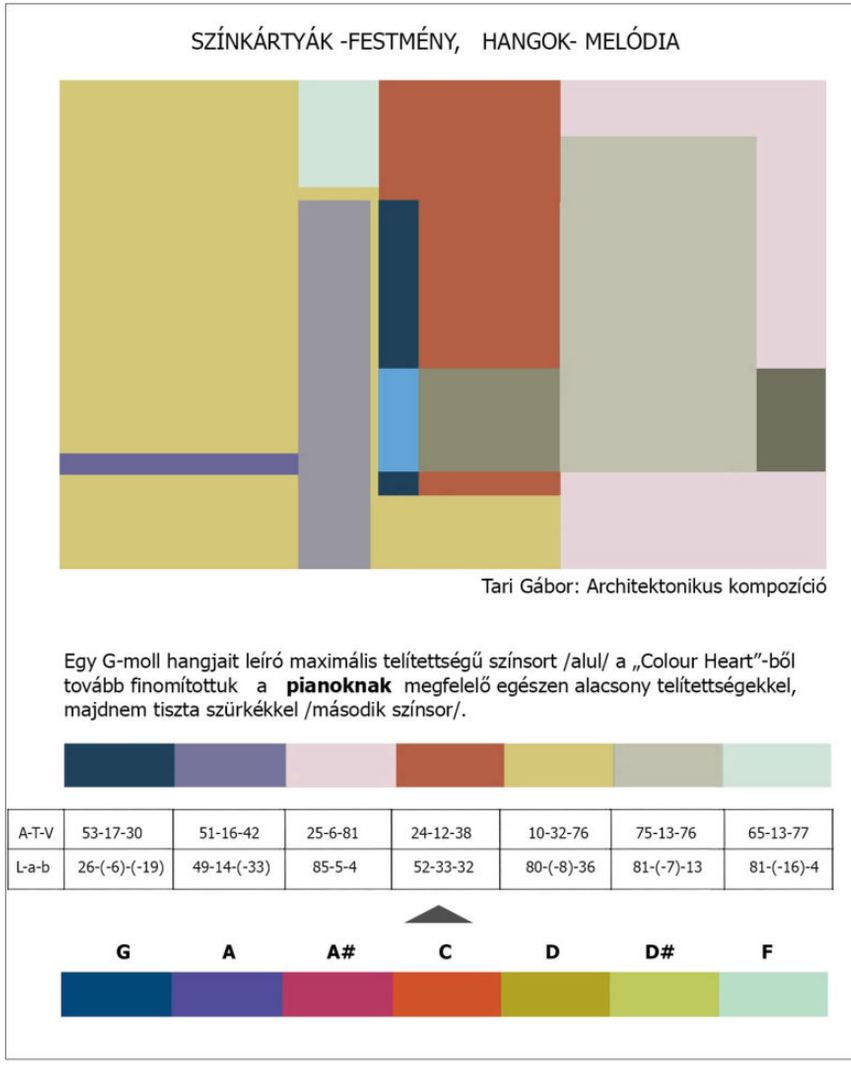
A zene időben zajlik, a festett színek valamilyen műalkotáson legtöbbször statikusan jelennek meg, bár létezhet kinetikus alkotás is. Felfogható a zene egy statikus kép valamilyen irányú szemlélésének is, de ennek igazából nincs jelentősége abból a szempontból, hogy milyen hangnak milyen színeket feleltetünk meg. De tőlünk függ, hogy a zene időbeliségéből, mekkora részt ábrázolunk egy statikus, vagy éppen mozgó képként és milyen formáknak tételezzük a hangokat – ezekről is folynak pszichológiai kutatások. Egy magyar népdal egyetlen sora is elég egy képnek, de hosszabb zeneműveket is lehetne szinkronban nézhető színbeli animációkkal kiegészíteni. Ez sikamlós terület, mert pl. a Windows médialejátszóban is vannak egyszerű módon programozott, csak a zene ritmusához valahogy többé-kevésbé igazodó, véletlenszerűen változó képi animációk, de ezek nem tudományosan felelnek meg a hangok feltételezett színeinek, mégis azért nézhetőek.

Tézis 8.

A Colorheart színspirál még önmagában nem igazán szép színharmónia, csak a transzformációk után kezd azzá válni, de igazán akkor lesz a legszofisztikáltabb, ha kifejező zenei dallamot játszunk le rajta, amely modellált, van benne halkabb és hangosabb hang is a kifejezésnek megfelelően. A zenei dallamnak a képzőművészeti forma felel meg. A maximális hangosságokat behatároltuk, de szükségesek a majdnem szürke, nagyon finom színváltozatok is, a pianók, pianissimók. Egy színezet esetében, ami leginkább a dúr vagy moll hangnemeinket jellemzi, itatja át, meghatározva az alaphangot – alkalmazhatunk egy fortissimónak megfelelő felütést, majdnem maximális telítettséget, azonban ezekből több már szétesővé teszi a rendszert. Ezektől az összetett kontrasztoktól válik végül igazán kifejezővé a színegyüttesünk. Az alábbi absztrakt alkotás már így mutatja a színharmóniát.

A második vízszintes színsor-variáció az ábra alján már ilyen, abból épül fel ez az *Építészeti kompozíció* c. alkotás, ami egyaránt idézhet egy absztrakt festményt, épületbelsőt, vagy akár egy minimalista épület külső nézeteit is.

21-22 · fent: Rovinj, tradicionális utcai homlokzatok, fotó: Tari Gábor / Párma, városkép, fotó: Zalakovács József
23-24 · lent: Cornwall, jellegzetes színű utcasor, fotó: Tari Gábor / Trondheim, Norvégia, tradicionális kikötői faházsor, fotó: Tari Gábor



20 · Saját szemléltető alkotás, a kifejező dallamvezetés jogán belekerült „piano" szürkékkel és egy erőteljes, de hangosabb ellenponttal (pici erősebb kék forma középtájt).

25 · BME, Színdinamika képzés
Szín-asszociációs kutatás Dr. Tari Gábor PhD vezetésével 2010-től

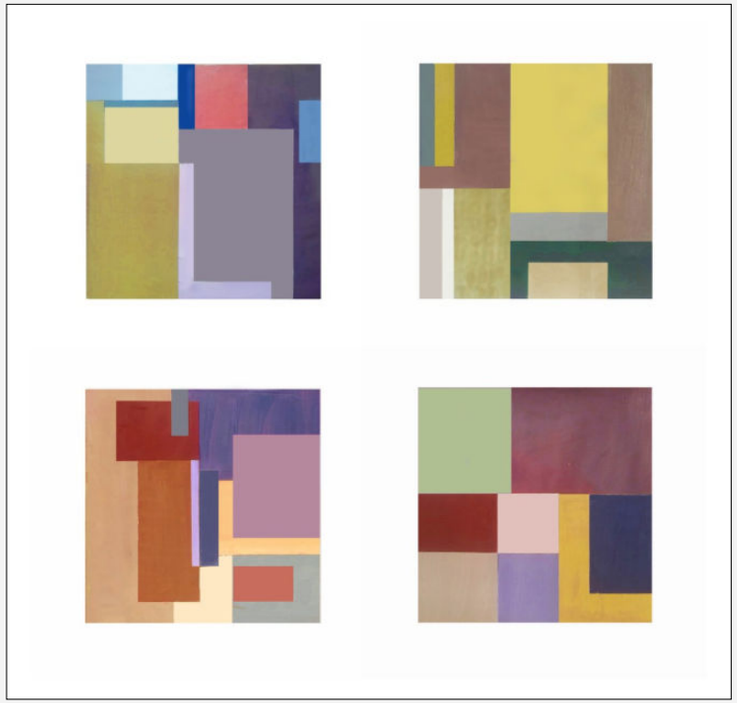
Néhány szó a szerzőről:
Dr. Tari Gábor egyetemi docens, festőművész, színtervező 1990-óta tanít a Budapesti Műszaki Egyetem Rajzi és Formaismereti Tanszékén. Már a kezdetektől számítva kb. 10 éven át volt Dr. Nemcsics Antal asszisztense a Színdinamika tantárgy oktatásában. 2006-ban PhD címet szerzett *Geometrical Qualities in the Harmony of Color* c. munkájával. Az ezredfordulótól folytatta a Színdinamika képzés irányítását a tervező szakirányú építészképzésben és a Színdinamika Szakmérnöki Képzésben. Kutatási területei a polikróm színharmóniák, szín és zene párhuzamainak kutatása, vizuális környezettervezés, ezen belül panel épület-övezetek átfogó színezése és történeti épületek színkutatása, korhű újraszínezése. Közel 100 megvalósult épületszínezési tervet készített, legjelentősebb a fertődi Eszterházy kastély. 2018-ban megbízták az M3-as metróvonal zománc képzőművészeti alkotásainak restaurálásával, melyből 2 állomás műveit is ő készítette 1990-ben. 2017-ben vendégoktató volt a trondheimi NTNU egyetemen. Folyamatosan publikál, előadásokat tart országszerte színdinamika témában, festőművészként az 1980-as évek végétől részt vesz képzőművészeti kiállításokon. Színdinamikai tevékenységét egy rangos német szakkönyv is bemutatta, amely Európa színes építészetével foglalkozik (Axel Venn: *The Colors of Life*, 2017 https://www.calameo.com/read/001102318ed6c0ff72ff1)

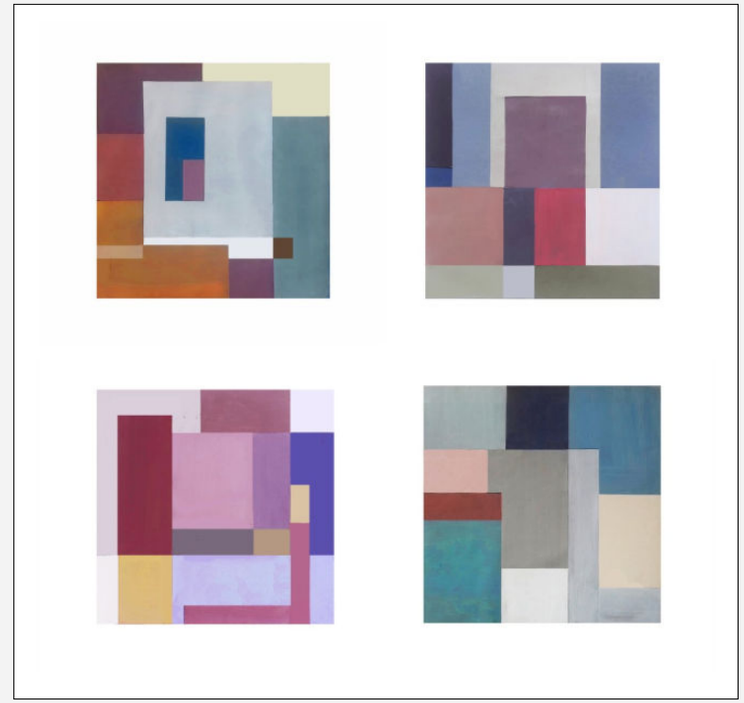
26 · Összesítő táblázat Koltai Katalin színdinamikai szakmérnök szakdolgozatából

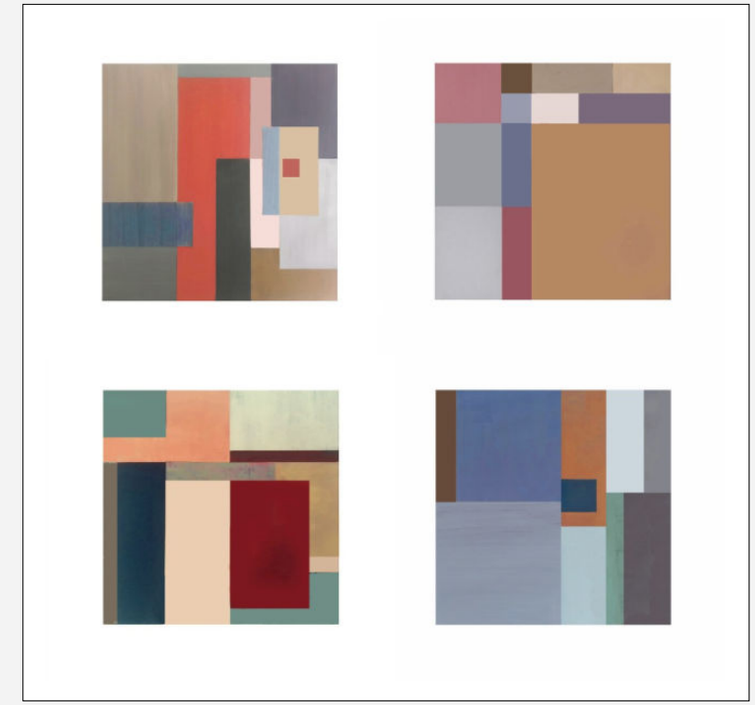
V. Zárszó

A dolgozat nem kíván egyértelmű matematikai, vagy fizikai képletekkel szolgálni a fizikális-pigmentszínek (nem fényszínek) és természetes (nem elektronikus) hangszerek által szolgáltatott zenei hangok lehetséges párhuzamairól. De igazolja Leonard Bernstein vélekedését, hogy egy tudományágban való elmélyülésben segíthet egy másikkal való összehasonlítás. Tekintetbe veszi az emberi érzékszervek jellegét, a szubjektív ítélet lehetőségét, tehát egy bizonyos mértékig teret ad többféle finom változatnak is (például, hogy a fuvola vagy a klarinét hangja emlékeztet-e jobban a zöldes árnyalatra). De támaszkodik olyan egyértelmű logikai megfelelésekre vagy közös asszociációs tartalmakra is, amik az adott összehasonlításokban más-hogy nem nagyon tűnnének meggyőzőnek (például, hogy a nagybőgő hangja-e a sötétebb meleg szín, vagy a cintányéré a világos hideg?). A szubjektívnek is tűnő összehasonlításoknál felhasznál korábbi saját kísérleteket, amikor nagy létszámú hallgatói csoport több évre visszanyúló színasszociatív teszteredményeit elemeztük a színek és az érzelmek társítására. (25-26. kép)

A dolgozat mindig az elindított logika konzekvens, talán algoritmikus végigvitelét tartja szem előtt, és elsősorban a színharmónia létrehozásának szofisztikáltabb alkotói képességét tekinti célnak a zene segítségével, melyben a szerző azért maga is otthonosan mozog 10 év zongora-zeneirodalom és összhangzattan tanulás és hatalmas zenei érdeklődése miatt. A régóta érlelődő tanulmány közbenső vizuális pedagógiai eredményeiből a nagyobb meggyőzés érdekében néhányat mutatnak a 27-29. mellékletek. •







27-29 · Hallgatói munkák, Modul Art Academy nyári művésztelep, Villa Bogart, 2020.07.12-16.

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

Képjegyzék

1 · Interface megjelölni és tárolni a kapott hang-ingerhez asszociált színt, forrás: Color sound emotion
2 · A színek zenéje, Stephen E. Palmer és Karen B. Schloss kutatásából, forrás: Every song has a color – and an emotion – attached to it
3 · Fred Collopy: Három évszázad színes hangskálái, forrás: Dini, Ludovico, Rizzi, Sarti, Valero Gisbert 248.
4 · A. Wallace Rimington színorgona terve Szkrjabin Prométheusz - A tűz költeménye című művéhez, forrás: Alexander Wallace Rimington - Handmade Cinema
5 · Kodály-Kner szinesztéziás rendszere, forrás: Szelényi Károly. *Színek – A fény tettei és szenvedései*, 118.
6 · A szivárványszínek arányos emelkedéssel nem férnek be a pigment-színtestbe, forrás: Tari G.
7 · Tónusértékek maximális megkülönböztethetősége, forrás: Tari G.
8 · Johannes Itten: Horizontális-vertikális, 1915. olaj, vászon, 73,5 x 55 cm, Kunstmuseum, Bern
9 · Comcolor mérőműszer, Coloroid 1.0 szoftver, Photoshop színkészlet, forrás: Tari G.
10 · Photoshop, Coloroid pixelezett színkészletek, NCS színkártyák, forrás: Tari G.
11 · A Coloroid színtest („Colorbird"), forrás: Tari G.
12 · 1. kísérlet – T = 20-as telítettségre épülő színharmónia-spirál, forrás: Tari G.
13 · 2. kísérlet: Coloroid színkör, finomhangolása után kapott színharmónia-sor, forrás: Tari G.
14 · Hangszerek és színek, forrás: Tari G.
15 · Dúr hangnem / Mozart: Kis éji zene, forrás: Sebba, R. "Structural correspondence between music and color." *COLOR Research and Application* 16, no. 2 (1991): 81–88. https://doi.org/10.1002/col.5080160206
16 · Moll hangnem / Albinoni: Adagio, forrás: Sebba, R. "Structural correspondence between music and color." *COLOR Research and Application* 16, no. 2 (1991): 81–88. https://doi.org/10.1002/col.5080160206
17 · Dúr hangnem meleg sárgára asszociálható hangszerrel (pl. hegedű) lejátszott transzponált színsora, forrás: Tari G.
18 · Moll hangnem hideg lilára asszociálható hangszerrel lejátszott transzponált színsora, forrás: Tari G.
19 · Moll hangnem meleg színre emlékeztető hangszerrel transzponált színsora, forrás: Tari G.
20 · Saját szemléltető alkotás, forrás: Tari G.
21 · Rovinj, tradicionális utcai homlokzatok, fotó: Tari Gábor
22 · Párma, városkép, fotó: Zalakovács József
23 · Cornwall, Jellegzetes színű utcasor, fotó: Tari Gábor
24 · Trondheim, Norvégia, tradicionális kikötői faházsor, fotó: Tari Gábor
25 · BME, Színdinamika képzés, Szín-asszociációs kutatás Dr. Tari Gábor PhD vezetésével 2010-től, forrás: Tari G.
26 · Koltai Katalin színdinamikai szakmérnök hallgató szakdolgozata, összesítő táblázat, forrás: Tari G.
27-29 · Modul Art Academy nyári művésztelep, Villa Bogart, hallgatói munkák, 2020.07.12-16., forrás: Tari G.

Bibliográfia

Albers, Josef. *Interaction of Colors.* Yale University Press, 1963. Digitális kiadás: Interaction of Color | Interaction of Color Complete Digital Edition (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Bernstein, Leonard. *Norton Lectures*. https://leonardbernstein.com/about/educator/norton-lectures (megtekintés: 2022. január 11.)

Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Harvard University Press, 1981.

Dini, S., Ludovico, L.A., Rizzi, A., Sarti, B., Valero Gisbert, M.J. „A Web Platform to Investigate the Relationship Between Sounds, Colors and Emotions." In *Computer-Human Interaction Research and Applications*. edited by Hugo Plácido da Silva and Pietro Cipresso, CHIRA, (Springer, Cham: 2023), 244–257. https://doi.org/10.1007/978-3-031-49368-3_15; A_Web_Platform_to_Investigate_the_Relationship_Between_Color_and_Timbre.pdf (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Hámori Miklós. *Arányok és talányok – Jeles arányok a matematikában, az élő természetben és a művészetben*. Budapest: Typotex, 1994. MEK: Magyar Elektronikus Könyvtár (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Maczik Mihály-Varga Imre. *Hangtechnikai alapismeretek*. http://magasztos.hu/tananyag/hangtech/hang.html (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Nemcsics Antal Coloroid színrendszere. https://nemcsicsantal.papa.hu/hu/nemcsics-antal-coloroid-szinrendszere (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Nemcsics Antal. *Coloroid Colour System*. https://www.semanticscholar.org/paper/Coloroid-Colour-System-Nemcsics/95abee28bb1bc3aeaad099a1695340ebc85210d2; arc030520a.pdf (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Nemcsics Antal. *Színdinamika – Színes Környezet tervezése*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Palmer, Stephen E., Schloss, Karen B. "Every song has a color – and an emotion – attached to it," *The Conversation*, published August 21, 2015, https://theconversation.com/every-song-has-a-color-and-an-emotion-attached-to-it-45537 (megtekintés: 2025. szeptember 20.)

Sebba, Rachel. "Structural correspondence between music and color." *COLOR Research and Application* 16, no. 2 (1991): 81–88. https://doi.org/10.1002/col.5080160206

Szelényi Károly. *Színek – A fény tettei és szenvedései, Goethe színtana a mindennapokban*. Veszprém: Művészetek Háza és Veszprém-Budapest: Magyar Képek, 2012.

Whiteford, K. L., Schloss, K. B., Helwig, N. E., & Palmer, S. E. (2018). „Color, Music, and Emotion: Bach to the Blues." *I-Perception*, *9*, no. 6 (2018) 1–27. https://doi.org/10.1177/2041669518808535

Gyenes Zsolt

Artcadia, ú.f. 4 (1), 94–99. (2025)
gyenes.zsolt@uni-mate.hu
MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0000-0001-6037-5224

Az utókép és a mozgás

Afterimage and movement

A szín, a tér, a hang, a mozgás és az illúzió összetartoznak, együttesen hozzák létre holisztikus karakterű érzékelésünk alapját. Az elektronikus-digitális technológiák lehetővé teszik a különféle jelek egymásba való átalakítását. A más-más médiumok szervesen kiegészíthetik egymást, szintén együtt, egymástól elválaszthatatlanul jelenhetnek meg; mint egy olvasztótégelyben, a teljesen eltérő dolgok új formát nyerhetnek. Ez egyik részről egy „ősállapothoz" való visszatérést jelent, kicsit más megközelítésből pedig napjaink „remix, remake kultúrájának" sokféleségét is szimbolizálja. Mindezeket áthatja az a felismerés, hogy az érzékelés egyéni karakterű, kifejezetten érdekes, sőt csodálatos működésű.

kulcsszavak: cangiante, szinesztézia, színorgona, retinális utókép, optikai játékok, flicker effektus

Color, space, sound, movement, and illusion go hand in hand, and this forms the basis of a holistic approach. Electronic-digital technologies allow different signals to be transformed into each other. Different media can complement each other organically, appearing inextricably together; like a melting pot, completely different things can take on a new form. This means, on the one hand, a return to „prehistory" and, on the other hand, the symbolization of the diversity of today's „remix, remake culture". All this is permeated by the realization that perception is saturated with characteristic, unique and wonderful functions.

keywords: cangiante, synesthesia, color organ, retinal afterimage, optical toys, flicker effect

ARTCADIA
műhely

Az egyes érzékszervek nem elkülönülten működnek, így az egyes médiumok sem függetlenek egymástól. A hang, a szín és a tér együttese hasonló módon olvad egybe a zenei, a vizuális, vagy akár az építészeti megoldások kapcsán. Mindezeket – a térbeliségen kívül – az azokkal elválaszthatatlan mozgás járja át. Valójában a különféle megfogalmazások választják szét a szétválaszthatatlan dolgokat. Valamikor a kezdetekkor a művészet sem tagozódott *szeletekre*. Az európai kultúra *intellektusa* kezdett festészetről, zenéről, építészetről, vagy irodalomról beszélni, azokat karakteresen szétválasztani. Egyik oldalról érthető ezeknek a *fiókoknak* a gyártása, de a folyamat odáig vezetett, hogy megfeledkeztünk a közös lényegi gyökérről, az említett kitörölhetetlen kapcsolatrendszerről. A 20. század végére az elektronika, illetve a digitális technológia általános használatával a művészetekben ismételten lehetővé vált, pontosabban a figyelem középpontjába került a *közös nevező* felismerése, az azzal való *játszadozás*. Az elektronika sajátos jelátvitele, illetve a közös digitális platformra konvertálható bármilyen információ a könnyed átalakításokat teszik lehetővé. A hang példának okáért egy gombnyomással képpé alakítható és fordítva. Az alaptulajdonságok – annak ellenére, hogy látványos átalakításokról van szó –, mégis átörökölődnek; a gyökér továbbra is masszívan kapaszkodik és meghatározó.

Nem véletlen, hogy a kortárs művészetben számtalan *intermediális* művel találkozunk. Az sem véletlen, hogy az egyes hagyományos műfajták, mint például a festészet és a zene közeledik egymáshoz, keresi a kapcsolatokat, közös pontokat. Természetesen ez sem teljesen új keletű dolog, csak az említett okok miatt, az újabb technikák megjelenésével a tendencia felerősödése, *kitisztulása* tapasztalható.

Egy szemléletes példaként a különféle médiumok köztes, vagy együttes alkalmazására Keserü Ilona és Vidovszky László *Hang-szín-tér* című installációja említhető meg. Az első változat 1982-ben, míg a *kifejlett* variáció ebben az évben került bemutatásra a budapesti Műcsarnokban. Olyan tárgyat kívánt a zeneszerző-festőművész páros létrehozni, „amelynek a színe és a hangja azonos rendszer szerint változik, és a benne mozgó embert mindig más-más hangzás- és színélmény éri." – olvasható az 1982-ben a Műcsarnokban megrendezésre kerülő *Hang-szín-tér* című kiállítás kiadványában.

A színes absztrakt formákhoz sok esetben zenei érzéseket társítunk és fordítva is működik a dolog. A vizuális formáknak például ritmusa, a zenei hangoknak meg tónusa van. A szinesztéták számára az egyik modul előhívja a másikat, például a hang a vizualitást. Nem az agyi pályák torzulásáról, betegségéről van szó, hanem inkább egy mára már kiveszett vagy a tudatalatti mélyrétegeibe száműzött *természetes* érzék(elés)i mód az, amiről beszélni lehet ebben a vonatkozásban.

A színeket megkísérlik tudományosan is megragadni, rendszerezni. Ebben Isaac Newton volt az első, aki lefektette, és ezzel évszázadokra meghatározta az alapokat. Fizikai alapon létrehozott rendszerei sok mindenre használhatók, de éppen a művészet területén indíthatnak el téves következtetéseket. Érzékelésünk szubjektív, tele optikai illúziókkal. A spektrum egymást követő tiszta színei és az ugyancsak egymást követő 12 zenei hang semmiképpen sem feleltethetők meg mechanikusan egymásnak. A szín-fény természete és a hang nem ugyanaz, habár látszólag fizikai alapon társíthatók. Johann Wolfgang von Goethe 1810-ben megjelent színtana mutatott először járható utat ebben a vonatkozásban a művészek számára. Egy kiraga-

dott előzményként megemlíthető a *cangiante* (színváltás) technikája is, aminek kapcsán például a drapéria árnyalatainak festésénél a spektrum egymást követő rendszerét kimozdítja a művész és így kihagy egy-egy lépést. Ezt a technikát megfigyelhetjük Michelangelo Sixtus-kápolnabeli freskóján is. A színváltást kutatta Keserü Ilona is olyan festményei kapcsán, mint például a *Régi képeim Párizsban* című 2010-ben készült tiszta, élénk színekből, illetve sávokból és négyzetekből álló opusza.

Goethe színtana évszázadokig nem tudta Newton elméletével felvenni a versenyt, mert nem volt *kellően tudományos*. Goethe a néző-befogadó öntudatlan, szükségszerű aktivitását hangsúlyozza, amely minden esetben előhív más elemeket, így valamilyen totalitásra törekszik. A tudományos eszközökkel való mérhetőség itt a legtöbb esetben csődöt mond. Mégis a lényeg itt keresendő.

A newtoni gondolkodáshoz, annak téves művészeti alkalmazásához példák az elmúlt három évszázad színorgonái. Alexander Szkrjabin kivételével minden művész, feltaláló a színkör rendszeréhez igazította a hangokat. Miért éppen a vörös, vagy a sárga az alap, a *C* hang? Fred Collopy 2004-ben publikált táblázata jól illusztrálja a leírtakat (RhythmicLight.com).

Szkrjabin a szinesztétákhoz hasonlóan *keveri meg* a színeket és társítja azokat a hangokhoz. Egyéni rendszert alkot, nem is tehet mást, ha művészként gondolkodik és cselekszik. Hasonlóan progresszív a magyar származású Alexander László, aki ősmultimédia előadásai kapcsán egy szín-formához több hangot társít és bizonyos vonatkozásban Szkrjabinon is túllép, ugyanis felismeri az egyedi formák jelentőségét, és nem csak színmezőkben gondolkodik, mint a különböző színorgonák feltalálói.

1 · Hallgatói munkák, Kaposvár, 2010-es évek

Goethe sokat foglalkozik az utóképekkel is. Ez a színek *megélésének* egyik legizgalmasabb fejezete. Keserü Ilona művészeti kutatásait ismételten példaként hozhatjuk fel ebben a vonatkozásban is. 1986-as műve, a *Mozdulatok térben (Utókép 10)* már címében is utal arra a felismerésre, miszerint az utóképek valójában mozgásban ragadhatók meg. A becsukott szem mögött megjelenő intenzív utóképek folyamatosan mozognak, általában vertikális irányban és ezzel párhuzamosan változtatják színüket. Igazából tehát mozgóképként lehetne megragadni ezt a csodálatos jelenséget.

Évekkel ezelőtt egy kurzus keretében vizsgáltuk ezt a változó folyamatot Kaposváron az egyetemen. A hallgatók öt képből álló *story-board* lapot készítettek vízfestékkel. A sötétben megfigyelt gyertya lángjának utóképe egyrészről egyéni preferenciákat mutat, de sok közös jegy is felfedhető. A meleg színek fokozatosan mennek át hidegbe, illetve a kék kívülről fokozatosan *eszi meg* a narancs színt.

A *mozgásban való érzékelés* tehát alapvető jelentőségű, éppen ezért a mozgókép működésének vizsgálata is fontos feladatunk különféle kurzusaink kapcsán. A színek befogadásához hasonlóan itt is egyféle illúzióról beszélhetünk. A mozgókép megfelelően összeállított állóképek sorozata, amelynek mozgását a néző teremti meg. Pszichikai-fiziológia alapú működés ez, ami leginkább a különféle optikai játékok készítése kapcsán figyelhető, illetve érthető meg. A 19. század első felében született számos optikai *illúzió-játék* közül talán a legizgalmasabbak a *fenakisztoszkóp* és a *zootróp*.

A retinális utóképhatás az alapja a mozgóképi illúziónak. Látunk valamit egy nagyon rövid időre, ami egyébként erős (kontrasztos) stimuláció a szemnek, aztán eltűnik és jön a következő kép, az előzőből következő fázis. Kontinuitás és diszkontinuitás; a folyamat a megszakítások eredménye. Akkor látjuk a képet, akkor őrződik meg agyunkban, amikor éppen a megszakítás fázisába jutunk. Gyönyörű ellentmondások. A film, a videó, az animáció mind ezen alapulnak technikai értelemben; a gyökér közös.

2-3 · Optikai játékok, hallgatói munkák, Kaposvár, 2010-es évek

A mozgóképi működés és egyben illúzió természetéhez tartozik az úgynevezett *flicker effektus*. Itt egy szélsőséges mozgóképi működésről van szó, ahol a kontraszt a legnagyobb és a váltakozás a leggyorsabb, legsűrűbb. Hasonlatos ez a sztroboszkóp működéséhez, ami szintén az alapokat jelentik. A flicker, illetve sztroboszkóp tehát az utóképhatás *legembertelenebb* megnyilvánulása, ugyanis a szem nem képes követni a gyors

4 · Gyenes Zsolt: Képek az „Utóképek / Afterimages" című animációhoz, 2025. (tus, papír, digitális grafika)

változásokat és ezért kiegészít, elhagy, összemos, elfárad, *feladja* a befogadást stb. Erre példa a modern művészetből Peter Kubelka *Arnulf Rainer* című *tiszta mozija* 1960-ból.

Ezen a ponton visszaérünk a színek szubjektív befogadásához, a színek váltásának egyéni megéléséhez, a befogadó *teremtő beavatkozásaihoz*. E sorok írója is végzett kísérleteket az utóképhatás dinamikus megragadására. Erre a legalkalmasabb technikának az animáció bizonyult.

A kísérlet fő pontjai nem hagyományos fázisképek alkalmazásával valósult meg. Egy kép variációi hosszabban szerepelnek, ahol a színváltások, ellentétek gyakorisága megfigyelhető és ahol a flicker effektus dominál. Az elkészült videó-stúdium kapcsán megfigyelhető, hogy olyan *szín-képek* jelennek meg a néző számára, amelyek valójában *nincsenek ott.* A kísérlet egyik fázisa megtekinthető a legismertebb videómegosztón. Az említett illuzionisztikus hatás onnan is indul, hogy egy komplementer pár lényegében az összes színt magában foglalja (vö. főszínek) és a szem teljességre törekszik, így kiegészíti a *réseket*: megteremti a *nemláthatót*.

Összefoglalásként a következők jegyezhetők le. Az egyik hatás (médium) bekapcsolja, előhívja a másikat. Az érzékelésünk tele van szubjektív elemekkel (pl. egyéni preferenciák, *megélések*). Az állóképek bizonyos sorozata *nem létező* képeket (mozgásfolyamatokat) jelenít meg az egyéni mozgóképi észlelés kapcsán (illúzió). Szín, tér, hang, mozgás és illúzió tehát együtt járnak, alkotják meg holisztikus karakterű érzékelésünk alapját. •

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

Képjegyzék

1 · Hallgatói munkák, Kaposvár, 2010-es évek

2-3 · Optikai játékok, hallgatói munkák, Kaposvár, 2010-es évek

4 · Gyenes Zsolt: Képek az „Utóképek / Afterimages" című animációhoz, 2025. (tus, papír, digitális grafika)

Bibliográfia

Aknai Katalin. *„Állandóan visszajárok a múltamba" – Keserü Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából.* Doktori disszertáció, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2014. online: http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Collopy, Fred. *Playing (with) Color.* (2009) online: https://files.rhythmiclight.com/biblio/collopy2009.pdf (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Goethe, Johann Wolfgang. *Színtan*. online: http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Gyenes Zsolt. *Afterimages / Utóképek*. 2025. onine: https://www.youtube.com/watch?v=PpZJAgc5FO8 (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Gyenes Zsolt. *Optikai játékok készítése a rajzórákon II.* in. Új Pedagógiai Szemle 1998 március. online: https://epa.oszk.hu/00000/00035/00014/1998-03-me-Gyenes-Optikai.html (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Jewanski, Jörg (2010). *Color-Tone Analogies: A Systematic Presentation of the Principles of Correspondence.* in. Daniels D. and Naumann S. (Ed.): See This Sound – Audiovisuology – Compendium. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König.

Keserü Ilona kiállítása, Hommage – Tiszteletadás. Műcsarnok, 2024-2025. online: https://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=SE8YOe2MxBv1fBNWWRMyv0 (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Keserü Ilona. *Régi képeim Párizsban*. online: https://www.kieselbach.hu/kiallitas-alkotas/cangiante-ilona-keseru-ilona/regi-kepeim-parizsban-7092 (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Kubelka, Peter. *Arnulf Rainer.* (1960) online: https://www.youtube.com/watch?v=vfy1cdRrAFU (megtekintés: 2025. 05. 11.)

László, Alexander (1925). *A színfényzene*. in F.I.L.M. – A magyar avant-garde film története és dokumentumai, szerk. Peternák Miklós, Budapest: Képzőművészeti Kiadó. online: https://mek.oszk.hu/19500/19561/19561.pdf (83-88) (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Sinkó István. *„Színre váltás" – Ilona Keserű Ilona képei. Új Művészet* 2014. 12. szám. online: https://sinkoistvan.hu/szinre-valtas/ (megtekintés: 2025. 05. 11.)

Szabó Zsófia

Artcadia, ú.f. 4 (1), 100–109. (2025)
szabo.zsofia@uni-mate.hu
MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0000-0001-5460-9450

Üvegbe zárt színek

Colors enclosed in glass

Az ON/OFF COLOR szimpóziummal és kiállítással csaknem egyidőben négy, üvegtárgyakkal teli vitrin került felállításra a Rippl-Rónai Művészeti Intézetben – három a földszinti aulában, egy az 1. emeleten –, amelyek a bárdudvarnoki üvegművészeti alkotótelepen készült művekből nyújtanak némi ízelítőt. A művésztelep lassan 35 esztendeje segíti az üveg különleges matériájával (és főként a meleg eljárásokkal) dolgozó alkotók munkáját azzal, hogy nyaranta 7-10 napra megnyitja kapuit a huta, izzanak a kemencék és készülnek a különféle öntött, fúvott, rogyasztott üvegcsodák. E rövid beszámoló a művészeti intézetben kiállított művek bemutatására szorítkozik, amelyek szó szerinti sokszínűségük, máskor pedig épp transzparenciájuk révén válnak izgalmassá a néző számára.

kulcsszavak: üveg, üvegfújás, rogyasztás, öntés, Bárdudvarnok, művésztelep

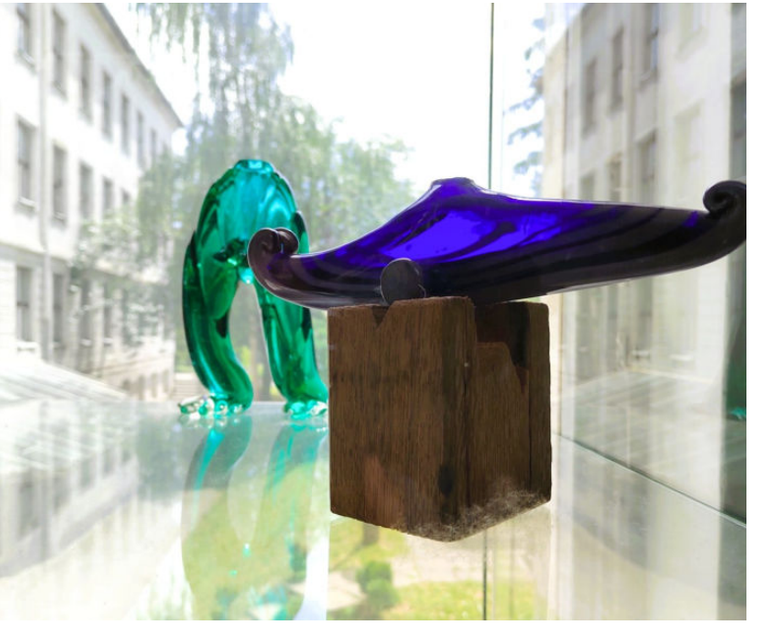
Almost simultaneously with the ON/OFF COLOR symposium and exhibition, four cabinets filled with glass objects were set up at the Rippl-Rónai Art Institute – three in the ground floor hall and one on the first floor – offering a glimpse of the works created at the glass art studio in Bárdudvarnok. For 35 years, the artist workshop has been supporting artists who work with the unique material of glass (and mainly with hot processes) by opening its doors for 7-10 days every summer, when the furnaces are heated up and wonderful glass artworks are created using casting, blowing, and fusing techniques. This short report focuses on the works exhibited at the art institute, which are exciting for the viewer either because of their literal colorfulness or their transparency.

keywords: glass, glassblowing, fusing, casting, Bárdudvarnok, artists' workshop

1 · ’Sigmond Géza: *Szekér*, 1996

A bárdudvarnok-bárdibükki művésztelep létrejöttét Goszthony Mária festő- és keramikusművésznek köszönheti, aki az otthonaként és műtermeként szolgáló régi kúriát az államra hagyta azzal a kitétellel, hogy ott halála után alkotótelep létesüljön. A művésznő hagyatékát gondozó alapítvány ezt a kívánságot teljesítendő, 1991 óta rendez szimpóziumokat, tartja fenn a kúria épületét és működteti, fejleszti az alkotómunkához szükséges infrastruktúrát. Az idelátogató művészek egy-egy itt készített munkája azután a helyi gyűjteménybe kerül, ami ily módon az elmúlt 35 év távlatában a magyar üvegművészet egyfajta reprezentánsává vált – befogadva műveket az alapítóktól és azok tanítványaitól, akik napjainkra már szintén mesterekké értek. De évről évre a kollekció részévé válnak a még egyetemi tanulmányaikat végző művészhallgatók alkotásai is, akik a mesterségbeli fogások elsajátítása, gyakorlása, a tapasztaltabb mesterekkel való közös eszmecsere lehetősége miatt látogatják a műhelyeket. Ebből a gyűjteményből mutat be egy kisebb válogatást a Rippl-Rónai Művészeti Intézetben felállított négy vitrin.

A földszinti aula legbelső vitrinjében főként figurális műveket találunk: közös vonásuk a groteszk fantázia, amelyből különös lények és abszurd ötletek keltek életre. A fantázialények közül méretében is kiemelkedik a japán **Takeshi Ito** szürrealisztikus alkotása, egy rák vagy rovarforma kreatúra, amelynek „lábai” emberkezekben végződnek, és egy fekvő női aktot hordoz a hátán. **Czebe István** szobra egy ugyancsak kézszerű lábakon álló férfi alsótest, művének címe, a *Villásfarkú üzenet* a torzón hangsúlyos hímtag kinézetére utal. **Sipos Balázs** nőalakja, *Suzie* sem mindennapi figura. Önmagában is karakteres alkatú, de különlegességét a technika adja: az öntött szobron a fényesre polírozott és matt felületekkel, pozitív-negatív formákkal épít fel izgalmas kontrasztokat az alkotó. A szobor másik különlegessége, hogy a hordószerű testről a felső rész leemelhető, és belül üreges, így tulajdonképpen a díszdobozok, bonbonierek szokatlan változatát adja.[1] (A tárlat egy másik tárlójában a művésznek még egy groteszk alkotása látható, egy fenekét égnek mutogató, malacforma lény.)



2 · Kotormán László: *Balance*, 1997
hátul Czebe István: *Villásfarkú üzenet*, 1995

Sipos Balázs egykori mestere, **’Sigmond Géza** (1950-2008) ugyancsak furcsa teremtményt kreált, amikor egy alapvetően élettelen struktúrához – egy kissé „meghízott” volutás oszlopra emlékeztető testhez – kerekeket és szárnyakat rendelt, ezáltal egyből átlelkesítette, látszólag mozgásra képessé tette a kiinduló alakzatot.[2] ’Sigmond másik abszurd ötlete szintén ebben a

1 ·Bodonyi Emőke, „Láthatóvá tároló belső világok, Gondolatok Sipos Balázs üvegplasztikáiról,” *Art Limes* 10, no. 38 (2013): 131.
2 ·’Sigmond Géza (1950-2008) „a megalakulásától fogva sokat tett az 1991-ben létrehozott bárdibükki-bárdudvarnoki alkotótelepért”, és a kaposvári Zichy Mihály művészeti szakközépiskolában a következő generáció képzéséért. Sipos Balázs visszaemlékezése szerint: „Nemcsak ő játszadozott a formákkal, hanem biztatott minket, hogy az alkotást játéknak fogjuk fel, könnyen és bátran alkossunk. Művészetében jelen van személyiségének minden vonása, tárgyai ezt az önfeledt játékos kedvet, szabadságot tükrözik.”, Molnár Szilvia szerk., *Magyar Üvegművészek Társasága 2021*, (MÜT, 2021), 84.

3 · Sipos Balázs: Suzie, 2012

4 · elöl: Bicsár Vendel: *Sárkefe I-II.*, 1995; Pethő Zoltán: *Kalapács*, 2016; 'Sigmond Géza: *Felkapálom magamat*, 1993
Hátul balra-jobbra: Andor István: *Tűnődés I-II.*, 2016; középen Mindák Gergely műve, 2016

vitrinben kapott helyet: a *Felkapálom magamat* című alkotás egy valódi kapafejhez társít üvegből formált nyelet, játékba kezdve az anyagból adódó tulajdonságokkal, lehetőségekkel és lehetetlenségekkel. A matéria törékeny természetét hasonló játékossággal karikírozza **Pethő Zoltán** üvegből alakított kalapácsa, de ebbe a gondolati körbe sorolható **Bicsár Vendel** *Sárkefe* című alkotása is, amelynek faalapba lazán beillesztett vékony üvegpálcái ugyan vizuálisan valóban felidézhetik egy kefe látványát, összességében azonban labilis és sérülékeny tárgy.

A törékenységet más oldalról közelíti meg **Kotormán László** *Balance* című munkája, amely szintén fa és üveg kombinációjával készült, és az egyensúly megtalálására irányuló törekvést tükrözi. A mű egy faalapon balanszírozó üveglibikóka, ami bármelyik pillanatban kibillenhet a nyugvópontról, azaz vízszintes helyzetéből. **Mindák Gergely** fa-üveg párosítása nem az ellentétekre, hanem a kapcsolódásra épít, ahogy egy ágas-bogas fára „rácsorgat" egy fújt üvegbuborékot, a matéria képlékenységére egyaránt reflektál. A két anyag találkozása – ami az alakítás folyamatában lehetetlen lenne, hiszen a formálható üvegmassza hőfoka pillanatok alatt elégetné a faágakat – itt természetes összetartozást sugall.

Az öntött, illetve szabadon alakított fúvott eljárások mellett a művésztelep jelenlegi vezetőjének, **Andor István**nak a csiszolt síküvegei láthatók még ebben a vitrinben, olyan matt felületű lapok, amelyeken felcsillanó, tiszta transzparenciában metszik egymást a függőleges és vízszintes vésetek.

A következő, középső vitrinben a művésztelep egyik alapító tagja és első művészeti vezetője, **Jegenyés János** (1946-2008) *Pár* című alkotásával szerepel. A két megnyújtott, stilizált figurát dúsan sorjázó vonalakként vékony üvegszálakkal tekerte körbe – a vonal Jegenyés művészetének visszatérő eleme volt.[3]

3 · Gopcsa Katalin, „Az elnémult jelek világa, A vitrárius Jegenyés János (1946-2008) emlékére," *Art Limes* 5, no. 17. (2008): (13–19.)

5 · Lendvai Péter Gergely: *Arc*, 2000; jobbra Petrás Mária: *Angyalos kehely*, 2024; hátul Jegenyés János: *Pár*, 2007

Érdekes párhuzam, hogy a szomszédos vitrinben két másik *Pár* is kiállításra került. Az egyik **Polyák János** alkotása: az ő öntött figurái laposabbak és szélesebbek, jelzésértékű testformákkal, mintázattal és egy kis „odavetett" színnel jelezve a fej helyét. Bár az alakok erősen stilizáltak, nem szigorúan geometrikusak, megőrizték az olvadt üvegmasszára jellemző lágy íveket. A másik **Jegenyés Jusztina** *Párosa*, amely a transzparens és a kékre színezett üveg kettősével dolgozik, az ő alakjai azonban nem egymástól függetlenek, mivel összekapcsolódnak az átkötő elemekként szolgáló kis „üveghidak" révén.

6 · Szántó Tamás: *Balance*, 2000
hátul Igor Tomskiy: *A szög drámája I.* 2009

Visszatérve a középső vitrinhez, Jegenyés szoborpárja mellett **Igor Tomskiy** *A szög drámája I.* című szobra áll, egy kőalapba állított színtelen, lapos üvegtömb, amelybe egy kovácsoltvas szög fúródott, vörös „vérnyomot" hagyva maga után – meglepő és feszültséggel teli antropomorfizálása a matériának. Ebben a tárlóban is találunk egy művet, amely az egyensúly témájára reflektál. **Szántó Tamás** *Balance* című munkájának – ami egy üvegből formált íves daruhorog és egy szögletes súly találkozása – szokatlanságát az adja, hogy nem az eredetileg függő elem tartja a súlyt, hanem a súly hordja és próbálja egyensúlyban tartani a beleillesztett horgot. Tartó és tartott szerepe tehát megcserélődik, s ezzel a fizika törvényei is egy pillanatra mintha meginognának.

E művek között kapott helyet a 2025-ben Kossuth-díjjal kitüntetett népdalénekes, keramikus- és üvegművész **Petrás Mária** sárgásbarna színvilágú *Angyalos kelyhe*, amelynek aranyló felületét zöld minták ékesítik. Ugyancsak ezt az óaranyszínt hordozza, bár anyagában réz felhasználásával készült **Lendvai Péter Gergely** üvegplasztikája: színtelen üvegbe öntött, formázott rézhálóval, amely az üveg testébe zárt, sejtelmes, maszkszerű arcot mutat.

A vitrin második polcán fiatal üvegesek, egyetemi hallgatók (MOME) vagy nemrég végzett ifjú alkotók munkái láthatók. **Andor Sára** egyik kiállított műve, a *Nyitogató*, egy hagyományosan alakított üvegpohár, amelynek alsó sávja fémdíszítést kapott – de nem valami míves ötvösremekkel egészült ki az üveg, hanem hétköznapjaink fogyasztói kultúrájának csaknem szimbolikus eleme, a fémdobozok nyitófüle képez sormintát a pohár alján. **Szöllősi Anna** gömbölyded vázájának nemcsak formája elegáns, de lilás, fátyolszerű színezete légies hatást kölcsönöz művének. **Pálfi Lujza** palackja és tárolódobozkája

7 · Baranyay Szabolcs: *Glass Graffiti*, 2024
hátul Andor Sára: *Nyitogató*, 2024; Pálfi Lujza: *Palack és doboz*, 2024

ugyancsak letisztult vonalakkal megmunkált alkotás, a tárgyak kecsességét a transzparenciát megtörő feketékkel és főként az edények lezárásához használt rusztikusabb felületekkel ellenpontozza. **Doktor-Farkas Melinda** lapos, kipörgetett tányérjának halványkék, hínárszerű növényi ornamensei a vízi világot idézik meg, ahogy a felületben megjelenő buborékok is ezt az asszociációt erősítik. **Baranyay Szabolcs** *Glass Graffiti* című alkotása egy tömör üveghenger, benne piros firkák táncolnak vad ritmusban – végérvényesen bezárva, rabul ejtve azokat a tömb

8 · Szöllősi Anna: *Váza*, 2024
balra elöl Doktor-Farkas Melinda: *Tál*, 2023, hátul Telegdi Balázs: *Plasztika I-II.*, 2024

9 · Horváth Márton: *Kerti jelenet*, 2000

belsejében. **Telegdi Balázs** autonóm üvegplasztikái is zárt rendszerek, mintha egy üveglepel alá szorított volna le valami gyors növekedésű, élő organizmust, amely így most csapdában rekedt, mint a kőzetekben rejtőző ásványok – a csillogás azonban itt nem vész el, a formák átragyognak a leplen. A vitrin alsó részén egy másik alapító tag – és egyben a magyar üvegművészetet oktatóként, pedagógusként is meghatározó mester –, **Horváth Márton** (1941-2013) realisztikusan alakított, három darabból álló *Kerti jelenet*e kapott helyet, amely különböző fajtájú tököket mintáz, halvány színezésüket, illetve transzparenciájukat a rétegek közt elszórt színes pöttyök gazdagítják.

A földszinti aula harmadik vitrinjében domináns a grafikus elemek használata a kiállított művek között: Hegyvári Bernadett és S'őke Barbara mellett a finn Ella Varvio munkái képviselik ezt az irányt. **Hegyvári Bernadett** vázáján egy álomszerű női arc, üveggömbjén egy kéz látható – ezek utólagos festéssel kerültek a tárgyak felületére. Ella Varvio és S'őke Barbara viszont – a graal/ariel technikából kiindulva – az üveg testébe helyezik a figuratív elemeket, vonalrajzokat. Ez esetben az üvegfújás és -alakítás folyamatában az előre elkészített rajz vagy a homokfúvással bemaratott minta az üvegrétegek közé ékelődik, így formája természetesen torzul az íves alapelemen, a külső transzparens üvegburok pedig végül egyfajta nagyítóként funkcionál, kiemeli a belső vonalrajzot, buborékokat. **Ella Varvio** alkotásán ez egy sárga alapszínre kékkel megrajzolt motívumegyüttesként jelenik meg: épületrészek, állatalakok fonódnak egymásba, szürrealisztikus vízió hatását keltik. **S'őke Barbara** művén az absztrakt vonalak érvényesülnek, a transzparens, megnyújtott üvegbuborékban egy rózsaszín lepel látszik lebegni, amelynek bemetszésekkel megbontott, szakadozottnak tűnő felületén keresztül látunk rá az alatta úszkáló kék belső magra. **Andor Sára** alkotása, a *Zöld űrfánk* egy tömör, színtelen üveggömb, a régi levélnehezékek kortárs újragondolása, benne légies, halványzöld körökkel és úszkáló foltokkal.

10 · Andor Sára: *Zöld űrfánk*, 2022

11 · S'őke Barbara: *Áttört horizontok*, 2024; hátul Jegenyés Jusztina: *Páros* és Polyák János: *Pár*, 2023

Ebben a vitrinben kapott helyet **James Carcass** elegáns, magas pohara és ugyancsak színtelen üvegből **Marita Wongsupa Johansen** vázája. Ez utóbbi érdekessége, hogy alapformája ellenére nem funkcionális tárgy, hiszen belsejét áttetsző, csavart mintás üvegből készített karikák töltik ki. **Jakowleff Renáta** vitrinbe függesztett plasztikája organikus élőlény megjelenését idézi, miközben az olvadt üvegmassza természetes nehézkedését is illusztrálja. A vitrin alsó részén találjuk **Bechtold Fülöp** nagyobb kiterjedésű művét, amely három transzparens fúvott üvegidomból és öt kis színes üveggömbből áll: az áttetsző amorf formák közt próbálnak talapzatot találni a könnyed, finom pasztellszínekben pompázó golyóbisok.

12 · Ella Varvio: *Tavasz a városban I-II.*, 2024
hátul Hegyvári Bernadett és Sipos Balázs munkája

13 · Bechtold Fülöp:
Glass piece mission, 2024

Az emeleten felállított vitrinben a már említett orosz művész, **Igor Tomskiy** szabadon alakított, csiszolt, polírozott torzói láthatók, amelyek szépen reflektálnak **Pattantyús Gergely** színtelen kelyhének díszítésére, ami ugyancsak egy torzó, bár hangsúlyosan egy női test lenyomatát hordozza. Ebbe a sorba illeszkedik a szobrászművész hallgató (PTE), **Németh Gábor** öntött plasztikája is, amelyen egy nimfát üldöző faun alakja sejlik fel a felületen.

De ebben a vitrinben is érvényesül a gazdagabb színhasználat. Halvány, visszafogott árnyalatok és légies finomságú mintázatok köszönnek vissza **Herczeg István** fioláin, parfümös üvegcséin, amelyek a mesés Kelet egzotikus hangulatát idézik. Annál intenzívebb – a kéktől a lilán át a sárgásbarnáig ívelő – látványos színátmeneteket mutat az orosz **Svetlana Fjodorova** itt kiállított figurája, ami a tetején egy kis kaviccsal lezárt absztrakt forma, egy megnyújtott, az aljánál visszahajló, hosszúkás üvegtest – az áttetsző üvegtalapzatnak köszönhetően ugyanakkor lebegni látszik.

A második polcon **Elena Atrashkevich** plasztikája az egyedüli, ami színtelen üveggel dolgozik, de ez sem önmagában áll, hiszen kiegészül egy fakorong és egy rézpénz barnájával. A koronggal összekapcsolódó üveg maga egy organikus, lendületesen fodrozódó formát mutat, aminek az irányultsága kettős értelmezést is megenged: a fából kitörni készülő vagy épp ellenkezőleg, abba beszivárogni akaró energia érzékeltetését.

A többi alkotás színei főként a zöld árnyalatok békés, természetközeli harmóniáját vagy a kék transzcendens érzetét sugallják. Előbbire szolgálnak példát **Horváth Zsófia** apró lábakon álló szögletes, domormintás zöld edényei, amik mellett **Smetana Ágnes** karcsú virágfejekkel bólogató vázái ágaskodnak. Smetana Ágnes művészetére nagy hatással volt a szecesszió forma-

14 · Kertészfi Ágnes:
Figura, 1995

15 · Herczeg István: *Parfümös fiolák*, 1998;
Igor Tomskiy: *Figurák*, 1994
Pattantyús Gergely: *Kehely*, 2024

16 · Svetlana Fjodorova:
Színes figurák, 2023; háttérben
Németh Gábor: *Faun*, 2024

17 · Elena Atrashkevich: *Booster*, 2024
Smetana Ágnes: *Edényplasztikák*, 2020
Horváth Zsófia: *Zöld edények*, 2000
Szilcz Marianna: *Lélekjelenlét*, 2001

és színvilága, edényplasztikáin gyakran köszönnek vissza poétikusan elrendezett növényi motívumok (virágok, fák, indák), amelyeket festői kompozíciókká érlel a felületeken. **Szilcz Marianna** *Lélekjelenlét* című fúvott-öntött kék plasztikái arcokat hordoznak, ugyanakkor edények is, amelyek befogadó formaként adnak helyet az emberi időn kívül létező léleknek. A vitrinben alul **Kertészfi Ágnes** plasztikáját találjuk, ami ugyancsak egy „átlelkesített" lény - alkotója egy régi réztalapzatra ültetett egy üvegtestet, ami lüszterrel festett, könnyeden felvázolt arcvonásokkal tekint ki az őt nézőre.

Ez a válogatás érzékletesen illusztrálja az alkotótelep három és fél évtizedes működése alatt megmutatkozó művészi attitűdöket a figurativitástól a teljes absztrakcióig, kísérletezéseket az üveghez társított anyagokkal, a mesterien megformált használati tárgyaktól az autonóm üvegplasztikákig széles spektrumot jár be. A kiállításon szereplő 39 művész több mint 60 alkotása nemcsak formai változatosságot kínál: ahogy napos időben az áttetsző és színes matérián átsugárzó fények belépnek a művészeti intézet terébe, a tárlat szó szerint és átvitt értelemben is sokszínű élményt nyújt nézőinek. •

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

Képjegyzék

1 · ’Sigmond Géza: *Szekér*, szabadon alakított, színes hutaüveg, 21 x 14 x 9 cm, 1996
2 · Kotormán László: *Balance*, színezett, szabadon alakított hutaüveg, fa, 1997
Czebe István: *Villásfarkú üzenet*, szabadon alakított, színezett hutaüveg, 1995
3 · Sipos Balázs: *Suzie*, színes, csiszolt, polírozott öntött üveg, 30 x 10,5 x 10,5 cm, 2012
4 · Bicsár Vendel: *Sárkefe I-II.*, amber üvegszálak, fa, 33,5 x 27 cm, 1995
Pethő Zoltán: *Kalapács*, ragasztott hutaüveg, 26 x 10 x 4 cm, 2016
’Sigmond Géza: *Felkapálom magamat*, régi, korrodált fémlapát, hasáb alakú, rövid, színtelen üveg, 21 x 18 x 15 cm, 1993
Andor István: *Tűnődés I-II.*, csiszolt, polírozott, melegen ragasztott síküveg, 34,5 x 13 x 3,5 cm, 2016
Mindák Gergely műve, 2016
5 · Lendvai Péter Gergely: *Arc*, színtelen öntött üveg, rézháló, 13,5 x 13,5 x 6 cm, 2000
Petrás Mária: *Angyalos kehely*, fúvott üveg, 2024
Jegenyés János: *Pár*, anyagában színezett, öntött, szabadon alakított száldíszes hutaüveg, 2007
6 · Szántó Tamás: *Balance*, szabadon alakított hutaüveg, 32,5 x 10 x 10 cm, 2000
Igor Tomskiy: *A szög drámája I.* színezett öntött üveg, kovácsoltvas, kő, 33 x 16 x 9,5 cm, 2009
7 · Baranyay Szabolcs: *Glass Graffiti*, színes hutaüveg, 17 x 8 x 8 cm, 2024
Andor Sára: *Nyitogató*, Fúvott üveg, fémdoboz nyitófül, 12 x 10 x 10 cm, 2024
Pálfi Lujza: *Palack és doboz*, fúvott üveg, 9 x 8 x 8 cm, 23 x 8 x 8 cm, 2024
8 · Szöllősi Anna: *Váza*, színes fúvott üveg, 16 x 11 x 11 cm, 2024
Doktor-Farkas Melinda: *Tál*, fúvott üveg, átmérő: 26 cm, 2023
Telegdi Balázs: *Plasztika I-II.*, 2024
9 · Horváth Márton: *Kerti jelenet*, színezett, szabadon alakított, fúvott üveg, 2000
10 · Andor Sára: *Zöld űrfánk*, hutaüveg, 7 x 9 x 9 cm, 2022
11 · S’őke Barbara: *Áttört horizontok*, csiszolt, színezett hutaüveg, 16 x 10 x 10 cm, 2024
Jegenyés Jusztina: *Páros,* színezett hutaüveg, 13 x 19 x 7 cm
Polyák János: *Pár*, öntött hutaüveg, 23 x 12,5 x 4 cm, 2023
12 · Ella Varvio: *Tavasz a városban I-II.*, színezett fúvott üveg, gral technika, 23 x 9 x 6 cm; 14 x 10 x 10 cm, 2024
Hegyvári Bernadett és Sipos Balázs munkája
13 · Bechtold Fülöp: *Glass piece mission*, fúvott üveg, 49,5 x 50 x 23 cm, 2024
14 · Kertészfi Ágnes: *Figura*, lüszterrel festett rogyasztott üveg, réz talált tárgy, 54 x 21 x 15 cm, 1995
15 · Herczeg István: *Parfümös fiolák*, lámpa (laborüveg) technika, 12,5 x 5 x 5 cm, 1998
Igor Tomskiy: *Figurák*, szabadon alakított, csiszolt, polírozott hutaüveg, 1994
Pattantyús Gergely: *Kehely*, fúvott üveg, 2024
16 · Svetlana Fjodorova: *Színes figurák*, fúvott, színezett üveg, kavics, 33 x 19 x 9 cm, 2023
Németh Gábor: *Faun*, öntött üveg, 25 x 29 cm, 2024
17 · Elena Atrashkevich: *Booster*, hutaüveg, csiszolt üveg, rézpénz, fakorong, 2024
Smetana Ágnes: *Edényplasztikák (3 db)*, színezett, szabadon alakított fúvott üveg, 40 x 7 x 5 cm; 37 x 10,5 x 9,5 cm; 39 x 8 x 8 cm, 2020
Horváth Zsófia: *Zöld edények*, színezett, fúvott üveg, 2000
Szilcz Marianna: *Lélekjelenlét*, fúvott, öntött hutaüveg, 2001

Bibliográfia

Bodonyi Emőke. „Láthatóvá tárúló belső világok, Gondolatok Sipos Balázs üvegplasztikáiról.” *Art Limes* 10, no. 38 (2013): 129-133.
Gopcsa Katalin. „Az elnémult jelek világa, A vitrárius Jegenyés János (1946-2008) emlékére.” *Art Limes* 5, no. 17. (2008): 13–19.
Molnár Szilvia szerk. *Magyar Üvegművészek Társasága 2021*. MÜT, 2021.

Pál Gyöngyi

Artcadia, ú.f. 4 (1), 110–120. (2025)
pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu
MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
ORCID: 0000-0002-7807-0557

A fény, a test és a szörnyek. Interjú Mátis Ritával

Light, body and monsters. Interview with Rita Mátis

Mátis Rita 1967-ben született Pécsen. 1981-1985 között a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában tanult, majd 1987-1992-ig a Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán *Keserü Ilona* növendéke volt, itt szerezte meg a tanári diplomáját. 1992-1995 között a JPTE Képzőművészeti Mesteriskolában *Konkoly Gyula* volt a mestere. Ennek elvégzése után kapta meg a „Képzőművészet mestere" címet. 1995-ben Párizsi tanulmányúton vett részt, 1996-ban a KulturKontakt ösztöndíjasaként tartózkodott Bécsben. 2005-ben egy svédországi ösztöndíjjal másfél hónapot töltött Grödingében. 2015-2016 között elvégezte a PTE Művészeti Kar Doktori Iskoláját. 2019 júliusát Rómában töltötte a Római Magyar Akadémia képzőművészeti ösztöndíjasaként. Jelenleg Kaposváron a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézetében egyetemi docensként tanít.

kulcsszavak: szín, fény, test, akt, szörnyek, Pécs, festőművészet

Rita Mátis was born in Pécs in 1967. From 1981 to 1985, she studied at the Pécs Secondary School of Art, then from 1987 to 1992, she was a student of Ilona Keserü at the Faculty of Humanities of Janus Pannonius University, where she obtained her teaching degree. From 1992 to 1995, she studied under Gyula Konkoly at the JPTE Master School of Fine Arts. After completing this, she was awarded the title of "Master of Fine Arts." In 1995, she took part in a study trip to Paris, and in 1996, she stayed in Vienna as a KulturKontakt scholarship holder. In 2005, she spent a month and a half in Grödinge on a scholarship in Sweden. Between 2015 and 2016, she completed her doctoral studies at the Faculty of Arts of the University of Pécs. She spent July 2019 in Rome as a fine arts scholarship holder at the Hungarian Academy in Rome. She currently teaches as an associate professor at the MATE Rippl-Rónai Art Institute in Kaposvár.

keywords: color, light, body, nude, monsters, Pécs, painting

ARTCADIA
interjú

2025. február 20-án nyílt önálló kiállításod a Pécsi Galériában *Wild Dining* címmel, mi adta az apropóját a kiállításnak, miket láthattak ott a látogatók?

Az apropóját az adta a kiállításomnak, hogy 30 éve volt a csoportos kiállítása a 9 Pécsi kezdőnek, aminek én is tagja voltam. Mi voltunk az István-aknai Mesteriskola első végzős diákjai, akik Konkoly Gyula vezetésével lehetőséget kaptunk, hogy a Képzőművészeti Egyetem jóváhagyásával Budapesten, a Barcsay teremben egy kiállítássorozat keretében bemutatkozzunk, amit Gyula szervezett meg. 1994. december 8-án nyílt az első kiállítás és februárban zárt az utolsó. Én voltam az első kiállító, és miután nekem volt a legtöbb munkám így én egyedül állítottam ki, míg a többiek párban voltak. A kiállítást Maurer Dóra, Kőnig Frigyes és Konkoly Gyula nyitotta meg. Készült egy videó is a kiállítás megnyitóról, ami a mostani 2025-ös kiállításomon megtekinthető volt.[1] A *Wild Dining* kiállításon a 2020 után készült festményeim voltak láthatóak, de két régebbi kép is, amik 1995-ösek.

Milyennek kell elképzelnünk ezt az István-aknai Mesteriskolát?

István-aknán a volt bányaépületben volt az iskolánk. 1925-ben épült maga a bányatelep, gyönyörű épületei voltak, de '98-ban bezárták a bányát és befejeződött a mélyművelés. Mi Keserü Ilonához jártunk egyetemistaként rajz-vizuális szakra, ő találta ki, hogy legyen ez a mesteriskola. Meghívta tanárnak Konkoly Gyulát, aki 20 évig élt Párizsban és akkor jött haza, és ő elvállalta, hogy ő lesz a mesterünk. A képzés 3 éve alatt mi tanítványok kint éltünk ezen a bányatelepen, és volt alkalmunk a tárnákba is lelátogatni ez idő alatt. A bányatelep amúgy több részből álló épületkomplexum volt, mi az irodai épületeket kaptuk meg, ahol volt egy hatalmas csarnok is és pici irodák. A bányászoktól kaptunk csákányokat és szétvertük az irodákat és a teret elválasztó falakat, és így tágas műtermekhez tudtunk jutni. A fenti kisebb műtermekben Horváth Judit, Hajdú Andris és Kósa Ferenc volt, az alsó nagyobb műtermekben pedig párosával voltunk. Nekem az ecsettársam Enyingi Tamás volt, aki sajnos már nem él (ő csinálta az aláfestő zenét a 9 pécsi kezdő online is elérhető katalógus-videójának), Gyenis Tibor Somody

1 · Mátis Rita és Konkoly Gyula a *Wild Dining* kiállítás megnyitóján Pécsi Galéria, 2025. február 20.

1 · Mátis Rita - "Kilenc Pécsi Kezdő" kiállítássorozat nyitó kiállítása a Barcsay-teremben 1994. https://youtu.be/oxPvG7WNUoE?si=9gJFvePyEuRMKT3t

2 · Mátis Rita: *Cím Nélkül*, 1992.
olaj, nyomdafesték, vászon, 190 x 150 cm

2 · Mátis Rita, *Vénusz 2.*, 1994, fa, poliuretán hab, 250 × 120 × 75 cm, https://matisrita.hu/muvek/husevo-venusz-terbeli-munkak/

3 · Mátis Rita, *Istenek szerelme*, 1995, akril, poliuretán hab, vászon, 320 × 480 × 40 cm, https://matisrita.hu/muvek/husevo-venusz-terbeli-munkak/

Péterrel, Cseke Szilárd pedig Losonczy Istvánnal volt egy műteremben, így voltunk együtt 9-en. Junoszty tévén néztük együtt a focimeccseket és a tenisz-döntőket, közösen főztünk, Gyula pedig mintha az apánk lett volna, sokat beszélgettünk, mindig tudtunk tőle tanácsot kérni, közben pedig sorra jöttek a közös művészi feladatok. Például kaptunk Gyulától olyan feladatot, hogy fessünk nagy méretű vászonra „őszi erdőt", csak éppen fák nélkül: csupa színes, expresszív foltból kellett felépítenünk a képet. Pénzünk alig volt, a szerény ösztöndíjunkból gazdálkodhattunk, így először vettünk külön léceket, hogy legyen keret a vászonnak. Egy kender-feldolgozó üzemből szereztünk olcsón nyersvásznat, mindent mi magunk raktunk össze, majd ki-ki elkezdett szabadon festeni. Aztán volt egy olyan feladatunk, aminek a „kilépés a térbe" volt a célja. Én például egy konstruktív munkát csináltam: a festmény hátteréhez csatlakozó, előreugró elemekkel bővítettem a kompozíciót. Innentől mindannyian elkezdtük keresni – és lassan meg is találni – a saját utunkat, egyre inkább háromdimenziós munkák felé fordulva. Szerencsénkre az István-aknai szeméttelep és vastelep is közel volt, onnan szereztünk be kábeleket, fém-törmelékeket, régi telefonkészülékeket: Tamás például elkezdett régi telefonokat pakolgatni a képeire, én pedig ekkor kezdtem a Vénusz-sorozatomat: fából ácsolt vázakra erősítettem a műanyag kábelköpenyeket, majd ezekből horgoltam-fűztem össze a szobor testét (a kezem finoman szólva megsínylette). Dolgoztunk purhabbal, műgyantával is – kísérleteztünk a különböző anyagokkal. Egyik darab, a rózsaszínben világító *Banán-érlelő*[2] (1994) belseje purhabból készült. A ***Vénusz IV.*** vízszintesen elnyújtott Vénusz formát alkotott, vasból, drótháló-ból készült, amit vékony színes drótokból szőttem be. Ez a szobor ma is megvan: a Szombathelyi Képtár vásárolta meg és szerepel a LOKART kiállításon Pécsen az m21 galériában 2025 szeptember végéig. Végül a diplomamunkához álltam neki először igazán figurális képeket festeni. A végső mű egy trapéz alakú monumentális kép lett *Istenek szerelme*[3] címmel (1995), ami három részből állt: középen egy négyzet alakú, kétoldalt háromszög alakú vásznakból. Ezekre a számomra kulcsfontosságú művek részleteit festettem rá: Rubens *Medici Mária partraszállása* (c. 1622), Michelangelo *Firenzei Piètá*jának (1547-1555) Krisztus

3 · Mátis Rita: Vénusz IV. 1994.
vas, drótháló, műanyagdrót, 115 x 300 x 75 cm

figurája stb. Egyik alaknak sem hagytam fejet. Volt köztük lefejezett figura, ahonnan középkori ábrázolások szerint folyt a vér. A lefejezés, az arc-maszk motívuma annyira foglalkoztatott, hogy szakdolgozatot is írtam róla, illetve a festményhez kapcsolódott még egy női és egy férfi nemi szerv plasztikája, így ez a festmény is kilépett a térbe. Az István-aknai Mesteriskolában nemcsak különböző technikákat sajátítottunk el, hanem szabadságot is tanultunk: hogyan lehet bármiből, bármilyen körülmények között művészetet csinálni.

Hogyan kapcsolódnak a mostani *Wild Dining* című kiállításod képei az István-aknai korszakod alkotásaihoz?

Bár most egészen más típusú munkákon dolgozom, a *Wild Dining* kiállításon mégis előjöttek régi témák – új formában. Korábban a figurális képeknél magamat használtam modellnek, illetve én készítettem fényképeket, amik alapján készültek a festmények. A mostani kiállításon szereplő műveknél, amelyek a 2020 utáni időszakból valók, már nem én vagyok a modell, hanem másokat használok modellnek, és a fényképeket a párommal, dr. Bebesi György történésszel szoktunk együtt fotózni. Általában előre megtervezem a fotókat: készítek vázlatokat, beállításokat, és eldöntöm, hogy mit szeretnék kifejezni, de amióta nem szerepelek a beállításokban, párommal mindketten fotózunk. Ő egyébként az aktfotóiról ismert Körtvélyesi Lászlónál tanult fotográfiát és közös pont volt köztünk az akt készítés. Fontos számomra, hogy ezek az alkotások olyan motívumokra épüljenek, amik belülről jönnek: személyes élmények, irodalmi, zenei hatások, művészettörténeti előképek. A modelleket vagy a műteremben vagy természeti környezetben állítjuk be, bár mostanában inkább elrugaszkodom a valós tájtól, és egy kitalált, fiktív térben helyezem el őket. Talán ez is az egyik változás.

4 · Mátis Rita, *Kiűzetés a Paradicsomból*, 2022, akril, olaj, vászon, 181 x 155 cm

Egy másik szál, ami visszatért és az egyetemi évekből jön, a fantázialényekhez kapcsolódik: 1994-95 környékén készítettem egy rajzos illusztrációt Dante *Isteni színjátékához*,[4] amit inspiráltak Bosch képei, de elsősorban a saját fantáziavilágom szülemények voltak a pokol bugyrairól. Ezek a rajzok visszatértek a nemrégiben készült ***Kiűzetés a Paradicsomból*** (2022) című fest-

4 · Mátis Rita, *Dante: Isteni színjáték illusztráció*, 1991, papír, tus, 100 x 170 cm, https://matisrita.hu/muvek/rajzok-illusztraciok/

ményemen, amin egy párt láthatunk, akik egymás kezét fogják. Ezt a párt táncolás közben fotóztam, de fontos számomra, hogy egyszerre tűnnek úgy az alakok, mintha kapcsolódnának, és mintha épp elválnának egymástól. Középen egy stilizált atombomba motívum, alul furcsa, apró lények láthatók – ezek a *Divina Commedia* illusztrációiból kerültek át, de összekapcsolódnak a kilencvenes évek maszkos munkáival, például egy 1995-ös képpel, ahol egy hatalmas fej szája is teli van furcsa teremtményekkel.

Ezek a lények hangulatukban, nyers vadságukban és absztraháló stílusukban kapcsolódnak a 92-93-as kicsit groteszk képeidhez is, amelyeket a *Pudingfejű* blokkban[5] tettél közre a honlapodon…

Valóban kapcsolódnak, de közben el is térnek tőlük. A színek például sokkal élénkebbek, mintha a szorongás és a szabadság egyszerre lenne jelen. Gyula – aki régóta ismer – mondta is a megnyitón, hogy ezek a képek mintha a szorongásaim oldódását mutatnák. És valóban: az elmúlt években sok minden felszínre került, akár fiatalkori traumák is, amiket talán nem dolgoztam fel teljesen. A Covid időszak alatt kezdtem el festeni ezeket a képeket, így biztosan hatott rám az akkori feszélyezett légkör is.

Az első olyan kép, amelyen megváltoztattam a hátteret a ***Medúza tutaja*** (2020) volt. Ez úgy készült, hogy a természeti környezetben beállítottam az öt modellt, amelyek között én is ott voltam, és az elkészült fénykép alapján kezdtem el festeni, eredetileg a valós természeti háttérrel. Majd rájöttem, hogy vissza szeretném jobban adni azt az érzést, amelyet Géricault festménye közvetít, így került a tenger a festményre, amitől viszont furcsán disszonáns hangulatúvá vált a kép. Az élénk

5 · Mátis Rita, *Medúza tutaja*, 2020, akril, olaj, vászon, 120 x 130 cm

rikító, meleg színű, plein-airben beállított női akt csoport elválik a borongós hangulatú háborgó tenger hideg kékjeitől. A Covidon kívül bizonyára hatott rám az is, hogy 2019-ben Rómában voltam egy hónapig egy ösztöndíjjal, és ott alkalmam volt meglátogatni a Sixtus-kápolnát, és sok minden hatott rám, de Michelangelo pokla igézett meg a legerőteljesebben.

Tudnál még mesélni erről a belső feszültségről, ami a képeiden látható? Megjelennek a szörnyek, a pokol kínjai miközben a meztelen női testek a lehető legtermészetesebb módon lakják be a vásznat…

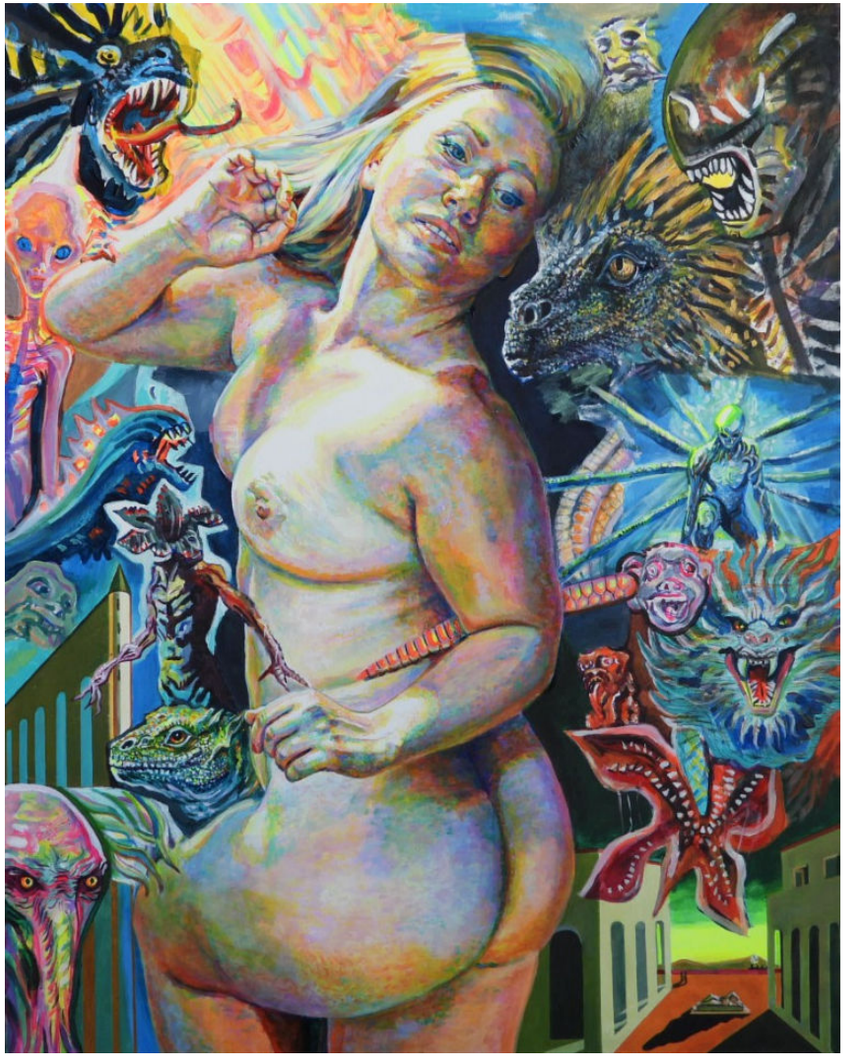
5 · https://matisrita.hu/muvek/pudingfeju/

6 · Mátis Rita, *Izsák feláldozása*, 2024, akril, olaj, vászon 150 x 170 cm

A hétköznapi életben, ahogy Gyula is írja, sok felhalmozódott szorongás van bennem, miközben a megfelelési kényszer is jellemző rám, de amikor festek, akkor nincsenek határok, a korlátok nélküliséget tudom megélni. Ez az ellentét megjelenik például az ***Izsák feláldozása*** című képemen, ami pont mögöttünk volt a megnyitón és amit sokan szóvá is tettek. Az áldozathozatal témája régóta foglalkoztatott már, és ezért esett a választásom Izsák történetére, amelyben az apa a fiát áldozza fel. A fényképet hat éve készítettük, öten voltunk a fotózáson. Ami alatt előkészültünk, a fejemben ott voltak a klasszikus Izsák ábrázolások, mint Caravaggio híres képe, és előjött az ötlet, hogy mi lenne, ha az asztal helyett két lányra lenne fektetném az áldozatot. Egyik lány volt az „Izsák", a másik az angyal, én pedig Ábrahámot testesítettem meg. Sokat dolgoztam ezen a képen, többször újrafestettem, több fotóból is dolgoztam és hosszú idő volt, mire megtaláltam az egyensúlyt a kompozícióban. A háttér festésénél – a kígyók és a tömeg kialakításánál – Tintoretto képek inspiráltak, amiket volt alkalmam élőben megnézni egy velencei út során. Sokakat megbotránkoztatott a kép, pedig nem volt célom blaszfémiát elkövetni, inkább az áldozathozatal újraértelmezéséről szól ez a kép.

Profán és vallási szempontból is egy fontos téma volna a nők áldozathozataláról beszélni. Mennyire gondolod magadat feminista festőnek?

Összességében nálam ez a nőiség természetesen van jelen – nem gondolok mögé direkt feminista üzenetet. Nem is tartom magam feministának. Ezek a képek sokkal inkább rólam szólnak. A meztelenséggel kapcsolatban sokan szoktak kérdezni engem és fontosnak tartom elmondani, hogy ez nem erotikus vagy szexuális töltetű nálam, csak épp nőket festek női szem-



7 · Mátis Rita, *Leda e il Misterio della notte*, 2025, akril, olaj, vászon 120 x 95 cm.

szögből. A férfiaké volt sokáig az aktábrázolás kiváltsága – én ezt fordítom meg. Az ihletet azokból a képekből merítem, amiket férfiak festettek, de most nőkkel, nőkről, más szempontból születnek meg újra ezek a képek. Sokan kérdezik, hogy erotikusnak szánom-e ezeket a meztelen nőábrázolásokat. Gyula is felhozta ezt egy interjúban vagy talán egy megnyitón, és igaza van, hogy számomra nem erről szól – nem úgy közelítem meg a női testet, mint sok férfi festő. Inkább úgy, ahogy Cézanne dolgozott: ugyanazzal a szemlélettel festette le a drapériát, a tájat, a Saint-Victoire-t, a csendéletet vagy saját magát. Nem volt lényegi különbség a tárgyak között – ez a hozzáállás rám is hatott. Számomra az emberi figura sem más, mint a világ egy újabb eleme, amit meg kell figyelni, és térben, színben, struktúrában megjeleníteni.

Talán egy képemen mégis érezhető az erotikus töltet, a *Wild Dining* kiállításon is szereplő ***Léda*** című képen. Ehhez már hat évvel ezelőtt készült a fotó, amely Rubens *Najádok* egyik beállítását követve fentről világítja meg a modell gyönyörű fehér testét, aki így egy sárgás fényben fürdött. Az alak színes drapériákkal volt körülvéve, amin érdekes reflex színek jelentek meg. Sokáig nem tudtam, milyen történet illene ehhez, de aztán beugrott a Léda-mítosz, csak nálam nem hattyú, hanem egy szörny szerepel. Egy antropomorf sárkány – legalábbis így nevezte Gyula. Ez a nőalak valóban kicsit erotikusan lett megfestve: apró, finom pöttyökből, illetve foltokból építkezik a teste, Renoir-i finomsággal érzékeltetve a fényt. Gyula egyébként Tintorettónak a *Zsuzsanna és a vének* (1555-56) című képéhez hasonlította, de az erotikus ábrázolás ebben az esetben a Léda mítoszhoz köthető. A többi képemen nem erotikusak az alakok, és valahol minden alak én vagyok, még a szörnyek is.

Egy korai performanszodban[6] kézzel festett maszkokban vonultok fel többen is, a meztelenség ábrázolásának is van egy feltárulkozás-elrejtőzés-önmegismerés vetülete, amiről *Az Önábrázolástól az Oféliákig*[7] című cikkedben is írsz. A beállítottság miatt sokszor színpadiasak és drámaiak a képeid, honnan ered ez a vonzódás a színpadi világhoz?

Sokan észreveszik a képeim drámaiságát, színpadias beállításait. Ez nem véletlen: nagyon szeretem a barokkot. A beállításaim gyakran barokk kompozíciókat idéznek. Az alap fotók elkészítése is olyan, akár egy performansz. Ezek a fotózások nagyon jó hangulatúak szoktak lenni, többnyire Orfű mellett, a Hermann horgásztóhoz megyünk ki a modellekkel, sok színes drapériával. Az utóbbi időben többször dolgoztam színész modellekkel is, akikkel nagy élvezet együtt dolgozni, mert teljesen másként reagálnak az irányításomra.
A modellekről nem szoktam részleteket megosztani, de például a ***Halál és a lányká***n (2021) egy színésznő szerepel és teljes átéléssel tudta magát a szerepben megjeleníteni. Vannak visszatérő modelljeim is: van, aki már 12 éve jár hozzám, mások most jelentkeznek. Ez mindig izgalmas része a munkának. Szóval ez a kapcsolat a teatralitással sokrétű.

Korábban dolgoztam színházi látványterveken is – például a Karol Wojtila (II. János Pál Pápa): *A Mi Urunk festője* című Szikora János rendezésében előadott darabjánál (1992). Ez még a főiskola évei alatt volt. Akkor animációkat is készítettünk, sokféle dolgot kipróbáltunk. Mostanában viszont már inkább a festészet érdekel. Mivel az egyetem mellett kevés időm van, ha adódik egy kis szabad órám, inkább leülök festeni.

8 · Mátis Rita, *A halál és a lányka*, 2021, akril, olaj, vászon, 170 x 115 cm

6 · 1998. Pécsi Kisgaléria, Keserü Ilona „Utóképek" című kiállításának záró performansza, https://matisrita.hu/performance-eloadas/

7 · Mátis Rita (2022), „Az önábrázolástól az Oféliákig", in: *Képírás online folyóirat*, https://kepiras.com/2022/11/matis-rita-az-onabrazolastol-az-ofeliakig/

Ha már a festészeti kérdés felé kanyarodtunk, a szín a tematikája az aktuális Artcadia számnak, beszélnél a színek jelentőségéről a munkáidban? A korai munkáid, mint a *Pudingfejű* sorozat[8] színes gyerekrajzszerű, elementáris erejű víziók (1990), majd amikor elkezdtél alakokat ábrázolni (a *Katalánok (életképek)*, 2005; a *Csertői liget (aktok)*, 2005 és *A festő és modell ugyanaz*, 2005-2010) inkább realisztikus színeket használtál, aztán a 2010-es képektől a testek egyre élénkebbé váltak, rikító, vibráló neon sárgás, metálos türkiz-rózsaszín árnyalatot öltenek. Miért jött ez az elmozdulás a színekben?

A színek nálam mindig belső indíttatásból születnek – nem véletlenszerűek. A 2006 körüli képeken önmagamat használtam modellként, akár megtöbbszörözve az alakokat, műteremben festettem, annak idején egyedül voltam, így természetesen adódott, hogy önábrázolással dolgoztam. A színeket a műtermi fények határozták meg, ugyanakkor minden képemnek van előképe, például a *Fárasztó ez a délután*[9] (2006) festményénél Bonnard színkezelése és kompozíciói hatottak rám, vagy a ***Festő és modellje*** (2006) Velázquez *Vénusz a tükörrel* (1644) című festményéből merít, míg a *Pihenést*[10] (2006) egy Vallotton kép inspirálta.

A lelkiállapotom mindig erősen meghatározza a képeket – amikor megváltozott az életem, lett egy tartós párkapcsolatom, akkor kezdtem el már nemcsak magamat fotózni, hanem másokat is. Ez egyfajta „aranykor" volt – ráadásul a műterem helyett elkezdtem kint készíteni a fényképeket a párom segítségével. A plein-air festők palettája és ecsetkezelése is természetesen hatott rám ebben az időszakban – főleg ennek következtében váltak a színeim is élénkebbé az évek során. Gyakran a fények szépsége csak pillanatokra jelenik meg – egy-egy perc múlva már teljesen másképp esik a fény. Ezek a pillanatok nem beállíthatók, csak elcsíphetők, és ebből dolgozom. Ez a „tünékenység" inspirál. Az impresszionisták próbálták megragadni ezt – de ők még nem használhattak fotót, csak a színeket figyelték.

Az új képeken, mint például a ***Dzsungel Vénusz*** vagy a *Bűvös erdő*,[11] neonfények, vibráló árnyalatok jelennek meg. Miközben ezeket készítettem, Wagner *Nibelungok gyűrűjét* és Björk-zenét hallgattam, videoklipeket néztem, amikben ember-növény lények alakulnak, táncolnak, átváltoznak – ezek az őrület és szépség határán egyensúlyozó világok engem is inspirálnak. Gyakran említem más interjúkban is, hogy mennyire hat rám a művészettörténet, az irodalom, a zene, szóval a színeknek ez is lehet a forrása.

9 · Mátis Rita, *Dzsungel Vénusz*, 2023, akril, olaj, vászon, 105 x 180 cm

8 · https://matisrita.hu/muvek/pudingfeju/

9 · Mátis Rita, *Fárasztó ez a délután*, 2006, olaj, vászon, 100 x 150 cm, https://matisrita.hu/muvek/festo-es-modell-ugyanaz/

10 · Mátis Rita, *Pihenés*, 2006, olaj, vászon, 100 x 170 cm, https://matisrita.hu/muvek/festo-es-modell-ugyanaz/

11 · Mátis Rita, *Bűvös erdő*, 2023, akril, olaj, vászon, 115 x 120 cm, https://matisrita.hu/muvek/kiuzetes-a-paradicsombol/

A színhasználatoddal kapcsolatban találónak vélem Aknai Tamás szavait, aki a festményeid kapcsán a „kihívóan intenzív kolorit”-ról, „a banalitás már-már giccshatáron tartózkodó ősformái”-ról és a „mindig izgató női princípium magához csalogató édesség”-éről ír…[12] A legújabb képeid a fantasy világából is merítenek és a színkezelésedben van valami felkavaró kettősség, ahogy mondod az „őrület és a szépség határán egyensúlyoznak”…

A kettősség a technikán is alapul, mert jellemzően a hátteret akrillal, a figurát olajjal festem meg – tudatosan elválasztva a kettőt. Az akril matt, lapos textúrát ad a képnek, a figura viszont „élő” és húsos hatást kelt – amire sokkal alkalmasabb az olaj, főleg a lazúros technika révén. Gyula gyakran mondja, hogy túl csillogós az olaj – szerinte le kéne lakkozni, de én pont ezt a kettősséget szeretem. A háttér és az alak különböző világban léteznek, és ez ad neki térbeliséget is. Hasonló ez a mélységélességhez a fotózásban: a lényeg, hogy a fő alak minél pontosabban megjelenjen, míg a háttér oldottabb legyen. Gyula meglátásai sokat számítanak – a mai napig ki szoktam kérni a véleményét. Ez azért is fontos, mert hiányzik a közeg, amit régen István-aknán megtapasztaltunk. Akkor átjártunk egymáshoz, megnéztük a képeket, megbeszéltük, mit hogyan lehetne jobban ábrázolni. Most sokszor magában dolgozik az ember, és egy idő után már nem látja, ha valami nem működik. Ilyenkor kell valaki, aki friss szemmel néz rá, hozzáértéssel.

Mit jelent számodra a tanítás és hogyan hat ez a saját festészetedre?

A tanítás során is hasznos, hogy aktív festőművészként dolgozom. Figurális rajzot tanítok, és harmadévtől olajfestészetet is. Mivel én is folyamatosan új kihívásokkal és problémákkal szembesülök az általam kitalált kép megvalósítása során, jobban meg tudom érteni a hallgatók problémáit. A saját hibáimból nemcsak én tanulok, hanem át tudom adni az alkotás során szerzett tapasztalataimat is, technikai tanácsokat tudok adni a diákoknak, főleg az olajfestésre vonatkozóan.

Mik a terveid a jövőre nézve, a fantázia lényekkel tarkított hátterekkel dolgozol tovább, ami a *Wild Dining* kiállításodon szereplő képeket jellemzik? Vagy új utak felé veszed az irányt?

Most éppen Lovecraftot olvasok és ehhez készítek vázlatokat. A könyveket amolyan tiszta forrásként használom, mert vizuális előkép nélkül a saját képzeletem szüleményei a papírra vetett szörnyek. Közben folytatom a fotózásokat is, és már vannak elképzeléseim is, hogyan hozom majd össze a valós modelleket ezekkel a kitalált lényekkel, szörnyekkel. •

12 · Aknai Tamás, „Mátis Rita képtalányai és képigazságai a Kaposvári Egyetem művészeti karának Galériája”, in: *Pécsi Riport*, 2017, https://pecsiriport.hu/kultura/kepzmveszet/5911-matis-rita-keptalanyai-es-kepigazsagai-a-kaposvari-egyetem-muveszeti-karanak-galeriaja.html

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

10 · Mátis Rita, *Festő és modellje*, 2006, olaj, vászon, 100 x 150 cm

ARTCADIA
2025