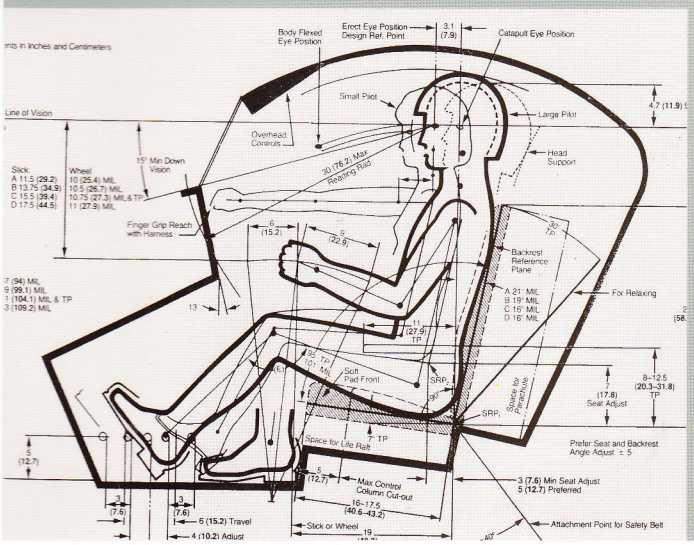
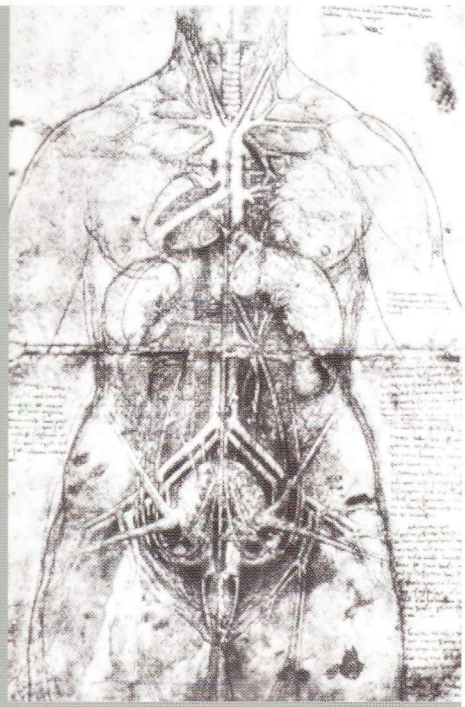
VIZUÁLIS KULTÚRA I.





Bálványos Huba
Sánta László

VIZUÁLIS MEGISMERÉS, KOMMUNIKÁCIÓ

VIZUÁLIS KULTÚRA I.

Sorozatszerkesztő
BÁLVÁNYOS HUBA

Bálványos Huba–Sánta László

VIZUÁLIS MEGISMERÉS KOMMUNIKÁCIÓ

Balassi Kiadó
Budapest, 2003

A könyv első kiadását támogatta
a Művelődési és Közoktatási Minisztérium,
a Felsőoktatási Pályázatok Irodájának
„Felsőoktatási Tankönyv- és Szakkönyvtámogatási Program"-ja
keretében

A fotók készítését a Soros Alapítvány támogatta

Tankönyv

A borító Leonardo da Vinci boncolási tanulmányrajza,
C. Meunier Kikötőmunkás c. műve,
egy ergonómiai ábra, valamint
a mezőcsáti pálinkásbutellák
fotójának felhasználásával készült.

Lektorálta
SÁNDOR ZSUZSA

Az illusztrációkat, diagramokat, mátrixokat tervezte,
valamint a fotókat és reprodukciókat készítette
BÁLVÁNYOS HUBA

Negyedik kiadás

ISSN 1418-2661
ISBN 963 506 532 9

Balassi Kiadó
Felelős kiadó Kőszeghy Péter igazgató
Felelős szerkesztő Soóky Andrea
Borítóterv Bálványos Huba–Sánta László
Nyomdai előkészítés Krébecz József, ASSA Kft.
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

TARTALOM

Második fejezet
A vizuális közlés

Harmadik fejezet
A vizuális közlés metódusai

III. KÖNYV
A VIZUÁLIS KÖZLÉS NYELVI ELEMEI

Első fejezet
A vizuális dinamika I.

Második fejezet
A vizuális dinamika II. A mozgás képi közlésének nyelvi elemei

Harmadik fejezet
A képi közlés egyezményes- és egyéni módjai

Negyedik fejezet
Az intellektuális elsajátítás módja

IV. KÖNYV
A VIZUÁLIS MŰVELTSÉG KÉPESSÉGRENDSZERE

V. KÖNYV
A KÉSZÜLŐ LÁTVÁNY

BEVEZETŐ

A vizuális kultúra pedagógiájának a vizualitás tudományos értelmezésére kell épülnie. Ezért a vizuális kultúrát horizontális és történeti kitekintésben átgondolva tankönyvünknek

- le kell írnia, és értelmeznie kell a *vizualitás szerepét* a *megismerésben,*
- le kell írnia, s értelmezve rendeznie kell a *vizuális kommunikáció jelenségeit,*
- le kell írnia s értelmeznie kell a megismerésben és a kommunikációban virulens sokféleségben működő *képjelenségeket.*

Tankönyvünk mindezt **vizuális ismeretek**ké dolgozza fel úgy, hogy közben leírja a **vizuális nevelés**t mint szemlélet, képesség és készségfejlesztő pedagógiát, amely a megismerés, a gondolkodás és a tevékenységek folyamataiban fejleszti mindenekelőtt a

- *megismerő* (kognitív) *vizuális képességeket,*
- a *vizuális gondolkodási képességeket* és
- a *vizuális tevékenységi* /alkotó/ *képességeket.*

Könyvünk – ahol ez elkerülhetetlen – ott is inkább csak megelőlegezi a vizuális nevelés műveleti területeinek (tantárgyainak) pedagógiájáról rendszerezett ismereteket: **a vizuális nevelésnek és a vizuális ismeretek átadásának a módszertanát.** Mindezekkel majd *A vizuális nevelés tantárgypedagógiája* c. tankönyvünk foglalkozik.

Ezenközben könyvünknek feladata tisztázni a vizualitás és pedagógiája leírásához használatos fogalmak jelentését, az iskolai gyakorlatban ma még bizonytalan szakterminológiát.

Egészében is tudományos objektivitásra törekszünk, amivel hozzá kívánunk járulni ahhoz, hogy a vizuális nevelés pedagógiájából kiszoruljon a („személyes módszer", az „intuitív ösztönösség" mögé bújó) tanulatlan spontaneitás, avagy a természetes művészi szubjektivitást a pedagógiai munkában is érvényesítő hibás művésztanári mentalitás.

A vizuális kultúra pedagógiájának kimunkálása az utóbbi évtizedekben számos műhelykísérletben, kutatásban folyt és folyik szerte a világon, a reformpedagógiák java pedig már a nevelés egészébe visszahelyezve műveli. Tanulmányok, cikkek adnak számot eredményekről és további töprengésekről. Sokat köszönhetünk a közeli tudományterületek – a kommunikációelmélet, a látás és a művészetpszichológia – néhány kiváló kutatójának is. Tankönyvünk a területtel behatóbban ismerkedni kívánók dolgát kívánja megkönnyíteni, mivel a tananyagnak (képeknek és szövegnek) ilyen vagy ehhez hasonló összeszedettsége nem található a forrásmunkákban.* A befogadásnak a felismerések és felfedezések szépsége mellett lesznek bizonyára nehézségei is, de bízunk benne, hogy az ablak, amit kinyitni szeretnénk, sokaknak valóban ki fog nyílni.

---

* Könyvünkben a képek többségét az áttekinthetőség kedvéért tematikus táblákba rendeztük. A fekete-fehér képeket a hivatkozási helyhez közel, a színes képeket és az azonos témákhoz kapcsolódó fekete-fehér képeket a képmellékletben találhatják meg sorszám szerint. A szövegben a képekre az egyenes zárójelekbe tett félkövér számok utalnak.

A VIZUALITÁS, A VIZUÁLIS KULTÚRA ÉS A VIZUÁLIS NEVELÉS

A vizualitás lényege a **képlátás**. A képlátás, ami optikai és *vizuális* egyszerre. Ugyanis a vizuális jelzővel ellátott megismerésben és kommunikációban tudatunk optikai ingereket keltő elemeket fog fel, **lát képként**. (Az optikai inger érzékleti, a vizuális észlelet viszont ingerületek komplexitása.)

Azt is tudnunk kell, – s ez fénytani kérdés, – hogy retinánk homorú mezőjén két dimenziós „síkkép" keletkezik. Az azonban már fiziológiai következmény, hogy vizuális megismerésünk igazi szervében – a látókéregben – komplex téri képet látunk, és értelmezünk. Ezért a vizualitás ismeretanyagának rendszerezéséhez kiindulópont a binokuláris látás síkképet felfogó és feldolgozó természete.

Feladatunk a síkképekben való látásnak és a tudati képekben való gondolkodásnak a feltárása. Innen nézve az ábrázolás síkképekben jelentkező egyik változatának társadalmi konvencióját is rögtön elfogadhatóbbnak fogjuk tartani. Az ábrázolás másik változata – *a plasztika* – ugyan három dimenziós, de azt is csak síkképek „letapogató" sorozatában ismerhetjük meg.

Bármilyen kép bármilyen eszközzel történő előállítását, a közlés, az informálás eszközének tekintjük. Hozzátesszük, a kép fogalmát később meglehetősen pontosan, de tágan fogjuk értelmezni. A kép potenciálisan mindig informál, amelyen azt értjük, hogy információs anyaga mindig van, de ez nem válik ismeretté automatikusan és nem is mindenkiben.

Az igaz, hogy a képnek vizuálisan megragadható elemei mindig optikai természetűek: színek, foltok, tónusok; s az is igaz, hogy ezen elemek és jelcsoportjaik képi egysége mindig vizuális tartalom, azonban ennek a tartalomnak a szemlélő felfogásába át is kell jutnia, ami egyrészt az optikai elemek, másrészt a felfogó tudat „hozott" anyagának kölcsönhatásából következhet csak be. Ez utóbbi azonban nem egyforma bennünk, lehet meglehetősen szubjektív, (és hiányozhat is,) mint ahogy eleve egy szubjektumtól, a kép készítőjének személyiségétől meghatározott értelmezés determinálja a közléssé összeálló optikai jelanyagot.

A képet tehát az informálás eszközének tekintjük, de hozzátesszük: tudnunk kell, hogy az ábrázolás ritkán tud teljesen elvonatkozódni a közlés alanyától, aki tárgyán keresztül sűrűn őt magát is *kifejezi*, önkéntelenül közöl információkat önmagáról is. Ezért szükséges majd az ábrázolás és kifejezés duális fogalmainak kommunikációs jelenségvilágával behatóbban foglalkoznunk.

Azt azért látni fogjuk, hogy a mégoly szubjektív kifejezés is lehet érthető. A gyakorlatban a vizuális tartalom a vizuális kommunikáció különböző funkciói szerint más és más formákban konkretizálódik. Ezeket a lényegében nyelvi formákat a kommunikáció mindkét pólusán – adó és vevő oldalán, ha úgy tetszik adóként és vevőként egyszerre – meg lehet tanulni.

A vizuális tartalmak általános törvényszerűségeit a vizuális nevelés konkrét *képi elemzésekben* és konkrét *képalakítási gyakorlatokban* tárja fel. A **vizuális nevelés** tehát tárgyán gyakoroltatja és tudatosítja a vizualitást, így tud vizuális műveltséget nyújtani, s így fejleszt („nevel") vizuális képességeket.

A személyiségformálás általános célja felől nézve tehát a vizuális nevelésnek mindig kétfélére kell figyelne, a **műveltséganyagokra**:

- *a látás útján elsajátítható vizuális vagy szemléletessé tehető („vizualizálhtó")* **ismeretekre és információkra,** *és a* **képességekre:**
- *látási és látás útján működő* **képességekre, készségekre** *és* **jártasságokra.**

Az ismeretek és képességek kettősségének jelentőségét hangsúlyozandó e kettőhöz mindjárt kapcsolunk is két további általánosabb érvényű következtetéssort:

- hiteles megállapítások szerint észleleteink, s így ismereteink 83 %-a vizuális forrású. *A vizualitásnak tehát elsődlegessége van az észleleti úton zajló megismerésben;*
- a kiművelt vizuális nevelés *gyarapítva a megismerőképességet elmélyíti a szemlélet valóságérzékenységét*, amelynek kiteljesedése viszont az egyénileg és társadalmilag oly igen értékes *közelítőleg adekvát világlátás* lehet.

A rajztanítás elnevezés helyén a NAT-ban azért nyer polgárjogot a **vizuális kultúra** elnevezés, mert

nemcsak a *képesség-, készség-, és szemléletfejlesztést,* foglalja magába mint a **vizuális nevelés**, de magába fogadja a *vizuális ismeretanyagok átadásának feladatait* is. A **vizuális nevelés** elterjedt, – és bizonyára használatban is marad, – azonban a **vizuális kultúra** átfogóbb fogalom lévén itt megfelelőbbnek bizonyult a művészetek műveltségi területén belül a mi műveltségi részterületünk meghatározására.

A rajztanítás tehát valóban fejleszt készségeket, (mint minden más tantárgy is), nevel ízlést is, de kinőtte a „készségtárgy", és az „ízlésnevelés" megjelölések korábban kiszabott szűkösségét.

Szeretnénk megjegyezni azt is, hogy a vizuális kultúra fogalma is, gyakorlata is jóval tágabb az iskolában, mint a vizuális nevelés „tantárgyiasított" területei:

- minden műveltségi területnek bőséggel vannak látható ismeretei, minden tantárgynak jól felfogott érdeke, hogy szemléltetve tanítson,
- a tantárgyak mindegyikének szüksége van a tanulók vizuális képességeire, de nem az ő dolguk ezeket fejleszteni.

I. KÖNYV

AZ AKTÍV VIZUÁLIS MEGISMERÉS

ELSŐ FEJEZET

MŰFAJOK, TECHNIKÁK, ELJÁRÁSOK

A vizuális megismerés közelítése előtt vegyük szemügyre a megismerő- és közlő tevékenységek kreatív gyakorlatának tényezőit, azért, hogy a megismerés e közegében jártasabbak lehessünk. Az oktatás praktikus szempontjait követve mindezekből itt csak az iskolákban elterjedteket, megszokottakat, megvalósíthatókat vesszük számba.

A műfajok, technikák és eljárások, az eszközök és a modellek az oktatási feladatokhoz tartoznak. Ezen azt értjük, hogy az oktatási célok és feladatok elvszerű felépítése „írja elő", hogy mindezekből mikor mi kerüljön sorra. Ha ezeket kedv, hangoltság, alkalmi vonzódások szerint váltogatnánk, azaz ha ebben személyes irányultságainkat juttatnánk érvényre, azt az oktatási célok sínylenék meg.

Az elnevezésekkel nehézségeink vannak, mert ezek jórészt a képzőművészet és az iparművészet hagyományos és újabb műveleteinek elnevezései, márpedig ezek ma virulens mozgásban vannak. A művészet világában mára társadalmi rétegek kultúrájától földrészek kultúrájáig egészséges kölcsönhatások, keveredések jöttek létre, s ez meglehetősen összekavarja az elnevezéseket is. Ehhez járul még az a körülmény is, hogy ezekből a műfajokból, technikákból átszármaztak az iskolázási gyakorlatokra bizonyos sajátos műveletiségek, sőt folyamatosan keletkeznek újabbak is, és ez tovább szaporítja az elnevezések illeszkedési zavarát.

Az is nehézséget okoz, hogy a „műfaj", „technika" és „eljárás" terminusok jelentései még jó esetben is át-, meg átfedik egymást vagy többjelentésűek.

Nézzük meg például az ecsetrajzot mint technikát. A *rajz* műfajában lehet az ecsettel vonalas és lavírozott tusrajzot készíteni. Ha a vízfestéknek csak egyetlen színével is lecseréljük a tust, és azzal lavírozunk, akkor az már a szín megjelenése miatt *festés* lesz, azaz az eszköz, a technika maradt, csupán az anyagot és vele az eljárást változtattuk meg, s máris átkerültünk egy másik műfajba. A jelentészavar illusztrálására megjegyezzük, hogy az egyszínű festést monochróm rajznak is nevezik.

Ha valamely látványt valamilyen technikával képbe „tettünk át", nagyon hasznos feladat ugyanazt megcsinálni más technikával is. Hasznos, mert szoktat az „ugyanaz és mégsem ugyanaz" képi jelenségeihez, szoktat ahhoz, hogy a másságok más-más okból és céllal keletkeznek, hogy minden egyes *transzpozíció*nak lehet eredeti értelme, szuverén jogosultsága.

(A transzpozíció fogalmát később fogjuk tárgyalni.)

TERÜLET	MŰFAJ	TECHNIKA	ELJÁRÁS
DRÁMAJÁTÉK	színpad, és díszlettervezés, kosztümtervezés		
BÁBJÁTÉK	bábkészítés	síkbáb terménybáb kesztyűbáb marionett vayang	(sokfélék)
	bábszínpad, és bábdíszlet terv	makettkészítés	

TERÜLET	MŰFAJ	TECHNIKA	ELJÁRÁS
TÁRGYKULTÚRA (iparművészet és népművészet)	kerámia (edény)	korong nélküli	tömbkikaparással felrakás hurkákból építés lapokból részekből formába préselés
	kerámia (makett)		építés lapokból
	kerámia (díszítés)	bemélyedő	pecsételés pontpecsételés
		sík	festés írókázás papírsablon
		kiemelkedő	domborműves gyöngymozaik
	textil(kép)	festés foltvarrás filcrátét	batikolás
		szövés goblein hímzés	
	textil(öltözet)	festés	batik csomózott batik
		szabás-varrás	
	nemezelés	lapítás (pl. szőnyeg) tömörítés (labda) térlap (papucs, sapka stb.)	
	szövés	szalagszövés kártyaszövés gyöngyszövés keretes szövés szövőszéken	
	bőrművesség	csíkfonás (karkötő) szabás-varrás (szütyő)	
	játékszer	papírhajtogatás (origami) papírfestés (álarc, síkbáb) papírragasztás (sárkány) kerámia (síp, baba, babaedény) fajátékok (szekér, fűzfasíp) vízparti növényekből (nádihegedű) textiljátékok (baba)	
	ékszer	gyöngy	egyágú fűzés kétágú fűzés gyöngyhurka
		kerámia (nyaklánc)	

TERÜLET	MŰFAJ	TECHNIKA	ELJÁRÁS
	tojásírás	gicázás (viaszbatik) berzselés (kötözés)	
	mézeskalács		
	gyertyaöntés		
ALKALMAZOTT GRAFIKA	plakát	rajz festés montázs kollázs	fénymásolóval fénymásolóval fénymásolóval
	könyv, kazetta, CD-borító	rajz festés montázs kollázs	fénymásolóval fénymásolóval fénymásolóval
	meghívó	kézírással írógéppel számítógéppel	fénymásolóval fénymásolóval
EGYEDI GRAFIKA	rajz	ceruzarajz	vonalas tónusozó színes
		tollrajz (fémtoll, lúd toll, nádtoll, golyós toll, pálcika stb.)	vonalas vonalkázó vonalhálós pontozó
		ecsetrajz (tus, pác, tinta v. szín)	egytónusú (fekete-fehér) lavírozó
		szénrajz (égetett v. préselt szén)	kontúrrajz tónusozó
		krétarajz (pitt, pasztell, zsírkréta)	dörzsöléses viaszkaparás vasalás
	monotypia	fém-, v. üveglapról	vonalas festékvisszavétel festékcsurgatás
		anyagnyomat (papír textil, természetes anyagok stb.)	kézzel, vagy nyomtatás préssel
SOKSZOROSÍTÓ GRAFIKA	magasnyomás	papírmetszet	triplexdúc papírdúc
		anyagmetszet (dugó, radír, krumpli stb.)	vizes festékkel nyomdafestékkel
		linóleum v. műanyag metszet	egy dúc (fekete v. szín) több dúc (tónusok, színek)

TERÜLET	MŰFAJ	TECHNIKA	ELJÁRÁS
	mélynyomás	műanyagkarc rézkarc	hidegtű hidegtű maratás
FOTÓ	tárgyfotó	fekete-fehér	
	életkép	fekete-fehér	
	fotómontázs	nagyítógépen nyírás-ragasztás átnyomás (xilol, benzol, toluol)	fénymásolóval
FESTÉSZET	táblakép	akvarell tempera zsírkréta pasztell vegyes technika applikációk	ragasztás (papír, textil)
SZOBRÁSZAT	körplasztika	mintázás	agyag gyurma, (plasztelin)
		építés, konstruálás, makettezés	drótszobor papírplasztika dobozépítés gipszfelrakás fakonstrukciók
		faragás	gipszfaragás száraz agyagfaragás fafaragás
TERÜLET	MŰFAJ	TECHNIKA	ELJÁRÁS
	relief	mintázás	mély- és magasdombormű (agyag, gyurma)
		konstruálás	kollázs papírrelief maszk (vegyes anyagok)
		faragás, vésés	gipsz száraz agyag fa

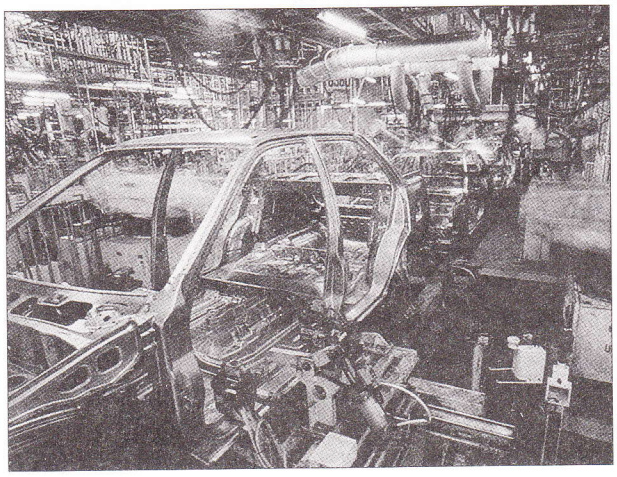
MÁSODIK FEJEZET

FORMÁLTSÁG ÉS FORMÁLATLANSÁG

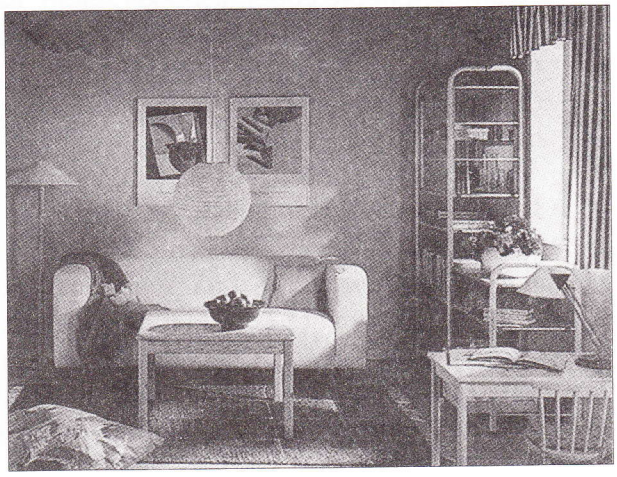
A kínálkozó látványvilág alapvetően kétféle: vagy *formált* vagy *formálatlan*. A formáltság azt jelenti, hogy az emberek szemlélete már művelte a látványt, esetleg nem is a látványra irányulva valamilyen szándéktól vezettetve tevékenykedtek. Az eredmény, – a formáltság minősége – ennek következményeként állt elő.

Az ún. második természet egésze ilyen. Jórészt megformált tárgyi-környezeti világ vesz körül bennünket. Igaz ugyanakkor, hogy ehhez a kínálkozó látványvilághoz formáltsága ellenére esetiek, s többnyire inkább véletlenszerűek a kínálkozó nézőpontjaink, s ezért maga a látvány gyakran egyáltalán nem tűnik formáltnak. A nagyobb egységek tervezői erre is gondolva: *komponálnak*. A várostervezők, a parktervezők, általában a látványtervezők arra törekednek, hogy az átfogóbb látványok is formásak legyenek, hogy részeik egyenkénti szólamai képesek legyenek nagyobb szimfóniában egyesülni. Így nemcsak a tér részei magukban, de „beélt" terünk egésze is rendezett síkképek sorozatában mondhatja el rendeltetését.

A formálatlanság helyett formáltság: *rendezettség, (komponáltság)* lesz az eredmény, amely az embernek mindig az otthonosság élményét nyújtja. *A formált látványok előhívják, életben tartják, sőt növekvő igényességgel szüntelenül újrateremtik humán otthonosság-szükségletünket!* Ugyanakkor a „formátlanság" a káoszélményt, de lagalábbis a bizonytalanság nehezen viselhető kellemetlen élményét szokta kiváltani. /**5, 6**/



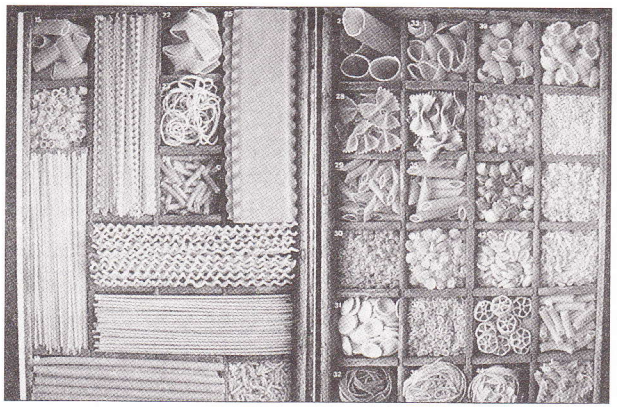
5. Autógyári szerelőcsarnok, (fénykép)
Az áttekinthetetlenség kaotikus élménnyel jár.



6. Szép lakás, reklámfotó
Az áttekinthetőség az otthonosság egyik elemi feltétele.

Mivel a formátlanságnak éppúgy optikai arculata van, mint a formásságnak, azt gondolhatnánk, hogy mindebben csupán a kellemes optikai hatások kontrasztjának pszichés törvényszerűsége működik. Abban, hogy a deformáltság optikája kellemetlen, többet, történeti okokat kell látnunk: az emberiség nem felejtheti, hogy kulturális önteremtése, a deformáltság ellen való szakadatlan harc máig is. A formáltságot az ember beidegzésszerűen hozza kapcsolatba önmagával, s amibe nem képes belevinni vagy belevetíteni a maga társadalmilag formálódott emberi arculat és rendképzeteit, az deformáltság, idegen, sőt ellenséges marad. /**7, 8**/

A formáltság és formálatlanság, a komponáltság és a komponálatlanság lelki hatásairól éppen ezért akkor kezdhetünk majd figyelmesebb vizsgálódásba, ha már többet tudunk általában a látványról és magáról a képről, – továbbá az esztétikumról. Mert ez a kérdés az *esztétikum* megértésén keresztül válhat csak teljesebben érthetővé.



7. Tésztakatalógus mint árureklám.
Az áttekinthetővé formálás módja a rendezés.

8. A raktári áruhalmaznak nincs közlési funkciója,
nem is kerül a vevő szeme elé.

A kép mindenkor formáltság. Ez a legáltalánosabb, és természetesen a legdifferenciálatlanabb meghatározásunk a képről.

A látványok és a látványok képeinek módszeres és objektív vizsgálatához elengedhetetlen a látványok és az alanyok szemléleti viszonyában egy megkülönböztetés:

- elemezhetjük a látványokat úgy, ahogy a mindenkori szemlélőben képpé válnak,
- és elemezhetjük úgy is, ahogy a mindenkori szemlélő valamiféle kreativitás útján ezt mások számára is láthatóan képpé alkotja (objektiválja),

Az alanyokra nézve ebből újabb két finom dialektikus következtetés adódik:

- aki nem szokott képet alkotni, annak a számára a látvány csak szegényesebben tud képszerűen megjelenni,
- ugyanakkor képet alkotni csak az tud, akiben a látvány képpé fogadása tanult alkotó lelki folyamat.

A **képlátás** valójában képalkotó pszichológiai folyamat, amelyet tanulással sajátítunk el. Rögtön fel is merülhet, hogy a képlátás csupán szociális tanulás útján való elsajátításának, képalkotó tevékenység nélküli fejlesztésének gyenge a hatékonysága. A képlátás képességét a képalkotásban, tehát abban fejleszthetjük igazán, amihez ki akarjuk bontakoztatni. *A fejlesztésben a tényleges képalkotó tevékenység gyakoroltatásának elsődlegessége nem igen vitatható.* Aki vizuális ítéleteiben bizonytalan, annak bizonyára hiánya volt ilyen gyakorlatokban. Továbbá, nem kell a képlátás képességét előfeltételnek sem állítanunk ahhoz, hogy valakit a képalkotó tevékenység felé tereljünk. Abban ez majd kialakul.

Kicsit elsietve bár, de kevéssel kibővíthetjük a fenti definíciónkat: **a kép mindenkor formáltság, akár belső képről, akár objektivált képről van szó.**

Nézzük meg tehát, és elemezzük a továbbiakban a tankönyv szövege és képei segítségével viszonylag passziv szemlélődő pozíciónkból a (kész és nem kész) látványokat, valamint a képlátás folyamatát. Azért van erre szükségünk, hogy képzeteink legyenek az egészről már annak előtte, hogy kreatív képi eszközökkel a (nem kész) látványok tanulmányozásába fognánk, mert ha módunk van ezzel párhuzamosan képi imitációk útján cselekvő elemzésekre is, vizsgálódásunk eredményesebb lehet. Előbb-utóbb egyenesen nélkülözhetetlennek fogjuk találni, hogy e látványokból fokozott tudatossággal magunk alkossuk meg saját tanulmányozó képeinket.

HARMADIK FEJEZET

AZ ADOTT LÁTVÁNY ÉS A VIZUÁLIS ÉLMÉNY

1.

A vizualitás alapfogalmai

Szerkesztettünk egy ábrasort, amelyben elhelyeztük a fogalmakat. Számítva arra, hogy az ábra segíti a megértést, magyarázatunk célirányos lesz. (Egyes vonatkozásainak elemzésére amúgy is csak később kerülhet sor.)

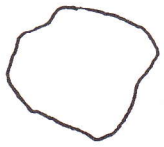
A látás optikai és fiziológiai jelenségeivel jó szakkönyvek foglalkoznak, mi itt csak az aktuális vonatkozásokat emeljük ki. Hangsúlyozzuk azt a tartalmi különbséget például, amely a nézés és a látás fogalmai között a köznyelvben is ismert: „csak néz, de nem lát", „aki néz, lásson is!" A különbség érzékeltetésére a nézést összevetjük a fényképezőgép mechanizmusával, mint ami a nézés optikai analógiája. A nézés optikai képét jeleztük a szemfeneken, a látás tudati képét pedig sematikusan az agykéregre vetítettük. Mellesleg a látvány szó analógjaként gyártottunk egy műszót: a „nézvény" elég jól érzékelteti, hogy a nézés az érzékeléshez, a látás az észleletekhez kapcsolódó fogalom. Mindebből az következik, hogy a látvány fogalmának minden jövőbeni értelmezésébe bele kell gondolnunk a néző embert, aki a „nézvénnyel" már valamilyen észleleti kapcsolatban van.

A továbbiakban a képalkotás négy változatát vázoltuk fel. Figyeljünk ezekben a kép fogalmának jelzős változataira.

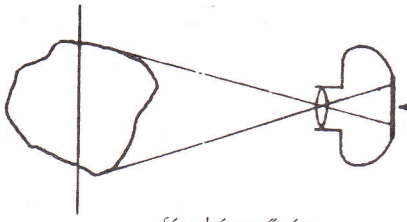
Képalkotás I. *A szemléleti kép.*

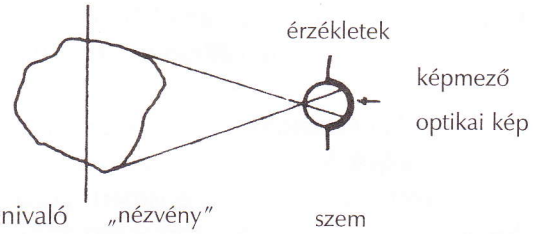
Az elénk kerülő külső látványokból látás útján belső képünk lesz. A **belső kép** vagy **szemléleti kép** már látott kép, azaz nem optikai automatizmusokkal születik: a látvány nonfiguratív optikai anyagát képzeteinkkel egyeztetjük, – ez agykérgi tevékenység, – s így véljük tudni, hogy mit látunk. A **látvány** és a **látvány képe** ezért számunkra két különböző értelmeznivaló. A nézés mint érzékelés tehát észleleti úton válik látássá: *az észlelet folyamata valójában a belső kép megalkotásának folyamata.* Szokás a látást (hogy „rangját" megadjuk) – már mi is így említettük, – *alkotó* jelzővel ellátni. A látványról egyébként hiányosan, félreértve, elhangoltan és túlmagyarázva hamis képet is *alkothatunk.*

A látvány ugyanakkor lehet határozottan élménykeltő. Maga az élmény milyensége nem múlik a szemléleti kép hamisságán avagy helyességén. A **vizuális élmény** érzéki jelenségként a látvány optikai ingerei által kiváltott pszichológiai reakció, ami élménnyé az észleleti tartalmak által válik úgy, hogy felfogjuk vagy felfogni véljük annak jelentőségét is. A látvány lehet vonzó és taszító, ennek megfelelően barátságos vagy barátságtalan lesz az élmény. Főként a szocializáció során megélt élménytartalmak emlékképein, képzetein múlik, hogy a vizuális érzékelésben az egyén számára mi válik majd és milyen élménnyé. Pozitív vagy negatív hangoltságú tanult vizuális klisék mellett így individuálisan szubjektív klisék is keletkeznek a szemléletben. Ezek is, azok is hangolhatják az élményt, bázisát képezhetik helyes és hamis ítéleteknek, sőt előítéleteknek is. A vizuális nevelésben fontos felderíteni a műveltségelőzményeket, az egyéni élménytartalmakat, s ezekre figyelve formálni a vizuális jelenségek iránti érzékenységet és nyitottságot. Ez előfeltétele annak, hogy a vizuális élményt a vizuális ítéletek objektív igazságtartalma keltse.

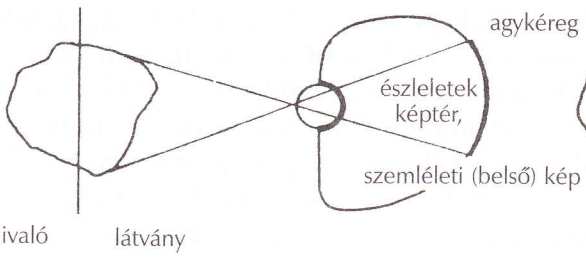


néznivaló – látnivaló

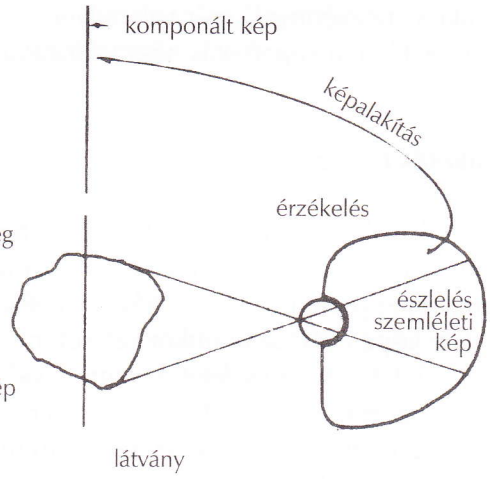




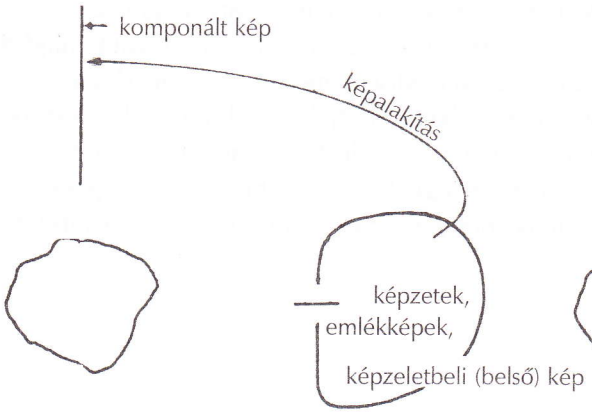
képalkotás I.
szemléleti kép



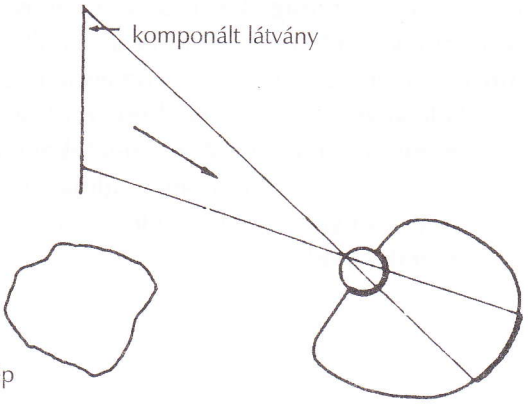
képalkotás II.
imitáció (ábrázolás)



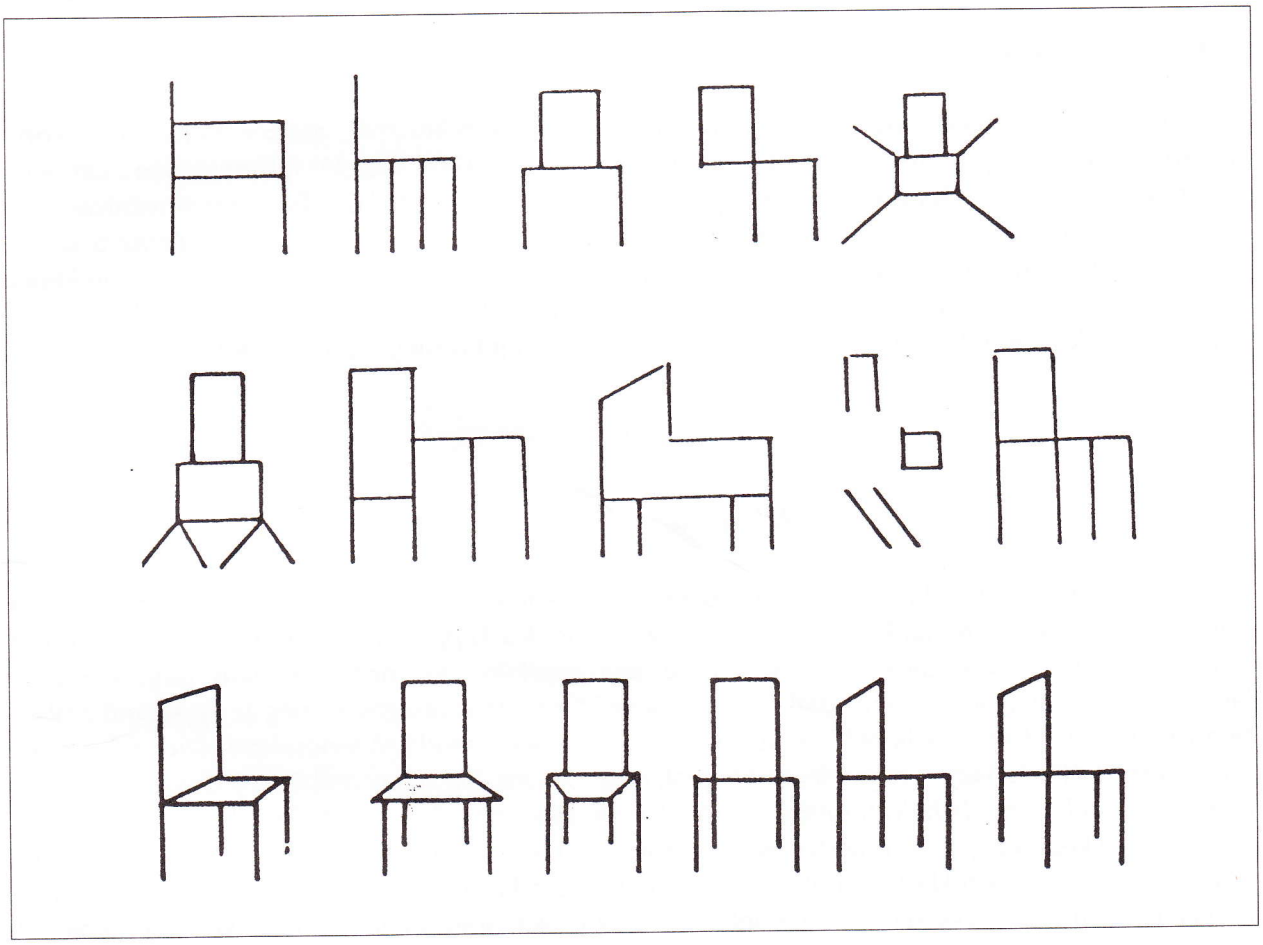
képalkotás III.
megjelenítés, kifejezés



képalkotás IV.
szemléleti mű befogadása



Értelmeznünk kell itt a **képzet**, pontosabban a **vizuális képzet** pszichológiai fogalmát is, mint a vizualitás egyik alapfogalmát. *A képzet létező dolgok, jelenségek érzékletes képe a tudatunkban. Az érzékelés-észlelés elvonatkoztatási folyamatában alakul ki, – alakítjuk ki személyesen, – ezért szubjektív szelekciók szerint rögzül, frissül fel és modulál, semmiképpen nem „kópia".* A képzeteknek annyi fajtája van, ahány az érzékszervek száma. Főként ábrázolás útján objektiválhatók; ábrázolva „vizualizálunk" nem vizuális képzeteket, sőt fogalmakat, fogalmi összefüggéseket is, de elsősorban a vizuális képzetek jeleníthetők meg, „érzékíthetők vissza". /**9**/



9. A szék képzete. Rudolf Arnheim: „Vizuális fogalmaink legkülönbözőbb látószögből szerzett benyomásaink összességén alapulnak". (Arnheim a képzeteket nevezi vizuális fogalmaknak.)

Képalkotás II. *Képalakítás imitáció útján.*

Imitációs képalakításnak nevezzük azt a folyamatot, amikor a látványt megörökítendő igyekszünk azt képileg *utánozni*. Valójában a róla formálódó szemléleti képünket valósítjuk meg anyagi eszközökkel, anyagi formában. Belső képünk nemcsak mások, de a magunk számára is ekkor válik folyamatosan bontakozó képi látványként érzékelhetővé. Mivel a szemlélet közvetlen tárgya is jelen van, így módot nyújt arra, hogy szemléleti képünket a kép készítése közben folyamatosan korrigáljuk. Képalkotás közben ugyanis folyamatossá és tüzetesebbé válik a megfigyelés, s a születő objektiváció és az eredeti látvány figyelmes összevetéséből folyamatos korrekciós késztetések fakadnak. Az így megalkotott kép többnyire kiteljesíti szemléleti képünket.

Képalkotás III. *Képalakítás megjelenítés, kifejezés útján.*

A **képalakítás** másik változata az lesz, amikor „fejből", „fantáziából", „szívből" rajzolunk. Amikor a szemléleti képnek nincs konkrét kötődése konkrét látványhoz, amikor megszületésének éppenséggel valamiféle konkretizálódási igény – például *terv, elgondolás rögzítésének igénye* vagy *kifejezési késztetés* – lesz a kiváltója. Ilyenkor *emlékképek* és *képzetek, fantáziaképek* kombinációjából születik a kompozíció, és a folyamatosan kibontakozó, érzékletessé váló kép fogja folyamatosan visszaigazolni vagy helyesbíteni, s végül „kiváltani" a belsőleg kezdődött képet.

Képalkotás IV. *Szemléleti mű befogadása.*

Végül pedig a képalkotásnak azt a különleges változatát értelmezzük, amikor megalkotott, **komponált látványt**, – egy szemléleti képet – szemlélünk, s az érzékelés-észlelés folyamatában saját belső képet alkotunk róla. A **látvány** és a **látvány belső képe** most itt is két különböző értelmeznivaló számunkra, csakúgy mint az első változatban. Hiányosan, félreértve, elhangoltan és túlmagyarázva a látványról – például egy műalkotásról, de akár egy alaprajzról – ez esetben is alkothatunk hamis képet. Mert a látvány retinaképe tudati közreműködésünkkel kiváltott képzeteink által formálódik belső képpé. Műveltségben, képzetgazdagságban rejlenek tehát a jobb megértésnek a feltételei.

2.

A képmező és a képtér

A környezet, a tárgyak, felületi karakterük színes-tónusos foltjaival képeznek érzeteket. Ezek *a foltok pontok halmazaként szemünk retinahártyáján válnak optikai képpé.* A fény-árnyék értékek tónusok viszonylataiként jelentkeznek a képmezőn (a szemfenéken), és mert plasztikus tárgyak optikai látványát közvetítik, előzetes tapasztalataink beidegződéseinek segítségével (még az egyszemű emberben is) téri észlelet származik belőlük. Így hát *a látómezőben jelentkező tónusviszonylatoknak,* – mert téri észleletté állnak össze – *tárgyjelentést fogunk tulajdonítani.* Ugyanígy működik a dolog akkor is, ha *a szóbanforgó látványt behelyettesítjük egy róla készült síkképpel.* Az észleleti kép ismét csak téri lesz, mert a retina képmezője ugyanúgy tónusviszonylatokat érzékel. Amiközben „beépített tárgylemezünk" síkképet állít elő, az ezekből felépülő észleleteink mégis a látvány eredendő tériségéről tudósítanak. *Retinánk képmezőjét agykérgünk képtérnek „látja".* Ez is oka, hogy a képmező elnevezést gyakran fölcseréljük a képtér elnevezéssel. A *képtér* érzékletesebb (tágabb) helyjelölő fogalom. Azon túl, hogy állandóan utalni látszik a harmadik dimenzióra, az észleleti mozzanatok, a képi dinamika érzékeltetésére mindenképpen többet jelentő dolog (mozgás)*teret* , mint (mozgás)*mezőt* írni.

A látvány optikai rendszerét mindig képesek vagyunk érzékelni, *képmezőnkre akkor is kirajzolódik, ha nem tudjuk mit látunk. Nonfiguratív alakzatokat érzékelünk, amiket igyekszünk tárgyformákként észlelni.* Az érzékelés nonfigurativitásának ezt a törvényszetűségét már csak azért is tudomásul kell vennünk, mert egy sor – a vizualitás körében előálló – jelenséget képtelenek lennénk különben értelmezni. A *belelátást* például, amikor valami megismernivaló ismeretlen alakiságát valamely ismert képzetünkkel azonosítjuk, s elhisszük, hogy *azt* látjuk. Tévedéseknek vagyunk kitéve, hamis vizuális ítéleteinkből éppolyan kellemetlenségek születhetnek, mint előítéleteinkből. Egyetlen ellenszer létezik: a látás művelése, a képzetgazdagság. A *látás kiműveletlenségét* szokták emlegetni, de ez téves, ezért tudatosítsuk azt, ami a fentiekből következik: *a vizuális műveletlenség szervileg az agykéreg és nem a látószerv kimunkálatlansága.*

3.

Észleleti tartalmak a vizuális élményben

Az, hogy miközben *nézünk,* végülis mit *látunk,* – hogy nonfiguratív érzékelésünk milyen észleletek útján lesz értelmező látássá, hogy mi válik számunkra végülis vizuálisan élményforrássá, – az maga is kiterjedt vizsgálódást igényel.

Közismert, hogy a koronként és kultúránként változó ábrázolási konvenciók valójában *látásmódok* leszűrődései voltak, ezért látásmódokat is sugallnak, vizuális ítélet sémák készletével látják el az embert. Ilyesmiből áll össze a látás műveltséganyaga. A ma dömpingszerűen áradó vizuális információk az általuk használt ábrázolási és kifejezési nyelvezettel akaratlanul is szoktatnak a különféle látásmódokhoz, megtanítanak arra, hogyan is lássuk azt, amit mutatnak, amit különben is szoktunk nézni, illetve azt, amit általuk látunk először. Így azután tapasztalhatja az ember azt, amit a köznyelv úgy fejez ki, hogy: „nem a saját szemével lát".

A magyarázat? A látvány, és ítéletsémák a tényleges észleletek elé állhatnak, mivel a látvány elsőre – mint mondtuk – nonfiguratív foltok, alakzatok halmaza csupán. A tényleges látványba mi visszük bele azt az észleleti tartalmat, amit látni jólesik, ami az odafigyelés fáradságától megkímél.

Ezzel összefüggésben még azt is említhetnénk, hogy a műveltség se tud mindig érvényes menlevelet kínálni, ha egyoldalú. Mert mi is az ábrázolási konvenciók születésének lényege? Az érzékelésben jelentkező nonfiguratív alakzatokat, a korszemlélet szerint értelmezik („észlelik"), és eszerint rendezik sajátos ábrázolási nyelvezetbe. A közlés ezért sugall szemléletet is a világhoz. Aki vizuális tevékenységek által művelődik, aki egy ábrázolási nyelvezettel ábrázolási konvenciókat tanul meg, annak számára lassan a megtanult konvenció sémái szerint rendeződnek képpé a mégoly virulens változatosságban jelentkező optikai alakzatok is. Minél olajozottabban működik a konvenció, annál kényelmesebb és gyorsabb a megismerés – de csak a konvencióhoz leginkább illő látványok körében. Az egyoldalú műveltség gátjává lehet a teljesebb megismerésnek, leblokkolja az új, a másféle látványok iránti fogékonyságot. A konvenció által mást látunk, mint amit látnunk kellene. Vizuális megismerésünk „hiedelmes" lesz. A tévé, és magazinlátványok dömpingje így lesz szemléletünk számára torzító idomítássá.

Mi a dolog ellenszere? Ábrázolási konvenciókat, képi, rendezési sémákat, látványsablonokat, és vizuális ítéletkliséket nem kárhoztathatunk, ha egyszer ténylegesen ezek segítségével látunk, ha egyszer valóban belőlük áll a vizuális műveltség. *Ez a műveltség csak akkor termékeny, ha mindez folyton frissülő nagy bőségben, széles választékkal áll rendelkezésünkre!*

Az egyoldalú vizuális műveltség jelensége az **elfogultság.** Egy akadémikus műveltségű festő számára például az impresszionista látásmód (és ábrázolási konvenció) nemhogy megvalósíthatatlan, de egyszerűen érthetetlen volt. A núbiai rabszolga arckifejezése nehezen olvasható egy római számára, akinek látásmódja a nemes római arcok portrészobrain formálódott, avagy az idealizált embertestek szoborlátványán művelődött klasszicista szemlélet számára komoly nehézséget okozott az afrikai törzsi művészet „torz" formáiban emberi minőséget látni. Félreértés ne essék, mindez nem a látás művelése ellen szól, (egy ilyen tankönyv különösen nem ezért készül) hanem – ismételjük – az *elfogult egyoldalúság* ellen. (Mint látni fogjuk a világszemlélet maga is mindig elfogultság.)

Az egyéni önképzési, művelődési törekvéseken belül ráadásul erőteljesen hatnak bizonyos társadalmi determinizmusok. *Látásunk bármilyen elfogultsága* – mégha individuális jelleggel jelentkezik is – *döntően nem személyi elfogultság; sokkal inkább neveltetésünkben megvalósult nemzeti, nemzetiségi, osztály vagy akár foglalkozási* ***beállítódás*** *eredménye. Az ilyen beállítódás a szocializáció során* (az iskola is ebbe a sorba tartozik) *alakul ki.* Ebből fakad, hogy bizonyos dolgokat meg tudunk látni, más dolgokat meg nem, bizonyos dolgokat eleve látni akarunk a látványban, és van amit nem akarunk meglátni.

Az ideális műveltség, az ideális látási kultúra az ábrázolási és kifejezési konvenciók sok – mondhatnánk, valamennyi – változatának ismeretét jelentené.

Ezt nemcsak abban az értelemben tartjuk ideálisnak, ahogyan újabb nyelv elsajátítása mindig egy-

egy újabb kultúra megismerését is magával hozza, de úgy is, ahogyan ezek a kultúrák képesek egymásba integrálódni az elsajátítás során.

A látásmódok megismerése és elsajátítása – mintegy a másként és másként konvencionált elfogultságok egymásbaépítése *útján lehet szert tenni egy megközelítőleges elfogulatlanságra, ha úgy tetszik* ***egyéni látásmódra,*** az egyéni elfogultságnak arra a szabadságára, amelyet különböző társadalmi elfogultságok (ideológiák) már nem tarthatnak befolyásuk alatt.

Ezek után már azt is el tudjuk fogadni, hogy csak ebben az elfogultsági körben lehet teljesebben meghatározni a vizuális élmény fogalmát is. *A* ***vizuális élmény*** *lényegében a vizuális érzékletekhez, észleletekhez való tudati (értelmi-érzelmi) viszony.* Azonban a fentiekből következik egy sajátos körülmény: *sem a vizuális élmény intenzítása, sem keletkezése nem múlik azon, hogy mennyi az észleletek objektív igazságtartalma. Pozitív tartalmú vizuális élményt jelenthet minden látvány, amelybe saját értékeinket belelátjuk, amely világképünket igazolni, hitelesíteni látszik. Így azután a vizuális élmények mögött valójában a világkép milyensége az, amit esetenként megállapíthatunk.* („Mit nekem te zordon Kárpátoknak/ Fenyvesekkel vadregényes tája!...")

A vizuális élmény természetéhez tartozik az is, hogy már az érzékelés nonfiguratív szintje is kiválthatja. Olykor kellemes vizuális emléknyomokat hív elő a látvány alakzatainak egésze vagy valamely konstellációja. Tudatunk még a felismerések előtt vagy közben a barátságos rend képi formuláival közelít, keres, és talál megfeleléseket, majd a ráismerés, a felismerés élménye igazolja az élmény előérzetét. De előfordulhat az is, hogy valamely okból nem tudjuk meg mit láttunk, mégis élményszerűnek tartjuk. Az élmény kiváltódott az érzékelés nonfiguratív szintjén, mert optikailag olyan képiséggel csúszott egybe, ami bennünk az élményszerűség valamilyen rögzülése. Így van ez a nonfiguratív festménnyel is. Alakzatait nem kell tárgyi észleletekben feldolgozni, mégis esztétikai élvezethez juthatunk, ha gazdag képi élménykörrel rendelkezünk; van tehát, akinek *ez így*, egy ilyen kép esetében a puszta érzéki örömöt meghaladóan tartalmas élményt tud kínálni.

NEGYEDIK FEJEZET

A VIZUÁLIS TANULMÁNYOK

1.

A vizuális megismerés irányultságai

Ha valamit meg akarunk ismerni, akkor azzal a dologgal érzékszervi kapcsolatba lépünk: odanézünk, s megszemléljük, megfigyeljük. Ha lehet, megtapintjuk, megforgatjuk, megszagoljuk, megízleljük. De maradjunk a vizualítás körében. Ha megfigyeléseinket mondjuk rajzi tevékenységben rögzítjük, akkor a *rajzi tanulmány* jelensége áll elő. A rajzi tanulmány – általánosító elnevezéssel: a *vizuális stúdium* – a vizuális megismerés hagyományos eszköze. Gondoljunk csak Leonardó da Vinci klasszikus tanulmányrajzaira. E stúdiumoknak a megismeréssel együtt és azon túl többirányú képesség, és szemléletfejlesztő eredményességére biztonsággal számíthatunk.

Ezekben a stúdiumokban a vizuális megismerésnek háromféle irányultsága fordul elő.

1. Megismerés céljából tanulmányozni szoktuk a körülöttünk lévő világot, magát az embert is, egyszóval a valóságot; analizálhatjuk a valóság látványként mutatkozó bármiféle elemét. /**10, 11**/
2. Tanulmányozhatjuk a formált és formálatlan látványokban a vizuális jelenségeket. Vizuális jelenség például a fény viselkedése egy szeszélyes hullámokat vető drapérián. A megfigyelni, megérteni, vizuális eszközökkel feldolgozni való fény-árnyék problémát ilyenkor vizuális problémának nevezzük. /**12–15**/

3. Tanulmányozhatjuk továbbá a **vizuális közlés nyelvi anyagát**. Ezt megtehetjük
- közlési gyakorlatok különböző formáiban, más-más konvenciókat, eszközöket próbálgatva,
- formált látványokat – képet, plasztikát – elemezve, s nem pusztán szemléleti úton, hanem utánzással, reprodukáló imitatív tevékenységgel, egy szoborban például így tanulmányozhatjuk a pozitív és negatív formák dinamikáját mint ellentétes érzelmi tartalmakat kifejező nyelvi eszközöket, /**16–21**/
- s végül a tudatosság érdekében tanulmányozhatjuk magukat a tanulmányozás vizuális eszközeit is második síkon, míg az első síkon a tanulmányozás tárgya (valamilyen aspektusból) egy konkrét látvány.

2.

A modellek szerepe a vizuális megismerésben

A modellekről szólva elöljáróban tudatosítsuk a különbséget a **modell** *mint forma* és a **róla készült kép** *mint forma* között. A modelltárgy *forma* úgy, amint látszik: alak, felület, anyag, szerkezet, stb.; mindez sajátos egységben. A *forma a képen*, amely a tárgyformáról készül, ez az első pillanatban belátható: más minőség. A modelltárgyak ugyan **formák** a látványban, de a képen már nem lehetnek azonosak önmagukkal, lévén a kép transzpozíció, a képen **közlő formákkal** jelezzük azokat. A képi feldolgozásban síkon, tömegben, színben, tónusban, foltban jelennek meg. *Közlő formát tehát akkor hozunk létre, amikor a tárgyak optikai jellemzőit optikai hatásokat adó képi eszközökkel anyagba transzponáljuk.*

A képi formák ugyanakkor módosulhatnak, optikai eltéréseket mutathatnak a modellformához képest, mert észleleteink személyesek, érdekeltségeinket, elfogultságainkat nem tudjuk kikapcsolni (többnyire nem is tudatosulnak). A megfigyelt formát *a nekünk szóló jelentőségével együtt* szemléljük, azt mintegy belelátjuk, így *az ábrázolás egyben a jelenséghez való viszonyunk kifejezésévé is válik.* Tárgyilagosságot kívánó ábrázolási feladatnál ez a körülmény műhibának számít. Előfordul mégis, hogy ez éppen erénye a képalkotásnak: a művészi kifejezés hitelét ugyanis gyakran a személyes átélés adja.

E képi formák – a tanulmány céljának megfelelően – a közlés során különböző helyzet, és minőségviszonylatokba állnak egymással, és más képi elemekkel. Az a *vizuális egység* tehát, ami így létrejön a látványhoz képest *képegészként* (kompozícióként) is más minőség lesz. Mint ilyen válik azonban csak alkalmassá arra, hogy szemléletünk egyidőben fogja fel benne a közléssé összeálló képi jeleket, és a jelanyagot inspiráló eredendő tárgyi formát, a modellt is.

3.

A modellek megválasztása a vizuális megismerés irányultságai szerint

Ha a tanulmány célja **a valóság egy darabjának megismerése,** (1) akkor abban a darabban mint modellben, valamilyen vizuálisan tárgyiasult minőséget tanulmányozunk. Akkor a modellt válasszuk meg úgy, hogy a jelenség a bele kódolható információk, s a benne formát öltött lényeg tipikus megtestesülése legyen. Ugyanakkor illeszkedjék a tanulmányozás (az analízis) éppen soron lévő, elsajátítandó módszeréhez.

Ha a tanulmány célja valamely **vizuális jelenség megismerése,** (2) akkor olyan modellt választunk, amelyben meggyőzően mutatkoznak, s hitelesen általánosíthatók bizonyos törvényszerűségek. Ha például formaelemek renddé szerveződésének vizuális problémáit tanulmányozzuk, organikus struktúrákat érdemes elemeznünk: virágok, virágzatok, termések (toboz) formaanalízise útján gazdag *rendképzetekhez* juthatunk.

Ha viszont **a vizuális nyelv elsajátításának** (3) valamely aktuális feladatához választunk modellt, akkor a tárgyformának nem konkrét, műszaki, biológiai, szociális, ergonomiai, stb. közlendőire, információira figyelünk elsősorban, (mint fent) hanem arra, hogy formájában mennyire alkalmas a napirenden lévő megjelenítési (nyelvi) eszközanyag feldolgozó elsajátításához. Ha a fény-árnyék dinamikai hatásait tanulmányoznánk, akkor ahhoz a bőbeszédű bontottabb formájú modelltárgyak alkalmatlanok.

A tanulmányok háromféle irányultságán belül vannak részcélok is, amelyek – ha modell-használatot tesznek szükségessé, – ugyancsak körültekintést igényelnek a modell-választáskor. Például a *megfigyeltetés* alkalmi didaktikai céljához olyan modellt választunk, amelyben a megfigyelnivaló átlátható és rendezhető, szinte kínálja magát az alanyok számára. Egy megtanulandó vagy *éppen gyakorolt technika* kedvéért viszont olyan modellt válasszunk, amelyben eleve benne van a transzpozíciós késztetés a technika alkalmazására. Ha például tollrajz a feladatunk, a színes, foltszerűen megjelenő tárgy alkalmatlan. Ezek további taglalása már a tantárgypedagógia tárgykörébe tartozik, mintahogy annak tárgyalása is, miként kezeljük, mikor hozhatjuk előtérbe a modellek által alkalmilag előálló változatos és gazdag, kedvcsináló motivációkat.

A modell-használatban máig létezik az akadémizmusból származó linearitás elve, ami a lerajzolásos gyakorlatok nehézségi fokának növelésével egy reneszánsz típusú (innen táplálkozott az akadémizmus is) „realisztikus", látványhoz tapadó, *perspektívával működő képlátást tud csak megcélozni* és kialakítani. A fotó alapú vizuális tömegkommunikáció egyoldalú „fotólátása" is ezt erősíti ma, a fotó tömegességének tényével is növeli azt a hiedelmet, hogy ez a helyes látásmód. Ha e mellé még szemünk fényképezőgépszerű optikai mechanizmusát is hozzáteszik, mint magától értetődő tényérvet, látszólag be is zárult a kör, s nehéznek látszik kiszabadulni a modellek nehézségi sorára épített kényelmes rajztanítás bűvköréből.

Ha a modellek „bonyolódási" sorrendjét elfogadnánk építkezési elvnek pedagógiánk gyakorlatához, úgy azt a bizonyos „lerajzolói" készséget bizonyára fejleszthetnénk fokról-fokra egészen a rutinig, – példák sorakoznak bőven, – de *kizárnánk az irányultság, és nézőpontváltó sokoldalú vizuális megismeréshez kellő képességek kialakításának lehetőségét. Lehet szó sokféle irányultságról és nézőpontról, éppen ezért a stúdiumok alapállása minden esetben az elemző szemléletmód kell legyen. A megismerő tevékenységek során kialakítható vizuális kiváncsiság, érdeklődés és nyitottság, sőt a vizuális élménykészség személyiségértékekké épülhetnek, ezért a vizuális nevelésben az alapvető pedagógiai célok közé soroljuk ezek megalapozását és formálását.*

Általánosságban is igaz, hogy a *plasztikus* modellek „nehezebbek" mint a *laposak,* a *mechanikusak* „könnyebbek" mint az *organikusak,* a *geometrikusak* is könnyebbek mint az *amorfak* (formálatlanok), s az *antropomorfak* (amelybe emberi alakot, emberi tulajdonságokat láthatunk bele) is mint az *objektívek,* de nehézségi fokozatban egy-egy modellcsalád önmagán belül is komoly eltéréseket mutathat. Ha az alanyok pillanatnyi képességéhez és a feladat relatív összetettségéhez képest is bonyolultnak ítélhető a modell, akkor az a probléma, hogy nem tud „elébe menni" például a kívánt átírásnak vagy a szerkezet meglátásának vagy a vonalakból építkezésnek, vagy akármi aktuális feladatmegoldásnak. *Annak megítéléséhez, hogy a modell mennyiben felel meg az adott pillanatban a pedagógiai célkitűzéseknek, szükséges bizony jártasság, transzpozíciós tapasztalatok, és főként pedagógiai tudatosság.*

Itt hívjuk fel az olvasó figyelmét arra, hogy az aktív vizuális megismerésnek azokkal az útjaival, amelyeken a világ megismerését szolgáló alkotott látványok befogadása történik, két másik tankönyvünkben foglalkozunk. A tárgyszerű ismeretek köréhez a SZEMLÉLTETÉS ÉS MÓDSZERTANA c. tankönyvünkkel, az esztétikai megismerés világához pedig az ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI ISMERETEK, ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI NEVELÉS c. tankönyvünkkel közelítünk.

II. KÖNYV

A VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ

ELSŐ FEJEZET

A KOMMUNIKÁCIÓ, MINT ÉRINTKEZÉS

A társadalom kapcsolatok, érintkezések rendszere. Kapcsolatok, érintkezések hozták létre a társadalmat, a társadalom kapcsolatok, érintkezések révén formálja magához az egyes embereket. A kapcsolatok, érintkezések hozzák tudomására a társadalom egyedeinek, – az egyes embernek, – hogy mi, és ki ő, s milyen világban él (szocializáció). A kapcsolatok, érintkezések ilyen tartalmú rendszerét nevezzük kommunikációnak. *A kommunikáció tehát mindig érintkezés.* A kommunikáció tartalmai a társadalmi szükségleteknek megfelelően a legszűkebb információktól a legszélesebb absztrakciókig terjednek. A kommunikáció formái elképesztő változatosságot mutatnak. A kommunikáció közlési folyamatai információkat, – adatokat, híreket, ismereteket – szállítanak az emberek között.

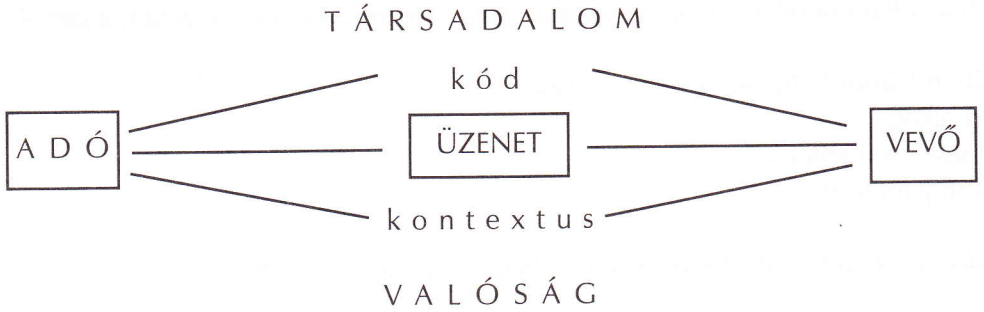
1.

A kommunikáció struktúrája

A kommunikáció eszközei a *jelek*, ezeket érzékszerveinkkel fogjuk fel. Amelyeket a látásunkkal fogunk fel, azok a *vizuális jelek,* azokból áll a *vizuális kommunikáció.* A kommunikáció elmélete megkülönböztetésül szól arról is, hogy a nem ember alkotta dolgoknak is vannak „nekünk szóló jelei, – ezek az un. *szignálok* – egy sziklarepedéstől a pislákoló csillagfényen át a sündisznó tüskéjéig beszél hozzánk a természet minden (vizuális) jelensége, de látható jelekkel kommunikálnak a látószervvel rendelkező élőlények is.

A jel: objektiváció, öltsön bármilyen formát, jelentkezzék bármilyen kombinációban, arra születik, hogy *helyettesítsen.* A jel, a jelcsoport, a jelkombináció létezővé, formává lett tartalom, amely arra szolgál, hogy egy olyan létező tartalmat helyettesítsen, amely magát immanens (természetéből következő) módon nem tudja közölni. Óhajunknak *jelét* kell adjuk, hogy megértsék, a logaritmusnak *jelet* kell kreáljunk, csoport-azonosságunkat *címerrel, zászlóval, jelvénnyel* hirdetjük, mert az óhaj, a logaritmus, az azonosságtudat önmagát önmagával nem tudja közölni.

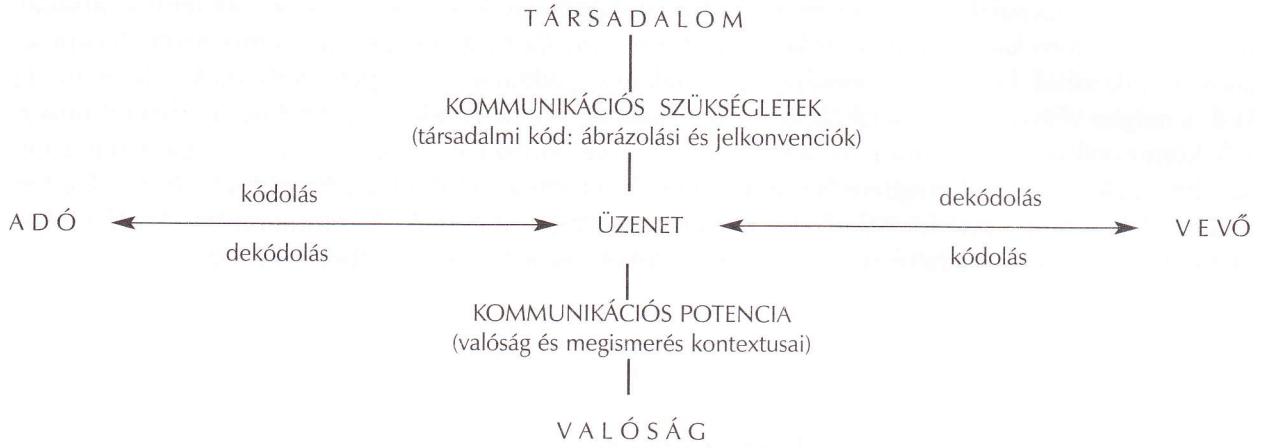
A jelanyag így a jeleket adó alany üzenetévé lesz. Ebből áll össze a kommunikáció alapstruktúrája. A kommunikációs szituációhoz ezek szerint kell adó, kell vevő és köztük üzenet:



Az adó és a vevő lehet az egyes ember, lehet embercsoport. Az adó lehet a multban, a vevő lehet potenciálisan a jövőben. Lehetnek tehát időben – de térben is – közel és távol. Az üzenet adásának és vételének két közös feltétele van:

– kölcsönösen ismerniük kell az üzenetben használt jelek rendszerét, a *kódot;*
– kölcsönösen ismerniük kell a *kontextust,* a valóságnak azt a viszonylatát, amelyben az üzenet értelmet nyer.

Kölcsönös kommunikáció esetén adó és vevő – egy dialógusban például – kódoló ás dekódoló szerepeiket rendre cserélgetik.



A kommunikációs szükségletek folytonossága következtében szakadatlanul keletkező üzenetekből óriási potencia halmozódik fel. Ábránknak ez a változata azt is jelzi, hogy az üzeneteknek ez a halmaza a megismerés számára a megismerni való *valóság helyettesítője.* Ezen azt értjük, hogy egy múzeum egyiptomi gyüjteménye például, vagy csak egy könyv is, az idő- és távolság korlátokat megszűntetve teremtenek „közvetlen" kapcsolatot megismerő és megismernivaló között. Ebben az összefüggésben is értelmet nyer az, amit korábban állítottunk, hogy az ábrázolási és jelkonvenciók ismerete világokat képes összekötni. (v.ö.: „Ahány nyelv, annyi ember")

2.

Szemiotikai alapfogalmak

A kód: jelrendszer. A jelekkel a jelek tudománya, a szemiotika foglalkozik (szemion = jel, görög). Mivel minden érzékszervünk képes információkat venni a világról, minden érzékszervünk számára vannak kódok. A vizuális kommunikációban használatos képi jelek rendszere, s használatuk konvenciói, szabályai alkotják a kommunikációnak a látás által meghatározott speciális közegét, *a vizuális nyelvet.*

A jelnek általában *három fő tulajdonságát* sorolják:

1. rendszert alkot,
2. mindig társadalmi jellegű,
3. mindig van jelentése.

E három tulajdonság *a szemiotika tudományának három ágát jelöli ki,* ezek:

1. szintaktika,
2. pragmatika,
3. szemantika.

MÁSODIK FEJEZET

A VIZUÁLIS KÖZLÉS

1.

A képi közlés különböző formái: objektív és szubjektív közlések

Az ember által létrehozott látványok, – a komponált látványok – mindig valamilyen közlést tartalmaznak. Előfordul, hogy a látványban maga a kommunikáció a cél, más esetekben, az alakításnak más közvetlen célja van, de a látvány akkor is „beszél".

Vegyük számba egyelőre vázlatosan a *képi közlés formáit.*

Van tárgyilagos **objektivitásra törekvő közlés,** és van **szubjektív közlés.** Ez utóbbit tekinthetjük az előbbi sikertelen változatának, amikor is a személyes elfogultságot, az egyéni világlátást, mi több az érdekeltséget nem sikerült kiiktatni a közlésből. Ez nem mindig sikerülhet, sőt, azt, hogy nem is mindig törekszünk rá, mint törvényszerűséget tudomásul is vesszük. Ezért a szubjektív jelzővel egy másik, egyenrangú közlésformát nevezünk meg. A jelző valójában minősíti *azt a közlésformát, amelyben a közlés tartalma nem válik külön attól az értéktől, amellyel az a közlő személy számára bír.* A közlő személy mintegy azt közli, hogy a dologhoz köze van; a dolgot úgy látja, hogy az érte van. Ilyen értelemben tág fogalom a szubjektivitás, mert annak közlése, hogy a világ értünk van, nekünk való, belőlünk van, magának a művészetnek a leglényegibb üzenete, magának az emberiségnek a szubjektív közlése. Ami – legalábbis az általunk alkotott világra vonatkoztatva – igazságtartalmát tekintve végsősoron objektív állítás. A szubjektív jelző a közlés szó előtt tehát nem csupán a személyi elfogultságra szokott utalni.

Bár közismert, most mégis szeretnénk kiemelni, hogy *a közlések ilyen kétfélesége rendre átjátszik egymásba. Mint látni fogjuk éppen úgy, mint a képi közlés jellegének kétfélesége: az* **ábrázolás** *és a* **kifejezés.**

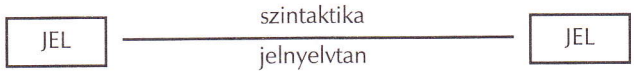
Az objektív közléseket kétféle változatban gyakoroljuk:

- azokban az imitációkban, amelyekben a valóság vizuális jelenségeinek tanulmányozása során nyert friss ismereteinket rögzítjük; ezek *elsődleges* – **primer közlések** a magunk számára is, hiszen friss megfigyeléseinket rögzítettük, mintegy ezúton ellenőriztük helyességüket; /**1, 22, 235–246**/
- azokban a **direkt közléseket** tartalmazó ábrákban, sémákban (embléma, térkép, tervrajz, magyarázó rajz, stb.) amelyekben a funkció valamely gyakorlati cél betöltése, s amelyekben emiatt az objektivitás, a hitelesség, az érthetőség egyértelműen kötelező. /**3, 24, 247–261**/

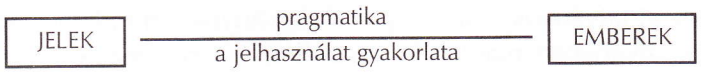
A szubjektív közléseket is kétféle változatban gyakorolhatjuk:

- azokban a formaalakításokban, amelyeknek célja valamely funkcionáló tárgy létrehozása (és esetleg annak díszítése); amikor is a tevékenykedő alany az őt magába fogadó szűkebb vagy tágabb közösség kultúrájának szubjektivitása szerint beszél az esztétikumnak valamely műfaj szerinti sajátos nyelvén; e közlésfajtát nevezzük itt **indirekt közlés**nek azért, mert a tevékenység elsődlegesen nem a közlésre irányul; /**4, 25, 262–275, 290**/
- azokban a képalkotásokban, amelyekben az egyszemélyű én önmaga kifejezésére törekszik, ez a közlésforma tehát **személyes közlés.** /**2, 23, 276–289**/

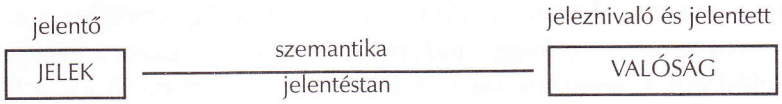
1. A szintaktika afféle *jelnyelvtan,* a jelek rendszerével, kapcsolatrendszerével, egymáshoz való viszonyával foglalkozik, a konvenciókkal és szabályokkal (spontán és tudatos megállapodások), azzal, hogyan szokás, illetve hogyan kell a jeleket együvé rendezni, kombinálni ahhoz, hogy üzenet jöjjön létre.



2. A pragmatika a *jelhasználat* gyakorlatával foglalkozik, azaz a jelek és emberek, a jelek és az azokat használó emberek viszonyával; a jelhasználat társadalmi gyakorlatával és annak történetével.



3. A szemantika *jelentéstan,* a jeleknek az általuk jelzett dolgokhoz való jelentéses viszonyával, tehát a jelek és a jeleznivaló valóság viszonyával foglalkozik.



A szemiotika szemantikai szempontból – hogy ti. a jelentő és a jelentett között milyen viszony van – három *jeltípust* különböztet meg, ezek:

1. az *index,*
2. az *ikon*
3. a *szimbólum.*

1. Az index típusú jel és jelentettje között oksági viszony van: a grafikon vonala – mint index – a tengelyek által helyettesített okok időbeli változásainak mértéke szerint változik, s ez az indexből visszaolvasható.

2. Az ikon típusú jel és jelzettje között hasonlóság van. Az ikon alakilag utal a jelzettre, emiatt rendkívüli változatosságban használatos. A számítógép nyelvi terminológiája (piktogramjainak elnevezése: ikon) a szót már be is vezette a köznyelvbe. Ikon tehát a piktogram, minden ábra, s tulajdonképen az volna minden kép, sőt a művészeti alkotások is, ha ábrázolnak. A műalkotás azonban bonyolult, több jelből, ráadásul többféle jelből sokszorosan összetett információ, ezért véleményünk szerint, minél összetettebb jelanyagból áll egy mesterséges látvány, annál kevésbé ikon, inkább jelstuktúra.

3. A szimbólum típusú jel és jelentettje között megállapodásszerű a viszony. A megállapodás – a konvenció – születhet spontán használat útján vagy akár tényleges megegyezésekben, de közös jellemzője, hogy nincs kötelme. Ilyen minden köznapi értelemben vett vizuális szimbólum, jelkép, jelvény, embléma vagy például a nem ábrázoló közlekedési jelek.

OBJEKTÍV KÖZLÉSEK		SZUBJEKTÍV KÖZLÉSEK	
PRIMER KÖZLÉSEK	DIREKT KÖZLÉSEK	INDIREKT KÖZLÉSEK	SZEMÉLYES KÖZLÉSEK
megfejtő-értelmező *ábrázolás* látvány után	szemléltető, magyarázó, tájékoztató *ábrázolás*	tárgyformálás, környezetalakítás és díszítés kollektív *kifejezés*	önkifejezés mint szemléleti tevékenység individuális *kifejezés*

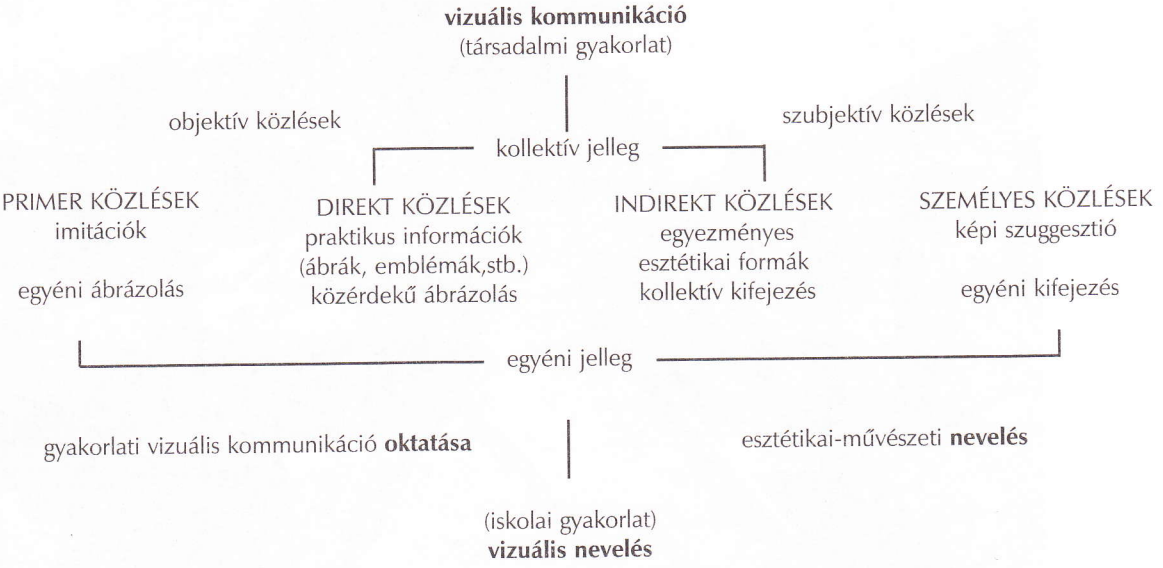
Amig a szubjektív közlések első változatához a népművészet, kézművesség, iparművészet, design különböző műfajait kell hozzágondolnunk, addig a másodikhoz a képzőművészet műfajait. És amíg az előzőben valamely **kollektív én** kifejeződése dominál, addig az utóbbit az **individuális jelleg** határozza meg. Lehet nagyon egyéni egy váza is, de ennek korlátot szab az, hogy tetszeni akar egy adott kulturális közegben, és az, hogy alkalmasnak kell maradnia víz és virág befogadására. Igaz ugyanakkor az is, hogy a képzőművészeti alkotás – legyen mégoly egyéni szemléletében, irányultságában – mégiscsak igazodik egy szűkebb vagy tágabb kultúrkörben elfogadott értékekhez.

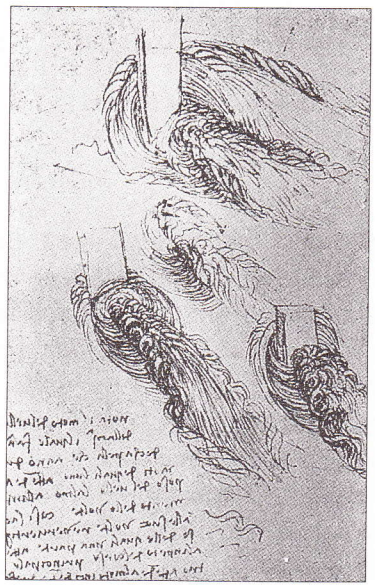
A szubjektív közlésformákról fogalmazott rövid megállapításainkat itt nem nélkülözhettük. A kérdés bővebb kifejtésére még visszatérünk, mert a továbbiakban azt is értelmeznünk kell, hogy *a képi közlés eme formáinak gyakorlása egyben az esztétikai-művészeti érzékenység gyakorlása is.*

Már most szükséges megállapítanunk ugyanakkor azt, hogy *a vizuális megismerés és vizuális kommunikáció* ***oktatási feladatait*** *nagyobbrészt az objektív közlésformákkal programozhatjuk.* Számonkérhető ismeretanyagot is inkább ezekben a feladatokban sajátíttathatunk el. Az ezekben mutatott teljesítmények, az ezek által elsajátított képességek többnyire objektíven mérhetők. Ugyanakkor a személyes közlések késztetéseit tartalmazó feladatok osztályzatos mérése óhatatlanul a személyiség megmérésévé (s az egyes személyek „hivatalos" összemérésévé) torzítaná az értékelést. Természetesen nem vonatkozik ez ilyen mértékben a szubjektív közlések másik változatára. Az abban elsajátítható műveltség anyag mindenképpen számonkérhető.

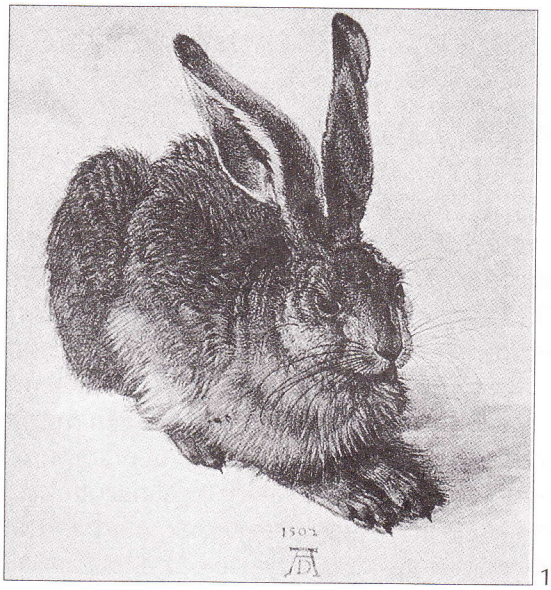
Mivel a társadalmi értékek, és a hozzájuk való viszonyaink a társadalmi közmegegyezések különböző szubjektivitásaiban élnek, *a vizuális nevelés területének szorosabb értelemben vett* ***nevelési feladatait*** *nagyobbrészt a szubjektív közlésformákkal programozhatjuk.*

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy amíg az objektív közlésformák elsajátításának a mindennapi valóság gyakorlati és tudományos közegében jelentkezik a hasznossága, addig a szubjektív közlésformák megismerése és elsajátítása a mindennapi és egyetemes valóság esztétikai (ember jelentésű lényegének) elsajátításához segít hozzá.

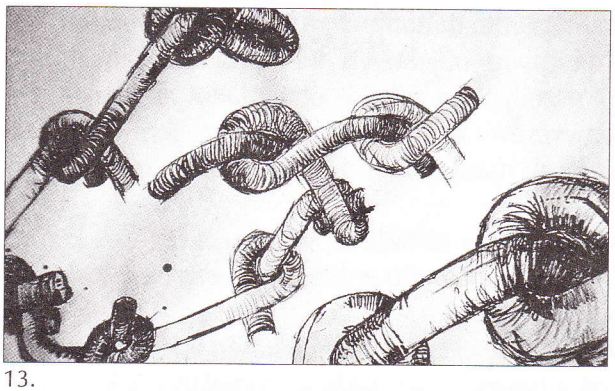




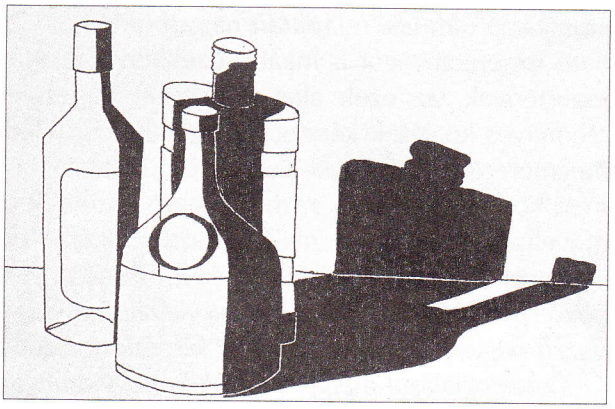
10.



11.



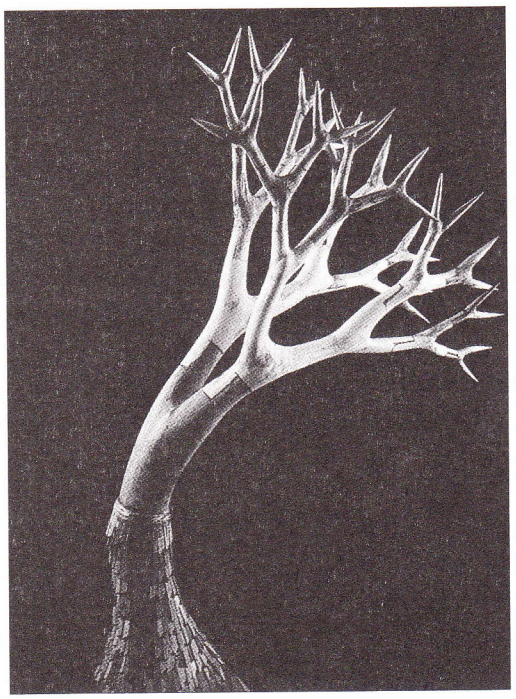
13.



12.

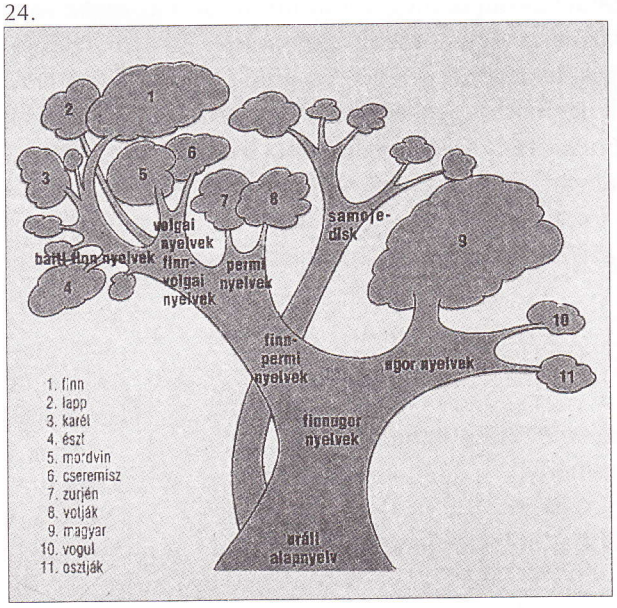
14.

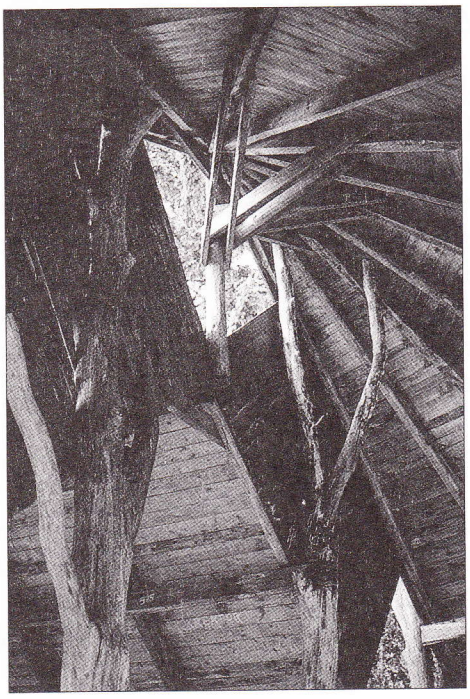
22.



23.

24.





25.

10. Leonardo da Vinci tanulmányrajza az örvénylő folyóvízről (1515) 11. Albrecht Dürer tanulmányrajza a nyúlról (1502) Vizuális problémák feldolgozása (hallgatói munkák): 12. Fény-árnyék tanulmány, fekete-fehér redukció 13. Térformák rajzi értelmezése síkon 14. Perspektíva tanulmány a természetes és emelt horizontról (fotó) 22. Leonardo da Vinci fa-tanulmánya (1515) Primer közlés. A rajzoló a fát vizsgálja, a rajz a fáról szól. (További példák: 235–246) 23. Samu Géza: *Párhuzamos elágazások* (1987) Személyes közlés. A mű nem a fáról szól, a fa csak téma, amely a művész szemlélete szerinti jelentést magára vette. (További példák: 276–289) 24. A finnugor nyelvek családfája. Direkt közlés. A fa természeti struktúrája alkalmas arra, hogy átláthatóvá –, s így érthetővé, megjegyezhetővé tegyen egy különben nem vizuális struktúrát. (További példák: 247–261) 25. Makovecz Imre: *A sárospataki kuglizó tetőzete* (1982) Indirekt közlés. A fa megőrzött természetes formájában lett tartóoszloppá a deszkatető alatt. A fa így közvetlenebbül szól ki a funkcióból: direktben elmondja a tartást, indirekt módon pedig kifejezi az ember és természet viszonyának az alkotó szemlélete szerint felfrissített hagyományos kollektív értékeit. (További példák: 262–275)

2.

A képi közlés kétféle jellege: az ábrázolás és a kifejezés

A képi közlés jellegének meghatározására két fogalmat használunk: az *ábrázolást* és a *kifejezést*. Valójában mindkettő a képi közlés szinonímája.

Az **ábrázolás** a képi közlés összetett folyamatából az objektív mozzanatot, a külső valóság tárgyias rögzítésének mozzanatát állítja előtérbe, szemben a képi közlés másik szinonimájával, a kifejezéssel.

A **kifejezés** a képi közlés összetett folyamatából a szubjektív mozzanatot, az alkotói én belső tartalmainak felmutatását, kivetítését állítja előtérbe, szemben a képi közlés másik szinonimájával, az ábrázolással. /**26–31**/

3.

Az ábrázolás és a kifejezés módjai

A képi közlés módjai ilyenképpen vagy *ábrázolási módok* vagy *kifejezési módok*. A kép jellege e módok változataiból fog előállni.

A képi közléseknek csak bizonyos sarkított változatai valósítják meg autonóm módon az egyik vagy a másik jelleget. Amíg a tiszta kifejezés nélküli ábrázolásra egy ábrázoló geometriai tanulmányábra, addig a tiszta ábrázolás nélküli kifejezésre egy nonfiguratív festmény legyen a példa. Az utánzó (imitatív) és a kifejező (expressziv) jelleg többnyire átjátszik egymásba, „mennyiségi" viszonyuk azonban egy objektivációban nagyon különböző lehet. Egy száraz naturalista festmény például már témájának megválasztásával is szubjektív, azaz „kisebb mértékben" ugyan, de kifejezi alkotójának szemléleti viszonyát a világhoz. Egy absztrakt szobor viszont tömegének formáival, a formák viszonyaival „kis mértékben" ugyan, de konkrét felidézés nélkül is valóságos formaviszonyokat imitál, olyanokat, amilyenekből a mi viszonyképzeteink is származnak.

Ha az ábrázolás dominál a képalakításban, akkor az:

- természeti vagy mesterséges forma szerkezetének elemzése (tanulmány);
- tárgyábrázolás vagy tárgycsoport ábrázolás (tanulmány);
- közlő ábra, embléma, magyarázó rajz, stb.;
- élőlények ábrázolása modell után (itt már erősebb a beleélés késztetése).

Ha sem az ábrázolás, sem a kifejezés nem bír dominanciával, akkor az:

- folyamat, keletkezés, fejlődés képi közlése;
- útvonal(am) térképe;
- több nézőpont képét egyesítő kubista kép;
- erős dekoratív aspektust érvényesítő népművészeti vagy alkalmazott grafikai ábrázolás, vagy erősen stilizált ábrázoló motívumokból álló ornamens.

Ha a kifejezés dominál, akkor az:

- illusztráció (szöveges alkotás vizuális tartalmának vagy vizuális jellegének képies közlése);
- illusztráció (irodalmi alkotás személyes képi interpretációja);
- zenei „képek" megjelenítése;
- szubjektív tematika (hangulat, állapot, korélmény, stb.) kifejezése egyénileg kialakított jelentéshordozó motívumokkal, stílussal.

Az ábrázolás, illetve a kifejezés dominanciájának példáit igyekeztünk úgy összeállítani, hogy az imitáció illetve az expresszió túltengése az egyikben fogyjon a másikban meg szaporodjon.

4.

A vizuális kommunikáció áttekintő rendszere és a NAT

A képi közlés szinonimáival, az ábrázolással és a kifejezéssel, – mint láttuk – valójában feltérképezhetjük a társadalmi gyakorlatban élő vizuális kommunikáció minden jelenségét. A jelenségeket lényegi vonatkozásaik (funkcióik) azonosságai szerint csoportosítottuk és rendeztük diagramba. Így kellett gondolkodnia a NAT Vizuális Kultúra műveltségi részterület szerkesztőinek is. Az ő kérdésük is ez volt: miként tekinthető át a vizuális kommunikáció társadalmi gyakorlatának térképe, mert ezen a terepen kell majd egyre nagyobb biztonsággal közlekedniük az iskolázott embereknek. A követelményeket, a tananyagot, a kompetenciákat ebben a rendszerben kellett megfogalmazniuk, hogy az iskola a tanulókra irányulva és általuk már a társadalmi gyakorlatnak megfelelően működtesse (vagy legalábbis modellezze) a vizuális kommunikáció gazdagságát.

VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ

GYAKORLATI- ÉS TUDOMÁNYOS vizuális kommunikáció		MŰVÉSZETI vizuális kommunikáció	
OBJEKTÍV KÖZLÉSEK		SZUBJEKTÍV KÖZLÉSEK	
PRIMER KÖZLÉSEK	DIREKT KÖZLÉSEK	INDIREKT KÖZLÉSEK	SZEMÉLYES KÖZLÉSEK
megfejtő-értelmező *ábrázolás* látvány után különböző aspektusokból	szemléltető, magyarázó, tájékoztató *ábrázolás* ábrák, sémák, embléma, piktogram, „vizualizált" közlendők	kollektív *kifejezés* tárgyformálás, környezetalakítás és díszítés	individuális *kifejezés* önkifejezés mint szemléleti tevékenység

NAT

VIZUÁLIS KULTÚRA

VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ	TÁRGY- ÉS KÖRNYEZETKULTÚRA	KIFEJEZÉS, KÉPZŐMŰVÉSZET

HARMADIK FEJEZET

A VIZUÁLIS KÖZLÉS METÓDUSAI

A szemléleti tevékenység bizonyos jellemzői a vizuális közlés minden formájában egyaránt érvényesülnek.

Minden szemléleti tevékenység elvonatkoztatás, →absztrahálás;
ha ez anyagi, képi formát ölt, akkor az → transzpozíció.

Az elvonatkoztatás metódusai:
– a *redukció* és a *szelekció,*
– valamint az ezeket egybefogó *kompozíció.*

Az továbbiakban ezeket a jellemzőket (és fogalmakat) fogjuk értelmezni, kifejteni.

1.

A transzpozíció mint elvonatkoztatás

Általános értelmezésben *a transzpozíció: az optikai látvány áttétele képi látvánnyá.* Pontosabb megfogalmazásban hozzá kell tenni, hogy *az optikai látványból olyan képi látvány lesz, amely szemléletileg szelektív, reduktív és komponált.* Egy véletlenül elsült fényképezőgép képe ugyanis még nem lesz transzpozíció attól, hogy az optikai látvány átköltözött a negatívra, mert létrejöttében nem működött elvonatkoztató szemléleti folyamat. *Az elvonatkoztatás szemléleti tevékenysége nélkül a képi látvány nem válhat szemléleti eredménnyé, nem lesz transzpozíció.*

Az elvonatkoztatást azért végezzük, hogy az optikai látványból elvonjuk az aktuálisan érvényeset, hogy a változóból a múlandóból elsajátítsunk valami nekünk valót. Akár tudatosan műveljük, akár spontán módon zajlik a folyamat, a látvány kínálta összetettségből, relatív teljességből, nem szokott szükségünk lenni mindenre, arról nem is szólva, hogy azt többnyire fel sem fogjuk. Nem igaz tehát, hogy az elvonatkoztatás előzménye, sőt feltétele, valamiféle minden részletre kiterjedő ismeret.

A transzpozíció fogalmán kétfélét szoktunk érteni: jelenti *az áttétel folyamatát,* és jelenti magát *a megvalósult áttételt.* Maga a fogalom pedig közvetve, de értelemszerűen utal az áttétel eredetére, s arra, hogy attól az áttétel minőségileg elválasztja. A transzpozíció származhat közvetlenül egy vagy több optikai látványból, és származhat már transzponált látványokból is. Transzpozíció lehet

– általában bármely látványjelenség szemléleti jelenséggé absztahálása;
– téri modell redukálása síkképpé;
– valamely síkkompozíció áttétele térbe vagy térkompozíció áttétele síkba továbbá saját dimenziójába átírásokkal;
– általában minden homogén anyagba átemelt komponált látvány, ha eredetileg anyagban, színben, formában heterogén volt;
– általában bármely képi gondolat újrafogalmazása új anyagban.

Gyakorolhatjuk a transzpozíciót;
– értelemszerűen a tanulmányi munkák bármely látvány utáni gyakorlatában;
– modellekből kiindulva készíthetünk egymás után különböző áttételeket, más-más színrendben, más arányrendben, dekoratív foltrendben stb.;

– gyufaskatulyákból készült konstrukciót teszünk át síkra geometrikus színfoltokkal egy építészeti kiállítás plakátjának;
– egyszerűbb tárgyak képét betűképpé transzponáljuk;

– értelemszerűen a díszítőtervezésben szokásos motívumtervezési feladatokban, amikor modellből indulva stilizálunk;
– valamely saját díszítőfríz szín- és formarendjének áttétele más és más szin-, forma-, és ritmusrendbe;

– minden közvetlen látványból induló feladatban, amelyekben engedhetünk a személyes kifejezési késztetéseknek;
– valamely műalkotás egyszerű imitációjában vagy átalakítását, újragondolását célzó feladatban.

(A továbbiakban többször kínálunk a fentiekhez hasonlóan példákat. A négyes csoportosítás rendje mindig a vizuális kommunikáció négyes felosztásának rendjét követi: primer közlés, direkt közlés, indirekt közlés, személyes közlés.)

2.

A redukció és szelekció duális metódusa, mint elvonatkoztatás

A redukció *a szemléletileg zajló transzpozícióban jelentkezik mint elvonatkoztatás.* /**32–41**/ A fogalmat definiálhatjuk kifejletében is: *a redukció érzékileg a komponált látványban jelentkezik mint az absztraháló szellemi tevékenység eredménye.* A tárgyi világ optikai látványához képest a redukált látvány mindig **leegyszerűsítés,** az optikailag vagy szemléletileg lényegtelennek ítélt elemek elhagyása, ilyenként: *összevonás, sűrítmény.* Ha a kép naturális másolata az optikai képnek, – amennyiben ez egyáltalán lehetséges, – amikor tehát redukció nincs a képi látványban, akkor nem beszélhetünk vizuális absztrakcióról.

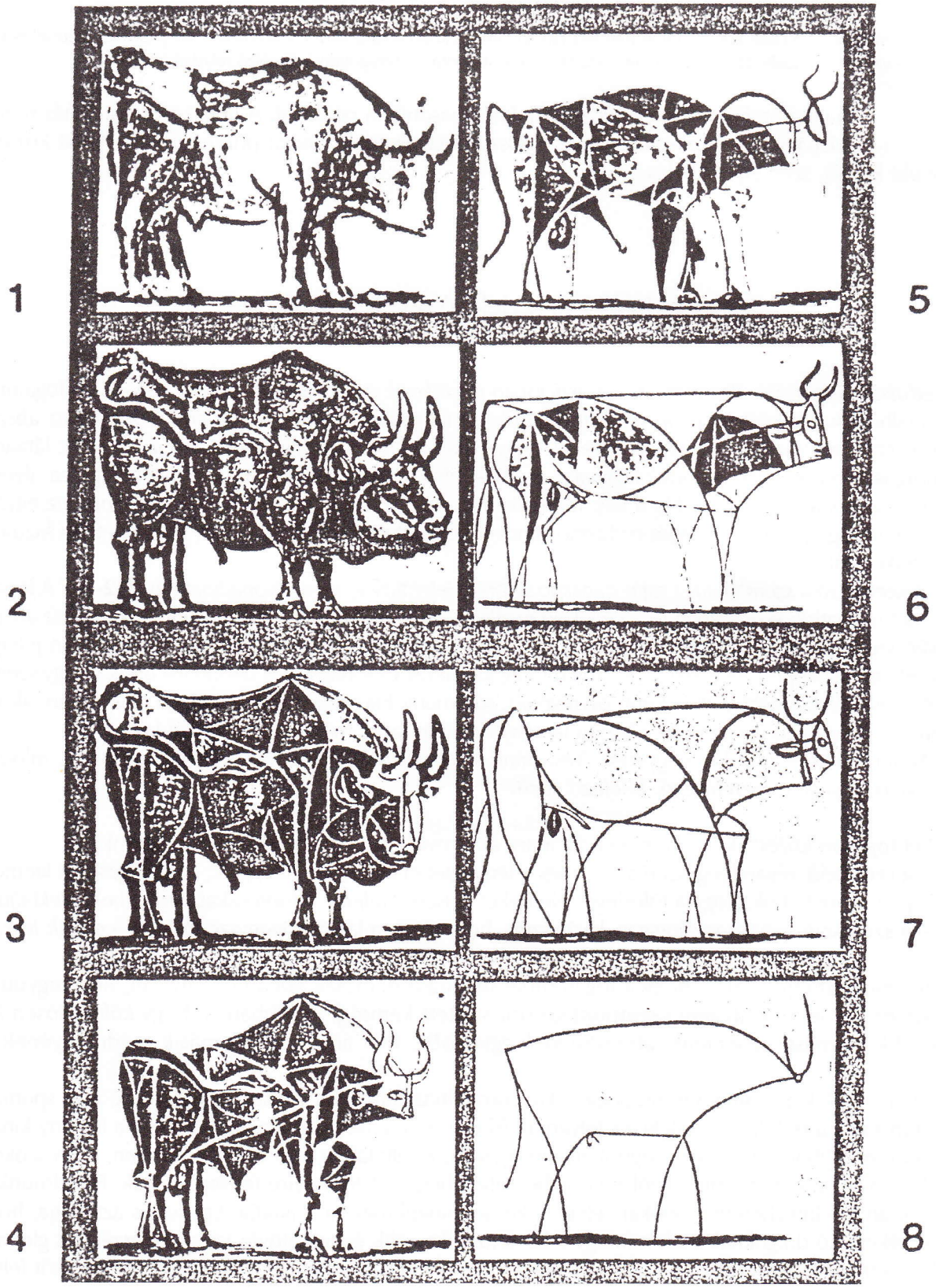
A szelekció *a szemléletileg zajló transzpozícióban jelentkezik, mint elvonatkoztatás.* /**32–41**/ A fogalmat definiálhatjuk kifejletében is: *a szelekció érzékileg a komponált látványban jelentkezik mint az absztraháló szellemi tevékenység eredménye.* A tárgyi világ látványainak optikai elemei halmazatban jelentkeznek, ehhez képest a szelektált látvány mindig **kiemelés és elhagyás,** a domináns optikai vagy szemléleti tényezők kiemelése, ilyenként: *összevonás, sűrítmény.* Ha szelekció nincs a képi látványban, akkor nem történt vizuális absztrakció, akkor a látvány naturális, azaz másolata az optikai képnek.

Amint láthatjuk mind a leegyszerűsítés, mind a kiemelés-elhagyás, azaz *mind a redukció, mind a szelekció lényege az* ***értelmező, kifejező sűrítés.***

A két fogalom között duális kapcsolat áll fenn, amit nyelvi formában is szemléltethetünk:
– **a redukció** olyan leegyszerüsítés, hogy a lényegtelen elemeket elhagyjuk, a lényegeseket kiemeljük; mondhatjuk, hogy a fölösleges elemeket *(ki)szelektáljuk,* a fontosakat pedig *(be)szelektáljuk;*
– **a szelekció** úgy megválogatás, kiválasztás, hogy általa a látvány leegyszerűsödik, *redukált lesz.*

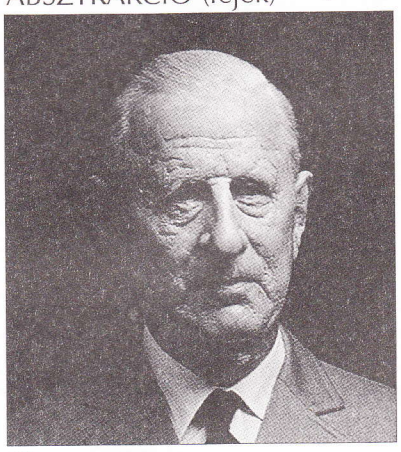
Így megérthetjük azt is, hogy a fogalompár dualítása nemcsak abban érvényesül, hogy együttes eredményük lesz az alkalmi szempont szerint sűrített képiség, de abban is, hogy *kölcsönösen kiegészítik egymást, átváltanak, átminősülnek egymásba,* ami által egyik a másik eredményének is látszhat.

Újra említjük azt, amit a transzpozíció kapcsán felhoztunk. Akár tudatosan műveljük, akár spontán módon zajlik a redukciós-szelekciós folyamat, fő oka mindenképpen az, hogy minket a látvány kínálta összetettségből, relatív teljességből alkalmilag sem, és általában sem érdekel minden; nem szokott szükségünk lenni mindenre, arról nem is beszélve, hogy azt többnyire fel sem fogjuk. Figyelmünk a vizuálisan értelmezhetetlen optikai véletleneket automatikusan ki is iktatja. Egy tudós azt állítja, hogy az érzékelhető dolgoknak csak mintegy húsz százaléka válik észlelhetővé: ismeretszerzésünk globalizáló. Nem igaz az a vélekedés, hogy a redukciós-szelekciós elvonatkoztatásnak előzménye, sőt feltétele, valamiféle minden részletre kiterjedő ismeret. Az akadémizmus a redukciós-szelekciós művészeti eszközök elsajátításához előfeltételnek tekinti a naturalista tanulmányrajzokat. A gyermekrajzok, vagy a naív művészet elvonatkoztatása például nem valamiféle ismert látványelemek elhagyása, nem az

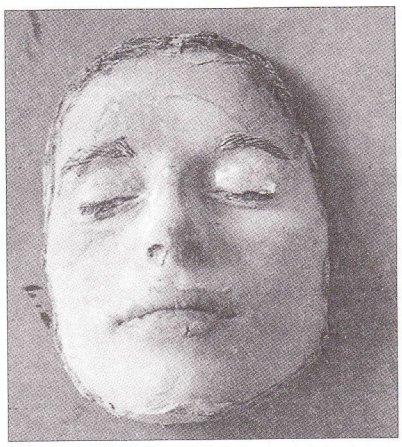


32. Pablo Picasso: Bika-sorozat (1945) A sorozat fázisokban szemlélteti az elvonatkoztatás gondolkodási folyamatát és annak képi megvalósulásait, az eszközeiben képről-képre redukáltabb közlőformát.

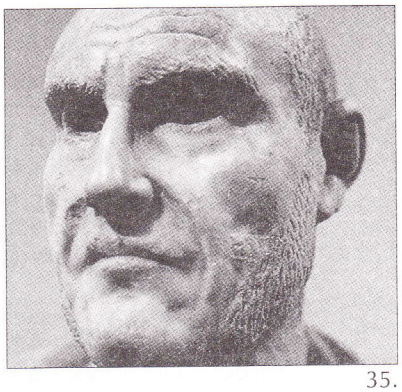
ABSZTRAKCIÓ (fejek)



33

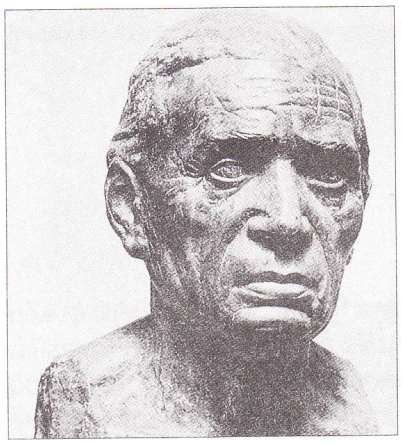


34.

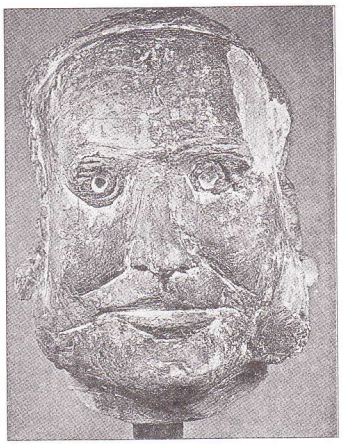


35.

36.



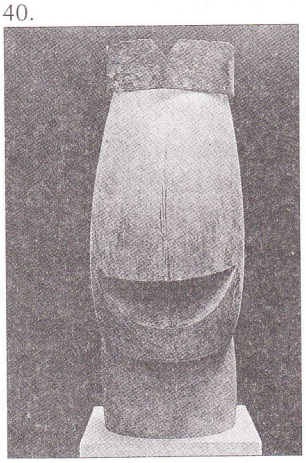
37.



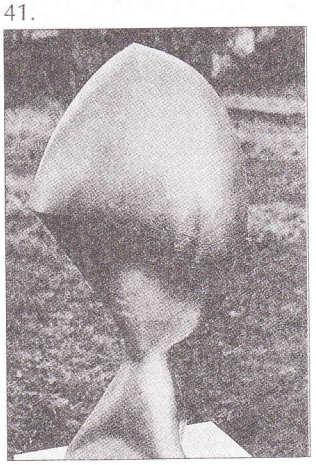
38.

39.

40.



41.



33. De Gaulle tábornok panoptikumfigurája 34. Maszköntvény. Közvetlenül az arcról levett hallgatói munka. 35. Római márványportré (III–IV. sz.) 36. Borsos Miklós: *Egry József portréja* (1952) 37. Marino Marini: *Portré* (1946–1950) 38. Afrikai maszk, Zaire 39. Küklad szobor feje (i. e. 2400–2200) 40. Constantin Brancusi: *A főnök* (1912) 41. Jean Arp: *Fej* (1932) A vizuális kommunikációban az emberi fej téri megjelenítésének számtalan változatával találkozhatunk. Ezek közül emeltük ki és illesztettük sorba a fenti reprodukciókat. Azt kívánjuk szemléltetni, hogy az absztrakció a naturalizmus és a nem, (vagy alig) ábrázoló nonfigurativitás két végletes pólusa között az emberiség kultúrájának egészében szinte hézagmentes átmenetességet alkot, tényleges gondolkodási folyamatként jelentkezik.

ismert összetevőktől való elvonatkoztatás; egyszerűen csak olyan elemek elhagyása, olyanoktól való elvonatkoztatás (globalizáció), amelyeket nem ismernek, amelyekre oda sem figyelnek!

Gyakorolhatjuk a redukciót és a szelekciót, ha

- modell után fekete alapon fehér homogén foltokban redukáljuk a látványt síkra, amelyhez erős oldalvilágítással megkönnyíthetjük az átmenetek kiszűrését;
- a modellt csak vonallal ábrázoljuk elhagyva minden tónus és színfoltot;

- áruféleségek, sportágak, élelmiszerek képzeteihez piktogramokat tervezünk erős leegyszerüsítésekkel, minden felesleges mozzanat elhagyásával;
- valamely közismereti tantárgyból kölcsönzött ismeretet (matematikai művelet, növény fejlődése) ábrázolunk a lényegre, esetleg sémákra egyszerüsítve szemléltetőeszköz gyanánt;

- állatformájú edényt készítünk az edényfunkcióhoz redukálva a formát, elhagyva minden „csak ábrázoló, mesélős" mozzanatot;
- természeti formát tanulmányozva dekoratív motívumra redukálunk, a karakteres mozzanatokat kiemeljük;
- meseillusztrációban színespapír applikációval reduláljuk síkszerűvé a látványt;

- személyes élmény hangulatához, érzelmi anyagának jellegéhez választott leegyszerűsítő eszközanyagot választunk: fekete-fehér, monochom színesség, foltapplikáció, stb.

3.

A kompozíció fogalma

A formáltság és formálatlanság viszonylatában már szó esett arról, hogy a formált látvány: kép, és képként: komponáltság. A vizuális közlés is formálás, és mint ilyen *a közlés folyamatában: komponálás, eredményében: kompozíció.* A közlések minden formája végülis komponált látvánnyá lesz. A *komponált látvány* mint jelzős látványfogalom a kommunimációs látványok körének megkülönböztető elnevezése lett olyan látványjelenségektől való elhatárolásra, amelyeket nem emberi akció hozott létre, amelyeket *nem komponált látványok*nak nevezünk.

A kompozíció tehát mindig megalkotott kép. Ha egy közvetlen látványból ered, akkor nem egyéb, mint annak vizuálisan befogadott, felfogott és értelmezett képi áttétele, → transzpozíciója.

Az ilyen és más eredetű komponált látványok újracsak befogadni, és felfogni való látványok. *A vizuális kultúra* valójában ilyen *komponált látványok összessége.* Az ilyenek *befogadásának és felfogásának képessége* pedig *a vizuális műveltség alkotóeleme.* (A vizuális kultúráról ez itt, és így, még bizonyára hirtelen jött kijelentés, ennek ellenére, – még ha kitérő lesz is, – építsük tovább a gondolatot.)

Ha a komponált látvány minden esetben transzpozíció, – de az egyes személyek látásmódjától meghatározottan *sajátos* (szubjektív) transzpozíció, – akkor a vizuális kultúra (a komponált látványok összessége) az emberi látásmódok és nézőpontok sokféleségének lesz összessége, s mint ilyen: *összességében is szubjektivitás.* A vizuális kultúra e felismert sajátosságából általánosíthatunk is: *az emberi kultúra egésze a kultúrák szubjektivitásából áll, ezért egészében is szubjektivitás.* Bármennyire is meghökkentő belegondolni: nincs objektív világszemlélet. Ha volna, nem lennének filozófiák, csak filozófia; nem volnának vallások, csak vallás, vagy talán az sem; nem lennének ideológiák és pártok... Éppen ettől sokrétű, ettől gazdag a kultúra. Ugyanakkor ez korántsem jelenti azt, hogy egy világszemléletnek nincs objektív igazságtartalma, hogy amit közvetlenül látunk, az nem lehet igaz. A kultúrát gazdagnak mondani tehát nem valami udvarias kijelentés; *a kultúra nemcsak a világlátások sokfélesége, de a tényleges világismeret gazdagsága is.* A *látásmód szubjektív jellege*, és a *komponált kép potenciális hitele* – azaz lehetséges objektivitása – sajátos ellentmondás. Az ellentmondás megértéséhez nézzük meg újra, mit is értünk **látásmódon**. Már a benyomás szintjén is úgy tűnik, a képalkotó alany látásmódjának kérdése az, hogy a – gyakran nemhogy hitelességet, de teljességet szuggeráló – komponált kép visszaadja-e, hitelesen közli-e azt, ami szemléletének tárgya volt.

Nézzük meg közelebbről például a már említett fényképlátás-módot, s eredményét, a fényképet, illetve a fényképszerű képet. A szem nézésének mechanizmusát, amint már szó volt róla, jól modellezi a fényképezőgép működése. A fényképezőgép működése pedig valójában igazolta a reneszánsz perspektívát, a kép síkjára egy nézőpontból kiszerkesztett látvány (optikai) hitelét. Ez azt jelenti, hogy ha a képi ábrázolás perspektívamódszerét igazolja a gépi kép, akkor szemünk nézésének optikai képe is hiteles; és megfordítva: a perspektíva (és a fénykép) úgy adja vissza a látványt, ahogyan nézzük. „Ahogyan nézzük", ezt úgy értjük, hogy valóban azt adja, ami látszik: a látszatot. A látszat pedig az a valami, ami hol fedi a valóságot, hol meg nem.

A reneszánsz perspektívával előállított kép nem csupán képes a „hű" visszaadásra, de egyenesen megtévesztő illuzionisztikus kép előállítására is alkalmas. A reneszánsz látásmód számára ez a nézési–ábrázolási technika azért kellett és azért felelt meg, mert általa lehetett kifejezni az újra felfedezett humán környezet és benne a büszke újjászületett ember harmóniája, *az ő individuális nézőpontjára kiszerkesztve!* A barokk ugyanezt a technikát hallatlan leleménnyel alkalmassá tette a racionális rend feletti transzcendenciák érzékletes megjelenítésére is, érzékletes élménnyé tudta tenni a nemlétezőt is, mert *a barokk látásmód ezt kívánta.* A reneszánsz vagy a barokk látásmód komponált látványai azonban nem a *„végre tökéletes képek"*, csak éppen a kor igényének megfelelő, a kor világlátását – avagy láttatásának szándékát – hitelesen kifejező képek.

(Mellesleg igen tanulságos a dolog, hogy ti. valószerű látványt kínáló perspektívikus festményen azt is láthatjuk, ami nincs, a képként előállt látvány meggyőző erővel elébe állhat a ténylegesen létezőnek. A perspektíva illuzionisztikus módszerével ezek szerint lehet érzékletes és meggyőző jelenségképet előállítani, akár hamis szándékkal is.)

Vannak más korok, más kultúrák, más igények. Vannak, voltak olyan szemléleti tartalmak, amelyek más kor, más kultúra látásmódjaival feltáruló hiteles emberi tartalmak, amelyek sohasem lettek volna közelíthetők a reneszánsz látásmódjával, képkészítő metodikájával, (pl: M. Chagall képi világa). Ennek belátása mintha nem volna tömeges. Tömegesnek ugyanis a fénykép, a televízió perspektivikus látásmódja mutatkozik, amely viszont tömegeket zár el, – hogy a példánál maradjunk, – Chagalltól. A reneszánsz típusú képi látásmód uralma tartósan korlátozza a látásmódok sokféleségének érvényesülését. Tartósító hatást érvényesített egy elég széles kultúrterületen a szovjet típusú szocreál is azzal, hogy ez a látásmód megfelelt agitációs szándékainak. (Bár itt már tényleg nem látásmódról, inkább egy hagyományos látásmód kialakította konvencióról van csupán szó.)

Maga a fotóművészet is áldozata lehet e konvenció uralmának. A fényképhez szokott, a konvencióhoz tapadó nézői látásmód a jó fotón is csak a megjelenítés „hűségét" veszi észre, de nem látja meg a nézőpont választással, kivágással és más fotókompozíciós megoldással érvényesülő művészi látásmód vizuális üzeneteit. Azaz, a fotót is gyakran inkább csak nézik, de nem látják. /Pl: **176, 286**/

Minderre azért szükséges kitérni, mert *a reneszánsz eredetű nézési–ábrázolási technikára beszűkült képi világ magához szűkíti a kompozíció fogalmát is.* Túlságosan is gyakori, hogy ennek az egynézőpontú képnek a megszervezését értik rajta csupán, hovatovább a kompozíció egy ilyen nézőpontra való vizuális rendezést, rendezgetést jelent, ami által a látvány elhitető illúziója egybeállhat, (és hogy komolyítsák, bőséges tárházát vonultatják fel a kompozíciós szabályoknak az előtérre, középtérre és háttérre, kisebbedő arányrendre, takarásokra, rálátásra vonatkoztatva).

Ezzel a szűkítéssel ellentétben szivesebben fogadjuk el, ha *a komponált látvány fogalma a reneszánsz kompozíció képiségének körét messze meghaladóan, a formáltság fogalmát is fedő, vagy akár azzal szinonim fogalommá szélesül, ha ilyenképpen felöleli az emberi alakító–alkotó tevékenység minden faktorát.* Ha belegondolunk, valóban, minden kompozíció, amelyet ember hozott létre, még akkor is, ha valaminek a megalkotásában látványi szempontok egyáltalán nem játszottak szerepet. Az anyagnak a vizuális rendre nem figyelő, de a cél és funkció szerint mégiscsak rendezett struktúrája: maga a kompozíció. Amennyiben a tevékenység lényegében konstruálás, eredménye vizuális megjelenésében azt a látszatot fogja kelteni, mintha a látványt komponálták volna. Az ilyen tapasztalat aztán arra bíztatja az embert, hogy akkor már valóban törődjön is a vizuális megjelenéssel az alkotó munka során. (Előfordul ugyan, hogy éppen ilyen „törődéssel" csapják be a vevőt, aki hisz a külcsín csábításának.)

Visszatérve a kompozíció fogalmára, ha kompozíciót mondunk, ezen
- *formailag* a képjelenség elemeinek vizuális *egységét* értjük, illetve azon összetartozó *részek* együttesét, amelyek az egységet alkotják;
- *tartalmilag* magát azt az irányultsággal, összeszervező erővel bíró szemléleti anyagot értjük, ami egy egyszeri, soha nem létező látványegységgé vált.

4.

A kompozíció metódusa mint elvonatkoztatás

A transzpozíció a redukció és szelekció folyamatos „átírásain" keresztül valósul meg: a készülő kompozíció optikai képe a látvány optikai képétől eltéréseket fog mutatni. Így ez az eltérő kép – amely eleve más minőség, hiszen transzpozíció – kénytelen önállósulni. Kénytelen a látványtól eltávolodva tudomásul venni a maga világát, meg kell teremtenie önmagát, azt az immár szuverén látványegységet. Ennek saját célja értelme szerint újféle törvényeknek kell megfelelnie: kommunikációs szituáció médiumaként kell alkalmazkodni bizonyos kódokhoz. Formailag igazodnia kell az adott kultúrában a látásmódok rendképzeteihez, műfajok, különböző közlőformák rendképleteihez, vagy egyenesen rendsémáihoz, mert számára ez a megértés egyik feltétele. Ugyanakkor igazodnia kell alkotója szemléleti rendjén túl a tárgyának immanens rendjéhez is, így hát: *komponálódnia kell. Ezért neveztük a kompozíciót az elvonatkoztató transzpozíció átfogó, összefogó metódusának.*

A kompozíció lényegében így működik akkor is, amikor nem közvetlen látvány indítja. A különbség annyi, hogy az indító belső képek nem oly élesek, határozottak, mert nem optikaiak. Ennek következtében képpé formálódásuk – vizuális összerendeződésük és transzformációik – során nem is kell nagyon megküzdeniük korábbi alakiságaik gyakran úgyis elégtelennek bizonyuló felidéződéseivel. Új alakiságba vontan átütőbb vizuális hatás részeseivé válhatnak.

Gyakorolhatjuk a komponálást:

- a képmező „működésének" felismerésére képkivágással, amikor fölös számú modellek tárgytömegéből választjuk és emeljük ki a kompozíciós egységet (tárgyak képének elvágásával is mint a fényképezőgép keresőjében); a továbbiakban még cserélgethetjük a képmező formátumát is;
- a kompozíció egységét és egysége jelentőségének tudatát erősíthetjük, amikor téries látványból a tárgycsoport plasztikáját elhanyagolva monochrom festéssel vagy papírapplikációval egységesítjük a képhatást („foltban látás");
- modell utáni kompozíció emlékképéből kiindulva, elemeit mint nonfiguratív elemeket változtatgatjuk, eltoljuk, átalakítjuk, majd a változatokat összevetjük egymással és az eredetivel; ilyenkor a vizuális nyelv különböző minőségviszonylatainak változtatgatásaival a „hangzást" próbálgatjuk;

- behatárolt számú, színű és formájú nonfiguratív elemből a figyelemfelhívó kompozíciót próbálgatjuk előgyakorlatként egy plakátfeladathoz;
- a képmező formátumának és osztásainak változtatgatásaival keresgéljük meghatározott közlendő legalkalmasabb blikkjét (blick = pillantás, német, → első ránézésre ható és felfogható vizuális egység);
- szerkesszük meg képesújság kettős oldalának „blikkjét" címfelíratok, képek és vakszövegek blokkjainak összeállításával;

- a minőségviszonylatok különböző fajtáinak a forma, a szín, a fény és a karakter kontrasztoknak a képmezőben betölthető kompozíciós szerepeit is leginkább a dekoratív tervezésekben próbálgathatjuk viszonylag szabadabban és játékosan;
- téri kompozíciót gyakorolhatunk makettezéssel, pl: lakótér, tanterem berendezésének témáján;

- a fotómontázs-kompozíció gyakorlásával a valóság elemeinek lényegi, látványon túli, addig ismeretlen, tehát váratlan összefüggései tárulnak fel;
- a formák intuitív viszonyba állítását, az asszociatív komponálást gyakorolhatjuk, ha nonfiguratív indítású kompozíciónkat kezdjük figurálisan átírni, értelmezni;
- a meseillusztráció olyan feladat, amelyben a mesevilág mássága szabadabb képzeleti tevékenységet hív életre, ez pedig nagyobb nyitottságot és bátorságot hoz a kompozíció minőség és helyzetviszonylatainak felépítésére.

III. KÖNYV

A VIZUÁLIS KÖZLÉS NYELVI ELEMEI

ELSŐ FEJEZET

A VIZUÁLIS DINAMIKA I.

1.

A vizuális nyelv

Újabban, amióta a vizuális közlések mennyisége, sokszínűsége és változatos újszerűsége a vizualitásról folytatott eszmecseréket is megszaporította, visszaszoríthatatlanul megjelent a szóhasználatban a vizuális nyelv (a filmnyelv, a reklámnyelv stb.) fogalma. Általánossá vált a nyelvfogalom kiterjesztésének jelensége olyan irányokba, amelyekben ezt nem lehetett többé egyeztetni a verbális nyelv definitiv tulajdonságaival. Mégha használunk is olyan kifejezéseket, mint „vizuális szótár", „vizuális nyelvtan", ezek a szóhasználatban korántsem jelentik azt, hogy a vizuális nyelv mindenben meg akarna (és meg tudna) egyezni a verbális nyelvvel. Inkább arról van szó, hogy *kommunikációs funkcióiban a vizuális jelanyag közlő szerepeket képes betölteni* még akkor is, ha jellemzői nem felelnek meg a verbális nyelvfogalom jegyeinek. A vita megindult, és természetesen változatlanul folyik. Van, aki a kétségtelen funkcionális hasonlóságok alapján szorosabb analógiákat is sorol, és van, aki abbéli törekvésében, hogy feltáruljanak a vizualitásnak a verbalitástól elkülönűlő sajátosságai, az eltéréseket analizálja.

Amikor mi a vizuális műveltség szakterületének képviseletében *belső képről* beszéltünk, s arról, hogy egy megvalósítandó dolgot előre le tudunk rajzolni, akkor a magunk részéről letettük a garast a képi megfogalmazás lehetősége és eredményessége mellett. Ugyanis, ha a nyelv az emberi gondolatok objektivációja, – amint azt állitani szokták, – akkor a tervrajznak is valamiféle nyelvi természetű objektivációnak kell lennie, hiszen az is egy gondolati eredményt közöl. Igaz, a gondolat nem fogalmak, hanem képi elemek képzeleti kombinációja volt, s – számunkra ez a lényeg – ezt *szavakkal nem lehetett volna elmondani. Azaz: közlendőink egy részének olyan az állaga, hogy azok megformálására a verbális nyelv elégtelen vagy egyenesen alkalmatlan.* Ez az igazság teremti meg a vizuális nevelés létjogosultságát is. Visszafogottságnak is minősíthető, hogy ennek ellenére mi általában inkább *vizuális műveltségről* beszélünk, s ritkábban vizuális *nyelvi műveltségről*. A fogalmat már csak azért sem mellőzhetjük a továbbiakban, mert a Nemzeti Alaptanterv Vizuális Kultúra műveltségi részterületének egyik fejezetcímében is rögzült immár a VIZUÁLIS NYELV, amelynek az ismerete és használatának képessége követelmény.

A fentiek értelmében a továbbiakben áttekintjük, és megpróbáljuk rendszerezni az észlelésban jelentkező, majd a képi formálásban alkalmazott nonfiguratív optikai elemeket és a viszonylataikat. ***Vizuális nyelvi elemeknek*** *fogunk nevezni mindent, ami a kép optikai eleme* ugyan, de amiatt az, és azért úgy ahogy, mert jellé lesz egy összetett jelkölcsönösségben, részt vesz a képegész közlésre komponált organizmusában.

2.

A vizuális dinamika

A nonfiguratív optikai elemek csak az alkotó látás folyamatában válnak vizuális nyelvi elemekké. Így nemhogy elválaszthatatlanok a látástól, de a látásban ezek alkotják **a vizuális dinamika** elemeit. Úgy is monhatnánk: *a vizuális dinamika az, amitől nyelvi elemekké lesznek a különben nonfiguratív optikai elemek, amitől észleleti tartalmat kapnak mind az alkotásban, mind pedig a befogadásban,* (amitől

egyáltalán látássá lesz a nézés!). Miközben tehát vizuális nyelvi elemekről lesz szó a későbbiekben, valójában a vizuális dinamikáról beszélünk, avagy ha a vizuális dinamikáról lesz szó, nyelvi elemekről kell szólnunk.

Ebből talán érthetőbb lesz, miért nem működnek a verbális nyelvvel kiépített analógiás összevetések, hogy miért nincs, miért nem lehet „vizuális szótárat" alkotni, miért vannak a vizuális nyelvnek inkább un. konvenciói. A „vizuális nyelvtan" nem tud a verbális nyelv nyelvtanának analógiájára szabályrendszerré rögzülni. *A vizuális nyelv(tan) magában a látás dinamikájában élő tanult kommunikációs tudásunk, amely jó esetben a folytonos rögzülés és a folytonos megújulás ellentéteiben fejlődik.*

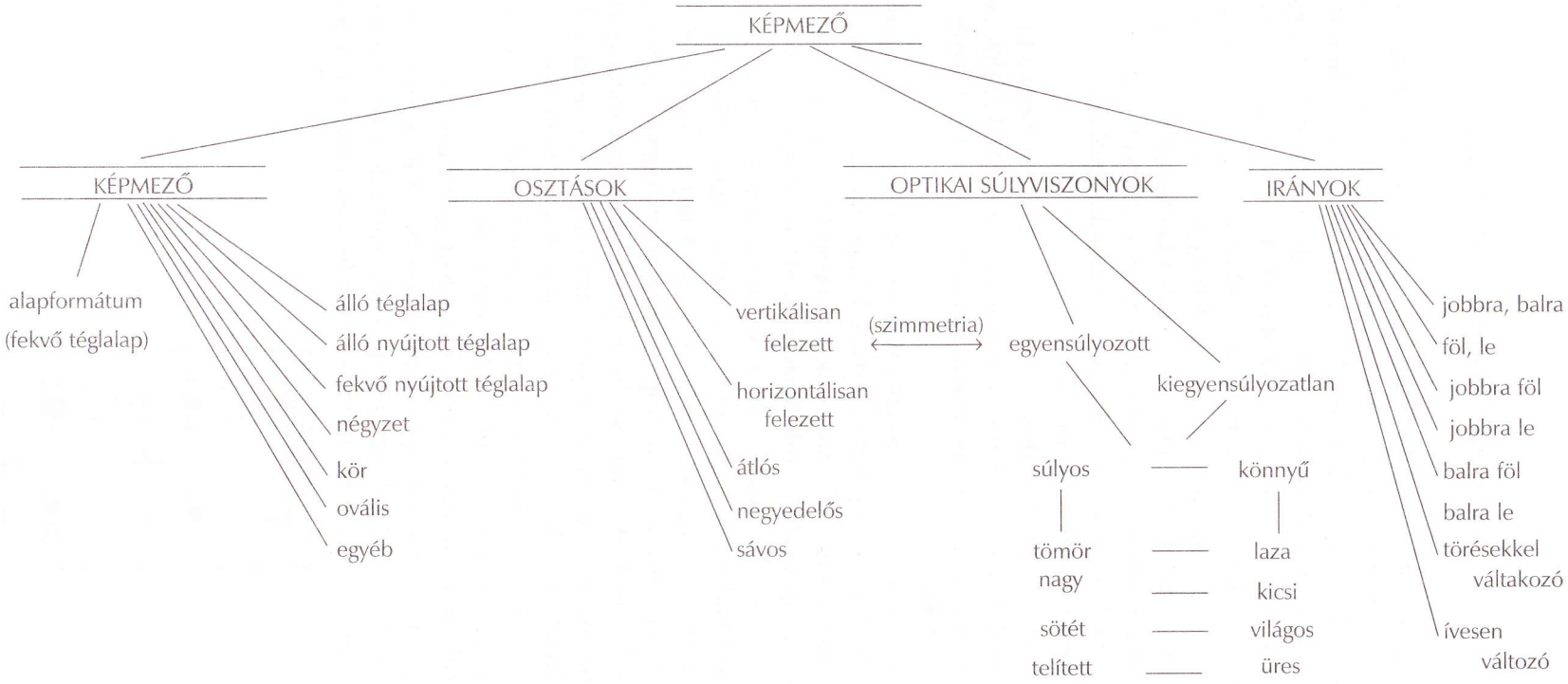
Lássuk, mi is a vizuális dinamika?

Rudolf Arnheim összefoglaló szentenciaként állítja, hogy *„a vizuális észlelés a vizuális erők tapasztalása"*. Itt a vizuális erő fogalma analógiás fogalom. Vizuális erőn azt értjük, hogy különféle optikai mozzanatok valóságos fizikai erők működésének érzetét keltik. Sötétség és világosság, nagyság és kicsiség, színesség és színtelenség, s más hasonló nonfiguratív kontrasztok például a vonzás és taszítás, a súlyosság és könnyedség, a közeledés és távolodás s más hasonló fizikai erők dinamikájával képesek hatni. Mindig kérdés, hogy mindez eleve a dolgok optikájában van-e, vagy mi tesszük hozzá? Ezt a „hozzátevést" a látásunk műveli, de a látványjelenség maga ebben egyáltalán nem ártatlan, mert vizuális jellege éppen olyan, hogy ennek „fogadására" alkalmas.

Az optikai elemeknek és viszonylatoknak ilyen „tulajdonságait" a képi közlésben mi látás útján tudatosan (érzelemmel és rációval) alkalmazzuk; a közlés szándéka és szemléleti tartalma vezérli, hogy éppen milyen ingerkeltő szerepekbe komponáljuk őket. De így történik ez a befogadásban is. Már több ízben említettük, hogy a látás, mint észlelési folyamat maga is képalkotás: az észleleti kép optikai ingerek rendezési folyamatának eredménye. Megfogalmaztuk azt is korábban, hogy a látás minősége, – azaz az észleleti kép minősége, – jelentősen múlik azon, milyen képi készségekkel, milyen vizuális műveltséggel állunk a látvány elé. Rendelkezünk-e magasság, szélesség, kicsiség, nagyság, szín, tónus, de hegyesség, tompaság, üresség, telítettség, sötét és világos, nyugalmas és lüktető, s sok más optikai jellemzőkből álló kombinációk sokféle dinamizálható képzetével, és ezek hatásainak széleskörű tapasztalataival?

Ha az észleleti képalkotás minősége is ezen múlik, könnyű belátni, hogy a képalkotó tevékenységben mekkora ennek a jelentősége. No, és a képolvasásban is, amely természetesen ugyancsak észlelés. Az észlelés tárgya ez esetben már maradéktalanul ebből a készletből szervezett, ok- és célszerűen rendezett megkomponált kép.

A tárgyalás során látni fogjuk, hogy a vizuális dinamika az optikai elemek által kiváltott figyelemfelkeltéstől a képi látvány átélésének vezérléséig igen széles hatásskálán működik, ennek sodrában kél életre bennünk a mások szemlélte világ annyira, hogy vonzódni vagy ellenállni fogunk, tárgyilagosan tudomásul vesszük vagy közömbösek maradunk iránta. A látványokkal való optikai kapcsolataink ilyen dinamikus sodrása igéri, hogy minden újabb képi vagy közvetlen látványjelenség válhat számunkra új látványélménnyé. Ebből kíváncsiság, hívások és motivációk fakadnak, s ez maga is készségeink fejlődésének, fejleszthetőségének biztosítéka. Az ilyen dinamikus élményteli látási folyamatokban éled, lendül be, s működik folyamatosan vizuális felfogóképességünk (percepció, appercepció).


KÉPMEZŐ
KÉPMEZŐ
OSZTÁSOK
OPTIKAI SÚLYVISZONYOK
IRÁNYOK
alapformátum
(fekvő téglalap)
álló téglalap
álló nyújtott téglalap
fekvő nyújtott téglalap
négyzet
kör
ovális
egyéb
vertikálisan felezett
horizontálisan felezett
átlós
negyedelős
sávos
(szimmetria)
egyensúlyozott
kiegyensúlyozatlan
súlyos
könnyű
tömör
laza
nagy
kicsi
sötét
világos
telített
üres
jobbra, balra
föl, le
jobbra föl
jobbra le
balra föl
balra le
törésekkel váltakozó
ívesen változó

3.

A képmező formái és struktúrái

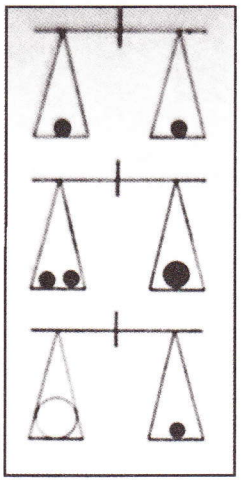
Egy látvány puszta megpillantásával működésbe lép a dinamikus percepció. A látás észlelési folyamatára azonnal hat az az ingerületi mező, amely a kép alakját mutatja. *A képmező a látótér valamilyen formájú lehatárolása.* Képeink gyakori fekvő téglalap formátuma a látóterünkből képződő elmosódó szélű fekvő ovális formából (binokuláris látás) a legtermészetesebb kivágás, ezért tekintjük ezt mesterséges képmezőink alapformátumának. /**42–45**/ Mesterséges képmezőink percepciós alapmozzanata, indító impulzusa az, ha a kivágás mássága ezzel megütközik. A mozi, a tévé, a videókép, s a számítógép képe ezt az első dinamikus mozzanatot „kihagyja", mint a hagyományos tájkép, amelynek polgári funkciója szerint kezdetektől a béke, a nyugalom kontemplatív harmóniájának képzeteit kellett keltenie. A média ezt a képmező formátumot folytonos induló keretként, afféle nyugalmas-semleges alapformaként kénytelen használni, amelyben a dinamika további elemeivel fogja megteremteni a legkülönbözőbb természetű közlendők nyelvezetét.

Művészettörténeti példákon lehet eredményesen tanulmányozni, hogy a táblázatunkba foglalt képmező formák milyen módon határozzák meg a mű alaphangnemét, közülük egyik-másik a maga korában divatossá, sőt konvencióvá vált, például a Madonnát kisdedével közös glóriába foglaló reneszánsz tondó (kör-forma). /**46–57/F**

Az *egyéb formátumok* /**55–57**/ összegyüjtésében és értelmezésében eljuthatunk odáig is, hogy magának a képmező fogalomnak a jelentése látszik kibújni meghatározásunk érvénye alól. A komponált téri tömegek – mint komponált látványok – gyakran felrúgják ugyanis a képmező szokványos értelmezését, illetve a hozzájuk való szemlélői viszonyunkban a képmező rendellenesen áll elő. Saját tömegük megteremti saját képhatárukat, s az e képhatár által közrefogott sikkép lesz az ő képmezőjük. Egy présgép például (szándékosan nem szobrot mondunk) különböző nézetekből különböző kontúrok között jeleníti meg a maga karakterét. Ezek az ő (a gép) változó formátumú (*egyéb*) képmezői. Magyarázhatjuk a jelenséget azzal, hogy a megfigyelés tárgya magára szűkíti a látóteret is, a kontúrokon kívüli térre bevakulunk, a binokuláris kép eredeti keretei mintegy megsemmisülnek.

Az első „blikkre" (pillantásra) működésbe lépő dinamikus percepcióban, a látvány puszta megpillantásával egyazon pillanatban a *képmező formátumának hatása optikailag együtt jelentkezik a képmező belső osztásainak, irányainak, optikai súlyviszonyainak hatásával,* mivel a látvány egységben az egész és a karakterét meghatározó részei el sem különíthetők.

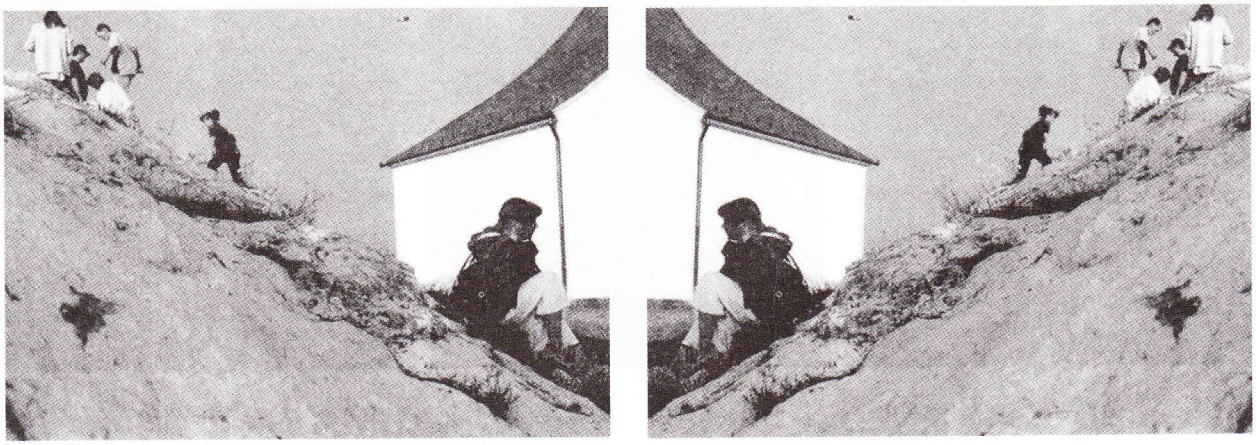
A **képmező osztásainak** változatai közül csak a legátfogóbbakat, az első blikkre feltűnőeket, a kompozíció struktúráját alapvetően meghatározó alaposztásokat soroljuk és foglaljuk itt rendbe. /**58–62**/ A más, kisebb léptékű osztások ugyanis egy határ alatt valójában már nem is osztások, hanem az optikai elemeknek arányviszonyokban jelentkező rendje vagy ismétlődése lesz a kompozícióban.



63. Az egyensúly sémaábrája

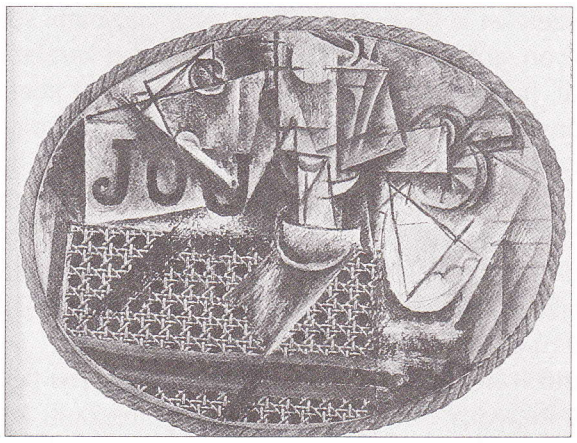
A vizuális dinamika jelensége az is, hogy a látvány optikai elemei – nemcsak a képeké – nyilván a belénk ivódott tapasztalatok miatt *sajátos súlyosságérzeteket is képesek kiváltani*. Ami nagy, ami sötét, telített színű, az egyben súlyos is, és minél kevésbé olyan, annál könnyebb. Az ilyen optikai karakterek egy képben akkor is viszonylatba kerülnek egymással, ha nem figyelünk rájuk. Az sem lehet közömbös, hogy hol helyezkednek el más elemek helyviszonylatai és irányviszonylatai között, mint ahogy az sem, hogy egymással milyen helyviszonylatba és irányviszonylatba lépnek. E relációkon az múlik, hogy milyen **súlyviszonylatok**nak érezzük azokat. /**63–72**/*A súlyosság–könnyűség viszonylatok kelthetnek feszültséget, nyugtalanságot, és ellenkezőleg: nyugalmat, harmóniát.* Az utóbbi akkor keletkezik, ha az optikai elemek súlyviszonyai – egy vízszintes, kétkarú mérleg működése szerint – kiegyensúlyozottak. A *dinamikus képi egyensúly* ilyenkor a harmóniatartalmak kifejezési eszköze, amíg a diszharmóniákat valósággal „leszerelnénk" a képi egyensúly dogmaszerű alkalmazásával.

A képmező formarendjének vannak **tekintetvezető irányai**. /**73–79**/ Általában, – bizonyos figyelmet jobban megragadó – optikai elemek képeznek irányokat azzal, hogy maguk is hosszanti kiterjedésükkel vesznek részt a kompozíció egészében (vagy többen együtt) – egyfélék és különfélék is – egymáshoz viszonyítva úgy helyezkednek el, hogy a tekintet mintegy lépegetni kényszerül egyikről a másikra. Emellett léteznek kulturálisan beidegzett **irányok** is, amelyeknek már fiziológiai eredetét is feltételezzük. Fiziológiai meghatározottságoknál fogva figyelem vezetésünk *balról jobbra* iránya például az előrefelé irány. (Nekünk az írásunk is balról jobbra terjed.) Ezért a *jobbra föl* irány lesz számunkra az emelkedő, és a *jobbra le* a lejtő. Ugyanezért a *balra föl* a lejtő ellenében való kapaszkodás lesz. *Mivel a képmezőben működő irányok annak alapstruktúráját szervezik, valójában a közlés alapkarakterének formálásában vesznek részt.*



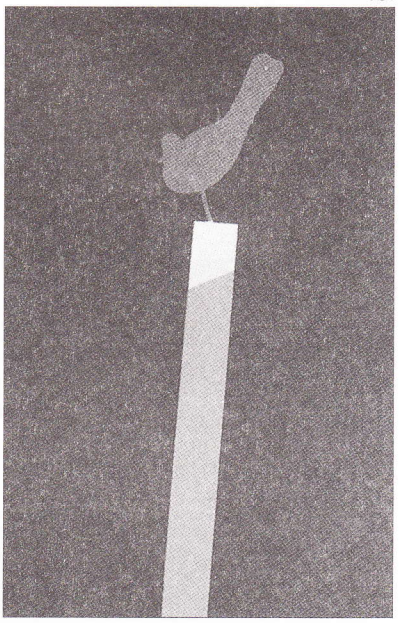
74. Lejtés- és emelkedés-tanulmány (fotó, Pécs) Ugyanaz pozitív és megfordított állásban.

44.



43.

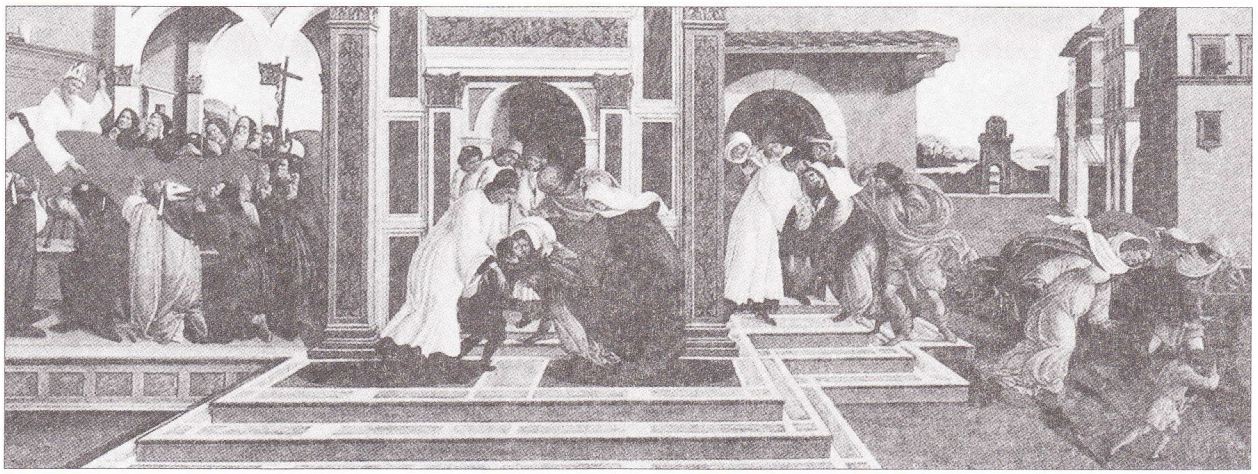
48.



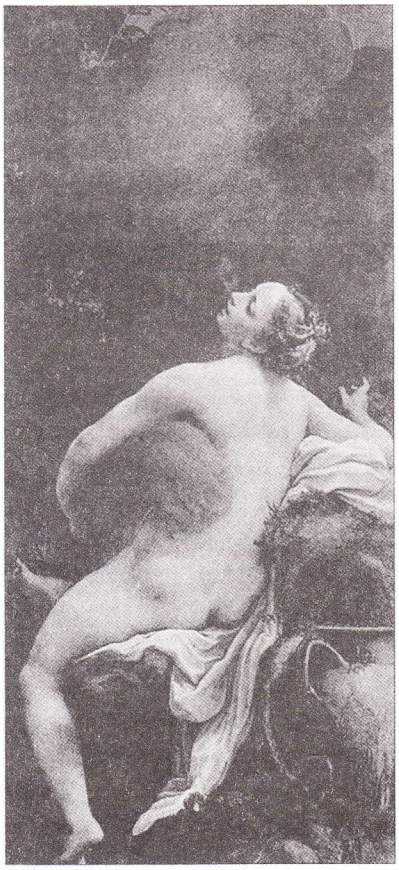
46.

47.

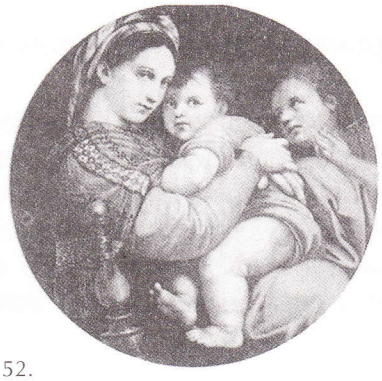
50.



43. id. Pieter Bruegel: *Vadászok hazatérése* (1565) 44. Pablo Picasso: *Csendélet fonott székkel* (1912) 46. Raffaello Santi: *Agnolo Doni portréja* (1514) 47. Francisco Goya: *Korsós lány* (1809) 48. Máté András: a Magyarország szimpozium-program egyik plakátja (1987) 50. Sandro Botticelli: *Szent Zenobiusz élete* (1479)



49.



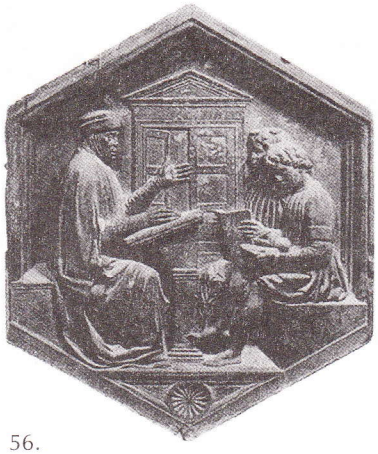
52.

51.

54.

53.

55.



56.

57.

49. Correggio: *Jupiter és Io* (1530 k.) 51. Quentin Metsys: *Pénzváltó és felesége* (1514) 52. Raffaello Santi: *Székes Madonna* (1515–1516) 53. Rembrandt: *A feltámadt Krisztus* (1661) 54. Andrea della Robbia: *Madonna* (1521) 55. Cimabue: *Trónoló Madonna angyalokkal* (1280 k.) 56. Luca della Robbia: *Filozófia*, domormű a firenzei dóm harangtornyán (1437–39) 57. Lorenzo Ghiberti: *Ábrahám áldozata* (1401)

4.

A képtér optikai elemeinek helyzetviszonylatai

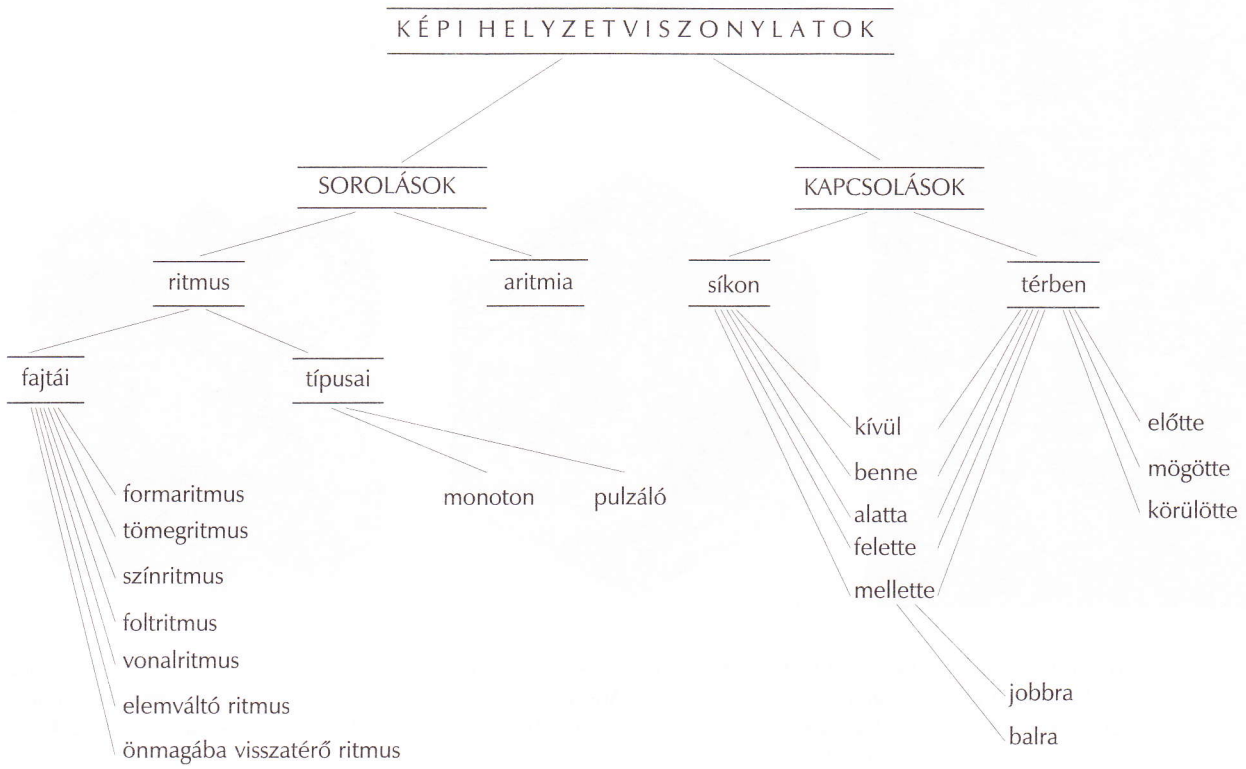
Az optikai elemek különböznek aszerint is, amiként látszanak. A látszatot a fényvisszaverődés törvényszerűségei határozzák meg. Mi észlelve az optikai jellegzetességeket tipizáljuk a látványok nonfiguratív alakzatait, és elnevezzük azokat. *Így lesznek színek, tónusok, foltok, és éles elemhatárokként vonalak. A képalkotás során ezekből lesznek, ezekből szerveződnek az un. képi formák. Képi formákként természetesen ugyancsak a színek, tónusok, foltok és vonalak vizuális dinamikáját észleljük. A különbség annyi, hogy a képi formák dinamikáját az optikai elemeknek már komponált rendje képezi.* Például rendezettek a **helyzetviszonylat**aik.

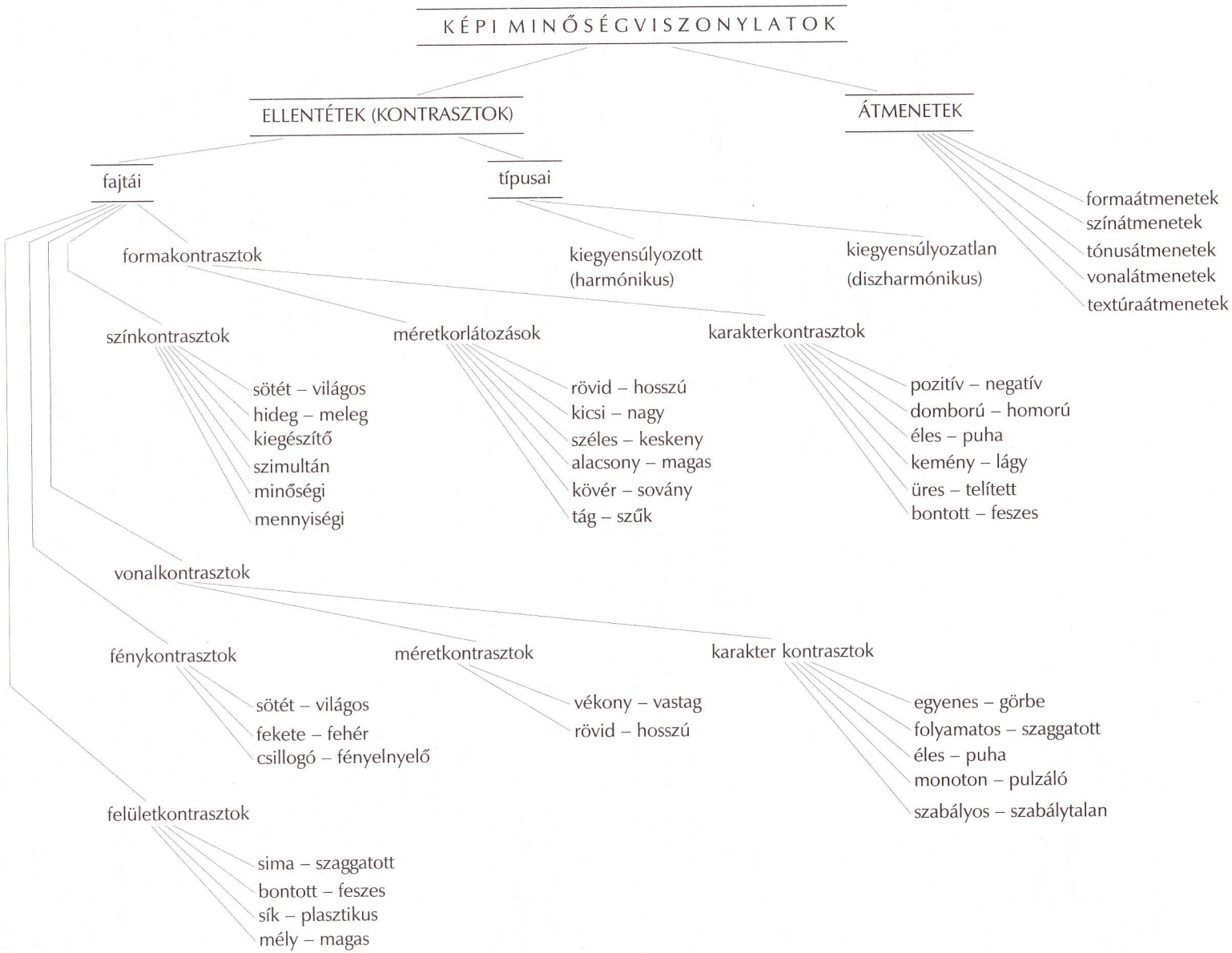
Az optikai elemek egymáshoz való alaki viszonyukban lehetnek hasonlóak és lehetnek különbözőek. Egymáshoz viszonyított helyzeteik – az un. helyzetviszonylataik – a jelleg szerint végtelen változatosságot mutatnak a képtérben és a képmezőben is, úgy mint képi formák. A helyzetviszonylatoknak ebben a változatosságában jellegeik szerint megkülönböztetünk

– **sorolások**at és **kapcsolások**at,
– a sorolások között vannak **ritmusosak** és **aritmiások**,
– a ritmusoknak vannak **fajtái** és **típusai**. /**80–93**/
(Lásd a mellékelt diagramba rendezett összefüggéseket.)

Újra csak azt kell leszögeznünk, hogy mindezek vizuális nyelvi eszközökké transzponálhatók, s így a közlendő struktúrálásában, értelmes, vagy esztétikailag míves kiformálásában játszanak szerepet.

Az optikai elemek helyzetviszonylatainak változatai között például a *ritmus* a képi objektivációk vizuális dinamikájának egyik legelterjedtebb hatástényezője. Ott van minden kultúrában, több változata vált rendképzetekké a társadalmak tudatában, s képes a kultúrák, nemzetek, tájegységek és művészeti ágak között hidat teremteni.




KÉPI MINŐSÉGVISZONYLATOK
ELLENTÉTEK (KONTRASZTOK)
ÁTMENETEK
fajtái
típusai
formaátmenetek
színátmenetek
tónusátmenetek
vonalátmenetek
textúraátmenetek
formakontrasztok
kiegyensúlyozott (harmónikus)
kiegyensúlyozatlan (diszharmónikus)
színkontrasztok
méretkorlátozások
karakterkontrasztok
sötét – világos
hideg – meleg
kiegészítő
szimultán
minőségi
mennyiségi
rövid – hosszú
kicsi – nagy
széles – keskeny
alacsony – magas
kövér – sovány
tág – szűk
pozitív – negatív
domború – homorú
éles – puha
kemény – lágy
üres – telített
bontott – feszes
vonalkontrasztok
fénykontrasztok
méretkontrasztok
karakter kontrasztok
sötét – világos
fekete – fehér
csillogó – fényelnyelő
vékony – vastag
rövid – hosszú
egyenes – görbe
folyamatos – szaggatott
éles – puha
monoton – pulzáló
szabályos – szabálytalan
felületkontrasztok
sima – szaggatott
bontott – feszes
sík – plasztikus
mély – magas

5.

A képtér optikai elemeinek minőségviszonylatai

A látókúpjainkba kerülő és optikailag egymástól elkülönülő elemek viszonylataiban szemléletünk mindig valami kapaszkodót, valami átlátást kínáló rendet keres, és hamar kiszűri az ilyennek minősülő legfeltűnőbbeket, például:

– a **hasonlók** *soroló viszonylatait,* mint helyzetviszonylatokat,

– a **különbözők** között az *ellentétes viszonylatokat* mint minőségviszonylatokat.

A soroló viszonylatokkal az imént foglalkoztunk. Most nézzük a különböző *minőségek közötti viszonylatokat.*

Ha egy szín hideg, s egy másik meleg, akkor *ellentétes minőségük* miatt szinte összekapcsolódnak a látványban, még ha távolabb is vannak egymástól. *A vizuális dinamika abból támad, hogy összekapcsolja, vonatkozásba hozza őket az érzetükből támadó retinális ingerfeszültség.* Ha egy forma kicsi, akkor bizonyára van egy másik, amelyhez képest az, és fordítva, a nagy a kicsihez viszonyítva minősül nagynak. A kicsiség és a nagyság lesz ez esetben az a polaritás, amik között létrejön a feszültség. Ellentétes minőségük miatt akkor is vonatkozásban maradnak egymással, ha a képtérben más viszonylatokra élesedik ki a figyelmünk. /**94, 95**/

A példaként kiragadott színkontraszt és nagyságkontraszt *képelemekké transzponálva képi minőség ellentétekké lesznek.* Dinamikájuk így bizonyos szemléleti tartalmak kontrasztjait képes közvetíteni. Ha olyanok, szemléletünk az észleletben képes őket jelentésbeli ellentétességgé visszaminősíteni. A képi kifejezésbe érzelmi, hangulati feszültséget visznek, kiegyensúlyozottságuk pedig harmónia mozzanatokat fog „beépíteni" a kompozícióba. /**96, 97**/

Ha belegondolunk egy pillanatra, hogy az ellentétes viszonylatok fajtáinak és típusainak mennyi változata lehetséges, és hogy ezek mennyiféle konstellációban működhetnek egyidejűleg, akkor talán következtetések útján is eljutunk a vizuális nyelv közlési tartománya bámulatos gazdagságának felismeréséhez. /**98–101**/

Egyetlen festmény nyelvezetének elemzéséhez például szinte az egész diagramunk működésbe hozható. Kipróbálhatjuk, hasznosíthatjuk egy tárgyforma elemzéséhez. Például egy Hifi-torony „ homlokzati" arculatának képe meglehetősen összetett nyelvezetű dinamikus kompozíciónak fog bizonyulni.

A minőség viszonylatok másik csoportját az *átmenetességgel összekapcsolt különböző, sokszor ellentétes minőségek képezik.* Ha egy világos forma például átmegy egy sötétbe vagy a sötét a világosba, egy szín, egy textúra egy másikba, s ha ezt gyorsabban teszik vagy elnyújtva, akkor a képben a vizuális dinamika újra csak és megint csak más és más karakterű érzelmi-szemléleti hatással, az ábrázoló-kifejező mozzanatoknak más és más jelentést kölcsönözve jelentkezik.

Látva a sokféle hatás együttes esélyét, – azt, hogy az **átmenetek dinamikája** maga is milyen sokféleképpen szólhat, s a más és egyéb mozzanatok dinamikájával egybe komponálva valóságos zenekari kompozícióvá lesz egy-egy műalkotás, – olyan végtelen változatosságról támadhat sejtésünk, amelynek termékenyítő pillanatában valószínűsíthetjük például a műalkotás intenzív teljességét. Megsejthetjük a *műalkotás újra és újra megteremthető megismételhetetlen egyediségének végeláthatatlan lehetőségét.* A műalkotásokból felhalmozódott kultúrkincs olyan tapasztalati anyag, ami a vizuális kommunikáció tényleges gazdagságának, s nyelvi alkalmasságának már kétségbevonhatatlan bizonyítéka. Ennek fényében jelentőségüket vesztik a vizuális nyelv nyelv mivoltáról folytatott viták.

Amit rendszerező „családfánk" elmond a minőségviszonylatokról, az nem kíván külön kifejtést. Legfeljebb megjegyezzük: mint ahogy mi, úgy más se gondolja, hogy ez így teljes, kimerítő és lezárható.

6.

A képhordozó anyag optikai szerepe

A vizuális közlésben a közlésre formált anyag is részt vesz. A formáltságban nemcsak hogy ő is szem előtt marad, de olyannyira eggyé lett ő és a forma, hogy néha úgy tűnik, az anyag maga a forma. Máskor viszont úgy találjuk, „kiszól" az anyag a formából, sok mindent el kellett tűrnie, de megőrizte szuverenítását. *Ennek a kétféleségnek, ennek az egységben, egyidejűségben mutatkozó ellentétességnek a dinamikája lesz most vizsgálatunk tárgya.*

A polaritás két sarka közül az egyiket, az anyagok sokféleségének eredeti, nem embertől való vizuális jelentkezési formáit nem szükséges részletesebben bemutatnunk, a kérdés inkább az, hogyan lehet a formálás során ezt az arculatot megőriznünk. Ha az ellentét eme pólusa feloldódna a formában, maga a vizuális dimamika számolódna fel. A polaritás másik sarka azonban különösen érdekes lehet, megérdemli figyelmünket az anyag emberi megszólalása (megszólaltatása), avagy az anyagba „belelátott" megszólalások.

Úgy tekintünk egy anyagban objektivált képre, mint egy bazaltzuhatagra, amely a természet drámai eseményeinek kövülete. A forma az anyagára ható erők diagramja, visszaolvasható belőle az alkotó történés. Hol maga az anyag bűvöl el nyers eredeti nemességével, hol a bele kövült emberi történés a maga kifinomult nagyszerűségével. *E két pólus: két ellentétes vizuális karakter; dinamikájuk: információ; a dinamika hatása: vizuális esztétikai élmény.* De működik ez a vizuális dinamika fordított előjelekkel is. Beszélhet a formában az *anyag maga – a maga magánakvalóságában is – az emberről*, s az anyag *formáltsága pedig ugyanakkor a nyers természeti erőként működő ösztönökről.*

Hogyan beszélhet a formában az anyag a maga magánakvalóságában is az emberről? Bármely anyag, ha emberi szükségletre formálták meg, a tevékenységnyomokon túl *anyaga által mindig közöl valami egészen általánosat is az emberről,* (ezért nem is gátoljuk érvényesülését), elmond valamit az emberi szükségletekről, elmondja kielégítésük társadalmi képességét, amelynek íme az anyag kiválasztásával, az anyagban a természeti törvények birtoklásával és tiszteletben tartásával adja tanujelét.

Hogyan beszél a formában az anyag önmagáról? Bármely anyag, amelyben valamilyen emberi tevékenység tárgyiasul, „viselkedhet" természetesen, azaz megőrizheti karakterét. Ha a tárgy főként anyaga által teljesíti a funkciót, amelyre formálták, az nem jelenti azt, hogy az anyag elbújik a szemünk elől. (A gyapjú ruha a testformák takaró követésével teljesíti azt, amire rendeltetett, de ettől még észlelhetjük szövésének szépségét.) Gyakorlati funkciót betöltő tárgy esetében ez egy kicsit magától értetődőbb, mint egy csak szellemi funkcióra alkotott tárgynál. Egy működő tárgy esetében kevesebb ok van leplezni, hogy miből készült (ha mégis megtörténik, a jelenséget hazugságként, giccsként regisztráljuk: a plasztikus illúziót keltő rózsák a ruhává szőtt textilen meghazudtolják a testkövető anyag felületszerűségét, s a ruhával együtt „eltűntetik" az embert). Amikor viszont az anyagot csak képi közlésre formálják, s más közvetlen funkciója nincs, az anyagszerűség, az anyag karakterének a megőrzése már nem annyira magától értetődő. (Az agyoncsiszolt temetői márványszobrokat vessük össze Michelangelo „kőben élő" rabszolgaszobraival.) /**102, 103**/

Az anyag spontán közlő készségét, és *azt a készségét, amelyet a megmunkálás hoz ki belőle,* a vizuális dinamika elemeinek, s bizonyos jellemzőinek számbavétele miatt érdemes elkülöníteni. Külön is figyelmet érdemel az a mozzanat, amikor az anyag nem csak mutatja a vele történteket, de láthatóan „megszenvedte" a megmunkálást, így mintegy felfokozódik a beavatkozás nyomainak dinamikai ereje.

Anyagszerűség

Az anyagszerűség fogalma tehát az anyag alakítására nézve elvárásokat foglal magába. Az anyagszerűség elvárásainek teljesülése esetén, ha *az alany anyagszerűen formálja az anyagot, előállhat a vizuális dinamika egyik fent említett feszültségképző pólusa.* Ha a formálás tiszteletben tartja az anyag tulajdonságait, azt az anyag meghálálja, szépen fog viselkedni, készségesen „kiszól" a funkcióból, vagy készségesen belehelyezkedik a forma képalakító szerepeibe. Az égetett agyag például kiválóan viselkedik edényformaként is, állatformaként is, de anyagnyelve határozottan más beszéd, mint a rézlemezé, ha történetesan abból készül az edény vagy a plasztika. A síklemezből kalapálással, nyújtással formált kancsó mindig ünnepi, mindig gazdagság hírdetője, mert nagy az ára annak a fáradozásnak, amely kigyötri az anyagból mindazt, amire az csak képes. Ugyanakkor a sík lemezanyagot tiszteletben tartó, nyújtás nélküli, csak gyűréssel alakított plasztika leleményt, rációt hoz ki a formálóból, hiszen saját állagának törvényszerű viselkedésétől nem képes „eltekinteni". /**104**/ Mindkét változat ugyanannak az anyagnak más-más felfogásban érvényesülő anyagszerű megszólaltatása.

Az anyag egyszerre partner és ellenfél. Ez az oka annak, hogy a vele való barátkozás és birkózás előképei és előérzete miatt izgalom vesz erőt az emberen már megmunkálása előtt is, valóságos érzéki örömöt tud okozni már az anyag látványa, állaga, tapintása, illata is.

Textúra, színezet

Az anyag spontán közlő készsége többek között a textúrán és a színezeten keresztül tud érvényesülni. Ez *anyagszerű viselkedésének* egyik lehetősége. A fény általában kihozza az *anyag felületének szövedékszerűségét, a felület „harmadik dimenzióját", a textúrát,* amely az anyagok egyik feltűnő vizuális jellemzője. A másik, *a színezet, amely az anyag fényelnyelő és fényvisszaverő képességének függvényében jelentkezik a felületen.* (Az anyagok saját színéről van szó, nem a színadó festés színeiről.) Az anyag tömegének viselkedése, tűrése a formálás késztetései alatt olyan, amilyen. Ellenben felületének textúrája és szinezete, ha nincs gyötrésnek kitéve, megőrizheti eredetiségét, azaz „beszélhet" önállóan is. Ezen a nyelven az anyag az általános közlési képességén túl differenciáltabb közlésekre is képes. Közismert, hogy a festészet anyagai milyen különböző, egymáséval összecserélhetetlen jelentési, és kifejezési tartományok közlésére alkalmasak pusztán texturális hatásaikkal is. A homokkal érdesített, tömörített olajfesték például nagyon különbözik a bársonyos pasztelltexturától; az érdes papír laza, matt akvarelltextúrája más regiszter, mint a porcelán miniatúra fényes símasága. /**105, 106**/

Faktúra

Ha a kőfelületen színezete és rücskeinek textúrája mellett – ugyanabban a „harmadik dimenzióban" – még *vésőnyomok* is látszanak, ha a képfelületen a vászon és az olajfesték közös textúrája mellett vehemensebb eldolgozatlan ecsetnyomok, festékhurkák is látszanak, akkor nemcsak változatosabb a textúra, de az anyag saját beszéde új hangokkal egészül ki. /**107, 108**/ Említhetjük a kalapács nyomait a rézlemezen vagy az agyagmintázás nyomait a bronzszobron, és más eseménydiagramokat a különféle anyagokban. A kreativitás nyomai, az alkotó „kézírásjegyei" *már egy más minőség a textúrában: ez a faktúra.* (Facio = tenni, csinálni, latin.)

A faktúra ilyenként – azon túl, hogy személyiségjegy – gazdag közlendőket hordozhat. Vincent van Gogh faktúráinak változásaiból, eseti jelenségeiből, zeneiségéből és görcsös rángásaiból megrendítő lélekéletrajz követhető nyomon. /**109–119**/

A textúrának ugyancsak más minősége – tehát szintén faktúra – az a jelenség, amikor *az ábrázolás anyaga texturálisan is kifejezi az ábrázolt anyagot.* Az ábrázolás anyaga mintegy „beleéli magát" mimetikus szerepébe, s nemcsak színben, tónusban, de textúrában is leutánozza azt. A fehér festék

éppoly testesen csorog a köpülőedény szélén, mint maga a tejföl (Munkácsy: Köpülő asszony), vagy úgy rücskösödik, hogy szinte tapinthatjuk a fehér csipkét a képfelületen, vagy a kézfej bőre, kidagadó erei válnak tapinthatóvá a festék által (Rembrandt). /**120, 121**/ Természetesen a faktúrának ez a változata is az alkotó kézjegye. Ő az, aki a textúráig hatóan átéli az anyagi–tárgyi létezők esztétikumát, s eme átélt emberi–társadalmi jelentést a textúra útján ható szuggesztív érzékiséggel igyekszik átadni; legszívesebben magát az ábrázolt anyagot emelné be a képbe.

Gesztus

Lehetnek az alkotónak a *faktúránál intenzívebb megnyilvánulásai* is. /**122–124**/ Mint ahogy a metakommunikáció során a fokozott érzelmi állapottal magyarázhatók az előforduló nagyobb lendületű, hevesebb gesztusok, ugyanez a kiváltó ok itt is, s az elnevezés is marad: *gesztus*. Mintha nyomhagyó eszközzel a kézben történt volna az érzelemkitörést kísérő gesztikuláció. Ilyenként a gesztus időtlenné transzponált metakommunikációs jelzés a pillanatról. A vizuális dinamikát legáltalánosabb értelemben ez teremti meg, de az is, hogy miközben az anyag kénytelen anyagszerűen viselkedni, kontrasztként előttünk szinte megjelenik az emberi érzelem mozdulatképe. Gyakran kifejezetten látványos a vizuális kontraszt a gesztusnyom és környezete között is: a becsapódó puskagolyó nyoma hatalmas seb egy még nyers, szinte rezgő szabályos porcelánhasáb testén. Máskor viszont – grafikákon és festményeken – a gesztusok egymás közötti ellentétes mozgásai fűtik a kép dinamikáját.

MÁSODIK FEJEZET

A VIZUÁLIS DINAMIKA II.
A MOZGÁS KÉPI KÖZLÉSÉNEK NYELVI ELEMEI

1.
A mozgó kép

A vizuális nevelés a hagyományos képzőművészeti kultúrára alapozott rajztanításból növekszik és terebélyesedik a vizuális kultúra egészére s a vizuális megismerés teljes képességrendszerére irányuló oktatási–nevelési rendszerré. Ebben a folyamatban megkésetten, ezért annál aktuálisabban merül fel a *„mit kezdjünk a mozgó képpel"* problematikája. *Miután a mozgó kép vizuális objektiváció, nyelvezeti működése vizuális kommunikáció, elvitathatatlan, hogy minden lényegi jellemzője szerint a vizuális kultúra körébe tartozik.* A mozgó kép őséről, a filmről azt mondják, két szülőanyja volt, az irodalom és a képzőművészet. A rajztanításnak ezért volna némi joga, hogy a filmkultúrába is belefolyjon, de máig ez sem érvényesül. Első számú oka ennek bizonyára az, hogy a rajztanítás képtelen volt a tananyag bármiféle szélesítésére, amikor tendenciaszerűen szűkült a számára biztosított oktatási idő. Mára a MOZGÓKÉPKULTÚRA ÉS MÉDIAISMERET a Nemzeti Alaptanterv egy önálló műveltségi részterülete lett, követelményeket azonban először csak a 8. évfolyam végére fogalmaz meg. Az alsóbb évfolyamok „fedettlensége" maga is elegendő ok volna arra, hogy a vizuális nevelést érintettségének aktualitásaira figyelmeztessen. Fontosabb ok is van, amely nem engedi, hogy a kérdést magunktól elhárítsuk. *Mozgás volt a mozgó kép felfedezése előtt is.* A mozgó látványokra valamely módon mindig is reagált a látó ember, s így természetesen képalkotó tevékenységeiben is. Azaz, *a mozgó képet átengedhetjük másoknak, de a mozgás (álló)képeivel nekünk is dolgunk van.*

Amit teszünk, az a mozgóképi oktatási programok eredményesebb indításához is tud alapozó ismereteket és készségeket fejleszteni. Ismert dolog, hogy a mozgókép indulni is csak állóképi szem-

életből tudott, s máig is él az állókép által kitermelt vizuális beidegződésekkel, konvenciókkal, törvényszerűségekkel.

A hagyományos képiség – ha mégoly gazdagon veti is fel, s oldja meg a mozgás ábrázolását, illetve a mozgás érzékeltetését – mégis csak állókép. Az új, illetve a már nem is új mozgóképi eszközök képisége hallatlan bőségben bontakozott ki. Már nemcsak a világ mozog szinte szakadatlanul, de a kép is. Újabb generációk szemléletébe már a látásmód elemévé épült be valamiféle filmes látásmód, amely ha nem is több, mint a korábban emlegetett fényképlátásmód „bemozdult" továbbélése, lehetővé tette, hogy már másképp tekintsenek az állóképre.

Nem dolgunk, és nem is vállalkozhatunk a mozgó kép alakításának pszichológiai feltérképezésére, de tudomásul kell vennünk, hogy szemléletünkbe beépültek mozgóképi képzetek és mechanizmusok. Ebből az következik, hogy ezek működnek már akkor is, ha a nem képi (de mozgó) látványvilág jelenségeit észleljük, – hiszen a mozgó-képiség ugyanerre reflektálva kínálja a maga kliséit, – és méginkább működik akkor, (és a klisék szerint), amikor a kép mozog a szemünk előtt. Azt tehát sejtjük, és tapasztalhatjuk is, hogy az új szituáció, a mozgó kép új közege, a látásmódot formálta ugyan, talán át is formálta, de a személyes világlátás esélyétől mintha távolabb lökte volna emberek tömegeit azzal, hogy *a mozgó képnek az álló képnél „tökéletesebb" illusióját kínálva az ily módon minden korábbinál szuggesztívebben valószerű képpel együtt eladja a képkészítő világképét is.* A mozgó kép valóban újféle, mégpedig jókor született képiség az újféle esztétikai minőségek objektivációihoz, hiszen új művészeti ág is született általa. Mégis, a tömegmédia (művészi eszközöket is bevető) nyomulása lényegében kiforgatja a mozgó képet teljesebb megismerést kínáló szerepéből. A megismerő alanyokat pedig tömegesen forgatja ki potenciális megismerő esélyeikből azzal, hogy eltereli, leblokkolja az eszmeileg szabad egyéni megközelítéseket.

2.
A mozgó látvány optikai elemei

A mozgás vagy az élet jelensége, vagy a rajta kívüli világ fizikai megnyilvánulása. Nekünk azonban itt most úgy kell feltenni a kérdést, hogy *mi a mozgás optikailag* ? A mozgást a képtér optikai képén belüli változások érzete jelzi. *A változásokat a változatlansággal viszonylatban, kontrasztként, dinamika élményként éljük meg.* A nonfiguratív optikai elemek – a színek, a foltok, a tónusok, a vonalak – azok, amelyek által

- megjelenik a mozgás és a nyugalom ellentéte; amelyek
- megjelennek és eltűnnek,
- sötétednek és világosodnak,
- átmennek (áttűnnek) egymásba,

egymáshoz viszonyítva

- hely- és helyzetváltoztatást,
- intenzításkülönbséget,
- növekedést vagy zsugorodást észlelünk (ami esetleg közeledés vagy távolodás jelensége).

Az időben zajló változások valójában az álló képtér optikai elemei (diagramba rendezett) helyzetviszonylatainak és minőségviszonylatainak adnak felfokozott dinamikát.

A mozgás tárgyszerű meghatározása azért szükséges, mert – mint tudjuk, – a mozgás tényleges látványával szemben az észlelet milyensége már az alanyon múlik. Tudunk a szemlélő, a megítélő és értelmező alany szubjektivitásáról: más az érzékelő-észlelő irányultsága mondjuk a filmoperatőrnek, mint egy festőművésznek, de más egy természetbúvárnak is, mint egy köznapi szemlélőnek.

Ha a vizsgálandó körbe a mozgás mellé a mozgás szemlélőjét is bekapcsoljuk, kibővül a kötelező objektivitással számbaveendő mozgásjelenségek köre:

- elmozog a látvány és követve szemléljük, (követő gesztusokkal ábrázoljuk) /**131**/
- csak az észlelő pozíciója mozdul el;

pszichológiailag
- mozgás az érzékelésünk, az észlelésünk, és változó az aktivitása,
- mozgás a saját figyelmünk észlelete,
- mozgás a mozgásjelenség megfejtésének idejében a megfejtést értelmező tudati tevékenység maga is.

E rövid áttekintést követően térjünk vissza a mozgás optikai megjelenésének tárgyalásához. Ebből értelmezhetjük az észlelet dinamikáját, ami az optikai érzetek képzetes mozgása a vizuális élményben.

3.

A mozgást közlő vizuális nyelvi elemek az állóképben

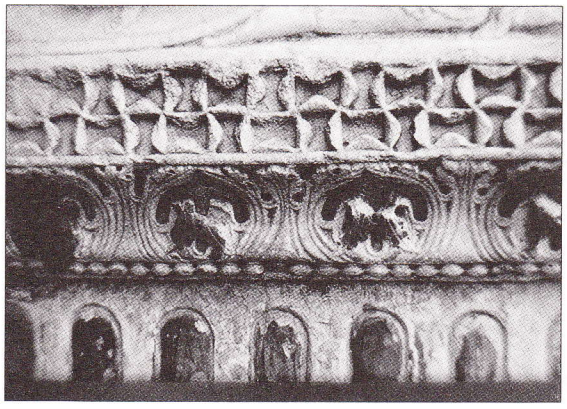
Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy vizuális észleleteink számára megszokott természetes közeg a mozgás. Annyira az, hogy *a mozgásnak, mint információs faktornak a jelzéseit akkor is belevetítjük a látványba, ha nyugalmi állapotot szemlélünk.* Tudunk a mozgásos előzményekről, tudunk a mozgások konkrét lehetőségeiről, hovatovább az álló látványt is a mozgás egy fázisának avagy a mozgás lehetőségének fogjuk fel. Különben miért tennénk különbséget a csendes, a *nyugalmas látvány* illetve a *halott látvány* között? /**125, 126**/ Egyszerűbben: *a nyugalom vizuális dinamikáját az a potenciális mozgás adja, amelyet szemléletünk állít vele kontrasztba.* Szemléletünk ugyanis a mozgó látványokból és a mozgó képekből egyre gyarapodó mobilizálható mozgásképzettel rendelkezik. Ezeket a modern művészet – nem kis részben a film hatására – már belevonta az állóképekbe. /**137, 138**/

A megszokás következményeként a komponált állóképi látványokhoz is mozgásképzetekkel eltelten közelítünk, – ma gyakrabban, mint korábban – *azaz, e képzetek révén van fogadókészségünk a mozgás bármiféle állóképi érzékeltetése iránt is.* A mozgásoknak ez a képzetkészlete működőképes a hagyományos képolvasó-képalkotó gyakorlatainkban is, és ezekben még gyarapodhat is. *Szemléletünkben már erre a bázisra épülnek rá a mozgásábrázolás megtanulható konvenciói.*

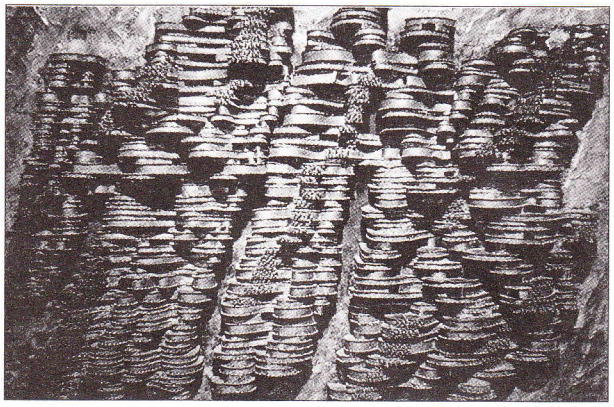
Az áttekinthetőség kedvéért az eddigiekben is követett rend szerint különítsük el egymástól az alábbiakat:
- más a *mozgás ábrázolása,* (1)
- más a *mozgás képzeteinek felidézése* ellentétek vizuális dinamikai eszközeivel, (2)
- és megint más mozgásélményt kelteni a *szemléleti mozgások előidézése útján* (a szemlélet vizuális dinamikájának előidézése: a szemléleti folyamat metodikájának, ritmusának és egyes mozzanatainak dinamizálása a kép optikai elemei által, 3,4)

1. A mozgás tematikus ábrázolása
- történés elbeszélő ábrázolása jelenet(ek)ben; /**127**/
- történés, mozgás, változás ábrázolása képsorozatban; /**128**/
- jellemző mozgásfázisok ábrázolása; /**133–135**/
- mozgásfázisok egybekapcsolt ábrázolása (pl: a futurizmusban); /**136, 137**/
- jellemző gesztus(ok) ábrázolása, stb. /**138**/

2. Optikai elemek konstellációi, amelyek – amint fent említettük – kiegyensúlyozott feszültségeikkel a nyugalom kontrasztjaként **a mozgás képzetét hívják elő bennünk.** Ilyenek lehetnek:
- súlyviszonyok kiegyensúlyozott dinamikája; /**139**/
- az optikai minőség viszonylatok közül főként a kiegyensúlyozott színkontrasztok, és a forma méret és karakterkontrasztjai; /**140**/

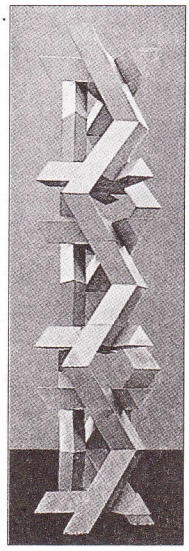


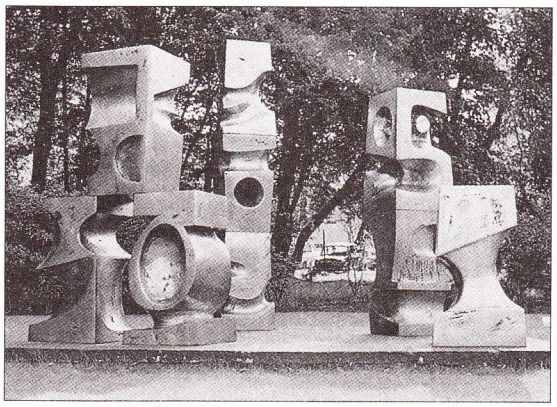
80.



81.

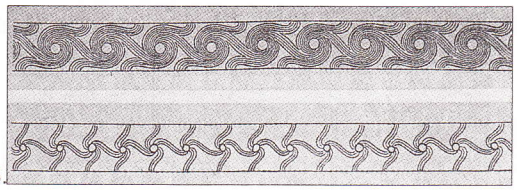
82.





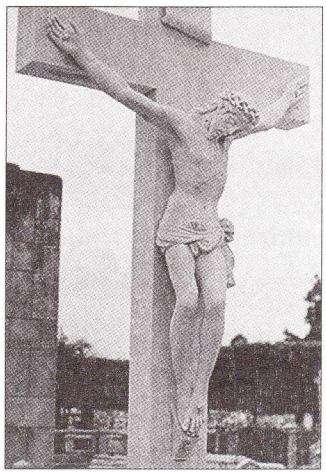
83.

80. 81. *Formaritmus:* Román ornamentika, St. Gilles, apátsági templom (XII.sz. közepe) Zoltán Kemény: *Relief* (1963)
82. 83. *Tömegritmus:* Peter Forakis: *Torony* (1968) Bert de Leeuw: *Kompozíció* (1970–1974)
88. 89. *Vonalritmus:* Mexikói frízminta (egy mintakönyv ábrája); Mednyánszky László: *Lövészárok* (1917)

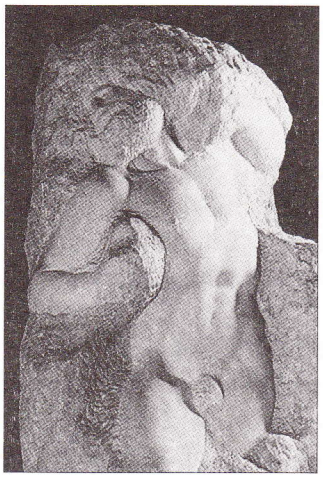


88.

89.

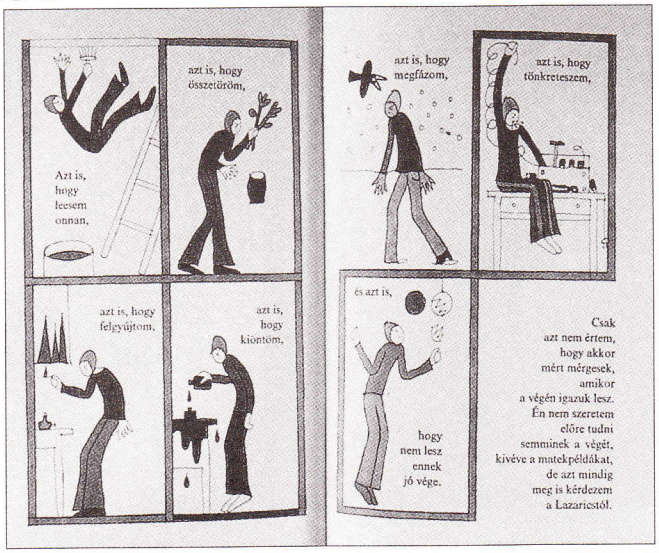


102.



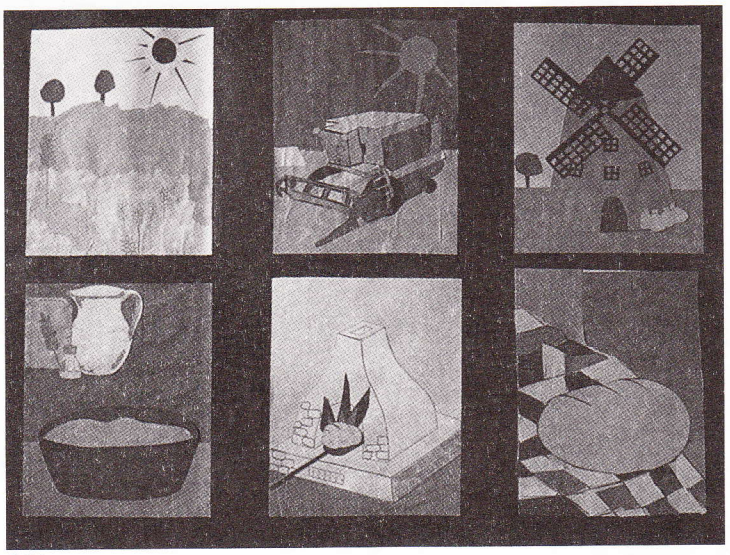
103.

102. Krisztus a keresztfán Carrarai márványfeszület a havannai temetőben.
103. Michelangelo Buonarroti: *Álmából ébredő rabszolga* (1513)



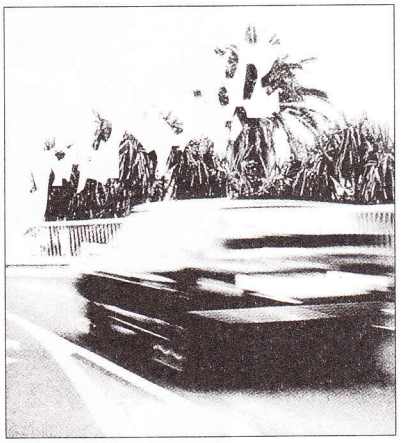
127.

131.

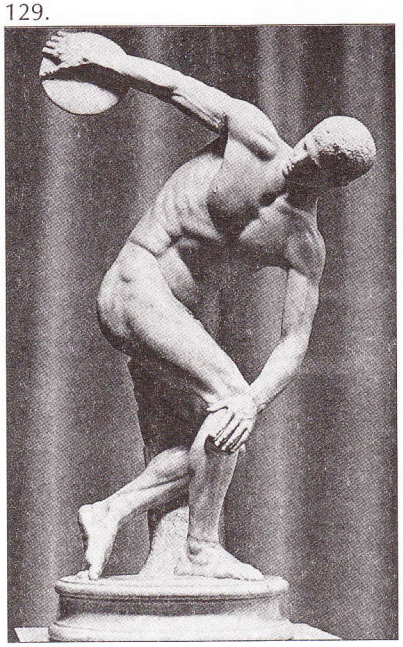


128.

132.

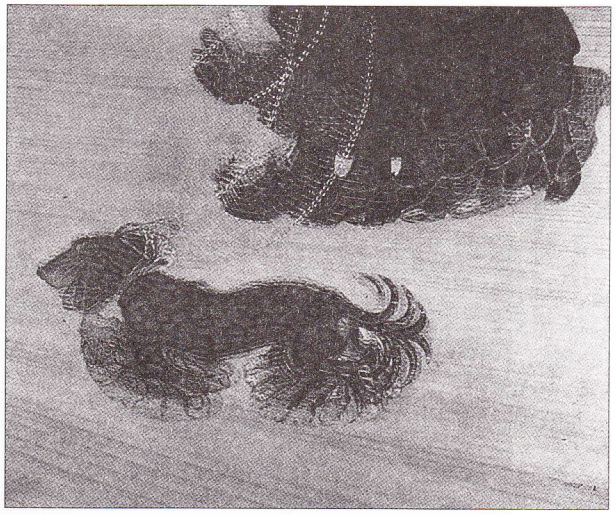


129.



130.

135.

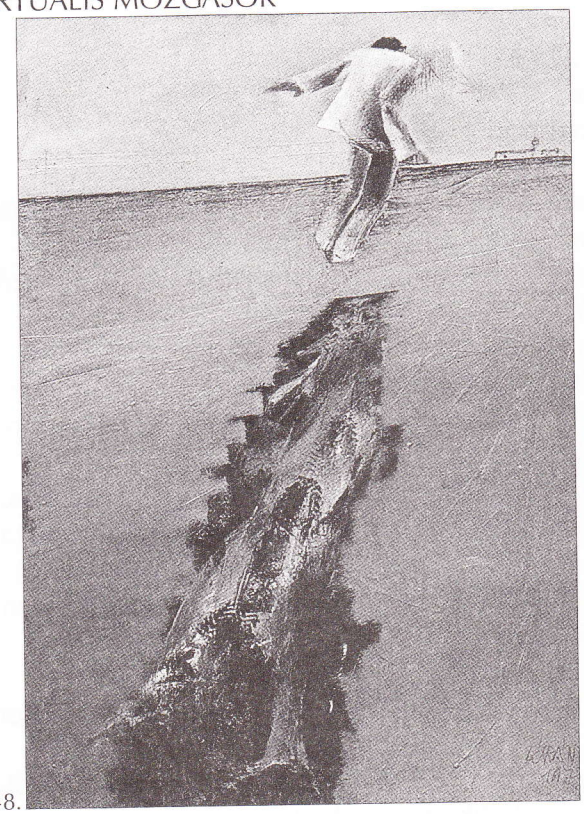


136.

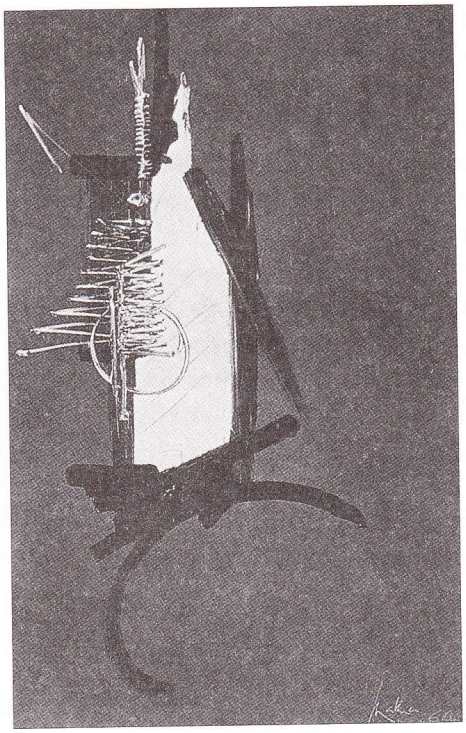
137.

138.

127. Réber László: gyermekkönyv-illusztrációk (Janikovszky Éva: *Kire ütött ez a gyerek?* 1974) 128. Szemléltető képsorozat: „Hogyan lesz a búzából kenyér?" 129. Myron: *Diszkoszvető* (i. e. 450 k.) 130. Síakrobata (fotó) Jellemző mozgásfázis. 131. Bukó ló és lovas (tanulmányi gyermekmunka) 132. Gyorsan haladó autó (fotó) 135. Repülő madarak (fotó) A madarak sokaságában a szárnymozgás minden fázisa megjelenik. 136. Giacomo Balla: *Kutyás hölgy* (1912) 137. Marcel Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt* (1912) 138. Huszár Adolf: *Petőfi* (Budapest, 1886) Ilyen „megállított" gesztusokkal sűrűn éltek köztéri szobraink alkotói.

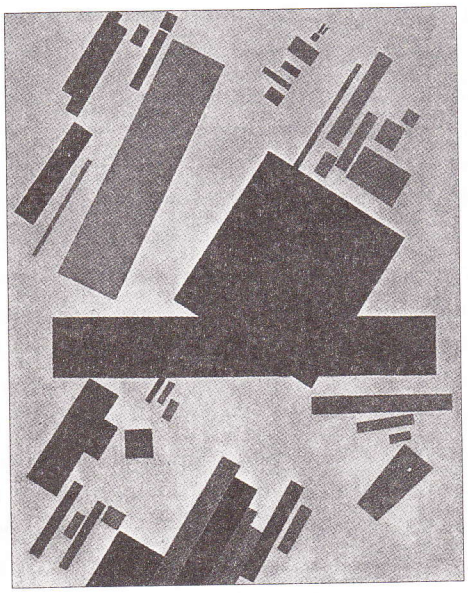


148.

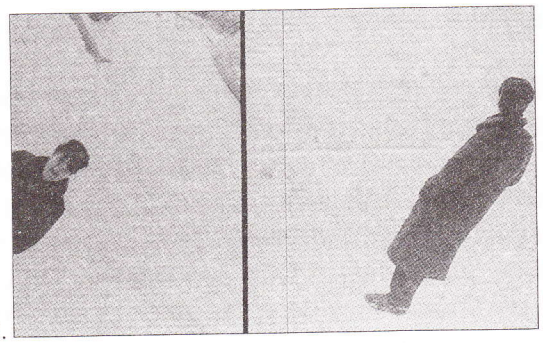


149.

150.



151.



152.

148. Lóránt János: *Hazafelé* (1972) A figurának és útjának jobbra emelkedő iránya és foltjuk súlya kibillenti a képet, és ettől érzékeljük haladónak az embert. 149. Georges Mathieu: *Kerlaz* (1964) Az egyensúlytalan pozícióban lévő sárga folt labilitását csak fokozza az alája helyezett ív. 150. Futó atléták, feketealakos görög vázakép (i. e. 530 k.)151. Kazimir Malevics: *Szuprematista kompozíció* (1915) 152. Kollarics Gábor: *Két ember* (fotó, 1990) A figurák foltjai közötti nagyságkontraszt miatt a kisebbik befele nőni látszik.

3. Optikai elemek konstellációi, amelyek helyzetviszonyaik által (sorolások, kapcsolások, irányok) **szemléletünkben virtuális mozgásokat keltenek:**

- a monoton ritmusok: egyenletes mozgás; /**141, 143**/
- a pulzáló ritmusok: váltakozó gyorsulás-lassulás ; /**142, 143**/
- lejtő és emelkedő irányok szerint lejtő vagy emelkedő mozgás stb. /**145**/

4. Optikai elemek konstellációi, amelyek kiegyensúlyozatlan feszültségeikkel aktivizálják, **virtuális beavatkozásra késztetik a szemléletet.** Ilyenek lehetnek:

- a kiegyensúlyozatlan optikai súlyviszonyok a képmezőben, (hogy helyreállítsuk, szinte elmozdítjuk a „rossz helyen" lévő elemeket); /**146, 147**/
- a súlypont eltolódás miatt labilis (dőlő) formák; /**148, 149**/ (Ha a futó figura súlypontját nem helyezzük határozottan előbbre, azaz ha nem labilizáljuk, előáll az az ismert eset, hogy „mindene mozog, mégsem fut". Így azonban a dinamikai késztetésre szemléletünk dinamikus percepcióval reagál, s előállítja a futás élményét.) /**150, 151**/
- az optikai minőségviszonylatok közül főként a forma kiegyensúlyozatlan méret és karakterkontrasztjai, /**152, 153**/ (a pólusok egyikéhez vagy másikához – virtuálisan bemozditva a képi szituációt – hozzáteszünk vagy elveszünk);
- a minőségviszonylatok között a kétszereplős átmeneteknek azok a változatai, amelyekben a minőségkülönbségek kiegyensúlyozatlanok. /**154**/

Némi túlzással felmerülhet az a kérdés, ha ennyire „mozog" az állókép is, mi szükség van akkor a mozgóképre?

Vannak ráadásul olyan átmenetnek is felfogható mozgásos képi jelenségek, amelyek ugyan állóképekből állnak, de vállalt feladatukat eredményesebben töltik be, mintha ténylegesen mozognának. A mozgást kísérő állóképekből összeállított időfaktorra szervezett sorozatok, a jellemző életképekből összeállított élettörténet, vagy a növény fejlődési fázisainak sorolt ábrái azért jobbak, mert kiszűrik a tárgy mozgásának a közlés, a kifejezés vagy a vizsgálódás szempontjából jelentéktelen, efemer mozzanatait, s a sűrítéssel a lényeget adják.

A tökélyre fejlesztett mozgóképi technika olyan elképesztő bőségét kínálja az ábrázoló-kifejező eszközöknek, hogy *az eszköz maga itt többé nem kényszeríti használóját ökonómiára, sűrítésre.* Egy szál ceruza, a fekete tus vagy az ellenálló kőtömb magában hordja nem csak lehetőségét, de kényszerét is a redukciónak; ugyanúgy – kényszerűen – az állókép is csak redukciója, transzpozíciója lehet a mozgásnak. Akinek viszont korlátlanok az eszközei és – nem egészen mellesleg – nincs lényegkutató beállása, annak miből lenne késztetése sűrítésre? Az pazarol, és – összezavarja látásunkat! Ő lesz az a film, vagy tévéiparos, aki fulladással fenyegető naturalista képáradatot zúdít ránk, amelyből aztán pánikszerűen kimenekülünk – vissza a valóságba, ami ehhez képest mégiscsak kevésbé fullasztó, mert abban legalább csak azt látjuk, amit látni akarunk.

A kérdés valójában az, tényleg átalakult-e az ember „vevőkészüléke", vagy csak a képi kommunikáció robbanásszerűen megváltozott technikai és társadalmi rendszere kelti ennek látszatát. *Azt gondoljuk, hogy a mozgásnak mozgással való ábrázolása mint képnyelvi lehetőség ugyanolyan társadalmi és pszichológiai törvényszerüségek útján vált képi nyelvvé, mint amilyenek korábban az álló kép nyelvét kiformálták (és formálják továbbra is). Ezt is az emberi szükségletek hívták életre, s a látványolvasás pszichológiai folyamatai, a vizuális dinamika sajátszerűségei alakították. A látás agykérgi mechanizmusai nem változtak, csak a fokozott kihívások fokozott dinamikai készültségre késztetik, mert megsokszorozódott és összetételében is megváltozott a látás ingeranyaga.* Ezt pedig a vizuális nevelésnek tudomásul kell vennie.

HARMADIK FEJEZET

A KÉPI KÖZLÉS EGYEZMÉNYES- ÉS EGYÉNI MÓDJAI

1.

Ábrázolási módok, ábrázolási konvenciók

Gyakran hallani azt a buta sztereotípiát, hogy milyen jó a vizuális művészetek alkotóinak, műveiket nem kell fordítani mint az írók, költők alkotásait, az ő nyelvük internacionális. Amikor az ábrázolási konvenciókat először emlegettük, már szó volt arról, hogy *korok és kultúrák látásmódjainak különbségeit ismerhetjük meg bennük.* Egy japán festőművész például, aki kultúrája sajátosságai közepette szocializált tudattal alkot mondjuk a hagyományos fametszet technikájában, úgy alkot, hogy magába építette kultúrája látásmódját, *azokat a vizuális konvenciókat, amelyek őt magát is tanították a világ szemléletére.* A japán kultúra vizuális nyelvi konvencióinak, vizuális jelanyagainak ismerete – azaz egy sajátos „hozzátanulás" – nélkül meglehetősen hiányosan (vagy félre) fogjuk érteni alkotását.

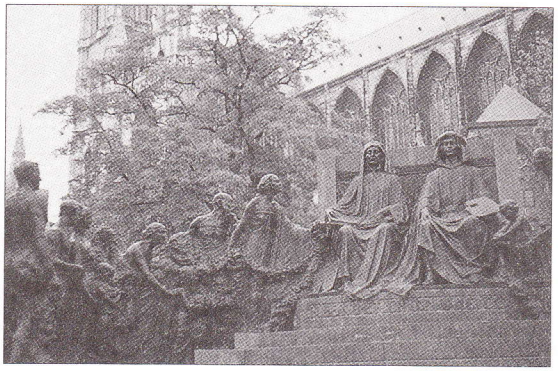
Mit is mondtunk korábban az ábrázolási konvenciók születésének lényegéről? *Az ábrázolási konvenciók kultúrák és korok kommunikációs szükségletei szerint természetes szelekció útján bevált, szokássá, szabállyá lett ábrázolási módok. Módok, amelyek együtteséből összeáll például egy korszak stílusa.*

Az ábrázolás (térben és síkban) maga is konvenció, a kommunikációra való alkalmasságát ősi kultúrák rendre felfedezték. Az ábrázolási konvenciók mindig, minden kultúrában az aktuális konkrét közlendők által alakultak, így kultúrára, korra, korszakra jellemző sajátosságokkal bírnak. A látást meghatározó optikai, fiziológiai és lélektani törvényszerűségek, a manuális alakítás lehetőségei, valamint az ábrázolásra alkalmas anyagok és eszközök viszont olyan mindenkori adottságok, amelyek behatárolják az ábrázolási konvenciók változatosságát. „Vizuális világnyelvről" valóban nem beszélhetünk, de olyan általános jellemzőkről igen, amelyek szinte mindenütt megjelentek. Így a téri ábrázolásnak és a síkon való ábrázolásnak is vannak olyan általános konvenciói, amelyek a stílusok különbözőségei ellenére közösek.

Az ábrázolási konvenciók áttekinthetően rendszerezhetők, s ez abból az általános sajátosságból adódik, hogy *az ábrázolás jelenségei mindig elhelyeződnek egy, a naturalizmustól az alig ábrázoló elvontságig húzódó absztrakciós skálán.* Így a téri konvenciók skálája a panoptikumszerű ábrázolástól indulva tart a magát a tériséget is redukáló reliefig. A sík konvenciók pedig a „fotószerű" részletezettségtől tartanak az elemi eszközökre, a tériség elemi jelzéseire redukált megjelenítésig, a tér virtuális síktranszpozíciójáig.

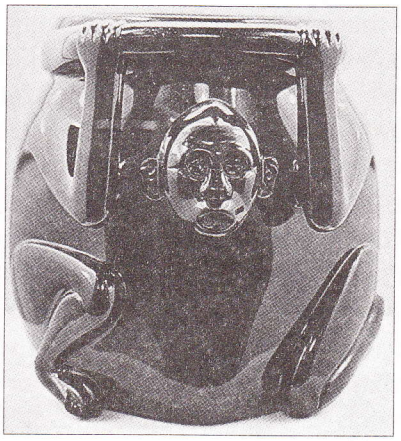
Az ábrázolási konvenciók legelterjedtebb rendszerezése máig is az ábrázolásban használatos elemi eszközökre figyel: az oktatásban a *tér, forma, szín,* továbbá *fény, mozgás, folt, vonal,* stb. alkalmazási konvencióinak tanítása terjedt el a szovjet modellt felváltó 1962-es tantervvel, s erősödött tovább az 1978-as korrekciókkal. Ebben is tovább élt azonban a fénykép konvencióival megerősödött reneszánsz térleképzés konvenciója (amelyet az akadémiák is, és a szocreál is „hasznosított"), holott a század tízes éveiben a kubizmussal végleges paradigmaváltás igérkezett a művészet síkképi konvencióinak világában. Lassan bár, de *általánosabbá válik annak belátása, hogy a korszerű vizuális pedagógiának élnie kell az ábrázolási konvenciók történetileg felgyűlt széles választékával. A NAT e téren az ábrázolási konvenciók gyarapodó ismeretét várja el, szemléleti nyitottságot és sokrétű kommunikációs képességet igér.*

159.



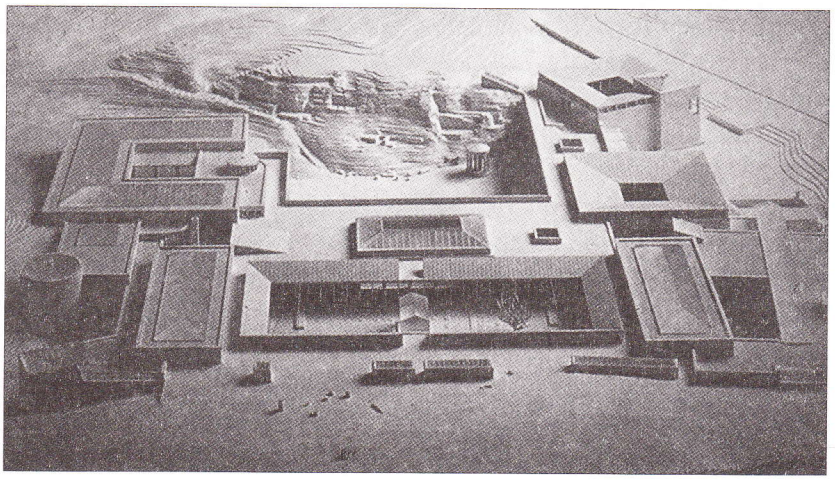
160.

161.



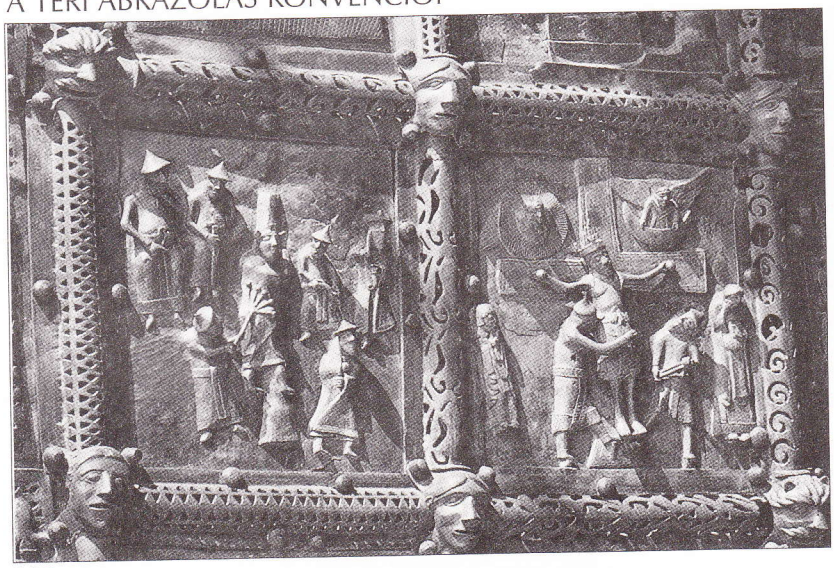
162.

163.



164.

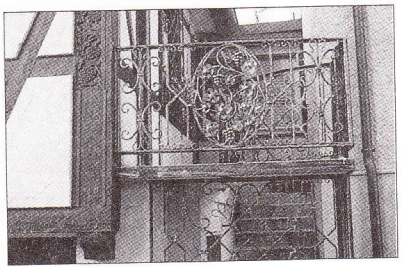
159. Ageszandrosz, Polüdorosz, Athénodorosz: *Laokoon* (i. e. I. sz. közepe) 160. Hubert és Jan van Eyck szobra, köztéri emlékmű, Gent (XIX. sz. vége) 161. Szent László ereklyetartó hermája (XV. sz. eleje) 162. Majom formájú edény, obszidián, Mexikó 163. Férfiisten nagy idolja, (Thesszália, késő neolitikum) 164. Makett a Velencei Építészeti Biennálén, francia alkotócsoport (1996)



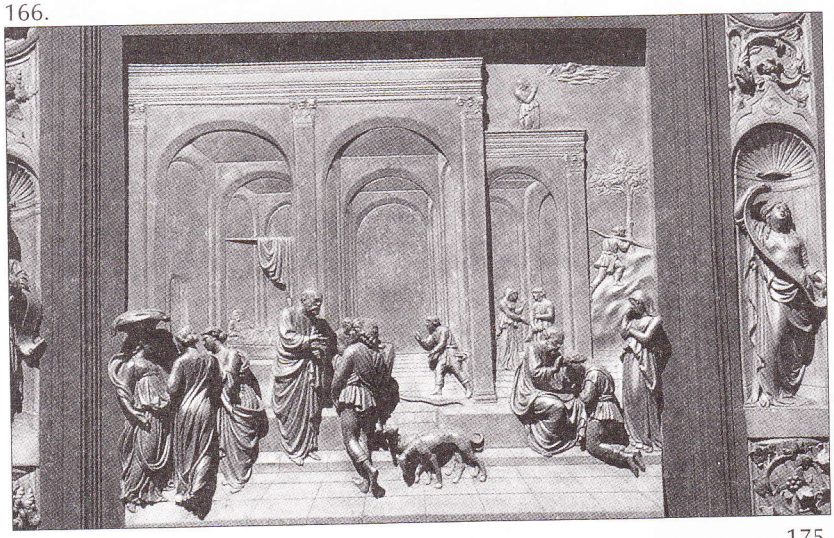
165.

167.

168.



166.

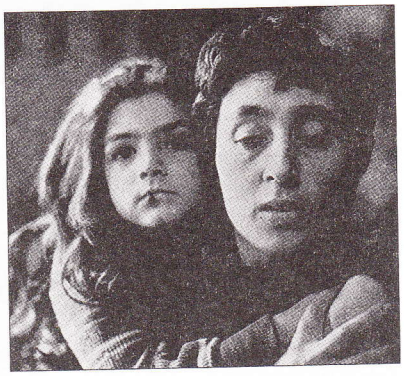


174.

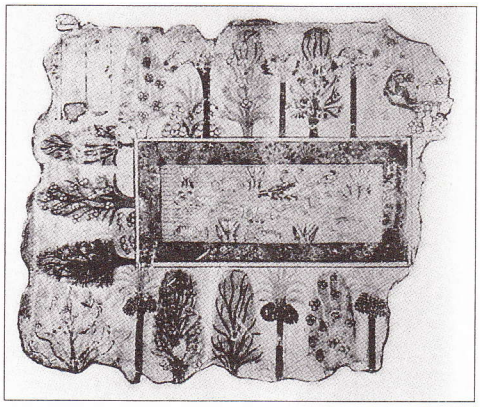
175.

FORMÁK A SÍKON

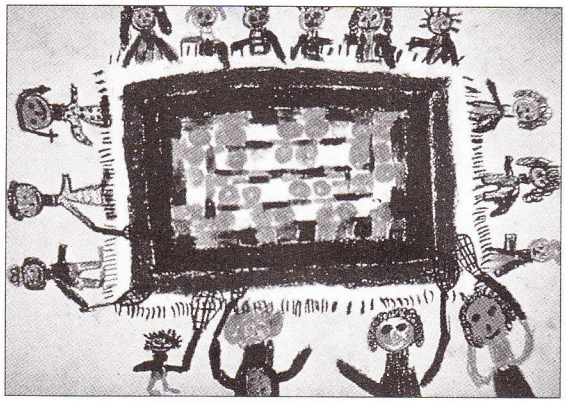
176.



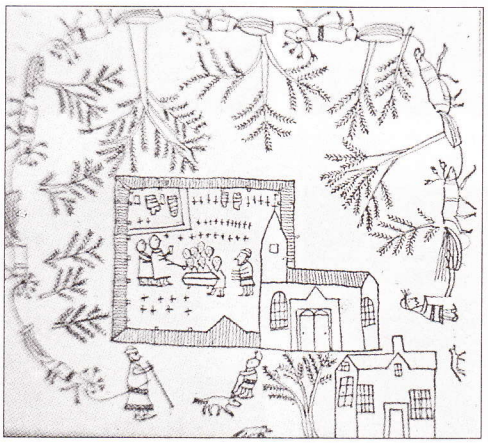
165. Jelenetek a veronai San Zeno-templom kapujának bronz domborműveiből (XIII. sz.) 166. Lorenzo Ghiberti: *Jákob és Ézsau* (aranyozott bronz), Firenze, keresztelőkápolna, a „Paradicsom kapuja" (1425–1452) 167. Fésű, elefántcsont (XIII.sz.) 168. Szőlőfürt reliefje kovácsolt vas erkélyrácson és fagerendán (Németország) 174. Sáros András Miklós: *József Attila* (színes aquatinta, 1981) 175. Valkó László: *K. Z. portréja* (olaj, akril, 1986) 176. Molnár Edit: *Makrisz Zizi és leánya* (fotó, 1960)



199.

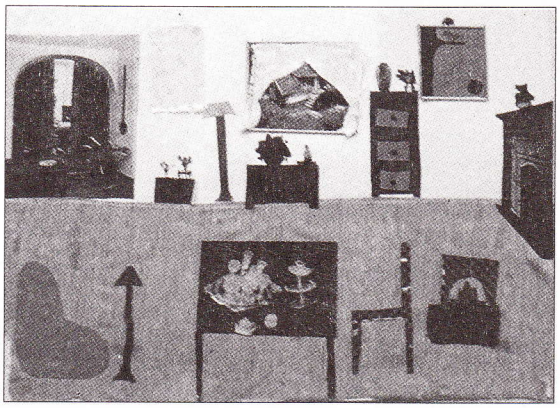


200.



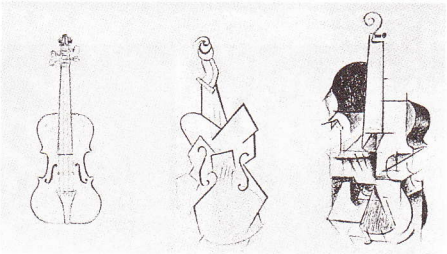
201.

205.



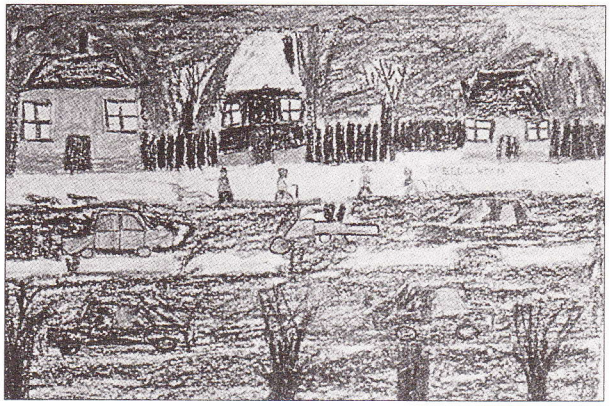
204.

203.

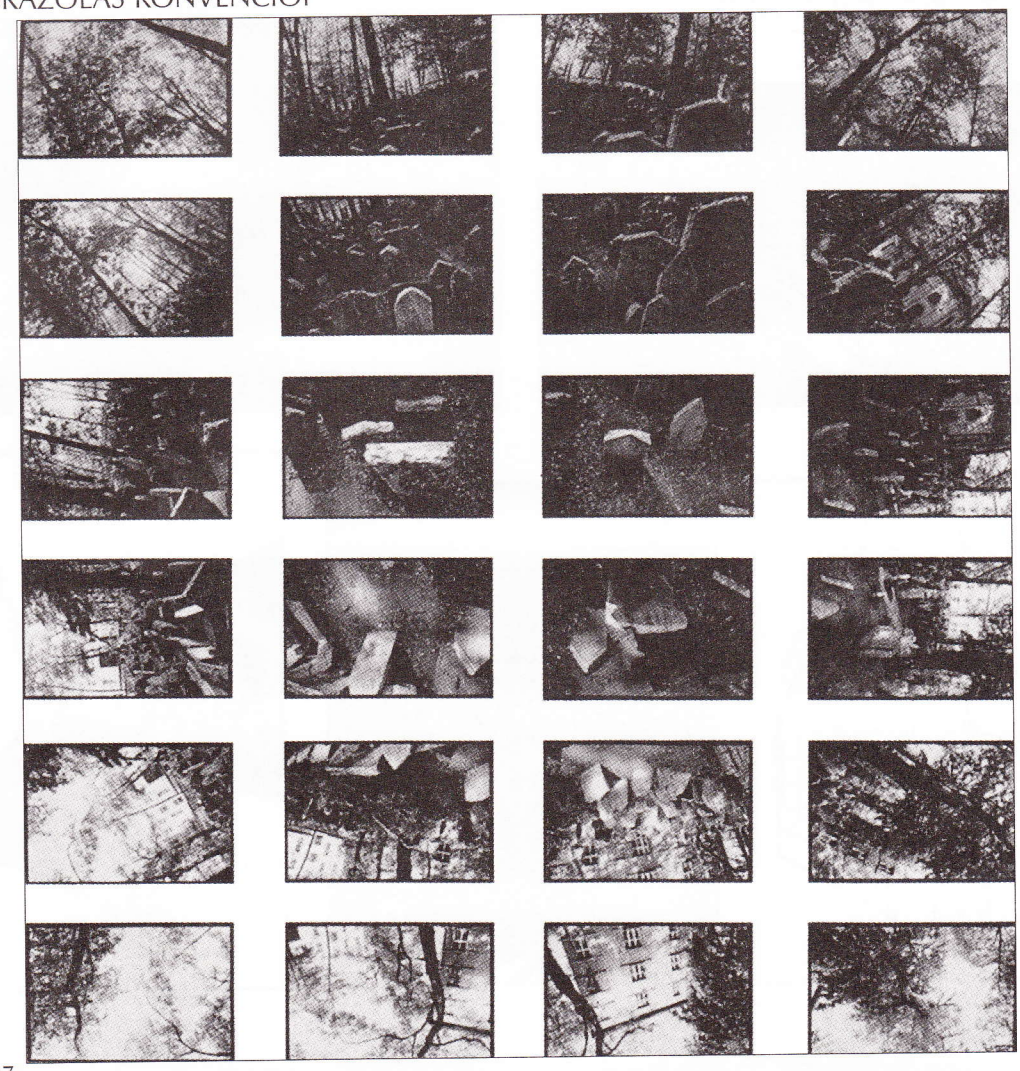


202.

206.

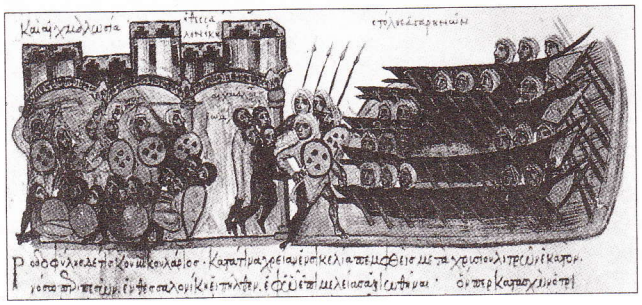


199. Tó. Falfestmény egy thébai sírban (i. e. 1400 k.) 200. A játékasztal körül, 2. osztályos gyermek festménye. 201. Temetés, sémavázlat egy északi textilről 202. Kazimir Malevics: *Hegedű* (1927), kubista átírás 203. Asztal és szék (az asztalnak négy lába van), gyermekrajz 204. Szoba, gyermekkép montázstechnikával 205. Julius udvarháza, karthagói mozaik (IV. sz.) 206. Falusi utca, gyermekrajz 207. Prágai zsidó temető, fotósorozat, hanglemezborító (1989) 208. Szamarak, festett dombormű egy szakkarai masztabából (V. din.) 209. Kézirat-illusztráció (Bizánc, XIII. sz.) 210. *Angyali üdvözlet*, Mária alakja egy orosz ikonosztáz cári ajtaján (XV. sz.)



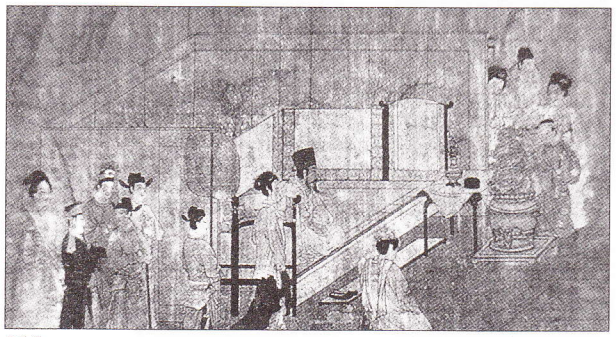
207.

208.

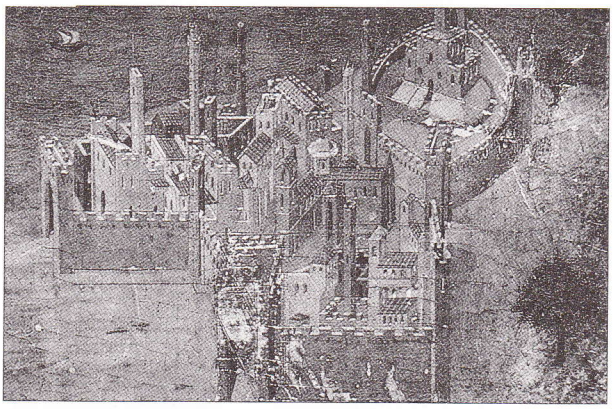


209.

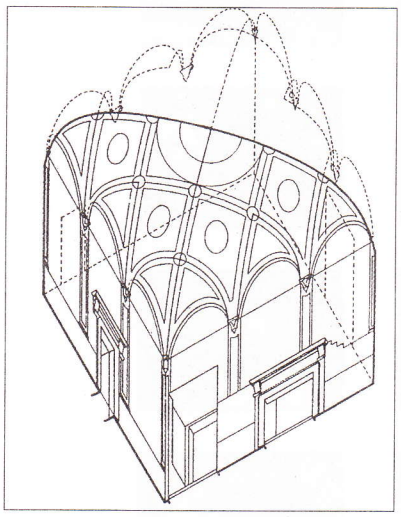
210.



212.

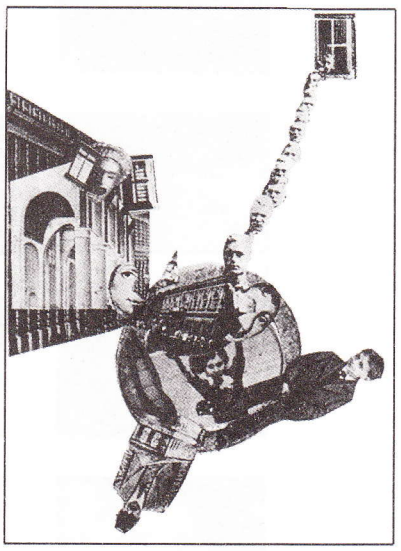


211.

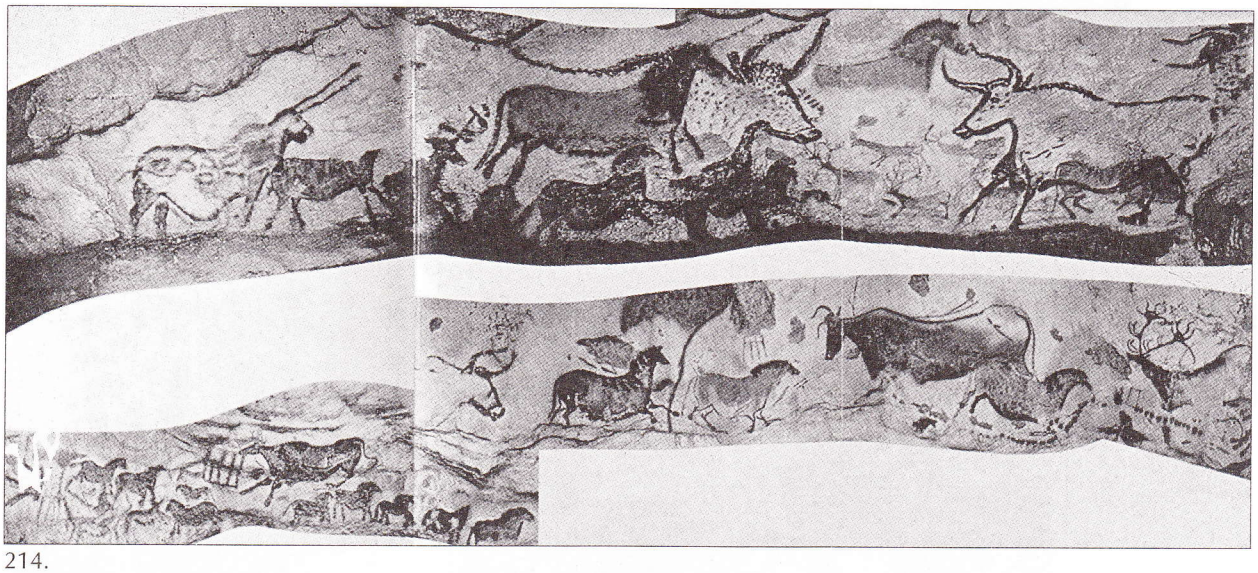


213.

215.



216.



214.

211. Ambrogio Lorenzetti: *Tengerparti város* (Siena, XIV. sz.) 212. Udvari jelenet, japán fametszet (XIII. sz.) 213. Axonometrikus ábra 214. Barlangrajzok ősművészet, Lasceaux, kiterített ábra 215. Szent Péter tér, Róma, visszanézet a bazilika kupolájáról 216. Kollarics Gábor: *Deus sive natura* (1990)

A konvenciók lényege:

- az *ábrázolás maga is* közmegegyezés; a kommunikáció iránti társadalmi szükséglet maga teremtette meg a szükséglet ábrázolás útján való kielégítésének közmegegyezésszerű gyakorlatát;
- az ábrázolás egyik lehetősége: *utánzás három dimenzióban;* a térben való ábrázolás az ábrázolás egyik alapkonvenciója;
- az ábrázolás másik lehetséges útja: *megjelenítés két dimenzióban;* a síkon való ábrázolás az ábrázolás másik alapkonvenciója.

Mindkét változatnak, a **téri** ábrázolásnak és a **síkon** való ábrázolásnak is kialakultak a maga *általános konvenciói;* az ábrázolás **általános** konvenciói azonban mindig csak az egyes **konkrét** konvenciókban léteznek. Az egyes konvenciókat – az ábrázolási konvenciók tényleges formáit – történeti korok és kultúrák ábrázolási jelenségeiben lelhetjük fel. Az általános konvenciók meghatározásai ezekből analízissel, logikai úton vonhatók ki. Az általános konvenció fogalmának jelentéstartományában így megjelenik a *történetiség* és a *logikai* tartalom dialektikája.
Az ábrázolási konvenciók itt következő rendszerezése áttekintést kíván nyújtani. A konkrét példákkal teljességre törekedni lehetetlen a korok és kultúrák mintáinak szerteágazó rengetegében, erre még szakkönyvek sem vállalkoztak ezidáig. Tankönyvi keretben – néhány eklatáns példa bemutatásán túl – sorolásuk is csak szövegszerű lehet.

Az ábrázolási konvenciók logikai rendszere

1. A **térbeli** ábrázolás általános konvenciói:

   a. A formák és formaviszonyok „teljességre" törő imitációja: *színes, plasztikus, jelenetes ábrázolás;*
   b. forma- és tömegviszonyok háromdimenziós homogén imitációja: *(jelenetes) ábrázolás egynemű anyagban;*
   c. formák háromdimenziós imitációja: *szobor, plasztika, modell, makett;*
   d. formák, forma- és tömegviszonyok térbeliségének redukált imitációja: *relief, (domormű).*

2. **A formák síkon való ábrázolásának általános konvenciói**

   a. A „teljességre" törő *naturális illúziókeltés* hatáspazarló konvenciói;
   b. *plasztikus illúziókeltés* fény-árnyék jelenségek imitációjával színesen vagy szín nélkül;
   c. plasztikai hatásokat nem kereső *síkszerűség;*
   d. elemi eszközökre *redukált megjelenítés* (vonal, fekete-fehér, egy-két szín stb.).

3. **A tér síkon való ábrázolásának általános konvenciói**

   a. A *tér* „teljességre" törő, egy nézőpontot kiszolgáló *naturális illúziójának* hatáskeltő konvenciói;
   b. *a tér több nézetét egyesítő* konvenciók (egyiptomi tó, többképsíkos ábrázoló geometria, kubizmus);
   c. *a téri látszatnak csak egyes mozzanatait imitáló* konvenciók (takarás,kisebbedés, rálátás, színtávlat, stb.);
   d. az *elvonatkoztatott (képzeleti) tér* leképzési konvenciói (térmontázs, barokk téri „csalások", virtuális térleképzések).

Az egyes ábrázolási konvenciók történeti rendszere

A következőkben a kultúránként és ezeken belül ábrázolási funkciónként másként és másként megjelenő ábrázolási konvenciókat rendezzük történetileg.

Ha betartható volna is egy történeti sorrend, az akkor sem jelentene valamiféle fejlődési vonalat. Egy konvenció ott és akkor, vagy most és itt alkalmas volt, illetve alkalmas éppen valamire. Ha volna nála alkalmasabb, akkor az volna a konvenció, ebből következik, hogy az adott közlési funkcióra ő már a legalkalmasabbnak bizonyult, bevált közlési mód: ezért konvenció. Az ábrázolási konvenciók történelme tehát az esetenként legalkalmasabb ábrázolási módok története. Az esetenként felmerülő szükségletek változásai azok, amelyekben szó lehetne fejlődésről, amelyekben bizonyos fejlődési mozzanatokat kimutathatnánk.

A történeti rendezésnek a fentebb összeállított logikai rendszer adja a keretét. Példáink általában komplexebbek annál, semhogy csupán a szóban forgó egyetlen konvenció steril oktató-szemléltető mintájaként szolgálhatnának.

1. A térbeli ábrázolás konvencióinak változatai

a. A formák és formaviszonyok „teljességre" törő imitációja : színes, plasztikus jelenetes ábrázolás

- egyiptomi életjelenetek (makettek) mint a halotti kultusz kellékei,
- keleti hagyományos babák, babakompozíciók (Burma, Jáva, Japán, stb.),
- középkori képírás kőben, fában, (timpanonok, szárnyasoltárok),
- festett reneszánsz portrészobrok,
- barokk templomi szobrok, szoborjelenetek,
- rokokó jelenetek porcelánban,
- templomi betlehemek és kommersz leszármazottaik,
- újkori panoptikumok figurái,
- kirakati babák és beállított jeleneteik,
- a Disneyland szupershowja,
- naturális játékbabák (német porcelánarcú babák, Barby-babák),
- múzeumi makettek.

/155–158/

b. Forma és tömegviszonyok háromdimenziós homogén imitációja: jelenetes) ábrázolás egynemű anyagban

- a Laokoon csoport,
- a kínai nagysír hadserege,
- román és gótikus templomok festetlen jelenetei kőből és fából,
- barokk szoborcsoportok egynemű anyagból,
- köztéri szoborcsoportok kőből, bronzból,
- építészeti makettek fehérben.

/159–160/

c. Formák háromdimenziós imitációja: szobor, plasztika, modell

- a primitív és az archaikus szobrászat redukált formái,
- egyiptomi gránit és diorit szobrok,
- az idealizáló görög szobrok,
- az egyénítés formái a római portrészobrokban,
- reneszánsz és barokk szobrok,
- akadémiák rajztanulmányokhoz szolgáló gipszmintái,
- népművészeti faragott plasztikák,
- alakos edények különböző kultúrákban,
- redukált szemléltető modellek.

/161– 164/

d. Formák, forma és tömegviszonyok redulált téri imitációja: relief, (dombormű)

- egyiptomi „síkban maradó" relief,
- görög kiemelkedő relief (együtt az *izokefália* – fejek egy magasságban – konvenciójával),
- római elbeszélő relief részletező konvenciói,
- középkori bronzkapuk reliefjei,
- mélységi illúziót keltő konvenciók a reneszánsz és a barokk reliefben,
- az ötvösművészet darabjainak domborműves kiképzése különböző kultúrákban,
- reliefszerű ornamentika a különböző kultúrák épületein és tárgyain, ezekben forma-, ritmus-, és elhelyezési konvenciók változatai,
- emléktáblák, síremlékek portrédomborművei,
- címerek, szimbólumok, emblémák kötöttebb konvenciói.

/165–168/

2. A formák síkon való ábrázolásának konvenciói

a. A „teljességre" törő naturális illúziókeltés hatáspazarló konvenciói

- a németalföldi reneszansz mestereinek áhítatos, felfedező naturalizmusa,
- a barokk oltárképek és a paloták pannóinak illuzionizmusa,
- biedermeier portréminiatúrák,
- az elmult századvég főleg francia, osztrák, orosz és amerikai naturalizmusa,
- a szocreál idealizáló naturalizmusa,
- az újabb amerikai hiperrealizmus,
- a magazinfénykép, illetve a reklámfénykép illuzionizmusa,
- a hologram, és a háromdimenziós illúziókeltés technikai változatai.

/169, 170/

b. Plasztikus illúziókeltés fény-árnyék jelenségek imitációjával színesen vagy szín nélkül

- római és (rómaias) egyiptomi festett portrék,
- klasszikus reneszánsz festmények,
- a *chiaroscuro* (clairobscur) → a fény és árnyék lágy átmeneteivel, illetve éles ellentéteivel dolgozó festészeti irány (Leonardó, Caravaggio, illetve Vermeer, Rembrandt),
- barokk táblaképek,
- fekete-fehér kontrasztokkal dolgozó fotó,
- az újkori grafika egyes változatainak fény-árnyék kezelése.

/171–176/

c. A plasztikai illúziót nem nyújtó síkszerűség

- egyiptomi hieroglifák és falfestmények,
- görög vázaképek,
- az ikonfestészet ábrázolásai,
- gótikus üvegablakok képmezői,
- síkszerű ornamentika a különböző kultúrák épületein és tárgyain, ezekben forma, ritmus, és elhelyezési konvenciók változataiként,
- egyes modern festészeti irányzatokban megjelenő konvencióként,
- grafikai reklámokban, emblémákban, piktogramokban alkotóelemként.

/177–183/

d. A közlés alapelemeire redukált megjelenítés (vonal, folt, elemi ellentét párok, egy-két tónus, egy-két szín stb.)

- az őskor illetve egyes törzsi kultúrák vonalra redukált ábrázolásai,
- vonalas gyermekrajzok,
- a reneszánsz rajzi kultúra vonalas vázlatai,
- az ábrázoló geometria illetve a műszaki rajz vonalkonvenciói,
- különböző vonalas vagy másként redukált könyvábrák,
- fekete fehér kontrasztokra redukált sokszorosított grafikai lapok (fa és linóleum-metszetek jellegzetes nyelvezete),
- két-három színnel (két-három dúcról) készülő redukált grafikai nyomatok,
- egy-két értelmező színre redukált magyarázó ábrák,
- emblémák, jelvények.

/184–193/

3. A tér síkon való ábrázolásának konvenciói

a. A tér „teljességre" törő egy nézőpontot kiszolgáló naturális illúziójának hatáskeltő konvenciói
- a rómaiak teret tágító illuzionisztikus falfestményeinek tapasztalati perspektívája,
- a reneszánsz szerkesztett perspektívája,
- a barokk mennyezetképeknek az architektúrát festve folytató illuzionizmusa,
- a színes fényképek térillúziója és ezek különféle felhasználásai,
- a színes fotók térillúzióját imitáló amerikai hiperrealizmus.

/**194–198**/

b. A tér több nézetét egy képben egyesítő konvenciók
- az egyiptomi „kiterített tér" a gyermekek rajzain és egyes más kultúrákban, pl. előlnézet és felülnézet egyszerre,
- a térrétegek több, egymás fölé sorolt sávban való ábrázolása,
- a több képsíkkal egyszerre dolgozó Monge-féle ábrázoló geometriai rendszer,
- a századforduló környékének divatos körképei,
- a kubizmus nyelvi konvenciója,
- a halszemoptika fotóképe, illetve az egy pontból körbefényképezett tér sorba rakott állóképeinek panorámája,
- a körmozi, illetve a planetárium mozgó képei.

/**199–207**/

c. A téri látszatnak csak egyes mozzanatait imitáló konvenciók
- az egyiptomiak takarásos, de kisebbedést nem alkalmazó térábrázolása,
- az ikonok, illetve középkori iniciálék rálátást, alálátást érzékeltető képisége,
- a kora reneszánsz, illetve a naiv festészet párhuzamos egyeneseket összefutónak ábrázoló, de színperspektívát nem alkalmazó konvenciója,
- síkszerű, de a színperspektívát alkalmazó modern képiség,
- a hátrafutó egyenesekről tudó, de összetartást nem alkalmazó axonometrikus konvenció japán és hindu festményeken,
- az ábrázoló geometria ortogonális és klinogonális axonomertiai rendszere.

/**208–213**/

d. Az elvonatkoztatott (képzeleti) tér leképzési konvenciói
- az ősművészet barlangi állatábrázolásainak térnélkülisége: *virtuális* tér (Nem kellett háttérrel, környezettel ábrázolniuk, mert az ábrázolások jelentése nem az állat volt. Saját magukat jelentette, akik kizárva a tényleges teret a barlang sötétjében megteremtették szertartásaikhoz szellemi életük virtuális terét. Az állatábrázolások jelentése által történt meg ennek a képzetes, – nem valóságos – térnek a megidézése.),
- a képzelt tér optikai csalódás útján való barokk leképzése épülettel, téralakítással (például a párhuzamosokat ténylegesen összetartó módon képezik ki az épületen, s így optikai csalódás által megjelenik a ténylegesnél mélyebb virtuális tér).
- Különböző képterekből kiragadott elemek kompozíciója a fotómontázsban. (A képzettársítások képzeleti terében összekerült keresett-talált képkivágások megvalósult kompozíciója nem létező virtuális tér marad.)

/**214–216**/

2.

Kifejezési módok, kifejezési konvenciók

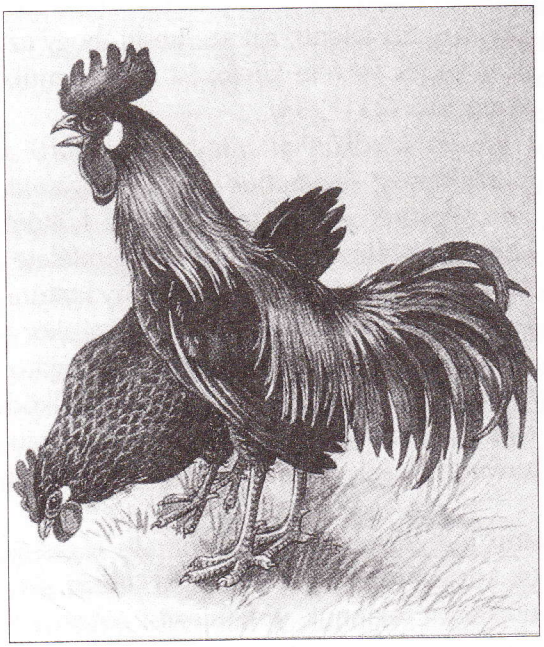
Az ábrázolási konvenciók sorolása után okkal merülhet fel a kérdés, vannak-e, számba kell-e vennünk, sorolnunk kell-e bizonyos, a kifejezésre tartósan beállt konvenciókat? Ezek volnának a **kifejezési konvenciók.**

A konvenció fogalmának – főként a mindennapi életben – van bizonyos pejoratív jelentése. Próbáljunk most eltekinteni ettől. Így képesek leszünk elfogulatlanabbul viszonyulni a kérdésre adandó válaszokhoz ezen a területen, ahol a *kifejezés*hez kapcsolódóan a fogalom megszokott használata miatt

az *egyéni* megjelenését várjuk, az *egyént* pedig a közfelfogás akkor tartja *egyéniségnek,* ha minél távolabb van a konvencióktól.

A kifejezés fogalom és jelenségkörét törekszünk teljes szélességében átgondolni. Vizsgálandónak mégis a művészi kifejezés jelenségkörét kell választanunk, mert a kifejezés jelensége minden ismérvével ebben mutatkozik a legteljesebben, és a más kifejezési területek amúgyis innen kölcsönzik a (hatáshoz kellő) kifejezési eszközöket.

Mindenekelőtt fogalmazzuk meg azt a tapasztalatainkból leszűrhető elemi következtetést, hogy: *az ábrázolás azáltal lesz kifejezéssé is egyben, hogy az alany egyéni szemlélettel működteti az ábrázolásban a konvenciókat, azok technikáit, eljárásait. Mi pedig az ábrázolási konvenciók nyelvét értve értjük meg például egy műalkotásban az alkotó szemléleti világának képi kifejezését.* Valahányszor a kifejezésnek ábrázolás az eszköze – mégha csak jelzésszerűen is – az ábrázolási mód egyben kifejezési móddá lesz, (és úgy tűnik, az alkalmazott ábrázolási konvenciók is átminősülnek kifejezési konvenciókká). /**217, 218**/



217. *Kakas.* Füzesi Zsuzsa: *Állattárlat* c. gyermekkönyvének illusztrációja

218. Pablo Picasso: *Kakas* (pasztell, 1938.)

Feltűnő különbség mutatkozik aközött, ahogy Chagall és Picasso, Szalay Lajos, vagy Derkovits használják például a *vonalas ábrázolás módját.* /**219–228**/ (De nem kell különösebben gyakorlott szem ahhoz sem, hogy ilyen különbségeket a tanulók vonalrajzai között is felfedezzünk.) Az, ami által ők különböznek, ami által egyenként felismerhetők, az az ő vonalrajzuk mássága, kifejezési módjuk egyéni jellege, s ez a **stílus**. *A stílus tehát kifejezési mód.* A stílusról nem csak megkülönböztető módon ráismerni a művészre (vagy a tanulóra), de van esély belőle megismerni őt magát is, mert nemcsak szemlélete, de maga is „megvalósul" a stílus által. („A stílus maga az ember".)

Rálelve a stílusra, rátaláltunk a kifejezési mód mibenlétére, de ennek egyéni jellegéből kissé gyors következtetéssel azt szűrhetnénk le, hogy konvencióvá rögzült általánosan használt kifejezési mód „mint olyan" nem is létezik. Van viszont annyiféle kifejezési mód (stílus), ahány alkotó, – sőt: ahány mű – mondhatnánk még meghökkentőbb következtetéssel. Ebből végül az a tetszetős záró konklúzió adódik, hogy a kifejezési mód nem más, mint a forma, a műalkotás egyszeri, megismételhetetlen formája. Ha a kifejezési mód maga az egyszeri forma, akkor a kifejezési módnak képről képre változnia kell, különben nincs új kép. A kifejezési módnak így csak eseti értelme volna. Tehát létezik-e akkor egyáltalán stílus mint kifejezési mód, ha az egyszeri műalkotásforma maga a kifejezési mód ?

Az igaz, hogy a stílus képről képre valósul meg, csak abban érhető tetten. De egyazon alkotó művei stilusának hasonlósága (mondhatjuk így is: egyezése), kifejezésmódbeli összecsengése is tény. Ez viszont azt jelenti, hogy az alkotó „megállapodott önmagával" bizonyos nyelvi anyagok, kifejezési eszközök használatában. Műről-műre bevált nyelvezetén szól, vannak „különbejáratú" kifejezési konvenciói, ez az ő kifejezési módja.

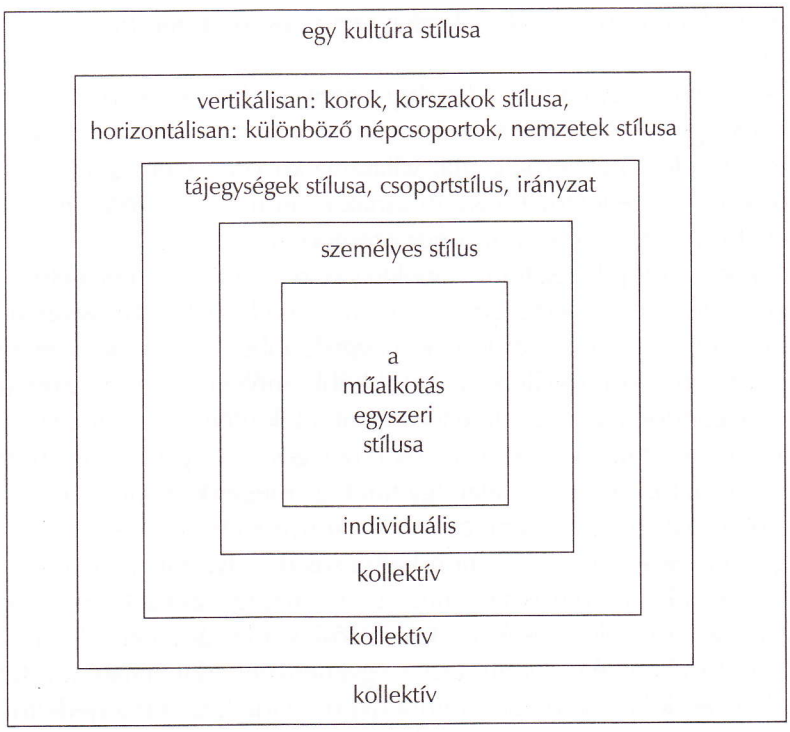
A stílus különbségek és stílus hasonlóságok jelenségeit figyelve azt is megállapíthatjuk, hogy egy stílus karakterét az ábrázolási módok sajátos konstellációja adja. Ahol a konstellációk azonos vagy hasonló elemekből építkeznek, ott stiláris azonossággal, illetve hasonlósággal állunk szemben. E *stílusjegyek* azonosságával találkozhatunk, ha egy alkotó műveit együttesében szemléljük, de rokon stílusjegyek több művész alkotásában is jelentkezhetnek. Itt is, ott is a szemléletmódban kell keresni a jelenség okát. A szemléletmódoknak a stílusjelenségek szintjén mutatkozó egymáshoz közelítése ilyenképpen ugyanarra az interperszonális kifejezésmódra utal, amely korábbi korokra inkább volt jellemző.

Egy alkotó stilusának következetességében vagy változásában szemléletének egyneműségét /**229, 230**/ vagy váltásait kell látnunk. Több alkotó stílusának összecsengésében szemléleti rokonságot, sőt bizonyos értelemben azonosságot lehet észlelnünk. A szürrealizmus például stiláris rokonságot mutató alkotók irányzataként így valójában gyűjtőfogalom, s azt jelenti, azt szentesíti, hogy az egyféle módon szemlélt világ a különböző szubjektumokban is képes egyféle kifejezési módot működtetni. *Vannak tehát – ez esetben szürrealista – kifejezési konvenciók.* /**231–234**/

Az alkotók egyéni szemléletétől indulva bővülő körökön át irányzat (csoport) szemléletén túl, korszemléletig, s legtágabban kultúrák világszemléletéig tágíthatjuk a stilus fogalmának jelentéstartományát, (s ezzel a kifejezési konvenciók jelenségkörét is). Hiszen voltak a kultúráknak korszakai például, amelyekben lényeges mozzanatait tekintve a szélesebb társadalom szemlélete is megegyezett, s ez viszonylag egyöntetű kifejezési módban tudott érvényre jutni. A keresztény kultúra gótikus korszakának stílusán például (hogy csak Európában maradjunk) azt értjük, hogy a középkor művészeti kommunikációjában az ábrázolási konvenciók sokaságának egyféle karakteresen sajátos konstellációja működött, sőt egyeseket egyenesen ők „találtak ki", s ezeket széles körben ők is működtették. Az ókori egyiptomi kultúra viszont szinte korszakok nélküli egyöntetűséggel alkalmazta a vizuális közlésnyelv egy sajátos stílusát, amelyben az ábrázolási konvenciók sok évszázadon keresztül stabilan alkalmasnak bizonyultak rendeltetésük betöltésére.

A vizuális kommunikáció immár történelmi mélységében és horizontális tágasságában kultúrák, korok, korszakok, irányzatok és egyes alkotók közlési mintáinak sokaságát jelenti akkor is, ha csak a kifejezési módok körét, a művészeti kommunikációt tekintjük. A kifejezési módnak bőséges, elvileg végtelen terjedelmű a példatára. A képalakítás különböző változataiban, a különböző életkorú és foglalkozású emberek ezeket spontán módon újra meg újra fel is fedezhetik, elleshetik, de módszeresen és tudatosan el is sajátíthatják azon túl is, hogy mikor mire lesz pragmatikusan szükségük, s ezzel mintegy teljesebbé építhetik vizuális műveltségüket.

Egy kultúra, egy kor, egy irányzat műfaj szerint is sajátos stílusjegyei egyébként azok, – legyenek bár festményen, plakáton, vázán vagy bútoron, – amelyek kiszűrhetők, másolhatók, ismételhetők, gyakorolhatók, mert karakteresen megmutatkoznak, s amúgy is sűrűn ismétlődő vizuális ingert jelentenek a környezetben. Lehet tanulni a görög vázából, a reneszánsz terekből, a kubista tömegkezelésből, a pásztorfaragásokból. Megfelelő érzékenység, empátiás készség esetén azonban az egyéni stílusjegyek imitációja is járható út, hozzáférhetünk a műalkotások „lelkiségének" olyan vonásaihoz is, amelyek az önkifejezés építőelemeivé adaptálódhatnak.



Összegezzük a gondolatmenet lényegét!

A képi közlésnek – hogy érthető legyen – egyezményes módjai, (konvenciói) alakultak ki. A képi közlés módjai, annak szinonimái szerint konkretizálva: vagy ábrázolási módok vagy kifejezési módok. Az egyezményes ábrázolási módok (ábrázolási konvenciók) sajátos konstellációkban válnak kultúrára, korra, irányzatra, alkotóra jellemző, kifejezési módokká, kifejezési konvenciókká, – stílusokká, – amelyek így egy kultúra, egy kor, egy irányzat, egy alkotó szemléletmódját közvetítik világképi hitelességgel.

NEGYEDIK FEJEZET

AZ INTELLEKTUÁLIS ELSAJÁTÍTÁS ÚTJA

1.

Látványnyelvtan és műelemzés

A képi nyelv elsajátítása – mint állítottuk – gyakorlás útján, kreatív tevékenységekben lehet leginkább eredményes. A kreativitás természetesen műveli a kéz manipulációs készségeit, a látás gyakorlatoztatásával a szemléletet, de a *vizuális nyelv elsajátítása* – bármely formában történjék is – *lényegében intellektuális tevékenység.*

A célirányos kreativitás ráhangolt légkörében észleleteinknek nem csak tartalmát dolgozzuk fel intellektuálisan, de belső képekké vált formáját is. Pontosabban: az érzékelés során az észlelés számára ilyenkor amúgy is sűrűbben kínálkozó látvány mozzanatok sorozatának nem csak a jelentése, de *a formájuk vagy formáltságuk optikai hatásai, a hatások okai, s egyéb kérdések is felbolydítják kíváncsiságunkat, gondolkodásunkat.* Kérdés lehet a vizuális megjelenítés oka maga is, de az ábrázolás aktuális módja, a folyamat lelki- és technikai tényezői, és így tovább. Természetes, hogy az ilyen „miértekre" beálló intellektuális tevékenységnek nemcsak képinek, de fogalminak, verbálisnak, nemcsak spontán-

nak, de logikainak is kell lennie. *Fogalmak és logika, szavak és rendezett beszéd, ez is nélkülözhetetlen a vizuális nevelésben.*

Az intellektuális elsajátítás tárgya minden látvány, s ezek között a komponált látványok is. Iskolai szituációkban a feladatok *egyéni* megoldása során erre irányul a tanulók intellektusa. De erre irányul akkor is, ha egyesített figyelemmel verbális utat választva *közösen* elemezzük a vizuális problémákat, az okokat és a miérteket. Az intellektuális elsajátításnak e két módja között lényeges különbségek vannak a pedagógiai ráhatás milyensége és minősége szempontjából is.

Az egyéni gondolkodást tudjuk segíteni szóbelileg közvetlenül is a korrektúra során, de sok más alkalommal is. *A közös elemzés a négyszemközti eszmecseréknél hatékonyabban szolgálja az egyéni elsajátítást.* Vizuális tények és törvényszerűségek meggyőzőbben rajzolódnak ki a vélekedések fölött, ha e meglátásokban többen is kontrollálják azokat. Utóbbi mélyebb és tartósabb, a pedagógus egyéni segítségénél, amelynek gondolkodás nélküli elfogadását a tekintély motiválhatja. A vizuális nyelvi elemek, mint például bizonyos ábrázolási konvenciók tényleges érvényét – és így hasznosságát is – megerősítheti a kollektíven tudatosított tapasztalat. Így mintegy megerősítendő az egyéni elsajátítás biztonságát és a hitelébe vetett bizalmat, a közmegegyezés (konvenció) újból és újból megköttetik. Varázsa van annak, ha az egyéni meglátások félős kimondására sokak helybenhagyó helyeslése a válasz; egyáltalán, hogy van mód szavakkal is „birtokba venni" a látványt, szavakkal tervezni, követni, értelmezni, amit csinálunk. Végül is a közös elemzések azáltal is erősítik a látvány intellektuális feldolgozását, hogy logikát (gondolkodási és tevékenységi algoritmust), s egyénenként adaptálható módszert kínálnak hozzá.

A közös látványelemzések illeszkednek a mindenkori feladathoz. Időterjedelmüket a feladat és az alanyok köre határozza meg. Teljes tanórává az elemzés csak akkor terjeszkedhet, ha a foglalkozás tárgyának élménye ilyen terjedelemben is képes ébren tartani az érdeklődést. Ezt többnyire az eleve élményt sűrítő s így azt töményebben kínáló művészeti alkotások látványa és szellemisége tudja csak nyújtani. A műalkotás kitüntetett megkülönböztetést érdemlő látvány a látványok világában, a vele való foglalkozást mint a látványelemzés specifikus munkaformáját a megkülönböztető **műelemzés** elnevezéssel illetjük.

A látványelemzések munkaformáit természetesen általában is az intellektuális elsajátítás tárgya határozza meg. Ismételjük, téma lehet minden látvány, a nem komponált látványok csakúgy mint a komponált látványok. Ugyan a komponált látványok azok, amelyeknek társadalmi eredetű közlésnyelven közlési potenciálja van, s ennek révén rászolgálnak arra, hogy velük kapcsolatban a vizuális nyelv szinonimájaként a **látványnyelv** fogalmát is bevezessük. A szó használata kiterjedt a nem komponált látványokra is, arra az optikai anyagra, amelyen a nem komponált látványok „mondják el magukat". Így a *műelemzés specifikus munkaformáját kiemelve ugyan, de a minden látványra kiterjedő látványelemzések munkaformáit* **látványnyelvtan** *művi elnevezéssel illetjük. A látványnyelv elemző tanulásának tehát a műelemzés nem más, csak koncentráltabb formája.* A látványnyelv elemző elsajátításának más specifikus munkaformáit a továbbiakban a látványnyelv közlő szerepének további különbözőségei határozzák meg.

Az elemzések viszonya a közlésformákhoz

Látványnyelvtan néven olyan foglalkozási formákat foglalunk össze amelyekben

- a látvány nyelvét értelmezzük a látvány utáni imitációs feladatokban, azt a „nyelvet" amelyen a komponálatlan jelenség „beszél", amelyen elmondja lényegét;
- a szemléltető mintákban (esetleg műalkotás) azt a képi nyelvet értelmezzük, amelyen az adott feladat aspektusa szerint közölhetjük a tanulmányozott látvány lényegét;

- azt a komponált látványt értékeljük, azt a primer közlést, amelyet a szóbanforgó feladat végigvitele révén létrehoztunk;
- ábrák, magyarázó és értelmező rajzok, az un. direkt közlések feladatainál a közlés céljához, funkciójához legalkalmasabb képnyelvi elemeket és közlési módokat elemezzük szemléltető mintákban ;
- ilyen megvalósult feladatok közléseit olvassuk és értékeljük közösen az alkalmazott képnyelv elemzésével;
- egy szemléltető eszközt elemzünk, mint vizuális közlésre rendeltetett médiumot.

Műelemzés néven olyan foglalkozásformákat foglalunk össze, amelyekben

- tárgyformálási vagy/és díszítő feladathoz elemezzük a szemléltetésre választott tárgy (díszítmény) anyag–forma–funkció összefüggéseit, s ebben az esztétikum minőségeit;
- értékelve az ilyen feladat elkészült eredményeit, elemezzük azok esztétikai minőségeit, indirekt közléseinek vizuális elemeit;
- a feladattól függetlenül konkrét tárgy vagy környezetélmények hatására, vagy ilyeneket előhívandó beszélgetünk az emberi környezetről (lakó-, pihenő- és gazdasági környezet), építészeti vagy népművészeti alkotásokat szemlélve és elemezve;

- kifejezési feladathoz valamely kifejezési mód elsajátítására előzetesen imitációs feladatot vállalva elemezzük az ábrázolási módokat, amelyek az utánzásra választott műalkotásban szerepet játszanak;
- valamely személyes kifejezési mód kreatív elsajátítására készített egyenkénti feldolgozásokat is bevonva elemezzük egy műalkotás világát és stílusát;
- személyes élmény képi kifejezésének késztetéseiként, a ráhangolódást segítendő műalkotásokat elemzünk az élményeink, a személyes látás-, és kifejezésmód, valamint a műélmény összefüggéseiben;
- az ilyen személyes kifejezési gyakorlat egyénileg megvalósult eredményeit „olvasva" elemezzük a különböző személyes közlések saját megoldásait, stílusjegyeit, mint frissen született példákat.

Kreatív feladathelyzetektől függetlenül a művészeti nevelés jegyében

- valamely erkölcsi érték megértése és elsajátítása céljából – a műélmény közvetítő szuggesztióját beépítendő a nevelési folyamatba – beszélgetünk az általunk kiválasztott műről vagy összeállított műegyüttesről, például összehasonlító műelemzés formájában;
- a tanulók kedvenc műveit elemezzük a kiválasztók főszereplésével;
- múzeumi sétán, vagy más hasonló alkalommal eredeti műalkotások élményhelyzetében;
- beszélgetünk a konkrét aktualitásoktól az elvont értékekig bármiről, ami abban a közegben érdekes és befogadható lehet.

Az itt felmerült kérdésekre részletezőbb kifejtéssel visszatérünk majd a vizuális nevelés pedagógiájáról, illetve az esztétikai-művészeti nevelésről szóló tankönyveinkben. Ennek ellenére itt is fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy a képzőművészeti műelemzésnél különösen figyelembe kell venni az életkori sajátosságokat. Nem annyira az értelmi érettség szakaszaira kell figyelnünk, – azaz csak közvetve erre, – az élményképesség dönti el, tud-e hatni az adott műalkotás az adott életkorban. A megélt élmények hangoltságot teremtenek az abban, vagy hasonló élménykörben mozgó műalkotások iránt. Ilyen ráhangolódás lehetősége nélkül csupán értelmi befogadással számolhatunk, amely az intellektus részleges kívülmaradását, az érzelmi befogadás csökkent minőségét vagy egyenesen elmaradását eredményezheti. A jószándékú, ám felkészületlen művészeti nevelés így a sznobéria vakvágányára futtathatja jobb sorsra érdemes alanyait.

IV. KÖNYV

A VIZUÁLIS MŰVELTSÉG KÉPESSÉGRENDSZERE

ELSŐ FEJEZET

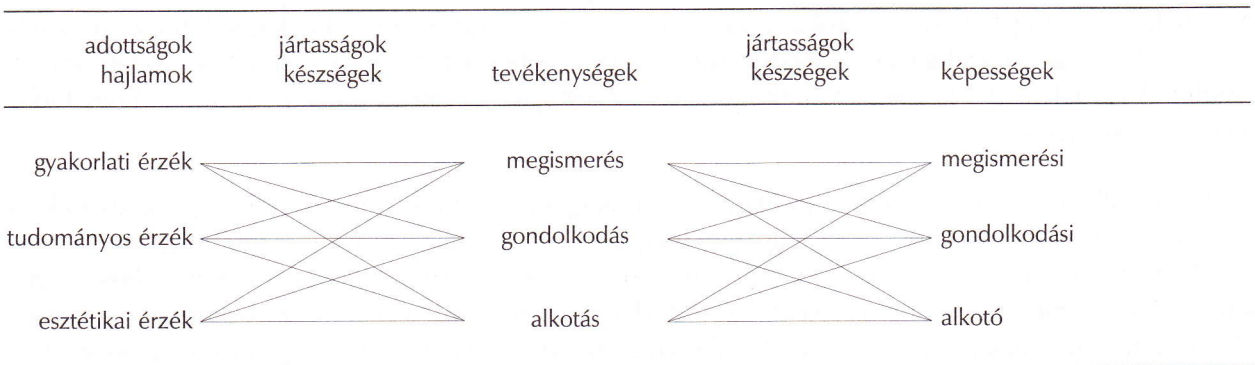
PSZICHOLÓGIAI ALAPVETÉS

1.

Képességek, készségek, jártasságok

Mindannyian rendelkezünk különféle **adottságok**kal. Ezek, és a különböző külső- és belső **motivációk** különböző mértékben és különböző arányban teremtenek bennünk **hangoltságot** különböző tevékenységekre. A tevékenységek annál eredményesebbek, minél több hozzájuk kellő **jártassággal és készséggel** rendelkezünk. Ugyanakkor a tevékenységhez szükséges jártasságok és a készségek nem másban, mint ebben és más *tevékenységekben* alakulnak ki, formálódnak és fejlődnek. A tevékenységek többé-kevésbé mindig összetettek, egyszerre több készséget igényelnek (és fejlesztenek). Összetettségükből következik, hogy egy formálódó készségünket más különböző tevékenységek is igénylik, mert más folyamatokban is előfordul ugyanaz a pszichológiai összetevő, ugyanaz a tevékenységi mozzanat (pl: vonalalkalmazás készsége). Dinamikusan fejlődő készségeinket együtt valamiféle térhálót képező pszichológiai struktúrának képzelhetjük el, amely cselekvéseink közben mindig másként és másként felvillanó kapcsolatrendszereket mutat. Készségeinknek ebből a sokféleségéből – más és más kombinációban – állnak össze **képességeink**. Képességeink, amelyek ugyancsak – más és más kombinációkban – kapcsolatrendszereket képeznek horizontálisan és hierarchikusan is.

Az itt szereplő fogalmak pontosabb meghatározása előtt jónak látjuk e vázlatosan leírt összefüggésüket egy diagramban is szemléltetni, mert a fogalmak közé elhelyezett oda-vissza kapcsolatot jelző vonalak sokrétűbben tájékoztatnak. Érdemes figyelmesen átgondolni, s érdemes a szakirodalomban is utánanézni. (Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*, Bp. Gondolat 1979., Kepes György: *A látás nyelve,* Bp. Gondolat 1979)



(diagram = két vagy több tényező kölcsönös összefüggését, változását, arányát szemléltető ábra, görög)

A vizualitás körében működő képességek módszeresebb áttekintése előtt próbáljuk mindjárt példák segítségével meghatározni az itt használatos pszichológiai fogalmakat. (A fogalmak meghatározását a differenciáltabb értelmezés végett vessük össze a lexikonokéval, illetve a pedagógiai-pszichológiai tanulmányainkban tanult meghatározásokkal.)

Az élő ember, és vele a társadalom *működik*. A működés társadalmi értelemben: *viselkedés, tevékenység*. A mi fogalmaink a viselkedés és tevékenység folyamataiban jelentkező személyiségi összetevők. A személyiség tulajdonságai nem megfogható, közvetlenül észlelhető jellemzők, az emberek viselkedésében, tevékenységében „látszanak". Innen származnak a mi fogalmaink, mint a pszichológia tudományának absztrakciói. Egyik sem statikus állapotfogalom. Az embert tanítják, az ember tanul. A *személyiség pszichikus rendszerei* szakadatlanul változnak, épülnek, szerveződnek (és leépülnek), az ember öröklött nembeli és egyéni adottságai alapján a környezetével folyamatos kölcsönhatásban alakulnak, fejlődnek. Nekünk a vizuális nevelés személyiségfejlesztő pedagógiai módszereinek átgondolásához van szükségünk ezekre a pszichológiai ismeretekre. Ezek megismerésével még közelebb kerülhetünk a vizuális megismerés és a vizuális kommunikáció, valamint a megismerést és kommunikációt tanuló, azokban tevékenykedő gyermeki személyiség fejlődési tényezőinek megértéséhez.

A pszichikus rendszerek épülésének folyamatában – ez is a fejlesztés nélkülözhetetlen ismerete – megkülönböztetünk két szintet.

A tapasztalati szintű viselkedésben, tevékenységben a viselkedés, a tevékenység közegéből, tárgyától származó tartalmi információk, impulzusok szabályoznak, terelnek, irányítanak.

A racionális szintű viselkedésben, tevékenységben ezeken az információkon kívül a folyamatokra és a saját tevékenységünkre vonatkozó általános és konkrét ismereteket is hasznosítani tudjuk, ismerjük a tevékenység közegére és tárgyára vonatkozó törvényszerűségeket (és szabályokat).

A készségek (skill= ügyesség, szakértelem, jártasság; angol) *a dolgok meghatározott közegében működő tanult lélektani operátorok*. A készség egy körülhatárolható vonatkozásban kezelni tudja a működési ismereteknek és a gyakorlottságoknak (bizonyos rutinoknak) beidegződött készletét. Miközben ismeretekből és rutinokból összeépülnek egyes készségek, az összetevők nem oldódnak fel: a tevékenységek tanulási idején újabb ismeretekkel, rutinokkal újabb készségekké állnak össze.

A *működési ismeretekről* szólva

- minden készség mögött ott van valamely általános *természeti törvény* , arra épül, vagy azokra épül rá egy cselekvés, egy *szabályszerűvé* vált működés, amelynek készséggé kell válnia;
- a készségek mögött lehet valamely általános vagy konkrét *társadalmi törvény, törvényszerűség, szokás,* amelyek legtöbbször *szabály* formájában jelentkeznek; és lehet együtt mind a kettő.

A szabályt (rule) fogalmi szinten szokás megfogalmazni, meghatározott fogalmakat kell hozzá használnunk. A készséget a szabállyal – szabály „tudásával" – lehet a tapasztalati szint fölé, tudati szintre emelni. A szabályokat a készség elsajátítója maga is megfogalmazgatja, annak arányában, ahogy tudatosítja tevékenységét.

A vonalalkalmazás készségeiben például a nyomhagyó eszköznek, a nyomot felfogó eszköznek és a kéznek számos fizikai törvényszerűségét kell megismerni tapasztalati-műveleti szinten, valamint a vonalalkalmazás számos – társadalmi szükségletekben és törvényszerűségekben gyökerező – bevált szokását kell megismerni úgyszintén tapasztalati-műveleti szinten. A vonalalkalmazás szabályait – a fizikaiakat és a társadalmiakat – pedig a vonalas ábrázolás konvencióival tanulja meg, „érti meg" az ember.

A *gyakorlottságokról* szólva pedig elmondjuk, hogy a vizuális műveltség körében különös jelentőséget tulajdonítunk azoknak a pszichológiai nézeteknek, amelyek azt állítják, hogy az ember nem algoritmusokban cselekszik. Az algoritmus – lévén lineárisan rögzített rutinrend, betanult cselekvéssor – az iskolai cselekvéseket is sablonossá teszi, s ilyenképpen kiöli a kreativitást. Ebből a nézőpontból kiindulva hisszük mi is, hogy a szocializáció során felgyült és folyton szaporodó készletekkel, készletrendszerekkel rendelkezünk, készségeink ezeket dinamizálják, működtetik intuitív meglátások, vagy a felismert szükségletek és feladatok dinamikája szerint. A vizuális nevelésben a kreativitás rossz alternatívája a cselekvéssorok betanítása. Azért lehet mégis vonzó, mert a pedagógiai munkát is kényelmes algoritmusokban tartja, látszateredményei pedig látványosak.

Az *algoritmusokat* szívesen értelmezzük inkább készségeket fölépítő rutinoknak, de nem be-

idegződött lineáris cselekvések soraként. Ha bizonyos tevékenységelemek sorának zárt egysége képezi magát a rutint vagy a rutinszerű beidegzéseket, ha ezek odafigyelést se kívánó automatizmusokká tudnak válni, akkor a kreativitás készségeinek, szellemi folyamatainak elemi készleteiként elfogadhatók algoritmusoknak. Automatizmussá kell lennie annak, hogy az ecsetet előbb vízbe mártom, azután oldom az akvarell festékanyagát, s azután teszem a színanyagot a papírra. Ellenben nem szervezzük rutinrendbe a képalkotás folyamatát. Úgy sem, hogy előbb a ceruzavázlat, aztán a háttér, a nagy foltok, az erősebb színek, majd a részletek következnek. Van amihez jó ez az algoritmus, és van amihez nem. Ha tipizálnánk a képfajtákat, s felállítanánk a tanítandó algoritmusokat hozzájuk, s megtanítanánk ezeket, bizonyára születnének végigvitt képek és teljesítmény-örömök, de eredeti alkotás egy sem, olyan, amelyben legalább alkotójához való viszonyában megteremtődne valami relative új. Ezt az algoritmus által manifesztált elvárások – és a tanulók természetes megfelelni akarása – kizárják. Ilyen vizuális „pedagógiával" az eredetiség esélyétől elzárt tanulót sikerülhet az ellenkező irányba, a konzumálódás irányába terelni.

A jártasság fogalma is a tevékenység fogalomkörébe tartozik. Tevékenységet tanulni a tevékenység végzésével lehet. Akár belső, akár külső a tevékenység indíttatása, ha az ember *járatlan* benne, tanulnia kell, s ha már jócskán előrehaladott a tanulásban, akkor lesz jártas. *A jártasság mindig egy meghatározott tevékenység viszonyában állapítja meg a cselekvőképességnek egy már az önállósulás felé mutató fokát.* A jártasság minőségileg különbözik attól, amit egy algoritmusokba szervezett cselevéssorban való gyakorlottság jelent. *A jártasság mint gyakorlottság problémafelismerési és döntési helyzetek megoldásában való jártasságot is jelent.* A tárgyalkotó tevékenység végigvitelében még kellhet valamiféle segítség annak, aki az alkotás egyes fázisaiban már maga is járatos a megoldások megtalálásában.

A képesség átfogó fogalom. Mint említettük, alkotóelemei készségek és jártasságok, – s tegyük hozzá, – *alképességek.*

Az **alképesség** fogalom jelentés tartományának magyarázatára álljon itt egy gondolatmenet. Az eszköz fogalomnak a vizuális nevelésben kettős értelmezése is működik. Eszköz a ceruza, a rajztoll. De eszköz, – csak éppen az ábrázolás-kifejezés eszköze – a vonal is, amelyet velük képezünk. Ezért eszközhasználati készség a *ceruzahasználat* és a *rajztollhasználat* készsége, de a másik értelemben eszközhasználati készség a *vonalalkalmazás* készsége is. Ez furcsa, de a szakterület köznapi szóhasználatában így találkozunk vele. Hogy a terminológia dzsungelébe még mélyebben bepillanthassunk, folytatjuk; felmerül az a kérdés, nem kellene-e a vonalalkalmazást készség helyett még képességnek tartanunk, s csak a változatait készségeknek? Hiszen a firkában, a vázlatozásban, a műszaki rajzban, a grafikonban, a stilizálásban *más és más készséget mutatva* lehetünk képesek vonalalkalmazásra. Segítségünkre van a talán helyesebb értelmezésben az, hogy a képességeket tárgyaló pszichológiai forrásmunkákban *alképesség* fogalommal is lehet találkozni. Ha ezt elfogadjuk, és el kell fogadnunk, akkor az *alakítási képességnek* további képességek lesznek az alképességei, például az ábrázolás, annak pedig a *rajzolás,* a festés, a montázskészítés (stb.) képessége. A rajzolás további alképességeinek kell tartsuk például a vonalalkalmazás, a foltképzés (stb.) képességeit. Majd csak ezután sorolhatunk *a dolgok meghatározott közegében működő tanult lélektani operátorok*at: **készségeket.** Így firkakészséget, vázlatozási készséget, stilizálási készséget, a műszaki rajz készségeit stb.

Ilyenképpen a képesség fogalma sajátos halmazfogalom. Tevékenység fajtákhoz, tevékenység mozzanatokhoz csak egyes fajtái, alkotóelemei (alképességei), egyes készségcsoportok, jártasságok (és szokások) kötődnek. *A képességek jellemzője ugyanakkor az, hogy sokféle tevékenységi körben érvényesíthetők.* Az ábrázolás képessége bármiféle tartalmon működik. Például a *tárgyábrázolás képességének megléte mellett több más irányú ábrázolási képességnek a meglétéről is meg kell győződnunk ahhoz, hogy az alakítási képességen belül az ábrázolás átfogó alképességének tényét megállapíthassuk.* Példánkban tehát többféle ábrázolási képességet említettünk, amelyeknek együttese, halmaza ábrázolási képességgé áll össze.

Iskolai viszonylatban a műveltségspecifikus képességek ugyan tantárgyspecifikus képességeknek *látszanak,* s ezeket némi csúsztatással készségeknek mondják, *ennek ellenére* mi a vizuális műveltség ké-

pesség stuktúráját művelő műveltségi részterületben vagyunk, és nem egy tantárgyban, s főként nem egy készségtárgyban.

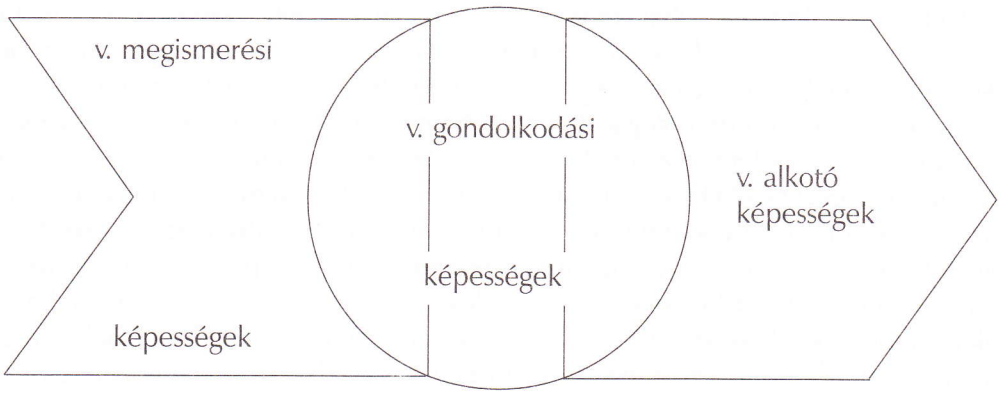
Képességstuktúrát mondtunk, s ezt úgyszintén meg kell magyaráznunk. Terminológiai értelemben a képességstruktúra a képesség fogalmának éppúgy viszonyfogalma mint az alképesség. Stuktúrát képezhet több képesség – alképességeikkel együtt – de több alképesség is egy képességen belül.

A vizuális műveltség összetettségét a vizuális kommunikációt rendszerező diagrammal már szemléltettük:

VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ

GYAKORLATI- ÉS TUDOMÁNYOS vizuális kommunikáció		MŰVÉSZETI vizuális kommunikáció	
PRIMER KÖZLÉSEK	DIREKT KÖZLÉSEK	INDIREKT KÖZLÉSEK	SZEMÉLYES KÖZLÉSEK

Vessük egybe ezt a diagramot a IV. könyv elején közölt, fogalomösszefüggéseket mutató diagrammunkkal. Így újabb megvilágításba hozva az oda-vissza hálózódó vonalakat, gyakorlatiasabban értelmezhetjük annak tényét, hogy a *megismerési* (kognitív), a *gondolkodási* és az *alkotó* (kreatív) képességek a vizuális kommunikáció mindegyik formájában működnek. A primer közlés és a direkt közlés, az indirekt közlés és a személyes közlés bármely változatában, tehát például egy tanulmányrajzban és egy szemléltető ábrában, egy szőttesben és egy papírmetszetben – nyilván sajátosan stukturálódva – de *együtt és egyidőben működnek a megismerési, a gondolkodási és az alkotó képességek, és ezek alképességei.* Ezek a képességek természetesen nem behatároltak, nemcsak a vizuális műveltség területén jelentkezhetnek, hiszen a terület maga sem lehatárolt.



Ha az egyes ember egészét szemlélnénk, ha ebből indultunk volna, azt látnánk, hogy az egyes ember képességeinek stuktúrájában van az ő létezésének potenciálja. Különféle működései – alkotó- és létfenntartási aktivitásai – különféle képességeket igényelnek, s képességei ezekben különféleképpen struktúrálódnak, nyernek dominanciát vagy szorulnak háttérbe. A képességfejlesztés iskolai nézőpontjából a sokoldaluság, a személyiség komplex képesség struktúrája a minőségi cél, s ehhez a műveltségterületek specifikus tartalmaikkal specifikusan együttműködő képességeket tartanak számon, és fejlesztenek. A logikai és a vizuális gondolkodás képességét például működteti ugyan a matematika is meg a vizuális nevelés is, de a fejlesztést specifikus területi adottságaikhoz alkalmazkodva megosztják egymás között. Így a két terület képességstuktúrája – például a dominanciák tekintetében – máris eltéréseket mutat.

Az áttekintés kedvéért vegyük példának a kommunikáció képességének specifikus struktúráit, annál is inkább, mert ez áll érdeklődésünk homlokterében. A kommunikáció folyamataiban együtt van *megismerés, gondolkodás és alkotás.* A *vizuális kommunikációban* sajátosságai miatt azonban sajátos **vizuális kommunikációs képességeknek** kell működnie, ezek

- a vizuális közlemény – *az ábra – olvasásának- és értelmezésének képessége* a megismerés (befogadás) oldalán, valamint
- az *ábrázolás képessége* és az *ábraalkotás képessége* az alkotás (közlés) oldalán, s
- mindezeket átszövi a *vizuális gondolkodás képessége.*

A *nyelvi kommunikációban* éppígy együtt van a *megismerés, gondolkodás és alkotás,* de itt a másféle sajátosságok miatt másféle – bár analóg, de – sajátos **nyelvi kommunikációs képességeknek** kell működnie, ezek

- *a szövegértés és a szövegértelmezés képessége* a megismerés (befogadás) oldalán, valamint
- a szövegképzés és a *szövegalkotás képessége* az alkotás (közlés) oldalán, s
- mindezeket átszövi a *nyelvi gondolkodás képessége.*

(Az *ábraolvasás képessége* fent és a *szövegértés képessége* itt egyaránt a közlemény – a kommunikációs objektum – dekódolásának képességét jelenti.)

A vizuális kommunikáció képesség rendszere mátrixba foglalva:

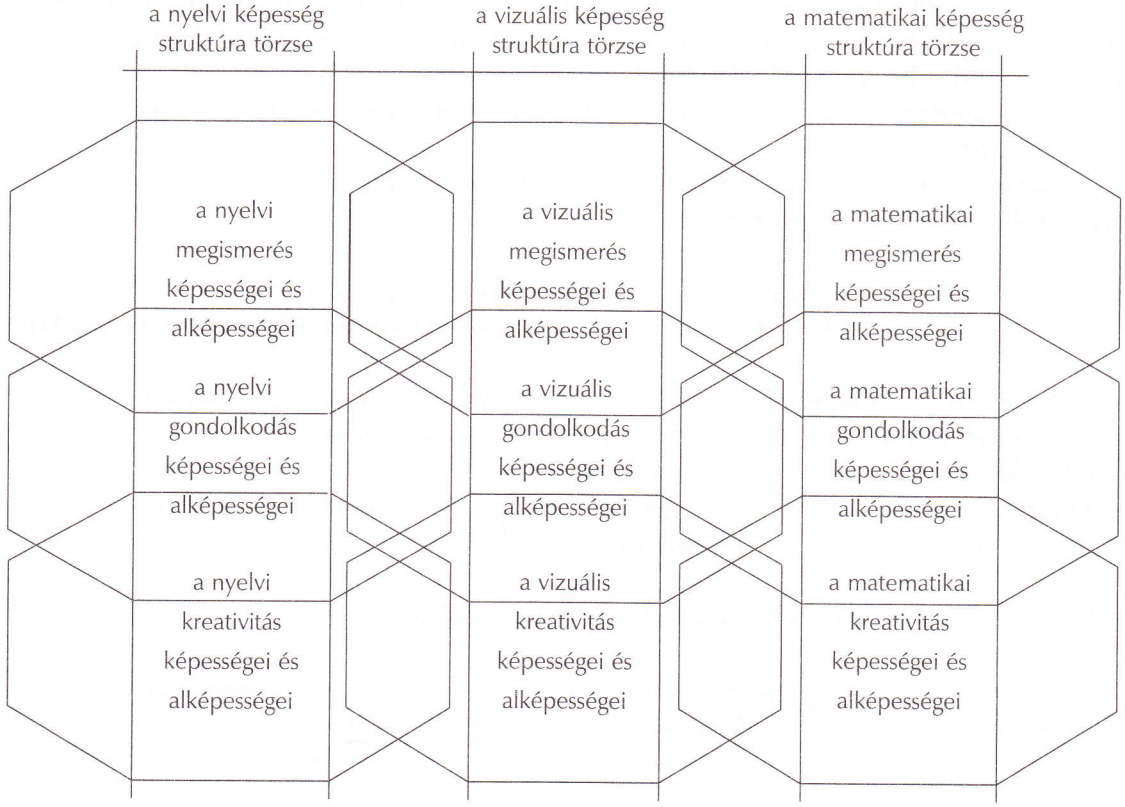
	tapasztalati-műveleti szint	racionális-kreativitási szint
dekódolás	ábraolvasás képessége	ábraértelmezés képessége
kódolás	ábrázolás képessége	ábraalkotás képessége

A nyelvi kommunikatív képességek analóg mátrixa:

	tapasztalati szint	racionális szint
dekódolás	szövegértés	szövegértelmezés
kódolás	szövegképzés	szövegalkotás

(mátrix= téglalap alakú táblázat, amelyben az egymáshoz rendelt értéket sorokba rendezték latin)

Az emberi képességek mobilitására jellemző, hogy amíg egyfelől a vizuális megismerés képessége, a vizuális gondolkodás képessége, a vizuális alkotás képessége egyenként is képességek együttese, (s eközben együtt a vizuális képességstruktúra törzsét adják ki), másfelől egyenként a nem vizuális megismerési képességekkel, a nem vizuális gondolkodási képességekkel, a nem vizuális alkotási képességekkel társulva más képességstuktúrákat is képeznek: a megismerés, a gondolkodás és a kreatívitás egyéb képességstuktúráit.



A képességek mobilitását mutató ábránk valójában csak térhálóban volna képes szemléltetni az összefüggéseket. Így síkon – a többi közül kiragadva – csak a nyelvi és a matematikai képességekhez való kapcsolódások példáival tudunk operálni.

Mint említettük, a képességek sokféle tevékenységi körben érvényesíthetők, más-más tartalmon ugyanúgy működnek, azonban *főként abban hatékonyak, amelyben kialakultak, illetve amelyben begyakorolták* („gyakorlat teszi a mestert"). Ezért a pedagógia határozottan állást foglal amellett, hogy a képességfejlesztésnek sok lábon kell állnia. Mi is hangoztatjuk, hogy *a vizuális képességek fejlesztése valamennyi műveltségi területnek, valamennyi tantárgy pedagógusának feladata:*

- az információk és ismeretek átadásában gazdag és sokféle szemléltetéssel, képek, ábrák, modellek, makettek alkalmazásával ;
- az ismeretek visszaadásában, mobilizálásában és új dolgok létrehozásában az ábrás (ikonos), rajzos, képes vizuális eszközök alkotó alkalmazásával.

A képességek vizsgálata felől is az látszik igazolódni, hogy a vizuális nevelés a specifikus fejlesztési feladatokon túl a pedagógiának tantárgyközi feladata. Ez az igazság hamarabb belátható a hivatásukra készülő óvodapedagógusok és a tanítók körében, ott, ahol a pedagógiai tevékenység amúgy is sokoldalú (soktantárgyas) felkészülést igényel. A kérdés igazságának a szaktanári felkészítésben és az iskolai szaktanári munkában kellene nagyobb érvényt szerezni. A szakirányok pedagógusai hajlamosak specializációikban izolálódni, s érzéketlenné, vagy legalábbis figyelmetlené válnak az integráló képességek irányába.

MÁSODIK FEJEZET

A VIZUÁLIS KÉPESSÉGEK ÉS KÉSZSÉGEK STRUKTÚRÁI

A vizuális megismerés és a vizuális kommunikáció tankönyvünk tananyagában leírandó folyamatai csak a megismerő és kommunikáló alanyok által léteznek, rajtuk kivül csak absztrakciók. A vizuális megismerés és a vizuális kommunikáció tevékenységeit, folyamatait a tanulók ismereteinek gyarapításáért és képességeinek fejlesztéséért kell megismernünk, meg kell hát ismernünk a kibontakoztatható képesség- és készségstruktúrákat magukat is. Azért, hogy az ismereteket reális célokkal mobilizálhassuk, azért, hogy progaramozott tevékenységeink valódi képességfejlesztést célozhassanak, s valósíthassanak meg.

A további két fejezetben számba vesszük a vizualitás körében hasznosuló képességeket, képesség rendszereket, a vizuális kommunikáció egészét áttekintő táblázatunk szerint. Az esztétikai-művészeti irányultság azonban a vizuális képességek egy részében olyan sajátosságokkal jelentkezik, amelyek természetét esztétikai-művészeti ismeretek nélkül elég nehéz megértetni, és még nehezebb megérteni. Mivel nálunk az ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI ALAPISMERETEK és az ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI NEVELÉS egy másik tankönyv anyaga, ezért a képességeknek ebből a köréből itt csak egy vázlatos felvezetés következik.

1.

A vizuális megismerés képességei

1. A percepció és az appercepció képessége

A perceptív képesség a vizuális érzékelés és észlelés képessége; az érzékszervek közvetítésével történő közvetlen tudati viszonyulás a valóság jelenségeihez. *Ez a vizuális megismerés tapasztalati szintje.*

Az appercepció képessége már a vizuális gondolkodás, az alkotó látás képessége, másként a *képlátás képessége.* Képzeteink segítségével képet alkotunk a látvány nonfiguratív optikai alakzataiból, *ez a vizuális megismerés gondolati (racionális) szintje.*

A perceptív képesség alképességei
- a látás szenzomotoros képességei (pl. mozgáskövetés szemmel);
- „bokorban" sorolva: alak- és alaki különbségek, kiterjedés- és kiterjedési különbségek, forma- és formai (karakter) különbségek, szín- és színkülönbségek, valőr- és valőrkülönbségek, tónus- és tónuskülönbségek, felület- és felületkülönbségek érzékelésének-észlelésének képességei.

A percepció képességének ezek az alképességei természetesen éppen így működnek a vizuális kommunikációban, csak ott a funkció okán
- az ábra érzékelésének-észlelésének képességeiként tartjuk számon őket, mint az *ábraolvasás képességét.*

Az appercepció képességének alképességei
- látványelemző képesség,
- látványértelmezés képessége,
- a lényegkiemelés képessége.

Az appercepció képességének ezek az alképességei természetesen éppígy működnek a vizuális kommunikációban is, csak ott a funkció okán

- az ábra elemzésének-értelmezésének képességeiként tartjuk számon őket, mint az *ábraértelmezés képességét.*

Az *ábraolvasás* és az *ábraértelmezés* képességeire még visszatérünk.

Megfigyelő- és összehasonlító képesség

A megfigyelés jórészt összehasonlításokban zajlik, ezért társul szorosan a megfigyelő és az összehasonlító képesség. A megfigyelés tapasztalati szintű képességét elkülönítjük a megfigyelés racionális szintű képességétől, amint a percepciót is elkülönítettük az appercepciótól. A megfigyelést valójában a racionális szinten történő tudati feldolgozás irányítja, ezért a *megfigyelést az appercepció által* ***irányított percepciónak*** *tartjuk,* s a megfigyelés észleleteinek irányító feldolgozását pedig a vizuális gondolkodási képességek működési területének.

A szakterület szóhasználatában a fenti képességek megnevezései hol az *érzék,* hol a *készség,* hol viszont a *képesség* fogalmakkal társulva fordulnak elő, úgy mint térérzék, formaérzék, karakterkészség, színérzék, valőrképesség, stb. A megfigyelés és az összehasonlítás képességei legtöbbször *az ábrázolás imitációs és megjelenítési képességeivel és készségeivel társulnak,* mivel az ábrázolási tevékenység szokott nekik aktualitást adni. Ilyen helyzetekre azért ajánljuk inkább a formakészségek, színkészségek szóhasználatot (így, többesszámban, mert alképességek készségeiről van szó!), mert az „input" és az „autput" helyzetek között valahogyan különbséget kell tenni. (Az érzék, a készség és a képesség fogalmak amúgy sem szinonimái egymásnak!) Az érzéket különböztessük meg működésétől, ami képesség, készség.

Az ábraolvasás és ábraértelmezés képessége

A percepció és az appercepció képességei (és készségei) a vizuális kommunikáció befogadási faktorában – tapasztalati és racionális szinten – specializálódott képességekként működnek. Ezek direkt közléses vizuális objektivációk vételének megtanulható készségeiből állnak. A percepción és appercepción itt a különböző funkciókban specializálódott jelanyagok jelentéseinek (szemantikai) ismeretén alapuló felfogókészségeket, értelmezési és megértési készségeket értjük.

Ezek az iskolai és tudományos ismeretek, információk területén

- a vizuális magyarázó, elemző- és értelmező ábrák, ábrasorok,
- műszaki rajzok, szerkezetrajzok, kapcsolási rajzok, helyszínrajzok, alaprajzok, térképek stb.,
- vizualizált információk: ikonok, halmazképek, struktúraábrák, gráfok, grafikonok, mátrixok, diagramok stb., köznapi gyakorlatban:
- praktikus jelek, (indexek, ikonok, szimbólumok,) jelrendszerek, és
- médiumképek (újság, képes magazin, tévé, számítógép stb.) *olvasási, értelmezési, és megértési képességeinek készségei.*

2. Ábrázolási képességek

Az ábrázolási képesség elsődleges (primer) szerepében a percepciók tudati feldolgozását segíti, ezek helyességének kontrollja. Az ábrázolás folyamata: alkotó tanulás, tudati eredménye pedig, appercepció. *Az appercepció megismerésbe átváltó percepció,* értelmi viszonyba átminősült érzéki viszony. Az ábrázolás itt a megismerő tevékenység tárgyi eredményeit, *a primer közléseket* hozza létre, amelyek a megismerő alanyok szempontjából – viszonylagosan – új minőség keletkezései. Az eredmények ilyenként alkotásnak, a primer ábrázoló tevékenység pedig kreativitásnak minősül. Az ábrázolásnak a primer közlések körébe tartozó képességeit ennek ellenére mi a vizuális tanulás képességei gyűjtőrend-

szerébe fogjuk sorolni. A primer közlés ábrázolási képességének több alképessége és számos olyan műveleti készsége van, amelyek természetesen működnek az ábrázolás más funkcióiban is, ott, ahol hasonló ábrázolási mozzanatok fordulnak elő.

Az ábrázolási képesség másodlagos szerepében a belső képek – a vizuális gondolkodás nyersanyagainak – megjelenítésében működik, szokták is *megjelenítési képességnek* nevezni. A fogalom ugyanis pontos: a primer közlés esetén van látványelőzmény, ott a látványt *imitáljuk,* itt *direkt közlés* történik, itt csak belső látvány van, amelyet *meg kell jeleníteni.* A megjelenítés képességére – amely több további alképességből és számos műveleti készségből áll – épül rá az ábraalkotás átfogó képessége.

Ennyiből is látszik, hogy *az ábrázolási képesség más-más képességekkel és alképességekkel más-más képességstukturákat képez.* Így a megismerés-képesség struktúráján kívül még hasznosul a kreativitás és a vizuális kommunikáció képességrendszerében is. Mivel azonban a vizuális kommunikáció objektivációi az esetek döntő többségében alkotótevékenységek útján jönnek létre, a vizuális kreativitás képességeit és alképességeit mi a szűkebben vett vizuális kommunikáció és a művészeti kommunikáció képességstuktúráján belül fogjuk számbavenni.

A következőkben az ábrázolóképesség elsődleges és másodlagos szerepének összetevőit tekintjük át.

3. Vizuális tanulási képességek

Ebbe a gyüjtőfogalomba rendezzük az ábrázolási, az ábrázolásban is működő – az ábrázolás által is formálható – megismerési képességeket. Ilyen formán képet nyerhetünk az ábrázolás pszihológiai stukturáltságáról:

- imitációs képesség (rajzolásban festésben) síkon,
- imitációs képesség (reliefben, makettben, plasztikában) térben,
- megfigyelés képessége, (amely a megismerés tudatos megvalósítását segítő pszichikai irányultság, benne az érzékelés-észlelés és a megismerő vizuális gondolkodás változó aspektusok szerinti célirányos koncentrációja valósul meg);
- összehasonlítási képesség (amely az agykéreg sajátos „tudása", amellyel alkalmi aspektus szerint aktuális látási szituációban vagy képzeletben látványelemeket, képzeteket úgy tud egymással vonatkozásba hozni, hogy azonosságot, hasonlóságokat és különbségeket képes megállapítani);
- az elemző-analizáló képesség – és dialektikus párja – a szintetizáló képesség, úgy is mint gondolkodási képességek,
- szelektáló-redukáló-sűrítő képesség, úgy is mint az elvonatkoztatás gondolkodási képessége,
- transzpozíciós képesség, úgy is mint gondolkodási képesség,
- az ítélet-alkotás és az értékelés képessége, úgy is mint gondolkodási képesség.

A képességek működésének összetettségére vázoljunk fel egy újabb példát. Lássuk az ábrázolóképesség elsődleges szerepében a szelektáló-redukáló-sűrítő vizuális gondolkodási- és képalkotó képesség működését primer közléses, tehát rajzolva megismerő szituációban.

Minden, ami az vizuális gondolkodás más képességeinek nyersanyaga lehet, az az elvonatkoztatás gondolkodási képességének is nyersanyaga a tudatban. *Racionális szinten* az elvonatkoztatás nyersanyagai a retinán jelentkező optikai látványelemek: a színek, foltok, tónusok, stb. kombinációiból (az érzékelés-észlelés-értelmezés útján) előállt képek. *Tapasztalati szinten* (a gyakorlati tevékenységben) pedig az elvonatkoztatás nyersanyaga éppen ezeknek, a színeknek, foltoknak, tónusoknak, a látványa, valamint azok az elemi eszközök, amelyeket tradicionálisan ezekből vontunk el: az ábrázoló szín, az ábrázoló folt, az ábrázoló vonal stb. Mivel ezeket a látványba kivetítve már a látványban is „látjuk", s a konkrét látványra szegezett szemmel szinte nem is gondolkodva a látványban kezdenek működni a szelekció és a redukció tapasztalati szintű képességei. Különösen akkor, amikor, valamire már beállásunk is van. Vizuális gondolkodásunk a racionális és a tapasztalati szint között „liftezve" fogalmazza szelektív és reduktiv belső képekké, képelemekké vizuális ítéleteinket, s az ábrázoló képesség műveleti készségei révén objektiválódnak, öltenek anyagban is formát.

2.

A vizuális gondolkodás képességei

A pszichológia az értelmi képességeken belül írja le a négy rendszert, a megismerés-, a gondolkodás-, a kommunikáció- és a tanulás képességrendszereit. Az értelmi műveletekről szólva sűrűn emleget fogalmakat és logikát, ritkábban képiséget, képzeteket. Mi a képekkel, képzetekkel zajló gondolati műveleteket, a belső látás, a **képzelet** műveleteit nevezzük vizuális gondolkodásnak. (A fantázia fogalma is ebben a körben használatos.) Meg kell értenünk, hogy ha a pszichológia ebben a témakörben szívesebben ír a gondolkodásnak inkább műveleteről, aktivitási formáiról, mint megnevezett gondolkodási képességekről. Igen nehéz feladat ugyanis a nagyon összetett gondolkodási műveletekben egymástól elkülöníthető irányultságokat, s eszerint képességeket elkülöníteni. A vizuális gondolkodás műveletei, aktivitási formái viszont látványokban objektiválódnak, ezért mi bátrabban megnevezhetünk olyan képi gondolkodási képességeket, amelyek mindig működésbe tudnak lépni, – és látszanak is, – függetlenül attól, mi a gondolkodást igénylő vizuális tevékenység tárgya.

Tekintsük át mi is, *melyek a vizuális gondolkodás „nyersanyagai":* a friss percepció képei, emlékképek, képzetek, sémák, jelek (szignálok, indexek, ikonok, szimbólumok), jelkapcsolatok, jelrendszerek. Ezzel a készlettel zajlanak *a vizuális gondolkodás műveletei:* rögzítés és felidézés, összehasonlítás, azonosítás, ráismerés, társítás, sorképzés, csoportosítás, osztályozás, rendezés, redukció és szelekció, indukció és dedukció, transzformáció és transzpozíció stb. *Ezekben a műveletekben aktivizálódnak a vizuális gondolkodás különböző alképességei,* pl. a képzettársítás, a képzetazonosítás, a jelszelekció, a jelredukció, a szimbólumcsoportosítás, az indexosztályozás és így tovább.

Alább egymás mellé illesztjük *a vizuális aktivitás formáit,* és a *vizuális gondolkodási képességeket.* A vizuális aktivitás formáit, amelyekben a fenti gondolkodási műveletek sajátos társulásai zajlanak, és a vizuális gondolkodási képességeket, mint amelyek e műveleteket operáló alképességeket struktúrálják:

- elvonatkoztatás, – absztrakciós képesség;
- transzpozíció, – transzpozíciós képesség;
- analízis-szintézis, – látvány- és ábraelemző képesség, látvány- és ábraértelmezés képessége, lényegkiemelés képessége;
- kommunikációs elemek: sémák, jelek, ikonok, piktogramok, emblémák, szimbólumok, gráfok, grafikonok, diagramok, mátrixok, stb. képzeleti formálása, – komponálási képesség;
- célképzetek, előképek, produktumképzetek, tevékenységi- és alkotási programok képzeleti formálása, – kombinációs képesség;
- vizuális minőségek megítélése, – ítéletalkotás- és értékelés képessége;
- lényegkiemelő szemléltetés, – képi értelmezés képessége.

3.

A vizuális kommunikáció képességei

Az ebbe a körbe tartozó képességek rendezését már megkezdtük:

	tapasztalati-műveleti szint	racionális-kreativitási szint
dekódolás	ábraolvasás képessége	ábraértelmezés képessége
kódolás	ábrázolás képessége	ábraalkotás képessége

Az *ábraolvasás* képessége percepciós képesség (lásd ott). Az *ábraértelmezés* képessége gondolkodási – appercepciós – képesség (lásd ott). Az *ábrázolás* képességének *másodlagos szerepéről* is volt szó (lásd ott).

Korábban már azt is jeleztünk, hogy a kommunikáció folyamataiban együtt van megismerés, gondolkodás és alkotás. Mivel a vizuális megismerés és a vizuális gondolkodás képességeit áttekintettük, most azzal folytatjuk, hogy az *ábraalkotás (képalkotás)* képességei körében összefogjuk, a kreativitás ide sorolható tevékenységi képességeit.

A síkon és térben történő alakítási-formálási képességek és készségek sokasága az, ami a vizuális nevelés kérdéskörében legközvetlenebbül „látszik". Ebből a látszatból keletkezett a készségtárgy elnevezés. Valóban, a vizuális tevékenységek materiális oldala élénken megmutatkozik ezekben a képességekben és készségekben, de nem lehet bennük nem látni a tudati mozgatókat, (s a tárgyi eredményekben is testet öltő a szellemiséget.)

A sorolható *anyag- és eszközhasználati képességek* és specializálódott készségeik itt a percepciós képességek tevékenységi megfelelői. A percepciós képességek egyenkénti megnevezésére ott az *érzék* megnevezést ajánlottuk, mert azok az érzékelés-észlelés képességei (alak és alaki különbségek, kiterjedés- és kiterjedési különbségek, forma- és forma (karakter) különbségek, szín- és színkülönbségek, valőr- és valőrkülönbségek, tónus- és tónuskülönbségek, felület- és felületkülönbségek érzékelésének-észlelésének képességei).

Most ezek *érzékeltetéséről* van szó:

- alak- és alaki különbségek, kiterjedés- és kiterjedési különbségek, forma- és forma (karakter) különbségek, szín- és színkülönbségek, valőr- és valőrkülönbségek, tónus- és tónuskülönbségek, felület- és felületkülönbségek *érzékeltetésének képességei.*

Az ábraalkotás képességei

- alakítási képesség síkon
  alképessége:
  - ábrázolás képessége
    alképességei:
    - rajzolás képessége,
      alképességei:
      - vonalrajz képessége,
      - tónusképzés képessége,
      - kontrasztképzés képessége (stb.)
    - festés képessége,
      alképességei:
      - valőrképesség,
      - kontrasztképzés képessége (stb.)
    - fotózás képessége,
    - fotómontázs képessége (stb.)

- formálási képesség térben
  alképessége:
    - ábrázolás képessége
      alképességei:
        - makettezés képessége
        - modellkészítés képessége.

- komponálás képessége
  alképességei:
    - síkkomponálás képessége,
    - téri komponálás képessége.

- anyag- és eszközhasználati képességek
  alképességei (pl.):
    - ceruzahasználat képessége
      készségei (pl.):
        - vonalképzés készsége,
        - foltképzés készsége,
    - rajztollhasználat képessége
      készségei (pl.):
        - vonalképzés készsége,
        - foltképzés készsége

HARMADIK FEJEZET

A VIZUÁLIS ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI KÉPESSÉGEK STRUKTÚRÁI

Azt természetesnek kell vennünk, hogy a vizuális esztétikai-művészeti képességstruktúra feltérképezéséhez is szélesebb ívben nézünk körül, túl a művészeti kommunikáció körén is. A fejezet címébe foglalt elnevezés – a VIZUÁLIS ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI KÉPESSÉGEK – azt mutatja, hogy *esztétikai*-nak nevezett képességekről is szó van, nemcsak művészeti képességekről. A szép és a csúnya meglátásának, a szép pozitív élménye avagy a csúnya negatív élménye megélésének emberi képessége például akkor is figyelmet érdemel, ha műalkotás vagy más művészeti jelenség a közelben sincs. Mivel a műalkotás az esztétikum által az ami, *a műalkotás mindig esztétikum, azonban az esztétikum nem mindig műalkotás.* Az *esztétikai* tehát úgy átfogóbb fogalom, hogy magába foglalja a művészetit is, és több is annál: *az esztétikai képességek nemcsak művészeti képességek.* Valójában a három területből – megismerés, gondolkodás, alkotás – csak kettő, az esztétikai megismerés és gondolkodás területe tágabb mint a művészeti megismerés és a művészeti gondolkodás területe. Az esztétikai kreativitásnak szinte minden formáját tarthatják művészeti, vagy legalábbis művészeti jellegű tevékenységnek. (A szociológia nézőpontjából műalkotás mindaz, amit az emberek különböző csoportjai annak tartanak.) Ezért úgy találjuk, hogy az esztétikumra, – például a szépségre – tudatosan is törekvő tevékenységek, művészeti jelleget öltenek, vagy azzá is lesznek. Nem tudunk megnevezni olyan esztétikai tevékenységet, amelyet egyúttal ne kellene művészeti jellegűnek tekinteni.

A szorosabban vett esztétikai képességek, tehát a művészeti képességek bejárásához használható térképnek igérkezik a vizuális kommunikáció képességrendszerének kiegészített mátrixa. A vizuális-művészeti kommunikáció képességei párhuzamosan felállított stuktúrájának leírásával és értelmezésével – mint említettük, – kiteljesedhetne az áttekintésünk, ha az esztétikában és a művészetben már járatosabbak volnánk. Ezért az előző fejezethez képest ez vázlatosabb lesz; a témával érdeme szerint majd az esztétikai-művészeti nevelés tankönyve foglalkozik.

A mátrix felépítése nem csak párhuzamos, de tartalma szükségszerűen épül is az előző fejezet tartalmára, azon az alapon, hogy a művészet is kommunikáció. Azon az alapon, hogy az *esztétikum – akarva, akaratlanul is – mindig közlés, az EMBERRŐL szóló közlés, az EMBER elmondása mindíg valamilyen érzékletes formában. A művészeti alkotások pedig az esztétikum formálásával közölnek. A tárgyak formája is megformálja az esztétikumot, (még azok a tárgyak is szólnak az emberről, amelyek művészinek nem mondhatók!).*

A VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ KÉPESSÉGRENDSZERE

A VIZUÁLIS MEGISMERÉS, GONDOLKODÁS ÉS KREATIVITÁS KÉPESSÉGEI

	vizuális kommunikáció		vizuális művészeti kommunikáció	
szintek	tapasztalati-műveleti	racionális-kreativitási	emocionális-tapasztalati-műveleti	emocionális-racionális-kreativitási
befogadás dekódolás	ábraolvasás képessége	ábraértelmezés képessége	műolvasás képessége tárgyolvasás képessége	műélmény, műértés kép. tárgyélmény, tárgyértés k.
közlés kódolás	ábrázolás képessége	ábraalkotás képessége	ábrázolás-kifejezés kép. formálás-kifejezés kép. díszítés-kifejezés kép.	műalkotás képessége tárgyalkotás képessége környezetalakítás kép.

A NYELVI KOMMUNIKATÍV KÉPESSÉGEK ANALÓG MÁTRIXA

	tapasztalati szint	racionális szint
dekódolás	szövegértés	szövegértelmezés
kódolás	szövegképzés	szövegalkotás

A NAT a vizuális kommunikációt ugyan egy fejezetre szűkíti a VIZUÁLIS KULTÚRA részműveltségi területen belül, – nem mintha készítői nem tudtak volna arról, hogy a művészet is kommunikáció, – de arra, amit a vizuális kommunikáció fogalma most így átfog, nem volt jobb elnevezés; azon túl pedig a művészet elnevezést kiejteni, lecserélni – egy nála prózaibb hangzásúval – nem lett volna szerencsés.

A vizuális kommunikáció egészének egysége még meggyőzőbbé válhat a képességstruktúra áttekintése alapján. Az egységen belül válnak természetessé az egyezések vagy átfedések, s csak ezen belül lehet értelmezni a művészeti vizuális kommunikáció képességeinek sajátosságait, sőt másságát is.

1.
A vizuális esztétikai megismerés képességei

1. A percepció és az appercepció képessége

A perceptív képesség (itt) a vizuális érzékelésének és észlelésének az a sajátos képessége, amikor látvány nonfiguratív optikai alakzataiban tanult esztétikai képzeteink segítségével, egyszerűbben szólva pl. szépségképzeteink segítségével szépségre vélünk ismerni. *Ez a vizuális esztétikai megismerés tapasztalati szintje.* Tanult képességünk, ami csak elsajátított esztétikai képzetbázison működik. *Az általa kiváltódó emóciók az esztétikai élmény érzéki szintjét képezik.*

Az appercepció képessége (itt) már a vizuális esztétikai gondolkodás, az alkotó esztétikai látás képessége, az esztétikainak észlelt jelenségben felismeréssel vagy belevetítéssel esztétikai tárgyra ismerünk, azaz az észleleti folyamatban az „ide vágó" (emberjelentésű) képzeteinkkel megalkotjuk róla a mi

esztétikailag tartalmas belső képünket. A szinte spontán módon bontakozó esztétikai élmény ettől nyeri el személyiségünket mélyebben foglalkoztató tartalmát, *az esztétikai élmény tudati szinten teljesedik ki. Ez az esztétikai megismerés tudati szintje.*

A megfigyelő- és összehasonlító, valamint a percepció és appercepció képességeinek alképességei itt az esztétikumra hangolódnak, ilyenként mutatnak a gyakorlati vizuális kommunikációban jelentkező sajátosságokkal vagy egyező vonásokat, vagy sajátos modulációkat. Közelebbi értelmezésük valójában a vizuális nevelés módszertanának kérdési között, a művészeti nevelés témakörén belül hasznosul, ezért majd ott foglalkozunk velük.

2. A műolvasás és a tárgyolvasás képessége

A mű- és tárgyolvasás képessége is perceptív képesség, de irányultságának tárgya olyan objektum, amelyet ember hozott létre, s aki létrehozta, akarva és tudva (de akár akatlanul és tanultság nélkül) az esztétikus formálás konvenciói szerint (közvetlenül vagy közvetve) emberi tartalmakat közölt általa. A tárgyi környezeti objektumokban, a műalkotásokban koncentrált vizuális esztétikum már objektiv tárgyi valósággá vált szubjektivitás. *Az esztétikum észlelete itt már nem vélekedés kérdése, hanem valóban a megismerés, a ráismerés kérdése.*

A mű- és tárgyolvasási képesség tanult- és folyton tovább művelhető képességünk, amely csak az ábrázolási–kifejezési formák tanult nyelvi mintáinak és képzeteinek bázisán működik. A dekódolás, a mű, a tárgy „olvasása" úgy történik, hogy az érzékelt elemeket az észlelés során észleleti készletünk elemeivel azonosítjuk. *A közlés nyelvi anyagának olvasási képessége az alkotás befogadásának érzéki-tapasztalati szintje.* Az észlelet sejtelmei, de a bemozdult művészeti és esztétikai képzetekhez tapadó emóciók is elegendőnek bizonyulnak ahhoz, hogy már érzéki szinten kiváltsák az esztétikai élményt, a műélményt előkészítő érzelmeket.

3. A műélmény, műértés, tárgyélmény, tárgyértés képességei

Mivel a szemlélet tárgya itt az esztétikum, amelyek egy szűkebb-tágabb kultúrkörön belül mások által is elismerten annak tartható minőség, a befogadásnak nem csak személyi hangoltsági feltételei vannak, hanem kulturálisak is. Itt az *appercepció képességének* – mint alkotó vizuális gondolkodási képességnek – a nyersanyagai az esztétikai-művészeti műveltség elemei. Ilyenként ezeket az esztétikai-művészeti gondolkodás képességei körében tárgyaljuk. Már volt szó arról, hogy mindez inkább az alkotó tevékenységek útján, szemléletileg elsajátítható műveltséganyag. Ezért a szóbanforgó képi gondolkodási képességek szorosan összekapcsolódnak a művészeti vagy művészeti jellegű tevékenységekben fejleszthető kreatív képességekkel.

A mű- és tárgyélmény, a mű- és tárgyértés képességeivel az esztétika a befogadás kérdéskörén belül foglalkozik. Terminológiájának egyik kulcsfogalma a *katarzis*. Behatóan foglalkozik a kérdéssel a művészetpszichológia is.

2.
A vizuális esztétikai gondolkodás képességei

A vizuális esztétikai gondolkodás képességeinek **„nyersanyagai "** műveltségiek, *különböző esztétikai minőséggel bíró képzetek,* alak- és alaki viszonylatok képzetei, kiterjedés- és kiterjedési viszonylatok képzetei, forma- és formaviszonylatok, karakter- és karakterviszonylatok képzetei, szín- és színviszonylatok képzetei, valőr- és valőrviszonylatok, tónus- és tónusviszonylatok képzetei, felület- és felületviszonylatok képzetei, továbbá a művészeti nyelvezet különböző ábrázoló–kifejező konvencióinak, szemiotikájának, technikáinak bizonyos ismerete. Ez az anyag mozdul különböző kombinációkba mind a befogadás, mind az alkotás gondolati műveleteiben, s az un. fantáziálások során is, amelyekből éppen nem születik alkotás.

Idézzük fel, melyek is *a vizuális gondolkodás* ***műveletei:***

rögzítés és felidézés, összehasonlítás, azonosítás, ráismerés, társítás, sorképzés, csoportosítás, osztályozás, rendezés, redukció és szelekció, indukció és dedukció, transzformáció és transzpozíció (stb.).

Ezekben a műveletekben aktivizálódnak a ***vizuális esztétikai gondolkodás különböző alképességei,*** pl. az esztétikai képzetek, az esztétikai jelentéssel bíró jelanyag azonosításának, társításának, kombinációjának és szelekciójának képességei, az esztétikai élménnyel rögzült emlékképek transzpozíciójának és absztakciójának (redukció és szelekció) képességei, mindezek rendezésének kompozíciós képessége és így tovább.

3.
A kifejezés és az esztétikai-művészeti kreativitás képességei

1. Ábrázolási–kifejezési képességek

Az ábrázolási–kifejezési képességek (itt) *elsődleges szerepükben* az esztétikum empatikus, személyes és élményszerű megragadásának, – alakítási és formálási – képességeit jelentik, midenekelőtt olyankor, amikor a képi kifejező tevékenységet közvetlen látványélmény inspirálta. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az ábrázoló–kifejező–formaadó imitáció ne csaphatna át olyan mértékű transzformációba, amely már inkább a belső világ kifejezése mintsem a külső látványból indító élményeké.

Amikor a vizuális gondolkodás anyagainak, a belső képeknek a megjelenítésével találkozunk, akkor azt már a tárgyszerű vizuális kommunikációban is az ábrázolási képesség *másodlagos szerepének* tartottuk. A külső és belső elkülönítésének értelme, hogy az esztétikai gondolkodás vizuális nyersanyagai *elsődlegesen* kívülről származnak, s újabb látványinspiráció híján megjelenítésük *másodlagos.*

Az ábrázolással, de különösen **a formálással és a díszítéssel való kifejezés képességének** a nem művészeti iskolákban érdemes nagyobb jelentőséget tulajdonítanunk. Mindenekelőtt azért, – s ezt már említettünk fentebb is, – mert a kifejezési képesség művelésével együtt művészeti műveltséget sajátítunk el. Továbbá azért, mert nem kell feltétlenül műalkotássá érnie az alkotásnak ahhoz, hogy benne érzelmi, hangulati állapotok kifejezését lássuk, hogy alkotója a világgal való viszonya szép vagy csúnya, felemelő vagy lehangoló tartalmainak kifejezését lírával vagy drámával, pátosszal vagy iróniával eredményesen, legalábbis önmaga megelégedésére gyakorolja, hogy az alkotásban – ő legalábbis – önmaga megvalósulását lássa. E tevékenységeket azért szoktuk „művészeti jellegű"-nek nevezni, mert ezekben nincs együtt minden, ami a művészeti alkotó tevékenységet jellemzi. A NAT fejezetcíme is azért „KIFEJEZÉS, KÉPZŐMŰVÉSZET", mert a címben a képességfejlesztés tevékenységi keretének, eszmei műveltségi irányultságának megnevezése mellett jelezni kellett a fejlesztendő legátfogóbb képességet is. Tehát célnak tarthatjuk, hogy tapasztalati–műveleti szinten sajátítsanak el a tanulók olyan kifejezési

képességeket, amelyek ugyan csak elemeit képezik a művészi tehetség több komponensű képesség - struktúrájának, s ezért még művészekké ugyan nem válnak, viszont személyiségstruktúrájuk nélkülözhetetlen műveltségi értékekkel gazdagodik.

2. Művek alkotásának képessége

A művek alkotásának képessége esztétikai alapozás hiányában, – de még annak birtokában is is – a legnehezebben meghatározható fogalom. Nehéz azért, mert magának a műalkotásnak a fogalmát is vagy rigorózus szigorúsággal vagy liberális parttalansággal értelmezik, s a kettő között is vannak változatok az esztétika különböző irányzatai szerint. A meghatározások eltéréseit még egzisztenciális érdekek is magyarázzák: a műalkotás ugyanis az a valami, ami művésszé avatja alkotóját.

Annyit mindenesetre kijelenthetünk, hogy, a tehetséggondozás elháríthatatlan iskolai feladatai miatt a művészi kreativitás képességstuktúrájával való ismerkedést nem mellőzhetjük. A tehetség felfedezése és gondozása megkívánja, hogy ismerjük legalább a tehetség jeleit, képességösszetevőit. Ezt nem vehetik tőlünk rossz néven a művészképzésnek azok a szakemberei sem, akik a NAT-ban a KÉPZŐMŰVÉSZET szó használata körül egyébként óvatosságra intettek, mondván, hogy az iskolai festés, rajzolás, mintázás, nem képzőművészet.

3. A tárgyalkotás, környezetalakítás képessége

A tárgyalkotás, környezetalakítás képessége a fentiekkel ellentétben nem féltve őrzött fogalom. Annyira nem, hogy a tárgyalkotás képességét a technika tantárgy fogalomkörében is megtalálhatjuk anélkül, hogy a technikai civilizáció fogalom és tevékenységköreiben született jelentéstartalmába kötelező volna esztétikai képességet is belegondolni. Más szempontból az iparművészet, az építészet nem annyira féltékeny a műalkotás fogalmának használatára. A modern kor egyébként is átsrukturálta a tárgy- és környezetformálásban érintett művészek szerepeit. A formatervező már nem iparművész, hanem designer. Maketteket készít ugyan, de nem az az ő műalkotása. A manuális tevékenység – amelyre mi az iskolában nagy súlyt helyezünk – háttérbe szorul, s érvényesül a szellemi alkotás, a tervezés dominanciája.

Az iskolai tárgy és környezetalakítás a célba vehető funkciókat, szorosabban véve a műfajokat, technikákat, eljárásokat tekintve sokrétű lehet, mint ahogy ezt az első könyvben jeleztük. Az ezekben működő képesség- és készségstruktúrák még a maguk helyén, a művészeti nevelés témakörében is kibogozhatatlanul összetettek. Lehetetlen mégis a tevékenységek mindegyikének gyakorlására még csak gondolni is. Bánkódni sem érdemes a lehetetlenségen, mert a kreativitás szellemi képességei (a vizuális esztétikai gondolkodás képességei) e tevékenységek bármelyikében (egyben, kettőben, háromban) szépen fejleszthetők.

A VIZUÁLIS NEVELÉS

A VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ VÁLTOZATAI	ELSAJÁTÍTANDÓ KÉPESSÉGEK ÉS KÉSZSÉGEK	GYAKORLATOK	ELEMZÉSEK	A VIZUÁLIS MŰVELTSÉG ÉS A VIZUÁLIS SZEMLÉLET ÉRTÉKEI
PRIMER KÖZLÉSEK				
ábrázolás látvány után	vizuális megismerési *képesség*	LÁTVÁNYOLVASÁS		valóságérzékeny szemlélet kiművelt világlátás
	viz. élményképesség			
			LÁTVÁNYNYELVTAN	vizuális nyelvi műveltség
	alkotó képzelet			
DIREKT KÖZLÉSEK				
ábrák, sémák, magyarázó és értelmező-*ábrázolás*	ismeret és információ közlésének és értésének *képessége*	KÉPÍRÁS KÉPOLVASÁS		képi művelődés, tájékozódás és közlés biztonsága
		GYAKORLATI VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ OKTATÁSA		
		ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZETI NEVELÉS		
INDIREKT KÖZLÉSEK TÁRGY- ÉS KÖRNYEZET-KULTÚRA				
tárgyformálás és díszítés, környezetalakítás. kollektív *kifejezés* *ESZTÉTIKUM*	esztétikus tárgy- és környezetalakítás *képessége*	MŰVESSÉGEK		esztétikai ítélőképesség, igényesség, esztétikai szükségletek
	esztétikai élményképesség			
			MŰELEMZÉS	műveltség- és tényismeret a vizuális művészetekben
	alkotó képzelet			
SZEMÉLYES KÖZLÉSEK KÉPZŐMŰVÉSZET				
személyes *kifejezés* mint szemléleti tevékenység *ESZTÉTIKUM*	képi önkifejezés *képessége*	KÉPKÖLTÉSZET		önismeret, humán (esztétikai) értékorientáció a világszemléletben

Negyedik fejezet

A VIZUÁLIS NEVELÉS RENDSZERE

A vizuális nevelésről szerzett legfontosabb ismereteink lényegi összefüggéseit tekintsük át táblázatos rendszerben.

A társadalmi gyakorlatnak arra a területére készítjük fel a tanulókat, amely *vizuális megismerés és vizuális kommunikáció* néven foglalható össze. Táblázatunk első vertikális sávjába beírtuk a vizuális kommunikáció változatait. Ezeket már ismerjük, ilyen rendezettségükkel találkoztunk már korábban is, csak akkor a diagramban horizontálisan helyezkedtek el. Ott függőleges, itt most vízszintes felező választja el az *objektív közléseket* és a *szubjektív közléseket*.

A második, a harmadik és a negyedik a vizuális nevelés sávjai. A második vertikális sávba a vizuális közlésformák mellé beírtuk az általuk és értük elsajátítható (elsajátítandó) képességek közül azokat, amelyek ott dominanciával bírnak. Fent is, lent is a két-két mező elválasztó vonalára írtuk azt, ami összekapcsolja őket, a tudati képességeket (az emóció és a ráció képességeit), az élményképességet és az alkotó gondolkodás képességét. (Az alkotó képesség háromszor, a tudati képességek kétszer és a megismerési képesség egyszer kapott első helyet!)

A vizuális nevelés további két sávjába az egyes vizuális közlésformákhoz rendelhető iskolai foglakozásformákat írtuk itt-ott fantázianevekkel. Ezekben tanuljuk a közlések kódjait, modellezzük műveleteiket, és sajátítjuk el a hozzájuk szükséges képességeket és készségeket. Fent is, lent is újra a két-két mező elválasztó vonalára írtuk a harmadik sáv intellektuális tevékenységeit, a LÁTVÁNYNYELVTANT közösen az objektív közlések két közlésformájához, a MŰELEMZÉST pedig szintén közösen a két szubjektív közlésformához. A harmadik sávban a gyakorlati tevékenységek voltak. Vigyázat, szó sincs arról, hogy itt tantárgyakat találtunk volna ki! Éppenséggel NAT-kompatibilis *foglalkozásformákról* van szó. A két fenti horizontális sávban a gyakorlati vizuális kommunikáció foglakozásaiban főként *oktatásformákat,* a két lenti sáv foglalkozásaiban pedig főként *az esztétikai-művészeti nevelés kereteit kell látnunk.*

Az ötödik sávba azt írtuk, ami többet jelent mint a képességek, amely azok kialakuló számosságát minőségileg meghaladja. Ezek a *műveltségi és szemléleti értékek.*

A rendszer táblázatával való behatóbb ismerkedéskor érdemes arra figyelni, hogy a „miből mi lehet" nyilai a gyakorlatok és elemzések sávjaiból indulnak kifelé, jobbra és balra. Így az is kitűnhet, hogy a VIZUÁLIS NYELVI MŰVELTSÉG és a VIZUÁLIS MŰVÉSZETI MŰVELTSÉG fent is, lent is három eredőjű.

Azt viszont már hozzá kell tennünk, mert nem látszhat, hogy a tevékenységek, képességek és értékek térben és időben hálózzák be a vizuális nevelést. Mindenestre hiszünk abban, hogy táblázatunk ezzel a síkbeli rendszerével is megfelelő eligazítást adhat bármikor annak, akinek éppen tanterv, projekt, tanmenet, vagy csak órai feladat elgondolása a dolga.

V. KÖNYV

A KÉSZÜLŐ LÁTVÁNY

A KÉPALAKÍTÁS FOLYAMATAI

A továbbiakban nézzük meg magát a képalakítást, a **képalakítás folyamatait**. A második könyv egy táblázatában különítettük el először egymástól a vizuális közlés négy területét. Amikor a különböző metódusokra, a transzpozícióra, a redukcióra és szelekcióra, a kompozícióra a második könyv 2. fejezetében különböző feladatpéldákat ajánlottunk, leírásaikat ott már e szerint a négyes felosztás szerint csoportosítottuk. Iskolai- és köznapi tapasztalatból – úgy gondoljuk – kiben-kiben összegyűlt már annyi ismeret, hogy ezekre hagyatkozva sorolhattuk a példákat, erre, s a tankönyvünkben összegyűjtött ismeretanyagra támaszkodva most már belekezdhetünk a változatok folyamatainak elemzésébe. Minden egyes terület képisége sajátos, ami természetesen a közlések céljából, funkciójából adódik. *A vizualitás pszichológiai működése mindegyik területen sajátos modulációkban jelentkezik.* Ezek a modulációkban sajátosan jelentkező pszichofiziológiai törvényszerűségek most, amikor a készülés folyamatára figyelünk, *tényleges szellemi folyamatokként fognak kirajzolódni.* Bízhatunk benne, hogy így már kikerekedik a képalakítás fogalmának jelentéstartománya, kirajzolódik e szellemi folyamatok teljességének szemléleti képe. Még akkor is, ha a leíró elemzésben időlegesen cél és funkció, ok és okozati összefüggések, mozzanatok és folyamatszakaszok elemzésére kényszerülünk széttördelni.

1.

Az imitáció, mint megismerés, és mint primer közlés

Ha egy komponált látványnak volt *közvetlen látványelőzménye* , ha azt *képileg utánozza,* akkor imitációval van dolgunk. /**235–246**/ Az imitációnak sokféle oka-célja lehet. Indíthatja valami aktuális tanulmányozni-, megértenivaló, amelynek sokféle aspektusa lehet. Indíthatja esztétikai érdeklődés, szellemi- vagy gyakorlati érdekeltség, inspirálhatja egy benyomás optikai izgalma, s akár egy kedvelt vagy új eszközre, anyagra való ráhangolódás is. Egy virág vagy virágzat színimitációja színtanulságokat és színötleteket hozhat; amíg egy termés szerkezetének imitációját végezhetjük akár építészeti- vagy más konstrukciós előtanulmányként is. De lehet ugyanaz a termés modell a vonalritmus tanulmányozásához, irányulhat a figyelmünk mondjuk a textúrára; jó ötleteket meríthetünk a tapasztalatokból. Mind egy természeti forma, mind pedig egy tárgy, egy eszköz esetében cél lehet a forma és funkció egységének a megértése. Az utalások itt ötletszerűek, de ilyesmiket soroltunk, s közvetve ilyenek virulens változatosságára utaltunk a feladatpéldákkal. Az mostanra már egyértelművé vált, hogy mind e közben vagy mind ezek által a valóság megismerése – vizuális elsajátítása – az átfogó cél. (Emlékeztetőül: a vizuális tanulmányokat az első könyv 4. fejezetében rendszereztük.)

A konkrét cél a modellek látványa előtt, a vizuális tanulmányokhoz is *előképekben* jelentkezik. Különösen akkor van ez így, ha mi tűzzük ki a célt magunk elé, ha valamely megismerési folyamat ágyazatában bennünk születnek előfeltevések, célképzetek, amelyeket ki kell bontanunk, utána kell járjunk. Ha iskolai szituációban ezt nem is lehet mindig így elérni, mert a program kívülről kínálja a feladatot, a kapott feladat, és vele a kitűzött cél tiszta megértése, a kirajzolódó *célképzet,* mindenképpen irányultságot ad a szemléletnek, s így a figyelemnek is. Ez azért jó, mert *elindítja a tárgyra irányuló szemlélet szelekciós munkáját.* A megengedett, sőt elvárt szelekció nélkül a látvány teljessége a végtelen bonyolultság képzeteivel nagyfokú tétovaságot, esetenként sokkoló bénultságot kelthet, s a védekező semmit nem látás – inaktivitás – következne. (A pedagógiában motiváció kérdése az, hogyan lehet egy külső feladatot belsőre váltani, ezért ezzel a kérdéssel a VIZUÁLIS NEVELÉS PEDAGÓGIÁJÁ-ban találkozhatunk.)

A *szelektív figyelem* jellemzője, hogy az észleleteket hamar megszűri, és előbb-utóbb egyértelműen beáll a kiemelésre és elhagyásra, s a beinduló ábrázoló tevékenységben ennek révén szervező–irányító szerepet fog betölteni. Az értelem gyakran ki is kapcsolja az optikai kép más összetevőit, mert amire a figyelem nem irányul, arra az érzékelés „bevakul", nem képződhet tehát észlelet sem.

Essék szó arról is, hogy a szemlélő előképeinek pillanatnyi formálásában mekkora szerepet játszanak sajátos *szemléleti konstanciái, hogy az előkép törvényszerűen prekoncepciós, tehát előítéletes.* Az előképben a vizuális előítélet többnyire valamiféle séma a (séma)készletből, amely *időlegesen a látvány és a szemlélő közé áll.* Amint láthatóvá válik ez a séma a rajzban – törvényszerűen megjelenik – máris megteremtődött az esély arra, hogy a különbségeket megállapíthassuk. Többnyire azonban csendesebben oldódik meg a séma és a látvány konfliktusa. Az érzékelés–észlelés folyamata újabb és újabb impulzusokkal bombázza az agykérget, amelyből újabb és újabb cselekvési parancsok születnek, s az imitáció részmegfigyelésekből külsővé váló látványa fokról-fokra győzi le a belső sémát.

A készülő látvány ugyanis a vizuális ítéletek szakadatlan sorából épül. Minden részmozzanat megítélése egy megvalósult mozzanat lesz a rajzban, ennek ellenőrző megítélése pedig az ide-oda mozgó tekintet összehasonlító észleleteiből születik. Az ellenőrző észlelet hol állító, hol pedig tagadó ítéletet hoz, ami – ha ez, ha az, – mindenképpen késztetés és újabb irányadás a megfigyelés számára, az pedig újabb kreatív mozzanatok idegparancsait indítja el.

A készülő látvány tehát vizuális ítéletek szakadatlan sorából épül. Az „épül" szóra tereljük a figyelmet annak érzékeltetéséhez, hogy az időben egymást követő állításoknak egymáshoz is rendeződniük kell! *A vizuális analízissel szét- és lebontott látványt vizuális állításokból kell ismét felépíteni immár képi látvánnyá.* „Újraalkotni", – szokták mondani erre a *szintézisre,* – hogy az új minőség e szlogenszerű műszóval is hangsúlyozódjék. *Az imitáció éppen az analízis és szintézis által kiteljesedő folyamatban válik egyértelműen kreatív szellemi tevékenységgé.*

A célnak – amennyiben motiválja a cselekvést – az újraépítés, tehát a *kompozíció* tekintetében is fontos szerep jut. *A kitűzött cél nemcsak a tevékenységi részmozzanatok célképzetében, de egy relatív teljességigényű szemléleti előképben is megjelenik.* Valójában az *egész,* azaz a készülő kép kompozíciója az, amely ebben az előképben felvázolódik, s kibontakozni akar. Ezért kíséreljük meg rögtön teret ölelő vázoló mozdulatokkal az egész képmező birtokba vételét. Ahol ez nem jelentkezik, ott azért nem, mert nincs kompozíciós előkép, mert csak részletre, részletekre szűkűl (vagy terjed ki) a kiváncsiság. Erre a képegészre menetközben újra meg újra visszatérünk, azért, mert a kompozíciós előkép munka közben módosulni, azaz konkretizálódni kénytelen annak arányában, ahogy az építkezés egyre láthatóbb közelségbe hozza a kiteljesedő összképet. *A kompozíció előképe tehát mindaddig indukciós motorja a szintézisnek, amíg differenciáló módosulásokon át végre az objektivált képpel össze nem találkozik.*

Sajátossága a folyamatnak az is, hogy induláskor, *az analízissel lebontani kezdett külső látvány egészének első észleleti ítéletei még nagyon különböznek a helyébe szintézissel újraépíteni szándékozott képi látvány belső előképeitől.* Ha például vonalrajz a feladat, a vonalas előkép áll szemben a színes tónusos látvánnyal. A folyamat végén a szemlélet úgy igazolja vissza a befejezettséget, hogy az objektivációt a látványelőzmény hű képének fogadja el, miközben az – hogy példánknál maradjunk – „csak" vonalrajz. Annak, hogy az előkép maga folyamatosan módosul, kisebb szerepe van ebben. Döntőbb az, hogy *a beállás kiteljesedett a folyamatban.* A készülő kép folyamatosan törli a lehetséges más aspektusok képeit, az azoktól való elvonatkoztatás szelekciója és a redukció oly mértékben kiteljesedik, hogy *a látványt azonosítjuk a rajzzal!* Sajátos dialektikája ez a szellemi folyamatnak: *a szelektivitásában eleve szubjektív aspektust akkor látjuk maradéktalanul kiteljesítve, ha objektív hitelességélményünk hiánytalan, s az elkészült alkotás a befejezettség, a teljesség élményével ajándékoz meg.*

A szemlélő aktivitásának irányultsága tehát a rajz előrehaladtával tisztul, láthatóbb értelmet nyer. Az elvonatkoztatás szellemi folyamata láthatóvá válik a manuális tevékenység által megformált anyagi képben, s ami nagyon fontos: *hitele a látás által kontrollálható lesz nem csak részmozzanataiban, hanem egészében, és már nem csak készítője, hanem mások számára is.* Ilyenként az alkotás közli a tárgyát, de azt is, milyen volt a szemlélő beállása, mit, miért és hogyan tanulmányozott. Tárgyával együtt az „ezt", „ezért" és „így" lesz az ő friss közlendőjének információs potenciálja. Azon túl, hogy a dolog egy sor egyszeri sajátossággal bír, megalkotója számára mindenképpen újszerű elsődleges közlés. *A szóban forgó relatív újszerűsége okán:* ***alkotás;*** *a szóban forgó elsődleges viszonylat okán pedig:* ***primer közlés.***

Mindjárt tegyük hozzá a leglényegesebbet: *az absztrakciónak ez a szellemi folyamata az objektiváció nélkül, azaz közvetítő-érzékeltető anyag nélkül nem hogy nem volna közölhető, de pusztán szellemi folyamatként nem is vihető végig.* Rajz nélkül a szemlélet ugyan tehet hiteles megállapításokat mondjuk némely – számára fontos – részek vonatkozásában, de a részek bonyolult összefüggésének és egységének vizuális megismeréséig, tehát lényeginek tartható ismeretekig nem jut el maradéktalanul. Ismeretei inkább felületesek, hézagosak, összefüggéstelenek lesznek, ez pedig melegágya a hamis képzeteknek: a fantázia vélekedésekkel vagy spekulációkkal tölti ki a hézagokat. Látszólag ilyen úton is teljesedhet, valójában mégis hiedelmes lesz a világkép.

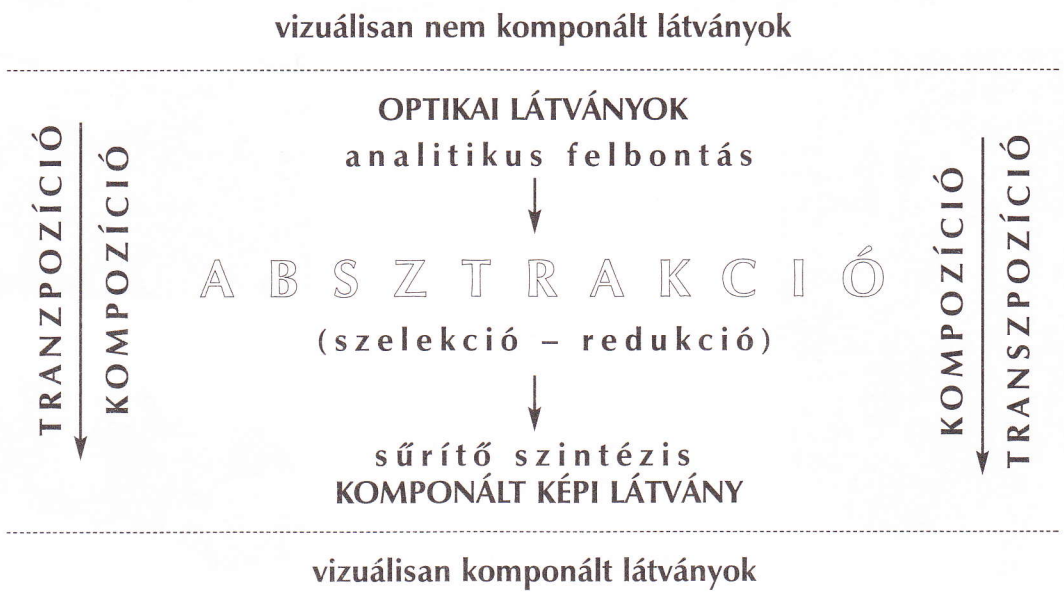
Végül néhány példa – és gondolati felvetés – az ilyen típusú **elkészült látvány**ról. Az alkotott kép, *a céllal sűrített látvány optikai mássága az eredetihez képest feltűnő.* Ha jó a portré, – ez is imitáció, – azt mondjuk, „tisztára ő", pedig a transzpozíció óriási: a rajz alig pár vonal. Matériája – a fehér papír pórusaira itt-ott folyamatosan tapadó grafitreszelék – egészen más mint az élő bőr látványa, gyűrődéseiben a jellem, érzés, hangulat kifejeződéseivel.

Előfordul az is, hogy az absztrakció nem jár együtt vizuális mássággal, látszólag legalábbis, mert naturálisan, illúziókeltően azonos a kép az eredeti látvánnyal. Volt-e ilyenkor absztrakció, azaz szellemi volt-e a munka, amely létrehozta? Érvényes ez a kérdés elsősorban a reneszánsz után a szocreálig húzódó akadémiai látványrajzolásra a művészképzésben! De ez – és itt előre kalandozunk a személyes közlések képzőművészeti világába, – felmerül olyan alkotásokkal kapcsolatban is, ahol a tárgyi hűségben a tárgyi látványelőzmény kétségbevonhatatlan. Itt az absztrakció szellemi folyamatával együtt az elvárt személyesség is kérdésesnek látszik.

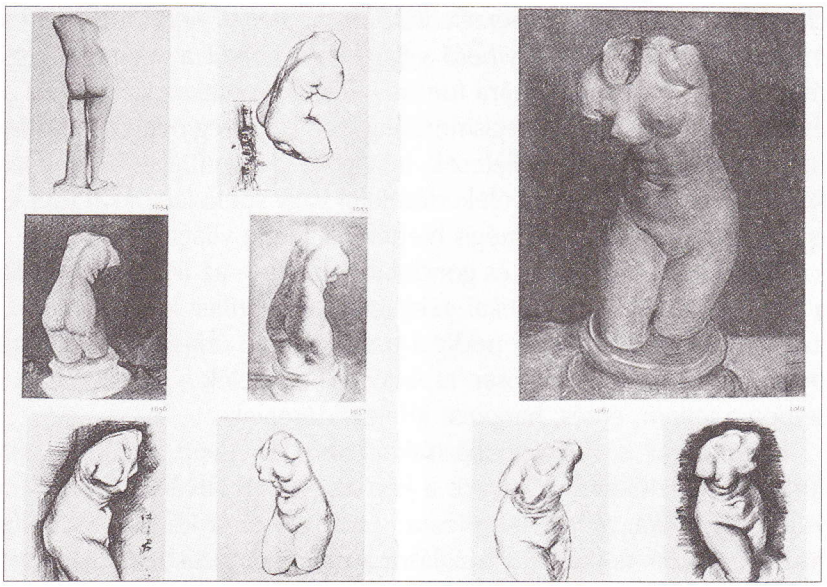
Jan és Hubert van Eyck stílusa például a genti oltárképen naturális. Ez a stílus – ha a szemléletet figyeljük a képegészben – elvonatkoztat az efemer köznapiságtól; a való világ panteista felfogásban megragadott lényegét emeli át, transzponálja egy más szemléleti valóságba, a képvalóságba. Szuggesztióját éppen az adja, hogy az elbűvölően gazdag naturális látvány szinte jobb, mint a valódi. A kor világszemlélete számára ilyen látvány kellett. Ebben volt a hit igazsága. Stílus lett belőle, mások is így festettek. Aki nem „így látott", az nem számíthatott hitelesnek.

Hasonló következtetésre juthatunk Mészöly Géza (1844–1887) festményeit szemlélve. A szellemi irányultság itt a magyar táj „nekünkvalóságának" esztétikai ihletettségével operál a buzgó elhitetés elmélyült naturalista stílusával. Ugyanakkor a kortársa, Deák Ébner Lajos (1850–1934) ugyanezzel a naturalizmussal azért vált anakronisztikussá, mert egy kisszerűre sorvadt élményvilágot igyekszik kisszerű szentimentális belefeledkezéssel átmenteni a történelmi múlandóságból.

Összefoglalásul álljon itt az elmondottak alapvető összefüggéseit szemléltető diagram:



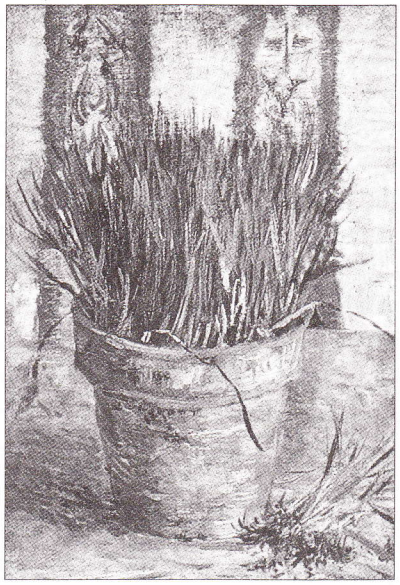
238/b



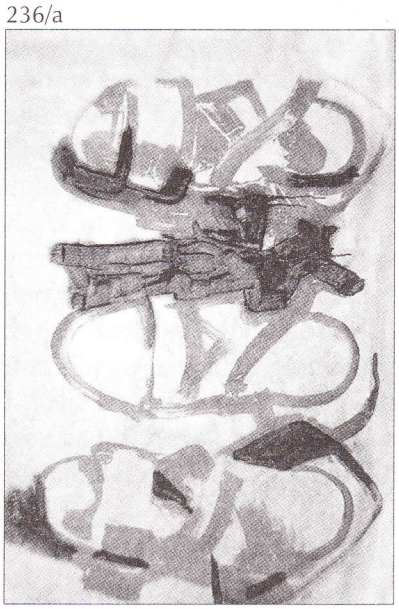
235.

237.

238/a

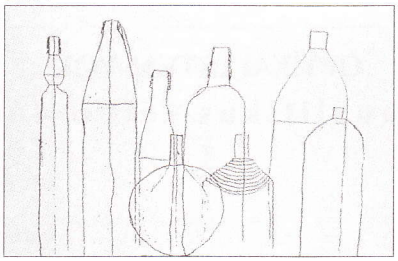


236/a

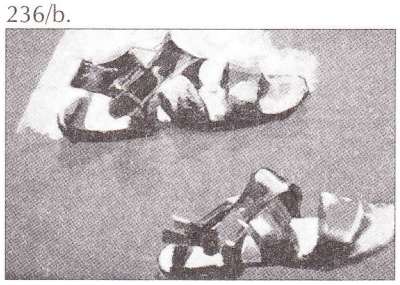


241.

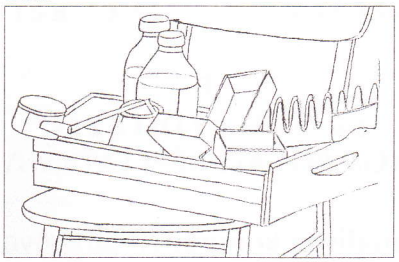
239.



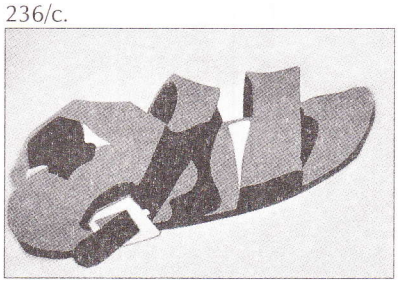
236/b.

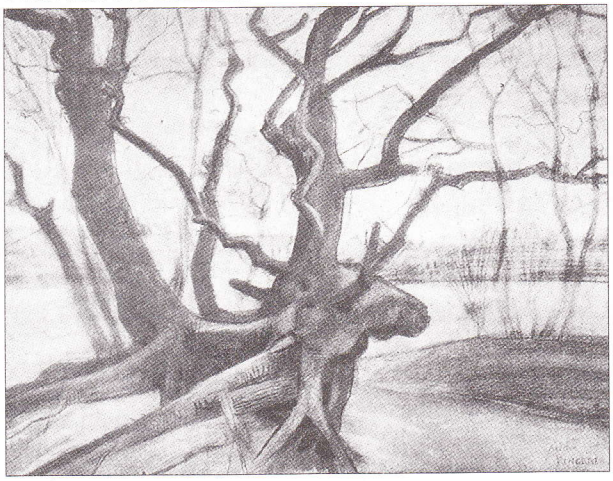


240.

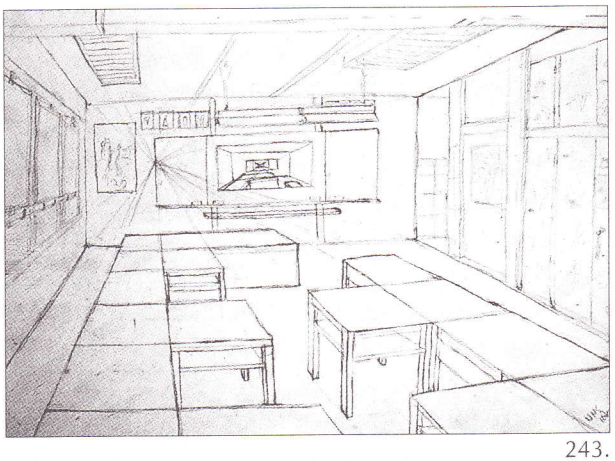


236/c.

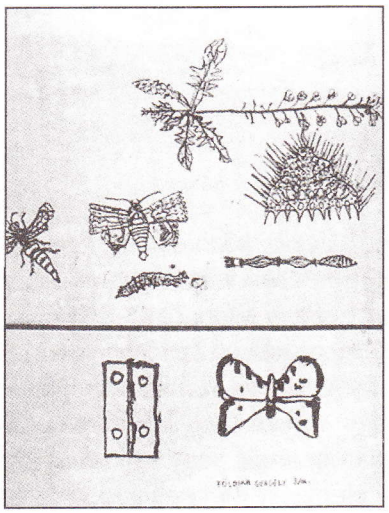




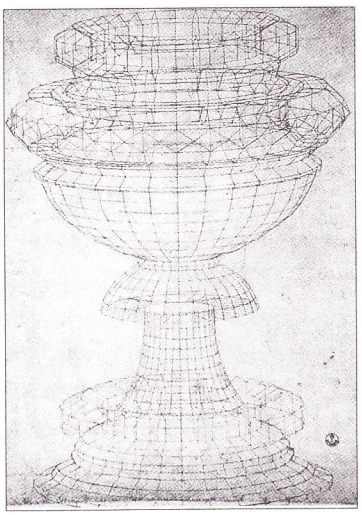
238/c.



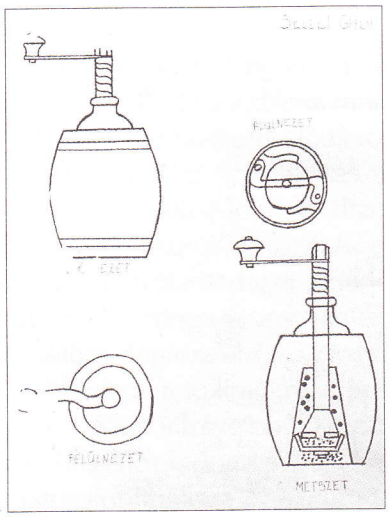
243.



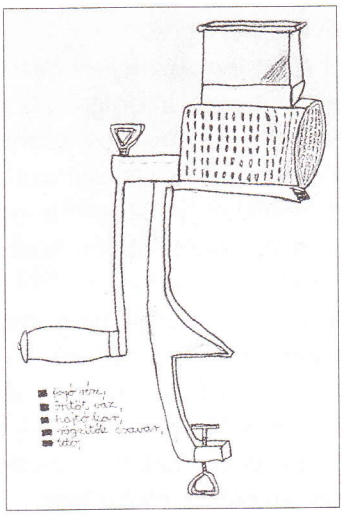
242.



244.



246.



245.

235. Leonardo da Vinci: *Arc*. Mimikai tanulmány (1500–1510) 236/a-b-c Szandál. Redukciós tanulmányok 237. Zöldhagyma (2. osztályos gyermek rajza) 238/a Vincent van Gogh: *Snidling*. Tanulmány, olajfestmény (1886) 238/b Vincent van Gogh: Gipsz tanulmányok (1886) 238/c Vincent van Gogh: *Fa*. Tanulmány (1882) 239. Csendéleti beállítás tanulmányrajza (4. osztályos gyermek rajza) 240. Csendéleti beállítás tanulmányrajza (főiskolai hallgató) 241. Ellenfényes csendéleti beállítás szénrajza (főiskolai hallgató) 242. Növény, rovarok, lepke, bútorpánt (4. osztályos gyermek rajza) 243. Osztályterem. Perspektíva tanulmány (7. osztályos gyermek rajza.) 244. Paolo Ucello: *Kalyx* (térforma látszattani tanulmánya, 1456 k.) 245. Daráló (4. osztályos gyermek rajza.) 246. Borsőrlő (főiskolai hallgató)

Összefoglalásul állapítsuk meg még a következőket:

- *Az imitációk nézőpontjából kompozíció – komponált látvány – minden képben objektivált szemléleti és szemléltető megállapítás a világról.*

- *A kompozíció az ábrázolás eszközeivel valósult meg, benne az absztrahálás választott aspektus szerinti irányult szellemi tevékenysége működött. Az absztrahálás szelekció és redukció útján vált ábrázolássá.*

- *Az ábrázolás így egy eredeti látvány optikai elemeit szelekcióval és redukcióval transzponálja egy olyan új anyagi-képi valósággá, amely egyben az alkotó szellem önkifejezése is.*

- *A szemléleti tevékenység eredményének, a komponált látványnak érzékileg elsajátítható konkrétumai visszautalnak az eredeti látványra, annak jelenségében a lényegre. Így a sűrített valóságkép mint megismerési eredmény ismeretközlésként a megismerés szolgálatába állhat.*

2.

A direkt közlések

Ha egy komponált látvány abból a célból készül, hogy *közcélú, közhasznú információt rögzítsen,* akkor az másféle késztetéseivel másképpen működteti az előbbiekben leírt lélektani apparátust, s a modulációk természetesen más karakterű képi eredményeket hoznak létre. /**247–261**/

Szükség van a köznapi gyakorlatban olyan közlésekre, amelyek tartósan szem előtt lehetnek, vagy bármikor szem elé kerülhetnek. A közlést hordozó objektivációk számára az írás és a kép kínálkozik. Van olyan közlés, amely verbális úton nehézkes vagy egyszerűen lehetetlen. Gondoljuk el, mivel helyettesíthetnénk egy pályaudvari csomagmegőrző piktogramját, vagy egy város címerét? Mintának itt az ilyen típusú, direkt közléseket választjuk. A tiszta elemzést megnehezíti egy matematikai ábrasor vagy egy építészeti tervrajz esete, – ezek is direkt közlések, – ahol ez csak egy szakirányú funkcionalitás egyidejű elemzésével lehetséges.

Köznapi kifejezéssel élve: *ilyenkor fejből rajzolunk.* Ez meghatározásnak is jó, mert utal arra, hogy nem közvetlen látványminták alapján dolgozunk, hanem azokból a látványokból, amelyeket (a fejünkben) elraktároztunk. Szakszerűbben: most emlékképekből, képzetekből és „kész" vizuális klisékből teremtünk új képi valóságot. Valójában változatlanul észleleteink szolgálnak forrásként most is, csak nem közvetlenül (mert emlékkép is, képzet is csak észleletekből születhetett), ezek elevenednek fel, ha belső figyelmünket ez a sajátos közlési késztetés aktivizálja. Képzeteink mindig általánosítók és halványabbak is mint konkrét észleléseink. Emlékképeink is lehetnek elmosódottak, ezért egy ilyen irányultságú képalakításban is előfordul, hogy *megnézünk egyszer-egyszer ilyen-olyan modellt.*

A közlés célján, tartalmi differenciáltságán és a hozzá való készségen múlik, hogy a képalakítás szellemi folyamata milyen intenzítású, milyen mélységű. Van, amikor a közlés kész, megtanult elemek panellszerű gyors illesztéseiből áll, mint mondjuk egy gyors térképvázlat arról, hogyan jutsz A-ból B-be. Ez olyan feladat, ami egy gyakorlatlan kisgyereknek még komoly erőfeszítésébe kerül, a grafikus számára ugyanakkor egy embléma elkészítése is rutinmunka. A szellemi folyamat mégis, – talán épp ezért – ebben jól modellezhető.

A közlés célja mint tevékenységi cél most is világos ugyan, de a leendő objektiváció előképe – mégha egyesekben gyorsan formálódik is, – eleinte homályos, képlékeny, mert nincs szem előtt inspiráló, célképzetet kirajzoló látványmodell. A folyamatnak a manuális tervezést megelőzően egy képzeteket konkretizáló, tematikus jellemzőket egyeztető tervezési előszakasza kell hogy kibontakozzon ahhoz, hogy valamiféle előkép kipattanjon. A tervezés tehát fejben indul, de amint valami van, meg

kell nézni, rögzíteni kell, mert enélkül folyton megszökne. Ettől kezdve a tervezés egyértelműen kreativ jelleget ölt. Úgy is kell vizsgálnunk ezt a szakaszt, mint amelyben a vizsgált folyamat lényege zajlik.

Az még tisztán képzeleti tevékenység, amíg a számba jöhető emlékképek, képzetek és konvenciók körében kalandozunk, és velük valamilyen kombinációba kezdünk. A továbbiakban lényegében ugyanez folytatódik, csak már rajzi kontrollal. Kinél-kinél más, sajátos, tehát eltérő a kezdődő kompozíciós elképzelés megjelenítési képessége; másként engedelmeskedik az anyag, az eszköz, – de ettől most tekintsünk el. *Ahogyan megjelenítünk, az mindig redukció,* már csak vázlatossága miatt is, de főként azért, mert eleve ilyen a „nyersanyag": az emlékképek és a képzetek, – mint mondtuk, – nem naturálisak. Ami konkrétan megjelenik anyagban, az magára szűkíti, szelektív módon egyirányúsítja vizuális gondolkodásunkat, mert „foghatóvá" vált az illékony képzeleti képekkel szemben. Ez a konkrét kezdemény újra csak bebizonyítja az érzékelés erejét a belső látvánnyal szemben, ez a magyarázata annak is, hogy nehéz frissíteni, nehéz menetközben más képzeleti előképre átállnunk, ha megindított vázlatunkkal nem boldogulunk.

A szelektív képzeleti tevékenység most már vázlatokkal működve arra irányul, hogy olyan lényeges mozzanatokat *emeljen ki,* amelyekkel közlésünk fáradság és félreértés nélkül „vehető". Ezzel egyidejűleg *el kell hagynunk* minden kínálkozó mozzanatot, amely meglehet, a megelevenedő emlékkép újra és örömmel felfedezett eleme, azonban zavarná, vagy egyenesen félrevinné a jelentést. Ez az elvonatkoztatási folyamat leginkább akkor működik, *ha van miből,* ha bőséges az emlékképek, a képzetek tárháza, és ha az ebből „lehívott" anyag kellően differenciált. Akkor úgy manipulálhatunk vele, *akár ha látnánk.* Kopott, halovány, hiányos anyagból gyorsan meddő séma lesz, ha egyáltalán eljut a dolog odáig. Ilyenkor kell elővenni a modelleket, amely bizony gyakori iskolai helyzet. Az előbbi változat előnye abból származik, hogy volt folyamatos gyűjtögetés-előzmény: voltak tapasztalatgyűjtő kreatív élmények, voltak csoportos- és egyéni megfigyelések, látványelemzések; „bejáratott" a vizuális képzelet, egyszóval fejlettebb szinten van a vizuális műveltség.

Az absztraháló szellemi folyamattal formálódó redukált képiség az első mozzanattól kezdve *komponálással* áll elő. A formátum megválasztásától kezdve (esetleg menet közbeni változtatásával együtt,) a képmező beosztásán át a képi elemek összerendezéséig minden a közlendő formája lesz. *A közlendő minden formálási mozzanata komponálási mozzanat. A kompozíció így a közlendőnek alárendelt vizuális hatáselemek célszerű elrendezése is egyben.* A kompozíció komplett nyelvisége útján a közlendőnek érthetőnek kell lennie! Az érthetőségnek ez a követelménye azt jelenti, hogy az ilyen céllal előállt komponált látvány nem nagyon tűri a szubjektív „ötleteket". A széleskörűen megértett, kipróbált és bevált, vagy ehhez közeli nyelvi elemeket kell egybekomponálni. Ezért van itt nagy szerepük az ábrázolási konvenvióknak, a helyzet- és minőségviszonylatok közül az egyszerűbbeknek, a gyorsabban felfoghatóknak, az esztétikailag is hatásosaknak, továbbá a valamely módon létrejött közmegegyezésben elfogadott stilizációknak, kliséknek, paneleknek vagy stilizálási módok (stílusok) alkalmazásának, az ismert szimbólumoknak, jeleknek és jelzéseknek, tehát valójában az e téren folyton változó szokásoknak, divatoknak is. *Bármekkora is legyen tehát a komponáló egyéni leleménye, abban a kollektív tudatnak kell működnie,* különben a mégoly szellemes megoldások is céljukat tévesztik.

Az ideális állapot az lenne, ha mind az adó, mind a vevő egyformán jól tudna „magyarul", azaz „képül". Enélkül azonban a képiségnek ez a világa erősen tükrözi a társadalom vagy a megcélzott rétegek és korosztályok vizuális műveltségének állapotát. *Miközben azt állítjuk, hogy a direkt közlések vizuális nyelvi készsége az iskolázott személyekben valójában a vizuális műveltség megjelenése, sugalljuk azt a gondolatot is, hogy ez a készség nyitottá teszi az embert a vizuális kultúra másfajta üzenetei irányába, a szubjektív közlések: a műalkotások, a tárgyi környezet esztétikai üzenetei irányába.* Bízhatunk benne, hogy az indirektnek nevezett közlések és a személyes közlések folyamatának elemzése ezt a felvetést mindenképpen finomítani fogja. Ugyanakkor lássunk valami törvényszerűséget abban, hogy az objektív közlések kétféle folyamatának elemzése végén ott is és itt is, – ha csak gondolatvillanás erejéig is, – át kellett utalnunk a szubjektív közlések területére.

Összefoglalásul állapítsuk meg a következőket:

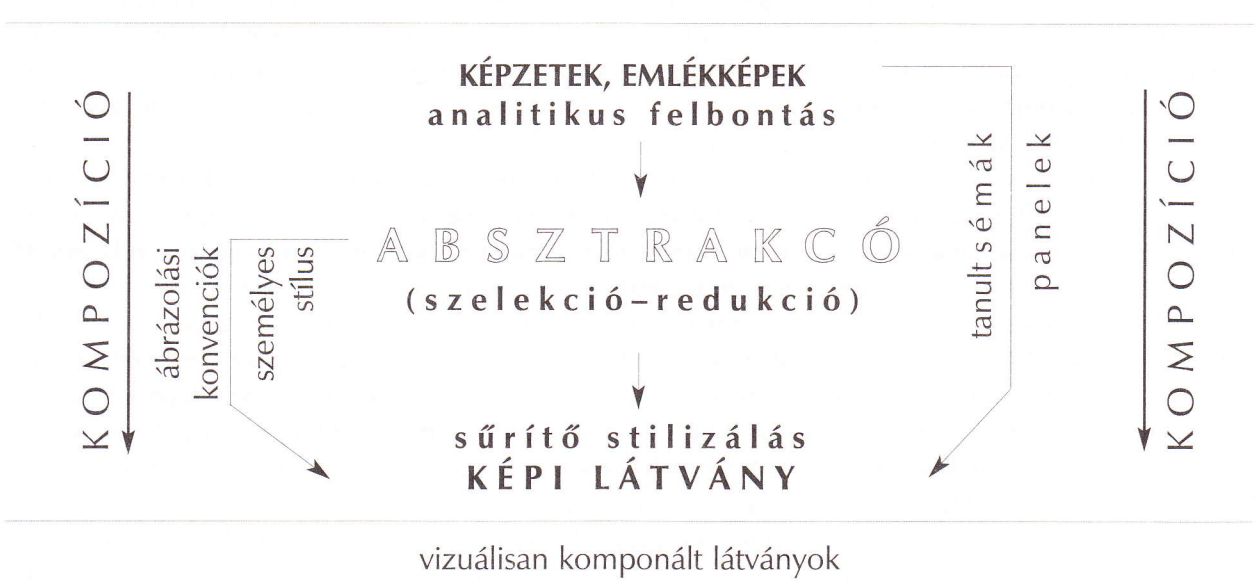
- *A direkt közlések funkciójának szempontjából kompozíció minden képbe sűrített, rendezett tárgyszerű információ.*

- *A kompozíció erősen redukált ábrázolás útján valósult meg, amelyben az abszrahálás szellemi tevékenysége működött.*

- *Az ábrázolás motívumainak redukciója többnyire stilizált. Használatosak a közmegegyezésben elfogadott, esetenként végletekig redukált stilizációk: sémák és szimbólumok is, amelyekből az ábrázolási jelleg akár el is tűnhet.*

- *Az ábrázolás így a személyes képzeteknek végülis olyan transzpozíciója, amely bárki potenciális néző szemléletében mozgósítani tudja a képzeteket, s így észleleti úton a közlendő megértését biztosítja.*

Segítségül szemléltetjük az elmondottak alapvető összefüggéseit egy diagrammal:



Folyamatsémánk – mint az látható – az imitációk diagramjának módosulása. Kétoldalt tördelt nyilakkal két „kerülőutat" jelzünk. Említettük, hogy a teljes kompozíció állhat tanult sémák panellszerű alkalmazásából is, és említettük, hogy az ábrázolási- és stilizálási konvenciók gyakorlott (és személyes) alkalmazásával is megkerülhető a teljesebb lélektani apparátust igénybe vevő alkotó folyamat. Mindkettő csak egy tanultsági szinten működhet, s lehet eredményes, de mindkettő magában rejti ugyanakkor a kiüresedett rutinszerű produkció veszélyét is. *E séma egészével jelzett folyamat főként a kimű-velés módszerességéhez lehet irányadó.*

3.

Az indirekt közlések

A vizuális kommunikáció táblázatos áttekintő rendszerében a *szubjektív közlések* félmezőt elfoglaló mindkét területe, az **indirekt közlések** (a tárgy- és környezetkultúra) és a **személyes közlések** (a képzőművészet) abban különbözik a másik félmező közlésformáitól, hogy *ebben ez esztétikum meghatározó szerepet (esetenként mondhatjuk úgy is: célszerepet) tölt be.* Jóllehet ezzel a témakörrel az „Esztétikai–művészeti alapismeretek és az Esztétikai–művészeti nevelés" c. tankönyvünkben az esztétikum, illetve a művészet sajátosságai miatt körültekintően foglalkozunk majd, a lényeges vonásokat itt is föl kell vázolnunk ahhoz, hogy a készülés folyamatát elemezhessük.

Ha egy komponált látvány nem ábrázol, és mondjuk valami működés látványa, illetve formailag valami működésre, funkcióra utal, akkor e látványként jelentkező tárgyi-anyagi valóságdarab információs tartománya, közlőképessége kimerülni látszik abban, hogy elmondja magáról a funkcióját. A forma elsődleges információit tekintve ebben nincs is tévedés: egy gépnek, egy vázának, egy épületnek valóban az a dolga, hogy működjön, s jó ha a tárgyforma ezt direktben is kifejezi. /**262–275**/

Így hát most, amikor az ilyen látványok készülési folyamatait kívánjuk megérteni, elsőként azt kell tudomásul vennünk, hogy a folyamatból nem hogy kiiktathatatlan mindaz, amit a célbavett funkció diktál, de éppenséggel ez a lényege: *a folyamat valójában ennek a funkcióképességnek a megalkotása.* Az ilyen tárgyakat, ha nem valók valamire, készíteni sem szabad, mert akkor nem *ilyen* tárgyak lesznek.

A funkció tehát a működő forma. A funkciónáló forma a tárgy maga. A forma az, amit vizuálisan észlelünk, a forma az, amely informál a funkcióról, és ugyanez a forma az, amelynek további jelentésrétegei vannak.

Ám a tárgyak képének vizuális egységét a forma igen gyakran valamilyen ékítménnyel együtt adja. Vajon ez az ékítmény (vagy díszítmény) az imént minősített formának része vagy kiegészítése? Logikailag viszonylag egyszerű a válasz: *ha a dísz részt vesz a funkcióban, akkor szerves része a formának, ha nem vesz részt benne, akkor csak járuléka.* A jelenség sokszor felmerülő példái mégis differenciáltabb választ sejtetnek.

A vizsgálatunk körébe tartozó komponált látványok közül jónéhány nemcsak nem árulja el azonnal a funkcióját (ami persze rajtunk is múlhat), de figyelemkeltő optikai hatásai között még ábrázoló jellegűek is vannak (például egy sulykolófa). Tehát ellentétben indító mondatunkkal: *ábrázol, és nem utal rögtön funkcióra.* Sajátos, kétarcú jelenségvilág előtt állunk. Olykor csak a díszítettséget észleljük, és nem derül ki, mi is az, ami az ékítményeket viseli (mire is való a díszített láda?). Még a díszítmény jelentését is felfoghatjuk anélkül, hogy ehhez a tárgyi funkcióra irányítanánk a figyelmünket. Ráadásul formára hasonlatos, sőt megegyező dolgokon – zavarba ejtő módon – módosult vagy határozottan eltérő díszítményt is találhatunk, amiből arra kell következtetnünk, hogy *egyvalami a tárgy formája, és másvalami a díszítés.* Áttételesebb kapcsolat lehet csak köztük, hiszen az a benyomásunk, hogy *a díszítés szabad, szabad a funkciótól, nem kell abban okvetlenül részt vennie, nem is annak a kifejeződése, hanem valami másnak.* Lehet, hogy éppen annak, ami a formának is rejtettebb jelentése? Lehet, hogy éppen azt közvetíti, csak a forma elvontabb nyelvezeténél közvetlenebb és érthetőbb megjelenítő nyelvezettel?

Ha mégis létezik az összecsengés a tárgyforma rejtettebb jelentése és az ékítmény közvetlenebb jelentés között, ez csak egy okkal több arra, hogy előbb elkülönítve vizsgáljuk őket. Ez azért célszerű, mert az iskolai gyakorlat képalakítási folyamataiban időkényszerből is, és didaktikai okokból is el szoktuk választani. Ha a körbe futó sormintát egy vázára tervezzük is, más metodikát kívánó feladat, mint magának a vázának az elkészíttetése. Nincs más választásunk, mint egyazon cím alatt kétféle látványalakítási folyamat elemzésébe fogni.

A közlésfajta megjelölésére alkalmazott **indirekt** fogalmáról ismételjük el: a direkt közlésekkel ellentétben itt most nem csupán arról van szó, hogy a tárgy elkészítésének célja direktben nem a közlés, inkább arról, hogy *ebben az önmagában szándéktalan, de mégis közlésben – amely a funkciót*

mondja el – megvalósul egy elvontabb és áttételesebb közlés is. A funkció direkt közlése a tulipános láda formája által, vagy a tulipán szépségének direkt közlése az ékítmény motívuma által csak a közvetlen észlelésnek szóló közlés. Az adott kultúrkörben természetesen a láda már a közvetlen észleletben sem csupán láda, mindjárt tudják róla, hogy menyasszonyi kelengye tartója, s a díszítettség milyensége annak gazdagságát is jelöli. Már elmondtuk, hogy e tárgy és díszítményalakításokban a tevékenykedő alany az őt magába fogadó szűkebb vagy tágabb (kultúrális) közösség szubjektivitása szerint beszél az esztétikum – valamely műfajilag sajátos – nyelvén, s a közösség ezt érti is. Az esztétikumról pedig tudni való, hogy *az mindig valamilyen érzéki formában kifejeződő emberi–társadalmi lényeg.* Az „esztétikum nyelvén" tehát azt jelenti, hogy a tárgyforma és a tulipánforma közlésével, olyan üzenetek szólalnak meg, amelyek szűkebb vagy tágabb emberi közösségek tudata számára a társadalmi lét tér- és időrétegeit érzékeltetve az emberi lét otthonosságának élményét nyújtják.

A tárgy megformálása

A tárgyformáló tevékenységben nincs közvetlen látványelőzmény, de még az emlékképek és képzetek se működnek úgy, mint a direkt közlésekben, hiszen nincs ábrázolás. Az ábrázoló formaadást (pl: alakos edény) tekintsük most nem idevaló kivételnek.

Amint a tevékenység célként felmerül, az emlékképek és képzetek rögtön a célképzet szerepébe ugorhatnak ugyan, csak éppenséggel ezek *vázaemlékek,* és *vázaképzetek,* ha éppen vázát kell készíteni. A praktikum meglehetősen gyakorlatias szerepet oszt az emlékképeknek (a váza korábbi észleleti képeinek), s a képzeteknek, amelyek tárgyképzetek, tárgykészítési- és tárgyhasználati képzetek; annyira, hogy nélkülük nem is sikerül a dolog. Szocializálatlan egyén számára – a példa csupán absztakció – ilyen feladat vázakép előzmény híján legfeljebb az edényfunkcióra való valamilyen vágyképzet formájában merülhet fel. Ahhoz, hogy a vágyképzetből valóság legyen, a vázát fel kellene találnia, ám ez sem lehetséges előképek nélkül, a folyadákot ölükben megtartó jelenségek tapasztalatainak rögzült képei nélkül.

Az is belátható, hogy „vázacsináláshoz" csak olyan vázakép merülhet fel, amilyent az egyén tájékozottsága, műveltsége „kiad", és tegyük hozzá, *amihez van affinitása is.* Aki az alkotás komplex élményét ismeri, azt már megélt vázaélményei és a vázakészítés konkrét élményígéretei motiválják, s az sem mellékes körülmény, hogy maga is „vázaélményt" akar nyújtani. Vázaképeinek belső készletéből – mégha gazdag is a kínálat – eszerint fog szelektálni. Az előképben, mivel a belső kép is kép, éspedig éppen egyre foghatóbbá, egyre érzékletesebbé igyekszik válni, – és mert az érzékletességtől az esztétikum elválaszthatatlan, – a szóban forgó szelekció valójában esztétikai választás. (A tárgyforma érzéki oldala mindig valamilyen esztétikai minőség is egyben.) *A választásban, a döntésben tehát a tetszés, az ízlés játsza az elsődleges szerepet, az esztétikai élmény ígérete,* azért, mert *a funkció, és az általa meghatározott alapforma már nem kérdés,* a vázacsinálás vállalt feladatával az már eldőlt.

Az esztétikai választás merőben személyes mozzanatnak látszik. *Az ízlés működése, a választás valóban egyéni, meghatározottsága viszont kollektív.* A kulturális szféra potenciális adottsága az az élménykör, amelynek a személyes vázaélmény csak szubjektív megélése. Az élménykör az egyénben a szocializációval érvényre jutó meghatározottságként kel életre.

Mindez eddig csupán a célképzet inspirálta előképek motivációs köre. A kiválasztott, pontosabban, a kiválasztódó előkép sajátos szerepe ez után kezdődik. A célképzet tehát előképpé konkretizálódik, vele indul az ő vezérletére váró, ám tőle magától elrugaszkodni akaró alkotó folyamat. Reproduktív megismétlése ugyanis nem jöhet szóba, csak valami „olyasmi". A képzeleti tevékenység egyszer sürgetően gyakorlativá akar válni, mert most már a dolgot *látni kell* . A tapogatódzó előmunkálatok bármilyen formában történjenek is, bennük megszületik, kirajzolódik az előképnél részeiben is konkrétabb kompozíciós terv, amely már teljesebben képies cél.

Az edény immár egyénien konkretizálódó vázlatait – gyakran már a képzeleti szakaszban is – valódinak elképzelve *a megcélzott funkcióban rendre vizsgáztatni kell: megfelel-e a forma az alapkövetelménynek.* Ha ez nem merülne fel újra meg újra, könnyen kisiklana a forma a funkcióból. Az elképzelt

funkció egyszerre lesz egy tényleges használat képzeleti látványa, és az esztétikum miatt a konkrét használatnak ember–tárgy viszonyra utaló absztrahálása is. *Az elképzelt használati szituációban a tervezett tárgyforma alkalmassága méretik meg, az absztrakció szintjén pedig érzékletes megjelenésének emberi–társadalmi tartalma (esztétikum).* Az *ember ivását* kell elképzelnem például az ivó Pista bácsi látványától elvonatkoztatva, miközben őt képzelem el készülő edényemmel a kezében. A rossz vagy a jó, vagy a még jobb, a szép vagy a még szebb megítélése csak az érzékletesség felidézett közegében lehetséges, mégis, ez a megítélés aligha lehet csupán egy elképzelt látványhoz tapadó szubjektívitás az alkotó személyben. Az előrajzolódó használat képeiben a tárgyformáról keletkező villanásszerű értékítéletek a vizuális goldolkodásban az – alkalmasság mérlegelésén túl – rendre az adott társadalmi tudat prizmáján át születnek meg. (Ami úgyszintén szubjektivítás, de egy alkotón túlnövő, őt is magába ölelő tágabb szubjektivitás.) Az alkotását irányító egyéni szemléletben szűkebb vagy tágabb körű kollektív szemlélet működik. Miközben a megcélzott edényfunkció a tárgy működő formájává realizálódik, az egyén szemlélete saját leleményével olyan formai megoldásokat érvényesít, amelynek emberképében kultúrájának esztétikai minőségképzetei jelennek meg. Így lesz esély arra, hogy az edény jó Pista bácsinak, de a tágabb közösség ízlése is befogadja, s így jó lesz alkotójának is.

Bár nem tartozik a tárgykészítés témakörébe, de mert megértéséből motiváció képződhet, nézzük meg, hogyan is realizálódik ez az esély. Válasszuk előbb azt az alapszituációt, amelyben a szocializáció még nem „ágyazott meg" a pohár formának, s ezért még a tapasztalás működik. Ivásukat a pohár a formája által szolgálja jól: a formát tapasztalják, észlelik és élvezik. (Jó érzésüket még akkor is a pohár formájának tulajdonítanák, ha nem abból származna.) A mívesen készült tárgy használata újra és újra öröm. A szomjúságra már megjelenik a pohár belső képe, és felidéződik használatának élménye. A kettő lassan már el sem választható, *egybemosódik formakép és élmény: ha látványra kellemes élménnyel reagálunk arra nagy valószínűséggel azt fogjuk mondani, hogy szép.* Vizuálisan ebben a szép formában tartósul a jól működő tárgy humán tartalma. Ettől kezdve ez a forma egy esztétikai formaképzet anyaga lesz. Ami ilyen vagy ilyesmi, arra ez a képzet kiváltódik, s vele a jó érzés is. Ha a pohár potenciális használói rendelkeznek már ilyen képzetekkel (ha tehát a pohárformának már „meg van ágyazva"), akkor eleve ízlésítélet alapján fognak a pohár használata mellett dönteni. Tehát a szóban forgó esély ilyenkor gyorsabban, és egyenes úton realizálódik. Az ízlés ez esetben úgy működik, hogy az alkotóval együtt ők sem másban, mint ebben a formában képesek fogadni az emberi minőség üzeneteit, saját emberi lényegük visszajelzéseit, s saját emberi mivoltukat fogják élvezni az ivásukat jól szolgáló pohárban. Erre gondoltunk, amikor a tárgykészítés fontos motivációjaként említettük, hogy a tárgy készítőjét nemcsak reménybeli használatának élménye, de az is inspirálja, serkenti, hogy másnak *tárgyélményt* fog nyújtani.

Visszatérve a tárgyformálás folyamatára: nemcsak a formálás folyamata, de lám, már a tervezés is meglehetősen összetett lélektani folyamat. A kompozíció az előkép kiválasztott és elejtett, átalakított és visszaigazított formai mozzanatainak sorozatából alakul ki. Az emberre irányultságból is következhet, hogy *a formálás közben felmerülnek érzékletesen antropomorf képzetek,* például a váll, a nyak, a talp, a fenék, a kar, a hát, a láb, attól függően, hogy mit készítünk éppen, de a formakarakterek képzetei is ilyenek: kövér, telt, sovány, karcsú, nyúlánk, zömök, stb., ahogy az emberre szoktuk mondani. Ugyanakkor, mintha az érzékletesség ellentéteként jelentkeznének, felmerülnek, és kompozíciós sémának kínálkoznak *a formai rend absztrakt geometriai képzetei,* a gömb, a henger, a kúp, a hasáb stb. Emezek kikényszerítik amazok formai redukcióját: gömbszerű lesz a has, középen szűkülő henger formájú lesz a nyak, kúpos a talp és így tovább.

Az embert szolgáló tárgy funkcionális megformálása az ember fiziológiai felépítése, s a folyamatban működő társadalmi-, kulturális-, pszichés- és materiális törvényszerűségek hasonlósága miatt hasonlóan zajlik szerte a világon. Ezzel magyarázható számos összecsengés a különböző kultúrák között; egymástól függetlenül „találódtak ki" hasonló tárgyi alapformák egyazon funkcióra.

A formálásban alakuló tárgy vizualitásának általában rétegzett története van. Az elvonatkoztatásnak fent vázolt formaalkotó mozzanatai valósággal beszippantják az alkotót (a gyermeket is) a kultúrtörténetbe. A tárgyalkotó ember szemléletileg újraélheti egy-egy formai mozzanat valamikori genezisét,

forma-, és jelentésmetamorfózisait, a rendeltetésszerű használat mellett a kulturális szokásokban, és a szokásokká vált szertartásokban és rítusokban egykor élt szimbólikus jelentések egymásra rakódó rétegeit. A felvillanó és átvonuló formaemlékek, stilizációk és formaképzetek valójában kész- vagy félkész történeti absztrakciók, jelentéshordozó készségük kipróbált. Panelszerű alkalmazásuk ellen védelem lehet az alkotó műveltsége, ha ismeri jelentésüket, a formai elvonatkoztatás történeti útjait és módjainak változatait, ha némi intuícióval maga is képes az absztrakciókat eredetükig visszavezetni. Így a saját elvonatkoztató formaadásában már megjelenhet a hagyomány és az egyéni moduláció egységeként az új forma.

Következtetésként leszűrhetjük, hogy a tárgyformálás mint a képalkotásnak egy sajátos területe sajátosan is absztraháltat. *Elvonatkoztatásai nem indulnak konkrét látványokból. Induló képzetei maguk is gyakran kész absztrakciók,* azokat mobilizálja új kompozíciókká, vagy esetről esetre ismerve–felismerve eredetüket új változatú absztrakciókat hoz létre.

A tárgyforma – mint arculatát „körbemutató" kép – nyelvileg is sajátosan épül az absztrakciókból. Mivel tere van arra, hogy önmagát látványként dinamizálja, a papíron kialakított terveket mint „homlokzati rajzokat" a formaalakítás rendre meghaladja. A formaelemek minőségviszonylatait ugyan síkképként érzékeljük, de az ilyen képből a sok nézet miatt sok van. (Nem véletlen, hogy a csak kívülről szemlélhető tárgyaink sokasága körkörösen ugyanazt az arcot mutató forgástest.) *Az iskolai tárgyformálás során elsajátítható nyelvi anyag mint a vizuális dinamika elemeinek térben megformálandó kompozíciója, valamint a sorozatos dimenzióváltó szemléleti transzpozíciók (síkból térbe, térből síkba) folyamatosan művelik a térszemléletet.*

A képalakításnak ez a területe *a munkába vehető anyagok rendkívüli sokfélesége* tekintetében is kitűnik a többi közül, és abban, hogy egyik terület sem kívánja meg olyan maximális mértékben a formálás anyagai törvényeinek ismeretét, a hozzájuk való technikai alkalmazkodást, egyszóval a technikai tudást. Nem véletlen, hogy a technika tantárgynak is területe a tárgyformálás.

Az anyagból származó impulzusok itt méginkább hozzáépülnek a képalakítás folyamatának pszichológiájához mint más területeken. Az anyag újabb meg újabb helyzetekben mutatja meg arcait, viselkedésével újabb meg újabb ismereteket nyújt önmagáról, amelyekre pszichésen folyamatosan reagálunk. Modulál a célképzet, részmozzanatokban is változatok lehetőségeit fedezzük fel, ötletek támadnak megoldásra, de formai változtatásra is, mert az anyag felülbírálja elképzeléseinket. Ezért metodikailag igen fontos lehet, hogy egyszerűbb tárgy készítése előtt mellőzzük vagy minimálisra szorítsuk a vázlatozást. Kezdjünk foglalatosságba magával az anyaggal! Vallassuk, faggassuk, mire képes, mit tud, mit akar ő maga? (Vagy iktassunk közbe afféle cél nélküli játszadozást az anyaggal.) Alakítsuk az anyaggal együtt a kompozícó tervét. A tervezés így észrevétlenül megy át a kivitelezésbe, miközben a kudarcokból arra is rájövünk, mennyire fontos az előregondolás, a tervezés.

A tárgy díszítése

Az iskolai gyakorlatban elterjedt a sordísz és a terülődísz tervezésnek egy tértől, időtől és funkciótól elszakadt, mondhatnánk akadémikus tanítása. Emiatt is fontosnak tartjuk, hogy még a folyamat elemzése előtt, a megértéshez szükséges mértékben fordítsunk figyelmet magára a folyamat tárgyára is. Ezért tekintsük át a díszítés fogalmának jelentéstartományát, lényegi vonatkozásait illesszük vissza térbe és időbe, szemléljük funkciójában, hogy lássuk eredetét, rendeltetését és kifejezési köreit.

A díszítés csakúgy mint a tárgyformálás maga a művészeti kommunikáció ismeretkörébe tartozik. Amint már említettük, ilyen minőségében önálló tankönyv keretében foglalkozunk vele mi is. Az itt következő áttekintés vázlatos jellege meggyőző lehet a tekintetben, hogy ez csak megelőlegezi a tárgykör behatóbb tanulmányozását. Remélhetőleg azonban felkelti az érdeklődést, például az idevágó forrásmunkák iránt is.

Álljon itt először néhány, az ősi hiedelem világra alapozott magyarázat a *dísz eredetéről:*

- jól működő forma stilizált átvitele más tárgyra mágikus okból, attól a hiedelemtől vezettetve, hogy annak jó működését is biztosítja majd (nyílhegy, dárdahegy V-formájú sémájának ismételgetése edényeken);
- valami véletlen felületi mintázat újbóli és újbóli mesterséges előállítása szintén mágikus okból, abból a hiedelemből eredően, hogy hozzá tartozik a tárgy jó működéséhez (leégett vesszőfonat benyomódásának megmaradt mintája a kiégett agyagtapasztásos edényen);
- valami véletlen alakzat a tárgy anyagán előhív valamely képet a tárgy rendeltetésének képzetköréből, s a fentiekben említett okokból formálgatással afelé igazítják (állatábrázolás egy fegyver markolatán, ahol az érdesség szolgálta jól a funkciót).

A tárgyformára rátett jelzések, amelyeknek *rendeltetése és jelentése* az idők folyamán aktualitását vesztette, de megmaradtak, s dísszé lettek:

- a funkció direkt közlésének kiegészítése („magyarázata") a cél megjelenítésével (állatok ábrázolása a fegyvereken);
- jelekkel, szimbólumokkal (azok társadalmi jelentéseivel felruházottan) a közösség sajátjává jelölte-, avatta, mintegy maradandóan domesztikálta a tárgyat, az eszközt, az építményt;
- a munkamegosztásban betöltött hely, a törzshöz a nemzetséghez való tartozás jelölései és tudatosítása, a nemek közötti szabályozás és tudatosítása jelek, jelrendszerek által az emberen magán (testfestés, tetoválás, ékszerek, ruházat);
- kulturális szokásokban, rítusokban kitüntetett szerepet játszanak eredeti funkciójukból kivont és már eszerint díszített tárgyak a közösség életének szabályozásában, értékeinek megőrzésében és továbbadásában (tisztaszoba, falitányér, stb.).

Az esztétikai nevelés egyik nemes célja a szép környezet iránti szükséglet elmélyítése és a kulturált környezetalakító képesség kialakítása. A mindennapos környezet (benne az iskola) ma gyakran olyan díszítésekkel zsúfolt, amelyek mintha véletlenül hullottak volna rá arra, amit éppen díszítenek, s ez látens módon, de folyamatosan hat a tanulókra. Ezért is hasznos, ha a díszítés igen szerteágazó jelenségvilágából a folyamat leírásához mi olyan példákban gondolkodunk, amelyek az iskolai gyakorlatban is megjelenhetnek.

Mindenek előtt hangsúlyozzuk azt, amit már korábban is, hogy *a feladathelyzetnek valódinak kell lennie, amelynek funkciója van: tárgyat, környezetet kell díszíteni, de főként olyat és azt, amely saját alkotásunk. A saját tárgy díszítése kreatív úton összekapcsolja az összetartozókat, a tárgyformálást és a díszítést. Igazi felismerésekké és igazi élménnyé csak ezáltal válhat a díszítés.* Az önmagáért való dísz nem dísz, ha az ilyen díszítés nincs mit díszítsen, akkor nincs tétje, iránya, nincs minek megfeleljen, beváljon, csupán önmaga hiteltelen mércéjével mérhető, tehát nem is feladat! A céltalan vagy öncélú tevékenységeket rossz pszichológiai visszahatásuk miatt kerülni kell. A díszítési kultúra a tárgykultúrának kiszakíthatatlan része. Ha a metodikát szerves összetartozásuk hagyományaira alapozzuk, a kreatív gyakorlatok a teljesség élményét igérik: a gyermekek tárgyai befejezett egésszé teljesednek ki, s nem akármilyen élmény ilyen tárgyakkal gyarapítani a tárgyi világ egyetemes emberi gazdagságát. Az ilyen feladat viszont – mondanunk sem kell – igen kedvezően hat vissza a személyiség formálódására.

Példánkban legyen a tárgy egy korong nélkül felrakott, vagy formába préselt agyagedény. Bár az edény mindíg előbb készül, mint a dísze, a feladat célkitűzése azonnal szervesen össze tudja kapcsolni a kettőt: *a díszítmény „helyének" formálása közben annak előképe is formálódik,* s ami fontos, tartalmában, szellemében, tehát stílusában illeszkedik, igazodik a tárgyformához és a funkcióhoz. Jellegének, anyagának, motívumainak, sőt motívumrendjének is felidéződnek bizonyos előképei. Amikorra elérkezik a tervezés megkezdésének az ideje, az valójában már elkezdődött, a képzelet már beindult valamilyen eszmei irányba. Ez azt jelenti, hogy a tárgy rendeltetés szerinti formálása által mozgásba jött

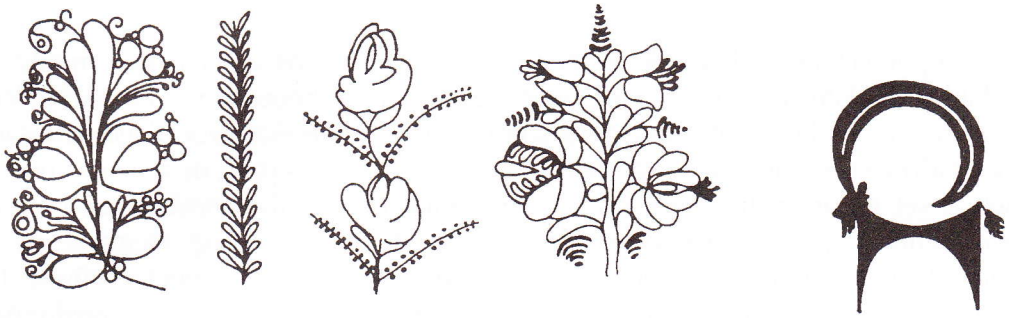
képzet- és eszmekör a díszítés útján ki is akar teljesedni. A „mihez mi illik" stiláris kérdése így nem külsődlegesen, hanem magában a folyamatban merül fel és oldódik meg. *A tárgyformának és a hozzá szervesen illeszkedő dísz megtalálásának egyazon műveltség szerves részét kell képeznie.* Hogy vonalas legyen a motívumanyag vagy síkfolt karakterű, hogy írókával kerül rá vagy sablonnal, hogy egyáltalán ábrázoló jellegű lesz vagy geometrikus, arra bizonyos életkorban még alig vannak minták a képzeletben. Elengedhetetlen, hogy iskolai modell példánk olyan folyamat stációja legyen, amelyben vannak műélmény-, műelemzés- és műismereti előzmények. Esetenként pedig az is hasznos, ha a feladat imitáció csupán, azaz valamely alkalmasan választott példa kreatív elsajátítása. A díszítés stílusismeretének, a motívumkincs jelentésrétegei ismeretének a műveltség részévé kell beépülnie, ez pedig tevékenység útján differenciáltabban és tartósabban sajátítható el, mint pusztán szemlélet útján. Csak az így gyarapodó műveltség óvhat meg attól, hogy valamely tetszetős előkép gépies utánzása legyen a minta, mint ahogy ott is említettük, a formaadásban a formaelőzmények sémaszerű ismételgetésétől is csak ez óvhat meg.

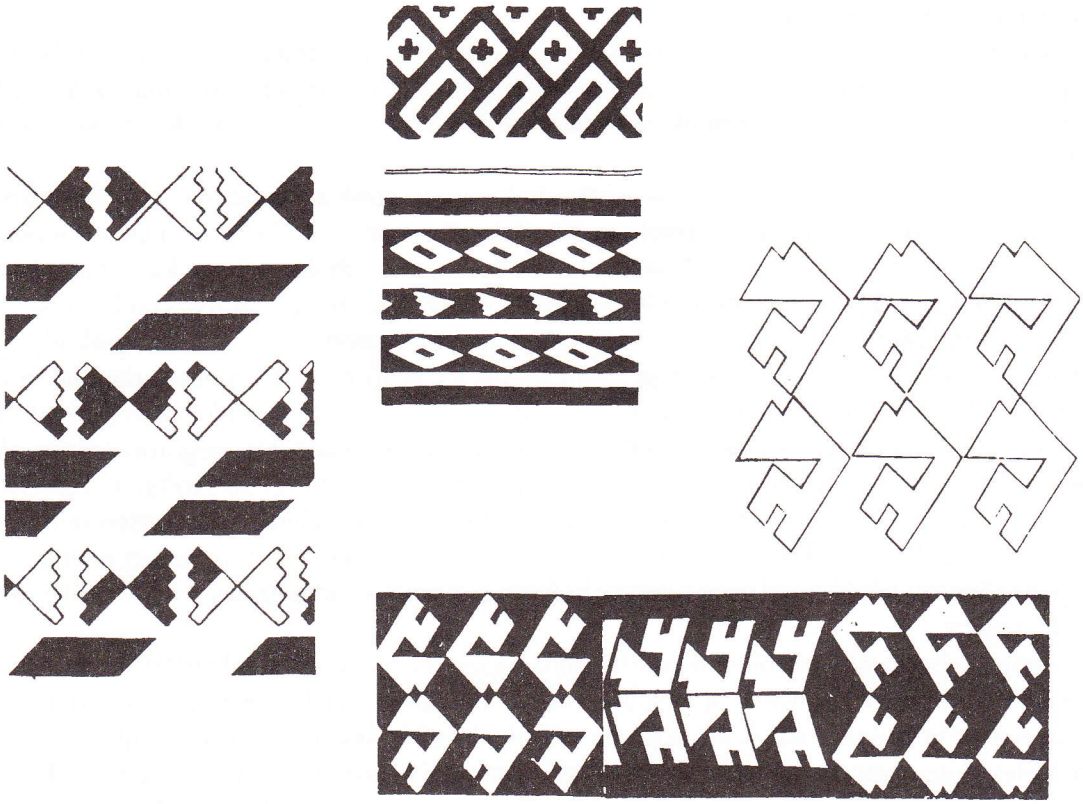
Sorrendben elsőként a *motívumnak* vagy motívumoknak kell elkészülniük, mert a *motívumrend,* majd ezek ritmusos illeszkedési változatainak kipróbálásával mutatja meg, hogyan is akar összeállni. Itt most azt a változatot írjuk a díszítésre, amikor találtunk egy szép, illő, és ilyenként kifejező organikus formát motívumnak. Egy virág például naturális megjelenítésben alkalmatlan a motívum szerepére, képiségét ettől el kell vonatkoztatni. Karakterét az esztétikus jelentéshez kell redukálni és stilárisan az edényhez, a felülethez kell idomítani. Ez e tekintetben lényeges jegyeinek kiemelését, a feleslegesek elhagyását (szelekció) és ilymódon megvalósuló redukcióját jelenti, amely folyamat valamely stilizálás jellegének megfelelő formálásban teljesedik ki. Akinek ebben még nincsen gyakorlata, az nem indulhat képzetekből, pedig a képzet mindig „stilizáltabb" mint a kép, amelyből származik. Még az is megnéz, megrajzol, tanulmányoz időnként egy modellt, aki gyakorlottsága ellenére új és új valóságimpulzusok nélkül szegénynek érezné munkáját. A valóságélmény, az észleletek frissesége valóban elevenséggel telíti a stilizáció felé tartó absztrahálási folyamatot. A stilizáció egyébként tanulmányozható népművészeti motívumok és eredetijük összehasonlító elemzésével.

A stilizálás során a születő motívum változatok közül az egyik attól lesz a legalkalmasabb, hogy képzeletben elfogadható a vele képződő motívumsor is, annak ellenére, hogy a valódi összeállításban talán még további változtatásokkal kell alkalmasabbá válnia. A további redukciót indokolhatja például, hogy a kelleténél részletezőbb motívum átláthatatlanná aprózza a többszörözésével előállított frízt. Sorrendben tehát *a motívumképzés után állhat össze maga a díszítmény.* /**290**/

Körbefutó végtelenített rendjével, belső ritmusával, motívumismétléseinek szakadatlan sorával teljesedik ki a motívum kompozíciós ígérete. A szemlélet számára a körbejárás, a megállás és továbblépés kényszere ütemezi időben a befogadást egy olyan felületen, amelyen különben nem volna mit nézni, mert folytonos körbejárása a tartalmatlan idő, a foghatatlan jelenlét képzetét keltené. Ezt kell éreznie, tudnia alkotójának. Az üres hengerfelület képzetesen maga is visszakapja értelmét attól, hogy a dísszel azonosulva átlényegül: a frízkompozíció struktúramozzanatai a világ minden tája felé egyszerre fordulva szólnak az élet lüktetéséről, megújulásának természeti és ünnepeinek társadalmi ritmusáról.

A stilizációnak és a kompozíciónak egyéni útjai az iskolában eleinte éppúgy a hagyomány modulációjaként jelentkezzenek, mint a formaadás. Bázis, formakincs csak így képződhet. Az erőszakoltan újszerű díszítménystílus a szélesebb gyakorlatban is érthetetlen lesz, lebeg a tárgyon, a szélesebb közösség nem tudja befogadni. Akkor már inkább a giccset, mert az viszont boldogítóan ismerős. Fonák módon bár, de ez is az ismerősség fontossága mellett bizonyít. Ennek révén tudjuk magunkénak fogadni a tárgylátványt, ennek révén tud otthonosságélményt nyújtani a tárgy. Egyébként is, az esztétikum egyik sajátos korkérdése a díszítmény és a modern design viszonya. A modern funkcionalizmus ellenezte, a postmodern design viszont megújítani látszik a díszítést. Keresi az elejtett fonalat, eleveníti a hagyományt, húzódik vissza a nemzeti kultúra otthonosságába az egyenvilágstílus ellenében. A díszítmény hagyományosan kiművelt jelentéshordozó képessége éppúgy segítségére van ebben, mint az újra felfedezett antropomorf tárgyformák jelentésrétegei.





4.

Személyes közlések

E fejezet előző pontjaiban igyekeztünk az alkotó folyamat jellemzőit a pedagógiai munka aspektusai szerint áttekinteni. Itt kifejezetten csak erre fogunk szorítkozni. A képzőművészeti alkotás létrehozásának folyamataival társadalmi meghatározottság szempontjából a *művészetszociológia,* lélektani elemzésével pedig a *művészetpszichológia* foglalkozik. Nem csak a művészképzés, de a vizuális pedagógia sem nélkülözheti a két tudományterületről nyerhető műveltséget. A *művésznevelés módszerei* lehetnek tanulságosak számunkra, – még jellegzetes dilemmái is, – de tudni kell, hogy ez már a specializálódás területe ahhoz képest, ahogyan az iskolában – a NAT szerint is – dolgunk lehet a művészeti önkifejezéssel. Ugyanakkor a pedagógiai tisztesség megkívánja, hogy – miközben a személyiségformálás eszközét látjuk benne, és ekként is viszonyulunk hozzá, továbbá hirdetjük, hogy az esztétikai-művészeti nevelés nem művészképzés, – mégis úgy kell foglalkoznunk neveltjeinkkel, mintha esetenként újra meg újra művészekké akarnának válni. Nemcsak azért, mert – mint mondani szokás, – „sosem tudhatjuk előre", hanem azért is, mert valójában elmosódhat a határ a művészeti érték nélküli önkifejezés és a valódi művészi kifejezés között. Ha neveltjeink bármelyikében mégis művészeti tehetség készülődnék, az éppen az általunk irányított szemléleti tevékenységben fog magára találni; minél jobban alkalmazkodik pedagógiánk az önkifejezés természetéhez, e környezet annál kedvezőbb lesz az ő számára is.

Pedagógiai alapvetésként szögezzük le, hogy *minden kifejező alkotás – legyen az bármennyire kezdetleges – a szemlélet és az emberi érzékenység próbája sőt elmélyítője is egyben.* Továbbá szögezzük le azt is, hogy *eme tevékenységek, amelyek személyes kifejezési irányultsággal rendelkeznek, fokozottabb személyre szóló figyelmet, törődést, az egyénenkénti sajátosságok megértését és toleranciáját kívánják a pedagógustól. Ezért a vizuális tevékenységek között a személyes közlések körébe tartozók igénylik legerősebben a pedagógus empátiaképességét, kiművelt pszichológiai tudását és művészeti érzékenységét. Egyfelől a gyermekrajzokban mutatkozó életkori sajátosságok ismeretében és esetenkénti megértésében kell megmutatkoznia e képességnek, másfelől pedig a megfelelő pedagógiai viszonyulás megtalálásában és megvalósításában.*

A pedagógiai viszonyulásról szólva nem kívánunk foglalkozni, így vitatkozni sem olyan tudományosan nem igazolt álláspontokkal, amelyek születéstől magunkkal hozott képzetek, mítoszok, sőt kozmikus világkép kifejezését látják a gyermekrajzokban, s ezért tiltakoznak a „romboló" nevelői beavatkozás ellen.

Ugyanakkor – mert tömeges jelenség, – vitatkozni kényszerülünk a beavatkozásra túlságosan is kész másik véglettel; azzal a rajztanítással, amely az iskoláskorú gyermekek kifejező hajlamait erőszakosan egyelten „helyes" ábrázolási-kifejezési konvenció felé tereli, s így ahelyett, hogy kibontakoztatná azokat, valójában konzumálja. Így aztán minél jobban látja el „feladatát", annál roszszabbat tesz, elfojtja a személyiség öntörvényű kibontakozását. A rajztanítás azért juthatott egy ilyen hibás gyakorlatba, mert már célkitűzéseinek megfogalmazása idején sem mérte fel kellő műveltséggel feladatának többrétűségét, s így *konfliktussá torzította az ábrázolás és kifejezés dialektikáját. Egyfelől helyesen vállalta fel a vizuális megismerés készségeinek formálását, másfelől a valóság analitikus megismeréséhez alkalmas szemléleti módszerekre és konvenciókra – és csakis azokra – alapozta (és sulykolta) a személyes kifejezési módot.* Nagy részük van a fonák eredménytelenségben a vizuálisan műveletlen pedagógusoknak, (és felkészítésük fogyatékosságainak) akik a fényképlátásnál vagy – ami ugyanazt jelenti – a reneszánsz egynézőpontú képlátásnál nem jutottak beljebb a személyes kifejezések birodalmába, a képzőművészet világába.

A pedagógiai viszonyulás problémaköre mindenképpen felveti azt az alapkérdést, hogyan is írjuk le a gyermek önkifejezésének folyamatát Úgy, ahogyan az nélkülünk zajlik vagy úgy, ahogyan általunk befolyásolva. A dilemmát azzal oldjuk fel, hogy ha nélkülünk zajlik, akkor sem befolyásmentes a folyamat.

A személyes kifejezést megvalósító kreativitás *hangoltsági helyzetei* nagyon változatosak, de a pedagógus nézőpontjából lényegében kétfelé különülnek: *vagy mi teremtjük meg a hangoltságot a kész-*

tetéssel vagy nélkülünk jön létre, spontán módon, nem feladatszerűen. Mindenesetre a nevelőt dícséri, ha tanórái olyan sikerélményeket hoznak, hogy gyermekei megőrzik kicsi koruk festő-, rajzoló-, agyagozó élmények utáni vágyát, vagy visszatalálnak hozzá, és csinálják maguktól is.

Az **élmény**! Ez a kérdéskör egyik kulcsfogalma. Valójában élmény minden, amit a szubjektum a külvilággal való kapcsolatában megél, mégis a nagyobb érzelmi hullámokat gerjesztő helyzeteket szoktuk élménynek nevezni. (A rosszabbakat is, csak akkor a „negatív" jelzőt tesszük a szó elé.) A nagyobb intenzítású érzelmek erősebb, mélyebb emléknyomot hagynak, amelyek önkéntelenül is felidéződnek. A festés például kiváló alkalom elmerülni egy már megélt élményben. Nem feltétlenül oksági az összefüggés, hogy ti. a felidéződés váltja ki a festhetnéket. Gyakran éppen fordítva van: a tevékenység kellemességének tudata csábít a festésre, és aközben a hangoltságtól idéződnek fel élmények. Mivel az élet más területein is keresi a gyermek a kellemes élmények megismétlését, hogyne értenénk, ha sok gyermek időszakról időszakra ugyanazt festi, variálja. *Ilyen munkálkodás közben, – s annak eredményében – módunk van ismerkedni a gyermek belső világával.* Ezt figyelemreméltó tanulságként fontosnak tartjuk hangsúlyozni. Terelő, sugalmazó ráhatással olyan képeket hívhatunk elő a gyermekből, amelyek alapján munkánk nevelési irányultsága tisztábbra formálható, amely alapján személyes élményünkké válhat a gyermekkel bontakozó lelki kapcsolat.

Így történik, ha megértjük a gyermek személyes vizuális közléseit! Nem tartjuk feladatunknak szélesíteni elemzésünknek ezt a szakaszát a gyermekrajzok lélektani értelmezésével. Ellenben melegen tudjuk ajánlani a már említett forrásmunka elemzéseit. (R. Arnheim: A vizuális élmény, az alkotó látás pszichológiája, 153-225 oldal)

Az *élmény* marad a kulcsfogalom akkor is, ha tanórai feladathelyzetben mi inspiráljuk a kifejezést. A vizuális pedagógia legélesebb rizikóhelyzete adódik ilyenkor. A gyermekben élő tisztes megfelelni akarás akkor is működni fog, *ha nincs élmény.* Lesz kép, sőt ekkor kapjuk tömegesen és egységesen azt, amit előre elterveltünk. *Az igazi élményindíttatású órai munka viszont folyamatos meglepetéseiről, és főként a felfogásmódok és a minőség nagy szóródásairól ismerhető fel.* (Az inspiráció és a motivációk témakörével a vizuális nevelés tantárgypedagógiájának keretében foglalkozunk.).

Típusos folyamatot nagyon nehéz felrajzolni, de alaptörvényszerűségek vannak. Az emlékképek és képzetek felidézésének stílusjegyeiből például következtethetünk bizonyos lelki történésekre, azaz, ha ismerjük a gyermekrajznyelv életkori jellemzőit, ha „olvasni" tudjuk, nemcsak hogy „stílszerűen" tudunk segíteni, de az élményirányultságú feladathelyzetet testre szabottá tudjuk igazítani. Ha követni tudjuk a korcsoport vizuális élményképességének differenciálódását csakúgy, mint ezen belül a személyi változások szintjeit, akkor megmarad az esély arra, hogy folytonos személyiségnevelő hatásokkal működtessük az ilyen irányú kreativitást. „Mindössze" az a dolgunk, hogy *fokról fokra, lépésről lépésre műveljük hozzá a kifejezőkészséget a kifejezésmódok széles kínálatának elsajátíttatásával.*

Régóta tartja magát az a tantárgypedagógiai elv, hogy rajzórán nem mutatunk mintát, mert a gyerek azt fogja követni, s nem alkot önállóan. Mi pedig azt állítjuk, hogy *a mintakövetés mint elsajátítási mód mobilizálnivaló lehetőség a kifejezési módok sokféleségének megtanulásához.* Úgy például, hogy igenis mutatunk és megbeszélünk mintát, csak éppenséggel többet: szemlélet, tehát stílus tekintetében többfélét! Konkrét választási helyzetet teremtünk. Akkor éppen, amikor a derengő belső képek vizuális kifejezési formát, nyelvezetet keresnek. *Amikor a kifejezésre való ráhangolódásnak éppen van élményfedezete. Az élményhez, a személyes beállítódáshoz és irányultsághoz leginkább alkalmas minta választása is a ráhangolódás egy mozzanata lesz, s a mintakövetés így átfordul alkotó elsajátításba.* (Valójában ilyen utánzással tanul a fiatal művész is gyakran; hol ebben, hol abban a szemléleti körben próbálja saját világát, stílusát kiformálni.)

Kifejezetten stílusgyakorlásra is választhatunk feladatokat. (Ezek között miért ne lehetne egyik az egynézőpontú reneszánsz látásmód, előtérrel, középtérrel, háttérrel.) Csakhogy a stílusgyakorlatokat – mint a kifejezési konvenciók tanulását – nem szabad összetéveszteni a kifejezési késztetéseket koncentráló, élményindíttatású helyzetekkel, mint ahogy elkülönítve érdemes programozni a primer közlések feladataiban is az ábrázolási konvenciók elsajátítását.

A kifejezési mód tanulásához jó alkalom ezek mellett – már ezt is említettük másutt – *az empátiás elsajátításnak az a technikája, amikor műalkotások élményét saját utánzó–felidéző festésünkben is újraéljük.*

Minden stílusgyakorlat vizuális nyelvi képzés. A minták lerövidítik a tanulási folyamatot, és lerövidítjük vele a saját szemlélethez adekvát eszközök megtalálásának útját (amivel magát a szemléletet is gazdagítjuk). *A lerövidítésre nagy szükség van, hogy a kor adottságai közepette gyorsuló személyi fejlődés szinkronban maradhasson a kifejező, önmagát kontroll alatt tartó szemléleti tevékenységgel.*

Ismételjük, minden életkorban, minden életkorszakaszban a személyiség birtokában kell legyen a szemléletmódját közvetíteni képes kifejezési eszközöknek. Ezt pedagógiai szempontból fontosabb kérdésnek tartjuk, mint azt, hogy teoretikusan érveljünk a gyermekrajzok művészet volta mellett vagy ellen. Ennek fényében az sem kérdés, hogy átválthat-e ez a harmonikusan fejlődő önkifejezés művészetbe. A pedagógus ne azzal foglalkozzon, mi lesz a társadalommal, ha mindenki művész lesz. (Egyrészt ettől nem kell tartanunk, másrészt nem is foglalkozhatnánk másként a társadalom sorsával, minthogy törődünk neveltjeink emberi minőségével!)

Ha minden életkorban, minden életkorszakaszban képes volna a gyermek képpé transzponálni viszonyát a világhoz, nem kellene többé pszichológiai rendelésre vinni, hogy a kimerevedett diszharmóniákat oldjuk a lelkében, s ugye mivel mással ott is, mint például *festéssel-rajzolással*! Minden transzpozíció, amely a személyiség és a világ viszonyát képpé komponálta, valójában mindig rendez valamit, és gazdagítóan hat vissza az alanyra. Gyarapítja a személyiség önismeretét és ezzel biztonságát a világban. *Az absztrakciós gondolkodási képesség újra meg újra megpróbáltatik a folyamatban és más képességekkel, készségekkel együtt gyarapodó személyi képességgé épülhet, a* ***lényeglátás szemléleti képességévé,*** amely előtt a világ kaotikus jelenségtömege átlátható struktúrákba látszik rendeződni. A vizuális nevelés más formái is tudnak erre irányuló képességfejlesztő tendenciákat működtetni, de a személyes közlések gyakorlatát folyvást átszővi a személyes érdekeltség, ettől intenzív és szuggesztív, s emiatt hatékonyabb a többinél.

Mivel a személyes kifejező közlések ilyen szoros függést mutatnak a személyiség karakterével és értékeivel, külön figyelmet érdemel az ilyen munkák értékelése, különösen iskolai kollektívában. Meggyőződésünk, hogy amint folyamatában, úgy elkészültével is *a kompozíciót csak a személyiség saját teljesítményeihez, az inspiráló élményhez, való viszonyában szabad értékelni.* Minden munkát a „maga nemében" és semmiképpen sem összehasonlításokat indukáló osztályzattal bíráljuk el. Így ugyanis – túl azon, hogy rangsorolnánk személyiségeket, – azt a látszatot keltenénk, hogy bizonyos szemléletmódokat, stílusokat előnyben részesítünk másokkal szemben. Ebből hamar az következne, hogy a gyermekek besorakoznának az elismert törekvések vonalába és ennek „fazonja" szerint alakulna a munka a továbbiakban. Ha egyáltalán következetesek vagyunk egy irányultság favorizálásában, mert ha még ezt is szeszéllyel váltogatjuk, végképp összezavarjuk a gyermekeket.

Feladatunk épp ellenkezőleg az, hogy *tudatosítsuk és egyidejüleg honoráljuk a különböző értékeket, az értékes egyéni vonásokat, kiben-kiben azt, ami sajátja, hogy adottságai vonalában, azokat vállalva bontakozzék önállósága.* Ne késztessük olyan igazodásra, ami elfojtja személyiségvonásait. Emellett *csakis így lehet gyakoroltatni közösségben – nem csupán a toleranciát, de – a másság kölcsönös tiszteletét is.*

Befejezésül a *megbecsülésről* szeretnénk szólni. A legotrombább pedagógiai baklövések egyikének számít, ha kidobáljuk, megsemmisítjük a gyermekmunkákat, különösen a gyermek szeme előtt, és különösen az e körbe tartozó munkákat, amelyekbe a lelkét tette a gyermek. Ennek ellenében szót érdemelne a megbecsülés kifejezésének pedagógiailag is átgondolt sokféle formája és változata, mindebben azoknak az elveknek az érvényesítése, melyekről fentebb beszéltünk. Bizhatunk mégis benne, hogy aki mindezt érti, aki meggyőződéssel vissza is tudja igazolni, miért emelte spontán módon simogatásra a kezét egy adott pillanatban, annak nem érdemes magyarázgatni a konzekvenciákról. **/276-288/**

5.

A materiális tényező a képalakításban

Az első könyv elején számbavettük a vizuális nevelés foglalkozásainak technikáit, eljárásait és anyagait. Stílszerű most az ötödik könyv végén visszautalni arra a fejezetre, s a materiális tényező újbóli hangsúlyozásával mintegy keretbe foglalni mindazt, amit közben megtudtunk.

Az anyagok, eszközök és a technológia nem csak létrehozzák a komponált látványokat, de általuk valósul meg azok maradandósága (vagy múlékonysága), tehát újbóli és további érzéki elsajátításuk lehetősége is csak általuk válhat valósággá. Bármilyen látvány – akár célirányosan közlésre, akár más célzattal jött létre – a célzatos vagy nem is kívánt közlő potenciálját csak akkor realizálhatja, ha rendelkezik vele, ha **„jól meg van csinálva !"**

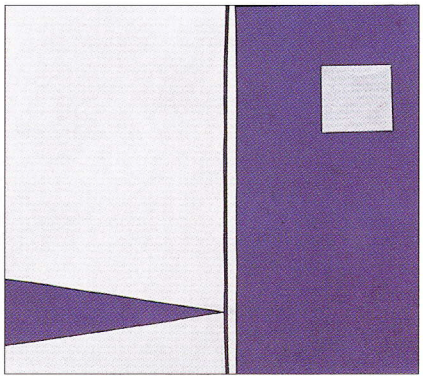
A materiális tényezők mind jobb ismeretére azért is hívjuk fel a figyelmet, – mert mint látható ebben a fejezetben – mindaz a szemléletformáló hatás, amelyet a vizuális közlések tanulása és gyakorlása az alanyokra gyakorolni tud, csak akkor működik jól, ha a kreativitás anyagban, eszközben, technológiában meg tud valósulni.

Mégha furcsán hangzik is záró mondatnak, mégis logikusan következik: *a vizuális nevelés kreatív gyakorlata döntően materiális elemek kezeléséből áll.*

KÉPMELLÉKLET

VIZUÁLIS TANULMÁNYOK

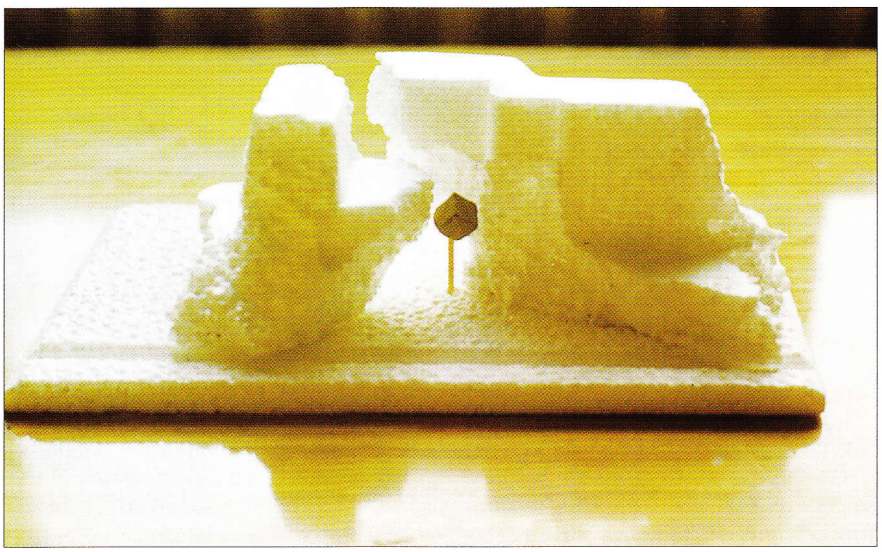
15.



18.

16.

17.



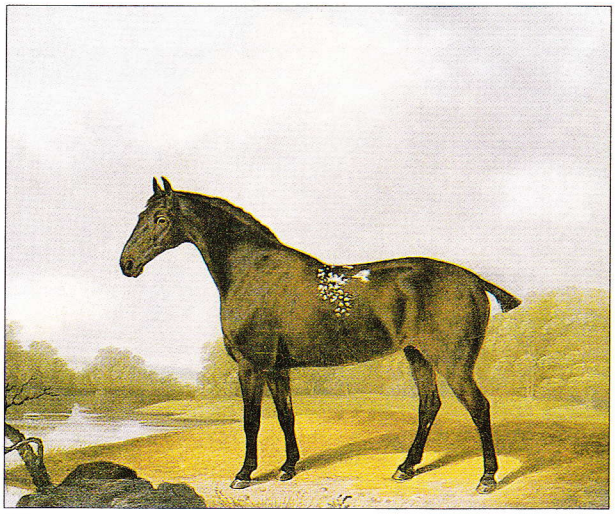
19.

PICASSO ÉS GYERMEKMUNKÁK

20.

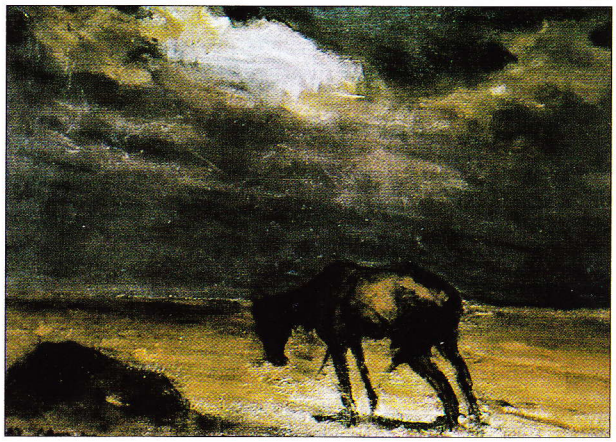
21.

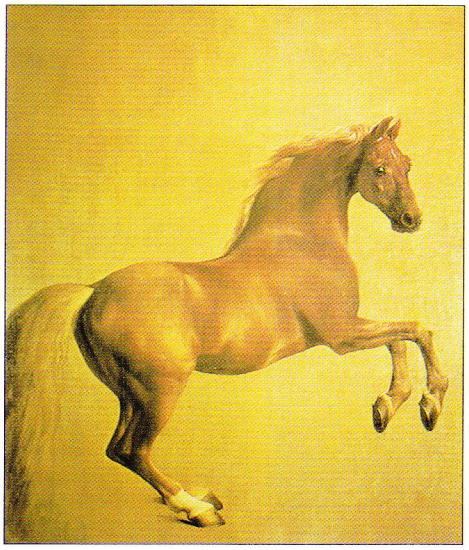
15. Színtávlat érzékeltetése papírmezők síkrétegeivel. 16. 17. Főiskolai hallgató kompozíciós tanulmánya a hideg és meleg színek érzelmi hatását vizsgálja. 18. 19. Főiskolai hallgatók egy-egy tanulmánya a síkkontrasztok és téri kontrasztok néhány változatának közlőképességét és érzelmi hatáslehetőségét vizsgálja. 20. 21. Pablo Picasso *Síró nő* c. kubisztikus festménye (1937) és 6. osztályos gyermekek imitációs tanulmányai a megbomlott lelkiállapot kifejezésére.



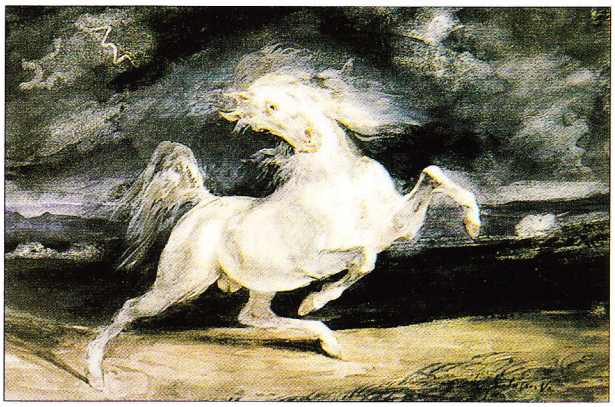
26.

27.





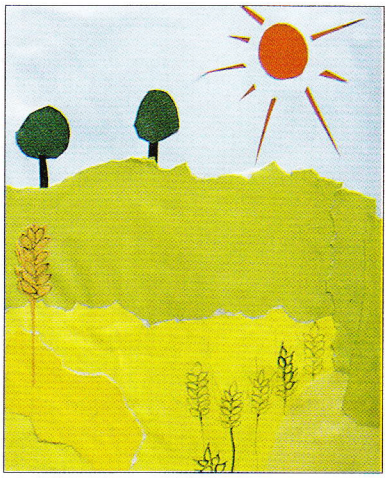
28.



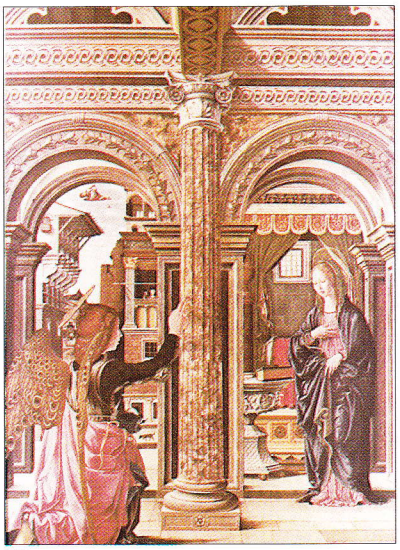
29.

26. Clifton Thomson: *Versenyló* (1818) 27. Tornyai János: *Bús magyar sors* (1910) 28. George Stubbs: *Ágaskodó ló* (1761–1762) 29. Eugène Delacroix: *Villámlástól megriadt ló* (1825–1828) 30. 31. Az ábrázolás és a kifejezés: az emblémaszerű és a meseszerű megjelenítés különbsége. A „Hogyan lesz a búzából kenyér?" című szemléltető képsorozat főiskolai foglalkozáson készült két különböző felfogású első ábrája. A tárgyilagos szemléltető feladatnak inkább az első felel meg. A másik kép alkotója nem tudta visszafogni költői lelkületét.

30.



31.

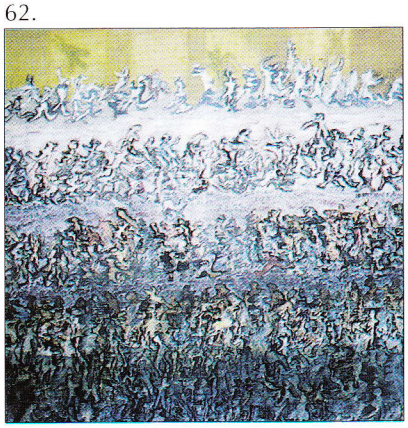


58.

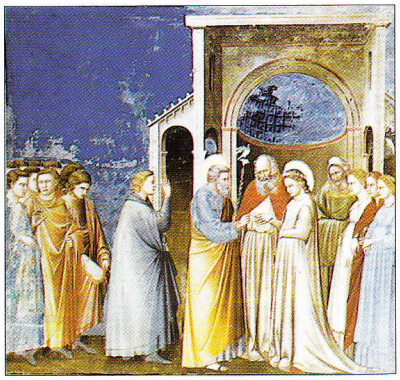
59.

60.

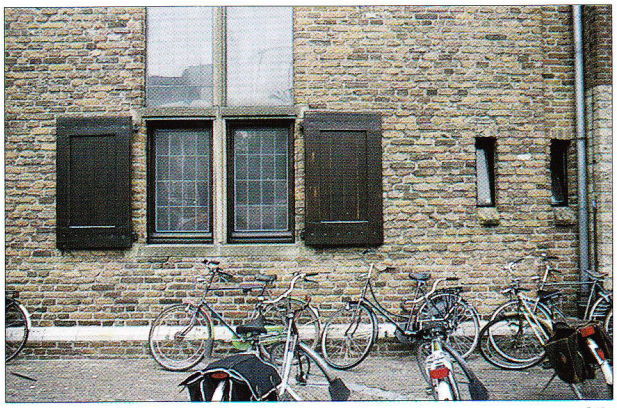
62.



61.

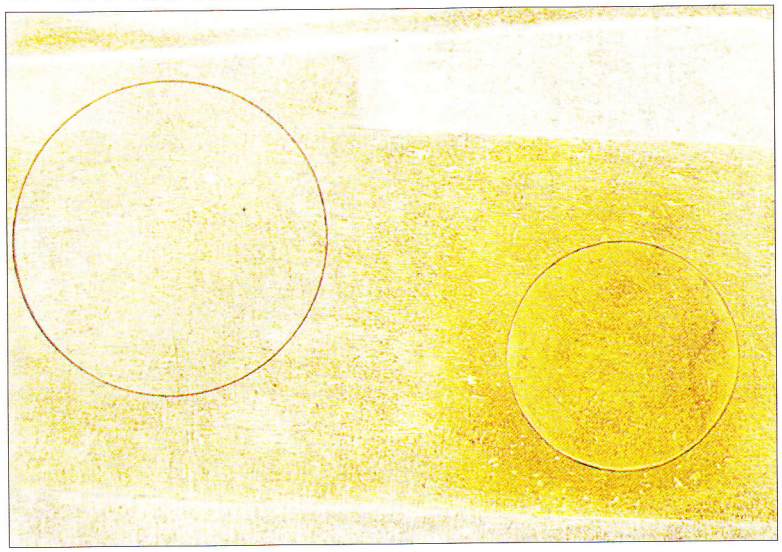


64.

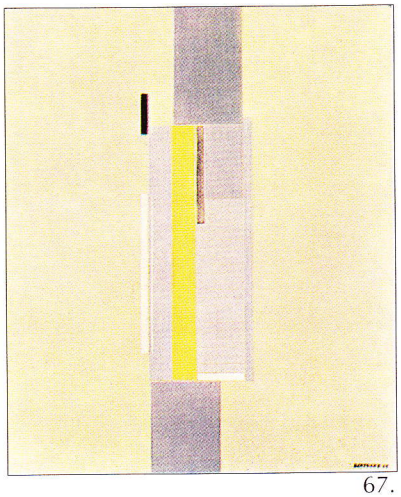


65.

58. Francesco del Cossa: *Angyali üdvözlet* (1473) 59. Pietro Perugino: Krisztus átadja a kulcsot Péternek (1481) 60. Tiziano Vecelli: *III. Pál pápa* (1546) 61. Giotto: *A Szűz eljegyzése* (Padova, 1304–1306) 62. Jacome Ramiro: *Megapolis* (1989) 64. Egyensúly-tanulmány: szimmetrikus kompozíció (fotó, Moszkva) 65. Egyensúly-tanulmány: dinamikus kompozíció (fotó, Vageningen, Hollandia)



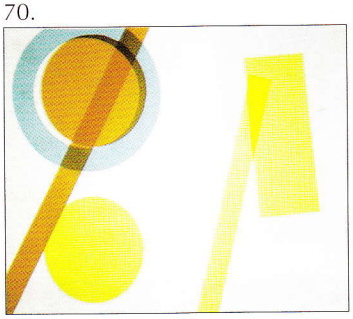
66.



67.

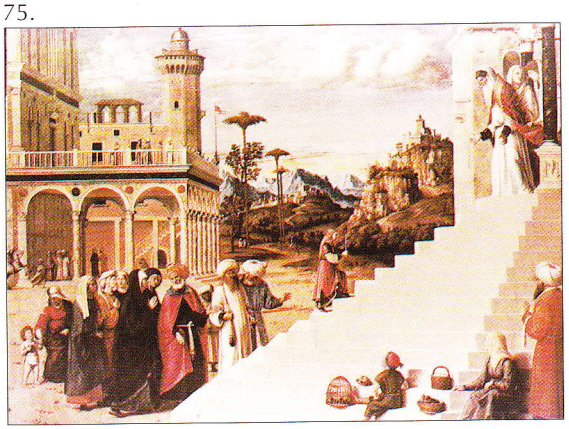
72.

70.



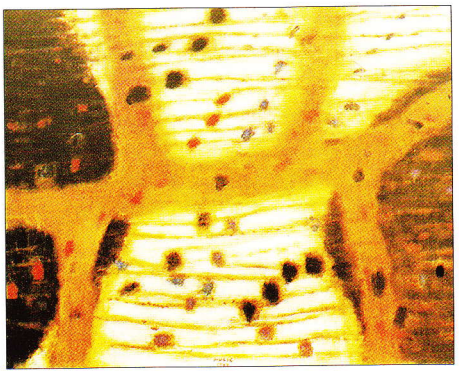
71.

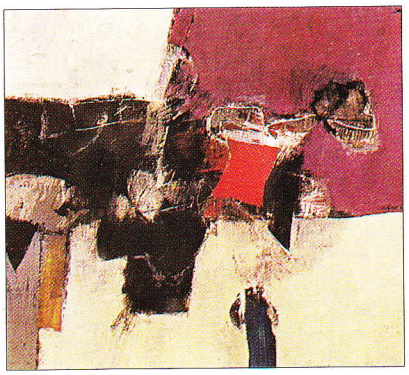
75.



66. Ben Nicholson: *Augusztus* (1958) 67. Gaston Bertrand: *A lépcső* (1958) 68. Antonio Zoran Music: *Szél és víz* (1958) 69. Afro: *Napraforgó* (1966) 70. Egyensúlytalanság-tanulmány (fólia) 71. *Égő ház*, gyermekrajz 72. Földi Péter: *Vöröskáposztáik* (1975) 75. Cima da Conegliano: *A Szűz bemutatása a templomban* (1498)

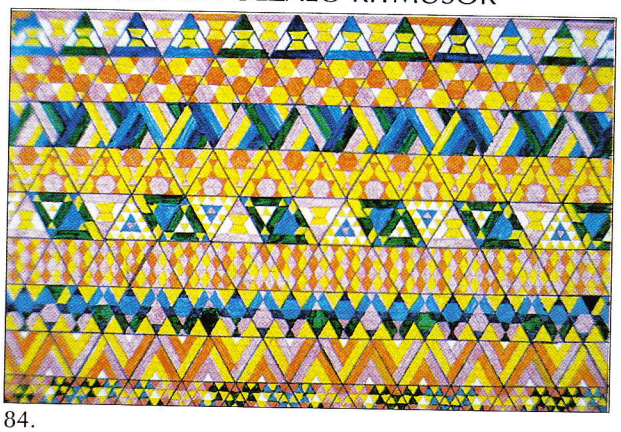
68.



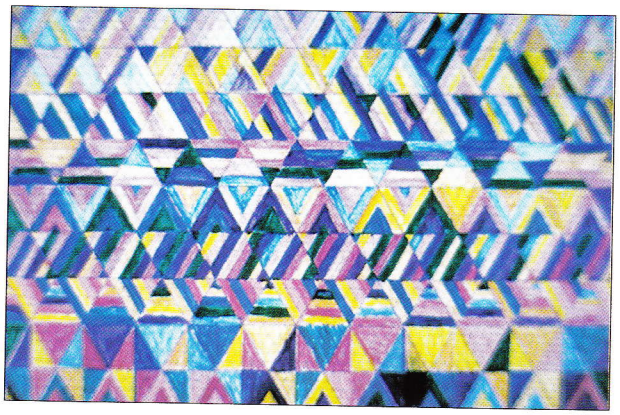


69.

MONOTON ÉS PULZÁLÓ RITMUSOK



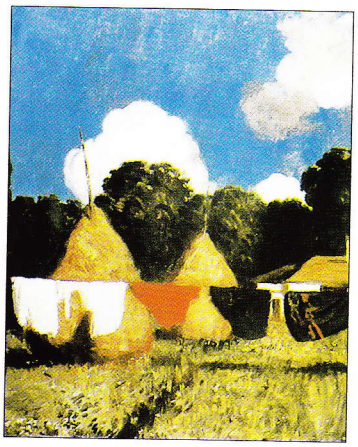
84.

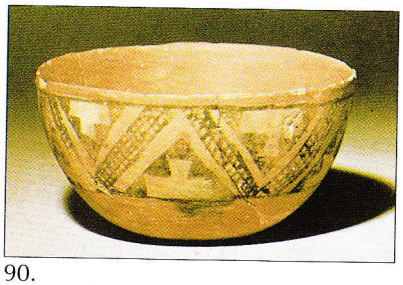


85.

86.

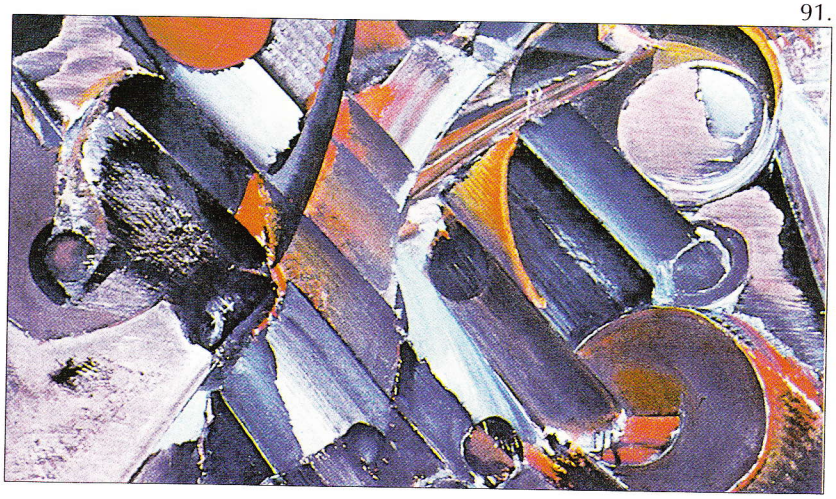
87.





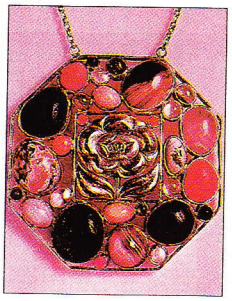
90.

91.



92.

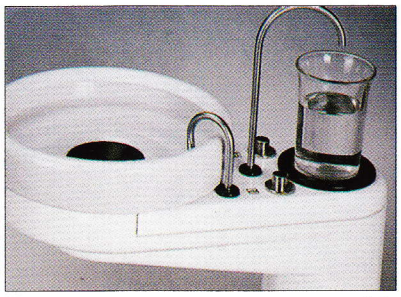
93.



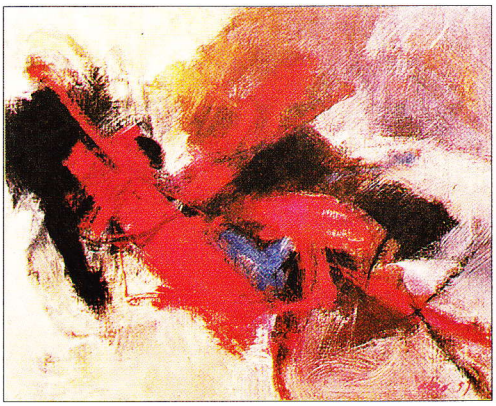
84. 85. Színritmus: tanulmányi gyermekmunkák (Németország, 4. osztály) 86. 87. Foltritmus: római falfestmény; Iványi Grünwald Béla: *Ruhaszárítás* (1930 k.) 90. 91. Elemváltó ritmus (folt- és vonalelem váltják egymást): tál geometrikus díszítéssel, Türkmenisztán, (i. e. IV–III. évezred), Kokas Ignác: *Háború,* a *Barátság asztala* c. triptihon bal oldala (1977) 92. 93. Önmagába visszatérő ritmus: kupolamozaik, Ravenna, az arianusok keresztelőkápolnája (493–526), Josef Hoffmann: *Függő* (1907)

KONTRASZTOK

94.



95.



96.

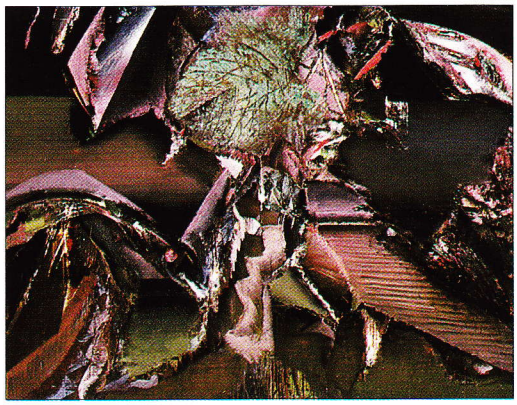
97.

100.

98.

99.

101.



94. Ecce homo (amatőr művész munkája), példa a formák pozitív–negatív karakter kontrasztjára. Általában áttekinthetőbb az alkotás, ha a nyelvi elemek – pl. a kontrasztok – alkalmazásában mértéktartó. 95. Fogorvosi szék öblítőasztalkája. Ez összetettebb látvány. Karnyújtásnyi távolságban betölti a képmezőnket, tervezője (designer) ezért a tárgyegészben önmagában is megálló kompozícióként alkothatta meg. A funkció diktálta összetettsége ellenére áttekinthető; megnyugtató szépségét, harmóniáját az adja, hogy csak körökből, korongokból és hengerekből építkezik, s jó arányérzékkel ezeket szervezi a forma-, fény- és felületkontrasztok kiegyensúlyozott rendjébe.

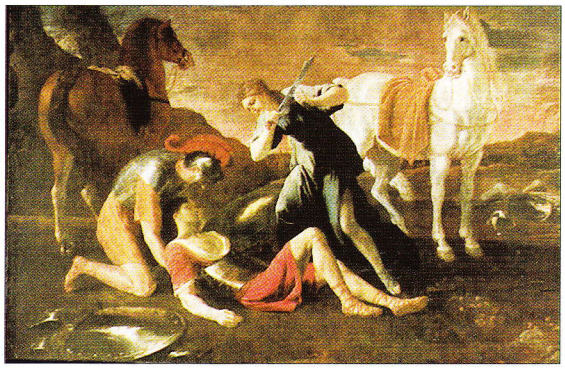
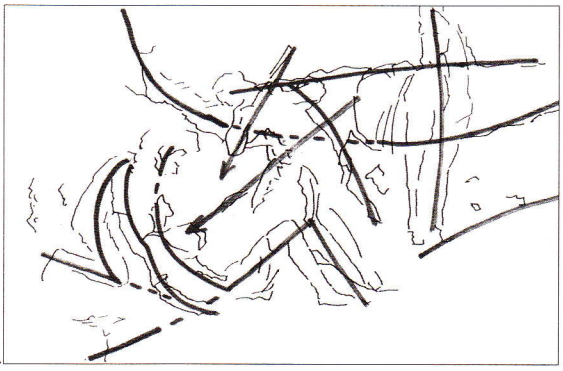
96. Afro: *Kép* (1957) 97. Chaim Soutine: *Liftesfiú* (1927) Két ellentétes példa egyazon színkontraszt expresszív alkalmazására. A hideg–meleg (vörös-kék) és a sötét–világos mennyiségi kontrasztja mindkét képen kiegyensúlyozatlan. Afronál a támadó vörösek mennyiségét majdnem ellensúlyozza a másik kontraszt fordított kiegyensúlyozatlansága: ebben a világos pólus van mennyiségi túlsúlyban. Soutine képe azért nyomasztó, mert ott a vörös mellett a sötét is túlsúlyban van. Ráadásul ezt a szimmetrikus kompozíciós szerkezet is bénítja, míg a másikon a hömpölygő-forgó dinamika a küzdelem képzeteit kelti, s ezzel felébreszti a nyugtalanító helyzetben lévő kék iránti szolidaritás érzését.

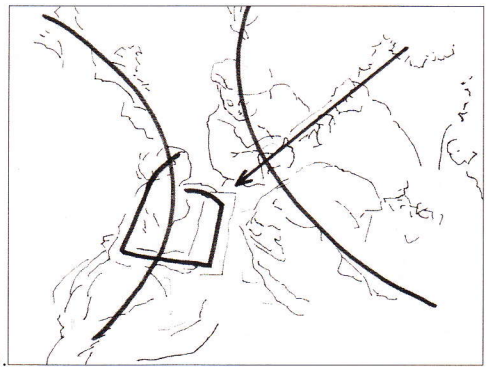
98. Marc Chagall: Pietà (1914–1915) Példa a fekete–fehér kontrasztjának, valamint a fent sötét, lent világos drámai hatására. 99. Rippl-Rónai József: *Fehér ruhás nő* (1896) Példa a világos–sötét, a zöld–vörös komplementer és a hideg–meleg mennyiségi kontrasztok alkalmazására. 100. Sonderborg: *Cím nélkül* (1961) Példa a felületkontrasztok és a fénykontrasztok alkalmazására. 101. Kokas Ignác: *Színtér. Ginza puszta* (1979) Szemléleti úton is eljuthatunk a látszólag kaotikus kép gazdagságának felismeréséhez. Figyeljünk föl arra, hogy a másik három kevesebb nyelvi elemből építkező, s ezért elsőre átláthatóbb kép kontrasztfajtái – többek között – mind megtalálhatók benne.

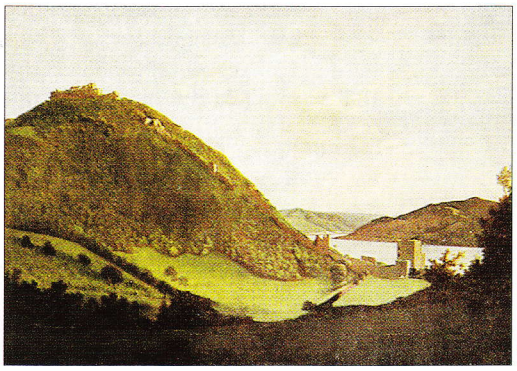
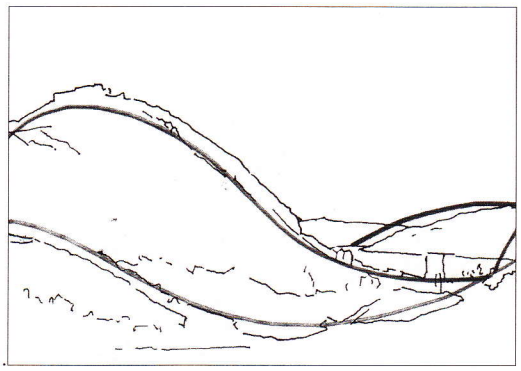
IRÁNYOK A KÉPMEZŐBEN



76.



77.



78.



79.

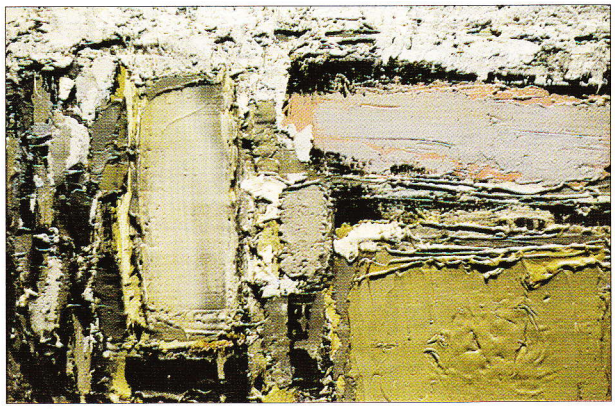
76. Giotto: *Joachim álma* (Padova, 1403–1406) (ugyanaz pozitív és megfordított állásban). Törésekkel változó irányok: 77. Nicolas Poussin: Tancred és Erminia (1629–1633). Ívesen változó irányok: 78. Antoine Watteau: *Szerelmi játszma* (1717–1719) 79. id. Markó Károly: *Visegrád* (1830 k.)

FAKTURA, TEXTÚRA, SZÍNEZET

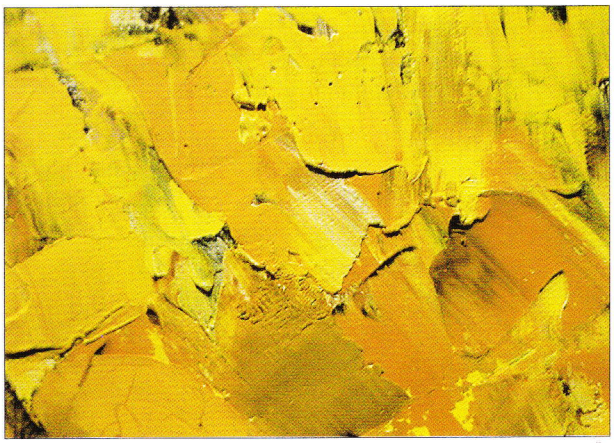
104. Vigh Tamás: *Magyar mérnök a XIX. században* (1967) Textúra, színezet: 105. Falfelület textúrája (tanulmányi fotó) 106. Képfelület textúrája: R. Piaubert: *Kompozíció* (részlet, 1979) Faktúra:107/a Nicolas de Staël: *Kompozíció*, részlet (1952) 107/b Shirley Goldfarb: *Sárga festmény*, részlet (1976) 108. Georges Mathieu: *Kompozíció*, részlet (1955)

104.

108.



107/a



107/b

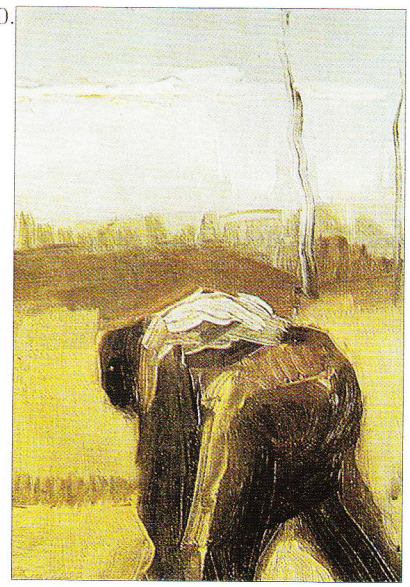
105.

106.

VAN GOGH

109.

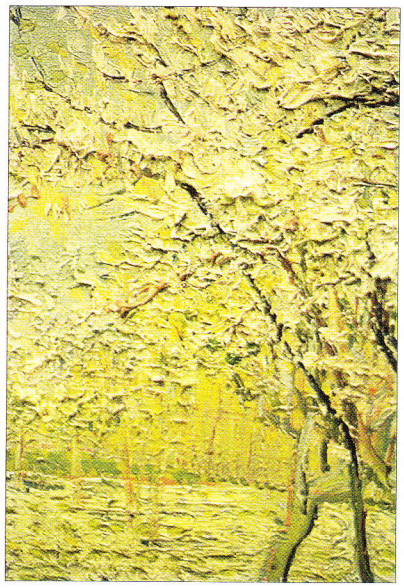
110.



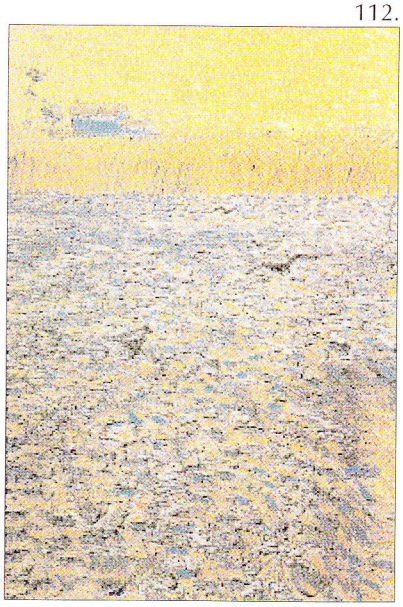
Vincent van Gogh (1853–1890) festményeinek fakturáiról készült közelfelvételek. Az erősebb indulati töltés Van Goghnál gyakran gesztusokká lendíti a faktúrát. (részletek)

109. *Scheveningeni tengerpart* (1882) 110. *Krumplit ültető paraszt és parasztasszony* (1885) 111. *Virágzó fa* (1888) 112. *A magvető* (F. Millet után, 1888) 113. *Sárga napraforgók* (1888) 114. *Van Gogh szobája Arles-ban* (1888)

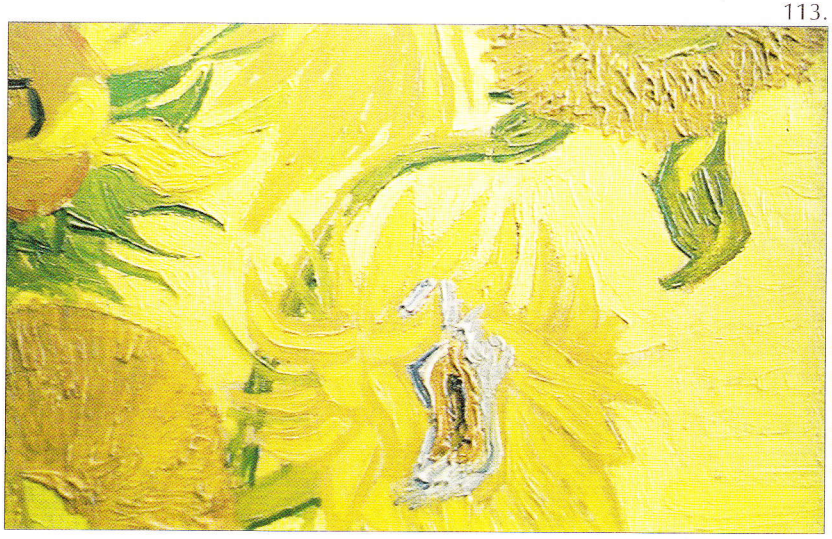
111.



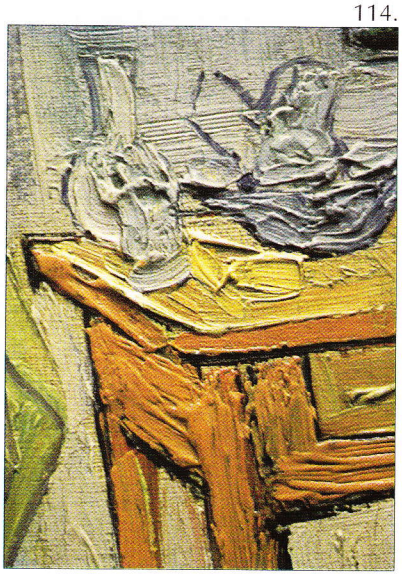
112.



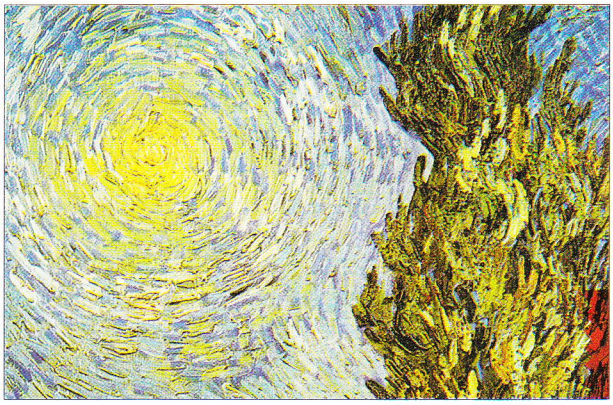
113.



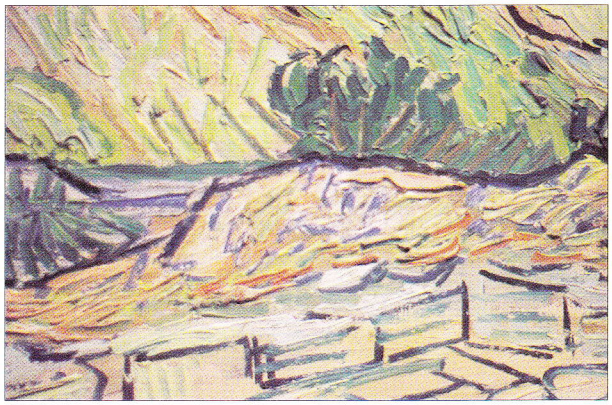
114.



115.



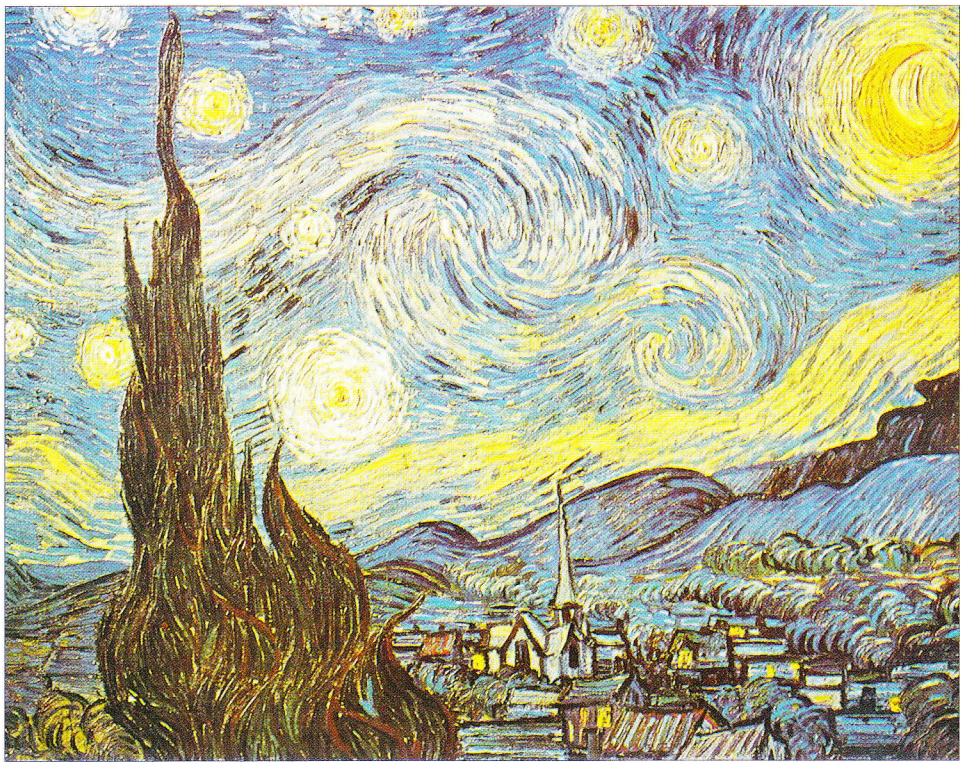
116.



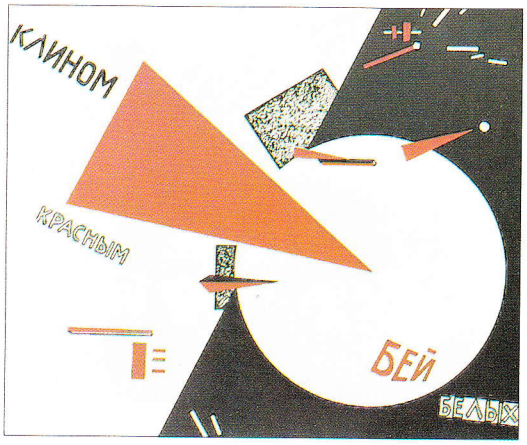
117.

118.

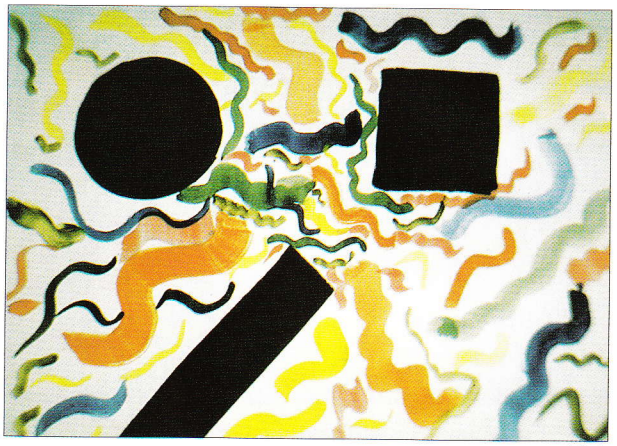
115. *Olasz lány* (1889) 116. *Út sétáló emberekkel, szekérrel, ciprussal* (1890. május) 117. *Parasztkunyhó Cordeville-ben* (Auvers-sur-Oise, 1890. június) 118. *Gabonaföld hollókkal* (Auvers-sur-Oise, 1890. július) Vincent van Gogh 1890. július 27-én a mezőn mellbe lőtte magát 119. Vincent van Gogh: *Csillagos éjszaka* (ciprusok és falu) (kórház, Saint-Rémy, 1889. június)



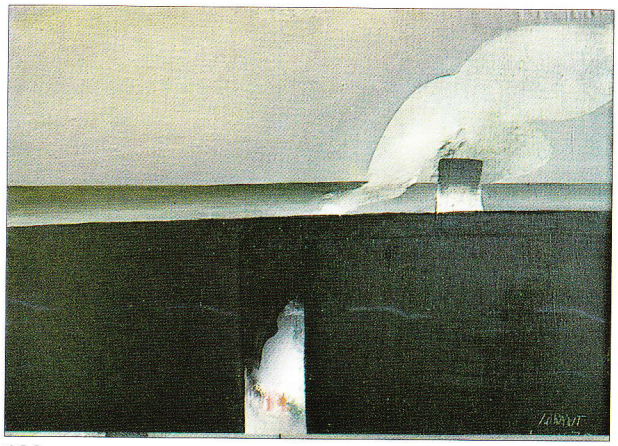
119.



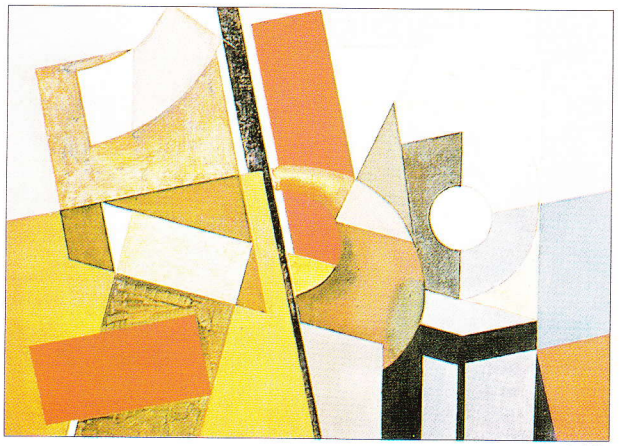
133.



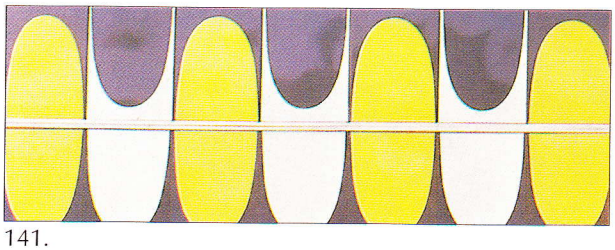
134.



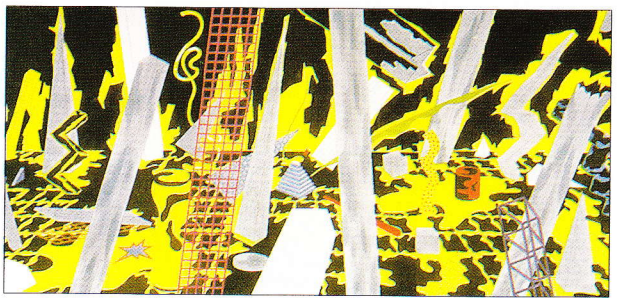
139.



140.



141.

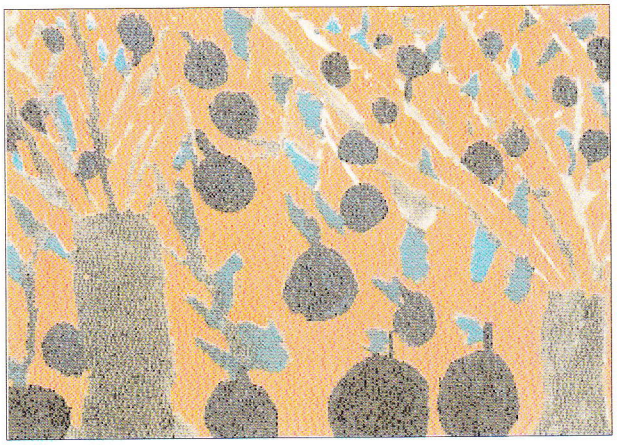


142.

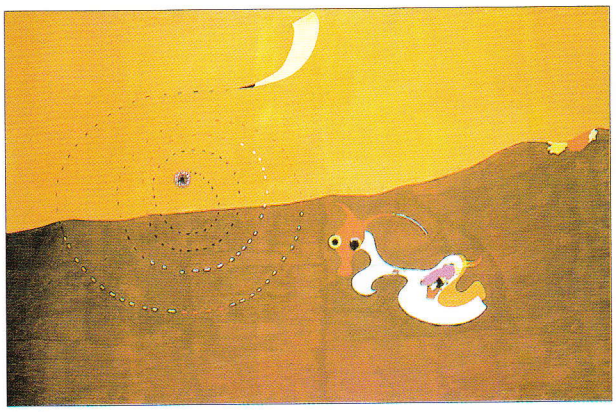
143.

144.

133. El Liszickij: *A vörös ék behatol a fehérek gyűrűjébe* (1920) 134. Mozgástanulmány, gyermekmunka. A tanulóknak át kellett vezetni a festékkukacokat az akadályokkal előkészített rajzlap bal széléről a másik oldalra. E két utóbbi mozgásábrázolás a feszítőék és a kukacok mozgásképzetét eleveníti anélkül, hogy naturálisan ábrázolna. 139. Lóránt János: *Palánk* (1974) 140. Gerzson Pál: *Hajón* (1984) Horizontálisan terjedő monoton és pulzáló ritmus: 141. Fajó János: *Fríz*, zománc (1970) 142. Mengyán András: *Memento* (1992) Önmagukba visszafutó monoton és pulzáló ritmusok: 143. Adventi koszorúk, gyermekmunkák. 144. Vaszilij Kandinszkij: *Sárga közép* (1926) Az egyik gyermekmunkához hasonlóan önmagába visszafutó pulzáló ritmus

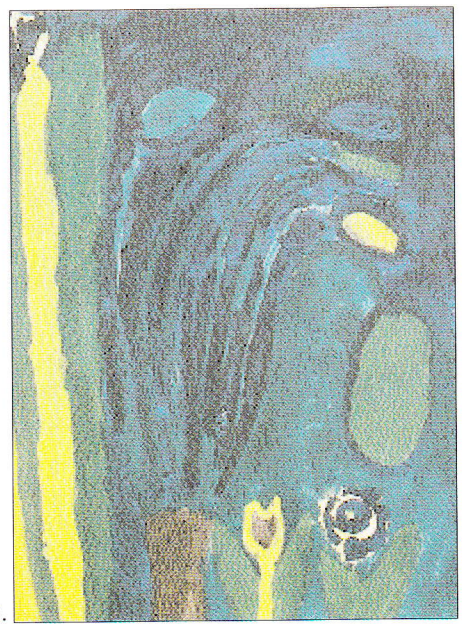


145.

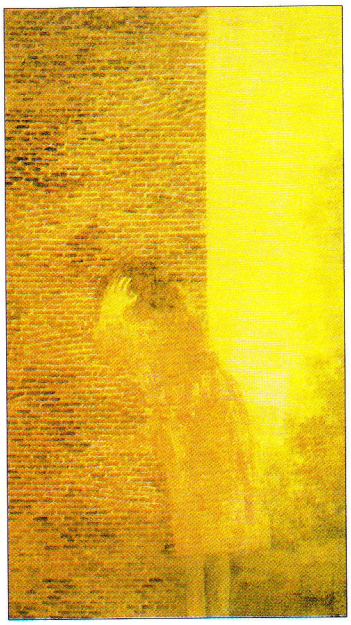


146.

147.

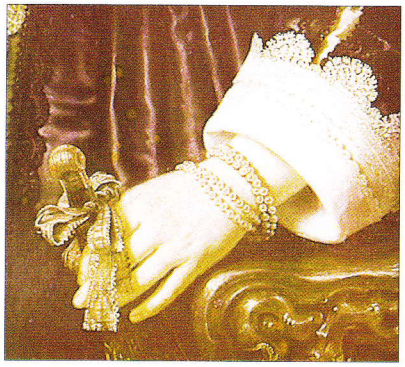


153.

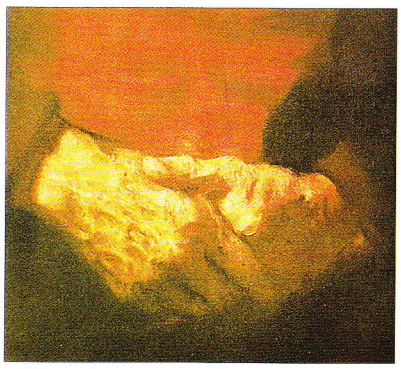


154.

145. Kék almák, gyermekkép (ugyanaz pozitív és megfordított állásban). Egyik állásban az almák elszállnak, a másik állásban hullanak. A szemléletet virtuális beavatkozásra késztető képek: 146. Joan Miró: Tájkép (1927) Az optikai egyensúly miatt a kis fehér lénynek beljebb kellene lennie, a szemünkkel mozgatjuk is balfelé; szívesen mozog az emelkedő terepvonal ellenében. 147. Színpadi tánc (fotó). A fehér táncos vörös partnereivel annyira kivitte a képet az egyensúlyi helyzetből, hogy lendületét a szemünkkel már csak továbbvinni tudjuk. 153. Sárga virág, gyermekmunka. A kicsi virágnak a nagy vertikális sárga sávokkal való kontrasztja ellentétes mozgásingereket támaszt: az ellenszenves nagy zsugorodni, a kicsi növekedni fog. 154. Kárpáti Tamás: *Falnál* (1979) A fal és a figura foltátmenetes kapcsolata nagyságban és textúrában kiegyensúlyozatlan: a fal beszívja a figurát.



120.

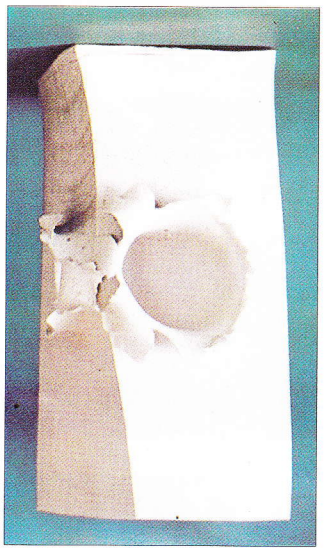


121.

120. Rembrandt: *Maria Trip képmása,* részlet (1639) 121. Rembrandt: *Ülő aggastyán képmása,* részlet (1654)

122.

123.



124.

125.

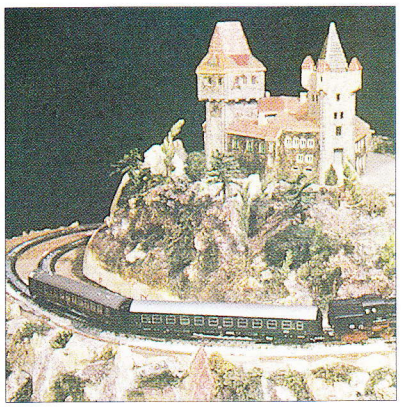
122. Joan Mitchel: No. 8. (1959) 123. Lucio Fontana: *Rögtönzött gondolat* (1950) 124. Schrammel Imre: *Porcelán hasáb átlósan átlőve* (1978) 125. Eunice Pinney: *Két asszony* (amerikai naiv művész, 1850) Áll az idő, példa a dinamikát nélkülöző „halott" képre, a szimmetriába merevedő egyensúlyra.

126.

126. *Franz Marc*: Birkák (1912) Látványában kiegyensúlyozottan dinamikus kép, amely így – témájának csöndes nyugalma ellenére – vizuálisan mozgásképzeteket kelt.

155.

156.



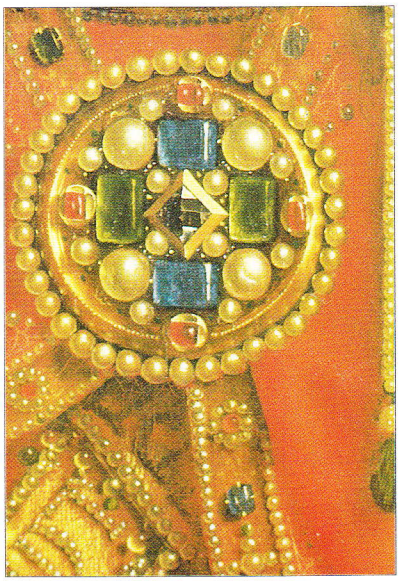
157.

158.

172.

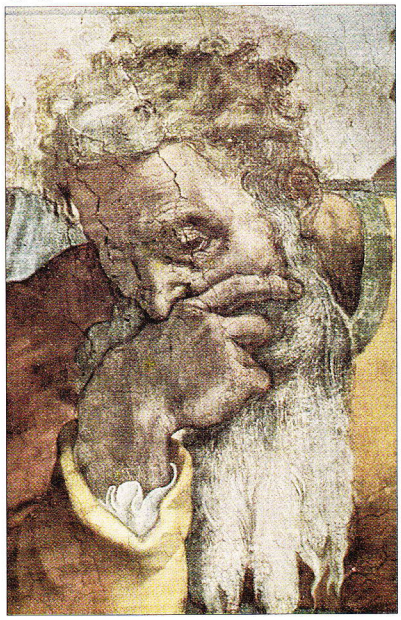
155. *A pálmafa csodája* (Spanyolország, 1500 k.) 156. *Fodrászjelenet*, porcelán, Meissen (1752) 157. Makett. Vasútmodell a visegrádi vár makettjével (80-as évek) 158. Kirakati fejek, parókaüzlet, Padova 169. Krisztus diadémja, részlet, Hubert és Jan van Eyck: *Genti oltárkép* (1426–32) 170. Robert Cottingham: *Rat* (1978) Amerikai hiperrealizmus, fotó után 171. Michelangelo Buonarotti: *Jeremiás*, részlet a Sixtusi-kápolna mennyezetfreskójából (1508–1512) 172. Vermeer van Delft: *Fiatal lány portéja*, részlet (1670 k.) 173. Leonardo da Vinci: *Női fej* (krétarajz, 1500–1510)

169.



173.

171.



170.

177.

178.

179.

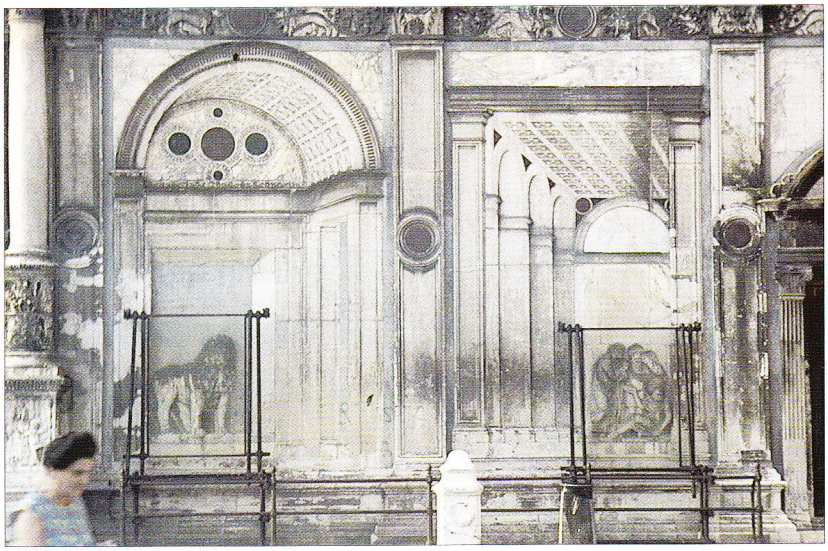
182.

180.

181.

183.

177. Gyionyiszij műhelye: *Alekszij meggyógyítja Tajdula cárnőt*, szegélykép az *Alekszij metropolita*-ikonról (1480 k.) 178. Butykosok, Tiszafüred, Szolnok m. 179. Mitológiai motívumok virágokkal, kopt szőnyeg, (XII. sz.) 180. *Önarckép*, gyermekfestmény 181. Bálint Endre: *Groteszk temetés* (1963) 182. Reich Károly: *Plakátkiállítás* (plakát, 1948) 183. Péri József: *Egy budapesti kerület címertervei* (1995–1996)



196.

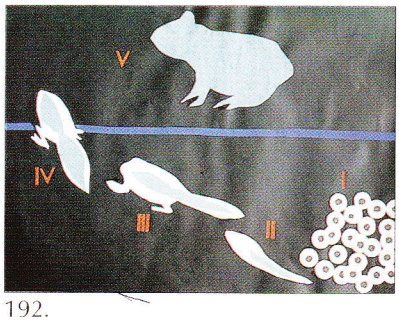
190.

197.

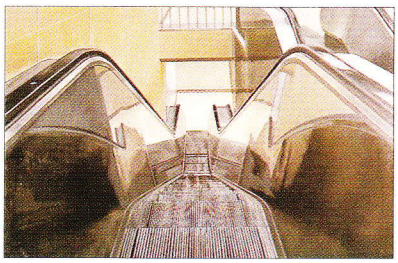
190. Jean Dubuffet: *Ülő figura* (1957)
196. Bravúros reneszánsz perspektíva: Tullio Lombardo: *Szent Márk életéből vett jelenetek,* Velence, Scuola Grande di San Marco, 1490 k. 197. Andrea Pozzo: a San Ignazio barokk templom mennyezete (Róma, 1688–1692)

191.

193.



192.



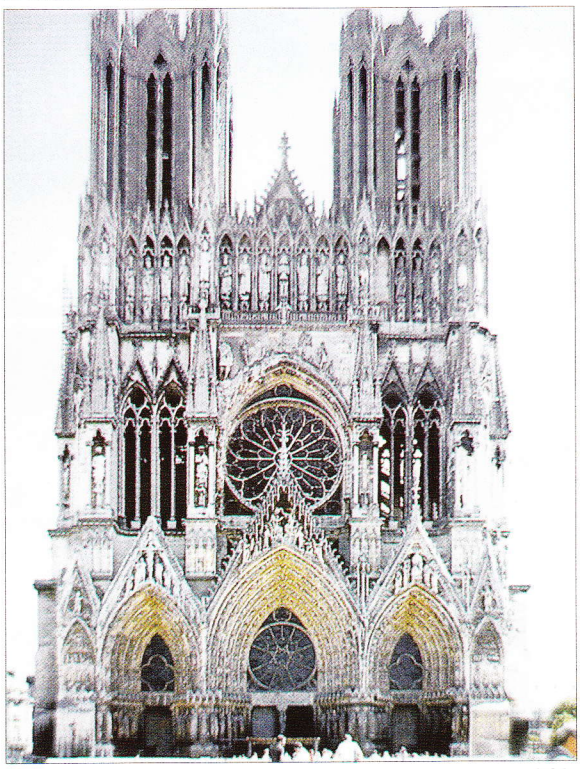
198.

194.

195.

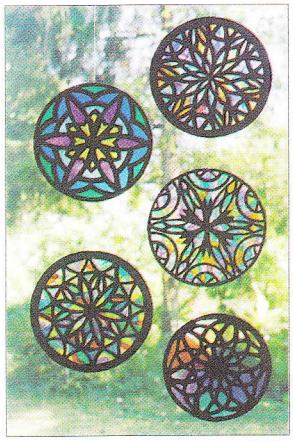
191. Pap Gábor: *Budapester Internationale Messe*, (plakát, 1968) 192. *A béka*, szemléltető folyamatkép, hallgatói munka 193. *Graffiti*, Amszterdam.

A tér síkon való ábrázolásának konvenciói: 194. *Római falfestmény* (II. sz.) 195. Raffaello Santi: *Athéni iskola*, Vatikán (1513–1514) 198. Richard Estes: *Mozgólépcső* (1970)



262.

262. Gótikus katedrális, Reims (1211–1260) 263. Üvegablak-tervek (6. osztályos gyermekek) 264. Francia park 265. Látványtervezés (autókiállítás) 266. Tárgytartó tárgyakkal (6. osztály) 267. Tarisznya, szőttes (7. osztályos gyermekmunka) 268. Festett függöny iskolában (kollektív gyermekmunka)



263.

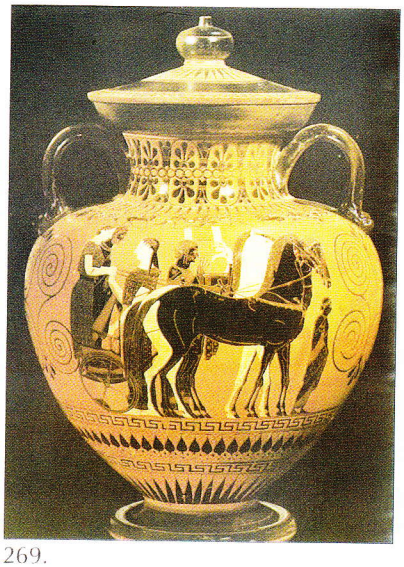
264.

266.

267.

265.

268.

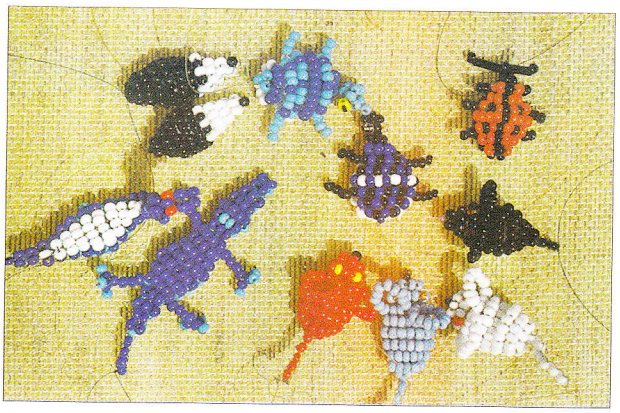


269.

270.

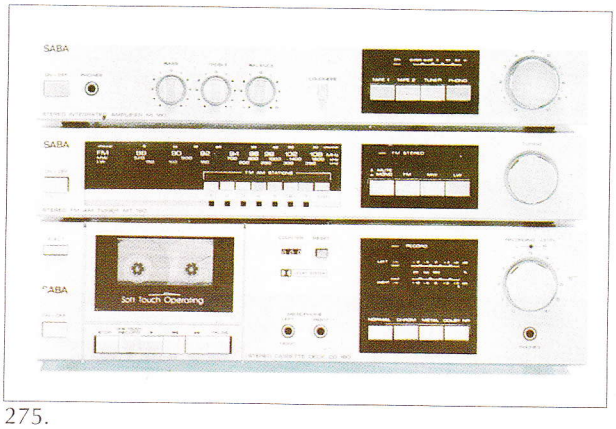
271.

272.



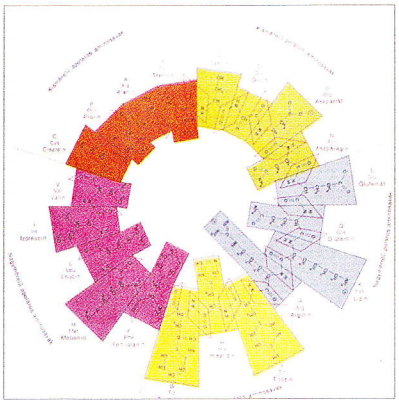
273.

274.

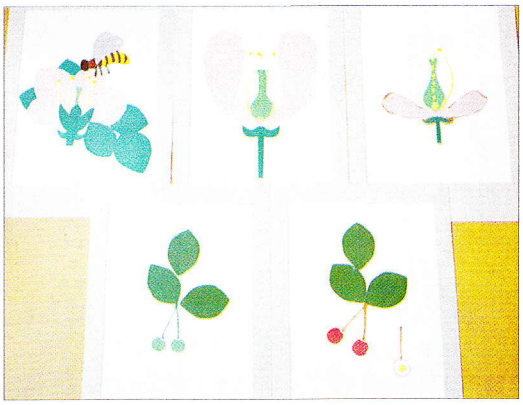


275.

269. Fekete alakos amfora (i. e. 540 k.) 270. Tálacskák (1. osztályos gyermekek) 271. Csomagolás (design) 272. Kesztyűmodellek, festett agyag (6. osztályos gyermekek) 273. Kitűzők, gyöngy (6. osztályos gyermekek) 274. Festett láda, Hódmezővásárhely (1881) 275. SABA hifi system 180 (modern design)

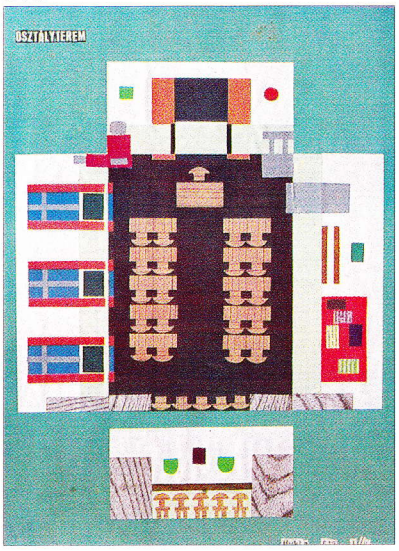


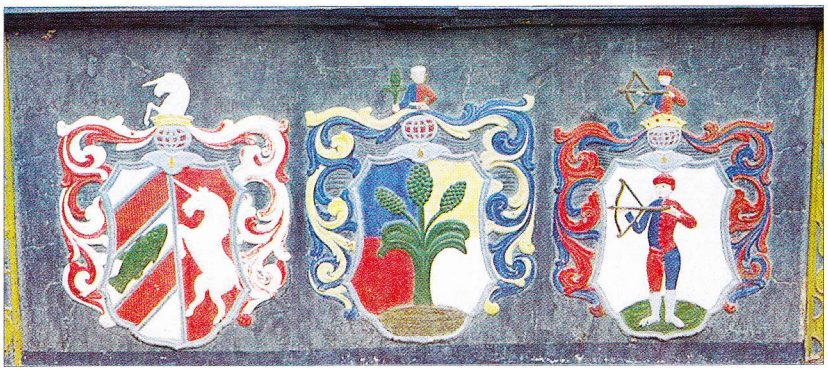
247.



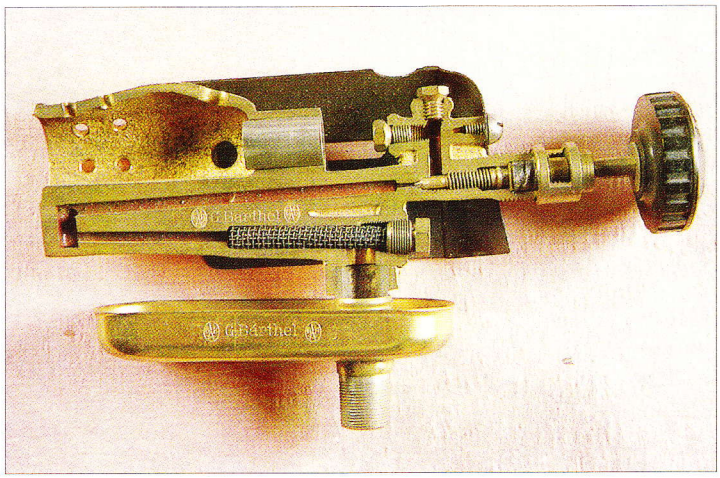
248.

249.

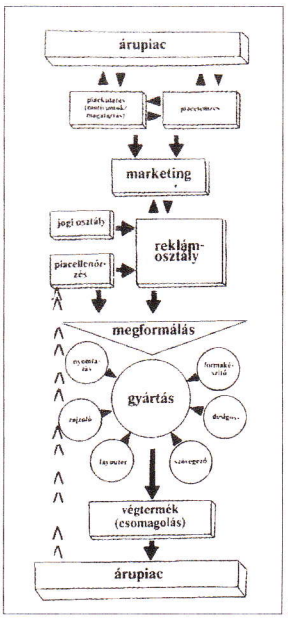




250.

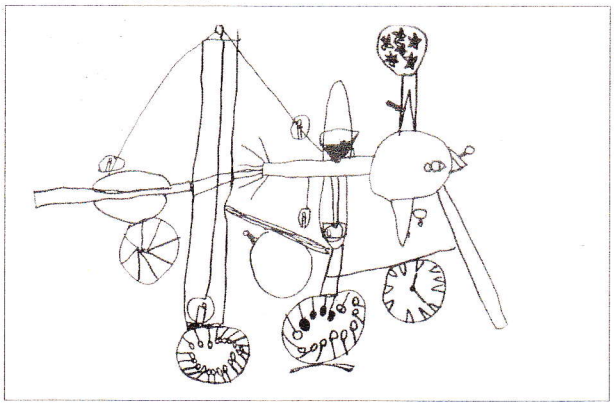


251.

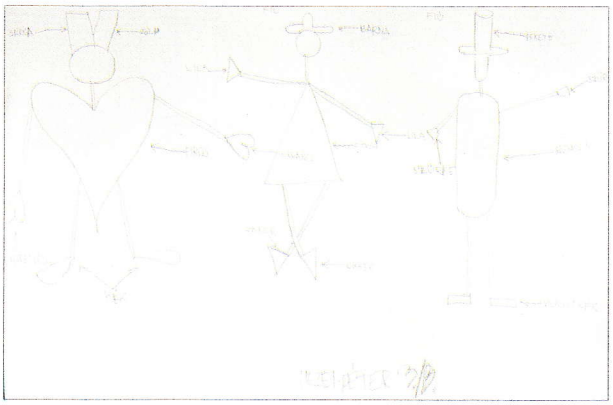


252.

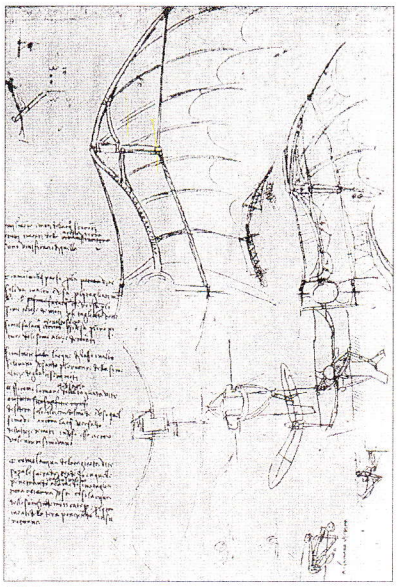
247. Aminosavak a fehérjében 248. Folyamat szemléltetés (főiskolai hallgató) 249. Osztályterem tanulmányterve (főiskolai hallgató) 250. Címerek 251. Forrasztólámpa oktatómodellje 252. Társadalmi struktúra ábrája



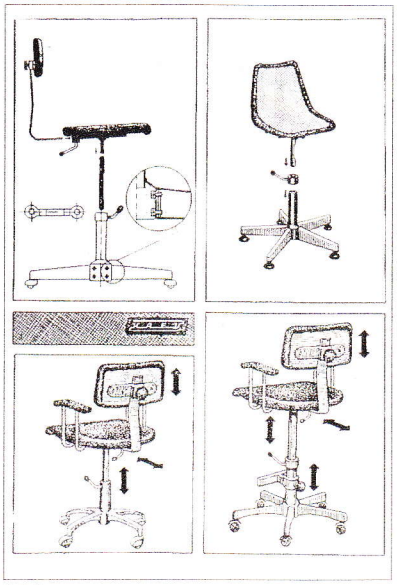
253.



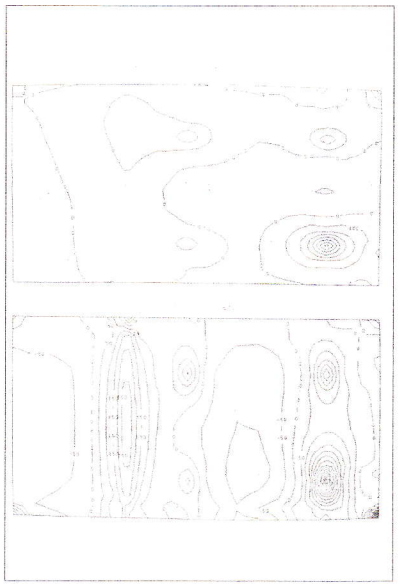
254.



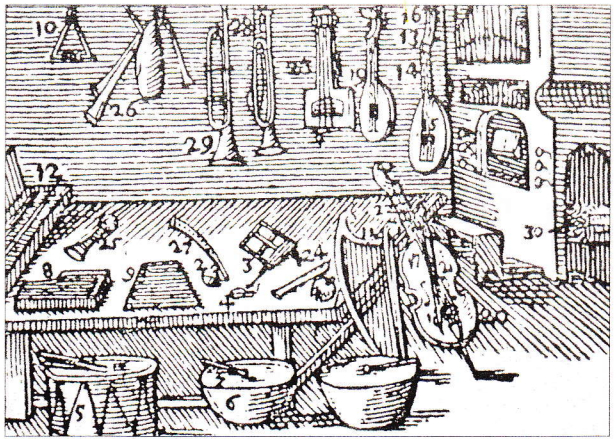
255.



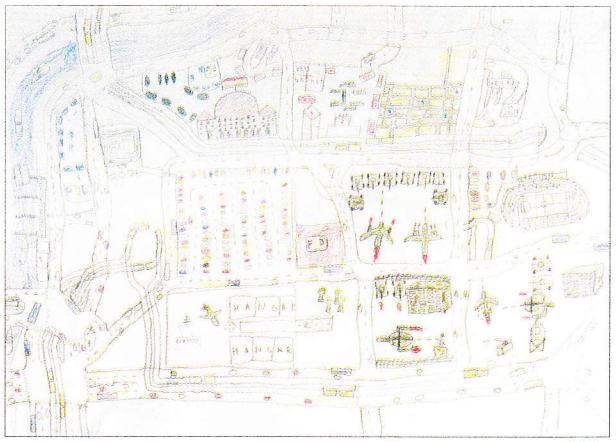
256.



257.



258.

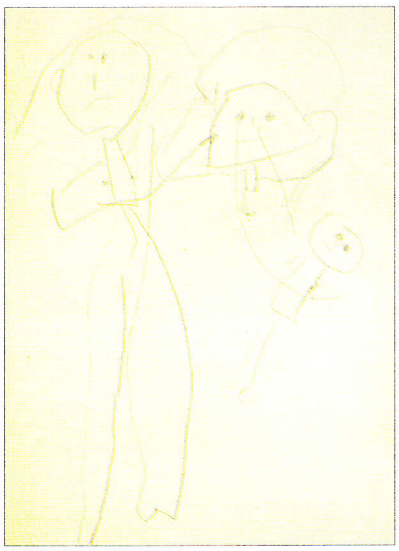


259.

260.

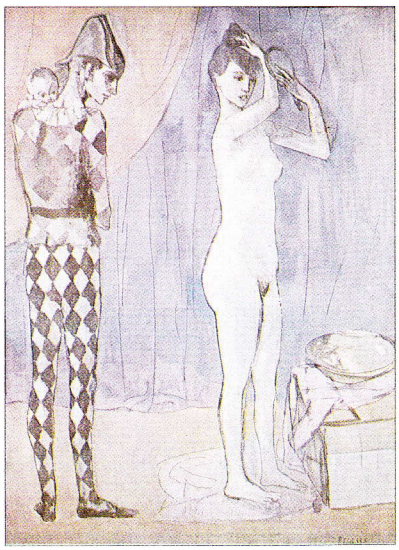
261.

253. *Bicikli-madár*, fantáziaterv (1. o.) 254. Bábtervek beírásokkal (3. o.) 255. Leonardo da Vinci: *Repülő gép tervei tükörírásos jegyzetekkel* (1502–1503) 256. Forgószék szerelési rajza 257. Födémszerkezet terhelési erővonalai, számítógépes rajz, tervező: Bálványos Csaba (1988) 258. *Hangszerek*, fametszet, Comenius: *Orbis sensualium pictus* (1658) 259. Térkép (5. o.) 260. Piktogramok 261. Emblémák

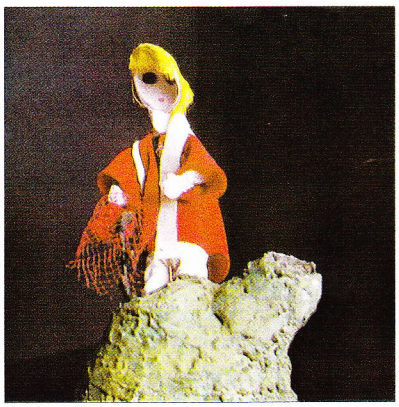


276.

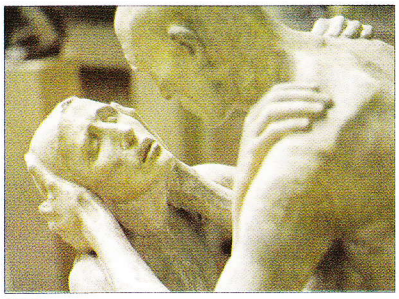
277.



278.

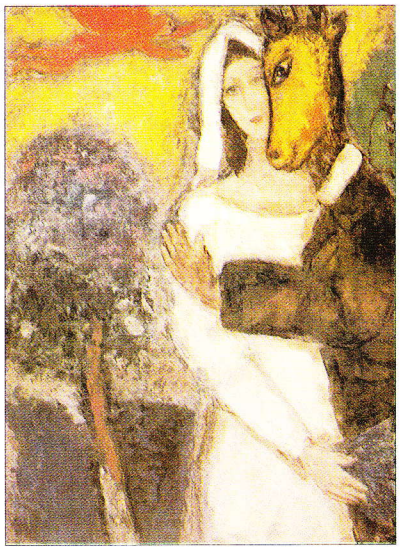


279.

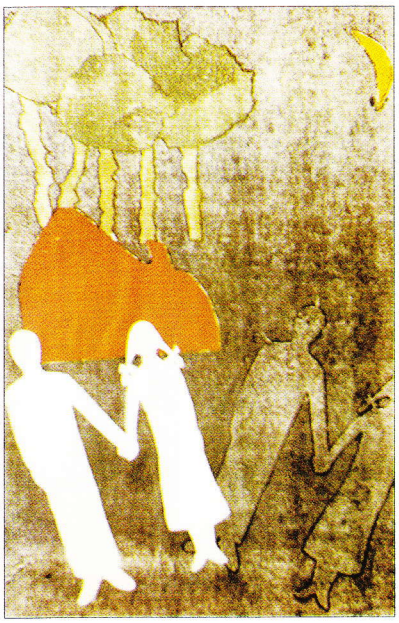


280.

281.



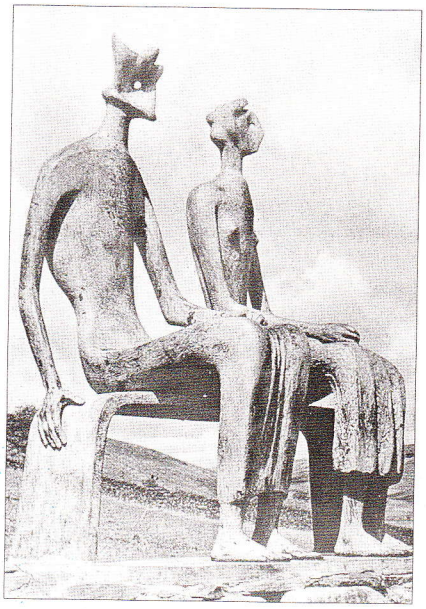
282.



283.

284.

276. *Család*, hároméves gyermek családrajza 277. *Állatmese*, 4. osztályos fiú rajza 278. Pablo Picasso: *Arlekin családja*, gouache (1905) 279. *A kis herceg magányos bolygóján*, makett, hallgatói munka 280. Constantin Meunier: *Tékozló fiú*, 281. Maszkok, főiskolai hallgatók munkái (1993) 282. Marc Chagall: *Szentiváneji álom* (1939) 283. *Szerelem*, papírmetszet, hallgatói munka 284. Tölcsérbábok, felsőtagozatos gyermekmunka



285.

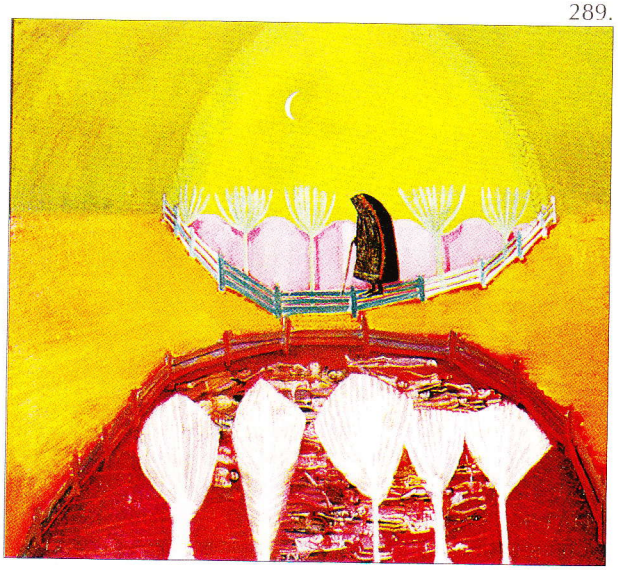
285. Henry Moore: *Király és királyné* (1952–1953) 286. Szélpál Árpád: *Padon* (fotó, 1930-as évek) 287. Käthe Kollwitz: *A vigasztaló halál*, szénrajz (1925) 288. Bruck László: *Szociofotó* (1930-as évek) 289. Orosz János: *Fogyó hold* (1975)

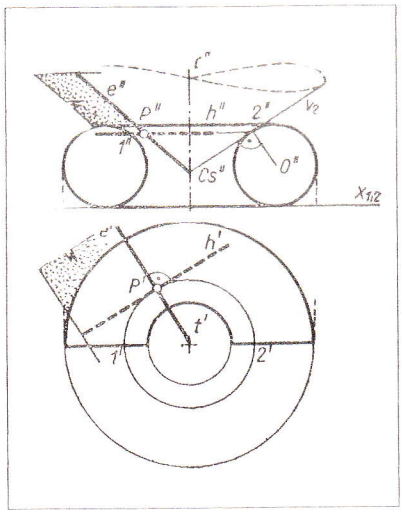
286.

287.

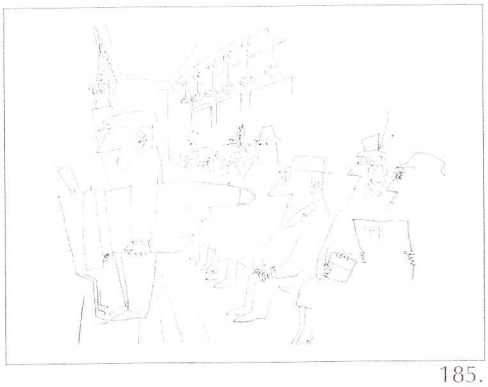
288.

289.

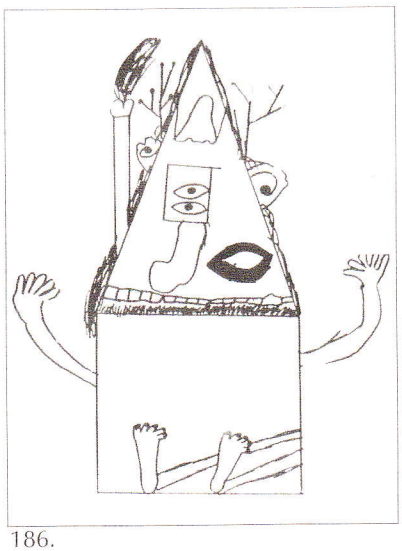




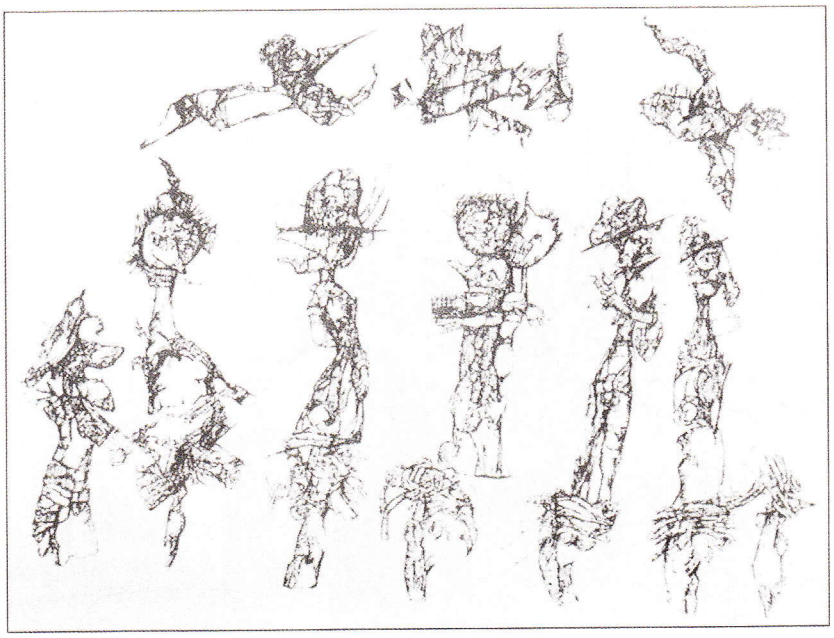
184.



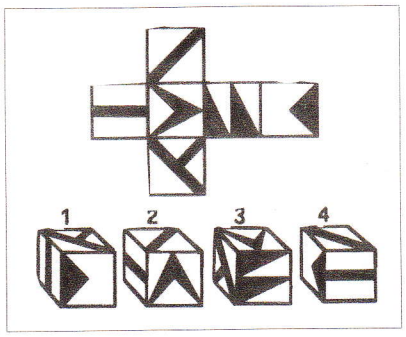
185.



186.



187.



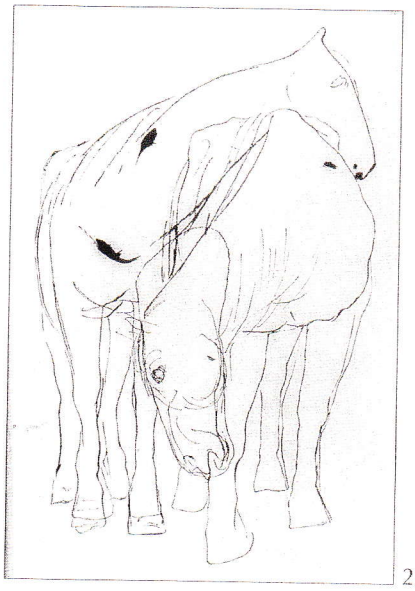
188.

189.

184. Ábrázoló geometriai ábra 185. Saul Steinberg: *Karikatúra* (1950–1960) 186. *Házember*, gyermekrajz, Németország 187. Banga Ferenc: *Az erdő mélyén* (1979) 188. Vizuális feladvány 189. Derkovits Gyula: *1514. II. Kaszát fenő paraszt* (fametszet, 1928)

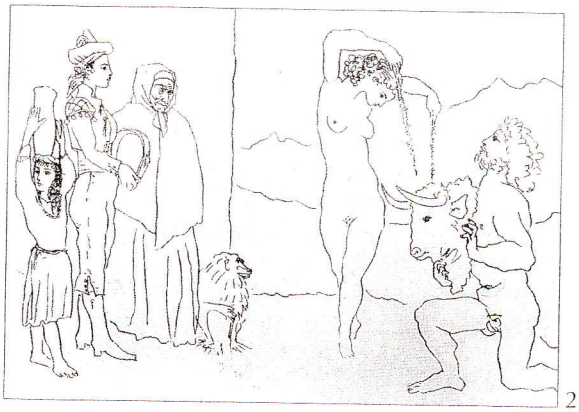
ALKOTÓI STÍLUSOK (vonalkonvenciók alkalmazása)

219.



220.

221.



222.

219. Derkovits Gyula: *Két befogott igásló* (1932) 220. Szalay Lajos: *Két ló* (1939) 221. Szalay Lajos: *Júdás* (1965) 222. Pablo Picasso: *Tánc* (1954) 223. Marc Chagall: *A művész apja* (1907) 224. Pablo Picasso: *Igor Sztravinszkij* (1920)

223.

224.

ALKOTÓI STÍLUSOK (vonal- és foltkonvenciók, kontrasztok alkalmazása)

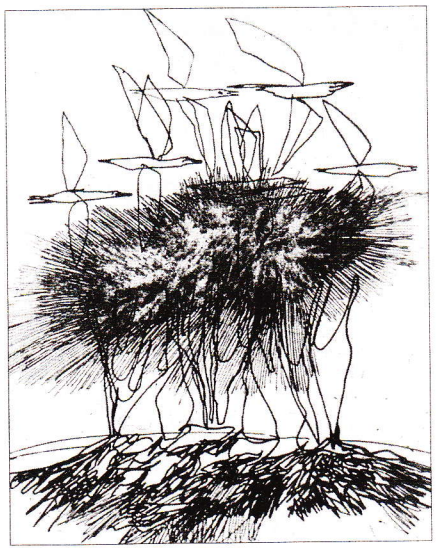
225.

226.

227.

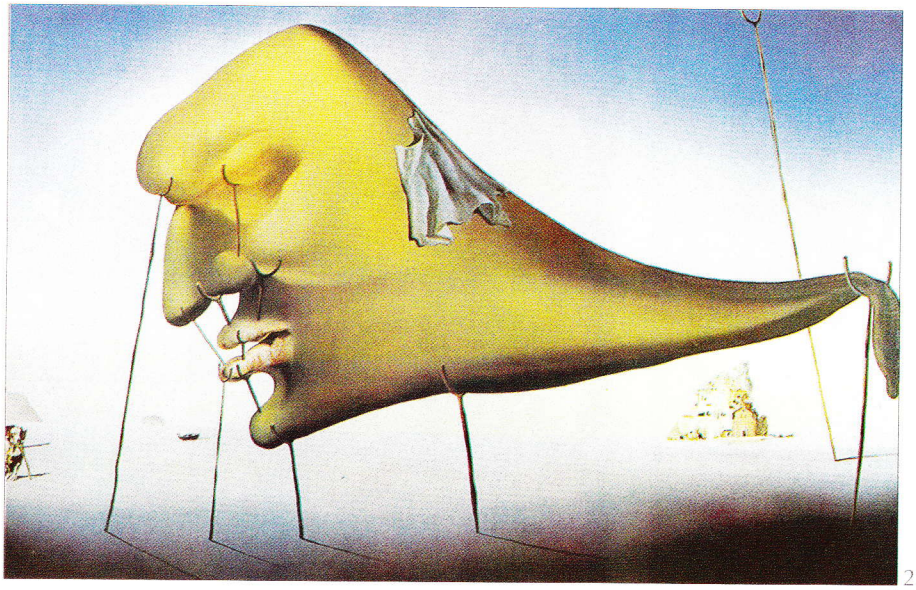
228.

229.

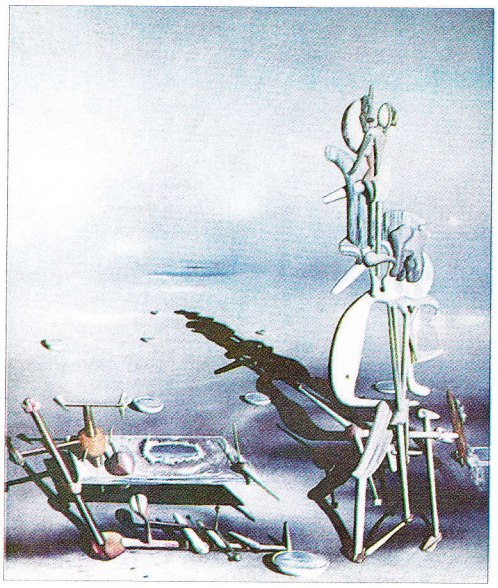


230.

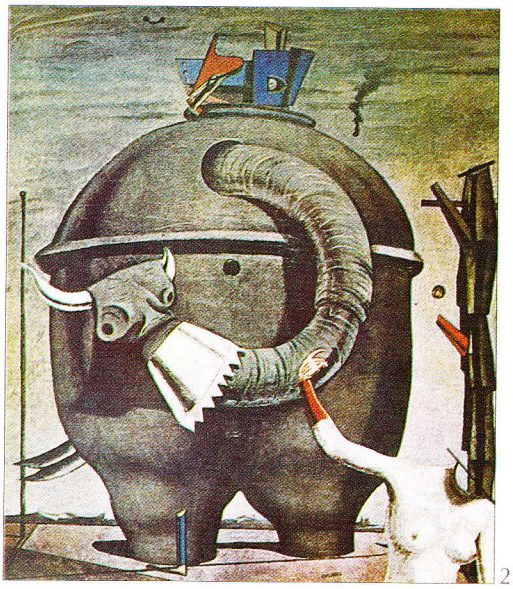
225. Hincz Gyula: *A művész felesége* (1968) 226. Kajári Gyula: *Komor variáció* (1970) 227. Somogyi Győző: *Munkás* (1973) 228. Marc Chagall: *Sebesült katona* (1914) 229. Csohány Kálmán: *Madarak és fák*, rézkarc, (1964) 230. Csohány Kálmán: Vonuló madarak, rézkarc (1970)



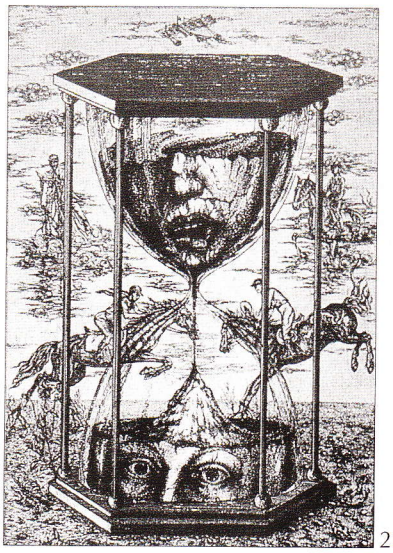
231.



232.



233.



234.

231. Salvador Dali: Alvás (1937) 232. Yves Tanguy: *A láthatatlanok* (1951) 233. Max Ernst: *A Celebesz elefánt* (1921) 234. Balla Margit: *Apokaliptikus lovasok* (1981) A szürrealizmus rokon stíluselemei: az illúziót keltő térmélység ábrázolási konvenciói (szín- és vonalperspektíva), a formák illúziókeltő, naturális és plasztikus megjelenítésének fény–árnyék konvenciói, naturális elemek irreális illesztései.

2500 Ft

9 789635 065325

BALASSI KIADÓ