

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
Doktori Iskola

Magyari Márton
Tudás és képzelet
Doktori értekezés

Témavezető: Scherer József
2008

Tartalomjegyzék

| | |
|---|------------|
| Szakmai önéletrajz | 3 |
| Tézisek | 5 |
| Tézisek angol nyelven | 6 |
| Tézisek angol nyelven, kivonat | 8 |
| Bevezető | 9 |
| Személyes sorok | 10 |
| A képzelet fontosabb a tudásnál | 11 |
| A rajz elméletéről | 12 |
| A vázlatról | 26 |
| Óda a rajzhoz | 59 |
| A vázlatkönyvről | 75 |
| A képekről | 88 |
| Függelék | |
| A tudás táplálja a képzeletet | 121 |
| Tudomány és művészet | 122 |
| Az anatómiáról | 123 |
| A színről | 155 |
| A térábrázolásról, a perspektíváról | 184 |
| A tudás átvétele, a képzelet átadása | 224 |
| Átadás, átvétel | 225 |

Szakmai Önéletrajz

- Magyari Márton festőművész (1958, Budapest)
- 19791983 tanulmányok a Magyar Képzőművészeti Főiskolán
- 1982 Kodály-pályázat I. díj
- 1983 diploma a Magyar Képzőművészeti Főiskolán
- 19831985 posztgraduális tanulmányok a Magyar Képzőművészeti Főiskolán
- Herman Lipót-díj
- Eötvös-Klub, Budapest (egyéni kiállítás)
- a Művészeti Alap tagja
- a Fialat Képzőművészek Stúdiójának tagja
- 1984 Egyetem Galéria, Veszprém (egyéni kiállítás)
- Éves Stúdió kiállítás (csoportos kiállítás)
- 1985 Éves Stúdió kiállítás (csoportos kiállítás)
- 19861997 Tanársegéd a Magyar Képzőművészeti Főiskolán
- 1986 Éves Stúdió kiállítás (csoportos kiállítás)
- Négy fiatal festő, Kaposvári Galéria, Kaposvár (csoportos kiállítás)
- Öt fiatal festő, Vigadó, Budapest (csoportos kiállítás)
- 1987 Folytonosság, Bartók 32 Galéria, Budapest (csoportos kiállítás)
- Négy fiatal festő, Madách Galéria, Vác (csoportos kiállítás)
- Csepel Galéria, Budapest (egyéni kiállítás)
- Éves Stúdió kiállítás (csoportos kiállítás)
- 1988 Egri Aquarell Biennálé (csoportos kiállítás)
- Éves Stúdió kiállítás (csoportos kiállítás)
- 1989 Vásárhelyi Őszi Tárlat (csoportos kiállítás)
- 22 m²-es faintarzia a K&H Bank tárgyalótermében (Budapest)
- 1990 Barcsay-érem
- Egri Aquarell Biennálé (csoportos kiállítás)
- 1991 Három kérdés társaság, Árkád Galéria, Budapest (csoportos kiállítás)
- Szépmíves Társaság, Vigadó Galéria, Budapest (csoportos kiállítás)
- 1992 Magyar Napló, rajzok (92/12. szám)
- 1993 Fondation Samuel Buffat ösztöndíja (6 hónap, Genf)
- Ruine, Genf (közös kiállítás)
- Gerzson Péter szobrászművésszel)
- Duna Galéria, Budapest (egyéni kiállítás)
- Tavaszi Tárlat, Veszprém (csoportos kiállítás)
- 1994 Hotel Flamenco, Budapest (egyéni kiállítás)
- Vár Galéria, Veszprém (egyéni kiállítás)
- Tavaszi Tárlat, Veszprém (csoportos kiállítás)
- Veszprém megye nívódíja
- Magyar Ház, Párizs (egyéni kiállítás)
- 1995 Palazzo Galéria, Budapest (egyéni kiállítás)

- Aktív Art Galéria, Szentendre (egyéni kiállítás)
- 1997 Tizennégy olajfestmény-illusztráció
 Csontos János: Szonettregényéhez (Göncöl Kiadó)
 Írószövetség, Budapest (egyéni kiállítás)
 Lovassy Galéria, Veszprém (egyéni kiállítás)
 Magyar Szalon, Múcsarnok, Budapest
 (csoportos kiállítás)
- 1998 Művészet inkubátorban, Szentendre
 (csoportos kiállítás)
 Vigadó Galéria, Budapest
 (egyéni kiállítás)
 Adjunktus, műteremvezető
 a Magyar Iparművészeti Egyetemen
- 1999 Megnyitó-tárlat,
 Szentendre MűvészetMalom
 (csoportos kiállítás)
 Szentendre, Művésztelepi Galéria
 (közös kiállítás Márkus Péter
 szobrászművésszel)
- 2000 Csoportkép nővel,
 Sziget Galéria, Budapest
 (csoportos kiállítás)
 Pest Megyei Tárlat 2000,
 MűvészetMalom Szentendre
 (csoportos kiállítás)
 Tölgyfa Galéria, Budapest
 (egyéni kiállítás)
- 2001 BakonyBalaton, Veszprém
 (csoportos kiállítás)
 Veszprém Város Festészeti Díja
 Az angyal üdvözlője
 a harmadik évezred küszöbén,
 Erdős Renée Ház, Budapest
 (csoportos kiállítás)
 Belső táj, Vigadó Galéria, Budapest
 (csoportos kiállítás)
- 2002 A táj mint valóságmodell,
 Erdős Renée Ház, Budapest
 (csoportos kiállítás)
- 2003 Elysium, Pelikán Galéria,
 Székesfehérvár (egyéni kiállítás)
 A Festészet Napja (csoportos kiállítás) Budapest
- 2004 A Festészet Napja Millenáris Park (csoportos kiállítás) Budapest,
 Kogart Szalon, Kogart Ház Budapest, (csoportos kiállítás)
- 2006 Nagyméretű pannó a Costa Cruise megrendelésére, a Concordia hajóra
- 2007 Kert Galéria, Szolnok (egyéni kiállítás)
- 2007 Tavaszi játék Szentendre, Művészet Malom (csoportos)

Tézisek

Doktori értekezésem témáját oktatói gyakorlatom, és saját művészi munkám egyaránt indokolja. Mindkét esetben naponta találkozom terv és mű, a művet körüljáró tervezői gondolat, valamint a mű megalkotása, megteremtése között húzódó folyamat nehézségeivel, szépségeivel, izgalmával. A rajzzal való foglalkozás tanárként is, alkotóként is életem szerves mindennapi része. Ezért vizsgálódásom középpontjába a rajz ethoszát állítottam, mert úgy gondolom, hogy közös nevezője, nyelve minden vizualitással foglalkozó művésznek, tervezőnek.

- A rajz, hordozója mindazoknak a szellemi javaknak, melyet az ember kultúrtörténete folyamán – mint önértékelő és önértelmező – téri rendszerbe sűrített. Története párhuzamos az emberiség történetével, így az feltárható és megjeleníthető az emberiség rajzi-kronológiája által.

- A rajz, a legalapvetőbb emberi tevékenységek közé tartozik. Oly sűrű és képlékeny, oly sok mindenre alkalmas és használható, hogy érdemes komolyabb vizsgálat tárgyává tenni, mint korokon, kultúrákon, szakmákon és műfajokon átívelő nyelvet. Egy olyan nyelvet, mely egyszerre közös kommunikációs nevező, művészeti megnyilvánulás, a vizuális ötlet, a gondolat lerögzítésének módja, információhordozó stb.

- Ha úgy tekintünk végig az újabb kori képzőművészeten, hogy keressük a mű tervének és megvalósulásának kapcsolatát, érdekes összefüggésekre bukkanhatunk. Összefüggéseikben, időbeli ismétlődéseikben típusokká állnának össze, melyeknek alkalmazásbeli változatosságain keresztül megragadható és körülírható a képi nyelv gazdagsága.

- Egy olyan összetett, bonyolult, tudáshalmaz, amit a rajzi képesség magas szintű birtoklása feltételez, nem tanítható és nem gyakorolható elvárható szinten, kiegészítő, kísérő diszciplínák ismerete nélkül. Így a tértanban, az anatómiában és a színelméletben való jártasság, feltétele vizuális műveltségünknek, mivel ezek a diszciplínák a mai ember látáskonvencióját alapjaiban határozzák meg.

- A perspektív rendszerek ismerete az ábrázolás szabadságának feltétele. A színek halmazában való rendszerező eligazodás, az életünk minden vetületét befolyásolja. Ezért az előbbieken és az emberi test felépítésében és arányaiban való jártasság szükségessége - sok egyéb mellett – minden vizualitással foglalkozó művésznél és minden tervezőnél, ahol a téri összefüggések, a szín teret és környezetet alakító hatása, valamint ahol az emberi arányok a tervezett tárgy, épület méreteit, léptékeit, színét közvetlenül befolyásolják, elengedhetetlen.

- Ebből következően szerintem a tanítás gyakorlata e tárgyak esetében akkor lenne a leghatékonyabb, ha mindezen tárgyak oktatása komplex módon történne. Ezért fontos és elengedhetetlen foglalkozni történetükkel és összefüggéseikkel.

- Mestermunkámban kísérletet kívánok tenni arra, hogy saját alkotói gyakorlatomban a vázlat és a mű lehetséges kapcsolatait mint motiváló, feldolgozandó témát vizsgáljam, a mű és vázlat, a terv és megvalósulás, a már kész mű, mint egy következő alkotói folyamat inspirációs forrása összefüggésében.

Knowledge and imagination
Abstract of doctoral thesis
Márton Magyar

The topic of my doctoral thesis is justified by my own experience both as a drawing teacher and an artist. In both fields of life I invariably encounter the excitement, difficulty and fascination that emerge between the design and the finished product in the process of creation. My sketchbooks are an integral part of my work as an artist, and drawing belongs to my everyday life as a teacher. I have chosen the ethos of drawing as the central idea of my thesis because it is the common denominator for all visual artists and designers.

- Drawing incorporates all the spiritual values that mankind during its cultural history of self-estimation and self-interpretation has condensed into a spatial system. The history of drawing runs parallel with the history of human race, consequently the latter can be represented and visualized by the former.

- Drawing is a basic human activity, it is so compact and flexible and lends itself to so many applications that it is worth examining as a language spanning over ages, cultures, professions and genres: a language that acts as a common denominator in communication, an expression of art, a visual idea, a means of expressing and recording thoughts, information carrier, etc.

- If we study the fine arts of modern age concentrating on the correlations between the design and realization of a given piece of art, we may discover interesting relationships, which, through their recurrent patterns, embody various types reflecting the variety and richness of the language of graphic art.

- The complex knowledge and expertise underlying a high standard of drawing ability can only be attained by teaching complementary disciplines like spatial studies, anatomy and the theory of colours. An advanced visual culture presupposes knowledge in these fields of study as they form the basis of the modern conventions of vision.

- The expertise in the system of perspective is a sine qua non of the freedom of representation. A thorough knowledge of the interrelationship of the various colours influences every aspect of our life. These skills, together with the deep awareness of the structure and proportions of human body, are essential and indispensable for every artist and designer because the relationships of space, colours and human proportions have a direct influence on the scale, dimensions and colour of the designed object or building.

- Consequently, if we want to teach these subjects efficiently, we should deal with them in their complexity, referring to their history and the relationships between them.

- In my thesis I have attempted to examine the relationship between sketch and the finished product in my own creative practice; to show the connection between design and its realization, and how the finished work of art becomes inspiration for an ensuing process of artistic creation.

Knowledge and imagination

Abstract of doctoral thesis

Márton Magyari

The topic of my doctoral thesis is justified by my own experience both as a drawing teacher and an artist. In both fields of life I invariably encounter the excitement, difficulty and fascination that emerge between the design and the finished product in the process of creation. My sketchbooks are an integral part of my work as an artist, and drawing belongs to my everyday life as a teacher. I have chosen the ethos of drawing as the central idea of my thesis because it is the common denominator for all visual artists and designers.

In this paper I want to support my conviction that the complex knowledge and expertise underlying the required high standard of drawing ability can only be attained by teaching complementary disciplines like spatial studies, anatomy and the theory of colours. A university that aims to advance visual culture is bound to provide education in these fields of study.

I have also attempted to examine the relationship between sketch and the finished product in my own creative practice; to show the connection between design and its realization, and how the finished work of art becomes inspiration for an ensuing process of artistic creation.

Bevezető

Ha személyes sorsom nem sodor a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatóinak sorába, mint gyakorló festőnek talán soha nem jut eszembe a DLA fokozat megszerzése. Ezért ebbéli elhatározásom első pillanatától tanulmányaimat nem csak a magam művészi boldogulására, de tanítási gyakorlatom hatékonyabbá tételére, így iskolám javára is próbáltam felhasználni.

Doktori értekezésem témáját oktatói gyakorlatom, és saját művészi munkám egyaránt indokolja. Mindkét esetben naponta találkozom terv és mű, a művet körüljáró tervezői gondolat, valamint a mű megalkotása, megteremtése között húzódó folyamat nehézségeivel, szépségeivel, izgalmával. Személyes művészi munkám szerves részét képezik vázlatkönyveim. A rajzzal való foglalkozás tanárként is, alkotóként is életem szerves mindennapi része. Ezért vizsgálódásom középpontjába a rajz ethosát állítottam, mert úgy gondolom, hogy közös nevezője, nyelve minden vizualitással foglalkozó művészek, tervezőknek.

Írásomban azt a meggyőződésemet kívánom alátámasztani, hogy egy olyan összetett, bonyolult, tudáshalmaz, amit a rajzi képesség magas szintű birtoklása feltételez, nem tanítható és nem gyakorolható elvárható szinten, kiegészítő, kísérő diszciplínának ismerete nélkül. Így a tértanban, az anatómiában és a színelméletben való jártasság, mind-mind feltétele egy olyan vizuális műveltségnek melyet egy, a vizualitást zászlajára tűző egyetemnek megcélozni - szerintem - kötelessége. Ebből következően véleményem szerint a tanítás gyakorlata e tárgyak esetében akkor lenne a leghatékonyabb, ha mindezen tárgyak oktatása komplex módon történne. Ennek gyakorlati kidolgozása a járulékos feltételek ismerete nélkül nem lehetséges, így ez, írásomnak nem tárgya. De szükséges foglalkozni történetükkel és összefüggéseikkel, épp a komplex nézőpont és elmélyült tudás érdekében.

Az oktatási vonatkozások mellett, mestermunkámban kísérletet kívánok tenni arra, hogy saját alkotói gyakorlatomban a vázlat és a mű lehetséges kapcsolatait mint motiváló, feldolgozandó témát vizsgáljam, a mű és vázlat, a terv és megvalósulás, a kész mű, mint egy következő mű vázlata viszonyában.

Személyes sorok

Nem felejthetem el annak a nyárnak a jeges, kijózanító felismerésből adódó sokkját, amit 1982-es első nyugat-európai utam mért rám. Lévén művésznövendék már a Kádár-rendszer végefelé, de még reménytelenül innen a végkifejlet tudásától, a Velencei Biennálé végtelennek tűnő pavilon- és kiállítássora és az ott látott művek jellege és tanulsága egycsapásra döntötte romba azt az otthonos, beláthatónak, megismerhetőnek vélt közeget, melyet én akkor - botorul - a festészetnek gondoltam. Ma már tudom, hogy nem az, de akkor azt gondoltam, a festészet minden. Értve ezalatt azt a korlátozott horizontot, mely egy „monokulturális kánon”⁽¹⁾ dögletes unalmában számára kijelöltetett. Akkor hirtelen minden bizonytalanná és viszonylagossá vált, szertefoszlott mindaz, ami ha biztosnak nem is, de megkerülhetetlen adottságnak tűnt. Nehéz volt belátni nyilvánvaló alulinformáltságomat, és még nehezebb volt ennek jövőbeli kilátásait prognosztizálva azt tudomásul venni. Nem is ment egykönnyen. Nyilvánvaló lett, hogy a kortárs szellemi életben való eligazodás lehetőségének kiváltsága csak keveseknek adatik meg az információk szabályozott elosztási rendszerében, miközben az absztrakció világhatalmak hidegháborús harcának részeként félreértett hamis szerepbe kényszerült. Ha nem is ment egykönnyen, észre kellett venni, hogy üvegházban nevelkedett növényekhez hasonlítunk, annak minden következményével, előnyével és hátrányával. Vagy ahhoz a békához, amelyik egy vízóra aknába születve, boldog és megelégedett életet él, szúnyog, légy, nedves környezet van, gólya nincs stb., hogy ezen kívül ott egy teljes világ a maga csodáival és persze veszélyeivel, számára nem viszonyítási tétel. E környezetből következően így már minden hamisnak tetszett, és bizony torznak tűnt a társadalmi dráma művészekre osztott szerepe is. Az ember észrevétlenül nőtt bele a struktúrába, a viszonyokba, az elfogadott hivatalos (alaptag) és a hivatalos művészléteből kiebrudalt szerepek léte természetesnek tüntek, mint az időjárás, avagy a Gellért-hegy. Még szó sem volt napjaink manifeszt globalizációjáról, de ott Velencében nem csak az amerikai pavilon R. Smithson anyaga, vagy a spanyol H. Abad szobrászi ereje volt gondolatfordító, de olyan, addig nem ismert, illetve nem sok érdeklődésre számot tartó nemzeti pavilon vagy kiállítás, mint a norvég, az izlandi is más levegőről, viszonyrendszerről beszélt, mellyel addig nem szembesültem. Így visszagondolva a reakcióm - és emlékezetem szerint több nemzedéktársamé is, de írhatnám a magyar „átlag” értelmiséget is, ha a „nyugat” ismeretéről, tudásáról volt szó - valamilyen kisszebbrendűségi érzés, majd ezt kezelendő, leküzdendő, egyfajta elhatározott, deklarált artikuláltságú önértettség lett, mely a piaci megméretettség hiányán és a szellemi áramlatok korlátozott vagy hiányos ismeretének pilléreire nyugodott, melyet egy mai összefüggésrendszerben akár előnynek vagy lehetőségnek is gondolhatnánk. Egyszerre szakadt rám egy másik világ annak mástermészetű viszonylagosságával, a pénz, a média, a művészmenedzselés nyilvánvaló művész és művészetalakító hatásaival. És méginkább idézőjelessé lettek az itthoni ilyen-olyan elvárásoknak megfelelni vágyás Derkovits-ösztöndíjba torkolló kényszerű, egzisztenciális, nemzedéki stratégiái. E másik közeg is fájdalmas, bár más kiterjedésű, de paralell világnak mutatta magát, amennyiben a lényeg ott dörömbölt, mint felismerés: hogy ebben a másik világban sem a mű önértéke jelöli ki alkotója vagy önmaga helyét. Legalábbis rövidtávon nem. A művészek szellemi vezető szerepe a vezetettek besorolásba fordult, miszerint már nem a művészek jelölték ki a művészet tájékozódási pontjait a szellemi horizonton. Társadalmi helyiértékük is eszerint alakult. És észrevehetően rajzolódtak ki az általam akkor jobbhíján „Kunsthalle” művészetnek elnevezett produkciók kontúrjai, szemben azzal a személyes régi-régi képi

univerzummal, melyet meghódítani - és a magam festői univerzumát felépíteni - nekiindultam. Hosszú ideig feldolgozhatatlan teherként cipeltem magamban e két út egymást kizárni látszó diszkrpanciáját. Míg az első, inkább interdiszciplinális világa nem motivált, nem töltött el szenvedéllyel, nem vágytam a média e „szép új világot” - mely talán az újkori kolonializmus minden eddigieknél hatékonyabb világát építi, mindegy hogy szent vagy cinikus attitűddel - addig a másik kulturálisan kényszerű, provinciális érvényessége megkérdőjeleződni látszott, főképp az előző egzisztenciálisan mindent elvakító fénytörésében. Lehetetlennek tűnt nem választani, a kettő egyidejű érvényességében szellemi bicsaklást éreztem, miközben a döntéshez szükséges paramétereknek egyáltalán nem voltam a birtokában. Ugyanakkor ösztönös tartózkodással töltött el több nemzedéktársam verbuvált csatlakozása komprádor értelmiségek által éppen Magyarországra aktualizált irányzatokhoz, egyik-másikuknál teljes szellemi lobotómiát előidézve. Hamisnak tűnt New York vagy Nyugat-Berlin budapesti hetedik, nyolcadik kerületbe képzelgése - most is annak tűnik -, és fáj az éppen hetedik, nyolcadik kerületre, vagy ha úgy tetszik a Magyarországra érvényes alapvetés keresésének teljes hiánya. György Péter kristálytisztán fogalmazza meg e kérdéskör mai állapotát. „Valamely kontextus választásának kényszere a következőt jelenti. Vagy a kurátorok által vezényelt múzeum, kiállítótér művészetének kontextusát választod, vagy a provinciáét, azaz a szűkebb világod, a szó fizikai értelmében megragadható hely szellemének kívánsz megfelelni. Mintha visszatérnének a nemzetállamok kora előtti világhoz: a hely szellemének nevében létrehozott provinciális művészet világa többé már nem jelent vidékiességet, nem jelent le- és elmaradást. Vagy a média tere, vagy az a hely, ahol élsz.”⁽²⁾ Mára a „... kortárs alkotások kurátorok által diktált rendszere, amelyet ismét múzeumi művészetnek hívhatunk, adandó alkalommal csak bonyolult feltételek esetén alkalmas arra, hogy eleget tegyen a két világban való érvényesség tételének.”⁽³⁾

De éppen a világ megállíthatatlan bedrótozása, mely a világ kiszélesítését célozta, egyben alapvetően mellérendelővé alakított korábban alá-fölé rendelt viszonyokat. Felértékelődnek, és újra érvényesek a helyi közösségek művészetei, hiszen a virtuális világtér részeként számot tarthatnak az „egész” figyelmére. Hogy ez az európai-amerikai művészet térvesztésével jár - miközben a harmadik világ és főképp Ázsia művészete előretör -, azt épp a kurátorok által uralt, utóbbi években tartott nagy európai kiállítások bizonyítják, melyeknek szellemi közegét megint nem a művészet önmozgása, hanem a kurátorok mozgatják a tematika határainak kijelölésével. Ezért világnézeti, életstratégiai döntés, hogy melyiket választjuk „hiteles közegünknek”.⁽⁴⁾

A személyes megoldás, valahol a megoldatlanság paradoxonjában volt elrejtve. Úgy választottam, hogy nem választottam. Egy időre visszavonultam a kisméretű rajzok szabad, mindent megengedő világába, ezzel kényszerűen mégis meghozva persze egy időre saját döntésemet, s a globális kommunikáció kiterjedt tere mára feloldotta (feloldotta?) a fentebb említett dilemmát.

Innen datálódik a rajz történetével és kifejezési formáival való ismerkedés, melyből fakadó tapasztalatokat az alábbiakban foglaltam össze.

Idézetek:

⁽¹⁾ Copyright: György Péter TV riport

⁽²⁾ György Péter: Van-e élet a provincián, Élet és irodalom, 2003/46 16. old.

⁽³⁾ uo.

⁽⁴⁾ uo.

A képzelet fontosabb a tudásnál

A rajz elméletéről

„A rajz, melyet másképpen a vázlat művészetének is neveznek, lényege a festészetnek, szobrászatnak és építészetnek. A rajz a lelke és forrása a festés minden fajtájának, és gyökere az összes tudományoknak. Aki oly sokra vitte, hogy a rajznak mestere lett, arról elmondhatjuk, hogy drága kincs jutott a birtokába, mert mind ecsettel, mind vésővel olyan alakokat képes teremteni, amelyek a tornyoknál is feljebb emelkednek, és képzeletének ereje szétfeszíti a falakat...”⁽¹⁾

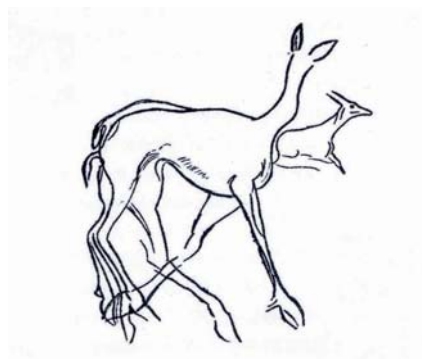
„Nem tökéletes, hiszen vázlat.”⁽²⁾ „Olyan állapot felé közelítünk, amelyben mindent szabad és mindenki lényegileg annyit ér, mint bárki más. Ha mindent szabad, művész és közönség egyaránt unatkozni fog. Valakinek vállalkoznia kell arra, hogy megmérkőzzön mindazzal, ami a múltban történt. Nem szabad visszariadnunk attól, hogy áttörjük a szabályokat, és nem vethetjük el valamennyit minden megfontolás nélkül.”⁽³⁾

Idézeteink is jellemzően példázzák hogyan viszonyultak nagy alkotók a rajz ethoszához. Szerzőik a művészet nagy korszakainak képviselői, más-más kor nagy reprezentánsai. Michelangelo elragadtatott sorai hivatásáról, Henry Moore mértéktartó utalása múltra és jövőre önvizsgálatra hív mindenkit, aki „kollégájuknak” jelentkezik. Az elődök ismerete szellemi muníció a jövőre.

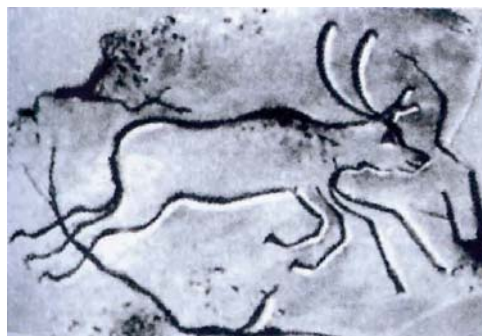
Mint láttuk, a rajzot és vázlatot, mint összetartozó fogalmakat említik gyakran, ám főképpen a XX. századi művészet vizsgálatában a vázlat érvényessége és művészi szerepe kitágul, értelmezése többretegűvé válik - talán a kisebb rálátás miatt -, ezért figyelmünket érdemes a festészet és a plasztika területére is kiterjeszteni.

*

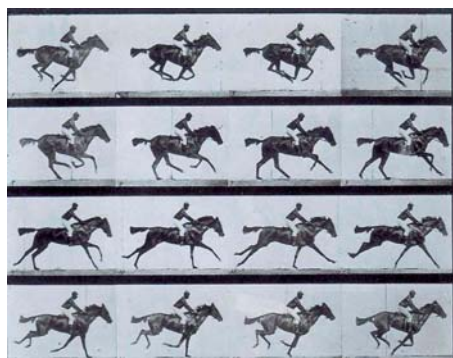
Az alábbi őskori ábrázolások az első ismert mozgástanulmányok az emberi történelemben (1. Kép) (2. Kép), és több tízezer évvel Eadweard Muybridge és Székely Bertalan mozgástanulmányai előtt (3-4. Kép) készültek.



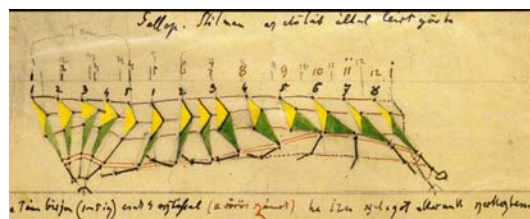
1.



2.



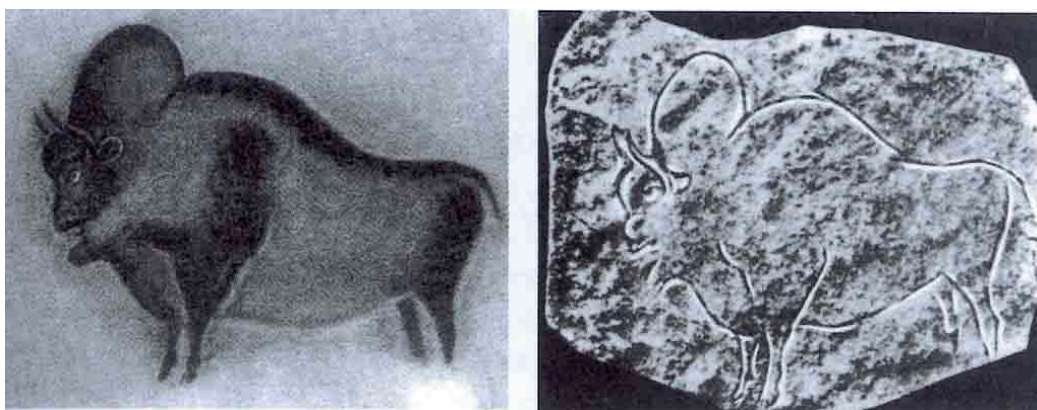
3.



4.

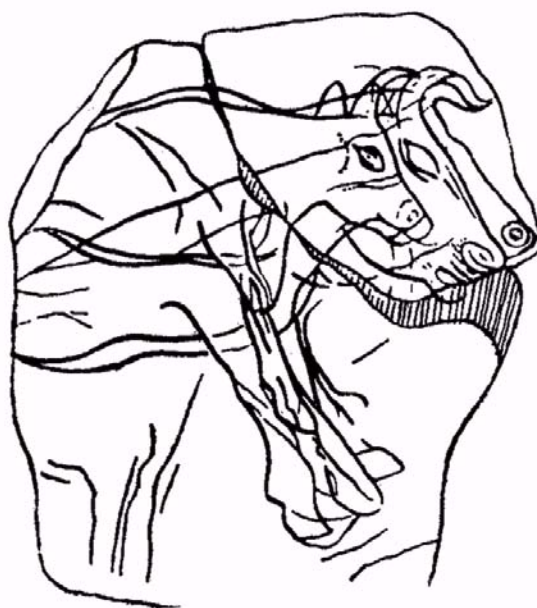
A Font-de-Gaume-i barlangban található bölényről készült próbakő pedig az egyik első tudatos vázlatnak tekinthető. (6. Kép)

A bal oldali bölény-festmény (5. Kép) 1,1 méter széles. A jobb oldalon lévő kőlap (6. Kép) mérete 7,5 cm. „A két rajz összefüggése minden vitán felül áll.”⁽⁴⁾ Ráadásul a festmény vázlatát, a féltenyényi kőlapot 350 km-re találták meg a barlangtól. Hogyan került oda? Mi volt a szerepe? Olyan kérdései a művészettörténetnek, melyet talán soha nem fogunk tudni megválaszolni, de e „rejtett helyeken megbújt ősi műveket nézve mindig gondolni kell a 'szabadban' zajló telivér életre.”⁽⁵⁾



5-6.

E korok emberéről csak sejtjük, hogy hogyan éltek, szerettek, haltak. Egyedül ábrázolásaik kifinomultságából következtethetünk egy mély érzésekkel teli kultúrára. Hogy mi volt pontosan ezeknek az ábrázolásoknak a funkciója nem világos. A mai ember számára stílusjegyeik, témájuk viszonylag homogénnek tűnik. Vannak, akik egyenesen egyéni kézjegyeket is beazonosítani vélnek, de hajlamosak vagyunk e rajzokat nézve megfélekedni arról, hogy ezek időbeli keletkezése között több ezer, vagy akár tízezer évnyi különbség is lehet. Az altamirai barlang ábrázolásait i. e. 15 000–10 000 évre datálják, de „Pont d'Arc barlangja 30 000-35 000 esztendővel ezelőtt keletkezett emberi alkotásokat őriz.”⁽⁶⁾ (5-6. Kép)



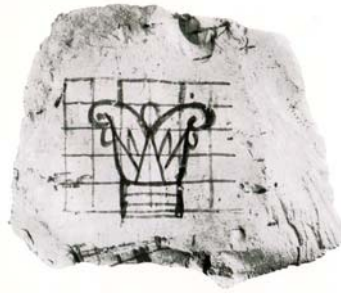
7.

Ha összevetjük feltárt írásbeliségünk kb. 5 000 évével, vagy későbbi korok egyre rövidülő stílus korszakaival, fogalmat alkothatunk időbeliségük léptékéről. Akárhogy is, ezen őskori rajzok grafikai minősége, tudatos gyakorlott „profi” alkotókat sejtetnek, erre utal több megtalált kisméretű ún. gyakorló kő is, mely e tevékenység tanultságát látszik bizonyítani.

Közelebbi korok ilyen irányú emlékei és a művészi mesterség tudatosságára, tervezettségére utaló emlékek már egyre gyakoribbak. Ha Hatsepszut építész Szemnut portréjára, a thébai oszlopfő négyzethálós beosztására, avagy az amarna kori modellköre tekintünk (7-10. Kép), a minta utáni munka középkori gyakorlata, Villard de Honnecourt (működött 1235 körül) (11-13. Kép) és kortársai európai művészetben fontos szerepet betöltő általános munkamódszere, a középkori rajz-mintaalbumok juthatnak eszünkbe. A négyzethálós felnagyítás pedig a mai napig a szakma eszköztárába tartozik.



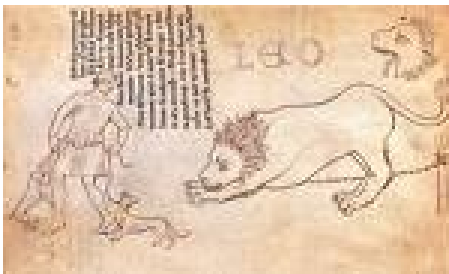
8.



9.



10.



11



12.



13.

Korokon átívelő időtlen szakmai fogásokat még szép számmal találhatunk. Ilyen lehet például a „levegő perspektíva” régi festői fogása. Ma Yüan Holdfényes táj 1200 körül festett tekercsében (14. Kép) a távlat, a táj mélységének érzékeltetése ugyanazon elv, ábrázolási tradíció szerint történik, mint Caspar David Friedrich Táj a sziléziai hegyekben című festményén (15. Kép), vagy a kortárs újvad Gerhard Richter táján (16. Kép), miszerint az előtér sötét tónusaihoz képest az egyre hátrébb lévő téri alakzatok, rétegek tónusai egyre világosodnak. Az egymást metsző téri rétegek felső kontúrjától pedig lefelé, az előző térrész felső kontúrjáig a tónus enyhén kivilágosodik, felderül.



14.



15.



16

Ez így leírva sémának tűnik. Bizonyos fokig az is. A kérdés mindig az, ki és milyen szinten használja ezt a sémát, és hol a határa az üres, tanult rutinnak, és a mesterség nemzedékekre épülő tapasztalatának. „A gyakorlott rajzolóknak rengeteg sémája van, amelyekből gyorsan papírra vethet egy állatot, egy virágot, egy házat. Ez pedig támogatja abban, hogy ábrázolja emlékképeit, amit aztán lépésről lépésre módosít, amíg meg nem felel annak, amit ki akar fejezni.”⁽⁷⁾

A középkori művészet alapja a kolostorok másoló műhelyein nyugodott, melyeknek egyenes következménye volt az „exemplum”, a rajzi mintakönyv, mintagyűjtemény. Ennek nyilvánvaló utóéletét láthatjuk még Gentile de Fabriánónál, Giovanni de Grassinál, Jaques Daliwe-nél, (17-18. Kép) Antonio Pisanellónál, akiknek ma különböző múzeumokban fellelhető rajzaik eredetileg összefüggő vázlatkönyveket alkottak. (19-24. Kép)



17.



18

A középkori művészek kialakult formulák alapján dolgoztak és más művészek, mesterek munkáiból, merítettek inspirációt, nem pedig a természet megfigyeléséből. A művészi hagyományok fontos átörökítő kellékei voltak a rajzi mintakönyvek, melyek egy-egy műhely alkalmazott motívumainak és később felhasználható témák, alakok képi megoldásainak gyűjteménye volt. E rajzi gyűjtemények voltak a hagyomány átörökítésének, átszármasztásának eszközei, mivel közkézen forogtak, mesterről tanítványra öröklődött a bennük felhalmozott forma, és motívumkincs. A korai gyűjtemények esetében általában nem is tisztázott, hogy a gyűjteménynek nevet adó személy az alkotó vagy csak a tulajdonos. Az internacionális gótika idejéből már számos mintakönyvet ismerünk. Paradox módon a formanyelv egyetemessé válásával egy időben megkezdődik e könyvek funkciójának megváltozása, amennyiben már személyes, az

alkotó szellemiségét reprezentáló mű-együttesként kezdenek tekinteni rájuk. Ebben az időben válnak e könyvek, a művészi hagyományok őrzőiből, a művészi kísérletezés színterévé. Bennük jelennek meg először a természettanulmányok és e vázlatkönyvekben születik meg az autonóm rajz mint autonóm művészi műfaj, mely már nem csak másolásra, a minta követésére, de az alkotó személyes képi gondolatainak megjelenítésére törekszik és vállalkozik. A mintakönyvek pedig a mai értelemben vett vázlatkönyvekké alakulnak. Már megtalálható bennük az új plasztikus kifejezőmód öröme, forma, tér tanulmányok, de pl. Pisanello divatrajzai még mintául is szolgáltak Európa-szerte, Bayonban, Oxfordban, Párizsban (19-20. Kép).



19.



20.

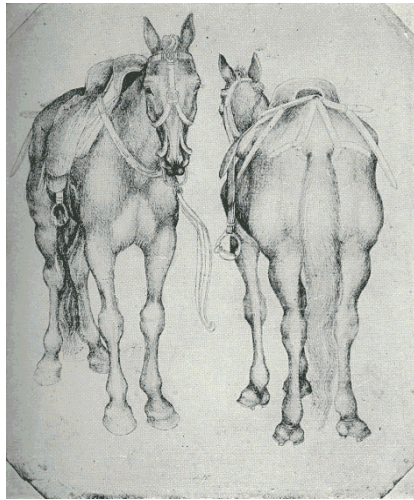
Pisanello munkásságához köthető - aki az internacionális gótika talán legnagyobb és legkésőbbi mestere volt – a középkori minta-könyv hagyománnyal való végső szakítás. A Villardi-kódexben, (Louvre, Paris) - mely a Pisanello-műhely nagyszabású gyűjteménye – található az első olyan rajzokat, melyek nem hozhatók kapcsolatba közvetlenül festői feladatokkal, hanem azokat önálló műveknek tekinthetjük. Pisanello és kortársai idejében kezdődik a rajzok gyűjteményekben való megjelenése, épp az övé volt az első rajz, melyről tudjuk, hogy egy magángyűjtemény megbecsült darabjává vált (19-24. Kép), és mesterének, Stefano da Verona lapjain található a legelső un. gyűjtőbélyegzők.⁽⁸⁾ (25. Kép)



21.



22.



23.



24.

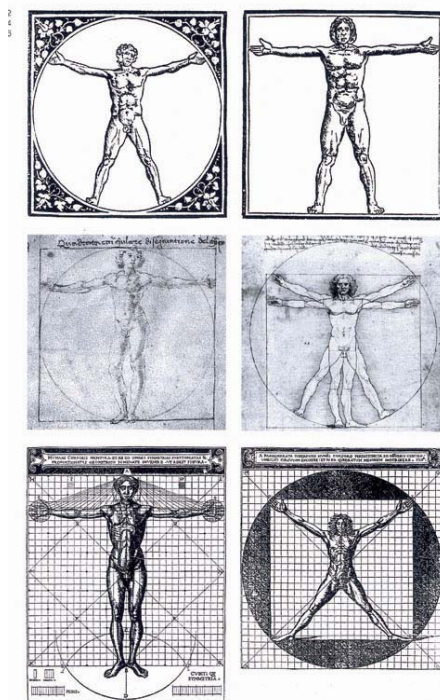


25.

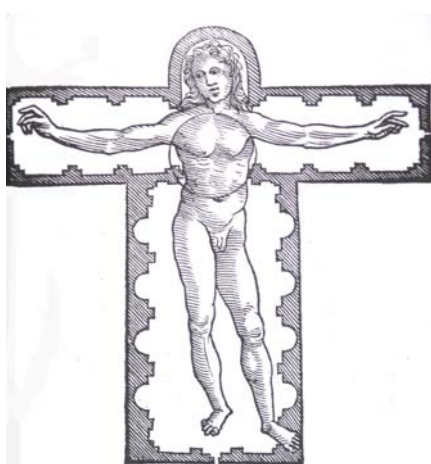
A rajz történetét koronként végigkísérik a legkülönbözőbb elméleti munkák. Legtöbbjük az emberi arányokkal foglalkozik, de a legkülönbözőbb elméleti kérdésekre is kiterjednek, mint a szépség, vagy a rajz szerepe az alkotás folyamatában. A görögök matematika iránti szenvedélye nyomán a „hellén gondolkodás minden ágazatában megtaláljuk a mérhető arányosságba vetett hitet.”⁽⁹⁾ A poliukleitoszi kánon nem maradt fenn, de Plinius (i. u. I. sz.) hagyott ránk arányossági szabályokat *Naturalis Historia* című művében.

Az i. e. I. században élt Vitruvius háromféle rajzról beszél: az ichonographiáról, az ortographiáról és a scenographiáról. Megközelítése egyébként „a görög eszmény része, mely a rajzban való ábrázolást az értelmezés módozataként említi.”⁽¹⁰⁾ Hat könyvéből a harmadik elején „amikor a szent épületek szabályairól ír kijelenti, hogy az ilyen épületeknek az ember arányait kell követniük. Utal a helyes emberi arányokra, és aztán hozzáteszi, hogy az „arányosságban az ember teste a modell”, mert kinyújtott karral és lábbal, beleilleszkedik a „tökéletes” geometriai formákba: a négyzetbe és a körbe.”⁽¹¹⁾ (26-31. Kép) Ez aztán egész filozófiának lett az alapja, ez az ún.

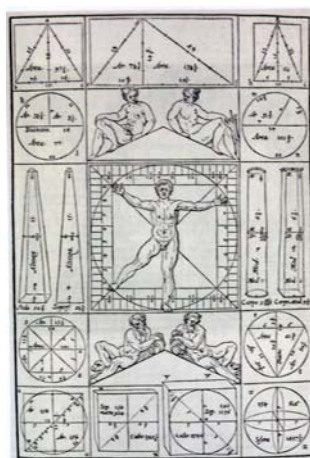
vitruviusi emberalak ábrázolások, oszlopfők, épületek sokaságát ihlette, és a reneszánsz ember gondolkodásmódjára döntő hatással volt.



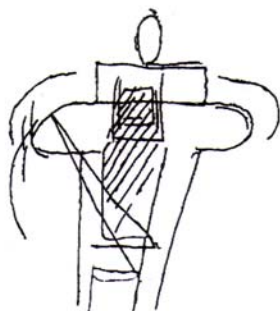
25-31



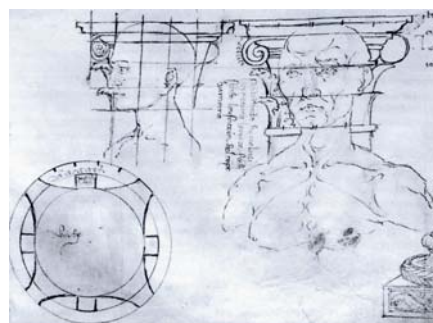
32.



33



34.



35.

Frederigo Zuccari 1607-ben jelentette meg *Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (A festők, szobrászok és építészek ideái) című jelentős művét, melyben szakít a reneszánsz rajz mint eszme, majd rajz mint az eszme materiális megvalósítása lépcsőfokaival, nála a rajz és az eszme azonos lényegű, ezzel kiemeli az addigi segédeszköznek tekintett státusából, s azonos szintre kerül a többi művészeti ággal, sőt jelentőségében meg is előzi azokat. „Én azonban azt állítom - és tudom, hogy így igaz -, hogy a festőművészet a maga alapjait nem a matematikától kapja, s nincs is szüksége rá, hogy a matematikához meneküljön, és ott a maga gyakorlata számára szabályokat és eljárásokat tanuljon, de még arra sincs szüksége, hogy a maga alapjaival spekulatív módon tisztába jöjjön...” Ha „(...) valaki arra adná a fejét, hogy minden dolgot elméleti matematikai spekuláció segítségével ismerjen meg és eszerint dolgozzék, az a belőle fakadó elviselhetetlen unalomtól függetlenül is, minden eredmény nélküli időpocsékolás volna, ahogyan azt az egyik művészársunk (ti. Dürer), egyébként ügyes festő, be is bizonyította, amikor saját elhatározásából matematikai szabályok alapján akart emberi testeket létrehozni... A (művész) gondolkodásának nem csak világosnak kell lennie, hanem szabadnak is, szellemében pedig oldottnak is kell lennie, s nem pedig az ilyesfajta szabályoktól való szolgátságba szorítottanak.”⁽¹³⁾

Vincenzo Danti *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* (A tökéletes arányokról szóló értekezés első könyve, 1567) című művében szintén elvet minden matematikai szabályt és az anatómiai módszert tekinti érvényesnek, mivel a művésznek feltétlenül „valamilyen tudományos utat kell találni.”⁽¹⁴⁾

A XVII. században beinduló „intézményes” műkereskedelem végleg legitimizálja a rajzot, mint önálló művészeti ágat. Előtérbe kerülnek a formai viták, adáz harc folyik a rubensisták - a szín elsőbbségét hirdető, akik elhanyagolják a vonalat és a kontúrok feloldására törekednek - és a poussinisták - akik szerint a rajzi megfogalmazás előtte jár a festői megfogalmazásnak, ők Vasari elméletéhez ragaszkodnak - között. A kialakuló akadémiákon a mesterség, a taníthatóság, valamint a rajzból kinövő kompozíció kerül hangsúlyozásra. Újra megjelennek a klasszicista formakánonok, mint tankönyvek, melyekben a rajznak újra csak a gyakorlás, az előkészítés szerepét szánják.

1775-ben jelent meg a *The Theory of Painting* (A festészet elmélete) című festészeti kézikönyv - szerzőjük apa és fia, mindkettőt Jonatan Richardsonnak hívták -, melyben viszont a rajz elsőbbsége mellett érvelnek, a színt mellőzhetőnek tekintik a tiszta grafikai vonalvezetés, a tónus sötéteinek, világosainak ellentétes értékviszonyában. A rajzot személyes közvetlenségéért, közvetlen eredetiségéért a festészet fölé helyezik. Állandósul az a nézet, hogy a rajzot a művész személyes és közvetlen, „kézírásos” megnyilatkozásnak tekintsék, de értékelésének e kettőssége egészen a XIX. század végéig fennmarad.

A kor „nehézkés traktátusai éppen azért, hogy a közvetlen hasznosságtól, vagy ha úgy tetszik az „eleven élettől” elfordultak, fontos, sőt nélkülözhetetlen átvezetést jelentenek egyrészt Alberti és Leonardo kora, másrészt a között a korszak között, melynek kellős közepén állunk mi magunk is: mert a művészekről szóló irodalom a művészek kezéből rövidesen a műkereskedők, az irodalmárok és a filozófusok kezébe csúszik át, s először normatív „esztétikává”, majd a mai értelemben vett interpretáló „művészettudományá” alakul, a gyakorlati tudománytól a „tisztá” tudományhoz vezető út már eddig is nemegyszer a „homályoson” haladt keresztül.”⁽¹⁵⁾

A XIX. század sem szűkölködik nagy alkotók elméleteiben, mely művészetük világlátását, gyakorlatuk indoklását kívánta mindig alátámasztani. Elég ha Delacroix naplójára, Cézanne leveleire gondolunk. Delacroix a vázlatban nem a részletek elhagyását tartotta a lényeges momentumnak, értéknek, hanem a kiemelését. Max Lieberman ezzel szemben a vázlatot az elhagyás művészetének nevezi. Cézanne egy levelében amikor azt írja: „mikor az ember fest, rajzol is. Minél harmonikusabb a szín, annál pontosabb lesz a rajz.”⁽¹⁶⁾ Vagyis kimondódnak a kép különböző tartalmi rétegei, melyeket az utódok majd ízekre szednek a kubistáktól az absztrakt expresszionistákig. „(...) a természetet a henger a gömb és a kúp formáiból kell alakítani...”⁽¹⁷⁾ Az Emile Bernardnak írt híres levél jelentőségét már sokan taglalták. Ha elfogadjuk, hogy a XIX. század valójában az első világháború kezdetéig tartott, akkor bizvást mondhatjuk, hogy a XX. századi művészet viszont 1904. április 15.-én kezdődött.

Az akadémiákkal való radikális szakítás maga is elméleti alapvetés. „Meneküljünk innen (mármint az akadémiáról). Ez a hely beteg: hiányzik az őszinteség”⁽¹⁸⁾ felkiáltással iszkol Gleyre műterméből Monet, Renoir, Sisley, Bazille s indít útjára egy nemzedéket (1865), és mellesleg egy mindent maga alá temető művészeti forradalmat. „Menjünk inkább az utcára, fessünk inkább omnibuszokat”⁽¹⁹⁾ kontrázik rá Marquet pár évvel később, mikor Cormontól menekülnek és Matisse-szal tényleg az utcára vonulnak. „Vázlat vázlat után, s Delacroix tanácsát követve, (...) vetekednek serénységben és gyorsaságban.”⁽²⁰⁾ „Delacroix azt mondta, le kell tudni rajzolni egy embert, miközben lezuhan egy ház negyedik emeletéről. Marque pedig sietve hozzáfűzte: mégpedig úgy, hogy hasonlítson”. Menus propos d'un Peintre genevois (Egy genfi festő rövid elmélkedései) címen halála után adták közre Rudolf Töppfer esztétikai kalandozásait - akit mellesleg munkássága révén a modern képregény egyik atyjának is tekinthetünk, új megvilágítást adva Hogarth és Daumier rajzművészetének -, melyben odáig jut, „hogyminden művészi jel konvencionális, és arra a végső következtetésre jut, hogy a művészet lényege nem az utánzás, hanem a kifejezés.”⁽²¹⁾ ezzel előre legitimálva minden XX. századi törekvést. „Töppfer módszere -, szórakozottan rajzolgatni (sic!) és figyelni, hogy mi derül ki belőle’ - csakugyan egyik elismert eszköz lett a művészi elv bővítésében.”⁽²²⁾

A XX. században a rajz teljesen önállósul, személyes írott vallomássá fejlődik önálló értéket nyer, külön műfajjá válik. A rajz kibontakozó szabadsága nagy hatást gyakorol a festészetre is, a középkor óta nem tapasztalt mértékben alakítója, részese a képi felületnek, melyet a XX. század festői új értelemmel telítnek, kiemelve azt a régi diskurzusok viszonyrendszeréből, hogy aztán mai vitákban folytatódjanak.

Mint látjuk, a teóriák és az elméletek története megírható a művek történetével párhuzamosan. És az elméletgyártás teljes lendülettel folytatódott a XX. században is. Művészek szövetkeztek, csoportokat alkottak, kiáltványok és ellenkiáltványok születtek, iskolák alapítottak. Még számbavételük is komoly vállalkozás:

Impresszionizmus, Arts and Crafts, Chicago School, Huszak, Neoimpresszionizmus, dekadensek, Art Nouveau, Modernizmus, Szimbolizmus, Posztimpresszionizmus, Cloisizmus, Nabis, Szintetizmus, Salon de la Rose + Croix, Jugendstil, Bécsi szecesszió, Fauvizmus, Expresszionizmus, Die Brücke, Ashan School, Deutscher Werkbund, Kubizmus, Futurizmus, Káro Bubi, Der Blaue Reiter, Szinkronizmus, Orfizmus, Rayonizmus, Szuprematizmus, Konstruktivizmus, Pittura Metafisica, Vortizmus, Aktivizmus, Amszterdami Iskola, Dadaizmus, Purizmus, De Stijl, Novembergruppe, Bauhaus, Precizionizmus, Art déco, Ecol de Paris, Novecento Italiáno, Der Ring, Neue Sachlichkeit, Szürrealizmus, Elementarizmus, Gruppo 7, M.I.A.R., Konkrét Művészet, Mágikus realizmus, Regionalizmus, Szociális realizmus, Szocialista reaalizmus, Neoromantika, Art Brut, Egzisztencializmus, Outsider Art, Organikus absztrakció, Informel, Asztrakt Expresszionizmus, Lettrizmus, CoBrA Csoport, Beat-művészet, Kinetikus művészet, Kichen Sink School, Neodadaizmus, Combines, Új brutalizmus, Funk art, Új realizmus, Szituacionizmus, Assenblage, Pop Art, Performance-művészet, Grav, Fluxus, Op Art, Festőiség utáni absztrakció, Minimalizmus, Coneptual Art, Body Art, Installáció művészet, Hiperrealizmus, Anti-dizájn, Supports-Surfaces, Videoművészet, Land Art, Arte povera, Posztmodernizmus, Neo-geo, High-tech, Neoexpresszionizmus, Neo-pop, Transzavatórd, Netművészet...

Valami lényeges és újszerű változás is bekövetkezett. Egyszerre csak - hol? mikor? - már nem a művek és a művészek szabták a művészeti irányt. A művészet igazi vegykonyhája kikerült a művészek irányítása alól. Teoretikusok, mögöttünk a helyetek! Nicolas Schöffertől Erdély Miklósig sokan fogalmazták meg az elméletgyártók hatalma elleni berzenkedésüket. Hilton Kramer egy kritikájában pontosan vázolta a helyzetet. „Hívekben nem szűkölködik a realizmus, meggyőző elméletekben annál inkább. S ha ismerjük a művészi piac intellektuális értékszabályozóit, tudni való, hogy a meggyőző elmélet hiánya sorsdöntő - hiszen elmélet útján csatlakozik az egyedi műről szerzett tapasztalatunk az általános értékrendszerhez.”⁽²³⁾ Tehát „ha elmélet nem jár a festményhez, én már nem is látom.”⁽²⁴⁾

Nem látta a XIV. században Vasari sem az időben nemsokára következő barokkot, nagy írásos műve a reneszánsz nagy évszázadára visszatekintve azzal a félreérthetetlen kicsengéssel íródott, immáron vége a nagy korszaknak, a művészet elérte célkitűzését, nincs miért tovább. „És mintha a könyveit is csak azért írná, hogy hasonlóan kontemplatív eszmélkedésre beszéljen rá másokat is. (...) Igen a művészet utolsó feladata már nem a műalkotások létrehozása, hanem sokkal inkább számvetés és a reflexió, egy szóval a tudomány művelése.”⁽²⁵⁾ Hegel 1827-28-ban esztétikai előadásaihoz írt előszavában szintén úgy látta, hogy a művészet már megvalósította lehetőségeit „számára nem marad más hátra, minthogy lezárja saját fejlődését, és tudománnyá váljék, hogy végre analitikusan is megismerje önmagát. Ebben a fázisban a művészet már tökéletesen elszakadna a mítoszoktól és az esztétikai értékek spontánul megszülető tartományaitól, s nem is foglalkozna többé a rajta kívül eső világgal, hanem csak saját ontológiai természetének az elemzésével.”⁽²⁶⁾ A XIX. század második felében kibomló új művészeti szellemet, mely aztán a modern festészetbe torkollott, pedig Hegel nem láthatta előre.

Artur C. Danto: Történetek a művészet végéről című esszéjében felteszi a kérdést, hogy miképpen történhetett meg az, hogy Vasari „nyugodt lelkiismerettel zárta le a XVI. század végén a művészet történetét, holott az utána következő két évszázad még a zsenik és majdnem zsenik egész légióját produkálta, és a barokk művészet hatalmas korszakát teremtette meg, - kellett volna hogy Vasari megérezze ezt.”⁽²⁷⁾ A választ valójában a reneszánsz és a barokk közötti térszemléleti változásban, és az ebből következő új lét- és látásélményben találja meg: „A reneszánszban ez a felfogás még mint ígéret sem volt sejtethető, és azzal, hogy a barokk festészetben mégis megjelent, a barokk egyszerűen kívül kerül azon a tradíción, ami a reneszánszban még eleven tapasztalat és értelmezhető élmény lehetett.”⁽²⁸⁾ A XIX. századi új irányzatok is hasonló externális különbségben fogannak, és Danto „egy még újabb küszöböt feltételez aztán Warhol Brillo-dobozainak esetében. (...) A képzőművészet mintegy beleolvadni látszik a lényegét firtató esztétikai és filozófiai kérdésekbe.”⁽²⁹⁾ Megvalósulni látszanak Hegel szavai. „A művészet elgondolkodtató vizsgálatra hív bennünket, méghozzá nem abból a célból, hogy újra művészetet hozzunk létre, hanem hogy tudományosan megismerjük, mi is a művészet.”⁽³⁰⁾

Idézetek jegyzéke:

- (1) Michelangelo: In: Vayer Lajos: A rajzművészet mesterei, XIV-XVIII. század, Budapest, Corvina Kiadó, 1957, 5. old.
- (2) Philip James: Henry Moore A szobrászatról, Budapest, Helikon Kiadó, 1985
- (3) Philip James: i.m.
- (4) Varga Csaba: Jel jel jel avagy az ABC 30 000 éves története, Budapest, Fríg Könyvkiadó, 2001, 53. old.
- (5) u.o.
- (6) Varga Csaba: i.m. 51. old.
- (7) E. H. Gombrich: Művészet és illúzió, Budapest, Gondolat, 1972, 141. old.
- (8) Eörsi Anna: Az internacionális gótika festészete, Corvina Kiadó, Budapest, 1984
- (9) Kenneth Clark: Az akt, Budapest, Corvina Kiadó, 1986, 24. old.
- (10) A művészet világa, Budapest, Magyar Könyvklub, 2002, 31. old.
- (11) Kenneth Clark: i.m. 24. old.
- (12) Éber László: Művészet, theophilos és a középkori művészet, 1912/9
- (13) Erwin Panofsky: A jelentés a vizuális művészetekben, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 86-87. old.
- (14) u.o.
- (15) Erwin Panofsky: i.m. 89-90. old.
- (16) Cézanne: In: Kovács Albert, A rajzról, Műhelytitkok, Budapest, Corvina Kiadó
- (17) Paul Cézanne levelei, Budapest, Corvina Kiadó, 1971, 213. old.
- (18) Román József: Matisse, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1975, 34. old.
- (19) u.o.
- (20) u.o.
- (21) Erwin Panofsky: i.m. 321. old.
- (22) u.o.
- (23) Tom Wolfe: Festett malaszt, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 6. old.
- (24) u.o.
- (25) Pernecky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.
- (26) Pernecky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.
- (27) Pernecky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.
- (28) Pernecky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.
- (29) Pernecky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.
- (30) Hegel: Esztétika, Gondolat, Budapest, 1979, Tandori Dezső fordítása, In: Pernecky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.

Képjegyzék:

1. Kép Antilop ábrázolás. Las Eyzies Barlang, i.e. 24000- 14000 körül
2. Kép Szarvas ábrázolás, Altamira-barlang, i. e. 15000–10000 körül
3. Kép Eadweard Muybridge: Vágtató ló mozgás közben, 1872, fényképsorozat, Kingston- upon-Thames Museum
4. Kép Székely Bertalan: Mozgástanulmány, Oscillations diagram, XVI/I. Vázlatkönyv, Magyar Nemzeti Galéria
5. Kép Bölény ábrázolás, Font-de-Gaume-barlang
6. Kép A Bölény ábrázolás (4. kép) vázlatkőlapja
7. Kép Jégkorszaki vázlatkő
8. Kép Egyiptomi vázlatkő Hatsepszut építésének, Szenmutnak az arcképével, i. e. 1470 körül, New York, The Metropolitan Museum of Art
9. Kép Tébai vázlatkő, Dair el Bahari, Metropolitan Museum of Art, New York
10. Kép Egyiptomi Amarna-kori szobrász modell-reliefje, i.e. 1344 körül, New York, Brooklyn Museum
11. Kép Villard de Honnecourt: Mintakönyv szerkesztések, 1235 körül, Bibliothèque Nationale Paris
12. Kép Villard de Honnecourt: Mintakönyv szerkesztések, 1235 körül, Bibliothèque Nationale Paris
13. Kép Villard de Honnecourt: Mintakönyv szerkesztések, 1235 körül, Bibliothèque Nationale Paris
14. Kép Ma Yuan: Holdfényes táj, 1200 körül, Függő tekercs, Taipei Kínai Állami Múzeum
14. Kép Caspar David Friedrich: Táj a sziléziai hegyekben, 1815-1820, München, Neue Pinakothek
16. Kép Gerdhart Richter: Ohne titel, 1984

17. kép Giovannino de' Grassi: Szarvas, 1380-90, Bergamo, Biblioteca Civica
18. Kép Jacques Daliwe: Vir Dolorum, 1400-1420, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
19. Kép Antonio Pisanello: Ruhás alakok Zsigmond kíséretéből, 1431—1433; London, British Museum
20. Kép Antonio Pisanello: Jelmeztanulmányok, XV. szd. első fele, Bayonne, Musee Bonnat
21. Kép Antonio Pisanello: A bujaság allegóriája, 1420-1430, Vienna, Albertina
22. Kép Antonio Pisanello: Kentaur. National Gallery, London
23. Kép Antonio Pisanello: Lótanulmány, Páris, Louvre
24. Kép Antonio Pisanello: Hátrakötözött kezű férfi, tanulmány, National Gallery, London
25. Kép Stefano da Verona: Három álló alak. The Metropolitan Museum of Art, New York
- 26-31. Kép Vitruviusi emberalakok: 26-27. Fra Giocondo 1511, 28. Francesco di Giorgio Martini 1480; 29. Leonardo da Vinci 1500; 30-31. Cesare Cesarino 1521
32. Kép Pietro Cataneo: A vitruviusi emberalak alkalmazása egy kereszthajós templom alaprajzához, 1546
33. Kép Vincenzo Scamozzi: Az emberi test ideális arányai és az alapvető geometriai formák
34. Kép Bernini-vázlat a Szent Péter-templom teréhez
35. Kép Francesco di Giorgio Martini oszlopfő aránytanulmánya, 1480 körül
36. Kép Dürer: Négy könyv az emberi arányokról, Egy gyermek arányai, 1532, Nurenberg
37. Kép Dürer: Négy könyv az emberi arányokról, A férfi arányai, 1532, Nurenberg

A vázlatról

„A vázlatok a művészet lobogó tüzéből születnek”
Vasari
„Egy kis vázlat többet ér, mint egy hosszú értekezés”
Napóleon

A rajzról szóló akadémikus elméleti munkák, rajzi gyűjtemények előszeretettel csoportosítják a rajzokat témájuk, rendeltetésük, esetleg technikájuk szerint. E csoportosító szemléletmód kifejezően rávilágít a rajz használatának sokrétegűségére, életközelségére. Legáltalánosabb az úgynevezett „szabad” (autonóm) és a „kötött” rajzi kategóriákba való besorolás.

A kötött, vagy inkább alkalmazott rajzok mindig meghatározott céllal készültek, és a későközépkori műhelymunka tradíciójában gyökereznek. Természetes velejárói voltak egy olyan közös műhelynek, ahol egyszerre folyt az alkotó munka minden szinten, a tanulástól a megrendelések kivitelezéséig. Ide sorolhatnánk a kivitelezés folyamatában születő kartonok, résztanulmányok, kompozíciós vázlatok, eredeti méretű műhelyrajzok és a tanulást szolgáló minta utáni rajzok.

A minta utáni rajzok az ifjú növendékek első rajzi feladatai voltak, s a példaképül álló mester, vagy nagy elődök rajzai, képei szolgáltak modellként, mely módszer nyilvánvalóan következett a középkori vázlatkönyvek mintalapjainak elterjedt használatából, mely módszer átalakulva, más hangsúlyokkal, de szerves módon tovább él kultúránkban.

E tanulási módszer ott válik igazán érdekessé a számunkra, ahol korszakos nagy mesterek korszakos nagy mesterek munkáit másolják, új ábrázolási eszmény után kutatva a régi alapjain. Tudjuk, hogy így tanult Dürer Mantegna és Jacopo de Barbari lapjaiból, Michelangelo Masaccio freskóit másolta, (1-2. Kép) és így lehet fogalmunk Leonardo elpusztult nagy falképéről, az Anghiari csatáról, melyet Rubens másolt le itáliai utazása során. (3. Kép)



1.



2.



3.

A művészi ereje teljében lévő Rembrandt 1639-ben Amszterdamban emlékeztető rajzot készített Raffaello, Baldassere Castiglionét ábrázoló, elárverezendő festményéről (4-5. Kép), majd még ugyanebben az évben a kompozíciót saját önarcképére alkalmazva megismételte. (6. Kép)



4.



5.



6.

Az elődök munkáinak rajzi tanulmányozása a modern művészettörténetben sem ismeretlen. Számos példát ismerünk, mikor egy-egy művet vagy mű-együttest, mely ikonszerűen képvisel egy művészeti eszményt, vagy szimbolizál egy művészi viselkedési formát, az utódok saját nyelvezetükre fordítva megismételnek, mely által egyrészt hitet tesznek az új elsajátított tudásról, másrészt deklarálják szellemi kötődésüket az elődökhöz. Ismerjük Cézanne Louvre-ban készült rajzait. Másolta többek között Signorellit, Veroneset, Delacroix-t, (7-9.Kép) Ingres-t.



7.



8.



9.

Cézanne-t pedig másolta Bonard, Signac, Juan Gris, Picasso, Kirchner, Giacometti, Jasper Jones. Cézanne öregkori fürdőzői kis túlzással a következő festő nemzedékek „míntalapjai lettek”, amennyiben a bennük megfogalmazott új vizuális kaland az ifjak számára kikerülhetetlennek tűnt. (10-16. Kép)

E rajzok, képek tisztelgő munkák, egy-egy főhajtás, a nagy mester előtt.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.

De Rembrandt Raffaello ihlette önarcképét, vagy Henry Moore Hommage-át, - Cézanne képének téri szituációba való átültetését (17-18. Kép) - már inkább nevezhetnénk parafrázisnak, amennyiben e művek már inkább az alkotójukra vonatkoznak, mint a szellemi mintára.



17.



18.

A magyar festészetben is jelen van e hagyomány, pl. Grezson Pál mint a magyar festészet egyik fundamentumához és inspirációs forráshoz nyúlt vissza Szinyei Majálisához egy nagyméretű kompozíciójában. (19-20. Kép)



19.



20.

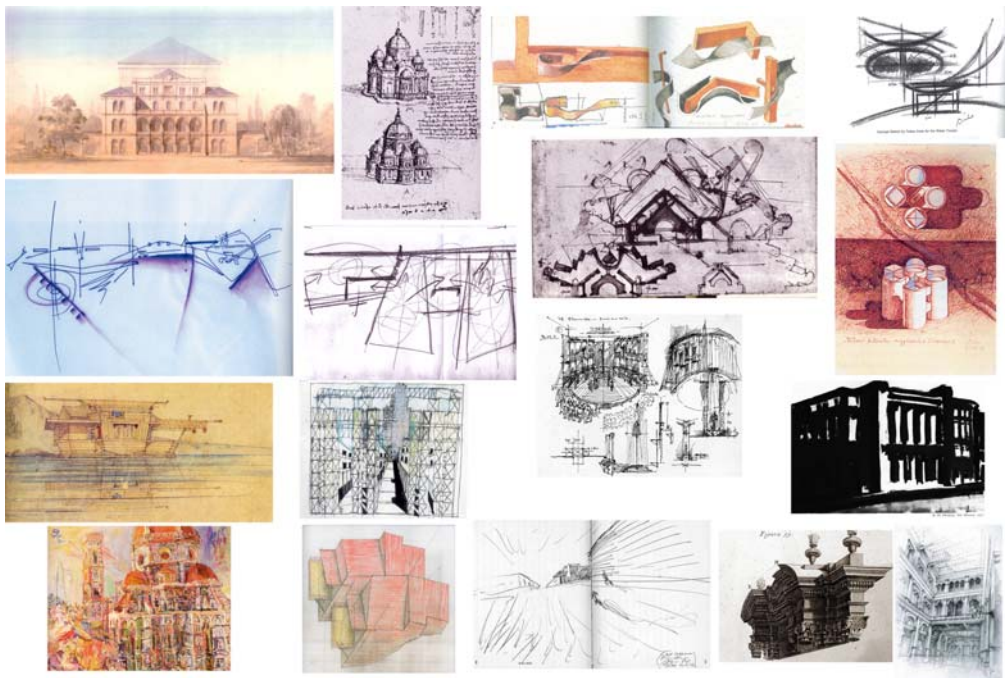
*

A művészettörténet a XV. századra vezeti vissza az „autonóm rajz” megjelenését. Bizonyára régibb keletű, mint azt a fennmaradt példák mutatják, de e rajztípus lényegi ismérvei az itáliai kora reneszánsz festőinek, rajzolóinak vázlataiban ismerhetők fel először. E rajzokban láthatóan már értelmét veszíti a középkori „simile”, a minta minél hasonlóbb megismétlése. Az alkotó jellegű vázlatrajzok vezettek el az önálló rajzhoz, amely már az alkotó művészi szellem kiteljesedésének formája. E rajzok spontán megszületése föloldja a tervezés szellemi-gyakorlati kötöttségét is. Az alkotó személyének a rajzban való megjelenése új értékkel ruházta fel a vázlatokat, a vázlatterveket, mivel már mint művészi megnyilatkozásra tekintettek rájuk. Ettől kezdve gyakorlatilag értelmét veszti az alkalmazott és a szubjektív rajzi felfogás kettőssége.

A fentebb említett rajzról szóló elméleti munkákban külön kategóriát kapnak még a természet utáni tanulmányok, a tájrajz, a portrérájz, az illusztráció, külön egységként kezeltetik az úgynevezett szobrászrajz, valamint az építészrajz. Minden ily módon felállított kategóriának megvan a külön történetisége és feldolgozott a fejlődéskronikája. Speciális ábrázolási elméleteik, koronként változó teóriáik végigkísérik történetüket. A szigorú besorolás, a rajzok e típusaik szerinti korábbi, merev osztályozása mára

különösen idejétmúlt eljárásnak tűnik, hiszen egy-egy rajz célját, funkcióját, szerzőjének ambícióját tekintve annak többféle értelmezését is lehetővé teszi. Az úgynevezett alkalmazott rajzokból azonban a mai individuális művészeti szemlélettel rendelkező ember egy gondolattal jut el az ún. autonóm rajzokhoz, melyek a kategorizálás szabályai szerint már nem valaminek a szolgálatára születtek, hanem önálló művészi szándék hordozói. Zvonko Makovic a III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumán (Budapest, 1994) tartott előadásában - mely szimpózium kísérletet tett arra, hogy a szobrászrajz modernkori mibenlétét körüljárja - egyenesen megkérdőjelezi magát a szobrászrajz kategóriáját is, és ezzel persze minden más kategóriát is. Kifejti, hogy a rajz nem szükségképpen előzi meg a szobrászati formát, és a rajz autonóm médium volta mellett érvel. „(...) minden vonal, minden érintés forma, ugyanúgy, mint a gondolat, a koncepció.”⁽¹⁾

Az alábbi összeállítás (21. Kép) minden egyes eleme, - ha úgy tetszik - építész rajznak tekinthető. Ez annyiban helytálló, amennyiben ezek az ábrázolások időben, jellegükben, vállalásukban - mint mind autonóm művek - előre és visszautalnak arra a gondolati folyamatra, melynek részesei. Alkotókövei a tervezői gondolatnak, de e szerepüket rajzi önmagukra vonatkoztatható belső tartalmukkal teljesíthetik csak ki. Az ilyen rajzok alapvetően alakítói a tervnek, néha a koncepció első képi megjelenítése értelmében, illetve úgy, hogy néha az ábrázolás maga a terv megtestesülése.



21.

Ha eltérő jellegüket megkíséreljük megnevezni a fentiekől eltérő, másvizsgálatú metszetre van szükségünk, mert a XIX. századi kategóriák mára értelmüket veszítették. Számítástechnikai világunkban a rajzi gondolkodás átalakul, másfajta jelentéstartalommal bír. Ezért bár a dolgok körülírására vagy műcsoportok jellegükből adódó megnevezésére használatosak a fentebb említett kategóriák, ám nem érvényes azoknak közvetlen haszonelvű mederbeszorítottsága. A rajz mai lényege és értelme csak az individuális szellem megnyilatkozásaként értelmezhető.

Mégis időről időre komoly vizsgálat tárgyává tesznek olyan avított vélt kategóriákat, mint a szobrászrajz, az építészrajz, vázlatkönyv, miáltal új tartalommal és értelmezési rétegekkel telítik a régi fogalmakat, jelen idejű válaszokat adva régi

kérdésekre. Az 1977-es Kasseli Documenta, az 1990 és 2000 között Budapesten megrendezett öt Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumai olyan részletességgel járták körül e témát, mely a probléma jelenvalóságát, érvényességét hangsúlyozta, és nem az érdektelenséget, elsovadást mutatta. Ugyanez mondható el az ún. építészrajzról - utalnék itt is a Múcsarnok 1998-as építészrajz, vagy az ugyanebbe a gondolati folyamatba sorolható Perspektíva (2000) és a Vision 2002-es kiállításokra. A The Japan Architect periodika 2004 tavaszi számát a vázlatkönyvnek szentelte (Sketch book), igazolva a rajzi vázlat jelenidejűségét és aktualitását a tervezői folyamatban.

*

Ha úgy tekintünk végig az újabb kori képzőművészet során, hogy keressük a mű tervének és megvalósulásának kapcsolatát, érdekes összefüggések formáira bukkanhatunk. A művek rendszerében, ismétlődéseikben, a funkciókból következő formáiban mintha típusokká állnának össze, melyeket nem kell a fentebbi kategóriák merevségével tekinteni, inkább játékos tájékozódó csoportosításoknak.

Kultúránkban az érzékelt valóság megragadásának és értékelő feldolgozásának mindig is a rajz volt az egyik leghatásosabb eszköze. Igazságra törekvő, a művész kíváncsiságát reprezentáló rajztípus, melynek az élményszerűség és a kíváncsiság a legfőbb ismérve. (22-28. Kép) E rajzok a világ felfedezésének állomásai, a lerajzolom, hogy jobban értem, ha értem, jobban látom, látásommal feltöltöm vizuális élménytáramat folyamat eredményei. Itt a rajz mint módszer jelenik meg, a rácsodálkozó gyermeki felfedezések eszközeként.



22.



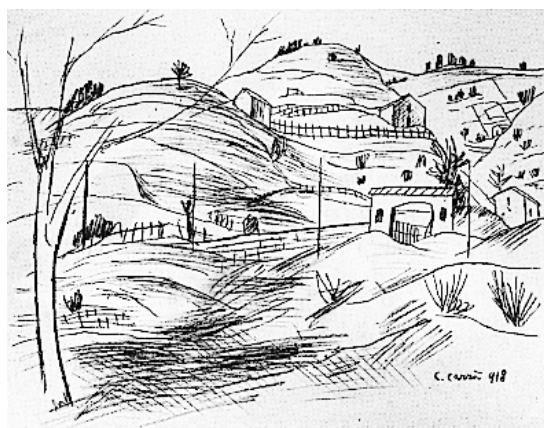
23.



24.



25.



26.



27.



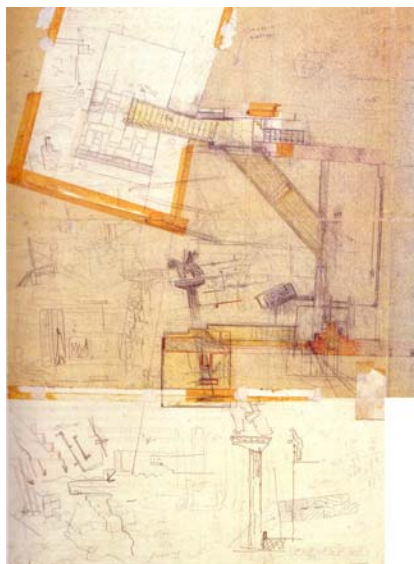
28.

Létezik az előkészítő tanulmányoknak egy olyan típusa, melyet talán úgy nevezhetünk, hogy „út a műhöz”. Ezek azok a művészi műhelymunkák, melyek a végleges terv megközelítésének gondolati fázisait jelentik, még a keresés szakaszában vannak a végső döntés előtt. Szépségük, izgalmasságuk épp e gondolati nyitottságból adódik. Magukon viselik a kialakulatlan, a még artikulálatlan képi gondolat megoldásának keresését, mint pl. Leonardo vázlatán, ahol a puttó végtagjainak valamint ezek között a bárány helyzetét kereső vonalak sűrű szövedéket alkotnak, rávilágítva arra, hogy egy-egy kompozíció kiérleltsége néha milyen bonyolult műhelymunka eredménye. (29. Kép)



29.

Ilyen műhelymunkára nyitnak ajtót pl. Carlo Scarpa „többrétegű” műhelyrajzai, ahol a metszeti és perspektívikus rajzok egymásmellettsége olyan képi szövedéket alkot, melynek montázsszerű rétegzettségén hordozza az egész tervezés folyamatát. A rajzi részletek szerzetmutató vektorokként egyesülnek képi gondolattá a kompozícióban, ahogyan a rajzi részletinformációk végül tervezői koncepcióvá állnak össze. (30. Kép)



30.

Érdekes adalékul szolgálnak továbbá a terv és a mű megvalósulása közötti viszonyról, a terv és a végleges megoldás között húzódó örökké fennmaradó feszültségről. Gombosi György művészettörténész a negyvenes évek első felében papírra vetett feljegyzéseiben dolgozta ki homlokzat-elméletét, amely szerint „A kész mű bizonyos normák uralma alatt áll és ezeken a normákon keresztül az egyén csak egy arculatot mutat meg művével: azt, amelyikben önmagát látni akarja. Az egyén itt már ítelt önmaga felett és cenzúrárt gyakorolt önmaga felett, ez pedig bizonyos normák szerint történik, mert minden kollektív természetű és az egyénnek a külvilághoz való reciprok viszonyától függ. A mű tehát homlokzat, amely az egyént éppúgy reprezentálja, mint amennyire el is rejti.” Gombosi a rajz ösztönös spontán jellegét hangsúlyozza, a legarchaikusabb művészetnek aposztrofálja. „(...) sokkal mélyebben gyökerez az ösztönben, mint azok (értsd nagy művészetek) és ennél fogva a történelemben is.” Tömören fogalmaz, mikor leszögezi: „A rajz nem más, mint intuíció állapotában lévő alkotás.”⁽²⁾

A vázlatrajz és a mű között húzódó kapcsolat legpolárisabb példái a sík-felületen megjelenített forma és a valós téri formák között feszülő, valójában feloldhatatlan ellentétből fakadnak, mint az ún. szobrász- vagy építészrajzok. Alapvetően megjelenítik létjogosultságuk viszonyrendszerét, egyrészt az előzmény-végeredmény, előkészítés-befejezés formai felmutatásában, valamint látensen mindig hordozva a képi ábrázolás síkon történő aktusa és a látásunk szférikus volta közötti rendszerkülönbségből adódó ellentmondást.⁽³⁾

Az említett rajzi formák esetében sokatmondó alkotói eljárás, mikor a művész egy elkészült műve alapján készít újabb rajzokat, melyek egyrészt utalhatnak a mű kérdéskörének továbbgondolására, illetve arra az alkotói igényre, hogy a már elkészült művével paralel, azzal rokon, de önálló értékekkel bíró művet, műveket hozzon létre, látszólag egyazon gondolati szándék talapzatán, mégis kiaknázva az eltérő műfaji nyelvek kifejezési hangsúlyjaiból következő lehetőségeket.

A terv vázlatbeli megjelenítése és a megvalósult mű között tehát elvont, áttételes kapcsolatot találunk, amelyben a tervrajz bizonyos távolságot tartva, áttételesen utal a majdani fizikai megvalósulásra, ugyanakkor a terv egy műben - vázlatban, makettben - való megjelenítése az első látható fundamentuma a gondolat minőségének. Így a vízió lényegileg képi vagy plasztikai minőség útján csatlakozik a megvalósulás folyamatához.

Richard Serra nagyméretű TWU című acélszobrának (31. Kép) Manhattanben való felállítása után (1980) több rajzot, valamint nyomtatott grafikát készített, melyek a már kész mű vízió köréhez kapcsolódnak. Ez a fordított eljárás-ként értelmezhető gesztus sokat elárul a rajzi-grafikai és a szobrászi építészeti forma viszonyáról, kibővítve a teljességre való törekvés művész horizontját. (32-33. Kép)



31.



32.



33.

A műfajok közötti, a tér és sík fogalomköre között feszülő viszonyt megkontrázó, és Serra fentebb említett munkamódszerére rímelő művészi magatartás jellemzi Bachman Gábor ún. épületfestményeit. A Bachman által képviselt munkamódszer lényege, hogy téri elképzeléseit, gondolatait, legyen az épület, belső tér, installáció, először makettben fogalmazza meg, majd az így megteremtett téri formát transzponálja síkká, a makettről

készített festményei által. „Tereket hoz létre, alkotásai modellekről átkódolt, a vásznon ismét manifesztálódó építészeti gondolatok, festett építészet. Bachman a műfajok találkozási pontján egyensúlyoz, amivel hozzájárul az építészet és a képzőművészet közti demarkációs vonal eltörléséhez, a határok újradefiniálásához.”⁽⁴⁾ Módszere megfordítja a síkban megfogalmazott, a képi jel téri forma felé való irányultságát, ezáltal felszabadítja a rajzot - ebben az esetben a síkon való ábrázolást mint festményt - a téri forma előéletének szerepétől. „A modell és a hozzá kapcsolódó képsorozat egymást feltételezi. Viszonyítási pontjaik kibogozhatatlan hálót alkotnak, amelyben festmény és architektúra, sík és tér állandó párbeszédet folytat.”⁽⁵⁾ (34-35. Kép)



34.

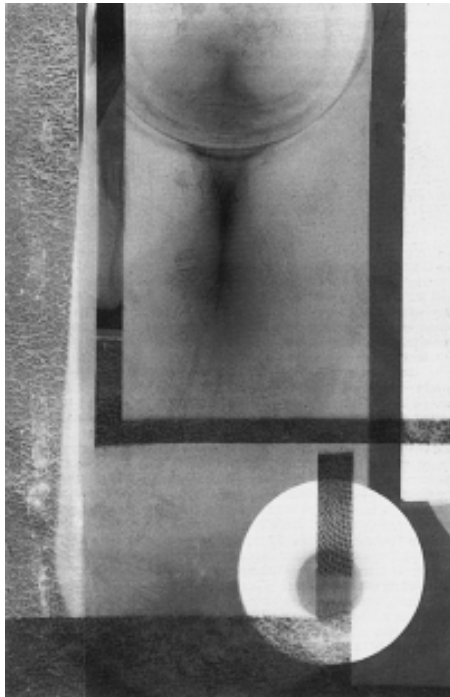


35.

„A mai kor uralkodó látásrendszere Martin Jay szerint a 'látás örülete', a barokkhoz áll a legközelebb. (...) A tér felszabadítása a perspektíva és az euklideszi geometria alól egyben a fikciót is visszaengedi az építészeti gondolkodásba”⁽⁶⁾ (...) „Beke László szerint Bachman építészeti festészetével - önkéntelenül is a korai konstruktivizmus belső vitáit idézi fel, melynek egyik álláspontja szerint csak a megépített épület számít igazi konstrukciónak, a festett síkkompozíció merő utópia csupán, míg a másik érvrendszer éppen azért tört lándzsát a festmény mellett, mert a korabeli építészeti technológia számára így próbált meg jövőbe mutató perspektívát kijelölni.”⁽⁷⁾ A fikció akár vázlat értelemben is felfogható, vagy mint a megvalósulás lehetőségétől reménytelenül távol maradó terv, gondolat, vagy az eleve csak a gondolatkísérlet horizontját maga elé tűző vázlat, mint a mű koncepciója értelmében. Piero della Francescától Piranesin át a barokk trompe l'oeil-ökön⁽⁸⁾ át korunkig húzódik vonulata. „(...) Ennek hozadéka az építészetben, hogy bármilyen módon dokumentált, rögzített építészeti gondolat is megállhat a lábán. A barokk által elindított virtuális (festett) építészeti gyakorlat a huszadik század végétől újra a vizsgálódás tárgya lesz.”⁽⁹⁾

A vázlat-mű viszony egyben képfogalmunk része, mint kép és médium, melyek nem elválaszthatóak egymástól, még akkor sem, ha létükben külön válnak és jelentésük is eltérő. Az egyik formából a következőbe való átfordítás, a médiumközi átkódolásának, egymásból következő, és egymást feltételező tartalmi és képi fázisainak, lenyomatainak vizsgálata jól jellemezhető és megragadható Moholy-Nagy László módszerével, „aki először háromdimenziós kinetikus 'fényreliktumot' épít, majd ennek alapján nonfiguratív filmet forgat, végül a film egyes motívumai alapján fest szuverén festménykompozíciót.”⁽¹⁰⁾ Ha a mű és vázlat közötti kapcsolatot előzmény-következmény összefüggésében vizsgáljuk, Moholy-Nagy módszere erre rímelni

látszik. Egyrészt felidézheti a rajz, vázlat, mű, előzmény, a forma előélete, valamint a következmény, mint a művészi döntés eredménye hagyományosan bejárható tételét, miközben Moholy említett munkafolyamatából következő művei, mint szuverén művek mellérendelő viszonya új megvilágításba helyezi a vázlat fogalmát. A műfajonként elkülöníthető kompozíciók egymás inspirációs modelljeiként újraértelmezik egymást, miközben megszületésük egymás feltételei, s e feltételből levezethető a köztük lévő viszony is. A közös nevező tehát itt az intermedialitás, az átmenetekre való folytonos reflexió, és a médiumok határainak feszegetése. Lényegükhöz tartozik az egymásból következő, egymást inspiráló művek közötti kapcsolat, a gondolati előzmény, próbavázlatként való értelmezése. (36-37. Kép)

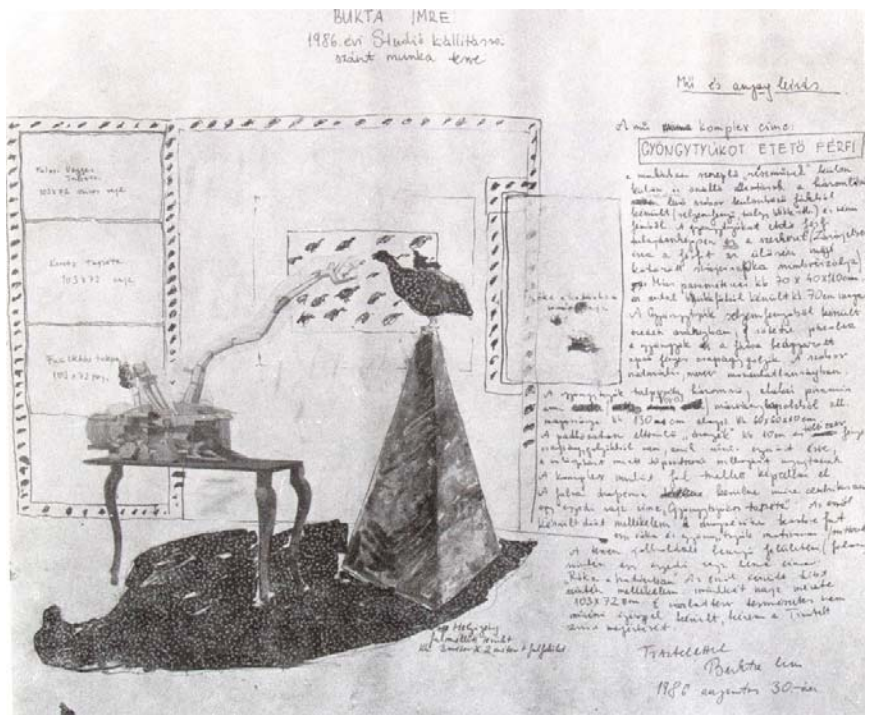


36.



37.

Az installációs kiállítások tervei, napjaink kiállítási gyakorlatának érdekes, jellegzetes megnyilvánulási formái. Ezek a vázlatrajzok, tervek létrejötte gyakran abból a kényszerhelyzetből születnek, hogy maga a mű, az installáció a kiállítás megnyitása előtt a helyszínen készül. A katalógus nyomdai átfutása miatt a szerkesztőknek meg kell elégedniük az installáció koncepció vázlatával, rajzi tervezetével. Ez egyrészt távolíthatja az alkotót az improvizatívabb megoldásoktól, másrészt nyilvánvalóan kényszerítően hat a mű végiggondoltságára, mivel a művet befogadó intézmény is csak a megelőlegezett vázlatra tud hagyatkozni, ezáltal az, mint a szobrász vagy építésrajz egy sajátos formájaként értelmezhető. (38. Kép)



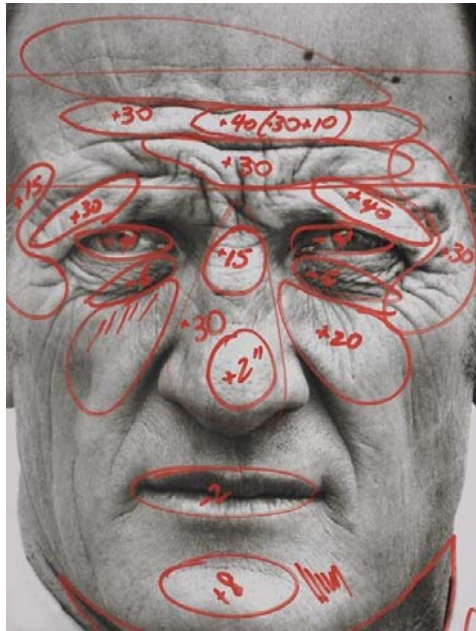
38.

A fotóvázlatok esetében is intermediális viszony teremődik a rajzvázlat elsődleges koncepció rögzítése és a mű viszonyrendszerében. Richard Avedon vázlata közvetlenül kapcsolódik az előkészítés fizikai folyamatához. Itt a vázlatnak leginkább a kiindulási irány kevés eszközzel, minimál elemekkel való megteremtése és rögzítése a fő feladata, mivel a műfaj lényegénél fogva nagymértékben kitett a mindenkori adott szituáció meglepetéseinek, ezért nincs mód egy bizonyos szinten túl ragaszkodni az eredeti irány részleteihez, ha azt a valóság felülírja, ám a kiindulási pozíció mégis döntő a mű megcélzott lényegét illetően. (39-41. Kép)



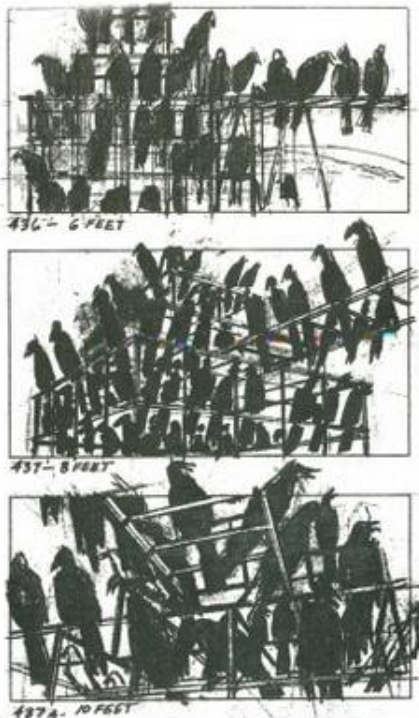
39-41.

A vázlat gondolköréhez tartozik a fotó részfázisainak értékelése és a kidolgozás aprólékos „tervének” fotón való rajzi rögzítése, mely egyben olyan vázlat, amely dokumentumértékűen megvilágítja az alkotó szándékait és gondolatmenetét. (42. Kép)



42.

A film esetében a storyboard, a képes forgatókönyv maga a tervezett film vázlata, abban az értelemben, hogy meghatározott képkompozíciókban tartalmazza a jeleneteket, megjeleníti a szereplők karakterét és tartalmaz egyéb technikai utasításokat, kameramozgásokat stb. Lényeges még, hogy eredeti, filmes használatában a storyboard a már említett technikai hozzátevők hordozása mellett alapvetően megadja a timingot, a jelenetek időbeli hosszának vázlatát is. Vagyis ez a grafikai mű az egész bonyolult és többretegű folyamat alapja, a szereplők karakterétől a zenei hatásokig. (43-46. Kép)



43.



44.



45.



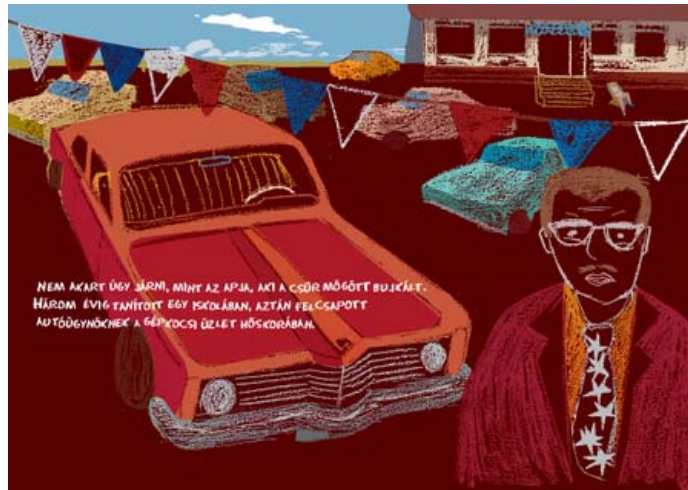
46.

A storyboard, azaz a rajzos skiccekkal illusztrált beállításterv alapvetően segédeszköz, egy munkafázis, amely a művek meghatározott csoportja esetében fő kifejezési formává lép elő. Lényegét tekintve a befejezetlenség (mint egy történet váza) és átmenetiség médiuma; alkalmazója szándékolt műfajközi lebegésben tartja palettáját a mozgókép és a képregény, az animáció között.⁽¹¹⁾ A storyboardot, amely eredetileg szorosan a filmes műfajhoz kötődött, az utóbbi évtizedben a képzőművészek is felfedezték, és kifejezési eszköztáruk részévé tették. (47. Kép)



47.

Csáki László mint filmes a mozgóképes anyag állóképes változatát a tömegkultúra egyik népszerű formájában, a képregényben is közzé teszi. A képsorozatok klasszikus módon történeteket mesélnek el, amelynek vizuális világa Csáki korábbi filmjein alapszik. Így Csáki László esetében is tetten érhetünk hasonló a folyamatot, mint a korábban említett Serra vagy Bachman példák eseteiben is, ahol az addig egyirányú - rajz mint vázlat, mű mint következmény - folyamatok megfordulhatnak, és a rajzi, grafikai, képi elemek megszületését a téri gondolat (szobor, makett) megfogalmazása inspirálja és hívja életre. Csáki esetében az addig megszokott állókép mozgókép irány fordul meg, vagyis a már elészült film után készül annak storyboardos feldolgozása, melyek a kiállítótér közegében sorozatokká állva nyerik el végső értelmüket. (48. Kép)



48.

A vázlatok az utókor számára rendkívül értékes dokumentumok és forrásmunkákként is szolgálnak, amennyiben egy elpusztult mű eredeti mivoltáról, készülésének és készítésének körülményeiről is tudósítanak. Rembrandt egy kisméretű tenyérnyi vázlatából lehet fogalmunk a dr. Deyman anatómiája című képének eredeti kompozíciójáról, mely egy tűzeset nyomán csak töredékesen maradt ránk. (49-50. Kép)

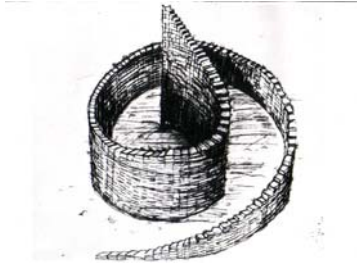


49.

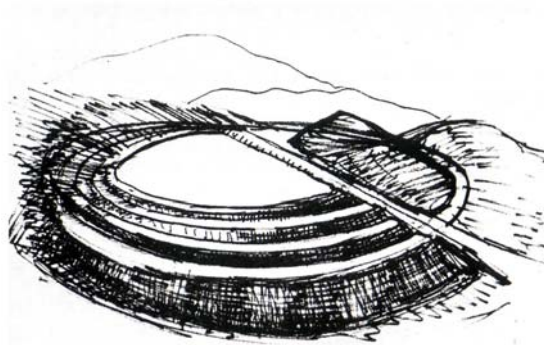


50.

Robert Smithson megvalósult és megvalósulatlan terveit informatív leíró rajzai őrzik. (51-52. Kép)



51.

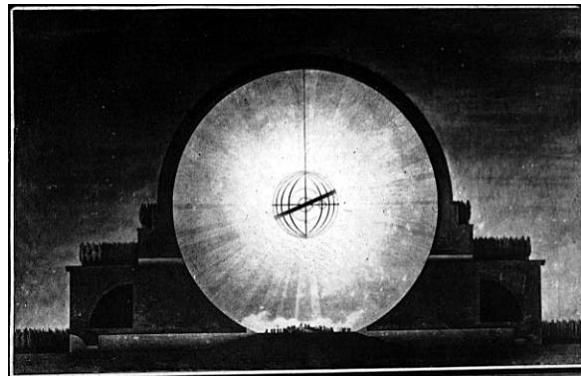


52.

Rajzait a művészettörténet tulajdonképpen besorolta a fantasztikus építészet Giovanni Battista Piranesi, Etienne-Louis Boullée által képviselt sorba. (53-54. Kép)



53.



54.

Száznál több tervrajza maradt ránk, és a posztumusz Amarilloi rámpával együtt is csupán négy földműve tekinthető megvalósultnak. Elképzeléseinek mértékét figyelembe véve ez nem is olyan rossz arány, de némileg szándékaitól elszakadt értelmet ad egész tevékenységének. Az általa létrehozott kézzelfogható dolgok többsége végeredményben a hagyományos műkereskedelmi értéket képviselő „kulturjavak” kategóriájába tartozó rajz maradt.⁽¹²⁾ Híres Nagy spirál című műve (55-56. Kép), mely megvalósult, de az azóta rejtélyesen emelkedő Nagy Sóstó vize elnyelte, azon kevés műveinek az egyike, melyen terv és megvalósulás összevetéséhez fotó és rajz is rendelkezésünkre áll. A kettő között húzódó lényegi, aránybeli különbség drámaian hangolja át rajzokban maradt elképzeléseit. Egy interjúban a vele kapcsolatba hozott konceptualizmusra így reagált: „egy kézzelfogható dolog, ami eszmét szül, feltétlenül érdekesebb egy eszménél, ami esetleg kézzelfogható dolgokat szülhet.” „Minden közlésnek - állította - a fizikai világban kell önmagára találnia, és nem valakinek a fejében eszmékbe zárva.”⁽¹³⁾ Életműve üzenetének, eszméinek fizikai hordozói - ha életművének arányaira tekintünk - írásain kívül leginkább ránk maradt rajzai, vázlatjai.

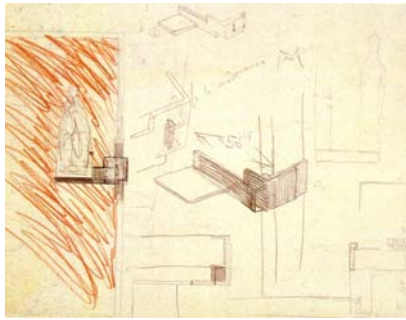


55.



56.

A vázlat és a megvalósult mű között örökké fennmaradó eltérések ellentmondások a művészi munka részét képezik. A rajz elvont, másanyagú világa csak közvetett kapcsolatot tart a valósággal. Ezzel az áttételes viszonytal minden tervezőnek kalkulálnia kell és e torzító, rajzi átíró kód, mint személyes jelrendszer, alkotói magatartásának lényegéhez tartozik. (57-58. Kép)



57.



58.

Továbbá bepillantást engednek e vázlatok egy-egy művész munkamódszerébe, gondolkodás módjába, és dokumentálják, hogy a megvalósítás egzisztenciális körülményei mennyire bele tudnak szólni egy-egy mű végleges formájába. Henry Moore Családi csoport kompozíciójához készített rajzi vázlatok egyrészt rámutatnak a mű kiérlelésének folyamatára, amennyiben nem ismerünk egyetlen olyan vázlatot sem, mely aztán megegyezne a végső megoldással, vagyis a műhöz művek sorozatával közelített, és a végső megoldás nem valamelyik közbülső fázis volt, hanem az összes vázlatirány eredője.

A méret és léptékkülönbségekből fakadó problémákat jól jellemzik Henry Moore sorai. „A kis vázlatokon a férfi hasadt feje adja meg azt a vitalitást és érdekességet, amely nélkül ez a kompozíció élettelen volna, különös tekintettel arra, hogy mind a három fejet alig jelzett arcvonásokkal mintáztam meg. Amikor azután az életnagyságú változat is megvalósult, valamennyi alak jóval emberibbé vált, és szorosabb kapcsolatba került egymással, s akkor már a férfi hasadt fejformája elvesztette létjogosultságát, mert így túlságosan elütött az asszony és a gyerek alakjától. (Egészen más a kapcsolat olyan formák között, amelyek egy méternyire vannak egymástól, ahogyan itt a nagy fejek esetében, mint az egymástól 5-8 centiméternyire eső formák között, ahol az egészet egyetlen pillantással át tudjuk tekinteni.)”⁽¹⁴⁾ (59-60. Kép)



59.



60.

Mindig érdeles megtudni valamit egy nagy művész munkamódszeréről. Ilyenkor kicsit úgy érezhetjük magunkat, mint aki jelen lehetett a mű születésénél. Láthatott, tapasztalhatott valami olyat, amit a kész mű már eltakar. Felvetődik, hogy talán többet tud, látta a titkot, melyet a mű lezárt tökéletessége mögé rejt. Egy vázlat, főképp egy híres, emblemikus mű vázlata utat nyithat e kutakodó kíváncsiság előtt. A vázlatrajz alapján megvizsgálhatjuk Matisse híres Tánc című kompozícióját is. A vázlatokon közel sem a biztos előrelátás tudatában való kivitelezés útját járta. Sokkal inkább a küszködő, a „szülési fájdalmakat” a vázlatrajzokon megélő folyamatnak tanúja az, aki a kulisszák mögé tekint. Láthatjuk, hogy a vázlatrajzon a festő „heroikus küzdelmet” folytatott minden vonal képi igazságáért. (61-62. Kép)



61.



62.

A művészi eredmény mindig kemény munka gyümölcse. A nagy felfedezések először a mellékes vázlatokban jelennek meg. Picasso teljes vértezetben kezdhetett neki Avignoni kisasszonyok című korszakfordító művéhez, vázlataiban már megtette az út legnehezebb részét. (63-66. Kép)



63.



64.



65.



66.

Nem egy művészettörténeti mérföldkő csupán „vázlat”. Kandinszkij első absztrakt akvarellje szintén a nagyon fontos, de nem a nagy reprezentatív művek közé tartozik. Az előzmény a festői gyakorlat perifériáján született, és mégis egy egész kultúrát befolyásolt. (67. Kép)



67.

Kritikai megítélésben vagy a szakmai véleményekben gyakori állítás, hogy egy-egy művész vázlatai néha elevenebbek, az utókor számára érdekesebbek, mint úgynevezett

nagy művei. A magyar festészetben, ebben az összefüggésben gyakorta szóba kerülnek Szinyei kisméretű képei, színvázslatai. A későbbi festőnemzedékek szakmailag inkább ezekhez a friss, üde, komoly festői progressziót mutató munkákhoz vonzódnak, mint a statikus öregkori művekhez (68-71. Kép)



68.



69.

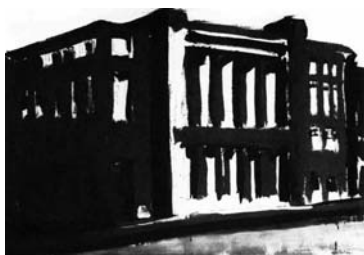


70.



71.

A nyolcvanas évek transzavantgard, újvad festészetének felnagyított, keresett vázlatossága a téma újszerű, inverz értelmezését mutatja. A méret és gesztusrendszer újszerű összefüggése, a felnagyítottság műben való lényeggé avatása, a téma addig nem ismert formáját teremtette meg a vázlat és mű viszonyában. E képek gyakran egy következő mű vázlataként hatnak, anélkül, hogy az ideiglenesség, a még végiggondolatlanság megengedő, a vázlatból következő gesztusát tartalmukban érvényesítenék. Ezzel szemben e művek a vázlat, a gondolat, képi felületen való megszületését hangsúlyozzák, a képben magában összevonva mintegy az addig különválasztható vázlat-mű fázisokat. (72-75. Kép)



72.



73.

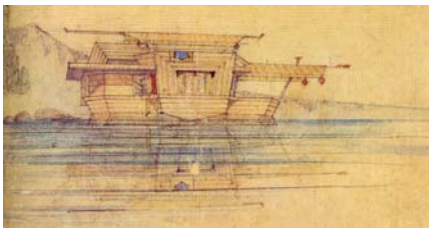


74.



75.

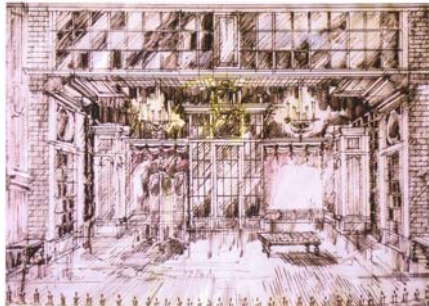
Fontos, kikerülhetetlen funkció a rajzi reprezentáció, ahol a rajz információ tartalma értelmezi az esztétikumot. Tervezők magyarázó, láttató és egyben szuggesztív meggyőző erejének sajátja. (76-81. Kép)



76.



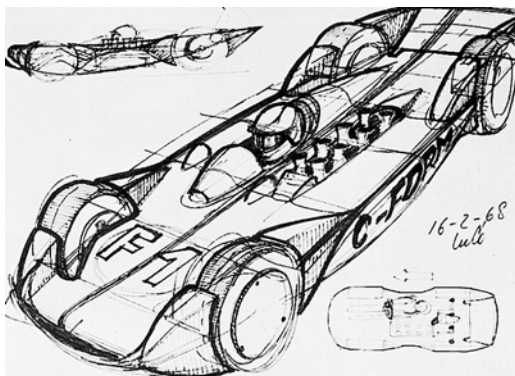
77



78.



79.



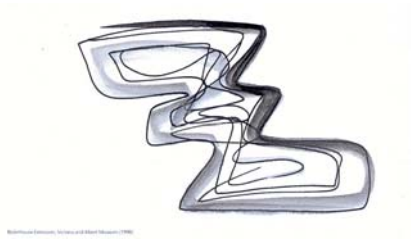
80.



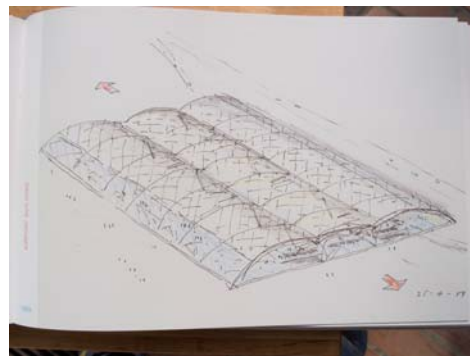
81.

A rajzi kifejezés talán legkülönlegesebb darabjai, az alkotói ideát legközvetlenebbül megtestesítő munkák, a képi víziók, melyek egy kép, terv, ötlet legesszenciálisabb megragadásának példái. Sűrítetten egyesül bennük a képi racionalitás, és az emocionális expresszió. Igazi autonóm művek, melyek a kontemplatív rajzoló magatartás ellenpontjaként a belső személyes látásmódot hangsúlyozzák. (82-92. Kép)

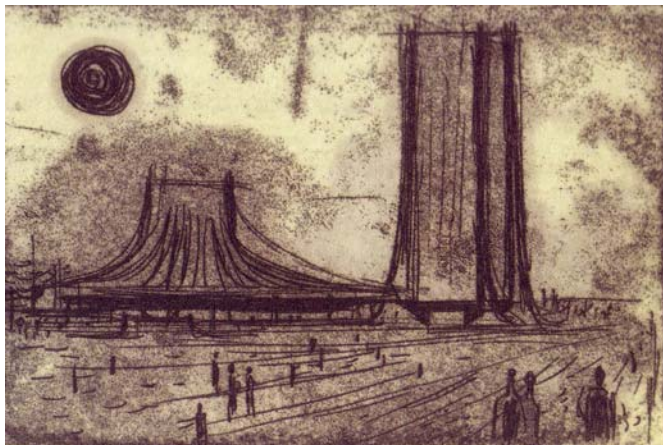
Zaha Hadid így ír a kérdéskörrel: „A gyors vázlat pótolhatatlan tervezői eszköz, melynek hatékonyságát egy terv megszületésének pillanatában fejt ki leginkább. Gyakran vizuális ötletelés által próbálva meg előcsalogni és megjeleníteni azt a közvetlen térkonceptiót, amely egységet és jelleget ad a megvalósuló projektnek. A vázlatkészítés nyilvánvalóan nem csak a kéznek, a szemnek vagy a kettő kombinációjának a képessége. A vázlatkészítés egyrészt a legelső elképzelésen alapszik, valamint azon, hogy szimultán képes vagyok-e a leglényegesebb vizuális vonásokat absztrahálni.” (15)



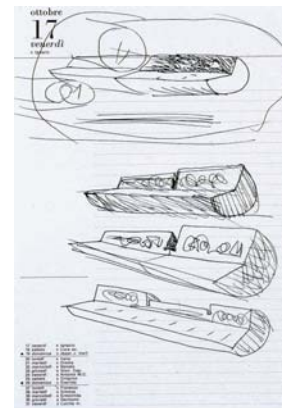
82.



83.

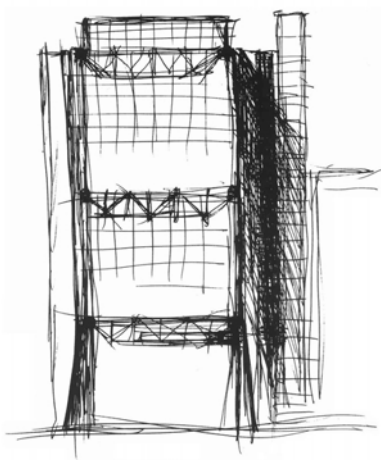


84.



Bilion Family Cemetery, San Vito d'Alviola, 1969-1978, sketches for the sacrophagi

85.



86.



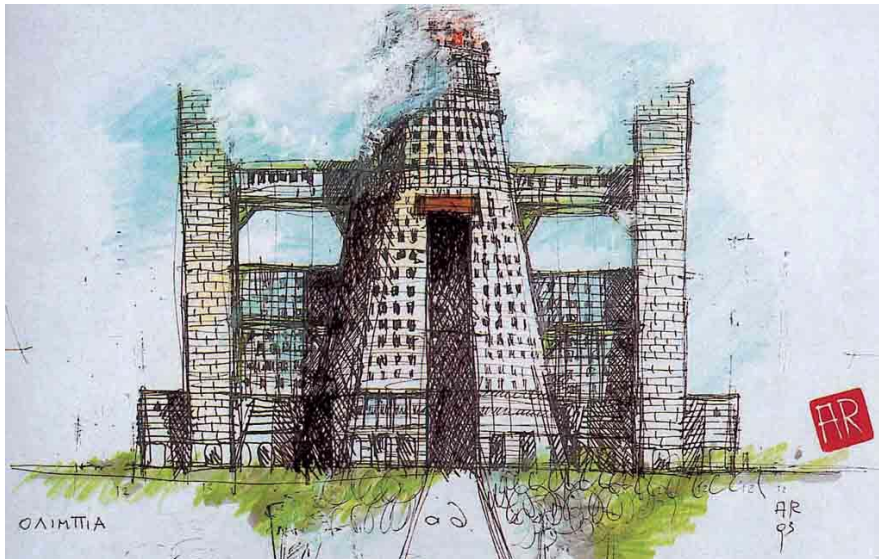
87.



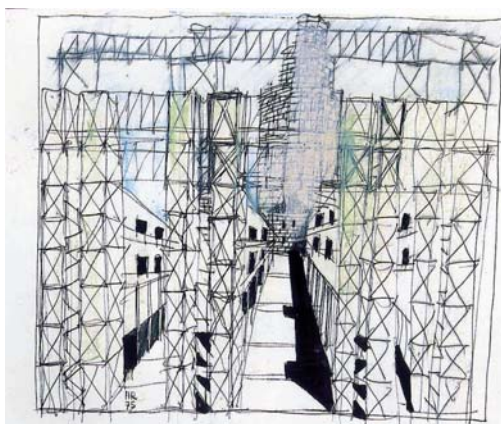
88.



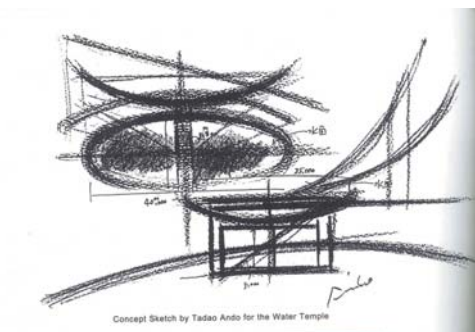
89.



90.

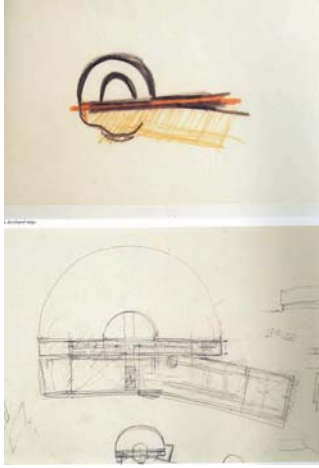


91.



92.

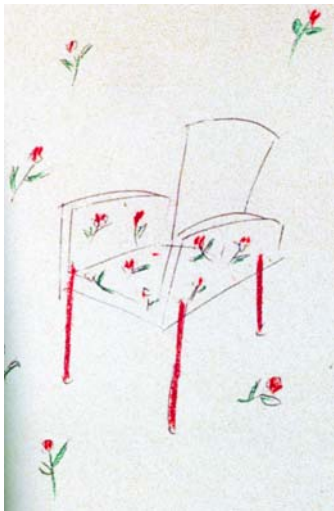
A The Japan Architect periodika 2004 tavaszi számát a vázlatkönyvnek szentelte (Sketch book), igazolva a rajzi vázlat jelenidejűségét és aktualitását. (93-98. Kép)



93.



94.



95.



96.



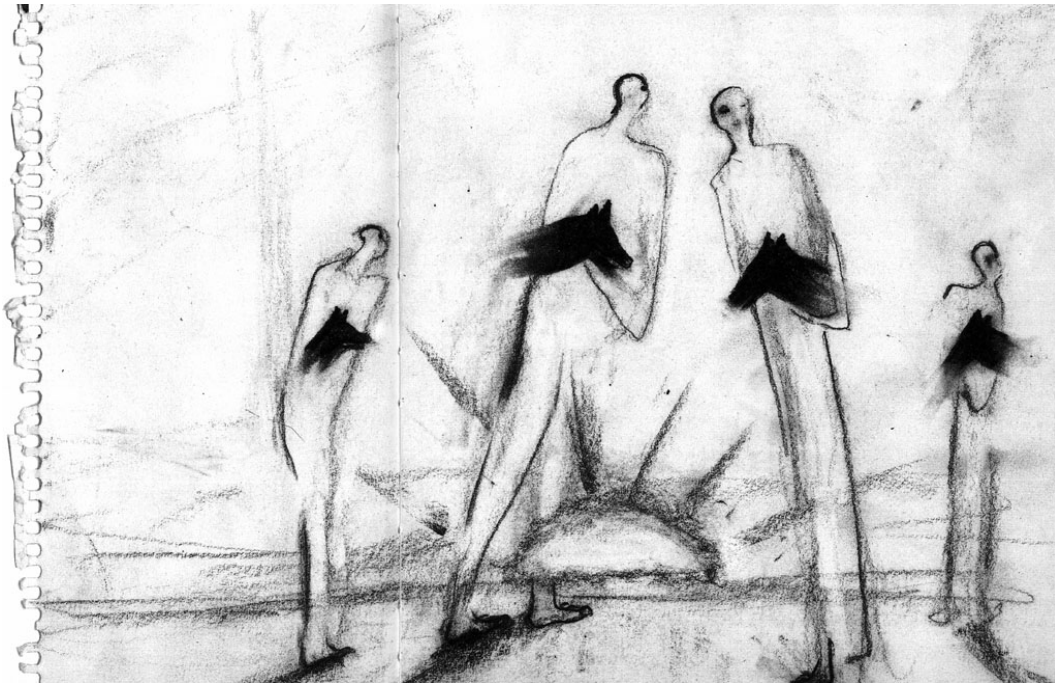
97.



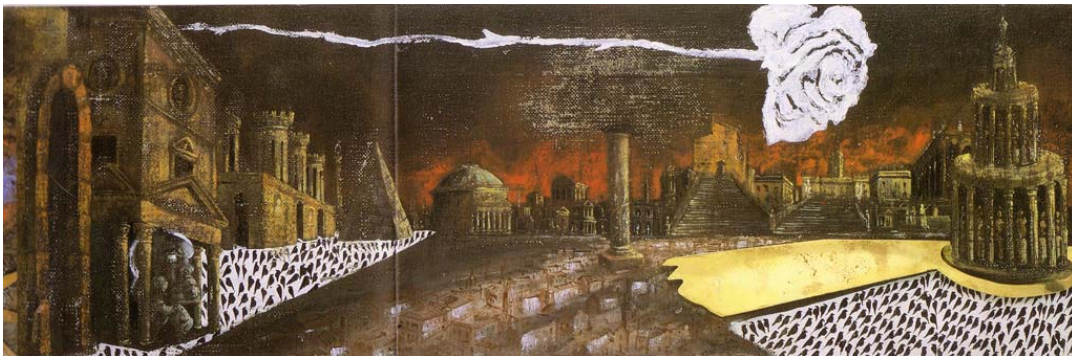
98.

E témánál feltétlen említést érdemel Enzo Cucchi Róma könyve, melyben kis vászondarabokra festett képek sorozatait kísérik rajzi vázlatok, így szemléltetvén a

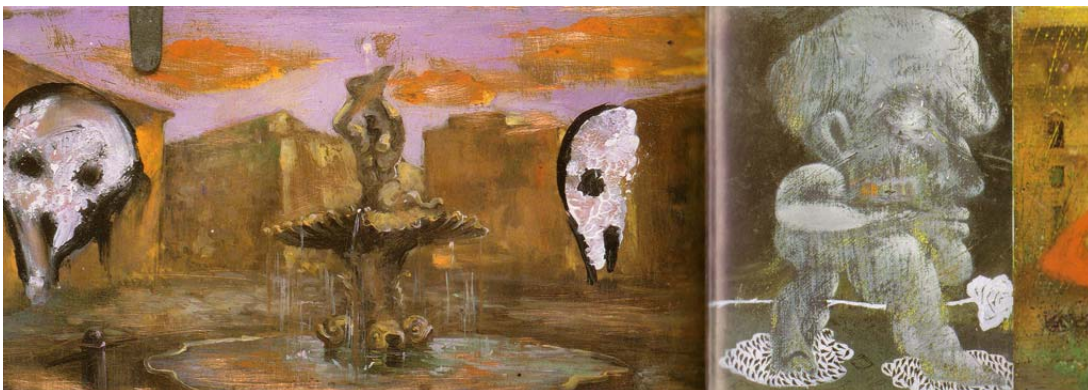
nagy egész (Róma) kormozáikokból való összerakottságát. A fragmentum-vázlatok így kerekítik az egészet egységes művé. (99-101. Kép)



99.



100.

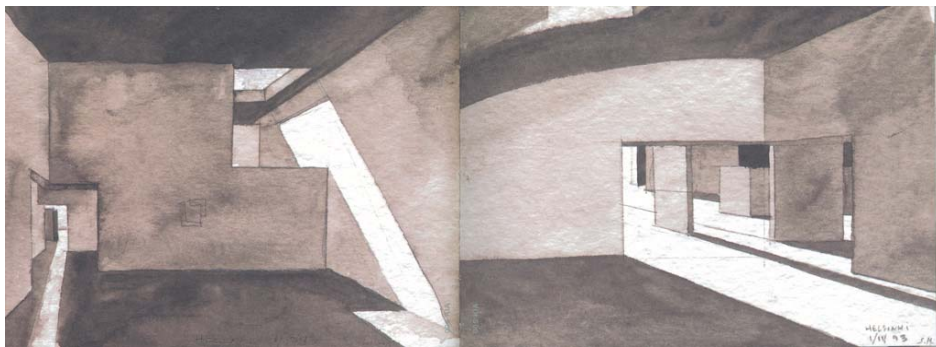


101.

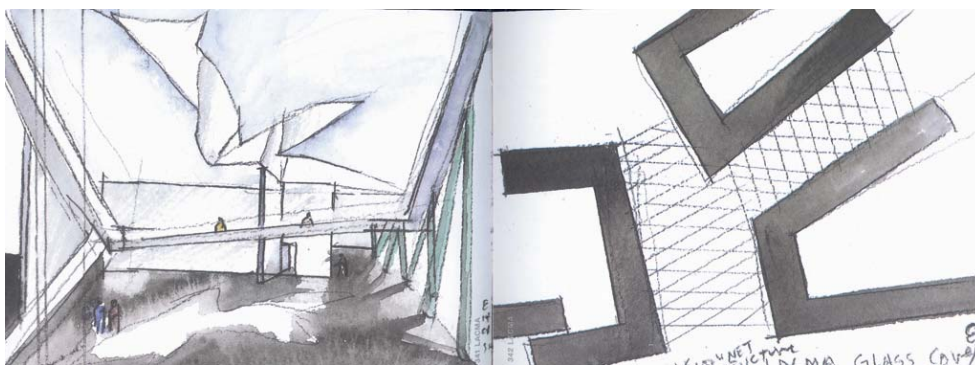
Steven Holl vázlatkönyveibe készített aquarell vázlat folyamai egyszerre példázzák, hogy egy építész vázlatkönyve mennyire szolgálhatja a tervező rendszeres, mindennapi,

mentális, szellemi, készenléti állapotát, egyszerre téve eleget az adatgyűjtő, élményrögzítő funkciónak, és a teremtő invenció kifejeződésének. (102-105. Kép) Steven Holl így ír vázlatairól, vázlatkönyveiről az építészeti létében betöltött szerepükről:

„A vázlatkönyvek az intenzív cselekvés által megszerzett tudásra utalnak, ami lehetővé teszi számunkra, hogy a véletlen közreműködése révén felfogjuk a jelenség különböző aspektusait. (...) A szemtől szembe kommunikáció a történelem folyamán átadta a helyét a beszéd kommunikációjának, ami pedig mára elektromágneses kommunikációvá fejlődött. Így jelenleg arctalan és hangtalan lett a kommunikáció. Az nyilvánvaló, hogy az építészeti alkotásokban a számítógépek minden lehetőségét ki kell használnunk, azonban meg vagyok győződve, hogy egy épület ötlete a korai intuícióval születik meg. Louis Sullivan kifejezésével ez a „vetőmag”. Egy kis vízfestményvázlat ötvözi az intuíciót a koncepcióval, megtestesíti a reményeket, a kívánságokat. Ez a közvetlen gondolat - szem - kéz interakció kapcsolatot teremt az elme szinapsziszai és a minket körülvevő realitás között. Ez a folyamat a döntéseknek sokkal szélesebb skáláját teremti meg, mint bármilyen digitális eljárás. A komputerezált folyamatba beszorított ötlet az analóg rajzban képes megtestesíteni azt a szellemet, amely révén megszületett. A technika fejlődése révén a vízfestmény átalakítható egy digitális hibriddé. Miközben elképesztő az a sebesség, amivel a koncepcióvázlattól a térgeometrián át a fizikai modellig jutunk, mégis teljesen nyilvánvaló, hogy a folyamat elindítója a kezdeti vázlat.”⁽¹⁶⁾



102.



103.



104.



105.

A vázlatkönyv aztán természetéből adódóan gyakran válik rajzos útinaplóvá. Dürer aquarelljeitől napjainkig ível művelőinek sora. (106. Kép)



106.

A kortárs magyar építészek többen művelik e műfajt, Posgay Eszter, Sugár Péter vagy Janáky István egy-egy munkája jól példázza az eltérő megoldások, ambíciók lehetőségeit. (107-108. Kép)



107.



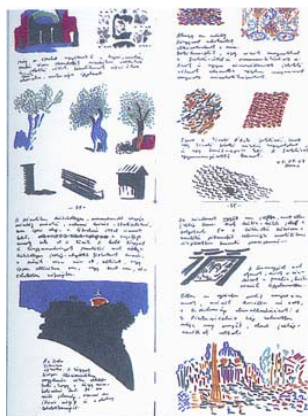
108.

Janák István, aki köztudomásúlag elkötelezett híve a rajzi igényességnek, a következőképpen vall útirajzolói motivációjáról. „Úgy találtam, hogy az úti fotózás túl kényelmeskedő megoldás a dolgok birtokbavételének terén. A fotózó a dologgal való viszonyának nagy részét elodázza az otthoni dianézis idejére, ezért a szentől szembe találkozáskor csak valami felületes, futólagos, tartózkodó kapcsolat keletkezik.”⁽¹⁷⁾

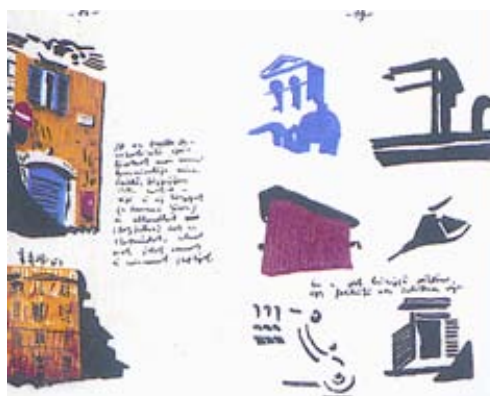


109.

Hogy mennyire eleven és időszerűen szakmai lehet e kérdés, a rajzi megfigyelés e módszere, láthatjuk szintén Janáknál a következőkben: „E szorongásaim ellen az úti tanakodás és úti rajzolás módszerével indultam hadba. Az indulás előtt mindig kiválasztottam egy engem éppen foglalkoztató (legtöbbször építészeti) problémát és rákényszerítettem magam, hogy az utazás tűzén-vizén át, sokszor már önsanyargatást is alkalmazva, ezzel a kérdéssel foglalkozzam. Ráadásul köteleztem magam arra, hogy a gondolatmenetet rávetítsem az egymást követő látványokra, és az így szerzett impressziókat lerajzoljam és leírjam.”⁽¹⁸⁾ (109-111. Kép)

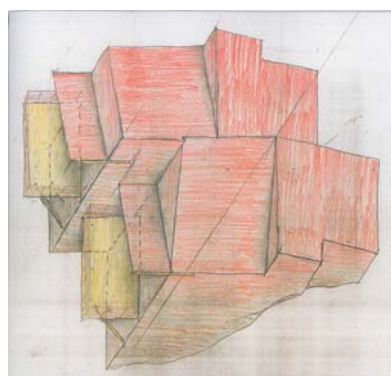


110.



111.

És álljon itt még egy Janáky idézet: „ha szép a rajz, szép lesz az épület”⁽¹⁹⁾, mely bár pofon egyszerű, frappáns bonmot-nak tűnik, mégis mélyebb értelmezés felé mutat. A szép rajz szép tervet, invenciózus arányokat, térképzést, átgondolt funkcionalitást jelent. Mindezek pedig a jó épület ismérvei, tehát a jó építészet alapja a szép terv, melynek hordozója, közvetítője a rajz, a szép rajz. (112. Kép) Így igazolja a művészetben egy-egy tétel önmagát, eszköznek téve meg célját.



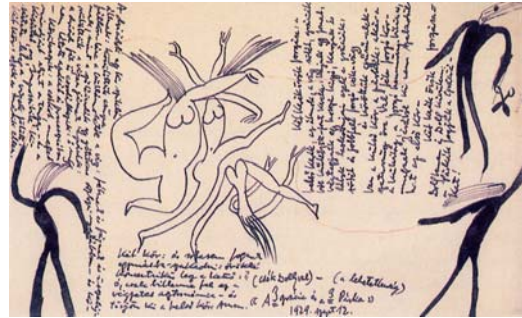
112.

A naplónak, így a rajzos naplónak is megvan az a tulajdonsága, hogy beljebb engedi intim szférájába az alkotó a nézőt. Egy belsőbb használatú világba kalauzolja a külső szemlélőt, a mű távolságtartó szféráján belüli területre, más dimenzióba helyezve az alkotás sokszor láthatatlan folyamatát, még úgy is, hogy a szerző persze ki-kikacsint a közönségre vagy az utókorra. Ilyen Szentkuthy Miklós rajzos naplója, mely egyedi példája annak, hogyan nyithat láttató rést e műfaj egy nagy író, egy nagy művész belső

személyes világlátásába, amelyben kora legjobb képzőművészetére rímelő rajzaiban önmagához a legkegyetlenebb. (113-114. Kép)



113.



114.

A rajzhoz, mint expresszív eszközhöz tehát nemcsak képzőművészek folyamodnak, híresek Gogol rajzai, költők, Nagy László, Weöres Sándor, Tandori Dezső rajzai, képversei.

S álljon itt még néhány fontos, a témával behatóan foglalkozó szakember árnyaló megfogalmazása.

„A kontúr a tömeg tagadása. (...) A szobrász rajza ugyanolyan rajz, mint bárki másé. Mért lenne egy szobrász előnyösebb helyzetben, mint egy festő? Ebben az összefüggésben emlékezzünk nagy szobrászok, Rodin vagy Moore száz és ezer rajzára, akiket joggal tekintenek a modern szobrászat megalapítóinak. Ők, mint Michelangelo és Bernini, a rajzot teljesen autonóm médiumnak tekintették, nem pedig a jövődő teljes formaeszközének. A rajz önmagában szintén forma (...)”⁽²⁰⁾

„(...) Gombosi György szerint a rajz nem alárendeltje, szolgálója a nagy művészetnek, mert (...) sokkal mélyebben gyökerez az ösztönben, mint azok és ennél fogva a történelemben is.”⁽²¹⁾

„A rajz nem más mint az intuíció állapotában levő alkotás.”⁽²²⁾

„Az idea a művész konceptusa. És ez a konceptus, ez a fogalom olaszul a disegno interno, a belső rajz, a design. Ami annyit jelent, hogy a rajz konceptuális művelet.”⁽²³⁾

„Olybá tűnik, hogy a képzőművészetben manapság van valamiféle vonzódás a skicchez. Gyakran a kész munka egy másik, nagyobb mű skiccének tekinthető. Ez az ún. Gesamtkunstwerkre való romantikus vágyódás. Másfelől létezik a fragmentum, mely nyilvánvalóvá kívánja tenni a vázlagszerűséget.”⁽²⁴⁾

„Érdekes példa a különböző műfajok egymást éltetése, ahol ugyan éppen a szabadkézi rajz kapja a legkisebb szerepet, de nyilvánvalóan minden e körül a 'hiány' körül forog.”⁽²⁵⁾

Idézetek jegyzéke:

- (1) Zvanko Makovic: Szobrászrajz? Nem tudom mi az. A forma előélete.
A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumának katalógusa, Budapest, 1994
- (2) Wehner Tibor: Szobrászrajz, Szobrászrajzsorozat, mű (Gombos György idézet)
A forma előélete. A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumának katalógusa,
Budapest, 1994
- (3) Vö. Magyar Márton: A térábrázolásról és a perspektíváról
- (4) Markó Barbara: Festészet vagy konzervált építészet? www.prae.hu/prae/articles.php?aid=684
- (5) Kovalovszky Márta In. Markó Barbara: Festészet vagy konzervált építészet?
www.prae.hu/prae/articles.php?aid=684
- (6) uo.
- (7) uo.
- (8) Vö. Magyar Márton: A térábrázolásról és a perspektíváról
- (9) Markó Barbara: Festészet vagy konzervált építészet? www.prae.hu/prae/articles.php?aid=684
- (10) uo.
- (11) Keszman József: Sztoriológia, Új Művészet, 2004/10
- (12) Somogyi György: Emlékművek az enyészetnek, Művészet, 1979/9 17-18. old.
- (13) Somogyi György i.m.
- (14) Henry Moore: A szobrászatról, Helikon Kiadó, Budapest, 1981, 84. old.
- (15) Zaha Hadid: Előszó Jan Kapliczky vázlatkönyvéhez, Jan Kaplicky Sketches 1941-2005,
Alba Design Press Praha, 2005 (a szerző fordítása)
- (16) Steven Holl: Written in Water, Lars Müller Publishers, Baden, 2002 (a szerző fordítása)
- (17) A hely: Janáky István épületei, rajzai és írásai, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999, 123. old.
- (18) uo.
- (19) Elhangzott 2002.02.29-én Janáky István „A rajzról” című előadásán (a szerző jegyzete)
- (20) Zvanko Makovic: Szobrászrajz? Nem tudom mi az. A forma előélete.
A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumának katalógusa, Budapest, 1994
- (21) Wehner Tibor: Szobrászrajz, szobrászrajzsorozat, mű (Gombos György idézet)
A forma előélete. A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumának katalógusa,
Budapest, 1994
- (22) uo.
- (23) Hannes Böhringer: A vortexről (Tillman J. A. ford.) www.c3.hu/tillman
- (24) uo.
- (25) Beke László: Kell-e rajzolni tudni a szobrásznak? A forma előélete.
A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumának katalógusa, Budapest, 1994

Képek jegyzéke:

1. Kép Masaccio: Adógaras (részlet), Firenze, Brancacci-kápolna, 1425
2. Kép Michelangelo: Drapériás figura Masaccio Adógaras című freskójáról
3. Kép Rubens másolata Leonardo Anghiari csata című freskójának egy részletéről, Louvre, 1505
4. Kép Raffaello: Baldassere Castilione portréja
5. Kép Rembrandt emlékeztető rajza Raffaello: Baldassere Castilione arcképéről, 16.3x20.7, 1639,
Bécs, Albertina
6. Kép Rembrandt: Önarckép, rézkarc, 1639
7. Kép Cézanne másolata egy Signorelli figuráról, 24x17.4
8. Kép Cézanne másolata egy Veronese képről, 24x17.4
9. Kép Cézanne másolata Delacroix önarcképéről, 24x17.4
10. Kép Pierre Bonnard: Fürdőző Cézanne után, 1914
11. Kép Paul Signac: Rajz egy Cézanne kép után, Paris, Galerie Bernheim-Jeune
12. Kép Juan Gris: Fürdőzők Cézanne után, 1916
13. Kép Picasso: Fürdőzők Cézanne után, 1918
14. Kép E. L. Kirchner: Levelezőlap, 1909, Hamburg, Altonaer Museum
15. Kép Alberto Giacometti: Tanulmány Cézanne után
16. Kép Jasper Johns: Tracing, Cézanne után, 1977, Magángyűjtemény

17. Kép Cézanne: Három fürdőző, 1875-76, 30,5x35, Magángyűjtemény
18. Kép Henry Moore: Makett Cézanne Három fürdőző képe alapján, 1978
19. Kép Szinyei Merse Pál: Majális, Magyar Nemzeti Galéria
20. Kép Gerzson Pál: Majális, 120x170, 1979, Magyar Képzőművészeti Egyetem
21. Kép Ybl/Lonardo/S. Holl/Tadao Ando/Zaha Hadid/Turányi G./Michelangelo/Bán F/F. L. Wright/Aldo Rossi/Székely L./Hödicke/Kokoschka/Janáky/A. Siza/A. Pozzo/Magyar Z.
22. Kép Matisse: Széken ülő akt, 1936
23. Kép Matisse: Levéltanulmány, 1946
24. Kép Matisse: Fekvő lány, 1925
25. Kép C. Carra: Manichini sur mare, 1918
26. Kép C. Carra: Monti liguri, 1918
27. Kép Ferenczy Béni: Akttanulmány
28. Kép Henry Moore: Juh báránnyal, a „Sheep setchbook”-ból, 1972
29. Kép Leonardo: Gyermekek báránnyal, 1503, Windsor
30. Kép Carlo Scarpa: Castelvecchio Museum Verona, 1956-1964
31. Kép Richard Serra: TWU, 1980, New York
32. Kép Richard Serra
33. Kép Richard Serra
34. Kép Bachman Gábor: Festmény
35. Kép Bachman Gábor: Festmény
36. Kép Moholy-Nagy László: Fotogram
37. Kép Moholy-Nagy László: Fotogram, 1939
38. Kép Bukta Imre: Gyöngytyúkot etető
39. Kép Richard Avedon
40. Kép Richard Avedon
41. Kép Richard Avedon
42. Kép Richard Avedon
43. Kép Hitchcock: Madarak, storyboard
44. Kép Hitchcock: Madarak, storyboard
45. Kép Hitchcock: Family plot, storyboard
46. Kép Hitchcock: Family plot
47. Kép Nemes Csaba: Storyboard
48. Kép Csáki László: Az első világháborús Los Angeles-i repülőgép
49. Kép Rembrandt: Vázlat Dr. Deyman anatómiájához, 1656
50. Kép Rembrandt: Dr. Deyman anatómiája, 1656, Amsterdam, Rijksmuseum
51. Kép Robert Smithson: Meddőhányó, terv a creede-i ércbánya számára, ceruza, 1973
52. Kép Robert Smithson: Szigetterv, ceruza-tus, 47x60, 1970
53. Kép Giovanni Battista Piranesi: Börtönök sorozat, 1750
54. Kép Etienne-Louis Boullée: Terv, 1784
55. Kép Robert Smithson: Terv a Nagy spirálhoz
56. Kép A Nagy spirál, fotó
57. Kép Carlo Scarpa: Castelvecchio Museum Verona, 1956-1964
58. Kép Castelvecchio Museum Verona, kiviteli fotó
59. Kép Henry Moore: Család
60. Kép Henry Moore: Vázlatok a Család című kompozícióhoz
61. Kép Matisse: Tánc, 1910, Leningrád, Ermitázs Múzeum
62. Kép Matisse: Vázlat a Tánc című képhez, 1910, magángyűjtemény
63. Kép Picasso: Avignoni kisasszonyok, 1907, New York, The Museum of Modern Art
64. Kép Picasso: Tanulmány az Avignoni kisasszonyokhoz, 1907, Magángyűjtemény
65. Kép Picasso: Tanulmány az Avignoni kisasszonyokhoz, 1907, Paris Musée Picasso
66. Kép Picasso: Tanulmány az Avignoni kisasszonyokhoz, 1907, Magángyűjtemény
67. Kép Kandinski: Az első absztrakt aquarell, 1910
68. Kép Szinyei Merse Pál: Vázlat a Majálishoz, 1872, Magyar Nemzeti Galéria
69. Kép Szinyei Merse Pál: Hinta, 1869, Magyar Nemzeti Galéria
70. Kép Szinyei Merse Pál: Ruhaszárítás, Magyar Nemzeti Galéria
71. Kép Szinyei Merse Pál: Léghajó, Magyar Nemzeti Galéria
72. Kép K. H. Hödicke: War Ministry, 1977
73. Kép Rainer Fetting: Van Gogh and Wall, 1978

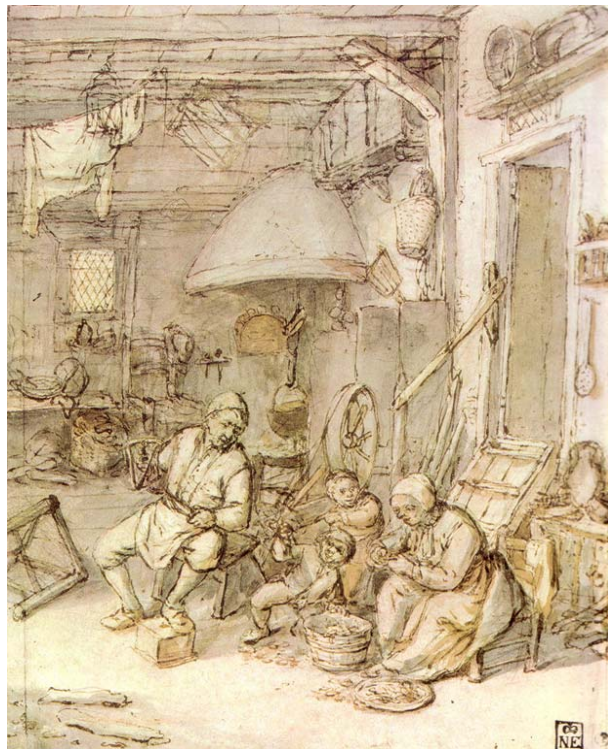
74. Kép Enzo Cucchi: Drága tüzek festménye, 1983
75. Kép Sandro Chia. Figura con bambino, 2005
76. Kép F. L. Wright: Tervrajz
77. Kép F. L. Wright: Vízesés ház
78. Kép Székely László: Díszletterv
79. Kép Székely László: Díszlet
80. Kép Luigi Colani: Autóterv
81. Kép Luigi Colani: A terv prototípusa
82. Kép Zaha Hadid: Vázlat
83. Kép Jan Kaplicky: Vázlatkönyv
84. Kép Jánossy György: Kulturális fórum terve
85. Kép Carlo Scarpa: Szarkofág vázlatok, San Vito d'Altone, 1969-78
86. Kép Norman Foster: Vázlat
87. Kép Norman Foster: Hong Kong, 1985
88. Kép Sandro Chia: Vázlat
89. Kép Enzo Cucchi: Cím nélkül, 1993
90. Kép Aldo Rossi: Vázlat
91. Kép Aldo Rossi Vázlat
92. Kép Tadao Ando: Vázlat a víz templomához
93. Kép Arata Isozaki: Vázlatkönyv, The Japan Architect, Spring, 2004
94. Kép Kauno Shirohara: Vázlatkönyv, The Japan Architect, Spring, 2004
95. Kép Shiro Kuramata: Miss Blanche
96. Kép Shiro Kuramata: Miss Blanche
97. Kép Souske Fujimoto: Vázlatkönyv, The Japan Architect, Spring, 2004
98. Kép Souske Fujimoto: Vázlatkönyv, The Japan Architect, Spring, 2004
99. Kép Enzo Cucchi: Roma, Galleria Civica - Modena Nuova alfa Editoriale Elemond Editori Associati Bologna, 1990
100. Kép Enzo Cucchi: Roma, Galleria Civica - Modena Nuova alfa Editoriale Elemond Editori Associati Bologna, 1990
101. Kép Enzo Cucchi: Roma, Galleria Civica - Modena Nuova alfa Editoriale Elemond Editori Associati Bologna, 1990
102. Kép Steven Holl: Written in Water, Lars Müller Publishers, Baden, 2002
103. Kép Steven Holl: Written in Water, Lars Müller Publishers, Baden, 2002
104. Kép Steven Holl: Written in Water, Lars Müller Publishers, Baden, 2002
105. Kép Steven Holl: Written in Water, Lars Müller Publishers, Baden, 2002
106. Kép Dürer: Útikép, 1495, Párizs, Louvre
107. Kép Posgai Eszter: Útirajz, Magyar Építőművészet, 1989/1-2
108. Kép Sugár Péter: Útirajz, Magyar Építőművészet, 1989/1-2
109. Kép Janáky István: Útirajzok, 1990
110. Kép Janáky István: Útirajzok, 1990
111. Kép Janáky István: Útirajzok, részlet, 1990
112. Kép Janáky István, Kétlakásos családi ház Dunakeszin, 1994
113. Kép Szentkuthy Miklós: Fájdalmak és titkok játéka, Magvető Kiadó, Budapest, 2001, 48. old
114. Kép Szentkuthy Miklós: Fájdalmak és titkok játéka, Magvető Kiadó, Budapest, 2001, 120. old.

Óda a rajzhoz

Nem titkolhatom elfogultságomat és szeretetemet a rajzi kifejezés műfaja iránt, nevezzük vázlatnak, autonóm rajznak, szülessen különállóan vagy vázlatkönyvbe. Bár történetét végigkísérték az ádáz filozófiai viták, mégis napjainkban a képzőművészetnek azt a szegmensét képviseli, melyre legkevésbé telepedtek az egymást kizáró művészeti elméletek és legkevésbé érintette az üzlet roncsoló hatása. Lényegét tekintve még ma is az a nyitott forma, mely ötszáz évvel ezelőtt megszületett, és ma is képes magába hordozni azt a spontán, intim személyességet, mely lényegi ismerve. Képlékenysége egyaránt alkalmassá teszi, hogy általa a rajzoló kapcsolatot tartson az érzéki, közvetlen valósággal, (1-2. Kép)

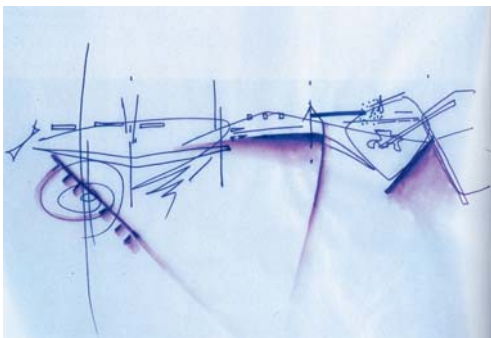


1.

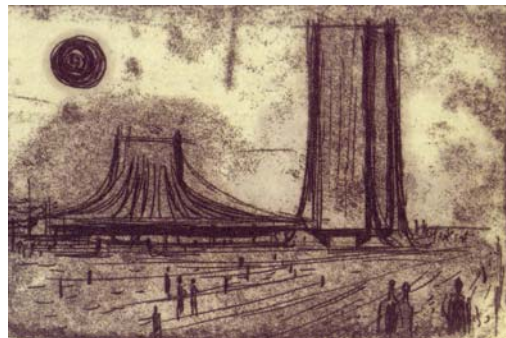


2.

avagy gondolati vízióival. (3-4. Kép)



3.



4.

Egyszerre módszer a valóság megfigyelésére, analizálására, és egyszerre eszköz annak értelmezésére. Sokrétű, öntörvényű, a művészet lényegi kérdéseit feszegető forma.

A legalapvetőbb emberi tevékenységek közé tartozik. Oly sűrű és képlékeny, oly sok mindenre alkalmas és használható, hogy érdemes komolyabb vizsgálat tárgyává tenni, mint korokon, kultúrákon, szakmákon és műfajokon átívelő nyelvet. Egy olyan nyelvet, mely egyszerre lehet közös kommunikációs nevező, művészeti megnyilvánulás, a vizuális ötlet, gondolat lerögzítésének módja, információhordozó stb. Olyan formájú rétege az emberi szellem megnyilatkozásának, amely egyidős az emberré válás folyamatával, és ez idáig azt kell gondoljuk, hogy idősebb az írásbeliségnél.
(5-6. Kép)

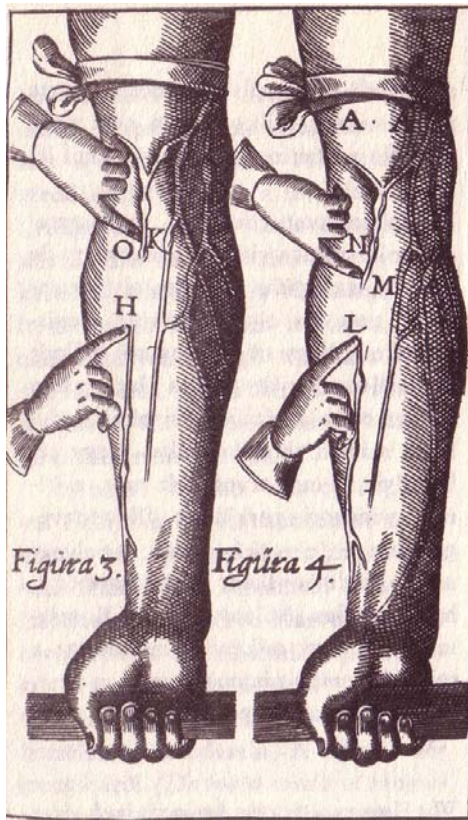


5.



6.

Ott van benne történelmünk, így az feltárható és megjeleníthető az emberiség rajzi-kronológiája által. Aktív részese, megelőlegezője volt tudományos és művészeti felismeréseknek, alkotásoknak. (7-9. Kép)



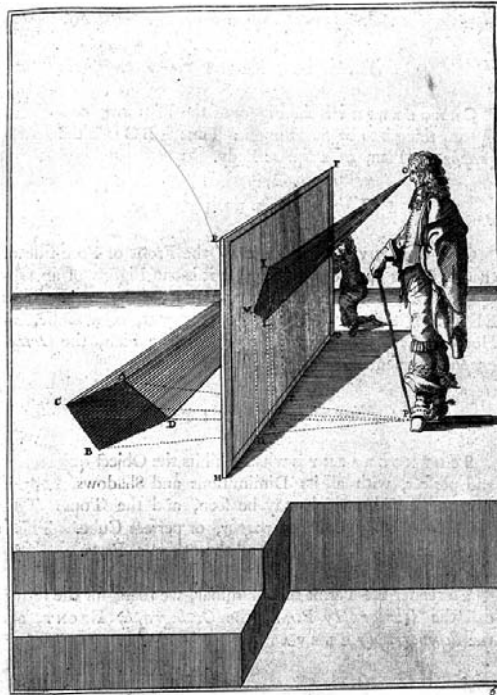
7.



8.

PRACTICAL.

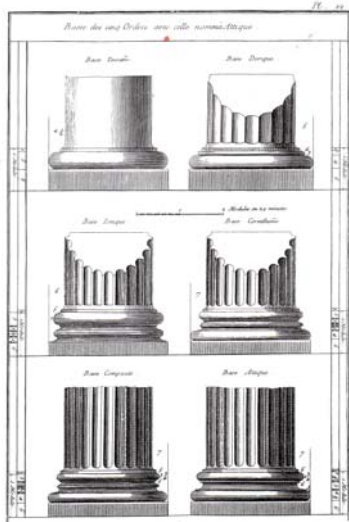
6



Jacques Dubruiil: Perspective pratique, Paris, 1642

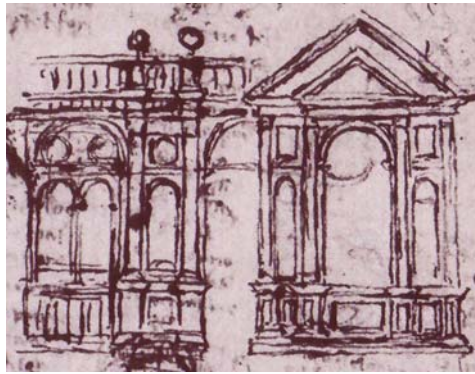
9.

Máig hatóan képlékeny mind a ráció,



10.

az emóció,



11.

és az expresszió



12.

emberi tolmácsolására. (10-12. Kép)

Nyelv, mert viselkedésmódja olyan közeget mutat, mely önreflexív formálóerővel rendelkezik, öntartalmával önmagára is képes hatást gyakorolni, vagyis nemcsak a „mi”, de a „hogyan” is lényegéhez tartozik.

Néha az információ éppen a rajz előadásmódja, performansz rétege. (13. Kép)



13.

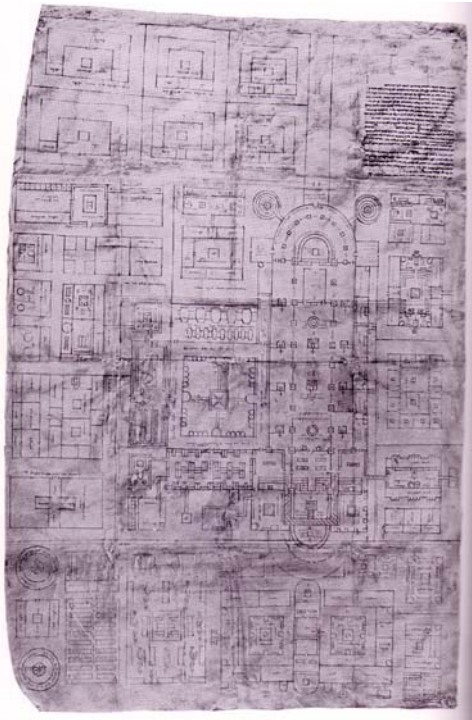
Ha egy kor esztétikai nyelvéről beszélünk, akkor mindig e kor morális, filozófiai, állapotát is értékeljük. Ezért formai megújulása egyben tartalmi változás.

Tartalmi vagy funkcióbeli módosulása szükség szerint más formába kívánkozik. (14-18. Kép)

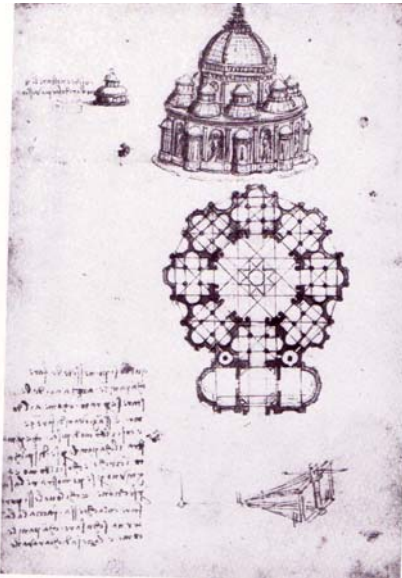


14-18.

Tolmácsoló, közvetítő, és egyben maga az információ.



19.



20.

Tárgy és médium is egyben. (19-22. Kép)



21-22.

Nyelvi skálája széles, az emberi kifejezés minden lépcsőfokát magába foglalja a fennkölttől



23.

az alantásig,



24.

a magasztostól,



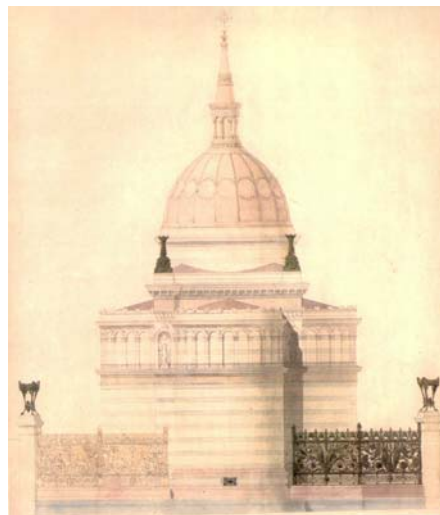
25.

a profánig.



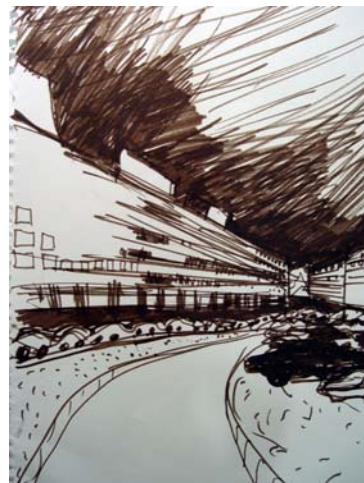
26.

Tud hűvösen tárgyszerű és epikus lenni,



27.

Valamint vad és szenvedélyes.



28.

Nem idegen tőle a humor és a gúny.



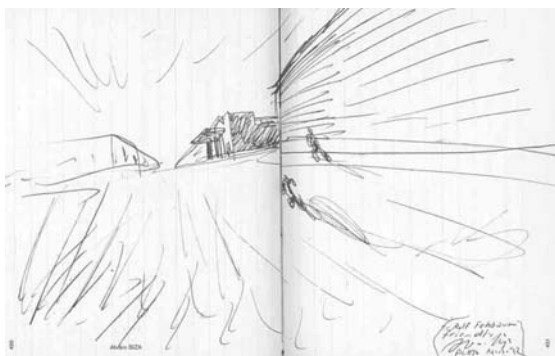
29-31.

Alkalmas kocsmai hőzöngésre és halotti beszédre egyaránt.
Lényegéhez tartozik az improvizáció,



32.

a közvetlen, gyors helyszíni reagálás,



33.



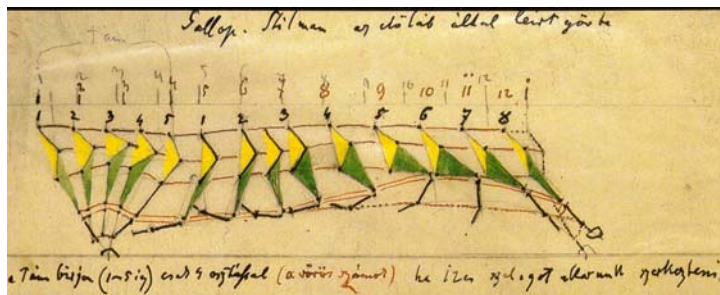
34.

de lehet megfontolt, studírozó,



35.

kódolt, lekottázott. (23-36. Kép)



36.

Magában hordozza mindazokat a jegyeket, melyeket a képiség tárgykörébe sorolhatunk.
Pont, vonal, jel,



37-39.

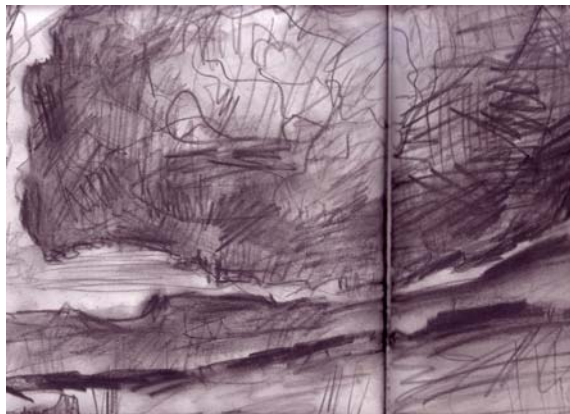
felület, struktúra, faktúra, mindaz, amit „képi-szövetnek” nevezünk,



40.



41.



42.

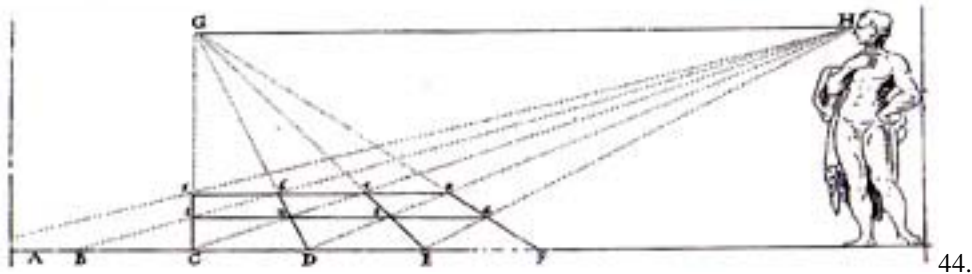
ő maga a kompozíció.



43.

Hordozója mindazoknak a szellemi javaknak, melyet az ember kultúrtörténete folyamán - mint önértékelő és önértelmező - téri rendszerbe sűrített. (37-43. Kép)

Az axonometria, a perspektíva nem emelkedhetett volna nélküle „szimbolikus formává”⁽¹⁾, a percepción alapuló tapasztalás pedig általa nyert formát az emberi teóriákban. (44. Kép)



Így rajzi ábrázolások hordozzák elmúlt korok térértelmezéseit, melyek szintén sűrített kivonatai az emberi szellemnek, akár általuk is megjeleníthető az ember története. Hosszú-hosszú út vezet az első önláttató emberábrázolásoktól, (45. Kép)



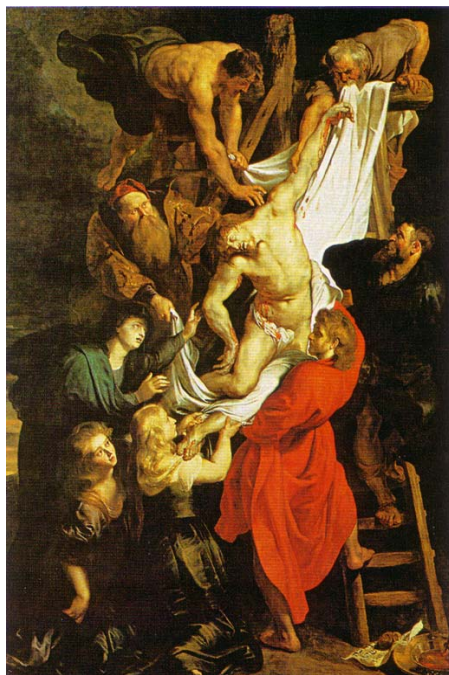
az emberi test már öncélú, metaforisztikus értelmezéséig. (46. Kép)



S rajzi vázlatok készítettek nagy szellemek és művészek által, kiknek gondolati szárnyalását kezük követni tudta, ezáltal „anyanyelvi” formát adva vízióiknak. Mindez nyomon követhető az idő emberi történetében, kontinenseken és nagy kultúrák nagy teljesítményeiben.

(1) Erwin Panofsky

Hosszan lehet kutakodni egy-egy kép titkos, mélyebb jelentéstartalmán, metafizikai üzenetén. Mert miről szól a mű? Mi a témája? Krisztus levétele a keresztről? Bűnbeesés? Don Juan hódító történetei? És miről szól a Hamlet? Hány bűnbeesést, hány keresztlevétel ábrázolást ismerünk az európai festészetben, és ebből a megszámlálhatatlan műből miért Rembrandt és Rubens kompozíciója jut mindjárt az eszünkbe? (47-48. Kép)



47.



48.

Mitől érezzük többnek a többinél? És hányan dolgozták fel Don Juan legendáját, és miért írja felül mindegyiket Mozart operája? Mi a minőség kritériuma a művészetben?

Hol az átjáró a szakmaiságot uraló értelem és ezt a lélekbe emelő élmény között? A művészet sajátja, hogy időről-időre a megváltozott korhangulat, az új művészeti és társadalmi kérdések új nézőpontot, új eszközöket igényelnek, mert a meglévőkkel már nem lehet az új eszméket megközelíteni. Ilyenkor a „művészet” mindig megújítja magát azáltal, hogy önmagát is vizsgálatának tárgyává avatja, azt kutatva, miként tud belső felépítettségéből a képiség saját, belső törvényeiből következően reflektálni az új világra. Így főleg a XX. századi avantgárd nyomán az ábrázolás tartalma megváltozott. Cézanne fellépésével kezdetét vette az a vizuális kaland, mely napjainkig tart. Az elmúlt száz év azonban jelentősen árnyalta az avantgárd kezdeti radikalizmusát. A „mindent elvetni, ami régi” már rég nem érvényes. Úgy tűnik, már az avantgárd korábbi ábrázolásokat elvető tanai is régiek. Ha úgy tetszik, klasszicizálódtak. De az avantgárd forradalmi által új vizuális nyelv teremtődött. Az új „forma” e heroikus megteremtése után, mára már az új nyelven előadott történetek a figyelem. Ez az új formai nyelvezet kimunkálása pedig lehetővé tette régi, örök történetek újszerű elmesélését, újrafogalmazását. (49-50. Kép)



49.



50.

Képek jegyzéke:

1. Kép Michelangelo: Fiatal férfi aktja, British Museum, London
2. Kép Adriaen Ostade: Parasztcsalád, Szépművészeti Múzeum, Budapest
3. Kép Zaha Hadid: Vázlat
4. Kép Jánossy György: Kulturális fórum terve
5. Kép Bölény ábrázolás és őskori írás, Pech Merle
6. Kép Őskori írott kő, ie. 30 000
7. Kép Harvey: Ábrák a vérkeringés bizonyítására, 1654
8. Kép Vesalius: De humani corporis fabrica, 1543, Bázél
9. Kép Jacques Dubroeil: Perspective Practic, 1642, Párizs
10. Kép Paulus Decker: Architectura Civilis, 1711-1713, Oszloprend
11. Kép Leonardo: Épülettanulmány, 1515, Windsor
12. Kép Magyar Márton: Egy lap a második vázlatkönyvből
13. Kép Willem de Kooning: Woman, 1952
14. Kép Bolygók és az emberi fej egyes részei közötti megfelelések, középkori tan-ábra
15. Kép Leonardo: Férfi fej profilból, Gallerie dell'Accademia
16. Kép Thomas Lawrence: Darya Lieven arcképe, Ermitázs, Szentpétervár
17. Kép Picasso: Tanulmány az Avignoni kisasszonyokhoz, 1907, Magángyűjtemény
18. Kép Magyar Márton: Egy lap a második vázlatkönyvből
19. Kép Kolostor alaprajz, XIII. sz.
20. Kép Leonardo: Kupolás templom terve, 1485-1490, Párizs, L'Institute de France
21. Kép Ybl Miklós: Öntöttvas korlát terve, 1880
22. Kép Szőnyi Anna: Terv, 2004
23. Kép Raffaello: Euterpe Múza, Bécs, Albertina
24. Kép Goya: A háború borzalmai, 1863, British Museum, London
25. Kép Frederic Sustris: Az ószövetség áldozata és a szentháromság, Szépművészeti Múzeum, Budapest
26. Kép Cornelis Dusart: Számoló paraszt, Szépművészeti Múzeum, Budapest
27. Kép Ybl Miklós: A Ganz család mauzóleum terve (Fiumei úti temető), 1869
28. Kép Varga Anikó: Vázlat, 2003
29. Kép Thomas Rowlandson:ányencek, Szépművészeti Múzeum, Budapest
30. Kép H.Daumier: Odorat
31. Kép Bernini: Bíboros karikatúra, 1650
32. Kép Magyar Gáspár: Az első rajz, 2004
33. Kép Alvaro Siza: Vázlat
34. Kép Varga Anikó: Vázlat, 2003
35. Kép Börzsei Tamás: Tanulmány, 2004
36. Kép Székely Bertalan: Mozgástanulmány, XVI/II.Vázlatkönyv, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
37. Kép Pont
38. Kép Vonal
39. Kép Jel (Altamira)
40. Kép Magyar Márton: Egy lap a második vázlatkönyvből
41. Kép Mondrian: Kompozíció, 1916, Guggenheim Museum, New York
42. Kép Magyar Márton: Egy lap a második vázlatkönyvből
43. Kép Magyar Márton: Egy lap a második vázlatkönyvből
44. Kép Giacomo Barozzi da Vignola: La due regole gella prospettiva practica, 1583, Róma
45. Kép Lascaux
46. Kép Henry Moore: Szoborterv, 1960
47. Kép Rubens: Levétel a keresztről, 1612, Antwerpeni Székesegyház
48. Kép Rembrandt: Levétel a keresztről, 1634, Alte Pinakotek, München
49. Kép Frans Hals: Willem van Heythusen portréja, 1620, Alte Pinakotek, München
50. Kép G. Baselitz: The Great Friends (részlet), 1965

Bibliográfia:

- A forma előélete. A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennálé Szimpóziumának katalógusa, Budapest, 1994
- A művészet világa, Budapest, Magyar Könyvklub, 2002
- Éber László: Művészet, Theophilos és a középkori művészet, 1912/9
- Erwin Panofsky: A jelentés a vizuális művészetekben, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984
- E. H. Gombrich: Művészet és illúzió, Budapest, Gondolat, 1972
- E. H. Gombrich: A művészet története, Budapest, Glória Kiadó, 2002
- E. H. Gombrich: Művészet és fejlődés, Budapest, Corvina Kiadó, 1987
- Eörsi Anna: Az internacionális gótika festészete, Corvina Kiadó, Budapest, 1984
- F. Jacob: A lehetséges és a tényleges valóság, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986
- Hannes Böhringer: A vortexről (Tillman J. A. ford.) www.c3.hu/tillman
- Hegel: Esztétika, Gondolat, Budapest, 1979
- Janáky István: A hely, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999
- Jan Kaplicky Sketches 1941-2005, Alba Design Press Praha, 2005
- Günther Feuerstein: Biometric Architecture, Stuttgart, Edition Axel Menges, 1996
- György Péter: Az elstüllyedt sziget, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992
- György Péter: Van-e élet a provincián? Budapest, Élet és Irodalom, 2003
- Heribert Hutter: A művészi rajz története és technikája, Budapest, Corvina Kiadó, 1968
- Kenneth Clark: Az akt, Budapest, Corvina Kiadó, 1986
- Karácsony Gábor: Mért fest az ember, Corvina Kiadó, Budapest, 1970
- Kenneth Clark: Nézeteim a civilizációról, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985
- Keszman József: Sztoriológia, Új Művészet, 2004/10
- Klaus Honnef: Kunst der Gegenwart, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1990
- Kovács Albert: A rajzról, Műhelytitkok, Budapest, Corvina Kiadó, 1973
- Leonardo da Vinci: A festészetről, Budapest, Corvina Kiadó, 1973
- Markó Barbara: Festészet vagy konzervált építészet? www.prae.hu/prae/articles.php?aid=684
- Paul Cézanne levelei, Budapest, Corvina Kiadó, 1971
- Perneczky Géza: A „művészet vége”- baleset vagy elmélet? Európa füzetek/1/1999.
- Philip James: Henry Moore A szobrászatról, Budapest, Helikon Kiadó, 1985
- R. L. Gregory-E. H. Gombrich: Illúzió a természetben és a művészetben, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1975
- Román József: Matisse, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1975
- Somogyi György: Emlékművek az enyészetnek, Művészet, 1979/9
- Steven Holl: Written in Water, Lars Müller Publishers, Baden, 2002
- Tom Wolfe: Festett malaszt, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984
- Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben, Budapest, Corvina Kiadó, 1987
- Vayer Lajos: A rajzművészet mesterei, XIV-XVIII. század, Budapest, Corvina Kiadó, 1957
- Philip James: Henry Moore A szobrászatról, Budapest, Helikon Kiadó, 1985
- Varga Csaba: Jel jel jel avagy az ABC 30 000 éves története, Budapest, Frig Könyvkiadó, 2001

A vázlatkönyvről

Doktori tanulmányaim kezdetekor elhatároztam, hogy új vázlatkönyvbe kezdek dolgozni, azzal a nem titkolt elhatározással, hogy tanulmányaim végeztével ebbéli rajzi tevékenységemet majd általa dokumentáljam, mint mestermunkám részét. Azóta a vázlatkönyv betelt, munkámnak ezt a részét elvégeztem, és mondhatom nem kevés tapasztalattal és tanulsággal szolgált. Bár banálisnak tűnik, de a gyakorlat problémái az egész tevékenység szellemi oldalára nagyobb mértékben kihatottak, mint sem azt elfogadhatónak tartottam volna. Egyrészt nincs két egyforma adottságú vázlatkönyv. Előző vázlatkönyvem, mellyel a Doktori Iskolára felvételiztem, egy ismeretlen eredetű nyomdai könyv vakpéldánya volt, ismeretlen ötven, hatvan grammos hártavékony papírral, mely remekül viselt minden rajzi eszközt, és vékonysága ellenére nagyszerűen állta az aquarellfestés viszontagságait is.



Enyhén keskenyített A/4-es mérete is igen kellemes és használható volt. 1994. február 22.-től 2001. október 4.-ig használtam. E több mint hét év alatt, mint tárgy teljesen hozzám nőtt, és mivel megismételhetetlen volt, betelte komoly „szakmai-érzelmi” válságot okozott, mert arra a körülményre, hogy a Dániában és Olaszországban újonnan vett csodák meg sem közelítik a nekem konveniózó előző könyvem adottságait, nem voltam felkészülve. Egy idő után ugyanis elkezdtem e könyvet egységként kezelni, öntudatlanul összefüggő rajzi-grafikai világra törekedve, és ez a jól bejáratott, számomra otthonos világ az új vázlatkönyvben már nem volt folytatható, nem működött. Több hónapos kínlódás és

keresgélés után, egy könyvkötővel csináltattam az új vázlatkönyvet, az átmeneti idő tapasztalatai alapján már tudatosan más paraméterekkel. Ha már a régi nem folytatható, az új adottságok új megoldásokra kell vezessenek - gondoltam. Csak akkor tudtam igazán munkába venni a könyvet, mikor magamban leszámoltam az előző folytathatlanságával, és megszülettek az első újhangú rajzok, melyek már a Második könyvet reprezentálják.

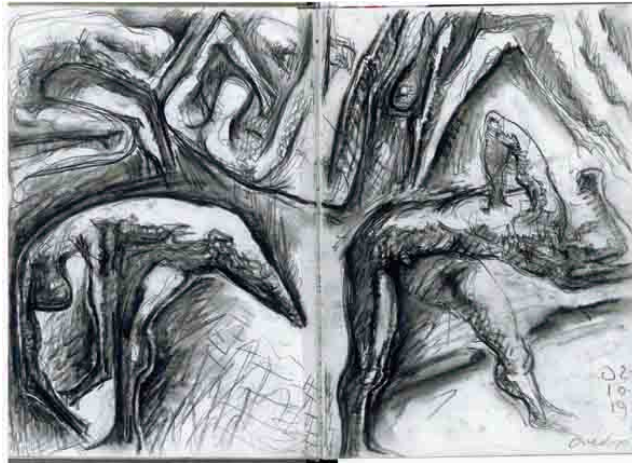


7.



8.

E második, most betelt könyvemben több mint két év rajzi termése rakódik egymásra, szó szerint is és képletesen szólva is. Ez az időbeliség az egyik legtalányosabb tulajdonsága egy ilyen könyvnek. Azáltal, hogy a vázlatok, rajzok sora, időbelileg elhúzódnó folyamata térileg egy közös tárgy részévé válik, akaratlanul is egy összetartozó művé lesz, melynek sajátos belső ritmusa, formája és önállósuló tartalma van. A motiváló szituáció sarkos voltát (DLA-tanulmányok) nem elhazudva, a vázlatkönyv inkább lett egy naplószerű rajz-mű, mint két év műhely munkájának forgácsos hozadéka. Ezt a könyvet nem használtam tanítás során, így hiányoznak belőle az egyébként tanítási munkamódszeremmé vált magyarázó, kompozíciós vázlatok, melyek az előző könyvet hektikusabbá és esetlegesebbé tették



9.



10.

Már rég feltételül szabtam magamnak, hogy a bekötött vázlatkönyvből lapok nem téphetők ki. Vagyis minden oldalnak vállalható, publikus szintűnek kell lennie, addig gyúrva-gyötörve a rajzi anyagot, míg a rajzoló (engem) nem fenyegeti a kép által való legyőzetés. Így, őszintén megvallva, nagy a csábítás a vissza-visszajavításra, visszatérésre a napló korábbi lapjaira, erősítve így az egységes képet, meg-megtörve az időbeliség belső ívét.



11.

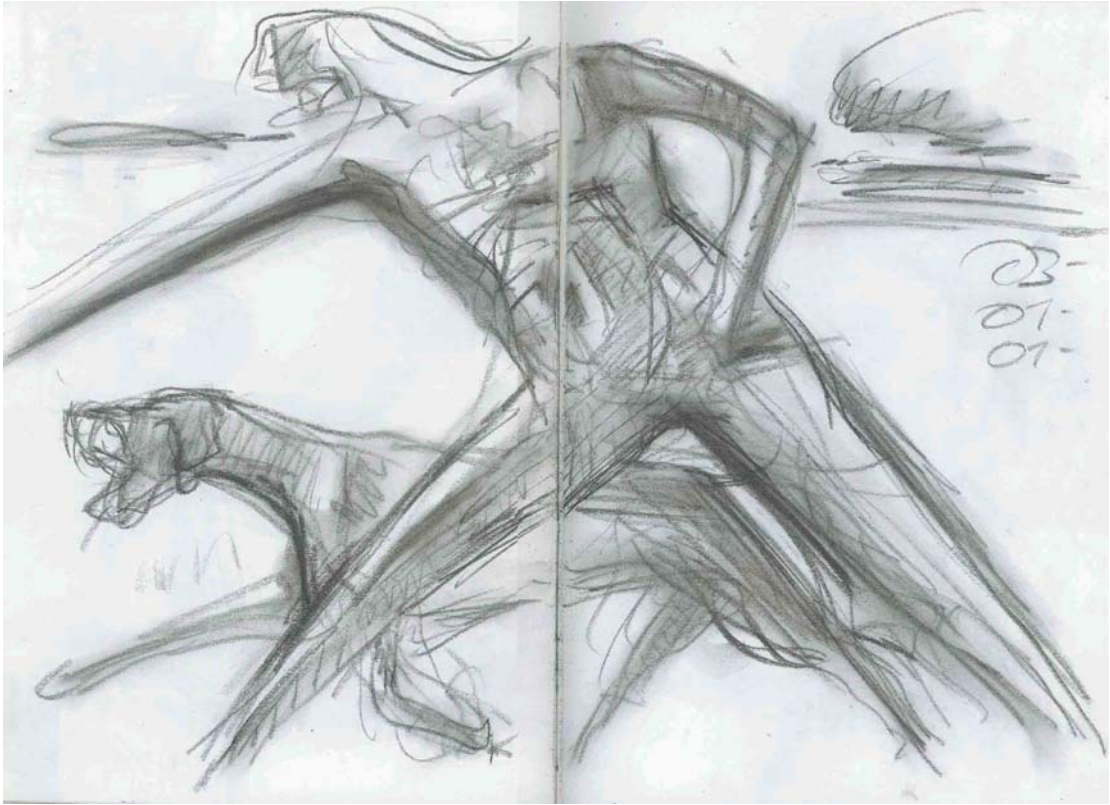


12.

Mégis, ha a rajzok dátumain visszafelé haladok, belső szakmai időutazásként számomra is meglepetést okoz, hogy egy-egy kép, téma, ötlet mikor bukkant fel először, milyen formában, hány változatban? Utólag tűnt fel, hogy a vázlatkönyv anyagán néhány téma konzekvensen végigvonul. Ilyenek a San Gimignano-i városházán látott vadászatokat („Scena di caccia”) ábrázoló freskók inspirálta rajzok, a levegőperspektíva festészettörténeti témájának személyes képfelületalakító kutatása, az elvont emberi figura kompozíciót alakító, szimbólumteremtő hatását kereső rajzok, az egymást festő két festő kompozíciójának fel-felbukkanása, a mindennapi életem részeként kutyám modellként való állandó jelenléte, szerepeltetése a vadászat-kompozíciókban, stb. Tény, a vázlatkönyvben felvetett problémák nem mindegyikére találtam még képi, festői megoldást, de mint műtermi aranytartalék, mint művészi munícióval ellátó háterszág állandó készenléti állapotban tart. Egyrészt, ha a körülmények nem is kedveznek nagyobb lélegzetű műtermi munkához, a vázlatkönyv folyamatos munkára alkalmas, kényszerítő léte áthidalja ezt az időszakot.



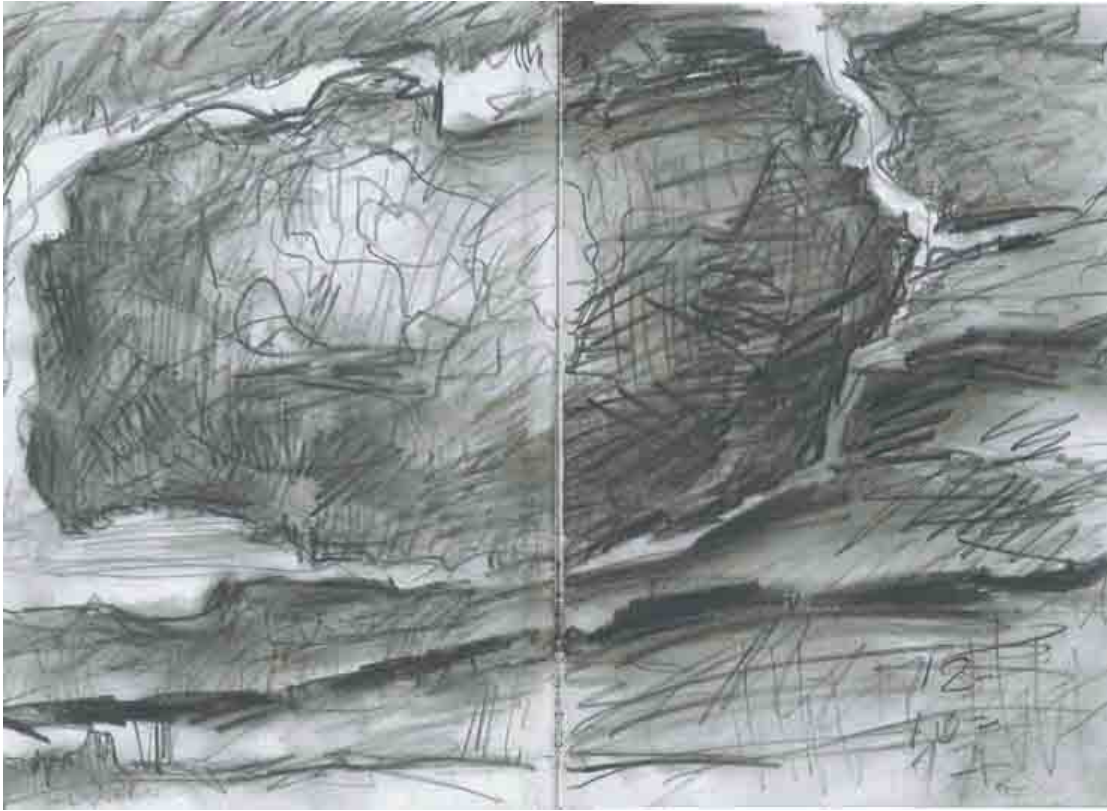
13



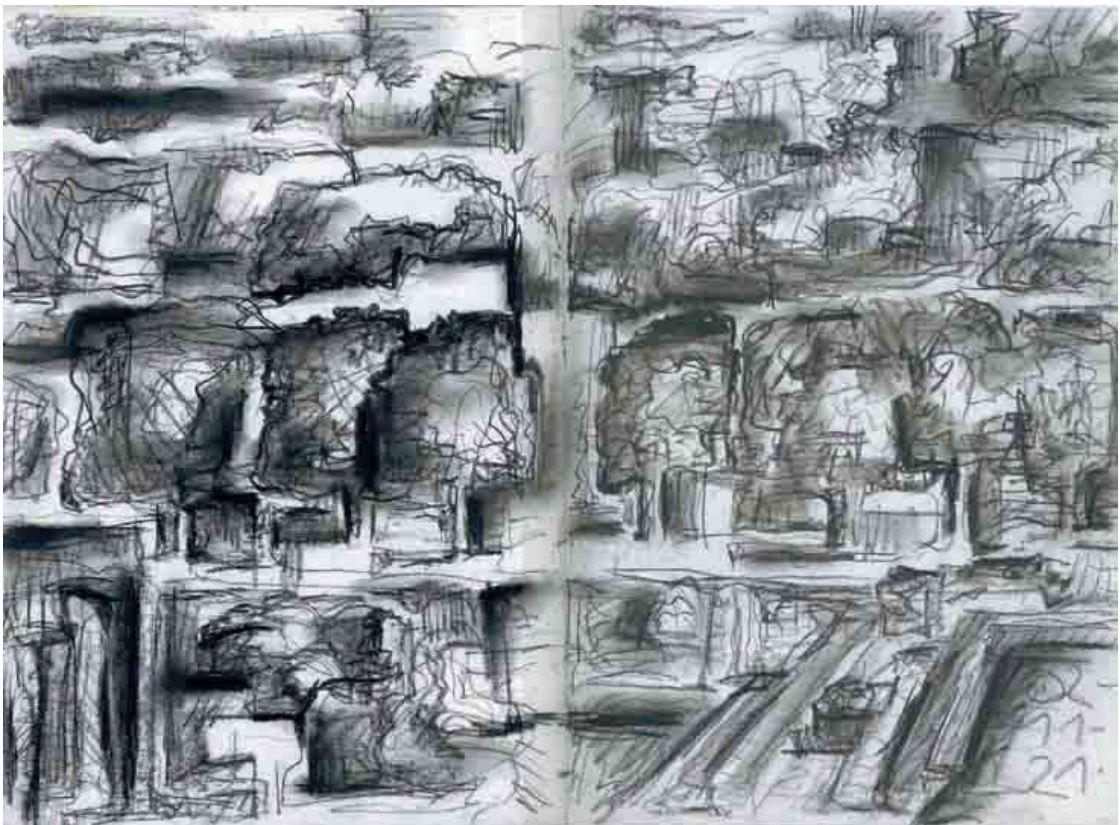
14



15.



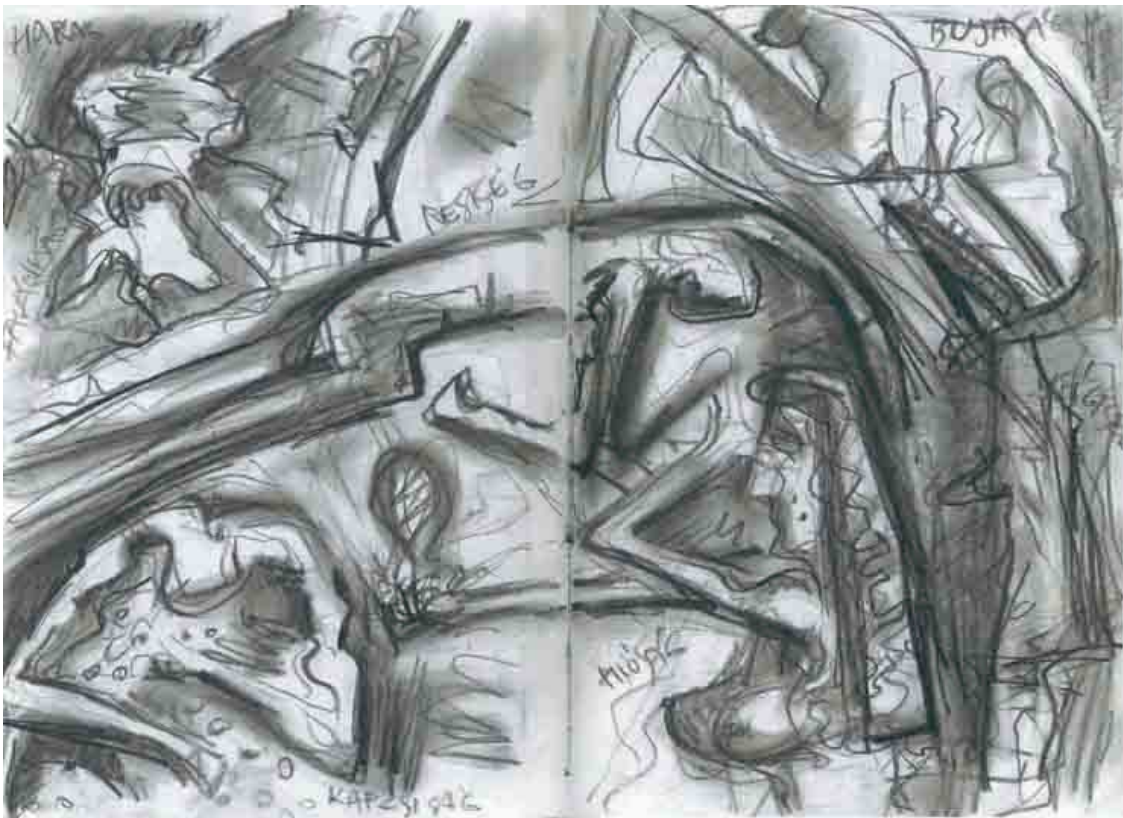
16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.

Képjegyzék:

- 1-8. Kép Magyar Márton: Lapok az első vázlatkönyvből
- 9-27. Kép Magyar Márton: Lapok a második vázlatkönyvből

A képekről

Egy kívülálló számára érthetetlennek, talán misztikusnak is tűnhet a művész alkotó munkája. Valljuk be, néha maguk az alkotók sem segítenek bepillantani e munka vegykonyhájába, hiszen ahány alkotó, látszólag annyi munkamódszer, megközelítési lehetőség, a valóság átélésének, a világ értésének és értelmezésének annyi formája, hogy szinte reménytelennek tetszik bármi rendszert vagy periodikát felfedezni benne. Ugyanakkor az alkotók - legyenek azok írók, zenészek, képzőművészek - munkájuk kapcsán való megnyilatkozásai tartalmilag nemegyszer összezsengenek, melyek közül az eltérő műfajok művelőinek gondolkodásbeli, munkamódszerbeli áthallásai, átfedései tűnnek a legizgalmasabbnak, és az alkotás folyamatát leginkább megvilágítónak. Mert miközben ritmusról és dallamról, tónusokról, valőrökről és főképp kompozícióról esik szó, e fogalmak kérdésesen fedik egymást, újabb kibogozhatatlannak tűnő rétegeket eredményezve, tartalmi megjelenítésük hol tárgyiasultan, hol eszmei fogódzóként tárul eléink. Elgondolkodtató, hogy zenész, festő egyazon szakmai természetességgel tud hivatkozni arányosságra, komponáltságra. Az elvont, a stilizált, a megformált, az absztrakt, a naturális ugyanúgy része gondolat- és szóhasználatuknak, mint a forma, a tér, a ritmus vagy a struktúra. Kérdés, melyikük mit ért min, hiszen mind az anyag, mint a mű anyaga, mind a gondolati tartalom, mint maga a mű, eltérő tartalmi réteget képviselhet az eltérő kifejezési formákban.

A forma mint olyan, például a szobrász, a festő esetében a legkézzelfoghatóbb anyagságot is példázza a kompozícióra való utalása mellett, a költő esetében ez egy elvont struktúra, a nyelv, miközben nemcsak anyaga, de tárgya is az írói munkának. S ha a nyelvet, mint az író anyagát tekintjük, vajon állíthatjuk-e banalitás nélkül, miszerint a festék, vagy az agyag az előbbi műfaji megfelelője? A forma persze jelentheti a szabályt, a mű illetve a művész önként vállalt kötöttségét, mely keretek között a művész illetve a mű szabadsága érvényre jut. A fuga mint forma a zenei gondolat kiteljesedésének tere, a szonett mint hasonlóan elvi forma, a költői produkció feltétele, mely persze egyéb tradíciókkal terhelt és másféle jelentéstartalmak felé irányul. Hiszen más érzelmek és gondolatok költői közlésére használatos a szonett avagy a limerick. Az önként vállalt kötöttség, a keretekhez való ragaszkodás egyben maga a forma, a koncepció, mely mint látjuk, előretal a mű többi tartalmi rétegére. E rétegek, mint lehetséges jelentéstartalmak - mint a szabad korlátozottság paradoxona - végigkísérik az alkotás folyamatát. Mert jelentésükben és jelentőségükben e tartalmi rétegek a mű teljességére vonatkoztatva elválaszthatatlanok egymástól, mint festék a festménytől, a választott hangszer az intonációtól.

E szükségszerűen elvonatkoztatott, és tudottan részleges és réteges vizsgálódás a dolgok megnevezését illetően kikerülhetetlen, és a vágyott teljesség felé vezető egyetlen megnevezhető és „lekottázható” út. Mert a kép kompozíciós geometriája, színelméleti felépítettsége, háttér és motívum aránya stb. nem a mű. A mű ezen és ilyen elemek teljessége. Maga a kompozíció. Magáról a műről, annak teljességéről beszélni nem, legfeljebb a hatásáról lehet. Maradnak az analizálható, korábban említett rétegek, melyek önmagukon keresztül vonatkoznak a műre, miközben persze az analízis folyamata megszünteti a művet magát. Valahogy úgy, mint a kezdő rajzoló, akinek modelljére irányuló figyelme feloldódik a hasonlóság görcsös akarásán, miközben a részek egymáshoz viszonyított arányainak megfigyelése által a kívánt hasonlóság mintegy magától létrejönne.

*

A művészet hatása, és jelen korunkra érvényes üzenete nem feldolgozható és érthető, ha nem tudjuk tisztázni mely értékek, elvek alapján ítélünk meg egy műalkotást. Ennek rögzítése manapság elég reménytelennek tűnik.

Mert van-e lényegi összefüggés a művészet – mint szellemi produktum – megszületése, létrejötte, és eladhatósága között? Van-e lényegi kapcsolat a művészet pénzzé válthatósága, és annak társadalmi érvényre juttatása között? Mit nevezhetünk sikernek? A szellemi kisugárzás hatóereje számít csak, avagy az egzisztenciális megalapozottság által generált lehetőségek is? Mivel a pénz uralkodik életünk felett, e bázis lendítheti-e tovább a szellem horizontját, áttételesen így biztosítva teret az idea virágzásának? Nevezhetünk-e valakit sikeresnek egyik vagy másik összetevő nélkül? Ebből következően, születhet-e nagy művészet a nyilvánosság támogatása avagy kontrollja nélkül? Születhet-e érvényes művészet egy mai „elefántcsont toronyban” - e médiakényszeres világban -, amely nem föltétlen a közvetlen hatásra koncentrálna, hanem egyszerűen megelégszik a mű megszületésével? Sikeresnek tekinthető-e egy médiasztár? A médiasiker milyen értéket képvisel a művészet megítélésének bonyolult útvesztőiben? Úgy tűnik, a nyilvánosság már azonos a sikerrel - igaz-e ez? Mindez, az idő múlásával, hogyan viszonyul a társadalmi megítélés változásához?

Ki, mi ma a művész? A történelmi kézműves-mesterember szilárd társadalmi helyiértéke már múzeumi relikvia, e régvolt mesteremberek csodás fabrikációival egyetemben. A művész azóta hol független vállalkozó, hol tudós elme, a társadalom mérnöke, hol békeharcos, politikaszolgáló propagandista. De volt már hülyét mímelő csepűragó, alkohollehető vátesz és széplelkű ficsúr. Ma a média leginkább a bölcselkedő „sörivófilozófus” szerepében szereti láttatni, miközben a társadalom elvárja, hogy flott üzletember legyen.

Ez persze nagyon messze áll az önmagát kiszolgáltatottság nélkül meghatározni képes művész önképétől. És úgy is viselkednek vele - lásd társadalmi presztízs, adóbesorolás, stb. Ne szépítsük, a művészek azt kapják, amit érdekérvényesítő képességükkel kivívtak. Közben mindent hajlandók elkövetni, hogy rájuk rótt szerepeiknek megfeleljenek. Ennek pusztító, roncsoló következménye nyomon követhető a művészet és a művészek állapotán. A dolgok minduntalan összeecsúsznak, a „kultúrák cseréjének”, a „kultúrák kommunikációjának” szent és mindent igazolni látszó szlogenjének ürügyén a globális kereskedelem uralkodik. Egy új művészetirányító réteg bennfentes kapcsolatrendszerben, gyakran a köz pénzével „biennalé művészetet” termeltet, általuk gerjesztett szempontok szerint, általuk kiválasztott, felkent művészekkel. Egy mesterséges viszonyrendszert teremtve, melynek már csak önmaga történetéhez van köze, de semmi viszont-kommunikációja a közeget létrehozó tradícióhoz. És persze semmi köze a művészet önmozgásához, melynek a művészek egyszerre okozói és elszenvedői. A magányos farkasok kora lejárt. Ott munkál mindegyikükben a remény, „hátha most én jövök”, agyukban megannyi marketing stratégiával, kapcsolatépítő módszer receptjével, miközben szívükben már nem is nagy művészek, csak sikeresek akarnak lenni.

A művészek a nagyhatalmú múzeumigazgatók, kurátorok által meghatározott pénzmozgatta erőterben egymással pillanatok alatt felcserélhető, tárgyyszerű adok-veszek bábokká váltak. Önmaguk mondtak le szegényes, de független státusukról. Lakájok lettek saját palotájukban.

A mindenkori új királycsinálók és a média-tér birtokosainak magabiztossága töretlenül látszik. Nem rendíti őket sem elődeik, sem számos saját tévedésük. A helyzetükből adódóan nem szolgálnak, de uralkodnak, látható irányelvek nélkül. Szempontjaik rövid, belátható időtávokra korlátozódnak, és csakis a pénzértékű érdekek

mozgatják őket. Ugyanis érdemi válasz arra a kérdésre, hogy mi ma a művek kiválasztásának, megítélésének és megőrzésének kritériuma, nincs. Nincs az a kánon, melyhez igazodni lehetne, és nem működik már a kánontól való elfordulás, a polgárpukkasztó avantgárd esztétikai stratégiája sem. A polgár már nem „pukkad” esztétikai tételeken.

Mivel a művekbe fektetett szellemi energia mértékegység híján nem mérhető, csak a marketing hozzáadott értéktöbblete tündököl.

*

Megint csak a tartalmi rétegek szelektív vizsgálatának módszeréhez kell folyamodnunk, mert ha a témának ez a rétege nem, mégis csak a képi, a plasztikai, zenei gondolat kifejtése az, ami közelebb vihet a válaszhoz. Ennek fontos része a formai keret visszahatása a műre, mint az előre eldöntöttek meghatározott tér művészi értékekkel, gondolatokkal való kitöltése, a művészi invenció által. A művész legyen ura eszközeinek, mondják s nem szabad, hogy ecsetjének, szolgájává váljék. Tang Hou szerint festményt nézni olyan, mint szépasszonyt nézni. Vagyis, mint a természet részét és nem mint emberi szellem által teremtett tárgyat. Holott a teremtés és születés egyaránt jelen van a művész munkájában. A mű egyszerre szellemi és fizikai teremtménye, mondják gyermeke a művésznek, mely kemény munkával felépített emberi és szakmai ítéletének fókuszja, és egyben tárgya. Tárgya nemcsak művészeti, de kezdetektől fogva tudományos értelemben is. Az európai ember például az anatómia tudománya által az emberi testet, azaz önmagát nemcsak a művészetének, de a tudományának is tárgyává tette. Ebben a művészek főszerepet vállaltak pszichikai és filozófiai ábrázolásaikkal, a társadalmi lét felszínére legitimálva a kor emberi önkép keresését.

A XX. század festői találmánya, hogy a kép reneszánsz óta mintegy nyitott ablakú terét visszahozta a festett kép felszínére, sőt ki is lépett a kép síkja elé, régi-új távlatokat nyitva a komponálás tradíciójában, kijelölt lehetséges végpontokat.

Vessük össze őket! Andy Warhol keserűen szomorú, önmeghatározó kijelentését, mely a művész magányát és reménytelenségét mutatja egyik oldalról, miszerint képei mögött nincsen semmi, „pusztán a képeim felszínét nézzed. S engem. Ott vagyok én. Mögöttük nincs semmi...”, azzal a régi-régi, kínai legendával, mely a felszín mögötti titkokról szól.

Eszerint „Wu Tao-tzu-t, a híres festőt a császár elküldte, hogy fesse le a Csia-ling folyónál fekvő tájat. Wu elment, majd hazatért, de egyetlen vázlatot sem hozott. Mikor a császár kérdőre vonta, így felelt: 'Minden a szívemben van.' Majd bement a palota egyik csarnokába, s egyetlen nap alatt száz mérföldnyi országot festett. A császár csodálattal nézte a művet. Wu a kép egyik részletére mutatott. 'Látja felséged ezt a barlangtemplomot? Szellem lakik benne.' Tapsolt, s a barlang kapuja hirtelen kinyílt. 'Hadd mutassam meg az odavezető utat' mondta. Belépett és még egyszer visszafordult. De ebben a pillanatban bezárult a kapu, s mire az elámult uralkodó előléphetett volna, eltűnt az általa teremtett tájban, a fal pedig fehér volt, mint mielőtt a mester ecsetje érintette volna. Wu Tao-tzu-t pedig soha többé nem látták.”¹

Hogy e kínai legenda nyilvánvalóan szimbolikus tartalmakat hordoz, talán felesleges hangsúlyozni. Ezért mielőtt továbbmennénk, érdemes e legendát jobban megvizsgálni, mert rejtetten utal a művész, művészet, megrendelő és közönség viszonyára és kapcsolatára. Mert szimbolikus a szereplők rangja, mint kifejeződése a társadalmi reprezentáció viszonyának. A történetben a császár szerepe egyrészt a hatalom, mint a

¹ Curt Glaser: Die Kunst Ostasiens, 1920, In Karácsony Gábor: Mért fest az ember, Corvina Kiadó, Budapest, 1970

művészet megrendelőjének, fogyasztójának, közönségének megjelenítése. A festő hívja a császárt a kép belsejébe. „Hadd mutassam meg az odavezető utat.” Szimbolikus, hogy a császár nem tudja követni Wu Tao-tzut a kép belsejébe, mint ahogy ez a nagy művészekkel a későbbi korokban is megesik. A történet rámutat továbbá, hogy a festőket a kezdetektől fogva foglalkoztatta a kép mágikus tér mivolta, mint egy nem mindennapi, különleges, a köznapi létől elemelkedet hely, ahol a valóság csak megformázott alakban kerülhet a néző elé, mivel az nem tud semmit a dimenziók közötti átjárás titkairól, sem a kínjairól, így át sem élheti azokat. Ezért, hogy az elkülönített térben történő dolgok a köznapi lét számára értelmezhetőek legyenek, a kifejezés érdekében különleges belső szakmai titkokkal, rafinált, hatékony munkamódszerekkel kell élniük, hogy mesélni tudjanak az e térben történekről.

A festő képességeinek biztos tudatában mondta a császárnak, hogy „Minden a szívemben van” - mikor az kérdőre vonta Wu Tao-tzut a vázlatokat illetően. E válasz is hordoz kódolt Üzenetet. A festő, a művész, az alkotó ember, a teljesség birtokosa, az ő szívében van meg minden, miközben a császár, a hatalom, a passzív másik oldal akarja e teljességet. A művész viszont e teljesség másik oldal által való kívánásában érdekelt, hiszen így nyer csak értelmet tudásának értéke.

Szól továbbá e történet a művész szabadságáról, egyrészt a tudás által felruházott szabadságról, mely kikerülhetetlenné és kihagyhatatlanná teszi személyét a társadalmi drámából, és szól a képességei által megteremtett hátország bizonyosságáról, a műbe való visszavonulás mindenkorai lehetőségéről, ha úgy tetszik a művész, az értelmiségi társadalomban betöltendő önként vállalt szerepéről.

Szól továbbá a lehetséges konfliktusokról vagy a békés harmóniáról. Az egymással szembeni kontúrozott elvárások könnyen konfliktushoz vezetnek, ezért van szükség menekülési utakra a hatalom elől, a műbe, elefántcsonttoronyba, személyes szférába, munkába.

A történetnek nincs harmadik szereplője, e két oldal szemlélésére, értelmezésére csak belülről van mód, nincs harmadik semleges nézőponti olvasata a két oldal viszonyának. Kapcsolatuk csak elfogult lehet egyik irányba, így vagy úgy, a dolgokat tudatos alakító résztvevőként, vagy a történések elszenvedőjeként. A festő válasza szerint magabiztos volt, amilyen csak egy szabad szellemű ember tud lenni. A belső tudás és az önmagába vetett hit szabadsága ez, a művészet tárgyát és gyakorlatát illetően.

Szimbolikus továbbá, hogy a mű köznapi témáját nem a művész, hanem a Császár, vagyis a társadalom határozta meg. Vagyis a mű létrejöttében meghatározó szerepe volt, a mű viszont mégsem lett az övé, hiszen a kép eltűnt a császár elől. Mert a képet bár a császárnak festette, az igazi tulajdonos, a kép szellemi birtokosa maga az alkotó. Vagyis a kép igazi témája nem a mű narrációja, hanem megformálásának módja, egyedisége, amely az igazi inspiráló erő, és csak az alkotóból magából következik.

E történetből nyilvánvaló, hogy az arra érdemesek elgondolásaikhoz különleges szakmai titkokkal rendelkeznek. A történet rámutat továbbá a kép egyszerre szellemi és anyagi kettősségére, hogy a képmező egyszerre külső és belső tér, új világok keletkezésének és kapcsolatának tere.

E szép történet szól továbbá a művész örök és legnyilvánvalóbb akaratáról, a nézőre gyakorolt hatás szándékáról, valamint e szándék megvalósításának gyakorlati módszeréről. Mert a gyakorlat, az üres fal, vagy vászon előtti tett igazolja a teóriát. A száz mérföldnyi festett ország jelentése pedig, hogy a világ tele van gyönyörű történetekkel.

Az ilyen szép történetek persze a művészet erejét éltetik, és heroizmusát példázzák, melyben a festő teszi dolgát, megfesti azt, ami számára rendeltetett és tudja, hogy mi a dolga. A történet kerek egész és példaszzerű, a forma módszert szül, a módszer pedig új műveket. A művek új valóságot teremtenek, a valóság formát ölt, a kígyó a farkába harap.

A történet egyik felén megnyílik a kép, s magába olvasztja a festőt, így válnak egyé a kép titkos terében. A másik oldalon a puszta képfelszín és alkotója deklaráltan azonos, mélység, távlat, mögöttes titkos világok vágyása nélkül. Kivont kardal szelíden szembenézve a Császárral.

*

A vázlat szóhoz, mint fogalomhoz kötődnek bizonyos gondolati attribútumok, mint az előzmény-következmény, mint a mű gondolati iránykeresése, mely egyben feltételezi a gondolat kifejtését, magát a művet. Ebbe a gondolati körbe tartozik az elnagyolt-részletes, a részleges-teljes, ideiglenes-végleges és a kicsi-nagy fogalompár is. Vagyis ebben az értelmezésben a vázlat és mű viszonyában a vázlat az előzmény, útkeresés, tradicionális szerepét játssza, melyben a vázlat elévülhetetlen joga a tökéletlenség.

Amennyiben a vázlat, a vázlatosság kérdéskörét a képi méretek viszonylatában vizsgáljuk, tapasztalhatjuk, hogy a kismérettől a nagy felé mutató gondolati irány nem minden esetben járja be e kitaposott utat. Mert hogyan lehetne definiálni a kis méretet? Mit mihez képest? Egyrésztől adódik a két vagy több felület méretbeli összevetésének talán primer módszere, mely csalókan könnyű eredményre vezet.

Másrésztől van egy emberi lépték. Testünk fizikai arányaihoz viszonyítva kicsi a kicsi, nagy a nagy? Biztosnak tűnik, hogy a kéz, kar, törzsmozgásunk léptékrendszere meghatározó. E mozgások léptékkülönbségei az ebből következő gesztusrendszert is meghatározzák. Azt a biológiailag meghatározott, az anatómiai létünkéből fakadó mozdulati kiterjedéssort, mely vagy csak a kéz, az egész kar, vagy az egész test mozgásával történik, és a képfelületen megjelenő gesztus léptékét fizikai felépítésünkhöz rendeli.

Tehát a tenyéryni, kéttényéryni felület lenne a „kisméret” a „kiskép”, úgy 30x40-es, 45x55 méretekig? E fizikai „kis méretnek”, mely ehhez a kéz léptékrendszerhez igazodik nagy a művészettörténeti példatára.

Ismertek Kmetty „kis kép megsegít” nemzedékről nemzedékre visszhangzó szavai, mely a tanítás gyakorlatában bizonyosan igaznak tűnik. Ez a „kiskép”, a festői felületképzés azon gesztusrendszerét írja le, mely mozgás-léptékrendszerével talán az írás kézmozgásához hasonlítható leginkább. Itt a kép felületén egy-két mozdulat képvisel képi felületet, már időben és szellemileg megélt úttá konvertálva a kép méretbeli redukcióját.

E „kiskép” viszont nem feltétlen jelent részlegességet. A méret kérdése ténylegesen ott kezd érdekessé válni, ahol a méret a mű gondolatából következik. Vagyis a képi gondolat egyben magába foglalja annak kiterjedését, méretét is.

*

Nehéz a festőnek a képek mellé olyan sorokat állítani, melyek megállnak saját lábukon, hogy csak az írás legyen a megjelenési formájuk, ne váljanak magyarázattá, illusztrációvá, de tegyenek valamit hozzá a kibontott háttérhez.

Bemutatott képeimmel láttatni próbálom azokat a lehetőségeket, melyek egy gondolat képi kifejtésében alakították alkotói magatartásomat. Az értékelés, az esetleges konklúziók levonása és a folyamatok megnevezése mindig utólagosan történt. Nem készültek művek a vázlat és mű lehetséges kapcsolatainak illusztrálására, hanem a

képek létrejöttének utólagos vizsgálata, a felmutatott formák, példák a festői gyakorlat analizálásának eredményei.

A legkézenfekvőbbnek a vázlat, mint előzetes tanulmány, a mű, mint e tanulmányok tanulságainak eredménye kínálkozik. E gyakorlati forma sokszor követi a kicsitől a nagyméretű formáig kibontható utat, (Káin és Ábel, Kontúr) ám a nagyobb méret nem feltétlen végeredmény, hanem vagy a gondolat egy variációja, vagy egy olyan fontos köztes állomás, mely további megoldásokat inspirál. (Etruszk szobor, Úr és kutya, Rabszolgák)

Kisméretű képeim sorozatai gondolat kíséreltek. Egy-egy téma variációs körülménye. A téma egészét tekintve vázlatok sorozata, melyeknek minden egyes darabja egy-egy lehetséges kifejtése a képi gondolatnak. Ha úgy tetszik, egymás vázlatai abban az értelemben, hogy a téma egészének mozzanatai kerülnek egymás mellé. Vagyis nem egy nagy összefüggő kompozícióból, hanem egymás mellé rendelt variációk sorozatából kerekedik ki a történet egésze. A mű, önmagában is értelmezhető művek egymásmellettiségéből fakadó összkép.

Egyes témák sorozatokban való feldolgozását a kifejtés egy módozatának tekintem. Ritkán van egyetlen definiálható megoldás. Létezik egy még körvonalazatlan alapgondolat, melyet a kibontás processzusában variációtól variációig lendít a kíváncsiság vezérelte festői gyakorlat, hogy egyre többet megtudjon vizsgálódásának tárgyáról. (Lépve repülve, Rabszolgák, Park, Oda vissza)

A rész-egész kérdéskör egy következő megközelítési lehetősége, mikor az önálló képi jelentéssel bíró kompozíciók egy nagyobb képi egységgé, egy új kompozícióvá állnak össze. (Kép barátainak, Kisfigurás kép I-II.)

Nagyméretű képeim sem lógnak ki e gondolati folyamatból, amennyiben legyenek bár felületüket tekintve több négyzetmétereseek, formai összerendezettségük, kompozíciós lényegük, mint több kis kép egy felületen való egymásmellettiségeként, motívumok egymás mellé soroltságaként, fragmentumok mellérendelő viszonyában írhatók le. (Nagy csendélet, Repetítív táj I-II.)

A kiállítás anyaga a fentiekből következő koncepciónak formai és tartalmi alávetése.

*

A festő feladata belakni a kép elvont terét. Festői vizsgálódásom lényeges momentuma az emberi figura képi jelenléte és e jelenlét jellegének kibontása, meghatározottsága. A kép tere, mint elvont tér, ahol e valóságosan nem létező figurák olyan tér szereplői, ahol e figurák a kép-tér törvényei által léteznek, és mint ilyenek elvont képi formákként, formák kölcsönhatásában teljesednek ki. Az emberi figura számomra nem pszichológiai tényezőként van jelen képeimen. Így a figurák jelenléte nem vezethető le köznapi cselekvésekből. Nem konkrétak, létük elvi csupán. Létezésük tere kizárólag az a képi tér, ahol más lényegű valóság íródik, és nem a hétköznapi létezés a mérce, így e képi valóság számonkérhetetlen más valóságokon, nincs kapcsolata a köznapi léttel. Kimerevített mozdulataik nem megnevezhető cselekedetek fázisképei, csak a kép terében léteznek.

Felvetődik mégis a kérdés, hogy akkor miért az emberi figura, hiszen a képpalkotói ürügy szerepét másfajta motívumelemek is eljátszhatnák. Az emberi figura e képi szimbólummá emelését azzal a tradícióval tudom magyarázni, miszerint az ember önábrázolása egyben mindig valamiféle önértelmezés. Az emberi figura általános viselkedés és megjelenítési formája kikerülhetetlen e művészeti játszmaiban, és e képi összefüggésben, elemelődik a köznapi lét valóságától. Híradás egy viszonyrendszeréről, melyben önmagunkat elhelyezve, kikerülhetetlenül meg kell mutatnunk magunkat. A képi felületen való jelenlét más értelmű becsatornázást képvisel, és alapvetően

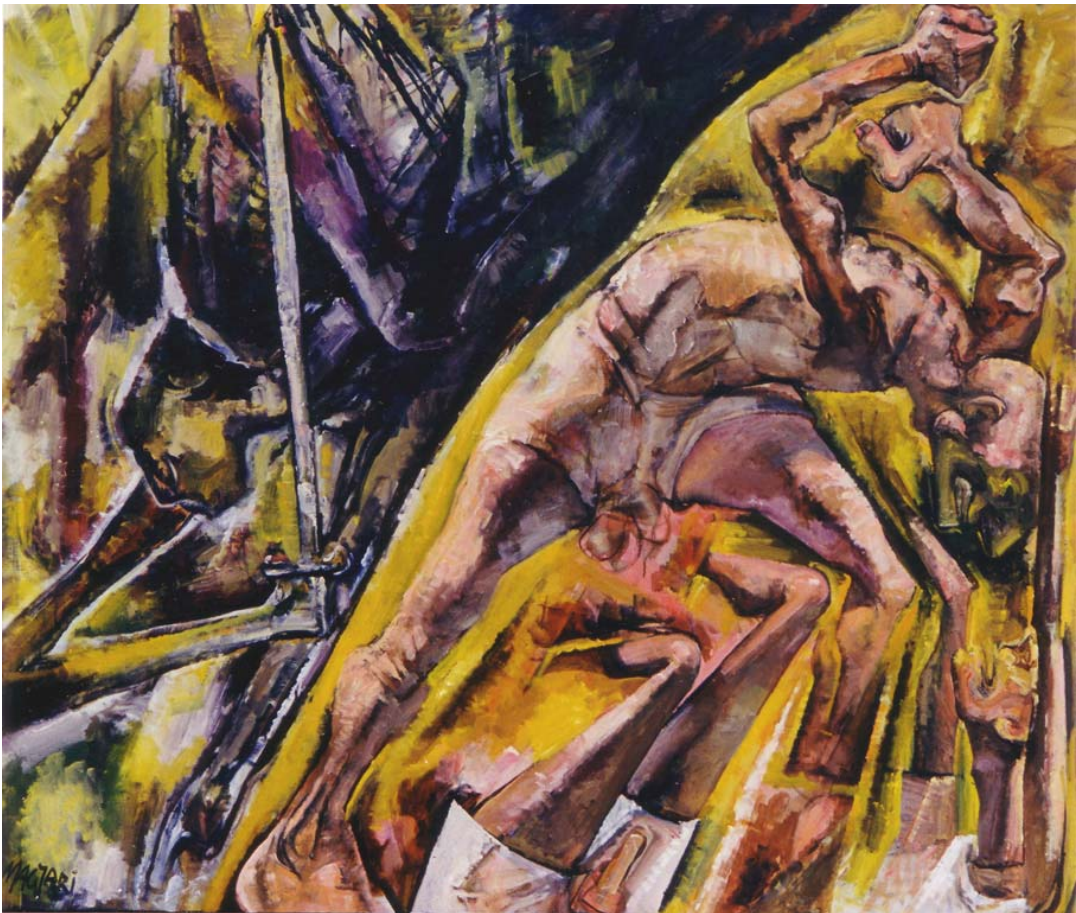
határozza meg az értelmezési irányt egy szereplő nélküli kompozícióhoz képest. Személytelenebbnek, neutrálisabbnak érezném azt a teret, melyben az ember végül nem önmagára vonatkoztatva élne végig a képi történetet. Így e képek - szándékom szerint - az emberi tényezőre vonatkoznak, mely vonatkozásban megteremthető az a képi áttétel, átfordítás, mely képpé konvertálhatja a hétköznapi valóságot.

Mivel e lények viszonyrendszere elvont, a képépítésnek, a festői közegnek köszönhetik létüket nem csak önmagukra vonatkoznak, hanem a képre mint elvonatkoztatásra is, a kép pedig azt a világot képviseli, melyben e figurák megjelenési tere önálló természeti entitásként létezik és nem annak valamilyen formai tükröztetéseként. Így az elvont tér elvont szereplői a természet részeként értelmezhetőek. Ebben az értelemben absztrakt képek, figurativitásuk nem megjelenítési tényező. A figurák e képi tér elsődleges alakítói, az emberi végtagok által osztott kép-tér pozitív, negatív tereinek, formáinak rendszerezője. A figura arány és formarendje a megformálásához köthető történeti háttérben, többértelmű értelmezési kontextusba helyezhető. Az így létrejött viszonyrendszerben a képen egy időben felületformáló tényező, mint jelszerű szimbólum, valamint a kép struktúráját meghatározó, anatómikus felépítettségéből fakadó formarendszer. Így a figurativitás elvont formarendjében e képek „absztrakt” képek, ahol az emberi alak képi elemek szereplőjeként, azok viszonyrendszerében értelmezhető.

*

Festeni kicsit olyan, mint idegen nyelvet tanulni. Az anyaggal való küszködésben már örülünk, ha értelmesen artikulálunk, információt adunk, veszünk. Az anyaggal való foglalkozás, mint öncél felvillantja a felfedezés misztériumát. Már-már a beavatottság érzését. Sokan itt meg is állnak. Szenvedélyük, intellektusuk nem terjed tovább, ezáltal megfosztják művészetüket a szellemi szféra által megnyerhető inspirációs hatásoktól. Mert a későbbiekben már egyre fontosabb lesz, hogy a birtokolt festői nyelven milyen gondolatok tudnak testet illetve formát öltetni. A megtalált nyelv milyen történetek elmesélésére szolgál? E probléma feszültsége megteremti azt a pillanatot, mikor az új gondolatok kinövik a nyelv keretét, a festői eszköztárban is új formát követelnek. Ilyenkor a festő kezében lévő tudás nem elég, pontosabban nem megfelelő az új szellem megjelenítésére. Az új szituációra ekkor nincs szó, pontos jelző, nincs kész formai készlet. Egy másik természetnek kell ilyenkor megszületni, a nyelvnek módosulni kell. Ilyenkor a festő meg csak fut a pénze, akarom mondani a festészete után. Üldözi elveszni látszó festői nyelvét, és úgy érzi, igazi gondolatokkal birkózik, miközben csak szeretne tisztességesen megoldani egy színkapcsolatot a vásznon, vagy egy formát a kép terébe építeni.

A festői lét a magárahagyottság állapota. Drámai kihívás szembenézni a vászon üres fehér felületével. Kavargó gondolatok dübörögnek a fejben, a szív lüktet a legelső mozdulat, a legelső tett, a döntő cselekedet előtt, mikor irányt vesz a kép, a rajz, hogy ezáltal irányt szabjon a gondolatoknak. Hosszú folyamat kezdődik. A festői gyakorlat nem más, mint döntések sorozata. A döntések pillanata a véletlennek, az intellektusnak, az ösztönöknek, és a felhalmozott tudásnak kitett pillanat. Egy kép ilyen pillanatok végtelen sorának eredménye. Az előadás egyszerisége mindig hordoz valami irányíthatatlan vegetatív elemet. Hogy a festői cselekedet, a vászon előtti tett a hidegen mérlegelő tudat és az idegrendszer ösztöneinek és bevésődött emlékképeinek milyen arányú kivételése, nem tudható. Sokat lehetne beszélni a kép születésének titkairól, belső törvényeiből, a festék anyagiságából következő öncél játszani kényszerítő erejéről, de a festészet is inkább morális, jellembeli kérdések válaszait kényszeríti ránk, melyek bizony néha sarokba szorítják a festőt, mélykék dimenziók felé mutatva.



1-4.



5-6.



7-11.



12.



13.



14-15.



16.



17-18.



19-24.



25-27.



28-31.



32-33.



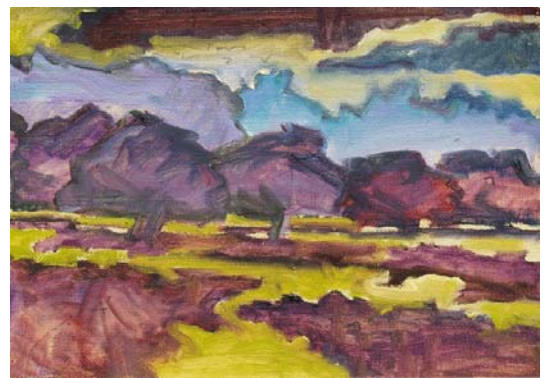
34-45.



46.



47-56.



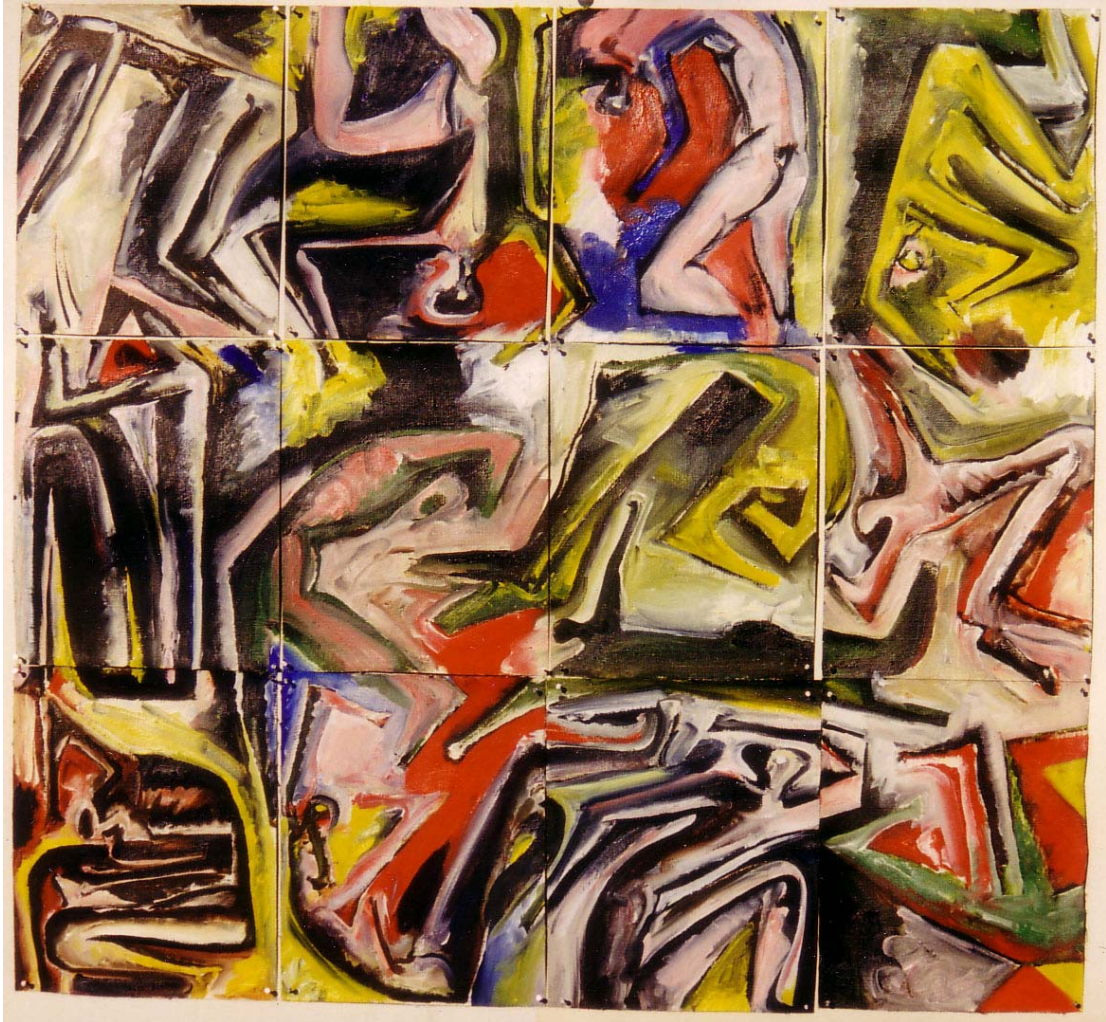
57-62.



63-67.



68-75.



76.



77.



78.



79.



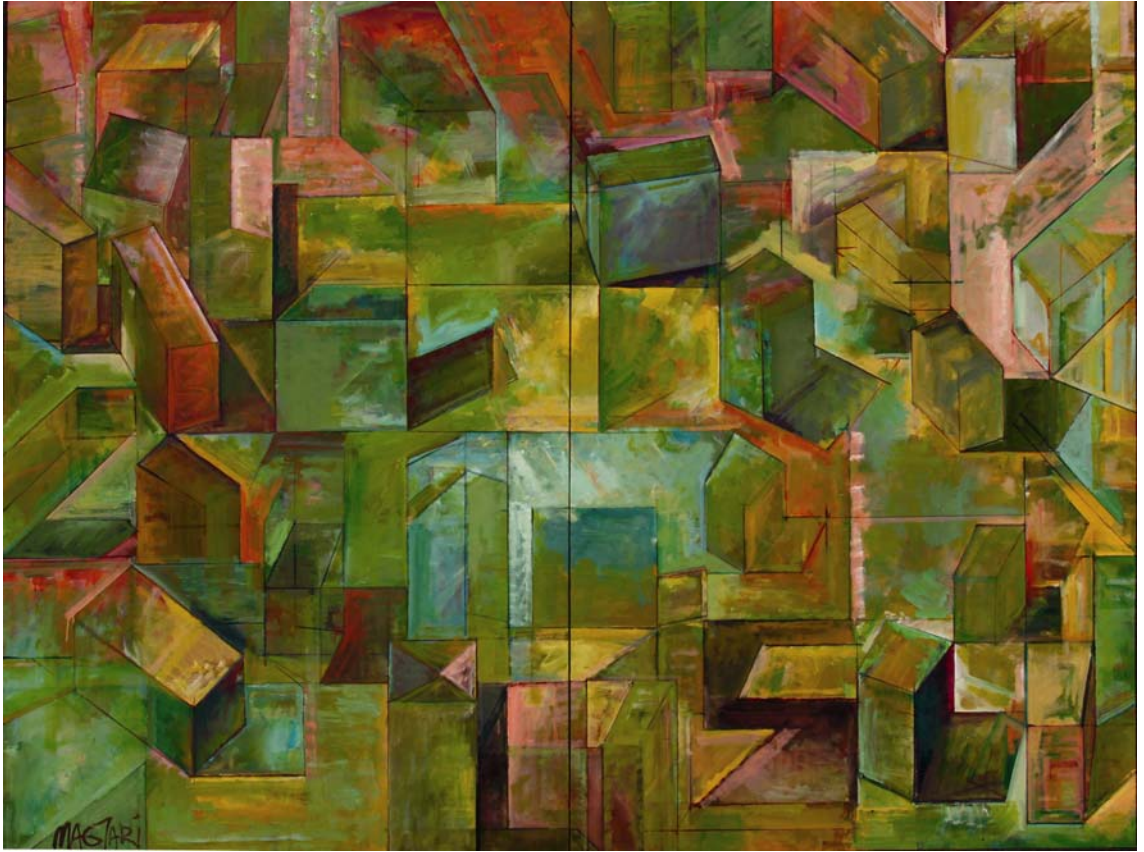
80.



81.



82.



83.

Képjegyzék:

1. Kép Káin és Ábel, Kréta papír, 21x30
2. Kép Káin és Ábel, olaj, vászon, 18x24
3. Kép Káin és Ábel, olaj, vászon, 23x32
4. Kép Káin és Ábel, olaj, vászon, 156x189
5. Kép Balkezes ivó, második vázlatkönyv
6. Kép Balkezes ivó, olaj, vászon, 165x138
7. Kép Kontúrok, olaj, vászon, 14x19.5
8. Kép Kontúrok, olaj, vászon, 14x19.5
9. Kép Kontúrok, olaj, vászon, 14x19.5
10. Kép Kontúrok, olaj, vászon, 43x61
11. Kép Kontúrok, olaj, vászon, 43x61
12. Kép Kontúrok, olaj, vászon, 155x200
13. Kép Lap az első vázlatkönyvből
14. Kép Etruszk szobor, olaj, vászon, 16.5x28.5
14. Kép Etruszk szobor, olaj, vászon, 23,5.5x28.5
16. Kép Etruszk szobor, olaj, vászon, 127x161
17. Kép Etruszk szobor, olaj, vászon, 22x31
18. Kép Etruszk szobor, olaj, vászon, 21.5x31
19. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 29x23
20. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 30x40
21. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 30.5x16.8
22. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 30.5x22
23. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 28.5x23
24. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 25.5x33-5
25. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 30.5x16.8
26. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 17x31
27. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 163x191
28. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 15x24
29. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 15x24
30. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 15x24
31. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 12.5x33
32. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 79.5x111
33. Kép Úr és kutya, olaj, vászon, 81x109
34. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 24x30
35. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 24x30
36. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 24x30
37. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 26x28.5
38. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 26x28.5
39. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 18x38
40. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 24x28.5
41. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 40x30
42. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 20x34.5
43. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 30x36
44. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 24x33
45. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 48x60
46. Kép Rabszolgák, olaj, vászon, 85.5x155.5
47. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 15x23
48. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 15x23.5
49. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 17x23
50. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 17x20.5
51. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 21x25
52. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 20.5x29.5
53. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 20x25
54. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 26x14.5
55. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 21.5x31
56. Kép Lépvé repülve, olaj, vászon, 23x31
57. Kép Park, olaj, vászon, 15.5x21.5

58. Kép Park, olaj vászon, 15.x21.5
59. Kép Park, olaj vászon, 15.5x21.5
60. Kép Park, olaj vászon, 16x21.5
61. Kép Park, olaj vászon, 15x21.5
62. Kép Park, olaj vászon, 15.5x21.5
63. Kép Park, olaj vászon, 15.5x21
64. Kép Park, olaj vászon, 15.5x21
65. Kép Park, olaj vászon, 15.5x20
66. Kép Park, olaj vászon, 15.5x21.5
67. Kép Park, olaj vászon, 11x20.
68. Kép Horizonton, olaj vászon, 33x46
69. Kép Tapintás, olaj vászon, 33x46
70. Kép Meztelenül, olaj vászon, 33x46
71. Kép Táltos, olaj vászon, 33x46
72. Kép Tapintás, olaj vászon, 33x46
73. Kép Oda vissza, olaj, vászon, 27x43
74. Kép Oda vissza, olaj, vászon, 27x43
75. Kép Oda vissza, olaj, vászon, 27x42.5
76. Kép Kép barátainak, olaj vászon, 17x21
77. Kép Kisfigurás kép, olaj, vászon, 20db egyenként 20x17.5
78. Kép Kisfigurás kép, olaj, vászon, 20db egyenként 20x17.5
79. Kép Lelkek, olaj, vászon, 58x77.5
80. Kép Lelkek, olaj, vászon, 58x77.5
81. Kép Nagy csendélet, olaj, vászon, 166x200
82. Kép Repetítív táj, olaj, vászon, 132x162
83. Kép Repetítív táj, olaj, vászon, 153x200

Függelék

A tudás táplálja a képzeletet

Tudomány és művészet

A tudomány és a művészet a kezdetektől fogva kart karba öltve, egymást támogatva, kiegészítve és inspirálva közvetítenek az emberről, valamint a körülötte létező világ felfoghatóságáról. Úgy tűnik elválaszthatatlanok.

Az ember önértelmező elméjének örök vágya, hogy homogén összefüggő képze, ha úgy tetszik „ábrázolása” legyen a világról. A mítosz és a tudomány annyiban hasonló funkciójú, miszerint felváltva próbálja egyensúlyban tartani, értelmezni, strukturálni azt az egyébként jobbára kétségbeesítően nyomorúságos, széteső fizikai létet, melyben az emberi fajnak történelme során kilencvenkilenc százalékban része volt. A világ kérdéseire a mitikus válasz néha működőképesebbnek tűnik. Nem aprólékos kísérletezgetéssel bíbelődik, közvetlen és azonnali válaszra törekszik a mik vagyunk, honnan jövünk és hová megyünk kérdésekre, vagyis a mindenkori belátható univerzum teljes és örökérvényű magyarázatára törekszik. Tehát már felütésében, megjelenése pillanatában határozottan orientál, eligazít az élet döntő, legfontosabb kérdéseiben. A mítoszok világszemléletében jelen van a mindennapi élet, az emberi érzés, kultúra, nemzedékek erkölce. A mítosz törvényt és rendszert kínál, anélkül hogy azt keresni kellene.

A tudomány módszere lényegénél fogva folyamatosan az emberi világlátás e mítoszban gyökerező képének széttöréséhez, darabokra szedéséhez vezetett, miközben tevékenységének lényege folyamatosan arra irányult, hogy rendszert teremtsen a káoszban. A tudós igyekszik objektív külső nézőpontot elfoglalni, eltávolodni vizsgálata tárgyától. Viszont ebben az objektív világban nincs szerepe örömeinek, bánatának, reményeinek, személyiségének. A tudomány lemond az értékítéletről, magunkra hagy bennünket a világgal szemben, az értékítéletet nem tekinti ráruházott feladatának, csak a világ módszeres leírására vállalkozik. A „módszer” itt nyilvánvalóan kettéválik, a felfedezés módszere csak az igazolással teljes, melyre a mítosz nem tart igényt. Hiszen bármilyen kérdést megválaszol egyetlen a priori érveléssel.⁽¹⁾

A művészet úgy tűnik, e két szellem közötti örök bolyongásra ítéltetett, hiszen mind a mítosz, mind a tudomány lényegi inspirációs forrása. Mert hogy mondhatna le a művészet az angyal szárnyacsapásairól és ugyan mit suttogott volna Paolo Uccello kedvese fülébe a perspektíva tudománya nélkül?

A mítosz és a tudomány kettőssége a „kérdéshez” való viszonyukban is leírható.

A modern természettudományok kezdetén a kérdések alapvetően megváltoztak. A hogyan keletkezett a világ, mi az anyag, mi az isteni kinyilatkoztatás lényege, mi az élet lényege kérdéseket szerényebb, de célirányosabb kérdések kezdték felváltani, miszerint mi a törvényszerűsége egy golyó mozgásának a lejtőn, mi az összefüggés egy tárgy felülete, súlya és szabadesési ideje között, hogyan áramlanak a folyadékok egy csőben, vagy hogyan kering a vér az élő szervezetben? E gyakorlat meglepő eredményre vezetett. Az általános kérések csak korlátozott válaszokat eredményeztek, a leszűkített, körülhatárolt problémafelvetések viszont számos esetben tágabb horizontra is kivetíthető, általánosítható választ adtak.⁽²⁾ Vagyis helyiértéket nyert a jó időben jól feltett kérdés máig tartó tudományos karrierje.

Ilyen kérdések eredménye az anatómia tudománya, a szintan problematikája, vagy a perspektív rendszerek létrejötte.

„Anything goes” - bármi megy -, ahogy a jelenkori művészet állapotát szokták jellemezni. Ha a jelen művészete nem rendelkezik elég erővel és belátással, ha állításai egymásnak ellentmondó konvenciók egymásnak ellenmondó következményei, vagyis ha nincs evidens mérték - márpedig nincs -, akkor az ember óhatatlanul visszatekint korábbi korok példáira, hogy megértse e korok mértékeit, s ebből erőt merítsen.

Idézetek jegyzéke:

⁽¹⁾ F. Jacob: A lehetséges és a tényleges valóság, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 20-23. old.

⁽²⁾ uo.

Az anatómiáról

*Talán elképzelhetetlenek az olyan emberek,
mint amilyeneket Zeuxisz festett,
csak hogy ő a valóságosnál jobbaknak
festette meg őket, mert a mintát felül kell múlni.*
Arisztotelész: Poetika

Az anatómia történetének igazi kezdete, mely művészeti következményekkel is bírt, úgy jó kétezer évvel korábban kezdődött. A két alexandriai iskola, Herophilosz és Erezisztratosz tevékenységének vívmánya volt, hogy bevezették gyakorlatukba az emberi test boncolását. E gyakorlat előttük teljesen ismeretlen volt, csak a korai Ptolemaioszok ez ügyben felszabadult szelleme tette lehetővé. Kivégzéseken jelen lehettek az orvosok, és az áldozatok tetemét a tudomány érdekében hasznosíthatták. Ettől a pillanattól kezdve beszélhetünk tudományról az orvoslás területén. (Itt jegyezhetjük meg, hogy a büntetőgyakorlat eme kegyetlenségének sokat köszönhet a tudomány és a művészet. Rembrandt mindkét anatómiai bemutatóról készült képének modellje is kivégzett személy volt a XVII. században.)

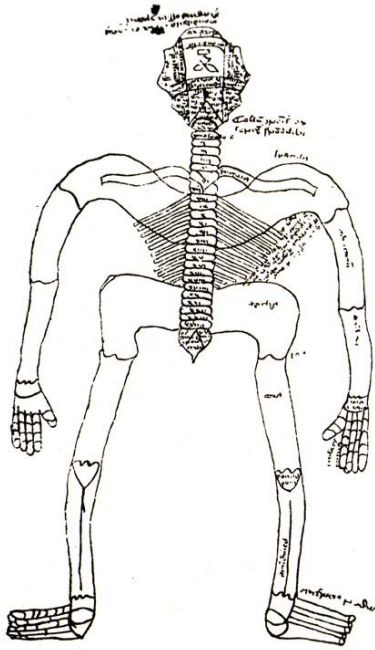
A boncolás aztán több mint ezer évre kiment a gyakorlatból. Ennek a későbbiekben súlyos következményei lettek, mivel az emberi test helyett főként sertés vizsgálatából próbáltak aztán az emberi szervezetre is érvényes megállapításokat levonni. Képzeltük milyen eredménnyel. A hellenizmus szobrászatára mindenesetre az alexandriai eredmények alaposan rányomták bélyegüket. A felületi megfigyeléseken túli új anatómiai tudás néha bizony fitogtató alkalmazásában. Laokonnak és fiainak, a Herkuleseknek és Pánoknak szinte minden izmuk állandóan feszül, legyenek azok az izmok feszítők, hajlító, funkciótól, mozdulattól függetlenül. Vagyis egyfajta manierizálódásnak lehetünk tanúi. (1-4. Kép)



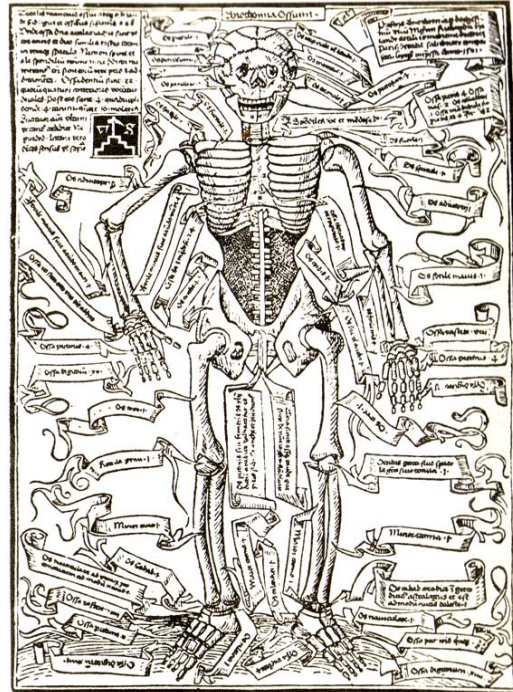
1-4.

Úgy tűnik, hogy a szobrászat hasonló utat járva jutott el az archaikus, szinte csak az izületeket hangsúlyozó kurosz szobroktól a hellenisztikus Apollóig, ahogy a chartres-i székesegyház főportáljának „falhoz ragasztott” szentjeitől aztán eljutott Berniniig. (Ez egy másik tanulmány témája.)

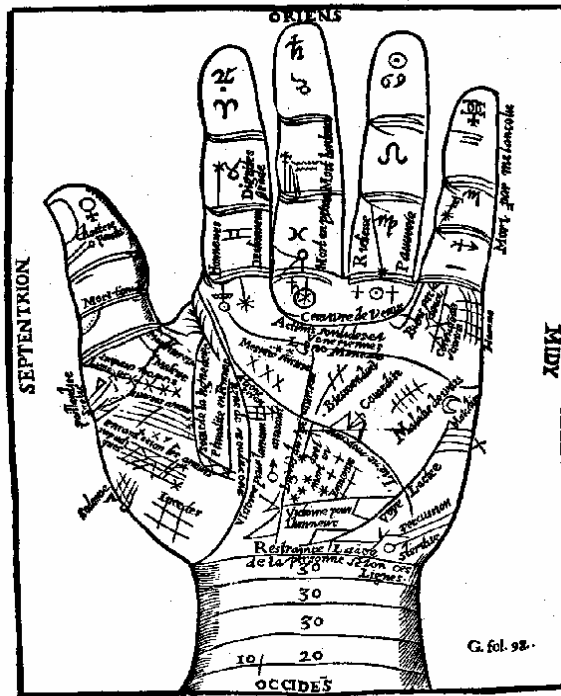
Hogy a középkor emberének milyen szintű fogalmai voltak az emberi testről, azt láthatjuk az alábbi ábrázolásokból. (5-7. Kép)



5.



6.



7.

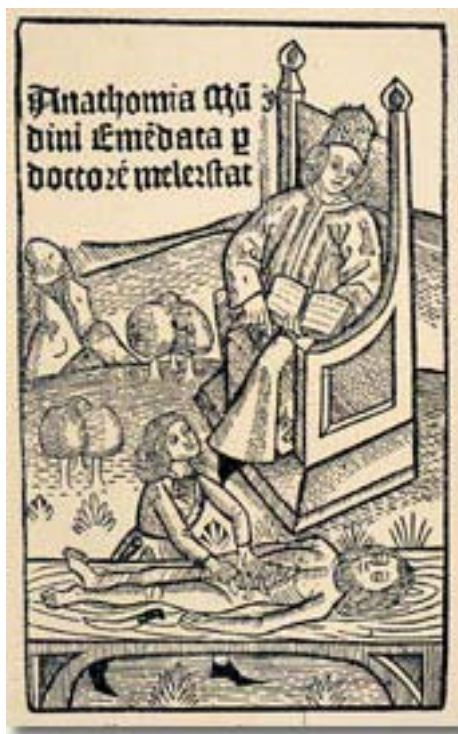
A boncolás, csak a XIII. századtól kezdett nagyon lassan polgárjogot nyerni az orvosi iskolákban. Taddeo degli Alderotti (1223-1303) munkásságának köszönhetően a bolognai egyetemen az orvoslás tudománya tanított tantárgyként teljesen elfogadott lett, majd követte a többi európai egyetem, Padova, Nápoly, Siena, Pisa, Paris, Montpellier, Oxford, Cambridge, Salamanca, Coimbra, Heidelberg, Prága.

A kor természettudományokkal foglalkozó személyiségei, szinte kivétel nélkül orvosi iskolát jártak, és többnyire gyakorló orvosok voltak. A kor emberei csak az orvosi egyetemeken tanulhattak természettudományokat, ahol a botanikától a filozófián keresztül a csillagászatig sok mindennel foglalkoztak.

Az orvoslás tanításával párhuzamosan kórházak nőttek ki azokból a rászorulókat gyámolító központokból, melyeket szerzetesek működtettek. Az első kórház Rómában alapított, a második Firenzében, melynek donátora Folko Portinari volt, a költő Dante szerelmének, Beatricének az apja.

Az egyetemi oktatásban érvényre jutó fontos szerepe, valamint az új kórházak gyakorlati igényei eredményeként alakult az új anatómia tudománya, nagyon lassan, nagy megtorpanásokkal de feltartóztatatlantul.

Az első hivatalos boncolást a Bolognai Egyetemen Mondino de Liucci (1270-1326), Taddeo degli Alderotti tanítványa mutatta be (8. Kép). Az anatómiai bemutatók kezdetben nem sok tanulással jártak, mivel magát a boncolást nem is a tanár végezte, hanem egy felcser, miközben a tanár Galénosz II. századi szövegét olvasta fel a hallgatóknak, akik körülállva a tetemet, mindig arra figyeltek, amit Galénosz szerint látniuk kellett. Vagyis a tanítás már embeti tetem fölött folyt, miközben Galénosz anatómiai szövegeit állatokra, főképp disznóra alapozva írta. (9-11. Kép) A skolasztika századaiban Galénosz orvostudománya - csakúgy mint Arisztotelesz filozófiája - az egyetemek bibliája volt, az orvosi gyakorlat egyenlő volt Galénosz útmutatásainak megvalósításával. Ezt a merev dogmatizmust kellett a kor anatómusainak megtörni, mely Vesalius fellépéséig váratott magára.



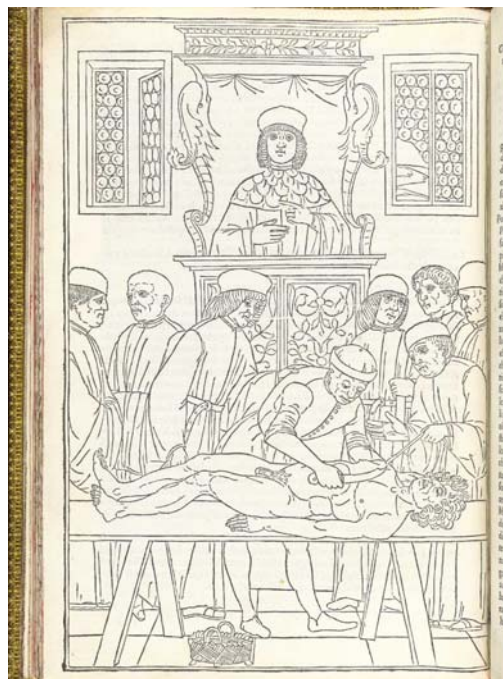
8.



9.

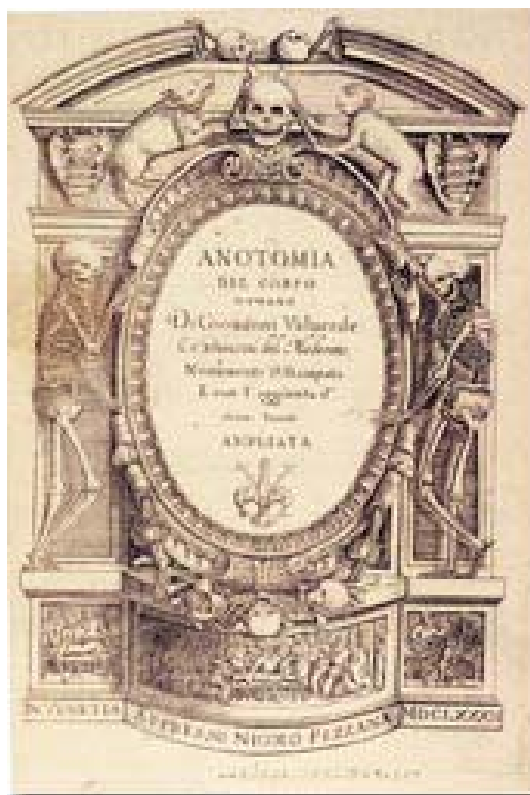


10.



11.

Hogy Galenosz skolasztikus hagyománya milyen hosszú ideig tartotta magát, miszerint a boncolási gyakorlat állati tetemekből vett példákon alapult, mutatja jó néhány anatómiai tárgyú könyv címlapja, mint pl. a spanyol Juan de Valverde 1632-ben kiadott munkája is, (majdnem száz évvel Vesalius után) melyen egy koponyát egyik oldalról egy disznó, másik oldalról egy majom tart, tehát még mindig azokra az állatokra utal, melyeken Galenosz anatómiai tanításai nyugodtak. (12. Kép)



12.

A felcserek, sebészek akik magát a tényleges boncolási műveletet végezték viszont nem tudtak latinul sem írni, sem olvasni, ezért az anatómia tudománya hosszú ideig egyike volt a filozófiai gyakorlatoknak.

Valójában Vesalius koráig az anatómia könyvek változtatás nélkül ismételték a skolasztika szellemében az ókori tévedéseket. (13-14. Kép)



13.



14.

Az európai kultúrában az embernek sikerült az emberi testet, azaz önmagát nem csak művészetének, de tudományának is tárgyává tenni. Ha végigtekintünk a múzeumok gyűjteményein, festők, szobrászok erőfeszítéseinek a természettudósok erőfeszítéseire emlékeztető eredményes táru elénk. Az anatómiai kutatások kiterjedése egybeesik a középkortól a barokkig tartó folyamattal, melyben a festők is szüntelenül tökéletesítették térani, anatómiai eszközeiket, melyek által a középkori szimbolizálás felől az ábrázolás, az illúziókeltés felé fordultak. Az optikai illúziókkal való birkózás eredményeképpen pedig új, három dimenzió felé nyitott világot teremtettek.

Látni kell e folyamat anatómiára vonatkozó láncszemszerűségét, hogy a testetlen, tömegtelen, gótikus figuráktól induló és a szinte kézzel fogható, súlyos, testes barokk ábrázolásokig tartó időbeli ívben, hasonló folyamatok zajlottak a csillagászatban és egyéb tudományokban. Ez az ideje a perspektíva, a polifónia, az opera, a regény és a tudományos elmélet megjelenésének is.

Az emberi test megismerése, működő struktúraként való értelmezése újkori létünk alapvetése volt. A művészek és a művészetek azáltal, hogy az anatómiát önnön tárgyukká emelték, nagyszerű ábrázolásokkal nemcsak az információ tudományos átadását vállalták magukra, de e művek pszichikai, filozófiai jelentésárnyalataik révén társadalmilag is legitimizálták azt. E korok nagy alkotói, Dürertől Michelangelóig, Leonardótól Rembrandtig mind kapcsolatba kerültek ezzel az új tudománnyal, mely az új, felfedezendő világra nyíló kapuk egyike volt. A magát független individumként megélt ember önértelmezésének és önmeghatározásának kikerülhetetlen aktusa volt ez. Rembrandt az 1600-as években már polgári természetességgel teljesíti az amszterdami sebészek céhének két megbízását a dr. Tulp, majd utóda dr. Deyman nyilvános anatómiai bemutatóinak megörökítését. (15-16. Kép)



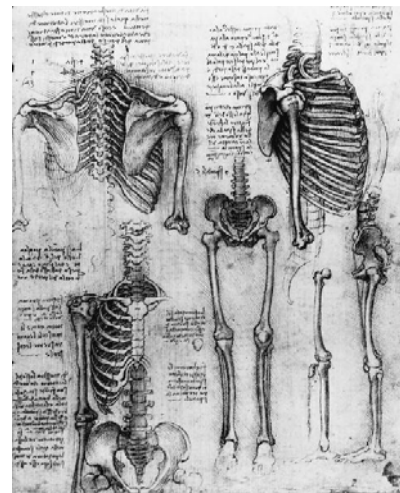
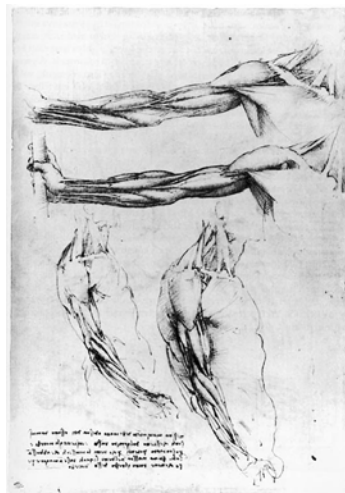
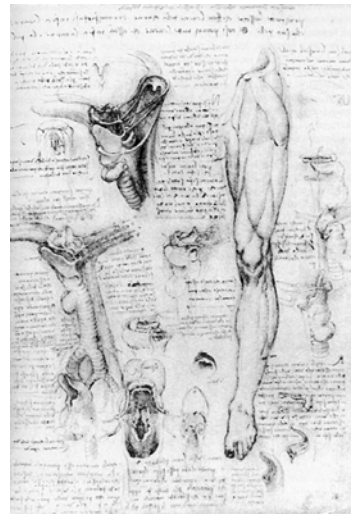
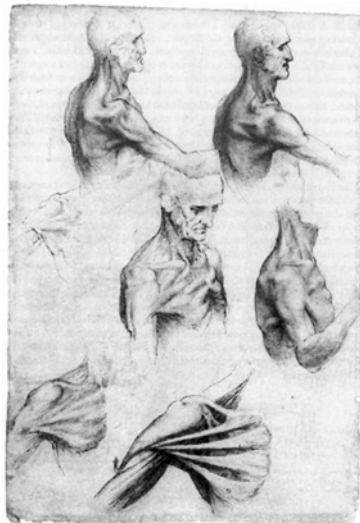
15.



16.

Valójában a művészek voltak azok akik a gyakorlatban először hasznosították az új anatómiai tudást. Sok művész az egyháztól függetlenül magát anyagi áldozatokkal hozott azért, hogy holttesteket tanulmányozhasson (pl. Leonardo, Michelangelo). A művészek, az általuk készített kézzelfogható és kikerülhetetlen anatómiai ábrázolásaikkal sokat tettek a galenoszi hagyományok és elmélet felülbírálatáért. Közülük számunkra Leonardo anatómiai munkássága a legkiemelkedőbb. Anatómiai kutatásai és nagyszerű anatómiai lapjai, korának tudományos gondolkodására viszont alig voltak hatással, mivel saját korában teljesen ismeretlenek voltak egészen addig, míg egy tanítványa el nem adta azokat az angol királyi családnak.⁽¹⁾

Leonardo terve egy nagy anatómiai atlasz megalkotása volt. Először az anatómus Marco Antonio della Torre-val közösen próbálta elkészíteni, de ez a terv az anatómus korai halála miatt meghiúsult. Aztán Realdo Colombóval is megpróbálta megvalósítani tervét, de ez sem sikerült.⁽²⁾ Quaderni d'anatomiaját még éjszakai boncolások nyomán készítette. Leonardo szakít a kor esztétikai elvárásaival, alakjait nem helyezi tájba, és egyéb extrém szituációba, nem hagyja magát eltéríteni tárgyától. Bár orvosi értelemben alatta marad a pár évtizeddel későbbi nagy anatómiai műnek, Vesalius anatómiajának, a leonardói mű korszakalkotó tudományos megállapításain túl, a rajzművészet szépséges nagyszerúségeként, modern, messze ható grafikai lapokként, tipográfiai remekművekként állnak ma is előttünk, csodálatunktól övezve. (17-20. Kép)



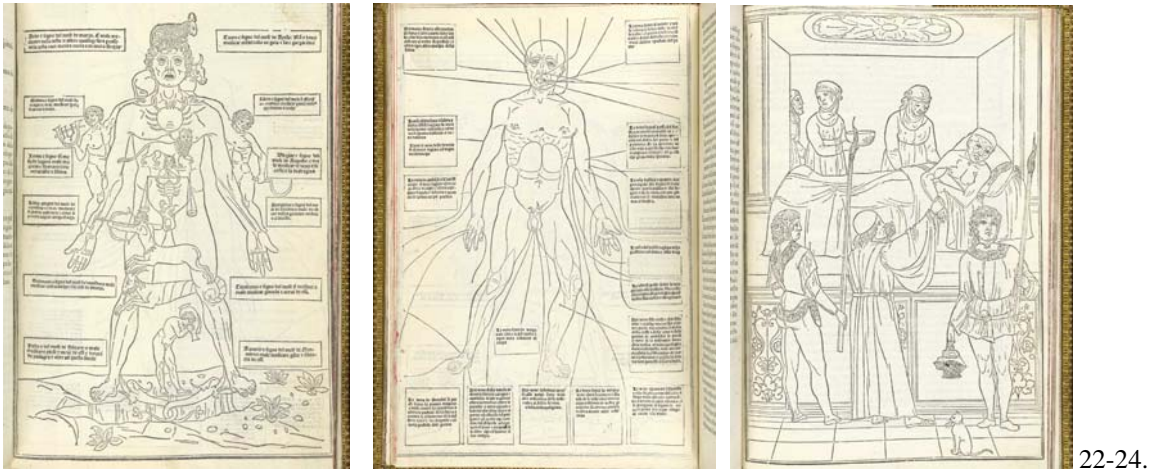
17-20.

A kor anatómiai csúcspontja azonban kétségtelenül Vesalius műve a Fabrica. Még könyvészetileg is nagyszerű, az akkor alig száz esztendőös könyvkiadás egyedülálló remeke. (21. Kép)



21.

Látnunk kell, hogy az összegző mű benne volt az akkori Európa szellemi levegőjében. Pár évtizednyi különbséggel ismerjük: Johannes Ketham: Fasciculo de medicina című művét (Velece, 1494) (22-24.Kép) és



22-24.

Magnus Hundt: Antropologium de hominis dignitate... (Lipcse,1501) című munkáját (25-27. Kép) melyek még csak témájukban idézik ezen új tudomány a XVI. század közepére tehető robbanásszerű fejlődését.



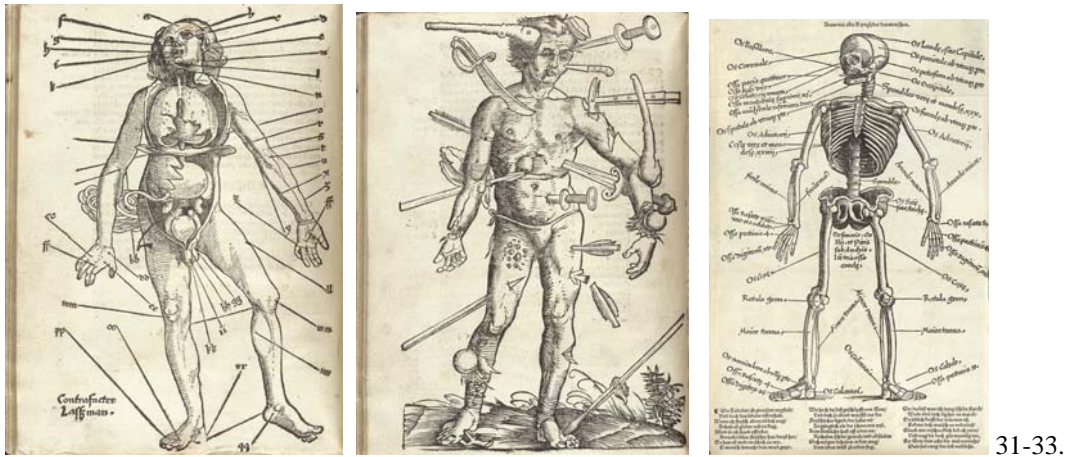
25-27.

Azonban Jacopo Berengario da Carpi: Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis (Bologna, 1523) (28-30. Kép),



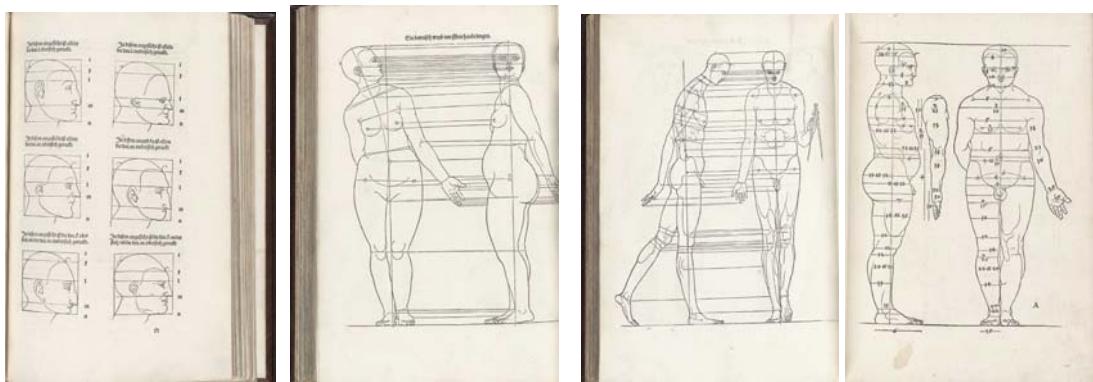
28-30.

Hans von Gersdorf: Feldtbuch der Wundartzney: Newlich getruckt und gebessert, (Strassburg, 1528) (31-33. Kép),



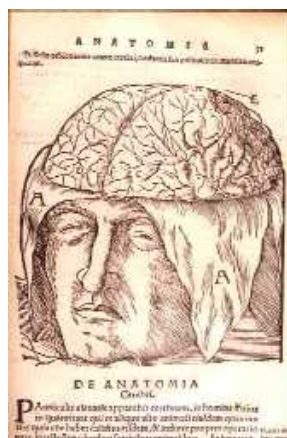
31-33.

Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, (Nürnberg, 1528) (34-37. kép),



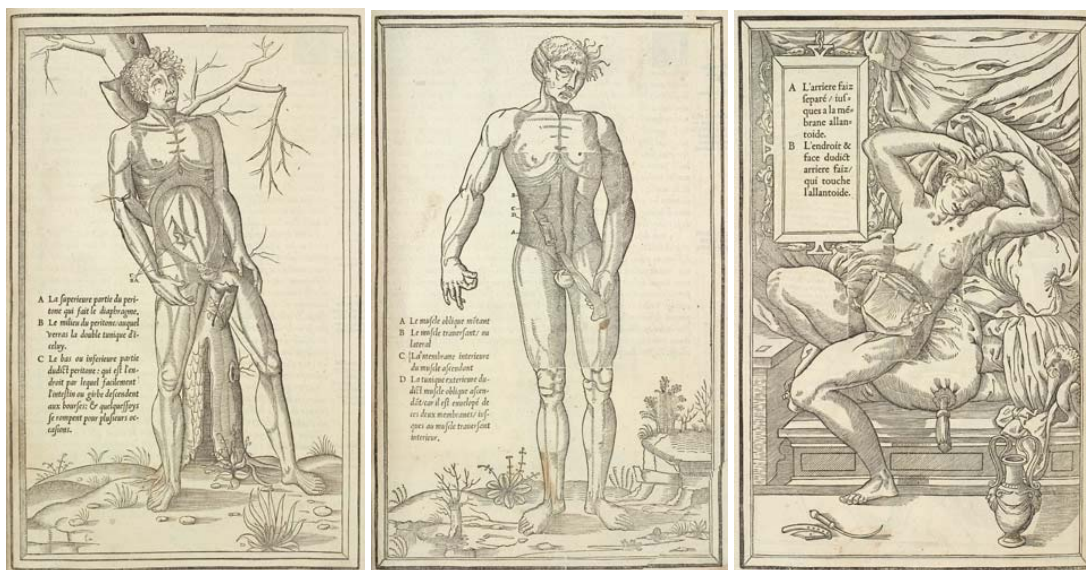
34-37.

Johann Eichmann más néven Dryander: Anatomia Mundini (Magdeburg, 1537) (38-40. Kép),
valamint



38-40.

Charles Estiennes és Estiennes de la Riviere: De dissectione partium corporis humani libri tres (Paris, 1545) (41-43. Kép) című munkái már komoly alapját képezik egy nagy összegző mű megjelenésének.



41-43.

E kínálat mutatja hogy milyen szellemi közegből nőtt ki 1543-ban Baselben Vesalius: De humani corporis fabrica című munkája, Kopernikusz művével egy évben. Andreas Vesalius (1514–1564) Brüsszelben született holland szülöktől, eredeti neve Van Wessel volt. (44-45. Kép)



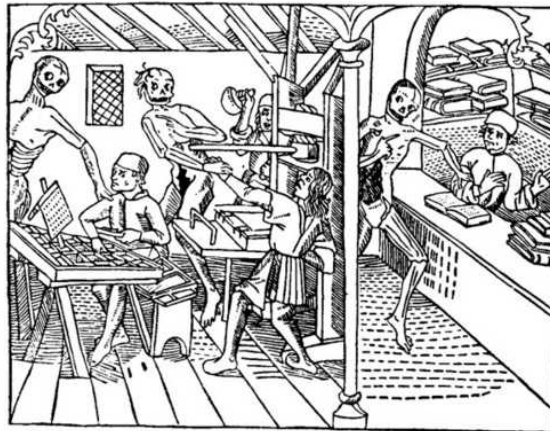
44.



45.

Könyve döntő fordulat volt mind az orvoslás, mind a művészetek terén. E mű teljesen újszerű módon, az akkori szokásos orvos-fogalmi leírás helyett, metszetek sorozatán keresztül ábrázolta a boncolás során rétegről rétegre lefejtett struktúrákat, mindezt úgy, hogy a kor legmagasabb színvonalán egyesítette az orvos elmélyült tudását a festő láttató művészetével. Lényegét az a modern szemlélet adja, mely szakít a skolasztikus dogmákkal, példát ad az önálló kutatásra. Tárgyát

az anatómiát úgy tárgyalja mint az eleven test anyagi alapját. Közvetlenül nem támadja Galenoszt, mégis művének pusztá léte ellenszegülés a tekintélyelvűségnek. A metszeteket Tiziano tanítványa Jan Stephan van Calcar készítette. A könyv a test egész felépítésének teljes körű bemutatására vállalkozott, mai szemünkkel szürreális szituációba helyezve az ábrázolt boncolt testet, mely mértéktartóbb kortársainénál, tartózkodik azok sokszor extremitásra hajló szituációitól. Egy valóságos történet bontakozik ki a néző szeme előtt, ahogy a perspektív tájba állított elmélkedő figurák izomrétegről izomrétegre veszítenek kezdeti vitalitásukból, majd fokozatosan kiszolgáltatott, összeesett bábukká válnak, hogy végül csak egy izmaitól megfosztott felfüggesztett csontváz maradjon. És mégis, e mű már nem a holbeini haláltáncot, középkort idéző végítéletről, halálfélelemről és az ember reménytelen, esendő voltáról szól, nem a skolasztika „emlékezz a halálra” sugallatát képviseli. (46-49. Kép)

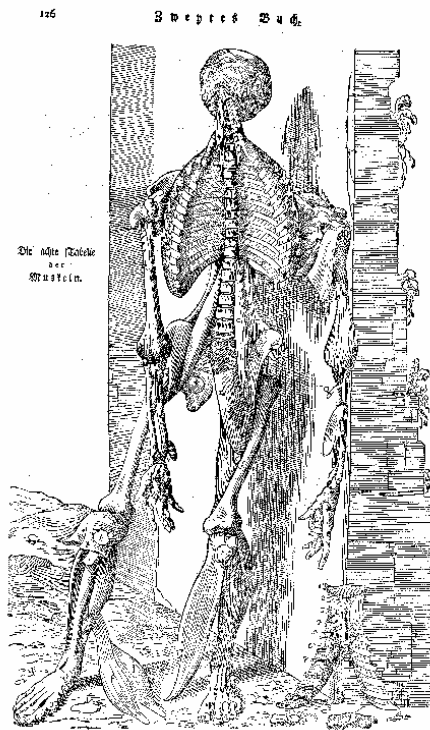


46-49.

Sokkal inkább szól az öntudatára ébredő emberről, és az élet törvényszerűségét önnön magán felismerni és felmutatni képes tudás erejéről és vitalitásáról, az ember egyik első újkori önértelmezéséről. (50-55. Kép)



50-53.



54-55.

Vesalius könyvének hatalmas visszhangja volt szerte Európában, követői, utánczói is számosan akadtak. Volcher Coiter, Felix Plater, a Vesalius utáni korszak meghatározó anatómusai is, az ő nyomdokain indultak el. (56-57. kép)



56.



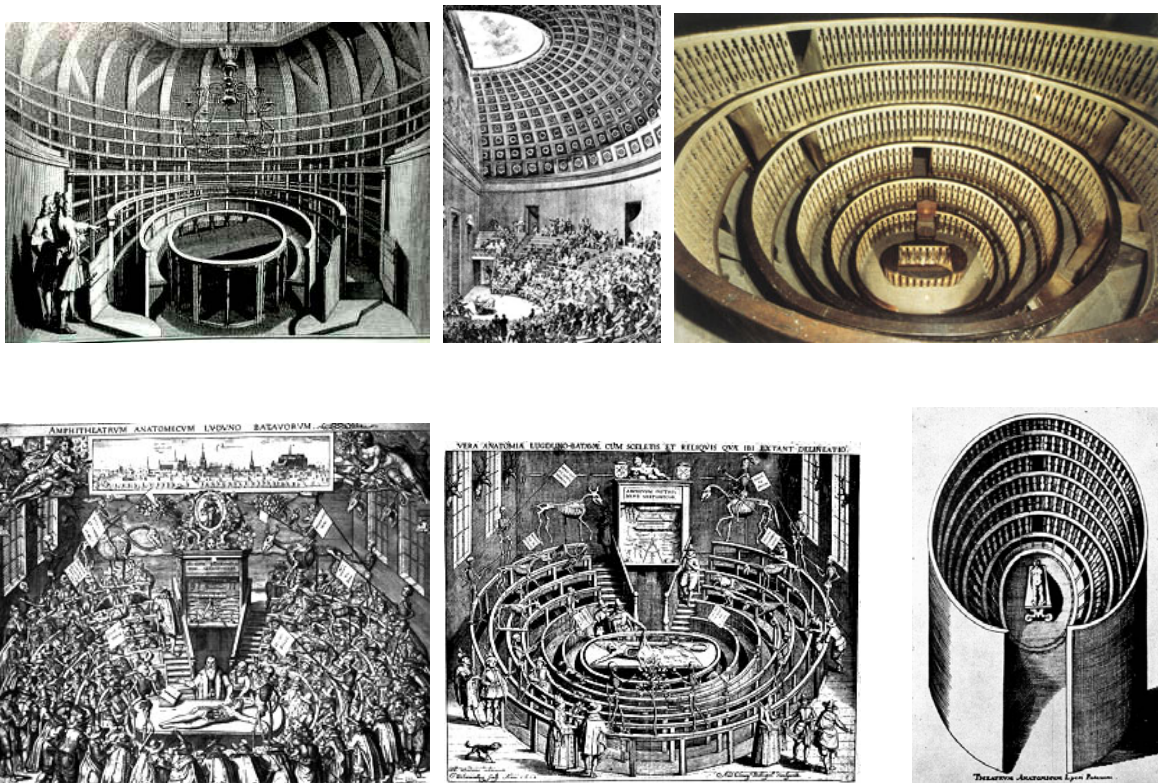
57.

Juan Valverde de Amusco: *Anatomia del corpo humano* (Róma, 1560) című munkájában is szembetűnő Vesalius ábráinak közvetlen előképe. (58-61. Kép)



58-61.

Sorra épültek Európa szerte az anatómiai teátrumok, és máig erre a mintára épülnek az anatómiai előadótermek (62-69. Kép) A növendékek felülről szemlélhetik a demonstrációt, szinte beleláthatnak a tetem feltárt hasába. A XVII. századra a nyilvános anatómiai bemutatók már olyan látványosságok voltak, melyek akár több napon keresztül is zajlottak, és bérletet is lehetett váltani rájuk.



62-67.



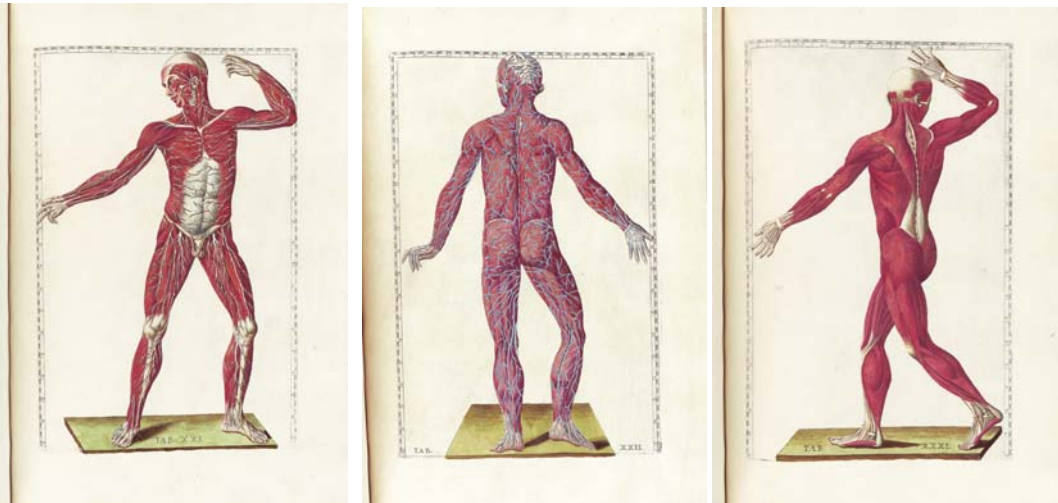
68.



69.

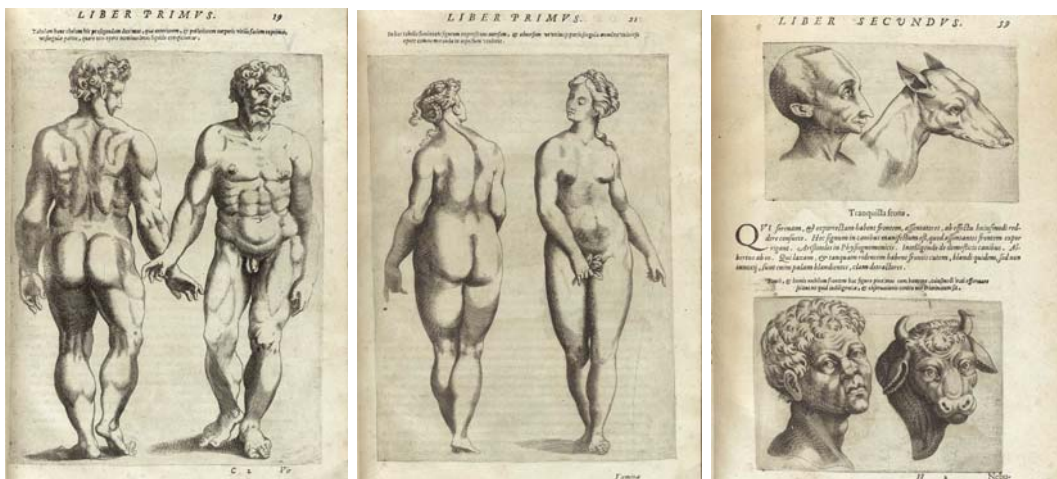
A komoly anatómiai kutatások természetesen tovább folytatódtak és számos jelentős tudományos és művészeti értékkel bíró anatómiai mű is született. A teljesség igénye nélkül tekintsük át a legfontosabbakat.

Bartholomeo Eustachi: Tabulae anatomicae, (Roma, 1574) (70-72. Kép)



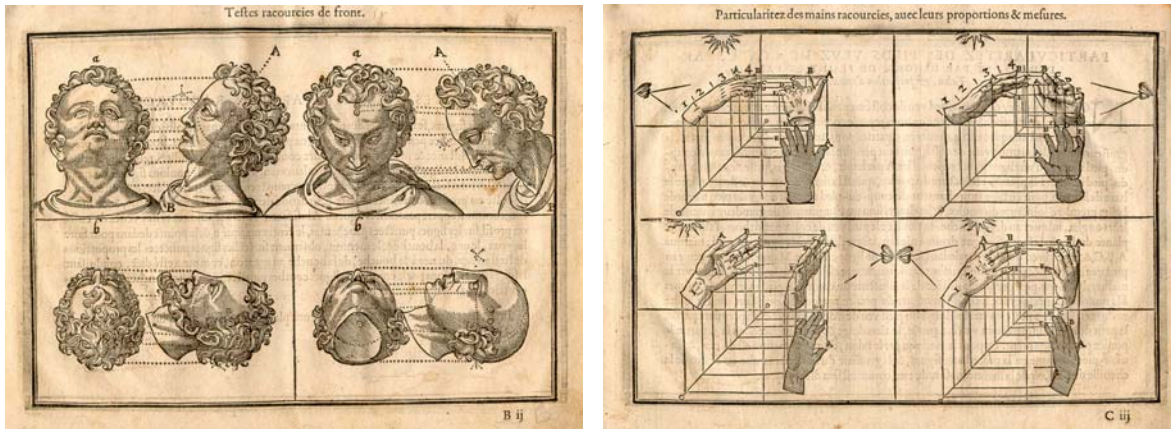
70-72.

Giambattista della Porta: De humana physiognomonia libri III.(Vico Enquete, 1586) (73-75. Kép)



73-75.

Cousin, Jehan: Livre de pourtraiture (Paris, 1608) (76-77. Kép)



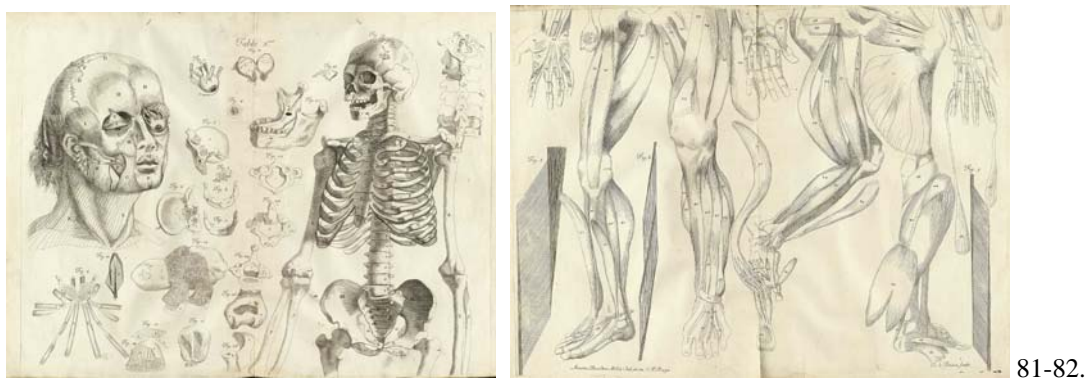
76-77.

Adriaan van Spiegel and Giulio Casseri: De humani corporis fabrica libri decem (Padova, 1626-27) (78-79. Kép)



78-80.

Amé Bourdon: Nouvelles tables anatomiques, (Chambery 1678) (81-82. Kép)



81-82.

Govard Bidloo: Ontleding des menschelyken lichaams (Amsterdam, 1690) (83-86. Kép)



83-86.

Bernardino Genga: Anatomia per uso et intelligenza del disegno, (Roma, 1691) (87-89. Kép)



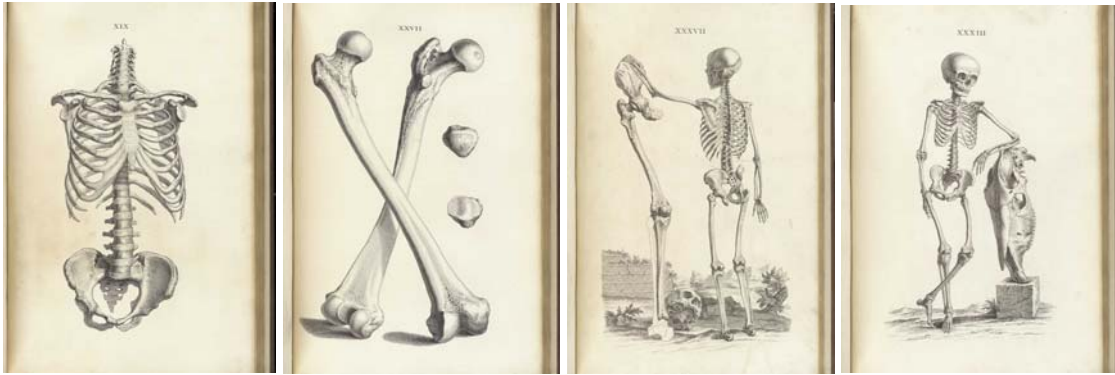
87-89.

William Cowper: The anatomy of humane bodies (Oxford, 1698) (90-92. Kép)



90-92.

William Cheselden: *Osteographia, or The anatomy of the bones* (London, 1733) (93-96. Kép)



93-96.

Pietro Cortona: *Tabulae anatomicae* (Roma, 1741) (97-99. Kép)



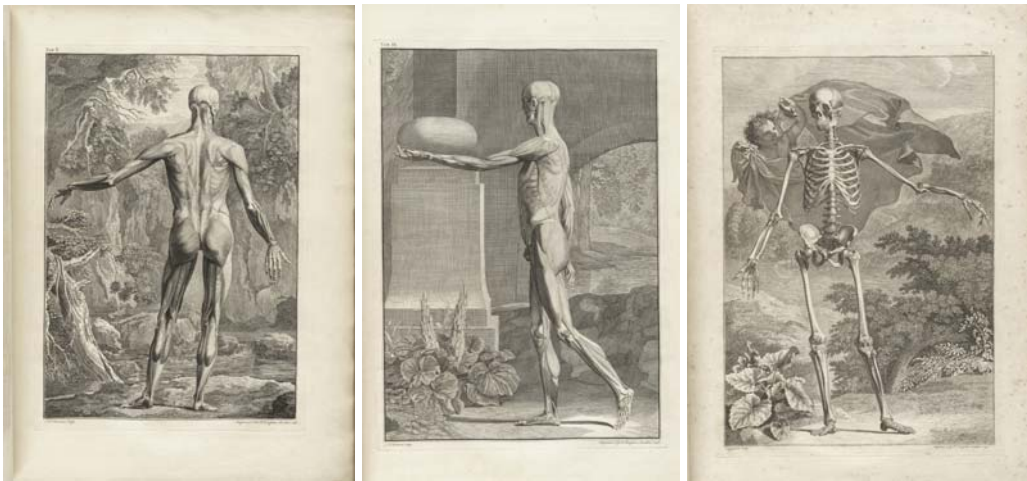
97-99.

Jacques Gautier d'Agoty: *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle* (Paris, 1746) (100-104. Kép)



100-104.

Bernhard Seigfried Albinus: *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* (1749) (105-107. Kép)



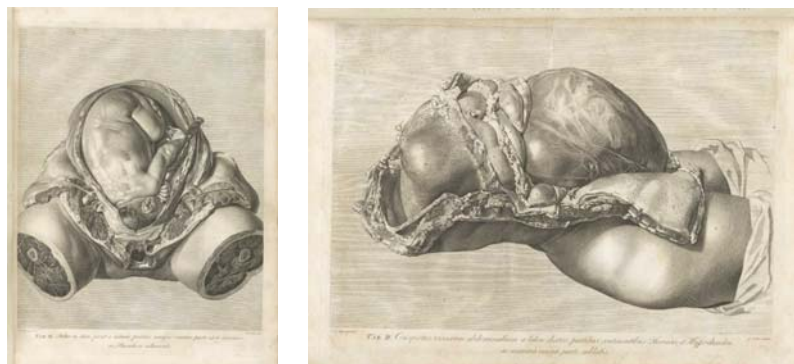
105-107.

William Smellie: *A sett of anatomical tables... of the practice of midwifery* (London, 1749) (108-110.Kép)



108-110.

William Hunter: *Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata / The anatomy of the human gravid uterus exhibited in figures* (Birmingham, 1774) (111-112. Kép)



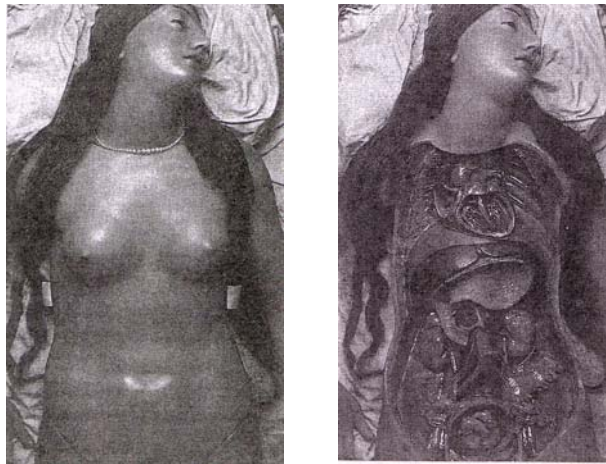
111-112.

Jacques Gamelin: Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie (Toulouse, 1779) (113-115. Kép)



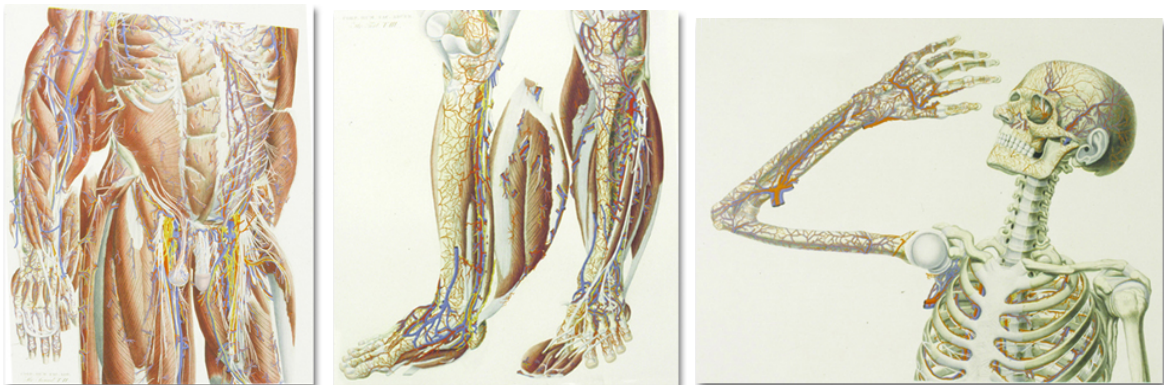
113-115.

Clemente Susini: Terhes nő testpreparátuma (Roma, 1781) (116-117. Kép)



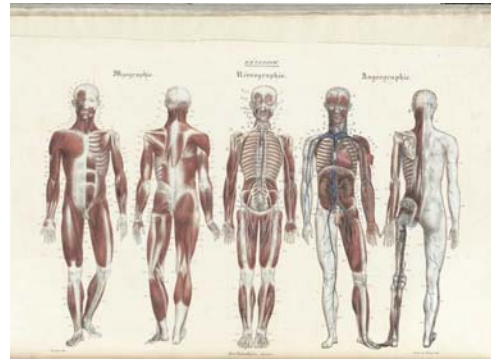
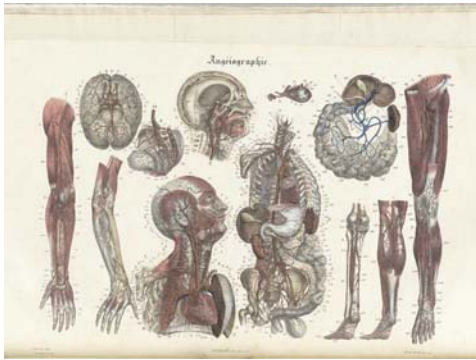
116-117.

Paolo Mascagni: Anatomia Universa (Pisa, 1823) (118-120. Kép)



118-120.

Jean-Baptiste Sarlandière: Anatomie méthodique... (Paris, 1829) (121-122. Kép)



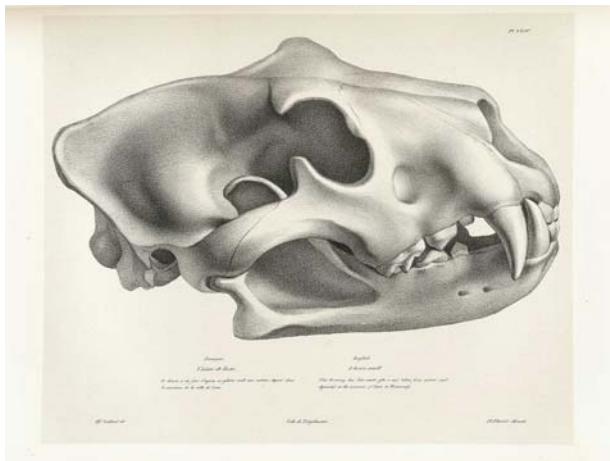
121-122.

Clorion: Anatomical illustrations (1830) (123-125. Kép)



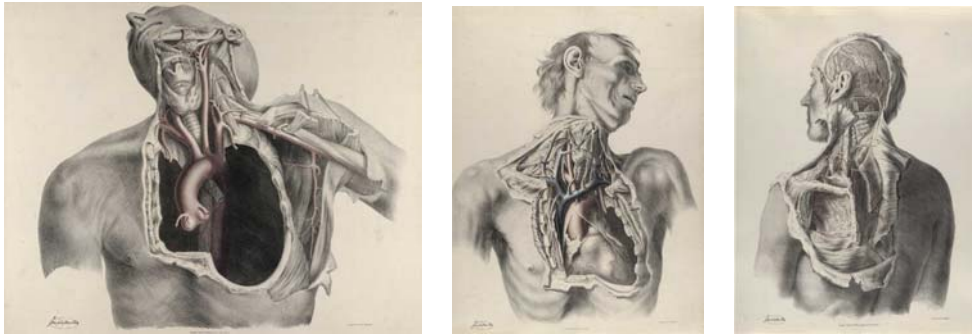
123-125.

Joseph Vimont: Traité de phrénologie humaine et comparée (Paris, 1832-35) (126-127. Kép)



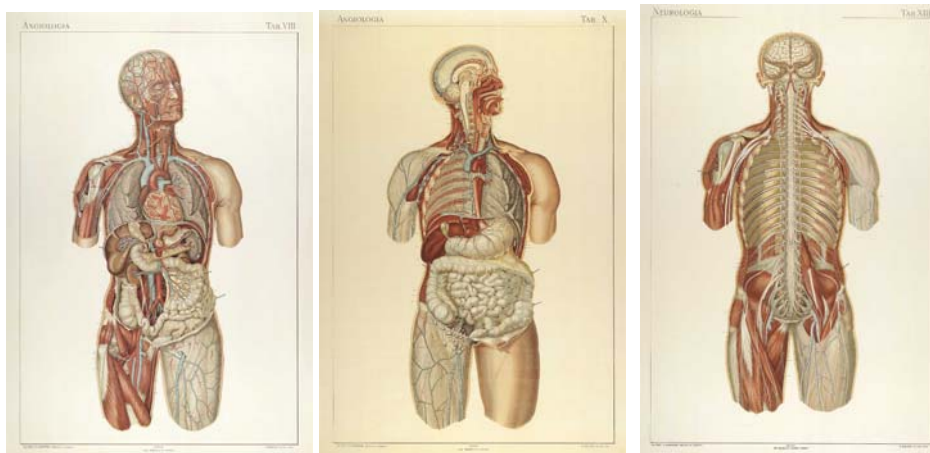
126-127.

Richard Quain: The anatomy of the arteries of the human body, with its applications to pathology and operative surgery (London, 1844) (128-130. Kép)



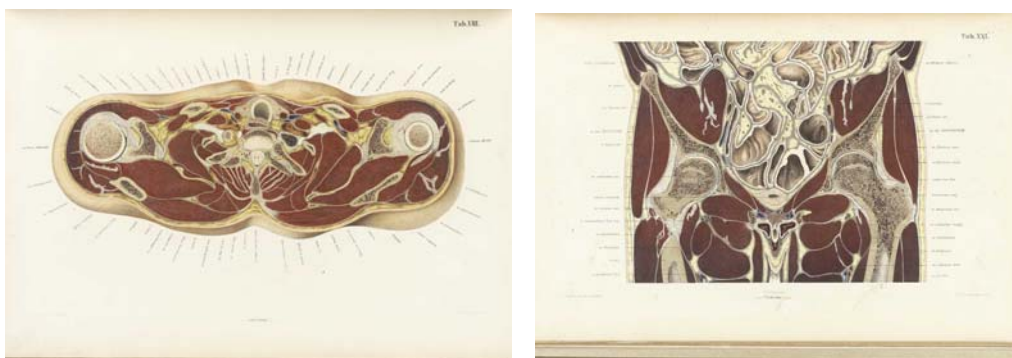
128-130.

Sigismond Laskowski: Anatomie normale du corps humain: atlas iconographique de XVI planches (Genf, 1841) (131-133. Kép)



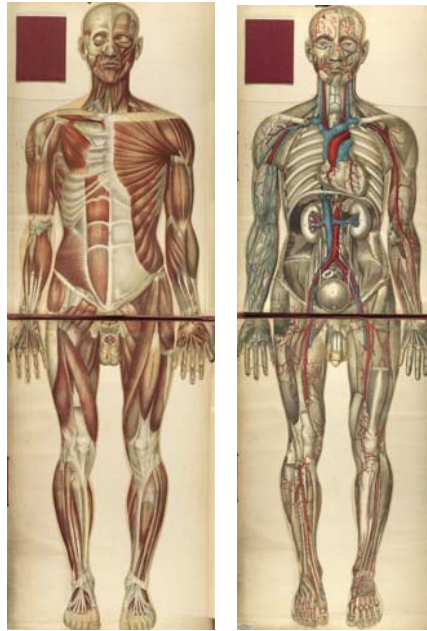
131-133.

Wilhelm Braune: Topographisch-anatomischer Atlas : nach Durchschnitten an gefrorenen Cadavern (Lipscse, 1867-72) (134-135. Kép)



134-135.

Julien Bouglé: Le corpus humain et grandeur naturelle: planches coloriées et superposées, avec texte explicatif (Paris, 1899) (136-137. Kép)



A makroszkópikus bonctan eredményeit az orvoslás, sebészet és a művészetek is magától értetődő módon használták. A barokk festészet és szobrászat már alkalmazva teljesíti ki az anatómiát, csakúgy mint a tértani, geometriai felfedezéseket. (138-139. Kép)



138.



139.

A történet – bár egy fejezet lezárult – korántsem ért véget. Történelmi léptékét tekintve abban a pillanatban, amint a makroszkópikus bonctan leírása megtörtént, már túl is lépett rajta a tudomány,

hogy egész világlátásunkat megváltoztassa, és az érzékelésről addig gondoltakat idézőjelbe tegye. E fordulatot, mely e tudományát újkorivá avatta, két felfedezés okozta. A vérkeringés megértése, és a mikroszkóp felfedezése. W. Harvey (1578–1657) felfedezésének tökéletesítéséhez olyan eszköz kellett, amely láthatóvá teszi az addig láthatatlant. Mire a probléma a tudományban megfogalmazódott, már kész volt a megoldás. Zachariás Jansen middelburgi holland optikus 1590 körül megalkotta azt a szerkezetet, mely továbbblendítette az anatómia tudományát (és nem csak azt), ráirányítva az emberiség szemét és figyelmét a mikrovilágra, megalapozva azt a molekuláris anatómiát, aminek mai napig is részesei vagyunk.

A művészet meglepően reagált ez új világra. Úgy reagált, hogy hosszú-hosszú ideig nem reagált. E tényről nem nagyon található értelmező irodalom. Majdnem 300 évnek kellett eltelnie, hogy az a strukturális világ, mely azon a felismerésen alapul, hogy egy bikonvex és egy bikonkáv lencse csőszerű tubusba helyezve a gyújtópontjában sokszoros nagyítást eredményez, a művészet modelljévé váljon. Ernst Haeckel (1834–1919) jénei zoológus professzor 1866-ban publikálta Radioláriák, majd 1904-ben Kunstformen der Natur (illusztrációit Adolf Giltch 1852–1911 litográfus készítette) című munkáit, melyekben a művészet először látszik tudomásul venni, ha érintőlegesen is, a szabad szemmel nem látható természetet. (140-144. Kép)



140-144.

Haeckelnek a századfordulón igen népszerű identitás-filozófiája a természet és a szellem, illetve a szervetlen és a szerves világ között egymásnak megfelelő harmóniákat vélt felismerni. Szellemi vonzásában dolgozik Hermann Obrist, aki a természetből származtatott szerkezeti munkái által válik Haeckel Monista Szövetségének tagjává. (145-147. Kép)



145-147.

1915 után Mattis Teutsch is a ritmikus rezgések képi ábrázolását tekinti művészete fő feladatának. (148-149.Kép)



148-149.

Az a koncentrált ritmus, amit az egy középpont körül rezgő íves formák képviselnek, absztrakciójuk lényegét tekintve alkalmasak Haeckel hipotézisének demonstrálására, mely szerint a „szervetlen és a szerves természetet mint egylényegű univerzumot” ugyanaz a fejlődési elv vezérli.

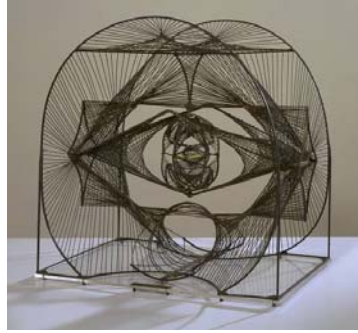
1951-ben az angliai kortárs Művészetek Intézete kiállítást és szimpóziumot rendezett Növekedés és forma címen, melynek anyagát Aspest of form címen könyv alakban is megjelentették. A könyvben 11 esszét közölnek kizárólag a térbeli formának a fizikában, biológiában, pszichológiában és művészetben való megjelenésével kapcsolatban.

Az avantgard konstruktivista törekvései nyomán a konstruktivista művészek teoretikus képzeteikkel megalkottak egy olyan világot, mely annak a vizuális kalandnak a következménye, mely Cézanne fellépésével vette kezdetét, és pont a valóság látható természete mögötti egyéb lehetséges tartalmakat kutatta. Karnyújtásnyira ott volt egy másik immáron látható világ, mely mind tudományos, mind művészeti feldolgozásra várt.

Azóta a modern művészet derekasan nekilátott e feladatnak, hogy az új, megismert struktúrák nyomán, a modern ember tudományos világképét legalább olyan eredetien és merészen újító módon fogalmazza meg, mint a vesaliusi kor felfedezői. (150-156. Kép)



150-153.



154-156.

Az anatómia tudománya máig az orvosok és a művészek közös „vadászterülete” maradt. Bár szerepe, jelentősége, a korok változásából következő jellege, és művészetre gyakorolt hatása mára megváltozott, szinte minden korszaknak megvan a saját anatómia könyve, melyek bármilyen funkciójúak legyenek is, szinte kivétel nélkül igénybe veszik a rajzi értelmező és láttató erőt, melyet a fotó – bár történtek rá kísérletek – nem tudott kiszorítani.

(158-160. Kép) Példa rá Vajda János professor nyolcvanas évek végén megjelent nagy átfogó anatómia atlasza (Atlas Anatomiae), melyben a sebészeti képletekről készült fotókat párhuzamosan értelmező rajzok kísérik (Göcsey József munkái). (157. Kép)

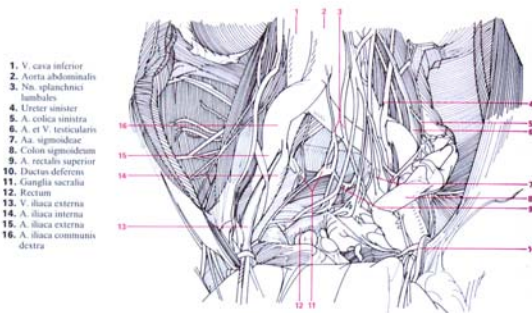


Fig. 561. SITUS VISCERUM ABDOMINIS, SPATIUM RETROPERITONEALE, PELVIS

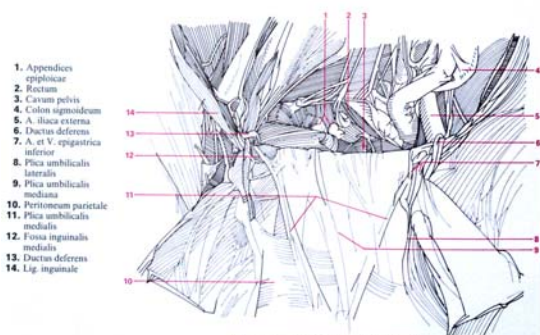


Fig. 562. SITUS VISCERUM ABDOMINIS, PLICAE UMBILICALES

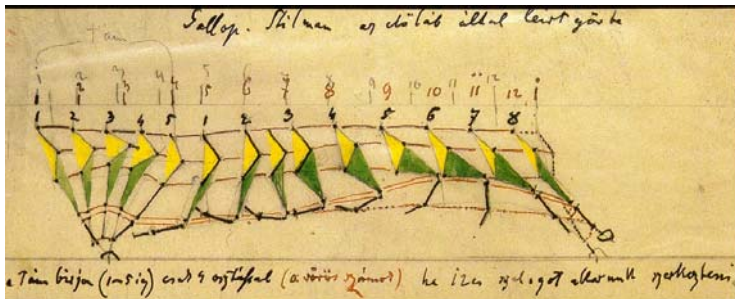


157.



158-160.

A magyar művészeti oktatás máig létező hagyománya a Székely Bertalan (161. Kép) idejében elindult, majd Barcsay Jenő (162. Kép) fémjelezte anatómia-oktatás, mely bár a mai napig nagymértékben befolyásolja művészeti oktatásunkat, mára jelentéstartalma és jelentősége átalakulni látszik.



161-162.

Az oktatási gyakorlatban, úgy tűnik, már nem tartozik a kikerülhetetlen művészeti diszciplínák közé, vitatják szükségességét, jelentőségét-vesztettnek tartják, számos európai művészeti intézményben egyáltalán nem is tanítják. Egy biztos, ma már nem a heroikus csatakép az így megszerzett tudás felmondásának tere. Rendszeres kritika, hogy a mindenkori akadémiai oktatásban nem képességeket fejlesztenek, nevelnek, hanem művészeti ismereteket oktatnak. Anélkül, hogy ennek bonyolult, áthallásos részleteibe itt most belemennék, szeretnék rámutatni a művészeti anatómiai oktatás e téren kiaknázatlan lehetőségeire. Mert az alkotó gyakorlatban konkrétan alkalmazandó formai, téri, megjelenítésbeli stb. problémák itt tisztán, mondhatni témától függetlenül, ha úgy tetszik neutrális közegben jelentkeznek, értelemmódosító áthallások nélkül. Az anatómia rajzi oktatása, intellektuális megértése, érdekes módon egy rajzi formatan-gyakorlatot is helyettesít, mely a rajz gyakorlatában kiműveletlen maradt, szemben például a zenével vagy a plasztikával. Bármely a térrel, formával foglalkozó alkotónak adhatnak az anatómia rendszeréből – bonyolult, de logikus struktúrájából – fakadó rajzi tapasztalatok olyan biztos formai, szemléletbeli alapot, melyekre később – függetlenül attól, hogy használja-e magát az anatómiát vagy sem – mindig támaszkodhat személyes munkájában. Az anatómiai jártasság szükségessége az építés, design tervezőknél, ahol az emberi arányok a tervezett tárgy vagy épület méreteit, arányait közvetlenül befolyásolják, nem is lehet kérdéses.

Idézetek jegyzéke:

(¹) Rita Piana: Medicine in the 13-16th centuries: Universities, Hospitals, Anatomical Revolution, <http://pacs.unica.it/biblio/lesson3.htm>

(²) uo.

A képek jegyzéke:

1. Kép Laokoon: Vatikáni Múzeum, Roma
2. Kép Farneziai Herkules: Metropolitana di Napoli
3. Kép Gladiátor szobra
4. Kép Poseidon és triton
5. Kép Csontváz ábrázolás, XIII. sz.
6. Kép Csontváz ábrázolás, XIV. sz.
7. Kép Középkori tenyérjós ábra
8. Kép Mondino de Liucci
9. Kép Johannes Ketham: Fasciculus medicinae (Velence, 1522)
10. Kép Anatomia Mundini, Rostock, 1513
11. Kép Johannes Ketham: Fasciculo de medicina (Velence, 1494)
12. Kép Juan Valverde de Amusco: Anatomia del corpo humano címlapja (Roma, 1560)
13. Kép Bartholomeus Anglicus (1485, Paris)
14. Kép Bartholomeus Anglicus (1485, Paris)
15. Kép Rembrandt: dr. Tulp anatómiája, 1632, Mauritiusshaus, Hága
16. Kép Rembrandt: dr. Deyman anatómiája, 1656, Rijksmuseum, Amsterdam
17. Kép Leonardo: Quaderni d'anatomia
18. Kép Leonardo: Quaderni d'anatomia
19. Kép Leonardo: Quaderni d'anatomia
20. Kép Leonardo: Quaderni d'anatomia
21. Kép Vesalius: De humani corporis fabrica címlapja (Basel, 1543),
22. Kép Johannes Ketham: Fasciculo de medicina (Velence, 1494)
23. Kép Johannes Ketham: Fasciculo de medicina (Velence, 1494)
24. Kép Johannes Ketham: Fasciculo de medicina (Velence, 1494)
25. Kép Magnus Hundt: Antropologium de hominis dignitate... (Lipscse, 1501)
26. Kép Magnus Hundt: Antropologium de hominis dignitate... (Lipscse, 1501)
27. Kép Magnus Hundt: Antropologium de hominis dignitate... (Lipscse, 1501)
28. Kép Jacopo Berengario da Carpi: Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis (Bologna, 1523)
29. Kép Jacopo Berengario da Carpi: Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis (Bologna, 1523)
30. Kép Jacopo Berengario da Carpi: Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis (Bologna, 1523)
30. Kép Hans von Gersdorf: Felddtbuch der Wundartzney : newlich getruckt und gebessert (Strassburg, 1528)
32. Kép Hans von Gersdorf: Felddtbuch der Wundartzney : newlich getruckt und gebessert (Strassburg, 1528)
33. Kép Hans von Gersdorf: Felddtbuch der Wundartzney : newlich getruckt und gebessert (Strassburg, 1528)
34. Kép Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (Nürnberg, 1528)
35. Kép Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (Nürnberg, 1528)
36. Kép Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (Nürnberg, 1528)
37. Kép Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (Nürnberg, 1528)
38. Kép Johann Eichmann más néven Dryander: Anatómia Mundini (Magdeburg, 1537),
39. Kép Johann Eichmann más néven Dryander: Anatómia Mundini (Magdeburg, 1537),
40. Kép Johann Eichmann más néven Dryander: Anatómia Mundini (Magdeburg, 1537),
41. Kép Charles Estiennes és Estiennes de la Riviere: De dissectione partium corporis humani libri tres (Paris, 1545)

42. Kép Charles Estiennes és Estiennes de la Riviere: De dissectione partium corporis humani libri tres (Paris, 1545),
43. Kép Charles Estiennes és Estiennes de la Riviere: De dissectione partium corporis humani libri tres (Paris, 1545),
44. Kép Jan Stephan van Calcar: Vesalius arcképe, (1543)
45. Kép Tiziano: Vesalius arcképe, Pitti Palota, Roma
46. Kép Haláltánc, XV. sz. (1538)
47. Kép Holbein: Haláltánc
48. Kép Matias Huss: Haláltánc, 1499
49. Kép Michel Wolgemut: Haláltánc, 1493
50. Kép Vesalius: De humaní corporis fabrica (Basel, 1543)
51. Kép Vesalius: De humaní corporis fabrica (Basel, 1543)
52. Kép Vesalius: De humaní corporis fabrica (Basel, 1543)
53. Kép Vesalius: De humaní corporis fabrica (Basel, 1543)
54. Kép Vesalius: De humaní corporis fabrica (Basel, 1543)
55. Kép Vesalius: De humaní corporis fabrica (Basel, 1543)
56. Kép Volcher Coiter
57. Kép Felix Plater
58. Kép Juan Valverde de Amusco: Anatomia del corpo humano (Roma, 1560)
59. Kép Juan Valverde de Amusco: Anatomia del corpo humano (Roma, 1560)
60. Kép Juan Valverde de Amusco: Anatomia del corpo humano (Roma, 1560)
61. Kép Juan Valverde de Amusco: Anatomia del corpo humano (Roma, 1560)
62. Kép Anatómiai bemutatóterem, Amsterdam
63. Kép Amphitheatre des Ecoles de Chirurgie Paris. 1780
64. Kép A padovai Theatrum anatomicum
65. Kép A leideni Theatrum anatomicum, 1615.
66. Kép A leideni Theatrum anatomicum, 1612
67. Kép Az udinei Theatrum anatomicum, Patavini Líceum, 1654.
68. Kép Az uppsalai Theatrum anatomicum "Gustavianum"
69. Kép A Dorpat Intézet előadóterme, 2005.
70. Kép Bartholomeo Eustachi: Tabulae anatomicae (Roma, 1574)
71. Kép Bartholomeo Eustachi: Tabulae anatomicae (Roma, 1574)
72. Kép Bartholomeo Eustachi: Tabulae anatomicae (Roma, 1574)
73. Kép Giambattista della Porta: De humana physiognomonia libri IIII. (Vico Enquete, 1586)
74. Kép Giambattista della Porta: De humana physiognomonia libri IIII. (Vico Enquete, 1586)
75. Kép Giambattista della Porta: De humana physiognomonia libri IIII. (Vico Enquete, 1586)
76. Kép Cousin, Jehan: Livre de pourtraiture (Paris, 1608)
77. Kép Cousin, Jehan: Livre de pourtraiture (Paris, 1608)
78. Kép Adriaan van Spiegel and Giulio Casseri: De humani corporis fabrica libri decem (Padova, 1626-27)
79. Kép Adriaan van Spiegel and Giulio Casseri: De humani corporis fabrica libri decem (Padova, 1626-27)
80. Kép Adriaan van Spiegel and Giulio Casseri: De humani corporis fabrica libri decem (Padova, 1626-27)
81. Kép Amé Bourdon: Nouvelles tables anatomiques (Chambery, 1678)
82. Kép Amé Bourdon: Nouvelles tables anatomiques (Chambery, 1678)
83. Kép Govard Bidloo: Ontleding des menschelyken lichaams (Amsterdam, 1690)
84. Kép Govard Bidloo: Ontleding des menschelyken lichaams (Amsterdam, 1690)
85. Kép Govard Bidloo: Ontleding des menschelyken lichaams (Amsterdam, 1690)
86. Kép Govard Bidloo: Ontleding des menschelyken lichaams (Amsterdam, 1690)
87. Kép Genga, Bernardino: Anatomia per uso et intelligenza del disegno (Roma, 1691)
88. Kép Genga, Bernardino: Anatomia per uso et intelligenza del disegno (Roma, 1691)
89. Kép Genga, Bernardino: Anatomia per uso et intelligenza del disegno (Roma, 1691)
90. Kép William Cowper: The anatomy of humane bodies (Oxford, 1698)
91. Kép William Cowper: The anatomy of humane bodies (Oxford, 1698)
92. Kép William Cowper: The anatomy of humane bodies (Oxford, 1698)
93. Kép William Cheselden: Osteographia, or The anatomy of the bones (London, 1733)

94. Kép William Cheselden: Osteographia, or The anatomy of the bones (London, 1733)
95. Kép William Cheselden: Osteographia, or The anatomy of the bones (London, 1733)
96. Kép William Cheselden: Osteographia, or The anatomy of the bones (London, 1733)
97. Kép Pietro Cortona: Tabulae anatomicae (Roma, 1741)
98. Kép Pietro Cortona: Tabulae anatomicae (Roma, 1741)
99. Kép Pietro Cortona: Tabulae anatomicae (Roma, 1741)
100. Kép Jacques Gautier d'Agoty: Myologie complete en couleur et grandeur naturelle (Paris, 1746)
101. Kép Jacques Gautier d'Agoty: Myologie complete en couleur et grandeur naturelle (Paris, 1746)
102. Kép Jacques Gautier d'Agoty: Myologie complete en couleur et grandeur naturelle (Paris, 1746)
103. Kép Jacques Gautier d'Agoty: Myologie complete en couleur et grandeur naturelle (Paris, 1746)
104. Kép Jacques Gautier d'Agoty: Myologie complete en couleur et grandeur naturelle (Paris, 1746)
105. Kép Bernhard Seigfried Albinus: Tabulae sceleti et musculorum corporis humani (1749)
106. Kép Bernhard Seigfried Albinus: Tabulae sceleti et musculorum corporis humani (1749)
107. Kép Bernhard Seigfried Albinus: Tabulae sceleti et musculorum corporis humani (1749)
108. Kép William Smellie: A sett of anatomical tables... of the practice of midwifery (London, 1749)
109. Kép William Smellie: A sett of anatomical tables... of the practice of midwifery (London, 1749)
110. Kép William Smellie: A sett of anatomical tables... of the practice of midwifery (London, 1749)
111. Kép William Hunter: Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata (Birmingham, 1774)
112. Kép William Hunter: Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata (Birmingham, 1774)
113. Kép Jacques Gamelin: Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie (Toulouse, 1779)
114. Kép Jacques Gamelin: Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie (Toulouse, 1779)
115. Kép Jacques Gamelin: Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie (Toulouse, 1779)
116. Kép Clemente Susini: Terhes nő testpreparátuma (Roma, 1781)
117. Kép Clemente Susini: Terhes nő testpreparátuma (Roma, 1781)
118. Kép Paolo Mascagni: Anatomia Universa (Pisa, 1823)
119. Kép Paolo Mascagni: Anatomia Universa (Pisa, 1823)
121. Kép Jean-Baptiste Sarlandière: Anatomie méthodique... (Paris, 1829)
122. Kép Jean-Baptiste Sarlandière: Anatomie méthodique... (Paris, 1829)
123. Kép Clorion: Anatomical illustrations (1830)
124. Kép Clorion: Anatomical illustrations (1830)
125. Kép Clorion: Anatomical illustrations (1830)
126. Kép Joseph Vimont: Traité de phrénologie humaine et comparée (Paris, 1832-35)
127. Kép Joseph Vimont: Traité de phrénologie humaine et comparée (Paris, 1832-35)
128. Kép Richard Quain: The anatomy of the arteries of the human body, with its applications to pathology and operative surgery (London, 1844)
129. Kép Richard Quain: The anatomy of the arteries of the human body, with its applications to pathology and operative surgery (London, 1844)
130. Kép Richard Quain: The anatomy of the arteries of the human body, with its applications to pathology and operative surgery (London, 1844)
131. Kép Sigismond Laskowski: Anatomie normale du corps humain: atlas iconographique de XVI planches (Genf, 1841)
132. Kép Sigismond Laskowski: Anatomie normale du corps humain: atlas iconographique de XVI planches (Genf, 1841)
133. Kép Sigismond Laskowski: Anatomie normale du corps humain: atlas iconographique de XVI planches (Genf, 1841)
134. Kép Wilhelm Braune: Topographisch-anatomischer Atlas : nach Durchschnitten an gefrorenen Cadavern (Lipcse, 1867-72)
135. Kép Wilhelm Braune: Topographisch-anatomischer Atlas : nach Durchschnitten an gefrorenen Cadavern (Lipcse, 1867-72)
136. Kép Julien Bouglé: Le corpus humain et grandeur naturelle: planches coloriées et superposées, avec texte explicatif (Paris, 1899)
137. Kép Julien Bouglé: Le corpus humain et grandeur naturelle: planches coloriées et superposées, avec texte explicatif (Paris, 1899)
138. Kép Rubens: Leucippus lányainak elrablása, 1618
139. Kép Bernini: Dávid, 1623, Galleria Borghese, Róma
140. Kép Adolf Giltsch: Kunstformen der Natur 1904
141. Kép Adolf Giltsch: Kunstformen der Natur 1904

142. Kép Adolf Giltsch: Kunstformen der Natur 1904
 143. Kép Adolf Giltsch: Kunstformen der Natur 1904
 144. Kép Adolf Giltsch: Kunstformen der Natur 1904
 145. Kép Hermann Obrist: Mozgástanulmány, 1895
 146. Kép Hermann Obrist: Emlékmű terv, 1895
 147. Kép Hermann Obrist: Peitschenhieb
 148. Kép Mattis Teutsch: Rezgések
 149. Kép Mattis Teutsch: Kompozíció
 150. Kép Naum Gabo: Lineális konstrukció
 151. Kép Mondrian: Kompozíció szürkében és halvány-barnában, 1918, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
 152. Kép Pollock: Thumb
 153. Kép Philip Guston: To Fellini, 1958
 154. Kép Naum Gabo: Spiral theme, 1941
 155. Kép Pevsner: Spirit, 1933
 156. Kép Henry Moore: Nuclear energy, 1967
 157. Kép János Vajda: Atlas Anatomiae I-II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989
 158. Kép Barcsay Jenő: Hátakt, 1951
 159. Kép Kiss Tibor: Hátakt
 160. Kép Hátakt, fotó (a szerző felv.)
 161. Kép Székely Bertalan: Mozgástanulmány, XVI/II. Vázlatkönyv, Magyar Nemzeti Galéria
 162. Kép Barcsay Jenő: Akt tanulmány, 1951

Irodalom:

Benedek István: A tudás útja, Gondolat, Budapest, 1972

F. Jacob: A lehetséges és a tényleges valóság, Európa Kiadó, Budapest, 1986

Rita Piana: Medicine in the 13-16th centuries: Universities, Hospitals, Anatomical Revolution, <http://pacs.unica.it/biblio/lesson3.htm>

J. Morphol: Theatrum Anatomicum in History and Today, www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-9502200700...

Historical Anatomies on the web: www.cynical-c.com/archives/2004_04.html
www.mpiwg-berlin.mpg.de/en/resrep00_01/Jahres...

Raymond Barglow: Silently the Wolves are Watching: An Essay on the Lacanian Gaze
www.lacan.org/gaze/paint_gaze.htm

lane.stanford.edu/portals/history/vesalius.html

special.lib.gla.ac.uk/anatomy/vesalius.html

A színről

*Művészeti iskoláinkban nem analizálták és nem tanították a színelmélet elemeit, hiszen a színek törvényeinek tanulmányozását Franciaországban fölöslegesnek tartják.
Hisznek a közmondásnak: rajzolni megtanulhat az ember, de koloristának születni kell.
A színelmélet titka? Mért kell titoknak nevezni azokat az elveket, amelyeket minden művésznek ismernie kell és amelyekre meg kellene tanítani mindannyiunkat?
Delacroix: Les Artistes de mon Temps*

„Léteznek – e vajon olyan színbeli törvények és szabályok, amelyek a képzőművészek alkotómunkájára és az esztétikára nézve egyaránt érvényesek, vagy pusztán szubjektív vélekedésünk függvénye a színek esztétikai megítélése. Tanítványaim is gyakran kérdezték ezt tőlem, és én mindig így válaszoltam: Ha remekműveket képesek tudatlanul teremteni a színekből, akkor útjuk: a nemtudás! Ha azonban ebből a nemtudásból nem remekművek születnek, akkor dolgozzanak, és szerezzék meg maguknak a tudást.”⁽¹⁾ Johannes Itten ihletett tanári szavai arra utalnak, hogy a színek közötti eligazodás is tanulható, és mivel szemünk több millió felületszint tud megkülönböztetni, ezért muszáj eligazodási pontokat meghatározni ebben a roppant halmazban.

A színtan modern értelemben vett gondolata, mint annyi minden a művészet és a tudomány kapcsolatában, a XVII. században kezdődött. Sokan munkálkodtak, hogy a művészet és a tudomány e közös kerekén lendítsenek. A teljesség igénye nélkül:

Forsius (1611), Agulionius (1613), Fladd (1629), Kircner (1641), Waller (1686), Huygens (1690), Newton (1704), Mayer (1758), Harris (1766), Lambert (1772), Sciffermüller (1772), Sowerby (1809), Goethe (1810), Runge (1810), Hayter (1826), Chevreul (1839), Field (1846), Maxwell (1860), Benson (1668), Wundt (1874), Hering (1878), Blanc (1879), Rood (1879), Lcuture (1890), Hofler (1897), Ebbinghous (1902), Holzel (1910), Hering (1931), Itten (1961), Klee (1963)

Fizikusok, vegyészek, festők, fiziológusok közös erőfeszítéseinek eredménye az a tudás, mely mára komoly tudománnyá érett, és eredményei életünk minden mozzanatában jelen vannak az ipari termeléstől a művészetig. Ezért szükséges, hogy az épített környezetet, a tárgyakat alakító tervezők, és a vizuális művészetek bármely ágát gyakorló művész tisztában legyen a színtan alapfogalmaival, a színek alapvető jellemzőivel, birtokában legyenek a színekkel való munka lehetőségeivel és felelősségével.

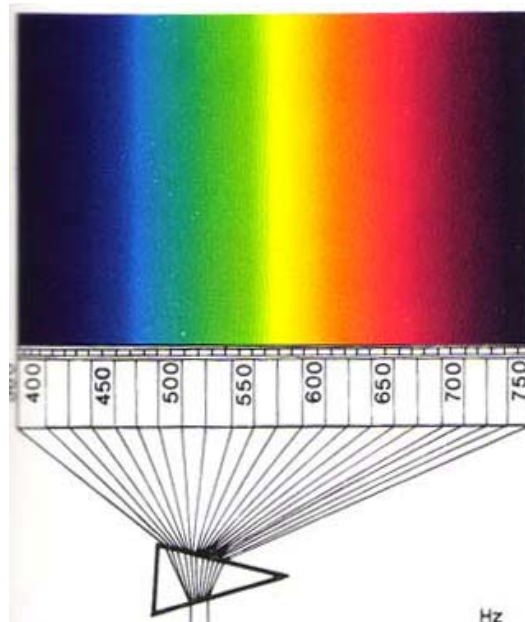
Ha a szín fogalmáról beszélünk, meg kell különböztessük a szembe jutó sugárzást és e sugárzás által kiváltott tudattartalmat. Az elsőt színíngernek a másodikat színérzetnek nevezzük

A szín általánosan vett fogalmát vizsgálva tehát elkülöníthetünk fizikai, fiziológiai és pszichológiai összetevőket.

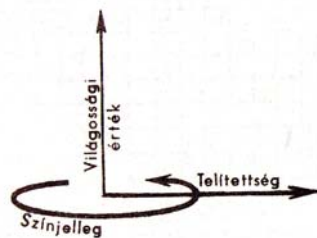
A fény elektromágneses energia. A közvetlen látásérzet keltésére csak a látható sugárzás képes. Az emberi szem csak a 380-760 nm közé eső elektromágneses sugárzást érzékeli, mely keskeny érzékelési sávot egyik oldalról az ibolyántúli, másik oldalról az infravörös sugarak határolják. (1. kép)

Színínger alapján beszélhetünk közvetlen színekről, mint a napfény és a mesterséges fények, illetve közvetett színekről, ilyenek a pigment színek, melyek önmagukban nem látszanak, csak megvilágításban.

Megjelenés szerint megkülönböztetünk felületi színeket (tárgyak, anyagok színei), átlátszó színeket (folyadékok, transzparens felületek színei), térbeli színeket (színes gőzök, gázok, atmoszférikus színek) valamint tükrözött színeket (fényes, visszaverődő felületek színei).

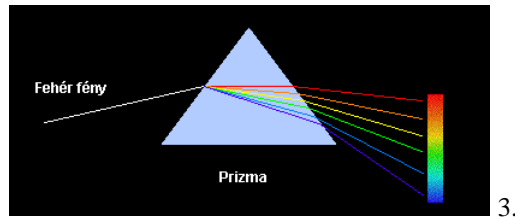


A színlátásnak, az ember érzékelt világról való benyomásainak óriási szerepe van. A színérzet nagyban hozzájárul a térbeli tájékozódásban, a mozgásérzékelésben és a tárgyak térben való elkülönítésében. Tehát azt a tudattartalmat, mely az érzékszerveinkre gyakorolt hatás által keletkezik érzetnek nevezzük. A színérzetnek három alapvető paramétere van, a színezet, a világosság és a telítettség. Ebből adódóan, amikor a színekkel alkotó módon foglalkozó művészek, építészek, stb. kék, sárga, vörös, stb. színmegnevezéseket használnak, hideg-meleg színviszonyokról, színkontrasztokról, színharmóniákról beszélnek, akkor ezeken színérzet viszonyokat kell értenünk. A színérzetek geometriailag egy hengerkoordináta rendszerben igen kifejezően ábrázolhatóak. A függőleges irányban a világossági, a hengerpaláston a színezet, a vízszintes irányban pedig a telítettségi értékek változásának megjelenítésével, egy-egy szín a koordináta rendszer segítségével megnevezhető. A függőleges koordinátán helyezkednek el a „semleges színek” (fekete, fehér, szürke), míg a hengerpalást irányába találjuk az ún. „tarka színeket” (vörös, sárga, kék, stb.) és keverékeiket. (2. Kép)

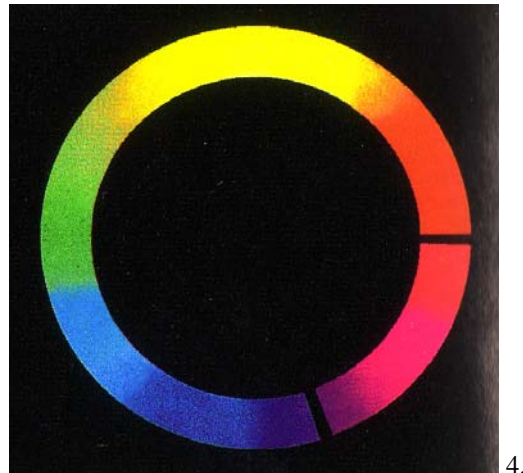


2.

Isac Newton 1676-ban kísérleti úton kimutatta, hogy a fehér fényt háromélű prizával színeképpé lehet bontani. Egy felületen így megjeleníthető színek a spektrumszínek, melyek azonban nem tartalmazzák a bíbort. (3-4. Kép) E színes sáv a színeképpé vagy spektrum. A benne található sok színárnyalat közül hat ún. főszínt különböztetünk meg: vörös, narancs, sárga, zöld, kék, ibolya. Ha e színeket egy lencsével vagy prizával újra egyesítjük, ismét fehér fényt kapunk.



3.

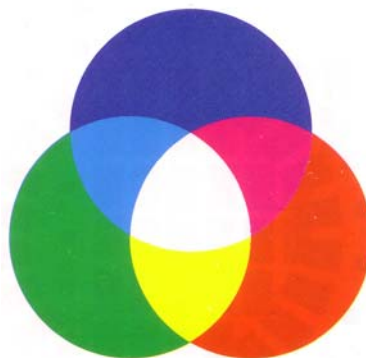


4.

Felvetődik a kérdés, hogy a spektrumszínek tovább bonthatóak-e? Ha például a spektrumszíneket két részre elkülönítjük pl. vörös, narancs, sárga és zöld, kék, ibolya részekre, két olyan keverékszínre kapunk, melyek egyesítésével újra fehér szín jön létre. Ha két különböző fényt egyesítésével fehér fényt kapunk, kiegészítő fénypároknak, komplementereknek nevezzük őket, mivel fehérre egészítik ki egymást. Egymás komplementerei a vörös és a zöld, a narancs és a kék, valamint a sárga és az ibolya színek.

Elemi tapasztalatunk része, hogy két vagy több szín keveréséből új színt, színeket kapunk, illetve, hogy egy színt többféle módon is kikeverhetők. Továbbá a színkeverés könnyen belátható elvi törvénye, hogy az alapszínekkel rendelkezve, azok megfelelő arányú keverésével bármely más szín előállítható. Ez alapvetően kétféle módon történhet. A színkeverés e kétféle rendszere az additív (összeadó), illetve a szubtraktív (kivonó) színkeverés.

Az additív színkeverésen a színes fények leverését értjük. (5. Kép) Mivel, ha a fényhez további fényt, fényeket adunk, egyre világosabb fényértéket kapunk, vagyis a fények összeadódnak, ezért is nevezzük őket összeadó (additív) színkeverésnek. Összeadó színkeverés valósul meg, ha a retinánknak egy pontját gyors időközökben váltakozó fénysugarakkal ingereljük, vagy egynél több különböző színű fénysugár egyidőben éri el az ideghártyát.



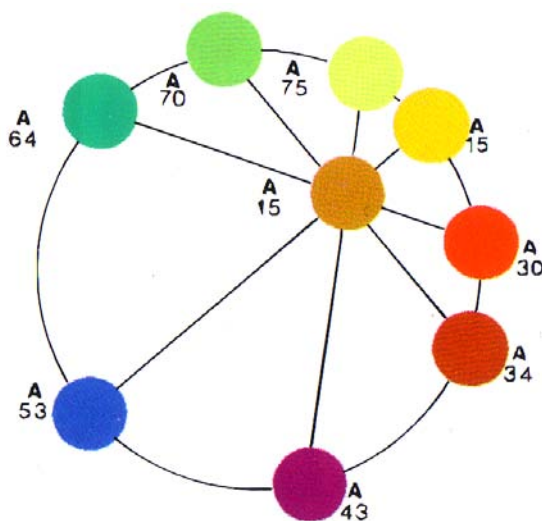
5.

Létrehozható forgó színkorong által, nyomtatott rasterpontok segítségével, valamint különböző színű fények egymásra vetítésével. A legszemléletesebben úgy demonstrálható ha vörös, kék és zöld színű sugarakat úgy vetítünk egymásra egy fehér felületen, hogy kölcsönösen fedjék egymást. Ebben a situációban jól megfigyelhető az additív rendszer lényege, miszerint a három alapszín a vörös, a kék és a sárgászöld. Angol nevük rövidítése szerint RGB rendszernek is nevezik. Két-két szín keveréke egy-egy világosabb ún. mellékszín eredményez - türkiz zöld, ciklámen vörös, sárga - a három szín keveréke pedig a fehér színt adja.

A színes fénysugarak keverésének legfontosabb jellemzőit Grassmann-törvényeknek nevezi a szakirodalom. Grassmann (1853) három tételben fogalmazta meg a fény és a színek közötti legfontosabb összefüggéseket.

1. Az összeadó színkeverés útján létrejött bármilyen színt, a keveréshez felhasznált összetevők spektrális összetételétől függetlenül határozzák meg.

Ebből következik, hogy egyazon színérzetet kiváltó szín, különböző spektrális összetevőkből is kikeverhető. (6. Kép)



6.

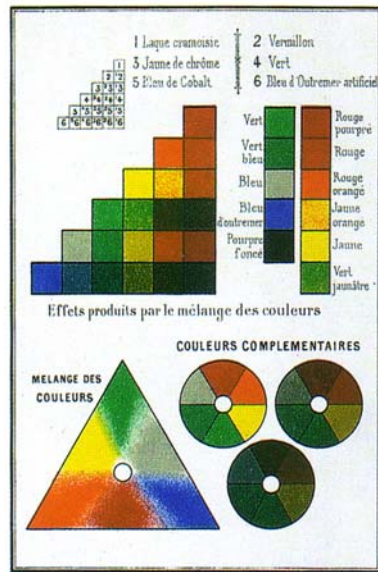
2. Valamely szín jellemzésére három egymástól független adat szükséges és elegendő.

3. A színérzet a nappali látás tartományában a világossággal nem változik.

Minden szín tetszés szerinti fehértartalommal állítható elő.

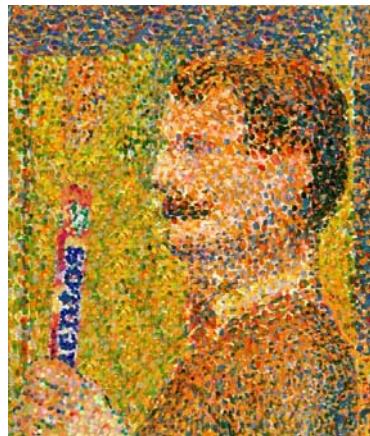
Az összeadó színkeverésnek a színes fotó eljárásban, a nyomdatechnikában, monitor technikában, a kortárs művészet színes fényekkel végzett gesztusaiban jelentős szerepe van.

A pointillista festők a XIX. század végén képeiket apró pontszerű (francia point) ecsetvonásokból építették fel. A művészek a korabeli optikai tanokra, így James Clerk Maxwell (1831-1879) skót fizikus azon felfedezésére, miszerint a színek magában a szemben is vegyülhetnek, nem csak a palettán, Michel Eugene Chevreul a Színes tárgyak illeszkedésének és a színek szimultán kontrasztjainak a törvényeiről (1839) című művére, valamint Ogden Rodd amerikai festő és tudós ez irányú megállapításaira támaszkodva dolgozták ki festészeti módszerüket. Rodd (7. Kép) azon megállapítása miszerint a „ha különféle színek vonalak és pontok formájában kerülnek egymás mellé, megfelelő távolságból nézve vegyítésüket nagyjában-egészében a szem végzi el”⁽²⁾ G. Seurat-ra nagy hatást gyakorolt. Ennek nyomán ő és követői a palettán történő színkeverést a kép felületén létrehozott optikai keveréssel váltották fel, ahol az egymás mellé festett színpöttyök alakítják a képi felületet, és az optikai keverés a szem érzékelése által történik meg. (8. Kép)



7.

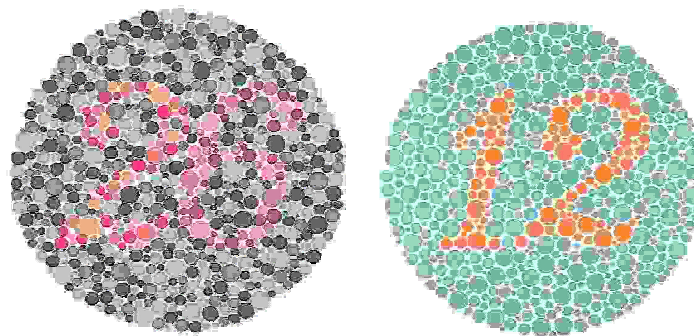
Vagyis a színeiket olyan apró elemekre bontották, melyeknek mérete bizonyos távolságon túl, a szem felbontóképessége alatt van, így összekeveri azokat, mert nem képes külön-külön érzékelni - ez történik a színes televízió képernyője, vagy számítógép monitor képpontjai esetében is -, s ennek nyomán összefüggő keverékszínekből álló árnyalatokat látunk.



8.

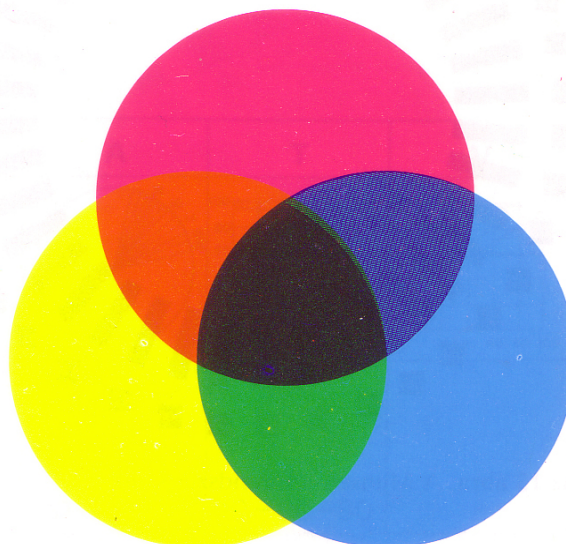
Más célzattal, de hasonló elven működnek az Ishihara-ábrák, melyekkel a különböző színlátási rendellenességeket szűrjük a szemorvoslásban. (9. Kép)

Hogy a színek tudatos érzékelése mennyire tanulható, arra példa, hogy bizonyos szintévesztő rendellenességben szenvedő betegek, tapasztalat és tudatos megfigyelés alapján bizonyos mértékben képesek korrigálni adottságbeli hiányosságaikat.



9.

A szubtraktív színkeverés (10. Kép) nem optikai színkeverés, különböző színes pigmentek, színes folyadékok összekeverésekor, vagy színszűrők egymásra helyezése által valósulhat meg. Elvi lényege, hogy a keverési eljárás során az egyik színhez hozzáadott másik szín bizonyos fénysugarakat kivon, abszorbeál az elsőből.



10.

Vagyis a kivonó színkeverés nyomán keletkezett keverékszínek mindig sötétebbek mint az összetevő színek. Ha pl. egy vörös színű üvegen fehér fényt bocsátunk át, az átbocsátott fényből a vörös üveg minden más színű fénysugarat kiszűr, kivon, csak a saját vörös színét bocsátja át. Ha ezt a vörös színt zöld üvegen (szűrőn) bocsátjuk át feketét kapunk. Mivel a vörös szűrő abszorbeálta (kivonta) a spektrum összes színét kivéve a vöröset, a zöld szűrő kivon minden más színt a zöld kivételével, így egyetlen szín sem marad és az eredmény a fekete, egy abszorpciós szín, melyet szubtraktív színnek is neveznek.

Az anyagok színei ilyen szubtraktív színek. Egy anyagfelület pl. festett bútor, kerítés stb. zöld színét azért látjuk zöldnek, mert felülete abszorbeálja a fény összes színét, kivéve a zöldet, melyet egyedülként ver vissza. Vagyis e zöld felületnek olyan a molekuláris szerkezete, hogy a zöld szín kivételével minden más színt abszorbeál. Önmagában a kerítésnek nincs színe, csak a fény által válik láthatóvá. És végül, ha e zöld felületet vörös fényvel világítjuk meg, tehát olyanval, amely összetevője semennyi zöld színt sem tartalmaz mely visszaverődne a zöld felületről, ismételten csak fekete lenne az eredmény.

A kivonó színkeverés eredménye mindig a felhasznált színek spektrális összetételétől függ, nem pedig a felhasznált színek színjellegétől. Vagyis két azonosnak látszó szín ha összetevőik nem azonosak, egy harmadik színnel keverve különböző színt fog eredményezni, ellentétben az összeadó színkeveréssel.

A kivonó színkeverés rendszerében az alapszínek a sárga, zöldeskék, bíborvörös, melyeket első rendbeli, vagy elsődleges színeknek is neveznek. Keveréseiket a narancsot, a zöldet és az ibolyát másodrendű színeknek nevezzük. (11.Kép) Az így kapott színek elemeit összekeverve elvileg fekete színt kapunk. A gyakorlatban azonban nagyon nehéz meghatározni azokat a pigmenteket, anyagokat, melyek a színek elvi tulajdonságait maradéktalanul kiteljesítik, ezért a felhasználónak mindig az adott matériához kell igazítani a színrendszeri elvet.



11.

Például a nyomdai reprodukálásához alkalmazott nyomdafestékek színezet meghatározó pigmentjei sem szintanilag, sem színerőben nem ideálisak, ezért a nyomdai eljárásokban a színes nyomtatásnál a sötét árnyékok és a fekete képrészek tökéletesebb megjelenítéséhez egy hozzáadott fekete festéket is alkalmaznak. Így alakult ki a „négy színnyomósos reprodukció” a nyomdaiparban, melyet a színek angol nyelvű kezdőbetűi alapján „CMYK” eljárásnak neveznek. A „K” az angol kulcs szó (key) kezdőbetűje, mely ebben az esetben a fekete színt jelenti.

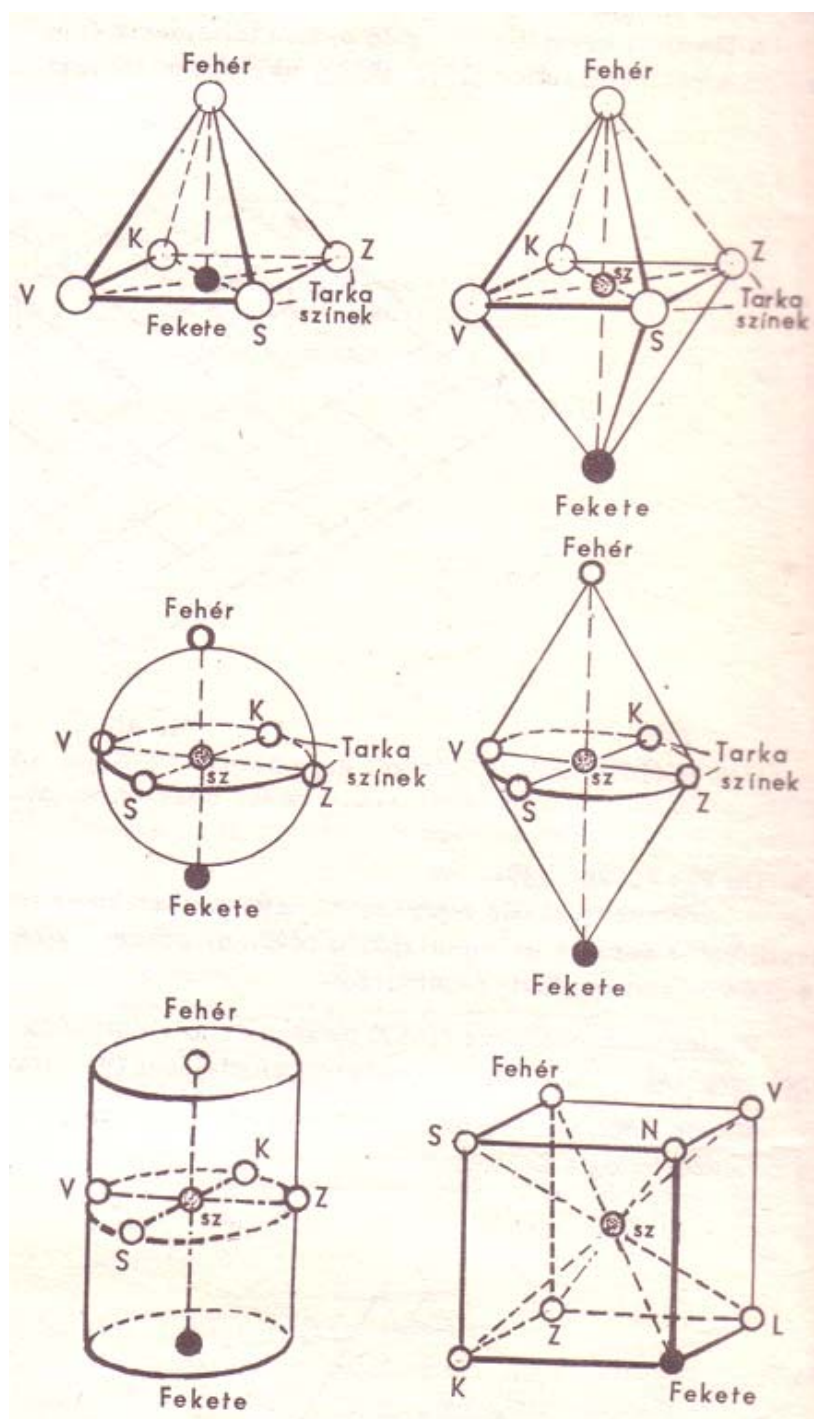
A színek mai értelemben vett rendszerbe sorolása a XVII. században kezdődött, de hogy a színek roppant halmazában az emberek képesek legyenek eligazodni, a kezdetektől fogva megkísérelték a színeket rendszerbe állítani (Platon, Arisztotelész, Demokritosz).

A színrendszerek általában színminta gyűjteményekben mutatják be, az un. színtestet, mindig az adott rendszer elve, formája szerint, melyek a XX. századra négy csoportba sorolhatók. Az additív, a szubtraktív színkeverésen alapuló, a nyomtatott raszter és a színérzet paraméterekre vonatkozó színrendszerek. Általános jellemzőjük, hogy a színmintákat igyekeznek a színtestben egyenletesen elosztani az összehasonlító színmeghatározás szempontjai miatt. A színmintákhoz jel, vagy kódszám tartozik, mely vagy a színkeverési összetevőkre, vagy a színezet, telítettség, világosság színérzet paramétereire utal. (12. Kép)

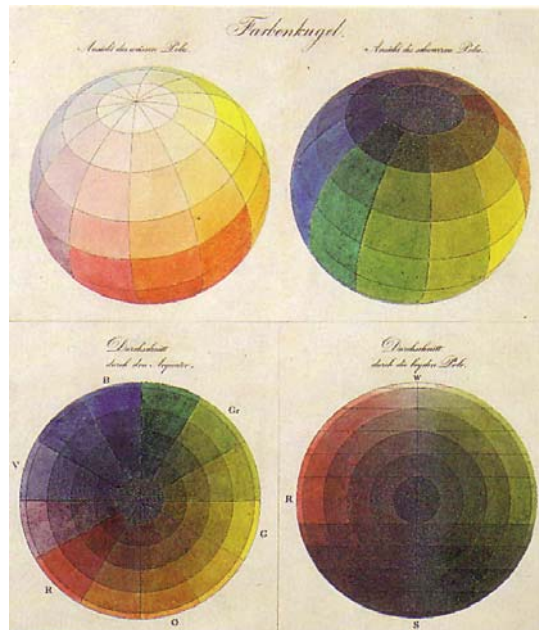


12.

„Ennek megfelelően a tudósok számos három dimenziós színtestet hoztak létre. Így találkozhatunk gúla, gömb, henger, kettős gúla, kettős kúp, vagy csúcsára állított kocka alakú színtestekkel, melyekre általában az jellemző, hogy alap vagy közélapjukon a színek testátlójukhoz tartozó csúcsaikon a fehér és fekete „színek” találhatóak. (13-14. Kép) E két utóbbi végpont közötti testátló a szürke árnyalatok skálájának helye. Sajnos használatuk meglehetősen nehézkes volt, és számos hiányossággal is rendelkeztek, például a bennük felvett két színpont közötti távolság (színdifferencia) különböző színek esetén nem érzékelyes az emberi szem számára.

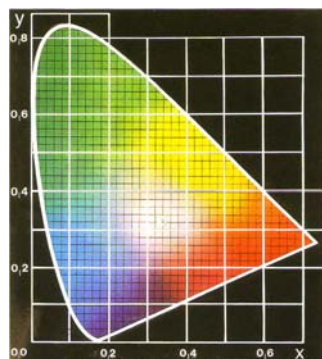


13.



14.

A tudományos és társadalmi igények a színérzet-helyes mérés és ábrázolás megvalósítására a tudósokat arra kényszerítették, hogy végül, 1931-ben a Nemzetközi Világítástechnikai Bizottság (CIE) az RGB fényszínekre egyszerűsített diagramot fejlesztett ki. (15. Kép)



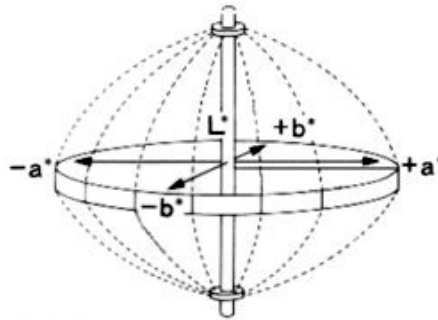
15.

A végül is CIE diagramnak keresztelt színtér egy képzelte színkúp metszete, melyen számított színkoordinátákkal a fényszínek x , y , z , mérőszámokkal egy síkban meghatározhatók, míg a tárgyszínek jellemzésére az x , y , Y , értékeket kell megadni (az Y itt a szín világosságára utaló koordináta). A diagram patkó alakú görbéjén a telített tiszta spektrumszínek találhatók. A patkó két végét összekötő egyenes a bíbor szín vonala (mivel a bíbort a spektrum közvetlenül nem tartalmazza).

Spektrofotométer nevű színmérő műszerrel mért értékek alapján e diagram körülhatárolt területén a természetben található minden szín pontja ábrázolható. A CIE diagram és mérési rendszer nagyon gyorsan nemzetközi szabvány lett. A mérőeszközök és módszerek tökéletesedésével azonban kiderült, többszöri átdolgozása ellenére, vannak hibái (pl. azonos nagyságú színkülönbségeknek a diagram különböző területein más-más távolságok felelnek meg, tehát korlátozottan érzethelyes). Ennek ellenére a nemzetközi kereskedelemben, (pl. a bor, vagy a méz hamisítás elleni védelme, csomagolásoknál a védett színek beazonosítása területén) perdöntő. A nyomdaiiparban használata lehetővé teszi, hogy megbecsüljük az RGB monitorok, és különböző nyomdafestékek relatív színtartományát.

A színkülönbség differenciák minimalizálására a CIE 1976-ban új diagramot vezetett be, a CIELAB-ot mely egy módosított színingertér. Ebben két színpont távolsága - a

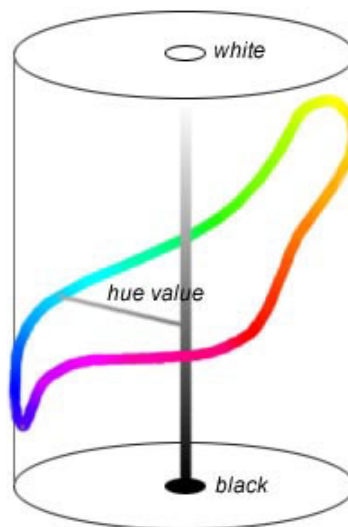
színtartománytól függetlenül - közelítőleg arányos az érzékelés szerinti színkülönbséggel. A színtest gömb alakú. (16. Kép)



16.

A gömb kör alakú alapsíkja az a színtér, ahol az azonos világosságú színek helyezkednek el, és ez vertikálisan változik a gömb felső pontját jelentő fehér, és alsó pontját jelentő fekete között. E két pont között egy színek nélküli szürke árnyalatokat tartalmazó skála keletkezik.”⁽³⁾

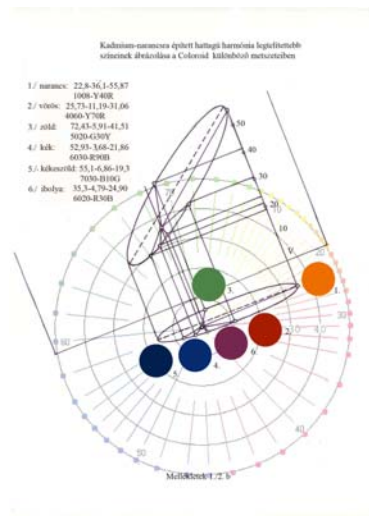
Feltétlen megemlítendő a Coloroid-színrendszer, mely színharmónia intervallumokra épül, és a Budapesti Műszaki Egyetemen prof. Nemcsics Antal dolgozta ki. Esztétikailag egyenletes színtere, szemléletes jelölési rendszere és a CIE XYZ-rendszerrel való kölcsönös kapcsolata - jelszámaikat közvetlenül a műszeres mérés adataiból kapott színösszetevőkből vezeti le - alkalmassá teszi a színeskörnyezet tervezésben, színoktatásban és a színekkel folytatott alkotói munkában való széleskörű használatra. (17. Kép)



17.

A színdinamika utóbbi években történt említendő fejleménye Tari Gábor a Budapesti Műszaki Egyetemen folytatott PhD. kutatásának eredménye, Nemcsics Antal Coloroid színrendszerére alkalmazott „Imcolor Színharmónia Rendszere”. Az „Imcolor Színharmóniarendszer” olyan alkotói feladatoknál pótol egyfajta hiányt a színdinamikában, ahol számos különböző szín összehangolására van szükség. Ilyen műfajok pld a festészet, városrészek átfogó színtervezése, belsőépítészet, vagy akár a grafikai tervezés, webdesign. A színtestből akár geometriailag is szerkeszthető, úgynevezett harmóniaellipszisek metszenek ki 3 x 2 komplementer színpárt hierarchikus szűrketartalom változással, amit az egymásból származtatott színkeverés biztosít. Általában 3 színezetből keverhető ki a 6 különböző szerepeltetett színérték. A színkör teljessége - mindig egy érzelmi szempontból uralkodó szín kiemelésével - ellipszissé transzponálva válik egyedi hangulatúvá. A színezetek egymásból

származtatottsága a legjellemzőbb természeti színösszefüggéseket és a színérzékelés biológiai sajátosságait testesíti meg. (18. Kép)



18.

A színek fiziológiai kutatásának egyik legfontosabb eredménye a színek kontraszthatásainak felismerése. E kontrasztjelenségek határozzák meg színérzeteink legnagyobb százalékát. A színkontrasztok oly erős és határozott impresszív, impresszív és konstrukciós hatással rendelkeznek, hogy lehetetlen a kontraszthatásokra nem úgy tekinteni, mint a színek alapvető forma, karakter, tér vagy hangulatteremtő lehetőségeire.

A kutatók a színkontrasztokat mint retinális fiziológiai folyamatot vizsgálták, a színkonstancia, a színállandóság-vizsgálatokkal közös összefüggésben. Ennek lényege, hogy „különböző (...) megvilágításoknál a környezet tárgyairól szemünkbe érkező fénysugarak különbözőek”, de ez „színelményeinkben általában nem tükröződik vissza. (...) A szín, amelyben környezetünk tárgyait leggyakrabban látjuk, kitörölhetetlenül belevésődik emlékezetünkbe, az emlékkép maradandó jellegzetességüvé válik. Amit egy tárgy valódi színének nevezünk, valójában az a szín, mely emlékezetünkben erősen hozzákapcsolódik ehhez a színhez.”⁽⁴⁾

Színkontrasztról, kontrasztjelenségről akkor beszélhetünk, ha két szín vagy színhatás együttes észlelése, vizsgálata nyomán, meghatározott különbségek állapíthatók meg. Érzékszerveink természete okán, leginkább csak összehasonlítások eredményeként vagyunk képesek érzékelni a jelenségeket. A kontrasztok egy része is ellentétpárok poláris tulajdonságaira épül. Kicsi-nagy, hideg-meleg, sötét-világos, tört-intenzív stb. Ebben az összefüggésben egymást értelmezik, meghatározott viszony-rendszerükben egymás tükreben nyernek értelmet. A vonal hosszú karaktere, a mellette lévő rövidebb vonaltól nyer igazolást. Viszont elképzelhető, hogy egy adott szituációban pont egy minimális különbség okozhat kompozíciós feszültséget. Így a színek esetében is a kontraszthatások révén, azok célzatos alkalmazásával fokozhatjuk, illetve csökkenthetjük egyes színértékek hatását.

A színkontrasztok jelenségeivel Goethe óta számosan foglalkoztak, így Bezold, Chevreul, Holzel. A művészettel, főleg festéssel kapcsolatos összetevői a Bauhaus tanítási módszerében jelentős szerepet kaptak. Klee, Albers és főképpen Johannes Itten ez irányú munkássága máig meghatározó.

Itten hét színkontrasztot különböztet meg, Nemcsics Antal Színdinamika című művében ebben a sorban tárgyalja még a szukcesszív kontrasztot, melyet Goethe is kimerítően és máig is érvényes módon tárgyal.

1. Magábanvaló, vagy színezet kontraszt
2. Fény-árnyék, vagy világosság kontraszt, de (főleg a festők) nevezik tónuskontrasztnak is.
3. Minőségi kontraszt
4. Hideg- meleg kontraszt

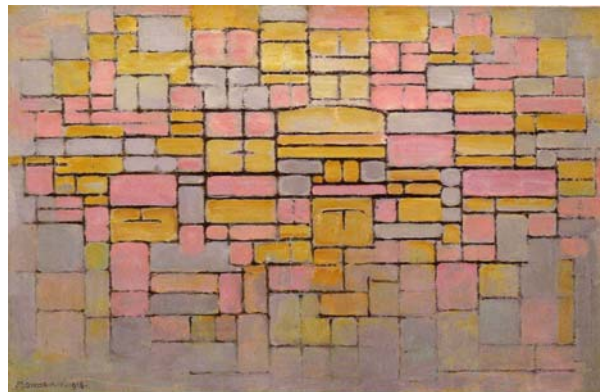
5. Komplementer vagy kiegészítő kontraszt
6. Mennyiségi kontraszt
7. Szimultán kontraszt - Szukcesszív kontraszt

A kontraszthatások a legritkább esetben jelentkeznek elkülönülve, általában több kontraszthatás egyidejű jelenlétét észlelhetjük, és a vizsgálat fiziológiai vagy esztétikai apropója határozhatja meg, hogy melyik színkontraszt hatás jut éppen érvényre. Így pl. egy zöld-vörös szín-pár egyszerre vizsgálható mint komplementer kontraszt, hideg-meleg kontraszt, mint a színezet kontraszt egy szélsőséges esete, vagy adott esetben mennyiségi összetevői alapján felfogható mennyiségi kontrasztként is.

1. A magábanvaló, vagy színezet kontraszt a színérzet egyik alapvető paraméterének különbségére, a színezetbeli különbségekre vonatkozik. Legteljesebben legalább három, a színekben egymástól karakteresen eltérő helyet elfoglaló szín ütköztetésére van szükség. Jellege harsogó, színes, tarka és erőteljes. Hatása az elsődleges rendbeli színek esetében a legintenzívebb. (19. Kép) Ha a színek ettől távolodnak, hatásának intenzitása is csökken. (20. Kép)



19.

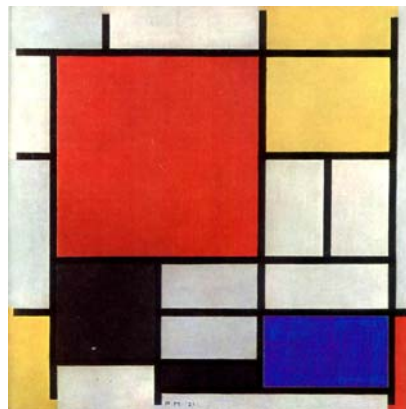


20.

Hatása más színkontrasztokkal együtt alkalmazva pl. mennyiségi kontraszt, fény-árnyék kontraszt, sokféle kifejezési lehetőséget rejt. A színek erőteljessége, telítettségi hatása, egy szín ragyogása fokozódik ha sötét kontúrt, vagy háttérrel kap, ugyanakkor hatása kiterjedési ereje csökkenthető világos kontúrral illetve környezettel. (21-22. Kép)



21.



22.

Megtalálható különböző népek népművészetében, középkori miniatúrákban és mindenütt, ahol a dekorativitásnak szerepe van. A középkori üvegablakok készítőinek, vagy a klasszikus avantgárd festőinek egyaránt kompozíciós eszköztárába tartozott. (23-24. Kép)

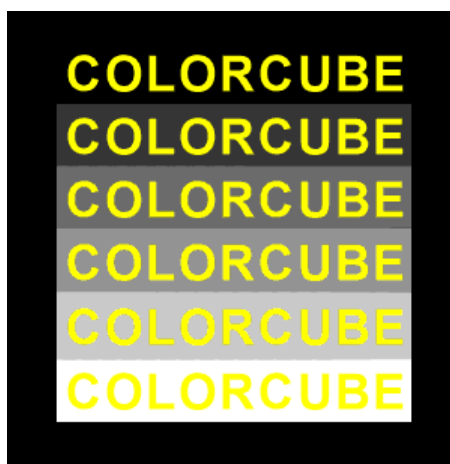


23.



24.

2. A fény-árnyék vagy világosság kontraszt a színérzet másik meghatározó elemére a színek tónusára, a színek világossági skálán elfoglalt helyére utal. A legkézzelfoghatóbb kontrasztjelenség, a fény és az árnyék dinamikus viszonyrendszerében a forma megjelenítésének, a térillúzió létrehozásának, kifejezésének leghatásosabb eszköze. Az emberi szem nagyon érzékenyen reagál színek tónus különbségeire. A sötét-világos, fekete-fehér, szélsőséges polarításában terül el a szürkék illetve a középtónusok végtelen skálája. Mivel a semleges és karaktertelen szürke szín a legalkalmasabb bizonyos közvetítő szerepekre, a legképlékenyebben formálható (pl. szimultán hatást egy másik színnel előidézve). (25. Kép) A világosság kontraszt egyik legnagyobb jelentősége, hogy rámutat a színek alapszíneinek jelentős világossági különbségeire. Nyilvánvaló, hogy egy telített sárga meglehetősen világos jellegű szín, nincs sötét változata, ellenben egy telített ibolya a maga sötétségében éri el a legintenzívebb ragyogását.



25.

A világossági kontraszt gyakorlatilag minden kor művészetében jelen van, megjelenési formája igen gazdag, a grafikától, a tipográfián keresztül a festészet napjainkig tartó egész históriájáig, de legkarakteresebb formáját az európai festészet reneszánsztól a romantikáig húzódó vonulata képviseli, ahol olyan nagy mesterek formaalakító eszközeként vizsgálhatjuk mint pl. Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, Velazquez vagy Goya. (26-29. Kép)



26-29.

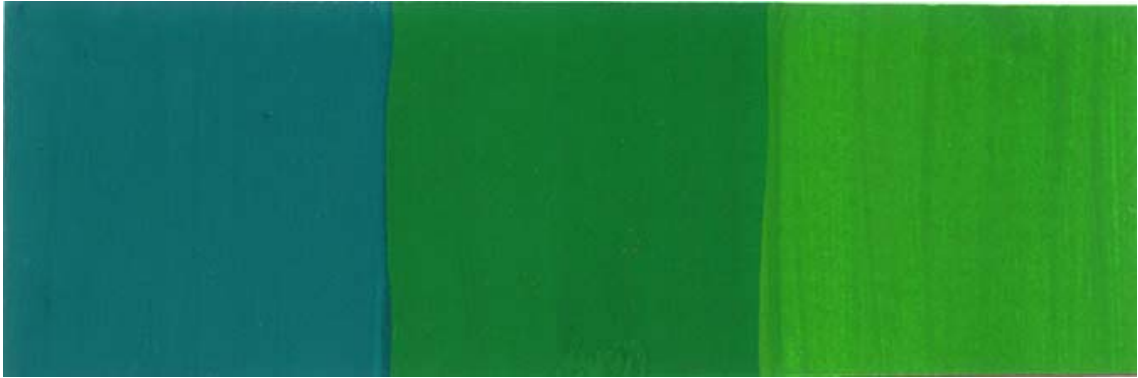
3. A minőségi kontraszt egy színérzet meghatározásának harmadik összetevőjére, a szín tisztaságára, telítettségi mértékére, szaturáltságára utal. Vagyis az intenzív, ragyogó, telített színek és a tört színek közötti különbség megnevezésére szolgál. Mivel a színek első és másodrendű színei nem azonos világossági szinten jelennek meg a legintenzívebb módon, az eltérő színek különböző módon reagálnak a különböző színtörési módokra. Ez Itten szerint négyféle módon történhet: egy adott színhez fehéret, feketét, szürkét, illetve a komplementerét keverhetjük, hogy az adott tiszta szín tört változatát kapjuk. Egy szín telített illetve tört viszonylatai nagyon viszonylagosak lehetnek. Egy adott szín melyet tompának érzünk egy telítettebb szín mellett, egy nála tompább szín mellett intenzív karaktert ölthet. (30-32.Kép)



30-32.

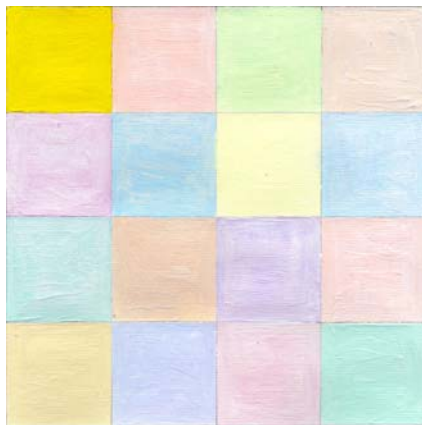
4. A hideg-meleg kontraszt a színek vegetatív idegrendszeri hatását tükrözi. Kísérletekkel kimutatott tény, hogy a környezet színhatásai nagymértékben hatnak az ember és az állatok idegrendszerére, nagyon komoly szerepe van a hőérzet, a szellemi aktivitás, általános közérzet alakulásának szempontjából. Az orvoslásban régóta alkalmazott módszer a színterápia. Ennek a szíkontrasztnak ismerete tehát nagymértékben befolyásolhatja a színes-környezet tervezők munkáját.

A színkörre pillantva megállapíthatjuk, hogy a legvilágosabb színkörbeli szín a sárga és a legsötétebb szín, az ibolya által alkotott világos-sötét tengelyre merőleges lesz a vörös-sárga és a kékeszöld, a hideg-meleg kontraszt pólusait összekötő tengely. A sárgától a vörösesibolyáig terjedő színeket általában meleg színeknek, az ibolyától a sárgászöldig terjedő színeket pedig hideg színeknek nevezzük. Ez igaz lehet általános színjellegek besorolásánál, de mint az összes szíkontraszt esetében itt is egy-egy szín megítélése a közvetlen környezet függvénye és nagyon relatív. Pl. egy zöld melegebbnek hat egy türkiz (kékeszöld) viszonylatában, de hidegebbnek a sárgászöldnél. (33. Kép)



33.

A hideg-meleg kontrasztot érzetben, karakterviszony tekintetében más asszociációs párok is kifejezik. Árnyas-napos, megnyugtató-izgató, távoli-közeli, légies-sűrű, nedves-száraz stb. Egy festő számára a színek egyik legkarakteresebb és legköltőibb tulajdonságát képviseli. Komoly érzelmi, festői hatások eszköze lehet. Érdekes a kapcsolata a fény árnyék kontraszttal. Egyrészt a hideg-meleg kontraszt akkor tud a legteljesebb, legcsengőbb formájában megmutatkozni, mikor két szín között nincsenek tónuskülönbségek. (34-35. Kép)



34.



35.

Másrészt, ha a sötét-világos és a hideg-meleg kontraszt együttesen, jelenik meg, nagyon határozott térképző hatása lehet, mint pl. a légperspektíva festői alkalmazásánál, ahol a tér egyre halványuló tónus-tér rétegeit e rétegekhez hozzárendelt egyre hidegebb színskála követi. (36. Kép)



36.

5. A komplementer, vagy kiegészítő kontraszt poláris kontraszthatás, a színek ellentétükben való kiteljesedésének kontrasztja. Máig nem megmagyarázott fiziológiai jelensége a szemnek az

a fiziológiai tény, hogy szemünk igényli egy adott szín komplementer kiegészítését. Ezt megfigyelhetjük az utókép effektusban és a szimultán jelenségben egyaránt. Ha tekintetünket mondjuk egy intenzív vörös alakzatra függesztjük, majd szemünket becsukjuk, utóképként megjelenik benne az alakzat kiegészítőszínben, vagyis zöldben. Bármely más színnel végezzük el ezt a kísérletet mindig az a tapasztalat, hogy az utókép a szemlélt szín kiegészítő színe lesz.

Ez a komplementer törvény a színekkel foglalkozó minden tervező és alkotó számára nagy jelentőséggel bír, mivel alapvetően befolyásolja mind az egyensúlyra való törekvést, mind a komplementer szín hiányából adódó feszültséget. Komplementer szín-pároknak azokat a színeket nevezzük melyek keverékéből szürke szín jön létre. Már korábban említettük, hogy fizikai értelemben komplementerek azok a színes fények is, melyek keverése fehéret eredményez. A komplementer színpárok a színek egymással szembenálló pólusain helyezkednek el. Így a vörös-zöld, vörösesibolya-sárgászöld, sárga-ibolya, sárgásnarancs-kékesibolya, narancs-kék, vörösesnarancs-kékeszöld. Mint a spektrum színek esetében itt is minden egyes kiegészítő szín-pár tartalmazza összetételében a három alapszín és bármelyik szín csak egyetlen meghatározott komplementer színnel rendelkezik.

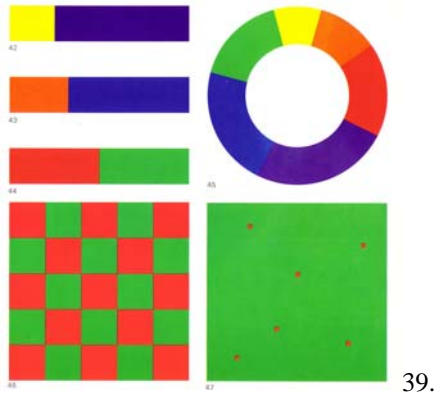
Minden színjellegű ellentétpár külön karakterrel is bír. Így a sárga-ibolya egyben a legvilágosabb és a legsötétebb színek színe is tartalmazza. A vörös-zöld kontraszt a leginkább kiegyensúlyozott, tónusértékük és szaturáltságuk is egyenlő mértékű. A narancs-kék pedig a legnagyobb hideg-meleg ellentétet is képviseli. (37-38. Kép)



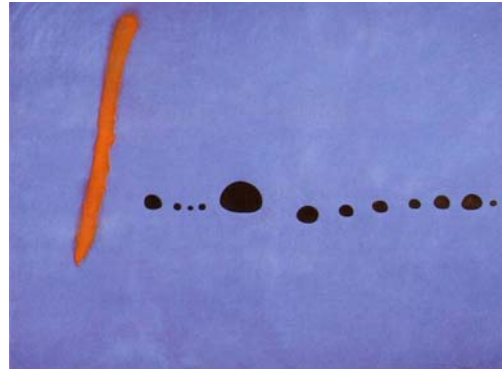
37-38.

6. A mennyiségi kontraszt különböző színfelületek egymáshoz viszonyított méretkülönbségeire vonatkozik. A mennyiségi kontraszt azt a kérdést feszegeti, hogy melyek azok a kiterjedési arányok, melyek egyensúlyt teremtenek két vagy több szín között, vagyis egy aránykontraszt. Vizsgálni kell a szín telítettségi fokából adódó világító erejét és a szín felületnagyságát. Goethe tapasztalati alapon megpróbálta a színek színeit - melyek különböző világító erővel bírnak - számarányokkal kifejezni, mely értékeket Itten szintenében lényegében megerősít.

Ennek eredménye, hogy a kiegészítő szín-párok egyensúlyi arányai azonos méretű felületek esetében: sárga-ibolya $1/4-3/4$, narancs-kék $1/3-2/3$, vörös-zöld $1/2-1/2$. (39. Kép) A mennyiségi arányok szélsőséges alkalmazása esetén éppen a statikus egyensúly megbomlásából adódó feszültség, a kisebb felületű szín „agresszívabb” jelenléte, a mennyiségi kontraszt érdekes kifejezési, kompozíciós lehetőségei közé tartozik. (40-43. Kép)



39.

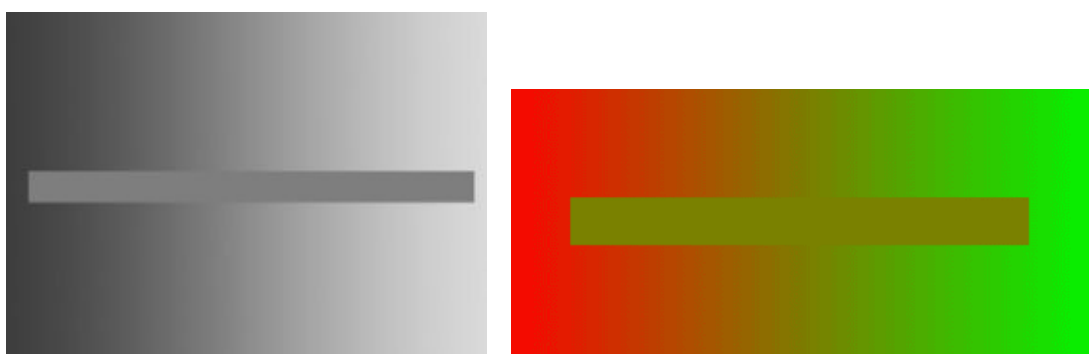
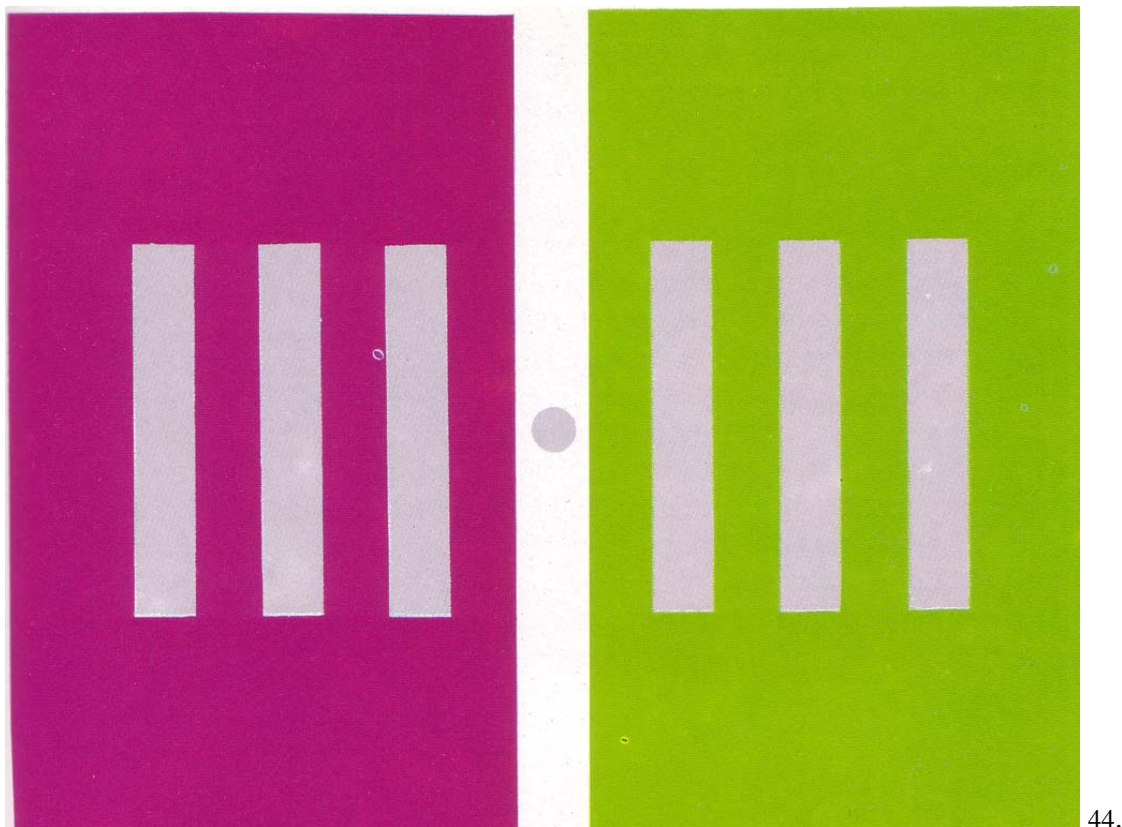


40-43.

7. Szimultán kontrasztnak azt a szemünkben lejátszódó jelenséget nevezzük, mikor egy szín észlelésekor egyidejűleg, vagyis „szimultán módon megköveteli a komplementer színt, s öntevékenyen létrehozza, ha nincs jelen.”⁽⁵⁾

A szimultán hatást legszemléletesebben szürke és erősen telített színek viszonyában tudjuk legszemléletesebben vizsgálni, ha a szürke világossági értéke azonos a telített színnel, akkor erre a telített színre helyezett, azzal azonos tónusú szürkét az alapszín komplementereként érzékeljük. Ha hosszabb ideig, erőteljesen nézzük az intenzív alapszín és a vele tónusazonos szürke szín párosát, szemünk fáradni kezd az alapszínre, illetően, a szimultán módon megjelenő komplementer szín viszont fokozódni látszik.

„(...) valamennyi színnel elvégezhetjük ezeket a kísérleteket, mégis főleg a zöld és a bíbor ajánlható erre a célra, mert e színek feltűnő módon hívják elő egymást.”⁽⁶⁾ (44-45. Kép)

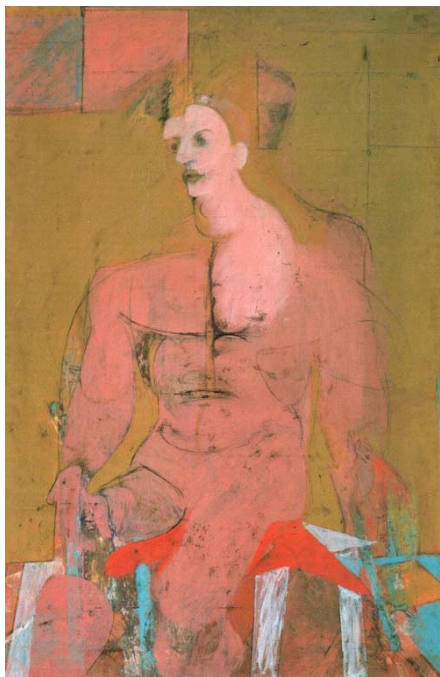


E kontraszt talányosságához tartozik, hogy csak a szemünkbe keletkezik, valójában nem létezik. Számos színalkalmazási szituációban elkerülendő a szimultán kontraszthatás, ilyenkor a színek finom, tudatos hangolásával, modulálásával, a tónuskülönbségek megnövelésével elkerülhető a jelenség létrejötte. Ugyanezen elv alapján úgymond segíthetünk, elébe is mehetünk a szimultán jelenség előidézésében. Pl. ha egy telített narancssárga felület mellett a semleges szürkéhez egy nagyon kis mértékű kéket keverünk, a szimultán hatás könnyebben előidéződik.

De a szimultán hatás erőteljesen jelentkezik az úgynevezett „majdnem komplementer” szín-párok esetében is. Pl. ha a narancsvörös színt egy tiszta zöld színnel állítjuk kontraszt hatásba, akkor a zöld szín a narancsvöröset a tiszta vörös felé, a narancsvörös pedig a zöldet a kékeszöld felé próbálja kényszeríteni, különös szimultán vibrálást előidézve. A festők régóta élnek e hatás feszültségkeltő, nyugtalanságot sugalló kompozíciós lehetőségével, (46-49. Kép) de a díszlet, látványtervezésnél, belső terek színkialakításánál, textil tervezésnél a szimultán kontraszt hatásának figyelembevétele elengedhetetlen.

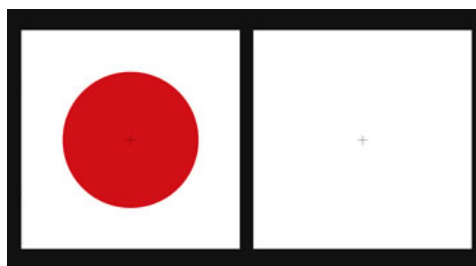


46-47.

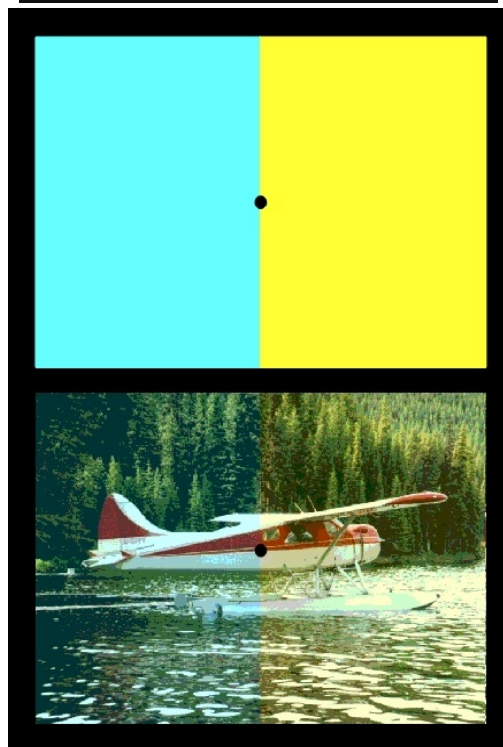


48-49.

8. A szukcesszív kontraszt létrejöttének ugyanazok az okai, mint a szimultán kontrasztnak, csak a színek egymásra hatása nem egyidejű, hanem egymás után való szemlélés következménye. (50-51. Kép)



50.



51

Goethe így írja le élményszerűen a jelenséget. „Mikor estefelé bementem egy vendégfogadóba, s egy jó alakú, hófehér arcú, fekete hajú és skarlátvörös pruszlíkba öltözött lány lépett a szobámba, éles pillantást vettem rá a félhomályban, ő pedig némi távolságra állt előttem. Amikor aztán elmozdult arról a helyről, a velem szemben lévő fehér falon egy világos fénnel övezett fekete arcot láttam, a teljesen kivehető alak ruhája pedig tengerzöld színben jelent meg.”⁽⁷⁾

„Gothe leírja a szín elementáris és 'érzéki-erkölcsi' hatását. Megállapításai alapvetők, s ezeket lényegében átveszik a művészek és a szín-pszichológusok. Ez a kifejezés: érzéki-erkölcsi hatás a színnek az a döntő és jelentékeny hatását jelöli, amit a szem érzékszerve révén tesz a kedélyre.”⁽⁸⁾

A színeknek komoly érzelmi, intellektuális hatása van. Régi korok képei, a színek művészetben koronként megírható története, a különböző nép és korcsoportok színpreferencia vizsgálatainak eredményei, az emberi környezet szintén koronként megírható színtörténete, a ruha és divat története, mind-mind erről az érzéki, erkölcsi hatásról szól. A színek évezredek óta életünk mindennapi részét képezik, gondolataink, érzéseink kifejezéseinek kikerülhetetlen eszközei. Annyira átszövi nyelvünket, gondolkodásunkat, hogy szinte észre sem vesszük mindennapi használatukat. Jelentérendszerük fontos rétege az emberi kultúrák kommunikációs nyelvezetének. Szimbolikájuk túlmutat a primer nyelvi közlésen, azon túli, mélyebb, közösség-összetartó ereje van. A gyász, az ünnep, egy közösséghez, néphez, csapathoz tartozás kinyilvánításának aktusában mindig fontos szerepet játszik. A heraldikától és a zászlók ősi szimbolikájától, napjaink csapatsportjainak mez-színéig széles a skálája, de a vallási, politikai

élet is felhasználja a színek szimbolikus erejét. A különböző politikai mozgalmak, politikai pártok, az egyházi liturgia és hierarchia szintén szigorú szín-szimbolikával rendelkeznek.

Az adott kultúra ismerete, magában foglalja színeinek szimbolikus, és gyakorlati ismeretét. Az egy kultúrában élők színasszociációi azonos képzeteket, jelentéstartalmakat társítanak egy-egy színhez. Ez kultúránként gyakran eltérő, és specifikus tartalmaik nem állandók. Pl. a mai elterjedt fekete gyászszín csak a XV-XVII. századra rögzült, előtte a gyász színe éppen a fehér volt, Ázsiában ma is az. A sárközi falvakban még a XX. század első felében is a fehér gyászszín használata volt általános. A középkori „fehér királyné” megnevezés is özvegy királynét jelentett.⁽⁹⁾

Egy falusi közösségnek szigorú színhasználati szabályai voltak, melyek kifejezték, megjelölték az emberi életszakaszok, (hajadon, asszony, özvegy stb.) hierarchia, ünnepek, rendjét.

Nyelvünk, melynek közösség összetartó fundamentális szerepe vitathatatlan, tele van színekre utaló kifejezésekkel: vörös a dühtől, lila volt a feje, lila köd (túl elvont), sárga irigység, zöldfülű, szürke eminenciás, stb.

A színszimbolika történelmi koronként eltérő tartalommal ruházta fel a színeket, melyeknek elemei, asszociációs tartalma mai közös kulturális örökségünk.

Az egyiptomiak mágikus színei a sárga, vörös, kék, zöld, fekete és fehér színek voltak.

„Mikor az Ozirisz csillagkép megjelent Egyiptomban, a Nílus megáradt, a táj pedig kizöldült. Ozirisz-t, mint a leghatalmasabbat magasztalták, a nagy, zöld férfiistent, aki a termékenységért felelős. Ugyanakkor a halál és az újjászületés fekete istene is, aki áldozati ajándékul csak fekete bikát fogad el. Gyilkos fivére, Seth vörös hajú és vörös szemű volt, úgy tartották, a vörös szerencsétlenséget hoz. Az egyiptomiak legmágikusabb színei ezért az anyaföldet jelentő fekete, a terméketlen sivatagot jelentő vörös, a növekedést jelképező zöld és a fényt szimbolizáló fehér volt.”⁽¹⁰⁾ A jó álmokat barna, a rossz álmokat piros színnel jegyezték fel. A „piros színnel utaltak arra, hogy az álmodó Seth-Typhonnak, a sötétség és a gonoszság istenének híve, vagyis szenvedélytől megszállott emberek álmodták.”⁽¹¹⁾

Mózes sátra négy színű volt: fehér, vörös, kék, narancssárga.⁽¹²⁾

A görög filozófia intenzíven foglalkozott a színek kérdésével. (Platon, Demokritosz, Arisztotelesz) (... „a szín a formák látással fölmérhető és észlelhető kiáramlása.” Platon: Menon)

A Galenostól származó négy vérmérséklet-típust színekkel szimbolizálták. A szangvinikust vörössel, a kolerikust sárgával, a melankólikust kékekkel, a flegmatikust zöld színnel jellemezték. „Lüscher, svájci pszichológus szerint e négy szín az emberi életben önértékelésünk négy alapvető képviselője. A vörös az izgatottságot okozó, aktivizáló önbizalmat adó. Segítségével megtanulunk hinni, bízni önmagunk erejében. A sárga oldottságot tükröz, a változatos viselkedést biztosítja, segítségével megvalósítjuk önmagunkat. A zöld elősegíti az állhatatos viselkedést, biztosítja azbecsülésünket. A kék a megnyugtató, a megelégedést kiváltó szín, általa megtaláljuk helyünket a világban.”⁽¹³⁾

A négy őselemet is színekkel szimbolizálták, a tüzet a vörös, a levegőt a sárga, a vizet a zöld, a földet a kék szín jelenítette meg.

A kereszténység színszimbolikáját az egyház részéről a katolikus liturgia színei, a vörös, lila, zöld, fehér, fekete, valamint a világi heraldikus színek jelentik. (52. Kép) A fehér színt az ártatlanság jelképének tartották, ezért a gyerekeket és a szüzeket fehér ruhában és koporsóban temették el és ezért fehér a menyasszonyi ruha.

A katolikus liturgia máig a pap miseruhájának és az oltárdíszek színét is összhangba hozza az adott nap ünnepével ill. az egyházi év adott időszakával.



52.

A fehér (arany) a dicsőség színe, Krisztus mindent megtisztító fehér fényét szimbolizálja, ami a tisztaságot, az ártatlanságot jelképezi. Ezért a karácsonyi és húsvéti időben, valamint Jézus, Mária és a nem vértanú szentek ünnepein használják.

A vörös a megváltás, a vértanúság színe. Krisztus vérének és szeretetének, önfeláldozásának jelképe Virágvasárnap, Nagypénteken, Pünkösdkor, az Úr szenvedésének ünnepein, valamint a vértanúk ünnepein alkalmazzák.

A zöld, a remény jelképe, a keresztségnél használják, az évközi idő vasárnapjainak és hétköznapjainak színe.

A fekete, a gyász, a reménytelenség, a fénytelenység színeként a halotti szertartások és a nagypéntek színe.

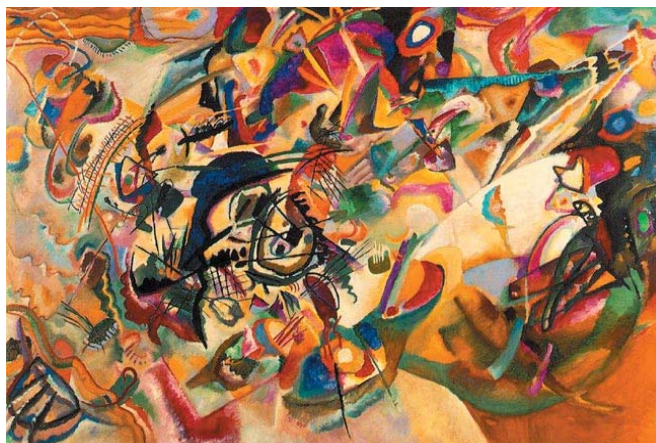
A lila, a vezeklést és a bűnbánatot jelképezi, ezért advent és nagyböjt idején, helyenként a gyászmiséken is használják a fekete helyett.

A szertartásrendben használatos továbbá a rózsaszín, amely a lila színt helyettesítheti advent 3. és nagyböjt 4. vasárnapján, valamint a kék, mely nem liturgikus szín, de egyes helyeken még ma is szokásban van e szín használata Szűz Mária ünnepein.⁽¹⁴⁾

A heraldika hét színe, a vörös, kék, zöld, fekete, bíbor, valamint a két fémszín, az arany és az ezüst, Nyugat-Európában használták még a barnát és a narancsot.⁽¹⁵⁾ A vöröset a bátorság, a narancsot az állhatatosság, a sárgát a tisztelet, a zöldet a termékenység, a kéket az őszinteség, a bíbort a méltóság kifejezésére használták. A heraldika szabályai szerint tilos volt a színeket árnyalni, keverni, valamint színre színt, fémre fémet alkalmazni.

A pszichológusok felmérései, kutatásai mára hatalmas ismeretanyagot halmoztak fel az egyes színek szimbolikus jelentéstartalmáról, az emberi pszichére gyakorolt hatásáról, egyének és csoportok színasszociációiról, színpreferenciáiról. Ennek eredményeit számos területen próbálják alkalmazni a gyógyászat, személyiség vizsgálat, marketing, reklám, csomagolástechnika, ipari és közösségi terek színkialakításánál stb. Számos színlista ismert, mely egy-egy szín általános kisugárzását jelentéstartalmát vannak hivatva rögzíteni, melyek meglepő fejleménye, hogy eltérő kultúrák között is alapvető tartalmi, tendencia-egyezéseket lehet tapasztalni. A japán Saburo Ohba így látja a színek szimbolikus jelentéseit. „A vörös: a boldogság, öröm, szenvedély, küzdelem, erő, harag, erőszak, gyűlölet, durvaság, őrjöngés; a narancsvörös: a hűség, becsület, erő, rémület, kísértés; a narancs: az erő, vidámság, figyelmeztetés, elragadtatás, öröm; a narancssárga: boldogság, vidámság, extázis; a sárga: a sugárzás, remény, kitárulkozás, öröm, durvaság; a sárgászöld: a remény, ifjúság, jövő, frissesség, növekedés; a zöld: a béke ifjúság, remény, biztonság; a zöldeskék: a titokzatosság, mélység, örökkévalóság, gondolat, szomorúság; a kék: az igazság, ész, titokzatosság, nagyság; a kékesibolya: a gyász, fantázia, ünnepélyesség; az ibolya: a magasztosság, titokzatosság, ünnepélyesség, fantázia, nemesség; a bíbor: a méltóság, a gőg, gyönyör, durvaság fogalmakat kifejező szimbolikus jelentést hordoz.”⁽¹⁶⁾

A színek hatásairól Kandinszkij (53. Kép) pedig így ír. „A sárga izgatóan hat a szemünkre, a színben kifejezett erőszak nyomait mutatja. A narancsvörös erő, energia, határozottság érzetét kelti. A vörös olyan, mint egy egyenletesen izzó szenvedély, magabiztos erő, energiá válteli, céltudatos, de a kék kioltja, mint az izzó vasat a víz. A krapplakk megtisztult szenvedély, rejtett aktivitást mutat. A viola az embertől távolodó mozgást fejt ki, valami beteges, kialudt szomorút hordoz magán. A kék elmélyülésre kelt vágyat. Minél sötétebb a kék, annál inkább hívja az embert a végtelenbe. Vágyat ébreszt a tisztaság, a titokzatosság iránt.”⁽¹⁷⁾



53.

A színek szimbolikus jelentéseivel és az emberi ösztönökre, valamint az emberi intellektusra gyakorolt hatásával továbbá sok képzőművész, elsősorban festő foglalkozott. Delacroix, Klee, Fauvok, Kandinszkij, írásai - művészi életművükön túl - betekintést engednek a művész belső szellemi, alkotói mechanizmusába. Szenvedélyes megfogalmazásaik ellenpontozzák a tudósok gyakran kimért teoretikus fogalmi rendszereit, és egy más, sokkal expresszívebb megközelítési módszert képviselnek. A festők, az alkotó szemszögéből a képi gondolat, a kompozíció szellemi és anyagi matériájaként beszélnek a színek közvetítette gondolataikról. Pl. Kandinszkij egész nyelvezete azt sugallja, hogy színről vallott nézetei egyik festészetével és joga van a saját szubjektív, individuális, természetadta nézőpontját érvényesíteni. „A szín pszichikai ereje lelki vibrációt ébreszt, amely az elemi fizikai erő révén egészen a lélekig hatol. (...) Mivel a lélek általában szorosán kötődik a testhez, elképzelhető, hogy egy erős lelki élmény asszociáció útján egy másik, neki megfelelő élményt képes előidézni. Például a piros szín a tűz hatásához hasonló lelki vibrációt kelthet, mivel a tűz színe is piros. A meleg vörös színnek élénkítő hatása van, az ilyen szín kínzóan fájdalmassá válhat, bizonyára azért, mert a kiömlő vérré emlékeztet. A vörös szín ebben az esetben egy másik fizikai tényezőt idéz fel, amely kétségtelenül hat az emberre.”⁽¹⁸⁾ Matisse pedig így vall: „A szín uralkodó szerepének az a feladata, hogy a lehető legjobban szolgálja a kifejezést.”⁽¹⁹⁾

Patrick Heron (54. Kép) szintén a szín élményét tette művészete fő témájává és gyakorlatává.

„A festészetnek még mindig van felfedezésre váró tartalma, méghozzá a szín irányában (és semmilyen más irányban).”⁽²⁰⁾



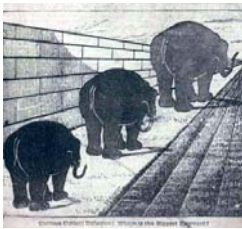
54.

A színek és a zenei hangok asszociatív összefüggéseiről már sokan írtak. Érdekes, hogy a színek, és a zenei hangok megfeleltetésére mind zenei, mind festői oldalról történtek kísérletek. „A színhallás fogalma annyira pontos, hogy szinte nincs is olyan ember, aki az élénksárga szín keltette hatást a zongora mélyhangú billentyűivel, vagy a krapplakkot a magas hangúakkal próbálná meg visszaadni”.⁽²¹⁾

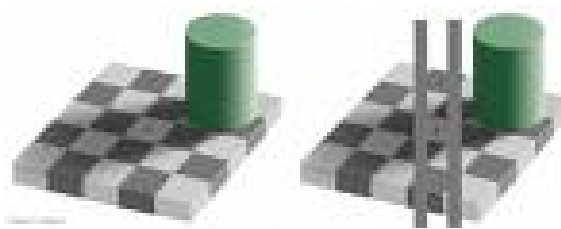
A levegő és a fény fizikai rezgéseinek hasonlóságából kiindulva számos erőfeszítés történt annak érdekében, hogy a festészet számára is lehetővé váljék a zenei ellenpont elvéhez hasonló rendszer megteremtése. Goethének az a gondolata, hogy „a festészetnek is meg kell kapnia maga generálbasszusát”⁽²²⁾ sokakat készítetett arra, hogy a zene és a festészet rokonságát kutatások, pszichológiai felmérések tárgyaként, (Karwoski 1938, Woods 1956, Nemcsics 1978), vagy esztétikai alapokra helyezve, tanulmányokban feltárják, illetve körüljárják. (Szkrajbin, Kandinskij, Brüggemann, Locsmáncsi) A zeneszerző Szkrajbin, a karmester Brüggemann különböző hangokhoz, hangnemekhez színeket rendelt. Pl: C-dúr: fehér, napfényárga, G-dúr: sárgászöld ezüst bézzsel, E-dúr: fényes ezüst, fémes csillogás stb.

A színek befolyásolják hangulatunkat, érzéseinket, lelkivilágunkat. Vannak színek amelyek természetünkhöz közelebb állnak, amiket szeretünk, és vannak, amiket elutasítunk. Ám ezek életünk során is változnak, gyerekkorunkban egész más színek a kedvenceink, mint huszoneves korunkban, sőt hangulatunktól, jelenlegi élethelyzetünktől, élményeinktől függően is pillanatonként változhat az a szín, amit a legszívesebben látunk.

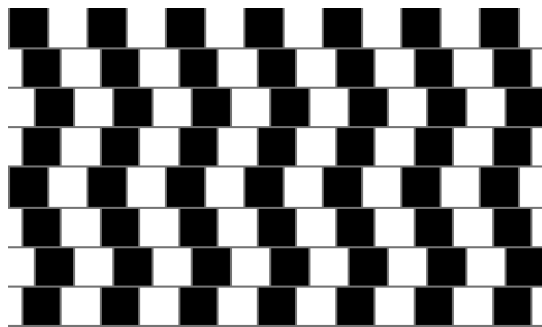
A színek kontraszthatásainak nagy szerepük van a különböző formai és színbeli érzékcslódásokban. (55-62. Kép)



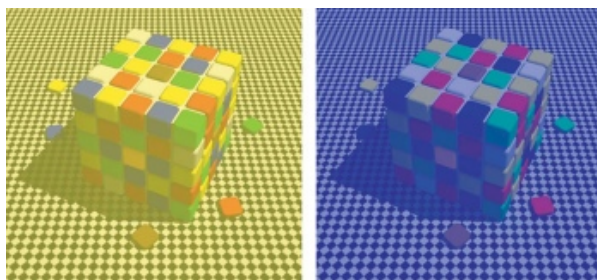
55.



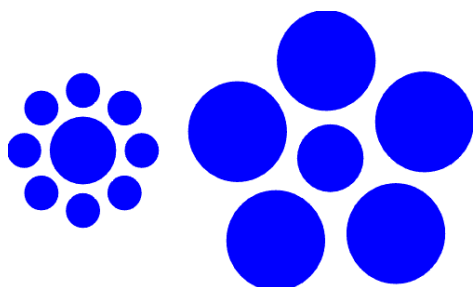
56.



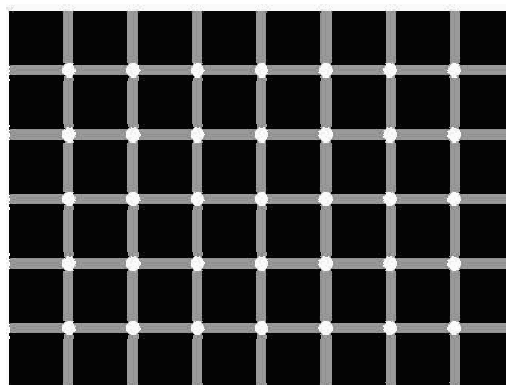
57.



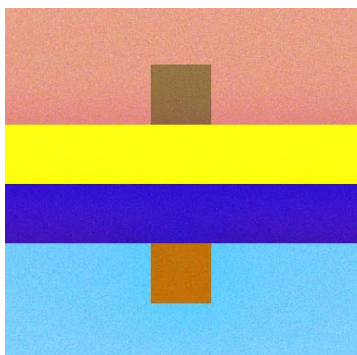
58.



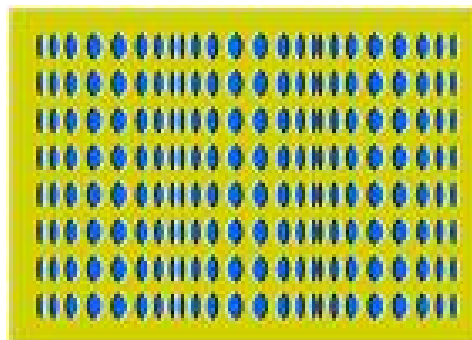
59.



60.



61.



62.

E szem- és érzékbecsapó ábrák is bizonyítják, hogy a színeknek nagy szerepe van a tér élményének átélésében és a tér jellegét, a tér-arányérzetet nagymértékben befolyásolhatja. Ez azért is nagyon fontos, mivel tér-élményeink jelentős része épített környezetünkhöz kapcsolódik, a színek asszociatív érzelmi hatásuk mellett az emberre gyakorolt térérzet-módosító szerepét is figyelembe kell venni.

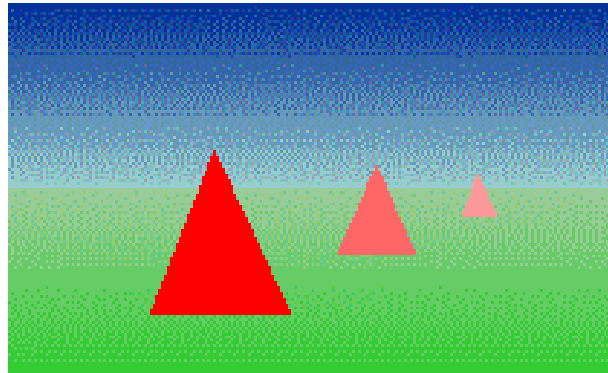
Már Leonardo Trattato della Pittura című művében több részben is taglalja a színek téri hatását, mely a festészetnek máig tartóan mintegy anyanyelvévé vált. A levegő perspektívájáról írt sorai értelmezhetőek a mai szintani ismereteinkkel, és átfordíthatóak szintani fogalmainkkal.

„Van másik perspektíva, a levegőé: mert a levegő különbségeiből fel lehet ismerni, melyik épület milyen messze van, még ha alapjuknál egyenes vonal határolja is őket: például, ha sok sok épületet látok a város falán túl, s látszólag mind egy ugyanazon magasságra nyúlnak fel a falak felé, de te azt szeretnéd ábrázolni a festményen, hogy az egyik távolabb van a másiktól, kissé párás levegőt kell akkor festened, hiszen tudod, hogy az ilyen levegőben a legtávolabbi dolgok, például a hegyek, és a közöttük levő nagy légtömeg miatt szinte kékeknek tűnnek, mint a levegő, mikor a nap felkel. A fal feletti legelső épületet tehát tulajdon színére fessd, a következőt halványabb körvonallal, kékesebbre, ami kétszer olyan távol van, kétszer kékesebbre csináld, s ha azt kívánod, hogy ötször olyan messze legyen ötször olyan kékre fessd, s ha ezt a szabályt betartod, tisztán fel lehet ismerni, hogy a fal felett egyforma magasságban emelkedő épületek közül melyik van távolabb, és melyik nagyobb, melyik kisebb.”⁽²³⁾

Jól ismert az a tapasztalat, ha a három elsőrendű, és keverékeiket, a másodrendű színeket fekete alapon egymás mellett vizsgáljuk, a színek színei olyan téri helyzetbe kerülnek, hogy a sárga szín tűnik hozzánk legközelebbinek, a leghátsó pedig az ibolya lesz, mely szinte beleolvad a fekete mélységébe, míg a többi szín téri értéke közöttük helyezkedik el. Egy fehér háttér előtt mindez fordítottan történik. Az ibolya sötétje mint egy ellenfényes, hozzánk közeli tömeg jelenik meg, a sárga pedig világos tónusa miatt a háttérhez kapcsolódik. Vagyis a szín a

környezetével, és a jelenlevő többi színnel együtt fejt ki hatását a térben is. A viszonyítási közeg ugyan olyan fontos, mint maga a vizsgált szín, és kapcsolataik viszonylagossága a szíkontrasztok következménye. Itten úgy vélte, hogy fekete háttér előtt a hat alapszín egymás után való mélységi-térhatás fokozatai, az aranymetszés arányait követik. Ha pl. egy narancsszínt helyezünk sárga-vörös mélységi rétegei közé, akkor a sárga-narancs és a narancs-vörös mélységi távolságai úgy aránylanak egymáshoz, mint az aranymetszés kisebb távolsága a nagyobbhoz, és ez a viszony igaz a fentebb említett színköri színek további viszonyaiban is.

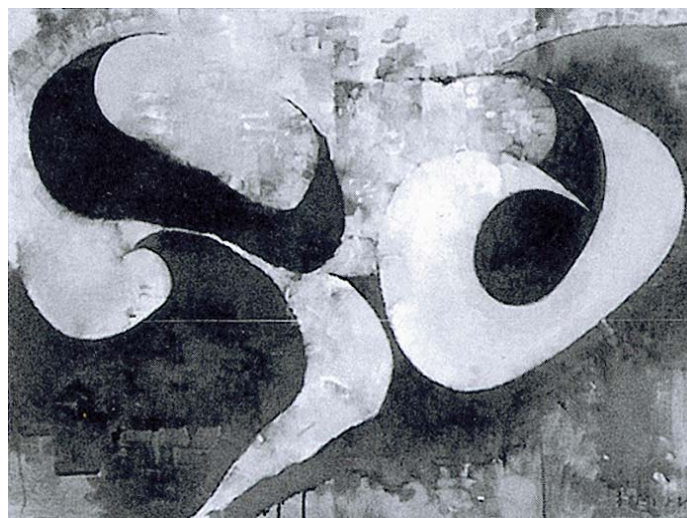
A színek háttérhez viszonyított térhatása a színezeten kívül nagymértékben függ a színek világossági értékétől. Egyenlő világossági értékek mellett a színek hideg-meleg skálája jut érvényre úgy, hogy a meleg színeket térben közelebbinek érezzük, mint a hideg színeket. (63. Kép)



63.

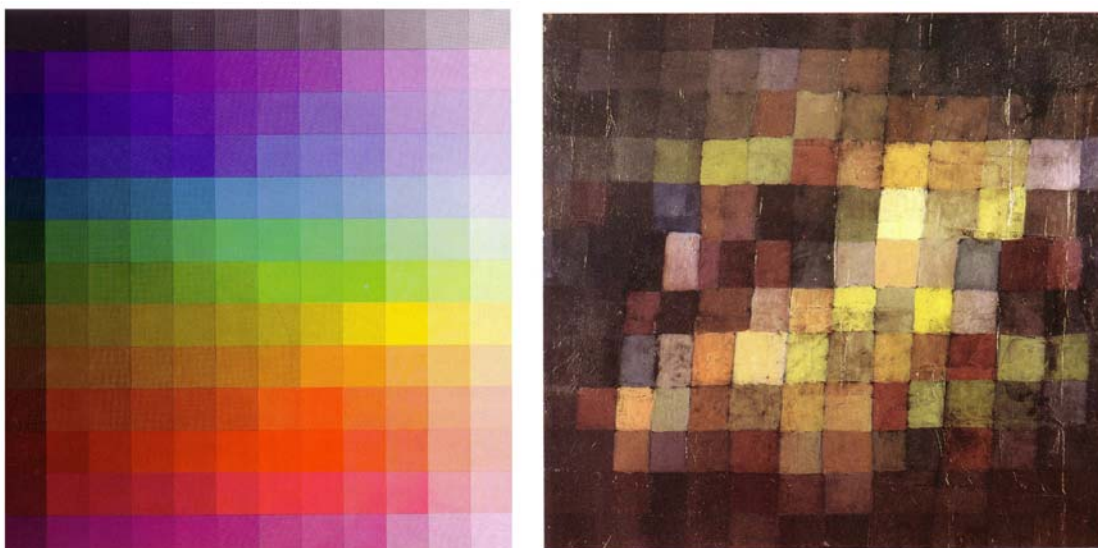
Ha egyidejűleg fény-árnyék kontraszt is jelentkezik, ez előidézhetheti a térillúzió felerősödését, ha a hátul lévő színek felé halványul a színskála, illetve a térhatás tompul, ha az elől lévő színek felé világosodik a skála. Ez a térhatás ellen dolgozik. A minőségi kontraszt esetén az intenzív szín hat közelebbinek a vele azonos tónusú tört színnél, a világossági, illetve a hideg-meleg kontraszt itt is megváltoztathatja a mélységi hatásokat. A felületek nagyságának cserélgetésével megfordíthatóak a térhatások, illetve olyan bujkáló érdekes hatások elérésére ad alkalmat, mikor a néző számára nem világos egy forma negatív illetve pozitív volta, vagyis téri helyzete.

(64. Kép)



64.

Ezeknek a hatásoknak jelentős szerepük lehet az épített környezet hatásmechanizmusában is, amennyiben a színek különböző tónus és telítettségi skáláival térérzékelésünk nagymértékben befolyásolható.



65-66.

E két XX. századi festmény (65-66. Kép) érzékletesen szimbolizálja a tudomány és a művészet örökösen egymást kerülgető kapcsolatát. Az első Johannes Itten: Tizenkét szürke tónusfokozat a fehértől a feketéig, valamint a színek tizenkét színe, a szürke tónusfokozatnak megfelelő világossági értékek szerint sorba állítva című tanábrája, míg a második, Paul Klee: Ősi hang című képe. Mindkettő remekmű a maga nemében. Kétségtelenül a képek alkotóinak eltérő céljai voltak, és mindketten teljesítették vállalásukat. Míg Itten ábrája a szín teljes kiegyenlítetttségének, és az azonos színlépések bemutatásának magaskiskolája, addig Klee mély, érzelmekkel telített képe nyilvánvalóan magába sűríti az előbbinek minden tanulságát, ám a torlódó formák finom torzulásait követő színek pulzáló izzásán kicsorbul Itten ábrájának szenttelensége. A hidegen tökéletes tanábra csakis önnön programjára vonatkozik míg Klee festménye a szakmai tudományokon túli személyes szféra jelenlétét közvetíti.

A színek átfogó ismerete feltételezi mind az érzéki-optikai, mind a pszichikai, (expresszív) és mind az intellektuális (konstruktív) megközelítés együttes kezelését.

A színek problémája befedi egész jelenvaló életünket. Nincs olyan vetülete, ahol a színek hatása ne adna kikerülhetetlen feladatokat a környezetünkért felelős tervezőknek építészeknek, művészeknek. Ez komoly felkészültséget, átfogó, tudatos ismereteket igényel. Ám a színek tudományának vértelenségében, az impresszió, a konstrukció és az expresszió harmóniájában megszülethet a felszabadító, inspiráló szintézis.

*

Idézetek:

- (1) Johannes Itten: A színek művészete, Göncöl-Saxum, Budapest, 2002, 11. old.
- (2) Ogden Rodd: A színek és alkalmazások, In: Alison Cole: A szín, Park könyvkiadó, Budapest. 1994, 44. old.
- (3) Kelényi Ákos: A nyomdaiparról és technológiáról, www.pointernet.pds.hu/.../03-apr-maj/tra-09.html
- (4) Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai kiadó, Budapest, 1990, 124-124. old.
- (5) Johannes Itten: A színek művészete, Corvina Kiadó, Budapest, 1978, 53. old.
- (6) Goethe: Színtan, Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 35. old.
- (7) Goethe: i.m. 34. old.
- (8) Johannes Pawlik: Goethe célja: „művészi használatra” szánt rendszerezés. In: Goethe: Színtan, Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 17. old.
- (9) Magyar néprajz IV. <http://vmek.oszk.hu/02100/02152/html/04/431.html>
- (10) In: <http://www.freeweb.hu/kyria-vilaga/szinek/index%20szin.html>
- (11) Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai kiadó, Budapest, 1990, 175. old.

- (12) In: <http://www.freeweb.hu/kyria-vilaga/szinek/index%20szin.html>
- (13) In: <http://www.freeweb.hu/kyria-vilaga/szinek/index%20szin.html>
- (14) In: http://www.katolikusradio.hu/?m_id=7&m_op=view&id=7
- (15) Polgár Marianne: Címerek, címerábrázolások,
http://web.axelero.hu/kesz/jel/05_01/cimerek.html
- (16) Nemcsics Antal: i.m.177-178. old.
- (17) Kandinszkij: In: Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai kiadó, Budapest, 1990, 176. old.
- (18) Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben, Corvina Kiadó, Budapest, 1987, 34. old.
- (19) Matisse: In: Amy Dempsey: A modern művészet története, Képzőművészeti Kiadó, 2003. 186. old.
- (20) Patrick Heron: In: Amy Dempsey: A modern művészet története, Képzőművészeti Kiadó, 2003. 186. old.
- (21) Vaszilij Kandinszkij: i.m. 35.old.
- (22) Vaszilij Kandinszkij: i.m. 37.old.
- (23) Leonardo da Vinci: Trattato della Pittura

*

Képek:

1. Kép Látható fénysugarak, forrás: Nemcsics Antal: Színdinamika Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990,
2. Kép A szín három paraméterének vektoriális ábrája, forrás: Király Sándor, Általános színtan és látáselmélet, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989
3. Kép Spektrumszínnek www.mozaik.info.hu/MozaWEB/Fenv/page24.htm
4. Kép Spektrumszínnek, kiegészítve a bíborral
5. Kép Additív színkeverés
6. Kép Az okker szín kikeverésének lehetőségei additív színkeverésnél, coloroid színrendszerben forrás: Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990
7. Kép Ogden Rodd színelméletének egy lapja
8. Kép Georges Seurat: La parade (részlet)
9. Kép Ishihara-ábrák
10. Kép Szubtraktív színkeverés
11. Kép Johannes Itten: Tizenkét részű színekör
12. Kép Egy festék gyár színekatalógusa
13. Kép Térbeli színrendszerek, a színtestek általános elrendezése a semleges, illetve a tarka színekre vonatkoztatva, forrás: Király Sándor, Általános színtan és látáselmélet, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989
14. Kép Runge színgömbje, 1809
15. Kép CIE színdiagram
16. Kép CIELAB színdiagram felépítése
17. Kép A felületi színek helyzete a hengerpaláston, Coloroid rendszerben
18. Kép Tari Gábor: „Imcolor Színharmónia Rendszer” egy ellipszis metszete
19. Kép Sam Francis: Big red, 1979, 549x381, Luisiana, Koppenhága
20. Kép Piet Mondrian: Composition no. V. 1914. 54.8x85.3 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection
21. Kép P. Picasso: Nő tükör előtt, MOMA, New York
22. Kép Piet Mondrian: Kompozíció vörössel, sárgával, kékkel és feketével, 1921, Museum of Living History, Washington D.C.
23. Kép Henry Matisse: Bailarina oriolla, 1951, Matisse Múzeum, Nizza
24. Kép Joan Miro: Mujer, 1978, Fundacio Joan Miro, Barcelona
25. Kép Világossági kontraszt
26. Kép Leonardo: Szent Anna harmadmagával, karton,1502, Royal Academy, London
27. Kép Caravaggio: Fiú akit megharapott egy gyík, 1600, National Gallery, London
28. Kép Rembrandt, Önarckép, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam
29. Kép Goya: 1808. május 3. 266x345, Prado, Madrid
30. Kép Paul Klee: Kompozíció, 1930, Basel, Doertsch-Benziger gyűjtemény
31. Kép Gerzson Pál, Vörös korong, 50x80, 1975, Körmendi-Csák gyűjtemény
32. Kép Magyar Márton, Látnok, 1999, 154x126,5
33. Kép Zöld szín hideg-meleg modulációja
34. Kép Tónusazonos hideg-meleg színek

35. Kép Cezanne, Mont-Sainte Victoire, 1904-06, Museum of Art, Philadelphia
36. Kép Caspar David Friedrich, Kilátás a Balti tengerre, 1820-25, Museum Kunstpalast
37. Kép Szegeði Csaba: Kerti padok, 2000, 32x24
38. Kép Magyar Márton: Érzékszervek allegóriája I., 1997, 154x210
39. Kép Johannes Itten: Mennyiségi kontraszt a színek művészete c. műből
40. Kép Breughel, Ikarosz bukása, 1558, 73.5x112, Musées Royaux des Beaux
41. Kép Joan Miro: Azul II., 1962, 270x355, Galerie Maght, Paris
42. Kép Magyar Márton: Önarckép, 1995, 60x40
43. Kép Edgar Degas: La coiffure, 114x146, National Gallery, London
44. Kép Szimultán kontraszt Goethe színtanából
45. Kép Szimultán kontraszt. www.collegeboredom.com/viewpage.php?section=E...
46. Kép St. Séveri Apokalipszis (XI. sz.), A sátán meg a sáskák
47. Kép El Greco: Krisztust megfosztják ruháitól, Alte Pinakotek, München
48. Kép Willem de Kooning: Ülő figura, 1940, 138x91,
Courtesy Thomas Ammann Fine Art, Zurich
49. Kép Magyar Márton: Káin és Ábel, 2000, 158x189
50. Kép Szukcesszív kontraszt. <http://www.colorcube.com/illusions/illusion.htm>
51. kép Szukcesszív kontraszt
52. Kép Egyházi személyek nagypénteki miseruhában
53. Kép Kandinskij: Kompozíció, 1913, 200x300, Tretyakov Képtár, Moszkva
54. Kép Patrick Heron: Long Cadmium With Ceruleum in Viole
55. Kép www.college-optometrists.org/.../
56. Kép drawn.ca/author/luc/page/2/
57. Kép www.hln-store.com/servlet/Detail?no=351
58. Kép Color-constancy illusion www.squarefree.com/.../color-constancy-illusion/
59. Kép Mennyiségi kontraszt, <http://www.colorcube.com/illusions/illusion.htm>
60. Kép Blinking effect, www.collegeboredom.com/viewpage.php?section=E...
61. Kép Josef Albers: Szimultán kontraszt
62. Kép www.ofbyandfor.org/blog?from=386
63. Kép Légperspektíva
64. Kép Gerzson Pál: Ragyogó táj, 1988, 55x74
65. Kép Johannes Itten: Tizenkét szürke tónusfokozat a fehértől a feketéig, valamint a színek tizenkét színe, a szürke tónusfokozatnak megfelelő világossági értékek szerint sorba állítva
66. Kép Paul Klee: Ősi hang, 38x38, Kunstsammlung, Basel

*

Irodalom:

- Amy Dempsey: A modern művészet története, Képzőművészeti Kiadó, 2003. 186. old.
- Baticz Levente: Rajzolás ismeretek, Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 1993
- Goethe: Színtan, Corvina Kiadó, Budapest, 1983
- Johannes Itten: A színek művészete, Göncöl-Saxum, Budapest, 2002
- Kelényi Ákos: A nyomdaiparról és technológiáról
www.pointernet.pds.hu/.../03-apr-maj/tra-09.html
- Király Sándor: Általános színtan és látásméletelem, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989
- Leonardo da Vinci: Trattato della Pittura, Corvina Kiadó, Budapest, 1973
- Locsmándi Miklós: Szín és hang, Menthetetlenül szubjektív gondolatok a színek és hangok szimbolikájáról, <http://www.locsmandimiklos.hu/lm/szinek.htm>
- Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai kiadó, Budapest, 1990
- Polgár Marianne: Címerek, címerábrázolások, http://web.axelero.hu/kesz/jel/05_01/cimerek.html
- Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben, Corvina Kiadó, Budapest, 1987
<http://www.freeweb.hu/kyria-vilaga/szinek/index%20szin.html>

A térábrázolásról, a perspektíváról

Látás és konvenció

Ha figyelmesen szemléljük az alábbi párokba állított képeket (1-10. Kép), rögtön kitűnik az a különbség, mely szerint az alkotóik másképp látták és láttatták a körülöttük levő világot. A baloldali képek keleti ábrázolások, míg a jobboldalon - a kép téri problémáját tekintve - európai párjuk látható. A képek történelmi léptékben közelítőleg azonos korban a XVI. század végén és a XVII. században készültek.

A csatakép, a belső tér ábrázolás, a városkép és emberi alakok viszonya épített térrel témájú kép-párok, jól írják körül a kor térábrázolási problémáit, melyekből kitűnik, hogy az ellentétes oldalak világlátása, felfogása között alapvető különbség mutatkozik.





7.



8.

Nyilvánvaló, hogy a mindegyik kép a valóságot próbálja megragadni. Az alkotók azt a valóságot próbálták élményszerűvé tenni a néző számára, mely számukra akkor a legtermészetesebbnek tetszett. Hittek ábrázolásaik objektivitásában, igazságában.

A tudomány szerint érzékszerveink időtlen idők óta nem változtak. De „az észlelés ki van téve a kulturális változásoknak.”⁽¹⁾ Vagyis azok az emberek, akik ezeket a képeket készítették, biológiailag azonosak voltak velünk. Ami nem volt azonos, az az életük konkrét közege, vagyis a történelmi háttér. Jól kivehető, hogy a két oldal felfogása, világlátása ellenszegül egymásnak, míg az azonos oldali képek valamiért nagyon egylényűek, pedig különböző alkotóktól származnak.

E kép-párok jól mutatják az ábrázolások mögött rejlő világlátási különbséget. Tételesen azt, hogy a bal oldali és a jobboldali képek közötti alapvető lényegi különbség a mögöttük rejlő geometriai alapvetés különbségében is leírható, vagyis ez a geometriai különbség, világnézeti különbséget is hordoz. Vagyis a kelet és a nyugat különbségét az axonometria és a perspektíva szikrázó különbségeként is megfogalmazhatjuk.

Ebből persze az írástudók már sokféle következtetést levontak az egyén és a társadalom, az individuum és a közösség kapcsolatára nézve. Mert e közel egy történelmi időben készített kép-párok azt mutatják, hogy az a mód ahogyan látunk, észlelünk, azt a mindenkori társadalmi konvenció rögzíti. Vagyis „(...) a világot nem csak individuumokként észleljük, hanem kollektív módon is, ami észlelésünket az aktuális korszaknak veti alá.”⁽²⁾ Az ebből következő „azért látom, mert tudom” magabiztossága árnyaltabbá tehető, ha a képek kapcsán vizsgálat alá vonjuk e mindenkori konvenciót.



9.



10.

A baloldalon látható japán fametszeteken nincs a kép terének a nézőhöz viszonyított kitüntetett pontja. A képeken minden képelem mellérendelő viszonyban van egymással, és

általános, a kép minden pontjára érvényes nézőponttal bírnak. Úgy tűnik, hogy a néző együtt mozog a látvánnyal, a kép minden pontjára vonatkozó azonos rálátással. A néző nézőpontjának változásával a világ paralell változik, így nincs kitüntetett szerepe a néző helyzetének. Ebből következően a kép bármely irányba folytatható a képi tér lényegi változása nélkül. A néző szinte belülről szemléli az eseményeket, részese annak. A kép bármely pontjához képest a nézői jelenlét azonos intenzitású. A képi szereplők, a figurák egyforma hangsúllyal vannak jelen az ábrázolásban. A valóságos paralell vonalak a képi projekció nyomán is párhuzamosak maradnak. A képek sugallata, hogy a világ adott, tere homogén és egyenes-vonalú. A nézői jelenlét nem okoz benne lényegi változást, tőle függetlenül létezik. A rész azonos az egészszel.

Ezzel szemben a jobboldali, tehát európai ábrázolásokban a legszembetűnőbb, hogy mint néző a képet egyetlen kijelölt pontból szemlélem. Ezért minden képi elem, hozzám a nézőhöz viszonyul, s e kitüntetett nézőpont okán a képi térben alá-fölérendelő viszonyok uralkodnak. A valóság paralell vonalai a geometriai projekció eredményeként a horizont egy meghatározott pontjába tartanak. Mint néző, külső szemlélője vagyok a képnek, hozzám képest nyer értelmet az itt és az ott. Én vagyok a szempont birtokosa, én alakítom a világot, ha nézőpontom változik a világ észlelete is más lesz. Ez a világ pedig heterogén, és irányát más, különböző irányú vektorok összessége adja. A rész nem azonos az egészszel.

Visszatekintve művészeti, történelmi korszakokra, meghatározott korokhoz jellemzően köthetjük egyik vagy másik ábrázolási rendszert, és persze hozzájuk kapcsolva az egyéb kifejezési formákat is. E formák pedig láthatóan együtt mozogtak a történelemben. Az európai történelem és kultúra színpadán a mesével, mítosszal, kronológiával, a szimbolikus ábrázolással szemben egyszerre jelenik meg a dráma, a regény, a történetírás, a centrális perspektíva, a zenei polifónia, az opera és a tudományos elmélet.

Láthatjuk, hogy az aktuális ábrázolási forma kulturális „beágyazódásának” ismerete nélkül nem érthetjük meg, nem értelmezhetjük magát az ábrázolást. Arra, hogy egy kép vagy egy szobor mennyire kultúra függő és, hogy egy tárgy más közegbe kerülve mennyire értelmezhetetlené válhat, avagy eredeti értelme mennyire átlényegülhet, a modernkori művészet és tudomány számos példát tud felsorakoztatni.

A XVIII. század végén XIX. század elején kialakuló múzeumok - melyeket Hölderlin az esztétika templomainak tartott – nagy szerepet játszottak tárgyak eredeti közegüktől való megfosztásának, tehát egyfajta elidegenítés történelmi gyakorlattá tételében. Egy afrikai maszk Európába kerülve múzeumi tárggyá válik, nem lesz más, csak egy üvegkalitkába zárt esztétikai objekt, megfosztva mindattól a kultikus közegtől, mely megszületésének feltétele volt, s melynek létét köszönheti. Eredeti funkciójában megszűnik létezni. Ugyanakkor a múzeum átértelmező, és átlényegítő gesztusa által aztán megtermékenyítő hatással lehetett az éppen születő újkori európai művészetre. (11-13. Kép)



11-13.

Ismert az afrikai plasztikák Picassóra és kortársaira gyakorolt hatása. Picasso számára az afrikai maszkok nyilvánvalóan az újszerű, az ismeretlenből érkező forma együttes archaikus ereje, az európai ember számára áthallásos üzenete sokkal fontosabb volt, mint e maszkok eredeti kultikus tartalma. (14-15. Kép) Így, vagy úgy az ilyen jellegű tárgyakról elmondhatjuk, hogy nem arra lettek készítve, amelyre ma használjuk őket.



14.



15.

Nyilvánvaló, hogy a mi értékrendünk és értékítéletünk teljesen más, mint a maszkok készítőké, és ezt a másfajta értékrendet érvényesítjük más értékrend által létrehozott művek mai megítélésénél és értelmezésénél. Egy ókori görögnek az a felsorolás, hogy Zeusz, Afrodité, faun egy nyilvánvaló sorrendet jelölt. Minket nem kötnek mitológiai értékrendek, és csak a bennük rejlő esztétikai elem a fontos. Ugyanis érdemben - mint mai embernek - ugyan mi közünk van Zeuszhoz vagy egy faunhoz? Semmi. Ebben az összefüggésben általuk csak a művészethez kapcsolódhatunk. Vagyis más és más értelmező fénytörésben látjuk ugyan azt a tárgyat. Ez a történelemben már többször megismétlődött. A képrombolások, melyek többször is lezajlottak a művészetek históriájában sosem voltak pusztán művészetellenesek. A pusztításban résztvevők mindig a bálványt akarták ledönteni. Mi történetesen ugyanabban a tárgyban nem a ledöntendő bálványt látjuk, hanem egy művészeti tárgyat. (16. Kép)



16.

Hogy egy kép dekódolása mennyire kultúra függő, jól mutatja George Catlin története is, melyről az indiánok között írt feljegyzése szerint, „amikor egyszer portrét rajzolt féloldali megvilágításban, tanulatlan megfigyelői azt képzelték és váltig erősítették, hogy ez egy fél arcnak a festménye.”⁽³⁾ Vagyis a képet nem fogadták el egy ember érvényes reprezentációjaként. (16. Kép)

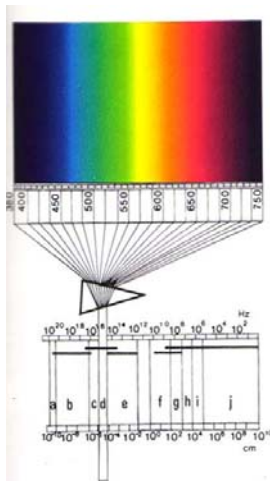


17.

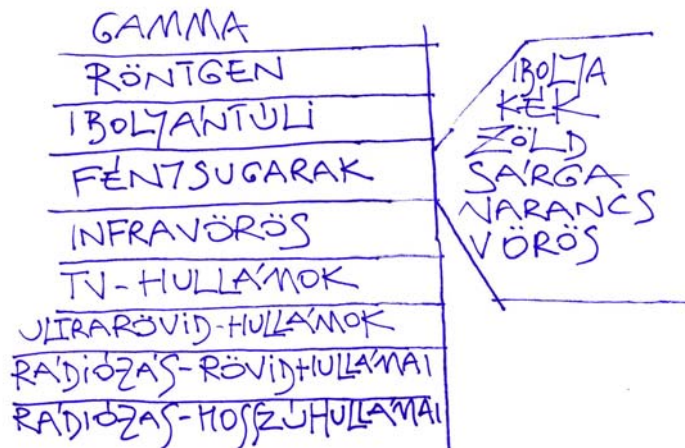
A történelem tele van ilyen és hasonló történetekkel. Angol néprajzi expedíció tagjai egy fotográfiát mutattak egy polinéziai bennszülött törzsfőnöknek kutató útjuk során. A képen az angol király volt látható álló helyzetben, sötét utcai ruhában. A polinéziai törzsfőnök a képet egy csónak képének nyilvánította. Indoklásul azt hozta föl, hogy ő csak egyetlen olyan dolgot ismer, ami hosszú és fekete. A fatörzsből kiégetett kenut.⁽⁴⁾

*

Mint már említést nyert, biológiailag egyazon anyagból gyúráttunk a sok-sok idővel ezelőtt élt emberekkel, így értékszerveink is lényegileg azonosak elődeinkkel. Érzékszerveink elsősorban szemünk, fizikai és fiziológiai felépítése elvileg meghatározza azt, ahogyan a körülöttünk lévő teret érzékeljük. Szemünk az elektromágneses energiáknak csak egy szűk tartományán belüli hullámokat képes érzékelni mint látható fényt. (18-19. Kép)

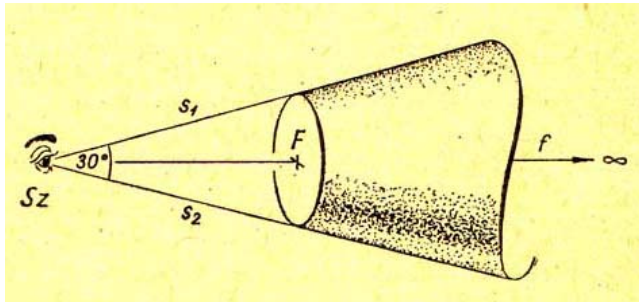


18.

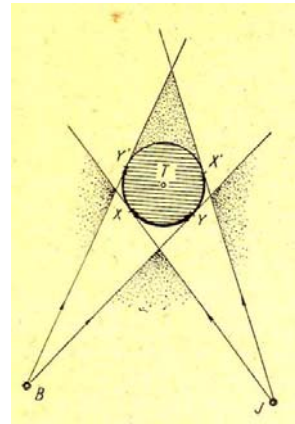


19.

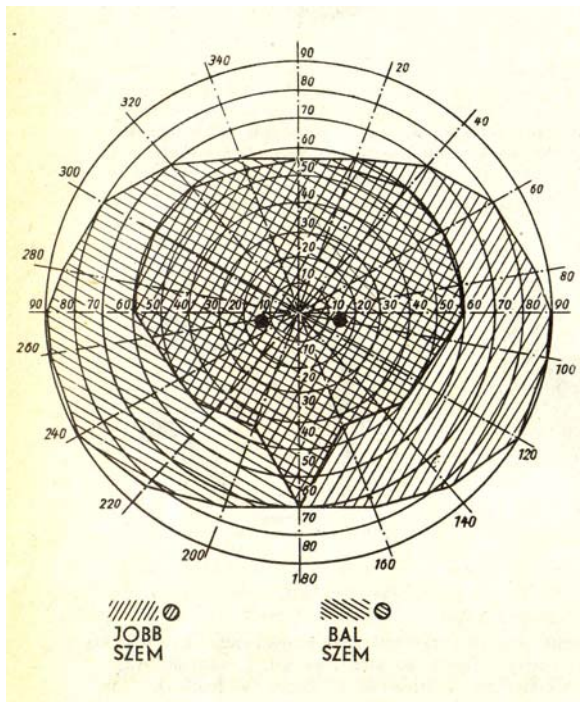
Továbbá látókúpunk a bennünket körülvevő térgömbnek csak egy szűk szeletére korlátozódik, nem úgy mint egyes állatok esetében. Ez alapvetően meghatározza észlelési viszonyainkat. Mikor szemünket egy objektum megfigyelésekor mint „reflektort” használjuk, a látványból a fősugár körül igen szűk szögű nézőkúpon belüli területre terjed csak ki figyelmünk, és az un. perifériára marad a látvány nagyobbik hányada melyről általános helyzetben gyakorlatilag alig veszünk tudomást. Ennek oka az, hogy az igazi térlátás a két szem közös látóterére korlátozódik, illetve mert a retinán az idegvégződések nem egyenletesen oszlanak szét. (20-23. Kép)



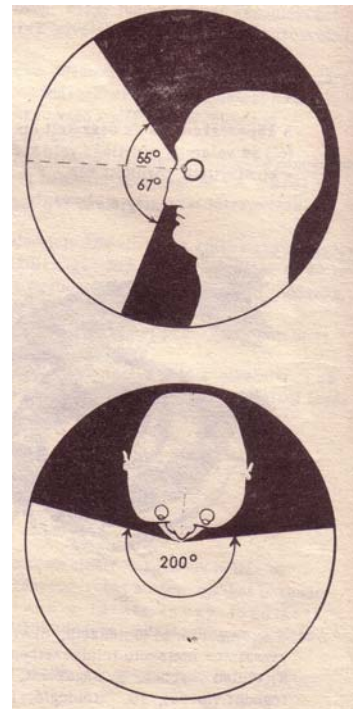
20.



21.



22.



23.

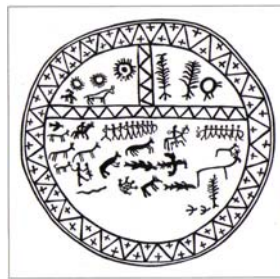
„Ha a nézőkúp látószöge kicsi, úgy a nézett alakzattól jövő sugarak párhuzamosnak tekinthetők, így a szemfenéken a vetületük paralell projekció lesz. Ha a nézőkúp nyitottabb, akkor a sugarak összetartók lesznek és a vetületük centrális projekcióként érvényesül.”⁽⁵⁾ „... a renehártyakép (...) a formákat nem sík, hanem konkáv görbületű felületre vetítve mutatja”⁽⁶⁾ Vagyis látómezőnk nem sík hanem „szferoid alakú”⁽⁷⁾ ezért alapvető különbség mutatkozik téri látásunk szférikus volta és az ábrázolásaink kilencvenkilenc százalékban síkbeli volta között.

Az emberiség - a modern kor kezdetéig - közös élmény anyaga volt az az empirikus tapasztalatokból következő világlátási élmény, miszerint a körülöttünk levő teret egy nagy gömbként érzékeljük, melynek az ember a közepében helyezkedik el. „A lapos, korong alakú Föld és a rá buraszerűen boruló égbolt elképzelése (...) egyetemes sajátja (...) különböző népek világképének. Az európai, például görög, germán népek egykori kozmogóniájának, de az urál-altaji mitológiáknak is része volt. A magyar parasztság e nézete általános volt.”

„A buraszerű égbolt elképzelésére mesei sztereotípiákon kívül (’a világ végén’, ’ahol a fecske is térdén állva issza a vizet’, mert nem fér el a lehajló ég alatt) élő hiedelmek éltek, (...) még a 20. században is. ’A világ végén lehajlik az ég, de az nagyon messze van.’ (Nagybajcs, Győr m.) Az égbúra szilárd kéreg, amely – országszerte ismert nézet szerint – villámláskor meghasad; akkor látszik is mögötte a fényes, ’igazi ég’. Több adat vonatkozik arra is, hogy a csillagok tulajdonképpen az ’igazi égnek’, az ég ’mögötti’ fényességnek az átszűrődései az égbolt kis nyílásain.”⁽⁸⁾ Ez a közös empirikus élmény a legkülönbözőbb történelmi világkép ábrázolásokban is tetten érhető. (24-31. Kép)



24.



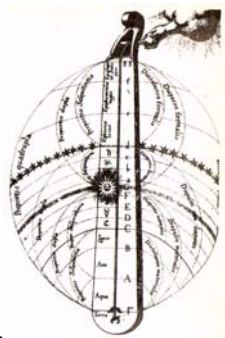
25.



26.



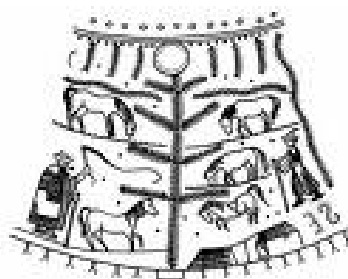
27.



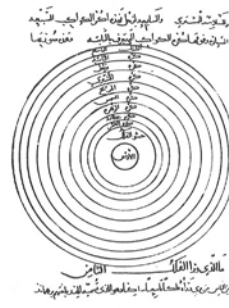
28.



29.



30.

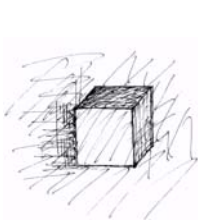


31.

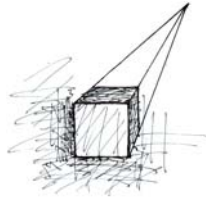
Mint fentebb említettem, a retinánkon érzékelt kép és az ábrázolási rendszereink képei között az az alapvető különbség, hogy az egyik egy „gömbfelszín” belső felületén létrejövő „szferoid” kép, míg ábrázolásaink szinte mindig síkon történtek, vagyis eltérő geometriai rendszerrel írhatók le. „Még (...) a pszichológia előtti tényszinten is alapvető különbség van a

'valóság' és a szerkesztés (s ezzel együtt a fényképezőgépnek is a teljesen analóg működése között."⁽⁹⁾

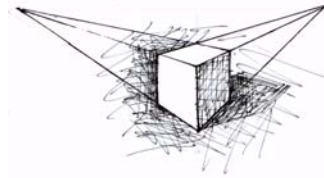
S itt érhető tetten leginkább az emberi szellem absztrakciós képessége, mely különböző korokban más és más ábrázolási formákhoz vezetett. Hogy különböző korok emberei hogyan láttak, értelmeztek fogalmilag azonos dolgokat, arra jó példa lehet egy olyan egyszerű képletnek mint egy kocka, ábrázolási sémáit egymás mellett megvizsgálni. (32-36. Kép)



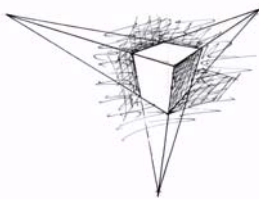
32.



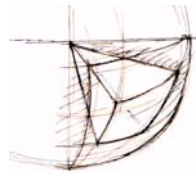
33.



34.

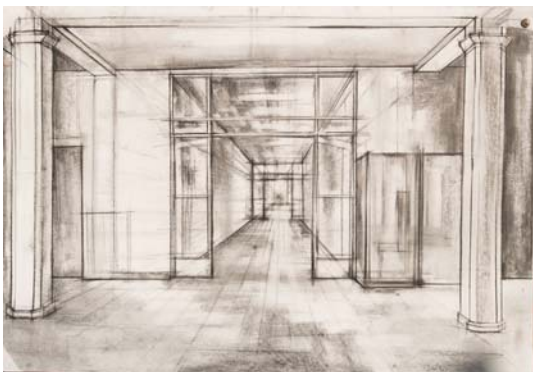


35.

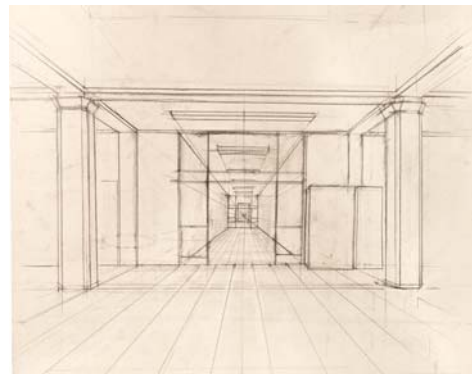


36.

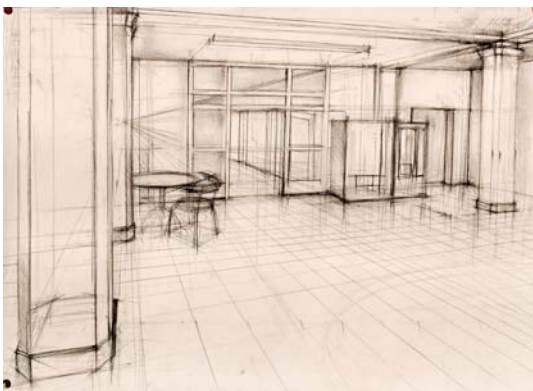
Ugyan e teória mentén megvizsgálhatjuk, hogy egyazon objektum látszati képe mennyire változik és másfajta képet mutat, a különböző ábrázolási rendszerek alkalmazásakor. (37-40. Kép)



37.



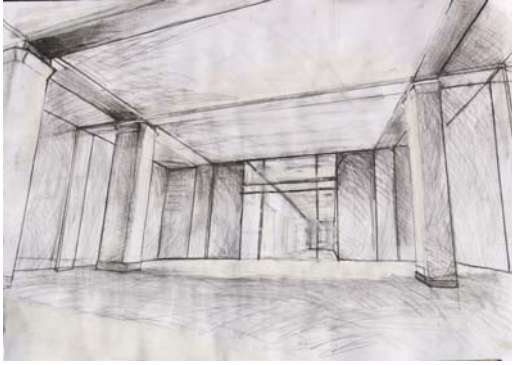
38.



39.



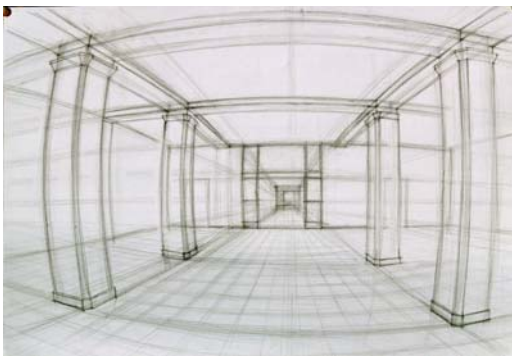
40.



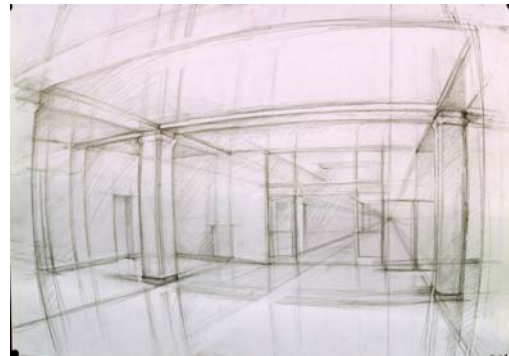
41.



42.

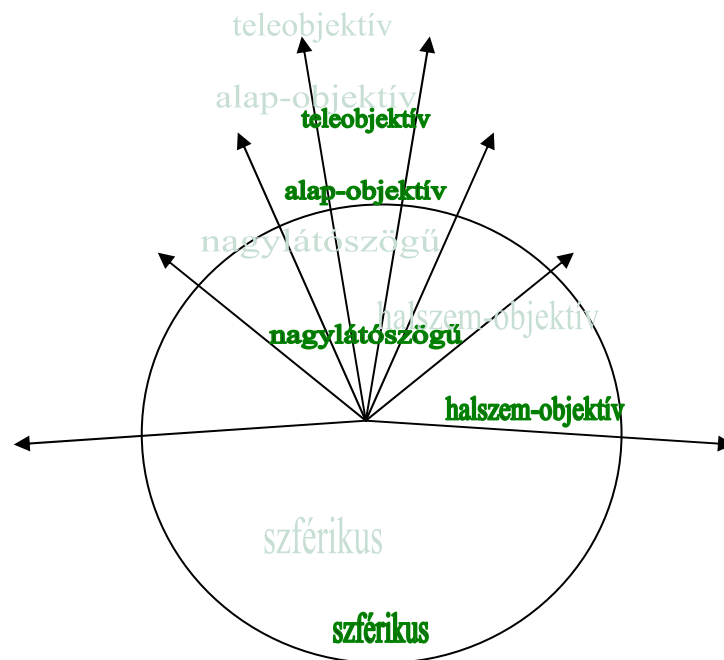


43.



44.

Az újkori fotó objektívek jól modellezik a nézőkúp nyílásszögéből következő projekciós változásokat. (44. Kép)



45.

Eszerint a teleobjektív az axonometria, az alap-objektív az egy-iránypontos és a két-iránypontos, a nagylátószögű objektív a három-iránypontos, míg az ún. halszem objektív a görbült perspektíva logikáját érvényesíti.

Vagyis a művészettörténet folyama akár leírható lenne egy olyan metszeten keresztül is, hogy ezt a látókúpot mennyire szélesítették illetve szűkítették a mindenkori alkotók. Minden kor embere megpróbálta „lekottázni”, értelmezni azt a teret melyet így a maga számára érthetővé és átélhetővé tett. Ez a megélt valóság pedig visszaidézhető a mindenkori ábrázolásaikból, képeikből.

A fentiekből következően meg kell különböztetni az optikai képet és a tudati képet, melyet befolyásol tudásunk, műveltségünk, fizikai állapotunk, vizuális érzékenységünk, a világról alkotott összképünk és természetesen az az „irányított apercepció” mely szerint a látványban azt találjuk meg amit eleve kerestünk.

Eszerint egy város látképére is nyilvánvalóan más szemmel tekint egy turista, egy katonai stratégia, egy építész egy szociófotós vagy egy festő.(45-49. Kép)



46.



47.



48.

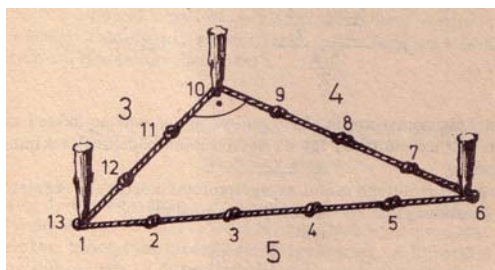


49.



50.

„A ránk maradt írott emlékek bizonyítják, hogy az ókori Egyiptomban (...) a terület mérésre már kidolgozott módszereket ismertek. (...) A területméréshez nem nélkülözheték a geometria legfontosabb alaptételeit, ismerniük kellett a derékszögű és egyenlő szárú háromszögek, valamint a derékszögű négyszögek területének kiszámítását. De ismerniük kellett magának a derékszögnek a kitűzését is. Amint tudjuk, ezt úgy állították elő, hogy egy zsinigre egyenlő távolságokban 13 csomót kötöttek, majd a zsiniget 3, 4, és 5 egységnyi szakaszokban cövekekkel kifeszítve rögzítették.”⁽¹⁰⁾ (51. Kép)



51.

Az ilyen gyakorlati igényeket kielégítő geometriai tudással kezdődött az az absztrakciós folyamat, melynek nyomán az ember időről-időre, változó formában értelmezni próbálja a mindig körülötte lévő világot, próbálja rendszerbe szedni az öt körülvevő teret.

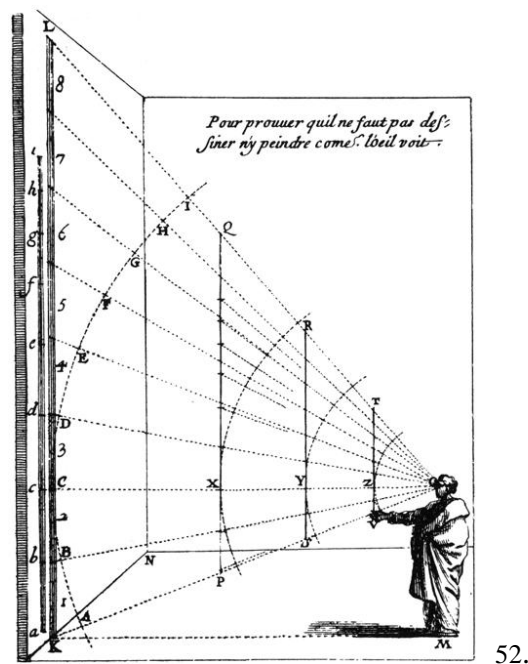
Mondják, a szem az érzékelés kapuja. „Az összes érzékeink közül a látás alakult ki legkésőbb a törzsfajlás folyamán, egyben a legbonyolultabb érzékünk. Szemeink sokszorosan több adatot szolgáltatnak az idegrendszerünknek, mint tapintó vagy hallószerveink, sőt az információközlés sebessége is jóval nagyobb a látószerv esetében.”⁽¹¹⁾

Ha idegen nyelvi közegbe kerülünk, a minket körülvevő hangokat csak egy artikulátlan hangmasszaként érzékeljük. Ám ha tudatosan elkezdjük tanulni az adott nyelvet, egy idő után a hallottaknak egyre nagyobb része válik érthetővé. „Viszonylag könnyen beláthatjuk, hogy a beszéd és a beszélt nyelv megértése szintetizáló folyamatok. Ugyanez már nehezen hihető a látásról, mert úgy érezzük, a látás kevésbé aktív tevékenység mint a beszéd.” Nem gondolunk rá, hogy a látást is meg kell tanulni⁽¹²⁾ („) és e folyamat mindig az adott kultúra kontextusára vonatkozik. „Az emberi intellektus döntő mozzanata, az a képességünk, hogy bizonyos pontokon szintetizálni, összegezni tudjuk tapasztalatainkat. Más szóval látás közben tanulunk, de az amit tanulunk, visszahat látás módunkra.”⁽¹³⁾ Ezért minden kor másképp fogalmazza meg saját térértelmezési módját.

A perspektíva történetét kutatva az első említésre érdemes mozzanatok e témakörben - mint annyi más esetben - itt is az ókori görögöknél találjuk. Több helyen több szerzőtől találhatunk olyan szövegrészleteket, melyeket későbbi korok valamiféle perspektívikus alpvetésből véltek származtatni. Vitruvius scenografiáról szóló írásában említi Demokritoszt és Anaxagorasz egy Agatarkhosz nevű díszletfestő munkái kapcsán, aki Aiszkhülosz drámáinak előadásaihoz készített díszleteket. Mindketten írtak arról a problémáról, hogy „hogyan feleljenek meg a vonalak - amennyiben a középpontot egy meghatározott helyen felvesszük a természettörvények alapján a néző helyzetének és a látósugarak egyenes vonalú terjedésének, hogy a bizonytalan tárgyakról készült (...) határozott képek a színpadi díszleteken épületek látszatát kelthessék, s hogy a sík és frontális ábrázolások részint hátrafutni, részint kiemelkedni látszanak”⁽¹⁴⁾ Anaxagorasz (ie. 500-428) egy ránk maradt írásában azt mondja, „(...) a rajzban a vonalnak a természetes arány szerint meg kell felelniük az ábrának, melyet egy képzelt közbenső síkon a szemből kiinduló sugarak írnának le, a szemet középpontul véve, melyből a sugarak a szemlélt tárgypontjához vezetnek.”⁽¹⁵⁾

Az ilyen szövegekből - a gótika utáni perspektíva ismeretének birtokában - feltételezik, hogy létezett bizonyos matematikai és szerkesztési eljárásokon alapuló ókori perspektíva. Biztos hogy az alkotók figyelembe vettek bizonyos látszati törvényszerűségeket, de a ránk maradt emlékekből, képekből nem következtethetünk átfogó geometriai eljárásra, amely alapján perspektívikus ábrázolások egzakt módon megszerkeszthetők lettek volna.⁽¹⁶⁾ Erre egyszerűen

nincs fennmaradt művek által reprezentált bizonyíték. Azt viszont minden bizonnyal megállapítható, hogy az ábrázolások térszemlélete nem a modern ember síkperspektívikus térszemléletén alapult, hanem biológiai látóterünk sferoid jellegén.⁽¹⁷⁾ Ez megmutatkozik bizonyos görög építészeti tagozatok fellelhető szándékos görbületein, melyeket csak ebben az összefüggésben értelmezhetünk. Ilyen a dór oszlopok enyhe enthazisa, vagy az episztülion enyhe ívelése. Vagyis egyes egyeneseket görbének, a görbéket egyeneseknek akartak láttatni. „(...) a görbültség látszatának elkerülése okán éppen, hogy görbültnek kell építeni...”⁽¹⁸⁾ A látóteret tehát az antik optika gömb alakúnak értelmezte, a tárgyak mérete e gömbfelületre esett vetületek képeként jelentkezik. Nem a nézőpont és a tárgy távolságán, hanem a látószög nagyságán alapszik, ezért csak szögfokokban, vagy körívcsikkelyekben fejezhető ki, hossz mértéki metrumban nem, mivel „a gömbfelület nem teríthető ki a síkba”.⁽¹⁹⁾ (52. Kép)



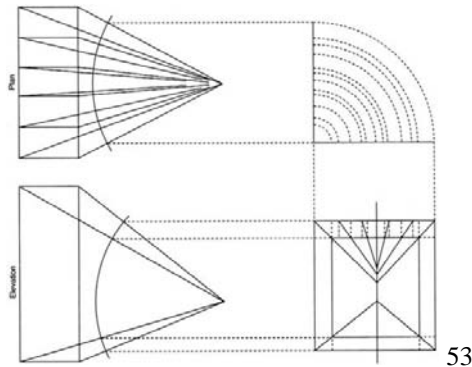
52.

E felfogás, a „perspectiva naturalis” vagy „communis” (természetes vagy közös perspektíva) a természetes látás törvényeit próbálta megfogalmazni, de majd csak a „perspectiva artificialis” a reneszánsz síkperspektíva ad átfogó elvi választ a képalkotás gyakorlati kérdéseire. „A nagyságok és távolságok különbsége arányos”⁽²⁰⁾, fogalmazta meg Jean Pélerin Viator, és e megfogalmazás majd a modern szerkesztés alapjául szolgál, a természetes szférikus látástól való radikálisan elvont képszerkesztési elvet elméletileg megalapozva.

A „perspectiva naturalis” elvéből következik, hogy ha a szerkesztést egy vetítőkörrel végezzük, mikor is az ívszeleteket a végpontok közé húzott húrokká egyszerűsítjük, a kiterítéskor a körívek hegye szétcsúszik és olyan ábrák születnek, ahol a képmélység irányába tartó egyenesek páronként eltérő pontokban metszik egymást, mely metszéspontok azonban egy közös tengelyen helyezkednek el. (53. Kép) Ez az ún. halszájkaszerűség avagy „főtengely elv” pedig nem más, mint a pompeii falképeken fellelhető (57-58. Kép), majd a középkorban is alkalmazott ún. tengelyes (axiális) perspektíva. Ennek sematikusabb, a gyakorlat által leegyszerűsítettebb formája kimutatható az ie. IV. századi alsó-itáliai ún. Apulian vázákon, (54-56. Kép) miszerint a ferdén, a képmélységbe tartó egyenesek az összetartás esetlegessége miatt inkább megőrzik a párhuzamosságukat. Ez nyilván a használhatóbb, kezelhetőbb szerkesztésre való törekvés eredménye volt.

A térábrázolásnak ez a módja azonban a mai ember térérzetéhez viszonyítva csak nagyon bizonytalan és esetleges válaszokat tudott adni konkrét téri problémákra. Bizonytalansága a tér és a sík össze nem egyeztetettségéből, a kettő ellentmondásából fakadó következtetlenségéből

származik. A főtengely elv nem rendelkezik a téri irányokban alkalmazható és mérhető, ellenőrizhető viszonyrendszerrel. Az axiális perspektívában nem ábrázolható szabályosan pl. a sakkáblaminta perspektívikus képe, melyet majd jó ezeröttszáz év múlva az itáliai festők oly szenvedélyesen próbálnak megalkotni, mint az új ábrázolási módszer egyik próbakövét.



53



54



55



56.



57.



58.

A centrális perspektíva elvont, homogén térszemléletének hatalmas és szenvedélyes munkája során radikális leegyszerűsítések árán az ókor és középkor szubjektívebb, személyesebb és misztikusabb terét egy matematikai „rendszerterré” változtatták.

A reneszánsz centrális perspektíva előtti térfelfogások egyike sem jutott el addig, hogy a teret a képfelület szélességi, magassági, hosszúsági viszonyaiként határozza meg. Itt a tér elvont pontjai sajátos jelleggel bírnak, és koordináta-rendszerként mintegy „belakják a teret”. A centrális perspektíva „modulusszal” látja el, ezzel értelmet ad az elől, hátul, fönt, lent, fogalmaknak, áthidalja, feloldja a test-nem test közötti, szinte szakrális, addig áthidalhatatlannak látszó tudati ellentétet. „Egyik az ember, aki lát, másik a tárgy, melyet lát, harmadik a kettő közötti távolság”⁽²¹⁾ írja Dürer.

Homogenitását mutatja, hogy a tér minden pontjából minden térirányba azonosak és egyenértékűek a térben való elmozdulási, szerkesztési lehetőségek. Szemben az addigi ellenőrizhetetlen egymásfelettséggel illetve egymásmögöttséggel kifejezett termélységgel, a

centrális perspektíva alapvetései lehetővé tették, hogy a közvetlen észlelésen alapuló pszihofizikai teret egy elvont matematikai térré változtassák. E két alapvetés lényege, miszerint egyetlen mozdulatlan szempárral nézünk, vagyis a nézőpontunk - a látógúla csúcsa - rögzített, és az, hogy a kép a látógúla síkmetszete, „(...) tehát a látógúla síkmetszetét az általunk látott kép egyenértékű megfelelőjének tekintjük”.⁽²²⁾

Giotto és Duccio munkássága tekinthető a modern perspektívikus térszemlélet megalapításának. (59-61. Kép)



59.



60.



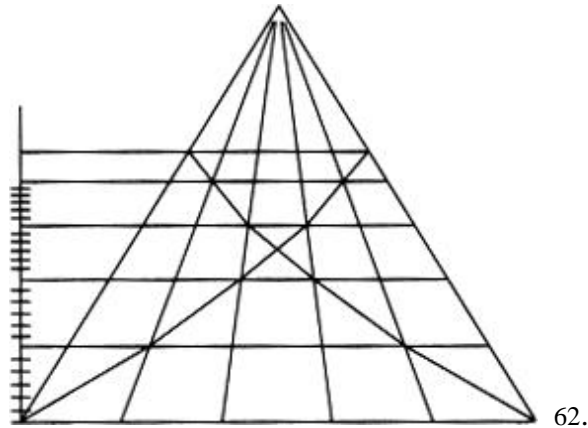
61.

Zárt, negatív testekként felfogott belső térábrázolásaik nyomán „egy (...) minden oldaláról elhatárolt, ám mégis valóságos térbe pillantunk, s ezt a sík felületet most már a szó szoros értelmében vett 'képsíknak' nevezhetjük.”⁽²³⁾

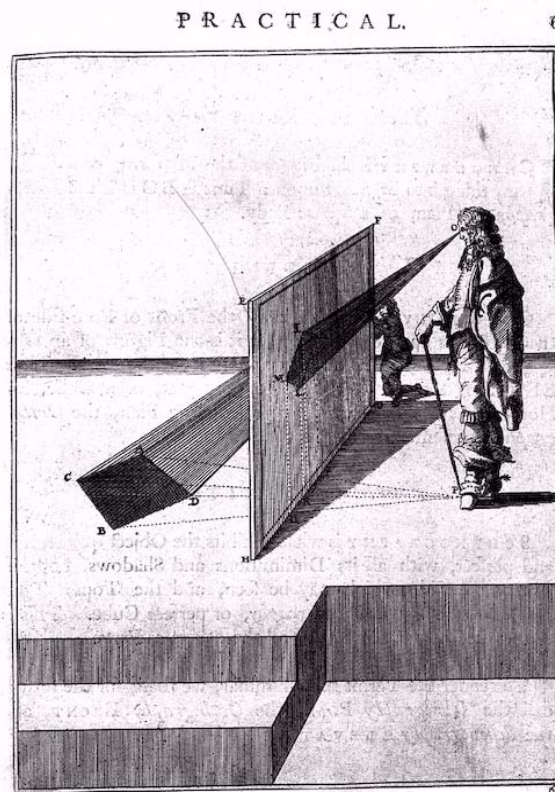
Brunelleschi (1377-1446) és Alberti (1402-1472) nevéhez köti az utókor annak a matematikailag megformált elméletnek rögzítését, mely még a mai napig is alapvetően befolyásolja mai látáskonvenciókat. Nem túlzás kijelenteni, hogy térszemléletünk valahol Alberti, Brunelleschi, Leonardo reneszánsz traktátusaiban gyökeredzik. Természetesen a mi perspektívánk, a repülés, a fotó, a nyomdatechnika és számítógép tükrében már rég nem az a Piero della Francesca-i egyiránypontos perspektíva.

L. B. Alberti, *Trattato dei pittura* című művében foglalta össze a XV. századra az egységes rendszerré összeálló tapasztalatokat, melyben mintegy 1420 körül „feltalálja” a „*costruzione legittima*”-t (szabályos perspektíva). Alberti műve az első ráánk maradt írásos távlatlan. Természetesen, mint annyi összegző mű, ez is learatta, majd megkoronázta az előző nemzedékek erőfeszítéseinek eredményeit. Alberti és Brunelleschi fellépéséig hiányzott az a módszer, mellyel a mélységi transzverzálisok egymástól mért távolságát megmérhették volna. A négyzethálót felvették a képsíkra párhuzamos és merőleges vonalakból. Minden szerkesztési műveletet erre a rácsra építettek. Ismerték a főkép létezését és felismerték, hogy a képsíkkal párhuzamos egyenközöknek egymás közötti távolsága hátrafelé mindig csökken. E rendszerből következően kényszerű, fundamentális feladatuknak tekintették a négyzethálós padló

ábrázolását. Ezt az Alberti által ismertetett módszer alkalmazásáig nem sikerült ellentmondás mentesen megoldani. Az első csíkot ugyanis tetszés szerint vették föl, majd a továbbiakat mindig az előző $2/3$ -a. Szerkesztésük hibás voltára hamar rájöttek, mivel a diagonális négyzetsorokban az átlók nem estek egy egyenesre (a centrális vetítésnél ugyanis nem osztó, hanem kettősviszony érvényesül).⁽²⁴⁾ (62. Kép)



Ez volt az a kultúrtörténeti pillanat, mikor Alberti meghatározásával, miszerint: „a kép a látógúla síkmetszete” egycsapásra helyére kerül minden addigi bizonytalanság. (63. Kép)

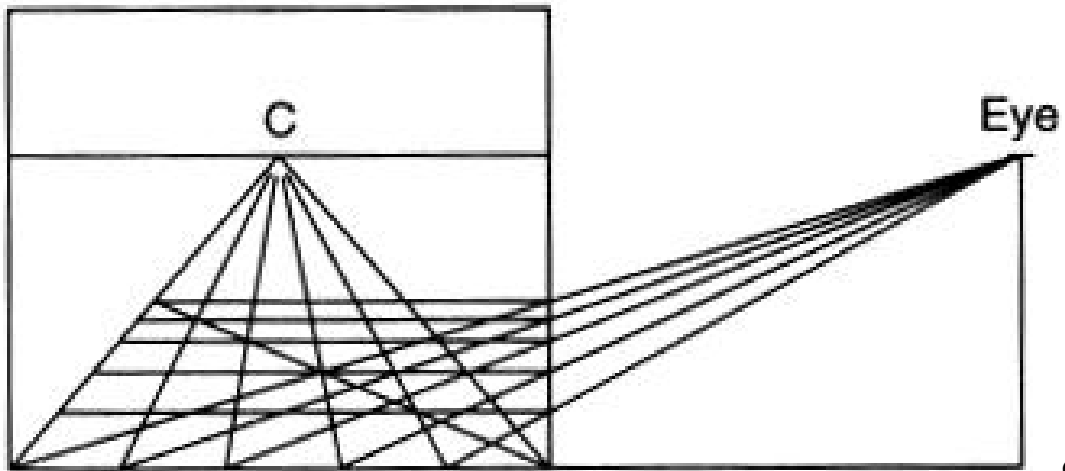


Jacques Dubreuil: Perspective pratique, Paris, 1642

63.

A kép irányvonalai ismertek voltak. Az új szerkesztés a látógúla oldalnézeti ábrázolásán, azaz a képsíkba forgatásán alapszik. Az alapvonal osztásai mind a szélességi beosztást, mind a (c) centrumba futó nyommerőlegesség helyzetét megadják. A tetszőlegesen kijelölt szempontból

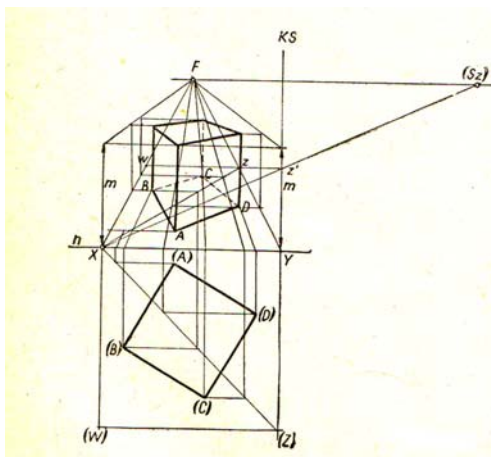
a hozzájuk húzott egyenesek a képsíkon kimetszik azokat a magasságokat, melyekből húzott vízszintesekkel a centrumba tartó nyomvonalakat el kell metszeni, hogy a helyes rövidülési értékeket megkapjuk. (64. Kép)



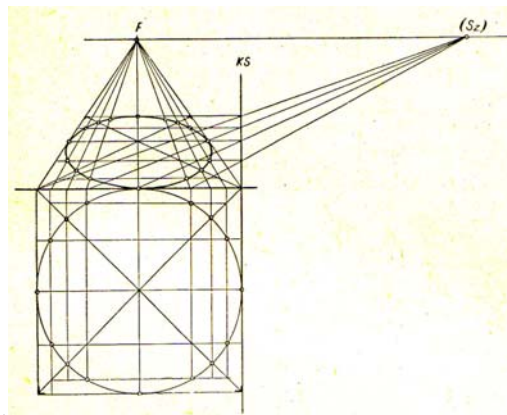
64.

A centrális perspektíva megjelenésével megváltozott a művészet státusza, mivel a tudomány nyilvánvalóan egyik inspirációs forrása lett. A művészet és a tudomány kapcsolatában itt is megfigyelhetjük először az eszköz megteremtése mint cél (jelen esetben a gyakorlatban használható szerkesztési eljárás), majd már az eszköz szabad alkalmazása a művészi hatás elérésére, jól különváló periódusokat.

A centrális perspektíva megszületése, elterjedése, magas művészi és tudományos alkalmazása közötti rövid intervallumot jól jellemzi az a tény, hogy a Brunelleschinél két nemzedékkel fiatalabb Piero della Francesca (1416-1492) már korának legjelentősebb szerkesztő távlatánát alkotta meg a XV. század végén. A De prospettiva dei pingeri című művében a távmetsző eljárást már roppant találékonyan alkalmazza, forgástest, gömb, bonyolultabb építészeti elemek, mint keresztboltozat, oszlopfő, sőt portré szerkesztett ábrázolásánál. (65-67. Kép)



65.



66.



67.

Bár apróbb finomításokkal gyakorlati fogásokkal folyamatosan fejlesztették, a centrális perspektíva Girard Desargues (1593-1661) fellépéséig (1639) lényegében változatlan marad. Ő adja meg először az iránypont mai értelemben is érvényes, a határérték fogalmához kötött definícióját. „(...) a normál perspektíva tulajdonképpen igazolása, a projektív és a szférikus geometria építményei a XVII. században indultak fejlődésnek”⁽²⁵⁾ Wilhelm Schickhardig (1592-1635), Keplerig (1571-1630), Leibnigig, (1646-1716), G. Hauckig húzódik fejlesztőinek sora, majd Jean Victor Poncelet (1788-1867) munkássága nyomán, a projektív geometria megszületésével teremtődik meg a perspektíva mai értelemben vett geometriai alapja.

A barokk, a tapasztalati látszatperspektívát továbbfejlesztve - már a fentebb említett komoly geometriai háttérrel - totális térrillúzióra tört. Ennek első lépéseként az ábrázolásokban a látókúpot a reneszánsz festőihez képest kiszélesítették, miáltal a néző mintegy a festmény világának közvetlen előterébe érezheti magát, így a hűvös szemlélő státuszából sokkal inkább maga is az esemény részesének érezheti magát. Ez a jelentéktelennek tűnő geometriai módosítás egy mozgalmasabb, érzelmileg másfajta kihívásokat megoldó, szenvedélyesebb festészetet eredményezett, magához ragadva a szobrászat és az építészet bizonyos funkcióit is.

Kezdetét veszi az európai trompe-l'oeil három évszázados sikertörténete, mely a reneszánsz perspektíva eredményein alapul, de a XVI-XVII. századi történelemből fakadó új spirituális indíttatásokat, új tereket eltérően kifejezni akaró, a szemlélő és tárgya viszonyában az illúziókeltés totálisabb formáit kifejezni vágyó akaratban gyökeredzik.

E folyamat kezdeteként még egy reneszánsz mester, Andrea Mantegna (1431-1506) mantovai Palazzo Ducaléban található mennyezetképét kell elsőként említeni, mint a kupola-perspektíva első példáját. (68. Kép) „Itt fordítja (először) tudatosan a festő függőlegesbe a néző fősugarát - ez a tekintet igazi 'függesztése' - s így fekszik vízszintes irányba a képsík.”⁽²⁶⁾



68.

A kupola szélén körbefutó ballusztér sor előtt, mögött álldigáló, kihajoló, kíváncsiskodó, nézelődő alulnézeti figurák által teremtett szituáció egy több száz évre előremutató műtípus első darabja, mely mint látjuk, a későbbiekben óriási karriert futott be az európai festészetben. A trompe-l'oeil azon formája, ami itt először - még kissé szenvtelenül és a mindenkori „első”

előadasmódjának merevségével fogalmazódott meg 1475-ben, a következő háromszáz év európai festészetének egyik főárama lett, s a követők, utódok között olyan géniuszokat találunk mint Andrea Pozzo (1642-1709) vagy Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).

Az épületeken alkalmazott trompe-l'oeil azon alapvetése, hogy az épített és a festett teret egyazon közös összefüggésrendszerbe állította, az idők folyamán a legelképezetőbb és a legszélsőségesebb megoldásokat indukálta. Ezek a festett trompe-l'oeil-ök nem szimpla dekorációk, amennyiben sosem maradnak függetlenek az épített tértől, akár úgy, hogy az adott építészeti teret mintegy megkoronázzák, kihasználva azok lehetőségeit (mint G. B. Tiepolo würzburgi mennyezetképe), akár úgy, hogy az épített tér kedvezőtlen adottságait elleplezve, azt megkontrázva - egyes hátrányos téri tulajdonságokat - egy ábrázolási bravúrral a mű lényegévé avatnak. (Johan Lukas Kracker mennyezetképe Egerben a Líceum mennyezetén, mely egy 80 centiméter lapos teknőboltozatot „álcáz”.) (69. Kép)



69.

Michelangelo az elsők között fest olyan architektúrát a Sixtusi kápolnában, amely alapvetően változtatja meg az épített teret, mely gyakorlatot aztán a barokk festők elképesztő módon kiteljesítenek. Ezen trompe-l'oeil-ök esszenciális lényege tehát, hogy az imitált és a valóságos, a művet átélők tudatában, érzékeléseiben összekeverednek, irracionálisan egygyé válnak, s ötvöződésükből új valóság, új vizuális tér születik. (70. Kép)



70.

Andrea Palladio (1508–1580) utolsó munkája volt a vicenzai Teatro Olimpico. Mind a színpad, mind maga az épület jellegzetesen példázza a XVI. századra megjelenő, az építészethez köthető trompe-l'oeil formákat.



71.



72.

A színpad a maga nemében egyedülálló - Monteverdi és kortársai által megteremtett operaműfaj autentikus előadási tere. A klasszikus építészeti stílust formázó, szobrokkal díszített, épített színpadi homlokfalban - mely előtt áll a proszcénium - centrálisan és két irányban ferdén, perspektív városképet imitáló nyílások, torzított utcák nyílnak. A rövidülő teret a perspektíva szabályai szerint, festett fából, torzán megépített díszlet imitálja. (71-75. Kép)



73.



74.



75.

Vagyis, tervezője nem bízta a távlat érvényesülését csak a néző szemére, hanem mesterségesen, a „rövidülés rövidülését” hozta létre a kívánt hatás elérésére. Márpedig a centrális utcában a díszlet mélysége mindössze 12 méter mély valójában, ám a nézőtérrel érzékelhető tér-illúzió így sokkal mélyebbnek tűnik.

E megoldás az anamorfizmus tárgykörébe tartozik, mikor a néző szemsugara nem derékszöget, hanem ebben az esetben hegyesszöget alkot a képsíkkal.

Igen tanulságosak a nézőtér megoldásai is. A nézőtér mögötti teret oszlopos, szoborfülkés fal, az exedra határolja, rajta, álló szobrokat hordozó balluster korláttal, mely követi a nézőtér körívét, és nekiütközik a színpad határoló falának. A valódi ballusterkorlát e két szélső falon festve folytatódik, az álló szoborsorral együtt. Fölötte festett, felhős ég. (76. Kép)



76.

Meg kell jegyezni, hogy jelenkori állapotában e rafinált fogás teljesen értelmezhetetlen. A balluster-sor és a szobrok egyenként spot lámpákkal vannak megvilágítva, a mennyezetet rejtett világítással találják a látogatóknak, teljesen tönkretéve az eredeti illúziót. A két végfalra festett trompe-l'oeil ugyanis a XVI. századi fáklyás, gyertyás megvilágításban érvényes, csak abban a

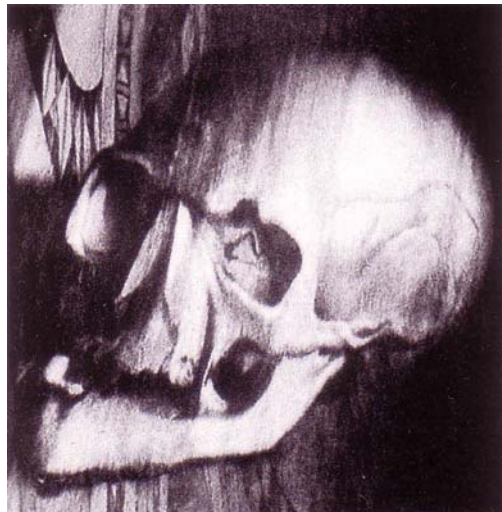
fényviszonyban fejt ki hatását. Abban a vibráló, villódzó fényben - mely nem adott egyenletes megvilágítást egyetlen formának sem - feloldódtak a plasztikai, és a festett valóság közötti kapcsolatok, különbségek.

„Míg a táblaképeken, freskókon megsokasodnak az építészeti tagozatok, hogy velük labirintuszerű térszövedék jöjjön létre, a szobrok és épületek fordítottan: képekké válnak. Nem formai, tárgyi realitásuk a fontos, hanem képi hatásuk. A tükröződések, az optikai hatások, a látszati és valóságos elemek rafinált váltakoztatása fokozatosan előtör. Az épület fontos kelléke a víztükör, amely az alapzat statikáját szünteti meg: éppígy fontos és nélkülözhetetlen kiegészítője a kupolának a kupolafestmény, mely az összeháródó építészeti héjat szétfeszíti és kinyitja a szabad ég felé.”⁽²⁷⁾ A Teatro Olimpico festett ege, szereplőnélkülisége szimbolikus. E térben az égi és a földi lét a színpadon ér össze, minden építészeti és festői elem e térre irányul. Viszont új egek és égi szférára irányuló mennyezetek nyílnak a kor híres és kevésbé neves alkotói által, s a földi és égi szféra megújult kapcsolatában hatalmas festői vállalkozások mesélnek az ellenreformáció szellemiségéről.

A XVI. századtól a festők, építészek a látszat és tér tan felfedezéseit egyre gyakrabban használták újfajta téri, formai illúziók létrehozására. Holbein (1497-1543) Követek című festményén a kép előterében egy erősen torzított koponya látható, mely oldalról, megfelelő szögben szemlélve egy koponya valós képét formázza, a már említett anamorfózis egyik legérdekesebb példájaként. (77-78. Kép)

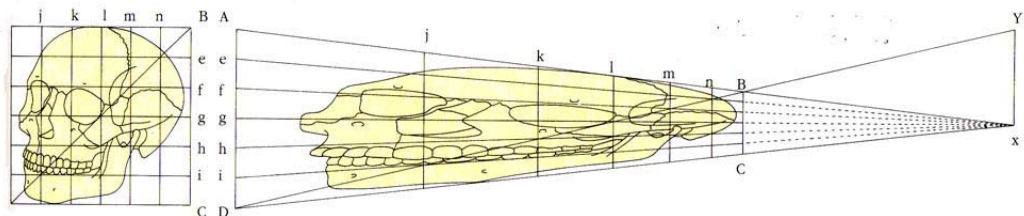


77.



78.

Ugyanezen szerkesztés elve szerint jelenik meg VI. Edward arcképe William Scrots anamorfikus portréján (1546). (79-80. Kép) A két kép jól példázza, hogy az extrém perspektív gyakorlat már eszközként, és nem célként jelenik meg a műveken.



79.

Amíg Holbeinnál súlyos és mély intellektuális tartalmakat hordoz, utalva a siker és egyáltalán a földi lét mulandóságára, addig Scrots erős torzítású perspektív képe csupán játék, minden valószínűség szerint inkább az ifjú herceg szórakoztatására szolgált.



80.

Az anamorfikus képek egy másik fajtája, ha egy hengeres tükörben úgymond helyreáll, a valóságban eltorzított kép. Ahogy a hajlított tükrök eltorzítják a látványt, úgy a már eleve torzított képet vissza is tudják alakítani természetes képekké. (81. Kép)

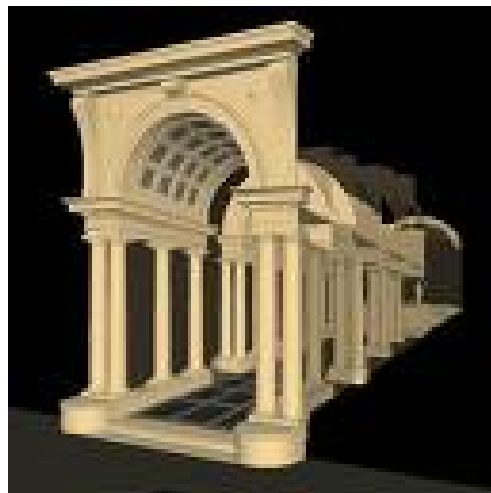


81.

Francesco Borromini a római Palazzo Spada belső udvarában szintén a mesterséges perspektív rövidülés megépítésével hozta létre a nemlétező tér valóságos illúzióját. (82-83. Kép) A tervező, a folyosó építmény minden elemét eltorzítja, és e látszat elérésének rendeli alá. Az oszlopok magasságai és vastagságai távolodva egyre csökkennek és csökkennek a boltozati kazetták méretei is. A padló felfelé erőteljesen emelkedik, míg a párkányok lefelé lejtnek, a kövezet négyzetnek látszó berakásai a valóságban trapéz alakúak. Az illúzió egészen addig magával ragadja a nézőt, amíg egy valóságos arányú emberi figura nem jelenik meg az épített térben leleplezve e téri játékokat. Vagyis az illúzió csak bizonyos feltételek mellett jut érvényre.



82.



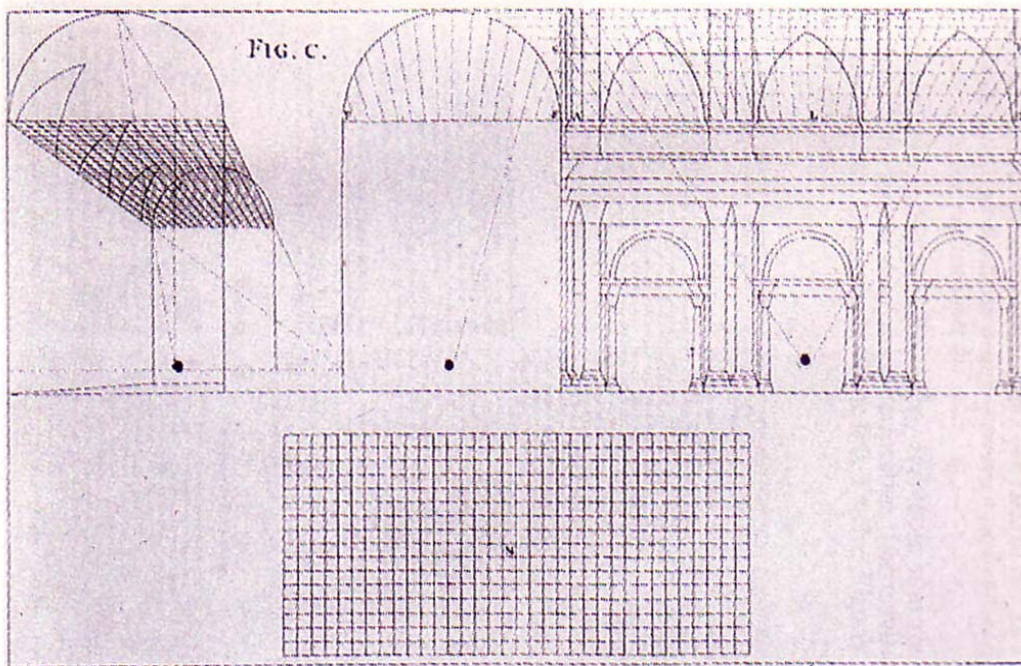
83.

Mint ahogy Andrea Pozzo festett kupolája (84-85.Kép) a római jezsuiták S. Ignazio templomában is a térnek csak egyetlen pontjából látszik érvényesnek. A centrálperspektívikus festői mű összedőlni látszik, ha a néző nem a szerkesztésből következő egyetlen igaz nézetet biztosító szempontból nézi a művet.



84.

Kortársai sok kritikával illették Pozzót ezért az egyetlen helyes nézőpontra szerkesztett módszerért, de ő - tegyük hozzá teljesen érthetően - a vélt hibát éppen műve kiválósága bizonyítékának tekintette és a *Perspectiva pictorum et architectorum* című elméleti munkájában határozottan kiállt művének igazsága mellett. Pozzo elméleti műve a következő generációk számára a gyakorlati távlattannal és a díszítőfestészettel foglalkozók alapművévé vált.



85.

Ha Mantegna alapvetését összevetjük a folytatással, és végigtekintünk a XVI-XVII-XVIII. századi utódokon, nyugtázhatjuk e folyamat ívét. Említsünk meg pár fontos művet e témában a teljesség igénye nélkül: Piero da Cortona (1633-1639) mennyezetképe a római Palazzo Barberiniben, (86. Kép) Andrea Pozzo: Róma, San Ignáció (70. Kép) (1691-1694), Pierre Mignard: Val de Grace kupolafreskó (88. Kép) (1663), Daniel Gran: Bécs, Hofburg (87. Kép) (1726), Giovanni Battista Tiepolo: Würzburg, Residenz Treppenhaus (89. Kép) (1735).



86.



87.



88.



89.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Tiepolo utolsó madridi korszakával tetőpontjára ért az az európai festői folyamat, aminek kezdetét Mantegna említett mennyezetképéhez kötöttük. (90. Kép)



90.

Tiepolo halála után, a közelgő XIX. századtól kezdve, a trompe-l'oeil műfaja sorvadni kezdett. A képzőművészet eltérő, másban gyökeredző szellemi kapaszkodók felé fordult, a festőket - a perspektív tér learatott mezejétől elfordulva, - már más kérdések, ideák kezdték foglalkoztatni, s mert a trompe-l'oeil inspiratív szellemi háttere kiürült, a képzőművészet egész főáramából gyakorlatilag napjainkig kiszorult. Természetesen nem halt ki, de művelői William Michael Harnett (91. Kép), Winthrop Chandler vagy J. F. Peto (92. Kép) (XIX. sz.) vállalkozásaikban nem mérhetők sem az elődökhöz, sem Goya, Manet vagy Cezanne festészeti progressziójához.

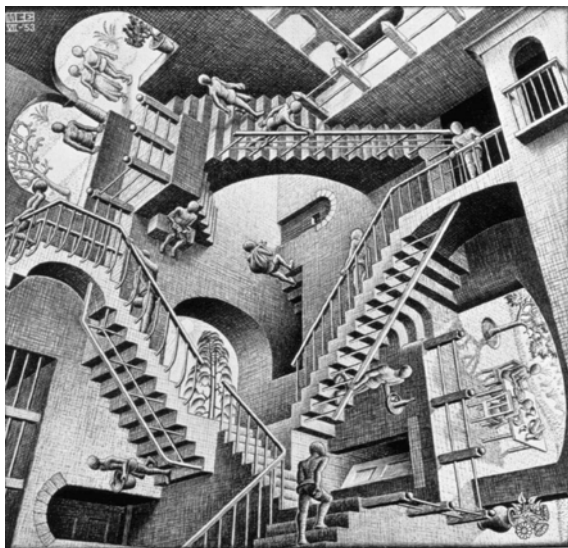


91.



92.

Bár több XX. századi irányzat alkotóját megérintette a trompe-l'oeil szellemisége, de például sem Salvador Dali - inkább asszociációra, mint térélményre épülő - szürrealizmusa nem avatja főszereplővé művészetében a trompe-l'oeil-t, sem M. C. Echer nonszensz építményei, grafikai - bármilyen mély tudáson alapulnak is - nem a XX. századi képzőművészet szellemi főáramának reprezentánsai. Mint alkotó sokkal inkább magányos hős, aki öntörvényű művészetében megőrzött valamit a manierizmus évszázadából. (93-94. Kép)

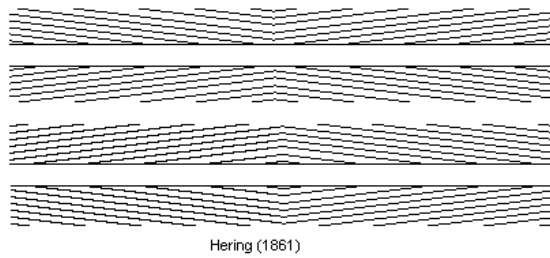
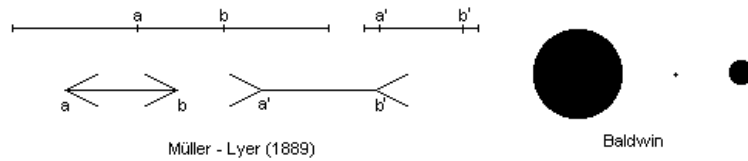
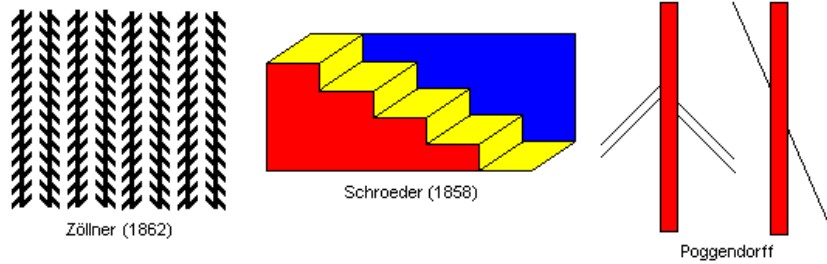


93



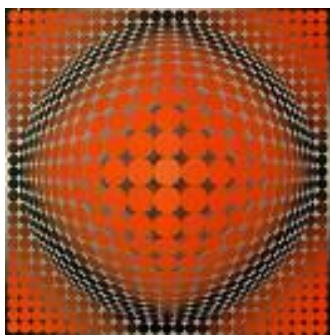
94.

Az oparthoz köthető festészeti művek sokat merítettek a XIX. század második felének optikai illúziókra vonatkozó kutatásaiból. (95-100. Kép)



95-100.

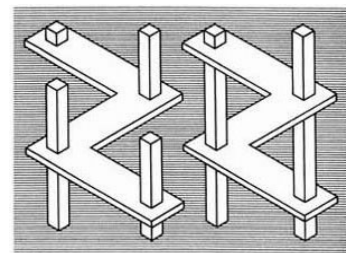
Ennek eredményeiből és a színtan, színelmélet tanainak együttes felhasználásával később az opart a XX. századi művészet egy karakteres mozgalmává vált, az illúziókeltés és a térélmény egy teljesen más léptékű és igényű felidézésével. (101-105. Kép)



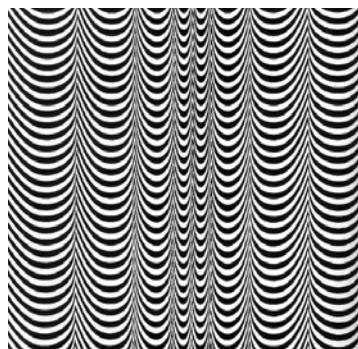
101.



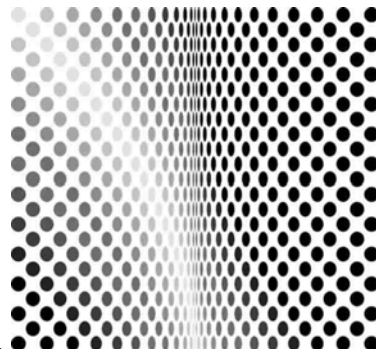
102



103



104.



105.

Bár ebben az összefüggésben nem szokták említeni Andy Warhol Brilló-dobozait, mely mind A. C. Danto, mind H. Belting szerint mérföldköve a művészet - Vasari óta rendszeresen beharangozott, majd mindig elhalasztott - haláltusájának, de most a szerző megkockáztatja: a Brillo dobozok azon lényege, hogy csak értelmezési különbség van a konzumcikk valósága és a művészi alkotás között, új értelemmel telíti e régi fogalmat. Mi ez, ha nem egy igazi XX. századi „trompe-l'oeil gondolat”?

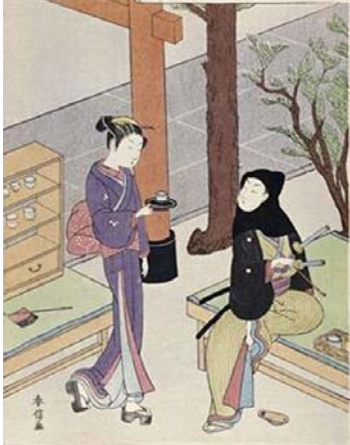


106.

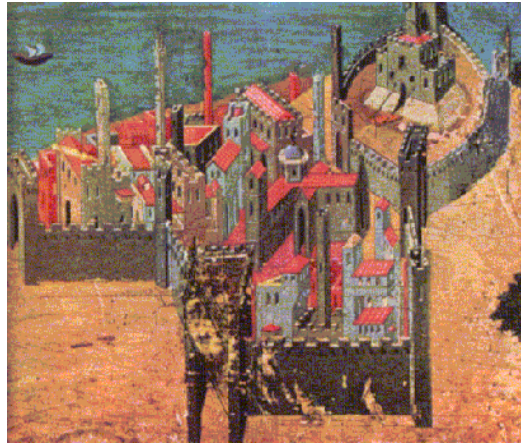
Mind az a tudás, mely évszázadok egymásra halmozódó tapasztalati, tudományos és művészeti eredménye e tárgykörben, számunkra jól átlátható és használható örökség. Mára a perspektíva tudománya a vizualitással foglalkozók és minden vizualitásra visszavezethető alkalmazott művészet anyanyelvi háttér tudásává vált, kultúránk alapműveltségének része lett. Az ábrázolással, térrel foglalkozó művészek, vizuális szakemberek olyan mindennapi elvárt ismeretanyaga, mint az írás, olvasás ismerete. A perspektív rendszerekben való jártasság mára szükséges, de nem elégséges formája az ábrázolásokkal foglalkozó, vagy az ábrázolást mint eszközt, leginkább információörögzítésre, információközlésre használó tervezőknek, alkotóknak, hiszen a művészi kifejezés nyelve a modernizmus utáni művészetben szerteágazóan messze került a klasszikus perspektív formáktól. A legfontosabb alapformái máig a célzatos használat eszközei, funkciójuknak, kontextusban való szerepüknek, súlyuknak legmegfelelőbbben.

Alapvető formái mai napig jelen vannak mindennapi képeinkben, a fotótól a mozgóképekig. Kultúránkba való beépülését mutatja, hogy ábrázolásainkban mintegy válogatunk a történelmi perspektív formák között, mindig a legmegfelelőbb és legkifejezőbb formát választjuk közülük, hiszen az egy iránypontos perspektív tér ábrázolása - mely gyakorlatilag azonos Piero Della Francesca és Leonardo térszemléletével - ugyanúgy látáskonvenciónk része máig, mint a super-szélesvásznú mozik hatalmas konkáv képernyőjén megjelenő szferoid képek sorozata.

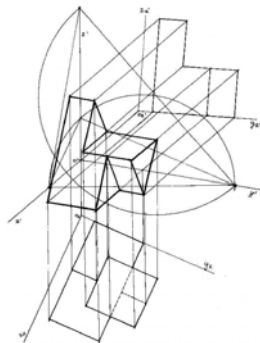
Az axonometriától a görbült, illetve a szférikus perspektíváig terjed használati skálája. Az axonometria párhuzamossága máig a legmegfelelőbb formája a műszaki objektumok szemléletes megjelenítésének. (107-111. Kép) Technikai tárgyak, épületek szenvtelen - mivel a nézőpont általános és semleges, mint a japán fametszeteken, vagy a középkori és korai reneszánsz képeken - ám következetesen mérettartó, a térben való haladás torzításmentes leírására alkalmas, tájékoztat a tömegek, formák valós viszonyáról is. A műszaki gyakorlatban gyakran a Monge-rendszer három nézetre széttagolt ábrái mellett, összegző formaként is használják. (112. Ábra)



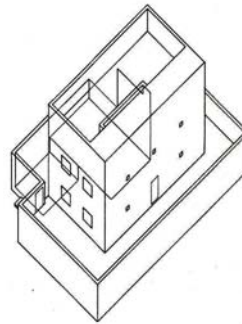
107.



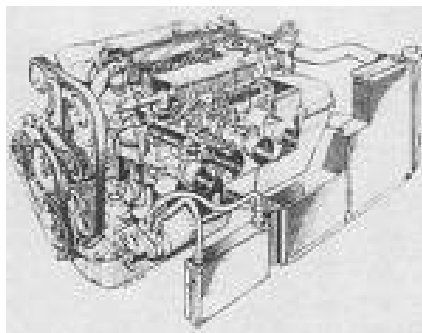
108.



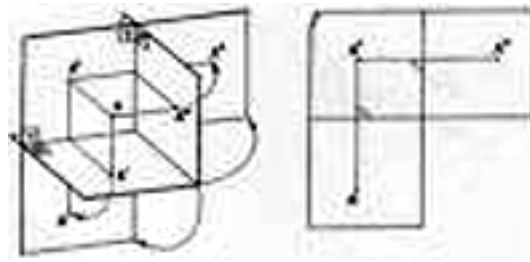
109.



110.

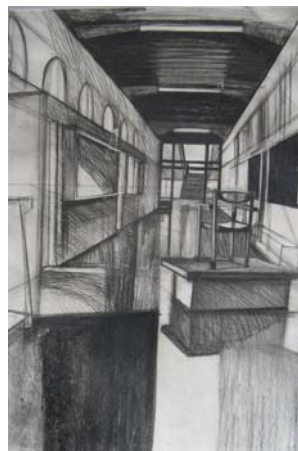


111.

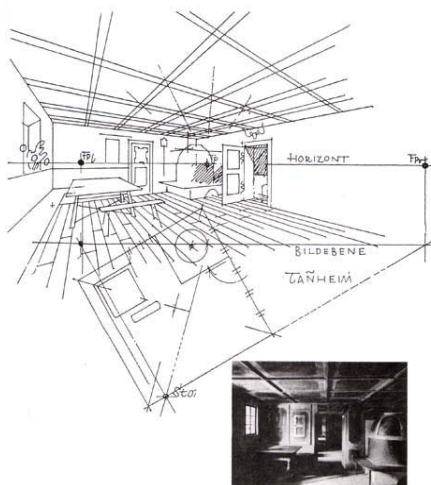


112.

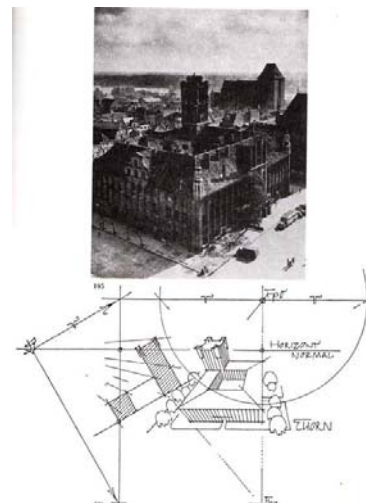
A fotó objektívek és a perspektív rendszerek összefüggéseiről már a korábban volt szó. Az egy-, két-, háromirányponos perspektív rendszereken alapuló ábrák képi kultúránk mindennapi részei. Visszaköszönnek a mindennapjaink magazin képein, ugyanúgy mint a tervezők térillúziót felkelteni vágyó képeiből a kortárs képzőművészek mai szabad, akár több rendszert is ötvöző, egyesítő munkáiban. (116. Ábra)



113.



114.



115.



116.

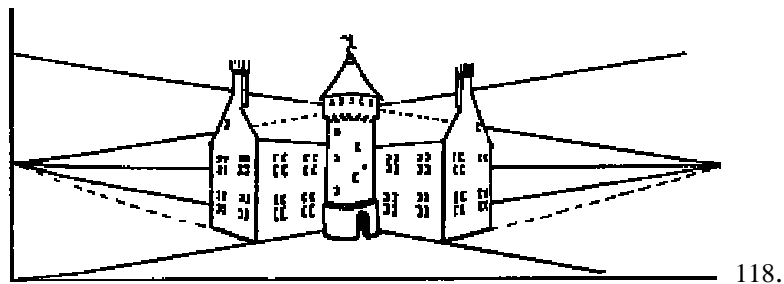
*

Az egy iránypontos rendszer a korai reneszánsz felfedezése volt. (117. Kép) Téralkotó és térformáló lehetőségeit hamar kinőtte az a természetes ábrázolási igény, mely nem elégedhetett meg azzal, hogy a derékszögű objektumok transzverzálisai a képsíkkal mindig párhuzamos képet mutassanak és csak az ortogonálisok rövidüljenek, ezáltal a kép formái és méretei nem egységes rendszerben informálják a nézőt, valamint alapvetően korlátozzák az alkotó kompozíciós lehetőségeit. A vertikálisok és a transzverzálisok megtartják méreteiket és arányaikat és csak a mélységi ortogonálisok konvergálnak az enyészpont felé. (113-115. Kép)

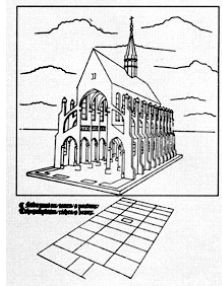


117.

Az épületek, geometrikus formák mai értelemben vett két iránypontos perspektív rendszer szerinti ábrázolása is lépésről lépésre alakult ki, és nem következett magától értetődően a frontális perspektívából. „... a rézsutos nézetnek ez a fejlődése elsősorban északon ment végbe, az 'anyagtömegben' ugyanis, ebben a sajátosan északi formaalakítási szubsztanciában már eleve benne van a térirányok közötti különbözőség...”⁽²⁸⁾ „És megfordítva, ebből érthető meg, hogy a geometriai perspektíva szerkesztési eljárások kidolgozása mért jutott mégiscsak az itáliaiaknak, akik számára a tér meghódítását elsősorban az a vágy vezérelte, hogy a testek számára kibontakozási lehetőséget „dispositioné”-t (elhelyezés) adjanak, azaz számukra a tér meghódítása elsősorban sztereometriai, nem pedig festői lehetőséget jelentett, mindezért a homogén és végtelen tér művészi megjelenítéséhez csupán Észak és Dél együttműködésével lehetett eljutni, mivel Dél a problémának „sub specie Quanti” (mennyiségi) Észak pedig 'sub specie Qualis' (minőségi) felfogására volt képes”⁽²⁹⁾ Jean Pelerin Viator (1445-1524) De artificiali perspectiva (1505) című művében már a „rézsutos nézet egész problémakörét egzakt perspektívikus szerkesztéssel tudta megoldani.”⁽³⁰⁾ (118-119. Kép)

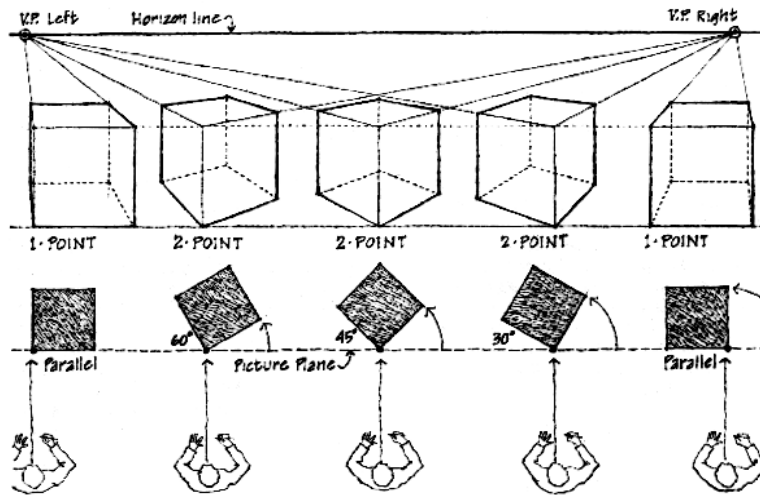


118.



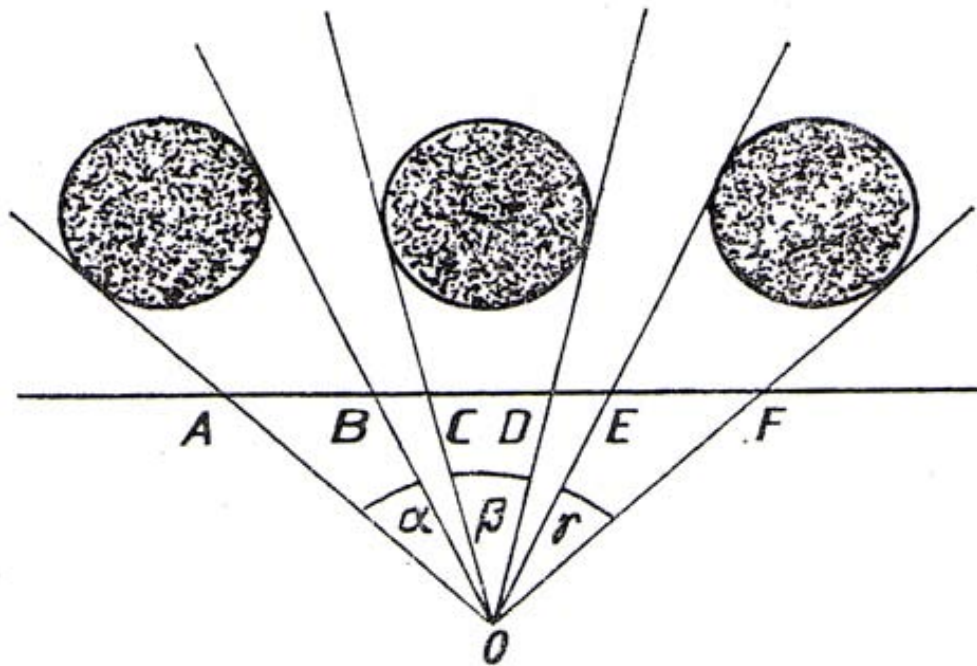
119.

Ez az ábrázolási forma mai napig az európai kultúrából fakadó látáskonvenciónk alapja, ez az általános észlelés és ábrázolás rögzítésének mindennapos formája, a normál alap objektívek által közvetített kép. A vertikálisok mérettartó egyenesei párhuzamosak, míg a transzverzálisok paralelljei a horizontvonal meghatározott pontjaiba futnak össze. (120. Ábra)

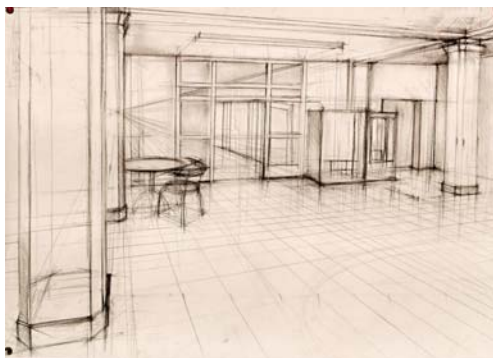


120.

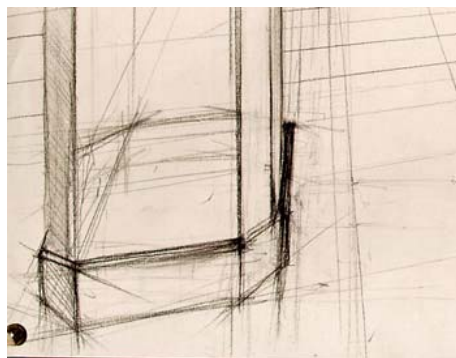
Beszélni kell, a perspektív rendszerek széli torzulásairól, mely problémáról már Leonardo is írt Trattato della Pittura című művében. (121. kép) A perspektív rendszereket vizsgálva tapasztalhatjuk, hogy a fókusz körüli normál látókép nyomkörén kívül eső látvány erősen torzul. Ebből következik, hogy mindegyik rendszernek megvannak a kifejezésbeli korlátai, melyek ellentmondásossá tehetik az ábrázolás formai összefüggéseit, illetve ezen ellentmondások kiküszöbölése teszi szükségessé egy másik ábrázolási rendszer alkalmazását.



121.

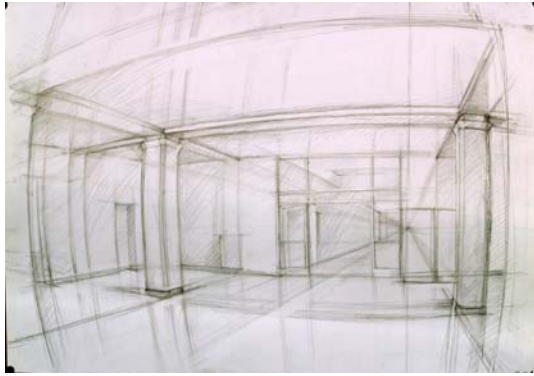


122.

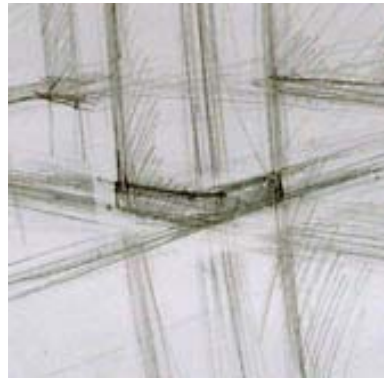


123.

A fenti képeken (122-123. Kép) jól megfigyelhető a két iránypontos perspektív ábrázolásban a bal oldalon látható oszlop torzulása. Mivel kívül esik a főpont körüli normál látókúpon, az oszlop jobboldali sarka 90 foknál nagyobb szöget zár be, mintegy kinyílik a hétköznapi nézethez képest. Az ilyen torzulások bizonyos esetekben nagyon zavaróak lehetnek. Ennek kiküszöbölésére ebben az esetben pl. egy görbült perspektív kép részleteiben (124-125. Kép) megoldhatja az oszlop torz ábrázolásának problémáját. Viszont ebben az esetben az egész képre vonatkozó látás konvenciónk ütközhet ellentmondásba, miszerint, e görbült tér vajon szándékunk szerint fejezi-e ki az ábrázolandó teret?

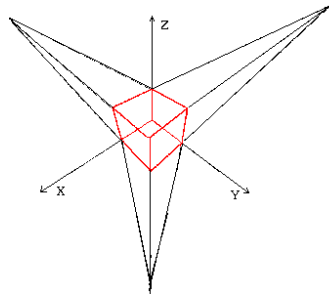


124.



125.

Ugyan így vetődik fel a két iránypontos rendszer esetén a függőlegesek összetartásának igénye magas illetve alacsony horizont esetén, mely probléma eleve magában hordozza a harmadik iránypontos igényét, a három iránypontos rendszer használatát. (126-127. Kép)

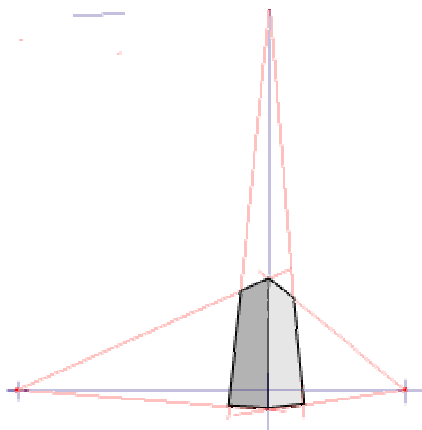


126.



127.

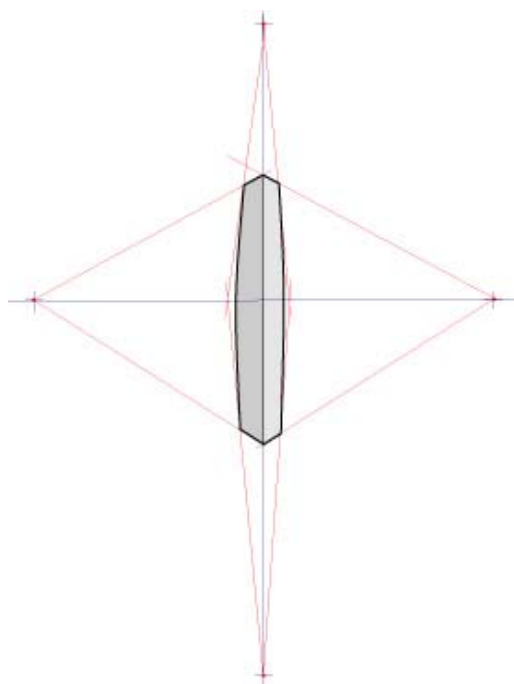
A három iránypontos rendszer viszont speciális, illetve a saját rendszerén belül feloldhatatlan helyzetbe kerül, ha a horizont vonal az ábrázolt tárgy középmagasságában helyezkedik el. Ilyenkor, ha ugyanaz az objektum egyik része alul, a másik felülnézetben látszik, csak az egyenesek ívelése oldhatja fel a rendszer által diktált képtelen helyzetet, miszerint a horizontvonalnak mintegy el kellene „törnie” mondjuk az ábrázolt tornyot. Ez az ábrázolási probléma pedig a négy, illetve az öt iránypontos rendszer, a görbült, (130. Kép) vagy gömb perspektíva használatát szinte kikényszeríti. Mindenkor látáskonvenciónk természetesen megpróbál korrigálni, mint például azokban az esetekben, mikor a horizont bár elmetszi a függőleges tárgyat, de a látvány jellege erősen eltolódik az alul vagy a felülnézeti oldal felé. (128-129. Kép) Ilyenkor tanult látásunk inkább elfogadja, tolerálja a három iránypontos rendszer alkalmazásának szabálytalanságát, mint tudomásul vegye egy másik rendszer, a görbült perspektíva az előzőhöz képest bár önrendszerében szabályos, de a hétköznapi konvenciókhoz mérten az előbbinél torzítottabbnak tűnő, vagy más jelentéssel bíró alkalmazását. E probléma áthidalásaként gyakran nem szerepeltetik az ábrázolásban a horizontot, mikor egy tárgy hozzánk képest túlságosan nagy, illetve szempontunkhoz nagyon közel helyezkedik el, így oldandó fel a belső képi ellentmondást. (128. Kép)



128.



129.



130.

A görbült perspektíva máig az extrém látvány-szituációk, különleges helyzetek megjelenítésének geometriai háttere. Első direkt fellelhetősége talán Jan van Eyck (1390-1440) 1434-ben festett, Arnolfini házaspár című képének háttérében látható convex tükörben ábrázolt belső tér, mely visszajáról ábrázolja a jelenetet mind formai, mind tartalmi értelemben egyaránt. Egyrészt egy másik oldalról és nézetből mintegy hitelesíti a történeteket, másrészt a domború (görbe) tükörben mutatott másfajta képpel pedig a frontális valóság egyértelműségét a tükörkép másfajta valóságával ütközteti. (130-132. Kép)

A konvex tükör másik híres képi megjelenítését Parmiggianino önarcképét (XVI.) (133. Kép), mint a manierizmus különleges effektjét tartja számon a művészettörténet.



131.



132.

Az illuzionisztikus kupolafestmények, és a néző szeme között anamorfikus kapcsolat keletkezik, a gömbhéjba torzított képet a néző egyetlen nézőpontból, az alkotó által kiszámított rövidülésben látja igaznak. (134. Kép)



133.



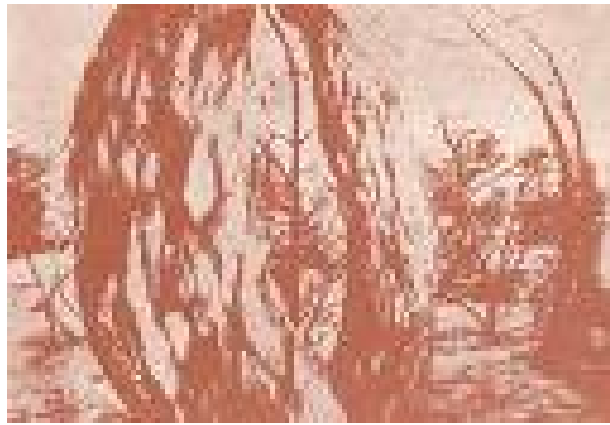
134.

A görbült perspektíva extra széles látókúpja, az átlagostól való végletes eltérése egyben magában hordozza kifejezési lehetőségeit. Megfigyelhető, hogy látáskonvenciónkba egyre inkább beépül, mai állapotában sokkal ismertebb, elfogadottabbnak tűnik, mint akár harminc-negyven éve. A görbült perspektíva a halszem objektívvel fotózott térélmény ábrázolásának rajzi rendszere. A nézőpontot metsző (képsíkra merőleges) síkok, a rendszerben egyenesként jelennek meg, melyek enyészpontja a középpont. A képsíkra nem merőleges egyenesek ellipszisek (ellipszis szeletek), melyek a rendszergömb felületére illeszkednek. Itt is megfigyelhető a széli torzulás jelensége, mely a szélek felé igen erős.

Nevezik négy, öt, iránypontos perspektívának is. Geometriai háttere a nem-euklideszi un. elliptikus vagy szférikus geometria - melyet Gauss tanítványa B. Reimann (1826-1866) dolgozott ki - ahol a tér alakja pozitív görbületű gömbfelület. E rendszerben készült ábrázolások a különleges, a nem hétköznapi nézőpontok szemszögéből ábrázolják a világot, melyek nagyon expresszív erővel ábrázolnak, gyakran kozmikus, illetve nem emberi dimenziókról beszélnek. (135-140. Kép)



135.



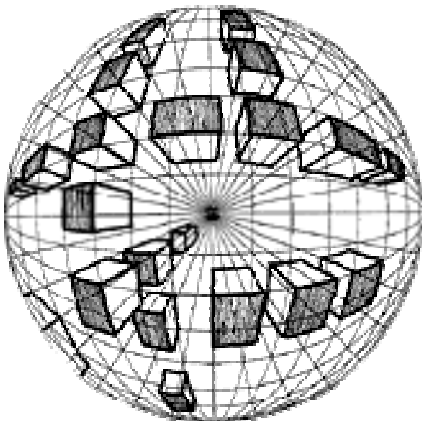
136.



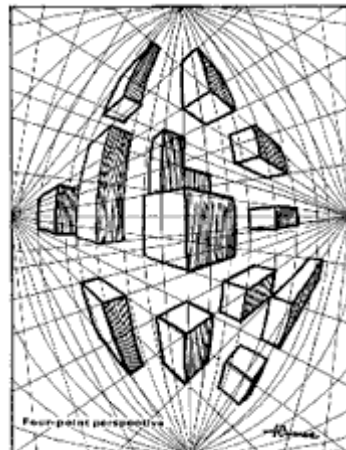
137.



138.



139.



140.

És végül még egyszer röviden, de hangsúlyosan említést kell tenni a tértani ábrázolások háttértudományáról az ábrázoló geometriáról. A tértörténekekben való eligazodni tudás és az ebből fakadó szabadság érzése, melyet a geometria, a tértan ismerete nyújthat, hiszem, hogy az egyik legszilárdabb talaj, melyről egy alkotó fantáziája - legyen szobrász festő vagy építész - új ideák és víziók felé szárnyalni, elrugaszkodhat. „A geometria fontos, gyönyörű és felemelő. Jó dolog, és az életben egyszer remek multság, ha valaki meg tudja szerkeszteni egy dodekaéder hullámlemezre vetett árnyékát. És csonka annak az embernek a szakmai felkészültsége, aki nem birtokolja a tér és a rend átélésének és megértésének egyszeri fényes és borzongató emlé-

két, s nem végezte el azokat a lassan tudássá vaskosodó gyakorlatokat, melyek a felszínen csak dőféspontszerkesztésnek, metszetgörbe-rajzolásnak, ellipszisérítésnek látszanak. (...) Semmiképpen nem helyes azt hinnünk, hogy a geometria ismeret vagy ismeretek halmaza. Nem is módszer, s egyáltalán nem praktikum. Aki két-több-féléven át tanulta, nem annak örül, hogy képes merőlegest állítani valamire, s hasznát sem úgy veszi, hogy naponta két hengert dőf ferdén tóruszokon át, hanem úgy, hogy tud valamit, amitől a geometria szó olyanná válik, mint egy dallamos lánynév, s bár nem is éli meg nap mint nap, de tudja, hogy létezik az a csend és harmónia, amely Borges szerint egyedül a sakkozóké és a géométereké.”⁽³¹⁾

Idézetek jegyzéke:

- (1.) Hans Belting: Kép-antropológia, Kijarat Kiadó, Budapest, 2003, 24. old.
- (2.) u.o.
- (3.) E. H. Gombrich: Művészet és illúzió, Gondolat, Budapest, 1972, 246. old.
- (4.) Krocsák Emil: Térábrázolás, Tankönyvkiadó Budapest, 1960, 111. old.
- (5.) Krocsák i.m. 8. old.
- (6.) Erwin Panofsky: A jelentés a vizuális művészetekben, Gondolat, Budapest, 1984, 173. old.
- (7.) u.o.
- (8.) Magyar Néprajz VII: Folklor 3.
<http://vmek.oszk.hu/02100/02152/html/07/361.html> - 61k
- (9.) Erwin Panofsky: u.o.
- (10.) Maklári József: Szerkesztő geometria, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978, 9. old.
- (11.) Edward T. Hall: Rejtett dimenziók, Gondolat, Budapest, 1980, 104. old.
- (12.) Edward T. Hall: i.m. 108. old.
- (13.) Edward T. Hall: i.m. 105. old.
- (14.) Erwin Panofsky: i.m. 215. old.
- (15.) Krocsák Emil: i.m. 111. old.
- (16.) Erwin Panofsky: i.m. 215. old.
- (17.) Erwin Panofsky: i.m. 175. old.
- (18.) u.o.
- (19.) Erwin Panofsky: i.m. 176. old.
- (20.) u.o.
- (21.) Erwin Panofsky: i.m. 195. old.
- (22.) Erwin Panofsky: i.m. 172. old.
- (23.) Erwin Panofsky: i.m. 187. old.
- (24.) Krocsák Emil: i.m. 114. old.
- (25.) A képzőművészet iskolája II., Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1977, 167. old.
- (26.) i.m. 161-162. old.
- (27.) i.m. 168-169. old.
- (28.) Erwin Panofsky: i.m. 247. old.
- (29.) u.o.
- (30.) Erwin Panofsky: i.m. 245. old.
- (31.) Makovecz Benjamin: Ábrázoló geometria a Magyar Iparművészeti Egyetemen, Országépítő, 1994/1

Képek jegyzéke:

1. Kép Keino Naizen: Nagakurei csata, 1584
2. Kép Le Burguignon: Csatajelenet, Szépművészeti Múzeum, Budapest
3. Kép Ismeretlen művész: Tojotomi Hidejosi búcsúja, XVII. sz.
4. Kép Adrian Ostade: Paraszt család, Szépművészeti Múzeum, Budapest
5. Kép Ismeretlen művész: Tojotomi Hidejosi hőstette, XVII. sz.
6. Kép Bernardo Belotto: A Santa Giustina templom Padovában, Szépművészeti Múzeum, Budapest
7. Kép Ismeretlen művész: Simacu klán a szezshoni csatában, 1598
8. Kép Louis de Caullery: Városkép, Ermitázs, Szentpétervár
9. Kép Suzuki Hariboru: Szerelmes pár, 1760
10. Kép Jörg Breu: Lucretia története, Szépművészeti Múzeum, Budapest
11. Kép Afrikai maszk
12. Kép Afrikai maszk
13. Kép Afrikai maszk
14. Kép Afrikai gyógyítók
15. Kép Picasso: Női büszt, 1907, Narodni Galerie, Prága
16. Kép Képrombolás nyomait magánviselő sírkő a műnszteri dómban
17. Kép Georg Catlin: A Kis Medve, 1838, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington
18. Kép Elektromágneses energiák: Forrás: Nemcsics Antal, Színdinamika, Akadémiai Kiadó, 1990
19. Kép Elektromágneses energiák
20. Kép Krocsák Emil: A látókúp
21. Kép Krocsák Emil: A térlátás magyarázó ábrája

22. Kép Király Sándor: A két szem egyesített látótere
23. Kép Király Sándor: A látótér szögei
24. Kép Egyiptomi világgép ábrázolás
25. Kép Világgép ábrázolás egy hakasz sámándobon
26. Kép Szölkup világgép ábrázolás (világfa)
27. Kép Világszellem allegóriája
28. Kép Egyhúros hangszerként felfogott világegyetem
29. Kép Geocentrikus világgép ábrázolás
30. Kép Égig érő fa rajza (Bihar Megye)
31. Kép Arab asztronómia világgépe
32. Kép Kocka axonometrikus ábrázolása
33. Kép Kocka ábrázolása egy-iránypontos perspektívában
34. Kép Kocka ábrázolása két-iránypontos perspektívában
35. Kép Kocka ábrázolása három-iránypontos perspektívában
36. Kép Kocka ábrázolása görbült perspektívában
37. Kép Kristóf Katalin rajza
38. Kép Simonyi Mátyás rajza
39. Kép Fenyvesi Borbála rajza
40. Kép Elekes Gabriella rajza
41. Kép Fehér Borbála rajza
42. Kép Szíjártó Csongor rajza
43. Kép Gál Zsombor rajza
45. Kép A fotó-objektívek nyílásszögeinek és a perspektív rendszerek összefüggései, Szegedi Csaba ábrája nyomán, Szegedi Csaba: Ember és tér, 5. old.
46. Kép Turista fotó
47. Kép Katonai műholdfelvétel
48. Kép Építészeti látványrajz
49. Kép Michael Wiegmann fotója
50. Kép Szegedi Csaba: Manhattan, 2006
51. Kép A derékszög kitűzésének ókori módszere, Maklári József
52. Kép A. Bosse: Illustration from Traité des pratiques géométrales et perspectives Tengelyes perspektíva www.oxfordreference.com/pages/samplep-17
54. Kép Alsó-itáliai un. Apulian váza, i.e. IV. sz. www.uark.edu/.../achilles/iliad/iliad.html
55. Kép Alsó-itáliai un. Apulian váza, i.e. IV. sz. www.uark.edu/.../achilles/iliad/iliad.html
56. Kép Alsó-itáliai un. Apulian váza, i.e. IV. sz. www.uark.edu/.../achilles/iliad/iliad.html
57. Kép Villa dei misterì, Pompei
58. Kép Villa dei misterì, Pompei
59. Kép Duccio: Az utolsó vacsora, 50x53, Museo dell'opera del Duomo Siena
60. Kép Duccio: A kánai menyegző, Museo dell'opera del Duomo Siena
61. Kép Giotto: Madonna, Firenze, Uffizi
62. Kép Alberti előtti hibás szerkesztésű négyzetháló
63. Kép Jacques Dubroeil: Perspective Practic, Paris, 1642
64. Kép Alberti négyzethálós szerkesztési elve
65. Kép Kocka szerkesztése, C nyomán
66. Kép Alapsíkban fekvő kör képe, Piero della Francesca nyomán
67. Kép Egy lap Piero della Francesca: De prospettiva dei pingeri című művéből
68. Kép Mantegna: Camera dei Sposi Oculus Mantova, Palazzo Ducale
69. Kép Johan Lukas Kracker: Mennyezetfreskó az Egri Líceum dísztermében
70. Kép Andrea Pozzo: A jezsuiták hittérítő tevékenységének allegóriája. 1661-1694 A San Ignazio főhajójának mennyezetfreskója, Róma
71. Kép Teatro Olimpico: A díszlet részlete, Vicenza
72. Kép Teatro Olimpico: A díszlet részlete, Vicenza
73. Kép Teatro Olimpico: A díszlet részlete, Vicenza
74. Kép Teatro Olimpico: A díszlet részlete, Vicenza
75. Kép Teatro Olimpico: A díszlet részlete, Vicenza
76. Kép Teatro Olimpico: Az exedra a trompe' oeil-jel, Vicenza
77. Kép Holbein: Követek, National Gallery, London
78. Kép Holbein: Követek, National Gallery, London, részlet a helyes nézőpontból
79. Kép A koponya anamorfikus szerkesztési elve, Perspektíva, Park Kiadó, Budapest, 1993, 33. old.

80. Kép William Scritts: VI. Edward herceg portréja, National Portrait Gallery, London
81. Kép Orosz István: Anamorfózis oszlopfővel, 1994
82. Kép Francesco Borromini: Palazzo Spada, perspektívikus folyosó, 1652-1653
83. Kép Francesco Borromini: Palazzo Spada, perspektívikus folyosó, 1652-1653, makett
www.camillotrevisan.it/burbon/burbon.htm
84. Kép Andrea Pozzo: A S. Ignazio festett kupolája, 1685, Roma
85. Kép Andrea Pozzo: A S. Ignazio kartonjának kivetítési technikája
86. Kép Pietro Cortona: Mennyezetfreskó, 1663-1639, Palezzo Barberini, Róma
87. Kép Daniel Gran: Kupolafreskó, 1726, Hofburg, Bécs
88. Kép Piere Mignard: A paradicsom, Kupolafreskó, Val-de-grace, 1663, Párizs,
89. Kép Giovanni Battista Tiepolo: Menyezetfreskó, 1735, Würzburg,
90. Kép Giovanni Battista Tiepolo: Királyi Palota Madrid
91. Kép William Michael Harnett: Csendélet, 1890
92. Kép J. F. Peto: Old time letter rack, 1894
93. Kép M. C. Escher: Waterfall, litográfia, 1953
94. Kép M. C. Escher: Other World, 1947
- 95-100. Kép Optikai illúziók mysite.du.edu/~jcalvert/optics/illus.htm
101. Kép Vasarely: Kompozíció, 1970
102. Kép Josef Albers: Interactions of Color
103. Kép Hermann Paulsen: Unmöglich figuren
104. Kép Bridget Riley: Cateract
105. Kép Mondrian: Rhythm
106. Kép A. Warhol: Brillo box, 1964
107. Kép Szuzuki Hariboru: Gésa és szamuráj, 1750 körül
108. Kép Amborgio Lorenzetti: Tengerparti város látképe, Siena, Városháza, freskó
109. Kép Csonkolt tárgy-idom axonometrikus szerkesztése
110. Kép A. G. Baeza: Casa Garsia Marcos, axonometrikus kép
111. Kép Fiat Strada motorjának robbantott, axonometrikus képe
112. Kép Monge-rendszer
113. Kép Szabados Rita: Folyosó, 2003
114. Kép H. Döllgast: Gebundenes Zeichen, Maroverlag, Augsburg, 1986, 79. old.
115. Kép Willy A. Bartshi: Geometrische Linear- und Schattenperspektive, Viewe. Braunschweig, 1994
116. Kép Jorge Castillo: White head, 1984
117. Kép Piero della Francesca: Az ideális város, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino
118. Kép Viator w3.cnice.mec.es/.../arte/x-modern/ren-per6.htm
119. Kép Viator w3.cnice.mec.es/.../arte/x-modern/ren-per6.htm
120. Kép Fenyvesi Borbála: Folyosó tanulmány, két iránypontos, 2007
123. Kép Fenyvesi Borbála: Folyosó tanulmány, részlet, 2007
124. Kép Gál Zsombor: Folyosó tanulmány, részlet, görbült perspektíva, 2007
126. Kép Három iránypontos perspektív rendszer
www.cs.helsinki.fi/.../proj/vykaakoo.html
127. Kép Toronyház alulnézeti fotója
128. Kép Három iránypontos rendszer ellentmondásos alkalmazása
www.microart.co.uk/prspctve.html
129. Kép Szíjártó Csongor: Folyosó, 2007
130. Kép Hasáb görbült perspektív képe www.microart.co.uk/prspctve.html
131. Kép Jan van Eyck: Arnolfini házaspár, 1434, 82x59.5, National Gallery, London
132. Kép Jan van Eyck: Arnolfini házaspár (részlet), 1434, 82x59.5, National Gallery, London
133. Kép Parmigianino, Önarckép, Ø 24.7, 1524. Kunsthistorisches Museum, Viena
134. Kép Piere Mignard: A paradicsom, Kupolafreskó, Val-de-grace, 1663, Párizs
135. Kép M. C. Escher: Tükörzöld gömb, 1934
136. Kép Rófusz Ferenc: A légy, 1980
137. Kép Halszem optikával készített fotó
138. Kép Halszem optikával készített fotó
139. Kép Öt iránypontos perspektív rendszer www.termespheres.com/perspective.html
140. Kép Négy iránypontos perspektív rendszer
www.termespheres.com/perspective.html

Irodalom:

Francois Jacob: A lehetséges és a tényleges valóság, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986

Hans Belting: Kép-antropológia, Kijarat Kiadó, Budapest, 2003, 24. old.

E. H. Gombrich: Művészet és illúzió, Gondolat, Budapest, 1972, 246. old.

Krocsák Emil: Térábrázolás, Tankönyvkiadó Budapest, 1960, 111. old

Király Sándor: Általános színtan és látáselemzés, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989

Erwin Panofsky: A jelentés a vizuális művészetekben, Gondolat, Budapest, 1984, 173. old.

Magyar Néprajz VII: Folklor 3. <http://vmek.oszk.hu/02100/02152/html/07/361.html> - 61k

Maklári József: Szerkesztő geometria, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978

Edward T. Hall: Rejtett dimenziók, Gondolat, Budapest, 1980, 104. old.

A képzőművészet iskolája II. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata

Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

Szegedi Csaba: Ember és tér, 2002

www.oxfordreference.com/pages/samplep-17

www.uark.edu/.../achilles/iliad/iliad.html

www.camillotrevisan.it/burbon/burbon.htm

mysite.du.edu/~jcalvert/optics/illus.htm

H. Döllgast: Gebundenes Zeichen, Maroverlag, Augsburg, 1986

www.lems.brown.edu/.../PerspectiveThoughts.html

w3.cnice.mec.es/.../arte/x-modern/ren-per6.htm

www.cs.helsinki.fi/.../proj/vykaakoo.html

www.microart.co.uk/prspctve.html

www.termespheres.com/perspective.html

A tudás átvétele, a képzelet átadása

Átadás átvétel

Ha megpróbálunk szembenézni a művészképzés mibenlétével, választ kell találni a „mi a művész és mi tesz művésszé” kérdésekre. Hagyományosan két válasz elfogadott. A művész születik, vagy célzatos nevelés folyamányaként azzá válik. E lehetséges két válasz látszólag kizárja egymást, ám ez nem jelenti azt, hogy akik az első teóriát vallják ne hinnének és hivatkoznának az iskolára, fontos mesterekre, akik pedig a művész társadalmi szerepvállalását az iskolában megszerzett tudásban látják biztosítva, ne lennének tisztában a született képességek végső soron mindent eldöntő és felülíró jelentőségével. Míg tehát egyrészt létezik a zsenielmélet, a mindennapokba ágyazott, pragmatikusan és szisztematikusan felépített belátás a másikon.⁽¹⁾ Bár egy-egy nagy tehetség egy iskola legdicsőbb lapjait írhatja, és hosszú időre erőt, példát formálhat későbbi évfolyamoknak, nemzedékeknek - megannyi történelmi példa mutatja, hogy mesterré lehetséges válni iskola nélkül is -, de intézményesen ezzel kalkulálni nem érdemes. Ha elfogadjuk, hogy a mindenkori művészet mibenlétét, gyakorlatát, társadalmi, kulturális összefüggések erőterében, azok változásait tudomásul véve kell keresnünk, ha feltételezzük, hogy a művész a „társadalmi dráma” szereplője, úgy képességeit, „szerepére” való felkészítését ennek megfelelően kell meghatároznunk. Lényegi kérdés, hogy miben rögzíthető, hogyan határozható meg e szerep? A művész, iskolánk esetében is egyszerre mesterember, néha társadalomtudós, mérnök, konstruktőr, anyagszakértő, festő, szobrász, elméleti szakember, teoretikus. A művészetfilozófia gyakorlati alkalmazója, és annak egyben további alakítója. Egy művésznövendék szerintem a diszciplínák mentén igen is képezhető, tanítható. Ebben az összefüggésben, a művészet tanításának értelmezése nem válik idegenné az időben távolabbi gyakorlattól, ellenkezőleg éppen arra irányul. Vagyis a majdani praxis ethosza által diktált feladatsorok képességfejlesztő hatása egyértelműen a művészi képzés lényegére irányulhat, az átadható, a tanítható tudás szociális összefüggésében. Vagyis annak eszménye, hogy a társadalom által fenntartott művészetfogalom és intézményrendszer egybeessen egy művészeti egyetem célkitűzésével, nem tűnik feltétlenül utópisztikus célnak.

Tanári gyakorlatomban rendszeresen visszatérő feladat elhítenni a felvételi vizsgán sikeresen túljutott hallgatókkal, hogy korábban, szakkörökben szerzett rajzi iskolázottságukat sokszorososan meg kell haladják ahhoz, hogy a későbbi tervezői, művészi munkájukhoz szükséges vizuális műveltséggel és kiművelt ábrázolási szabadsággal rendelkezzenek. A szabadság kérdése itt, ebben az esetben nagyon fontos. Az „azt csinállok, amit akarok, a bármi eszembe juthat” szabadsága ez, mely korlátok nélküli anyanyelvi szintű személyes ábrázolási készséget feltételez. E téma egyszerre pedagógiai és mindenkori alkotói probléma is egyben. Mert ha igaz, hogy a művészet fogalmát és gyakorlatát társadalmi erők rögzítik, a művészet „megrendelője” maga a társadalom, s a művész résztvevője e drámának - hol főszereplője, hol elszenvedője -, úgy szerepéhez rendelt képességeit ennek megfelelő tudásra alapozhatja csak. Egy az új kihívásokra kreatívan reagálni képes alkotóművész, tervező felszabadító képességeit

(1) A zsenielmélet Cifka Pétertől származik.

kell megcélozni. Az ábrázolási képesség mindig funkcionális abban az értelemben, hogy milyen összefüggésben használjuk, mire vonatkoztatjuk.

Egyetlen kor művészetét sem tudjuk megérteni, ha nem vagyunk képesek tisztázni, mely értékek, elvek alapján ítélünk meg egy műalkotást. Ennek rögzítése manapság meglehetősen reménytelennek tűnik. A mindenkori „jelen” szellemi történéseinek, tendenciáinak megítélése bizonytalannak, esetlegesnek tetszik. Megannyi visszatekintő értékelés mutat rá a kortárs kritika meglehetősen nagy hibaszázalékára. Bizonyosságként - ha e tárgykörben lehet egyáltalán e fogalommal élni - maradnak továbbra is a korábbi nemzedékek szellemi teljesítményei, melyekre mint lépcsőfokokra, a későbbi nemzedékek aggályok és kételyek nélkül felléphetnek. Nagy kérdés, mitől válik egy szellemi közösség egy tagjának kiemelkedő teljesítménye oly elfogadottá, hogy e szellemi szféra mércéjét attól kezdve hosszú időre meghatározza, kijelölje, egyszóval hagyománnyá váljon. A tradíció példája ismert, kiemelkedő teljesítmények, személyek - akár opponáló akár inspiráló szerepet játszva - gravitáló erővé, a közös tudás részeivé válnak. Ennek logikus következménye, hogy egy akadémiai oktatás magát szükségszerűen a jelenbe ágyazott tradíciók által határozza meg. Hitem szerint egy művészeti egyetem eszménye csak a jövő horizontját célozhatja, hiszen a jövő művészeit neveli. Viszont a célt, csak a múlt tradíciójáról elrugaskodva, annak tudott ismeretére alapozva érheti el, hiszen ha egy oktatási program csak az aktualitásra figyelne, alig különbözne egy divatintézetétől. A művészetoktatás örök kérdése, hogy az oktatott anyagnak mennyire kell a napi aktualitáshoz kötődni. Hogyan lehet megtalálni az összhangot, hogyan lehet határvonalat húzni a tradíció és a korszerűség között? Mindkettő hordoz pozitív és negatív tartalmakat, a korszerű is csak alkalmazkodást jelent, esetleg éppen aznapi, részleges, akár méltatlan dolgokhoz, a tradíció hordozhat megkövesedett elavultságot, miközben maga a kultúra is csak úgy jöhetett létre, hogy az emberek elkezdtek „konzervatíván” gondolkodni, azáltal, hogy tudomásul vették, előttük is éltek gondolkodó, értékteremtő emberek.

*

Hetedik éve tanítok a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Építész Tanszékén. A rajzi műteremben diákjaimmal tanulmányaik első hat félévében heti egy alkalommal négy órát találkozunk. Mindent összevetve, ez nem nagy idő. Félévenként 13-15 alkalom. Ez alatt az idő alatt kell elmondanom azokat az általam legfontosabbnak tartott dolgokat, melyek egy műtermi közegben, és csak a gyakorlat igazolásában lehetnek igazak. Szem előtt kell tartanom, hogy tanítványaim nem képzőművészek készülnek, tanári feladatom, hogy ezalatt az idő alatt olyan rajzi, ábrázolásbeli képzettséghez juttassam őket, mely tervezői munkájukat messzemenően segíti, vagyis gondolataiknak lehetőleg ne legyenek ábrázolási korlátaik tervezői munkájukban.

A rajzi képzés állandó kérdése, hogy melyek azok a tradíciók, melyek elevenen folytathatók a mai megváltozott környezetünkben és melyek azok az új szempontok, melyeket feltétlenül érvényesíteni kell a megváltozott közegben és elvárás-rendszerben. Mi az a rajzi képzési módszer, melynek eredménye hatékony támogatást tud nyújtani a tervezési képességek fejlesztéséhez. Elvileg sok olyan belső kohézióval és belső logikai felépítettséggel rendelkező struktúra létezhet, melynek (rajzi) megismeréséből elvileg olyan tanulságok vonhatók le, mely tanulságok más rendszerek megismerésénél mintául szolgálhatnak. Mégis a tudomány, a művészet és az emberi kultúra történetében az emberi test, az emberi lépték, arányrendszer, strukturális és környezeti kapcsolatának tanulmányozása, megismerése tűnik leghatékonyabb alapanyagnak, mint emberi önértelmezésünk legautentikusabb formája. Ezért a rajz-tanítási gyakorlatom

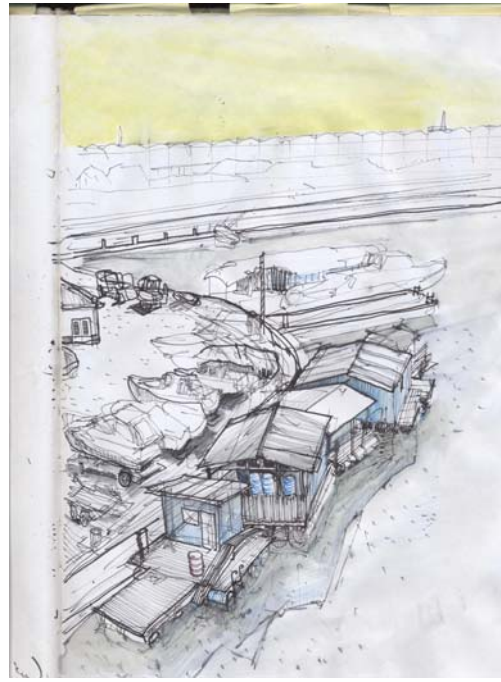
kikerülhetetlen alapformájának a műtermi munkát tartom, melynek közegében leginkább tisztázhatók és tárgyalhatók a rajzi ábrázolási nyelv alapjai, a formai megjelenítés eszközrendszere, a térértelmezés történelmi formái és leginkább modellezhető a személyes képalakítás egyetemi korban bejárható gyakorlata. Ha a rajzi megismerésre mint elsajátítandó nyelvre tekintünk, a műtermi munka hivatott a nyelvi struktúra, a „nyelvtan” feltárására. Természetesen ez a teljességre törekvésnek egy szükséges, de nem elégséges rétege. Esetünkben a tervezési gyakorlat igazolhatja és értelmezheti a műtermi tapasztalatokat - amennyiben maradhatunk az előbbi nyelvi hasonlatnál -, már nem a „nyelvi helyességé” a lényegi hangsúly, hanem az új nyelven előadott gondolatoké.

A hely, ahol jelenleg tanítok (MOME Építész Tanszék) jellegéből és sajátos igényrendszeréből fakadóan meghatározza a rajzi képzés irányultságát, mely egyrészt hatékony képességfejlesztő, a térlátás, arányérzék, megfigyelőképesség, koncentrációképesség, formáló képesség fejlesztésének hatékony módszertani eszköze, másrészt elengedhetetlenül részese a tervezési gyakorlatnak. Ezért a rajzi gyakorlatok a rajzi megismerés beláthatatlanul széles tárházából azokra a rétegekre irányulnak, melyek az építész képzésben kikerülhetetlennek tűnnek. Így a térábrázolással összefüggő térítési ismeretekre (perspektív rendszerek), a képiség, a színelméletbeli, és a tervezési komplexitást képviselő kompozíciós problémák kérdéskörére koncentrálok. Felvállaltan kevésbé tárgyalva más lehetséges ábrázolási problémákat.

A képzés kiemelt szempontja a gyors, közvetlen, személyes hangú és használatú vázlatrajz fontosságának hangsúlyozása, a vázlatrajznak mint konceptusnak, önálló formaként való kezelése. A tervezési gyakorlat egyik alapfeltételének tűnik, a gondolat képi megjelenítésének első lépcsőfoka. Egy jó vázlat, egy aktív, előremutató terv papírra vetése nem más mint a gondolkodás egy formája. A jó vázlatkésztség pedig az arra való képesség, hogy kezünk képes legyen közvetlenül kifejezni gondolatainkat, követni akár csapongó ötleteinket. Ezért az, aki rendelkezik e felkészültségből fakadó képességgel, vizuálisan könnyebben tart lépést saját gondolataival és tud kommunikálni külső személlyel, pl. alkotótársal, megrendelővel. E képesség nem más, mint az önmegismerés egy formája, készség, képesség a gondolat vizuális rögzítésére. Ezért az Építész Tanszék működő módszere és a rajzi képzés része, hogy ötödik éve minden hallgatóm a MOME Építész Tanszéke és a Göncöl Kiadó jóvoltából kap egy vázlatkönyvet, személyes használatra. Vak nyomdai példányok, mindig a Göncöl Kiadó éppen aktuális könyvének formátumában. A legtöbbjük egész évben aktívan használja, év végi kiállításon fénymásolva, vagy printformában részben kiállítja. Így a tervezési feladatok fejlődési lépcsőfokai, a koncepció formálódása a hallgató számára is visszakövethetően együtt marad, szemben az eddig szétszóródó skiccekkal.(1-6. Kép)



1.



2.



3.



4.



5-6.



7.



8.

A hat félév egymásra épülő gyakorlatsora, az általános alapozástól a tanultak személyes, egyéni hangú, megfogalmazása felé mutat.

A műtermi munkát (9-16. Kép) mind a hat félévben még két feladat egészíti ki.

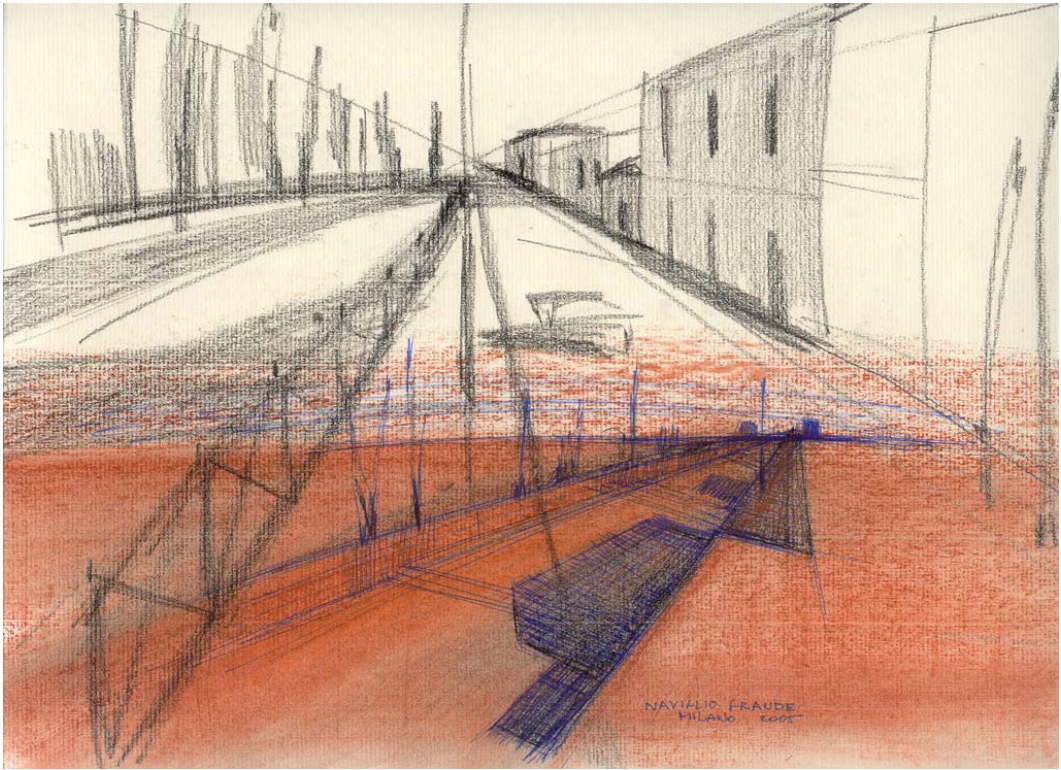


9-16.

Az első, a mindenkori aktuális építészeti feladat rajzi kísérete. A feladat magába foglalja a kezdeti kereső, próbálkozó vázlatokat, a terv koncepció vázlatát és a végső terv látszati megjelenítését, vagyis az egész tervezési folyamat rajzokkal, vázlatokkal való dokumentálását. (17-19. Kép) A feladat lényege a gondolati ív megjelenítése, dokumentálása mellett észrevétlenül kifejezési formát adni a tervezési gyakorlat processzusának. A feladat feltételezi a tervező tanárral való szoros együttműködést.



17.



18.



19.

A második feladat egy adott téma rajzsorozatban való feldolgozása. A feladat meghatározása mindig a tervezőtanárral egyeztetve történik, és a mindenkori tervezési feladathoz kötődik úgy, hogy azt kiegészítse, illetve általánosabb kontextusba helyezze. (pl. ravatalozó - temetőépítészet, kápolna rekonstrukció - templomi belső tér ábrázolása, műhelyház tervezési feladat - csarnokterek ábrázolása, foghíjbeépítési feladat - budapesti tűzfalak stb.) A sorozat mindig annyi részből áll, ahány tanítási hétből áll a szemeszter. A feladat lényeges része, hogy a hallgatónak egységes rajzi nyelvre kell törekednie, a rajzoknak egy egységes rajzi mappává kell összeállni. (20-27. Kép)

Vagyis a műtermi feladatokat minden félévben egy szabad és egy kötött alkalmazás kíséri. Így a hat szemeszter ideje alatt tizennyolc rajzi feladatot kell minden hallgatónak elvégeznie.



20-23.



24-27.

Időről-időre felvetődik a kérdés, hogy a digitális fényképezőgép és számítógépek korában szükség van-e a múlt tapasztalatain és érték-eredményein alapuló rajzi oktatásra? Szükség van-e bármiféle klasszikus tudással felvértezett aktív rajzi műveltségre? És a ma művészeinek, leendő tervezőinek nyújthat-e mai világunkban az anatómia, a színtan, a perspektíva ismerete, a természet után való rajzi vizsgálódás mára is érvényes és hasznos fogódzókat? Ismerünk európai művészeti iskolákat, amelyekben a számítógépes tervezés teljesen visszaszorította, szinte megszüntette a rajzi oktatást, a valóság utáni tér-, forma-, rajzstúdiumok megszűntek, illetve feleslegesnek ítéltettek. E 80-as, 90-es évekbeli tendencia kihunyini látszik. Hogy ki nyert vagy veszített a ceruza egérrel való felváltásán, és hogy csere volt-e ez egyáltalán, mára már nem is lehet vita tárgya. Nem volt az. Tény, hogy a számítógépes rajzi programok ugyan végérvényesen bevonultak a művészek, tervezők rajzi eszköztárába, a művészet számos területét nem csak kiszélesítve, de új távlatokat nyitva lehetőségeivel, az elvont rajzi gondolkodás alapja azonban továbbra is az a „szabad” szabadkézi rajz maradt és marad, melynek évszázados hagyományaira, konvencióira, gyakorlati tanulságaira éppen ezek a programok is alapulnak.

Írásomban azt a meggyőződésemet kívántam alátámasztani, hogy egy olyan összetett, bonyolult, tudáshalmaz, amit a rajzi képesség magas szintű birtoklása feltételez, nem tanítható és nem gyakorolható elvárható szinten, kiegészítő, kísérő diszciplínák ismerete nélkül. Vagyis az ábrázoló geometriában, a térban, az anatómiában és a színelméletben való jártasság mind-mind feltétele egy olyan vizuális műveltségnek melyet egy, a vizualitást zászlajára tűző egyetemnek megcélozni - szerintem - kötelessége.



28.

Képjegyzék:

1. Kép Debreceni Péter
2. Kép Debreceni Péter
3. Kép Márialigeti Anna
4. Kép Márialigeti Anna
5. Kép Márialigeti Anna
6. Kép Márialigeti Anna
7. Kép Kollár Bence
8. Kép Kollár Bence
9. Kép Börzsei Tamás
10. Kép Döbrössy Anna
11. Kép Juhász Anikó
12. Kép Tóth Sarolta
13. Kép Fehér Borbála
14. Kép Tóth Tímea
15. Kép Varga Anikó
16. Kép Szabados Rita
17. Kép Börzsei Tamás
18. Kép Erényi Zsuzsa
19. Kép Nyitrai Dorottya
20. Kép Hajdú Lili
21. Kép Hajdú Lili
22. Kép Hajdú Lili
23. Kép Hajdú Lili
24. Kép Juhász Anikó
25. Kép Juhász Anikó
26. Kép Juhász Anikó
27. Kép Juhász Anikó
28. Kép Varga Anikó