

Cím: Művészkönyvek mint designtárgyak

Szerző neve: Bényi Lilla

Intézmény, kar: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet

Szak, specializáció, évfolyam: Designelmélet MA, designkurátor specializáció, 2. évfolyam

Témavezető neve, tudományos fokozata, beosztása: Fiáth Henrietta PhD, egyetemi tanársegéd

*„Bibliofil tehát nem vagyok, s könyvtáramat nem a tervszerű gyűjtőszenvédély hozta létre,
hanem az olvasás és tanulmány változó szüksége, karöltve a véletlennel, mely sohasem igazán
véletlen, s mely maga az élet.”*

– Babits Mihály: Az én könyvtáram

Absztrakt

A dolgozat hipotézise, hogy átalakult a művészkönyv fogalma, mivel megjelentek olyan művészkönyvek, amelyek designtárgyként is értelmezhetőek. A kutatás vizsgálja, hogyan lépnek ki a megszokott keretből a művészkönyvek területén megfigyelhető legfrissebb tendenciák, másfelől keresi, milyen elemzési rendszer segítené a művészkönyveket érintő változás megértését. Valamennyi művészkönyv-értelmezést bemutat a szöveg a társfogalmak – könyvművészet, könyvtárgy, műtárgy – kontextusában, majd a designtárgy fogalmának vonatkozásában. A tanulmány elfogad egy kortárs művészkönyv megközelítést, mellyel egyidejűleg röviden tárgyalja a posztdigitális időszak jellemzőit, illetve felállít egy hálózatot a művészkönyvek és a társfogalmak területén. A dolgozat a változás szemléltetésére létrehozott szempont-rendszer szerint két példa elemzését ismerteti, amelyből egy klasszikus művészkönyvnek tekinthető, egy pedig kortárs művészkönyv. A kutatás érintőlegesen vizsgálja a vizuális művészet és az alkalmazott design kapcsolatát, valamint a művészet és a tömegkereskedelem viszonyát.

Tartalomjegyzék

Absztrakt	3
Tartalomjegyzék	4
1. Bevezetés	5
2. Iránytű	7
3. Mi a művészkönyv?	9
3.1. Művészkönyv mint könyvművészet.	9
3.2. Művészkönyv mint könyvtárgy és/vagy műtárgy	11
3.3. Művészkönyv mint designtárgy	13
4. Milyen kategóriái vannak a művészkönyveknek?	16
4.1. Vető János: <i>Cím nélkül</i> (1982–1983).....	17
4.2. Salát Zalán Péter: <i>Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században – Barakonyi Szabolcs válogatásában</i> (2021)	20
5. Konklúzió	24
Függelék	27
Bibliográfia	30

1. Bevezetés

„A paradigmaváltás, ahogy egy kötet pusztá információhordozóból értékes dizájntárggyá válik, remekül megfigyelhető a kortárs művészkönyvek és fanzinok esetében. Az 1990-es évek végéig a fanzinok jellemzően valamilyen radikális politikai vagy társadalmi üzenetet hordoztak. Ehhez képest a posztdigitális korszak független kiadványkészítési praxisának fókuszában a tartalom mellett a vizuális és szimbolikus történetmesélés, valamint a gondosan megtervezett dizájntárgy áll.” (Istvánkó 2021).

Dolgozatom irányvonalát Istvánkó Beáta művészettörténész és kurátor fentebb olvasható felütése ihlette, melyben Alessandro Ludovico *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894* (2012) című kiadványára hivatkozik. Az említett paradigmaváltásról még nem hallottam, és meglepődve láttam, hogy rendkívül kevés friss kutatás született a témában. A terület feltérképezésében nehézséget jelentett továbbá, hogy számos eltérő művészkönyv-értelmezéssel találkoztam, ráadásul hasonló ellentmondásokat véltem felfedezni a kapcsolódó fogalmakban is. Némileg magyarázattal szolgáltak az említett esszé utolsó sorai, egyben alátámasztották kutatásom relevanciáját: „a posztdigitális korszak és a kortárs kiadványkészítési tendenciák megértéséhez elengedhetetlenül szükséges a médium újradefiniálása, valamint a szükséges alapfogalmak tisztázása. A festészethez képest például a nyomtatás még mindig nagyon fiatal formanyelv, nem is beszélve a nagy narratív társműfajról, az irodalomról, amihez képest a papíralapú vizuális történetmesélés kétségkívül gyerekcipőben jár” (Istvánkó 2021).

Hipotézisem, hogy átalakulás figyelhető meg a művészkönyvek területén, miszerint léteznek olyan kortárs művészkönyvek, amelyek designtárgyként is értelmezhetőek. Tehát a paradigma eredeti formájában már nem létezik. Istvánkó megfogalmazásából nem derül ki egyértelműen, hogy a kortárs művészkönyvek designtárgyak is lehetnek-e, azonban határozottan összefüggésbe hozza a két gyűjtőfogalmat. Akárhogy is nézzük, a művészkönyv egyik legmeghatározóbb erénye, hogy „több különálló diszciplína, terület és idea metszéspontjában található” (Berentz 2014, 24), tehát „mintha valamiféle Gesamtkunstként jelenne meg ez a »műfaj«” (Máthé 2013, 41). Vagyis arra az örök kérdésre, hogy a vizuális művészet milyen viszonyban áll az alkalmazott designnal, a művészkönyvek mutathatnak egy választ.

Célkitűzésem ebből kiindulva a paradigma módosulásának szemléltetése különböző művészkönyv-fogalmak tanulmányozásával és három hazai példa elemzésével. Dolgozatom így a művészkönyvek és a társterületek fogalmait vizsgálja, de nem célom egy új definíció létrehozása. Ehhez igazítva két kutatási kérdést fogalmaztam meg. Egyrészt arra vagyok kíváncsi, hogyan lépnek ki a megszokott keretből a művészkönyvek területén megfigyelhető legfrissebb tendenciák. Másrészt arra keresem a választ, hogy milyen elemzési rendszer segítené a művészkönyv-értelmezések átalakulásának megértését.

Dolgozatom módszertana szakirodalom- és forráselemzésen alapul, de része az empirikus kutatás is, valamint az említett szempont-rendszerrel a hazai példák elemzése. Tekintve, hogy egy olyan területről van szó, amelyben hangsúlyosak a taktilis benyomások, 2023. december 19-én ellátogattam a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményébe, ahol tanulmányoztam a művészkönyv tárgytipusba sorolt alkotásokat. További intézmények felkeresése nem állt módomban a dolgozat terjedelmi és időbeli korlátainak betartása végett. Ami pedig a hazai példák elemzését illeti, egy, a Magyar Nemzeti Galériában talált, tradicionális variánst – Vető János: *Cím nélkül* (1982–1983) és egy kortárs verziót – Salát Zalán Péter: *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században – Barakonyi Szabolcs válogatásában* (2021) – vizsgállok. A második példa elemzésekor Salát gondolatmenetére is hivatkozom, amelyet a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) *Fortepan Masters* című kurzusán jegyeztem fel 2023 februárjában.

A művészkönyvfogalmak átváltozásának szemléltetését segíti kutatásom szerkezete is. Először kifejtem az általam elfogadott művészkönyv-értelmezést, majd a posztdigitális időszak lényegét összegzem. A *Mi a művészkönyv?* című fejezetben a művészkönyv-fogalmakat a kapcsolódó fogalmak vonatkozásában vizsgálom – a könyvművészet, könyvtárgy, műtárgy és designtárgy jelentését keresem, mellyel párhuzamosan a művészet és tömegkereskedelem, valamint a vizuális művészet és alkalmazott design viszonyát vizsgálom. Ezt a kettő példa elemzésével folytatom a következő fejezetben. Konklúziómban reményeim szerint fel tudom fedni a művészkönyv-fogalmak módosulásának legfőbb jellemzőit. A függelékbe illesztettem a vizsgált példákról készült fotókat, valamint Salát előző bekezdésben említett gondolatmenetét. Fontos, hogy kutatásom konceptuális jellegű, vagyis elsősorban a fogalmak értelmezése és formálódása érdekel. Dolgozatomban, amennyiben ezt máshogy nem jelzem, minden a saját fordításom.

2. Iránytű

Elengedhetetlennek tartom, hogy dolgozatom megértését egy rövid magyarázattal segítsen. Először tisztázom, milyen jelentést tulajdonítok a művészkönyvnek, illetve a fogalmat a társfogalmak viszonyában is vizsgálom, egyfajta hálózatot kialakítva. Majd röviden összefoglalom, mik a jellemzői a posztdigitális kornak, ami szintén szerves része a hipotézisemben taglalt átalakulásnak. Erre azért tartok igényt, mert kutatásom konceptuális jellegéből adódóan a harmadik fejezet inkább a megfelelő kérdések feltevéséről szól, mint a konkrét válaszok megtalálásáról.

Az általam elfogadott művészkönyv-értelmezést az egyik legjelentősebb művészkönyvekkel foglalkozó intézménytől kölcsönöztem, amely a Printed Matter: *„Ellentétben a művészeti könyvekkel (art book), katalógusokkal vagy monográfiákkal, amelyek általában egy másik médiumban létrehozott műalkotásokat mutatnak be, a művészkönyv (artists' books) kifejezés olyan kiadványokra utal, amelyeket saját jogon művészeti alkotásként fogalmaztak meg. Ezek a »lapra szánt projektek« általában olcsók, gyakran nagy vagy nyílt kiadásban készülnek, és demokratikusan hozzáférhetőek»* (Printed Matter, Inc., d. n.).

Művészkönyv = könyvtárgy = műtárgy = / ≠ könyvművészet
Művészkönyv = könyvtárgy = műtárgy = / ≠ designtárgy
Könyvművészet ≠ designtárgy
Klasszikus művészkönyv (kb. 1960–2000) = / ≠ könyvművészet (egyedi vagy limitált számú)
Kortárs művészkönyv (posztdigitális éra kb. 2000–) = / ≠ designtárgy (nagy vagy nyílt kiadású)

Véleményem szerint bárki készíthet művészkönyvet, amelynek szinonimája a könyvtárgy. Ezek a tárgyak műtárgyként is megállják a helyüket, intézmények gyűjteményeinek és privát kollekcióknak a részét képezhetik. Bizonyos kortárs művészkönyvek értelmezhetőek designtárgyként. A hagyományos művészkönyvek paradigmája körülbelül a hatvanas évektől az ezredfordulóig tartott, és sok esetben könyvművészeti alkotások tartoznak ide. A hipotézisemben megfogalmazott váltás nagyjából az ezredforduló idejére tehető, és a posztdigitális korszakhoz kapcsolódik szorosan.

Fontos kijelenteni, hogy a nyomtatott kiadványoknak ma is van létjogosultsága. A The Museum of Modern Art *A Century of Artists Books* című kiállításának kurátora, Riva Castleman már 1994-ben megfogalmazta, hogy az elektronika megjelenése után megnőtt az igény a könyvekre mint „*többdimenziós alkotásokra*” (Castleman 1994). A művészkönyvkiadás és a közönség érdeklődése pedig azóta csak gyarapodott, hiszen a művészkönyvek olyan komplex élményt képesek nyújtani a befogadóknak, amelyre a legtöbb képernyő nem képes: a taktilitástól kezdve a szövegek és képek viszonyáig, nem is beszélve a könyvtervezésről, beleértve a nyomdai kivitelt (Printed Matter, Inc., d.n.). Remek példák erre a fotókönyvek, elvégre a fotográfiák nyomtatva működnek csak igazán, mivel színüket a képernyők torzítják.

A művészkönyvkészítés fellendülése tehát paradox módon épp a digitalizáció hatására következett be, ugyanakkor az internet megjelenésével is jelentősen összefügg: „*Napjainkban, azaz ahogy a szakirodalom nevezi, a posztdigitális korban a kiadványkészítés új korszakának küszöbén állunk. [...] A posztdigitális éra jellemzője a mérhetetlen információs túlterheltség. Az ebben rejlő számtalan lehetőség kétségtelen, ugyanakkor a befogadó szempontjából természetes igény jelentkezik valamifajta szerkesztett szelekcióra és a megszűrt információ kézzelfoghatóvá tételére. [...] Ahogy az már a korai fanzinok vagy a mail art mozgalom esetében is kiderült, az effajta szubkulturális kiadványmegosztás hálózatos háttérrel igényel, a napjainkig megismert legkiválóbb és legátfogóbb hálózat pedig egyértelműen a World Wide Web*” (Istvánkó, 2021). A posztdigitális időszakot nagyjából az ezredfordulótól számoljuk (Istvánkó, 2021).

3. Mi a művészkönyv?

Kutatásom közben hamar rájöttem, hogy a művészkönyvek területéhez kapcsolódó fogalmakat illetően még a szakmán belül sincs közös megegyezés. Éppen ezért először is szükségesnek tartottam sorra venni a legfontosabb fogalmak közül valamennyit, azonban úgy, hogy az dolgozatom szolgálja: a fejezetben különböző művészkönyv-értelmezéseket vizsgálók olyan fogalmak vonatkozásában, melyek hipotézisem alátámasztásában vagy épp cáfolatában segíthetnek.

3.1. Művészkönyv mint könyvművészet

A művészkönyv jelentését elsőként a könyvművészet kontextusában tanulmányozom, ami talán a legnagyobb kapcsolódó fogalom avagy terület. Ehhez elsődleges hivatkozási pontom Amanda Catherine Roth Clark, aki disszertációjában a művészkönyveket (*artists' books*) a könyvművészet (*book arts*) hatvanas évek óta fejlődő alműfajaként jelöli meg (Clark 2013, 54). A művészkönyvek megjelenésének datálása szintén vitatott, előfordul, hogy a húszas évek avantgárd mozgalmaival jelölik, de akad olyan is, aki a 18–19. századig visszanyúl, William Blake saját szövegeit illusztráló könyveihez (Máthé 2013, 41). A terminológia körül a kilencvenes évek óta zajlik a vita, amit nem könnyít meg, hogy a két fogalom meghatározása között átfedések vannak, mindkettőt akár egészen máshogy használják a szakmán belül, ráadásul gyakran összekeverik. A könyvművészet értelmezésében minden bizonnyal nagyobb az egyetértés, valószínűleg azért, mert az a nagyobb halmaz. Arról nem is beszélve, hogy a művészkönyveket illetően abban sincs megegyezés, hogy az angol nyelvű elnevezésben hol legyen az aposztróf – először 1973-ban használták aposztróf nélkül (*artists books*). Talán kijelenthető, hogy a két kifejezés egyfelől változatos jellegéből adódóan tisztázatlan, másfelől a művészeten belül elfoglalt marginalizált helyzete miatt (Clark 2013, 43–56).

A hatvanas években megjelenő konceptuális művészethez számos meghatározás köti a szóban forgó fogalmakat, az *A Dictionary of Modern and Contemporary Art* a könyvművészetet például egyenesen konceptuális művészetként értelmezi: „Egy terminus a konceptuális művészetként készült könyvekre, amelyeket inkább az általuk megtestesített eszmék miatt értékelnek, mintsem megjelenésük vagy irodalmi tartalmuk miatt” (Chilvers és Glaves-Smith

2009). A *The Oxford Companion to the Book* a művészkönyvek definíciójánál szintén kiemeli a koncepció jelentőségét: „*olyan kifejezési médium, amely kreatívan foglalkozik a könyvvvel mint tárggyal és mint koncepcióval egyaránt*” (F. Suarez és R. Woudhuysen 2010). Bizonyos nézetek szerint a könyvművészet mint *a könyv művészete (art of the book)* az ókorig visszavezethető, a művészkönyv pedig mint *könyv mint képzőművészet (book as visul art)* inkább konceptuális alapú és kortárs (Clark 2013, 55).

Johanna Drucker a *The Century of Artists' Books* című tanulmányában felhívja a figyelmet arra a problémára, hogy egyesek túl tágan értelmezik a műfajt – például művészkönyvnek neveznek minden könyvet, amelyet művész készített –, mások viszont túl szigorúan – például kizárják a fogalomból az olyan könyveket, amelyek egy limitált példányszámú sorozat részei (Courtney 1999, 5). Drucker saját definíciójával sem elégedett, mindenesetre a művészkönyvek jellemzői szerint többek között a következők: „*belső »könyvszerűség«; tudatában kell lenniük saját könyvidentitásuknak és/vagy meg kell kérdőjelezniük azt; politikai töltetűnek és/vagy társadalomkritikusnak kell lenniük; művészileg avantgárdnak kell lenniük; és a művészt kell reprezentálniuk*” (Drucker 1995, 161). Később kiemelte, hogy hozzáférhetőnek és olcsónak is kell lenniük (Clark 2013, 61).

Ami pedig a könyvművészetet illeti, a gyakorlatiasabb megfogalmazások szerint magában foglalja többek között a papírkészítést, az illusztrációt, a könyv- és kötéstervezést, a betűtervezést- és öntést, valamint a díszített papírt (Ripley-Duggan 1989, 82–83). De mégis mi különíti el a könyvművészeti alkotásokat az általános könyvektől? Richard Kostelanetz megfogalmazásában „*a könyvművészet (book-art) megpróbál valami mást megvalósítani a szintaxis-sal, a formátummal, az oldalakkal, a borítókkal, a mérettel, a formával, a kötéssel. [...] A legtöbb könyv elsősorban valami tőle kívülálló dologról szól, a legtöbb könyvművészeti könyv azonban elsősorban önmagáról szól. [...] Valami könyvművészet, ha a készítője azt mondja, hogy az?*” (Kostelanetz 1979, 43–44). Ebből kiindulva a könyvművészeti könyveket az alkotó tudatosan művészeti tárgynak tervezi. Habár az most már egyre jobban kirajzolódik, hogy a művészkönyvek területén nem sok kérdést tudunk egyértelműen megválaszolni, azt már kijelenthetjük, hogy vannak olyan művészkönyvek, amelyek könyvművészeti alkotások – olyan könyvek, amelyek műtárgyak is egyben. Felvetődik ugyanakkor a kérdés, hogy ma is helytálló-e az a megállapítás, hogy minden művészkönyv elhelyezhető a könyvművészetben belül, és amennyiben nem, milyen új területek merülnek fel.

3.2. Művészkönyv mint könyvtárgy és/vagy műtárgy

A művészkönyvek designtárgyként való felfogásáig tartó úton létezik egy olyan pont, amelynek vizsgálata releváns lehet kutatásomhoz: a könyvek (tárgyak) világa. Dolgozatomban a könyv definícióinak felderítésére nem vállalkozom, a művészettel és a designnal való kapcsolatának vizsgálatát viszont kulcsfontosságúnak tartom. Műtárgy a ready made óta lényegében bármi lehet, mindenesetre érdemes elemezni a könyvesboltokból, elérhető áron megvásárolható könyvek műtárgy mivoltát, elsősorban a ready made előtti időszakra vonatkozóan. A könyvtárgy kifejezés használata vajon képes feloldani a tömegtermelés és a művészet között feszülő ellentétet? Vagyis a könyvtárgy egyben műtárgy, vagy épp ellenkezőleg, sokszorosított nyomtatásra használatos megnevezés, esetleg mindkettő?

„A művészkönyvek a nyomtatott kapitalizmus (print capitalism) eredményeire reagálva működnek, akár implicit módon, akár explicit módon. [...] A művészkönyv úgy is felfogható, mint a művész és a néző elutasítása a könyvkultúra magától értetődőnek vételére” (Clark 2013, 20–21). Vagyis a művészkönyv mindenképpen egyfajta reakció a könyviparra, sőt, leginkább annak elutasítása. A könyvgyártásban új időszak vette kezdetét a posztindusztriális korban, hiszen felértékelődött a könyvek értéke, aminek eredményeképpen képesek lettek újra műalkotássá válni (Maffei 2008, 17). Tehát nem kell egy könyvnek művészkönyvnek lennie ahhoz, hogy műalkotás legyen – ez pedig a művészkönyvekre is hatással volt, értelemszerűen értékesebbé tette azokat is.

Kostelanetz többek között a következő különbségeket állapítja meg könyvtárgy (*book-object*) és műtárgy (*art-object*) között: előbbi viszonylag olcsó elkészíteni és terjeszteni, általában hordozható és könnyen tárolható, saját tempóban lehet megtapasztalni és nem utolsósorban példányszámuk elméletileg korlátlan, így sok vásárlóra van szüksége. Utóbbi viszont egyedi vagy száma a gyártáskor szándékosan korlátozott, vagyis többnyire csak egy vásárlóra van szüksége. Közös céljuk, hogy bekerüljenek egy archívumba, a könyv a kutatókönyvtárba, a műtárgy pedig a művészeti múzeumba. *„Lehetséges egyedi könyvet készíteni, például kézzel írott naplót, vagy számban és autográfiában korlátozott kiadású könyvet; de mint kommunikációs eszköz, az első valójában könyv mint műtárgy, amely csak a nyilvános kiállítás révén válik ismertté, míg a második, úgymond, könyv mint nyomtatás”* (Kostelanetz 1979, 43). Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a kijelentés kontextusa a hetvenes évek vége,

persze a legtöbb könyvre ez az állítás megkérdőjelezhetetlenül igaz ma is. Ráadásul ennek az Kostelanetz esszéjének nem képezi tárgyát a művészkönyv fogalma, ami – bármilyen definíciót is társítunk hozzá – határozottan több, mint kommunikációs eszköz.

Majdnem negyven év elteltével Perneczky Géza (2007) is példányszám szerint állapít meg két csoportot – sokszorosított és egyedi –, azonban művészkönyv-definíciójában mindkettő megállja a helyét, sőt, meglátása szerint a könyvtárgy egyfajta szoborra emlékeztető művészkönyv: *„Olyan könyvszerű kiadvány, amit maguk a képzőművészek terveztek, állítottak össze és adtak ki azzal az igénnyel, hogy a könyvformát a primer művészeti műfajokhoz hasonló kifejezési eszközként használják. Két nagy csoportjuk ismert: a nyomdai előállítással készült sokszorosított művészkönyvek és unikát jellegű egyedi munkák, amikben rendszerint első pillantásra felismerhető a kézi technikák, tehát a kollázs, a festés, a modellálás stb. fokozottabb használata is. Ez utóbbiak gyakran törekcsenek poétikusan expresszív vagy a szobrokhoz hasonló plasztikai hatásra – velük kapcsolatban ezért merülhet fel a Bookwork vagy a Book-object kifejezés, sőt néha a Paperwork megjelölés is”* (Perneczky 2007, 10).

Az Artportal lexikon-szócikke a művészkönyvekre úgy is hivatkozik mint könyvtárgy és mint *„képzőművészek által alkotott egyedi vagy kis példányszámú speciális könyv”* (Artportal d. n.). A kis példányszám alatt maximum ötven példányt ért, aláírva és számozva. Megjelent tehát az első leírás, amely konkrét példányszámmal korlátozza a fogalmat. Virágzását a hatvanas és hetvenes évekre, másodvirágzását a nyolcvanas és kilencvenes évekre jelzi, *„amikor már elvesztette a korábban a keleti régióban jellemző politikai tónusát, alternatív karakterét”* (Artportal d. n.). Akár ezt a két időszakot két paradigmának is tekinthetnénk (első az 1960–1980 közötti, második az 1980–2000 közötti), és összesen három paradigmát is megkülönböztethetnénk a művészkönyv-idővonalon (harmadik lehetne a hipotézisem szerint 2000-től). Tehát ahogy megnyílt a lehetőség az információk könnyű és olcsó sokszorosítására, a könyvipar fellendült, ami az eredetileg társadalmi célú művészkönyvek gyártásának csökkenését eredményezte, viszont előmozdította az olyan művészkönyvek készítését, amelyekkel már nem kizárólag az információ terjesztése volt a cél, hanem esztétikai szempontok is érvényesültek. De amint tovább fejlődött a technológia és megszületett az online tér – ahol még kényelmesebben és akár ingyen lehet információt közölni –, a könyvek értéke megnőtt, a fejlettebb könyvtervezés pedig még több lehetőséget adott az önkifejezésre. Így megjelentek olyan művészkönyvek, amelyek designtárgyak is?

3.3. Művészkönyv mint designtárgy

Kutatásom következő alfejezetében a korábban tárgyaltakkal ellentétben elsősorban nem a művészet vonatkozásában vizsgálom a művészkönyv jelenségét, hanem a design oldaláról. A tervezés persze lehet a művészet része – a művész színválasztásától kezdve a könyv kivitelezéséig –, másfelől épp ellentéte is lehet – például az alkalmazott tervezőgrafikában nincs feltétlenül helye az önkifejezésnek. Örök kérdés, hogy hány kompromisszumot bír el egy tervezőgrafikus autonómiája egy alkalmazott munka során. Azonban a művészek is számos kompromisszumot hoznak, autonóm grafikusművészek pedig léteznek. Istvánkó Beáta 2021-ben írt esszéje szerint „a 20. század avantgárd művészeti hagyományaiból építkező könyvformátum a legesszenciálisabb mód, ami képes lehet lebontani a vizuális művészetek és az alkalmazott dizájn közt húzódó határvonalat, fal helyett pedig hidat képezni a kettő között” (Istvánkó 2021). Felmerül tehát a kérdés: a művészkönyvek terepei lehetnek a vizuális művészet és az alkalmazott design összemosódásának? Egy brief alapján tervezett könyv lehet művészkönyv? Milyen viszonyban áll a tömegkereskedelemmel és a művészettel a tervezőgrafika és a design?

Istvánkó a művészkönyveket a kiadványok (*printed matter*) közé sorolja. Leírása szerint a kiadványok sokszorosított, nyomtatott anyagok kiadóktól, művészektől vagy független kollektíváktól. „A kiadványok készítői a munkafolyamat során mindannyian dizájnerekké válnak: legyenek akár vizuális művészek és tervezőgrafikusok, akik egy-egy kötet bizonyos részeiért felelősek, akár olyan alkotók, akik művészeti praxisukba integrálták a publikációs tevékenységet, vagy gyűjtők, akik könyvkollekcióikkal új kontextusokat teremtenek; nagyobb művészkönyv- és prozine (*professional zine*)-kiadók, akik komplex tevékenységükön keresztül akár egy teljes közegre vannak hatással. Mindannyian olyan elkötelezett szereplői a dizájn és a vizuális művészet ezen területének, akiknek mindennapi gyakorlatában különböző művészeti és kommunikációs területek keresztezése és többnézetűsége játszik szerepet. Emellett minden közreműködőben közös a könyv mint fizikai tárgy (*dizájnobjekt*) iránt érzett feltétlen elköteleződés” (Istvánkó 2021). Eszerint a kiadványok lehetnek designtárgyak, és mindenki tervező, aki valamilyen szinten alakítja egyes kiadványok útját – a tervezési vagy gyártási folyamat résztvevőin túl a menedzsment és az elmélet oldaláról közelítők is.

A designtárgy kifejezés a Designisso online magazin *Katalógus katalógus* című kiállítás-hoz írt ajánlójában is feltűnik. A kiállítás kurátorai – a MOME designelmélet mesterszakos hallgatói – kizárólag katalógusokból rendezett tárlata azt a folyamatot mutatta be, ahogyan ezek a kiadványok az évek során designtárgyakká váltak. *„Egy kiállítási katalógus – jó esetben – két igénynek is megfelel: szakkönyv, amely tartalmazza a tudományos eredményeket, összefoglalja a kurátori koncepciót, illetve tervezőgrafikusok által kialakított designtárgy is, amely esztétikai élményt nyújt az olvasónak, akár egy újabb réteggel ruházza fel a kiadványt”* (Designisso 2022). Azt tehát megállapíthatjuk ebből, hogy katalógus lehet designtárgy. De mit értünk egyáltalán designtárgy alatt? A MOME közössége által működtetett Designisso bemutatkozásában például ezt olvashatjuk: *„a design műfaji és szakmai területeken átívelő fogalom, amin keresztül párbeszédbe léphetnek egymással a kultúra legkülönbözőbb elemei, az épített környezettől a digitális bitfolyamokig”* (Designisso d. n.).

Tekintve, hogy a design számos területen használatos kifejezés, a designtárgy fogalomnak megszámlálhatatlan jelentése van. Valamilyen támpontra viszont mindenképpen szükségem volt kutatásomhoz, így a World Design Organization (WDO) aktuális designdefiníciójából indultam ki, ami így szól: *„A design egy stratégiai problémamegoldó folyamat, amely ösztönzi az innovációt, megalapozza az üzleti sikert, és újító termékek, rendszerek, szolgáltatások, élmények révén előmozdítja az életminőség javulását. A design áthidalja a szakadékot aközött, ami van és aközött, ami lehetséges. Transzdiszciplináris szakmáról van szó, amely a kreativitást a problémák feloldása és a közös megoldások megtalálása érdekében mozgósítja, azzal a szándékkal, hogy egy terméket, rendszert, szolgáltatást, élményt vagy vállalkozást jobbá tegyen. A design szívében optimistán tekint a jövőre, és a problémákat lehetőségekként keretezi újra. Összekapcsolja az innovációt, a technológiát, a kutatást, az üzletet és a felhasználókat, hogy új értéket teremtsen és versenyelőnyt biztosítson a gazdasági, társadalmi és környezetvédelmi területeken”* (World Design Organization 2021, Schneider ford.). Arra következtethetünk ebből, hogy a designnak létezik egy erőteljesen kereskedelmi kontextusa. Ezt igazolja az Amerikában, a második világháború utáni piacgazdaságban kialakult „good design is good business” elv is, melyben a design a marketing eszközévé vált – arculattervezés vagy éppen termékstyling formájában –, és ettől fogva a *„jó design az, ami jó designnak néz ki”* (Colomina és Wigley 2016, 90).

A *Magyar Tervezőgrafika TOP 100* című könyvből az derül ki, hogy a tervezőgrafikához kapcsolódó fogalmak sem egyértelműek. Vasvári Péter, a kötet szerzője már az előszóban felteszi a kérdést, hogy vajon a tervezőgrafika alkalmazott vagy autonóm, majd a képzőművészetet és az iparművészetet hozza párhuzamba a területtel – állítása szerint „*ez a két gyűjtőfogalom érintkezhet és kapcsolódhat is egymással*” (Vasvári 2022, 6). Halasi Zoltán szerint a digitalizáció következtében több specializálódási lehetőség nyílt meg a tervezőgrafikában, ami „*a vizuális kommunikáció oktatásában kisebb válságot okozott*” (Halasi 2022, 14). Zeman Zoltán a tervezőgrafikát a művészetben belül helyezi el, és meggyőződése, hogy „*a megrendelői érdekek kiszolgálása mellett aktívan formálja is a vizuális kultúrát*” (Zeman 2022, 18). Simon Péter Bence pedig felhívja a figyelmet a területen belül használatos angol és magyar megnevezés különbözőségére: a graphic design magyar fordítása nem igazán létezik, tervezőgrafikaként és alkalmazott grafikaként lehet értelmezni. Azonban biztató átalakulást jelez: „*Talán a huszonegyedik század digitalizált világának változásai kapcsán, vagy egy tudatosabb tervezői attitűd miatt, most kicsit felelszél a tervezőgrafika a »reklámsokkból«, és a tervezőgrafikusokat ma már nem csak »piacorientált utasítások« irányítják. Szociális, társadalmi szerepet vállalnak. Akár saját üzeneteket is közölhetnek, klasszikus értelemben vett alkotással is foglalkoznak. Ezek a grafikusok egyre többször autonóm vagy szociális témájú plakátot terveznek, művészeti kiállítást szerveznek, művészkönyveket készítenek, ahogyan az alkotó ember számára ez mindig is természetes volt*” (Simon 2022, 10).

4. Milyen kategóriái vannak a művészkönyveknek?

Ahhoz, hogy a különféle definíciók és fogalmak meghatározását vagy éppen ellentmondásait jobban megvilágítsam, valamint a művészkönyv-értelmezések átalakulását látványosabban szemléltessem, hazai példákat elemzek. A példák kiválasztását megelőzte egy jelentős szelekció, több száz könyvet tanulmányoztam az elmúlt hónapokban. A terjedelmi korlátok miatt két alkotást vizsgálok, ugyanis célom minél jobban megismerni a tárgyak sajátosságait, illetve a lehető legjobban megérteni az alkotót és szándékát – mindehhez pedig egy-egy rövid áttekintés nem lenne elegendő. A válogatás során a legfontosabb szempontom az volt, hogy a példák egyértelműen művészkönyvek legyenek, lényegesen különbözzenek egymástól a koncepciójukat tekintve, valamint legyen köztük olyan művészkönyv, amely designtárgyként is értelmezhető, de olyan is, amelyet semmiképpen sem tekinthetünk annak. A kettő művészkönyvet az elkészítésükkel megegyező sorrendben, kronologikusan veszem szemügyre.

Az elemzéshez egy saját szempont-rendszert alakítottam ki, amely a kutatásomhoz releváns adatok összegyűjtését szolgálja, vagyis az új tendenciákra hívja fel a figyelmet. A szempontokat a megadott sorrend mentén követem, habár bizonyos művészkönyveknél vannak átfedések a különböző pontok között. Szándékosan nem a tradicionális műleírásokat követem, hiszen nem klasszikus műtárgyakat tanulmányozok, ugyanakkor az alapvető tulajdonságok megállapítása természetesen ebben az esetben is elengedhetetlen, így merítettem az általam ismert műleírási alapelvekből is. Mindezek fényében a következő elemzési szempontokat állapítottam meg:

- Ki az alkotója? (szerző)
- Mi a címe? (cím)
- Mikor készült? (évszám)
- Milyen technikával készült? (technika)
- Milyen anyagból készült? (anyag)
- Mi a mérete? (méret)
- Hány példány készült belőle? (példányszám)
- Hány ember vett részt a létrehozásában? (közreműködők)
- Milyen témát dolgoz fel? (téma)
- Milyen célból készült? (készítés célja)

- Alkalmazott vagy autonóm munka? (alkalmazott / autonóm)
- Eleve könyv a médiuma, vagyis nem reprodukció? (reprodukció)
- Rendelkezik valamilyen egyedi tulajdonsággal? (egyediség)
- Milyen mértékben tér el az általános könyvformától? (könyvszerűség)
- Milyen típusú kereskedelmi egységben található meg? (kereskedelmi egység)
- Ki adta ki? (kiadó)
- Milyen intézményi gyűjteményben található meg? (intézményi gyűjteményben)
- Milyen típusú intézmény gyűjteményében található meg? (intézményi gyűjtemény típusa)
- Milyen megnevezéssel található meg intézményi gyűjteményben? (intézményi gyűjtemény megnevezése)

4.1. Vető János: *Cím nélkül* (1982–1983)

Vető János „fotós, zenész, képzőművész, a hetvenes évek neoavantgarde köreinek és a nyolcvanas évek alternatív kultúrájának fontos alakja” (Ludwig Múzeum d. n.). Szakképzettsége szerint egyébként fényképész, és autodidakta képzőművész (Kieselbach d. n.). *Cím nélküli*, a művészkönyvek korábban érvényes paradigmájának időszakában, 1982–1983 között készült mappája egyértelműen rendelkezik a korszak művészkönyveinek valamennyi sajátosságával (Havasréti 2009, 44): képzőművész által készült autonóm munka, lapjai nem rögzítettek, technikája kollázs, anyaga papír és fotó, illetve politikai utalások is találhatóak benne („*HADIÁLLAPOT*” és „*DISZIDÁCIÓ*” feliratok), ráadásul a 31×22,8×3 centiméteres mappa egypéldányos. A mű elemzésén keresztül éppen ezért jobban megérthetjük, milyen elemekből állhat egy konvencionális művészkönyv, azonban fontos, hogy egy mű tulajdonságainak detektálása után általánosítani tévedés lenne, így inkább iránymutatásként szolgálhat.

Vető vélhetően közreműködők nélkül készítette a művet, ugyanis semmilyen forrás nem utal arra, hogy más is részt vett volna a folyamatban – persze magát a mappát valószínűleg nem a művész készítette sajátkezűleg. Nyomtatást nem igényelt a művészkönyv létrehozása, teljesen analóg, illetve manuális munka. A művész a fotográfiákat utólag ragasztotta a papírra, ahogy a kézzel készült rajzok és írások sem nyomtatva kerültek az oldalakra, valamint a fekete mappa borítójára is maga festette a fehér vonalakat, pöttyöket, illetve alakzatokat. A fotográfiák nyomtatásának tekintetében is azt gondolom, hogy közreműködők nem segítettek a

munkát, hiszen a művész fotós, így valószínűleg maga állította elő a képeket. Az persze nem kérdés, hogy Vető állt a kamera mögött.

Ugyanakkor egy oldal közös munkát jelenít meg, az írógéppel írt forgatókönyv szerzőjeként Zuzu–Vető van feltüntetve – a művészdúó másik tagja Méhes Lóránt –, a bekezdés azonban „üdv. Vető János” elköszönéssel zárul, amiből arra következtethetünk, hogy Vető írta ezt a részletet is. „Zuzu–Vető a graffitik, a gyerekrajzok és a »civil« firkák frissességét, spontaneitását, jel- és jelképteremtő erejét ültették át munkáikra” (Andrási et al. 1999, 229). A duó által képviselt irányvonal a Vető által alkotott művészkönyvet is egyértelműen meghatározza, ahogy alapvetően az időszak is, amelyben készült. „Egészen különleges művészettörténeti pillanat volt 1982–83 fordulója: mint amikor a magasba repített kő, ott fenn, a holtponton megáll egy másodpercre a levegőben, mielőtt visszazuhanna a földre; egy villanásnyi semmi-ben lebegés, a dolgok eldöntetlenségének szabadsága, bármiféle kimenetelének érzécsalódása” (Andrási et al. 1999, 228). A kor kulcsfogalmai még a posztmodern fordulat, az új szenzibilitás, valamint az avantgárd paródia, amelyek az említett infantilisnek tűnő és „tét nélküli” alkotói attitűddel együtt remekül kirajzolódnak a munka lapjain.

A különféle technikák, anyagok és tartalmak keveredése is ezt mutatják, egyben hozzájárulnak a mű egyediségéhez. A sötétebb árnyalatú, de színes papírok és a tartalom egyszerre hatnak örömtelinek és borúsaknak, mindenesetre érzelmeket vált ki a mű, elgondolkodtat. A fekete-fehér és színes fotográfiák formátuma és mérete is eltérő, van köztük polaroid, de kerettel rendelkező és keret nélküli is. A fotók olykor kifejezetten személyesek – az egyikén például két férfi összeérinti az orra hegyét, a következőn egy nő és egy férfi ölelkezik –, néhol viszont tárgyakat ábrázolnak, többek között ceruzákat és alkotásokat, de állatok is megjelennek. Pillanatképeket is láthatunk, amelyek esetenként távolságot tartva mutatnak be egy-egy jelenetet, míg máskor egészen egyértelmű érzelmeket közvetítenek, mint a közeli szempár, ami unalmat vagy irritációt sugall. A fotográfiákon kívül felfedezhetünk még benne egy hologramos képeslapot és egy papírgyár csomagolóanyagát is. Ez az eklektikusság összhangban áll a különböző témák vizuális és szöveges megjelenítésével.

A képi anyagot ugyanis rajzok bővítik, tárgyak és emberi alakok körvonalai, fák és növények, vízi élőlények, de hullócsillaggal, mesebeli karakterrel és sellővel is találkozhatunk benne, vagyis a realitástól gyakran elszakad. Ezt hangsúlyozzák a non-figurális rajzok is,

amelyek vonalak vagy tónusok, váltakozva egészen aprólékosak majd elnagyoltak, és legtöbbször a fotókat, illetve szövegeket keretezik. A képek és a szövegek sokszor azonos oldalakon keverednek, így a szöveg is egyfajta vizuális anyaggá válik. Sőt, a ceruzákat ábrázoló fotográfiákat körülölelő fekete vonalak a képeken is folytatódnak, így a fotóból szinte kiemeli a ceruzákat, vagyis a térrel és idővel rendkívül szabadon játszik. A határok ilyen módon történő elmosása az utólag beragasztott rajznál is megfigyelhető. Politikai vonatkozások elemzésző számban vannak jelen, a művész elsősorban a hétköznapiak során megélt érzéseit, emlékeit örökíti meg. A szöveges tartalom a „TRABANT FILM” felirattal indul, majd a „KARÁCSONY” szóval zárul. Az említett írógéppel írt forgatókönyv alatt egy verssel vagy dalszöveggel találkozunk. Ez az oldal jól mutatja Vető sokoldalúságát, a fotós és képzőművész identitáson túl felszínre tör a filmes és az író karaktere is. A tintán túl pedig megítélésem szerint tust, festéket, filctollat, tollat és ceruzát alkalmaz a művész.

A mű tehát önkifejezés céljából készült, autonóm alkotás. Az összeállítás kizárólag ebben a mappában valósult meg, nem reprodukciója más műnek. Ezt unikális jellege is alátámasztja, miszerint saját kézzel készült elemekből áll, így voltaképpen utánozhatatlan. A hagyományos könyvek formájától jelentősen eltér, ugyanis valójában mappa, benne egymástól elkülönülő lapokkal és alkotásokkal. Ennek ellenére felfedezhetőek benne könyvekre jellemző attribútumok: papírból készült oldalai lapozhatóak, koherensek. Tulajdonképpen egy személyes hangvételű vizuális napló. A mű nincs kereskedelmi forgalomban, tehát nincs kiadója sem, kizárólag a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményében található meg. Tehát múzeumi gyűjtemény részét képezi, sőt, a hazai legnagyobb képzőművészeti közgyűjteménynek része (Magyar Nemzeti Galéria d. n.). Az intézmény honlapján a tárgytypust művészkönyvként jelölte meg (Magyar Nemzeti Galéria d. n.). A múzeum műtárgyainak online adatbázisában mindössze két művet találtam művészkönyv tárgytypussal megjelölve, szintén Vető alkotása a másik, *Anatomia per l'artista* (1983-1984) címmel (Magyar Nemzeti Galéria d. n.).

4.2. Salát Zalán Péter: *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században – Barakonyi Szabolcs válogatásában* (2021)

Barakonyi Szabolcs fotós, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója, az archívumok természetét, kortárs használatát és megközelítését kutatja. A *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században – Barakonyi Szabolcs válogatásában* című fotókönyv ötletgazdája és művészeti vezetője, de a 2021-ben megjelent kötet – amit 2022-ben követett a második kiadás – megvalósításában jelentős szerepe volt Salát Zalán Péter autodidakta tervezőgrafikusnak, aki „vizuális világok megalkotójaként” (*Fortepan Masters* d. n.) definiálja magát, és a könyvterv kreatív koncepciójáért felelt. A kötet létrehozásában részt vett szerkesztőként Szilágyi Róza Tekla művészettörténész és esztéta, valamint Simó György mint kiadó, aki történelem-szociológia szakon végzett, és alternatív médiumokkal foglalkozik (*Fortepan Masters* d. n.).

Elemzésem során a kiadványt elsődlegesen mint Salát munkáját elemzem, ugyanis a könyv egyértelműen megállja a helyét designtárgyként is, ami Salát komplex tervezési és kivitelezési képességének eredménye. A kiadvány egyfelől általa lett egy formabontó példája a hazai könyvkiadásnak, másfelől Barakonyi akkurátus hozzáállásának és fotográfiai szaktudásának köszönhetően, amely hozzájárult ahhoz, hogy a kötet művészkönyv legyen. Habár Salát fotósként is részt vett a tartalom alakításában, Barakonyi pedig a tervezési folyamatokból is kivette a részét, így feladataik nem minden ponton választhatóak szét élesen, ami a művészkönyvek mint designtárgyak sajátosságaiból is adódhat. Elvégre mindenki, aki kortárs művészkönyvet készít designerré válik, ahogy művésszé is tulajdonképpen bárki válhat – a vizuális művészet és az alkalmazott design közötti határok kiadványokon keresztül történő felazulását többet között ez a rugalmasság is jól szemlélteti.

A könyv ofszetnyomtatással készült az EPC Nyomdában, a kötészeti munkáért pedig a Stanctech Kötészeti Kft. felelt, amely hasonlóan nyitott a kihívásokra, mint az EPC. Többféle papírt használtak a svéd Arctic Paper papírgyár Munken papírcsaládján belül, mindet 150 grammos kivitelben (csontszínű Pure Rough, nyers fehér Lynx Rough, fehérített Polar Rough és még fehérebb Kristall Rough). Emellett először került felhasználásra az áttetsző japán Takeo papírgyár Tant Select TS-6 N-9 nevű 116 grammos papírja. A papírok és fényképek változása által az oldalak szélei eltérő árnyalatúak, amely egyfajta „színezést” eredményez a kö-

nyvtest oldalain. Keménytáblás borítója (Favini Sumo Black – 3 mm) leválasztható a könyvtestről, azonban a juhszörte is tartalmazó puhakarton előzék (Favini Refit 360 g – Favini Srl) megtartja. A 23×16×8,5 centiméteres 690 oldalas album első kiadása 800 példányban készült, második kiadása 1300 példányban, ami jelentős mennyiség egy ilyen minőségű fotókönyv esetében.

A kötet megvalósulása számos résztvevő munkájának köszönhető, a nyomda dolgozóitól kezdve a kötészetig, felsorolásuk közel lehetetlen. Enyedi Ildikó filmrendező sorait is olvashatjuk benne, nem véletlenül az áttetsző japán papíron, ugyanis Enyedi a fotográfiára mint fátolyra is hivatkozik a külön a kötetbe készített szövegében. Simó szerkesztőként is megjelenik, Tamási Miklóssal készült interjút a kiadvány vége felé közeledve olvashatjuk. Tamási Miklós Szepessy Ákossal közösen alapította a Fortepant, amely egy szabad felhasználású, közösségi fotóarchívum, szerepe kulcsfontosságú a kiadvány tekintetében, ugyanis az online gyűjteményben található több mint százezer archív fénykép közül válogatta Barakonyi Szabolcs a Fortepan Mastersben megjelenített 333 javarészt fekete-fehér fotót (Fortepan d. n.). Az említett két szöveges tartalom között Barakonyi megoldókulcsát olvashatjuk, amelyet a Fortepan gyűjteményhez írt, egyben Saláttal és Simóval közös levelezésük részleteibe is betekintést enged. A koncepcióhoz jól illeszkedik a tizenkét rövid szövegdarab is a kevert betűtípusokkal: *„Tizenkét esetben a könyv felfed egy-egy korábban más médiumban publikált részletet a képek háttéréről. A szerkesztés nem feltétlen azonosítja pontosan be a képet és a hozzá tartozó cselekményt, de minden esetben ott rejtőzködik körülötte. Ezek a huszadik századot megrajzoló anekdoták egyben tagolnak, megállítanak, kizökkentenek, és a tipográfia eszközével illusztrálják a kötetet. A tizenkét stáció tizenkét eltérő, modern Times New Roman-adaptációval készül”* (Salát 2023).

A Times New Roman betűtípus a 20. században a *The Times* című újság betűjeként terjedt el világszerte, és a könyv koncepciójával rimel. A kötet a véletlenség narratívájára épül, ezzel is kapcsolódik a Fortepan archívumhoz, amely a 20. századi magyar privát fotográfiából válogat: *„A könyv vizuális megjelenése a Fortepan legalapvetőbb küldetését járja körül a könyvtervezés eszközeivel, nyelvezetével, és az alapító két jó barát gyűjtési szenvedélyének kezdeti módszertanával foglalkozik. [...] Könyvünk megjelenésében a véletlenszerűségnek szánjuk a főszerepet; a gyűjteményt összetevő minden egyes »fényképkincs« értékmentésének a véletlenje ez, hogy végül egy gyűjteményben tematikus rendszer nélkül, kronológiai sorrendben*

bolyongjon családi történetek darabkái, tekercsekbe zárt háborúk, forradalmak, korok, táj- és utcaképek, figurák és figurinák, jelenetek között az olvasó, önmaga is egy új (lom)kupacot fűrkészve” (Salát 2023).

Barakonyi célja a kezelhetetlen mennyiségű gyűjtemény egy részletének kiragadása volt, az általa meghatározott vizuális szempontok mentén, háttér-információk nélkül. Tehát a képek szubjektív tanulmányozása vezérelte, és erre szólítja fel a *Fortepan Masters* az olvasókat is, derül ki az említett megoldókulcsból: *„A kísérlet kedvéért kezeljük úgy, mintha egyetlen emberé volna, aki magyar, és átélte az egész huszadik századot. [...] Számomra a művészet egyik legfontosabb célja, hogy új szemmel nézhessünk rá valamire. Én azt gondolom, hogy a képeket sem kell minden esetben megérteni*” (Barakonyi 2021, 76). A tervezők a szerkezettel a kiadvány esszenciáját fokozzák, ugyanis az eltérő papírokat véletlenszerűen összekeverték: *„A belívpapírok összekeverésével a tömegességet akarjuk szemléltetni, ez egyben eszköze a tervezők céljának, miszerint minden kötetből egyetlen létezik, ami személyes, saját identitással rendelkezik*” (Salát 2023). A magas példányszám kereskedelmi jellegét tompítja annak tudata, hogy minden példány eltérő. A munkafolyamat tehát autonóm, az ötletgazda és a tervező vizuális történetmesélése dominálja a válogatás véletlenségét, amelyet az unikális könyvszerkezet és könyvterv erősít.

A kiadvány tartalma ebben a formában máshol nem elérhető, tehát nem reprodukció. Egyedisége egyértelműen a koncepció és a merész kivitelezés összhangja, de említésre méltó az absztrakt foltot ábrázoló, oldalakkal megegyező méretű vibráló piros könyvjelző is – a második kiadás része –, valamint a Szántói Lilla fotóművész és könyvkötő által készült kollázsok, amelyek a limitált számú tervezői példányok borítóiban vannak elrejtve. A kollázsok egy-egy, a Fortepan gyűjtemény részét képező, de online archívumában nem elérhető nyomtatott fotóból készültek. Mindegyik mást ábrázol, és tekintve, hogy kézmunkák, növelik a könyv egyedi jellegét. A könyvkészítés szeretete és mély ismerete átjárja a kiadvány egészét, amit a koncepciót erősítő kollázsokban használt anyag is jelez: *„A lappangás transzparens élményét egy »filléres« kötészeti anyaggal, a fűzőszöveggel érjük el, amelyet másképpen minden keménytáblás könyvben megtalálni, a könyv gerincének megerősítésére használva*” (Salát 2023). Az általános könyvektől továbbá a kötet szerkezete tér el – dupla gerincű a könyvtest, és oldalpárok helyett hármas oldalegységekből áll, jobb oldali oltárhajtásokkal. Az így generált lapozási rendszer a fényképek értelmezésének egészen egyedi módját hozza létre, az olvasó

olyan fényképek részleteit vagy egészét illesztheti egymás mellé, amelyek nem feltétlenül egymás után következnek.

A kiadvány a *Fortepan Masters* webshopján keresztül megrendelhető, emellett könyvesboltokban – például az ISBN könyv+galériában is mint fotókönyv (ISBN d. n.) – és művészeti múzeum shopokban elérhető (Fortepan Masters d. n.). Simó György Bazin Investments Kft. nevű cége a kiadó, amely nem kiadással foglalkozik, tehát magánkiadás. Intézményi gyűjteményben az online adatbázisok szerint nincs, azonban a *Slanted Magazine* #42 – *Books* (2023) című számában rátaláltam. A lapszám a klasszikus könyvekkel ellentétes, kísérleti tervezésű könyveket mutatja be, professzionális gyűjteményként értelmezhető. A szelekcióban albumként hivatkoznak rá (Harmsen és Hohmann 2023, 135).

5. Konklúzió

Dolgozatomban hipotézisemre kerestem a választ, melynek értelmében átalakulás figyelhető meg a művészkönyvek területén: megjelentek olyan kortárs művészkönyvek, amelyek designtárgyként is értelmezhetőek. Két kutatási kérdést fogalmaztam meg: hogyan lépnek ki a megszokott keretektől a művészkönyvek területén megfigyelhető legfrissebb tendenciák? Milyen elemzési rendszer segítené a művészkönyv-értelmezések átalakulásának megértését? A válaszok megtalálása érdekében tanulmányoztam valamennyi művészkönyv-definíciót a társfogalmak kontextusában, de kitértem az általam elfogadott művészkönyv-értelmezésre is, és röviden bemutattam a posztdigitális kor jellemzőit. A formálódás szemléltetésére készítettem egy szempont-rendszert, mellyel két példát elemeztem, egyet a klasszikus paradigmából, egyet a kortárs paradigmából. Dolgozatomban érintőlegesen vizsgáltam a vizuális művészet és az alkalmazott design kapcsolatát, valamint a művészetet a tömegkereskedelem vonatkozásában.

A posztdigitális éra jelentős változásokat eredményezett, ezáltal egyértelműen hatott a művészkönyvek értelmezésére is. Habár a dolgozat terjedelmi és időbeli korlátaira való tekintettel a művészkönyv-fogalmak számos verzióját nem mutattam be, egyértelműen kijelenthető, hogy nem létezik egy teljesen átfogó definíció, ami – habár hiányosság érzetét kelti a szakmán belül –, valószínűleg nem megváltoztatható. Az átláthatóságot megnehezíti, hogy az általam is elfogadott kortárs művészkönyv-értelmezés a példányszám tekintetében kifejezetten ellentmond a legtöbb klasszikus művészkönyv-fogalomnak. Ez felfedi a klasszikus és a kortárs művészkönyvek közötti legjelentősebb különbségeket, ami kutatásom szempontjából kulcsfontosságú. A kortárs művészkönyvekre a posztdigitális korszakban mint nagy vagy nyílt kiadású nyomtatott kiadványokra gondolunk, míg az eredeti paradigmában, vagyis körülbelül a hatvanas évektől az ezredfordulóig az egyedi vagy limitált számú, alapvetően könyvművészeti alkotásként értelmezett művészkönyvek domináltak. A kapitalizmus, a digitalizáció, az internet és nem utolsósorban a technológiai fejlődés hatására szokásaink és igényeink megváltoztak, a nyomtatási technikák fejlődtek. Az információk átadása helyett szűkítésükre van igényünk, a vizualitás és a taktilitás felértékelődött, ezáltal pedig megnőtt az igény a művészkönyvekre. Az eddig ismert paradigma tehát kiterjesztésre vár.

A művészkönyv-fogalmak ellentmondásainak és új tendenciáinak kiemeléséhez kettő hazai példát elemeztem egy saját szempont-rendszer alapján. Vető János cím nélküli, 1982–1983 között készült mappájának elemzésére azért esett a választásom, mert tradicionális művészkönyvnek tekinthető: képzőművész által és kézzel készült egypéldányos kollázs, nyomdai munkát nem igényelt és múzeumi gyűjteményben áll (Magyar Nemzeti Galéria d. n.). Vető alkotása a Salát Zalán Péter által tervezett *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században – Barakonyi Szabolcs válogatásában* (2021) című kortárs művészkönyvvel megegyezik abból a szempontból, hogy önkifejezés céljából készült autonóm munka. Emellett mindkettő munkában találhatunk kézzel készült elemeket: Vető rajzai, szövegei és fotói hangsúlyosan erről árulkodnak, de egy kézimunkát – ugyancsak egy kollázst – a *Fortepan Masters* valamely példányában is fellelhetünk. Közös tulajdonságuk továbbá, hogy nagyrészt vizuális a tartalmuk, megértésüket viszonylag kevés szöveg támogatja.

Kizárólag a kortárs példa igényelt nyomdai munkát, sőt, elkészítésében rendkívül fontos szerepet töltöttek be a közreműködők – a *Fortepan Masters* fejlett nyomdai technikák és számos precíz szakember nélkül nem is jöhetett volna létre. Ráadásul a *Fortepan Masters* megvalósítása mögött egy csapat állt, ezáltal tulajdonképpen több alkotót nevezhetünk meg, akik a kiadvány elkészítése során mind tervezőkké váltak. Vető munkáját illetően azonban a koncepció és a tervezés, avagy kivitelezés is nevéhez köthető. Ugyanakkor nincs kiadója, amelyben a *Fortepan Masterstől* szintén eltér. Ez magával vonja a hagyományos és a kortárs példák közötti egyik fontos eltérést: utóbbiak kereskedelmi forgalomban vannak, ezáltal nem egypéldányosak.

Habár a *Fortepan Masters* kollázssal kiegészített verziói limitált számban jelentek meg, az első és második kiadást is megélt kötetből 2100 példány készült – kereskedelmi jellégét viszont tompítja, hogy a papírok véletlenszerű keveredése által minden példány eltérő. Salát tervezőgrafikus, ezáltal könyvei újfajta attitűdöt vonnak maguk után. Az elsősorban alkalmazottnak tartott tervezőgrafika autonóm, művészeti jellegét bizonyítja, hogy a kiadvány professzionális kiadványok válogatásaiba is bekerült, ennek ellenére múzeumok gyűjteményeiben nem található meg. A *Fortepan Masters* számos könyvesboltban és múzeum shopban megvásárolható, de sehol sem jelölték meg művészkönyvnek (*Fortepan Masters* d. n.).

Az általam kialakított szempont-rendszer segített látványosan szemléltetni a tradicionális és a kortárs művészkönyvek sajátosságait, vagyis a korábban érvényes paradigma szerinti és az aktuális művészkönyv-értelmezések közötti különbségeket. Összességében kijelenthető, hogy mindkét elemzett példa művészkönyvnek tekinthető, azonban a Fortepan Masters designtárgy is. Ugyanis a tervezőgrafika, vagyis a design eszközeit alkalmazza, és komplex tervezést igénylő kivitelezésében is felülbírálja mindazt, amit korábban a művészkönyvekről és a könyvtervezésről gondoltunk. A kiadvány létrehozásában ráadásul többen is kivették a részük, akik ezáltal mind tervezőkké váltak. A posztdigitális éra igényeihez igazodva a kötetben hangsúlyos a vizualitás, de a taktilis élmények nyújtása is. A Fortepan Masters emellett egy óriási online gyűjteményt tesz befogadhatóvá – lapozási módszerével ráadásul lassításra készített –, amellyel szintén a korszakhoz igazodik. A kutatást a jövőben célszerű folytatni, az eredményeket pedig mindenképpen érdemes publikálni, ezáltal elősegíteni a diskurzus kialakulását a művészkönyvek paradigmájának változásáról, valamint a művészkönyvekről mint designtárgyakról.

Függelék



Vető János: *Cím nélkül* (1982–1983)

Saját fotók



Salát Zalán Péter: *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században* – Barakonyi Szabolcs válogatásában (2021)

Fotók: Villányi Csaba

Salát Zalán Péter gondolatmenete, amelyet 2023 februárjában jegyeztem fel a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Fortepan Masters című kurzusán:

A könyv vizuális megjelenése a Fortepan legalapvetőbb küldetését járja körül a könyvtervezés eszközeivel, nyelvezetével, és az alapító két jó barát gyűjtési szenvedélyének kezdeti módszertanával foglalkozik.

Könyvünk megjelenésében a véletlenszerűségnek szánjuk a főszerepet; a gyűjteményt összetevő minden egyes „fényképkincs” értékmentésének a véletlenje ez, hogy végül egy gyűjteményben tematikus rendszer nélkül, kronológiai sorrendben bolyongjon családi történetek darabkái, tekercsekbe zárt háborúk, forradalmak, korok, táj- és utcaképek, figurák és figurinák, jelenetek között az olvasó, önmaga is egy új (lom)kupacot fürkészsze.

Tizenkét esetben a könyv felfed egy-egy korábban más médiumban publikált részletet a képek háttéréről. A szerkesztés nem feltétlen azonosítja pontosan be a képet és a hozzá tartozó cselekményt, de minden esetben ott rejtőzködik körülötte. Ezek a huszadik századot megrajzoló anekdoták egyben tagolnak, megállítanak, kizökkentenek, és a tipográfia eszközével illusztrálják a kötetet. A tizenkét stáció tizenkét eltérő, modern Times New Roman-adaptációval készült.

A belívpapírok összekeverésével a tömegességet akarjuk szemléltetni, ez egyben eszköze a tervezők céljának, miszerint minden kötetből egyetlen létezik, ami személyes, saját identitással rendelkezik.

A lappangás transzparens élményét egy „filléres” kötészeti anyaggal, a fűzőszöveggel érjük el, amelyet másképpen minden keménytáblás könyvben megtalálni, a könyv gerincének megerősítésére használva.

Bibliográfia

- Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György, Zwickl András. 1999. *Magyar Képzőművészet a 20. században*. Gyula: Corvina Kiadó.
- Artportal. D. n. „Művészkönyv.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/muveszkonyv/>.
- Barakonyi Szabolcs, Enyedi Ildikó, Fábián Tamás, Kiss Eszter, Kolozsi Ádám, Simó György. 2021. *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. századból – Barakonyi Szabolcs válogatásában*. Szerkesztette Szilágyi Róza Tekla. Budapest: Bazin Investments Kft.
- Berentz Péter. 2014. „Az orosz művészkönyv mint a társadalom felé nyitás utópiája a XX. század elején.” DLA dissz., Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Chilvers, Ian és John Graves-Smith. 2009. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. New York: Oxford University Press.
- Clark, Amanda C. R. 2013. „The handmade artists’ book: space, materiality, and the dynamics of communication in book arts.” PhD dissz., The University of Alabama.
- Colomina, Beatriz és Mark Wigley. 2016. *Are We Human?: Notes on an Archeology of Design*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Courtney, Cathy. 1999. *Speaking of Book Art: Interviews with British and American Book Artists*. Los Altos Hills, CA: Anderson-Lovelace.
- Designisso. 2022. „Kiadványból designtárgy – Lábjegyzet a Katalógus katalógus c. kiállítás-hoz.” Designisso, július 6. Megtekintve 2024. április 12-én. <https://designisso.com/2022/07/06/kiadvanybol-designtargy-labjegyzet-a-katalogus-katalogus-c-kiallitashoz/>.
- Designisso. D. n. „Rólunk.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://designisso.com/rolunk/>.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists’ Books*. New York: Granary Books.
- Fortepan Masters. D. n. „Rólunk.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://fortepanmasters.-com/rolunk>.
- Fortepan Masters. D. n. „Vásárlás.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://fortepanmasters.-com/vasarlas>.
- Harmsen, Lars és Helene Hohmann. 2023. *Slanted Magazine #42 – Books*. Karlsruhe: Slanted Publishers UG.
- Havasréti József. 2009. „Aktuális Levél – Budapest: 1983–1985.” *BUKSZ* 21: 43–55.

- ISBN books+gallery. D. n. „Fortepan Masters – Barakonyi Szabolcs válogatásában.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://www.isbnbooks.hu/books/fortepan-masters-barakonyi-szabolcs-valogatasaban/>.
- Istvánkó Beáta. 2021. „Művészkönyv és nyomtatás – A végtelen lehetőségekről.” *Artmagazin*, április 2. Megtekintve 2024. április 12-én. https://www.artmagazin.hu/articles/essze/muveszkonyv_es_nyomtatas_a_vegtelen_lehetosegekről.
- Kieselbach Galéria és Aukciósház. D. n. „Vető János.” Megtekintve 2024. április 12-én. https://www.kieselbach.hu/muvesz/veto-janos-_zuzu__6630.
- Kostelanetz, Richard. 1979. „On Book-Art.” *Leonardo* 12: 43–44.
- Ludovico, Alessandro. 2012. *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopée.
- Ludwig Múzeum. D. n. „Vető János UDO 4 (1978/2012)”. Megtekintve 2024. április 12-én. <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/udo-4>.
- Maffei, Giorgio. 2008. „The Artist’s Book. Instructions for Use.” In *The Book as a Work of Art: The Italian Avant-Gardes in the Twentieth Century as Part of the International Panorama*, szerkesztette Giorgio Maffei és Maura Picciau. Mantova.
- Magyar Nemzeti Galéria. D. n. „A Múzeumról.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://mng.hu/a-muzeumrol/>.
- Magyar Nemzeti Galéria. D. n. „Vető János, Anatomia per l’artista 1983-1984.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://mng.hu/mutargyak/112529/>.
- Magyar Nemzeti Galéria. D. n. „Vető János, Cím nélkül 1982-1983.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://mng.hu/mutargyak/112530/>.
- Máthé Andrea. 2013. „Művészkönyvek – nemcsak a szemnek „...Újabb meglepetés... olvasóink részére” V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás.” *Balkon* 9: 41–43.
- Museum of Modern Art. 1994. „A Century of Artists Books.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>.
- Pernecky Géza. 2007. *Assembling magazines 1969–2000*. Budapest: Árnyékkötők Foundation.
- Printed Matter, Inc. D. n. „Mission & History.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://www.printedmatter.org/about/mission-history>.
- Printed Matter, Inc. D. n. „What is an artists’ book?.” Megtekintve 2024. április 12-én. <https://www.printedmatter.org/about/artist-book>.

- Ripley-Duggan, Edward. 1989. *Book Arts Collections: A Representative Selection*. New York: Routledge.
- Schneider Ákos, 2021. „Az emberközpontú tervezés határai: spekulatív design és poszthumán állapot.” PhD dissz., Moholy-Nagy Művészeti Egyetem.
- Suarez, Michael F. és H. R. Woudhuysen. 2010. *The Oxford Companion to the Book*. New York: Oxford University Press.
- Vasvári Péter. 2022. *Magyar Tervezőgrafika TOP 100*. Budapest: Scolar Kiadó Kft.