



Szlama Norbert
2025

Alkotói attitűd és interdiszciplinaritás a tervezőgrafikában

annak 21. századi fragmentálódása kontextusában

Alkotói attitűd és
interdiszciplinaritás
a tervezőgrafikában

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Alkotói attitűd és interdiszciplinaritás a tervezőgrafikában

annak 21. századi fragmentálódása kontextusában

Doktori (DLA) értekezés

Szlama Norbert
2025

Témavezetők:
Dr. Felsmann Tamás DLA
Dr. habil Július Gyula DLA

Írta, tervezte, tördelte: Szlama Norbert
Borító: Szlama Norbert
Nyelvi lektor: Presér Ágnes Judit

Kivitelezés: digitális print, 10 példány
Papír: Munken Lynx, 130 g
Betű: Freight (Big, Sans)



Köszönetemet fejezem ki
Dr. Felsmann Tamás témavezetőnek,
Dr. habil Július Gyula társ-témavezetőnek,
valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának
és Dr. Kicsiny Balásznak támogatásukért és szakmai útmutatásukért.
Köszönöm a családomnak, hogy kitartóan és türelmesen velem
tartottak ezen a néha végeláthatatlannak tűnő úton, és köszönöm
Ducki Krzysztofnak, aki megtanított a tervezőgrafikára és a kritikai
gondolkodásra, ami alapján ezt a disszertációt is elkészítettem.



Tartalomjegyzék

Bevezető	5
Előzmények	6
A disszertáció kutatási módszertana	7
A tézismű és a disszertáció kapcsolata	7
A tézismű témája	8
Fogalmi keretek	9
A tervezőgrafika fogalmi környezete	9
Interdiszciplinaritás	12
A disszertáció alapjai	12
A tervezőgrafika 21. századi fragmentálódása	15
Tevékenységi terület szerint az alkotó nézőpontjából	16
Tervezőgrafikai terület alapján	20
Vizuális nyelv alapján	20
Interdiszciplinaritás a tervezőgrafikában	23
Tudományterületek	27
Természettudomány	28
Brittnek Andrea — Tapintható fehérség	28
Farkas Anna — Anaptár	30
Társadalomtudomány	32
Etnográfia és tervezőgrafika	33
Ducki Krzysztof — politika	49
Képzőművészet	61
Képzőművészet és tipográfia	61
Képzőművészet és kiadványszerkesztés	88
Parafrázis a tervezőgrafikában	112
Műszaki tudomány	124
Felsmann Tamás — építészet	124
Az autonóm attitűd és a funkció viszonya	129
Tézismű	133
Összegzés	159
Képjegyzék	162
Irodalomjegyzék	164

„A dizájnban (ti. az alkalmazott művészetben — a szerk.) van egy adott információ-halmaz, amelyet át kell adni ahhoz, hogy a közönség érzékszerveivel felfoghassa az üzenetet. A legtöbb dizájn-tevékenységben ez a cél az elsődleges. Ezzel szemben a művészet lényegi funkciója az, hogy megváltoztassa vagy fokozza az ember valóságérzékelését. [...] Ahogy a társadalom fejlődött, az információ és a művészet funkciója elvált egymástól, és különbséget tettek a magas művészet és az egyre több ember számára közvetített információ között.”

Milton Glaser (Glaser, 2020, 15.)

A tudatos alapokról formált tervezőgrafika folyamatosan változó része a vizuális kommunikációnak. Változó, alkalmazkodó, ennek eredményeként pedig sokszínű, több társterületet érintő művészeti ág. Természetét tekintve legtöbbször alkalmazott művészetként tekintünk rá, kortárs szerepében a minket körülvevő világgal együtt változik. Emiatt átfogó definíciót alkotni róla a teljesség igényével nem lehet. Különböző területekhez kapcsolva, azokkal kialakított viszonyában azonban körbejárható, hiszen mint alkalmazott művészet, magában hordozza az interdiszciplinaritást. A megbízó nemcsak egy személy, egy kereskedelmi, politikai vagy kulturális szereplő, hanem egy másik tudományterület is lehet. Ez a viszony az, amiben vizsgálom a tervezőgrafikát és az alkotói attitűdöt annak tudatában, hogy az interdiszciplináris kapcsolat kezdődhet autonóm tervezőgrafikus indítástól is. Ennek megfelelően a kapcsolódó tudományterület inverz módon válik megbízóvá, hiszen ez a tervezőgrafikus alkotó saját választása. A különös megbízó pedig lehet a természettudomány, a társadalomtudomány vagy akár a képzőművészet is. Ez a felsorolás jelenleg még nem lehet teljes, hiszen a tervezőgrafika ebből a nézőpontból történő vizsgálata újszerű jelenség. Jelenleg is formálódik a kapcsolódó területek halmaza, és lehetséges, hogy ez az alkotói jövőnk meghatározó része lesz.

Disszertációm tehát a tervezőgrafika sokszínű természetét vizsgálja az autonóm megközelítés és a funkcionalitás tengelyén (kiemelve az interdiszciplinaritás meghatározó szerepét). A kutatásom elemzi, hogyan kapcsolódik a tervezőgrafika különböző tudományterületekhez (például az etnográfiahoz és a képzőművészethez), és azt, hogy milyen módszertani lehetőségeink vannak ezekben a teoretikus vagy funkcionális együttműködésekben.

A fentebb említett sokszínűség okán nem festek objektív, teljes képet a tervezőgrafika 21. századi helyzetéről. Szubjektíven, szakmai preferenciáim alapján vizsgálok speciális területeket (fragmentumokat, beékelődéseket, interdiszciplináris kapcsolatokat). Emiatt az értekezésem vonatkozó része szerkezetét tekintve tanulmánykötet, tematizált antológia cikkekből, tanulmányokból, interjúkból összeállított elemző szöveg. Kiemelten kezelem a képzőművészeti attitűdöt tervezőgrafikai munkákban, alkotói folyamatokban, hiszen ez az együttműködés is egyfajta interdiszcipli-

náris kapcsolat, ahol az alkotás alkalmazott művészeti munkamódszerekből indulva, az autonóm attitűd felerősítésével és a funkció/hasznosság háttérbe szorításával valósul meg. Ez a megközelítés azt jelenti, hogy nem csupán formai inspirációt vagy stílári eszközkészletet látok a képzőművészetben, hanem olyan gondolkodásmódot és kritikai attitűdöt, amely segíthet új, releváns és mélyebb értelmezési szintek feltárásában is a tervezőgrafikában.

Tézisművemben is ezzel az attitűddel fogok dolgozni. Céлом az, hogy gondolkozást, párbeszédet indítsak el a tervezőgrafikus alkotók, oktatók és művészek között, hiszen ez a terület egyre népszerűbb egyetemi hallgatók és aktív művészek körében. A mesterséges intelligencia térhódítása eredményeképp pedig tovább fog erősödni, hiszen a tervezőgrafika alkalmazott művészeti munkáit sok esetben átveheti majd ez a technológiai fejlődés, a képzőművészeti attitűd viszont nem működhet ember nélkül. Ezért azzal az ambivalens állítással indítom értekezésemet, hogy a tradícióban látom az innovációt. A két kulcsfogalom tehát a tradíció, hiszen az emberi gondolat és az ebből induló képzőművészeti attitűd már régóta velünk van, és az innováció, hiszen a mesterséges intelligencia fejlődésével ez válhat a tervezőgrafika jövőjének egy fontos szeletévé.

Bevezető



Előzmények

A doktori értekezésem első tervezett címe „A tervezőgrafika 21. századi fragmentálódása, és definiálása a képzőművészetben” volt. Ez a cím több kérdést vetett fel már a gondolkozásom kezdeti szakaszában. Meg lehet-e fogalmazni a tervezőgrafikát a képzőművészet területén? Definiálható-e ennek a két területnek a metszete, vagy ez a két terület külön síkokon létezik? Elképzelhető-e, hogy két teljesen más aspektusát határozzák meg a művészetnek?

A kérdések egyértelművé tették számomra, hogy a tervezett cím nemcsak kérdéseket vet fel, hanem egy helytelen állítást is megfogalmaz. Kijelenti, hogy a tervezőgrafika és a képzőművészet azonos horizonton elhelyezkedő fogalom. Ez azonban helytelen, mert a képzőművészet megfogalmazása a művészettörténetben kronologikusan haladva egyre nehezebbé válik. Ezért nem egyszerűsíthető le annyira, hogy objektív definícióként kezeljem.

A kortárs képzőművészet definíció-, terület- és médiumfüggetlen, sokszor még egy alkotáson belül sem ragaszkodik egyértelmű irányvonalakhoz. Természetéből adódóan nem határolódik el, de nem is csak a szabadságot hirdeti. Ezt mind meghagyja az egyéni alkotások individuumának, nem állít fel általános rendszert vagy gondolati környezetet.

Mindezek miatt a korábban tervezett cím logikai zsákutcának bizonyult, emiatt döntöttem úgy, hogy megváltoztatom. Ezért dolgozatomban a képzőművészetről nem művészeti területként vagy kategóriaként, hanem alkotói attitűdként (esetlegesen munkamódszerként) gondolkodom, és kizárólag a tervezőgrafikán belül vizsgálom ezt.

Így jutottam el értekezésem második címtervéhez:

„Képzőművészeti attitűd a tervezőgrafikában
(a tervezőgrafika 21. századi fragmentálódásának tükrében)”

Ez a cím logikai és fogalmi szempontból megfelelő, azonban kutatásom során egyértelművé vált, hogy az attitűd forrásán is gondolkoznom kell. Az attitűd nem ad-hoc érkezik. Valahonnan fakad, valami kiváltja, valami eredményezi. Ezért vizsgáltam a tervezőgrafika alaptermészetét, amit az alkalmazott művészeti fókusz határoz meg. Ennek megfelelően mindig kapcsolódik egy másik területhez, hiszen az alkalmazott művészet csak így tudja szolgálni a funkciót. Az alkalmazott művészet természetesen nem csupán logikai választ nyújt a megrendelő kérésére, hanem érzelmi, gondolati többletet is ad hozzá. Ennek a két „összetevőnek” az aránya dönti el, hogy az autonóm alkotás és a funkcionális design tengelyén hol tudjuk elhelyezni a produktumot vagy a műalkotást.

Az előbbiek alapján gondolom azt, hogy a tervezőgrafikusi attitűd a feladatból fakad, és mivel a feladat tulajdonképpen bármilyen más tevékenységi vagy tudományos területről érkezik, ezért a feladatból fakadó attitűd interdiszciplináris viszonyban fogalmazható meg.

Így jutottam el odáig, hogy a dolgozatom végleges címe és a kutatásom alapja:

*Alkotói attitűd és interdiszciplinaritás a tervezőgrafikában
(annak 21. századi fragmentálódása kontextusában)*

A disszertáció kutatási módszertana

Az előbbi gondolataim alapján a képzőművészet és a tervezőgrafika definícióját körülírni és megkeresni ezek metszetét téves kutatási módszertan. Ez az a tévút, amit már a gondolkozásom elején elvetettem. Ehelyett csak a tervezőgrafikát tanulmányozom. Az egyéb érintett területekkel kapcsolatban nem különbségeket keresek, hanem viszonyokat vizsgállok. Alapvetésnek gondolom, hogy a tervezőgrafikában alkotásonként, munkánként lehet vizsgálni azt, hogy alkalmazott művészeti céllal, képzőművészeti attitűddel vagy a kettő valamely keverékével készült. Ebből az alapvetésből kiindulva kutatom a tervezőgrafikát az alkalmazott művészeti résztvevők szempontjából, majd vizsgálom a tervezőgrafika különböző szakmai területeit a képzőművészettel kialakult kapcsolatuk alapján. Az előbbi szempont alkalmas arra, hogy képet fessek a tervezőgrafika jelenéről, az utóbbi pedig megmutatja, hogy milyen művészettörténeti vonatkozásai vannak a felvetett kérdéseknek. Harmadik egységként pedig alkotói oldalról vizsgálom a tervezőgrafikát.

Összefoglalva tehát a kutatási módszertanom három különböző nézőpont vizsgálatára épül, az egyéni kutatási módszertanom mégsem művészettudományos értekezés. Kutatásom fontos része az alkotói szubjektum. Emiatt a három nézőpont elemei is szubjektív válogatásomon alapulnak. Témámban alkotói attitűdöt vizsgállok, ezért a kutatási módszertanom sem mellőzheti az alkotói szubjektumot. A magam által ily módon meghatározott keretek között teoretikus és empirikus módon vonok le következtetéseket objektív művészettörténeti és művészeti tartalmakból.

A tézismű és a disszertáció kapcsolata

A tézismű és disszertáció kapcsolata a DLA területén olyan kérdés, amely élő, sokszínű, és vitákat vált ki művészettudományos és alkotóművészi oldal-

ról is. Ezért disszertációmban is a kérdésfelvetésen alapuló munkamódszert választottam a válaszok meghatározásához. Ez természetesen azt is eredményezi, hogy olyan egyedi választ kapok, ami elsősorban a saját doktori értekezésem és tézisművem kapcsolatát írja körül. Ennek megfelelően a kérdéseim a következők voltak: Hogyan reflektálhat az alkotói munka egy kutatásra? Hogy lehet egy autonóm folyamattal reflektálni egy empirikus vagy teoretikus kutatási eredményre? Elképzelhető, hogy nem is az eredményre, hanem magára a kutatási folyamatra kell reflektálnunk?

A fentiek után arra a döntésre jutottam, hogy a tézisművem és az értekezésem közötti kapocs a központi kérdésköröm. A munkám nem a folyamatra vagy a kutatási eredményekre reflektál, hanem a témafelvetésre. A témám pedig a képzőművészeti attitűdöt tárgyalja a tervezőgrafikában. A képzőművészeti attitűd kortárs vonatkozásban médium- és stílusfüggetlen. Ezért a tézisművem is képzőművészeti attitűddel, többféle médiumon, tervezőgrafikai munkamódszerrel elkészített alkotásaim sorozata: egy alapvető tulajdonságától, a linearitástól és a könyv formátumtól megfosztott művészkönyv.

Természetesen ennek kapcsán is gondolatébresztő kérdések merülnek fel. Készíthető-e sorozat ilyen sokszínű médiumelképzeléssel? Képes-e az alkotásokat csupán a témafelvetés sorozattá építeni, vagy a háttérben elvégzett kutatás teszi ezt meg? Amennyiben igen, úgy kérdés, hogy az alkotások értékelhetőek-e külön-külön. Elképzelhető-e, hogy szükséges a textuális egy ilyen komplex helyzetben? Szükséges-e az értelmezéshez a szöveges előhang, ami egyre fontosabb része a kortárs művészetnek? Ennek kapcsán előkerül egy általános vitaindító kérdés, hogy az előbbi felvetések csak jelen munkára vonatkoznak-e, vagy valami általános kortárs művészeti alkotói gyakorlatot kívánnak-e feltárni? Összegezve pedig különösen érdemes mérlegelni, hogy létezik-e egyáltalán ilyen alkotói gyakorlat, relevánsak-e a fenti kérdések, kell-e foglalkoznunk ezekkel.

Dolgozatomban ezekre a kérdésekre nem fogok didaktikus úton választ adni. A választ a tézisművem adja. A sorozatban található munkáim mutatnak példát arra, hogy mit vélek képzőművészeti attitűdnek a tervezőgrafikában.

A tézismű témája

A disszertációhoz kapcsolódó tézisművem fókuszában a képzőművészeti attitűd áll, amely nem műfaji meghatározásként, hanem interdiszciplináris kapcsolatként jelenik meg a tervezőgrafikában. Alkotásaimon keresztül gyógyíthatatlan betegségek emberi, páciensi, laikus nézőpontjait mutatom be egy alternatív művészkönyv formájában. A képzőművészettel kialakított kapcsolat az autonóm attitűd felerősítésével és a funkció/hasznosság háttérbe szorításával valósul meg. Emellett még

az orvostudományokat (képalkotói eljárások, pszichológia) hívtam meg az alkotói folyamatomhoz.

A sorozat elemei három csoportba oszthatók:

1. A képalkotói eljárásokra reflektáló képek
2. Pszichológiai, érzelmi szituációkat körülíró képek
3. Mozgóképek

Fogalmi keretek

A disszertációm elején felsorolt tényezők miatt a tervezőgrafikára nem adható pontosnak nevezhető általános definíció. A folyamatosan változó művészeti környezet miatt empirikus kutatási eszközöket alkalmazok. Mivel azonban az empirikus kutatások teoretikus megalapozottsággal történnek (Dr. Boncz, 2015, 17.), ezért saját fogalmi kereteket határozok meg. Rögzítem, hogy disszertációm során mi alapján és hogyan értelmezem a tervezőgrafika és képzőművészeti attitűd fogalmát.

Emellett fontos meghatároznom azt, hogy alkalmazott művészet és képzőművészet tekintetében nem művészettörténeti/esztétikai fogalomszisztemben gondolkodom. Nem célom ebből a szempontból definiálni ezt a két fogalmat. Az alkalmazott művészet és a képzőművészet fogalmakat dolgozatomban kizárólag művészeti munkák jellegének meghatározására használom, annak tudatában, hogy vannak olyan esetek, ahol ez a két kategória összemosódik.

A tervezőgrafika fogalmi környezete

„...a művészet designról alkotott képe alkotott képe parciális — vagyis részleges és részrehajló egyszerre — és reflektál a design minden aspektusára. Ahhoz, hogy valóban megértsük a design jelenlegi és korábbi működési feltételeit — és esetleg művészeti eszközökkel kérdőjelezzük meg —, kontextuálisan érzékenyebb szemléletre van szükség.” (Poynor, 2009, 119.) Ezt a gondolatot vettem alapul, amikor egyértelműen megfogalmaztam, hogy nem célom megalkotni a tervezőgrafika definícióját. Azt azonban fontosnak tartom egyértelműsíteni, hogy magáról a tervezőgrafikáról nem alkotói attitűdként gondolkodom. Természetesen kapcsolódik hozzá többféle alkotói attitűd, de a disszertációmban a tervezőgrafikára professzionális gyakorlatként tekintek. Professzionális gyakorlat, ami kutatási, oktatási háttérrel (tartalommal) és művészettörténeti vonatkozásokkal egyaránt rendelkezik. A fogalmi környezet ilyen irányú meghatározása elsősorban azért fontos, hogy el tudjuk választani a vizuális kommunikációtól. „Egy másik probléma a grafikai

tervezés és a vizuális kommunikáció összemosása, ahogyan azt Craig és Barton bevezetőjében is láthatjuk. A grafikai tervezés egy specifikus, professzionális gyakorlat, míg a vizuális kommunikáció a vizuális reprezentáció egy alapvető tevékenysége, amelybe minden ember bekapcsolódik. Ez magában foglalja a kódolt testbeszédet, gesztusokat és tárgyakat is. A kommunikáció tehát tágabb kategória, mint a grafikai tervezés, és magában foglalja azt. Egy vizuális kommunikációs történet így teljesen eltérő narratívát igényelne, mint a grafikai tervezés története. Előbbi jogosan kezdődhet a lascaux-i és altamirai barlangrajzokkal, és egészen a házi multimédiás rendszerek jelenkori fejlődéséig nyúlhat. A vizuális kommunikáció történetének hangsúlya inherensen szociológiai, és nem zár ki senkit szakmai alapon. Míg egy ilyen történet fókuszálhat arra is, hogyan közvetítik a dolgok a jelentéseket, alapvető témája maga a kommunikáció aktusa.” (Margolin, 2019, 52.)

Ezek mellett a tervezőgrafikát, mint alkalmazott művészetet szemlélem. Alkalmazott művészeti terület, felkérésre, funkcióval-hasznossággal bíró megbízásokkal. Ebből a nézőpontból az autonóm tervezőgrafikai munkák esetében az alkotót magát tekintem megbízónak (a saját belső indíttatását megfogalmazó szereplőnek). Ez a területhez kapcsolódó munkafolyamat szempontjából indokolt is, hiszen tervezőgrafikusként elemezzük a célcsoportot, majd az elemzés alapján eldöntjük, hogy milyen absztrakciós szintet használhatunk, milyen kulturális környezet fogja feldolgozni a metaforákat, amiket alkotunk. Ezen elemzés során döntjük el azt is, hogy a funkció, a hasznosság milyen súllyal jelenik majd meg az alkotásban, és ezzel fordított arányban mennyire hagyjuk életre kelni az autonóm művészi gondolatainkat. Értelmeznünk kell ilyenkor tehát a saját igényeinket, a gondolatot, érzést, üzenetet, amit kifejezni kívánunk, szem előtt kell tartanunk, hogy kikhez fog szólni, milyen társadalmi csoport értő figyelmét vesszük alapul. Ezek a kérdések pedig egyértelműen a funkció fogalma körül csoportosulnak. Ez támasztja alá tehát a gondolatomat, miszerint autonóm tervezőgrafikai alkotás esetében is van megbízó a munkafolyamatunkban, hiszen ezeket a kérdéseket a művészi indíttatásunkon kívül, objektíven kell megfogalmaznunk. A képzőművészet esetében ez természetesen másképp működik, de a tervezőgrafikai munkafolyamat nem mellőzheti a funkció és hasznosság kérdését, valamint szintjének meghatározását a folyamatban.

Milton Glaser így gondolkodik erről: „A tervezéssel kapcsolatos munka feltételezi, hogy a megszólított közönség előzetesen érti a szókincset. A legtöbb művészeti tevékenység lényege az önkifejezés lehetősége, amelyet a forma lehetővé tesz, ezáltal kibővítve az új érzékelési módok feltalálásának lehetőségét mind a művész, mind a közönség számára. A jelentőségteljes művek úgy szólítanak meg minket, hogy megváltoztatják a valóságról alkotott felfogásunkat. Egy erdő mellett elsétálva azt mondhatjuk: „Ez úgy néz ki, mint egy Cézanne”, ami arra utal, hogy Cézanne megváltoztatta az erdőkről alkotott vizuális felfogásunkat. A design másképp működik. Az információkat a közönség korábbi ismeretei alapján közvetíti. Mivel a design ismerős formákkal

foglalkozik, nagyrészt a kliséktől függ. Valójában a klisé, mint kifejezésmód tanulmányozása alapvető fontosságú a design megértéséhez. A klisék olyan szimbólumok vagy eszközök, amelyek elvesztették erejüket és varázsukat; mégis fennmaradtak valamilyen alapvető igazság miatt. A klisék alapvető információforrások, olyan, értéküket veszített erők, amelyek új energiára várnak. A designban, mint oly sok más dologban — az emberi kapcsolatoktól a logókig — a gyakori észlelés gyakran immunitást teremt az élménnyel szemben. Két dolog segíthet: ha megpróbáljuk fenntartani a friss nézőpontot és ha képesek vagyunk reagálni a belső és küldő változásokra.” (Glaser, 2020, 15.) Ebben a néhány gondolatban Glaser pontosan összefoglalja, szerinte mi a különbség a képzőművészeti és az alkalmazott művészeti módszer és attitűd között. A célcsoportelemzést Glaser is kiemelten fontosnak tartja, hiszen (az ő szóhasználatával élve) a célközönségünk szókincset kell használnunk annak érdekében, hogy az alkalmazott művészeti alkotás funkciója célt érjen.

A funkció és hasznosság kérdése az idő síkjában nem minden esetben lineáris. A leggyakrabban előforduló folyamatsorrendben először jön a megbízás, azután következik a funkció elemzése, majd végül megtörténik a megvalósítás. Vannak azonban olyan speciális esetek, amikor egy autonóm alkotás később, az eredeti szándéktól függetlenül kap funkciót. Erre példa Ducki Krzysztof plakátja, az Erdély(él). Autonóm plakátként készítette, nem társított funkciót mellé, majd szándékától függetlenül a közösségi megszólalás zászlaja lett azáltal, hogy transzparensként használták egy 1988-as tömegtüntetésen.



Tüntetés, Budapest, Hősök tere, 1988. , Fotó: Haris László

Interdiszciplinaritás

„Az interdiszciplináris kutatás (angol nyelvű rövidítése: IDR) olyan kutatási módszer, amelyet egyének vagy kutatócsoportok végeznek, és amely különböző diszciplínákból vagy speciális tudásterületekből származó információk, adatok, technikák, eszközök, nézőpontok, fogalmak és/vagy elméletek integrálásával történik annak érdekében, hogy előmozdítsák az alapvető megértést, vagy megoldjanak olyan problémákat, amelyek megoldása meghaladja egyetlen tudományág vagy kutatási gyakorlat hatókörét.” (National Academies, 2005, 2.)

Ez a fogalmi meghatározás jobban artikulálható a multidiszciplinaritás meghatározásának függvényében:

„A multidiszciplinaritás különböző tudományágak ismereteire támaszkodik, de azok határain belül marad.” (Choi & Pak, 2006.)

Ez a definíció segíthet megérteni az interdiszciplinaritás azon tulajdonságait, amik a kortárs tudományos működés központi fogalmává emelik. Együttműködik, integrál, közös, tudományterületeken felül álló eredményeket képez. Amíg a multidiszciplinarítás célja, központja a határokon belül megvalósuló működés, addig az interdiszciplinaritás új határokat szab a két terület metszetéből kiindulva. Ezek az új határok tágíthatják a szemlélési pozíciót, de akár egy szűkebb, határozottabb fókusz is teremthetnek.

A disszertáció alapjai

Az előbbi, bevezető részben leírt gondolataim szerint a disszertációmban tehát nem a tervezőgrafika objektív meghatározására törekszem, hanem szubjektív válogatásokat mutatok be olyan szakmai és művészeti kapcsolódásokról, amelyek mentén akár az autonóm alkotói folyamat is értelmezhető. Értekezésem fő részében a tervezőgrafika diverz természetére keresek magyarázatot. Miért lehet ennyire változatos, miért ez a sokféle alkotói attitűd és produktum vagy műalkotás?

A választ az interdiszciplinaritásban találtam meg. A tervezőgrafika ugyanis mindig ilyen viszonyban működik. Nem is működhet másképp, hiszen az alkalmazott művészeti fókusz ezt kívánja meg. Tervezőgrafikusként bele kell helyezkednünk a megbízó társaság, szervezet, szolgáltatás nézőpontjába, hogy megtalálhassuk a leghatékonyabb utat a kommunikációjuk vizuális nyelvének kialakításához. Ezért kapcsolatot kell kialakítanunk a megbízó működési területével, ami sok esetben valamely tudományterülethez köthető. Amint elérünk ehhez a ponthoz a kreatív alkotói folyamatban, életre kel az interdiszciplináris kapcsolat, ami új alkotói módszereket, attitűdöt és rugalmas

művészeti kutatást kíván. Hasonló helyzetet tapasztalunk, amikor tervezőgrafikusként autonóm indíttatású, mérsékeltebb funkcióval és hasznossággal bíró alkotást készítünk. Ebben az esetben a képzőművészettel alakítunk ki interdiszciplináris kapcsolatot.

Kutatásom kezdeti szakaszában már egyértelművé vált, hogy az interdiszciplinaritást önmagában nem lehet vizsgálni, hiszen egy viszonyról van szó. Ezért a disszertációmban különálló eseteket vizsgállok, amikből következtetéseket vonok le ennek a viszonynak a természetére. Ennek megfelelően a dolgozatom fő részének műfaja a „Szöveggyűjtemény”, tanulmánykötet vagy antológia (különálló tanulmányok, interjúk) kategóriákhoz közelít.

A tervezőgrafika 21. századi fragmentálódása



Tevékenységi terület szerint az alkotó nézőpontjából

A tervezőgrafika 21. századi fragmentálódását számtalan szempontból leírhatjuk. A tevékenységi terület szerinti bontás a témám szempontjából releváns, hiszen az alkotói attitűdöt alapjaiban határozzák meg a különböző pozíciók, azonban tudományos forrás erre a felosztásra jelenleg nem létezik. A kérdést már többen felvetették, azonban kánonszerű kategóriák nem alakultak ki. Rick Poynor például így gondolkozik erről: „Bár kétségtelen, hogy a designtevékenységet gyakran pusztán eszközszerű módon fogják fel és alkalmazzák, sok designert zavar a fogyasztói társadalomban betöltött szerepe. Az elmúlt évtizedben sok vita zajlott a designoktatásban és a gyakorlat öntudatosabb köreiben a design társadalmi és kulturális szerepéről — ez a modernizmusig visszavezethető, időről időre visszatérő szakmai önvizsgálat folytatása. Nem különösebben meglepő, hogy a művészeti közönség nincs tudatában ennek az önreflexiónak, mivel az szűk körű design szaklapokban és szakmai eseményeken jelenik meg, és alig kap figyelmet az általános médiában. A design kritikusabb szemlélete sem illik bele abba a média által közvetített képbe, amely szerint a design alapvetően a márképítéssel, életstílussal, vásárlással, menő kutyúkkal, fényűző otthonátalakításokkal, lenyűgöző étterem interiőrökkel és trendi hotelekkel foglalkozik. Hozzá lehetne tenni, hogy a művészeti világból érkező bármilyen, designnal kapcsolatos kritika maga is bűnrészes lehet, hiszen a bennfentesek ugyanúgy élvezik a designer életstílus külsőségeit, mint bárki más” (Poynor, 2009, 115–116.)

Poynor ebben az írásában később három „területet” nevez meg, amit én inkább attitűdnek, mintsem területnek neveznék. Az első a „Design and Innovation”. Ebben az egységben a *design thinking* elméletét emeli ki. Eszerint az üzleti, fogyasztói igények és a mindennapi életünk könnyebb, esztétikusabb, kreatívabb környezetformálása a cél. Ezért Poynor úgy véli, hogy ezt a kategóriát leginkább „tehetős egyetemek, globálisan jelen lévő, magas jövedelmű designcégek és széles körben olvasott üzleti magazinok” (Poynor, 2009, 119.) támogatják. A következő egység a „Critical Design”. Véleménye szerint „A kritikai designerek úgy vélik, hogy a design társadalmi szerepének szélesebb körűnek és nyitottabbnak kellene lennie, mint csupán a gyártás, a promóció és a fogyasztás szolgálata. Bár fontos a kereskedelem és a vagyonszerzés, de a (hétköznapi, nem üzleti értelemben vett) design thinking és maga a designgyakorlat is alapvető fontosságú elemekkel járulhat hozzá a modern élet más területeihez: például az oktatáshoz, a kultúrához, az egészségügyhöz, a szabad információáramláshoz, a demokratikus részvételhez és a fenntartható életmódhoz.” Ebben a kategóriában már inkább egyéni alkotókról, alkotó párosokról vagy kisebb csoportokról ír. A harmadik egység

pedig az „Art and design” nevet viseli. „A jelen kor kritikai designerei több egyértelműen érzékelhető aggodalmat osztanak meg a kortárs művészekkel. Először is — és ez a legvitatottabb — munkáik gyakran belső indíttatásból születnek, bár ez nem zárja ki, hogy hagyományos módon, megbízásra is dolgozzanak. Másodsor, számukra a kiállítótér az elsődleges platform, ahol spekulatív projektjeiket és javaslataikat bemutatják és bevonják a közönséget. Harmadsor, néhány kritikai designer szakmai és baráti kapcsolatban áll művészekkel.”. Itt már egyértelműen az egyéni alkotókat helyezi középpontba, ők a főszereplői ennek a kategóriának (Poynor, 2009, 112.).

Rick Poynor felosztása párhuzamba állítható az általam elképzelt kategóriákkal. Az én felosztásom tapasztalati tényeken alapul. A disszertációm írásakor már közel huszonöt éve dolgozom a tervezőgrafikát érintő területeken. Ez idő alatt több különböző vállalatnál, szervezetnél, stúdiónál dolgoztam. Egyéni fejlődésemet tekintve pedig a DTP operátori munkától a kreatív vezetői pozícióig jutottam. Emellett vállalkozóként is dolgozom és a tervezőgrafika egyetemi oktatásában is részt veszek (magyar és külföldi hallgatókat is oktatok). Ezek alapján indokolható, hogy a tapasztalati alapokon nyugvó elképzelésemet használom a tervezőgrafika rétegződésének körülírására.

Az első csoport, amit fragmentumaként megjelölök, az általános reklámügynökségek csoportja. Olyan vállalkozásokra gondolok, amelyek elsősorban üzleti haszonszerzés céljából, nagyvállalati és politikai megrendelőket szolgálnak ki. Sok esetben nemzetközi brandekkel dolgoznak, ahol a márka arculati kézikönyve nemzetközi, lokálisan nem változtatható, a fő kampányelemek a szöveges tartalmi részek nyelvi fordítása után megjelennek. Más esetekben lehetőség van arra, hogy a lokális célközönséghez igazodva új kampányt vagy hirdetést hozzanak létre, azonban ilyenkor is egy szigorú, nemzetközi arculati kézikönyv szabályait kell követni. Egyéb esetben pedig, amikor elmozdulás valósulhat meg a nemzetközi mintához képest, a megbízó saját marketing osztálya veszi át a kreatív irányítást, és kreatív szakmai ismeretek nélkül, laikus ízlés alapján döntenek a megjelenés vizuális minőségéről. Mindhárom esetben tulajdonképpen a vizuális elemek esztétikus és kívülről irányított elrendezéséről beszélhetünk. Milton Glaser a reklámügynökségi tevékenységek egy részét megnevezetten károsnak tartja: „Úgy gondolom, hogy a művészet és a morál közötti kapcsolat kezelésére tett kísérletek nagyon összetettek. Talán a tervező társadalom iránti felelősségére utalok, ha egyáltalán van ilyen. Látható a nehézségek összetettsége, amelyekkel egyes reklámügynökségek-nél dolgozó tervezők most szembesülnek. Egyre inkább az a benyomás alakul ki, hogy a reklámügynökségek által készített munkák nagy része káros lehet a megszólított közösségre.” (Glaser, 2020, 15.)

Összességében tehát azt gondolom ezen fragmentum negatív hatással van a tervezőgrafika jelenére és jövőjére. Emiatt nem nevezek meg példákat ebben a kategóriában (mivel a megnevezetteknek nincs lehetőségem fórumot biztosítani arra, hogy a saját nézőpontjukat is megvilágítsák).

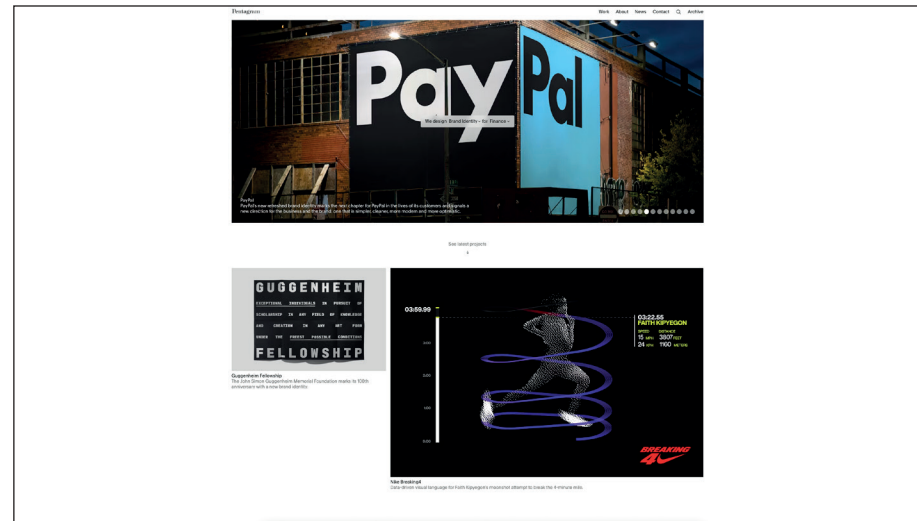
A második csoportot tervezőgrafikai stúdiónak nevezem. Kisebb létszámú vállalkozások, szervezetek vagy csoportok (akár egy fő is lehet) tartoznak ide. Itt is elsődlegesek az üzleti szempontok, azonban ezekkel egyenértékű a tervezőgrafikai szakmai igényesség. Általában olyan megrendelőkkel dolgoznak, akiknél a kereskedelmi, marketingmérési adatok nem uralják teljes mértékben a vizuális megjelenést.

Példaként említhetjük a Paula Scher által alapított Pentagram Design Studio-t. A weboldalukon megjelent manifesztumuk is az előbbieken megfogalmazott attitűdről tanúskodik: „A Pentagram egy multidiszciplináris, független tulajdonban lévő tervezőstúdió. ... Struktúránk egyedülálló. Mi vagyunk az egyetlen jelentős tervezőstúdió, ahol a vállalkozás tulajdonosai a műalkotói, és minden ügyfél elsődleges kapcsolattartói. Ez tükrözi azt a meggyőződésünket, hogy a nagyszerű design nem jöhet létre szenvedély, intelligencia és — mindenekelőtt — személyes elkötelezettség nélkül, és ezt bizonyítja az öt évtizedet, számos iparágat és minden méretű ügyfelet felölelő portfóliónk is.” (Pentagram, dátum nélk.)

Következő példaként az erősebb képzőművészeti attitűddel dolgozó Sagmeister & Walsh tervezőgrafikai stúdiót említem. A new york-i székhelyű stúdiót Stefan Sagmeister és Jessica Walsh alapította 2012-ben. A stúdió híres volt a merész, kísérletező munkáiról, amely gyakran feszegette a design, a művészet és a performansz határait. Sagmeister már korábban is kultikus státuszt szerzett provokatív és konceptuális munkáival (pl. a saját testére írt tipográfiával készített plakátok), míg Walsh friss energiát és digitális fókuszot hozott a partnerségbe. Együtt olyan ügyfeleknek dolgoztak, mint az Aizone, Adobe, Levi's, Jay-Z és the New York Times.

2019-ben Jessica Walsh új fejezetet nyitott: megalapította saját stúdióját, &Walsh néven, míg Stefan Sagmeister visszatért az egyéni művészeti projektjeihez. A weblapjukon így írnak magukról: „A Sagmeister & Walsh Stefan Sagmeister és Jessica Walsh tervezői partnersége. Ketten együtt önálló kezdeményezésű kreatív művészeti projekteket hozunk létre. Jelenleg egy nagyszabású kiállításunk turnézik „Sagmesiter & Walsh: Beauty” címmel Európa múzeumaiban. A szépség témájában írt könyvünket a Phaidon adta ki. Stefan Sagmeister nem kereskedelmi célú munkákat készít a Sagmeister Inc.-nél. Jessica Walsh márkáépítési és reklámmunkákat készít az &Walsh-nál.” (Walsh & Sagmeister, 2025.)

A két példaként hozott tervezőgrafika stúdió nemcsak megfelelő módon artikulálja az általam meghatározott második csoportot, hanem a disszertáció alapvető kérdésköréhez is kapcsolódik. Egyértelműen láthatjuk a tervezőgrafika két különféle pozícióját. A Pentagramnál hangsúlyosabb az alkalmazott művészeti szempont, míg a Sagmeister & Walsh esetében a képzőművészeti attitűd kerül előtérbe. Ez a két stúdió weblapjának nyitó oldalán is látható:



Pentagram: pentagram.com, 2025



Sagmeister & Walsh: sagmeisterwalsh.com, 2025

A harmadik csoport az egyéni alkotók köre. Ez az a szegmens, amire a disszertációm során a hangsúlyt helyezem, hiszen itt lehet egyértelműen vizsgálni és elkülöníteni a tervezőgrafikai alkotói attitűdöt, és itt jelenik meg nagyobb arányban a képzőművészeti attitűd és az interdiszciplináris működés is. Azért gondolom ezt, mert mindkét vizsgált viszonyhoz experimentális eszközökkel tudunk eredményesen közelíteni. A tervezőgrafikában pedig a kísérletezés egyszerűbb, eredményesebb egyéni munka esetén. Emiatt a kutatásom során részletesebben vizsgált művészek is mind egyéni alkotók.

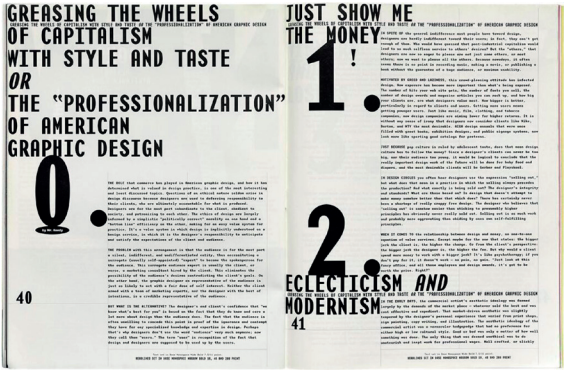
Tervezőgrafikai terület alapján

A tervezőgrafika, mint a vizuális kommunikáció egyik legfontosabb területe, számos szakterületet foglal magába. Ezek különböző feladatkörökkel és eszköztárakkal rendelkeznek, de a gyakorlatban sokszor találkozhatunk átfedésekkel és kölcsönhatásokkal közöttük. A szakmai területek felsorolása ebben az esetben nem részletes ismertetésként, hanem inkább a grafikai gyakorlat sokféleségének érzékeltetéseként jelenik meg. A legfontosabb tervezőgrafikai szakmai területek a következők: kiadványszerkesztés, plakáttervezés, arculattervezés, tipográfia, betűtervezés, csomagolástervezés, infografika, digitális és interaktív grafika. Ezek a területek önálló szakterületként is értelmezhetők, ugyanakkor a 21. században zajló technológiai és vizuális változások következtében egyre inkább elmosódnak a határaik. A disszertáció további fejezeteiben kitérek arra is, hogy miként jelennek meg ezek az átfedések és az ebből fakadó interdiszciplináris összefüggések.

Vizuális nyelv alapján

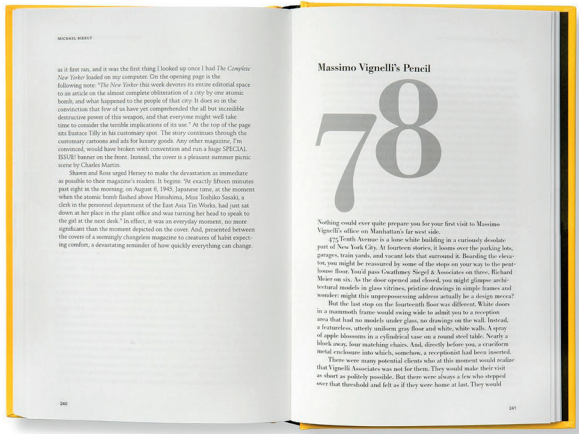
A változó vizuális formanyelv kérdése napjainkban kiemelten fontos kérdés a tervezőgrafikában. A kezdeteknél egyértelműnek tűnt, hogy a kialakulásának művészettörténeti környezete, illetve a „funkció” fontossága miatt a modernizmusból származtatható. A modernizmus reduktív és elemző gondolatát erősítette fel a kompozíció és a vizuális elemek tekintetében is. Ezen elvek alapján folytattuk sok helyen a tervezőgrafika oktatását is. Arculattervezés esetén a felesleges, absztrakcióval és funkcióval nem bíró részletek száműzése, a tisztán értelmezhető képi metaforák alkalmazása volt az irányadó. Hasonló elvek szerint oktattuk a kiadványtervezést is. Tudatosan kialakított modulhálóra épülő oldaltervek, felesleges elemektől mentes tipográfiai koncepció, egyértelmű színhasználat (holott távolabbról szemlélve a tipográfiára posztmodern fogalomkörben is gondolhatunk, hiszen egyszerre használ kortárs betűket és barokk vagy klasszicista fontokat). A csomagolástervezés, az interaktív design is a funkció érdekében egyszerűsített és egyértelműsített vizuális nyelvet tűzte ki zászlajára. A kortárs tervezőgrafikában azonban több sikeres alkotó munkássága alapján diskurzus indult ennek a szemléletnek a szükségességét, kizárólagosságát illetően. Ebben a párbeszédben pedig kialakult egyfajta identitásválság, ami megkérdőjelezi több oktatási és alkotói módszertani elemünket. Antoinette Monnier a Rochester Institute of Technology-ban, 1995-ben így fogalmazott: „Kutatások kimutatták, hogy a grafikai tervezés identitásválságot élhet át. Eddig a grafikai tervezés definíciója elválaszthatatlanul kötődött a modernizmushoz. A modernizmus a világosságot és az objektivitást hangsúlyozza. David Carson, Rudy Vanderlans vagy April Greiman munkássága azonban nem illik a modernista formába. Ezeknek a műveknek a sok rétege

szinte kaotikusnak tűnik, nehezen érthetők és olvashatók. A modernizmustól eltávolodva ez a mű a posztmodernizmust képviseli, a komplexitásra, a pluralizmusra és az univerzális jelentés lehetetlenségére helyezi a hangsúlyt. Ez a konfliktus a modernizmus és a posztmodernizmus között napjaink grafikai tervezését is formálja, és talán a grafikai tervezés újradefiniálását is kikényszeríti.” (Monnier, 1995, 1.)^o Az alábbi oldalpár például (Rudy Vanderlans-tól) szinte minden lényeges pontjában eltér attól, amit a tradicionális tervezőgrafikai oktatásban alapvetésnek gondolunk.



Emigre #43, oldalpár, 1997 (Venezky & Zijlstra, 2024.)

Vele szemben például Michael Bierut a rendszerszemléletével képviseli a modernista vizuális nyelvet.



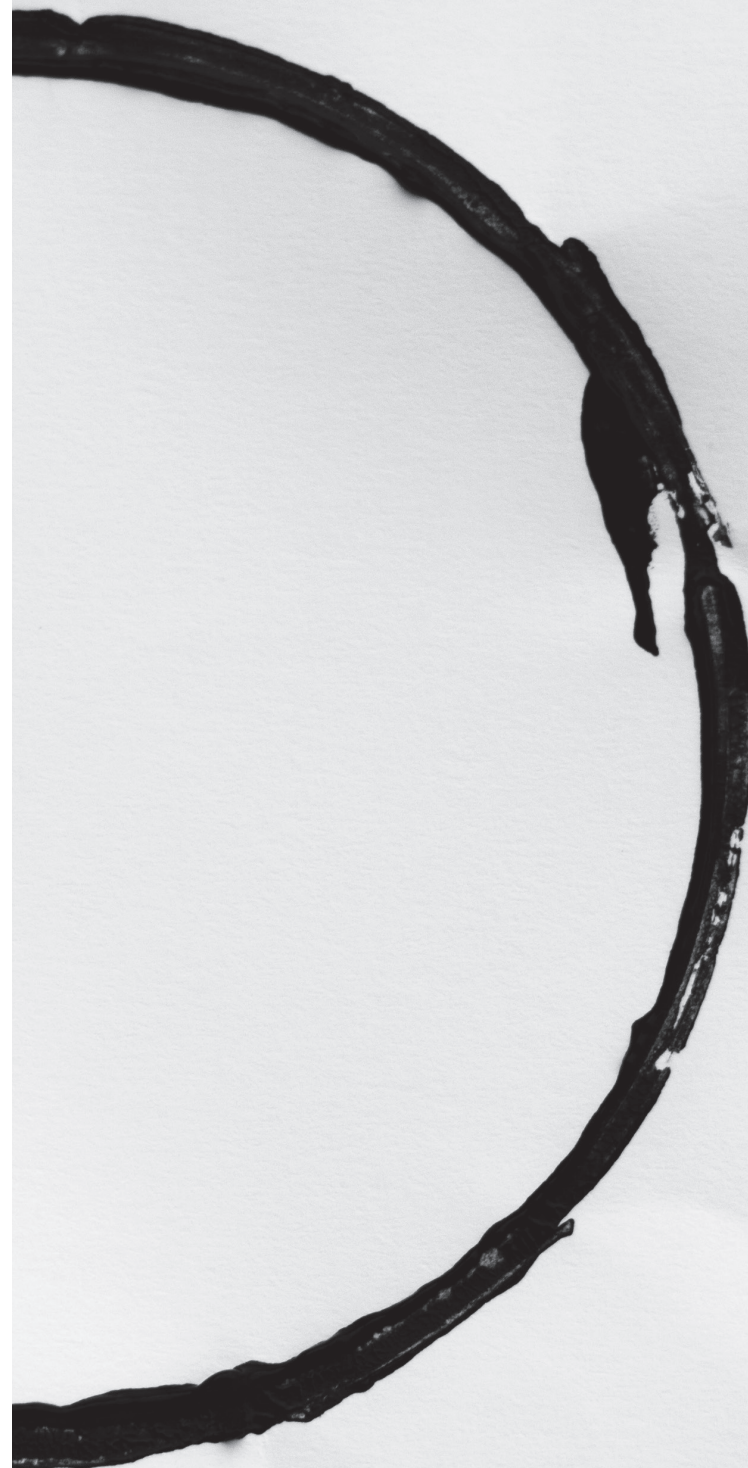
Seventy-nine Short Essays on Design, oldalpár, 2007 (Pentagram, dátum nélk.)

o. Ezekben a gondolatokban Monnier a művészettörténet szemszögéből, annak megfelelően korszakol (ami általánosságban korszakokba sorolja be az összes médiumban készült grand art alkotást az építészettől a festészeten át a tipográfiáig). A Visual Studies diszciplína (ami tudományterületként nagyjából 1990-től létezik megfogalmazott módon a kortárs szakmai diskurzusban) kiterjeszti a vizsgálódást a hétköznapi design összes produktumára (pl. egy buszjegy), és azt állítja, ezekből is kimutatható a kor, amiben készült. Bevonja pl. a szociológia, antropológia, etnográfia, médiatudományok megközelítéseit is.

A két példán egyértelműen láthatjuk, hogy miben rejlik a tervezőgrafika kortárs identitásválsága. Ugyanilyen érzékletes példákat láthatunk az arcualttervezés, csomagolástervezés és minden egyéb tervezőgrafikai szakterületen. Véleményem szerint ez az identitásválság az oktatási módszertanunk változásaival akkor szüntethető meg, ha nemcsak válaszokat, hanem kérdéseket is merünk bevezetni a képzési rendszerünkbe. Ugyanis az aktuális szakmai kérdések felsőfokú oktatásba való integrálása kritikai szemléletmódot, kutatói attitűdöt fejleszthet a jövő tervezőgrafikusainál.

Jelen pillanatban azonban arra látok példákat a felsőoktatási intézményekben, hogy inkább választanak az alapvető tervezőgrafikai gondolkodásmódok közül, amivel határozott irányt mutatnak a hallgatók szakmai elképzeléseihez. Ezért napjainkban ez a tervezőgrafikai identitásválság is fragmentumokat képez a teljes szakmai mezőben.

Interdiszciplinaritás a tervezőgrafikában



„Történelmi szempontból a grafikai tervezés eredetileg kétdimenziós nyomtatott anyagok tervezésére utalt. Idővel azonban egyre több médiatípus igényelt tervezést. A csomagolástervezéssel megjelent egy harmadik dimenzió. Egy ponton nyilvánvalóvá vált, hogy a szolgáltatások is tervezést igényelnek. És most minden, ami a virtuális világhoz kapcsolódik, újabb dimenziókat nyit meg. Ennek a folyamatos bővülésnek köszönhetően újra és újra felmerül az igény a grafikai tervezés átnevezésére, ami elsőre érthető felvetésnek tűnik. Hiszen egy új kifejezés célja, hogy megragadja és tükrözze a legújabb fejleményeket. Ugyanakkor ez egy kicsit olyan, mintha új szakmai címeket találnánk ki, hogy minden egyes alkalmazott egyedi pozíciót írhasson névjegykártyájára. A végén azonban ez csak a meglévő hierarchiákra mutat rá. Vajon tükrözi ez a modern gyakorlatot? Miért ragaszkodunk az új elnevezésekhez, amikor a technológiai változások új médiákat és kommunikációs formákat hoznak létre, de a lényeg ugyanaz marad? A grafikai tervezés eddig is alkalmazkodott ezekhez a változásokhoz, és reagált a társadalmi, szociális, politikai, gazdasági és ökológiai követelményekre.

Továbbá egy új név bevezetése feloldhatatlan ellentmondást eredményezne a meghatározás, illetve a tartalom és a fejlődés között, mivel az előbbinek pontosnak és egyértelműen megkülönböztetőnek kell lennie, míg az utóbbi dinamikusan változik, vagyis nem egyértelmű. Raymond Williams *Keywords* (Kulcsszavak) című könyvére hivatkozva Jeremy Aynsley design történész professzor rámutat, hogy — sok más kifejezéshez hasonlóan — a grafikai tervezésnek is megvan a maga története, így az idők során megváltozik annak használata és jelentése.

A grafikai tervezés tehát nem igényel új nevet. Azonban meg kell őriznie azt a készenlétét, hogy folyamatosan változzon, és más diszciplínákkal lépjen kölcsönhatásba.” (Thies (ed.), 2025, 23.)

Sven Ingmar Thies gondolatai mellett, egy másik nézőpontból szemlélve praktikus igazolást is találhatunk a fő gondolatomra. A tervezőgrafika ugyanis természetéből adódóan nem képzelhető el interdiszciplinaritás nélkül, hiszen minden megbízásunk egyfajta szerepjátékkal kezdődik. Belehelyezkedünk a megrendelő gondolati környezetébe, szolgáltatásába, tevékenységébe. Ez egy kihagyhatatlan elem a munkafolyamatunkban, hiszen a megbízónk szemszögéből kell kommunikációs helyzetet teremtenünk a célcsoport felé. Természetes módon merül fel a kérdés, hogy mi történik az autonóm tervezőgrafikai munkák esetében. A válasz, hogy ott ugyanezt a szerepjáték helyzetet teremtjük meg. A saját nézőpontunkba helyezkedünk el, és formáljuk a vizuális kommunikációnkat a célcsoportunknak megfelelően. Társul hívjuk a képzőművészetet, mint interdiszciplínaris partnert, és a céljait, kifejezési eszközeit felmutatjuk az alkalmazott művészeti munkánkban. A célcsoporttal pedig szintén a szituációs gyakorlatnak megfelelően dolgozunk. Megvizsgáljuk, hogy az autonóm tervezőgrafikai munkánk hol fog megjelenni, ki fogja azt értelmezni. Feltesszük a kérdéseket: milyen absztrakciós szintet ért meg

ez a kijelölt célcsoport? Milyen messzire mehetünk el a képi metaforák megjelenítésében? Az adott kulturális közegnek milyen kollektív vizuális ismereteire támaszkodhatunk és mik azok, amik az adott közösségben, társadalomban félreérthető képzettársításokat szülnek?

„Például egy dohányzásról való leszokást célzó beavatkozás tervezése során figyelembe kell venni a dohányzás függőségi és társadalmi okait, valamint a dohányzás hatásait, a dohányzók társadalmi identitását és viselkedését. Ez alapos, szociális design megközelítést igényel, amely általában interdiszciplínaris: egyaránt támaszkodik társadalomtudományi és design módszerekre.” (Choukeir, 2019, 823.)

Disszertációmban ezek alapján az interdiszciplinaritást az általánosnál tágabban értelmezem. Az előző, dohányzással kapcsolatos kampány példáján keresztül ugyanis világosan láthatjuk azt, hogy mi a hozzáadott érték a kreatív művészeti megközelítés nézőpontjából. Egy szigorúan értelmezett tudományos együttműködésben kvantitatív kutatási eredményekre alapozva vizsgálunk a dohányzással kapcsolatos társadalmi tényeket, és ezekből indulva kezdenénk a közös munkát. Choukeir azonban hozzáfűzi a társadalmi okokat és a dohányzók társadalmi identitásának kérdését is. Ez a két szempont szubjektív művészeti hozzáadott értéknek tekinthető ebben a kutatásban, és ez példázza megfelelően azt, hogy hogyan segíthet a cél elérésében egy ilyen távolról indított együttműködés. Ez a művészi szubjektum számomra is fontos elem a kutatásom módszertanának kialakításában.

Az előző gondolataimban többször megfogalmazott „autonóm alkotás indíttatása (teoretikus megbízója)” kérdés a tervezőgrafika alkotói módszertanában évtizedek óta aktuális eleme a művészettudományos diskurzusnak. 2009-ben Rick Poynor, aki többek között az Eye Magazin alapító szerkesztője is volt, így írt erről: „...a szabad művésszel ellentétben a designer keze teljes mértékben meg van kötve az ügyfél jelenléte és a meghatározott brief követelménye által, így minden eredmény szükségszerűen kompromisszum. A szabad művészet / nem szabad design dichotómiája olyan mélyen be van vésődve, hogy még a tapasztalt designerek is hajlamosak lehetnek a designt ezekben a korlátozó kategóriákban szemlélni. Az amerikai designer (és művész), Milton Glaser beszámol róla, hogy valahányszor diákokhoz beszél, mindig megkérdezik tőle, hogy végez-e valamilyen munkát saját magának. A kérdés mögött az a feltételezés bújjik meg, hogy mivel az ember megbízásra dolgozik, a munka nem lehet saját. Az én nézőpontom az — mondja —, hogy minden munkát, amit csináltam, magamnak csináltam, és ez magában foglalja egy személyiség (az ügyfél) vagy egy megoldandó probléma befogadását. Ilyen a designszakma természete.” (Poynor, 2009, 115.) Ezek alapján is megerősítem a gondolatomat, miszerint a legegyszerűbben úgy tudunk kortárs szakmai diskurzust folytatni erről a helyzetről, ha autonóm tervezőgrafikai alkotások esetében a tervezőgrafikus alkotót tekintjük saját maga megbízójának. Azért tartom ezt fontosnak, mert jelenleg nincs egysé-

ges szakmai terminológia a tervezőgrafika ezen területén megjelenő alkotói attitűd, módszertan és folyamatok leírására. Lehetséges, hogy ennek oka a tervezőgrafika sokszínűségében rejlik. A teljes vizuális kommunikáció területén megjelenhet valamilyen formában, mellette pedig a korábban említett identitásválság is új értelmezési rétegeket ad a kortárs művészettudományos párbeszédhez. Ez egy aktuálisan is formálódó, mátrix-szerűen létező és működő művészeti/szakmai terület. Ennek megfelelően a kutatási módszertanom szerint eseteket vizsgállok, és ezekből vonok le következtetéseket a tervezőgrafika kifelé mutató viszonyai és az alkotói attitűd tekintetében. A kutatásom elején ezen írások eredményei alapján módosítottam, pontosítottam a munkám központi címét, és ezzel párhuzamosan alakítottam ki a tézisművem vizuális nyelvét is.

A következőkben bemutatott esettanulmányaim többségét szakmai lektorokkal és a kapcsolódó tudományterületek jeles képviselőivel hitelesíttettem annak érdekében, hogy a kutatásom megbízható, stabil lépcsőit képezzék, amelyekről megalapozottan, kétségek nélkül tudok következtetéseket levonni. Ezeknek a következtetésnek az eredménye az „interdiszciplinaritás”, ami a kutatásom központi fogalmává vált.

Kutatási módszertanom alapját tehát az alábbi tanulmányok, esettanulmányok és cikkek képezik. Ezek elemzése révén vontam le azokat a következtetéseket, amelyek alapján világossá vált számomra a tervezőgrafika működésének mechanizmusa, valamint az a terminológiai keret, amelyben akár szakmai diskurzust is folytathatunk a tervezőgrafika jelenéről, jövőjéről és fejlődési irányairól.

A szövegeimet a kapcsolódó tudományterületek szerint csoportosítom: természettudomány, társadalomtudomány (etnográfia, politika), képzőművészet majd műszaki tudományok. Ezeken a területeken belül különálló eseteket vizsgállok. Az esetek válogatása, meghatározása szubjektív döntésem eredménye, amelynek során arra törekedtem, hogy különböző viselkedési és kapcsolódási mintákat tárjak fel interdiszciplináris együttműködésekben. Dolgozatom következő része ennek megfelelően szöveggyűjteménynek vagy tanulmánykötetnek nevezhető, és teljessége nem területi részleteiben, hanem következtetéseiben található.

Tudományterületek



Természettudomány

A természettudományok esetében az interdiszciplináris kapcsolat egyértelmű. Az alkotó a tervezőgrafika eszközei segítségével új nézőpontból mutat be objektív, tudományos eredményeket vagy kérdéseket. (új értelmezési rétegeket ad hozzájuk). Ez a terület igényli talán a legmélyebb ismereteket a kapcsolódó tudományokról. Ennek megfelelően a munkafolyamat sem lehet autonóm fókuszú, hiszen tiszteletben kell tartani az objektív tudományos elemeket. Mivel azonban a disszertációm középpontjában az autonóm attitűd, a képzőművészettel kialakított kapcsolat áll, ezért a most következő két (természettudományos) kapcsolódás nem a mélyreható kutatásom része, inkább az interdiszciplináris munkák kortárs működésébe enged egy kis betekintést.

Brittnnek Andrea — Tapintható fehérség

Brittnnek Andrea 2013 óta tanít a Budapesti Metropolitan Egyetemen, először óraadóként, majd főállású mesteroktatóként, 2017-től az angol nyelvű tervezőgrafika képzés szakvezetőjeként, jelenleg pedig tanszékvezetőként. Tervezőgrafikusként fókuszában jelenleg a fenntarthatóság, a biodesign és a természettudományokkal kialakított interdiszciplináris kapcsolat áll.

Projektjeiben a tér és a forma közötti dinamikus kapcsolatokat vizsgálja és olyan vizuális narratívákat hoz létre, amelyek a természettel harmonikusan esztétikailag ragadják meg a nézőt. A Tapintható Fehérség című projektjével a bioart-biodesign műfaját idézi meg (írja róla Rozgonyi Lia a Metropolitan Egyetem honlapján).

„A BioArt egy olyan határterület, ahol a művészeti produktum bázisát élő organizmusok adják, és az alkotófolyamat során a természettudományok különféle ágazatai összeérnek a művészeti eljárasmódokkal, elengedhetetlen részként pedig a digitális technológiák is csatlakoznak a folyamathoz. A használhatóság tekintetében virágzó kapcsolat alakult ki a design területeivel is. A természetes alapanyagokkal tervezett bármilyen használati tárgy, ruha vagy éppen bútor szorosan kapcsolódik a jövőtervezés fogalmához, amelyben a túlélésünk érdekében mindinkább vissza kell találnunk a minél egyszerűbb és autentikusabb megoldásokhoz.

A BioArt sokkal inkább egy folyamatot jelöl, mint kézzelfogható műtárgyak készítését, mégis vizuálisan is izgalmas produktumai születnek.” (Sipos, 2022.)

Ez a folyamat pedig szükségszerűen dokumentált, tudományos háttérrel rendelkező laboratóriumi munka. Ez az az elem és attitűd, ami az interdiszciplináris kapcsolatban a természettudományoktól érkezik. Brittnnek Andrea ehhez a tudományos „örökséghez” adta egyedi, kreatív és végletekig kifinomult vizuális nyelvét és formált belőle egy egyedi, jövőbe mutató munkát. Az alkotói nézőpont okán a teljes pro-

jektben fókuszba kerülnek a bioart alkotásokban felhasznált organikus anyagok, technológiák és tudományos szempontok, valamint etikai kérdések is. Etikai kérdések a tervezői felelősségről, a fenntarthatóságról, az anyag (a micélium) élő természetéről.

Brittnnek Andrea tudományos alapokon nyugvó tervezési döntéseket hozott, miközben a kreatív folyamatának részeként kifejezte művészi vízióját. Ez az a lehetőség egy alkotó számára, amit az interdiszciplináris kapcsolat adhat a kreatív alkotói folyamathoz.

A Tapintható Fehérség tárgyai olyan csomagolásra felhasználható anyagok, amelyek myceliumból, vagyis gombafonalakból készültek. Ez a technológia fenntartható gyártást tesz lehetővé, hiszen nem termel szemetet, sőt, maga az előállítás is környezetbarát, nincs benne szintetikus elem. Az alkotó micelium lapokat a saját laboratóriumában hozta létre. Egy olyan laboratóriumban, amit saját maga szerelt fel a kreatív ötlete alapján, ezzel is új nézőpontot adva az eddig megszokott természettudományos munkafolyamathoz. A laboratóriumban micéliumot állít elő, majd saját tervezésű nyomólemezeket, amiket az élő anyag benő, átsző a számára felkínált formai lehetőséghez alkalmazkodva. Ez a növekedés természetesen nem csak a formától függ. A micéliumnak saját útja van, amivel néhány formát kiemel, másokat háttérbe szorít. Ennek megfelelően hibák keletkeznek a növekedés során. Ezeket a hibákat Brittnnek Andrea aranyfüst fóliával fedi el, aminek a gondolati hagyományát a keleti filozófiából merítette. A japán kintsugi technika szerint a megsérült edényeket arany porral javítják. Brittnnek Andrea is így emeli ki a tökéletlenségben rejlő szépségét a műveinek (Rozgonyi & Jánosi, 2024.).



Brittnnek Andrea: Tapintható fehérség. Fotó: Jámbo Zsóka (Rozgonyi & Jánosi, 2024.)

Brittnnek Andrea határozott, kreatív és innovatív elképzelése tisztán és pontosan mutatja számunkra azt az utat, ahogy a természettudományokkal kialakított kapcsolatunkban előre tudunk lépni fenntartható és etikusan épülő társadalmak felé. Mutatja ezt alkotói és kutatói atti-

tűdje is. A micéliumot nem kísérleti anyagként, hanem élőlényként kezeli. Elfogadja, hogy vannak saját növekedési irányai, saját „döntései”. Egyértelmű és átlátható kommunikációval kimondja azt is, hogy ha meg akarjuk állítani ezeknek a csomagolásoknak a folyamatos formálódását, akkor meg kell ölnünk ezeket a micéliumokat. Mivel élőlények, másképp nem bírhatóak rá az állandóságra. Művészeti alkotásával és tudományos kutatásával válaszokat ad jövőnket érintő kérdésekre, és újabb kérdéseket vet fel a további lépéseket illetően.

Farkas Anna — Anaptár

Farkas Anna tervezőgrafikusi működése kiemelkedő hazai és nemzetközi téren is. Oktatóként a Magyar Képzőművészeti Egyetem meghatározó alakja, alkotóként pedig talán a legtöbb nemzetközi eredménnyel díjazott magyar tervezőgrafikus. Az interdiszciplinaritás több munkán keresztül is csatlakozik a praxisához. Belsőépítészeti, formatervezési együttműködésének eredménye a *Starry Light* című munkája. Egy lámpacsalád, ami több nemzetközi megjelenéssel és elismeréssel igazolta vissza a projekt kimagasló kreatív minőségét.

Az *Anaptár* című munkájával (ami a természetudományokkal kialakított interdiszciplináris együttműködésből formálódott) pedig egyértelműen a szakmai világ legjobbjának ítélték, a Red Dot szervezet Grand Prix díját érdemelte ki.

Maga a projekt majdnem két évtizede indult. Már a kezdeteknél is fontos munkafolyamati elem volt a kutatás. Farkas Anna a csillagászat kutatási eredményeiből származó adatokat az adatvizualizáció tervezőgrafikai eszközével és saját, egyedi alkotói attitűdjével formálta műalkotássá.

„az Anaptár néven megjelent naptár gondolatával 2009-óta foglalkozik. Azóta alakul, fejlődik évről-évre az időbeliség láttatásáról való gondolkodása. A kördiagramszerű, finom kalibrálású naptár a földrajzi hely figyelembevételével készül. Anna évről-évre újraserkeszti — egyfajta rítusként folytatva a korábbi ciklust ott, ahol az abbamaradt — ki-nyomtatja, termékként árulja azt. Lassú és folyamatos építkezés eredménye az idő láttatásának újszerű módja, amely a tervezést megelőző keresgélésekkel indult, a naptárok megtervezésével folytatódott, majd a DLA munka készítése során a témát történeti kontextusban is értelmező alapos naptárkutatással teljesedett ki. A kutatást összefogó könyv 2020-ban Farkas Annának egyrészt doktori fokozatot, másrészt a Best of the Best díjat hozott (szerk.: Red Dot Grand Prix).” (Somogyi, 2020.)



Fotó: octogon.hu (Octogon, 2020.)

„Farkas Annát a kutatókhoz hasonlatos kíváncsiság terelte a naptárkészítés felé, kiindulópontja valójában a meg-nem-értés vagy az el-nem-fogadás személyes élménye: a lineárisan szerkesztett, január 1-től december 31-ig a napokat egymás után sorjázó naptárak Anna számára valahogy nem tűntek megfelelőnek az idő megmutatására. 'Mindig is körnek éltem meg az évet. körben követem az eseményeket, én így gondolok a fontos eseményekre. A hagyományos naptárba nem tudtam elrendezni az életemet.' Feltehetően ezzel többen is így vagyunk — hiszen újévi fogadalom ide, szilveszteri ünneplés oda — a napok, hónapok, évszakok ciklikus változása erősebb és természetesebb tapasztalás, mint ahogyan azt a lapozható naptárak sugallják. Azonban csak kevesen vannak a világon — ez Farkas Anna disszertációjából tudom — akik el is gondolkodtak és alternatívát is mutattak arra, hogy hogyan lehetne az időt másféle naptáron ábrázolni.” (Somogyi, 2020.) A disszertáció emellett több tudománnyal és művészeti területtel kapcsolatos kutatást is bemutat. Farkas Anna, attitűdjének megfelelően még a repetitív munkafolyamat művészettudományos háttérét is kutatta, képzőművészeti példákat, mintákat is bemutott erre. A disszertáció tökéletes példa arra, hogyan alakíthat ki egy tervezőgrafikus interdiszciplináris kapcsolatot egy munkán belül akár két-három tudományterülettel is.

„...a DLA dolgozat, önálló és egyedi könyvtárgy. Bár megjeleníti a saját tervezésű naptárat, de ennél tágabb, kultúrtörténeti kutatás, ami korábban kevésbé ismert példákon keresztül mutatja be a lineáris időfelfogás mellett létező cirkuláris időábrázolásokat. Így Abraham

Cresques Atlas de cartes marines (1370–1380.) kozmográfiai diagramja szintén körkörös szerkesztésű és a zodiákus ábrázolások is ebben a szemléletben készültek az örök visszatérés mítoszának érzékeltesére. Az inspirációk között szerepel az elsőként 1410-ben felállított prágai asztronómiai óra, az Orloj; Humboldt német természettudós izometrikus diagramja és számos csillagász, asztronómus és meteorológus kozmosz értelmezése. A könyv kézzel hímzett egyedi borítójának körábrázolása ezeknek az előképeknek szép, stilizált analógiájának tűnik, te több ennél, maga is adatábrázolás: a köralakban megjelenő motívumok a nappalok és éjszakák hossza az északi 47. szélességi körön. ... Az Anaptár kutatás és terv láttán nemcsak egy más minőségű idő-koncepció képe tűnik elő, nemcsak az villan be, hogy érdemes rákérdezni az olyan kulturálisan örökölt, mára intézményesült modellekre, mint amilyen egy naptár, tehát nemcsak a kétkedés hasznossága jön elő, hanem egyfajta megnyugvás is amiatt, hogy érzékelhető dinamikus rend a kozmoszban. Maria Mitchell kiváló amerikai csillagásznő gondolatait ide emelve a DLA disszertációból: 'A csillagászati megfigyelések alkalmával semmi sem derül ki világosabban, mint az univerzum hatalmas működése. Minden változás, nincsen veszteség, forradalom az egész.'” (Somogyi, 2020.)

Társadalomtudomány

A társadalomtudományok esetében nem annyira egyértelmű a helyzet, mint a természettudományoknál. Elsősorban azért, mert a társadalomtudományok nem mindig objektív eredmények alapján lépnek tovább. Frazon Zsófia, a Népművészeti Múzeum kurátora mondta nekem többször, hogy a mai napig vitás kérdés az, hogy mi számít népművészeti tárgynak és mi nem az. Koronként és közegenként változik az erre irányuló konszenzus. A politika terén hasonló a helyzet. A társadalmi berendezkedés, a vezetői attitűd, a kül- és belpolitikai kérdések mind-mind módosíthatják a vélt eredményeket. Ezért amennyiben ezekkel a területekkel lépünk interdiszciplináris kapcsolatba, nem kerülhetjük meg a jelentős mértékű autonóm hozzáállást. A tervezőgrafikusnak ezekben az esetekben képzőművészeti (és kritikai) attitűddel kell feldolgozni az aktuális társadalomtudományi területről érkező információkat. Ez a momentum miatt jelentős a társadalomtudománnyal foglalkozó rész a disszertációmban. Ebben a szekcióban nagyon részletes, mély kutatási eszközökkel dolgozom fel a kiválasztott kutatási témákat.

Az etnográfia területéről egy olyan projekt elemző leírását választottam, amit személyes ötletem alapján keltettem életre a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeummal és a Budapesti Metropolitan Egyetemmel együttműködve. A politika területéről pedig a egyik legjelentősebb plakáttervező grafikussművésszel, Ducki Krzysztoffal készítettem interjút, amiben a kapcsolódó attitűdöt kíséreljük meg személyes gondolatai és tapasztalata alapján körbeírni.

Etnográfia és tervezőgrafika

ALKOTÓI ÉS OKTATÓI ATTITŰD A TERVEZŐGRAFIKÁBAN
AZ ÖRÖKÖLT INVENCÍÓ CÍMŰ ETNOGRÁFIAI ÉS MŰVÉSZETI
PROJEKT FÉNYÉBEN

Lektorálta Dr. Sári Zsolt a Szabadtéri Néprajzi Múzeum általános főigazgató helyettese, az ICOM magyarországi elnöke

„A 21. század új tudományos kihívásaira adott válaszok egyik kulcsszava az interdiszciplinaritás. Ma már nem elég, hogy a tudósok a maguk jól lehatárolt területén elmélyült vizsgálatokat végezzenek. Más távlatokat, magasabb szintű eredményeket kínál a több tudományág összefogásával folyó kutatás.” (Ridovics, Bajnóczi, Dági, & Lővei, 2017, Fülszöveg). Tudományos vagy művészeti együttműködés különböző területek között. A természete kritikai, a módszertana pedig folyamatosan változó, kreatív kihívás. Az interdiszciplináris folyamat új nézőpontokat teremt, erre pedig szükség van a folyamatosan és egyre gyorsabban változó világunkban. Új nézőpontokkal tudunk lépni a fenntartható életünk felé, új perspektívákkal kell megoldanunk a világunkban kialakult politikai és hatalmi viszályokat és új látásmóddal tudjuk a kultúránkat adaptálni ehhez a percről-perce változó és önmagából néha kiforduló világunkhoz. Tervezőgrafikus alkotóként és oktatóként az új nézőpontokat interdiszciplináris viszonyban tudjuk kialakítani. Ilyen kulturális előrelépést, nézőpontváltást keres az „Örökölt invenció” című interdiszciplináris együttműködés, ahol a két kapcsolódó tudományterület az etnográfia és a tervezőgrafika.

Amikor a projekt kiinduló gondolatát megfogalmaztam, még csak egy érzés, valamiféle alkotói intuíció volt az, hogy az etnográfia területével kell együttműködnünk. A kezdeti ötlet kidolgozásakor, a kutatómunkám során pedig bizonyosságot nyert az, hogy ez a kapcsolat kézenfekvőbb mint gondoltam volna. Az etnográfia és a tervezőgrafika általános kutatási módszertana ugyanis nagyon hasonló egymáshoz. Ezt a felismerést már korábbi konferenciák témájaként is felvetették (Rodgers & Anusas, 2008.). A kutatásaim során tehát megfogalmaztam a célt: vonjuk össze két különböző tudományterület kutatását egyező kiindulópontból, és ennek az összefonódó tudományos munkának az eredményét egy művészeti kiállítás keretein belül fogalmazzuk meg. Ezáltal új nézőpontot kap a néprajzi kutatás eredménye és a tervezőgrafikai terület alkotói és oktatói folyamata, ami egy addig nem tapasztalt kulturális összegzést mutat fel. Ezáltal a művészet és az etnográfia új metszéspontját artikulálja.

A kérdéseim tehát:

1. Változik-e az alkotói attitűd, amennyiben egy más tudományág (az etnográfia) kutatásával kell összekapcsolni a tervezőgrafikai munkafolyamatot?
 2. Milyen együttműködés képzelhető el egy etnográfiai és egy művészeti kutatás összefonódásában?
 3. Igényli-e ez az együttműködés az oktatói attitűd változását?
- A szerparált tervezőgrafikai, projekt alapú oktatás megfelelő egy ilyen tudományos viszony értelmezése szempontjából? A projekt alapú és a differenciált oktatás interdiszciplináris közegben is hatékony módszer lehet?

Jelen tanulmányban ezeket a kérdéseket járom körbe az *Örökölt Invenció* című együttműködés bemutatásán keresztül. A kutatás folyamatának elemzése után pedig megfogalmazom a művészi oldalon található három résztvevő csoport szerepét. A tervezőgrafikus, az oktató és tervezőgrafikai hallgató célja, feladata miben különbözik egymástól, melyik esetben mi az a nézőpont, ami a leghatékonyabban segíti a munkafolyamatot? Ezekre a kérdésekre keresek választ a projektlemző tanulmányommal.

Fogalmi háttér és az örökölt invenció gondolati alapvetései

A projekt leírása:

A tervezőgrafika és az etnográfia kapcsolata napjainkban egyre szélesebb körben kutatott, sok réteggel rendelkező terület. A Budapesti Metropolitan Egyetem tervezőgrafika szakán egy féléves kurzushoz kapcsolódó projektben a tervezőgrafika területéről a tipográfia, az etnográfia területéről pedig régi háztartásokban felelhető feliratok (pl. falvédők, „Otthon, édes otthon...”, „Házi áldás...” stb.) diskurzusát vizsgáljuk. Tervezőgrafikus hallgatók és professzionális grafikusok reflektálnak a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményében található tárgyakra. Vajon mit jelent nekünk ma az a felirat, ami nagyszüleink, dédszüleink mindennapjaiban jelen volt, mindennapjait meghatározta? Mást gondolunk-e a „Házi áldás”-ról ma, mint akár 100 évvel ezelőtt? Változott-e a meleg, komfortos otthon kifejezésének az igénye az elmúlt évtizedekben? Ezekre a kérdésekre keresünk szubjektív, autonóm művészi válaszokat, amiket párhuzamba állítunk az etnográfiai kutatók ehhez kapcsolódó gyűjtésével. A hallgatók ehhez a kiállításhoz készítenek alkotásokat. Tipográfia fókuszú plakátokat vagy objekteteket, amik reflektálnak az általuk kiválaszt-

tott néprajzi gyűjteményi tárgy gondolatiságára. A munka fontos eleme, hogy klasszikus népművészeti motívumokat nem használhatnak. Az etnográfia számára fontos a jelen korunk is, így a hallgatók a saját generációjuk motívumkészletét használják, a saját környezetükben, a saját gondolataikra építve adják meg ezeket az szubjektív, autonóm alkotói válaszokat. A projekt fontos része a néprajzi kutatás. A választott tárgy történetét, funkcióját, gondolati háttérét meg kell fogalmazni ahhoz, hogy a magas kreatív minőségű reflexió megszülethessen.

A projekt oktatási és művészettudományos célja:

A cél a tervezőgrafika működési területének tágítása és működésének árnyalása. A projekt keretein belül a hallgatók egy etnográfiai kutatást (és egy múzeumi gyűjteményt) hoznak relációba a művészeti kutatással, majd a kapcsolat eredményét szubjektív művészeti reflexióként jelenítik meg. Ezen keresztül megtapasztalhatják a tervezőgrafika interdiszciplináris természetét, és fel tudnak készülni az aktuális, nemzetközi tervezőgrafikai trendre, valamint a tervezőgrafika jövőjére (ami a tervezőgrafika és más tudományágak kapcsolatának fejlődése).

Az együttműködést három fogalom határozza meg: az etnográfia, a tervezőgrafika és a feliratos tárgyak. Az előbbi kettő ismeretét feltételezem, az utóbbi azonban pontosítást, magyarázatot igényel. Mit nevezünk feliratos tárgyaknak, milyen kommunikációs indíttatás alakította ki azt, hogy ilyen tárgyakkal vettük vagy vesszük körbe magunkat? Ebben a munkában feliratos tárgynak tekintek minden olyan használati tárgyat, ami szöveggént értelmezhető feliratot hordoz a felületén. Ilyeneket már az ókori Egyiptomból is ismerünk. Mivel az írás nagyon sokáig a felsőbb társadalmi osztályok kiváltsága volt, így kezdetben ezek a tárgyak is csak hozzájuk köthetőek. A világ minden táján csak az írástudás fejlődésével párhuzamosan jutottak el szélesebb társadalmi rétegekhez. Az *Örökölt Invencióban* azt az állapotot határoztam meg kiindulópontként, amikor már a parasztság mindennapi életében is természetes volt a feliratos tárgyak megjelenése (a 18. század második felétől). Ez a korszak és ez a társadalmi réteg azért volt érdekes számomra, mert a közösségben történő közlés igénye már megjelent, azonban az írással kapcsolatos ismeretek még hiányosak voltak. Emiatt találhattunk sok olyan feliratot is, ami nyelvtani szempontból jelentős hibákat hordoz (K. Csilléry, 2001.). Ezt a gondolatot erősítette meg a Szabadtéri Néprajzi Múzeum részéről az együttműködésünk kiindulópontjaként összeállított tárgygyűjtemény is, ahol számos ilyen hibát találhattunk. A kutatási folyamatban itt érkezett el az első pont, amikor az interdiszciplinaritás új nézőpontot eredményezett. Alkotóként ugyanis a hiba lett az, amit a gondolkozásom középpontjába helyeztem, és felismerni véltem egy különös párhuzamot a jelen korunk íráskészség változási folyamataival. Egyértelművé vált számomra, hogy a mindennapi felira-

tainkat nézve hasonló helyzetben vagyunk, mint a 18–19. század fordulóján a paraszti kultúra. A közlési igényünk megvan, fontosnak tartjuk, hogy a számunkra lényeges gondolatainkat megosszuk a közösségünkkel, azonban az írással és az értő olvasással kapcsolatos képességeink ebben gátolnak (Hari, 2022.). Kétszáz évvel ezelőtt azért voltak szűkszavúak és nyelvtanilag hibásak ezek a szövegek, mert az íráskészség akkor fejlődött és terjedt el szélesebb körben. Napjainkban pedig azért szűkszavúak a hétköznapi írásos közléseink és azért mutat az íráské-pünk jelentős hibákat, mert az íráskészség átalakulása van folyamatban (ezt a kérdést részletesebben tárgyalom egy későbbi fejezetben). A hibák és a szűkszavú, rapid-jellegű gondolatok tehát mindkét korban jelen vannak, és valami különös párhuzamnak köszönhetően mindkét esetben az íráskészség változási folyamata van a háttérben.

Azért is lett a cím *Örökölt Invenció*, mert az előbb feltárt különös paradox-párhuzam miatt az invenciót (mint újraalkotást, fejlesztést, továbbgondolást) „örökölt” természetében mutatjuk be. Összegezve tehát ebben a projektben a paraszti kultúra feliratos tárgyaira úgy tekintek, mint az egyén számára fontos gondolatok, vélemények, sztereotípiák mikroközösség irányában történő kifejezésének eszközére. Ezen meghatározás után a következő két lépés a kutatási módszertan meghatározása, majd az írásismeret kapcsán felvetett gondolatom részletesebb vizsgálata.

Kutatási módszertan, a tervezőgrafikai és etnográfiai kutatómunka hasonlatosságai

A kutatás két résztvevője az etnográfia és a tervezőgrafika, tárgya pedig paraszti kultúrából származó feliratos tárgyak. Az etnográfia vizsgálja a tárgyi kultúra és a vizuális kommunikáció kapcsolatát, a tervezőgrafika pedig bemutatja a vizuális örökség kortárs interpretációját művészeti kutatáson keresztül.

Amint azt már korábban jeleztem a két tudományterület kutatási módszertanának hasonlósága a 21. században már többször megjelent az interdiszciplinaritás vizsgálata kapcsán. Az egyik jelentős tanulmány ebben a témában egy 2008-ban megrendezett, barcelonai konferenciához köthető. A konferencia a mérnöki és terméktervezési oktatás kérdéseit tárgyalta, az általam kiemelt előadás pedig már egyértelműen az *Etnográfia és dizájn* címet használta. A szerzők, Paul A. Rodgers és Mike Anusas mellett érvelnek, hogy az etnográfiai módszerek — amelyek hagyományosan az antropológia és a társadalomtudományok területéhez kötődnek — kiemelten fontos eszközökké válhatnak

a tervezési folyamatok során is. Mind az etnográfia, mind a design alapvetően kvalitatív kutatásra épít, amelynek célja az emberi tapasztalatok mélyebb megértése és a kontextusba helyezett vizsgálat. Mindkét tudományterület az emberi viselkedést, szokásokat és kulturális háttérrel állítja a középpontba, és a megfigyelés, az interjúk, valamint a közvetlen tapasztalati adatok feldolgozása révén törekszik a feltárt jelenségek értelmezésére.

Az előadásban kreatív tudományterületként a terméktervezést és a formatervezést említik, azonban a tervezőgrafikai kutatómunka és módszertan is ugyanezekkel az elemekkel rendelkezik.

A tanulmány értelmezése szerint az etnográfia olyan kutatási módszertan, amelyben a kutató:

- Hosszabb időn keresztül elmerül egy társadalmi közegben
- Rendszeresen megfigyeli az adott csoport tagjainak viselkedését
- Meghallgatja és részt vesz a csoporttagok közötti beszélgetésekben
- Interjúkat készít a csoport tagjaival olyan témákról, amelyek közvetlen megfigyeléssel nem tárhatók fel
- Dokumentumokat gyűjt a vizsgált csoportról
- Fejleszti a csoport kultúrájának és viselkedésének megértését
- Részletes beszámolót készít a csoportról és annak kultúrájáról (Rodgers & Anusas, 2008.).

Ebben az értelmezésben már több egyértelmű egyezést találhatunk a tervezőgrafika kutatói módszertanával. Kvalitatív és a kvantitatív módszertani jegyeket látunk, amik a művészeti kutatás alapját is képezik. A tervezőgrafikai alkotói folyamatban célcsoportként gondolunk a vizsgált társadalmi közegre, ahol a kvalitatív módszertani tulajdonság biztosítja az egyedi nézőpont kialakítását a kvantitatív eredmények alapján. Ez a célcsoportelemzés határozza meg azt, hogy milyen képi metaforákból, milyen absztrakciós szinten alakítjuk ki az alkotás vizuális nyelvét. Különböző társadalmi csoportok más és más metaforákat értenek, eltérő kollektív kulturális ismeretekkel rendelkeznek. Ezeket elemezve tudunk olyan képi elemeket létrehozni, amik a vizuális kommunikáció céljának megfelelően érthetőek, értelmezhetőek.

A szerzők kiemelik a *Rapid Etnográfia* módszerét, amely a hagyományos etnográfiai kutatás gyorsított, célzott változata. Lényege, hogy rövidebb idő alatt, szelektíven szemléli azokat az aspektusokat, amelyek egy adott tervezési probléma szempontjából relevánsak. Ez a módszer lehetővé teszi a designerek számára, hogy rövid időn belül gyakorlati betekintést nyerjenek a felhasználók szokásaiba, elményeibe és elvárásaiba anélkül, hogy hosszan elmélyülnének a teljes kulturális kontextusban. A kreatív tervezés folyamatában ez különösen fontos lehet, hiszen a termékfejlesztés gyors iterációkat igényel,

miközben a felhasználói tapasztalatok hiteles megértése továbbra is elengedhetetlen marad. Emellett rámutatnak arra, hogy a rapid-etnográfia sikeresen alkalmazható a tervezőgrafikai folyamatokban is, hiszen a tervezők így releváns, valós helyzetekben zajló interakciókból meríthetnek inspirációt és információt.

A rapid-etnográfia főbb lépései:

- A kutató szűkíti a kutatási terület fókuszát, mielőtt belekezd. A legfontosabb tevékenységekre összpontosít, és kihasználja a kulcsfontosságú csoporttagok szerepét
- Többféle interaktív megfigyelési technikát alkalmaz, hogy növelje a kivételes és releváns felhasználói viselkedés felfedezésének esélyét
- Együttműködésen alapuló és számítógépes iteratív adatelemzési módszereket használ

Ez a megközelítés segít abban, hogy a tervezés ne csupán vizuális esztétikai döntéseken alapuljon, hanem a kulturális és társadalmi közeg figyelembevételével váljon igazán megalapozottá. Ennek köszönhetően az etnográfia és a tervezőgrafika közötti kapcsolat nem csupán módszertani hasonlóságokban mutatkozik meg, hanem a kutatói és alkotói attitűd egyfajta közös gondolkodásmódjában is, amelyben az empirikus megfigyelés, a kritikai gondolkozás és a kreatív problémamegoldás szorosan összefonódik (Rodgers & Anusas, 2008.).

Egy norvég kutatás szintén megerősíti a fenti következtetéseket és arra keres választ, hogy az etnográfia és a tervezés kombinálása valóban vezethet-e értéknövelt innovációhoz a felhasználók számára. A tanulmány módszereket is bemutat az etnográfia tervezési folyamatba való integrálására. Kitér például arra az érdekes tényre, hogy a vizsgált társadalmi csoportot vagy közösséget nem elég csupán megkérdezni, hiszen kommunikációs korlátok, kulturális eltérések, közösségi értékredek miatt nem biztos, hogy megfelelő információkhoz jutunk. A csoport megértéséhez részt kell vennünk a mindennapi életükben. Tervezőgrafikusként erre kevesebb lehetőségünk van, ezért szükséges egy etnográfiai kutatás elemzése az alkotói folyamat elindításához. A cikk értelmezése szerint a fogyasztói és felhasználói igények mély megértése etnográfiai kutatás segítségével érhető el, amely a jelenítés alapú igények megértésére összpontosít, nem csak az alapvető használati és alkalmazhatósági igényekre. A sikeres innováció kulcsa napjainkban pedig a humánközpontú tervezés, így ez az interdiszciplináris kapcsolat lesz a megoldás a hatékony termékfejlesztésre. Erre az együttműködésre pontos módszereket is bemutat a szerző:

1. Egyidejű etnográfia: amikor a tervezés hatással van egy folyamatban lévő etnográfiai kutatásra, amely a rendszerek fejlesztésével párhuzamosan zajlik.

2. Gyors és egyszerű etnográfia (az előbbieken tárgyalt barcelonai konferencián ezt a módszert nevezték rapid-etnográfának): amikor rövid etnográfiai kutatásokat végeznek, hogy általános, de jól informált képet adjanak a tervezőknek a környezetről.
3. Értékelő etnográfia: amikor etnográfiai kutatást végeznek annak ellenőrzésére vagy validálására, hogy egy már megfogalmazott tervezési döntés helyes-e.
4. Korábbi tanulmányok újraexaminálása: amikor korábbi kutatásokat vizsgálnak át annak érdekében, hogy befolyásolják a kezdeti tervezési gondolkodást.

A cikk szerint a leggyakoribb etnográfiai alkalmazás a tervezésben az „egyidejű etnográfia”. A folyamat a következőképpen zajlik: terepmunkák > debriefing > prototípus készítés > terepmunkák, és ez körforgásában folytatódik, amíg eléri a kívánt eredményt.

Az ALGA, a Design (tervezési) Oktatók Szövetsége, egy hat lépésből álló együttműködési módot javasolt az etnográfusok és a tervezők számára a tervezési folyamatban:

1. A probléma meghatározása
2. Az emberek megtalálása
3. Egy megközelítés kidolgozása
4. Adatok összegyűjtése
5. Az adatok elemzése és lehetőségek értelmezése
6. Az eredmények megosztása

Minden lépés magában hordozza mind az etnográfus, mind a tervező szerepét. A cikk rávilágít az etnográfia fontosságára a tervezésben, hogy az együttműködés által biztosítva legyenek az olyan innovációk, amelyek valódi értéket képviselnek a felhasználók számára (Roning, 2015.). Ahogy láthatjuk, ebben a tanulmányban is elsősorban termékdesign-ról van szó, azonban mivel a tervezőgrafika alkalmazott művészeti módszerei megegyeznek ezzel a területtel, az itt található következtetések és információk relevánsak a tervezőgrafikai alkotói attitűd szempontjából is. A cikk születése óta eltelt tíz év folyamatai pedig rávilágítottak arra, hogy a tervezőgrafika értelmezésében magába foglalja a termékfejlesztés kreatív folyamatait, a termékek vizuális kommunikációs eszközeit, illetve olyan vizuális termékeket is, amik közösségi, társadalmi hatásukkal túlmutatnak a kereskedelmi igényeken és követelményeken. Napról napra több társadalmi kérdésekkel foglalkozó kampányt láthatunk, amik magas színvonalú tervezőgrafikai munkát mutatnak fel. Egyre több termék és szolgáltatás jelenik meg a piacon, amelyek a fenntarthatóság jegyében születnek, és ezek mind professzionális vizuális kommunikációt igényelnek, ami tervezőgrafikai feladat.

A tervezés azonban csak akkor lehet eredményes, ha megalapozott etnográfiai kutatással együtt fejlődik. Erre az együttműködésre mutatott be elemzést az itt felvonultatott két tanulmány, és erről a kiindulópont-ról léphetünk tovább az interdiszciplinaritáson alapuló jövőnk felé.

Az íráskészség fejlődésének és átalakulásának hatása a feliratos tárgyainkra

A fejezet elején egyértelműsítem kell, hogy jelen esetben a tárgy és hely fogalmán nem pusztán fizikai valóságot értek, hanem virtuális, absztrakt teret, tárgyakat is. Ez szükséges a folyamat vizsgálatához, hiszen amíg a 18–19. században, a paraszti otthonokban a fő élettér, a személyes tér a konyha volt, az általános érvényű, közösségileg fontos gondolatok szövegének a hordozója pedig például a falvédő, addig napjainkban a személyes tér, ahol megosztjuk gondolatainkat vélhetően virtuális tér, a szöveg hordozója pedig egy közösségi média üzenet. Feliratos tárgyakat ismerünk már i.e. 3000 környékéről is, azonban az *Örökölt Invencióban* azokat a tárgyakat tekintjük kiindulási alapnak, amik mindennapi életteret határoztak meg a köznép, a parasztság életében. Ezek a tárgyak természetesen funkcióval bíró használati tárgyak voltak, a feliratokon keresztül mégis megjelent az igény a perszonalizálásra, majd a felhasználók által fontosnak gondolt üzenetek, sztereotípiák, vallási és politikai gondolatok kifejezésére. Ez a természetes igény, a sztereotip gondolatok és a perszonalizálás az, ami tervezőgrafikus alkotóként valamiféle kortárs reflexióban megjelenhet.

A 15–16. századból vannak már tárgyi emlékeink paraszti háztartásokból ebben a témában, azonban ekkor még nem bizonyított az, hogy eredetüket tekintve is köznépi háztartásokból származtak volna. „A 16. században azután már oly nagy számban maradtak fenn Európa hazánktól nyugatra eső részein, paraszti háztartásokból, évszámmal ellátott tárgyak, főként kelengyeládák, hogy nem kételkedhetünk benne, hogy legalábbis a házasságkötés időpontjának ily módon való feljegyzését a parasztcsaládok is fontosnak tartották.” (K. Csilléry, 2001, 139.) Az *Örökölt Invenció* szempontjából ezt tekintem kiindulópontnak, hiszen a házasságkötési időpontok megjelenítése már egyfajta perszonalizálás. Egyértelműen kirajzolja a közlési igényt a közösség irányába. A láda készítői, tulajdonosai, használói fontosnak tartották, hogy ennek a fontos eseménynek a dátumát rögzítsék, és láthatóvá tegyék mikroközösségük számára. „Magyarországra fordítva a szót, itt — amennyire megítélhető, az írástudás terjedésével magyarázhatóan — egyes területek parasztságánál a feliratozás elemi formája, az évjelzés viszonylag korán szokásba jött, míg másutt ez csupán lassabban, nem egy helyen

csak igen jelentős késéssel. A készítés dátumának megörökítése már a 17. században kimutatható egyes épület elemeken, különösen a mesztergerendán ... a tulajdonos névjelétől kísérvé.” (K. Csilléry, 2001, 140.) Ez ismételtén azt bizonyítja, hogy a perszonalizálásra való igény jelen volt a paraszti kultúrában. Az oktatás fejlődésével egyre több társadalmi rétegben jelent meg az írás-olvasás készsége, amit a köznép már a kezdeti szakaszban használt a házaik, tárgyaik megjelölésére, üzeneteik kifejezésére. „A köznépi használatra (*vagyis sorozatgyártásban -- a szerk.*) előállított korai feliratos tárgyak közül ... a 17. századi ládák az évszám mellett semmi más felirat nincsen.” (K. Csilléry, 2001, 141.) Ez a kutatási eredmény inverz módon erősíti meg a személyes közlés igényével kapcsolatos gondolatomat, hiszen láthatjuk, hogy a tárgyak köznépi felhasználója nem a sorozatgyártás mintáját követte, hiszen ott csak évszámok szerepeltek, más jellegű szöveges üzenetek akkor még nem. Ezért gondolhatjuk, hogy a saját készítésű tárgyaikon megjelenő név vagy üzenet belső közlési igény eredménye. „A 18. századtól azután fel-feltűnik a parasztházbeli tárgyakon a tulajdonos neve. Előfordul az alkotó megnevezése is. Így például ott van mindkettőjüké a legkorábbról ismert évszámos takácsszőttesnek, egy dunántúli rúdra való kendőnek a feliratában: „GÁL ERSEJI TAKÁCS PÁL SZŐTTE 1748”” (K. Csilléry, 2001, 141.) A 18–19. században a kézműves mesterek és az oktatás fejlődésével egyenes arányban egyre nagyobb tisztelete, elismertsége lett a betűknek és a számoknak, ami miatt az évszám és név (vagy csak monogram) megjelenítéséről továbbléptek a kisebb szövegek, majd a hosszabb szövegek felé.

Mivel azonban először az írás ismerete és az oktatás még mindig fejlődési szakaszában volt, így több esetben láthatunk helyesírási, nyelvhelyességi hibákat a tárgyakon, épületeken. Az alábbi képen a kézműves mester szándéka a „György” felirat elkészítése volt (Dr. Sári & Múzeum, 2025.).



Fotó a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)

Bizonyítékként arra, hogy ez a hiba ismerethiányból fakadt, bemutatok egy korabeli iskolán található feliratot, ahol a „György” név helyesírása megegyezik a napjainkban használt formával.



Fotó a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)

Egy másik példa a mai köznyelvtől eltérő helyesírás bemutatására:

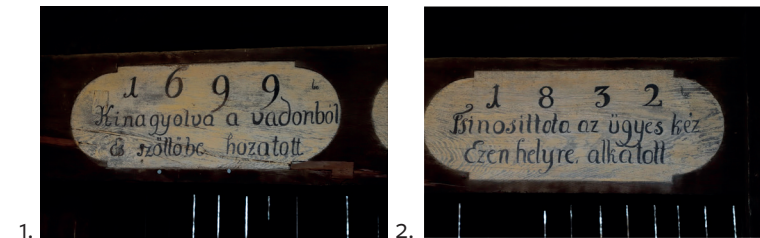


Fotó a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)

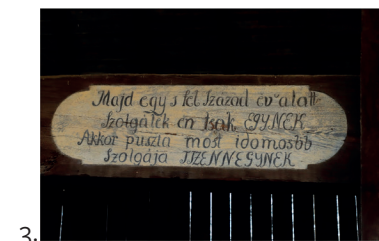
Láthatjuk, hogy a szándék ebben az esetben a „varrta” szó megjelenítése volt, de vélhetően a készítő írásbeliséget érintő tanulmányai nem voltak még elég alaposak, hogy ezt hiba nélkül készítse el (Dr. Sári & Múzeum, 2025.). A hiba fogalma napjainkban ismét a szöveggel kapcsolatos gondolkodásunknak gyakori kísérője lett. Egyrészt azért, mert az üzenetküldő alkalmazások sebességekényszere magával hozta a rövidítések elterjedését. Hasonló okok miatt a központosítás is eltűnőben van, illetve az angolszász behatással egyre többször használunk számokat szavak helyett (Syed M. Yasir, Bashir, Zamir, Jahan, & Ahsan, 2021.). Ezek mellett egyre többet kommunikálunk képekkel, amivel párhuzamosan a hangulatjelek is napról-napra nagyobb teret kapnak. A felgyorsított kommunikáció emellett azért fontos, mert az kényszeríti ki, hogy írásban beszéljünk. Ez a kiindulópontja annak, hogy szükségünk van a mimika pótlására. Ezek a tények az üzenetküldő alkalmazások hiányosságaiból fakadó félreértések elkerülésének igényéhez kötődnek. Egyszerűsítik az írott kommunikációnkat. Ez az egyszerűsödés, amihez egyfajta sebesség-kényszer is társul, azt eredményezi, hogy a szöveges üzenet írója hanyagga válik, ezáltal jelentős mennyiségű (szándékos vagy véletlen) nyelvtani hibát vét. Ez a hanyagság azonban nem az egyén felelőssége. A digitális korban a fókuszvesztésünk ugyanis környeze-

ti és társadalmi hatás eredménye (Hari, 2022.). Emellett pedig több kutatás is arra utal, hogy a helyesírási szabályok egy részének elhagyása a közösségi médiában a kapcsolódó generációnak tudatos választása, nem feltétlen az ismerethiány okozza (Szerdi, 2019.). Tanulmányom szempontjából az ok és a szándék kevésbé fontos. A hiba (pontosabban az eltérés a helyesírási szabályoktól) mindennapi megjelenése alakítja ki az általam feltárt kapcsolatot a két korszak és attitűd között, és ezáltal jól körülírható az a különös párhuzam, amire a bevezetőmben már kitértem. Ahogyan a 18. századtól kirajzolódott a folyamat az évszám — monogram — teljes név — rövid szöveg — hosszú szöveg folyamatában, úgy a 21. században ezt felfesthetjük visszafelé: hosszú szöveg — rövid szöveg — szimbólum, ikon (véltetően itt tartunk most). A folyamat jól artikulálható.

A két korszak és a szövegek vizsgálatában még egy érdekes kapcsolatot találhatunk. Az idő kérdése szintén az ellenpontjára fordult a 21. században. A 19. században a tárgyakon fellelhető feliratok „az örökkévalóságnak” készültek. A megjelenítés céljai között fontos szerepet kapott az, hogy a szöveg „be van vésve”, „be van hímezve”, így módosítani már nem lehet rajta, megmarad az utókornak. Ezt igazolja a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményében található szőlőprés, amin a néprajzi feltárás során láthatóvá vált több üzenet is. Ezek az üzenetek egy lineáris időbeliséget mutatnak. Értelmezésük során láthatjuk, hogy a tárgy életének főbb eseményeit rögzítették ezekben a szövegekben.



1. 2.



3. Fotók a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)

Az első képen láthatjuk a kiinduló közlést. Láthatóvá akarták tenni az utókor számára azt, hogy 1699-ben, az erdőből kivágott fákat feldolgozva elkészítették a prést. Ez egy olyan üzenet, amiről 1699-ben vélhetően azt gondolták, hogy „örökkévalóságnak szól”. 133 évvel később a szerkezet felújításra szorult, és tulajdonos fontosnak tartotta ezt a jelentős változást szintén megörökíteni az utókornak. Felkerült

az új évszám, a felújítás ténye, de meghagyták az eredeti feliratot is. Ezek mellett a harmadik képen látjuk, hogy egy filozofikus, metafora alapú üzenet megjelenítését is fontosnak gondolták. Ebben egyfajta értékrendre tettek utalást. A prés alapjául szolgáló faanyag élő faként csak az Istent szolgálta, amikor pedig ezt feldolgozták, és kialakították belőle a prés szerkezetét, akkor már termelésével a gazdaság és a közösség szolgálatába állt (Dr. Sári & Múzeum, 2025.).

Az idő reprezentációja tehát ezeken a tárgyakon fontos elem. Az évszámok és az utókornak készített üzenetek mind azt szolgálják, hogy a tárgy életét a tárgyat használók a későbbiekben is fel tudják idézni. Ez akkor kézenfekvő is volt, hiszen a személyes tér, ahol ezek a tárgyak el voltak helyezve, fizikai tér volt. Ezért tehát egyszerű volt az idő linearitását reprezentálni, hiszen a fizikai tér egy ütemben haladt az időben az oda elhelyezett tárggyal együtt. A 21. században a személyes terünk megváltozott. Nem fizikai tér már, felváltotta a virtuális közeg. A számunkra fontos gondolatokat, üzeneteket, az általunk fontosnak vélt sztereotípiákat és véleményeket mind a digitális térben osztjuk meg. Ebben a térben az időbeliség nem halad együtt a megfogalmazott üzenettel. Gondoljunk csak arra, hogy egy adott üzenetet az interneten képesek vagyunk megosztani egyszerre két különböző időzónában. Ennek a valóságban egyidejű megosztásnak két eltérő idő-bélyege lesz. Természetesen ez visszafejthető, kiszámolható, de a fizikai világban mégsem képzelhető el, hogy egy feliratos tárgy egyszerre jelenjen meg éjszakai és nappali időpontban. Emellett tény, hogy a digitális tartalom hozzáférhetősége nem folyamatos. Beke-rülhet egy tömörített fájlba, megváltozhat a hozzáférhetőségi jogosultság, vagy egyszerűen megszűnhet az a böngésző bővítmény, ami a megjelenítésére alkalmas. Ez eredményezi azt a különös helyzetet, hogy az internettel kapcsolatos „az internet nem felejt” gondolatunk megkérdőjeleződni látszik.

Tófalvy Tamás az alábbi történettel példázza az internet nehezen értelmezhető tulajdonságát: „Amikor 2013 őszén feltettem a kérdést elsőéves diákjaimnak, ismerős-e nekik az a név, hogy Jakab Andor, a több száz fős előadóban alig két-három kéz emelkedett a magasba. A név gyakorlatilag eltűnt a kollektív emlékezetből (vagy éppen meg sem jelent benne), pedig két évvel korábban, 2011 nyarán Jakab Andor volt az egyik legnépszerűbb téma szerte a magyar interneten. Az általa jegyzett „Tőlem ezért nem kapsz munkát” című írás, amely egy új blog első posztja volt, olyan számokat produkált, amilyeneket se előtte nem tudott elérni, se azóta nem tudott utána csinálni senki. A posztot több mint százezen like-olták a Facebookon, és a becsült 7–800 ezres olvasótáborral pedig minden bizonnyal minden idők legolvasottabb magyar nyelvű blogposztját sikerült megalkotnia. Máig nem tudni egyébként, ki volt a szerző, aki kis ideig még folytatta a blogolást, de később visszavonult, és blogját is törölte a hozzáférhető internetről. Az internet nem

felejt, szeretjük mondogatni olykor. Mégis, Jakab Andor esete nemcsak azt mutatja meg, hogy milyen rövid idő alatt milyen hatalmas ismertséget lehet elérni az interneten, hanem azt is, hogy milyen gyorsan és változatos módokon mehet végbe a felejtés. Akárcsak az offline világban, online is jönnek-mennek a divatok, sztárok — és a tudások, információk, tartalmak –, hogy aztán meghatározatlan időre elborítsa őket a feledés homálya. Vagy — még radikálisabb esetben — végleg eltűnjenek a hálóról. Az internet felejtésének e két típusa eltérő módokon kezdi ki az online hálózattal mint lenyomatszerűen mindent megőrző közeggel kapcsolatos elképzeléseket, és teszi próbára a digitális múltban elmélyedni és azt értelmezni próbáló szemlélt, valamint vet fel nagyon is praktikus kérdéseket a web történeteinek megírasi kísérleteivel, lehetőségeivel kapcsolatban.” (Tófalvy, 2016/03–04.). Emellett az idő értelmezését megnehezítik a közösségi média működési elvei is. Amennyiben például valamit történetként (story) osztunk meg, úgy az az Instagramon alapbeállításként 24 órán keresztül látható, utána eltűnik. Természetesen lementhető, megőrizhető, de akkor ismét visszakanyarodhatunk a Tófalvy által felvetett internet archívum problematikához.

Az előbbi gondolatok mentén tehát egyértelműen láthatjuk, hogy a két vizsgált korszakban az idő megjelenítése, értelmezése, linearitása különböző, és ezt a különbséget többek között a személyes tér megváltozása okozhatja. A 19. században fizikai térben osztottak meg fizikai alapú üzenetet. Ezáltal a tér együtt „öregedett” az üzenettel és a hordozó tárggyal. A 21. században a személyes tér digitális, virtuális, ami a benne megjelent üzenettől függetlenül is változhat.

A kutatási eredmények hatása az alkotói és oktatói attitűdre

Egyértelműen láthatjuk, hogy az előbbiekben felvázolt kutatási eredmények közötti összefüggések megfogalmazása a kutatás szerves része. Ez az interdiszciplinaritás kreatív fejlődési tulajdonsága. A kommunikáció a két (vagy több) tudományterület között kialakít egy folyamatosan változó diszkurzív teret, ami a kutatás közben új nézőpontokat teremt, ezáltal dinamikusan változtatja a kutatás irányát és sarokpontjait.

Ennek megfelelően egyértelműen kialakul a válasz az alkotói attitűddel kapcsolatos kérdésemre. Nem csak változhat, de dinamikusan változnia is kell, alakulva a kutatás változó irányához. A projekt célja ugyanis egy alkotói reflexió létrehozása a gyűjteményből választott tárgyakra. Az alkotói reflexióhoz tervezőgrafikusként fókuszpontot kell választanunk, ez a reflexió alapja. A projekt kezdetén a feliratos tárgyakat szemlélve

a fókuszpont a szövegek tartalmán, jelentésén és a megjelenített sztereotip szerepeken és viselkedési formákon volt. Amikor a kutatásban eljutottam oda, hogy a „hiba” kérdésében található párhuzamot fogalmaztam meg, ez a fókusz változott. Alkotóként már nemcsak a történelmileg megfogalmazható kiindulópontról, hanem a saját életünkkel kapcsolatos viszonyról is gondolkoztam. Ezután alakult ki egy még elvontabb összefüggés az időbeliség és az archiválás problematikája között. Az alkotói folyamatot ez a kutatási eredmény absztrakt irányba terelte.

Ezek a fókuszváltások azonban nem egy lineáris alkotói folyamatot fordítanak minden alkalommal más irányba. Egymásra rétegződnek, kommunikálnak egymással, és egymással kialakított fejlődésükben rajzolják körül a végleges alkotói attitűdöt. A válasz tehát a kérdésemre az, hogy igen, változik a tervezőgrafikai alkotói attitűd, de ez a változás nem az irányváltásokra fókuszál, hanem a kutatás folyamatában felmerülő új irányok összefogására, egy irányba terelésére. Egy klasszikus tervezőgrafikai alkotói folyamatban ez sokkal egyszerűbb, hiszen ott jól körülírható a folyamat: kutatás, eredmények elemzése, célcsoport meghatározás majd alkotói folyamat. Ezzel szemben az interdiszciplináris alkotói munkában láthatjuk, hogy a teljes folyamatban kerülnek elő új fókuszpontok, amikkel módosítjuk, gazdagítjuk az alkotói attitűdünket.

A hallgatók szerepe a folyamatban egyértelmű: meg kell ismerniük a folyamat dinamikusan változó természetét, és meg kell tanulniuk, hogyan változtathatják meg az előre elképzelt koncepciójukat új kutatási eredmények integrálásával.

Az oktatói megközelítés természetesen ennél nagyobb rugalmasságot kíván. Ötvöznie kell az alkotói attitűdöt egy oktatói szűrővel, amelynek eredményeképp egyedi módszertant alakíthat ki minden egyes projekthez külön-külön. Az *Örökölt Invenció* esetében természetesen nem kell etnográfiát tanítanunk a projekt keretein belül a hallgatóknak, inkább az etnográfus kutatók indíttatását és eredményalkotási folyamatát kell megérteniük. Az elsődlegesen fontos kérdés a másik tudományterület kutatóinak a motivációja: honnan ered az indíttatás, milyen eredményeket kívánnak elérni, milyen újabb kérdéseket vetnek fel egy-egy kialakult eredmény kapcsán. A folyamatában formálódó kutatás mélyebb részleteit nem kell átadnunk a hallgatóknak, azonban érthetően és világosan kell artikulálnunk a fontos, „fókuszváltó” eseményeket. Oktatóként ugyanis a feladatunk nem az, hogy hallgatói eredményeket képezzünk, hanem az, hogy körülrajzoljuk a folyamatot, és lehetőséget biztosítsunk a kreatív folyamatfejlesztéssel kapcsolatos kritikai gondolkodás kifejlődésére. Ennek alapján úgy gondolom, hogy a kutatás mélyebb részletei az oktatásban elveszik a hangsúlyt a folyamat elemzésétől. Professzionális tervezőgrafikusként az alkotómunkát

természetesen meghatározzák a kutatási részletek, azonban az oktatási helyzet az előbbiek szerint ettől különbözik. A folyamatot és az interdiszciplináris együttműködés természetét kell megtanítanunk. A hallgatói műalkotás a tanulási folyamatban másodlagos szereppel bír. Ezért az *Örökölt Invenció* esetében a hallgatók feladata nemcsak egy műalkotás, hanem ezzel párhuzamosan egy dokumentáció elkészítése a teljes projektről és a tanulási folyamatról. Ez utóbbi idézi meg leginkább az együttműködés oktatási célját. Oktatási szempontból ez az elsődleges, és mint ilyen egyértelműsíti, hogy a projekt alapú, differenciált oktatás ebben az esetben is hatékony módszere a tervezőgrafikai oktatásnak. Valós projekt nélkül, csupán teoretikus környezetben ezt az absztrakt folyamatot nem lehet eredményesen tárgyalni.

Összegzés és a teljes folyamat áttekintése

Tanulmányom, projekt-elemzésem összegzéseként egy folyamatábrát mutatok be. Ez artikulálja megfelelően azt a dinamikusan változó folyamatot, ami az interdiszciplinaritást a fenntartható kulturális együttműködések fontos szereplőjévé teszi. Ebben a folyamatábrában az első oszlopban idézem meg a korábban már részletezett folyamat lépéseit, mellette pedig a fázishoz kapcsolódó tudományterületet jelzem.

1. Projekt ötlet	Tervezőgrafika
2. Feliratos tárgyak története	Etnográfia
3. Speciális tárgygyűjtemény	Etnográfia
4. Hiba, mint új fókuszpont kiemelése	Tervezőgrafika
5. Íráskészség fejlődése majd átalakulása	Etnográfia, társadalomtudományok
6. Időbeliség, mint új fókuszpont	Tervezőgrafika
7. Kortárs művészeti reflexió	Tervezőgrafika
8. Összegző elemzés és az eredmények bemutatása	Tervezőgrafika, Etnográfia

Egyértelműen láthatjuk, hogy az egész folyamatot meghatározza a kutatás diszkurzív természete. Párbeszéd a tervezőgrafika és az etnográfia között. Párbeszéd, ami jól példázza a tudományos és művészeti együttműködések nézőpontváltási képességét. Ahogy a cikkem bevezetésében is megfogalmaztam, ezekre az új nézőpontokra napról-napra egyre nagyobb szükségünk van, és ha nyíltan, kreatívan és konstruktívan hozunk létre ehhez hasonló együttműködések, akkor az interdiszciplinaritás megoldássá válhat a fenntartható tudományos fejlődésünk kérdésében.

Irodalomjegyzék

Ridovics, A., Bajnóczy, B., Dági, M., & Lővei, (2017.). *Interdiszciplinaritás*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum.

Rodgers, P., & Anusas, M. (2008.). *International conference on engineering and product design education. Ethnography and design*. Barcelona: Universitat Politecnica de Catalunya.

K. Csilléry, K. (2001.). *Felirat a népművészetben*. A Nógrád megyei múzeumok évkönyve XXV. kötet, pp. 135–152.

Ronning, F. S. (2015.). *Norwegian University of Science and Technology*. From ntnu.edu: <https://www.ntnu.edu/documents/139799/1270604448/Article%252C+Design+meets+Ethnography+Frøydis+Sollie.pdf/db41878c-7178-458b-bd00-88b3451534d2>

Dr. Sári, Z., & Múzeum, S. N. (2025, február). *Az Örökölt Invenció című együttműködés indító prezentációja*. Szentendre, Magyarország.

Syed M. Yasir, H., Bashir, A., Zamir, N., Jahan, J., & Ahsan, M. (2021.). *Communication in the Digital World: An Evaluation of Orthography of WhatsApp Messaging*. PSYCHOLOGY AND EDUCATION, 58(2.): , pp. 10849–10859.

Hari, J. (2022.). *Stolen focus*. London: Bloomsbury Publishing.

Szerdi, I. (2019, 06 30.). *Javaslatok a digitális nemzedék helyesírási készségének a fejlesztéséhez*. Anyanyelv-pedagógia, pp. 54–64.

Tófalvy, T. (2016/03–04.). *Miért nem írja meg az internet a saját történelmét?* Médiakutató, 19–21.

Ducki Krzysztof — politika

34 gramm

2025. július 18-án délelőtt műtermében látogattam meg Ducki Krzysztof grafikusművészt. A cél egy interjú elkészítése volt, amit a doktori disszertációmban és egy készülő könyvemben szerettem volna felhasználni. A beszélgetés azonban (mint Krzysztoffal minden esetben) túlmutatott egy egyszerű párbeszédén. Mindennek jelentéstartalma volt. Ahogy beszélgettünk, ahogy felvezettük majd kiveztük az interjút, ahogy kezeltünk, ahogy kávéztunk... Ducki tanár úrral nem lehet „csak” beszélgetni.

-Kérsz kávé?
-Igen, köszönöm.

Már a kérdés hangsúlyából éreztem, hogy nem egy instant kapszulás kávépótló lesz a meghívás tárgya. Erre azonban nem számítottam... Két kávégép, kétszer 17 gramm kávé (nem több és nem kevesebb), gondosan meghatározott felfűtési idő, majd géptisztítás, aminek ideje elegendő ahhoz, hogy a kávé a megfelelő fogyasztási hőmérsékletre kerüljön. Az egész folyamaton keresztül éreztem, hogy ez nem gasztronómiai divat. Ez személyes meggyőződés, és valami belülről fakadó érzelmi viszony ezzel a szeánsszal. Ennek megfelelően számomra is különleges élmény volt. Nemcsak a rítus miatt, hanem azért is, mert ott álltam egy világhírű grafikus mellett, aki éppen egy szem kávébabot vett ki a szűrőből, hogy pont 17 gramm legyen az alapanyag, amiből kávé készítenek. Fontos pillanat volt és megfelelően érzékeny, hangulatteremtő felvezetése a beszélgetésünknek.

SZN: Az Erdély(él) plakátodról többször kérdeztelek már, beszélgettünk a keletkezés, megjelenés körülményeiről. Nagyon érdekes volt számomra, hogy alapvetően autonóm alkotásként készíttetted, először nem volt funkcionális célja. Később, a tudodon kívül és a szándékodtól függetlenül funkciót adtak ehhez a plakáthoz, mozgalmi jelképpé vált.

DK: Ennek van egy története, ami szorosan összefügg az életemmel. Nehéz körülmények között jöttem Magyarországra, mert a költözést nagy részben a politikai körülmények határozták meg. Még diákként

ismerkedtem meg (leendő, magyar) feleségemmel, és akkor ez volt az első találkozásom Magyarországgal, semmilyen más kötődésem nem volt. Annyit tudtam mindössze, hogy Budapest egy országnak a fővárosa, de mást semmit. Lengyelországban összeházasodtunk és elkezdtük a közös életünk első három évét. Forró nyarak voltak, mint manapság is. Akkor született meg nyíltan a Szolidaritás, ellenállás a szocializmus ellen, és szükségállapotot hirdettek. Ez azonban eufemizmus, mert ha lengyelből fordítom magyarra, ez háborús állapotot jelent. Nem „szükség”, nem „speciális”, csak „stan wojenny”, amiben egyértelműen benne van a háború. Ez azt jelenti, mintha itt a Könyves Kálmán körút és az Elnök utca sarkán állnának a tankok, és felfegyverezett katonák járőröznének. Este nyolc óra után még kijárási tilalmat is bevezettek. Ha két-három ember összejött, akár egy megállónál is, akkor azzal azonnal érkezett a fegyveres ellenőrzés, hogy ők mit is akarnak. Nagyon durva dolgok történtek. Lövöldözések is. Emlékszem, nem lehetett tudni, hogy ez meddig fog tartani. Időközben a feleségem állapotos lett, és ő visszajött Magyarországra, én viszont nem tudtam vele jönni, mert bevonták az útleveinket. A feleségem még magyar személyi igazolvánnyal tudott közlekedni. Végeredményben családként szétszakították minket. Csak egyetlen módja volt, hogy mellette legyek és tudjam segíteni. A költözés. El kellett költözőm Lengyelországból.

A Varsói Képzőművészeti Akadémián nagyon segítőkészek voltak. Elengedtek egy félévet a tanulmányaimból, és ezért már készíthettem is a diplomamunkámat. Ezután megszüntettem minden jogi kapcsolatomat Lengyelországgal (bankszámlák, lakásigénylés stb.). Ott kellett hagynom mindent, és fél évet vártam, hogy beengedjenek Magyarországra. Ez nem volt egyszerű, mert minden lengyel gyanús volt... végül egy szeptemberi napon megérkezett a határozat, hogy a magyarok beengednek engem. Rögtön másnap becsomagoltam háromszáz kiló könyvet, vettem egy repülőjegyet, és végül két nap alatt költöztem ide. Tudtam, hogy nem mehetek vissza Lengyelországba, mert kaptam egy ilyen utasítást, hogy két-három évig egyáltalán ne mozduljak ki Magyarországról, mert figyelni fognak. Azért meséltem most ezt el, mert ez egy különleges, nehéz időszak volt.

Gondolatai megformálása közben akkurátusan igazgatta az asztalán egérpadként üzemelő üveglapot. Azokban az apró igazító mozdulatokban lehetett igazán látni, hogy ezek azok az emlékek, amik nem múlnak el. Napjaink Európájában kevés embernek kell ilyen traumát átélnie.

Nemrég volt pandémia, amikor mindenkinek otthon kellett maradnia, és sokan beszéltek arról, hogy milyen sokk volt ez az embereknek. Ezek után képzeld el, hogy én fiatalemberként, illetve a családjaink milyen állapotban voltunk akkor.

Természetesen elkezdtem a tevékenységemet itt Magyarországon, de mindig úgy éreztem, hogy a politika fontos része az életemnek, mert ugye ez okozta azt, hogy el kellett hagynom a szülőhazámat. Itt, Magyarországon mindenki nagyon félt mindentől, de ellenállási körökben azért ismertek engem, én próbáltam segíteni nekik a munkáimmal. Lassan a (munkaerő) piacon is megtaláltam a helyemet, elkezdtem magyarul beszélni... mert amikor költöztem, csak annyit tudtam magyarul, hogy „Jó napot!”, nem ismertem a nyelvet. Ezek után annyira sikeresen beindult a pályám, hogy ’86-ban már a Művészeti Alap tagjaként kiküldetésre jelöltek. Egy nemzetközi művésztelepen kellett képviselnem Magyarországot Lettországból, ami akkor még a Szovjetunió része volt. Minden szocialista országból hívtak egy művészt. Odautaztam, és én, mint szabad ember, sokkal többet tudtam mondani és sokkal bátrabban, mint a többiek. Végül szerencsésen ismeretséget kötöttem egy dél-orosz művészeti csoporttal, vagy például grúzokkal, akiknek felnyitottam a szemét. Elmondtam, hogy ha valami fáj, akkor azt a munkáinkon keresztül meg kell mutatni. Ez Gorbacsov első időszakában volt, a peresztrojka elején, és mi olyan munkákat készítettünk, amik nyíltan kritizálták a kommunizmust, Sztálint, az életformát, az elnyomást. Készítettünk ezekből az anyagokból egy kiállítást, ami két hónapig volt látható. Ennek egy demonstrációval lett vége, amit a rendőrök vertek végül szét, ugyanis ennek hatására az emberek is lázadni kezdtek. Akkor éreztem talán először, hogy ha van véleményem, akkor ez egy fegyver is lehet. Ha azonosulnak ezzel az emberek, akkor ez nagyon-nagyon fontos. Ezek után visszajöttem Magyarországra, és elhoztam a munkákat, amiket ott készítettem. Ma már ez sci-finek tűnhet, de akkor még nem volt digitális technika, úgyhogy a plakátokat eredeti méretben, kézzel készítettük, egyszerűen meg kellett festeni. Tehát visszajöttem és titokban tartottam azt az időszakot, hogy mi történt a Szovjetunióban. Azok a művészek pedig (mert az egész Szovjetunióból a legfontosabb grafikusokat vitték oda), folytatták ezt a munkát Moszkvától, Kijevtől kezdve Minszkig, Rigáig. Elkezdett gyülemölcözni ez a gondolatiság, és ez valamilyen módon, részben a Szovjetunió bukását is segítette... mert ez is egy része volt a tiltakozásnak.

Része volt egy elnyomó világhatalom megbuktatásában... olyan természetességgel mondta el, mintha ezt minden grafikus minden nap megtenné. Itt értettem meg, hogy Krzysztof munkáinál talán csak a gondolatisága erősebb. Ebben a történetben is az elgondolása a grafikáról, az üzenetről, a bátorságról tömegeket mozgató meg, és rábírta őket, hogy mutassák meg, mondják el a véleményüket.

Tehát akkor ott tartottam, hogy visszajöttem Magyarországra, és titokban bemutattam (a hazahozott munkákat – a szerk.) egy ismerős művészettörténésznek (nem mondom meg a nevét), aki egy kulturális lapnál dolgozott. Megkérdeztem, hogy nem írna-e egy cikket arról, hogy mi történt, mi történik a grafikában.

Megnézte a munkákat és azt mondta: „Kristóf, ezeket a munkákat nem láttam.”... De ettől függetlenül én folytattam ezt a vonalat. Akkoriban nagyon jelentős volt Ceaușescu-nak az intézkedése, ami alapján felszámolták volna a kis falvakat, ami elsősorban az ott élő magyarságot érintette negatívan. Ezek alapján gondolkoztam, hogy hogyan lehet képbe önteni ezt a témát. A tipográfia alapú plakátok akkor még nem igazán voltak jellemzőek, úgyhogy készítettem egy vázlatot. Közben kiderült, hogy pont a Népligetnél, a parkban elkezdett működni a Jurtta Színház. Nagyon híres lett. MDF-es politikusok kezdtek oda járni, és olyan rendszerkritikus darabokat mutattak be, amik az aktuális hatalomnál nem voltak kívánatosak. Készítettek egy darabot Erdélyről is, és amikor bevittem hozzájuk a plakátom vázlatát, azt mondták, hogy ehhez a darabhoz nagyon jó lenne. Ezután elkészítettem, és kinyomtatták többszáz példányban a plakátot. Erről az akcióról nem tudtam, eredetileg nem erre készült a munka. Ezután volt egy megmozdulás, tüntetés Ceaușescu ellen, Erdély védelmében, ami természetesen burkoltan a magyarországi hatalmat is kritizálta. Ez a plakátom ott transzparensként és a tüntetés szimbólumaként jelent meg. Ez maradt meg az emberi emlékezetben.



Ducki Krzysztof: Erdély, plakát, 1988

A tanulság számomra az volt, hogy ha az embernek valami megszületik a fejében, akkor azt el kell készíteni. Megerősített ez a történet engem abban, hogy nem lehet tudni, mi lesz a a munkánk jövője. Lehet, hogy egyszer valamiféle fegyver lesz. A legfontosabb, hogy szülessen meg az ötlet. A további sorsát már nem mi határozzuk meg, azt Isten fogja vezetni. Mi nem tudjuk irányítani a szerepét a világban. Ha jól fejezzük ki a gondolatainkat, akkor abból bármi lehet. Ez fontos kérdés az Egye-

temen is. Amikor egy hallgató nagyon jó ötlettel áll elő, az nem marad meg csak iskolai feladatként. Vannak már olyan platformjaink, ahol — ha hiteles, őszinte, szép munka születik — ma megmutatjuk, holnap pedig már tízmillióan nézik azt a grafikát. Ezért fontos a plakát. Visszatérve a történetemre, következett egy időszak, amikor megszületőben volt a többpártrendszer. Ekkor kiderült, hogy igény van a politikai plakátra, mert valahogy demonstrálni kellett minden párt-nak a nézőpontját, a politikai állásfoglalását. Ez a plakát aranykora volt. Persze kérdés volt az, hogy ki (*ti. hogy melyik grafikus – a szerk.*) melyik párthoz állt közelebb, vagy melyik párt tartott igényt a munkájára. Például Orosz István az MDF-fel működött együtt — akik megnyerték a választásokat –, én pedig Pócs Péterrel, az SZDSZ-hez álltam (azért, mert ők kerestek meg bennünket), akik elveszítették azt.

Ezek a történetek utána valahogy az egész életemet befolyásolták.

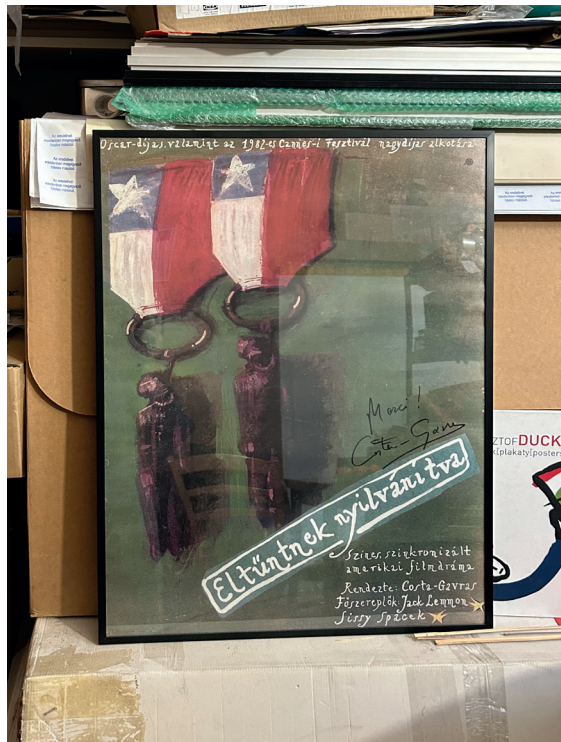
Minden története befolyásolta az életét. Szörnyűségek, nehézségek, komplikációk. Mégsem használta egyszer sem azt a szót, hogy „negatívan”, vagy „rosszul”... Egyszerűen csak „befolyásolta”. Mint a jó plakát. Tisztán, érthetően fogalmaz és majd a néző eldönti, hogy mit gondol, mit érez, amikor értelmezi.

Ezért mondom, nem lehet kiszámítani azt, hogy mi fog történni. Arra gondolok például, hogy miután ott volt a plakátomon, hogy SZDSZ, az már kizárt a további folyamatokból. Akinél MDF volt kiírva, az mindenhol szerepelhetett, jobb marketinget kapott. Emiatt például a To-varisi, konyec! plakát százezer példányban jelent meg, ami mennyiség alapvetően nem is a magyar piacra való. De ez nem közvetlenül Orosz munkájának az eredménye, mert ha például az SZDSZ-nek csinálta volna ezt a plakátot, akkor lehet, hogy nem ennyi lett volna. Véletlenek vagy kényszerválasztások időnként befolyásolták a döntéseinket.

Tehát megtörtént a rendszerváltás, és mi a DOPP csoporttal (Ducki, Orosz, Pinczehelyi és Pócs) próbáltuk helyretenni a magyar plakát a szerepét, és ez megmaradt a történelemben. Most is van Londonban egy retro, rendszerváltási-plakát kiállítás, ahol több ország mutatja be plakátjait. Érdekes, hogy az én munkám, a Praha 68, ami még nagyon régen készült, a cseh plakátokat képviseli. Ennek a is érdekes története van, dehát végülis minden plakát egy kis történelem. A Munkásőrség című plakát is egy ilyen. Megjelent az utcán, ami után több fenyegetést kaptam. Még gyilkossággal is fenyegettek, mert hát ez egy felfegyverzett szervezet volt. Visszatérve a Praha 68-ra, eredetileg könyvborítónak született, és azzal fizetett ki engem a kiadó, hogy kinyomtatta ezt a grafikát tíz példányban, szitával, B1 méretben. A szitát viszont nekem kellett kézzel megfestenem, mert akkor még nem volt szita nagyítás. Ezután a csehek is megnézték, vagyis Marta Sylvestrová

(vezető kurátor – a szerk.) és azt mondta „wow”. El is vitt egy példányt és abból csináltak szitával Brno-ban 60 példányt, mert ott sokkal fejlettebb volt az egy-az-egyek nyomdai technika. Érdekes történetek ezek. Éppen akkor állítottunk ki Prágában, a Magyar Intézetben — Orosszal és Póccsal –, amikor a cseh forradalom volt. Havel-t próbálták elnökké választatni. Viszont az ellenzék nagyon aktív volt. Látták a munkáinkat, és megkértek minket, hogy csináljunk vázlatokat. Ezeket utána éjszaka, csapatokban, sportcsarnokokban másolták. Két vagy három ilyen tervem volt, amivel segítettem nekik. Az egyik ilyen a Praha 68 volt, ami ténylegesen létezett ott csehországi forradalom alatt.

Utána itt megnyugodott a politika és már nem volt lényeges, hogy megmutassuk, mit gondolunk, milyenek vagyunk. A választási plakátokon már csak arcok voltak, vagyis a rendszerváltás után az előbbiekben említett politikai plakát megszűnt. Inkább csak a színek lettek fontosak. Az SZDSZ kék mindenhol, a FIDESZ narancssárga. Emlékszem a Lengyel Intézetben történt olyan, hogy „ez narancssárga, ne használjuk”, mert a FIDESZ-re utal, kéket az SZDSZ, pirosat a kommunisták miatt. Tehát a tervezéskor ilyen politikai bonyodalmak voltak. A marketingnek ezzel igazából az volt a fő célja, hogy azonosítani lehessen a pártokat... de a véleményre a plakáton már nem volt szükség. Most mutatok egy másik munkát. Ez az első plakátom, filmplakátom, amit itt Magyarországon készítettem. Az *Eltűntnek nyilvánítva* című Oscar-díjas filmhez készült, ami Chiléről szól, Pinochetről. Costa-Gravas rendezte, akinek az aláírását nemrég meg is kaptam erre a plakátra.



Ducki Krzysztof: *Eltűntnek nyilvánítva*, plakát, 1983

SZN: Milyen jól illik a plakáthoz.

DK: Ő is kapott tőlem egy aláírt példányt. Ez '82-es film, de azt hiszem '83-ban jelent meg Magyarországon. Eredetileg a színes rész csak fehér-piros volt. Az életemet befolyásoló szükségállapotra reagáltam ezzel a tervvel. Az megmaradt tervként, mert a filmhez kellett igazítani Chile nemzeti színeivel. Módosítottam a zászlót, de tulajdonképpen bármelyik zászlót bele lehet rakni, akár most is. Izraeli vagy iráni, ez szinte mindegy, mert az ötlet univerzális.

SZN: Érdekes, amit mondtál azzal kapcsolatban, hogy volt egy időszak, amikor a véleményedet nagyon jól ki tudtad fejezni plakátban és ez kapott is funkciót, mert akár mozgalmi jelkép is lehetett belőle. Egyszerűen érdekelte a társadalmat ez a fajta véleménynyilvánítás, érdekelte a közösségeket a politikai plakát. Utána jött a többpártrendszer, amikor meg annyira már nem volt érdekes a vélemény. Ezért nagyon érdekes számomra, mert most azt érzem, hogy megint a rendszerváltás előtti hangulat jön valahogy vissza Magyarországon.

DK: Nem teljesen, de például ez a kutyapártos ötlet, az egy ilyen fajta megnyilvánulás. Cikizzük az egész politikai rendszert. A politika az egy állásfoglalás, és ez szerintem jelen van utcán, vagyis van valami hangulata ennek. A politikai plakát terén inkább negatív hullámok vannak most. Brüsszel szar, vagy Magyar Péter szar. Szóval negatív és személyeskedő plakátok születnek. Vagyis röviden ez nem olyanfajta gondolkodás, mint itt (az *Eltűntnek nyilvánítva* című plakátra mutat – a szerk.). Ez most is aktuális, ki lehet cserélni a hátteret.

Itt egy pillanatra megálltunk, és csend támadt. A fejünkben pörgettük, forgattuk országok zászlajait, és igen, ez a gondolat szinte bárhol megjelenhet. Ez az a titok, amit talán csak Krzysztof ismer. Hogyan lehet egy perszonalizált gondolatból univerzális metaforát készíteni.

SZN: Igen pont ezt látom, hogy azoknak a plakátoknak, amelyekről beszéltél — az Erdély plakát meg a Praha 68 például –, nagyon sokféle üzenete van. Sok üzenetet hordoznak és nagy az erejük. Valószínűleg ezért is vitték ki a tüntetésekre például az Erdély plakátot, mert érezték ezt. Amelyeket most látni az utcán, azok teljesen súlytalanok, nincs semmiféle ilyesmi bennük. Ezzel kapcsolatban is érdekel a véleményed, hogy szerinted miért? Pedig hát most is vannak grafikusok, most is vannak felvonuló tömegek.

DK: Az elején mondtott gondolatom a válasz erre a kérdésre. Az, hogy „nem lehet tudni”. Hívó emberként én mindig azt mondom, hogy az Istent irányítja ezeket a munkákat, és azt, amit csinálsz. Mindig igyekezni

kell, hogy hű maradj a saját véleményedhez. Azt viszont nem lehet tudni, hogy mi lesz belőle. Annyi kiállítás van kisebbségekről, demokráciáról, szabadságról. Most is csináljuk ezt a munkát a Plakáttársasággal. Egyszer csak jön egy isteni érintés és akkor az egyik kap egy plusz szerepet, de nem lehet tudni, hogy melyik lesz az.

SZN: Pont ezért kérdeztem, mert szerintem nagyon fontos, hogy erről az egyetemen is sokat beszéljünk. Ezekről az esetekről, amiket például te is megéltél. Értsék meg azt a fiatal grafikusok is, hogy attól még, hogy a készítéskor nincsen funkciója a munkának, attól még, hogy nincsen akkor fóruma annak a plakátnak, attól még meg kell csinálni.

DK: Pontosan.

SZN: ...mert lehet, hogy meg fog változtatni később valamit a világban.

DK: Ez a legfontosabb üzenet. Amikor kész a munka, akkor kitesszük a kirakatba. Ha pedig ez nem saját gondolat, akkor nem működik. A konceptualisták kitaláltak egy olyan művészeti ágat, amiben a gondolatot nem kell kitenni a kirakatba, elegendő, ha csak gondolunk rá vagy leírjuk. Tulajdonképpen a mesterséges intelligencia is így működik: elmondjuk, hogy mi legyen rajta. Vagyis születik a kép, de nem a fejben, csak a gép ad egy eredményt. Talán működhetne valamennyire, ha követné azt, hogy mi változik a fejében és nem úgy viselkedne, mint egy szolga, vagy mint a gyakornokok, akiket megkérünk, hogy készítsenek el egy munkát, és utána kiválogatjuk, hogy melyikhez adjuk a nevünket vagy sem. Rabszolgamunka. Kitaláltuk az új rabszolgát, a mesterséges intelligenciát.

Itt eszméltem rá, hogy Krzysztof a kommunizmusból a konceptuális művészetten át vezette a gondolatait a mesterséges intelligenciáig. Észrevétlenül és zökkenőmentesen ívelt át ötven évet. Egészen tisztán látja a kapcsolatot minden felvetett esemény között.

De nem érezzük szerintem még azt a veszélyt, hogy kinövi magát (*ti. a mesterséges intelligencia – a szerk.*) és felmerül, hogy több jogot érdemel. Más gondolatom is született ezzel kapcsolatban. Úgy érezzük, hogy ő szolga vagy rabszolga, de igazából mi vagyunk azok, mert amiből ő összerakja a munkát, azokat az elemeket tulajdonképpen tőlünk vette el. Az Adobe például tárolja a programjaiban elkészített munkákat, és abból dolgozik a mesterséges intelligencia. Röviden, lehet, hogy megterveztél egy bekezdésstílust Indesign-ban, és valaki azt mondja, hogy illet szeretne. Nem is veszed észre, hogy elvették. Az az ember, aki megrendeli, ő sem feltétlen tudja, hogy ez valaki másnak az ötlete, amit egyszer már elkészítettek. Szerencsére a mesterséges intelligenciának van egy tulajdonsága, amit rögtön fel lehet ismerni. Nem hibázik. Ha hibának tűnő dolgot csinál, akkor oly módon teszi, ahogy

az embernek nem jutott volna eszébe.

SZN: Igen és ami szerintem nagyon fontos például az oktatásban, hogy a mesterséges intelligencia nem képes arra, hogy a múltból kiszűrje az igazán értékes történeteket, és azokat adja tovább a következő generációnak. Például, amit most mi itt csinálunk. A mesterséges intelligencia nem tudja kiválasztani a múltból azokat a plakátokat, amiket te készítettél. Nem tudja, hogy azoknak a példáját kell elmondani a következő generációknak, hogy megértsék, hogyan kell gondolkozniuk, és utána hogyan kell kifejezni a gondolataikat. Ezt a kapcsolatot nem tudja megteremteni a mesterséges intelligencia.

DK: A mesterséges intelligencia szindróma átvitt értelemben több helyen megjelent már, mint „veszély”. Például amit én is átéltem, hogy megjelent annak idején a számítógép. Egy gép, amivel bármit csinálhatunk. Lehet vele például színezni vagy szöveget szedni. Emlékszem, hogy Árendás vagy Orosz mindig engem hívtak, hogy segítsék, hogyan lehet elérni ezt vagy azt a számítógéppel. Nem értettünk hozzá, de tudtuk, hogy változik a világ és meg kell tanulni ezt is. Kísérletezni kell ezzel, de ugye a váltás nehéz volt. Addig manuálisan készítettük a betűket, festettünk mindent, vagy rögzítettük Letraset-re. Betűtípus könyveket szereztünk, amiket fotóztunk és onnan kinyertük a teljes ábécét, készítettünk róla egy negát, és akkor nagyító alatt indulhatott a szövegszedés. Tehát ilyen kacifántos módon szedett betűket lehetett használni a plakátnál akkor, ha nem voltak éppen fa betűk vagy hasonló, amiket rögtön használhattuk volna. Ebben hozott nekünk nagy változást a számítógépes technológia.

Bármit lehetett nagyítani bármilyen méretre. Több éven át tartott a változás, amíg a grafikusok felvették ezt a lehetőséget a saját fegyvertárukba... és talán a mesterséges intelligenciával való viszonyunk is hasonló lehet. Személyesen kevesebb hasznát láttam még egyelőre, de természetesen engem is lenyűgöznek a benne rejlő lehetőségek. Például az állóképek megmozgatása, animálása. Feltöltöttem például egy fényképet, amin édesanyám elsőáldozó volt. Kiszíneztem a fotót és feltöltöttem. A mesterséges intelligencia pedig animációt készített, és anyám elkezdett táncolni. Nagyon hiteles lett. Ilyen esetekben nagyon nehezen tudok felébredni és azt mondani, hogy ez nem jó. Ez teljesen más fényben mutatja innentől a múltat is. A filmek és az animációk esetében ezt használják már. Több ilyen reklámot is láttam már a tévében. Mondjuk lengyel tévét nézek, de ott is több reklámot látok, amiről tudom, hogy mesterséges intelligenciával készítették. Lassan komplett mozifilmek lesznek.

SZN: Egyébként lehet, hogy ez is az oka annak, hogy nagyon sokat foglalkozom a tervezőgrafika oktatásának kutatásával. Tájékozódok, hogy hogyan történik ez a világban, és hogy hogyan lehet ezt majd továbbvinni. Egyre több helyen, könyvekben és külföldi tanulmányokban is azt írják, hogy az esztétikumról szóljon a tervezőgrafika, és hogy ne

legyen benne autonóm üzenet... és ez az az óriási hiba szerintem, amit egyébként a mesterséges intelligencia is hordoz magában. Ezt a furcsa „üzenetnélküliséget” gondolják alapvetésnek. Ezért tartom fontosnak azt, hogy hogy minél erősebben, minél határozottabban mutassuk meg például a te munkáidat is, illetve a te generációdnak a munkáit, mert ez nem működhet üzenet nélkül. Nem lehet a tervezőgrafika jövője csupán az esztétikum. Ez nem lehet egy elfogadható jövőkép.

DK: Nagyon nehéz a kérdés, mert elveszítjük a személyiségünket. Inkább ebben látom a problémát. Nem véletlen, hogy ujjlenyomattal vagy az arcoddal tudod igazolni magad. Vagy például az aláírással. Önálló és egyedi. Igazoló jel, amit csak te tudsz megcsinálni. Amíg a grafikában még tudod rögzíteni ezt a saját jeledet, akár egy vonallal vagy valami hibával, amiről csak te tudod, hogyan csináltad, addig minden rendben van, mert ez a munka a te aláírásoddal, a te neved alatt fut, a te szellemi terméked. Amikor ezt a lehetőséget elveszszük tőled, és minden csak felhőben történik, vagy digitális az aláírás, akkor ez bárkié lehet és hiába van védve, az már nem a tiéd. Ameddig van lehetőséged, hogy akár egy ecsetvonást, festék fröccsentést létrehozz, azt nem lehet megghamisítani. Amikor véletlenül lecsöppen pár csepp festék, vagy ha valami rosszul lett megrajzolva... amíg a munka hordozza magában az emberi hiba lehetőségét, addig maga a kommunikáció is hiteles, és aki ránéz a munkára, az egyértelműen látni fogja, hogy ezt nem gép csinálta. Az X-en — azt hiszem jól mondom — megjelent egy bot mostanság. Nem emlékszem már a nevére (*az xAi alkalmazása, Grok néven – a szerk.*). Ez egy egy-két hetes történet, az X-en lehet vitatkozni ezzel a bottal. Ez a mesterséges intelligencia úgy írta a szövegét, mint egy élő ember, akinek valamilyen politikai állásfoglalása volt, és a véleményeket is rögzítette, abból fejlődött. Lengyelországban botrány volt ebből. Nagy politikusok is elkezdtek kipróbálni, feltették a kérdéseket, hogy mit gondol róluk... és hát a bot elmondta igazat. Ebből lett nagy botrány és be akarták tiltani az X-et Lengyelországban. Tehát itt elmosódik a határ... ha nincs lehetőség a hibára, ha nincs hibalehetőség.

SZN: Egyetértek, és ez is olyan érdekes nekem, merthogy ez a személyiségvesztés, amiről beszélsz, mostanában lett ennyire hangsúlyos. Azon gondolkoztam, hogy amikor kialakítottátok a Budapesti Metropolitan Egyetemen az egész képzési rendszert, illetve azt, hogy mi fontos a METU-n a tervezőgrafika képzésben, hogy legyen üzenete, legyen személyisége a hallgatónak, legyen saját arca — olyan érzésem támadt, mint a előre láttad volna a jövőt. Merthogy akkor, amikor ezt kialakítottátok, még nem volt ennyire fontos probléma a személyiségvesztés és mégis nagyon határozottan — szerintem egyedülálló módon az egyetemeken között — azt mondtad, hogy itt ez fontos, hogy legyen mindenkinek személyisége és saját arca. Tehát ez valamilyen jövőbelátás volt.

DK: Nem tudom, hogy jövőbelátás volt-e ez. Most voltam Pécsen és Egerben is, és több suliban láttam, hogy próbálják bevonni ezt a mesterséges intelligenciát a diákok munkájába. Ki kell hogy alakítsuk a személyiségüket és elérni azt, hogy fogalmazzák meg, miért is akarnak ezzel foglalkozni. Szerintem nálunk is lesznek ilyen tevékenységek, ezt nem lehet elkerülni.

Az elején, amikor a METU-n kezdtem dolgozni, az tetszett igazán, hogy volt egy erős konszenzus a munkák jövőjéről. Úgy, ahogy elmondtam ezt a plakátokkal kapcsolatban is. Nem lehet tudni, hogy sikeres lesz-e a munka, de a gondolatnak attól még meg kell születnie. Jöjjön létre a terv, és amikor kiadjuk a kezünkéből, akkor egyfajta csali lesz, és megnezzük, hátha ráharap egy cápa. Ugyanígy kell dolgoznunk a diákokkal. Nem lehet tudni, hogy mi lesz belőle belőlük. Képezhetünk nagy művészeket, de valahogy mégis lesznek, akik eltűnnek, nem foglalkoznak az egyetem után azzal, amit tanítottunk. Reménykedem azért, hogy ha mással is foglalkoznak, azért ez a gondolkodásmód megmarad nekik. A helyes ítélőképesség és a felelősségteljes tevékenység.

Nem lehet tudni, hogy kiből mi lesz.

Számomra sokkoló információ volt — amikor még felvételikre jártam — a felvételizők jövőképe. Többségük úgy látta a jövőt, hogy valamilyen stúdióban fog dolgozni. Nagyon ritkán hallottam azt, hogy a saját arcát, a saját márkáját szeretné kialakítani. Ez valahogy most nem trendi jövőkép a grafikában.

SZN: Igen, viszont nekem van jó tapasztalatom is. Azt a nézőpontot, amit te tanítottál még annak idején nekünk, én szeretném továbbadni. Nagyon sok külföldi hallgatóm van, és most először dolgozhattam velük hosszabb távon, tehát több mint 3 évet. Most diplomáztak és a képzés végére már teljes mértékben úgy viselkedtek, mint a magyar hallgatók. Fontos volt nekik, hogy legyen üzenete annak, amit csinálnak. Nem az érdekelte őket, hogy a piacon ez most sikeres lesz-e vagy sem. Az volt fontos, hogy kifejezzék a gondolataikat, az álláspontjukat, és maximálisan elégedettek voltak ezzel az egészszel. A csapatuk több országból jött össze, de most, a diploma után együtt maradnak és együtt utaznak tovább Szerbiába. Közös kibérelnek egy nagy stúdiót, és ott fognak csinálni „valamit” együtt.

DK: Ez a legfontosabb. Hogy csapat legyen. A diákoknál is figyeljünk, hogy együtt gondolkozzanak. Ne csak különálló problémamegoldások szülessenek a tanár kérésére. A diákok dobják össze a gondolataikat egy kalapba, és akkor kiderül, hogy milyen hasonló dolgok vannak, milyen különbségek, hogyan lehet a kérdést akár globálisan megoldani. Talán az a megoldás, hogy leülünk egy palack mellé, és megisszuk közösen, nem pedig mindenki magának rendel. Ugyanez az élmény amikor egy akadályt szemlélünk, és látjuk, hogy mennyiféleképpen lehet átugrani, de az akadály ugyanaz mindenkinek.

Tizenvalahány éve ott vagyok a suliban, és talán tíz-tizenkét hallgató van, aki ezt megértette. Azt, hogy mi zajlik ott (*ti. az egyetemen – a szerk.*) és mit vihetnek ebből magukkal... de ha csak egy lenne, akkor is érdemes lett volna ennyi évet dolgozni ezért.

Ahogy az interjú elején mondtam, soha nem lehet tudni. A diákoknak is azt szoktam mondani, hogy amikor harminc évig szabadúszó voltam, akkor megtanultam, hogy a legkisebb munkát is el kell végezni. Jelentkezik mondjuk doktornő, aki kér egy névjegyet. Nem nagy pénz (vagy egyáltalán nem fizet érte), de megtervezem, mert soha nem lehet tudni, mi lesz ebből. Lehet, hogy egy kis munka okán el leszél látva egész életedben megbízásokkal. Mindegyik munkát a legjobb tudásunk szerint, kísérletező hajlammal kell megcsinálni, mert nem lehet tudni... Minél öregebb vagyok annál inkább érzem, hogy semmit sem tudok. Ami mondtál te is: ha van ötletem, üzenetem, ami motoszkal a fejemben, az csak akkor kezd működni, ha lerakjuk az asztalra. Papírra vagy digitálisan, mindegy. Létezzen. Köszönöm szépen.

A felvételt itt leállítottuk, de természetesen a beszélgetést nem tudtuk abbahagyni. Többféle területen kalandoztunk, de valahogy mindig arra kanyarodtunk, hogy meg kell tenni, amit tehetünk, mert nem lehet tudni, mi lesz belőle. Ez az interjú is ilyen volt. Nem tudjuk, hogy mi lesz belőle. Nem tudjuk, hogy kit fog motiválni, kinek ad új nézőpontot vagy kinek fogja felnyitni a szemét. Azt viszont biztosan tudhatjuk, biztosan tudom, hogy nagyon kevés olyan grafikusunk van a világtörténelemben, mint Krzysztof, és mindemellett ő nem csak grafikusként zseniális. Szabad, bátor és elképesztő gondolkozó. Azt hiszem, hogy a kávé is ezért volt fontos, hiszen ott ugyanazt láttam, mint a plakátokon. Pontosan, érthetően kommunikál, és mindig pont annyit, amennyit kell. Ehhez a péntek délelőttöz is pontosan 34 gramm kávé kellett, hogy beleférjen a grafika, az üzenet, a múlt és a jövő.

Szlama Norbert, 2025. július 21., Budapest

A fenti interjú egyértelműen jelzi kutatói módszertanom ívét az interdiszciplinaritás és az autonóm attitűd vizsgálatában. Amíg az elsőként vizsgált természettudományok területén egy objektív, tudományos alapokon nyugvó viszonyt láthattunk, addig az etnográfia esetében már hangsúlyosabban beszűrődött az alkotói szubjektum a tervezőgrafikai munkába. A politika esetében pedig már az autonóm attitűd lett a legerősebb szempont, de a célcsoport még mindig fontos alkalmazott művészeti tényező. Ebben a folyamatban következik most a képzőművészettel kialakított kapcsolat vizsgálata, ahol már egyértelmű fókuszot kap az autonóm attitűd.

Képzőművészet

Kutatásom középpontjában a képzőművészettel kialakított interdiszciplináris kapcsolat áll, ezért ezen a területen végeztem a legrészletesebb kutatást. Emiatt elsőként egy előkészítő tanulmányt írtam, ahol még nem interdiszciplináris együttműködést vizsgáltam, csupán azt, hogy a tervezőgrafika egyik meghatározó eleme, a betű, hogyan jelenik meg a képzőművészetben. Később már egy egyértelműen artikulálható interdiszciplináris kapcsolatot elemzek: a kortárs művészet és a kiadványszerkesztés viszonyát vizsgálom. Végül pedig egy absztrakt viszonyt tárok fel, a parafrázis kérdését. Tervezőgrafikusként ilyenkor egyértelmű interdiszciplináris viszonyt kell kialakítanunk a képzőművészettel (amennyiben onnan érkezik az eredeti alkotás). Meg kell vizsgálnunk, hogy az eredeti alkotó képzőművészként milyen módszertan, milyen kreatív szakmai gondolatok szerint dolgozott, és azt értelmezve kell új nézőpontot mutatni a tervezőgrafikai alkotásunkon keresztül.

Képzőművészet és tipográfia

(Az eredeti tanulmányom címe: Tipográfia a művészet horizontján
Megjelenési adatok: Artcadia, ú.f. 2 (2.), 50–67. (2023.),
DOI: 10.57021/artcadia.4990.)

Lektorálta az Artcadia tudományos periodika két anonim szakmai lektora és

Dr. Szabó Zsófia művészettörténész, egyetemi docens.

Absztrakt

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 (Drucker, 1994.), aki az experimentális tipográfiát a modern művészetek tükrében értelmezte (futurizmus, Dada, kubizmus), ő azonban inkább a képers 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?

Bevezetés

Terminológia

A tipográfia a vizuális kommunikációnk 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, repülőgépeink, telefonhálózatunk meg rádióink, de e találmányok egyike sem képez oly szoros kapcsolatot az emberi társadalom összefűzése szempontjából, mint az a piciny betű, mely csendes szobácskában papirosra vetve, egyformán hathat a távolságokba s a jövő századokba is, még pedig úgyszólván elpusztulhatatlanul.” (Löwy & László, 1926, 5.)

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 (mek.oszk.hu, 2016.):

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 (Leeuwen, 2005, 140.), 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 alapul. 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, Bel-lantoni 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 a „tipográfiai kép”, a „holisztikus vizuális benyomás”.” (Leeuwen, 2005, 138.)

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.

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 Henrik 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 ír egyértelműen 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.” (Hargitai, 2006.).

A tipográfia funkciója történeti szempontból

A tipográfia megjelenése óta egyre nagyobb teret nyer magának, napjainkban már az életünk szerves része. Megjelenési területe kezdetekben könyvekre, dokumentumokra, újságokra korlátozódott, napjainkban azonban hangsúlya eltolódott a reklámok, hirdetések területére. A 2023-ban elérhető adatok szerint megközelítőleg 5000 hirdetéssel találkozunk egy nap leforgása alatt (Anonymus, 2023.).

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.” (Meggs & Purvis, 2012, 9.)

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

A szöveg jelentéshordozó természete

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

Szemiotikai értelemben „a szöveg egy olyan (bonyolult és összetett) jel vagy jelcsoport, amely „valami helyett áll” (stat pro aliquo).” (Voigt, 1991.). Egyszerűbb megfogalmazásban tehát azt mondhatjuk, hogy a szóbeli közlésünk helyett használatos jelcsoport a szöveg. Amikor tehát a szöveg jelentésének megtartásáról, vagy annak megfosztásáról beszélünk, 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 (Leeuwen, 2005, 139–140.).

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

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

A metafora síkját az értelmezési folyamatban akkor tartja fontosnak, amikor a konnotatív jelentéstartalom nem jelenik meg. Pontosan idézve úgy fogalmaz, hogy ilyenkor nyer értelmet „a metafora, pontosabban a metaforikus potenciál elve a betűformák sajátos jellemzőiről.” (Leeuwen, 2005, 140.). 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.” (Leeuwen, 2005, 140.). 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.

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 szeceszzió 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 érkezve 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, hirdetéseken.

A kubizmus mint a 20. század elején kialakult avantgárd irányzat, amely elsősorban a formai elemek megjelenésével kísérletezett, természetesen máshogy viszonyult a betű és a 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, kollázból 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 (Marcus, 1972, 321.).

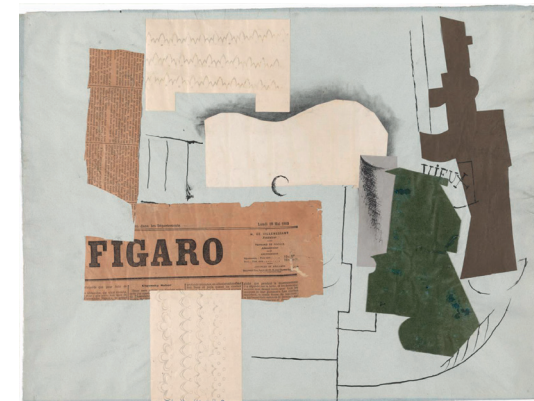


Le Portugais (L'émigrant) (1911–12.), Georges Braque. Kunstmuseum Basel

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 (Meggs & Purvis, 2012, 258.). 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 művészet-történeti 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 nem bír szemiotikai elsődleges funkcióval, 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).

A betű absztrakt megjelenésének hangsúlya, jelentősége is többféle szinten jelenik meg. Amíg Braque 1911-ben a *Le Portugais* című 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 Kommunéval kapcsolatban is (függetlenül attól, hogy Picassónak volt-e ilyen közlési szándéka vagy sem).



Guitare, journal, verre et bouteille, 1913, Tate

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 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.



Compotier, Violin, Bouteille, 1914, The National Gallery

Futurizmus

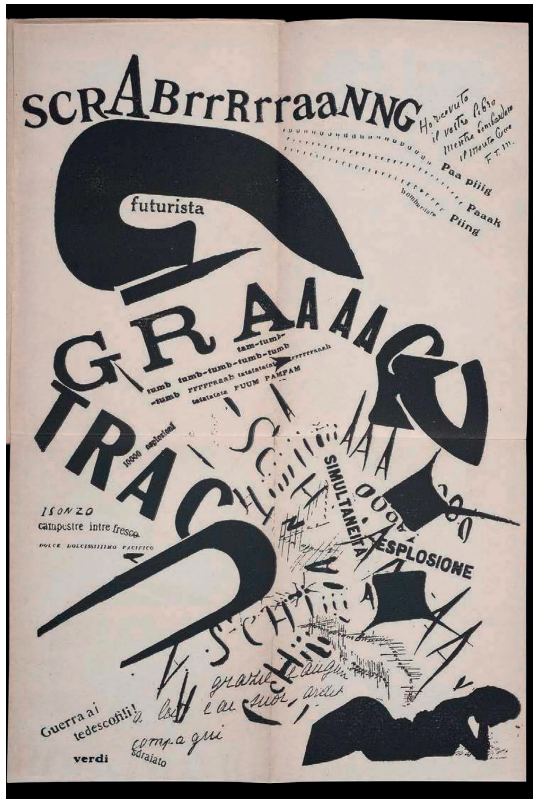
Brandon Taylor 2004-ben megjelent könyvében egyértelműen megfogalmazza, hogy Picasso és Braque kollázskísérletei és munkái konceptuális és művészeti szempontból is befolyásolták a futurizmus (mellette a szürrealizmus és pop art) művészeit és a stílus fejlődését is (Taylor, 2004, 21.). Így a kollázson 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. Nagyon határozottan mutatja ezt az a tény is, hogy társadalmi kiáltvánnyal indult, amit Filippo T. Marinetti nevéhez kötünk (Meggs & Purvis, 2012, 259.).

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 változtatásokkal, pozíciójukkal, egymáshoz való viszonyukkal alkotott kifejező, 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.

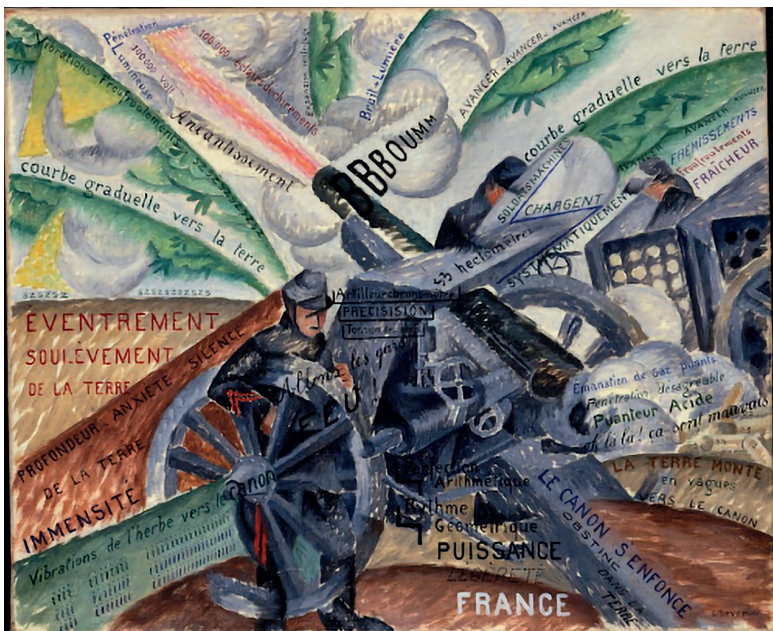


Fontos megjegyezni, hogy a futurizmusban más mintát is találhatunk a betű képzőművészetben való szerepeltetésére. Ide kapcsolható példa Gino Severini több alkotása is. 1912-ből a *A Bal Tabarin* dinamikus hieroglifái, 1913-ból az *Észak-Dél* vagy 1915-ből az *Ágyú akcióban*. Mindhárom kiemelt példában megmarad a szemiotikai jelentéstartalma 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 nélküli is értelmezhető tábla formára (a kapcsolódó 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.





Gino Severini: Észak-Dél, 1913.



Gino Severini: Ágyú akcióban, 1915.

A New York-i Museum of Modern Art kutatói az alábbiak szerint vélekednek a *Bal Tabarin*-ről: „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.” (MoMa) 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.

Dada

A Dada (hasonlóan a futurizmushoz) szöveggel, Hugo Ball *Nyitó-manifestumával* 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 Hoch fotómontázsai, Max Ernst álomszerű kollázsai, Kurt Schwitters privát csodaországai és Marcel Duchamp readymade-jei mind részei voltak annak a támadásnak, amit a magas-kultúra hazugságként és ürességként látott.” (Jones, 2016.).

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: Da—dandy, kollázs és fotómontázs, 1919.

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.



Kurt Schwitters, cím nélkül (*Grüne Zugabe*), c. 1920

Francis Picabia *Tableau Rastadada* című kollázs és tus alapú alkotásán például a tipográfiai elemek elsődleges (szemiotikai) funkciója megmaradt. A szavak egyértelműen, jól olvashatóak, és jelentésükkel támogatják a mű kifejezésre juttatott gondolatait. A konnotatív tartalom is jelentős. A lendületes, nyomtatott betűket használó kézírás megidézi a gondolkodás, skiccelés, elmélkedés és intellektus konnotatív jelentését. Ezt erősíti a munkásosztályon túlmutató képi elemekkel is (elegáns cipő, kalap, pipa, öltöny). Így hozza össze, és jelenteti meg ugyanazt a konnotatív tartalmat képi és tipográfiai elemekkel egyaránt.



Francis Picabia: *Tableau Rastadada* (1920.), MoMA

Az előbb bemutatott példák 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 kitapinthatók, párhuzamosan, egymásra hatva léteztek. Az összes tárgyalt attitűd esetében 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 nem történeti áttekintésre, hanem a tipográfia képzőművészeti megjelenésének vizsgálatára vállalkoztam. A kutató korszakokat Johanna Drucker (Drucker, 1994.) és Theo van Leeuwen nyomdokain haladva jelöltem ki, így került kutatásaim fókuszába az avantgárd művészet. A kubizmus, a futurizmus és a dadaiz-

mus 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.



David Carson posztere az A.I.G.A. austini előadásán.

A posztert nyomtatás előtt az alkotó tudta nélkül megmásították.

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 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.



Shepard Fairey: Barack Obama "Hope" Poszter (2008.)



Shepard Fairey: We the People (2017.)



Michael Murphy: Illusion (2022.) Multidimenzionális szobor ötszáz játékfegyverből.

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.



Robert Indiana: LOVE (1967.), MoMA

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.

Indiana így ír a munkájáról:

„Az egész azzal kezdődött, hogy gyermekként megismertem a Keresztény Tudományt (új vallási mozgalmak közé sorolt Szentháromság-tagadó keresztény vallási tanítás – a szerk.). 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 66-nak, az üzemanyag vállalatnak dolgozott. [A LOVE eredeti színegyüttese] egy Indianapolisban található Phillips 66-os tábláról származik. Gyönyörű volt. Az autóban ültem, és láttam azt a piros-zöld táblát a kék indianai égen. [...] Megpróbáltam [a szót] a lényegéig lecsupaszítani. A lehető legjelentősegteljesebb és legfelismerhetőbb formában. A ferde O nem az én találmányom volt. Gyakran használták az idők során, különböző időkben 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.” (Wolff, 2013.)

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.



Robert Indiana: Art (1992.), MoMA

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 értenénk, a kompozíció, a formák és a színek magukban is közvetítsék azt a hangulatot, gondolatiságot, amit a mindennapjainkban a szeretethez kötünk. Ez az attitűd akkor válik tökéletesen érthetővé, amikor a majdnem harminc évvel később készült ART alkotást szemléljük. Láthatóvá válik az az eszközrendszer, amivel a formákat, színeket absztrakt kifejezésre használja, hiszen itt is elmondhatjuk, hogy a betű dekódolásának hiánya esetén is érthető lenne számunka a fő gondolat, a „művészet”.

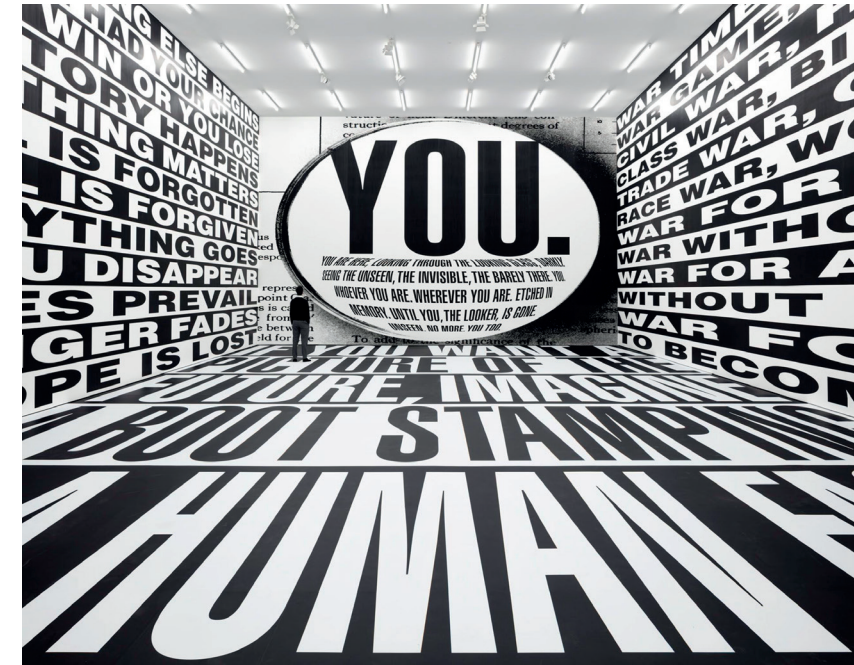
Talán ez a dupla rétegű és tiszta üzenetközvetítés az, ami miatt Indiana alkotásainak kulturális hatása vitathatatlan.

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.



Barbara Krueger: *Your body is a battleground* (1989.), The Board

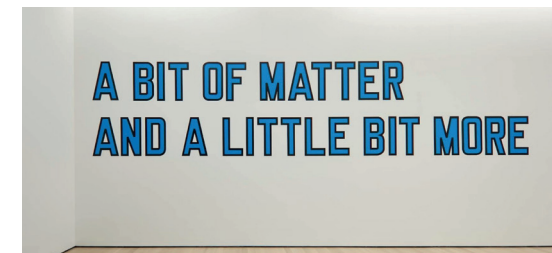
Krueger a washingtoni nők menetére készítette a képet, támogatva ezzel a nők gyermekvállalási jogainak szabadságát. Ennek ellenére azonban az üzenet időtlen, és az igazi ereje a közlésnek talán ebben rejlik. Majdnem harminc évvel később, 2017-ben készítette szintén jelentős installációját *Forever* címmel.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



Barbara Krueger: *Forever* (2017.), Berlin

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



Lawrence Weiner: *A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE* (1976.), MoMA



Claude Closky: *Some more Pope Francis cries* (2023.), Berlin



Ahn Sang-Soo: *Bal: Life Pattern* (2017.) *Jobb: Jesus. Our Jesus* (2017.)

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 kompozíció hierarchiában. Ilyen alkotói attitűddel bír a már említett David Carson.



David Carson: *Untitled collage*

David Carson munkásságában szerepel mindkét tipográfiai megközelítés. Számos olyan munkát láthatunk tőle, ahol a betű, a szavak jelentése többlettartalmat ad az alkotáshoz. 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 egyrészt pusztán vizuális elemként, ahol jól tapintható cél volt a betűk jelentésének háttérbe szorítása, másrészt 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 arányjellegű 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. 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 egyetemes cél, inkább egyéni művészeti attitűd és társadalmi viszonyok, korképek eredménye, mint minden más eszköz a képzőművészet területén.

Irodalomjegyzék

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.

Bárczi Géza és Országh László (szerk.). *A magyar nyelv értelmező szótára*. Budapest: Akadémiai Könyvkiadó, 1959–62. <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/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/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/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 szövegtan.*” In Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.), *SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN 3. A magyar szövegtani 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-too414> 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-lo1895> 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, Geroglifico 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://artsandculture.google.com/asset/cannoni-in-azione-gino-severini/owE4_olzTcD_5w?hl=it Megtekintés: 2023.10.14.
11. kép: Hannah Höch, Da—dandy, kollázs és fotómontázs, 1919, 30 x 23 cm, Magángyűjtemény, <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 posztere az A.I.G.A. austini előadásán, 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-kruger/untitled-your-body-battleground> Megtekintés: 2023.10.30.
21. kép: Barbara Krueger, Forever, 2017, helyspecifikus installáció, Sprüth Magers Berlin, <https://spruethmagers.com/exhibitions/barbara-kruger-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://ww.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.davidcarson-design.com/> Megtekintés: 2023.11.02.

Képzőművészet és kiadványszerkesztés

(Az eredeti tanulmányom címe: A művészeti magazin mint a kortárs művészet alternatív megjelenítési rítusa
Megjelenési adatok: Artcadia, ú.f. 3 (1.), 29–46. (2024.),
DOI: 10.57021/artcadia.6076.)

Lektorálta az Artcadia tudományos periodika két anonim szakmai lektora és
Dr. Szabó Zsófia művészettörténész, egyetemi docens.

Absztrakt

A művészeti alkotások megjelenítése összetett kérdés. Egy alkotáshoz tervezett megjelenítési tér sok esetben torzul, megváltozik, felülírja valamilyen körülmény. Ezért egy olyan felület, ami távol áll minden elképzelhető fizikális tértől, érzékeny pontja egy ilyen reprezentációnak. Erre példa a művészeti magazin. A fizikai térből a kétdimenziós térbe konvertálja az alkotást. Ezt csak érzékeny és értő módon teheti meg. Emiatt válik ez a megjelenítési aktus különlegessé. Nem egy objektív kommunikációs pozíció, inkább egyfajta személyes rítus. Ezért feltételezem, hogy a művészeti magazinoknál tapasztalható, külső szemmel természetesnek és neutrálisnak tűnő megjelenés több kérdést vet fel, mint amit a pusztá jelenlétük indokolna. Ezen kérdések közül cikkemben foglalkozni fogok a magazinok kereskedelmi vonatkozásával és a magazinok mögött álló szerkesztőkkel. Közelebbről szemlélem azt, hogy az előző két tényező befolyásolja-e a megjelenített műalkotás valamely kommunikációs vonatkozását, és azt is vizsgálom, hogy a művészek által szerkesztett magazinok miben különbözhetnek a professzionális szervezetek által szerkesztett magazinoktól.

Előszó

A cikkemben arra teszek kísérletet, hogy a művészeti magazinok sajátos publikációs megjelenítését performatív gesztusként, mint művészeti rítust értelmezsem. A művészeti alkotások megjelenítése közösségi rítus, amely rítus a művész részéről és a művészet közvetítője részéről is beavatkozást, illetve részvételt kíván. A művészet közvetítője lehet személy, tér vagy médiumként meghatározható kommunikációs csatorna. Ezek alapján a kortárs művészeti magazin létrehozása (mint aktus) a művészeti közeg rítusa. Részben jellemző rá, hogy konvencionális, tehát „közkeletű, megszokott” formája a művészet tematikus összesítésének, értelmezésének és terjesztésé-

nek. Ebben az esetben a rítus résztvevői (a művész és a szerkesztők) a képzőművészet és a tervezőgrafika segítségével fejezik ki magukat — előbbi tevékenységével szolgáltat tartalmat, utóbbi pedig természetben kialakított eszközkészletével tematikus, következetes és szélesebb körben értelmezhető rendszerként mutatja ezt be. Ezért a mindenkori kortárs művészeti magazinokat mint művészetet és művészeti közösséget formáló aktust (rítust) vizsgálom a tanulmányomban. A céloom nem történeti áttekintés, hanem az attitűd, az aktus, maga a rítus vizsgálata. A művészeti magazin ugyanis a tervezőgrafika és a kortárs művészet intim rítusa alapján jön létre, és így képez alternatív kiállítási és diszkurzív teret. A vizsgálatom három pilléren nyugszik. Az első Gwen Allen *Artist’s magazines* című írása, amelyben az 1960 és 1989 között megjelent művészeti magazinokat, periodikákat vizsgálja. A második pillér az Art-Rite magazin, és ennek az összes megjelenését egybefoglaló (1973–1978.) kötet. A harmadik pedig napjaink egyik jelentősebb kortárs művészeti magazinja, a CURA.

A rítus

Ha egy értelmező kéziszótár szócikkéből indulunk ki, a rítust alapvetően vallási vagy egyéb ünnepélyes szertartásként vagy aktusként értelmezhetjük, de a fogalom kiterjeszthető a társadalmi szokások, gyakorlatok vagy konvencionális cselekedetek szintjére is. (The Oxford Pocket Dictionary of Current English, dátum nélk.) A rítus meghatározása tehát többféle nézőpontból is megadható, vallási, spirituális, társadalmi, szociológiai, mikro/makroközösségi irányból egyaránt szemlélhetjük. Császi Lajos *A média rítusai* című szövegében a rítusok célját közösségi szempontból határozza meg: „A rítusok a forgatókönyveiket ugyanis csak eszközül használják ahhoz, hogy értelmet kölcsönözzenek és morális rendet teremtsenek, és ezeken keresztül közösséggé integrálják a társadalom tagjait.” (Császi, 2002, 9.). Ebből az idézetből a „községgé integrálják” kifejezést emelném ki. A saját fogalmi értelmezésemben ez a legfontosabb tényező, ahol szereplőkként a művészre, a művészeti alkotás közvetítőjére és a megtekintőre (közönségre) gondolok. Ily módon pedig ezen szereplők közösséggé integrálódásának törekvését látom a művészeti magazinok esetében. Egy következő gondolatában Császi a mindennapi életünkhöz mért viszonyról beszél:

„Általánosságban szólva a rítus két fő összetevőből áll: egy láthatatlan morális szükségletből valamilyen fontos értéktartalmú kérdés megválaszolására, és egy látható ceremóniális tevékenységből, amely külső

eszközként szolgál ennek a célnak az elérésére. [...] Victor Turner a rítust „Anti-struktúrának” nevezi, amely tudatosan és szándékosan megszakítja a mindennapi élet természetes menetét, felborítja szerkezetét, és valamilyen új, addig hiányzó elemmel gazdagítja.” (Császi, 2002, 11.)

Az itt említett összetevők, a láthatatlan morális szükséglet, az új, hiányzó elem a mindennapi életben mind párhuzamba állítható a kortárs művészet kapcsolódó fogalmaival is. A Turner által felhozott „Anti-struktúrát” pedig később részletesebben is körbejárja:

„A lényeg a rítusoknak, mint anti-struktúráknak azon a tulajdonságán van, hogy a valóságot szimbolikusan átértelmezve mindenkor szétválasztják egymástól a szentet és a profánt, és ezáltal kézzelfoghatóvá és magától értetődővé teszik a társadalom tagjai számára a „Jót” és a „Rosszat”, a „Tisztát” és a „Tisztátalant”, a „Rendet” és a „Káoszt”. [...] Összehasonlítva a rítus eddig tárgyalt kétfajta modelljét, azt láthatjuk, hogy a vallásos rítusban a szentség erejét a természetfölötti hatalmaktól származtatják. A modern társadalomban viszont a közösség saját evilági szimbólumai (a nemzet, a demokrácia, az emberi jogok) vagy intézményei (a művészet, a tudomány, a politika) szolgálnak a szentségekre jellemző különleges erő forrásaiként.” (Császi, 2002, 80.)

Itt már Császi is megemlíti a művészetet, mint a modern társadalom egyfajta intézményét, azonban néhány gondolattal később egyértelműsíti, hogy „A rítusokat nem lehet közvetlenül levezetni abból a társadalmi helyzetből, amelyben megjelennek, és amelyben sokszor irrelevánsnak is tűnnek, hiszen tudjuk, hogy transzkontextuálisak, azaz egy önmagukon túlmutató, másfajta valóságra utalnak.” (Douglas, 2003.)

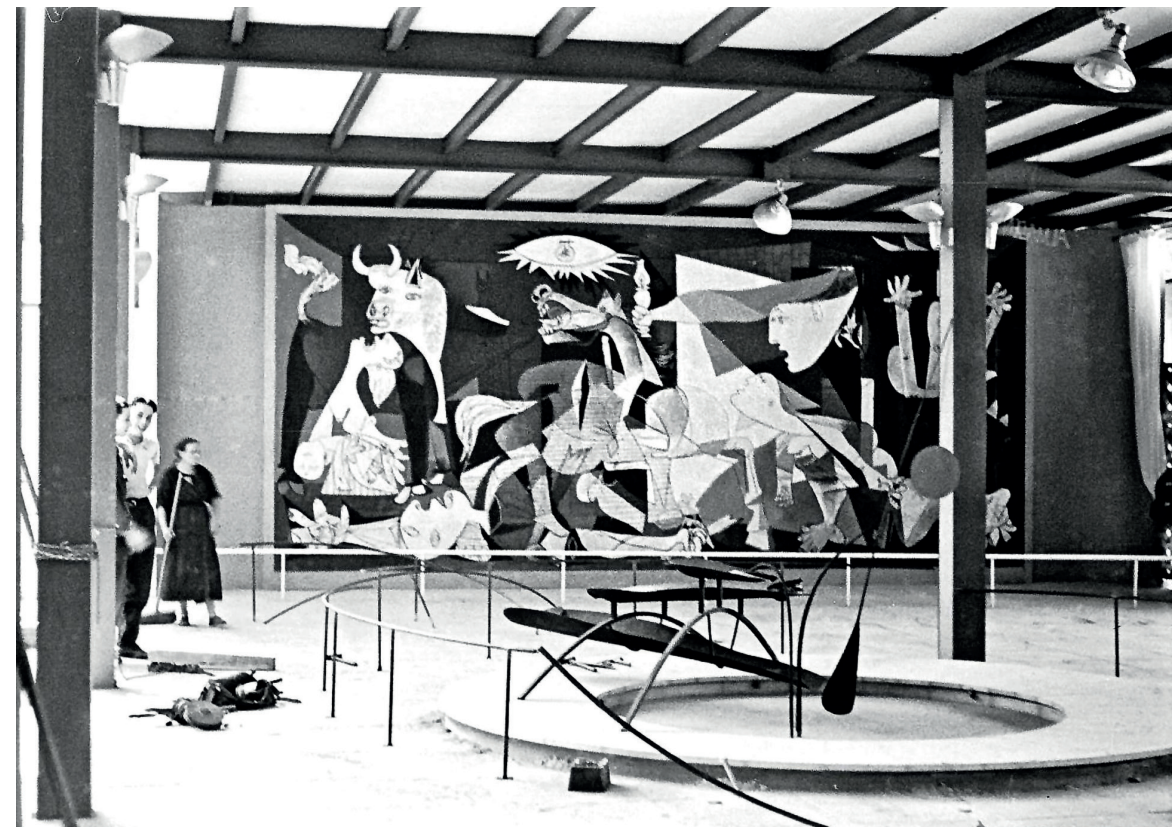
A fentiek jól artikulálják a rítus azon megközelítését, amire a tanulmányom kezdeti kijelentését — miszerint a művészeti alkotások megjelenítése közösségi rítus — alapozom. Ezen rítus-értelmezés szerint a társadalmi vagy mikro/makroközösségi kohézió kiemelten fontos elem. Ezt pedig erősítik a művészeti közösségi megjelenések. Émile Durkheim írásaiban többször olvashatjuk, hogy a rítusok kollektív élményeket hoznak létre (Durkheim, 1995.). Ilyen kollektív élmény egy művészeti magazin is, hiszen nem csupán adatforrás, hanem egy kortárs művészeti diskurzus színtereként is szolgál. Ahogy az Art-Rite állásfoglalásában látjuk majd, ezek a művészeti magazinok hozzájárulnak a művészet befogadásának demokratizálásához, és a művészeti közösség összetartozásához is.

A művészeti alkotások megjelenítése, kommunikációjuk a megjelenítő térrel

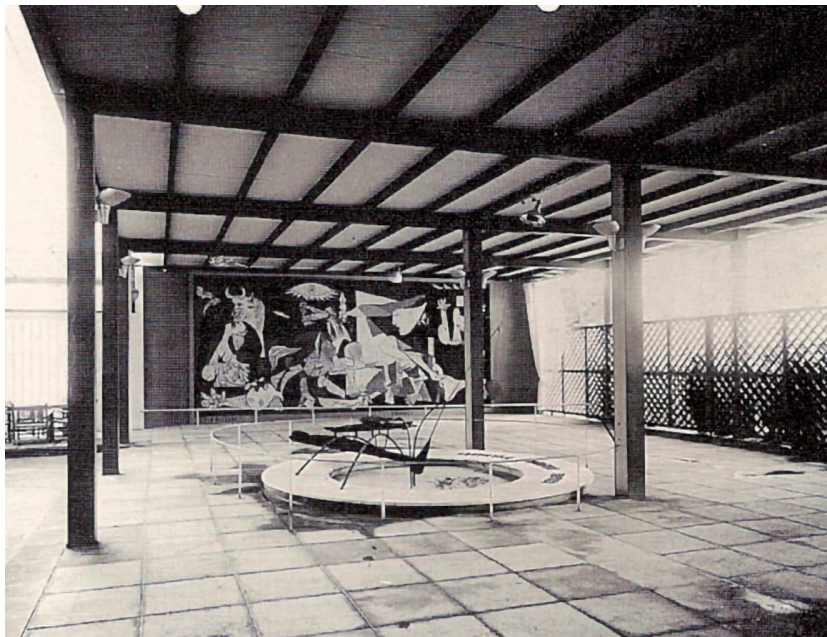
A következő lényeges elem, aminek tárgyalása szükséges vizsgálódásom megértéséhez, az a műalkotások kommunikációja a megjelenítő fizikai térrel, vagy az absztrakt, gondolati térrel. Az az alternatív megjelenési tér, ami kialakul a művészeti magazinokban bizalmi alapú, intim, de mégis mesterségesen előállított környezet. Tágítja a kortárs művészeti diskurzus terepét, és új nézőpontokat alakít ki a felvetett témákkal kapcsolatban, azonban a legfontosabb talán mégis az, hogy új teret teremtsen egy megjelenő műalkotásnak.

Első olvasatra, közösségi kommunikációs szempontból ez talán nem is tűnhet ennyire fontos szempontnak, azonban a művész és a műalkotás szempontjából egy kortalan és érzékeny kérdés. A műalkotás szerves része ugyanis a tér. Az a tér, ahova az alkotó a megjelenését tervezte, hiszen az a közeg összeolvad az alkotással, és kiegészíti a gondolatiságát új közlési, kommunikációs réteget teremtve. Példaként nézzük meg, hogy egy közismert műalkotásra, Picasso *Guernica* című alkotására hogyan vetíthetjük ki ezt a helyzetet.

Az eredeti megjelenési tér a Párizsi Világkiállítás spanyol pavilonja volt (1937.). Picasso ebbe a térbe tervezte a festményét.

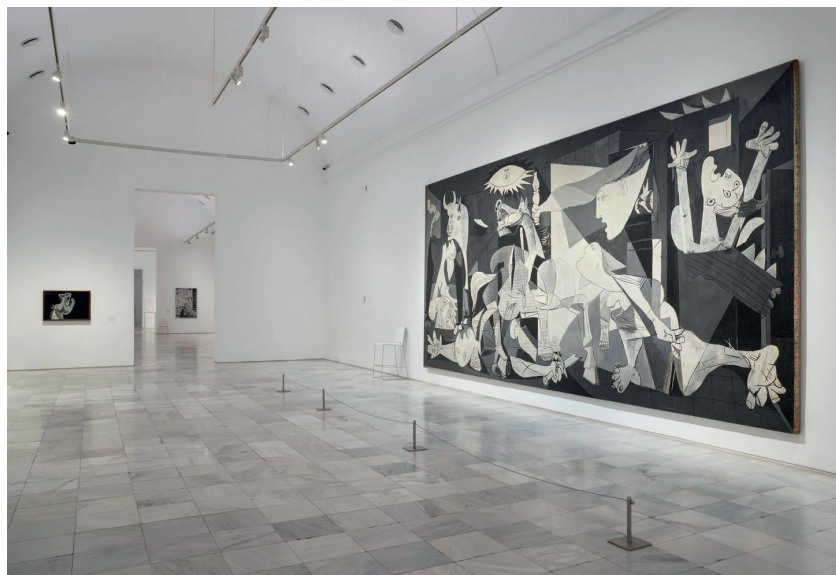


1. Pablo Picasso, *El Guernica* en el pabellón español (A *Guernica* a spanyol pavilonban), Párizs 1937.



2. Pablo Picasso, *El Guernica en el pabellón español* (A Guernica a spanyol pavilonban), Párizs 1937.

Napjainkban a Reina Sofia Múzeumban az elhelyezési tér hasonló, a kurátor láthatóan igyekezett figyelembe venni a mű alkotásakor elképzelt teret.



3. Pablo Picasso, *Guernica* (1937.) a Reina Sofía Múzeumban, 2023.

Egyértelműen láthatjuk tehát, hogy Picasso elképzelése a térről szerves része az alkotásnak. Vizuális kísérletben vizsgáljuk meg, mi történik, ha nem vesszük figyelembe ezt a szándékot:



4. Szlama Norbert, *Digitális szemléltető montázs a Guernicáról szűk térben*, 2024.

Az előző két installálás esetében fontos, meghatározó szempont volt a tér horizontális terjedésének biztosítása. A kompozíció, a művészi koncepció és gondolatiság szempontjából fontos teret adni a kép folytatásának gondolataink által. Ezt a lehetőséget adja meg a zavartalan, üres tér a kép jobb és bal oldalán (a spanyol pavilon esetében egy kisebb, de határozott, a Reina Sofia Múzeum esetében pedig egy nagyvonalúbb méretben).

A harmadik vizuális kísérleten pedig egyértelműen láthatjuk, hogy az alkotói szándékot figyelmen kívül hagyó tér hogyan rombolja az alkotást, hogyan csökkenti kifejezésének erejét. A kép melletti képzeletbeli margó eltörlése és egy határozottabb, markánsabb képkör alkalmazása után a festmény erőtlenné válik, üzenete a mérhetetlen mértékű mérsárlásról nehezebben érthető.

Ez a rövid kísérlet természetesen tudományos szempontból nem értelmezhető, azonban azt világosan példázza, hogy milyen alapvető konfliktussal indul egy művészeti magazin. Egy olyan alternatív mesterséges teret kell létrehozni, amiben az alkotások az eredeti alkotói elképzeléshez hasonlóan jelenhetnek meg, mert csak így válhat valóra a kapcsolódó kortárs művészeti diskurzus folytatása.

Ez az az intim és bizalmi momentum, amit rítusnak nevezek. Ezek alapján artikulálódott bennem az a gondolat, hogy ezt a nehezen körülírható, érzékeny, művészeti, kurátori szituációt nem kérdőfelvetések mentén kell megvizsgálnom, hanem magát a helyzetet kell körüljárnom és elemezni.

A másik szempont a sajtótermékek szempontjából a fogalmi alapok körüljárása. A művészeti magazinok ugyanis oszthatóak oly módon, hogy kiadói oldalról közelítjük meg a megjelenéseket. Egyes magazinok kereskedelmi alapokon, gazdasági szerveződésű kiadók gondozásában jelentek meg, mások pedig közvetlenül kortárs művészek által

keltek életre. Különösebb elemzés nélkül belátható, ez a különbség két, egymástól eltérő kiadói attitűdöt eredményez, hiszen amíg az előző csoportnál a műtárgykereskedelem aktuális folyamatai jelentős tényezőként szerepelnek, addig az utóbbi csoportnál a kereskedelmi alapoktól független művészeti minőség a fontos szempont. Gwen Allen írásában erről így gondolkodik:

„A mainstream művészeti magazinok csillogó fényes felületével és jó minőségű színes reprodukcióival szemben a művészlapok anti-kereskedelmi, egalitárius érzelmeket fejeztek ki szerény, barkácsoló formátumaikkal, mint például a mimeográf és az újságpapír. Gyakran pénztelenül támaszkodtak támogatásokra, csekély reklám- és előfizetési bevételekre, valamint szerkesztők és közreműködők (általában ellenszolgáltatás nélküli) szellemi munkájára.” (Allen, 2011, 8.).

A művészek által szerkesztett, készített magazinok tehát sokkal közelebb állnak ahhoz a térhez, ami az alkotások sajátja, hiszen nincs külső befolyásoló tényező. Nem kell igazodniuk célcsoportokhoz, kereskedelmi viszonyokhoz, gazdasági kérdésekhez vagy műtárgykereskedelmi folyamatokhoz. Hátrányuk azonban az lehet, hogy a kortárs képzőművészek nem feltétlenül ismerik a vizuális kommunikáció magazin jellegű eszközeit, így nem mindig tudják érthetően, értelmezhetően átadni a kívánt üzenetet, egyes esetekben félresiklik a művészi szándék. Ami viszont egységes tulajdonság mindkét esetben: a társadalomra gyakorolt hatás. Ez egy olyan lényeges momentum, ami egyértelműen és maradéktalanul meghatározza a művészeti magazinok célját. Hatást gyakorol a társadalomra azáltal, hogy különböző művészeti attitűdöt, eltérő és kritikus alkotói szándékokat mutat meg egy szélesebb társadalmi rétegnek, és tesz elérhetővé ezzel kapcsolatos gondolatokat társadalmi osztályoktól függetlenül. A kortárs művészeti magazinokat gyakran éri a vád, hogy kurátori szemléletükben a művészeti elitizmus irányába mozdítását is szem előtt tartják, azonban hogy ha ez igaz is, akkor sem változtat azon az alapvető és egyértelmű tényen, hogy a művészeti magazin hozzáférhető olyan társadalmi osztályok számára is, amelyeknél a galérialátogatás nem társadalmi norma.

A művészeti magazinok kezdete, út az Art-Rite magazinig

Ahhoz, hogy meg tudjuk kezdeni az említett magazinok részletesebb áttekintését, néhány gondolat erejéig értelmeznünk kell a műfaj korábbi képviselőit. Ebben az áttekintésben ismét Gwen Allen szövegét veszem alapul. Kutatása szerint a hatvanas, hetvenes években vált a művészi gyakorlat izgalmas, új terepévé a magazin (mint műfaj).

Egyfajta alternatív galériává vált, a konceptuális művészet anyagtalanított gyakorlatának alternatív kiállítóterévé. Már ebben a korszakban jól artikulálódott a szándék, miszerint a magazin a múzeumok kiváltáságos terét egy demokratikusabb formába helyezi. Allen az egyik első, jelentős művészeti magazinként a *Propyläent* jelöli meg, amit Johann Wolfgang von Goethe és Johann Heinrich Meyer alapított és 1798–1800 között működött. Goethe így írta körül a címadással kapcsolatos gondolatait, illetve a cím jelentését: „a lépcső, az ajtó, a bejárat, az előszoba, a tér a belső és a külső, a szent és a profán között[;] ezt a helyet választjuk a barátainkkal való eszmecserék találkozóhelyéül.” (Allen, 2011, 3.).

Egy másik jelentős művészeti magazin ebben az időszakban a *The Germ* volt (1850.). Itt már nemcsak a meglévő alkotói gondolatok alternatív térbe helyezése történt, ebben a magazinban (nevezzük inkább közegnek) keletkeztek és fejlődtek az avantgárd mozgalmak is. Ezzel párhuzamosan a nyomdatechnológia szintén fejlődött, úgyhogy a huszadik század nyomdai médium felvirágzásának korszakában a művészek kiadóként, szerkesztőként, íróként, tipográfusként és tervezőként is megjelentek az új kortárs művészeti térben.

Az 1910–1960 közötti évek avantgárd, később absztrakt expresszionista magazinjai, periodikái' „többnyire a művészeti menetrendek és ötletek terjesztésének eszközei maradtak, nem pedig önálló művészeti produktumok.” (Allen, 2011, 3.).

A magazinok kis példányszáma tágította a tervezői kísérletezések határait. Metszett, dombornyomott oldalakat, borítókat használtak, különféle médiumokkal kísérleteztek. Bernard Aubertin gyufákat ragasztott a Revue Integration egyik oldalára, és meggyújtotta, három perzselési nyomot hagyva az oldalon.

1. Néhány a legfontosabb, háború előtti avantgárd magazinokból:

Lacerba (1913–1915.), *Blast* (1914–1915.), *291* (1915–1916.), *Cabaret Voltaire* (1916.),

The Blind Man (1917.), *Dada* (1917–1921.), *De Stijl* (1917–1932.), *L'Esprit Nouveau* (1920–1925.),

Zenit (1921–1926.), *Mécano* (1922–1923.), *Merz* (1923–1932.), *Lef* (1923–1925.),

La Révolution Surréaliste (1924–1929.), *Tank* (1925.), *Novyi Lef* (1927–1929.),

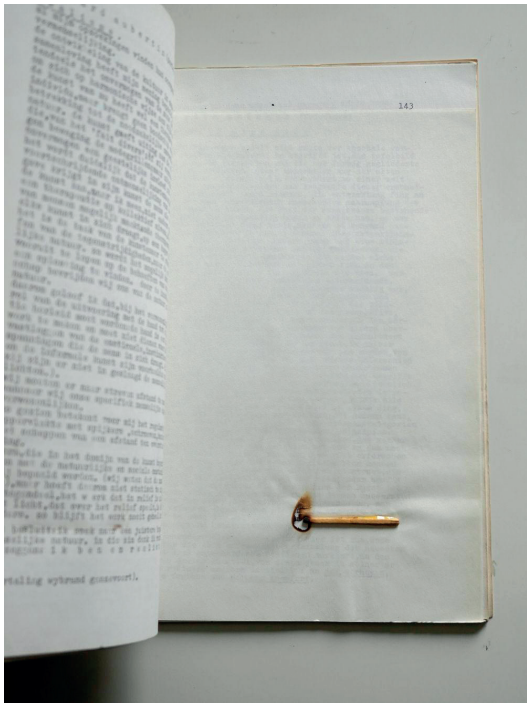
Internationale Revue iio (1927–1929.), *Minotaure* (1933–1939.), *View* (1940–1947.), és

VVV (1942–1944.)

Háború utáni absztrakt expresszionista periodikák:

Iconograph (1946.), *The Tiger's Eye* (1947–1949.), *Possibilities* (1947–1948.),

Instead (1948.), és *It Is* (1960–1965.).



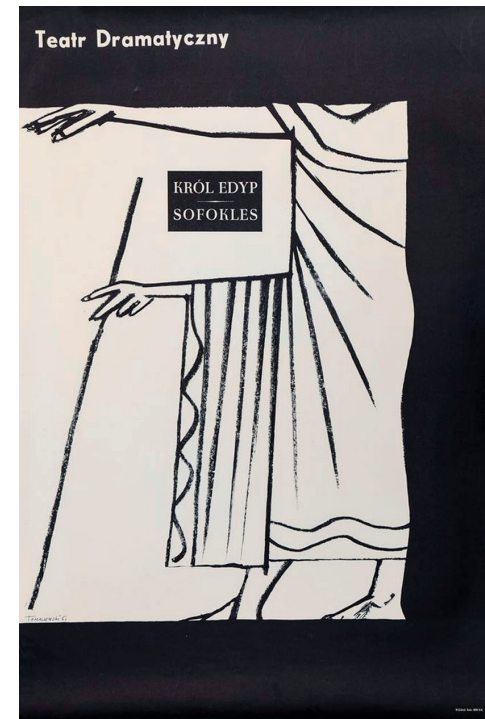
5. Bernard Aubertin, Cím nélkül, in: „Revue Integration,” 4. sz., 1965.

Ebben az időszakban a kortárs művészet egyre jelentősebb vonala a performatív és konceptuális művészet volt, ezt az attitűdöt fejezték ki a magazinok megjelenési kísérleteiben. A nyomtatott periodika experimentális területté vált.

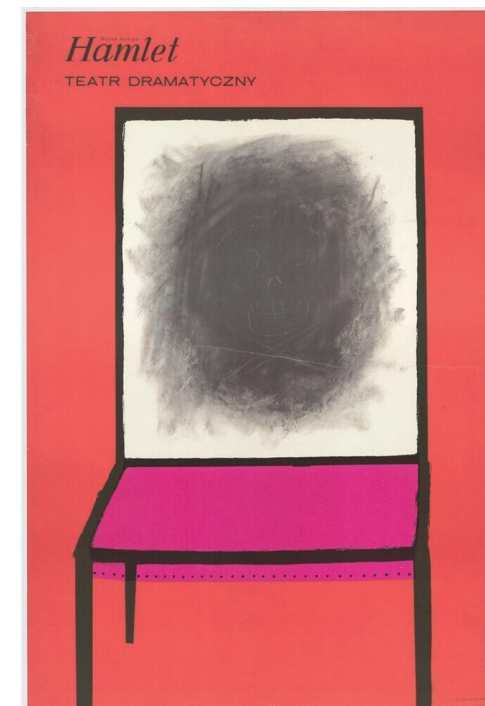
„Kísérleteztek a formátummal, a dizájnnal és a tipográfiával, gyönyörködtek a nyelv és a nyomtatás anyagszerűségében, hangsúlyozták a folyóirat tapinthatóságát és interaktivitását, előtérbe helyezték az olvasás és lapozás aktusait. Robert Smithson például a magazint kvázi szobrászati médiumként értette, sűrű szöveg- és képrétegeit geológiai rétegekhez hasonlította; Sol LeWitt rajzolásra hívta a nézőket az oldalon; Vito Acconci a magazint performatív területként fogta fel, amelyben a nyelv éppúgy esemény, mint tárgy.” (Allen, 2011, 6.)

Ezen a ponton eltávolodok Allen írásától, ugyanis egy érdekes párhuzam figyelhető meg pl. Aubertin performatív megjelenése, és az ugyanebben az időben felvirágzó plakátművészet lengyel iskolája között. Bizonyíték nincs erre a párhuzamra, de ennek ellenére át gondolásra érdemes momentum a lengyel plakát gondolkodás és a művészeti magazinok experimentális vizuális nyelve között kirajzolódó hasonlóság. A lengyel plakátiskola eszköztelen, könnyed, intellektuális és friss vizuális nyelve jelentkezik egyértelműen Aubertin munkáján is. Ez természetesen nem meglepő, hiszen a lengyel plakát kialakulása, fejlődése és nemzetközi térhódítása pont erre az időszakra tehető (Meggs & Purvis, 2012, pp. 437–438.). Az első és legfontosabb alakja

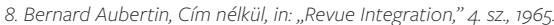
Henryk Tomaszewski volt. „Grafikai munkáinak ereje az irodalmi, színházi, filmes, zenei és társadalmi témák üzeneteinek és szimbólumainak egyszerű és intelligens fordítása vizuális nyelvre. Ő maga is bevallotta, hogy „egy életen át kutatott olyan jelek után, amelyek mindenki számára érthetőek lennének” (Brukwicki, 2004.).



6. Henryk Tomaszewski, Król Edyp, 1961.



7. Henryk Tomaszewski, Hamlet, 1962.



Az Art-Rite

Az Art-Rite magazint 1973-ban alapította Walter Robinson, Edit deAk és Joshua Cohn. Egyiküknek sem volt kiadói tapasztalata (a korábbi fejezetekben felvázolt körülmények fényében ez természetes volt más művészeti magazinoknál is). A korábbiakban említett rítust avantgárd pozícióból teremtette meg, és így tudatosan figyelmen kívül hagyta a kor kereskedelmi, gazdasági és politikai szempontjait.

Ahogy a címe is sugallja, az Art-Rite egyfajta kritikát akart megfogalmazni, amely, mint az akciós termék egy filléres boltban, elérhető és szerény. A magazin furcsa, művészet nélküli minőséget mutatott félig bulvár újságpapír oldalaival, kézzel stencilezett logójával és csináld-magad oldaltervével.” (Allen, 2011, 121.).

video

ART-RITE

2. no.

Row 1: ZAT-TAT TAT! ZANG! (empty) (X's) BANG!

Row 2: (empty) (hands) I'm an American! Can it! (empty) (empty)

Row 3: BOOM! (empty) (empty) an American! Say him up!

Row 4: POW! Here's America! Hands you know hands! (empty) (empty)

Row 5: (empty) (empty) American mom! D'you know America! TUK-TUK-TUK!

Row 6: (empty) (empty) (empty) (empty) SHOOT (KODAK)

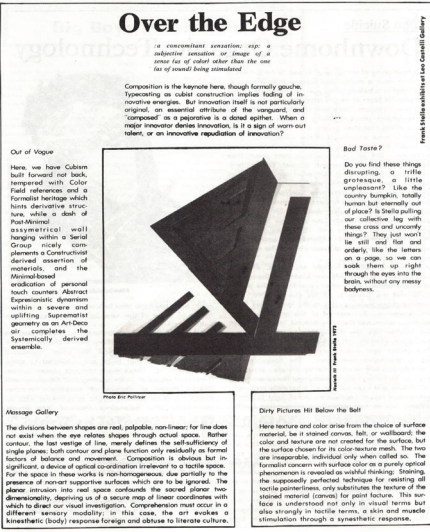
9. Walter Robinson, Edit deAk, Joshua Cohn, Art-Rite n.7 magazin címlapja, 1974.
Joshua Cohn kilépett a szerkesztő bizottságból a 7. szám után.

A 8. szám esetében nagyobb arányban manuális technikákkal kivitelezett tervezést látunk. Tus és nyomdai festék váltakozása ad egyedi ritmust az oldalnak, a lap alján pedig már sokszorosító grafikai eljárásokra utaló megoldás is tetten érhető (színes virágok).



Mindkét esetben jól megfigyelhető, hogy a szerkesztők a korábban megfogalmazott alkotói szándékot közvetítik, és ezt a végeredményt vegyítik a kor technológiai lehetőségeivel.

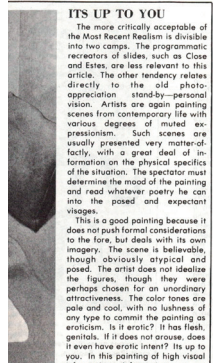
Ezek mellett tisztán látható a tervezőgrafikai szempontból is átgon-dolatlan tervezés és szerkesztés (különösen az 1–5. lapszámokban). A tervezett szedéstükör hiánya, a tipográfiai hierarchia tervezetlen-sége, a szöveghasábok számának indokolatlan váltakozása és a képek esetleges elhelyezése mind közvetíti azt a szándékot, amit Gwen Allen is megfogalmaz a fenti idézetben.



11. Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.1, 1973, 4.

A magazinkészítés professzionális hozzáállásának hiánya erősíti az Art-Rite készítőinek szándékát. Az első lapszámok esetében sok-szor még a teljesen alapvetőnek nevezhető nyomdászati soregyent sem tartották (különböző hasábok sorainak ugyanazon a képzeletbeli alaponalon tartása).

phic Potential



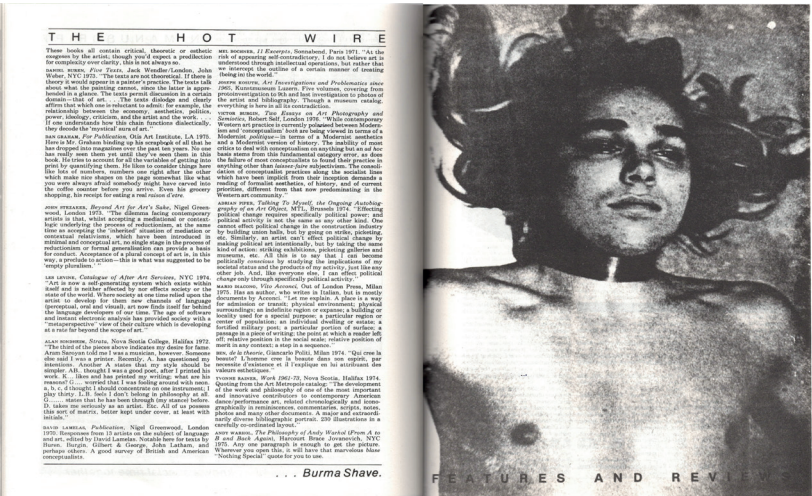
GALLERY PLAYMAI

All the accoutrements of skills (metaculous props, the cast she correspondence of subject to texture) are here applied to the eroticism. This is Hugh Hefner's flesh tone, coquettish gaze into breasts with sunken marks.

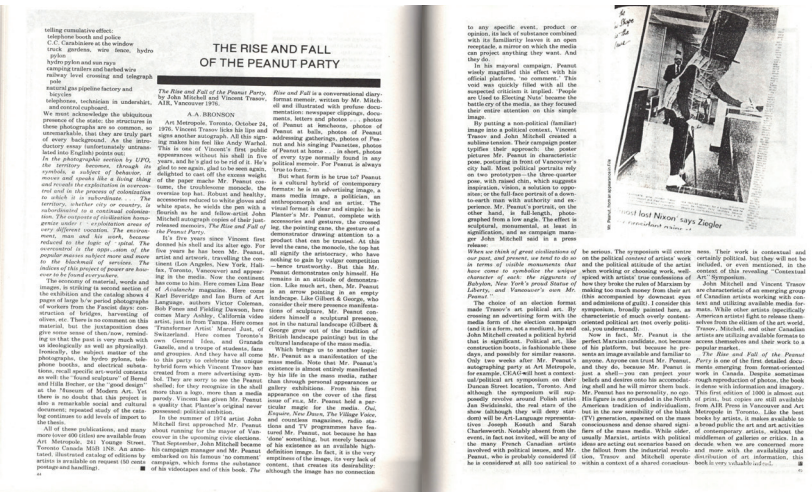


12. Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.2, 1973, 8.

Érdekes megfigyelni, hogy a magazin életének végéhez közelítve ez az esetlenség kezd eltűnni, egyre jobban átgondolt, tervezőgrafikai szempontból is értékelhető újságot készítettek. Ez a fejlődés azonban a tiszta alkotói szándék bemutatására rossz hatással volt. Az utolsó lapszámok (magazin tervezési szempontból) erőtlenebbé tették a fő koncepciót, az avantgárd eltávolodást.

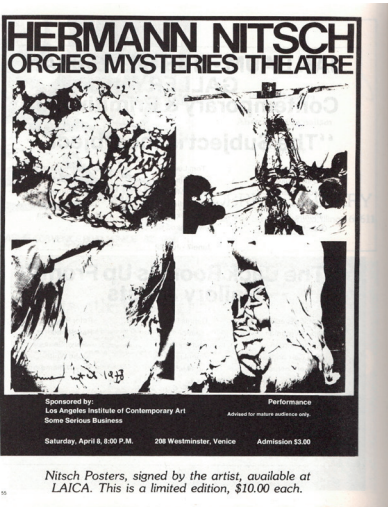


13. Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, 30–31.



14. Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, 44–45.

Jellegzetes az átalakulás a támogatói hirdetések terén is. Amíg az első számban még csak egy hirdetést találunk (az is inkább kulturális aján-ló), úgy a második számban már teljes támogatói listát láthatunk, a ké-sőbbi számokban pedig már teljesoldalas hirdetések is helyet kapnak.



15. Robinson, deAk, Art-Rite n.19, 1978, 55.

A hirdetési felületeken a tervezőgrafikai, kiadványszerkesztői szakmai fejlődés eredményeképpen a késői lapszámok esetében már egyáltalán nem látjuk a házi, csináld-magad barkács hangulatot, ami az elején kifejezett koncepció volt.



16. Robinson, deAk, Art-Rite, n.14, 1976/77, 10–11.

Ez a fejlődés egyrésről pozitívnak nevezhető, hiszen a professzionális magazin-tervezői hozzáállás segít egyértelműen, egyszerűbben és irányítottan átadni az alkotói szándékot, azonban a kezdeti koncepció elvesztésével távolságtartóvá vált a magazin. Nem érezzük már azt a lázadó avantgárd üzenetet, ami az első lapszámoknál kiemelte versenytársai közül. A rítus a képzőművészet és a tervezőgrafika (kiadványszerkesztés) között átalakult. Személyes, esetleges, intim rítusból távolságtartó, formális rítussá vált.

Ezt támasztja alá az 1. lapszámnál (lásd 12. kép) a változó belső margók, az esetleges szedéstükör, az esetleges és nem egységes betűközök, a tipográfiai hierarchia hiánya. A 14. lapszámnál (lásd 14. kép) már tervezett a szedéstükör, fejléccel és lábléccel határolt. Egységes a tipográfiai megjelenés, professzionálisan egalizált betűkkel, tervezett tipográfiai hierarchiával — dőlt kiemelésekkel, kiskapitális név megjelenítéssel, stb. A kép a kor elvárásainak megfelelően, magazinos hangulatban, három oldalon kifutóra van helyezve.

Ez a „hangulatváltás” vélhetően nem volt szándékos, hiszen egyéb vizuális elemek terén (kis példányszám, kézműves, egyedi technológiai kísérletek) a későbbi lapszámoknál is erősítették az avantgárd koncepciót. A tervezőgrafikai, kiadványszerkesztői változás inkább természetes velejárója lehetett az ekkoriban nagy ütemben változó kortárs műtárgykereskedelem folyamatainak.

A változás körülményei, a Scull aukció

A változás okai objektív módon nem meghatározhatóak. Egyszerű történeti kutatással azonban találhatunk egy momentumot, ami nagy hatással lehetett erre a változásra. Ez az esemény a „The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history” (Ogier, 2023.) vagyis a híres (vagy hírhedt) Scull árverés, a kortárs művészettörténet első nagyszabású kereskedelmi árverése. Az eseményt 1973. október 18-án rendezték meg a Sotheby Parke-Bernet Madison Avenue-i főhadiszállásán. „A „Scull sale”, ahogyan ma a köznyelvben használják, azóta sok, ha nem a legtöbb hozzáértő műkereskedő körében úgy vált elfogadottá, mint a pillanat, amikor a kereskedelem jövője elérkezett.” (Ogier, 2023.) Az aukción 50 db alkotást ajánlottak fel (kortárs fiatal absztrakt expresszionisták, pop art stb. művészek alkotásai). Néhányan az alkotók közül: Lee Bontecou, Jasper Johns, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol. Az eladások összesen több mint 2,2 millió dollárt tettek ki. Azt nem lehet tudni pontosan, hogy mekkora összegért kerültek ezek az alkotások korábban a Scull gyűjteménybe, de az biztos, hogy az eladási ár töredékét kapták csak a művészek néhány évvel korábban a műalkotásaikért. Erre a gondolatra nem kell hosszú kutatási folyamatban bizonyítékot keresni, ugyanis az árverés után egy dokumentumfilmes stáb megörökítette Rauschenberg és Robert Scull vitáját a tisztességtelennek tűnő és óriási mértékű haszonszerzés témájában.

Ez volt tehát az első alkalom a művészettörténetben, amikor kortárs műalkotásokért egy este leforgása alatt ilyen kimagasló összeget fizettek. Az ok természetesen egyszerű. Robert Scull tudatosan készült erre az estére. Akkor vásárolta meg az alkotásokat, amikor a kortárs



művészet még nem volt a luxus kategóriás műtárgykereskedelem része. Ezután zseniális és tudatos marketinggel felemelte a kortárs alkotásokat műtárgykereskedelem legfelső szintjére, majd a tudatosan felértékelt alkotásokat a Scull Sale-en eladva, addig nem tapasztalt anyagi haszonhoz jutott.

Ettől az eseménytől kezdve a kortárs művészet már nem csak avant-gárd gondolatok kifejezése volt, hanem egy kimagasló értéket képviselő, kereskedelmi alapon működő műtárgypiac is a társadalom legfelsőbb rétegeit megcélozva.

Ez az a változás, ami ha bizonyítottan nem is, de történelmi kontextusban biztos, hogy hatással volt a művészeti magazinokra. Az Art-Rite esetében egyértelműen kimutatható egy kereskedelmi irányba mutató változás, így a kapcsolat valószínűsíthető.

Természetesen az nem változott, hogy a művészeti magazin (és az Art-Rite is) alternatív tere volt a kortárs művészetnek. A megjelenítés attitűdje megváltozott, de a rítus maga továbbra is természetéből adódó sajátja ennek a speciális médiumnak. Emellett pedig a lap készítői folyamatosan hangsúlyozták a műtárgypiacról és a kereskedelmi folyamatoktól való függetlenségüket. A tervezőgrafikai, kiadványszerkesztői minőség egyértelműen idomult a kortárs művészeti közeg változásaihoz, azonban az alkotói szándék, hogy ettől távol maradjanak, megmaradt. Ezt az üzenetet erősítette az is, hogy többször szóttek valamilyen kézműves folyamatot a sorozatgyártásba.

„Például a 6. szám egy kézzel hajtogatott borítót tartalmazott, amelyet Dorothea Rockburne tervezett; a Pat Steir által tervezett 8. számot pedig vidám virágok alapszínű burgonyanyomatai díszítették, amelyeket a szerkesztők gondosan kézzel nyomtak rá mind a hatezer példányra. Ezek az élénk, váratlan pillantások a kézzel készített alkotásokra olyan intim minőséget kölcsönöztek a magazinnak, amely ellentétben állt a mainstream média szabványosított személytelen karakterével.” (Allen, 2011, 127.).

Összefoglalva tehát az Art-Rite magazin esetében egy kettős (egymásnak részben ellentmondó) folyamatot láthatunk megvalósulni. Az első a kiadványszerkesztési, tervezőgrafikai változás, ami egyértelműen a mainstream magazinokhoz közelítette. Ehhez a folyamathoz tartozik a támogatók egyre erősebb és látványosabb jelenléte a magazinban. A második pedig a szerkesztői szándék, miszerint távol akartak maradni a mainstream művészeti médiumoktól. Kézműves elemeket használtak, szándékosan rossz minőségű papírra nyomtattak, és többször hangsúlyozták az ezirányú koncepciójukat. A harmadik lapszámban az alábbi gondolatokat fogalmazták meg:

„A művészet jel, kommunikációs médium. Mint ilyen, egy csomópont a kommunikációs mátrixon belül, amely elsősorban a nézőt, a művészt,

a kontextust, a művészettörténetet és a művészetkritikát tartalmazza, valamint az emberi tapasztalat bármely más aspektusát, amelyet a művész vagy a néző az áramkörökbe helyez.” (Robinson, deAk, & Cohn, 2019, 4.)

Az Art-Rite magazint több más aspektusból is értelmezhetjük, hiszen társadalmi, szociológiai és természetesen a kortárs művészeti jelentősége is nagy volt. Jelen tanulmányban azonban a megjelenítési és vizuális-kommunikációs attitűd fontos.

A CURA.

Az Art-Rite utolsó megjelenéseihez hasonló tervezőgrafikai attitűdöt vélhetünk felfedezni a mai korunk egyik legjelentősebb művészeti magazinjánál, a CURA.-nál. A megjelenéseket a 23. és a 41. szám között vizsgáltam (2016–2024.), a magazin 2009-től működik. A magazin kiadói és szerkesztői az alábbi gondolatokkal definiálják a tevékenységüket:

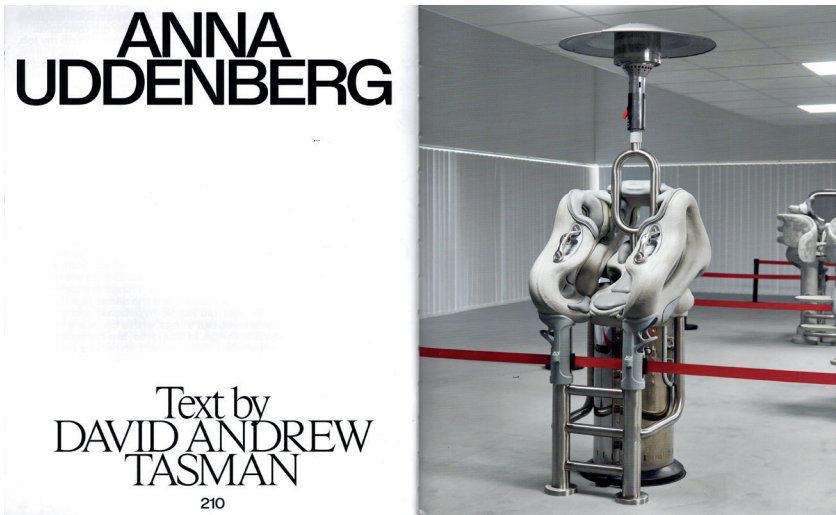
„A CURA. a kritikai, szerkesztői és kurátori gyakorlat vezető platformja, a kortárs művészeti szcéna, a kritikai vita, a digitális kultúra és az „új most” vizsgálatát célzó előadói központ. A CURA. kulcsfontosságú együttműködések révén egy kétévente megjelenő nemzetközi magazin kiadását irányítja, emellett kiállítások, biennálék, fesztiválok és helyspecifikus projektek művészeti irányítását végzi, beleértve a nemzetközi művészekről megrendelt egyéni kiállítások létrehozását is, amelyek a római Basement Roma művészeti negyedben, valamint hosszú távú nomád kiállítási programja, a kura. keretében Milánóban valósulnak meg.

A CURA. szerkesztői tevékenységet is folytat könyvek, multimédiás tartalmak kiadásával és multidiszciplináris együttműködésekkel. A CURA. volt a 2021-es Belgrádi Biennále művészeti vezetője, és a Clubbing fanzine, valamint a Display Collection független projektjeit működteti, tervezőkkel, művészekkel és építészekkel együttműködve. Emellett a római Soho House The Art Room programjának művészeti vezetője.” (CURA., 2024.)

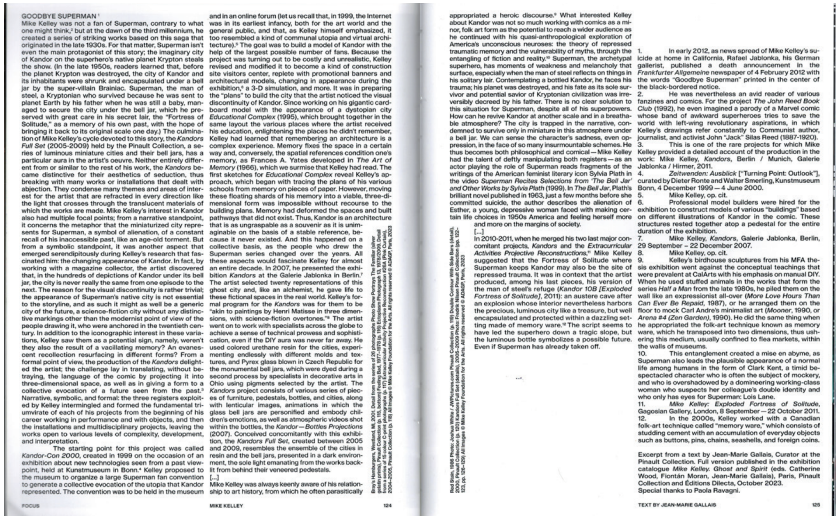
A CURA. napjainkban betöltött vezető pozícióját vélhetően ez a sokszínű tevékenység is befolyásolja: magazin, kiállítótér, nemzetközi kurátori rendszer és kurátori tevékenység, kortárs művészeti műhely. Ez a sokrétű pozíció az, ami jelen vizsgálódásom szempontjából is érdekessé teszi. A központi tézisem ugyanis az, hogy a művészeti ma-

gazin a tervezőgrafika és a kortárs művészet intim rítusa alapján jön létre, amellyel alternatív kiállítási és diszkurzív teret képez.

A CURA. esetében egy alkotói kör „kezáben” van a valós tér (Base-ment Rome kiállítótér) és az alternatív tér is (maga a magazin). Emellett a kortárs műtárgykereskedelem aktuális szempontjaitól sem tudja távol tartani magát, hiszen azon a területen is vannak érdekeltségeik. Kijelenthetjük tehát a szerkesztői és alkotói viszony alapján, hogy az Art-Rite tökéletes kontrapozíciója. Tervezőgrafikai szempontból professzionális, sallangmentes, a végletekig megtervezett.



17. Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 210.



18. Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 124–125.



19. Marotta, Baccin, Cura. n. 41, 2023/24, 62–63.

Hirdetések szempontjából mennyiségi végletet láthatunk. Divatmárkák, galériák, események hirdetéseivel kezdődnek a lapszámok. A 23. szám esetében ez 52 oldalt foglal le a kiadvány elején. Nemcsak művészeti, hanem prémium kereskedelmi brandek is megjelennek kiemelt helyen (pl.: Prada, Saint Laurent, Celine):



20. Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 2–3.

Ami feltűnő különbség az Art-Rite-hoz képest, hogy a magazin készítőitől kutatásaim során nem találtam nyilatkozatot a koncepcióról. Az Art-Rite esetében Edit deAk határozottan, több platformon és kommunikációs csatornán egyértelműsítette alkotói szándékukat. Legfőbb gondolataikat ezzel kapcsolatban többször a magazinban is megjelentették. Ezzel szemben a CURA. készítői nem teszik nyil-

vánosan elérhetővé gondolataikat a magazin koncepciójával, kritikai gondolkozásmódjával, nézeteivel kapcsolatban. Jubileumi megjelenésükben (CURA. 40 Manifesto) egy mondat sem szerepel, amit a cím alapján jubileumi manifesztumnak nevezhetnénk. Még egy egyszerű előszó sem található a magazinban.

Ez a meglehetősen semleges és kicsit távolságtartó attitűd objektivitás érzetét kelti. Az általam vizsgált nyolc év megjelenéseiben ez egységesen és határozottan látható. Itt ismét jól artikulálható az Art-Rite-hoz viszonyított kontrapozíciója. Az Art-Rite személyes, kézműves és határozott álláspontot képviselő attitűdje tökéletes ellentéte a CURA. távolságtartó, semleges kommunikációjának.



21. Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, címlap.



22. Marotta, Baccin, Cura. n. 27, 2017/18, címlap.

Összegzés

A közelebbről vizsgált két magazin, az Art-Rite és a CURA. magazin ellentétes kommunikációs eszköztára érdekes nézőpontot ad, hiszen maga a rítus mindkettőnél ugyanaz, mindkét esetben a kortárs művészet értelmezését, elérhetőségét, új nézőpontjait szolgálják. Amíg az Art-Rite a személyes, közvetlen kommunikációval teremti meg bennünk a bizalmi helyzetet az értelmezéshez, addig a CURA. a semleges, objektív attitűdjével teszi ugyanezt (ez a bizalmi helyzet természetesen további kérdéseket vethet fel a kiadvány „reklámhordozó” jellege miatt). Egyértelműen láthatjuk tehát, hogy két ennyire eltérő eszköz mennyire más szituációt teremt, magát a rítust azonban ez nem befolyásolja. A rítus résztvevői ugyanis ugyanazok: a kortárs művészet, a tervezőgrafika (kiadványszerkesztés) és a minket körülvevő társadalmi közeg. A kommunikációs csatorna pedig csak egy eszköz, ami elindít minket az alternatív kiállítói és kortárs diszkurzív tér felé.

Képjegyzék

1. Pablo Picasso, El Guernica en el pabellón español, Párizs 1937. Forrás: Eighty Years of Guernica, 30.06.2017. Arquitectura Viva, <https://arquitecturaviva.com/articles/beyond-the-symbol> (megtekintés: 2024.04.30.)
2. Pablo Picasso, El Guernica en el pabellón español (A Guernica a spanyol pavilonban), Párizs 1937. Forrás: El Viaje de Guernica, 14.08.2015. El arte como arte, <http://elartecomooarte.blogspot.com/2015/08/el-viaje-del-guernica.html> (megtekintés: 2024.04.30.)
3. Pablo Picasso, Guernica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1937. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, 2023. Forrás: Gareth Harris, “Photo ban lifted on Picasso’s Guernica after 30 years,” The Art Newspaper, 11.09.2023. <https://www.theartnewspaper.com/2023/09/11/photo-ban-lifted-picassos-guernica-after-30-years-museo-reina-sofia-madrid> (megtekintés: 2024.04.30.)
4. Szlama Norbert, Digitális szemléltető montázs a Guernicáról szűk térben, 2024.
5. Bernard Aubertin, Cím nélkül, in: „Revue Integration.” Herman de Vries (szerk.), 4. sz., 1965. Forrás: <https://www.invaluable.com/auction-lot/lucio-fontana-integration-no-4-1965-bernard-auber-31-c-051410ca26> (megtekintés: 2024.05.04.)
6. Henryk Tomaszewski, Król Edyp, 1961, plakát, 99 x 67.5 cm.
7. Henryk Tomaszewski, Hamlet, 1962, plakát, 99 x 68 cm.
8. Bernard Aubertin, Cím nélkül, in: „Revue Integration,” 4. sz., 1965.

9. Walter Robinson, Edit deAk, Joshua Cohn, Art-Rite, n.7 magazin címlapja, 1974. (Összegyűjtött kiadás: New York, NY: Primary Information, Printed Matter Inc., 2019.). Forrás: <https://fenrickbooks.com/products/deak-edit-cohn-joshua-and-robinson-walter-editors-art-rite-7-video-issue> (megtekintés: 2024.05.04.)

10. Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite, n.8. magazin címlapja, 1975. Forrás: <https://primaryinformation.org/product/art-rite/> (megtekintés: 2024.05.04.)

11. Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.1, 1973, 4. Forrás: saját fotó.

12. Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.2, 1973, 8. Forrás: saját fotó.

13. Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, 30–31. Forrás: saját fotó.

14. Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, 44–45. Forrás: saját fotó.

15. Robinson, deAk, Art-Rite n.19, 1978, 55. Forrás: saját fotó.

16. Robinson, deAk, Art-Rite, n.14, 1976/77, 10–11. Forrás: saját fotó.

17. Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 210. Forrás: saját fotó.

18. Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 124–125. Forrás: saját fotó.

19. Marotta, Baccin, Cura. n. 41, 2023/24, 62–63. Forrás: saját fotó.

20. Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 2–3. Forrás: saját fotó.

21. Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, címlap. Forrás: saját fotó.

22. Marotta, Baccin, Cura. n. 27, 2017/18, címlap. Forrás: saját fotó.

Bibliográfia

Allen, Gwen. *Artists' Magazines — an alternative space for art*. Cambridge, England: The MIT Press. 2011

Bruckwicz, Jerzy. „Henryk Tomaszewski,” 2004. culture.pl, <https://culture.pl/en/artist/henryk-tomaszewski> (Megtekintés: 2024.05.04.)

Császi, Lajos. *A média rítusai — A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. 2002, 9. <https://pdf-coffee.com/csasz-lajos-a-media-ritusai-pdf-free.html> (Megtekintés: 2024.07.01.)

Douglas, Mary. *Natural Symbols, Explorations in Cosmology*. 3rd ed. London: Routledge, 2003.

Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated by Karen E. Fields, New York: Free Press, 1995.

Harris, Gareth. “Photo ban lifted on Picasso’s Guernica after 30 years,” The Art Newspaper, 11.09.2023. <https://www.theartnewspaper.com/2023/09/11/photo-ban-lifted-picassos-guernica-after-30-years-museo-reina-sofia-madrid> (Megtekintés: 2024.04.30.)

Marotta, Ilaria and Baccin, Andrea. *Cura*. magazine

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

Ogier, Christian. „The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history,” 05.12. 2023. LinkedIn, <https://www.linkedin.com/pulse/infamous-scul-sale-first-merchandised-auction-art-history-ogier-zacie/> (Megtekintés: 2024.05.05.)

Robinson, Walter; deAk, Edit and Cohn, Joshua. *Art-Rite*. New York, NY: Primary Information, Printed Matter Inc., 2019.

The Oxford Pocket Dictionary of Current English. Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rite-o> (Megtekintés: 2024.07.10.)

Parafrázis a tervezőgrafikában

(Az eredeti cikkem címe: Parafrázis, mint képzőművészeti alkotói atti-
túd vizsgálata Szlama Norbert „Vasarely” című munkáján keresztül
Megjelenési adatok: Képirás Folyóirat, 2025/02: Parafrázis, Esszé, Kép-
zőművészet)

Lektorálta Dr. Gyenes Zsolt egyetemi tanár, a Képirás Folyóirat szerkesztője.

Bevezetés

Parafrázis. Utánérzés. Másolás. Plágium. Humor. Mimézis. Mimikri.
Mém.
Sokféle jelentéssel, értelmezéssel közelítettük már meg ezt a fogalmat.
A jelentési sokszínűsége minden egyéb magyarázat nélkül egyértelmű-
síti számunkra azt, hogy nehezen meghatározható gondolati területre
érkeztünk.

Terminológia

Szemantikai, tartalmi és kulturális meghatározásából is sokfélét talá-
lunk. Az egyik legrészletesebbnek tűnő leírás az alábbi:

„1. átírás, átfogalmazás
(irodalom 1.) átköltés, szabad fordítás
(irodalom 2.) átfogalmazás →valamilyen írás vagy mű tartalmának saját
szavakkal történő elmondása, ill. átfogalmazása
(művészet) újraalkotás →egy már létező kép, szobor vagy más műal-
kotás újraalkotása más eszközökkel vagy más stílusban, általában egy
másik művész által
(zene) feldolgozás, átírás →egy másik zeneszerző alkotásából átvett
rész feldolgozása, átírása
A „parafrázis” során egy már meglévő szöveg vagy beszéd lényegét
megőrző átfogalmazása történik. Ez a módszer segít a tartalom jobb
megértésében. A parafrázis gyakran fontos eszköze az oktatásnak és
a tudományos munkának, mivel lehetővé teszi az eredeti gondolatok
más szavakkal történő kifejezését anélkül, hogy azok értelme elvesz.

Példamondatok:
Egy magyar művész egy Cézanne-parafrázist ajándékozott a Szépmű-
vészeti Múzeumnak.

A West Side Story bandák háborújáról és egy közben zajló szerelemről
szó, de tulajdonképpen ez is csak egy Rómeó és Júlia parafrázis.
Lovasi András dalszövegei között akad József Attila-parafrázis is.
Demcsák Zsuzsa új műsorában sikeres nőt hív fel magához, hogy
töltsenek el vele egy délutánt, ami így egyfajta „Összezárva Frideri-
kusszal” parafrázis lesz.

Eredet: A „parafrázis” szó a görög „paraphrasis” kifejezésből szár-
mazik, amely ‘más szavakkal történő elmondás’ vagy ‘újrafogalmazás’
jelentéssel bír. Az angol nyelvben a 16. században kezdett elterjedni,
főként az irodalmi és tudományos munkákban.
Rokon értelmű szavak: átfogalmazás, újrafogalmazás, átirat, lényegi
megismétlés.“ (jelentes.hu, dátum nélk.)

Ez a meglehetősen részletes magyarázat alkalmas arra, hogy indokolja,
cikkemben miért az eredeti görög szó jelentését veszem alapvetésnek.
A görögből fordított szó ugyanis az „újrafogalmazás”. Ez a fogalom
mellőz mindent, ami a másolás vagy a plágium felé tolhatná az értel-
mezésünket.

Az újrafogalmazásban ugyanis két lényeges alkotói szándék mutat-
kozik meg. Az egyik az „újra”, a másik pedig a fogalmazás. Az előbbi
egyértelműen utal arra a szándékra, miszerint egy korábbi gondolatot,
munkát, szellemi terméket veszünk elő, az utóbbi pedig egyértelműsíti,
hogy azt nem másoljuk, leképezzük, hanem „fogalmazzuk”. Újrafo-
galmazzuk, annak minden tartalmi követelményét figyelembe véve.
Hiszen egy fogalmazásnak elengedhetetlen felépítése a bevezetés-tár-
gyalás-befejezés. Ezért a fogalmazást újraalkotva meg kell újítanunk
az egész kompozíciót. Ha megváltoztatunk bármit is a bevezetésben,
akkor a tárgyalásban már más szempontok szerint kell vizsgálni a gon-
dolatainkat. Ez alapján kimondható, hogy ha a három egység közül bár-
melyiket is „újra”alkotjuk, akkor az egész fogalmazási szerkezetet újra
kell komponálni.

Ez az a momentum, ami biztosítja a parafrázis eredetiségét. Ez az ér-
telmezés ellehetetleníti a másolást, a felszínes újra-rajzolást. Ezért
cikkemben ezen meghatározás alapján gondolkozom a parafrázisról,
és nem tárgyalom a másolási alapokon nyugvó művészeti stratégiát.

Parafrázis a képzőművészetben

A parafrázis (átfogalmazás vagy újraértelmezés) gyakorlata nem csu-
pán az irodalomra és a nyelvi műfajokra korlátozódik, hanem a kép-
zőművészetben is aktuális alkotói módszer. A képzőművészeti parafr-

rázis esetén a művész egy korábbi művet saját értelmezésében jelenít meg újra, miközben tiszteletben tartja az eredeti alkotást és annak jelentését. Újrafogalmazza a művet.

Jelen cikkemben ezt a képzőművészeti attitűdöt vizsgálom, és mutatom be egy kortárs parafrázis alkotás segítségével (Szlama Norbert: Vasarely).

A képzőművészeti parafrázisnak többféle célja lehet. Az első a veneráció. Az alkotó nagyrabecsülését (az eredeti művész irányába) egyfajta tiszteletadáson keresztül fejezi ki, és ennek eszköze a parafrazált alkotás.

A másik gyakran tapasztalt indíték egy bizonyos kritikai reflexió. Ebben az esetben a kritika kiinduló pontja lehet egy alkotás, lehet az eredeti művész, de lehet akár a mű keletkezésekor működő társadalmi közeg, vagy szellemi, kulturális folyamatok.

Természetesen ezen a két példán kívül számtalan célt láthattunk már, de az kimondható, hogy a parafrázisok többsége ezen két csoportba sorolható.

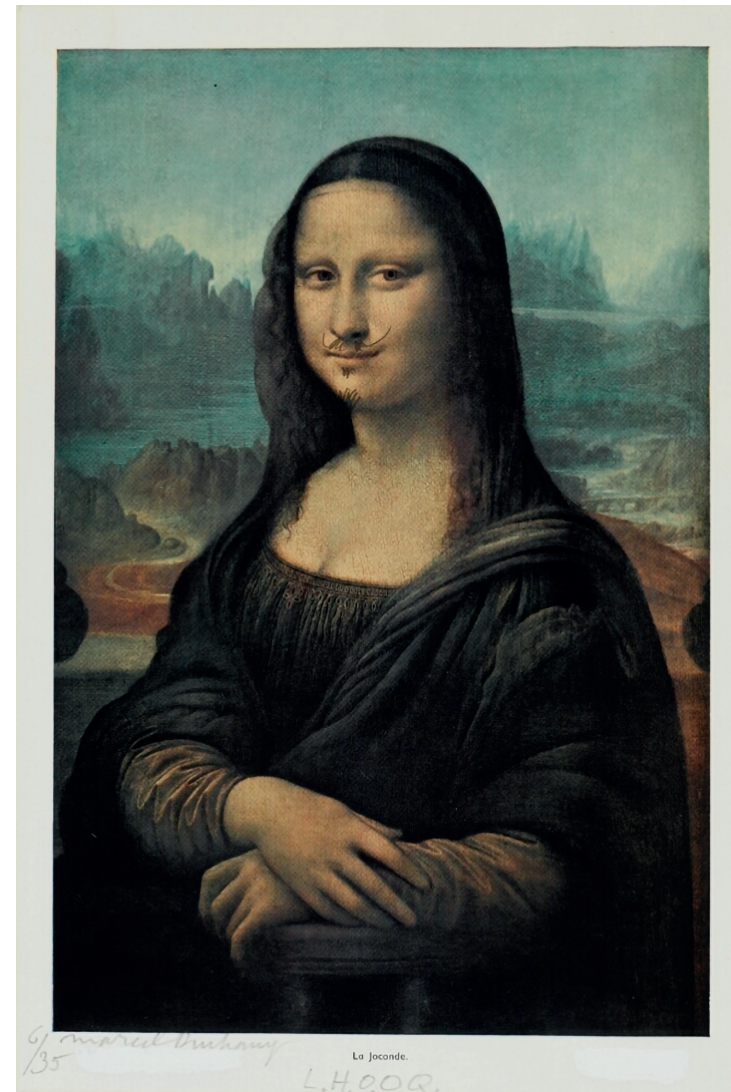
A megfogalmazott célnál azonban az alkotói folyamat és produktum szerepe sokkal fontosabb. Szükséges, hogy a művész kifejezőmódját gazdagítsa, és emellett segítse a kortárs művészeti diskurzus és kultúra megújulását, a kortárs folyamatok láthatóvá tételét is.

Példák a parafrázisra a képzőművészetben

A művészettörténet számos példát kínál, amiken keresztül teljesebb képet kaphatunk a parafrázis fogalmáról. Cikkemben hármat választottam ki ezek közül. Három olyan parafrázist, amik egymástól egyértelműen különböző alkotói attitűdöt rajzolnak ki.

A első Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* munkája. A kép Leonardo da Vinci *Mona Lisa* című festményének parafrázisa.

„1919-ben Duchamp egy kamaszosnak tűnő csínyet hajtott végre egy képeslap segítségével, amely a női szépség ideálját, Leonardo da Vinci Mona Lisáját képviselte. Bajuszt és kecskeszakállt rajzolt az arcára, és hozzáadta az „L.H.O.O.Q.” betűket. A felirat Duchamp vidám szellemességét ötvözi a szójáték iránti szeretetével: a francia betűk kihagyása így hangzik: „Elle a chaud au cul” („Tűz van lent”). [...] A La Joconde azonnal a leghíresebb readymade-jévé és a nemzetközi Dada mozgalom szimbólumává vált, amely fellázadt minden ellen, amit a művészet képvisel, különösen a hagyomány és a szépség iránti vonzalom ellen.” (Museum, dátum nélk.)



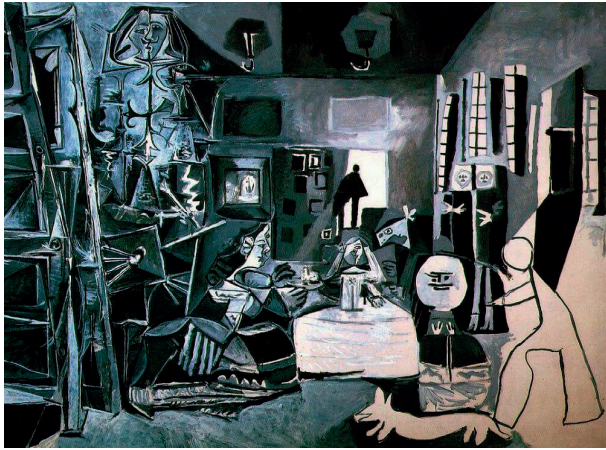
L.H.O.O.Q. or La Joconde, 1964 (az 1919-es eredeti replikája), Marcel Duchamp

Ezen a példán egy érdekes megközelítést láthatunk. A parafrázis célja kritikai reflexió, de nem az eredeti művésszel, vagy a kapcsolódó korszakkal kapcsolatban. Duchamp saját korának, társadalmának problémáira világít rá, az eredeti alkotás jelentéstartalmát pedig eszközként használja a saját kifejezésének erősítésére.

A következő példán egy merőben más megközelítést láthatunk Pablo Picassótól. 1957-ben készített sorozatot Diego Velázquez híres festménye, a *Las Meninas* alapján.

„Ami a szereplőket illeti, Picasso kompozíciójában a Velázquez-együttesben szereplők mind megjelennek, bár a feldolgozásuk eltérő.

Egyrészt a központi figura már nem Infanta Margarita, hanem maga Velázquez, akinek képe olyan mértékben megnőtt, hogy szinte meg egyezik a tényleges vászon magasságával, szimbolizálva ezzel a művész szerepének fontosságát” (Picasso, dátum nélk.)



Pablo Picasso "Las Meninas" 1957, olaj vásznon, 194 cm x 260 cm



Velasquez "Las Meninas" 1656, olaj vásznon, 318 cm x 276 cm

Ahogy láthatjuk, Picasso egy klasszikusabbnak nevezhető attitűdöt választott. Újrafestette (újrafogalmazta) a képet a saját festői eszközeivel, látásmódjával kortárs vizuális nyelven (még a kép orientációját is megváltoztatta. Az eredeti álló formátum helyett fekvő tájolást választott). Ez az egyértelmű megközelítés azonban nem csökkenti, inkább növeli a parafrázis értékét. Így kapnak nagyobb hangsúlyt a jelentésrtegekkel rendelkező karakterek, képi elemek. Harmadik példaként egy erős különvéleményeket kiváltó sorozatot mutatok be. Az alkotó Sherrie Levine és 1981-ben készítette el „After Walker Evans” című sorozatát.

„Az 1970-es évek végén és az 1980-as évek elején a művészek egy csoportja, köztük Cindy Sherman, Richard Prince és Sherrie Levine — akiket akkoriban “Pictures” generációnak neveztek — elkezdte a fényképezést az ábrázolás stratégiáinak és kódjainak vizsgálatára. A Marlboro-reklámok, B-kategóriás filmekből vett állóképek, sőt a modernista fotográfia klasszikusainak újraforgatásakor ezek a művészek kettős szerepet vállaltak, mint rendező és néző. Ezek a művészek manipulált kisajátításaikban nemcsak tömegmédia-fikciókat tártak fel és szétszedtek, hanem a vágy, az azonosulás és a veszteség bonyolultabb forgatókönyveit is bemutatták.

1981-ben Levine Walker Evans a nagy gazdasági világválság idején készült fényképeinek reprodukcióit fényképezte, mint például ezt a híres portrét Allie Mae Burroughsról, egy alabamai részvényes feleségről. A *Walker Evans* után című sorozat a posztmodern mérföldkövévé vált, a patriarchális tekintély feminista eltérítéseként, a művészet áruvá válásának kritikájaként és a modernizmus halálának elégiájaként egyaránt dicsérték és támadták. Levine e sorozatában készült munkái nem olcsó, nagyot mondó gesztusok, hanem az örökösen szertefoszlott reményről, a múlt visszaszerzésének képtelenségéről és saját elveszett illúzióinkról mesélnek.” (MET, dátum nélk.)



(balra) Levine, Sherrie. 1981. After Walker Evans 4. Ezüstszelatin nagyítás. 12.8 x 9.8 cm.

The Metropolitan Museum of Art.

(jobbra) Evans, Walker. 1936. Alabama Tenant Farmer Wife. Ezüstszelatin nagyítás. 20.9 x 14.4 cm.

The Metropolitan Museum of Art.

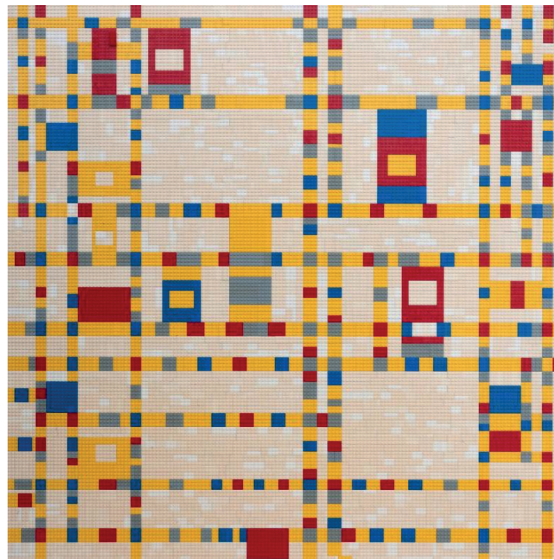
Levine műveiben a szerzői jog, az eredetiség témájával foglalkozik, és különös megközelítést mutat a művészet és a reprodukció kapcsolatáról.

Parafrázis a kortárs műkereskedelemben

A parafrázisoknak nem csak művészettörténeti múltja, hanem jelentős, kortárs műkereskedelmi jelene, aktualitása is van.

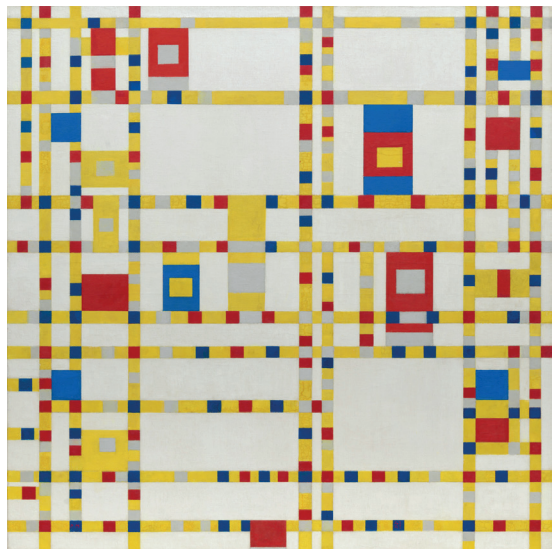
Példaként a napjainkban egyik legismertebb kortárs művészeti galériát, a “Saatchi Art”-ot hozom. Rendszeresen több műalkotást kínálnak eladásra parafrázis témakörében.

A jelenlegi kínálatukban szerepel például egy Mondrian parafrázis Per Nylen-től. Az alkotás jelenlegi ára 7218 EUR.



Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie* paraphrase with Lego© Painting

Per Nylen, Sweden, 125 x 125 cm

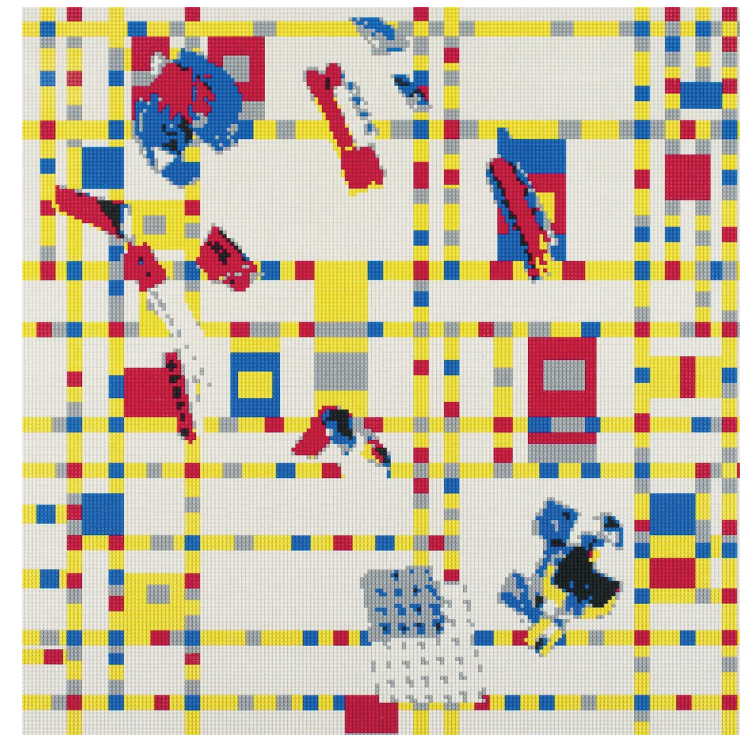


Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942–43, 127 x 127 cm

„Mondrian esztétikai doktrínája a neoplaszticizmusról a legalapvetőbb vonalfajtákra korlátozta a festőt — vagyis az egyenes vízszintesekre és függőlegesekre — valamint hasonlóan szűk színpalettára: a három alapszínre (piros, sárga, kék), valamint a fehérre, feketére és a közöttük lévő szürke árnyalatokra. A *Broadway Boogie Woogie* azonban kihagyja a feketét, és sokszínű szegmensekre bontja Mondrian egykor egységes színsávjait. Ezek az apró, villogó színtömbök egymásnak ugrálva életerős és lüktető ritmust hoznak létre, olyan optikai rezgést, amely kereszteződésről kereszteződésre ugrik, mint a forgalom New York utcáin. Ugyanakkor a kép gondosan kalibrált, színeit szürke és fehér tömbök tarkítják.” (MoMA, dátum nélkül.)

Ehhez képest Per Nylen parafrázisa egyértelműen formai parafrázisnak nevezhető. A Lego kortárs trend hangulata természetesen kapcsolódhat a negyvenes évek New York trendjéhez, azonban egyértelműen megfogalmazhatjuk, hogy ebben az esetben a formai hasonlóság volt az elsődleges. A kép mérete is (2 cm eltéréssel) megegyezik az eredetivel. Természetesen a formai hasonlóságban a médiumváltás (az olajfesték lego kockára váltása) ad értéket.

Elgondolkodtató tény, hogy Ai Weiwei is LEGO elemekkel fogalmazta újra Mondrian alkotását, azonban ő a formai parafrázistól eltávolodott, és saját vizuális elemeket is épített a munkába.



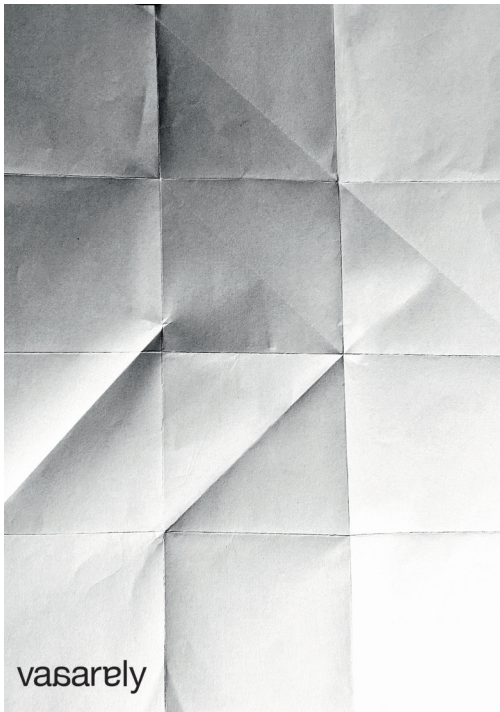
Ai Weiwei, *Broadway Boogie Woogie in Combination of Lego*

(LEGO bricks mounted on aluminum), 2020, 152 x 152 cm

Ai Weiwei esetében már egy egyértelmű kinyilatkoztatást találunk a LEGO felhasználása tekintetében: „A LEGO-t személyes üzenetek hordozására használja: beléjük ágyazódnak a vele, gyermekkorával és iskolázottságával kapcsolatos történetek. A pixelek, a digitalizálás, a szegmentálás, a töredezettség és a szétkapcsolás a reprodukálás egyedülálló szabadságát biztosítják, lehetővé téve a minőségi és mennyiségi áttörést a széles körben használt sorrendtől, módszertől és kompozíciótól távol eső képek kialakításában. Hasonló a régi mozaikok használatához, a szövetek (selyem, gyapjú) és szőnyegek bemutatásához, amelyeknek nagy hagyománya van. A Song-dinasztia idején (i.sz. 1000 körül) a fából készült mozgatható nyomtatáshoz hasonlóan a gyártási módszerek és eszközök felváltották a kézi vezérlést, és ez az elkészült képek nagy pontosságához és precizitásához vezetett.” (Art T. C., 2023.)

Vasarely parafrázis

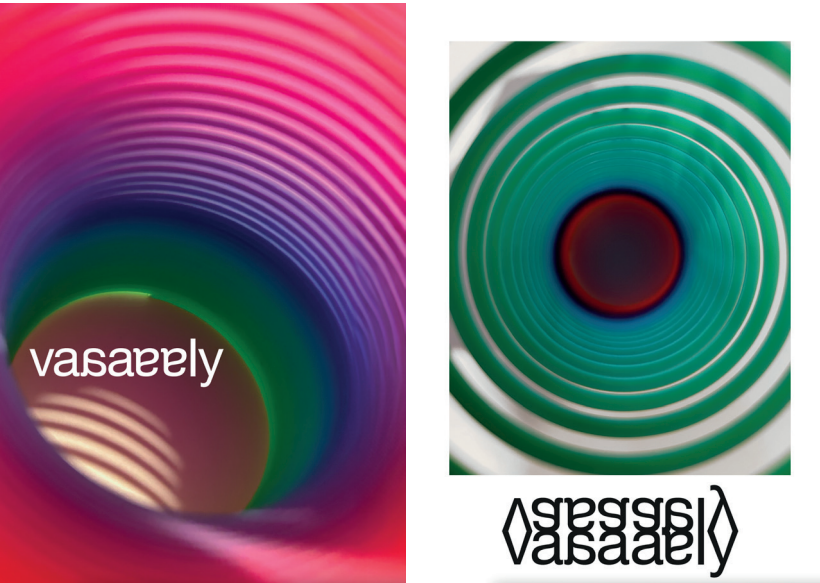
Ahogy cikkem címében már jeleztem, egy saját parafrázis munkámon keresztül részletes alkotói folyamatot is bemutatok. Ezen keresztül tisztább képet kaphatunk a kortárs parafrázis-gondolkodásról, és egyértelműbb gondolatokat fogalmazhatunk meg a korábban bemutatott példákkal kapcsolatban is.



Szlama Norbert, Vasarely, hajtogatott papír, digitális utómunka. Plakát, 2024

Ezt a plakátot első alkalommal a Szépművészeti Múzeum a budapesti Vasarely Múzeumban mutatta be a Magyar Plakát Társaság által szervezett kiállításon (Múzeum, 2024.).

A kiállítással kapcsolatos felkérésben a múzeum azt fogalmazta meg, hogy Vasarely plakátművészeti munkái képezzék parafrázisaink alapját. Hosszas kutatás és elemzés vette kezdetét, ami kísérletezésben teljesedett ki. A vizuális nyelv oldaláról közelítettem meg ezeket a kísérleteket, és mivel Vasarely esetében az op-art képi sajátosságai nagyon határozottak, így a parafrázis kísérleteim sem fogalmazták újra az eredeti gondolatot, csupán újraképezték azokat.

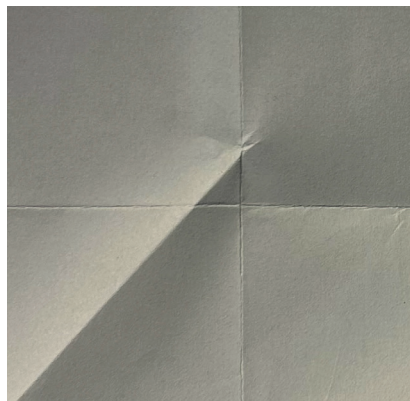


elvetett próbálkozások a Vasarely plakátparafrázis készítési folyamatában

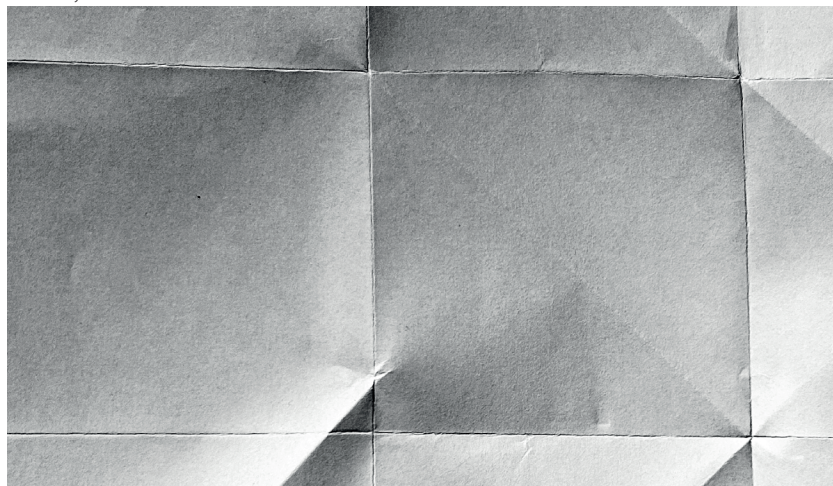
Ezek a sikertelen kísérletek világítottak rá arra a tényre, hogy egy ennyire erős vizuális karakterrel rendelkező munkásság újrafogalmazása nem épülhet erre az egyedi vizuális karakterre. Ezért más irányban folytattam a kutatásomat. Fókuszomba kerültek Vasarely op-arttal kapcsolatos nyilatkozatai, alkotótársai, munkatársai elbeszélései. Ezek alapján artikulálódott bennem az a vélemény, hogy azért különlegesen nehéz értelmezni napjainkban Vasarely kiválóságát és kortársaitól kapott csodálatát, mert az op-art által használt vizuális nyelv mára a számítógéphez kötődik. Napjainkban egy op-art alkotást meglehetősen rövid idő alatt, megfelelő számítógéppel és szoftverrel elő tudunk állítani (és itt természetesen kizárólag a látványra gondolok). Az 1930-as, ’40-es években azonban ez a látvány meglehetősen újszerű volt, és a tervek nem számítógéppel készültek. Victor Vasarely papírkivágásokkal vagy maszkolásos festés technikával készítette el, manuálisan munkáit.

Amikor kutatásom során ez nyilvánvalóvá vált számomra, akkor kezdtem el foglalkozni azzal, hogy mi lehetett az indíttatás, miért volt vonzó és különleges akkor ez az egyedi látásmód. Bizonyítékot nem találtam az általam megfogalmazott eredményre, de mégis azt gondolom, hogy helytálló: Vasarely egy olyan világban, ahol a manuális folyamatok voltak uralkodók (a folyamat természetéből adódó hibákkal), mutatni akart egy olyan világot, ahol a hibátlan, ember-semleges tökéletességet láthatjuk.

Ezen gondolat alapján megfogalmaztam korunk vizuális környezetét, ami szinte tökéletes ellentéte a 90–100 évvel ezelőtti állapotnak. A digitális környezet sajátjaként megjelenő tökéletes megjelenítés természetessé vált, és a hibákkal élő humánus lett vonzó. Emiatt döntöttem úgy, hogy a „szerkesztettséget”, a mérnöki pontosságot, az optikai tervszerűséget a humánumon keresztül, a természetes esetlegességgel mutatom meg, így idézem vissza Vasarely alkotói szándékát. Egy egyszerű fénymásoló papírt hajtogattam meg úgy, hogy egy hibás hajtási élt is használtam ebben a rendszerben. Ezután mobiltelefonnal fotóztam, hogy a papír textúrájában is láthatóvá váljon az esetlegesség, a professzionális digitális környezet teljes hiánya.



hibás hajtás



szándékként megjelenő hibás fotó technika

Ezek az alkotói módszerek vezettek odáig, hogy parafrázisomban nem formai vagy jelentéstartalmi munkát készítettem. Az eredeti alkotói szándékot tekintettem kiindulási pontnak, és azt az attitűdöt fogalmaztam újra kortárs művészeti körülményeinknek megfelelően.

Összegzés

A Vasarely múzeum Plakátparafrázisok kiállításán természetesen számtalan más parafrázis stratégiát, alkotói megközelítést láthattunk. Több generáció kivételes és világhírű művészei mutatták meg, hogyan fogalmazzák újra Victor Vasarely munkásságát. Cikkem terjedelme nem alkalmas arra, hogy ezeket a munkákat is alkotói folyamatukban elemezzem, azonban még így is tökéletes bizonyítékai annak az állításnak, hogy a parafrázis (mint alkotói attitűd) nem behatárolható fogalom. Az alkotó művész, és a kortárs művészeti diskurzus fejlődésének tükré. Ilymódon a parafrázis nem „kevesebb” mint az eredeti alkotás. Sőt, már maga az összehasonlítás is inkább laikus megközelítés. A parafrázis önálló művészeti alkotás, ami rendelkezik azzal a bátorsággal, hogy nyíltan vállalja gondolati forrását, és egyértelműen csatornázza gondolatait egy korábbi művészeti közeg alkotói folyamataihoz. Rajtuk keresztül a kortárs művészeti kommunikáció szélesedik, színesedik és hozzásegít a kortárs alkotó folyamataink megértéséhez is.

Irodalomjegyzék

- jelentese.hu. n.d. jelentese.hu. Megtekintve 07 23, 2024. <https://jelentese.hu/idegen-szavak-szotar/parafrazis>.
- Museum, Norton Simon. n.d. nortonsimon.org/. Megtekintve 07 28, 2024. <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094>.
- Picasso, Museu. n.d. museupicassobcn.cat. Megtekintve 07 28, 2024. <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9>.
- MET. n.d. metmuseum.org. Megtekintve 07 23, 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>.
- MoMA. n.d. moma.org. Megtekintve 07 18, 2024. <https://www.moma.org/collection/works/78682>.
- Art, Tan Contemporary. 2023. tangcontemporary.com. Megtekintve 07 20, 2024. <https://www.tangcontemporary.com/2023aiweiwei-en>.
- Múzeum, Szépművészeti. 2024. vasarely.hu. Megtekintve 07 10, 2024. <https://vasarely.hu/kiallitasok/plakatparafrazisok-a-magyar-plakat-tarsasag-muveszeinek-vasarely-atiratai/>.

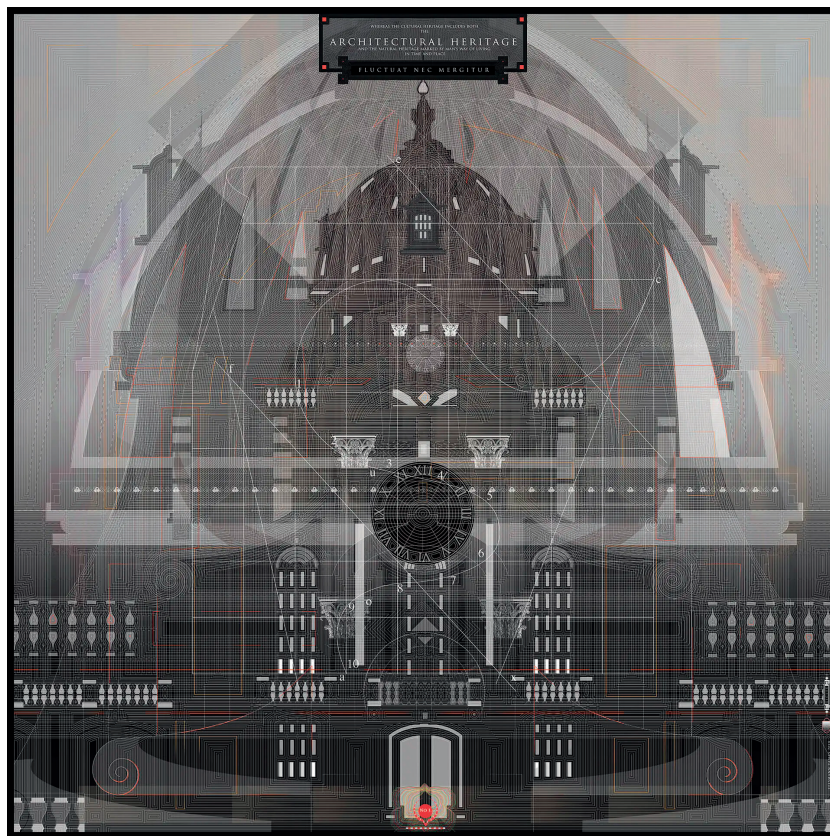
Műszaki tudomány

A műszaki tudományok (jelen esetben az építészet) területén ismét a magasfokú tudományos előkészítésre van szükség. Az objektív elemek feldolgozása következetes és precíz, pontos munkafolyamatot követel annak érdekében, hogy értékes, új kulturális megközelítést lehessen létrehozni. Ez a munkafolyamat kívül esik a fő vizsgálódási területemen, ezért itt is, mint a természettudományok esetében, áttekintő körbeírást használlok.

Felsmann Tamás — építészet

Felsmann Tamás *Architectural Heritage* című sorozata az építészeti örökség kortárs grafikai interpretációja. Vizuális nyelve jól artikulálja építészeti örökségünket és teremt új jelentésrétegeket a kortárs közegben.

A művek latin címei (például *Fluctuat nec Mergitur* vagy *Basilica Maior*) nemcsak stílárius szempontból fontosak, hanem kulturális és történelmi utalásaikban is új gondolati teret adnak az alkotásokhoz.



Architectural Heritage No. 1. (Fluctuat nec Mergitur) tanulmányterv: E.A. épreuve d'artiste, digitális giclée nyomtatás; Hahnemühle Torchon papír, 285 gr; 100x100 cm; 2018. — XXI. Országos Tervezőgrafikai Biennálé: Magyar Művészeti Akadémia fődíja; Miskolci Grafikai Triennálé: Emberi Erőforrások Minisztériumának Kovács Tamás-díja (Forrás: Felsmann Tamás) (Sára, 2025.)

A képalírás pontos idézete szintén fontos következtetéseket hoz magával. Láthatjuk, hogy a Sára Ernő cikkében található képalírás közvetlenül Felsmann Tamástól származik. A részletessége pedig sokatmondóan jelzi az alkotó attitűdjét: a sorozatcím, a cím, a kivitelezési adatok, az elnyert elismerések. Minden részletre kiterjed a figyelme, és így válik önazonossá a teljes munkásságán átívelve.

„Felsmann Tamást lenyűgözi az építőművészet, amely nem csupán praktikus szükségleteket elégít ki, hanem esztétikai és kulturális értékeket is kifejez.

Az építészet az egyik legösszetettebb emberi tevékenység, hiszen egyszerre tudomány, művészet, a létfenntartást biztosító ágazat és gazdasági tényező is. [...] Alkotásaiban az építészeti, geometrikus formanyelv mellett visszatérő témája a nemzeti kötődés, a magyar és az egyetemes kultúra és történelem iránti tisztelet, így a polgári értékek domináns szerephez jutnak. Felfogásában a l'art pour l'art üres halmaz, nonexistent fogalom, ugyanis maga a szépre törekvés a cél, amely sosem öncél, hiszen értő, művelt közeg nélkül a művészet természetesen funkcióját veszti.” (Sára, 2025.).

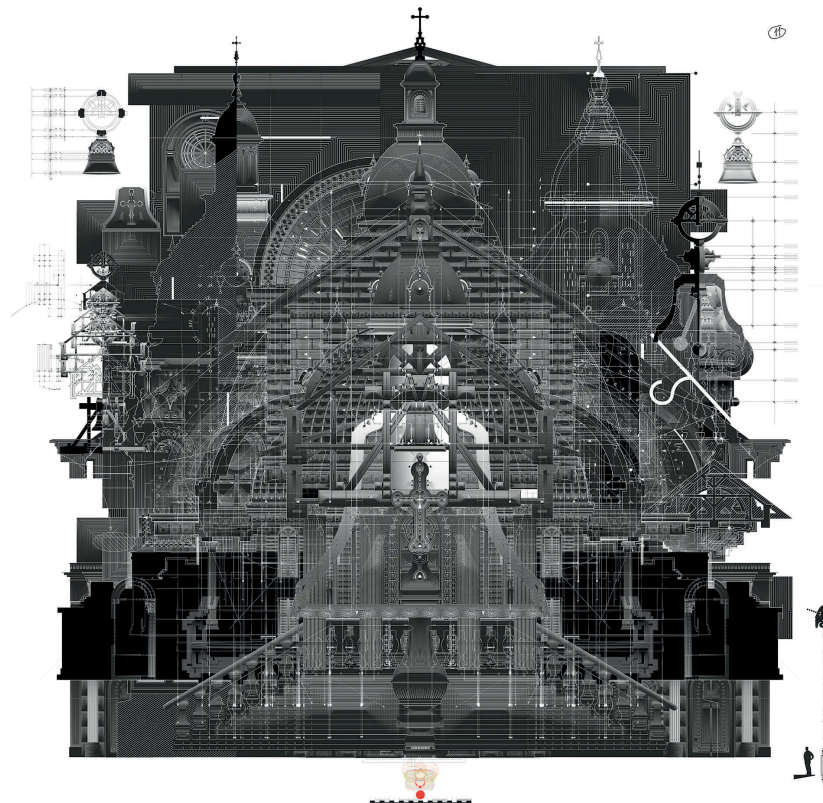
Sára Ernő az előbbi idézetek forrásául szolgáló cikkében tökéletesen megfogalmazta Felsmann Tamás interdiszciplináris attitűdjét és művészetét. Ami véleményem szerint a legfontosabb, hogy a kultúrával kialakított erős és magas színvonalú kapcsolatot Felsmann Tamás a génjeiben hordozza. Ez az értelmiségi attitűd pedig talán egyértelműsítheti, hogy a tudományterületekkel való kapcsolódás kiemelten fontos művészeti praxisában is. A jelenleg kiemelt „Architectural Heritage” sorozat az építészeti örökség kortárs grafikai újraértelmezésére vállalkozik, azonban az életművének további elemei is tudományos és kulturális kapcsolódással bírnak. A különböző művészeti területekről így nyilatkozott: „Átjárások vannak a tervezőgrafika és a képgrafika vagy a grand art egyéb területei között. Árnyaltabban fogalmazok, mint a reklámgrafikában szokásos. Ez nem feltétlenül egy szándék, inkább egy képesség.” (Ádi, 2020.).

Ez a gondolat kiemelten érdekes számomra, ugyanis a disszertációm-ban attitűdként gondolok az interdiszciplináris működés kiindulópontjára (akár a képzőművészettel kialakított viszonyban is). Első hallásra ez különbözhet Felsmann Tamás véleményétől, azonban amennyiben az attitűdöt szándékon alapuló, képességek által támogatott cselekvési irányultságnak tekintem, úgy már egyértelmű válik, hogy a gondolati struktúránk ebben a kérdésben egyezik.

Emellett ugyanezen interjúban kiemeli a saját stílus és gondolatok fontosságát: „mindig a trendek ellen kell egy kicsit dolgozni. Antonio-ni Nagyítás című filmjének utolsó képsorában van egy olyan jelenet, amely valahogy úgy hangzik, hogy próbálj meg mindig játszani a ritmus

ellen. Hogyha valaki nem simul teljesen bele az aktuális trendekbe, és még érdekes is, amit csinál, akkor találhat egy olyan közönséget, amely fogékony a munkáira.” (Ádi, 2020.).

Ezen gondolatok során kiemelkedően érdekes esettanulmány tárul elénk. Az elsőként kirajzolódó interdiszciplináris kapcsolat ugyanis az építészet, de hamar kirajzolódik, hogy a képzőművészet területéről is gondolatokat emel be a munkájába. Az „Árnyaltabban fogalmazok, mint a reklámgrafikában szokásos.”, vagy a „mindig a trendek ellen kell egy kicsit dolgozni” kijelentései arra utalnak, hogy a tervezőgrafika funkcionalitás felé mutató törekvését némileg háttérbe szorítja, ezzel nagyobb teret adva az autonóm és interdiszciplináris részeknek. Így alakul ki praxisában az az egyedi képzőművészeti attitűd, aminek segítségével munkái jelentősen túlmutatnak a pusztán esztétikai élményen. Emlékeztetőként is szolgálnak az épített örökség értékére, és arra ösztönöznek, hogy ne csak megőrizzük, hanem új szemszögből is értelmezzük múltunk építészeti lenyomatait. A képzőművészet, az építészet és a tervezőgrafika jól artikulált kapcsolatát mutatja meg a lehető legmagasabb kreatív szakmai színvonalon.



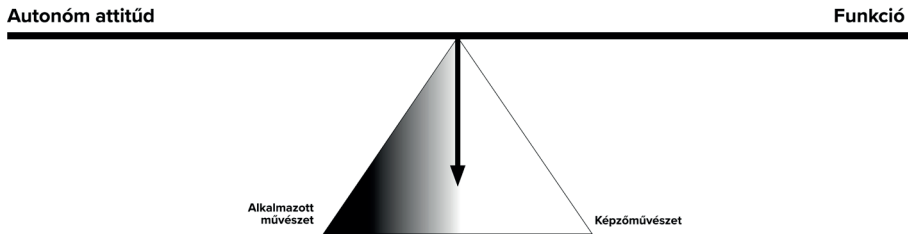
Basilica Minor No. 11. (Architectural Heritage) tanulmányterv: E.A. épreuve d'artiste, digitális giclée nyomtatás; Hahnemühle Torchon papír, 285 gr; 100x150 cm; 2024 (Forrás: Felsmann Tamás) (Sára, 2025.)

Összegezve tehát azt gondolom, hogy Felsmann Tamás a tökéletes példa az interdiszciplináris viszonyokból épülő tervezőgrafika legmagasabb szintjére. Több tudományterülettel teremt kapcsolatot, a képzőművészettel kialakított kapcsolat pedig minden esetben állandó. Kulturális érzékenysége kivételes tartalommal tölti meg a külső területekről átemelt eszközöket, metaforákat, vizuális elemeket és tartalmi gondolatokat.

Az autonóm attitűd és a funkció viszonya

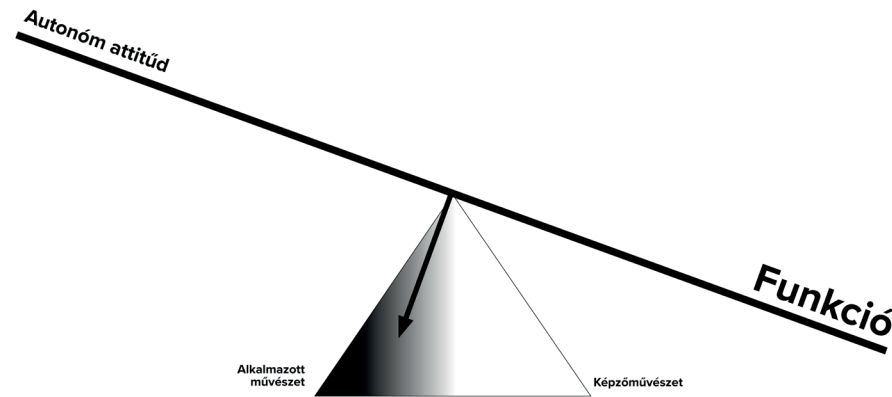


Az előbbieken elemzett témák, területek, gondolatok segítségével kialakítottam egy egyszerű, átlátható és vizsgálható elméletet az autonóm attitűd és a funkció viszonyában, hiszen az alapfelvetésem az volt, hogy elemezzem a tervezőgrafika sokszínű természetét az autonóm megközelítés és a funkcionalitás tengelyén. Ebből kiindulva a kutatási eredményeim és az ezekből levont következtetések alapján a patikamérleg analógiáját alkalmaztam.



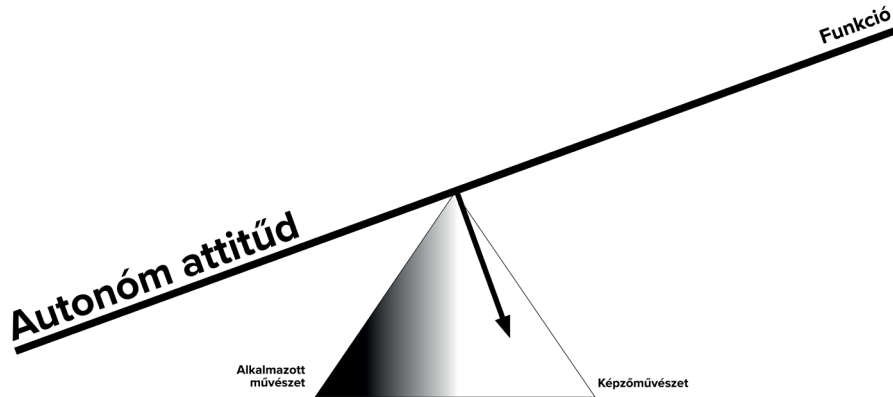
1. ábra

A mérleg két oldalán, a két „serpenyőben” az „autonóm attitűdöt” és a „funkciót” helyeztem el. Ez az a két tényező, ami leginkább meghatározó lehet az én kutatásom szempontjából egy tervezőgrafikai munkában, alkotói folyamatban. A mérleg nyelve pedig az alkalmazott művészet és a képzőművészet felé közelíthet. Fontos megjegyezni, hogy az értekezésem bevezetésében kifejtett gondolataim alapján erre a két területre kizárólagosan nem mutathat a mérleg nyelve. A mérleg nyelve a két szélső értéken sem éri el a határt.



2. ábra

A mérleg elmozdítása során egyértelművé válik, hogy amennyiben a tervezés és az alkotói munka során a funkcionális kérdésekre helyezzük a hangsúlyt, úgy az autonóm attitűd kevésbé lesz súlyos, kisebb részt kap és az egész projekt elmozdul az alkalmazott művészet irányába, egyre közelebb kerül ahhoz a végponthoz.



3. ábra

A másik végpontban természetsszerűleg ellentétes helyzet alakul ki. Amikor az autonóm attitűd erősebb, a funkcionális kérdések válnak kevésbé hangsúlyossá, és így a teljes alkotás közelebb kerül a képzőművészethez, távolodik az alkalmazott művészeti szempontoktól.

Ez a modell egyértelműen összefoglalja a tervezőgrafikai attitűddel kapcsolatos kutatásom eredményeit. Segítségével egyértelműen látható, hogy a kutatásom fókusza, a képzőművészeti attitűd esetén milyen körülmények alakulnak ki egy tervezőgrafikai munkában (3. ábra). Ebben a pozícióban dolgoztam a tézisművemben található alkotásokon is.

Tézismű



Az értekezésemben többször hangsúlyoztam, hogy a kutatásom a különböző tudományterületekkel való együttműködést célozza, a fókusza pedig a képzőművészettel kialakított interdiszciplináris viszonyon és autonóm attitűdön van. Ennek megfelelően tézisművemben is ezzel az attitűddel dolgoztam. Interdiszciplináris szemszögből azonban nem csak képzőművészettel, hanem az orvostudomány területével is kapcsolatot teremtek. Gyógyíthatatlan betegségek emberi, páciensi, laikus nézőpontjait mutatom be egy alternatív, installatív művészkönyv formájában.

A képzőművészettel kialakított kapcsolat az autonóm attitűd felerősítésével és a funkció/hasznosság háttérbe szorításával valósul meg. Ez a megközelítés azt jelenti, hogy nem csupán formai inspirációt vagy stiláris eszközkészletet látok a képzőművészetben, hanem egy olyan gondolkodásmódot és kritikai attitűdöt is, amely segíthet a tervezőgrafika új, releváns és mélyebb értelmezési szintjeinek feltárásában. Az interdiszciplinaritás itt olyan módszertani és szemléletbeni kapcsolatként jelenik meg, amely lehetőséget ad a reflexív és önkritikus alkotói gyakorlat kialakítására.

Az orvostudománnyal kapcsolatban összetettebb a helyzet. A kutatásom kiterjedt a betegségekhez kapcsolódó tudományos részletekre, azonban a célom az volt, hogy ennek a páciens, beteg nézőpontjából látható értelmezhetetlenségére világítsak rá. Ezért a képalkotó vizsgálatok eredményeit vettem alapul, és az azokon látható adatok vizuális nyelvét használom a munkákban. A helyes orvosi értelmezés nem szempont, csupán azok a vizuális elemek (esetleg latin szavak), amiket ilyen helyzetekben az értelmezés képessége nélkül páciensként aggodalommal figyelünk.

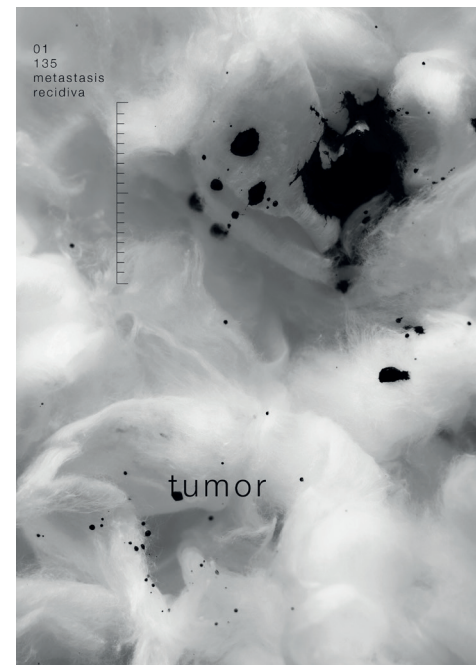
Az orvosi képalkotás emellett egy másik jelentős kérdést is felvet. A beteg, a kép, a betegség és az orvos kapcsolatát. A modern orvoslás folyamatában ugyanis a (nem-valós-idejű) képalkotási leleteket a páciensről elválasztva, önmagában értékelik. Ezért felmerül a kérdés, hogy a gyógyítás folyamatának fókuszában a kép vagy a beteg áll-e. Ez a gondolat régóta vitatott kérdése az orvosi szociológia tudományának. Mildred Blaxter szociológus 2009-ben így írt erről a kérdéstről *Az eltűnő beteg esete? Kép és tapasztalat* című cikkében: „Az orvosi szociológia egyik visszatérő témája az elmúlt évtizedekben az, hogy a fejlődő technológiák — az egyszerű röntgentől a számítógépes tomográfián (CT) vagy a mágneses rezonanciás képalkotáson (MRI) át — a képet helyezik előtérbe a tényleges testtel és annak megélt tapasztalatával szemben. A beteg egyfajta ’virtuális lényké’ válik, aki eltűnik a képek mögött.” (Blaxter, 2009.).

Ez az orvostudományi kérdés összecseng azzal, ami páciens oldalon tapasztalható. Értelmezhetetlen képek ismeretlen kódokkal, jelölésekkel ellátva. Mégsem lehet figyelmen kívül hagyni, hiszen ezekbe a „kompozíciókba” van kódolva a múltunk, a jelenünk és a lehetséges jövőnk is. Blaxter egész odáig elmegy ebben a gondolkozásban, hogy feltételezi egy lehetséges betegség okát is ebben a helyzetben: „ezek az eljárások gyakran elidegenítően hatnak a betegekre — gyakran érthetetlenek, néha félelmet keltők, és olyan eszkö-

zöknek tűnhetnek, amelyek révén a személyes élmény „betegséggé” alakul. [...] A technológiai reprezentációk eltakarják az emberi testekben rejlő személyiséget, ezzel tovább erősítik a kórházi orvoslás egyébként is elidegenítő hatását.” (Blaxter, 2009.).

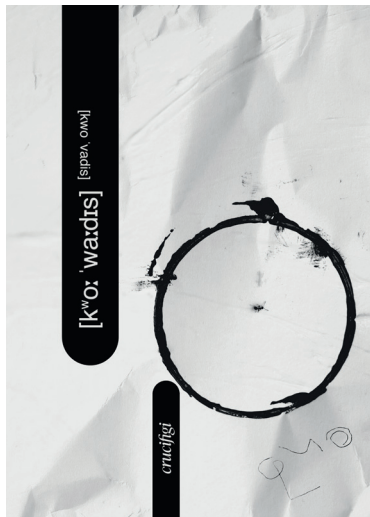
Az orvosi képalkotás fejlődése tehát mintha fordított arányban lenne a páciens valós jelenlétével egy gyógyítási folyamat tekintetében. Évről-évre egyre fejlettebb képalkotó eljárásokat használhatunk, és ezért egyre kevésbé válik fontossá a beteg személyes, értő és érző, kommunikáló jelenléte. „Maga a test egyre nehezebben megfoghatóvá válik a képek és kódolások rétegei mögött. A test újra és újra „megkettőződik” a szimulált képek sorozatán keresztül, és a valódi diagnosztikai munka egyre inkább eltávolodik a betegtől: az ágy melletti jelenlét másodlagossá válik a képernyő melletti jelenléthez képest. Diagnosztikai, sőt terápiás szempontból is a képernyőn megjelenő kép válik az „igazi” beteggé — az ágyban fekvő test csak annak tökéletlen mása, amely kevesebb figyelmet érdemel. A képernyőn megjelenő szimulációkban a testtel kapcsolatos kezdeti bizonyosságunk elveszik — a hiperreális képek „valódibbá” válnak, mint maga a test (Frank 1992: 83.). Ezek a képek ráadásul absztrakcióvá válnak: számokká, kategóriákká, kommunikációs formákká” (Blaxter, 2009.).

Ezekre a kérdésekre építve hívtam életre a beteg nézőpontját a képeimen. Mivel a laikus páciens nem érti, nem értheti, hogy mit lát, ezért csak hasonlítani tudja számára ismert formákhoz, anyagokhoz, felületekhez a látványt. Ezért használat például a *Tumor* című képem esetében egyszerű háztartási vattát és fekete tust a fröccsentéshez. A jelek, elnevezések értelmetlenek, hiányosak vagy áltudományosak pont úgy, ahogy ezt betegként látjuk.



Szlama Norbert: *Tumor* (2025.)

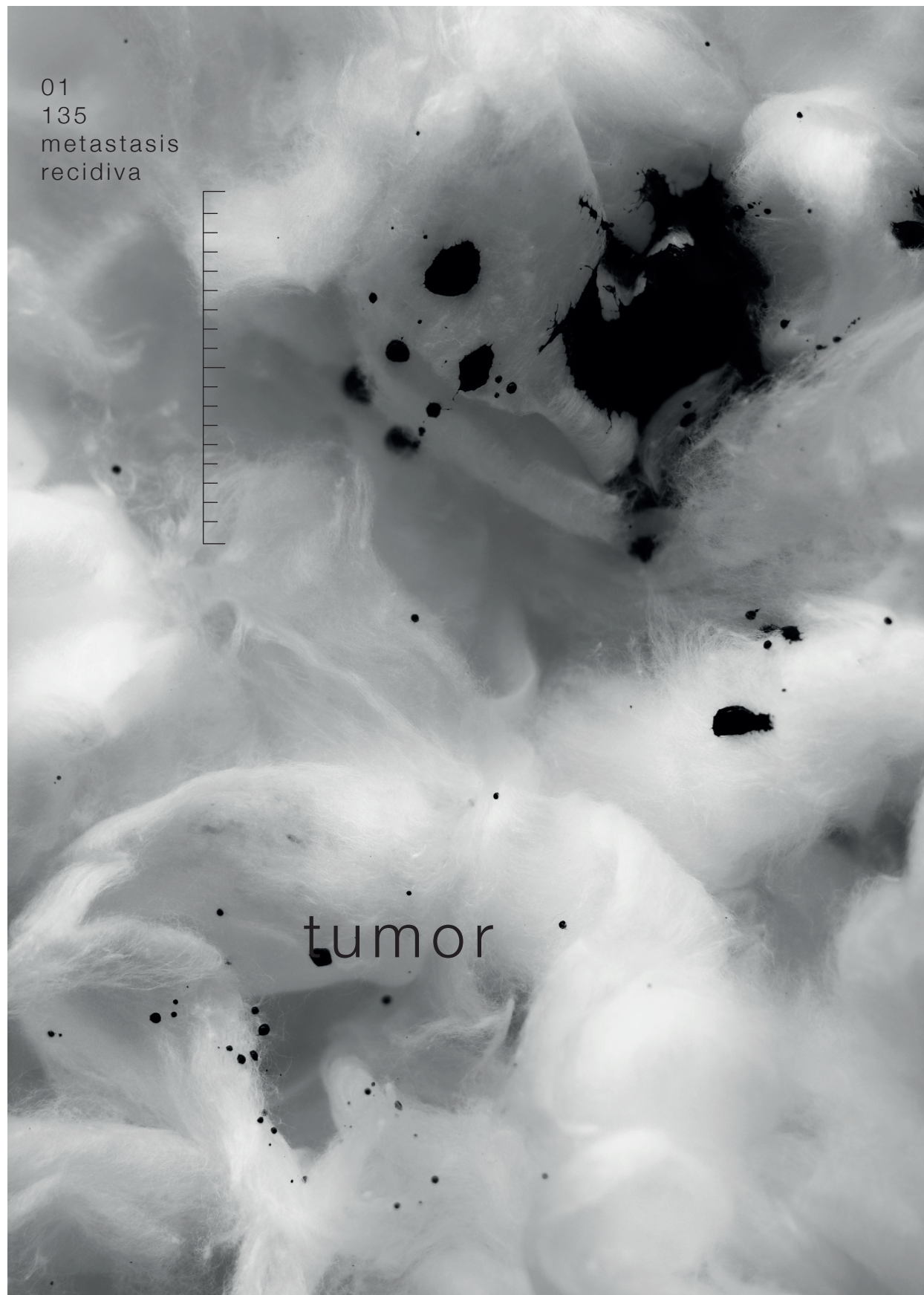
Az orvosi képalkotás problematikájának reflexiója mellett megjelenik egy másik csoport is az alkotások között, ahol nem az orvostudománnyal, hanem a pszichológiával kapcsolódom. Ezekben az esetekben olyan lelki szituációkat vizsgállok, amelyek gyógyíthatatlannak ítélt betegségek kezelése során merülnek fel bennünk. Itt a vizuális nyelv az előzőekhez képest némileg eltérő. Nagyobb a hangsúly a tipográfián keresztül közvetített üzeneten. A *Quo Vadis?* című alkotáson a kiútkeresés vagy adott esetben az út definiálása a kérdés. Ez merül fel a legtöbb emberben, akit valamely gyógyíthatatlan betegséggel diagnosztizálnak. Mindig a következő lépés látszik csak, és a „Hová mész, merre tartasz?” kérdések állandóvá válnak. Az eredeti idézet Sienkiewicz regényében, az ókori Római Birodalomban hangzott el. Ez a körülmény kapcsolja a képemhez az időtlenség konnotációját. Illusztrációként pedig a hangyát jelenítem meg, aki nem tudja átlépni a látható, de nem valós gátló erővel bíró korlátokat.



Szlama Norbert: *Quo Vadis?* (2025.)

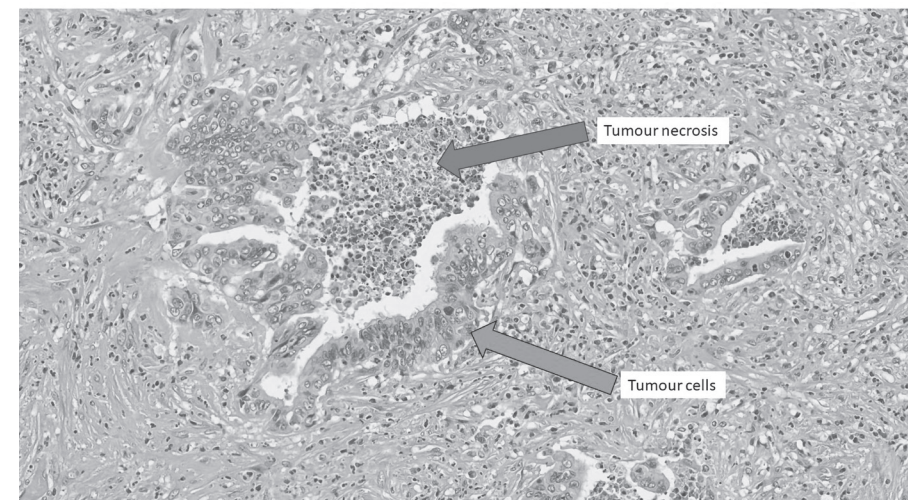
Tézisművemben pedig harmadik csoportként egy mozgóképet mutatok be, ahol egyfajta kaotikus örvényként mutatom meg a szövegesen vagy vizuális nyelven értelmezhető üzeneteket. A „kórházba járás” monoton, repetitív és sokszor nyomasztó állapotára reflektálok, ahol egy idő után a nézőpontunk már egy teljesen kifordult, torzult világot tükröz.

A teljes sorozatban kifejezett alkotói szándékom volt, hogy eltérjek a általánosnak nevezhető tervezőgrafikai munkafolyamattól, és kihagytam a kutatás azon részét, ami a hasonló témát feldolgozó alkotások elemzésével foglalkozik. Ez azért volt fontos számomra, mert előtérbe szándékoztam helyezni az interdiszciplináris viszonyból erdő eredményeket, tényeket, és teóriákat. Ezt követően a képzőművészettel kialakított viszony vált meghatározóvá. Ebben a keretben kritikai attitűddel közelíték a témákhoz, asszociatív érzelmi jelentéseket idézek meg, és új valóságértelmezéseket hozok létre, így fogalmazva meg az üzeneteimet.



Téma: tumor, áttét. A daganatok esetében nem csak a tumor mérete, hanem a rosszindulatú sejtek szétszóródása és az áttétképződés is fontos kérdések. A „szétszóródott” rákos sejtek megjelenése a szervezetben előre jelzi az áttétképződést.

Orvosi minta:





Téma: Eligazodási képtelenség a CT vizsgálatok laikusok számára értelmezhetetlen leletén. Daganatos kontroll esetén csupán a recidiva feliratot keressük. Ez jelzi, hogy látható-e ismét daganat a vizsgált területen, vagy sem.

Orvosi minta:

A VIZSGÁLAT MEGNEVEZÉSE:
CT Mellkas - has -medence natív + kontrasztos dinamikus

KLINIKAI ADATOK ÉS A VIZSGÁLAT INDIKÁCIÓJA:
vese rosszindulatú daganata,

RÉSZLETES LELET:
A mellkasi sinusokban folyadék nincs. A tüdőben kóros nodularis vagy infiltratív jellegű eltérés nem volt látható. A hilusokban és a mediastinumban patológiás méretű nyirokcsomó nem volt látható. A hepar rendes alakú és nagyságú, natív denzitása alacsonyabb 29 HU. A szerkezet homogén. Epekő nem látható. A pancreas és a lép normális. A bal oldali vese eltávolítva, helyén kóros képlet nem látszik. A jobb vese jól halmoz. Úregrendszeri tágulat nincs. Normális húgyhólyag a prostata nem nagyobb, benne apró meszesedés látható. A vizsgált szakaszon pathológiás méretű nyirokcsomó nem volt látható. A mellékvesék normálisak. Az ábrázolódott csontokon durva malignus struktúra nem látszott.

RADIOLÓGIAI VÉLEMÉNY, JAVASLAT:
Recidiva vagy metastasis nem volt igazolható. Mérsékelt fokú lipodystrophia hepatis

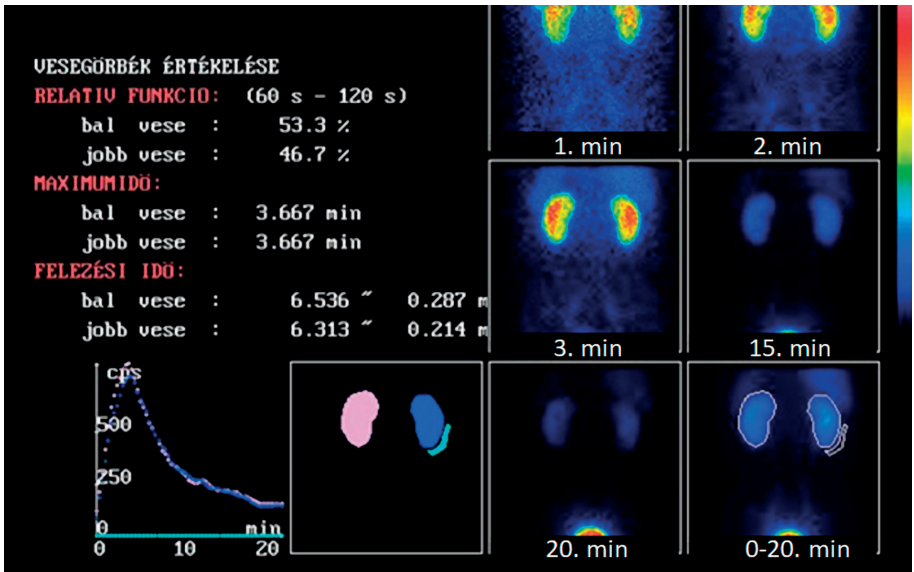
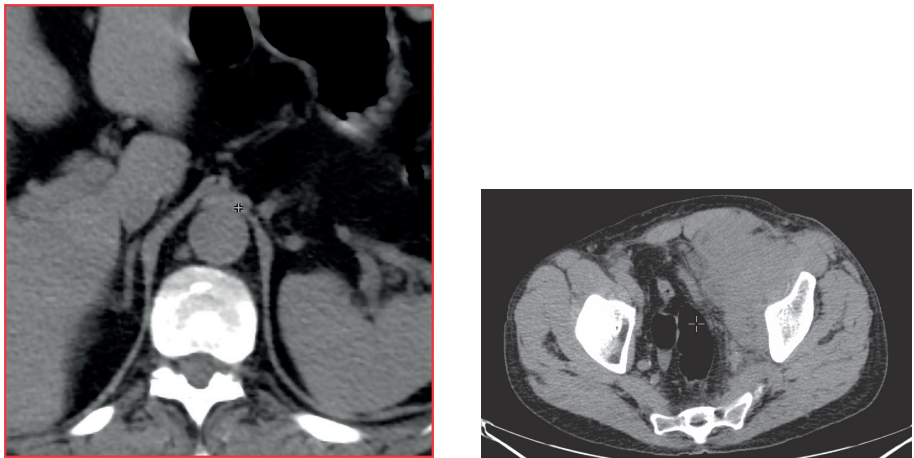
VIZSGÁLATI TECHNIKA:
Natív sorozatot készítettünk a rekeszkupolától a symphysisig és többfázisú iv. kontrasztanyag (Omnipaque 350) sorozat készült a jugulumtól a symphysis szintjéig, GE Optima CT berendezésen. Késői sorozat is készült.

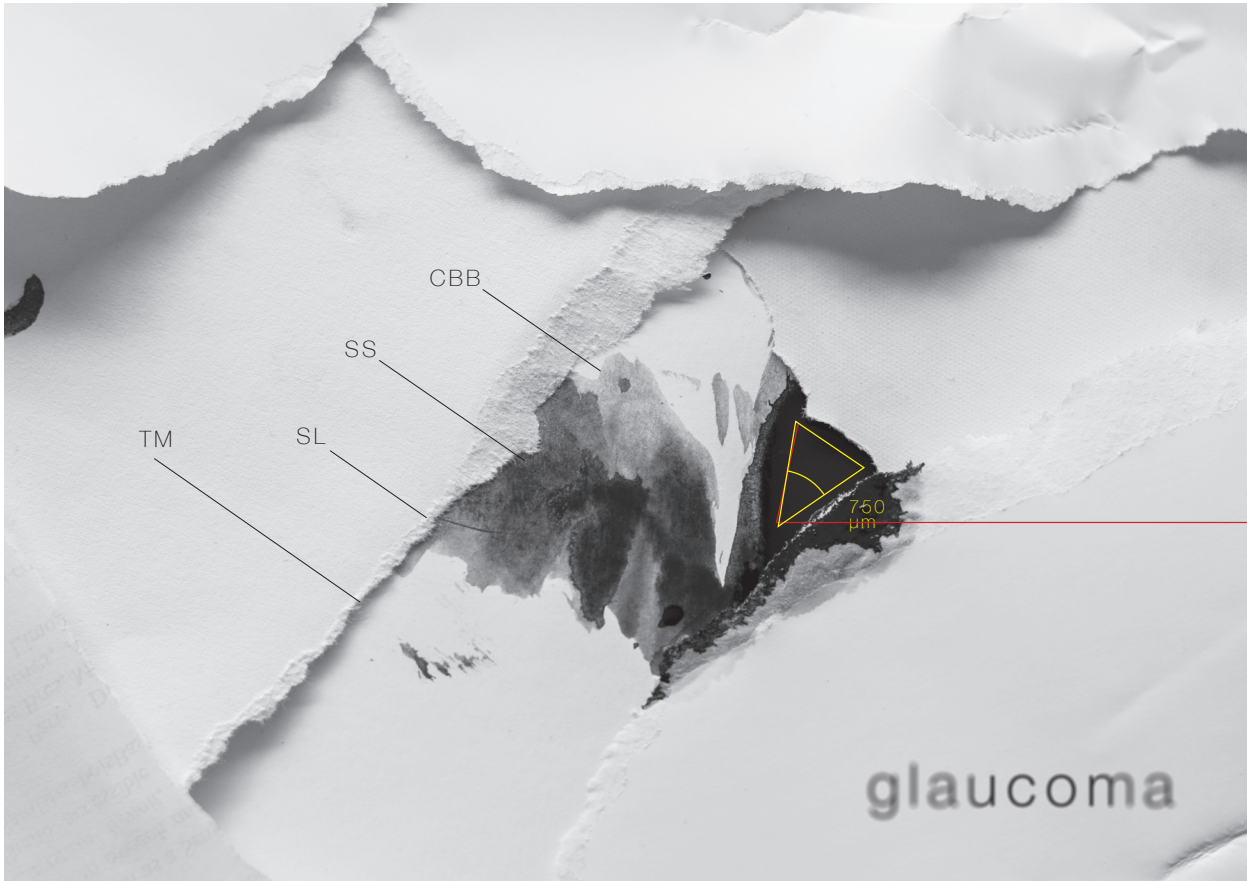
CT Mellkas - has -medence natív + kontrasztos dinamikus
Dózis adatok:
Szériaszám: 4
Maximális csőfeszültség [kV]: 120
Total DLP [mGycm]: 2179.49



Téma: Egy daganatos műtét után pácinesként ú.n. staging vizsgálatokra küldenek minket annak érdekében, hogy pontosan meghatározhassák a további kezelés lépéseit. Ezeken a staging vizsgálatokon tulajdonképpen az összes réteget lefejtik rólunk különböző képalkotói eljárások segítségével.

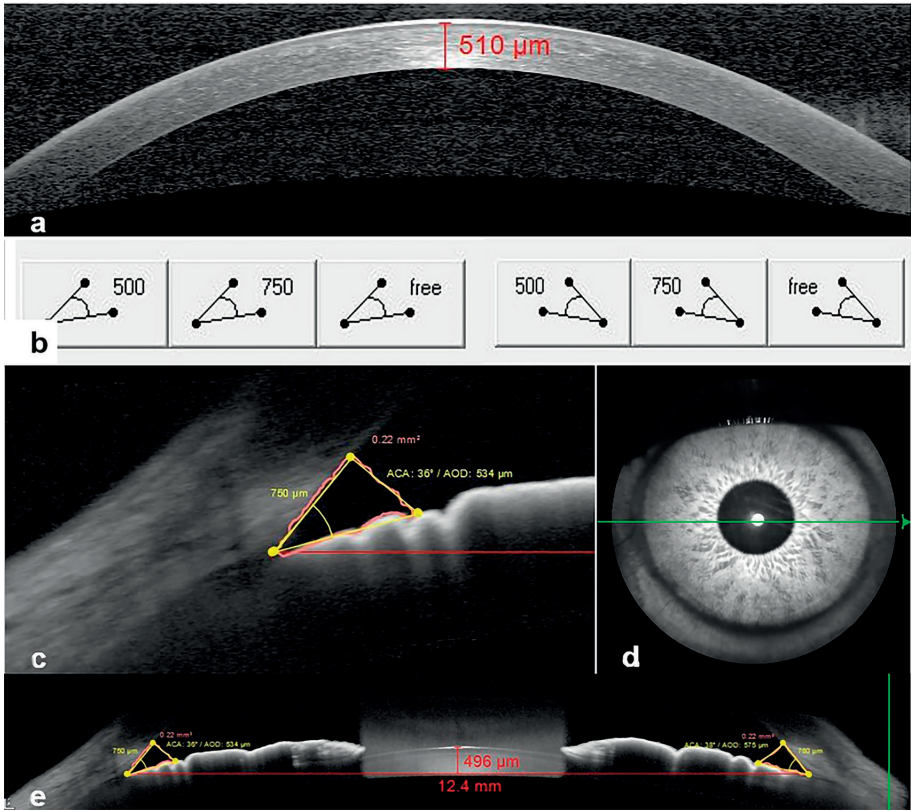
Orvosi minta:





Téma: Galucoma (zöldhályog) esetén a látótér folyamatosan szűkül, majd a látás képességét teljesen elveszítjük.

Orvosi minta:



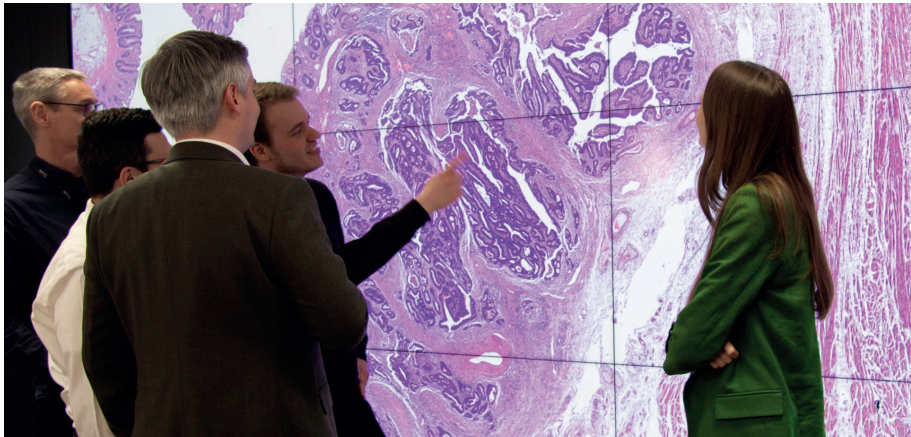
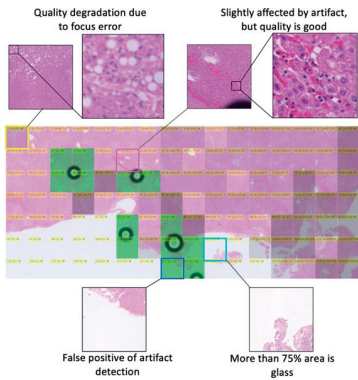


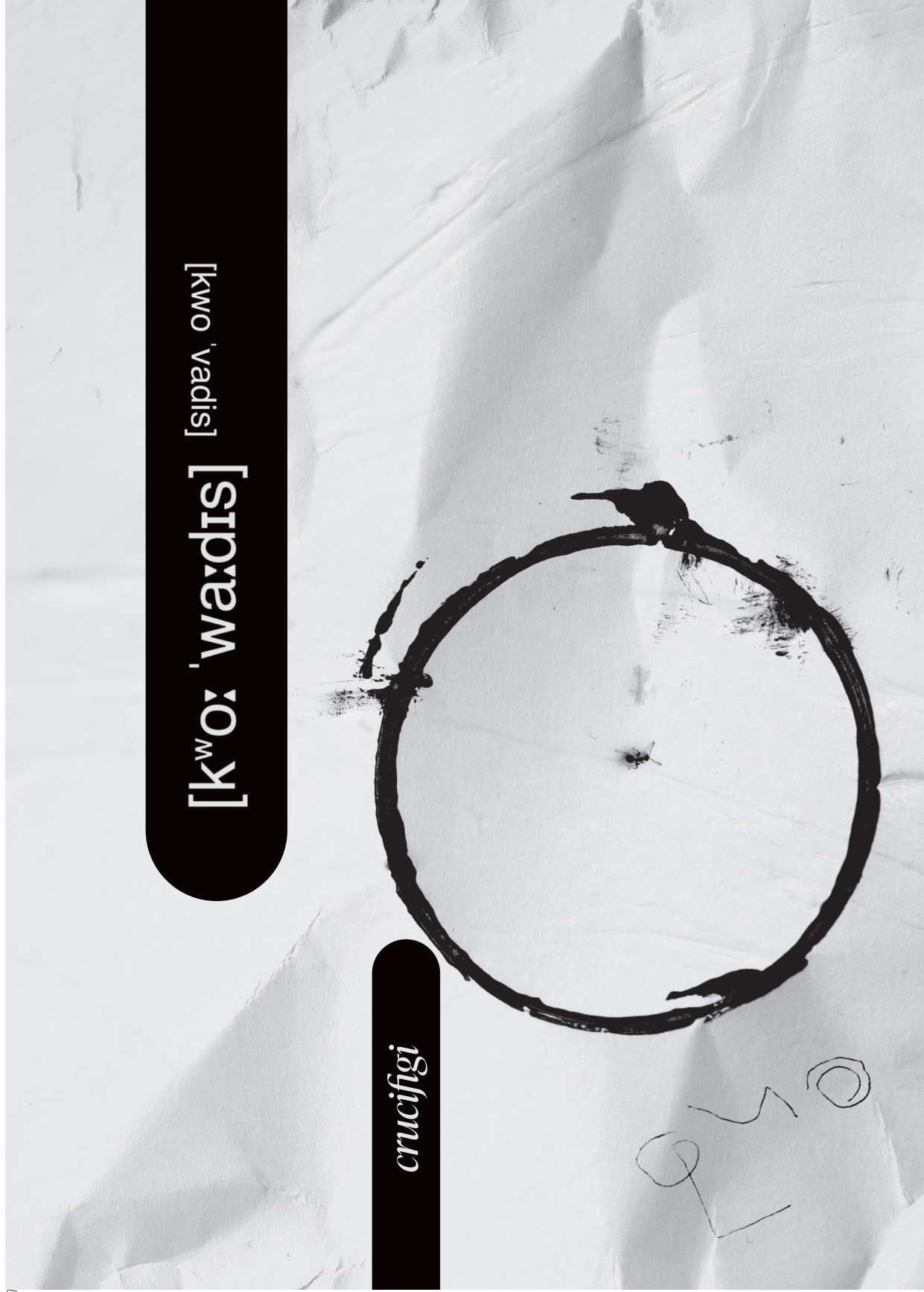
metastasis
carcinoma
sarcoma
adenoma
in situ
infiltrativus
chronica
acuta

patológia

Téma: A szövetminta határozza meg a daganat természetét. Rosszindulatú daganat esetén is a patológiai eredmény írja le egyértelműen, hogy milyen osztódási képessége van a tumor sejtjeinek, mennyire súlyos a kialakult helyzet. A szövettani leletek jellegzetes kiemelő színe a lila.

Orvosi minta:





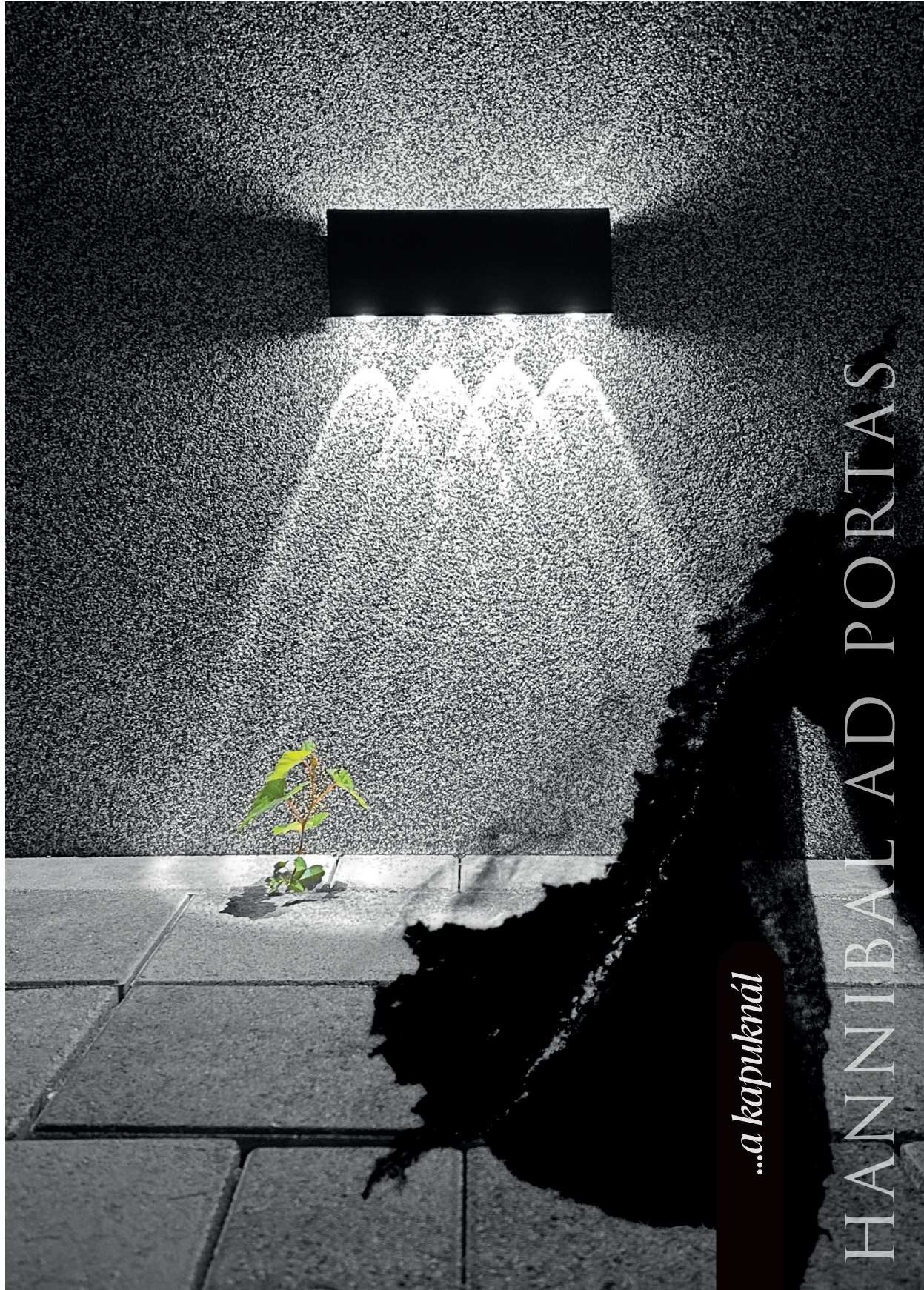
[k^woː 'waxdis] [ɪpəv, ɒw]

crucifigi

Téma: A kiútkeresés vagy adott esetben az út definiálása a kérdés. Ez merül fel a legtöbb emberben, akit valamely gyógyíthatatlan betegséggel diagnosztizálnak. Mindig a következő lépés látszik csak, és a „Hová mész, merre tartasz?” kérdések állandóvá válnak. Az eredeti idézet Sienkiewicz regényében, az ókori Római Birodalomban hangzott el. A körülöttünk lévő korlátok azonban sokszor csupán a körülmények lecsapódásai, nem valós gátló tényezők.



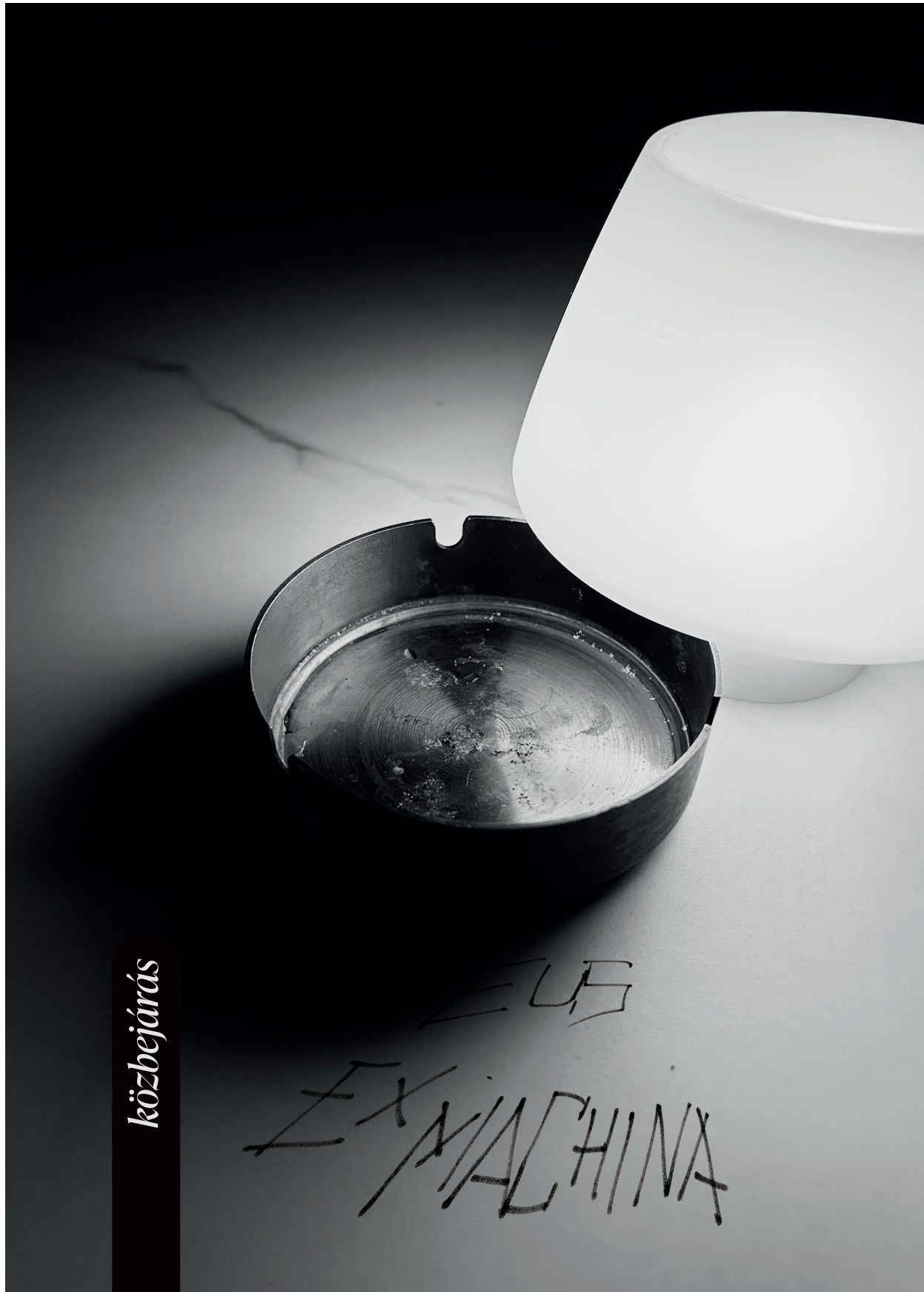
Téma: A vizsgálatok esetében a sorszámhúzás egyfajta rítus. Miután megkapjuk, elindul egyfajta kényszer-türelem, egy kényszerű várakozás. Ebben a helyzetben úgy érezzük, hogy már nem lehet változtatni. A korábbi eredmények már a kezünkben vannak, az új eredmények pedig a várakozás végén meglesznek (ha akarjuk, ha nem). Hosszú évek kontrollvizsgálatai során egyre resignáltabbak leszünk ebben a helyzetben, és egyre inkább úgy érezzük, hogy súlytalanok vagyunk ebben a rendszerben, nincs ráhatásunk a folyamatra. „Mégmérettél és könnyűnek találtattál” a szólássá formálódott távoli fordítása a „Mene, mene, tekel, ufarszin.” idézetnek Dániel könyvéből.



Téma: Hannibál a kapuk előtt. Ezt érezzük, amikor megtapasztaljuk a gyógyíthatatlannak vélt betegségek hullámzó természetét. A menthetetlennek tűnő állapotból előrelépünk, kezd újra indulni bennünk az élet, majd ismét megjelenik Hannibál a kapuink előtt, és küzdelem végeláthatatlanná válik.



Téma: A műtét, ami hirtelen érkezik. In medias res. Nincs időnk felkészülni, nem lehet átgondolni, megélni a kialakult helyzetet, és ezért olyan érzésünk támad, mintha az idő sürgetése okán csak egy placebo ragtapaszt kaptunk volna.



Téma: Egy műtét, egy kezelés után az életünket meg kell változtatni. Másképp eszünk, másképp étkezünk, másképp iszunk, mozgunk és gondolkozunk. Valami kapocs azonban kell, ami a korábbi életünkhöz köt. Ez az apró kapocs pedig a nehéz, küzdelmes napokban néha olyan lehet, mint valami isteni közbenjárás. Egy régi szokás, egy emlék, ami megtart még egy kicsit.

Összegzés



A disszertációm elején meghatároztam a kutatásom célját. A **tervezőgrafika sokszínű természetét vizsgálom az autonóm megközelítés és a funkcionalitás tengelyén** (kiemelve az interdiszciplinaritás meghatározó szerepét). A reklámgrafikát és a kereskedelmi területeket érintő grafikai tevékenységeket tudatosan hagytam ki vizsgálódásomból, hiszen ott az autonóm megközelítés és a funkcionalitás tengelye nehezebben vagy kevésbé értelmezhető, más nézőpontból pedig azokon a területeken inkább felületes interdiszciplináris kapcsolatokat láthatunk. Egy termék értékesítési sikerének növelése estén például nem a termék előállításának objektív tudományos körülményeit kell körbejárnunk, hanem azt, hogy a vásárlók mit gondolnak (gyakran hiányosan, tévesen) az adott termék készítéséről, szerepéről. Ezért csak egy vázlatos, felületes interdiszciplináris viszony alakul ki, ami az én jelen vizsgálódási területemen kívül esik.

A kutatásomban szubjektíven, szakmai preferenciáim alapján vizsgáltam speciális területeket, melyek segítségével példákat láthatunk arra, hogyan kapcsolódhat a tervezőgrafika az etnográfiahoz, természettudományokhoz, társadalomtudományokhoz és a képzőművészethez. Ezek közül azon területek esetében végeztem részletesebb, mélyrehatóbb kutatást, ahol az autonóm attitűd jól artikuláltan prioritást kap, hiszen az induló gondolatom az volt, hogy a kutatásomban **kiemelten kezeljem a képzőművészeti attitűdöt a tervezőgrafikai munkákban**, alkotói folyamatokban. Kutatásom eredményeképp állítom, hogy az is egyfajta interdiszciplináris kapcsolat (a képzőművészettel), ahol az alkotás alkalmazott művészeti munkamódszerekkel indulva, az autonóm attitűd felerősítésével és a funkció/hasznosság háttérbe szorításával valósul meg.

A bemutatott tanulmányaim, elemzéseim segítségével átfogó képet adtam a bevezetőmben felvetett kérdéseimről, az interdiszciplinaritás működésének sokszínűségéről (kiemelve a képzőművészettel kialakított kapcsolatot), illetve a képzőművészeti attitűd aktív jelenlétéről a tervezőgrafikában.

Kifejezett szándékom, hogy egy következő kiadványban bővítssem ezt a kitékintést újabb területek bevonásával (pl. filozófia, szociológia, színház, irodalom stb.) vagy az eddig felvetett területek mélyebb vizsgálatával. Emellett elemző értekezést kívánok készíteni a Royal College of Art, Helen Hamlyn Centre kiadványsorozatáról, ami az inkluzív tervezés gondolatán keresztül kapcsolódhat központi témámhoz.²

Ezek a bővítések vélhetően újabb kérdéseket vetnek majd fel, amik az átfogó fogalmi értelmezés szempontjából nem relevánsak, ezért nem képezik részét a disszertációmnak.

² A Helen Hamlyn Centre for Design (HHCD) a Royal College of Art (RCA) kutatóközpontja, amelynek publikációi az „inkluzív tervezés” (inclusive design) kutatásával foglalkoznak.

Képjegyzék

kép 1: Tüntetés, Budapest, Hősök tere, 1988. , Fotó: Haris László	10
kép 2: Pentagram: pentagram.com, 2025	15
kép 3:Sagmeister & Walsh: sagmeisterwalsh.com, 2025	15
kép 4: Emigre #43, oldalpár, 1997 (Venezky & Zijlstra, 2024.)	17
kép 5: Seventy-nine Short Essays on Design, oldalpár, 2007 (Pentagram, dátum nélk.)	18
kép 6: Brittnek Andrea: Tapintható fehérség, Fotó: Jámbor Zsóka (Rozgonyi & Jánosi, 2024.)	23
kép 7: Fotó: octogon.hu (Octogon, 2020.)	24
kép 8: Fotó a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)	33
kép 9: Fotó a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)	34
kép 10: Fotó a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből (Dr. Sári & Múzeum, 2025.)	34
kép 11: Fotók a Szabadtéri Néprajzi Múzeum gyűjteményéből	36
kép 12: Ducki Krzysztof: Erdély, plakát, 1988	43
kép 13: Ducki Krzysztof: Eltűntnek nyilvánítva, plakát, 1983 — Fotó: Szlama Norbert	45
kép 14: Le Portugais (L'émigrant) (1911–12.), Georges Braque. Kunstmuseum Basel	56
kép 15: Guitare, journal, verre et bouteille, 1913, Tate	57
kép 16: Compotier, Violin, Bouteille, 1914, Lent by the National Gallery	59
kép 17: Filippo Marinetti, Zang Tumb Tumb, 1912	60
kép 18: Filippo Marinetti, Les mots en liberté futuristes, 1919	61
kép 19: Filippo Marinetti, “Une assemblée tumultueuse”, Les mots en liberté futuristes, 1919	61
kép 20: Filippo Marinetti, Parole in libertà futuriste, 1932	61
kép 21: Gino Severini: A Bal Tabarin dinamikus hieroglifái, 1912	62
kép 22: Gino Severini: Észak-Dél, 1913	62
kép 23: Gino Severini: Ágyú akcióban, 1915	63
kép 24: Hannah Höch, Da—dandy, kollázs és fotómontázs, 1919	64
kép 25: Kurt Schwitters, untitled (Grüne Zugabe), probably 1920s	64
kép 26: Francis Picabia: Tableau Rastadada (1920.), MoMA	65
kép 27: Davids poster for his A.I.G.A., austin lecture. 2014. the poster was Arminized* before printing. (*changing ones work without permission or discussion)	66
kép 28: Shepard Fairey: Barack Obama “Hope” Poster (2008.)	67
kép 29: Shepard Fairey: We the People (2017.)	67
kép 30: Michael Murphy: Illusion (2022.) Multidirectional illusion sculpture composed of 500 toy guns.	68
kép 31: Robert Indiana: LOVE (1967.) MoMA	68
kép 32: Robert Indiana: Art (1992.) MoMA	69
kép 33: Barbara Krueger: Your body is a battleground (1989.) The Board	70
kép 34: Barbara Krueger: Forever (2017.) Berlin	70
kép 35: Lawrence Weiner. A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE. (1976.) MoMA	71
kép 36: Claude Closky: Some more Pope Francis cries (2023.) Berlin	71
kép 37: Ahn Sang-Soo: Bal: Life Pattern (2017.) Jobb: Jesus. Our Jesus (2017.)	71
kép 38: David Carson: Untitled collage	72
kép 39: Pablo Picasso, El Guernica en el pabellón español (A Guernica a spanyol pavilonban), Párizs 1937	79
kép 40: Pablo Picasso, El Guernica en el pabellón español (A Guernica a spanyol pavilonban), Párizs 1937	79
kép 41: Pablo Picasso, Guernica (1937.) a Reina Sofía Múzeumban, 2023	80
kép 42: Szlama Norbert, Digitális szemléltető montázs a Guernicáról szűk térben, 2024	80
kép 43: Bernard Aubertin, Cím nélkül, in: „Revue Integration,” 4. sz., 1965	83
kép 44: Henryk Tomaszewski, Król Edyp, 1961.	84
kép 45: Henryk Tomaszewski, Hamlet, 1962.	85
kép 46: Bernard Aubertin, Cím nélkül, in: „Revue Integration,” 4. sz., 1965.	85
kép 47: Walter Robinson, Edit deAk, Joshua Cohn, Art-Rite n.7 magazin címlapja, 1974.	86
kép 48: Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.8. magazin címlapja, 1975.	87
kép 49: Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.1, 1973, 4.	87
kép 50: Robinson, deAk, Cohn, Art-Rite n.2, 1973, 8.	88
kép 51: Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, 30–31.	88
kép 52: Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, 44–45.	89

kép 53: Robinson, deAk, Art-Rite n.19, 1978, 55.	89
kép 54: Robinson, deAk, Art-Rite, n.14, 1976/77, 10–11.	90
kép 55: Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 210.	93
kép 56: Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 124–125.	94
kép 57: Marotta, Baccin, Cura. n. 41, 2023/24, 62–63.	94
kép 58: Marotta, Baccin, Cura. n.41, 2023/24, 2–3.	95
kép 59: Robinson, deAk, Art-Rite n.14, 1976/77, címlap	96
kép 60: Marotta, Baccin, Cura. n. 27, 2017/18, címlap	96
kép 61: L.H.O.O.Q. or La Joconde, 1964 (replica of 1919 original), Marcel Duchamp	102
kép 62: Pablo Picasso “Las Meninas” 1957, Oil on canvas, 194 cm x 260 cm	103
kép 63: Velasquez “Las Meninas” 1656, Oil on canvas, 318 cm × 276 cm	103
kép 64: (balra) Levine, Sherrie. 1981. After Walker Evans 4. Silver Gelatin Print. 12.8 x 9.8 cm. The Metropolitan Museum of Art. • (jobbra) Evans, Walker. 1936. Alabama Tenant Farmer Wife. Silver Gelatin Print. 20.9 x 14.4 cm. The Metropolitan Museum of Art.	104
kép 65: Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie paraphrase with Lego© Painting	105
kép 66: Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942–43, 127 x 127 cm	106
kép 67: Ai Weiwei, Broadway Boogie Woogie in Combination of Lego (LEGO bricks mounted on aluminum), 2020, 152 x 152 cm	107
kép 68: Szlama Norbert, Vasarely, hajtogatott papír, digitális utómunka. Plakát, 2024	108
kép 69: Szlama Norbert: elvetett próbálkozások a Vasarely plakátparafrázis készítési folyamatában	109
kép 70: Szlama Norbert: hibás hajtás	111
kép 71: Szlama Norbert: szándékként megjelenő hibás fotó technika	111
kép 72: Felsmann Tamás: Architectural Heritage No. 1. (Fluctuat nec Mergitur) tanulmányterv: E.A. épreuve d’artiste, digitális giclée nyomat; Hahnemühle Torchon papír, 285 gr; 100x100 cm;	113
kép 73: Felsmann Tamás: Basilica Minor No. 11. (Architectural Heritage) tanulmányterv: E.A. épreuve d’artiste, digitális giclée nyomat; Hahnemühle Torchon papír, 285 gr; 100x150 cm; 2024	116
kép 74: Szlama Norbert: ábrák az autonóm attitűd és a funkció viszonyáról	117
kép 75: Szlama Norbert: Tumor (2025.)	120
kép 76: Szlama Norbert: Quo Vadis? (2025.)	121

Irodalomjegyzék

Ádi, B. (2020.). „Egy kicsit mindig a trendek ellen kell dolgozni”– Interjú Felsmann Tamással, Designissio. Forrás: designissio.hu: <https://designisso.com/2020/09/03/egy-kicsit-min-dig-a-trendek-ellen-kell-dolgozni-interju-felsmann-tamassal/>

Allen, G. (2011.). *Artists’ Magazines — an alternative space for art*. Cambridge, England: The MIT Press.

Anonymus. (2023. 11 17.). *Thinking vs. feeling: The psychology of advertising*. Letöltés dátuma: 2023. 12, forrás: University of Southern California, online alkalmazott pszichológia mes-terképzés: <https://appliedpsychologydegree.usc.edu/blog/thinking-vs-feeling-thepsycho-logy-of-advertising/>

Art, R. C. (2025.). *Helen Hamlyn Centre for Design Publications*. Forrás: rca.ac.uk: <https://www.rca.ac.uk/research-innovation/research-centres/helen-hamlyn-centre/hhcd-publications/>

Art, T. C. (2023.). *Curator: Ai Weiwei*, tangcontemporary.com. Letöltés dátuma: 2024. 07 20, forrás: <https://www.tangcontemporary.com/2023aiweiwei-en>

Blaxter, M. (2009.). *The case of the vanishing patient? Image and experience*. Sociology of Health & Illness(vol. 31. No.5.), 762–778.

Brukwicki, J. (2004. 06.). *Henryk Tomaszewski*. Letöltés dátuma: 2024. 05 04, forrás: culture.pl: <https://culture.pl/en/artist/henryk-tomaszewski>

Choi, B. C., & Pak, A. W. (2006. 12.). *Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity in health research, services, education and policy: 1. Definitions, objectives, and evidence of effectiveness*. Clinical and investigative medicine. Médecine clinique et expérimentale, 351–364.

Choukeir, J. (2019.). *Social design: the context of post-conflict Lebanon*. In T. Triggs, & L. Atzmon, The Graphic Design Reader (old.: 821–825.). London: Bloomsbury Publishing.

CURA. (dátum nélk.). *CURA. magazin bemutatózó szöveg*. Letöltés dátuma: 2024. 04, forrás: curamagazine.com: <https://curamagazine.com/about/>

Császi, L. (2002.). *A média rítusai — A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. Letöltés dátuma: 2024. július 01, forrás: pdfcoffee.com/: <https://pdfcoffee.com/csaszi-lajos-a-media-ritusai-pdf-free.html>

Douglas, M. (2003.). *Natural Symbols Explorations in Cosmology — 3rd edition*. Routledge.

Dr. Boncz, I. (2015.). *Kutatásmódszertani alapismeretek*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Egész-ségtudományi Kar.

Dr. Sári, Z., & Múzeum, S. N. (2025. február). *Az Örökölt Invenció cím együttműködés indító prezentációja*. Szentendre, Magyarország.

Drucker, J. (1994.). *The visible word: Experimental typography and modern art, 1909–1923*. Chicago: The University of Chicago.

Glaser, M. (2020.). *Graphic Design*. New York: Abrams.

Hargitai, H. (2006.). *Tipográfia (írás számítógéppel) — ELTE egyetemi jegyzet*. Letöltés dátuma: 2024. 01, forrás: elte.hu: https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexb26e.html?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=19

Hari, J. (2022.). *Stolen focus*. London: Bloomsbury Publishing.

jelentese.hu. (dátum nélk.). *Parafrázis jelentése*. jelentese.hu. Letöltés dátuma: 2024. 07 23, forrás: <https://jelentese.hu/idegen-szavak-szotara/parafrazis>

Jones, J. (2016. 05 05.). *A century of Dada: from anti-war artists to mainstream con artists*. Letöltés dátuma: 2023. 10, forrás: The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/may/05/a-century-of-dada-anti-war-artists-mainstreamcon>

K. Csilléry, K. (2001.). *Felirat a népművészetben*. A Nógrád megyei múzeumok évkönyve XXV. kötet, 135–152.

Leeuwen, T. (2005.). *Typographic meaning*. Visual Communication 4. .

Löwy, S., & László, N. (1926.). *Betűművészet*. Budapest: Világosság Nyomda.

Marcus, S. (1972.). *The Typographic Element in Cubism, 1911–1915: Its Formal and Semantic Implications*. Visible Language.

Margolin, V. (2019.). *Narrative problems of graphic design history*. In T. Triggs, & L. Atzmon, The Graphic Design Reader (old.: 48–57.). London: Bloomsbury Publishing.

Meggs, B., & Purvis, A. W. (2012.). *Meggs’ History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., Hoboken.

mek.oszk.hu, M. (2016.). *A magyar nyelv értelmező szótára*. mek.oszk.hu. Letöltés dátuma: 2024. 01, forrás: mek.oszk.hu: <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/elolap.php>

MET. (dátum nélk.). *After Walker Evans: 4*. metmuseum.org. Letöltés dátuma: 2024. 07 23, forrás: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>

MoMA. (dátum nélk.). *Gino Severini, A Bal Tabarin dinami-kus hieroglifái című kép katalogizált leírása*. Letöltés dátuma: 2023. 10, forrás: moma.org: <https://www.moma.org/collection/works/79419>

MoMA. (2020.). *Piet Mondrian Broadway Boogie Woogie*. moma.org. Letöltés dátuma: 2024. 07 18, forrás: <https://www.moma.org/collection/works/78682>

Monnier, A. (1995.). *The Interrelationship of graphic design and fine art (Thesis)*. Rochester: Rochester Institute of Technology.

Museum, N. S. (dátum nélk.). *L.H.O.O.Q. or La Joconde*. nortonsimon.org/. Letöltés dátuma: 2024. 07 28, forrás: <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094>

Múzeum, S. (2024.). *Plakátparafrázisok A Magyar Plakát Társaság művészeinek Vasarely-átiratai*. vasarely.hu. Letöltés dátuma: 2024. 07 10, forrás: <https://vasarely.hu/kiallitasok/plakatparafrazisok-a-magyar-plakat-tarsasag-muveszeinek-vasarely-atiratai/>

National Academies. (2005.). *Facilitating Interdisciplinary Research*. Forrás: natinlacademies.org: <https://nap.nationalacademies.org/catalog/11153/facilitating-interdisciplinary-research>

Octogon. (2020.). Octogon. Forrás: octogon.hu: <https://www.octogon.hu/design/design-2020-farkas-anna-red-dot-dijas-anaptara/>

Ogier, C. (2023. 12 05.). *The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history*. Letöltés dátuma: 2024. 05 05, forrás: linkedin.com: <https://www.linkedin.com/pulse/infamous-scul-sale-first-merchandised-auction-art-history-ogier-zacie/>

Pentagram. (2025.). *Pentagram*. Forrás: pentagram.com: <https://www.pentagram.com/about>

Picasso, M. (dátum nélk.). *Las Meninas*. museupicassobcn.cat. Letöltés dátuma: 2024. 07 28, forrás: <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9>

Poynor, R. (2009.). *Design Thinking or Critical Design?* In J. Bouwhuis, Now Is the Time: Art & Theory in the 21st Century (old.: 115–124.). Rotterdam: Nai Publishers.

Ridovics, A., Bajnóczy, B., Dági, M., & Lővei, (2017.). *Interdiszciplinaritás*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum.

Robinson, W., deAk, E., & Cohn, J. (2019.). *Art-Rite*. New York, NY: Primary Information, Printed Matter Inc.

Rodgers, P., & Anusas, M. (2008.). *International conference on engineering and product design education*. Ethnography and design. Barcelona: Universitat Politecnica de Catalunya.

Ronning, F. S. (2015.). *Design meets Ethnography*. Norwegian University of Science and Technology. Forrás: ntnu.edu: <https://www.ntnu.edu/documents/139799/1270604448/Article%252C+Design+meets+Ethnography+Frøydís+Sollie.pdf/db41878c-7178-458b-bd00-88b3451534d2>

Rozgonyi, L., & Jánosi, E. (2024. május 16.). *Brittnek Andrea — Tapintható fehérség — A design útja a fenntartható jövő felé*. METU. Forrás: metropolitan.hu: <https://www.metropolitan.hu/hu/hirek/brittnek-andrea-tapinthato-feherseg-a-design-utja-a-fenntarthato-jovo-fele>

Sára, E. (2025. 05 16.). *Tanulmánytervek: több mint grafikai tervek*. Magyar Iparművészet. Forrás: magyar-iparmuveszet.hu: <https://magyar-iparmuveszet.hu/tanulmanytervek-tobb-mint-grafikai-tervek-20250516>

Sipos, T. (2022. április 09.). *Élő-mozgó műtárgyak — Amit a BioArtról tudni érdemes*. Kortárs Online. Forrás: kortarsonline.hu: <https://kortarsonline.hu/aktual/bioart.html>

Somogyi, K. (2020. szeptember 11.). *Anaptár — Farkas Anna a Red Dot Award Best of the Best díjasa*. Forrás: epiteszforum.hu: <https://epiteszforum.hu/anaptar-muveszet-es-tudomany-metszespontja-farkas-anna-a-red-dot-award-best-of-the-best-dijasa>

Syed M. Yasir, H., Bashir, A., Zamir, N., Jahan, J., & Ahsan, M. (2021.). *Communication in the Digital World: An Evaluation of Orthography of WhatsApp Messaging*. Psychology and Education, 58(2.): , 10849–10859.

Szerdi, I. (2019. 06 30.). *Javaslatok a digitális nemzedék helyesírási készségének a fejlesztéséhez*. Anyanyelv-pedagógia, 54–64.

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

The Oxford Pocket Dictionary of Current English. (dátum nélk.). *Meaning of Rite*. Encyclopedia.com. Letöltés dátuma: 2024. 07, forrás: <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rite-o>

Thies (ed.), S. I. (2025.). *Teaching Graphic Design*. Wien: Birkhäuser.

Tófalvy, T. (2016/03–04.). *Miért nem írja meg az internet a saját történelmét?* Médiakutató, 19–21.

Venezky, M., & Zijlstra, S. (2024. január). *Rudy VanderLans*. Forrás: dutchgraphicroots.nl: <https://www.dutchgraphicroots.nl/en/rudy-vanderlans-2/>

Voigt, V. (1991.). *Szövegsemiotika és/vagy szemiotikai szövegtan*. SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN 3. A magyar szövegtani kutatás irodalmából — Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.), 7.

Walsh, J., & Sagmeister, S. (2025.). *Sagmeister & Walsh*. Forrás: sagmeisterwalsh.com: <https://sagmeisterwalsh.com/about/>

Wolff, R. (2013. 12 11.). *Love, Robert Indiana — An oral history of pop’s most famous four-letter word*. Letöltés dátuma: 2023. 10, forrás: <https://dsmpublicartfoundation.org/wp-content/uploads/2019/09/LOVE-Robert-Indiana.pdf>

Minden angol nyelvű forrás magyar változata a szerző fordításában olvasható.

Az eredeti nyelvű szövegrészek az irodalomjegyzékben megjelölt forrásokban találhatóak meg.

Szlama Norbert

**Alkotói attitűd és
interdiszciplinaritás
a tervezőgrafikában**

2025. Budapest

