

**Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola**

**A KÉP SZELLEMI PERSPEKTÍVÁJA**

**a fekete négyszög és az emberi figura kontextusában**

**DLA értekezés**

**Nemere Réka**

**2018**

**Témavezető**

**Dr. habil. Radák Eszter DLA, egyetemi tanár**

Szüleimnek

Köszönet:

Graham Bader,

Családom,

Martin Guttmann,

Madácsy István,

MKE könyvtára,

Radák Eszter,

Sarankó Márta,

Sass Valéria,

Sturcz János

## Tartalomjegyzék

Bevezetés	05
1. Caspar David Friedrich, Kazimir Malevics, Ad Reinhardt – Bezárul a kép	07
1.1. Caspar David Friedrich, <i>Vándor a ködtenger felett</i>	07
1.2. Kazimir Malevics, <i>Fekete négyzet fehér alapon</i>	15
1.3. Ad Reinhardt, <i>Last paintings</i>	26
2. Figura és fekete négyszög: egy posztmodern és egy reneszánsz festő megközelítése	30
2.1. Gerhard Richter, <i>Betty</i>	30
2.2. Fra Angelico, <i>Krisztus sírba tétele</i>	37
3. A képek összehasonlítása, a kutatás során kialakult konklúzióm leírása	43
4. A saját festézetem és a mestermunka kontextusba helyezése	46
Képjegyzék	52
Irodalomjegyzék	53
Önéletrajz	55



## Bevezető

### A szerző megjegyzése

Előjáróban szeretném értelmezni, hogy a DLA disszertáció megírása mit jelentett számomra alkotóként és művészeti oktatóként.

Gyakorló festőként ösztönösen festek, majd a mű elkészülte után, úgymond hátralépve, helyezem kulturális kontextusba az elkészült művet.

Egyetemi oktatóként igyekszem reflektáltan és megfelelő távolsággal viszonyulni a hallgatók készülő műveinek alakulásához és azok összefüggéseinek értelmezéséhez.

Doktori disszertációm megírásakor egy nagyobb ívű festői kérdésfelvetés művészettörténeti és kortárs kontextusba helyezésére vállalkoztam. A dolgozat megírása egy előre nem várt intellektuális élményt hozott számomra.

Anyanyelvem német. A disszertáció írása közben szembe kerültem azzal az általam már korábban is észlelt ténnyel, hogy a művészetről való beszédmód magyarul, illetve németül nagyon különbözik. A dolgozat magyar nyelvű megírása kényszerített arra, hogy átgondoljam, hogyan határozza meg ez a kulturális különbség dolgozatom megírásának munkamódszerét.

A fogalmak nyelvi fordítása sosem lehet teljesen pontos, hiszen azok a különböző nyelvterületeken eltérő kulturális asszociációkat hoznak felszínre. Ezért a fogalmak fordításán túl igyekeztem azok kulturális beágyazottságát felmérni, a két kultúrkör közti asszociációk különbségét értelmezni és szükség esetén létrehozni a fogalmak jelentésének kultúrák közti közös nevezőjét.

A disszertáció ezért önmagában egy kísérlet, mely a két eltérő nyelvi és gondolkodásmód összegzéseként született, magyar nyelven. Németül gondolkodom, magyarul tanítok, ezért disszertációmot magyarul írtam.

### Az értekezés bevezetése

A doktori értekezés címe és témája *A kép szellemi perspektívája*. Ez esetben a választott témakör egy speciális művészeti összefüggésnek, a fekete négyszögnek és a staffázsfigurának kontextusában kerül feldolgozásra. Értekezésemben az általam felvetett kérdéskörnek több, egymással összefüggésben álló vonatkozására keresem a választ. Egyfelől azt vizsgálom, hogy a művészettörténet különböző korszakaiban, a reneszánsz kortól napjainkig, milyen alkotói döntések okán, milyen alkotói eszközök alkalmazásával és milyen szellemi perspektíva megjelenítésének érdekében válik a fekete négyszög és a figuraábrázolás különböző módja a kép részévé, illetve milyen alkotói intenció és milyen külső szellemi tényezők alapján válik a fekete négyszög magává a képpé.

Másfelől a választott témakörön belül vizsgálom azokat a hasonlóságokat és különbségeket, melyek akkor tárulnak fel, ha egy transzcendens, vallási alapú műalkotásnak illetve egy 20. századi autonóm műtárgynak szellemi perspektíváit összevetjük.

Értekezésem megírása során a fent bemutatott kérdéskör kutatását öt általam kiválasztott, különböző művészettörténeti korszakból származó kép alapján folytatom le. A képek értelmezése során az érdekel elsősorban, hogyan alakult a kép terének ábrázolása, és különös hangsúlyt fektetek a síkábrázolás és az iluzionisztikus téri ábrázolás különbségeire, illetve azok viszonyának ismertetésére.

Az értekezés témájának tárgyát képező öt kép már régóta foglalkoztat. A képek a keletkezés sorrendjében a következők:



## Képsor

1. Fra Angelico, *Krisztus sírba tétele*, 1438-40 körül, olaj fatáblán, 37,9 x 46,4 cm
2. Caspar David Friedrich, *Vándor a ködtenger felett*, 1818, olaj-vászon, 94,8 x 74,8 cm
3. Kazimir Malevics, *Fekete négyzet fehér alapon*, 1915, olaj-vászon, 79,5 x 79,5 cm
4. Ad Reinhardt, *Abstract painting No. 4*, 1961, olaj-vászon, 152 x 152 cm
5. Gerhard Richter, *Betty*, 1988, olaj-vászon, 102 x 72 cm

Caspar David Friedrich képétől eltekintve a fekete négyzög, illetve négyzet mint közös formális festészeti elem köti össze az általam kiválasztott képeket. A figurális képek viszont a háromszög kompozíció használatában hasonlítanak egymásra.

A képek behatóbb értelmezése során felülvizsgálom azon feltételezésemet, hogy a fekete négyzög különböző korszakokban bizonyos képeken egy különös, absztraháló, valamint transzcendens képi elemet alkot, mely a dimenziók közötti átjárást jeleníti meg. Feltételezem továbbá, hogy a fekete négyzög mint képi elem egy vizuális akadály is képez. Meglátásom szerint a fekete négyzögnek ez az optikai akadály jellege teszi lehetővé azt, hogy ez a képi elem, mint egy kapuként, vagy elválasztóként működjön a különböző idő- és térsíkok között. Hasonló hatást vélek felfedezni bizonyos staffázsfiguráknál, illetve bizonyos stilizáltan ábrázolt figuráknál. Értekezésem az adott képek hasonlóságait és különbségeit ezen a téren is szándékozik felmutatni, éppen ezért vizsgálom és összekapcsolom a 19. és 20. századi képeket az adott képsornak az időrendben első képével, egy korai reneszánsz festménnyel, ami a fekete négyzög képeleme miatt összefüggésbe hozható az időrendben később készült képekkel.

Az értekezés kiter továbbá a tárgyalt képek, valamint a létrejöttük idején fennálló szellemi közeg viszonyának vizsgálatára is. Így például arra, hogy a reneszánsz utáni hagyományos festészeti tradícióval szemben, a romantikától kezdve a festészeti avantgárd végéig eltolódott a kép szellemi mivolta, valamint a képi megjelenítési eszközök és közléstartalmak iránti elvárás. A felvilágosodástól kezdődően beindult a művészetekben egy önmegkérdőjelezési folyamat, és különösen Kant, Hegel és Schelling esztétikája nagyon hatott az európai és amerikai művészetekre. Ezzel párhuzamosan a romantikától a modernizmus végéig az avantgárd alakulása mentén szép lassan eltolódtak a festészeti kánonban a hagyományos elvárások, és előtérbe került maga a művészet mint művészet, illetve a műalkotás tárgyszerűsége és autonómítása. A művészeti eszközök és tartalmak sorban felülvizsgálat alá kerültek. Itt fel szeretném mutatni az említett eltolódást a festészeti kánont illetően, valamint megvizsgálni, milyen perspektivikus képi eszközök voltak fontosak e szellemiség megjelenítéséhez, és különböző korszakokban mit jelent, mit képvisel egy-egy képi megoldás.

Az értekezés első részében a romantika és az avantgárd összefüggését szándékozem felmutatni a sík ábrázolás és a térábrázolás festészeti problematikája mentén. A második részben egy posztmodern képet, valamint egy reneszánsz képet tárgyalok azon aspektusból, hogy hasonló képi elemekkel rendelkeznek: fekete négyzög és háromszög kompozícióban megjelenő figura a négyzög előtt. A reneszánsz kép vallás alapú témára, a posztmodern kép közvetlenül a festészeti avantgárd végére reflektál. A harmadik részben a tárgyalt képek szellemi perspektívája alapján hasonlítom össze a tárgyalt képeket. A negyedik részben a saját művészeti munkámat fogom kontextusba helyezni.

## 1. Caspar David Friedrich, Kazimir Malevics, Ad Reinhardt – Bezárul a kép

Werner Hofmann *Zeichen und Gestalt*<sup>1</sup> című könyvében az orosz konstruktivistákról szóló fejezetet a következő mondattal kezdi: „Franciaország és Olaszország, a román nyelvterület két nagy művészeti nemzete felhagyott azzal, hogy rákérdezzon a művészeti szituációkra, amikor a lehetőségek horizontján megjelent a tárgy nélkülség. A valóságon való túllépés, az érzéki világ teljes tagadása lemondást és önmegtagadást jelentett volna e két nép számára.”<sup>2</sup> (saját fordítás) A szövegkörnyezetből kikövetkeztethető, hogy Hofmann itt csak az 1910-es évek festészetének alakulására gondol. A „lemondás” és az „önmegtagadás” szavak segítségével Caspar David Friedrich, Kazimir Malevics és Ad Reinhardt képeinek szellemi távlatát elemezve szeretném felmutatni, hogy a festészeti avantgárd tárgy nélkülségre való törekvése ezen a vonalon hogyan vált a festészetre nézve átmenetileg meddővé – a lemondás és önmegtagadás során, és hogyan bontakozott ki ugyanakkor a képmegtagadásból egy saját, az alkotáson túlmutató szellemi-művészeti attitűd.

### 1.1. Caspar David Friedrich, *Vándor a ködtenger felett*

A kép funkciója gyökeresen átalakult a 19. században – ez talán a romantikában bontakozott ki először látványosan – Caspar David Friedrich és William Turner képei pedig markáns kezdőállomások ebben a folyamatban. Mindketten – saját, egyéni módszerükkel – megszüntették a hagyományos, illuzórikus képteret: Turner utolsó képei fényben oldódnak fel, és majdnem eljutnak a tiszta absztrakcióig. Friedrich képtereit viszont sokszor nem a centrálperspektíva köti össze, hanem a sík használathoz közelítenek. Nagy feszültség keletkezik tehát a sík és a térbeli mélység között, és ezzel is átértékelődik a reneszánsz óta megszokott centrálperspektivikus képi felfogás. Friedrich úttörő megoldásait sokan vizsgálták, közülük több tanulmány felhasználásával először Friedrich szellemi hátterét mutatom be, majd a képi megoldásokat.

Beke László *Caspar David Friedrich* című kötete<sup>3</sup> nagyívű, gazdag áttekintést ad Friedrich életéről, festészetéről és az alkotót elhelyezi a szakmai kontextusban. Egyik meghatározó gondolata szerint „Friedrich tájképein szinte minden egyes részlet hitelt érdemlően önmagát jelenti, és egyúttal valami önmagán túlmutató mást is, megfelelően annak az új természetfelfogásnak, mely ugyanazt az egyetemes szellemi erőt vagy törvényt fedezi fel a természet jelenségeiben, mint a velük egylényegű emberben. A festő pedig maga is része ennek a spirituális egységnek, aláveti magát a természet erőinek, másrészt, amikor megfesti őket, saját szellemi állapotát vetíti beléjük. Ez a szellemi-művészi magatartás határozza meg voltaképpen a német romantikus festészet lényegét, s vele válik Friedrich egy olyan autonóm tájképfestészet megalapítójává, mely előkészíti a 20. századi autonóm (tárgynélküli) művészetet, s mely – másrészt – felszabadul az újabb spirituális közlendők számára.”<sup>4</sup>

A romantika több gondolkodója, például Tieck, Schelling vagy Schlegel beszél bizonyos hieroglifa-jelrendszerről, amelyben a természet kifejezi magát: „Hieroglifának, Isteni jelképnek kell minden a névre érdemes festménynek lennie.”<sup>5</sup> Beke így folytatja: „A művész mindkét ihlető forrását, a saját érzelmeit és a körülvevő természetet egyaránt természetfeletti hieroglifiként értelmezi. Ugyanakkor célja is a hieroglifa, a műalkotás, amit a nézőnek kell értelmeznie.”<sup>6</sup> Más szóval Friedrich képein minden részlet olyannyira önmaga, hogy itt személyes képi jelrendszerről beszélhetünk, amely Beke szerint a néző számára nem feltétlenül dekódolható. Ez a gondolatmenet valamelyest a kép autonómiájáról szól, vagyis az autonómiáig vezethet. A hieroglifa elnevezés viszont azt mutatja, hogy esetleg maguk a kortársak sem tudták egyértelműen megfejteni, hogy

<sup>1</sup> Hofmann, Werner, *Zeichen und Gestalt*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1957

<sup>2</sup> Hofmann, 1957, 75. o., „Die beiden großen romanischen Kunstnationen, Frankreich und Italien, haben mit der Befragung der künstlerischen Situation eingehalten, als das Gegenstandslose am Horizont der Möglichkeiten auftauchte. Wirklichkeitsüberschreitung, vollkommene Negierung der Sinnenwelt, hätte für diese beiden Völker Verzicht und Selbstverleugnung bedeutet.”

<sup>3</sup> Beke László, *Caspar David Friedrich*, Corvina Kiadó, Budapest, 1986

<sup>4</sup> Beke, 1986, 7-8. o.

<sup>5</sup> Beke, 1986, 13. o.

<sup>6</sup> Beke, 1986, 13-14. o.

egy-egy műalkotás mit jelenthet. Ezzel szemben például az egyházi művészet meghatározott ikonográfián és jelrendszeren alapszik, aminek általában még az egyéni festői megoldások is alárendelik magukat. Friedrich viszont már abban a korban élt, amikor az egyházba, illetve Istenbe vetett hit egyre ingatagabb talajon mozgott.

Földényi F. László *A festészet éjszakai oldala* című tanulmánykötetében megjelent Friedrich-tanulmányában<sup>7</sup> éppen azt tárgyalja, hogy mennyire ingatag tudott lenni akár egy hívő ember számára is a spirituális és transzcendentális megbizonyosodás, illetve kitér Friedrich festészetének költői oldalára is.

Friedrich 1774-ben született a keletnémet Greifswaldban, ami protestáns terület. Hívő protestáns volt, és képein saját vándorútját és spiritualitását fejezi ki. A protestantizmusban hagyományosan kevésbé fontos szerepe van a szakrális képnek, mint a katolicizmusban – a leképezés és a mimézis értelme, főleg szakrális téren, erősen vitatott. Földényi szerint Friedrich, ebből a hagyományból kiindulva, a katolicizmus hatására átértékeli az addig megszokott képi megjelenítést. Alapvetően nem elsődlegesen a látványhű ábrázolás érdekli, nemcsak valami narratív valóság tükröződik a képein, hanem a képi funkció felülvizsgálata által Istent és saját magát értelmezi a természetten keresztül – illetve felülrértékeli a képnéző szerepét is. Rossz lelkiismeretű protestáns festményeknek nevezi Földényi a protestáns háttérből született katolikus képeket.<sup>8</sup> Ezt követően pedig levezeti, hogy milyen hátránnyal indul egy protestáns képalkotó: nemcsak a látványt és a képet cáfolja folyamatosan, hanem már Istenhez sem kerülhet igazán közel; az erkölcsi normákat kell tartania, és nem hibázhat: A protestáns elítéli a gonoszt, és a jó példát feltétlenül követi. Ha ez nem sikerül, máris büntudat gyötri, és mivel gyónásra nincs feltétlenül lehetősége, feloldhatatlan feszültségekkel nézhet szembe. A katolikus úgy tesz, mintha hinne és alávetné magát minden procedúrának (a gyónásnak), és a procedura után fellelegezve hazamegy, és jól érzi magát. A hívő protestánsnak viszont kötelező azonosulni a hittel és a hit követelményeivel, és rosszul érezheti magát, ha nem képes erre.<sup>9</sup>

„Csukd be testi szemedet, hogy először szellemi szemeddel láthasd a képet” – mondja Friedrich az újplatonikus hagyomány szellemében. Azután hozd napvilágra, amit a sötétben láttál, hogy az másokra is hasson, kívülről befelé.”<sup>10</sup> Hihetetlenül „pontosan” tudta megfesteni, illetve megrajzolni a természeti táj bármely elemét, és mégis, mindvégig ragaszkodott ahhoz a meggyőződéséhez, hogy a festőnek tilos utánoznia, a műnek csak sejtetnie szabad, és „mindenekelőtt szellemileg kell izgatni, és a fantáziának kell játékteret engedni, nem pedig a természet megfestésére kell törekedni.”<sup>11</sup>

Ez a két idézet kellően alátámasztja azt, hogy Friedrich a valóságtól teljes mértékben elrugaszkodó látványt szeretne nyújtani. Új világot kívánt teremteni, még hozzá külső látvány segítségével leképezni egy belső világot, és azt gondosan megszerkeszteni. „A természeti látványtól paradox módon éppen ez a tájképfestő fordult el a legelszántabban. Mintha hosszú szünet után Friedrich ismét a középkori oltárfestészet súlyát vette volna magára.”<sup>12</sup>

Beke és Földényi tanulmányai egy szempontból ugyanarról szólnak, ami hatással volt rám is, amikor 2006-ban többször is megnéztem Essenben és Hamburgban a nagy Friedrich-tárlatot: Friedrich festészetével nagyon messzire nyúl vissza a történelemben – és egyúttal előre is mutat. Beke és Földényi tanulmányaitól eltérően – mint festő – a Friedrich képeivel kapcsolatos sejtéseimmel foglalkozom, és ennek során törekszem megfogalmazni és elemezni, amit bizonyos visszatérő képi elemekkel (nevezetesen a képek téri megoldásaival) kapcsolatban látok. Nézetem szerint Friedrich sok képén megszüntette az illuzórikus tér építéséhez szükséges képi funkciókat, és a képi tér szerkesztésének során elvont, absztrakt megoldásokat alkalmazott.

<sup>7</sup> Földényi F. László, *A festészet éjszakai oldala*, Kalligram Kiadó, Budapest, 2004

<sup>8</sup> Földényi, 2004, 81. o.

<sup>9</sup> Itt említek meg egy nem Friedrichről szóló tanulmányt, Rober Pfaller *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft (A piszkos szent és a tiszta értelem)* című könyvét (Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2008), amelyben Pfaller többek között azt állítja, hogy mai kultúránkat sok ponton rosszízűen áthatja az említett protestáns azonosulási kényszer. Példaként érdekes módon a szépségműtétet is említi. Szerinte ma már nem elég a smink, ruha vagy frizura, hanem a kiválasztott testi ideával való teljes azonosulás a cél.

<sup>10</sup> Földényi, 2004, 31. o., Siegrid Hinz, Casper David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Henschelverlag, Berlin, 1968, 92. o.

<sup>11</sup> Földényi, 2004, 31. o., Hinz, 1968, 102. o.

<sup>12</sup> Földényi, 2004, 65. o.



Friedrich egyfelől folytatja a reneszánsz óta alakuló látványhú képi ábrázolási hagyományt, tehát úgy teremt világot, hogy a konkrétan látott világ egyes elemeiből tevődik össze a festett kép, ugyanakkor itt elsősorban konstruált, kollázsszerű tájakról van szó, amelyek jelentésükben nagy egzisztenciális súllyal rendelkeznek, és a klasszikus térábrázolási módszereket, vagyis a centrálperspektivikus megoldásokat már csak részben alkalmazza. Itt minden képsík és minden elem leginkább önmaga, de mégis valami mást jelképez. Az, hogy minden önmaga, értelmezésem szerint oda is vezet, hogy a képen belül alig van alá- és fölérendelés. Például nem fontosabb a centrálisan elhelyezkedő fenyőfa a mögötte lévő ködnél vagy az alatta levő sziklánál. Egy képi rendszerben egymásba kapaszkodnak az egyes elemek, és erősítik egymást új jelentésükben.

Friedrich munkamódszere tehát arra a technikára hasonlított, amit ma kollázsnak vagy montázsnak nevezünk, azzal a különbséggel, hogy nem különböző anyagok kerültek egymás mellé a vásznon, hanem a művész különböző ceruza- és tusvázlataiból állított össze egy-egy festményt. Az összeállítás folyamata során megfigyelhető egyfajta „személyes” geometria, ami azt jelenti, hogy Friedrichnél a felépítés képről képre változik, és feltűnő azok szerkesztettsége. Földényi ezt Isteni geometriának nevezi. Szerinte Friedrich geometrikus formákban, bizonyos ritmusokban akarja meglátni és láttatni tájait,<sup>13</sup> és az absztrakció az ő esetében az abszolútum utáni vágyakozás.<sup>14</sup> „Friedrich tervei több vonatkozásban is előlegezik a minimal art szobrait: egyfelől szemérmesek és hallgatagok, másfelől viszont e szemérem mögött abszolutisztikus vágyak lappanganak.”<sup>15</sup> [...] „az autonóm térteremtés totalisztikus vágya lappang e képekben.”<sup>16</sup>

Friedrich művészetét a „fenséges”-ről szóló esztétikai diskurzussal hozzák összefüggésbe, más vélemények szerint viszont Friedrich szándékosan szinte ez ellen pozicionálta magát bizonyos képeivel.<sup>17</sup> Saját álláspontom ebben a kérdésben az, hogy Friedrich alapvető indíttatásának nem mindig van köze a fenséges ábrázolásához, illetve a fenséges érzetének kiváltásához a nézőből, amennyiben (nagyon leegyszerűsítve) a fenséges nagyságában minden összehasonlítást felülmúl, különösképpen az érzéki szépséget (Kant, Schiller). Friedrich felfogásában koncepcionálisan maga az esztétika valószínűleg alárendelt szerepet játszott, ugyanakkor bizonyos értelemben sok képe nagyon esztétikus, sőt, az ő képeinek is rendkívüli módon ártott a reprodukció: hosszú ideig giccsfestőként tartották nyilván emiatt, és valóban, leginkább eredetiben derül ki, hogy giccsről egyáltalán nincs szó. Általában viszont elmondható, hogy „tetszetősek” a képei, ami elentmondást jelenthet a fenségeshez viszonyítva. Tartalmi szempontból Friedrich képei leginkább kérdőjelek az ember, az egyház, a vallás és a művészet pozicionálására vonatkozóan. Számomra tehát inkább a kételyről szólnak, mint a fenségesről, sőt a festészeti lehetőségek iránti kételyről (amiben a táj is benne van). Friedrich esetleges indíttatásától függetlenül persze képei kiválhatnak a nézőből a fenségeshez hasonlítható érzést. Ez azonban már egy másik kutatás tárgya lehetne.

<sup>13</sup> Földényi, 2004, 51-52. o.

<sup>14</sup> Földényi, 2004, 51. o.

<sup>15</sup> Földényi, 2004, 55. o.

<sup>16</sup> Földényi, 2004, 56. o.

<sup>17</sup> Grave, Johannes, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen: Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2001

## A staffázsfigura és a zárt temetőkapu

Caspar David Friedrich képi motívumaira jellemzőek a hátat fordító alakok, a staffázsfigurák, és előfordul a (zárt) temetőkapu és ablak is. A francia romantikus festőkkel ellentétben Friedrich nem „szomorú” vagy heroizáló alakokat ábrázolt, hanem figurái rendszerint elmélyülnek egy látvány előtt, akár befelé fordulnak, és a staffázsfigurák is általában egy (természeti) látványban mélyülnek el, közben pedig a szerepük megmarad indulatmentes, leginkább személytelen szinten.



2. kép C. D. Friedrich, *Vándor a ködtenger felett*, 1818, olaj-vászon, 94,8 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle

A *Vándor a ködtenger felett* (2. kép) a német romantika egyik ikonikus képe. Werner Hofmann olyan alaknak tekinti, aki hátával arra invitálja a nézőt, hogy azonosuljon vele. Az a tartomány, amibe belépett, szerinte nem a cselekvés vagy a pártfogás, hanem a hétköznapiaktól távoli csend és a(z) (ön)reflexió helye. A festő a nézőre bízta, hogy magát különböző jelentésszféráknak átadja. Mint jó protestáns az individuum saját felelősségére apellál, amiből a műtárggyal való bánás új, szubjektív módja ered.<sup>18</sup>

A Friedrich-kutató Helmut Börsch-Supan szerint ez a kép talán egy elhunyt erdész emlékképe. A figura zöld ruházata utalhat erre.<sup>19</sup> A figura egyfelől lapos, másfelől szoborszerű, a szikla pedig, amin áll, akár egy posztamenshez is hasonlítható.

A klasszikus háromszög-kompozíció itt háromszorosan is megjelenik: a vándor, ahogyan áll a sziklán, és Börsch-Supan szerint a vándor vállában visszaköszön a domináló „Rosenberg” (Rózsahegy) háromszögű hegy csúcsa, ami a háttérben a vándortól balra látható. A Szász Svájc Nemzeti Parkjában található hegy több Friedrich képen is szerepel.<sup>20</sup>

Sokszor úgy hatnak Friedrich staffázisfigurái, mintha színpadon állnának; az ember és a táj tehát nem olvad össze, inkább idegen egymástól. De értelmezhetjük úgy is, hogy a hátat fordító alany egy nézőt ábrázol, és az a sajátos helyzet áll fenn, hogy nézőként tekintve a képre, először saját magunkba ütközünk (a staffázis-figura képen belüli méretétől függően), majd a képet – a tájat mint megszerkesztett víziót és vágyódást – nézve önmagunkat nézzük. Így van ez a *Vándor a ködtenger felett* című kép esetében is: a vándor szemléli a ködöt, illetve felhőtengert, amelynek képi távlatához látszólag már nem is tartozik hozzá. Tehát nem szerves része az egész tájnak, hanem a sziklán állva, azzal egyfajta színházi előteret képez. A szikla sem sziklaszerű, hanem szintén olyan, mint egy sziluett.

A táj leginkább mértanilag épül fel: két nagyon szűk háromszög indul a kép két oldaláról a vándor szíve magasságában és oda tart, vagy fordítva: onnan ered. A szívben végződik, a szívből indul el két felhő – vagy a hegyoldalak, ezt nehéz eldönteni. Amellett a szikla mellett, amelyen a vándor áll, kissé balra eltolódva egy kisebb szikla nyúlik ki a felhők között, illetve távolabb, jobb oldalt egy nagyobb szikla. Ha a kettő csúcsait összekötjük, ez a vonal is keresztezi a háromszögeket összekötő vonalat a szív magasságában. A képen egyébként is minden konkrét forma valamiképpen a vándorhoz viszonyul, még a bal oldali kúpos, távolabbi hegycsúcs is, a Rózsahegy, mivel a formája, kissé eltolódva, arra a sziklára is rímel, amelyen a vándor áll. Van tehát a képnek egy szilárd elemekből álló része: a sziklák és a vándor, és ezzel ellentétben a ködös, felhős puhaság. A köd mint belső és külső ködösség. Földényi szerint a köd Istent is jelentheti, mivel Isten megfoghatatlan, de átszűrődik a ködön a mögötte lévő fény – Isten fénye.<sup>21</sup> „A létezéssel, annak rejtélyével viaskodva szép képek születnek – nem csalárd ez az ígéret? [...] Minél tovább néztem azonban őket, annál érezhetőbbé vált, hogy ezek mögött az emlékek mögött az otthonosságnak nyoma sincsen; hiába gyökereznek egy szinte mesészerű világban, ellenállnak annak, hogy berendezhessem velük saját világomat.”<sup>22</sup> – írja Földényi egy másik helyen, és ezen a helyen is alkalmazható ez a gondolata: nem otthonos a kép, hanem feszültség vibrál benne folyamatosan. A vándor számára az lehet nyomasztó, hogy a ködből csak néhol bukkan elő a szilárd bizonyosság. A néző számára az különös, hogy ezt kell néznie a hátat fordító vándorral együtt. A szilárd bizonyosság ettől megint csak bizonytalanná válik, hiába olvasható egy-egy értelmezésben, hogy a hátat fordító alak a nézőt a kép nézésére invitálná. Ez a hívás nem elég az elmerüléshez. Mégis a vándor hátával kell foglalkozni, aki az előtérben áll. Ráadásul ő az egyedüli emberalak a képen. Az azonosulás így alig lehetséges: ott áll egy szereplő, aki nem tartozik teljesen bele a tájba – és a nézővel sem lép kapcsolatba. Földényi ezt a jelenséget pontosan meg is fogalmazza: „A háttal álló figurák nemcsak bevezetnek a tájba, hanem el is idegenítenek tőle.”<sup>23</sup>

Egy másik Friedrich-kép, *A temetőkapu* (3. kép) is rávilágít az előbbi gondolatokra. Börsch-Supan a következőt írja erről a képről: „A temető itt [...] nem a halál utáni fenyegetettséget szemlélteti, hanem ez az a világ, ami az

<sup>18</sup> Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, Verlag C. H. Beck, München, 2000, 12. o.

<sup>19</sup> Börsch-Supan, Helmut, *Caspar David Friedrich*, Prestel Verlag, München, 1990, 116. o.

<sup>20</sup> Börsch-Supan, 1990, 116. o.

<sup>21</sup> Földényi, 2004, 102-103. o.

<sup>22</sup> Földényi, 2004, 102-113. o.

<sup>23</sup> Földényi, 2004, 87. o.

embert a halál után befogadja. Az előtér a temetőfaltól közelebb eső részén a földi, a sötét élet. A nyílást csak egy ferdén lógó kapu zárja. A lécek mintát képeznek, amely előkészít a torony égbe törekvő csúcsára és a templomtető lejtésére. Az előlő templomtornyot levágja a felső képszel, és ezzel a néző képzeletét a kép határain túlra, az égbe vezeti.”<sup>24</sup> (saját fordítás)

Friedrich nemcsak mélyen vallásos volt, hanem a korábban említett, protestánsokra jellemző problematikus viszonya lehetett a kép funkciójával kapcsolatban. A zárt temetőkapuval talán azt sugallja, hogy a kép nem mutathatja meg, milyen a halál, illetve mi következik utána; értelmezésem szerint arra szeretné ösztönözni a nézőt, hogy magába forduljon, és magában, illetve Istenben keresse a választ. Megmutatja, hogy szerinte hol van a képi lehetőségek határa. Ezen a képen is iránymutató a háromszög-kompozíció. Legalább tizennégyszer jelenik meg: kétszer a kapun, egyszer a torony csúcsának formájában, egyszer, mint templomtető bent a temetőben és legalább tízszer, mint égbe mutató síremlék.

A háromszögnek itt feltehetően három funkciója is van: iránymutató (a mennybe), utalás a szentháromságra, és egyfajta stabilitás- és harmóniaérzet létrehozása.

Friedrichnek ez a két képe a staffázsfigura, illetve a zárt kapu segítségével megakadályozza a nézőt abban, hogy barangoljon a kép terében, mert rögtön az elején megállítja, és elzárja a kép hátsó terétől.



**3. kép** C. D. Friedrich, *A temetőkapu*, 1825-30 körül, olaj-vászon, 31 x 25 cm, Kunsthalle Bremen

<sup>24</sup> Börsch-Supan, 1990. 156. o., „Der Kirchhof veranschaulicht hier [...] nicht die Bedrohung durch den Tod, sondern er ist die Welt, die den Menschen nach dem Tod aufnimmt. Der Vordergrund diesseits der Kirchhofsmauer ist das irdische, dunkle Leben. Die Toröffnung ist nur durch ein schief in den Angeln hängendes Gatter verschlossen. Die Latten bilden ein Muster, das auf die zum Himmel aufstrebende Spitze des Turmhelmes und die Schrägen des Kirchendaches vorbereitet. Der vordere Kirchturm wird vom oberen Bildrand überschritten und leitet die Vorstellung des Betrachters damit über die Grenzen des Bildes hinaus in den Himmel.”



4. kép C. D. Friedrich, *A temetőkapu*, részlet

### Síkképzés – a képi tér felépítése

A *Vándor a ködtenger felett* című képen a vándor és az előtérben álló szikla síkszerűen van ábrázolva. *A temetőkapu* című képen a temetőfal szinte összeolvad az előtérrel, és ettől mindkettő síkszerűvé válik, mivel mindkettő kőzetekből és növényekből áll, hasonló színárnyalatban.

Börsch-Supan doktori disszertációjában mélyrehatóan elemezte a Friedrich-féle képfelépítést,<sup>25</sup> és megállapítja, hogy például a barokk festéssel szemben nála más a viszony a képeken a szabadter (Freiraum) és a testtér (Körperraum) között: El van hanyagolva a középtér, amely összeköti a szabadteret a testtérrel; az átmenetek szintén hiányoznak. A szabadter itt olyan, mint egy vákuum, a testtér általában pasztikus volna, de Friedrichnél síkszerű.<sup>26</sup> Ettől másfajta látás alakul ki. A behatoló tekintet akadályokba ütközik, és így a látás passzívvá válik. A látott téma kevésbé válik a néző tárgyává, hanem inkább fordítva: a néző lesz a látottak tárgya, mint egy vízió esetében.<sup>27</sup> Börsch-Supan szerint Friedrichnél a véges és a végtelen között minőségbeli különbség van, ezért a végtelen nem a véges folytatása. A képtér felépítésekor Friedrich feláldozza a tér homogenitását és a perspektívát, holott a perspektíva az az eszköz, amivel a dolgok sokféleséget a tér egységességben rendez, és a látás törvényeinek alárendeli. Ezzel felerősödik az a hatás, amitől a dolgok egyre inkább jelszerűen jelennek meg: a dolgok, tárgyak, alakok tehát egyre inkább gondolati síkon működnek, és nem a fizikai valóságot imitálják.<sup>28</sup> Lehet, hogy passzívvá válik a néző tekintete, hiszen nem kell ábrázoló és tematikus kapaszkodók mentén haladnia az értelmezés felé. Ugyanakkor az észlelés és a gondolat felerősödhet, és másfajta, a klasszikus képnézéstől eltérő aktivitást válthat ki a nézőből. A tér mélységének megalkotójaként a diagonális helyett inkább vertikális és horizontális elemeket látunk.<sup>29</sup> Friedrich tehát tengelykereszt segítségével komponál,<sup>30</sup> és a sokszorosított vertikális tengelyek mentén épül ki a szimmetria, és akár fel is erősödik a vertikális sorképzés.<sup>31</sup> A képet két rétegre osztja fel, és maga az

<sup>25</sup> Börsch-Supan, Helmut, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, München, 1960

<sup>26</sup> Börsch-Supan, 1960, 16-17. o.

<sup>27</sup> Börsch-Supan, 1960, 18. o.

<sup>28</sup> Börsch-Supan, 1960, 19. o.

<sup>29</sup> Börsch-Supan, 1960, 21. o.

<sup>30</sup> Börsch-Supan, 1960, 23. o.

<sup>31</sup> Börsch-Supan, 1960, 24. o.

osztó sík párhuzamosan fut a képpel. Itt jelenhetnek meg a síkszerű figurák, és pont ezek a figurák teszik láthatóvá ezt a határsíkot. Börsch-Supan szerint a síkszerűség Friedrich képein nem annyira a kép anyagszerű valóságát hivatott hangsúlyozni, hanem a realitás foka az ábrázolt térrel azonos.<sup>32</sup> A tájból így egyfajta tapasztalati tér keletkezik. Friedrich a síkképzéssel azt éri el, hogy az észlelési folyamat a képi tér részévé válik.<sup>33</sup> A síkképzés éppen ellentétesen működik ezeken a képeken, mint például Turnernél, akinek késői képein szinte eltűnnek a határok, és minden fénnyé olvad. Regine Prange szerint a tiszta látás fontossága Friedrichnek, korábban már Földényi által is idézett gondolatában jelenik meg. „Csukd be testi szemedet, hogy először szellemi szemeddel láthasd a képet.” Friedrich szerint tehát a belső képalkotás lényeges, amely megelőzi magát a képfestést.<sup>34</sup>

Földényi Malevics előfutárának tekinti Friedrichet. Szerinte amiatt, amit „imponderábilianak”, azaz megfoghatatlanságnak nevez.<sup>35</sup> Ez a megfoghatatlanság nem a tárgyból következik, hanem azt is megelőzi, és erre a festészetben először Friedrich vállalkozott. Ez a törekvés viszont egyenrangú a Malevics által megfogalmazott szuprematista célkitűzéssel: „A szuprematista szempontból a tárgyi világ jelenségei önmagukban véve nem méltók figyelemre; az érzet – mint olyan – lényeges, teljesen függetlenül attól a környezettől, amely létrehívta.”<sup>36, 37</sup>

Véleményem szerint Malevics-csal egy további rokon vonás a néző kizárása a képből. A fekete négyzetnél először is falba ütközünk, hasonlóan ahhoz, ahogyan beleütközünk a vándor, a staffázsfigura hátába, vagy a zárt temetőkapuba. Friedrich nem szeretne képi ígéretet tenni, ugyanakkor még áteresztőbb, mint Malevics négyzete, mert jobbról-balról ott van a táj is. Talán nem véletlen, hogy mindketten olyan vallási környezetből származnak, ahol a képimádat (Malevics), illetve a képvíta (Friedrich) napirenden volt. Mindketten a perspektivikus lehetőségeken keresztül foglalkoznak a kép funkciójával. A néző számára más-más mértékben tagadják meg a kép illuzionisztikus terét. Ezzel eleget tesznek mindkét oldalnak: az ikonoklasztáknak és az ikonoduloknak is. Történelmileg feltehetően ott alakult ki ikonoklazmus mint valamiféle ellenpólus, ahol másfelől különösen erős volt a képimádat. Végül azt lehet mondani, hogy Friedrich és Malevics e speciális kulturális háttérük miatt nagyon fogékonyak lehettek a táblakép alapvető funkcióinak kritikus meghatározására vonatkozóan.

<sup>32</sup> Börsch-Supan, 1960, 25. o.

<sup>33</sup> Prange, Regine, *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs, Zum Verhältnis von Fläche und Raum*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 34, 1989, 294. o.

<sup>34</sup> Prange, 1989, 294. o.

<sup>35</sup> Földényi, 2004, 135. o.

<sup>36</sup> Malevics, Kazimir, *Tárgynélküli világ*, Corvina Kiadó, Budapest 1986, 65. o.

<sup>37</sup> Földényi, 2004, 135. o.

## 1.2. Kazimir Malevics, *Fekete négyzet fehér alapon*



5. kép Kazimir Malevics, *Fekete négyzet fehér alapon*, 1915, olaj-vászon, 79,5 x 79,5 cm, Tretyjakov Galéria, Moszkva

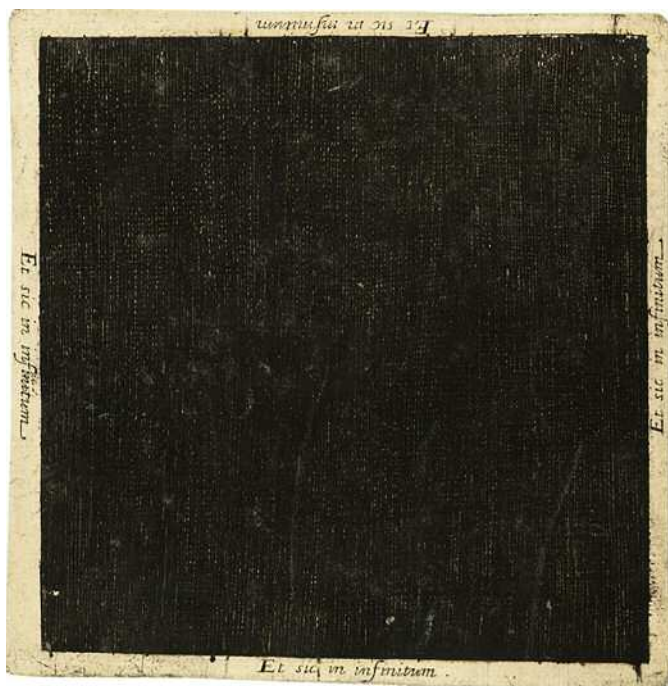
Erről a képről (5. kép) és Malevics munkásságáról a saját megnyilatkozásain és írásain kívül számtalan elemzés létezik. A fekete négyzetre a 20. századi avantgárd, illetve az absztrakt művészet egyik kezdőpontjaként és mérföldköveként tekintenek. Olyan elnevezéseket használnak rá, mint például „a modern művészet ikonja”; „csupasz ikon”; „az absztrakció beteljesülése”; „a festészet nulla foka”; „az abszolút festészet első építőköve”; stb. Gyakran abszolútumként kezelik. Malevics maga úgy nyilatkozott, hogy ezzel a képpel „kétségbeesetten [...] próbáltam felszabadítani a művészetet a dolgok súlya alól. [...] Ez nem egy üres négyzet volt, [...] hanem a tárgynélküliség érzete.”<sup>38</sup> (saját fordítás)

A művészet végével, a festészet halálával kapcsolatosan visszatérően hivatkoznak erre a képre, engem pedig most az érdekel, hogy – saját értelmezésem szerint – hogyan keletkezhetett ez a kép, mi lehetett, illetve mi nem lehetett Malevics indíttatása az első fekete négyzet megfestésekor, valamint mit jelenthet a később

<sup>38</sup> Forrás: <http://www.fyms.de/kasimir-malewitsch-schwarzes-quadrat-auf-weisem-grund-1913/> letöltés 2018.10.6

megfestett három-négy darab *Fekete négyzet fehér alapon*. Úgy gondolom, Malevicset nem a festészet, illetve művészet megszüntetése érdekelte, hanem a fekete négyzet egy hosszú folyamat egyik állomása, amelynek során Európában és Észak-Amerikában a festészet és a művészet önmegkérdőjelezése került fókuszba. A fekete négyzet minden bizonnyal rendkívül fontos munka ebben az önkritikus folyamatban, illetve az absztrakt művészet egészét tekintve is mérföldkő, de maga Malevics feltehetően nem végpontként tekintett rá. Ennek valószínűségét szeretném a továbbiakban felmutatni, mivel az eredeti indíttatás döntően kihat a kép értelmezésére is.

Több korábbi fekete négyzet, illetve négyszög fehér alapon ismert különböző szerzőktől, amelyek közül most néhányat időrendi sorrendben bemutatok. Ezt a felsorolást azért találom fontosnak, mert három teljesen eltérő értelmezésnek ad teret, ami rámutat a tematika összetettségére. Egy kivétellel nem találtam konkrét utalást arra, hogy Malevics ismerte volna őket, de kizárni sem lehet, hogy találkozott velük. Az angol filozófus, Robert Fludd 1617-ben publikálta *Utriusque cosmi* című kétkötetes filozófiai írását, amiben a következő kép szerepel (6. kép)

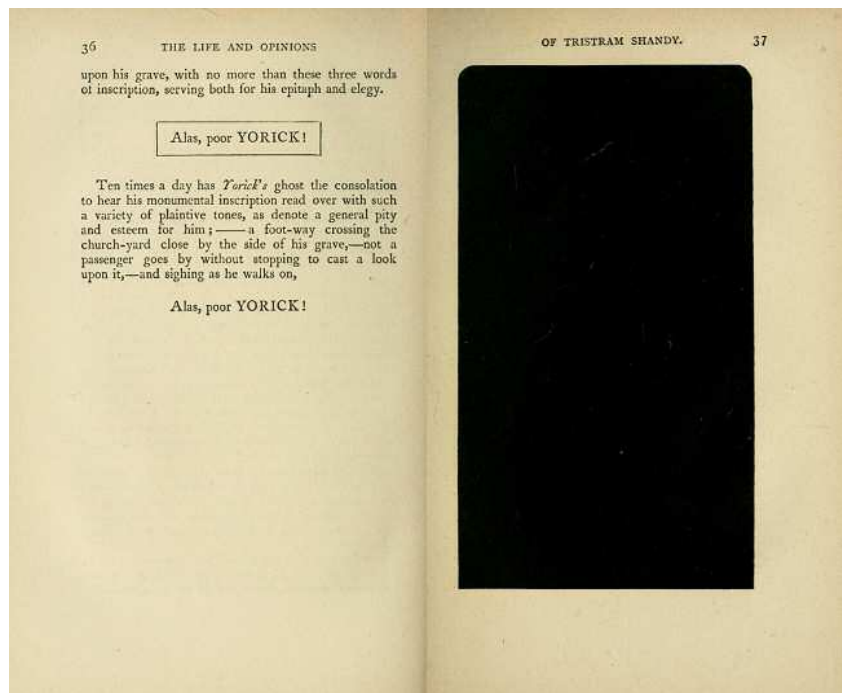


**6. kép** Robert Fludd, 1617, egy oldal az *Utriusque cosmi* című könyvéből

Ez a kép Fludd szerint az univerzum előtti semmit reprezentálja. A képi reprezentáció korlátait verbálisan tágitotta a fekete négyzet melletti négy oldalon: „Et sic in infinitum” arra utal, hogy ez a fekete a végtelenségbe vezetően folytatódik. A kép önmagában ellentmondásos, mivel ahhoz, hogy láthatóvá váljon ez az elő- vagy pre-univerzum, meg kell tagadnia önmagát. Tehát ez más szóval egy non-univerzum, amely a saját hiányát reprezentálja.

Egy másik fekete négyzet fehér alapon Laurence Sterne *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* című hétkötetes regényében található (7. kép), amelynek első kötete 1759-ben jelent meg. A kötet 37. oldalán egy főszereplő, Parson Yorick halálát jelzi a fekete lap.

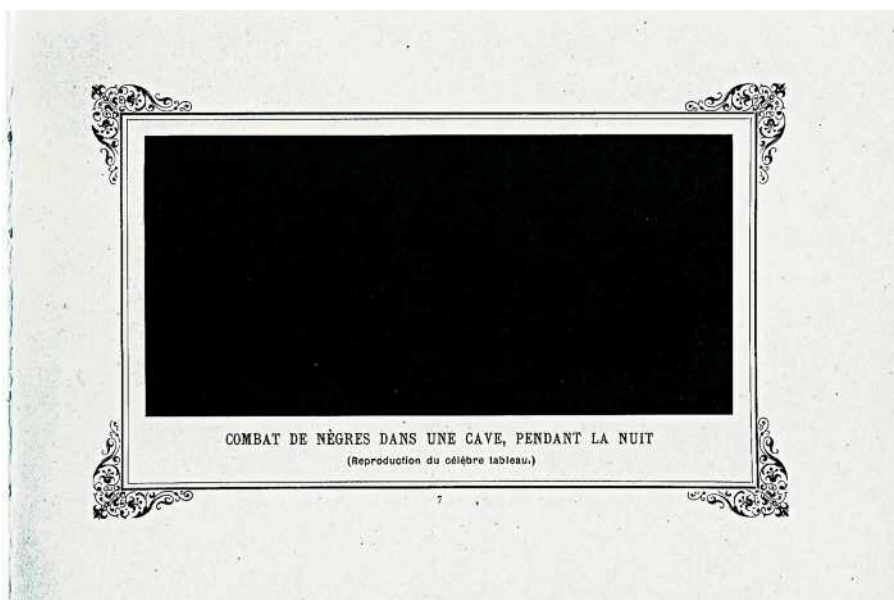




7. kép Laurence Sterne, 1759, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

Meglátásom szerint nagyjából az a felület fekete, amely más oldalakon is a betűk nyomtatására szolgál. Tehát nem egyértelmű, hogy a világos alaphoz, magának a könyvoldalnak van-e külön képi szerepe. A fekete négyszög két felső sarka le van kerekítve, és így egy kicsit hasonlít egy sírkőre.

A harmadik fekete négyszöget fehér alapon 1897-ben az író és humorista Alphonse Allais, vagy 1882-ben a színdarabíró és librettista Paul Bilhaud (különböző cikkekben más-más szerzőnek tulajdonítják ezt a munkát) állította ki Párizsban *Négerek éjjeli verekedése egy pincében* címmel. (8. kép)

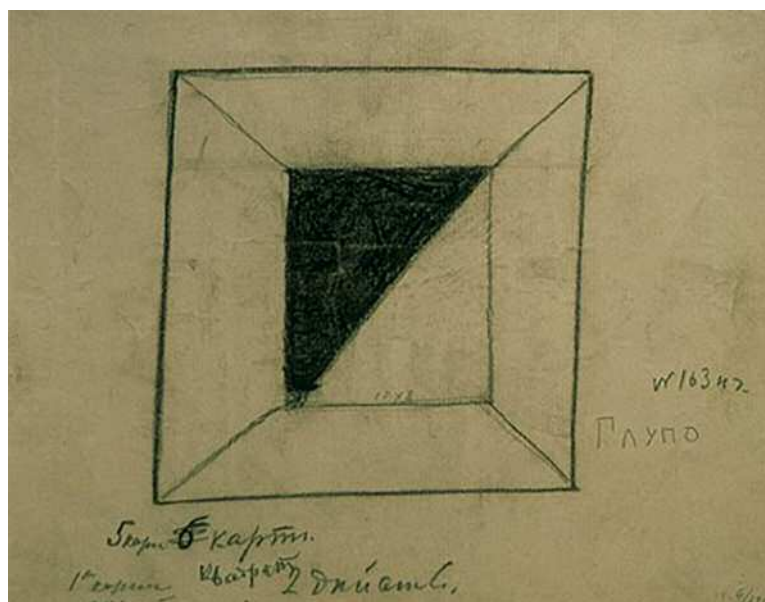


8. kép Alphonse Allais, 1897, *Combat des Nègres dans une cave, pendant la nuit*

Ez az egyetlen korábbi fekete négyzög, amit 2015 óta egy röntgenfelvétel miatt konkrétan összefüggésbe hoznak Malevics első fekete négyzetével: A Tretyjakov galéria egyik restaurátora a fekete négyzet felső festékrétege alatt talált egy írást, ami értelmezése szerint azt jelentheti, hogy *Négerok verekedése egy sötét pincében*. (Egy másik forrás szerint a fehér részen van az írás.) Azt is lehet tudni, hogy Malevics idejében Allais eléggé ismert volt Oroszországban.<sup>39</sup>

Malevics 1915-ös négyzetét a saját munkásságán belül megelőzte egy díszlet terve, melyet 1913-ban *A nap legyőzése* című futurista operához tervezett. Ezt az operát 1913-ban Szentpéterváron mutatták be, és az orosz színház egyik legbotrányosabb színdarabjának számít. Malevics ezt a darabot tartotta a szuprematizmus kiindulási pontjának, és emiatt dátumozta vissza fekete négyzeteit erre az évre.

<sup>39</sup> <https://hyperallergic.com/253361/art-historian-finds-racist-joke-hidden-under-malevichs-black-square/> letöltés 2018.09.02.  
<https://www.artforum.com/news/x-rays-reveal-more-secrets-within-malevich-s-black-square-56214> letöltés 2018.09.02  
<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/11/18/examination-reveals-a-mysterious-message-on-malevichs-black-square-painting/> letöltés 2018.09.02.



9. kép Kazimir Malevics egyik díszletterve *A nap legyőzése* című operához

A fekete négyzet ezen a vázlaton (9. kép) még nem teljes, és a színpadon a második felvonás első képeként jelent meg. Más színpadi képeken is szerepel a fehérrel keretezett négyzet (10. kép), de ott a négyzet tele van absztrakt formákkal, és előtte játszanak a futurista öltözetű szereplők.

Az opera arról szól, hogy a 35. században futurisztikus erőemberek harcolnak a nappal, legyőzik azt, és bezárják egy betonházba, majd (történelmi) emlékezet nélkül éldegélnek, és nem tudnak mit kezdeni új szabadságukkal. A tartalom nem lineárisan épül fel, az egész opera valamennyire kaotikus – és végül győz a sötétség.



10. kép Kazimir Malevics, 1913, *A nap legyőzése*, Szentpétervár, színpadkép

Az 1915-ös fekete négyzet alatt – ahogy 2015-ben kiderült<sup>40</sup> – nemcsak egy, hanem két festmény is van: legalul egy korábbi kubo-futurisztikus kompozíció, és efölött egy színes szuprematista kompozíció található. A felső kompozíció még nem volt száraz, amikor Malevics ráfesthette viszonylag gyorsan és határozottan a kissé szabálytalanul ferde fekete négyzetet. Graham Bader amerikai művészettörténész írt a kép értelmezésével kapcsolatosan egy számomra érdekesítő esszét *Kazimir Malevics Fekete négyzetének abszolút különlegessége* címmel (saját fordítás) egy hamburgi fekete négyzet kiállításához készült 2007-es katalógusban. Szerinte Malevics a 0,10 kiállítást kísérő pamfletszerű szövegében – „A formák zéró pontjába transzformálódtam és haladtam nullától 1-ig. Úgy gondolom, a kubo-futurizmus már teljesítette a feladatát, és elindulok a szuprematizmus felé, az új realizmus és a tárgynélküli teremtés felé.”<sup>41</sup> (saját fordítás) – sehol nem beszél arról, hogy be kellene fejezni a műtárgy-előállítását, hanem ellenkezőleg: ha a „tárgynélküli teremtés” és az „új realizmus a festészetben” prioritást kap, az Bader szerint azt jelenti, hogy Malevics új fókuszálást követel: méghozzá a festészet materialitására, anyagszerűségére. Malevicsset nem a tárgyak érdeklik a képeken belül, „új realizmusa” inkább a művész saját alkotói folyamataira és eszközeire koncentrálna, a festészet anyagi síkjára mint létrehozott tárgyra.<sup>42</sup> Éppen az 1915-ös fekete négyzet a bizonyíték erre, mivel itt – mint már korábban említettem – valójában három kép került egymásra, és a harmadik kép, a fekete négyzet (mivel még nem száradt meg az alatta lévő kép) ráadásul különleges vegyi folyamatokat váltott ki: ezért keletkeztek azok a repedések, amelyeken keresztül az alatta lévő képet is lehet látni. Ily módon alakult Malevics úttörő munkája úgy, hogy megtestesíti a Bader-esszé címében megfogalmazott különlegességét, és a tér, idő és történelem materializációját.<sup>43</sup>

Mivel Malevics itt egy olyan jellegű munkát – egy szuprematista művet – festett át, amivel a fekete négyzet előtt és után is foglalkozott, Bader szerint egyben ikonikus és ikonoklasztikus a fekete négyzet.<sup>44</sup> Számomra ez az ellentét már magában hordoz annyi feszültséget, amittől még ennyi idő után is érdekesítő a kép. Ha még hozzávesszük, hogy a négyzet nem szabályos, hanem kicsit ferde, valóban nem sok dolog utal arra, hogy Malevics abszolútumként tekintett volna erre a képre. Ezen kívül érthetetlen Bader számára, hogy a legalább négy darab létező fekete négyzet képet (1915, 1924, 1929, 1930) általában miért tekintik egynek. Négy különböző méretben mindegyik szabálytalanul ferde fekete négyzet, és minél inkább haladunk a korban, annál kevésbé ferdek.<sup>45</sup> A későbbi fekete négyzeteket valószínűleg azért festette meg Malevics különféle kiállítások számára, mert az első négyzet sok restaurálási kísérlet után már nem volt szállítható állapotban.<sup>46</sup> Ha ezt figyelembe veszem, együtt a vörös négyzettel fehér alapon (11. kép) és a fehér négyzettel fehér alapon (12. kép), pont a ferdeség miatt, és például a fehér négyzet elhelyezése miatt is, leginkább mozgást érzek, játékosságot, nem pedig valaminek a határozott, statikus lezárását.

<sup>40</sup> <https://hyperallergic.com/253361/art-historian-finds-racist-joke-hidden-under-malevichs-black-square/> letöltés 2018.09.02.

<sup>41</sup> „I have transformed myself into a zero of form and gone beyond “0” to “1.” Believing that cubo-futurism has fulfilled its tasks, I cross over to Suprematism, to the new realism in painting, to objectless creation.” Graham Bader, *The Absolute Particularity of Kazimir Malevich's Black Square*, 1.o. (A *Die Absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs Scharzem Quadrat* című esszé eredeti angol szövege, a *Das Schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch* című katalógusban, 201-206. o. Hamburger Kunsthalle, 2007)

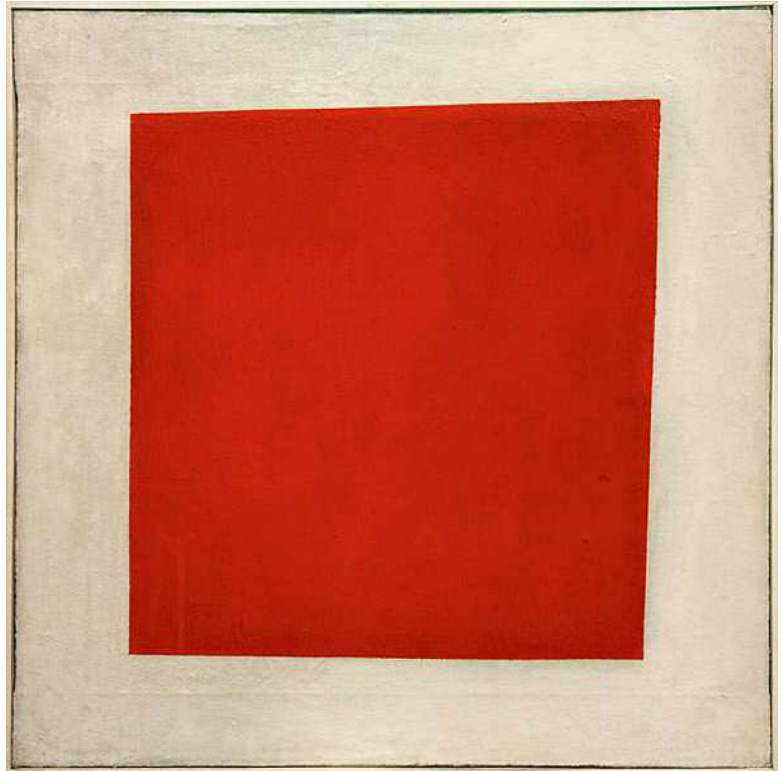
<sup>42</sup> Bader, 2007, eredeti angol szöveg, 2. o., „In his invocation of the “objectless” here, however, Malevich is not claiming to have abandoned the production of actual art objects. To the contrary: in declaring the primacy of both “objectless creation” and “the new realism in painting,” he is calling for a newfound focus on the materiality of painting itself. Rather than being concerned with represented objects within painting, that is, Malevich’s “new realism” concentrated on the artist’s own processes and means, on the material fact of painting as a made thing.”

<sup>43</sup> Bader, 2007, eredeti angol szöveg, 2. o., „Thus following Malevich’s 1915 directive, what we see in Suprematism, and above all Black Square itself, is an art insistent in its material specificity. And it is in precisely this, I want to argue, that Black Square’s engagement with the absolute finally emerges: not as a simple process of negation or reduction, but rather as a series of dialectical negotiations rooted in the obdurate materiality of the painting’s own surface. Nowhere is this clearer than in the constellation of material and historical effects initiated by Malevich’s decision to paint his 1915 image over an already completed, but not yet dry, abstract composition. Producing an elaborate pattern of cracking across the painting’s central black field, this decision established a multivalent dialogue between past and present, idea and object, and negation and production at the very root of the painting’s material logic. Black Square’s cracked face, most strikingly, situates the image as precisely not the “extraspacial, extratemporal, and extrahistorical” grasp at the absolute as suggested by Groys. Rather, the painting’s cracks—and the broader sequence of effects they generated—establish Malevich’s seminal work as an embodiment of particularity itself, of the materialization of space, time, and history alike.”

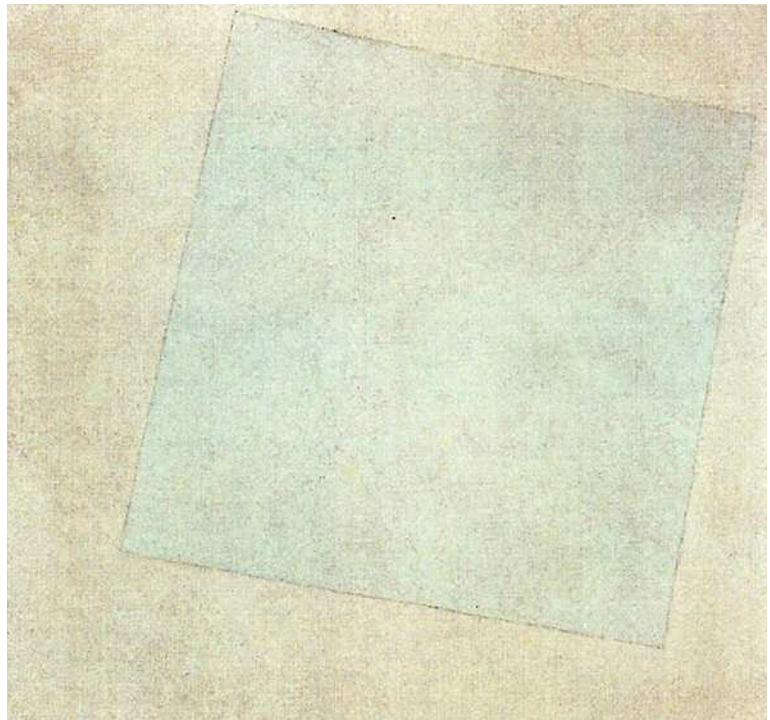
<sup>44</sup> Bader, 2007, angol szöveg, 4.o., „And isn’t it striking that Malevich’s seminal work is not just painted over an earlier composition, but acted on—in a way, partially composed—by just this? Indeed, because the painting’s underlying abstract image is of precisely the sort that Malevich would produce in the months and years after *Black Square*’s production, the work manages to conflate past, present and future as well as iconic and iconoclastic mark alike.”

<sup>45</sup> A német Wikipédián felsorolják: [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Schwarze\\_Quadrat](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Schwarze_Quadrat), letöltve: 2018.09.11.

<sup>46</sup> Bader, 2007, angol szöveg, 4-5. o.



**11. kép** Kazimir Malevics, *Vörös négyzet*. *Festészeti realizmus egy parasztasszonyról két dimenzióban*, 1915, olaj-vászon, 53 x 53 cm, Állami Orosz Múzeum, Szentpétervár



**12. kép** Kazimir Malevics, *Szuprematista kompozíció: Fehér fehéren*, 1918, olaj-vászon, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York City

Látok ebben a munkásságban sok kreatív nyughatatlanságot, és szerintem ebből fakadóan Malevics élete végéig kísérletezett a festészet adta lehetőségekkel – akkor is, ha közben majdnem tíz évig szüneteltette a festészetet. És úgy látom: nem akarta ismételni magát, hanem az általa nagyon fontosnak tartott érzetre bízta a képet. Ha az összes fekete négyzet különböző méretű és különböző ferdeséggel bír, akkor ilyen tekintetben nem szabályos ez a sorozat. Az első fekete négyzetnél meglátásom szerint egyszerűen egy ösztönös (!) felülírásról van szó, ami azért is tűnik pillanatnyinak, mert utána Malevics rögtön folytatta színes szuprematista képeit. Gyanítom, hogy amit itt ösztönösnek nevezek, nem áll túl távol attól, amit Malevics érzetnek hív. Malevics szerint a képein alapvetően formává alakulnak ezek az érzetek, de arra nem találtam nála egyértelmű utalást, hogy érzeten pontosan mit ért. Hosszú múltja van ennek a fogalomnak nemcsak a neurológiában, hanem a filozófiában is. Populáris értelemben az érzet az összes érzékszervi észlelést jelenti, a tudomány viszont az érzékszervi idegek működésének eredményét minősíti érzetnek. Ezekről eltekintve Robin Rehm szerint<sup>47</sup> feltehetően Ernst Mach akkoriban Oroszországban nagyon vitatott könyve, *Az érzetek elemzése* szolgálhatott részben alapul Malevics meghatározásának. A Mach-féle szenzualizmus szerint az „Én” és a külvilág csupán érzetekből állnak. Az érzeteket elemeknek nevezi, és fontosabbnak tartja, mint a testtől elválaszthatatlan „Én”-t. Szerinte az érzet a tartalom, az „Én” pedig egy edény, amely magába foglalja ezt a tartalmat. A halállal távozik az „Én”, de a tartalom, az érzet, különböző helyeken tovább marad, tovább él. Tehát Malevicset foglalkoztathatta a Mach-féle elmélet. Rehm szerint a fekete négyzetnek fehér alapon két jelentése lehetséges: leegyszerűsítve, az első lehetőségnél az „Én”, amely magába foglal minden érzetet, maga a fekete négyzet, és a fehér alap a külvilág. Tehát a fekete négyzet megszemélyesíti a szubjektumot. A második elemzési lehetőség szerint inkább a kép közvetlen észleléséről van szó. A fehér alap a feketével együtt elkezd vizuálisan bizseregni, ha kitartóan a feketét nézzük. Ezzel együtt a fekete négyzet a ferdesége miatt optikailag bemozdul a jobb felső sarok irányába, és itt egyfajta vizuális manipuláció történik, amely koncepcionálisan felkérésnek is értelmezhető egy irányított észlelési folyamatban való részvételre.<sup>48</sup> Mindenesetre itt változékony reakciókról lehet szó, belső vagy külső helyzetekről és folyamatokról. Ez magyarázza számomra a fekete négyzetek sokféleségét, illetve azt a sokféleséget is, ami Malevics teljes munkásságát is jellemzi.

Egy másik gondolatában találtam másik bizonyítékot arra, hogy Malevicset nem a dolgok lezárása vezethette: a *Tárgynélküli világ*-ban 1926-ban, tehát tizenegy évvel az első fekete négyzet megfestése után, egy ponton azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy mérhető-e egy műalkotás: „Az így kapott képlet alkalmas lenne arra, hogy mércének használjuk, amellyel az alkotó személyiségnek (a szubjektumnak) egy adott festményben kifejezett tartalmait a kiindulópontjául választott látvánnyal (az objektummal) összemérjük; feltéve, ha beérjük azzal, hogy egy műalkotás (festményt) a kor (a kultúra, technika és haladás mindenkori állapota) szerint értékeljük, hiszen a műalkotás önmagában és önmagáért létezik, s mint ilyen, egyáltalán nem mérhető. Az időn kívül keletkezik, mivel a művészet nem halad előre.”<sup>49</sup> (kiemelés tőlem)

Eszerint a fekete négyzet is, de rajta kívül minden műalkotás valójában céltalan, nincs menetirány. Tehát ezen az alapon a haladó avantgárd, mint koncepció sem működik. Legfeljebb a művészet alakulásáról lehetne beszélni, nem pedig a fejlődéséről.

Máshol úgy nyilatkozik: „A fekete négyzet fehér alapon volt a tárgynélküli érzet első kifejezési formája: négyzet = érzet, a fehér mező = a „semmi”, vagyis mindaz, ami ezen az érzeten kívül esik. [...] A szuprematista négyzete és az e négyzetből keletkező formák az ősember primitív rovásaihoz (jeleihez) hasonlíthatók, amelyek a maguk összességében n e m o r n a m e n s e i, h a n e m a r i t m u s é r z e t e i n e k á b r á z o l á s a – általánosságban. A négyzet változékony, és új meg új formákat ölt, amelyek úgy rendeződnek el, ahogyan életrehívójuk, az érzet megszabja.”<sup>50</sup>

Itt elhangzik, hogy a négyzet, amely az érzethez kötődik, új meg új formákat ölt. Ez maga a teremtés, és ha újratermeli magát, megint csak nem lehet szó bárminemű befejezésről, illetve lezárásról.

Végül a fekete sík Malevicsnál mindig a tárgynélküliséget fogja jelenteni, ami mentesíti a festészetet a tárgyi világ súlyától. Olyasmí, mintha súlytalanul az űrben repülnénk – egy érzet, egy átírás, egy önálló, autonóm sík, ami az első fekete négyzetnél valamiféle elválasztóként lebeg a képek fölött.

<sup>47</sup> Rehm, Robin, *Kontrast und Wissen, Kasimir Malewitsch suprematistische Formenmotive und die Wissenschaft*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, H.1, 2009, 65-98. o.

<sup>48</sup> Rehm, 2009, 82-83. o.

<sup>49</sup> Malevics, Kazimir, *Tárgynélküli világ*, Corvina Kiadó, Budapest 1986, 38. o.

<sup>50</sup> Malevics, 1986, 74. o.

## Epilógus

Malevics kb. 1917-től 1927-ig alig festett. Épületeket tervezett, és gipszből úgynevezett architektonokat (felhőkarcoló modelleket) állított elő. 1927 után a sztálinista kormány eltiltotta művészetétől, nevezetesen az absztrakciótól, és ezután megint elkezdett festeni – figurális képeket. Eleinte másolatokat készített elveszett korábbi képeiről, és visszadatálta őket, hogy teljes legyen az életműve. Majd újszerű figurális képeket festett, főleg parasztképeket, ahol a szuprematizmus vegyül a figuralitással. Tehát nem követte a közkedvelt, illetve a kormány által diktált szocialista realista stílust, hanem arctalan, sorsot vesztett parasztokat ábrázolt, és ezek a képek, amelyek szerintem Malevics életművében leginkább hasonlítanak az ikonfestészetre, rendszerkritikának is minősülhetnek. Ezeknél erősen érezhető egy dacos magatartás a heroizáló szocreál munkáképekkel szemben.

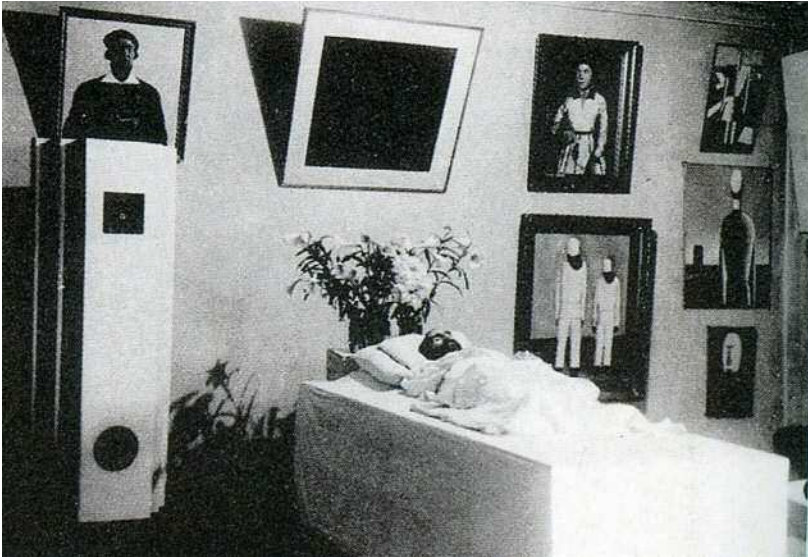
Ezeket a képeket is visszadatálta, miután folyamatos állami felügyelet alatt volt, és hivatalosan nem festhett. A végén a reneszánsz festészetet utánzó portrékat festett. Ezeket a portréképeket kis fekete négyzet jellel szignálta. Közben egy-egy visszadatált fekete négyzetet is előállított egy-egy kiállítás számára.

Ebből számomra az derül ki, hogy Malevics nagyon is tudatosan kezelte az életművét, mintha a saját adminisztrátora lett volna. Engem például Duchamp tudatosságára emlékeztet, aki a műtermében csak pontosan annyit hagyott meg halála után, amennyit az utókornak szánt az életműve (általa irányított) értelmezéséhez. Malevics, úgy látszik, hasonlóképpen viszonyult ehhez a kérdéshez, és fontos volt számára is az, amit ma „self-management”-nek nevezünk.

Ezen a nagyon kései képen például reneszánsz festőhercegnek ábrázolja magát (13. kép) – a fekete négyzet fehér alapon jobb oldalt lent van a képen! Ha megnézzük Malevics ravatalát és sírkövét (14. és 15. kép), megint szembeötlik a fekete négyzet: az első képen (14. kép) balra felállítva, és lejjebb (16. kép), egy architekton mint koporsó.



**13. kép** Kazimir Malevics, *Önportré*, 1933, olaj-vászon, 73 x 66 cm, Állami Orosz Múzeum, Szentpétervár



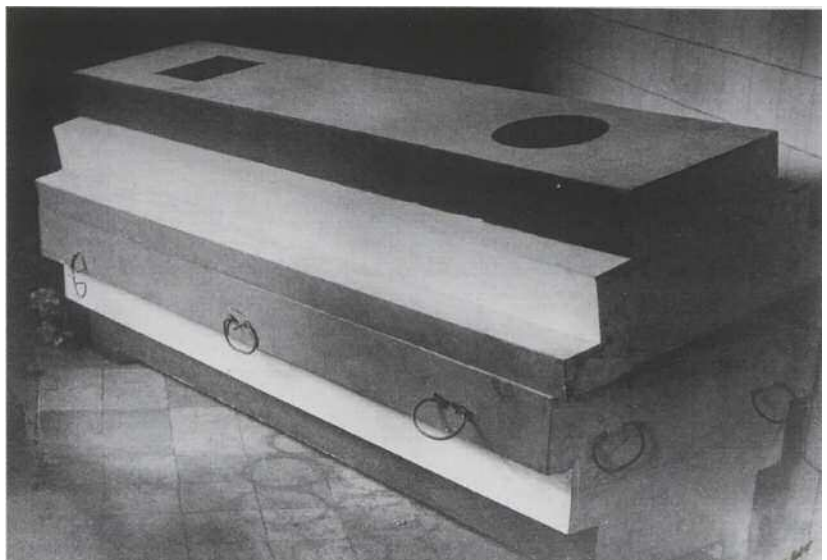
14. kép Malevics ravatala, 1935



15. kép Malevics sírköve, fekete négyzettel, 1935



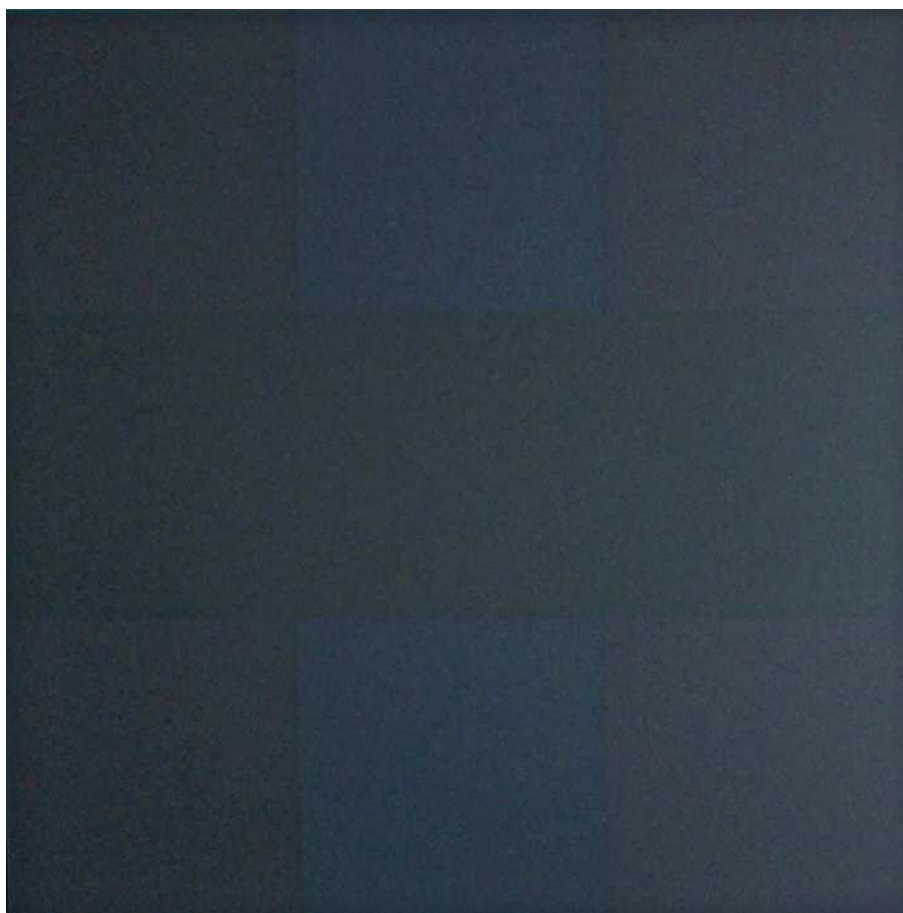
Látszik, hogy a ravatalt és a temetést is (akkoriban kissé underground) sztárhoz méltóan készítették elő. Ha már Malevics is tudatosan dolgozott a fekete négyzet „forgalmazásán”, az utókor is segített abban, hogy létrejöjjön a fekete négyzet mint jelkép, mint márka (brand)<sup>51</sup>. Ezt a jelképet viszont – hogy ne unatkozzon az utókor – Malevics egy pakliba keverte korai és késői figurális képeivel, és ezzel megszületett a nagy rejtély.



**16. kép** Nikolai Suetin architekton koporsója Malevicsnek, 1935

<sup>51</sup> A fekete négyzetet e tekintetben összehasonlíthatjuk akár Duchamp ready-made-jeivel is.

### 1.3. Ad Reinhardt, *Last paintings*



17. kép Ad Reinhardt, *Abstract painting No. 4*, 1961, olaj-vászon, 152 x 152 cm

#### Prológus

El Liszickij: „A képek a falon hagyományosan passzivitást váltottak ki a nézőből. A mi konstrukciónk/dizájnunk aktivitásra akarja bírni az embert [...] A fal érzékelése a térben a néző minden mozdulatával változik; ami fehér volt, az fekete lesz és fordítva. Tehát, az ember mozgása eredményez percepciók dinamikát. Ez a játék aktivitásra ösztönzi a nézőt.”<sup>52</sup> (saját fordítás)

El Liszickij gondolatai az orosz avantgárd kapcsán pontosan arra mutatnak rá, ami a háború utáni avantgárd számára is fontosnak bizonyult: megfordítani a műalkotás nézőjének addig passzív befogadói pozícióját, és aktív és anticipáló szerepvállalásra ösztönözni őt. Ehhez hozzájárul a műalkotást körülvevő tér is, ami később a minimal art esetében gyakran hozzátartozik a műhöz. Attól, hogy ott a mű térben körüljárható, és maga a tér is része a műnek, minden különböző nézetből folyamatosan újra lehet gondolni a munkát. Ad Reinhardt utolsó képei, amelyek inspirálóan hatottak a minimal art-ra, szintén erősen együttműködnek a környezetükkel. Általában fehér falon függenek, ami még jobban összetömöríti és összelapítja a hármasszögű fekete négyzeteket, és ettől még inkább síkszerűen hatnak, és egyúttal kihasítanak egy részt ebből a nagy fehér-ségből. (Ad Reinhardt fekete négyzeteinek percepcionális hatására később még visszatérek)

<sup>52</sup> „Traditionally the viewer was lulled into passivity by the paintings on the walls. Our construction/design shall make the man active. [...] With each movement of the viewer in space the perception of the wall changes; what was white becomes black, and vice versa. Thus, as a result of human bodily motion, a perceptual dynamic is achieved. This play makes the viewer active.“  
<https://www.artforum.com/print/201603/benjamin-h-d-buchloh-s-formalism-and-historicity-58104> letöltés 2018.09.11.

Ad Reinhardt 1913-ban született, a szuprematizmus keletkezésének évében, és saját születési évére hivatkozva festészetét a korai avantgárd törekvései beteljesítésének szentelte. Reinhardt saját festészetére vonatkozó, rendkívül következetes magatartása nagy hatással volt az utókorra, nevezetesen a koncept művészet és a minimal art kialakulására; a festőkből hol rajongást, hol irritációt és tiltakozást váltott ki. Hosszabb művészetelméleti képzése után kezdett festéssel foglalkozni, és több évtizedes munka során a művészetre egyre inkább abszolútumként tekintett, az *art-as-art* kiáltványát művészeti alapkövetelményként hirdette. A festészetet a végsőig próbálta minden sallangtól lecsupaszítani, tehát a *művészet-mint-művészet* volt a cél, mentes mindentől, ami nem művészet. Ez a mű teljes autonomitását eredményezte. Reinhardt 1953-ban írta meg a *The twelve rules for a new academy-t* (*12 törvény egy új akadémiához*),<sup>53</sup> amelyek elsősorban a klasszikus festészet lehetőségeit korlátozzák, és kizárólag tagadásokon alapulnak. Törvényeivel akademizálni szeretne volna az avantgárd, szerinte, utolsó törekvéseit a festészetre vonatkozóan.

<sup>53</sup> <https://users.wfu.edu/~laugh/painting2/reinhardt.pdf>, letöltés 2018.10.08.

„The Twelve Technical Rules (or How to Achieve the Twelve Things to Avoid) to be followed are:

1. No texture. Texture is naturalistic or mechanical and is a vulgar quality, especially pigment texture or impasto. Palette knifing, canvas-stabbing, paint scumbling and other action techniques are unintelligent and to be avoided. No accidents or automatism.
2. No brushwork or calligraphy. Handwriting, hand-working and hand-jerking are personal and in poor taste. No signature or trademarking. “Brushwork should be invisible.” “One should never let the influence of evil demons gain control of the brush.”
3. No sketching or drawing. Everything, where to begin and where to end, should be worked out in the mind beforehand. “In painting the idea should exist in the mind before the brush is taken up.” No line or outline. “Madmen see outlines and therefore they draw them.” A fine is a figure, a “square is a face.” No shading or streaking.
4. No forms. “The finest has no shape.” No figure or fore- or background. No volume or mass, no cylinder, sphere or cone, or cube or boogie-woogie. No push or pull. “No shape or substance.”
5. No design. “Design is everywhere.”
6. No colors. “Color blinds.” “Colors are an aspect of appearance and so only of the surface.” Colors are barbaric, unstable, suggest life, “cannot be completely controlled,” and “should be concealed.” Colors are a “distracting embellishment.” No white. “White is a color and all colors.” White is “antiseptic and not artistic, appropriate and pleasing for kitchen fixtures, and hardly the medium for expressing -truth and beauty.” White on white is “a transition from pigment to light” and “a screen for the projection of light” and “moving” pictures.
7. No light. No bright or direct light in or over the painting. Dim, late afternoon absorbent twilight is best outside. No chiaroscuro, “the malodorous reality of craftsmen, beggars, toppers with rags and wrinkles.”
8. No space. Space should be empty, should not project, and should not be flat. “The painting should be behind the picture frame.” The frame should isolate and protect the painting from its surroundings. Space divisions within the painting should not be seen.
9. No time. “Clock-time or man's time is inconsequential.” There is no ancient or modern, no past or future in art. “A work of art is always present.” The present is the future of the past, not the past of the future. “Now and long ago are one.”
10. No size or scale. Breadth and depth of thought and feeling in art have no relation to physical size. Large sizes are aggressive, positivist, intemperate, venal, and graceless.
11. No movement. “Everything else is on the move. Art should be still.”
12. No object, no subject, no matter. No symbols, images, or signs. Neither pleasure nor pain. No mindless working or mindless non-working. No chess-playing.”

Ennek következtében élete során egyre inkább redukálta a saját festészetét, és 1960 után, utolsó munkafázisában kizárólag különböző feketékből álló 157,5 x 157,5 cm-es nagy négyzeteket festett, melyeken kromatikusan alig megkülönböztethető vörös, kékes és zöldes feketék között minimális kontraszt mutatkozik. Három osztással be vannak osztva kilenc fekete négyzetre (melyek hasábokat vagy keresztet képeznek). Ezek a festmények szín és forma tekintetében nagyon redukáltak, alig van bennük érzés, érzékiség, illetve kontraszt. Nagyjából megfelelnek a tizenkét törvény írásban megfogalmazott követelményeinek: nem lehet látni faktúrát, sem ecsetvonást, sem vonalat/körvonalat, sem fényt, sem árnyékot, sem teret, sem időt, sem különleges méretet vagy arányt, sem mozgást, sem ügyet, sem tartalmat. Visszafogott a forma is, mivel a négyzet a legstatikusabb és legsemlegesebb aránynak számít. Szín is alig van: a feketét fiziológiai értelemben akkor látjuk, ha nem éri szemünket színhatás mint inger. Érdekes, hogy Reinhardtnál ez a színhiány mint képi megoldás abból a korszakából alakul ki (az ötvenes években), amelyben a színt önmagát kezdi a legfontosabbnak tartani. Pont a fekete képek előtt festette nagy vörös és kék képeit, amelyek egy-egy szín hatásáról szólnak, és már azokon is éppen az Albersféle kromatikus színértékek közelsége működik. Albers színelméletéből különösen az úgynevezett „low range color studies” érdekelte. Ennek lényege, hogy hogyan jöhet létre kromatikusan nagyon közel álló színekből vizuális dinamika. Reinhardt először színes, később fekete képeinél alkalmazta ezt a kromatikus közelséget. Utolsó évei során olyannyira redukálta a fekete árnyalatokat, hogy csak hosszú nézés után válnak láthatóvá a kisebb négyzetek. Heinz Liesbrock szerint Reinhardt nem akarta teljesen megszüntetni a kontrasztokat, a színt és a formát – és ezzel a festészetet –, hanem azzal, hogy ennyire nehezen látható a szín és a forma a képen, külön ki akarta emelni azok értékeit.<sup>54</sup>

Fekete képein opálos matt felületet hoz létre az olajfestékkel, néhány képen csak egy-egy félresikerült retusálási kísérlet csillog, ha éppen úgy esik rájuk a fény. Ezt a hatást úgy tudta elérni, hogy az olajfestékből elkülönítette a festőszert, és azzal együtt mindent, amitől fényes a festék. A festőszernak egyúttal fontos funkciója van kötőanyagként, és annak hiánya miatt nagyon sérülékenyek ezek a képek, amelyek ezzel az eljárással abszorbeálják a fényt, és befelé világítanak – vagyis: kifelé tompák.

Reinhardt-ot mindig is nagyon foglalkoztatta a keleti művészet. Nagyon érdekelte, hogy szerinte ott nincs fejlődés; az időtlensége érdekelte, a tisztasága, a monotonitása, az oldottsága, stb.<sup>55</sup> A tibeti buddhizmusban például egy-egy szín egy világot, tudatállapotot jelképez, és a színeknek a tudatot befolyásoló hatást tulajdonítanak. Reinhardt a zen buddhizmusban kereste az ürességet, illetve a forma és üresség viszonyát vizsgálta, amely például a fekete-fehér zen kalligráfiában jelenik meg. Ezek a felvetések kulcsfontossággal bírnak Reinhardt művészetében. Ezért a színhasználat, valamint maga a képek kompozíciója még a fekete képek esetében is messze túlmutat egyszerű, fizikai mivoltukon, és szellemi dimenziójuk nem első látásra nyilvánul meg. Első látásra a néző „falba ütközik”, csak lassan észleli a nagyon finom szíkontrasztokat, és elkezd azon tűnődni, vajon a festő miért redukálta ennyire a képet.

Reinhardt fekete képei kifinomult kontrasztrendszerük, nagy visszafogottságuk, valamennyire beteljesült személytelenségük és kontrasztszegény ürességük miatt leginkább az aktív, tudatos és reflektáló odafigyelést igénylik ahhoz, hogy élményt nyújtsanak. Sőt, élményt sem szeretnének nyújtani, hanem a festői értékek megszüntetése során, mint visszataszító, a régi képi felfogás szerint csúnya fekete síkképek függenek a falon. Az eltaszítás miatt (belemerülni nem hagynak a hármassal osztás miatt sem) a néző először is bosszankodik, majd jó esetben továbbgondolja a dolgot.

Reinhardt képei tehát nem működnek érzéken, tudattalanul, mint akár Mark Rothko késői fekete képei, amelyek ezzel szemben érzékien, személyesek. Azok rendszerint különböző színsávokra épülnek, és Rothkonál ennél erősebb kontrasztok jönnek létre; a nézőben elsősorban érzeteket keltenek. Malevics fekete négyzete is, mely fehér alapon nyugszik, azzal a kontraszttal alkot nagy feszültséget a képen belül. Létezik tehát egy nagy kontraszt, amely foglalkoztathatja a nézőt. Reinhardt fekete négyzet képei viszont leginkább mentesek az izgalomtól, alig van bennük feszültség. Csak egy fehér fallal, a környezetével tud kontrasztálni; így kontemplációs, illetve gondolati tárgyává válik.

Annyiban is előremutatnak ezek a munkák a minimal art felé, hogy ezek a képek legjobban a környezetükkel együtt működnek. Ezen kívül itt inverz „retinális”<sup>56</sup> hatásról is lehet beszélni, amennyiben fizikailag a fekete

<sup>54</sup> *Ad Reinhardt, Letzte Bilder*; Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Richter Verlag Düsseldorf, 2010, 25. o.

<sup>55</sup> *Ad Reinhardt, Letzte Bilder*, 2010, 27. o.

<sup>56</sup> Lehetne itt reflektálni a Duchamp által megfogalmazott „retinális” művész meghatározására.

retinális ingerhiányról tanúskodik, és a hiányzó inger jó esetben magára utalja vissza a nézőt, és nagyobb aktivitást vált ki belőle. Reinhardt képei redukáltságuk miatt kevés információt adnak, a nézőnek meg kell dolgoznia azért, hogy meglássa a minimális tónusbeli eltéréseket a feketében. Itt nincs káprázat, a nézőnek aktívan részt kell vennie, nem pedig egy látványt fogyasztania. Az aktivitás például elmékedést jelenthet a színek működéséről, vagy kontemplációt, és a látszólagos üresség teret ad a saját észlelésnek, illetve képzeletnek. Ilyen módon Reinhardt utolsó képei, mindamellet, hogy vizuálisan hatnak, az aktív, tudatos észlelést ösztönzik, nem pedig a vizuális élményekben való elmerengést. A gyakorlatban viszont sokszor a már említett bosszankodást váltották ki, mivel nem teljesítették a festészet iránt támasztott elvárásokat. Szakmai közegben is kellett egy idő, mire megszokták ezeket a képeket. Itt visszatérhetünk Malevics fekete négyzetéhez is, és annak az észlelésre irányuló hatására. Reinhardtnál szabályosak a fekete négyzetek, nem mozdulnak el a „ferdeségük” miatt, mégis nagy kontrasztban vannak például a fehér fallal. Rehm szerint ez a kontraszt Malevicsnál, bevonja a nézőt, és egy-egy kontemplatív pillanatban feloldja a benne lévő feszültséget.<sup>57</sup> Alkalmazhatjuk ezt a meglátást Reinhardt-ra is. Ezentúl, ha a néző megtanulta látni a műveket, másfajta látása alakul ki. Ez a látás aktívan részt vesz a kontrasztok által okozott mozgásban (befelé minimális színeltérések, kifelé rendszerint nagy kontrasztok), egyfajta összehasonlítás alapú látás jön létre, amiben a néző fel tud oldódni és el tud távolodni a gondolkodástól, és ilyen módon képes megélni a képet teljes mértékben: az érzéki minőségében és jelenvalóságában.

Reinhardt a fekete képeiről úgy nyilatkozott, hogy azok az utolsó képek, amelyeket bárki festhet (*last paintings*). Leginkább az avantgárd keretein belül gondolhatta ezt, és nevezte el őket így – és valóban ez volt az avantgárd utolsó számottevő festészeti előrehaladása és megnyilvánulása. (Azonban a nem az avantgárdban résztvevő festőket nem igazán korlátozta ez a redukált irány. Lásd: Pablo Picasso, Giorgio Morandi, Alex Katz, a London School festői, Gerhard Richter, stb.) Az „utolsó képek” után végül nem maradhatna festészeti feszültség – sem színben, sem formailag, és a formát tekintve a fekete képeken valóban kevés a feszültség. Reinhardt értelmében az általa követelt *művészet-mint-művészet* (*art-as-art*) reprezentálják a saját képei, a műtárgy autonómiáját, mert leginkább saját magukra vonatkoznak, nem szolgálnak külső eszméket; a jelenlévő látszólagos távollétét idézik. Felmerül a kérdés, hogy Reinhardt azért nevezte-e fekete képeit utolsó képeknek, mert kifinomult festészeti redukcióját és a képek differenciáltságát avantgárd értelemben nem lehetett volna formailag fokozni, vagy egy művészettörténeti folyamat végpontjának tekintette-e őket. Valószínűleg mindkettő igaz, és ez együttvéve azt jelenti, hogy Reinhardt a hagyományos, illetve modernista festészetnek egy formális és szellemi végpontjához érkezett. Viszont formai kifinomultságát bizonyítja, hogy nem a fekete ürig jutott el festészeti kalandjával, hanem végig megtartotta a négyzet négyzetekre osztását mint formát. (Az ürnök vagy teljes ürességnek valószínűleg túl nagy jelentése lett volna.) Tehát az utolsó festmények a kilenc négyzetes beosztással egyfelől megtartják a négyzetekre beosztott színesített fekete-feke kontrasztot. Másfelől pont ez a beosztás megakadályoz minket abban, hogy belemerüljünk a fekete sík látványába – aminek a veszélye egy ilyen méretnél már fennáll, és a belemerülés megint csak nem lehetett Reinhardt érdeke.

Elsősorban úgy tervezte, hogy redukált fekete képeivel beteljesül az, amit Mondrian és Malevics elkezdtek: egy logikus végponthoz vezette a festészetet, és innen már nem volt lehetséges több redukálás. Egy ciklus véget ért, és ennek csúcspontján nevezte az utolsó képeit *last paintings*-nek, illetve *ultimate paintings*-nek – de nem úgy gondolta, hogy ezzel befejeződik maga a festészet. Úgy nyilatkozott, hogy a történelemben minden visszatér a kezdethez, és a festészet más előjel alatt fog majd folytatódni.<sup>58</sup>

Reinhardt-nál tehát a fekete négyzet szintén elválasztó jel, „kapu” egy másik dimenzióhoz, ahogyan Malevicsnál is. A kép megszüntetése, vagyis redukálása viszont egy más területre való belépést eredményezett. Itt a festészet elhagyása volt a tét, amiből más művészeti irányzatok keletkeztek: például a minimal art és a koncept művészet. Teljesen tudatosan vezette be az avantgárd festészetet egy szellemi zsákutcába – és egyben a fekete festmények üressége mintha teret adna a festészet újraalakulásának: avantgárd értelemben „fekete lappal” indul újra.<sup>59</sup> Malevics-nál a fekete négyzet elválasztja például az absztrakciót a figuralitástól, Reinhardt pedig továbblépett: az ő fekete négyzete elválasztja a táblaképet hagyományos feladatától, és ezzel egyúttal új képzőművészeti területek felé nyit.

<sup>57</sup> Rehm, 2009, 85. o.

<sup>58</sup> *Ad Reinhardt, Letzte Bilder*, 2010, 26-27. o.

<sup>59</sup> Ha leszámítjuk persze azokat a festőket, akik eleve nem orientálódtak az avantgárd mozgalom szerint, mint például a Pittura metafisica festői, a London School festői, Alex Katz, stb.

## 2. Gerhard Richter – Fra Angelico. Figura és fekete négyszög: egy posztmodern és egy reneszánsz festő megközelítése

A második fejezetben, a fekete négyszög motívum segítségével két – egymáshoz képest – szélsőséges festészeti pozíciót vizsgálok: egy posztmodern festő képéről írok, ami az avantgárd végére reflektál, valamint egy domonkos szerzetes vallási képéről. Mindkettőben háromszög alapú figurális kompozíció található fekete négyszög előtt.

### 2.1. Gerhard Richter, *Betty*, 1988

Gerhard Richter festészetével gyakran reflektál a festészetre, különösen a romantikára és az avantgárdra, de sokszor ezeknél korábbi festők képeit is idézi.

A képen (18. kép) Richter legidősebb lányát, Babette-et (röviden Betty), láthatjuk, aki éppen elfordul a nézőtől. Feltűnő, hogy valójában egy idézethalmazzal van dolgunk. A festmény kiindulási pontja egy fénykép, amely 1978-ban készült: A tízéves Betty egy monokróm sötétszürke felület előtt ül, ami esetleg lehet egy monokróm festmény, amit az édesapja készített. (19. kép) A sötétszürke itt, mint a lefényképezett távolabb lévő kép, fekete is lehetne, hiszen a fekete távolból nézve – főleg fényképen – inkább sötétszürke. (Maga Richter leginkább monokróm és polikróm szürke képeket festett.) Tehát optikailag nem teljesen világos, miről van itt szó. A Richter kép a háttérben csak egy feltételezés. Elsősorban egy nagy sötét semmibe néz a lány, de mivel lehet tudni, hogy Richtert a minimal art és az avantgárd képmegszüntetési dinamikája nagyon foglalkoztatta, ezért lehetne itt bármilyen fekete képre is asszociálni. Akár egy Reinhardt képre, akár Malevics fekete négyzetére (Alul, jobb oldalt van egy fehér csík, amit ebben a kontextusban fehér alpnak is értelmezhetünk.) Viszont jellemzően sejtelmes Richter képe: nem egyértelműek az idézetek, hanem inkább játékosak.

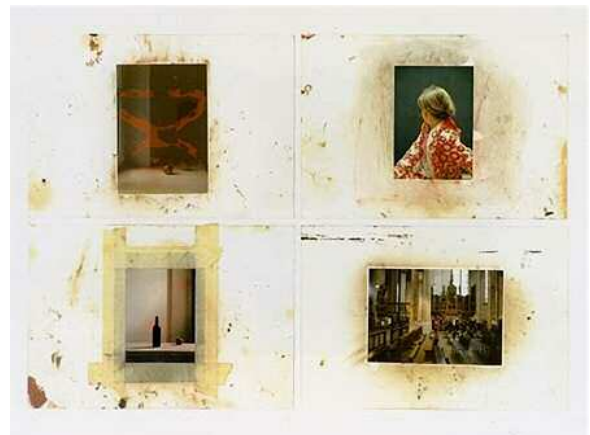
Értelmezésem szerint Betty itt mint egy hátat fordító friedrich-i figura egy nagyon sötét szürke kép felé, vagy egy *fekete négyzet felé fehér alapon*, vagy egy *last painting* felé fordul. Mindenképpen egy nagy sötét semmire fordul. A figura klasszikus háromszög kompozícióban jelenik meg, hasonlóan, mint a *Vándor a ködtenger fölött*. A háromszög itt viszont nem statikus harmóniát mutat, hanem egy mozdulat dinamikáját: Betty velünk szemben ül, igazából hátat fordítana ennek a képnek, de visszafordul és odanéz. Ebből a mozdulatból feszültség adódik, és nem lehet tudni, hogy a kislány szándékosan a képet nézi-e, vagy például csak azért fordul el, hogy ne lehessen az arcát lefényképezni. Arra törekszik, hogy hátat fordítson a nézőnek, és ezzel hasonlít a romantikában, különösen Friedrichnél gyakran előforduló, hátat fordító, staffázsfigurákra. Az alak itt a felső testével oldalra fordul, a fejével hátat fordít, de az alsó teste majdnem velünk szemben ül, és így – Friedrich rendszerint statikus alakjaival ellentétben – Betty testtartása olyan mozdulatot mutat, ami elmozdul a szürke sík felé, és a nézőt konkrétan magával rántja. Ugyanakkor, mivel nagyjából szemben ül velünk, majd vissza fog fordulni, és ezzel várhatóan megszűnik staffázsfigura szerepe is. Richter itt a statikus staffázsfigura klasszikus feladatát – a néző beinvitálását a képbe –, „dinamizálja”, emancipálja magát a figurát, és talán egy párhuzamot lehet vonni a lépcsőn lemenő akttal is. (20. kép) Míg Friedrich-nél a legtöbb alak statikus, Richter már a lépcsőn lemenő Emával (Betty édesanyja)<sup>60</sup> folytatta a Duchamp által bevetett szokatlan mozdulatok ábrázolását. (20. kép) (Richter első felesége akkor volt Bettyvel a második hónapban várandós.)

Ugyanakkor statikusabb ez az akt, mint Duchamp lépcsőn lemenő aktja: frontálisan látjuk állva a lépcsőn. Csak a bal lába jelzi, hogy mozgásban van. Az akt viszont – Duchamp képével ellentétben – felismerhető, és egy kívánatos nő. (A fáma úgy tartja, hogy többen beleszerettek a képen lévő nőbe, és miatta gyakran látogatták a múzeumot.)

<sup>60</sup> Valamivel korábban, 1965-ben festett már egy nőt estélyi ruhában, aki lemegy a lépcsőn.



18. kép Gerhard Richter, *Betty*, 1988, olaj-vászon, 102 x 72 cm, The Saint Louis Art Museum



19. kép Gerhard Richter, *Atlas Nr. 445*, 1978. (Az *Atlas*-ban található azok a fényképek, amelyeket Richter képfestéshez gyűjtött össze)



**20. kép** Gerhard Richter, *Ema – Lépcsőn lemenő akt*, 1966, olaj-vászon, 200 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln

Richter képe olyan, mintha visszatért volna Eadweard Muybridge lépcsőn lemenő akt képsorozatának (22. kép) valamelyik befejező, egyre statikusabb hatású képkockájához. (Muybridge képsora volt Duchamp képének az egyik kiindulási pontja.) Richter itt állítólag Duchamp-ra reflektált és az ő képének a festészet elleni hatását akarta visszafordítani vagy hatástalanítani.

1966-ban Betty édesanyját várandósan, a tematikához képest statikusabban ábrázolta. 1988-ban a lányát, Bettyt, a témához képest szokatlan mozgásban mutatja. Talán Emával meg szeretné állítani a duchamp-i, a festésztől elmozduló futurisztikus képi mozgást, és Bettyvel, majdnem egy generációval később, bemozdítani a statikus, fekete síkú kép megszüntetését.

A néző tehát a forduló Bettyt nézi – és utána a sötétszürke síkságot. Visszatekint ránk a „kép végén” a monokróm sötétszürke kép, és ezért itt valójában tekintetek halmazáról van szó.

Egyfelől a néző követi a lányt, ezért belemerül a képbe; másfelől előbb a lány bal válla és a feje, majd maga a szürke kép síkja akadályozza a tovább merülésben: a néző képnézés közben leginkább akadályokba ütközik.





**21. kép** Marcel Duchamp, *Lépcsőn lemenő akt No. 2*, 1912, olaj-vászon, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art



**22 kép** Eadweard Muybridge, *Lépcsőn lemenő akt*

## A plüssdzseki

Betty plüssdzsekijének virágmintája piros virágokból áll fehér alapon; az alsó rész rózsaszín, illetve rózsaszínű virágok fehér alapon. Ha a háttérnél a fehér csíkalakú falrész miatt gondolhatunk Malevics fekete négyzetére fehér alapon, akkor ebben az összefüggésben a piros és fehér szín miatt is Malevicsre asszociálhatunk, hiszen három színben festette meg a négyzetet fehér alapon: feketén, fehérén és vörösen. A szürke a feketéből és a fehérből keveredik össze, a rózsaszín fehérből és vörösből. Mind két kevert szín szerepel a képen. Az avantgárdban a tiszta színnek sok esetben elég fontos szerepe volt (lásd: Mondrian, Malevics), Richter ezzel szemben sok képét fátyolos, sokszor szürkés sfumatoiban tartja, ami nem felel meg semmilyen „tisztasági” követelménynek. Richter monokróm szürke képei ráadásul sokszor szándékosan a sok tiszta szín keveréséből adódnak össze. Ennél a képnél viszont a fátyolos feketés-szürke kontrasztál a tiszta színnel.

Egyfelől érzek egy nagyon intelligens és kétségbeesetten dacos reakciót Richter munkáiban. Másfelől hatott rá a reinhardt-i személytelenség diktátuma is: a figura puha, fátyolos ábrázolásmódja, ami lencsehasználatra utal, egyben távolságot teremt. Mint egy életlen fényképnél, létrejön a fényképtől való távolságtartáson kívül valamiféle fokozódó elidegenedés – akár a lépcsőn lemenő Emánál is. Betty annál kevésbé fátyolos, de ő sincs élesen ábrázolva.

## A háttér

A kép másik fontos eleme a sötétszürke háttér, mely eredetiben kékes, sárgás és vöröses szürke árnyalatokból adódik össze.

Richter a legtöbb szürke képét 1966 és 1976 között festette, a minimal art irányzattal párhuzamosan, és ezekkel a képekkel kapcsolatosan érdekes gondolatokra bukkantam Richter részéről:

„De ha most nézem a szürke képeket, akkor rájövök, hogy esetleg ez – és biztos nem tudatosan – lehetett volna az egyetlen lehetőségem koncentrációs táborokat festeni. Képtelenség az élet nyomorúságát megfesteni, ha csak nem szürkén, amivel be lehet borítani azt”<sup>61</sup>

„A szürke képek felmutatják a legszigorúbb illuzionizmust.”<sup>62</sup>

Idézetek a honlapjáról:<sup>63</sup> „Amikor eleinte [...] néhány vásznat bekentem szürkével, azt azért tettem, mert nem tudtam, mit kéne festenem, vagy mit kellene festeni [...] Szürke. Ez éppenséggel nem egy kijelentés, nem vált ki érzelmeket vagy asszociációkat, voltaképpen se nem látható, se nem láthatatlan. Jelentéktelensége miatt nagyon alkalmas a közvetítésre, szemléltetésre, méghozzá majdhogynem illuzionisztikus módon, mint egy fénykép. És mint semmilyen más szín, képes arra, hogy a „semmit” szemléltesse. [...] A szürke [...] közömbösség, vallomástétel megtagadása, formátlanság. A szürke képek [...] először is [...] olyan okból keletkeztek, ami negatív. Sok köze van a kilátástalansághoz, a depresszióhoz és hasonlókhöz. És akkor azt a végén mégis fel kell borítani, és olyan formának kell belőle keletkeznie, ahol ezek a képek szépséggel rendelkeznek. És ebben az esetben ez nem vidám, hanem komoly szépség [...] hallgatás.” (saját fordítás)

Ezeket az idézeteket olvasva hasonló bizonytalanságot érezhetünk Richter szürke képeivel kapcsolatosan, mint maga az alkotó. Valójában ezeknek a képeknek nincs egyértelmű indíttatása vagy jelentése. Viszont színes monokromitásukkal (a szürkét mindenféle színből keverte ki) hasonlítanak Reinhardt utolsó képeire, illetve a minimal art megközelítésekre, ugyanakkor Richter megengedi a képein a személyes gesztust: szürke képein gyakran kombinálja az absztrakt expresszionizmust a monokróm színmezővel.

A minimal art egyik indíttatása a leegyszerűsítés, valamint a nézőt saját magára utalja vissza, elgondolkod-

<sup>61</sup> Interjú Gregori Magnanival, 1989, Elger/Obrist 2008, 228. o.-tól, „Aber wenn ich jetzt die grauen monochromen Bilder sehe, dann geht mir auf, dass dies vielleicht – und mit Sicherheit nicht ganz bewusst – die einzige Möglichkeit gewesen wäre, wie ich Konzentrationslager hätte malen können. Es ist unmöglich, das Elend des Lebens zu malen, außer vielleicht in Grau, womit man es überdecken kann.”

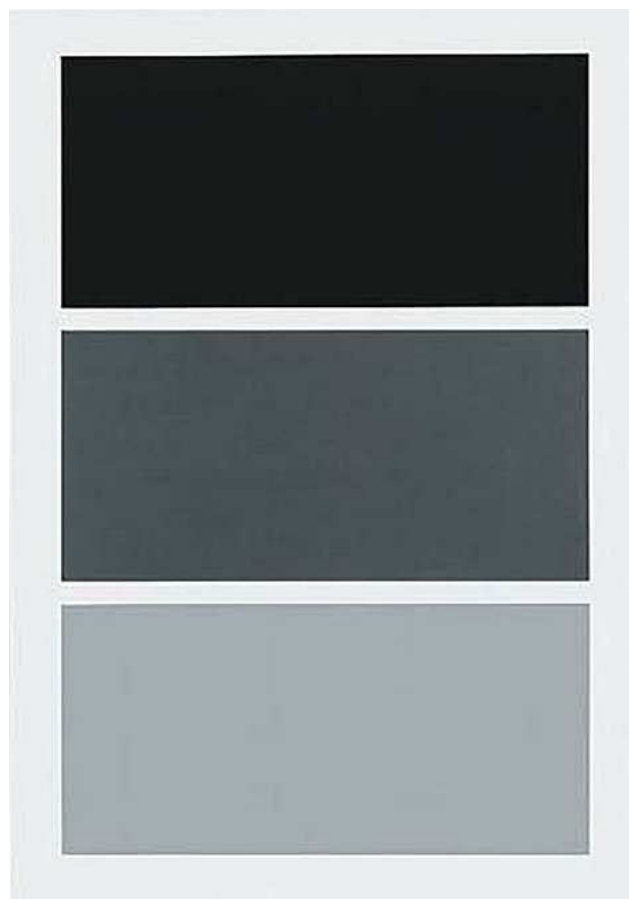
<sup>62</sup> Idézte ebben a cikkben: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-grosse-grau/354172.html>, letöltés 2016. júni. 7

<sup>63</sup> <http://www.gerhard-richter.com/quotes/motive-2/graue-bilder-9>, letöltés 2016. júni. 7

tatja; nem engedi az alkotás, hogy belemerüljön a néző, nem alkot illúziót, nem kápráztat el. Ez Richter szürke képeinél is működik. Ezen a képen úgy Betty tekintetét, mint a nézőét is megállítja a sötétszürke egyszerűsége, még ha váltakoznak is a szürkék színárnyalatai. Richter szürke képeivel, tehát mint (idéző) posztmodern művész reflektál a minimal art-ra, de mint elkötelezett festőt igazán irritálhatta, hogy megfestették az „utolsó képeket“, illetve felállítottak dogmákat egy új festészetre vonatkozóan, és a szürke képeivel némi humorral lebontja a fekete négyzetek dogmáját – szürkén.

Az egyik visszatérő elem ezeken a szürke képeken a monokróm gesztus, ami annyiból érdekes, hogy a (monokróm) minimal art éppen a személyes gesztusokat szerette volna megszüntetni, és helyenként épp a Mondrian által legtisztábbnak tartott primer színekből (piros-sárga-kék) koszolódnak szürkére az említett gesztusok. A minimal art-ot és a color field-et még nyilvánvalóbban a Pantone színskálákhoz hasonlítható képeiben karikírozza. (23. kép)

Ezen a képen (ebben az évben festette meg az *Ema lépcsőn lemenő akt*-ot is) próbálgatja a személytelen, Pantone színskála szürkéit téglalap formájában.



**23. kép** Gerhard Richter, *Három szürke egymás fölött*, 1966, zománc-vászon, 200 x 130 cm

Ezen a képen (24. kép) kétségbeesett, képet kereső gesztussal bontja meg a kép megszüntetését.

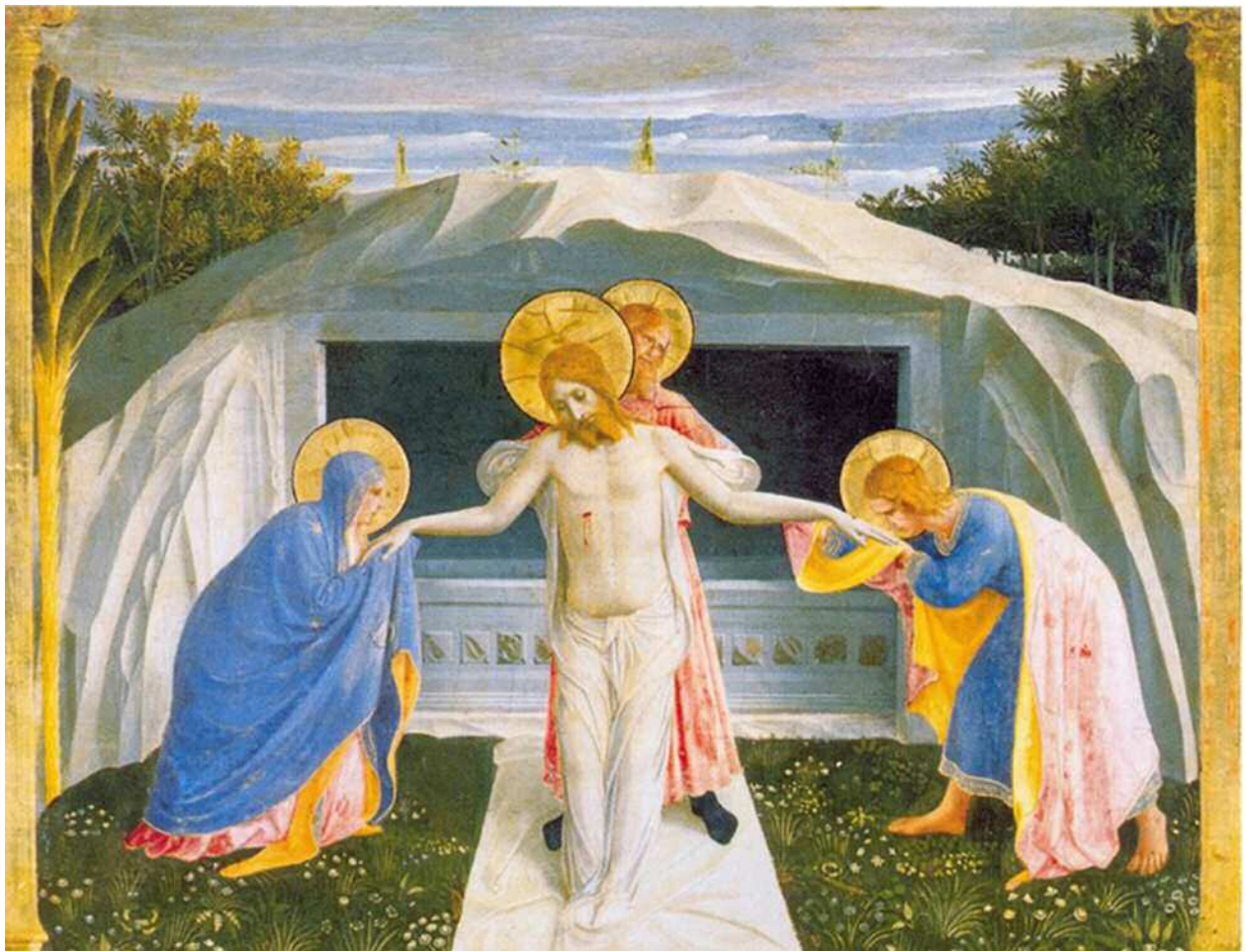


**24. kép** Gerhard Richter, *Cím nélkül, Szürke*, 1968, olaj-vászon, 50 x 50 cm

### **A kettős tagadás**

Véleményem szerint, és ebben maga Richter engem egy mondattal megerősített, *Betty* című képén azáltal, hogy egy hátat fordító figura egy monokróm sík felé fordul, a néző számára duplán tagadja meg a kilátást, illetve belelátást, hiszen vizuálisan beleütközik először Bettybe, majd visszapattan egy szürke síkról. A matematikában két tagadás megszünteti egymást; két mínuszból plusz lesz – és így ez a kép, ezt a logikát követve: pozitív. Pozitív a festészetre nézve. A megszüntetés megszüntette magát. Richter *Betty* című képe tehát fricskának is értelmezhető: a hátat fordító lányával szünteti meg a csupasz monokróm sík jelentésnélküliségét. Vagyis: ha a kép megszüntetése megszünteti magát, akkor a kép életre kel.

## 2.2. Fra Angelico, *Krisztus sírba tétele*



25. kép Fra Angelico, *Krisztus sírba tétele*, 1438-40 körül, olaj fatáblán, 37,9 x 46,4 cm, Alte Pinakothek München

Fra Angelico domonkos szerzetes volt, és festő. A *Krisztus sírba tétele* című képe (25. kép) Münchenben található, az Alte Pinakothekban. Eredetileg a firenzei San Marco templom főoltár predellájának középső része. Engem itt elsősorban az érdekel, hogyan működik a képen található fekete sírnyílás, illetve Krisztus képi ábrázolása.

A kép nagy festői és ikonográfiai telítettsége intenzív képi valóságot hoz létre. A képen Arimateai József és Krisztus a kiterített fehér halotti leplen vannak, József hátulról fogja Krisztus hófehér holttestét, így húzza őt a mögötte lévő sziklasír felé.<sup>64</sup> Krisztus egy kicsit hátradől, és ezzel egyidejűleg optikailag kissé előre is billen. Ezt a hatást erősíti Krisztus fejtartása is és a glóriával is erősíti – így egyszerre távolodik tőlünk és közeledik hozzánk. Egyébként kicsit szokatlan elrendezésben fogalmazza meg Fra Angelico ezt a témát: általában inkább fektetve vagy felültetve ábrázolják Krisztust ebben a jelenetben, mivel fizikailag holttestről van szó. Itt viszont frontálisan látjuk, és majdnem azt az érzetet kelti, mintha élne és állna. Oldalról Mária és János apostol alázatosan közeledik hozzá.

Az egész képen egy klasszikus háromszög kompozíció látható, ami az egyházi reneszánsz festészetben gyakori volt, és harmóniát és nyugalmat sugall, valamint a szentháromságot jelenti. A figurák egy három-

<sup>64</sup> Jézus temetése: „Mikor beesteledett, jött egy Arimateából való gazdag ember, név szerint József, aki maga is tanítványa volt Jézusnak. Odament Pilátushoz, és elkérte Jézus testét. Akkor Pilátus megparancsolta, hogy adják ki neki. József fogta a testet, begöngyölte tiszta gyolcsvászonba, és betette sziklába vágott, saját, új sírboltjába.” Máté evangéliuma, 27:57–60.

szöveget képeznek, és maga a szikla is, amiben a sírkamra van, háromszög volna, ha nem lenne lecsapva a felső része. Így ez a képi kompozíció a jelenet szomorúsága ellenére stabilitást, természetességet és harmóniát közvetít. A háromszög-kompozíció mellett még a szép toszkán táj, valamint két arany oszlop a kép szélein szintén hozzájárul a nyugodt, békés hangulathoz. Egyetlen nyugtalanító elem a fekete sírnyílás, ami valahogyan – talán a háromszög-kompozíció miatt is – bevonzza a jelenlévő figurákat, nemcsak Krisztust, hanem mindenkit. Sőt: a nézőt is. Hiszen akármeddig nézegetjük a szép színes részleteket a kép bármely részén, akár a tájban is, mindig visszatér a tekintetünk ehhez a nyíláshoz. Magnetikus hatása van, ugyanakkor nem feltétlenül csak befelé mélyül a nyílás, hanem úgy van megkomponálva, hogy előre is jön – mintha lyuk lenne, és egy időben sík is, egy optikailag mozgó fekete négyszög szürkésfehér alapon (a szikla fehér). Előtte a fehéren fénylő Krisztus úgyszintén előre és hátra billen. A kettő együtt és egymás ellen is mozog, és ha két átlót húzunk a nyílás ellentétes sarkaiból, akkor azok Krisztus szívében kereszteződnek.

Georges Didi-Huberman-nál találtam visszaigazolást arra az észrevételemre vonatkozóan, miszerint ennek a fekete négyszögnek mint síknak különleges a képi jelenléte, valamint Krisztus alakja is különleges optikai hatással van ábrázolva. Didi-Huberman *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*<sup>65</sup> címmel könyvet írt Fra Angelico-ról, amelyben egy helyen összeveti a jel és a figura fogalmát, és arra jut, hogy a figura szó a középkori kereszténységben inkább a mai jel jelentésére hasonlított, és nem figuratív vagy hasonlóságot jelentett; tehát ha *figura Christi*-ről van szó, akkor a *figura* jelképet jelent, nem pedig leképezést. Ennek háttere maga a szentírás, hiszen az sem elsősorban elmesélhető történetek leírása, hanem jelként fogható fel a Biblia is – jel, jelenlét és misztérium egyben. A középkori szemlélet szerint a Biblia leképezése elsősorban jelekben történhetett. Az alkotónak – a figurális, testi helyzeteket felhasználva – szintén jelszerű átírást kellett létrehoznia.<sup>66</sup> (Ezen a művészeti felfogáson a reneszánszban többek között Leon Battista Alberti *De pictura* című írása [1435-36] változtatott. Nála előtérbe került a látvány és a látottak felszínének ábrázolása, valamint a testiség megjelenítése a művészetekben.)



26. kép Fra Angelico, *Madonna árnyakkal*, 1438-50, freskó, maga a kép 195 x 273 cm, San Marco, Firenze

<sup>65</sup> Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration (Hasonlótlanosság és figuráció – saját fordítás)*, Párizs, 1990

<sup>66</sup> Didi-Huberman, Georges, *Unähnlichkeit und Figuration*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995, 44-45.o.

Ezzel kapcsolatosan Didi-Huberman-nak egy érdekes felfedezése az absztraháló márványutánezatok optikai működése a *Madonna árnyakkal* című freskó alatt. (26. kép)

*Relatív defiguráció*-nak nevezi Didi-Huberman a márványszerű panel nem-mimetikus átírását. A márvány szerinte itt egy referens, egy hordozó, ami ott van, de a megjelenése vizuálisan el van tolvá. A középkorban a márvány fogalma minden színes, fényes féldrágakövet magába foglalt, a színt összekötötte a kecsesség-gel.<sup>67</sup> (Egy másik helyen azzal a gondolattal találkoztam, hogy a freskó alatti négy festett márványpanelnek mindenképpen van külön vallási funkciója is: „A középkorban a márványnak – a szín és a „kegyelmi fények” összekapcsolásaként – különös szimbolikus értéke volt: a Szent Szűznek és az Isten Fiának a dicsőségét volt hivatott növelni”.<sup>68</sup>)

Didi-Huberman szerint, Fra Angelico-nál itt egyértelműen kiderül, hogy nem a mimézis érdekli, a márvány utánezása, hanem önálló, majdhogynem Pollock szerű absztrakciót láthatunk. Szerinte maga a márvány itt egy alibi.<sup>69</sup> Ezek az absztraháló, színes területek szokatlanok a szemnek, mert nem lehet pontosan beazonosítani, mit ábrázolnak. Rendszerint helyspecifikusak, és valamiféle keretet vagy háttérrel képeznek. Ugyanakkor optikailag előre vetülnek, és Didi-Huberman szerint felénk mozdulva az elő- és a háttér között léteznek. Optikailag viszont szándékosan zavarják a figurális ábrázolást, a reprezentatív rendszert.<sup>70</sup>

Egy másik helyen arra a következtetésre jut, hogy ezek a sokszínű „zónák” nem annyira ikonikus jelek, hanem inkább optikailag hatnak a látásunkra, és átfordítják a tekintetünket (konverzió). Megbontják szokásos elképzelésünket a figurális ábrázolásról, a hagyományos figura fogalmat tagadják, és így, elvont módon mint falra vetett matéria megmutatják a misztériumot – egyben egy negatív teológia darabjait képezik. (A negatív teológia azon alapszik, hogy nem szeretné pozitívan megerősíteni, hogy milyennek képzeljük Istent, hanem abból indul ki, hogy ez elmagyarázhatatlan.<sup>71</sup>) Ebből az következik, hogy a kép anagóg ereje itt nem a sikeres utánezásban rejlik, hanem a színfolt materialitásával támadja a reprezentatív rendszert, és ily módon utat nyit egy magasabb értelmezésnek. A történések és a jelrendszer állandó dialektikus mozgásban vannak.



**27. kép** Fra Angelico, *Madonna árnyakkal*, 1438-50, márványutánezat, részlet

<sup>67</sup> Didi-Huberman, 1995, 41-42. o.

<sup>68</sup> Holux Hírek No. 88, 16. o., <http://holux.hu/publikaciok/AFenyBuvoletoben.pdf>, letöltés 2018.06.09.

<sup>69</sup> Didi-Huberman, 1995, 42.o.

<sup>70</sup> Didi-Huberman, 1995, 42-43. o. [...] „diese Vielfarbigen Zonen, höchst ungewöhnlich durch ihre informelle Kühnheit, gehören stets zum locus oder zum Hintergrund – zum Boden oder zur Mauerfläche zum Beispiel – haben aber stets die Eigenheit, nach vorne projiziert zu werden, in den Vordergrund zu rücken, so dass sie zwischen Vorder- und Hintergrund existieren. [...] Dort sehen wir, wie sich das farbige, völlig flache und frontale System der Flecken sich nach vorne bewegt und dabei unwiederbringlich das repräsentative System unterwandert und zerstört.”

<sup>71</sup> Didi-Huberman, 1995, 60. o., „Unsere Hypothese ist also: Diese vielfarbigen Zonen in der Malerei Fra Angelicos fungieren nicht so sehr als ikonische Zeichen, sondern sollen vielmehr eine Konversion des Blicks bewirken [...] Diese Zonen sind somit Negationen in actu des üblichen Figurenbegriffs; sie führen das Mysterium, » das Unfigurierbare in die Figur ein « ; sie sind Stücke einer farbigen Materie, die auf die Wand geworfen und projiziert wurde, und gleichzeitig Stücke einer negativen Theologie.”

Egymás hasonlótlanására hívják fel a figyelmet azért, hogy az mélyebb értelem felszínre kerüljön. Ennek egyenes következménye az, hogy a meghatározók önállóak, autonómok lesznek.<sup>72</sup> Ezután Didi-Huberman legmerészebb feltételezése az, hogy ha egy festő egyben (praktizáló) teológus is, szükségszerűen a saját médiumában kellene kételkednie, mivel egy teológus csak kritikusan fogadhatja a látást, az érzékiséget és egyéb csalóka látomásokat. Ezért jöhet jól egy *kritikus figura*, amely a látással érzékelhető dolgokat megkérdőjelezi. Eszerint a *Madonna árnyakkal* című kép esetében a fenti kép a látással érzékelhető dolgokat volna hivatott megmutatni, a lenti rész pedig az a bizonyos *kritikus figura*, képi modalitás, zavaró tényező, amely azt sugallja, hogy amit a szem lát, az nem igaz. Talán jobb volna a lenti hasonlótlanra nézni, ami aztán az anagógia eszközével feljebb viszi az értelmezést.<sup>73</sup> Én magam azt is el tudom képzelni, hogy a márványnak itt egyszerűen a korábban említett középkori, szimbolikus jelentése van, és esetleg minden kétely nélkül azért került oda, mert „a Szent Szűznek és az Isten Fiának a dicsőségét volt hivatott növelni” – ez így is mindenképpen egy meglehetősen elvont és összetett képi megoldás.

Didi-Huberman továbbá összefoglalja a keresztény misztériumok megjelenítését, és beszél a misztérium háromféle szellemi értelmezéséről.<sup>74</sup> Az első az emlékezet, a *historia*. A második a szellemi értelmezés, a *tropológia* (leegyszerűsítve a képi, a metaforikus beszéd), mely Didi-Huberman szerint a próféciákról szól, és az így értelmezett figuráknál nem arról van szó, hogy ők egy aktuális látványt reprezentálnak, hanem itt inkább előrevetítenek: a szereplők jövőbeli értelmének előértelmezése a cél.<sup>75</sup> A harmadik szellemi értelmezés a már korábban említett *anagógia*, amely a tekintet konvertálását implikálja, és a jel magasabb rendű értelmezését célozza meg. (Itt példaként szolgálhat a fehér színű ostyá, amely egy keresztény hívő számára Krisztus testét jelképezi.<sup>76</sup>)

Ugyanezt a Didi-Huberman által említett elvont és bonyolult térbeli hatást vélem felfedezni a sírkamránál is. Ott máshogyan oldja meg Fra Angelico a négyszöget. Nem színes, absztraháló gesztusos megoldásokkal, hanem a nyílás aránya, geometriai elhelyezése és a változó – alul szürkén transzparens, fent töményen fekete – színárnyalata váltja ki a mozgó optikai hatást, amiből aztán tartalom is lesz. Miután nem kerülheti el a néző ezt a fekete négyszöget, számomra a halál elkerülhetetlenségét, az átmenetet, a határt, a világok közötti lebegést jelenti. Talán úgy jön optikailag előre ez a négyszög alakú nyílás, hogy a fenti része átmegy egy mély fekete árnyalatba, amitől ott síkszerűvé válik, és mindkét sarkával vizuálisan előretör.

Az is feltűnő, hogy Arimateai József lábai is feketék – olyan feketék (a fehér leplen), mint a sírkamra nyílása, viszont a többi szereplő mezítlásos. A láb a keresztény ikonográfiában a legalacsonyabb része az embernek, és az alázatot jelenti (lásd rituális lábmosás).<sup>77</sup> Itt esetleg azt jelentheti, hogy szenvedés szempontjából József Krisztus nyomába ered (Krisztus nyomába ered olaszul: „Sulle tracce del Gesù”, tehát létezik ez a kifejezés), hiszen Krisztus feltámadását követően negyven évig börtönbe zárták, mert azzal vádolták, hogy ő tüntette el Krisztus holttestét. Egy másik megközelítés a magyar és német közmondás: „Fél lábbal a sírban lenni”, „Mit einem Fuß im Grabe stehen”, ami létezik olaszul is („Avere un piede nella fossa”), vagy a fekete zokni esetleg arra is utalás, hogy Arimateai József Krisztust abban a sírkamrában helyezte el, amit magának szánt. Didi-Huberman szerint itt a fekete és fehér használata a domonkos szerzetesek öltözetére is utalhat.<sup>78</sup> A domonkos öltözete fekete és fehér, és a fehér itt az örömet jelenti, a fekete pedig a bünbánatot, az alázatot és a visszafordulás készenlétét jelzi.

<sup>72</sup> Didi-Huberman, 1995, 61. o., „Die Kraft des Bildes, seine anagogische Kraft, liegt vielleicht weniger in der Zone des höchsten (mimetischen) »Gelingens« als vielmehr in der Zone der einfachsten, demütigen Materialität: Im Farbleck. Historia und figura befinden sich hier in einem Spiel ständiger dialektische Bewegtheit: die eine tritt auf, um die Unähnlichkeit der anderen besser hervortreten zu lassen, und die andere sticht ab, bildet einen Fleck, um die Augenfälligkeit der ersteren auf einen tieferen Sinn hin zu öffnen. [...] Die anagogische Denkweise hat also eine überraschende Konsequenz [...] nämlich die, den Signifikanten autonom werden zu lassen.”

<sup>73</sup> Didi-Huberman, 1995, 60-61. o.

<sup>74</sup> Didi-Huberman, 1995, 63-64. o.

<sup>75</sup> Didi-Huberman, 1995, 64. o., [...] ”bei den so verstandenen Figuren geht es weniger darum, einen präsenten Anblick zu repräsentieren, vielmehr soll ein künftiger Sinn präfiguriert werden.”

<sup>76</sup> Didi-Huberman, 1995, 44.o.

<sup>77</sup> [https://de.wikisource.org/wiki/Christliche\\_Symbolik/Fuss](https://de.wikisource.org/wiki/Christliche_Symbolik/Fuss), letöltés 2018. 02.05.

<sup>78</sup> Didi-Huberman, 1995, 85.o.



Ezen a helyen visszatérnék Krisztus szokatlan, szinte álló testtartásához, hiszen két hasonló ábrázolást találtam: egyet Rogier van der Weydennél, (28. kép) és egy másikat egy Michelangelo Buonarotti képen. (29. kép)



**28. kép** Rogier van der Weyden, *Krisztus sírba tétele*, kb. 1450, olaj-fa, 96 x 110 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze



**29. kép** Michelangelo Buonarroti, *Krisztus sírba tétele*, 1500-1501, olaj-fa, 162 x 150 cm, National Gallery London

Mindkét kép érdekes az összehasonlításban, mert itt inkább élettelennek, holttestnek látszik Krisztus. Például a bőr inkább testszínű, és maga a test jobban össze van roskadva. Ezzel szemben Fra Angelico képén Krisztus egyrészt nagyon világosan van ábrázolva, mintha fény áradna belőle. Nála szerintem a fizikai Krisztus fehéren fénylő jelképe világít a sírkamra előtt. Másrészt van ez a fent említett billenő-álló helyzete.

Van der Weyden képe, ami több pontban hasonlít Fra Angelico képéhez, kb. 10-12 évvel később készült, és mivel van der Weyden épp akkoriban járt Itáliában, lehetséges, hogy láthatta Fra Angelico képét. Rögtön nyilvánvaló a hasonlóság és a különbség: A hasonlóság a háromszögjellegű kompozícióban rejlik (akkor is, ha van der Weydené kevésbé statikusan és egyszerűen van komponálva, mivel mindkét háromszögnek hiányzik a csúcsa), és nagyon hasonló Krisztus álló testhelyzete és a sírkamra nyílása: négyszögű és sötét, fekete. Mégis óriási a különbség. Van der Weyden képe jobban próbálja imitálni a fizikai valóságot és a valóságos fényviszonyokat, például erősebb a helyi megvilágítás, és több árnyékot ábrázol. A sírkamra nyílása valódi fekete lyuk. Az egész kép úgy van komponálva, hogy a fekete nyílásnak kevésbé erőteljes a hatása, mint Fra Angelico-nál, mivel az alakok mögött inkább takarásban van, vizuálisan a corpus elhelyezésének aktusát keretezi be. Ez, meglátásom szerint, ennek a nyílásnak a fő képi funkciója. Az egész kép kompozíciója Fra Angelico képéhez képest bonyolultabb, és látszólag kevésbé szigorú. A tájban, a háttérben is sokkal több minden történik, például a Golgotát láthatjuk a sírszikla mögött.

Michelangelo képe eltér az előző kettőtől. Hiányzik a háromszög kompozíció és a vele járó hierarchia, és a többalakos kompozíció egy zöldesszürke színű holttesttel talán még inkább a testiségről szól, mint az előző képek.

Fra Angelico a reneszánsz elején még közel van a középkori ábrázolási hagyományhoz és az ikonfestéshez, és mint gyakorló szerzetes, keresztény kontextusban nagyon sok szinten sikeresen megmozgatja a képet, és ezzel kapcsolatban itt is idézem Didi-Hubermant: „Ezek a művek nem csupán a textuális exegézis ábrázoló és összegző ismétlései, hanem legalább annyira exegetikus invenciók, tehát bennük mindig újból és mindig máshogyan szövődik a szakrális értelem ezeregy hálója.”<sup>79</sup> (saját fordítás)

Ahogy a szentírás maga is átírás, jel, úgy Fra Angelico képein is jelként jelennek meg a biblikus események. Tehát mindenképpen többrétűen ábrázolja ez a kép a témát: Krisztus finoman billenő ábrázolási módja előrevetíti a feltámadását, és a fekete négyszög önállóan mélyülő sikként a sírnyíláson túl a halált és a megszűnést, annak elkerülhetetlenségét jelképezi.

<sup>79</sup> Didi-Huberman, 1995, 13. o., „Diese Werke sind nicht bloß verbildlichte und summarische Wiederholungen der textuellen Exegese, sondern ebenso sehr exegetische Inventionen, d.h. in ihnen wird stets aufs neue und immer anders an den tausendeindeins Netzen des sakralen Sinns gewebt.”

### 3. A képek összehasonlítása, a kutatás során kialakult konklúzióm leírása

Mint azt már ezen dolgozat bevezetésében is jeleztem, az értekezés megírásával arra vállalkoztam, hogy a kép szellemi perspektíváját a fekete négyzet és a staffázsfigura kontextusában öt, általam kiválasztott festmény alapján vizsgálom meg.

A dolgozat írásának folyamán, az egyes művek vizsgálata során, figyelmemet arra összpontosítottam, hogy a művészettörténet különböző korszakaiban, a reneszánsz kortól napjainkig, milyen alkotói döntések okán, milyen alkotói eszközök alkalmazásával, és milyen szellemi perspektíva megjelenítésének érdekében vált a fekete négyzet, illetve a staffázsfigura a kép részévé, valamint milyen alkotói intenció és milyen külső szellemi tényezők alapján vált a fekete négyzet magává a képpé.

Az általam vizsgált öt kép közül kettőn a fekete négyzet mellett, azzal azonos értékkel jelenik meg az emberi figura, mint a kép szellemi perspektíváját alkotó és meghatározó elem. Ezért dolgozatom fejezeteiben helyet adtam az egyes képeken megjelenő figura és a fekete négyzet közti viszony értelmezésének is. Ezen fejezetben kitérek a figurát megjelenítő képek szellemi háttérének különbözőségeire és hasonlóságaira is.

A következőkben elsőként vizsgálódásaimnak a fekete négyzettel kapcsolatos kontextusait foglalom össze, majd rátérek a fekete négyzet és a figura képi összefüggéseinek értelmezésére, és befejezésül megfogalmazom kutatásom konklúzióját.

#### Fekete négyzet

Kazimir Malevics *Fekete négyzet fehér alapon* című képénél a fekete a fehérrel együtt egy nagyon erős és irritáló kontrasztot képez. A fekete négyzet ferde elhelyezkedése miatt optikailag is bemozdítja a kép statikáját és a néző tekintetét, így szokatlanul hat az észlelésünkre. Ez a kettős négyzet mint formai megoldás azt eredményezi, hogy a néző síkként látja a képet, nem keletkezik például fekete űr, ezért ez a megoldás minden képi és téri illúziótól mentes. A fekete négyzet itt egy átmenetet, egy „kaput” képez, ami a tárgyi világot választja el a tárgynélküli világtól. Egy sajátos transzformációt eredményez a materiális és az anyagtalan között, a tárgyi világ és az absztrakció között. Mint autonóm sík mentesíti a festészetet a tárgyi világ súlyától. Az érzetet ábrázolja, és ugyanakkor minden mást is, ami nem érzet, és így a kép egy teljes kozmoszt láttat.

Ad Reinhardt fekete négyzetei Malevics és Mondrian hatására épülnek. A kép hármassá osztása, valamint előadásmódja miatt szintén síkhatást eredményez. Tehát itt sem keletkezik űr, amibe belemerülhetne a néző. Nagyon finomak a kép belső kontrasztjai, és ha csak nem fekete a képet körülvevő falfelület, nagy a külső környezetéhez viszonyított kontraszt. Reinhardt képei már nem az absztrakció eléréséről szólnak, hanem a festészet sallangmentesítéséről és teljes redukciójáról. Ez egy a korai avantgárdban, illetve már a romantikában elkezdődött képi önmegkérdőjelezésnek a végsőig történő elméleti és alkotói érlelése. Itt a kép a környezetével együtt képezi a kozmoszt, és ezért másfajta komplex látást igényel mint az általam vizsgált többi kép. Nem csak a kép észlelésének folyamata más, mint Malevics képénél, hanem itt ráadásul a kép kilép a képből. A néző számára alig marad valami, ami irányt adna észlelésének továbbgondolásához. Reinhardt ezen a ponton hagyja ott a hagyományos festészetet mint műfajt, és tágít a koncept art és a minimal art irányába. Itt tehát egy olyan „kapuról” van szó, ami nem csak a néző észlelésére hat különösképpen, hanem más műfajba való transzformálást is eredményez.

Gerhard Richter *Betty* című festményén a fekete, illetve sötétszürke négyzet sokrétű szerepet tölt be. Ennek a négyzetnek más a feladata és a felépítése, mint Malevics vagy Reinhardt négyzetének. Nagyon finoman vibráló színes szürke foltokból áll össze, és Malevics vagy Reinhardt megoldásával szemben nem mint egy geometrikus „kapu” van jelen a képfelületen, hanem egy nagy sötét űrrel állunk szemben, ami a semmi képzetét kelti – amit viszont Richternek a képen látható lánya elzár előlünk azzal, hogy utunkban ül. A fényképszerű látvány miatt úgy érezhetjük, mintha itt egy valóságos helyzet leképezéséről lenne szó. Ezzel Richter tehát visszatér az illuzórikus látványhoz, és a korábban említett kettős tagadást minden sík képzés nélkül azzal éri el, hogy egyfelől Betty pozíciója és mozdulata aktivizáló hatással van a nézőre: a kép felé

rántja; másfelől ránk pillant a sötétszürke végtelenség a háttérben, aminek végtelenségét csak a jobb alsó sarokban lévő fehér csík cáfolja. Ugyanakkor olyan hatással van ez az űr, mintha farkasszemet nézne Bettyvel – és velem, a nézővel. Attól, hogy nem sík, hanem űr is lehetne, az eddigi négyszögeknél aktívabb szerepet tölt be: mintha vetélkedne ez az űr Betty testével. Vákuum is lehetne. Itt a sötét felület nem „kapu”-ként működik, nem dimenzióváltásról van szó, mint a többi négyszögnél, hanem Bettyvel együtt az említett kettős tagadást alkotják, duplán elzárják a látványt. Betty mozdulatától bővül a helyzet az idő dimenziójával is. Vele együtt a kép is mozdul. Itt különösen eszembe jut Reinhardt gondolata, miszerint a történelemben minden visszatér a kezdethez, és a festészet más előjel alatt fog majd folytatódni – „Fekete lappal” indul újra. Richter ezen képe esetében egy újjászületés tanúi lehetünk.

Ezzel szemben Fra Angelico *Krisztus sírba tétele* című képén a fekete négyszög megint máshogyan működik. A kép illuzórikus, látványalapú kompozíciója bevonzza a kép térébe először is a képen lévő figurákat, majd a nézőt. A fekete négyszög szerintem ez esetben mindenképpen mint egy transzcendens képelem működik. Az átmenetet, a halált szimbolizálhatja, vagyis az élet és a halál közti „kaput”. Felfoghatatlan fekete űrként jelenik meg, ami – itt vizuálisan – mindenki számára elkerülhetetlen, a képet nézve automatikusan felé sodródunk. Ugyanakkor nincs ez a fekete négyszög túldimenzionálva: arányosan helyezkedik el a (képi) világban, és ha a képen belül szögletes, geometrikus és síkszerű voltával helyenként külön életet is él, mégis arányos helyet foglal el a környezetében. Számomra ennél a képnél pont a fekete négyszög mértéktelensége nagyon inspiráló és ez a jellege különbözteti meg a többi fekete négyszögtől. Fra Angelico-nál egyértelmű, hogy nem a festészet önmegkérdőjelezésével foglalkozik, ugyanakkor nagyon érdekli, hogyan lehet dimenzióváltást szemléltetni festészeti eszközökkel. Itt jön be a fekete négyszög ábrázolási módja, ami hol mélyülő, hol síkszerű, tehát a képen optikailag hol hátramegy, hol előre jön. Ahogyan a szentírás maga is átírás, jel, úgy Fra Angelico képein is jelként jelennek meg a biblikus események. Itt visszatérnék Didi-Huberman *kritikus figura* fogalmához, ami más megfogalmazással azt az irritációt jelenti, amely a látványt, illetve a szemmel láthatót megkérdőjelezi. Didi-Huberman egy korábbi gondolatához visszatérve megállapítható, hogy ez a síkszerű lyuk optikailag előre vetül, és felénk mozdulva az elő- és a háttér között van. Optikailag szándékosan zavarja a figurális ábrázolást és a reprezentatív rendszert, képileg így autonóm szerepe kezd lenni.

Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* című képén nem jelenik meg a fekete négyzet mint képi elem, itt a figura maga tölti be a perspektívaváltásra készítő képi elem szerepét.

## A figura

Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* című képén a vándor majdnem kollázsszerűen jelenik meg, kicsit hasonlít egy kivágott papírfigurára, nagyjából egy sziluettet látunk. A kontúrok élesek, és a figurán észlelhető színkontrasztok kromatikus közelsége majdhogynem Reinhardt fekete négyzeteire emlékeztetnek. A figura síkszerűsége miatt kettéválik a képtér: van a lapos előtér sziklával, figurával (mintha egy fénylő mozivászon előtt állnának), és van a nagytávlatú ködös táj. A táj a geometriai kompozíciója által teremt kapcsolatot a staffázsfigurával, aminek viszont hasonló szerepe van mint a fekete négyszögeknek: a figura rögtön az előtérben állva irritálja a nézőt, és másfajta észlelésre kényszeríti, mint amit megszokott.

Fra Angelico *Krisztus sírba tétele* című képének fénylő Krisztusa stilizált úgy, mint Caspar David Friedrich figurája, viszont a színek szempontjából egy fordított előjelű megoldást láthatunk: a kontrasztok Fra Angelico képén fehérben oldódnak fel. Egy legalább ennyire fontos különbség az, hogy a Krisztust ábrázoló figura szemben áll velünk, nézőkkel. Krisztus teste egyfelől pasztikus, másfelől síkszerű: egy billenő márványdomborműre hasonlít. A test a fekete sárnyalással együtt egy furcsa, billenő téri hatást fejt ki, amely a néző számára egy eléggé szokatlan helyzetet mutat, és túlmutat azon, ami e jelenet fizikai valósága lenne.

Gerhard Richter *Betty* című képének nagyon finom sfumatoja visszahozza a fényképhatást, és minden egy kicsit életlen. Pont ellentétesen működik, mint például Fra Angelico képe: ott minden éles, mivel még részben a középkori ábrázolási tradícióban gyökerezik festészete. Tehát a háttérben lévő fák olyan élesek, mint az előtérben lévő fűszálak. Richter képe viszont nagyon finoman és nagyon szórta életlen. Nincs fókusz. Nem éles sem Betty, sem a sötétszürke négyszög a háttérben (feltehetően Richternek egy másik képe), és

ez a fajta homályosság valószínűleg a fotó esetében történő lencsehasználatra is visszavezethető. A művészettörténetben feltehetően először Vermeernél találkozunk ezzel a jelenséggel, aki camera obscurával és lencsék segítségével dolgozott. Richter esetében szintén a fényképezőgép lencsájától enyhén fátyolos a kép, és az ember azon morfondírozik, hogy szemüveghez nyúljon-e. Ugyanakkor ez a fátyolosság nyilván a művészeti szándék eredménye: Az életlenség átvitt értelemben rimel a szürkésre is, és fátyolossága miatt távolságot teremt a kép és a néző között.

A figura természetesen van jelen, nem stilizált, mint Friedrich és Fra Angelico figurái. Richter képén a meghökkentő és a szokatlan inkább a figura testtartása által jön létre.

## Gerhard Richter és Fra Angelico

Ezen részben vizsgálom azokat a hasonlóságokat és különbségeket, melyek akkor tárulnak fel, ha egy transzcendens, vallási alapú műalkotásnak, illetve egy 20. századi autonóm műtárgynak szellemi perspektíváit összevetjük.

Fra Angelico képe nem természet utáni festmény, hanem túéles és pontos ikonográfia mentén ábrázolja a sírba tétel misztériumát. Gerhard Richter fénykép után készült festménye egy olyan szituációt ábrázol, kicsit életlenül, ami korántsem földöntúli.

Azt lehet mondani, hogy Fra Angelico és Richter képe – az általam választott képsor időrendben első és utolsó képeiről van szó – hasonló kompozíciós elemekkel dolgozik: fekete négyszög, figura és háromszög-kompozíció, fénylő figura a sötét előtt. Ugyanakkor óriási különbség van az arányok tekintetében és a megjelenítésre nézve is. Fra Angelico fekete négyszöge szépen, arányosan helyezkedik el a kép közepén. Olyan aránnyal, ami természetesnek tűnhet az elkerülhetetlen halál ábrázolása kapcsán: mértékletes, de törvényszerűen ott van. Richter képén nagy a figura, nagy a fekete négyszög – nincs is rajtuk kívül semmi más a képen, tehát kizárólag egymással foglalkoznak.

Minden óriási különbség mellett viszont, meglátásom szerint, van még egy nagy, első látásra nem felfedezhető hasonlóság: Mindkét kép főtémája a halál és a feltámadás. Fra Angelico konkrétan Krisztus halálával és feltámadásával foglalkozik, Richter viszont a festészet halálával, és feltámadásával. A halál és a feltámadás ábrázolását mindketten irritáló képi megoldásokkal jelenítik meg: egyfelől a térben libegő sírnylás és Krisztus alak, másfelől a vákuumszerű, feketébe hajló sötétszürke űr, és a hátrafele forduló alak megjelenítésével. A néző mindkét mű esetében szokatlan képi megoldásokba botlik, amelyek jó esetben a képen túli tapasztalatot, a szellemi perspektíva érzetét is ki tudják váltani.

Végezetül megállapítom, hogy az általam választott képeken szereplő négyszögek (négy ilyenrel találkozunk az öt kép esetében) éppen úgy, mint az alakok (három ilyenrel találkozunk az öt kép esetében), irritálják a nézőt. Minden esetben az átírásról van szó, metaforáról. A fent említett képi elemek jelszerűek, és úgy hatnak, úgy billennek a képen belül, hogy a nézőt áttemelik egy másik dimenzióba.

Az irritáció, akárhogy jön is létre (kompozíció, kontrasztok, stb.), alapvető eszköz a feszültségkeltéshez. Erre a feszültségre mindenképpen szükség van ahhoz, hogy életre keljen a kép. A vizsgálatom tárgya viszont túlmegy az irritáció és a képi feszültségkeltés kérdéskörén: a négyszögek és a figurák, mindegyik a maga formájában, szándékosan zavarják a reprezentatív ábrázolást, és a képpel kapcsolatos elvárásainknak való megfelelést. Mindegyik megtámadja a saját korában uralkodó reprezentatív rendszert: Fra Angelico négyzete és figurája külön életet élnek az őket körülvevő tájtól. Friedrich vándora mint síkszerű képi elem, különös módon vegyül a táj mélységével. Malevics megszabadítja a festészetet a tárgyak súlyától. Reinhardt megszabadítja a festészetet önmagától, Richter befejezi az avantgárdot, és újraéleszti a festészetet.

Itt visszatérnék Didi-Huberman *kritikus figura* fogalmához, aminek képi megfelelője arra szolgál, hogy aláássa, vagyis megtámadja a figurális, vagyis reprezentatív rendszert, és megkérdőjelezi a látással érzékelhető dolgokat. Ha tovább gondolom Didi-Huberman gondolatát, akkor itt minden négyzet és minden figura esetében egy kritikus figurával van dolgunk, amely meg tudja változtatni a néző felfogását, észlelését, és adott esetben művészetszemléleti korszakváltást tud eredményezni.

#### 4 A saját festézetem és a mestermunka kontextusba helyezése

Itt fel szeretném mutatni, hogy az értekezésem hogyan függ össze a saját munkásságommal. Ehhez először röviden bemutatom a munkamódszeremet, és utána kitérek azokra a képi elemekre, amelyeket korábban már a dolgozaton belül más helyen tárgyaltam.

A festézetemet és a témaválasztást a '90-es évek óta tudatosan az ösztöneimre bízom, szándékosan kikerülve az intellektusomat a kép előkészületénél. Feltételezésem, hogy az a téma, amihez ösztönösen vonzódok, annyira fontos nekem, hogy ezért maga a kép is érdekfeszítő lesz. Miközben festek, a tartalommal nem foglalkozom, de tapasztalataim szerint az magától jelenik meg. A festés során a vizuális intellektusom azonban erősen működésbe lép, a kép befejezését viszont megint csak az ösztöneimre bízom: Még az utolsó percben is teljes átfestésre kerülhetnek a képek. Ezt a munkamódszeremet annak tudom be, hogy a figurális festézetemet egy absztrakt expresszionista, illetve gesztus festészeti korszak előzte meg. Ebből az akciófestészet spontaneitását tartottam meg.

Nagyon érdekelnek a festészet által adott lehetőségek, és különösen izgat, hogy manapság milyen lehetőségeim vannak azon belül, viszont nem maga a festészet a témám. Rendszerint a közvetlen környezetemből merítek.

A saját munkáim megértésével kapcsolatosan két kulcsélményem volt.

Az 1990-es évek végén és a 2000-es évek elején sokszor azt hallhattam, hogy a munkáim Caspar David Friedrich munkáira emlékeztetnek, például azért, mert feltehetően német származásom miatt tudok a képeken megjelenő tájakban egy bizonyos északi fényviszonyt előidézni. Ezzel az összehasonlítással nem teljesen értettem egyet, és különösebben nem is érdekelt Friedrich művészete, amíg nem láttam a 2006-os nagy retrospektív kiállítását Essenben és Hamburgban. Azóta azonban rájöttem, hogy munkáinkban sok a közös érdeklődés.

Egy későbbi alkalommal, 2004-ben, *Ablak VII* című képem (30. kép) váltott ki érdekes gondolatot egy barátomból: őt arra emlékeztette, amire a minimal art-ban törekedtek, és azt tanácsolta, nézegessem El Liszickijt, illetve olvassam a szövegeit. Annyi magyarázatot kaptam még, hogy ha képnézéskor akadályokba ütközik a néző, akkor más feladat vár rá, mint amikor simán belemerülhet egy térábrázolásba, és a minimal art-ban különösen foglalkoznak ezzel a problematikával.

Valóban, ennél a képnél az ablak félfá távol tartja a nézőt (itt nem keretezi az ablak a látványt, mint a hagyományos ablakábrázolásoknál), és a tájjellegű háttérrel együtt két különálló térsík keletkezik a képen.



30. kép *Ablak VII*, 2007, olaj-vászon, 100 x 140 cm

## A fekete négyzet

1997 óta visszatérően érdekelt a reális látvány síkszerű ábrázolása, gyakran ütköztetve egy illuzionisztikus térábrázolással. Ezek között található sötét, csíkszerű és négyszögszerű munkák is, mint például a *Szántó föld éggel* (31. kép), *Pianínó I-III* (32. kép), *Cím nélkül* (33. és 34. kép). A sötét csíkok, vagyis a sötétbarna négyszögszerű pianínók világos tájjal, illetve enteriőr környezettel kontrasztálnak. Ezek utólag minősülhetnek ösztönös fekete négyzet átiratoknak. Akkoriban nagyon foglalkoztatott Mark Rothko művészete is.



31. kép *Szántó föld éggel*, 1997, olaj-vászon, 120 x 180 cm



32. kép *Pianínó I-III*, 1999, olaj-vászon, 3 x 138 x 145 cm



**33. kép** *Cím nélkül*, 1999, olaj-vászon, 35 x 100 cm



**34. kép** *Cím nélkül*, 1999, olaj-vászon, 35 x 100 cm



**35. kép** *Híd*, 1998, olaj-vászon, 102 x 250 cm

A *Híd* című képemnél (35. kép) ma párhuzamot látok a *Vándor a ködtenger felett*-el, amennyiben a híd, és különösen a pillér, centrálisan elzárja a látványt, a tájat.



A *Függöny I* (36. kép) és *Függöny II* című képeim váratlanul úgy alakultak, hogy az ablak előtti függönyeim egyedül maradtak egy fehér űrben. Minden szándék nélkül azok is hasonlítanak a fehér alapon lévő fekete négyzetre, illetve a függönyből lett egy elválasztó a semmibe.



**36. kép** *Függöny I*, 2007, olaj-vászon, 110 x 170 cm

## A távtartó

A másik elem, ami visszatérően szerepel a képeken, a „távtartó”. Az ablak sorozatomnál már ablakfélfaként szerepelt. Később, 2008 után, a focipálya sorozatomnál védőháló tartópillérként megint előkerült. A *Focipálya és bokrok* című munkámon (37. kép) ez tisztán látható.

Friedrich-hel erős rokonságot érzek a kétrétű képtérfelépítés miatt, amiből gyakran hiányzik a középtér. Én is gyakran tengelykereszttel komponálok, és a sokszorosított vertikális tengelyek mentén a szimmetria nálam is kiépül, és visszatérően nálam is megjelenik a horizontális sorképzés.



37. kép *Focipálya és bokrok*, 2009, olaj-vászon, 160 x 180 cm

## A staffázsfigura (Mestermunka)

Már a 2000-es évek elején is festettem staffázsfigurát ablak előtt, és a „fociképeknél” is több képeimen staffázsfigurák állnak, rendszerint meccsnézőkként (38. és 39. kép). Korábban az ablak képeimnél maga a staffázsfigura plasztikus volt, és a kinti látvány síkszerű. A mostani staffázsfiguráimnál a figurák laposabbak, ugyanakkor a focipálya-táj is síkszerű. Ezeken a képeken egy egyszínű sárga csík lapítja a képteret. Itt látok párhuzamot Friedrich és Richter képével. Egy másik párhuzam Friedrich-hel a horizontális sorképzés is, ami már a '90-es évek óta tematikailag rendszeresen visszatér képeimen (akácfasor, narancs csend-életek, pianínók, uszályok, nézők). Tudnék még sok párhuzamot feltárni a munkáim és az értekezésem között, de ez egy másik kutatásom tárgya lehetne. Kutatásom mindenképpen hozzásegített a saját képeim mélyebb megértéséhez.



38. kép *Nézők VII*, 2016-2018, olaj-vászon, 130 x 290 cm



39. kép *Nézők IV*, 2011-2018, olaj-vászon, 150 x 290 cm

## Képjegyzék

1. kép Képsor, 6. o.
2. kép C. D. Friedrich, *Vándor a ködtenger felett*, 1818, olaj-vászon, 94,8 x 74, 8 cm, Hamburger Kunsthalle, 10. o.
3. kép C. D. Friedrich, *A temető kapu*, 1825/30 körül, olaj-vászon, 31 x 25 cm, Kunsthalle Bremen, 12. o.
4. kép C. D. Friedrich, *A temető kapu*, részlet, 13. o.
5. kép Kazimir Malevics, *Fekete négyzet fehér alapon*, 1915, olaj-vászon, 79,5 x 79,5 cm, Tretyjakov Galéria, Moszkva, 15. o.
6. kép Robert Fludd, 1617, egy oldal a *Utriusque cosmi* című könyvéből, 16. o.
7. kép Laurence Sterne, 1759, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 17. o.
8. kép Alphonse Allais, 1897, *Combat des Nègres dans une cave, pendant la nuit*, 18. o.
9. kép Kazimir Malevics egyik díszletterve *A nap legyőzése* című operához, 19. o.
10. kép Kazimir Malevics 1913, *A nap legyőzése*, Szentpétervár, színpadkép, 19. o.
11. kép Kazimir Malevics, *Vörös négyzet. Festészeti realizmus egy parasztasszonyról két dimenzióban*, 1915, olaj-vászon, 53 x 53 cm, Állami Orosz Múzeum, Szentpétervár, 21. o.
12. kép Kazimir Malevics, *Szuprematista kompozíció: Fehér fehéren*, 1918, olaj-vászon, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York City, 21. o.
13. kép Kazimir Malevics, *Önportré*, 1933, olaj-vászon, 73 x 66 cm, Állami Orosz Múzeum, Szentpétervár, 23. o.
14. kép Malevics ravatala, 1935, 24. o.
15. kép Malevics sírköve, fekete négyzettel, 1935, 24. o.
16. kép Nikolai Suetin architekton koporsója Malevicsnek, 1935, 25. o.
17. kép Ad Reinhardt, *Abstract painting No. 4*, 1961, olaj-vászon, 152 x 152 cm, 26. o.
18. kép Gerhard Richter, *Betty*, 1988, olaj-vászon, 102 x 72 cm, The Saint Louis Art Museum, 31. o.
19. kép Gerhard Richter, *Atlas Nr. 445*, 1978. (Az *Atlas*-ban találhatóak azok a fényképek, amelyeket Richter képfestéshez gyűjtött össze), 31. o.
20. kép Gerhard Richter, *Éma – Lépcsőn lemenő akt*, 1966, olaj-vászon, 200 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln, 32. o.
21. kép Marcel Duchamp, *Lépcsőn lemenő akt No. 2*, 1912, olaj-vászon, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art, 33. o.
22. kép Eadweard Muybridge, *Lépcsőn lemenő akt*, 33. o.
23. kép Gerhard Richter, *Három szürke egymás fölött*, 1966, zománc-vászon, 200 x 130 cm, 35. o.
24. kép Gerhard Richter, *Cím nélkül, Szürke*, 1968, olaj-vászon, 50 x 50 cm, 36. o.
25. kép Fra Angelico, *Krisztus sírba tétele*, 1438-40 körül, olaj fatáblán, 37,9 x 46,4 cm, Alte Pinakothek München, 37. o.
26. kép Fra Angelico, *Madonna árnyakkal*, 1438-50, freskó, maga a kép 195 x 273 cm, San Marco, Firenze, 38. o.
27. kép Fra Angelico, *Madonna árnyakkal*, 1438-50, márványutánczat, részlet, 39. o.
28. kép Rogier van der Weyden, *Krisztus sírba tétele*, kb. 1450, olaj-fa, 96 x 110 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, 41. o.
29. kép Michelangelo Buonarroti, *Krisztus sírba tétele*, 1500-1501, olaj-fa, 162 x 150 cm, National Gallery London, 41. o.
30. kép *Ablak VII, 2005*, olaj-vászon, 100 x 140 cm, 46. o.
31. kép *Szántóföld éggel*, 1997, olaj-vászon, 120 x 180 cm, 47. o.
32. kép *Pianínó I-III*, 1999, olaj-vászon, 3 x 138 x 145 cm, 47. o.
33. kép *Cím nélkül*, 1999, olaj-vászon, 35 x 100 cm, 48. o.
34. kép *Cím nélkül*, 1999, olaj-vászon, 35 x 100 cm, 48. o.
35. kép *Híd*, 1998, olaj-vászon, 102 x 250 cm, 48. o.
36. kép *Függöny I*, 2007, olaj-vászon, 110 x 170 cm, 49. o.
37. kép *Focipálya és bokrok*, 2009, olaj-vászon, 160 x 180 cm, 50. o.
38. kép *Nézők VII*, 2016-2018, olaj-vászon, 130 x 290 cm, 51. o.
39. kép *Nézők IV*, 2011-2018, olaj-vászon, 150 x 290 cm, 51. o.

## Bibliográfia

*Ad Reinhardt, Letzte Bilder*, Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Richter Verlag Düsseldorf, 2010

Bader, Graham, *The Absolute Particularity of Kazimir Malevich's Black Square*, (Original English text of "Die Absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs Scharzem Quadrat," in *Das Schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch* [Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2007] 201-206. o.)

Beissel, Stephan, *Fra Angelico*, Parkstone International Press, New York, 2007

Beke László, *Caspar David Friedrich*, Corvina Kiadó, Budapest, 1986

Börsch-Supan, Helmut, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, München, 1960

Börsch-Supan, Helmut, *Caspar David Friedrich*, Prestel Verlag, München, 1990

Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico, Unähnlichkeit und Figuration*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995

Dienst, Rolf-Gunter, *Ad Reinhardt*, Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, WB Verlag München, 1992

Faucherau, Serge, *Malevich*, Academy Ed., London, 1992

Földényi F. László, *Caspar David Friedrich*, Helikon Kiadó, Budapest, 1986

Földényi F. László, *A festészet éjszakai oldala*, Kalligram Kiadó, Budapest, 2004

Gaßner, Hubertus, (Hg.), *Caspar David Friedrich, Die Erfindung der Romantik*, Hirmer Verlag, München, 2006

*Gerhard Richter, Forty years of painting*, The Museum of Modern Art New York, New York, 2002

Godfrey, Mark und Serota, Nicholas, *Gerhard Richter, Panorama*, Prestel Verlag, München, London, New York, 2012

Greve, Gisela, *Caspar David Friedrich, Deutung im Dialog*, edition diskord, Tübingen, 2006

Hinz, Sigrid, (Hg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Henschel Verlag, Berlin 1968

Hofmann, Werner, *Zeichen und Gestalt*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1957

Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, Verlag C. H. Beck, München, 2000

Hofmann, Werner, *A földi paradicsom*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1987

Koch, Margarete, *Die Rückenfigur im Bild*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1965

Lankheit, Klaus, *Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei*, Neue Heidelberger Jahrbücher, Verlag von G. Koester, Heidelberg, 1951, 55-90. o.

Malevics, Kazimir, *Tárgynélküli világ*, Corvina Kiadó, Budapest, 1986

Meinhardt, Johannes, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Kunstforum Band 131, 1995, Malerei Folge II, 202 o.

- Pfaller, Robert, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2008
- Prange, Regine, *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs, Zum Verhältnis von Fläche und Raum*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 34, 1989, 280-310. o.
- Rehm, Robin, *Kontrast und Wissen, Kasimir Malewitsch suprematistische Formenmotive und die Wissenschaft*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, H.1, 2009, 65-98. o.
- Richter, Gerhard, *Text*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1993
- Simmen, Jeannot, *Kasimir Malevich: Life and work*, Könemann, Köln, 1999
- Souter, Gerry, *Malewitsch, Reise ins Unendliche*, Parkstone International Press, New York, 2008
- Sugiyama, Akane, *Wanderer unter dem Regenbogen - Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Freie Universität Berlin, 2007
- Wilmer, Ulrich, *Gerhard Richter, Künstler*, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, WB Verlag München, 1988

## Önéletrajz

1969	Budapesten született
1971-88	Németországban élt
1988-89	Foundation Course, Heatherley's School of Fine Art, London
1989-95	Magyar Képzőművészeti Egyetem, festőszak
1995-97	Továbbképzés, Magyar Képzőművészeti Egyetem
1998-01	Derkovits ösztöndíj
2000	Magyar Aszfalt festészeti különdíj
2004	Künstlerstudio Programm, quartier 21, Museumsquartier Wien
2005	Budapest Galéria – Kunstverein Alte Schmiede közös ösztöndíja, Wien
2009	Tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetemen
2017	Munkácsy-díj

### Egyéni kiállítások (válogatás)

2018	<i>Sorakozók</i> , Fészek Galéria, Budapest
2017	<i>Pályalátvány, hálók</i> , Liget galéria, Budapest
2014	<i>Pályalátványok</i> , Neon galéria, Budapest
2012	<i>Meccsek</i> , Raiffeisen Galéria, Budapest
2009	<i>Olimpia szálló</i> , Fészek Galéria, Budapest
2008	Városi Galéria, Csongrád
2007	<i>Színleg</i> , Dovin Galéria, Budapest
2005	Volvo Galéria, Budapest
2004	Fészek Galéria, Budapest <i>Nyílászáró(k)-Tájegység</i> , Dovin Galéria, Budapest
2002	<i>Forgalom</i> , Dovin Galéria, Budapest
1999	Városi Galéria, Csongrád Torony Galéria, Budapest, Csoma Gáborral
1998	Fészek Klub, Hermann Terem, Budapest

### Csoportos kiállítások (válogatás)

2018	<i>Felezővonal</i> , MaMű Galéria, Budapest <i>Angyal</i> , Újlipótvárosi Klub-Galéria, Budapest
2017	<i>Jóvoltából</i> , Fészek Galéria, Budapest <i>Munkácsy-díj 2017</i> , Hegyvidék Galéria, Budapest
2016	<i>Kapufa, Futball a kortárs magyar képzőművészetben</i> , Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2015	<i>Magyar Festészet napja</i> , Bálna, Budapest <i>Imago Mundi</i> , Fondazione Giorgio Cini, Venezia
2014	<i>Magyar Festészet napja</i> , Bálna, Budapest <i>Női vonal III.</i> , Bartók 29 Kiállítótér, Budapest
2013	<i>Plein Air</i> , Csongrád Galéria, Csongrád
2012	<i>Navigációs szürkület – In memoriam Délceg Katalin</i> , Dovin galéria, Budapest <i>Festészet napja</i> , Nemzeti Galéria, Budapest <i>Események-relikviák-reflexiók</i> , Római Magyar Akadémia, Róma
2011	<i>30 éves a Fészek Galéria II</i> , Fészek Galéria, Budapest
2010	<i>Hommage a' Baudelaire – Elementáris redukció</i> , Francia Intézet, Budapest
2009	<i>Várostájak</i> , Molnár Ani Galéria, Budapest <i>Tolerance in Art</i> , Meulensteen Art Museum, Bratislava <i>Átlövések</i> , Viltin Galéria, Budapest Y-Terminál, Budapest
2008	<i>Tetszőleges lényeg</i> , Szombathelyi Képtár, Szombathely

- 2006 *10 éves a STRABAG Festészeti Díj*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- 2005 *Képtelen – Egy költő, több művész*, Mucius Galéria, Budapest  
*Táj nincs*, Dovin Galéria, Budapest  
*On the move*, Ateliers Pro Arts, Budapest
- 2004 Mucius Galéria, Budapest  
*Csendéletek*, Ernst Múzeum, Budapest  
*Méretkülönbség*, Olof Palme Ház, Budapest  
*Open studio*, quartier 21, Wien
- 2003 *Friss művek egy hétig*, Múcsarnok, Budapest  
*Rúzs*, Szombathelyi Képtár, Szombathely  
 Donauschwäbisches Landeszentralmuseum, Ulm  
 Colonia Picolorii, Baia Mare
- 2002 *Csendéletek*, Godot Galéria, Budapest  
*Felező*, Cadre Rouge, Budapest  
*Válogatás a Raiffeisen-gyűjteményből*, Raiffeisen Galéria, Budapest
- 2001 *Feketén-fehéren*, Múcsarnok, Budapest  
*Derkovits Stipendiaten*, Stadthaus Wien  
*Angol akvarell magyar ecsettel II*, Újpest Galéria, Budapest  
*Langzame opmerkingen*, Sint-Jorisvand, Antwerpen
- 2000 *Magyar Aszfalt Kft. Festészeti díjazottjai*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
*Derkovits ösztöndíjasok*, Magyar Intézet, Bratislava  
*Dialógus-festészet az ezredfordulón*, Múcsarnok, Budapest
- 1999-01 *Derkovits ösztöndíjasok*, Ernst Múzeum, Budapest
- 1999 *Derkovits ösztöndíjasok*, Magyar Ház, Bukarest  
*Budapest Anzix*, Fészek Klub, Budapest  
*Fiatal Magyar Festők*, Galerie Hellhof, Kronberg  
*Oszlopok II*, Tölgyfa Galéria, Budapest
- 1998 *Természet és művészet*, Medium Galeria, Bratislava  
*Új képek*, V.A.M. Design Galéria, Budapest
- 1996 *Fiatal művészek*, Vajda Lajos Pincegaléria, Szentendre
- 1995 *Fiatal festők*, Barsa Alapítvány, Budapest
- 1991 *Tatarozás*, Múcsarnok, Budapest

## Bibliográfia

- 2018/06 *Új Művészet*, *Sorakozó*, *Nemere Réka kiállítása*, Paksi Endre Lehel RepertoArt, Hamu és Gyémánt képzőművészeti különszám, *40 kortárs művész*
- 2017/04/28 *Pálya a magasból – Nemere Réka munkáihoz*, Sinkó István, Élet és Irodalom
- 2017/4/10 balkon.art, *Nemere Réka kiállítása*, Ötvös Zoltán, www.balkon.art  
<http://balkon.art/home/nemere-reka-palyalatvany-halok/>
- 2012/12 RepertoArt, Hamu és Gyémánt képzőművészeti különszám
- 2012/3 Műértő, Sinkó István, *Konstruktív foci*
- 2009/9 Revizor, Fürth Eszter, *Mitoszlesen*
- 2009/3/18 Népszabadság, Rózsa Gyula, *Külső kerületek*
- 2007 Kunst im Goethe-Institut Budapest, Bognár Tünde, *Ablak 6*
- 2006/8/9 Pester Lloyd, *Beszélgetés Somhegyi Zoltánnal*
- 2005 Muladi Brigitta, *Nemere Réka kiállítása a Volvo Galériában RepertoArt*, Hamu és Gyémánt képzőművészeti különszám
- 2004/10 Műértő, Bodóczky István, *Emlék, fotó, látvány*
- 2004/7 *Új Művészet*, Romek Dóra, *Kiállítás kilátással – Nemere Réka kiállítása*
- 2002 Hajdu István, *Magyar képzőművészet az ezredfordulón – A Raiffeisen Gyűjtemény*
- 2002/12 *Új Művészet*, Muladi Brigitta, *Utazó – avagy hogyan lesz a művész(et)*
- 2002/10/3 Magyar Narancs, Hajdu István, *Anakreón fűtyörészik a pesti őszben*
- 2002/10/18 Élet és Irodalom, Sinkó István, *Színekbe rejtve*



- 2002/10 Műértő, Tárlatvezető, Merhán Orsolya, *Az ember nélküli környezet hűvös eleganciája*  
 2002/10 Balkon, Szikra Ágnes, *Illúzió-e az illúzió?*  
 2002/5 Balkon, John Warren Gotsch, *A művészet tárgya*  
 2001/11 Műértő, Sinkó István, *Növekvő város és mozgó piskóta – a Raiffeisenbank gyűjteményéről*  
 2000/4 Műértő, Nagy Gergely, *Kemény mezőny*  
 2000/4 Műértő, Sinkó István, *Derkósok az Ernst Múzeumban*  
 2000/3-4 Balkon, Bálványos Anna, *A pályázat és a díjak*  
 2000/3/10 Élet és Irodalom, Sinkó István, *Képek az aszfalton*  
 2000/3/18 Népszabadság, Rózsa Gyula, *Magyar Aszfaltjárda*  
 1999/3 Új művészet, Sturcz János, *Kiűzetés a paradicsomból: Festészet az Újfestészet után*  
 1999/7 Balkon, Bognár Tünde, *Repro-Spektív*  
 1996/11 Tér és Rend, *Festői környezetben*  
 1995/12 Balkon, *Fiatal festők*, Budapest, 1995

#### Publikáció

- 2010/1 Balkon, *Mária Terézia kristálycsillárja (Un chandelier Maria Theresa) – Nemere Réka beszélget Drozdik Orshival legújabb kiállítása kapcsán*  
 2009/6 Balkon, *Hétköznapi heroizmus – Szücs Levente képei*

