

1.

Nap mint nap szükségét érezzük, hogy valós, vagy mesterséges tájképekkel vegyük körbe vizuálisan fontos tereinket. Igényt tartunk arra, hogy mind a szűkebb és mind a tágabb értelemben vett természetet előhívjuk, reprezentálva lássuk urbánus környezetünkben. Mindez persze a két dimenziós, hagyományos képi megjelenítés mellett számos más módon is lehetséges: cserepes növények nevelgetésével vagy művirágok elhelyezésével, naplementés képernyővédőkkel vagy csicsergő dallamú mobiltelefonnal.

Az ember évszázadok folyamán egyre nagyobb teret hódított el az őt körülvevő természettől, „saját képére” formálva mindenfajta flóra és fauna életterét. Birtokba vette a földeket és a vizeket, hegyeket és völgyeket alakított át, mesterséges magasságokat és mélységeket teremtett. Ezzel a folytonos transzformációval párhuzamosan igyekezett egyre inkább becsempészni a természetet, talán sokszor öntudatlanul is, minden épített környezetbe. Nem kivétel ez alól a művészetek területe sem: a hagyományos tájkép fogalma már réges-régen levetkőzte szűk értelemben vett határait és kiterjedt az ember szélesebb kontextusára, a civilizáció által átalakított mindennemű tájra és annak különböző formai megjelenítéseire.

2.

A tiszta tájkép, mint műfaj viszonylag későn jelent meg a művészettörténetben. Bár az ókorból ismerünk néhány önmagáért való természetábrázolást, a Limbourg fivérek Berry herceg számára készített óraskönyvében lévő évszakokat és munkát szemléltető képeit tekinti a nyugati világ az első, ilyen jellegű alkotásoknak.¹ Ez a példa sokáig szinte elszigetelt jelenség maradt, mivel a középkori ember nem saját környezetét kívánta látni-reprezentálni, hanem az Édenkertet, vagy egyéb metafizikus tartalmat közvetítő, a realitástól eltávolodott helyszíneket. Itt a táj mint dekoratív háttér és/vagy szimbólumokból felépülő keret jelent meg és a benne lejátszódó jelenetek díszleteként. Mindez leginkább a keresztény hit az érzékelhető világgal szembeni merev disszonanciájából táplálkozott, amely csak fokozatosan, az emberi kíváncsiság és tudásvágy megerősödése folytán tudta levetkőzni dogmatikusságát. Régis Debray írja, hogy „amikor egy társadalom elkezd kevesbé szeretni Istent, akkor találja meg igazán a dolgokat és az embereket”.²

A tájkép önmagáért és önmagában való, nemcsak valamilyen felsőbbrendű céllal történő megjelenítéséhez a reneszánsz Velence és Flandria kereskedelmi sikerei és a merkantilista kapitalizmus megerősödése kellett. Az utazások és ezzel párhuzamosan az új tájtolási technikák, megbízható térképek megjelenése, az optika tudományának fejlődése, a camera obscura és a perspektíva koncepciójának kidolgozása, illetve az Új Világ felfedezése mind a tájképábrázolás virágzását vontta maga után. A diplomáciai és kereskedelmi célú utazások szaporodásával, a távoli kultúrák találkozásával nőtt az igény a hűséges dokumentációra, az embert körülvevő illetve tőle elérhetetlen messzeségben lévő, ismeretlen helyszínek objektív bemutatására, a meghódított területek büszke felidezésére.

Az ideális tájkép dokumentum jellegűnek tűnhet, ám valójában emlékek, élmények és gyors plein air rajzok alapján születik. A művész újrakomponálja a természetet, valós elemekből kiindulva hoz létre egy ideális szépségű új struktúrát, a harmóniára, kiegyensúlyozottságra. Jacob von Ruisdael festményein első látásra a precíz realizmus a jellemző, de ikonográfiai szempontból elemezve már a halandók sorsa, a flamand politika vagy éppen egy morális lecke a témájuk. Vagyis a tájkép, túllépve önmagán, már ekkor ürügyet kínált a morális, vagy egyéb, helyspecifikus tartalmak megjelenítésére. A romantikus tájbrázolás viszont egyértelműen az érzelmek, és a képzelet stimulációjára apellál. A felvilágosodás és a gyorsuló urbanizáció, majd később az iparosodás kezdete, a tudományok rohamos fejlődése egyre inkább az elvagyódás, gyönyörködtetés eszközéül szolgáló tájképet részesítette előnyben.

A XIX. század a tájkép végső emancipációjának kora volt, melyben fontos szerepet játszott a fényképezés megjelenése. Az Enciklopédisták tudományos pragmatizmusán nevelkedett Nicéphore Niépce hosszas kísérletei során létrejött első heliográfia, a fotográfia őse egy tájkép. A háztetők kissé ködösen elmosódott képe, amelyet 1825-26 telén ablakából örökített meg Niépce, egy újszerű és sokoldalú reprezentáció-sorozat kezdetét jelentette. Két évtizeddel később, a század derekán, a fotográfia a festészet riválisaként már egy dinamikus, folyamatosan megújuló médiummá vált, mely mindent képes volt rögzíteni: az élő és élettelen, a távolit és közelít, a mikroszkópiusan kicsit és felfoghatatlanul nagyot.

1 1410 körül

2 Régis Debray: *Vie et Mort de l'image*, 1992, Folio/ Essais

A fényt nélkülözhetetlen eszközként alkalmazó, a huszadik században rohamosan népszerűsödő műfajnak, technikai okok miatt a kezdetektől fogva a plein air, a tájkép lett egyik fő témája. A XX. század elején Eugène Atget a versailles-i kastély parkjának részleteit megörökítve a nagy francia múlt emblematikus emlékét reprezentálja. A képkivágások és azok belső szerkezete, a fényviszonyok és az emberi kéz által épített, újragondolt és időről időre ismételten átalakított részletek egy véglegesen lezárt kor értelmezéseinek eszközei.

Az elmúlt száz évben a tájkép, csakúgy, mint az általa reprezentált világ, hatványozottan növekvő formai átalakuláson ment keresztül. Cézanne analitikus megfigyelései óta, láthattuk a szurrealisták belső és a nonfiguratív festők, mint Mark Rothko absztrahált tájképeit. Richard Serra Spiral Jettyje csak egy példa a land art jelenségére, mely a nagy fordulat bekövetkezését mutatja, melyben az ember a tájat valójában funkció nélkül, intuitív módon alakítja át, a föld, az érintetlen természet megmunkálásával. A kortárs művészet egyre gyakrabban viszi színre magában a kiállítóterben a növények és állatok, a természet színtalaj közötti rekonstrukcióját, mely abszurditásával az ember felsőbbrendűségére, kiváltságos erejére és talán rossz lelkiismeretére, bűntudatára hívja fel a figyelmet. Lehetséges, hogy ezek a művészi stratégiák leginkább a környezeti komplexusainkra építenek?

3.

A tájkép több mint műfaj vagy téma: médium. Az ember és Természet kapcsolatának médiuma, amelyen keresztül megkísérelhetjük meghatározni, megismerni helyünket a Földön, feltérképezni viszonyunkat a minket körülvevő világgal. Ez a fajta kíváncsiság, akarat, amely nemcsak a szemmel felfogható dolgokról szól, jelen van minden kultúrában. Így a tájkép a felismerések és élmény-idézések által nemcsak a pusztán esztétikai síkon működő percepciót igényli, hanem számos érzelmet és mondanivalót idézhet fel nézőjében. A kiemelés és reprezentáció csak akkor válik valósággá, ha a befogadó tudatában elindul egy mentális csatolásokkal kísért folyamat.

A természet nem lehet szép a szemlélője nélkül, ahogy Baudelaire is megfogalmazta az 1859-es Szalon kapcsán: „Ha a fák, hegyek, vizek és házak összetétele, amit tájképnek nevezünk szép, az nem önmagáért van, hanem nekem köszönhetően, az általam hozzákapcsolt képzet, vagy érzélem által.”³

Vagyis a tájkép a természet szubjektív mértéke. Különböző formáival megannyi nézőpont bemutatására és művészi állásfoglalás interpretálására használatos évszázadok óta. Két fő iránya a leíró és a metaforikus, melyek egymással karöltve módosítják a világról alkotott képet és növelik az ismereteket. A leíró elmondja hol vagy, mit látsz és hogyan alakítottad a környezetet. A metaforikus, megszerkesztett tájkép pedig mindig rejt magában a látványon felüli, befogadásra, megértésre váró jelentésrétegeket is, melyet azonban csak a beavatott szemlélő érthet. Az alkotó ez utóbbi esetben kérdéseket tehet fel, történeti, ideológiai, társadalmi és egyéb problémákra mutathat rá, másszóval túlléphet az egyszerű esztétikumon.

Merleau-Ponty szerint a tájkép fontos szerepet tölt be „abban a veleszületett kapcsolatban, mely köztem, a megfigyelő és a megfigyelt dolog között (látható és láthatatlan) áll fent.”⁴ Vagyis a tájkép, mely az emberi szellem terméke két irányban működve rámutat arra, hogy milyen környezetben élünk, majd a befogadás által befolyásolja tudatunkat és visszahat későbbi cselekedeteinkre, melyekkel mi ismét módosíthatjuk életterületünket.

A tájképekben felismerhető topográfiai és egyéb jellemzők, részletek által lehetséges a személyes, vagy kollektív történelmi-történeti eseményekre való utalás is. Ennek mechanizmusa jól leírható Thomas Mitchell által meghatározott tér/hely/tájkép⁵ hármasságának fúzióján keresztül.⁶ Itt a tér maga az általánosságban vett, ember lakta Föld, mely önmagában még nem specifikus, de megadja a felfogásunk alapját. A hely a konkrétan meghatározható, geográfiai színtér, mely múlttal, emlékezettel rendelkezik, így adva lehetőséget a képzettársításra. A reprezentált tájkép pedig mindezek összefoglalása.

A jelen átmenetekkel és változásokkal terhes időszakában a tájkép egyre fontosabb szerepet kap, hiszen kommunikációs eszközként lehetőséget nyújt arra, hogy segítsen megérteni a múltat és a jelen világában megváltozott területek és felelősségek felismerését. Erre főként azokban a kultúrákban van igény, ahol a legdinamikusabban változik az emberlakta táj képe. Mindez egyértelmű reflexió arra a tényre is, hogy a lokális kultúrák és az etnocentrikus univerzalizmus a végéhez közeledik, míg a

3 Charles Baudelaire Le paysage, In: Curiosités esthétiques, Salon de 1859

4 Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l'Invisible, 1979, Gallimard

5 space/place/landscape

6 W. J. Thomas Mitchell: Landscape and power, 2002 University of Chicago

globális, többközpontú és toleráns kozmopolitizmus lassú, de biztos felemelkedésének útján járunk.⁷

4.

Vajon miért választja eszközéül Kudász Gábor Arion a tájkép médiumát a 21. század elején? Mi készíttet a jelenkorban arra egy művészt, hogy dokumentumszerűen ugyan, de többrétegű jelentéssel megtöltött, kényes kérdéseket feszegető tájképeket alkosson és ezzel felhalmozódott és immár annyit látott, hogy alig észrevett szociális problémákat feszegessen? Sajátos fotográfiai nyelvezettel készült tematikus sorozatai vajon elérik-e nézőjüknél alapvető céljukat?

Kudász fotográfiáinak festőisége és harmonikus kompozíciói mögött az eltorzult jelen tűnik fel. Képei az embert körülvevő valóság beszennyezett látképeit rögzítik. A természet meghódítása és az ember – a részletekben jelenlevő – konkrét vagy átvitt értelemben is érthető területfoglalása és hulladékfelhalmozása nagy méretű, szemet gyönyörködtető fotográfiákon jelenik meg. A tökéletes kompozíciókban azonban hamar a genius loci disszonanciája ejt zavarba minket és hosszabb vizsgálódás után romba dől maradék romantikus elképzelésünk.

A tájakat autópályák betoncsíkjai, "ottfelejtett" szemét, vagy egyéb nyomok, emberi beavatkozások mérgezik meg. Kudász választása szerint pedig ezt az új világot örökíti meg és járja körül egy specifikus képalkotói folyamattal, melynek fogalmi középpontja a szociális teret jelölő, a módosított táj képe. Ebben olykor alakítója, a bűntudatot nélkülöző ember is megjelenik, legtöbbször az öntudatlan büntetett szerepében, szinte zavaró elemként, önmaga is szennyeződéssé egyszerűsödve.

A fiatal fotográfus munkái a tradicionális tájképfestészet nyelvezetén szólnak, de valójában egy megváltozott környezetet, a harmadik évezred helyszíneit térképezik fel. Képeinek struktúrája harmóniát sugall, de a részletek megfigyelése és egyértelmű felismerése illetve a felelősség megsejtése után csak a kiábrándultságra van lehetőségünk. Kudász a földi Édenkert hűlt helyének rideg tényével szembesít és fotográfiái már csak a Disharmonia Mundi-t ábrázolják.