

ARTCADIA

RIP
C/I

a rippl művészeti intézet lapja 2023/horizont

horizont



ARTCADIA

Artcadia tematikus periodika
A MATE Rippl-Rónai Művészeti
Intézet folyóirata

FŐSZERKESZTŐ

Hatos Pál

FELELŐS SZERKESZTŐK

Pál Gyöngyi, Szabó Zsófia

Kiadványunk minden tudományos közleményét
két lektor véleményezte.

DESIGN

Szalay Miklós

IDEGENNYELVI LEKTOR

Kusz Viktória

Kiadó: Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem.
A kiadó helyszíne: 2100 Gödöllő Páter Károly utca 1.

Közreadó: MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet.

7400 Kaposvár, Bajcsy-Zsilinszky utca 6-10.

A kiadásért felel: Dr. Hatos Pál, intézetigazgató

ripl.artcadia@gmail.com

ISSN 3004-1910 (online)

10.57021/artcadia.2.2

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



2023/új folyam 2/2

Pecsics Mária: meglőtt fotográfia, No.2., 2023



- 4 **Hatos Pál**
„...közép a semmi és a minden között”

TEMATIKUS

- 5 **Pecsics Mária** CULTURA. A táj mint biológiai és társadalmi élettér
- 23 **Zagyvai Sári** A horizont vágyképei
- 35 **Ficzek Ferenc** Horizont avagy gondolatok a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatóinak Táj-képzet című kiállításáról
- 50 **Szlama Norbert** A tipográfia a művészet horizontján

MŰHELY

- 68 **Szabó Zsófia** Ahol a látható és a láthatatlan összeér
- 77 **Friedrich Tietjen (ford. Pál Gyöngyi)**
A poszt-poszt-fotográfia

INTERJÚ

- 81 **Pál Gyöngyi** A földműves és a vadász.
Interjú Pecsics Máriával



Hatos Pál:

„...közép a semmi és a minden között”

Mit jelent magasság és mélység, szűkösség és szélesség a valóságban – léteznek-e e fogalompárok másként, „kézreálló” metaforaként? Hol van a világ határa? Hol van az emberi vágyak határa? Meddig ér el a megismerés horizontján? A horizont közkeletűen az ég és föld elválasztása. Ahol a világ véget ér, legalábbis látásunk számára. A horizont vékony vonala ígéretes és sokoldalú metafora, jelzi annak a lehetőségét, hogy végtelenre tágítsuk azt, amit nem látunk – kognitív vagy affektív módon, hogy meghaladjuk azt a fájdalmas, frusztráló és elsődleges tapasztalatot, hogy a világ nem ott ér véget, ahol az érzékelésünk. Ha egyáltalán véget ér. „Mert végre is, mi az ember a természetben? Semmi a végtelenséghez, minden a semmihez viszonyítva, közép a semmi és a minden között.”¹ Pascal sokszor idézett gondolata mintha kétségbeesésünkre adna simogatóan vigasztaló választ, ám az is következik belőle, hogy ha a világ „belátása” empirikusan lehetetlen, akkor sem menekülünk meg attól a nyugtalanító episztemológiai határkérdéstől, hogy van-e egyáltalán valós tér? Vagy csupán tájak vannak, szépek, színesek vagy éppen színezettek, nyugtalanítók vagy éppen megnyugtatók, melyeknek kevesebb közük van a természet eredendő valóságához, mint látásunk és egyéb érzéki benyomásaink többé-kevésbé sablonos, szocializáción és előítéleteink által előreformált vagy éppen előrecsomagolt képzeteihez? Egzisztenciális tétje van annak, hogy tapasztalataink a világ „fizikai” valóságára vagy vágyaink és félelmeink elsöprő erejére épülnek fel?

Jelen számunk írásai az érzékelés és a kreativitás, a tér és absztrakció viszonyában nyugtalanító problémákat járnak körül. Pecsics Mária tanulmánya a tájfogalom történetiségét és esztétikai dimenzióit helyezi saját alkotó tevékenységének gondolati hátteréül, Zagyvai Sári a horizont vágyképeit

azonosítja a fogyasztói társadalom illúzióival, amely nem elvezet, hanem inkább eltávolít a táj valóságától, Ficzek Ferenc részletes elemzése a Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatóinak *Táj-képzet* kiállításáról felvillantja a tájfogalomhoz és -képekhez való kötődések és reprezentációk pluralitását és a sokszínűség mögött húzódó közös gondolati pilléreket, Szlama Norbert a tipográfia *sui generis* képzőművészeti funkcióinak történeti lehetőségeit mutatja be a 20. század művészeti forradalmi irányzatain keresztül – igen, a betű képes úgy képpé lenni, hogy eloldódik információs funkciójától. Szabó Zsófia a horizont fogalmának „szemlélődő” leírását adja, s kiválasztott példái a szubjektivitás legyőzhetetlen lírai hatalmáról tesznek fel egyáltalán nem időszerűtlen kérdéseket, míg Friedrich Tietjen *A poszt-poszt-fotográfia* című tanulmánya – Pál Gyöngyi reflexív fordításában – mélyen ironikus következtetéssel zárul: a digitális fotográfia ma éppen úgy birtokolja a valóság megörökítésének presztízsét, mint a korai fotózás lelkes kezdeteiben. S ez a presztízs akkor és most is csupán fantazmagória volt. E számunk zárásaként Pál Gyöngyi interjúja Pecsics Máriával nemcsak a földműves és a vadász archetipikus alakjainak mai aktualizálásáról szólnak, de a gazdag szellemi tartalmat hordozó beszélgetésben a heideggeri műalkotás- és igazságfogalom aktualitása mellett olyan elgondolkodtató megállapításokkal is megajándékoz minket, mint a vadász és áldozat között meghúzódó, kifeszített erővonal irányának megfordíthatóságáról szóló, vagy éppen a jelenlét és elmúlás egymásba fonódó szerepe az alkotói folyamatban. Hogy is mondta Hamvas Béla a *Fák* című nevezetes esszéjében? „Érzékelés és képzelet elválaszthatatlan, egyik a másikon szépül és gazdagszik... a dagály ... mindig jobban elrejt, mélyebben borítja el azt, amit nem kell elérni, mert megvan.”²

¹ „Car enfin qu' est-ce que l' homme dans la nature? Un néant à l' égard de l' infini, un tout à l' égard du néant, un milieu entre rien et tout.”
Blaise Pascal: *Pensées* II. 72 in Uő, *Pensées, les Provinciales* (Paris: Maxi Poche 1995), 35.

² Hamvas Béla *harminchárom esszéje* (Budapest: Bölcsész Index, 1987), 16.

Pecsics Mária

ORCID: 0009-0001-3492-3677

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

pecsics.maria@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 5–22. (2023)

DOI: [10.57021/artcadia.4988](https://doi.org/10.57021/artcadia.4988)



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

CULTURA, A táj mint biológiai és társadalmi élettér

Pecsics Mária DLA disszertációjának itt közölt részlete a szerző CULTURA című fotósorozatát helyezi tágabb művészetfilozófiai kontextusba. Az első fejezet a táj fogalom koronként változó definícióját veszi végig, és rámutat arra, hogy a természet egységétől elkülönített táj a filozófia kreációja. A második rész a természettudományos megközelítések konnotált kulturális jelentéseit veszi sorra. Kitér a környezethez való viszonyra, amely az egyén és a közösség tudatát meghatározó mítoszokban jelenik meg, valamint a különböző nyelvek „táj” szavaihoz kapcsolódó különbségekre. A harmadik fejezet a táj reprezentációira fókuszál. Az érzékelést és a téri tájékozódást kiegészítő segédeszközöket (a térképektől a műholdképekig) az emberi kultúra termékeiként elemzi, amelyek segítségével domesztikálódik a természet, mialatt újraformálódik a szemlélő.

Kulcsszavak: kultúra, táj, természet, reprezentáció, filozófia

CULTURE. The Landscape as Biological and Social Living Space

This excerpt from the DLA dissertation of Mária Pecsics places her CULTURA photo series in a broader philosophical context. The first chapter traces the historically changing definition of landscape and points out that this term that is differentiated from Nature is a philosophical creation. The second section examines the connoted cultural meanings of the seemingly objective approaches of sciences. It shows our relationship to the environment and how this defines individual and community consciousness through the myths and the different nuances of the term 'landscape' in different languages. The third part focuses on representations of landscape and the tools as products of human culture (from maps to satellite imagery) that complement our perception and spatial orientation. These utensils help domesticate nature while reshaping humankind.

keywords: culture, landscape, nature, representation, philosophy

TÁJ I.

Petrarcát 1335 áprilisában a kíváncsiság és a kalandvágy hajtotta, amikor úgy döntött, megmássza azt a hegyet, amely az Avignonban és Carpentras-ban töltött gyermekévei alatt a belátható tér keretét adta. A Mont Ventoux megmászásában ma már nem látunk semmi különösöt, de akkoriban különködésnek tűnhetett. Bár az egész vállalkozást valamifajta heroikus tettvágy alapozta meg, az utókorra szellemi és spirituális tanulságokat hagyott. Petrarca ezzel a tettel egy sor filozófiai és teológiai elméletet alapozott meg, beleszöve Istent, Kozmoszt, Világrendet, Fűsziszt s a többit.

A természet(egész) szabad szemlélése Európában évszázadokon keresztül az ókori görögök és a filozófia dolga volt. Tájként először a reneszánsz szellem fogta fel. A történelemírásokban akad több példa is a magas hegyek megmászására, például hadászati célból. Petrarca hivatkozik is ilyenre, amikor az utazást tervezi. Livius **A római nép története a város alapításától** című művében leírja,¹ hogy i. e. 181-ben V. Philipposz makedón király azért mászta meg a Balkán-hegység (Haimosz) csúcsát, hogy átlássa a Fekete-tengertől az Adriáig húzódó földsvárat, és pontos haditervet készíthessen.

Elindul tehát Petrarca, de járt út, kitaposott ösvény híján egy idő után belefárad a küzdelembe, nyilvánvalóan kimerül, és heroikus hevülete romantikusba fordul. A csúcs elérését a végső céllal, a boldog földi élet elérésével, a szűk ösvényeket az oda vezető úttal, a test mozgását a lélek mozgásával hozza párhuzamba. A végső kérdésre kapható válasz és a mindent körülölelő természet látványában megmutatkozó

Isteni reményében továbbfolytatja az utat. Ám a csúcsra érve a látottak befogadása helyett valamifajta részeg bódulattól megbűvölten találmokra felüti Ágoston fő művét, a **Vallomásokot** és megemmemisül, mikor ezt olvassa:

„Az ember szalad hegycsúcsot, öreg tengert, szélesen hullámozó folyamat, végtelen Óceánt, csillagjártást bámulni, s önmagával nem törődik s nem csudálkozik azon, hogy én ezt mind el tudom emlegetni, pedig beszéd közben egyiket sem látom testi szememmel; - s hogy nem emlegetném, hacsak a hegyet, hullámot, folyamat, csillagot, amiket tényleg láttam már, s a nagy Óceánt, amelyről csak hallomásból tudok, nem látnám belül emlékezetemben olyan hatalmas méretekből, mintha csak a külső valóságban szemlélném őket. Pedig mikor tulajdon szememmel láttam, nem szedtem magamba őket, s nincsenek is meg bennem ők maguk, hanem csak képek. S azt is tudom, melyik micsoda testi érzéken keresztül nyomódott belém.”²

Minden hiábavaló volt! Bebizonyosodik számára, hogy a természet hangjának nem kívül, hanem belül kell megszólalnia. A természetben való feloldódás útja magasabb rendű minden testi és érzéki benyomásnál. Elcsüggedten teszi meg a hosszú utat visszafelé.

Petrarca kísérlete egyrészt sikertelenül végződik, mivel bebizonyosodott számára, hogy a következtetései

² Augustinus Aurelius, *Szent Ágoston Vallomásai*, ford. Dr. Vass József (Budapest: Szent István Társulat, 1995) X. könyv 8/4. https://mek.oszk.hu/04100/04187/Petrarca_levelében: „Elmennek az emberek, hogy megcsodálják a magas hegyeket, a tenger dagadó hullámait, a hosszan lefutó folyókat, a végtelen óceánt, a csillagok pályáját, de önmagukra nem gondolnak.” Kardos Tibor, szerk., *Petrarca levelei. Szemelvények Petrarca leveleiből* (Levél Dionigi di Borgo San Sepolcrahoz Malaucéne, 1336. április 26.), ford. Kardos Tibor (Budapest: Gondolat, 1962), 90.

¹ Titus Livius, *A római nép története a város alapításától* (Budapest: Európa, 1982), IV. kötet, XL. könyv, 113.



3 Kardos szerk., *Petrarca levelei*, 90.

tapasztalati úton nem élhetők meg, csak teoretikus okoskodás eredményei. „*Eluntam nézni a hegyet*”³ – írja úti beszámolójában, úgy tűnik, a tájban való szabad gyönyörködés nem hozza el a boldog élet reményét, mint ahogy Istenhez sem visz közelebb, ha elfeledjük önmagunkat, és az emberi méltóság magasságához mérjük hatalmasságát. A tájban való feloldódás üdvössége, úgy tűnik, nem feltétlenül jelenti az Énnek Isten felé fordulását sem. Annak ellenére, hogy az érzékelhetőben fogalmilag megmutatkozó Egész nem jeleníthető meg érzéki úton, a tájba, a természetbe való kilépés hordozhatja magában az átszellemülést, a megvilágosodás lehetőségét, amely esélyt adhat a feloldódásra, a boldogság pillanatnyi érzésére, a világrend, az Isteni, a Lét, az egész természet igazságának megértésére. Ez igaz lehet akkor, ha a természet hangja belül és nem kívül hallgattatik meg. Petrarca vállalkozása látszólag nem hozza meg (látszólag) számára a kívántakat, de annak oka és reflexiói elvezetnek azokhoz az összefüggésekhez, amelyek a természet tájként való felfedezésének alapjait képezik. Ezeknek az összefüggéseknek legfontosabbika az, hogy amikor a természetet az Istenivel azonosítjuk (a természethez való fordulást pedig a lélek dolgaival), akkor a kozmikus világrendet vizsgáljuk teljes egészében mint filozófiai teóriát. Tehát a természet szemlélése (maga a teória)⁴ az Istenhez való fordulás is egyben. Az első filozófusoknál, később Arisztotelésznél, majd az őt követő késő hellenisztikus teoretikusoknál a Kozmosz a Fűsziszt, a Természetet jelenti, ami pedig az egész természetet jelöli, amely minden Létező számára alapul szolgál. A tájban élők mind a teremtés és

4 Joachim Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban,” in Joachim Ritter, *Szubszektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán, 113–143 (Budapest: Atlantisz, 2007), 120.

az örök körforgás észlelhető bizonyítékai, a Világmindenség kiszakíthatatlan elemei.

A Petrarca történetéből levont konzekvenciák paradoxona az, hogy kudarcának oka van megjelölve tanulságként. Vagyis a természetbe való kilépés, a természet minden gyakorlati és egyéb célokat és okokat nélkülöző szabad élvezete, az abban való feloldódás lehetősége közelebb visz a boldogsághoz. Petrarca abból az indíttatásból vág neki az útnak, hogy „csak úgy” megmásszon egy hegyet, és kérdéseket tegyen fel a Létezéssel kapcsolatban, és bár felér a csúcsra, a válaszokat mégis egy könyvben keresi. Ilyen értelemben nemhogy rávezetne, hanem éppen ellenkezőleg, elvezet bennünket azoktól a végkövetkeztetésektől, melyet az utókor megalkotott.

Mindebből persze a legfőbb tanulság az, hogy a táj a filozófiai teória kreációja, következőképpen a gondolkodás egy végterméke, „*a teoretikus szellem gyümölcse*”,⁵ egyben a láthatóban esztétikailag jelen lévő természet is.

A táj és a természet kettéválasztása, a táj mint különálló képződmény érzékelése, (érzése), értékelése a primitív természeti népek esetében nem létezett. De még az antik világ és a kora középkor embere számára sem volt a táj a természettől különválasztható. A késő középkorban a minden égi és földi jelenséget rendszerező, a külső és belső dolgainkat individualizáló, tudományos gondolkodás hozza létre. A reneszánsz humanista közege hívja elő újra a harmónia fogalmát, amelyet az újplatonista filozófusok a szépség fogalomkörébe tartozónak látnak, s amely a természetnek

5 Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban,” 120.

belső törvényszerűsége, amely a természettel azonosuló, a természetet magában újrateremtő ember előtt tárul fel igazán. A természet követése, utánzása, vagy újraalkotása mindenféle tudományos és művészeti megismerés végső tárgyává lesz.

A felvilágosult elme korában a gondolkodás a természettudományok szolgálatába lép és felfedező, elemző megismeréssé változik. A világ (dolgai) – így a természet is – objektívizálódik, mérhetőbb lesz, mint tapasztalható. A tudós elme számára nem nyújthat más lehetőséget a mindenségben való feloldódásra, mint az érzékek birodalma. A világmindenség érzékek által közvetített vetülete manifesztálódik a tájban, ami innentől kezdve – a szemlélője számára – csupán esztétikai értékeket hordoz, így válik tehát az európai művészet önálló tárgyává. Az újkor világában az egyén a munka révén valami egész részévé válik. A rész és az egész viszonyának boncolgatása azt az alapvető emberi attitűdöt igazolja, amely önmagában teljes, kerek egészként szeretné értékelni, láttatni önmagát.⁶ Ez a folyamat görcsösen, fájdalmasan és viszontagságokkal zajlik a társadalmi, szellemi és erkölcsi élet harcmezőin, és egyben a természettől, a természetegészről való elszakadás, annak objektívizálódásából fakadó eredménye. Valójában a természet oszthatatlan, a dolgok végtelen összefüggését jelenti, ahol a formák szakadatlan születnek és semmisülnek meg, áramlanak az időben és a térben. A természet mindig is létezett, minden „**a természettől létező adva van**”.⁷ A természetből nem lehet kiemelni részegységeket. Amikor kiragadunk belőle valamit, mondjuk a tájat, és az adott tájnak

minden elemét, az annyit jelent, hogy a természet egyik metszetét vizsgáljuk, tartjuk egységesnek, ami pedig idegen a természet fogalmától. Az a látvány, ami pillanatnyilag a szemlélője pozíciójából látható, nem táj, hanem anyag, amit a természet állt elő. Ez a kiemelt rész-egész már nem tart kapcsolatot a valósággal, értelmét önmagában találja meg.⁸ Mindez analóg a művészettel, ami a világ kaotikumából kiemel, keretez bizonyos részegységeket, amiket önálló, teljes egészként értelmez. Analóg a kultúra fogalmával is, amely számos olyan önálló és öntörvényű képződményt foglal össze, mint a vallás, a tudomány, a művészet és így tovább. A természeti táj önmagában is műalkotás. Amikor valamely természeti tájban gyönyörködünk, ugyanazokat az esztétikai kategóriákat soroljuk, amelyeket a műalkotásokra is alkalmazunk. És nem csupán azért, mert a természet önmagában véve rendelkezik a szépség minőségével. A művészetben megjelenített szép csak egy másodlagos szépség, a természeti szép visszatükrözése. A természet eleve felette áll a művészetnek: „...**a természet a művészet legelső modellje**”.⁹

Az emberben meglévő művészi alkotóképesség gyakran valósul meg a tájban, a tájjal kapcsolatban. Ez lehet csupán lelkesedés, vágy vagy megvalósult művészeti forma. A táj, mivel objektív, bizonyos távolságból szemlélhető. A természet egyes elemeinek egységként való értelmezésének egyik fontos kiindulópontja az, amit a táj hangulatának nevezünk.¹⁰ Itt nem ilyen-olyan hangulatról van szó, hanem a tudati és a lelki folyamatokat nélkülöző, azokon kívül eső általános minőségről. De mivel ez általában összefüggésben

6 Georg Simmel, „A táj filozófiája,” in Georg Simmel, *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, ford. Berényi Gábor, 99–111 (Budapest: Atlantisz, 1990), 101.

7 Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István (Budapest: Gondolat, 1989), 15. par

8 Simmel, „A táj filozófiája,” 102.

9 Denis Diderot, *Értekezés a festőművészetéről* (Essai sur la peinture, 1759), in *Diderot válogatott filozófiai művei II*, ford. Alexander Bernát (Budapest: Franklin Társulat, 1915), 134–192.

10 Simmel, „A táj filozófiája,” 107.



van a szemlélő adott lelki állapotával, az adott tájhoz fűződő személyes viszonyában, szintén csak az egészre vonatkozatható. A hangulat valójában egy érzés, és mindig egy adott tájra vonatkozik. A táj tehát az érzékiben fellelhető szellemi képződmény, nem tapintható és nem lehet rámutatni. Világunk megismerésében ott, ahol a (természet-) tudományos leírásokban elfogynak a szavak, szükségszerűvé válik érzékeink által közvetített, esztétikai igazságok állítása. Ez lehet a művészet dolga.

TÁJ II.

A természet tájként való esztétikai felfedezése és a kozmikus világrendbe emelése – többek között és talán utolsóként¹¹ – Alexander von Humboldt érdeme. Humboldt természettudományos megfigyeléseinek legfőbb téziseit szubjektív, érzékekre, érzelmekre ható megfigyelései adják. A természettudományos értekezésében hosszú, önálló fejezetet szán a tájfestészet előzményeire, addigi történetére. Tájértelmezésének alapja az a gondolat, hogy egy adott táj, mint a természet vetülete egyéni karakterrel bír, amit elemeinek, beleértve az égi és földi jelenségeket is, fizikai karaktere határoz meg. Különböző vidékek, tájak elemei különböző tulajdonsággal rendelkeznek, és mivel csak a szubjektivitás és az esztétikum összefüggéseiben értelmezhetőek, a szemlélő pozíciójának is alá vannak rendelve.

Humboldt elméleteire alapozva, de abból az esztétikai és szubjektív vonatkozásokat kivonva születtek meg az első – a földrajz mint önálló tudomány által megalkotott – tájdefiníciók. Teleki Pál¹² is individuális karaktert tulajdonít az egyes tájaknak, így elkülöníti azokat egymástól, de hangsúlyt fektet az átmenetekre, amelyek lehetnek élesek vagy észrevétlenek. Ezenkívül az elsők között elvitathatatlan jelentőséget tulajdonít az emberi tevékenységnek mint domináns tájalakító tényezőnek. A fiziognómiás elkülönítés az alapja annak a tudományföldrajzi elméletnek is, amelyet Carl Troll alkotott meg 1950-ben.¹³ Ez alapján a földrajzi táj a földfelszín olyan része, amely külső képe, jelenségei és helyzete alapján meghatározott karakterrel bíró térbeli egység, ami

11 Alexander von Humboldt, *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Stuttgart: J. G. Cotta'scher Verlag, 1845–58). https://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/9292/file/humboldt--kosmos--band1_high.pdf

12 Teleki Pál, *A gazdasági élet földrajzi alapjai I-II.* (Budapest: Centrum, 1936).

13 Carl Troll, „Die geographische Landschaft und ihre Erforschung,” in.: *Studium Generale*, 3. évf., 1950 április, 163-181.

földrajzi határokon át- és átfordul más és más karakterű térbeli egységekbe, tájakba. A mai napig a többé-kevésbé elfogadott definíciók is az egyéni sajátosságokra alapozzák az egyes tájak elkülönítését a többitől. Óriási vitákat sem okoz a természeti tényezők karakterizálása. De annak ellenére, hogy az 50-es évektől a tájat a szovjet földrajz hatására egyértelműen természetföldrajzi kategóriává minősítették, az idővel egyre markánsabban jelennek meg a tájat magyarázó elméletekben az antropogén folyamatok mechanizmusainak hatása is. Sőt egyre inkább felmerül a kérdés, hogy léteznek-e ma még egyáltalán érintetlen, természeti tájak, ahol természetes körülmények között kialakult ökoszisztémák működését természeti törvényszerűségek határozzák meg, nem pedig az ember. Valójában a trópusi esőerdők, a szubarktikus tajgaterületek, az állandó fagyos Antarktisz és a többi természeti tájként definiálható, és nem csupán a geográfusok szerint, mert bár az oda kilépő (aki tájként értelmezheti) csekély számú utazót jelöl, esztétikai és földrajzi vonatkozásban effajta képződményeket, jelenségeket mégiscsak tájként aposztrofálunk. Érzékeinkre nem közvetlenül, hanem közvetve (technikai képek / dokumentációk révén) hatnak. Ilyen értelemben minden más, nem földi területek is tájként definiálhatóak ugyanúgy, ahogy a történelem előtti tájak, amikre ember még nem nézett, oda ki nem lépett, arról csak elméleti következtetéseink vannak (rekonstrukció), tapasztalataink nincsenek róla, esztétikai vonatkozásai nem bizonyíthatóak, mégis tájnak nevezzük.

A természet megtapasztalható (észlelhető és érzékelhető) jelenségeire nézve tudatosul-e bennünk egyáltalán, hogy

valóban tájat látunk, és valóban tájat látunk-e akkor, amikor a természet egészéből bizonyos elemeket kiemelünk? Ezekre a kérdésekre, koronként és kultúránként más és más válasz adható. A tájvédelmi és -tervezési célokat szolgáló értékelési módszerek számomra hasznosabbak, mint a földrajz által az idők során megalkotott változó definíciók. A természettudományos megközelítések a tájat objektíve létező tércategóriává redukálják, míg a humanisztikus elméletek alapján a táj intellektuális koncepció eredménye, vagyis a szemlélő által értelmezett, és észlelés-érzékelés által jön létre.

A szociokulturális nézőpontok kialakulásának alapja a kulturális emlékezet és tapasztalat, ezen felül a tájjal kapcsolatos, a tájhoz fűződő viszonyt jelentősen befolyásolja az az érzelmi kapcsolat, amelyet az identitás alakít és fordítva. Az egyén és a közösség tudatát a környezetéhez való viszonya, kölcsönhatása határozza meg. Az emberiség legalapvetőbb kérdése önmaga definiálása, saját helyének és szerepének keresése mind a közösségben, mind a környezetében – mely lehet társadalmi és/vagy természeti – és nem utolsósorban saját magához mérten vizsgálható. Az identitás vagy azonosság mindig valaminek a felvállalását, az egység, a központi rendezőelv megteremtését, vagyis önmagunk teljes elfogadását, középpontunk megtalálását és megtartását jelenti. Az identitás, vagyis azonosság történelmi és társadalmi szinten metaforikus értelemben értelmezhető.

Az emberiség történetének legősibb és legalapvetőbb szándéka saját helyének és szerepének keresése az őt körülvevő környezetében. Az ember öndefinícióját azzal kezdte, hogy „falat emelt” önmaga és a természetes

környezete közé, és ezáltal rendet teremtett a káoszban. Az emberiség első kísérletét, hogy hogyan határolja el magát a természeti környezetétől, a barlangokba való visszahúzódás jelentette. Az ember első saját tere, otthona a barlang volt. A barlangban lakás meghatározta az ember tér- és időfogalmának kialakulását. A kettő közül a lépték megváltozása volt talán az első tanulság.

Később és azóta is a természetben élő ember újból és újból átalakítja környezetét attól függően, hogy hogyan kívánja szűkíteni kapcsolatát az őt körülvevő világgal; hogy milyen térértelmezési álláspontjai vannak, és hogy mennyi idő áll rendelkezésére a változtatáshoz. Az átformált felületek képe mutatja azt a teret, mely ennek a kapcsolatnak a manifesztuma. A felületek átformálásában mutatkozik meg a tapasztalat és az emlékezet. A táj ezáltal mítoszok hordozója.¹⁴ A mítoszban az ember elhelyezi magát a dolgok természetes rendjében, társadalmi csoportok, közösségek, sőt egész civilizációk eredete és története legitimálódik és válik hitelessé a mitológiákban. A mítosz azonban nemcsak azok társadalmi rendjének eredetéről beszél, akik a mítoszt először elmondják, hanem az emberi faj, sőt a világegyetem kezdetéig nyúlik vissza.

Különböző korok és népcsoportok mitológiájának jellegzetessége a mítoszaik természetes környezetéből is vizsgálható. A mítoszteremtő népek (eredet)történeteit mélyen meghatározza az őket körülvevő természeti táj. A görög mitológia például nehezen feltárható, értelmezhető anélkül, hogy a görög tájat ne vizsgálnák meg behatóan, hiszen a görög tájban a természet és a kultúra keveredik

egymással. A hegyek (az Olümposz: az Istenek lakóhelye; a Külléné-hegy: Hermész szülőhelye; az Oita-hegy: Héraklész földi drámájának utolsó állomása s a többi), a barlangok (Hádész birodalmának, az alvilágnak kapuja s a többi); a folyók (több Isten, Félisten és Nimfa, így Daphné nemzői is; az alvilág folyói: Léthe, Sztüx, Akherón s a többi), a tenger (Aphrodité szülőhelye; Poszeidón lakhelye s a többi) mind elválaszthatatlan elemei a görög ember identitástörténetének. A természeti környezet mint táj, a mítosz és az identitás összefüggéseinek manifesztumai jelennek meg, ezenkívül a nemzeti himnuszok szövegeiben, illetve a különböző (tag)országok zászlóiban és címereiben is.

Ha a tájat a szubjektív és különböző társadalmi csoportok értelmezései szerint, szociokulturális fogalomként vizsgáljuk, kézenfekvő a lexikális szemantika felől közelíteni hozzá.¹⁵ A táj szó különböző nyelvekre lefordítva más és más – az adott kultúra értékeire és tapasztalataira alapozott – jelentésekkel bír, konnotációkat hordoz. Ezek szimbolikus, egyben szubjektív és emocionális értelmezések, melyek kialakulása a természet eltárgyasításával egyidős folyamat. A francia *paysage* kifejezés megszélesített természetet, az angol *landscape* nemcsak tájat, de tájképet is jelent. Mindkét nyelvben tehát a tájat valamilyen szubjektív esztétikai élménnyel azonosítják. Ezzel szemben a német *Landschaft* objektív, tárgyi jelentéseket is hordoz és sokkal erősebben kötődik a valósághoz, a konkrét természeti térhez. A francia *paysage* szemléltető nélkül nem létezik, vagyis a gondolat hozza létre, míg a *Landschaft* és a *táj* nagyon is valóságosak. Mindkettő szoros összefüggéseket mutat a

14 Szemerey Samu: Landscape as an identity of past and present in Cappadocia http://epiteszforum.hu/files/smrsm_kappadokia.pdf

15 Dexler Dóra, *Táj és tájértékelés* (Budapest: BKÁE-TK. Tájtervezési és területfejlesztési Tanszék, 2004) / Dexler Dóra, *Táj és tájértelmezés - módszertani javaslat az európai tájfelfogások kultúrtörténeti kutatásához. Lehrstuhl für Landschaftsökologie* (München: Technische Universität, 2002).



haza és hagyomány fogalmakkal is, szinonimáik a származás és az identitás. Mindkét fogalom összekapcsolódik a vidék (nem város) fogalmával (Gegend), ahol az emberi jelenlét egyesül a természeti környezettel, így a vidék jelentése a mezőgazdasági hasznosításhoz is köthető.

Magyarországon a táj értelmezését a nemzeti függetlenségre, szabadságra való törekvés alakította ki.¹⁶ A magyar táj a reformkor idején a megművelt tájat (kultúrtáj) jelentette, ami pedig a nemzeti hagyományok, egység és identitás szimbólumává vált. A magyarban a táj a munka által kialakított, az emberi cselekvéstől átformált felületet jelenti, és esztétikáját is ebben a viszonyrendszerben találja meg. Ez az esztétika nem azonos a tájnak (paysage) a felvilágosodás korában az alkotás vagy konstrukció szerinti értelmezéseivel.

A tudomány által eldologiasított és eltárgyasított világ az ész diadalának érdeme. A világ megkonstruálása a szabadság és a hatalom kifejezése. Ennek értelmében a természet is konstrukcióvá lesz, még hozzá esztétikai alapon. Az esztétika igazsága az érzékelés és az észlelés közvetítésével tárul fel, de nem csak az ész számára. Amit az ész nem tud befogadni, azt a művészetek ismerik meg és interpretálják. Baumgarten *Esztétika* című művében a logikai tudományok és a művészetek esztétikája egymást kiegészítő, ellentétpárként jelenik meg (esztétiko-logikai igazság).¹⁷ Mindkettő a dolgok megismerésére és leírására hivatott. Ott, ahol a tudományban elfogynak a szavak, „az érzékelés és az érzés esztétikailag és poétikusan előhossa a képet és a szót, melyek ... ábrázolják a természetet, s érvényre juttatják igazságait”.¹⁸ A természet törvényeit nemcsak a tudós elme

írhatja le, hanem a természetben és a természettel együtt élő paraszt megfigyelései is igazak.

„A Napnak az elmúlt évben befutott éves pályájára gondolhatsz csillagásként, nemcsak fizikusként, de matematikusként is, vagy csillagászok társaságában, de gondolhatsz rá pásztorként is, társaid vagy Neaerád kedvéért: bizony sok igazságra jöttél rá az előbb, amire ilyenkor semmi szükséged nincs!”¹⁹

A felvilágosodás korában az esztétika a szépművészetekkel volt rokon, a felvilágosult elme az észlelés / érzékelés eszményét innen vezette le. A művészet bírálata szubjektív dolog, nem a mű, hanem a bíráló állapotától függ, tárgya nem birtokolható.²⁰ Az ítélőerő a tetszés, nemtetszés kinyilvánítása, és mivel érdek nélkül való, feltételezi a teljes ítéletszabadságot. Összefoglalva: a feudalizmus és az abszolutizmus ellen lázadó ember (polgár) a tájban egyrészt saját hatalmának szimbólumát, másrészt a szabadságát látta.

A racionalizmust szükségszerűen követő romantikus eszmék központi érzése a vágy. A vágy az Isteni, az Ősi, a Harmonikus iránt és az elvágyódás a múltba vagy egy fiktív, eszményi világba, oda, ahol a művészet (költészet) és a természet találkozik. A természetről való gondolkodás a romantikában, az arról alkotott képek egyediségében, szépsége az arcadikus tájszemléletben bontakozik ki. *Arcadia* szellemi képződmény, a táj, az ember környezete viszont nagyon is valóságos, így hajlamos az elme valamely megszokott, gyakran látott „honi” tájat kapcsolni Arcadia

16 Dexler, *Táj és tájértékelés*, 2004.

17 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esztétika*, ford. Bolonyai Gábor (Budapest: Atlantisz, 1999), 43.

18 Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban,” 135.

19 Baumgarten, *Esztétika*, 47.

20 Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája* (1790), ford. Hermann István, (Budapest: Akadémiai kiadó, 1966).

eszményéhez. Így annak idealisztikus képét fogja fel valóságként. Sokszor a látható, minket körülvevő tájat történelem előttinek hisszük, de amikor annak történetével megismerkedünk, be kell látnunk, hogy tévedtünk, mert valójában az ember által közvetlenül, vagy közvetve átformált képet szemléljük. A Hortobágy mai formája, képe a 19. századi folyószabályozások és az állandó legeltetés miatt alakult ki, a Mediterráneum természetesnek látszó tájainak nagy része az ókori erdőirtások és az azt követő talajpusztulás miatt a mai napig más képet mutat, mint természetes formájában mutatna. Ma ilyennek látjuk, ezt az „emléket” őrizzük róla és hívjuk elő, ha rá gondolunk. Mindkét említett táj kulturálisan emblematikus és jellegzetes az adott területre. Utazási irodák prospektusaiban róluk készült képekkel reklámoznak és azonosítanak tájegységeket és kultúrákat. Vagyis a romantikából eredő arcadiai tájszemlélet a mai napig meghatározza a természeti környezetünkhöz való viszonyt és nem csupán a német régiókban.

A német tájértelmezések a romantikából valók és az idők során nem sokat változtak. A német szociokulturális eszmények alapján a táj értékét annak jellegzetességei adják, ezek a jellegzetességek eredhetnek a történelemből, a kultúrtörténetből, de a használat során is kialakulhattak, kialakulhatnak. A német ember ezekhez a jellegzetességekhez harmonikusan kötődő viszonyt tart fent, így a tájhoz (környezetéhez) való kapcsolatában éppúgy ápolja hagyományait, mint ahogy nyitott az újításokra.

A magyar táj a magyar ember szociokulturális megítélésében a nemzeti identitás és fejlődés szimbóluma.²¹

²¹ Dexler, *Táj és tájértékelés*, 2004.

Az identitás a jellegzetességekben és a szerkezetben mutatkozik meg. A fejlődés a gazdasághoz köthető művelés által formált felületek képében rajzolódik ki. A magyar táj arcát jellegzetességei, a praktikus és hasznos tájhasználat és az abból következő látvány adja. A nemzeti identitás és a fejlődés eszméje tükröződik, objektiválódik a tájban, mindez vizuális adottságok révén értékelhető.

TÁJ III.

A tájhoz fűződő viszonyunkat nagymértékben meghatározza, hogy miképpen regisztráljuk azt. A közvetlen és a tágabb környezetünkről alakított képeink függenek a képalkotótól, az apparátustól is. A tudomány fejlődésével az újfajta technikai leképezési eszközökkel rögzített álló- és mozgóképeink hatására új perspektívákból szemlélhetjük a tájat. A tájhoz kötődő fizikai és szellemi kapcsolatunk, tájérzékelésünk ezek függvényében is folyamatosan változik és a tudatunkban újabb és újabb értelmezéssel bővül.

Környezetünk megismerésében, el- és befogadásában, leképezésében érzékelő rendszereink közül legelőször a látás és annak eszközei kapják a legnagyobb szerepet. Hogy mi a látás szerepe e vonatkozásokban, az koronként változó magyarázattal gyarapszik. A 19. században bekövetkezett szakítás a látás klasszikus modelljeivel elválaszthatatlan volt a tudás és a társadalmi szokások újraszerveződésétől és elválaszthatatlan volt – mint az észlelés történetében bekövetkezett változások egyáltalán – a művészetben bekövetkezett változásoktól. Az impresszionizmustól kezdődően a vizuális reprezentáció és az észlelés új modelljei

jelennek meg, melyek tökéletesen szakítanak a reneszánsz perspektivikusként vagy normatívként meghatározott modelljeivel. Mindezek mellett a fényképezés feltalálása és széles körben való elterjedése – mely végül is – lerombolta a festészetben uralkodó konvenciókat, valójában a látás régebbi modelljét képviseli, e modell szerint a látás fő funkciója környezetünk minél pontosabb, valóság-hű, tökéletes reprezentációja, leképezése az agyban.

Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* című tanulmánykötetében²² szakít az eddigi metodikával, és nem a műalkotások az idők során változó empirikus adatait, hanem a megfigyelőt (*observer*²³) és annak terét állítja célkeresztbe, amikor a látás történetét kutatja. A 19. század első felében (1820 és 1830 között) végbemenő társadalmi, gazdasági és történelmi változások hatására újraformálódik a szemlélő szubjektum lényege. Ekkor kezdődik és hatalmas sebességgel robotog át az egész századon az a visszafordíthatatlan folyamat, amelyben az észlelés először értelmezhető az idő és a mozgás függvényében. A kor emberének látószögébe új városi terek, üveg, tükör, acél, vasutak, múzeumok, kertek, divat, tömegek, fényképészet, műfény, vakuvillanás és a többi kerül. A mindennapokat meghatározza a sorozatgyártás, a fogyasztás, kereslet és kínálat, a pénz és így tovább. Ebben a forgatagban nincs lehetőség a nyugodt, passzív szemlélődésre. A tudás és a társadalmi szokások megváltozása alapvetően megváltoztatta az ember megismerő és vágyakozó képességeit is, többek között ez a folyamat vezetett a látás klasszikus modelljeivel való szakításhoz a 19. században, amelynek következményeként a művészeti reprezentációs hagyományok is megváltoztak.

22 Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes (Budapest: Osiris, 1999), 190.

23 Crary ragaszkodik a „megfigyelő” observer kifejezés alkalmazásához. A megfigyelő nem passzív szemlélő, hanem, mint a szó egyik jelentése is utal rá, alkalmazkodó, figyelembe vevő és megtartó tulajdonságokkal rendelkezik. Crary, *A megfigyelő módszerei*, 18.

Ezek a hagyományok a következők voltak. A középkor végére az ember tudati fejlődése révén képessé vált szétválasztani a szubjektumot az objektumtól, az ént a világtól, és láthatatlan dolgokkal egészítette ki a látottakat.²⁴ Ez a felismerés és – a valamivel későbbre datálható – tér matematikai képletekkel (*costruzione legittima*)²⁵ való leírása lehetővé tette a centrálperspektivikus szemlélet gyakorlattá válását a vizuális ábrázoló művészetekben. Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Uccello, Piero della Francesca, Leonardo és még sokan mások is sikeresen alkalmazták a centrálperspektíva matematikai megszerkesztését annak érdekében, hogy a festményeik egy adott térkivágás síkvetületét ábrázolják a lehető legnagyobb pontossággal, mintha csak a festmény felülete megfelelné egy külső vagy belső tér felé nyitott ablak üvegtáblájának. Leonardo épp ez idő tájt írta le a camera obscura működési elvét és megépítésének módját azzal a szándékkal, hogy a művészet szolgálatába állítsa.²⁶ Valójában a camera obscura által előidézett jelenség egy fizikai, fénytani jelenség, amely mindig is létezett, de a valóság megfigyelésének / ábrázolásának segédeszközeként csak a 16. századtól használták Európában. A camera obscura 200 éven keresztül a „megfigyelő” helyzetének és szerepének szimbolikus modelljeként működött és a 17. és 18. századokban a külső világ reprezentálásában, úgy általában a különböző kulturális területekhez kapcsolódó tevékenységek – ideértve a szórakozást és a művészi gyakorlatot is – eszközeként szerepelt. Ez a szerkezet a 19. század elejéig a fizikai optika, a látással foglalkozó tudományok és az adott kor filozófiai gondolkodásának

24 Otto Stelzer, *Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, (München: R. Riper Co., 1966), 48-64. Az első két rész olvasható magyarul *A perspektivikus kép. A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára* címmel in: Bón András és Beke László szerk., *Fotóelméleti Szöveggyűjtemény*, ford. Wessely Anna (Budapest: Enciklopédia, 1997), 20-31.

25 Leon Battista Alberti, *A festészetéről / Della Pictura* (1436), ford. Hajnóczi Gábor (Budapest: Balassi, 1997).

26 Giovanni Battista Venturi, *Essai sur les oeuvres physico-mathématiques de Leonardo da Vinci* (Paris: Duprat, 1797) idézi: Szilágyi Gábor, *A fotóművészet története* (Budapest: Képzőművészeti Zsebkönyvtár, 1982), 46.



vizsgált és metaforaként alkalmazott apparátusa, de mindenekelőtt a látható világ megfigyelésének, a való világról való igaz következtetések megállapításának legszélesebb körben alkalmazott eszköze volt. A látás összes eddigi modellje közül a világ kaotikumában rendet vágó nézőpont legtökéletesebbike. Monokuláris, egy-nézőpontúsága okán tökéletesebb, mint az ember binokuláris teste.

A 16. században Giovanni della Porta (1535–1615) írta le először a világon a *Magiae Naturalis* (1589) című művében,²⁷ hogy ha a nyílásba domború lencsét vagy homorú tükröt helyezünk, sokkal élesebb, világosabb és részletgazdagabb képet kapunk. Ezzel az optikailag felfegyverzett sötét dobozzal a dolgok nemcsak nagy pontossággal megfigyelhetők, de irányíthatóak is. Ettől a pillanattól kezdve a camera obscura végleg elválasztja a természetet annak reprezentációjától, és megkülönbözteti a képet annak tárgyától, és a mágia reneszánsz hagyományából kiindulva a jelképek és analógiák egyetemes nyelvének megismerését célozza, ami „a világ mozgásának, formanyelvének és felépítésének szemlélésén és látásán múlik”.²⁸ A világ megkettőzi magát, ami egyrésztől közelebb hozza szemlélőjéhez, de ez a megduplázottság magában rejtje annak lehetőségét, hogy már nehezen dönthető el, hogy melyik az eredeti és melyik a kép, összekeveredik a valóság és annak kivetülése.

A centrálperspektíva megszerkesztése, ellenőrzése, majd ábrázolása eredményeképpen a reneszánsz ábrázolások nagy része teljes mértékben természetellenesen hat. Ennek egyik oka abban a művészi szándékban keresendő,

amely a valóságnál többet szeretne nyújtani, mint ami csak látható, másrésztől meg azzal a pszichológiai elmélettel magyarázható, hogy a perspektíva kiserkesztett helyessége csak ritkán esik egybe a tapasztalati helyességgel.²⁹ Mert az emberi agy és a retina nem úgy funkcionál, mint a fényképezőgép sík mattüvege, amelyre a kép vetül és látásunk ugyanannyira aktív, mint adaptív folyamat, a valóságot sosem érzékeljük egyféleképpen.

Erle Loran (1905–1999) amerikai festőművész *Cézanne's Composition* című tanulmánykötetében³⁰ összehasonlítta Cézanne tájképeit az ábrázolt valóságészletről a helyszínen készített fotográfiákkal, amelyek többek között arra bizonyítékok, hogy Cézanne milyen erőteljesen alakítja át, „torzítja” tájképein a természeti valóságot. A Mont Sainte-Victoire-t monumentálisan ábrázoló festményeket összevetve a fényképezőgép által készített felvételekkel világosan látszik, hogy a fotón a hegy eltölpül, „semmivé zsugorodik” a valósághoz és a festményen ábrázolthoz képest. Ha kiállunk Provence-ba arra a helyre, ahol Cézanne is állt, látható, hogy a táj nem olyan, mint a fényképen, hanem sokkal inkább a festményen láthatóra hasonlít.³¹

A látás történetének másik fontos területe a dolgok szemléletének helye. A nézőpont kérdése nemcsak az ábrázolás és az észlelés történetében visszatérő probléma, de filozófiai jelentősége is van. A „szcenografikus” és „ichnografikus” nézőpontok, vagyis a perspektíva és madártávlat közti különbségek nemcsak a legideálisabb nézőpont kérdésének lehetséges válaszai, hanem szellemi vonatkozásai is lehetnek: „különbségük abban látszik, ahogy egy testet mi látunk, és ahogy azt Isten látja...”³²

29 Stelzer, *A perspektivikus kép*, 23.

30 Erle Loran, *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1943)

31 A Mont Sainte-Victoire Auguste Renoirt (1841–1919) is megihlette, de az általa készített festmény már inkább hasonlít egy fotográfiához. Cézanne Renoirt méltatva állítólag annyit mondott: (Renoir) „csak szem”. Egyébként az impresszionisták használtak fotográfiát, de nem másolták le azt.

32 Crary idézi Leibnizt *A megfigyelő módszereiben*, 68.

27 Szilágyi szerint valójában Girolamo Cardano milánói fizika-, és matematikatanár volt az, aki először, jóval della Porta előtt a camera obscurában a domború lencse használatának előnyeit említi a *De subtilitate* című írásában (Nürnberg, 1550. IV. könyv, 107). Lásd: Szilágyi, *A fotóművészet története*, 46. Crary pedig Mario Giozzi olasz tanulmányára hivatkozva azt írja, hogy della Portát a szerkezet feltalálójaként azonosítják (Mario Giozzi. *L'invenzione della camera oscura*. Archivio di Storia Della Scienza xiv (April-June 1932), 221–229.), bár a következő mondatban hozzáteszi, hogy ebben azért annyira nem lehetünk biztosak. (Crary, *A megfigyelő módszerei*, 53.)

28 Della Porta, *Natural Magic* (London, 1658), 15., idézi Crary, *A megfigyelő módszerei*, 53.

A 18. századi itáliai festészet kedvelt műfaja a veduta vagy városlátkép, ami a centrálperspektivikus leképezés legeredményesebb példája. Antonio Canaletto (1697–1768) színpadias festményei elkészítéséhez – melyek velencei, később angliai látképeket ábrázolnak – alkalmazott camera obscurát. A városi tájkép ábrázolásában a normál, emberi nézőtengely vízszintes irányú (perspektivikus, vagy scenografikus) szemlélete esetében a város annyi látványt nyújt, ahány helyről szemléljük. A nézőpont változtatásával a város képe megsokszorozódik, és csak elégséges számú látvány felhalmozásából azonosítható be.

Egy adott helyszín érthetősége, egy konkrét megválasztott nézőpont és egy látvány pontosan meghatározott viszonyán múlik. A scenografikus leképezés legkorszerűbb modellje ma a Google Street View szolgáltatásban valósul meg. Egy város vagy táj madártávlati nézőpontból készített képe, tárgyáról karakteresebb és egyben a legáttekinthetőbb képet mutatja. Ami nem csupán a tájékozódást és az emlékezetet segíti, de elsősorban mindig is nagyon fontos volt a hadászat szempontjából. Petrarca a Mont Ventoux megmászásáról írott levelében említi:

„Fülöp, a macedónok királya, ugyanaz, aki hadat indított a római nép ellen, fölment a thesszáliai Haemusra, mivel hitt a híreknek, hogy a csúcsról két tengert fog látni, az Adriát és a Fekete-tengert. Én bizony nem tudom, igaz-e vagy sem, mivel a Haemus nagyon távol esik tőlünk, és az írók véleménye is megoszlik ebben a kérdésben.

Anélkül, hogy valamennyit felsorolnám, Pomponius Mela kozmográfus bizonyossággal állítja, Titus Livius pedig tagadja. Ha, mint erről a hegyről, magam szerezhethék tapasztalatot a Haemusról is, nem maradna kétséges az igazság.”³³

33 Kardos szerk., *Petrarca levelei*, 90.

Az időszámításunk előtti századokban egy sikeres stratégia kénytelen volt saját szemével átlátni a csata helyszínét, ma már egy szobából is le lehet egy háborút vezényelni. A legelső hivatalos tájmeghatározások is a magas hegyek csúcsairól a szemünk elé táruló, ichnografikus nézőpontból megszemlélt látványt, vidéket definiálják tájként.³⁴

A 17. századtól a művészet a természeti valóság egyre több, más és más oldalait próbálja megragadni úgy, hogy az őt megelőző korok bevett módszereit, konvencióit elveti, tőlük eltávolodik. Például úgy, hogy az emberléptékű perspektivikus nézőpontból ellép, és a magasba emelkedik, lebeg. Ez a felfedezés ugyan nem a 19. század találmánya, de a kor liberális és romantikus szemléletében kedvező fogadtatásban részesült. A romantika irodalmát áthatja a szabadság szárnyaló eszméje, az ismert dolgok újraértelmezése, újrafelfedezése. Victor Hugo (1802–1885) regényeiben csodálatos tájleírásokat olvashatunk, a leírásokból úgy hat, mintha az elbeszélő a táj fölött repülve mesélné el a látványt, és mi, akik hallgatjuk, szárnyakat növesztve az égbe szállva élvezzük azt.

„Az Atlanti-óceán marja partjainkat. Nyugati sziklafalunkba a sarki áramlat harap belé. Saint-

34 Heinrich G. Hommeyer, *Beiträge zur Militair-Geographie der Europäischen Staaten*, (Breslau: Korn, 1805).



Valéry-sur-Somme-tól Ingouville-ig ... hatalmas sziklatömbök zuhannak alá, kavicsfelhőket görget a víz, kikötőinkben homok- vagy kőzátanyok terpeszkednek, folyóink torkolata eltorlaszolódik. Az ár mindennap letép és elnyel egy-egy darabkát a normann földből. ... Nézzék, micsoda mélyedést vágott Cherbourg és Brest közé... Ezek a vízből

kiálló hegycsúcsok szigetek. Az egészet együtt a normann szigettengernek mondják..."³⁵

Valójában Victor Hugo leírását olvasva nem is képeket, mint inkább képek egymásutánját, filmet látunk, amelyben ha benne is vagyunk, mégis passzív, külső szemlélők maradunk azáltal, hogy a dolgokat nem érinthetjük meg.

Az ember és környezete közti (belső és külső) viszonyt alapvetően meghatározza térbeli tájékozódásának milyensége. A tájékozódási keretek fajtái egocentrikus, lokális és globális földrajzi kategóriákba sorolhatók. Az egocentrikus tájékozódás az embert (az Ént) emeli középpontba, környezetéhez

való viszonyát önmagából kiindulva határozza meg. Önmaga tapasztalataiból, megismeréseiből leszűrt téri tudását szubjektív látószögből szemléli saját elképzeléseit tükrözve (kognitív térkép). A lokális és globális tájékozódási módszerek segédeszközei a térképek, a földgömbök, domborzati modellek, perspektivikus tömbszelvények, panorámatérképek, madártávlati és műholdképek, térhatású térképek, metszetek

35 Victor Hugo, *A tenger munkásai*, ford. Lontay László (Budapest: Európa, 1866). <http://mek.oszk.hu/02600/02637/> (megtekintés: 2013).

és így tovább. A térképek és az egyéb térképészeti ábrázolási formák, amelyek – mint a környezeti realitás specifikus modelljei – bizonyos térbeli szerkezeteket és kapcsolatokat nagy hűséggel képeznek le, fontos szerepet töltenek be mind a gyakorlati tevékenységekben, mind a tudományos megismerési folyamatokban.

A GIS egy térinformatikai, geoinformációs, számítógépes rendszer, melyet földrajzi helyhez kapcsolódó adatok gyűjtésére, tárolására, kezelésére, elemzésére, a levezetett információk megjelenítésére, a földrajzi jelenségek megfigyelésére, modellezésére dolgoztak ki. Egyetlen rendszerbe integrálja a térbeli és a leíró információkat, ezzel alkalmas keretet ad a földrajzi adatok elemzéséhez.

„A geoinformatika rendkívül nagy jelentőséggel bír a természeti erőforrások kutatásában, állapotának figyelésében; a közigazgatásban; a földhasználati és tájtervezésben; az ökológiai- és gazdasági összefüggések feltárásában, a döntéshozásban; ugyanakkor a közlekedési-, szállítási-, honvédelmi-, piackutatási feladatok megoldásában; a szociológiai-, társadalmi összefüggések vizsgálatában; a település-fejlesztésben és a létesítmény-tervezésben. A geoinformatikában összefonódik a több ezer évre visszatekintő térképészet, a pár száz éves földtudományok és a pár évtizedes múlttal rendelkező számítástechnika.”³⁶

Ezek és az ezekhez hasonló regisztrációs rendszerek a táj észlelésében új távlatokat nyitottak, és erősen meghatározzák a vizuális térben létrejött szemléltetést. Tájéltásunk és a tájjal való kapcsolatunk jelentősen megváltozott azáltal, hogy bolygónkat és annak felszínét más nézőpontból szemléljük. Így lehet Földünk legkifejezőbb, legtöbbet mutató portréját leképezni távlati látószögekből. Legpontosabban e pontból látszik, milyenné formálják a tájat a természet erői, és az emberi kezek „szorgos” munkái. Az úrből, műholdas felvételekről észlelt ábrák egységes, osztatlan képet rögzítenek a Földről, ezeken a képeken eltűnnek a határok. Egy valóságos utazó szemével érzékelhetjük a tájat, megtapasztalhatjuk, hogy az élő Föld egy szervezet.

„Nem láthatjuk Afrikát és Európát, fehéret és feketét, muzulmánokat és keresztényeket, arabokat és zsidókat, szegényeket és gazdagokat. Áthatolhatunk kontinenseken és országokon, vallási és nyelvi határokon, sivatagokon és vadonokon, hegyeken és völgyeken, folyókon és erdőkön.”³⁷

Minden egy családba tartozónak tűnik, „... e spirituális felfedezés nem újkeletű; India szanszkrit tudósai hitték, hogy »az egész föld egy család« (Vasudhaiva kutumbakum). Például a fa nem egy hasznos tárgy, amely házépítésre, vagy bútorkészítésre való. A fa a családom tagja.”³⁸

37 Satish Kumar. „Az ökológia elemei.” A cikk a Prakriti Indiai Nemzetközi Központban tartott szeminárium előadásán alapul (New Delhi, 1993 január). A RESURGENCE 160. számából válogatta és fordította Faludi Erika, in *Harmadik part* <http://www.bocs.hu/3part/kumar-17.htm>.

38 Kumar, „Az ökológia elemei”

36 Czimmer Kornél. *Geoinformatika*. Elektronikus jegyzet, 2001. <http://www.geo.u-szeged.hu/~joe/fotogrammetria/GeoInfo/geoinfo1.htm>

39 A Gaia-elmélet szerint a Föld egyetlen egységes és önszabályozó ökoszisztéma. James Lovelock 1972-ben dolgozta ki ezt a modellt, de az ötlet az 1960-as évekből származik. James Lovelock, *Gaia. The Practical Science of Planetary Medicine* (London, Stroud: Gaia Books, 1997).

A Gaia elmélet³⁹ egy ökológiai kortárs fogalom, amelynek megértése egy újfajta természettudat kialakulását segíti. Az úrból nézve, egy globális nézőpontból szemlélve a bolygót egységesnek látjuk, nem látunk megosztottságot, sem társadalmi, sem térbeli, csupán egyetlen élő szervezetet. Ez a demokratikus nézet tükröződik a bárki számára elérhető, a légi felvételeket és a térinformatikai módszereket egyesítő vállalkozásban, a **Google Earth**-ben, amit mára a felhasználók tetszőlegesen új, személyes, akár multimédiás tartalmakkal bővíthetnek. Valójában kollektív tudategyesítő emlékkönyvként funkcionál, olyan mint egy nagy közösségi bedekker, ahol mindenki egy hatalmas táj része. (2013)

Bibliográfia

- Alberti, Leon Battista. *A festészetéről / Della Pictura* (1436). Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi, 1997.
- Augustinus, Aurelius. *Szent Ágoston Vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. Budapest: Szent István Társulat, 1995. <https://mek.oszk.hu/04100/04187/>
- Bán András és Beke László szerk. *Fotóelméleti Szöveggyűjtemény*. Ford. Wessely Anna. Budapest: Enciklopédia, 1997.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Esz­tétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Crary, Jonathan. *A megfigyelő módszerei / Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Budapest: Osiris, 1999.
- Dexler Dóra. *Táj és tájértékelés*. Budapest: BKÁE-TK. Tájtervezési és területfejlesztési Tanszék, 2004.
- Dexler Dóra. *Táj és tájértelmezés - módszertani javaslat az európai tájfelfogások kultúrtörténeti kutatásához. Lehrstuhl für Landschaftsökologie*. München: Technische Universität, 2002.

- Diderot, Denis. „Értekezés a festőművészetről” (Essai sur la peinture, 1759). In *Diderot válogatott filozófiai művei II*. Ford. Alexander Bernát, 134–192. Budapest, Franklin Társulat, 1915.
- Hommeyer, G. Heinrich. *Beiträge zur Militair-Geographie der Europäischen Staaten*. Breslau: Korn, 1805.
- Hugo, Victor. *A tenger munkásai*. Ford. Lontay László. Budapest: Európa, 1866.
- Humboldt, Alexander von. *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart: J. G. Cotta'scher Verlag, 1845–58. https://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/9292/file/humboldt--kosmos--band1_high.pdf.
- Kant, Immanuel. *Az ítélőerő kritikája* (1790). Ford. Hermann István. Budapest: Akadémiai kiadó, 1966.
- Kardos Tibor, szerk. *Petrarca levelei. Szemelvények Petrarca leveleiből*. Ford. Kardos Tibor. Budapest: Gondolat, 1962.
- Kumar, Satish. „Az ökológia elemei.” In *Harmadik part*. Ford. Faludi Erika. <https://www.bocs.hu/3part/kumar-17.htm>.
- Livius, Titus. *A római nép története a város alapításától*. Ford. Kiss Ferencné, Muraközy Gyula. Budapest: Európa, 1982.
- Loran, Erle. *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1943 <https://doi.org/10.1525/9780520322202>
- Lovelock, James. *Gaia. The Practical Science of Planetary Medicine*. London, Stroud: Gaia Books, 1997.
- Ritter, Joachim. „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban.” In Joachim Ritter, *Szubsztívitás. Válogatott tanulmányok*. Ford. Papp Zoltán, 113–143. Budapest: Atlantisz, 2007.
- Simmel, Georg. „A táj filozófiája.” in Georg Simmel. *Velence, Firenze, Róma, Művészetelméleti írások*. Ford. Berényi Gábor, 99–111. Budapest: Atlantisz, 1990.
- Teleki Pál. *A gazdasági élet földrajzi alapjai I-II*. Budapest: Centrum, 1936.
- Troll, Carl. „Die geographische Landschaft und ihre Erforschung.” In: *Studium Generale*, 3. évf., 1950 április, 163–181.

Zagyvai Sári

ORCID: 0009-0005-3063-1000

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

zagyvai.sara@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 23–34. (2023)

DOI: [10.57021/artcadia.4989](https://doi.org/10.57021/artcadia.4989)



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

A horizont vágyképei

A magazinokban, a számítógépes játékokban, a filmekben vagy a mindennapi netes barangolásaink során látott vidékek olyan víziókat keltenek a távoli helyekről, amelyek elfedik a valóságos tájakat. A digitális és nyomtatott képáradat uniformizált elképzeléseket vált ki a befogadóban. A sematikus és idealisztikus tájképek nem csupán pótlékértékű szimulációk, hanem kilépnek másodlagos szerepükből, és befolyásolják a tapasztalatokat a valós szituációkban. Más szóval az előképeink is alakítják a valós találkozást a természettel. Ebben az írásban különböző médiumok asszociatív példáin keresztül mutatom be, hogy a tájképek nem egyszerűen a valóságot tükrözik, hanem a természet képén túl az alkotó és a szemlélő belső lelkiállapotát és vágyait jelenítik meg.

kulcsszavak: videójáték, virtuális táj, idealizált táj, vágykép, médium

The horizon of desires

The landscapes we see in magazines, computer games or in our everyday online explorations embody the aspirations of the horizon, while dream-like visions increasingly obscure the actual landscape. These standardized scenes are not mere simulations serving to substitute: they abandon their secondary function – they affect experiences in real situations; these preset images shape the true encounter with nature. In this paper I illustrate with associative examples from different media that landscapes do not merely reflect reality. I intended to get closer to understanding how the objective, external scene relates to the subjective, private image.

keywords: videogame, virtual space, idealistic landscape, dream-like vision, medium

„Vágyképek és álomtájak uralják képzeletünket az év minden egyes munkával töltött hetében. Információgyűjtés, tervezetés, más élményeinek meghallgatása és a saját élményeink felidézése alapvető szerepet játszik abban, hogy kimozduljunk megszokott környezetünkől.”¹

A National Geographic magazin

A fényképek dokumentarista műfajához sorolható képek is elrugaszkodhatnak a valóságtól, és abban a formában nem létező világot mutathatnak be. A *National Geographic* képi világa jól példázza, hogy a fikció és valóság között húzódó mezsgye a fotográfiák esetében sem egyértelmű. Az antropológusi szemüvegen, de mégis egy megszépített képi világon keresztül ábrázolt vidék hozzájárul ahhoz, ahogyan megismerjük és létrehozuk az ismeretlen térségekről sajátunk megélt elképzeléseinket.

Ebben a magazinban a tájakat a nyugati megfigyelő szemszögéből, a felfedező tekintetén keresztül látjuk. Ez a tekintet – írja John Urry – egy szisztematikus és analizálható módja a nézésnek.² Az utazó az olyan szempontokat értékeli, amelyek nem szokványosak. Keresi a változatosságot, a tájnak azon tulajdonságaira figyel, amelyek a mindennapokban a megszokottól eltérő tapasztalatokat és élményeket nyújtanak,³ orientalizálva a távoli tájakat és népeit. Ennek a hozzáállásnak a következtében egy olyan alkotást tár a néző elé, amely sokkal inkább szól egy ideális, másik Európáról, mintsem a valós helyszínekről, emberekről, tájakról.⁴

Az élmények, amelyeket a magazin képei közvetítenek, hatással vannak az utazó és az olvasó vágyaira és a világról vagy a népekről alkotott nézeteire. De pontosan milyen fényképeket is jelenítenek meg a *National Geographic*-ban, és mit is akarnak nekünk elmondani? Mit üzennek ezek a képek, és milyen elképzeléseket váltanak ki a szemlélőjükből? Ilyen típusú kérdések érdekelték azt a két antropológust, akik úgy döntöttek, hogy elemzik a *National Geographic* magazin képi világát. Ezekből az elemzésekből készült Catherine A. Lutz és Jane L. Collins *Reading National Geographic* című könyve.⁵ A fényképek megfigyelése során kiderült, hogy a képek közös jellemzőket mutatnak. Az egzotikusként beállított ember és távoli vidék egy olyan édeni világ részei, ahol ember és természet harmóniában él együtt.

A vidékek és emberek egy olyan vonzónak beállított világhoz tartoznak, amely a sajátunk (a civilizált) ellenpólusaként jelenhet meg. A fényképek olyan, stressztől, szorongástól és depressziótól mentes világ képét festik le, amely nagyon csábító, ám egyúttal idealizált. A mindennapi valóságtól eltérő és romantikussá retusált világ a civilizáció betegségeinek ellenpárjaként jelenik meg. Habár úgy tűnik, hogy ez a nézőpont a kulturális különbségeken keresztül mutatja be a különféle kultúrákat, mégis orientalizált megjelenést kölcsönöz a harmadik világnak.

A *National Geographic* ikonikus képei a „helyi egzotikumot” varázslatosnak ábrázolják. Ennek az idealizálásnak az egyik jó példája, hogy a magazin a természeti népeket nagyon egészségesnek mutatja be. Napbarnított felsőttesteket, fedetlen melleket láthatunk, mindeközben a betegségek,

⁵ Catherine A. Lutz and Jane L. Collins, *Reading National Geographic* (Chicago: University of Chicago Press, 1993)

¹ Bódi Jenő – Pusztai Bertalan, szerk.: „A turizmus (média) reprezentációi a globális áramlatok terében,” in *Replika* [Médiaturizmus] 96–97. szám (2016/1-2.), 7. http://real-j.mtak.hu/16744/1/EPA03109_replika_96-97.pdf (megtekintés: 2023.10.17.)

² John Urry, „A turistatekintet,” in Bódi Jenő – Pusztai Bertalan (szerk.), *Túl a turistatekinteten – A turizmus kritikai és kultúratudományi perspektívái* (Budapest-Pécs-Szeged: Gondolat, 2012), 41–61.

³ John Urry, *Consuming Places* (London: Routledge, 1995), 211–229.

⁴ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: First Vintage Books Edition, 1979)

az éhezés és a nyomor kívül marad a fotós objektívjén. A szövegben megjelenik a nélkülözés és a nyomor bemutatása, de a képeken egyáltalán nem.

A harmadik világ korábbi, különböző vizuális megjelenítéseihez képest, amelyek inkább tragikusak vagy abszurdak voltak, a *National Geographic* magazinban megjelenő fényképek pozitív érzelmeket váltanak ki. Az újság megpróbálja eljeleníttetni a kulturális különbségeket is. Inkább festőien erotikusnak ábrázolja az embereket, mintsem valóságos és realiztikus képet mutat az ott élőkéről. A fényképek szereplői mosolyognak vagy barátságosan fordulnak a kamera felé. Catherine A. Lutz és Jane L. Collins *Reading National Geographic* című könyve felhívja rá a figyelmet, hogy az újság az ázsiai, latin-amerikai, közel-keleti, észak-afrikai embereket a kulturális különbségek ellenére alapvetően ugyanazoknak vagy ugyanolyanoknak ábrázolja. Számos kép fókuszál valamilyen rituális viselkedésre, és ennek az ábrázolására bejáratott, ideáltipikus módokat választ. A magazin idealizált képi világa jól tükrözi a fejlett világ hátrányaival szembesülő ember ambivalens viszonyát, egyúttal nagyban hozzájárul a sematikus asszociációk elterjedéséhez. A *National Geographic* indirekt módon hat a turizmusra, miközben távoli tájak és az ott élő népek életének megismertetését ígéri, az idealizált képi világ vágyakat ébreszt az olvasókban, hogy saját szemükkel láthassák azokat a helyeket, amelyeket az egyre olcsóbbá váló repülőjegyek a tömegturizmus célpontjaivá változtatnak.

Filmturizmus

A turizmus egy másik gerjesztője a filmipar, amely oly mértéket ölt, hogy saját terminust is kapott. A filmturizmus az utazás olyan formája, ahol a turista olyan helyeket keres fel, amelyek filmforgatási helyszínek voltak. Mint azt Radnóti Sándor: *Simmel és a táj* című írásában olvashatjuk, „*gyakran nem is mi alkotjuk meg a tájat, hanem turistajelzések vezetnek ahhoz az előre kijelölt kilátási ponthoz, ahonnan belemerülhetünk a táj szépségébe.*”⁶ A filmek a táblákhoz és magazinokhoz hasonlóan hatással vannak a turizmusra. Irimiás Anna *Filmturizmus*⁷ című könyve tárgyalja, hogyan ösztönzik a filmekben bemutatott helyszínek, hogy minél többen felkeressék őket, és foglalkozik a jelenetek vágykeltő hatásaival. A sztárok vonzerején túl belső motivációk lehetnek az önmegvalósítás, a státusznövelés, a fantáziálásra való hajlam, az elvágódás és új élmények keresése. Példaként tekinthetünk Petra sziklás romvárosára, amely az *Indiana Jones and the Last Crusade* (Steven Spielberg, 1989) című kalandfilmben jelenik meg. A híres film ahhoz is hozzájárul, hogy az utazók a célpontnak kiválasztott tájat már ismerősként üdvözölgék. Amikor végre tényleg eljutnak a vágyott, távoli helyszínre, élményeiket a filmvászon látottakhoz igazítják. Szeretnék, ha arra hasonlítanának, keresik az egyezéseket. A fényképeken pedig sok esetben, de nem kizárólagosan, a mozivászon látott, kanonizált látványt szeretnék reprodukálni. Irimiás Anna Urry (2012) gondolatára hivatkozik, miszerint:

6 Radnóti Sándor, „Simmel és a táj,” in *Replika [Alogútban]* 112. szám (2019/3) 11.

7 Dr. Irimiás Anna, *Filmturizmus* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2015)



„a turisták a tájnak egy idealizált képét próbálják meg fellelni az utazásaik során, hiszen már van egy kialakult elképzelésük a helyszínről, amelyet a képeslapok, az útikönyvek, televíziós programok, az internet, valamint a filmek hoztak létre és tápláltak.”⁸

8 Irimiás, *Filmturizmus*,
121.

A televízióban és a mozivásznon megjelenő tartalmak potenciálisan hatással vannak a néző személyiségének különböző szintjeire. Ekképpen a vásznon megjelenő egzotikus tájak a távoli utáni vágyakozást táplálhatják.

„Az Egyesült Államok óceántól óceánig nyúló változatos tájai, ámulatba ejtő természeti örökségei előtt lehet-e egyszerűbb és nagyszerűbb módon tisztelni, mint amit Forrest (Tom Hanks) több mint három évig tartó, Amerikát átszelő futása során kapunk a filmben? Nem véletlen, hogy a Monument Valley-nál fejeződik be a nagy futás. Forrest sok követőjével együtt a 163-as úton Utah és Arizona határánál rőtta az utat, amikor hirtelen úgy érezte, hogy elég, elfáradt, haza akar menni. A kamera Forrest háta mögül (mint Caspar D. Friedrich festményein) mutatja a jelenetet, és a háttérben teljes pompájában kirajzolódnak a Monument Valley westernfilmekből ismerős sziklái.”⁹

9 Irimiás, *Filmturizmus*,
22.

Az utazó csalódhat, mivel elvárásai nem feltétlenül egyeznek mindig az átélt élménnyel. Akár meg is bánhatja az utazást, hogyha a tapasztalatai nem hasonlítanak a mozivásznon látottakhoz. Lehetséges, hogy odazarándokolva más napszakban vagy évszakban látja a tájat, még gyakoribb, hogy az időjárási viszonyok teljesen eltérőek, és nem biztos, hogy tudja kontrollálni a körülményeket. Neulinger tanulmányaiban olvashatjuk, hogy az utazás ugyan a fogyasztás egy fajtája, de a turista nem feltétlenül tud előre tájékozódni megfelelően a megvásárolt termékkel (élménnyel) kapcsolatban. A moziban látott képkockák nem csupán pozitív üzeneteket közvetíthetnek, hanem hozzájárulhatnak ahhoz is, hogy a nézők leértékeljenek helyszíneket. Míg a természetet általában hivatónak ábrázolják, addig a nagyvárosok képei nyomasztó, zsúfolt helyszíneként jelennek meg a filmvásznon.

A különféle filmekben szereplő tájak hatással lehetnek egy adott térség turisztikai bevételeire és gazdaságára. Filmnézés közben a néző átadja magát az élménynek, magukkal ragadják őt az események. Az érzelmi töltés és impulzusok – izgalom, kaland, romantikus élmények átélése – arra motiválják, hogy útra keljen.¹⁰ *A part* című film hatására

10 Bódi Jenő,
„A tévéző turista. A
médiaturizmus helyeinek
kulturális geográfiaja,”
in *Replika*, 96–97. szám
(2016/1-2), 59–74. [http://
real-j.mtak.hu/16744/1/
EPA03109_replika_96-97.
pdf](http://real-j.mtak.hu/16744/1/EPA03109_replika_96-97.pdf) (megtekintés:
2023.10.17.)

Thaiföldön a Ko Phi Phi sziget nagyon népszerű lett. A látogatók előzönlötték a türkizkék tengert és az öböl partját. Viszont a turistatömegek néhány év alatt nagymértékű környezeti károkat okoztak. Így a hatóságoknak lépniük kellett, és lezárták a szigetet az odalátogatók elől. A turizmuskutató vizsgálati módszerei igazak a filmturizmusra is, transzdiszciplináris területről lévén szó, érinti az antropológia, pszichológia, szociológia, marketing és közgazdaságtan területeit. Francesco Jodice olasz kortárs fotóművész **What we want** című könyvében a tájat az emberek vágyait reprezentáló helyként jelöli meg és képzelettel el. A **Phi phi don** című képén a női alak megidézi a tengerparti környezetben pózoló celebek, színésznők, modellek testtartását.¹¹

11 Francesco Jodice, *What we want* (Milan: Skira, 2004), 4–5.

Sci-fi filmek/ Idegen bolygók tájképei

„A térhajós hajóra száll, a filmek nézője megváltja hajójegyét a téridőutazáshoz. A hordozórakétát gépi rendszerek indítják útjára, a mozigép elindításával útnak indul az audio-vizuális világnézet-gépezet. Ráadásul mindkét utazó el van zárva attól a világtól, ahová útnak indult: a néző nem léphet át a filmek világába, a térhajós nem léphet ki berendezései zárványából az idegen világterek halálos hidegére. Az ismeretlen feltörekvő hódítóinak útja ezért eleve kudarcra van ítélve: sohasem érkeznek meg oda, ahová indulnak.”¹²

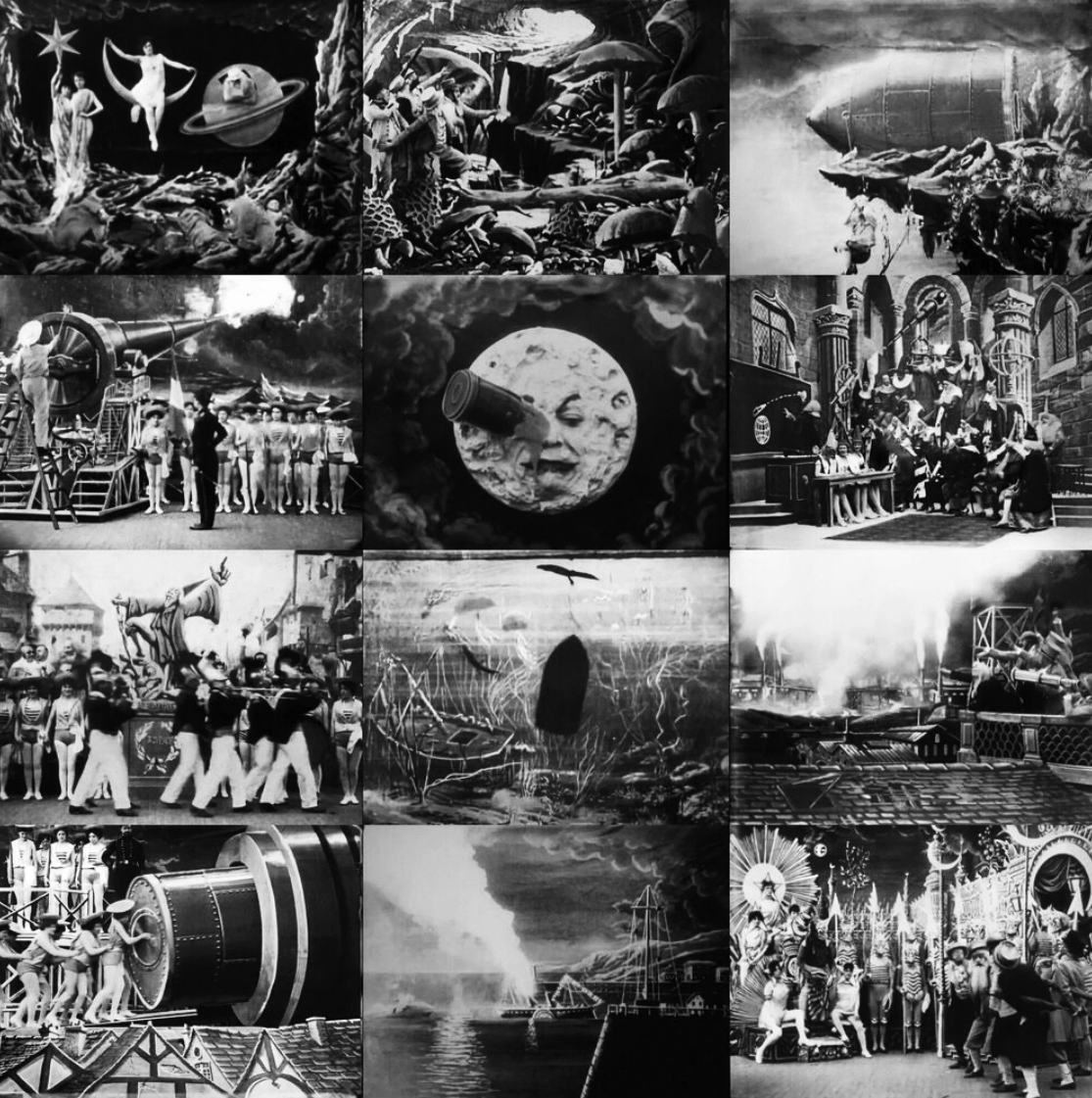
12 Tillmann József A., *Szigetek és szemhatárok* (Budapest: Holnap Kiadó, 1992), 14.

Több világűrben játszódó sci-fi-ből ismerjük azt a dramaturgiát, amikor az ember eltöpreng az őt körülvevő végtelen, csillagokkal pettyezett térben, majd a vászonra beúszik egy hatalmas technikai objektum, kiszorítva a galaktikus teret. Minden sci-fi, hasonlóképpen a vadnyugaton játszódó filmekhez, a táj vagy a tér (űr) szempontjából a végességet igyekszik meghaladni. Mindkét esetben a film meglebegteti a fejlődés utópisztikus voltát. A vadnyugaton a térben való haladás a végtelen tájhoz kapcsolódik, az univerzumban a világűr átutazása jelent hasonló kihívást. A beutazható téren túl a vágyódás tárgya az ismeretlen vidék, a „terra incognita”, az idegen kontinens vagy a csillagközi térben az idegen bolygók.

„A világűr átszelése olyan vágyott utópisztikus technikai fejlettséget igényel, melyet csupán trükkfelvételekkel tudunk szemléltetni, és élvezni a mozivásznon. Trumbull trükkfelvételeire sem a feltétlen ünneplés, sem a vészjósló ítékezés nem jellemző. Scott Bukatman a következőképpen vélekedik: Trumbull trükkjei ugyanúgy az új technikákhoz fűződő kétértelmű viszonyból táplálkoznak, mint az elmúlt kétszáz év panorámái és egyéb szórakoztató látványos furcsaságai, és hatásmechanizmusuk is ugyanúgy az új technikákra épül.”¹³

A filmekben ábrázolt világűr tere nagyon sokban hasonlít a kiberterekhez: ezek a mesterséges környezetek metaforikus

13 Scott Bukatman, „A mesterséges végtelen,” *Metropolis*, 2003/2, 10–26.



Georges Méliès: Utazás a Holdba (1902)

átmérőjű. A *Csillagok háborúja* (George Lucas, 1977) című filmben megjelenő Endor bolygó elképzelt tájának vizualizálásához a kaliforniai Redwood Nemzeti Park képén túl Steven Sallbanks díszletfestményei segítik a képzeletbeli bolygó megjelenítését. A díszletfestők emlékeiket a természeti tájakról, a tájban készített fényképeiket és az interneten fellelhető tájképeket használják fel az idegen bolygók tájainak megalkotásához.

Az *Avatar* (James Cameron, 2009) című film nem manuális, hanem számítógépes technikát alkalmaz a távoli tájak ábrázolásához, ekképpen a létrejövő fiktív táj már-már összetéveszthető egy számítógépes játék látványvilágával. A filmben a képzeletbeli idegen bolygót képzeletbeli természeti táj borítja. A fluoreszkáló növények és állatok olyan fenséges éjszakai tájat vetítenek a néző elé, amely vágyat ébreszt a galaktikus utazások és felfedezések iránt.

Jörg Hienger *The Uncanny and Science Fiction*¹⁵ című írásában az otthonatlan, ugyanakkor otthonos és mégis különös (németül Unheimlich) fogalmát kapcsolja össze a tudományos-fantasztikus filmekkel. Amellett érvel, hogy az ebbe a műfajba tartozó filmek a lehetetlen lehetségeségének elképzelésére alapoznak. Ez az ellentmondás feszültséget hordoz, ami a film egészét különössé teszi.

Az ismerős elemek az *Avatar* képi világában is nagyon fontosak. Az éjszakai tájban minden fluoreszkál. A Földön található fényt kibocsátó halak, növények és rovarok a filmbéli tájhoz képest ritkán és kis számban, de előfordulnak. A merész túlzások azonban káprázatosabbá teszik az *Avatar* éjszakai tájképét. A nézők rajonganak a sci-fikben megismert

15 Hienger, Jörg: „The Uncanny and Science Fiction,” trans. Elsa Schieder, in Jörg Heider, *Literarische Zukunftsphantastik: Eine Studie über Science Fiction* (Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht, 1972), 219–30.

terek, ahol az áthaladás jelenti a kihívást. A valós életben is ismerünk hasonló tereket, ilyenek a bevásárlóközpontok, repülőterek, amelyeket Marc Augé nem-helyekként definiált,¹⁴ és amiknek a jellegzetessége, hogy a személy elveszíti identitását, és a tömegben, az egyformaságban oldódik fel.

A díszlet fontos szerepet játszik ezekben a filmekben. A hátterek kézzel festett képe sok esetben 10–20 méter

14 Marc Augé, *Nem-helyek, Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáber Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012)



Steven Sallybanks:
Pinewood studios,
Titanic, (1997)

Steven Sallybanks:
Pinewood studios, Solo:
Egy Star Wars-történet (2017)



fantáziavilágokért, és így azok visszahatnak a mindennapi vágyaikra. Az *Avatar* látványvilága köré például fluoreszkáló növényekből álló termékportfoliót is építettek, amelyekkel a földöntúli élmény meghosszabbítható, a rajongók akár az otthonukban teremthetnek a filmbélire emlékeztető környezetet.

A sivatagok sokáig nem számítottak tipikus turistacélpontnak, ám a filmek hatására felkerültek a bakancslistákra, és vágyott helyszíné léptek elő. A tudományos-fantasztikus filmek idegen bolygókat ábrázoló képkockái megváltoztatták a sivatagokról bevésődött esztétikai tapasztalatot, és kíváncsiságba fordították a zord körülmények keltette félelmeket. Jó néhány tudományos-fantasztikus filmbeli bolygó táját ihlették a földi sivatagok. Ezek a tájak és manipulált képeik a mozivásznokról ismerőssé váltak. Látogatottságukat serkentik az olyan filmek, mint például a *Csillagok háborúja* vagy a *Mentőexpedíció* (Ridley Scott, 2015) – utóbbi a jordániai sivatag manipulált képeit használta fel, hogy a marsi tájat bemutassa.

A természet vadsága és végtelensége nem minden korban keltett csodálatot, például az első amerikai telepesek akadályként és fenyegetésként gondoltak a sivatagokra és kanyonokra vagy magas hegyekre. Yuriko Saito az *Everyday Aesthetics*¹⁶ című könyvének *Significance of Everyday Aesthetics* című fejezetében kitér az USA tájképeinek esztétikájára, és arról értekezik, hogy a néző szemében a történelem megszépít olyan tájakat, amelyeket korábban kevésbé látott szépnek. Az ő érvelése szerint is az első utazók a megműveletlen természetet negatívan látták. Ennek oka a pusztaság túlélésre való törekvésén túl az az Európából hozott látásmód, amely a műveletlen, nyers természetet meghódítandó, kiaknázandó, értéktelen területnek véli. A szántóföldek és gyümölcsültetvények letisztult geometriáját sokkal szebbnek tartották, mint a rendetlen, kaotikus vadont. Ez a haszonelvű, európai nézőpont jellemző volt egészen addig, amíg a festészet és az irodalom át nem formálta a szemléletmódot a XVIII. század során.

Úgy gondolom, az űr és az idegen bolygók a mai ember számára elrettentőek lennének, és negatívan gondolnánk

16 Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2008)

rájuk a sci-fik nélkül. Például az egyik első, Georges Méliès rendezte ősfilm, *Az Utazás a Holdba* (1902) című alkotás nélkül és az utána következő számos sci-fi, többek között a 2013-ban Alfonso Cuarón rendezésében, Sandra Bullock és George Clooney főszereplésével bemutatott *Gravitáció* című film nélkül. Ezek az alkotások az amerikai tájképfestőkhöz és indiános vadnyugati regényekhez hasonlóan benépesítik az idegen vidéket, és olyan tájakat elevenítenek meg, amelyek nemcsak félelmet, hanem vágyat is keltenek a nézőben.

Virtuális utazások

A World Wide Web korai tervezői az 1990-es években úgy gondolták, az internet fejlődése során elérheti majd a háromdimenziós perceptuális téri megjelenítést. A valós és számítógépes terek közötti hatalmas különbség abban érhető tetten, hogy az utóbbi halmazszerű, hiszen nem összefüggő, hanem különálló objektumok összessége.

A számítógépes játékok, az animációs filmek vagy a világháló térélményt nyújtanak, de a háromdimenziós megjelenítés illúzióra épít. Ugyanakkor a virtuális teret minden esetben beutazásra szánják. Gondoljunk a számítógépes játékokban az avatár haladására, ahogyan a játékost a felfedezés és barangolás hajtja és juttatja pontokhoz. Ebben az esetben is lineáris az elrendezés, ennek oka, hogy a digitális világ az analóggal ellentétben szaggatott jelekre épül, így szükségképpen síkok összessége adja ki a mímelte teret. A téri elrendezésnek szimbolikus értéke van, a lent, a fent, a szemmagasság, az aranymetszés a megjelenített elemek fontosságát, statikus vagy éppen harmonikus állapotát befolyásolják. Ez kihat arra, hogy az

információkat könnyebben vagyunk képesek megérteni, ha téri elrendezésben vizualizálva látjuk. A Web három dimenzióban való megjelenítésére való törekvés oka talán a virtuális tér beutazásának igényében, és a síkok, illetve multimediális szegmensek narratívaként összefonódó olvasatában keresendő. Ebből a szempontból lényegi különbség nincs az animációs filmek, a számítógépes játékok vagy a világháló tere között. Bár jó néhány virtuális térbe és 3D modellezőprogramba be van építve a karteziánus koordináta-rendszer, és úgy tűnhet, egy meglévő térben alkot a tervező, de ez a tér inkább vákuumhoz hasonlít. A megjelenő dolgok, hátterek és objektumok csupán imitálják a valós teret. A világhálón szörföző felhasználó sokkal inkább egyik hivatkozásra a másikra ugrál az oldalak között, mintsem a virtuális térben siklik. Ennek oka, hogy nincs folyamatos kapcsolat az adatok között, hanem egymáshoz kapcsolódó szigetek összessége a virtuális világ.

Úgy gondolom, a valódi tér és a virtuális világ összekeveredése jelentheti az egyik új változást. A számítógépes világ talán térré fog egyszer formálódni, igazolva az eredeti tervezői vágyakat és elképzeléseket. A számítógépes világok izotrópok, nincs jelentősége a gravitációnak, sem az ember számára meghatározó vízszintes és függőleges irányoknak. Bár Lev Manovich médiateoretikus megállapítása szerint a valós térből származó axiómák ugyanúgy befolyásolják az új médiát: **„a számítógépes tér egyúttal a benne letelepedő ember tere is, olyasmi, amit használ és bejár a felhasználó, aki magával hozza a saját horizontális-vertikális antropológiai szerkezetét.”**¹⁷

17 Manovich, Lev, „Beutazható tér,” *Metro-polis* [Film és tér], 2008/1, 84. <https://metropolis.org.hu/beutazhato-ter-1> (megtekintés: 2023.10.17.)



A virtuális és a valós tér összehozása izgalmas, a tervezőket foglalkoztató, bonyolult feladat. Olyan kísérletek folynak, ahol a kontinuitás alapját a fizikai tér képezi, míg a jelentéssel bíró objektumok a virtuális világok anyagtalán tulajdonságaival bírnak. Erre példa az újonnan megjelent népszerű Nintendo-fejlesztés, melynek elődje az *Ingress*, ez a játék 2013-ban jelent meg. Az *Ingress* szintén félig a valóságban játszódik, de nem hódította meg a világot úgy, mint a *Pokemon Go*.

Amikor immobilis helyzetben, a képernyő előtt ülve távoli tájak képeire keresünk rá, és így szörfözgetve az egzotikus és idegen vidékekkel ismerkedünk, akkor bizonyos értelemben virtuális utazáson veszünk részt a kibertérben. Ez a

kirándulás sokszor nagyon sematikus képi világra épül, és uniformizált tapasztalatokat nyújt a távoli vidékekről. Ennek egyik oka, hogy a legtöbbször ugyanazok a részletek hasonló szögéből és hasonló fényviszonyok között jelennek meg a képeken. Másik oka, hogy a fényképek nem közvetítik a vizuális érzékszerven túli, más érzékszervekhez köthető ingereket.

Valamiképpen minden hegy képe a lenyűgöző hatást keltő hegyek képéhez „igyekszik” hasonlítani. Ugyanígy a legtöbb vízesés képe a grandiózus és legszélesebb Viktória, vagy a csodálatos Niagara és a brazil Iguazú látványát mímeli. Így válnak a tájképek uniformizált, ugyanakkor idealisztikus ábrázolássá. Az ekképpen szerzett élmények és impulzusok a mindennapi barangolások során alátámasztják a szemlélő

Zagyvai Sári:
Óceán, a Termelt természet című sorozatból (2014)

uniformizált elképzeléseit. Létrejön a hegyeket ábrázoló képek repertoárja ebben a gyorsan bővülő archívumban. A napjainkban berobbanó mesterséges intelligencia ezt a készletet használva hoz létre újabb és újabb ábrázolásokat, rapid tempóban bővítve az internetes képek archívumát.

„[...] ahogy a kommunikáció, média mcluhani világfaluja egyre nagyobb és bonyolultabb lesz, a turizmus passzív funkciói (pl. látás) otthon is jobban elvégezhetők videóval, könyvekkel, hangfelvételekkel, tévével". Vagyis a média mintegy helyettesítheti a turizmust, s a kor – ahogy fogalmaz Feifer – „antiturstója” otthoni környezetében a képzelete és távoli kultúrák elérhető tárgyai segítségével szimulálhatja az utazást.”¹⁸

18 Manovich,
„Beutazható tér,” 73–74.

A számítógépes játékokra jellemző a fragmentált látványvilág, hiszen rétegek halmaza hozza létre a mímelt teret. A számítógépes játékok azonban szimulációk. A szimulációban az élményeket a játékos tevékenysége, cselekedetei jelentik, vagy éppen a haladása a térben. A cselekmény kevésbé fűzhető fel egy narratívára vagy forgatókönyvre. A játéktervezők, ellentétben az írókkal és forgatókönyvírókkal, nem történetet mesélnek. Tevékenységük ilyenképpen jobban hasonlít az építészekéhez. A valós terek helyett illuzórikus vagy mímelt terekbe terveznek. Nagyon sok játékban az avatar célja ennek a nem létező térnek a bebarangolása, felfedezése és meghódítása, és ez jelenti

egyben a játékosnak a kihívást és a győzelmet.¹⁹ Ahogyan Dunai Tamás fogalmaz a *Videójáték és virtuális turizmus* című tanulmányában:

„A technikai fejlődésnek köszönhetően a videojátékok virtuális világi vizuálisan és összetettségüket tekintve is egyre közelebb kerülnek a valósághoz. Mivel ezekben – az interaktivitás révén – a játékos különböző, számára kezdetben ismeretlen virtuális tereket járhat be, az általa tapasztaltak sok szempontból hasonlítanak a turisták élményeihez.”²⁰

Vilém Flusser *Nomádok* című esszéjében felveti, miszerint az elektronikus technológia és a rendelkezésre álló kűtyük tárháza lehetővé teszi, hogy az ember újra visszatérjen egy szabadabb, nem letelepedett, hanem inkább vándorló életmódhoz.²¹ A modern társadalom tér iránti elfogultságára mutat rá Bódi Jenő is *A tévénező turista* című tanulmányában, amelyben a helybeliség jelentőségének csökkenésére hívja fel a figyelmet: „A kulturális globalizáció folyamatában a televíziózás társa ebben éppen a turizmus lehet: közös jellemzőjük a helytapasztalat felszámolása, szimulált környezettel való helyettesítése.”²²

Daniel Levi és Sara Kocher tanulmánya, amelynek címe *Virtual Nature: The Future Effects of Information Technology on Our Relationship to Nature*,²³ a virtuális természeti környezetek elérhetőségével foglalkozik, és az ezekkel járó veszélyekre hívja fel a figyelmet. A közeljövő

19 Jenkins, Henry, „A játéktervezés mint narratív építészet,” in Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós, Thomka Beáta (szerk), *Narratívák 7 - Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában* (Budapest: Kijárat, 2008), 175–192.

20 Dunai Tamás, „Videójáték és virtuális turizmus. A videojáték mint a virtuális turizmus terepe,” in *Replika* [Médiaturizmus] 96–97. szám (2016/1-2.), 163. http://real-j.mtak.hu/16744/1/EPA03109_replika_96-97.pdf (megtekintés: 2023.10.17.)

21 Flusser, Vilém, „Nomádok,” in *2000* [irodalmi folyóirat], 1991/ 9., 26–28.

22 Bódi Jenő, „A tévénező turista. A médiaturizmus helyeinek kulturális geográfiája,” 59–74.

23 Levi, Daniel – Kocher, Sara, *Virtual Nature: The Future Effects of Information Technology on Our Relationship to Nature, Environment and Behavior* (New York: SAGE Publications Ltd, 1999)



*Star Fox,
Nintendo fejlesztés (1993)*

könnyen elképzelhető úgy, hogy bár nem kizárólagosan, de megtapasztalhatjuk a VR-szemüvegeken keresztül is a természetet. Az ilyen típusú szimulált természeti környezetek egyfelől csábítóak, mert mentesek a kényelmetlenségektől. Az erős szél, a hideg vagy éppen az égő forróság nem zavarja az élményt, hasonlóképpen az undor érzése teljesen elkerülhető.

A virtuális természeti környezetek steril és sok szempontból a látványvilágra épülő, kontrollált élményekkel kecsegtetnek. Az ingerek egy csoportjának – kellemetlenségeket okozó fizikai hatások – mellőzésével ellenőrzött és egyhangú élményt nyújtanak. Más nézőpontból vizsgálva izgalmasabb képet közvetítenek, hiszen a teleobjektívek közelebb hozzák az állatokat, mint ahogy a szem azt látni tudja, a vágások kihagyják az unalmas jeleneteket és eseménydúsan mutatják be a természeti tájakat.

Az emberek éppen ezért a virtuális természeti környezetekben szerzett impulzusokat követően unalmasabbnak tarthatják és leértékelhetik a valós természeti tapasztalatokat. A *Virtual Nature* tanulmány arra hívja fel a figyelmet, hogy a kutatások szerint a virtuális természeti környezetekben szerzett élményeket követően főként a helyi természeti környezetekhez kapcsolódó érzelmi tapasztalatokat értékeljük le. Mindemellett továbbra is értékesnek véljük a nemzeti parkokat és grandiózus turisztikai látványosságokat.

A pszichére – hasonlóan a természetes környezetekhez – a virtuális természeti környezetek is pozitív hatással vannak. A virtuális természeti környezetekkel való találkozások jó közérzetet és fizikai jólétet eredményeznek. A szimulált környezetek biztonságos és nem csupán vizuális, hanem audiovizuális környezetek, amelyekben a taktilitásnak is szerep juthat, és így pozitív érzelmeknek ad teret.

Összegzés

A tájaknak a mindennapokban megjelenő digitális képi ábrázolásai végeredményben nem árnyalják a távoli vidékekről elképzeléseinket. A hasonlóságok és ismétlések nem elmélyítik a kapcsolatot az ábrázolt vidékek és a néző között, hanem ez a képi áradat felületes és kanonikus képet közvetít. A standardizált digitális képkultúra részeként ezek a képek alapanyagává válnak a mesterséges intelligencia generálta tájaknak. Így tovább bővül az archívum és egyre nő a távolság tájkép és ábrázolt vidék között.

Bibliográfia:

- Augé, Marc. *Nem-helyek, Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Ford. Főber Ágoston. Budapest: Múcsarnok, 2012.
- Bódi Jenő – Pusztai Bertalan (szerk.). „A turizmus (média)reprezentációi a globális áramlatok terében.” In *Replika* [Médiaturizmus] 96–97. szám (2016/1-2.), 7–9. http://real-j.mtak.hu/16744/1/EPA03109_replika_96-97.pdf (megtekintés: 2023.10.17.)
- Bódi Jenő. „A tévénéző turista. A médiaturizmus helyeinek kulturális geográfiája.” In *Replika* [Médiaturizmus] 96–97. szám (2016/1-2.), 59–74. http://real-j.mtak.hu/16744/1/EPA03109_replika_96-97.pdf (megtekintés: 2023.10.17.)
- Bukatman, Scott. „A mesterséges végtelen.” In *Metropolis*, 2003/2. 10–26. <https://metropolis.org.hu/a-mesterseges-vegtelen> (megtekintés: 2023.10.17.)
- Dunai Tamás. „Videójáték és virtuális turizmus. A videójáték mint a virtuális turizmus terepe.” In *Replika* [Médiaturizmus] 96–97. szám (2016/1-2.), 163–170. http://real-j.mtak.hu/16744/1/EPA03109_replika_96-97.pdf (megtekintés: 2023.10.17.)
- Flusser, Vilém. „Nomádok.” In *2000* [irodalmi folyóirat], 1991/ 9., 26–28.
- Hienger, Jörg. „The Uncanny and Science Fiction.” Translated by Elsa Schieder. In Jörg Hienger. *Literarische Zukunftsphantastik*. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht, 1972.
- Irimiás Anna. *Filmturizmus*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2015.
- Jenkins, Henry. A játéktervezés mint narratív építészet. In Fenyvesi Kristóf – Kiss Miklós – Thomka Beáta (szerk.). *Narratívák 7. - Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*. Budapest: Kijárat, 2008, 175–192.
- Jodice, Francesco. *What we want*. Milan: Skira, 2004.
- Levi, Daniel – Kocher, Sara. *Virtual Nature: The Future Effects of Information Technology on Our Relationship to Nature, Environment and Behavior*. New York: SAGE Publications Ltd, 1999. <https://doi.org/10.1177/00139169921972065>
- Lutz, Catherine A. – Collins, Jane L. *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Manovich, Lev. „Beutazható tér.” In *Metropolis* [Film és tér], 2008/1, 72–98. <https://metropolis.org.hu/beutazhato-ter-1> (megtekintés: 2023.10.17.)
- Radnóti Sándor. „Simmel és a táj.” In *Replika* [Alagútban] 112. szám (2019/3) 11. <https://replika.hu/replika/112-02> (megtekintés: 2023.10.17.) <https://doi.org/10.32564/112.2>
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: First Vintage Books Edition, 1979.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. (Oxford: Oxford University Press, 2008). <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199278350.003.0003>
- Tillmann József A. *Szigetek és szemhatárok*. Budapest: Holnap Kiadó, 1992.
- Urry, John. „A turistatekintet.” In Bódi Jenő – Pusztai Bertalan (szerk.): *Túl a turistatekinteten – A turizmus kritikai és kultúratudományi perspektívái*. Budapest-Pécs-Szeged: Gondolat, 2012, 41–61.
- Urry, John. *Consuming Places*. London: Routledge, 1995.

Ficzek Ferenc

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7059-7856>

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

ficzek.ferenc@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 35–49. (2023)

DOI: [10.57021/artcadia.4991](https://doi.org/10.57021/artcadia.4991)



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

Horizont avagy gondolatok a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatóinak *Táj-képzet* című kiállításáról

Egy művészeti felsőoktatási intézmény életében időről-időre érdemes képet adni nemcsak hallgatóinak munkáiról, hanem az oktatói gárda szakmai tevékenységéről is egy-egy kiállítás formájában. A *Táj-képzet* című kiállítás éppen ebből a célból került megrendezésre a MATE Kaposvári Campus Rippl-Rónai Művészeti Intézetének Rippl Galériájában 2023 őszén. Az intézet különböző tanszékein tanító kollégák sokszínű szakmai háttérrel rendelkeznek: grafikus, festő, szobrász, médiaművész, színházi látványtervező, mozgóképalkotó, iparművész és fotóművész is részt vett a kiállításon. Írásomban erről az eseményről nyújtok egyfajta körképet: igyekszem az egyszerű leíráson túl kontextusba helyezni egymással a műveket, párhuzamba állítani az alkotói koncepciókat és szellemi, tartalmi kapcsolatokat keresve egy egységes gondolati szálra felfűzni a műfajilag, technikailag egymástól igencsak eltérő alkotásokat.

Kulcsszavak: kortárs képzőművészeti kiállítás, horizont, tájkép, oktatói munkák, művészeti intézet

Horizon or Reflections on the exhibition “*Táj-képzet*” (Landscape-Vision) by the faculty of the MATE Rippl-Rónai Art Institute

In the life of an art institution of higher education, it is worthwhile from time to time to showcase not only the work of its students, but also the professional activities of its teaching staff in the form of an exhibition. The exhibition “*Táj-képzet*” (táj=land / tájkép=landscape, képzet=imagination/vision) was organised for this very purpose in the Rippl Gallery of the Rippl-Rónai Art Institute of the Kaposvár Campus of MATE in the autumn of 2023. Colleagues teaching in the various departments of the institute have a diverse professional background: graphic artists, painters, sculptors, media artists, theatre visual designers, filmmakers, applied artists and photographers have all participated in the exhibition. In this article I will provide an overview of this event: I will try to go beyond a simple description and put the works into context, juxtapose the creative concepts and find intellectual and content-related links, in order to weave the very different works of art and technique into a single thread of thought.

Keywords: contemporary art exhibition, horizon, landscape, teaching works, art institute



A horizont szót meghallva magunk elé képzelhetjük a tengert, ahogy az a távolban összeérni látszik az éggel, vagy a róna kietlen pusztaságának messzeségébe vesző vízszintesét. Gondolhatunk egy mezőre vagy egy síkságra, a sivatag homokbuckáinak végtelenjére, de bármilyen képet is vetítünk magunk elé, bármilyen táji köntösbe is burkoljuk a fogalmat, mindenképpen egy végtelen, vízszintes egyenesre asszociálunk, egy horizontvonalra, amin vagy feltűnik, vagy ahol éppen eltűnik valami. Ámbár ritkán látunk olyan horizontot, ami ténylegesen csak egy körbefutó vízszintes határ lenne a föld és az ég találkozását jelölve. Általában akadályokba ütközik a tekintetünk, hol közelebbre, hol távolabbra engedve pillantanunk. A hegytetőről letekintve szinte a végtelenbe bámulhatunk, de akkor is kutatjuk, mi rajzolódik ki vajon a messzeségben.

Ugyanígy érdemes időről-időre körbetekintnünk egy-egy csoportos kiállítás révén is, és szélesre tárva a látóhatárt kíváncsian szemlélni, milyen alkotásokba sűrűsödött gondolatok tűnnek fel a művészi megnyilatkozások képletes horizontján. A **Táj-képzet** című kiállítás ötlete is ebből a szándékból fogant, amikor a MATE Kaposvári Campus Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatói számára a téma meghirdetésre került. A Rippl Galériában bemutatott anyagot ismertette kísérletet teszek bepillantást engedni a különböző szakmákban és szakterületeken dolgozó kollégák alkotói gyakorlatába, egyéni művészi kutatásaiba, amelyek útjai valahol talán mégiscsak keresztezik egymást, vagy bizonyos gondolatok mentén párhuzamot alkotnak egymással, esetleg eltérő irányultságuk miatt éppenséggel kiszélesítik azt a

szellemi közeget, amelyet a művészeti intézet jelent vagy jelteni szeretne.

A kiállítás címe egyben témamegadás is volt: **Táj-képzet**. Azaz táj – tájkép – tájképzet. Mondhatni játék a szavakkal. De valójában nem ez a szándék motiválta a címadást, hanem egy olyan tematika megjelölése, amely egy konkrét, mindenki által ismert fogalmat tágít ki az asszociációk megannyi lehetőségével: tájátalakítás, táj(át)értelmezés, belső táj, képzelt táj, megannyi kérdés a kontextusteremtés révén, újabb jelentésrétegek kibontása, felfed(ez)ése, megalkotása. A tág értelmezési keret lehetőséget biztosított a különböző szakterületeket lefedő tanszékeken dolgozó oktatók művészeti tevékenységének bemutatására. A kiállítás koncepciója így kellően nyitott lett ahhoz, hogy sokrétű és mind technikailag, mind pedig tartalmilag változatos művek alkothassák a bemutatásra szánt anyagot.

Jelen írás tárgya a horizont fogalmához annyiban kapcsolódik mint a táj, tájkép lehetséges része, vagy átvitt értelemben mint szellemi horizonton feltűnő gondolatok tárgyiasult formáinak leírása. Épp ezért a tanulmány arra szorítkozik, hogy a kiállítás tematikájára reflektál, mind műfajában, mind technikájában, mind pedig alkotói koncepciójában sokszínű műveket valamiféle kontextusba hozza egymással. Ez utóbbi megvalósításakor nem a műfaji-technikai hasonlóságokat vagy egyezéseket vettem alapul, mert ezek a tényezők mellékesek a szellemi háttér szempontjából, hanem motívumbeli vagy gondolati párhuzamok és analógiák feltárásával igyekeztem egyik műtől a másikig eljutni, átkötni őket egymásba. Egyfajta

Kozma Péter,
Szlezák Szabina:
Sztűx



virtuális térbejárással tehát nem a tényleges kiállítási sorrendet követem, hanem a fent ismertetett elvek mentén térek ki az egyes alkotásokra.

Elindulva ezen a szellemi úton, észre kellett vennem, hogy a művek nagy részére jellemző a víz képének/képzetének megjelenítése vagy konkrét formában vagy csak utalásként. Legtöbbször a tájhoz kapcsolódóan, illetve annak részeként mint természeti jelenség tűnik fel egy-egy tó vagy a folyó motívuma. Nincs ez másképpen az elsőként bemutatásra kerülő alkotás esetében sem. **Kozma Péter** Szlezák Szabina fotográfus, tervezőművésszel közös munkájának címe: **Sztűx**. A mitológiai folyóra való utalást nemcsak a digitális nyomat víztükörre emlékeztető részletének fekete színe, hanem a közepén kiemelkedő magányos alakszerű forma is indukálja.¹ A zizegő, TV-hangyás ponthalmazok alkotta képfelület egy képzelte tájat eredményez, azaz mentális kivetülését valaminek, ami mintha egy közös emlékezetből szüremelne át, és lesz láthatóvá a printen. A belső feszültséget csak fokozza a látvány technikai kép mivolta, azaz annak erőteljes digitális manipuláltsága. Kozma Péter saját fejlesztésű eljárást alkalmaz amikor egy fotográfiát 3D technikával alakít át. Ezt a metódust „hamis displacement technikának” nevezte el.

Zagyvai Sári alkotásának is lényeges, sőt lényegi elemét képezi az analóg képkalkotás és a digitális technika ötvözése, azok egymásra gyakorolt hatása. Ahogy saját megfogalmazásában olvashatjuk: „A negatív filmet elektromos kijelzővel helyettesítettem. Az analóg és digitális rétegek integrálódnak új munkáimban. Az analóg és digitális



Zagyvai Sári:
Hullám

módszerek keverékét használva kísérleteztem azzal, hogyan lehet szemcséket és pixeleket megjeleníteni egyetlen felületen.” Ezen technikai eljárásnak köszönhető, hogy a két minőség találkozásakor úgy rétegződnek egymásra az ellentétes szférából (digitális vs. analóg) érkező tárgyi valóságelemek, hogy azok egy új jelentéshalmazban egészítik ki egymást.

Hullám című alkotását szemlélve is ennek az egymásra hatásnak lehetünk tanúi: a digitális képernyőn megjelenő, ívben meghajló, sötét víztömeg tetején szikrázó vízcseppgömbök mint megfagyott gyöngyök lebegnek, miközben a kimerevített mozgás örök pillanatszerűségére rímel a statikusságával és technikai eredetével totálisan ellentétes növényi száraz fotogram lenyomata. A formai párhuzam a bogycs termés fehér, kör alakú foltjai és a vízcseppek fragmentált jellege között határozottan fennáll, és talán a száraz alkotta elágazó vonalrendszer és a hullám szétnyíló keskeny fodrai között is felfedezhetjük ezt a megfeleltetést. Mindenesetre egy pozitív-negatív reláció is jelen van a képen, ráadásul többszörös értelemben is: hiszen a fényérzékeny papírra letett valóságos tárgy fizikai hiányából származik maga a nyom, azaz a fekete-fehér kontraszton túl annak vizuálisan megjelenő emléke.

A kiállításon szereplő fotónak – ami egy sorozat része – óhatatlanul is tájkaraktere van. Ahogy alkotója írja róluk: „A művek az objektív táj és a szubjektív, személyes képkalkotási folyamat közötti kapcsolatot vizsgálják, ahol a talált felvételek az álomszerű látomások és átalakulások feldolgozásán keresztül objektíválódnak újraértelmezett valósággá.”

¹ Guus Houtzager, *A görög mitológia enciklopédiája*, (Budapest: Ventus Libro Kiadó, 2007), 118.

ifj. Ficzek Ferenc:
Jászdózsa I.



Mátis Rita:
Fürdőzés előtt



A két minőség találkozásából fakadó tájátalakítás, tájátértelmezés gesztusának példája jelen írás szerzőjének, **ifj. Ficzek Ferencnek** két munkája is *Jászdózsa I-II.* címmel. A fentebb bemutatott két alkotó műveihez hasonlóan Ficzek is egy-egy fotóból indul ki, azt tekinti az „objektív” minőségnek, a valóság egy részletének. Ezt egészíti ki az általa létrehozott, rajzolt minőséggel. A folytatás-kiegészítés művelete a tájban megjelenő struktúrákra, tárgyi vonatkozású részletek formai megjelenésére koncentrál, de mégis olyan kontextust hoz ezzel létre, amely az eredeti környezetéből kiragadott „valóság-elemet” egy új formai összefüggéseket létrehozó „virtuális” térbe, a grafika sajátos terébe helyezi át. A fotórészlet megőrzi eredeti tárgyi jelentését, de újabb jelentésrétegek rakódnak rá a rajzi-formai kiegészítés révén. Nem kimondottan fogalmi értelemben történik meg ez az átértelmeződés (bár van erre is példa), inkább a vizuális jelentés változik, alakul át: a tárgyi vonatkozások képi elemekké módosulnak, a ritmus, a szimmetria, a látvány struktúra-jellege válik hangsúlyossá.

Jóllehet a tudatos szándék nem mindig tetten érhető a végeredmény szempontjából, de a fent ismertetett művelet hozza létre a fogalmi asszociációs lehetőségeket is: a *Jászdózsa I.* című munkánál a fent-lent viszonylata dominál a vízszintes tendenciából felfele és lefele kinyúló lámpadúcok függőlegesei révén, valamint a Napot/Holdat jelölő kerek formával és annak ellipszissé torzított tükröpárjával. A *Jászdózsa II.* című kép esetében pedig a nádassal övezett holtág víztükrén átívelő híd látványa egészül ki halszerű formává – ez fogalmi kapcsolatot teremt a fotórészlet

tárgyisága (vagyis a víz) és a grafikai elemek által kialakított alakosság (vagyis a hal képzelet) között.

Szintén a víz az egyik motívuma **Mátis Rita Fürdőzés előtt I.** című festményének. A szűk kompozíciós képkivágás és a nézőpont megválasztása miatt nem a tóparti táji környezet szolgál messzi háttérként a központi téma számára, hanem „csak” a sötét víztükör veszi körbe azt: két meztelen emberalak kapaszkodik, illetve támaszkodik rá a harmadik hangsúlyos tárgyi elemre, egy kék színű vaskorlátra. Táj – figura – tárgy képi kapcsolatára épül a kompozíció. A természeti környezet, vagyis a zölden tükröződő tó homogén háttérével éles kontrasztot alkot a mesterséges formaként megjelenő vasszerkezet, melyen a női alak furcsán kicsavarodó pózban egyensúlyozó vízszintes tendenciájára egyértelmű válasz a mögötte kényelmesen támaszkodó férfialak függőlegese. A vizuális ellentétek egymást erősítik azzal, ahogyan a természetes-mesterséges, vízszintes-függőleges, feszült-laza fogalom párokat kiegészítik a szín- és tónusviszonylatok: az emberi testek fehérrel tört vörösés-narancsos színe komplementerpárt alkot a sötétzöld háttérrel és a kék korláttal.

A festményt figyelve óhatatlanul is eszünkbe juthat annak a festői hagyománynak a történetisége, amely a meztelen emberi testet természeti, táji környezetben jeleníti meg. A művészeti korokon végigvonuló mitológiai ihletésű képek esetében jórészt a téma csak ürügy volt a meztelenség ábrázolására, Mátis képén viszont a póre emberi test más indíttatásból van jelen. Inkább idézheti fel

Rumann Gábor:
Strand



bennünk Manet híres festményét, a *Reggeli a szabadban*, amelyen a ruhátlan női alak felöltözött férfiak társaságában üldögél hétköznapi pimaszsággal a leterített pokrócon egy erdei, tóparti piknik alkalmával. A 19. századi közönség számára a jelenet botrányosságát az sem feledtette volna, ha tudja, hogy a festő eredetileg a *Fürdőzők* címet adta művének – a háttérben térdig a vízben álló másik hölgy jelenléte is ezt erősíti. A korabeli műkritikusok és párizsi polgárok felháborodásának oka azonban nem önmagában a meztelenség ábrázolása volt, hanem az a kontextus, amiben az megjelenik: egy allegória nélküli, mindenféle pátoszt és klasszikus körtést nélkülöző, hétköznapi jelenetben.

Amíg Manet képét közönségesnek bélyegezte közönsége, addig Mátis emberfiguráinál másként hat csupaszságuk: mesterségbeli „alapanyagként” szolgál. A meztelen testek inkább a piktúra jellegzetes tárgyának képviselői, azaz aktok. A velük végzett műveletek pedig szintén a már említett hármas elem összefüggésrendszerében értelmezhetőek kifejezetten festészeti megközelítésben. Ennek szellemében az egyes motívumokat festészettechnikai szempontból is megkülönbözteti Mátis: a háttérben lévő víz elmosódott, egy tükröződő felület, ezért az alkotó itt festékszóró pisztollyal hozza létre a kívánt hatást; a figurák esetében viszont olajfestéket használ, hogy a tiszta színekkel visszaadja az erős fény-árnyék viszonyokat.

Manet új kifejezésformákat keresett, az akadémikus megjelenítésmódtól eltérő modern témákat. „Ezért például a *Reggeli a szabadban* nem rendelkezik valódi perspektívával, a térbeliség kifejezetten háttérbe szorul, és nagyon erősek az

ecsetvonások és rajzosak a kontúrok, ami rendkívül szokatlan volt.”² – írja Balázs Dóra az ART margók blog szerkesztője. Manet festményét a művészet elleni provokációnak tartották, holott (vagy éppen azért, mert) a festészet újragondolása volt a célja. Mátist is festészeti kérdések foglalkoztatják, és neki sem kell ürügyet keresni a meztelen emberi testek megjelenítésére, sőt inkább azok szolgálnak ürügyül, hogy kipróbálhassa magát újszerű helyzetek, technikai megoldások, téri szituációk, kompozíciós rendek létrehozásában.

Rumann Gábor *Strand* című vászonra nyomtatott fotója szintén arra utal, hogy a férfit ábrázoló fénykép vízparton készült. A fentebb ismertetett rokon témájú alkotással ellentétben azonban ennél a műnél egyáltalán nem látszik a táji környezet.

„Munkám kiindulópontja egy szándékosan »elrontott« (túlexponált) digitális fotó, melyen nyers formában (raw) alig volt látható képi elem. A végleges verzió előtűnő hangsúlyos részletek (a férfi alakja és a homokozóvdör) az utómunka során »hívódtak« elő (a raw szerkesztő csúszkái segítségével finomhangolva), hasonlóan, mint ahogy az analóg laborálás folyamán, amikor a hívóba mártott fotópapíron megjelennek az első hangsúlyosabb részletek.”

– mondja képéről az alkotó.

2 Botrányos történet:
Édouard Manet –
Reggeli a szabadban,
(hozzáférés: 2023.
november 4.) <https://art-margok.wordpress.com/portfolio/botranys-tarlat-edouard-manet-reggeli-a-szabadban/>.

Sörös Rita:
Revans (részlet)



A fehér vászon üres felülete steril környezetet kölcsönöz a szinte fekete tónusú emberalaknak. Az elméretezett, klottgatyaszerű fürdőnadrágon kívül a másik apró árulkodó részlet, miszerint a férfi vízben áll, az az eltűnő két lábfej, valamint a hullámozó vízfelszínen való tükröződés miatt létrejövő foltkarakter, amelyben a bokák végződnek. Az alkotás illeszkedik Rumann azon témájához, amelyet összefoglalóan „képen kívüli térnek” hív. Hasonlóan más fotográfiájához, ennél a munkánál is fontos szerepet kap a figura kereten kívülre irányuló tekintete. Reményei szerint ez a momentum arra ösztönzi a befogadót, hogy kövesse a digitális nyomaton szereplő személy tekintetét a kép fizikai határán túlra, valamint kiegészítse a látványt saját víziójával. „A fehér vászonra nyomtatott fotót és a mögötte látható fehér falat nem választja el éles határvonal (egyszerre van és nincs is kerete), ami még inkább a határátlépést, a »kereten túlra nézést« szeretné szorgalmazni.” – folytatja gondolatát Rumann.

Gondolatban a vízparton maradva jutunk el **Sörös Rita** fehérre festett falécekből és hurkapálcákból konstruált reliefszerű alkotásáig. A *Revans* címet viselő sorozat darabjai felfoghatóak stégvariációknak is, amelyek táblaképszerűen jelennek meg a falon. A fehér falfelületen a kisplasztikák alatt kézzel festett, széles gesztusokkal felvitt foltok láthatók, amelyek alig nyúlnak túl a faszerkezeteken, de általuk új teret kapnak a tárgyak, miközben megidéznek a vízfelszín képzetét.

Amíg Mátis Rita képén a korlát fontos, de az emberalakok mellett mégiscsak mellékszereplője a festménynek, addig Sörös magát a stéget emeli ki közegéből és helyezi a figyelem

Gimesi Judit:
Ami megmarad



fókuszába. Makettszerű méretével, steril színével már-már szimbolikus motívummá, egyfajta tárgy-idézzé avanszálja a tóparti tájak jellegzetes elemét. A gyerekkora óta rendszeresen vitorlázó Sörös életében meghatározó látványt képviselnek ezek a szerkezetek. Így nyilatkozik róluk: „Sokszor kicsi és romos, egy barkácsoló nagypapa keze munkája, máskor terebélyes és kényelmes. Tükröződik vagy éppen fényt nyel el, olykor szomorú, máskor vagány. Ezeknek a vízi épületeknek a hangulatát jelenítem meg hulladékból.”

Rumann alkotásánál a keret hiánya volt a lényeges, Sörös kisplasztikai viszont minden esetben egy négyzetes keretre épülnek fel. Ezen keretek nem csupán funkcionálisak, hanem szerves részét képezik a plasztikai koncepciónak: (kép)kivágotat hoznak létre a valóságból. Egyúttal fizikailag tartják is a konstrukciót, de le is választják azt a térről, az eredeti környezetről. Ezáltal valamiféle téri fragmentumok jönnek létre, ugyanakkor a kereten túlnyúló lécek és az azokon is túlnyúló aláfestés kapcsolatot teremt a fal síkjával – ez utóbbi kitágítja, átértelmezi azt, bizonyos értelemben visszahelyezi a stég képzetét eredeti tavi környezetébe, ami izgalmas mentális művelet.

Képletesen „még mindig a vízben állva” érkezünk el **Gimesi Judit Ami megmarad** című fotósorozatához. A mű valójában azt dokumentálja, miként lesz az enyészeté egy papírból és pamuttszínórból készült objekt a természeti elemek egyike által, konkrétan hogyan ázik szét és foszlik az darabokra a folyó vízében. Az alkotás a Rácalmásán megrendezett III. Nemzetközi Tájművészeti Symposiumon készült.

Lieber Erzsébet:
Koyaanisqatsi/
Kizökkent világ



„A papír idővel szétmállott, a víz elvitte, a pamutzsinór megmaradt. A mű a **lényeg** megőrzését és a **lényegtelen** elszállítását, eltűnését szimbolizálja. A megmaradt zsinór azt sugallja, hogy az élet során az alapvető és fontos elemek, vagyis a lényeg, képes megmaradni, míg a felületes vagy elhanyagolható dolgok elúsznak. Ez a munka arra hívja fel a figyelmet, hogy az értékeink és prioritásaink állandóan jelen vannak, míg a felesleges részletek idővel eltűnnek.”

– mondja Gimesi az alkotásáról.

Lieber Erzsébet a vízben úszó, számára ismeretlen/felismerhetetlen valamikről, „ufókról” (Unidentified Floating Objects = azonosítatlan lebegő tárgyakról) készített fotóit felhasználva hozta létre **Koyaanisqatsi/ Kizökkent világ** című sorozatának darabjait. A tizenöt képből álló együttesből hármát állított ki. Az említett sorozat **A Létező és a Lehetséges** szériába illeszkedik, amit Lieber 2020-ban kezdett el, és amelynek tagjait „objektív festményeknek” nevezte el. A fényképeket szoftverek algoritmusainak használatával alakította tovább meghatározott tematikák mentén. A címet adó kifejezés: **koyaanisqatsi**, a hopi indiánok nyelvén egyetlen szóba sűríti az alábbi jelentést: „őrült élet, zavaros, kizökkent világ, az egyensúlyát veszített világ, darabokra eső élet és a létezés olyan állapota, mely változásért kiált”.³ 1982-ben ugyanezzel a címmel film is készült Godfrey Reggio rendezésében. Az alkotás zenéjét Philip Glass szerezte, képeit pedig a **Baraka** rendezőjeként is ismert Ron Fricke

fényképezte. A filmben az egymást követő képsorokat csak zene kíséri, mindenféle narráció és emberi szöveg nélkül. Az Egyesült Államok különböző helyszínein készült felvételek a modern ember és a természet megváltozott viszonyát, az elidegenedést, az őrült módon felgyorsult életet, annak visszásságait mutatja be, ugyanakkor az ember kiszolgáltatottságáról, alkotásainak törekenységéről is szól.

Lieber képsorozatával a világ tragikus, katasztrófa felé vezető jövőjéről szóló hopi indiánjóslatra is reagál. Erről így nyilatkozik:

„...a jóslat nem úgy szól, hogy ez és ez lesz, hanem úgy, hogy ha ezt teszitek (kifosztjátok a föld javait, stb.), akkor ez és ez következhet (elveszti egyensúlyát az életetek, pókhálók szövik be az eget eltakarva a napot, hamueső zúdul a földre, világégést okoztok). A jóslat ok-okozati összefüggést vázol fel, de kínál választási lehetőséget. Reményeim szerint a sorozatom képei szintén a választásról szólnak.”

Ruzsa Dénes és Spitzer Fruzsina **Lebegő világ** című animációja ugyancsak a tágabban vett környezetünk helyzetével, bolygónkhoz való viszonyunkkal, az élet kialakulásával, annak evolúciójával foglalkozik. „Földünk egy kis lebegő világ. Elszigetelve kering a kozmosz végtelenjében. Az általunk ismert élet egyedüli helyszíne.” – olvasható az alkotás szinopszisában. És valóban, az egymáson elcsúsztatott rétegek, a megmozgatott

³ Havassy Gergely, Koyaanisqatsi – Kizökkent világ, ekultura.hu, 2019. 11. 11. (hozzáférés: 2023. november 4.) <https://ekultura.hu/2019/11/11/koyaanisqatsi-kizokkent-vilag>.



Ruzsa Dénes, Spitzer Fruzsina: *Lebegő világ*

4 Max Tegmark svéd-amerikai fizikus, kozmológus és gépi tanulás kutatója. A Massachusetts Technológiai Intézet professzora, a „Future of Life Institute” társalapítója és a hatékony altruizmus mozgalom támogatója. Az intézet jelentős adományokat kapott a fejlett mesterséges intelligencia egzisztenciális kockázatának vizsgálatára, többek között Elon Musk-tól, aki 1995-ben 10 millió dollárt adományozott egy kutatásra. Tegmark két könyvet és több mint 200 műszaki anyagot írt a kozmológiától a mesterséges intelligenciáig terjedő témákban. Rendkívüli elképzelései és az intellektuális kalandozás iránti szenvedélye miatt „Mad Max” néven ismert. *Élet 3.0: Embernek lenni a mesterséges intelligencia korában*, Rekreátor Magazin, 2020. máj. 25., (hozzáférés: 2023. november 4.) <https://rekeator.hu/elet-3-0-embernek-lenni-a-mestersleges-intelligencia-koraban/>.

természeti motívumok, a dekoratív felületek játéka egy érzékeny, emocionálisan is a természethez kötődő attitűdöt feltételez az alkotók részéről. A növényi részekre, a természeti elemekre (vízre), az égitestekre utaló grafikai formák mellett megjelennek a mikrokozmosz méretű biológiai képletek, sejtek, szövetek mintázatai is. A japán fametszetek formavilága és motívumkincse, az origami papírok hagyományos díszítőmintái, a Fuji-hegy hullámokká alakuló repetíciója nemcsak a képi rétegek, hanem a jelentés rétegeinek egymásra épülését is eredményezi.

Az asszociációs mező megnyitását az eredeti vizuális megjelenés is segíti. A videóban valóban egy sajátos képi világ megteremtésének vagyunk tanúi. A klasszikus (sokszorosított) grafikai karaktert hirtelen felváltja egy (videó)filmes, digitálisan és elektronikusan agyonmanipulált látvány, ami az erdő, madár, Nap/Hold felvillanó képsoraitól egy absztrakt (Klee, Kandinszkij), majd geometrikus formavilágon át a korai számítógépes grafika vonalhálós, raszteres jellegéig, végül tükrözött felvételekig jut el. Menet közben villanásnyi ideig megjelenik az ember is. Ez a fajta természeti vs. mesterséges világ szembeállítás azonban korántsem didaktikus. Az erőteljes hangulatokat keltő képsorok szinte féltésről, gondoskodásról mesélnek. A közel nyolcperces animációt óhatatlanul is párhuzamba állíthatjuk Godfrey Reggio fentebb megemlített másfélórás filmjével.

Ruzsa gondolatainak szellemi háttere Max Tegmark⁴ fizikus meghatározása, ami az életet három szakaszra osztja: *Élet 1.0, 2.0 és 3.0*. Az első a biológiai szakasz: az evolúció eredményeként létrejött élet (se a hardvert: a testet; se

a szoftvert az „agyat” nem tudjuk alakítani). A második a kulturális szakasz: ez zajlik éppen most velünk, az emberekkel (a hardvert alig-alig tudjuk módosítani – művégtag, fogtömés, csípőprotézis, implantátum; a szoftvert viszont a kultúra minden erejével alkotjuk). Végül a harmadik a technológiai szakasz: ami akkor lesz, ha a szoftver mellett a hardvert (azaz a testünket) is tetszőlegesen alakítjuk. Tegmark felhívja a figyelmet a Mesterséges Intelligencia kutatásának veszélyeire *Élet 3.0* című könyvében.

„Lehetséges, hogy a közeljövőben a mesterséges intelligenciával egyenlő partnerként fogunk dolgozni. Ez az ötlet az embereket két csoportra osztotta. Egyesek azt várják el, hogy az androidok rabszolgáink lesznek, mások azt gondolják, hogy az emberek az MI-ért fognak dolgozni. Hogyan kell megközelíteni ezt az új korszakot? Meg kell semmisítenünk az összes elektronikát, vagy keményebben kell dolgoznunk az MI hatalmasabbá tétele érdekében a lehető leghamarabb? A szerző minden lehetséges évről és szempontokról beszél az MI-vel kapcsolatban.”⁵

Visszatérve Ruzsa animációs filmjéhez, amelynek végén szintén megjelenik az emberiség technoevolúciója: pergő képsorokkal utal felgyorsult életünk sokszor zavarosnak, kaotikusnak ható voltára.

5 *Élet 3.0: Embernek lenni a mesterséges intelligencia korában*, Rekreátor Magazin, 2020. máj. 25., (hozzáférés: 2023. november 4.) <https://rekeator.hu/elet-3-0-embernek-lenni-a-mestersleges-intelligencia-koraban/>

Gyenes Zsolt:
Electrolandscape



„Technikai szempontból a technomédiákkal való kísérletezés, az alternatív képkészítési eljárások foglalkoztatnak (pl. síkágas szkener, mesterséges intelligencia modellek, mikroszkópkamera, robotteleszkópok felvételei). Valamint megjelenik a videóban: a technomédiák elterjedésével hogyan változott, alakult művészetszemléletünk, világszemléletünk.”

– fűzi hozzá Ruzsa.

Ahogy a fentebb megidézett *Kooyanisquatsi* című film, vagy Ruzsa animációja esetében is a kép és hang összhangja, egymáshoz komponáltsága közvetlen esztétikai értéket jelent, mert egymást erősítő tényezők, úgy **Gyenes Zsolt** videómunkájánál az audiovizuális kapcsolat olyannyira lényeges tényező, hogy e kapcsolat hozza létre magát a műalkotást. Azonban amíg Reggio filmjében a képsorok és a zene egy-egy autonóm szerző műve, és a hagyományos gyakorlat alapján valószínűleg a képsorokra készültek a zenei kompozíciók, addig Gyenes megfordítja ezt a viszonyt, a hangból generál képet. Technikai kérdésként (is) kezelve a témát egymaga hozza létre a két szféra közötti kapcsolatot, kihasználva a tény, amennyiben

„az elektronika önmaga képes teremteni. Az elektronikus hang valós időben tud elektronikus mozgóképet generálni. Ezek az eljárások a fél évszázaddal ezelőtti analóg technikánál már adottak voltak és napjaink digitális világában



Szócs Éva Andrea:
Fa, víz, föld

is megjelennek. Izgalmas terület a különféle médiumok közötti átjárás.”

– írja. Munkájának címe: **ElectroLandscape**. A hangokból generált villódzó képsorokról Gyenes az alábbiakban fejti ki gondolatait:

„A kísérleti munka alapja egy saját készítésű (analóg) preparált televízióval készült. Az elektromágneses hullámokat további elektromágnesekkel »térítettem« el, így valós időben kaptam folyamatában változó hang- és képmodifikációkat. Ezt rögzítettem analóg videókamerával. A kapott hangreaktív mozgókép digitális szerkesztést követően nyerte el végső formáját. Zene/hang a szemnek (és a fülnek), vizuális zene. Az elektronika teremtő ereje belső látképeket hozott létre.”

A kiállításon nemcsak a sík és tér, analóg és digitális, fotó és grafika, valamint kép és hang kapcsolatára épülő művészi megnyilatkozásokkal találkozhatunk, hanem a kép és szöveg, a vizualitás és irodalom, a szó és betűkép viszonyait vizsgáló, vagy azokra épülő művek is megjelennek. Ez utóbbi témacsoportba tartozik Szócs Éva Andrea, Szlama Norbert, Leitner Barna és Bozóki Mara egy-egy alkotása.

Szócs Éva Andrea porcelánműve különös szemszögből foglalkozik a képi és fogalmi minőség kapcsolatával, a fogalom és képzet összefüggéseivel. Vajon mi jelenik meg egy nem

Szlama Norbert:
kompozíció g-vel



látó személy fejében, ha meghallja, vagy kitapintja a fa, víz, föld szavakat? Ez utóbbi műveletet Szócs alkotása esetében akár meg is tehetné az illető, hiszen a tájképet ábrázoló képi megjelenítés mellett a Braille-írás kiemelkedő göbjei egészítik ki a festett anyag felületét. A fehér porcelánon megjelenő látvány azonban nem egy általunk megszokott tájkép képe. Inkább a tájképhez kapcsolódó képzeink elemeit látjuk szinte felsorolásszerűen, fragmentált, egymástól elkülönülő részletekként. Valójában az egész egy vizuális leltár.

Miből is áll egy tájkép úgy általában? Föld, víz, levegő, fa... És a kimondott szavak a vakok írásával is rögzítve vannak a képmezőn. Hunyjuk be a szemünket, és tapogassuk ki e szavakat! Nehéz még csak elgondolni is, hogy miként *képzeli* el egy olyan valaki ezeket a természeti jelenségeket, aki sohase láthatta azokat. Viszont minden más érzékszervével érzékelhette külön-külön, úgy, ahogy Szócs művén is megjelennek. Bizonyára egy született vak személynek is van bizonyos képze a földről, a vízről, az égről és a fákról. De ezen képzetek összessége vajon képes-e tájjá összeállni elméjében, lelkében? A látványélmény hiányában a verbális leírás, a fogalmi meghatározás ebben az esetben vajon milyen belső „képzet” eredményez?

„...A jelekből összeállt tájképeket nem kifejezetten látássérültek számára készítettem, hanem inkább a többieknek, akik behunyt szemmel tapogathatják végig a munkákat és talán kimozdíthatóak egy pillanatra az evidenciákkal

és »tényekkel«, illetve »biztos« dolgokkal körülbástyázott világukból.”

– fűzi hozzá alkotásához a szerző.

Szócs munkájától eltérően, ahol az írás információhordozó tényező, **Szlama Norbert** a „betű prior funkciójának megszűnési pozícióját, szituációját”⁶ keresi, a betűk formai megjelenését felhasználva kutatja a tipográfia és a képzőművészet kapcsolatát.

⁶ Idézet az alkotótól.

„A kiállításhoz kapcsolódó gondolatom az volt, hogy az egyik igazán személyes és intim belső tájunk az anyanyelvünk. Ez a nyelv pedig túlmutat a betűk, szavak jelentésén, hiszen ennél jóval nagyobb és mélyebb halmaz. Ahogyan a képen különböző hangsúllyal és kontextusban megjelennek tipográfiai elemek, úgy jelenhetnek meg bennünk is anyanyelvi töredékek, amik végül a gondolatainkban, érzéseinkben válnak rendszerré.”

– osztja meg koncepcióját Szlama.

A plakátformátumú nyomaton nem klasszikus betűkompozíciót látunk (azaz betűkből összeépített formaszervezetet), és nem is jelként viselkedő tipográfiai elemeket, hanem valóban egy olyan képet, amely akár tájélményt is adhat a szemlélőnek: a háttérbe simuló,

Leitner Barna:
Szeminárium, részlet



gépelt szövegű, tépett papírrészlet és az óriásira nagyított, hangsúlyos „g” betű árnyékot vetve hoz létre erőteljes térbeli helyzeteket. Az egymásra rétegződő szegmensek között ekképpen képzett távolság kontrasztban áll a végletekig ráközelített betűnyom nyomdafesték foltjának síkszerűségével. A képszeleken túlfutó elemek mutatják, hogy csak egy részletét látjuk a végtelennek, akár csak egy tájképfotó esetében, ahol szintén nem lehet keretbe szorítani a világot.

A betűk világánál maradvány juthatunk el **Leitner Barna Szeminárium, részlet** című installációjáig, amiről az alkotó ekképpen nyilatkozik:

„A mostani munkám a 2017-es önálló kiállításom (**Szeminárium**) alapján készült. Az eredeti munka az alkotói és az oktatói szerep drámájával, paradoxonaival és önellentmondásaival foglalkozott, szándékaim szerint komplexen. A mostani munka részben az eredeti gondolat tömöríthetőségével, »flashbackké« alakításával foglalkozik, másrészt az ismétlésen keresztül a tömörített és az eredeti viszonyában a két munka között eltelt időre, a két időpont közötti személyes és nem személyes történésekre próbál (indirekten) utalni.”

Négy posztamensen négy Micimackós printre – amiken angol szövegek olvashatók – egy-egy könyvet állított Leitner, a könyvek közepében egy-egy ismert festő alkotásának reprodukciója található bekötve, mintha azok eredetileg is



Bozóki Mara:
Ibsen, Peer Gynt díszletterv

a kiadványok részei lettek volna. Az így összehozott három komponens (a Micimackós alapon olvasható szövegek, a könyvek, valamint a reprodukciók) együttese teremti meg azt az értelmezési keretet, amit ugyan a személyes élethelyzet indukált, de talán kellően általános ahhoz, hogy mások számára is dekódolható lehessenek a szemantikai viszonyok. Az installációban így kerül egymás mellé egy **Színes gondolatok kifestőkönyv** című szakdolgozatba kötött Mark Tansey abszurd, monokróm képe, ahol egy műteremben a virágcsendéletet ábrázoló festmény előtt a szemetes kosárba hajítja egy 40-es nő a modellt, amit a „A Little patch of Inspiration” szöveg egészít ki. A négy közül egy másik esetben J. D. Salinger **Zabhegyezőjét** láthatjuk, a közepében Francis Bacon egyik Van Gogh modorában megfestett művével, az alapon olvasható szöveg pedig: **„Feeling rather mature Artist”** (Elég érett művésznek érzem magam.)

Az irodalom mezsgyéjén haladva **Bozóki Mara** díszlettervével belépünk a színház világába. Ibsen **Peer Gynt** című darabjának a Győri Balett előadásához komponált látványvilágában Bozóki egy jelzésértékűen absztrakt, de mégis szürreális tájat idéz meg:

„A tér hangulatában kettősség uralkodik: megjelenik a hegyek erdei vad világa és összemosódik az adaptációban sugallt kórházi milliő részleteivel. Peer Gynt vándorlásai során keresi önmagát és küzd démonaival, amelyet az erdő vad világából átemelt szarvasok

Herédi Győző:
Keith Haring Anti Nuclear Rally, 1982
– Herédi Győző, 2023



jelenítenek meg. A szarvasbika mind közül kiemelt, több jelentéssel bíró szereplő, a felnagyított szarvasagancs pedig a díszletben szimbolikus jelentést kap."

– olvasható a műsorfüzetben Bozóki gondolata.

A kiállított három fényképfelvételt Ambrus László készítette. Kettőn látható a fent leírt tájidézet. Az előtérben összeálló vagy suhanó alakok mögött ferdén emelkedik a térbe az agancsra hajazó, ám sziklákat, fenyőerdőt, vagy kopár szirtet is eszünkbe juttató konstrukció. Azon ül vagy áll a magányos férfialak, mint egy Caspar David Friedrich festmény staffázsjfigurája.

„Tervezés során számomra maga a mű a legfontosabb. Sokszor a darab olvasása közben már megjelennek előttem képek, kialakul bennem egy világ – annak megfelelően, ahogy kapcsolódom a mű gondolatiságához, a nyelvezet, illetve a zene által sugallt érzéki világhoz. Gondolataimat, és a bennem formálódó képet az alkotótársaimmal egyeztetem, a közös gondolkodás tovább inspirál, más irányokat is feltár."

– fejtegeti tovább Bozóki ugyanott. A szavak által inspirált mentális kép minimalista vizuális jelekre íródik át és teremt egy új szimbolikus teret.

A táj képzetének speciális változata jelenik meg **Herédi Győző** animációjában, melynek címe: **Keith Haring Anti Nuclear Rally, 1982 – Herédi Győző, 2023**. Az amerikai pop-art művész egyik művét teremti újra Herédi: a stílussá vált grafika jellegzetes vonalai háromdimenziós falakká alakulnak a videóban, mintha egy formára metszett sövénylabirintus részei lennének. A kameramozgatás segítségével hol felülről látjuk az alaprajzzá konvertálódott Haring rajzot, hol pedig a **Csillagok háborúja** Halálcsillag elleni ikonikus csatajelenetét idéző módon, mint egy X-szárnyúval süllyedünk a labirintus sikátorába, hogy ott bolyongjunk és keressük a kivezető utat. Az eredeti kép virtuális terébe hatolva különös módon egyfajta táj-élményben lesz részünk. Vagy a grafika nőtt óriásira, vagy mi zsugorodtunk légméretűre, de mindenképpen egy léptékváltás történt. Más perspektívából, más viszonyrendszerben találkozunk Haring művével.

„Videóban feldolgozott munkám Haring a nukleáris holokausztot vizionáló, ofszet litográfiával készült meghatározó alkotását elemzi, és helyezi át a tér három dimenziójába. A filmben a statikus állapotot a számítógépes programokban rejlő lehetőségeket kihasználva transzformálom mozgássá, megmutatva tér-idő egységét, újabb mögöttes tartalmakat keresve az eredeti műben."

– ismerteti alkotását a művész. Herédi kalandra hív bennünket animációjával. Felfedezni, amit csak ilyen módon tehetünk meg.

Károly Sándor Áron:
Sport Works – War Paths the
Mace Carrier
– Dec. 5.
azaz: Sportteljesítmények
– A buzogányhordozó
hadiösvénye



Károly Sándor Áron munkája első pillantásra egy szép tájképfotó, klasszikus komponáláson alapuló képkihágással: a megművelt szántót ábrázoló kép felső harmadában az erdősáv jelentette horizont fut, alsó harmadában pedig a lankásan lejtő sík irányváltásából, emelkedéséből keletkező másik vízszintes vonal. A perspektivikusan távolba futó vetési sorok mentén fejlődő haszonnövények sávjai két helyen vastag vonalként megszakadnak, és egy függőleges választ képeznek a vízszintes tendenciákra az aranymetszés pontnál kettéosztva a képmezőt. Második pillantásra kezdetünk gyanakodni, hogy valami nem stimmel, valami eltér a megszokottól. A fotó vízszintes középvezetén egy furán világos csík tűnik fel, mintha kitaposták volna ott a növényzetet. A land art műalkotást kiegészítő diagram és adathalmaz, valamint az alkotót hátulról ábrázoló, különálló fotó segít értelmezni a tájképet.

A cím is kulcsot ad a megfejtéshez: **Sport Works – War Paths the Mace Carrier – Dec. 5.** azaz: **Sportteljesítmények – A buzogányhordozó hadi ösvénye.** Károly Sándor Áron a nagyjából 70 méteres szakaszon pontosan 10 kilométert futott le megállás nélkül oda-vissza, kezében két, buzogányhoz hasonló sporteszközt tartva. Ez idő alatt kitaposta az ösvénynyi szélességű csapást, mely távolról is jól kivehető. Erről készült a felvétel. A fizikai próbatétel ténye, a tényleges futás megtörténte lényeges részét képezi az egész koncepciónak. A sportteljesítmény során keletkező kitaposott sáv, azaz a nyomhagyás gesztusának fontossága visszavezethető Richard Long **Line made by walking** című művére. Ezen cím analógiájára **Line made by**

running is lehetne Károly Sándor fényképének elnevezése. De ő kiterjeszti a jelentést: a buzogányvivő archetípust idézi meg a fiktív harcos képével, a kitaposott sáv pedig harci ösvénnyé, hadi ösvénnyé, vadcsapássá válik.

Germán Fatime 2001 óta foglalkozik a grafikai nyomólemezzel önálló képként való értelmezésével, ahogyan teszi ezt a Gardrób sorozatának két kiállított darabjában is, a **Gardrobe III.** és **Gardrobe V.** művekben. A hagyományos grafikai eljárásokra alapozó, elsősorban hidegtűvel, magasnyomással végzett kísérletei a műfaji határterületeket keresi. „Dúcgrafikáim átlátszó anyagra készülnek; izgat a transzparencia, a mélység, plaszticitás, fontos számomra a vonalak játékossága, sokszínűsége, lendülete.” – beszél alkotótevékenységéről Germán. Egyes munkái interakcióra épülnek, például a Gardrób sorozat vetkőztethető női alakjai:

„...a vállfán installált női alakok egyike levetkőztethető, a ruhája (szintén a megmunkált grafikai nyomólemez) patenttal illeszkedik az alsó réteghez. Lehetőséget adok a »műtárgy« megérintésére, így a befogadó/néző szorosabb kapcsolatba kerül azzal. Játékosság: előképem gyerekkorunk öltöztető babái, de itt a baba egy női akt, ezáltal sokkal intimebbé válik a szituáció.”

– jellemzi művét az alkotó.

Doboviczki Attila 2001-es **Dinamic/Organic Jakab-hegy** című videója javarészt a Csúcs elnevezésű alkotótelepen készült,



Germán Fatime:
Gardrobe III.
és Gardrobe V.



Doboviczki Attila 2001-es
Dinamic/Organic Jakab-hegy

ahol a résztvevő többi hat művésszel együtt a mecseki Jakab-hegy történetiségére reflektál. Már az alkotók létszáma is a „hét szabad művészet” középkori hagyományát idézi. Doboviczki filmje egy elbeszélő és egy zenés részre bontható.

A fiktív elbeszélés „egy fiatal, középkori harcosról szól, akit a Jakab-hegy tetejére visszatérve megejt a táj szépsége” – írja róla Fehérvári Tamás a **Balkon** hasábjain.

„Doboviczki azokat a – néhol különböző filterekkel roncsolt, olykor torzított, de minden esetben önálló stílusjegyeket magukon viselő – képsorokat, amelyek elbeszélés alatt a négy képmezőben megjelennek, az alkotótábor idején rögzítette, egyes részeit kifejezetten dokumentációnak szánva, másokat – kosztümökkel – a fikció részének.”⁷

– folytatja Fehérvári ugyanott.

A videó második részében Doboviczki az erdőben összehordott farönkökön egy 7/8-os, repetitív ritmust dobol. Négy, egymástól elkülönülő képmezőben jelenik meg a felvétel, hol megnyújtva, hol összelapítva. Az alkotó „a zenei rétegeket a Steve Reich által kidolgozott eljárás nyomán hol lassítással, hol a képsorba való belegyorsítással választotta szét, amely művelet olykor tudatos, máskor véletlenszerű volt.”⁸ A mű címe egyszerre utal a kontroll alatt tartott és az akcidentális alkotófolyamatra, illetve a keletkező hangok organikus eredetére és a vizuális megszerkesztés által létrejövő hangkép dinamikára.

A **Táj-képzet** című kiállítás létrehozásakor nem titkolt szándék volt, hogy az eltérő művészeti területek képviselői egy adott térben reprezentálhassák az intézet sokszínű, de mégis egységes szellemi karakterét – a kíváncsi, kutató és megismerni vágyó, a kifejezés/önkifejezés belső késztetésétől is indított alkotók attitűdjét. Bízom benne, hogy a kiállítás anyagának elemzése során felvázolt relációk és gondolati átkötések valóban széles horizontot nyitottak a Rippl-Rónai Művészeti Intézet oktatóinak művészeti tevékenységére, és az ekképpen egymás mellé kerülő tájelemek egy koherens és valid panorámát adnak a tájban gyönyörködni tudó szemlélőnek.

7 Fehérvári Tamás, ...hét szabad művész a hegyen...CSÚCS – egy hét szabad művészet a hegyen. Császár Péter, Doboviczki Attila Tamás, Gyenis Tibor, Hegyi Csaba, Peták Péter, Varga Tünde és Weber Kristóf kiállítása. Közelítés Galéria, Pécs 2001. október 16-20., Balkon 2001/11. 28.

8 Fehérvári Tamás, ...hét szabad művész... 28.

A kiállítók névsora:

Bozóki Mara díszlet- és jelmeztervező
Doboviczki Attila médiakutató
Germán Fatime grafikusművész
Gimesi Judit textiltervező iparművész
Gyenes Zsolt médiaművész
Herédi Győző látványtervező
ifj. Ficzek Ferenc képzőművész
Károly Sándor Áron fotó-, képzőművész
Kozma Péter animációs tervezőművész
Leitner Barna festőművész
Lieber Erzsébet képzőművész
Mátis Rita festőművész
Rumann Gábor álló- és mozgóképalkotó
Ruzsa Dénes, médiaművész
Sörös Rita szobrászművész
Szlama Norbert tervezőgrafikus
Szócs Éva Andrea képzőművész
Zagyvai Sári fotóművész

Bibliográfia

Botrányos tárlat: Édouard Manet – Reggeli a szabadban. (hozzáférés: 2023. november 4.) <https://artmargok.wordpress.com/portfolio/botranynos-tarlat-edouard-manet-reggeli-a-szabadban/>.

Élet 3.0: Embernek lenni a mesterséges intelligencia korában. *Rekreátor Magazin*, 2020. máj. 25. (hozzáférés: 2023. november 4.) <https://rekeator.hu/elet-3-0-embernek-lenni-a-mesterseges-intelligencia-koraban/>

Fehérvári Tamás. ...hét szabad művész a hegyen...CSÚCS – egy hét szabad művészet a hegyen. Császár Péter, Doboviczki Attila Tamás, Gyenis Tibor, Hegyi Csaba, Peták Péter, Varga Tünde és Weber Kristóf kiállítása. Közelítés Galéria, Pécs 2001. október 16-20., *Balkon* 2001/11. 26–28.

Havassy Gergely. Koyaanisqatsi – Kizökkent világ. *ekultura.hu*, 2019. 11. 11. (hozzáférés: 2023. november 4.) <https://ekultura.hu/2019/11/11/koyaanisqatsi-kizokkent-vilag>.

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

Szlama Norbert

ORCID: 0009-0004-0484-0581

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet / METU

norbert.szlama@gmail.com

Artcadia, ú.f. 2 (2), 50–67. (2023)

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



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

A tipográfia a művészet horizontján

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

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

Typography on the Horizon of Art

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

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

Bevezetés

Terminológia

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

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

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

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

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

Betű:

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

Szó:

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

Szöveg:

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

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

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

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

Tipográfia:

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

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

A tipográfia funkciója történeti szempontból

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A szöveg jelentéshordozó természete

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kubizmus

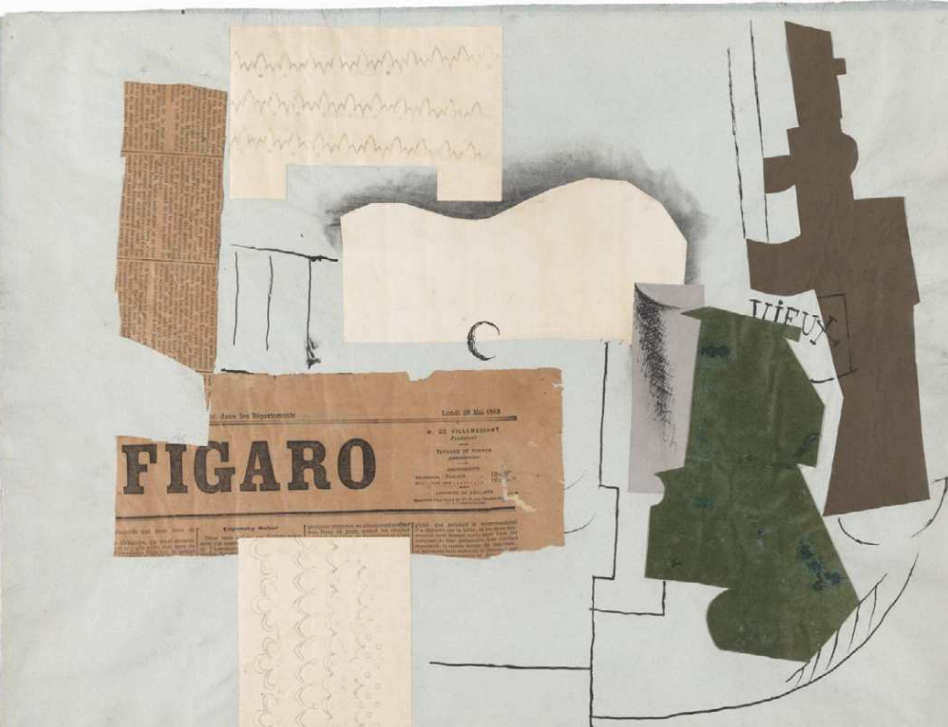
A kubizmus kezdetéhez érkeve a tipográfia már tapintható művészeti jelenléttel bírt, hiszen a sokszorosító grafikai technológiák (pl. litográfia) eszközeivel tervezett, művészi tipográfiai megjelenések és reklámbetűk már az 1830-as években megjelentek a plakátokon, hirdetésekben.

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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

Futurizmus

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

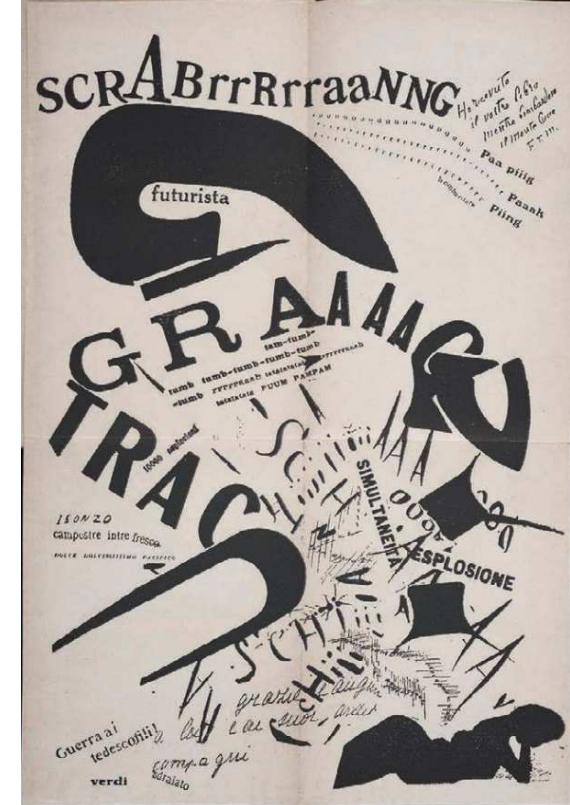
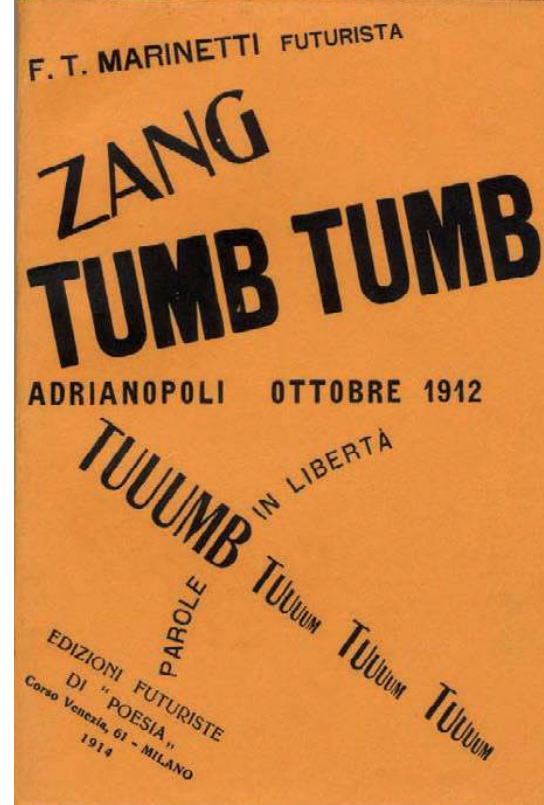
Amíg a kubizmus a formanyelv fejlesztésére koncentrált, addig a futurizmusnak már meghatározott társadalmi üzenete volt. Mutatja ezt nagyon határozottan a tény, hogy társadalmi kiáltvánnyal indult, amit Filippo T. Marinetti nevéhez kötünk.¹⁵ Ez természetesen a tipográfia formálódását a képzőművészetben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

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

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

szövegre reflektáló alkotásokat. Ezen a gondolaton tovább haladva megállapíthatjuk, hogy formailag szabadabb, absztraktabb módon kezelte a betűt, mint Picasso vagy Braque, azonban amíg a kubisták a betű prior funkcióját (a hangzó kódolást) nem tartották fontosnak, és ily módon nem a szöveg vagy a betűk jelentésére reflektáltak, addig Marinetti a szöveg és a betű elsődleges funkcióját megtartva, a funkcióból fakadó értelmét erősítette a képzőművészeti alkotással, hiszen (ahogyan ezt a bekezdés elején is jeleztem) költőként, íróként ez az attitűd volt természetes számára.

Fontos megjegyezni, hogy a futurizmusban más mintát is találhatunk a betű képzőművészetben való szerepeltetésére. Ide kapcsolható példa Gino Severini több alkotása is. 1912-ből *A Bal Tabarin dinamikus hieroglifái*, 1913-ból az *Észak-Dél* vagy 1915-ből az *Ágyú akcióban*. Mindhárom kiemelt példában a szemiotikai jelentéstartalma megmarad a betűknek (szavaknak), hiszen az elsőnél táncok neveit, a másodiknál vonatállomások tábláit, és a harmadiknál is egyértelműen a témára utaló szövegeket emel be. A szemiotikai jelentéstartalom mellett az első képen fontos a betűk formai metaforikus közlése is, hiszen a táncoknak megfelelő, vékony vonalú, némely helyen dekoratív vonalvezetésű betűket használ. A *Polka* szónál például nemcsak a betűk formavilága, de az elhelyezése is utal a kapcsolódó tánc ugráló löktetésére. Az *Észak-Dél* esetében egyértelműen a konnotatív tartalom a jelentős, hiszen az állomások neveit a megszokott, szöveg nélkül is értelmezhető tábla formára (a kapcsolódó



fent: Filippo T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1912.
lent: Filippo T. Marinetti, *“Une assemblée tumultueuse”*,
Les mots en liberté futuristes, 1919.

fent: Filippo T. Marinetti,
Les mots en liberté futuristes, 1919.
lent: Filippo T. Marinetti, *Parole in libertà futuriste*, 1932.



Gino Severini,
Cannoni in azione,
 1915, 61,5 x 50 cm,
 Mart,
*Museo di arte moderna e
 contemporanea di
 Trento e Rovereto*

¹⁶ Gino Severini,
*A Bal Tabarin dynami-
 kus hieroglifái című kép*
 katalogizált leírása,
[https://www.moma.org/
 collection/works/79419](https://www.moma.org/collection/works/79419)
 Megtekintés: 2023.10.14.

betűtípussal) helyezi el. Az *Ágyú akcióban* festményen pedig a szemiotikai jelentés mellett a szavak elhelyezése hordoz metaforikus közlést. A kép közepéről szemlélve egyfajta robbanás sematikus formáját látjuk.

A New York-i Museum of Modern Art kutatói az alábbiak szerint vélekednek a *Bal Tabarin*-ról: „A *Bal Tabarin* ábrázolásában a művész egyesíti a futuristáknak a mozgás dinamizmusának megragadása iránti érdeklődését a francia kubizmus tanulmányozása hatására integrált szöveg és a kollázs elemekkel, mint például a flitter elemekkel.”¹⁶

Ezek alapján tehát egyértelműen megfogalmazhatjuk, hogy a tipográfia szerepeltetése a képzőművészetben nem egy lineáris fejlődés. A korszakok, alkotók és művészi attitűdök több esetben keverednek, hatnak egymásra.



fent:
 Gino Severini,
*Geroglifico dinamico del
 Bal Tabarin*, 1912, 161.6
 x 156.2 cm, New York,
 Museum of Modern Art



Gino Severini, *Le Nord-
 Sud*, 1912, 49 x 64 cm,
 Pinacoteca Brera

Dada

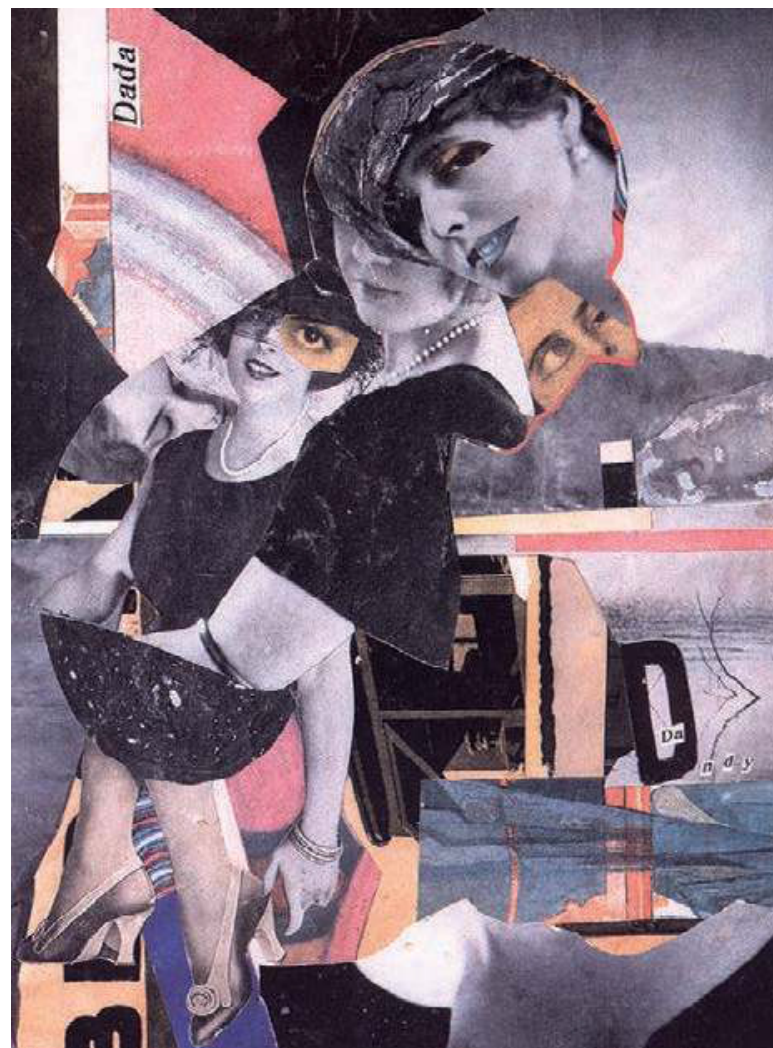
A Dada (hasonlóan a futurizmushoz) szöveggel, Hugo Ball *Nyitó-manifesztumával* indult. A mozgalomnak a szöveghez való viszonya hasonló, mint amit a futurizmus esetében tárgyaltunk, bár itt az alkotók általánosabban, a különböző művészeti formák egymásba járatását veszik alapvetésnek.

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

Kortárs

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

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



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

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

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

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



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



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

Indiana így ír a munkájáról:

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



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

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

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

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

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



Robert Indiana,
Art, 1992,
MoMA

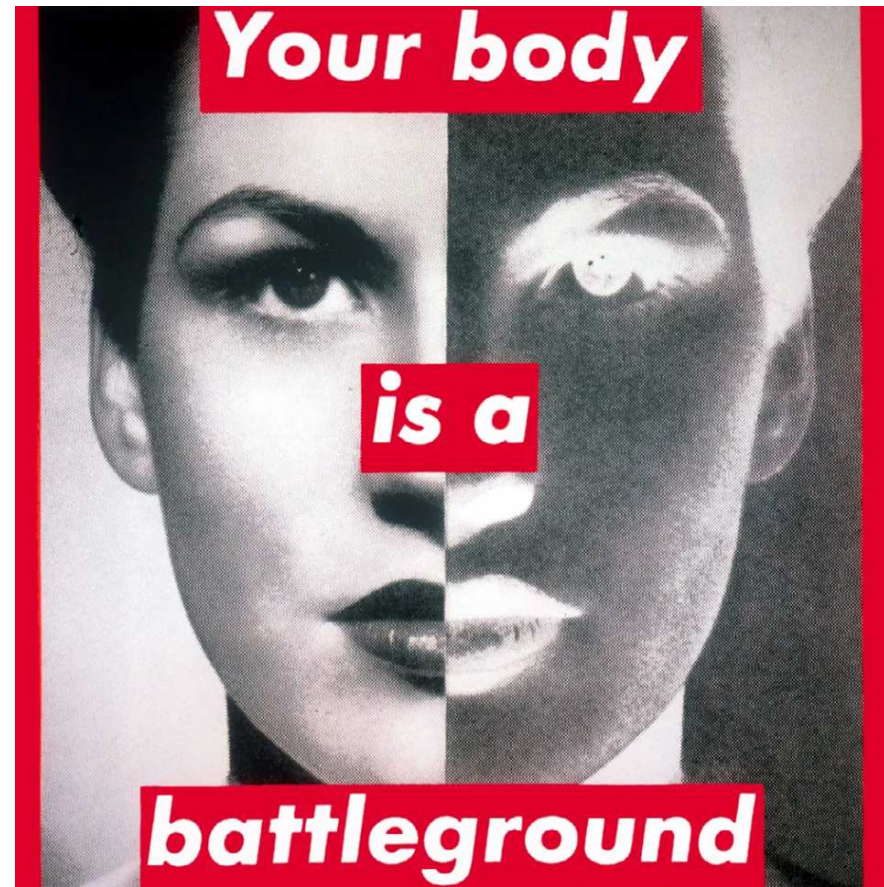
Barbara Krueger,
*Your body is a
battleground*,
1989, 284.48 x 284.48 cm,
The Broad

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

Összegzés

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



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

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



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

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



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



David Carson,
Untitled collage, d.n.

Bibliográfia

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

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

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

Képjegyzék

1. kép: Georges Braque, **Le Portugais (L'émigrant)**, 1911–12, 116.8 x 81 cm, Kunstmuseum Basel, in Apollo Magazine, <https://www.apollo-magazine.com/georges-braque-inventor-of-cubism/> Megtekintés: 2023.12.02.
2. kép: Pablo Picasso, **Guitare, journal, verre et bouteille**, 1913, 46.7 x 62.5 cm, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414> Megtekintés: 2023.12.02.
3. kép: Pablo Picasso, **Compotier, Violin, Bouteille**, 1914, 92 x 73 cm, National Gallery <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bowl-of-fruit-violin-and-bottle-101895> Megtekintés: 2023.12.02.
4. kép: Filippo T. Marinetti, **Zang Tumb Tumb**, (Milan: Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1912), <https://www.moma.org/collection/works/31450> Megtekintés: 2023.12.02.
5. kép: Filippo T. Marinetti, **Les Mots en liberté futuristes**, (Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1919), 105, <https://archive.org/details/marinetti-les-mots-en-liberte-futuristes-1919> Megtekintés: 2023.12.02.
6. kép: Filippo T. Marinetti, **Les Mots en liberté futuristes**, (Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1919), 109, <https://archive.org/details/marinetti-les-mots-en-liberte-futuristes-1919> Megtekintés: 2023.12.02.
7. kép: Filippo T. Marinetti, **Parole in libertà futuriste**, (Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, 1932), <https://www.moma.org/collection/works/17881> Megtekintés: 2023.12.02.
8. kép: Gino Severini, **Geroglífico dinamico del bal tabarin**, 1912, 161.6 x 156.2 cm, New York, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/79419> Megtekintés: 2023.10.14.
9. kép: Gino Severini, **Le Nord-Sud**, 1912, 49 x 64 cm, Pinacoteca Brera, <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/le-nord-sud/> Megtekintés: 2023.10.14.
10. kép: Gino Severini, **Cannoni in azione**, 1915, 61.5 x 50 cm, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, https://artsonculture.google.com/asset/cannoni-in-azione-gino-severini/6wE4_0lzTcD_5w?hl=it Megtekintés: 2023.10.14.
11. kép: Hannah Höch, **Da—dandy**, kollázs és fotómontázs, 1919, 30 x 23 cm, Magányújtémény, <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-da-dandy> Megtekintés: 2023.10.14.
12. kép: Kurt Schwitters, **untitled (Grüne Zugabe)**, c. 1920, 30.5 x 20.8 cm, Privát gyűjtemény, <https://georgelewisblog.wordpress.com/2016/11/20/dada/> Megtekintés: 2023.10.14.
13. kép: Francis Picabia: **Tableau Rastadada**, 1920, 19 x 17.1 cm, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/183511> Megtekintés: 2023.10.14.
14. kép: David Carson, **poster for his A.I.G.A., austin lecture**, 2014, <https://www.davidcarsondesign.com/t/2014/> Megtekintés: 2023.10.29.
15. kép: Shepard Fairey, **Barack Obama “Hope” Poster**, 2008, 86 x 61 cm, Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/229396/barack-obama-hope-poster> Megtekintés: 2023.10.29.
16. kép: Shepard Fairey, **We the People**, 2017, 61.1 x 45.7 cm, Collection SFMOMA, <https://wunderkammern.net/shepard-fairey-we-the-people/> Megtekintés: 2023.10.29.
17. kép: Michael Murphy, **Illusion**, 2022, <https://www.perceptualart.com/> Megtekintés: 2023.10.29.
18. kép: Robert Indiana, **LOVE**, 1967, 86.3 x 86.3 cm, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/68726> Megtekintés: 2023.10.29.
19. kép: Robert Indiana, **Art**, 1992, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/59905> Megtekintés: 2023.10.29.
20. kép: Barbara Krueger, **Your body is a battleground**, 1989, 284.48 x 284.48 cm, The Broad, <https://www.thebroad.org/art/barbara-krueger/untitled-your-body-battleground> Megtekintés: 2023.10.30.
21. kép: Barbara Krueger, **Forever**, 2017, helyspecifikus installáció, Sprüth Magers Berlin, <https://spruethmagers.com/exhibitions/barbara-krueger-forever-berlin/> Megtekintés: 2023.10.30.
22. kép: Lawrence Weiner, **A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE**, 1976, MoMA, <https://www.moma.org/magazine/articles/668> Megtekintés: 2023.10.30.
23. kép: Claude Closky, **Some more Pope Francis cries**, 2023, street art Berlin, <https://www.closky.info/?p=4258> Megtekintés: 2023.10.30.
24. kép: Ahn Sang-Soo, **Life Pattern**, 2017 (bal), **Jesus. Our Jesus**, 2017 (jobb), <https://www.kocis.go.kr/eng/webzine/201802/sub05.html> Megtekintés: 2023.10.30.
25. kép: David Carson, **Untitled collage**, d.n., <https://www.davidcarsondesign.com/> Megtekintés: 2023.11.02.

Szabó Zsófia

ORCID: 0000-0001-5460-9450

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

szabo.zsofia@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 68–76. (2023)



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

Ahol a látható és a láthatatlan összeér

A hegyek magasából letekinteni, belefeledkezni a tenger végtelennek tetsző távlatába, akárha felnézni a csillagokra, nagy távolságokat bejárni tekintetünkkel – a szabadság illúzióját adja. Habár egy ilyen téma tárgyalásához fontos lenne a „fenséges” esztétikai kategóriájának kiemelése, mert a megközelítés némiképp megváltozott: a romantika kora előtt a hegy inkább volt a természet szimmetriáját megzavaró képződmény, az óceán pedig „nem csekély mértékben rettegett tárgy” (Edmund Burke) - de ez a rövid szöveg ennyire nem ambiciózus. Mindössze arra vállalkozik, hogy néhány kortárs művész alkotásán keresztül a horizont fogalmáról szemlélődjön. A válogatás határozottan szubjektív és önkényes, az elemzések pedig inkább személyes gondolatok, csendes elmélkedés a horizontról és a nézőpontokról a művészi feldolgozások tükrében.

kulcsszavak: horizont, installáció, fotográfia, kortárs művészet, illúzió, nézőpont

Where the visible and the invisible meet

To look down from the heights of the mountains, to get lost in the endless horizon of the sea, to gaze up at the stars, to see great distances – this gives the human eye the illusion of freedom. Although it would be important to emphasize the aesthetic category of the 'sublime' when discussing such a subject, because the approach has changed in some ways, – before the Romantic era, the mountain was more a formation that disturbed the symmetry of nature, and the ocean was “an object of no small terror” (Edmund Burke) – this short text is not so ambitious. It merely attempts to contemplate the concept of the horizon through the work of some contemporary artists. The selections are definitely subjective and arbitrary, and the analyses are more personal reflections, quiet meditations on horizons and perspectives in the light of artists' interpretations.

keywords: horizon, installation, photography, contemporary art, illusion, point of view

„Az ifjú Lin-csi egy nap, útban hazafelé, ismét hegytetőn találta magát. Valahányszor felmászott egy csúcsra, úgy érezte, célhoz ért. Pedig sohasem a csúcs volt a célja, csak szerette az érzést, ami odafönt várt rá. A szabadulást, a megerősödést. Ott már nem volt mit keresnie, elérnie többé, még önmagára se kellett figyelnie. A hegytetőn mintha véget ért volna az idő.
– Bármily nagy erőfeszítéssel jut fel az ember a hegyre, nem érzi fáradságát. Ideérve átváltozik, Föld és Ég egybeolvadt lehelyében él
– tűnődött Lin-csi, elheverve egy sziklán. – Nincs már benne ellenállás, elfogad minden szabályt. Mint a növény meg az állat, vagy akár az ember, ha bölccsé vált.”¹

Egyik nyáron felmentünk egy hegyre. Nem is hegy volt valójában, hanem egy félköríves szurdok, a Creux du Van, azt mondják, ez a svájci Grand Canyon. Formája akár egy görög színházé, csak kicsit meredekebben húznak lefelé a kőpadok, alant 150 méter mélységben orkhesztra és kórus helyett fák bújnak meg a völgyben. Ahogy azt a svájci hegyek már annyiszor felkínálták nekünk, felkészültünk a csodára, a feltáruuló panoráma látványára, a tágasságra, a távlatra. De nem, nem láttunk semmit – egy felhő úszott be a völgybe, és az erdők lombkoronájára telepedett. Ott ült békésen, ráérősen. S mi, sok más túrázóval együtt, úgy bámultuk a semmit, mintha valami lenne. A szurdok legszélén állva a talaj kétes biztonsága alattunk, karnyújtásnyira egy sűrű,

áthatolhatatlan massa, végtelennek tetsző, puha szürkeség. Vándor a ködtengerben. Nem felette. **A hegytetőn mintha véget ért volna az idő.** És a tér is. Nem volt horizont.

A tágas, nyitott panorámáért, a „fenséges” ígéretéért hegytetőre, tengerpartra megy a zarándok, néha egy-egy síksággal is beéri, de azok ritkán néptelenek.² Amióta csak tájat ábrázol az ember, sokan próbálták síkba préselni ezt a térélményt, a látóhatárt kereső szemet megnyugtató, biztonságot adó vízszintes vonalat. A reneszánsztól kezdve a művészek nagyon tudatosan kezdték keresni a tér geometriai alapjait jelentő egyenest, miközben a nézőpontokat és optikai törvényszerűségeket vizsgálták a perspektíva tudományának elsajátítása közben. Pedig a horizontvonal több ennél: „valami látható, mégis illuzórikus, valóságos, mégis nem-létező, egy térbeli koordináta és mentális konstrukció”.³ Egy vonal, ami látszólag „élesen elválaszt két birodalmat egymástól: az eget a földtől, a légkört a talajtól, a közeget, amelyben mozgunk, az anyagtól, amelyen állunk.”⁴

simá, kék végtelen

Az **Esti Kornél** egyik fejezete mélyen az emlékezetemben ragadt – az a rész, amikor a vonaton utazó Esti türelmetlenül várja, hogy végre megpillanthassa a tengert. Nemcsak ő, de csaknem minden utas sorfalat áll a kocsiban, „hogy kellő pillanatban magasra emelt szívükkel, egy kiszakadó, boldog sóhajjal üdvözölgék a tengert.”⁵ Egy ideig játszik a várakozókkal a nagy víz, míg a vonat újabb és újabb alagutakba rohan, kéreti magát, kis időre felbukkan, majd épp oly gyorsan el is tűnik. De végül megmutatja magát „nyugalmatlan fönségében”,

1 Su-la-ce, *Az ifjú Lin-csi vándorlásai*, közreadja Sári László (Budapest: Írás Kiadó, 2004.), 143.

2 A 'fenséges' fogalmához lásd Radnóti Sándor, *A táj keletkezéstörténete* (Budapest: Atlantisz, 2022). Edmund Burke idézetének forrása: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Part II. section 2. hozzáférés: 2023. december 20. https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_130.

3 Ekaterina S. Kochetkova, „Horizon as a Symbolic Category in Contemporary Site-Specific Art,” *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 10. Ed: A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. lu. Staniukovich-Denisova. — Lomonosov Moscow State University (St. Petersburg: NP-Print, 2020), 576. hozzáférés: 2023. december 15. <https://actual-art.org/files/sb/10/Kochetkova.pdf>

4 Caroline E. Jones, „Event Horizon: Olafur Eliasson's Raumexperimente,” 2014, hozzáférés: 2023. december 15. https://res.cloudinary.com/olafureliasson-net/image/upload/pdf/caroline-jones-event-horizon-pdf_1694.pdf.

5 Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél*, (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 58–59.



Hiroshi Sugimoto:
Caribbean Sea,
Jamaica, 1980.

6 Kosztolányi,
Esti Kornél, 59.

ünneppé avatva a pillanatot. És Esti? „Nem képzelte se szebbnek, se nagyobbak. Szebb és nagyobb volt annál, amit valaha is elképzelt.”⁶ Sima, kék végtelen.

A japán fotográfus, Hiroshi Sugimoto úgy meséli, 3 vagy 5 éves lehetett, amikor a családjával nyaralni indultak. Ők is vonattal mentek, de Sugimoto kisgyermekként még nem készülhetett fel semmire. Így amikor a vonat elhagyta a sötét alagutat, és váratlanul feltárult a napsütötte tenger tiszta horizontja, a teljes jelenlét érzetére csodálkozott rá: „Itt vagyok. Létezem.”

1980-ban a Karib-tengeren fotózta az első tengeri látképét, amin ez a gyermekkori emlék formát ölthetett, majd a téma sorozattá bővült művészetében. Ugyanazt a képszerkezetet használja minden alkalommal, ha a tengert fényképezi: a horizontvonal közepén metszi a kompozíciót, de tíz év kísérletezés kellett hozzá, hogy megragadja az „egyenlenségek nélküli” látványt. A tenger képe – mondja – talán az egyetlen, amit a civilizációk előtti ember is ilyenek láthatott, valami ősi, ártatlan, amihez jó volna visszatérnünk.⁷



Janine Antoni:
Touch, 2002,
állókép a videoinstallációból

kötéltánc

Janine Antoni is a Karib-térségbe utazott a horizontot vizsgálni, bár ő hazament erre a tájra, a horizont mélyen bevéődött emléke vezette vissza a családi házhoz. A Bahamákon, Freeportban született, és gyermekkorában ugyanitt, az otthonuk előtt bámulta a tengert, e víztükör felett szárnyalt gyermeki fantáziája, ahol *Touch* (2002) című videóját készítette.

A horizontvonal jelképezte a határt, ami az otthont, az elfeledett, Isten háta mögötti szigetet a külvilágtól elválasztotta, de a kaland, a játék terepe is maradt számára: "Mindig úgy gondoltam a horizontra, mint egy olyan helyre, amit nem lehet pontosan meghatározni, vagy bármilyen módon rögzíteni; folyamatosan távolodik, ahogy közeledünk hozzá. Mégis, ezen a lehetetlen helyen akartam sétálni, a látomásom vonalán vagy a képzeletem peremén járni."⁸

A csaknem 10 perces videóban ez a vízió (valahogy) valóra vált. Antoni kifeszített egy kötelet, majd lassacskán végigegyensúlyozott rajta, oda-vissza. A kamera nézőpontját és a kötél helyzetét úgy hangolta össze, hogy amikor a saját súlyával ránehezedik a kötéltre, lépésről lépésre finoman „megérintse” a horizont vonalát. Amikor elkezdte az egyensúlyozó mozdulatokat tanulni, azt hitte, a cél a tökéletes

8 Janine Antoni, *Touch*, 2002, hozzáférés: 2023. december 19. <https://www.janineantoni.net/touch>.

Nicolas K. Feldmeyer:
Towards the Horizon,
2016.
helyspecifikus
installáció,
Fanø-sziget, Dánia



egyensúly állapotának elérése. Idővel rájött, hogy fontosabb a saját mozgásába vetett bizalom, ami az egyensúly és annak hiánya közt vezet a kötélén. A kötél tánc az összekapcsolódás leckéje, meditatív állapot, amelyben a test, a mozdulat, a lélegzet, a tekintet iránya, a fókusz egyesül.

nézőpontok

Nicolas K. Feldmeyer 2016-ban a dán sziget, Fanø legnyugatibb pontján építette fel helyspecifikus installációját (*Towards the Horizon*).⁹ 51 méter hosszan 2,8 méter magas gerendákat állított fel két sorban, felső felület fehérre festette, míg alsó részük festetlen maradt – ahogy a tenger és az ég összeér, a festett és festetlen rész a látóhatár vonalához igazodott. A vertikálitást hangsúlyozó szálfasor fiktív ösvényt jelölt ki a víz, a horizont felé, mintha egy minimalista tengerparti alléra tévedt volna a látogató. A változó domborzatot, a homok lankáit a geometria alá rendelte, így egyszerre nemcsak a természeti rendből adódó szabályosság vált hangsúlyossá, hanem az attól való eltérés is. A tenger felé aztán maradt a perspektíva tiszta geometriája, amit talán csak a víz ereje volt képes megbontani.

⁹ Yonca Keremoglu, „Interview: Nicolas Feldmeyer,” April 22, 2022, hozzáférés: 2023. december 19. <https://www.seditionart.com/magazine/interview-nicolas-feldmeyer>.



Zander Olsen:
Untitled (Cader)

John Pfahl: *Australian Pines, Fort De Soto, Florida (1977)*,
©Estate of John Pfahl,
Collection Buffalo AKG Art Museum

John Pfahl fotózásra kizemelt tájait gyakran gazdagította különféle oda nem illő, kizökkentő elemmel – először az *Altered Landscape* (1974-78) című sorozatában –, amellyel a percepció, a reprezentáció és a fotográfia mint médium kérdése egyaránt fókuszba került.¹⁰ Egyszerű, de látványos beavatkozással élt az *Australian Pines, Fort De Soto, Florida* (1977) című fényképén is: a tengerparti látványt az előtérben sorjázó fák törzsére ezüstfóliát tekert, de csak az óceán sávjában „anyagtalánította el” a panorámába függőlegesen húzó fatörzseket.

Pfahl e módszere a rejtélyes Zander Olsen műveinél tovább, aki az erdőben, sokszor hegyvonulatok lábánál készített hasonló fényképeket. Fehér anyagba burkolta a fák törzsének egy-egy szakaszát, hogy újrarendelje a nézőpontjainkat, látási szokásainkat. A kitalált részletek segítenek, hogy észleljük a különféle tereptárgyak mögött húzódó horizontot, annak beláthatóságát vagy rejtettségét, a távlat rétegzettségét, fókuszunk bejáratos útvonalaival.¹¹ Képei másfelől kicsit olyanok, mintha valaki rendet rakott volna az erdőben.

¹⁰ Bruno Chalifour, „John Pfahl (1939-2020),” Rochester NY, April 29, 2020, hozzáférés: 2023. december 18. <https://luminouseye.net/john-pfahl-1939-2020/>.

¹¹ Zander Olsenről megbízható adat, információ nem érhető el, honlapján csak reprodukciókat közöl. hozzáférés: 2023. december 20. <https://www.zanderolsen.com/>.

Olafur Eliasson:
Contact, 2014.
installáció,
Fondation
Louis Vuitton.



belső iránytű

12 Olafur Eliasson: Horizon series, 2002, hozzáférés: 2023. december 18. <https://www.guggenheim.org/artwork/12197>.

13 Olafur Eliasson, Infinity, 1991, hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/infinity-1991/>.

14 Olafur Eliasson, Your activity horizon, 2004, hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/your-activity-horizon-2004/>.

15 Az installációhoz David Adjaye építész tervezett befogadó épületet. A velencei San Lazzaro degli Armeni szigetén felállított pavilont 2007-ben a horvátországi Lopud szigetére költöztették át. Olafur Eliasson, Your Black Horizon, 2005, hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>.

De mi történik, ha valaki nem kint, hanem bent, egy belső térben kutatja a horizontot? Az optikai kísérletek és a térérzékelés kutatója, Olafur Eliasson az érzékszervi tapasztalásaink fizikai törvényszerűségei mellett azok pszichológiai vonatkozásai iránt is érdeklődik. Talán ezért konstruál mesterséges helyszíneken természeti jelenségeket, hogy a folyamatra, a befogadás aktusára reflektáljon, miközben a valóság és a reprezentáció közötti szakadékot egyaránt felmutatja.¹²

Először 1991-ben Koppenhágában egy kék színben pompázó vízszintes fényvonalat vetített a galéria falára szemmagasságban,¹³ majd innentől kezdve más-más léptékben, eltérő aspektusokat vizsgálva dolgozta fel a horizont témáját. 2004-ben ugyancsak szemmagasságban falba integrált, színüket váltó led-lámpákkal húzta meg azt a bizonyos vonalat,¹⁴ majd ezt az ötletet vitte tovább a **Your Black Horizon** című, szoba méretű installációjában, amely önálló pavilont is kapott. Itt a falba épített vékony vízszintes fénysáv a helyi égbolt napi ciklusát követve 15 percenként változtatta a színét.¹⁵

2014-ben a Fondation Louis Vuitton párizsi székházában rendezett kiállításon a szín nem változott: monofrekvenciás sárga fényszalaggal „megrajzolt” horizontvonal futott

körbe a tér íves szakaszán, amit tükrök ismételték meg az egyenes falakon, és a sötét szobában a lágyan emelkedő padló érzetével bizonytalanította el a látogatót a nézőpont és horizont viszonyrendszerében.¹⁶ Mit érezhet a sötétben botorkáló ember, aki csak egy sárgán sugárzó fénycsíkot lát? A máskor megnyugtató egyenes mit ér, ha a koordináta-rendszer többi eleme hiányzik?

mit keres(ünk) itt?

Antony Gormley szinte minden alkotásának az emberi alak a fő komponense: hol egészen realiztikus formában, saját teste után készített kópiákkal, máskor absztraktabb módon, de a felismerhetőség határain belül maradván komponálja meg figuráit. A másik összetevő nyilvánvalóan a tér, amelyben ezek az alakok elhelyezkednek: nemcsak kiállítóterekben, de változatos kültéri helyszíneken kezdenek el élni, aktuális tartalmat kapni szobrai. **Event Horizon** című installációjához a városi környezetet választotta: a cím a fizikából jön, a táguló világegyetem megfigyelhető határára utal, miközben az urbánus közegben láthatatlanná lett látóhatár felé fordítja alakjait. New York, majd Hongkong forgalmas csomópontjain helyezte el szobrait, s jó néhány darabot magas épületek tetejére is felállított, ahonnan még belátható valamiféle

16 Olafur Eliasson, Contact, 2014, hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/contact-2014/>.



Antony Gormley:
*Another Place, Crosby
Beach, England,
2005. fotó: SChris
Howells*

17 Antony Gormley,
Event Horizon, 2015,
hozzáférés: 2023.
december 20. [https://
www.antonygormley.
com/works/exhibitions/
event-horizon.](https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/event-horizon)

18 Antony Gormley,
Another Place, 2005,
hozzáférés: 2023.
december 20. [https://www.
biennial.com/artists/an-
tony-gormley/.](https://www.biennial.com/artists/antony-gormley/)

távlat. „Az Event Horizon arra késztet, hogy felnézzünk, és új módon nézzünk vissza az ismerős helyekre.”¹⁷

Gormley egyik legismertebb köztéri munkájává az **Another Place** című installációja vált. Több országban is bemutatta, mígnem 2005-ben Liverpool partjainál, a Crosby Beachen kapott állandó helyet. Azóta a tengerpart közel 3 kilométeres szakaszán 100 darab öntöttvas emberalak áll az ár-apály zónában, arccal a tenger felé.¹⁸ Az aktuális időjárási viszonyoktól és az ár-apály ritmustól függően látszódnak ki a vízből vagy tűnnek el a figurák, miközben kitartóan nézik azt a bizonyos vonalat, ahol a látható és a láthatatlan összeér.

Horizon Field (2010) című munkájában újabb 100 figurát mozgatott meg, de ezúttal az osztrák Alpok hegyei közé vitte önnön testének uniformizált másait. Az alakok közt lévő távolság, ami a terepviszonyoktól függően változott, 60 métertől több kilométerig terjedt. A figurák mindenféle irányba néztek, de soha nem egymás felé. Mégis, együtt egy olyan horizontot alkottak – mindahány a tengerszint felett ugyanabban a magasságban, 2039 méteren –, amely bár vizuálisan különálló részekből áll, mégis egy nagy egészként is felfogható, ahogy az ember mint egyén és mint a társadalom

Antony Gormley:
*Event Horizon,
New York, 2010.*
fotó: James Ewing



Antony Gormley:
Event Horizon,
New York, 2010.
fotó: James Ewing

tagja egyaránt definiált létező. Mindehhez társul a környezet, az emberi beavatkozás és jelenlét kérdése. Ahogy Gormley írja: „Mint munkáim többsége, a *Horizon Field* is felteszi a nyitott kérdést, hogy az emberi életforma hogyan illeszkedik a bolygónk életének evolúciójába. (...) Alapvető kérdéseket tesz fel: kik vagyunk, mik vagyunk, honnan jöttünk és hová tartunk?”¹⁹

¹⁹ Idézi Eckhard Schneider, Antony Gormley, *Horizon Field*, hozzáférés: 2023. december 20. <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/en/exhibitions/antony-gormley-horizon-field>.

Az ember, aki Gormley stilizált hasonmásaival ezeken a különleges helyeken találkozik, először talán felteszi a legszokványosabb kérdést: ez mit keres itt? De ezek a távolba meredő alakok – nem érintve sem az időtől, sem a cselekvés kényszerétől – mintha visszadobnák a kérdést: te mit keresel itt?

„Így töprengett az ifjú Lin-csi a hegyen, élvezte higgadt kívülállását. Végtelen türelemmel nézelődött mindenfelé. Odalent a völgyben, s odafent az Égben most mindent a legnagyobb rendben talált. Hálás volt a hegynek a tanításért, mely türelméért cserébe nyugalmat ígért. És jó volt éreznie szívében a türelemhez szükséges erőt. Bármerre tekintett, a létező világ minden apró részletében látta megmutatkozni a törvényt. Az igazodás szabályát, melynek ismeretében a létezők elfogadják egymást. Az anyagi és szellemi világ hibátlan rendezettsége most is lenyűgözte. Változásait olykor rejtélyesnek és szeszélyesnek találta ugyan, de könnyedén megvalósulóknak. És minden egyes pillanatnyi állapotuk maga volt a tökéletesség.





Antony Gormley:
Horizon Field. 2010-2012.

Tájinstalláció az ausztriai
Vorarlberg magashegyi
Alpokban, a Kunsthaus Bregenz
szervezésében, fotó: Markus
Tretter. © Kunsthaus Bregenz,
Antony Gormley.

A legméltóbb emberi munkának e változások
szemlélését tartotta Lin-csi, bár titkuk
felfedésére nem látott szinte semmi esélyt.

– A szellem átlépi kapuját:
a kő, a fű, az ember – égivé lesz.
A szellem visszatér kapuján:
a kő, a fű, az ember – földivé lesz

– idézte magóban a felírást a Szellem Erénye kolostor
könyvtárának falán. – Minden, mi volt és lesz, az most
a világ. Örökös átváltozás – ismerte fel Lin-csi ebben
a gondolatban is a szüntelenül dolgozó időt. De ez a
felismerés most nem ejtette kétségbe. Frissen szerzett
ereje lehetővé tette, hogy türelmét önmagára is
kiterjessze. Végre hűvös közönnyel szemlélte magát, s így
gondolt múltjára és jövőjére is: saját változásai végtelen
sorára. Melyek voltak már és lesznek még tízezerszer
milliárd világkorszakon át."²⁰

Ahogy a kő, a fű, az ember – a hegy, az ég, a tenger.

20 Su-la-ce,
Az ifjú Lin-csi...,
144–145.

Képek

- Hiroshi Sugimoto: Caribbean Sea, Jamaica, 1980. <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>
- Janine Antoni: Touch, 2002, állókép a videoinstallációból. <https://www.janineantoni.net/touch>
- Nicolas K. Feldmeyer: Towards the Horizon, 2016. helyspecifikus installáció, Fanø-sziget, Dánia, 51 x 1 x 2,8 m. <http://www.feldmeyer.ch/index.php?page=260>
- John Pfahl: *Australian Pines, Fort De Soto, Florida* (1977), ©Estate of John Pfahl, Ektacolor chromogenic color print, 20.32 x 25.4 cm, Collection Buffalo AKG Art Museum, Charles Clifton and Elisabeth H. Gates Funds, 2013. <https://buffalookg.org/artworks/p2013515-australian-pines-fort-desoto-florida-series-altered-landscapes>
- Zander Olsen: Untitled (Cader), <https://www.zanderolsen.com/tree-line>
- Olafur Eliasson: Contact, 2014. installáció, Fondation Louis Vuitton. <https://eu.louisvuitton.com/eng-e1/articles/fondation-louis-vuitton-presents-olafur-eliasson-contact>
- Antony Gormley: Event Horizon, New York, 2010. fotó: James Ewing, <https://madisonsquarepark.org/art/exhibitions/antony-gormley-event-horizon/>
- Antony Gormley: Another Place, Crosby Beach, England, 2005. fotó: SChris Howells <https://www.biennial.com/artists/antony-gormley/>
- Antony Gormley: Horizon Field. 2010-2012. Tájinstalláció az ausztriai Vorarlberg magashegyi Alpokban, a Kunsthaus Bregenz szervezésében, fotó: Markus Tretter. © Kunsthaus Bregenz, Antony Gormley. <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/en/press/antony-gormley-horizon-field>

Bibliográfia

- Antoni, Janine. Touch (2002). hozzáférés: 2023. december 19. <https://www.janineantoni.net/touch>.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Part II. section 2. hozzáférés: 2023. december 20. https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_130.
- Chalifour, Bruno. „John Pfahl (1939-2020).” Rochester NY, April 29, 2020. hozzáférés: 2023. december 18. <https://luminouseye.net/john-pfahl-1939-2020/>.
- Eliasson, Olafur. Black Horizon (2005). hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>.
- Eliasson, Olafur. Contact (2014). hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/contact-2014/>.

- Eliasson, Olafur. Horizon series (2002). hozzáférés: 2023. december 18. <https://www.guggenheim.org/artwork/12197>.
- Eliasson, Olafur. Infinity (1991). hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/infinity-1991/>.
- Eliasson, Olafur. Your activity horizon (2004). hozzáférés: 2023. december 18. <https://olafureliasson.net/artwork/your-activity-horizon-2004/>.
- Gormley, Antony. Another Place (2005). hozzáférés: 2023. december 20. <https://www.biennial.com/artists/antony-gormley/>.
- Gormley, Antony. Event Horizon (2015). hozzáférés: 2023. december 20. <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/event-horizon>.
- Jones, Caroline E. „Event Horizon: Olafur Eliasson's Raumexperimente.” 2014, hozzáférés: 2023. december 15. https://res.cloudinary.com/olafureliasson-net/image/upload/pdf/caroline-jones-event-horizon-pdf_1694.pdf.
- Keremoglu, Yonca. „Interview: Nicolas Feldmeyer.” April 22, 2022. hozzáférés: 2023. december 19. <https://www.seditionart.com/magazine/interview-nicolas-feldmeyer>.
- Kochetkova, Ekaterina S. „Horizon as a Symbolic Category in Contemporary Site-Specific Art.” *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 10. Ed: A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova. — Lomonosov Moscow State University / St. Petersburg: NP-Print, 2020. pp. 576–585. hozzáférés: 2023. december 15. <https://actual-art.org/files/sb/10/Kochetkova.pdf>; <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-3-51>
- Kosztolányi Dezső. *Esti Kornél*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- Olsen, Zander honlapja. hozzáférés: 2023. december 20. <https://www.zanderolsen.com/>.
- Radnóti Sándor. *A táj keletkezéstörténete*. Budapest: Atlantisz, 2022.
- Schneider Eckhard. „Antony Gormley, Horizon Field.” hozzáférés: 2023. december 20. <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/en/exhibitions/antony-gormley-horizon-field>.
- Sugimoto, Hiroshi. „Between Sea and Sky.” (Haruko Hoyle interjúja Hiroshi Sugimotoval, Enoura Obszervatórium, Odawara, Japán, 2018. június). Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2018. hozzáférés: 2023. december 18. <https://channel.louisiana.dk/video/hiroshi-sugimoto-between-sea-and-sky>.
- Su-la-ce. *Az ifjú Lin-csi vándorlásai*. Közreadja Sári László. Budapest: Írás Kiadó, 2004.

Friedrich Tietjen

Fordította Pál Gyöngyi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7807-0557>

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 77-80. (2023)



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

A poszt-poszt-fotográfia

Friedrich Tietjen A poszt-poszt-fotográfia című tanulmányában a kortárs fotográfia működését elemzi a fotóhasználatok pragmatikai oldaláról. Arra keresi a választ, hogy a digitális forradalom következtében megváltozott képkészítési módok, és a fordulathoz köthető poszt-fotográfia elméleti paradigmája helytálló-e a kortárs használatok tükrében. A kérdést három különböző aspektusból is vizsgálja: a fotográfia történetén, definícióján és a képhasználatok gyakorlatán keresztül. Rámutat arra, hogy amit sokáig a fotográfia minden más művészeti kifejezőeszköztől megkülönböztető jellegzetességének tartottak, a médium indexikus jellege, és ahhoz köthető hitelesítő és bizonyító funkció már a fotográfia kezdetétől megkérdőjelezhető. A fotográfia elméletének története Tietjen olvasatában az emberiségnek azon álmát tükrözi, amely hisz az objektív reprezentáció megalkotásának lehetőségében.

kulcsszavak: indexikus jel, poszt-fotográfia, fotóelmélet, digitális fordulat, valóság

Post-post Photography

Friedrich Tietjen's study entitled "Post-post-photography" analyses the functioning of contemporary photography from the pragmatic side of photographic uses. He seeks to answer the question whether the theoretical paradigm of post-photography, which has changed as a result of the digital revolution and the ways of image-making associated with this turnaround, is still relevant in the light of contemporary uses. The question is explored from three different angles: through the history of photography, its definition and from a pragmatical approach. Tietjen points out that what has long been considered a distinctive feature of photography that made the medium distinct from all other means of artistic expression, its indexical nature and the authenticating and evidential function that can be attributed to it, have been called into question from the very beginning of photography. The history of the theory of photography, as Tietjen interprets it, reflects the dream of humanity that believes in the possibility of creating a truthfully objective representation.

keywords: index, post-photography, photo theory, digital turn, reality

1 Az eredeti szöveg forrása: Friedrich Tietjen, "Post-post-photography". In Moritz Neumüller szerk., *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture* (London: Routledge, 2018), 376-378. A fordítást a szerző és a kiadó

1989 májusában a NASA felküldte a Magellán űrszondát a Vénuszra azzal a feladattal, hogy keringjen a bolygó körül és térképezze fel a területét.⁷ Mivel a Vénuszt teljes egészében egy sűrű szén-dioxid réteg és kénsavfelhők borítják, az optikai kamerák használhatatlanok lettek volna. Ehelyett a Magellán mikrohullámú radarral volt felszerelve, amely képes volt áthatolni az áttetsző légkörön. A bolygó 98 százalékának feltérképezése két évig tartott, és néhány régióról sztereó adatfelvételeket is gyűjtöttek. A Földre visszaküldött, mért radaradatokat ezt követően képekké alakították át, amelynek többsége hasonlít a felülről függőlegesen lefelé készített légifotókra. A sztereoszkópikus adatokból előállított képeken azonban van egy eltűnési pont, van horizont és mélység, valamint látszódnak egymást átfedő tájképi formációk, és ezek a hamis színeik ellenére úgy tűnnek, mintha a bolygó felszínéhez közeli kamerából készültek volna - olyan kamerából, amely természetesen soha nem járt ott.

A Vénuszhoz hasonló képek az 1980-as évek végétől kezdve vitákat váltottak ki a fotóelmélet körében, amelyek a digitális technológiák 1990-es évektől történő széles körű elterjedésével még intenzívebbé váltak. Ez utóbbi segítségével olyan képek előállítása és rögzítése vált lehetővé, amelyek már nem felelnek meg az analóg, kémiai fotográfia technikai kereteinek. Olyan képek jöttek létre, amelyek bár hétköznapi fényképeknek tűntek, de nem utaltak az ismert vagy látható valóságra, és amelyeket nem fotós készített, vagy egyáltalán nem is fényképezőgéppel állítottak elő. Ilyen körülmények között a fotográfia alapvetőnek tekintett fő ismérvei erodálódni látszóttak, és velük együtt annak sarokköve is: a

fotográfiai kép indexikus jellege, azaz az a feltételezés, hogy a kép és az általa ábrázolt valóság között fizikai kapcsolat van, amelyet a fotográfiai emulzióban nyomot hagyó, visszavert vagy kisugárzó fénysugarak közvetítenek. Ez a kapcsolat lényegesnek tűnt a fotografikus képek hitelessége szempontjából. A digitális fotográfia képlékenysége miatt ugyanakkor kétségessé vált, hogy egyáltalán képes-e indexikus fényképeket készíteni. Ennek következtében az elméletírók azt állították, hogy a fotográfia valójában halott, és hogy a poszt-fotográfia korszaka kezdődött el.

Mégis feltehetjük a kérdést, hogy tényleg így volt? Ez a poszt-poszt-fotográfiai elmélet és kutatás alapkérdése. Ez a kérdés három aspektusra vezethető vissza, amelyek a fotográfia történetén, definícióján és gyakorlatán alapulnak.

Történelmileg az indexikus jelleg és vele együtt a pre-digitális fotográfia valóság leképező volta korántsem adott, és nem azért, mert az indexikus jelleg mint szemiotikai fogalom csak a tizenkilencedik század második felében jött létre. A fotográfiának tulajdonított igazságközvetítő szerepet egészen az 1830-as évekig vissza lehet vezetni, amikor a korabeli szemtanúk lelkesen csodálkoztak azon, hogy az új képek még a legapróbb részleteket is képesek visszaadni, például egy városkép esetében. Ez a pontosság a legjobb esetben is csak szelektív volt. A falazat finom repedéseit meg lehetett örökíteni, de az utcák kísértetiesen kihaltak tűntek - a hosszú expozíciós idő csak statikus tárgyakat örökített meg, míg a nyüzsgő tömeg vékony ködben oldódott fel. Ráadásul az 1880-as évekig a fényképészeti emulziók elsősorban a fehér

és a kék fényre voltak érzékenyek: egy kék íriszű modellről készült portréfotón a szemgolyók teljesen fehérnek tűntek, a pupilla kis fekete pontját kivéve. A retusálás maradt hát az egyetlen megoldás ennek kiküszöbölésére – ami ráadásul a nemkívánatos részletek, például az anyajegyek, gödröcskék és ráncok eltüntetésére is kiválóan alkalmasnak tűnt. Így a fotográfia feltételezett valóságghűsége már korán nemcsak az előállítás technikai feltételeivel került konfliktusba, hanem a megrendelők által áhított valóságnak eleget tevő eljárásokkal is. Ugyanakkor a látás természetével kapcsolatos kutatások világossá tették, hogy az emberi szem hajlamos a tévedésekre és csalódásokra, így nehéz eldönteni, hogy milyen (vizuális) valóságról alkotott felfogással szemben kellene a fotografikus képeknek a valóságot bizonyítani. Más szavakkal: a valóság és a fotográfia közötti kötelék nemcsak a digitális fotográfiával vált vitathatóvá, hanem már a kezdetektől.

A fotografiai képek igazságának kérdései a második aspektushoz is kapcsolódnak: miről is beszélünk pontosan, amikor a fotográfiáról beszélünk? A tankönyvi definíciók többnyire a technikai szempontokra összpontosítanak; a fotográfiát olyan folyamatként értelmezik, amelyben a fény és más elektromágneses sugárzás hatása az arra érzékeny felületeken nyomokat hagy, amelyek végül képeket eredményeznek. A fényképnek nevezett képek közül azonban nem mindegyik készül így - a könyvben szereplő illusztrációk például nem negatívokról készültek, levilágított nyomatok, hanem papírra, tintával, ofszet technikával nyomtatták őket; a definíció szerint ez a fényképek reprodukciójává, nem pedig önálló fényképekké teszi őket. És még ha ezeket a képeket

be is sorolnánk azon az alapon, hogy eredetükben valaha fényképek voltak, más problémás esetek is fennmaradnának. Egyrészt vannak olyan képek, amelyek fényképeknek tűnnek, de nem illeszkednének a definícióba, mint például a Magellán adataiból készült renderelések, vagy a videojátékokban és reklámokban szereplő fotórealisztikus grafikák. Másrészt vannak cianotípiák, fotolitográfiával nyomtatott áramkörök és spektroszkóp felvételek, amelyeknél fotografiai eljárásokat alkalmaznak, de amelyeket nem definiálnánk fényképként. Hiábavaló próbálkozásnak tűnik, hogy a fotográfiára olyan, a technikai tulajdonságokon alapuló definíciót találjunk, amely egyértelműen elkülönítené ezeket az eseteket. De talán nincs is rá szükség?

Talán egy pragmatikusabb megközelítés hasznosabb lenne. A digitális fényképezéssel minden kétséget kizáróan új eljárások kerültek bevezetésre a képek előállítására. De ezeket a képeket többnyire ugyanúgy kezelik, mintha a digitális fotográfia előtti eszközökkel állították volna elő őket: egy közösségi médiaprofilban szereplő pillanatképnek nem tulajdonítanak kevesebb hitelességet, mint egy családi albumban lévőnek; az újságban szereplő képek többnyire digitális fényképezőgépekkel készült fotókból állnak, de a képaláírások miatt ugyanolyan valóságosnak vesszük őket, mint eddig; és a számítógépes tomográfia adatait röntgensugarakkal alakítják képekké, amelyeknek az esztétikája mindenekelőtt azt a célt szolgálja, hogy olvashatóvá váljanak. Az indexikus jelleg, úgy tűnik, nem az analóg képek kizárólagos jellemzője, ami hiányozna a digitális fényképekből; a kép és a valóság közötti fizikai kapcsolat

inkább olyasvalaminek tűnik, ami inkább csak a képek konkrét használatával függ össze. Ezek a fotóhasználatok radikálisabban változtak, mint a fényképek esztétikája. A 19. században a professzionális stúdiók uralták a fotográfia területét; a 20. században a fotózás a kispolgári és a fehér-galléros munkát végzők időtöltése lett Nyugaton és Keleten egyaránt; míg a 21. században, amikor megjelentek a mobiltelefonos fényképezőgépek, a fotózás futótűzként terjedt el az egész világon. E változások során a fénykép készítése és a fénykép megtekintése közötti idő egyre rövidebb lett, mígnem gyakorlatilag eltűnt. A fotókat készítőket, valamint családjuk és barátaik az általuk ismert valóságot a saját maguk által készített képekkel hasonlították össze; a képek hitelességét a fényképek elkészültének való kitettség és a fényképezésnek az élet szerves részévé válása bizonyították. Egy újságban szereplő kép fényképként való felismerése azonban nem attól függ, hogy a szóban forgó valóságot első kézből ismerjük-e, hanem abból fakad, hogy tapasztalatból ismerjük, hogy általában véve hogyan néznek ki a fotográfiák.

Ezzel az indexikusságból adódó bizonyító jelleg iránya megfordult. A fénykép és a valóság közötti kapcsolat nem onnan ered, hogy a valóság fizikailag beleírja magát a képbe; sokkal inkább onnan, hogy a kép nézésével belevetítjük a képbe azt, amit már valóságként ismertünk. Ráadásul úgy tűnik, hogy a fotográfiák indexikus jellege **nem önmagában** érvényesül, hanem duplán függ a képek ikonikusságától: egyrészt egy ismert valóság és az abból

származó kép közötti hasonlóság felismerése alapvető a saját magunk által készített fényképek nézegetéséhez, másrészt pedig az általunk nem ismert valóságokról készült fényképek esztétikailag hasonlítanak azokhoz, amelyek összevethetők az általunk ismert valóságokkal: egy politikusok csúcstalálkozójáról készült csoportkép és egy esküvőről készült csoportkép között nincs sok különbség, így elég könnyű mindkettőnek ugyanazt a valóságértéket tulajdonítani.

A hitelesség és az igazság a fotográfiában nem egészen ugyanaz. Valójában a poszt-poszt-fotográfia elmozdulása a képekről a használatokra, a fotográfia indexikusságáról az ikonikusságára arra hívja fel a figyelmünket, hogy a fotográfia éppúgy valóságokat teremt, mint ahogyan valóságokat rögzít. A képek gyakran olyan helyzeteket mutatnak be, amelyek csak a fotográfia révén váltak valósággá - a családi és online albumok, amelyek tele vannak kirándulások, partik és karácsonyok pillanatképeivel, úgy tüntetik fel az életet, mintha az egy örök vasárnap lenne a mindennapok nyugge nélkül; a reklámok makulátlan szépségei azt ígérik, hogy a megfelelő termék használatával az álmok valósággá válnak; a politikusok csoportképeit úgy rendezik el, hogy ne a tényleges találkozókat, hanem azok allegóriáját mutassák; egy festmény reprodukciójánál az aranyozott keret levágása eltörli annak egy bizonyos időhöz és térhez kötődő anyagi és tárgyi mivoltát. A fotográfia története a valóság hiteles megörökítésére tett kísérletek történeteként is olvasható; amelyet mindazonáltal erőteljesen aláásnak a csak képekben valóra váló képzeletbeli valóságok: a fotográfia egy fantazmagória-mentes médium fantazmagóriája. *

*** Jegyzet:**
ez az esszé nem jöhetett volna létre Maria Gourieva (St. Petesburg State Intitute for Culture) nélkül, akivel közösen rendezzük az évente megtartott „A poszt-fotográfia után” című konferenciát, és aki nagy segítségemre volt az esszé elkészítésében. Szívesebben írtam volna vele együtt, más kötelezettségek azonban ezt lehetetlenné tették számára.

Pál Gyöngyi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7807-0557>

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 81–92. (2023)



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

A földműves és a vadász.

Interjú Pecsics Máriával

Pecsics Mária DLA, Balogh Rudolf-díjas fotóművész a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet docense, a Média Tanszék vezetője. A fotográfia BA és MA és a média design alapképzési szakokon dokumentarizmust, kortárs fotográfiát és önálló fotóprojekt tervezést oktat. Alkotói tevékenysége a dokumentarizmusból kiinduló, a képzőművészeti fotóhasználat irányába elmozduló tárgyilagos és távolságtartó megközelítésből írja le az ember és a környezete kapcsolatának általa lényegesnek ítélt aspektusait. Ötletgazdája a 2016-ban Hazai Attila emlékére létrehozott Alapítványnak, amely évente támogatja olyan alkotók munkásságát, akik a társművészetekre nyitottak. A 2018-ban megszervezett Fotográfia és irodalom konferencia társszervezője és a FOTÓképREGÉNY című kiállítás társkurátora.

kulcsszavak: kultúra, vadászat, por, táj, járulékos veszteség

The Farmer and the Hunter.

Interview with Mária Pecsics

Mária Pecsics DLA is a Rudolf Balogh Award-winning photographer, associate professor of the Rippl-Rónai Institute of Art at MATE and Head of the Media Department. She teaches documentary photography, contemporary photography and self-management of photo projects in the photography BA and MA degrees and media design BA programmes. Her creative work moves from documentary to fine art photography, using an objective and detached approach to describe the essential aspects of the relationship between people and their environment. She is the founder of the Attila Hazai Memorial Foundation, created in 2016 to support the work of artists who are open to intermedia arts. In 2018 she co-organised the Photography and Literature Conference and co-curated the FOTÓképREGÉNY (Photonovel) exhibition.

keywords: culture, hunting, dust, landscape, collateral damage



Az Artcadia aktuális számának „horizont” a témája – mit jelent számodra a horizont, és hogyan van jelen ez a műveidben, elsősorban a *Cultura*-sorozatban?

A *Cultura*-sorozat síkföldi képein a horizont a táj, így a világ észlelhető keretét adja. A természeti körforgás koordináta-rendszerében a horizont a vízszintes tengelyként fogható fel, míg a vertikális a termőföldben történő változás mozgásának iránya, hiszen a növények a föld vízszintes tengelyére merőlegesen nőnek. Ha koordináta-rendszerben gondolkodunk, akkor mondhatni a vízszintes tengelyen a tér terül el, míg a függőleges tengelyen az idő. Az élet és a változás a vertikális tengelyen található. A horizont tehát erre merőleges és mozdulatlan.

A *Cultura*-sorozat egyes tájképein a horizont az aranymetszés (aranyarány) arányossága szerint helyezkedik el úgy, hogy a föld az éggel szemben nagyobb hangsúlyt kap. Az aranymetszés megtalálható a természetben, de ugyanúgy egy matematikai szabály, amit az ember a természet megfigyelésével számított ki. A táj is a természet „alkotása”, de az ember műveli meg, és befolyásolja az összetételét és a képét. A téli fényképek esetében a horizont a képmezőt felezi, ez esetben nem hangsúlyosabb a föld az éggel szemben, mivel nem mozdul benne semmi. A hőtakaró demokratikusan elfed, betakar mindent, még a horizontot is elfedi, így minden sík táj képe ugyanolyan.

A horizont az a határvonal, amíg ellátsz, az a hely, ahol egy földszáv véget ér, innen nézve láthatatlanná válik a táj, ugyanakkor a *Cultura*-sorozatban a horizont a lehetőségek helye. A sorozat képeinek helyszíne édesanyám szülőhelye

– ha tetszik anyaföld – és a családi mitológiák helyszíne. Egy reggel felébred egy kislány az Alföldön, és azt mondja: elindulok innen oda, a végtelenbe, az ismeretlen lehetőségek felé, olyan mint egy mese.

A mese végkimenetele mégis a monokultúra kiüresedett terei, állat és ember nélküli posztapokaliptikus, poszthumán táját vetíti elénk, legalábbis látvány szintjén. Így az ismeretlen lehetőségek egy leszűkült narratívát vázolnak fel...

Az ipusztriális mértékű, szabványosított és gépesített mezőgazdasági táj képe kiüresedettnek hat, egyszerűen elszemélytelenedett, de valójában nem üresek ezek a terek, ott van bennük az élet a ciklikus körforgás révén, de az egyes fotográfiákba belenagyítva állatok is felbukkannak a térben. A mese mint narratíva fontos számomra. Szerintem a műalkotásoknak három fajtája van, az amelyik az alkotóról beszél, amelyik a világ dolgaira utal, vagy ami a médiumról szól. Akár mind a három jelentésréteg megjelenhet egy műben, de jellemzően valamelyik egy kicsit hangsúlyosabb a többinél. Az ökológia szempontjából a *Cultura* képei az ember és a természet viszonyrendszeréről beszélnek, miközben nem vonhatom ki teljesen azokat a személyes kapcsolódási pontokat, amik egyáltalán elindították ezt a gondolatmenetet. Az, hogy a figyelmemet ezeknek a dolgoknak szenteltem, abban közrejátszanak valószínűleg a gyökereim, a családom története, hiszen anyám sorsa is szorosan kötődik az Alföldhöz.

Ugyanakkor a horizont töretlen vonala nemcsak az eget és a földet választja ketté, hanem az itt és az ott között meghúzódnó határ vonala is. Ez a vonal mindig szem előtt

van, egyszerre elérhető és elérhetetlen, de mindig ott van. Voltaképpen mindig a Föld bolygó felszínén, vagyis a horizonton állunk, így az otthon szinonimája, de egy közös haza metaforája is egyben.

A vízszintes formátumot franciául tájformátumnak, a függőlegeset pedig portré formátumnak hívják, nagyon szemléletes, ahogy a *Cultura* nagyformátumú horizontális elrendezéséből a magaslesekéről készült *Meglőtt fotográfiák* sorozata a függőleges portré formátumára vált. Bár nem jelenik meg a "portréc"-on az ember, mégis az ember-táj/ természet viszonyát mintegy teljesen természetesen és organikus módon viszi tovább a *Cultura* sorozatból a *Meglőtt fotográfiák* sorozata. Voltak konkrét találkozásaid vadakkal, őzekkel a *Cultura* sorozat készítése közben, ami a figyelmedet a vadak helyzetére terelte?

A *Meglőtt fotográfiák* című sorozat fényképei vadászlesek ábrázolnak a fotográfiában és a muzeológiai gyakorlatokból ismert fotótípológia műfaji sajátosságai szerint, amely lényege, hogy egy adott tárgycsoporton belül az egyes példányokat azonos távolságból és megvilágításban, a sorozaton belül felsorolásszerűen mutatja be. Ilyen értelemben ezek valóban portréknak tekinthetők, az ember alkotta tárgyaknak sajátos karaktere van, ugyanakkor ez másodlagos kérdés, nem a fotográfia számít, hanem az, hogy mit ábrázol. Ennek a sorozatnak fontos eleme az a fotóelméletben is alkalmazott peirce-i szemiotikai tétel, miszerint a fényképen látható jelek egyrészt önmagukat jelölik, illetve helyettesítik, ikonikus jelekként a leképzett valósággrész analogonjai azok fotografikus képével. Ez egy egyszerű tétel, mégis mágikus erőt kölcsönöz a fényképnek,

hiszen a fényképen végzett mindennemű fizikai beavatkozás a képen láthatóra vonatkoztatható. Jelen esetben maguk a vadászlesek válnak célpontokká akkor, amikor a fényképeket sörétes puskával lövöm szét.

Több módszert is bevetsz a képek szétlövésére, hol Te vagy a tettes, hol barátokat kérsz fel, hol pedig egy hivatalos erdész... Mintha a letelepedett földműves (*Cultura*) és a vadászó nomád ember (*Meglőtt fotográfiák*) létmódja közötti különbség kevésbé volna mérvadó, miután egyik sem képes elfogadható alternatívát és jövőt felajánlani.

Mindkét sorozat az ember és a természet ellentétére épül, de a *Meglőtt fotográfiák* sorozat ennek az ellentétpárnak a továbbgondolása, ami inkább az egyenlőtlenségről szól. Minden, ami a bolygón található irányítható, birtokba vehető és az ember érdekei szerint szolgálatba állítható, adott esetben elpusztítható. A vadászles a vadászat, mint szabadidős tevékenység szimbóluma, nem szól másról, mint az öntelt felsőbbrendűségről. A *Cultura*-sorozat készítése közben valóban láttam számtalan színteret ennek a tevékenységnek, főként a téli sík tájakon, de leginkább azt a jelenséget, amikor a vadászlesek közvetlen környezetében történik a bevetés, ami a vadászat egyik legegyszerűbb módszere, hiszen kirakják az eleséget, és kényelmes távolságból akadály nélkül lövik le az állatokat.

A magasles egyben Anightspunkt is, a kilátás szemlélésének helye, illetve a doktori disszertációd Petrarca Mont Ventoux hegy megmászásának epizódjával indítod, és az általa átélt tapasztalatok, abból lesűrhető táj és természetfilozófiai



fogalmakra fűzöd fel a disszertációt. A tájból nézünk visszafelé a nézés helyszínére, ez esetleg egy konkrét tapasztalathoz köthető?

Petrarca a hegy megmászását megelőzően Liviusra hivatkozik, aki *A római nép története a város alapításától* című művében leírja, hogy a szinte folyamatosan háborúzó V. Philipposz király i. e. 181-ben felmegy a Balkán-hegység csúcsára, hogy katonai stratégiai szempontból vizsgálja meg a Fekete-tengertől az Adriáig húzódó földsávot azért, hogy a látott geoinformációk alapján megfelelő haditervet készíthessen. A felülnézet nézőpontja a minden felett teljes uralmat és kontrollt gyakorló szervezett hatalom metaforája a mindenkori hadviselésben. Gondoljunk például a modern hadászatban a műholdfelvételek jelentőségére. Időszámításunk előtt 500 Szun-ce, kínai hadvezér megírta *A háború művészete* című könyvet, erre alapozva találtam egy szakdolgozatot, ami a katonai földrajzzal foglalkozik, és ráirányítja a figyelmet, hogy a táj leképezésének a hadi tervek szempontjából mindig célja van. De ennek továbbgondolása messzire vezet, mert a hadviselés mára nem feltétlenül a horizontálisan elterülő tér problematikája, hanem a vertikumé. Ma már leginkább a kibertérben dől el a háborúk sorsa.

A háború absztrakttá válik, és André Rouillé szerint a vietnami háború volt az utolsó, ahol még szabadon lehetett fényképezni, azóta csak légifelvételeket közölnek, esetleg messziről egy-egy tankot, de embereket és tényleges háborús helyzeteket csak a World Press fotón látni, de ott olyan töményen van tálalva a horror, hogy kioltja az emberekből az empátiát. Ez nagyon aktuális kérdés, de visszatérve a

képeidre mindkét sorozatot alapvetően meghatározza a tér és a nézés problematikája. Ezt ki tudnád fejteni bővebben?

A *Cultura* képeiben a nézőpont a földtől elemelt, a tájból ki-zoomoló lebegő nézőpont, ami a szemlélőt kizárja a képen látható térből. Ezeket többnyire az autó tetejéről fényképeztem. Jeff Wall kanadai fotográfus tájképeinek egyedi, lebegő nézőpontjából indultam ki, ami azt a gondolatot támasztja alá, hogy a természeti valóság egy része akkor lesz táj, ha már elhagytuk, ezért a tájkép definíciója az elhagyatottság, ha egy adott helyre belépünk, már sosem lesz többé az, ami volt. A *Cultura* képeiben ezt az elméletet gondoltam tovább az installációval: a lebegő nézőpontból rögzített tájak kétdimenziós felületre kasírozott képe egy fokos dőlésszögben látható a falakon úgy, hogy a kép alsó tengelye a nézőhöz közelebb helyezkedik el, ami a befogadót a kép teréből még inkább kizárja, ugyanakkor hasonló pozícióba kerül, mintha felülről - kívülről nézne a képre. Barthes a *Beszédtöredékek a szerelemről* című esszéjében a kép végső definíciójaként azt írja, hogy az a kép, amiből a szemlélő ki van zárva.

Az irodalomban erre van egy nagyon jól használható kifejezés, a heterodiegetikus narrátor, vagyis egy mindent tudó külső mesélő pozíciója. A legtöbb mesének ilyen a mesélője...

A lebegő nézőpont és az egyes művek reprezentálása olyan határvonalak felállítása, amelyben feltárul az igazság. Az „el-nem-rejtettség” a görög *aléthea* szóból ered, mely szerint ha a megismerés folyamatában sikerül a tévedés és a hazugság lehetőségét kiaknázni, akkor az igazság a létező



„el-nem-rejtettség”-ként nyilvánul meg. Heidegger szerint az igazság nem a megismerés megfelelése a dologgal, mert a létező csak részben kínálja fel magát a megismerésnek, másik részben rejtekező. Az elrejtés és felfedés a műalkotás lényege, melyet Heidegger a föld és a világ szembenállásaként fogalmaz meg.

A vadászlesek ábrázoló fotográfiáknál már nincs ez a lebegő nézőpont, a tájból az objektum felé felnéző szemlélő nézőpontjából vannak leképezve és ugyanebből a perspektívából lettek a fényképek szétlőve. Fiatal koromban komoly eredményeket értem el a profi sportlövészetben, leigazolt versenyző voltam. A pontos célzás érdekében elképzelttem, hogy a célra tartás erővonala kétirányú, illetve megfordítható, így semmi más dolgom sincs, mint a visszaható erővonalnak a bemérése. Amikor évtizedekkel később a szétlőtt vadászlesek sorozatot készítettem ez a gondolat is eszembe jutott. A vadász és az áldozat között meghúzódó, kifeszített erővonal iránya megfordítható.

A meglőtt fotográfiáknál megjelenik egy empátikus hozzáállás, már nem csak objektíven a néző elé társz egy komplex társadalmi jelenséget, hanem állást is foglalsz. Ahogyan az *Objects in mirror are closer than they appear* című visszapillantó tükroknél is. Állást foglalsz, miközben szinte kegyetlenül érzelemmentesen tálalod, hagyod megtörténni a dolgokat, és önmagával szembesíted a nézőt, hogy ő is foglaljon állást magában. Fontos, hogy a képeknek legyen kontextusa, ezért nem simán fotográfiákat mutatok meg elütött állatok



előző oldal:

Pecsics Mária: *Objects in mirror* sorozat, 2016-2017

jobbra: Pecsics Mária: *POR Nr 70*, 2019-2023

szétroncsolt testéről, mert például, ahogy korábban is említetted a háború fényképeivel kapcsolatban, a nyers horror látványa a képeken vagy nem éri el az ingerküszöböt, vagy eltávolít a valóságtól, így nem váltja ki az együttérzést. Megváltoztatom a fénykép hordozóját, átírva ezzel a narratívát, így a mű mindenkinek a személyes élményéhez kapcsolódik, mert mindenki fel tud idézni olyan élményt, amikor látott már elütött állatot, vagy maga ütött el esetleg egyet, és így mindenki át tudja érezni egy pillanatra azt az érzést, amit akkor érzett. A személyes megélés felidézése a kollektív tapasztalat felismeréséhez vezet, ami egyrészt egyfajta feloldozás lehetőségét adja, másrészt viszont egy jelenség globális méretű problematikáját tárja fel. Az elgázolt állatok száma felbecsülhetetlen, a *Frontiers in Ecology and the Environment* tudományos folyóirat egyik, 2020-ban megjelent tanulmányában leírja, hogy az európai utakon évente (!) megközelítőleg 194 millió madár és 29 millió emlős veszti életét, ezekben a becslésekben nem szerepelnek az egyéb gerinces élőlények és rovarok, az utóbbiak a mezőgazdasággal való összefüggésben kiemelt figyelmet érdemelnek. Tehát kijelenthetjük, hogy a közlekedés, mint általános és ártatlan, bár szükségszerű hétköznapi tevékenység komoly veszélyt jelent a biodiverzitásra. A civilizáció evolúciójában, a technika és a technológiai fejlődés során a hasonló jelenségekre járulékos veszteségként tekintünk. Az én állásfoglalásom

az autóröncsokból kiszedett visszapillantó tükrök felületére, az egyes autómárkák biztonságtechnikai előírásai alapján kötelezően felírt szövegben jelenik meg: *Objects in mirror are closer than they appear*. Ha ezt értelmezem az üzenettel összefüggésben, azt jelenti, hogy ezek a hétköznapi járulékos veszteségek sokkal nagyobb jelentőségűek, mint ahogy látszanak. Ugyanakkor a konkrét problémán túl ez a sorozat metaforaként értelmezhető, és utal úgy általában az élet minden területén a céljaink elérése érdekében feláldozható veszteségekre.

Michel Collot többek között Husserl fenomenológiájára visszavezetve a horizont struktúrájáról beszél. A köznyelvben a horizont a látómező határvonala, az a távoli tér, ami elválasztja a földet és az eget, ugyanakkor ez a távoli tér, amelyben a dolgok együtt láthatóak és egyneműek, míg a tárgyak közeli nézete mindig elfed nézeteket, ugyanakkor a tárgyak struktúrájának, a belső horizont megismerésének lehetőségét hordozza. A külső horizont Collot-nál a fabuláció helye, mert mindig belevetítjük magunkat és a képzeletünket, annak a nézetét, ami nem látszik, vagy csak közelről látszik. Nagyon szemléletes szerintem a képeidnél, ahogyan a tényleges táj vagy látvány, amit a gép leképez, egy érzékeny metaforikus felületté válik, mint ahogy az autó tükrében más a valós kép, mint aminek látszik, vagy a Por című sorozatodban...

A *Cultura*-sorozatban a horizont vizualizálódik, de ott van a *Por* című fotósorozatomban is, ahol a végtelen univerzum horizontja egy találkozási pont, az utolsó találkozási pont.

A levegőben kavargó por bizonyos értelemben a miénkkel párhuzamos univerzumban van, körülvesz minket, kitölti a köztünk lévő teret, és át is megy rajtunk, amikor belelegezzük és kifújjuk. Egyrészt, ha mikroszkóppal felnagyítasz egy porszemet, egy nagyon színes és összetett univerzum tárul eléd, másrészt a házipor, mivel többek között elhalt hámsejtekből áll, valami jelenlétének a bizonyítéka. Ott marad akkor is, ha elhagytuk a szobát, így a múlt idő lenyomatát hordozza. Talán érezhető az áthallás a fotográfia médiumának hagyományos definíciójával. A por egy másik világból származik, mégpedig abból a múltból, ami tegnap még ma volt. És itt az idő horizontja is megjelenik. A por egy misztikus anyag, számos asszociáció köthető a porhoz. Megjelenik metaforaként a vallásban, a filozófiában, az irodalomban. A porról eszünkbe juthat a csillagpor csakúgy, mint a házipor és az a mindenki által átélt mágikus pillanat, amikor úgy esik a fény, hogy éppen látni lehet. De a *Por* szorosan kapcsolódik a *Cultura* sorozatához is, ha felidézzük az Ószövetség prédikátor könyvéből a „Emlékezz ember, hogy porból lettél és porrá leszel” gondolatát, a föld és a táj az a metaforikus anyag, ahonnan származunk. Míg a köznyelvben megjelenik az a gondolat, hogy azok, akik nincsenek már köztünk egy másik univerzumba kerülnek, némely hit szerint a mennybe, és amikor felnézünk a csillagos égre, a szeretteinkre gondolunk, vagy arra, hogy ők már egyek az univerzummal.

És a képek tényleg olyanok, mintha távcsövön keresztül távoli galaxisokat látnánk...

Rengeteg csillagászati képet tanulmányoztam a képek elkészítése előtt és csak egy speciális nagyon nagy teljesítményű, de rövid ideig felvillanó vaku fényével tudtam úgy fotózni, hogy látszódjon a közeli elhunyt barátoktól összegyűjtött és a fényképezéskor kirázott por kavardása a levegőben, mert tulajdonképpen a házipornak van súlya és zuhan lefelé, hacsak a felhajtó erő, a levegő mozgása nem avatkozik bele. És az is egy érdekes dolog, hogy a por minden mozgásra azonnal reagál. Éppen ezért a por önmagában nem a halálra utal, hanem a jelenlétre utaló bizonyíték.

A Foton kiállításod megnyitóján Németh Gábor megnyitóbeszédében a képeid kapcsán az elkerülhetetlenről beszél, az elmúlásról, ami nemcsak tematikájában van jelen a képeidben, hanem a képkészítés módjában és a médium használatában is. A nedves kollódium használata az *Objects in mirror are closer than they appear* sorozatban és a *Meglőtt fotográfiák* sorozat egyedi és megismételhetetlen objektumai szerinte ellene mennek a médium fejlődésének, annak ahogyan „A mesterséges intelligencia által generált képek jóvátehetetlenül tökélyre viszik és bevégzik a digitális absztrakció, azaz a totális valótlanítás munkáját.” Ez a reménytelen vállalkozás és a "csodálatos kudarc melankóliája teszi különösen szerethetővé" szerinte a képeidet. És ezzel mintha felvillantana azt is, hogy a halál és az elkerülhetetlen okán mennyire fontos az a jelenlét, az a jelenben való kapcsolódás, ami a kép elkészítésekor is megtörténik, akár a tájjal, a földet művelőkkel, akik segítségedre voltak a képek készítésekor, az állatokkal, a porral, illetve amihez a néző is kapcsolódni tud a saját jelenlétével, empátiájával, kapcsolódásával. Mennyire keresed a fotográfiában ezt a

jelenlétet vagy kapcsolódást vagy csak hagyod megtörténni? A barthes-i nosztalgia, az elmúlással való szembesülés vagy a jelenlét a fontosabb a számodra?

Charlotte Cotton 2014-es kiadású *The Photograph as Contemporary Art* című antológiájában Jeff Wall kapcsán említi, hogy a fotográfusok két táborba oszthatók alkotói módszereik, attitűdjük szerint, a „*hunter*” és a „*farmer*” között az a különbség, hogy míg a vadász kivárja és az őt körülvevő valóság-folyamból kiragad egy megfelelő pillanatot, ami legtöbbször egy véletlenszerű mozzanat, addig a gazdálkodó megkonstruálja, beállítja a képzeletében megelevenedett látványt a valóság elemeiből. Míg az előbbi egy befejezett múlt lenyomata, az utóbbi a folyamatos jelen elbeszélő konstrukciója, csakúgy mint a táblaképek a festészetben. A pillanat megfagyasztása egyfajta *memento mori*, ami nosztalgiára készlet, a narratív fotográfia pedig elgondolkodtatja a befogadót.

Ugyanakkor a fotográfia mindkét esetben az idő sűrítvényének a képe egyszerűen a médium sajátosságainak okán. Ezen kívül a pillanatkép is elmesélhet történetet, mivel egy adott fénykép igazságára, az előtte és az utáni pillanatokra, illetve a kép keretén kívül rekedt jelenségek mutatnak rá a leginkább, ahogyan az én esetemben a különböző technikák, és az utólagos beavatkozások alkalmazása is ezt szolgálja.

Így hát nem tennék fontossági sorrendet a kettő között, az alkotói folyamatban a jelenlét és az elmúlás egyszerre fontos számomra.

következő oldal: CULTURA No 19, 2011



RIP
RI

**ripl-rónai
művészeti
intézet
2023**