



Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

A „TÖBB és EGY” rétegződése

A grafikai nyomhagyás, mint a közvetett képalkotói folyamat eleme, lehetőségei a kortárs képzőművészetben és a művészetpedagógiában

Doktori értekezés
szerző: Jónás Péter

Témavezető: Szirtes János DLA habil

Kaposvár
2016.

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

A „TÖBB és EGY” rétegződései

A grafikai nyomhagyás, mint a közvetett képalkotói folyamat eleme,
lehetőségei a kortárs képzőművészetben és a művészetpedagógiában

Doktori értekezés
szerző: Jónás Péter

Témavezető: Szirtes János DLA habil

Kaposvár
2016.

Tartalom

Bevezetés	5
A dolgozat szerkezete	7
1. Több és egy	9
1. 1. A többszörözött kép problematikájáról	11
1. 2. Eredeti és másolat	18
A „több és egy” szerepe a grafikában	33
1. 3. Mediális áthallások a kortárs grafikai kifejezésmódokban	53
Revitalizáció a mai grafikai metódusokban	63
1. 4. Analóg grafika technikák szerepe a művészetoktatásban	67
A műhely, mint „színtér”	67
2. Mestermunka / KŐ – METAMORFÓZIS	77
2.1 A mestermunka előzményei	77
2.2 Az alapkoncepció	83
2.3 A sorozat belső tagolása	91
Mestermunka / fotódokumentáció	99
3. Tézisek	151
3.1 Összegzés	153
Irodalomjegyzék	155
Képjegyzék	159
Szakmai életrajz	168
Köszönetnyilvánítás	170

„Következésképpen nyolcvan éves koromban még jobban fogok előre haladni. Kilencven éves koromban be fogok hatolni a dolgok misztériumába. Száz éves koromban bizonyára csodálatos tökéletességet érhetek el, s ha száztíz éves leszek, minden vonal, minden pont, ami csak a kezem alól kikerül, eleven lesz.”

*Hokusai*¹

1 Lyka Károly (1903) Művészet, Második évfolyam, Harmadik szám, 153. o.

Bevezetés

Folyamatosan nyomokat hagyunk magunk mögött. Elég, ha az írásra vagy a rajzolásra gondolunk. Gyermekkorunkra visszatekintve valamennyien megtapasztalhattuk az élményt, amikor kezünk vagy lábunk összemaszatolódott. Megpróbáltunk valamilyen módon „megszabadulni” az idegen anyagtól – legyen az ételszennyeződés, krétapor vagy festék. Saját ruhánkba vagy rongyba töröltük kezünket. Más esetben nyomot hagytunk vele egy felületen.

Talán sokak számára az egyik legmaradandóbb mozzanat volt a pocsolóban való lépkedés, szaladgálás, miután az aszfalton lábunk nyomait újra és újra felfedezhettük. Hasonló jelenség lehetett a hóval borított úton, vagy egy sáros földfelületbe préselődött lábnyomunk.

A festékbe mártott tenyér majd az ujjak által közvetített nyomhagyás egy örökké visszatérő felismerés, és egyben maradandó vizuális élmény. Egyik kitüntetett klasszikus példája: az ujjlenyomat kép „rajzolata”, ami azon túl, hogy egyszerűen kivitelezhető sötét tinta vagy festék és egy papírdarab segítségével, egyedi módon „azonosítja” az alkotó kéznyomát.

Nyilvánvalóan a fenti tapasztalatok elsődlegesen a minket körülvevő világ egyik fontos megismerő tényezői. Ez a jelenség vagy „gesztus”, ami hosszú évezredek óta belénk kódolt tulajdonság. A grafikai nyomhagyás talán legautentikusabb mozzanatát figyelhetjük meg benne.

A tócsába szaladó gyermek – felismerve a megjelenő lábnyomait – újra és újra átéli a mozzanatot. Ha tenyerét festékbe teszi, arról azonnal nyomokat (képeket) közvetít. Felismeri az ismétlés lehetőségét is, és újabb nyomokat készíthet.

A nyomhagyás az emberi kommunikáció egyik ösztönös és tudatos jelenléte - ami talán az egyik leggyakrabban megjelenő velünk született és teljes életünket végig kísérő fejlődépszichológiai jelenség (pl. rajzolás, írás). Fejlődéslelektani szempontból ide kapcsolhatók a különböző típusú gyermekrajzok is, amelyek a legautentikusabb korai nyomhagyások. Az ehhez tartozó gyermekrajzelemzések, valamint a vizuális kommunikáció alap – közlésfajtái művészetpedagógiai szempontból lényegesek, de kutatásomhoz szorosan nem kapcsolom őket.

Tematikám az „átadás és átvétel” fogalmát, mint a képi nyomhagyás jelenségét tárgyalja, majd az ebből származó alkotási folyamat elméleti – gyakorlati vonatkozásait vizsgálja. A jelenséget összekapcsolom a közvetett módon megvalósult képek elkészítésével. Kiemelném, hogy a kutatás során nem a közvetlen (pl. rajz, festmény, plasztika), hanem elsődlegesen a közvetett képalkotás metodikáját – annak állapotait és kimenetelét próbálom. Mindezt fokozatosan a grafikai nyomtatás módszerével, lehetőségeivel hozom összefüggésbe.

Miért fontos mindez számomra? Bizonyosan egy személyes „grafikus beállítottságról” és gondolkodásmódról van szó. Ez az attitűd akarva-akaratlanul is beépül a mindennapokba, ami időnként irányítja cselekedeteimet, befolyásolja alkotói magatartásomat is. Szűkítve a kört: A képalkotás horizontjának kijelölésétől a munka kidolgozásán keresztül, egészen a zárómozzanati döntő szerepe van. Számomra a grafika a képépítés egyik különös eszköze, az alkotás sajátos „alkímiája”.

A dolgozat szerkezete

Doktori értekezésem alapja két kiemelt fogalomkör mentén halad, amelyek fokozatosan közelemben egymáshoz, majd több ponton össze is kapcsolódnak.

Az egyik kutatási szempont az előzőekben már említett közvetett képi nyomhagyás tárgy és fogalomköre. Egy olyan alkotó-teremtő gesztusról van szó, ami első olvasatra leginkább egy technikai műveletre utal, de annál sokkal teljesebb alkotási metódust mutathat.

A kutatásom másik lényeges része maga az „eredetiség” fogalmának vizsgálata, valamint annak viszonya a sokszorosított grafikai művel. A fogalom, ami egy személy vagy tárgy (alkotás) létezése során is mindig felmerülhet. Ehhez kapcsolva a következő kérdéseket is felvetem: Mitől válhat valami (valaki) eredetivé? Eredetinek minősül-e az alkotás, ha több példány is létezik belőle (többszörözött mű-grafika)?

Alkotói-kutatói nézőpontból nem a klasszikus értelemben vett képi sokszorosító lapok előállítására és bemutatására az elsődleges célom. Természetesen bizonyos példákra is hivatkozom a tematika szempontjából fontos grafikai produktumokra, azok stilisztikai változásaira. Elsődlegesen a „grafikai módszerek” által adódó lehetőségek, illetve közbenső eredmények foglalkoztatnak. Sokkal inkább a korábban már említett jelenség érdekel, amikor a közvetett képállapotok – amelyek a végső munka köztes szintjei – többszöri átformálódás (transzformációk) után, újabb vizuális „kimeneteket” hoznak létre. Ugyanakkor tovább „generálják” a kép belső törvényszerűségeit, külső megjelenését és a végkifejletet egyaránt. Lényegében az alkotás során lezajló processzus fontosságát hangsúlyozom.

Hasonló módszert veszek alapul a mestermunka kibontása során is, ahol különféle grafikai transzformációk segítségével egy szekventált szitasorozatot készítettem (Kő – metamorfózis). A sorozat kiindulópontjaként egy városi lakóövezetben fellelhető, majd későbbiekben eltávolított beton ülőelemet, vizuális alapformaként használtam fel. A vizsgált elem „három” egységet alkot. Egyszerre térbeli, időbeli és formai szekvencia. A forma eredeti helyszínétől való „elszakítástól” a grafikai kontextusba való helyezésén keresztül egészen a kisméretű installációig számos képi átalakulás ment végbe.

A képciklus azt hivatott prezentálni, hogy egyetlen vizuális elem képi (grafikai) feldolgozása során különféle képátvitel közbeiktatásával a kezdeti és végállapot között egészen eltérő megoldások és eltérések keletkeznek.

Visszatérve a dolgozat struktúrájához – kutatásom kezdetén távolabbról szemlélve elsődlegesen fogalmi úton közelítem meg a képet, majd a „több és egy” tárgykörét. Olyan példákat beemelve, amelyek már érintik a képi többszörözésrét, de még nem a grafikai nyomtatást. Itt a más diszciplínákkal való párhuzamokat, összevetéseket is lényegesnek tartom, mivel újabb eredményekhez vezethetnek (1. 1. A többszörözött kép problematikája).

A következő szakasz az eredeti és másolat fogalomrendszerét taglalja, aminek tárgyalása kikerülhetetlen egy sokszorosított mű vonatkozásában is. Mindkettő szoros összefüggésbe hozható valamennyi vizuális művészeti médiummal, de a mindennapi mozzanataink során is

számtalan szituációban találkozhatunk velük. Elsőként definiálom az eredetiséget, majd elhelyezem kultúrtörténeti és művészeti kontextusban. Az eredeti kép, másolat, replika, széria, kópia, reprodukció és a sokszorosított kép összefüggéseit is tanulmányozom. Fokozatosan közelítek a többszörözés jelenségéhez, ahol a képi sokszorosítás egyik funkcióját egy adott műről készült másolat segítségével járom körül (műmásolat és reprodukció). Tanulmányozom, hogy egy eredeti mű miként változik meg a reprodukálás következtében, és a változások milyen eredményekhez vezetnek (1. 2. Eredeti és másolat).

A fejezet következő traktusában célom, hogy bekapcsoljam az eredeti nyomhagyást, mint „gesztust”, ami már kapcsolódik a grafikai metódusokhoz. Továbbá a sokszorosított grafika belső törvényszerűségeit példákon keresztül illusztrálom (A „több és egy” szerepe a grafikában).

A továbbiakban olyan kortárs grafikai jelenségeket, inspirációkat kívánok bemutatni, ahol utalást találunk a klasszikus grafikai kifejezőmódokra vagy gondolkodásra. Vizsgálom, mi történik, ha a grafika más művészeti médiumokkal találkozik. A kölcsönhatások milyen műfaji áthallásokat eredményeznek? Hogyan oldják és szélesítik a műfaji határokat? (1. 3. Mediális áthallások a kortárs grafikai kifejezőmódokban. Revitalizáció a mai grafikai metódusokban)

Végül a nyomtatott grafika médiumának művészetpedagógiai kapcsolódásaival haladok tovább. Célom egy egyetemi művészeti műhely szerepének bemutatása, oktatási szférám néhány részletén keresztül (RRMK²). Archív munkákon keresztül prezentálom tevékenységemet (grafikai kurzusok). Alkotóként és oktatóként lényegesnek tartom a különböző művészeti, művészeteleméleti, tudományos megközelítéseket, majd ezeknek a művészetpedagógiában hasznosítható eredményeit. Szakterületemen, a grafikában, annak oktatásában is ezt az irányelvet tartom szem előtt (1. 4. Analóg grafikai technikák szerepe a művészetoktatásban. A műhely, mint „színtér”).

Vizsgálataim a képgrafika műfajának – néhány korábbi állomásait figyelembe véve – létezésére, változásaira keresem a válaszokat. Ezzel kapcsolatosan számos kérdés vetődik fel:

Hogyan tud kilábalni a grafika a mechanikus sokszorosítás béklyójából, és feloldani a ránehezedő sztereotípiákat? Milyen utakat próbál a műfaj kijelölni? Művészetpedagógiai szempontból mennyire válhat hasznossá?

Először távolabbról szemlélve a minket körülvevő (többszörözött) képeket – mint a mai információs társadalom vizuális kommunikációs eszközeit kell szemügyre vennünk.

2 A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának (RRMK) új megnevezése. A Kaposvári Egyetem Szenátusa 93/2015. (XII.18.) sz. határozata alapján a Kar neve 2016. szeptember 1-től Rippl-Rónai Művészeti Kar névre módosul. <http://www.mk.ke.hu/kezdolap/hirek/419-ripl-ronai-muveszeti-kar> (2016. 11.02)

1. Több és egy

„Hogyan lehet valami egy, ha sokféleség és különbözőség rejlik benne? Mi az egység a sokféleségben?”³

Ha megpróbálunk jelentéseket vagy gondolati síkokat illeszteni e két fogalomhoz, szinte megszámlálhatatlan szituációval van dolgunk. A fogalompár vonatkozhat például személyekre vagy tárgyakra. Magával a létezés fogalmával is összekapcsolhatjuk. Társadalmi vonatkozásban utalhat az egyén és a tömeg viszonyára is.

„Az emberiséget inkább képzeljük el az önálló egyének és sokaságaként, semmint akként az emberi tulajdonságokat már kevésbé felmutató élő maszszaként, melyet egy hömpölygő tömeg képvisel. (...) Az emberiség fogalma képes arra, hogy egyszerre jelentse az összes embert és az egyes ember nagyon is egyéni szellemét.”⁴ – utal Kudász Gábor Arion értekezésében az egyén és emberiség viszonyára.

A „több és egy” lehet pozitív vagy negatív tulajdonság, előny vagy hátrány. Persze jelentése ez esetben is a kontextustól függ. Ha közelítünk a képek rendszere felé, akkor a „több és egy” utalhat többszöri és egyszeri mozzanatra egyaránt, sokra és egyedülire. Az „egy” jól azonosítható az egyedivel, a „több” pedig a többszörözöttel.

A „több és egy” lehet választás kérdése is. Mindennapi életünk során is állandó jelleggel „kísért” minket, hogy mikor melyik fontosabb nekünk. Ha tárgyakat vesszük szemügyre: Kell – e több valamiből, vagy csak egyre van szükségünk? Egy másik megközelítésben pedig jobb, ha valamiből csak egy van, mert akkor egyedinek vagy eredetinek tekinthetjük (pl. műtárgy). Ugyanakkor lényegessé válhat az is, ha valamiből több is létezik, mivel így elérhetőbbé válik. Gondoljunk csak a fogyasztói kultúra termékeire, megvásárolható árucikkekre: ruhára, élelmiszerre, vagy akár egy könyvtárból kikölcsönözhető regényre.

A döntés szempontjából nézzünk a mindennapjainkból kiemelve egy látszólag triviális helyzetet. Ha vásárláskor több lehetőségünk van választani valami közül, előfordulhat, hogy nehezen tudjuk a végső döntésünket „meghozni”. „A választás mindig pszichés teher és felelősség is. A számtalan választási lehetőség közepette sokszor túl sokat foglalkozunk azzal, hogy „mi lett volna, ha”, ezáltal az esetleges kimaradt lehetőségekre gondolva csökken a megelégedettségünk.”⁵ Egy öltözék vagy ruhadarab esetén lényegi kérdés, hogy legyen belőle több, mert így az elérhetőség szempontjai érvényesülnek.

Természetesen minket a fenti fogalompár a képek hatása és kommunikációja szempontjából foglalkoztat. Ha általánosságban véve kizárólag a képeket tekintjük példának, akkor bonyolult lenne azonnal állást foglalni ebben a kérdésekben: Mikor válik egy kép előnyére, ha egy vagy

3 Hannes Böhringer: Romok a történelemtúli időkben - Kísérletek és tévelygések - A filozófiától a művészetig és vissza. http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html (2016. november 27.)

4 Idézet Kudász Gábor Arion HUMAN c. Doktori értekezéséből, 2016. 6. fejezet, 77. o.

5 Barry Schwartz: The Paradox of Choice: Why More Is Less, Ecco, 2004. <http://www.lexecon.hu/?p=productsMore&iProduct=4> (2016. 08. 12.)

több van belőle? Mitől függ mindez? Válaszolhatnánk erre azonnal: a kontextustól. Ha a képi információt sok helyre és rövid időn belül kell eljuttatnunk, akkor a terjesztés érdekében az információs hordozók általi többszörözés a legelőnyösebb (újság, könyv, multimediális eszközök – televízió, internet stb.). Ugyanígy van ez egy művészeti grafikai lapnál is, ahol fontos a több kézbe való eljuttatás.

Az információ értéke megnövekszik szemben a saját eszmei vagy anyagi értékével. Ha történetesen már egy műalkotásról van szó – ami más természetű közléseket hordoz, mint egy újság - a sokszorosítás következtében a mű értéke mindenképpen devalválódik. Viszont több helyre eljuttatható kulturális tárgyként tölti be szerepét. Ha egy önálló kép egyedi, egyszeri tulajdonsága mutatkozik meg, akkor csökken ugyanannak elérhetősége, de nő a műtárgy eszmei és anyagi értéke. Hozzáférhetőségét nyilván a múzeumok, galériák és gyűjtemények segíthetik, ahol lényegében kiemelik az egyedi tárgyat saját közegéből kiteve a nagyközönség számára. Összevetve mind a két „típus” része lehet egy múzeumi gyűjteménynek, de az „egyszeri” mű előnye behozhatatlan a „többszörözöttel” szemben. Egyelőre illusztráljuk néhány példán keresztül a képek többszörözésének eseteit.

1. 1. A többszörözött kép problematikájáról

„A kép a fejünkben keletkezik”⁶

A többszörözött képek rendeltetése kétségkívül az információk gyorsabb, több esetben olcsóbb és minél szélesebb spektrumon való továbbítását segítik elő. Az urbanizáció és az iparosodás elősegítette a tömegkommunikációhoz szükséges fontosabb társadalmi feltételrendszereket. „A technológia fejlődése hatalmas virágzó iparágat hozott létre, amely a tömegkommunikáción, a mass medián (újságokon rádión, televízión, plakáton, mozin) keresztül valósul meg.”⁷ A médiumok lényegében a világot közvetítik, de közvetve teszik mindezt – ebből kifolyólag torzítják is azt.

Mindennapi tevékenységeink során folyamatos verbális, írásos, valamint képi információkkal vagyunk körbe véve. Ez valójában születésünktől fogva végigkíséri életünket.

Ezzel a kijelentéssel még távol vagyunk a tárgyalandó (kép) grafikai vonatkozásától, de a képek üzenetközvetítő szerepe már itt is fellelhető. Ha közelítünk a képekhez, akkor párhuzamként az írás jelenségét is figyelembe kell vennünk.

A nyugati kultúrában információközvetítőként a kép és írás kettős létezése, váltakozó dominanciája mindig jelen volt. Az első képi információval ellátott többszörözések valószínűsíthetően a sumer pecsételöhengerek voltak.

A szövegeket gyakran képek illusztrálták, de bizonyos esetekben a szövegek egészítették ki, vagy támasztották alá a képeket. „Az egész történelmet végigkíséri az írás harca a kép ellen”⁸ Persze megállapítható, hogy a kép jelenléte korábbra tehető, mint az írás, mivel az ember már korábban rajzolt, mielőtt írni kezdett volna (barlangrajzok)⁹. A kép jelentőségét a nyugati tradícióban gyakran az írás mögé számúzzik, ugyanakkor a képeknek már a kezdetektől fogva, „mágikus” tartalmakat tulajdonítottak. Ezeket a megállapításokat Vilém Flusser fogalmazza meg, aki az írást a „történelmi tudattal” azonosítja szemben a képekre jellemző „mágikus tudattal”

Kimondhatjuk, hogy jelenleg egyre jobban a képek veszik át az „uralmat” az írás felett, és egyre intenzívebb hatással vannak mindennapjainkra. Teszik mindezt az egyre gyorsabb információközvetítéssel. „A környező világ immár nem sorokba, hanem síkokba van kódolva. (...) Olyan síkok váltak az információ hordozójává, mint a fotó, a képernyő, a vetítövászon. Az analfabéta környezethez hasonlóan ismét a képek jelentik a nyilvános közvetítőket, amelyek révén információhoz jutunk.”¹⁰ – írja Flusser a szöveg és kép állandó dialektikájával kapcsolatban.

6 Id. Beke egy fotókiállítás címét, amit kollégája Janos Frecot berlini fotótörténészt talált ki. Beke László: Médiumelmélet, Balassi kiadó – Tartóshullám – Intermedia, Bp., 1997, 283. o.

7 LázárJudit: A kommunikáció tudománya, Balassi Kiadó, Bp. 2005, 70. o.

8 <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (2016. november 25.)

9 U.o. 94. o.

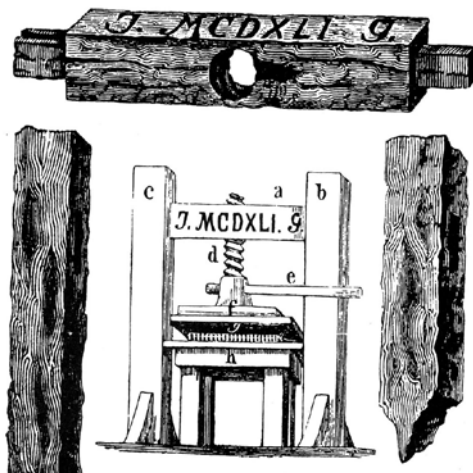
10 Flusser Vilém: Képeink, In 2000 Irodalmi és művészeti folyóirat 1992. február, 60-61 p., fordította Tillmann J. A (eredeti forrás: Nachgeschichten. Bollman Verlag 1990, Düsseldorf) <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm> (2016. 08. 12)



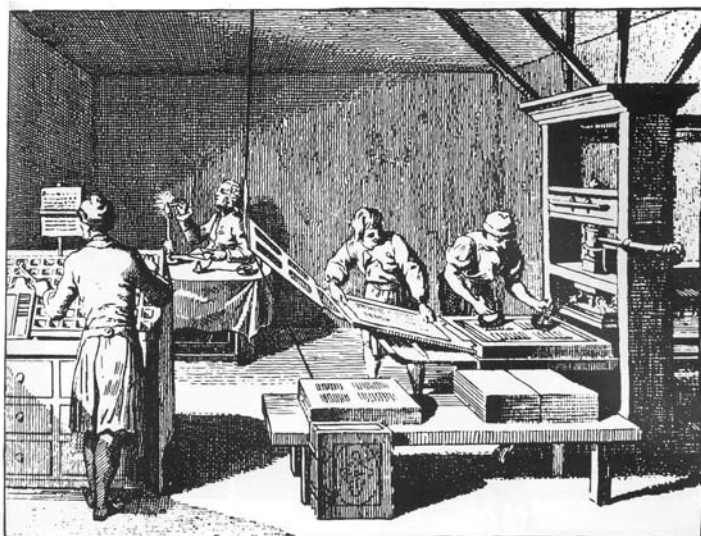
1. kép | Sumer ékírás



2. kép | Hieratikus írás dombormű, Kákossy kutatásaiból, feltárásaiból. (1988)



3. kép | Johannes Gutenberg feltételezett sajtójának rajza



4. kép | Gutenberg sajtó

Természetesen az írás feltalálása – mint a nyelvnek egyfajta vizuális esszenciája –, majd folyamatos fejlődése bizonyítéka a hatékony személyes és társadalmi kommunikációnak. A jelenség a történelem kezdetének is nevezhető. Klasszikus példaként említhetjük az i. e. 3000 körüli mezopotámiai agyagtáblákat, amelyeken (pl. sumer) ékírás nyomait fedezték fel (1. kép). Ide sorolhatjuk az egyiptomi kultúrkörben használt hieroglif írást (i. e. 4000 k.), (2. kép) valamint a későbbiekben kialakult görög (i. e. 500 k.) és római (i. e. 100 k.) írásjelek kialakulását is. Az alfabetikus írás elterjedése és a Kr. e. második évezred folyamán datálódik.¹¹ Az írás hagyományos értelemben vett sokszorosítása és terjesztése kétségtelenül a könyvnyomtatás európai feltalálásának időszakára, a 15. század utolsó szakaszára tehető (3. kép). „Az írás másolásának ezen új technikája idézte elő a nyugati civilizációban az intellektuális élet feltételeinek legradikálisabb átalakulását”¹²

Johannes Gutenberg találmánya rövid időn belül változásokat produkált a megismerési (tanulási) folyamatokban. Az írott dokumentumok jelentősége felértékelődött, ellentétben a szóban történő kommunikációval. A szájról szájra terjedő információ bizonytalanságát a rögzített tartalom váltja fel. A nyomtatott szövegek legfőképpen a tudás demokratizálódását segítették. A rendkívül merev középkori társadalmakba a tudáshoz való hozzáférhetőség csak a kiváltságos elit számára volt hozzáférhető. „Az egyházon belül a szó helyettesítése a nyomtatott szöveggel nemcsak az elvilágiasodást jelezte, de a közösségi kapcsolatok meggyengülését is magyarázza (...) Az új, városi népesség számára ez a személytelen kommunikációs hálózat egyfajta kapcsolatot jelentett”¹³ A könyvnyomtatás feltalálásának következtében egyre szélesebb társadalmi réteghez jutott el az írott információ (4. kép). A flusseri teória szerint a „történelmi tudattal” felruházott szövegek irányába billen el a mérleg a képek és szöveg közti állandó változásban. „A képeket a napi életből a képzőművészet »gettójába« száműzték. Ezáltal a szövegek egyre jobban eltávolodtak a képektől.”¹⁴

A közel 600 éve létrejött Gutenberg-galaxis jelenlegi létezését és jövőképét mai napig szkeptizmus kíséri. McLuhan már a 1960-as évek kezdetén tudományos teóriáival jósolta meg a nyomtatott – papír alapú könyvek jövőbeli megszűnését. Az elektronikus média térhódításával szemmel látható a digitális felületekre áttevődő szöveges és képi információ. Teljes mértékig még nehezen bizonyítható a papír alapú információ megszűnése, annak teljes digitális adatbázisba való integrálása.

Térjünk vissza a szövegektől újra a képek világába. A képek szerepének újabb előtérbe kerülése a 19. századra következik be, amikor feltalálják a fotográfiát, amit Flusser a „technikai kép”¹⁵ fogalmával azonosít. Ehhez társítja a készüléket, a közvetítő eszközt, amit „apparátusnak”¹⁶ hív. A fotográfia a világról alkotott eddigi képet „múlta felül”, mivel azt „más szemmel”

11 LázárJudit: A kommunikáció tudománya, Balassi Kiadó, Bp. 2005

12 Uo. 99. o.

13 Uo. 101-102. o.

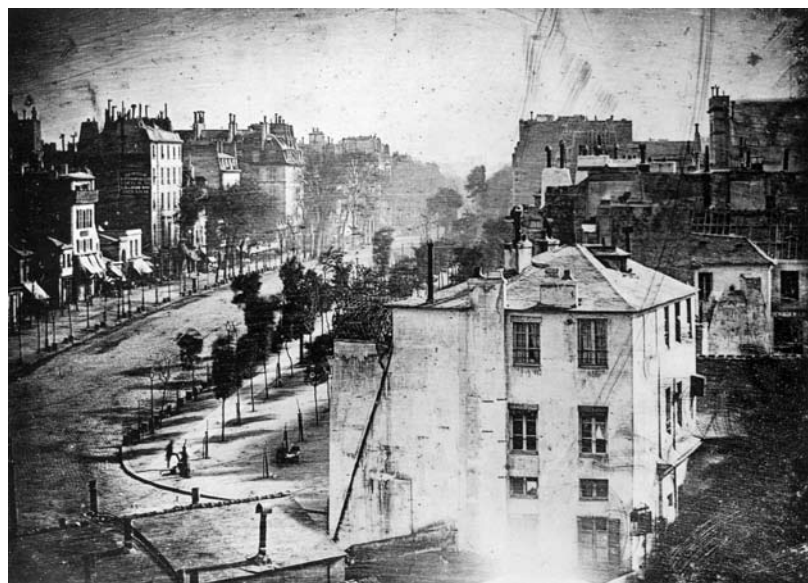
14 Flusser: Uo. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm> (2016. 08. 13)

15 Flusser szerint: „A technikai kép, az amit apparátusok állítanak elő. (...) Történetileg a hagyományos képek »történelemelőtti« és a technikaiak »történelemutániak«. <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>

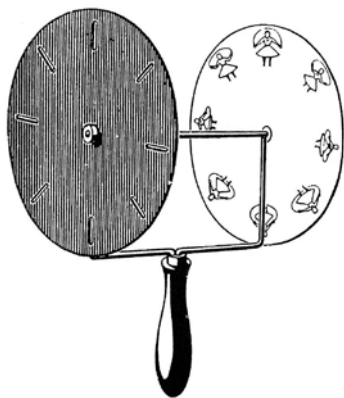
16 A szerző az apparátus szót a fényképezőgéppel azonosítja. „A latin »apparatus« szó az »apparare« igéből ered, amelynek jelentése: »előkészíteni«” <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/03.html> (2016. 08.13)



5. kép | Edgar Degas:
Zenekar az operában, 1870



6. kép | Az embert ábrázoló első
fotográfia: Boulevard du Temple
(dagerrotípiá, 1838)



7. kép | Phénakistiskop

látta, illetve fizikai értelemben is reprodukálni tudta (5. kép). Népszerűségével rangos műfajokkal – mint az akkori vezető festészettel – vette fel a versenyt. Ezentúl pedig az említett műfajt technikailag és szemléletében (segédeszközként) egyaránt szolgálta. Sok korabeli festő használt munkájához fotográfiákat segédletként (ez mai napig érvényes). Ezek festmények „applikációjaként” csökkentették a művek elkészülésének idejét, vagy a beállítás személyének, tárgyának hiányát helyettesítették „virtuálisan”. Összességében az új médium szemléletében is hatással volt az alkotókra. Erre gyakran utalnak akkoriban rendhagyó kompozíciós megoldások is, amelyek kétségtelenül a fotóhasználatot sugallják (6. kép). Továbbá a fotográfia nem csak a közvetlen világot örökítette meg, hanem képes volt a világban létező más képeket közvetve, reprodukciók formájában terjeszteni (nyomdai reprodukciók, katalógusok, plakátok stb.). Többek között ez a tulajdonsága is különböztette meg a többi képalkotó médiumtól. Ugyanakkor más tulajdonsággal is rendelkezhet:

„A fénykép kiemelheti az eredeti kép olyan nézőpontját, amelyek csupán a beállítható és szemzőgét önkényesen megválasztó lencse számára hozzáférhetők, az emberi szem számára viszont nem”¹⁷ – írja Benjamin.

Arról sem szabad megfeledkezni, hogy a fotográfia előtt is több olyan optikai eszköz létezett, amit a világ „másként” látása szempontjából vettek igénybe¹⁸ (7. kép).

„a látást segítségére siető technikai eszközök nem a világot tették pontosabban láthatóvá, hanem magát az érzékelést tették problematikusá”¹⁹

Visszatérve a fotográfiára teljes mértékben tekinthetjük a század legprofesszionálisabb reprodukciós eszközének. Ezt a funkciót korábban kizárólag a metszett nyomdai klisék és a különböző grafikai technikák töltötték be (magas-, mélynyomó és síknyomó klisék). Tehát ezt a szerepet egyre inkább a fotográfia veszi át. Flusser A fotográfia filozófiája c. művében a képek egyedi és reprodukciós funkcióját a hagyományos képek (pl. festmény) és a technikai képek (fotográfiák) közötti eltéréssel a következőképpen világítja meg:

„Nem hozzák vissza a hagyományos képeket a mindennapi életbe, hanem reprodukciókkal helyettesítik őket és maguk foglalják el helyüket”²⁰

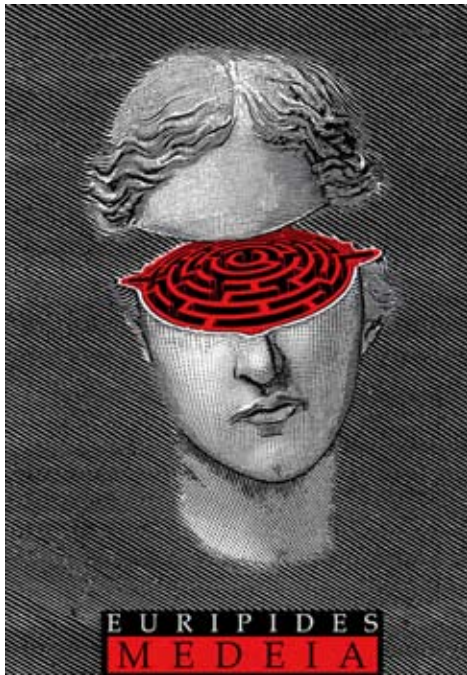
Olyan hatásokat generálnak, aminek következtében a képi reprodukció „beolvasztja” a hagyományos képek létezését. Megszűnik a képek mérete, hordozója, anyaga és felülete, ami egyedivé teszi azokat. Ehhez a gondolatmenethez párhuzamként Walter Benjamin „aura-teóriáját” említhetjük, ahol a szerző a tömeges technikai reprodukálás következtében megszűnő, az eredeti műalkotásra jellemző aura elvesztéséről ír. Ugyanis ha a kép többszörözötté válik, akkor egyszeri létezése szűnik meg.

17 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Filmesztétikai szöveggyűjtemény I., ELTE Bölcsészstudományi Kar, Válogatta: Novák Zoltán, Kézirat, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 347. o.

18 pl. „megjelent a kaleidoszkóp (1815), taumatróp (1826), phenakisztozkóp, a sztereo (1823), a sztroboszkóp (1833), a zootróp (1834)” Földényi F. László: Képek előtt állni, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2010. 112 – 113. o.

19 Uo. 114. o.

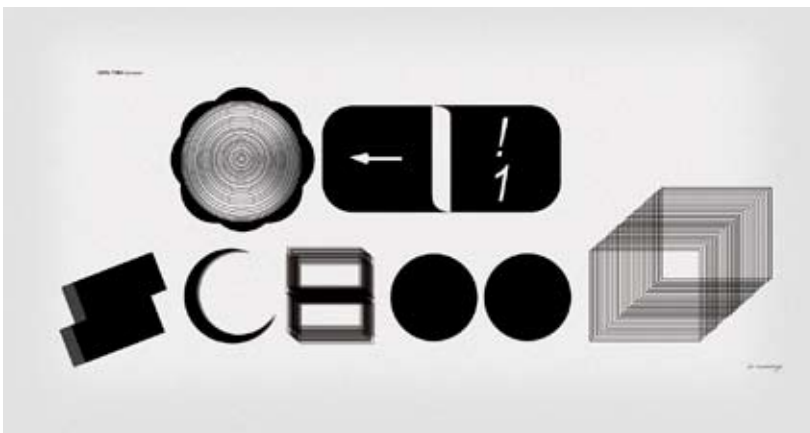
20 <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/03.html> (2016. 08.13)



8. kép | Orosz István: Medeia, 1998



9. kép | Szugyicky István: Moon



10. kép | Szugyicky István:
Old school

„Még a legtokéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami: A műalkotás »itt« – je és »most« – ja, vagyis egyszeri létezése, ahol van (...) Az »itt« és »most« adja a mű valódiságának fogalmát”²¹ – olvashatjuk kijelentésében. Persze Benjamin számára a tény nem feltétlenül megrázó, hiszen a terjesztés következtében a tömegek irányába érkező vizuális információk társadalomformáló erejét is említi.

Valójában mit veszít el a kép a többszörözés következtében? A kép eredeti állapotát, egyedi pozícióját „elveszíti” ugyan, de ez jelen helyzetben kevésbé lényeges. Pontosan funkciójából adódóan az információ jelentéstartalma sok helyre eljuttatható. A képek befogadói oldaláról nézve nem minden esetben van jelentősége az egyediség létezésnek. Ez főleg a nap mint nap látható kommerszebb kereskedelmi hirdetések képeire, plakátjaira értendő.

„Mára a képi reklám maga is áru lett; ahelyett, hogy pusztán árucikkeket reklámozna, a maga esztétikájával látszólag autonómnak – vagyis az adott árucikktől függetlennek tettei magát: önmagát adja el.”²²

Nem a kép anyaga vagy szerzője, hanem sokkal inkább a kommunikatív üzenete válik fontossá. Egészen más a szituáció, ha például egy reklámplakát már magasabb minőséget takar. Itt már a szerzőhöz is köthetjük küllemét. Még kereskedelmi plakátokról van szó, de már felfedezhetők olyan stílusjegyek, amelyek a kép eredetiségét erősítik (mű és szerző). Kisebb kitérőként néhányat említhetünk.

A plakátok kapcsán a 90-es évek rendhagyó, gyakran botrányt keltő Oliviero Toscani Benetton plakátjait²³ bizonyára ismerjük. Képi világuk erősen megosztotta a társadalmat. Az alkotó fotográfiáin gyakran hivatkozott szociológiai, politikai vagy faji témákra. Abszolút nonkonformista reklámokról van szó, ahol egy profi reklámfotós és széles piaccal rendelkező világcég kapcsolata jelenik meg.

Egy más egészen más nézőpontból – a kortárs hazai plakát műfajában a már klasszikusnak számító – Orosz István munkásságát is karakteres példának tekinthetjük. Egyedi grafikai karakterét leginkább a régi korok kisgrafikai stílusának (rézmetszeteinek) vonalkarakterisztikája, valamint az escheri anamorfózisok misztikus képi világa egyaránt ihlették. Többek között ez a stilisztikai vonás különbözteti meg sok más plakáttól. Ugyanakkor ezeket az elemeket már saját „szűrőjén” átengedve alakítja ki mondanivalóját. Orosz tevékenységének komplexitását leginkább az adja, hogy grafikai nyelvezetét több rokon műfajba tudja integrálni (animáció, tervezőgrafika, képgrafika). Ebben a kontextusváltásban az alkotó stílusjegyei nagyrészt megmaradnak csak a képi funkció és az összhatás változik (8. kép).

21 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Filmesztétikai szöveggyűjtemény I., ELTE Bölcsésztudományi Kar, Válogatta: Novák Zoltán, Kézirat, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 346. o.

22 Hans Belting: A művészettörténet vége, Atlantisz, Bp. 2006, 109. o.

23 „Több országban is előfordult, hogy a vezető napilapok, magazinok mereven elzárkóztak a hirdetések közzétételétől, ugyanakkor számos múzeum rendezett kiállítást Toscani reklámfotóiból (...) Toscaninak meglehetősen sajátos véleménye volt a korabeli reklámokról. Felháborítónak és érthetetlennek találta, hogy a cégek évente több százmilliárd dollárt költenek reklámra. Arra a reklámra, amelynek legfőbb jellemzője a konformizmus.” eredeti idézet: Osvári Kornél: A Reklám fekete báránya – A Társadalmi célú reklám helyzete, megítélése c. szakdolgozatából, BGF, Külkereskedelmi Főiskolai Kar, Nemzetközi Kommunikáció szak Nappali tagozat Médiamenedzsment szakirány (2007) 27. o. http://elib.kkf.hu/edip/D_13413.pdf (2016. november 24.)

Egy harmadik alkotót idekapcsolva – markáns minimalisztikus stílus jellemzi Szugyicky István műveit. A hazai új – középgenerációba sorolható tervezőművész képi világához közel áll a groteszk megközelítésmód és a határozott sziluettformák alkalmazása. Újabb munkáinál sajátos fekete-fehér, op-art jellegű, dinamikus betűkompozícióit ismerhetjük (9., 10. kép)

A néhány – a teljesség igénye nélkül – említett alkotók plakátjaikkal egyedi látásmódjukkal egészen más kategóriát képviselnek, mint a tömegigényeket szolgáló „kortarsaik” Ennek ellentétére reprodukcióban, különböző hordozókon találkozhatunk velük.

A következőkben körbejáró, hogy mi alapján nyilváníthatunk egy művet eredetinek és mikortól számít másolatnak. Egyáltalán mi lehet eredeti és mi nem? Továbbá egy sokszorosított műnél beszélhetünk-e az eredetiség fogalmáról? Kezdetben a konkrét művek bemutatása helyett a fogalompár definícióját, majd keletkezésének körülményeit keresem. Majd felmérem, hogy milyen fogalmi párhuzamok illeszthetők ebbe a témakörbe.

1. 2. Eredeti és másolat

„egy mű és annak anyagi szubsztrátuma közötti viszony legalább olyan bonyolult, mint a lélek és test közötti viszony”²⁴

Igazi vagy hamis? Pusztán már egy képet látva felmerül bennünk a két fogalom. Baudrillard szerint egyre inkább értelmét veszíti a kérdés, mivel szerinte a két kategória ma már nagyon közel került egymáshoz. Személyes nézőpontomból, a nyomtatott grafika szellemiségének és megvalósításának kapcsán vettem fel a címet, mivel ott eleve a kép ismétlése megy végbe. A fogalompárral több ponton is párhuzamba hozható a grafika. Gondoljunk csak az reprodukciós grafikára²⁵, annak funkciójára. Ezenfelül persze a megállapítás nem ilyen egyszerű, mivel a másolat már más természetű jelenség. Számos vonatkozást vizsgálhatunk a kérdésben: Valójában hol is húzódik a mű teremtése során az alkotó gesztusa, és vajon meddig tart? Továbbá a többszörözött műalkotás megvalósítása mentén hogyan is változik meg annak belső törvényszerűsége? Hogyan válik az eredeti képből másolat? Milyen kapcsolatban állnak egymással? Úgy gondolom, a téma kapcsán érdemes távolabbi nézőpontból, a grafikától kissé eltávolodva, más-más területeket is megvizsgálni – így elsőként az eredetiség fogalmának keletkezési körülményeit figyelembe venni.

24 Arthur C. Danto: A közhely színeváltozása, Enciklopédia Kiadó, Bp. 2003. 106. o.

25 Krejca szerint a „grafikus szakemberek a képzőművész eredeti művét fotómechanikai eszközökkel másolják át és készítik el a nyomóformát” A szerző itt a modern nyomdatechnológiát említi. Viszont érdemes ennek az előzményeként idekapcsolni a régi festmények vagy grafikák másolatait (reprodukcióit), amelyek gyakran valamelyik klasszikus eljárással készültek. (pl.: mezzotinto, rézmetszet) A grafikai dúcok reprodukciós funkciója meghatározóbb volt mint az autonóm művészeti létezésük. Ales Krejca: A művészi grafika technikái, Corvina Kiadó, 1985, 11. o.

Az eredetiséghez való viszonyunk rendkívül sokrétű és természetszerűleg a kulturális, szociológiai környezetünktől is erősen függ. Kérdés, hogy valójában mikortól beszélhetünk magáról a fogalomról. Saját kultúránkban mennyire tölt be lényeges szerepet az eredetiség létezése?

Az eredetiség alapfogalma a 18. századi európai kultúrában a nyugati esztétika virágzó térképében német, francia, valamint angol területeken bontakozik ki. Az irodalomban és a társ-művészetekben egyaránt. Új fogalmak is megjelennek mint: „*az unikalitás, az individualitás, az újdonság és a történetiség*”²⁶ Kialakulni látszik az eredetiség mint emberi képesség jelenléte, valamint bizonyos tárgyakra vonatkozó kategóriája is. Tehát megállapítható, hogy a fogalom két irányban fogalmazódik meg: *eredeti ember és eredeti mű. Sőt csak az ember alkotása lehet eredeti*”²⁷ Itt már egyből össze is kapcsolható az ember és (individum) általa készített tárgy (műtárgy). Ha ez alapján, kell megítélnünk a mű eredetiségét, akkor az egyedi vagy többszörözött grafikai mű esetében nem is lenne különbség. Mindegyik eredeti. Természetesen ennél jóval több aspektus kerülhet szóba. A személy eredetiségénél maradvá képességet és tulajdon-ságot is társíthatunk hozzá.²⁸

A korszak másik nagy lépése a zseni megteremtése, a zsenikultusz megjelenése. A zseniális ember, akinek képessége egyre inkább a művész személyét fogja meghatározni, legyen az illető zenész vagy akár festő. Ugyanakkor egy megalkotott tárgy is felruházható az eredeti jelzőjével. A kettő közötti különbség csupán az, hogy az ember születésénél fogva eredeti, utánozhatatlan élőlény, addig egy tárgy (vagy műtárgy) autentikussága már elkészítéséből adódik. Az akkori művész típusára eddig használt originalitás helyett már az autenticitást vezették be. Az eredetiség fogalmához egyúttal a vele ellentétben álló, de kulturális értelemben kapcsolható utánzás mozzanata is feltűnik.

Winckelmann – akit gyakran a korai modernség „első művészettörténészeként” is aposztrofálnak – koncepciójában elsőként a görög műalkotások utánzását tekintette a megismerési folyamatok legfontosabb tézisének. Mivel a kor művésze kizárólag ezen az úton juthat el a szellemi és esztétikai többletbe. Ugyanakkor tisztában volt azzal is, hogy az antik műveken utánzásuk révén sem lehet felülkerekedni, legfeljebb csak közelebb kerülni. Erre kijelentésében is utalt: *„Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt, ha lehetséges utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása”*²⁹

Eduard Young fogja a köztudatba hozni a „génusz” fogalmát, de úgy véli, a zseni utánozhatók, és az utánzás tilalmát a technikákra és kompozíciós elrendezésre vonatkoztatja. Teóriája szerint például a természet utánzása megfeleltethető az eredetiség fogalmával. Ez nyilván az arisztotelészi megközelítésnek felel meg, mivel az egész művészet lényege maga mimézis. Kettejük megközelítése abban különbözik, hogy Winckelmann utánzásra buzdítja az akkori kortársakat, addig Young már a kreativitásra, radikalitásra és zsenialitásra ösztönzi a művészt.³⁰

26 Radnóti Sándor: Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények, Atlantisz, Bp. 254. o.

27 Uo.

28 Uo.

29 Winckelmann: Művészeti Írások, Helikon Kiadó, Bp. 2005, 8.o.

30 Radnóti Sándor: Jöjj és láss! Atlantisz, Bp.



11. kép | Marble statue of a woman / Metropolitan Museum of Art

12. kép | Rosso antico torso of a centaur / Metropolitan Museum of Art



Winckelmann elméletének kiterjesztése nem csak kizárólag a művész irányába, hanem a műalkotást befogadók felé is igyekszik megvalósítani. Nyilvánvalóan a korszak ízlésének formálását állapíthatjuk meg. Young téziseit inkább az irodalom területére vonatkoztatja, míg „kollégája” sokkal inkább a képzőművészetre.

A befogadás jelenléte egyre jobban képes lesz kialakítani a mű, az alkotó eredetisége mellett kifejezetten a néző (befogadó) eredetiségét is. *„A kreatívizálódás folyamata azzal is összefügg, hogy zeneművek, színművek – kreatív előadását (...) elkezdik önálló művészetnek tekinteni.”*³¹

Az alkotó eredetisége abban rejlik, hogy nem egy bezárt, hanem nyitott dimenzióban gondolkodik. Tehát távol kell hogy álljon tőle az izoláltság. Ugyanakkor a műalkotás eredetisége már egy zárt rendszert alkot, mivel elkészülésének pillanatától fogva a múltba kerül. Lényegében így reprezentálódnak a múzeumi tárgyak is. Az is köztudott, hogy Winckelmann egész „görögségmániája”, az antik művészetről alkotott mélyreható megállapításai teljes mértékig paradoxonok. Az alkotások, amikről az eredetiség vonatkozásában írt többnyire görög-római kópiák és egyéb másolatok voltak (11., 12. kép). Tehát bizonyításait nem az eredeti műveken keresztül alakította ki. Az eredeti görög tárgyi emlékek és szobrok jóval később kerülnek feltárára. *„Winckelmann teszi az első jelentős lépéseket a görög és görög – római művészet, az eredeti és másolat, az autentikus és túlzottan kiegészített szisztematikus elkülönítése érdekében.”*³² Az ásatások során idővel feltárt művek ismét új definíciót hoztak be a köztudatba: nevezetesen a kulturális emlékezetet. Egyre inkább megnőtt a jelentősége annak, hogy a *„műalkotásokat saját szemmel kell látni, s nem szabad megelégedni másolatokkal, reprodukciókkal. Ez maga is az eredetiség / autenticitás jelentőségének tudatosítására vall.”*³³ Abszolút igaz és mai napig egyre inkább aktuális üzenetértéke van ennek a megállapításnak. Főleg a mai túlmedializált környezetünkben, ahol hatalmas mennyiségű képpel találkozunk nap mint nap. Felértékelődik az eredeti kép és annak felismerhetőségére való képességünk.

Csak egy egyszerű példát említve: A digitálisan tárolt és megismételt képi információk esetében nem létezik az eredetiség fogalma, mivel egymás klónjaként jelennek meg. Másról van szó, ha az ismételt kép például egy grafikai metszeten keresztül valósul meg. Bizonyos, hogy sokkal inkább illeszthető hozzá az eredetiség definíciója (példányok közötti eltérések, alkotó általi kivitelezés stb.).

Az eredeti képet korszakokon keresztül sajátos légkör vette körül. Ide tartozott például a kép misztikuma, vallási, spirituális funkciója, transzcendens minősége vagy a kép fetiszizmusa. Egy originális mű nem ismételhető meg tökéletesen ugyanúgy, és teljes mértékben ellentétes az attitűdje egy több példányból állóval szemben. Viszont ha technikailag (pl. fotografiai úton) sokszorosítunk egy festményt, akkor a reprodukció teljesen önálló, új aspektusát mutathatja az eredeti képnek. Új dolgokat fedezhetünk fel rajta, amit esetleg szabad szemmel az eredeti alkotáson figyelmen kívül hagyunk volna. Ugyanakkor egy fotónak nem mindig feladata a tökéletes másolat megteremtése.

A mű alkotója mindig meghatározó szerepet töltött be, legalábbis Európában a 19. század utolsó harmadától kezdődően. Az alkotás esetében mindig szükségessé vált a „tökéletes” beazonosítás. Mindez összefüggésbe hozható a múzeumok, gyűjtemények megalapításával.

31 Uo. 260. o.

32 Uo. 268. o.

33 Uo. 273. o.



13. kép | Hans Holbein: Darmstadt Madonna

Jacob Burckhardt szerint nem kellene feltétlenül a mű esztétikuma, szépsége elé helyezni az eredetiséget. Jobb lenne, ha az alkotást önmagában való megjelenése miatt kedvelnénk. Példaként ide köthető az 1871-es drezdai konferencia, ahol Holbein drezdai Madonnájának eredetiségéről döntöttek.³⁴ A végső szakértői vélemény nem tekintette eredetinek a Madonnát (13. kép). Burckhardt azt is kiemeli, hogy erényként értelmezhetjük azt a képességet, ha valaki bele tud bújni az eredeti alkotó személyiségébe, szellemiségébe, és újra tudja élni azt. *„De fenn-tartja azt a platonizáló véleményét is, hogy az igazi szépség, mint az eredetiség szimbóluma nem az eredetiséghez tartozik”*³⁵ Ebben a gondolatban jól tetten érhető az arisztotelészi mimézis elmélet, ami szerint a művészi kiteljesedés feltétele a mimézis, és a dolgok felfedezésének öröme elengedhetetlen. A túlságosan erős kategorizáló, dokumentarista eljárás, műtárgyanalízis elnyomja a mű létét.

Viszont elmondhatjuk, hogy *„ha az eredetiség fogalmának értelmei közül csak a materiális eredetiség marad meg, akkor a műtárgy példánnyá válik (...) Az egyedüli kérdés, hogy unikátum-e, vagy ha több azonos példányról van szó, ő-e az unikátum”*³⁶ Tehát az alkotás anyaga nem létezhet az alkotó szellemiségének hiányában. A materiális eredetiség külön nem létező állapot. Valójában a műtárgy léte másként is megfogalmazható: *„A műalkotást éppen az jellemzi, hogy nem tárgy hanem önmagában áll.”*³⁷ Ezt a többletet Gadamer azzal világítja meg, hogy a teljes világ benne van a műben, ami körülötte is megjelenik.

*„Minél következetesebben ragaszkodnak a művek a szellemivé váláshoz, annál inkább eltávolodnak attól, amit szellemivé kellene tenni.”*³⁸

Megállapítható, hogy az eredetiség fogalma nehezen választható teljes mértékig külön az utánzástól vagy történetesen a másolástól, valamint a sokszorosítás jelenségétől. A fogalmak közvetett módon sajátos összefüggése mutatkozik meg. Ez leginkább az egymást követő kultúrák közötti „átadás-átvétel” jelenségével magyarázható. A kulturális folytonosság az utánzás során kialakuló megismerés folyamatok soha nem mechanikus mintaátvételek voltak, mivel valamennyi kultúra képes volt saját kulturális identitását megvalósítani. Az eredetiség fogalama a 19. századi Európában egyre inkább az individualizmus irányzatával kapcsolódik össze, legyen szó festészetről, zenéről vagy irodalomról egyaránt. A romantikára leginkább jellemző az egyéniség hirdetése, és a művészi szabadság kinyilatkoztatása.

Danto egészen egyszerűen fogalmazza meg a műalkotás-utánzás terminusát: *„Végül is, kezdetől fogva Arisztotelész gondolatának foglyai vagyunk, miszerint a gyönyör, melyhez a mimetikus műalkotások révén jutunk előfeltételezi, hogy tudjuk, hogy ezek utánzatok”*³⁹

34 Idézi Radnóti Heinrich Dilly-t: A tizennégy művészettörténész – köztük Moritz Thausing és Wilhelm von Bode – nem a hamisítás ügyében hozott ítéletet. A kérdés az volt, hogy Meyer polgármester Madonnájának darmstadti vagy drezdai példánya közül melyik az eredeti és melyik a másolat. – Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als institution, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. 165. o. – Radnóti Sándor: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997, 59. o.

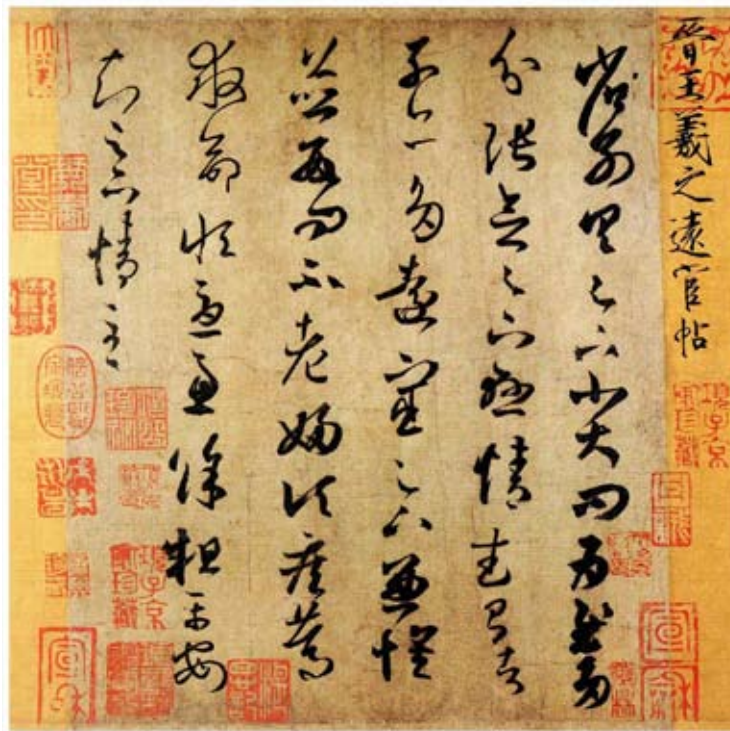
35 Radnóti Sándor: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997. 60. o

36 Uo. 74 – 75. o.

37 Hans-Georg Gadamer: Bevezetés Heidegger A műalkotások eredete című tanulmányához. – in Martin Heidegger: A műalkotások eredete, Európa Könyvkiadó. Bp. 1988. 20. o.

38 Theodor W. Adorno: A művészet és a Művészetek, Helikon Kiadó, Bp. 1998. 11. o.

39 Arthur C. Danto: A közhely színéváltozása, Enciklopédia Kiadó, Bp. 2003. 97. o.



14. kép | Wang Xizhi-nek tulajdonított levél, címe: 远宦帖 (kínai: Yuǎn Huàn tiē), fű-írás (草書, そうしょ, sōsho)



15. kép | Michael Wolf: REAL FAKE - ART, 8



16. kép | Michael Wolf: REAL FAKE - ART, 19

„Eredetiség a Távol-Keleten”

Összehasonlításként a nyugati civilizáció eredetiségképe mellett tanulságos néhány jellemzőn keresztül megfigyelni a Távol-kelet, azon belül például Kína eredetiséggel kapcsolatos viszonyát. Ha a fenti címszó mentén kíséreljük kijelölni vizsgálódásaink fő irányvonalát, akkor nem juthatunk messzire. Ugyanis az eredetiség, mint fogalom nem is létezik. Legalábbis az általunk ismert fogalom alapján.

„A kínai társadalomban történelmileg, kulturálisan mélyen gyökerező hagyomány szerint az eredetiségre való igény egyszerűen értelmezhetetlen.”⁴⁰

Az okokat elsődlegesen a kulturális, társadalmi beállítódásban kell keresni. Amíg a jellemzően individualista európai társadalomban jellemzőbb az egyediségre való törekvés, addig a másik kultúrában a közösség érdeke felülírja az egyéni érdekeket.

A társadalmat erősen karakterizáló mester-tanítvány reláció is rendkívül mélyen gyökerezik. Visszanyúlik egészen a konfucianizmus⁴¹ kezdetére.

Erre utal a nagyon szigorú és következetes kínai iskolarendszer is, ahol a nagyfokú alázatoság és tisztelet, valamint mértéktartás figyelhető meg. Mindez kiegészül a modern kori kommunizmus szigorú pedagógiai elveivel is. Az önállóságra való törekvés vagy az egyénieskedés is teljes mértékig ellentétes a kulturális hagyományokkal.

Külön érdekesség, hogy Kínában – a régi hagyományokra jellemző módon – a másolás⁴² tevékenysége, művészete fontos tudást feltételez. Valójában minél nagyobb mester valaki annál nagyobb másoló is egyben. Ez a tulajdonság teljes ellentéte az európai művészetfelfogásnak, ahol a reneszánsz művészetet követően az alkotóművész minél egyedibb arculatot próbált kialakítani művészetének kiemelkedése érdekében. Inkább volt a másolás ellen, csak hogy valami egészen egyedülállót hozzon létre. Ezt a mítoszt maga a társadalom teremtette meg. Ezzel kapcsolatban említhetnénk a reneszánsz utáni zsenikultuszt is. Az európai kontextusban a tanulási folyamatok elősegítése érdekében készültek másolatok, amelyek így speciálisabb mintakövetésnek tekinthetők.

Bizonyos értelemben a másolás „automatizmusára” utal a kínai írás hagyománya is (14. kép). Ebben is benne rejlik a múltban gyökeredző magasfokú alázat, a begyakorolt mozdulatok elsajátítása és kivitelezése során. A másolat kérdése meglehetősen árnyalt képet mutat. A kortárs képzőművészetben, azon belül festészetben a legnagyobb változások az 1990-es éveket követően következtek be. A másolás tevékenységének speciális előfordulását is megfigyelhetjük meg kortárs viszonylatban. A másolás processzusa előkerül, de egy egészen más értel-

40 <http://www.metropolitan.hu/muveszet/aktualis/hirek/kinai-copy.html> (2016. december 3.)

41 A konfucianizmus első jelentősebb képviselője Konfuciusz – akiről az iskola a nevét kapta – a Kr. e. 6–5. században élt, a Zhou-dinasztia válságának idején – <http://wiki.konfuciuszintezet.hu/index.php/Konfucianizmus> (2016. november 8.)

42 A hamisítás/másolás másik problematikus példája a dél-kínai Shenzhen (Sencsen, 深圳) városában található DaFen (大芬) művésztelepen létesült tulajdonképpeni olajfestménygyár. A nagyipari mennyiségben készülő másolatokat – akárcsak a bestseller politikai pop képeit – szintén diplomás képzőművészek állítják elő. Az eredetiség-kérdésen kívül egy másik momentum köti össze őket: a piac. Mindkét típusú alkotások a nyugati piacot látják el áruval. <http://www.metropolitan.hu/muveszet/aktualis/hirek/kinai-copy.html> (2016. december 3.)

mezésben. Ennek rendhagyó lenyomatát Michael Wolf kortárs fotográfus Real Fake Art című sorozatában is megtapasztalhatjuk. Tulajdonképpen klasszikus, XX. századi, valamint a kortárs alkotók ikonikus képeinek totális tárházával találkozhatunk (15., 16. kép).⁴³

„a pop-art hagyományait a kínai kommunizmus ikonográfiájával elegyítő alkotásaikkal hódították meg az addig elsősorban európai, amerikai hagyományokkal rendelkező kortársművészeti piacot.”⁴⁴

A hetvenes évektől kezdődően csökkent már az állami ellenőrzés, így a szocialista realizmustól való eltávolodás is. *„A konceptuális és avantgárd művészet a leginkább meghatározó, a kínai szimbólumrendszer gyakori alkalmazásával, a kínai történelemre tett utalásokkal”⁴⁵* Az újítások mellett jelen vannak a hagyományos kínai technikákkal készült művek, amelyek kortárs tartalommal egészülnek ki (fametszetek, kínai tusfestmények). Elmondható, hogy a nemzetközi kortárs színtéren megjelenő képzőművészek ⁴⁶ egyre inkább komoly szerepet kapnak.

Szabad-e másolni?

„A másolás sérti az eredeti műalkotás egyediségét, annyira igaz az is, hogy tömeges elterjesztésével szolgálja és megalapozza azt”⁴⁷

A kérdés meglehetősen összetett. Elég, ha arra gondolunk, hogy rengeteg kapcsolódási pontja van a korábban már tárgyalt eredetiséggel. A fogalom archaikus gyökerei, az Arisztotelészi mimézis, későbbiekben akár a Szigeti-féle mimetika⁴⁸, a hozzá rendelhető magasművészeti irányzatok (képzőművészet, filmművészet, irodalom, táncművészet stb.) mind a valóság leképpezéseként alakulhattak ki. A másolat tényének jelentősége, megítélése szerteágazó, és számtalan aspektusa létezik. Halász András egy sajátos teozófiai megközelítést használ a másolás aktusáról: *„a mögött a bizonyos »ne csinálj faragott képmásokat« parancs mögött ott van a kereszténység egész filozófiai rendszere, az, hogy történetesen isten láthatatlan. Látható alakban nem jelenik meg, tehát a róla készült másolat eleve hamis lesz.”⁴⁹*

Benjamin korábban már említett művében valóban megfogalmazza a másolásnak az eredeti művel szembeni kártékony hatását, miszerint mindaz az „aura” megszűnéséhez vezet, és mindenképpen történelmi státuszt kell tulajdonítható egy eredeti műnek egy másolattal szem-

43 <http://www.artnau.com/2014/05/michael-wolf/> (2016. december 5.)

44 Uo.

45 Szabó Bianka: Az avantgárd Kínában <http://www.konfuciuszintezet.hu/index.php?menu=muveltseg&almenu=1&cikkszam=2> (2016. december 3.)

46 Uo.

47 Uo. 98. o.

48 Szigeti József által bevezetett fogalom; a képzőművészet, irodalom, színművészet, táncművészet, filmművészet, vagyis azon művészeti ágak elnevezése, amelyek a művészeti tükrözés folyamatában a közvetlenül adott külső valóságformák mimézisét is felhasználják, ellentétben a nem mimetikus művészetekkel. http://www.kislexikon.hu/mimetikus_muveszetek.html#ixzz4RhbxNaT0, (2016. december 2.)

49 Simon Zsuzsanna: Halász András, Műcsarnok, Bp. 1997, 162. o.

ben. Ha a másolást negatív fogalomnak tekintjük – ami némiképpen utalhat a winckelmanni „szolgai másolásra” is – akkor a képhamisítás még ezt is felülmúlja. Mivel az eredeti mű totális szellemi és anyagi minőségeit támadja meg. „Az, hogy valami eredeti, és valami másolat, önmagában nem igazít el a tekintetben, hogy értékkülönbség áll-e fenn kettejük között, de ha igen, melyiknek a javára. Tiziano másolta Seiseneggert, s becsesebb művet alkotott”⁵⁰ – véli Goodman a képek megkülönböztetése okán.

Az eredetiség ellentétéként jelentkező utánzásról bebizonyosodott, hogy fontos kultúr-történeti jelentőséggel bírt a régi műalkotások megismerése szempontjából. Winckelmann a másolás jelenségét is bevezeti a műalkotás recepciójának diskurzusába, de némi különbséget állapít meg az utánzással összevetve. „a másoláson a szolgai követést értem, az utánzásban, azonban – ha értelemmel teszik – az utánzat mintegy másik természetet kap és valami sajátossá válik”⁵¹ Az utánzás fogalmát szofisztikáltabbnak gondolja. Több értelem nyilvánul meg a mechanikusabbnak tűnő másolással szemben.

Hans Belting Kép és kultusz című tanulmányában említi, hogy a középkor egyáltalán nem utasította el, hanem kifejezetten támogatta, és fontosnak tartotta a másolat szerepét.

A másolás aktusának kell hogy legyenek pozitív hozadécai is. Továbbá az is releváns, hogy valamennyi kultúra a másiktól táplálkozott, kvázi másolta az előzőt. Nevezetesen a római kultúra tárgyi emlékei, amelyekről köztudott, hogy a görög művészetet „másolták”, viszont a rómaiak már saját szellemiségükként legitimizálták az átvett gondolkodást. Nem lenne helytálló az a hipotézis, miszerint kizárólag mechanikus másolatként, vagy kisajátításként tekintenénk a római szobrokra, vagy az egész római szobrászatra, és tárgyalkotásra. A kulturális átvételek mindig jelen voltak, és hozzájárultak egy következő kultúra integritásához. „A müncheni gyűjtemény Aegina -szobrai (...) saját lényegterükből ki vannak szakítva. Bármilyen nagy legyen is a hatásuk és az őket övező tisztelet (...) elhelyezésük a gyűjteményben megfosztja őket saját világuktól”⁵² utal Heidegger kissé pejoratívan a kópianak a világtól való megfosztottságára (17. kép). Bármennyire tökéletesek a másolatok elvész az igazi hitelességük. Benjamini értelemben az „aurájuk.”

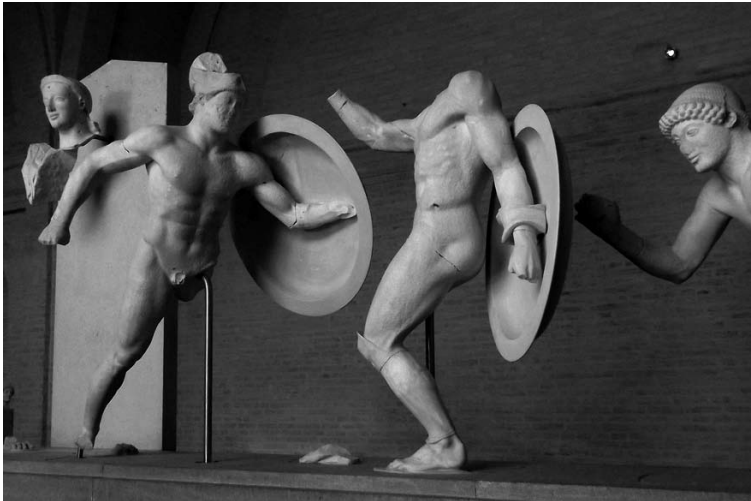
A másolatoknak fontos, hogy más reprezentációs (és reprodukív) funkcióit is ismerjük. Ez történetesen az írásom későbbi fejezetében tárgyalt grafikai metszetekre éppúgy igaz, mint plasztikai művekre (18. kép). A térbeli alkotások közül leginkább a különböző korszakok antik szobormásolatait említhetjük, amelyek ma a nagy múzeumok gipszgyűjteményeiben⁵³ tárol-

50 Idézi Radnóti Nelson Goodmant. Radnóti Sándor: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997. 157. o.

51 Winckelmann: Művészeti Írások, Helikon Kiadó, Bp. 2005, 54. o.

52 Martin Heidegger: A műalkotás eredete, Európa Kiadó, Bp., 1988. 67. o.

53 Winckelmann óta minden múzeum kötelességének érezte, hogy az ókori szobrászat alkotásainak legalább gipszmásolatban megszerezze a fontosabb vagy népszerűbb példányait. De nemcsak múzeumokban, melyeknek száma különben is csekély volt a tizenkilencedik század elején, hanem magángyűjteményekben is fontos helyet foglaltak el az antik gipszöntvények. Nálunk a klasszikus oktatás eszközeiül szolgáltak sokáig a római antik szobrokról készült gipszmásolatok. Középkoraink rajztermeiben és szertáraiban ma is megvannak késő leszármazottaik. A Nemzeti Múzeumnak eredeti antikszobra nem volt egy sem. (Milyen fájó szívvel kereshette termeiben Ferenczy István az ő meghitt antikjait.) A hiányt utóbb gipszmásolatokkal pótolgatták. De a gipszek a belső helyiségekből mindjobban kiszorultak s végül a régiségtár folyosójával kellett beérniük. - Elek Artúr: A Szépművészeti Múzeum antik gipszgyűjteménye - Nyugat · / · 1923 · / · 1923. 23. szám
Németországi példának említeném a Leo von Klenze tervein alapján épült müncheni Glyptothek épületét (1815 - 1830) több információ: <http://museen-in-muenchen.de/index.php?id=39&L=1> (2016. december 2.)



17. kép | Aegina szobrok,
Glyptothek, München



18. kép | Francesco Bartolozzi
after A. Carracci etching:
Portrait of Annibale Carracci-
etching



19. kép | Glyptothek Munich,
hall of heads

nak. Továbbá töredékeik iskolák jellegzetes szertári eszközeként töltik be szerepüket. Művészetpedagógia szempontból a vizuális művészetek tanulási kelléként ismerjük őket. Ezeknek a másolatoknak célja a széles körben való bemutatás, terjesztés. Lényegében „klónok”, amelyek archaikus mintákat közvetítenek (19. kép).

A 18. század utolsó harmadában a grafika médiumát tekintve az olcsó sokszorosító technikák fogják lehetővé tenni, „*hogya a replikákat⁵⁴ (...) felváltsa a nem eredeti reprodukció ipara, s mellette létrejőjenek az eredetit sokszorosító speciális új művészet műfajok, amelyeknek minden példánya eredeti⁵⁵* A replikáció szó etimológiailag kibontást is jelent, valamint megkettőződést⁵⁶. Innen származik majd a *duplikátum* kifejezés. Ez természetesen másolatnak minősül.

Kitekintésnek egy példán keresztül nézzük meg a másolat egy speciális területét: *a művészi másolatot*, ahol fontos szerepet kap az egyéni invenció is.

A művészi másolatról

A közgondolkodás másolatként karakterizálja valamennyi alkotást, amely nem rendelkezik az egyéni invenció, az originalitás önmagában értékalkotó jellemzőjével. Egy művészi másolat mögött már ott működik az individualitás, és unikálisnak is nevezhető – így a festménykópia elkerülhetetlenül megőrzi az alkotó gesztusait.

Egy itthoni példával élve: Balló Ede festménymásolat-életműve méltó módon reprezentálja a 20. század elfeledett másolóját, aki többek között Tiziano, Velazquez, Rubens, Tintoretto, Poussin, Greco, Delacroix, Géricault, Rubens, vagy az újabb korokból Manet, Degas, Cézanne, Matisse és Picasso képeit is használta. Ami még kiemeli a másolt művek kvalitását, hogy Balló meglehetősen jól dokumentált írásos feljegyzéseket hagyott az utókornak elősegítve a művészettörténeti kutatásokat. A műveken keresztül megfelelő információkat kaphatunk a másolás szerepéről az 1880–1930 között időszakból. Az alkotó festményeit inkább tanulmányoknak, mint kópiáknak tartja, és a „mestermásolat”⁵⁷ címmel definiálta. Ezzel utalt arra a tényre is, hogy nem pusztán mechanikus másolatokról van szó.

„*a másolás, az ismétlés mindennapjainkban összehasonlíthatatlanul sűrűbben előforduló kulturális gyakorlat, mint az újítás.*”⁵⁸

A fenti példákhoz némiképpen kapcsolódva de más megközelítésben Wollheim észrevételeit említhetjük, aki kiemeli a régi mesterektől való kölcsönzés vagy átvétel jelentőségét. Gondolhatunk Picasso klasszikus művekből átvett, majd parafrezált munkáira, ahol Manet

54 A replika szó jelentése Radnóti szerint: saját kezű második vagy többedik változat és műhelymásolat, - Radnóti Sándor: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997. 71. o.

55 Uo. 71. o.

56 <http://meszotar.hu/keres-replika> (2016. november 2.)

57 Idézi Révész POPHANKEN, Andrea tanulmányát – Megkülönböztetve a „schöpferische Kopien” és a „Meisterkopien” vagy „reine Kopien” fogalmát a vonatkozó terminusokat tisztázza: POPHANKEN, Andrea, Die Kopiensammlung des Grafen von Schack, in *Adolph Friedrich von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*, szerk. Christian LENZ, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1994, 27. o.

58 Idézi Révész Kublert - KUBLER, Georg: Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéből, Gondolat, Budapest, 1992;



20. kép | Marcantonio Raimondi: Parisz ítélete



21. kép | Eduard Manet: Reggeli a szabadban, 1863

Reggeli a szabadban c. művét⁵⁹, valamint Cranah és Velazquez munkáit is feldolgozta. Ugyanakkor Manet Reggeli a szabadban c. műve is részben korábbi művekből táplálkozott (20. kép). Elég, ha csak figurális kompozícióját vesszük figyelembe (Raimondi: Párizs Ítélete, Giorgione: Koncert a szabadban). Az átvétel attól is válik sajátossá, mert maga Marcantonio Raimondi saját metszetét Raffaello: Párizs ítélete c. műve alapján készítette, majd ezt használta fel Manet (21.kép). Lényegében egy átvett mű újraértelmezése történt. Egy kompozíciós minta öröklődött tovább. Egy kulturális láncolatot szem előtt tartva Manet-től eljuthatunk egészen vissza Giorgione kompozícióihoz. „Manet nem egy Giorgione – parafrázist csinált, hanem – mint mindannyiszor – most is saját korát festette meg. (...) »Reális allegória« – mondta róla találón Werner Hofmann”⁶⁰ A két mű előképét legfeljebb kompozíciós szempontból használhatta.

Walter Benjaminra visszautalva: fontos a mű történelme, de Balló kópiáinak is megvan a saját mítosza, a saját „aurája”. Ő maga is tisztában van „rekonstrukciós” kísérleteinek nehézségeivel. Egy technikailag és szellemileg felkészült másoló tevékenysége véletlenül sem lehet pusztán mechanikus képátvitel, hanem egy sokkal intellektuálisabb szellemi folyamatot feltételez.

„Velázquez másolni annyi, mint Shakespeare-t fordítani” idézi egyik Velazquez-ről szóló cikkében Rózsa Miklós.⁶¹ „Ma már nyilvánvaló, hogy a másolás közel sem a képzőművészetek periférikus jelensége, hanem olyan széles körű tevékenység, amely minden korban a művészi praxis szerves része volt”⁶² Elég, ha napi működésünket meghatározó adminisztratív, dokumentáló és egyéb bürokratikus mozzanatra gondolunk.

A kép mai kontextusát tekintve folyamatos replikáknak lehetünk szemtanúi. A másolás mielőlték sokkal árnyaltabb műveletet takar, mintsem egy mechanikus, pusztán technológiai mozzanatot. A másolás tágabb értelemben véve megőrzi számunkra a múltbeli örökségünket.

„a technikai reprodukció korában valami olyanfajta összefüggés áll fenn a reprodukció és az eredeti mű között, mint a lényeg és a jelenség között (...) van egyszer az eredeti művészetteremtő szándék és van az erről készült dokumentáció, reprodukció, amely vagy visszaad valamit ebből a szándékból vagy elrejt magát a szándékot”⁶³

A következő szakaszban az eredetiséget már olyan képi viszonylatban próbálom megfigyelni, amikor a mű nem közvetlenül, hanem közvetítőelem beiktatásával valósul meg. Ezen keresztül kutatom az egyedi és többszörözött kép lehetőségeit.

Továbbá felteszem a következő kérdéseket: Eredeti maradhat-e az alkotás, ha több példánnyal is rendelkezik? A nyomódúcnak lehet-e más képalkotó szerepe a sokszorosításon túl? Az általam kijelölt és vizsgált médium a sokszorosító grafika, mint képteremtő eszköz.

59 Radnóti szerint Picasso Reggeli a szabadban parafrázisainak száma: „kétszáz rajz, huszonhét festmény és öt linómetszet” (Radnóti Sándor: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997. 179. o)

60 Szabadi Judit: Manet „A modern élet heroizmusa”, Új művészet Kiadó, MKF, 1995, 27-28. o.

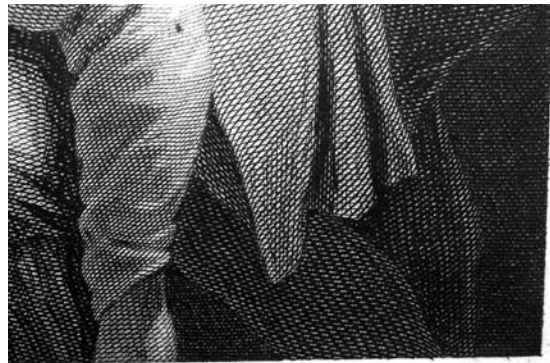
61 Idézi Révész az eredeti szerzőt - Tövis [Rózsa Miklós], Velázquez magyarul, *A Hét*, 19, 1908/44, november 1., 710-711

62 Révész Emese: „Eredeti másolat” Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2004, 11-58.

63 Simon Zsuzsanna: Halász András, Műcsarnok, Bp. 1997, 161. o.



22. kép | Sumer pecséthenger



23. kép | Bartolozzi Yoshua Reynolds után

F. BARTOLOZZI, R.A. SCULPSIT.



24. kép | Richard Earlom: Rubens feleségének képmása P.P. Rubens után

A kép „előhívásának” feltétele pedig a NYOMHAGYÁS jelensége.

Az utánzással és másolással kapcsolatban korábban már említett *átadás-átvétel* jelensége némiképp megváltozik. A sokszorosításnál a képet hordozó nyomóelem lesz az „átadó” és kialakuló kép (hordozó) felülete pedig az „átvevő” szerepét veszi át.

A „több és egy” szerepe a grafikában

Néhány előzményről

„A sokszorosító grafikai eljárásokat a pontosan megismételhető képi információ igénye hívta életre”⁶⁴ Ha röviden a grafikai nyomtatás archetípusát vizsgálánk, valószínű egészen a babiloni művészet pecséthengereit, dombornyomásait tekinthetnénk kiindulópontnak. A középkorban már a kézzel írott könyvek továbbították az információkat (22. kép). A papír, mint médium és hordozó meglepte egyre jobban segítette a korszerűsödő nyomtatási technikákat. Sokszorosítás korszakának első nagy szakasza a 12. századra tehető, amikor már a papír eljutott Kínából Európába. Kínából i.sz. 600. körül került a koreaiakhoz, majd Japán térségébe. Az arab–kínai háborúkat követően az arabok már i. sz. 761-ben megalapították első malmukat. Ekkoriban a perzsákhoz is átkerült a papírkészítés tudománya, akik növények hiányában rongyot használtak. Európába már az arabok hozták be a papírt és a 12. században spanyol területen alapították az első papírmalmot (Valencia, 1150. k.). A 14. században már Európa legnagyobb térségében is előállították.⁶⁵ Az első magas, valamint mélynyomású lapok szerzői gyakran ismeretlenek voltak. Az alkotó személyére utaló jelzések (szignók) a 15. század közepétől terjedtek el, és a lemez vagy a fadúc alsó traktusában jelentek meg⁶⁶ (23. kép). Ezek alapján már sokkal több információ kiderült a nyomtatás keletkezéséről. A nyomtatott papíron való jelzések – ami napjainkban is használatos – csak közvetlenül a 20. század előtti utolsó évtizedekben terjedtek el főleg Európában. Itt már csak a papíron közvetlenül a nyomtatás alatt történt a szignózás.

A középkortól elterjedt grafikai metszeteket manufaktúrákban szakavatott mesteremberek, valamint segédjeik, tanítványaik készítették. Mindez szolgálta az írás és a képek gyors, hatékony áramlását. Természetesen itt még fel sem merült az autonóm, individualista alkotó típusa. Ezekben a korabeli munkákban a magasszintű mesterségbeli tudás mutatkozott meg, ami valószínűleg nem csak kizárólag technikai tudást jelenthetett. Heidegger megközelítése – ha nem is a legszorosabban értelemben – de érintheti az említett technika fogalmát: „A görög szó:

64 Szeifert Judit: A 22 – es csapdája – avagy a tradíció és az újítás dialektikája a Miskolci Grafikai Biennálén, In: Miskolci Grafikai Biennálé Katalógusa 2004. 15. o.

65 Sárközi Róbert: A grafika története, Tan - Grafix Kiadó, Bp. 1997, 16. o.

66 „pl D. S. monogramista, D. S. mester. Később, amikor már különbséget tettek a mintát készítő festő és metsző munkája között, mindkettőjük nevét fel kellett tüntetni (...) Hogy ki milyen részt vállalt a munkából, azt a név után írt latin rövidítésekkel jelölték: pinx. – pinxit – festette, del., delin. – delineavit – rajzolta, comp. – composuit – komponálta, inv. – invenit – kigondolta, sc., sculps. – sculpsit – metszette, inc. – incidit – véste, f., fe., fec. – fecit – készítette, lith. – litografálta”. (Krejca, 1980, 13. o.)

*techné, melyből a technika és technológia szavunk származik, valamennyi teremtő tevékenységre (poiészisz) vonatkozott, s a techné szorosan kapcsolódott az episzteméhez is, mely a legszélesebb értelemben vett tudást jelentette.*⁶⁷ Heidegger kijelentésében nyilvánvalóan saját korának technológiáiról, annak tévútairól – az emberi létezés újraértelmezéséről beszélt.

Mindenesetre sokat kellett várni arra, hogy a grafika önálló műfajként tudja érvényesíteni magát. A régi képek pl. festmények, metszetek műmásolatai sokáig újrametszések voltak (24. kép). A fotográfia 19. századi felfedezését követően átvette reprodukciós szerepet a grafikai technikáktól. Megnyílt a lehetőség a grafika előtt, hogy el tudjon szakadni eddigi nyomdai kiszolgáló pozíciójától. „A sokszorosító grafika szókapcsolatban a sokszorosító jelzőről a grafikára helyeződött a hangsúly”⁶⁸ Egyre inkább azok a technikák (rézkarc, rézmeszet) váltak népszerűvé és értékesebbé, amelyekről kevesebb példányszámot lehetett nyomtatni. Természetesen itt már az európai polgárosodás, valamint múzeumi kultúra szerepe is jelentős (közgyűjtemények, gyűjtők). Érdekeség, hogy a litográfia – ami kétségtelenül a század legnépszerűbb eljárása volt - hátra szorult ebben a rangsorban, mivel kereskedelmi célokat szem előtt tartva nagy példányszámokban nyomtatták (merkantillitográfiaiak). A későbbiek során a korabeli festők közbenjárásának köszönhetően egyre autonómbbá válhatott (pl. Géricault, Goya, Daumier sorozatai). Végül szinte kizárólag a képzőművészetre hagyományozódott át.

E.A. / *épreuve d'artiste*⁶⁹

Ales Krejca több, mint 30 évvel ezelőtt írta a mai napig szinte teljes egészében használható nagy grafikai összefoglalót, ami tartalmi szempontból is megállja helyét. Természetesen azóta több hasonló tanulmány íródott kiegészülve az újabb eljárásokkal is. A hagyományos grafika típusait tekintve általában a következő néhány kategóriát állapítja meg:

*Eredeti Grafika, Eredeti reprodukció, Reprodukciós grafika, Szabad vagy alkalmazott grafika.*⁷⁰

Az eredeti grafika típusa képviseli a klasszikus, alkotó által metszett és nyomtatott, valamint az előírások alapján szignózott példányokat. Jóllehet a mai digitális körülmények a grafikára is hatással vannak, kibillentették az archaikus állapotából, de látható, a klasszikus technikák revitalizációja.

67 http://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/index21e6.html?option=com_tanelem&id_tanelem=307&tip=0

68 Szeifert Judit: A 22 – es csapdája – avagy a tradíció és az újítás dialektikája a Miskolci Grafikai Biennálén, In: Miskolci Grafikai Biennálé Katalógusa 2004. 15. o.

69 Jelentése: művésznyomat, vagy a művész próbája (Krejca). Nemzetközileg használt jelölés a képgrafikában. Általában a kiállításokon látható kisszériás munkákat jelölik így. (E.A. I. / VII., II. / VII., VII. / VII)

70 Ales Krejca : A művészi grafika technikái, Corvina Kiadó, Bp. 1985, 11. o.

Az első típus, ami fontos ebben a kutatási szakaszban. Tehát az eredeti grafika: „a művész saját kezűleg munkálja meg a nyomóformát »ez kivételesen történhet nyomdász közreműködésével is – pl. litográfiánál« (...) Maga a művész nyomtassa az eredeti lemezről az összes példányt (...) valamennyi lenyomatot hitelesítse a művész”

Mindenképpen különbséget kell tennünk egy sokszorosított grafikai lap – ami a művész eredeti alkotása - és egy sokszorosított grafikai lapról készült nyomdai, vagy fotografikus úton készült reprodukció között. Az előbbi, annak ellenére, hogy sok létezik belőle, mégis eredeti alkotás, mert az alkotó keze nyomán érte el végső állapotát. Az utóbbinál már reprodukció (fotografikus) úton keletkeztek a példányok. Vajon eredetinek számít egy grafika, ha több példány is létezik belőle?

A képgrafikai műnek a befogadó szempontjából – a példányszámok mennyiségén túl – mindig alárendelt a viszonya egy eredeti szoborral vagy festménnyel szemben. Ugyanakkor a korábban már említett festménymásolat alapján létezik egy reprodukív funkciója is, amint a másolandó festményt reprezentálja. Természetesen mindez rengeteg kérdést vet fel az eredeti, a levonat, a másolat vonatkozásában. A több példányban létező mű esetében is dilemma lehet, hogy melyik a legelső a sok közül. Egy műgyűjtő számára kiváltképp számít ez a tényező. Nem véletlen, hogy a nagyobb példányokkal szemben mindig a kísérleti, vagy stádiumnyomatok képviselték a legmagasabb értéket. Általában kevés vagy egy példány létezik belőlük.

Nyomóforma-alapú közvetett kép

Nelson Goodman érdekes definíciót vezet be a dúc alapú, nyomtatott alkotásokkal kapcsolatban: „Az autográf művészetek (ilyen az egyfokozatú »festészet«, de ilyen a »kétfokozatú« metszet, nyomtat vagy a szobrászat.”⁷¹ Goodman szerint a hiteles művészetet mindig is „autográfia”⁷² jellemezte, mivel az alkotó által válhatott csak hitelessé. A kettő fokozat alatt nyilvánvalóan a nyomóforma megmunkálást, valamint lenyomatását érthetjük. Minket főként az foglalkoztat, hogy a dúc mire képes? Milyen módon „szólhat bele” a végeredménybe? Hogyan változtatja meg az egész mű mondanivalóját, és ezenfelül képes-e olyan véltlenekre, ami mindig fontos része egy kimunkálásának. A nyomóforma csupán egy eszköz. Szerepe elsődlegesen a többszörözésben nyilvánul meg, de használata egyben lehetőség a mű állapotának irányítására is.

Gyakori eset, hogy a mű kivitelezése során a legutolsó mozzanat – nevezetesen a nyomtatás művelete – veszi igénybe a legrövidebb időt, de egyben ott dől el, mennyire értük el célunkat. Elő tudjuk-e „hívni” a képünk üzenetét (25. kép)? Más hasonlattal élve: az „input és output” megfelelő működéséről is beszélhetünk. A végső képet megelőző részfolyamatok jelentősége sokkal összetettebb kérdéseket vethet fel, egyben tágabb lehetőségeket hordoz magában. A végeredmény lesz ugyan a szubsztancia, de az időben előtte meghúzódó mozzanatok is fontossá válnak. Ehhez a gondolatmenethez kapcsolnám párhuzamként Kondor Béla egyik elhíresült kijelentését, miszerint: „a munka mellékterméke a mű”⁷³ Az alkotó nyilván a műalkotás „csinálásának” jelentőségét emelte ki. Kondor művészetében az alkotással való küzdelem, a létezés, a vívódás egyfajta rítus jelleggel köszönt vissza. Lényegében a valahonnan valahová eljutását fogalmazza meg (26. kép).

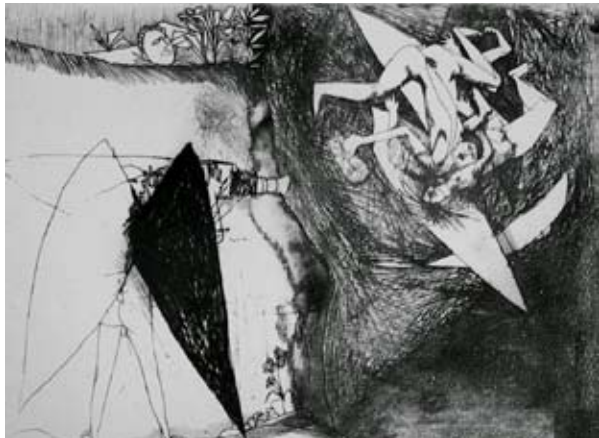
71 Radnóti Sándor: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997. 159. o

72 Goodman által használt kifejezés

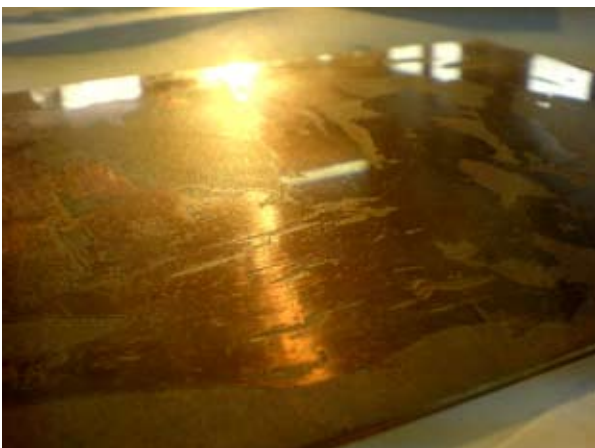
73 Duranci Béla: Kondor kiállítás Szabadkán, 871. o. <http://docplayer.hu/15798882-Kondor-bela-1931-1972.html> (2016. 08.14.)



25. kép | Nyomtatás, saját munka



26. kép | Kondor Béla: Ikarusz



27. kép | Rézlemez, saját fotó

„Georges Didi-Huberman a lenyomatról szóló elemzésében a reneszánsz idejére teszi annak a folyamatnak a kezdetét, amikor a sokszorosított grafika a magas művészetek körének perifériájára sodródott. Giorgio Vasari nyomán ettől kezdve elágazott a valóságot képpé formáló imitáció és a mechanikusan másoló reprodukció fogalma. Utóbbi mechanikus eljárás révén nélkülözni látszott a modern, autonóm műalkotáshoz szükséges invenciót, ellenben szorosan és közvetlenül kötődött a mintaként szolgáló anyaghoz”⁷⁴

Ebben a megállapításban láthatóvá válik a reprodukció kulturális státusza magával az eredeti, autonóm, valóságot leképező imitációval szemben. Benjamin az „aura” fogalmi definíciójával hasonlóan fogalmazta meg álláspontját.

A művészi grafikai sokszorosítás kanonizációja átalakulóban, bizonyos értelemben megszűnőben van. Az egész grafikai paradoxont – a 20. századtól kezdődően – éppen az okozza, hogy a sokszorosítás megjelenése idejében is az egyediség ellentétéként vonult be a köztudatba. Ebből adódóan nehezen lehetett azonosítani az eredetiséggel vagy egyediséggel. Más küldetések indukálódnak egy grafikai gesztus során. A műfaj létezése óta valamennyi alkotót foglalkoztatott a médium valamilyen irányú feloldása – ezáltal egyedibbé tétele.

„Amíg az utca művészetét szédületesen áthatották a modern elvek és kialakult a modern nagyvárosok monumentális »Biblia Pauperuma« a művészi grafika mintha kifáradt volna a nagyipari információtermelésben, redundánsá vált, egy időre elveszítette experimentális, újjító erejét”⁷⁵

Eltérések

Az alkotás létrejöttének különbségeit megvilágíthatjuk két művészeti médiummal is: a festéssel és a grafikával. Elmondható, hogy a festészet kötetlenebb, szabadabb eljárást jelent, mint a grafika. Ilyen értelemben a képkészítés eredeti és egyedi ábrázolásként definiálható, ellentétben a kisebb nyomatszámú maximált grafikai művel, ahol többszörözött képalkotás meg.

Van viszont a két eljárás metodikája között is egy lényeges módszertani különbség: A klasszikus értelemben vett és használt festészet vagy egyedi grafika közvetlen eljárás, ellentétben egy képgrafikai művel, ami már közvetett módon születik meg. Goodman kifejezésével élve: „egy és kétfokozatú”. Mivel az előzmény egy nyomódúc megformálásával indul, így közvetítőelem beiktatásával alakul ki a kép. Mintha egy külön anyagba lenne zárva a képünk, amit láthatóvá kell tennünk. A nyomtatott művészgrafika esetében pedig gyakran felmerül egyfajta behatároltság, ami jelentheti a papírméreteket, a nyomóforma arányát, vagy a gépekkel felszerelt nyomóműhely elérhetőségét.

74 Idézi Révész Emese Hubermannt. *Hasonlóság és érintkezés. A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége.* Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014, 18., 62. <http://www.revart.eoldal.hu/cikkek/grafika/koos-gabor-muvei.html> (2016. december 10.)

75 Gyetvai Ágnes: *Cseppben a tenger / Kortárs grafikusok Makón, művészet, 1978 / 11.* In Makói Grafikai Művésztelep 1977–1990, Neon Galéria, LUMŰ, 2016. 72. o.



28. kép | Rembrandt: Mi Urunk Pilátus előtt (4. fázis),
1655



29. kép | Francisco Goya: Últimos caprichos Viejo
columpiándose

A művészeti médiumok hierarchiájában a grafika mindig a festészet „kistestvére” volt. Pedig korábban a két terület nem különült el erősen egymástól. Használatban volt a „*Peintre-graveur*”⁷⁶ kifejezés, amely összekapcsolja a festészet és grafika metódusát, szellemiségét. Festészet és grafika közötti kapcsolódások mindig is gyakoriak voltak. „*még ha eszközeik eltérők is, az egymásra hatás elkerülhetetlen. Ezen kívül tény, hogy elsősorban festőknek köszönhető a legjelentősebb grafikai művek megalkotása és a művészeti ág fejlődésének előbbre vitele.*”⁷⁷

A jelen kutatás alapján a közvetett képet a grafikával azonosíthatjuk, annak ellenére, hogy tágabb értelemben a fotográfia különböző megnyilvánulásai, vagy akár egy performansz (a róla készült dokumentációs fotóval) is becsatolható kategória lehetne. A fotografikus kép – vagy Flusser definícióját használva: a „technikai kép” létrejötté sok ponton illeszthető a levonat – jelenség értelmezéséhez. Elég, ha az analóg fotó negatívját párhuzamba hozzuk a grafika nyomóelemével (negatívjával). Mindkettő egy negatív hordozón keresztül teremti meg a végleges képet. Természetesen a kamera nélküli fotográfia (pl. a fotogramm) is magán hordozza a közvetett kép nyomhagyó jellegét. Jól látható, hogy a levonat kérdésének művészeti párhuzama tágabb kontextusban értendő, mint csupán a grafika minőségei.

Több mint klisé

„*Joseph Beuys lemeze a nemezlemez vagy filclemez. Ezek szerint a lemez nemezis*”⁷⁸

Minden grafikus szembesült már azzal a felismeréssel, hogy a munka során a nyomóformát inkább tekintette a műnek, és a lenyomatás gondolata már másodlagos tényezővé vált. Ugyanakkor a nyomat nyilván elkészül, mert kíváncsiak vagyunk, látnunk kell a végső eredményt is (27. kép).

Ha meg akarnánk fejteni azt, mi a grafika legprimerebb, legeredetibb része: akkor kétségkívül a megmunkált nyomódúcra gondolnánk. De mi a legeredetibb, ha nem maga a dúc? A megállapítás persze nem biztos, hogy helytálló, mert a mű eredetije, maga a műalkotás – ami mégiscsak a kiállításon látható nyomat (eredeti mű). A befogadó nem látja a dúcot. Az tény, hogy időben a nyomat előtt foglal helyet. Ha magát a műalkotást nézzük akkor nem érvényes Beke László megállapítása. Viszont, ha a mű elkészítésének stádiumait vesszük figyelembe akkor már talán helytálló mindez.⁷⁹ „*Amennyiben a művet megalkotják és az alkotás médiumra*

76 Baranyay András: „Ez a francia szó (festő – metsző) azt jelenti: grafikát készítő művész. Itt nem létezik az elképesztő különbségtevés, ami nálunk a grafika és festészet között ma divatban van” In. A XX. Országos Grafikai Biennálé Katalógusa, Miskolc, 2000, 280. o.

77 Ales Krejca : A művészi grafika technikái, Corvina Kiadó, 1985, 191. o

78 Beke László: Médiumelmélet, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1997, 206. o.

79 Egyetemi tanulmányaim során ez a dilemma többször felmerült. Bárhogy közelítettünk a problémára, arra a megállapításra jutottunk, hogy a grafika eredetije (inkább használjuk a fázist, vagy stádiumot) maga a nyomódúc lehet, ami számtalan esetben izgalmasabbnak tűnt, mint a nyomtatott végeredmény. Tehát nem feltétlenül eredeti, inkább csak egy első közötti fázis. Ha folytatnánk a diskurzust, akkor a mű vázlatai még előrébb helyezkednének el.

szorul – amelyből és amelyben az alkotás megtörténik –, akkor ama dologszerű kerül előtérbe.”⁸⁰
– írja Heidegger a mű dologszerűségéről és annak alkotott létéről.⁸¹

Az itt a felmerülő kérdés –, és ez egyben a diskurzus tárgya – hogy egy technikai eszközökkel megmunkált klisé – ami reprodukív célokat szolgál –, majd a róla készült végeredmény (ek) mennyire nyújthatja egyazon dominanciájú alkotás élményét, mint egy közvetlenül megszülető mű? Lehet, hogy a technikából adódóan inkább egy gépiesebb, minőségbe csap át.

A kutatás során a nyomódúc készítésében néhány példán keresztül igyekszem felmérni – bizonyos stiláris jellemzőkkel alátámasztani – azokat a sajátosságokat, amelyek egyedi, egyszeri művekkel mutatnak rokonságot. A közvetettség során mennyit veszít el a munka a „tisztább” állapotából, és a nyomóformán keresztül mit kap vissza?

Már a korai mesterek is, akár Rembrandt (1606–1669), a legvégsőkig változtatta rézlemezinek állapotát. Újra és újra megmetszette, visszasímította, majd átrendezte a kompozícióit (a hidegtűt kombinálta a maratott vonalakkal). „Egyike az első művészeknek, akik sokáig keresgették a formát magán a lemezen. (...) Rembrandt azonban egész csoportokat törölt ki, új elemeket rajzolt a helyükre, próbái a kompozíciót méricskélük”⁸² Több munkája befejezetlen is maradt, utalva a mester állandóan fennálló kereső, nyugtalan személyiségére. Számára sokkal intenzívebb volt a művek kifejezése, mintsem a lezárt befejezett nyomóforma (28. kép). Pontosan ezek „festői” szituációk, esetlegességek oldják fel lemezeit, és helyezik kvalitásában grafikáit festményei szintjére. Tehát Rembrandt a maga idejében profizmusa mellett gyakran „bízott” a véletlen jelenségében is. Külön érdekesség, hogy a lemez aláírásakor gyakran nem törődött azzal, hogy fordítva tegye a lemezre a kézjegyét. Így számos munkáján oldalfordított (tükörkép) állapotban jelent meg aláírása. Művészeti könyvekben ezeket az nyomatokat reprodukálás után több esetben visszafordították.

A lemez állapotával szintén virtuóz könnyedséggel bánt és kísérletezett *Francisco de Goya* (1746–1828), aki főleg a Jean-Baptiste Le Prince által kikísérletezett aquatinta⁸³ eljárást forradalmasította saját sorozatain (29. kép). Nála is ismerünk sok állapotnyomatot, amelyeken visszakereshetők a grafikai metódusok. A vonal-folt dinamikára építette kompozícióit spontánabb elemekkel. Mindkét alkotónál meghatározó a lemezek állapota, amiből rengeteg kutatási információ, következtetés vonható le. Talán Goya sorozatainál szisztematikusabb felépítésekkel találkozhatunk (vonal és aquatinta kiegészítések, valamint maratási skála használata). Rembrandt már többet alakította, változtatta lemezeit így a visszakövethetőség nehezebb. Ezek az „esetek” is bizonyítják, hogy egy lemezkészítés során egészen sokrétű minőségek és állapotok alakulnak ki Adódik több olyan lehetőség, amikor a forma megdolgozása, maratása, egyengetése egyre inkább a kísérlet terepévé válik, valamint a véletlenek is formálják a végeredményt.

80 Martin Heidegger: A műalkotás eredete, Európa Könyvkiadó Bp. 1988. 89. o.

81 Uo.

82 Maurer Dóra: Rézmetszet, rézkarc, Műhelytitkok – Corvina Kiadó, Bp. 25.o.

83 Aquatinta: Foltmaratás – szemcsés karc. Önmagában is használják. Grafikai kiegészítője lehet a vonalas karcnak. Aqua Forte: „erős víz” – a maratófolyadékra utal (magát a klasszikus vonalas maratást, tehát a rézkarcot nevezik még így)

Benjamin – ahogy már korábban is érintettük – pontosan az „*Aura*”⁸⁴ fogalmának beiktatásával definiálja az egyszeri, eredeti művet. Véleménye szerint, amit már megérintett a technikai sokszorosítás, ott már elvész az aura. A műalkotás vonatkozásában már másról van szó, mivel egy magasszintű, alacsony példányszámmal rendelkező sokszorosított grafikai műnek is lehet aurája, még ha több példánnyal rendelkezik. Továbbá olyan grafikák is léteznek, ahol szinte nem létezik két ugyanolyan példány, mert folyamatos alakítás jellemző rájuk. Ma már nem ritka jelenség, hogy léteznek olyan alkotók, akik a nyomtatott grafikájukat egy vagy két nyomtatásban maximálják. Számukra inkább a nyomtatás jelensége, rituáléja a fontosabb. Benjamin teóriája itt inkább a tisztán nyomdászati sokszorosításra értendő.

Az klasszikus egyszeri (egyedi) lenyomat esetében a monotípiá⁸⁵ technikájáról beszélhetünk, ahol a megmunkálatlan klisé felületére kerül a festék, majd annak tovább nyomásával készül a végső kép. Tehát a kép nyomtatása egyszeri és megismételhetetlen. Kizárólag a grafikai gesztus és annak hatásai rögzülnek. Gyakran említik a festészet és grafika határának (30. kép). A technika abszolút előnye, hogy semmiféle anyagban való megmunkálást nem igényel. Az alkotó nyomhagyásait, gesztusait pillanatokon belül kirajzolja. Ezenfelül kombinálható más grafikai vagy festészeti technikákkal is. Használata kevésbé terjedt el a többi hagyományos technika mellett. Degas vagy később Klee munkáiban rendszeresen a képek kompozíciót egészítette ki.

Végül egy kérdés: Tehát a klisé több, mint nyomóforma? Vagy csak egy megmunkált tárgy? Az alkotó aspektusából nézve biztosan többet jelent. A grafikai nyomtatás a tényszerű eredményt, a kész művet közli, amit a befogadó is észlel. A közben lezajló folyamatokat, változtatásokat, kísérleteket azonban kizárólag készítője őrizz meg. Hiába készül több levonat, valószínű lesznek minimális eltérések a példányok között. Ráadásul a klisé nem csak a „*sok*” előállítására képes, hanem állapotokra, verziókra vagy variációkra is. A grafikus számára a klisével való foglalatosság egy küldetést, egyfajta alkímista kalandot testesít meg.

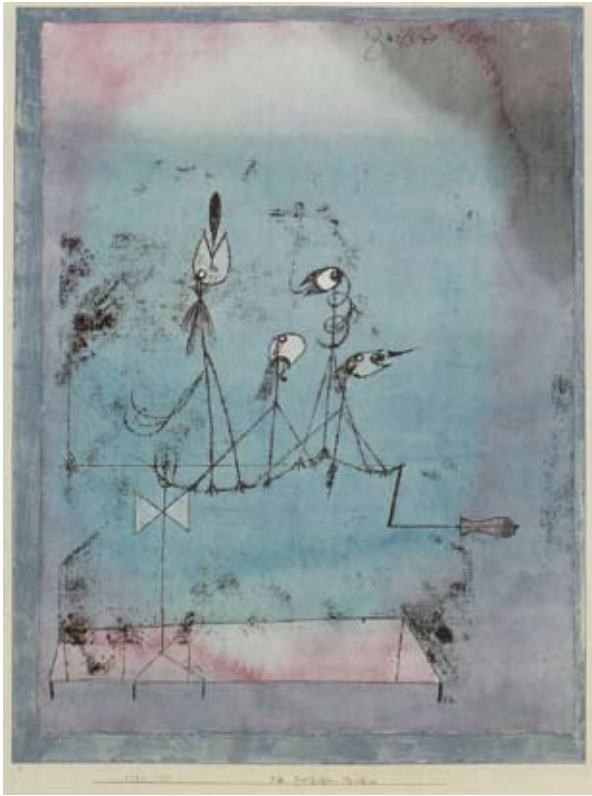
Szerialitás – reprodukció – fotóhasználat

„*A művészet, mint közlésrendszer kialakulása elképzelhetetlen ismétlés nélkül*”⁸⁶ – utal Francastel a többszörözésre. El sem képzelhető a művészet és befogadó viszonyában az ismétlés hiánya, mert mindig ösztönösen keressük a régi elemeket az új információban. Ezeknek a jelenségeknek megvannak a gyökerei az írásban vagy a kognitív pszichológiában (pl. sémák, archetípusok, jelek). Minden új alkotás lényegében megismétel egy korábbi, csak az alkotói cselekedet által

84 „Az aura mármint a benjamin művészetfilozófia egyik legeredetibb és legalapvetőbb kategóriája (...) Első megközelítésben azt a nehezen definiálható bűvkört jelenti, amely a befogadó – néző vagy hallgató – számára úgyszólván beburkolja az alkotást. Az aura úgy lengi körül a művet, ahogyan a dicsfény árad szét a szentek alakján a valóság képzeletvilágban.” Id. Az eredeti mű címe: Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Megjelent a *Kommentár és Prófécia* című kötetben: Gondolat, 1969, Bp. Benjamin tanulmányának eredeti német címe: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)

85 Valószínűleg Giovanni Benedetto Castiglione rézmetsző találta fel (1609-64)

86 Idézi Beke Pierre Francastel kijelentését, Beke 1994, 39. o.



30. kép | Paul Klee: Csicsergőgé, 1922

31. kép | Marcel Duchamp: Palackszárító



átminősül. Régebbi korokban a már említett görög szobrok római másolatai (bronzszobrok) is feltételezték a széria fogalmát, mivel több példány is létezett belőlük. A legtöbb másolatot (vagy szériát) érintő probléma a mű devalválódásának kérdése is egyben. A képzőművészeti kontextusát érintve talán a sokszorosított grafikai művek esnek leginkább ebbe a kategóriába, annak ellenére, hogy a szignóval ellátott nyomatok eredeti minőségű alkotások.

Tény, hogy a széria fogalma elsősorban ipari termékekkel azonosítható leginkább, de a képalkotás folyamatait is mélyen érinti. A szerialitást tekintve a grafikához közvetlenül, kronologikusan kapcsolható műfaj a fotográfia, ami leginkább a nyomdai reprodukciót tekintve analóg az előbbivel. A fotó és a grafika között pedig a nyomdai reprodukáltság húzódik meg. A reprodukció (fotó) nyilván eltér az eredeti műtől, viszont pontosan sokszorozható. A fotográfiával egyre inkább a 20. század „problémájává” vált a sokszorosítás. A fotográfia mindent és mindenhol reprodukálhat.

Duchamp ready – made művei elsők között hangsúlyozzák – a használati tárgyak és a szerialitás kérdését. Több munkájában tömegtermékeket használt, de a műalkotásként azok már reprezentálódnak. Mint ismeretes későbbiekben számos műve esetében készültek másolatok (31. kép).

A művészi sokszorosítás nem csak a képek többszörözését eredményezi, hanem egyúttal időbeliségre is utal. Warhol esetében gépies szerigráfiaik formálják meg a tömegtermelés jellegzetes tárgyait. Munkáinak közvetítéséhez pont az akkoriban elterjedt szitatechnikákban rejlő lehetőségeket ragadta meg (nagy méretek, gyorsaság, variációk).

Kísérleti filmjeiben az időbeliség monotonitással párosul, ami visszautal magas szériában nyomtatott kólásüveg vagy bankjegy sorozataira is (32. kép). A folyamatosság és a darabosság egyszerre van jelen.

Az erőteljes szerialitás az ipari termelés képi vetületeként is megfogalmazható. A képzőművészetben sajátos módon a második világháború utáni 50-es évektől folyamatosan kibontakozó amerikai minimalizmus is képviselte ezt a sajátosságot. Az irányzat gyakran alkalmazta a szériában megvalósuló kompozíciókat (33. kép).

*„Minden reprodukcióhoz szükséges egy alapforma, egy eredeti. Csak a már megvalósult alkotást lehet utánozni, az iparban éppúgy, mint bárhol egyebütt. A széria minden példányában felismerhető az eredeti képe. Érdeklődésünknek ezért elsősorban e felé az ősfőforma felé kell irányulnia.”*⁸⁷ – írja tanulmányában a design felől közelítve. Wilhelm Braun – Feldweg tervező.

Visszatérve a fotográfia ismétlő és reprodukáló funkciójára több szempontból is támogatja a fotó a képzőművészetet. Jelen esetben a 60-as és 70-es években kezdődő sajátos fotóhasználatot említem. Létezik a valóságot megörökítő dokumentatív funkció, a mágikus funkció (képátírások, manipuláció, roncsolások stb.), reprodukív funkció (eseményekről) és végül a metaforikus funkció (pl. Concept Art).⁸⁸ A fotográfia reprodukciós típusa a performance-ok, szabadtéri (Land-Art) installációk, akciók jeleneteinek megőrzésében segít. „Joseph Beuys

87 W. Braun - Feldweg (1978) Ipar és forma, Corvina Kiadó, Budapest, 76. o.

88 Beke László: Médium / Elmélet - Tanulmányok, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1997.



32. kép | Andy Warhol: Empire, 1964



33. kép | Donald Judd műtermében, 1970



34. kép | "I Like America and America Likes Me" (Performance, 1974)

*happeningjeit néhány tucat ember láthatta, a róluk készített felvételek azonban bejárták az egész világot, és alighanem új stíluselemeket hoztak létre*⁸⁹ A példa jól szemlélteti a fotográfia kópiáinak informatív, rendkívül hasznos jellegét (34. kép).

A fotóhasználatot tekintve említhetjük az IPARTERV-generáció egyik tagját Baranyay András, akinek 70-es évekből származó munkáiban egészen sajátos komplexitásában rajzoldódik ki a fotografikus látásmód. Baranyay a fotó leképezéseit kombinálja grafikai nyomhagyásokkal (ceruza, színesceruza), és egyúttal a fotókópiákat továbbdolgozza felerősítve a fotó experimentális jellegét (belerajzol, kitakar, több negatívot használ, összemásol stb.). A széria és az eredetiség sajátos paradoxonát teremti meg. Fontosabb képi szimbólumai: az emberi kéz és test, amelyeket litográfiai sorozataiban is felhasznál. Műveinek szellemisége leginkább az egyszintencializmus filozófiájával rokonítható (35. kép).

A 70-es évek magyar konceptualizmusának több alkotója gyakran reprodukciós célból használták a fotográfiát, a különféle kísérleti művek, térinstallációk vagy happeningek rögzítésének céljából (pl. Maurer, Erdély, Halász. A., Tolvaly, Kelemen, a Pécsi Műhelyből: Lantos, Ficzek, Pincehelyi, Kismányoky, Szelényi, Halász K., Szijártó). Tehát az eredeti művet transzformálták fotódokumentumokba. A képek jó minősége nem volt döntő szempont, csak és kizárólag az esemény archiválása szolgált. Persze idővel ezek a dokumentumképek váltak egyfajta konceptuális művekké. Műveiket gyakran szekvenciális rendszerben képzelték el. Az dokumentáció beépült az alkotói folyamatba, és egyre lényegesebbé vált.

A grafika vonatkozásában újabb technika került be a köztudatba, ami a többek között a fotóhasználatot is erősítette: A szitanyomás, szerigrafia, am.: silk – screen, ang.: screen print. Ezek az új eljárások egyfajta kimenekülést is jelentettek a magas, mély és klasszikus síknyomás (kőrajz) által behatárolt szűkebb mozgástérből. Párhuzamosan az ipari nyomdagépeken keresztül kivitelezett ún. „művészi ofszet” is elterjedt, de eszközök, berendezések hiányában az ilyen típusú munkákat nem lehetett mindenhol kivitelezni. Mindenképpen meg kell említeni a Makói Művésztelep kultúrtörténeti jelentőségét, ahol eszköz és idea kapcsolódott össze. Adottak voltak az eddig kizárólag az iparban használt új eszközök és a képzőművészet lehetőségei. A technika az Egyesült Államokból, valamint Nyugat-Európából átörökölte jelent meg. Kocsis Imre *„1972-es belgiumi útja során ismerkedett meg a szitanyomással”*⁹⁰ A Képzőművészeti Főiskolára ezután kerülhetett be az új eljárás. De túlságosan „iparinak” bizonyult a többi archaikus technika mellett, így nehezen de lassan fogadták csak be.

Akkoriban gyakran hangoztatták, hogy: *„A »céhbeli« az »igazi grafikus« nem használ szita-, ofszet- és xeroxtechnikát, azt a festészetből kiránduló »kontárok« teszik”*⁹¹ A korabeli országos grafikai kiállításokon is fokozatosan elterjedt (Miskolc Grafikai Biennálék) Stilisztikailag a montázstechnikából adódó választékos képhasználat jellemezte az időszakot. A tematikák alapján a posztmodern hatások, a popkultúra bizonyos reflexiói, valamint identitással kapcsolatos elemek is felefedezhetők voltak.

89 Uo. 10. o

90 Üveges Krisztina: Játék a tűzzel – a Makói Grafikai Művésztelep története, In. Képtaktikák / Makói Grafikai Művésztelep 1977–1990, Neon Galéria, LUMÚ, 2016. 36. o.

91 Uo. 42. o.



35. kép | Baranyay András: Kéz barna háttérrel, 1985



36. kép | Az Indigo csoport tagjai Erdély Miklós Vonatút című filmjének forgatása után Hatvanban, 1981



37. kép | Erdély Miklós: Performance

A fotóhasználat mellett a minimal-art, koncept-art hatásai is megjelentek a lapokon, valamint a nemzetközi szemlék (pl. Krakkó, Ljubljana) is biztosították a tágabb kontextusban való tájékozódás lehetőségét. A Documenta és Velencei Biennálé publikációi több helyen elérhetőek voltak. Néhányan el is tudtak utazni ezekre az eseményekre. *„Makón egészen 85–86-ig konzerválódott a fotóhasználat – ahogy annak idején mondták: A fotólátás –, de ez szellemi értelemben nem jelentett avultságot”* – jegyzi meg Hajdú István, a művésztelep akkori vezetője.

A fentiekben a *grafika* működéséhez társítható szerialitást valamint a reprodukció egyes példáit – azoknak egymással való kapcsolatát illusztráltam. Olyan a jelenségeket is felkutatam, amikor egy reprodukáló technika támogat valamilyen művészeti helyzetet, majd részévé is válik. A magyar neoavantgárdal kapcsolatos – kutatásom szempontjából lényegesebb – további hivatkozásokat a következő részben tárgyalom.

Experimentalitás

„Platón filozófiájában az ember a dolgok lényegi létét nem, csak az ideák árnyképét tudja felfogni, ezeket tűz vetíti világunk barlangfalára. Test és árnyéka összetartoznak”⁹²

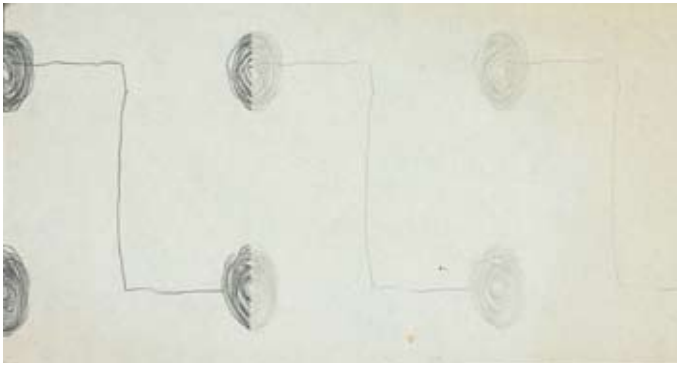
A 70-es évek magyar neoavantgárdjának progresszív időszakát veszem példának, ahol a művészeti problematika, a gondolkodásmód gyakran összeért különböző természettudományos, filozófiai kérdésekkel mint: a valóság, annak leképezése, az egzisztencializmus. Egyszóval a világ megismerésének sokkal mélyebb filozófikusabb, transzcendens megközelítései jelentek meg a korabeli művekben.

Számos olyan alkotás valósult meg, ami kifejezetten az eredetiség és a másolat, valamint nyomhagyás kérdéseit kutatta. A nagy témára való tekintettel a teljesség igénye nélkül olyan példákat emelek ki, amelyek rokonságot mutatnak a nyomhagyás és másolás valamely processzusával, annak változataival. Néhányat a fotó és a film kategóriájában is említhetünk de az elemzések során több sokszorosító grafikával hasonló összefüggésben is használhatjuk. A korábban már említett fotó is kiemelt médium, részben önálló, kísérleti, vagy dokumentációs szempontból is.

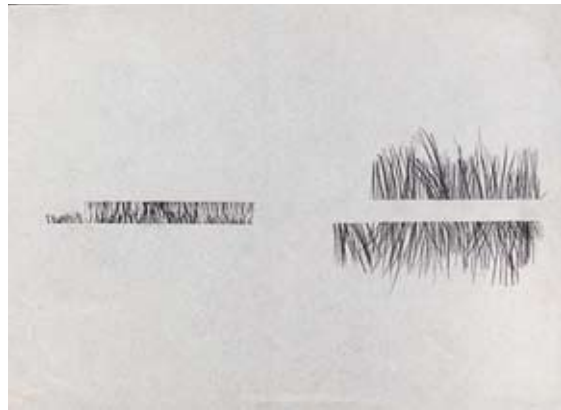
A neoavantgárd és experimentális törekvésekhez hozzátartozott egy teljesen modern, új szellemiségű értelmiségi generáció jelenléte. Egy nyitottabb nyugati szellemiségű konceptuális művészet terjedése. A hagyományos festészeti és grafikai műfajok mellett egyre nagyobb hangsúlyt kapott az akció, a happening, a kísérleti film (BBS jelenléte) vagy kísérleti fotográfia.

A fővárosi szcénában az InDiGo csoport meghatározó szerepét emelhetjük ki. Kultúrtörténeti szempontból is jelentős azoknak a személyiségeknek, tanítványoknak a köre, akik megalapozták egy új diskurzust. A társaságból két személyt emelnék ki: Erdély Miklóst és Maurer Dórát, annak ellenére, hogy sokan részt vettek a művészetfilozófiai, interdiszciplináris eszmecserékben. Mindkettőjük munkásságában szerepet kap a grafika jelensége: a levonat, valamint a nyomhagyás (36. kép).

92 Maurer Dóra: Fényelvtan – A fotogramról, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001. 10. o.



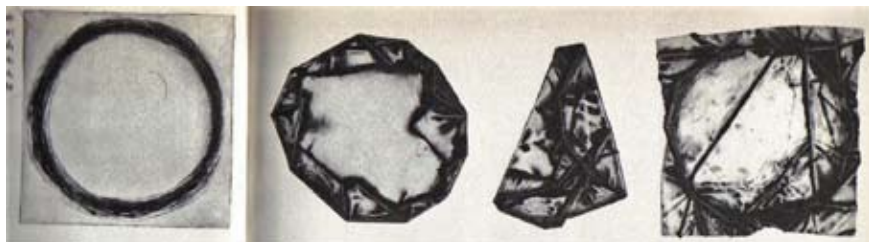
38. kép | Erdély Miklós: Indigó rajz



39. kép | Erdély Miklós: Szétmászolt rajzok



40. kép | Maurer Dóra: Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok 1972



41. kép | Maurer Dóra: Folyamat grafika

Erdély Miklós (1928–1986) művészetét paradoxonokra építette, amelyeket természettudományos alapokra helyezett. A klasszikus görög filozófián túl a strukturalizmus gondolkodásmódja is praxisának része volt. Saját filozófiai téziseit a szemiotika is befolyásolta. Hatottak rá Schrödinger, Einstein, Dirac és Bohr elméletei is. Alkotási módszerét a dekonstrukció, a montázselméletek, a kozmológia együttesen alakították. Munkássága során rengeteg diszciplína vette körül. Az elméleti ihletésű munkái gyakran valamilyen performansz, fotó, filmes vagy képzőművészeti médiumban valósultak meg. Fontosnak tartotta a kreatív embert, mint individuumot. Egész művészete filozófiai problematikák, létkérdések sorozata. Kollektív és önálló művei mellett kiemelkedő Erdély művészetpedagógiai tevékenysége: Az InterDiszciplináris-Gondolkodás (Indigo), a Fantázifejlesztő gyakorlatok (FaFej), valamint a Kreativitási Gyakorlatok címén ellátott szellemi műhelyekhez kapcsolhatjuk működését. Ezek a műhelyek járultak hozzá a résztvevő alkotók és szellemiségük interakciójához. Ezek voltak a „valódi diskurzus” platformjai, ahol Maurer Dórával együtt végezték a kutatótevékenységet.⁹³

„Az FMK mellett a Ganz Mávag Művelődési központjában dolgozott a legtöbbet (...)1975-től kezdve pedig majd két éven át itt tartotta meg Kreativitási és mozgástervezési gyakorlatait (...) A kreativitás fogalma jól passzolt Erdély „forradalmi montázselméletéhez és „akcionista” művészeti praxisához is.”⁹⁴ (37. kép)

Több művében találunk grafikával való párhuzamokat (pl. fotogrammok). Az „indigó”⁹⁵ rajzaiban (38. kép.) indigópapíron keresztül nyilvánul meg talán legsajátosabban a levonat képe.⁹⁶ Ezek a konceptuális művek egyszerre fogalmazzák meg az egyedi és a sokszorozott állapot közötti kapcsolatot, továbbá az ebből következő mű esetlegességét is. Az indigópapír grafikai funkciója már nem a tisztán kirajzolódó képet idézi meg. Sokkal inkább a levonat átformalódását egyúttal időbeliségét fejezi ki (39. kép). A Wroclaw-i Rajztriennálé (1978) anyagában is megtalálható volt egy indigó-típusú műve. Ezzel az anyaggal egy olyan szituációt teremtett, ami „egyedi és a sokszorosított határán működik”⁹⁷

Maurer Dóra Erdély munkatársaként részt vett ezekben a diskurzusokban. Többnyire szekvenciális fotósorozatokban gondolkodott, és ebből az időszakból főként fotó alapú kísérleteit ismerjük (40. kép). A szekvenciális sorozatokon kívül fotogramokat, valamint strukturális kísérleti filmeket készített. Kettejük között a különbség annyi, hogy Maurer sokszorosító gra-

93 „egészében véve, de különösen a Fafej és az Indigo működésében fontos látni, hogy e csoportok tagjai nem egyszerűen „tanítványok” voltak, hanem Erdély működésének tudatosan kinevelt közegei is. Másfelől néhányukat (Bori Bálint, Böröcz András, Szirtes János, Révész László stb.) nem számítva, a csoporttagok jellemzően nem képzőművészek, sőt nem is művészek voltak: fimrendező, fotós, dramaturg, író (...)”

Havasréti József (2009): Széteső dichotómiák, Gondolat Kiadó - Artpool, Budapest, 215. o.

94 Hornyik Sándor: Avantgárd tudomány? Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 117. o

95 InDiGo: InterDiszciplinárisGondolkodás, (1978 – 86), Havasréti, 2009.

96 „1977-ben Erdély „fölfedezte” az indigópapírt az eredeti és másolat témájával kapcsolatban őt foglalkoztató ábrázolási probléma megoldásaként. Hengeresen összecsavarta az indigót és a ráhelyezett rajzpapírt, s ez által a henger legfelső rétegére rajzolt forma másolata(i) a papírlap kisimítás után ugyanazon a felületen kissé halványabban jelent (ek) meg. (...) Ezek az indigórajzok egyben az emlékezés - a hagyományos képzőművészetben igen fontos - szerepét is visszacsempészték, ha nem is az alkotás folyamatába, de szimbolikusan azok struktúrájába: az egymásra másolódnó és egyre halványuló rétegek szövevényében Erdély az emlékezet működésének modelljét ismerte fel <http://www.fotoklikk.hu/esemeny/fotopalyazat/erdely-miklos-eredeti-masolat> (2012. január 8.)

97 Beke László: Médiumelmélet, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1997., 125. o.



42. kép | Andy Warhol: Zöld égő autó I. 1963



43. kép | Robert Rauschenberg: Skyway 1964

fikai stúdiókkal „indult” és ezeknek hatásait felhasználta más munkái során. A klasszikus grafikai fogások után egyre inkább olyan grafikai sorozatokban gondolkodott, amelyek folyamatosan változó képi struktúra kiteljesedését eredményezték. Korai grafikáinál a nyomókli-séit gyakran átalakította vegyi anyagok (savak, szeszek) közbeiktatásával, vagy mechanikus beavatkozásokkal. Egyik könyvében így fogalmaz:

„Szemléleti változást jelent, ha a rézkarcoló plasztikus egységnek fogja fel a lemezt. Nem felületként használja, hanem megformázza, körbevágja, a kifejezés elsődleges eszközévé teszi. Ha a lemez lenyomtatott tárggyá, önálló képi jellé lép elő, akkor a képhatár a papír széle lesz, mérete, alakja nem közömbös többé.”⁹⁸

Egy sorozatában egész más szándékból készített levonatot a lemeztől. Nem a forma ismétlődését használta, hanem annak változását. Egy négyzet alakú lemezre vésett (hidegtű) kör ábrájának behajtogatása, majd annak kicsomagolt, kiterített változata valósult meg. Minden egyes fázisról nyomat készült, ezáltal a grafikai kép mozzanatok állapotát hozta létre („folyamat-grafikának”⁹⁹). Egy formai és időbeli szekvencia képe egyszerre (41. kép).

A fentiekben tárgyalt két alkotó csupán egy kisebb szegmensét mutatta azoknak a fontos törekvéseknek, amelyek kijelölték az utat a következő generációk művészeti gondolkodásmódjához. Mindenesetre a képi-grafikai nyomhagyás meglehetősen rendhagyó viszonylatai kerültek elő. Ugyanakkor munkásságukat jellemző alkotási folyamatban a grafikai nyomhagyás sokféle megnyilvánulásával találkozhattunk. Az egyik hangsúlyos elem maga a „véletlen”, ami sokkal nyitottabbá teszi az alkotói invenciókat, és jelenlétével hozzájárul a mű megvalósításához.

Esetlegesség – a véletlen szerepe

Az „grafikai esetlegesség” definíciója nehezen meghatározható, inkább körbeírható fogalom. Természetesen ez esetben a nyomóformakészítés, valamint a nyomtatás során felmerülő esetekről van szó. A kémiai típusú eljárásoknál éppúgy előfordul, (itt a mű nyomóformáját valamilyen vegyszer befolyásolja), mint bármely „hideg eljárás”¹⁰⁰ közben, de bármelyik technika esetében kialakulhat. Az alkotói folyamat közben mindig adódhatnak kiszámíthatatlan, véletlenszerű helyzetek is. Ennek rendhagyó változata a rontott elemek tudatos felhasználása, ami be is építhető egy munkafolyamatba. A grafika kiszámíthatósága így átalakul, feloldódik. De említhetjük a próbanyomat jelenségét is, a széria előzményének „misztikusabb” állapotát, amikor még képünket formáljuk. Persze folytathatnánk a sort a megcsúszó, elmozduló, hiányos nyomatok rajzolataival is.

Eldönthetjük, hogy a sokszorosítás szándékával komplett szériában gondolkodjunk, vagy eltérő variációkat nyomtassunk. A közvetett módszer sok útelágazást megnyithat. Ennek kiválasztása már a mi egyéni beállítódásunk kérdése. „Minden szerencsés véletlen, ötlet kifejezési eszközt adhat a kezünkbe, amely a megfelelő helyen, a megfelelő összefüggésben grafikai jelként

98 Maurer, 1976. 34. o

99 Valószínűleg a szerző, Maurer Dóra definíciója

100 Sav nélküli eljárások: pl. pusztatű (hidegtű), rézmetszet vagy mezzotinto

szerepelhet.”¹⁰¹ – írja Maurer a véletlen szerepének jelentőségéről. A lemez maratására használt sav meglepő, előre kiszámíthatatlan felületeket is produkálhat, miközben egy plasztikus negatív elem egyúttal szobrászati minőségeket is mutat. A nyomaton megjelenő forma is ismétlődhet, de közben direkt módon törekedhetünk valamiféle különbségtételre is (forgatások, színvariációk, duplikátumok).

Az erőteljes szándékot a kísérlet vagy a véletlenszerűség irányába pont az a felismerésünk hozza meg, hogy rengeteg lehetőségünk van a nyomtatással megismételni egy szituációt. Gyakorlatilag a tévedés vagy „elrontott mű” is meghozhatja a pillanatnyi pozitív visszacsatolást. *„Kaprow szerint a véletlen módszerek előnye abban áll, hogy kiszabadítják az egyént megszokott kapcsolataiból, ami azonban nem azt jelenti, hogy minden kapcsolatából”*¹⁰²

Tehát az ismétlési szándékok valójában az újabb szituációk megismerése indukálja. Az ismétlés mindig más lesz. Nem fogjuk ugyanazt az eredményt kapni. Hérakleitosz is utalt erre mondásában: *„Kétszer nem lépsz ugyanabba a folyóba» (...) mindig más helyzetben vagyunk, mint korábban. Ez viszont kérdéseket vet fel: Mi változik, és mi marad? Minden szubjektív vagy vannak – legalább viszonylagosan – objektív dolgok is”*¹⁰³

Végezetül hozzunk fel példának néhány Pop-art alkotót. A véletlenszerű vagy „rontott” szériákat talán legintenzívebben a 60-as évek amerikai popművészei közül Warhol raszterizált szitanyomatai mutatják. Főleg az egy képen belüli ismétlődéseknél látható, mennyire sokféle módon préselődött át a festék a szöveten (beszáradt, megcsúszott, telítettebben jelentkezett). Az anyagból és a technikából következő hibák képi tényezőként rögzülnek (42. kép). Egyazon sablonforma különböző minőségű lenyomatokon át tölti ki a képmezőt, majd egymásba is tolódnak. Warhol itt a filmkockákra utaló hatásokat, a mozgás kimerevített állapotát is megidézi.

Kortársa Rauschenberg is felhasználta a szitatechnika alapú képrészleteket, de a montázstechnikát erőteljesebben hangsúlyozta. Kombinált képeket, assamblage-okat, valamint litográfiákat is készített. Gyakran ötvözte a festményeit levonatokkal (szitanyomatokkal). Warhol képi világa grafikusabbnak mondható. Rauschenberg inkább festőibb megoldásokat alkalmazott (43. kép).

Írásom jelen szakaszában a mintavételek során gyakrabban hivatkoztam a 60-as és 70-es évek törekvéseire, valamint alkotóikra. Nevezetesen a magyarországi konceptuális áramlatokra, a neoavantgárd bizonyos stilisztikai sajátosságaira. Ennek oka leginkább az anyaghasználatban, a képi gondolkodásban, valamint a korábban már felvetett fogalomkörrel való kapcsolatban nyilvánul meg (az eredeti-másolat, a reprodukció, a széria vagy a fotóhasználat szerepe). Természetesen több más nemzetközi példa is előkerült, de a hazai minták szervesebben illeszthetők vizsgálódásaim irányába. A nyomtatott művészgrafikának olyan időszakáról van szó, ahol a médium kiterjesztése, műfaji határainak kitágítása is egyaránt látható volt.

101 Maurer Dóra: Rézmetszet, rézkarc, Műhelytitkok – Corvina Kiadó, Bp. 30. o.

102 Id. Jancsikity József Doktori értekezéséből - Kiűzetés a Paradicsomból, avagy a képi magányossága. A valóság észlelésétől a művészet gondolásáig, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola, 2008. 47. o.

103 Kr.e. 6. század, Hérakleitosz

http://www.unimiskolc.hu/~lelkesz/Reformatus/esz/reflap/ketszer_nem_lepsz_ugyanabba_a_folyoba.htm
(2016. december 7.)

Természetszerűleg az akkori időszak „felfedezései” mai aspektusból nézve már sok esetben anakronizmusnak tűnnek. Mégis számos izgalmas megközelítéssel állunk szemben, ami mai kortárs viszonylatban is előkerülhet. Talán a nyitottság, az interdiszciplinaritásra való szándék, a többféle megoldás lehetősége. Ez utóbbi kétségtelenül fontos elem.

Elméleti kutatásom során bizonyos értelemben párhuzamokat fedeztem fel az említett időszak képi gondolkodásmódja és a mestermunkám koncepciója, között. Gondolok itt a forma szekvenciájára, a montázstechnika használatára, az időbeliség kifejezésének szándékára, az anyaghasználat „kitágítására” és nem utolsósorban a szitatechnikán keresztül történő képi transzformációk használatára. A mestermunka fokozatos kimunkálása, valamint a gyűjtőmunkám során kezdett körvonalazódni ez a jelenség.

1. 3. Mediális áthallások a kortárs képgrafikai kifejezőmódokban.

Saját aspektusomból nézve is elmondható, hogy a mai grafika – leginkább a klasszikus alapokon nyugvó – képgrafika speciális helyzetben van. Erősen hatnak a műfajra a képalkotást meggyorsító digitális rendszerek (plotternyomtatók, digitális képfeldolgozás, digitális fotográfia stb.).

A kérdés aktuális: Mennyire van létjogosultsága ezeknek a kézműves típusú technikáknak – mint a linómetszet, rézkarc, litográfia vagy szitanyomás. A felhasználás nyilvánvalóan egy kisebb szegmenset érint, nevezetesen a kortárs képzőművészek egy részét, akik még fontosnak tartják ezeknek a kulturális konvencióknak a fenntartását. Léteznek grafikai szemlék¹⁰⁴, de a képzőművészek több újszerű megoldással is kísérleteznek mindamellett, hogy hagyományos papír alapú műveket is alkotnak. Az újra való törekvésnek nyilván oka a többi művészeti műfaj befolyása (installáció, environment, szobor, projekció, digitális technikák, fotó stb.). Továbbá a technikai keretek sémáiból való kilépés szándéka. A műfajra általában hosszú idők óta jellemző volt valamiféle behatároltság (műhelyfeltételek megléte, nyomógépek mérete meghatározza a papírméretet, ami végső munka léptékét stb.). Mind a legtöbb képzőművészeti területet, a grafikát is érinti a multimedialitás, tartalmi és technológiai értelemben egyaránt.

Cage és a grafika

Továbbra is releváns McLuhan klasszikus kijelentése: „*Medium is the message.*”¹⁰⁵ A műalkotások esetében is döntő jelentőségű az anyag (médiium), amiből készülnek. Az alkotói szándék során az is lehet a koncepció része, ha szándékosan kibillentjük a művet eredeti kontextusából. A jelentés már attól változhat, ha más helyszínre kerül a műalkotás, mint ahogy korábban megszokhattuk. Más esetben rendhagyó hordozót használhatunk, ezáltal más üzeneteket közvetíthetünk. A jelen kérdés arról szól, hogy a grafika miként tud új utakat keresni? Megmarad-e a hagyományos keretek között? Vagy más médiumok felé tekint, hogy valami új minőséget hozzon létre.

¹⁰⁴ Miskolc, Győr, Székelyföldi, Krakkó, Ljubljana

¹⁰⁵ McLuhan kijelentése



44. kép | John Cage: 75 Stones, 1989

„A grafika Popper szerint „leglényegében más, mint a direkt művészetek”, a szobrászat és a festészet határozott törvényeivel szemben éppen a teljes törvénytől való függetlenség meghatározatlanság jellemzi (...) ezen a területen a legindokoltabb annak a szabad, friss interpretációnak alkalmazása, amelyet Popper kidolgozott.”¹⁰⁶

Ez a megállapítás kiterjeszti a műfaj szabadságát közlésének lehetőségeit. Popper meglehetősen optimista a kérdésben, mert tudjuk, hogy pontosan a grafikának erős tradíciói vannak, amiből nehéz kiszabadulni. Ugyanakkor állítását sajátos módon igazolja John Cage (Schönberg tanítványa) a Felületen c. rézkarcsorozata, ahol a műhelyben visszamaradt hulladék lemezdarabokat használta, azok közül kiválasztott 32 darabot, amit 64 mezőre osztott papírra különböző színárnyalatokban nyomta. Valójában a megmunkálás nélküli nyomat, az ábra „nélküliség”, valamint a véletlen kategóriáját használta (valamelyik lemez összekarcolódott, de ezt beleépítette a nyomatokba). A véletlen lehetősége Cage alkotói módszerének fontos eleme a zenében is.

Párhuzamként Maurer Dóra korábban említett, nyomtatott folyamat – lemez – ábráit említhetnénk (behajtott, majd kiterített). Nála a szekvenciális megközelítés jellemzőbb.

Cage másik sorozatában köveket rajzolt körül (44. kép). „véletlen-műveletek által kijelölt pontokra helyezve őket egy rácsozaton, aquatintát, ecseteket, savakat alkalmazott, tűzzel, füsttel, rézmetszetekkel kombinálva.”¹⁰⁷ Elsődlegesen a keleti kalligráfia és a zen-körök hatásai figyelhetők meg. A munkák szellemisége láthatóan utal a Cage számára fontos zen buddhista gondolkörre. A „csend”, mint kompozíciós eszköz meghatározó egész pályája során. Alkotói filozófiájában a cél maga az alkotás, és nem egy cél érdekében létrehozott mű.

A fenti példák is mutatják, hogy más médiumok mennyire kiszélesíthetik a grafika dimenzióit, adott esetben megszabadítják behatároltságától, konvenciójuktól. Cage filozófiai megközelítés mentén nyúlt a grafika felé. Másként, mint az a grafikus, aki szakterületén belül helyezkedik el.

A kortárs színterekről

Sok területen, többek között a grafikában is a korszerű digitális technológiák mellett jelen vannak tradicionális¹⁰⁸ fogások is.

A 90-es évek közepétől a hazai képgrafikában egyre inkább teret hódítottak a digitális (pixel alapú) nyomatok, a plakátszerű, nagyobb léptékekben való gondolkodásmód. Természetesen ezek a változások tőlünk nyugatabbra már tíz évvel korábban elkezdődtek. Mindezt az egyre korszerűbb plotternyomatatók elterjedése is segítette. A papírra és vászonra injektált digitális képművek némiképpen a hagyományos grafika és táblaképfestészet képhatásai mellett sorakoztak fel, de nem kiszorítva az analóg technológiákat. Ezek a hatások az itthoni tradicionális grafikai biennálékon is észlelhetők, legfőképpen a Miskolci Grafikai Biennálé¹⁰⁹, vagy a Győri Grafikai Biennálé esetében.

106 Sturcz János: Janus félúton, Új Művészet Kiadó, 1999. 12. o.

107 Uo. 103. o.

108 A szövegben, a „tradicionális” szót több esetben az analóg kifejezéssel helyettesítem

109 2008 óta már – valószínűsíthetően finansziális okokból – triennálé formában kerül megrendezésre. Az első kiállítás 1961-ben nyílt. 2014-ben már a 26. kiállítás nyílt meg Miskolcon.

A 1998-ban rendezett 19. Miskolci Grafikai Biennálén már megjelentek az első digitális nyomatok. Érdekes, hogy sok klasszikus technikát (litográfia, szita, mélynyomás, stb) preferáló alkotó élt a modernizációs lehetőséggel, és digitális nyomatokat állított ki. Más kérdés az, hogy ezek a technikai váltások vajon mennyire befolyásolják az alkotó műalkotásához való további viszonyát? Több variáció is felmerülhet: A grafikus „halad a korral”, és korszerű digitális printben gondolkodik. Maga mögött hagyja a krétát, fémlamezt, a solnhofeni mészkőpalát. Nem alkalmazza tovább klasszikus fogásokat, és teljesen új utakat keres. Egy másik esetben az analóg képgrafika világát, annak lehetőségeit beépíti a digitális munkáiba. Tehát analóg „bemenet” után digitális nyomatot készít.

Véleményem szerint a két világ átjárhatósága nem ennyire egyszerű. Nem minden analóg alkotásnak „használ”, ha egész egyszerűen áttranszformálódik digitális jelekbe, majd nyomtatásba kerül. Egy pixel alapú kép soha nem képes helyettesíteni egy analóg grafikai nyomat összehatását (felületi minőségek, festék és papír benyomódása, plasztikus elemek, kisebb elmozdulások hatásai stb.). A digitális képpontok egészen más előzményekkel rendelkeznek, mint egy kézzel megmunkált nyomóforma. A lényegi különbség az emberi tényezőn érhető tetten. Ez nem azt jelenti, hogy a digitális nyomat rosszabb lenne az analóg verziónál. Egész egyszerűen más a két médium természete.

Ugyanakkor a digitális világ grafikai felületek képhatásai (pixelek, digitális effektusok) is becsempésződnek egy klasszikus technikával megoldott műbe. Sajátos átjárások figyelhető meg a digitális és analóg világ között. Az autonóm digitális grafika újabb definícióját az „elektrográfia” kifejezéssel azonosíthatjuk, ami már a 90-es évektől kezdődően formálódott. Hazai viszonylatban ezt a műfajt a 2001-ben alakult Magyar Elektrográfiai Társaság (MET) képviseli.¹¹⁰

A sokszínűség ellenére, az országos szemléken mégis gyakran kategóriák szerint válogatják a beadott pályaműveket (hagyományos-, digitális-, kísérleti grafika). Ez a kategorizálás nem mindig előnyös a mű megalkotásának tükrében. Nyilvánvaló mindez a zsűrizés megkönnyítése érdekében szükséges.

Petrányi Zsolt már a 2000. évi Miskolci Grafikai Biennálé egyik tematikus kiállításának kapcsán a következőket fogalmazta meg:

*Az új anyagok és technikák alkalmazásának periódusa lejárt (...) az elbizonytalanodás és válság jelei a sokszorosító grafikát is elérték. A számítógépes print, a file egyediségét kiegészítő végtelen számú egyenértékű lenyomatkészítés lehetősége mellett a hagyományos eljárások talajtalanná váltak.*¹¹¹

A gondolat, miszerint a digitális file gyorsabb, hatékonyabb és végtelen példányszámot biztosít, valóban előny, de a képgrafika, mint alkotás egészen másról szól, mint nagymennyiségű azonos nyomat kivitelezése. A mai funkciója pedig már nem biztos, hogy a „hibátlan” több-

110 Elektrografiának (elektrografikának) azokat a képzőművészeti alkotásokat nevezik, melyek elektronikus médium – elsősorban fénymásológép, computer vagy telefax – alkalmazásával készültek, oly módon, hogy a képalkotás az eszköz egyedi sajátosságain, más technikai lehetőséghez nem hasonlító jellemzőin alapszik, vagyis a technika szerepe túllép a közvetítő-reprodukciós vagy sokszorosító funkción. http://www.elektrografia.hu/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2 (2016. december 9.)

111 Petrányi. Zsolt: In. Miskolci Grafikai Biennálé, Katalógus, 2000. 283. o.

szőrözésben merül ki. A grafika elsődlegesen autonóm képalkotó eszköz, egy lehetőségekkel teli művészeti médium. A magaspéldányú sokszorosíthatósága már korántsem a leglényegesebb kérdés. Az egyediség irányába való szándéka inkább válik prioritássá.

Petrányi a munka belső állapotainak elágazásáról beszél, ami lehetőségként adódik a megújulást illetően: „*a munkafolyamatok is egyenként újabb lehetőséget teremtenek az invencióra, más és más végső megjelenési formát eredményezve a műalkotásban*”¹¹² – ami pedig nyilvánvalóan a grafika újfajta, modernizált közléseit vetítheti előre.

A kortárs képgrafikának nemzetközi szinten is látható a megújulása. Ezt bizonyítják a sorra meghirdetett grafikai pályázatok és kiállítások. A pályázati dokumentumok eljuttatásában nagy előnye van az online applikációknak, mivel így globálisan is lefedhető a jelenlegi grafikai színtér.

Többek között Angliában¹¹³, Németországban¹¹⁴, Törökországban¹¹⁵, Szlovéniában¹¹⁶, Lengyelországban¹¹⁷, távolabb az Egyesült Államokban¹¹⁸ vagy Kanadában¹¹⁹ is számos grafikai szemle várja a pályázó alkotókat.

A nagy múlttal rendelkező helyszínek kapcsán említhetjük a grafika emblemikus helyszíneit: a lengyelországi Krakkót, Wrocławot, vagy Csehországból Pilsent¹²⁰, illetve Szlovéniából Ljubljanát.

A Nemzetközi kontextusba illeszthető sepsiszentgyörgyi Székelyföldi Grafikai Biennálé idén már negyedik alkalommal adott otthont a kortárs grafikának. A szemle nemzetközi jellegét mutatja, hogy közel 30 országból érkeztek művek. Siklódi Zsolt a rendezvény kurátora egy korábbi biennálé bevezetőjében is a kiállítás hívószavára utalva a teljességre, mint kreatív erőforrásra hivatkozik:

„*Integrum (...) egymás mellé helyezni a lokálisat az univerzálissal, és ezen keresztül megkeresni, meghatározni a térségben, de a világ más tájain megszülető grafikai törekvések helyét is a globális trendekben*”¹²¹

A továbbiakban néhány hazai kortárs példát prezentálok, ahol a grafikában többféle forma és anyaghasználat mutatkozik meg. Az elkészítés során lezajló grafikai „gesztus” vagy gondolkodás még valamennyire fellelhető, de jellemző a más médiumokkal való kapcsolat és az installáció szerepe is. Ugyanakkor a papír alapú nyomatok még a mai napig elterjedtebbek, mivel egyszerűbb, elérhetőbb hordozók.

112 Uo.

113 <https://ipbprintawards.artopps.co.uk/> (2016. 12. 10.)

114 <https://galerie.bietigheim-bissingen.de/deutsch/wettbewerb-grafikpreis-linolschnitt-heute/> (2016. 12. 10.)

115 <http://rhmd-printmaking.com/sartname-en.html> (2016. 12. 10.)

116 <http://www.biennialfoundation.org/biennials/biennial-of-graphic-arts-slovenia/> (2016. 12. 10.)

117 <https://contestwatchers.com/1st-international-print-biennial-lodz-2016/> (2016. 12. 10.)

118 <http://www.graphiccompetitions.com/multiple-disciplines/on-paper-international-printmaking-award-2017> (2016. 12. 10.)

119 <http://www.albertaprintmakers.com/submissions> (2016. 12. 10.)

120 <http://bienale-plzen.cz/en/> (2016. 12. 10.)

121 Siklódi Zsolt: Integrum, In. Grafikai Szemle / III. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Sepsiszentgyörgy, 2014, (Katalógus)



45. kép | Szij Kamilla: Nem több nem kevesebb



46. kép | Födő Gábor: Aquafitness sorozat



47. kép | Köllő Zsuzsanna: Bud-lux, Lux-bud, 2010

Műfaji áthallások¹²²

Egyre gyakrabban kerül a köztudatba a hagyományos művészeti médiumok, vagy műfajok egymáshoz közeledése. Természetesen a folyamat nem újkeletű. A grafika esetében is előkerülnek olyan multimediás helyzetek, amelyek némiképp eltávolodnak az erős tradícióktól. Ennek ellenére a grafika számos rá jellemző specifikumot megőriz (leginkább a vonal erejét).

Elsősorban olyan alkotókat veszek figyelembe, akiknél a grafikus attitűd felfedezhető, de a konvenciókat átértelmezik – egyúttal a papírra történő levonatok tradicionális aspektusát –, feloldják a többi műfajban. Szinte mindegyik esetben felfedezhetjük a grafikai „fogások” néhány elemét (a transzparencia használatát, rétegekben való gondolkodást, sötét-világos viszonyt stb.). A megújulás nem feltétlenül jelenti a hagyományos metódus teljes elhagyását. Csupán a hordozók, a léptékek, illetve installatív megoldások változnak. A következő alkotások többségében a Miskolci Grafikai Biennálé, a Győri Nemzetközi Rajz és Grafikai Biennálé, valamint a Székelyföldi Grafikai Biennálé törzsanyagában szerepeltek. További néhány pedig diplomamunkaként valósult meg.

Női szituációkról szólnak Germán Fatime művei, aki könnyed vonalvezetéssel felrakott groteszk akt torzóit állítja kompozícióba. Germán habitusához jól illeszkednek a karcolatok. Korábbi munkáiban is a test, annak expresszív gesztusai domináltak. A speciális helyzetet az okozza, hogy a megvésett és felfestékezett műanyag fólia alapú hidegtűt, ritkán, vagy egyáltalán nem nyomtatja le, hanem magát a nyomóformát állítja ki (körbevágja, függeszti, belógatja a térbe). A grafikai nyomóforma több esetben áttetsző (transzparens) grafika-installációként érvényesül. Az aktok háttérébe különböző tapétaszzerű mintázatokat épít. Egy másik sorozatában ruhafogasokra aggatott sziluetszerű aktokat helyez (A pöttyös az igazi, hidegtű installáció, 2011.).

Szj Kamilla nagyméretű, „textiles” jellegű egyedi papírtekerésre készült rajzai mellett, hidegtűket is készít. A papír médiumát használja leggyakrabban. Geometriai alakzatokba rendezett kézműves jellegű, absztrakt, olykor repetitív karcolatokat nyomtat (különféle elforgatásokkal kombinálja). „*Lapjai, sorozatai, ha tetszik, mentális folyamatokat, például az emlékezés folyamatát ragadják meg a vizualitás nyelvén, annak töredékességét, folytonos módosulásait, átírásait*”¹²³ Gyakran térben függeszti munkáit. Germánhoz hasonlóan ebben a munkájában ő is használja a plexilemezt, de csak bekarcolja (nem festékezi), majd térinstalláció formájában függeszti. A műanyagfelületre eső fény rajzolja ki a munka jellegét, létrehozva egy sajátos transzparens térgrafika rezonanciát (*Nem több nem kevesebb*, installáció, Óbudai Társaskör Galéria, 2012., 45. kép). „*előfordul, hogy a nyomtatott változat az, aminek felületét felsérti,*

122 A grafika műfaji „áthallásaival” kapcsolatosan korábbi gyűjtéseimet elsőként a doktori iskola időszakában, az *Alkotás és archiválás Konferencián* prezentáltam elsőként. (előadásom címe: Mi az autonóm grafika ma?) Művészeti Egyetemek Doktori Iskolái az SZFE-n Időpont: 2011. május 2. Helyszín: 1088. Bp. Vas utca 2/c <http://www.mke.hu/node/31907> (2016. december 10.)

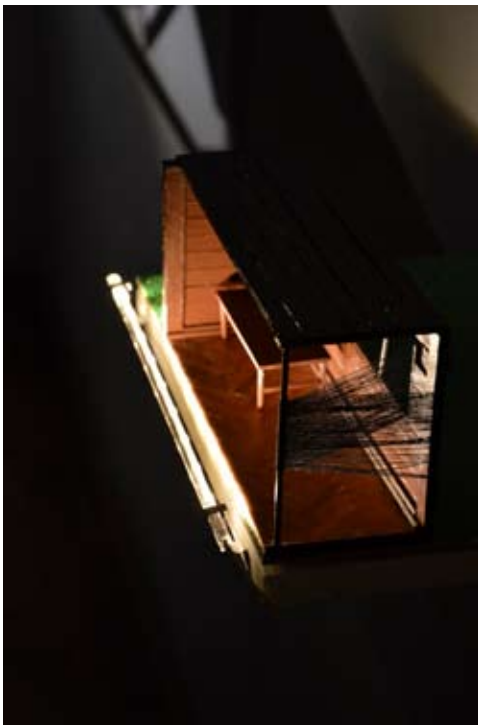
123 András Edit: A Szcéna valóban sokszínű de nem a teória ellenében, Szj Kamilla kiállítása a Budapest Galériában, <http://www.szijkamilla.hu/text01.html> (2016. december 9.)



48. kép | Koós Gábor: Budapest Diary, 2013



49. kép | Ádám Zsófia: Emlékező anyag, 2015



50. kép | Lipták Ágnes: Utópia és egzisztenciális kép az álommunkában, 2015



51. kép | Dobó Bianka: Relációk II–III., V., 2015

*felszaggatja, megkarcolja, s amit a rávitt, majd visszatörölt festék révén tesz láthatóvá, de ezt sem feltétlen teszi meg – szereti az immaterialitást.*¹²⁴

Egy harmadik alkotó, aki szintén használja a transzparenciát: Födő Gábor banális, hétköznapi helyzeteket nyomtatott szitatechnikával zuhanyfüggönyökre (bevásárlás, strand stb.). A bevásárlótáska vagy szatyor gyakori szimbólumként kerül elő, olyannyira, hogy azon is megjelennek a szitázott alakok. Némiképp emlékeztetnek minket Fehér László kontúros hétköznapi figuráira. Grafikai karakterében a populáris kultúra jelenetei párosulnak egy humoros előadásmóddal (kontúros minimalizált színes figurák). A függönyöket egymás mögé helyezve, kissé eltolva függeszti, hogy a képrétegek átlátszósága is érvényesüljön (Aquafitness-sorozat, szitanyomat, IKEA zuhanyfüggöny., 46. kép)

Hegedűs 2 László (1950) egyik művében (Szerigrafikus bakelitfelhő, 2011.) tárgyakra, pontosabban bakelitlemezekre készített szitanyomatot fehér festékkel. Az önmagában is sokszorozott hordozófelületet ready-made-ként használja. A rányomtatott minta egy csipketerítő grafikai rajzolata. Ezt a folyamatot körülbelül 30 db ugyanolyan lemezzel megismétli, majd egy „stilizált” felhő alakzatban installálja a falon. A lemezek több helyen takarják, egymást létrehozva oldott, lebegő kompozícióban a szabályos kör kisebb-nagyobb szeleteit.

Térinstallációban gondolkodik Köllő Zsuzsanna, aki diplomamunkájában egyiptomi ásatásokon is használt gyűjtőládák hű másaiba – azoknak rekeszeibe homokot és pauszpapírra nyomtatott kis méretű litográfiákat helyezett el (BUD-LUX, LUX-BUD, installáció, MKE, 2010., 47. kép). A nyomatokon a múlt emlékei és a mai használati tárgyak sajátos módon keverednek. A mű interaktív jellegére utal az odahelyezett szövetkesztyű, amivel a kiállítás látogatója kezébe is veheti a nyomatokat. A ládák lazán, kissé szétszórva helyezkednek el kiállítótérben. Közelebről vesszük csak szemügyre, hogy grafikai rajzok is kapcsolódnak a rekeszekhez.

Az egyik legarchaikusabb magasnyomó technika, nevezetesen a fametszet médiumának újraértelmezése jelenik a következő két alkotónál. A fa, mint médium azonos, csak előbbi alkotó már lécek sokaságában, a másik esetben pedig farönkök formájában valósul meg.

Kóós Gábor fametszetes dúc installációja nagyléptékű mű (Budapest Diary, fametszet dúc, 150×300 cm, 2013., 48. kép). A fából adódó rusztikusság megőrzése is része koncepciójának. Kóós számára külön üzenete van az anyagnak. Több munkájában kizárólag a monumentális dúcot állítja ki. Tematikájában az urbánus utcakép fotografikus jellege köszön vissza. Maga a napló üzenete is emlékeztet szimbolizál. Egyfajta személyes és kulturális emlékeztet vetít ki.

*„Előzménye és ihletője kétségtelenül Anselm Kiefer, akinél viszont a fametszet használata inkább a németység történeti emlékezetéhez kötődik. (...) Kóós gyakorlatában viszont a médium maga kap kiemelt szerepet, amikor a dúcokkal együtt állítja ki óriásgrafikáit. Gesztusa leleplezi és nyíltan felvállalja a nyomtatás processzusát és tényét, oly annyira, hogy annak folyamatát is az alkotás részének tekinti.”*¹²⁵ – utal Révész Emese a monumentális képeire. Nagyméretű munkáiról ugyan készülnek levonatok, de a festékezett fadúcok önálló képek

124 http://www.balkon.hu/archiv/balkon03_06-07/05andras.html (2016. december 9.)

125 <http://www.revart.eoldal.hu/cikkek/grafika/koos-gabor-muvei.html> (2016. december 10.)

vagy objektok formájában kerülnek a kiállítótérbe. Munkái során a múlt emlékeiről, a környezetében található tárgyakról is készít levonatokat. Tudományos alapossggal dörzsöli át a frottázstechnika segítségével.

„Amint arra Didi-Huberman is rámutat elemzésében, az érintkezés egyszerre rejti magában a jelenlét és a veszteség bizonyosságát, az érintést és a hiányt összekötő mozdulat maga az emlékezés.”¹²⁶

Legutóbbi, Győrben kiállított munkája már egy emberléptékű dobozszerű alakzatra ráfeszített „térgrafika” (Sovenir – Lift, térinstalláció, 2015.,). A liftnyílást határoló rácsozat levonata markánsan kirajzolódik, éppúgy, mint a doboztér oldalfalai. Koós munkamódszerét tekintve „szkenneléseket” készít archaikus eszközökkel mai elemekről.

Ádám Zsófia a természeti környezet, nevezetesen a fa motívumát használta fel diplomamunkájában (Emlékező anyag, fanyomat, installáció farönkök, MKE, 2015., 49. kép). „A jelenység belső szerkezetének feltárása és egy adott ponton történő rögzítése volt a cél. A fa a »bármely« anyag modellje kíván lenni, a rajta végbemenő egyéni történetek a megismételhetetlenre mutatnak rá.”¹²⁷ A farönkök elvágásának majd összeillesztésének időbeli levonatai kerültek a falra. Minden évgyűrű más képet mutat. Az évgyűrűk rajzolata izgalmas ritmizálást eredményez egy amorf kör képen keresztül. Ugyanakkor a régi fametszetek sajátos struktúrája is előkerül. Egyszerre tűnnek minimalisztikus nyomatoknak és részletgazdag grafikai ritmusoknak.

Lipták Ágnes saját álmképeit jelenítette meg vizsgamunkája során (Utópia és egzisztenciális kép az álommunkában, MKE., 2015., 50. kép). A grafikai megnyilvánulás a munka egészéhez kapcsolódó művészkönyvben, valamint egyedi rajzokon megjelenő térképeken látható. A térkép az álomhelyszínek útmutatójaként jelenik meg. Lipták művének centrumába különös házak tárulnak fel, amelyeket kis makettek formájában fény segítségével még misztikusabbá tesz. A három ház metaforaként a három álmot szimbolizálja. Összességében falra helyezett térinstallációt valósított meg, ami első olvasatra izgalmas építészeti makettek hangulatát juttatja eszünkbe. Az egész művet a fény – árnyék, a transzparencia járja át. Lényegében a grafika téri kiterjesztése valósul meg.

Végül Dobó Bianka egyik újabb sorozatával találkozhatunk, ahol a korábban már előkerülő téma urbánus tér és ember viszonya sajátos anyaghasználatban és körkompozícióban valósul meg (Relációk, II–III., – V., Ø 50 cm akril, varrott, vászon, Led, 51. kép). Jelen esetben a figura téri viszonylatai, kontúrjai meghatározóbbak, mint korai munkáiban, ahol a horizontális tereken kirajzolódó minimalista geometrikus tagolások voltak jellemzőbbek. Egy női figura makró képkivágása rajzolódik ki a belül elhelyezkedő plexi felületén. Az alkotót karakterizáló varrott mintázat ritmusa, a törtszürkék itt is előkerülnek. Ugyanakkor belép egy új képkötő elem, ami a fényforrás. Dobó ledlámpák segítségével a grafikák bekarcolt rajzolatát világítja meg, így a fénytörés következtében a vonalak intenzívebbé válnak.

126 Uo. Idézi Révész Huberannt.

Georges Didi-Huberman: *Hasonlóság és érintkezés. A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége.* Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest

127 <http://diploma.mke.hu/kepgrafika/adam-zsofia/> (2016. december 10.)

Gyűjtésemben a kortárs képgrafikai tendenciákon belül néhány rendhagyó megoldást ismerttettem – érzékeltetve, hogy számos új megközelítés szolgál egy hagyományát tekintve rajz alapú műfaj újraértelmezésére. Természetesen a fenti példákban még több esetben meghúzódik a hagyományokhoz való visszacsatolás (Koós, Szij, Födő), de a léptékek, az anyaghasználat olykor sajátos kombinációi egészen más kontextusba helyezik a műveket.

Ennek tükrében a papír alapú grafikai nyomatok egyáltalán nem kerülnek perifériára. Továbbra is részét képezik a kortárs grafikai diskurzusnak. A kortárs képgrafika sajátosságai, a nyomtatott kép jelensége fokozatosan beszivárog a „kreatív iparba” is. Számptalan plakát, könyv és reklámgrafikai produkció mentén az alkotók egyre inkább felfedezik a nyomdabetűk és sablonok jellegzetes világát. A tendencia némiképp hasonló, mint a századforduló időszakában, amikor a nagyipari termelés mellett egyre inkább megnövekedett az igény a kézműves technikákra (pl. szecesszió). Az analóg grafika újrafelfedezése létező jelenség. Ugyan csak szűkebb területet érint, de a hatásai több helyen megmutatkoznak – külföldön és itthon egyaránt.

Egy kitekintés: Revitalizáció a mai grafikai metódusokban

„a kézműves munka jótékony pszichés hatást gyakorol az alkotóra: A készítés tempója lassabb lesz, ennek köszönhetően a késztermék részletei sokkal kidolgozottabbá válnak.”¹²⁸

Korábban már érintettem az analóg autonóm képgrafika bizonyos megnyilvánulásait. Most rövid kitekintésként megvizsgálom, hogy a kézműves technikák milyen módon hatnak és integrálódnak a reklámgrafika speciálisabb területén vagy egyedi plakátok esetében. A két terület (képgrafika és reklámgrafika) szorosabb kapcsolatot is mutat, kevésbé különülnek el egymástól.

A grafika felelevenítése, pontosabban az analóg módon való megközelítése a digitális technológiák és képhasználatok kezdetétől fogva aktuális jelenség. A probléma nem a digitális és analóg már szinte közhelyszerű „csatájáról” szól. Ha sajtó vagy reklámtermékeket említjük, akkor bizonyosan lényegessé válik az információ minél gyorsabb áramlása. Ez a tény pedig a nagyüzemi, digitális, ipari sokszorosítást tekintve relevánsnak. Az analóg eljárások inkább egy alkotói attitűdöt képviselnek, egy olyan szemléletet, amely egyrésztől egyfajta kivonulást is jelenthet a mai számítógépes szoftverek és a digitális képalkotó eszközeinek világából. Másrészt a használatuk számos olyan alkotói inspirációt eredményezhet, amely későbbiekben a digitális képfelületeken jelentkezhet. Egy tervezői szemlélet megújításában is befolyásoló tényezőként jelentkezhet. Az analóg eljárások használata a technikából is adódó sajátos képi világot emeli be a mai grafikai szintérré.

A kortárs grafikában egyre inkább mutatkoznak jelek a különböző alkotások fizikai úton való elkészítésére. Mindez jelenti a kézműves technikák alkalmazását a megszokott steril képszerkesztő és kiadványszerkesztő programok használata helyett vagy mellett.

128 Uo. 69. o.

Párhuzamként hasonló jelenséget vélek felfedezni saját oktatási szférámban (képgrafika), ahol a tervezői területen tanuló hallgatók külön kurzusokon analóg eljárásokkal kivitelezik projektfeladatukat. Ennek részleteire a következő fejezetben térek ki.

Egyre több grafikus fordít háttérrel a számítógépnek (ha ideiglenesen is), hogy kísérletezzen régi fa és fémbetűkkel, nevezetesen az archaikus nyomdászattal. A szabadon kombinálható betűk segítségével változatos betűképeket hozhatunk létre. A képalkotás jelleg válik erőteljesebbé. A magasnyomás technikáján kívül a szitanyomás is elterjedt, valamint több esetben az ofszet. Az analóg technika révén rendkívül sokoldalú grafikai készlettel rendelkeznek. A kézműves jelleg újraértelmezése egyszerű okokra vezethető vissza:

„A mindennapi, kétkezi alkotás során szerzett tudás fontos és jelentős”¹²⁹

A jelenség némiképp hasonló, mint a nyomtatott és digitális könyv esetében. Egészen más kézbe fogni egy könyvet, érezni a lapokat, a könyv tömegét, mint monitoron és telefonapplikációkon. Természetesen ez utóbbinak is megvannak a praktikus előnyei (kis hely, fájlok egyszerű kezelése stb.).

A kézművességet az „Ars” fogalmával is azonosíthatjuk, ami sokkal tágabban értelmezhető. Legalábbis, ha visszatekintünk a középkori művészetekre. „mert az ars képesség, tehetség, valaminek a létrehozása, következésképpen virtus operativa, a gyakorlati ész képessége”¹³⁰

Britt tervezőművészek¹³¹ a 90-es évek végén olyan vállalkozásba kezdtek, amelyben kifejezetten analóg nyomtatási eljárásokat alkalmaztak (magasnyomás, szitanyomás). Számukra mindez valóban a számítógéptől való „menekülés” jegyében indult el. Régi fabetűket alkalmaztak plakátjaikhoz.

Egyik kokain elleni kampányuk során (Crack Out) a nyers brutális hatás érdekében ruszti-kus nagyméretű betűket alkalmaztak a hatás fokozása érdekében. Számos plakát és kisebb szóróanyag is készült. Saját stúdiójukba is üzembe helyeztek egy magasnyomó gépet. „Mindenféle furcsa szerkezet, melyekkel jól játszhatunk”¹³² Ez a megnyilvánulás is hűen tükrözi a műhely kreatív energiáit.

Az imént említett projekten belül használt betűnyomatások beleilleszkednek a ma is zajló „Letterpress-mozgalomba”, ami egy teljes működőképes globális megnyilatkozás. A világhálón is számos – a tervezőgrafikus, valamint kisebb csoportok – analóg természetű munkáival találkozhatunk. Ezek az alkotások önmagukban vagy digitális képformátumba transzformálódnak. Mindenesetre kézműves karakterük dominál.

A kivitelezés menetében több pozitív sajátosság is megmutatkozik: Rögtön láthatóvá válik a közvetítő forma által lehúzott nyomat. Izgalmas, előre be nem kalkulált hibák és véletlenek is adódhatnak. Tehát olyan mozzanatok, amelyek a hagyományos képgrafikáknál is.

129 id. Loirrairie Wild - Alice Twemlow: Mire jó a grafikai tervezés? – Scolar Kiadó, Bp. 2008. 64. o.

130 Umberto Eco: Művészet és szépség a középkori esztétikában, Európa Könyvkiadó, Bp. 2007., 206 -207. o.

131 Kristine Matthews és Sophie Thomas tervezőgrafikusok. (A Royal College of Art - on diplomáltak)

132 Uo.

Az analóg és digitális eljárások egészen sajátos módon is kiegészíthetik egymást. Két lausanne-i egyetemista diplomamunkájában meglehetősen rendhagyó módon a manuális, kézi mű kapcsolódik össze a gépi eszközzel, még hozzá egy graffitirajzoló egységgel. Két bőröndből, festékfűjóból és különböző kábelekből, valamint egy laptophoz kapcsolt áramkörpanelből áll.¹³³ Lényegében egy számítógépvezérlésű graffitigéppel állunk szemben. Egy William Morris – projekt keretében Morris tapétamintáit idézték meg hatalmas falméretekben („We Try Harder”c. festmény)¹³⁴ A festék időnként lecseppent, ami ugyanúgy a folyamat részévé vált.

A kézi eljárásoknál ma is gyakoriak az ornamentikát idéző munkák. Legyen az plakát, meghívó vagy könyvkötészeti elem. A kézzel készült termékek esetében szellemi párhuzamnak tekinthetjük a valamikori Arts & Crafts mozgalmakat, amely egyértelműsítette a kézművésesség társadalmi státuszának fontosságát. Ennek a tendenciának már kortárs megnyilvánulásai mutatkoznak meg. A képek és illusztrációk képi világa gyakran megidéz korábbi stilisztikai vonásokat (pl. 60-as, 70-es évek minimalista plakátjai, op-art reflexiók stb.).

A kézműves grafikát preferáló mozgalom kortárs jelensége a világ számos területére kiterjed, ahol a közösségek felfedezték a régi nyomda- és szedőgépeket.

Közép-kelet Európától nyugatra (pl. Franciaországban, Németországban, Hollandiában, és számos angolszász területen) a kétezres évek elejétől már elindult az analóg technikák revitalizációja. Hazai viszonylatban is láthatók ezek a tendenciák. Kétségtelen tény, hogy az ilyen típusú képalakítás nem a „mainstream” kategóriájába tartozik. A tervezői szférában vagy a design egyéb területein sokkal inkább egy unikális, de ugyanakkor megkerülhetetlen jelenség.

A Letterpress

A „letterpress-műhelyek” fogalma egyre elterjedtebb a design területén is. Egész egyszerűen a régi magasnyomó betűsajtókat újra elkezdik felfedezni (52., 53. kép). Egy itthoni példa is hűen illusztrálja, mennyire pozitív hatása lehet a tervezői-kivitelezői szemlélet megújulásában Müller Péter grafikus a következőképpen fogalmaz:

„Nem tudom milyen úton-módon, de eljutottam a letterpress műhelyekig. Ezek főként olyan grafikusokból állnak, akik nem csak megterveztek egy-egy grafikai munkát, de saját maguk állítják elő a végső nyomdai terméket. Persze, nem a klasszikus értelemben vett szedők, akik ólombeütőkkel rakják ki a szövegeket – ilyen is van a közösségben szép számmal –, hanem akik a modern technológiát tudták ötvözni a régi kézműves hagyományokkal.”¹³⁵

Egyébként a párhuzam jól látható, mert Müller is bizonyosan hasonló okokból jutott el a régi Heidelberg szedőgépig, mint a korábban már tárgyalt britt tervezőgrafikus páros.

A tégelysajtó előnye, hogy felhordja a festéket a papírra, ugyanakkor meg is nyomja azt. Mélységet, textúrát kölcsönöz a betűknek és a grafikai formáknak. Festék nélküli dombornyomást is készíthetünk vele (Texturált és merített papírok nyomtatása).

¹³³ Uo. „A Hektor használatához Lehn elöb elkészítette a »Scriptographer«-nek nevezett plugint az Adobe Illustrator programhoz, mely a Java programnyelv segítségével vektorgrafikákat útvonalakká konvertálja”

¹³⁴ Uo.

¹³⁵ <http://mullerpeti.hu/miert-pont-a-letterpress/> (2016. december 11.)



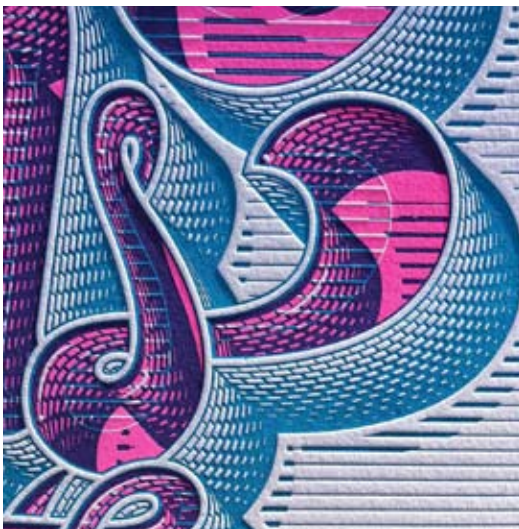
52. kép | Letterpress / magasnyomó betűk



53. kép | Handmade paper for Letterpress



54. kép | Inspirational project promotes the beauty of letterpress



55. kép | LETTER SKILLS' BY LUKE LUCAS



56. kép | I LOVE OLD NY. Letterpress - Brooklyn

A hazai érdeklődést jól példázza, hogy Budapesten néhány évvel ezelőtt megnyílt a Letterpress alkotóműhely¹³⁶ A műhelyhez egy kiállítás is kapcsolódott, ami régi sajtókat mutatta be. A kiállításon szereplő gépek többsége kézi működtetésű.¹³⁷

Több hazai vállalkozás próbál ilyen tevékenységben gondolkodni. Egyedi névjegykártyák, meghívók és kisebb plakátok formájában. Manning Dani és Vető Nóri ebben a szellemiségben hozták létre az INK Letterpress műhelyüket.¹³⁸

Ha a fentebb említett betűnyomás mozgalmát, az analóg tervezőgrafika és képgrafika szellemiségét kívánjuk nyomon követni, akkor a világhálón keresztül találjuk meg a legegyszerűbben (54., 55., 56. kép).¹³⁹ Az irányzathoz köthető nyomtatott, könyv alapú irodalmak csak webáruházakon keresztül vagy speciálisabb szakkönyvtárakban érhetők el (MOME, MKE)

Mindenképp szükségesnek tartottam kisebb kitérőként néhány példán keresztül megmutatni a kézműves grafikai mozgalmak jelenlegi szerepét. Mindezt azért is tartom különösen fontosnak, mert a következő fejezetben saját oktatási szférámon keresztül tárgyalom a nemese grafikai technikák művészetpedagógiai vonatkozásait (magas-, mély-, szitanyomás). Tanításom során az archaikus / analóg műhelyek szerepe bontakozik ki. Az általam oktatott gyakorlati tárgyak kurzusainak tapasztalatait és jelentőségét mutatom be. Azt az alkotói helyzetet, ahol a korábban említett kézműves technikák egy egyetemi műhelyrendszerbe illeszkedve segíthetik a hallgatók vizuális látásmódjának fejlődését.

1. 4. Analóg grafikai technikák szerepe a művészetoktatásban A műhely, mint „színtér”

Mesterség vs médium

Mai kortárs kontextusban különösen aktuális kérdés a hagyományos művészeti technikák létjogosultsága. Az „archaikus” mesterségbeli tudás elsajátítása ma már sok esetben anakronizmusnak tűnik. A művészeti mondanivalót egyre inkább a koncepció és a mű kontextusa határozza meg. Művészeti produktumok számos esetben csak projektterv szintjén készülnek el. A kérdés arra is irányul, hogy miként tudunk kommunikálni régi, „elfeledett” technikákkal.

„*Projekte, die ich komplett selbst finanzieren kann*”¹⁴⁰ – olvashattam a feliratot 2002-ben egy újmédiás hallgató évvégi munkáján egy „Klassenbesprechung” alkalmával, a Münchener Aka-

136 A Nyomdaműzeum Egyesület (Budapest, VIII. kerület, Tolnai Lajos u. 4-10.) <http://www.print-publishing.hu/index.php/hirek/gyartok-szolgáltatok/2150-a-kezmuves-nyomda-reneszansza-megnyilt-a-letterpress-muhely> (2016. december 12.)

137 Uo. - Balázs Barbara, a kiállítás szervezője szerint ennek egyébként egyre nagyobb divatja van külföldön, sok nyomdász és művész tér vissza a manuális, környezetbarát nyomdászathoz, Magyarországon szintén egyre népszerűbbek a régi technikák. (2016. december 11.)

138 <http://uptostyle.hu/ink-letterpress/> (2016. december 11.)

139 https://hu.pinterest.com/search/pins/?q=letterpress%20poster&rs=ac&len=2&tsetslf=16930&eq=letterpress&term_meta%5B%5D=poster%7Cautocomple%7C3 (2016. december 11.)

140 Saját fotográfiámon megjelenő szöveg: Tervek, amelyeket teljesen magam finanszírozok (saját ford.)

A hallgató szakiránya: Neue Medien, vendégprofesszor: Joseph Kossuth (AdBK, München)

démia (AdBK) egyik közös munkamegbeszélésén. A több darabból álló, függesztett, néhány méter magas szalaginalláció konceptuális műként jelent meg (57. kép). Többnyire jövőbeli tervek elképzelések írásos kivonatait láhattuk. Mintha egy határidőnaplóba feljegyzett szöveg jelent volna meg előttünk. Ezek lényegében maguk a művek voltak. Kérdés, hogy a leírtak valóban megvalósultak-e, vagy továbbra is ideák maradtak.

Olyan alkotási helyzet is kialakulhat, hogy a kivitelezést már nem a szerző végzi, hanem erre külön kijelölt cégek vagy szakemberek. Természetesen hasonló példákat már jóval korábban, akár a reneszánsz időszakából is ismerhetünk (pl. Tiziano, Leonardo vagy Rubens műhelye). A „mester” aláírásával ellátott képek, melyeknek jó részét ügyes segédek alkották meg. Persze a más által kivitelezett munkára említhetjük az alkotó grafikus nyomdással való együttműködését is, ami korábban teljesen természetesnek számított (pl. litográfiáknál). Ez esetben a nyomdász kizárólag a nyomtatásban segédkezett. De Dürer munkásságát is felhozhatnánk példaként, akinek sok munkáját segédek vették, majd nyomtatták.

A mesterség és médium viszonyát a művészeti képzések kialakulásának tükrében is tanulmányozhatjuk. Vajon melyik használata tűnik a kettő közül fontosabbnak és célravezetőbbnek?

A tradíció mindig is jelen volt a művészeti felsőoktatásban. A kérdés csupán az, hogy mit és hogyan kell (lehet) ebből megtartani. A technikai médiumok (Flusser) folyamatos fejlődése (digitális technológiák használata) egyre inkább visszaszorítja az archaikus eljárásokat (hagyományos fotográfia, festészet, grafika, szobrászat). A számítógépes szoftverek veszik át az analóg eljárásokat megidéző képhatásokat. Ezek a folyamatos változások valamennyi klasszikus technikát érintik.

A hagyományos értelemben vett korai akadémista művészetoktatást az avantgarde irányzatok írták felül, ami a kézműves technikák megszűnésével is fenyegetett.

„Az új doktrína szerint minden ember veleszületett képességekkel rendelkezik, és a nevelés feladata, hogy ezeket kifejlessze. Így vált a képzőművészetekre való nevelés az optikai észlelés és a fantázia képességének speciális gyakorlatává.”¹⁴¹

A változások új paradigma eljövételét hozták be a köztudatba, nevezetesen a kreativitás fogalmát, ami már a romantika időszakában is lappangott. Igaz, ott még a tálentumba vetett hit munkálkodott erősebben. A 20. század fontosabb művészetpedagógusai, filozófusai is többségében a kreativitásban bíztak, mintsem a szigorú mesterségbeliség tovább hagyományozásban (Froebel, Rudolf Steiner, John Dewey).

Malevics, Kandinszkij, Itten vagy Albers lényegében azon munkálkodtak, hogy korszerű művészetpedagógiai módszereket alakítsanak ki. Thierry De Duve kutatásaiban a tárgyalt időszak művészetpedagógiai megnyilvánulásait praktikusán „Bauhaus-modellnek” nevezi. *„Kandinszkij 1924-ben írta Punkt und Linie zu Flache c. művét, s ettől fogva nincs olyan művészeti iskola, mely a festészetre, illetve szobrászatra való felkészítés keretében ne műhelyeket kínált volna, „két dimenzió”, „három dimenzió”, vagy valami ezekhez hasonló címmel.”¹⁴²*

141 Thierry De Duve • A Bauhaus-modell vége • Elemzés Elhangzott: Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule című konferencián. Braunschweig, 1997. Fordította: Kurucz Andrea
142 De Duve : Uo. 3.o.



58. kép | szitaműhely (Al. 1.) alapítva: 2010



59. kép | Magas és mélynyomó műhely (AL. 2.). alapítva: 2005



60. kép | Hallgatói archívum saját készítésű mappába rendezve, 2015



61. kép | Mappaborító (szitanyomat), nyári gyakorlat, 2015

A mesterség és médium kérdését De Duve a két fogalomhoz társított tulajdonságokon keresztül vizsgálja. Az előbbi kötődik az akadémista mesterségbeli fogásokhoz (a kézművességhez is). A mesterséget általában továbbadják, hagyományként kezelik és gyökerei mindig a múltból eredeztethetők. Ezekkel a tulajdonságokkal ellentétben a médium inkább a közlés jelentőségét hangsúlyozza. Az utánzás fogalmi terminusa inkább igazodott a hagyományokat követő, mímelő akadémista kontextushoz.

„A Bauhaus-modell ezzel szemben az eredetiséget támogatja, mivel ennek minden újabb megnyilvánulása a növendék kreativitásának felszabadulását, művészi potenciáljának aktualizálódását jelenti.”¹⁴³

Végül a szerző elemzéséből kiderül, hogy a Bauhaus-modell minden tekintetben törekeny, mégis a művészeti iskolák többségének normája maradt. Egy olyan paradigma alakult az oktatásban az avantgárd óta, aminek helyébe nem került be újabb. Aminek teljes megújulása még a mai napig nem következett be.

Ezek tekintetében érdekes paradoxonnal állunk szemben. Ha a mesterségbeli fogásokat kézműves jelleggel tanítunk egy gyakorlati képzés során, akkor szembe megyünk a kreativitással? Tehát a mesterség és médium biztosan egészen mást kommunikálnak? Véleményem szerint a kézművesség jelenléte nem feltétlenül jelenti a kreatív erők visszaszorítását. Természetesen a túlzott, kizárólag technikai tudást preferáló feladatok nyilvánvalóan nem fogják az invenciókat és mű lényegét kellőképpen kifejezni. A korábban tárgyalt és említett példák (pl. letterpress, kézműves technikák) is megerősítik azt a tényt, hogy jelentős inspirációként szolgálhatnak az analóg eljárások.

Ennek tükrében mennyire releváns ma egy magas, mély, vagy síknyomást, mint eljárást tanítani? Mi is valójában a hozadéka vagy hasznossága?

A következőkben saját művészetpedagógiai tevékenységemről, annak tapasztalatairól és nem utolsósorban a munkámat meghatározó művészeti grafika műhelyről lesz szó.

A műhelygyakorlatok hasznosságáról

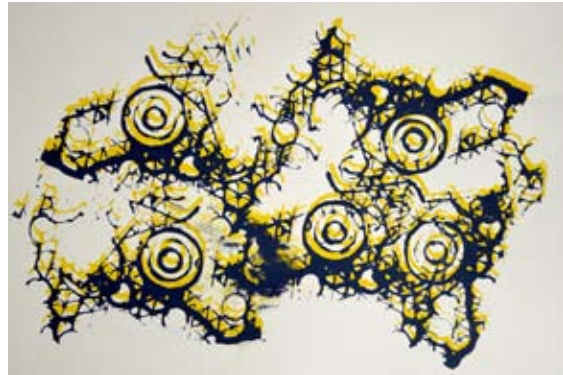
Mit is jelent valójában a műhely? Szerszámokkal, munkaasztalokkal gépekkel felszerelt belső tér. Nyilván ez egy túlzottan is tárgyilagos megközelítés. Egy olyan sajátos közösségi térről beszélhetünk, ami túlmutat hagyományos jelentésén. Szellemi és fizikai tér egyszerre. Természetesen egy lakatos, vagy szerszámkészítő műhelyben is fontos tényező az együtt gondolkodás. Bizonyos műveletek egymásra épülnek, hogy majd eljussanak a teljes megvalósításig. Az egyetemeken található kivitelező műhelyeket gyakran számúzik a „legalsó szintre”, pedig jelentőségük ennél többre predestinálja őket.

Számomra ezek az iskolai terek kezdetektől fogva fontossá váltak. Ennek többek között személyes okai is lehetnek, mivel volt lehetőségem részt vállalni a műhelyek alapításában, eszközeik beszerzésében. Egy másik ok pedig kétségtelenül a saját szakmai ismereteim átadása, a tapasztalatok

143 Uo. 6. o.



62. kép | Kemogramm előhívása



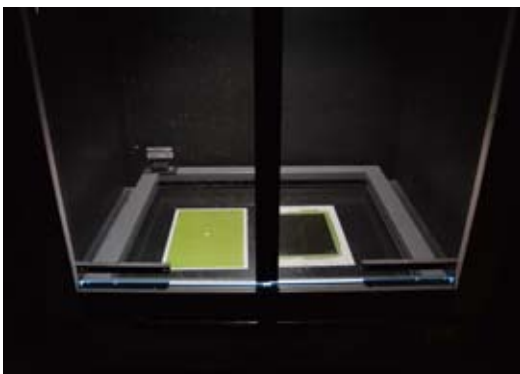
63. kép | Szitanyomat kemogramm felhasználásával



64 a. kép | Kemogramm-kép



64 b. kép | Eligazítás a szitaműhelyben



64 c. kép | Cianotípa megvilágítása



64 d. kép | Hallgatói munka, szitanyomat

megosztása, és kicserélése a hallgatókkal. Továbbá a műhelyfoglalkozások légköre lehetővé teszi, hogy egy interaktívabb jellegű kommunikáció és nem egy frontális oktatási helyzet alakuljon ki.

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának grafikaműhelyei (58. kép) már huzamosabb ideje segítik a hallgatók szakmai kiteljesedését (magas- és mélynyomó műhely, 2005 –, szitaműhely, 2010 –). A kezdetekben (2005–2010) még a rajztanárképzést segítette a korábbi műhely, ahol minimális óraszámban, de megfelelő feltételek mellett ismerkedhettek meg a hallgatók a magas- és mélynyomós technikákkal. A grafikakurzus képzésüknek csak kisebb szegmense volt, így ritkán adódott lehetőségük mélyebben foglalkozni ezzel a médiummal. Ennek ellenére számos izgalmas munka született, amit az intézet archívuma őriz (59., 60., 61.).

Az erőteljesebb változást a képi ábrázolás szak¹⁴⁴ képgrafika szakirány bevezetését követően lehetett tapasztalni (2009–). A hallgatók már főtantárgyként tekinthettek a grafikaikurzusokra (8 óra / hét, és órán kívüli szabad műhelyhasználat). A képgrafika szakirány hallgatói szinte valamennyi nemes grafikai eljárást elsajátítanak a litográfia kivételével (magas-, mélynyomás). Viszont lehetőségük van ofszetnyomatok készítésére is. A harmadik évben pedig már szita-kurzuson vehetnek részt.

Az eddigi évek alapján megállapítható, hogy a grafikai műhelygyakorlatok szerepe felértékelődött. Ezt bizonyítja, hogy az intézményhez tartozó nyomóműhelyek rendszeres használata. Már évekkel ezelőtt szerepelt az intézet¹⁴⁵ koncepciójában, hogy a grafika szakirányos hallgatók grafika kurzusán kívül más szakos hallgatóknak is lehetőséget biztosítsunk műhelyhasználatra. Ezt természetesen szabadon választható grafika gyakorlat formájában tudják megvalósítani.

A kar életében több olyan művészeti projekt valósulhatott meg, ahol más szakos hallgatókkal és kollégákkal közösen gondolkodva dolgoztunk együtt (workshopok). Többek között fotográfia, web-design, képanimátor, vagy festészet szakirányos hallgató részvételével. Évről évre hatékonyabbnak bizonyulnak a különböző szakirányok egymás felé való nyitása, együtt gondolkodása – erősítve ezzel az alkotómunka interdiszciplináris jellegét.

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop

Oktatók: Károly Sándor Áron, Jancsikity József, Jónás Péter

A legutóbb megvalósult közös projekt keretében elektronikus ábrázolás, webdesign, képanimátor, valamint fotográfia szakos hallgatók is bekapcsolódtak a munkába. Ez az intézményi workshop három különböző művészeti médiumot érintett. Nevezetesen a papír, a fotó, illetve a grafika területét is.

Művészeti vonatkozásban a workshopok¹⁴⁶ bizonyos helyszínekhez – adott esetben éppen műhelyekhez vannak rendelve. Jelen esetben három egymáshoz közeli helyszín biztosította a munka feltételeit. Egy fotólabor, egy szitaműhely, valamint egy kézműves műhely, ahol többek között

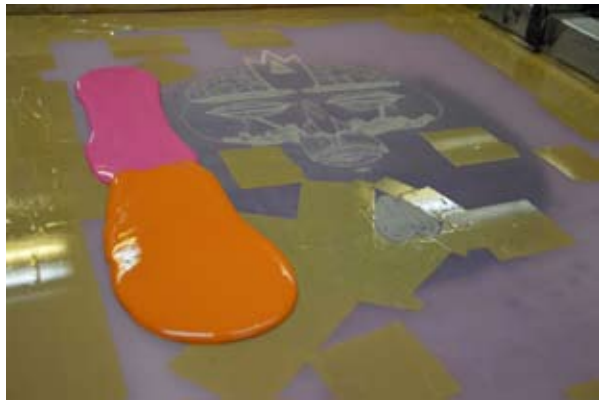
144 <http://www.mk.ke.hu/egysegek/vizualis-intezet> (2016. december 1.)

145 Uo. (2016. december 11.)

146 Munkaértekezlet, tanácskozás. <http://meszotar.hu/keres-workshop> (2013-01-05)



65 a. kép | Hidegtű nyomat (évvégi munka), 2015



65 b. kép | Szitanyomás, 2016



64 c. kép | Szitanyomás kemogramm felhasználásával



66. kép | Szitanyomás közben, 2016

merített papír készítésére volt lehetőség. A kurzus során megismert technikák nem szeparálódtak el egymástól. A koncepció része volt az is, hogy az egyik helyszínen elkezdett munka bizonyos fázisa egy másik műhelyben folytatódjon. A fotólaborban készült cianotípiák és kemogrammok papírképeken rajzolódtak ki, de utóbbiak szitanyomatok levilágításához is alkalmasak voltak. A laborok között hallgatók, ötletek és technikák vándoroltak. A három napon át zajló alkotómunka során készült munkákból kiállítás nyílt az intézmény galériájában (62., 63., 64., b, c, d, kép)

„Elsősorban magára processusra, az alkotói folyamatra világítottak rá, arra a kemény szisztematikus munkára, amellyel a művész az anyagot legyűri, saját szolgálatába állítja”¹⁴⁷ – hangsúlyozta megnyitóbeszédében Uhl Gabriella művészettörténész.

A foglalkozásban sok olyan anyag használata került elő, amelyek a mai művészet anyaghasználatából már kiszorultak.

„A lenyomat kérdése és művészeti pozíciója éppen az utóbbi időben került újra a művészettörténeti kánon érdeklődésébe, elsősorban Didi – Hubermann francia művészettörténész vizsgálódásai során, aki a szerialitásból, a sokszorosítás béklyólyából kiemelve éppen az egyediséget, végtelen variációs lehetőséget mutatja meg.”¹⁴⁸

Hubermann megállapítása jól reprezentálja a kortárs művészetben előkerülő lenyomat lehetőségeit. Utalva arra, hogy mindez túlmutat a technikai sokszorosításon.

Az eddigi tapasztalatok alapján a következő tanulságok vonhatók le: A hallgatók saját szakmai zónájukból kilépve egy másik, ez esetben analóg tevékenységet tapasztalnak meg. Olyan módszertani elemeket sajátítanak el, amelyekkel látásmódjukat és vizuális érzékenységüket fejlesztik (vizuális rendszerezések: képrétegek szerepe, illeszkedés, struktúrák használata, montázs, pozitív és negatív maszkolás stb.). A digitális és analóg szféra közötti kapcsolat pozitív hatásai is megjelennek a produktumokban (fotográfia, web-design, képanimátor stb.). Tehát a műhelygyakorlatok más szakosok számára is hasznosnak bizonyultak.

Saját kurzusok

A Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karán elsősorban a képgrafika műtermi gyakorlatok c. tantárgy kurzusait viszem. Az alsóbb évfolyamoknál a magas- és mélynyomást, a harmadéveseknél pedig a szitanyomás kurzust vezetem. A kiadott feladatok tematikusak. Idén az „életér” témáját kellett feldolgozni a hallgatóknak (65. b, c, d, 66. kép).

Egy órán kiadott projektfeladat többről kell hogy szóljon, mint pusztán egy megmunkált sablon korrekt kivitelezése, majd nyomtatása. A koncepció kijelölése, a kutató és terepmunka, a tervek szelektálása, végül a megfelelő technika választása együtt alakítják ki a munka teljes megvalósítását. Folytatva a gondolatot: egy végső nyomtatás vagy a kivitelezés is több, mint egy technikai művelet. Benne összpontosul a munka teljes előélete, a bejárt utak sokasága, az alkotó gesztusai.

147 Uhl Gabriella: „Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” In Artcadia – A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának művészeti és tudományos közleményei / Túl a médiumokon, 2016. Május, különszám, 19. o.

148 Uhl: Uo.

Ha a klasszikus nyomtatott grafika tanításának színtereit kívánjuk meghatározni, akkor természetesen számos művészeti egyetem szóba kerül. A Moholy Nagy Művészeti Egyetemen és Magyar Képzőművészeti Egyetemen már a kezdetektől fogva meghatározó a grafika szak.

Az előbbinél elsődlegesen a tervezői területet segíthetik a műhelyek. Az intézmény többek között rendelkezik a magas, mély és síknyomásra (litográfia) alkalmas eszközökkel. Különleges régi tégelysajtóval is dolgozhatnak a hallgatók, amelyeken különféle betűkompozíciók összeállítására is van lehetőségük.

Valószínű a műhelyek kihasználtságán sokat lehetne javítani. Természetesen a tantervi lehetőségek is korlátozhatják mindezt. Érdemes lenne végig gondolni, a tervezőgrafikán kívül mely szakok számára lehet még hasznos ezeknek az analóg technikáknak elsajátítása (pl. formatervező, animáció média design stb.). Mivel sok módszertani átfedés lehetséges. Az is tény, hogy egy műhelyrendszer megfelelő karbantartást és ezzel együtt eszközfejlesztést is igényel. A felhasznált anyagok és eszközök is átformálódtak, így nem egyszerű aktualizálni a régi, meglévő berendezéseket.

A Képzőművészeti Egyetemen hosszú ideig a tervezőgrafika és képgrafika szak külön tanzéki formában működött. Körülbelül tíz évvel ezelőtt a két szak egyesült és szakirányok formájában működik azóta is.

A műhelyeket tekintve valamennyi grafikai technika adott a magasnyomástól a síknyomásig, továbbá a szita és a digitális eljárások is elérhetők. Természetesen külön kérés és igény alapján a tervezőgrafikusok is kipróbálhatják ezeket a technikákat.

A két intézményen kívül több egyetem is rendelkezik nyomóműhelyekkel (ahol jelen van grafikai képzés, illetve képi ábrázolás szakirány): többek között a Budapesti Metropolitan Egyetem, Az Egri Eszterházi Károly Egyetem Vizuális művészeti Intézete, Nyugat Magyarországi Egyetem Vizuális Művészeti Tanszéke, Nyíregyházi Egyetem Vizuális Kultúra Intézete valamint a Kaposvári Egyetem, Rippl-Rónai Művészeti Kar Vizuális Intézete. Természetesen a gyűjtés nem teljes. Biztosan további intézmények is használnak hasonló szakműhelyeket.

Utószó

A kutatásom során mélyebben foglalkoztam grafikai nyomhagyás jelenségével, a műre és az alkotói folyamatra gyakorolt hatásával. Mindez alkotói és művészetpedagógiai tevékenységben is fontos szerepet tölt be. Alkotás, tanítás és kutatás sok ponton kapcsolódhatnak össze – a grafika médiumán keresztül bizonyosan.

2. A Mestermunka / KŐ-METAMORFÓZIS

2.1 A mestermunka előzményei

Emlékszem az ezredfordulóra. Augusztusban 38 fokos hőség volt. Legalábbis a Parnasszosz-hegy lejtőjén. Akarva-akaratlanul felidéződik bennem egy meghatározó egyetemi művésztelepi emlék. Az antik kultúra spirituális és fizikai közelségében (mondhatni bölcsőjében) Delphoi-ben tölthettem el két teljes hetet. A híres kultikus jósa szomszédságában az Athens School of Fine Arts¹⁴⁹ „kihelyezett” épületében. A teraszról kitekintve balról a Jósda, jobbról a Korinthoszi-öböl. Körülöttem mindenütt kopár hegyek monumentális látványa. Egyszerre közeli és távoli térélmény, ami láthatóan erősen inspirálta a többieket és természetesen engem is. Elsősorban az építészeti és szobrászati töredékek – egyszerre kivehető és amorf struktúrák – megjelenése foglalkoztatott (67. kép). Kövek mindenütt... De miért is említem mindezt? Természetesen a fenti sorok térben és időben távolinak tűnnek. Az inspiráció hatására – őszszel már az Andrássy úti műhelyben – készült akkor egy grafikám, ahol elsőként jelent meg a „metamorfózis” mint fogalom. (Az anyag metamorfózisa, szita, 70×100 cm, 2000) A kép egy amorf drapériadarabot ábrázolt, amint fokozatosan egy kőből faragott drapériatöredékből alakul ki. A koncepciómban az egyik anyagnak a másikba való transzformációját, valamint a múlt és jelen közötti kapcsolatot igyekeztem egy képben egyesíteni. Egyik „dologtól” a másik „dologig. A drapériát ábrázolt delphoi kőfragmentum miként alakul át egy jelenben létező drapériadarabbá?

Felfedezek némi párhuzamot az akkori munka és a jelenlegi között. Jóllehet a cím hasonlósága csupán a véletlen eredménye lehet. Talán nem is a kő anyagának megidézése volt a legfontosabb számomra. Sokkal inkább a „valahonnan valahová” eljutásának folyamata. Ezt követően munkáimban gyakrabban foglalkoztattak az időbeli, formai átalakulások, amiket sorozatokba építettem be.

Körülöttem megtapasztalt – és jelen esetben vizuálisan leképezett – világról gyakran ciklusokban, sorozatokban gondolkodom. A motívumgyűjtés és terepmunkák során arra a következtetésre jutottam, hogy tudatosan egyszerű formákat szelektálok (képi) látómezőm mentén. A formákat „kiragadom”¹⁵⁰ eredeti helyükről, majd kompozíciós alakzatként kezelem (68. kép). A szelektálás célja az összetettebb látványból az egyszerűség irányába való elmozdulás. Ezek rendszerint azok a letisztult „ábrák”, amelyek jelszerű alakzatként határozzák meg a képek összhatását. Bizonyos analógiákat tapasztaltam Böhringer gondolatait olvasva:

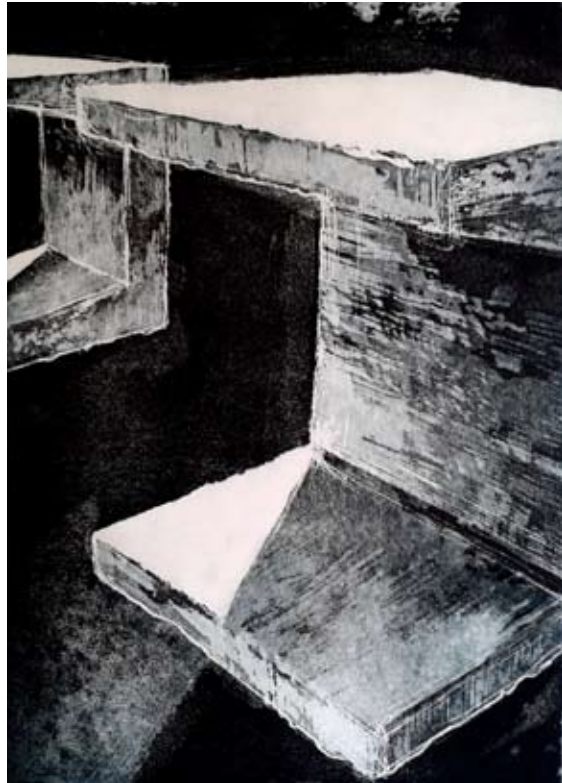
149 <http://www.grect.com/athens-school-of-fine-arts/presentation-and-facilities>.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Képgrafika tanszékének 2 hetes nyári művésztelepe kitűnő lehetőség volt a másodéves hallgatók számára. Az athéni intézménnyel való kiváló együttműködés az akkori mesteremnek König Róbertnek volt köszönhető. Korábban a Tihanyi alkotóház, majd későbbiekben az egyetem grafika műhelye biztosította a nyári gyakorlatok helyszínét.

150 A kifejezéshez párhuzamként kapcsolnám egy korábbi (2013) egyéni kiállításom címét („Kiragadott idő”). http://archiv.kalohirek.hu/hir/kalocsa/2013-10-21/39201/kiragadott_ido_ndash_jonas_peter_kiallitasa_kalocsan



67. kép | Szobortöredék, Delphoi Múzeum,
Görögország



68. kép | Kő – táj, aquatinta, 70×50 cm, 2013

„A túltelítettségéből meríteni – ez nem jelenthet egyebet, mint ennek vagy annak a kiragadását, és a kiragadottak szükségszerű töredékessége ellenére ama kimeríthetetlen gazdagság láttatását, amihez képest mindennemű művészet csupán csak az eredeti megközelítő utánpótlása lehet.”¹⁵¹ Olykor nehéz magyarázatot találni arra, hogy miből alakul ki a kivágásra való szándékunk. „Az ember alapvetően vágó lény” – említette Földényi F. László egyik figyelemreméltó előadásában¹⁵², ahol vizuális látásunk montázstechnikával való összefüggéseit tárta fel. Valójában sok esetben megvan bennünk az egyszerűre való törekvés szándéka, a tudatunk alatt végbemenő szelekció jelensége.

Az egyszerűbb elemek több esetben kezelhetőbbek, és a variabilitást is elősegítik (elmozdítható, forgatható, eltolható, kivágható, átfordítható stb.). A sorozatképek a több különböző, változó képelemen túl egy másik irányt, az időbeliség tengelyét is megnyithatják. Az azonos vagy változó elemek sorozatban való elhelyezkedése megváltoztatja mondanivalójukat. Egészen más üzenetértékük van, mint önálló állapotukban. „A rendszer egyes elemei nem önmagukban fontosak, csak az abban az értelemben relevánsak, hogy milyen szerepet játszanak a teljes egész zárt logikai rendszerében”¹⁵³

Prekonceptiók / Városi-táj / kiragadott elemek

Mestermunkám témája a doktori iskola elején körvonalazódott először, ami körülbelül egy 5–6 éves szakasz képsorozatát foglalja magában (2010–2016). Ekkor még kérdéses volt, hogy a korábbi művészeti projektem témája lesz a jelenlegi sorozat meghatározó motívuma. Természetesen a tervezés során többféle elágazás is felmerült, de a városi tájképből való elindulás, mint tematika kiemelt volt valamennyi között.

Foglalkoztattak az urbánus környezetben fellelhető, olyan eltérő léptékű építészeti szerkezetek, amelyek karakterükben kevésbé tűnnek lényegesnek. Amelyek mellett észrevétlenül elhaladunk. Ugyanakkor vizuális megjelenésüknél fogva valamilyen sajátos üzenetértékkel rendelkeznek (sziluett, tömeg, strukturáltság). „Olyan objektumok, amelyek az emberek többségének életében csak periférikus szerepet töltenek be. Tudunk a létezésükről (...) látjuk őket, de ritkán nézzük, szemléljük meg őket alaposan, még ha környezetünk többé-kevésbé jellegzetes tereptárgyairól is van szó.”¹⁵⁴

A puritán formák egyfajta állandóságot, statikus állapotot sugároznak. A mestermunka során ezeknek a tulajdonságoknak kimozdítását is feladatnak tekintettem. Céлом egy szekvenciális grafikai sorozat létrehozása volt (folyamat – ábra). A képelemeken keresztül azt vizsgáltam, hogy miként változik meg a mondanivaló, ha az ábrázolt formák nézőpontjait, léptékét, valamint belső struktúráját alakítom?

151 Hannes Böhringer: Romok a történelemtúli időkben - Kísérletek és tévelygések - A filozófiától a művészetig és vissza. http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html (2016. november 27.)

152 Földényi F. László Dionüoszoi történetek c. előadása - 2013. április 10. MOME Doktori Iskola, Bp.

153 Dan Flavin - In: Daniel Marzona: Minimal Art, 48. o.

154 Részlet Szabó Zsófia művészettörténész szövegéből. (éhangzott: Jónás Péter: Nézőpontok c. kiállításának megnyitóján) 2014. április 11., Kaposvár, Csiky Gergely Színház



69. kép | Werkfotó 1.



70. kép | Werkfotó 2.

A kiinduláskor egy másik lényeges szempont volt, hogy a kialakított képek közvetett képi nyomhagyással, képi transferek felhasználásával valósuljanak meg. Tehát a köztes elemek is vállaljanak szerepet a végső kép kialakulásban (átnyomások, másolások). Láthatóan a felvételek tisztán technikai eredetűnek tűnnek, de igyekszem igazolni, hogy ennél komplexebb lehetőségeket hordoznak magukban.

Ülőelem vagy torony?

Többfajta vagy egyfajta képelem szerepeljen egymás mellett? Több vagy kevesebb?

Mies van der Rohe elhíresült mondása: „*A kevesebb több*” – sok esetben általános érvényű lehet. Persze Venturi erre a „*kevesebb unalmas*” kijelentéssel reagált kiáltványában.¹⁵⁵ „*Amit ő ellenezett, az ötlettelen unalom és a gondolkodás nélküli ismétlés volt.*”¹⁵⁶ Nyilván mindez a posztmodern építészet diskurzusának egyik mozzanatára utal, de a megfogalmazás ugyanúgy releváns szinte bármely képalkotás folyamatában. Mit tartunk meg a látványból?

Először két külön motívum szerepeltetését terveztem egy sorozaton belül: A választott képelemek motívumai – egy kalocsai víztorony és az ülőelemek Zselickislakon – egymástól távol, teljesen eltérő környezeti és kulturális régióban találhatók. Letisztult formavilágukon kívül anyagjukban is azonosak (beton).

Az előbbi egy jellegzetes alföldi kisvárosban, annak érsekkerti területén fedeztem fel. A másik térelem pedig egy Somogy megyei zsáktelepülésen, egy ház kertjében kínálkozott. A kető összekapcsolása nem ígérkezett egyszerűnek. Valós léptékük között is óriási a különbség. Természetesen a fentiek első olvasatra sem képeslaptémák és nem a településeket meghatározó szimbólumok. Sokkal inkább egy alkotó saját „szűrőjén” keresztül áttranszformált képi elemek. Az ember által épített környezet „szigorú” elemei. Víztornyok és betonból öntött ülőelemek szinte mindenhol megtalálhatók, urbánus és táji környezetben is. Mégis volt jelentősége annak, hogy nem hétköznapi, hanem egy távolabbi alkotói kontextusban, művésztelepek helyszínén fedeztem fel a formákat.

A betonelemet alkalmasabbnak találtam sorozatom elkészítéséhez, mint a torony ábráját. A szögletes és egyben tagolt forma variálhatóságának lehetőségei tágabbnak mutatkoztak. A döntésem az is befolyásolta, hogy tanulmányozás céljából könnyebben hozzáfértem az eredeti ülőelemhez. Ennek ellenére foglalkoztatott a két vizuális elem egymáshoz való viszonya, így elkezdtem azokat vizsgálni. A folytatáshoz előttem volt a két helyszín és a hozzájuk kapcsolható építészeti elemek.

155 Jonathan Glancey: Az építészet története, Magyar Könyvklub, Bp. 2002. A mondatban található kiáltvány címe: Robert Venturi: Összetettség és ellentmondás az építészetben (1966)
156 Uo. 199. o.

Megfigyelések és néhány párhuzam:

– A természet és az épített környezet közötti viszonya

Mindkét építészeti forma zöldövezet (kert) viszonylatában jelent meg – izgalmas kontrasztot alkotva a beton szilárdsága a zöld területtel. A torony egy hatalmas kiterjedésű ún. Érsek-kertben, a másik egy falusi ház udvarában található.

– Faktúra

Azonos anyagból készültek, ebből adódóan jellegzetes felületi minőségekkel rendelkeznek (a toronynál a zsaluzás nyomai adnak jellegzetes „sávos” ritmizálást. Az ülőelem esetében a kisebb betonszemcsék, valamint az erózió okozta felületi egyenletlenségek).

– Struktúra / szerkezet

Öntési eljárás során készültek (a torony teste zsaluzott beton, az ülőelem kisebb öntő sablon alapján készült) – így egy negatív forma alapján keletkeztek. Redukált, szimmetrikus és tömörszerű alakzatok. (letisztult, minimalizált egységek, tömeg, szimmetria, anyagszerűség, struktúra)

A fenti összevetések hasznosnak bizonyultak, viszont ennek ellenére úgy döntöttem, hogy a kizárólag tisztán egy formát, a betonelem formavilágát tartom meg a mestermunka kiindulópontjának, mivel így primerebb megfogalmazást érhetek el. A két motívum egymás melletti szerepeltetése túlságosan megbontaná a képek egységét. Továbbá a párhuzamok szerepeltetése összehasonlítások irányába terelné a mondanivalómat – háttérbe szorítva ezzel a formai szekenciális tulajdonságát.

Kezdetben werkfotókat is készítettem a motívumról, ami főként nézőpontok és képkivágások szempontjából volt hasznos. A fotóhasználatot korábbi munkáknál is segítségül hívtam. A betonelem lett a munkám origója. amin keresztül előhívható egy újrendezhető képi világ. A következő lépésként a forma tér-idő viszonyának változásait, majd magát az ábrázolandó elemet figyeltem meg közelebbről (69., 70. kép).

2.2 Az alapkonceptió Egy ülőelem újraértelmezése

*„A forma egyszerűsége
nem jelenti feltétlenül a tapasztalás egyszerűségét is”¹⁵⁷*

Kaposváron a nyolcvanas évek elején az akkori városfejlesztés időszakában több új lakótelep épült. Számos korabeli felvételt ismerünk, ahol félig lebontott roskadozó régi házak és a mellettük felépülő jóval monumentális panelházak láthatók. (71. 72. kép) Ebben a környezetben szocializálódtam gyerekkoromtól kezdődően, ahol a panelházakon túl az udvari tereket meghatározták a különféle betonból készült építészeti elemek is. Ide tartoztak a köztereken elhelyezett pingpongasztalok, a különféle geometriai formákkal áttört mászóházak, és a panelházak játszótereit behatároló sorolható elemekből álló betonpadsorok is. Természetesen a házak nagykiterjedésű udvarain, közterein megfelelő arányú zöldövezet is volt. Az akkori viszonyok között élhető lakóövezetek alakultak ki.

Az idő múlásával az ülőpadok egyre inkább elveszítették funkcionális szerepüket. Az ülőfelületre csavarozott falécek idővel elkorhadtak, vagy megrongálódtak. Később már el is távolították azokat. A beton küllemét az amortizáció határozta meg, mivel az erózió káros hatásainak egyre nehezebben álltak ellen. Esztétikailag is csak rontottak a környezeten. Természetesen a beton akkoriban sem tartozott a legszofisztikáltabb építőanyagok közé. A betonnal mindig voltak problémák. A panellakásokról is gyakran a következők juthatnak eszünkbe: *„A feszes kivitelezési tempót követelő állami beruházásoknak köszönhetően a pontatlan munkák csúnya építési hibákat eredményeztek, ezáltal a korai elöregedését előidézve. Ezek a javíthatatlan hanyagságok tették a betont életidegen, technokrata lakáspolitikai szimbólumává.”¹⁵⁸* Ma már talán más a kulturális viszonyunk a betonhoz, mint akkor. Igaz az építészeti technológiák is sokat haladtak előre.

A visszatekintést követően, mindenképpen hangsúlyoznám, hogy a mestermunkámban használt kültéri padsor részeként meghatározható ülőelem nem egy múltbéli, nosztalgikus, életteremnek állít emléket. Az alapkonceptiómat sem erre fűztem fel. Képi motívumaimat, gondolkodásmódomat nem befolyásolták döntően a régmúlt emlékei, annak ellenére, hogy írásomban és a mestermunkában is megjelenik néhány történeti utalás.

A kiválasztott motívumot egy teljesen más környezetben és időszakban három évvel ezelőtt fedeztem fel. Ezt a funkcionális tárgyat kifejezetten vizuális formaként kezdtem el vizsgálni és ábrázolni. Talán csak egy véletlennek és az új helyszínnek köszönhető, hogy képeimen megjelentek. A „felismerés” már egy falusi műteremház nagykiterjedésű kertjében ért, ahol rendezetten és véletlenszerűen elszórva jelentek meg vasbeton ülőalkalmatosságok (73., 74. kép). Funkciójuk nem változott, csak a helyük. Továbbra is ülőfelületek maradtak, csak már elszakadtak az eredeti helyszíntől. Ez volt a döntő jelentőségű a választásban.

157 Robert Morris – In: Daniel Marzona: Minimal Art, 78.o.

158 idézet Hübler János doktori értekezéséből - Történetek betonban. Az anyagban elfoglalt helyek - Helyfoglalások az anyag funkciójában c. fejezetből In: Az épített KÉPZŐMŰVÉSZET HELYZETSPECIFIKUS VÁLASZTÁI A KORSZELLEM MEGHALADÁSÁRA Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola (2011) 21. o.



71. kép | Kinizsi lakótelep betonpadokkal,
80-as évek közepe



72. kép | Búzavirág Bölcsőde



73. kép | Zselickislaki udvar 1., 2013



74. kép | Zselickislaki udvar 2., 2013

Megváltozik a kontextus

A közelmúltban lezajlott újabb városrehabilitációt követően több helyen is – többek között egy környékbeli bölcsőde udvarán – felhalmozódtak az elemek. 10 évvel ezelőtt egy alkotótársam megkapott néhány felesleges darabot. Így kerültek el a lakótelepről a vidéki birtokának kertjébe, ahol nyaranta megrendezett alkotótelepek voltak. Az alkotói közeg a hozzá tartozó helyszínnel együtt eredményezte a formák más jellegű megközelítését és megfigyelését. A forma egyszerre mutatkozott kültéri plasztikának, minimalista háromdimenziós jelnek vagy egyfajta modern kori monolitnak, de a legkevésbé sem egy érdektelen lakótelepi köelemnek.

Néhány évvel ezelőtt dolgoztam ki először a témát, amiből festészeti és grafikai sorozatok is születtek. Kísérleteztem nézőpontváltásokkal és eltérő kompozíciós megoldásokkal egyaránt. Kezdték kirajzolódni előttem, hogy egy meglehetősen univerzális formáról van szó. Szimmetriája, arányrendszere, nézőpontjainak variációs lehetősége számtalan képi problémát vet fel.

A mestermunka előtervezése során azon gondolkodtam, vajon miként tudom tovább vinni a tematikát anélkül, hogy a korábbi munkák ismétlései kerülnének elő. Mindenképpen egy új, mélyebb dimenzióban képzeltem el a folytatást.

Arra jutottam, hogy ha „újratestem” a témát akkor a dolgok legelejéről kell építkezni. Az első lépés pedig csakis az eredeti beton közelebbi vizsgálata lehet.

A koncepcióm elgondolását követően a kivitelezés helyszínére kellett szállítani a kertből a „mintát”, amit évekkel ezelőtt is használtam korábbi munkáimnál. A kertből már egy harmadik helyszínre¹⁵⁹, egy grafikai műterembe került át a forma. (75., 76. kép)

Alkotói módszer / a sorozat kezdete

Az egész mestermunka megvalósításának célja és egyben bizonyítása a következő volt:

Sajátos grafikai megoldással teremteni egy olyan monokróm jellegű szekvenciális sorozatot, ahol kizárólag egyetlen motívumot, annak felületi levonatait használom. Mindez elegendő egy vizuális rendszer megvalósításához. Az egész munka lényegében transzformációk (kicsinyítés, nagyítás, negatívba való átforgatás, vágások, applikációk stb.) sokasága, valamint azok állapotainak rögzítése szitanyomatok formájában. A grafikákon többnyire nézőpontváltások, léptékváltások (mikro-, makro), illetve néhány, konkrét múltbéli helyszín idézete is megjelenik (bölcsődei és lakótelepi pad sorokra, zselici kertre való utalás). A képelemek elkészítésekor eldöntöttem, hogy semmilyen külön rajzi és egyéb kiegészítést nem fogok alkalmazni, amivel „besegíthetek” a végeredményekbe. Így sokkal inkább megmaradhat a kompozíciók frissebb, autentikusabb jellege. Csak a hordozó pauszpapírokat, azoknak vágásait, majd összeszerelését használom fel. Itt meg is állnék egy pillanatra. Valóban egy montázseljárást használtam. Ugyanazt a motívumot építettem fel ugyanabból az alapanyagból (így önmagából), csak változtatások közbeiktatásával.

¹⁵⁹ A betonelem „helyszín – kronológiája”: 1985 – 2006 / Búzavirág Bölcsőde, 7400, Kaposvár, Északi - városrész, Kinizsi lakótelep, 2006 - 2016 / Bene János műtermének udvara, 7400, Zselickislak, Kossuth Lajos u. 59, 2016 - / 7400, Kaposvári Egyetem, RRMK, Kaposvár, Bajcsy – Zsilinszky u. 10. Alagsor 1 /, Grafikai műterem



75. kép | Faktúranulmány



76. kép | Kompozíció



77. kép | Felfestékezett kő



78. kép | Faktúrák mintavételei

Elhatároztam, hogy olyan grafikai sorozatot készítek, ahol a térbeli betondarab tölti be az „eredeti” nyomóforma szerepét, ami ugyanúgy felfestékezhető, mint egy magasnyomásos dúc. Ezzel a grafikai gesztussal indult a sorozatkép kimunkálása. Nevezhetnénk nulladik nyomóformának is, mert a többi dúcot már transzferelt átnyomások alapján folytattam tovább. Lényegében egy mintavételi eljárásról van szó. A teljes forma valamennyi oldalának faktúráját, egyben negatív rajzolatát „elő tudtam hívni”. Természetesen a teljes munka során nem a betonelemet forgattam, mivel annak mozgatása súlyánál (35 kg) fogva megnehezítette volna a munkálatokat. A legelső festékezésor mindezt nem tudtam elkerülni, mivel valamennyi felületről mintákat kellett vennem. Később már kizárólag az transzparencpapírokra átnyomott mintázatokkal dolgoztam tovább. A frottázs jellegű transzferelések már megnyithatták az utat a sorozat további kimunkálását illetően (A részletes munkaleírást későbbiekben tárgyalom). A felfestékezett kő megjelenése gazdag, fekete-fehér faktúrákkal egészült ki, így térbeli negatív rajzolatot eredményezett. (77. kép)

Természetesen rengeteg kísérletezés, próbálkozás előzte meg a képek kivitelezését (különböző frottázsok, szilikonnegatívok, öntések stb.). Végül olyan grafikai technikát igyekeztem választani, amivel egységessé téve elsőként adhatom vissza a beton eredeti arányrendszerét. Továbbá megteremthetem az anyagok fakturális minőségeit, részletgazdagságát, markáns jellegét is.

A szítanyomás mellett döntöttem. Részben a méretek, a hordozhatóság, a képátvitel és a rajzolatok léptékváltoztatásának szempontjából. Annak ellenére, hogy a szítaszöveten megjelenő másolt kép mindig veszít minőségéből, egészen sajátos dimenzióba helyezte át a felületek eredeti állapotát. Továbbá koncepcióm alapvetésében eleve szerepelt a másolt képek közvetett hordozókon való átvitele, majd az ezáltal kialakuló képelemek végső állapotának változásai. Semmiképpen sem terveztem az ábrák szigorú nyomdai raszterizálását vagy a fotószerűség irányába való törekvést. Kizárólag a felületről levett autentikus faktúrákkal dolgoztam (78. kép). Ennek ellenére több képelemnél fotografikus jegyek is felefedezhetők. A rajzolatok valahol keményedtek, de más esetben finomodtak is. Tény, hogy folyamatos változásokon mentek keresztül. Az alkotási folyamatban kiemelt szempont volt, hogy valamennyi kép „közvetett” módon valósuljon meg, tehát közvetítő nyomóformán keresztül – magában hordozva a levonatot jellegét. A közbenső állapotok változásai idézték elő a forma és anyag bizonyos mértékű metamorfózisát.

Mielőtt rátérnék sorozatom belső struktúrájának ismertetésére, említenék néhány párhuzamot konstrukció, anyag és plasztika vonatkozásában. Elsőként a beton ülőelem művészeti kontextusát tekintve említeném Bruce Nauman egyik korai munkáját, egy negatív szék rajzolatát, ami egy rendkívül személyes és egyben filozófiai idézetnek is tekinthető. Egy betonból kiöntött speciális székformáról van szó. Címe: *Cast of the Space Under My Chair, (1965–68)*¹⁶⁰ Tulajdonképpen saját műtermében található székét jeleníti meg rendhagyó megközelítésben. „Amikor a műtermi széke alatti levegőteret betontömbben anyagítja és átanyagítja, akkor a láthatatlan széket a lábak és lécek lenyomatai által a betonban újra elképzelhetjük (...) A szék alatti

160 A székem alatti tér lenyomata – fordítás forrása: <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/szek/szek.html> (2016. november 30.)



79. kép | Bruce Nauman: Cast of the Space Under My Chair



80. kép | Mohácsi András: Zárókő, 2011-2013



81. kép | Eduardo Chillida: Elogio del Horizonte, 1990

*betontömb nem csak megidézi a tárgyat, hanem maga is funkcionális. Az emberi testet tükrözi vissza és a negatív tér eszméjét a szó szoros értelmében teremti meg.*¹⁶¹ (79. kép) Nauman töprengő, gondolkodó, küzdelemmel teli létét is szimbolizálja, ahogy a szék centrumából rátekin a körülötte zajló világra.¹⁶²

Az anyag strukturális megjelenésének kapcsán a plasztikai elemek monolitikus jellegét tanulmányoztam Mohácsi András szobrászművész gránit munkáinál, ahol a formák tömszerűsége mellett a faktúrák erőteljes minőségei jelennek meg. A meglehetősen határozott kompozíciókat még erőteljes grafikai struktúra (legalábbis saját meglátásom alapján) is karakterizálja. Több munkájának reprodukcióját speciális bevilágítás mellett láthatjuk, ami még inkább egy spirituálisabb sajátosságot kölcsönöz azoknak.¹⁶³

Munkáival párhuzamba hozható kortársa Kecskeméti Sándor több monolit plasztikája. Egyik köztéri munkája éppen lakhelyemtől néhány száz méterre található, így többször közelebbről is szemügyre vételeztem. Formavilágában egyértelmű az őskori monolitok, menhírek erős inspirációi (80. kép).

Egy nemzetközi alkotót említve – a fentiekkel bizonyos szellemi rokonságot mutató – Eduardo de Chillida monumentális betonszobrait figyelhetjük meg, amelyek gyakran táji kontextusban jelennek meg. Objektszerű szobrai láttán a végtelen és nyitott horizont, valamint a plasztika erőteljes kapcsolata nyilvánul meg (81. kép). (Eduardo Chillida: *Elogio del Horizonte*, Gijón)

*„A végtelen kiterjedésre, ami megmutatja a világ valóságos arányait. Zavartalanul csak a tenger végeérhetetlen síkján táruul föl. A víz elemi végtelenségén. Ahol a messzeség elválnak a mennybolttól. (...) Túl az óceánokon és túlpártokon, egészen a csillagokig. Ezért is mondja Chillida méltán, hogy a horizont közös honunk. És hogy műve különösen nagy horizontot kíván.*¹⁶⁴ – hangsúlyozza Chillida számára meghatározó horizont jelentőségét.

161 Hübler János: Történetek betonban. Az anyagban elfoglalt helyek - Helyfoglalások az anyag funkciójában c. fejezetből In: Az épített KÉPZŐMŰVÉSZET HELYZETSPECIFIKUS VÁLASZAI A KORSZELLEM MEGHALADÁSÁRA Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola (2011) 29. o.

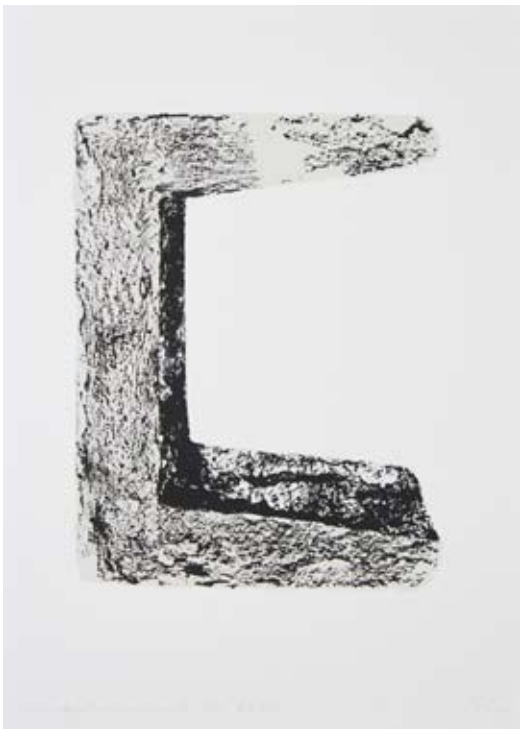
162 Uo.

163 Mohácsi András több szobrának fotója Szalontai Ábel keze nyomát viseli. pl. Zárókő, 2011-2013, gránit, 360×100×150 cm, fotó: Szalontai Ábel 2013. - <http://mohalit.blogspot.hu/search/label/Szalontai%20%C3%81bel> (2016. december 1.)

164 Tillmann J. A. írásából: <https://tekintettelatengerre.wordpress.com/> Eredetije megjelent: and the horizon is great.” In Cien palabras para Chillida. Homenaje X Aniversario. (Ed. De Susana Chillida) San Sebastian, 2012. (2016. december 12.)



82. a., b., c., d. kép | Szitanyomatok



2.3 A sorozat belső tagolása

„Igen. Az egésztől van szó.

A nagy problémát az egység érzetének fenntartása jelenti¹⁶⁵

1. „Archetípusok” / 6 lap

Az ülésem összes kiemelkedő faktúrájának rajzolatát magasnyomással (fekete ofset) pauszpapírra vittem át. Ennek eredménye lett transzformálva a szitanyomás irányába. Ebből készültek a sorozat alapelemei. Néhány variáció is megjelent egy-egy nézet esetében, de az alapmotívumok képe öt darabos képciklusban valósult meg. Hatásukban még erősen statikusak, vetületi ábrákhoz hasonlítanak, és negatív rajzolatot képeznek. Az alapformáknál először törtszínekkel és sötét háttérrel kiegészített verziók is készültek, de ezek túlságosan esztétizálóknak bizonyultak. Maradt a monokróm jellegű és háttér nélküli megjelenés, ahol ténylegesen már a forma dinamikája, és hangsúlya dominált. Az egész sorozat képelemeinél fekete színt használtam, de a forma összehatása, összefogottsága érdekében alkalmaztam egy halvány tónusú alányomást. Grafikai szempontból itt már nagyon gazdag minőségekkel találkoztam, ami jó előjelnek bizonyult a folytatásra.

2. „Elmozduló formák” / 6 lap

A szilárd formák térben való érzékeltetése nagyobb hangsúlyt kap. Ilyen értelemben a korábbi szigorúbb ábráktól való elmozdítás volt a cél. A továbbiakban az volt a feladatomban, hogy már téri helyzeteket, különböző nézeteket valósítsak meg. Ehhez a meglévő pauszpapírokat tovább kellett másolni, kicsinyíteni és nagyítani egyaránt, majd elkészíteni a szitanyomó sablonokat. A formák újraépítésénél már belépett a vágás és applikálás művelete is. A sablonok összeillesztésekor következetesen próbáltam arra is figyelni, hogy a kiválasztott sablonminta rajzolata a képen ugyanarra az oldalra kerüljön vissza, ahonnan előtte le lett véve. Az ábrázolt formák méretváltoztatásai miatt a felületsablon méreteit is folyamatosan méretarányosra kellett igazítani. Ezek a megoldások túlnyomórészt működtek. Korábban már utaltam rá, hogy kompozíciókhoz werkfotókat készítettem, amelyek egyazon elem sokféle „arcát” mutatták meg. Ezekből szelektáltam többféle nézetet. Ezt követően került sor a meglévő pauszfilmek feldolgozására (kicsinyítések, nagyítások és applikációk). Ebben a periódusban már nagyobb lett a formák mozgástere is. A dinamikusabb hatás érdekében kifutó kompozíciókat is használtam, illetve a léptékváltásokat. Többnyire már kicsinyítéseket alkalmaztam (mikro -hatások) Egyre inkább kezdett körvonalazódni, hogy egészen eltérő megnyilvánulása lesz ugyanannak a formának más-más feldolgozás mentén. Az „egyből” vagy kevésből fokozatosan a „többféle” út formálódott. Néhány munkában „berendeztem” korábbi helyszínekre utaló kompozíciókat

165 Donald Judd – In: Daniel Marzona: Minimal Art, 19. o.



83 a., b. kép | Beton a betonban 1–8.



is. A képek padosor elemei kissé rejtve ugyan, de kiindulópontként megidézik a bölcsődét, a lakótelepi udvart, valamint a zselici helyszínt egyaránt. Az egész mestermunkát tekintve egyedül itt jelentek a múltra való kisebb helyszíni utalások (82 a., b., c., d., e. kép).

3. Közelítések / 4 lap

A szitagrafikák harmadik szakaszában már makro kompozíciókat készítettem, ahol egészen megváltoztak az eredeti stílusjegyek, és felismerhetőség is kevésbé egyértelmű. Ebben a projektben a nagyítás általi elváltozás volt a céloim. Jóllehet a többi kép környezetében már olvashatóbb az ábrázolt motívum, de önálló mivoltában egészen más állapotok keletkeznek. A megjelenés és a kimunkálás módszere a közelítés fotografiai használatára utal. Lényegében erős kép kivágásokkal találkozhatunk, ahol az erodálódott beton matériája kissé sziklaszerű, rendhagyó megközelítésben nyilvánul meg. A kép felnagyításának jelenséghez, gondolatiságához akár párhuzamként is illeszthető „Julio Cortazar regényéből készült Antonioni film: A nagyítás (Blow up).¹⁶⁶

„a dolgok felnagyítása nemcsak látszólagos megnagyobbodást jelent, hanem annál jóval többet, szimbolikus, metaforisztikus értelmezést nyerhet. A dolgok, jelenségek környezetéből való kiragadásának, alaposabb vizsgálatának válhat eszközévé. Az addig nem látott, vagy csak véletlenszerűnek tűnt elemek új értelmezést nyernek. Az önmagukban érdektelen részletek válnak önállókká.”¹⁶⁷

Valójában a kontextus megváltozásának szerepe tárul itt fel. Mást lát a kamera, mint az alkotó, de a világ olyan részleteit nyithatja meg, amiben újabb dolgokat fedezhetünk fel.

Munkámban a felületen roncsolódás általi elváltozások a meghatározók. Egészen más minőségek alakulnak ki, mint a mikro-típusú képek esetében.

4. Beton a betonban / 8 egyedi nyomat

Mint minden munka – és jelen esetben az alkotómunka – során kiváltképp adódnak „be nem kalkulált” helyzetek (amelyek néha felhasználhatóvá válhatnak. pl. a próbalevonatok jelentősége). A doktori konzultációk során felmerült egy elágazás vagy kísérlet lehetősége, miszerint a témámat kisméretű beton light-boxokba is lehetne adaptálni. Megfigyelni mi történne, ha egy beton ábra képe fényel átvilágított üvegfelületen jelenne meg. A kép pedig egy kisebb betonkockába lenne beépítve. Egy megnyilvánulás két anyag (egy valós és egy ábrázolt) találkozása során, majd az egész grafikai nyomatként megidézve. Más megközelítésben pedig egy klasszikus képtípus: a „kép a képben” viszony sajátos ábrázolása is lehetne.

Néhány kísérletet követően kihívásként tekintettem a feladatra, majd a megfelelő anyagok megteremtése után nyolc képből álló kisméretű sorozat összeállítását céloztam meg. Szabadon elhelyezhető térinstalláció formájában gondolkodtam (83 a., b. kép). Az üvegen megjelenő ké-

¹⁶⁶ Szepessy Béla: In. Nyomódúc + számítógép. Nemes grafikai eljárások és a számítógépes grafika kölcsönhatása - DLA értekezés 2010.

¹⁶⁷ Uo. 27. o.

pek némiképp visszautaltak az első (archetípusok) kisebb egységre, azzal a különbséggel, hogy többnyire digitálisan átforgatott pozitív rajzolatok is megvalósultak. A háttér ez esetben is üres maradt. Egészen kisméretű nyomatok (7×9 cm) kerültek rá az üvegfelületekre szitanyomat formájában. Egy korábbi verzióban kizárólag üvegek közé préselt pausz printek jelentek meg. De végül úgy döntöttem, a papírmunkákhoz hasonlóan itt is szitanyomatok fognak kirajzolódni. Ráadásul az üreges betonban elhelyezett, ernyővel ellátott led izzók fénye tisztán kirajzolta az ábrákat anélkül, hogy elfakította volna azokat. A technikából adódóan keményedtek a végső képek, de egyúttal határozottabbá is váltak. Mindenesetre egy sor technikai kihívással kellett szembe nézmem: a savmaratott üveg pontos illeszkedése, beragasztása, a nyomtatás megfelelő minősége, megfelelő lámpák beszerzése stb. Egész más médiummal dolgoztam, mint hetekkel azelőtt. Mintha már nem is ugyanaz a médium lenne, mint a korábbi. Pedig ugyanúgy grafika, de mégis egy más olvasata bontakozott ki előttem. A megvalósítást követően tanulságos volt megfigyelni, hogy egy ipari öntött betonban elhelyezkedő, annak „képernyőjén” megjelenő rajz mennyire más sugall, mint akár a kiindulóelem, vagy a korábbi nyomatok egyike. A rajzolat ugyanaz, csak másként. Egyik megoldásból eljutottam egy másikig. Visszatekinttem a nagyméretű betonelemre, majd újra a szitanyomatokra, végül újra a világító boxra. Honnan indultam, és hová jutottam? Egy sorozaton belül betontól a betonig és a grafikától a grafikáig.

A sorozat elemeinek kapcsolatáról

McLuhan kijelentése¹⁶⁸ felveti a kérdést, hogyha valami más anyagból lenne, mint ahogy már ismerjük vagy hozzászoktunk, akkor más lenne az üzenete? Egy grafikához általában véve a papír hordozóját társítjuk, a beton anyagát aligha képzeljük el. Valójában munkámban betont ábrázoltam papíron (egy súlyos matériát egy könnyű hordozón), ami önmagában is erős kontraszt. A folytatásban belépő technikai „játékok”, mint az öntvény beton beiktatása a képek folyamatába, már más vetületbe helyezte az eredeti kép közlését.

A komplex mestermunka képelemeinek nagyobb részét ugyan papírra nyomtatott szita-grafikák alkotják, de más médiumok használata is beépült a sorozatba – némiképp kiegészítve a grafika horizontját. Megjelenik az eredeti betontárgy, mint kiindulópont és a szitasorozat egészéhez kapcsolódó több kisméretű beton light-box installáció is. Ezek világító transzparens ablakfelületein is szitanyomatok láthatók, de már egészen miniatűr léptékben. Az ábrák sajátos belső sorozatként (kép a képben) idézik meg a kiindulóelem vizuális mintavételét. Belép egy új jelenség is: a mesterséges fény. A világítás egyfajta utalás a teljes feltérképezésre (átvilágításra), vagy a szitasablon fénnel történő megvilágítására. Egy rendszeren belül több eltérő matéria találkozhat (beton, papír, üveg és festék – intermediális helyzet), ami külön kihívás volt a munka megszületése során. A közös nevező mégis a grafikai struktúra intenzitása, ami összekapcsolja egymással a különböző képelemeket – megteremtve a közöttük a kommunikációt.

168 McLuhan: „Medium is the message”

Ugyan eredeti funkcióját tekintve a grafikai nyomatoknak a szériát kell képviselni, de itt a nyomtatásból adódó képi „állapot” számított lényegesnek. Ilyen értelemben nem volt döntő jelentősége a „több” ugyanolyan kép előállításának, sokkal inkább az „többféle” megfogalmazás létrejötte vált elsődlegessé (technikai „játékok”). Egy képről általában kettő vagy három példány nyomtatása valósult meg.

Rövid megjegyzés az analóg és digitális kép vonatkozásában

A teljes grafikai munka során az „analóg” feldolgozást céloztam meg. Mindez időközben annyiban változott, hogy az eredeti pauszpapírra átnyomott ábrákat léptékük miatt be kellett digitalizálni. Mivel csak így lehetett később a kicsinyítéseket és nagyításokat megvalósítani. Párhuzamosan fénymásolót is használtam a kisebb applikációknál. A bedigitalizált állapot újabb lehetőséget eredményezett, nevezetesen a képek negatívból pozitívba való átforgatását. Így meglehetősen plasztikus minőségek keletkeztek, melyek eredményeit felhasználtam a további munkafolyamatokban. Tehát pozitív és negatív rajzolat egyaránt rendelkezésemre állt. Hol külön, hol együtt alakították a kompozíciók összképét. Így analóg és digitális technika együtt segítette a végeredményt.

A képelemek során felhasznált meghatározó grafikai metódusok:

sablonálás (pozitív-negatív használat), transzparencia, struktúrák, transzferelések, nagyítás-kicsinyítés (roncsolódás-finomodás), passzerolás.

Zárszó

Mestermunkám legfontosabb célja a grafika médiumának, azon belül egy grafikai jelnek a kiterjesztése volt. Olyan képi transzformációk, léptékek használata, amely egyetlen vizuális forma többféleségét hívja elő. Legyen az tér és sík vagy sík és tér közti kapcsolat. Bizonyítva azt a tényt, hogy sokféleség rejtőzik az egy mögött, és technikai képátvitelek túlmutatnak saját funkciójukon. A kép kommunikációját is megváltoztatják.

Technikai adatok:

1. Szitanyomat – sorozat

technika: szitanyomás, Fabriano Rosaspina merített papír (fehér, 285 g / m²)

méretetek: 50×70 cm (70×50 cm)

sorozat elemeinek száma: 16 db

példányszámok: 2–3 db / mű

2. Light-box installáció – sorozat

technika: szitanyomás üvegen

anyaga: sorozatgyártott, öntött beton (félkő), savmaratott üveg (113×113 mm)

méretetek: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm

egyéb tartozék: 8 db led-izzó

sorozat elemek száma: 8 db

példányszámok: 1db-os (egyedi nyomtat)

3. Eredeti kültéri ülőelem (felfestékezett)

anyaga: beton

mérete: 45×35×35 cm

gyártotta: SÁÉV (Somogy Megyei Építőipari Vállalat)

év: 1980 k.

A mestermunka kiállítás tervezett helyszíne:

Fuga Budapesti Építészeti Központ, 1052 Budapest, Petőfi Sándor u. 5.



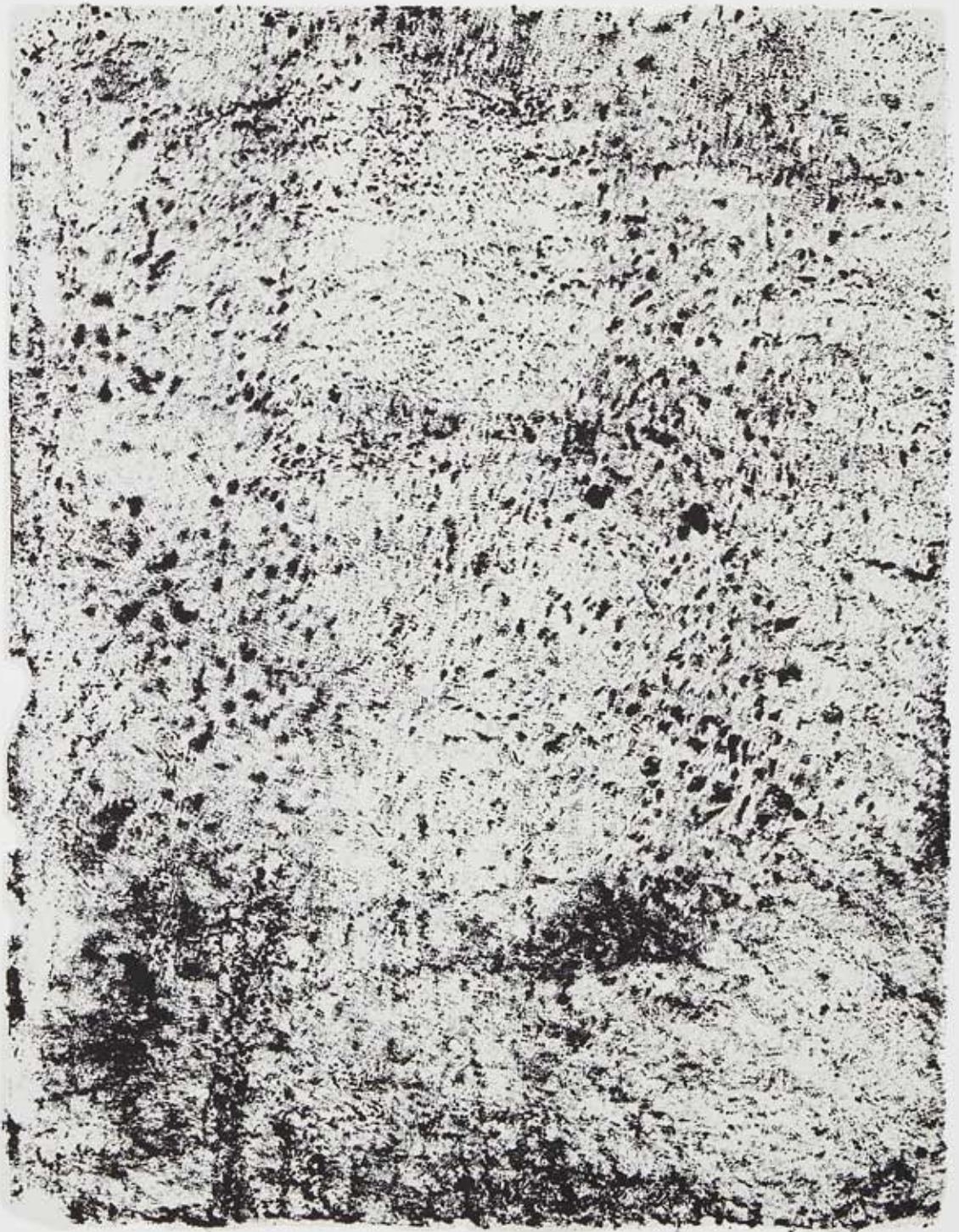
Mestermunka | KŐ – METAMORFÓZIS

Fotódokumentáció

Archetipusok 1. | szitanyomat, papír, 70×50 cm, 2016



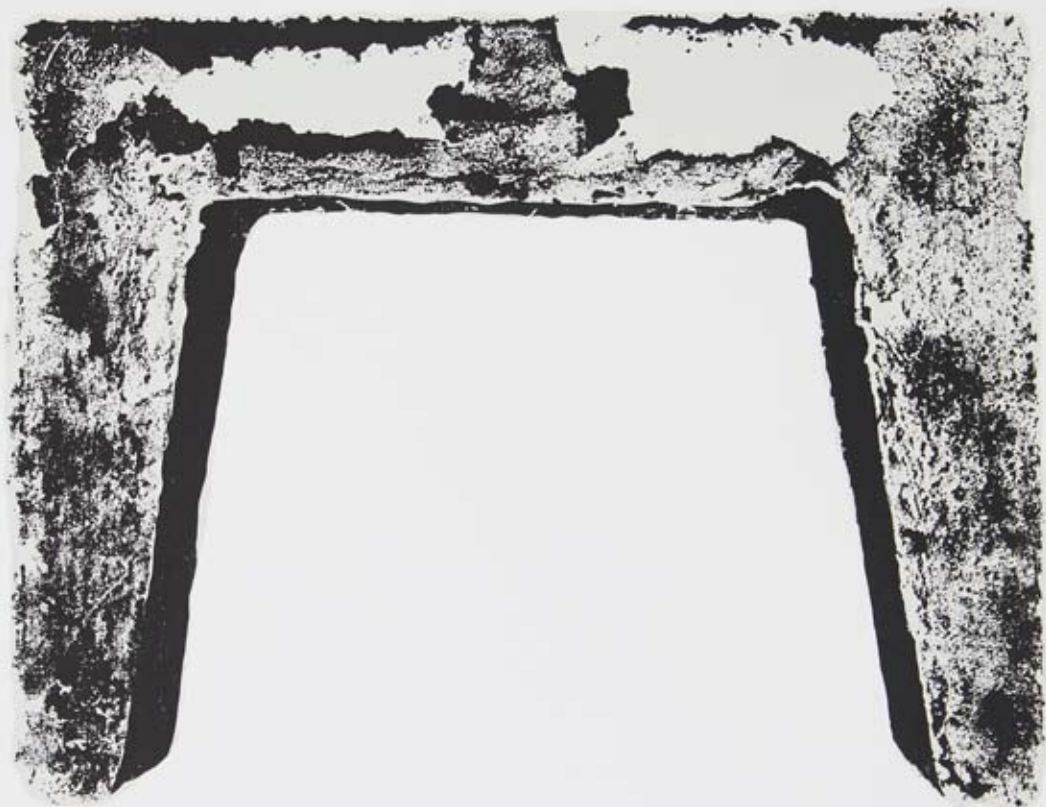
Archetipusok 2. | szitanyomat, papír, 70×50 cm, 2016



24 -

John

Archetípusok 3. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016

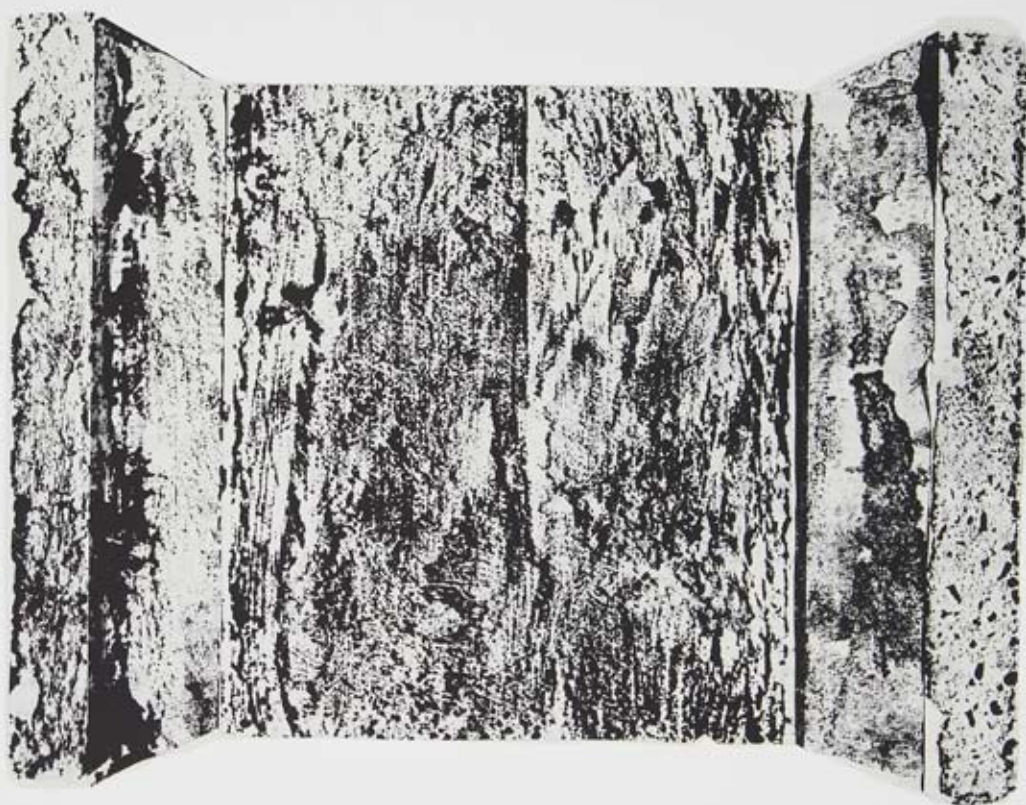


© 2000 The American Chemical Society

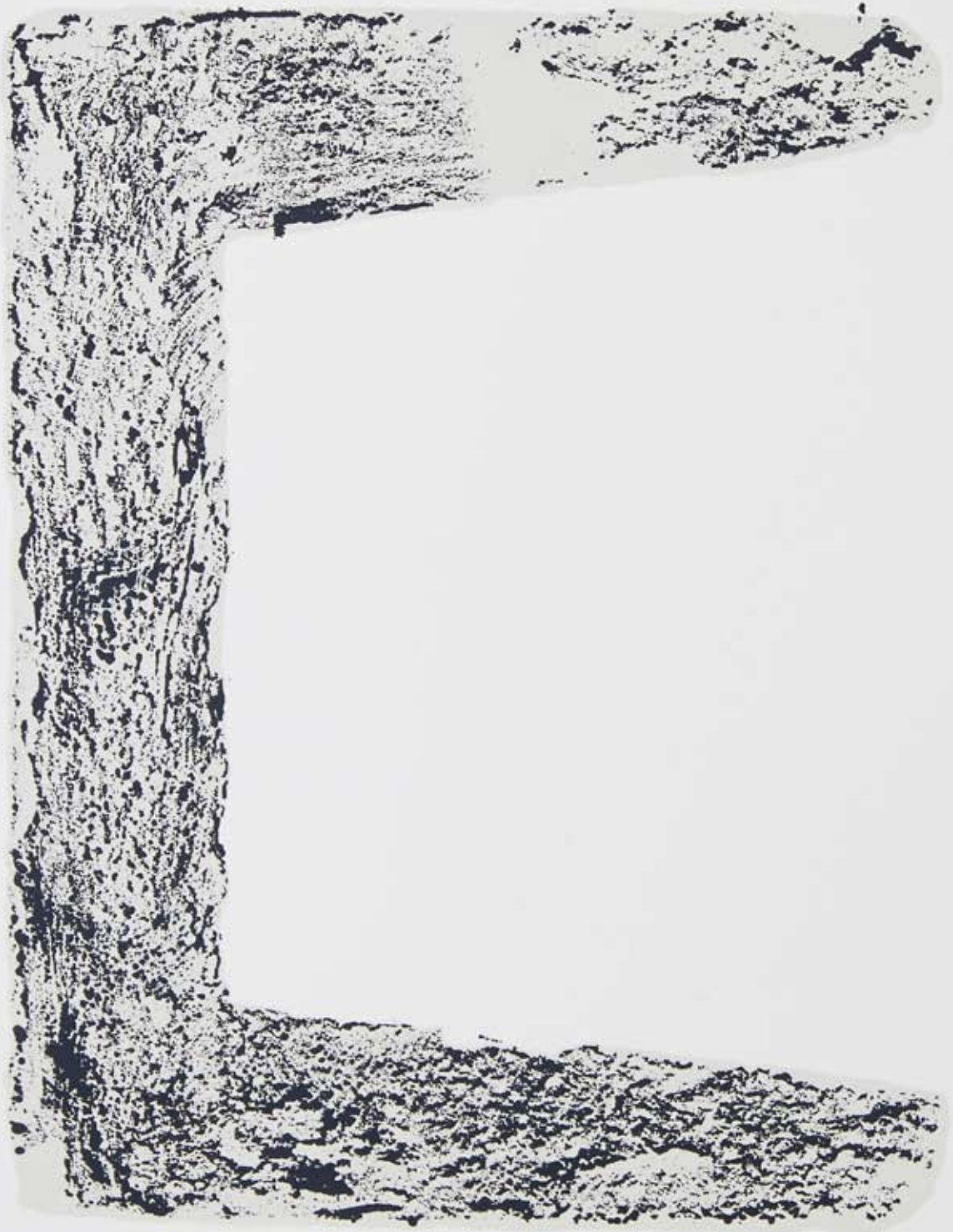
1000-0578/00

1000-0578

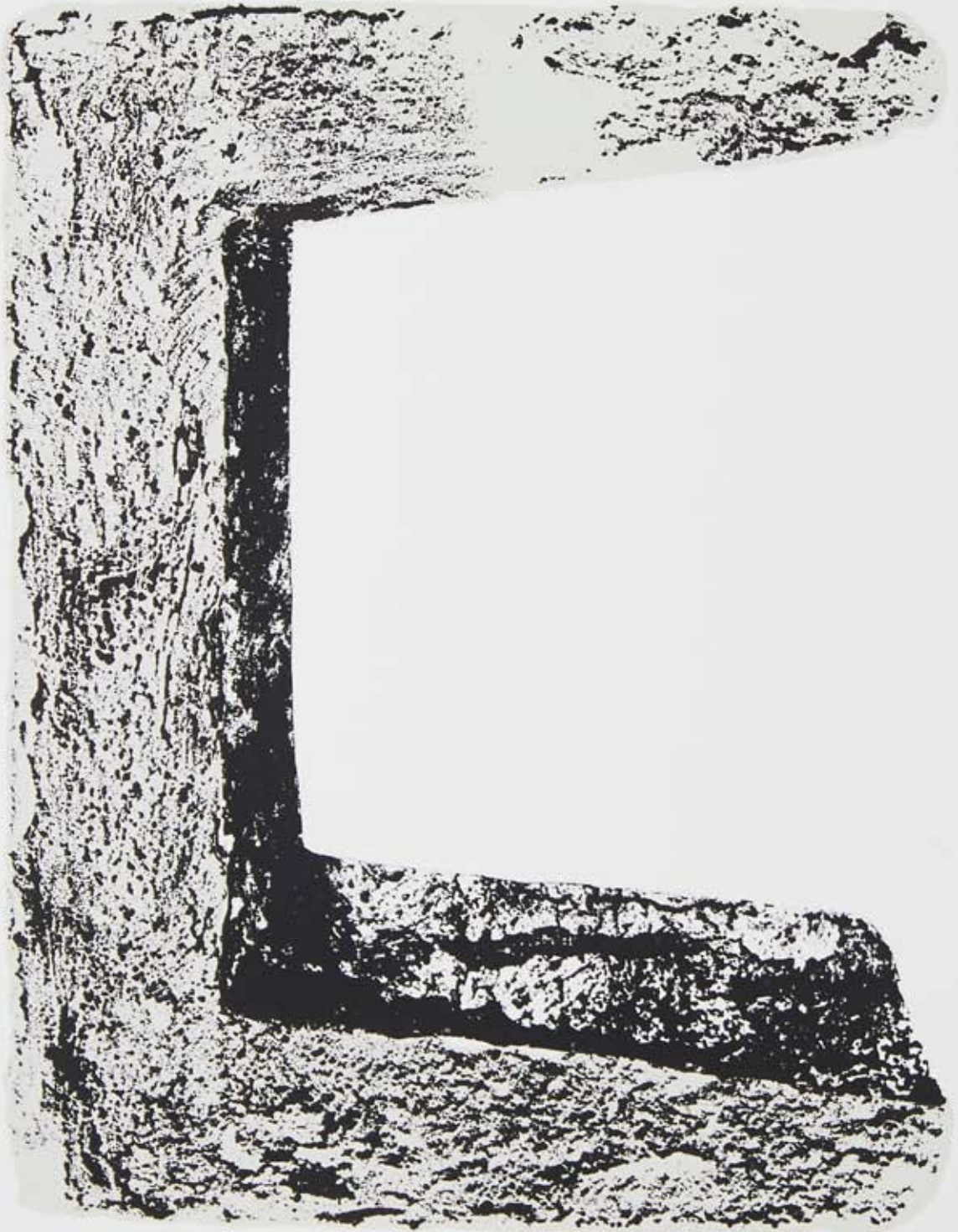
Archetípusok 4. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016

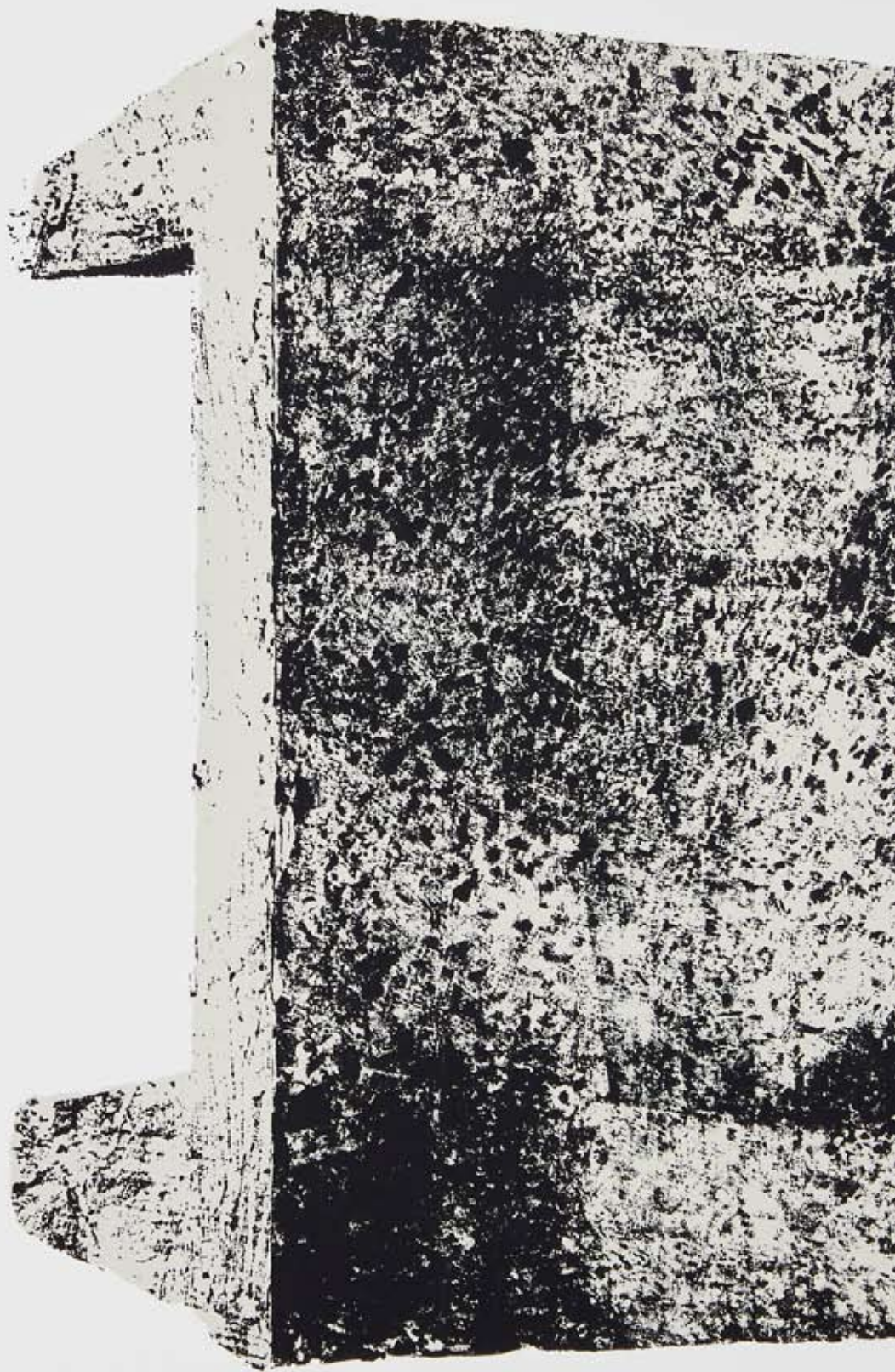


Archetipusok 5. | szitanyomat, papír, 70×50 cm, 2016



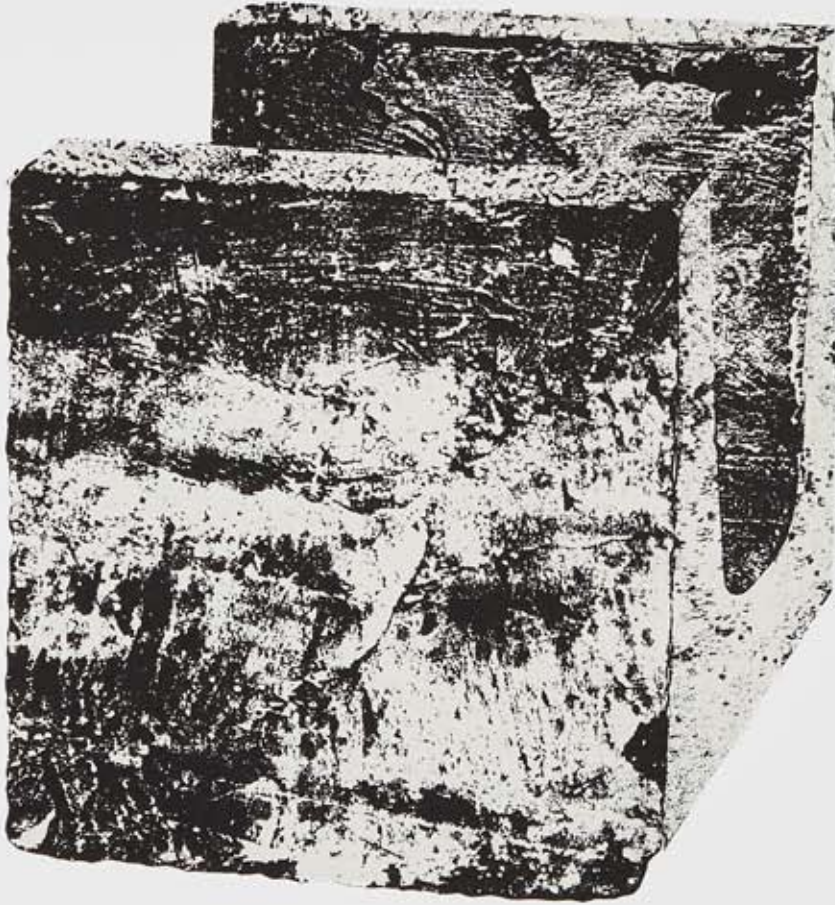
Archetipusok 6. | szitanyomat, papír, 70×50 cm, 2016



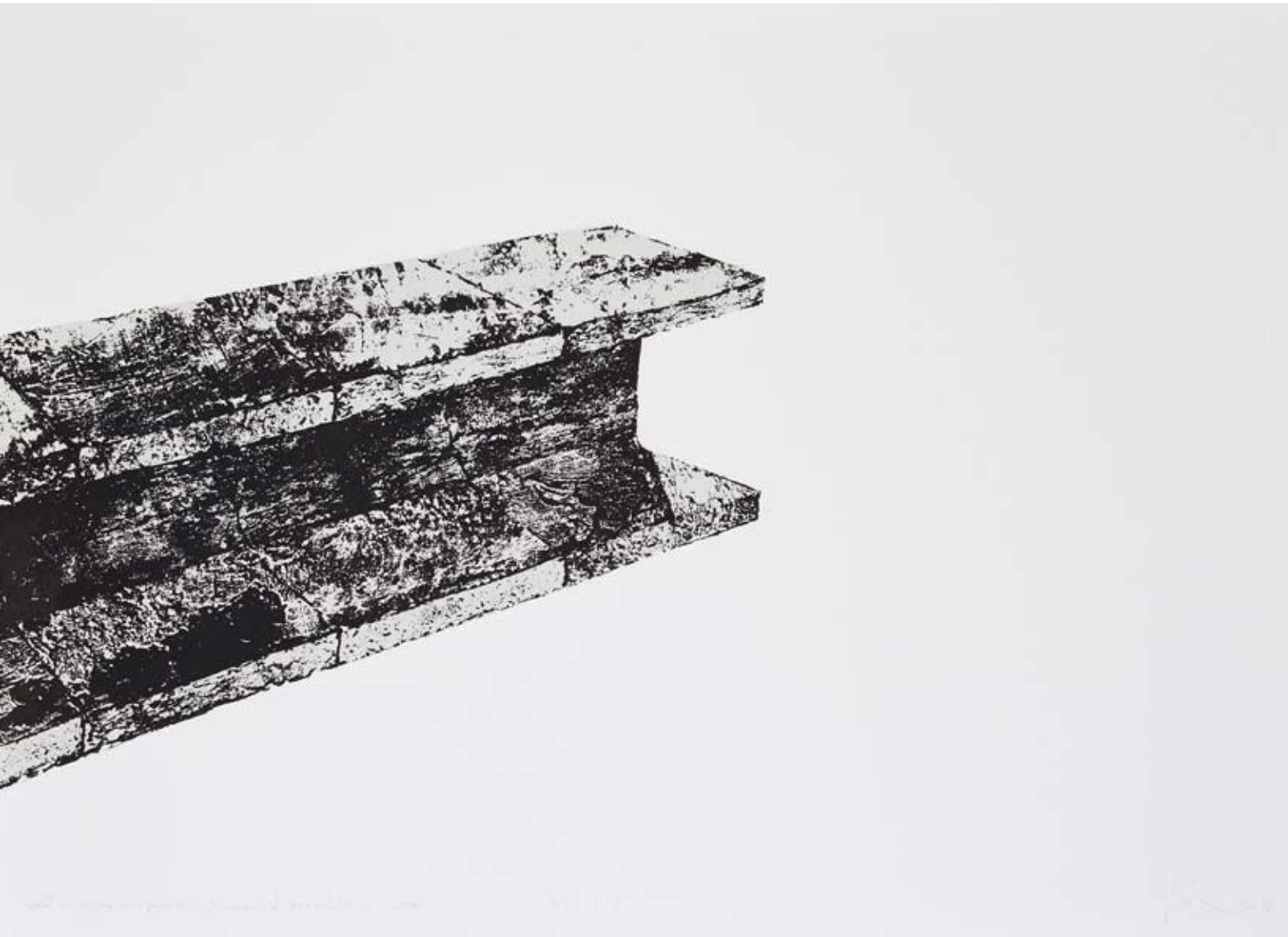


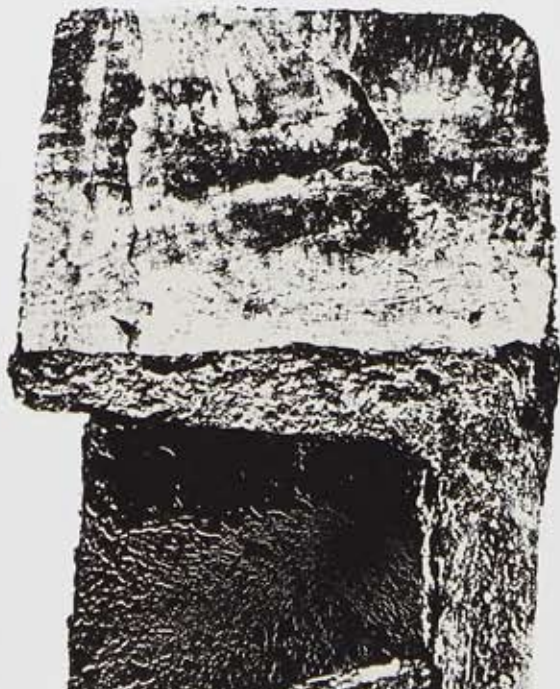
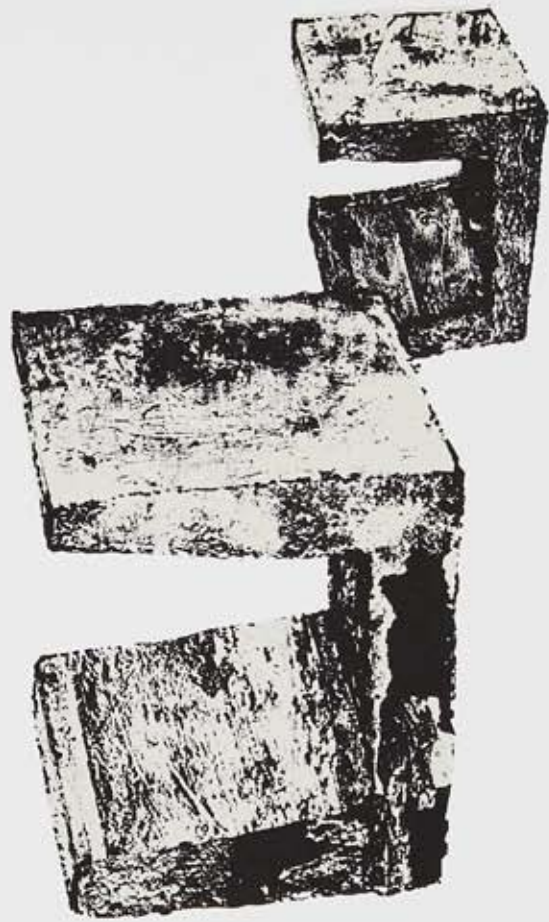
„Elmozduló formák” 2. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016





„Elmozduló formák” 4. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016





„Elmozduló formák” 6. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016



Közelítések 1. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016



Közelítések 2. | szitanyomat, papír, 50×70 cm, 2016



Lil. microphylla (Walld. & K.) - side

ex. 1/10

1/10

PLAZA



PLAZA

PLAZA

Közelítések 4. | szitanyomat, papír, 70×50 cm, 2016



Beton a betonban 1. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 2. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 3. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 4. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 5. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 6. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 7. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Beton a betonban 8. | light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm



Készült a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola fokozatszerzési eljárásának keretében
Realised in the framework of the degree achievement process at the Doctoral School,
Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest



3. Tézisek

1. *Az eredetiség fogalmát (műalkotásokban) mai, globalizált társadalmi és szociológiai életünkben egyre nehezebben definiálhatjuk.*

Jóllehet a XVIII. századi európai fogalom több esetben aktualizálható (Az eredeti alkotó kapcsolata az eredeti művel). Ezzel szemben a távol-keleti kultúrákban, (pl. Kínában és Japánban) a közösség szerepe válik elsődlegessé a nyugati társadalmak individualizmusával szemben (egyén – eredetiségre való hajlam). A műalkotás értéke – adott esetben eredetisége – nagymértékben függ a környezetétől. A reklámok és a kommunikációs médiumok egyre erősebb befolyást jelentenek a műre és a befogadóra egyaránt.

2. *A kortárs képgrafika – nemzetközi kontextust is figyelembe véve – keresi a megújulás lehetőségét.*

A mai autonóm képgrafikában jelen van a sokszorosítás hagyománya, de eredeti funkciója már nem elsődleges cél. Nagyobb szerepet kap a mű folyamatát kísérő „grafikai gesztus”. A grafika más médiumokkal összekapcsolódva próbál kiszabadulni a hagyományos kötelékből. A digitális képek erős hatást gyakorolnak az analóg műfajok képi megjelenésére, és a hatás fordítva is megfigyelhető.

3. *Közép-kelet Európától nyugatra (pl. Franciaországban, Németországban, Hollandiában, és számos angolszász területen) a kétezres évek elejétől jellemzőbb az analóg technikák revitalizációja.*

Egyre gyakrabban használják a képgrafikát az alkalmazott grafika területén is (Egyedi készítésű könyvek, kisseriás kiadványok, plakátok stb.).

4. *Művészetpedagógiai szempontból fontossá válik a grafikai műhelygyakorlatok szerepe.*

Mindez hasznos, különösen más szakos hallgatók esetében, (fotográfia, web-designer, képanimátor stb.) akik saját szakmai zónájukból kilépve egy másik, többnyire analóg tevékenységet tapasztalnak meg. Olyan módszertani elemeket sajátítanak el, amelyekkel látásmódjukat és vizuális érzékenységüket fejlesztik (vizuális rendszerezések: képrétegek szerepe, illeszkedés, struktúrák használata, montázs, pozitív és negatív maszkolás stb.). A digitális és analóg szféra közötti kapcsolat pozitív hatásai is megjelennek a hallgatók munkáiban.

5. *Mestermunkámban belső utakat fedeztem fel.*

A mestermunka-sorozat nagy kihívás volt számomra. Kísérletet tettem arra, hogy egy képen belüli alakzatot megváltoztassak (legyen az felbontás, léptékváltás, transzformáció, reprodukálás stb.). Az alkotás folyamán nem csak technikai átalakulás zajlott le, hanem a jelentés-tartalom is formálódott.

Tehát a grafikai eljárások közötti transzformációk új közlési lehetőségeket eredményezhetnek – megváltoztatva ezzel a kép kommunikációját.

Theses

1. *Under today's globalized societal and sociological circumstances the concept of originality is becoming harder to define.*

However, in several cases the 18th century term can be updated. (The connection between the original author and his work) In contrast to this, in oriental cultures (e.g. China and Japan) the influence of the community becomes crucial, as opposed to the individualism of Western societies. (the individual – originality) The value (or originality) of artwork highly depends on the surrounding environment. Advertisements and communicational mediums have increasingly greater influence both on the piece of art and audience.

2. *Contemporary printmaking, regarding international context too, is looking for renewal.*

The tradition of multiplication is still present in today's autonomous printmaking, but its original purpose is not the main aim anymore. The 'graphical gesture' in the process of producing the work is becoming more important. Printmaking, connected with other mediums is trying to get rid of traditional bounds. Digital images have a strong influence on the visual appearance of analogue genres, and this effect is mutual.

3. *The revival of analogue techniques from the beginning of the 2000's is becoming more common in the western world (eg. France, Germany, the Netherlands and several anglo-saxon regions).*

Printmaking is used in the field of applied graphics more and more frequently, too. (Custom-made books, small-number editions, posters etc.)

4. *From an art-pedagogical aspect, the role of workshops is becoming more important*

These can be useful particularly for students specializing in different fields (photography, web-design, picture animation etc.). The students, stepping out of their own professional zone, experience a different, mostly analogue activity. They acquire methods, which develop their visual sensitivity and artistic vision (visual systematization: the role of picture layers, matching, usage of structures, montage, positive and negative masking etc.). The connections between analogue and digital spheres have a positive effect on the works of students.

5. *I have found inner paths in my masterwork*

The masterwork-series was a big challenge for me. I have made an attempt to alter a certain figure inside the picture (be it in the form of changing resolution, shifting dimensions, transformation, reproduction etc.). During the creative process not only technical changes occurred, but the meaning also took different forms. The transformation between different graphical procedures therefore results new ways of statement, changing what the picture communicates.

3.1 Összegzés

A mestermunka kezdetén a következő gondolat foglalkoztatott: Egy mű megvalósítása során hogyan hozhatok létre „egy” formából „több” formát anélkül, hogy ugyanazt a formát ismételném? Mindezt úgy kezdtem vizsgálni, hogy a „több” fogalma nem csak azonos ismétlést takarhat. Jelentheti a többféle megoldás lehetőségét is ugyanazon formán belül. Ebből tovább lépve fogalmazódott meg bennem egy forma szekvenciális képe.

A kivitelezéshez személyes életteremből olyan témát – valamint hozzá illeszkedő arány és formarendszert – kívántam választani, amin tisztán grafikai módszerekkel képi szekvenciákat valósíthatok meg. Az egész munka koncepciója egyetlen alapformából indult ki, ami az eredeti lasztikus betonelem grafikai „újrateremtésével” folytatódott egészen a végső kialakításig.

Lényegesnek tartottam, hogy megtaláljam a megfelelő kapcsolatot az elméleti kutatás és a gyakorlati munka között. A grafikai rendszerekben rejlő közvetett képi transzformációk segítségével a többféle elágazás megteremtését céloztam meg. Beigazolódott, hogy az alkotásban rejlő különböző típusú képátvitel variációi a mű sokféle dimenzióját adják. A grafikai nyomóformákat eredeti funkciójuktól eltérően nem tisztán sokszorosításra, hanem ezzel ellentétben eltérő levonatok kivitelezésére használtam fel. A nyomóformákat saját „ernyőként” értelmeztem, ami egyes rajzolatok végső állapotát közvetítették a nyomtatandó felületekre.

Doktori elméleti kutatásaim során mélyebben foglalkoztam a képek létrejöttének belső törvényszerűségeivel, az eredeti, és többszörözött képpel, a másolással. Azokkal a fogalmakkal, amelyek meghatározók egy grafika megvalósításakor. Legjobb tudásom szerint kutattam az egyedi és sokszorosított kép közötti összefüggéseket. Sokszorosító grafikusként ezeket a célokat határoztam meg. Tanulságos volt az elméleti és gyakorlati munka párhuzamos kimunkálása, mert a kétféle tevékenység talán közelebb hozta egymáshoz az összefüggéseket.

Summary

At the beginning of my masterwork the following question rose my interest.: how can I produce more forms out of one, without repeating the same form? My starting point was that the term 'more' does not necessarily mean repetition. It could mean different solutions inside the same form. Based on this I envisioned a sequential picture of one form.

For the production I chose a theme – and a fitting proportion and form structure – from my personal surrounding which could be used for sequences made with solely graphical methods. The whole concept of the work is based on one basic form which would be then recreated in a graphical way, resulting in the final outcome.

It was important for me to find the right connection between theoretical research and practical work. With the help of picture transformation possibilities in graphical systems. I was aiming at creating different intersections. It became clear that combining different picture transitions can add several dimensions to the work. The press forms, unlike their original fuction of multiplication, would be used to produce different impressions. I see the press form as a screen whitch transfers the final design onto the printed surface.

During my theoretical research I was deeply concerned with inner regularities of picture creation, the original and multiplied picture, the copying of pictures. I was examining notions relevant to printmaking. I did my best to deal with connections between the unique and the multiplied image. The parallel work of both theoretical and practical nature was fruitful, as these two spheres together lead me to new conclusions.

Irodalomjegyzék

- ADORNO, THEODOR W.: A művészet és a Művészetek, Helikon Kiadó, Bp. 1998.
- AKNAI TAMÁS: A Pécsi Műhely, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995
- ALICE, TWEMLOW: Mire jó a grafikai tervezés? – Scolar Kiadó, Bp. 2008.
- BEKE LÁSZLÓ: Médiumelmélet, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997.
- BELTING, HANS: A művészettörténet vége, Atlantisz, Bp. 2006.
- BENJAMIN, WALTER: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Filmesztétikai szöveggyűjtemény I., ELTE Bölcsésztudományi Kar, Válogatta: Novák Zoltán, Kézirat, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977.
- BLASKÓ ÁGNES–MARGITHÁZI BEJA: Vizuális Kommunikáció, Szöveggyűjtemény, Tipotex, Bp. 2010.
- DANTO, ARTHUR C.: A közhely színeváltozása, Enciklopédia Kiadó, Bp. 2003.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: Hasonlóság és érintkezés. A lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernsége. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp. 2014.
- DUVE, DE THIERRY: A Bauhaus-modell vége / Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule című konferencián. Braunschweig, 1997. Fordította: Kurucz Andrea
- ECO, UMBERTO: Művészet és szépség a középkori esztétikában, Európa Könyvkiadó, Bp. 2007.
- ELEK ARTÚR: A Szépművészeti Múzeum antik gipszgyűjteménye – Nyugat / 1923. 23. szám
- FELDWEG, W. BRAUN: Ipar és forma, Corvina Kiadó, Budapest, 1978.
- FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Képek előtt állni, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2010.
- GADAMER, HANS-GEORG: Bevezetés Heidegger A műalkotások eredete című tanulmányához.
- IN. HEIDEGGER, MARTIN: A műalkotás eredete, Európa Könyvkiadó Bp. 1988.
- GLANCEY, JONATHAN: Az építészet története, Magyar Könyvklub, Bp. 2002.
- GYETVAI ÁGNES: Cseppben a tenger / Kortárs grafikusok Makón, művészet, 1978 / 11. In Makói Grafikai Művésztelep 1977–1990, Neon Galéria, LUMÚ, 2016.
- HAVASRÉTI JÓZSEF: Széteső dichotómiák, Gondolat Kiadó – Artpool, Budapest, 2009.
- HEIDEGGER, MARTIN: A műalkotás eredete, Európa Könyvkiadó Bp. 1988.
- HORNYIK SÁNDOR: Avantgárd tudomány? Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008.
- HÜBLER JÁNOS: Történetek betonban. Az anyagban elfoglalt helyek – Helyfoglalások az anyag funkciójában c. fejezetből In: Az épített KÉPZŐMŰVÉSZET HELYZETSPECIFIKUS VÁLASZAI A KORSZELLEM MEGHALADÁSÁRA Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola 2011.
- JANCSIKITY JÓZSEF: Kiűzetés a Paradicsomból, avagy a képíró magányossága. A valóság észlelésétől a művészet gondolásáig, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola, 2008.

- KREJCA, ALES: A művészi grafika technikái, Corvina Kiadó, Bp. 1985.
- KUBLER, GEORG: Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéből, Gondolat, Budapest, 1992.
- KUDÁSZ GÁBOR ARION: HUMAN c. Doktori értekezéséből, 2016.
- LÁZÁR JUDIT: A kommunikáció tudománya, Balassi Kiadó, Bp. 2005.
- LYKA KÁROLY MŰVÉSZET, Második évfolyam, Harmadik szám, 1903.
- MARZONA, DANIEL: Minimal Art., Taschen / Vince Kiadó 2006.
- MAURER DÓRA: Fényelvtan – A fotogrammról, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, 2001.
- MAURER DÓRA: Rézmetszet, rézkarc, Műhelytitkok – Corvina Kiadó, Bp. 1976.
- MISKOLCI GRAFIKAI BIENNÁLÉ Katalógusa 2004.
- PETRÁNYI ZSOLT: In. Miskolci Grafikai Biennálé, Katalógus, 2000.
- RADNÓTI SÁNDOR: Hamisítás, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1997.
- RADNÓTI SÁNDOR: Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények, Atlantisz, Bp. 2010.
- RÉVÉSZ EMESE: „Eredeti másolat” Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2004.
- SÁRKÖZI RÓBERT: A grafika története, Tan – Grafix Kiadó, Bp. 1997.
- SIKLODI ZSOLT: Integrum, In. Grafikai Szemle / III. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Sepsiszentgyörgy, Katalógus, 2014.
- SIMON ZSUZSANNA: Halász András, Műcsarnok, Bp. 1997.
- STURCZ JÁNOS: Janus félúton, Új Művészet Kiadó, 1999.
- SZABADI JUDIT: Manet „A modern élet heroizmusa”, Új művészet Kiadó, MKF, 1995.
- SZEIFERT JUDIT: A 22 – es csapdája – avagy a tradíció és az újítás dialektikája a Miskolci Grafikai Biennálén, In. Miskolci Grafikai Biennálé Katalógusa 2004.
- SZEPESY BÉLA: In. Nyomódúc + számítógép. Nemes grafikai eljárások és a számítógépes grafika kölcsönhatása – DLA értekezés, 2010.
- UHL GABRIELLA: „Fény és Nyomat”, „Papír, mint médium” In Artcadia – A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának művészeti és tudományos közleményei / Túl a médiumokon, május, különszám, 2016.
- ÜVEGES KRISZTINA: Játék a tűzzel – a Makói Grafikai Művésztelep története, In. Képtaktikák / Makói Grafikai Művésztelep 1977–1990, Neon Galéria, LUMÚ, 2016.
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: Művészeti Írások, Helikon Kiadó, Bp. 2005.
- XX. ORSZÁGOS GRAFIKAI BIENNÁLÉ Katalógusa, Miskolc, 2000.

Webes hivatkozások

András Edit: A Szcéna valóban sokszínű de nem a teória ellenében, Szij Kamilla kiállítása a Budapest Galériában, <http://www.szijkamilla.hu/text01.html> (2016. december 9.)

<http://www.artnau.com/2014/05/michael-wolf/> (2016. december 5.)

<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (2016. november 25.)

<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/03.html> (2016. 08.13)

<http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/szek/szek.html> (2016. november 30.)

http://www.balkon.hu/archiv/balkon03_06-07/05andras.html (2016. december 9.)

Barry Schwartz: The Paradox of Choice: Why More Is Less, Ecco, 2004. (2016. 08. 12.)

<http://diploma.mke.hu/kepgrafika/adam-zsofia/> (2016. december 10.)

Duranci Béla: Kondor kiállítás Szabadkán, 871. o. <http://docplayer.hu/15798882-Kondor-bela-1931-1972.html> (2016. 08.14.)

http://www.elektrografia.hu/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2 (2016. december 9.)

http://elib.kkf.hu/edip/D_13413.pdf (2016. november 24.)

http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index21e6.html?option=com_tanelem&id_tanelem=307&tip=0 (2016. december 12.)

Flusser Vilém: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm> (2016. 08. 13)

<http://www.mk.ke.hu/kezdolap/hirek/419-rippel-ronai-muveszeti-kar> (2016. 11.02)

Flusser Vilém: Képeink, In 2000 Irodalmi és művészeti folyóirat 1992. február, fordította Tillmann J. A (eredeti forrás: Nachgeschichten. Bollman Verlag 1990, Düsseldorf) <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm> (2016. 08. 12)

<http://www.fotoklikk.hu/esemeny/fotopalyazat/erdely-miklos-eredeti-masolat> (2012. január 8.)

Hannes Böhringer: Romok a történelemtúli időkben - Kísérletek és tévelygések - A filozófiától a művészetig és vissza. http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html (2016. november 27.)

http://www.kislexikon.hu/mimetikus_muveszetek.html#ixzz4RhbxNaT0, (2016. december 2.)

<http://www.konfuciuszintezet.hu/index.php?menu=muveltseg&almenu=1&cikkszam=2> (2016. december 3.)

<http://www.lexecon.hu/?p=productsMore&iProduct=4> Tillmann J. A. írásából (2016. 08. 12.)

<http://www.mke.hu/node/31907> (2016. december 10.)

<http://www.metropolitan.hu/muveszet/aktualis/hirek/kinai-copy.html> (2016. december 3.)

<http://www.lexecon.hu/?p=productsMore&iProduct=4> Tillmann J. A. írásából (2016. 08. 12.)

<http://www.mk.ke.hu/egysegek/vizualis-intezet> (2016. december 1.)

<http://mullerpeti.hu/miert-pont-a-letterpress/> (2016. december 11.)

<http://museen-in-muenchen.de/index.php?id=39&L=1> (2016. december 2.)

https://hu.pinterest.com/search/pins/?q=letterpress%20poster&rs=ac&len=2&etslf=16930&eq=letterpress&term_meta%5B%5D=poster%7Cautocomplete%7C3 (2016. december 11.)

<http://www.print-publishing.hu/index.php/hirek/gyartok-szolgalatok/2150-a-kezmuves-nyomda-reneszansza-megnyilt-a-letterpress-muhely> (2016. december 12.)

<http://www.revert.eoldal.hu/cikkek/grafika/koos-gabor-muvei.html> (2016. december 10.)

<http://www.revert.eoldal.hu/cikkek/grafika/koos-gabor-muvei.html> (2016. december 10.)

<https://tekintettelatengerre.wordpress.com/> (2016. december 12.)

http://www.unimiskolc.hu/~lelkesz/Reformatus/esz/reflap/ketszer_nem_lepsz_ugyanabba_a_folyoba.htm (2016. december 7.)

<http://uptostyle.hu/ink-letterpress/> (2016. december 11.)

<http://wiki.konfuciuszintezet.hu/index.php/Konfucianizmus> (2016. november 8.)

Képjegyzék

1. kép | Sumer ékírás

http://4.bp.blogspot.com/-wsJIEdrCapw/UFhSsO2c4qI/AAAAAAAAACk0/IrChijx5kSQ/s1600/mezopotamia_ekiras.jpg
(2016. november 23.)

2. kép | Hieratikus írás dombormű, Kákossy kutatásaiból, feltárásaiból. (1988)

http://3.bp.blogspot.com/-cwBbHYXIK60/UFONEbK2BII/AAAAAAAAACdg/tCVavnnGplk/s1600/hieratikus_1988_8801_02_Kakosy1_original.jpg (2016. november 23.)

3. kép | Johannes Gutenberg feltételezett sajtójának rajza

https://www.google.hu/search?q=gutenberg+sajt%C3%B3&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwievsaNmujQAhVI7xQKHSLqAxYQ_AUIBigB#q=gutenberg+sajt%C3%B3&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=JMDmuhfSxusSQM%3A
(2016. augusztus 10.)

4. kép | Gutenberg sajtó

https://www.google.hu/search?q=gutenberg+sajt%C3%B3&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwievsaNmujQAhVI7xQKHSLqAxYQ_AUIBigB#q=gutenberg+sajt%C3%B3&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=t7S0iEyS40-t4M%3A
(2016. augusztus 10.)

5. kép | Az embert ábrázoló első fotográfia: Boulevard du Temple (dagerrotípa, 1838)

<http://www.prherald.hu/wp-content/uploads/Boulevard-du-Temple-Daguerre.jpg>
(2016. december 10.)

6. kép | Edgar Degas: Zenekar az operában, 1870

https://www.google.hu/search?q=Degas&hl=hu&biw=1536&bih=731&site=webhp&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjRqNnaoOjQAhVJPBQKHckkBGAAQ_AUIBigB#q=Degas&hl=hu&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=R1psQurbgLxAfM%3A
(2016. december 10.)

7. kép | Phenakistiskop

<http://neueraeume.xyz/2016/06/15/workshop-stereoskopie-ostraleo16/>
(2016. december 12.)

8. kép | Orosz István: Medeia, print, 100×70 cm, 1998

https://www.google.hu/search?q=orosz+istv%C3%A1n+%C3%B3ri%C3%A1splak%C3%A1t&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjA-ITHzO3QAhXIVxoKHZUOAAgQ_AUIBigB#tbs=isz:l&tbm=isch&q=orosz+istv%C3%A1n+plak%C3%A1t&imgsrc=u8bWH66iiRNLAM%3A
(2016. december 12.)

9. kép | Szugyicky István: Moon

https://www.google.hu/search?q=szugyiczky+istv%C3%A1n&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbn=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwj29KOk0O3QAUhM8AKHS2tBxAQ_AUIBigB#q=szugyiczky+istv%C3%A1n&tbn=isch&tbs=isz:l&imgrc=abaI_NxM1YTpgM%3A
(2016. december 12.)

10. kép | Szugyicky István: Old school

<http://www.szugyiczky.com/1e.php>
(2016. december 12.)

11. kép | Marble statue of a woman / Metropolitan Museum of Art

https://www.google.hu/search?q=antik+szoborm%C3%A1solatok&biw=1525&bih=710&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjA7rOXht_QAhUCXBQKHYOYD1YQ_AUIBigB#tbs=isz:l&tbn=isch&q=antik+statue+copies&imgrc=fCB103huKytbtM%3A
(2016. december 6.)

12. kép | kép/ Rosso antico torso of a centaur / Metropolitan Museum of Art

https://www.google.hu/search?q=antik+szoborm%C3%A1solatok&biw=1525&bih=710&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjA7rOXht_QAhUCXBQKHYOYD1YQ_AUIBigB#tbs=isz:l&tbn=isch&q=antik+statue+copies&imgrc=rFYDVSS270Vl8M%3A
(2016. december 6.)

13. kép | Hans Holbein: Darmstadti Madonna

<http://www.handgemalt24.de/Darmstaedter-Madonna-von-Hans-Holbein-der-Juengere-19508>
(2016. december 1.)

14. kép | Wang Xizhi-nek tulajdonított levél, címe: 远宦帖 (kínai: Yuān Huàn tiē), fű-írás (草書, そうしょ, sōsho).

<https://beyond-calligraphy.com/2012/01/27/a-tus-varazsloi-wang-xizhi-i-sz-303-361-1-resz/>
(2016. december 12.)

15. kép | REAL FAKE-ART Michael Wolf_08

<http://www.artnau.com/2014/05/michael-wolf/>
(2016. december 12.)

16. kép | REAL FAKE-ART Michael Wolf_08

<http://www.artnau.com/2014/05/michael-wolf/>
(2016. december 12.)

17. kép | Aegina szobrok / Glyptothek, München

Greek Sculptures of the west pediment of the temple of Aphaea at Aegina, Glyptothek, Munich
Restored by danish sculptor Bertel Thorvaldsen in the mid 19th century

<https://www.flickr.com/photos/18857561@N06/7327828678>
(2016. december 12.)

18. kép | Francesco Bartolozzi after A. Carracci etching_Portrait of Annibale Carracci-etching, light struck. 8 18×7

<https://new.liveauctioneers.com/item/37495367>
(2016. december 3.)

19. kép | Glyptothek Munich, hall of heads www.munichphotos.com

https://www.google.hu/search?q=glyptothek+m%C3%BCnchen&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjdxT1kd_QAhWKCcAKHSMRDXUQ_AUIBigB&dpr=1.25#q=glyptothek+m%C3%BCnchen&tbm=isch&tbs=isz:l&imgrc=7JHa3-66Ls9-M%3A

(2016. december 6.)

20. kép | Marcantonio Raimondi (Italian, Argini (?) ca. 1480–before 1534 Bologna

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>

(2016. december 12.)

21. kép | Eduard Manet: Reggeli a szabadban, 1863.

Szabadi Judit: Manet „A modern élet heroizmusa” Új művészet Kiadó, MKF, Bp. 1995. 25. p.

22. kép | Sumer pecséthenger

https://www.google.hu/search?q=sumer+pecsr%C3%A9thenger&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJ9a2s8e3QAhVHJsAKHcGAADeQ_AUIBigB#q=sumer+pecsr%C3%A9thenger&tbs=isz:m&tbm=isch&imgrc=vEnBAeGpnTUA1M%3A

(2016. december 12.)

23. kép | Bartolozzi Yoshua Reynolds után metszet részlete, 1778.

<https://new.liveauctioneers.com/item/37495367>

(2016. december 3.)

24. kép | Richard Earlom: Rubens feleségének képmása P.P. Rubens után mezzotinto 2. állapot, 1782.

Ales Krejca: A művészi grafika technikái, Corvina Kiadó, Bp. 1985. 86. o.

25. kép | Nyomtatás

fotó: Rajs Julianna

26. kép | Kondor Béla: Ikarusz, rézkarc

https://www.google.hu/search?q=kondor+b%C3%A9la&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjDjleG-e3QAhUmC8AKHW_3CvcQ_AUIBigB#q=kondor+b%C3%A9la&tbm=isch&tbs=isz:l&imgrc=alz719-jaTUuXM%3A

(2016. december 12.)

27. kép | Rézlemez

saját fotó

28. kép | Rembrandt: Mi Urunk Pilátus előtt (4. fázis), 1655 rézkarc, papír 358×455 mm

https://www.google.hu/search?q=rembrandt+r%C3%A9zkarc&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjE-Jqp_e3QAhUHDsAKHRqqDRIQ_AUIBigB#q=rembrandt+r%C3%A9zkarc&tbm=isch&tbs=isz:l&imgrc=ZzDRZtotaRoEYM%3A

(2016. december 12.)

29. kép | Francisco Goya (1826-28): Últimos caprichos Viejo columpiándose
rézkarc, hidegtű, akvatinta, papír 188×122 mm

https://www.google.hu/search?q=goya+r%C3%A9zkarc&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiHv7ivgu7QAhUID8AKHf9zDagQ_AUIBigB#tbs=isz:l&tbm=isch&q=goya+r%C3%A9zkarcok&imgrc=BkPQbnJP-KhdyM%3A
(2016. december 12.)

30. kép | Paul Klee: Csicsergőgép 1922 41,3×30, 5cm

Susanna Partsch: Paul Klee, Taschen / Vince Kiadó, 2003. 49. o.

31. kép | Marcel Duchamp: Palackszárító

[Mhttps://www.google.hu/search?q=Duchamp&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwim-N3xhe7QAhULAsAKHQ6MAxQAQ_AUIBigB#imgrc=XFZPAcdYCYHcjM%3A](https://www.google.hu/search?q=Duchamp&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwim-N3xhe7QAhULAsAKHQ6MAxQAQ_AUIBigB#imgrc=XFZPAcdYCYHcjM%3A)
r Marcel Duchamp (French, 1887–1968), „Bottle Dryer (Bottlerack)
(2016. december 12.)

32. kép | Andy Warhol: Empire 1964. – Fekete-fehér Független film – 8 ó 5 p

<https://www.google.hu/search?q=Andy+Warhol:+Empire&biw=1536&bih=731&noj=1&tbm=isch&source=lns&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEWjT1PWRiO7QAhVKCcAKHTqqBlcQpwUIEg&dpr=1.25#imgrc=6uZ8s-Ri18Wk8M%3A>
(2016. december 12.)

33. kép | Donald Judd műtermében, 1970. NY.

https://www.google.hu/search?q=donald+judd&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEWjM6tP6ie7QAhWILcAKHaLlAAsQ_AUIBigB#q=donald+judd&tbm=isch&tbs=isz:l&imgrc=hOg-y4fGHrciUM%3A
(2016. december 12.)

34. kép | Joseph Beuys: I like america and america likes me, performance, 1974.

https://www.google.hu/search?q=beuys&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4j_Obj7QAhWKshQKHwB9CEcQ_AUIBigB#q=beuys&tbm=isch&tbs=isz:l&imgrc=AFUayyCtRwJ8MM%3A
(2016. december 12.)

35. kép | Baranyay András Kéz barna háttérrel 40×28 cm, vegyes technika, 1985.

https://www.google.hu/search?q=baranyay+andr%C3%A1s&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEWjW6P6vj-7QAhWiIMAKHRa9DxgQ_AUIBigB&dpr=1.25#q=baranyay+andr%C3%A1s&tbm=isch&tbs=isz:l&imgrc=2jC6wuN1MMiyTM%3A
(2016. december 12.)

36. kép | Az Indigo csoport tagjai Erdély Miklós Vonatút című filmjének forgatása után Hatvanban, 1981.

https://www.google.hu/search?q=InDiGo+csoport&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi5ob3JkO7QAhVJL8AKHTNlCCoQ_AUIBigB#q=InDiGo+csoport&tbs=isz:m&tbm=isch&imgrc=DznfWh6u0JQfWM%3A
(2016. december 12.)

37. kép | Erdély Miklós performance, dokumentumfotó

<http://magyarevad.hu/pl/esemeny/przestrzen-czyli-kreatywnosc-i-architektura/>
(2016. december 12.)

38. kép | Erdély Miklós: Indigó rajz

The exhibition was prepared in collaboration with the International Centre of Graphic Arts in Ljubljana, Miklós Erdély Foundation (EMA), Embassy of Hungary,
<https://www.google.hu/search?q=Erd%C3%A9ly+Mikl%C3%B3s+indig%C3%B3+k%C3%A9p&biw=1536&bih=731&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjkiPuIvOXQAhUEtRQKHVGmAlkQsAQIFw#q=Erd%C3%A9ly+Mikl%C3%B3s+indig%C3%B3+k%C3%A9p&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=ddFRL63enhUWjM%3A>
(2016. december 12.)

39. kép | Erdély Miklós: Szétmásolt rajzok

https://www.google.hu/search?q=InDiGo+csoport&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi5ob3JkO7QAhVJL8AKHTNlCCoQ_AUIBigB#tbs=isz:m&tbm=isch&q=Erd%C3%A9ly+Mikl%C3%B3s+Indig%C3%B3+rajz&imgsrc=GKLRpCl-GvohGM%3A
(2016. december 12.)

40. kép | Maurer Dóra: Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, 1972.

https://www.google.hu/search?q=maurer+d%C3%B3ra&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjb-ZS5wOXQAhWgKsAKHfjMA3sQ_AUIBigB#q=maurer+d%C3%B3ra&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=O3RkCMvvueM%3A
(2016. december 12.)

41. kép | Maurer Dóra: Folyamat grafika

Maurer Dóra: Rézmetszet, rézkarc, Műhelytitkok – Corvina Kiadó, Bp. 1976. 36 - 37. o.

42. kép | Andy Warhol: Zöld égő autó I., Akрил, szitanyomat, vászon, 1963.

Klaus Honnef: Andy Warhol, Benedikt Taschen, 1994, 53. o.

43. kép | Robert Rauschenberg: Skyway, olaj és szitanyomás vásznon, 1964.

216×192 inches (548,6×487,7 cm)
<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/skyway-0>
(2016. december 12.)

44. kép | John Cage: 75 Stones, 1989.

https://www.google.hu/search?q=john+cage+75+stones&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj-ytKPou7QAhWKuxQKHcIRAUIQ_AUIBigB#q=john+cage+75+stones&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=IRhzW_AaMDiTYM%3A
(2016. december 12.)

45. kép | Szij Kamilla: Nem több nem kevesebb, installáció, Óbudai Társaskör Galéria, 2012.

Kiállítás-entériór

http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/keson_ero_tipus_vagyok.2142.html?pageid=119
(2016. december 9.)

46. kép | Födő Gábor: Aquafitness sorozat (szitanyomat, IKEA zuhanyfüggöny)

<http://vintagebazaar.cafeblog.hu/2014/08/01/hello-fodo-gabor-vagyok/>
(2016. december 9.)

47. kép | Köllő Zsuzsanna / Budlux, Luxbud, installáció, 2010.

https://www.google.hu/search?q=k%C3%B6ll%C5%91+zsuzsanna&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihk5TtgejQAUEbhQKHRDCCxQQ_AUIBigB#imgrc=hDa3b0aIR5szSM%3A
(2016. december 9.)

48. kép | Koós Gábor: Budapest Diary, fametszet dúc, 150×300 cm, 2013.

https://www.google.hu/search?q=ko%C3%B3s+g%C3%A1bor+grafikus&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjCie2ore7QAhXij8AKHUBCCDMQ_AUIBigB&dpr=1.25#tbm=isch&q=ko%C3%B3s+g%C3%A1bor+budapest+Diary&imgrc=qz1mRKnQjeboTM%3A
(2016. december 9.)

49. kép | Ádám Zsófia: Emlékező anyag, fanyomat, installáció farönkök, MKE, 2015.

Saját fotó

50. kép | Lipták Ágnes: Utópia és egzisztenciális kép az álommunkában, MKE., 2015.

Saját fotó

51. kép | Dobó Bianka: Relációk II – III., V., vegyes technika, 2015.

saját fotó

52. kép | Letterpress / magasnyomó betűk

https://www.google.hu/search?biw=1536&bih=731&noj=1&tbm=isch&sa=1&q=letterpress&q=letterpress&gs_l=img.3..0j0i7i30k1l3j0i30k1l6.1871802.1871802.0.1872232.1.1.0.0.0.229.229.2-1.1.0....0...1c.1.64.img..0.1.228.2IgcM85OXgk#imgrc=gWzgzPvHrStW5M%3A
(2016. december 12.)

53. kép | kép / Handmade paper for Letterpress

https://www.google.hu/search?biw=1536&bih=731&noj=1&tbm=isch&sa=1&q=letterpress&q=letterpress&gs_l=img.3..0j0i7i30k1l3j0i30k1l6.1871802.1871802.0.1872232.1.1.0.0.0.229.229.2-1.1.0....0...1c.1.64.img..0.1.228.2IgcM85OXgk#imgrc=dk8e3ILDmXAKIM%3A
(2016. december 12.)

54. kép | kép / Inspirational project promotes the beauty of letterpress

https://www.google.hu/search?biw=1536&bih=731&noj=1&tbm=isch&sa=1&q=letterpress&q=letterpress&gs_l=img.3..0j0i7i30k1l3j0i30k1l6.1871802.1871802.0.1872232.1.1.0.0.0.229.229.2-1.1.0....0...1c.1.64.img..0.1.228.2IgcM85OXgk#imgrc=OdAoHPqZPuPUtM%3A
(2016. december 12.)

55. kép | kép / LETTER SKILLS' BY LUKE LUCAS.

https://www.google.hu/search?biw=1536&bih=731&noj=1&tbm=isch&sa=1&q=letterpress&q=letterpress&gs_l=img.3..0j0i7i30k1l3j0i30k1l6.1871802.1871802.0.1872232.1.1.0.0.0.229.229.2-1.1.0....0...1c.1.64.img..0.1.228.2IgcM85OXgk#imgrc=0MzyaxSxrumZ_M%3A
(2016. december 12.)

56. kép | LOVE OLD NY: Letterpress | Brooklyn

https://www.google.hu/search?q=letterpress&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiqbvK3e7QAhVMclAKHebkCWoQ_AUIBigB#imgrc=haLPngA9SdWGM%3A

57. kép | AdBK, Installáció, München, 2002.

saját fotó

58. kép | Szitaműhely (Al. 1.) alapítva: 2010.

saját fotó

59. kép | Magas és mélynyomó műhely (Al 2.). alapítva: 2005.

saját fotó

60. kép | Hallgatói archívum saját készítésű mappába rendezve. 2015.

saját fotó

61. kép | Mappaborító (szitanyomat), nyári gyakorlat, 2015.

saját fotó

62. kép | Kemogramm előhívása

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop, 2016.

saját fotó

63. kép | Szitanyomat kemogramm felhasználásával

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop, 2016.

saját fotó

64 a. kép | Kemogramm – kép

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop, 2016.

saját fotó

64 b. kép | Eligazítás a szitaműhelyben

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop, 2016.

saját fotó

64 c. kép | Cianotípia megvilágítása

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop, 2016.

saját fotó

64 d. kép | Hallgatói munka, szitanyomat

„Fény és Nyomat”, „Papír mint médium” / Workshop, 2016.

saját fotó

65 a. kép | Hidegtű nyomat (évvégi munka) 2015.

saját fotó

65 b. kép | Szitanyomás, 2016.

saját fotó

65 c. kép | Szitanyomás kemogramm felhasználásával, 2016.

saját fotó

66. kép | Szitanyomás közben, 2016.

saját fotó

67. kép | Szobortöredék, Delphoi Múzeum, Görögország, 2000.
saját fotó

68 a. kép | Kő – táj, aquatinta, 70×50 cm, 2013.
saját fotó

68 b. kép | Torony emlék I. hidegtű, 70×50 cm, 2014.
saját fotó

68 c. kép | Torony emlék aquatinta, papír, 70×50 cm, nyomat, 49×27 cm, 2014.
saját fotó

69. kép | Werkfotó 1.

70. kép | Werkfotó 2.

71. kép | Kinizsi lakótelep betonpadokkal, 80-as évek közepe
fotó: Csonka Béla, Kaposvár c. album hátsó borítójáról, 1991

72. kép | Búzavirág Bölcsőde
(ismeretlen fotós)

73. kép | Zselickislaki udvar 1. 2013.
saját fotó

74. kép | Zselickislaki udvar 2. 2013.
saját fotó

75. kép | Faktúratanulmány
saját fotó

76. kép | Kompozíció
saját fotó

77. kép | Felfestékezett kő
saját fotó

78. kép | Faktúrák mintavételei
magasnyomás, szkennelt állapotok

79. kép | Bruce Nauman: Cast of the Space Under My Chair, (1965–68)
Betonplasztika

[https://www.google.hu/search?q=Bruce+Nauman:+Cast+of+the+Space+Under+My+Chair,+ \(1965-68\)&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjxv8Dv6u_QAhWFPBQKHYYMJBEMQ_AUIBigB#imgsrc=gzmo2Dfle2FmZM%3A](https://www.google.hu/search?q=Bruce+Nauman:+Cast+of+the+Space+Under+My+Chair,+ (1965-68)&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjxv8Dv6u_QAhWFPBQKHYYMJBEMQ_AUIBigB#imgsrc=gzmo2Dfle2FmZM%3A)
(2016. december 13.)

80. kép | Mohácsi András: Zárókő, 2011-2013, gránit, 360×100×150 cm, fotó: Szalontai Ábel 2013.

<http://mohalit.blogspot.hu/search/label/Szalontai%20%C3%81bel>
(2016. december 13.)

81. kép | Eduardo Chillida: Elogio del Horizonte, Gijon, Betonszobor 1990.

[https://www.google.hu/search?q=81.+k%C3%A9p+,Eduardo+Chillida:+Elogio+del+Horizonte,+Gijon\)&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj-kbG67e_QAhWDlxoKHa0PCgUQ_AUIBigB#q=81.+k%C3%A9p+,Eduardo+Chillida:+Elogio+del+Horizonte,+Gijon\)&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=MrajD39JBdDqIM%3A](https://www.google.hu/search?q=81.+k%C3%A9p+,Eduardo+Chillida:+Elogio+del+Horizonte,+Gijon)&biw=1536&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj-kbG67e_QAhWDlxoKHa0PCgUQ_AUIBigB#q=81.+k%C3%A9p+,Eduardo+Chillida:+Elogio+del+Horizonte,+Gijon)&tbm=isch&tbs=isz:l&imgsrc=MrajD39JBdDqIM%3A)
(2016. december 13.)

82 a. kép | Archetípusok 1–6. / szitanyomat, papír, 70×50, 50×70 cm, 2016.
részlet a sorozatból

82 b. kép | „Elmozduló formák” 1–6. / szitanyomat, papír, 70×50 cm, 50×70 cm, 2016.
részlet a sorozatból

83 a., b. kép | Beton a betonban 1–8. / light – box, szitanyomás savmaratott üvegen, öntött beton
beton: 200×200×160 mm (külső), 116×116×160 mm (belső), rádiusz: 20 mm
üveg: 113×113 mm
részlet a sorozatból

Önéletrajz

Tanulmányok | 2010–2013 Moholy – Nagy Művészeti Egyetem – Doktori Iskola, multimédia szakirány, Budapest / 2002 – Akademie der Bildenden Künste (ADBK) Erasmus ösztöndíj, festő szak, München / 2000–2003 Magyar Képzőművészeti Egyetem, vizuális nevelőtanár szak, Budapest / 1998–2003 Magyar Képzőművészeti Egyetem, képgrafika szak, Budapest

Válogatott önálló kiállítások | 2014 Csiky Gergely Színház, Kaposvár / Grafikák – Óbudai Egyetem, Budapest / 2013 „Kiragadott idő” – Városi Művészeti Múzeum, Kalocsa / 2008 Új festmények – Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, Kaposvár / 2005 „FEJ, LÁB, KÉZ” – Közelítés Galéria, Pécs / 2003 Reneszéansz Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások | 2016 „Terítve” Kortárs Művészeti Vásár, Latarka Galéria, Budapest / III. Országos Rajztriennálé, Salgótarján / G4 – IV. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Sepsiszentgyörgy, Románia / HELYSZÍNRAJZÁS, Kapos Art jubileumi kiállítása, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, Szlovákia / Ezüstgerely, Sportmúzeum, Budapest / 2015 III. Nemzetközi Rajz és Képgrafikai Biennálé, Győr / 33. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Salgótarján / Barlang – Grotta, Tűz – víz, kortárs képzőművészeti kiállítás, Tata / KAPOS ART DOKUMENTA, Kapos Art – 25 éves, jubileumi kiállítása, Kapos Art Galéria, Kaposvár / III. Nemzetközi Rajz és Képgrafikai Biennálé, Győr / TERÍTVÉ – Kortárs Művészeti Vásár – Latarka Galéria, Budapest / 2014 INTEGRUM, III. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Sepsiszentgyörgy, Románia / Kép – Tár – Ház, Országos festészeti kiállítás, Szombathely / 2013 Budapest Art Expo Friss, Művészetmalom, Szentendre / II. Országos Rajztriennálé, Salgótarján / Ezüstgerely Sportmúzeum, Budapest / II. Nemzetközi Rajz és Képgrafikai Biennálé, Győr / 2011 „OPEN” – I. Nemzetközi Rajz és Képgrafikai Biennálé, Városi Művészeti Múzeum, Győr / Kapos Art Képző és Iparművészeti Egyesület Kiállítása, Érdi Galéria, Érd / 2009 VII. Országos Groteszk Kiállítás, Vaszary Képtár, Kaposvár / „We are Here”, Kortárs képzőművészeti kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs / V. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennálé, Kecskeméti Képtár, Cifrapalota, Kecskemét / 2008 XXIV. Országos Grafikai Triennálé, Miskolc / „Új Reneszéansz”- kortárs képzőművészeti kiállítás, Vaszary Képtár, Kaposvár / 2007 „Homage a Ungvári Károly”, Vaszary Képtár, Kaposvár / 2005 „Textúra” a SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület kiállítása, Kisgaléria, Pécs / 2004 „Kivetítés”, Vaszary – Képtár, Kaposvár / „Változó világgépek” – Nemzetközi kiállítás, Rippl - Rónai Múzeum, Kaposvár / 2003 „La grafica ungherese del '900”, Complesso Monumentale di Santa Caterina Finale Ligure, Olaszország / Grafika – Fotó – Grafika, A. P. A., Budapest

Díjak, ösztöndíjak | 2004 „Változó világképek” – Nemzetközi kiállítás szakmai díja, Kaposvár / 2002 Székely Bertalan ösztöndíj / 2001 Sokrates / Erasmus hallgatói ösztöndíj, München, (Akademie der Bildenden Künste), Németország

Tanulmányutak | 2000 Delpoi, Görögország / Bécs, Ausztria / 2002 Kassel, Berlin, Drezda, Lipcse, Nürnberg, Frankfurt am Main, Wiesbaden, Köln, Németország / 2003 / Finale Ligure, Velence, Olaszország / Tirgu Jiu, Románia / 2005 – Velence / 2008 Berlin, Németország / 2009 / Velence, Olaszország / 2010 Velence

Oktatói tevékenység | 2003 Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kar (e. tanársegéd)
Kaposvári Zichy Mihály Iparművészeti Szakközépiskola részfoglalkozású rajz – vizuális tanár

Tagságok:

MAOE

Köszönetnyilvánítás

A következő személyeknek szeretném megköszönni a disszertációban és a mestermunkában nyújtott segítségét:

Külön köszönöm Szirtes János DLA habil. témavezetőmnek, aki a doktori képzés során hasznos tanácsokkal látott el az elméleti téma és a mestermunkát illetően.

Bali Tibor, Balvin Nándor, Bene János, Bilák Krystyna, Gáspár Júlia, Káplán Géza,

Lékai Sándor, Maljusinné Kis Edit, Matuczka Ferenc, Németh Eszter, Pethő László, Rajs Julianna, Uhl Gabriella

Köszönöm a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának és oktatóinak, hogy elősegítették elméleti kutatásaim irányvonalait. Továbbá a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karának, hogy biztosította számomra a mestermunka kivitelezéséhez szükséges nyomóműhely eszközeit és berendezéseit.

Eredetiségi nyilatkozat

Alulírott Jónás Péter (Kaposvár, 1976 július 20., anyja neve: Fett Jolán, szem. ig. szám: 882219MA), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy A „több és egy” rétegződései című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kaposvár, 2016. december 15.

tördelés | Matuczka Ferenc

műtárgyfotók | Bilák Krystyna

nyelvi lektor | Németh Eszter

nyomdai munkák | Pethó nyomda, Kaposvár

szöveg | Jónás Péter

2016.