

A jelenség valósága

Türk Péter és a fotográfia

Idén április 20. és június 24. között rendezték meg a Ludwig Múzeumban *Minden nem látszik!* címmel a Türk Péter életművét átfogó kiállítást. Ennek egyik fontos következménye, hogy a közönség számára eddig csak töredékesen hozzáférhető műegész itt és így egyben és összefüggéseiben vált értelmezhetővé. Ez természetesen utólagosan lehetővé teszi, hogy Türk már korábban is ismert műveit is más összefüggésben vizsgálhassuk, más módon tekintsünk rájuk és másképp értsük őket. A mi szempontunkból különösen igaz ez azokra a képekre, amelyeknél az „anyaghasználatnál” leginkább annyi szerepel, hogy fekete-fehér fénykép. A sokak által ismert munkáinak egy jelentős része ugyanis fénykép, illetve fényképek felhasználásával készült, javarészt még az 1970-es években. Szilágyi Sándor könyve² *Képzőművészeti fotóhasználat* című fejezetében is az *Osztályátlag* címűt emeli ki Az *UTCA* mellett, amelyek kapcsán elsősorban a szekvencialitásról ír, valamint

Beke Zsófia nyomán az ellentétekre építkező dualitás vizsgálatát említi meg.

A képzőművészeti fotóhasználat kifejezés Beke László 1972-es, a *Fotóművészetben* megjelent írásában olvasható talán először magyarul az akkori nemzetközi tendenciákat vizsgálva és elemelve, majd később magyar művészek kapcsán is.³ Ez a „fotóhasználat” itt főleg az akcióművészet (*happening*), a *Project Art*, a *Land Art* (tájművészet), illetve a *Concept Art* összefüggésében kerül említésre. Mindez így együtt egyértelműen orientálja az olvasó-nézőt, hogy egy elég határozott teoretikus szűrőn keresztül lássa Türk Péter „fotóalapú” munkáit. Az alábbi írásban nem cáfolni szeretném azt, hogy van létjogosultsága egy ilyen megközelítésnek, illetve elemzésnek. Inkább a kiállítás kurátori koncepciója⁴ biztosította kereteken belül egy új lehetőséget javaslok arra, hogy mit is kezdjünk a fotográfiával mint eszközzel.

Fotó: Rosta József © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum



A Ludwig Múzeumbeli kiállítás 10 „fejezetben” foglalja össze Türk alkotói pályáját az 1960-as évek közepétől, amikor festékekkel, szénrel, ceruzával dolgozik, majd kartonból készült reliefeket hoz létre (amelyekkel rész vesz az 1969-ben Csáji Attila által rendezett *Szürenon* kiállításon). Az utolsó „fejezetben” az úgy nevezett „téglamunkák” szerepelnek, amelyek „rendszere” az 1990-es évek közepétől több mint egy évtizedig foglalkoztatja Türk Pétert, és amely már az 1989-es úgy nevezett fordulat⁵ után bontakozott ki; a művek felől nézve azonban a fordulat nem jelentett törést. A többi nyolc részben, azaz az 1970-es évek legelejétől az 1990-es évek második feléig folytonosan jelen van valamiképp a fotográfia technikája alkotói tevékenységében. Egyes korszakokban központi szerepet játszik, máskor inkább csak kiindulópont (például „vetített kép”) a problémafelvetés része, egyben eszköze.

Minden bizonnyal meg lehet közelíteni hagyományos szempontok szerint is ezt a sokrétű „fotóhasználatot”. Beke László már említett, nagy jelentőségű írásában közismerten négy funkciót nevez meg, amely alkalmassá teszi a fényképezést, hogy a 60-as évek művészetében meghatározó szerephez jusson. Ezek a dokumentálás, a fotografikus megjelenítéssel asszociált mágiában rejlő lehetőség, a reprodukálás (sokszorosítás és terjeszthetőség), valamint a fotográfia használatából fakadó retorikai lehetőségek (metaforikus használat).⁶ Ennek megfelelően, például a Galántai György rendezte balatonboglári kápolnatárlatok során bemutatott *Kérdőjeles akciók* és *Elévülési akciók* esetében az akció dokumentálása ma-

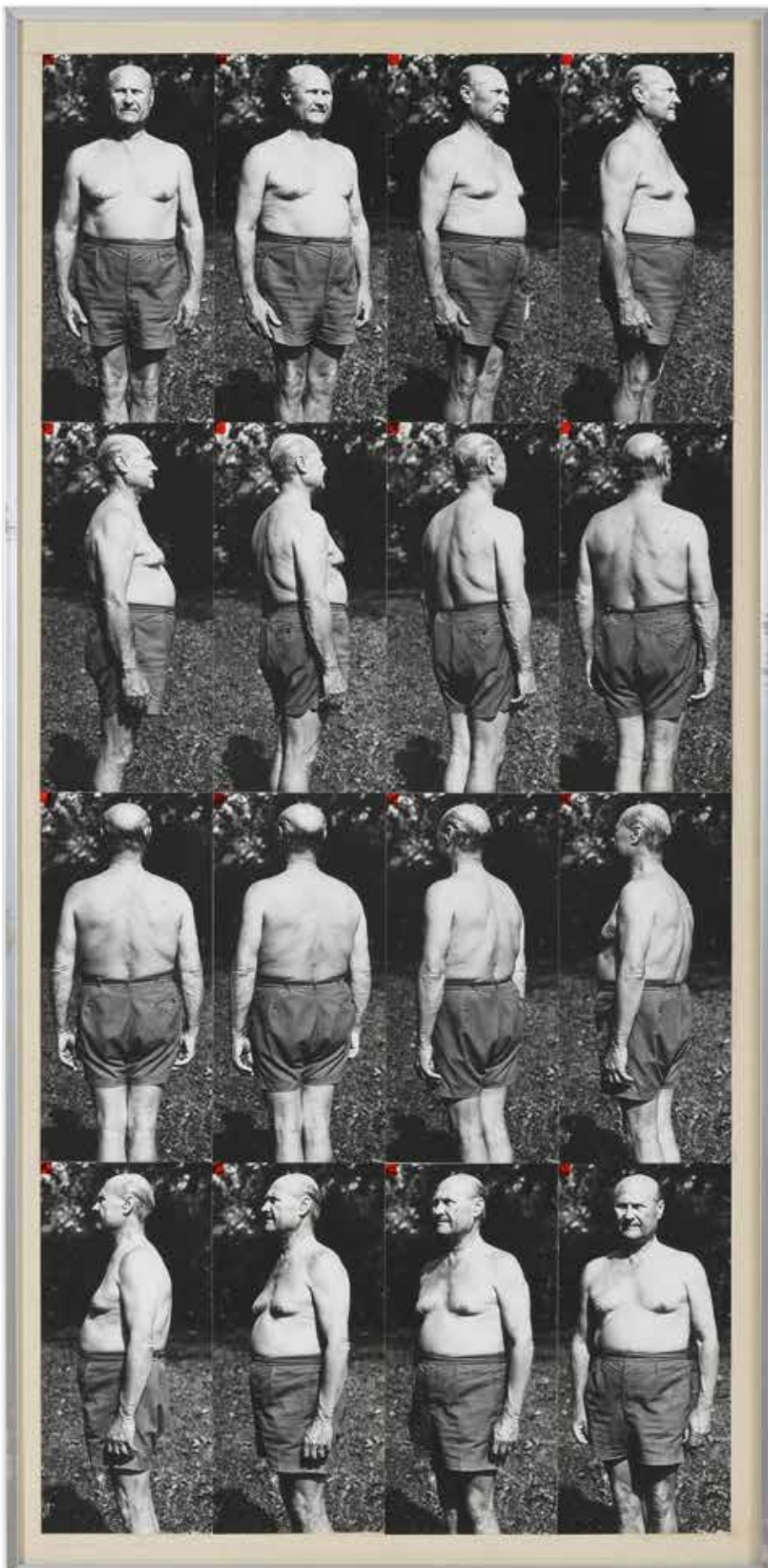
gától értetődő módon tette szükségessé ennek a technikának az igénybevételét. A hetvenes évek végén készült *Az UTCA* című képnél a fénykép által megjeleníthető „átlagokat”, illetve a néhány évvel későbbi *Jön a postás vagy hazatér a tékozló fiú*, valamint a *Jön (Egy közeledő alak 16 mozgásfázisának szisztematikus egyestése)* és a *Taposómalom I-II* című munkáknál a térbeli, időbeli mozgásokat érzékeltető szekvencialitást, azzal együtt a sokszorosítást és az abban rejlő lehetőségeket lehet kiemelni. A legfontosabb szerepet azonban mégis talán az úgy nevezett metaforikus funkció kaphatja Türk „fotóhasználatában”, amennyiben a mű létrejöttének, a képelőállítás folyamatának leképezéseként értelmezhető az, ahogyan a fény segítségével létrejön a kép. A fényképezés, a kép létrehozása nem a látvány rögzítésének, illetve a fotóról való gondolkodásnak a folyamatát jelenti. Maga a használat folyamata utal valami másra, átvitel, megjelenítése valaminek, ami nem kimondható, de más módon vizualizálható.⁷

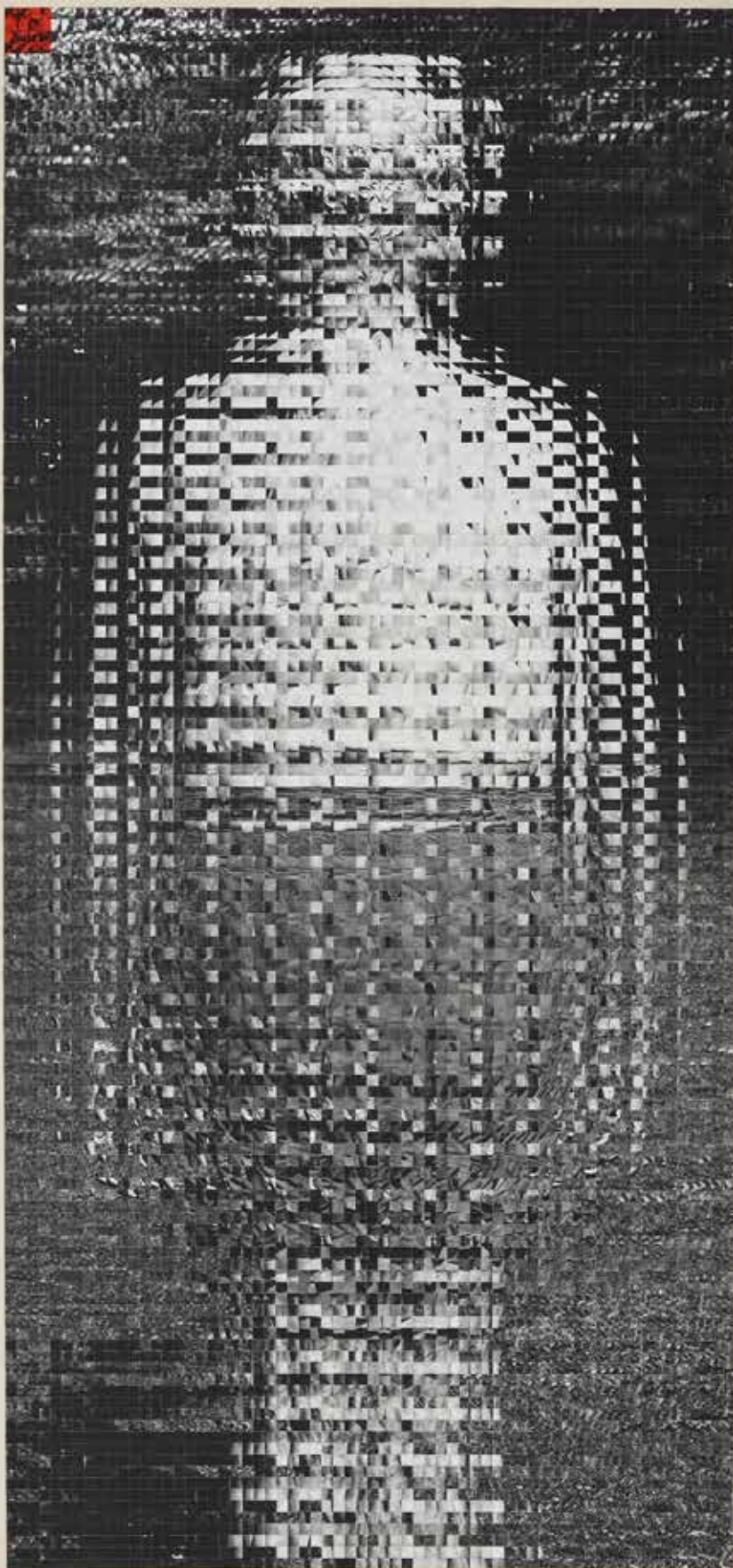
Ezért (is) fontos felvetések ezek, de a „fotóhasználat” megértése szempontjából félrevezetőek lehetnek az ilyen címkék.⁸ Az, amit Türk Péter esetében így nevezhetünk, egészen másból fakad, mint kortársai többségénél. Fotografiai technikával (is) készülő képeinél egész máshol van a hangsúly, nem a fényképezés problémáit, a fotografiai technikában rejlő ellentmondásokat a valóság és kép viszonyában, a jelentés terén stb. vizsgálja, de nem is azt, hogy mi a „realizmus” lehetősége vagy annak problematikussága, hanem valami egészen mást, de legfőképp másként.

Fotó: Rosta József © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum



Türk Péter viszonyát a világhoz, et-
től pedig elválaszthatatlanul a művé-
szetről való gondolkodást körkörösén
gondolhatjuk el. Ez a kör nem ördögi
(más körökkel ellentétben), a benne
való mozgás szükségszerű, ha nem is
feltétlenül törvényszerű. Eredendően
a „természet” foglalkoztatja, a szónak
a nagyon tág értelmében, amely ter-
mészet, mint világ elsődlegesen is ér-
zékeinkkel tapasztalható meg, amely
világ értelmezésében a művészet kap
nála elsődleges szerepet. A „természet”
azonban a maga teljességében sosem
mutatkozik meg, mindig csak egyes
mozzanataiban, elemeiben. Ezeket az
elemeket fűzi azután össze egy sajátos
rendszerrel, amely valamiképp model-
lezi az egyes jelenségekben számára
feltárulkozó komplexitást. A jelenség vi-
szont mindig közvetítve jut el hozzánk,
ezért a feladat mindig abban áll, hogy
megértsük a jelenség természetét, illet-
ve felruházzuk értelemmel. A jelensé-
get leginkább képszerűen gondolja el
a művész, így lényeges számára, hogy
miként jönnek létre ezek a képek, ame-
lyekben a jelenségek láthatóvá válnak.
Ezeknek a képeknek a segítségével
viszont láthatóvá válik, még ha sajáto-
san is, a „természet”, pontosabban az,
ahogyan Türk Péter viszonyul hozzá, és
meghatározza saját pozícióját ennek a
természetnek az egészén belül.

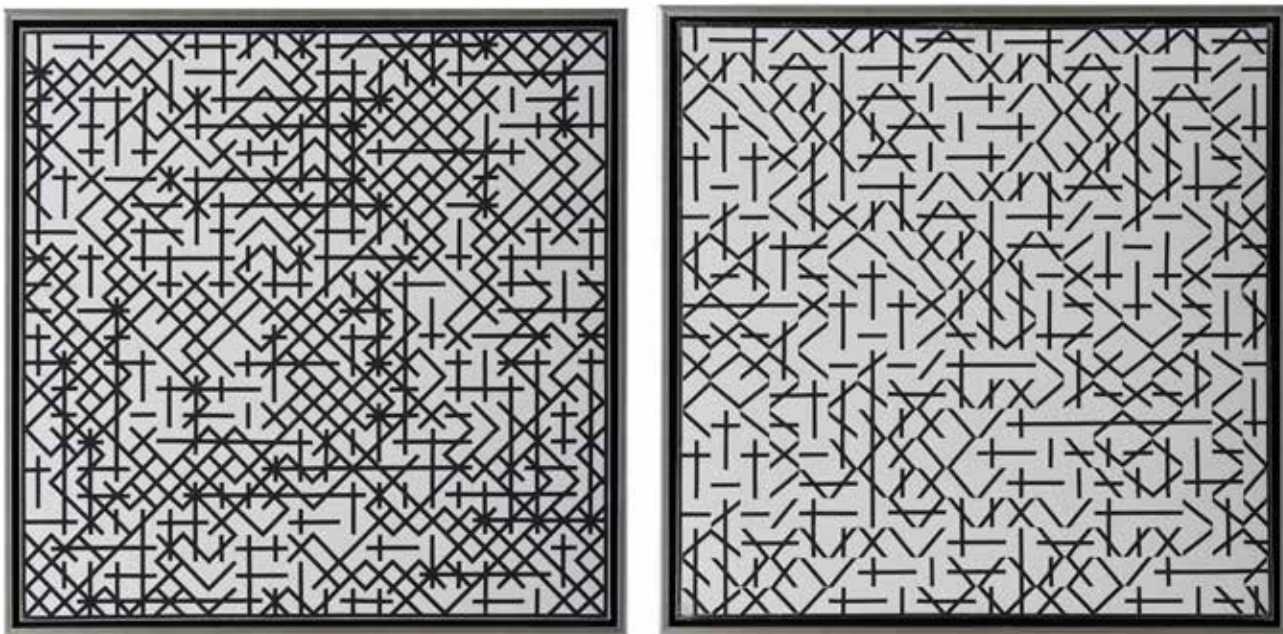




A „természet” lehet tehát a kiindulópont. Ez a természet azonban nem a minket egyre kevésbé körülölelő „natura”, amely egyre inkább csak hibrid formában létezik. Ez a természetfogalom⁹ ennél jóval többet takar, végső soron a létezők összességét, az egész, minket körülölelő világot, amelytől létünk elválaszthatatlan. Ennek megértése, értelmezése, egyfajta értelemadás foglalkoztatja Türkö, hogy ezáltal kerüljön közelebb mindennek a lényegéhez. Ennek eszköze számára a művészet, amely egyúttal program is, amely „áttekinthetővé teszi a létet”, amelytől elválaszthatatlan saját élete. Ezen keresztül válik személyes üggyé is számára a művészi alkotói tevékenység.¹⁰ A világhoz ennek megfelelően nem racionálisan viszonyul, hanem érzelmileg tapasztalja meg. A művészet így válik eszközzé az értelmezés, értelemadás folyamatában.

Jogosan vetődik fel a kérdés persze, hogy a művészet milyen „megismerést” tesz lehetővé, hogyan ismerhető és érthető meg általa a „természet” mint az egészében vett létező és annak léte. Türk művészetében erre hiába keresnénk egyértelmű választ, valamiféle meghatározást. Sokkal inkább alkotói stratégiáit és eszközhasználatát értelmezhetjük a kérdésre adott válaszként.

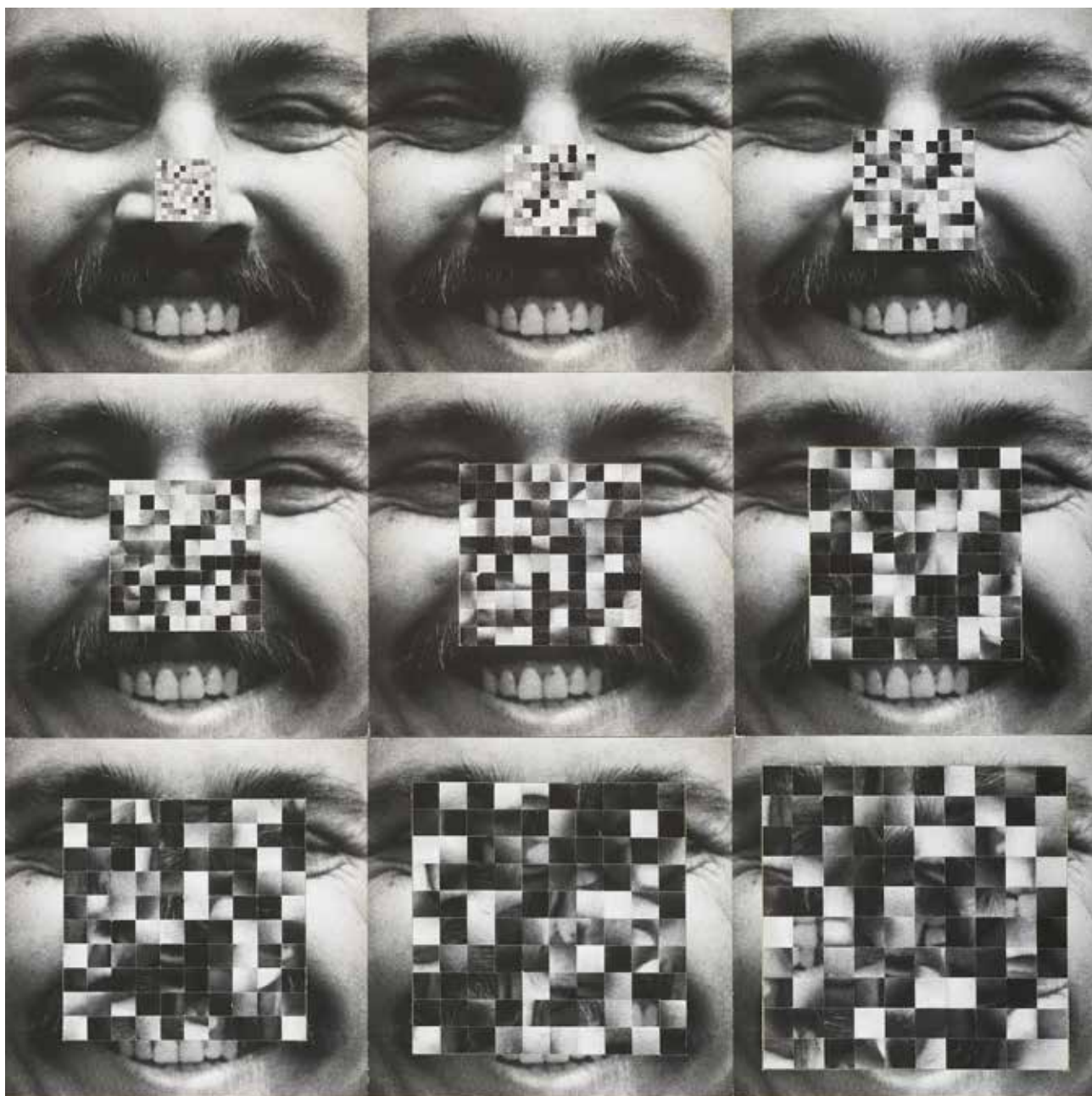
Türk Péter: *Taposómalom I-II.*, 1975–1981
fotó: brómezüst zselatin nagyítás, papír;
100,5x49,5 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum, fotó: Rosta József



Türk Péter: *Formaképzés számtani alapú ritmussal I-II.*, 1970 vászon, akril; 100x100 cm, magántulajdon, fotó: Rosta József

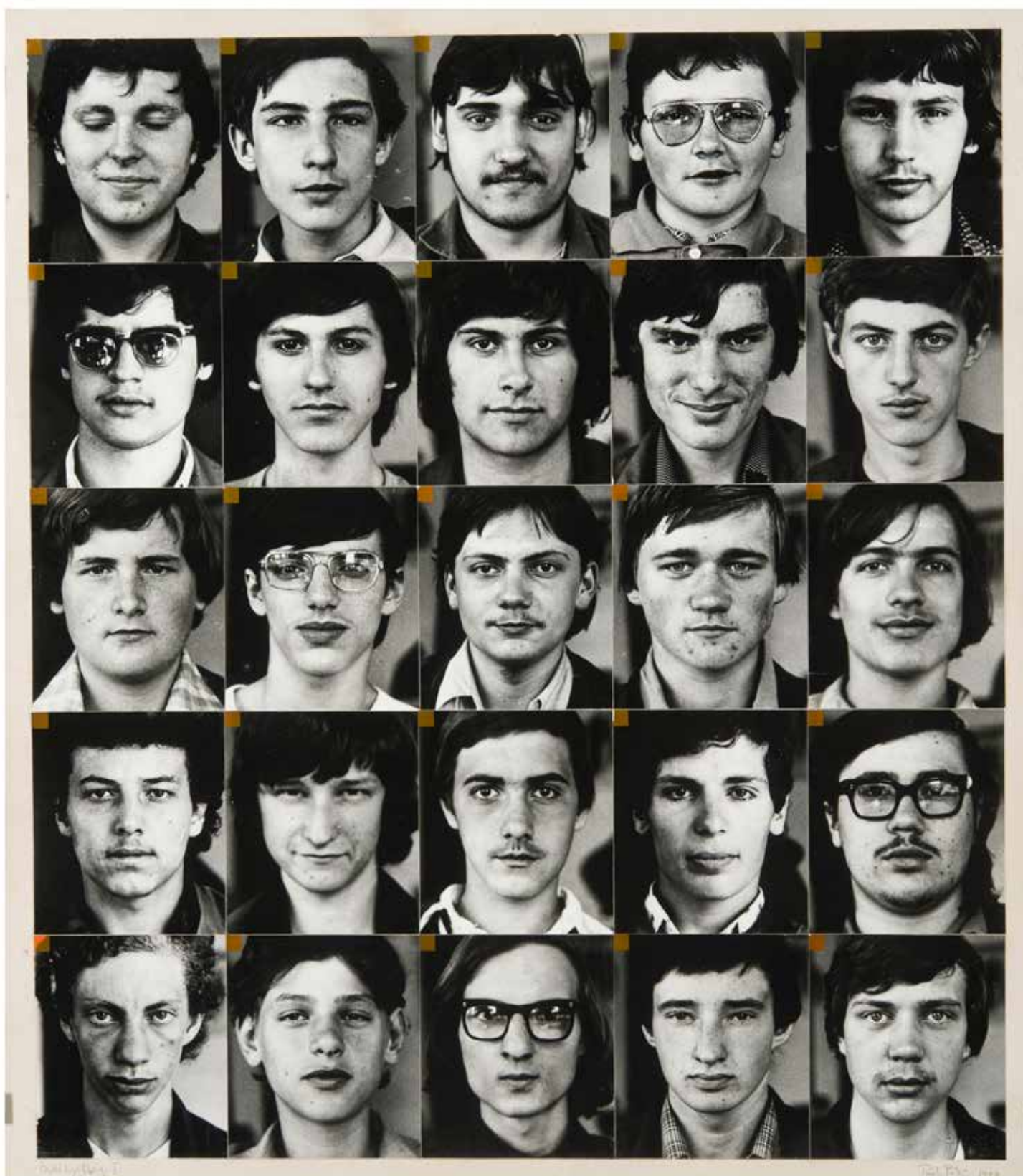
A „természet”, ahogyan találkozunk vele, mindig csak töredékes, mindig csak részek, egyes elemek azok, amelyek hozzáférhetőek a benne létező, vele szervesen összefonódó ember számára. Ezek a részletek, fragmentumok azok, amelyek valamiképp egészévé szerveződnek, amelyek összessége jelenti a létezők egészét egyfajta rendszerként értve. Türk művei felfoghatók úgy is, mint ezeknek a részeknek a megragadása. Ezeket a részeket azután úgy dolgozza fel, hogy az már valami nagyobb teljesség felé mutasson, miközben láthatóvá válik valami abból, ahogy az egyes részek, elemek egymáshoz kapcsolódnak, ahogy a láthatóból, a megmutatkozóból, az egyszerű elemből létrejöhet valami komplexitás (egy lehetséges változat). Ez a rendszerré összeálló egység, legyen bár létrehozásának módja tisztán logikai alapú, mégsem csupán külsődleges. Nem csupán keretként szolgál a „logikai formula”, hogy edényként magába zárja az egyes elemeket. Itt inkább egy kölcsönös belső szabályszerűségekre kell gondolni, amelyet valójában keres a művész, és amely kifejeződik (kifejeződhet) a meghatározottságokat feltáró felhasznált logikai formulában, amely megalapozza az „egész” szövetét. Érdekes itt felidézni azokat a munkáit, ahol egy-egy fénykép egyes elemeit szinte egymásba szövi a megfelelő végeredmény elérése érdekében. Itt ugyan kimutatható egy ilyen lo-

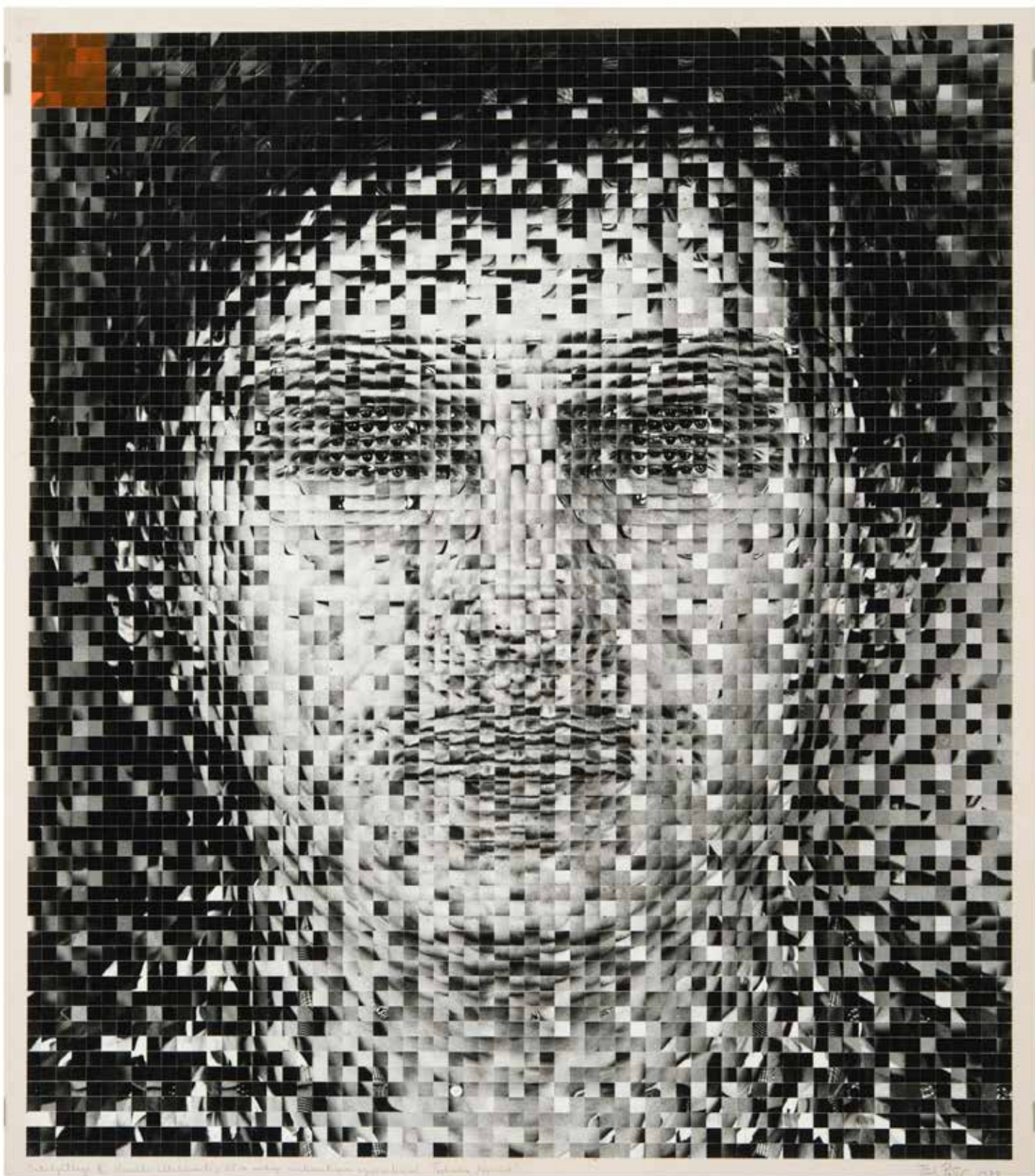
gikai viszony, mégis a végső látvány esetében sokkal inkább gondolhatunk az elemek közötti kölcsönös meghatározottságokra, kölcsönhatásokra, amelyek éppen a rendszerszintű egészben mutatkoznak meg, nyelik el egyáltalán értelmüket.¹¹ Türk „fényképmunkái” ezáltal rámutathatnak arra, hogy nem elegendő az, ahogyan a fénykép pusztán rögzíti az adottat, és keretbe foglalva teremt a rajta kívül lévőből egy hierarchikus egységet, hanem az a lényeges, hogy ebben felfedezzük a viszonyokat, azonosságokat, különbségeket, ezek egymáshoz való viszonyát, hogyan jönnek létre, miben áll lényegük, hogyan szerveződik egységgé az a látvány, amelyet az eszköz a maga meghatározottságában rögzíteni képes (például a feketedő ezüstszemcsék összessége, amint „kiadja” a rögzített képet). A fényképezőgéppel készült képet önmagában tehát nem tartja kielégítőnek, csak dokumentumként, médiumként (azaz közvetítőként, információhordozóként. Erre utal egy 1975–76-ban készült tollrajz, a *Cím nélkül [Pontosabb a gépnél 1-4.]*). Lényeges tehát, hogy később nem a hagyományos kamerás fényképezést választja, hanem, annak használatát mellőzve, a „fotogramot”. A kamerával készült felvétel negatívként továbbra is, és egyre inkább és egyértelműbben csak kiindulópontként szolgál, mintegy egy lehetséges látvány nyersanyagaként.



Türk Péter: *100 véletlen elem az arcban*, 1970-es évek fekete-fehér fotó: brómezzüst zselatín nagyítás, karton, 40x40 cm, a művész hagyatéka, fotó: Rosta József

A világ mint a létezők összessége a jelenségek szintjén ragadható meg, amely jelenségekkel kell valamit kezdeni, hogy megértsük általuk, belőlük kiindulva a világot. Ezek a jelenségek Türk esetében mindig képek, képszerűek. A jelenségek általában a látás konstruáló folyamatában mutatkoznak meg, vagy emlékképekként tárulnak fel, esetlegesen képi jelenségekként tűnnek elő. Ezeknek a látszólag minden értelmet nélkülöző jelenségeknek a megértése Türk művészetének legfontosabb célja. Ebben az értelemben beszél erről Peternák Miklósnak is.¹² Ez a fő mozgatórugója egész művészetének. Ebben a folyamatban nyílik számára lehetőség a megértésre, amely a világot, a létet célozza, azt, amiben és ahogyan van. Sajátos technikával hoz létre úgy képet, hogy bár ő kezdeményezi a kép létrejöttét, a látvány, amely később megjelenik nem előre eltervezett, nem tudható. A másik pedig, amikor hasonló módon a nézés, a tekintet útját követi, így létrehozva annak a sűrítményét, ahogy az emberi tekintet feldolgozza az információt, amelynek során egy sajátos „képben” sűrűsödik ez az információ.





Türek Péter: *Osztálytárgy I-II.*, 1979 fotó: brómezüst zselatin nagyítás, papír, 79,5x69,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, fotó: Mester Tibor



Ebben az értelemben a látás érdekli, az, ahogyan a látás során kép jön létre, lehet az ennek megfelelően úgy nevezett pszichogram vagy épp emlékkép (mnemogram) vagy a fenomének, azaz jelenségek, amelyek létrejönnek, feltáruznak, megmutatkoznak, és amelyeket végső soron már eleve képként értünk (nyilván helyzetükből és kontextusukból fakadóan). Az azonos című munkáknál azzal szembesülünk, hogy ugyan a szó szoros értelmében fényképek, de nincs közük ahhoz, amit hagyományos fényképezés alatt értünk, mert nem valami külsőnek a rögzítései, amit valamiképp reprezentálniuk kellene. A fotográfiai eljárás használata bizonyos folyamatok modellezésére szolgál, illetve ezeket a folyamatokat „képezi le”, teszi segítségével láthatóvá. Az 1980-as évek közepére utalva beszél arról az András Gáborral készült interjúban, hogy erősen foglalkoztatta a „nem láthatóság, amiből előtűnnek a dolgok [...], a képcsínáló embernek az alaphelyzete, ahogy a nem láthatóból a láthatót előhívja.”¹³

Csaknem tíz évvel korábban Peternák Miklósnak arról beszél, hogy a képeket a természetben akarja megtalálni.¹⁴ Ezeknek a képeknek a „természetben születő jelenségként” kell előtűnniük. innen kapják a hetvenes évek

végétől készült sajátos technikájú képek tehát a fenomén nevet. Lényeges, hogy Türk ezeket a jelenségeket még nem tekinti értelemhordozó entitásoknak, hanem olyasminek, ami indukálja az értelemadás folyamatát, és a néző (vagy a művész) lényéből kényszerít ki egyfajta értelmet.¹⁵

Ezzel összefüggésben érdemes felidézni, hogy Hans Belting „képantropológiai vázlatában” azt hangsúlyozza, hogy a világban nincsenek képek, azokat mi vetítjük ki, mi tesszük a képeket a világba. A képek látását mindig az azokat „vendéglátó” médiumokban gyakoroljuk és sajátítjuk el, bár ez szimbolikus cselekvés.¹⁶ Ebből fakadóan viszont – tehetjük hozzá Belting gondolatmenetéhez – ezzel a projekcióval mi kényszerítünk valamiféle rendet a világra. Türköt viszont ezzel szemben nem az érdekli, hogy ő milyen módon tudja „leképezni”, megjeleníteni azt, ami a világban van, hanem az, hogy mi lehet az, ami ott képként feltáruhat, megjelenhet, amely ezáltal maga már valamiképp értelmezésre kínálja fel azt a zavarba ejtő gazdagságot, amely a létezők összességéként felfogott „természetben” van. Ezeket akarja komplexitásukban vizsgálni, miközben megalapozzák a megértés lehetőségét.

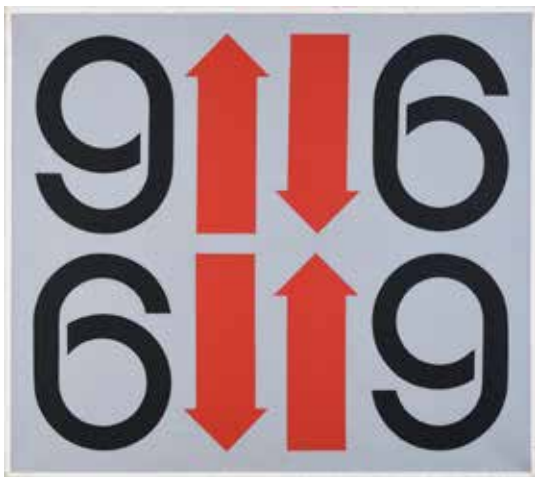


Türk Péter: *Vizuális átalakítás 9 egyforma kép „összeszővésével” I-II., 1977*
fotó: brómezüst zselatin nagyítás, papír; 78,5x70 cm, a művész hagyatéka, fotó: Rosta József

A fenomének és a pszichogramok, mnemogramok technikájukat nézve talán élesen elkülönülnek a korábbi „fotóalapú” munkáktól, mégsem tekinthető éles váltásnak az, ahogyan elkezd rajtuk Türk dolgozni, majd ahogyan fokozatosan elhagyja őket, amikor használatuk indokolatlanná válik, azaz a bennük rejlő lehetőségek kimerülni látszanak számára.

Már a korai reliefek is érdekesek lehetnek azért, mert bizonyos nézőpontból fény és árnyék komplex egységből, összejátszásából jönnek létre, és ezáltal nem annyira plaszticitásuk lényeges, hanem inkább az, ahogy képként működésbe jön mindez a szemlélő tekintetében. A fotográfia háttérbe szorulására az is magyarázatul szolgálhat, túl azon, hogy a számára benne rejlő lehetőségeket, úgy tűnik, Türk teljes egészében kiaknázza, hogy a nyolcvanas években a fizikailag érzékelhető fény egyre inkább háttérbe szorul a belső (isten) fénnel szemben.¹⁷ Ebben az időszakban az egymásra vetített (tehát nem egymásra exponált, majd előhívott, és nem is a feldarabolt „csipetkekből” összeszött) képek teremtette vonalrendszerek, mint komplex látványok foglalkoztatják már, amelyek mögött a művészet történetéből ismert remekművek reprodukciói rejlenek.

Mindez szintén jól mutatja, hogy a világ, a természet, a létezők összessége Türk Péter művészetében sajátos értelemben vett képként mutatkozik meg. A kép számára azonban nem a világ reprezentációja vagy egy koncepció megjelenítése, hanem sajátos módon értelemmel bíró entitás. Nem is csak szükségszerűen felület, mert nem ragaszkodik a hagyományos „táblakép” formátumához, sőt, bár direkt módon nem tagadja meg azt. A világ, amely így részeiben képpé válik munkája eredményeként, nála mást jelent, mint Heidegger kritikájában, ahol a világ reprezentációként, azaz mindig csak közvetítve férhető hozzá, ezáltal a dolog maga mindig rejtve marad. Türk esetében a kép (ez megfeleltethető Heideggernél a műalkotásnak, bár Türk számára a kép nem szükségszerűen identikus a művel)¹⁸ az, ami előhívja a létezőt a láthatóba, és utat nyit felé az értelem számára, hogy a megértés munkájával feltáruljon annak lényege, amit a kép „közvetít”. Ily módon a kép biztosítja annak a „rendszernek” a lehetőségét, amelyen keresztül a természet részeként feltárulkozva, abból a természet egészének, és a képeken mint jelenségeken keresztül azok létrehozójának, illetve befogadjának viszonya a természethez, a világ egészéhez, a létezők összességéhez valamiképp értelmet nyerhet. Így jutunk vissza a



Türk Péter: *Helyérték II.*, 1971 olaj, vászon, 80x90 cm, a művész hagyatéka, foto: Rosta József

természethez, mint egészhez, amelyet nem tapasztalunk, tapasztalhatunk meg, az eddigiek alapján csak posztulálhatunk.

Végül még egy fontos érv szól amellett, hogy szakítsunk a hagyományos megközelítésekkel Türk Péter „fotóalapú” munkái kapcsán. Nem csupán arról van szó, hogy a művészi fotóhasználat Beke-féle rendszere nem igazán plauzibilis, hanem arról is, hogy a „médiumpontot” (bármelyiket is jelentse ez a lehetséges megannyi felfogás közül) vizsgálódást maga Türk utasítja el. Maga jelenti ki, hogy nem érdekli a „médiumpont” kérdése¹⁹ sem anyagként felfogva azt, sem eszközként vagy közvetítőként (mint átviteli eszköz, csatorna stb.). De hasonlóan látja ezt Százados László is, aki szintén kiemeli, hogy „Türk művészetében folyamatosan működnek a bevett világleíró rutinok »tárgyilagosságát« viszonylagossá tevő, a műfaji-tematikai határokat lebontó asszociációk.”²⁰

Ezzel szemben a lényegét abban látja a különböző anyagok és eszközök használatánál, ahogyan „belső képkalkoló eszközei[et mozgósítja] velük”.²¹ Egy másik összefüggésben pedig arról beszél, hogy a technika sosem „szikáran, egyértelmű voltában” jelenik meg, azaz bír jelentőséggel. Mindig társul hozzá valami, ami nem elválasztható esztétikai meghatározottságától, illetve más művekhez köthető részproblémáktól, amelyek működésbe jöhetnek benne.²²

Összefoglalva tehát állíthatjuk, hogy a fényképezés is csak egy azon eszközök sorában, amellyel az a kép megalkotható, amelynek létrejötte foglalkoztatja és lenyűgözi a művészt, és amely egyfajta világmagyarazatként is működik számára a kész műben. Az összes lehetséges eszköz, technika, „médiumpont” csupán lehetőségek a számára, bár nyilván különféle lehetőségek, amelyekkel különböző kérdésekre keresi a választ, illetve különféle jelenségeket vizsgál.

Az 1989-es fordulata egy bizonyos nézőpontból már nem is igazán számít annak, ami ugyanis más lesz, az a viszonyítási pont, amelyre minden vonatkoztat, azaz a természetben megsejtett „rendszer” alapja. Eddig ez az emberi megismerés lehetőségei, annak törvényszerűségei öltöttek testet a tudományos megismerésben, illetve a természet önmagában kibomló feltárulkozása, amelyre ez a tudományos megismerés irányulhat. A fordulat után viszont egy transzcendens elem, a teremtő szellem (Isten) válik a világ (φύσις) és az azt megtapasztaló, érzékelő, befogadó és annak megértésére törekvő ember alapjává.

¹ A kiállítás címe utalás Türk egy 1976-os munkájára, amelyről az Andrási Gáborral készült interjúban beszél. Kis négyzetes teszteken négy mondat jelent meg a változó képek mellett, a „minden nem látszik”, „egyszerre több látszik”, „elrepült előttem egy madár” és „a levelek megmozdultak”. ANDRÁSI Gábor: „A fény titkai. Beszélgetés Türk Péterrel”, *Új művészet*, 1996/9. 23-33. o.

² SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Budapest, Fotókultúra - Új Mandátum Könyvkiadó, 2007. 340.

³ BEKE László: „Miért használ fotókat az A.P.L.C.?” *Fotóművészet*, 1972/2. illetve: BEKE László: „Fotó-látás az új magyar művészetben”, *Fotóművészet*, 1972/3. Mindkét írás megjelent Beke László: *Médiumpont/Elmélet: Tanulmányok 1972–1992* című kötetben. (Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermédia, Budapest, 1997. 7., ill. 17. és tovább). Elektronikus változata: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html>, illetve: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke1.html>. A Beke László által hivatkozott írás elérhető itt: <http://tower.lehman.edu/NEWreadings/Artist%20and%20Photographs.pdf>. Lawrence Alloway-ról bővebben pedig itt lehet olvasni: Stephen Moonie, „Mapping the Field: Lawrence Alloway's Art Criticism-as-Information”, *Tate Papers*, no.16, Autumn 2011, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information>. (utolsó megtekintés 2018. augusztus 15.)

⁴ Mindenképp álljon itt Százados László kurátor és Nárai Szilvia kurátorasszisztens neve, akiké elsősorban az érdem, hogy ez a fajta olvasat, megközelítés, a korábbiaktól eltérő új értelmezés egyáltalán lehetségessé vált.

⁵ Vö. SZÁZADOS László: *Minden nem látszik*. Türk Péter (1943–2015) életmű-kiállítása, Budapest, Ludwig Múzeum, 2018.

⁶ Vö. BEKE László: *I. m.* (1972/2)

⁷ Jó példa erre A *Filmszínpad. Asszociációs sorok* (1972), amely a fotómontázs segítségével teremt meg azt a látványvilágot, amely a film valóságáigant válik láthatóvá a vásznon, utalva ennek „módszertanára”, „technikájára”. Ha azonban túllépünk ezen az értelmezésen, akkor a mű lényegében egy realitás életere keltésének, a teremtő aktusnak lehet a gesztusa, amely során a megalkotott (megteremtett) csak a néző számára bontakozik majd ki a maga teljességében a vetítés során.

⁸ Andrási Gábor Türk Péterrel folytatott beszélgetésében egyértelművé teszi, hogy az ilyen címkézés nem szerencsés Türk művészetének kapcsán, egész konkrétan a „koncept art” használatát túl iskolásnak tartja. ANDRÁSI Gábor: „A fény titkai. Beszélgetés Türk Péterrel”, *Új művészet*, 1996/9. 23–33.

⁹ Nem érzem magam arra hivatottnak, hogy akár csak felvázoljam a „természet” fogalmának „kultúrtörténetét”. Arra azonban mégis lényeges utalni, hogy a természet legalábbis Arisztotelésznél (többek között Heidegger nyomán például [Vom Wesen und Begriff der φύσις. Aristoteles, Physik B, 1 (1939) 239. In: *Wegmarken. Gesamtausgabe*, Bd 9., Szerk. Friedrich-Wilhelm von HERMANN. Frankfurt a. M. Vittorio Klostermann 1975.]) többé kevésbé egyet jelentett a léttel. A létező egésze az, amit φύσις-nek (természet) nevez, de a φύσις egyúttal a létező lényege is. Ezért írhatja Hans Blumenberg, hogy a lét és a természet ugyanazt jelenti. (Vö: Hans BLUMENBERG: „Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem” In U6.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Szerk. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. Suhrkamp 2001. 255.) Türk esetében ennek különösen nagy jelentősége van, hisz számára a természet és jelenségei megértése az a kiindulópont, ahonnan vizsgálódásai segítségével saját „létbetevettsége” megértéséhez el szeretne jutni.

¹⁰ Türk Péter mondatait Százados László idézi. *I. m.*

¹¹ Heidegger hasonló módon ír a rendszer egy lehetséges felfogásáról Schelling „szabadságfilozófiájá” értelmezése kapcsán. Ő itt *Gefügéról* beszél, azaz egy kölcsönhatáson alapuló illeszkedésről, amelyben az egyes elemek egymáshoz való viszonya, helye a rendszer egészében éppen ezeknek az illeszkedéseknek a lehetőségéből fakad, és ahol a rendszer mint Gefüge nem pusztán tartály, amelyben a dolgok szinte véletlenszerűen és felcserélhető módon kerülnek egymás mellé. Vö: Martin HEIDEGGER: *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Gesamtausgabe Bd. 42., Szerk. Ingrid SCHÜSSLER, Frankfurt a. M. Vittorio Klostermann, 1988. 44. és tovább.

¹² A jelenségek felruházása értelemmel. Petermák Miklós beszélgetése Türk Péterrel (1986). Az eddig publikálatlan interjú a művésznél a kiállításához kapcsolódó, megjelenés alatt lévő katalógusában lesz olvasható. Külön köszönet Petermák Miklós-nak és a Ludwig Múzeumnak, hogy lehetővé tették számomra a szöveg elolvasását és felhasználását a fenti íráshoz.

¹³ ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

¹⁴ Ezt támasztja alá a 2013-ban az Óbudai Társaskörben kiállított *Tizenhét méter kép fák és lombok között* című munkája is, amelynél már nem fotografikus úton, hanem festékkel rögzítette azt a látványt, amelyet fák lombja hozott volna létre a papír felületén, és amelyet épp a festékhasználat hozott elő a láthatóba

¹⁵ PETERMÁK Miklós: *I. m.*

¹⁶ Hans BELTING: *Kép-antropológia*. Képtudományi vázlatok. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat Kiadó. 2003

¹⁷ ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

¹⁸ Vö. többek között Martin HEIDEGGER: „Der Ursprung des Kunstwerkes”, továbbá „Die Zeit des Weltbildes” In: U6. Holzwege, Frankfurt a. M. Vittorio Klostermann, 1980. Magyarul: Martin HEIDEGGER: *Rejtektutak*, Szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Bacsó Béla, ill. Pálfalusi Zsolt, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

¹⁹ ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

²⁰ SZÁZADOS László: *I. m.*

²¹ ANDRÁSI Gábor: *I. m.*

²² Uo.



Türek Péter: *Psichogramok*. Szemmozgástanulmányok üres négyzetben, illetve képsíkon, 1980 k. papír, színes fotó, 20x12,5 cm, a művész hagyatéka, fotó: Rosta József