

Az intermedialitás fogalmi megközelítései a művészettörténetben és a szemiotikában

Absztrakt. Az intermedialitás művészettörténeti fogalomhasználata szorosan összekapcsolódott a képzőművészetben a hatvanas években egyre erőteljesebbé váló kiterjesztett médiumhasználattal, a mediális határok kitágításával. Ez gyakorta együtt járt a médiumok alkalmazhatóságának, működésének – a mű általi – vizsgálatával. Dolgozatomban művészettörténeti és szemiotikai módszertan összefonódását, a képzőművészeti jelhasználat változását vizsgálom annak érdekében, hogy az intermedialitás fogalmi határait felvázoljam. Megállapítom, hogy a szemiotika az ikon-index-szimbólum felőli jelfelosztás, a jeltípusok közötti átmenet és váltás (pl. de- vagy reikonizálódás) alkalmas a művészettörténet jelenségeinek és módszereinek értelmezésére.

A művészettörténet és a szemiotika tudományainak találkozása a hetvenes évektől kezdődően a nyolcvanas évekre a művészettörténet megújulása, a new art history módszertani kereteinek kitágítását jelentette és kapcsolódott a tudományág módszereinek megújíthatóságára vonatkozó kérdésekhez. A „klasszikus” konceptuális művészet¹ a szövegeket, szavakat, morféimákat gyakorta alkalmazta a képi és nyelvi ikonicitás bonyolult viszonyát kifejezve. A művészettörténeti–szemiotikai fogalomkészlet és módszer együttes alkalmazásának talán legnagyobb, de kétségtelenül a leghangsúlyosabb „eredménye” az volt, hogy a képzőművészeti jelhasználat változását, méghozzá a jeltípus váltását és a jeltípusok közötti átmeneteket rögzítették: az absztrakt expresszionizmussal, illetve a lírai absztrakcióval a képzőművészeti jelhasználat véglegesen eltávolodott az ikonikus jeltől és vált indexikus jellé,² azaz

1 A „klasszikus” konceptuális művészet terminus technicus jelzi a konceptuális művészet kanonizálódását, elterjedését. A konceptuális művészet fogalmi meghatározásánál, az egyes korszakok említésekor az alábbi átfogó kiadvány fogalomhasználatát követem: Tatai Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Budapest: Praesens, 2005, 13–19.

2 A művészettörténeti és esztétikai elemzésekben Rosalind Krauss honosítja meg a peirce-i jeltipológia alkalmazását, bár a fotográfiára vonatkozó írásának első részében használja az index fogalmát, nem említi még Peirce nevét. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October 1977/3., 68–81. Peirce-re csak a tanulmány második részében hivatkozik: Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, October 1977/4., 58–67. Magyar fordításban lásd: Rosalind KRAUSS, *Megjegyzések az indexről I. II.*, Ex Symposion 32–33. 2000. 4–16. Timár Katalin az October folyóiratnak a szemiotika módszertanától ihletett művészettörténet-megújításával foglalkozik doktori dolgozatában: TIMÁR Katalin, *October and Semiotics*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2012.

egyidejűleg következett be változás a képzőművészeti jelek használatában. Charles Sanders Peirce hármas jelfelosztását a modern festészet kialakulásában (Manet-től Monet-ig, Cézanne-től Pollockig) az ikonicitás csökkenésének és az indexikusság növekedésének a változásaiban alkalmazták, tehát történeti változások mentén vizsgálták. Mindez megfelel annak a művészettörténeti és képtudományi paradigmaváltás rögzítésének, amely a modernitást (az impresszionizmustól kezdődően) a képnek a szövegtől való elszakadásaként, az „autonóm” kép létrejöttéként értelmezi, tehát: az ábrázoláshoz nem köthető verbálisan, szöveghagyományban létező és rögzíthető tartalom. A szemiotikai módszer művészettörténetben történő alkalmazása így módon azt valósítja meg, hogy a vizuális rendszert ne a verbális diskurzus, hanem a vizualitás felől értelmezzék.

Dolgozatomban a tudományterületek közötti összefüggéseket és alkalmazhatóságukat vizsgálom néhány, a konceptuális művészet köréből vett példával szemléltetve, a szemiotika pragmatikai ágazatának megfelelően, és az intermedialitás eltérő művészettörténeti és szemiotikai fogalomhasználatának egy-egy aspektusát emelem ki.

A művészettörténet tudománytörténeti fordulatai – köztük a művészettörténet szemiotikai fordulata –, a két tudományág találkozása során a szemiotikai módszer kritikai vizsgálata is szükségessé vált. Mieke Bal és Norman Bryson *Semiotics and Art History* című, 1991-es programszerű írásában³ egyfajta interdiszciplináris módot vizionált a szemiotikával és feminizmussal „kiegészített” művészettörténeti módszertanra. E probléma egyik gyűjtőpontját úgy hangsúlyoznám, hogy az az önértelmező képet érinti, amely áttételesen kapcsolódik témánkhoz, az intermedialitáshoz és a konceptuális művészethez. Az önértelmező jel ugyanis a szemiotikának sem a pragmatikai, sem a szintaktikai ágában nem értelmezhető: a „klasszikus” konceptuális művészet azonban, a médiumvizsgálatra irányuló törekvések fő elemeként, a képnek saját státusára történő állításokat említi – például a művészettörténész Beke László, akinek erőteljes szemiotikai érdeklődése és tudása volt a hetvenes évektől kezdődően.⁴

A new art history (új művészettörténet) problémáját a szemiotikai képtudomány képviselőjeként – Marin, Bal, Damisch mellett – számontartott Norman Bryson 1983-as *Vision and Painting* című könyvében körvonalazza. Az 1991-es szöveghez hasonlóan a szerző már e helyen is a művészettörténet módszertanát érintő szükséges változásokat a szemiotikai elemzés segítségével tartja megvalósíthatónak. Ennek fő eleme a képeket képmásként felfogó klasszikus mimézis-elméletek, a kép mint a valóság kifejezésének a tagadása.⁵ Bryson a festmény fogalmának szemioti-

3 Mieke BAL – Norman BRYSON, *Semiotics and Art History*, The Art Bulletin, 1991/2., 174–208.

4 Beke László az 1974-ben, Tihanyban megrendezett konferencián *A szemiotika és az avantgárd* címmel tartott előadást, mely során egy fénykép modellértékű elemzését valósította meg. A konferencia előadásait a *Kultúra és szemiotika* című kötetben adták közre: *Kultúra és szemiotika*, szerk. GRÁFIK Imre és VOIGT Vilmos, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. Beke Lászlóról lásd bővebben: BOROS Lili, *In hoc signo... Jel, szemiotika, képzőművészet*, Műértő, 2020/8–9–10., 12., valamint: MARKÓJA Csilla, *Beke László és a new art history*, Enigma, 2022/111, 67–70.

5 Wessely Anna 2002-es korreferátumában ismerteti Brysonnak az Ernst Gombrich-kritikára alapozott new art history fogalmi alapvetéseit. WESSELY Anna, *A képről* = Janus. A 60

kai, Saussure-kritika elemeiben bővelkedő elméletéhez úgy jut el, hogy a gombrichi, az értékelő szubjektum pszichológiája felől kezelt művészeti problémát a kép társadalmi jellegének, a képnek mint jel valóságos létezésének a tényére cseréli fel.⁶ Alex Potts *Sign* című esszéjében úgy fogalmaz, hogy a szemiotikai elméleteknek azért van nagy hatása a vizuális képek tanulmányozásában, mert a képek inkább jelölnek valamit, mintsem ábrázolnak, a mű nem csak közvetíti a jelentést, hanem aktiválja azt a kulturális konvencióknak megfelelően, tehát jelként funkcionál.⁷ A rámutató és felidéző jelleg Martin Lefebvre számára az index és az ikon megkülönböztetésében tűnik hasznosnak: az index rámutat (denote) a tárgyra, az ikon pedig felidézi azt (connote).⁸ Ezzel összecseng a Bryson által rögzített, a konnotációnak a denotáció hátrányára való előtérbe kerülése a képzőművészetben, ami azt indukálja, hogy a befogadó saját ismereteit, tapasztalatát, tudását alkalmazza a művek jelentésének kialakításában, az észlelés helyébe a felismerés lép. Míg Ferdinand de Saussure a jelentést a jelrendszereken belüli oppozíciókból eredeztető felfogása nem vesz tudomást azok és a világ közti kölcsönhatásokról.⁹ Ez a Saussure-kritika tulajdonképpen emlékeztet a képtudomány (például Hans Belting) felől érkező Panofsky-kritikára is: Erwin Panofsky hármasságú modellje¹⁰ a műalkotások „egykori értelmének rekonstrukciója” (az értelmezés ikonológiai szintje), a jelalkotó/jelértelmező felől kérdőjelezhető meg. Panofsky egyetlen értelmezést, nem pedig például szociális státustól vagy társadalmi nemtől függő értelmezések sokaságát kínálja (a legnyomósabb érv: mi a helyzet az írástudatlan befogadó/néző értelmezésének rekonstrukciójával?). Bryson ezzel szemben úgy fogalmaz, hogy a kép és jelentése(i) a felismerés(ek) aktusában teremődik meg. Példának említeném a magyar neoavantgárdban olyannyira kedvelt *utcakő* motívumát, mely jelentését az államszocializmust megélt, sajátos kelet-európai kontextust értő befogadó által teremti meg – a diktatúrát és cenzúrát sohasem tapasztaló néző számára más jelentést nyújthatnak például Pinczehelyi Sándor, Maurer Dóra, Kelemen Károly művei.¹¹ Ezáltal némi konszenzus mutatkozik Bal, Bryson és Potts említett írásaiban, miszerint Peirce korai jeltipológiája tűnik alkalmazhatónak a képzőművészetben és nem Saussure-é.

éves Horányi Özséb tiszteletére. Életmű-montázs: képekről, szemiotikáról, logikáról és kommunikációról. Janus különszám, 2002 tavasz, 87.

6 Wessely Anna, *I.m.*, 89.

7 Alex Potts, *Sign = Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. NELSON and Richard SHIFF, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 20–21.

8 Martin LEFEBVRE, *The Art of Pointing. On Peirce, Indexically, and Photographic Images.* = Photography Theory. szerk. James ELKINS, New York – London: Routledge, 2007, 220–244. Lefebvre-t az alábbi szöveg alapján idézem: SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Budapest: Vince Kiadó, 2014. 74.

9 WESSELY Anna, *I.m.*, 90.

10 Erwin PANOFSKY, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*, ford. Tellér Gyula = Uő, *Jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984, 252–273.

11 Példának okáért néhány műalkotást említek: Pinczehelyi Sándor: *Csillag – kockakövekből* című fotósorozat (1972), *Az utcakő a proletariátus fegyvere* (1974–88).

Az olyan összefoglaló, kézikönyv jellegű munkákban, mint az Amelia Jones által szerkesztett *A Companion to Contemporary Art Since 1945* című kötetben (2006)¹² a szemiotika és Peirce jeltipológiája termékenyen beépült az alkalmazott módszerek közé. A szerkesztő már a bevezetőben¹³ jelzi a szemiotikai elméletek behatolását és ennek eredményeit John Baldessari, Douglas Hueber, Dan Graham alkotásaiban rögzíti. Bár Jones nem említi, de a konceptuális művészet korszakindító munkájaként hivatkozott 1965-ös Joseph Kosuth-féle *Egy és három szék* teljes egyértelműséggel jelrendszert és jelviszonyt vizsgál és e teoretikus kérdést avatja a képzőművészeti alkotás témájává. Az említett kötetben Lisa Kotz tanulmánya¹⁴ olyan művészekkel foglalkozik, akik magát a fotografikus indexet mint eszközt vizsgálják. Szerinte ugyanis az 1970-80-as konceptuális és fotóalapú munkái arra törekednek, hogy túllépjenek a tárgyi reprezentáción és inkább kulturális jelrendszerekkel foglalkozzanak. Kotz a már említett, nagy karriert befutó Rosalind Krauss tanulmányára alapoz a fotó indexikus jelként való felfogása során. Krauss klasszikusnak számító példája Denis Oppenheim *Identity Stretch* (1975) című munkája volt: a művész és fia gumiszalagra nyomta rá az ujjlenyomatukat, ezt kifeszítettek és egy raszterlapra nyomtatták, a felnagyított rasztert egy rétre vitték át, ahol egy permező kocsi jelezte a formát kátránnyal.¹⁵

24 A magyar tudománytörténeti változásokat követve megállapítható, hogy az angolszászhoz hasonló mértékű tudomány-integráció, a művészettörténet szemiotika felőli megújítása nem következett be. Szabolcsi Miklós 1979-ben írja,¹⁶ hogy a nyelvi jel kizárólagosságára való törekvést a képzőművészetben, a szövegről való „leszakadását” nem az absztrakt expresszionizmushoz, hanem inkább az op-art-hoz, a kinetikus és a luminokinetikus művészethez lehet kötni. Szabolcsi számára a „jelszerűség” efféle, az 1960-as években végbemenő változását az jelzi, hogy a művet az alkotó elemeire bontja, és az alkotást ezen elemekből építi újra.¹⁷ Az, hogy a Szabolcsi által érzékelt metódus mennyire nem csak a geometrikus absztrakciót és kinetikus művészetet jellemezte, látszik, hogy a minimal és concept art is hasonló, csak éppen nem a képi (geometrikus) jelet teszi alapelemmé, hanem a nyelvi jelet változtatja vizuális-képi alkotóelemmé. Lásd például a minimalista SolLewitt alkotásait, aki (nyelvi) jelet nagyítja fel és teszi azt egyidejűleg az alkotás tárgyává és formájává. A hatvanas éveket követően, Szabolcsi szerint, a jelszerűség már más értelemben bukkan fel a képzőművészetben. E folyamatot a neoszimbolicitás fogalmá-

12 *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, szerk. Amelia Jones, Blackwell Publishing: 2006.

13 Amelia JONES, *Introduction: Writing Contemporary Art into History, a Paradox?* = Uő, szerk., *l.m.*, 3–16.

14 Lisa KOTZ, *Image+Text: Reconsidering Photography in Contemporary Art* = Jones, Amelia szerk., *l.m.*, 512–530.

15 Krauss külön figyelmet fordít a 20. században elterjedt képaláírásokra, melyek tagadják a „jel autonómiáját” –a műcím és képaláírás szemiotikai elemzése egy másik tanulmány témáját jelenthetné.

16 SZABOLCSI Miklós, *A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban* = Szemiotika és művészet, szerk. J. J. BARABAS, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 49–58.

17 Uo., 51.

val összegzi és jelzi, hogy a művészi jelnek immáron mágikus funkciót tulajdonítanak.¹⁸ Ebben az újfajta jelalkotó folyamatban a WC csésze, az átalakított zászlódarab eredeti kontextusából kiszakítva groteszkké válik, azaz a pop-art mágikus jelekké változtatja a tárgyakat. Szabolcsi gondolatmenetén túllépve: a pop-art ezen módszere valójában jelviszony megváltoztatása, hiszen a valamikori jelölt válik jeltestté – éppen az interpretáns tevékenységének köszönhetően.¹⁹ Példaként szolgálhat erre az egyébként nyitott műtípusba sorolható Barnett Newman *Onement I.* című (1948, Museum of Modern Art, New York), az egyetlen széles ecsetvonásból álló, a képi ábrázolás alapelemét, a vonalat formává kiterjesztő alkotása.

Művészettörténeti megközelítésből a fentebb említett, Joseph Kosuth, Denis Oppenheim, John Baldessari művei intermediálisnak tekinthetők, ugyanis többféle médiumot, kifejezőeszközt használnak az alkotás fizikai megvalósítása során. A képzőművészeti intermédia fogalomhasználata Dick Higgins amerikai Fluxus-művész nevéhez köthető, aki 1965-ben elevenítette fel azt Samuel Taylor Coleridge-re (1812 körül) hivatkozva:²⁰ „olyan művek megjelölésére, amelyek fogalmilag két vagy több elfogadott médium vagy hagyományos művészeti műfaj között helyezkednek el”.²¹

A Fluxus magyar kapcsolatainak és az expanzív képzőművészeti műfajok és médiumok gyors terjedésének köszönhetően e fogalom használata a nem hivatalos művészeti körökben Magyarországon is megfogant, ahol – többek között – előbb Beke László, utóbb Peternák Miklós művészettörténészek foglalkoztak magával a médium fogalmával az intermédia meghatározásának érdekében. A hatvanas években zajló képzőművészeti változások nemcsak azzal a következménnyel jártak, hogy az újfajta gyakorlatok kiterjesztették a művészek által használt médiumok körét, megkérdőjelezték a műalkotás ontológiai státuszát, hanem – ezzel párhuzamosan – különféle reflexiós tevékenységeket is elindítottak a médium-használat, az egyes médiumokkal való kísérletezés vonatkozásában. Beke nézete szerint a művészet ezekben az időszakokban „mindinkább »médiumközpontúvá« vált – ennek a tendenciának jellemző kifejeződése többek között az 1972-es, majd még inkább az 1977-es kasseli documenta kiállítás egész koncepciója”.²² A fotóművészet státusza körüli viták, a videó elterjedésével előállt új helyzet, a konceptuális művészet kérdésfelvetései együttesen vezettek el oda, hogy a medialitás iránt megnőtt az

18 Uo., 53.

19 Az interpretáns és környezete még a tárgy műtárgy-státuszát is képes megváltoztatni – híres példa erre Marcel Duchamp *Forrása*, melynek esetében a tárgy a kontextustól (kiállítás) függően változik műtárggyá.

20 DICK HIGGINS, *Intermédia = Fluxus interjúk, szövegek, események – esetek*. szerk. Klaniczay Júlia és Szőke Annamária, Budapest: Artpool Művészetkutató Központ – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008., 99–105. Lásd még: Beke László: *Mi az intermédia?* Beszélő 2000/1. 119–120. Higgins 1995-ben Intermédia diagramot, halmazábrát is készített, melybe – többek között – belesorolta a konceptuális művészetet, a performansz művészetet, a happeninget, a mail artot, a konkrét költészetet.

21 *Hangköltészet*. Vál., szerk. SZKÁROSI Endre, Budapest: Artpool, 1994, 31. Idézi: BEKE László, *l.m.* 119.

22 Idézi Szijártó Zsolt, „Új médiumok” – *Mi a teendő? (1989)*” Beke László médiumfelfogásáról = Enigma, 2023/3., 28–41.

érdeklődés. A művészetek terén pedig egyre nagyobb számban jelentkeztek az intermediális törekvések, például Keserü Ilona textilapplikációi színház és képzőművészet határán köztes szférát alakítottak ki – írja Beke.²³ Az újfajta gyakorlatok kiterjesztették a műalkotások által felhasznált médiumok körét, részben a műalkotás státuszára feltett kérdések mentén. Szijártó Zsolt Beke László médiumfelfogásának elemzésében kiemeli, hogy annak egyik legfontosabb eleme tehát a médiumra irányuló reflexió és magának a médium fogalmának a meghatározása, továbbá: „a képzőművészetben nem az az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli, a festészet mediális felfogása annyit tesz, mint láthatóvá tenni mindazt, ami a festészetben korábban transzparens maradt (mert nem a festészet, mint médium sajátosságaira, hanem a narratív témára figyeltünk). Azáltal, hogy ez a mediális szemlélet megváltoztatja a művészeti gyakorlatot, s maga a médiumokkal/médiumukon folytatott munka kerül a praxis középpontjába, a művész számára felkínálja a médiakritika lehetőségét.”²⁴ Beke a kommunikációs eszközökről a tárgyi világra terjeszti ki a médium jelentését: minden, ami a demonstráció eszköze vagy tárgy, médiumnak tekinthető, Tót Endre művészetében a „Zero”, Pauer Gyulánál pedig a „Pseudo”.

26

A fotó médiumának előtérbe kerülésében nagy szerepe volt a Magyarországon a hatvanas évek második felében megjelenő konceptuális művészetnek, melyet főként az ún. neoavantgárd generáció művészei műveltek. A fotóval szoros kapcsolatban állt a body art, az akció, a happening és a performansz, az esemény későbbi befogadását pedig a fotó biztosítja. Ezek – mind szemiotikai, mind művészettörténeti fogalomhasználatnak megfelelően – intermediálisnak tekinthetők. George Maciunas litván származású művész, a Fluxus-mozgalom elnevezője és értelmezője tett kísérletet a műfajok közötti összefüggések rendszerezésére a térbeli és időbeli művészetek viszonylatában. A *kiterjesztett művészetek diagramja*. Bevezetés a diagramhoz (*Expanded Arts Diagram. Introduction to Diagram*, 1966) az előadóművészeti mozgalmak kialakulását és összefüggéseit vázolja fel (Maciunas diagramjának szemiotikai szempontú elemzése külön tanulmány tárgya lehetne). Ennek értelmében az emberi test is médiumnak tekinthető, tehát, a hagyományos felfogással ellentétben nem csak technikai médiumokról van szó. A műalkotás technikai és műfaji határainak kiszélesítése még inkább kitágította a médium fogalmi meghatározásának a kereteit.

A szemiotikai értelemben vett intermedialitás médiumváltáson keresztül jön létre: a jel vagy jelalakzat jelhordozói az egyik médiumból a másikba átkerülnek, a különböző jeltípusok – ikon, index, szimbólum – interikonikus, interindexikus vagy interszimbolikus sorokba szerveződnek. Szívós Mihály példáját említve: a korintosi oszlopfő, annak festményen, illetve színpadi díszletként, majd a díszletről készült fotóként történő megjelenítése interikonikus sort rajzol ki.²⁵ A médiumváltó interikonitás különböző médiumok és műfajok között lehetséges. A médiumváltásnak

23 BEKE László, *Műfajok és médiumok* = Művészet, 1979/10. Újraemlítve = Uő, *Médium/elmélet*, Budapest: Balassi Kiadó – BEA Tartóshullám – Intermedia, 1997, 102–119.

24 SZIJÁRTÓ Zsolt, *l.m.* 36.

25 A szemiotikai értelemben vett intermedialitás meghatározásánál Szívós Mihályra hivatkozom. Szívós Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Könyvkiadó, 2017 (2012).

vagy a médiumköziségnek számos módja lehet. Történetileg ez a modernizmusnak, az avantgárdnak a műfajhatárokat lebontó és kitágító jellegzetes törekvése, melyben nagy szerepet játszott – jelesül a század 2. felében – tudomány és művészet közeledése (kinetikus, kibernetikus művészet, majd internet art), illetve a művészet elanyagtalanosodására, a dematerializációra való törekvés. A hetvenes évek második felében az intermedialitás fogalmiságának és gondolatiságának hatására a műfajiság és mediális határok volt az egyik legfontosabb téma a képzőművészetben.²⁶ Megállapítható, hogy – még a fentebb jelzett, kiterjesztett médiumfelfogásnak megfelelő – művészettörténeti és szemiotikai intermedialitás-meghatározás nem azonos, holott a médium fogalma nem tér el teljes mértékben. De léteznek olyan művek, amelyek mind szemiotikai, mind művészettörténeti értelemben intermedialisak. Ilyenek például Tót Endre Zero-képei, Hajas Tibor *Húsfestményei*, Yves Klein *A kék kor antropometriája* című sorozata, Pauer Gyula Pszeudo-alkotásai vagy Keserü Ilona sírkő-motívumot alkalmazó munkái – egyidejűleg artikulálva az ikonikus és indexikus jeltípusok közötti átalakulást.

A művészettörténet szemiotika felőli megújítása a hetvenes évektől kezdődően azokat az irányvonalakat jelezte – a posztstrukturalista, posztmodern és a kortárs elméletek térfoglalásának köszönhetően –, amelyek a szerzőség, a kontextus, a recepció, a narratíva képtudományba való bevonását és a szexuális másság problémáját a verbális és vizuális jelek viszonylatában értelmezték. A szemiotika az ikon-index-szimbólum felőli jelfelosztás, a jeltípusok közötti átmenet és váltás (pl. de-vagy reikonizálódás) alkalmas a művészettörténet jelenségeinek és módszereinek értelmezésére – egyszóval leírható és értelmezhető az alkotási folyamat és az azon belüli változások feltérképezhetők – mint ahogyan tette az azóta többször is kritizált Rosalind Krauss az ikonikus jeltől való eltávolodástól az indexikus jel apoteózisáig történő folyamatra vonatkozó megállapításaival.

Irodalom

- BAL, Mieke – BRYSON Norman, *Semiotics and Art History*, The Art Bulletin, 1991/2., 174–208.
- BEKE László, *Mi az intermédia?* Beszélő 2000/1., 119–120.
- BEKE László, *Médium/elmélet*, Budapest: Balassi Kiadó – BEA Tartóshullám – Intermedia, 1997. 102–119.
- BARKÓCZI Flóra, *Folytonos állásfoglalás. Az Expozíció fotó/művészet (1976) című kiállítás relevanciája és tanulságai*, 2023. 02. 04. Punkt online <https://punkt.hu/2023/02/04/folytonos-allasfoglalas-az-expozicio-foto-muveszet-1976-cimu-kiallitas-relevanciaja-es-tanulsagai/> (A letöltés ideje: 2024. 02. 01.)
- BOROS Lili, *In hoc signo... Jel, szemiotika, képzőművészet*, Műértő, 2020/8-9-10., 12.
- A Companion to Contemporary Art Since 1945*, szerk. Amelia, JONES, Blackwell Publishing, 2006.
- GRÁFIK Imre és VOIGT Vilmos szerk., *Kultúra és szemiotika*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

26 BARKÓCZI Flóra, *Folytonos állásfoglalás. Az Expozíció fotó/művészet (1976) című kiállítás relevanciája és tanulságai*, 2023. 02. 04. Punkt online <https://punkt.hu/2023/02/04/folytonos-allasfoglalas-az-expozicio-foto-muveszet-1976-cimu-kiallitas-relevanciaja-es-tanulsagai/> (A letöltés ideje: 2024. 02. 01.)

- HIGGINS, Dick: *Intermédiá = Fluxus interjúk, szövegek, események – esetek*, szerk. KLANICZAY Júlia és SZŐKE Annamária, Budapest: Artpool Művészetkutató Központ – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008, 99–105.
- KRAUSS, Rosalind, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October 1977/3., 68–81.
- KRAUSS, Rosalind, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, October 1977/4., 58–67.
- KRAUSS, Rosalind, *Megjegyzések az indexről I. II.* = Ex Symposion 32–33. 2000. 4–16.
- LEFEBVRE, Martin, *The Art of Pointing. On Peirce, Indexically, and Photographic Images.* = *Photography Theory*. szerk. Elkins, JAMES, New York – London: Routledge, 2007, 220–244.
- MARKÓJA Csilla, *Beke László és a new art history*, Enigma, 2022/111, 67–70.
- PANOFKY, Erwin, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*, ford. TELLÉR Gyula = *Uő, Jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984, 252–273.
- POTTS, Alex, *Sign = Critical Terms for Art History*, ed. by Robert, S. NELSON and Richard, SHIFF, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 20–34.
- SZABOLCSI Miklós, *A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban = Szemiotika és művészet*, szerk. J. J. BARABAS, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 49–58.
- SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Budapest: Vince Kiadó, 2014.
- SZIJÁRTÓ Zsolt, „Új médiumok” – *Mi a teendő? (1989) Beke László médiumfelfogásáról* = Enigma 2023/3., 28–41.
- SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Könyvkiadó, 2017 (2012).
- SZKÁROSI Endre vál., szerk., *Hangköltészet*, Budapest: Artpool, 1994.
- TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Budapest: Praesens, 2005.
- TIMÁR Katalin, *October and Semiotics*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2012. Doktori értekezés.
- WESSELY Anna, *A képről = Janus. A 60 éves Horányi Özséb tiszteletére. Életmű-montázs: képekről, szemiotikáról, logikáról és kommunikációról*. Janus különszám, 2002 tavasz, 87–91.

Conceptual approaches to intermediality in art history and semiotics

Abstract. The use of the art historical term of intermedia was closely connected with the wider use of mediums in fine art in the 1960s, with the expansion of medial boundaries. This often involved examining the appropriateness and functioning of the mediums. In my thesis, I examine the interweaving of art historical and semiotic methodology, the change in the use of sign types in visual arts, in order to outline the conceptual borders of intermediality. I find that semiotics is suitable for the division of signs in the direction of icon-index-symbol, the transition and change between sign types (de- or reiconicization) and the interpretation of the phenomena of art history.

Keywords: intermediality, medium in fine art, the semiotic turn of art history, concept art, expansive concept of medium

Dr. Boros Lili
 Eszterházy Károly Katolikus Egyetem
 3300 Eger
 Eszterházy tér 1.
 boros.lili@uni-eszterhazy.hu