

ARTCADIA

2010. február, II. évfolyam 1. szám

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának művészeti és tudományos közleményei



ARTCADIA

Felelős szerkesztő: Gyenes Zsolt

Nyelvi lektor: Gombos Péter

Címlapfotó: Horváth Erzsébet

Fénykalligráfiák: Gyenes Zsolt

Kiadványtervezés: M Tóth Éva

Tipográfia: Enter Stúdió





Tisztelt Olvasó!

A tudás különböző rétegei exponálódnak a következő lapokon. Úgy működnek, mint a tomográfia. A különálló képszeletek nagyon eltérők lehetnek (bár egymásból következnek), de ha „lepörgetjük őket”, összeáll a kép, a mozgás. A fázisok értelmet kapnak.

Reményeink szerint a kiadvány elolvasása után összeáll egy ilyen „diagnózis” vagy kép korunk, illetve a vizuális művészetek néhány fontos szegmenséről. A felvetett kérdések persze újabbakat indukálnak. A problémafelvetés legtöbbször fontosabb a válasz megtalálásánál, megfogalmazásánál.

Az első részben a vizuális művészetek, a látványhoz tapadó kommunikáció módszertana, a képi ábrázolás néhány fontosabb problémaköre kerül felszínre.

A kísérleti művész „kilendíti egyensúlyi állapotából” a megszokott kifejezési formákat, bejáratott technikai megoldásokat. Minden hiteles művészet egyben kísérleti jellegű is, mivel ismeretlen területekre barangol, kalauzol. A kísérlet nem feltétlenül sikertelen vállalkozás. A legújabb médiumok használata is napjaink izgalmas kísérleteinek terepe. A mágneses rezonancia metaforája lehet ennek az attitűdnek; a felvetett gondolatok találkoznak, erősítik, támogatják, vagy netán kioltják egymást.

Gyenes Zsolt
szerkesztő

„Tomográfia”

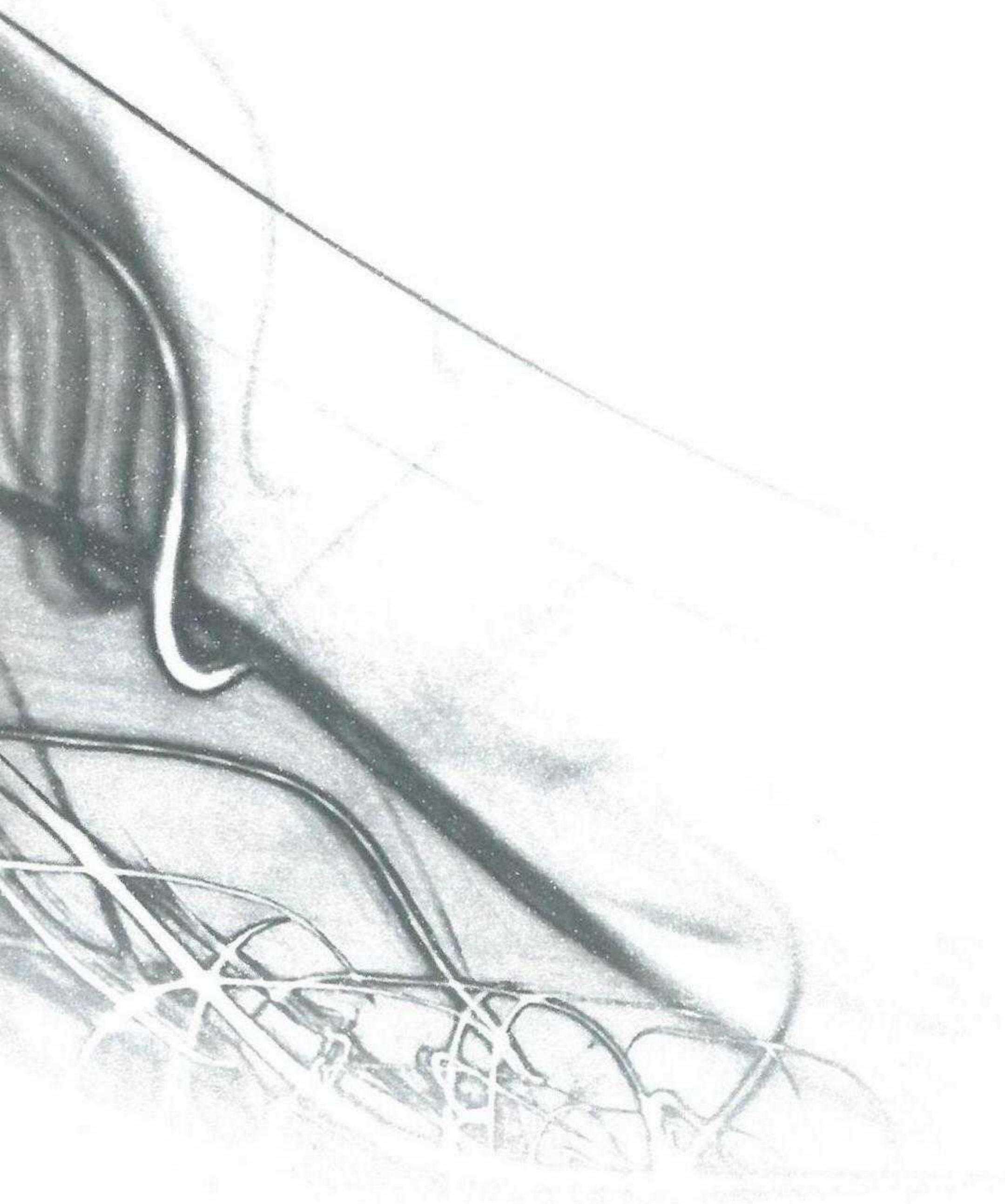
Ország László: Három plusz egy...	8
Jancsikity József: A „személyes” művészetpedagógiai programokról	16
J. Lieber Erzsébet: Mű-Tárgy jegyzet	32
Horváth Erzsébet: Párbeszéd a térrel	56

„Mágneses rezonancia”

Károly Sándor Áron: Régi/Új lehetőségek a vizuális oktatásban	64
Krajnik Szabolcs: Informatikaoktatás a művészeti szakok technikai alapképzésében	74
M Tóth Éva: Aspektusok	82
Pórszász Áron: A HDR digitális képalkotási technika	88
Mojzer Tamás: Korunk festészeti médiuma: a videó	94
Gyenes Zsolt: Az olvasztótégely – Absztrakció, hibriditás és új média	104



„Tomográfia”



Ország László

Három plusz egy...



Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy a rajzoktatás klasszikusnak nevezhető három irányzata mellé egy negyediket illesszek, amely reményeim szerint új nézőpontot kínál, így érzékenyebben reagál a vizuális nevelést érő kihívásokra, mint a korábbiak.¹

Természetesen itt csak vázlatról lehet szó, és még azt sem mondhatom, hogy eredeti megállapításokról (hiszen a szakirodalomban többnyire megtaláljuk az eredetit), inkább a forrásokban megjelölt eredeti gondolatok kombinációjában remélem munkám hasznát. Hasonlatosan az asztalozóhoz, aki összeállít egy új bútor darabot, szekrényt vagy polcrendszert, bízva abban, hogy a sokféle holmi szétválogatva a helyére kerülhet. Ezt a polcrendszert – a „plusz egyet” – nevezem kommunikáció szemléletű vizuális nevelésnek.

Mielőtt azonban erre sor kerülne, ha csak utalás-szerűen is, tekintsük át a fentebb már említett irányzatokat. Nem közömbös ugyanis, hogy a pedagógia milyen utakat kínál fel a vizuális nevelés számára.

Mint mindenfajta nevelés gyakorlatát – így a vizuális nevelését is – legalább két dolog határozza meg: egyrészt az oktatásra kerülő vizuális tartalmak természete, másrészt a nevelési célokban realizálódó általános pedagógiai elvek.

A három irányzat...

A vizualitás művelése intézményes formában a rajzoktatás tárgyához kapcsolódik.² Ennek történetében a pedagógiai irodalom három fő irányzatot különböztet meg:

- szenzualista irányzat, amely az érzékelés elsőbbségét hangsúlyozza;
- a racionalista irányzat a „mértni ismeretek és a gépies begyakorlás előtérbe helyezésével” alakítja ki koncepcióját;
- a naturalista irányzat alapelve, hogy a gyermek „természetes” fejlődését pedagógiai beavatkozással nem szabad megzavarni.³

Szenzualista irányzat

Forrásvidékét Bacon (1561–1626) filozófiai gondolataiban találjuk. Bacon az „...egész emberiség hatalmát és erejét szeretné a mindenségre kiterjeszteni...”⁴ „Hasznos találmányok” segítségével akarja javítani az ember életfeltételeit. Mivel minden a természetből származtatható, erre csak olyan mesterségek és tudomány révén tehet szert, amelyek a természet igaz ismeretén alapulnak. „A természetnek ugyanis csak az parancsolhat, aki engedelmeskedik neki.”⁵ – írja. Ezért központi kérdés számára a világ megismerése „...úgy amint van, és nem ahogyan ki-ki a saját feje szerint elképzei.”⁶

A megismerés előítéletektől, „ködképektől” mentes módszerét igyekszik kialakítani. A világot „bonckés alá” kell tenni, majd az ily módon szerzett tapasztalatok segítségével „igazi indukció útján” lehet a fogalmakat és axiómákat megalkotni. A természet rejti a dolgok lényegét, de az ember – ha jó módszert választ – ezeket kikutathatja. Megállapításaink igazságát kísérletekkel igazolhatjuk. Bacon gondolatait követve az egyén számára egy utat tarthatunk kívánatosnak. Mivel a világ megismerhető – jó módszer birtokában – igaz tapasztalásra tehet szert kutatója.

Racionalista irányzat

Míg a szenzualizmus az érzéki tapasztalásra építi a tudományt, addig a racionalizmus az énré, a gondolkodásra irányítja a figyelmet, mint a megismerés másik forrására. Az irányzat Descartes (1596–1650) gondolataival veszi kezdetét. A józan ész, vagyis „...a helyes ítélet, az igazságnak a tévedéstől való megkülönböztetésének képessége egyenlő mértékben van meg minden emberben...”⁷ – írja. Ezért mindenki igaz felismerésekre juthat, a lényeg, hogy jó módszert alkalmazzon.

Módszerének lényegét a következőkben summázza: „...nem tehetek jobbat, minthogy egyszer amúgy igazán hozzálátok, hogy kivessem őket (ti. minden addigi nézetét) avégből, hogy ezután vagy másokat, jobbakat tegyek a helyükre, vagy pedig ugyancsak őket, miután az ész előtt igazoltam.”⁸ Kiindulása tehát a kételkedés: „...mindent hibásnak akartam tartani”, és csak azt elfogadni, „...amit egész tisztán s világosan átlátok...”. Így jut az első nyilvánvaló igazságra: „...gondolkodom, tehát vagyok...”⁹

Az érzékelés igazságát mint bizonyítékot elégtelennek tartja: „...se képzeletünk, se érzékeink nem tudnak bennünket bármiről is biztosakká tenni, ha az értelem nem jó segítségükre. Az értelemben nemcsak érzékeléssel kerülhetnek dolgok, mert például „...Isten s a lélek fogalma bizonyosan nem volt soha az érzékekben.”¹⁰ Mindez az empirizmus kritikáját is jelenti.

Descartes módszere – a gondolkodás sajátossága révén – konkrét egyénhez kötött; az embernek egyedül kell ítélnie, ahogy Sartre Descartesre utalva írja: „Senki sem gondolkodhat helyettem.”¹¹

Az emberek közötti különözés, hogy mit gondolunk (cselekszünk), arra vezethető vissza, hogy „...különöző utakon jár az eszünk, s nem ugyanazt a dolgot nézi.”¹² A különöző utak azonban minőségileg is eltérőek, közülük egy az igazi, mivel „...minden dologról csak egy igazság van...”¹³ Ezt megtalálni gondolkodás révén lehet, ha szigorú logikával a felismert törvényszerűségek mentén haladunk.

Naturalista irányzat

Az irányzat Rousseau nevével fonódik össze. Az „Értekezés...”-ben fejti ki először társadalomkritikáját.

„Lelkünk abban a mértékben romlott meg, ahogy a tudományok és a művészet közeledtek a tökély állapota felé.”¹⁴ Ez a tökéletesedés szerinte az „emberi gögből” táplálkozik, csak „cicoma”, amely nem összeegyeztethető az érényvel. A nevelés is ilyen szellemben zajlik: „Kora gyermekkorunktól fogva észtelen neve-

lésben részesülünk, értelemünket fölcicomázza és megrontja ítéletünket.”¹⁵

A nevelés céljának azt tekinti, hogy a „természet adta nevelés”, a „dolgok nyújtotta nevelés” és az „embertől kapott nevelés” összhangban legyen, mégpedig a természet adta nevelés útmutatása szerint, mivel ezzel szemben „tehetetlenül állunk.”¹⁶ Embert és nem polgárt akar nevelni. Embert, nem mások – a köteleesség – számára,

hanem embert önmagának, hajlamainak, természetes szükségleteinek megfelelően. „A természetes ember teljesen önmagáé.” – írja. Csak ő az egész „...a társadalom embere csak törtegység, amely a nevező függvénye...”¹⁷ Élni kell megtanítani az embert: „Élni annyi, mint cselekedni, használni szerveinket, érzékeinket, képességeinket, önmagunk minden porcikáját, amely létezésünk érzését kelti bennünk.”¹⁸

A gyermek természete, érdeklődése mutatja meg nevelőjének teendőit. Hiszen az ember jónak születik,¹⁹ és természetes állapotában megtartva jó is marad. „Ne tanítsa más, mint a tapasztalás!”²⁰ Úgy kell nevelni, hogy a „dolgoktól függjön”, és idejekorán szokja meg, hogy „...kívánságait erejéhez kell szabnia, s alig érzi majd, hogy nélkülözi azt, ami nem áll hatalmában.”²¹

A vizualitás Rousseau-nál a – természetesség elve szerint – külső természet látszati törvényeinek való megjelentetést jelenti elsősorban, valamint az érzékelés szervének kimunkálását, és nem annyira a gyermek természetét, a belső természetnek való megfelelést. Ezért rajzolással kapcsolatos módszereit – amelyek korának gyakorlatát messze meghaladták²² – itt nem érintjük, pedagógiai elvei azonban a személyközpontúság gondolatának forrását jelentik.

Rousseau hatása jelentős a filantropisták törekvéseiben, a neohumanista irányzat képviselői is támaszkodtak rá, de munkája a reformpedagógiák számára is meghatározó jelentőségű.

Az irányzatok elkülönítése csak elméletileg oldható meg, a gyakorlatban ezek összemosódnak, és inkább csak egyik vagy másik túlsúlyáról beszélhetünk.

A plusz egy...

A dolgozat elején utaltam az oktatott tartalmak természetére és a nevelési gyakorlat összefüggésére.

Ezt a „természetet” a különböző irányzatok különböző dolgokban látják. A kommunikációs szemléletű modell mindezekről jelentősen eltér, hiszen a nyelvi lehetőségekre helyezi a hangsúlyt, az ember alkotói és befogadói aspektusával is számol a vizuális kultúra területén. Mindenekelőtt azonban jelöljük meg műveltségi területünket: mit is értünk, érthetünk vizuális kultúrán? Az egyes megfogalmazások közül a NAT értelmezését emelem ki:

„A vizuális kultúra a teljes látható és láthatóvá tett tárgy- és jelenségvilág (a természet, a mesterséges környezet és a képzelet világa) használata és alakítása.

A vizuális nevelés feladata azoknak a képességeknek és készségeknek a fejlesztése és ismereteknek az átadása, amelyek a látható világ használatához, alakításához szükségesek.”²³ (Megjegyezhető – mivel a megfogalmazás explicit módon nem teszi –, hogy a vizuális kultúrába, nevelésbe természetesen a vizuális dolgokról való beszéd is beletartozik.) A megfogalmazással összecseng például Mirzoeff megközelítése is, mely szerint a vizuális kultúra nem egyszerűen része a mindennapi életnek, „...hanem maga a mindennapi élet.”²⁴

A meghatározás a használatra és alakításra helyezi a hangsúlyt, tehát a cselekvésekre, a folyamatokra, melyben minden mozzanatnak ön-

magában is értéke lehet, nem csak a végeredmény érdekes, ugyanakkor teljes világról beszél, mindennapi életről kifejezve és megelőlegezve azt a komplex szemléletet, amely életszerűvé teszi mindezt.

A „használattal” kapcsolatosan – a személyközpontú megközelítésből következően is – a felelősség, a megalapozottság igénye kihangsúlyozható. Ennek a kívánalomnak csak akkor tudunk megfelelni, ha az alakítás igényével létrehozott produkcióink, alkotásaink kellően előkészítettek, „szakszerűen” megoldottak, vagyis megfelelő módon strukturáltak.

Felelősséggel alakítani igazán csak azt tudjuk, amit ismerünk, amely alakítás hatásával is számolunk.

Tevékenységünk az érzéletes kapcsolatból, a megismerésből indulhat. Innen nyerhetjük a késztetést is az alkotásra, hiszen amit alaposan ismerünk, ahhoz személyes viszony alakul ki: tetszik, vagy nem tetszik. Érvelni tudunk mellette, ellene, vagyis kialakul a dolog személyes jelentősége. Ez alapvető jelentőségű, mivel e viszonyítás eredményezheti azt a motíváltságot, amely munkánk motorja lesz. Ekkor tudom úgy megfogalmazni a problémát, hogy a hozzá való viszonyom is világos legyen, és az alakításra irányuló késztetések is kiderüljenek. Ebből a helyzetből természetesen következik a megoldási variációk kigondolása, az alakítás útjainak, lehetőségeinek feltérképezése. Ezen a szinten különösen felértékelődnek a kreatív képességek.

A lehetőségek, tervek, variációk közül választva, mérlegelve születik meg a kivitelezés

terve. Ez jelenti aztán azt a programot, amelyet az alkotás következő fázisában realizálok. Később aztán nem feledkezhetek el a hatásvizsgálatról sem, ez jelent visszacsatolást eredeti szándékaimhoz mérten.

A folyamat több szinten zajlik tehát, és mindegyik szint sajátos ismereteket és képességeket igényel.

Ezzel a szemlélettel rokonítható megközelítést találunk például a Hesseni Alaptantervi Rendszerben.²⁵ E tanterv a vizuális kommunikációnak mint tantárgynak négy funkcióját és a hozzájuk kapcsolódó nevelési feladatokat határozza meg.

1. Kritikai funkció: megítélés és vitakészség kialakítása.
2. Regeneratív (hedonisztikus) funkció: az esztétikai élvezet, a művekkel való kapcsolat teremtés, szociális érzékenység, a szeretetre, megőrzésre való készségek, képességek.
3. Kreatív (utópisztikus) funkció: a fantázia, az alkotóképesség, a találékonyság és az anticipáció képességei.
4. Kommunikatív (pragmatikus) funkció: közlési kompetencia, artikulált kifejezés, végrehajtási képességek.²⁶

A fentiekben említett kommunikációs szemlélet olyan megközelítést kínál, amely képes lefedni nevelési-oktatási feladatainkat, hiszen – ahogy Lázár Judit az antropológiai megközelítéssel foglalkozó kutatókat idézve (például Watzlawik) írja – „Nem lehet nem kommunikálni.”²⁷

Ugyancsak ő írja Dewey szemléletére utalva: „A társadalmi élet csak az organikus rendszerben áramló, közzétett információk kényszerítő erejének köszönhetően működhet.

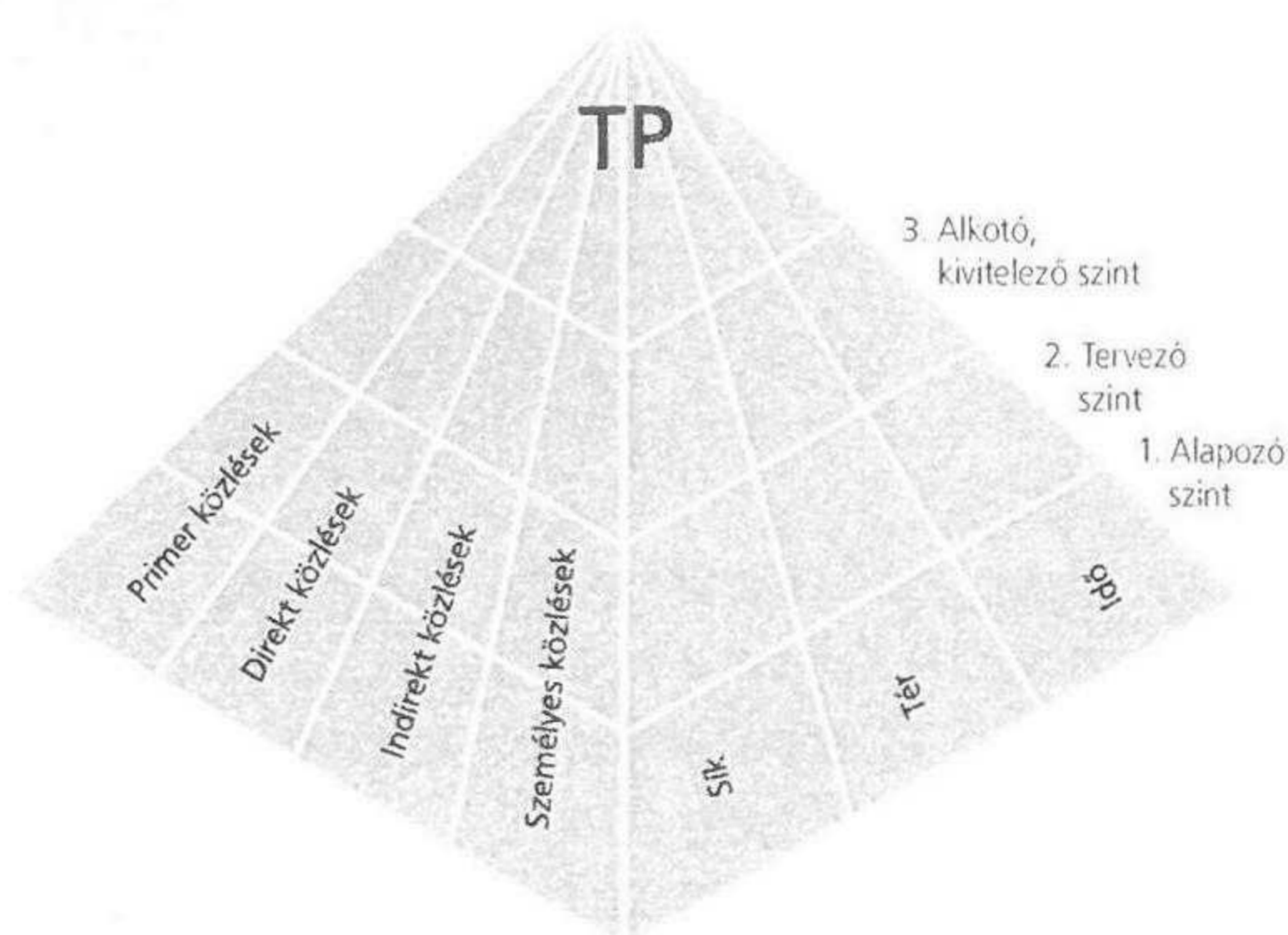
Részvétele következtében az egyének lehetősége van arra, hogy az életheletőségek fölötti ellenőrzést megszerezze és gyakorolja.”²⁸

A kommunikációs szemlélet az „üzenet”-et helyezi a középpontba, a megformált információt, amelyhez alkotóként és befogadóként visszanyúlhatunk.²⁹ Létrehozhatunk alkotást, valamilyen produkciót (a kommunikációt adó és üzenet viszonylatában működő) expreszív funkciója, de alkotásomnak befogadója is lehetek, más is nézheti, használhatja, más produkcióját én is elemezhetem, használhatom (az üzenet és a vevő viszonylatában jelentkező retorikai funkció). Az üzenet létrehozása, értelmezése a „kód” használatának közösségén nyugszik, innen nyeri az üzenet „sikerességét.” Alkotómunkánk egyik rendezőelve éppen a vizuális nyelv lehet.

Amikor a vizuális nevelés lehetőségét a kommunikáció felől közelítjük, természetesen nem a Kerettanterv vagy a NAT által használatos – leszűkített mozgásterű – vizuális kommunikációértelmezést vesszük alapul, hanem tágabb megközelítést, amely a kommunikációs szituációban gyakorlatilag mindenfajta produkcióról azonos jelentőséggel feltételez alkotói és befogadói aspektust.

Ezt követően megkísérlem megformálni azt a modellt, amely a vizuális nevelés kommunikációs szemléletű egy lehetséges ábrája. Azt is remélve, hogy ez a modell összhangban van a vizuális kultúra tárgyának természetével.

Az ábrában szerepeltetett közlések³⁰ mint a különböző funkcionális típusú vizuális üzenetek kerültek felsorolásra, a „sík”, „tér”, „idő”



a vizuális nyelv dimenzióit jeleníti meg. Síkon, térben és időben létrehozott alkotások vizuális nyelvi (ikonikus kód) sajátosságai, sajátos eszközkészlete, amely tehát a nyelvre (tartalomra), nem pedig a hordozó közegre (médiumra) utal.

A köztük lévő szaggatott vonal elválaszt, de az átjárhatóságot is jelez. (Például, ha egy síkfelületen dolgozom, eszközkészletemet a pont, vonal, folt kombinációi, viszonylatai alkotják. Amennyiben ez a sík térbeli forma része, számításba kell vennem a harmadik dimenzióból következő sajátosságokat, ha mindez mozgásban is van, egyebek mellett a hangeffektusok lehetőségét sem hagyhatom figyelmen kívül.). A tér „nyelve” tehát magába foglalja a sík eszközeit is, ugyanúgy az idő a teret. Az elkülönülésre hasonló módon találhatunk példát, akár egy festmény, egy szobor és egy film egymás mellé állításával. Az átjárhatóságnál, együttes használatnál nem hagyhatjuk figyelmen kívül a multimédia lehetőségét sem.

1. Alapozó szint, és az itt megvalósítandó nevelési feladatok:

- kapcsolatteremtés vizuális helyzetekkel;
- elemzési képességek és technikák megismerése, fejlesztése, gyakorlása, megfelelő „szakmai” tényanyagra épülő érvelés, vitakészség;
- kódismeret, vizuális nyelv, kifejező-ábrázoló eszközkészlet;
- anyag- és eszközismeret, technikák, technológiák ismerete;
- a vizuális probléma megfogalmazása és a hozzá kapcsolódó személyes viszony kialakulása (kialakítása).

2. Tervező szint:

- megoldási, feldolgozási ötletek, variációk megfogalmazása, gyűjtése, rendezése;
- a kivitelezésre szánt megoldás konkretizálása;
- a tervezési technikák, eljárások ismerete, gyakorlása;
- az „ötletgyűjtés” különböző technikái, forrásai;
- döntési, választási helyzetek.

3. Alkotó, kivitelező szint:

- a kiválasztott megoldás realizálása;
- gyakorlati-technikai képességek, szervezési és végrehajtási jártasságok;
- hatékonyságmérés, önellenőrzés, értékelés.

A piramis csúcsán szereplő „Tp” a tantárgypedagógiára, szakmódszertanra utal. Arra a felkészültségre, amellyel a vizuális nevelést végző pedagógusnak rendelkeznie kell, hogy mindezeket a szinteket ismerve, járva, művelve, személyében integrálja a tanításhoz szükséges képességeket, ismereteket.

A rendszerből következően természetes módon lesz a nevelés anyaga napjaink vizuális nyelvhasználata, objektivációja, nem pedig „szívességéből” vagy kényszerítve, mint általában a kronológiát, az úgynevezett „letisztult” értékeket érdemesítő hagyományos szemléletűnek nevezhető rajzoktatás esetében.

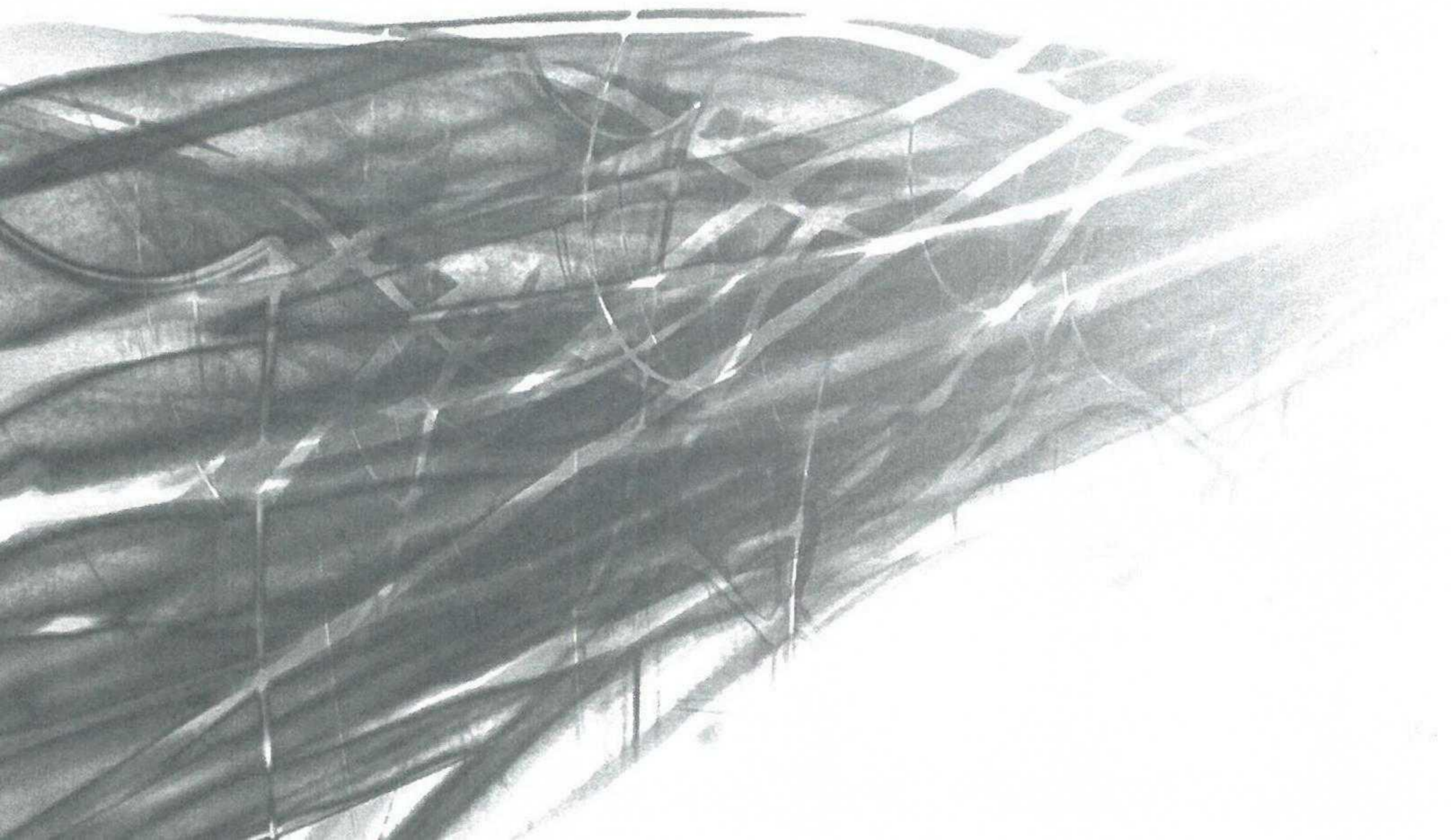
E rövid írásban a vizuális nevelés kommunikációs szemléletű modelljét igyekeztem vázolni. A térbeli forma lehetőséget kínál az egyes vizuális közlésformák és szintjeik funkcionális azonosítására a piramis „belsejében” is. A közlésekhez hozzárendeződik a megformálásukhoz (és értelmezésükhöz) szükséges kifejező (vizuális nyelvi) eszközkészlet, ezzel mind az alkotói, mind a befogadói viszonyulás tisztább, racionálisabb lehet. A modell vertikális és horizontális tagolása olyan összefüggésekre irányíthatja a figyelmet, amely mind a képzési programok összeállításánál, mind a hétköznapi gyakorlatában hasznosulhat.

Jegyzetek:

- ¹ A kihívásokról, problémákról egy vizsgálat kapcsán részletesen olvashatunk Bodóczy István tanulmányában. Bodóczy István: A rajz, vizuális kultúra tantárgy helyzete és fejlesztési feladatai = Új Pedagógiai Szemle 2002. LII. évfolyam, november p. 59–72.
- ² Módszeres rajzoktatásról Comenius: Orbis Sensualium Pictus 1658-ban megjelent művétől beszélhetünk.
- ³ Pedagógiai Lexikon IV. kötet. R–Z. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. p. 10.
- ⁴ Bacon: Novum Organum = Filozófiai szöveggyűjtemény I. kötet. Bp.: Tankönyvkiadó, 1962. p. 182.
- ⁵ Uo. p. 182.
- ⁶ Uo. p. 180.
- ⁷ Descartes, René: Értekezés a módszerről. Bp.: Kossuth Könyvkiadó. Tekintet Alapítvány. 1991. p. 20.
- ⁸ Uo. p. 48–50.
- ⁹ Uo. p. 49.
- ¹⁰ Uo. p. 53.
- ¹¹ Sartre, Jean-Paul: A szabadságról. Bp.: Kossuth Könyvkiadó. 1992. p. 21.
- ¹² Descartes i. m. p. 30.
- ¹³ Uo. p. 30.
- ¹⁴ Rousseau, Jean-Jacques: Értekezés... Javított-e az erkölcsön a tudományok és művészetek újraéledése? = Uő: Értekezések és filozófiai levelek. Magyar Helikon, 1978. p. 15.
- ¹⁵ Uo. p. 13.
- ¹⁶ Uő: Emil vagy a nevelésről. Budapest: Tankönyvkiadó, 1965. p. 18.
- ¹⁷ Uo. p. 14.
- ¹⁸ Uo. p. 18.
- ¹⁹ „Minden jó, amidőn kilép a dolgok alkotójának kezéből, de minden elfajul az ember kezei között.” – kezdi az „Emil” első könyvét, külön nyomtatékot adva ennek a gondolatnak. Uo. p. 11.
- ²⁰ Uo. p. 75.
- ²¹ Uo. p. 49.
- ²² Csak példaként említve a természet utáni rajzolás gondolatát.
- ²³ Nemzeti Alaptanterv. Magyar Közlöny 1995/91. szám
- ²⁴ Nicholas Mirzoeff: Mi a vizuális kultúra? = Ex Symposion, 2000. 32–33. szám p. 27.
- ²⁵ Idézi Kárpáti Andrea: A vizuális kommunikáció, mint tantárgy. = Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításába. Szerk.: Kárpáti Andrea. Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995 p. 140–149.
- ²⁶ Uo.: p. 147.
- ²⁷ Lázár Judit: A kommunikáció tudománya. Bp.: Balassi Kiadó, 2001. p. 41. Em Griffin: Bevezetés a kommunikációelméletbe című munkájában a tétel kritikájáról is olvashatunk, melyben a non-verbális viselkedést inkább informatívnak, mint kommunikatívnak írta le. p. 166.
- ²⁸ Uo. p. 14.
- ²⁹ Ez a hármasság minden kommunikációs modell alapja. Szemléletesen jeleníti ezt meg a sikeres kommunikáció feltételeire is utalva pl. a Jakobson-féle modell. Miklós Pál: Vázlat egy vizuális szemiotikához = Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításába. I. m. p. 60–73.
- ³⁰ A vizuális közlések forrása: Bálványos Huba – Sánta László: Vizuális megismerés, vizuális kommunikáció. Bp.: Balassi Kiadó, 1997. p. 103–125, illetve: Bálványos Huba: A vizuális nevelés rendszere a NAT-tól a tanmenetek felé. = Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításába i. m. p. 113–124. A különböző közléseket lényegében, a forrásokkal megegyező tartalommal szerepeltetem a dolgozatban.

Jancsikity József

A „személyes” művészetpedagógiai programokról

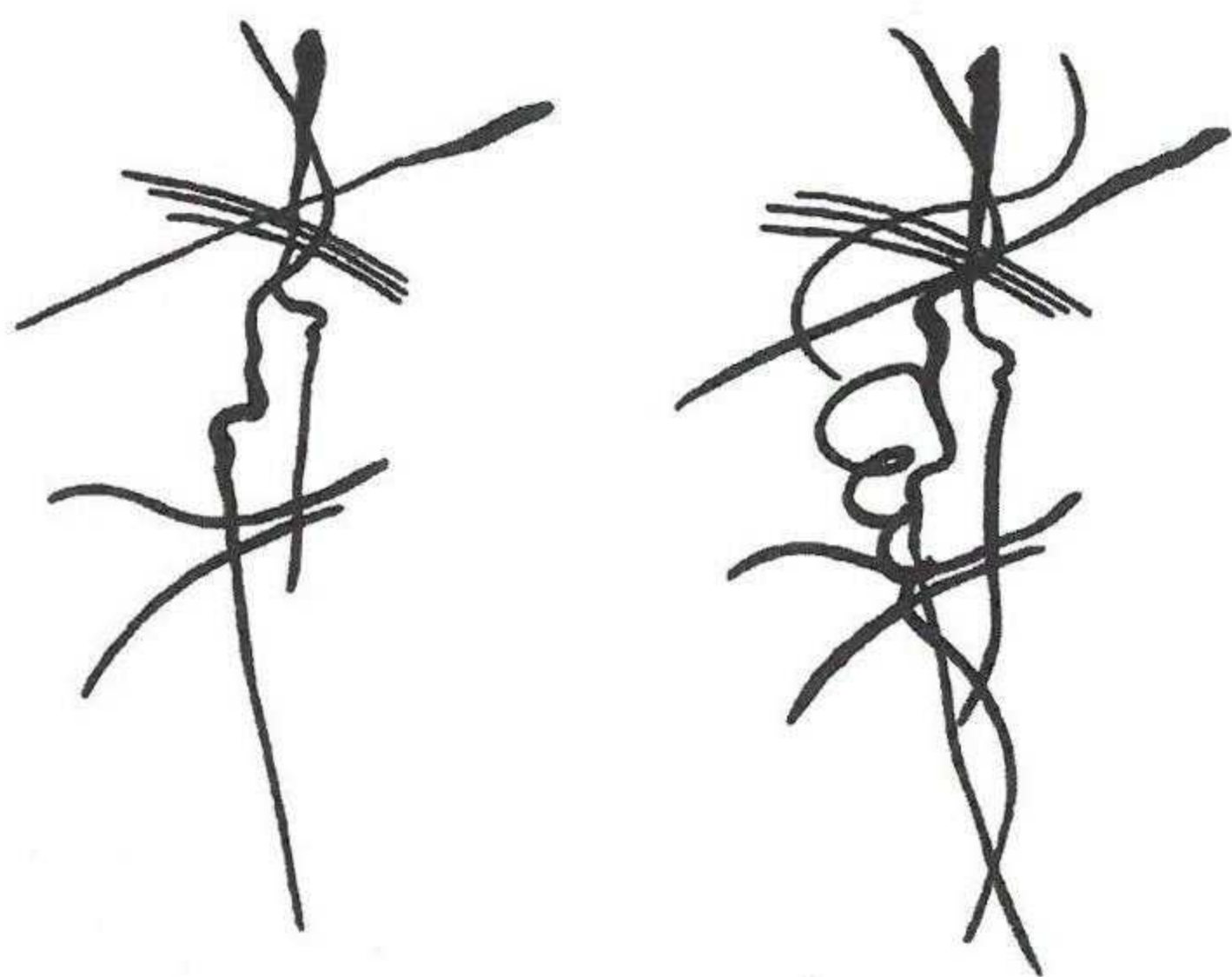


A művészeti üzem egy folyamatosan alakuló-változó, egyszerre korszerűsége és időtlenségre törekvő intézmény, mely tele van egymásnak ellentmondó vélekedésekkel, egymás érvényességét megkérdőjelező, sőt kioltani szándékozó pozíciókkal. Így nem csoda, hogy a művészet oktathatósága – az oktatható, illetve oktató tartalmak, a lehetséges módszerek és oktatási formák kérdése – is állandó vita tárgyát képezte, s teszi azt ma is. Mindenesetre az avantgárd időszak – e tekintetben is – egy fontos időszak, hisz expanzionista stratégiái természetesen a művészképzést, illetve a művészeti oktatást is célba vették, ennek megfelelően bizonyos – az újszerű művészetszemléletben fogant, s azt közvetíteni szándékozó – didaktikai célzatú aktivitásra is ösztönözték a művészeket. Ők jellemző módon már nem a látványtól indultak, hanem az emancipált képalkotó tényezővé emelt – autonóm –

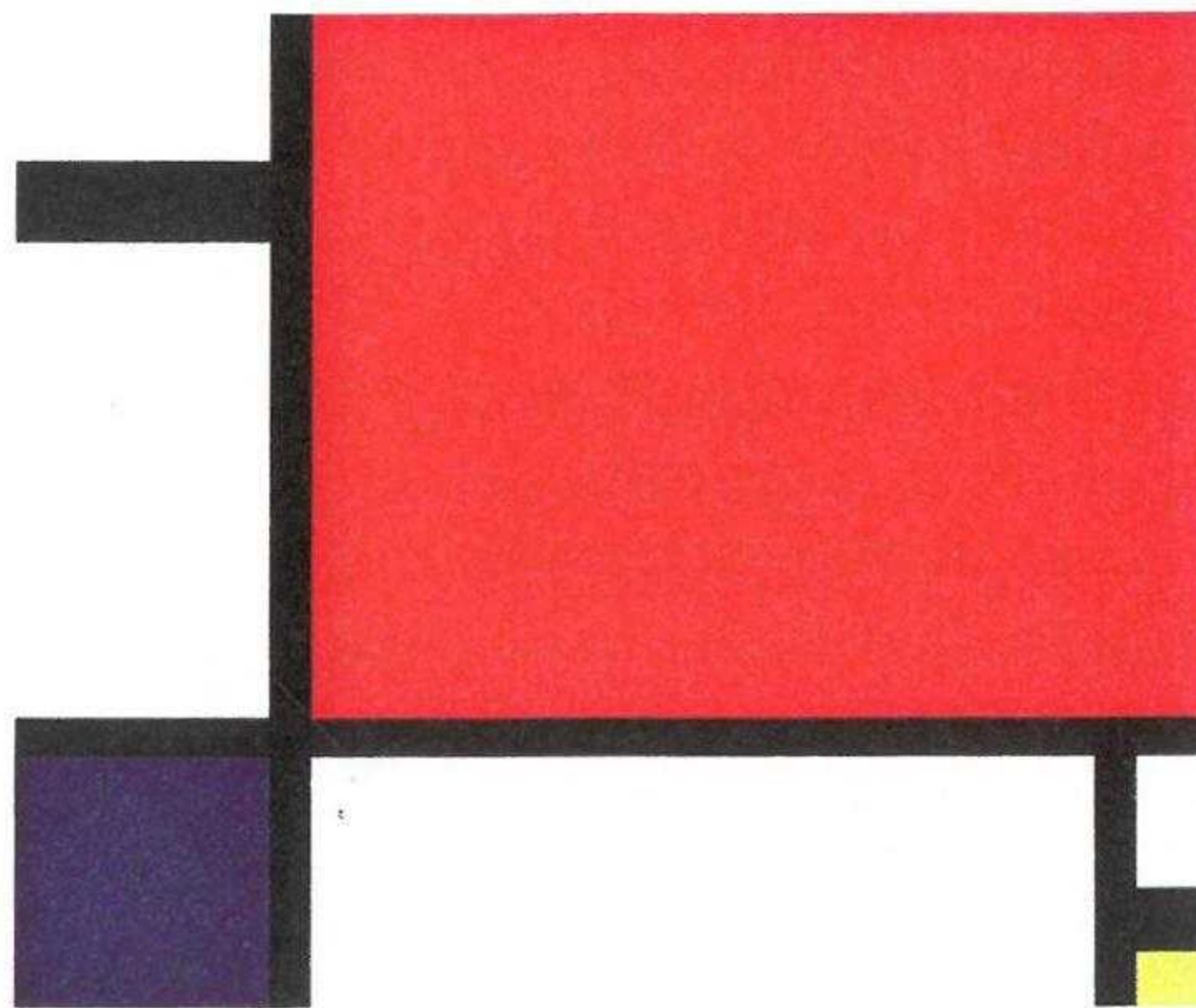
formai/kompozicionális (alap)elemekből történő építkezést preferálták.

Mint ahogy azt Heinrich Lützeler is írja, egyes művészek kifejezett oktató célzattal is készítettek munkákat (Lützeler, 1970). Ezek egy része megmarad a szemléltető ábra igényénél, de vannak olyanok is köztük, melyek az absztrakt látásmódot gyakoroltató szándék mellett teljes értékű műként is érvényesek. Hivatkozik mindenekelőtt Kandinszkij ama didaktikai célzatú ábráira, melyeket elméleti írásaiban szerepeltetett (1. ábra), illetve Mondrian teljes értékű képnek is minősülő színes négyszögeire (2. ábra).

Boris Groys *A médium nevében: az avantgárd művészete és politikája* című írásában szintén kitér arra a sajátosságra, hogy ezen általa tárgyalt időszak több képviselője – egy új művészeti-társadalmi rend megteremtésének értelmében – műveit kifejezett nevelő célzattal (is) készítette. Egy újszerű, médium-



1. Vaszilij Kandinszkij: Vonal



2. Piet Mondrian: Kompozíció; vörös, sárga és kék

központú szemlélet talaján törekedtek a művészettel szembeni korszerű viszony kialakítására. (E törekvések jeles képviselőinek – jellemző módon – teoretikus munkássága is számottevő.) Kandinszkij, aki a Bauhaus tanáraként is tevékeny volt, „a mediális összevetést javasolja, amelyben a különböző képek egyedül materiális, mediális állapotuk alapján kerülnek összehasonlításra: a művész által használt színek és formák szerint. (...) Kandinszkij központi törekvése nyilvánvalóan az, hogy a művész – és nem a történész vagy a filozófus – számára megszerezze a kiváltságot a képek egymás közötti összehasonlítására és ezen összehasonlítás alapján történő megítéléséhez. (...) Az ilyen mediális összehasonlítás bevezetése egyúttal lehetővé teszi Kandinszkij számára, hogy a festészet határait kiszélesítse, s olyan képeket fessen, amelyek kizárólag absztrakt szín- és forma-kombinációkból állnak, s ezáltal a médium általa javasolt meghatározását különleges módon teszi láthatóvá. (...) Az ő kiindulópontja sokkal inkább az, hogy épp az ő művészeti gyakorlatán keresztül tárul fel a művészet mediális szintje. Közben pedig Kandinszkij a saját képeinek propedeutikus, illetve pedagógiai funkciót tulajdonít.” (Groys 2006, 4–7) Hasonló törekvések lelhetők fel Kazimir Malevics munkásságában is. Ő kikiáltja a „festészet szuprematizmusát”, és saját művészetét e szuprematizmus megnyilvánulásaként hirdeti. „Malevics a saját képeinek mindenekelőtt pedagógiai értéket tulajdonít: ezek a képek oly módon nevelik a néző tekintetét,

hogy lehetővé váljon számára a mediális összehasonlítást azon kritériumoknak megfelelően alkalmazni, amelyeket Malevics készített elő.” (Groys 2006, 4)

E szemléletiséget intézményi szinten legkövetkezetesebben – az orosz kísérletek mellett – a Bauhaus képviselte. Hirdetett programja értelmében az életet a maga teljességében kell fel fogni, s a különböző tevékenységeknek egy – a formai és technikai szférákban közös sajátosságok felkutatására irányuló – mindent magába foglaló integráció és koordináció keretein belül kell megvalósulni. Maga Gropius is erősen hangsúlyozta a mindenféle rendszert, stílust, forma-prekonceptiót elvető, azaz dogmamentes, nyitott, kísérletező szellemű alkotóműhely fontosságát, hisz bármiféle Bauhaus-stílus kialakulása visszaesés lenne a szellemtelen, megmerevedett akadémizmusba. S hogy mindezen szándékok ellenére mégis kialakult egyféle felismerhető Bauhaus-stílus, mutatja, milyen nehéz egy olyan didaktikai programot megvalósítani, ahol nem körvonalazódik valamiféle könnyen reprodukálható – és inentől mechanizálható – formai szemlélet. (Éppen ebből a szempontból is rendkívül tanulságosnak tekintem az általam közelebb-ről is megvizsgált három mester – három különböző karakterisztikus szemléleti alapállást képviselő – didaktikai teljesítményét.)

Újabb kori magyarországi vonatkozásként ide köthetők Bodóczy István *Művészeti nevelés* című írásában megfogalmazott gondolatai: „A szélsőséges szubjektivitás ellenhatásaként a művészeti oktatásban a személytelenebb,

a vizuális gondolkodás határait kutató módszerek kerültek előtérbe. Ekkor jelentek meg azok a törekvések, amelyek célja az volt, hogy kivonják a művészeti nevelést a folyamatos változás és a szélsőséges individualizmus búvköréből. A vizualitás állandó jelenségeire, vizuális művészeti alapismeretekre koncentráltak, amelyek a »vizuális nyelv« alapjainak tekinthetők. Nálunk Bak Imre és Lantos Ferenc munkássága volt különösen nagy hatású ezen a téren. Az ő érdemük, hogy megteremtették egy korszerűbb rajztanítás alapjait. Sajnos – mint az lenni szokott – a kevésbé tehetséges követőknél ez hamar akadémizmussá vált, megmerevedve öncélú »vizuális skálázás« lett belőle, ami vagy nem tudott szervesen beépülni a rajztanításba, vagy gátolta azt, hogy a rajztanítás a legújabb követelményeknek is megfeleljen. Így az a próbálkozás, hogy függetlenítsék az iskolai művészeti nevelést a kortárs művészet gyors változásaitól csak féleredményt hozott: ugyanis nem csupán a gyors változásoktól, de a művészettől is eltávolodott a tanítás.”

Én mindenesetre érdeemesnek tartom közelebről meg szemlélni e programokat, mert meggyőződésem, hogy rendelkeznek bizonyos – akár a korszerű követelményekkel felvértezett rajztanításban is elsikkadt – erényekkel, jellegzetességekkel, nem beszélve arról, hogy léteznek olyan egymástól megkülönböztető sajátosságaik, melyeket szemügyre venni szintén nem minden tanulás nélkül való.

A három vizsgált művészetpedagógiai programnál – melyeket alább röviden bemutatok – elsősorban az érdekelt, hogy szemléletiségükben mit képviselnek, mit nyújtanak, illetve szakmailag mit tartanak lényegesnek, eljáratandónak; mik azok a tartalmak, amit feltárnak, amire rámutatnak, s mit szándékoznak fejleszteni. Milyen viszonyban vannak egymással: kiegészítik egymást, vagy ellentmondásban vannak? Vannak-e esetleges átfedések? Egyáltalán: mi a helyzet az alkalmazhatósággal a mai művészetoktatói gyakorlatban?

Paul Klee és a Kunst-Lehre

Paul Klee oktatása során nagy súlyt helyezett a gyakorlati tevékenység elvi-intellektuális megalapozására. Ez a legkevésbé szólt a feladat formális konkretizálásáról. Épp ellenkezőleg: az átfogó, megalapozott szemléletet, a minél nagyobb önálló alakítási szabadságot próbálta meg elérni, ahol az alakító tevékenységet formalisztikus-spekulatív prekonceptiók helyett e világszemléletből fakadó alakító szándéknak

kell táplálnia. Mindenekelőtt tehát bizonyos szemléleti alapvetéseket tisztázott; konkrét adattartalmak, műveltséganyag mozaikkockái helyett egy átfogó szemléleti mező kimunkálását tekintette mindennél fontosabbnak.

Kiindulhatunk tehát a szemlélőből (Én; művész), akivel szemben található a szemlélt dolog, a szemlélet tárgya (Te). Első szinten csak a felületet észleljük, felszíni benyomá-

sokat szerzünk sok esetlegességgel. A felszín alatt rejtőző anyagi struktúra, működések és szerkezet – szükség esetén megfelelő eszközök segítségével – szintén láthatóvá tehetők. Így a tárgyról külső megjelenése által nyert tudásunk kibővül annak benső lényegéről való tudásunkkal, s gazdagodunk a tapasztalat által, hogy a dolog több, mint amit felszíni megjelenése mutat. Az így szerzett tapasztalatok képessé tesznek arra, hogy a továbbiakban az optikai megjelenés alapján következtethessünk a tárgyi bensőre.

A jelenség felől az optikai-fizikai úton érkező impulzusok bizonyos értékelésre készítetik az észlelőt, aki a látványból nyert benyomást – többé-kevésbé szerteágazó irányokba ható – mélyebb működésként képes értelmezni. A felszín alatt ható történésekben gondolkodó szemléletiséget meghaladva vezet a(z antropomorfizáló) gondolkodás a tárgy optikai alapon túlmutató megközelítéséhez. Valamennyi út az Én, a művész tudatában találkozik, s e közös pontból kiindulva, a külső és belső szintéziseként formát öltenek. Képződményekké válnak, melyek egy adott tárgy optikai megjelenésétől teljesen eltérhetnek, de – a fentebb vázolt teljességmodell szempontjából – azzal nincsenek ellentmondásban.

Röviden ez a szemléleti alapvetés, amelyre Paul Klee pedagógiája – és természetesen művészete is – épül. Ebből levezetve értelmezi a művész szerepét, melyhez a fa analógiáját használja. A művész a jelenségek, (optikai) ingerek áramában valamelyes rendet képes teremteni: a kapcsolatok, viszonylatok bo-

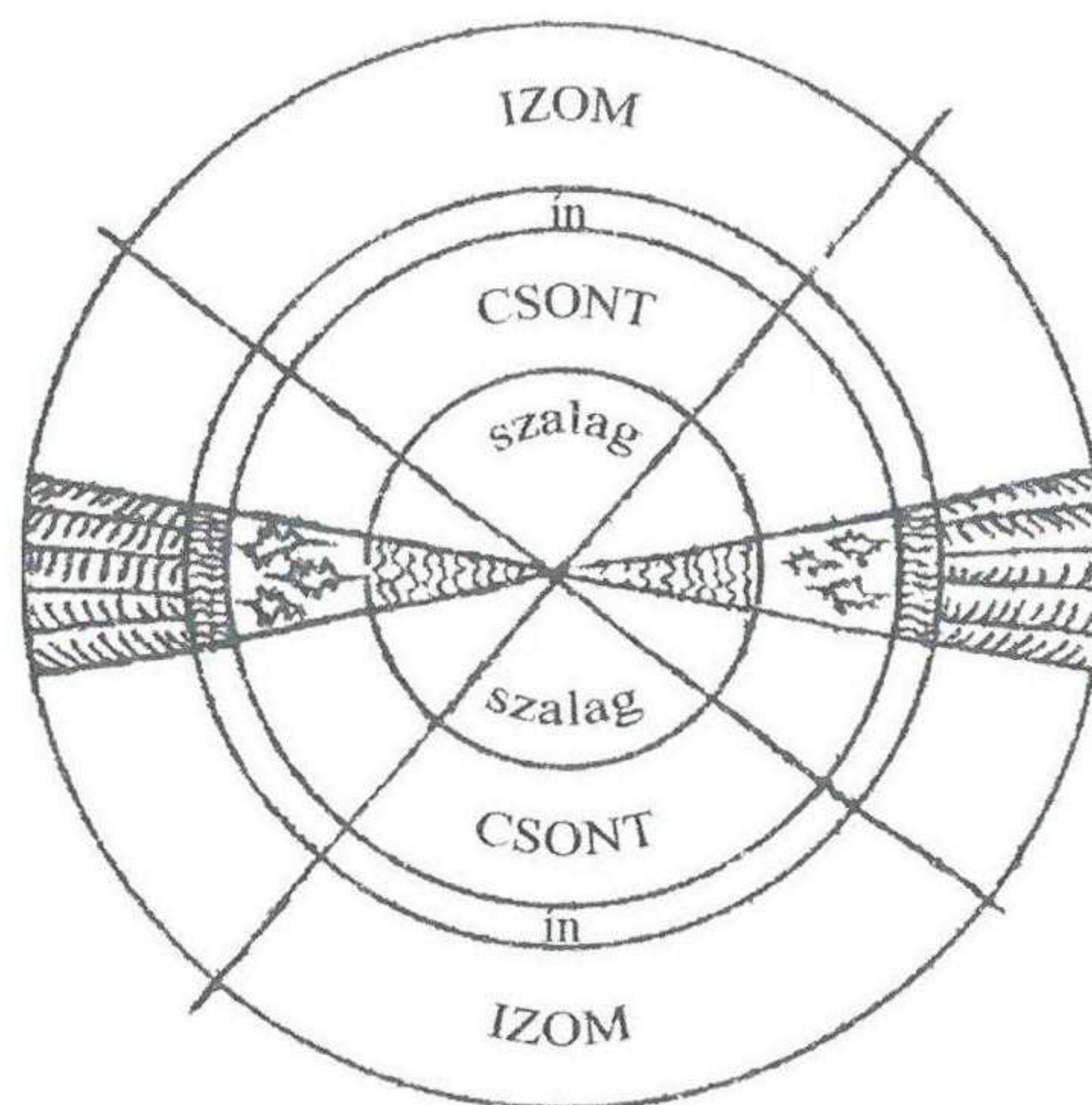
nyolult és szerteágazó, de strukturált rendszere a gyökérzet. Ő maga a fa törzse, aki a rajta keresztül áramló ingereket/élményeket továbbítja a koronába, mely a műnek felel meg. Egy fától senki nem várja el, hogy ugyanolyan koronát növelessen, mint amilyen a gyökérzete. Bárki belátja, hogy a különböző funkciók, az eltérő közeg szerves eltéréseket produkál. Ennek értelmében a művésznak sem feladata egy tükörviszonyt teremteni tárgy és mű között; csupán a felvett impulzust tovább vezetni a műbe. S ahogy a koronában sem a gyökeret keressük, a művet is azon minőségek által értelmezzük, melyekből építkezik, s abban a közegben észleljük, melyben az ő léte kibomlik.

Ezért módszerének legjellemzőbb sajátossága, hogy szándékoltan kerülte a konkrét formát – amennyire ez a vizuális alakítás területén egyáltalán lehetséges –, a statikus állapotokat; ő a működést, a folyamatot vizsgálta és kívánta megjeleníteni, szemléletessé tenni. Azt vallotta, hogy a legkevésbé a tanítványnak szabad kész formákkal foglalkozni, hisz a kész forma egyféle végeredmény, az út vége. Ha valaki időnek előtte, egy kiérleletlen szemléletiséggel kezd el konkrét formákkal dolgozni – mintegy fejest ugorva a dolgokba –, megmerevedik. Ebben a felfogásban lényegesen különbözött Kandinszkijtől, aki tudományos alapossággal törekedett egy vizuális összhangzattan kidolgozására, s konkrét formaelemekkel, jól követhető műveletek során át szemléltette a képépítés konstruáló logikáját, analizálta és tette egyértelművé a szerkezeti-kompozíciós

viszonylatokat (csak a pontról harminc oldalt írt). Így rendszere didaktikailag is jól követhető, alkalmazható volt, míg Klee rendszere szinte leválaszthatatlan személyéről. (Jellemző, hogy minden különbözőségük ellenére – ugyanazt a „Formlehre” nevű alapozó tárgyat oktatták – a két program egyaránt népszerű volt, s a Bauhaus pedagógiai gyakorlatán belül konstruktívan kiegészítették egymást.)

Klee azonban a „kipreparált” konstrukciót túlzottan leegyszerűsítő művi megoldásnak érezte. Úgy gondolta, nem egy előre elképzelt szerkezetbe kell belerendezni a formákat, hanem a formálódás folyamatában kell kikerekednie egyféle konstrukciónak. „Nem forma, hanem formálás, nem forma végső jelenségként, hanem létrejövő forma, genezisként.” – ez volt jelmondata. Mindent egy variálható, nyitott, továbbépíthető és bővíthető rendszer feltételének érezte. Igyekezett elkerülni azt az alakító szituációt, mely egy alapforma puszta külsődleges variálásához vezethet, mely minden belső teremtő szándék nélkül működtethető. A „vizuális-képi nyelvtan” gondolatát is elvetette, nem hitt a szónyelvi grammatikával analóg, előre megírható, általános érvényű szabályrendszerben. Az egyetlen lényeges a formális elemek, a részek egészé szerveződésének módja egy formáló erő vagy szándék hatására. Így programját illusztráló magyarázó ábrái is végletesen egyszerűek, afféle diagramok, kizárólag a vizsgált jelenségek, összefüggések lényegére lecsupaszított magyarázó ábrák.

A következő diagram (3. ábra) a mozgatórendszer példáján szemlélteti azt a tartalom- és funkcióorientált ökonómiát, mely áttekinthető vizuális alakzatban mutatja a lényegét, a leg-
elemibb jelölőeszközökkel élve.



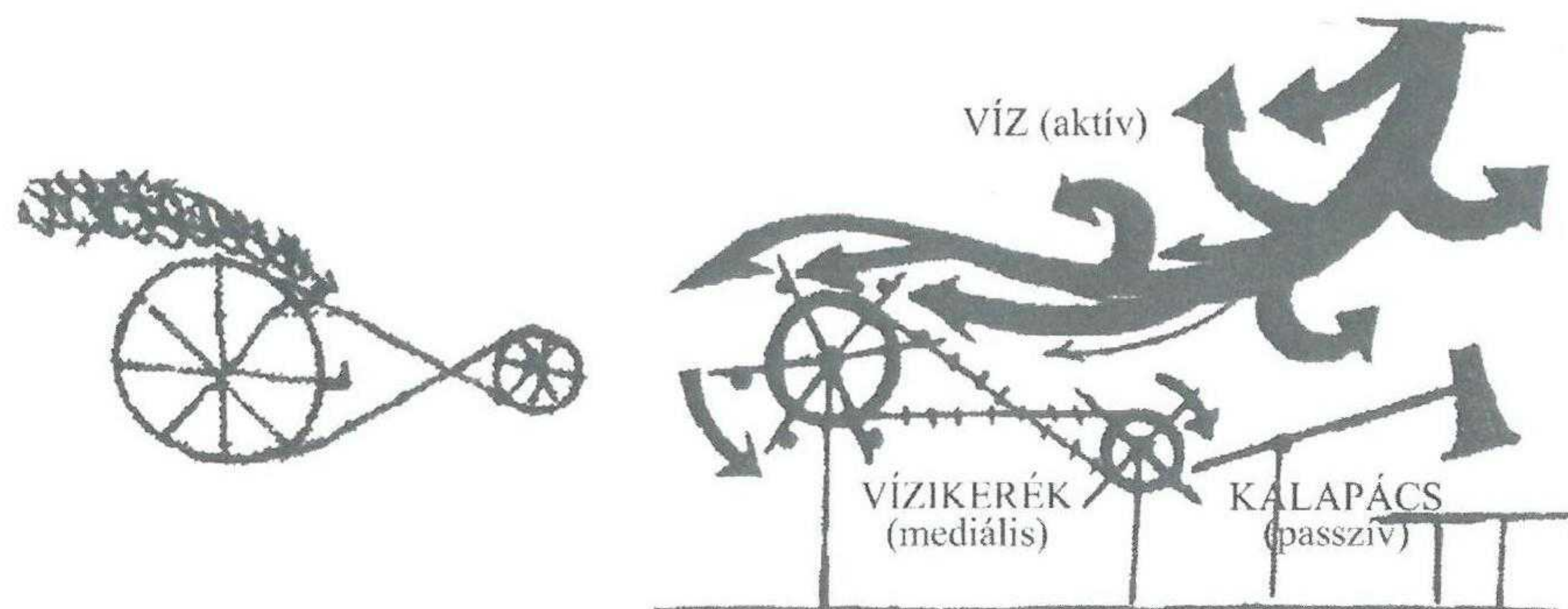
3. Klee 1987, 184. A szalagok a csontokat szolgálják, amennyiben összefogják őket, tehát szerepük a csontokéhoz képest alárendelt. Így a csontnak megfelelően nagyobb hely jut a diagramban. Utóbbiakat viszont az aktív izomzat mozgatja mint fölérendelt elem, ez az ábrán is megmutatkozik. Kettejük között az őket összekötő ín helyezkedik el, mozgatórendszerben betöltött funkciójának megfelelő mértékben szerepeltetve. A diagramban helyet kapnak a szereplő szövetek szerkezeti struktúráját jelölő vizuális képletek is.

A következő példa már ábrázolóbb jellegű; ezeket a rajzokat lehetett volna akár naturalisztikusabbra, artisztikusabbra, „szébbre” formálni úgy, hogy ugyanakkor jelentésük, információértékük lényegében megmarad. Ez azonban öncélú esztétizálásnak minősült volna Klee koncepciójában, hisz a kifejezendő jelentéshez semmiel nem járult volna hozzá, viszont fölhígította volna a tulajdonképpeni tárgyra való koncentrációt, olyan többletjelentést adva az ábrázolás-hoz, mely a közlendő szempontjából fölösleges. Következétesen érvényesíti tehát az elvet: „Nem a formára kell gondolni, hanem a formálásra.”

Két rajz összevetésével illusztrálja a helytelen és helyes megjelenítését egy működő rendszernek (4. ábra). Az I. rajz is kellően leegyszerűsített, tehát lényegre törőnek tűnik. A „gomolyfirka” is önmagában véve elfogadható jelölése a kerékre zúduló víznek. Azonban a lényeg mégis elsikkad, s az ábrázolás gyen-

gái rögtön kiugranak a II. rajzzal történő összehasonlítás során. Ott a (tárgyi) alkotóelemek egymáshoz való aránya tényleges szerepüknek megfelelően alakul, a víz nem az anyag-szerűségéből, az anyagstruktúrából kiindulva kapja absztrakt jelölését, hanem működését, hatását, dinamikáját figyelembe véve és hangsúlyozva. A lényegi viszonylatok jelennek meg szemléletesen, jól leolvashatóan.

Paul Klee a legegyszerűbb dologgal kezdte, a keletkezéssel: ezért indul minden a ponttal mint elemi jellel, az „alkotás” pedig az anyag elemi élményével: a mindenféle „értéktelen” limlommal történő elfogulatlan, felszabadult manipulációval. S innentől mindvégig fontos a természetesség, a világra nyitottság, a dolgokra való rácsodálkozni tudás képességének ápolása, mely nem „művészet csinálását”, hanem a lét állapotainak, a fejlődésnek műben való megismétlését szolgálta.



4. Klee 1987, 190 és 191. A közvetítő szerepet betöltő vízikerek továbbítja az aktív víz energiáját a passzív kalapácsnak. (Aktív – mediális – passzív: e hármas tagolódást kereste valamennyi működésben, az élet összes jelenségében. Például az emberi tevékenység is ezen belül értelmezhető produktívként vagy receptívként.)

Lantos Ferenc „antiművész” művészetpedagógiája

Lantos Ferenc módszerének – akárcsak Kleenél – egy általános, átfogó szemléletiség az alapja, de hangsúlyozni kell, hogy itt az elsődleges cél nem valamiféle művészképzés, hanem kreatív személyiségfejlesztés a vizualitás bázisán. A megfelelő szemléletű, nyitott, kreatív személyiség válhat akár alkotóművésszé is kellő tehetség esetén, de a program bármely más tevékenységhez is használható szemléleti alapozást ad. Lényege, hogy e szemléletiség révén tudunk a közös gyökerekig hatolni, a különböző diszciplínák közötti összefüggéseket, analógiákat megérteni. E szemléleti rendszer a következőképpen szerveződik:

Kiindulás a természet építkező logikája, azaz a természeti törvények, a tőlünk függetlenül létező anyagi világ. Ennek értelmében, e törvényszerűségekhez igazodva szervezi meg az emberi elme a szakmai alapismeretek készletét. A természetet és szakmaiságot három közös minőség kapcsolja össze.

1. Elemek rendszere: ezek a sajátos, egyedi minőségek, melyek a különbözőséget képviselik.
 2. Szerkezeti elvek rendszere: általános, mindenben fellelhető jellemzők, melyek a közös, összekötő sajátosságokat hordozzák; ezek nem feltétlenül vizuális problémák, de a vizualitás síkján is érvényesek
 3. Funkciók rendszere: a konkrét működések.
- E három jellemző szoros kapcsolatban áll egymással, egymást igénylik és feltételezik, hisz az eredményes működés egy alkalmas anyag- és formastruktúra, illetve szerkezeti

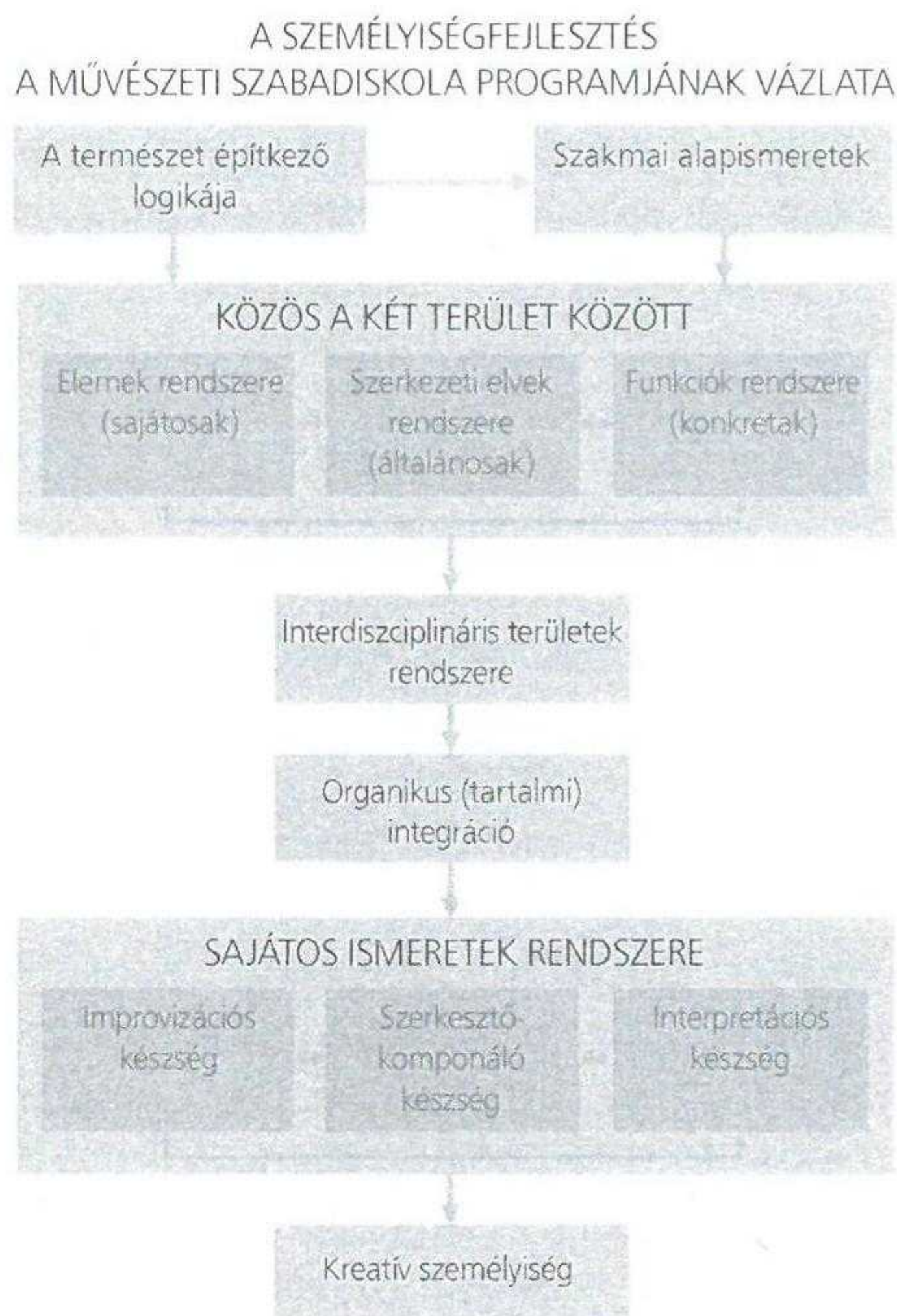
felépítés révén valósulhat meg. Ha a közös, mélyebb sajátosságok talaján vagyunk képesek tájékozódni, az azt jelenti, hogy nem ragadunk bele egy szűkebb szakág specifikus gondolkodásmódjába, azaz pontosabban felismerjük a szűkebben vett, általunk művelt bármilyen szakmában rejlő általánost, mely az összes többi diszciplínához közelít, és „áthallást” biztosít. E szemléleti pozíció az interdiszciplináris – egész pontosan transzdiszciplináris (Lantos) – területek rendszerét nyitja meg, ahol is az átkötések, megfelelések nem külsődleges, például formai jegyek alapján szerveződnek, hanem az általános törvényszerűségek diktálta valós, tartalmi jellemzők alapján. Mindez pedig az organikus (tartalmi) integráció szintjén valósul meg. Ezen integráció talaján bontakozik ki a sajátos ismeretek rendszere, a speciális tudás, képzettség, melyet azonban olyan általános érvényű készségek irányítanak/működtetnek szerves egységben, mint az

1. improvizációs készség,
2. szerkesztő-komponáló készség,
3. interpretációs készség.

A váratlan ingerekre való spontán, értelmes reagálás (1.), a szándékok jól szervezett, mások számára érthető, célszerű, bármely formában történő kinyilvánítása (2.), illetve az ingerek, információk, élmények szerves integrálása és saját tartalmakkal való termékeny, konstruktív továbbalakítása (3.) a nyitott, kreatív személyiség képességei, melynek kifej-

lesztését célozza ez a rendszer (lásd 5. ábra). Akárcsak Klee, Lantos is a vizuális (alap)elemek: pont, vonal, folt vizsgálatával kezd. (Valójában – vizuális értéként – csak a folt létezik, a pont és vonal is speciális foltok.) Gondosan elemzi ezeket, illetve egymáshoz való viszonyaikat-lehetőségeiket. A következő példák megmutatnak néhány jellegzetes felületalakítási megoldást (6. ábra)

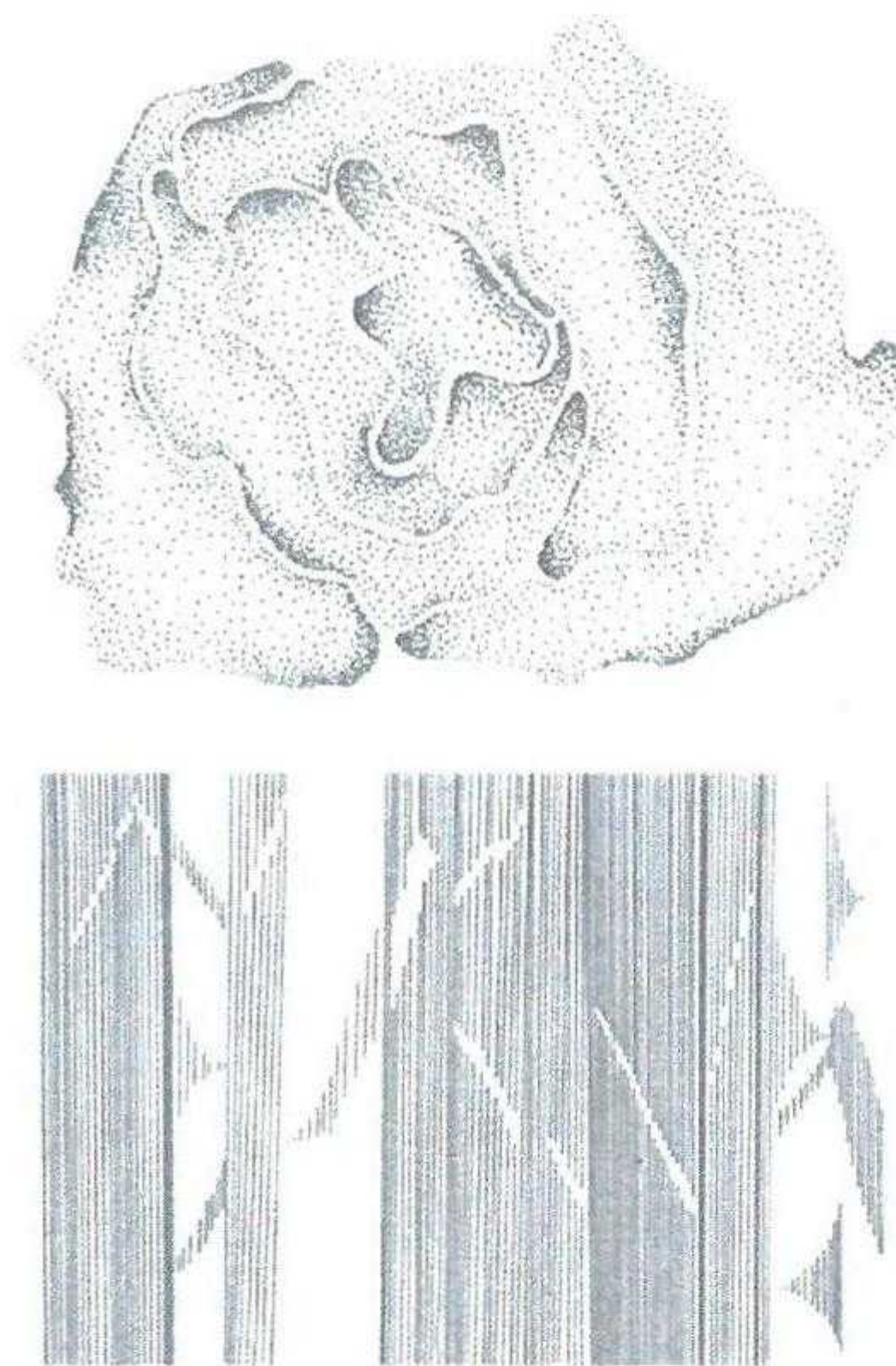
Éppen a vizuális elemekkel végzett műveletképzés kiemelt szerepe miatt tartják a Lantos-rendszert egysíkúnak és spekulatívnak.



5. Személyiségfejlesztés, Lantos, 1990

Mindenesetre a koncepció felületes ismerete és a helytelen alkalmazás feltétlenül oda vezet. Valójában azonban nem a vizuális elemekkel önmagáért való műveletvégzés a lényeg, hanem ennek ürügyén egy rugalmas, viszonyításra képes gondolkodásmód kialakítása, amely nemcsak a vizuális nevelés illetve tevékenység szempontjából fontos.

A foltot, a pontot és a vonalat – Kleehez hasonlóan – kortól és stílustól független elemekként értelmezi, melyeket a mindenkori

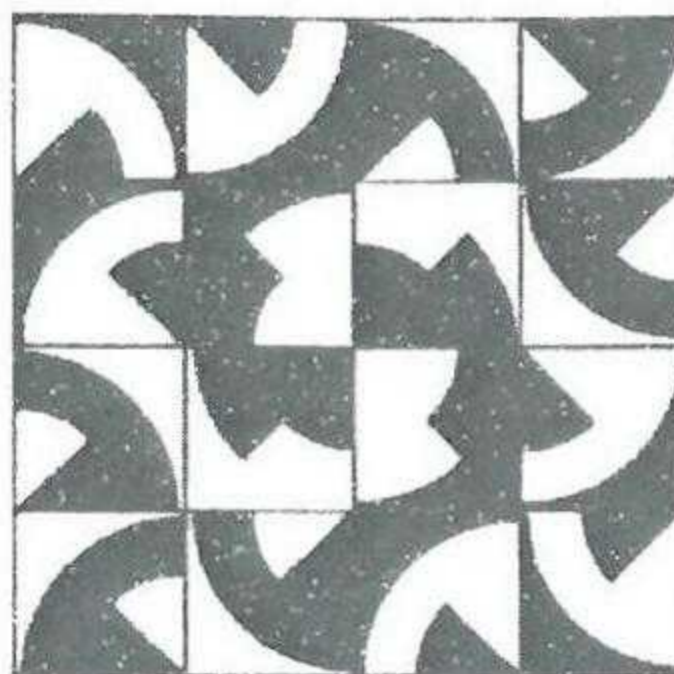


6. A Lantos-féle szabadiskolában készült gyermekmunkák. Az I. rajz csak pontokból építkezik, de a különböző sűrűség és elrendezés következtében foltok és vonalak alakulnak ki. A II. rajz csak párhuzamos (függőleges) vonalakkól áll, de a különböző sűrűség, elrendezés és megszakítások következtében folt-, illetve vonalhatások keletkeznek. Hangsúlyos pozitív-negatív játék alakul ki.

stílusok a maguk érzékenysége, szükségletei szerint alkalmaznak. Ez a gondolat ellentétes Bak Imre elképzelésével, aki a vizuális elemeket is csak konkrét stílusok viszonylatában tartja elemzésre érdemesnek.

A rendszer deduktív úton, egy átfogó szemléletiségből mint általánosból közelít a konkrét részletek felé. A foltot tekinti azon elemnek, melyből kiindulva azonos módon értelmezhető (vizuálisan) valamennyi jelenség. A foltérték differenciálásával, tovább-bontásával lehet aztán a részletek felé haladni.

Egy általa kidolgozott „vizuális szerkesztőjáték” (Lantos 1994, 162–198) révén, a kör és négyzet kapcsolatrendszerén keresztül nagyon sok általános érvényű törvényszerűség modellezhető, illetve megérthető; szemléletessé válik a folyamat, hogy az általános törvények miként transzponálhatók vizuális képletekbe, különös tekintettel a rész és egész viszonyára. Ezzel a szerkesztőjátékkal kapcsolatban megjegyzendő, hogy egy logikus, meggyőző és didaktikailag is jól követhető koncepció; a korlátozott formakészlet és – indokoltan – korlátozott, pontosabban irányított műveletképzési lehetőségek ellenére gyakorlatilag megszámlálhatatlan variáció alakítható ki. Természetesen az így szerkesztett kompozíciók nagyfokú hasonlóságot mutatnak, hisz azonos osztásrenden belül tartott egyenesek és körívek, körszeletek által határolt formák építik valamennyit. Éppen ebben az ajánlott szerkesztőjátékban mutatkozik egyértelmű konvergencia a vizuális program és a programkészítő személyes alkotói szemlélete között, s éppen ez a „végeredmény” készíti a szkeptikusokat a



7. A vizuális szerkesztőjátékkal Lantos Ferenc: *Viszonylatok 3.* létrehozott kompozíció

programmal szembeni gyanakvásra (7. ábra).

A szükségszerűen kialakuló formális egyhangúsággal kapcsolatban hangsúlyozandó, hogy a lényeg nem maga a forma, hanem az építkezés logikája; a szerkezet, a törvény felől történő megközelítés, mely a lényegi összefüggésekben való gondolkodást fejleszti. Így ez a formai „egyhangúság” pedagógiaileg sokkal többet nyújt, mint változatos megjelenésű, de felszínes formalizmusból táplálkozó produktumok sokasága.

Valódi problémát az jelenthet, hogy a nevezett szerkesztőjátékot tárgyaló szöveg és a szemléltető illusztrációk felületes áttekintése után is már végeredményben érvényes kompozíciók állíthatók össze anélkül, hogy a célzott lényegét, a szerkesztő szemléletiséget ténylegesen alkalmaznánk, illetve ismernénk. Így a problémafölvétel lényegét megkerülve is lefutatható a formálisan helyes feladatmegoldás, ami által azonban az egész művelet értelmét veszti. Mindazonáltal az eredeti koncepció gerincét alkotó szemléleti váz elvben elegendő szellemi mozgásteret kínál bármely vizuális megnyilvánulás, konkrét forma kifejlődéséhez.

Több helyen olvasható hivatkozás Lantos Ferenc könyvére (*Képekben a világ*), rajztanárok merítenek ötleteket módszeréből; tudni kell azonban, hogy a szerző meggyőződése szerint nincs értelme a kontextusából

kiragadott, előzményei és szerves folytatása nélküli, egy egész más szemléletiség talaján közvetített feladatkezelésnek. Éppen ez az a gyakorlat, mely üres, öncélú, formalisztikus játékká degradálja rendszerét.

Bak Imre „radikális tárgyorientált” programjáról

Bak Imre programját a mozaikszerű felépítés jellemzi. Az ilyen struktúrában elhelyezett tartalmak viszonylag egyszerűen mozgathatók, csökkenthetők és növelhetők anélkül, hogy az egész működését zavarnánk. Ugyanis lényegében egy „leltárszerű” szerkezetről van szó, ahol szükségesnek ítélt információk vannak logikus rend szerint egybegyűjtve. A program jellegét meghatározza a modernizmus – dialektikus materializmushoz simított – szemléletisége, a konkrét művészeti irányzatokhoz, izmusokhoz való kapcsolódás, tehát a (művészet)történeti összefüggésrendbe ágyazottság. Éppen e sajátossága különbözteti meg legkarakterisztikusabban a másik két tárgyalt rendszertől. Eszerint a művészi tevékenység, illetve produktum értékét meghatározóan befolyásolja a legfrissebb „vívmányokkal” mért aktualitásának foka. Mivel a program a 70-es évek folyamán lezárult, az önmaga által szabott keretek szerint is érvényét veszítette. A program által következetesen képviselt, folyamatos fejlődést sugalló, illetve állandó továbblépést célzó progresszív eszmék tarthatatlanná váltak a posztmodern (és a dekonstruktivizmus) szellemi közegében, így az aktuálshoz igazodás magától értetődőségének talaján szükségképpen kell elbizonytalanodnunk korábban felépített meggyőződéseinket illetően.

Bár szemléletiségében – a modernizmus szellemének megfelelően – totalitásra törekszik, egy általános vizuális program igényeihez mérve mindig is szűkre szabott volt.

Néhány jellegzetes, a program összeállításánál alkalmazott szempont (Bak 1977, 51–52) – a hozzáfűznievaló szögletes zárójelben:

2. Csak az alaposan megismert, megértett egyetemes kortárs művészeti tevékenység adhatja meg az alapját egy jövőbe mutató vizuális nevelési programnak (ahol fontos a vonulat mai napig tartó ismerete).

[Természetesen a hagyományos látványmásoló szemlélet mellett elengedhetetlen az autonóm műformát alakító logika közvetítése, mely történetesen a kortárs művészeti tevékenység megértéséhez is nélkülözhetetlen. Azonban egy vizuális (alakító) programnak nem feltétlenül művészettörténeti kategóriák – és klisék – mentén kell orientálnia és értelmet nyernie; mindezek fontos (kiegészítő) ismeretek, de általánosabb vizuális-szemléleti alapokra kellene épülniük. Számos minimális művészettörténeti ismeretet, illetve vonatkozást „használó” szuverén és hiteles alkotót ismerünk. Nemcsak didaktikai, de etikai problémát is feszeget az, aki jogot formál arra, hogy bármely ideológiai vagy gondolati rend-

szerhez való kapcsolódást szabjon a mindenkori kreatív gesztus érvényességének feltételeként.]

4. Az elemek összerakásának különféle módjai szemléletet, stílust jelentenek (ez akkor is így van, ha nem tudatos). Maga a hagyományos stúdium is valamilyen történeti stílusban készül – nincs önálló „stúdium-stílus”.

[Az elemek elrendezési módjai természetesen tükröznek valamilyen szemléletet, de stílust a programban értelmezettek szerint nem szükség-szerűen. Semmi esetre sem indokolt szemlélet és stílus egymásba csúsztatása. Más kérdés, hogy akarunk-e belevetíteni mindenáron valami ilyesmit. Ez már annak (didaktikailag sem közömbös) problémáját érinti, hogy a személyiség felől közelítünk-e, vagy valamilyen külső diktátum felől.

Lehet, hogy bármely stúdiummunkát is be lehet sorolni valamilyen stílusba – ha nagyon akarjuk –, de ez nem jelenti azt, hogy e stílus keretein belül kellene értelmezni; sokkal inkább a munka által vizsgált problémafelvetés szempontjából. Másrészt igenis létezhet „stúdium-stílus”. Szalai Zoltán *A kockától az aktig* című könyve például kiváló gyűjteménye a Magyarországon általánosan elterjedtté vált „stúdium-modor”-ban készült rajzoknak. Természetesen a tanulmányrajzok didaktikailag is jobban értelmezhetők és kezelhetők „stúdium-stílusként”, mint valamilyen történeti stílusként.]

5. A szemlélet és stílus történeti, azaz folyamatba, környezetbe illesztve értelmezhető. Ez a folyamat az egyetemes művészettörténet (nincs független magyar művészettörténet).

[Az értelmezhetőség szempontjából természetesen lényeges a kontextus ismerete, melynek

nyilvánvaló feltétele egyféle kontextusba ágyazottság, azonban – Umberto Eco-t idézve – „egy adott szituáció rendjének megteremtése nem okvetlenül jelenti e szituáció beillesztését valamely egyértelmű – egy történetileg meghatározott szemléletformához szorosán kötődő – rendbe”. (Eco 1998, 330) De Harold Osborne szerint is a – „nyilvánvalóan társadalmi térben és történelmi időben szituált tapasztalatot” lényeggé alakító – kontemplatív természetű „esztétikai attitűdöt a figyelem koncentrációja (a megfigyelt tárgy leválasztása környezetéről – frames apart), a diszkurzív, illetve analitikus aktivitás felfüggesztése (a társadalmi és a történelmi kontextus figyelmen kívül hagyása)” jellemzi. (Bourdieu 2001, 95) E gondolatoknak éppen művészetpedagógiai szempontból van kiemelt jelentősége.]

6. A művészet mint sajátos megismerési forma, vizuális kutatásként is értelmezhető (...). Fontos az egymásra épülés, illetve az előző fázis tagadása, hol hagyták abba stb. [A modernizmus jellegzetes militáns, kirekesztő – időközben persze aktualitását is veszített – szemléletiségének általánosítása egy vizuális alakítóprogramban mindenkor nagy mértékű (érték)diszkriminációt és szelektivitást jelentene a művészetoktatásban, a szimplifikáló, álegyszerűsítő gondolkodásra ösztönzés didaktikai hozadékával.]

Mindenekelőtt a modernizmus szemléletével való azonosulásnak köszönhetően a program beleesik a rendszerkényszer csapdájába, s túlságosan behatárolja a kreatív gondolat mozgásterét. „Azok a rendek, amelyek lehetővé teszik, hogy valami éppen

így és így öltse jelenség alakját, és jusson kifejezésre, nem pedig másként, szelektív és exkluzív jellegűnek bizonyulnak. Azáltal tesznek lehetővé valamit, hogy egyszerismind valami mást lehetetlenné tesznek.” (Bernhardt Waldenfels) E redukcionizmus vezet olyan „egyértelműségekhez”, amelyet a mellékelt ábra is szimbolizál (8. ábra).

Éppen ez az a didaktika, melytől Klee hátrázottan távol tartotta magát. Másrészt épp az ilyen jellegű megkülönböztetésekben, egyértelműsítésekben rejlik a programok egyszerűbb alkalmazhatóságának mértéke. Általában véve hálás dolog minél készebbre szabott

receptekkel dolgozni, hisz leegyszerűsítheti a pedagógus munkáját, követhetőbbé, ellenőrizhetőbbé téve a folyamatot.

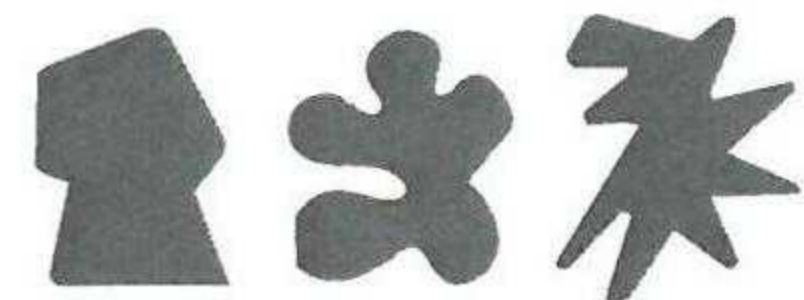
Bak Imre programjának mindenesetre nagy előnye, hogy probléma nélkül kiemelhetők belőle önmagukban is érvényes, használható tartalmi panelek. Tanulságos mintákat, ötleteket kínálhat különböző oktatási blokkok megtervezéséhez. Mindenekelőtt gondolkodok egy olyan, tevékenykedtetéssel összekötött művészettörténeti szemléletiségű oktatásra – akár projektre –, ahol a tárgyalt stílus szemléletiségét, formai jegyeit követő munkák is készülnek.



fény, intuíció, rend



látvány, tudat



ösztön, tudatalatti, szürreális

8. Bak Imre: *Vizuális alkotás és alakítás című könyvéből. Egyrészt fogalmakat sorol egy csoportba, másrészt e fogalomcsoportokhoz ezeket jelölő vizuális alakzatokat (szabályos-geometrikus, természeti, szabálytalan-organikus) rendel. Ezzel egyfelől szemlélteti, hogy bizonyos fogalmakat, érzeteket milyen jellegű vizuális alakzatokkal lehet kifejezni, másfelől éppen ezzel a konkretizálással megteszi az első lépést az akadémizmus irányába egy olyan gondolati logikát szorgalmazva, mely hajlamos előre gyártott klisék alkalmazására.*

Összegzés

Ha a három programot összevetjük, bizonyos közös sajátosságok és különbözőségek derülnek ki. Klee programja a legkorábbi, s nyilvánvaló módon többé-kevésbé, illetve közvetlenül vagy közvetve, Lantos is és Bak is merítettek belőle. Ezenkívül Bak Imre a maga programjában Lantosra is hivatkozik.

Szemléletiségét tekintve – és időbeliségében is – Lantos programja a másik kettő között helyezkedik el. Míg általános, a konkrét stílusoktól független felfogásában Kleevel rokonítható, addig konkrét formai képletekben gondolkodása Bak programjához közelíti.

Bak Imre rendszere – ellentétben a másik kettővel – tematagolásában, bizonyos kategóriák kezelésében rokonítható a NAT-ban megfogalmazottakkal, ahhoz mintaként is szolgálhatott. Megkülönböztetően kezeli például az autonóm és alkalmazott művészi tevékenységet, így külön foglalkozik a valóság leképezésével, az önkifejező alkotótevékenységgel, a környezetalakító, tárgyformáló tevékenységgel. Ehhez képest Klee és Lantos egy általánosabb szemléletiség elmélyítésére koncentrálnak abból kiindulva, hogy az egy integráns és jól használható alapot ad bármely speciálisabb tevékenységformához. (Az általános iránti érzékenység mindenesetre a divergens gondolkodás felé mutat, s a lélek nyitottságát dicséri.) Bak Imre egyféle specializálódás irányába ösztönöz. A kultúra folyamában egy térben és időben leszűkített történésre összpontosít; a konvergens gondolkodásmódot ösztönzi.

Az anyag- és eszközhasználat, az alkalmazott technikák Bak Imre programjában változatosak és a művészeti gyakorlatot követően sokrétűek; Kleenél jelen van a mindenféle anyagokkal történő manipuláció, azonban nem annyira a gyakorlati tárgyalkotó készség, mint inkább egy közvetlenebb, elfogulatlan valóságmegismerő érzékenység fejlesztését szolgáló; Lantos elveti a szemléleti-elvi alapozástól független, azt kikerülő technikázást, sőt kifejezetten károsnak ítéli, mely öncélú „művészkedésre” buzdít. Alábbi táblázat néhány jellemző összefüggést próbál meg feltérképezni (9. ábra).

E programoknak közös vonása, hogy valamennyit gyakorló képzőművész – jelen esetben festő – dolgozta ki, s természetesen valamennyi magán viseli alkotója személyes művészi-emberi szemléletét. Tehát valamennyinek van érezhetően *személyes* vonatkozása. Ez egyfelől hitelességet és elevenséget kölcsönözhet a kon-

Jelleg, irányultság	PAUL KLEE	LANTOS FERENC	BAK IMRE
KÉPZÉS-	művészképzés	általános vizuális képzés	művészképzés
SZEMLELETISÉG	általános érvényű művészetorientált,	általános érvényű, interdisz- ciplinárisan orientált	művészetcentrikus, modernista
FORMAHASZNÁLAT	„formaellenes”	általános formaépítő	konkrét formakövető
DIDAKTIKAI KEZELHETŐSÉG	nehezen adaptálható elvont; magas intellektuális töltet	jól kezelhető tárgyilagos, jól értelmezhető	jól kezelhető gyakorlatias, jól értelmezhető
PRODUKTUM ORIENTÁCIÓJA	folyamatok megragadása	állapotok megragadása	állapotok megragadása
FEJLESZTENDŐ	belső, szellemi-gondolati fejlesztés (metafizikai jelleg)	tényszerűségekre törekvés (természettudomány jelleg)	külső minták kezelése (művészettörténeti szemlélet)

cepciónak, mely vonzóbbá, „emberléptékűbbé” teszi azt, ellentétben a szakértői kollektívák által összerakott, eltantárgyasított, műveltségi területekbe igazgatott, követelményszintekbe rendezett ismerettömegeg. Másfelől lehet úgy ítélni, hogy a programok a kelleténél szubjektívebbek, túlságosan az egyéni látásmód által meghatározottak lesznek. Egy gyakorló művész programjába könnyen becsúszhat a törekvés, hogy azt saját építkezési módszerének népszerűsítésére/indoklására használja, s így általános didaktikai program ürügyén egy, a kelleténél szűkebb, speciális elképzelést közvetítsen mások számára. Ez természetesen erősen megkérdőjelezheti a koncepció használhatóságát, hisz egy vizuális program egyik legfontosabb jellemzője kell legyen, hogy a legkülönbézetűbb alakító szemléleteknek nyújtson érvényes és használható alapokat és kibontakozási lehetőségeket.

A pusztán pszichés beállítottság különbözősége is akadályt gördíthet az elfogadás, az azonosulás elé. Miként a racionális Moholy-Nagy elviselhetetlennek érezte az érzelmi beállítottságú Johannes Itten „fellingzős” stílusát, úgy Lantos Ferenc több évtizeden át érlelt és jelenleg is működő vizuális rendszerével kapcsolatban is hallható művészetpedagógusok, alkotók elítélő véleménye, kiknek (alkotói) szemlélete főként eltérő lelki struktúrájuk következtében nem képes találkozni említett mesterével. Minden alapossága, átgondoltsága és objektivitásra törekvése ellenére is átüt például Bak Imre programján alkotója extravertált beállítottságból fakadó valóságsszemlélete, tárgymegközelítése (ennek folyamánya a programját meghatározó „tárgyhoz tapadt-

ság”), Paul Klee introverziója (ebből következik programjának önnön személyiségével való fokozott átítatottsága, gyakran szubjektivistikusan ható gondolatfűzései), illetve Lantos tudatos, „kérelhetetlen” képszerkesztő igénye a maga művészetpedagógiájában.

Végezetül Umberto Eco gondolatmenetét idézném, melyet a gyakorlati művészetoktatás, a „gyakorlati cselekvés” szempontjából nagyon tanulságosnak tartok: „E poétikák másik funkciója tehát az a gyakorlati cselekvés lehetne, amelyet a művészet előmozdította tudatosság indíthat el. Mivel a művészet a dolgok újfajta észlelésére és összekapcsolására ösztönöz, mintegy feltételes reflex formájában arról győz meg, hogy egy adott szituáció rendjének megteremtése nem okvetlenül jelenti e szituáció beillesztését valamely egyértelmű – egy történetileg meghatározott szemléletformához szorosán kötődő – rendbe, hanem úgy is megtörténhet, hogy – amint a tudományban bevált – *több egyenrangú, és a következmények szintjén egymást kiegészítő operatív modellt dolgozunk ki*; úgy látszik, a kultúránk kialakította valóság csakis ilyen modellek segítségével ragadható meg. Ennyiben a művészi tevékenység bizonyos formája, ha tényleges világunktól mégoly távolinak tetszik is, végső soron arra irányul, hogy e világban való tájékozódásunkat képzeleti kategóriák előrevetítésével segítse elő” (kiemelés tőlem). (Eco 1998, 330)

E gondolat fényében is sajnálatosnak találnám, ha némely személyes programok – nem utolsósorban szemléletbeni – tanulságai a művészetoktatási köztudat peremére szorulnának.

Felhasznált irodalom:

Bak Imre (1977): *Vizuális alkotás és alakítás*. Bp.: Népművelési Propaganda Iroda, p. 51–52.

Bourdieu, Pierre (2001): A tiszta esztétika történeti genezise. In Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Bp.: Kijarat Kiadó, p. 95–106.

Eco, Umberto (1998): *Nyitott mű*. Bp.: Európa Könyvkiadó. 1998. p. 330.

Groys, Boris: A médium nevében: az avantgárd művészete és politikája. In: *Balkon* 2006/10. p. 4–7.

Klee, Paul (1987): *Kunst-Lehre*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. p. 184., 190., 191.

Lantos Ferenc (1994): *Képekben a világ*. Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. p. 162–198.

Lützeler, Heinrich (1970): *Absztrakt festészet*. Bp.: Corvina Kiadó.

J. Lieber Erzsébet

Mű-Tárgy jegyzet



„A dolgoknak saját létük van. Maguk definiálják önmön valóságukat, nincs szükségük ránk. Azonban szólhatnak arról, hogy mit jelentenek számunkra; banális, hétköznapi létükön túl milyen tartalommal, energiával töltődnek fel általunk, hogy aztán tőlünk függetlenedett létezőkként, mint új felismerések hordozói tekinthessenek vissza ránk.”

(Jancsikity 2009, 23)

Leonardo da Vinci a *Trattato della pitturában* még a valóság ábrázoló megközelítését hirdeti: „A festő szelleme váljon hasonlóvá a tükörhöz.” (Leonardo 2005, 36) Emile Zola a XIX. század második felében e mimetikus tekintettel szemben Manet képei kapcsán olyan „tiszta tekintet”-ről (Bourdieu 2001, 104) beszél, mely képes „a test első igazságának” Leonardo által deklarált „önmagában történő megragadásán” (Leonardo 2005, 10) túl a tárgyak belső igazságának, fogalmi lényegének, Cézanne szavaival a „lelkének” a felfedésére. A mimézistől való megszabadulás, a másoláskényszer felszámolása következtében „a felület, szín és alakzat” (Uo.) hármásának ábrázolása helyett a dolgokról való tudás kifejezésére. A „tiszta tekintet” nem a látványhoz kötődő érzékszervi tekintet tehát, hanem a dolgok lényegének, valamint a mű esztétikai értékeinek meglátására való alkalmasság.

Leonardo ugyanakkor arra is felszólítja a festőket, hogy tanulmányozzák a „mindenféle foltokkal tarkított falakat vagy a különféle keveredésű köveket”, (Leonardo 2005, 40) mert „e falaknál és törmelékeknél ugyanaz következik be, mint a harangszónál, melynek csengéséből kicsendül minden név és minden szó, amit elképzeltél.” (Uo.) Nem rokon-e ez az átélés a szimbolisták epifánikus látomásával, melynek lényege, hogy időnként a mégoly hétköznapi

dolgok is úgy jelennek meg előttünk, mintha különös jelentéseket hordoznának, mintha arra lennének hivatottak, hogy éppen e jelentéseket közvetítsék felénk.

Míg azonban a reneszánsz embere számára főleg a természet dolgai vagy azok is rendelkeznek a reveláció képességével, addig az azt követő évszázadokban a figyelem fokozatosan a mesterséges környezet tárgyaira tevődik át. E jelenség aztán a posztmodernben kulminálódik, átrendezve, tárgyakkal berendezve és telítve egész percepciónkat, önképünket, identitásunkat, teljes emberi-művészi világunkat.

C. B. Macpherson a XVII. századra teszi azt az időszakot, amikortól a tulajdon, a birtoktárgy határozza meg az individuumot. (Clifford 1988, 435) Az én az őt körülvevő javak mennyisége, összetétele, illetve anyagi értéke függvényében tulajdonosként identifikálja és éli meg önmagát, egy szuverén terület belső szabályainak és viszonylatainak kijelölőjeként, e környezetet egy másodlagos természet dolgaival berendező személyiségként. Ugyanakkor Susan Stewart arra mutat rá a nyugati individuum (vagyon) tárgyra irányuló vágyakozási mechanizmusainak és struktúráinak elemzése során, hogy ezen újratermelő és ismétlődő gyakorlatoknak a mélyén valamiféle üresség- és hiányérzet kitöltésére tett törekvés, belső élmény iránti

soha be nem teljesülő vágyódás húzódik. (Clifford 1988, 436) Hogy a személyes tárgyakból berendezett, az ének a külvilágban tárgyiasult territóriumaként értelmezhető környezetek mennyire érdekesek, szuggesztívek és imagináriusak lehetnek, azt egy sor irodalmi mű is példázza. Gondoljunk csak például Lev *Tolsztoj* terjedelmes leírásaira, *Huysmans A rebours* (1884) című regényére, melynek főhőse kifinomult szellemének igényeire apellálva életének mesterségesen megteremtett kulisszái közül kirekeszti a tőle független világ, a természet költőietlen monotóniáját (Eco 2007, 340–41), *Edgar Allan Poe A bútor filozófiája* című írására (Poe 1980) vagy *Oscar Wilde* individualizmusára, aki kijelenti, hogy a romantikus léleknek a háttér minden, vagy csaknem minden. „Marcel Proustnál a reveláció az emlékezet játéka révén elevenedik meg” (Eco 2007, 355), *Mallarmé* pedig arra kínál receptet, hogy miképp lehet egy kiválasztott tárgy megjelenítése vagy sugallása által éreztetni egy lelkiállapotot, megteremteni egy víziót.

De honnan ez a romantika egy olyan világban, amikor a föld gyarmati felosztása miatt a lakosság egy tetemes hányada a „British Way of Life” pragmatikus életfilozófiáját, valamint konzervatív, a változhatatlanság eszméjére alapozott értékrendjét követi. A globalizáció egy korai modelljének tekinthető angol polgári otthon tárgyi környezete a világ minden táján ugyanazt a viktoriánus ízlést tükrözi: a drága, hosszú életre szánt tárgynak mindenekelőtt funkcionálisnak kell lennie. Az ipari forradalmat megelőzően kézi munkával elkészített tárgyakat felváltják a gépesített gyártás termékei, az egyediségben

vagy különösségben manifesztálódó szépséget az ipari esztétikum. A gyors iparosítás produktumai hamarosan a brit gyarmatokon kívüli világot is elárasztják, gyökeres változásokat generálva az élet minőségében, a tárgyi léthez való viszonyunkban, önmagunk tárgyiasult megélésében. Ezek a termékek azóta a „fogyasztói cikkektől és csomagolástól a szállító rendszerekig és termelőeszközökig rendkívül sokféle funkciót, technikát, szemléletmódot, elgondolást és értéket ölelnek fel, miközben a körülöttünk lévő világ megtapasztalásának és érzékelésének eszközei.” (Fiell 2007, 100) Ráadásul a tudomány, a technika fejlődésével, a dizájn megjelenésével és elterjedésével olyan új tárgylények jelennek meg és szaporodnak el, amelyekre az emberiség elmúlt évezredeiben nem volt példa (közlekedési, KRESZ-, hovatovább aerodinamikus eszközök, ipari, valamint hivatali gépek és kellékek, sport-, biztonsági, medical, hospital, military, elektronikai, illetőleg computer dizájn stb.). (Uo.) E produktumokhoz pedig a korábbi természetes, szerves anyagérzet helyett gyakran gyökeresen új, steril technikai és high-tech esztétikum párosul. A rétegelt lemezek, mint a plywood, a hajlított fa és acélcső, a króm, az alumínium, a gumi, a 20-as évek forradalmi anyaga a bakelit, a harsogó színű, hőre keményedő vagy lágyuló, önthető, fröccsöntött, fúvott vagy extrudált műanyagok számunkra a mindennapi élet kulisszái, néhány élénk fantáziával vagy látnoki képességgel megáldott, száz évvel korábban élt elődünk számára futurisztikus, mi több, horrorisztikus látomások.

A legmarkánsabb változásokat *Umberto Eco* írja le *A szépség története* című nagy ívű

tanulmánykötetében. (Eco 2007) Ahogyan a tárgy használati értékére csereérték rakódik, a tárgyat birtokló társadalmi réteg – leginkább a burzsoázia – meg is kívánja tőle, hogy rajta, benne ez a kereskedelmi érték is láthatóvá váljon. Miközben azonban a tárgy csereértéke eluralkodik, ő maga áruvá redukálódik, ezzel párhuzamosan pedig minden dolog, az élet is áruvá alakul. A sorozatgyártásban előállított, a pillanatnyi közízlést is tükröző, reprodukálható termék elveszíti egyediségét, mélységét, „auráját”, kommercializálódik, „a funkció szolgátságába süllyed” (Eco 2007, 377), ezzel párhuzamosan viszont jelképpé, egy kívülről kapott jelentés, a státusz szimbólumává is válik.

Ez a tárgykból berendezett második természetünk azonban nem univerzális, hanem atomizált tárgyak önkényesen összerendezett konglomerátuma. „Minden objektív érvényre igényt tartó világkép vagy mitológia a valóságot a maga totalitásában akarja birtokba venni, és e totalitásnak tételezett valóságban a részek között szükségszerű összefüggéseket fedez fel, vagy vél felfedezni. A nagy válságperiódusokban – mint volt e tekintetben a 19. század – magától értetődően megbomlik e belső összefüggésrendszer, hiszen ha kérdőjelessé válik magának a világképnek, mitológiának vagy vallási világmagyarázatnak az objektív érvénye, akkor megszűnik az a kohézió is, amely a részeket egésszé szervezte, a totalitás molekuláira esik szét, és a részek megkezdik a maguk önállóvá váló, fragmentum-létüket.” (Németh 1970, 82)

Nézzük, milyen kihatásai vannak ezeknek a körülményeknek a művészet további alaku-

lására. Egy olyan világban, ahol a valóság átélése már csak annak töredékeiben lehetséges, a művészi univerzum sem lehet homogén zóna, hanem fragmentumok egymás mellé helyezett egyvelege. „Senki nem úgy fest, ahogy neki tetszik. Amit a festő tehet, az az, hogy minden erejével akarja azt a képet, amelyre kora képes.” (Jean Bazaine)

Egyetértünk Kováts Albert megállapításával, miszerint a kollázs, ez a XX. század igen nagy horderejű, a művészeti gondolkodást átalakító, a kísérleteknek és az anyagok szisztematikus kutatásának a művészetben polgárjogot kivívó irányzata valaminek a művészetre alkalmazása volt, ami a XX. század első évtizedeiben a levegőben lógott. (Kováts 1998, 3) Ez a valami nézetünk szerint a „minden egész eltörött” (Ady Endre) életérzés, mely a kubizmus irányzatában egy képzőművészeti műfaj, a festészet nyelvén keresztül fogalmazódik meg. Már a kubizmus analitikus szakaszában a látvány egészének ábrázoló megközelítése helyett a figyelem a tér és a tárgyak részleteire irányul. Ahol az egész megragadása elérhetetlen, ott a részinformációk jelentősége felértékelődik. Ám a végtelen számú töredék összegyúrása nem képes többé az egységes térre és osztatlan időre utaló képuniverzum megteremtésére. Innentől kezdve a művészi szabadság és a születő művű világának függvénye, hogy az alkotó a lebontott valóság mely elemeit illeszti össze az immár autonómmá váló műalkotás plasztikai terében. Ahogy az érzékelhető valóság meghatározott hierarchikus rendre felfűzött, rögzített és statikus, bizonyos értelemben azonban esetleges

és látszólagos térbeli viszonylatai ellenében a kép szerkezetében is az egymásba kapcsolódó részletek összhangja kerül előtérbe, a képi elemek nemcsak a kompozícióban betöltött szerepük szempontjából emancipálódnak, hanem eredetük, származási helyük és hétköznapi funkciójuk is irrelevánssá válik. Pótolhatóságuk, kicserélhetőségük, felcserélhetőségük, mozgathatóságuk viszont egy dinamikusabb képi-plasztikai viszonyrendszert eredményez.

Elsőként a kubisták kevernek festészetben kívüli matériákat a festékbe (*Braque* és *Picasso* homokot, fűrészport, cementet, grafitot vegyítettek festékkel), ők alakítják „idegen” eszközökkel festményeik faktúráját (kapart, karcolt, fésült, spatulázott felületek), képeikben ők juttatnak szerepet az alkalmazott anyag és a munkaeszköz együttműködésének következményeként létrejövő „objektív faktúráknak” (Moholy Nagy 1973, 77–86), és ők építenek a táblaképbe a hétköznapi élettérből vett konkrét anyagokat, tárgyakat, illetve tárgy-töredékeket. A kivágatokat és töredékeket a múlt század elejére a papírból gyártott pszeudoművészeti áru, a kivágott és hajtogatott képeslapok és szuvenírek után az elitművészet is asszimilálja. Látjuk, hogy az első kollázs-lépés közvetlen előzménye nem a formák és valóság-objektumok szintjén, hanem az anyagok közegében zajlott, amikor is a festészet anyagainak körébe „kinti” matériák és anyagérzetek kerültek be.

Ezzel a lépéssel fokozottabban képezik vizsgálódások tárgyát a különböző anyagok, tárgyak és alkatrészek, de mindig meglévő, a természetben organikusan létrejövő vagy gyártott valójukban.

A kollázs fő vonása valamely, a hétköznapi valóságból vett, a képzőművészet tradicionális anyagaitól eltérő, nem a művész által készített anyagok vagy tárgyak, kész természeti vagy mesterséges elemek beemelése, beépítése a műbe, illetőleg összerendezése és -építése egymással. Kivételt képeznek az önkollázsok, amelyeket saját, összeollózott munkáiból, vázlataiból, firkáiból, rontott műveiből rak össze új jelentés megteremtése céljából az alkotó. Készítse saját maga, vagy használjon fel készterméket, az eljárás lényege, hogy a születő mű máshonnan, más világokból áthozott töredékeket asszimilál, vagy egészként helyeződik át olyan új kontextusba, amelyben eredeti tartalmaitól megválva új világként funkcionál. Vonatkozik ez a decollage technikákra is, amelyek különösen jól illusztrálják, hogy az új egészbe áttevés mint a kollázs-elv központi kérdése nem elsősorban a térben történő mozgásra utal, hanem arra a gesztusra, amely külön létező univerzumok elemeiből új valóság megteremtését célozza. A decollage metódusokban a formálódó új világ nem máshonnan importál építőköveket, hanem egy adott egység egészségének megsértése, megrongálása útján nyert maradványokból, romokból áll össze. A szakirodalom az egydarabos ready madeket is gyakran a kollázs-elv kiterjesztéseként interpretálja, hiszen ennek elvi alapja a profán tárgy, árucikk vagy objet trouvé (talált tárgy) művészetbe emelése. Más szerzők álláspontja szerint a tárgy esztétikai, illetve kompozíciós szempontok alapján indokolt műbe helyezése (kollázs, assemblage) és önkényesen műalkotássá minősítése (ready

made) két, egymással szöges ellentétben álló metódus. A kollázs-elv mindhárom alapvető módszere feltételez tehát egy olyan szinkretikus világszemléletet, mely különálló, párhuzamosan létező univerzumokból, pontosabban fogalmazva világokból, vagy még inkább territóriumokból áll össze.

Adósak vagyunk még egy korábban feltett kérdés megválaszolásával. Milyen okai lehetnek, hogy a tárgyak éppen egy haszonelvű, rendkívül gyakorlatias korban villantják fel azon képességeiket, hogy műalkotásokká tudnak válni, hogy általuk akár jelentések is feltáruhatnak, vagy evilágiakként mégis bizonyos kontextualizálás jóvoltából a befogadót újralétesülésre készítő ellenvilágok darabjaiként fungálhatnak. A lehetséges válaszok egy része ugyanolyan pragmatikus és tényszerű, mint a kor, mely megszülte e kérdéseket. Ott vannak aztán a nehezen magyarázható jelenségek, a tárgyakat is körülengő, vagy beléjük projektált költészet, a tárgyakból sugárzó metafizikus kihallások. Továbbá az a körülmény, hogy a tárgyak önmaguktól nem léteznek, hogy csak a civilizációhoz, a humán szférához való kapcsolódásaikban értelmeződnek. Ugyanakkor jellemeznek, és gyakran túl is élnek bennünket, valamilyen hozzánk, illetve korunkhoz kapcsolódó pozitívista vagy nosztalgikus emléket őrizve. Végezetül pedig a metanyelvi magyarázatok, amelyek már nem is a tárgyakhoz kötődő alkotások hermeneutikai megközelítésére törekednek, hanem azt a nyelvet dekonstruálják, amelyet a tárgyat használó műtárgy használ.

A művészet mindig reflektál arra a környezetre,

amelyben létezik, mégpedig olyan hangsúlyokkal, amelyek az adott civilizáció világszemléletéből következnek. *John Ruskin* a XIX. század második felében az Arts and Crafts movement életre hívásával azért ágál az industrializmus gátlástalan kapitalista társadalmának gépileg gyártott tárgyözöne ellen, mert érzése szerint ezek a viktoriánus társadalmat elárasztó sorozattermékek, lett légyenek akár hivalkodóak és agyondíszítettek vagy egyszerűen csak silány minőségűek, híján vannak a természetességnek, azaz a természet ideájának, az autentikusságnak és a Szépségnek. *William Morrisszal* egyetemben egy olyan tárgykultúra megteremtéséért folytatják morális keresztes hadjáratukat, amelyben kézművel készült, szeretetteljes és igényes egyedi tárgyaik visszanyerik méltó létüket, esztétikai értéküket, szépségükön keresztül pedig az isteni jelenlétet. Ez a korai expansionista mozgalom ugyanúgy a professzionális művészeti tervezés és a kivitelezés egységében látja a jövő útját, mint a későbbi, a művészetet a korszerű technikával, új anyagokkal és a gépesített termeléssel, az alkalmazott és iparművészetet a képzőművészettel, a magas művészetet a tömegművészettel összeegyeztetni kívánó, összművészeti vagy totális műalkotás eszményét képviselő mozgalmak, iskolák és stílusok. (Deutscher Wekbund, Arbeitsrat für Kunst, Bauhaus, De Stijl, Wiener Werkstätte, Wiener Sezession, Jugendstil, Art Noveaue, Art Deco stb.). (Dempsey 2003) Ezek a mozgalmak és intézmények azt a modernista utópisztikus elképzelést dédelgetik, hogy a grafikai, illetve termékdizájn révén tárgyainkon keresztül életünk is harmonikusabbá és humánusabbá

válhat. A modernista tárgy tehát akár funkcionálisabb, redukcionista, egyetemesen letisztult és geometrikus (Bauhaus, De Stijl), akár dekoratívabb köntösben ölt testet (Szecesszió, Art Deco), művészi formája, gyakran az aktuális művészeti stílusokból merítő stylingja (Bauhaus, De Stijl: konstruktivizmus, geometrikus absztrakció; Art Deco: kubizmus, orfizmus, futurizmus stb.), maga a művész által alkotott (forma)terve révén művészettel, ezzel együtt pedig egyfajta, az avantgárd irányzatokat is életre hívó szellemiséggel töltökezik. A tárgyi környezet tehát a professzionális tervezés tudatosan alkalmazott formái által, valamint stílárisan is művészettel telítődik. E mozgalmak nyomán etablálódnak az olyan fogalmak, mint a művészi tárgy, az ipari formatervezés, a dizájn. A képzőművészet tárgyasulása, az alkalmazott művészetek elterjedése és képzőművészeti stílusokkal való kacérkodása elmosódó, sőt bizonyos esetekben eltűnő határokhoz vezet tárgy, dizájn és műtárgy között. A művészet-fogalom kitágul, a művészet és a való élet közötti vasfüggöny is leomlik. Nem véletlenül jelentkeznek a modernizmus korában, majd állandósulnak a viták a művészet és formatervezés összekapcsolásának lehetősége körül. A Bauhauson belül például *Klee*, *Kandinszkij* és *Itten* úgy tartják, hogy a művészet szakrális cselekvés, és mint ilyen, nem lehet az élet pragmatikus viszonylatának része, *Gropius* szociális felfogása szerint viszont a művészetnek funkciót kell kapnia, el kell jutnia a tömegekhez, át kell hatnia az élet minden területét.

Ruskinék egy olyan kérdésre próbálnak meg-

oldásokat javasolni, amely a korábbi kultúrákban egyszerűen nem merült fel. E jelenség a gyors iparosítás, a kapitalista termelési viszonyok között kialakuló és egyre elhatalmasodó elmagányosodás, elbizonytalanodás, a világtól és a környezettől való elidegenedés, illetve félelem. A tárgyak nem egyszerűen megszűnnek a világ-egész meghatározó és állandó szereposztásban létező értékes létezőiként, determináns darabjaiként létezni, tehát atomizálódnak, hanem megsokszorozódnak, számtalan darabban ismétlődnek, egyre gyorsuló ütemben cserélődnek, funkcionálisan és morálisan is elavulttá, haszontalanná válnak. A *sensus communis* megszűnésével szintén talajtvesztett individuum állandó és reménytelen identitáskeresésének, bizonytalan és instabil önazonosságának a külvilágban objektiválódott részei a tárgyak, amelyek ugyanolyan állandó változásban, mozgásban vannak, mint amilyen ütemben kényszerül az egyén a társadalom által megkövetelt újabb és újabb, változó magatartásformákkal és elvárásokkal konfrontálódni. Egy évszázaddal az Arts and Crafts és hasonló törekvések elindulása után már a posztmodern érvessztésről beszélünk, karakteres személyiség helyett imázsról, stabil vagy változó identitás helyett olyan interaktív identitásról, amelynek az a jellemzője, hogy az én nem koherens entitás, hanem sok és állandóan áramló én keveredésének terepe. (Bertens 1986, 13–20) A posztmodern ember tehát állandó létesülések fluxusában éli meg saját létét, gyakran valami Másnak vagy más dolgoknak a létében. *Pethő Bertalan* megfogalmazásában az alany „Átézéséről szerez

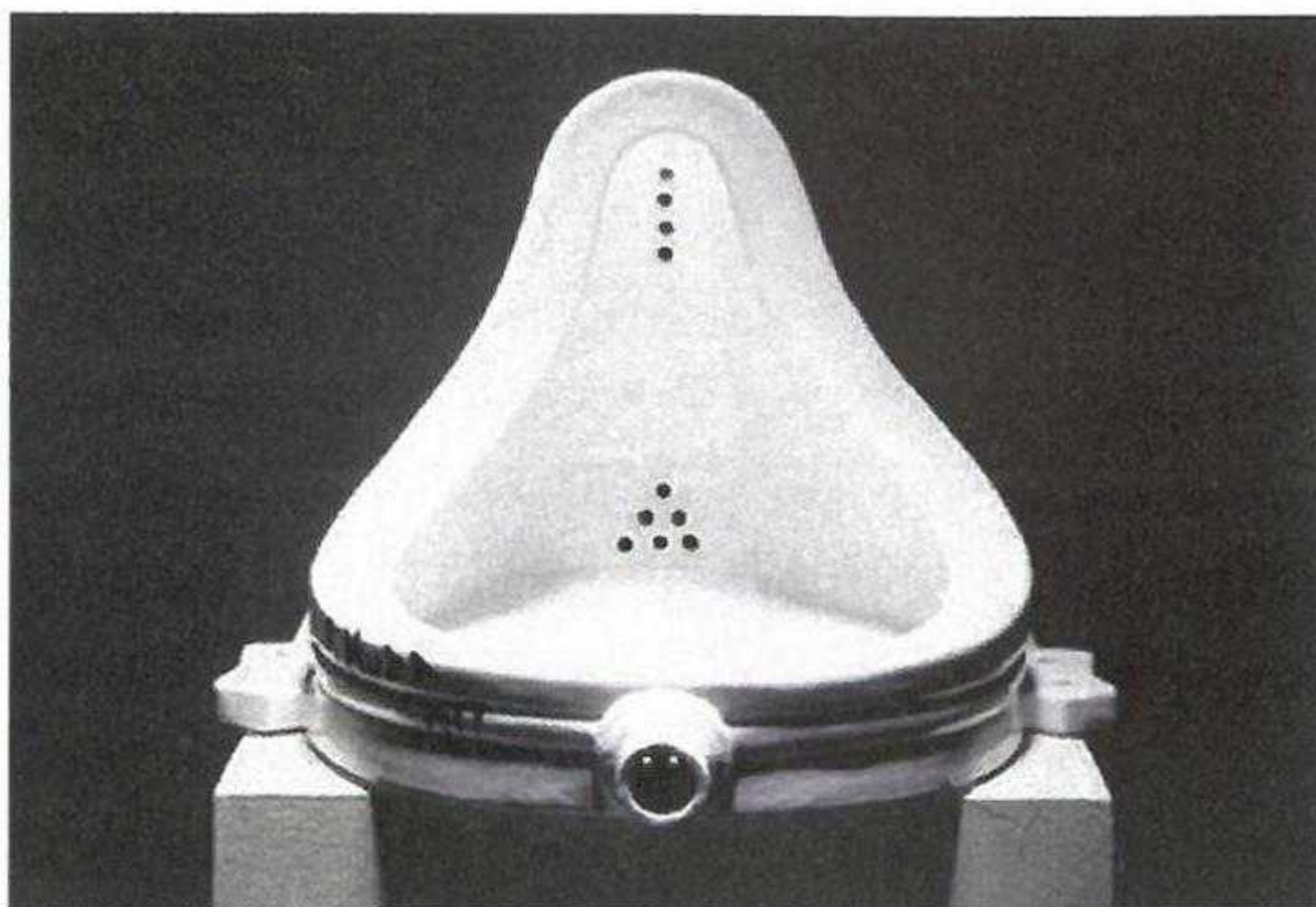
bizonyoságot magának a dizájnban.” (Pethő szerk. 1992, 84)

A magas művészetnek viszont olyan lehetőségei is vannak, hogy ne egyszerűen csak funkcionális és ergonómiai szempontból jó és esztétikus formával, professzionális kivittel ruházza fel a mindennapi használatra szánt terméket, hanem kiemelve hétköznapi létéből, „refunkcionalizálja” (Eco 2007, 377–378), megváltsa eredendő rendeltetésétől (Eco 2007, 409), a szegényeset magas reprezentációs értékkel ruházza fel, a köznapi értelemben csúnyának tekintettet esztétizálja, az elhasználtat állandósítsa, az eldobandót megőrizze, a giccseset különössé nyilvánítsa, a sorozatgyártottat egyediesítse, a némát szóra bírja, a használtat felszabadítsa, befogadás és interpretáció tárgyává tegye.

Különös paradoxon, hogy *Marcel Duchamp*, aki elvonatkoztatni igyekezett művészetbe emelt tárgyait saját személyiségétől, ízlésétől és értékítéletétől, arra mutatott rá, hogy a művész, amikor a saját hétköznapi valóságában létező tárgyat kiválasztja és kiállítja, tehát művészeti diskurzus tárgyává teszi, egy olyan kontextust teremt meg, amelyben a tárgy a művész akaratától függetlenül is esztétikai jelentéssel telítődik. Talán csak véletlen, hogy első ready made-jei (palackszárító, biciklikerék) az anonymous dizájn (Fiell 2007, 14–15) tárgykörébe sorolható egyszerű eszközök, melyeknek formái nem esztétikai formaadás, hanem a használhatóság szempontjai alapján alakultak a készítő(k) leleménye által. *Martin Heidegger A műalkotás eredetében* a dolog, az anyag, továbbá a mű(alkotás) mibenlétének meghatározása

során az eszköz eszközlétének lényegét is kifejti. (Heidegger 1988) E meghatározás értelmében az eszköz lényege éppen anyagának, illetve készítmódjának transzparenciája funkciójának betöltése közben. „Az eszköz, minthogy az alkalmasság és használhatóság határozza meg azt, amiből áll, az anyagot állítja szolgálatába. A követ például az eszköz – mondjuk a fejsze – elkészítése során használják és elhasználják. A kő az alkalmasságban eltűnik. Az anyag annál jobb, és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlétében.” (Heidegger 1988, 74) Miközben az eszköz használhatóságában feloldódik az anyag, ezenközben az eszköz maga és annak készítmódja is feloldódik az alkalmasságban. (Heidegger 1988, 100) Egészítsük ki ezt a gondolatot azzal, hogy a funkcionális tárgy célszerű alkalmazása közben ugyanígy annak formája is szublimálódik. Noha a művész rácsodálkozhat a tárgyak anyagára vagy formájára, mint ahogy teszi ezt a magyar képzőművészetben éppen az anonymous tárgyak körébe tartozó paraszti eszközök legelemibb formáival *Samu Géza* szobrászművész, a ready made lényege nem az illetén tulajdonságok felmutatása, hanem annak az átváltoztatásnak a képessége, amely során egy bizonyos, a művész által tematizált kontextus kapcsán egy dolog mássá lesz, vagy másnak látszik, mint aminek normálisan ismerjük. (1. kép)

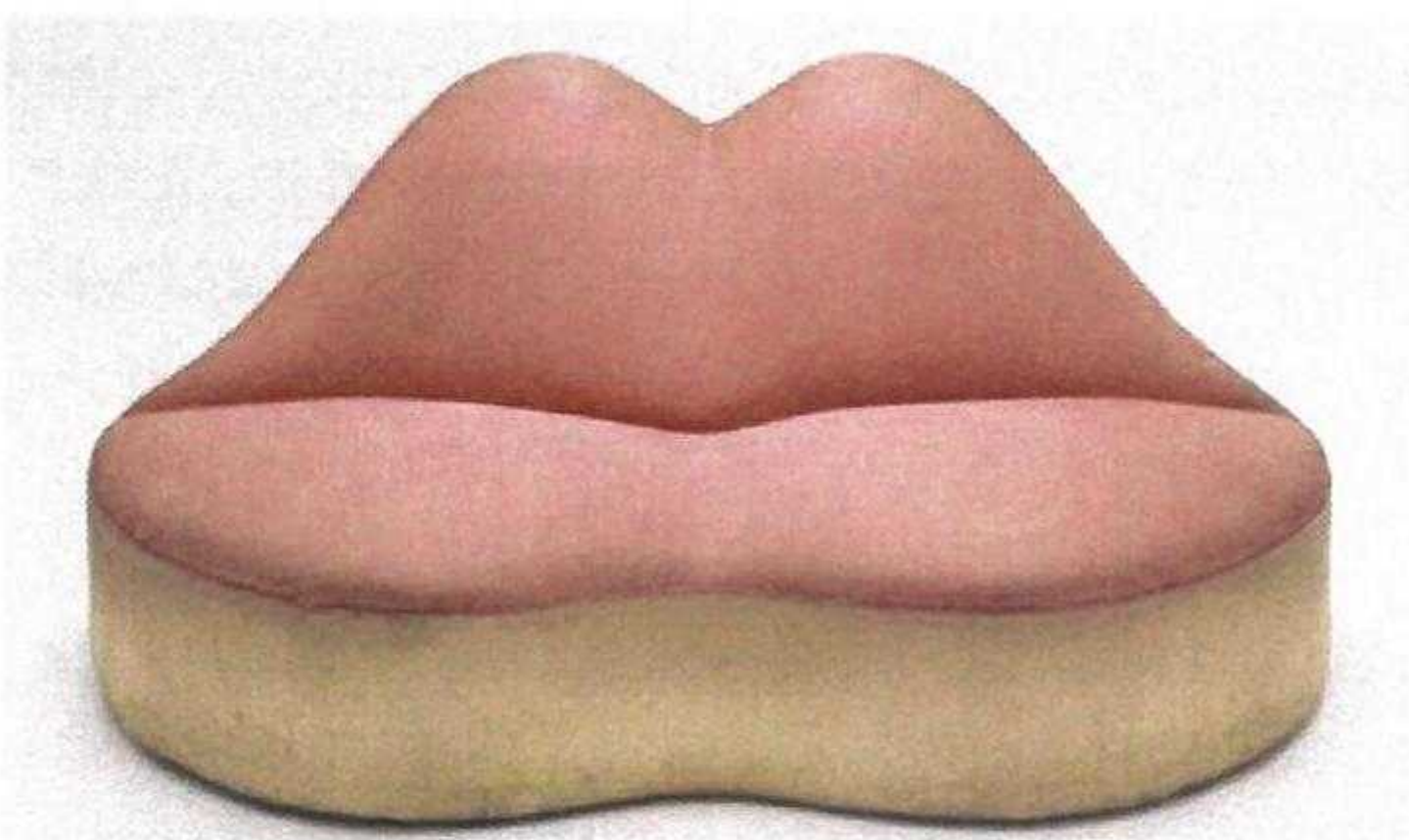
Ám a művészet meg is fordíthatja a heideggeri képletet: a művészetben átlátszóvá válhat a használhatóság és láthatóvá a tárgy plasztikus alakzata, anyaga, megmunkálásának mikéntje, továbbá felerősödhetnek azok az érzetek és tapasztalatok, amelyek ezekhez a minőségekhez kapcsolódnak.



1. *Marchel Duchamp: Fontaine (Forrás). 1917. 40 cm.*



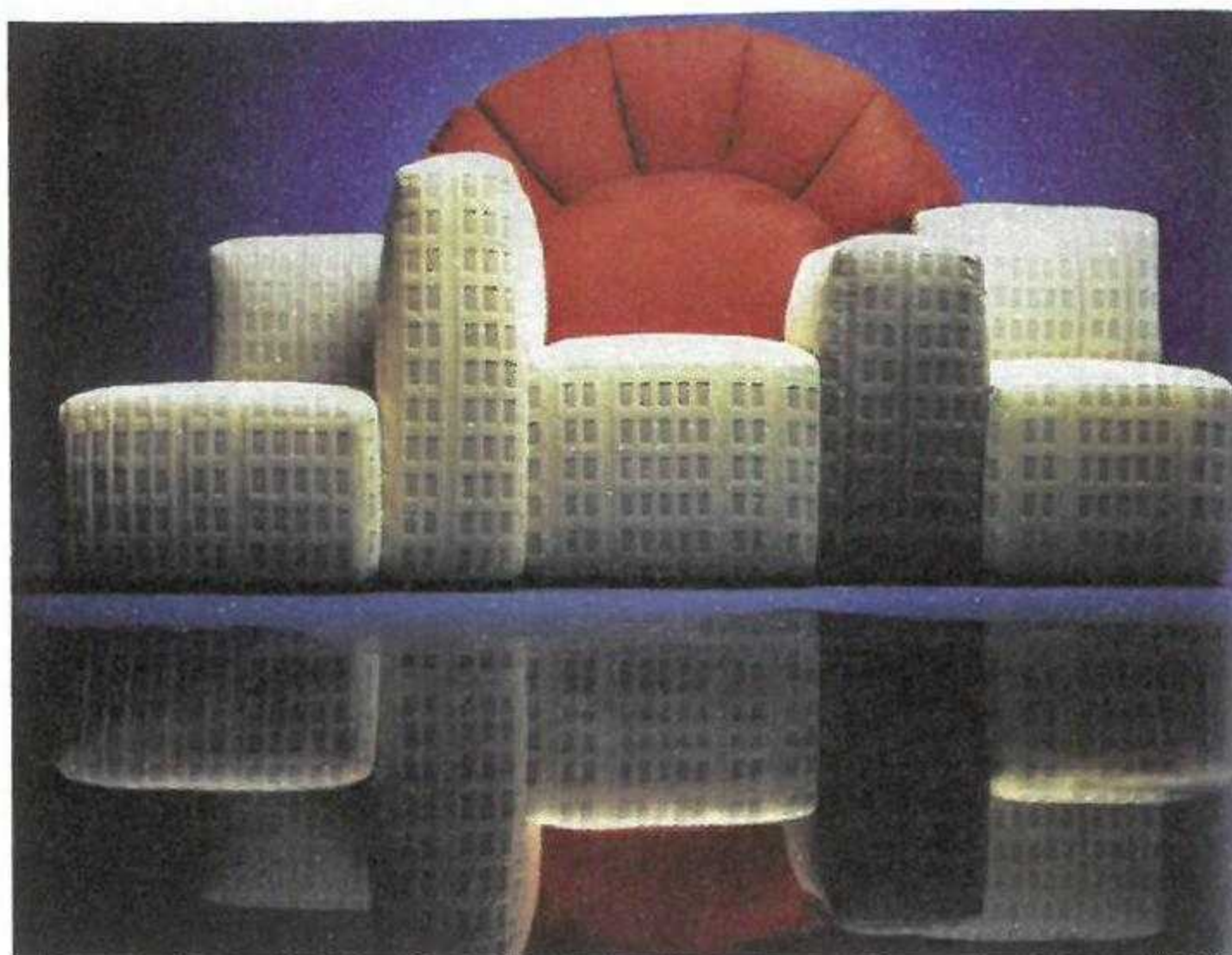
2. *Claes Oldenburg: From the Entropic Library. 1989. Installáció.*



3. *Salvador Dali: Mae West kanapé. 1938.1989. Installáció.*

Bizonyos kontextusban a természetes anyagérzetek újraélésén túl az ezekben manifesztálódó világtörvények, energiák újratapasztalása is bekövetkezhet, szokványos tapasztalási mechanizmusaink deficitje is megmutatkozhat. Ezek kimutatásának az egyszerű gesztusánál a művészet egy lépéssel tovább is mehet. A tárgy rögzült képletét vagy fogalmát tőle idegen tapasztalati ténnyel párosíthatja olyan ellenvilági tárgyakat teremtve így, melyek egyfelől közeli ismerőseink, másfelől viszont meglehetősen bizarrak és abszurdak. Az ilyen mű amellet, hogy leválaszt a tárgyról bizonyos stigmákat, a régi, rögzült tapasztalatok hálóját az új érzetekkel összemixelve viszonyítási rendszerünket, tapasztalási stratégiáinkat is átrendezi. A dada *Man Ray* Objets assistés, mint például az 1921-ből származó szöges vasalója, a szürrealista *Meret Oppenheim* szőrmével bevont csészéje, *Kurt Seligman* tyúktollal borított levesestálja, vagy a pop artba sorolt *Claes Oldenburg* lágy anyagokból elkészített kemény tárgyai, a mindennapi élet legegyszerűbb, legzseniálisabb eszközeit (csipesz, tű, kanál, bicska stb.) transzformáló vagy gigantikus emlékművékké növelő helyspecifikus alkotásai mind-mind e szellemes tárgyikonográfiák műremekei. (2. kép) Míg Cézanne számára még van a tárgyaknak, a dolgoknak egy osztatlan lény, „lelke”, addig a pszichoanalízis elmélete utáni ember számára minden tárgy is projekciók és a tőlünk kapott bélyegek eklektikus elegye. A szürrealizmus, az amerikai másodlagos szürrealizmus és a pop art azonban nemcsak azért érdekesek vizsgálódásunk szempontjából, mert ezt a személyiséglélektani helyzetet illusztrálják, vagy mert nyomukban az objektkészítési láz soha nem

látott méreteket ölt, hanem azért is, mert általuk felbukkannak, és elterjednek az olyan fogalmak, mint a „funkcionális műalkotás” (Fiell 2007, 176.) és az ellenkező előjelűnek tűnő, vizuálisan azonban a megtévesztésig hasonló alternatív dizájn. *Salvador Dali* ajkat mintázó *Mae West kanapéja* (3. kép) és kezes széke, *Seligman* emberi lábakkal ellátott ülőkéje vagy *Meret Oppenheim* madárlábas asztala a nyitányai ezeknek a dizájn-műtárgy hibrideknek, melyeket egy sor hóborgos pop plasztikának látszó tárgy, illetve semmiféle haszonelvű korlátozást el nem ismerő kreatív formaterv követ. (4. kép) *A. G. De Pas, P. Lomazzi* és *D. D'Urbino* által tervezett baseballkesztyű, a *Joe kanapé* (5. kép) pedig még az *Oldenburg* objektokra tekintget vissza, de már ott ácsorog a retro-dizájn utcájába kanyarodó főútvonal sarkán. Ezek az anti- és radikális dizájnba torkolló jelenségek a minden invenció, a mindennemű spontán ötlet, az abszolút felszabadított és kreatív forma zászlóvivői, melyek stilárisan és szemiotikailag is előkészítik az utat a posztmodern eklektika, a banális tárgy, a dizájn, illetve a műtárgy összegyógyított hibridjei, valamint az olyan műtárgyak előtt, amelyek valós tárgyak szimulakrumai, illetőleg az olyan dizájn előtt, amelyik műtárgyak szimulakruma, végezetül pedig az olyan műtárgyak előtt, amelyek dizájnikonok idézetei, sőt mi több konceptuális koktélok. *Simon Starling Work, made ready* című (6. kép) alkotásában például a ready made fogalmát fordítja át. Egy az egyben elkészít egy *Marin „Sausalito”* kerékpárt a dizájniskonná vált *Charles Eames „Aluminium Group székének”* (7. kép) fémrészeiből, a mellette levő terembe



4. Gaetano Pesce: Naplemente New Yorkban kanapé. 1980. Italy. Narratív posztmodern design.



5. Gionatan De Pas, Paolo Lomazzi és Donato D'Urbino: Joe kanapé. 1970.



6. Simon Starling: *Work, made ready*. Installáció. 1997. Bern, Kunsthalle.



7. Charles Eames: *DKR-2* típuszék. 1951.

pedig egy *Charles Eames* „*Aluminium Group székét*” egy *Marin* „*Sausalito*” bicikli fém alkatrészeinek felhasználásával.

A posztmodernben újra felbukkannak a szimbolikus tárgyak, melyek a vizuális kommunikáció nyelvi elemeivel és jelképeivel hatnak a befogadó pszichéjére. Az új ornamentika többé már nem a világtörvényeket modellező és leíró töredékrend, hanem a jó vagy elit ízlést, illetve a purista absztrakciót fricskázó ironikus, esetenként giccses díszítőmotívumok egyvelege. Máskor a tárgyak stylingjához kapcsolódó ornamentika a képzőművészek által műveikben egyedien alkalmazott képrészletek, illetve azokra emlékeztető dekoratív motívumok raportokba rendezett végtelenített mezeje. (8. kép)

Az ezredfordulós művek tárgyakat idéznek, illetőleg szimulálnak, vagy több tárgyidézetet kapcsolnak össze, a művészettörténet korábbi korszakaiból származó, tárgyakat idéző műalkotásokat idéznek és/vagy konceptualizálnak, a posztmodern életérzéstől telítődött művész pedig saját régebbi, tárgyat idéző művét idézi, hogy pop művész helyett immáron neo-pop alkotó válhasson belőle. *Sherrie Levine* 1996-ban bronzból elkészíti Duchamp a köznyelvben „*Fürdőszobák Buddhájaként*” emlegetett piszoárját, mely bronz patinájában méltóságos Buddha módjára üldögél (9. kép), az amerikai *Christopher Williams* pedig az olaszok dizájn-nagymesterének, *Ettore Sottasnak* „*Valentine*” nevű, a 60-as évek bestsellerként elterjedt piros írógépéről készít fotósorozatot az újtárgyiasság tényszerű stílusában. (10. kép) *C. Oldenburgot*, illetve *Roy Lichtensteint* a szakirodalom ma

azért említi neo-pop alkotóként is, mert újabb műveikben saját, a popban fogant tárgyas munkáikat alkotják újra.

Milyen messzire jutottunk Heidegger tiszta logikai kategóriáitól, amelyek a hétköznapi eszköz és a műtárgy közötti megkülönböztetésre szolgáltak! De hogy valóban messzire jutottunk-e, azt a posthistoire egyik filozófusa sem jelenti ki biztonsággal. Ez a kérdés olyan bonyolult problémakomplexumot érint, amely megközelítésére egy további tanulmány vállalkozhat. Egy bizonyos. Úton vagyunk, és a globalizált világban tárgyak masíroznak körülöttünk rendíthetetlenül, diadalmenet helyett a megbolydult hangyabolyhoz hasonlatosan, minden irányból minden irányba. És ott vannak az egy helyben toporgók is, az átváltozó bajnokok, amelyek különleges kaméleoni képességeket fejlesztettek ki arra, hogy mindenféle metamorfózisok és inkarnációk porhüvelyeként szolgáljanak, hogy a tárgyak nagy rendjében perszónájuk is megragadhatatlan legyen. Mert míg *G. T. Rietveld* 1918-ban készült, az avantgárd formatervezés ikonjává vált *Vörös-kék széke* (11. kép) egyértelműen a modern stílusának jegyében fogant használati tárgy, addig a 2008-as Velencei Építészeti Biennálé jelképe, *Zaha Hadid Aura* című installációja (12. kép) a műtárgy jegyeit viselő meghatározhatatlan entitás. Kérdés persze, hogy az ilyesfajta, behatároló problémafelvetésnek van-e a posztmodern pluriverzumban (*Vilém Fusser*) egyáltalán még létjogosultsága, amikor a művészetet gyűjtő nagy múzeumok a dizájn remekeit is a magas művészet alkotásai mellett állítják ki, sőt



8. Alessandro Mendini: *Kandissi Kanapé* (radikális design) a *StudioAlchimiának*. 1978



9. Sherrie Levine: *Buddha*. 1996. bronz, 48x41x36 cm



10. Christopher Williams: *Valentine Írógép '69*. Fotósorozat 1-4. 1996. 3-4. nyomtat. 64x75 cm

dizájnereket bíznak meg csak az ő számukra kivitelezett egyedi (mű)tárgyak tervezésével.

A posztmodern hol ironikusan, hol humorosan, hol pedig komolyan, de már soha nem az avantgárd provokatív élével reagál arra a szociális helyzetre, amelyet a tárgyak egyre professzionálisabbá váló és követhetetlenül felgyorsuló (újra)termelése idézett elő, és amelynek valamiféle egyensúlyvesztésre utaló szimptomái a múlt század közepe táján jelentkeztek. Az olyan irányzatok, mint a neodadaizmus, a beat, a funk art, az újrealizmus, az arte povera stb. ezekre a tünetekre, a tárgyi környezet két, egymással homlokegyenest ellentétes világra szakadására adott válaszok voltak a múlt század ötvenes éveitől a common object (közönséges tárgy), a selejtes példányok, az ipari termelés maradékai, a hulladékok, a szemét mint a művészet anyagainak akceptálásával, az elit anyagok és a szegényesek, az új és a régi dolgok emancipálásával. Az anyaghasználatban végbement koncepcionális változások eredményeként a XX. század 50-es, 60-as éveitől egyre nagyobb figyelem fordult a mülékony médiumok, a sérülékeny tárgyak, „a kortárs világ napról napra elhasználódó archeológiai leletei” (Eco 2007, 409) felé. Akkorra a számítástechnika térhódításának és az automatizálás felgyorsulásának következtében nemcsak az ipar termelékenysége öltött gigantikus méreteket, hanem ennek folyamányaképpen az esetlegesség is kiküszöbölődött a termékek produkciójából. A gyárakban és nagyüzemekben működő előállítási gyakorlat következtében uniformizáló-

dott és beszűkült életterű, a kereskedelemben elérhető high tech termékek alternatívájaként művészek szociálisan érzékeny csoportjai foglalkoztak egyedi karakterű, használati érték nélküli tárgyak és tárgyegyüttesek kreálásával, újrealista újra-, vagy „visszahasznosításával”. A tárgyak végtelenített futószalagról lefutó egyforma steril tömegében egyszer csak pozitív előjellel kezdett látszani a nagy ritkán becsúszó hiba is, karakterjegyként értelmeződött, nem mindennapi erényként értékelődött, apró jelzésként, mely azt üzenete bátortalanul, hogy lám-lám, mégiscsak lehet, vagy van a tárgyaknak önálló élete, akarata, léte. A tökéletesség higiéniájának eluralkodó világában az addig kiküszöbölendő selejtes példányok és a kézi készítés esetlegességei iránt először a művészet területén ébredt fel egy újfajta igény; az anyagok és a tárgyak önálló, a mi szempontunkból hibalehetőségeket és amortizációjukat is magában hordozó életének tolerálása, valamint a materiákkal szervesen velejáró nem kívánt, sőt egyenesen „csúnya” effektusok akceptálása, szociális tartalmú üzenetek hordozóiként történő alkalmazása. (13. kép)

A végtelenítve produkálható és reprodukálható, megkülönböztethetetlenül valós, virtuális, kópia vagy szimulakrum tárgyak világában a művészet megnyilvánulásainak indítékait nem kell azonban mindig a morális vagy kritikus meg gondolások, jobbító filozófiák körében keresnünk. A művész is polgár, alkalomadtán popsztár, akinek ízlése ugyanúgy emberi joga, mint az a választása is, hogy a High Culture jelenségeit ellensúlyozza-e a triviálkultúra ele-

meivel, vagy fordítva, a Low Culture, a perifériák, a szeméttelpek amortizált, silány tárgyi környezetének vagy a tárgyak használatának és elhasználódásának tüneteit igyekszik elfojtani, pontosabban „felülírni” a hibátlan patinájú, makulátlanul tiszta, vadonatúj konzumcikk képeivel, illetve a média által is közvetített hazugságképeivel. A szimulacionizmus és az appropriation art nem ábrázolja, nem fejezi ki sem a valóságot, sem a látszatvalóságot, nem konstruál szuverén világot, sem ellenvilágot. Az ezekkel a gyakorlatokkal élő alkotó, miközben a fogyasztásra szánt terméket változtatás nélkül kiveszi környezetéből, majd kiállítja, mégis megteremt egy olyan helyzetet, amikor a dolog egy új „Gestaltba”, esztétikai és pszichológiai értelemben vett más alakzatba megy át. (Grosenick és Riemschneider szerk. 2002, 340) Az árufüggőkké vált *Haim Steinbach* (14. kép) és *Jeff Koons* (15. kép), az érzékeny vonzó konzumcikk fetiszáló kiállítóbajnokai szerint „nem a késztermék emelkedik a művészet birodalmába, hanem éppen a műalkotás nyer el magasabb státuszt, ha tisztán és világosan csak mint árucikk jelenik meg”. (Sturcz 1999, 97) Alkotásaik megvásárolható, birtokolt vagy vágyott árucikk, illetve ezek látszattmegoldásai, szimulakrák vagy pszeudók. Egyedi műtárgyként, polcokra vagy vitrinekbe rendezett együtteseként történő befogadásukkor a fent leírttal tehát ellentétes pszichikai változások is zajlanak, nemcsak a kiállított dologhoz, hanem magáról a művészetről alkotott képünkhöz is egy merően új Gestalt társul. Mihelyt azonban a magas művészet lemond az egyediség és a

különösség eszményéről, a dizájn siet kitölteni azt az űrt, amelyet a művészet hagyott maga mögött. A dizájn egyénítő kézjegyet magán viselő formatervével, nemritkán a giccs világból vett elemek profi tervezői metódusokon történő átfuttatásával, kis szériás termékek piacra dobásával, nagyszériások egyedi rajzolatú felületi kozmetikázásával, méreteik megalomán túldimenzionálásával éppen azokat a tárgyainkkal szemben támasztott eredendő igényeinket elégíti ki, amelyeket legmarkánsabban a nyugati, tehető felső középosztály juttat kifejezésre egyszeri, megismételhetetlen, örök érvényű anyagi természetű dolgok iránti farkaséhségében, külön vagy ínyenc étvágyában.

Az ezredforduló néhány művésze azonban a felvázolt tünetegyüttes egészéhez nyúl igen komplex módon és végtelenül szenzibilisen. Miközben éppen konzumcikk sorolása által igyekeznek túllépni a sorozatgyártott termék keretein, tárgyakkal berendezett repetitív alkotásaik, installációik a formai egyértelműség, kompozíciós fegyelem, stiláris tisztaság révén igazi univerzummá, végtelen élményt nyújtóvá válnak. *Tara Donovan* (16. kép) apró tárgyak ezreiből összeépített halmazait anyagként kezeli, tömegként alakítja. Totális világegyetem kozmikus formációit vagy domborzatait idéző térberendezései egy egyensúlyban lévő világ hiteles auráját teremtik meg auravesztett tárgyak sokasága által. *Debbie Lawsonnak*, az 52. Velencei Biennálé fiatal brit résztvevőjének a londoni *Nettie Horn* galériában az elmúlt ősszel bemutatott, perzsaszőnyegekből készített installációja (17. kép) is azért volt

annyira meggyőző és elementáris erejű, mert azt sugallta, hogy ez a zárt tér tárgyaival és ornamentikájával együtt egy kerek és végtelen világ(kép) sűrített kivonata. A nőművészek körében gyakran találkozunk a darabjaira esett világ újraegyesítésére tett kísérletekkel. Ezek kiinduló momentuma gyakran a pusztulásra ítélt tárgy megmentésére tett experiment, melynek egész sorára bukkanunk például *Rachel Whiteread* munkásságában. Gondoljunk csak a Tate Modern Galériájának óriási Turbine Csarnokában 2005 októberétől 2006 áprilisáig látogatható nagyszabású installációjára! *Embankment* című munkájában (18. kép) az anyjánál talált kisebb-nagyobb papírdobozok belsejéről először gipszöntvényeket vett, majd az ezek alapján fényáteresztő polietilénből készített hófehér hasábok százaiból épített architektúrákkal rendezte be a gigantikus teret. A sötét csarnokban ragyogó épülettömegeket a dobozok negatív tereinek pozitív formákként történő szerepeltetése, valamint anyaguk könnyűsége és fehérsége következtében nem nehézkesnek érzékeljük, hanem ittlévőségük ellenére „túl-lévőknek”. Az Igazságnak és a Végtelennek ez a megvilágosodás szintű élménye rázta meg az 51. Velencei Biennálén is a publikumot, amikor az Arsenale indító csarnokát fényével beragyogó hatalmas, majdnem a padlóig lelógó kristálycsillár közelében mint valami varázslásra, hirtelen átfordult az e tárgyról messziről kialakult gondolati képlet. E pillanatban a

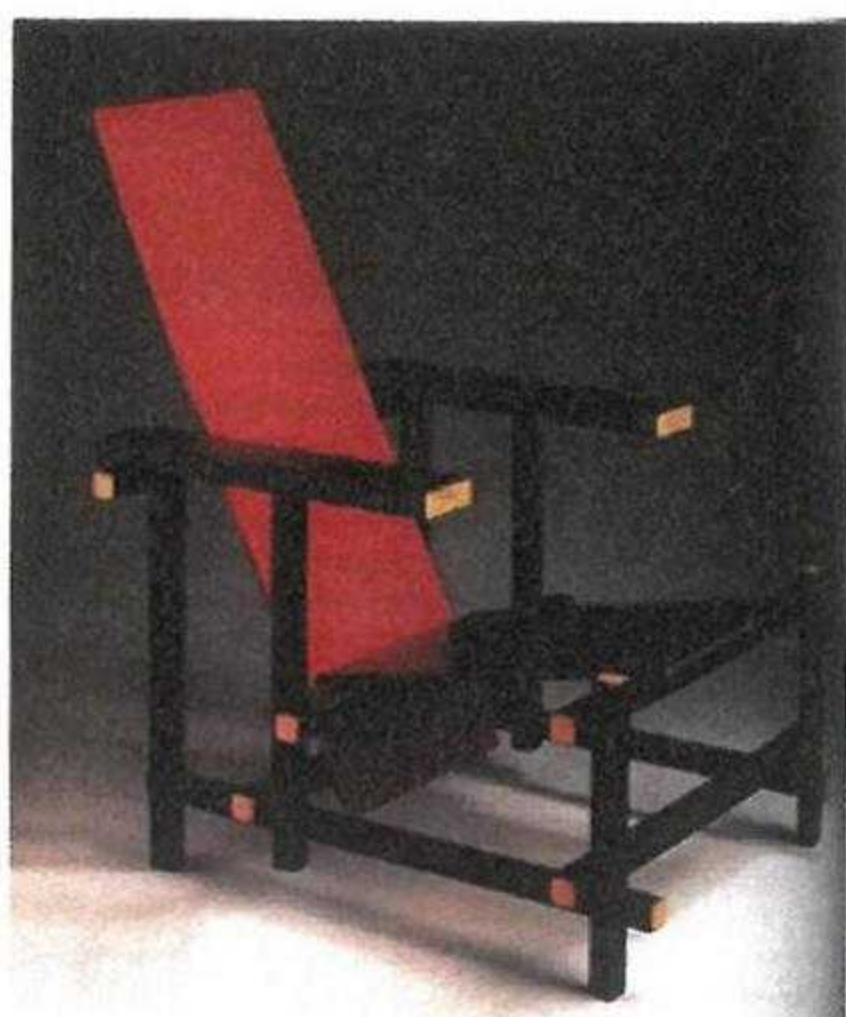
felismerés, hogy ez a világítótest (19. kép) nem a fényt visszaverő és megsokszorozó prizmatikusan csiszolt kristályok szokványos együttese, hanem celofánba csomagolt tamponok füzéreinek egyszerű és szellemes konstrukciója, az esztétikai ítékezésen túl vagy az előtt valami ősi mélységben érintette és rendítette meg lényünket és létünket. És onnantól, hogy átértük, hogyan születik a Csoda, már nem azok voltunk többé, akik beléptek ide, más emberekként bolyongtunk tova.

A gyermekek minden művészi szándék nélkül gondolkodnak így a minket körülvevő tárgyi világról. Amikor kislányom hároméves volt, egy reklámszatyornyi, a szemeteskosárból megmentett tárgyat találtam a szobájában a szekrény alá rejtve; kinyomott és összepréselt fogpasztás tubust, amorffá gyűrődött pillepalackot stb. Arra a kérdésemre, hogy miért szedte ki ezeket a kukából, ezt a feleletet adta: – „Mert megsajnáltam őket. Itt laktak velünk, és te eldobtad őket.” Két évszázaddal korábban senkinek sem lett volna ilyen dilemmája. Mert ami tárgyként létesült a világban, annak a készítő szándékai szerint ott volt a helye örök időkre, de legalábbis addig, amíg a természetes enyészet martalékává nem vált.

Aztán újra kidobtuk a „szemetet”, a gyerekek pedig végérvényesen megértettük, hogy ami egyszer a kukába kerül, annak semmi keresnivalója többé nálunk. Szomorú volt. Aztán megtanulta, és betartotta a szabályokat.

Irodalomjegyzék:

- Almási Miklós (2003): Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában. Budapest: Helikon
- Baker, Fiona & Keith (2002): A 20. század bútorai. Budapest: Glória Kiadó
- Bertens, Hans (1986): A posztmodern Weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal. In: Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (2002, szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Budapest : Osiris Kiadó, 13–20.
- Bourdieu, Piere (2001): A tiszta esztétika történeti genezise. In: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Budapest: Kijárat Kiadó, 95–106. 104.
- Clifford, James (1988): Műgyűjtés és kultúragyűjtés. In: Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (2002, szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Budapest: Osiris Kiadó, 434–450. 435. 436.
- Dempsey, Amy (2003): A modern művészet története. Budapest: Képzőművészeti Kiadó
- Eco, Umberto (2007): A szépség története. Budapest: Európa Kiadó. 340–41. 355. 377. 378. 409.
- Fiell, Charlotte & Peter (2007): Dizájn Kézikönyv.
- Fogalmak·Anyagok·Stílusok. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 14–15. 100. 176.
- Fiell, Charlotte & Peter (2007): Design of the 20th Century. Köln: Taschen GmbH
- Grosenick Uta és Riemschneider Burkhard (2002, szerk.): Art now. 137 Artist at the Rise of the New Millennium. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 340.
- Heidegger, Martin (1988): A műalkotás eredete. Európa Kiadó, Budapest. 74. 100.
- Jancsikity József (2009): Önreflexiók. Bridges to Childhood. In: Jancsikity József katalógus. Vaszary Képtár, Kaposvár. 23.
- Kováts Albert (1998): Miért a kollázs? In: Kollázs 98' katalógus. Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége, Vác: Nalors Nyomda, 3.
- La Biennale di Venezia. 51. international art exhibition 2005. Katalog
- da Vinci, Leonardo (2005): A festészetről. Trattato della pittura. Szeged: Lectum Kiadó, 10. 36. 40.
- Moholy-Nagy László (1973): Az anyagtól az építészetig. Budapest: Corvina Kiadó, 77-86.
- Németh Lajos (1970): A művészet sorsfordulója. Budapest: Gondolat Kiadó 82.
- Pethő Bertalan (1992, szerk.): A posztmodern. Budapest: Gondolat Kiadó, 84.
- Poe, Edgar Allan (1980): Selected Writings. London: Penguin
- Riemschneider, Burkhard & Grosenick, Uta (1999, szerk.): Art at the turn of the millennium. Köln: Benedikt Taschen Verlag
- Schneckenburger, Manfred (2004): Szobrok és objektok. In: Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiane és Honnef, Klaus: Művészet a 20. században. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 407–575., 556.
- Sturcz János (1999): Janus félúton. Budapest: Új Művészet Kiadó, 97.
- A Kaposvári Egyetem Művészeti Karán a képi ábrázolás BA alapszakon a stiláris gyakorlatok, alternatív technikák III. kurzus tematikája a tárgy műbe emelésének lehetséges módozataira épül. Kurzusvezető: dr. Lieber Erzsébet képzőművész egyetemi docens. (Lásd: 20–28. kép)



11. Gerrit Rietveld: *Piros-kék szék*.
1918-23. fa



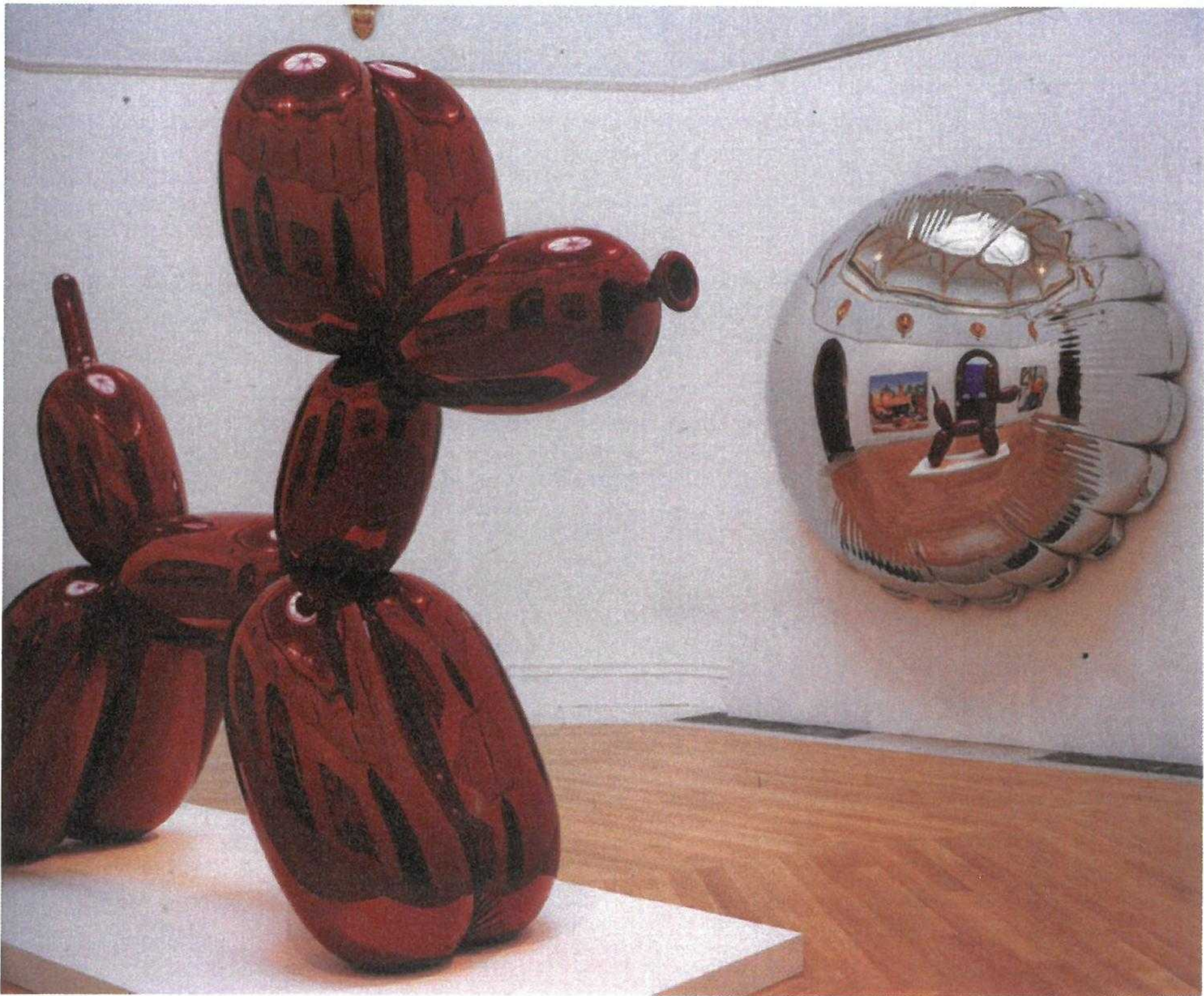
12. Zaha Hadid: *Aura*. Installáció. 2008. Velencei Építészeti Biennálé



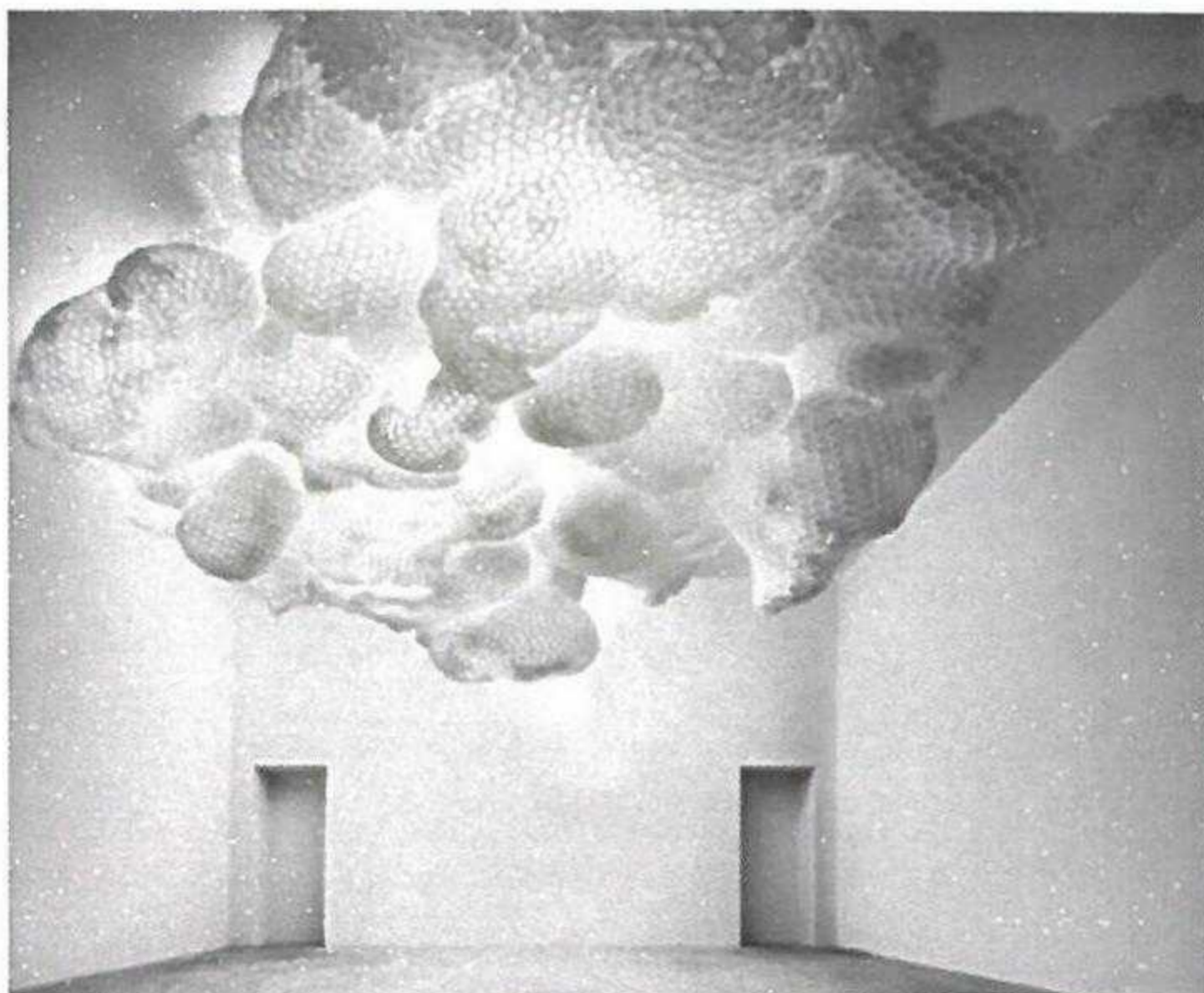
13. Edward Kienholz: *Back Seat Dodge '38*. 1964.
167,6 x 609,6 x 365,8 cm



14. Haim Steinbach: *Charm of Tradition*.
1985. 97 x 168 x 33 cm



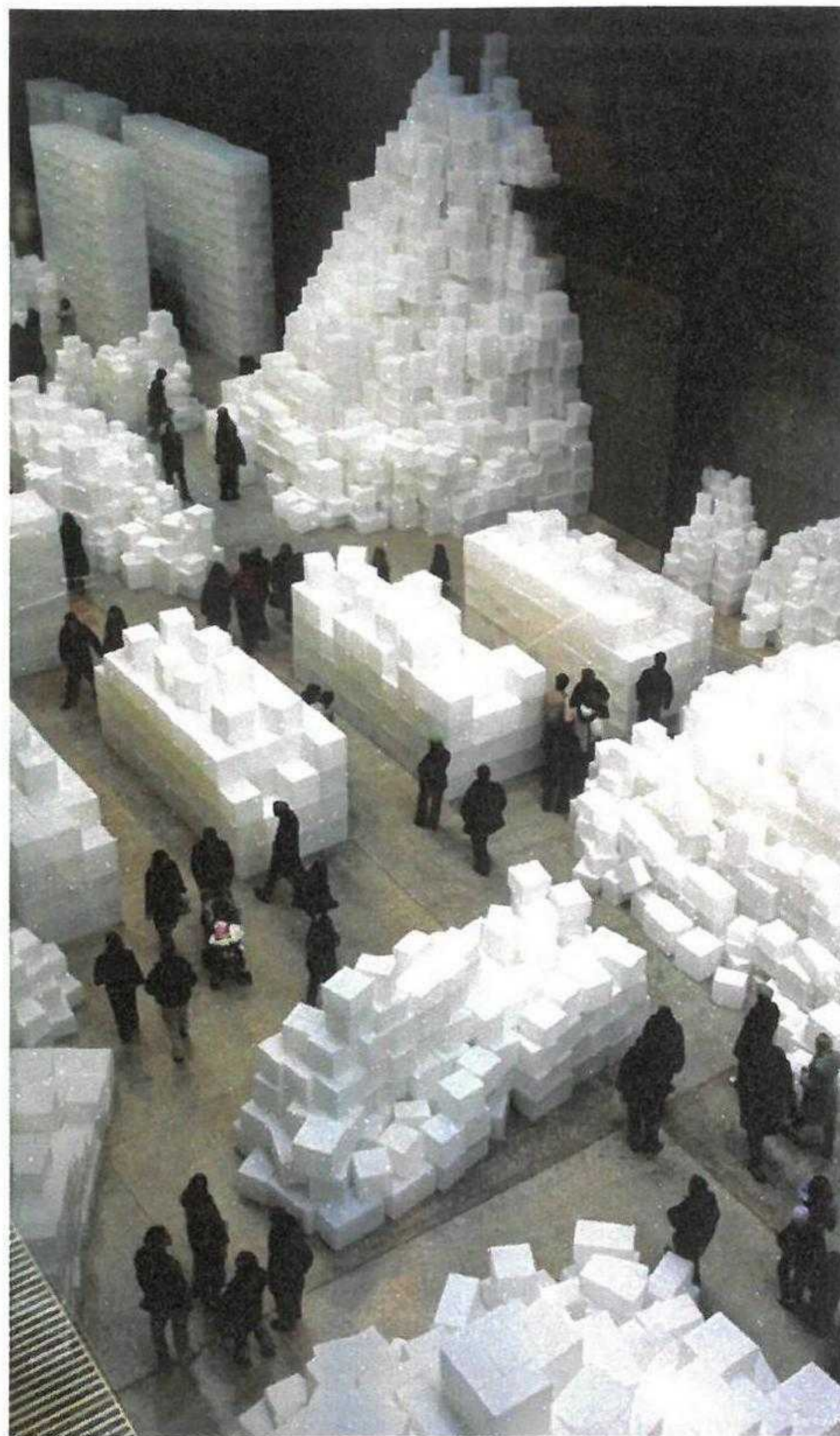
15. Jeff Koons: Lufi Kutya. 1994–2000. krómozott acél, transzparens color. 307 x 363 x 114 cm és
Hold. 1994–2000. krómozott acél, transzparens color. 311 x 99 cm



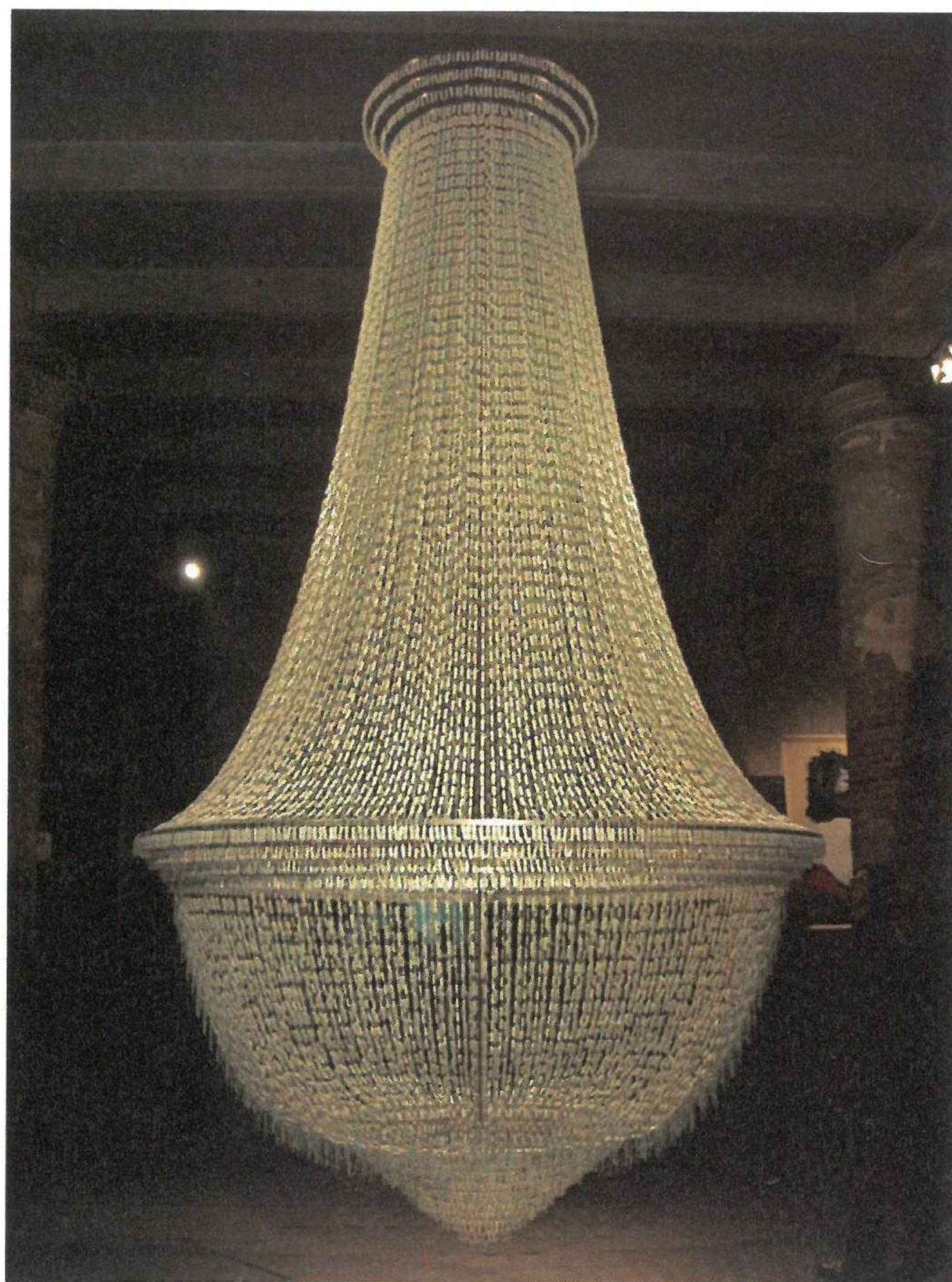
16. Tara Donovan: *Cím nélkül*. Installáció eldobható műanyag poharakból. 2003



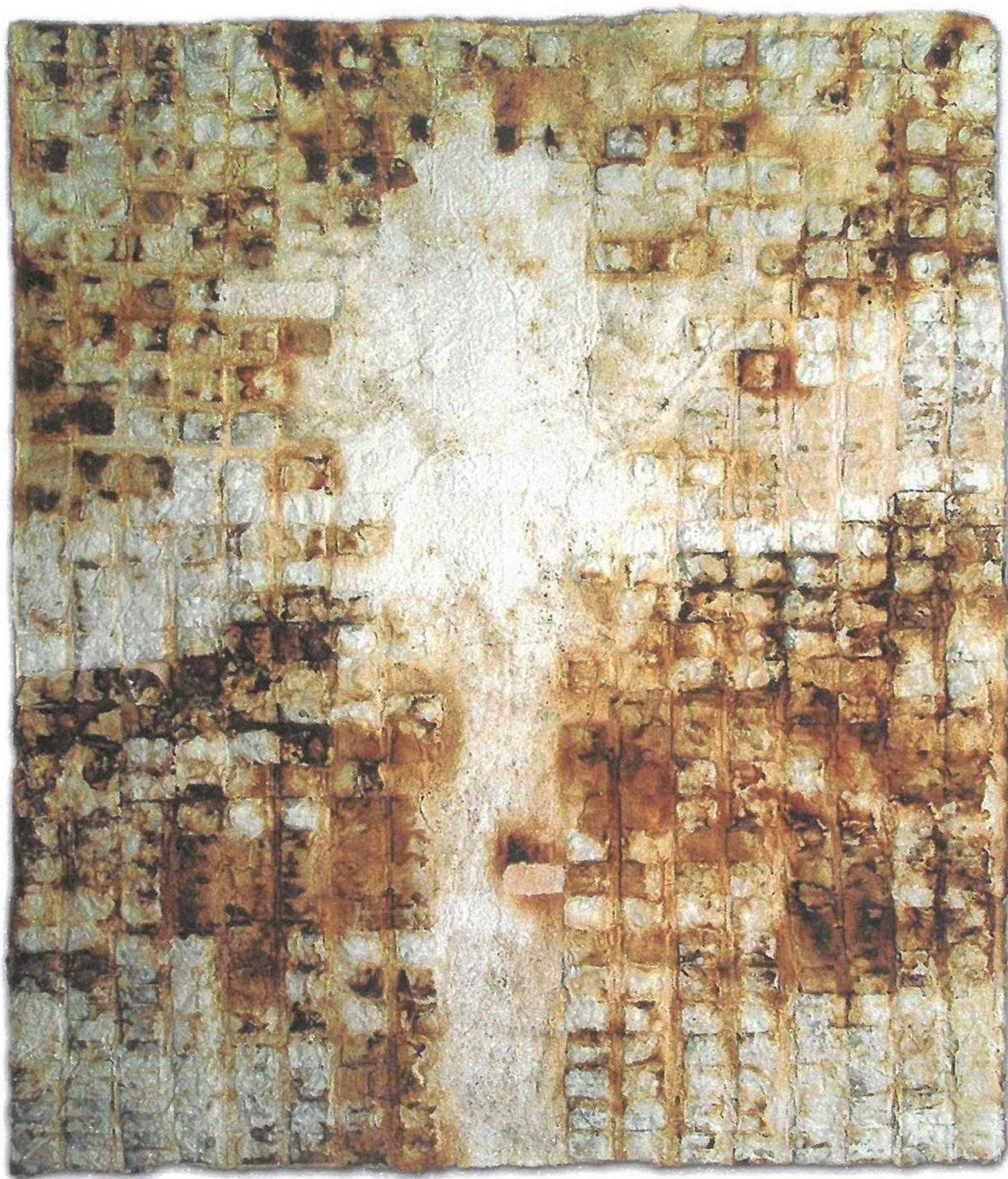
17. Debbie-Lawson: *Dysfuncadelia*. 2008. Installáció



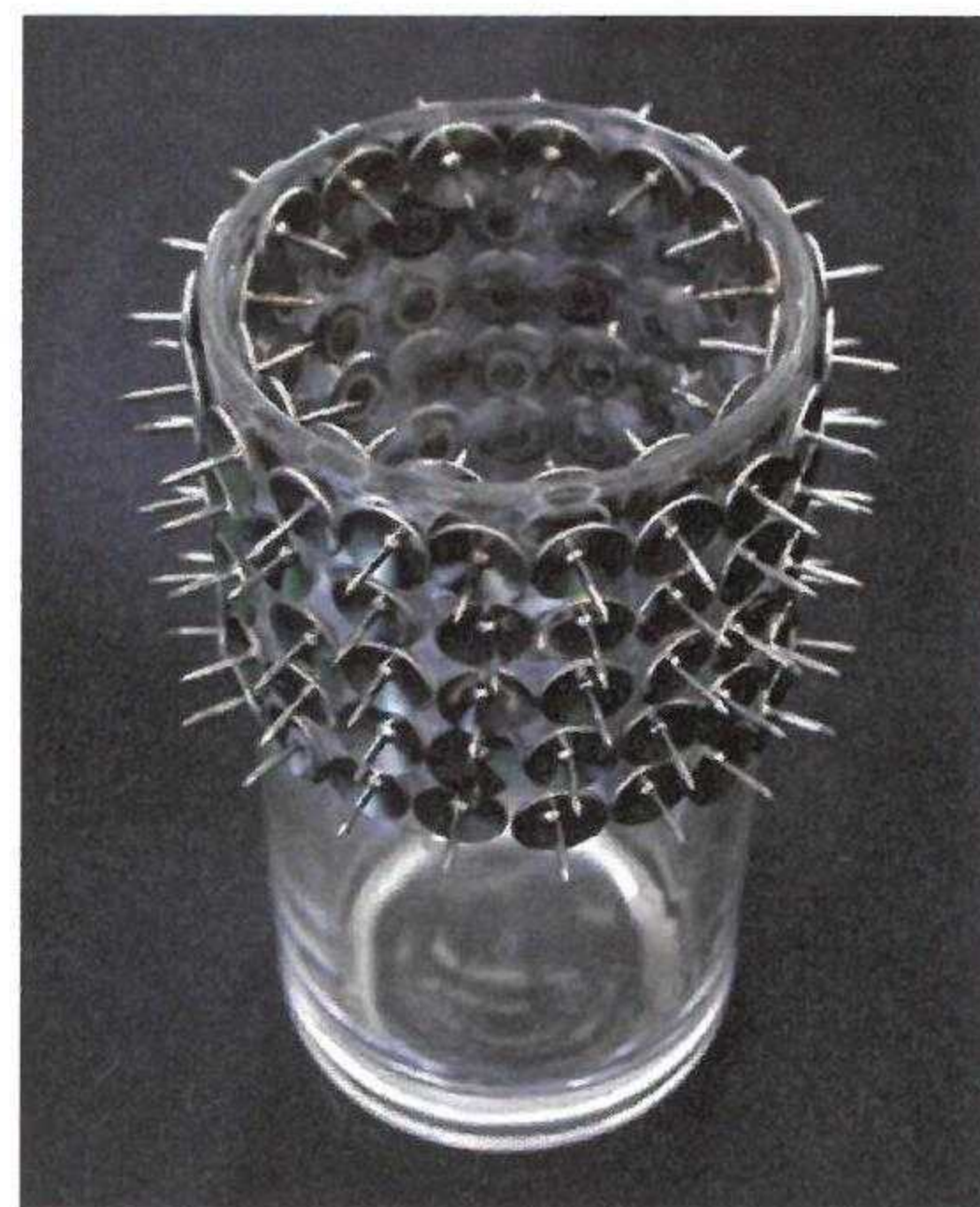
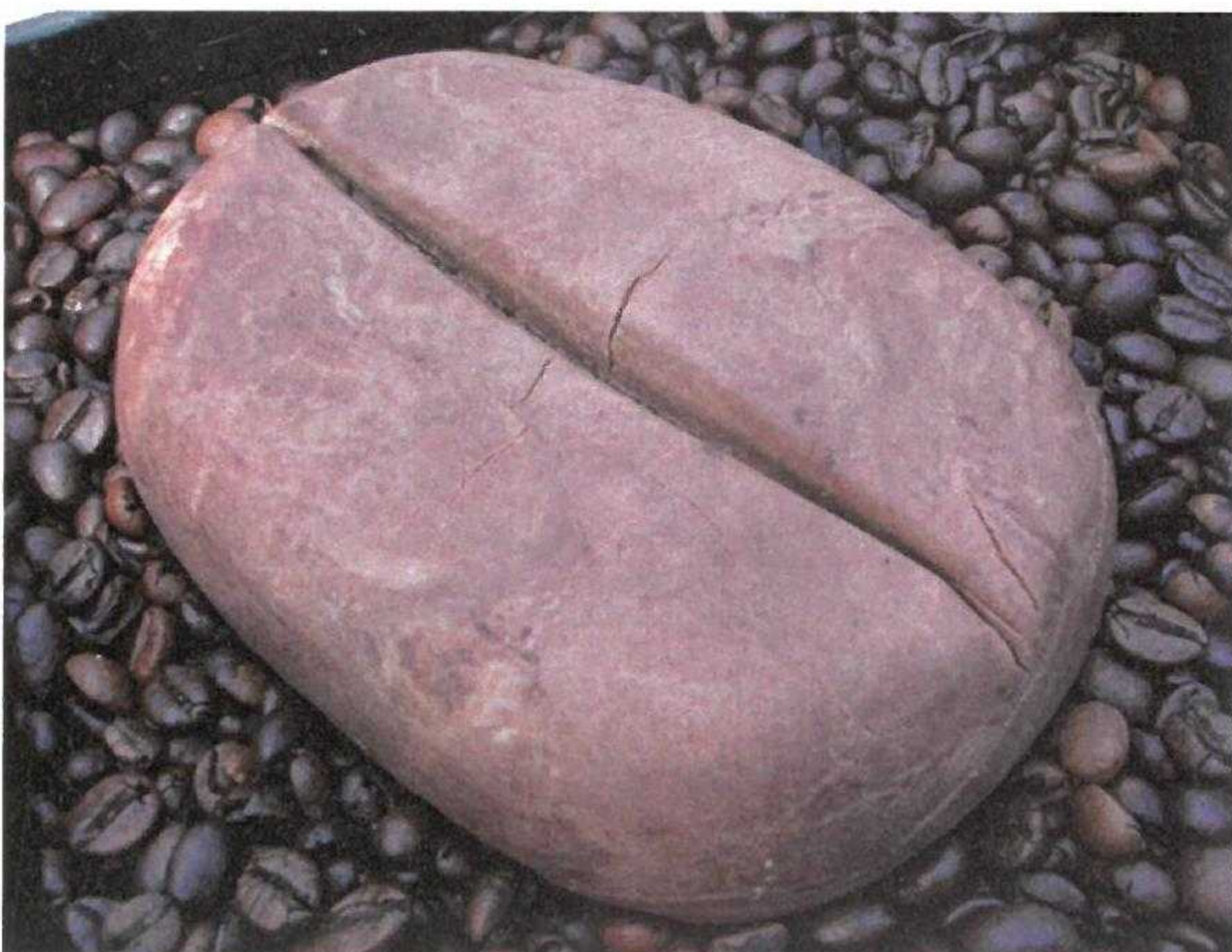
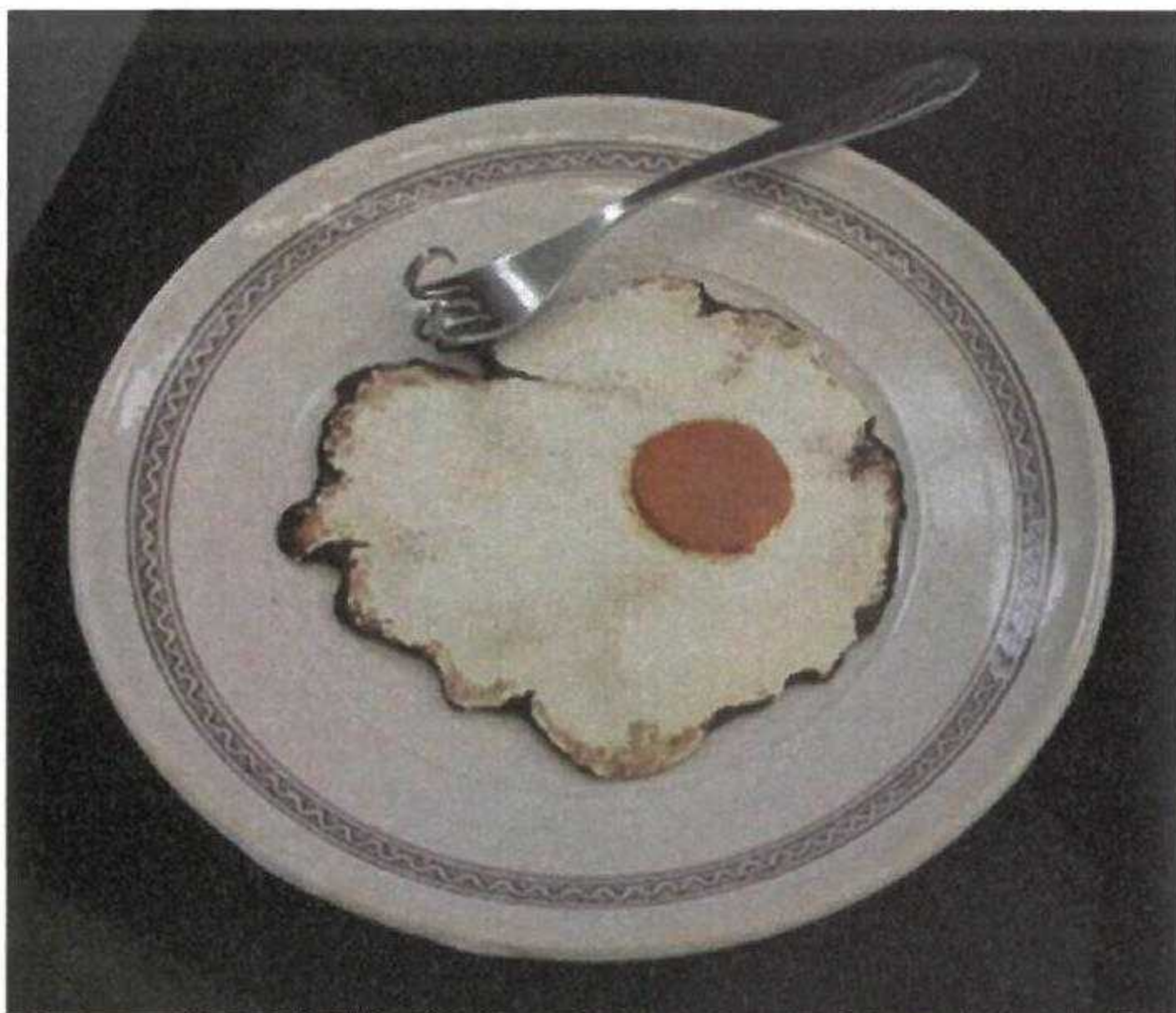
18. Rachel Whiteread: *Embankment*. 2005. Installáció. Tate Modern Galéria, Turbine Csarnok. 2005 októberétől 2006 áprilisáig



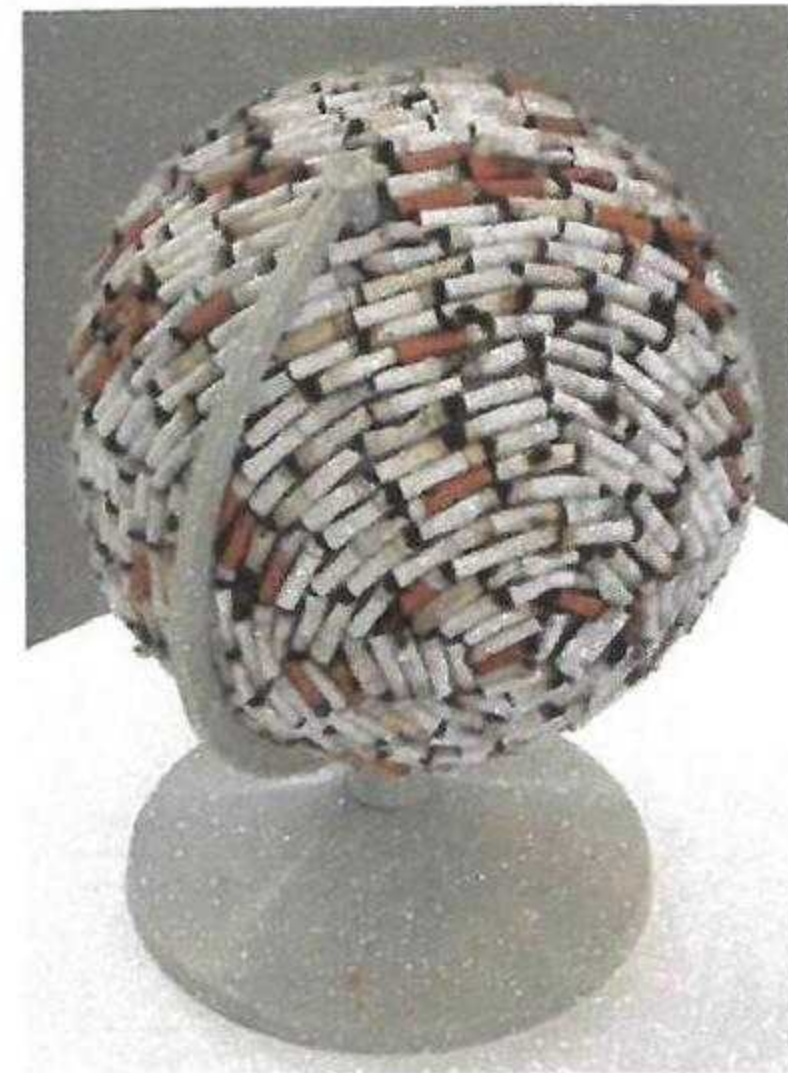
19. Joana Vasconcelos: A Noiva. 2001. 470x220x220 cm. OB tampon, cérna, fémgűrűk



20. Lieber Erzsébet: Átrendeződés 1-3. 02. Használt teafilter, újrapapírpép. 134x116 cm



21-28. Hallgatói munkák. Stílis gyakorlatok kurzus. Rajztanár-vizuális kommunikáció tanár szak, I. évfolyam



Horváth Erzsébet

Párbeszéd a térrel

„Ha nincs fény, nincsenek képek.

A képek a fénybe ütköző tárgyak képei – fény-képek.

A tér látszólag ritka, úgy tűnik, ahol a tárgyak vannak, besűrűsödik.

A tárgyak vastagsága a tér vastagságához képest elhanyagolható, túl vékony.

A fény a tárgyakba ütközik (átvilágítja a teret), vagyis a kép ott jelenik meg, ahol a tér a legvékonyabb.”

(Tolvaly Ernő /1/)

Mindenhol, mindenkor téri környezet vesz körül bennünket. Véges vagy végtelen, lehatárolt vagy lehatárolatlan. Megéljük, használjuk, benne élünk. A létezés helye, amelyben az ember létrehozza saját magát, és amellyel állandó kölcsönös viszonyt alakít ki. A megélő szempontjából a térnek fizikai és pszichikai hatása van. A térben található tárgyak megváltoztatják annak élményét és megélésének lehetőségét. Az adott tér befolyásolja érzetünket; egészen másképpen érezhetjük magunkat egy zsúfolt buszon, mint egy – távlatokat nyújtó – hegytetőn. Kultúránként különböző és temperamentumtól, habitustól függő a személyes tér megélése és igénye.

A három dimenzió, a valódi tériség – a tárgyak megjelenése szempontjából – nem meghatározott, nem eleve adott. Szinte bármit létre lehet hozni benne – újabb formákat, tereket a térben, irányítani, tágítani lehet –, mert végtelen. „Három dimenzióban, ez egészen nyilvánvaló, bármi fölvehet, bármilyen elgondolható formát –, és lehet bármilyen elgondolható kapcsolatban a fallal, padlóval, mennyezettel, térrel, terekkel vagy a külvilággal, semmivel, vagy mindennel.” (Donald Judd /2/) Bármely anyag felhasználható. A háromdimenziós tárgy empirikus, önmagában álló, intenzív, tiszta és erőteljes. Az anyagok világosan lehatárolt struktúrákat és formákat hoznak létre.

Fény-kalligráfia

Szobrászként – számomra – a három dimenzió megélése rendkívül fontos. Munkáimban egyre nagyobb szerepet kapnak az általam alakított tér-viszonyok. Megjelenítésük mellett ugyanúgy a mozgás is alapvető fontosságú. Elsősorban a megélt, a bejárt tér fizikai és pszichikai hatását kutatom.

Képzőművészeti munkáim lényege az élmény, a tér fizikai megélése, a tapasztalás.

Térben kialakított különböző tárgyakon, installációimon keresztül, a tériség képi megjelenését is vizsgálom olyan módon, hogy a mozgás, a tér-megélés, a bejárás kiemelt fontosságot kap. A tér meghatározza a mozgás lehetőségeit, a látványt. A működő tér felfedezését a fény médiumával kötöm össze, melyet fotografikusan rögzítek. A fényképezés aktusa kimozdít a hagyományos téri

problémák megvalósításából. A legfontosabb, hogy fotográfiáim ne szűkítsék, redukálják, hanem kifejezzék a teret.

Koncepcióim lényeges vonása egy olyan interaktív lehetőség biztosítása – ahol sajátos formanyelvem élhet. Áttetsző, transzparens anyagokkal építke meg, egy ténylegesen tapintható, keresztüljárható, ilyen módon megtapasztalható installációt, ahol a tér és a lágy, áttetsző anyagok bejárható labirintust alakítanak ki (Tranzit, 2007).

A kompozíció, a transzparens rétegek sűrű egymásmögöttisége festői, lazúros képi hatást eredményez, amit fokoz a résztvevő személyek aktivitása. Az alakok különféle színhatásai a látvány szerves részévé válnak. Mozgásuk által a kompozíció állandóan változik. A szereplők és a külső szemlélők számára a távolságtól függően az alakzatok éles vagy elmosódott színtólként hatnak. Ezek az időben és térben

zajló akciók inspirálnak arra, hogy képbe sűrítve, három dimenzióból két dimenzióba „átírva” jelenítsem meg a történéseket.

Fényképezőgéppel teljes sötétben, a *Tranzit* című installáció terében mozgásomat hordozható fénnel rögzítem. A megtett út „nyoma”, a mozgás, a gesztus fénysávokként jelenik meg. A téri hatást felerősíti a fénysávok fólia előtti vagy több fóliaréteg mögötti megjelenése. A rétegek sűrűsödése diffúzzá, elmosódottá és szélesebbé, ritkulása viszont élesebb és keskenyebb rajzolatúvá változtatja a mozgó fényt. Ez a dinamika változatossá teszi a kalligrafikus vonalakat.

Az emberi alak megjelenése szükségessé válik, mint valami „konkrét motívum”, mely kontrasztban áll az absztrakt fénysávokkal, és izgalmasabbá teszi, tagolja a képet. A kép szalagszerűsége a folytonosság érzetét kelti, ezzel erősíti az „írott sor-jelleget” (1. számú képmelléklet)

Sűrített kép

A *Légző* című installáció egy igluhoz hasonló áttetsző téri forma, önálló mű, ahol a fény, a transzparencia és a mozgás szintén lényeges tényezők.

A fő forma asszociatív, szimbolikus, viszont az adott alakzathoz kapcsolódó egységek nem találhatók meg ilyen összefüggésben a természetben és az épített környezetben. Ezeket az elemeket nem a megszokott módon, nem eredeti rendeltetésüknek megfelelően alkalmazom. A fotó „leválik” a háromdimenziós kinti, látható valóságról, és így speciális dokumentációként is szemlélhető. Azok számára,

akik nem ismerik az eredeti tárgyat, nem utal semmi másra, csak önmagára.

Az installáció külső és belső terében mozgatott fényforrás által kiemelem, hangsúlyozom a mű színeit, formáit, és ezekkel a változtatásokkal készítek más tartalommal felruházott; „új tárgyat”, ebben az esetben egy képet, illetve sorozatot.

A fotósorozat darabjai hosszú expozíciós idővel készülnek. Az idő kiterjesztésével a látvány is sűrűsödik. Az akció kizárólag a fénykép kamerájának valósul meg, hiszen ezt az időben

és térben lejátszódó jelenséget az emberi szem másképpen érzékeli. A kép téri hatását az iglu-forma külső-belső felületének speciális megvilágításával érem el. Több különböző fotót készítek egy nézőpontból, ahol a kompozíció plasztikus megjelenése és anyagszerűsége a megvilágítás technikájának függvénye. A fotográfia tehát dokumentatív jellegét elveszíti; a fény mennyisége, minősége és iránya manipulálja a képi látványt. A három dimenzió két dimenzióvá sűrűsödik. A fények olykor izzó félgömbhatású tárgyat eredményeznek, máskor a kalligrafikus fényvonalak a tárgy körül dinamikussá, változatossá teszik a képet.

Light-boxban installálva a fotó alapú technikai állókép egyenletes világítást kap. A hátulról érkező fény fokozza a kép intenzitását, és visszaadja az eredeti térben megvalósuló fényvonalak sűrített hatását.

A dokumentáció átlényegül és dokumentatív jellegén túlmutatva, önálló képpé módosul. Más hangsúlyoz; más tartalommal ruházódik fel, mint a kiinduló tárgy – tehát új mű születik.

Ez a megoldás kettősséget hordoz, miszerint a fotó dokumentál egy tárgyat – mely tárgy képe illúzió – és konkrét, mert a forma, tartalom és megvalósítás szempontjából a kép önmaga.

Metamorfózis

A mozgás szabadságára alapozok, ilyen formán járom be a teret, mely a tudatos képépítésem alapjául szolgál. Improvizáció és struktúra egyidejűleg jelenik meg; dinamika-statika ötvöződik. A véletlen a kép kapcsán fokozott jelentőséget kap; biztosítja, hogy nem ismételhettek meg semmit. Párbeszédet folytatok a tárggyal, a térrel. Találkozások, megtalálások metamorfózisa ez. Saját magammal ismerkedem. A dolgok állásából és magamból egy egészen finom kapcsolat fakad. A történet valóban lejátszódik, mely nemcsak a láthatóval, hanem a sejthetővel is gazdagítja a képet.

A mozgás által „generált” alakzatok oldott formavariációkká, tompított kontrasztokkal összekötő részekké válnak. A képfelületet apró fény-árnyék átmenetek törlik meg. A tér sajátos

átalakulása, miszerint új mediális környezetben teljesedik ki, képpé alakul át, és éli további életét. A médiumok közötti átjárhatóság – a valósághoz képest – újabb és újabb lehetőségeket hordoz. Így egymáshoz képest is más-más minőségek jelennek meg. A kétdimenziós megformálás nem feltétlenül jelenti a téri illúzió elvesztését. A nyitott mű szabadságához igazodva a fotográfiám – egyik olvasata szerint – élő szervezet átalakulása közvetett módon; az egyik állapotból a másikba történő fejlődés (2-3. számú képmelléklet).

Az „üres tér” a mozgásom tere, a színhely, ahol az események játszódnak. A tér sűrűsödik „általam” és leképeződik. A kép redukálja a téri formákat, és egyidejűleg – az idő és mozgás által – gazdagítja a kép terét.

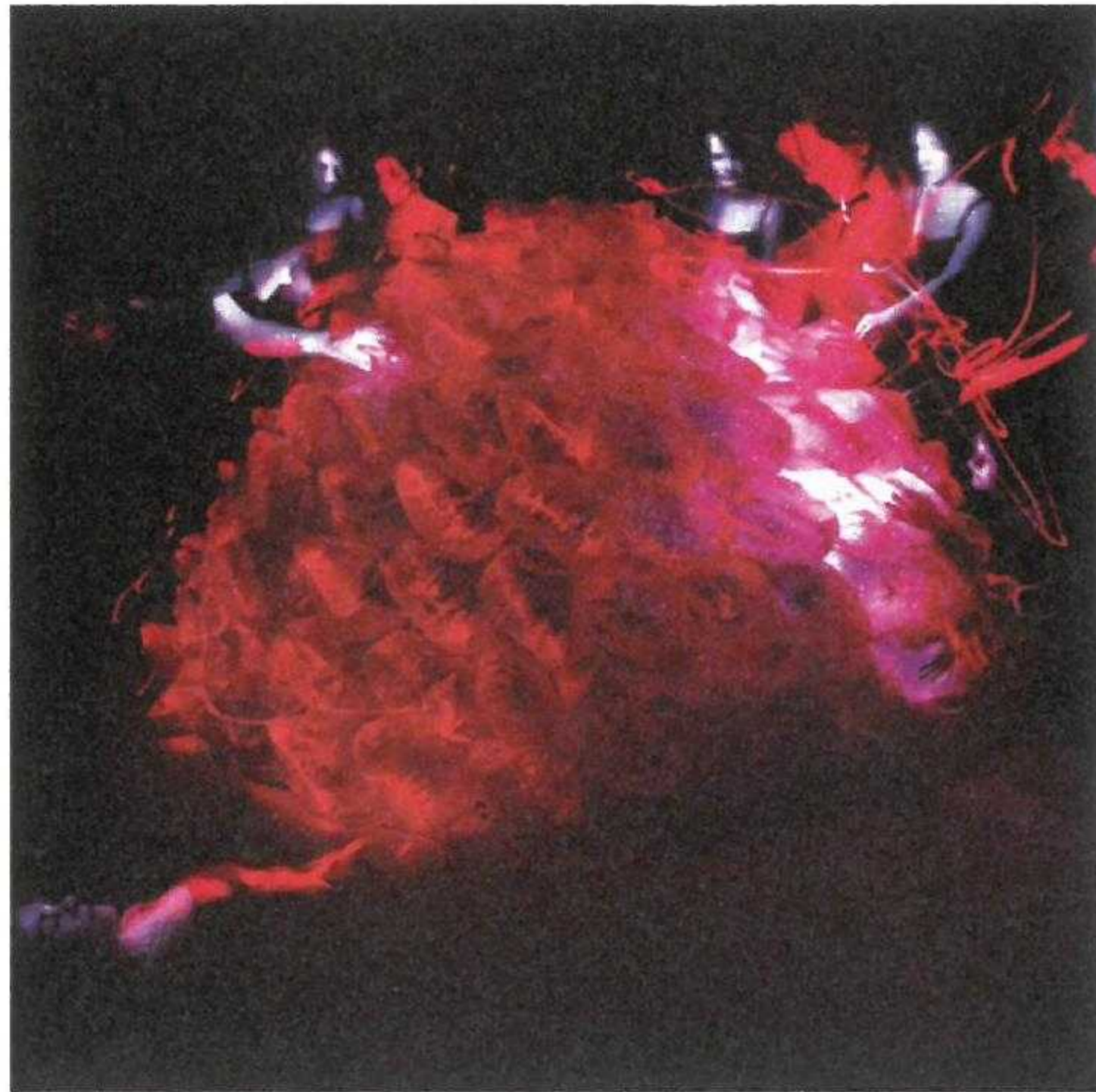
Jegyzetek:

Tolvaly Ernő (2001): Tükör a vízben. Bp.: Zöld Henrik Kiadó Bt., 87. oldal

Lengyel András–Tolvaly Ernő (2002): Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II. Bp.: A & E '93 Kiadó, 42. oldal



1. Horváth Erzsébet: Fényírás, Digitális C-print, 21 x 121 cm, részlet, 2007



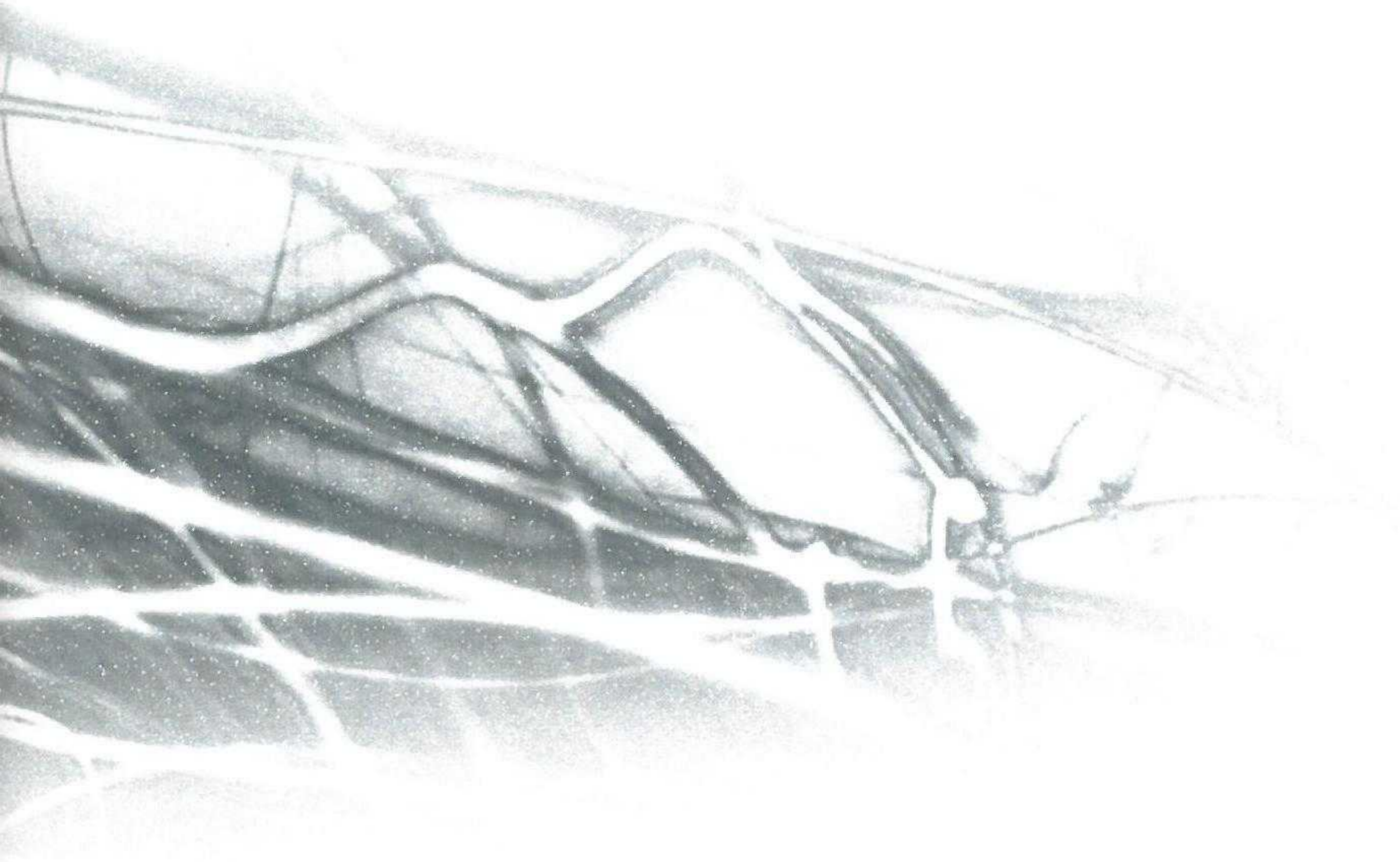
2. Horváth Erzsébet: *Transzmutáció I,*
Digitális C-print, 2009



3. Horváth Erzsébet: *Augmentáció,*
Digitális C-print, 2009



„Mágneses rezonancia”



Károly Sándor Áron

Fotógrafika³¹

Régi/Új lehetőségek a vizuális oktatásban

A mai művészeti közéletben a fotográfia – mint megannyi művészeti médium – fontos átalakuláson megy keresztül. Az új médiák megjelenésével (digitális fotó/képfeldolgozás, internet, interaktív felületek stb.) a manuális képalkotás új alapokra helyeződik, új értelmet kap. Egyre több művész használja ki alkotómunkája során annak a lehetőségét, hogy ezeket a hagyományos képalkotó eljárásokat ötvözze, vagy párhuzamosan használja a digitális technikákkal. Ezzel az interdiszciplináris alkotói hozzáállással kapcsolatos elnevezése ennek a műfajnak – a még érvényben lévő fogalomrendszereket használva – mixed media³².

A különböző technikák keverésének egyik legjellemzőbb pozitívuma, hogy sajátos, különleges megjelenésű művek születnek általuk. A médiumok keverésének az egyik alapvető feltétele viszont az, hogy az alkotó külön-külön is behatóan ismerje ezeket. „Digitális korunkban”, a felnövekvő művészgenerációk számára ezt az ismeretanyagot főleg a művészeti oktatási intézmények adhatják meg.

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának Rajz Tanszékén – választható tantárgyként – 2005-től működik kísérleti jelleggel egy ilyen, a mixed media fogalmával is körülírható kurzus. Az egy féléves kurzus alatt a hallgatók egy komplex alkotói folyamat részesei. A tantárgy alapvetően három különböző médiummal dolgozik. A digitális felület/számítógépes képfeldolgozás, lehetőséget ad a gyors vázlatozásra/látványtervek készítésére, így alkalmas arra, hogy első munkafázisként szerepeljen. Itt valósul meg a végső kép látványterve, illetve a következőkben használatos

technikák (cianotípia, linómetszet, papírdúc stb.) alapképe. A szoftverek által nemcsak a végső kép látványa jeleníthető meg, hanem a layerek³³ segítségével a további két technikával megvalósuló művek is egymásra próbálhatók. Így könnyebben elképzelhető a végső mű kinézete és megjelenése. A cianotípia³⁴ mint második munkafázis a fotográfiai kép elkészítéséhez használatos. A művelet során a hallgatók megismerik az eljárás működését, kémiai és egyéb technikai követelményeit. Erre a fotográfiai képre kerülnek rá azok a képelemek, amelyekben az egyszerűbb grafikai technikák használatosak (linómetszet, fametszet, papírdúc, monotípia).

A 2007–2008-as tanévben a kar II. évfolyamos hallgatói, egy, a kaposvári Vaszary Képtárban megrendezett kiállításon adtak számot tudásukról és az elért eredményekről. A félév során elkészült munkákban Vaszary János festőművész egy-egy művét kellett feldolgozniuk a művész 140. születési évfordulójának az alkalmából. A téma címében – „Vaszary Reloaded” – reflektál a mester korának és a kortárs művészeti irányzatoknak az alakulására; a kép mint művészeti közlés mibenlétére. A témára adott hallgatói válaszok érzékletesen mutatják be a fiatal művész és művészetközvetítő generációk viszonyulását a múlt nagy teljesítményeihez, a kortárs művészeti irányzatokhoz, a média szerepéhez társadalmunkban és nem utolsósorban önmaguk szerepéhez és helyéhez a mai világban.

Mielőtt ezekről a „korképekről” beszélünk, feltétlenül szót kell ejteni a témáról, illetve a hallgatók ehhez kapcsolódó viszonyáról; amely komoly tanulságokkal szolgálhat minden pedagógiával

foglalkozó ember számára. Témától függetlenül az oktatásban is nagyon fontos a nyitottság és a kompromisszumkészség, amely megalapozza egy gyümölcsöző munkakapcsolat lehetőségét. Ez leginkább a pedagógustól várható el abban az esetben, ha a hallgató képességeinek maximális kiaknázása a cél. Ezért tehát örülni kell, és meg kell látni a perspektívákat azokban a válaszokban is, amelyek kifejezetten a témával vagy a tanárral kapcsolatos lázadás eredményeként jönnek létre. Ezek sokszor nagyobb lehetőségeket hordoznak magukban, mint a feladat, illetve a tanár keze alá simuló és ízlésének megfelelő válaszok. Természetesen ez nem zárhatja ki annak a szakmai korrektúrának a lehetőségét, amely a tanár tapasztalatából és vizuális műveltségéből ered.

„Vaszary Reloaded” – a mátrixgeneráció kiállítása! Ez az a generáció, amely már a digitális korszakban született, de még magában hordozza az anyagi világhoz való kapcsolódást, az anyaggal való „manuális” munka szeretetét is. A téma és a festőóriás csak apropó arra a játékra, amely e között a két világ között létezhet. Mint a *Mátrix*³⁵ című filmben, a dolgok, események, munkafolyamatok, a virtuális és a valós/anyagi világ között zajlanak. Erre reflektál *Vörös Ádám* munkája is (1. kép), amelyben Vaszary János mint Neo jelenik meg. Tulajdonképpen „antitéma” munkaként értelmezhető *Sára Petra* munkája (2. kép), aki a témakiírást figyelmen kívül hagyva nem a mester egy munkáját dolgozta fel, hanem a nevét asszociálta egy számítógépes operációs rendszerrel. Ezzel a válasszal teljesen ellentmondott, ugyanakkor tökélete-

sen eleget is tett a feladatkiírásnak. Hasonlóképpen járt el *Bálint Szilárd* is (3. kép), aki fogyasztói társadalmunkra reflektálva, LEGO szettként reklámozta Vaszary munkásságát, műtermét. A téma címében jelenlévő erős utalás a virtuálisra, a digitális képfeldolgozásra több hallgató fantáziáját is megragadta. Legérdekesebb közülük *Pálmai András* munkája (4. kép), aki megsajnálta a mestert, és így utólag is megkönnyítvén a munkáját, számítógép elé ültette. *Kiss Alexandra* saját vidám és önmagát kereső személyiségén keresztül alkotta meg képeit; egy „elrugaszkodott”, ugyanakkor több mindenre utaló képsort hozva létre (5. kép).

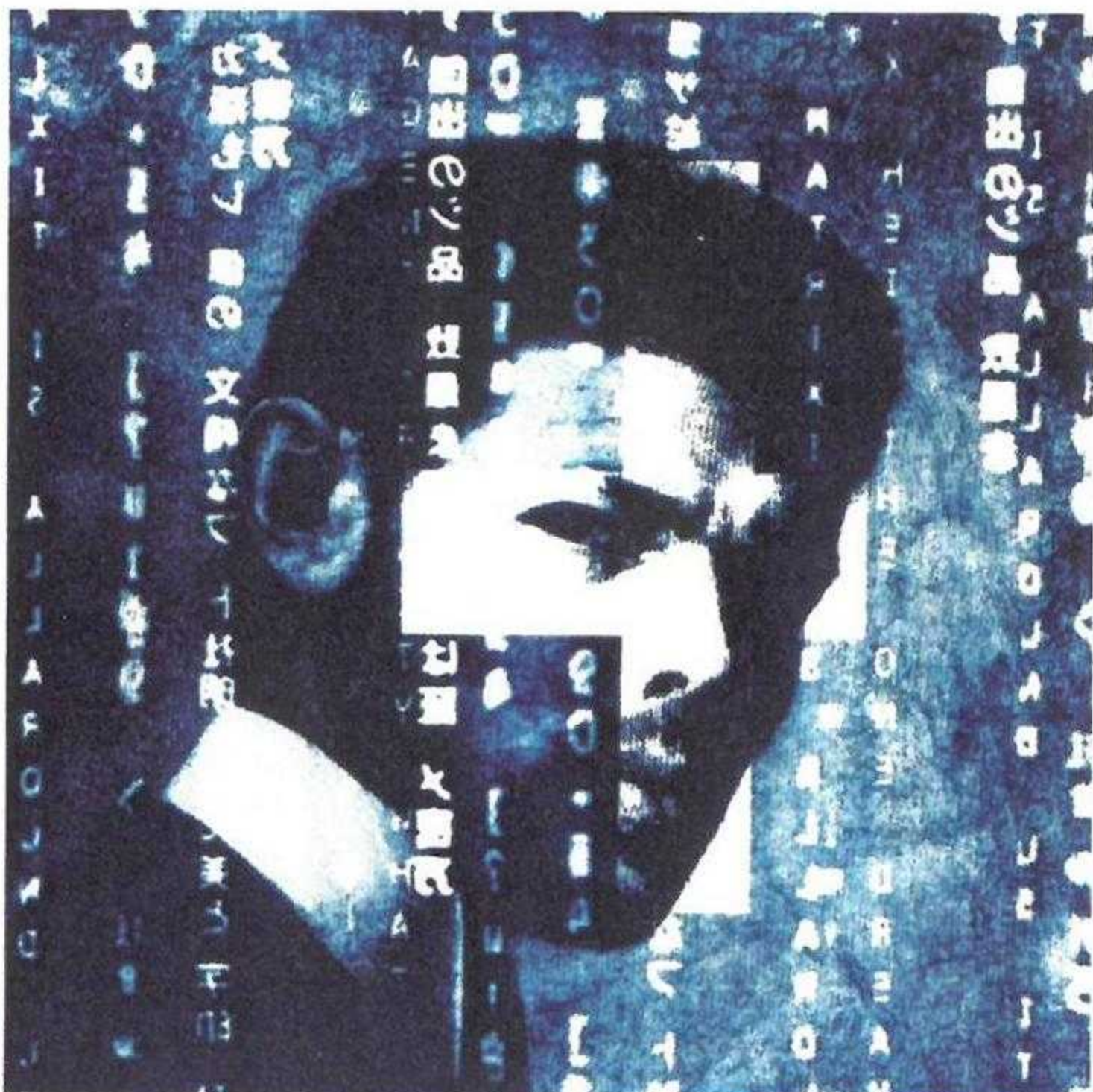
A feladat harmadik részében a hallgatók egy alkalmazott grafikai munkát készítettek A4-es formátumban. Ezen a cianotípiá mellett grafikai technikákkal megvalósuló tipográfiai elemek kellett, hogy szerepeljenek (6. kép).

A félévi munka egy olyan komplex munkafolyamatra „kényszerítette” a kurzus résztvevőit, amelynek során az alkotás és a tervezés alapvető követelményeivel szembesültek. Megtapasztalhatták azt az utat, amely a számítógépes terv elkészítése után (egy egyszerű, steril, tiszta és kényelmes munka) egyre nehezebbé vált annak következtében, hogy az anyagokkal való találkozás számos véletlenszerű eseményt tartogatott az alkotóknak. Ezeket a véletlenszerű hibákat meg kell próbálni a mű javára fordítani. Legyen az érzékenyítési hiba, papír vagy más defektus, egy művésznek fel kell ismerni azokat a „jeleket”, amelyek munkáját hitelesebbé teszik.

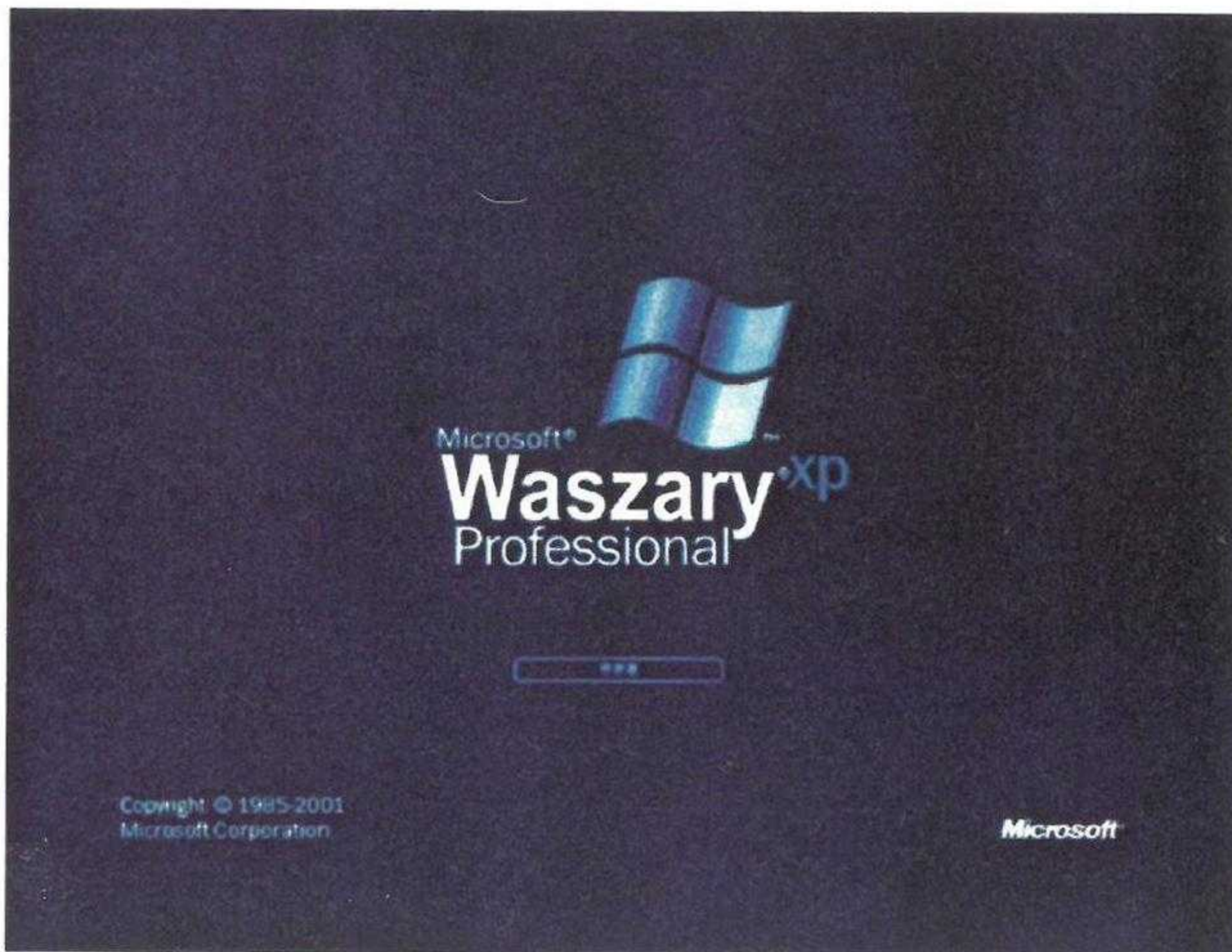
Jegyzetek:

- ³¹ A „Fotógrafika” kurzus elnevezésében nem a „fotógrafika” eredeti jelentését használjuk (Barabás – Berty – Király: Fotolexikon. Budapest: Akadémia Kiadó, 1963. p. 231.). Itt a fogalom az archaikus fotótechnikák, a grafikai és digitális képfeldolgozó eljárások sajátos nyelvi kombinációját és ennek lehetőségeit írja körül.
- ³² A fogalom hivatalos értelmezését lásd pl.: http://en.wikipedia.org/wiki/Mixed_media Aktív link: 2009. 01. 31.
- ³³ A Photoshop képfeldolgozó program egyik legfontosabb lehetősége, hogy a képek/képelemek külön rétegeken kezelhetők, így egymástól függetlenek. Egymással összefüggésben alá, illetve fölérendeltségük, meghatározza a kép kinézetét. Analóg rendszerben megegyezik az írásvetítő fóliák egymásra helyezésével.
- ³⁴ Kéknyomat, felfedezője Sir John Herchel (1842). Eredeti funkciójában vonalas rajzok másolására használták, de tónusos képek is létrehozhatók vele. Forrás: <http://fotomult.c3.hu/pozitiv/cianotipia/index.html> Aktív link: 2009.02.05.
- ³⁵ Forrás: [http://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1trix_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1trix_(film)) Aktív link: 2009.02.05.





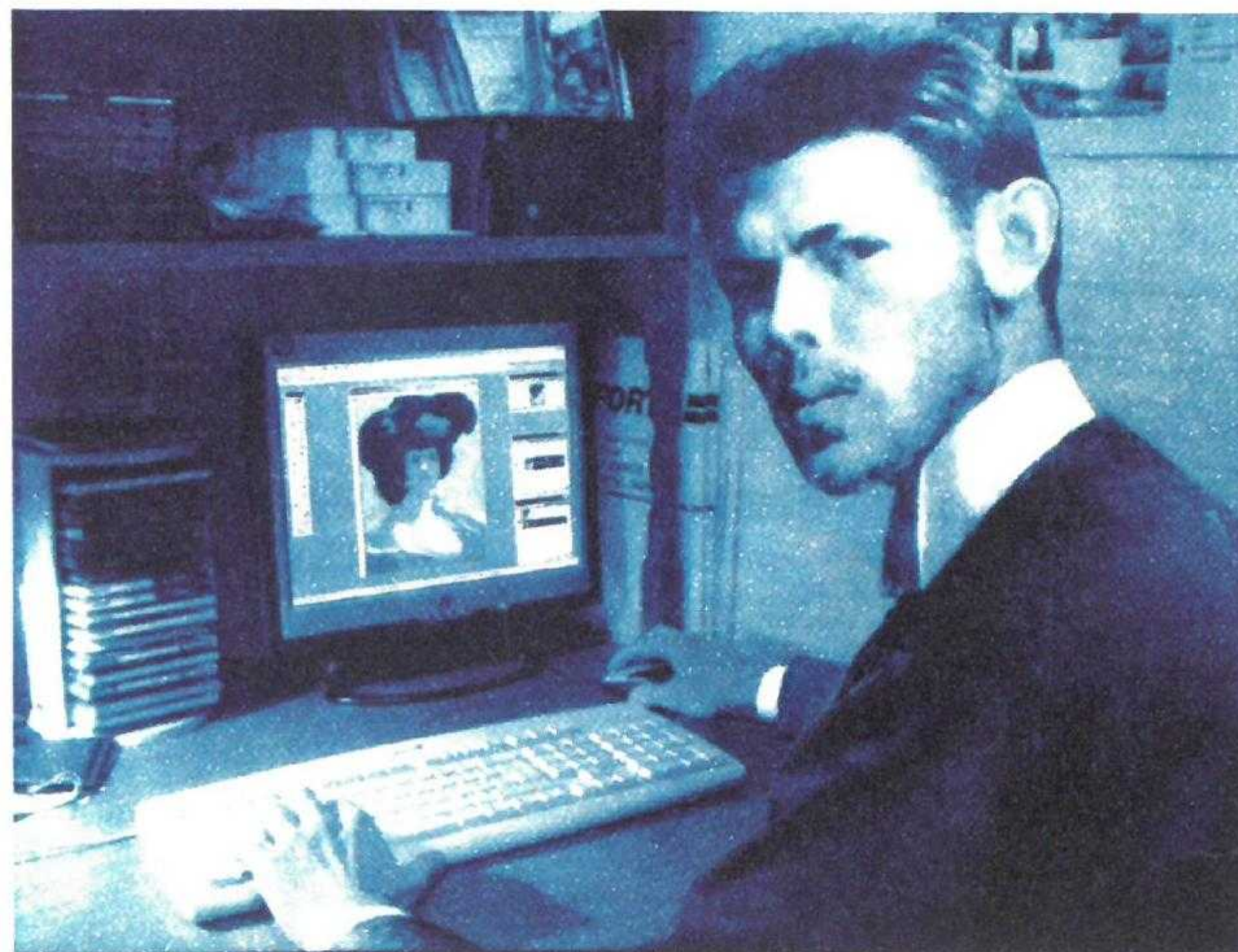
1. Vörös Ádám, cianotípiá, 30x30 cm



2. Sára Petra, cianotípiá, 30x40 cm



3. Bálint Szilárd, cianotípiá, 30x30 cm

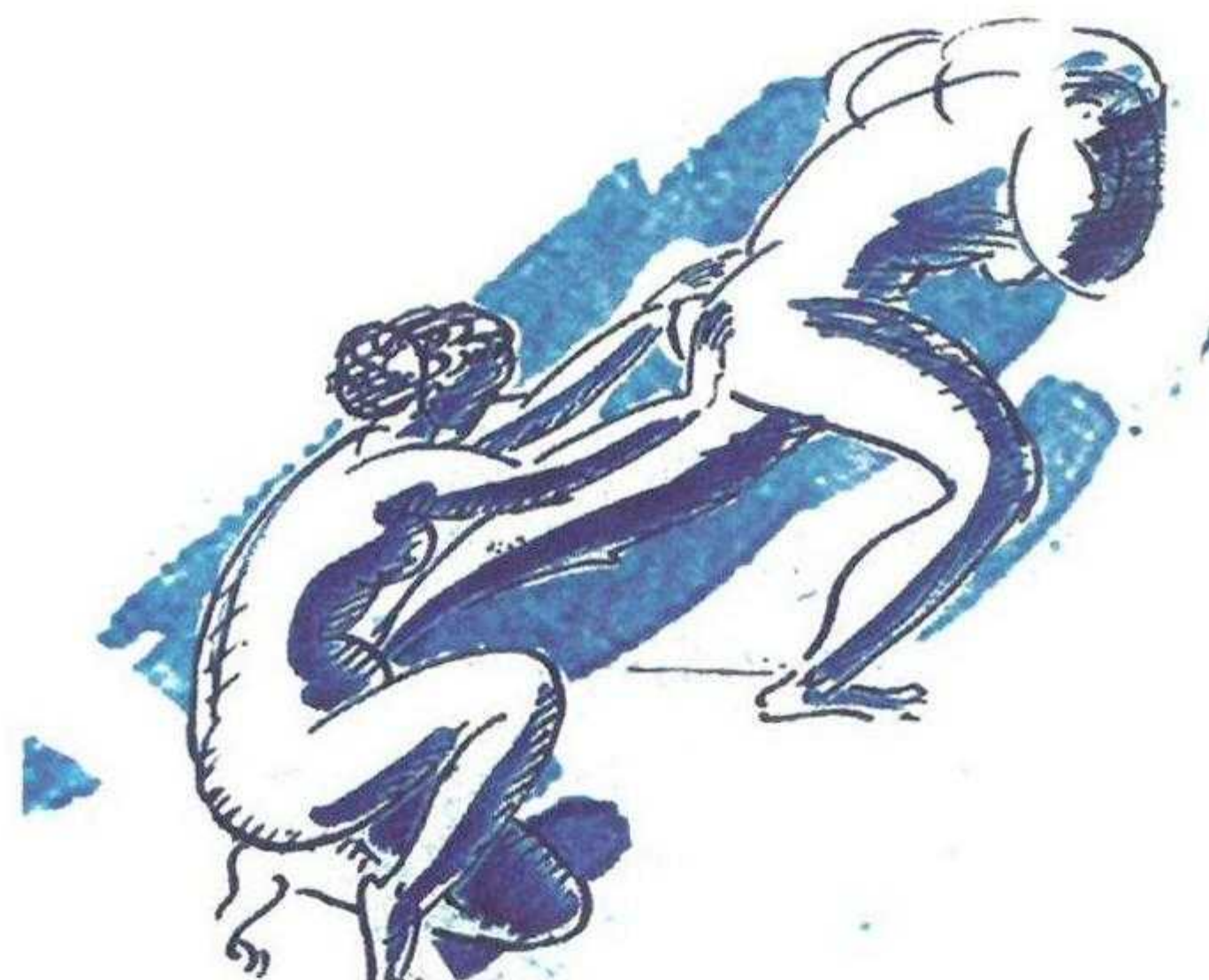


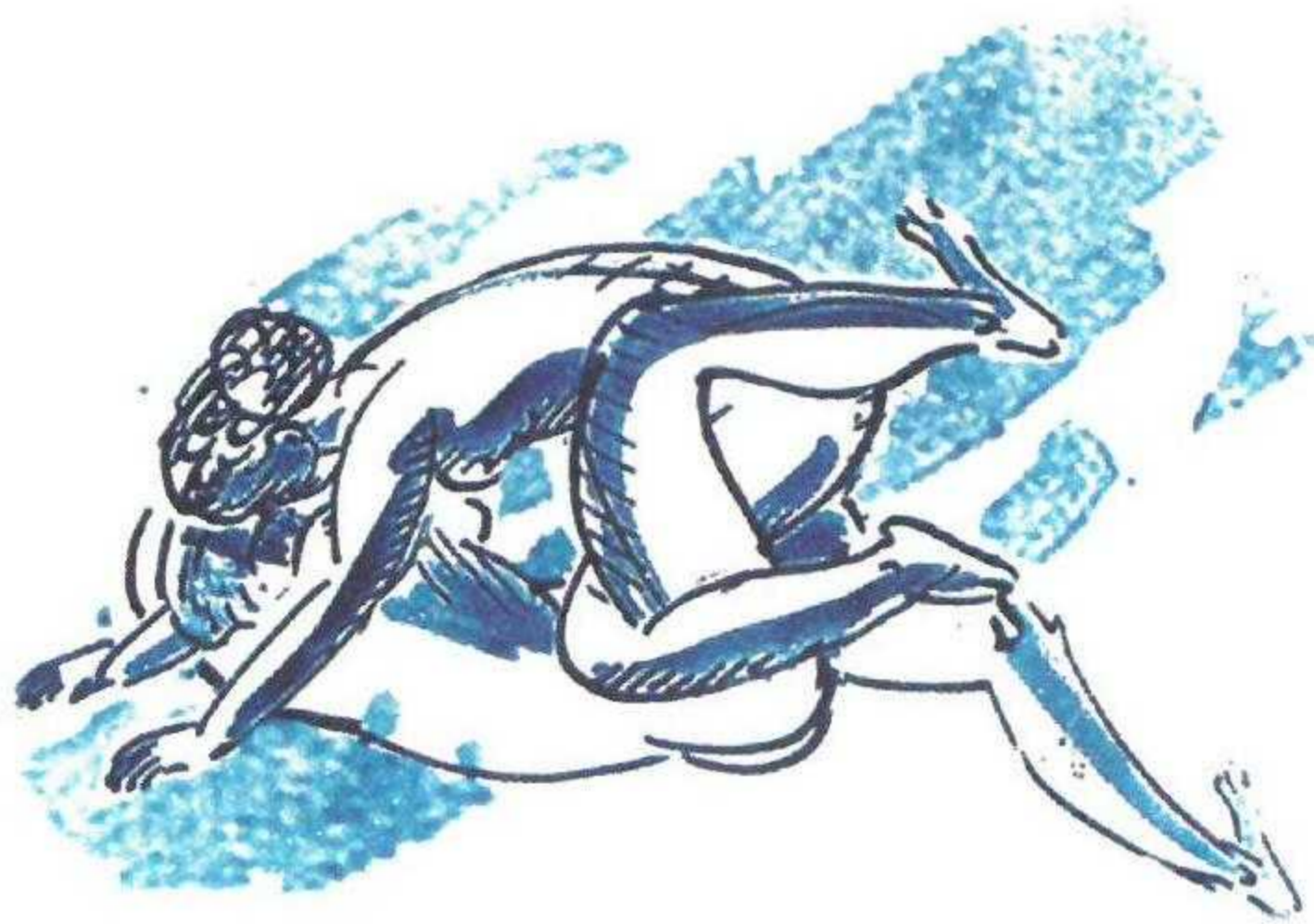
4. Pálmai András, cianotípiá, 30x40 cm

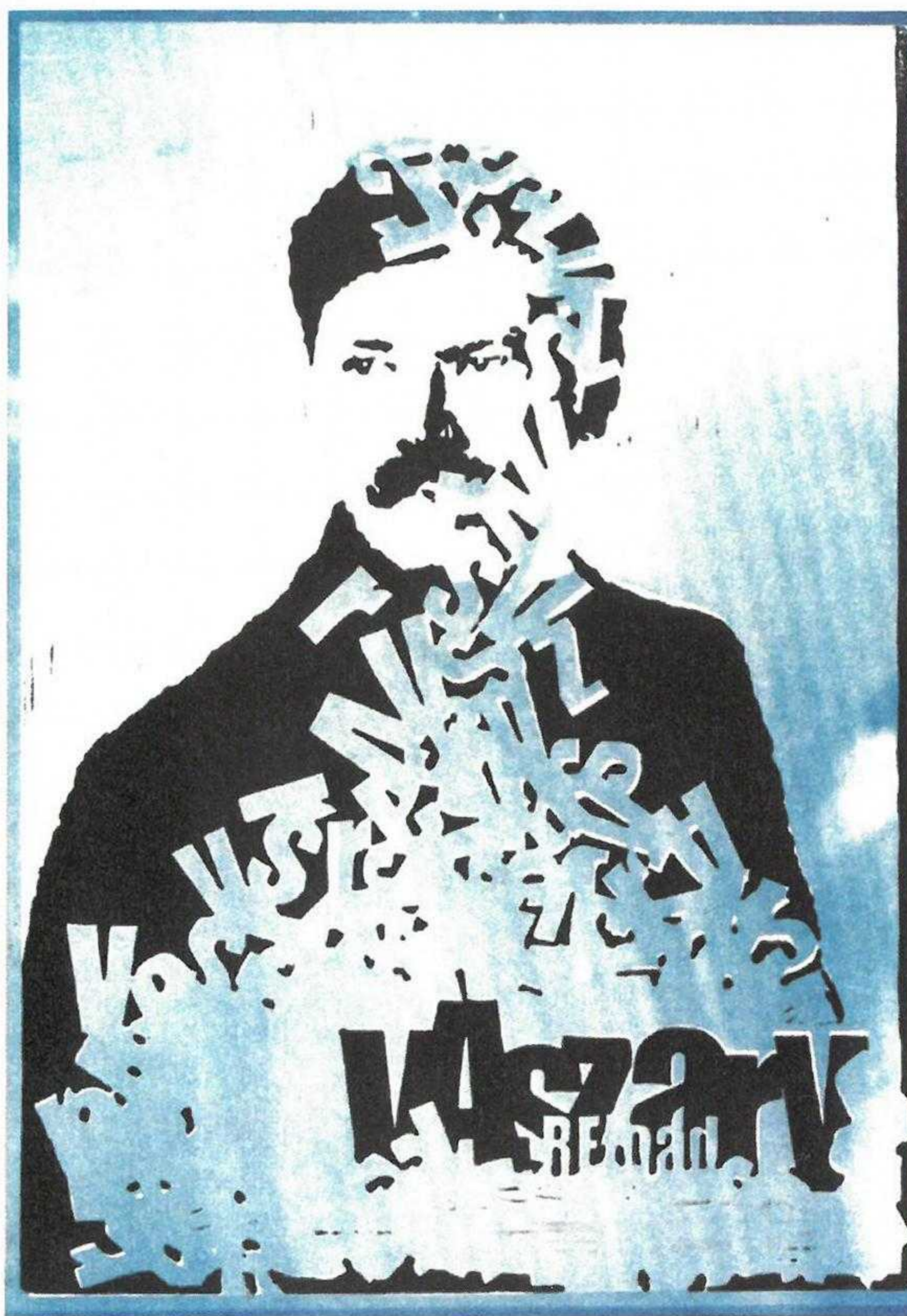


Wang 7. 9 ii Firenze.

5. Kiss Alexandra, cianotipia (2. db), 40x30 cm







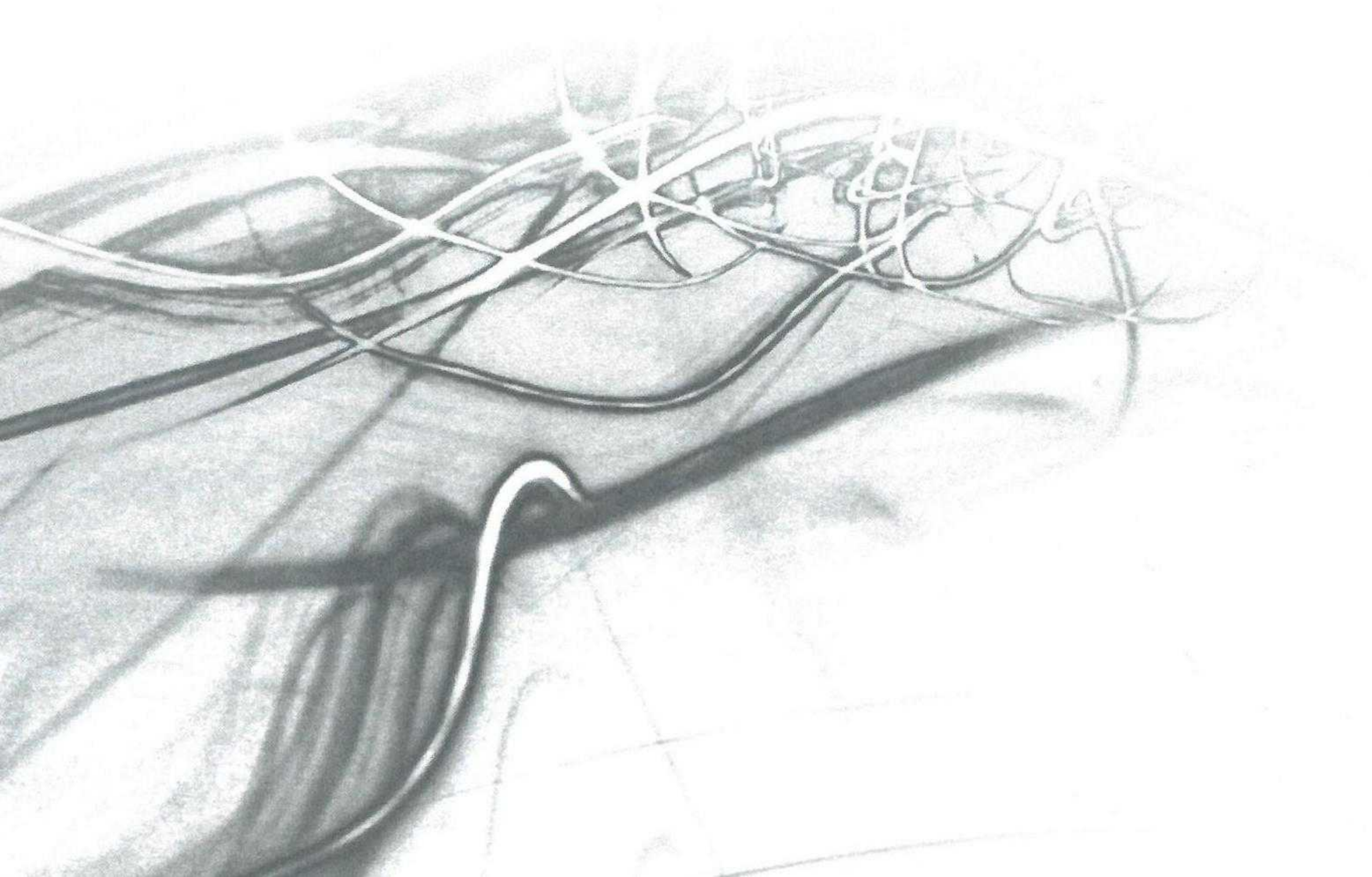
6. Holup Márk János, cianotípa-linómetszet, 29x21 cm



7-9. „Vaszary Reloaded” kiállításmegnyitó, Vaszary Képtár Kaposvár, 2008

Krajnik Szabolcs

*Informatikaoktatás a művészeti szakok
technikai alapképzésében*



Az informatikai alapismeretek jó része a középiskolai anyag elsajátításával tulajdonképp megszerezhető lenne, és azok jól funkcionálhatnának bármilyen későbbi speciális számítástechnikai tudást igénylő szakirány

alapjaként, elegendővé téve, hogy a felsőoktatásban csak ezen, a szak jellegéhez kapcsolódó elméleti és technikai informatikai ismeretek oktatásával a hallgatók felkészülhessenek a munkára.

A probléma felvetése és okainak elemzése

A gyakorlat azonban azt mutatja, hogy kevesen tudnak olyan hasznos ismereteket elsajátítani, melyekhez kielégítő elméleti és technikai tudás is társulna. Ebből kitűnik, hogy a felsőoktatás mégsem támaszkodhat a középiskolából hozott ismeretekre. A diákok ilyen irányú ismeretei sajnos gyakran még alapszinten sem elfogadhatóak, aminek okai összefüggnek ezzel a későbbi tanulmányaik során is tapasztalható jelenséggel, tovább görgetve a problémát.

Úgy gondolom, hogy a labda visszadobása a korábbi intézményekhez, várni, hogy a problémát a középiskolák oldják meg, csak hosszú távú terv lehet, mely korántsem biztos, hogy valaha is átütő eredménnyel járna.

Ebben a cikkben igyekszem megvizsgálni néhány

nyat ezen jelenség lehetséges okai közül, valamint felvázolni módokat a megoldásra, melyek munkám során saját tapasztalataim alapján felvetődtek. Az okokat összekötve és a megoldási lehetőségeket bemutatva biztos vagyok benne, hogy megoldási lehetőséget nyújthat, ha komolyan foglalkozunk ezzel a kérdéssel. Természetesen ezt elsősorban azon tanulmányok szemszögéből vizsgálom, melyek a művészi kifejezés eszközeként a számítástechnika eszköztárára támaszkodnak.

Emellett fontosnak tartom leszögezni, hogy az informatikai ismeretek egy jól megválasztott köre, melyet a mellékletben összefoglalva ismertetek, minden korszerű felsőfokú képzésnek részét kell képezze, beleértve a művészeti képzéseket is. Ennek okaira részletesebben is kitérek a későbbiekben.

Lehetséges okok

Ezidáig hajlottam arra, hogy a probléma fő okának az érdeklődés hiányát gondoljam, melynek alapja lehet azon motiváció hiánya, hogy a diák lássa azokat a konkrét megvalósítható célokat, melyek *érdekében* elsajátítaná ezeket az ismereteket. Nos, ezt a nézetemet felülvizsgálva azt kell mondanom, ez csak részben igaz. Úgy tűnik,

hogy a középiskolában az informatikaoktatásra való fogékonyságban igen komoly szerepet játszik ez is, és az így szerzett esetleges rossz tapasztalatok kialakítanak egy hozzáállást, mely azután részben a továbbiakban is jellemző a tanulókra. Azonban ez sokkal inkább kapcsolódik az elmélet és gyakorlat, valamint a

használható tudás problémájához, mint azt látni fogjuk, mintsem az érdeklődéshez vagy a motiváltsághoz.

Úgy tűnik, hogy érdeklődésben nincs hiány, vagy csak igen kevés esetben. Azonban a téma érdekességének hiánya sokkal inkább eredményezi, ha a hallgatók egy elektronikus ábrázoló szakon az informatikai alapismereteket egy

szükséges rosszként élik meg. A számítógépes grafika területei iránt érdeklődő hallgató részéről érthető és elfogadható az a türelmetlenség, mellyel a kézzel fogható eredményeket biztosító tudás megszerzésére tekint.

Azzal azonban vitatkoznék, hogy ezzel együtt az alapismereteken való átjutás valóban ebbe a „szükséges rossz” kategóriába kell essen.

Egy lehetséges megközelítés a probléma megoldásához

Hogyan lehet ezt elkerülni, és esetleg azt is elérni, hogy az ilyen téren már mélyebb ismeretekkel rendelkező hallgatók is hasznos információkkal legyenek gazdagabbak? Ugyanis ez a probléma már önmagában is fennáll, abból a tapasztalatból kiindulva, hogy általában a csoportokat nem azonos ismereti szinten álló hallgatók alkotják. Óhatatlanul előfordulnak a csoportban olyanok, akik már túlvannak azokon a dolgokon, melyeket más hallgatóknak még meg kell ismerniük. Hogyan tehető mégis elviselhetővé, egyszer-mind érdekessé és hasznossá az anyag mind a már ismeretekkel rendelkező, mind a már rossz tapasztalataikból kifolyólag ellenállással közelítő hallgatók számára?

Két módot látok arra, hogy ezt a célt megvalósítsuk:

- A kurzus tartalmában az informatikai ismeretek mélységének megválasztását nagyon fontosnak tartom.
- Hasonlóan az anyagban a súlypontok eltolását a felhasználói, illetve az elektronikus képalkotással kapcsolatos területek irányába.

Mindezek új nézőpontból más megvilágításban való tárgyalása megoldást kínálhat a problémára. De hogyan oldható meg ez egy olyan területen, mely egzakt ismereteket oktat egy jól leírható követelményszinten számon kérve?

Egy alapvetően művészeti képzésben az ilyen irányú oktatásnak nem kell azonosnak lennie az informatikai szakon elsajátítandó alapismeretekkel. Amit csak lehet, azt a későbbi tanulmányaikhoz való kapcsolódásán keresztül érdemes megismerni annak tudatosításával, hogy az átadott elméleti tudás bizony visszaköszön majd a gyakorlati munkában, és ennek eredményeként hatékonyabban és gyorsabban tudják majd feladataikat elvégezni. A számítógép hardverelemeinek megismerésében a digitalizáló, képmegjelenítő eszközök, valamint a képtárolás és -felhasználás szoftveres megoldásainak mélyebb ismerete fontosabbnak tekinthető, mint más hardverelemek részletes tárgyalása. A számonkérésben továbbra is célszerűnek tűnik az ECDL-vizsgák áttekintett anyagrészeinek tesztszerű felhasználása.

Természetesen jogos elvárás az is, hogy olyan dolgokról is szerezzenek tudomást, melyek mintegy általános műveltségként foghatók fel ezen a területen. Az általános informatikai ismeretek elsajátításán keresztül munkaeszközének tulajdonságait és működését ismerik, értik meg jobban. Egy számítógépes környezetben tevékenykedő vizuális szakembernek is „munkaeszközének” megfelelő ismeretével kell rendelkeznie. A számítógép működésének és működési elveinek megfelelő szintű tárgyalása, amely a tudományos pontossággal szemben inkább a szemléletes érthetőséget helyezi előtérbe, ugyan szakmailag kifogásolható lenne, de gyakorlati hasznossága, valamint befogadhatósága a művészi kifejezésben tehetséges hallgatók számára visszaigazolódni látszik későbbi tanulmányaikban. A számítógép alapvető hardverelemeinek működéséről alkotott kép, a digitális technológia alapfogalmainak tisztázása, olyan dolgok megismerése, mint a számrendszerek, vagy a bios működése – nagy vonalakban – az általános műveltség körébe sorolhatók. Az ilyen dolgok alapos ismeretére nagy valószínűséggel nem gyakran lesz szükség munkájuk során.

Ezen felül az informatikai alapok ismeretének szintjére vonatkozó különbségtétel mellett szól a következő jelenség is. Az informatikában a specializáció nemcsak a hardveres és szoftveres szakemberek csoportjainak szétválását jelenti az utóbbi időben, hanem akár csak a hardveres területen, a szoftverek világában is egyre inkább jellemző a részterületekre tagozódás. Az egyre növekvő differenciálódás és a kínálat bővülése mindkét téren természetszerűleg elő-

idézte ezt a jelenséget. Akik követni próbálják a személyüknek leginkább megfelelő érdeklődési terület naprakész ismereteit, azoknak egyre inkább le kell mondaniuk ezen fejlődések alapos ismeretéről az informatika más területein. Ez alól nem kivétel a grafikai terület sem. Összetettebb programok esetében (jellemzően 3D-s modellező- és animátorprogramok; utómunkát és effektezést végző csomagok; mozgóképes, adásbonyolító rendszerek; nyomdai előkészítő és nyomdai rendszerek), gyakran az egy programon belüli munkában is találkozunk a feladatokat felosztásával. Mi sem példázza jobban a média és grafika területein is ezt a sokrétűséget, mint az elnevezések átalakulása. Míg korábban a számítógépes grafika gyűjtőnév alá lehetett venni azokat a területeket, melyek e lehetőségek és ismeretek ágát felkarolta, mostanában igen nehéz dolgunk van, ha általános elnevezés alatt akarjuk összefogni mindazon területeket, melyek a számítógéppel segített vizuális tevékenységek körét alkotják.

Tehát az informatikai szakma és azon belül a digitális médiához kapcsolódó vizuális területek elkerülhetetlenül szükségszerű és egyre nagyobb fokú specializációja indokoltá teszi az elsajátítandó tudás úgymond „általános műveltségre” és szakmai alapismeretekre bontását, valamint annak szintje, mélysége gyakorlat felé tolását.

Fontosnak tartom még megjegyezni, hogy érdemes ehhez az elképzeléshez figyelembe venni még egy körülményt, amely egyre inkább jellemzi az ilyen területen dolgozó szakemberek munkáját. Nevezetesen a csapat tagjaként

végzett munka, ahol a résztvevők tudása és ismeretei kiegészítődnek, és csak a szükséges érintkezési területeken kell minél jobban lefedniük egymást. Természetesen nagyban megkönnyíti a munkát, ha ismerik egymás területeit, de ennek azonos mélysége mondhatni, felesleges, sőt, valójában a fentebb leírtakból láthatjuk, hogy inkább csak a saját munkaterületen való hatékonyság rovására mehet.

Az informatikai alapismeretekhez tartoznak még azok a nem szorosan a képalkotáshoz kapcsolódó, de alap számítógépes felhasználói tudásnak nevezhető ismeretek, melyek hézagainak pótlása, valamint emeltebb szinten való újratárgyalása indokolt, mivel írásos leadandó anyagokat tanulmányaik során sok tárgyból készítenek a hallgatók, bár e téren szerencsére sokkal felkészültebbek általában. Gondolok itt elsősorban szövegszerkesztési ismeretekre, különös tekintettel a képekkel illusztrált anyagok készítésére. Itt jegyezném meg, hogy az előbb említett, valamint a fájlkezelés és internethasználat területén szerzett tudásuk, melyet az informatikát oktató kolléga az első szemeszterben tart, már a második alapozó kurzuson igen pozitív eredménnyel segíti a munkát.

Továbbá ez lehetőséget ad arra is, hogy az általános felhasználói ismeretek elmélyítésével megismerje az intézmény elvárásait, melyeknek eleget téve formailag elfogadható leadandó anyagokat készíthet – egészen a szakdolgozattal bezárólag. Természetesen egy elektronikus ábrázolás szakon a szakdolgozat nem feltétlenül egy szövegszerkesztőben elké-

szített illusztrált dokumentum lehet csupán. További tanulmányaik fontos eleme lehet, hogy zárómunkájukat egyre többen készítsék el arra alkalmasabb, kiadványszerkesztő programok segítségével.

Ilyen formában az informatika tárgy tulajdonképpen a kitűzött megvalósítandó céljainak kettősségéből adódóan két részre osztható:

- egy jól kidolgozott és általánosítható ismereti szint átadása,
- felkészítés a tanulmányaik során használt eszközök és programok hatékony alkalmazására.

A mellékletben található két szemeszter kurzusleírása is ezt a felosztást követi. Mindkét cél megvalósítható a hallgatók jól felfogott érdekének szem előtt tartása mellett.

Így szerencsés esetben mindenki jól jár, hisz az oktató hatékonyan át tudja adni az ismereteket, és a hallgató is úgy érzi, ebből hosszú távra profitált.

Legyen szó akár hagyományos vizuális, akár digitális alapú művészeti képzésről, a tárgy az elektronikus képalkotás alapjaiba is bevezeti a diákokat, végig szem előtt tartva azt, hogy az itt szerzett elméleti ismeretek mind hasznos, gyakorlati téren a munkát megkönnyítő tudásként köszönnek vissza.

Ennek célja tulajdonképpen nem más, mint hogy a számítógépen képekkel végzett eredményes és hatékony munka készségszintű gyakorlattá váljon, és a későbbi tanulmányok alapjául szolgáljon.

Elképzelések a tárgy jövőbeni tartalmi fejlesztéseire

Kicsit túlmenve az alapismereteken, már a szakmai alapismeretek keretében megvalósíthatónak látok olyan gyakorlatokat, ahol egy átfogó munkafolyamat fázisait egymás közt felosztva egy csoport viszi végig, egészen a digitalizálástól a szükséges átalakításokon keresztül a nyomdai előkészítésig vagy internetes publikálásig. Egy ilyen feladat nem arról szól, hogy már tanulmányaik során elhanyagolnak bizonyos területeket a hallgatók, hanem épp ellenkezőleg, bepillantást nyernek minden részterületbe, valamint egymástól kapott visszajelzéseken keresztül szereznek tapasztalatot a gyakorlatban felmerülő kérdésekről és azok megoldásának lehetőségeiről.

A tárgy távlataiban gondolkodva fontosnak tartom, hogy a későbbiekben számításba kellene venni, hogy az ilyen jellegű alapozó tárgyaknak rugalmasnak kell lenniük az újabb fejlődési területek befogadásánál. Remélhetőleg a közép-

iskolai informatikaoktatás eredményeinek megerősödésével felszabaduló idő fordítható lesz majd ezen tantárgy keretein belül olyan oktatás megvalósítására, melyek az egyetemi életben való részvétel újabb, digitális platformú felületeinek kihasználására készítene fel.

Gondolok itt az olyan technikai, valamint rendszerbeli lehetőségek alaposabb, oktatott megismerésére, mint a podcasting, a kézi számítógépeken keresztüli csatlakozás az egyetem informatikai rendszerébe, valamint minden olyan küszöbön álló vagy távlati fejlődési lépés, mely első körben teszi egyedivé a hallgató számára az intézményben való életet. Azonban hogy ezek mellett a lehetőségek mellett ne menjenek el, és azok ne maradjanak kihasználatlanul, célszerű az informatikai alapismeretek anyagát is bővíteni azon ismeretekkel, melyek felkészítik a diákokat ezek használatára.

Formálószerp és változáskövetés az új médiumok használatában, várható eredmények

Ezzel elősegíthető, hogy az intézményben mind a diákok egyetemi élete, mind az oktatás olyan jelleggel bővülhessen, színesedhessen, amely az országban még inkább egyedivé, különlegessé teszi az itt folyó munkát. Hiszen amennyiben egy hallgató már annak szellemében és tudatában kezdi meg tevékenységét, hogy ezek a lehetőségek adottak, sőt használatuk egyfajta elvárás, és már az első időben minden segítséget megkap ahhoz,

hogy éljen velük, akkor ez az itt töltött éveit végigkíséri. Úgy gondolom, ebben pedig nemcsak a diákság egy kis hányadának, szűkebb csoportjainak megmozdítása a cél, mintegy zártabb műhely kialakítása, hanem sokkal inkább egy olyan széles körben értelmezett gyakorlat elterjedése, mely nemcsak intézmények közötti, hanem nemzetközi vérkeringésbe csatolja a felhasználókat és ezen keresztül a Kaposvári Egyetemet.

Csak néhány példát kiragadva, gondolok itt az interneten keresztül elérhető hallgatói, oktatói, kurzushoz kapcsolódó videoblogok publikálására, melyeken keresztül megmutatkozhat az itt folyó élet és munka. Akár szűkebb résztvevőkkel folytatott speciális műhelykurzusok is, mint például 3D grafika és animációs gyakorlatok nyílhatnak meg az egyetem vagy akár a világ szélesebb közönsége számára. Az intézmény falain belüli történések ilyen módon való megjelenítése, dokumentálása egyszersmind talán a legjobb reklám, és önmagában egyfajta minőségbiztosításként is felfogható.

Ez természetesen együtt jár az egyetemi élet átalakulásával, egyfajta tovább digitalizálódásával. Azonban ha belegondolunk, hogy a tanulmányi ügyek mind hallgatói, mind oktatói oldaláról egy egységesített, interneten elérhető rendszeren zajlanak, valamint a távoli ismerősökkel való kapcsolattartás gyakran már a hallgató és családja közt is valamilyen internetes csatornán keresztül folyik, akkor ez a lépés nem tűnik elrugaszkodottnak.

Nyilvánvalóan, hogy az egyetem különböző szegmensei különböző mértékben fognak eb-

ben a munkában részt venni. Ez pedig nagyszerű lehetőség arra, hogy az elektronikus, vizuális kommunikáció és művészetközvetítő szakok ebben élen járva vegyék ki részüket. Ezzel már a tanulmányok végzése alatt, mintegy élesben gyakorolhatják azon szakterületeket, mellyel környezetük vizuális kultúrájának alakításában felelős módon vesznek részt. Megteremtenek egy – csak ennek a helynek a szellemiségére jellemző – szubkultúrát, mely ilyen jellegét nem elszigetelten, hanem épp ellenkezőleg, a lehető legkorszerűbb módon és legnagyobb mértékben, széles nyilvánosság számára teszi elérhetővé, betöltve ezzel művészetközvetítő szerepét.

A távlati célja ennek a munkának mindenképpen az lenne, hogy szélesedjen azok köre, akik kihasználják a rendelkezésre álló technikai lehetőséget a vizuális kultúra fejlesztése terén. Ne korlátozódjanak ennek bizonyos területei azon hallgatókra, akik a tanulmányaik mellett, saját erőből és érdeklődésből sajátítják el ezen ismereteket, ráadásul csak a gyakorlat felszínén, nélkülözve a hatékony tevékenységhez elengedhetetlen alapismereteket.

Melléklet

Az Informatika I. kurzus tartalmi leírása:

Alapvető hardverismeretek, a számítógép felépítése, működése. Operációs rendszer használata. Fájlok, könyvtárak kezelése. Hasznos segédprogramok az operációs rendszerben. Hálózati ismeretek: a számítógépes hálózatok működése, felépülése, használatuk. Az internet nyújtotta lehetőségek, hatékony kihasználásuk. Publikáció,

adatgyűjtés és kapcsolattartás (fórumok, elektronikus levelezés) a WorldWideWeb-en keresztül.

Szövegszerkesztési alapismeretek: A szövegszerkesztés alapelvei. a Microsoft Word szövegszerkesztő program jellemzői, használata, formázott szövegek elkészítése, tárolása, nyomtatása. Szöveg és képek a szerkesztett dokumentumokban.

Az Informatika II. kurzus tartalmi leírása:

A digitális képképzés elmélete és gyakorlata. Digitális képek tulajdonságai, kép a számítógépben. Megjelenítés, tárolás, alapvető képképzési eljárások. Bittérképek és vektorgrafika. A digitalizálás lehetőségei, eszközei, azok működése.

A digitalizált kép tárolása, kezelése: típusai és

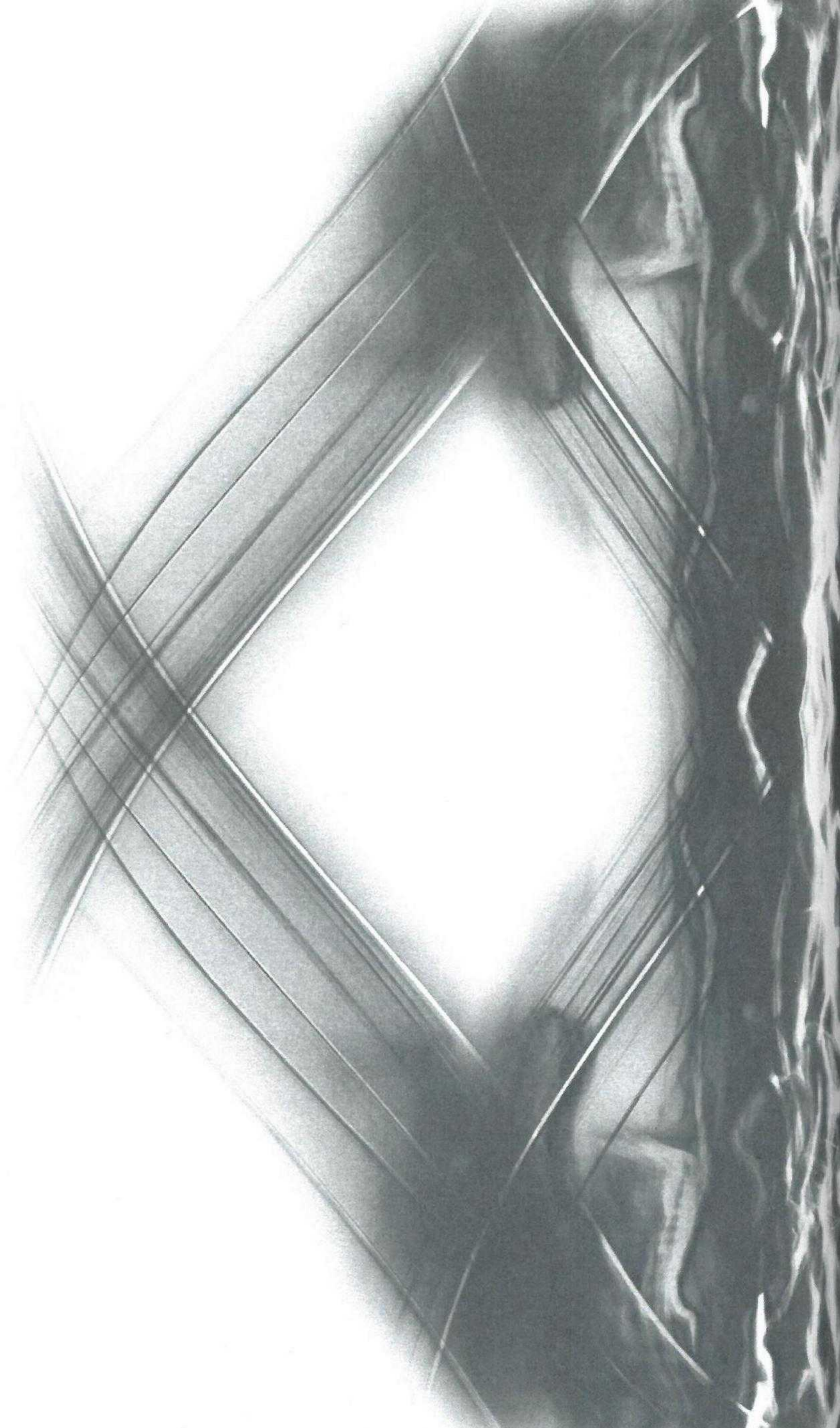
formátumai, mentése, konvertálása. Képek digitalizálása digitális fényképezőgéppel, szkennelvel. Képek mentése, konvertálása (gyakorlati munka). Különböző felhasználási területek követelményei.

Hálózati ismeretek: a helyi hálózatok működése, felépítése, használatuk. Munka hálózatos környezetben (gyakorlati munka).



M Tóth Éva

Aspektusok



I. Lajka-emlék (Mémoire de Laïka)

Animációs impresszió Kurtág György és ifj.Kurtág György művére

ideje: 4'

technika: 35 mm-es film, fekete-fehér

Történet

Lajka kutya hősi és szomorú történetét mindenki ismeri: Ő volt az első élőlény, „aki” életét áldozta a világűr meghódításáért, mint az első hivatalosan elismert szovjet állatkísérlet alanya. 1957 őszén, egy szűk kabinba zárva lötték föld körüli pályára, a fején elektródákkal és bizonyára nagy félelemmel a szívében. Lajka a hírek szerint hat napot töltött élve leendő vaskoporsójában, majd készletei és erő tartalékai kimerülve, elpusztult. (Legújabb értesülések szerint szinte azonnal kimúlt...)

Ahogy a hozzáértők állítják, az állatok a folyamatos jelenben élnek. Nincs tudomásuk a jövő végről, nem számolnak azzal, mit hoz a holnap, s a múlttól felrémlő érzeteik, netán képeik leginkább az álmaikban bukkannak fel, valószínűleg íz- és szagmintákhoz, fájdalom- és hőélményekhez kapcsolódva. Vannak, akik úgy vélik, a kutyáknak ember-tudatuk van, az emberrel azonosítják magukat, és természetes módon kötődnek hozzánk az évmilliók során kialakult genetikai emlékezet révén. Az biztos, kötődésük és ragaszkodásuk erős érzelmi-tudati kondíciókról tanúskodik.

Nem tudni, mit érezhetett, „gondolhatott” Lajka, amikor – feltehetően elkábítva – a

szputnyikba gyömöszölték szeretett gondozói, amikor a sajtó és a forgatócsoportok a lelkes és derűs felvételeiket elkészítették, nem tudni, szűkölt-e, amikor rázárták a kabinajtót, és kiadta-e gyomra tartalmát, amikor bolygó körüli pályára tért. Mindez mellékes is az emberiség szempontjából, aki Lajkával meghosszabbított kezét a csillagok után nyújtotta, hiszen egy kutya élete – akár emberek sokaságáé is – természetes áldozatnak tűnt akkor is, s annak tűnik ma is az egyetemesnek kikiáltott célok eléréseért folytatott ádáz küzdelemben.

Lajka minden bizonnyal erősen remélte, hogy a szörnyűség, amely vele történik, hamarosan véget ér. Megszűnik a csend, elmúlik a különös gyomorfordító lebegés képzete, jönnek majd érte, ahogy máskor, emberek fognak zörögni az ajtóval, újra világosság lesz és tér, ahol futni lehet, és vizet is hoznak majd, jó sokat...

Nem tudni, mikor adta fel. Mikor jöttek a hallucinációk és a furcsa, talán sosem volt emlékek zavaros képei. Nem tudni, milyen hangok zúgtak az elektródákkal kipányvázott fejben, mikor hegyezte fülét reménykedve, holmi kinti szélzúgást, fűben loholást neszítve.

Nem tudni, kiszáradt torokkal mikor álmodott folyóról, amelyben kölyökkorában bukdácsol, és mikor érezte csatakos testén egykori nyelvek lágy mosdatását. Talán fázott, és vacogva alommelegre vágyott, belevonyítva a süket kozmoszba...

Hogy szörnyű véget ért, az tagadhatatlan. Szorongó, ájult, reménytelen véget, számos testi kínban vergődő lidércnyomásosát. Mi ehhez képest a csapdába esett erdei vad szenvedése, aki fölé jól ismert fák hajolnak, és akitől eleven ég vesz búcsút! Még a lelőtt vad

is a meghitt szagú földre zuhan, még a vágóhídra hajtott marha is gyilkosa emberszabású szemébe tekinthet...

Lajka végtelen magánya nem mérhető tapasztalattal, csak feltételezések lehetségesek. Öntudatlan vállalkozásának újrarájátszása a zene és a mozgókép kódrendszerében csupán kísérlet befogni az odakinn keringő elveszett lelket egy távoli füttyszó, egy jól ismert hang, a benyomások és káprázatok megidézésével, néhai kezek simogató ígéretével...

Szerkezet

A film az eredeti zene alapján két fő egységre tagolódik. Az első rész a kilövés pillanatáig tart. A második rész a szputnyikba zárt Lajka távozása a kozmoszba.

Az első rész több konkrét elemet tartalmaz, például oroszul beszélő férfihang hallatszik, amint a kutyát nyugtatja, majd a visszaszámlálás, szintén orosz nyelven. A második rész absztraktabb, több találgatásra ad lehetőséget. Természetesen a mű elsősorban zene, a konkretizálható, narratív tartalmi elemek inkább applikációnak tűnnek, mégis erőteljes képi asszociációkat vált ki, mivel dramaturgiája erőteljesen filmszerű. Ugyanakkor hiba lenne valamiféle „történetet” kiagyalni hozzá az ismert tényekre építve, sokkal inkább afféle „belső történet” bontakozik ki a hallgatóban a zenemű inspirációjára.

Az első rész – a konkrétumok ellenére – fekete-fehér „nyomok” sokasága, utóképszerűen, a retinára égő fényfoltok, azonosíthatatlan jelek áradása, amelyek sok esetben disszonánsak a

zenei hangokkal, máskor akkurátusan követik azok dinamikáját. Ezek a megjelenésükben kaligrafikus, lüktető változásukban nyugtalanító, vonalból és foltból szerveződő alakzatok szorongásról és nyugtalanságról szólnak. A bezárt s valószínűleg stimulált állat benyomásairól, emléknyomairól – s persze a szubjektív rossz érzésről is, Lajka tudatába helyezkedve.

A fekete-fehér képek drámaisága, a hangsúlyozottan jelentés nélküli impressziók áradása kiegészül a kilövés utáni, második részben elszabaduló, mintegy a Földtől távozó Lajka kvázi emlékképeiből kibomló expresszív képsorral, amely részben idézi az első rész vizualitását, de megjelennek csaknem konkrét motívumok is, fotografikus nyomatok közvetítésében. A képek sorát egy szinte közhely-effektussal, a folyamatos, de rendkívül gyors eltávolodás illúzióját keltő „hátra-zoom”-mal zárom.

Mivel a jelenségek az állat tudatában zajlanak, maga a kutya a filmben nem jelenik meg sem képben,

sem hangban, sem más illusztratív módon, tehát nincs külső szempont. A film minden vonatkozásban kerüli a didaktikus, illetve direkt elemeket, hiszen mind a

zenemű, mind a film az eredeti „story” újragondolása, személyes verziója, egyfajta tisztelgés a vad eszmék és az ilyen-olyan versengések ártatlan áldozatai előtt.

Technika

A terv egyszerűen megvalósíthatónak tűnhet bármely rendelkezésre álló technikával, a 35 milliméteres filmtől a számítógépig. Amiért mégis a klasszikus technika az autentikus, az a hordozóanyag finomsága, a klasszikus felvételi eljárások speciális lehetőségei és a hagyományos, anyagközeli filmvágásból eredő keménység együttese, ami a számítógépes munkánál sok esetben felhigul.

A hagyományos kamera használata mellett szól még az eredeti grafikák nagy mérete; a rajzokat csak digitális technikával csupán áttételesen, reprodukcióban lehetne szkennelni, míg az eredetiktől dolgozva a filmkép összehasonlíthatatlanul jobb felbontást eredményez. A *Lajka-émlék* című film a különböző technikák harmonikus együttműködésének eredménye.

II. Lajka-karton elektrografika

A közel ötezer képkockából összeépülő *Lajka-karton* igazi film-kép, jobban mondva a *Lajka-émlék* című film 3 perc 23 másodperces film vázlatának kiterített, 380 x 150 centiméteres elektrografikus nyomata. Mint ahogy a Lajka-film sem a zenemű dramatikus feldolgozása, elmesélése, a grafikus kompozíció sem akar illusztrációként működni, hanem a film időbeliségéből kiválva önállóul, és öntörvényű rendszerként viselkedik. A Lajka-karton nem a végleges, 35 milliméterre forgatott film képe, hanem a nagyméretű eredetik befotografálásával készített elektronikus layout.

A *Lajka-karton* technikai kivitelezése „előkép” nélküli feladat elé állított bennünket tervező kollégáimmal, Varga György operatőrrel és Alapfy László fotográfussal, hiszen ilyen vállalkozásra korábban sem grafikus, sem animációs filmes,

sem játékfilmes körben sem volt példa. A *Lajka-karton* a szabadkézi rajzok számítógépes feldolgozásából, a mozgó filmkép-sorozatok megalkotásából (animáció, kameramozgások stb.), majd az elektronikusan megvágott film minden egyes kockájának állóképpé való visszaalakításán alapul – megtartva az eredeti struktúrát. Ezt követően készítettük el a „hálót”, amelyre az időbeli sorrendnek megfelelően, vízszintes irányban szerkesztettük rá az egyes kockákat. Így tulajdonképpen láthatóvá vált az időbeli folyamat egésze – egyelőre csak a számítógép képernyőjén. Egy különleges, a feladat megoldásához egyedileg kifejlesztett nyomtatási eljárás során sikerült a teljes képet egyetlen nyomatként az Alapfy Stúdió segítségével, többszöri nekifutásra megvalósítani. Komoly

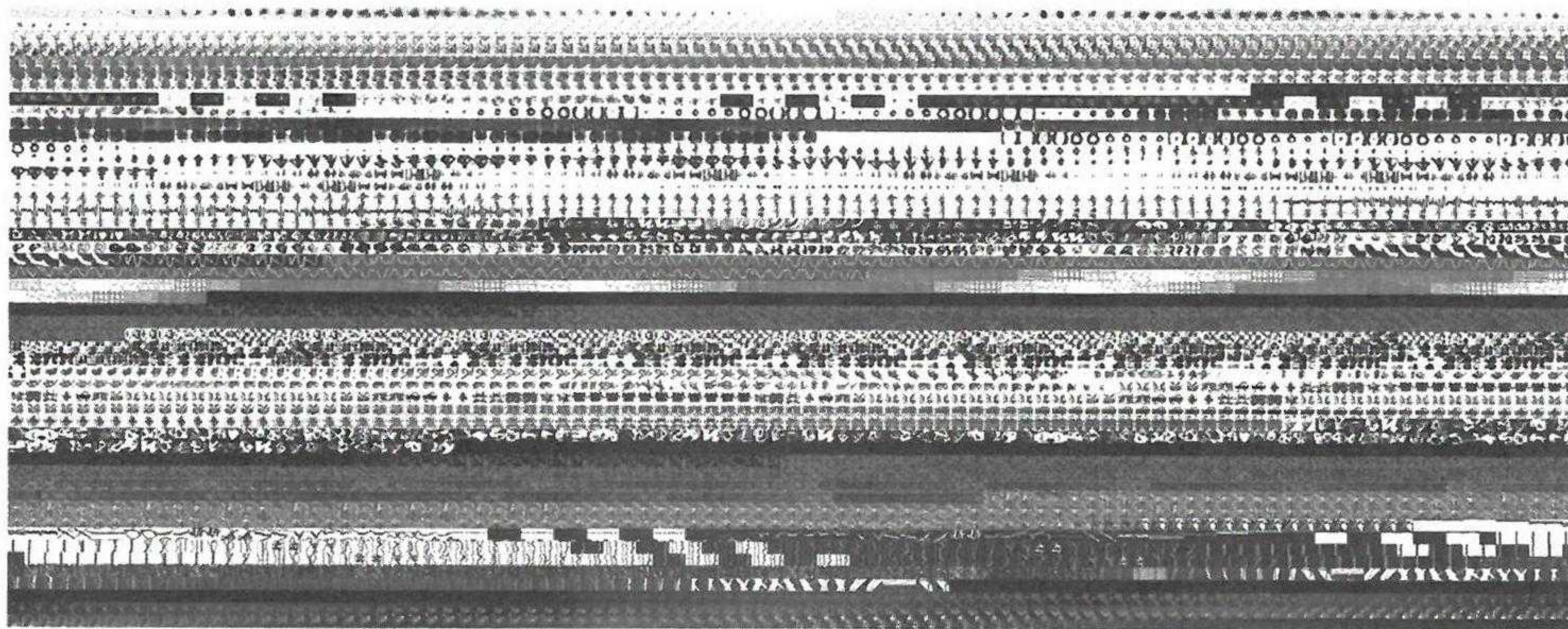
problémát jelentett ugyanis egyenletesen fedett nyomatot printelni a közel négyméteres méretben, mivel még a nagy teljesítményű számítógépek és kivitelező egységeik is nehezen birkóztak meg a képi információ mennyiségével.

Amikor az elektrografikus kép elkészült, számítógépes technikával a teljes képre folyamatosan közeledve egyre kisebb képkivágásokat hoztunk létre, a valóságos kameramozgás sajátosságait szem előtt tartva, nem a mértani, hanem az optikai középpont felé közelítve. Így a csökkenő képméret mellett a „mintázat” mérete egyre növekedett, mígnem elértük az eredeti képkockák méretét. A képkivágásokat kameraképes méretben kinyomtattuk, s a fázisokat fordított sorrendben 35 milliméteres filmnegatívra

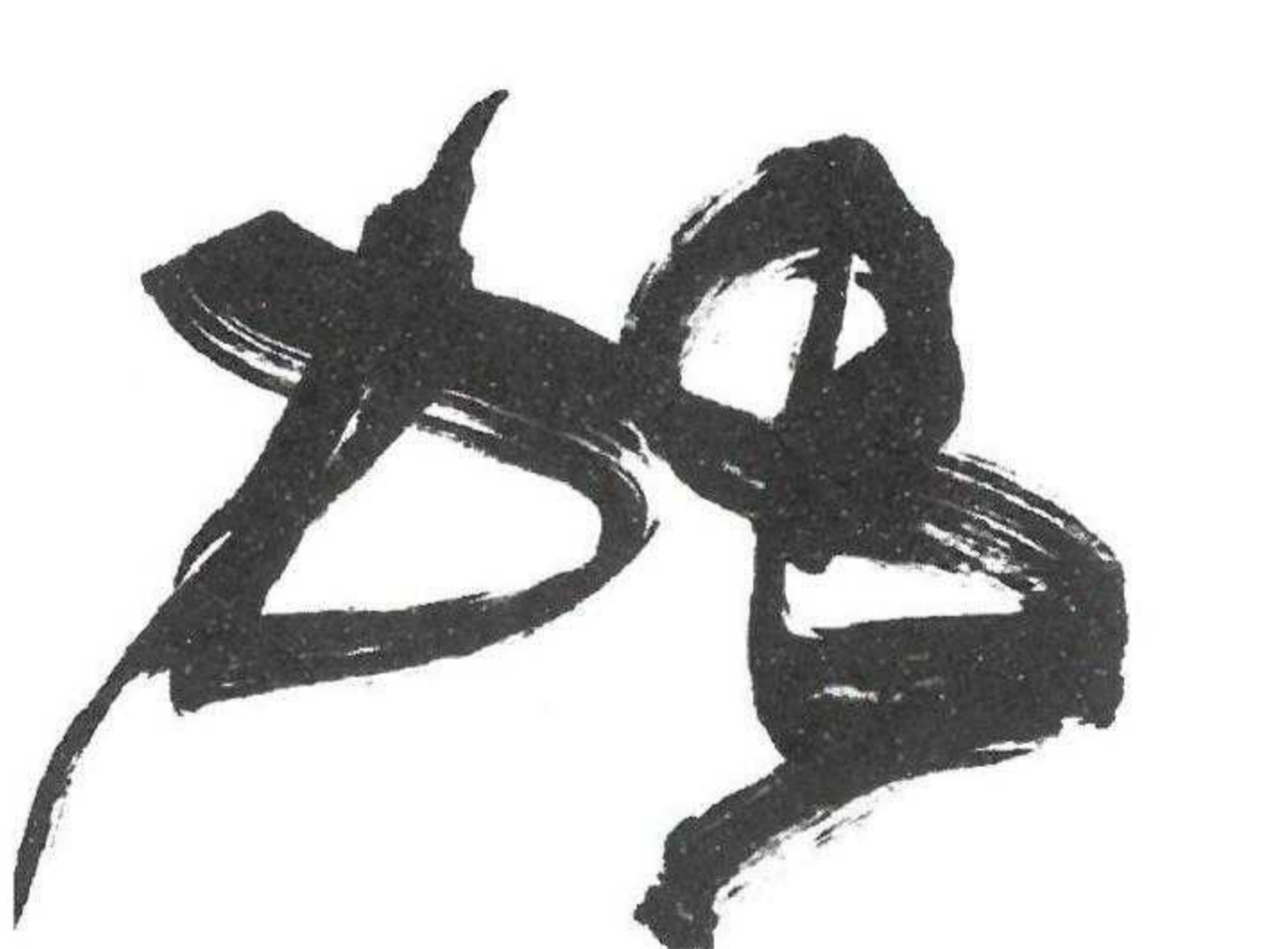
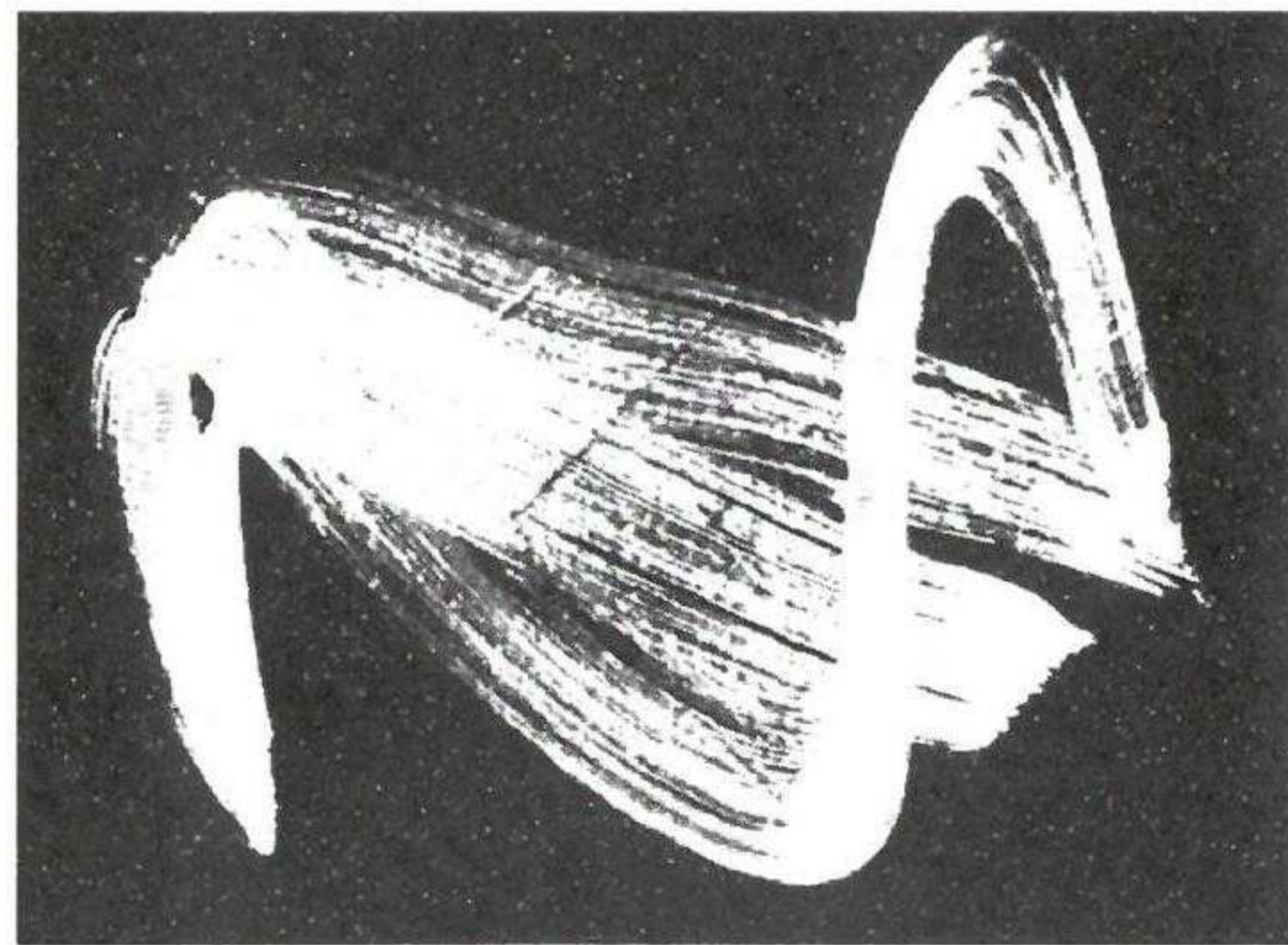
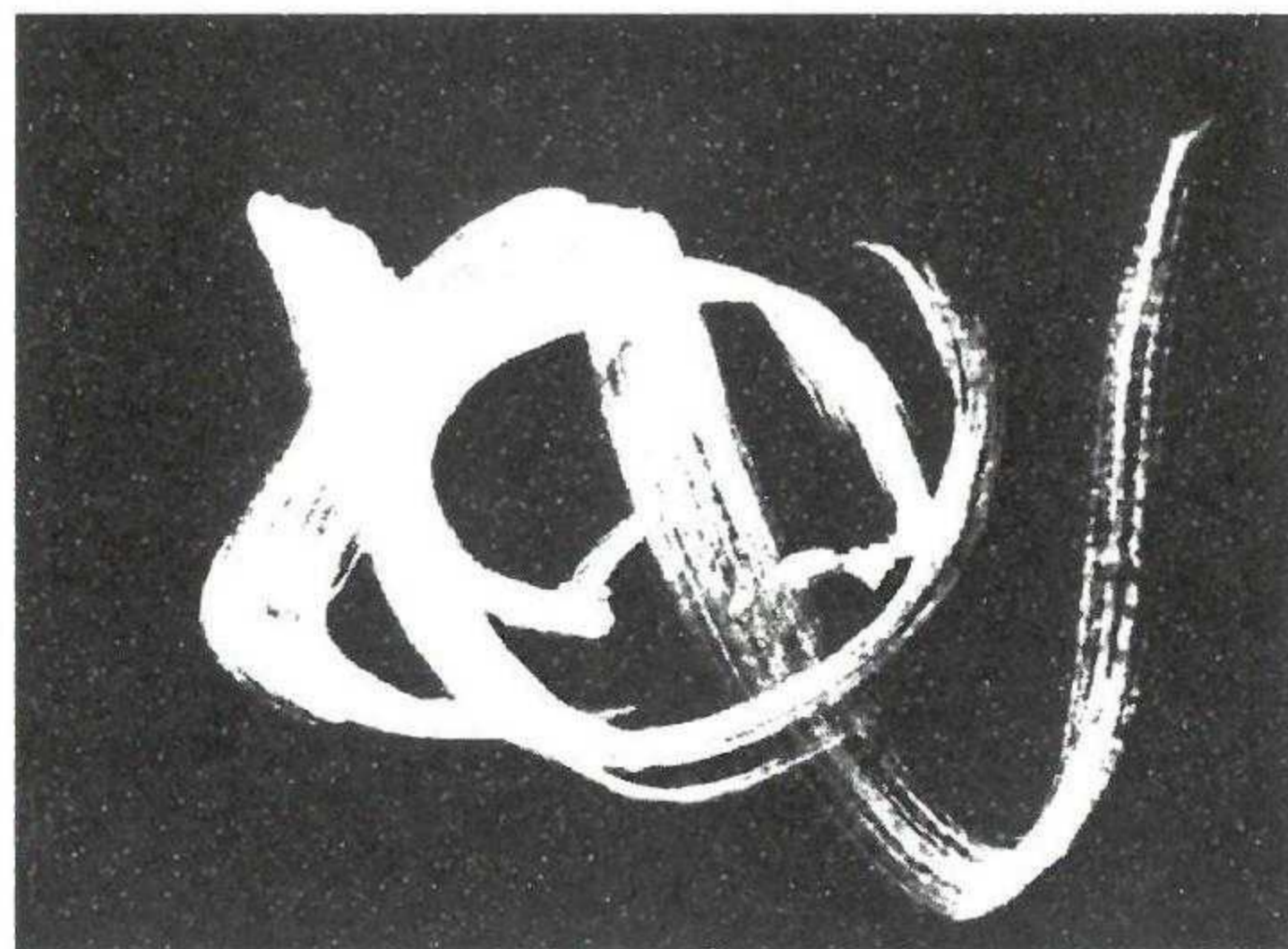
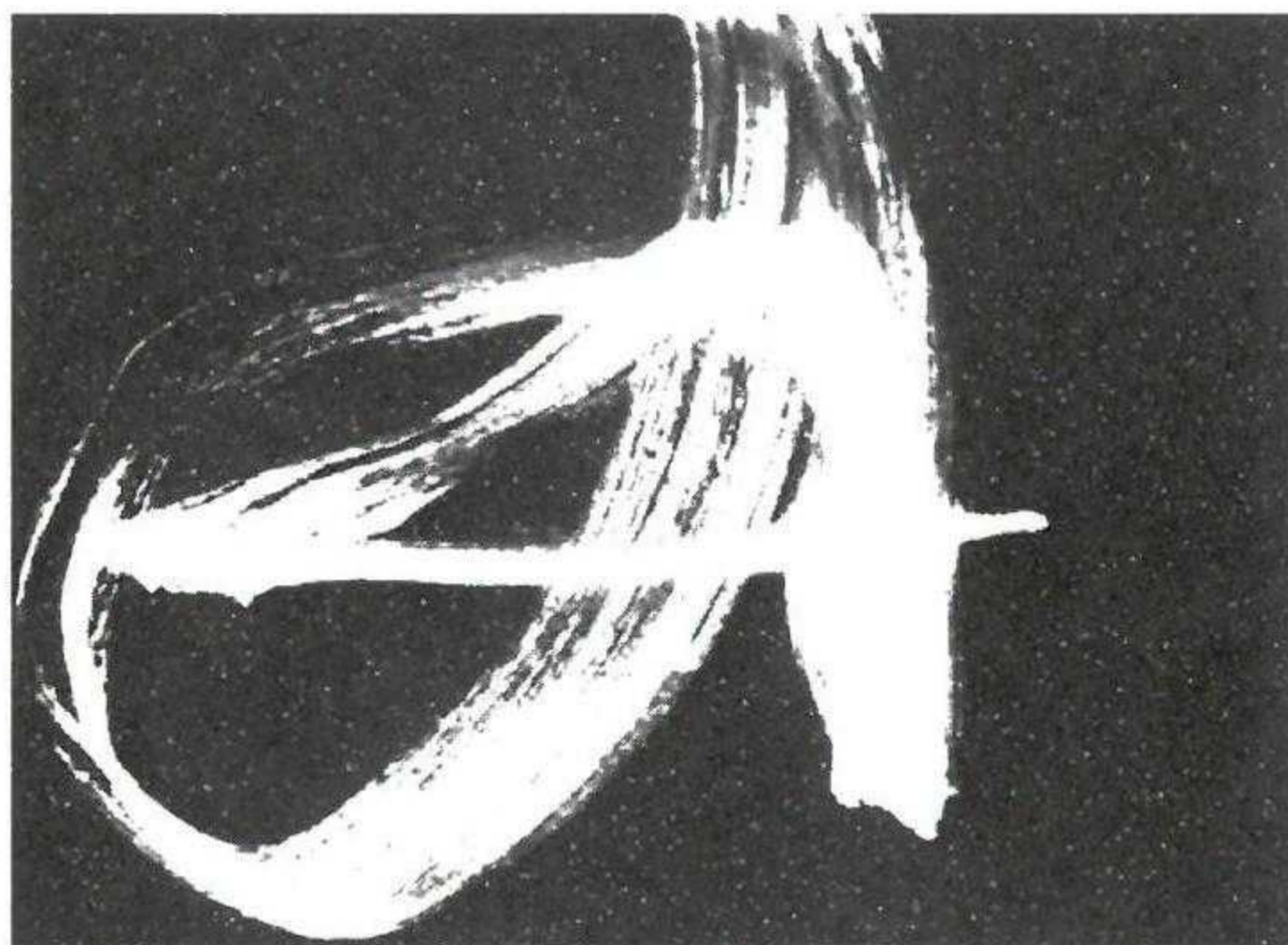
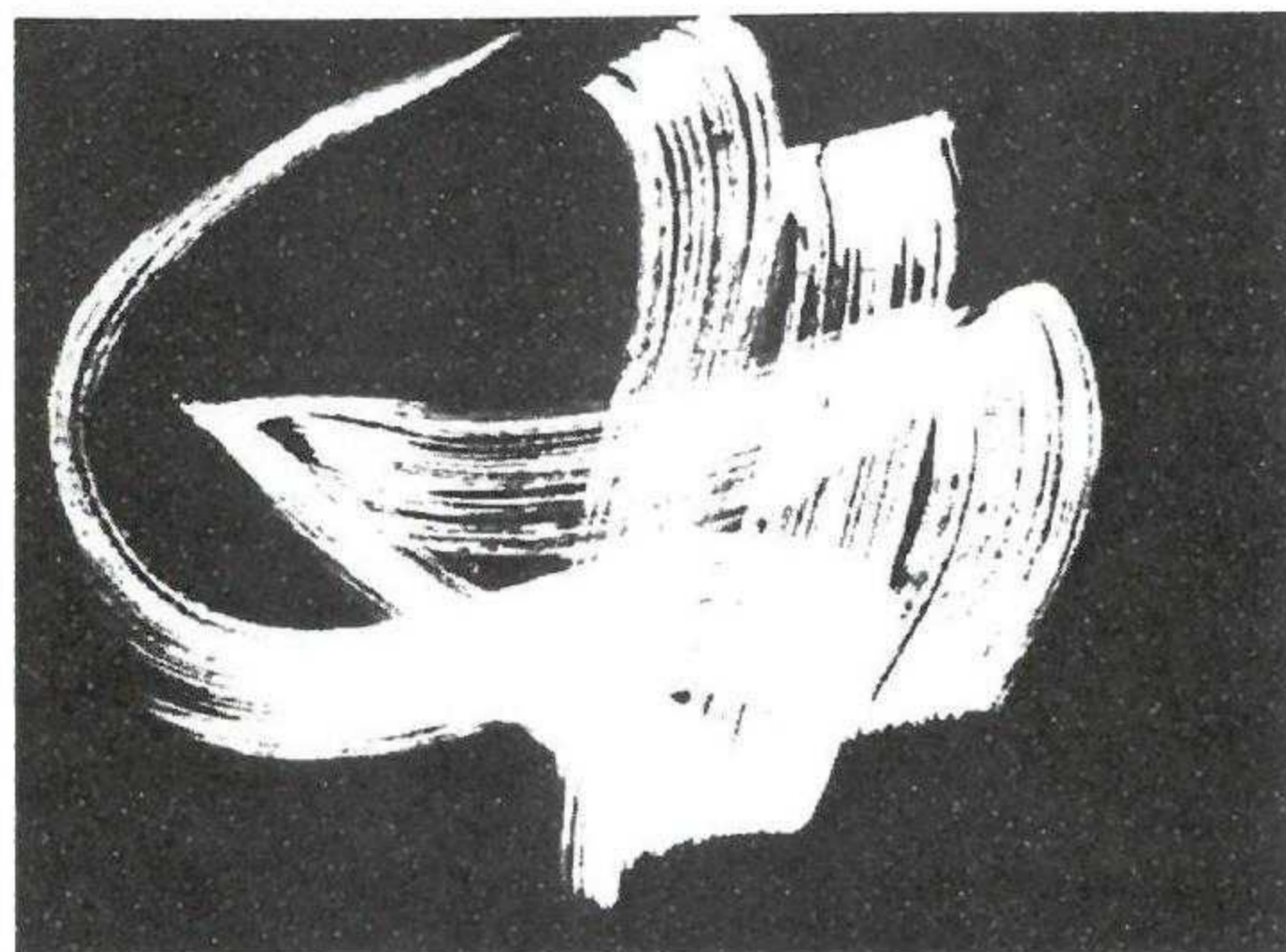
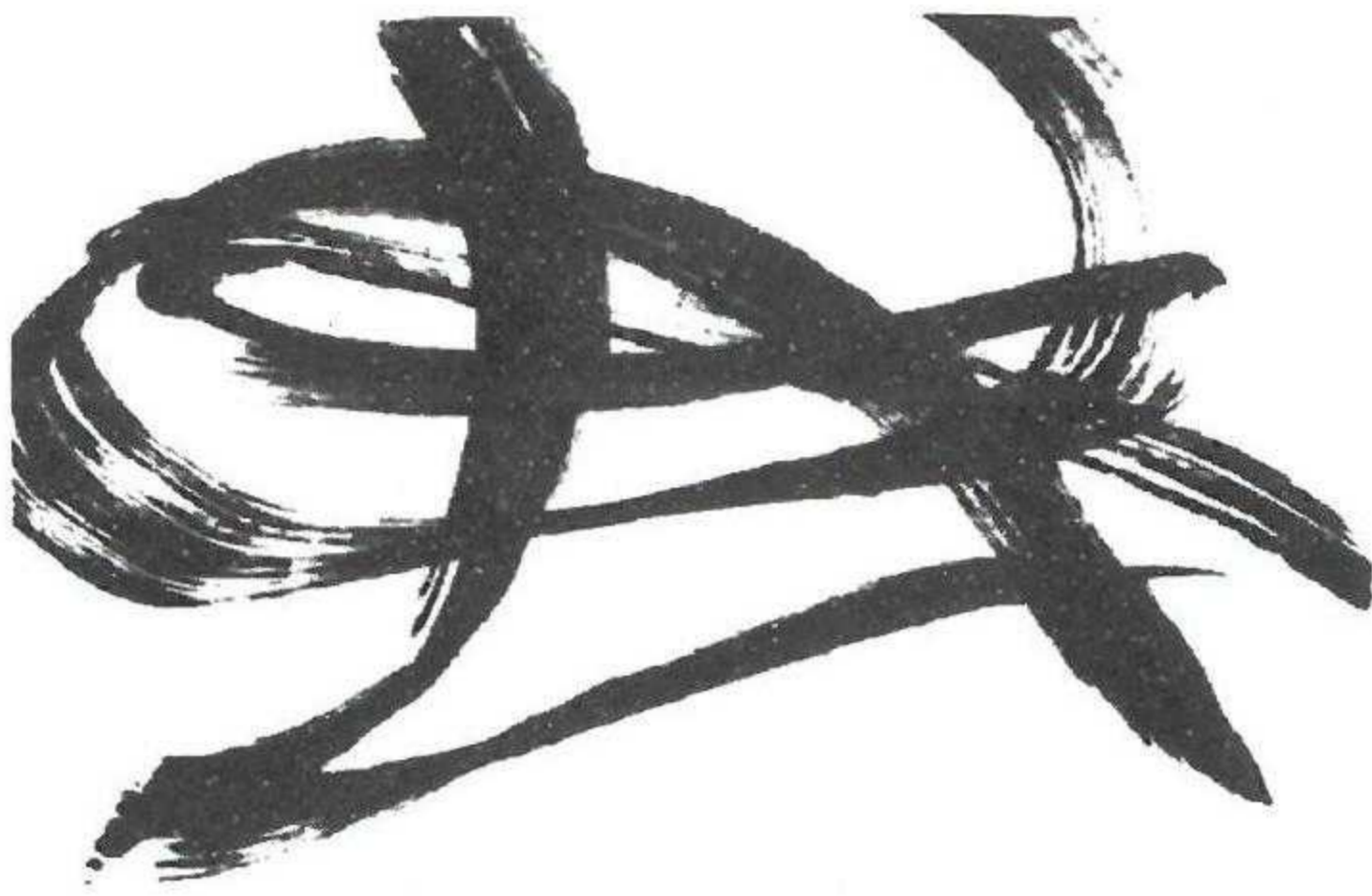
rögzítettük, ismét eljutva a „nagy képig”.

Ezzel egyidejűleg a teljes képet digitálisan „összenyomtuk”, egészen addig, míg egyszerű fekete vonallá vált. A teljes kép beexponálása után fázisonként haladva a kép vonallá olvadását, majd a vonal ponttá zsugorodását rögzítettük, amíg eljutottunk az üres, fehér papírig.

Mivel a film a fekete háttéren felvillanó fehér fénykockák megjelenésével kezdődik, a folyamat a sötétből a vakító világosság felé tart, úgy, hogy közben a résztől az egészig tartunk, majd az „egész” idézőjelbe kerül, hiszen az egész, vagyis a film teljes képe, maga a film egy más aspektusban megjelenő egész részévé válik. Ha úgy tetszik, a semmiből a semmibe tartunk, érintve a mindenséget...



M Tóth Éva: Lajka-karton (elektrografika 380 x 150 cm)



M Tóth Éva: Lajka-émlék (filmképek)

Pórszász Áron

A HDR digitális képalkotási technika

A HDR (High Dynamic Range – Nagy Dinamika Tartomány) egy olyan digitális képalkotási technika, mellyel – a nedveseljárásból ismert, Ansel Adams által kidolgozott és méltán híres Zóna rendszerhez hasonlóan – a lefényképezett téma tónusterjedelme megsokszorozható a hagyományos digitális fényképezési eljárás során nyerhető tónusterjedelemhez képest. A technika alapelve az, hogy a kép egy képpontjához, pixeléhez tartozó tónusinformáció nemcsak egy egyszeri expozícióból származik, hanem a témáról több, ugyanazon helyről és pozícióból készített expozíció értékeinek összegzéséből. Így a létrejövő HDR-kép minden adott képpontjához hozzárendelődik az expozíciók mindegyikéből az adott képpontnak megfelelő pixel értéke a végül létrehozott HDR-fájlban. Vagyis, ha egy témáról expozíciósort készítünk, akkor értelemszerűen az expozíció sorozatban a kép egy adott pixelének, képpontjának mindig más értéke lesz, a sorban megfelelő expozíciós paramétereknek megfelelően.

Az expozíciósort lényege az, hogy bizonyos, egyénileg meghatározott, a témának megfelelően beállított lépésenként különböző expozíciós értékekkel képsorozatot készítünk a témáról, melynek eredményeként a sorozatban lesznek képek, melyekben a kép sötét részei lesznek helyesen exponálva, tehát itt látható részletek lesznek, a sorozat más képein pedig a világos részek lesznek ugyanígy láthatók a részletek. Ha HDR-képet szeretnénk létrehozni, az expozíciósort fotóállványról célszerű elvégezni, hiszen a legkisebb elmozdulás is komoly problémákat okozhat a sorozat összefűzésekor, mivel a művelet végén egy fájlba adódik össze az összes kép. Emellett figyelni

kell arra is, hogy a fényképezőgép objektívje azonos állásban maradjon a sorozat alatt, ezért az expozíciós lépéseket kizárólag a fényképezőgép záridejével szabad változtatni. Bármilyen, a rekesz változtatásából eredő mélységélesség-változás megváltoztatja az érzékelhető élességet, nem beszélve az élességi tartomány változásáról, ami további problémákat okozhat az összegzést végző számítógépes program számára, ezenkívül pedig a képminőséget is rontjuk vele.

Ezek után a manipulálható és utómunkázható HDR-fájl létrehozásához szükség van egy erre megfelelő képalkotó programra, mely az expozíció sorozat minden egyes képét egymásba fűzi, és létrehoz egy olyan képfájlt, melynek minden képpontja tartalmazza az expozíciós sorozatból minden kép összes pixelének tónusra vonatkozó információját. A létrejött HDR-fájl így már kész arra, hogy az alkotó saját igényeinek és elképzeléseinek megfelelően kiválassza azokat a tónusértékeket a kép különböző pontjain, melyekre a végső kép létrehozásához szüksége van. Mivel a kép minden területéről ugyanannyi tónusra vonatkozó információnk van, ezért az eredeti téma valós tónusértékeiben lévő információt is kreativitásunk szolgálatába állíthatjuk.

A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy ha a témánknak vannak sötét, árnyékos részei és világos, fényes részei is egyszerre, akkor a HDR-technikával – a hagyományos képalkotásban lehetetlen módon – mindkét tónustartományban rendelkezhetünk látható részletekkel, még az extrém szélső értékek esetében is, és ezeket igényeinknek megfelelően manipulálhatjuk is. Ha az árnyékos részeken több részletet szeretnénk látni, akkor az árnyékos része-

ken az expozíciósorozatból azokat a képpontokat használjuk fel, melyekben van információ az adott képrészletre vonatkozóan. A világos részekkel ugyanígy járhatunk el.

Azután, hogy létrejött az expozíciósorozatból összefűzött 16 bit színmélységű HDR-fájl, kezdhetünk hozzá ahhoz, hogy a kívánt tónusokat létrehozzuk. Ez a fájl az, amely minden, számunkra fontos információt tartalmaz, és amelyből ki kell hámozni a számunkra szükségeset. A HDR-kezelő program számtalan lehetőséget biztosít arra, hogy a megfelelő eredményt elérjük. Ezzel készítjük el a tulajdonképpeni képet, amelyet ezután a szokásos Photoshop-utómunkázás követ, ahol további korrigálásra van lehetőség.

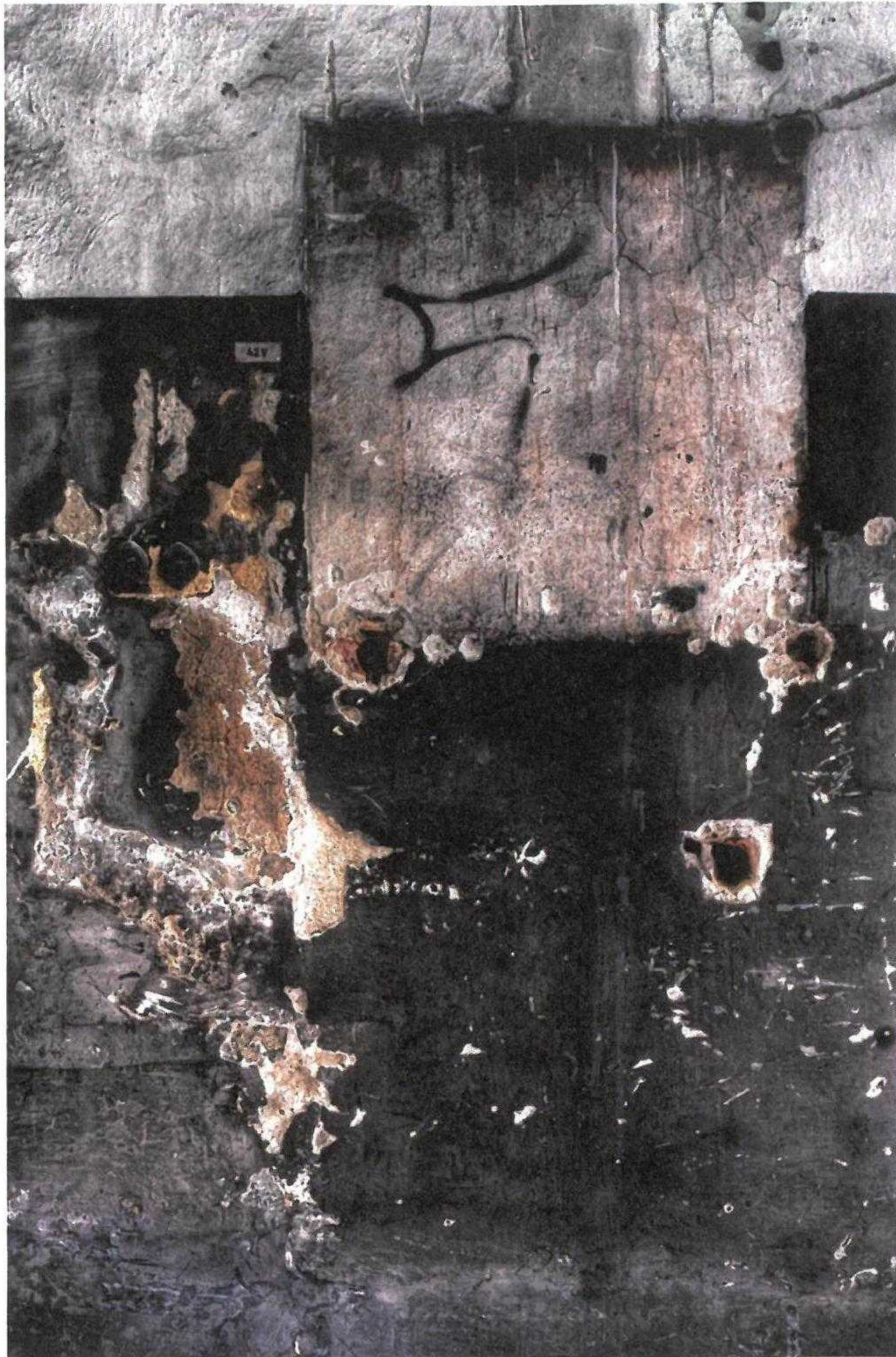
A fotósorozat alapját eredetileg a Pécs és környékén található, elhagyatott bányáépületek iránti érdeklődésem adta. Érdekelt, hogy az egykor, nem is olyan régen élénk nehézipar ottmaradt épületeiben, mostani ürességükben is még mindig mennyire érezhető az a lendület és lelkesedés, mellyel ezek az épületek felépültek. A falak közt járva az ember elképzeli, ahogy pezsgett ott a munka, aminek nyomait a mai napig hordozzák az épületek falai. Ezek az ember által otthagyt nyomok keltették fel az érdeklődésemet, és a HDR-technika megismerése és megtapasztalása vezetett oda, hogy a képeket ezzel a technikával készítsem el.

Ezen túl érdekelt az is, hogy a HDR-technika mennyire válik be, és hogyan viselkedik abban az esetben, ha nem térben kiterjedt téma fényképezésére használom fel, hanem eredetileg is majdnem két dimenzióban lévő témát fényképezek

le. A HDR-technikát többnyire tájképek és térben nagymértékben kiterjedt témák fényképezésekor használják arra, hogy a kép árnyékos és világos részeiben található tónusértékek és részletek egyszerre váljanak láthatóvá. Mindezt többnyire kevés kreatív vagy művészi igénnyel, vagy látványában és színeiben szinte szürreális eredmény elérésére, ami önmagában az érdekességen kívül kevés esztétikai élményt nyújt, és – legalábbis számomra – hamar unalmassá válik. Egy fal esetében nem egy ház árnyékában és egy napsütötte utcán szeretnénk egyszerre részleteket látni, hanem ennél sokkal kisebb mélységű térben, a falon látható apró repedések, kiemelkedések kontrasztkülönbségei adhatják meg a HDR-technikának a kihívást, hogy egyszerre növelje a hatást, ugyanakkor ne rugaszkodjon el a valós látványtól túlzott használata által, mint ahogy az a fellelhető HDR-rel készült képek túlnyomó többségére jellemző.

A HDR-technika másik érdekes tulajdonsága számomra az, hogy nemcsak a tónusterjedelmet növeli meg nagymértékben, hanem a helyi mikrokontrasztot is szabályozni tudjuk, ami egy újabb mélységet nyit meg az ilyen technikával készült fotográfiáknak, mivel a helyi kontraszt szabályozásával apró részletek válnak láthatóvá vagy tűnhetnek el teljesen. Így nemcsak egy nagy tónusterjedelmű képet nyerhetünk, hanem apró részletekben is gazdag, érdekes látványt tudunk létrehozni.

A képek kiállítási mérete 50 x 70 cm, mivel ebben a méretben tud érvényesülni az eredetileg is nagyméretű falrészlet, és a számtalan apró részlet, mely megjelenik a képen.







Mojzer Tamás

Korunk festészeti médiuma: a videó

*A videofestészet jelensége és szerepe Bill Viola
videoinstallációs művészetének tükrében*



A videoművészet még nem tekinthet vissza annyira régi (közel 115 éves) előzményekre, mint a filmművészet, de mégis közvetlenebb és nyíltabb módon képes feltárni és újraértelmezni a vizuális jelenségeket. A videoművészet fogalma, mint sok más művészeti fogalom meghatározása, valójában nem létezik. A művészet független a médiumtól, amely segítségével megteremtődik, és a mű előállítási folyamata, a megteremtés technológiája még nem határozza meg a létezését. A videó a filmmel rokon¹ (cinematic), technikai kép jellegű médium, amelyben a személyes mozgóképi gondolkodást az elektronikus technológia által valósítjuk meg.

A videoművészetet a laikusok gyakorta összekeverik a televízió médiumával.

A televíziózás nem azonos a videó alapú gondolkozással. A videózás előtti korszak közismerten hasonló médiuma, a televízió negatív előjellel épült be a köztudatba, és ezek az elképzelések napjainkig érvényben maradtak. A világból mindenhonnan érkező képek, amelyek addig a filmszínházakban filmhíradók formájában voltak elérhetők, kezdtek beszivárogni az átlagos otthonokba, és már nemcsak fekete-fehérben, de később színes megjelenítésben is. A mozgókép behatolt a hétköznapi háztartásokba: 1953-ra az amerikai háztartások kétharmadában volt már televízió, 1960-ra pedig ez a szám több mint 90%-ra növekedett, és ez a tény aztán mélyreható változásokat okozott a filmipar területén is. Az 1960-as évekre az úgynevezett hivatalos televíziózás teljesen üzleti alapokra helyeződött, és ez szemet szúrt a szabadabb gondolkodóknak, művészeknek, akiknek ettől kezdve a „tévé” az el-

lenségükké vált. (Ennek a sajátos magatartásformának mind a mai napig a hatása alatt állunk.)

Az átlagemberek több mint hét órán át nézik naponta a tévét, és egy teljesen új szabályrendszeren alapuló fogyasztói társadalom kialakulásában vesznek részt, amelyet egy bonyolult és szövevényes módon kiépített kereskedelmi oligarchia tartott és napjainkban még szorosabban tart a markában.

A videoművészet kialakulásának körülményeihez politikai okok is hozzájárultak abban az időszakban, amikor a párizsi diáklázadások vagy a szexuális forradalom is lezajlott: az 1960-as évek második felétől. A leginkább művészeti indítástól építkező videózás történetének kezdetét 1965-re datálhatjuk, mégpedig akkorra, amikor a koreai születésű fluxusművész és zenész, *Nam June Paik* megvette az egyik első, a SONY által készített hordozható videofelszerelést (porta-pack) New Yorkban, és „bekapcsolt kameráját a Pápa és kísérete felé fordította, akik aznap az ötödik sugárút felé vették útjukat. Abban a pillanatban történt meg az, hogy a mai értelemben vett *videoművészet* megszülethetett.”² Paik magától értetődőnek vette, hogy a Pápa felvonulását felvegye egy taxi ablakán át, és még aznap este megmutatta az új médiummal készített *alkotást* egy művészek által közkedvelt helyen, a *Café á Go-Go*-ban, a videoművészet első, nem hivatalos bemutatóján.

Nagyon fontos kihangsúlyozni azt a tényt, hogy egy elismert művész (Paik), aki érintkezett a kísérleti zenével és a performance művészettel egyaránt, a saját művészeti gyakorlatának mintegy kiterjesztéseként alkalmazta a videó médiumát. Paik létrehozott egy nyers, nem konvencionális

mozgóképi produktumot, amely a művészi személyiség kifejezőjévé vált. Paik nem újraértelmezni és „elfedni” akarta a Pápa látogatásának történéseit, hanem rögzített egy képet, amely kulturális és művészi meggyőzőerővel bírt a számára.

Nam June Paik ezek után személyiségének teljes erejével a videoművészet gyakorlójává és nemzetközi „szóvivőjévé” vált. Ahogyan Paik példája is mutatja, a videoművészet nem az első hivatalos videohasználóktól ered, hanem sokkal inkább a tradicionális médiumok alkalmazóitól, olyanoktól, akik a festéssel, szobrászattal vagy éppen a zenével foglalkoztak megelőzően. A videó művészetében egyesítették mindazt, amit az alapvetően festői magatartás hordozhatott. A 70-es évekre teljes mértékben a videó médiumának bűvkörébe kerültek azok a művészek, akik a festészet és szobrászat útkereséseiben elakadva érezték magukat. Paik többször is hangoztatta, hogy a festészet egy teljesen új korszakához érkezett el a videó használatával: „Ahogyan a kollázstechnika az olajfestés helyébe lépett, úgy a katódsugárcső a vászon helyébe lép majd.”³

Paik és a többi korai videohasználó művész számára, mint *Dan Graham*nek, *Bruce Nauman*nak vagy *John Baldessarinak* a videó alkalmazásában a képek pillanatnyi továbbíthatósága volt a legvonzóbb tulajdonság, és mindemellett a viszonylagosan könnyű hozzáférhetőség és kezelhetőség. A videoművészet korai korszakától kezdődően az alkotóművészek belefeledkeznek az időbeliséggel kapcsolatos témafelvetésekbe, és a döntő szempont, ami miatt annyira vonzódtak hozzá, a videó spontaneitása és az azonnaliság átélhetősége volt számukra. A videó rögzítette és

feltárta az idő pillanatnyiságát, ezzel ellentétben a filmet hosszan kezelték, előhívták, és csak ezután vált mindenki számára felidézhetővé, bonyolult gépi rendszerek segítségével.

Dan Graham a film és a videó közti különbséget röviden így fogalmazta meg:

„A videó visszajuttatja a közvetlen, jelen idejű környezetről készült adatokat. A film kontemplatív és távolságtartóbb, elválasztja a szemlélőt a megélhető valóságtól, és nézelődővé változtatja át.”⁴

A 60-as, 70-es években inkább *videoinstalláció*nak, a 80-as években pedig inkább *videoszobornak* nevezték⁵ az olyan jellegű műveket, amelyek a tér és a videó médiumának a kapcsolatán alapulnak. A videoinstalláció legalapvetőbb sajátossága, hogy a videokép és egy bizonyos külső tér közötti interakció létrehozásán fáradozik. A videoszobor jelensége ettől annyiban tér el, hogy egy virtuális és egy önmaga által meghatározott formán belül teremti meg a videoképet. Ez a két megközelítés tulajdonképpen ugyanazt a formai kategóriát jellemzi, és csak a legapróbb részletekbe menő elemzéseknel használhatnánk. A videoinstalláció műfajának a szétaprózását éretnék el azzal, ha a videoinstallációs művekben ezeket a fogalomrendszereket kutatnánk. A videoinstallációs alkotásokat szemügyre véve úgy tűnik, hogy ennek a műfajnak egyetlen meghatározója jut teljes mértékben érvényre, és ez a *térbeliség*. Egy kizáró körülményt mindenképpen ki kell emelni, hogy a tévékészüléken lejátszandó videokazettát semmiképpen nem tekinthetjük videoinstallációnak. Nagyon kevés művész van, aki *maradandó* videoinstallációs alkotást készít és aztán ezt egy galéria vagy múzeum majd meg is

vásárolja. Azok a művek, amelyek ezeknek az intézményeknek a tulajdonában vannak, mindenképpen a „múzeumi tárgy” jellegét sugározzák. A maradandóság már önmagában is a műemlék, a szobor karaktert erősíthetné meg, de vannak művek, amelyek bizonyos helyekre bizonyos eszközökkel egy adott ideig tarthatóak fenn, így az ideiglenesség dominál, ami az installációs jelleget erősíti meg. A videoművészet a tömegkultúrát irányító tévével szemben vívott függetlenségi harcában kezdettől fogva a képzőművészeti intézményekre támaszkodott. A videoszobrászat kezdeteinél azt az alapélményt kell rekonstruálnunk, amelyet a *képláda* első megpillantása vált ki a művészből: térbe helyezett doboz, melynek egyik oldalán váltakozó (mozgó) képek sorozatát figyelhetjük meg. A 60-as, 70-es évek generációja ezt a jelenséget a fluxus szemszögéből nézve a valósághoz közeli műfajokhoz kapcsolta, mint például amilyen a performance is. A videó már a kialakulásának idejétől az akció-, az eseményművészeti jelenségek fontos társa, és rögzítő médiumává vált. A rögzített esemény saját magát predesztinálja és alakítja műalkotássá a videó médiumán keresztül, ami spontaneitást és a valóság közvetlenebb visszaidézését biztosítja a művészek számára.

A videoszobor térbeli-plasztikai megközelítése mellett fontos megismerni a videofestmény fogalmát is, és feltárni az új festői médium jelentőségét.

Az 1990-es évektől kezdődően egyre ismeretebbé vált Bill Viola videoinstallációs művészete, amelyben lényegretörően bontakozik ki a videó festészeti médiuma. Bill Viola *Köszöntés* (The Greeting) című video- és hanginstallációja első

látásra a mindennapi életből vett, látszólag banális eseményt dolgoz fel. Egy sötét teremben egy vetített képet látunk. Egy nagyméretű (280 x 240 cm-es) vetítőképernyőn egy utcai jelentnek lehetünk a szemtanúi. Három asszony találkozását látjuk a videotechnika ábrázolóerejével. Sötét, többszintes városi épületekkel körülvett, perspektivikusan, erős rövidülésben érzékeltetett utca kereszteződésében álldogáló két asszony szokványos beszélgetését követhetjük, míg nem az asszonyok közül a jobb oldalon álló, idősebbik a távolban (az asszonyok felé közeledő, de a kép terén még kívül tartózkodó) harmadik személyre lesz figyelmes, akit azután kitörő örömmel és kitért karokkal *üdvözöl*. A jelenet a két, egymást már minden bizonnyal korábbról jól ismerő asszony ölelésében éri el a tetőpontját, melyből a harmadik, kissé hátrább álló nő kívülállóként kireked, és az ölelés pillanatában takarásba is kerül. Végül az egymást nagy örömmel köszöntő asszonyok a harmadikat szintén bevonják a társalgás további menetébe, majd a jelenet megszakad, és az egész ciklus elkezdődik újra előlről. A mindennapjainkból számunkra is jól ismert eseménysor, a köszöntések rutinossá és már-már egészen banálissá váló gesztusai, a művész megfogalmazásában azonban különleges hangsúlyt nyernek, és ezúttal teljesen új módon hat a nézőre. Ezt a hatást a film extrém módon megvalósított lelassításával éri el. A valóságban az esemény felvétele 45 másodpercnyi ideig tart, és ezt a folyamatot a lassításnak köszönhetően több mint tíz percen keresztül követhetjük figyelemmel a vetítőfelületen. Ehhez a látványhoz egy speciális filmfelvevőt használ Viola, amely

nagy sebességgel másodpercenként 300 képet tud rögzíteni. Az eredeti adathordozó film alapanyagú médiumra íródott, és aztán ezt a videó médiumának segítségével teszi az idő megismerhetőségének a dimenziójába a művész. Ma már nem kell filmtechnológiát használnunk ahhoz, hogy hasonló látványt létrehozzunk. Az idő lelassítására alkalmas speciális videokamerák napjainkban már mindenki számára elérhetőek, de művészi alkalmazásukat csak kevesen tudják.

A lelassított képsorok az alakok minden egyes parányi mozdulatát, arcvonását szinte állóképként rögzítik és tudatosítják a nézőben. A látvány leírásához a *videofestmény* terminust használhatnánk a legkézenfekvőbb módon. A lassítás egyúttal monumentalitást is kölcsönöz az eseménynek. Arról, hogy mi a mű központi témája, a műalkotás ikonográfiai megközelítése adhat választ. *Jean-Christophe Ammann*⁶ a művésszel folytatott beszélgetése alapján arról számol be, hogy a mű elkészítése során két előkép is szerepet játszott. Az egyiket a művész több mint egy éven keresztül tartotta szeme előtt, képeslap formájában a műterme falára tűzve. Ez a kép *Jacopo Pontormo* (1494–1557) 1530 körül személyes megrendelésre, a firenzei Carmignano plébánia temploma részére, fára festett *Mária és Erzsébet találkozása* (*Visitatio*) volt. A másik kép eredete hétköznapi. Egy este, amikor Viola kocsiával a Long Beachen, útban hazafelé megállt egy útkereszteződés piros lámpájánál, két beszélgető nőre lett figyelmes, akik közül az egyik egyszerre csak örömteli módon nyújtotta ki karját, hogy egy felénk lépő harmadik nőt köszöntsön, akit a művész – saját helyéről, a kocsiiban ülve – szinte az utolsó pillanatig nem láthatott.

A születés, élet, halál és újjászületés egzisztenciális kérdéseivel szembesít minket Bill Viola *Köszöntés* című videoinstallációjában, mint olyan sok más művében is. Történjék ez az ikonográfiailag a keresztény gondolkozású és évszázadokra visszatekintő európai festészet egy olyan tradicionális képtípusán keresztül, mint az a Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló bibliai jelenet, amelynek központi témája ugyancsak a születés, Krisztus megtestesülésének és általa az emberiség újjászületésének misztériuma, de megnyilatkozhat ez sokkal profánabb módon is: a hétköznapi éltből kiragadott terhes asszony motívumán keresztül. Bill Viola több alkotása is visszanyúl a művészet-történetben gyökerező előképekhez.

A múlthoz való ragaszkodás és a legmodernebb technológiák segítségével az előképek felidézése és átértékelése-újraateremtése a leglényegesebb a művész számára. Gyakorta nem csak az ikonográfiai felidézhetőséget, hanem az elementáris formakapcsolatokban rejlő lehetőségeket is kihasználja. Művei gyakran élnek a triptichonok és diptichonok strukturális egységeivel. Mindez felidézi a keresztény és antik nyugati szellemi örökséget, amelyből ezek a képi megoldások a spiritualitás felé vezető utakat jelölik ki. Művei nagyon fontos művészetpedagógiai és esztétikai kérdéseket is felvetnek, amikor a parafrázis és az előkép újrafogalmazásának lehetőségeivel foglalkozik.

A már meglévő, kollektív ismeretben gyökerező alaptípusokat egy teljesen új kontextusba helyezi, a videotechnika segítségével. Sajátos *remake* alkotások ezek, amelyek a legkorszerűbb

technikai megoldásokkal készülnek. A videó közvetítő közegében Viola egy új dimenziót tár fel, amely addig rejtve maradt azokkal a megközelítésekkel, amelyeket előtte mások már megpróbáltak. Az időbeliségre felépülő és azzal szerves összefüggésben létező videó médiuma lehetőséget ad a művésznek arra, hogy a dolgok rejtett, intim magatartását is megmutathassa, és metafizikai oldalukat interpretálja. A személyes élményeket beleágyazza a művek szerkezeti egységeibe, és ezáltal hangsúlyosabbá válik az önkifejezés ereje. Az érzelmek legapróbb változásait és a pszichikai rezdülések egész tárházát tudja bemutatni az olyan videoműveiben, mint amilyen a *Köszöntés* is. Viola elképzelései már-már a festészet megújítását idézik, ezért műveit teljes joggal tekinthetjük *videofestményeknek* vagy *videofreskóknak* is nevezhetnénk ezeket az alkotásokat. Sokakban felvetődik a kérdés, hogy miért alkalmazza Viola a vászonra vetítést, ahelyett, hogy a videó társ-médiumát használná fel: a televíziót. Az ok minden szempontból egyértelmű, ugyanis a *képláda* olyan prekonceptiókkal telítődött az elmúlt évtizedek során, amely egyrészt alkalmatlanná teszi az *őszinte értékközvetítésre*, másrészt a térbeli kiterjeszhetősége is szigorú korlátok közé szorul. A vászonra vetített kép a festői anyaghasználat alapmédiumát is megidézi a szemlélő számára, azt egy teljesen új kontextusban *megvilágítva*. Bill Viola az elmúlt 25 évben a multimédia technológiáit – a videó, a film és a digitális rögzítés eljárásait – új módokon alkalmazta annak érdekében, hogy az érzéki percepció titkát mint az önismeret útját és az ember kifejező

nyelvét megközelítse. Személyes szerencséje és következetes kitartása a SONY kutatólaboratóriumának művészeti vezetőjévé tette, ahol a kortársainál jóval korábban alkalmazott már olyan technológiákat, amelyekkel csak évtizedekkel később találkozhattak a hozzá hasonló művészek. Művei hallatlan tömörsége a japán eredetű haiku⁷ molekuláris drámáira emlékeztetnek, melyekben a látás éles, szinte metsző tisztasága érvényesül.

A képelemek minden dekorativitást mellőző, végső formákra redukált asszociációi a fizikai létezés elemi valóságából táplálkoznak. Felfedezhetjük bennük a keleti filozófiák, a kínai taoizmus és a zen buddhizmus inspirációját. A tűnékeny, időben kibomló videoképeiben a látás, tapintás és hallás közvetlen tapasztalatát megőrizve próbálja megtalálni azt a létező formát, mely az egyén és a külvilág, a belső és a külső vitális anyagcseréjét kifejezheti. Az idő tudatát kiterjeszti a múlt és a jövő képzetével.

Bill Viola a videó médiumának kifejezési eszközével szinte ablakot vág az ember kollektív és személyes tudattalanjának az irányába. Lélekvezetésével beleshetünk a saját lelkünk mélyén szunnyadó titkok közé. Bill Viola videoinstallációiban mindig a lényegre tör. Nem az igen látványos felszín, hanem a meghökkentő, gyakorta ijesztő vagy sokkoló hatású kép- és hangszcena mögött rejtőző művészi tudatosítást helyezi előtérbe. Komplex és metaforikus nyelvet dolgozott ki azokba az irányokba, amelyek felé korábban csak lassú meditációk száraz vagy az ajzószeres és drogok veszélyesen gyors útjain át volt bejutás. Művei rendkívül valóságszerűen

hosszabbítják meg a mindennapok idejét a szakrális idő irányába, vagy szinte tapinthatóan tágítják ki a banálisnak is nevezhető téri szituációkat a transzcendentális felé. Ha összevetjük Viola egy-egy videoinstallációjának keletkezési idejét egy-egy hollywoodi snitt dátumával, gyakran kiderül, a Viola-féle, kísérletinek tekintett videoművészet innovációként hat még a milliárdokkal babráló filmiparra is. Jóval előbb használ olyan eszközöket, technikákat, amelyek csak évekkel később kerülnek alkalmazásba a hétköznapi videózásban. Ahogy a moziszerű produkciók alkotóelemei beleavatkoznak a videoművészetbe, úgy az esztétikai magatartás az, amely kihangsúlyozza a művész eredeti szándékát.

Ami függetleníti a médiaművészt a kereske-

delmi filmestől, az a munka mögött rejtőző szándék és az erőteljesen személyes, magánjellegű természete a műnek, ami kizárja az alkotást az abszolút tömegfogyasztásból. Azért, hogy életképes maradjon a videoművészet, az alkotóknak fenn kell tartaniuk különleges kapcsolatukat a médiummal, a videóval mint a *valós-idejűség* művészetével, és nem kell megpróbálniuk utánozni a mozi illúzióját. A mozi persze részben elmesélhető, epikus műfaj. A videofestészet által létrehozott művek olyan formában szólnak hozzánk, amelyet szinte lehetetlen verbalizálni. A cél az, hogy úgy használjuk a vetített képeket, mint ahogy az ecsetet használnánk: „fényvel átítatott-fényvel festett” gondolatokat kell teremteni a videotechnika segítségével.

Jegyzetek:

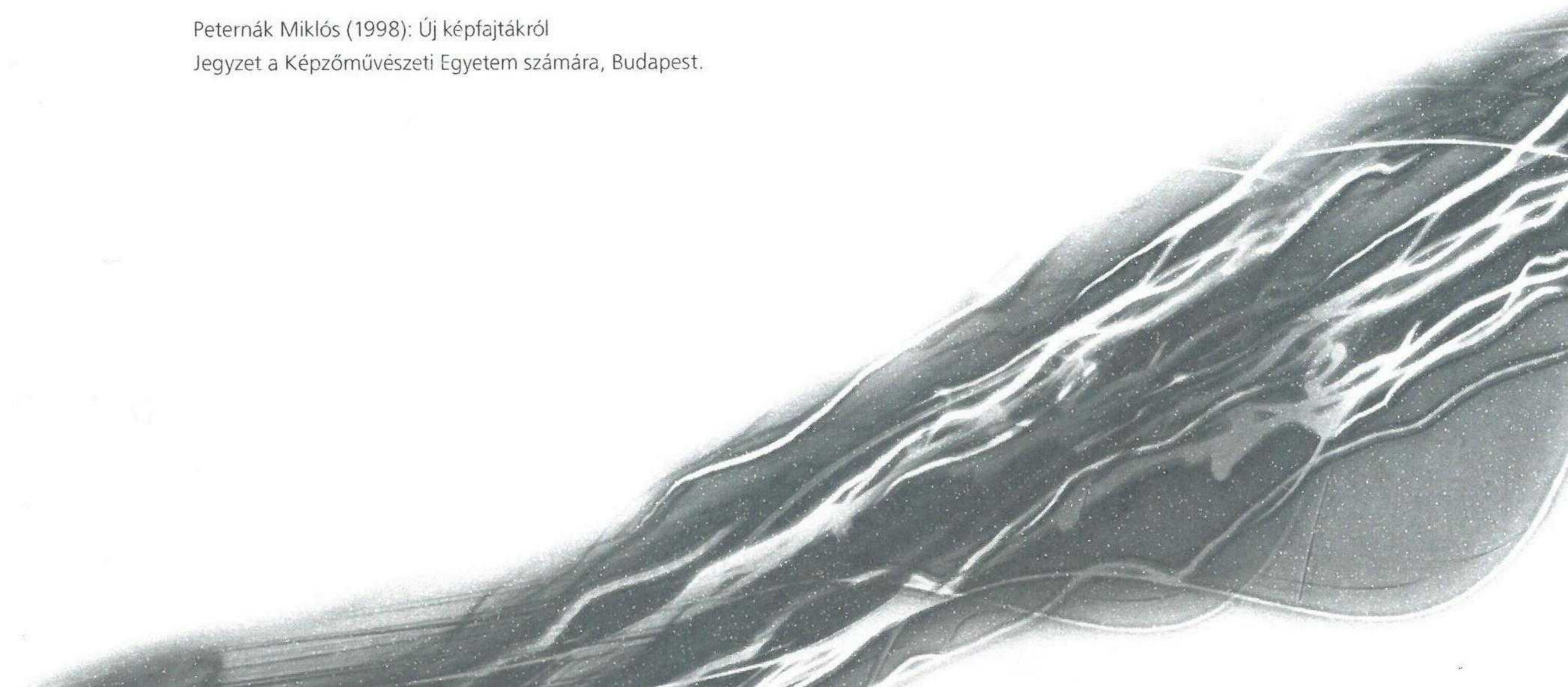
- ¹ Youngblood, Gene: Egy médium: a videó felnőtté válása és a filmművészeti vállalkozás. (Eredeti cím és megjelenés: A medium matures: Video and the Cinematic Enterprise. The Second Link. Viewpoints on Video in the Eighties. Water Phillips Gallery 1983. Banff 9-13.lap)
- ² Rush, Michael: New media in the late 20th century art. [London: Thames and Hudson, 1999.] (World of art) p. 81.
- ³ A sokak által idézett szöveg: a videó-dekollázs jelenség hatására fogalmazódik meg Nam June Paiknál. Rush, Michael: New media in the late 20th century art. [London: Thames and
- ⁴ Hiteles annyiban, hogy visszaadja és ezáltal számunkra is érzékelhetővé teszi a manipulált táj pillanatnyi (meg)változását, az ezt eredményező „vizuális konstellációt”.
- ⁵ Beke László: SVB VOCE- Kortárs magyar videóinsalláció. In: A videóinstalláció néhány műfaji sajátossága. Budapest: Soros alapítvány Képzőműv. Dok. Közp. /Műcsarnok p. 1991, 9.
- ⁶ Kreer, Alexandra: Tradíció és aktualitás Bill Viola „Köszöntés” című művében. In: Balkon 1999. 6. szám, p. 18.
- ⁷ Bíró Yvette: A neomodern videóköltő barlangjában
Nappali Ház 1997. IX. évfolyam 2. szám, p. 54.–58.

Irodalom:

A. Ross, David (szerk., 1997): Bill Viola
Whitney Museum of American Art/ Flammarion, New York.

Rush, Michael (1999): New Media in the late 20th century art (World of Art)
Thames and Hudson, London.

Peternák Miklós (1998): Új képfajtákról
Jegyzet a Képzőművészeti Egyetem számára, Budapest.





Vulgár Projekt: Teletext (részlet)

A felvételen egy példát láthatunk a videó-kép eseményművészet alkalmazására. 2005. performance-fotó és videodokumentációja, eredeti hossza: 12 perc

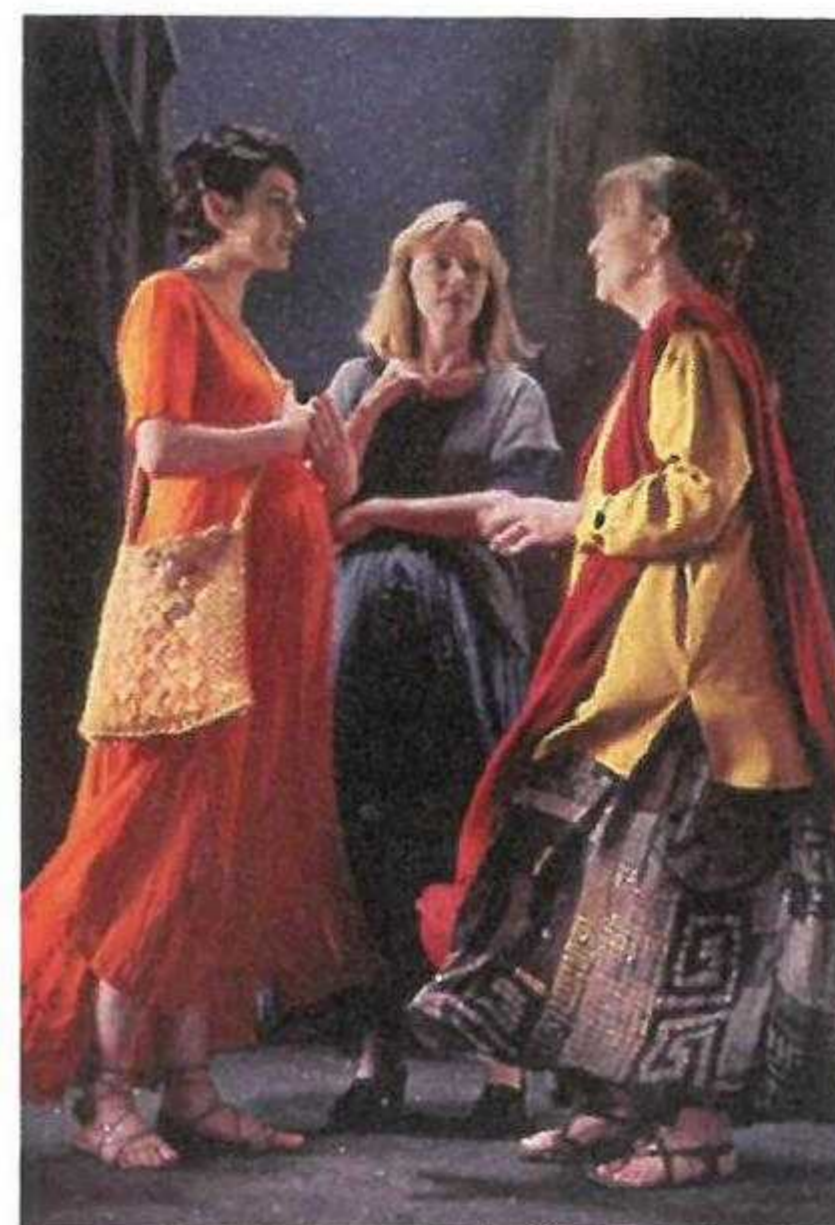
Bemutatva: Pécsi Kisgaléria, Textura kiállítás



Bill Viola: A tükröződő medence / The reflecting pool (részlet) 1977-79. színes videófilm, hossza: 7 perc, a művész tulajdona , Fotó: Kira Perov



*Mojzer Tamás: Füüdőszoba-csipesz (részlet)
(2,5x1,5x1,9 m) 2004. Videó- és hanginstalláció, hossza: 6 perc,
a művész tulajdona, Fotó: Mojzer Tamás*



*Bill Viola: Köszöntés / The Greeting
(részlet) 1995. Videó- és hanginstalláció, (4,3x6,6x7,8 m) Pamela
és Richard Kramlich Gyűjtemény
(1. számú példány) Fotó: Kira Perov*

Gyenes Zsolt

*Az olvasztótégely –
Absztrakció, hibriditás és újmédia*



Napjaink olyan formán telítődtek információval, hogy azok óhatatlanul összekeverednek, és „kicsordulnak medrükből”.

Az újrakeverés (technikája) mindig is létezett. Tudjuk, nincsen új a Nap alatt, „ugyanaz a fény” másképpen világít meg/be bármit is; másnak tűnhet a lényegét tekintve azonos dolog, minőség. Az újrakeverés – alapvetően – nem tekinthető másnak, mint a mindig meglévő dolgok az adott korhoz való igazítása; egyféle illúzió. Az emberi tudás ősidők óta változatlan az alapvető kérdésekben. *Egy könyv* létezik, mely leírja, átörökíti ezt a tudást. Természetesen ez a könyv végtelen formában látott napvilágot. Az egy tudást örökítjük tovább a „remixelésekkel” is. A tudás a fény által válik láthatóvá (metaforikusan és ténylegesen is). A „megvilágosodás” minden aspektusa ide kapcsolódik.

A remixek közvetlen előzményei az avantgárd idején, elsősorban a dada kollázsokban érhetők tetten (lásd Höch, Heartfield). Bár, ha néhány évtizedet visszaugrunk, akkor a magas művészet fotográfiamontázs-technikájában szintén gyökereket vélhetünk felfedezni (például Robinson, Rejlander). A dada kollázsok az avantgárd indulásának fontos szereplői, de egyben túl is mutatnak a formálódó mozgalmon, és a posztmodern attitűd előjeleinek tekinthetők.

Az avantgárd kitűntetett mozgóképi szerkesztésmódjai, mint például a szekvenciákban, szériákban történő elrendezés is egyféle remixnek tekinthető (például Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel*, 1929).

A posztmodern korban az eklektika, az utalásrendszer és az újrakeverési metódusok fontos tartozékok. A modern az eredetiséget, az „újat”

hajszolta, tetszelgett annak „világmegváltó” szerepében (és hitt azokban a politikai-társadalmi változásokban, forradalmakban, melyek a korábbi, a régi teljes tagadását, megváltoztatását hirdették). Az avantgárd elsősorban a médiumok felőli rendszerezést vallotta, de már kezdetekor szembe kellett azzal találkoznia, hogy ez sok esetben járhatatlan út (vö. például Duchamp, Man Ray, Moholy-Nagy műveit). A posztmodern, posztmediális megközelítés nem az eredetiséget (egyéniséget) hajszolja, mert (ismételten) „tudja” a régi igazságot. Tudja, hogy az újrafeldolgozások korunkról szólnak. Tudja azt is, hogy például a képek néhány típusba sorolhatók. És magába szívtá, hogy az eredet a legelső kor(ok)hoz, a kiinduláshoz vezet; így az eredetiség is.

Napjainkban soha nem tapasztalt módon megnőtt a „képcsinálók” felelőssége. Ez főképpen érvényes a technikai képekkel építkezőkre. Azokra a képfajtákra, ahol – készítésük kapcsán – felfedhetlenné válik az „eredet”. Azon a helyen az illúzió is – korábban – soha nem tapasztalt „minőséget” érhet el. Ezeknek a képfajtáknak az előállítása rövid idő alatt megszámlálhatatlan mértékű, mennyiségű lehet, és így tömegeket érhet el. Mint tudjuk, a kép átvette a szöveg helyét, szerepét – a szó meghúzódik mögötte.

Keverjük újra felelősen a meglévő gondolatokat, szekvenciákat, „filozófiai modulokat”, hangokat és képeket! Tegyük ezt azért, hogy legyen lehetőségünk arra, hogy majdan visszaálljon az a rend, harmónia, amely elveszett.

A remix technikája hasonlít a montázs-elvhez. A montázs-elv viszont a gondolkodással rokon; így az újrakeverés a beszédhez is hasonlítható. Amilyen módon például a mon-

datokat alkotjuk (szóban vagy írásban); az sejtetően analóg a remix-technikával is.

Az újrakeverés fogalma leginkább a (könnyű) zenéből ismeretes, de gyökereit a „komolyabb” konkrét/elektronikus zenében is fellelhetjük. A remix-kultúra, elektronikus zene, „scratching”, „sampling”, „sequencing” – mind egymással kapcsolatban levő fogalmak, dolgok. John Cage, a Kraftwerk, Steve Reich, John és Yoko, Aphex Twin és Björk – különböző stílusú zeneművészek, komponisták, akik mind fontos pontjait alkotják a tárgyalt témánk történetének, kialakulásának. Elektronika és experimentalitás gyakran találkozik egymással. Az újrakeverések szélesebb kontextusban való vizsgálata a videó/animáció, vagy az irodalom területére is elkalauzol minket. A VJ/DJ kultúra napjainkban nehezen besorolható, vagy inkább besorolhatatlan (1) audiovizuális műveket produkál (például DJ Naga, Cinetrip; Karinthy Frigyes: Utazás a koponyám körül). A sorrend – úgy tűnik, – megfordult. A populáris műfajok progresszív (technikai/kifejezési/stílusbeli) példákkal szolgáltatnak a „magas művészet” számára is (vö. pl. hibriditás, Zack Snyder: 300). Napjainkban a „mid-cult” jellemzőbb „kategória”.

Jó néhány neoavantgárdban induló experimentális fotográfus jutott el az ezredfordulóra vagy napjainkra a fotográfia felszámolásához (például Thomas Ruff). Jól követhető, „logikusan” egymásra épülő sort vélhetünk felfedezni például Andreas Müller-Pohle elmúlt 20-30 éves munkássága kapcsán. Az ív az absztrakción keresztül a nem-ábrázolásig (konkrét, informel) halad; annak is olyan „átfordult minőségéig”, amikor a fotográfia túllép mediális „képességein”, és virtuális képi világba transzformá-

lódik a korábban analóg módon leképezett látvány. Munkásságuk kapcsán a szélesebb értelemben vett újrakeverések minduntalan felbukkannak.

A kísérleti művész a médium programja ellen „játszik”, ténykedik. A médiumot eltérően használja, mint ahogyan azt „kellene”, ahogyan azt a program „természetes módon sugallja”. Ezzel az alkotói, az „emberi” oldal hangsúlyozódik, míg háttérbe kerül a reprodukív/illúzionisztikus jelleg. Ez a „kimozdítás” számtalan módon realizálódhat: például a fényképezési sorrend (program-sor) megváltoztatásával; a (program)hibák „kihasználásával” és a véletlenre építve (például Müller-Pohle sorozatai). Az elektronika térhódításával a fotografikus kép és kapcsolódó, más (legújabb) médiumok valódi forradalmával találkozunk.

Andreas Müller-Pohle a „médium nem szakszerű alkalmazásával” az experimentális művészek „szabadon alkotó” táborának jeles képviselője. Az 1970-80-as évek fordulóján készült „Transformance” sorozata a véletlen, a mozgás és az utólagos „képválogatás” eredőjeként egy „laza”, a szemnek „igen tetsző”, monokróm fénykalligráfia-szériát eredményezett. Transzformáció (modifikáció) és performance a hagyományos keretek kiszélesítését jelenti; egy új fotográfusi megközelítés példája. Ő az egyik legelső, aki „bátran nem néz bele” kamerájába, amikor „fényképez”. Müller-Pohle az 1980-90-es évek fordulóján keletkezett, illetve indult két másik sorozata; a „Dacapo” és a „Signa” a destrukció gesztusával az absztrakció határterületén helyezhető el. A „Signa” szériánál belép az időnek és a hozzá kapcsolódó „akciónak” a jelentősége. Figyelmén kívül hagyja a polaroid használati utasítását, és így a „későn” elő(túl)hívott képek a „tér-időbeli

távolságokról” (is) tudósítanak. Ezek a sorozatok a látható valóság „újrakeverésének” is minősíthetők. Az 1990-es évek első felében készült „Cyclograms” szériája a konkrét fotográfia (2) területére kalauzolja a nézőt. Az újrahasznosítás folyamatában résztvevő fotográfiák új művészeti minőségbe nyernek (új) formát. Az időnek/folyamatnak és a konceptuális megközelítésnek (3) ismételten nagy szerep jut. A „Digital Scores – After Nicéphore Niépce” (1995–98) projekt képei a (legelső) fotográfia bináris kódjainak reprezentációi (1. számú képmelléklet). Ezen a ponton maga a fotográfia is megszűnik, de olyanformán, hogy saját, „természetes” folyamatának eredménye, következménye lesz. A többlépcsős kódolás/dekódolás a transzformáció lényegi vonását jelenti. A számítógépes technika megjelenése egy új korszakot jelent. A leképezések történetében visszajutottunk a kezdetekhez; a matematika titokzatos rendszeréhez. Az illúzió szintén eredet nélkülivé válik; számok reprezentációivá Müller-Pohle további sorozatai kapcsán is („Blind Genes, 2002. Spammer’s Directory, 2005”). A látható világ mint kiindulási alap „konkrétsága” helyébe az interneten fellelhető virtuális világ transzformált konkrétsága lép.

Thomas Ruff „Substrat” sorozata kapcsán a banális, interneten fellelhető (kommersz) képek (mangák, animék) újrakeverésével, egymásra montírozásával alkot meg egy új, pszichedelikus színvilágú (informel) valóságot (2. számú képmelléklet). Ez a széria a korábbi „Nudes” projektje folytatásának is nevezhető; ahol a léptékváltás és a számítógépes beavatkozások (például blur) idegenítik és távolítják el (absztrahálják) a nézőt az eredeti képtől, jelentéstől. Ruff – egyik

– legutóbbi sorozatában, a „cycles”-ben 3D számítógépes programot használ elektromágneses mezők grafikai transzformálásához.

Az eredet visszanyúlik a legősibbhez, a kiinduláshoz; ilyenformán nem új(szerű). Thomas Ruff művei nem törekszenek eredetiségre, és ilyen módon újszerűek, „eredetiek”; korunk fontos mozzanatainak vizuális projekciói.

E sorok írója „kép-karcolásnak”, vagy „fénykarcolásnak” nevezte el azt az elektrográfiai technikát, amelyet sajátos vizuális megjelenítésre használ. Olykor másolatokat, képeket, transzparens fóliákat („layereket”) mozgat, „szkreccsel” különféle irányokban, eltérő módon a működő szkennerekben. Az eljárás a „copy-motion” egy „poszt/poszt/modern” változatának nevezhető. Amennyiben a fény szerepe kerül előtérbe inkább „fénykarcolás”-ról beszélhetünk, mint „képkarcolásról” (3. számú képmelléklet).

A fotográfia médiumából, mely a valóság sohasem látott illúzióját teremtette (teremti?) meg, a digitális világ hódításával eljutottunk a másik véghez; az elektronikus informel fényfestészetéhez. Ez utóbbi szerves következménye az előbbieknél és – az eredet/eredetiséget vesztett – korunk adekvát kifejezési formájának számít. Emlékeztetőül jegyezzük meg; úgysem hihetünk már régóta semmilyen (technikai) képnek.

Az a hibrid technika, mely a különböző médiumok layereken való összeolvasztásával egy új típusú „tökéletességet” jelenít meg, paralel módon „új esztétikát” is generál (vö. Zack Snyder: 300 című, 2007-ben készült „mozifilmjét”, vagy a „másik területről” Jeremy Blake 2004-es Century 21 című „mozgó grafikáit”).

Jegyzetek:

- ¹ Lev Manovich (többek között) erre hívja fel a figyelmet, és új rendszer kidolgozását sürgeti, melyhez támpontokat is ad. (Manovich, Lev: Posztmédia esztétika. Krízisben a médium. [www. Exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html))
- ² A konkrét művészet fogalmát Theo van Doesburg vezette be 1930-ban. Ez a típusú képzőművészet teljesen szakít a látható kinti valósággal; nem utal „semmire”, így az ilyen művek önmaguk konkrétságában jelentkeznek, léteznek. A doesburgi geometrikus kifejezésmódot kiterjeszthetjük, így olyan művészek munkáit is ide sorolhatjuk, mint például Hans Arp. Tehát a „formátlanságot” (informel) magukénak valló képzőművészek is ehhez a problémakörhöz kapcsolhatók (például Wols és Fautrier). Gottfried Jäger – Doesburg elméletéből kiindulva és azt kiszélesítve – (tehát) az olyan fotográfiákat nevezi konkrétnek, melyek csak önmagukra vonatkoznak; nem képviselnek semmilyen külső (látható) világot, valóságot.
- ³ Úgy tűnik, hogy a konceptuális megközelítés és az újrameverés nem viselkedik idegen módon egymással.

Felhasznált irodalom:

Andreas Müller-Pohle, <http://www.muellerpohle.net> (2008. 07. 30.)

Burg, Dominique von: Thomas Ruff ‚cycles + cassini‘, <https://www.artnet.com/artwork/425672960/424063138/thomas-ruff-substrat-18-1.html> (2009. 01. 06.)

Flusser, Vilém: Andreas Müller-Pohle, 1995, <http://www.muellerpohle.net/projects.html> (2008. 07. 30.)

Flusser, Vilém (1990): A fotográfia filozófiája. Bp.: Tartóshullám.

Götz Eszter: Kegyetlen, szép képek – Thomas Ruff, <http://kultura.hu/main.php?folderID=1174&ctag=articlelist&iid=1&articleID=277052> (2009. 01. 06.)

Jäger-Krauss-Reese (2005): Concrete Photography. Bielefeld: Kerber.

Manovich, Lev: Posztmédia esztétika. Krízisben a médium. [www. exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html) (2006. 04. 01.)

Manovich, Lev: Understanding Hybrid Media (2007) http://www.manovich.net/DOCS/ae_with_artists.doc (2009. 06. 27.)

Manovich, Lev: What Comes After Remix? (2007) http://www.manovich.net/DOCS/remix_2007_2.doc (2009. 06. 27.)

Remix, <http://en.wikipedia.org/wiki/Remix> (2009. 01. 07.)

Rieder Gábor: Thomas Ruff, http://artportal.hu/aktualis/hirek/rieder_gabor_thomas_ruff (2009. 01. 06.)

Thomas Ruff, in Artmagazin 30, 2008/6, Budapest.

Thomas Ruff - About the Artist, Union London Ltd,

http://www.union-gallery.com/content.php?page_id=749 (2009. 01. 06.)

Thomas Ruff retrospektív kiállítása, Műcsarnok, Budapest 2008. december 12 - 2009. február 15.,

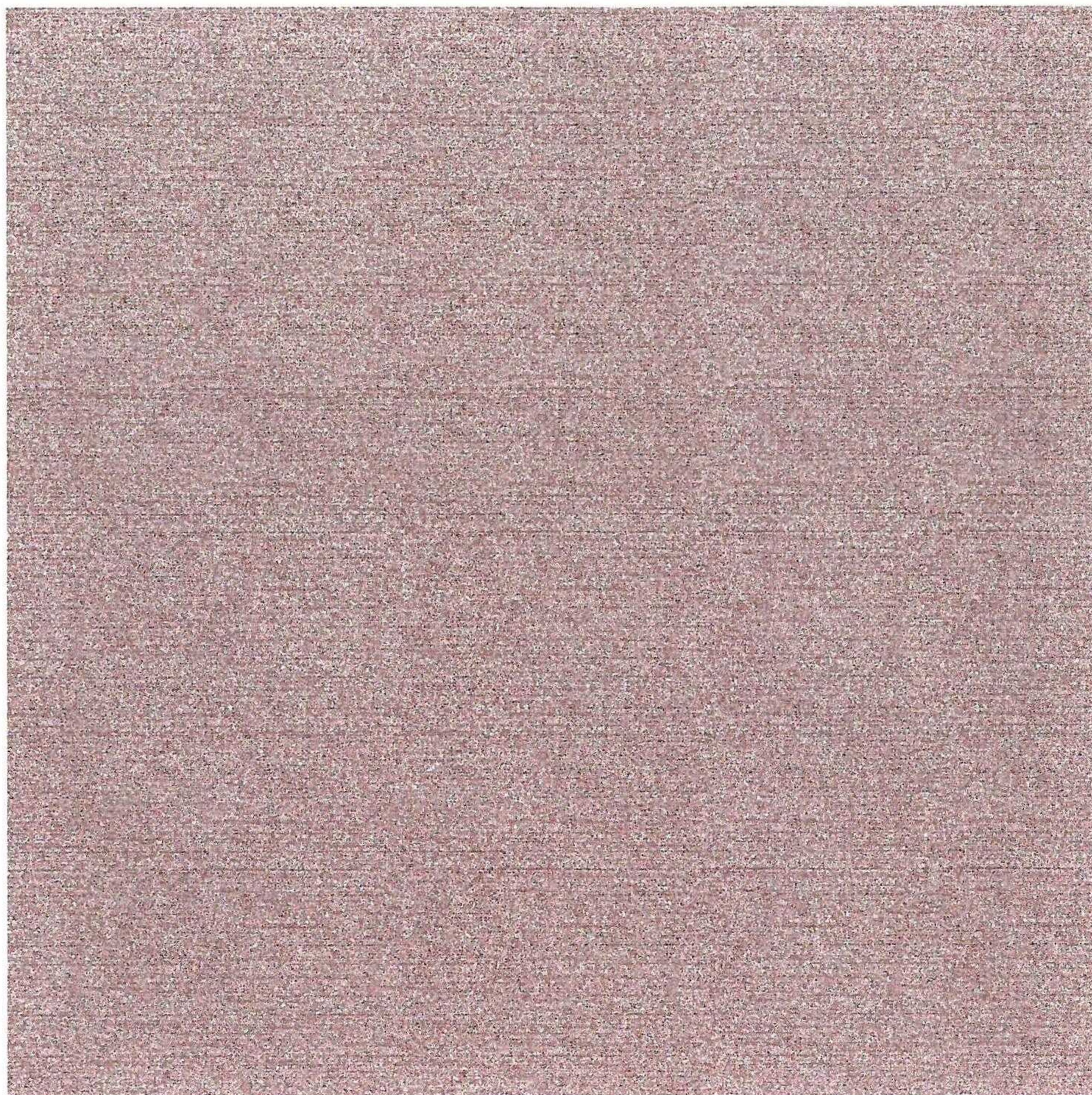
http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&t=474&curmenu=201&kovetkezo_collapse=0 (2009. 01. 06.)

Zwirner, David (Thomas Ruff), <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/11577/lang/1> (2009. 01. 06.)

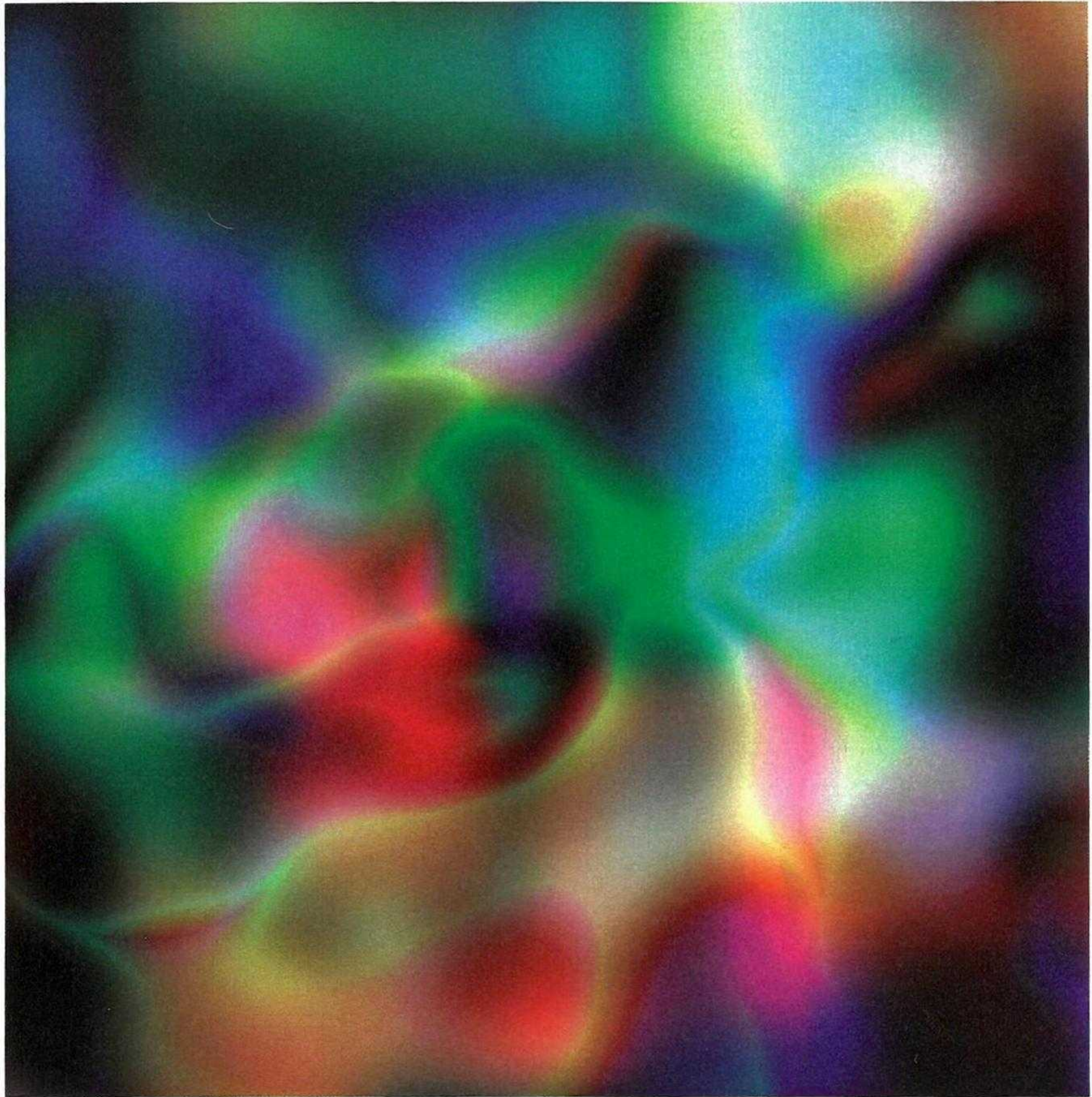
Képek forrása:

<http://www.muellerpohle.net/projects.html> (2008. 07. 30.)

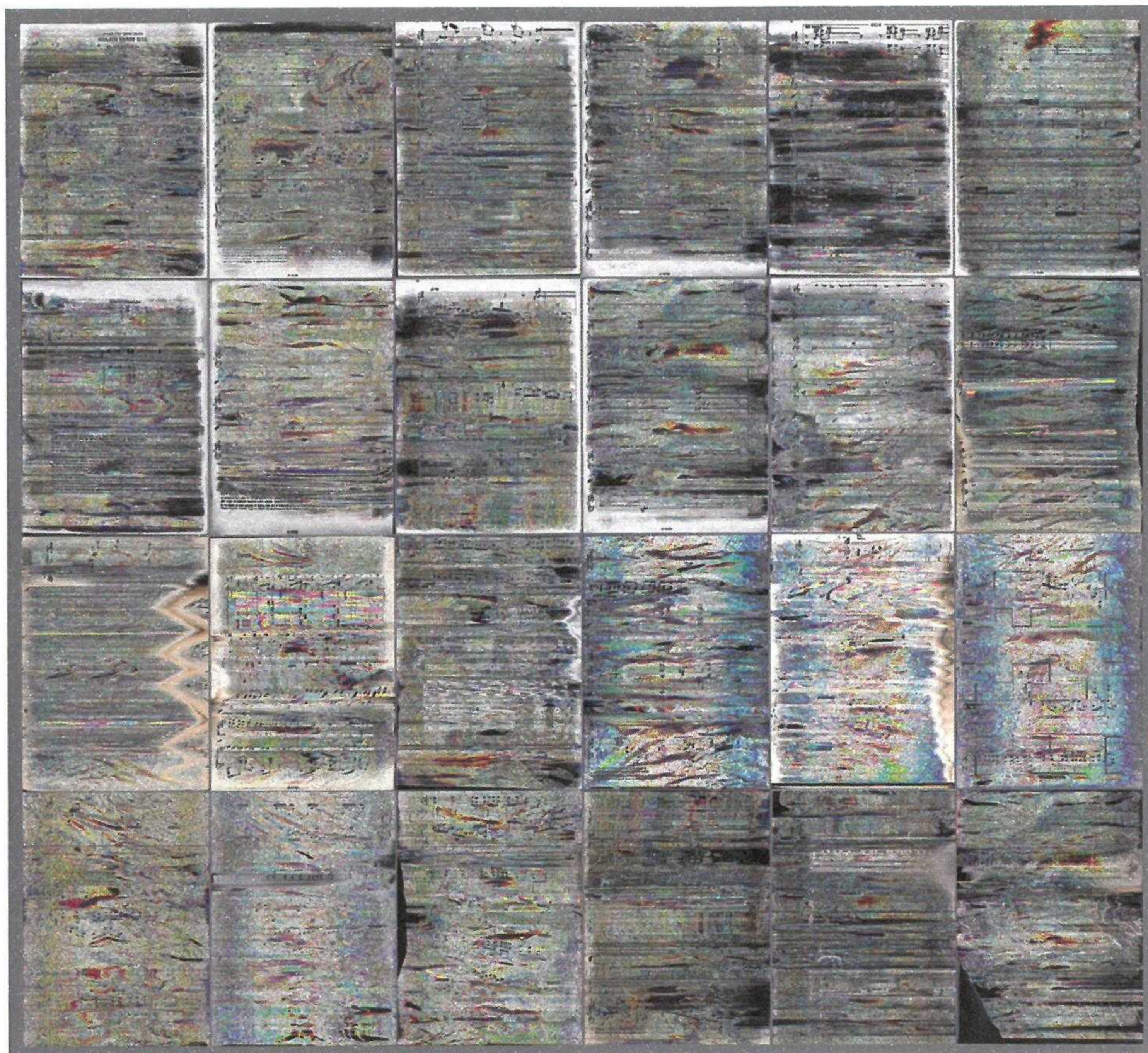
http://artportal.hu/aktualis/hirek/rieder_gabor_thomas_ruff (2009. 01. 06.)



1. Andreas Müller-Pohle: *From the series Digital Scores I.*, 1995

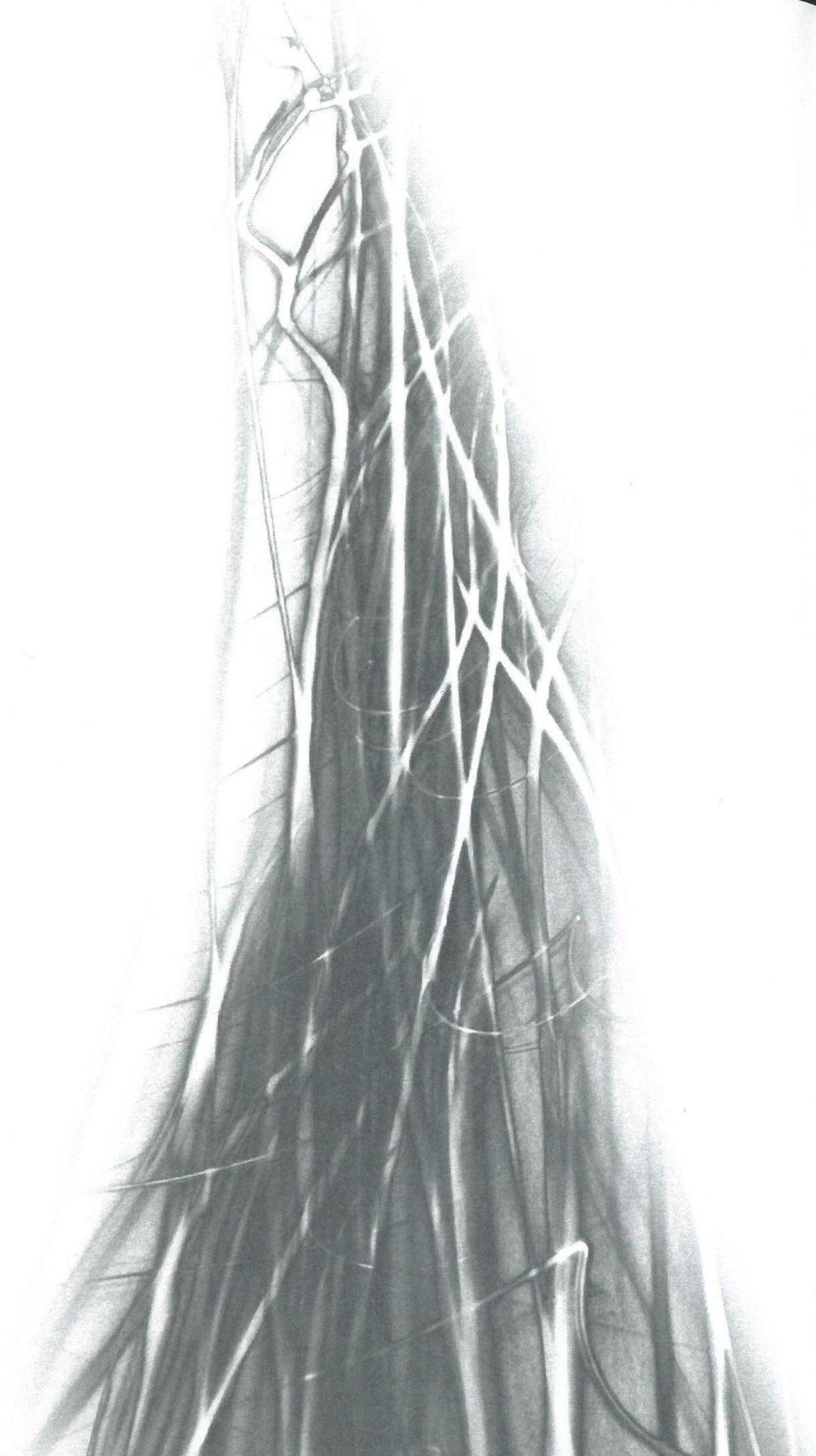


2. Thomas Ruff: *Substrat 251*, 217 x 186 cm, C-Print, 2004



3. Gyenes Zsolt: Duószonáta I-XXIV., 24/30 x 40 cm, lézer-nyomat, 2008

Szerzők



Gyenes Zsolt

Fotó- és képzőművész. 1962-ben született. Főiskolai, egyetemi és doktori szakmai végzettségeit Pécsen (1985, 2007) és Budapesten szerezte (1997). Egyéni kiállításai voltak többek között Budapesten, Pécsen, Kaposváron, valamint az Egyesült Államokban és Thaiföldön. Az 1995-ös Országos Fotóbiennálén I. díjat nyert (experimentális kategóriában). 2001-ben, az Egyesült Államokban kapott elismerései: Federal Assistance Award, Honorable Mentioned Award. Több hazai, illetve nemzetközi művészeti szervezet tagja, vezető tisztségviselője. Ötödik könyve van megjelenés alatt, és közel harminc tanulmánya látott eddig napvilágot, közöttük több angol nyelven is. Hazai nemzetközi és nemzeti kiállítások kurátoraként is tevékenykedik. Ösztöndíjak segítségével bejárta Európát és Észak-Amerikát. A Kaposvári Egyetem Művészeti Kara művészeti és tudományos dékánhelyettese, egyetemi docens, a Fotóművészeti tanszék vezetője. Pécsen lakik.

Horváth Erzsébet

1976-ban született Pécsen. A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán 2000-ben szerzett diplomát. Bajor Állami Ösztöndíjjal 2001-től a Münchener Képzőművészeti Akadémián folytatta tanulmányait szobrász szakon. Azt követően ugyanott a kétéves művészetterápia képzésben szerzett újabb végzettséget 2005-ben. Harmadik éve a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola hallgatójaként alkotó- és pedagógiai munkát végez. Rendszeresen vesz részt csoportos bemutatkozásokon. Egyéni kiállításai az allgäui Wangenben és Münchenben voltak. Tagja a németországi DOKU-nak és a SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesületnek. Jelenleg Pécsen él.

Jancsikity József

Képzőművész. 1990-ben szerzett festő- és grafikusművész diplomát a Hallei Burg Giebichenstein Képzőművészeti és Design Egyetemen (Németország). 1991-ben felvételt nyert a Stuttgarter Állami Képzőművészeti Akadémia grafikai mesterkurzusára. 2002-ben a Magyar Iparművészeti Egyetemen környezetkultúra-vizuális kultúra szakos tanári diplomát, 2008-ban a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola festészet programjában doktori fokozatot (DLA) szerzett. Egy külföldi ösztöndíjat kapott, munkáit többször díjazták (egy nemzetközi díj, kettő fődíj, több nívódíj). Kiállítások, symposionok szervezője, illetve vezetője.

J. Lieber Erzsébet

1961-ben született Kaposváron. Művészdiplomáját 1989-ben a Hallei Burg Giebichenstein Képzőművészeti és Design Egyetemen (Németország) szerezte. DLA tanulmányait a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola festészet képzési programjában folytatta, 2008-ban szerzett fokozatot. Rendszeresen szerepel nemzetközi és országos kiállításokon, alkotótelepeken, symposionokon. Tizenhét egyéni kiállítást rendezett. Munkái többek között Indiában, Németországban, Hollandiában, Ausztriában, Itáliában, Franciaországban, Szlovákiában, Lengyelországban, Romániában voltak kiállítva. Két nemzetközi díjat, egy külföldi ösztöndíjat

és több nívódíjat kapott. Rendszeresen publikál szaklapokban. Nemzetközi, valamint országos kiállítások és symposionok alapítója, vezetője, illetve kurátora. Egyetemi docens, a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának oktatási dékán-helyettese, a K.B Galéria kuratóriumának elnöke.

Károly Sándor Áron

Fotó- és képzőművész. 1978-ban született Kolozsváron. Egyetemi tanulmányait a Kolozsvári Képző és Iparművészeti Egyetemen végezte (1997–2002). A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen szerezte doktori fokozatát 2009-ben. 1997 óta állít ki csoportos (Magyarország, Románia, Olaszország, Franciaország, Anglia, Finnország) és egyéni kiállításokon (Magyarország). Tagságok: Magyar Fotóművészek Szövetsége, Magyar Művészeti Akadémia AURA, Kapos Art Képző és Iparművészeti Egyesület, SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület. A Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Fotóművészeti Tanszékének oktatója.

Krajnik Szabolcs

1974-ben született. Pécsen szerzett felsőfokú multimédia-fejlesztő végzettséget (1999) és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán vizuális nevelőtanár szakon diplomázott (2003). A Bölcsészettudományi Kar Filozófia Doktori Iskolájában járt posztgraduális képzésre. Informatikusként és óraadóként dolgozott a PTE művészeti, valamint műszaki karán. Részt vett a Mediális Művészeti Informatika Tanszék, majd később Mediális Művészeti Intézet megalakításában. Számítógépes grafika tárgyakat oktatott az építész és a képzőművészeti DLA és graduális képzésekben. Jelenleg a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán a Művészetelméleti és Művészettörténeti Tanszék oktatója, és doktori programjának befejezésén dolgozik.

Mojzer Tamás

Akció- és eseményművész, video- és képzőművész. 1976-ban született. 1997-ben alkalmazott grafikusként végzett a kaposvári Iparművészeti Szakközépiskolában. Tanulmányait a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán és az angliai University of Hertfordshire-Faculty of Fine Art-on végezte. Egyetemi diplomáját a PTE Művészeti Karán védte meg 2003-ban. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Képzőművészeti Doktori Iskolájának harmadéves doktorandusz-hallgatója. Egyéni és csoportos kiállításai voltak többek között Pécsen, Budapesten, Kaposváron, Kalocsán és Münchenben. A Vulgár Projekt független képzőművészeti csoport alapító tagja. A Zichy Mihály Iparművészeti Szakközépiskola művésztanára és a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának óraadó tanára. Batéban lakik.

M Tóth Éva

Gafikus, animációsfilm-rendező. A Kaposvári Tanítóképző Főiskolán 1987-ben diplomázott. A Magyar Iparművészeti Főiskolán grafikus tervezőművészi és középiskolai tanári diplomát szerzett 1992-ben, majd ugyanitt mesterfokozatú vizuális kommunikáció tervezőként végzett

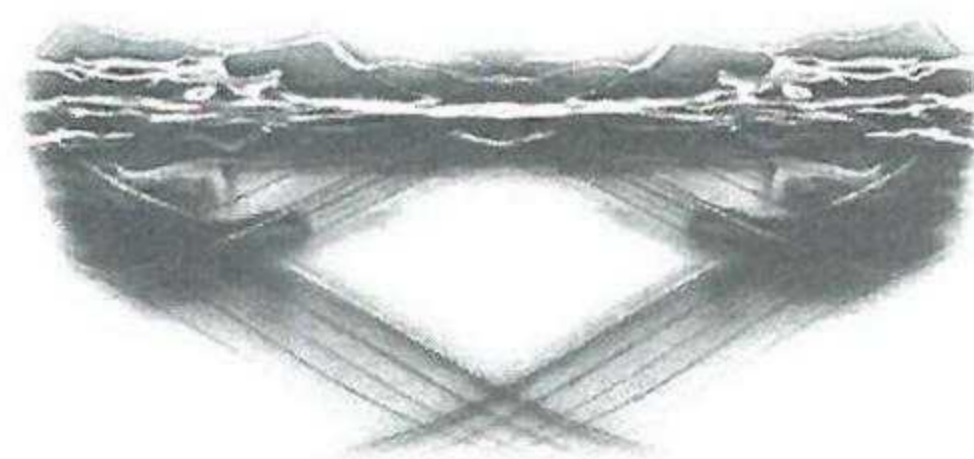
1994-ben. 2006-ban mozgóképes szakmai munkásságáért Balázs Béla-díjat kapott. Doktori fokozatát 2008-ban szerezte meg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen. A kilencvenes évektől nemzetközi reklámügynökségeken tervezőgrafikusként és művészeti vezetőként dolgozott, a Magyar Televízióban és a Duna Televízióban művészeti műsorokat szerkesztett, vezetett. A Pannóniafilm, majd a Magyar Rajzfilm KFT. rendezőjeként animációs filmeket és művészeti tárgyú dokumentumfilmeket készít, cikkeket, tanulmányokat ír, jelenleg a harmadik könyvén dolgozik. Animációs filmjei hazai és nemzetközi filmfesztiválokra szereztek díjakat, önálló és csoportos képzőművészeti kiállítások állandó résztvevője. A Magyar Filmművész Szövetség Animációs Szakosztályának titkára 2008-tól. A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának egyetemi docense.

Ország László

1952-ben született Balatonmagyaródon. Első diplomáját Pécsen, biológia-rajz tanár szakon szerezte, a másodikat az ELTE pedagógia szakán, a harmadikat pedig az Iparművészeti Egyetem vizuális- és környezetkultúra tanár szak média szakirányán. 1989-től dolgozik a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán, (illetve jogelőd intézményeiben). Rendszeresen részt vesz hazai és nemzetközi kiállításokon, tucatnyi egyéni bemutató mellett mintegy 250 csoportos kiállításon szerepeltek munkái.

Pórszász Áron

1980-ban született pécsi fotográfus. Amerikában szerzett Associate in Sciences Degree-t fotográfiából, jelenleg pedig a Kaposvári Egyetem Művészeti karán a Fotóriporter és képszerkesztő szakon végzős hallgató. Kiállításai voltak Los Angelesben, Németországban, Romániában, és Magyarországon több városban. Az utóbbi időben munkáiban az ember és a társadalom helyzetét méri fel az általa teremtett mesterséges és a természetes környezettel kapcsolatban.



Kiadja: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar
7400 Kaposvár Bajcsy-Zsilinszky u. 10
Felelős kiadó: Dr. Leitner Sándor dékán
Nyomda: KE-MK nyomdája
HU ISSN 2060-3266