

A térképtörténet és a képzőművészet összefüggéseinek vizsgálata

Az ember már évszázadok óta igyekszik környezetének rajzi leképzésére, e holisztikus vetületi képben pedig önmaga helyzetének meghatározására, így a térképolvasás képessége, illetve a távolságok méretarány szerinti számítása elengedhetetlen volt a tájékozódáshoz. Tárgyi leletek is bizonyítják, hogy őseink már a prehisztórikus korban készítettek térképszerű rajzolatokat, melyek erőforrások helyszíneinek lejegyzésére szolgáltak, ezért főként folyókat, csatornákat és állatokat jelenítettek meg rajtuk (pl. a *majkopi váza*: i. e. 3000; *Val Camonica sziklafala*: i. e. 1500). A legelső fennmaradt világtérkép (*Imago Mundi*) i. e. 6. századból, az újbabiloni birodalom nevéhez fűződik, amely tulajdonképpen korong alakban ábrázolja Mezopotámia környékét, Babilon pedig a „világ közepeként” jelenik meg a világóceán által körülhatárolt szárazföldön.

Az egyes korokat meghatározó szemléletmódok nem csupán társadalmi szinten rögzültek, de a szó szerinti „tér-képzés” folyamataiba is beszivárogtak. Habár Ptolemaiosz térképe korát meghaladó pontossággal ábrázolta Európát és környékét (i. u. 150), a kör alakú világtérképek¹ később mégis meghatározóvá váltak a középkorban, amikor is a keresztény egyház elvei szabályozták a „tudományosságot”, így többek közt a kartográfia elemeinek megjelenését is. A kolostor-kartográfia további jellegzetessége a keletelés, és a T modell, amely egymáshoz viszonyítva T alakba rendezi a kontinenseket (Európát, Ázsiát, Afrikát), gyakran Jeruzsálemet jelölve központként. „A kolostor-kartográfia térképei jelentős visszaesést mutatnak



Ptolemaioszhoz képest. Hiányzik róluk a vetület, a fókálózat, a területek mérethelyes ábrázolására való törekvés. Az ebstorfi és a herefordi térképeken valamint sok más középkori térképen – díszítő elemként állatok, szörnyek, képzeletbeli dolgok, kutyafejű emberek szerepelnek az ismeretlen helyek

¹ A képen látható *Zsoltár világtérkép* (*Psalter world map*, 1260, British Library, London) a kör alakú, avagy „köldöktérképek” egy kitűnő példája. Középen Jeruzsálem, tőle jobbra, vörössel jelölve pedig a Vörös-tenger található.

hiányzó adatainak pótlására. A későbbi térképészek is gyakran éltek hasonló eszközökkel; az ismeretlen földségekre pl. felírták, hogy „hic sunt leones” (itt oroszlánok vannak), mintegy felmentésül a térképésznek – ahol oroszlánok vannak, ott nincs mit csinálni.”²

A térképek díszítései azonban nem minden esetben szolgáltak „az ismeretlen elkendőzésére”, hiszen olyan térképészetileg felvilágosult és igencsak befolyásos nemzetek, mint a 17. századi Hollandia szakemberei is szívesen alkalmaztak óriási, puttókkal és gazdag ornamentikával ellátott dedikációs



kartusokat, címereket, városillusztrációkat. A látványos kivitelezés valószínűleg hozzájárult ahhoz, hogy 17. század közepére a holland háztartások kifejezetten népszerű faldíszekévé váltak a különböző tengeri, szárazföldi, vagy tartományokat jelölő térképek. A piaci kereslet kiszolgálása érdekében a kiadók még a viszonylag radikális módszerektől sem riadtak vissza, rendszerint nyomtatták újra a régi, elavult térképeket úgy, hogy méretes margókkal, más térképekből származó kartusokkal, és egyéb rajzokkal egészítették ki az eredeti lemezek nyomatait.

A korra jellemző térképmániát Vermeer számos festménye is bizonyítja, melyeken olyannyira realista módon ábrázolta a falitérképeket, hogy azok máig támpontként szolgálnak az egyes muzeális értékű térképváltozatok beazonosításában. Az egyik ilyen jellegzetes példát *A festészet allegóriája*³ című képén, mégpedig a Clio alakját megtestesítő, kékruhás hölgy mögötti falon láthatjuk. A festményen feltüntetett felirat alapján megállapítható, hogy a térképen Hollandia tizenhét tartománya szerepel, illetve egy 1962-ben igazolt térképváltozattal való összehasonlítása során a kiadóra is fény derült, ami nem más, mint a híres Visscher-család. Habár Vermeer pontos ábrázolása megkérdőjelezhetetlen, a kép mégsem egyszerű zsáner. Ha a cím önmagában nem elég a művész szándékainak megfejtéséhez, akkor a szimbolikus tárgyak együttes vizsgálata segíthet a térkép szerepének megértésben. James A. Welu *Vermeer: His Cartographic Sources* című tanulmányában olvasható, hogy „... a műtermében dolgozó festő egy korábbi korszakból származó öltözékot visel, ami arra utal, hogy egy múltbéli festőt

² Stegna Lajos (1980): Térképtörténet. Tankönyvkiadó, Budapest, 39-43. o.

³ Kép: Johannes Vermeer: A festészet allegóriája, 1666 – 68.; olaj, vászon; 120 × 100 cm; Kunsthistorisches Museum, Bécs

szimbolizál. (...) Ahogyan a könyv, a trombita és a babérkoszorú szimbolikus jelentést kap amikor Clio kapcsán jelenik meg, úgy a Visscher-térkép is, amely az allegorikus figura háttéréül szolgál.”⁴ A képpel kapcsolatos kutatások igazolták, hogy térkép a festmény keletkezésekor már elavultnak számított, így feltételezhető, hogy az jelen esetben a történelem múzsájának szó szerinti háttereként, a múlt és a történelem változásainak tárgyi szimbólumaként merül fel.

Habár nem csak Vermeer az egyetlen példa a művészet történetében, aki különös érdeklődéssel fordult a kartográfia felé (hiszen ott van még Leonardo da Vinci, aki „műholdas” pontossággal térképezte fel Imola városát 1502-ben, vagy ifj. Hans Holbein, akinek *A francia nagykövetek portréja* c. festményén szereplő földgömbök precíz kivitelezését tekintve térképként is használhatóak maradtak), művei kétségtávol kiemelkednek, és számos esetben inspirációként szolgálnak a kortárs művészek számára.

A kartográfia funkcionalitása mellett reprezentatív szerepkörrel is rendelkezik. Legyen szó a térképészet fejlődését és elterjedését megelőző időkről (17-18. század előtt), vagy azutánról, maga a térképbirtoklás mindig egy hatalmi pozícióhoz kötődött. Korántsem véletlen tehát, hogy a legjelentősebb térképészeti innovációk XIV. Lajoshoz, és a térképészet tudományainak fejlesztésére fókuszáló, Académie des Sciences megalapításához kötődik (1666). XIV. Lajos oktatásügyi reformjainak köszönhetően uralkodása alatt számos tengerentúli gyarmatra tett szert, többek közt Kanadában, Indiában és Nyugat-Afrikában is. A kolonizáció azonban óriási nyomot hagyott az azt egykor elszenvető országok kultúrájában és gazdaságában, a gyarmati kizsákmányolás máig súlyosan meghatározó az érintett területeken, elmélyítve azok marginalizált helyzetét.

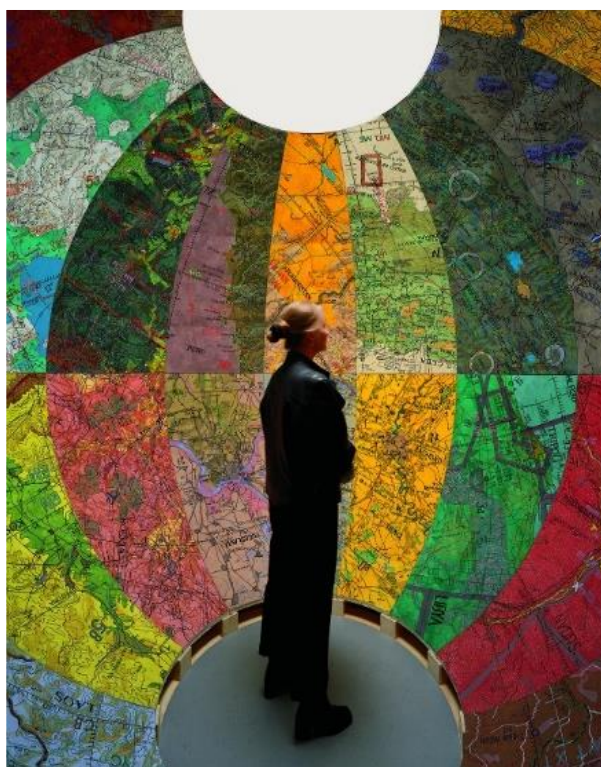
E problémakör feldolgozására vállalkozott a dél-afrikai származású William Kentridge, aki (Vermeer-hez hasonlóan) gyakorta használja a 18-19. századi francia iskolai atlaszok térképeit művei „háttéréül”. Munkásságából most azonban a történelmi kontextusra vonatkozóan a 15 falikárpitból álló *Porter-sorozat*ot emelném ki, amelyet Kentridge tervezett és a Stephens Tapestry Studio szőtt. A művek kivitelezésüket tekintve is reflektálnak a történelemre, hiszen a kárpitokat francia hagyomány szerint kézzel, közel 5 méter széles szövőszékek segítségével készítették a dél-afrikai Johannesburgban. A sorozat témája a migráció és „portage” szóból eredő jelentés, mégpedig a rakományszállítás folyókon és tengereken keresztül.⁵ A figurákat is ehhez kapcsolódó szituációkban láthatjuk: egyes alakok súlyos bútorokat, ágyat, asztalt, széket cipelnek, mások műtárgyakkal, vagy épp egy egész zuhanyzóval együtt

⁴ Welu, James A. (1975): Vermeer: His Cartographic Sources. *The Art Bulletin*, New York, 57. 529- 547. o. (fordítás általam)

⁵ vö. a Stephens Tapestry Studio weboldalának leírása William Kentridge *The Porter series* című művéről (forrás: <https://stephentapestry.com/gallery/william-kentridge/the-porter-series/> - utolsó letöltés: 2023. 05. 03.)

kénytelenek átutazni egész kontinenseket. Kentridge munkáiban érdekes fordulat, hogy míg a térképeken megjelenő figurális illusztrációk a földrészekkel ellentétben mellékes szerepet, mondhatni díszítő funkciót kaptak, addig a *Porter-sorozat* fókuszába pont ezek a „mellékes” alakok kerültek. Már ezen az egy sorozaton keresztül is megállapíthatjuk Kentridge művészetének egy lényegi gondolatát: hogy a hangzatos városnevek, és a puttókkal díszített kacskaringós vonalak szötte mintázat mögött emberi sorsok húzódnak, olyan történetek, melyeket a térképek aligha mutatnak meg nekünk.

Ha már az emberi sorsokat a térképek szemszögéből vizsgáljuk, fontos megemlíteni Joyce Kozloff *Targets*⁶ című installációját. Kozloff munkáiban erőteljesen érvényesülnek a térképtörténeti jellegzetességek, melyeket patchwork-motívumokra emlékeztető horror vacui-val szervesít. A *Targets* című nagyméretű installációja ezzel szemben letisztultságra törekszik, az inverz földgömböt alkotó térképegységek bár vibrálóan színesek, egymástól szigorúan elkülönülnek. A gömb tehát nem világtérkép, így elsőre azt hihetjük, hogy az egyes elemek közt nincs is összefüggés, míg a koncepció tudomásunkra nem jut. Az installáció „szeletei” tulajdonképpen olyan



helyszíneket ábrázolnak, melyek a második világháború óta az amerikai katonai aktivitás fókuszában állnak, így a 24 ív vászon közt megtalálható például Líbia, Szudán, Bosznia-Hercegovina és Vietnám is. A túlradó dekorativitás közepett azonban az installációba belépő szemlő nem feltétlenül veszi észre az árulkodó jeleket. A mű gazdag kódrendszerében, amely hol a domborzati, hol pedig a közúti térképek esztétikáját felhasználja fel, viszonylag elenyésző részletnek bizonyulnak a hőkereső rakéták vörös pontjai, és a radarmezők rajzolatai.⁷

„Mivel a tér a telekommunikáció „globális falujává”, a föld pedig a gazdasági és ökológiai összefüggések műholdas fényképévé látszik összezsugorodni - hogy csak két ismerős mindennapi képet használjak -, és mivel az időhorizontok a jelenig rövidülnek (a skizofrének világa), meg kell birkóznunk a tér- és

⁶ Kép: Joyce Kozloff: *Targets*, 2000.; akril, vászon, fa keretszerkezet; átmérő: 274,32 cm

⁷ vö. Hartnell, Jack: Mapping Joyce Kozloff: The Political and The Decorative Intertwined, *Artcritical*, 2015.

(forrás: <https://artcritical.com/2015/05/03/jack-hartnell-on-joyce-kozloff/> - utolsó letöltés: 2023. 05. 03.)

időbeli világunk *összesűrűsödésének* nyomasztó érzésével.”⁸- írja David Harvey, akinek szavai nagyszerűen összefoglalják Kozloff installációjának érzékeket befolyásoló összhatását. A néző valóban „beszorul” az információval telített, összezsugorodott földgömb centrumába. És ha már a centrális nézetnél tartunk, a mű kompozíciója eszünkbe juttathatja a kolostor-kartográfia jellegzetes O modelljét, melynek központja jelen esetben nem a Szentföld képében összpontosul, hanem az antropocentrikus világ abszolútumában, az individualista ember képében.

Mára a Google Maps mindent látó szemének még az oroszlánok sem jelentenek akadályt. Talán nem is az ismeretlen földek mitikus lényei, kutyafejű emberei vagy vízi szörnyei olyan riasztóak, hanem pont a mindent megismerés monokulturális mozaikja, amely egyre csak terjeszkedik, míg végül az „ugyanolyanság” egészen be nem tölti a földi horizontokat. Meglehet, a művészek azért is vonzódnak a térképekhez, mert a megismerés egy összetettebb lehetőségét kínálja fel, ami túlmutat a mindennapok tárgyorientált látványvilágán. A művészet emellett viszont a sokféleségből, a diverzitásból inspirálódva képes megújulni, így (úgy gondolom) a kortárs művészet egy kiemelt problémaköre, hogy azt valamilyen formában megóvja úgy, hogy a globális változások tudatában közben önmagát is reflexíven értékeli. Ezek értelmében tehát, milyen további metszete lehet a kartográfia tudományának és a képzőművészetnek? Saját helyzetmeghatározásunk hogyan alakul majd ezen a folytonosan megújuló és elavuló térképen?

⁸ Harvey, David (1989): *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell Publishers, Cambridge, 1992. 240. o. (fordítás általam)