

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

**A KÉTDIMENZIÓS RAJZ ÉS A HÁROMDIMENZIÓS TÉR
KAPCSOLATA A KORTÁRS MŰVÉSZETBEN**

DLA értekezés

Németh Róbert

2011

Témavezető:

Szabados Árpád

DLA Habil. Egyetemi tanár

Dolgozatom családomnak ajánlom.

Köszönettel tartozom dolgozatom megírásához nyújtott segítségéért és türelméért témavezetőmnek, Szabados Árpádnak, valamint Peternák Miklósnak tanácsaiért és észrevételeiért.

Köszönöm továbbá Berényi Bettinek a szövegek begépeléséhez nyújtott fáradhatatlan segítségét és Kecskés Barbarának a dolgozat vizuális kialakításával kapcsolatos észrevételeit.

TARTALOM

BEVEZETÉS	11
1. A RAJZ DEFINIÁLÁSÁNAK PROBLEMATIKÁJA	17
RAJZ	17
MEGHATÁROZÁSOK	19
A vonal	19
A rajz elsőbbsége	21
Transzparencia	22
Papír	23
AZ ELSŐ ÖNÁLLÓ RAJZOK	25
Michelangelo ajándékrajzai	25
Rembrandt <i>album amicorum</i> rajzai	26
2. RAJZ ÉS TÉR	29
TÉR A KÉPSÍK MÖGÖTT (A XX. SZÁZADIG)	32
A „fordított perspektíva”	32
A reneszánsz perspektíva előélete	33
Giotto terei	35
Brunelleschi és az első perspektivikus kísérletek	37
Masolino, Masaccio és a Brancacci-kápolna	38
Alberti és a perspektíva elmélete	40
Az északi reneszánsz	45
Az elérhetetlen enyészpont	47
Manierizmus	47
Barokk	48
Rokokó	50
ÚJ TÉRI VISZONYOK – A KITÖRÉS (A XX. SZÁZAD ELEJE)	51
A kubisták	51
Térinstallációk	52
Fényrajzok	55
VONAL A TÉRBEN (A XX. SZÁZAD KÖZEPE)	58
Az 1940-es és ’50-es évek	58
Agnes Martin	60
Hundertwasser végtelen vonala	61
Akciónrajzok	62
Gego felnagyított rajzai	63
Fred Sandback	65
Sol LeWitt	66
Land art	67
Guy Debord és a Szituacionista Internacionálé	69
Matta-Clark	69
Richard Tuttle	70

KORTÁRS MŰVÉSZEK	72
Heike Weber	72
Caroline Bayer	74
Toba Khedoori	75
Pia Linz	76
Russell Crotty	77
Astrid Bowlby	79
Jochen Flinzer	79
Santiago Sierra	81
Fiona Banner	83
Jeppe Hein	84
Karina Smigla-Bobinski	85
3. ANAMORFÓZIS	89
A FÜGGETLEN KÉPSÍK	89
Anamorfózis	89
Az anamorfózis típusai	89
Anoptrikus anamorfózis	89
AZ ANAMORFÓZIS KIALAKULÁSA	90
Leonardo da Vinci	90
Bramante, Santa Maria Presso San Satiro	95
Dürer	96
Hans Holbein – A követek	98
William Scrots – IV. Edward arcképe	99
Andrea Pozzo	101
Maignan és Nicéron	103
ANAMORFÓZIS A XX. SZÁZADBAN	106
John Pfahl	108
Kortárs művészek	110
Felice Varini	110
Ruth Handschin	113
Igor Eskinja	113
A MESTERMUNKA LEÍRÁSA	117
BIBLIOGRÁFIA	123
KÉPJEGYZÉK	126
ÖNÉLETRAJZ	130

BEVEZETÉS

Dolgozatomban a kortárs rajz és a tér viszonyát vizsgálom. Olyan műalkotásokat tanulmányozok, ahol a rajz nem hagyja el a képfelületet, mégis tartalmi vagy formai kapcsolatban van az előtte (felette, alatta vagy mellette) elhelyezkedő térrel.

Tematikám kiindulási alapját saját munkáim jelentik, melyek túlnyomó része a rajz valamilyen formáját (is) használják. A rajz és a tér problematikájával kapcsolatos érdeklődésem az egyetemi diploma megszerzése után kezdődött. Elkezdett foglalkoztatni a háromdimenziós tér és a kétdimenziós rajz kapcsolata. Hogyan befolyásolhatja a téri kiterjedéssel nem rendelkező vonal a (kiállító)teret? Kezdetben nem volt tudatos ez az irány, létrehoztam néhány térrel és rajzzal kapcsolatos munkát, majd utólag vettem észre az összekötő szálakat. Tapétákra rajzoltam nagyméretű aktokat, amelyeket a kiállítóterem falaira ragasztottam, mintegy beburkolva egyfajta második bőrrel. Ezek az alkotások a kiállítás végeztével mindig megsemmisültek. A néző, ha közelről nézte a rajzokat, láthatta a figurák körvonalait a tapéta mintái között, a teljes alakot azonban nem (1. ábra). Amennyiben messzebről nézte a tapétát, hogy egyszerre láthassa a teljes rajzot, annak vonalai elvesztek a minták között. A képsík mögötti tér összekapcsolódott a valós térben elhelyezkedő néző pozíciójával.

A Wekerle-telep 100 éves évfordulójára egy dobozzá összecsucukható, rézből készült alaprajzot készítettem. Posztamens nélkül, közvetlenül a padlóra terítettem ki, a nagyon lapos (6mm vastag) rézbe mélyített rajzot (2. ábra). A bemarkatott, zöldre patinázott részek telekhelyeket jelöltek, ahova a beköltöző munkások és tisztviselők helyezhették el „házaikat,”¹ benépesítve az alaprajz fölötti teret. Összecsucukva dobozzá alakult a munka, melyet a tetején levő fül segítségével, mint egy bőröndöt lehetett hordozni. Az újabb és újabb kiállítóterekben, az égtájaknak megfelelően elhelyezve, a „mobil emlékmű” a földön kiterítve, azok terét alakítja át.

Később, axonometrikus projekciókból összeálló test-képeket varrtam bele, varrógéppel, használt műtőslepedőkbe. A „térbeli” alak, vetületekből, elől-, oldal- és felülnézetekből állt össze (3. ábra). Ezt a „virtuális” testet javítottam ki, úgy, hogy egészségügyi problémámat – egy térdműtét és az azt követő kéthónapos mankózás során elsorvadt lábam körvonalait –, a „hibás” vonalakat rajzoltam át a varrógéppel. A vetületi ábrákból, az installáció közepén a néző képzeletében állt össze a háromdimenziós, virtuális kép a „meggyógyított” testről.

Mindhárom esetben a térrel foglalkoztam, de a vonal akkor sem hagyja el a hordozófelületet, ha kiemelkedik (műtőslepedő varratok), vagy bemélyed (telekhelyek), tehát az foglalkoztatott, hogy a síkon megjelenő rajz miképpen alakítja, formálja a teret, milyen hatással van a valós térben elhelyezkedő néző pozíciójára. Tudatosabban kezdtem kutatni a hasonló tematikával foglalkozó műveket. Folytattam megkezdett sorozataimat (a tapétákat) és újabb terveket, munkákat hoztam létre, amelyek a rajz és a tér kapcsolatával foglalkoztak.

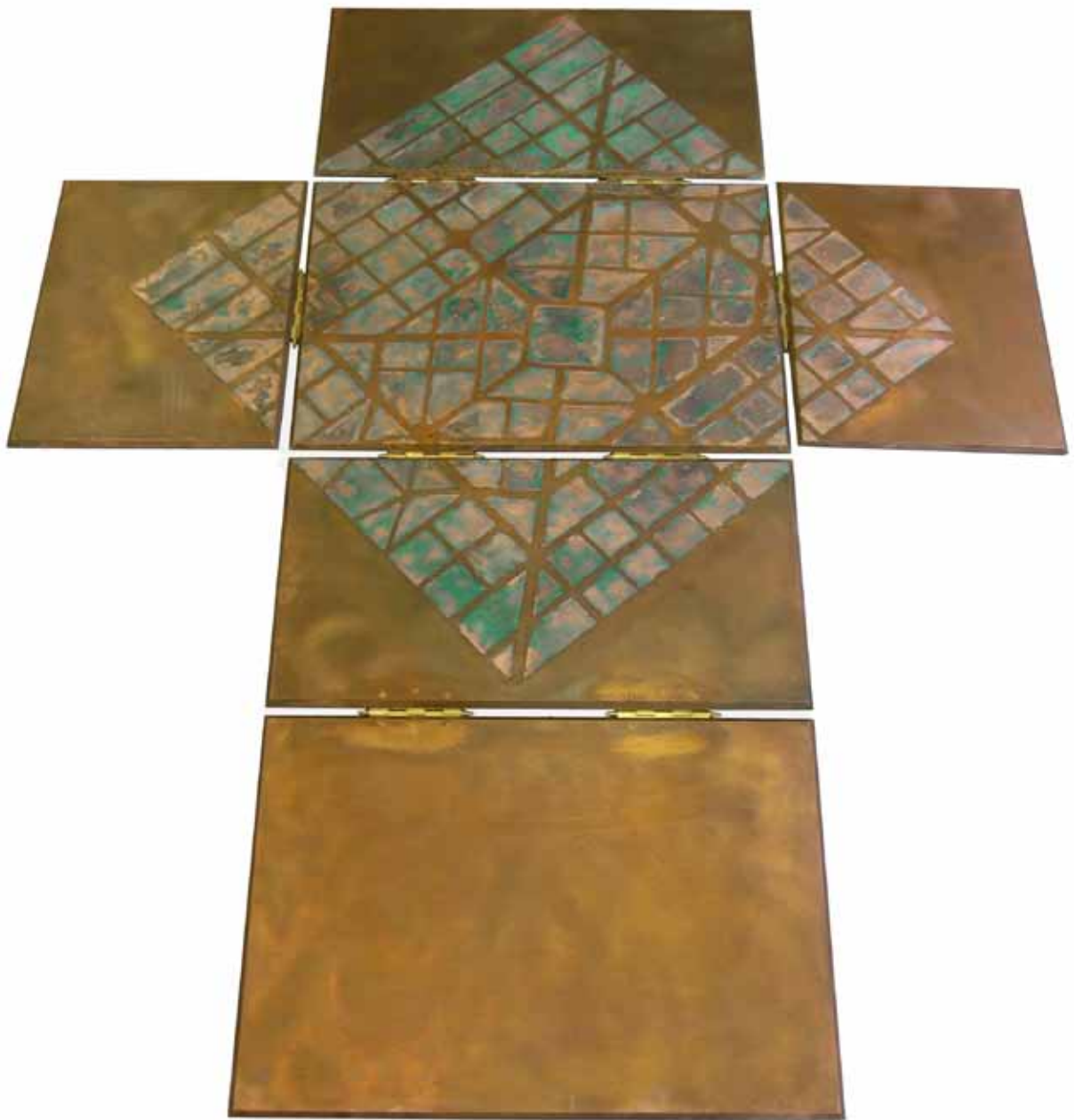
1 A Wekerle-telep, a „kispesti munkás és tisztviselőtelep” lakásaira igényt tartók között nagyon sok volt a vidéki környezetből odakerült ember. Számukra drasztikus változást jelentett volna, ha teljesen kiszakadnak a megszokott fás-kertes életterükből és „bérkaszárnnyákban” kell élniük. Hogy megőrizzék a beköltözők eredeti környezetét, a Wekerle építéskor 50.000 fát ültettek el, melyek közül 16.000 gyümölcsfa volt. Olyan volt ez, mintha a vidékről felköltöző munkás „becsomagolva” magával hozta volna környezetét, majd a kispesti Wekerlén kibontva újra „saját” otthonában lakhatott, csupán egy másik földrajzi helyen. Az ötlet, amely munkám kiindulópontját adta, az volt, hogy ezt a hordozhatóságot szerettem volna megtartani, ill. átalakítani.

A dolgozat első részében történeti áttekintését adom a képi tér és a valós tér kapcsolatának a nyugati művészettörténetben. Noha az önálló rajz, mint műalkotás, már a XVI. században megjelenik, nagyméretű, térrel foglalkozó rajzinstallációk csak a XX. század közepétől léteznek. A képi terek áttekintésénél ezért a XX. század előtt, főleg a festői tér átalakulásait veszem számba. Nem célom a nyugati művészet képi terekkel kapcsolatos változásainak kimerítő bemutatása, csupán a képi tér és a valós tér kapcsolatának fontosabb állomásait érintem.

A reneszánsz perspektíva kialakulása és megszűnése/átváltozása jelentősebb számomra. Itt egyaránt fontosnak találom a képi és a valós tér közötti gondolati, tartalmi és illúziókeltő, fizikai kapcsolatot. Ezekben az esetekben a képsík mögött létrejövő térillúziókat vizsgálom. Külön fejezetet szentelek a perspektíva szélsőséges esetei közül az anamorfózisnak, ahol először jelenik meg a képsíktól független, térben a hordozófelület *előtt* létrejövő illúzió.

A kortárs művészeti alkotások esetén is az előző megfontolások szerint válogattam. Így a kortárs anamorfikus művek az anamorfózis fejezet végén kaptak helyet.





2. ábra A kiterített „Wekerle-doboz”, 2008



3. ábra Műtöslepedők, elől-, oldal- és felülnézet, 2008–2009

1. A RAJZ DEFINIÁLÁSÁNAK PROBLEMATIKÁJA

A rajz pontos meghatározásának problematikája végigkíséri a nyugati művészettörténetet. Ennek okán magam nem kívánom definiálni, csupán gyors áttekintését szeretném adni a fontosabb felmerült érveknek és ellenérveknek.

RAJZ

A magyar rajz szó a német *reißen* kifejezésből származik. „[...] Kép, vagy ábrázolat, vagy alakzat, mely valamely tárgynak vázlatát látható vonalakban eléadja, különböztetésül a festménytől, vagyis festett képtől, mely az illető tárgyat természeti színezetben eléadni törekszik. [...] Eredetére nézve azon szóok osztályába tartozik, melyekben az r gyökhang az írás, illetőleg metszés, vágás, hasítás alapfogalmát fejezi ki, egyszersmind húzást, vonalat, vagy ez által alakult testeket jelentenek, milyenek, rács, ráncz, ráspoly, reped, rés, rifol, ripacs, riszál. Ezen alapfogalom rejlik az ir (scribit), irt, ort, ró igékben is, minthogy a rajz is eredetileg írás, rovás, bemetszés által történt. Rokon hozzá a német *Risz*, *Risse*. Minthogy a magyarban is az *i* néha *aj* alakot ölt, pl. kiált kajált, kiabál kajabál, szakít szakajt, innen nem valószínűtlen, hogy a rajz is eredetileg riz v. risz lehetett, s egyszerűbb gyöke a megfordított ír, mely nem csak am. a latin «scribit», hanem «delineat, pingit» is. V. ö. ÍR, ige.”²

Rajzol: „vonalakkal «ábrázol», «ujjaival vagy más eszközzel vonalat húz»: kört rajzol a levegőbe. [...] A német reissen («vonalat húz, karcol, rajzol») ige bajor-osztrák *raissn* alakjának átvételéből származik, a rajz későbbi elvonás.”³

A „rajzol – (1600 k.), német jövevényszó, v.ö. német *reißen* «tép, szaggat, szakít». A német nyelv régi «vonalat húz, karcol, rajzol, kifarag» kifejezése, a bajor-osztrák *raiss'n* «rajzol, nyereszkedik vmin, kifoszt vkit». A német szó indoeurópai eredetű, v.ö. örmény *ergicanem* «széttép, széttör». Az aranyműves, ill. az ötvös mesterség műszavaként került nyelvünkbe. [...] A rajz főnév elvonás az igéből. [...] A már a XVII. században elvont, de kevésbé elterjedt alakot a nyelvújítók hozták forgalomba. Jelentései a rajzol alapján fejlődtek ki.”⁴

A *reißen* legrégebbi értelmezése az Althochdeutsch-ban⁵ *risan*, mely eredetileg mezőgazdasági munkákban való vonalhúzást jelentett. A Mittelhochdeutsch-ban⁶ a *reissen* ige a rúnák bevésését jelenti legfőképpen, továbbá képek fába, kőbe, vagy fémbe való vésését, mely később a *zeichnen* szinonimája lesz. A *Riss* alatt a XVI. században már lineáris kézi rajzot értettek, a *Reisser* rajzoló volt, aki képeket, leginkább portrékat, rajzolt fa- vagy réztáblába.⁷ A rajzi funkciók szétválása megfigyelhető Jost Amman *Ständebuch* jában, ahol a *Reissert* megkülönbözteti a *Formschneidert*ől (4. ábra).⁸

2 Czuczor Gergely – Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára*. 1862, <http://osnyelv.hu/czuczor/>

3 Tótfalusi István: *Magyar Etimológiai Nagyszótár*, <http://www.szokincshalo.hu/szotar/?qbetu=r&qsearch=&qdetail=9359>

4 *Magyar Nyelvtörténeti és Etimológiai Szótár*, Budapest, 1976, Akadémia Kiadó, 3. kötet, p. 338. A Zách Gábor szerkesztésében megjelent Etimológiai Szótár lényegében ugyanezt a meghatározást használja. Zách Gábor: *Etimológiai Szótár*, Budapest, 2006, Tinta Könyvkiadó, p. 679

5 A német nyelv legrégebbi, írásos nyomokkal rendelkező változata, melyet megközelítőleg i.sz. 750–1050 között használtak.

6 A német nyelv régebbi, az Althochdeutsch-ot követő változata, melyet megközelítőleg i.sz. 1050–1350 között használtak.

7 Emslander, Fritz: *Reisslinien. Vom Zugriff der Zeichnung auf die Wirklichkeit*. In: *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p. 20–21

8 Amman, Jost: *Das Ständebuch (1568)*. Leipzig, 1989, Insel Verlag, p. 16–17

A szavak mára egybeolvadtak a *zeichnen* „rajzolni” igében, eredetileg azonban a két kifejezés két külön eljárást takart. Hagyományos módon a rajz (*Zeichnen*) alatt azt értjük, hogy egy puhább anyagot, szenet vagy grafitot, egy keményebb anyagra, papírra, falra, dörzsölünk, kenünk rá. A gyengébb anyag nyomot hagy a keményen. Ezzel szemben a másik rajztípus (*Reißen*) eredetileg az előzővel ellentétes eljárást jelentett. Itt egy lágyabb médiumot „rajzolnak be” a keményebbel. A keményebb médium felsérti, átalakítja a lágyabbat, az olló vagy penge elvágja a papírt, de ide számíthatjuk a különböző grafikai eljárásokat is, ahol az erősebb fémmel sértik fel a puhábbat, de akár a fa- és linómetszetet is. A XV. és XVII. században, német nyelvterületen szélesebb körben használták a *reißen* igét, mint a *zeichnen*.⁹

Der Reisser.



Ich bin ein Reisser frů vnd spet/
Ich entwůrff auff ein Linden Bret/
Bildnuß von Menschen oder Thier/
Auch gewechß mancherley monier/
Geschriff/ auch groß Versal buchstaben/
Historj / vnd was man wil haben/
Kůnstlich/ daß nit ist außzusprechen/
Auch kan ich diß in Kupffer stechen.

Der Formschneider.



Ich bin ein Formen schneider gut/
Als was man mir für reißen thut/
Mit der federn auff ein form bret
Das schneid ich denn mit meim geret/
Wenn mans den druckt so find sich scharff
Die Bildnuß/ wie sie der entwurff/
Die steht/ denn druckt auff dem pappyr/
Kůnstlich denn auß zustreichen schier.

4. ábra Jost Amman *Ständebuch*jának két illusztrációja, 1568

9 Emslander i. m. p. 20–21

MEGHATÁROZÁSOK

A rajzot számtalan módon definiálták, ezek felsorolására szűk a dolgozat kerete. Csupán azokra térek ki, amelyekben hasonlóságokat látok. A rajz meghatározásának diskurzusai hagyományosan három tematika körül fókuszálódnak: 1. a *disegno* (*dessein*) meghatározása, valamint a vonal és a szín elméleti szembenállása; 2. filozófiai elmékedések a mimézisről, a reprezentációról és a másolásról; 3. a rajz tanítása és akadémiai programok kialakítása.¹⁰ Számomra az első tematika körül csoportosuló gondolatok, érvek a legfontosabbak.

A vonal

Angol szótári meghatározás¹¹ szerint a rajz elválaszthatatlanul kapcsolódik a vonalhoz: „[A rajz] egy tárgy vagy alak, ábra vagy vázlat vonalak általi ábrázolásának művészete vagy módszere.”¹² Először a reneszánsz idején jelenik meg, mint önálló, önértékkel rendelkező művészeti ág, ennek ellenére megtartja korábbi kiegészítő szerepét. Ez a kettősség jellemző a későbbiekben is, illetve nehezíti meg a rajz egyébként sem könnyű definiálását.

Leon Battista Alberti 1435-ben kiadott *Della Pittura* (*A festészetéről*) című tanulmányában azt írja, „a festészet három részre oszlik, amely felosztást magától a természettől tanultuk.”¹³ A körülrajzolás (*circonscrizione*), a kompozíció (*composizione*) és a megvilágítás (*ricevere di lumi*) közül az első, amely a tulajdonképpeni rajz. „A festő körülrajzolja ezt a teret, és a módszert rajzolásnak fogja nevezni, minthogy egy körvonallal rajzolja meg.”¹⁴ Majd később: „A rajzolás ugyanis nem más, mint a körvonal megrajzolása. [...] Egyetlen kompozíciót és megvilágítást sem dicsérhetünk, ha nem járul hozzá jó rajz; és nem ritkán látni csupán helyes rajzolást, azaz egy jó rajzot, amely önmagában is nagyon élvezetes.”¹⁵ Alberti a rajzot (*disegno*), mint a festés első, alapvető fontosságú fázisát határozza meg, amely nélkül a kompozíció és a megvilágítás nem hozhat létre teljes műalkotást. De azt is megállapítja, hogy a „helyes rajzolás” önmagában is lehet „élvezetes” (*gratissimo*).

Az érett reneszánsz festői és szobrászai mindenekelőtt rajzolóak voltak. „A vonal – a művészet szíve – fontosabb volt, többet ért, mint a szín a műalkotás létrehozása szempontjából. A vonal volt az uralkodó elv, amely a színt keretezte, és minden tárgy kontúrját a tapintható, illuzionisztikus, fiktív reneszánsz térben létrehozta.”¹⁶

A vázlatolást, azaz a kontúrok körülrajzolását (*circonscrizione*), mint szimbolikus absztrakciót fogták fel. A vonal, állítja Leonardo, nem létezik a természetben; a valóságban a vonal fogalma intellektuális módon jelenik meg, és nem ábrázol semmit. Azonban a vonal az egyén keze által jött létre. Ahogy a rajz a kézműves hagyománytól elválik, a műértők a személyiség kifejezésének tekintik, csodálják. A személyes vonás (kézjegy) különbözteti meg a művészt a művésztől, tehát megjelenik a „kézírás” minősége által meghatározott hierarchia.¹⁷

10 Petherbridge, Deanna: *The primacy of drawing. Histories and Theories of Practice*. New Haven, Connecticut, 2010, Yale University Press, p. 8

11 Merriam-Webster Dictionary

12 „The art or technique of representing an object or outlining a figure, plan, or sketch by means of lines” <http://www.merriam-webster.com/dictionary/drawing>

13 Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della Pittura, 1436*. Budapest, 1997, Balassi Kiadó, p. 101

14 Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della Pittura, 1436*. Budapest, 1997, Balassi Kiadó, p. 101

15 Alberti i. m. p. 103

16 Rose, Bernice: *Zeichnung heute. Drawing now*. Baden-Baden, 1976, Staatliche Kunsthalle, p. 7

17 Rose i. m. p. 8

A rajz, mint önálló művészeti ág elméletének kidolgozására (szemben a rajz gyakorlati oktatásával foglalkozó kézikönyvekkel), igazán csak a XIX. század végétől jelentek meg kísérletek, amelyek nagyrészt a strukturális paradigmákat követték, vagy a rajzi technikák, eljárások és stílusok köré rendszerezett, gyakorlati és történeti osztályozásokra alapozták őket.¹⁸ Ennek a rendszernek az alapjait a XX. század első felében Joseph Meder a rajzi technikákról és azok történetéről írt, összefoglaló igényű, több mint 700 oldalas könyvében fektette le.¹⁹ Meghatározása szerint a rajznak tisztán rajzszerűnek kell lenni („soll eine Zeichnung rein zeichnerisch sein”), „azaz a grafikai eszköz karakterét magán kell viselnie, a vonalakkal leegyszerűsített vagy befejezett jelleggel kell bírnia, amely csupán a formák és síkok leglényegesebb elemeit adja vissza, mégis a teljesség benyomását kelti.”²⁰ A meglehetősen tág definíciót később Winslow Ames amerikai művészettörténész „finomítja”, Meder könyvének igencsak „szabad”, átdolgozott fordításában.²¹

A vonal és a szín szembeállítására már a reneszánsz idején megkezdődik. Leonardo az első, aki a természethű ábrázolás felé vezető úton a vonalat el akarja hagyni. A velencei késő reneszánsz festő, Tiziano időskori festményei már csak színfoltokból állnak. Később a „débat sur le coloris” a francia akadémián folytatódik a XVII. században. A „művészettörténeti szkizma” a Poussinisták (Charles Le Brun és támogatói, akik a vonalat és a formát tartották az egyetlen és legfontosabb művészeti elemnek) és a Rubenisták között alakult ki (Roger de Piles és támogatói, pedig a szín felsőbbbrendűségét hirdették).²²

Le Brun befolyása alatt a francia akadémián a szín-ellenes dogma uralkodott, amely szerint a festmény szerkezete elsődlegesen a rajztól függ. A színt jelentéktelennek tartották, Le Brun úgy érvelt, hogy a rajz értelmet igényel, a szín azonban csak az érzékeket kényeztet; ezért a rajz ugyanannyira felsőbbrendű a színhez képest, mint az emberi ész az állati érzékekhez képest. De Piles ellenérvei szerint a színhasználat az egyetlen művészeti eszköz, amely csak a művészethez tartozik, illetve a szín és a fény természeténél fogva elválaszthatatlan egymástól.²³

A XIX. század elején még mindig érezhető kettősség a francia akadémián már hagyományossá vált szembenállás – Ingres, a rajz és a vonal pártfogója, Delacroix ellenében, aki a szín felsőbbrendűségét hirdeti. A vonal-szín ellentét rajz szempontjából érdekes adaléka, hogy a hagyományos felosztás szerint az akvarell és a pasztell a rajzi technikákhoz sorolandó. Ez a tény nehezíti a rajz önálló médiumként való definícióját.

John Berger rajzról írt könyvének²⁴ egyik esszéjében a rajzot általában monokróm, vagy csak részben színezett eszközként írja le, szemben a festéssel. A festmények a színeikkel, tónusaikkal, a szórt fényeikkel és vetett árnyékaikkal „a valósággal vetekszenek.”²⁵ „A rajzok nem tudnak. Az értékük abból a tényből következik, hogy diagrammatikusak. Egyszerű feljegyzések papírra.”²⁶

18 Petherbridge i. m. p. 8-9

19 Petherbridge i. m. p. 8-9

20 Meder, Joseph: *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*. Bécs, 1919, Kunstverlag Anton Scholl & Co., p. 11

21 Lásd Petherbridge könyvének 8. oldalán a 11. lábjegyzetet. In: Petherbridge i. m. p. 434

22 Barasch, Moshe: *Theories of Art from Plato to Winckelmann*. New York, 1985, New York University Press, p. 365–72

23 Itt tulajdonképpen Newton és Descartes követőinek szembenállását látjuk. Newton *Optikája* szerint a fény elválaszthatatlan a színtől, Descartes pedig úgy tartotta, hogy értelmünk azt mondja, a forma a tárgyban van és csak egy halvány érzet sugallja, hogy színes. A téma bővebb kifejtéséért lásd: William V. Dunning – *Changing Images of Pictorial Space*, New York, Syracuse University Press, 1991, p. 102–103

24 *Berger On Drawing*

25 Berger, John: *Disegnare sul carta*. In: Berger, John: *Sul disegnare*. Milano, 2007, Libri Scheiwiller, p. 66

26 Berger i.m. p. 66

MacFarlane és Stout a rajz definiálásának problematikájáról szóló írásaikban szintén a vonalat tartják a rajz egyik alapvető feltételének: „Mi határozza meg a rajzot? A vonal lehetne az állandó elem, függetlenül attól, hogy milyen módon, vagy hogyan állították elő.”²⁷ Más nézetek szerint, mivel sok vonalat egyáltalán nem használó rajz létezik, a választ máshol kell keresni. Matthias Bleyl állítása pedig miszerint csak a rajzra jellemző elem az, ami megkülönbözteti az egyéb művészeti ágaktól, nevezetesen a sötét-világos ellentéte, a tónuskülönbség.²⁸ Az állítás vitatható, hiszen túl tág teret hagy és olyan tulajdonságot határoz meg alapvetőként, amely jellemző lehet szinte bármely más képzőművészeti alkotásra.

A rajz elsőbbsége²⁹

Giorgio Vasari számára a *disegno* (mely egyszerre rajz és gondolat) volt a szépművészetek mozgatóelve. Az ideához, gondolathoz legközelebb álló művészeti ágat tartotta a Festészet, a Szobrászat és az Építészet szülőjének.³⁰ A rajzot helyezte előtérbe, a művészi alkotás intellektuális aspektusát elválasztotta a tárgyak létrehozásának, fizikai megvalósításának feladatától.

Vasari volt egyben az első, aki I. Cosimo de Medici³¹ nagyherceg pártfogásával, művészeti akadémiát alapított 1563-ban. A firenzei *Accademia del Disegno*-t, festők, szobrászok és építészek számára hozta létre. A rajz változik a legkevésbé, hitelesen közvetíti az eredeti elképzelést, ezért tartották a művészetek között a legmagasabb rangúnak. Ez volt egyben az első felsőoktatási intézmény művészek számára, amely értelmiségiek, és nem csupán kézművesek szakmai szövetsége volt. Vasari célja nem csak az volt, hogy magasabb szociális státuszt érjen el a művészek számára, hanem az, hogy olyan központot hozzon létre, ahol fiatal festők és szobrászok tanulhatják a rajzot, amely minden vizuális művészet alapja, ideértve az építészetet is.³² Elsőként szintén Vasari hozott létre csak rajzokból álló rendszerezett gyűjteményt. A rajzokat befejezett, önálló műalkotásként kezelte és öt nagyméretű albumba, a *Libro de' disegni*-be gyűjtötte össze őket.

A reneszánsz folyamán a rajz egyszerre volt költői és tudományos tény, amely a legmagasabb intellektuális hivatással bírt. Rajzolás nélkül lehetetlen volt a születő tudományokat, (anatómia, geometria és perspektíva) leírni, amelyek a természetben vagy az emberi képzeletben megjelenő tárgyak tudományos megértésének alapját képezték.³³

1607-ben Federico Zuccari³⁴ a rajzot metafizikai cselekvésként határozta meg, amelynek az eredete Isten tudatában keresendő. A rajzon belül is megkülönböztet *disegno interno* és *disegno esterno*. A *disegno* fogalmát egy szintre helyezi az *idea* hagyományos fogalmával. Panofsky azt írja *Idea* című könyvében: „Teljesen a kor szellemében és jó arisztotelészi-skolasztikus módra a szerző abból indul ki, hogy annak, aminek meg kell nyilvánulnia a műben, először a művész elméjében

27 MacFarlane, Kate; Stout, Catharine: Drawing off the Page. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 212

28 Bleyl, Matthias: *Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: Warum die Linie nicht wesentlich ist*. In: *Kunstforum International* nr.196, 2009, p. 73–79

29 *A primacy of drawing* angol kifejezést többféleképpen lehet magyarra fordítani. Értik az időbeli előbbségre, arra, hogy a rajz volt a legelső, legegyszerűbb, azonnal rendelkezésre álló művészeti eszköz. Erre Deana Petherbridge a „the primal nature of drawing” kifejezéssel utal. Itt az elsőbbség a gondolathoz, ideához való (közvetlen) közelséget jelzi.

30 Petherbridge, Deanna: Nailing The Liminal: The Difficulties of Defining Drawing. In: Gardner, Steve (Szerk.): *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Bristol, 2008, Intellect Books, p. 28–29

31 I. Cosimo de' Medici (1519–1574), a Medici-család tagja, Firenze hercege, majd Toszkána nagyhercege.

32 Edgerton, Samuel Y.: Galileo, Florentine „Disegno” and the „Strange Spottedness” of the Moon. In: *Art Journal*, vol. 44, Nr.3, Art and Science: Part II., Physical Sciences, 1984, p. 225

33 Rose, Bernice: *Zeichnung heute*. In: Rose, Bernice: *Zeichnung heute. Drawing now*. Baden-Baden, 1976, Staatliche Kunsthalle, p. 7

34 Federico Zuccari (vagy Zuccaro) (1542–1609) manierista festő, a római Szent Lukács akadémia megalapítója.

kell megszületnie.”³⁵ A *disegno interno* (az idea), amely az elkészítést megelőzi, vagy attól teljesen független, az emberi tudatban csak Istenen keresztül jöhet létre;³⁶ az ember számára az idea csupán egy szikrája az isteni léleknek.³⁷ A *disegno esterno* a gondolat külső, látható formája, maga – legyen az képi, plasztikus vagy építészeti – a művészi ábrázolás.³⁸

MacFarlane és Stout szerint „talán a rajz fő jellegzetessége az, hogy a legközvetlenebb és hatékonyabb módon teszi lehetővé a művész számára gondolatainak és érzelmeinek kifejezését.”³⁹ „A rajz közvetlen kapcsolatban áll a gondolattal és magával az ideával.”⁴⁰ Bryson is hasonló következtetésre jut, néhány kijelentésével megidézve a francia akadémián folyt vitákat. „A rajzolt vonal talán sokkal közelebb van, közvetlenebb a művész gondolatához és érzékeléséhez, mint a vonal, amelyet a vászonra készítenek.”⁴¹

A '60-as években a konceptuális művészet megjelenésével a gondolat döntő szerephez jut. Sol LeWitt olyan művészetet mutat be, ahol az idea és a látvány kölcsönös függésben van. A gondolati folyamatok és a vizuális folyamatok ugyanolyan lényegesek. Joseph Kosuth, megkérdőjelezve az esztétikai formalizmust, azt állította, hogy a gondolat önmagában lehet művészet. A hangsúlyt a materiális és vizuális tartalomról a konceptuálisra helyezte – a látásról az olvasásra.⁴² Avis Newman megközelítése szerint a rajz egyenlő a gondolattal. Nem létezik *a priori*, a készítés közben alakul ki.⁴³

Transzparencia

A festett képen a korábbi állapotokat (és a vázlatrajzot) mindig kitakar(hat)ja az újabb felvitt festékréteg. A rajz esetében, a korábbi vonalak mindig láthatóak. A javításokat és a hordozót mindig érzékeljük. Walter Benjamin szerint a grafikus vonal területet jelöl ki, eggyé válva a háttérrel határozza meg azt. Ennek megfelelően a grafikus vonal csak e háttérrel ellentétben létezhet, így az a rajz, amely teljesen befedi a hordozóját, már nem rajz többé.⁴⁴ A rajz esetén a hordozófelület mindig elsődleges szerepet játszik.

Meder azt írja, hogy „A rajz egyedi műtárgy (gyakran előkészítő eszköz egy jobban kidolgozott műalkotáshoz, de saját jogán is önálló mű), amelynek technikája grafikus, közelebb áll az íráshoz, mint a festészetéhez; hordozófelülete általában papír, amelyet nem fed el teljesen.”⁴⁵

-
- 35 Panofsky, Erwin: *Idea. Adalékok a régebbi művészettörténet fogalomtörténetéhez*. Budapest, 1998, Corvina Kiadó, p. 49
- 36 Zuccari, Federico: *L'idea de pittori scultori ed architetti (1607)*, Róma, 1768, Stamperia di Marco Pagliarini, p. 6–8, p. 10
- 37 A *disegno* szót *Segno di Dio in noi*-ként jelöli meg. Zuccari, Federico: *L'idea de pittori scultori ed architetti (1607)*, Róma, 1768, Stamperia di Marco Pagliarini, p. 164
- 38 Zuccari, Federico: *L'idea de pittori scultori ed architetti (1607)*. Róma, 1768, Stamperia di Marco Pagliarini, p. 68–69, p. 72
- 39 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: *Drawing off the Page*. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 212
- 40 Dexter, Emma: Introduction. In: *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London, 2005, Phaidon Press, p. 9
- 41 Bryson, Norman: *A Walk for a Walk's Sake*. In: Newman, Avis – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, New York, 2003, The Drawing Center, p. 151
- 42 *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. London, 2008, I. B. Tauris, p. XIV
- 43 Lásd Catherine de Zegher interjút Avis Newmannal. In: Newman, Avis – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, New York, 2003, The Drawing Center, p. 232
- 44 Benjamin, Walter: *On Painting, or Sign and Mark*. In: Jennings, Michael W.– Doherty, Brigid – Levin, Thomas Y. (Szerk.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. London, 2008, The Belknap Press of Harvard University Press, p. 221
- 45 Meder, Joseph: *The Mastery of Drawing*., New York, 1978, Abaris Books, vol. 1, p. 14

Sok XX. századi és kortárs elemzésben a rajz alapvető tulajdonságának a transzparenciáját tekintik. „A rajz átlátszóságának mítosza úgy tartja, hogy a vonal valami, amit a művész tudatának legbelső magvából „ki-fejez” („ex-pressed”), mint kisugárzást, egy láthatatlan mentális esemény nyomát.”⁴⁶ Vagy: „a rajzolt vonal mindig nyers, örökké látható. Nincs láthatatlanná tevő köpenye, hogy elrejtse megszületését.”⁴⁷

Emma Dexter azt írja, hogy „maga a rajz aktusa őszinteséget és transzparenciát jelez. Minden jel és nyom, szándékos vagy nem, ott marad, örökké láthatóan.”⁴⁸

Papír

A reneszánsz Itáliában a rajzolás⁴⁹ szempontjából a papír volt a kulcs – az új gondolatiság megjelenése egybeesik elterjedésével.⁵⁰ A papírkészítés Itália déli részén, Szicíliában már a XI. század végén megjelent,⁵¹ a középső és északi területeken pedig egyáltalán nem használták.⁵² A papír nagy részét spanyol területekről és Bizáncból importálták még a XIII. században is, és az északi területeken kezdték előállítani (eleinte rossz minőségben).⁵³ Csak a XV. században terjed el annyira a papírkészítés itáliai területeken, hogy nagyobb mennyiségben (és használható minőségben) hozzáférhető lett a művészek számára – korábban az importált papír nagyon drága volt. A művészek csak a végső *modello*, azaz a szerződési rajz létrehozásához használták, ennek alapján készítették el a megrendelt műalkotást.⁵⁴ Az előkészítő rajzokat fa- és viasztáblákra vázolták. Ezeket a rajzokat később letörölték, hogy újakat készíthessenek a helyükre. Nem volt önálló értékük és nem őrizték meg őket.⁵⁵ Csak a modellkönyvek számára készítettek tartós pergamen felületre rajzokat. Ezeket „a mester készítette, hogy a műhelyének tanulói le tudják azt másolni. Míg a rövid életű előkészítő rajzok csak azért születtek, hogy általános dizájnokokat, terveket bizonyos szituációkhoz igazítsanak, addig a modellkönyv volt az, amely a művészethez való általános hozzáállást példázta.”⁵⁶ A papír tette lehetővé, hogy gondolataikat könnyen, gyorsan és egyszerűen jegyezhesék le és szabadon kísérletezhessenek különböző rajzi megoldásokkal.

John Berger szerint: „A titok maga a papír. A papír válik azzá, amit a vonalakon keresztül látunk és mégis saját maga marad.”⁵⁷ A vonalak által keretezett papír átváltozik, emberi bőr, drapéria vagy táj lesz, még akkor is, ha nincs tónusozva. Berger megállapítása azonban nemcsak a papírra, hanem bármilyen hordozófelületre érvényes lehet, hiszen a rajz nem csak és kizárólag a papírt képes átminősíteni.

46 Bryson, Norman: A Walk for a Walk's Sake. In: Newman, Avis – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, New York, 2003, The Drawing Center, p. 154

47 Bryson, i.m. p. 149

48 Dexter, Emma: Introduction, in: Vitamin D: *New Perspectives in Drawing*, Phaidon Press, 2005, p. 5

49 Tehát a rajzban való gondolkozás, vázlatolás, kísérletezés és természet után készült tanulmányok tekintetében.

50 Wigley, Mark: Paper, Scissors, Blur. In: Wigley, T Mark – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Activist Drawing. Situationist Architectures From Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, Massachusetts, 2001, MIT Press, p. 38

51 Bloom, Jonathan M.: *Paper before Print. The History and Impact of Paper in the Islamic World*. New Haven and London, 2001, Yale University Press, p. 209

52 Bloom, i.m. p. 209

53 Bloom, i.m. p. 210–211

54 Wigley, Mark: Paper, Scissors, Blur. In: Wigley, T Mark – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Activist Drawing. Situationist Architectures From Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, Massachusetts, 2001, MIT Press, p. 38

55 Wigley, i.m. p. 38

56 Wigley, i.m. p. 39

57 Berger, John: *Disegnare sul carta*. In: Berger, John: *Sul disegnare*. Milano, 2007, Libri Scheiwiller, p. 66

A XX. század folyamán a rajz gyökeresen átalakult és a többi művészeti ággal egyenértékűvé vált. Ez a változás, azonban már a XIX. század végén megkezdődött. A művészek ellenszegültek a rajz régi hagyományainak, elutasították a konvencionális anyagokat. Új gyakorlatokat, új eszközöket találtak ki, amelyekkel nem csak a rajz terét, felfogását, de általában véve az alkotás módját is megváltoztatták.⁵⁸ Bernice Rose 1976-os könyvében a kortárs rajzzal kapcsolatban megjegyzi: „A rajzot úgy tekintik, mint mezőt, amely egy kiterjedésű a valós térrel. Többé már nincs alávetve az illúzióknak, a világ többi részétől elkülönített tárggyá vált. Az illúzió tere megváltozik, összeolvad a világ valós terével, de ezzel elveszti az objektív, hagyományos jellegét és szubjektívvá válik, amely csak az egyén érzékelésével fogható fel.”⁵⁹ A rajzi vonal elhagyta a papír anyagát és kétdimenziós felületét, hogy eggyé váljon a szobrászattal. A művészeti ágak összeolvadnak és egyre nehezebb a különböző médiumokat önállóan, elkülönítve definiálni.

58 Hauptman, Jodi: Imagination without Strings. In *Drawing from the Modern, 1880–1945*. New York, 2004, MOMA, p. 17
59 Rose, Bernice: *Zeichnung heute. Drawing now*. Baden-Baden, 1976, Staatliche Kunsthalle, p. 14

Michelangelo ajándékrajzai

A rajzot a történelem folyamán szinte mindig, mint előkészítő (segéd)eszközt használták. A gondolatok gyors és könnyű rögzítésének médiuma volt. Az első önálló, szuverén műalkotás értékű rajzok között Michelangelo ajándék rajzait kell megemlíteni.⁶⁰ A Tommaso de' Cavalieri és Vittoria Colonna számára készült befejezett rajzok célja önmagukban rejlik, nem festmény vagy szobor előkészítő vázlatai. A művészet történetében hasonló típusú rajzok, amelyeket szeretet vagy nagyrabecsülés jeleként adnak, nem rendelkeztek precedenssel. Sokkal inkább a szociális kapcsolattartás módozataihoz sorolhatnánk, mint a levélíráshoz, vagy ajándékozáshoz.⁶¹

Az *Álom* (*Il Sogno*) című rajzot, Michelangelo 1533 körül készítette, Tommaso de' Cavalieri számára. Vasari feljegyzi, hogy négy további ajándékrajz, a *Ganümedész elrablása*, a *Titüosz büntetése*, a *Phaeton bukása* és a *Gyermekek Bacchanáliája*, mind De' Cavalieri, fiatal római nemes számára készült, aki az 1530-as években Michelangelo vonzalmának tárgya volt.⁶² Judith Anne Testa megfigyelte, hogy az álm középítő meztelen alakja több variációban felbukkan, mind a *Ganümedész*, mind a *Titüosz* és a *Phaeton* rajzokon. A figura vizuális kapcsolatot képez a műalkotások között, és azt sugallja, hogy eredetileg, mint közös egység, csoportként készültek.⁶³

Michelangelo sok tanulmányában láthatunk befejezetlen alakokat. Az *Álom* azonban nem félkész munka; a középben lévő meztelen alak befejezettsége, és a körben található alakok befejezetlensége tudatos választásnak tűnik.⁶⁴ Természetesen a rajz az időt, valamint a „közvetlen beavatkozások hatásait is őrzi. Az alakok által képzett ív szexuálisan erőteljesebb képi elemeket is tartalmazott, amelyeket később kiradíroztak. A befejezettség különböző szintjei mindenhol következetesek a képen, ezért úgy gondolom, hogy az ív ködös formája szándékos hatás, nem az idő és a ráakódott évszázadok terméke.”⁶⁵

A körben elhelyezkedő alakok – a gyorsan felskiccelt fejektől a plasztikusabban ábrázolt testekig – folyamatot ábrázolnak, amely a tomboló alkotói vágytól a gondos-szorgalmas befejezésig terjed. A Cavalieri rajzoknak eredetileg gyakorlati funkciója volt. Vasari szerint Michelangelo azért küldte őket az ifjúnak, akit „végtelenül szeretett, jobban, mint a többieket”, mert „rajzolni tanult.”⁶⁶ (Lehetséges, hogy csak a rajzok eredeti, intim szándékát akarta leplezni). Michelangelo szokása volt, hogy rajzokat és rajzmintákat biztosított művészek számára, mindez azt bizonyítja, hogy rajzai közkézen forogtak. Voltak köztük személyes és tanítási céllal készültek is. Ebből a kontextusból szemlélve, lehetséges, hogy a fiatal meztelen alak megisméltése a Cavalieri sorozatban didaktikai funkcióval bírt, amely lehetővé tette a művész számára, hogy demonstrálja a lehetőségeket, amelyeket az alak magában foglalt. A *Titüosz büntetésének* hátoldala alátámasztja ezt a lehetőséget: alakját átrajzolták a papír másik oldalán, és feltámadt Krisztussá alakították. Feltehető, hogy Michelangelo maga kopírozta át, mielőtt átadta, de az is lehetséges, hogy Cavalieri készítette a másolatot.

60 Noha mások is készítettek olyan rajzokat, melyeket önmagukban kész műalkotásként kezelhetünk, pl. Albrecht Dürer.

61 Ruvoldt, Maria: *Michelangelo's dream*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 1 (2003. március), p. 86

62 Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1568). Torino, 1986, Einaudi, p. 285

63 Judith Anne Testa – *The Iconography of the Archers: A Study in Self-Concealment and Self-Revelation in Michelangelo's Presentation Drawings*, *Studies in Iconography* 5, Northern Kentucky University, 1979, p. 45–72.

64 Ruvoldt, i.m. p. 86

65 Ruvoldt, i.m. p. 86

66 Ruvoldt idézi Vasarit, In: Ruvoldt, i.m. p. 94

Rembrandt *album amicorum* rajzai

Önálló rajzok készítésére a későbbi korokban egyre gyakrabban találunk példákat. A XVII. században Rembrandt *album amicorumokba* készít rajzokat, melyek egyszerre tűnnek befejezetlennek és kész műalkotásoknak. Az *album amicorum (liber amicorum)* olyan könyv, amely rajzokat és a tulajdonosnak ajánlott versek gyűjteményét tartalmazza. Általában a barátság vagy a tisztelet kifejezéséeként, ajándékba adták. Ilyen célból készítette 1652-ben Rembrandt a *Homérosz felolvassa költeményeit* című rajzot, Jan Six (Joannes Sicx) számára. Elemei kész műalkotásról árulkodnak; a kompozíció körül gyors vonalakból készült boltív képszerű keretet ad a rajznak. Az ismételt, laza vázlatvonalakkal ellentétben (amelyeket tanulmányrajzok köré szoktak húzni), ezek a kompozíció határozott keretét adják. Nincs az előkészítő tanulmányokra jellemző, töredezett motívumismétlés sem, amely megzavarhatná a rajz integritását.⁶⁷

Egyéb elemek azonban azt sugallják, hogy a műalkotás a készülés állapotában van: Rembrandt nem lavírozott, elhagyta az alakok belső modellálását, szűkös eszközkészlettel, könnyedén vázolta fel a tömörszerű figurákat. A javításokat, például a bal sarokban ülő figura lábainak átalakítását nem fedte el testszínnel vagy lavírozással. Később adta hozzá a jobb alsó sarokban lévő figurát, és nem tüntette el az alapvonalat, amely félbevágja az alak fejét. Ezáltal lehetővé válik, gondolatmenetének, az alkotás egymást követő állapotainak megértése.

Rembrandt másik *album amicorum* rajza a *Simon a templomban* (1661), amit Jacobus Heyblocqnak, az amsterdami latin iskola tanítójának készített, ugyanezt a kettősséget mutatja. A figurák – Mária, József és Simon, valamint (alig láthatóan) a gyermek Krisztus, aki az idős ember karjaiban fekszik – a keretet jelző vonalak közé vannak bezárva. Csakúgy, mint a *Homérosz felolvassa költeményeit* címűt, ezt a lapot is aláírta, datálta, és elajándékozta, befejezett műalkotásként. Ennek ellenére a rajz befejezetlennek, vázlatosnak tűnik. A figurákat körbeíró vonalak nem folyamatosak, töredezetek, szögletesek, keresztezik egymást. Nagy, szabálytalan lyukakat hagyott, amelyeken keresztül a papír színe kilátszik, amivel valós dolgokra utal. Például Simon erősen megvilágított szakállára.⁶⁸

Rembrandt *album amicorum* lapjai időben nagyon távol vannak egymástól, és látszólag tárgyukban is függetlenek, mégis konceptuális kapcsolat van köztük. Nem más munkákhoz készült tanulmányok, hanem önmagukban kész rajzok. Nem magáncélra készültek, hanem mások által is látható rajzokként – noha korlátozott kör számára. Ez utóbbi tény azért is figyelemre méltó, mert Rembrandt saját rajzait tematikájuk szerint rendezte albumokba, valószínűsíthetően saját maga vagy műhelye számára. Így magától értetődően nagyon kevés rajz hagyta el a műhelyt, és keveset is adtak el.⁶⁹

Ez a kettősség nagyon szembeűnő Rembrandt más *album amicorum* rajzain is. Annak ellenére, hogy teljesen ellentétes a folyamatos vonalokból álló vázlatolási stílussal, amelyet elődei használtak, Rembrandt durva, vázlatos tollvonásai a befejezetlenség érzetét keltik. Ugyanakkor ajándékrajzai a keret, az aláírás, a dátumozás és a barátok albumaiba behelyezésével azon szándékáról árulkodnak, hogy kész műalkotásnak tekintette őket. Emellett „a vázlatosság nem csak a rajzokra korlátozódott. A radikális vázlatosság, befejezetlenség és a képi befejezettség egysége alapvető jellegzetessége Rembrandt sok festményének, nem beszélve számos rézkarcáról, amely egyszerre tűnik befejezettnek és befejezetlennek, legutolsó, aláírt állapotában.”⁷⁰

67 Nicola Courtright: *Origins and meanings of Rembrandt's Late Drawing Style*. In: *The Art Bulletin*, vol. 78., no. 3, 1996, p. 488

68 Courtright, i.m. p. 489

69 Egészen, amíg gazdasági helyzetének romlása nem kényszerítette erre élete vége felé.

70 Nicola Courtright: *Origins and meanings of Rembrandt's Late Drawing Style*. In: *The Art Bulletin*, vol. 78., no. 3, 1996, p. 491

2

2. RAJZ ÉS TÉR

Ebben a fejezetben a képsík mögötti és a valós tér viszonyának rövid történeti áttekintését vázolom fel, a fontosabb fordulópontokat, eseményeket foglalom össze. A XX. század előtt a rajz, mint önálló képzőművészeti ág nem létezett, ezért a képi tér történetének felvázolásakor a festészet tereit is tárgyalom. Festészet alatt a nyugat-európai művészettörténet festészetét értem, más kultúrák képi tereinek tanulmányozása túlmutatna e dolgozat keretein. Léteztek korábban is olyan műalkotások, amelyeknél valószínűleg a képsíkon kívülre nyúlt az ábrázolt tárgy, alak, illetve a fiktív téren kívüli illúziót adott. Megemlíthető a barlangfestmények esetében az anamorfózis, amelyet a feltételezések szerint az őskori barlangfestők használtak, hiszen esetenként csak ferdeszögben láthatták az ábrázolt állatokat, egyenetlen felületeken.⁷¹ Egyiptomi festett fali domborművek esetén a mélyített kontúr és a színek plasztikussá változtatták az alakokat, amelyek így kiemelkedni látszottak a kép síkjából. Az ókori görögöktől is maradtak fenn beszámolók „lassított” perspektivikus ábrázolásokról.⁷² Úgy gondolom, hogy az említett alkotások esetén csak feltételezésekre és szóbeli információkra támaszkodhatunk, ennek okán nem tárgytam ki a dolgozat körét ezekre a művekre.



5. ábra Az ún. Héphaisztion-mozaik és szignatúrája

71 Lásd: Ravillious, Kate: *Messages from the Stone Age* című cikkét. In: *New Scientist*, 2010. február 20., p. 30–34; Valamint: Aujoulat, Norbert: *Lascaux: Movement, Space and Time*. New York, 2005, Harry N. Abrams Inc.

72 Nicéron hivatkozik Pliniusra. In Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou Traumatargus Opticus*. 1984, Párizs, 1997, Flammarion, p. 16–19; Bővebben lásd az anamorfózisról szóló fejezetet.

Nem fértek a dolgozat keretei közé a „csaliképek”, a *trompe l’oeil* festmények sem, csak amennyiben téri problémákat is érintenek. A hangsúlyt a tériségre helyezem, nem tárgyalom az olyan, egyébként, művészeti szempontból rendkívüli alkotásokat, mint a Héphaisztion mozaik szignatúrája,⁷³ amely parányi mozaikkövekből kirakott „pergamen fecnire” van írva (5. ábra). A 6,3×6,3 méteres gazdagon díszített padlózat III. Attaiosz számára készült,⁷⁴ i.e. 150 körül. A fecni azt az illúziót kelti, mintha véletlenszerűen elejtett pergamendarab heverne a mozaikpadlón. A nézőtávolság rögzített, a néző magasságának felel meg, azonban a nagyon kisméretű mozaikkövek már ekkora távolságból is összeolvadnak és festett kép hatását keltik. A szignatúra megoldása a reneszánsz korabeli *cartellinokat* idézi. A kép ezen része tehát a képsíkon túl nyúlik, azt az érzést keltve, mintha a pergamen a néző és nem a kép terének része lenne.



6. ábra Héraклитosz – A „takarítatlan étkező”

73 HEFAISTIÓN EPOEI – (gör.) készítette Héphaisztión.

74 III. Attalosz Philometor Euergetész (Kr. e. 171–Kr. e. 133), Pergamon utolsó királya (i.e.138 és i.e.133 között).

Másik fontos görög példa az ún. *asarotos oikos*, a „takarítatlan étkező” mozaik, amelyet Héraklitosz készített i. sz. 130 körül, Sosus i.e. II. századi, szintén pergamoni mozaikja alapján (az eredeti eltűnt). A padlón korábbi étkezések maradványainak ábrázolását látjuk (6. ábra). A hulladék a földön hever, látszólag a néző saját terében, a mozaikpadlóra szórva.⁷⁵

A kép egy része mindkét esetben látszólag „átlóg” a néző terébe, azonban mégsem áll kapcsolatban vele, azaz nem változtatja meg, nem minősíti át. Sok hasonló *trompe l'oeil* képet készítenek a későbbi korokban, történetük áttekintése azonban nagyon kitágítaná a dolgozat kereteit.

75 „A leghíresebb mester ebben a műfajban Sosus volt, aki Pergamonban készített egy padozatot, amit »takarítatlan étkezőnek« neveznek. Ugyanis apró és különféle színű kavicsokból úgy rakta ki egy lakoma földön heverő hulladékait, amiket egyébként ki szoktak seperni, mintha otthagyták volna őket. Csodálatra méltó ezen a mozaikon egy galamb, amely iszik és közben a feje árnyékot vet a vízre, míg a többi galamb a napon sütkérezik egy nagy ivóedény száján tollászkodva.” In: Plinius: *Természetrész. Az ásványokról és a művészetekről*. XXXVI. könyv, LX. 184., Budapest, 2001, Enciklopédia Kiadó, p. 283

TÉR A KÉPSÍK MÖGÖTT (A XX. SZÁZADIG)

A reneszánsz perspektíva előzményeit, a téri ábrázolási módszerek hagyományos képzőművészeti módszereit tanulmányozom. Főleg azokat az alkotásokat emelem ki, melyek tematikámat érintik és a képsíkon kívüli térrel is kapcsolatban állnak.

A „fordított perspektíva”

A nyugati festészet, önálló művészeti korszakként, a bizánci festészet hagyományainak meghaladásával kezdődik. Első képviselőinek Cimabue-t, Duccio-t és Giotto-t tartjuk. A nyugati festészet képi terének kialakulása szempontjából fontos, ezért a bizánci festészetet és azon belül a „fordított perspektíva” jelenségét tárgyalom először.

A hagyományos művészettörténeti fogalmak szerint a „fordított perspektíva” vonalai nem a festmény felszíne mögött, a végtelenben találkoznak, hanem a kép síkja előtt. Egy pontban a néző előtt⁷⁶ vagy a nézőben. E felfogás valószínűleg a festészet történetének első pillanata, amikor a képen belüli tér és a valós tér összekapcsolódik. A néző válik, vagy válhat a tér enyészpontjává, amely a képsík mögött van és számára elérhetetlen.⁷⁷ Az újabb kutatások azonban rávilágítanak ezen elméletek következetlenségeire, hibáira.

A „fordított perspektíva” fogalmát Oscar Wulff alkotta meg 1907-ben. Tőle vette át Pavel Florenszkij, majd később az orosz művészettörténészek újabb generációi. Pl.: Lev Zsegin, Borisz Uszpenszkij.⁷⁸ Clemena Antonova könyvében⁷⁹ a „fordított perspektíva” fogalmának kiterjedt vizsgálatát és kritikáját olvashatjuk. Rámutat a fogalom használatának és definiálásának eredendő helytelenségére. Wulff nyomán, az orosz művészettörténészek a lineáris perspektíva fogalmából vezetik „vissza” a „fordított perspektíva” fogalmát. A szerző szerint anakronizmus, hiszen a reneszánsz perspektíva első dokumentált felbukkanása előtt⁸⁰ már évszázadokkal korábban alkalmazták bizánci ikonfestők. Úgy látja, az európai szerzők „unalomig ismétlik”, hogy a fordított perspektívában az enyészpont nem a képben, hanem a kép előtt van.⁸¹ Rámutat arra, hogy a „fordított perspektíva” alapján készült kép a tárgy különböző nézőpontjainak szintézisét jeleníti meg, nem csak egy aspektusát, ahogyan a lineáris perspektívában.⁸² A különböző képsíkok szimultán leképzésének elve, általában az építészeti elemeknél a legfeltűnőbb, de nem ritka a sokkal bonyolultabb formák, például az arc esetében sem.

76 Lásd: Florensky, Pavel: Reverse Perspective. In: Mislér, Nicolette (Szerk.): *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*. London, 2002, Reaktion Books, p. 197–272; Zsegin, Lev F.: A festészeti mű nyelve. Formakonvenció a régi művészetben. I. fejezet. In: Mezei Ottó (Szerk.): *Tér a képzőművészetben*. Budapest, 1987, Múzsák Közművelődési Kiadó, p. 49–100

77 Más magyarázat szerint nem a néző nézi a képet, hanem a kép a nézőt. A Isten nézi az embert, Isten a valóság, az ember a kép.

78 Antonova, Clemena: *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*. London, 2009, Ashgate Publishing Limited, p. 29–31

79 Antonova, Clemena: *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*. London, 2009, Ashgate Publishing Limited

80 Brunelleschi utal rá egy levelében, 1413-ben, lásd: Martin Kemp: *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, 1992, p. 12

81 Antonova a következő szerzőkre hivatkozik: Mathew, Gervase: *Byzantine Aesthetics* (London, 1963), p. 33; Quenot, Michel: *The Icon: Window on the Kingdom* (London, 1992), p. 106; Robinson, Stuart: *Images of Byzantium* (London, 1996), p. 20; Sandler, Egon: *The Icon: Image of the Invisible* (Redondo Beach, CA, 1988), p. 127. In: Antonova, i.m. p. 106, 4. lábjegyzet

82 Antonova, i.m. p. 41

Zsegin szerint ez képi az alapját az orosz ikonok meglehetősen elterjedt szentábrázolásainak, ahol a homlokok túlzottan nagyméretűek. Az eltúlzott homlok háromszög fejformát hoz létre, amit a szakáll⁸³ is hangsúlyoz.

Általában elkerüli a kutatók figyelmét, hogy ez a háromszögforma annak az eredménye, hogy az arc felső részéhez, valamint a profilhoz további síkokat adnak hozzá. Ha síkok szintéziseként magyarázzuk a képalakítást, akkor az ilyen típusú interpretáció alternatívát jelent: ⁸⁴ „a füleket mindig fedetlenül mutatják, azért teremtettek, hogy hallhassák és megérthessék az isteni parancsolatot.”⁸⁵ Antonova szerint valójában a szentek fülét az ikonokon leginkább úgy ábrázolják, ahogyan profilból látszanak, ezt adják hozzá a frontális nézethez. Ugyanez magyarázza a gyakran előre ugró homlokot is.⁸⁶

Antonova úgy tartja „az ikont saját elvei alapján kell megérteni: ennek lényege pedig [...] annak a teológiai dogmának a kifejezése, amely Isten időtlen örökkévalóságát és mindenütt jelenlétét vallja. A kettő szorosan összefügg: az időfelfogásból egyenesen következik a számunkra szokatlan térszemlélet és térábrázolás az ikonon.”⁸⁷ Florenszkij a „kiegészítő síkok” elméletéből indul ki, melyet *Fordított perspektíva*⁸⁸ című írásában vet fel, de nem dolgozza ki. „Antonova számára a »fordított perspektíva« nem a lineáris perspektíva megfordítása, és nem az ezt »kiegészítő síkoké«, hanem helyettük az »egyidejű síkoké«, amelyek nem láthatóak egyszerre egy azonos nézőpontból az ikonon. Az »egyidejű síkokban« ábrázolással áll elő az, ahogyan Isten látja a világot. Ezen látásmód révén van jelen Isten az ikonon.”⁸⁹

A fentieket figyelembe véve a „fordított perspektíva” és az enyészpont fogalmának használata helytelen az orosz ikonok esetében. Olyan ideák alapján magyarázza, amelyek ismeretlenek voltak a bizánci és orosz festők számára. Ha a „fordított perspektíva” szimultán síkok ábrázolása, akkor Isten mindenütt jelenlétének és időtlenségének, az Isten szeme általi látásnak a képi metaforája, tehát nincs értelme számon kérni az egy pontba összetartó egyeneseket, sem egy, az ikon felszínén kívül található enyészpontot. Így a közvetlen kapcsolat a képi tér és a valós tér között nem létezik. A kapcsolat kialakulását a művészet történetének egy későbbi pontján kell keresnünk.

A reneszánsz perspektíva előélete

A világtörténelem folyamán a görög-római művészet⁹⁰ és az itáliai reneszánsz⁹¹ használt olyan rendszert, amely a világot és a teret euklideszi módon tudja leképezni. „Az általános hit szerint a görögök találták fel a perspektívát... a rómaiak fejlesztették tovább, majd elveszett a középkorban... Később, a reneszánsz idején, Itáliában fedezik fel újra.”⁹² A görög-római és a reneszánsz perspektíva, látzólagos hasonlósága ellenére nem ugyanaz, sem gyakorlatban, sem elméletben.

83 Zsegin, Lev F.: A festészeti mű nyelve. Formakonvenció a régi művészetben. I. fejezet. In: Mezei Ottó (Szerk.): *Tér a képzőművészetben*. Budapest, 1987, Múzsák Közművelődési Kiadó, p. 53–54; valamint: Antonova, Clemena: *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*. London, 2009, Ashgate Publishing Limited, p. 41

84 Antonova, i.m. p. 41

85 Robinson, Stuart I.: *Images of Byzantium. Learning about Icons*. London, 1996, Loizou Publications, p. 23

86 Antonova, i.m. p. 41

87 Sashalmi Endre: *Tér, idő és jelenvalóság az ikonon. Isten szemével látni a világot, Clemena Antonova könyvének recenziója*, in: Klió, történettudományi szemlélő folyóirat, 2010/3. 19. Évfolyam, <http://www.c3.hu/~klio/klio103/klio018.html>. Utolsó lehvás: 2011.08.11.

88 Lásd: Florensky, Pavel: *Reverse Perspective*. In: Mislér, Nicolette (Szerk.): *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*. London, 2002, Reaktion Books, p.197–272; Zsegin, i.m. p. 49–100

89 Sashalmi Endre: *Tér, idő és jelenvalóság az ikonon. Isten szemével látni a világot, Clemena Antonova könyvének recenziója*, in: Klió, történettudományi szemlélő folyóirat, 2010/3. 19. évfolyam, <http://www.c3.hu/~klio/klio103/klio018.html>. Utolsó lehvás: 2011.08.11.

90 A görögök által feltalált perspektivikus módszert a rómaiak fejlesztették tovább, mivel azonban a két módszer azonos alapokon nyugszik, egyként tárgyalom őket.

91 Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press, p. 2

92 Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press, p. 2

A görögök perspektívája nem rendelkezett egyetlen enyészponttal, ahol a párhuzamos egyenesek találkoznak, és ahonnan a néző képen kívüli pozíciója megszerkeszthető. Minden egyes tárgynak saját, különálló perspektívája és enyészpontja volt.

Erwin Panofsky szerint a római festészet az euklideszi matematika és optika által meghatározott alapelveket követ, miszerint az ortogonálisok (párhuzamos vonalak, amelyek a mélységbe vezetnek) összetartanak. A tárgyakat a távolban kisebbnek ábrázolják, mint azokat, amelyek az előtérben vannak. A tárgyak rövidülnek, azaz a kerekeket és páncélokat ellipszisként ábrázolják. Ebben a rendszerben az összetartó ortogonálisok ritkán találkoznak egyetlen pontban. Az ortogonális vonalak gyakran halcsont mintát alkotnak („halcsont-perspektíva”). A római festészet térileg inkoherens világot ábrázol: „Sziklák, fák, hajók és kis figurák szabadon szóródnak szét, hatalmas területeken; de a tér és a tárgyak nem olvadnak össze egyesített egészként. A tér nem terjed tovább a látóterünkön.”⁹³

A görög és római festők minden tárgyhoz saját nézőpontot határoztak meg, amely közvetlen kapcsolatban állt az ábrázolt tárggyal. A festő ezután újabb és újabb nézőpontot vett fel a következő tárgyhoz. Így, minden egyes tárgy és figura saját, különálló nézőpontot kapott. Ennek következtében a tárgy és figura saját különálló terét foglalta el. Nem volt téri kapcsolatuk egymással a festményen belül. Római festők használtak enyészpontokat, de inkonzisztens módon. Csak olyan építészeti elemeken, melyeket nagyméretben ábrázoltak. A kisebbeket pedig úgy, hogy a tetejük ferdén lefele dőlt, az alapvonaluk pedig fölfele.⁹⁴

Ezzel szemben a reneszánsz festők, minden egyes tárgyat és figurát ugyanabból a nézőpontból ábrázoltak. Ezért az ábrázolt tárgyak enyészpontja megegyezett, egyesítve és összekapcsolva az egyik tárgyat a másikkal, ugyanazon képi téren belül. Az egyesített térnek két jellemzője volt, egészen Picasso művészetéig: egyrészt az egyesített nézőpont, másrészt az összefüggő, egységes téri kapcsolat a festmény összes alakja és tárgya között.⁹⁵ William V. Dunning könyvében megjegyzi, hogy már Cézanne ábrázolt téri szempontból elkülönített tárgyakat, külön-külön frontális nézetből – így mindegyiknek saját nézőpontja van.⁹⁶

A középkori festők szétválasztották a római festészet illuzionisztikus elemeit, hogy két alapvető módszert hozzanak létre, amellyel a képi síkokat befolyásolhatják. Erre gyakran úgy hivatkoznak, mint a *színpadszerű tér* (*stage space*) és a *rétegzett stílus* (*stratified style*). A *színpadszerű tér* két részre osztotta a teret, egy alapsíkra és egy függőleges háttérre. A vízszintes alapsík megőrizte a háromdimenziós tér maradványait, mert ezen helyezkedtek el az alakok és a tárgyak, de a figurák hamarosan az alapsík „felső” részére kerültek, így a sík átváltozott függőleges, lapos síkká. A síkszerűség bármennyire is dominált a középkori festészetben, a föld síkja, az alapsík és a háttér közötti megkülönböztetés mindig megmaradt.⁹⁷

A második módszer a *rétegzett stílus*. A háttér vízszintes színsávokra osztották fel, mely gyakran látható a Karoling festményeken. Ez a módszer válaszként született a római Odüsszeusz-tájképek madárperspektívájára, ahol a képi mélységet elkülönített horizontális zónákként ábrázolták. A zónák atmoszferikus és színperspektívákból álltak, ahogyan az *Odüsszeusz a laisztrügónok földjén* című freskón látható (7. ábra). Annak ellenére, hogy a középkor festői fokozatosan elhagyták a szín- és atmoszferikus perspektíva téri aspektusait, megtartották a horizontális sávok stilizált mintáját, amely valaha az alapsík mélyülő tériségét volt hivatott ábrázolni.

93 Panofsky, Erwin: *Renaissance and Renascences in Western Art*. Boulder, Colorado, 1972, Westview Press, p. 121

94 Bunim, Miriam S.: *Space in Medieval Painting and the forerunners of perspective*. New York, 1940, Columbia University Press, p. 26

95 Panofsky, i.m. p. 122

96 Dunning, i.m. p. 4

97 Bunim, Miriam S.: *Space in Medieval Painting and the forerunners of perspective*. New York, 1940, Columbia University Press, p. 180–181

A XII. század előtt a festők a tárgyak képi téren belüli pozicionálását úgy oldották meg, hogy a távolabbi formát a közelebbi fölé helyezték, vagy a távolabbit kitakarták. A középkori művész „a teret részben úgy érzékelteti, hogy az egyik dolgot a másik fölé helyezi, másrészt úgy, hogy az egyik dolgot a másik mögé helyezi [átfedésben] anélkül, hogy kontrollálni tudná a köztük levő távolságot.”⁹⁸

A két tárgy közül az egyik közelebbinek tűnt, de nincs érzékelhető tér közöttük. Papírból kivágott és egymásra ragasztott alakzatoknál érzékelnünk hasonlót. A XIII. század vége felé új lendületet vett a háromdimenziós ábrázolás. A talajsík ismét támaszként szolgál a figurák számára. Ezen állva háromnegyedes vagy frontális pozícióban, már nem elkülönítve, hanem egymással aktívan kommunikáló csoportokba szerveződtek.⁹⁹



7. ábra A laisztrügónok megtámadják Odüsszeuszt és legénységét, i.e. I. század közepe

Giotto terei

A XIV. század első éveiben Giotto már érett művészként kezdte el legnagyobb alkotását, az Arénakápolna freskóit Padovában. Addig ismeretlen módon a középkor három új térbeli eszközét használta fel a freskók készítésénél: *egységesített árnyékolást, egységesített nézőpontokat, és a majdnem teljesen sík felszínt*. Az első eszköz (az árnyékolás) az alakokon és az épületeken egységesítette a képi teret. A tárgyak és figurák világos oldalai minden freskón egy bizonyos pontból, a bejárati fal ablakán keresztül kapják a fényt.¹⁰⁰ Ez az eszköz az összes freskót egyesíti a kápolnában. Olyan hatása van, mintha minden alak azonos atmoszférában létezne. Az egységesítést szolgálja továbbá a freskók közötti festett díszítés és a kápolnát lezáró szintén festett égbolt.

98 Dunning Panofskyra hivatkozik. In: Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press, p. 15

99 Bunim, i.m. p. 182

100 White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1967, Faber and Faber, p. 58

A második eszköz az egyesített nézőpontok, a *Krisztus élete* ciklusban. A festmény nézőpontját úgy tűzte ki, hogy az épület közepén álló néző felé irányuljanak.¹⁰¹ Erre utal a két ún. *corretti* megoldás is, a két freskó az oltárfal festett diadalívének jobb és bal oldalán (8. ábra). Az ív pilléreibe kétoldról egy-egy beugrókápolnát festett, mindkettő a feltételezések szerint 3×3×3 méteres kis teret jelenít meg,¹⁰² aprócska gótikus ablakkal. A két különálló kép egy közös „enyézpont” felé tartó, látszólag azonos („perspektivikus”) tér ábrázolása.¹⁰³ Az általuk kijelölt tér szintén a kápolna közepén álló nézőt feltételez.

A harmadik eszközzel, ellentétben a korábbi festői gyakorlattal „lapos” képi teret hozott létre – a középkori képsíkot, melyet „síkszerű” képrétegekből képeztek (l. fentebb: *színpadszerű tér és rétegzett stílus*). Mivel minden alak és tárgy külön térben van, a mai néző számára a kép különböző részei hol távolabbinak, hol közelebbinek tűnnek, „hullámoznak”. Giotto tudta azonban, hogy



8. ábra A két ún. *corretti* a Scrovegni-kápolna oltárfalának jobb és bal oldalán

a festménynek tiszteletben kell tartania a fal síkját. A különböző alakok és tárgyak színét úgy alakította, hogy hasonló fényértékeket vegyenek fel, ezzel megőrizte a fal vizuális egységét. A képi tér mélységét ugyanakkor minimálisra redukálta.¹⁰⁴ Panofsky úgy tartja, a festő képi terébe belépni „olyan, mintha leszállnánk egy hajóról, és szilárd talajra lépnénk.”¹⁰⁵ White azt írja, Giotto „megértette, hogy

101 White, i.m. p. 58

102 Matsier, Nicolaas: *3D a festészetben*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó, p. 37

103 A két kép ortogonális egyenesei összetartanak, de nem egy pontban futnak össze. A perspektivikus szerkesztés illúzióját adják csupán.

104 Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press, p. 27

105 Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*. Westview Press, 1972 p. 136

a freskófestészet csak akkor érheti el a csúcst, ha tiszteletben tartja a fal felszínét, amelyet befed.”¹⁰⁶ Az építészeti és tájképi keret összefüggő és szilárd összhatást kelt. Páratlan volt a korábbi festészetben, ideértve a hellenisztikus és római festészetet is. Szerinte ez a modern képi tér születésének kezdete.¹⁰⁷

Panofsky szerint Giotto képfelzíné nem tűnt átlátszatlanak és áthatolhatatlannak, ennek ellenére „síkszerű feszeséget” (*planar firmness*) tartott fenn.¹⁰⁸ A kép a római festészet képfelfogásához hasonlóan, újra ablakká változott. Ez azonban nem a korábban említett görög-római „nyitott” ablak volt. Tehát nem átlátszó sík, amelyet később Alberti *vetro tralucente*¹⁰⁹ kifejezéssel illet. A képzeletbeli üveglap, amely egyszerre sík, szilárd és átlátszó, a történelem folyamán először képes igazi vetítősíkként funkcionálni.¹¹⁰

A nyugati festészetben először kerül kapcsolatba a képi tér a valós térrel. Az egyesített árnyékolás és a nézőpontok megválasztása tette lehetővé a néző számára, hogy az ábrázolt, szakrális teret és a saját, valós terét összekapcsolja. Az ablakon beeső fény nemcsak a freskók szereplőit világította meg, hanem a falakat és a rajtuk levő festményeket is. A képi tér mindazonáltal nem mélyült illuzionisztikus térré. A figurák nem vetnek árnyékot, így nem kapcsolódnak az alattuk levő talajsíkhöz, nem mélyítik el, hanem felette lebegnek.¹¹¹

Brunelleschi és az első perspektivikus kísérletek

A lineáris perspektíva feltalálása Filippo Brunelleschi nevéhez fűződik. Életrajzát Antonio Manetti készítette 1485 körül.¹¹² Az író a szövegben említést tesz Brunelleschi két műalkotásáról, amelyeket, ahogy írja, maga is kezében tartott. Az 1410-es évek második felében az építész két demonstrációs festményt készített, Firenze két legnevezetesebb épületéről: a Battistero di San Giovanni-ról és a Palazzo de' Signoriról (ma Palazzo Vecchio). Manetti leírása nem teljesen egyértelmű, ahogy Filarete¹¹³ és Giorgio Vasari leírásai sem – a később kialakuló vitáknak ez lehet az alapja.

Az első műalkotás egy kis 30×30 cm-es táblakép volt, amely a firenzei San Giovanni keresztelőkápolnát ábrázolta, a székesegyház középső kapuján keresztül. Ha a néző arra a pontra állt, amelyet a festő a kép megszerkesztéséhez kiválasztott, a nézőlyukon keresztül a Battistero valóságghú képét látta. A megfelelő pozíció a bejáratától 1,75 méterre a templom belseje felé, körülbelül szemmagasságban volt rögzítve. A Battistero épületét ábrázoló fatáblát az enyészpont magasságában kilyukasztotta. Ha a néző a kép hátoldalához illesztette a szemét és átnézett a lyukon, a dóm terét láthatta a Battisteroval. Ha a másik kezével egy tükröt emelt a szemé elé, a kezében tartott tábla számára addig láthatatlan felületén, Brunelleschi festményét pillanthatta meg.¹¹⁴ A festett tábla szintén a dóm terét

106 Cole, Bruce: *Giotto and Florentine Painting 1280–1375*. New York, 1976, Harper and Row, p. 73–74

107 Panofsky, i.m. p. 136

108 Panofsky, i.m. p. 138

109 Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della pittura*, 1436. Hajnóczy Gábor fordítása, 12. fejezet <http://www.c3.hu/perspektiva/alberti/1015.html>. Utolsó lehvívás: 2011. 08. 01.

110 Panofsky, i.m. p. 138

111 Pl.: Joachim álma, valamint kiűzetése, és a Krisztus születése freskók.

112 Brunelleschi, a firenzei építész és szobrász, már 1446-ban meghalt.

113 Filarete (Antonio di Pietro Averlino) (c. 1400–c. 1469), firenzei szobrász és építész.

114 Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, Connecticut, 1992, Yale University Press, p. 12–14

ábrázolta, mégpedig teljesen élethűen, perspektivikus rövidülésben. Hogy a hatást növelje, az eget nem festette meg, hanem felpolírozott ezüstlapot ragasztott a helyére,¹¹⁵ amely a valós égboltot tükrözte vissza. „Így a felhőket, amelyeket az ezüstben tükröződve láttunk, a szél mozgatta, ha fújt.”¹¹⁶

Manetti beszámol egy másik festményről is, mely a Piazza della Signoria-ról és a Palazzo Vecchio-ról készült. Ehhez a táblához nem kellett tükör segítségét igénybe venni – ha az ember a megfelelő pozícióba állt, a festmény körvonalai lefedték a valós épületet. Brunelleschi a tábla tetejéről itt lefűrészelte az eget, így az épület felett közvetlenül a valós égboltot láthatta a néző. Különös módon ezzel a két festménnyel találománya, a lineáris perspektíva illuzionisztikus voltát akarta aláhúzni.

A lyuk segítségével Brunelleschi egyrészt megteremtette a vonalperspektíva egyik alapfeltételét, miszerint a képet egy szemmel kell nézni – a bifokális látás korrekciós hatásának kiküszöböléséhez –, másrészt a helyes nézőpontot is biztosította, mely a horizont magasságában, a képre merőlegesen (a későbbi enyészponttal szemben) található. A tükör helyes távolságának beállítását a néző kísérletezéssel, tapasztalati úton végezhetette el.¹¹⁷ Az újonnan kidolgozott perspektivikus rendszerrel lehetőség nyílt rá, hogy a síkon a valóság szurrogátumát hozza létre. Már a lineáris perspektíva legelső megjelenésekor meghatározta a hasonló típusú téri illúziók létrehozásához szükséges alapfeltételeket: egy rögzített nézőpontot, amely meghatározott távolságra helyezkedik el a kép síkjától (vagy a tükrözött felülettől).

Fontos megjegyezni, hogy Brunelleschi módszere valós épületekből indult ki, ezekből jutott a perspektivikus projekció rendszeréhez, illetve nem architekturális elemektől független, *a priori* elvekből alkotott független teret.¹¹⁸ A valóságot egészítette ki, annak részeiből alkotta meg az egészet.

Az összes ortogonális (a képsíkra merőleges) vonal a képben egyetlen enyészpontba futtatásával Brunelleschi egyesítette a képet, de nem ismerte föl azokat a pontos mértani eszközöket, amelyek segítségével mérni lehet az ábrázolás mélységét.

Masolino, Masaccio és a Brancacci-kápolna

Masolino da Panicale és Masaccio együtt készítették a firenzei *Santa Maria del Carmine* templom Brancacci-kápolnájának freskóit. Valószínűsíthető, hogy sok Masaccio-nak tulajdonított új eszközt, „találmányt”, az idősebb Masolino alkalmazott először. A legújabb kutatások szerint az olajfesték alkalmazása, valamint a nagy méretben, a freskófestészetben az egyponthoz perspektíva legkorábbi használata Masolino érdeme. A köztudatba Vasari nyomán mégis Masaccio került.¹¹⁹

Masaccio és Masolino a valóság háromdimenziós illúzióját sokkal meggyőzőbben ábrázolta, mint bármely művész korábban. Hatásosabban és következetesebben készítettek tömeg- és térbeli illúziókat, mint Giotto. A Brancacci-kápolnában található freskókat összekapcsolták egymással,

115 Más feltételezések szerint közvetlenül a tükörré festette, hiszen eleve tükörképet kellett készítenie, melyet a másik, kézben tartott tükör visszafordított. Lásd Arnheim hivatkozását Decio Gioseffi-re, in: Arnheim, Rudolf: *Brunelleschi's Peepshow*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41.Bd., 1978, p. 59; valamint: Orosz István: Három kép. In: Készman József (Szerk.): *Kép-alá-írások, Művészek a művészetről*. Budapest, 2004, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, p. 172–174, és Orosz másik írását a Brunelleschi „tükréről”. In: Peternák Miklós – Eröss Nikolett (Szerk.): *Perspektíva = perspective*. Budapest, 2000, Műcsarnok, p. 95–97

116 Antonio Manetti idézi Leemann. In Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 22

117 A Brunelleschi-panelek pontos leírását és rekonstrukcióját, lásd Kemp könyvének 12–14. oldalán, valamint második Függelékében, in: Kemp, i.m. p. 344–345

118 Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, Connecticut, 1992, Yale University Press, p. 14

119 Bővebben, lásd: Tyler, Christopher: *Darkness and Depth in Early Renaissance Painting*. http://www.ski.org/CWTyler_lab/CWTyler/Art%20Investigations/ART%20PDFs/TylerChiaroscuroSPIE2010.pdf Utolsó leolvás: 2011.08.08.

így az egész kápolna egyetlen összefüggő műalkotásként funkcionált. Egységes képként vált befogadhatóvá. Az oltár feletti ablak fényét használták fényforrásként; az egységesített világítás egy közös atmoszférába foglalta az összes figurát a festményeken. A másik nagyon fontos eszköz, mellyel a kápolna tereit egységesítették az enyészpontok kombinációja volt. A vízszintesen, sorokban elhelyezett freskókat egy közös enyészpontból szerkesztették meg.

Masaccio a Brancacci-kápolna *Adógaras* című freskóján a figurák csoportját egyesíti éles, határozott, sötét és világos oldallal. Ez annak az eredménye, hogy egyetlen fényforrást használ, így a megvilágítás mindig ugyanabból az irányból érkezik; a fény az oltár fölötti ablakból árad a kápolnába és világítja meg a freskók szereplőit. Masacciónál az egyesített fényforrás vetett árnyékokat is generál. Egyrészt segíti vele a figurák csoportjait egységben kezelni (ellentétben Giotto-val, akinél a figurán belüli, konzekvens fény-árnyék kezelés csoport esetében már nem működött. A tömeg egymás mellé helyezett, de elkülönített alakokból állt.) Másrészt a figurákra merőleges, vetett árnyék a talajsíkot a háttér felé mélyíti, amellyel a horizontálist hangsúlyozza, az alakokat pedig a földhöz rögzíti. A Giotto-nál tapasztalható esetenkénti „lebegés” megszűnik. Az árnyékok növelik a tömeg, a tér és a súly illúzióját, és egységesítik a kompozíciót, amelyet tovább egyszerűsít a ruhák színének korlátozott megválasztása.¹²⁰ Vetett árnyékok nagyon ritkán láthatóak, más kora XV. századi festők munkáiban.¹²¹

A Brancacci-kápolna freskói között találjuk meg a legkorábbi példáit annak, amikor építészeti elemek a figurákhoz képest arányosan jelennek meg. A hidat a festett kép és a valós világ között az is erősítette, hogy Masolino és Masaccio figuráikat felismerhető környezetekben ábrázolta. Az architekturális keretet a XV. századi Firenze utcái, épületei adják. A cselekmény olyan világban játszódott, amely ismerős volt a néző számára, hiszen a templomba menet találkozhatott vele.¹²²

A néző és kép kapcsolatát az is tovább erősítette, hogy a művészek az ábrázolt alakokat a kortárs firenzei divat szerinti ruhákba öltöztették,¹²³ valamint hogy a szereplők fejét egységesen a horizont magasságába komponálták. Leon Battista Alberti *Della Pittura (A festészetéről)* című könyvében kifejti, „Majd a négyszög belsejében, tetszés szerinti helyen, kijelölök egy pontot, amely a vezérsugár metszéspontja lesz, amiért középpontnak fogom nevezni. Helyes lesz ezt a pontot az alul lévő vonaltól nem magasabbra tenni, mint amilyen az emberalak, amelyet festeni fogok, így annak számára, aki majd megnézi, a látott dolgok azonos magasságban fognak látszani.”¹²⁴ Ez tette lehetővé, hogy a festett alakok a nézővel egy magasságúnak és vele azonos síkon állónak tűnjenek.¹²⁵ A művész összekapcsolta a valós és a képi teret. A festmény tere a valóságban folytatódott azzal, hogy létező ablakból vetítette a fényt az építészeti elemekre és a festett világának az alakjaira. Összekapcsolta az enyészpontokat a néző pozíciójával, miközben kortárs helyi architektúrát és ruházatot ábrázolt. A művészettörténet során először tette lehetővé, hogy a néző lélekkben belépjen a festett illúzióba, és a vallási csodák világában tartózkodjon.¹²⁶

Masaccio 1425–27 körül festette meg híres *Szentháromság* freskóját, a firenzei Santa Maria Novella templomban. A kép szereplőit befoglaló építményt egy pontos perspektívában szerkesztette meg. Az enyészpontot és a szerkesztés horizontját azonban nem az ábrázolt alakok méretei alapján határozta meg, hanem a néző szemmagasságából indult ki. A néző úgy érezhette, mintha a megfestett építmény a valóság folytatása lenne; a néző tere és az ábrázolás tere egy kontinuum, egymás részei.

120 Cole, Bruce: *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence*. Bloomington, 1980, Indiana University Press, p. 163

121 Cole, i.m. p. 138

122 Cole, Bruce: *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence*. Bloomington, 1980, Indiana University Press, p. 142, valamint p. 167

123 Cole, i.m. p. 163

124 Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della pittura*, 1436. Hajnóczy Gábor fordítása, 19. fejezet <http://www.c3.hu/perspektiva/alberti/1620.html>. Utolsó lehvívás: 2011. 08. 01.

125 Pl.: a Teofil fiának feltámasztása és a Trónoló Szt. Péter, valamint az Adógaras című freskók.

126 Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press, p. 65

„[...] a korábbi időkben a hívek a déli oldali bejáraton keresztül léptek be a templomba. [...] A temetőn át jutottak el a templomig, és belépve az első dolog, amit megpillantottak, Masaccio freskója volt. A leglényegesebb, hogy a freskó alsó szegélyét alkotó grisaille a templom padlózatán »áll«. Vagyis az »oltárasztal« (mely alatt a szarkofág látszik a csontvázal) úgy szolván lépcsőként szolgál a szemnek a festmény felső részéhez. A kiugró oltárasztal vezet feljebb és beljebb a tekintetet a hátsó tér felé. A szegély, amelyen a két donátor térdel, a néző és a voltaképpen szent jelenetet magában foglaló belső tér »között«, szemmagasságban helyezkedik el. A kép enyészpontja is pontosan erre a szegélyre, a kereszt tövére alá esik. Az ábrázolásnak ettől a második »szintjétől« számolva, egy fokkal feljebb áll a kereszt tövében János és Mária. A két donátor, valamint a tanítvány és Isten anyja így egy piramist alkot, egyre magasabbra vezetve a tekintetet, a Megfeszített, és közvetlenül annak feje fölött látható Szentlélek felé, s mindezek felett és mögött: az Atyaisten felé.”¹²⁷

Alberti és a perspektíva elmélete

A vonalperspektíva elmélete szerint, hogy pontosan lássunk egy perspektivikusan megfestett képet, a szemünknek a horizontvonallal egymagasságban kell lenni. Pontosan szemben a központi *enyészponton*tal, és olyan távolságra, amelyet a *távolságpontok* határoznak meg. Az utóbbiak helyzetének meghatározását geometrikus, tehát tudományos alapokon, Leon Battista Alberti végezte el.¹²⁸ Erről 1435-ben megjelent, *Della pittura (A festészetéről)* című könyvében számol be.

Alberti módszerével nemcsak a valós tér illúzióját hozhatjuk létre, hanem a képen kívüli térben meghatározhatjuk a néző „helyes” pozícióját, azt a pontot, ahonnan a festett tér a leginkább valóságosnak tűnik. Alberti 1435-ös traktatúrájában a centrális perspektíva módszerének első leírását adja, melyet érthető módon Brunelleschinek ajánl.¹²⁹ Ennek ellenére perspektíva szerkesztési módszere eltér a két prezentációs festményétől. Brunelleschi az egyik esetben nyolcszögletű épületet ábrázol (Battistero), a másik esetben pedig az épület ferdeszögben helyezkedik el (Palazzo Vecchio).¹³⁰ Ez azt feltételezi, hogy valószínűleg mindkét esetben¹³¹ két (vagy több) pontos perspektívát használhatott a szerkesztéshez.¹³² A nézőlyuk, melyet a Battistero táblára készített, „elkerülhetetlenül egybe esett az enyészponton, de valószínűleg csak azért készült, hogy jelezze Brunelleschi, az épületre merőleges nézősugarának tengelyét.”¹³³ Alberti példáiban egy pontos perspektívát használ (csakúgy, mint Masolino és Masaccio), aminek feltehetőleg vallási és szimbolikus okai voltak.¹³⁴ Két irány pontos perspektíva szerkesztésre kevés példát találunk a XV. század folyamán. Brunelleschi módszerének legelterjedtebb követői asztalosok, akik *studiolók* belső, fából készült

127 Matsier, Nicolaas: *3D a festészetben*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó, p. 50

128 Manetti leírásában semmi sem utal arra, hogy Brunelleschi képeinek létrehozásához bármiféle geometrikus szerkesztésre lett volna szüksége. Ebben az esetben nem a templom kapujában készítette volna el a festményt, hanem a műtermében. Lásd: Arnheim, Rudolf: *Brunelleschi's Peepshow*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41. Bd., 1978, p. 59

129 Megemlíti továbbá Lorenzo Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia és Masaccio nevét, mint olyan művészekét, akik felülmúlták az antik művészet hagyományait. Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della Pittura*, 1436. <http://www.c3.hu/perspektiva/alberti/prologus.html> Utolsó leírás: 2011. 10. 06.

130 Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, Connecticut, 1992, Yale University Press, p. 344–345

131 Trachtenberg megjegyzi, hogy a második demonstrációs festményen nem csak a Palazzo Vecchio, de a Piazza della Signoria látható volt (mind Manetti és Vasari leírása alapján). Ehhez ábrát is közöl. A tér teljesen *valóságghú* ábrázolásához, amennyiben *bármilyen* perspektivikus szerkesztést használt, elengedhetetlen volt két enyészpont használata. Ebből a szövegből egyetlen enyészpont segítségével nem lehet meggyőző képet készíteni a Palazzóról és a mögötte levő épületről. Lásd: Trachtenberg, Marvin: *What Brunelleschi Saw: Monument and Site at the Palazzo Vecchio in Florence*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 47., No. 1, 1988, p. 42–43, ábra: p. 15

132 Arnheim, i.m. p. 57–60

133 Kemp, i.m. p. 345

134 Bővebben: lásd Alexander Perrig elemzését Masaccio *Szentháromság* freskójáról és annak kapcsolatáról a dominikánus rend szimbolikájával. In: Perrig, Alexander: *Masaccio's "Trinità" und der Sinn der Zentralperspektive*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, vol. 21, 1986, p. 11–43

burkolatait látták el intarziadíszítésekkel. Ennek legismertebb példái Federico Montefeltro urbinói és gubbioi *studiolóinak*¹³⁵ belső dekorációi. Az intarziák a herceg életéből vett tárgyakat és jeleneteket ábrázolnak, félig csukott spaletták mögött. A tárgyak és az ábrázolt tér illúziója egy bizonyos pontból a valóság tökéletes utánzatát adja.

A matematikai kapcsolat a hagyományos perspektivikus látásmélet (*perspectiva naturale*) és az újonnan kialakuló festészet elmélet, amelyet erről neveztek el (*perspectiva artificiale*), szolgáltatta a gondolatot, amely szerint a kép a látógúla egy metszete. Ez tette lehetővé Albertinek, hogy az ábrázolás problematikáját gyakorlati, síkgeometrikus kérdésként kezelje. A szerkesztési szabályok láthatóan abból a kapcsolatból alakultak ki, amelyet az egymást metsző képsík és mérőrúd között látott. (Mérőpálcáját végtelenül „keskeny” síkként fogta fel, amely elmetszi a tárgy felé tartó irány sugarakat). Földmérő pálcája és a mérések, amelyeket ezzel végzett, keresztmetszetet mutattak, amely egyben a látógúla metszete is lehetett. Értelmezésével és a matematikai képzelet merészségével a dolgok képi reprezentációjának modelljéhez jutott, mely geometrikus mérésen alapult. Ezért ragaszkodott kijelentéséhez: „látás közben az ember háromszögeket készít.”¹³⁶

Alberti módszerének újdonsága abban állt, hogy a néző pozícióját meg tudta határozni. A legfontosabb kérdés, amelyre tanulmányában választ adott, hogy a padlóra felvett négyzetháló osztásait, melyek a térbeli mélység felé rövidülnek, hogyan lehet pontosan meghatározni (9. ábra, elől- és felülnézet). Ehhez Alberti külön papíron elvégzendő segédszerkesztést ajánl¹³⁷ (9. ábra, oldalnézet). A képet és a látógúlát oldalról kell megszerkeszteni. A „sakktábla” felosztása ebből a nézetből úgy néz ki, mint pontok sorozata, melyek egymástól ugyanakkora távolságra vannak, amekkora az előlnézeti rajzon az ortogonálisok között van, az ábra alsó szélén.

Ha ezeket a pontokat a néző szemével – a pontnak abban a magasságban kell elhelyezkedni, ahol korábban az enyészpont volt – összekötjük a függőleges vonalon (amely a kép síkja), egy sor metszőpontot kapunk. Ezt a felosztást kell átvetíteni az első rajzra, így lehet a mélységbe vezető osztóvonalakat meghúzni. Ellenőrzésképpen a kialakított felosztás négyzetein átlót húzhatunk, ezek az átlók is egy pontba futnak össze, és ezekből lesznek a későbbi távolságpontok.

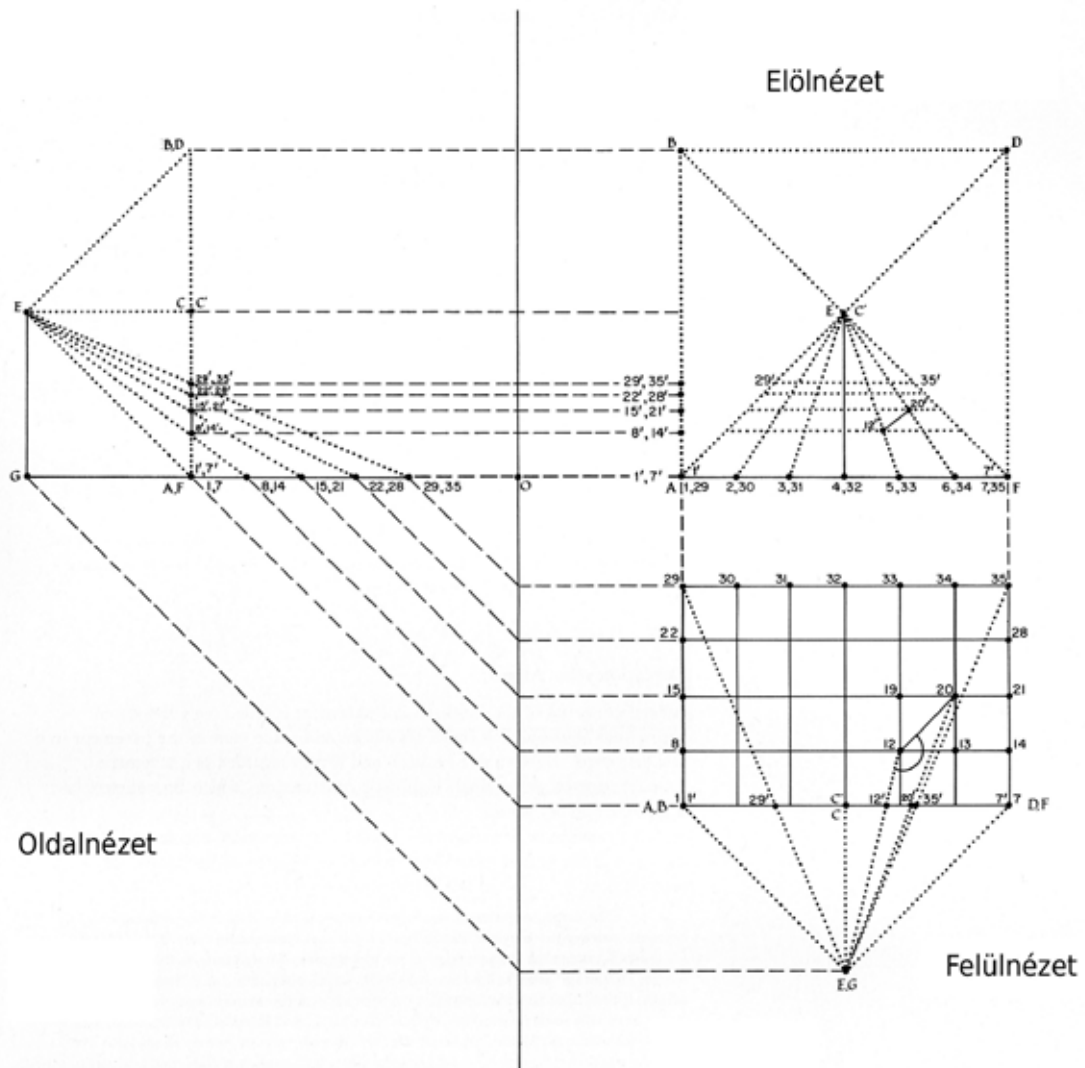
A perspektíva nem csupán egy festmény belső szerkezetének elkészítéséhez használható eszköz volt, de magában rejtette a lehetőséget az ábrázolás és a néző pozíciójának összehangolására. Alberti „sakktáblájának” négyzetes felosztását az emberi test arányaihoz igazítja – az ortogonálisok közötti távolság 1 braccio (~rőf),¹³⁸ amely a kor átlagos emberi magasságának (kb. 175 cm) megközelítőleg a harmada volt.

135 Ez utóbbi 1996 óta a New York-i Metropolitan Museum of Art-ban található.

136 Gadol, Joan: *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago, 1969, University of Chicago Press, p. 40

137 Alberti szövegének latin és olasz nyelvű változatainak eltéréseiről és módszerének menetéről bővebben, lásd: Edgerton, Samuel J.: *Alberti's perspective: A New Discovery and a New Evaluation*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 48. no. 3-4, 1966, p. 367–378

138 A rőf a braccio magyar megfelelője, egész Európában használták, mint mértékegységet, de a jelölt távolság eltért. Egy firenzei braccio 58,60 cm, míg a magyar rőf, vagyis a sing 62,2 cm (A Pallasz Nagy Lexikona szerint – <http://mek.niif.hu/00000/00060/html/088/pc008859.html#3>. Utolsó lehvás: 2011. 11. 01.)



9. ábra Alberti perspektívaszerkesztésének módszere

A „sakktábla” a nézőhöz és a képsíkhöz legközelebb eső részének felosztását úgy kapjuk meg, hogy az előtérben felvett alak testméretét három részre osztjuk. Az emberi méret Alberti számára az ábrázolt alakok nagyságát jelenti – arányt- és nem mértékrendszert javasol. A horizont magasságát is a figura testmagasságával hangoljuk össze, így a perspektíva illeni fog azokhoz a történetekhez (*istoria*), melyeket a festménynek ábrázolnia kell, és amelyeket az ábrázolt figurák közvetítenek.

A síkra vetített térprojekció meglehetősen objektív benyomást kelt, azonban vannak bizonyos előfeltételei. Például enyészpontja csak horizontális síkoknak lehet – a vertikálisok párhuzamosan futnak a végtelenbe. Továbbá a képsíktól jobbra és balra tartó vonalak is párhuzamosak a perspektíva Alberti-féle törvényei szerint. A valóságban azonban – látásunk alapján – a párhuzamosok mindkét irányban egy pontba konvergálnak. Ezek a jelenségek, amelyek már az optika antik elméletében ismertek voltak, és a középkori látáseméleti tanulmányok is említést tesznek róluk, a XV. század végén Alberti konstrukciójának újraértékeléséhez vezetnek.

Albertinek a látógúla pontos definiálása tette lehetővé a *costruzione legittima*¹³⁹ feltalálását; megalapozva az első mennyiségileg meghatározható, egy pontos perspektivikus technikát. A *costruzione legittimában* sikerül „elkészíteni a kép virtuális terét, amely a néző aktuális tere kiterjesztésének meggyőző ábrázolása.”¹⁴⁰ A reneszánsz lineáris perspektíva összekapcsolta a valós és a képi teret. Ez az ábrázolási módszer, a többi perspektivikus eszközzel¹⁴¹ együtt, egyeduralkodó lett az elkövetkező több mint négyszáz évben.

Piero della Francesca *De Prospectiva Pingendi* című könyvében Alberti traktatusának nyomán a perspektivikus szerkesztés módszereit tárgyalja, és továbbfejleszti matematikai alapjait. Módszerével épületek, melyek alaprajzát és pontos méreteit ismerjük, perspektivikusan megszerkeszthetők. Talán legismertebb festményének, a *Krisztus megkorbácsolásának* képi terét szintén e megoldás segítségével szerkesztette ki. Módszere megfordítható, tehát a műalkotás alapján elkészíthető a festett tér alaprajza, valamint oldalnézete is. A kép mérete mindössze 58,4×81,5cm, mégis a festmény a jelenet hátsó faláig mérve jó 14 méter mély teret mutat.¹⁴²

Módszere lehetővé tette, hogy egy kitalált alaprajzból kiindulva, fiktív városok téri nézeteit ábrázolja a művész. Ez képezte az alapját az ideális reneszánsz architektúrát ábrázoló festményeknek. A korábban Piero della Francesca-nak tulajdonított *La Città ideale* című festmény, amely az urbinói Galleria Nazionale delle Marche képgyűjteményében található, valószínűleg 1480 és 1490 között készült. A festő személyének beazonosítására számos elmélet született, de biztosan nem állapítható meg a mai napig. A széles festményen az egyponthus perspektíva szabályai szerint kiserkesztett városképet láthatunk, alakok nélkül. Szemből nézve a képen minden helyénvalónak látszik, csak a középső, kör alakú épület tűnik egy kicsit nyomottnak. Ha baloldaltól nézzük meg a képet, a „jelenet drasztikusan megváltozik. A középső épület sokkal magasabbnak, kerekesebbnek és vékonyabbnak tűnik, a padló eddig téglalapokból álló mintája, most négyzetesnek látszik. Oldaltól nézve a mélységérzet felerősödik, amit tovább növel a két oldalsó épület.”¹⁴³ Az egyponthus perspektívában kiserkesztett kép „helytelen” nézőpontból is hiteles képet ad.

Piero della Francesca-nál jelenik meg a perspektíva szélsőséges jelenségeinek tanulmányozása és az Alberti-féle szabályok felülvizsgálata. *Mária gyermekével, hat szenttel, négy angyallal és Federico da Montefeltro-val* című festményén¹⁴⁴ szintén a perspektivikus szabályrendszer szélsőségeinek más típusú felülvizsgálatát láthatjuk. A festmény a hagyományos datálás¹⁴⁵ szerint 1472–74 között készült, jelenleg Milánóban a Brera képtárában látható. A kép egy *sacra conversazione*, közepén a Szűz a Kisjézussal, körülöttük Kr. Szent Jánossal, angyalokkal és szentekkel. Mögöttük antik és reneszánsz stílusú, kazettás boltozat látható, mely apszisban folytatódik. Hatalmas kagylóhéj fedí

139 A *costruzione legittima* (vagy távolságpontokkal való szerkesztés) bővebb leírásáért és elemzéséért, lásd Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, Connecticut, 1992, Yale University Press, p. 23

140 Gadol, Joan: *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago, 1969, University of Chicago Press, p. 53

141 Noha a perspektíva szóval általában a lineáris perspektívára szoktak utalni, nem szabad megfeledkezni arról, hogy a vonalperspektíva mellett más, azt kiegészítő festészeti eszközöket használtak a téri mélység érzetének létrehozására: az atmoszferikus és színperspektívát, valamint a képsíkok szétválasztását, mely a korábbi, egymást átfedő síkok módszerének továbbgondolt változata. A téma bővebb kifejtéséért, lásd Dunning, William V: *Changing Images of Pictorial Space* című könyvének *The Renaissance System of Perspective* című fejezetét. Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press

142 Lásd Leemann könyvének 9. ábráját. In: Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 24

143 Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. Marburger Jahrbuch, Marburg, Vol. 21, 1986, p. 93–117, idézet p. 98

144 Más néven *Montefeltro-oltárkép* vagy *Brera Madonna*.

145 A festmény datálási problémáiról lásd az *Anamorfózis kialakulása* című fejezetet.

le az apszis mennyezetét, amelynek előrehajló végéről egy fonálra akasztott strucctojás¹⁴⁶ lóg le. Ha baloldról nézzük, a boltozat és a lefordított kagylóhéj mélységérzetet kelt, a felakasztott strucctojás pedig tökéletes gömbbé változik.¹⁴⁷ A hatást, mely első látásra véletlennek tűnhet, maga Piero della Francesca magyarázza meg *De prospectiva pingendi* című írásában.¹⁴⁸ Más magyarázat szerint a tojás a néző pozícióját jelöli ki – a megfelelő nézőpontból ugyanis tökéletes gömbnek tűnik.¹⁴⁹

Andrea Mantegna a padovai Eremitani templom Ovetari-kápolnájában több freskót készített Szent Jakab szenvedéstörténetéről. Ahol Jakabot a kivégzéséhez vezetik, a perspektíva annyira alulról szerkesztett, hogy a padló síkjára a néző nem lát rá. A kivégző helyre induló Szent megáll egy pillanatra, hogy megáldjon és meggyógyítson egy paralízisest. A szokatlan képi megoldással a néző a Jakab előtt kegyelemért könyörgő térdeplővel azonosul.

Mantegna a Gonzaga-k udvari festőjeként dolgozott Mantova-ban. Festészetében a szubjektív, a néző pozíciójával összehangolt perspektivikus szerkesztés csúcsát a mantovai hercegi palotában, a *Camera degli Sposi*¹⁵⁰ freskóiban találjuk meg. A megközelítőleg 8x8 méter alapterületű négyzetes tér északi és nyugati oldalfalain a Gonzaga család tagjai láthatóak híveik körében. A másik két fal teljes egészét aranyozott drapéria tölti ki. Az északi falon a kandalló felett a hagyományosan *La Corte dei Gonzaga* (A Gonzaga-k udvara) elnevezésű freskó, a nyugatin a *L'Incontro* (A találkozás) című festmény látható. A két jelenet pontos tartalma és jelentése a mai napig nem teljesen tisztázott.¹⁵¹

A freskók alakjait a terem közepéről nézve a valós perspektívának megfelelően ábrázolta. Az északi fal festményén, mely a kandalló felett helyezkedik el, a figurákra alulról látunk rá, belátunk a ruhájuk alá. A mennyezeten látszatnyílást (*oculus*) találhatunk, amely a terem közepéről nézve a tér folytatásának tűnik. A nyíláson keresztül a szabad eget láthatjuk, Mantegna megnyitja és kitágítja a belső teret. A kis szárnyas puttókat alulról, perspektivikus rövidülésben ábrázolta. A kőkorlát szélén egy növényekkel teli fahordó látható, amelyet csak egy bot támaszt alá. Ez szintén játék a valós és a fiktív közötti azonossággal. A festett hordó fenyegeti a nézőt – bármikor ráeshet. A freskó korláta mögül udvari dámák néznek le a ránk, mintha ők lennének a nézők és mi a kép, amelyet vizsgálnak. A freskók a valós térrel téri egységet képeznek, az építészeti elemek (mint a boltozat díszei) és a pilaszterek festettek, de a fejezetük valódi márvány. Feltehetőleg Mantegna készített elsőként az antikvitás óta teljes falméretű illuzionisztikus teret, amely a valóság hihető folytatása.

A XV. századi művészek útkeresése és kísérletei vezetnek el az Alberti-féle szabályok felülvizsgálatához, kritikájához.

146 A tojással kapcsolatban számos elmélet létezik. Azt, hogy valóban strucctojásról van szó, vitatják: Brisson kutatásai szerint, arányai alapján, egyszerű, felnagyított tyúktojásról van szó, lásd: Brisson, David W.: *Piero della Francesca's Egg Again*. In: *The Art Bulletin*, vol. 62, 1980, p. 284–286. A tojás szimbolikájának bővebb kifejtéséért lásd: Sebastian Bock: *The „Egg” of the Pala Montefeltro by Piero della Francesca and its symbolic meaning*. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2003/20/pdf/PieroEgg.pdf>. Utolsó lehvívás: 2011.10.20

147 Veltman Pieróra hivatkozik: Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi*, G. Nicco Fasola gondozásában, Firenze: G.C. Sansoni, 1942, p. 210–211 (fol. 82°-82°). Cf. vol. II, Tav. XLVIII (fig. LXXVIII). In: Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. Marburger Jahrbuch, Marburg, Vol. 21, 1986, p. 93–117, idézet p. 98

148 Veltman Pieróra hivatkozik: Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi*, G. Nicco Fasola gondozásában, Firenze: G.C. Sansoni, 1942, p. 210–211 (fol. 82°-82°). Cf. vol. II, Tav. XLVIII (fig. LXXVIII). In: Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. Marburger Jahrbuch, Marburg, Vol. 21, 1986, p. 93–117, idézet p. 98

149 Lásd Orosz István székfoglalóját: http://mta.hu/fileadmin/2008/02/Orosz_Istvn_n_sz_kfoglal_el_ad_s.doc. Utolsó lehvívás: 2011.10.20, valamint a Nyugat-Magyarországi Egyetemen elhangzott előadását: <http://mindentudas.hu/eloadasok/partnerek/item/3027-szem%C3%BCnk-sz%C3%B6ge-az-anamor%C3%B3zisokr%C3%B3l-a-%E2%80%9EEl lehetetlen-t%C3%A1rnyak%E2%80%9D-%C3%A9s-az-%E2%80%9EElrejtett-arcok%E2%80%9D-%C3%BCr%C3%BCgy%C3%A9n.html>. Utolsó lehvívás: 2011.10.20

150 A *Camera degli Sposi* (kb. „Házasulandók terme”) elnevezéssel először 1648-ban illette a termet Carlo Ridolfi, eredeti neve *Camera Picta* (kb. „Képek terme”) volt. Lásd: Signorini, Rodolfo: *Lettura Storica degli Affreschi della Camera Picta di Andrea Mantegna*. In: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 38, 1975, p. 112

151 Lásd: Signorini, Rodolfo: *Lettura Storica degli Affreschi della Camera Picta di Andrea Mantegna*. In: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 38, 1975, p. 109–135

Az északi reneszánsz

Néhány évvel a Brancacci-kápolna freskóinak elkészülte után északon, Jan van Eyck, testvérével, Huberttel megfesti a *Genti Oltárképet*. A lineáris perspektíva módszerét még nem ismeri, tapasztalati perspektívát használ. A Szent Bavo katedrális 24 képből álló oltárképének tábláit, az ablakon beáramló fény szerint festette meg. A festmény az eredeti helyén, a jobb felső sarokból kapta a megvilágítást. Az ábrázolt alakok árnyékolását következetesen ennek megfelelően végezte. Hasonlóan Masolino és Masaccio freskóihoz, ahol a valós és illuzionisztikus teret a fény kapcsolja össze. Jan van Eyck az Arnolfini házaspárról készült festményén, a hátsó falra akasztott konvex tükörben látható a teljes szoba pontosan megfestett képe. Nemcsak a kép szereplői, de két másik figura is, akik közül az egyiket a festővel azonosítják. Az utóbbi két alak a képsíkon túl, a „valós térben” helyezkedik el. A festmény a néző (és a festő) terének kiterjesztésévé válik.

Az Itáliában elterjedt, fantázia szülte „ideális” képi terek mellett megjelentek olyanok is, melyek a „normálistól” eltérő perspektivikus ábrázolásokat hoztak létre. Északon a festők a tájképek vázlatainak elkészítéséhez konvex tükröt (is), használtak, amely megnövelte a látószöveget, ez azonban – főleg belső terekben – jelentős torzításhoz vezetett. Hasonló torzulások Konrad Witz svájci festő templombelsőinél, valamint Jean Fouquet számos miniatúrájánál figyelhetők meg.

A kor egyik legjelentősebb francia festője, Jean Fouquet 1445-ben Burgundiából Itáliába utazott. Visszatérte után készítette el *Étienne Chevalier óráskönyve* című művét. A festett miniatúrák az itáliai reneszánsz hatását mutatják. Az architektúrais elemek megoldásai és a perspektíva is

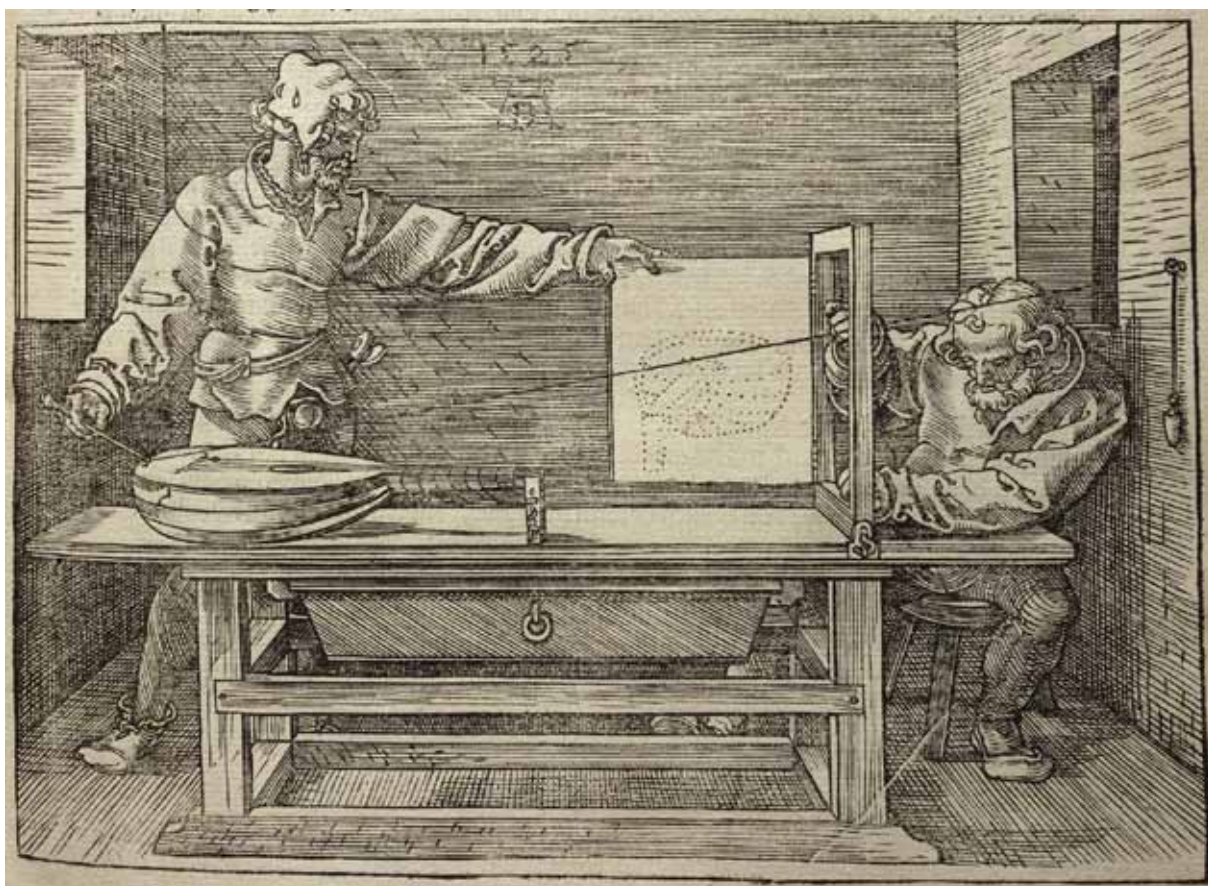


10. ábra Jean Fouquet – Szt. Márton és a koldus, miniatúra, részlet, 1460 k.

Alberti módszerére emlékeztet. Ennek ellenére néhány miniatúra esetében észrevehető a konvex tükör használata. Például a *Mária halála*, vagy a *Szt. Márton*¹⁵² és a *koldus* című miniatúrán, valamint a IV. Károly császár Saint Denis-be való megérkezését ábrázoló festményen (10. ábra).

Lehetséges, hogy Fouquet azért használt torzított perspektívát, mert a lineáris perspektíva sok szempontból nem felelt meg a valós vizuális tapasztalatnak.¹⁵³ Ha megállunk egy széles homlokzatú ház előtt és pillantásunkat jobbra és balra fordítjuk, az épület mindkét irányban egyre kisebbnek tűnik. Alberti módszerével, ennek ellenére az épületet úgy kellett ábrázolni, hogy a tetőszerkezet a padlósíkkal párhuzamosan fusson a végtelen felé. A valóságban azonban a síkok párhuzamosan futnak egymással. A perspektíva a valóságot, a „tudottat” ábrázolja és nem az „érezkelte”, a vizuális percepciót utánozza. Alberti engedményt tesz a tapintható valóság és a festmény esztétikai látványa számára, a szubjektív vizuális benyomással szemben.¹⁵⁴

A perspektivikus ábrázolással foglalkozó egyik első könyv Albrecht Dürer nevéhez fűződik. Az *Underweysung der Messung* című traktatusában geometrikus szerkesztési módszerek tárgyalása mellett fametszetekkel illusztrálta a rajzok gyakorlati megvalósításának menetét és a felhasznált eszközöket is (11. ábra). A perspektivikus szerkesztési módszerek alapjait minden bizonnyal egyik itáliai útján sajátította el.



11. ábra Fametszet Dürer *Underweysung der Messung* című könyvéből

152 Tours-i Szent Márton (316 k.–397), a Pannónia-beli Savaria területén (ma Szombathely) született, Gallia nemzeti szentje.

153 White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1967, Faber and Faber, p. 226–227

154 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 25

Az elérhetetlen enyészpont

Leonardo 3 év alatt, 1498-ben fejezi be a milánói Santa Maria delle Grazie kolostor refektóriumában az *Utolsó vacsora* című freskóját. Architektúrális háttérét egy pontos perspektívában megszerkesztett épület adja, melynek enyészpontja közel 4,5 méter magasan található. Így, ha a „helyes” nézőpontból szeretnénk megtekinteni a festményt, az Alberti-féle perspektivikus szabályok szerint, létrára kell másznunk. Leonardo szándékosan helyezte elérhetetlen magasságba a pontot, ahonnan a képet néznünk kellene. A szándéka valószínűleg az volt, hogy felhívja a figyelmet, a perspektivikusan szerkesztett képet többen is nézhetik egyszerre, megfelelő távolságból. Tehát, nem csak egy „helyes” nézőpont létezik.

A reneszánsz folyamán több esetben találkozunk olyan perspektivikusan szerkesztett festménnyel, ahol az enyészpont elérhetetlen pozícióban van. Piero della Francesca *Feltámadás* freskója, Raffaello Stanza della Segnatura-jának *Disputa* és *Athéni iskola* című freskói a legismertebb példák. Raffaello *Athéni iskola* festményén egy pontos perspektívában megszerkesztett építészeti háttérrel látunk. A szerkesztés szabályai szerint azonban a szélső alakoknak torzulniuk kellene.¹⁵⁵ A jobb oldalon látható alakok közül az egyik éggömböt tart a kezében, egy vele szemben levő figura pedig földgömböt. Az egy pontos perspektíva szabályai szerint mindkét gömböt elliptikusan torzítottak kellett volna ábrázolni.¹⁵⁶ Raffaello a problémát úgy oldotta meg, hogy csak az építészeti háttérrel ábrázolta egy pontba szerkesztve. Az alakok minden csoportja azonban külön enyészponttal rendelkezik. Így az Alberti-féle perspektíva másik alaptételét is megkerüli. A nézőpont már nem fix. A néző mozog, körbejár és a figurák egy-egy csoportját mindig a helyes nézőpontból látja.

Manierizmus

Antonio da Correggio 1528 és 30 között festi a páрмаi kolostor mennyezetére a *Mária mennybe-menetele* című freskóját, amelyet az illuzionisztikus festészet előfutárának tartunk. A mennyezet a hívők számára azt az illúziót kelti, mintha a kolostor teteje megnyílt volna és a fejük felett közvetlenül a mennyországot és a Szenteket szemlélhetnék. A barokk fontos célkitűzése a hívőkben azt az érzést kelteni, hogy amit látnak, a valóság – az ábrázolt tér és a valós tér egymás folytatása. Correggio illúziója nem csapja be tökéletesen a nézőt, nincs fix pont, ahonnan a hatás teljes lenne, csakúgy mint Mantegna *Oculus*-a esetén, a *Camera degli Sposi* mennyezetén. A kupola teljes architektúrális terét egyetlen képi egységként kezeli, a merészen rövidülő alakok mintha átnyúlnának a néző terébe – olyan festői eszközöket használ, amelyek megelőlegezik a barokk quadratura-festészetét.

Ugyanebben az időben, 1534 körül fejezte be Raffaello tanítványa, Giulio Romano a *Palazzo Te*-ben található *Óriások termének* festményeit. Mantova-ban II. Federico Gonzaga megrendelésére tervezte az épületet és készítette el a belső díszítéseket. A herceg 1525 körül döntött úgy, hogy átalakíttatja az egykori istállót és villát építtet, amely szerelmi fészekként szolgált volna szeretője, Isabella Boschetti és saját maga számára.¹⁵⁷ Később a villából palotát készített, abban reménykedve, hogy az jobban szolgálja majd politikai érdekeit.

155 Bővebben lásd az *Anamorfózis* fejezet Leonardóval foglalkozó részét.

156 A leírt torzulás elméleti és nem gyakorlati probléma, hiszen egyetlen reneszánsz festményen sem jelenítenek meg, szélső perspektivikus helyzetben, ellipszissé torzult gömböt, vagy elliptoid alapú oszlopot. Bővebben, lásd Kubovy, Michael: *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, 8. Marginal distortions című fejezetének Raffaello Athéni iskolájával foglalkozó részét. Kubovy, Michael: *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge, 1988, Cambridge University Press, p. 77–79

157 A nő házasság volt, férje Francesco Gonzaga Calvisano grófja, valamint Isabella D'Este, Federico anyja elől is el kellett rejtőzniük. Lásd: Carabell, Paula: *Breaking the Frame. Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti*. In: *Artibus et Historiae*, vol. 18, no. 36, 1997, p. 89

A *Sala di Psiche*, a *Sala dei Cavalli* és a többi terem freskói erotikus, nyugodt természeti vagy hősi festményekkel díszítettek. A *Sala dei Giganti* (Óriások terme) sok szempontból eltér tőlük, jelenetein erőszak és káosz uralkodik. Freskói négy oldalról és felülről veszik körbe a teret. Az összes felület képi elem, még a padló mintázata is kapcsolódik a freskókhoz. A terem közepéről a néző bámerre néz, a Gigantomakhiát, a Titánok és az Olümposzi istenek csatáját látja. A festészeti és építészeti elemek együtt hozzák létre a képi és téri illúziót, megelőlegezve a barokk ösztömvészetét. Romano mivel maga tervezte az épületet is, szabad kézzel bírt a tér kialakításában. Vastag falakat építtetett, hogy elbírja a terem felett átívelő tető súlyát.¹⁵⁸

Giulio Romano minden bizonnyal ismerte a közel fél évszázaddal korábban Mantegna által készített *Camera Picta*-t, amely ugyanitt, Mantovában a *Palazzo Ducale*-ban található. A képi tér itt szintén a valós tér folytatásának tűnik, a hordozófelület pedig eltűnik. A *Camera degli Sposi* tiszteletben tartja az épület architektúráját, amíg Giulionál a képi és építészeti elemek a közös terv részei.¹⁵⁹ Vasari beszámolója szerint a mindössze 15 braccia (kb. 10 m) széles terem hatalmasnak látszik, a falak eltűnnek és a táj a végtelenbe fut. Romano a teljes belső teret egyetlen képfelületként kezelte, „a képnek nincs sem eleje sem vége”.¹⁶⁰ A festményekkel beborított terem architekturális szerkezetét látszólag felülírja a festett táj, a valós tér eltűnik, a hordozófelület szinte láthatatlan.

A ma látható padlót a XVIII. század folyamán rakták le Paolo Pozzo tervei alapján, a régi állapota ugyanis nagyon megromlott. Az eredeti burkolat kisméretű kavicsokból állt, amelyek a falak aljánál hasonló méretű festett kövekben folytatódtak. Nem volt látható törés a fal freskói és a padló kövei között, ahol a néző állt. A két felület folyamatos képi térré vált, amely egyszerre volt valós és fiktív. A kőburkolat taktilis minőségeket kölcsönzött a padlózatnak. Az egyenetlen felszín valószínűleg hatott a teremben tartózkodók mozgás- és egyensúlyérzékelésére.¹⁶¹

Az ajtókat, ablakokat és a tűzhelyet rusztikus, szabálytalan kövekből rakták ki, mintha kifordultak volna helyükről és bármelyik pillanatban leeshetnének.¹⁶² Bármennyire meggyőző Vasari leírása, valószínűleg keveredik beszámolójában a fantázia és a valóság. A kifordult kövek talán csak festettek voltak.¹⁶³ Az északi falon a mára befalazott és lefestett tűzhely eredetileg működött, és azt az érzetet keltette, mintha az aláhulló titánok égnének rajta. Ezekkel az eszközökkel is a fiktív és a képi tér közötti kapcsolatot hangsúlyozta. A terem teljes belső, építészeti és festészeti kialakítása egyetlen célnak, a tökéletes illúzió létrehozásának volt alárendelve. Romano szándéka az volt, hogy az illúzióval megszüntesse a valós és a képi tér közötti különbséget. A nézőt teljes egészében a festmény fiktív terének rendelte alá.

Barokk

A reneszánsz lineáris perspektíva elméletben meghatározta a néző optimális helyzetét. A gyakorlat azt bizonyította, hogy a „helyes nézőpont” nagymértékben tolerálja az ettől való eltérést. A barokk művészet levonta a reneszánsz perspektíva kísérletek tapasztalatait. Új, téri szempontból merész konstrukciókat hozott létre, ahol az egy- vagy többpontos perspektíva már csak eszköz és nem

158 Vasari, Giorgio: *Lives Of The Most Eminent Painters Sculptors & Architects, With Five Hundred Illustrations. In Ten Volumes.* London, 1912–14, The Medici Society, p. 158

159 Carabell, i.m. p. 90

160 Vasari, i.m. p. 160

161 Forster, Kurt W.– Tuttle, Richard J.: *The Palazzo del Te*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 30, no. 4., 1971, p. 285

162 Vasari, i.m. p. 158

163 Lásd: Hartt, Frederick: *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*. In: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 13, nr. 3–4, 1950, p. 182 és p. 184, valamint Carabell, Paula: *Breaking the Frame: Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti*. In: *Artibus et Historiae*, vol. 18, no. 36, 1997, p. 89

főszereplő. Esetenként azonban beavatkozik a néző pozíciójába.¹⁶⁴ Amíg a reneszánsz képhez közelítve mindig újabb és újabb információkat kapunk – és bizonyos esetekben,¹⁶⁵ egészen közelről nézve, a legapróbb részletekig kidolgozotttnak tűnik –, addig a barokk kép igényli, hogy a néző hátralépjen és távolabbról szemlélje. Közelről elmosódott ecsetgesztusok, vagy színes festékfoltok láthatóak csupán, amelyek a festett tárgyra nézve nem hordoznak közvetlen információt. Messzebről nézve áll össze a kép.

Caravaggio 1599–1601 között festi első jelentős megbízásaként a *San Luigi dei Francesi* templom Contarelli-kápolnájának festményeit. Szent Máté evangélista életének főbb jeleneteit örökíti meg. (Máté elhívása, az evangélium írása és mártíromsága.) A középső, *Szent Máté és az angyal* című festmény feletti ablakon beáradó fény a festmények szereplőinek alakját világítja meg. A három, eltérő idősíkban játszódó jelenet a fény által egy térbe kerül. Caravaggio olyan művészi eszközt alkalmaz, amelyet Giotto Aréna-kápolnájában, Masaccio és Masolino Brancacci-kápolnájában és Van Eyck genti oltárán is használtak már. A képsíkon kívüli fény világítja meg a festmények szereplőit, így a tér, amelyet a képek közrefognak, közös térré változik. A három jelenet összefüggő installációként veszi körül a nézőt, akinek a tere összekapcsolódik a képek szereplőinek terével.

Diego Velázquez *Las Meninas* (*Az udvarhölgyek*) (1656) című képének közepén az ötéves Margarita hercegnő, IV. Fülöp lánya látható, szolgálói körében. Baloldalon a festő, vászna előtt, munka közben. A hátsó falon a tükörből Fülöp és felesége, Mária Anna spanyol királyné figyeli a jelenetet. Olyan, mintha a fiktív képi térben tükröződne a festmény előtt álló királyi pár. Velázquez kijelöli a néző pozícióját a valós térben. Minden bizonnyal ismerte Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című festményét, amely az udvarhölgyek festésének idején Fülöp tulajdonában volt.¹⁶⁶

A *Las Meninas* talán két legismertebb elemzése Michel Foucault és John R. Searle írásai.¹⁶⁷ Mindkét szerző (téri szempontból) a valóság utánzataként értelmezi a művet, amely a királyi házaspár szemszögéből mutatja be a jelenetet. Velázquez éppen portréjukat festi.¹⁶⁸ A néző (a királyi pár vagy múzeumlátogató) a megfelelő pozícióból, „saját magát” látja a kép közepén a tükörben. A jelenet, melyet szemlél – a kis infánsnő szolgálói körében –, valósnak tűnik. A kép a királyi pár nézőpontjából van megszerkesztve, amely egyben a néző és a festő nézőpontja.¹⁶⁹ Ez a pont adja meg a néző helyes pozícióját, ahonnan a perspektivikus képet szemlélnie „kell”. A kép tere a királyi pár valós terének folytatása. Joel Snyder is arra a következtetésre jut, hogy a kép több eleme a királyi pár képe felé irányítja a tekintetet. Szerinte „a tükör, természetesen, a kép központi (centered and central) eleme, az *enyésszöveg* nincs a kép centrumában.”¹⁷⁰ /Kiemelés tőlem – N.R./

164 Velázquez, Rembrandt, Vermeer, de akár a manierizmushoz sorolható El Greco esetében is.

165 Például Jan van Eyck festményei esetében.

166 López-Rey, José: *Velázquez. Catalogue Raisonné*. Köln, 1999, Taschen, Vol. I, p. 214

167 Michel Foucault: *Az udvarhölgyek*. In: Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Budapest, 2000, Osiris Kiadó, p. 21–34; valamint Searle, John R.: „*Las Meninas*” and the Paradoxes of Pictorial Representation. In: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3 (1980), p. 477–488

168 Szinte bizonyos, hogy sosem létezett a királyt és a királynőt együttesen ábrázoló festmény, tehát a jelenet fiktív. Bővebben lásd Daniel Arasse elemzéseit. In: Arasse, Daniel: *Festménytörténetek*. Budapest, 2007, Typotex Kiadó, p. 189–199; valamint Arasse, Daniel: *Festménytalányok*. Budapest, 2010, Typotex Kiadó, p. 167–205

169 „E központ szimbolikusan is uralkodói szerepet tölt be a történetben, mert IV. Fülöp és hitvese foglalja el. De elsősorban a képhez viszonyított hármass funkciója miatt. Ebben a központban fut össze a modell tekintete, amikor festik, a jelenetet szemlélő nézőé és a képet festő mesteré (nem az ábrázolt képé, hanem amely előttük van és amelyről beszélünk). Ez a három „néző” funkció egy képen kívüli pontban vegyül össze: az ábrázolt tárgyhoz képest ideális pontban, amely azonban mégis teljességgel reális, mivel pontosan ennek alapján lehetséges az ábrázolás.” Michel Foucault: *Az udvarhölgyek*. In: Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Budapest, 2000, Osiris Kiadó, p. 32

170 Joel Snyder: „*Las Meninas*” and the Mirror of the Prince. In: *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 4 (1985), p. 551

A festmény perspektivikus felépítését kiserkesztve¹⁷¹ azonban egyértelművé válik, hogy a projekciós pont nem a tükörrel szemben található,¹⁷² az enyészpont a háttérben, a lépcső tetején levő nyitott ajtóban álló alak, Don José Nieto Velázquez¹⁷³ könyöke alatt található. Perspektivikus középpontja nem a tükör, tehát a „helyes ponton” álló néző nem láthatná magát benne. A tükör, mely a festmény központi eleme, sincs annak geometriai középpontjában.

A kép kompozíciós megoldása eltakarja a perspektivikus szerkezetet. A hatalmas vászon fedi a terem bal oldalának ortogonálisait, jobb oldalon pedig csak felül látható az enyészpontba tartó mennyezeti sarok. A kép enyészpontjának meghatározása nehézkes. Tapasztalati úton, perspektivikus kiserkesztés nélkül, valóban a tükör látható a festmény középpontjában. A kép a valós tér folytatásának, kiegészítésének tűnik.

Rokokó

A barokk és a rokokó határán működő Giovanni Battista Tiepolo főművében, a würzburgi érseki palota mennyezetfreskóin összeolvad a valós és fiktív tér. Tiepolo 1750-ben érkezik meg fiaival Würzburgba, hogy Karl Philipp von Greiffenclau érsek megbízására elkészítse a palota freskóit. A későbbi Kaisersaal két nagy történelmi festménye Barbarossa Frigyes császár és Burgundiai Beatrix esküvőjét, valamint Herold püspök felavatását ábrázolja. Az érsek annyira elégedett volt a festő munkájával, hogy még a freskók befejezése előtt felkérte legnagyobb vállalkozása, a lépcsőház mennyezetének megfestésére. A monumentális¹⁷⁴ freskón a négy kontinens allegorikus megjelenítése felett a fényt sugárzó Apolló isten látható. A barna bőrű Amerika krokodilon, a turbános Ázsia elefánton, a fekete bőrű Afrika tevéen ül. A trónon ábrázolt Európa felnéz Greiffenclau érsek portréjára.

A lépcső aljáról nézve a festmény oldalsó alakjai nagyon erős rövidülésben vannak – az anamorfikus mennyezetfreskókkal szemben, nem egyetlen nézőpontra tervezte Tiepolo a festményt. A freskó fokozatosan tárul fel, ahogy a néző felfele halad a lépcsőn. A boltozat szélén levő figurák a felső szinten tekinthetők meg torzulásmentesen. Mindig a szemközti fal alakjait látjuk perspektivikus szempontból helyesen – itt is több nézőpont lehetséges.

A valós és a fiktív teret festett és kőből faragott alakok kötik össze. A freskóra a felső szinten is ferdén, alulról látunk rá, így a párkány kitakarja a kép és a figurák alsó részét. A két teret összekötő festett alakok (emberek vagy kutyák) egy része úgy van megfestve, hogy a néző azt érzi, mintha nem a festményhez tartoznának, hanem a képsík előtt a párkányon helyezkednének el. A szobrok ugyanezen a kiugró faldíszén ülnek, miközben a freskón megjelenített jelenethez kapcsolódnak. A fiktív tér jeleneteit figyelik, gyakran hátat fordítva a nézőnek. A valós térben helyezkednek el, mégis a festményhez tartoznak, ily módon kapcsolják össze a két teret.

Fontosnak találtam szétválasztani a képi tér és a hordozófelület szempontjából azokat az alkotásokat, ahol a képsík a hordozó előtt jelenik meg, és azokat az eseteket, ahol a képsík mögötti fiktív képi tér áll kapcsolatban a valós térrel. Ezért a XVII. és XVIII. században készült illuzionisztikus és anamorfózist használó, a dolgozatom szempontjaiból fontos műalkotásokat külön fejezetben tárgyalom.

A képi és a valós tér kapcsolatában vizsgálataim szempontjából jelentős változás nem történik a XIX. század végéig.

171 Philippe Comar 1978-ban megépítette a Las Meninas nagyméretű, háromdimenziós makettjét, hogy pontosan rekonstruálja a kép pontos téri elrendezését. Bővebben: Utley, Gertje R.: „*Más Meninas*”: *Through the Looking Glass, Repeatedly*. http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/utley_en.pdf. Utolsó leolvás: 2011. 12. 01.

172 Chordá, Frederic: *Computer Graphics for the Analysis of Perspective in Visual Art: „Las Meninas” by Velázquez*. In: Leonardo Journal, Vol. 24, No. 5 (1991), p. 563–567

173 Don José Nieto Velázquez, a királynő kamarása és a királyi szövőüzem vezetője volt.

174 18x32 méteres.

A rajz története szinte elválaszthatatlan a vonalétól, a kettő csak együtt értelmezhető. A rajz terének történeti tanulmányozásakor ezért is tárgyalom a vonal kitörését a valós térbe.

A kubisták

A XX. század elején radikális fordulatok következnek be a képi tér felfogásában és a képzőművészet minden területén. A változások folyamatának egyik következményeként a vonal kilép a kép fiktív teréből a valós térbe.

A század kezdetén a futurista mozgalom tagjai kritizálták a tétlenséget és a nyugalmat. Előnyben részesítették a szinesztéziát és a kinesztéziát. Új téri felfogást, a művészet gyökeres átalakítását célozták meg, ennek ellenére a mozgást illusztratív módon ábrázolták. Fázisait a síkon megismételve, körvonalait elmosva mozgásábrázolásuk továbbra is statikus maradt. Így egyrészt nem értek el strukturális kapcsolatot a kor technológiájával, másrészt nem tudták megvalósítani a sebesség megélt érzését. Az érzékelés változásai, dinamikája „mozdulatlan” maradt. Az első igazi áttörést 1912-ben Picasso és Braque kollázsai jelentik. A képi tér szempontjából a kubista mozgalom sokkal radikálisabb szerkezeti következményekkel járt, mint a futurista. A kollázs feltalálása a XX. század elején a kubista forradalom része volt, amely a hétköznapi anyagok és a fehér, négyszögletű papír kereteinek meghaladásán keresztül nem csak a rajz határait tágította ki, hanem általában véve a művészetét is.¹⁷⁵

A kubisták inspirációit a színpadi tánc, a film eszközei (áttűnések, ráközelítések, többszörös expozíció, párhuzamos és keresztvágások, inzertek) jelentették. Az utóbbival különböző nézőpontokat hozhattak létre, melyekből az alak egyszerre több nézőpontból is látható lett. Bernice Rose szerint ezek fontosabb inspirációs forrást jelentettek, mint Étienne-Jules Marey és Eadward Muybridge fotói, mert a mozgás valóságos érzetét keltették.¹⁷⁶

Braque 1912 körül kezd *papier collé*-kat¹⁷⁷ készíteni, újságpapír, tapéta, szalagok, fényképek, stb. kartondarabokra ragasztásával. Bennük szó szerint a valóságot alakítja át, mert a „valós vágások, összeillesztések, bújtatások időn és téren keresztül valósulnak meg.”¹⁷⁸ Vele párhuzamosan, Picasso minden oldalról, egyszerre akarta megérteni és ábrázolni a tárgyat. Összetett, kompozit-nézetet alakított ki a tárgy körül leírt mozgásból. A kubista kollázs megtörte a képsík felületét, hogy új, komplex egységet alakítson ki. A vonal egyrészt varratként funkcionál két szomszédos sík között, másrészt egyszerre választ szét és kapcsol össze. Szétválaszt, mert jelzi a tárgy töredékeinek széleit, és összekapcsol, mert új kapcsolatokat jelenít meg.¹⁷⁹

A kubista kollázs egyszerre hangsúlyozza a kétdimenziós sík laposságát, mivel nem teremt a vonalperspektíva hagyománya szerinti illuzionisztikus képi teret, a hétköznapi valóságot, a mindennapi élet különböző dimenzióit a képi téren kívüli, valós világból vett tárgyakon keresztül ábrázolja. Újságkivágások, színházbelépők, hirdetések, viaszosvászon és egyéb talált anyagok

175 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: Drawing off the Page. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 212

176 Rose, Bernice: *Picasso, Braque and Early Film in Cubism*. New York, 2007, Pace Wildenstein, p. 40

177 Ragasztott papír, a kollázssal ellentétben csak papír használható fel, melyet inkább minta, mint szimbólum alapján választ ki a művész.

178 Zegher, Catherine de: Surface Tension. In: Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 26

179 Zegher, i.m. p. 26

felhasználásával „új, kompozit képfelületet hoz létre, melyet ellentétek feszítenek szét.”¹⁸⁰ Picasso egyszerre használ sorozatgyártott és egyedi, művészi és hétköznapi, illúziókeltő¹⁸¹ és azt tagadó, redukált, eltorzított képi elemeket. A rajzolt körvonalak és a vágott papír szélei – fiktív és valós – egységes síkká olvadnak össze. A vonal paradox módon egyszerre tömöríti a képi teret papírvékonyra, miközben mégis megszökik ebből a térből. Elhagyja a síkot, önállóan kezd el működni. Vágott élként, illúzióteremtő eszközként és leíró körvonalként funkcionál egyidőben. Nem csupán mozgást jelez, hanem térbeli mozgást is kezdeményez.¹⁸²

A vágott papír (*cut paper*) használata a dadaista művészek között: is elterjedt, Man Ray és Hans Arp¹⁸³ is készített belőle műalkotásokat, de Henri Matisse is ollóval „rajzolva” készítette időskori műveit.

Térinstallációk

A dadaisták említett alkotásait előlegezi meg Marcel Duchamp *Három rögzített mérték* (1913) című művében. A vonal, a vágott él határozza meg a formát, ahelyett, hogy a hagyományos reláció szerint a forma határozná meg a (kör)vonalat.¹⁸⁴ Duchamp ezzel a gesztusával személytelenné tette a vonalat és megkérdőjelezte a művész fennhatóságát a műalkotás létrehozásában. Az alkotó elméje és a véletlen lettek a műalkotás mértékei.¹⁸⁵ A vonal térbeli elemként jelent meg, a vonalzó pedig „dokumentálták” ezt az eseményt. A *Szobor utazáshoz* (1918) című alkotását, amelyet csak fotókról és egy levélből ismerünk, minden alkalommal, amikor kiállította, az aktuális térhez alakította.¹⁸⁶ „Térbeli kollázsával” Duchamp nemcsak a vonalat engedi szabadjárá a térben a zsinórokkal, hanem a formát is, gumiból vágott darabok alakzatainak segítségével.¹⁸⁷

Kurt Schwitters 1919-ben kezdi készíteni első *Merz-építményét* saját lakásában, Hannoverben. A kiindulópont egyik szobra, a *Merz-oszlop*, amely megsemmisült, mára csak fénykép maradt róla, házát ugyanis lebombázták a II. világháborúban.¹⁸⁸ A Merz szemétből, hulladékból készült, mert a háború után „már elszegényedett ország voltunk [...] Minden széttörött és a töredékekből kellett új dolgokat építenünk.” Ehhez az újjáépítéshez Schwitters a kollázsban találja meg a megfelelő eszközt.¹⁸⁹

Később a sík formákból térbeli „kollázs” lett. Fonalakat, spárgákat feszített ki a szobortól a képekig és tárgyakig, majd azok között is, hogy hangsúlyozza, materializálja kapcsolatukat és interakciójukat.¹⁹⁰ Később a fonalakat, spárgákat felváltotta drótokkal, végül fa struktúrákat kapcsolt egymáshoz

180 Zegher, i.m. p. 26

181 *Csendélet nádszékkel* (1912) című kollázsán a viaszosvászon mintája valós nádfonatot utánoz.

182 Zegher, i.m. p. 26

183 Man Ray: *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916. Papírdarabokat vágott ki, hogy elkészítse a táncost, de meglátta a leszóródott darabokat a földön, absztrakt elrendezésben, és így a véletlen a mű része lett. Hans Arp hasonló módon készített alkotásokat, széttépett papírdarabokat szórt le a földre, majd ebben, a véletlen komponálta rendben ragasztotta fel őket a vászonra. „Papiers déchirés” – a véletlen helyettesíti az alkotó szándékát, aki így „anonimitásba” burkolózik – Arp nem írta alá ezeket a műveit.

184 Duchamp három egy méter hosszú fonalat egy méter magasságból ejtett le a földre. Az esés során felvett formákat rögzítette, úgy, hogy a fonalakat felfeszített vászonra ragasztotta, majd ezeket a vonalakat vitte át a három vonalzóra. „A ready-made vonalakból hand-made vonalak lettek.” Zegher, Catherine de: *Surface Tension*. In: Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 30

185 Kertess, Klaus: *The Story of OO*. In: *Drawing 2000*, Barbara Gladstone Gallery, New York, 2000, p. 9

186 Csíkokra vágott úszósapkákat ragasztott össze, zsinórokkal a falakhoz rögzítette, majd megvilágította a kompozíciót.

187 Zegher, i.m. p. 26

188 Dietrich, Dorothea – Schwitters, Kurt: *Fragment Reframed: Kurt Schwitters's Merz-column*. In: *Assemblage*, no. 14, 1991, p. 85

189 Dietrich – Schwitters, i.m. p. 85

190 Hasonló módszert alkalmaz Merz-képein (Merzbilder), például a *Das Kreisen* (1919) című alkotásán is.

gipsszel.¹⁹¹ Két változatot készített, 1937-ben és 1947-ben,¹⁹² mindkettőt, ha nem is lakásokban, magánterületeken alkotta.¹⁹³ Ritka, ha nem is példanélküli való az a művészi gyakorlat, amikor a művész a saját műtermében készíti el az installációt, és utána teszi át a kiállítási térbe. Az installációs művészet általában egy bizonyos tér szerkezetéhez kapcsolódik, annak alapadottságaitól függ. Nem lesz pontosan ugyanolyan két különböző helyszínen, mivel a két tér különbözik egymástól. A tér fizikai jellemvonásainak nagy hatása van a végső produktumra.

Az orosz konstruktivisták az intuíció és a szeszély visszautasítására, valamint a tudományos módszerek alkalmazására szólították fel a művésztsadalmat. A festés mestersége egyre inkább ipari alakot öltött. A hagyományos értelemben vett rajz elvesztette az értékét, és átadta helyét a diagramnak és a mérnöki rajznak. A vonalakat nem kézzel, hanem körzővel, szögmérővel és vonalzóval húzták. „Egyen-szerszámokkal” készítették őket, amelyek már nem a művész kéznyomai, hanem a konstrukció kellékei. Elemek egy széleskörű, szociális dinamikában. „Eszközök, mint a vonalzó és a derékszög, használata lehetővé tette, hogy a művek úgy tűnjenek, mintha nem érintette volna őket emberi kéz, mintha az ecset lenne a kéz és a vonalzó a tagadása”.¹⁹⁴ A konstruktivista műalkotások erős formai hasonlóságokat mutatnak. Esztétikai nyelvük inkább a kollektívet hangsúlyozta, mint az individuálist – az individuális művészkép ugyanis a kapitalizmus terméke.¹⁹⁵

Rodcsenko, Popova és Malevics célja a vonal kiterjesztése volt: a síkról az időbe és a térbe. „Mi, akik kiléptünk a kép keretei közül, vonalzókat és körzőket veszünk a kezünkbe.” Az $5 \times 5 = 25$ című kétrészes kiállításon 1921–22-ben, Rodcsenko bemutatta első térbeli konstrukcióit, amelyeket fából és fémből készített, valamint milliméterpapíron az ezekhez kapcsolódó (terv)rajzokat. Ugyanezen a kiállításon szerepeltek Popova tér-erő konstrukciói – rajzok és festmények: „Minden bemutatott szerkezet reprezentáció. És úgy is kell tekinteni, mint előkészítő sorozatot, olyan kísérletekhez, amelyek anyagiasult vagy tárgyiasult konstrukciókhoz vezetnek.”¹⁹⁶ Rodcsenko és Popova azt a konstruktivista meggyőződést vallotta, hogy a művész célja a kétdimenziós elemek háromdimenzióssá változtatása. Nemcsak a néző képzeletében, hanem a valóságban is. A vonal konstrukció lett: új, tárgyakból és lehetőségekből álló világot épített fel.¹⁹⁷

A XX. század elején megkezdődött a rajz, a festészet, a szobrászat, az építészet, a tipográfia és a környezet közötti határvonal eltűnése. Például Duchamp utazó szobrai, Schwitters *Merzbau*-i, vagy Liszickij *PROUN*-jai. „1920 és 25 között Liszickij az összes művét *PROUN*-nak nevezte, amelyet az orosz »projekt utverzsgyényijá novovo« (az új valóság megteremtésének terve) kifejezésből képezte. 1921-beli megfogalmazása szerint, ezek a művek »állomások az új formák felé vezető úton.«”¹⁹⁸ Eredetileg absztrakt képek voltak, amelyeket többféle médiumban is elkészített. Később, 1923–28 között, „absztrakt terekké” változtatta őket.

191 Zegher, i.m. p. 32

192 Az első *Merzbau* Hannover bombázása alatt vesztett oda, a másodikat Norvégiában készíti, ez is megsemmisült, leégett. A harmadikat Amerikában kezdi el, egy farmon, de halála miatt befejezetlen maradt.

193 Reiss, Julie H.: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts, 2001, MIT Press, p. XIX

194 Fer, Briony: *Whats in a line? Gender and Modernity*. In: *The Oxford Art Journal*, Vol. 13, no. 1, p. 77–88

195 Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 41–47

196 De Zegher idézi Popovát: Zegher, Catherine de: *Surface Tension*, in: Zegher, i.m. p. 42

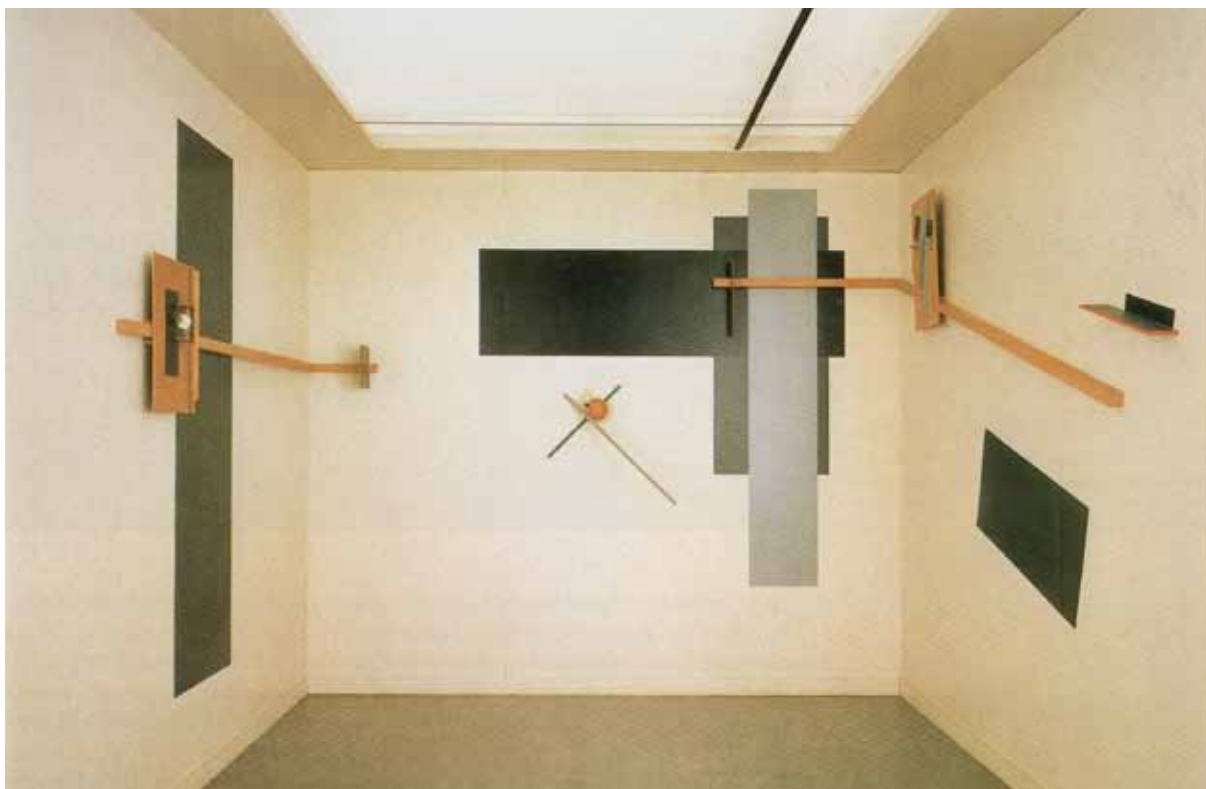
197 Zegher, Catherine de: *Surface Tension*, in: Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*, New York, 2010, MOMA, p. 41–47

198 Elger, Dietmar: *Absztrakt művészet*. Budapest, 2009, Taschen Kiadó, p. 40

Az 1923-as Nagy Berlieni Művészeti Kiállításon (Grosse Berliner Kunstausstellung) Liszickij lehetőséget kapott, hogy egy kis kiállítóteret használjon. Úgy döntött, hogy nem meglévő *PROUN*-képeket fog a falakra akasztani, hanem új *PROUN*-kompozíciókból és domborművekből egy tér-installációt készít. A domborműveket összekapcsolta egymással, hosszú lécek segítségével; a teljes teret használta, a részekből közös műalkotás jött létre.¹⁹⁹

Ma pontosan rekonstruálható, hogyan nézett ki a *Prounenraum* [*PROUN*-tér], a terveket ugyanis megőrizték, illetve Liszickij néhány elemét felhasználta egy festményéhez és litográfiákhoz is. E litográfiák egyike vetületi ábraként mutatja a kiállítóteret, így lehetségessé vált az installáció újra felépítése. *PROUN*jaiban Liszickij olyan teret akart létrehozni, amelyben a térbeli orientáció teljesen megszűnik. A *PROUN*ok úgy készültek, hogy többféle helyzetben is fel lehet akasztani őket a falra (például a *Nyolc helyzetű PROUN* című alkotása).²⁰⁰

A *PROUN*-terekben geometrikus formák és vonal-vektorok futottak körbe a sarkokon, majd fel a mennyezetre, azért, hogy a látogató a gravitációt legyőző élményben részesüljön. A terem bejárható absztrakcióvá vált, a néző be tudott lépni a mű terébe, a valós tér és a műalkotás tere egyé vált (12. ábra). A német Bauhaus és a holland De Stijl művészei között egyszerre jelent meg a gondolat, miszerint a művészet és az építészet magába foglalja a teret és az időt. Az 1920-as évek elején Mondrian saját műtermét, mint neoplasztikus *environmentet* kezelte, elsődleges színekkel megfestett



12. ábra PROUN-tér a Nagy Berlieni Művészeti kiállításon, 1923

199 Puts, Henk: *El Lissitzky, Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven, 1990, Municipal van Abbe Museum, p. 19

200 Bois, Yve-Alain: From minus ∞ to 0 to plus ∞ [A mínusz végtelenből a nullához, nullától a plusz végtelenbe], Axonometry, or Lissitzky's Mathematical Paradigm. In: Puts, Henk: *El Lissitzky, Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven, 1990, Municipal van Abbe Museum, p. 31

háromszögeket erősített a falra. Hasonló sémát használt egy 1926-os színpadtervéhez, melyet a belga festő Michel Seuphor darabjához készített,²⁰¹ valamint Madame Ida Bienert szalonjának terveire is.²⁰²

Ugyanazon az 1923-as Nagy Berliini Művészeti Kiállításon, ahol Liszickij is szerepelt, Theo van Doesburg nagyméretű háromrészes falfestményt készített, illetve a magyar Péri László is bemutatta helyspecifikus *Háromrészes térkompozícióját*, amely festett beton falkonstrukciókból állt.²⁰³ Szintén erre a kiállításra tervezett Huszár Vilmos és Gerrit Rietveld egy végül el nem készült, egész termet kitöltő installációt. Sárga, vörös, kék, fehér és fekete téglalapokat festettek volna a falakra, a padlóra és a mennyezetre, amellyel át akarták alakítani a kiállítótér belső szerkezetét.²⁰⁴

Az építészet mellett a szobrászat is fontos szerepet játszott a vonal és a tér a XX. század művészetében végbement átalakulásában. Alexander Calder munkásságában a vonal a '20-as évek közepétől lépett ki a térbe. Picasso szobrászata és anyaghasználata nagy hatással volt rá. Háromdimenziós formákat rajzolt dróttal, mintha a rajz hátterét eltávolította volna, és csak a vonalak maradtak volna meg a térben. 1930 után a térbeli vonalakat mozgással kombinálta, kinetikus műalkotásokat hozott létre. A légáramlatok, vagy a beépített motor mozgatta a szobraikat. „A vonal, amely korábban jelezte a mozgást, most saját maga generálja azt, egyesítve magában az időt és teret.”²⁰⁵

Fényrajzok

Man Ray 1935-től hosszú zárídejű fényképek elkészítésével kísérletezik, valójában fénnel rajzol.²⁰⁶ A fotó rögzíti a művész mozdulatait, a rajzot, ami azonnal eltűnik. A vonal látszólag a valós tér része, de csak a fénykép kétdimenziós síkján válik láthatóvá. A technikát nem Man Ray, hanem Frank Gilbreth alkalmazza először tudományos kísérleteihez.²⁰⁷

Picasso, Gjon Mili fotográfus közreműködésével, ugyanilyen módszerrel készít fényrajzokat. Mili 1949-ben, a LIFE magazin megbízásából készített fotókat a festőről. Picassót a fényképész korábbi munkái²⁰⁸ inspirálták, hogy a fényt nyomhagyó eszközként használva, kis lámpával rajzokat készítsen a térbe (13. ábra).

Mili, *Picasso et la Troisième Dimension* című könyvében írja a *Kentaur* című fényrajz-fotó készítéséről: „Érdekes megfigyelni a kapcsolatot a *Kentaur*, az első fénnel készült kép és Picasso teste között, ahogy összegörnyedve éppen elkezd rajzolni.”²⁰⁹ A felvételhez a hosszú zárídejű miatt teljes sötétség kell (Mili normál fényérzékenységű negatívra dolgozott), különben a film „beég”. Picasso szinte

201 Richardson, Brenda: Unexpected Directions: Sol Lewitt's Wall Drawings. In: Garrels, Gary (Szerk.): *Sol LeWitt: A Retrospective*. New Haven and London, 2000, Yale University Press, p. 39

202 Bienert német műgyűjtő és mecénás volt. Lásd: Nancy J. Troy: *Mondrian's Designs for the Salon of Madame B..., à Dresden*. in: *The Art Bulletin*, vol. 62, 1980, p. 640–647

203 Richardson, i.m. p. 39

204 Richardson, i.m. p. 39

205 Zegher, Catherine de: Surface Tension. In: Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 41–47

206 2009-ben Ellen Carey, fotóművész vette észre, hogy a Man Ray által felrajzolt egyik figura tulajdonképpen saját aláírása. <http://www.hartford.edu/daily/articles.asp?mainid=6993&category=1>

207 Gilbreth munkások munkavégzési folyamatait tanulmányozza, Cyclegraph elnevezésű eszközével. A munkások kezeire kis lámpákat szerel, és hosszú zárídejű expozíció segítségével rögzíti, nemcsak a megtett utat, de a vonalak fényerejéből következtetni tud a mozdulathoz szükséges időtartamra is. Kutatásainak eredményeit a felesleges munkafázisok kiiktatására, ezáltal a munkavégzés hatékonyabbá tételére akarta felhasználni.

208 Mili a '30-as évektől kezdve készít vakuval olyan fotókat, melyeken egy képen belül egy személy több mozgásfázisát rögzíti. 1940-ben készített olyan fényképeket, ahol egy korcsolyázó nő korcsolyájára szerelt kis fényforrásokat. Hosszú zárídejűvel fotózva, fénylő vonalakként rögzítette a nő mozdulatait.

209 Gjon Mili: *Picasso et la Troisième Dimension*. Paris, Triton, 1970, p. 13, Richard Conte nyomán: Picasso, le désir attrapé par la lumière. In: Conte, Richard (Szerk.): *Le Dessin hors Papier*. Párizs, 2009, Sorbonne, p. 24

semmit sem lát, miközben készíti a rajzot, szemei mégis tágra nyílnak. A festő a felvétel időpontjában éppen a kamerába néz és várja a jelet a fényképésztől. A vaku a másodperc tört részéig felvillan, majd Picasso vakon rajzol a levegőbe. Tehát, amikor a festőt látjuk, a rajz még nem létezik. „Amit ezen a képen látok, az nem csupán láthatatlan volt mind Picasso, mind Mili számára a kép készítésének pillanatában, de a festő számára még meg sem történt. Látom, hogy befejezte, ebben biztos vagyok, de mindezt tagadja a rajz technikai és művészeti analízise, melyet éppen készít.” – írja Richard Conte.²¹⁰

„Az önkéntelenség, a szem és az agy ellenőrzésétől megszabadult kéz és rejtélyes hatalma mindig is sokat foglalkoztatta Matisse-t. Tudni akarta mire képes a keze, ha szabadjára engedi, mintha nem is volna a testéhez kapcsolva. Talán azért is, mert példaként előtte voltak Picasso ujjgyakorlatai. Azok a rajzok, amelyeket 1933 táján csinált, a sötétben vagy csukott szemmel, és amelyeken a testrészek – szem, orr, fül, ajkak – nem a szokott helyüket foglalták el, nyilván a néhány évvel később jelentkező szétdarabolt arcok előfutárainak tekinthetők.”²¹¹

Picasso Man Rayhez hasonlóan a térben készítette el a rajzot, ami azonban csupán a fotográfia síkjában látható, csak a dokumentáció őrzi. A készítés folyamata közben nem kaptak vizuális visszajelzést a műalkotásról: a mű mindkét esetben láthatatlan a film lenagyításáig. „Picasso a rajtkövön áll, készen arra, hogy nekivágjon, és elméjében már ott a kész rajz.”²¹² Ahhoz, hogy látás nélkül képes legyen megrajzolni a művet, fejében már tudnia kell pontosan, hogy mit akar – csak a mozdulatsort kell végrehajtania.²¹³ Hasonlatosan Man Ray „vakrajzához”.

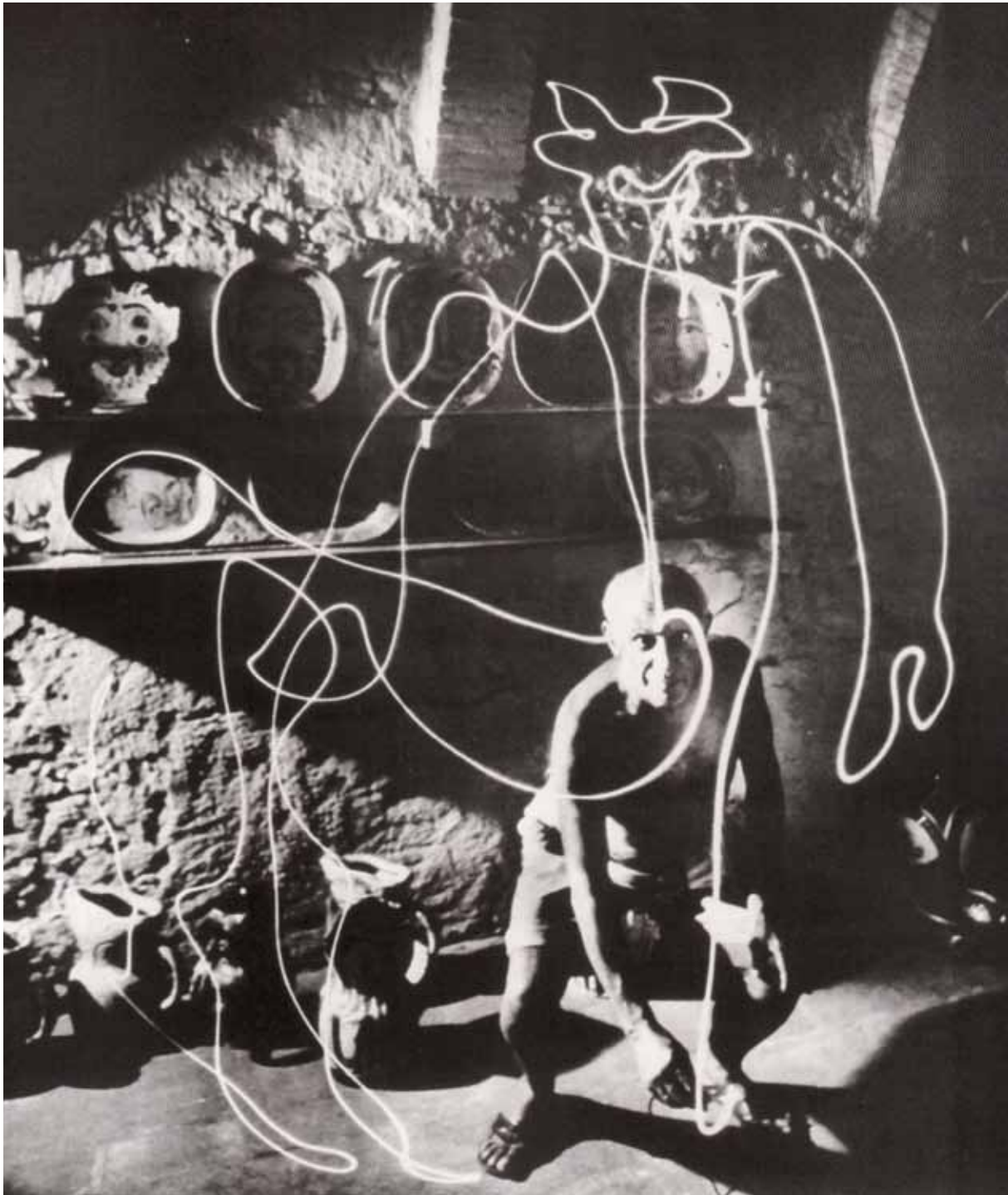
A XX. század első felének képzőművészeti forradalma, a művészeti ágak közötti határok fokozatos elmosódása, a nagyméretű térbeli installációk megjelenése, valamint a vonal szerepének átalakulása gyökeresen megváltoztatta a rajz hagyományos felfogását. Előkészítette a terepet a II. világháború utáni művészet új, a két- és háromdimenziós teret összekapcsoló műveinek.

210 Conte, i.m. p. 25

211 Brassai: *Beszélgetések Picassóval*. Budapest, 1968, Corvina Kiadó, p. 222

212 Conte, i.m. p. 27

213 H. G. Clouzot 1952-ben, a *Le Mystère Picasso* forgatásának idején a festő azt mondta a rendezőnek, mielőtt elkezdett volna egy rajzot, amire a rendezőnek csupán 150 méternyi filmje volt: „meglátod, tartogatok neked egy meglepetést”. Úgy tűnik, hogy olyan esetekre, amikor az idő kihívást jelentett, Picassónak mindig volt egy készletnyi figurája tartalékban. Lásd Conte, Richard: Picasso, le désir attrapé par la lumière. In: Conte, Richard (Szerk.): *Le Dessin hors Papier*. Párizs, 2009, Sorbonne, p. 31, 14. jegyzet.



13. ábra Gjon Mili fotója a *Kentaurt* rajzoló Picassó-ról, 1949

Az 1940-es és '50-es évek

1942-ben rendezte André Breton *The First Papers of Surrealism* című kiállítását, nagyrészt a II. világháború idején elmenekült, európai művészek alkotásaiból. Itt mutatta be Duchamp *Mile of String (Mérőldnyi fonal)* című művét. A bemutatott képeket fonallal kötötte össze és a teljes kiállítótermet körbetekerte. A fonal-installáció lehetetlenné tette a néző számára a mozgást. Akadályként funkcionált, elválasztotta a közönséget a művektől. A szeparáció, az emigrációban élő művészek bizonytalanságérzetére és száműzöttségére reflektált.²¹⁴ Lehetetlenné tette a közönség számára a kapcsolatfelvételt a művészettel.

Georges Vantongerloo a vonal térbeli kiterjesztésével a '40-es évek közepétől kezd el foglalkozni. 1950-ben készült *Cocon, chrysalide, embryonnaire (Gubó, báb, embrió)* című munkája plexiből öntött, átlátszó vonal. Fizikai tulajdonságokkal ruházta fel a vonalat, összekapcsolta a szobrászatot és a rajzot, a teret és a síkot. Az eredmény olyan vonal lett, amely átlátszó és kontúr nélküli: vonal, amely az űrt, a semmit foglalja magába.

Lucio Fontana 1946-ban tanítványaival megfogalmazza a *Manifesto Blanco*-t, amely a spazialismo irányzat alapdokumentuma lett.²¹⁵ Céljuk, hogy kiszabaduljanak a síkfelület börtönéből és felfedezzék a mozgást, az időt és a teret. Megkérdőjelezik a nyugati művészeti hagyomány hordozófelületei, a papír és vászon használatát. Indítványozták a művészeknek, hogy három, de még inkább négy dimenzióban alkossanak, hiszen az időt is hozzáadták az eszközkészletükhöz, hogy beavatkozásaikkal átalakíthassák a környezetet. Fontana 1949-ben készíti el első térbeli *L'ambiente spaziale a luce nera* című installációját, a milánói Galleria Naviglio-ban. A kiállítás az elsötétített kiállító teremben, fekete fényvel megvilágított szobrokból és képekből állt. Később 1951-ben a IX. Milánói Triennálén bemutatta neon installációját (14. ábra). Gesztusszerű, nagyméretű neon-vonalat függesztett a kiállítóterem mennyezetére, a nézők fölé. A vonal térbeli, valós tárggyá vált.

Még 1949-ben elkészítette első *Concetto spaziale*-jét, amely végig kíséri életművét.²¹⁶ Átszúrta, átvágta a papír és a vászon felületét, hogy elérje az illúziókeltő sík mögötti területet: átnyúlt a valós térbe. A vászonra készített lineáris vágatokat úgy egészítette ki, hogy kezével szétfeszítette a széleit és testesebbé tette őket. A valós tér felé nyitással tulajdonképpen a végtelen, az univerzum irányába a határtalanság újfajta érzését keltette. Az anyagiságtól megszabadulva a vonal egyszerre lett erotikus és kozmikus, eggyé vált a végtelen térrel.²¹⁷ A valódi létezésből átment a metaforikus övezetbe, amely energiából és fényből állt, és megszabadult fizikai kötelékeitől.

Miközben a vonal kilépett a térbe és a hordozótól független, önálló alkotóelemmé vált, a kétdimenziós képi felszínen is olyan változások mentek végbe, melyek hatással voltak a képi tér későbbi alakulására.

214 Zegher, Catherine de: *Surface Tension*. Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 54

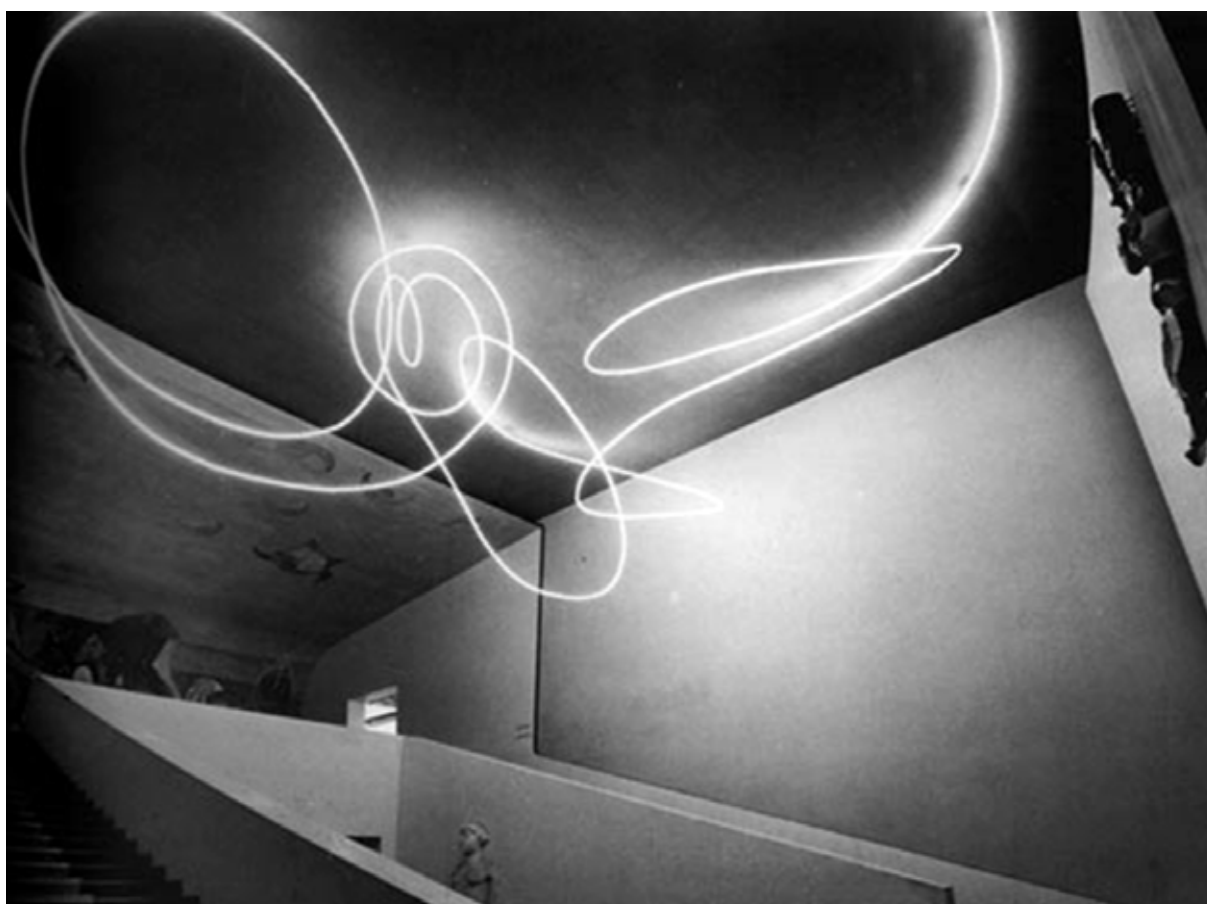
215 Erdősi Anikó: *Felsebzett vörösretek – Fontana fémei*. Lucio Fontana: Venice, http://balkon.c3.hu/2007/2007_2/8aniko.html. Utolsó lehvás: 2011. szeptember 25.

216 Erdősi Anikó: *Felsebzett vörösretek – Fontana fémei*. Lucio Fontana: Venice, http://balkon.c3.hu/2007/2007_2/8aniko.html. Utolsó lehvás: 2011. szeptember 25.

217 Zegher, Catherine de: *Surface Tension*. Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 58

Jackson Pollock már a '40-es évek elejétől használ csurgatást a festményeiben,²¹⁸ de első „dripping-technikával” készült képét 1947-ben készíti el. A vásznat kimozdítja hagyományos pozíciójából és a földre fekteti. Nem ő volt az első, aki leterített vásznat használt, de abban igen, hogy elsőként hangsúlyozta a hordozó horizontalitását a munkafolyamat alapvető elemeként (nincs függőleges festéklefolyás, festményeinek tere nem a néző felegyenesedett testéhez igazodik).²¹⁹

A festéket ecsettel vagy közvetlenül a festékesdobozból csurgatja a vászonra; a vonalak elkészítésében szerepet játszik az esetlegesség. Elhagyja a festőecsetet, amely a karjának meghosszabbítása volt. Ezzel a munkafolyamat egy részét az anyagra bízta. Vonalai a gesztus és a gravitáció kombinációjából



14. ábra Lucio Fontana neon installációja a IX. Milánói Triennálén, 1951

formálódtak, és a festék folyékonyágától függően változtak.²²⁰ Pollock és az absztrakt expresszionisták vad, kontroll nélküli vonalai a szabadságot jelentik, ami politikai üzenetet takar: példát mutat demokráciából a hidegháború által kettészakított Európának.²²¹ Rosalind Krauss úgy tartja, hogy Pollock csurgatásait nem hagyományos vonalként vagy képi elemként kell felfogni, hanem indexként. Valaminek a nyomaként, a jelenlét jeleként és nem optikai vagy fizikai alkotóelemként.²²² Pollock festményei „tisztá vonalakkól álltak, a rajz ősi alkotó eleméből, mégis aláásták annak eredeti célját, azt, hogy kontúrok segítségével írja le a tárgy körvonalait. Folyamatos önmagukba hurkolódásukkal

218 Pl.: Male and Female 1942; Composition with Pouring I, 1943

219 Krauss, Rosalind E. – Bois, Yve-Alain: *Formless, A User's Guide*. 1997, Cambridge, Massachusetts, 1997, Zone Books, MIT Press, p. 28

220 Krauss – Bois, i.m. p. 28

221 Foster, Hal (Szerk.): *Art Since 1900*. London, 2004, Thames and Hudson, p. 355–356

222 Krauss – Bois, i.m. p. p. 307

nemcsak lehetetlenné teszik a stabil kontúr kialakítását, de megakadályozzák bármiféle fókuszpont vagy kompozíciós központ kialakulását az optikai mezőben. Ebben az értelemben a vonal arra szolgált, hogy olyan fényes atmoszférát hozzon létre, amely korábban a szín feladata volt és ezzel megszüntesse a határt vonal és szín között.”²²³

A leterített vászon visszakerül a föld pozíciójába, a valóságba és a gravitációba. Nincs függőlegesség, nincs kontúr, nincs forma. A vonal pedig, az illúzió teréből áthelyeződik a felszínre.

Agnes Martin

Agnes Martin művészetében a vonalháló (grid) központi szerepet töltött be. Harmincöt éven keresztül rajzolja őket vásznaira. Egy évben született Pollockkal, azonban csak nagyon későn mutatkozik be a nyilvánosság előtt.²²⁴ Képeinek szigorú geometriája miatt az absztrakt expresszionista festészet utáni minimalista irányzathoz kötik műveit. Az áramlat művészeinek első sikereivel egy időben kezdett kiállítani. Martin magát inkább az absztrakt expresszionista irányzathoz kötötte. Míg a minimalista művészek közül sokan minden személyes jelleget és gesztust ki akartak zárni a művészetükből,²²⁵ ő az összes vonalhálóját kézzel készítette. Grafittal és vonalzóval megpróbált minél egyenesebb vonalakat létrehozni, de a kisebb hibákat és következtlenéseket személyes lenyomatoként meghagyta. Folyamatosan kitarzott az anti-intellektualizmusa mellett.²²⁶ 1,8×1,8 méteres²²⁷ alapozott vásznanakra rajzolt hálói számára nem emberi, hanem felsőbb mértéket jeleznek, olyan rendszert, amely végtelen és határtalan.²²⁸ A vonalháló művészetében a végtelen leválasztott részeként Rosalind Krauss terminológiájával *centrifugális hálószerkezetet*²²⁹ alkalmaz. A vonalak folytatódnak a kép határain túl, minden irányban kiterjednek. Martin a vonalhálót valami végtelenül nagy részeként fogta fel, így a mindent befoglaló szövött háló nem kevesebb, mint az egész világ, az univerzum. Annak ellenére, hogy a legtöbb műalkotása cím nélküli, amikor mégis elnevezi őket, akkor címeikkel a természetre utal.²³⁰ A háló szerkezet nem hagyja el a vászon felületét, látszólag mégis a képen kívüli térben folytatódik.

Agnes Martin képei attól függően változnak, hogy milyen messze van a műalkotástól a néző. Messzebről a vonalak nem látszanak, a festmények atmoszferikusá válnak, ködszerű érzést keltenek. Úgy tűnik, mintha feloldódnának, elanyagtalanodnának.²³¹ Közelebb lépve bukkan elő a textúra szigorú rácsszerkezete. A néző valós térbeli pozíciója határozza meg a műalkotás percepcióját.

223 Krauss – Bois, i.m. p. p. 357

224 Első önálló kiállítása 1957-ben Betty Parsons New York-i galériájában volt, ekkor Martin 45 éves.

225 Mint például Sol LeWitt, aki a legtöbb esetben nem maga készíti el falrajzait, hanem csak instrukciókat ad, melyeket a galéria asszisztensei hajtanak végre. Minimalista festők ragasztócsíkot használnak festményeik elkészítésénél, a szobrászok pedig sok esetben legyártatják a szobraikat, így törölve ki minden személyes gesztust az alkotási folyamatból.

226 A minimalista Sol LeWitt konceptuális művészként definiálta magát, akinek „az idea egy géppé válik, amely elkészíti a műalkotást.” Ezzel szemben Martin szerint, „Minden emberi tudás haszontalan a művészi munkában. Konceptiók, viszonylatok, dedukciók – mind zavarják az agyat, amelyet szeretnénk szabadon hagyni az inspiráció számára. [...] Az intellektuális élet gyakorlatilag halál.”

227 Az ember átlagos testmagasságát vette alapul.

228 Morális és spirituális tanítások iránti érdeklődéséből, különösen a Taoizmusból és a Buddhizmusból, olyan művészi hozzáállást alakított ki, mely szerint a művészet egy mód arra, hogy fejlesszük a tudatunkat és magasabb szintű érzékelésekhez jussunk, ez által a műalkotás egyfajta kinyilatkoztatássá válik, mind a művész, mind pedig a néző számára.

229 Krauss, Rosalind E.: *Grids*. October, Vol. 9., (1979, nyár). p. 50–64

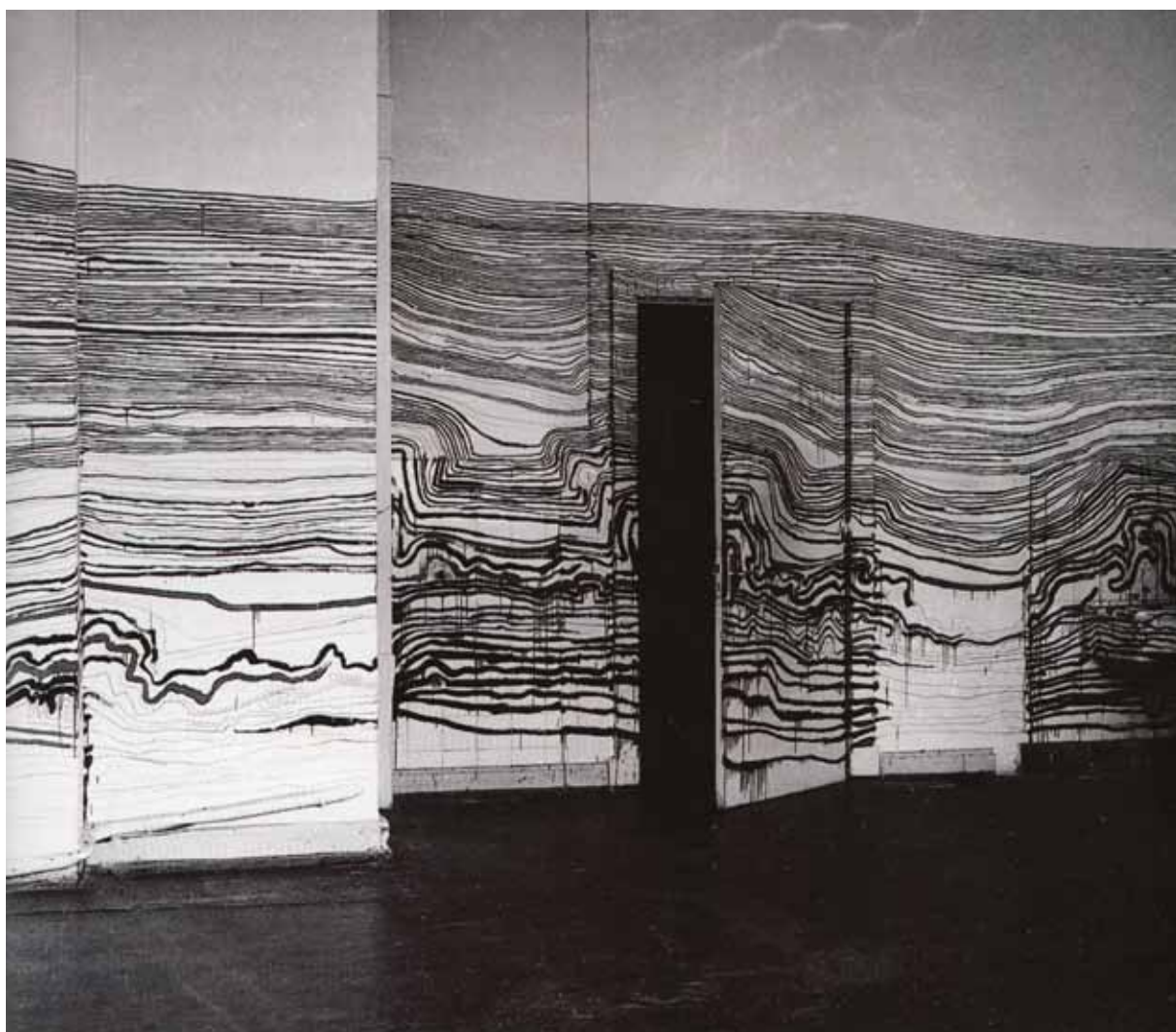
230 Például: *The Tree* (A fa), 1964; *The desert* (A sivatag), 1965; *Mountain II*. (Hegy II.), 1966; *White Stone* (Fehér kő), 1965, stb.

231 Krauss, Rosalind E.: *The /Cloud/*. In: Krauss, Rosalind E.: *Bachelors*. London, 1993, MIT Press, p. 78–79

Hundertwasser végtelen vonala

A század közepén a rajz határai összemosódnak más képzőművészeti műfajok határaival. A vonal nem (csak) gesztus, vagy a művész nyoma: lehet performansz vagy akció eredménye, dokumentuma is. Hundertwasser 1959-ben a hamburgi Lerchenfeld Kunsthochschule-ban tanított, itt hajtotta végre *Végtelen vonal* (vagy: *A hamburgi vonal*) című performanszát.

Három éjszakán és két napon keresztül megállás nélkül (tanítványaival váltják egymást) egy vonalat rajzol a falra körbe a teremben, egy spirált, amely körbe fut a falon egymásra rétegződve, mint ásatásoknál a földtani rétegek (15. ábra). Néhány centiméterre a földtől kezdi, a közönség lábánál, és folytatja mindig fölfelé haladva az előző szabálytalan vonalat. Spirálszerűen halad fölfelé, újabb és újabb „rétegeket” rajzol a már meghúzott vonalak fölé; elsődleges célja a kontaktus folyamatosságának a fenntartása volt a rajz készítése közben.²³²



15. ábra Hundertwasser fotója a „Végtelen vonalról”, 1959

Pierre Restanyval folytatott beszélgetésében, húsz évvel később így emlékszik vissza:²³³ „Egy spirális vonalat akartam húzni, amely úgy kapaszkodik vízszintesen fölfelé a falakon, mint a kőzetekben az üledékrétegek. A megadott időpontban elkezdtem az óramutató járásával ellenkező irányban körbe

232 Gattinger, Katrin: Continuer malgré. In: Conte, Richard (Szerk.): *Le Dessin hors Papier*. Párizs, 2009, Sorbonne, p. 108–110

233 Rand, Harry: *Hundertwasser*. Budapest, 1994, Taschen Kiadó, p. 79

vonalat húzni a teremben; körülbelül egy centiméterre a padlótól. Amikor visszaértem a kezdőpontra, egy centivel magasabban haladtam tovább, szabálytalan párhuzamost húzva a már megrajzolt vonalhoz, így növekedett a spirál.”²³⁴ A vonalat „négykézláb, a köré gyűlt nézők lábai közt húzta,” így csak kevesen láthatták, amit csinál. A megjelent nézők valószínűleg látványosságra számítottak, „robbanásra, nem csöndes fejlődésre,” ezért lassanként elhagyták a termet, mert „az ő szemükben semmi nem történt.” Később Hundertwasser átadja ecsetét egyik segítőjének (két költő barátjával, Bazon Brockkal és Herbert Schuldttal váltják egymást),²³⁵ és a földszintre megy, hogy egy kicsit elengedje magát, ahol észreveszi az összegyűlteket (mintegy 1000 meghívót küldtek szét), akiket az iskola alkalmazottai erővel tartanak vissza az akción való részvételtől.²³⁶

Az iskola igazgatója ekkor éppen Rómában volt úton, az első géppel hazarepült. Az iskola elé rakatott egy nagy táblát, amelyen az állt, hogy „Hundertwasser kísérletére a nyilvánosság kizárásával kerül sor”; megtiltotta a diákoknak, hogy részt vegyenek benne, és úgy rendelkezett, hogy kapcsolják ki az elektromosságot, hogy megakadályozzák a performansz folytatását.²³⁷

A művész végül több mint hetven órával később adta fel, a vonal 2,5 méter magasra ért és 16 km hosszú lett. A műalkotás befejezetlen maradt, másnap pengékkel vakarták le. Hundertwasser lemondott tanári állásáról. „Egyenes vonalakkal nem lehet az igaz hit katedrálisait, a teremtés katedrálisait fölépíteni, mert az egyenes vonal istentelen. A »kísérletemnek« tulajdonképpen valahol a mennyezet egy pontján kellett volna véget érnie. A vonal ekkor spirálissá vált volna, amely kívülről, a távolból jön, látszólag egyre kisebbé és kisebbé válik, és látszólag egy középpontban ér véget, mint egy piramis vagy egy templomtorony csúcsa, vagy egy hit, amelyek szintén különleges energiákkal vannak feltöltve. [...] Sajnos, nem engedték meg nekem, hogy ezt a pontot megtaláljam. Nem jutottam el odáig.”²³⁸

A 72 órán át, folyamatos kontaktus révén létrejött vonal egy terem belső terét fogta közre, Hundertwasser szándéka szerint egy energiával feltöltött teret hozott volna létre. A vonal egyszerre építőeleme és dokumentációja a művész kísérletének, egyszerre autografikus és indexikális.

Akciórajzok

Pollock expresszív vonala a személyiség egyedi nyoma. A spontaneitás és az eredetiség gondolkörével foglalkozik. Ez is egyfajta index, hiszen cselekvés-sorozatra utal. Hamarosan megjelenik egy másik index-szerű nyom is, amely nélkülözi az autografikus és kompozíciós elemeket – mint pl. Rauschenberg *Erased De Kooning Drawing*, valamint John Cage segítségével elkészített *Automobile Tire Print* című nyomatai (mindkettő 1953-ból). A kiradírozott De Kooning-rajz²³⁹ egyszerre hordoz indexikális és performatív jellegeket, melyek egy cselekménysorozat nyomai és eredménye.

234 Rand, i.m. p. 79

235 Rand, i.m. p. 79

236 Gattinger, i.m. p. 108–110. „... öt teremszolga nem engedte fel őket. Tökéletes harci alakzatban taszigálták le a széles lépcsőn a fölfelé igyekvő emberáradatot, pont úgy, ahogy Eisenstein híres filmjében. Néhányan véreztek, szabályos harc alakult ki. A rektorhelyettes utasítására mindenkit kivertek a házból...” Az eltávolítottak között volt egy főbíró és újságírók is, így az ügy nagy nyilvános kapott. Lásd: Rand, i.m. p. 79

237 Gattinger, i.m. p. 108–110. Valamint: „Olyan volt, mint az olajfák hegyén. Egyedül voltam a két költővel. Éjszakára kikapcsolták a villanyunkat. Elmentem és gyertyákat szereztem egy éjszakai kocsmában. Váltottuk egymást. Egyikünk húzta a vonalat, a másik aludt egy díványon, a harmadik ellátott minket, enni- és innivalóval meg gyertyákkal, és beszélt a sajtóval. Hajnalig dolgoztunk.” Lásd: Rand, i.m. p. 79

238 Rand, Harry: *Hundertwasser*. Budapest, 1994, Taschen Kiadó, p. 79

239 Rauschenberg felkeresi, az akkor már az absztrakt expresszionisták ikonikus alakjának számító De Kooningot, hogy egy rajzot kérjen tőle azért, hogy azt kiradírozza. Kooning kiválasztja egyik, nagyrészt maradandó anyagokkal (olajfesték, olajpasztell) készült rajzát, melyet Rauschenberg több heti munkával eltüntet. (Rauschenberg maga számol be erről a BBC *Art attack* című rádióadásának 2. részében <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00nk2xr>. Utolsó lehelés: 2011. október 11.)

Az autógumi-nyomat elkészítésekor Cage befestékezett kerekű autóval hajtott végig a leterített papíron. A földön készült, és ugyanúgy a valóságban gyökerezik, mint Pollock munkája, azonban a „monokróm ready-made vonal” mentes volt minden személyre utaló²⁴⁰ szerzői spontaneitástól és karakterjegytől.

Tom Marioni első „akciórajzait” 1972-ben készíti. *Drawing as far as I can reach* című performanszában a földön ülve, karját függőlegesen mozgatva, az előtte elhelyezett vászonra rajzol egy függőleges vonalat, ameddig elér. Marioni „akciórajzai” lassú, ritmikusan ismétlődő gesztusokból épülnek fel. A művészi munka teljes koncentrációval végzett, meditatív folyamat, melyet saját elkészülésének ritmikus hangjai kísérek.

Első, szintén 1972-ben készült „repülő rajzának” címe *Running and Jumping with a Pencil, Marking the Paper While Trying to Fly*. Egy falra feszített vászonra húz vonalakat „repülés közben”: a vászon mellett elszaladva felugrik, és a levegőben rajzol. Később ezt a sorozatot kibővíti és többedmagával, szintén egy performansz keretei között, a levegőben rajzolva készíti el, többek között, *Flying with Friends* című művét. Az akciófestészettel szemben, ahol a művész magányos, hősi küzdelmet folytat, egyedül a műtermében, Marioni „repülőrajzait” szinte az akciófestészet paródiájának lehet tekinteni.

Carolee Schneemann egyik legismertebb, a *Határaiig és azt is beleértve* című performansza, amelyet többször is előadott 1973–76 között, a performatív művészet és a body art ikonikus alkotása. A legutolsó 1976-os performansz során, melyről videofelvétel is készült, a művész egy favágók által használt hamba van bekötve, teljesen meztelenül egy zárt térben, melynek falait üres papírok borítják. A hám a mennyezethez kötéssel van rögzítve, melynek hosszát úgy állította be, hogy a rajzeszközzel éppen hogy elérje a falat. Ebben a gátolt helyzetben, mozgó ingaként próbál a művész a falra egy rajzot készíteni, hol a kezében, hol a lábujjai között tartott zsírkrétával. A rajzzal nem ábrázolni akar, hanem grafikai eszközökkel a test mozdulatait rögzíteni: „Jelek” –, írja Schneemann – „amelyek azokra a mozdulatokra utalnak, amelyek készítették őket. Egyszerre láthatók és láthatatlanok, maradandóak és ideiglenesek.”²⁴¹ A rajz lényegében lenyomat. Nem az esztétikai értéke fontos, dokumentumértékkel bír: a végrehajtott performansz regisztrációja.

A Jackson Pollockról készült felvételek, ahogyan performansz-szerűen fest, nagyban befolyásolták Schneemannt. A Pollockról kialakult népszerű nézet, amelyhez Hollywood is hozzájárult, a tipikus, részeges, cowboy művész-image. Feminista alkotóként Schneemann az akciófestészet és az absztrakt expresszionizmus férfiak dominálta világa ellen lázad és a heroikus Pollock képet relativizálja: a festő a festmény felett állva, uralva azt, a festéket heves gesztusokkal csorgatja és önti a leterített vászonra.

A rajz Marioni és Schneemann esetében is index, a falak által körülzárt térben a művész által végrehajtott cselekménysorozat lenyomata. Ez a nyom kétdimenziós, ám a háromdimenziós térre utal, az ott végbement folyamat dokumentációja.

Gego felnagyított rajzai

A térbeli vonal a század közepén (sok esetben a nagyméretű) installációkban, valamint a kinetikus szobrokban a lehangsúlyosabb. Gego (Gertrude Goldschmidt), venezuelai művész is a rajz és a tér kapcsolatával foglalkozik *Reticulárea*²⁴² című, nagyméretű²⁴³ installációiban. Az 1962–82 között készített művei, a hálószerkezet és a vonalháló képzőművészeti jelként való átértelmezését, kritikáját

240 Foster, Hal (Szerk.): *Art Since 1900*. London, 2004, Thames and Hudson, p. 368–70

241 Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics*. Cambridge, Massachusetts, 2003, MIT Press, p. 163

242 A *reticula* spanyol szó, (angol: *reticule*), amely hálóra utal, de jelent hajszátkeresztet is, az *área* szó pedig területet jelent, így ez az összetett szó, *reticulárea*, „háló-teret” jelent.

243 A *Reticulárea* első, nagyméretű (8×4×4,5 méter) verziójának kiállítása 1969-ben volt, a caracasi Museo de Bellas Artes-ben.

fogalmazzák meg.²⁴⁴ 1976 és 89 között készült *Rajzok papír és nyomhagyás nélkül* című sorozatában, értelmezése szerint, a vonal jelenléte ezeket rajzként definiálja.²⁴⁵ A kisebb méretű műalkotások fém és drótdarabokból összefont térbeli rajzok voltak. A mozgás, a kísérletezés és a spontaneitás érzését keltették.

Nagyméretű háló-installációinak kiindulópontját korábban készült rajzai adták,²⁴⁶ ahol a vonal áttöri a képi felszínt és kilép a térbe. *Reticulárea*-iban a kiállítótér egészét használja, ahogyan a rajzainál tette. Virágkötő drótból, acélból és alumínium bázisú háromszög és hatszögű modulokból készít szabálytalan szerkezetű hálókat. „Installációs-listákon” rögzíti az elemeket és jegyzi fel a különböző darabok elhelyezését. A modulokat többféleképpen, szabálytalanul csatlakoztatta egymáshoz, mellyel a homogenitást, a szabályszerűséget, a vonalhálókkal kapcsolatos megszokott asszociációinkat ássa alá.

A háromszögre és négyszögre alapozott különböző típusú összeszerelő kötések, moduláris konfigurációk a változatosságot teszik lehetővé. Méretbeli változtatásokkal könnyebb volt újabb terekhez igazítani az installációt. Az összeszerelés aktusával az egymást keresztező vonalak folyamatosan megszabadítják magukat a párhuzamos, függőleges és vízszintes vonalak szerkezeti rendszerétől.

Ahogyan a *Reticulárea* szétszórt, széteszlott teste a térbe szóttnek látszik, úgy maga a néző is a *Reticulárea*-ba szóttnek tűnik. Könnyen kapcsolható a buddhista Indra hálójához,²⁴⁷ amely az általános, univerzális összekapcsolódásról és kölcsönös függésről szól.

A *Reticulárea* elutasít mindenfajta műfaji besorolást (szobrászat, építészet, rajz). Heterogén, rendezetlen teret jelenít meg, amely ellentétes a megszokott téglateszterű, koherens építészeti terekkel, és a hozzájuk kapcsolódó hagyományos szobrászati felfogással. A kiállítás terében a néző felnagyított rajzba lép be, megbontva a konvencionális téri hierarchiákat. Nincs kívül és belül, fent és lent, jobbra és balra. A háló-terekben a néző szabadon sétálhat, de nem tudja magát eltávolítani a műalkotástól, nem tud úgy elhelyezkedni, hogy kívülállóként nézze a művet: része lesz a műalkotásnak.

244 Egyúttal a kortárs venezuelai művészet által előszeretettel használt hálószerű, raszterszerű struktúrákat, az idealizált reprezentációs formákat is kritizálja, melyeket a kortárs szobrászat (főleg a kinetikus) és az építészet (modern várostervek, rendszerezettség, homogenitás) alkalmaz.

245 Zegher, Catherine de: *Surface Tension*. Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 63

246 Rajzai és nyomatai már a hatvanas évektől kezdve jellemzően minimalista hatásokat tükröznek, nem reprezentatív téri és vonalelemekből készít kompozíciókat. Gego egyik rajza sem hasonlít a másikra, lerombolja a forma és a gesztus hagyományos fogalmait és elavultnak tekint mindenfajta stilisztikai kategorizációt, vonalstruktúrát, vonalkódolást. Ami mégis közös ezekben a papírra készült munkáiban, az a fehér felület szisztematikus használata: hézagok és közties vonalak, melyeket az alap, tehát a papír fehérje, ill. annak érintetlenül hagyása jelenít meg. Továbbá, hogy olyan terjeszkedő ábrákat hoz létre, amelyek a kép szélei felé törnek, és ezekre hívják fel a figyelmet.

247 Indra hálója – Az univerzumot olyan hálóként ábrázolja, melynek minden egyes csomópontjához egy tükröző, sokoldalú drágakövet helyeztek, amely nemcsak az egész hálót, hanem minden egyes drágakövet a maga individualitásában is visszatükröz. Így a totalitás tükröződik az egyszerségben, és minden egyszeri fenntartja önálló, de nem különálló jellegét. A kép szoterológiai (üdvösségtani) és gnoszeológiai (ismeretelméleti) következményei messzire vezetnek: minden érző lény potenciális buddhasága, minden tudatlanság potenciális megvilágosodása, minden szennyezettség alapvető tisztasága, minden átmeneti eredendő örökké valósága, a Buddha-tudat jelenléte mindenben. Például a végső cél jelenléte az út kezdetén. Forrás: Kósa Gábor Huayan buddhizmus szócikke, Terebess Ázsia Lexikon, <http://terebess.hu/keletkulinfo/lexikon/huayan.html>. Utolsó leolvás: 2011.10.20.

Fred Sandback

A 2003-ban elhunyt amerikai Fred Sandback zsinórokkal készített egyszerű rajzokat a térben. A zsinórt vonalhúzó eszközként használta, mint a ceruzát.²⁴⁸ 1966-ban készítette első vonalakkból álló műalkotását, 1967-től „rajzol” kifeszített zsinórokkal.²⁴⁹ 1969-től falra és padlóra készített műalkotások mellett térinstallációkat is épít. A vonalat, amely térszegmenseket ír körbe, plasztikus elemként használja fel.

Az 1968-as *Cím nélkül* című munkája kék gumikötélből kifeszített trapézt ábrázol. A trapéz alapvonala a földön nyugszik, síkja a falnak van „döntve”. A kifeszített színes gumikötél éles határvonalat képez, ugyanakkor vonás is, amelyet nem ceruzával papírra, hanem a téren keresztül húztak. A térbeli rajz a térből rajzfelületet, a kék gumikötél a geometrikus formából körvonalat csinál. A falnak támasztott ferde trapéz a lineáris kompozíciónak háromdimenziós érzést ad.²⁵⁰

Sandback térrajzaihoz különböző színű zsinórokkal kísérletezett. Főleg intenzív, élénk színeket, esetenként fluoreszkáló, neon, vagy a '80-as években többszínű zsineget használt. A környezetetől elütő színre a láthatóság megőrzéséhez volt szükség.²⁵¹



16. ábra Fred Sandback installációja az Art Basel 2011-es kiállításán

248 Joan Simon interjúja Fred Sandbackkel, 1997, http://fredsandbackarchive.org/atxt_1997simon.html. Utolsó lehvás: 2011.08.20.

249 Joan Simon interjúja Fred Sandbackkel, 1997, http://fredsandbackarchive.org/atxt_1997simon.html. Utolsó lehvás: 2011.08.20.

250 Sand, Gabriele: Zeichnung. Positionen. Aspekte der Zeichnung in den 60-er und 70-er Jahren. In: *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p. 30

251 Joan Simon interjúja Fred Sandbackkel, 1997, http://fredsandbackarchive.org/atxt_1997simon.html. Utolsó lehvás: 2011.08.20.

A művész kifeszített kötelekkel, minimális anyaghasználattal, térbeli tömeget ír le. A néző aktív részvételét feltételezi, aki elméjében a precíz, határozott vonalat tömeggel és térfogattal tölti ki. Sandback művei nagyrészt a néző képzeletében állnak össze. Munkái nem látványosak, egyszerűek és feltűnésmentesek, mégis hatással vannak az érzékelésre, szinte tapinthatóan változtatják meg a körülöttük lévő, befoglaló teret. Tér és vonal kölcsönösen feltételezik, egésszítik ki egymást.²⁵²

Sandback lineáris kompozíciói feszültségteli kapcsolatot képeznek tömeg és tér között, átmeneti állapotban vannak a háromdimenziós rajz és a plasztika között (16. ábra). A még észlelhető határait kutatja, a térbeli, lineáris struktúrák kialakításával és a szobrászati tömegképzés elanyagtalanításával. A műalkotás csak egy meghatározott térszituációban létezhet, a prezentáción kívül gyakorlatilag nem más, csupán egy feltekert gumiszalag.

Sol LeWitt

LeWitt első rajzát, amely négy négyszög különböző elhelyezéseiből állt, közvetlenül a New York-i Paula Cooper Gallery falára rajzolta 1968-ban. Ez kísérlet volt arra, hogy a rajz és a hordozófelület közötti különbséget hangsúlyozza. Ekkor már egy ideje foglalkoztatta a gondolat, hogy a papírt elhagyva, közvetlenül a falra készítsen műalkotást. „Olyan művet akartam létrehozni, amely annyira kétdimenziós, amennyire csak lehetséges. Sokkal természetesebbnek tűnik közvetlenül a falra dolgozni, mint egy konstrukciót készíteni, hogy utána a falra akasszuk.”²⁵³

Későbbi falrajzait utasításai alapján mások készítik el. Ezt így magyarázza: „Egy a művész által papírra készített tusrajz kíséri a falrajzot, magát a fali rajzot [a tusrajz alapján] egy asszisztens készíti el. A tusrajz a terv, nem pedig a falrajz reprodukciója. Ahogy a falrajz sem reprodukciója a tusrajznak. Mindkettő egyenlő jelentőségű.”²⁵⁴

66

Lewitt számára a rajz, minden műalkotás alapja, különösen a vonal elsődleges jelentőségű számára. Régi mesterek után készült korai tanulmányai vezették a rajz médiumához, és valószínűleg korábbi építész irodai tevékenysége ahhoz a felfedezéshez,²⁵⁵ hogy egy építész művészi integritását akkor is megőrizheti, ha nem közvetlenül maga hajtja végre az építést.²⁵⁶

Ezek az elgondolások képezték a *Paragraphs on Conceptual Art* című, 1967-ben kiadott írásának alapját, amely következő radikális megállapításokat tartalmazta: „A konceptuális művészetben az idea vagy koncepció a legfontosabb aspektusa a műalkotásnak. Ha egy művész koncepcionális művészeti formával foglalkozik, az azt jelenti, hogy először terveket készít, döntéseket hoz, maga a kivitelezés, alárendelt dolog, [...], a gondolat lesz a gép, amely a művészetet létrehozza.”²⁵⁷

A alárendelt eszközből, a rajzból, a festésszettel és szobrászattal egyenrangú médium lett. LeWitt falrajzaival radikális álláspontot képviselt, a művet nem kellett szükségszerűen saját magának elkészítenie. Utasításokból álló listát készített, amely alapján bármely képzett rajzoló számára

252 Sand, Gabriele: Zeichnung. Positionen. Aspekte der Zeichnung in den 60-er und 70-er Jahren, in: *Gegen den Strich*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 2004, p. 30

253 LeWitt, Sol: Wall Drawings (1970). In: Garrels, Gary (Szerk.): *Sol LeWitt: A Retrospective*. New Haven and London, 2000, Yale University Press, p. 375

254 MacFarlane, Kate – Stout, Catherine: Drawing off the Page, in: *Räume der Zeichnung*. Akademie der Künste, Berlin, 2007, p. 213

255 Az építész I. M. Pei (leoh Ming Pei) (1917-) számára dolgozott grafikusként.

256 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: Drawing off the Page. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 214

257 LeWitt, Sol: Paragraphs on Conceptual Art (1968.). In: Garrels, Gary (Szerk.): *Sol LeWitt: A Retrospective*. New Haven and London, 2000, Yale University Press, p. 369

lehetségessé vált a műalkotás létrehozása. Ezek az utasítások adják a rajzok címét.²⁵⁸ A műalkotás eredetiségének szempontjából már nem mérvadó a művész kezének fennhatósága.²⁵⁹

LeWitt hatalmas méretű, teljes falakat betöltő rajzai kapcsolatba lépnek a kiállítóterrel. Nem egyszerűen falakat, hanem teljes termeket birtokoltak műalkotásai. Ekkora méretű rajzokat nem lehet úgy kiállítani, hogy meg ne változtatták volna a teret, amelyben elkészítették őket (17. ábra).



17. ábra Sol LeWitt – *Wall Drawing #122*, 1972, Paula Cooper Gallery, New York.

A rajzok közvetlenül a falakra készültek, a galéria falának, terének részévé váltak. LeWitt felhasználta a rajz háromdimenziós és téri lehetőségeit, ugyanakkor a hagyományos rajz kétdimenziós felfogását megtartotta, sőt, mint szabályt hangsúlyozta: „Semmilyen gondolatot sem szabad három dimenzióban megfogalmazni, amelyet két dimenzióban jobban ki lehet fejezni.”²⁶⁰ Paradox módon, azzal, hogy elkerüli a rajz illuzionizmusát és közvetlenül a falra rajzol, olyan rajzot hozott létre, amely a kétdimenziós sík és a háromdimenziós tér szétválását hangsúlyozza.²⁶¹

67

Land art

A vonal a XX. század közepén, a kétdimenziós felület és annak hagyományos rendeltetésétől való megszabadulás közben, nemcsak a hordozófelületet, de a kiállítóteret is elhagyta. A '60-as évek végén a Land art művészek a természetben készítettek „rajzokat”.

Richard Long 18 évesen, 1967-ben hozta létre első sétával készített vonalát – *A line made by walking* című alkotását. Az angol határban, a természetben, egy vonal mentén oda-vissza sétálva képzett vonalat, amelyet a letaposott növényzet hozott létre. Ezt több, a világ más részein végrehajtott sétálás követte, amely a művész ideiglenes nyomát hagyta maga mögött. A műalkotás átmeneti – néhány héten, hónapon belül a természet az időjárás eltünteti a „rajzot”. Az egyetlen, ami maradandó, a helyszínen készült fekete-fehér fotó, amely a művet dokumentálja. A porban maradt lábnyomok,

258 Például: *Fifteen Part Drawing Using Four Colours and All Variations (Straight Parallel Lines, Each Colour in a Different Direction)*, 1970

259 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: *Drawing off the Page*. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 214

260 LeWitt, i.m. p. 371

261 MacFarlane – Stout, i.m. p. 215

vagy jelzésként ledobott kövek mellett, esetenként az út mentén talált különböző anyagokból (kövek vagy ágak) szobrok is készültek. Ezek a mulandó természetű „szobrok” általában egyszerű, univerzális mintákat, vonalakat vagy köröket ábrázolnak. Long útjait térképen, ceruzával berajzolta, így megismételvén, amit korábban végig járt.²⁶²

Az amerikai land arttal szemben Long nem avatkozik be drasztikusan a természetbe, nem monumentális vagy heroikus – „az ő filozófiájuk különbözik az enyémtől. Az én munkáim láthatatlanok, vagy csak sétákból állnak, teljesen szabadon használják fel a tájat, a birtoklás és az állandóság szükségszerűsége nélkül. Visszatekintve a munkáimnak sok közös pontja van a konceptművészettel, az elanyagtalánodással vagy akár az Arte poverával. [...], a *Line made by walking* tekinthető klasszikus arte povera műalkotásnak is. Egyszerű, nem mesterkelt, (Kunstlos) és a semmiből készült.”²⁶³ A New York-i Dwan Galleryben 1970-ben Long egy spirált taposott ki, a szülőföldjéről származó földdel bemaszatolt cipőben. Másik műalkotásában természeti anyagokat, sarat és köveket használt rajzeszközként. Kezével sárból készített rajzokat a galéria falára. Műalkotásainak ezek a gesztuselemei a Pollock-féle vonalak és csepegtetések testnyomait idézik meg.²⁶⁴ Művészete a szobrászat és a performansz közötti határon egyensúlyoz, mely egyszerre akció és tárgy (vonal).

Walter De Maria a Mojave-sivatagban készíti el *Mile Long Drawing* című rajzát 1968-ban. Két egy mérföld hosszú, párhuzamos krétavonalat húz, amelyek 4 méter távolságra vannak egymástól. „A párhuzamos vonalak egyszerű esztétikai struktúrájából a táj elementáris jele (Markierung) áll össze, amely a prehisztórikus kultúrákra emlékeztet.”²⁶⁵

Dennis Oppenheim ugyanebben az évben három mérföld hosszú rajzot készít (*Time line*) a befagyott St. John-folyó jegén, mely Kanada és az Egyesült Államok határán fekszik. A területek²⁶⁶ közötti időzóna-határ mentén motoros szánnal húz két párhuzamos csíkot, majd ugyanebben az évben a folyón, az időzónák határára merőlegesen, motoros fűrészszel vág vonalakat, *Boundary Split* című akciójában.

Robert Smithson 1970-ben készíti el a land art ikonikus alkotását, a *Spiral Jetty*-t, egy 500 méter hosszú és 5 méter széles bazalt- és mészkőből létrehozott spirális vonalat, a Utah állam északi részén található Great Salt Lake (Nagy Sóstó) partján. Smithson állásfoglalása az *ember a természet ellen*-vitában mélyen megkérdőjelezett és szándékosan problematikus. „Annak ellenére, hogy alapvetően rajz – vonal a tájban, nem pedig a táj egy vonala –, a *Spiral Jetty* emberellenes (anti-human): hatalmas méretű – nem lehet teljes egészében látni a földről, oly távol van a kéz intim méreteitől, amennyire csak lehetséges.”²⁶⁷ Lehet geometrikus műalkotásként értelmezni, de közelről szabálytalan sziklákból álló földrakásnak tűnik. Architekturális, abban az értelemben, hogy épített, mégis szemben áll mind a városi formákkal, mind a városi mértékekkel (és természetesen azzal, hogy városi művészeti galériákban mutassák be).²⁶⁸

262 MacFarlane – Stout, i.m. p. 215

263 MacFarlane és Stout idézi Boettgert. Boettger, Suzaan: *Earthworks, Art and Landscape of the Sixties*. Berkeley, 2002, p. 172. In: MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: *Drawing off the Page*. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 216

264 MacFarlane – Stout, 2007, i.m. p. 216

265 Sand, Gabriele: *Zeichnung. Positionen. Aspekte der Zeichnung in den 60-er und 70-er Jahren*. In: *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p. 31

266 A Maine állambeli Fort Kent (U.S.A) és a New Brunswick-beli Clair (Kanada) között.

267 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: *Investigating the Status of Drawing*. In: Kovats, Tania (Szerk.): *The Drawing Book*. London, 2006, Black Dog Publishing Ltd., p. 138

268 MacFarlane – Stout, 2006, i.m. p. 138

Guy Debord és a Szituacionista Internacionálé

Long sétával készített vonalaihoz hasonlítható a Szituacionista Internacionálé²⁶⁹ tagjainak városi vonalhúzásai. A pszichogeográfiai²⁷⁰ kutatás „dérive” technikája, a „különböző (városi) környezetek között való gyors áthaladás”, amely tulajdonképpen a tagok Párizs utcáin végrehajtott kocsmák közötti „bóklászását” jelentette. Másik fontos technikájuk a détournement („kizökkentés”), mely „művészetek jelenkori vagy múltbéli termésének integrációja egy felsőbbrendű környezeti konstrukcióba”.²⁷¹

Debord, még a MIBI²⁷² tagjaként, 1957-ben kiadott *The Naked City* címmel egy Párizsról készített furcsa térképet. A francia főváros fekete-fehér térképének 19 darabjából készített „kollázt”, melyeket piros nyilak kötöttek össze. A kép alcím, *Illustration de l'Hypothèse des Plaques Tournantes*,²⁷³ a pszichogeográfiai térkép részeit összekötő nyilak funkciójára utal.²⁷⁴ A nyilak Párizs utcáin végrehajtott *dérive-ek* megjelenítései – valós terekre, helyszínekre utalnak. Ezek a „fordítókörongok” helyeket kötnek össze és meghatározzák az egyén útirányát.²⁷⁵ A bejárat utcák felfoghatóak vonalakként, melyeket a szituacionisták húznak.

A Land art és szituacionista művekkel párhuzamosan sok művész választotta épületek falait és padlózatát rajzok elkészítéséhez. Helyspecifikus alkotásokat hoztak létre, melyek a nézővel újfajta kapcsolatot teremtettek. A hagyományos kiállítótéri szituáció végleg megváltozott. A padló és a fal, melyek mentesek minden esztétikailag meghatározott korlától, határtól, lett a rajz kiterjesztett felülete.

Matta-Clark

Gordon Matta-Clark képzett építész volt, ám frusztrálta a kortárs építészet passzivitása. Tagja az 1974-ben alapított *Anarchitecture* művészcsoporthoz, amely feladatának tartotta, hogy építészeti struktúrákat radikális módon vizsgáljon. Matta-Clark figyelmét sokkal inkább a városi környezet köztes tereire, mint az azokat befoglaló, körülvevő építményekre irányította. Egész sorozat műalkotást készített épületek elmetszésével, átvágásával. Megpróbálta a teret aktivizálni, és emberi érzelmekkel feltölteni.²⁷⁶

1972-ben Itáliába utazott, ahol az olasz falak festményszerű minőségéből inspirációt nyerve épületmetszetek sorozatát készíti el. Mielőtt a falrészletet kimetszette, a vágásokat vonalakkal rajzolta fel a falra. A New York-i *John Gibson Gallery*ben mutatta be 1974-ben padlóra készített metszetrájját

269 „A Szituacionista Internacionálét 1957-ben alapítja meg a [Guy Debord alapította] Lettrista Internacionálé maroknyi csapata, a COBRA (Koppenhága, Brüsszel, Amszterdam kezdőbetűi) csoport, olyan tagokkal, mint a holland várostervező, építész Constant és a dán képzőművész Asger Jorn, aki az első időszakban a csoport legtekintélyesebb tagja, egyben pedig legfontosabb szponzora, és néhány további kisebb csoport és művész.” Lásd Erhardt Miklós írását, In: Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, 2006, Balassi kiadó – BAE Tartóshullám, p. 145

270 A pszichogeográfia fő kutatási terepe a város, „elsődleges célja, hogy megfigyelje és leírja azokat a hatásokat, melyekkel az urbanizmus vagy várostervezés [...] hat a városlakók lelkületére, szellemére és viszonyulásaira.” Lásd: Erhardt Miklós írását. In: Debord, i.m. p. 144–145

271 Debord, i.m. p. 146

272 Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste

273 „A pszichogeográfiai fordítókörongok hipotézisének illusztrációja”. (A fordítókörong egyes vasúti járművek egyik vágányról a másikra való átirányítására vagy megfordítására alkalmas, acélszerkezetű híd, amely középpontja az úgynevezett királycsap körül elforgatható).

274 McDonough, Thomas F.: *Situationist Space*. October journal, vol. 67, 1994, p. 60

275 McDonough, i.m. p. 60

276 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: *Drawing off the Page*. In: *Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste, p. 217–218

(cut drawing), valamint építészeti beavatkozásait fotókon. *Cut drawing* alkotásaiban szögekkel és csavarokkal összefogott papírhalmot metsz be mélyen, amivel egymást átfedő geometrikus formákat hoz létre. A grafikus vonalból vágás lesz, ami kevésbé egyértelmű, mint a rajzolt vonal.

Conical Intersect című 1975-ös művében két párizsi házat vágott keresztül, amelyek a Les Halles²⁷⁷ környékén az átrendezés idején állva maradtak. A kúp alakú vágatot, mint egy négy méter átmérőjű alappal kezdte az egyik ház oldalfalán. Felfele ferdén keskenyedve, egyre fogyó kerülettel vágta át magát falakon, padlón, egészen a szomszédos ház tetejéig. A vonal térbeli eszközzé válik, amely tereket nyit egybe. A létrejött műalkotást a művész rajzként definiálja, mely ugyanakkor az építészet, a szobrászat és a rajz határterületén helyezkedik el. Egyszerre taktilis és optikai. Matta-Clark *Office Baroque* című 1977-es filmjében úgy fogalmaz, hogy az épületmetszetek több rétegű rajzok, amelyeket a néző bejárhat. A teret meg kell ismernie, hogy a műalkotást, különböző nézőpontok következményeként megérthesse.

Richard Tuttle

Tuttle munkásságában sokat foglalkozott a szobrászat és a rajz összeolvasztásával. 1972-ben kezdi meg 48 darabból álló *Wire Pieces*-sorozatát, mely virágkötő drótból, szögekből és grafitból készült háromdimenziós rajzokból áll. Az adott helyszínen készített művek mindig három elemből állnak, egy ceruzával a falra rajzolt és egy a térben kanyargó vonalból, amely a ceruzavonal kezdő és végpontját köti össze, ahol a szögekkel van a falhoz rögzítve. A harmadik elem a drót falra vetett árnyéka. A mű elkészítéséhez Tuttle meditatív állapotba hozza magát, hogy meghatározza az adott műalkotáshoz készítendő vonal szélességét és hosszúságát. Ezután egyetlen folyamatos mozdulattal felrajzolja a vonalat közvetlenül a falra, majd a virágkötő drót egyik végét a kezdőpontjához szögeli. A dróttal elkészíti a térbeli görbét, amely másik végét a ceruzavonal végpontjához rögzíti a másik szöggel. A műalkotás a három különböző vonal összességéből jön létre (18. ábra). „A *Wire Pieces* megkezdésekor a kérdés az volt számomra, hogy hogyan tudom távol tartani magam a műalkotástól. Az ezekhez a műtárgyakhoz készült rajzolással az volt a szándékom, hogy kiüresítsem magamból minden képességemet. Van egy alakzat a fejemben, és én megpróbálom azt kézzel »tökéletesen« megrajzolni. Azt mindig pontosan tudom, hogy milyen lesz a ceruza, de azt sosem, hogy mit fog tenni a drót, mert ez sok egyéb összetevőtől függ. És végül, egyáltalán semmi fogalmam sincs arról, hogy mit fog csinálni az árnyék.”²⁷⁸

Ten Kinds of Memory and Memory Itself című 1973-ban készült alkotásában – megidézve Duchamp *Három rögzített mértékegységét* –, grafikus vonal helyett Tuttle különböző hosszúságú gyapjúfonalakat dob le a földre. A vonal itt szintén térbeli elem, amelyet ebben az esetben pusztán a véletlen hoz létre. 1975-ben a Whitney Museum of American Art kiállításán többek között ezt a művét is bemutatta. Az esemény akkora felháborodást okozott, hogy Marcia Tucker kurátori állásába került.²⁷⁹ Tuttle e műveiben a rajz eszközével akarja felszabadítani saját énjét, hogy „valami olyat készítek, aminek egyáltalán nem vagyok a része, amihez semmi közöm, ami egy szabadabb művészetet hoz létre.”²⁸⁰ Majd: „Az én munkám erőfeszítés arra, hogy túllépjek az identitáson.”²⁸¹

277 Az 1960-as évek végéig Párizs központjában működött a „Párizs gyomrának” is nevezett Les Halles nagybani piac. Négy hatalmas csarnokban működött éjjel-nappal a piac, melyre egy teljes városnegyed épült. A 60-as évek végén áthelyezték Párizs külvárosába a nagybani piacot, a négy csarnoképület nagyrészt kiürült. Az elhagyott, de építészeti vonzó és izgalmas épületekbe művészek, alkalmi társulások, kiskereskedők, éttermek kezdtek beköltözni. Az 1970-es évek elején – a bűnözés megállítására – a csarnokokat állami rendelet nyomán néhány éjszaka alatt lerombolták.

278 Zegher, Catherine de: Surface Tension. In: Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 76

279 Donovan, Molly: *Richard Tuttle and the Comfort of the Unknown*. In: *American Art*, vol. 20, nr. 2, 2006, p. 103

280 Zegher, Catherine de: Surface Tension. In: Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p. 76

281 Zegher, i.m. p. 76

Tuttle drót „rajzaiban” összegzi a hagyományos ceruzával készített, a „felszabadított” térbeli és az árnyékként a síkra „visszatérő”, a kettőt összekötő vonalat.

A XX. század folyamán radikális változás következett be a rajz szerepében és jelentőségében. A század közepére a festéssel és a szobrászattal egyenértékű művészeti ággá alakult. A vonal kilépett a térbe, egyre több, a szobrászat és a rajz határait feszegető, azokat összekapcsoló mű jött létre. Az '50-es évektől a konceptualitással és a készítés folyamatával kapcsolatos, a rajz időbeliségét hangsúlyozó alkotások kerültek előtérbe. A rajz sokszor indexként funkcionált, egy-egy cselekménysorozat, vagy esemény nyomait rögzítve: egyszerre mű és dokumentáció.



18. ábra Richard Tuttle – *21st Wire Piece*, 1972

A klasszikus papírformátum széttörése a hetvenes évektől kezdve, a kilencvenes években odavezetett, hogy a rajz médiumát olyan stratégiák bevonásával egészítették ki, amelyek különböző mértékben változtatták meg a valós teret. A rajz illuzionisztikus potenciáljával olyan téri illúziót teremt, amelyet a hagyományos falfestészetben megszoktunk. Hatalmas méretű, falakat betöltő rajzok, amelyeket vagy továbbra is papírhordozóra készítenek, és mint mobil, fali műalkotásokat, felakasztják őket, vagy a művész közvetlenül a kiállító terem falára viszi fel őket.

A kortárs rajz-installációkkal foglalkozó művészeti irányzatokról összefoglaló képet adni teljességgel lehetetlen. Ezért néhány, az érintett tematika szerint fontosnak tartott művész munkáit elemzem. A rajz és tér kapcsolatával foglalkozó kortárs művészek közül azokat mutatom be, akik a tematika szempontjából valamilyen tendenciát fémjelznek, vagy egyedül is képviselnek bizonyos irányzatot.

Heike Weber

Heike Weber, a '90-es évek második felétől készít nagyméretű rajzinstallációkat. Fal- és padlórajzait permanens filctollal, nagy felületeken kiterített PVC-re készíti. A rajzok átalakítják a meglévő, valós teret, befolyásolják a néző térérzékelését.

Az első térrajz kiállítását a *Bergisch-Gladbach*-beli Zanders-villa kiállítóterében készítette el 1998-ban. A villa reprezentatív szalonja „a nagypolgári belsőépítészet nagyszerű példája, a múlt század [a XIX. század] hetvenes éveiből. A falak elegáns stukkói, a hatalmas szárnyas ajtók és ablakok, a parketta padló, a márványkandalló, a csillárok, az egymással gondosan összeillően kiválasztott kellékek, a poszt-feudális életstílus jelképei.”²⁸²

A szalonban PVC-padlót terített le, a fehér felületével fölfele, erre piros, permanens filctollal rajzolta fel a tér kontúrjait. A fal mellett húzott egy vonalat, szabad kézzel, majd rögtön mellette, beljebb egy másikat, és így tovább. Kintről befele haladva, vonalról vonalra, míg a padló az egyre kisebbedő kontúrrajzokkal be nem telt. Minden vonallal megismételte az előző, kézzel húzott vonalat és annak hibáit, szabálytalanságait is. A befele növekvő kontúr a fal egyenesei, a sarkok, kiugrások és profilozások mentén a centrum, a tér közepe felé halad, azt az érzést keltve, mintha hullámverések tépnék a felszínt. A dinamikus pulzáló vörös vonalrendszer szeizmografikus mezőhöz hasonlatos, mintha a földrengés vagy detonáció okozta rázkódással a falak a padlóba írnának kis hullámokat, amelyek újra visszafutnak a falakhoz.²⁸³ Weber a tér rezgéseit rögzíti rajzaival, azt mondja: „úgy dolgozok, mint egy szeizmográf, a tér visszhangjait rajzolom le.”²⁸⁴ A vonalak láthatóvá tett hanghullámokra emlékeztetnek.

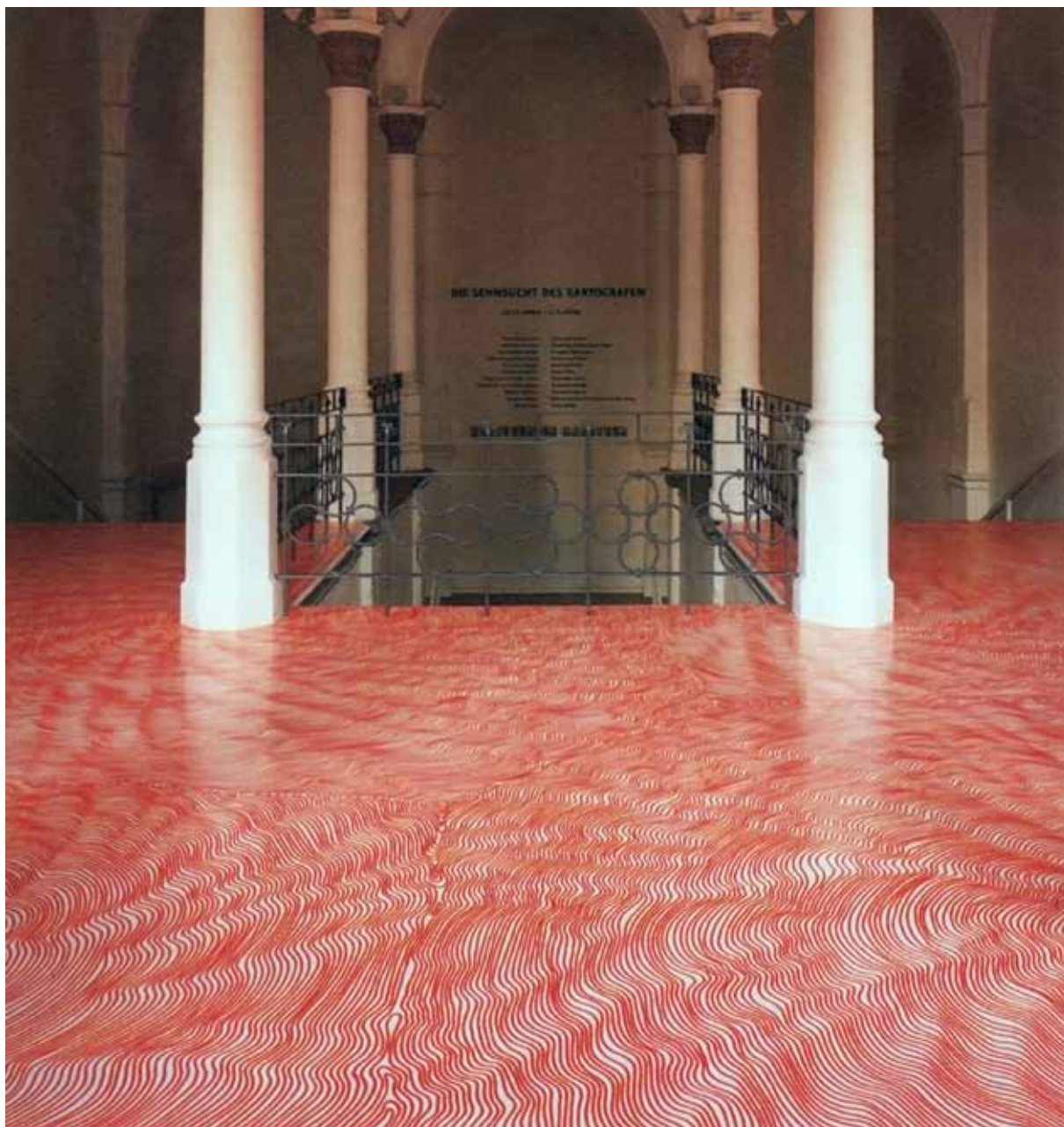
Hasonló, padlóra rajzolt, vörös vonalakkal álló installációkat készített, többek között 2006-ban a bécsi Kunsthalle-ban *BODEN LOS* címmel, 2007-ben a bécsi Dorotheum aukciósházának 300 éves évfordulójára és 2009-ben a neumünsteri Wachholtz-villában (Németország). Más térbeli rajz-installációiban a falakat is felhasználja, mint a kraichtali (Németország) Ursula Blicke Alapítvány kiállítóterében, *Vertigo* című munkájában. Az *Utopia* című, több helyszínen megvalósult installációsorozatában, a mennyezet is szerepet kap a műalkotásban.

282 Sabine Müller: *Heike Weber*. In: *Kunstforum International* nr.141, 2009, p. 386

283 Müller i.m. p. 386

284 Stefan Rasche interjúja Heike Weberrel. In: *Skulptur als Feld*. Göttingen, 2001, Kunstverein Göttingen, p. 94

Általában az egész kiállítóteret, a falakat, a padlót, és esetenként a mennyezetet PVC-vel vonja be. A hordozóanyag háromdimenziós rajzfelületté változtatja a teret. Az eredeti, adott teret felülírja, és semleges teret hoz létre, amelyet a rajz közvetítésével értelmez újra (19. ábra).²⁸⁵



19. ábra Heike Weber – *Shift*, installációs nézet, 2003, Kunstverein Hannover

Térrajz installációiban a rajzot terjeszti ki térbe. Ezzel nemcsak a konvencionális kép-néző kapcsolatot változtatja meg, hanem a hagyományos térérzékelés paramétereit is. A tér testi megélésére utaló kérdéseket tesz föl – a padló faltól induló letapogatása, megismerése egyfajta orientációs gesztusként értelmezhető. Azzal, hogy a filctollával a térben minden kis (rajzi) hibát és (téri) rendszertelenséget követ (a faltól befele haladó folyamatosan ismétlődő megértési folyamattal), az eredeti vonal minden egyes hibáját hűen újra felveszi, megismétli. A kezdeti helymeghatározási gesztust saját ellentétébe

285 Emslander, Fritz: *Heike Weber, All-over*. In: *Kunstforum International*, nr.196, 2009, p. 144–149

fordítja át. Egyfajta labirintus-élményt, dezorientációs érzést kelt a nézőben.²⁸⁶ A megszokott téri orientációs eszközök, vízszintesek, függőlegesek, derékszögek hiánya kelt szédítő érzést, közben a falakat és a padlót betöltő vonal-installáció lehetetlenné teszi a néző számára, hogy egy pontra koncentráljon. Mindemellett a sík, a rajzolt felület domborzati térkép hatását kelti. A teremben mozogva átláthatunk a padlórajz egyszerű természetén, elbizonytalanodva azonban a testi érzések megakadályozzák a racionális belátást. Minden fordulónál változik a perspektíva. Ha a vonalrajzzal megegyező irányba haladunk, az egyenletes rajzfolyam miatt úgy tűnik, mintha a padló megnyúlna, szétfutna. A vonalakra merőlegesen haladva az ember úgy érzi, hogy járhatatlan domborművön sétál. A vonalak útjelző táblákként vezetik vissza a nézőt a falhoz.²⁸⁷

Caroline Bayer

Caroline Bayer teljes falakat betöltő, fekete vonalakkól álló installációkat készít. Egyenes vonalak és derékszögek dominálnak a rajzokon. Architektúrális szerkezetekből, építészeti elemekből alakítja ki merev konstrukcióit. Vízszintesekre és függőlegesekre alapoz, ugyanakkor a perspektíva ortogonális vonalaival kitágítja a falsíkokat, téri asszociációkat hoz létre. Pontos grafitrajz mentén, fekete ragasztószalaggal rajzol a falra. A takarékos eszközkészlettel felvázolt térrajzok semmiféle anyagi nyomot nem hagynak maguk után, a befoglaló teret mégis tartósan megváltoztatják (20. ábra).

A körvonalak miatt azonnal felismerhetőek az egyszerű épületstruktúrák, épületrészletek, amelyek elég beszédesek ahhoz, hogy a tekintetünk fáradság nélkül kiegészítse őket.



20. ábra Caroline Bayer – WZ 10-07, 2007

286 Berg, Stephan: Eigensinn des Roten Fadens. In: *Zeichnung heute IV*. Thomas Müller, Malte Spohr, Heike Weber. Bonn, 2003, Kunstmuseum

287 Müller, Sabine: Heike Weber. In: *Kunstforum International*, nr.141, 1998, p. 386

Előre elkészített építmények, semmitmondó szintelen épületek a német szövetségi házépítők mintakönyveiből. Mégis, ugyanolyanságuk ismétlődésével belefészkelte magát a képi memóriánkba.²⁸⁸ A rajz vonala nem árul el semmiféle személyes jelleget, egyéni gesztust, nincsenek hibák, eltérések. Nem tesz lehetővé személyes interpretációt, amely a technikára vagy a bemutatott tárgyra utalna. Tiszta konstrukció, anonim, tényszerű és leíró.

A mérőszalaggal és szemmértékkel megvalósított formai aprólékos precizitás, és az intuíció két különálló, mégis összekapcsoló aspektus a jellemző művészi munkamódszerére. Falrajzai a szó legigazibb értelmében „építettek”: korunkbeli városi tájképeken kószálva, urbánus „nem-helyeket” fotóz. Általános, karakter nélküli, a modern építészet egymással felcserélhető, fantázia és helyhez nem köthető épületeit. A fotóanyag képez kimeríthetetlen alapot kis formátumú papírrajzaihoz, amelyekben minden egyes motívumot szigorú, szenvedélymentes formában fogalmaz meg. A fegyelmezett formákat transzponálja, tisztítja le, és a rajzi jeleket emeli ki belőlük. Megszabadítja őket az elbeszélő részletektől. Megfosztja őket az eredeti szituációtól, a városaink épített „bárhóljától”.²⁸⁹

A tér nem egyszerűen képhordozó, inkább érzéki, nem a gondolatok kifejtésének terepe, és nem a magyarázat kitörési vagy enyészpontja. Senki nem néz rájuk ugyanolyan szemmel, mint a művész beavatkozása előtt, bármilyen visszafogottan tette is azt.

Az építészeti szituációból absztrahált rajzi tér váltakozva élhető át az érzékekkel és a képzelőerővel, amely kiegészíti a bejárható teret. Ha a néző analitikusan szét is tudja választani a két teret, akaratlanul, esztétikai értelemben összekapcsolja őket. Saját testi érzékelését összekapcsolja a kettős térrel. Mivel a tér az ő saját testi érzékelését is magába foglalja, új, szubjektív térként éli meg.²⁹⁰

Toba Khedoori

Khedoori falméretű rajzain aprólékosan kidolgozott építészeti töredékeket, architekturális elemeket jelenít meg. Ajtók, ablakok, falak, lépcsők, kerítések, bútorok, állványzatok lebegnek a képi térben. A papír színe veszi körbe a tárgyakat, amelyek befoglaló terére, eredeti környezetére, kontextusára semmiféle utalást nem ad a művész. A képeken emberi jelenlétre utaló elemek nincsenek, „a félig elkészült építmények [rajzai], modern romok nyomai, amelyeket megmagyarázhatatlan módon készítettek és hagytak el.”²⁹¹

A nagyméretű panelekre darabolt papírok szélei durván tépettek és sok esetben a rajz két vagy több összeragasztott, összetűzött részből áll (21. ábra). Khedoori a papírt viasszal keni át, amelyben az emberi jelenlét nyomai láthatóak: „csapdába esve a viaszfelületeken, mint élő organizmusok, amelyek megőrződtek a borostyánkőben, kéznyomatok, por, hajsálak, grafit és festéknyomok teszik tönkre rajzolt és karcolt képeinek technikai precizitását.”²⁹² A meghatározhatatlan térben lebegő tárgyak mérete sok esetben a néző léptékéhez igazított. A nagyméretű rajzok gyakran valószerűtlen vagy éppen a kiállítóterre reflektáló, azt „folytató” perspektívája a néző teljes látóterét kitöltve, megváltoztatja a térérezékelését.

288 Schwalm, Hans-Jürgen: *Schwarze Linien. Die Architekturzeichnungen von Caroline Bayer*. http://www.carolinebayer.de/index.php?article_id=6. Utolsó lehvás: 2011. szeptember 17.

289 Schwalm, Hans-Jürgen: *Schwarze Linien. Die Architekturzeichnungen von Caroline Bayer*. http://www.carolinebayer.de/index.php?article_id=6. Utolsó lehvás: 2011. szeptember 17.

290 Emslander, Fritz: *Raumzeichnungen*. In: *Kunstforum International* nr.196, 2009, p. 135–137

291 *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London, 2005, Phaidon Press, p. 164–165

292 *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London, 2005, Phaidon Press, p. 164–165



21. ábra Thoba Khedoori – *Untitled (Doors)*, 1999

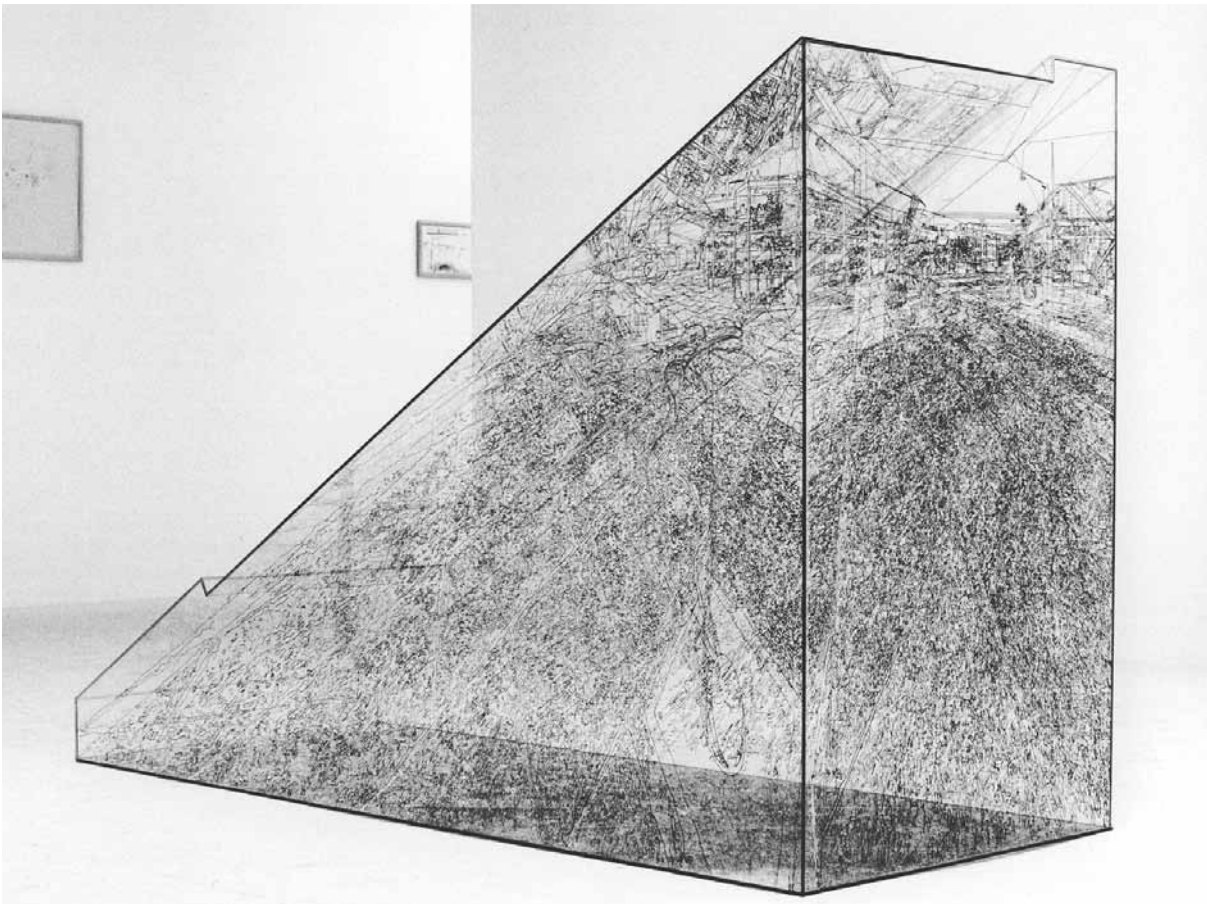
Pia Linz

Épületmetszéseinben (Gehäusegravur) Linz plexidobozban ülve készít a környezetéről rajzokat. A körben körülötte elhelyezkedő táj- vagy városkép vetületeit először filctollal vázolja fel az átlátszó felületekre. Az elkészített rajzot ezután a plexibe gravírozza, majd a kimélyített vonalakba grafitot dörzsöl.²⁹³ A munkafolyamat gyakran hetekig tart, ami alatt a művész az átlátszó doboz falain rögzíti a körülötte 360°-ban elhelyezkedő teret (22. ábra). Ellentétben a panorámaképekkel, itt a néző nem olvad bele az előtte elterülő „tájba”, amely kitölti látóterét. Ki van zárva: kívülről nézi a lezárt doboz falán látható, lekicsinyített világról készült rajzot. Linz tulajdonképpen a „helyes nézőpontot” teszi hozzáférhetetlenné a néző számára. Kívülről nézve nincs meghatározott nézőpont, „sokkal összetettebb kép hozható létre, mint a szem fix perspektívájából, amely a reneszánsz idején lehetővé tette a tér és a tárgyak egységes, precíz ábrázolását.”²⁹⁴ A doboz transzparens felületeinek rajzai összekeverednek a mögöttük levő szintén transzparens felszínek ábráival. Egyszerre több perspektívát látunk egymásra rétegezve. Linz „polifokális látással” operál, amely a látás aktusát folyamatként dokumentálja.²⁹⁵

293 *Linie, Line, Linea*. Köln, 2010, DuMont Buchverlag GmbH & Co., p. 70

294 *Linie, Line, Linea*, i.m. p. 70

295 *Linie, Line, Linea*, i.m. p. 70



22. ábra Pia Linz – *Gehäusegravur* (Alexanderplatz, a TV-torony lépcsője alatt), 2004

Az *Épülemetszések* korábbi sorozata, az ún. *Búra-képek* (*Haubenbilder*) folytatása. Linz szintén plexiből készült dobozba vagy kúpba dugva fejét, az őt körbevevő környezetet festette fel a „búra” belső felületeire. A munka előrehaladtával egyre inkább kitakarta a készülő festménnyel a valós teret, míg végül csak a saját maga készítette képet láthatta. Linz mindkét esetben a környező tér kétdimenziós lenyomatát rögzíti a plexidoboz falain.

Gehäusegravur: Atelier című 2002–2003 között készült munkájában berlini műtermét metszette bele egy plexidoboz belső felületeibe. A „fülkéből” és az ablakokból látható környezetét dokumentálta az átlátszó hordozófelületeken. Műtermének rajz-makettjét kiállítva Linz saját privát és munkaterét helyezi át a különböző kiállító terekbe.

Russell Crotty

Russell Crotty kaliforniai művész saját maga építette csillagvizsgálójában, a Malibu melletti hegyekből figyelő éjjelenként az eget és rajzokat készít. Teleszkópján keresztül figyel az égitesteket, bolygókat és megpróbálja a látottakat dokumentálni. A rajz olyan, mára már szinte elfeledett funkcióját műveli, amit a fotográfia szinte teljesen megszüntetett: a vizuális, minél objektívebb információk rögzítését. A fényképezést megelőző olyan rajzi műfaj kortárs képviselője, melynek művelőit általában nem

szokták a képzőművészek közé sorolni.²⁹⁶ A *szenográfus* feladata a Hold felszínének megfigyelése és minél pontosabb, aprólékosabb és objektívebb rögzítése volt. Crotty számára más a fontos, mint mondja „a szem képes olyan részleteket észrevenni, amit a fényképezőgép nem,”²⁹⁷ (ma már szinte kizárólag fotótechnikai eljárásokat alkalmaznak erre a feladatra).

A vágy mögött, hogy felfedezzünk természeti jelenségeket azáltal, hogy grafikailag rögzítjük őket, az az igény áll, hogy mélységében megértsünk valamit. Ez olyan igény, amely látszólag a tudomány birodalmába tartozik. A meglévő tárgyakról gondos, aprólékos részletességgel elkészített rajzok új divatot hoztak létre a XIX. században. Olyan korszakban, amikor a természettörténeti és orvostudományi kiadványok publikációja, illusztrált történelmi kiadványok, építészeti mintakönyvek és archeológiai valamint asztronómiai újságok virágoztak. Ezek a műalkotások tudományos tanulmányozás céljából készültek, még akkor is (1840-es évek) amikor a rajznál pontosabb rögzítési mód, a fotográfia, egyre nagyobb mértékben elérhető volt.²⁹⁸

Crotty rajzait korábban egyedi gyártású, nagyméretű atlaszokba készítette (a legnagyobbak közel 1m² alapterületűek). Ezekbe „vezeti be” megfigyelő állomásán készült skiccek alapján műtermében megfigyeléseit: „egy pont után egyszerűen elkezdem felrakni a csillagokat. Az engem ért tapasztalatokból valami más fejlődik ki. Ezek a rajzok nem annyira a valóságon alapulnak, sokkal inkább az élményeim.”²⁹⁹ A csillagvizsgálóban töltött idő alkotásainak alapját képezi, de a végleges rajz nagyrészt a képzelet a gyümölcse. Később az „atlaszok” helyett gömbökre, saját terminusa szerint „planétákra” vitte fel a rajzokat. Ezek a gömbök plexiből készültek és elérik a 2 méteres átmérőt is. Crotty a kiállítóterbe belógatva installálja őket (23. ábra), így a néző a lebegő „planéták” között sétálva olyan térben mozog, amelyben egyrészt eltöprel a műalkotások között, másrészt a műtárgyakat nézve egy furcsa, „kifordított” téri érzés lesz úrrá rajta. A gömböket körbejárva az az érzése támad, hogy az éjszakai ég gömbfelületét, amelyet normális esetben belülről ismerhet, most egy gömb külső felületére feszítve láthatja: ahogy a „planéta” körül mozog, mintha kifordított égboltot nézne. Ugyanakkor olyasmit lát felnagyítva, amit normális esetben a teleszkóp nézőkéjében csak kis méretben figyelhetne meg.

A művészek többsége a rajzban olyan eszközt lát, amivel könnyen és gyorsan rögzíthet ideákat – szabadon, közvetlenül reagálhat a gondolatokra. Crotty munkája ezzel szemben lassú és időigényes. Aprólékosan halmozza egymásra a kicsi, határozott vonalakat. Fárasztó és repetitív munkával az öltés-szerű jelek olyan képi felszínt hoznak létre a papíron, amely festéssel nem érhető el. Ebben a tintarétegben a művész változó sűrűségű jelekkel rögzíti a látvány melletti pillanatnyi hangulatváltozásait: „A vonalsűrűség alapján szinte érezni lehet, hogy mekkora volt a vércukorszintem.”³⁰⁰ Sok néző szerint, Crotty munkáiban zen minőségek fedezhetőek föl. Ő maga azonban úgy gondolja, hogy a folyamat „sokkal izgatottabb [állapot], mint [a Zen meditáció]. Nem olyan, mintha pihenni vagy relaxálni mennék oda. Koncentrálnom kell. Fárasztó és repetitív munka, és unalmas is. Néha tényleg élvezem, de néha nagyon nem.”³⁰¹

296 *John Russell* (1745–1806) korának legismertebb angol pasztellművésze, főleg portrékat készített, de nevéhez fűződik az egyik legrészletesebb Hold-térkép elkészítése is. A vállalkozás közel húsz évet vett igénybe életéből, a rajzokon, melyeket tökéletes pontossággal és aprólékosággal készített el, felismerhetőek és beazonosíthatóak a Hold krátereinek és egyéb domborzati sajátosságai. *William Parsons* (1800–1867) Rosse 3. grófja készíti el az addig készült legnagyobb teleszkópot (1.83m), melyen keresztül vizsgálódva fedezi fel a spirális galaxisokat és készít rajzokat róluk. *Johann Nepomuk Krieger* (1865–1902) szenográfus készítette el az 1912-es posztumusz kiadású *Mond Atlas* című munkáját, mely mindaddig a legalaposabb és legaprólékosabb holdtérkép volt. Rajzainak elkészítéséhez fotónegatívokat is felhasznált, hogy a lehető legpontosabb adatokat szolgáltatson. Az átvirrasztott éjszakák miatt annyira megromlott egészsége, hogy 37 évesen meghalt, könyvének kiadását már nem érthette meg.

297 Lásd David Frankel esszéjét. In: *Russell Crotty, CRG Gallery*. Seattle, 2006, Marquand Books, p. 8

298 Hoptman, Laura (Szerk.): *Drawing Now: Eight Propositions*. New York, 2002, MOMA, p. 15

299 Lásd David Frankel esszéjét. In: *Russell Crotty, CRG Gallery*. Seattle, 2006, Marquand Books, p. 8

300 Lásd Emily Hall írását. In: *Artforum*, 2006. szeptember

301 Frankel, i.m. p. 12

Crotty installációi esetében a vonal nem hagyja el a felszínt, mégis a felületen levő rajz hatással van a körülötte levő térre, befolyásolja a néző térérzékelését.



23. ábra Russell Crotty – *Nightfall, installációs nézet*, 2005, The Mattress Factory, Pittsburgh

Astrid Bowlby

Az amerikai Astrid Bowlby csőtollal és ecsettel készít fekete-fehér falméretű rajzokat. Organikus rendszereket, összefonódó, növekedő szerves formákat ábrázol. *Floating Worlds* című 2003-ban készített installációjában, mintha mikroszkópon keresztül vizsgált élő sejteket, szöveteket ábrázolna felnagyítva. A hatalmas méretű falrajzokat ipari tervrajzokhoz használt, milliméteres vonalat húzó csőtollal készíti el. Oda-vissza vált mikro- és makrovilágok között. Bizonyos munkáiban a falakat nem fedi be teljesen a felragasztott papír, csak szabályos vagy szabálytalan alakú szigetek láthatóak. Esetenként pedig az organikus „tájképeket” a megrajzolt papír szétvágott darabjaiból rakja össze. Az összefonódó formák a hordozófelület síkságát megtörik és térbeli hatást kölcsönöznek a falakat betöltő textúráknak. A néző térérzékelése megváltozik a nagyméretű rajz előtt, az óriásira nagyított „sejtek” és a vékonyka vonalak egyszerre kicsinyítik le és nagyítják fel saját test-érzetét.

Jochen Flinzer

Az 1980-as évek elején fedezte fel Flinzer, hogy a hímzések hátoldala, mely esetlegesen jön létre, absztrakt minőségeket hordoz. Hímzéssel kezdett foglalkozni, hogy hasonló, tárgy nélküli, véletlenszerű rajzokat készítsen. Azóta szinte kizárólag hímzett munkákat hoz létre. Flinzer műalkotásaiban a körvonal beíródik a hordozó felületbe, a cérna, a felfeszített anyag másik oldalán hozzáad egy másik, akaratlanul létrejött képet.

Korai hímezett képei az előképeket a közvetlen környezetből veszik: „olyan dolgokat használok fel, amelyek érdekelnek engem, amelyek lelkesítenek, és amelyekkel nap, mint nap találkozok.”³⁰² Flinzer intuitív módon választ ki képeslapokat, tetoválásokat, újsághirdetéseket, vagy lottószelvényeket, amelyeket közvetlenül és különböző koncepuális elgondolások alapján hímez.

A *Galleria delle Carte Geografiche* című 2000-ben készült munkájában Indonéziáról, Itáliáról, Japánról és Németországról készült térképeket ragasztott egy négyrészes paravánra. Majd vonalakat hímezett a térképen egyik helytől a másikig. Mindegyik térkép egyéni hímező stratégia alapján készült el: a japán térképnél például homoszexuális párkereső-hirdetések jelentették a kiindulási pontot. A hirdető magassága, súlya és kora alapján összekötötte a lakóhelyeiket hímezőcérnával a térképen. A főoldal érzelmileg töltött tartalmát a hátoldal, mint absztrakt, geometrikus vonalakból álló statisztika egészíti ki. A Tokió, Kyoto és Osaka közti keresések fekete téglalapokká állnak össze.

Utóbbi műveiben Flinzer elhagyta a populáris kultúrát, és olyan mintákkal dolgozik, amelyek saját maguk is művészetet képviselnek: operák, mint az *Anyegin*, a *Parasztbecsület*, vagy a *Traviata*. 2004-ben *Billy Budd* című alkotását, Benjamin Britten azonos című operájához készítette (24. ábra). Hónapokig tartó kézimunkával a szövegekben megjelenő szereplők nevét – a három részből álló paraván első két részén, – színpadi megjelenésük sorrendjében, fehér hímezőcérnával varrta rá égkék anyagra. A hátoldalon megjelenik az absztrakt ellenkép: pókhálószerű fehér vonalkuszóság, amely az opera tartalmának megfelelően – tengeri útról, zendülésről szól – tengerrel, széllel és felhőkkel kapcsolatos asszociációkat ébreszt. A paraván harmadik táblája kontrasztban áll az első kettő hátoldalának „hálószerű crescendójával,”³⁰³ ezen visszafogott grafikai elemekből álló figurális jelenetek láthatóak.

„A hangokat és a dalszöveget elsikkasztották, a figurák némák maradnak. Ezzel szemben az egyre sűrűsödő és formailag alig kontrollálható vonalkuszóság a hátoldalon tudat alatt megrajzolt pszichogramját adja az operának. A vonalak azonban nem tisztázzák a figurák viszonyát, sőt, hozzáadnak a különben is kusza vonalkeverékhez.”³⁰⁴

„Nem vagyok különösebben operarajongó”, mondja Flinzer magáról, „tulajdonképpen naiv vagyok és tudatlan, ami a zenét illeti.”³⁰⁵ Számára tehát nincs különbség a között, hogy túvel és cérnával Walt Disney vagy Richard Wagner világát rajzolja meg: mindkét esetben fantázia-konstrukciókról van szó, amelyekbe az ember beleélheti magát.

302 Idézet Flinzertől, In: *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p. 55

303 *Gegen den Strich*, i.m. p. 55

304 Emslander, Fritz: Reisslinien vom Zugriff der Zeichnung auf die Wirklichkeit, In: *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p. 23

305 *Gegen den Strich*, i.m. p. 55



24. ábra Jochen Flinzer – *Billy Budd* (részlet), 2004

Santiago Sierra

Sierra művészi akciói nagyrészt politikai töltettel rendelkeznek. 1999 decemberében, egy havannai kiállítóterben, 250 cm hosszú vízszintes, fekete vonalat tetovált fel hat önkéntes hátára, akik fejenként 30 dollárt kaptak (25. ábra). Az önkéntesség Sierra esetében meglehetősen ambivalens értelmet nyer: munkái nagy részében illegális bevándorlókat, drogfüggő vagy hajléktalan embereket alkalmaz.³⁰⁶ A felbérelt emberekkel nem tudatta, hogy művészi akció részét képezi a tetoválás. Sierra korábban is készített hasonló műalkotásokat, amelyekben embereket fizetett meg azért, hogy egy mondatot megtanuljanak hibátlanul, idegen nyelven, vagy azért, hogy hajukat befestesse, vagy, hogy nehéz gerendát tartsanak meghatározott pozícióban, egy bizonyos ideig vagy éppen azért, hogy performansz keretében maszturbáljanak. 2000-ben 25 cm-es sávot nyírt két heroinista hajába, akik cserébe egy-egy lövetet kaptak.

306 *Stations – 100 Meisterwerke zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2008, DuMont Buchverlag GmbH & Co., p. 98

1999 júliusában a Los Angeles-i ACE Galleryben *24 betontömb* című performanszához közép-amerikai származású munkásokat bérel fel. 24 darab egyenként 2 tonnás kődarabot tologatnak oda-vissza egész nap a galériában. Értelmetlen tevékenység, melyet rosszul fizet meg. A performansz után készült kiállításon látható volt a 24 tömb, a munkaeszközök és az akció maradványai, ételmaradékok, üres üvegek, valamint a húzás-tolás által keletkezett nyomok a falakon, és a padlón. Ezek a vonalak tanúskodtak a végbement akcióról. „Ma az ún. «sweatshop»-okban,³⁰⁷ nemcsak a második és harmadik világban, de az Egyesült Államok közepén is emberi munkaerőt zsákmányolnak ki kegyetlenül.”³⁰⁸ Sierra „a színészeket a performansz-szerű installációiban úgy mozgatja, hogy a társadalmi erők láthatóak legyenek. Erők, amelyeket a neoliberais posztkapitalista társadalomban mindenekfelett az jellemmez, hogy tekintet nélkül követik a saját egyéni érdekeiket, és kihasználják a gyengébbeket.”³⁰⁹

A havannai tetováló akció azonban a korábbiakhoz képest sokkal erőteljesebb és drasztikusabb beavatkozás, hiszen a tetoválás az emberi testen élethosszig megmarad. A vonal itt meglehetősen durva módon szimbolizálja az egyenlőtlenséget, a privilegizált, kihasználó fogyasztás uralmát.³¹⁰ A hat egymás mellé állított ember hátán ugyanaz a vonal fut végig, életük végéig összekapcsolva őket. A Land art természetben készített vonalaival ellentétben itt személy lesz a „rajz” hordozófelülete. A performansz után a vonal hat részre bomlik és az emberek által leírt útvonalat járja be.



25. ábra Santiago Sierra – *250 cm hosszú vonal, hat megfizetett ember hátára tetoválva, 1999*

307 Egészségtelen berendezésű üzem, ún. „munkásnyúzó üzem” ahol minimális pénzért, biztosítás nélkül dolgoznak emberek, akár napi 12-16 órát is.

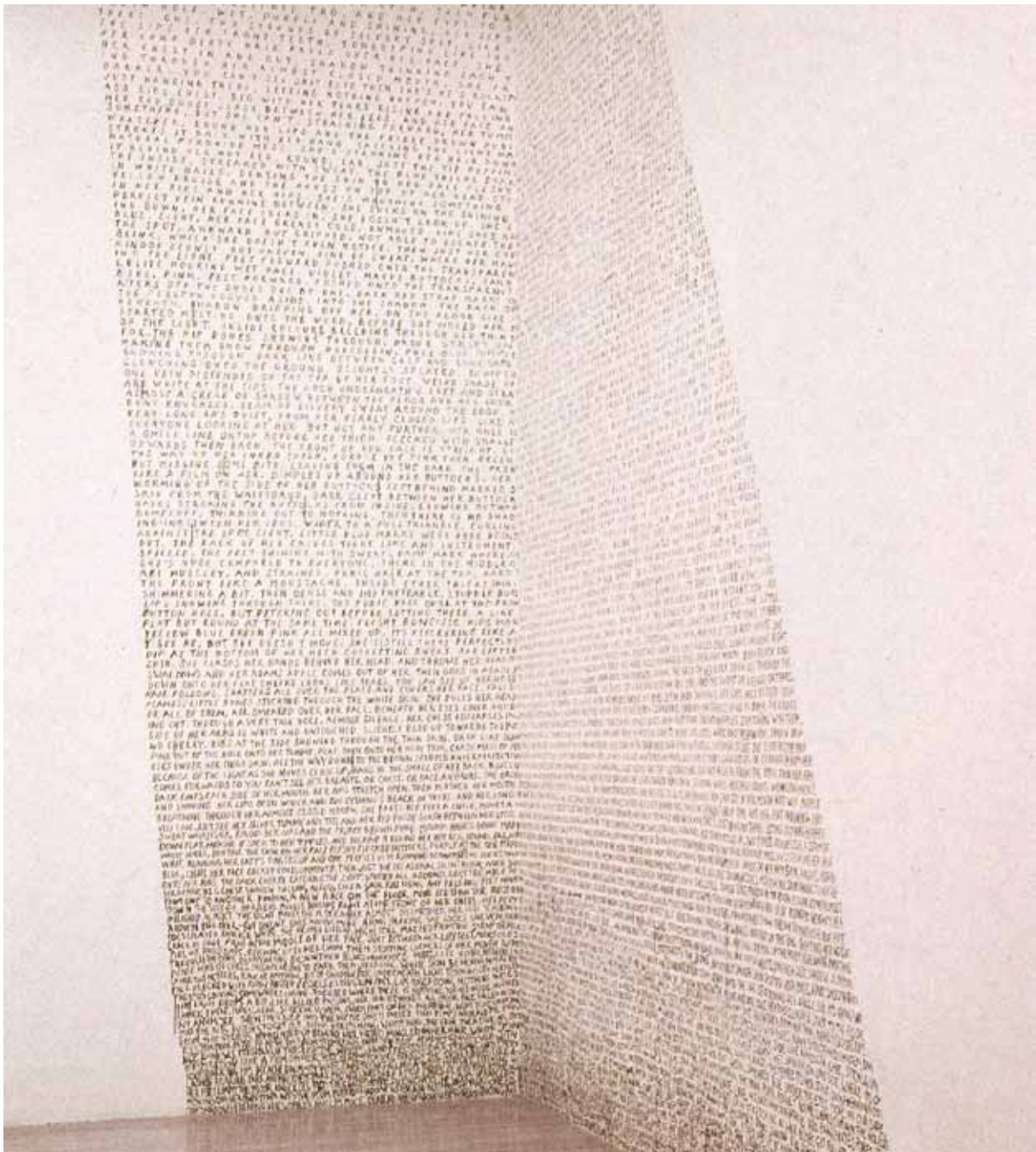
308 *Gegen den Strich*, i.m. p. 126

309 *Gegen den Strich*, i.m. p. 126

310 Heinzlmann, Markus: Vernähte Perspektiven. Erzählung und Konzeptualität in der aktuellen Zeichnung, In: *Gegen den Strich*, i.m. p. 12

Fiona Banner

Fiona Banner legtöbb műalkotásában az írott szót, mint reprezentációs ábrázolóeszközt használja. Térbeli „aktrajzaiban” az akt hagyományos témakörével foglalkozik, visszatérve a rajz mára szinte teljesen elavult műfajához, az élő modellrajzoláshoz. A meztelenül előtte álló alak a hagyományos modell-művész viszonyt és a megszokott alkotási folyamatot feltételezi. Banner azonban nem használ vizuális jeleket az akt jellegzetességeinek megragadásához. Az őt ért benyomásokat írásban rögzíti (26. ábra). Közvetlenül a falra ír, kézírásának egyéni jellegzetességei megnehezítik, hogy elolvassuk a meztelen alak leírását, mégis szó- és mondatfoslányok közvetítik a művész küzdelmét,



hogy az emberi forma nehezen meghatározható és leírható tulajdonságait visszaadja.³¹¹ Nagy, nyomtatott betűkkel készíti el a falrajzokat, amelyeket visszafejtve a néző verbális úton jut hozzá az információhoz. Itt is, csakúgy, mint a hagyományos modellrajzolásnál – legyen az bármilyen természetű ábrázolás –, kódolási/dekódolási folyamatról van szó. „A szöveg vizuális minősége ugyanolyan fontos, mint az értelme: Banner sajátos firkaása egyfajta rajz, amely a művész gondolati folyamatainak közvetlen lenyomatát, indexét adja.”³¹² Az alkotási folyamat az esetek egy részében nyilvános, a modellrajzolás performansz keretében zajlik, közönség előtt. A konvencionális, intim műtermi munka nyilvános esemény lesz. Banner szinte sosem használ hivatásos aktokat, fontos számára a „jó kapcsolat” a modelljeivel. Megrendezi a stúdiórajzolás hagyományos beállítását, mely „egyszerre halál komoly és ironikus”.³¹³ A modell lenyomatát a falakra rajzolt szöveg őrzi, amely keretezi a teret, ahol az alkotási folyamat végbement.³¹⁴

Jepe Hein

A dán művész mobil szobrokat készít, melyek első pillantásra játékosnak tűnhetnek, azonban céljuk sokkal több, mint szórakoztatás. Hein visszatérő tematikája a kényszerítés és a szabad mozgás konfliktusa. *360° presence* című 2002-es munkájában a teljesen üres kiállítóterem padlóján egy 70 cm átmérőjű ezüstös fémgolyó van elhelyezve. A golyó egészen addig stabilan, egyhelyben áll, míg a kiállítás látogatója mozgásával nem aktiválja.³¹⁵ Amint a beépített érzékelő mozgást észlel, a golyó mozgásba lendül és átgurul a termen. Mozgása véletlenszerű és egyirányú, csak egy az útjába került fal, tárgy vagy néző állíthatja meg: ha a golyó falnak ütközik, megváltoztatja a mozgását, és elkezd a következő fal felé gurulni. Hein korábbi műveiben is használt interaktív elemeket kiállításain, melyek emberi jelenlét hatására változtatják pozíciójukat a galéria terében. *Moving Bench* című 2000-ben készült installációjában a kiállítóterem padjai gurultak arrébb, ha valaki ráült, 2001-es *Moving Walls 180°* című munkája esetében pedig maguk a falak mozdultak meg a néző jelenlétét érzékelve.³¹⁶

A folyamatos ütközések által a golyó összetöri a konnektorokat és szegélyléceket, az ajtók (néha a falak is) kilyukadnak, és útjában fekete nyomokat hagy maga mögött falakon (27. ábra). A folyamat addig ismétlődik, amíg valaki tartózkodik a kiállítóterben. Mivel a golyó a falat mindig ugyanabban a magasságban érinti, idővel egyenes vonalat húz körbe, amely mint egy minimalista falrajz, regisztrálja a tárgy és a látogatók által közösen okozott pályát. A létrejött „műalkotás” rajz, amely indexeszerűen regisztrálja a kiállítóterben történeteket. Ebben az esetben a keményebb anyag „rajzolja be” a lágyabbat – a falon keletkező lyukak és különböző sérülések, a vasgolyóról ledörzsölődött fém nyomával együtt képzik a vonalat. Csak a feltételeket teremti meg a művész, utána nem vesz aktívan részt az alkotásban. Egy idő után, a látogató „segítségével”, a műalkotás megsemmisíti a kiállítóteret, tehát saját alapfeltételét is. Tönkreteszi, bepiszkítja a „White Cube”-ot. A néző nem tehet semmit, a golyó folyamatosan mozog, amíg jelenlétet észlel. Sem megállítani, sem útját meghatározni nem tudja a galéria látogatója – pusztán jelenlétével asszisztál a romboláshoz. A műalkotás lényege nem a golyó maga, sem annak külső tulajdonságai, hanem a néző hagyományos funkciójának, a látogató - műalkotás - kiállító tér megszokott kapcsolatának funkcionális és térbeli átalakítása.

311 MacFarlane, Kate – Stout, Catharine: Investigating the Status of Drawing. In: Kovats, Tania (Szerk.): *The Drawing Book*. London, 2006, Black Dog Publishing Ltd., p. 39

312 MacFarlane – Stout, 2006, i.m. p. 39

313 Art stripped bare – Fiona Banner on the nude.

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/07/whitechapel-gallery-fiona-banner>. Utolsó lehvívás: 2011.11.18.

314 Nude Beam, 2007, tusrajz falon, 670x769 cm

315 *Stations. 100 Meisterwerke zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2008, DuMont Buchverlag GmbH & Co., p. 134

316 *Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*. London, 2009, Phaidon Press, p. 148–149

„Hein a tipikus művészeti alaphelyzeten kívül – nézők egy galériába jönnek és művészetet néznek –, a művészeti kontextuson kívüli valóság analízisét adja. Az ember maga az, aki körültekintés nélkül használja környezetét: maga mögött hagy nyomokat – egyre nagyobb lyukakat az ózonrétegben.”³¹⁷



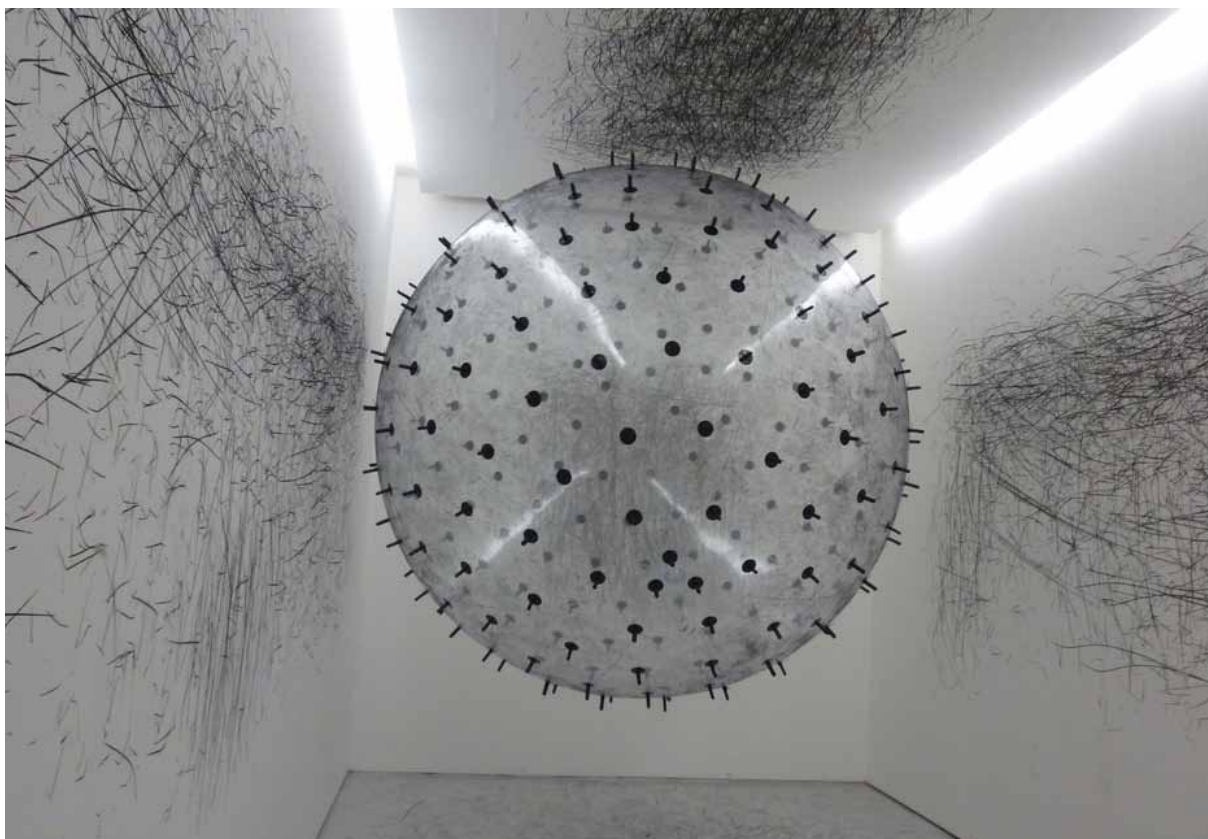
27. ábra Jeppe Hein - 360° presence, 2002

Karina Smigla-Bobinski

Karina Smigla-Bobinski *ADA* elnevezésű installációja, amely egy megközelítőleg 90 cm átmérőjű, héliummal töltött ballon, szintén a tér, a rajz és a néző kapcsolatának kérdéskörével foglalkozik. A gömb felületén, egymástól 20-25 cm távolságra, 300 szénrúd van felerősítve. A lebegő rajzeszközt a néző hozza mozgásba, ha bárki hozzáér, vagy meglöki, a gömb az első akadályig mozog. Ha a falhoz ér, a szénrudak nyomokat hagynak és véletlenszerű, teljesen kiszámíthatatlan rajz alakul ki (28. ábra). Az eszközt irányítani nem lehet, szándékos rajz nem hozható létre, hiszen a gömb szemközti oldalán levő szénrudak bármelyike hozzáérhet a falhoz, a mennyezethez vagy a padlóhoz. „A mozgásba hozott ballon vonalak és pontok kompozícióját hozza létre, melyek ereje, megformálása kiszámíthatatlan marad, bármennyire is szeretné a látogató az *ADA*-t kontrollálni, megszelídíteni. Bármivel is próbálkozik, hamar rá kell ébrednie, hogy az *ADA* önállóan díszíti ki az eredetileg fehér falakat rajzokkal és jelekkel.”³¹⁸ Smigla-Bobinski James Gaddyvel készült interjúban így nyilatkozik:

317 *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p. 73

318 Arnd Wesemann: *ADA*, analogue interactive installation, <http://www.smigla-bobinski.com/daten/installationen/inst-adatext-e.html>. Utolsó lehvívás: 2011.11.18.



28. ábra Karina Smigla-Bobinski – ADA, 2010

86

„Mi is itt pontosan a műalkotás? Az ADA? Vagy a rajz a falon? ... Vagy mindkettő?”³¹⁹ A közönség fejezi be, amit a művész elkezdett. „Ha elindítod, dolgozik magától” – folytatja a művész. „Minél feketébb lesz a széntől és minél többet használják a látogatók, annál élőbbnek tűnik.”³²⁰ Csakúgy, mint Jeppe Hein művénél, a néző jelenléte itt is elengedhetetlen a műalkotás létrejöttéhez.

319 James Gaddy Smigla-Bobinskivel készült interjúja.
<http://www.fastcodesign.com/1664853/an-interactive-sculpture-that-references-the-first-computer-prototype>.
Utolsó lehvás: 2011.11.18.

320 James Gaddy Smigla-Bobinskivel készült interjúja.
<http://www.fastcodesign.com/1664853/an-interactive-sculpture-that-references-the-first-computer-prototype>.
Utolsó lehvás: 2011.11.18.

Az önálló entitásként megjelenő képkalkoló eszköz élőnek tűnik és a fekete szén-nyomok rajzként állnak össze. Egyre komplikáltabb faktúra jön létre a „mozgás vizuálisan érzékelhető nyomaiból. Mint egy számítógép, amely előre nem látható eredményt ad a beírt parancssor alapján.”³²¹ Az installáció nevét Ada Lovelace-ról³²² kapta, aki Charles Babbage³²³ matematikusnak segített kifejleszteni az első számítógép prototípust.³²⁴ „Babbage készítette a gépet és Lovelace az első szoftvert. A matematika és apja [Lord Byron] romantikus örökségének szimbiózisa jelent itt meg... Lovelace olyan gépet akart készíteni, amely képes lett volna műalkotások létrehozására – verseket, zenét vagy képeket alkotott volna, mint egy művész.”³²⁵

321 Arnd Wesemann: ADA, analogue interactive installation.
<http://www.smigla-bobinski.com/daten/installationen/inst-adatext-e.html>. Utolsó lehvás: 2011.11.18.

322 Augusta Ada King, Lovelace grófnője (1815–1852), Lord Byron egyetlen törvényes gyermeke.

323 Charles Babbage (1791–1871), angol matematikus és korai számítógép-tudós.

324 Lovelace közreműködésének pontos mértékéről a vélemények megoszlanak. Bővebben lásd: <http://cs-www.cs.yale.edu/homes/tap/Files/ada-bio.html>. Utolsó lehvás: 2011.11.18.; valamint: Bradley, Michael J., Ph.D: *The Foundations of Mathematics 1800 to 1900*, New York, 2006, Chelsea House Publishers, p. 69–82; *The Britannica' Guide To The 100 Most Influential Scientists*. London, 2008, Robinson Publishing, p. 165–169

325 Arnd Wesemann: ADA, analogue interactive installation.
<http://www.smigla-bobinski.com/daten/installationen/inst-adatext-e.html>. Utolsó lehvás: 2011.11.18.

3. ANAMORFÓZIS

A FÜGGETLEN KÉPSÍK

A képi tér tanulmányozásánál külön fejezetet szántam a perspektivikus ábrázolás szélsőséges eseteinek, ahol a képi tér és a hordozófelület szétválik. Ezek közül is a legfontosabbak a dolgozat tematikájának szempontjából az anamorfózis típusai közül azok, ahol egy vagy több felületen jön létre a képsík, amely *a hordozófelület előtt*, tehát látszólag a valós térben áll össze. Az anamorfózist a rajz szempontjából vizsgálom, ezért olyan műalkotásokat elemzek, ahol a vonal nem hagyja el a hordozót. Emellett a perspektíva szélsőséges eseteinek a populáris kultúrában megjelenő változatait sem tárgyalom a dolgozatban. Egyrészt terjedelmi okokból, másrészt úgy gondolom, nagyon elterelné és kibővítené az elemzett művek körét.

Anamorfózis

Az anamorfózis, vagy *anamorphon* szó először Gaspar Schott *Magia universalis naturae et artis* című, 1657-es kiadású traktatusában jelent meg.³²⁶ Az írás külön tárgyalja a természetes, a mesterséges és a sátáni mágiát. Schott külön könyvet szentelt a *magia anamorphotica* számára, amely akkoriban az anamorfózis mellett minden perspektivikus furcsaságot és érdekességet magában foglalt.

Az anamorfózis típusai

Az anamorfózisnak két fő típusa van, az *anoptrikus* és a *katoptrikus anamorfózis*. A kép mindkét esetben rejtett, valamilyen segédeszköz vagy a néző megfelelő pozíciója teszi lehetővé a helyes észlelését. Anoptrikus anamorfózis esetén a megfelelő látószöveget kell megtalálni, ez általában a kép szélén, a kép felszínéhez közel van, és nincs szükség semmilyen eszközre. A katoptrikus anamorfózisban egy tükröhenger vagy tükrökúp fed fel a kép titkát. A körívek mentén torzított, szétterített rajzot a tükrös test gyűjti össze felszínén.

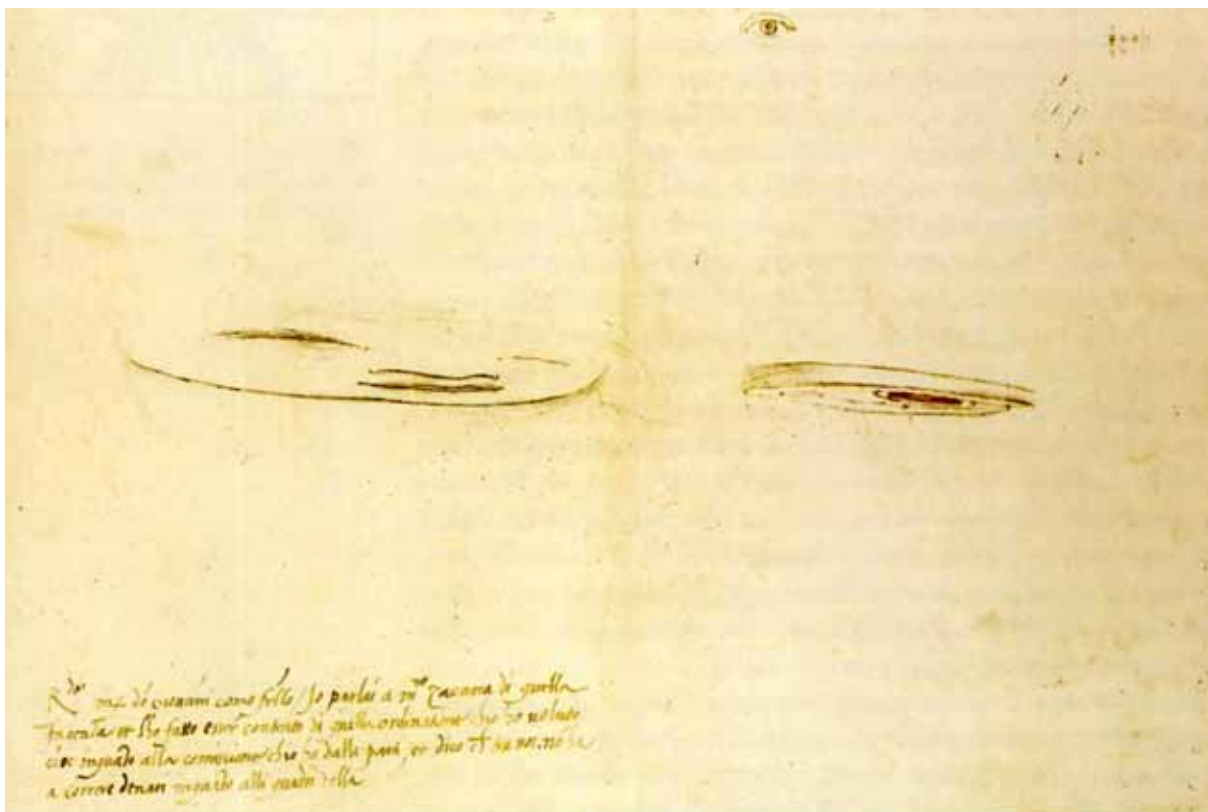
Anoptrikus anamorfózis

A vonalperspektívában megszerkesztett kép esetében a néző helyes pozíciója a horizontvonallal azonos magasságban van, a kép síkján az enyészpontra állított merőleges vonalán, a távolságpontokkal meghatározott távolságra. Ezzel szemben az anoptrikus anamorfikus kép helyes nézőpontja általában oldalt van, olyan extrém pozícióban, ahonnan a kép többi része eltorzul, sokszor felismerhetetlen. Ebből a szélső nézetből áll össze a „helyes kép”, a műalkotás, vagy egy részlete. Andrea Pozzo freskója a Sant' Ignazio mennyezetén egy nézőpontos anamorfózis. Helyes nézőpontból a műalkotás összefüggő illúziót ad. Ifj. Hans Holbein *Követek* című festményén az anamorfikus koponya csak a kép egy részét fed le: több „helyes” nézőpontja van. Ha szemből nézzük, a két követ és a köztük levő tárgyak a valóság illúzióját keltik, a koponya azonban csak egy átlósan megnyújtott, ellipszis-alakú, felismerhetetlen foltot képez. Ha jobb oldalról, ferdén fentről, szinte a festmény síkjából nézzük, akkor a kép „összeáll” és a koponya illúzióját látjuk. A kép többi része viszont ebből a pontból felismerhetetlen. A két nézőpont látszólag kölcsönösen kizárja egymást.

326 Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou Traumatargus Opticus*. 1984, Párizs, 1997, Flammarion, p. 118

Leonardo da Vinci

Az első ma ismert anamorfikus ábrázolás egy rajz, amelyet Leonardo da Vinci készített feljegyzései közé.³²⁷ A milánói Biblioteca Ambrosiana-ban található, a *Codex Atlanticus* néven ismert jegyzetgyűjtemény, amelyet 1600 körül, az akkori tulajdonosa Pompeo Leoni³²⁸ 393 oldalra ragasztott össze. A kódex 35. lapjának „a” oldalán két hosszanti rajz található egymás mellett.³²⁹ A vázlatok torzítása megnehezíti, hogy felismerjük, mit ábrázolnak: egy gyerekfej és egy szem látható a skicceken (29. ábra). A torzítás szisztematikus, nem véletlenszerű: jobbról balra egyre növekszik mértéke; a „helyes kép” bizonyos szögből, ferdén oldalról nézve áll össze. A rajzon nem szerepelnek perspektivikus vonalak, ezért nem lehet meghatározni az eredeti projekciós pontot. Empirikus úton a helyes nézőpont a rajz jobb oldalára helyezhető. Az eredeti lapon ezen kívül, mintha nagyon vékony vonalakkal álló kis háló lenne, amelyet fémheggyel húztak.³³⁰ A vékony vonalak alapján valószínűsíthető, hogy mindkét skicc szerkesztett. Ha egyik szemünkkel, egy bizonyos pontból, körülbelül három centire a papír jobb szélétől figyeljük meg az ábrázolást, a torzítás eltűnik,



29. ábra Leonardo rajzai a *Codex Atlanticus* 35. lapján

327 Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou Traumaturgus Opticus*. 1984, Párizs, 1997, Flammarion, p. 50; Fred Leemann adja meg az illusztráció pontos helyét: *Codex Atlanticus*, (Fol. 35, verso A), 1485, Biblioteca Ambrosiana, Milánó. In: Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 10

328 Pompeo Leoni (kb.1533–1608), szobrász.

329 Leemann, i.m. p. 11

330 Pedretti, Carlo: *Studi Vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genf, 1957, E. Droz, p. 73

korrigálódik. A függőleges árnyékoló vonalak közti távolság kiegyenlítődik. A vázlatok olyan érzést keltenek, mintha a hordozóról leválva szabadon lebegnének. Talán viszonyító ábraként, Leonardo a papír tetejére torzítatlan szemet rajzolt. A papíron található jegyzetek azonban nem állnak összefüggésben a különös vázlatokkal.

Giovanni Paolo Lomazzo, a festő és művészeteoretikus az 1584-es *Trattato della Pittura*-jában leír egy módszert, „amellyel fordított perspektívát hozhatunk létre, amely valódinak tűnik, ha nézőlyukon keresztül nézzük.”³³¹ „Láttam egyet,” – írja Lomazzo – „mely Gaudenzio³³² kezétől való, egy profilban ábrázolt Krisztust, amelynek a haja a tenger hullámaihoz hasonlított, és ha az ember a kis lukon keresztül nézte,³³³ egy szép Krisztus fej jelent meg. Francesco Melzi³³⁴ elmesélte, hogy Leonardo ugyanilyen módon készített sárkányt, amely oroszlánnal harcolt, és csodálatosan nézett ki. Valamint, hasonló módon készítette el a lovat, amelyet Francesco Valesio francia királynak küldött. A módszert Girolamo Ficino nagyon ügyesen használta föl, hogy lovakat jelenítsen meg.”³³⁵ Következésképpen ez a szerkesztési mód – legalábbis Észak-Itáliában –, már meglehetősen ismert volt.

Carlo Pedretti³³⁶ rámutat, hogy az első bizonytalan vázlatolások datálása különösen nehéz feladat. Ugyanezen a papíríven, az oroszlánról és a sárkányról készült rajz, más vázlatokból következtetve, 1478 táján születhetett. Mivel a gyerekfej és a szem sokkal kísérletezőbb jellegű, ezért őket korábban kell datálni. A ló, amelyet I. Ferencnek küldött – ahogy Lomazzo szintén megemlíti –, valószínűleg csak akkor készült, amikor Leonardo már francia területen volt, azaz 1516 után.³³⁷

A művész jegyzeteiben³³⁸ kutatva Carlo Pedretti olyan utalásokat keresett, amelyek az anamorfózissal, annak szabályaival és feltalálásával hozhatók kapcsolatba. Bizonyos jegyzetekben feltűnt, hogy a festő a centrális perspektívával kapcsolatos hibákkal és ellentmondásokkal is foglalkozott.³³⁹ Leonardo különbséget tett *természeti perspektíva* (perspectiva naturalis), amelyet az antik fénytana (optica) alapozott, és a *mesterséges perspektíva* (perspectiva artificialis) között, amely Alberti konstrukciója volt.

A természetes perspektíva az észlelésnek alá vetett szabályok, törvények felfedezését jelenti. Fontos törvény: ha a néző és a tárgy közötti távolság nő, akkor a látószög, amellyel a különböző tárgyakat befogjuk, egyre kisebb lesz.

A mesterséges perspektíva pedig az a szabályrendszer, amely alapján a művészetben a valósi tér viszonyokat megpróbálják ábrázolni. Alberti „sakktáblájának” vonalai, melyek a képsíkkal párhuzamosak, a tér mélysége felé egyre kisebb és kisebb távolságra vannak egymástól. Itt tulajdonképpen az ellenkezője történik, mint a természetes perspektíva esetén: a tárgyak nagyságát egyre csökkenti – ezáltal a szög, amelyen keresztül látjuk, egyre kisebb lesz –, ezzel jelzi a festő, hogy a távolság egyre nagyobb.

331 Leemann, i.m. p. 11

332 Gaudenzio Ferrari (kb.1475–1546), piemonti festő.

333 A nézőlyuk arra szolgált, hogy a szem pontos pozícióját megadja.

334 Francesco Melzi (kb.1491–1570), Leonardo tanítványa, és kéziratának örököse

335 Fred Leemann idézi Lomazzót említett könyvében: Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato della Pittura* (1584), Róma, 1844, 2. kötet, p. 174–175. In: Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 11

336 Carlo Pedretti (1928–), művészettörténész, Leonardo munkásságának egyik legelismerettebb, ma élő szakértője.

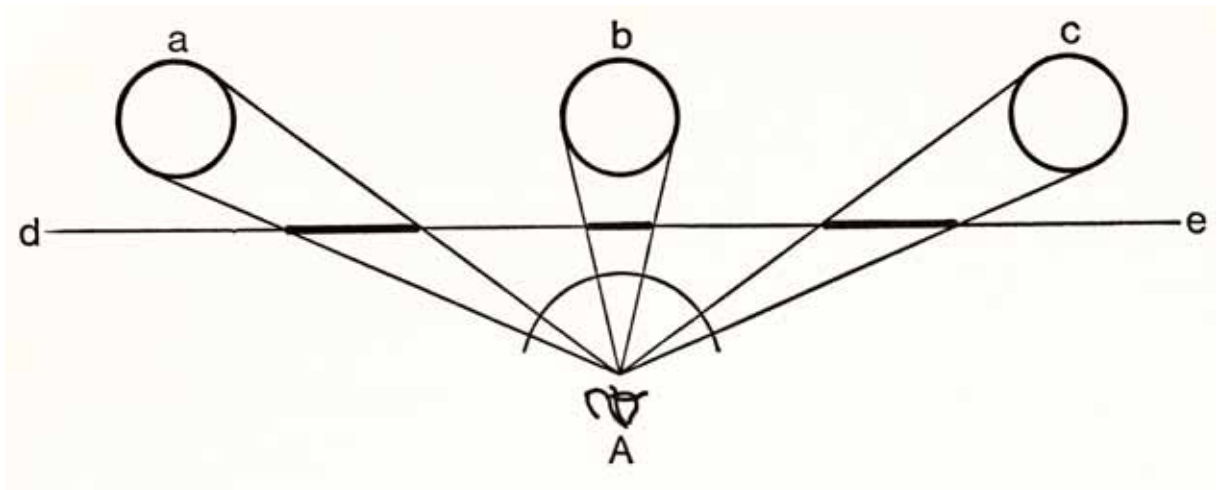
337 Pedretti, Carlo: *Studi Vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genf, 1957, E. Droz, p. 75

338 Leonardo számos feljegyzést írt a festészetről szóló traktátusához, amely aztán később nem készült el.

339 Leemann, i.m. p. 25

Leonardo a mesterséges perspektívával kapcsolatos ellentmondást tanulmányozza feljegyzésében: „Vegyünk egy d-e síkot, amelyen három egyforma nagyságú kör van, amelyek ezen d-e sík mögött fekszenek, a köröket jelöljük a-val, b-vel és c-vel, most látható, hogy a nagy A-val jelölt szem ugyanazon a síkon nagyobb metszeteket lát, hogyha a távolság nagyobb, és kisebbet, ha közelebb vannak.”³⁴⁰

Leonardo ezzel bizonyítja, hogy a természetes perspektíva különbözik a mesterséges perspektívától. Az ábrázolt tárgy minél távolabbi, annál nagyobbak tűnik. A szerkesztési pontból az oszlopok egyformának tűnnek, azonban ha a néző megváltoztatja a pozícióját, a képsíkra vetített ábra szélesebb lesz a távolabbi oszlopok esetén (30. ábra). A téglalap, amelyet a síkból kimetsz, valóban annál szélesebb, minél távolabb van az oszlop a képsíktól. Ez a szabály az anoptikus anamorfózis alapja. Helyes nézőpontból az ábrázolás valóságos, azonban ha a néző megváltoztatja a pozícióját, a kép elveszti értelmét, azaz természeti perspektíváját.



30. ábra Leonardo rajza a perspektivikus ábrázolás törvényeinek egy ellentmondásáról

Az ilyen típusú mesterséges perspektíva alapfeltétele, hogy egyetlen néző nézze a képet, egy szemmel, fix pozícióból, nézőlyukon keresztül. A többi néző számára a látvány csak kuszaság lesz.³⁴¹

Arra, hogy Leonardo előtt vizsgálták-e a „perspektíva szélsőséges eseteit”, például az „anamorfózist”, csak utalásokból következtethetünk. Bizonyos nézetek szerint Piero della Francesca *Montefeltro-oltára* volt az első festmény, amely anamorfikus képi elemet tartalmaz. Az oltárt a hagyományos kormeghatározás szerint 1472 és 1474³⁴² között festette Piero, tehát korábbra datálható, mint Leonardo anamorfikus rajzainak szintén feltételezett dátuma. J. V. Field kutatásai alapján azonban a festmény elkészültét későbbi időpontra teszi (noha pontos dátumot nem határoz meg). Szerinte a kép valószínűleg az 1470-es évek második fele és 1491 között születhetett. Biztosan Federigo Montefeltro felesége, Battista Sforza halála, vagyis 1472 után készült (ha a kép korábban készül, ráfestette volna Piero), az utóbbi dátum pedig az urbino-i San Bernardino templom (a festmény a főoltárra készült) felszentelésének feltételezett időpontja.³⁴³

340 Leemann idézi Leonardót – Leonardo da Vinci, M.S.E, Fol.16.b, Paris, Institut de France. In: Leemann, i.m. p. 25

341 Leemann idézi Leonardót – Leonardo da Vinci, M.S.E, Fol.16.b, Paris, Institut de France. In: Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 25

342 Lásd: Meiss, Miilard – Jones, Theodore G.: *Once Again Piero della Francesca and the Montefeltro Altarpiece*. In: *The Art Bulletin*, vol. 18, No. 2 (1966), p. 203–206; valamint Meiss, Miilard: *Ovum Struthionis, Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*. In: *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 101

343 Field, J.V.: *Piero della Francesca, A Mathematician's Art*. London, 2005, Yale University Press, p. 239–245

Paolo Uccello *Angyali üdvözlés* című freskóját, amely a firenzei Santa Maria Maggiore templomba készült, ma már csak leírásokból ismerjük. Vasari szerint ő volt az első, aki a freskófestészetben az „anamorfózis” problémájával foglalkozott. Valószínűleg a XV. század közepe táján készült *Angyali üdvözlés*-ében a boltíveken áttörő oszlopokat festett:

„Uccello a Santa Maria Maggiorében is dolgozott. [...] Freskón ábrázolta az Angyali üdvözlést; ezen megfestett egy figyelemre méltó épületet, ami újszerű és nehéz dolog volt azokban az időkben, ugyanis Paolo itt mutatta be első ízben a művészeknek, miképpen lehet elérni, hogy a vonalak szép stílusban, könnyedén és arányosan haladjanak a távlatban, és a kicsi, szűk tér megnagyobbodjon, igen mélynek és szélesnek lássék a csekély felületű síkban. Az olyan festők, akik a színek segítségével kecsesen és hozzáértően tudják feltüntetni a fényt és az árnyat, ezzel a módszerrel kétségkívül megtévesztik az ember szemét, mert mindenkinek úgy rémlik, hogy elevenen domboruló kép tárul elé. De Uccello nem érte be ennyivel, be akarta bizonyítani, hogy *nagyobb nehézségeken is úrrá tud lenni, így hát néhány távlatban rövidülő oszlopot festett a képre, amelyek görbületükkel letompítják a boltozat élet, ahol a négy evangélista áll; ezt kortársai szép és nehéz megoldásnak tartották...*”³⁴⁴
/Kiemelés tőlem – N.R./

Az idézet általam kiemelt része az eredetiben: „E non gli bastando questo, volle anco mostrare maggiore difficoltà in alcune colonne che scortano per via di prospettiva, le quali ripiegandosi rompono il canto vivo della volta dove sono i quattro Evangelisti, la qual cosa fu tenuta bella e difficile...”³⁴⁵ Az olasz szöveg szerint egyértelműbb, hogy a rövidült oszlopok áttörnek az élt (a boltív és a falsík találkozásának élet). Uccello volt Vasari leírása alapján valószínűleg az első, aki a mennyezetet és a boltívet – látszólag – egy falfestménnyel törte át. Az oszlopok látszatarchitektúrája figyelmen kívül hagyta a valós építészeti elemeket, a képsík és a hordozófelület szétvált.

Uccello műalkotását csak közvetett forrásból ismerjük, így ismét Leonardo az, aki feljegyzései között illusztrált leírását adja a módszernek, amellyel alakokat hasonló módon, a valós architektúra figyelmen kívül hagyásával tudunk ábrázolni (31. ábra, a rajz):

„Az olyan figura megoldásáról, amelynek húsz rőfnyi felületen negyven rőf magasnak kell tűnnie; és arányos végtagjai kell, hogy legyenek, és egyenesen álljon a lábán. [...] Sem ebben, sem egyetlen más esetben nem kell a festőnek azzal törődnie, hogyan áll a fal vagy a boltozat, amire fest; kiváltképp, ha a szemlélő szeme csupán ablakon vagy más falnyíláson át pillanthatja meg a képet; mert a szemnek nem a falfelület sík vagy görbült jellegére kell figyelnie, hanem azokra a dolgokra, amelyek túl a falon, az elképzelt tájék különböző helyein megjelennek. Jobb volna azonban az ilyen figurát a FRG görbült felületen megcsinálni, mivel nincsenek rajta szögletek.”³⁴⁶

Leonardo leírásai az illuzionisztikus falfestményekről a képsík mögötti térrel foglalkoznak, azonban nagyon fontosak az anamorfózis általam vizsgált típusai esetén is, hiszen a hordozófelület és a képsík elválásának folyamatát írják le.

Később leírja, hogyan kell 12 braccia³⁴⁷ magas falon 24 braccia magasnak tűnő alakot ábrázolni (31. ábra, b rajz). Az alak első fele nem jelent nehézséget: egyszerűen fel kell rajzolni az MR vonal mentén. A figura RN íven képzett torzulása viszont problémát jelent. Hogy az alakot a boltívre – amely egy torzított felület – projektálni (vetíteni) tudjuk, először meg kell azt rajzolnunk teljes

344 Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Debrecen, 2004, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft., p. 51

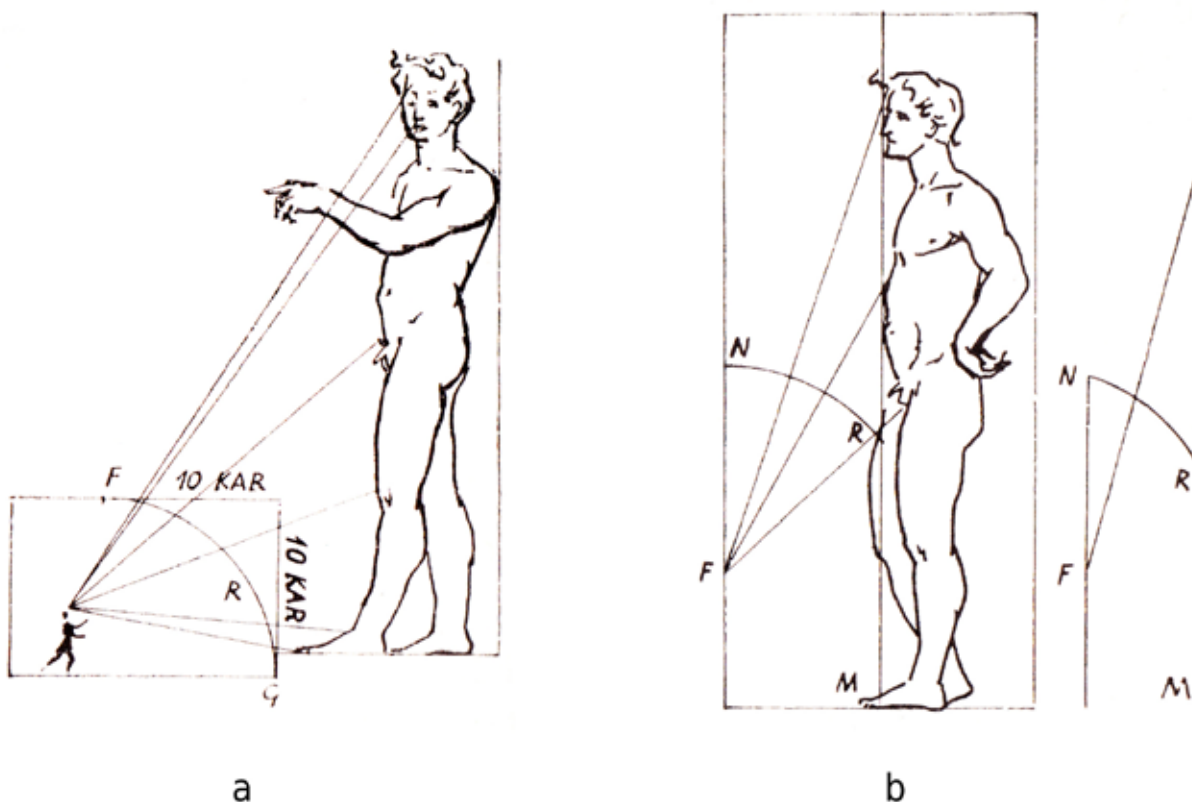
345 Vasari, Giorgio: *Le Vite de' piú eccellenti Pittori, Sculturi ed Architettori* (1568). Torino, 1986, Einaudi, p. 164

346 Vinci, Leonardo da: *A festészetéről*. Ford. Gulyás Dénes. Budapest, 1973, Corvina Kiadó, p. 146

347 Kb.7,1 méter – egy firenzei braccio, azaz rőf 58,60 cm.

magasságában, oldalmetszetben, ezután minden fontos pontját a néző F-fel jelzett nézőpontjával össze kell kötni. Azokon a pontokon, ahol ezek az összekötővonalak az RN-nel jelzett boltívet elvágják, az alak rövidült felső részének keretét képezik.³⁴⁸

A módszert, amellyel illúziót lehet létrehozni, Leonardo az anamorfózis leírásával együtt említi. Mindkét módszer a perspektíva szélsőséges esetét jeleníti meg – a valós, szilárd hordozófelület festett, de a hordozótól független, az előtt „lebegő” képi sík létrehozását célozza meg. A falfelület megszűnik, átadja helyét a festett látszatvilágnak; a valós teret a művész korlátlan mértékben kitágíthatja, vagy éppen leszűkítheti, figyelmen kívül hagyva annak eredeti adottságait. Mindkét módszer fontos alapfeltétele, hogy a teljes konstrukciót össze kell hangolni a néző szemével. A teljes illúzió eléréséhez a nézőnek rögzített nézőlyukon keresztül kell megtekinteni a képet.



31. ábra Ábrák Leonardo rajzai nyomán

348 „Ha olyan figurát akarsz ábrázolni, vagy valami más dolgot, amely XXVIII láb magasnak látszik: ebben a formában készítheted el: csináld meg először az MR falsíkon azt az embert, akit festeni akarsz a közepéig. A másik felét aztán az RN boltozatba ferd; mielőtt azonban megfestened a figurának ezt a részét az említett felső boltozatba, előbb rajzold meg a terem padlóján annak a falnak a kiterített tervét, amelyre a figurádat festeni akarsz, ugyanúgy, amint a valóságban boltozatával együtt ott áll; ezután emögött vedd fel az oldalmetszetben ábrázolt alakot, olyan nagyságban, amint tetszik, és húzd meg az összes sugarakat az F főpontból. És ugyanúgy, ahogyan ezek az RN képfelületet metszik, rajzold át ezt a boltozatra, amely ugyanolyan alakú, mint a megrajzolt képfelület, s így megkapod a figura összes magasságát, illetve előreugrását. Az MR függőleges falon mutatkozó szélességeket, illetve vastagságokat csináld meg valódi alakjukban, habár a fal felfutásával a figura magától is kisebbedik; a figurának az ívre kerülő felét viszont kisebbítened kell, mintha egyenesen menne tovább, és ezt a kisebbedést meg kell csinálnod egy teljesen sík terem padlóján, méghozzá [először] az MR falon levő figurát, valódi szélességében és aztán rövidülésben egy boltozatos falon. Ez jó módszer lesz.” Vinci, i.m. p. 146

Leonardo jegyzetei között leírja az anamorfikus falfestmény elkészítésének pontos technikáját is: „Ha egy alakot szeretnénk a falra készíteni, amelyet rövidüleből látunk, még pedig úgy, hogy a figura, amelyet felfestünk, valós alakjában, és a faltól függetlennek látszódjon, a következőt kell tennünk: próbáljunk vastagabb fémlemezre szerezni, és fúrjunk lyukat a közepébe. A lyuknak kereknek kell lenni. Állítsunk elé fényforrást, úgy, hogy az a lyuk közepénél legyen. Vegyük ekkor a tetszésünk szerinti tárgyat vagy alakot, és állítsuk a fal mellé úgy, hogy az a falat érintse. Vigyük át az árnyék körvonalait a falra, és töltsük ki utána az árnyéket és a világos részeket. Gondoskodjunk ezután arról, hogy az, aki az alakot meg akarja nézni, ugyanez előtt a lyuk előtt álljon, ahol eredetileg a fényforrás volt. A nézőt ezután nem lehet arról semmilyen módon meggyőzni, hogy az alak nem a faltól szabadon, vagy szabadon a fal előtt áll.”³⁴⁹ Az ábrázolt alak hatása akkor lesz a legmeggyőzőbb, ha kereten vagy nézőlyukon keresztül nézik. „Mert a szemnek nem kell a sík [a hordozófelület] egyenességét vagy torzulását figyelembe venni, csak azt, ami a falra van festve.”³⁵⁰

Azon túl, hogy anamorfikus projekciók készítésének kísérleti módszerének leírását adja, a beszámoló az anamorfózis érdekes mellékhatását is érinti. Az ábrázolás megszabadul a háttértől, leválik a hordozójáról és saját életre kel. A megfelelő hatás elérésének alapfeltétele *egyetlen*, a képsíkhöz közel található, oldalsó nézőpont. Perspektivikus festmények megtekintéséhez Leonardo a leképzett tárgy magasságának legalább háromszorosát javasolja nézőponti távolságnak. Így a festmény még akkor is kielégítő látványt nyújt, ha a néző nem találta meg az ideális pozíciót, tehát több néző is megtekintheti ugyanabban az időpontban a festményt.³⁵¹ A későbbi kísérletek bizonyították, hogy ellentétben az Alberti-féle szerkesztés alapfeltételével – amely kimondta, hogy a perspektivikus képet egy bizonyos pontból lehet a tökéletes illúzió eléréséhez szemlélni –, a néző pozíciójának szempontjából a rendszer nagyon is rugalmas. Az anamorfikus ábrázolások esetén igaz, hogy az illúzió egy pontból tökéletes.³⁵²

Bramante, Santa Maria Presso San Satiro

95

Donato Bramante freskójának esetében a képsík nem a hordozófelület előtt van, mégis itt kell megemlítenem, mint a barokk illuzionisztikus és anamorfikus mennyezetfestészet egyik előfutárát, valamint a „gyorsított perspektíva”³⁵³ egyik legkorábbi fennmaradt alkotását. 1483-ban kapta első nagy építészeti megbízását, a *Santa Maria Presso San Satiro* újjáépítését. Helyén eredetileg a Szent Satyrusnak³⁵⁴ szentelt, kis karoling kápolna állt. Bramante mögött, perspektíva festőként, már tekintélyes megbízások álltak.³⁵⁵ Először 1479-ben építettek a kápolnához kisebb, egyhajós templomot, egy Mária kép tiszteletére.³⁵⁶

Az építést még be sem fejezték, amikor a testvériség, amely a templomépítést elrendelte, nagyobb épület mellett döntött. Bramante terve 1483-ban a már álló építményt keresztházzá degradálta:

349 Leemann idézi Leonardót – Leonardo da Vinci, MS.A, Fol, 42b, Paris, Institut de France. In: Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 28

350 Leemann idézi Leonardót – Leonardo da Vinci, MS.A, Fol, 38b, Paris, Institut de France. In: Leemann, i.m. p. 49

351 Leemann idézi Leonardót – Leonardo da Vinci, MS.A, Fol, 38a, Paris, Institut de France. In: Leemann, i.m. p. 28

352 Az anamorfikus szerkesztés is bír bizonyos toleranciával, főleg a néző és a hordozófelület közötti nagy távolság esetén – lásd később Andrea Pozzo *Sant' Ignazio*-beli freskóit.

353 A gyorsított perspektíva esetén, nagyon szűk helyen, sokkal mélyebb illuzionisztikus tér létrehozása a cél, amely valós tér benyomását kelti. A reneszánsz óta alkalmazzák színházi díszletek esetén, ahol a színpadteret a mélység felé szeretnék növelni (pl. egyponyos perspektívában rövidülő utcakép, lásd Andrea Palladio és Vincenzo Scamozzi, a vicenzai Teatro Olimpico számára készített színpadterve). Legismertebb építészeti példái az ún. „Borromini-folyosó” a Palazzo Spada-ban, a San Pietro székesegyház felé vezető út, és a vatikáni Scala Regia.

354 Szent Satyrus, IV. században élt, német származású, később szentté avatott római prefektus.

355 Az, hogy észak-Itáliában dolgozott, és később az érett reneszánsz egyik leghíresebb építésze lett, feltételezi, hogy ismert volt számára Mantegna illuzionisztikus freskófestésze.

356 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 71

derékszögben új templomhajót építettek hozzá, oldalhajókkal. A hajó és a keresztház fölé hatalmas kazettás dongaboltozatot, a négyzeti tér fölé pedig kupolát emeltek. A templom fekvése azonban, a hozzáépítések miatt, nem tette lehetővé, hogy a főhajó a keresztház túlsó oldalán a kórusban folytatódjon.³⁵⁷ Az épület mögött egy út volt, erre nem terjeszkedhetett tovább. Bramante illuzionisztikus festészeti eszközökkel oldotta meg a problémát – aki ma belép a templomba, a főhajó túloldalán a kórus terét pillantja meg, amely sem arányaiban, sem részleteiben nem tér el a környező építészeti elemektől. Ha közelebb lép, és elhagyja a helyes nézőpontot, észreveszi, hogy az egész csupán szemfényvesztés. A kórus a dongaboltozattal és az árkádokkal mindössze két méter mély, életnagyságú, terrakotta relief által keretezett festmény (32. ábra).



32. ábra A Santa Maria Presso San Satiro főhajója a bejárat felől és Bramante „festménye”

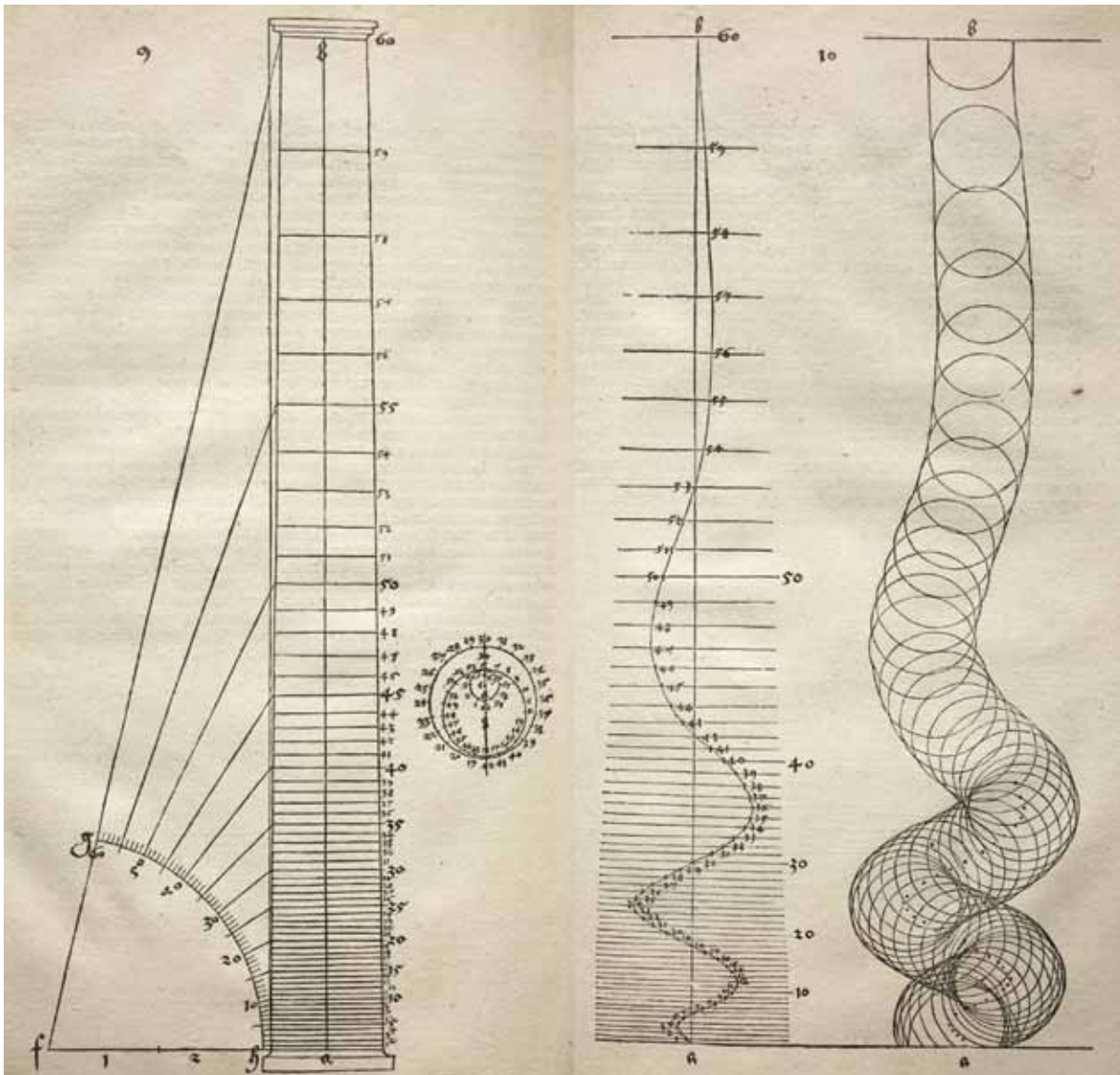
Dürer

Az ún. *lassított perspektívát* Albrecht Dürer írja le pontosan 1525-ben kiadott *Underweysung der Messung (Institutionum, Geometricarum Libri Quatuor)* című könyvében. A lassított perspektíva lényege, hogy a távolabbi tárgyakat fokozottan egyre nagyobbak ábrázoljuk, ezáltal megfelelő nézőpontból a kép minden része ugyanakkorának tűnik. Tulajdonképpen a nagyítással a perspektivikus rövidülést iktatjuk ki. Könyvében Dürer két oszlop ábráját mutatja be, az egyik egyenes oszlop, a másik pedig csavart (33. ábra). Mindkettőnél az oszlopok osztásai felfele haladva nőnek, lentről nézve, a perspektíva törvényei szerint, az osztások egyformának tűnnek. Később egy

357 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 72

három részre osztott feliratot vázol fel hasonlóképpen. A felső sorban a legnagyobbak a betűk, lefele haladva pedig egyre kisebbek lesznek, így a hordozófelülethez közelről a megfelelő pontból nézve, a három szövegsáv azonos méretűnek látszik.

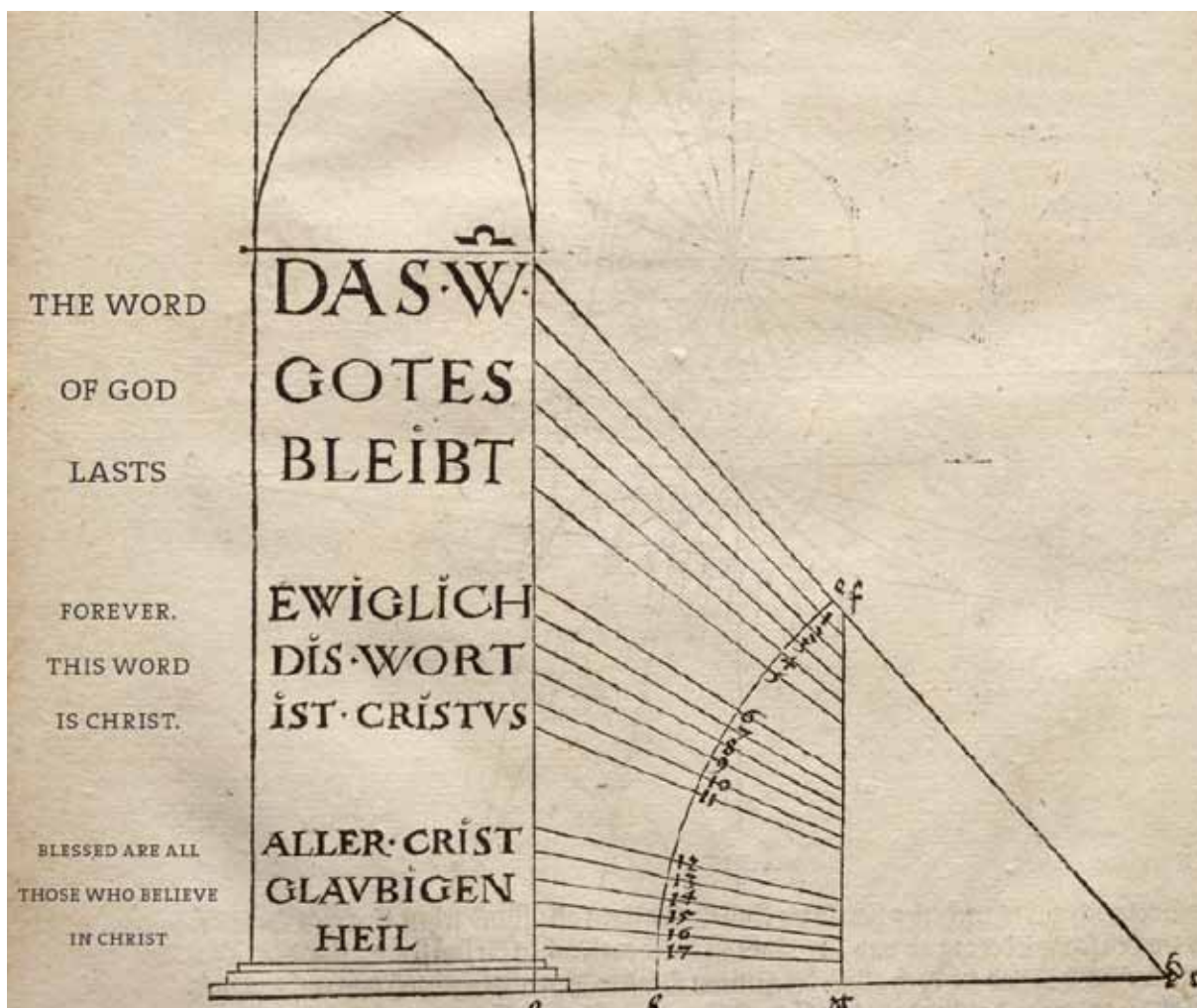
Michelangelo a Sixtus kápolna *Utolsó ítélet* freskóján valószínűleg szintén a lassított perspektíva módszerét használta.³⁵⁸ A séma nagyon hasonló ahhoz, amit Dürer javasol a falfeliratok készítéséhez, amelyek szintén három egymás fölötti részre vannak osztva (34. ábra). A három horizontális regiszter, a föld, a középső zóna és az ég felfelé haladva egyre nagyobb. Charles de Tolnay *Michelangelo művészetfelfogása* című, 1948-ban a *Collège de France* számára készített előadásában arról ír, hogy az *Utolsó ítélet* alakjainak furcsa arányai valószínűleg szándékosak. „A természetben előforduló csalóka



33. ábra Dürer *Underweysung der Messung* című könyvének ábrája

358 Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou Traumaturgus Opticus*. 1984, Párizs, 1997, Flammarion, p. 21

rövidülés ellensúlyozására a távolabbi alakoknak nagyobb dimenziót adott.”³⁵⁹ Michelangelo korábbi leveleiben utalt arra, hogy a fentebb levő alakoknak nagyobbak kell lenniük a lentebbieknél, mert nagyobb távolságra vannak a nézőtől.³⁶⁰



34. ábra Dürer *Underweysung der Messung* című könyvének ábrája

Hans Holbein – A követek

Ifj. Hans Holbein *Követek* című képe valószínűleg a nyugati művészettörténet legismertebb anamorfikus festménye. 1533-ban festette a képet VIII. Henrik udvarában, akihez I. Ferenc francia király küldte a követeket. A kép térének szerkesztése azt a benyomást kelti, mintha a néző ugyanabban a térben állna, mint a kép szereplői. A háttérrel a képsíkkal párhuzamosan futó, súlyos damasztfüggöny képzi; lezárja a „színpadot”: itt van a mesterséges tér vége. A kép bal felső sarkában utalást látunk

359 Tolnay, Charles de: *Michelangelo. Mű és világgép.* Ford. Pödör László, Szilágyi Tibor. Budapest, 1981, Corvina Kiadó, p. 295

360 A sienai *Piccolomini-emplékmű* 1504-ben kelt szerződésében kikötötte, hogy a fentebb lévő alakoknak egy tenyérnyivel nagyobbak kell lenniük az alsóknál. Valamint II. Gyula pápa síremlékének 1513-as szerződésében is megemlíti Michelangelo, hogy az emlékmű tetején levő Capellettába öt alakot fog helyezni, akik nagyobbak lesznek az összes többinél, mert „távolabb vannak a szemtől.” Tolnay azonban megjegyzi, hogy a Sixtus-kápolna freskóján a szereplők méreteit az „ítéletben való objektív jelentőségük is befolyásolja”. Bővebben, lásd: Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világgép.* Ford. Pödör László, Szilágyi Tibor, Corvina Kiadó, Budapest, 1981, p. 295

arra, hogy a festett tér mögött még egy másik világ található – a függöny félrehúzott sarka mögött egy keresztre feszített Krisztust pillanthatunk meg. A követek lába előtt a padlón első pillantásra nem értelmezhető festékfolt látható, egy anamorfikusan megfestett koponya. A helyes nézőpontból, a festmény jobb oldalától lefelé tekintve, valós térbeli koponyává alakul. Az anamorfózis befoglaló ellipszisének hosszú tengelye a padlóval 27°-os szöveget zár be.³⁶¹ Az anamorfózis elkészítésével kapcsolatban feltételezték, hogy optikai lencse segítségével készíthette Holbein. Edgar R. Samuel 1963-as írásában felveti, hogy ha az anamorfikus koponyát szemből nézzük egy üveghengeren keresztül, akkor is láthatóvá válik a torzítatlan kép. Megközelítőleg 1516-tól kezdve divatban volt hercegekről olyan torzított képet készíteni, amely csak akkor ismerhető fel, ha ferdeszögből oldalról nézzük. Valószínűsíthető tehát, hogy Holbein ismerte az anamorf szerkesztés hagyományos, vonalhálós módszerét, és ezt alkalmazta a kép elkészítéséhez.³⁶²

Az alakok egy írópult előtt állnak, mindkét követ a felső polcra támaszkodik. *Jean de Dinteville*³⁶³ pompás ruhában áll, kicsit közelebb az előtérhez, mint az aktív élet méltó reprezentánsa, aki részt vesz a világi történelemben. A keze egy törön nyugszik, amelynek gazdagon díszített tokján olvashatjuk az életkorát: 29 éves. Sapkáját halálfejes dísz ékíti, melynek láthatóan köze van a másik koponyához a padlón.

Jobbra, kicsit hátrébb húzódva az egyházi élet reprezentánsa, *Georges de Selve*³⁶⁴ áll püspöki ruhájában. Jobb kezét a Biblián nyugtatja, amelyen életkora olvasható: 25 éves. Paradox módon festészettel örökíti meg az élet múlandóságára, a viszonylagosságra vonatkozó utalásokat. Lehetséges, hogy a koponya szójáték a festő Holbein vagy Cranmer³⁶⁵ nevével. *Hohles Bein* üres csontot jelent németül, a *crân mère* kifejezés pedig üres koponyát franciául.³⁶⁶ Ez a feltételezés nem annyira banális, mint amennyire az első pillantásra tűnhet. A szóviccek, szójátékok, az akkori humor alapvető részét képezték.³⁶⁷

A koponya mélyebb tartalmakkal bír, nem csupán Dinteville jelvényének felnagyított mása vagy szójáték. Egyesíti magában a képi illúzió legvirtuózabb formáját és a festőművészet viszonylagosságát – az anamorfózis pedig itt az élet relativitásának festészeti szimbóluma.

William Scrots – VI. Edward arcképe

A legismertebb anamorfikus szerkesztéssel készült portré William Scrots nevéhez fűződik: VI. Edward³⁶⁸ arcképe, melyet annak megkoronázásának évében, 1546-ban festett (35. ábra). Scrots a Tudorok udvari festője, Holbein követője volt. A hosszúkás festményen egy nyújtott ovális és egy eltorzított férfiportré látható, amelyet írás vesz körbe. Az ovális körül tájkép látható, a keret jobb oldalán, ahol az ellipszis találkozik a kép szélével, a kereten lyuk található. Az első leírást a képről 1584-ből ismerjük. Lupold von Wedel,³⁶⁹ White Hall-beli tartózkodása idején látta a festményt. Ha pontosan szemből nézzük, a torzított portréban alig ismerünk fel emberi arcot. Eredetileg a festmény jobb oldalához, ahol a kereten lyuk van, fémrudat rögzítettek, rá kis lemezt. A rudat kb. 66 cm-re

361 North, John: *A követek titka*. Budapest, 2005, Typotex Kiadó, p. 138–139

362 Samuel, Edgar R.: *Death in the Glass. A New View of Holbein's 'Ambassadors'*. In: *The Burlington Magazine*, vol. 105, nr. 727, 1963, p. 439

363 Jean de Dinteville (1504–1555-57), a francia nagykövet, Polisy tartomány ura.

364 Georges de Selve (1508–1541), Lavour püspöke

365 Thomas Cranmer (1489–1556) az angol egyház egyik fő reformátora és az első protestáns canterburyi érsek, (1532-től). Semmisnek nyilvánította VIII. Henrik és Aragóniai Katalin házasságát, majd összeadta titokban, Boleyn Annával.

366 Samuel, i.m. p. 436

367 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 14; valamint Orosz István: *A követ és a fáraó*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó, p. 39

368 VI. Edward (1537–1553), VIII. Henrik és Jane Seymour fia, a Tudor-ház harmadik uralkodója volt.

369 Lupold von Wedel (1544–1612/1615), utazó, író, földbirtokos és zsoldoskatoná.

lehetett kihúzni, és ha a lemezen lévő lyukon keresztül nézte a festményt a néző, akkor „a ronda arc átváltozott gyönyörűen megformált portrévá.”³⁷⁰ Mára a rúd eltűnt, de Wedel leírása alapján pontosan rekonstruálni lehet. A helyes pozícióból nézve a medalionon egy profilportré jelenik meg, amely VI. Edwardot, Wales akkori hercegét ábrázolja. Az írás a kép szélén a herceg korát adja meg³⁷¹ (kilenc éves volt), és az évet (1546), amelyben a portrét festették. Az arcképet körülvevő tájképet flamand festők készítették 1600 körül. A háttér valószínűleg sötét volt, ami a kép hatását tovább fokozta.³⁷²



35. ábra William Scrots – IV. Edward arcképe, elől- és oldalnézetből

370 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 85

371 Hasonlóan Holbein festményén a követek kormegjelöléséhez.

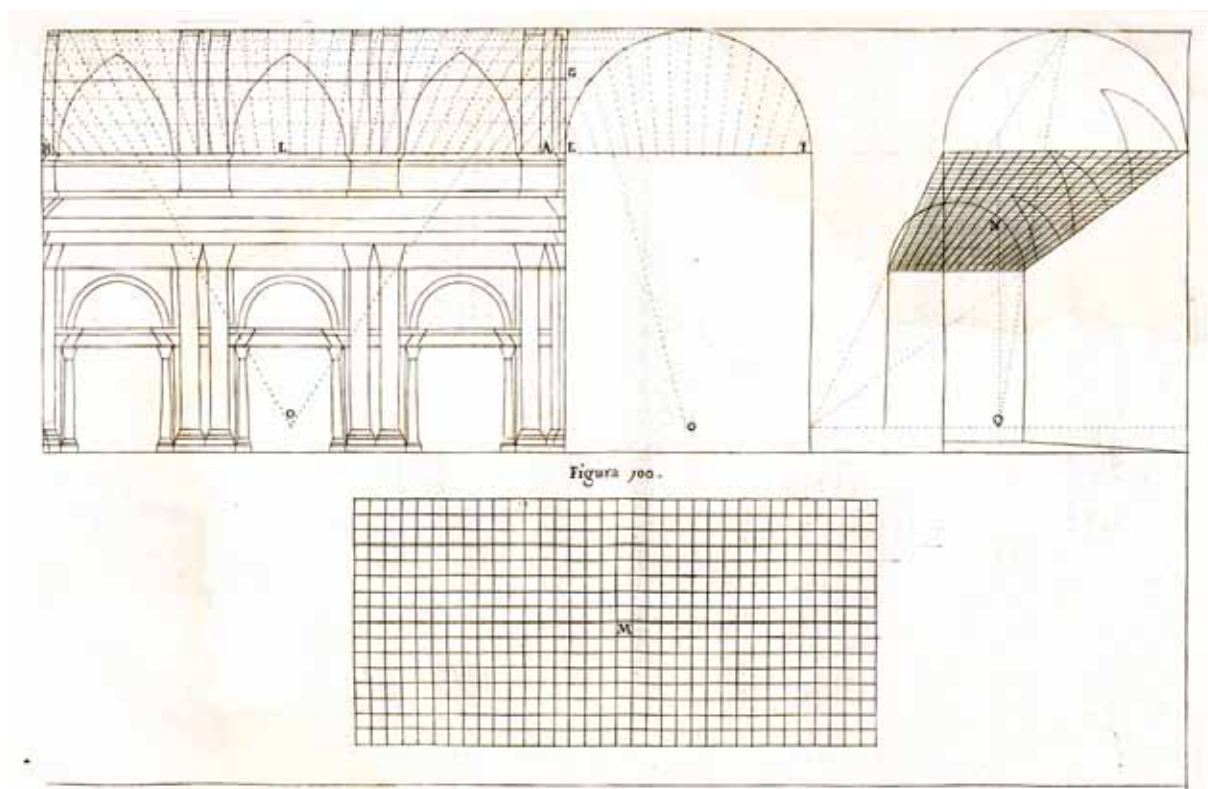
372 Leemann, i.m. p. 85

A XVI. és XVII. század folyamán az illuzionisztikus festészet egyre nagyobb teret hódított. A perspektivikus „játék” a valós építészeti tereket átalakító fiktív képi terekkel, egyre népszerűbb lett. Magától értetődik, hogy sokkal izgalmasabb tereket nagyobbak láttatni, mint amekkorák a valóságban. Egyre több freskót készítenek, mind egyházi, mind világi megrendelésre, melyek az architektúrát megnövelik. A végtelenbe folytatódnak, figyelmen kívül hagyják a tér valós méretét, a falak és a mennyezet formáját.³⁷³

Andrea Pozzo

Az illuzionisztikus mennyezetfreskók fejlődésének csúcsát Andrea Pozzo festményei jelentik. A római Sant’Ignazio a jezsuiták egyik legfontosabb temploma, amelyet 1626-tól 1650-ig építettek. A templom elrendezése nagyon hasonlít az Il Gesùra, és csakúgy, mint ott, a négyzetes tér fölött kupolát akartak építeni. A szomszédos dominikánusokat azonban nagyon nyugtalanította a terv, mert a szomszédságukban emelt hatalmas építmény eltakarta könyvtáruktól a fényt. 1650-ben a templom megnyitásakor az épületnek nem volt kupolája, viszont pályázatot írtak ki, hogy megoldást találjanak a problémára. Végül 1684-re megállapodtak abban, hogy valós kupola helyett egy látszat-kupolát készítenek. Andrea Pozzo kapta a megbízást, aki egy év alatt teljesítette is a feladatot.

Ha belépünk a templomba, és a kör alakú márványlap jelezte helyre állunk, a négyzetes tér felett egy kupolát látunk, melyet az épületen kívülről nem lehet észrevenni. Az optikai illúzió nagyon erőteljes, a megfelelő nézőpontból szinte lehetetlen felfogni, hogy csak egy festett vásznat látunk.



36. ábra Pozzo illusztrációja sík felület dongaboltozatra projektálásának módszeréről

A „kupola” elkészülte után Pozzo három évig dolgozott a templom mennyezetfreskóján, a *Szt. Ignác mennybemenetelén*, majd egészen 1694–95-ig a belső díszítő és építészeti elemeken. Pozzo főműve összművészeti alkotás, mely az ún. quadratura-festészet³⁷⁴ egyik legismertebb alkotása. A padlón egy márványkorong jelöli a helyes nézőpontot, ahonnan feltekintve a templom mennyezetén, belülről festett, az ég felé nyitott újabb szintet láthatunk. A jelenet közepén Szt. Ignác megérkezik a mennybe, körülötte a Föld megtérített világrészei tanúsítják dicsőségét. Csakúgy, mint a kupola esetén, a helyes nézőpontot itt is padlón találhatók; márványkorong jelzi. A kép fiktív terének szerkesztése meghatározza a valós térben elhelyezkedő néző pontos pozícióját, ahonnan az illúzió tökéletes.

Pozzo épületperspektívával és festészeti illúzióval kapcsolatos tanulmányt³⁷⁵ is írt, amelyet számos nyelvre lefordítottak és a XVIII. században első számú kézikönyve lett a díszítőfestészetnek. Ebben gondosan leírja azt a módszert, amelyet a kereszthajó fölötti látszatkupola és a templom főhajó feletti boltíves mennyezetének elkészítéséhez használt.³⁷⁶ A Sant’Ignazio dongaboltozatának „helyére” egy újabb szintet „épített” fel illuzionisztikus eszközökkel. Az architektúrát, amelyet a mennyezetre akart festeni, alap- és metszetrajzok segítségével, vetületi nézeteiben minden oldalról lerajzolta,³⁷⁷ majd abból a pontból, amelyet a néző foglal el. A vízszintes síkra, ahol a boltozat és az oldalfal találkozik, megszerkesztette a látszat-architektúra perspektivikus nézetét.³⁷⁸ Ezt az ábrát sarkonként négy külön részben készítette el. Az igazi gondot a síkfelületen levő kép dongaboltozatra való projektálása jelentette, ami már az anamorfózis problematikáját érinti. Pozzo a főhajó alaprajzával megegyező méretű, négyzetes fonalhálót szövett. A dongaboltozat és a fal metszeténél levő vízszintes síkra feszítette ki – erről kapta nevét a quadratura-festészet –, melyet a találkozási pontjaitól felvetített a boltozatra. Utolsó, századik ábrájához tartozó magyarázatában leírja,³⁷⁹ hogy a legegyszerűbb megoldás a néző projekciós pontjából egy fényforrás segítségével felvetíteni a pontokat a boltozatra. A háló és a boltív közötti távolság miatt azonban a fény szóródása lehetetlenné tette a módszer alkalmazását azokon a pontokon, ahol a két felület között nagy a különbség. Ezért ezeket a pontokat kifeszített fonal segítségével vitte át a boltozatra (36. ábra). Végül a boltozaton az eltorzított négyzetháló felosztásait kitöltötték a korábban elkészített és négyzetesen felosztott vázlat megfelelő részleteivel.

A néző és a boltív közötti hatalmas távolság miatt lehetetlen a helyes nézőpontból a boltozat valós formáját felfogni. Csak az alakok emlékeztetnek bennünket arra, hogy festészet, amit látunk.³⁸⁰ Ha a néző az ideális nézőponttól elmozdul, akkor a téri hatás egyre erőtlenebb lesz, de bizonyos mértékben megmarad a tér – torzított – illúziója. A mennyezeten fiktív architektúra látható, az ívelt hordozófelület eltűnik és csak távoli, oldalsó nézőpontból ismerhető fel újra. Ha a kiválasztott képsík képzeletbeli – mint ebben az esetben –, a quadratura (vonalháló), azaz a megfestett hordozófelület formája és elhelyezkedése lényegtelen, hiszen a kép érzékelésében (a helyes nézőpontból) nem játszik szerepet.

374 Az „Illuzionisztikus mennyezetfestészet” nevét a négyzethálóról kapta, amely segítségével a sík képet átviszik a dongaboltozatra.

375 Pozzo, Andrea (Andreae Putei): *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Róma, 1693, Stamperia di Giacomo Komarek

376 Lásd 90–100. ábra leírásokkal. In: Putei i.m.

377 Lásd 93–96. ábra leírásokkal. In: Putei i.m.

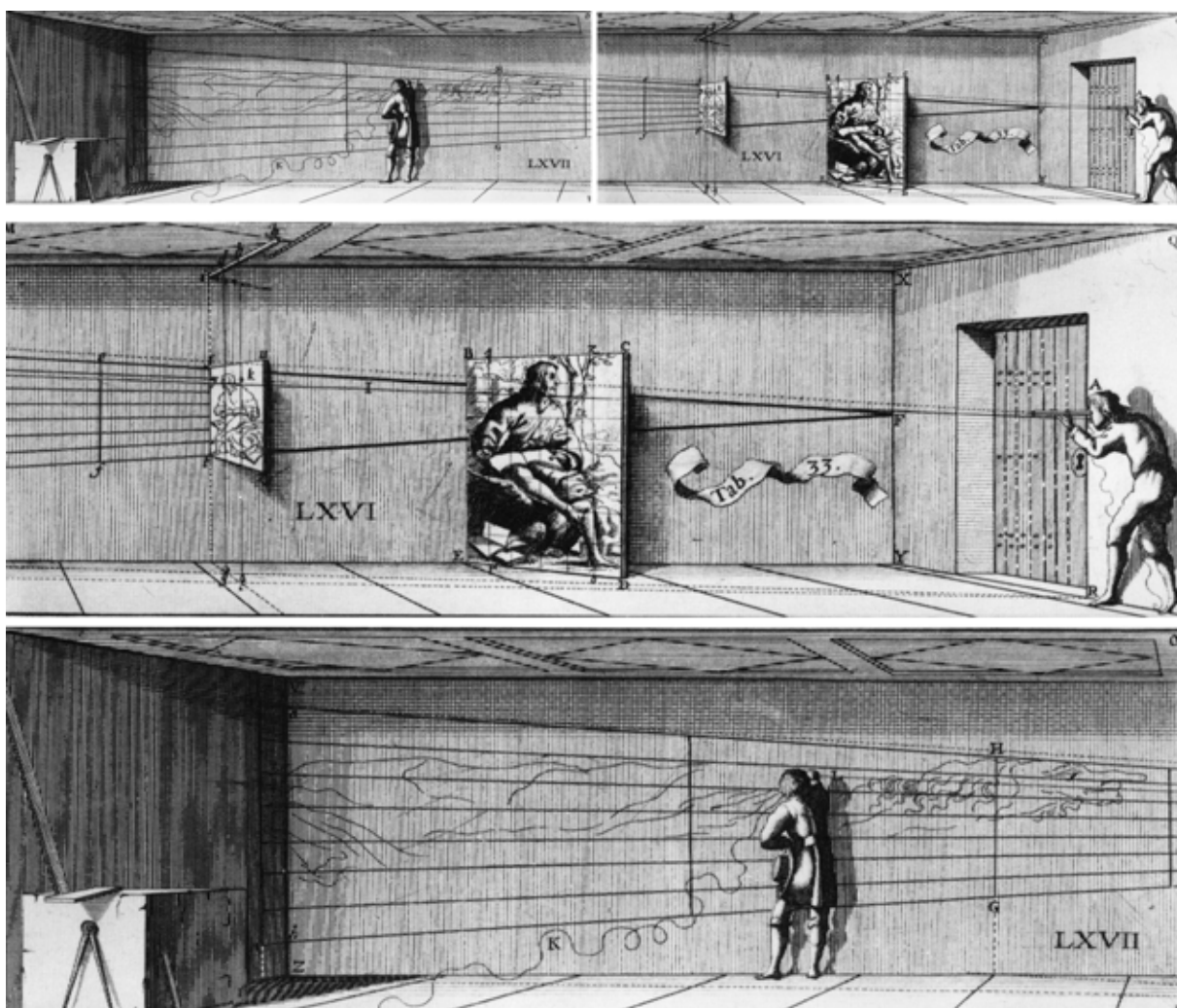
378 Lásd 97–99. ábra leírásokkal. In: Putei i.m.

379 Lásd 100. ábra leírással. In: Putei i.m.

380 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 51

Maignan és Nicéron³⁸¹

Jean-Francois Nicéron nevéhez fűződik a XVII. század legfontosabb, nagyrészt anamorfózisokkal foglalkozó tanulmánya. A könyvet még életében *La Perspective Curieuse* címmel, 1638-ban kiadták, majd 1646-ban, halála után, átdolgozott formában, mint *Thaumaturgus Opticus* jelentették meg újra. A módszer, amelyet kisebb méretű anamorfikus képek elkészítéséhez ajánl, geometrikus eljárás, amely szinte semmiben sem különbözik a hagyományos perspektívaszerkesztéstől.³⁸² Nicéron határozta meg a szerkesztési eljárást, és Emmanuel Maignan szerzetessel együtt dolgozva olyan módszert hozott létre, amely lehetővé tette nagy falfelületeken anamorfikus festmények kiserkesztését. Nicéron könyvének második kiadásában található két ábra, amelyeken egy-egy nagyméretű anamorfikus freskó elkészítésének módszere látható (37. ábra). Az egyik, a szerző által készített festményen János apostol látható, a *Jelenése könyvének írása közben*. A másik freskón,



37. ábra Nicéron könyvének illusztrációja saját anamorfikus freskójának kiserkesztéséről, 1638

381 Emmanuel Maignan (1601–1676) minimita teológus, szerzetes és orvos. Jean-François Nicéron (1613–1646) minimita szerzetes és matematikus.

382 Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p. 105

melyet Emmanuel Maignan festett, Paolai Szt. Ferenc látható.³⁸³ Az utóbbi festmény a mai napig megtekinthető, míg a Nicéron által készített mű megsemmisült 1798-ban, Napóleon elszállásolt katonái által okozott pusztításban.³⁸⁴

Maignan 1642-ben, a római Santa Trinità templom kolostorában, a folyosó oldalfalára festi meg hatalmas anamorfikus freskóját (38. ábra). Szemből nézve egy fekete, fehér és szürke tónusokkal megfestett, közel 20 méter hosszú tájképet látunk (39. ábra). Hatalmas tengeröböl körül apró figurák, dombok, a földsávok között egy erődítmény, kikötő, templom, tornyok és kisebb házak helyezkednek el. A folyosó vége felől, az anamorfózis helyes nézőpontjából, Paolai Szt. Ferenc látható, aki olajfa előtt térdelve imádkozik. A festményt Nicéron is megemlíti, könyvének címe (*Thaumaturgus opticus*) a Szent egyik elnevezése, akit csodatételei miatt *Thaumaturgusnak*³⁸⁵ hívták. A freskó közepén egyik csodatétele látható: Szent Ferenc az öböl vízén jár. A folyosó mennyezete dongaboltozatos, a helyes nézőpontból a fa, amely előtt Ferenc térdelve imádkozik, egyenesnek tűnik, látszólag figyelmen kívül hagyva az íves hordozófelületet, áttöri azt. Ez az egyetlen nagyméretű perspektivikus anamorfózis freskó, amely a mai napig fennmaradt.

Maignan, ellentétben Nicéronnal, nem használt vonalhálót, a kompozíciót közvetlenül a falra vetítette föl. A rend testvérei számára ez az anamorfózis valószínűleg, mint a csoda szimbóluma jelent meg. Isten természeti törvényeinek segítségével az ember illúziót hozott létre – egyszerű, hétköznapi érzékeléssel csak káoszt látunk, ám egy bizonyos, törvények által meghatározott pontból megjelenik a Szent előttünk.

Az esetek nagy részében akkor alkalmazzák az anamorfózist művészi eszközként, ha erotikus vagy obszcén tartalmat kell elrejteni vagy eltitkolni. Ezt a funkciót a kezdetektől használják, talán ezért is lehetséges, hogy a későbbi évszázadok folyamán az anamorfózis az esetek nagy részében valamilyen közönséges vagy populáris fogalommal van kapcsolatban.

383 Paolai Szent Ferenc (1416–1506) a *minimiták* vagy *paulánusok* rendjének megalapítója. Munkáját igen sok csoda kísérte, X. Leo pápa avatta szentté.

384 Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou Traumaturgus Opticus*. 1984, Párizs, 1997, Flammarion, p. 70

385 Csodatevő (gör.)



38. ábra Emmanuel Maignan – Paolai Szt. Ferenc freskója, rövidülésben, 1642

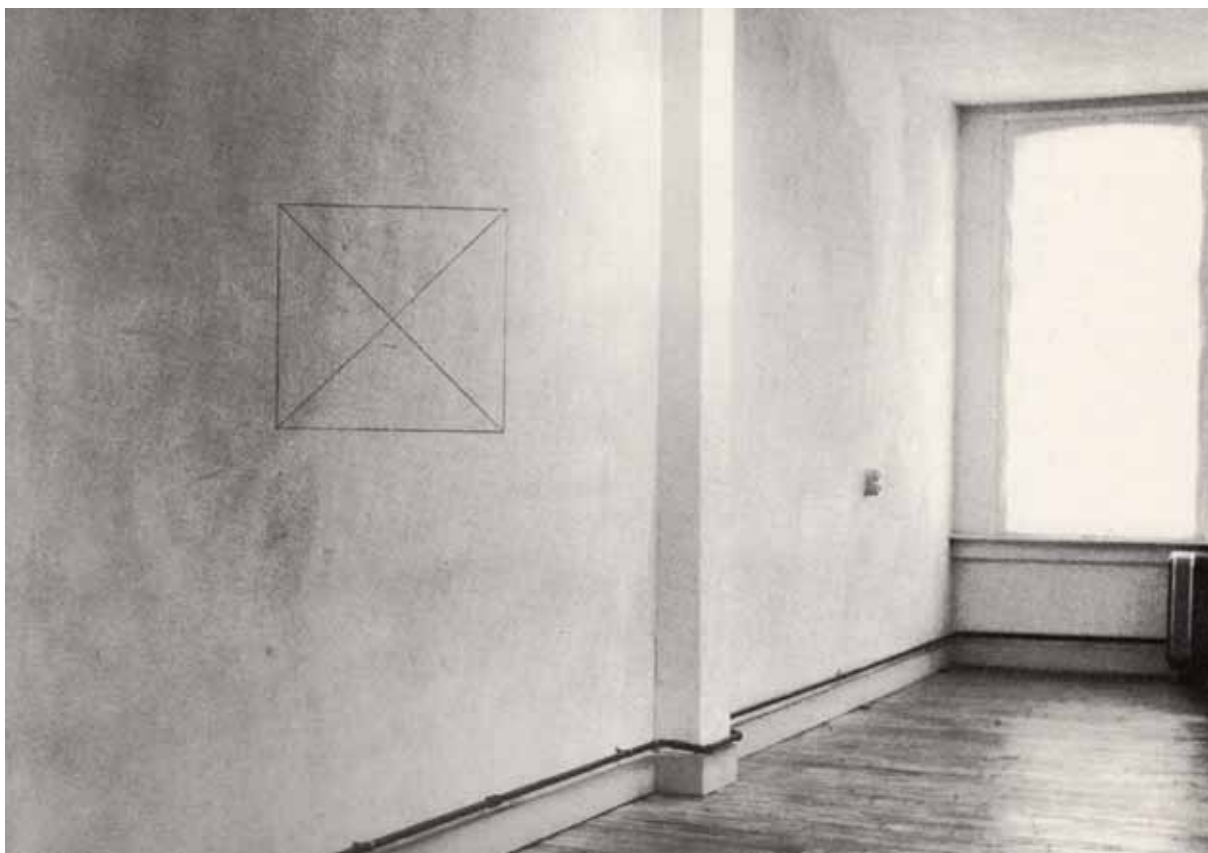


39. ábra Emmanuel Maignan – Paolai Szt. Ferenc freskója, szemből, 1642

ANAMORFÓZIS A XX. SZÁZADBAN

A század első felében a művészek kezdtek érdeklődést mutatni a fotográfia azon tulajdonsága iránt, amely képes háromdimenziós jeleneteket kétdimenzióssá alakítani. Arthur S. Mole – aki nem tartotta magát művésznek – emberekből állított össze anamorfikus képeket, amelyeket fotográfia segítségével rögzített. Nála a fotó egyszerre dokumentáció és *trompe l'oeil*. 1918-ban készült *Human Liberty Bell* című fényképéhez 25000 katonát és tisztet állított be, hogy az amerikai függetlenség jelképét elkészítse. Egy bizonyos nézőpontból – daru, vagy erre a célra ácsolt állvány tetejéről – fotózva a katonákat, az alakok egy képpé álltak össze. Fotói propaganda-célzattal, részben a katonaság megrendelésére készültek.³⁸⁶

Marcel Duchamp 1918-ban készült *Tu m'* című festményének, saját ready made-jeire (*Biciklikerek*, *Dugóhúzó*, *Kalapfogás*) utaló árnyék-képei, szintén anamorfikus ábrázolásnak tekinthetők.



40. ábra Jan Dibbets – *Perspective Correction I. - My Studio*, 1969

Jan Dibbets, holland konceptuális és minimalista művész, az 1960-as és '70-es években *Perspektíva korrekció* címmel készített installáció-sorozatot, melyet fotókkal dokumentált (40. ábra). Különböző formákat rajzolt fel a műterme falára, melyek a „helyes” nézőpontból egyetlen képpé álltak össze. Általában trapézformákat készített, amelyek egy nézőpontból a fényképezőgép objektívjének síkjával párhuzamos négyzetté álltak össze. Látszólag láthatatlan képsíkon, a levegőben lebegett a négyzet. A falra rajzolt kétdimenziós alakzat a háromdimenziós térben, a műterem közepén „testesült meg”. A vonal elvált a hordozójától, látszatra valós tárggyá vált.

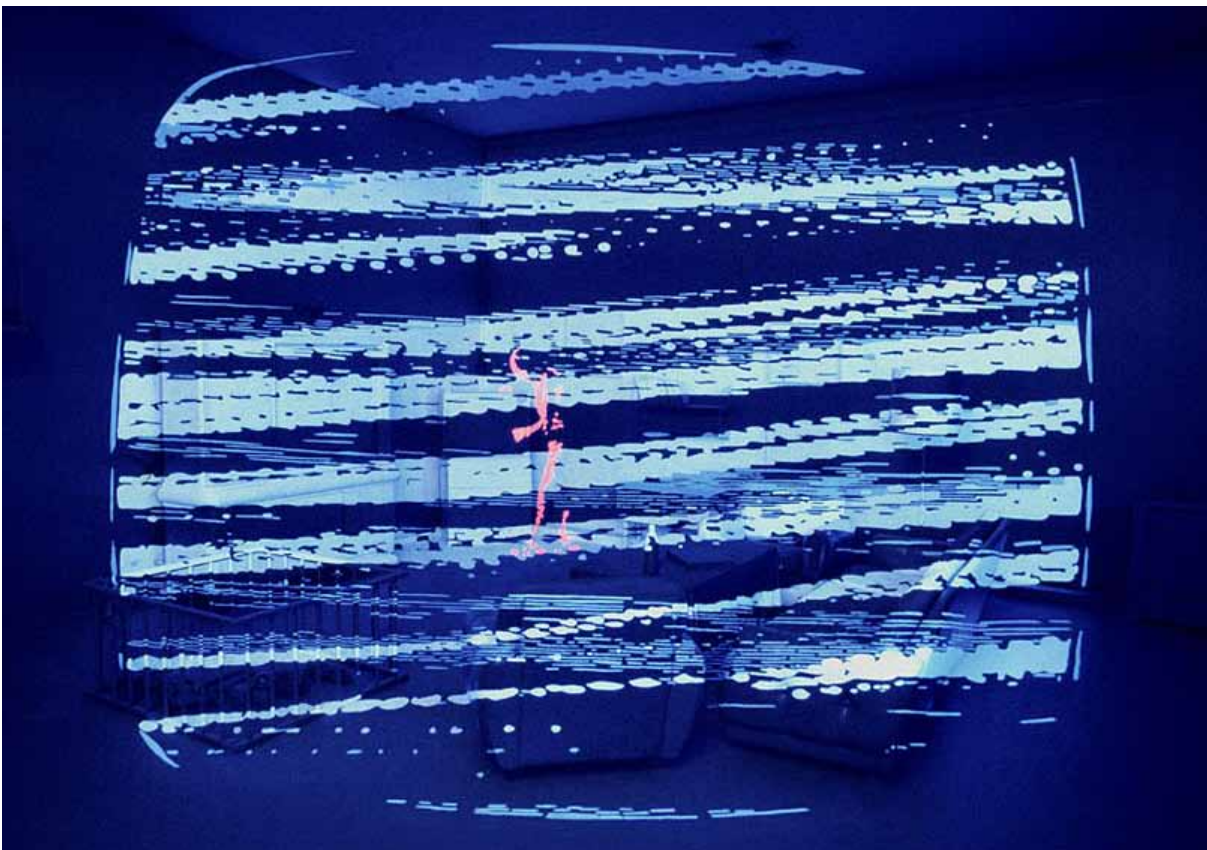
³⁸⁶ Pl.: *Human Statue of Liberty* (18.000 katona); *Human US Shield* (30.000 katona); *1st Artillery Brigade*, 1919; *Living Emblem of the United States Marines*, 1919 (100 tiszt és 9000 besorozott).

Más, ismertebb Land art munkáiban a földre „rajzolt” különböző földművelő szerszámokkal, földmunkagépekkel. Bizonyos szögből úgy tűnt, mintha a fényképezőgép objektívjének síkjával párhuzamos alakzat (általában négyzet) a talajon állna.

Patrick Ireland egy³⁸⁷ és több nézőpontú³⁸⁸ installációkat készített, amelyek részben térbeli, anamorfikus rajzként értelmezhetőek. Eszközkészlete általában meglehetősen redukált, kifeszített zsinórokkal és festett falfelületekkel elemezte a teret. Ireland tapasztalati úton készített installációihoz nem használt projekciós eszközöket. A néző a kiállítóteremben járva, az 1987-es ARTSPACE-beli installációjában a térbeli rajz újabb és újabb nézeteit fedezi fel. Nincs helyes nézőpont. A műalkotás már a legkisebb elmozduláskor is teljesen megváltozik.

A Los Angeles-i Jonathan Borofsky diavetítővel vetíti a falra a képet, ceruzával körberajzolja, majd a falra, a mennyezetre vagy a padlóra festi őket. Installációinak egy részében több anamorfikus képet fest a falakra, így a néző körbejárva újabb és újabb „helyes” nézőpontokat talál. Amint egy kép helyes nézetét megtalálja, a többi torz lesz. A nézőnek kell megtalálnia, bizonyos sorrendben, a helyes nézeteket – azokat a pontokat, ahol a képek „összeállnak”.

1982-ben, a New York-i MoMA-ban (Museum of Modern Art) készít hatalmas méretű anamorfikus rajzot. A kiállító terem felső sarkába festett hatalmas méretű nyúlfej a saját vizuális „aláírása”. A néző a kiállítóteremben mozogva csak falra festett kusza vonalakat látott, de ha a sarokkal pontosan szembeállt, hirtelen előugrott a virtuális képsíkon graffiti-szerűen megfogalmazott nyúlfej.³⁸⁹



41. ábra Justen Ladda – *Someone adjusting a TV*, 1984

387 Rear View Mirror, 1986

388 String Quartet, 1982

389 Collins, Dan: *Anamorphosis and the Eccentric Observer: History, Technique and Current Practice*. In: Leonardo Journal, Vol. 25, No. 1–2, 1992, p. 181

A New York-i Justen Ladda installációi Borofskyn túllépve nem csak a galéria falait tűntetik el, hanem minden egyes tárgyat, amely a galériában található. 1984-es *Someone adjusting a TV* című installációjában teljes kiállítótermet festett be (41. ábra).

A kiállítótermet különböző háztartási bútorokkal, tárgyakkal rendezte be (egy igazi TV-vel is), majd torz, vízszintes akrilfesték-csíkokkal festette be nemcsak a bútorokat, de a falakat is. A néző a helyes nézőpontból hatalmas, lebegő, rosszul beállított TV-képernyőt látott, amelyben eltűnt az összes tárgy, feloldódtak kontúrjaik a festékcsíkokban. Az egyetlen, ami elűtött az óriási anamorfikus képernyőtől, egy magenta-színűre festett figura az egyik sarokban, aki éppen a TV-készüléket próbálta behangolni.

Az installációnak nem csak briliáns technikai megoldása érdemel említést, hanem az ironikus kommentár is, amely arról szól, hogy a televízió az otthoni életünket teljesen lefedi, kioltja.³⁹⁰

John Pfahl

John Pfahl, fotográfus munkáiban feloldódik a határ fotó, rajz és Land art között. Dobbats földdel készült anamorfikus műveihez hasonlóan, *Altered Landscapes* című fotósorozatában rajzokat, ábrákat készít a természetben (42. ábra). Ezeket bizonyos szögéből fotózva, anamorfikus ábrákat kap, a kép síkjával párhuzamos, láthatatlan hordozófelületen. Számára a mű az „eredmény”, a fotó. Legtöbb esetben nem ad ki olyan képet, amelyek ezt a természetbe való beavatkozását más szögéből mutatják meg. Ha az ember csak a képet látja, úgy érzi, a fotográfián csak egy rajz van, egyszerű geometrikus forma (háromszög vagy négyszög). Nem látja, csak *tudja*, hogy a fotók a természetbe való beavatkozás eredményeképpen jöttek létre. A megfigyelő bifokális látása csak egy pillanatig téveszthető meg. A szem folyamatos kompenzációja, a fej és a test folyamatos igazítása akadályozza meg, hogy becsapjuk a szemet. A művész a fénykép segítségével kényszeríti a nézőt a „helyes nézőpont” és ezáltal az illúzió megtartására. Az 1970-es években készített sorozatban nem hagy lehetőséget a néző számára, hogy a fotóhoz képest más nézőpontot vegyen fel. Nem publikál olyan képeket, amelyeken az eredeti tájképet vagy az anamorfózist láthatnánk. Minden eltérés az illúzió és a fotó valósága között, csak a megfigyelő elméjében létezik.³⁹¹

Munkáit átalakított tájképeknek, *Altered Landscapesnek*³⁹² nevezi. Kameráját egy bizonyos tájrészletre irányítja, zsinórt, ragasztószalagot és egyéb anyagokat használ, hogy megalkossa anamorfikus képeit. Az objektíven keresztül ellenőrzi készülő munkáját. A tárgyak és geometrikus ábrák csak a fényképezőgép szemszögéből tűnnek szilárdnak, egyébként nem léteznek. A mélységélességgel és a kép sík voltával kapcsolatos kérdéseket tesz föl.

John Pfahl megváltoztatott tájképei arra szolgálnak, hogy egyfajta kritikával illesse a szem és a kamera általánosan elfogadott egyenlőségét. A legtöbb fotóművész úgy dolgozik, mintha a szépség a néző kamerájában, tehát a néző szemében lenne. A mindenütt jelen levő fotóképek „egy az egyhez kapcsolatot” feltételeznek a szem és a kamera lencséje között. Mindez azt sugallja, hogy a fotográfia ugyanúgy konvenciókhoz kötött és saját gyakorlatától elvakult, akár bármely más művészeti ág.

A legtöbb fotóművész csak a saját belső mechanizmusa vagy formai logikája szerint, egyfajta esztétizált, szolipszizmus útján készít képeket, John Pfahl esetében azonban a képek szépségének fontos részei a zavaros összetevők.

390 Collins, i.m. p. 182

391 Collins, i.m. p. 182

392 Átalakított tájképek



42. ábra John Pfahl – *Wave Theory V. Puna Coast, Hawaii*, 1977

Kortárs művészek

Felice Varini

Varini műalkotásai fix nézőpontra szerkesztettek és általában, nagyon egyszerű, geometrikus formákból – kör, ellipszis, ferde vonal, négyszög vagy négyzet –, valamint e formák különböző kombinációiból állnak: koncentrikus körök, ellipszisek, hármas átló, négyzet a négyzetben, két vagy több szabályos vagy szabálytalan geometrikus alakzatok (43. ábra). Varini szinte kizárólag alapszíneket használ – vöröset, sárgát, kéket, fehéret és feketét. Az alakzatokat úgy festi meg, hogy egy bizonyos nézőpontból nézve látható csak a pontos forma. A többi nézetből értelmezhetetlen színhalmaznak látszik. A megfelelő pontból azonban az alak leválik a háttérről és a levegőben „lebeg” a felület(ek) előtt. Az ellentét az alak és a háttér között nagyon egyszerű mechanizmuson alapszik: az észlelési mező egy része különálló egésként elválik a többitől, míg a maradékot a háttérhez tartozónak látjuk. Azok az elemek, amelyeket formaként fedezünk föl, ismerősek, egyszerűek vagy szabályosak, mint például a geometrikus elemek. Minél egyszerűbb, elemibb alakzatról van szó, annál jobban válik el és ugrik előre a háttérből, bármilyen bonyolult is az. Ez a háttértől való „leválás” azért lehetséges, mert a néző felismeri a formákat, azonosítja az érzékelt alakot egy ismert, megtanult sémával.³⁹³

A valóságban színes vonal- és formatöredékek vannak az architekturális térben (44. ábra). A néző szeme „készíti el” a műalkotást. A töredékeket „értelmes” formává rakja össze, jelentést ad nekik. Az értelmezési folyamatban elsődlegesen a szín jelenti a legnagyobb segítséget. Az alapszínek teszik lehetővé, hogy egymással összekapcsoljuk, leválasszuk a részeket. Másodlagos az összetört, eltorzult vonalak mintázata, amely bizonyos formát jelez.³⁹⁴ A szín segítségével az alakzatokat folyamatos és állandó egésként fogjuk érzékelni, akkor is, ha a fény nem homogén a térben. Az elsődleges színek használata nagyon fontos, mert ezek szintetikus, mesterséges színek, és nagyon ritkán található meg a valós világban. A monokrómia olyan optikai egységet alkot, amely segíti az alak és a háttér szeparációját, és lehetővé teszi az összes festett „képsík” szimultán érzékelését.³⁹⁵

A helyes nézőpontból az alak leválik a háttérről és egy képzeletbeli, a néző látósugarára merőleges képsíkon lebeg. Az illúzió ebben az esetben is akkor teljes, ha egy szemmel nézzük a műalkotást, hogy kiküszöböljük a binokuláris látás korrekciós hatásait. Így nézve az alakzat mérete, valamint a képsík nézőtől való távolsága megállapíthatatlan – a térlátás nem segít, és viszonyítási alapunk sincs. A néző helyzete rögzítve van, csakúgy, mint a színházban,³⁹⁶ ahol a színteret több rögzített, a színpad előtt elhelyezkedő nézőponthoz készítik el. Varini színházában azonban a közönséget egyetlen magányos néző alkotja,³⁹⁷ számára készül a „színpad” – egészen addig, míg erről a pontról el nem mozdul. Ha néző és művész „egy ponton” van, akkor jön létre a kommunikáció, akkor áll össze az „üzenet” a néző számára.

Varini műalkotásai mindig két, egymást kölcsönösen kizáró téri formának, a két- és a háromdimenziós, a konkrét- és az absztrakt térnek, a valós és a műalkotás fiktív terének adnak azonos létet. Visszatérve a színházzal való összehasonlításhoz, azt mondhatjuk: minden szintér egyben aktuális és virtuális tér, egyszerre instrumentális és metaforikus.³⁹⁸

393 Fibicher, Bernard: *Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs*, <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

394 Fibicher, i.m., <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

395 Fibicher, i.m., <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

396 Varini fiatalon színházban dolgozott: Marques, Marie: *Felice Varini*, <http://www.varini.org/04tex/texa13.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.; Meinhardt, Johannes: *The Reality of Aesthetic Illusion Felice Varini's „Blickfallen”*, <http://www.varini.org/04tex/texa05.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

397 Az installációról készült dokumentációs fotókon a szintér szinte mindig mentes mindenféle emberi jelenléttől.

398 Fibicher, i.m., <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

Varini anamorfózissal kapcsolatos munkáit 1979-ben kezdte el, *Quai des Célestins* című sorozatával, amelyet egy párizsi apartman kék falaira festett sárga színnel. Munkáinak alapja, hogy a szituáció két, egymást kölcsönösen kizáró, egymással ellentétes állapotát szimultán láttatja, ugyanabban az időpontban, amelyeket ugyanaz az installáció kelt a térben. Egymással szembehelyezi őket, és ugyanakkor megmutatja, hogy a kettő csupán két különböző vizuális hatás, amely attól függ, hogy a néző honnan szemléli.³⁹⁹ A két állapot közötti váltás, az optikai kapcsolat egyik nézetből a másikba a nézőponttól függ:

1. A fix nézőpont gyakran ferdén helyezkedik el a hordozófelület(ek) síkjára. A festett felületek külön falakon (átvágva sarkokon), vagy különböző felszíneken, egymás mögött (ablakok, falrészek, oszlopok) vannak. Együtt geometrikus formát adnak, homogén képfelzín, amely meggyőző képi illúziót hoz létre a képsíkon. Első pillantásra a színes síkok valós téri elhelyezése és ezek rétegződése a néző látótengelyére merőleges képsíkot hoz létre, amelyet a szín határoz meg.

Alapesetben a fix pontot Varini saját nézőpontja adja, amelyet ő választ ki a térben, és saját szemmagassága alapján határoz meg.⁴⁰⁰

2. Az ettől eltérő nézőpontokból a néző csak értelmetlen, torz felületeket, töredékeket lát. A helyes nézőpontból elmozdulva a kép összetörik. A sarkokon, oszlopokon és egyéb építészeti felszíneken összefüggéstelen festett falrészekké, színes nyomokká válik. Ezek a felületek azért érdekesek optikai szempontból, mert radikális torzulásaikkal nagyon távol esnek az egyszerű geometriai formától, amely a meghatározott nézőpontból látható.



43. ábra Felice Varini – *Entre Ciel et Terre*, 2005

Varini a kijelölt nézőpontból a képet projektorral vagy lézervetítővel vetíti a felületekre, majd ceruzával rajzolja fel a falra. Anamorfikus képeinek nézése tulajdonképpen fordított projekciós folyamat – amit a projektor kivetített, azt a szem összegyűjti.

399 Meinhardt, i.m., <http://www.varini.org/04tex/texa05.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

400 Meinhardt, i.m., <http://www.varini.org/04tex/texa05.html>. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.

A klasszikus reneszánsz anamorfikus képein a két nézőpont, a kép helyes nézete és az anamorfózis helyes nézőpontja, olyan messze volt egymástól, amennyire csak lehetett. A kép helyes nézete az enyészpont magasságában, merőlegesen a képsíkra, míg az anamorfózis általában a kép valamelyik oldalán, közel a képfelszínhez található. Nincs köztük kapcsolat. Ha a kép érthető is, az anamorfózis nem. Fordítva is hasonló a helyzet.

Amíg a tradicionális anamorfózis elválasztja és eltávolítja a nézőpontokat egymástól, Varini nem szeparálja el őket ennyire. Jelen van az egyszerű, hihető alakzat egy fix nézőpontból, a töredékek és a torzulások káosza pedig minden más nézőpontból.



44. ábra Felice Varini – *Entre Ciel et Terre*, 2005

Ruth Handschin

A svájci Ruth Handschin érdeklődésének középpontjában a növények állnak.⁴⁰¹ 2001-ben *Taraxacum* (Pitypang) címmel a teljes kiállítótermet kitöltő rajzinstallációt készít. Öntapadós UV-fóliából hatalmas pitypang-levelet vág ki, amelyet a galéria falaira és padlójára ragaszt fel.⁴⁰² A kiállítóterem bejáratából nézve a levél láthatatlan, függőleges képsíkon jelenik meg. A falra ragasztott forma elengedi azt, a vonalak egyszerre vannak a hordozófelülethez ragasztva és lebegnek is előtte. Amint a néző belép a kiállítóterembe, „tönkreteszi” a látványt, az ábrázoló rajzból absztrakt térbeli installáció lesz.

Igor Eskinja

Eskinja a két- és háromdimenzió közötti átmenetet vizsgálja installációiban, melyek egy bizonyos pontból nézve meghatározott formává állnak össze. *Made in:side* című, 2006–2007-ben készült sorozatában barna ragasztószalaggal rajzol papírdobozokat a galéria falaira és padlójára (45. ábra). A két síkon megjelenített formák a megfelelő pontból nézve térbeli testté állnak össze.

Eskinja a helyes nézőpontból készült fényképpel dokumentálja az anamorfózist: csak onnan lehetséges a geometrikusan tökéletes formát látni, megérteni. Valós helyszínen nem élvezhetjük az installációt úgy, ahogyan fényképről, a kép csak a fotográfia eszközén keresztül létezik, és csak rajta



45. ábra Igor Eskinja – *Made in:side*, 2006–2007

401 2002-ben, miután feltérképezte és dokumentálta a berlini Potsdamer Platz-i építkezések után megmaradt növényzetet, 45 képből álló monumentális falfestményt készített a növények sziluettjeiből.

402 Emslander, Fritz: *Raumzeichnungen*. In: *Kunstforum International* nr.196, 2009, p. 139

keresztül érhető el. A ragasztószalaggal vagy egyéb anyagokkal készült installáció a valóságban nem ilyen egyértelmű és arányos. Kizárólag az objektívben áll össze pontos, egzakt módon.⁴⁰³ A mű maga a fotó: egyszerre dokumentum és műalkotás.

„Az installációk számomra törekenyek és mulékonyak, csak a kiállítás idejére hozom létre őket, a térrel és a nézővel összekapcsolódva születnek és léteznek, hogy azután megsemmisüljenek. A mulékonyság gondolata több okból is érdekkel. Elsősorban azért, mert hangsúlyozza a művészi munka, a műalkotás időlegességét. Nem lehet mindig közvetlen kapcsolatba kerülni a művel: csak a kiállítási térben, amely kiváltságos hely. Ott a műalkotás látható lesz és él.”⁴⁰⁴ E mellett a művet a nézővel való kapcsolata is formálja, az az élmény, amely a műalkotással való közvetlen kapcsolat ideje alatt alakul ki. „Itt jön be a képbe az a gondolat, hogy a műalkotás csak egy bizonyos időtartamig áll rendelkezésre: olyan találkozás, amely csak adott pillanatban jöhet létre, és nem bármikor. Csak bizonyos időpontban lehetséges.”⁴⁰⁵

A műalkotás ideiglenességének érzetét Eskinja anyaghasználata is hangsúlyozza: ragasztószalag, por, linóleum, műanyag, vattacukor, közvetlenül a falra felvitt festék. Olyan anyagokat használ, melyekkel a néző bármikor találkozhat a galériában, de a kiállítás végére a művek megsemmisülnek. Ezért a kapcsolat, amelyet a műalkotásokkal felvehet, csupán virtuális. A látogató információt kap valamiről, ami nagyon rövid életű, amit csak fotográfiából ismerhet meg. Az információ azonban, amelyet kap, egy kép: a valós installációt anamorfózis útján csak részben adja vissza. „Hétköznapi anyagokkal akarok dolgozni, esetenként az anyag sugallja a munkát, más esetekben a mű határozza meg, milyen anyagot használok fel. A ragasztószalagot úgy fogtam fel, mint egy vonalhúzó eszközt, amellyel rajzot lehet készíteni.”^{406, 407}

403 Silvia Conta interjúja Igor Eskinjával, In: *Espoarte*, nr. 58., p. 29–32

404 Silvia Conta interjúja Igor Eskinjával, In: *Espoarte*, nr. 58., p. 29–32

405 Conta i.m. p. 29–32

406 Conta i.m. p. 29–32

407 Mint *Albero* és *Made in:side* című 2007-es installációi esetén.

A MESTERMUNKA LEÍRÁSA

Már évek óta szerettem volna a mestermunkámhoz hasonló művet készíteni. Különböző terveim voltak, amelyek változtak az évek során, volt, amit teljesen elhagytam, másokat pedig gondolatban csiszoltam, mert nem volt lehetőségem elkészíteni.

Korábban tervezett munkámban hálósobámat szerettem volna a galéria nyilvános terébe helyezni. A szobát körbefotózva készítettem tapétát. A digitális fényképeket Photoshoppal illesztettem össze és szabványos (53 cm) tapétaszélességű papírcsíkokra nyomtattam ki. A tervem az volt, hogy körberagasztom velük a kiállítóteret, így középről nézve minden irányban a saját otthoni környezetem lett volna látható. Sajnos, anyagi okok miatt csak két „tapétacsíkot” sikerült elkészítenem, az ötlet azonban továbbra is dolgozott bennem.

2010-ben, a Doktori Iskola Köröseyi Tamás által létrehozott Együttműködés-pályázatára, Takács Szilviával, Mátrai Erikkel és Komlowszky-Szvet Tamással közösen készítettünk installációt a Feszty-ház nagytermében. Az elsötétített és gépekkel telefüstölt teremben, diavetítővel,



46. ábra Németh Róbert – *Transzlokációs kísérlet*, 2011

reflektorokkal és projektorokkal alakítottunk ki egyszerű térbeli formákat. Nappali fényben a nagyterem változatlan volt, de elsötétítve a füstre vetített alakzatok teljesen megváltoztatták a néző térérzékelését és a terem arányait.

2011-ben, DLA mestermunka kiállításon saját hálószobám jelent meg a kiállítóteremben (Labor), két különböző megközelítésben, a falakra UV festékekkel készült nagyméretű rajzokon. A belső térben az anamorfikus illúzióval foglalkoztam, a szoba bejárat felől látható, perspektivikus képét vittem fel a falakra. A padlóra elkészítettem a valósággal megegyező méretű alaprajzot, majd síklézer segítségével kiserkesztettem a szoba oldalfalainak falra vetett képét. A rajzot három centiméteres vonalakkal, UV-festékekkel vittem fel. Nappali fényben vagy mesterséges megvilágításnál csupán a kiállítóterem megszokott tere volt látható. Feketefényben viszont megjelent az életnagyságú anamorfikus rajz. A helyes nézőpont a terem bejárata előtt körülbelül két méterrel volt, innen nézve a belső tér közepén kialakult a szoba háromdimenziós képe. Ha a néző belépett a terembe, az illúzió megszűnt, a falon csak eltorzult geometrikus alakzatok látszottak (48. ábra). A művész és a közönség között akkor jött létre kapcsolat, ha a néző a megfelelő téri pozíciót foglalta el (46. ábra).

Fontosnak tartottam, hogy a kiállítóteremben ne legyen semmi, ami a műalkotáshoz tartozik, csak a falakon. A téri illúzióknak úgy kellett létrejönni, hogy a rajz nem hagyja el a síkot. Hagyományos értelemben vett rajzot és nem térbeli vonalakkal álló installációt szerettem volna készíteni (47. ábra).

A kétdimenziós vonal sohasem hagyja el a hordozófelületet, mégis bizonyos feltételek teljesülésekor kilép a síkjából, és háromdimenziós illúziót teremt. UV fény nélkül a galéria tere, UV fényben egy másik tér illúziója tűnik elő.

A Labor külső termében a szobában található bútorok vetületeit rajzoltam a falakra (50. ábra). A vonalas, kézzel készült rajz már nem hordozta magában a korábbi fotótapétás tervem közvetlenségét és intimitását. Rejtőzködőbb, távolságtartóbb lett. A teremben mesterséges, tompa megvilágítást



47. ábra Németh Róbert – *Transzlokációs kísérlet*, 2011

használtam, így a néző beléptekor nem látott semmit a falakon. Az UV festékekkel készített rajzot meg kellett „keresni” (49. ábra). Minden néző fekete fényű zseblámpát kapott, amivel felfedezhette a falra készített rajzokat. Mivel a lámpák fénysugara csupán a kép egy-egy részét tette láthatóvá, a néző nem láthatta a teljes rajzot. A kép csak az egymás utáni részekből állhatott össze a képzeletében (50. ábra–51. ábra).

Korábban is foglalkoztatott,⁴⁰⁸ milyen módon befolyásolja a néző és a művész közötti kommunikációt, ha a befogadást valami akadályozta. Például: a néző nem kap teljes képet, vagy csak bizonyos feltételek teljesülése esetén értheti, láthatja a művet.

A két műalkotás a Labor terében összekapcsolódott. Bár mindkettő hasonló célkitűzéssel jött létre – privát teret helyeztem egy publikus térbe, mégis önálló, független munkák, amelyek együtt bemutatva, kiegészítik egymást.

A falra készített installáció természeténél fogva ideiglenes, csak dokumentáció marad utána. A kiállítás időtartama alatt látható, egyszeri, megismételhetetlen esemény. Annyit azonban megjegyeznek, hogy készítése közben a mű – nem fizikai értelmű – maradandósága foglalkoztatott. Általánosságban elmondható, hogy minél kevesebb érzéki elemet tartalmaz a mű, annál pontosabban rekonstruálható a dokumentációjából. Ez a szempont is befolyásolt abban, hogy a rajzolt felületeket egynemű, neutrális vonalakkal készítettem el, mellőzve a készítés közbeni, személyes kézjegyekre utaló érzéki megjelenítéseket.

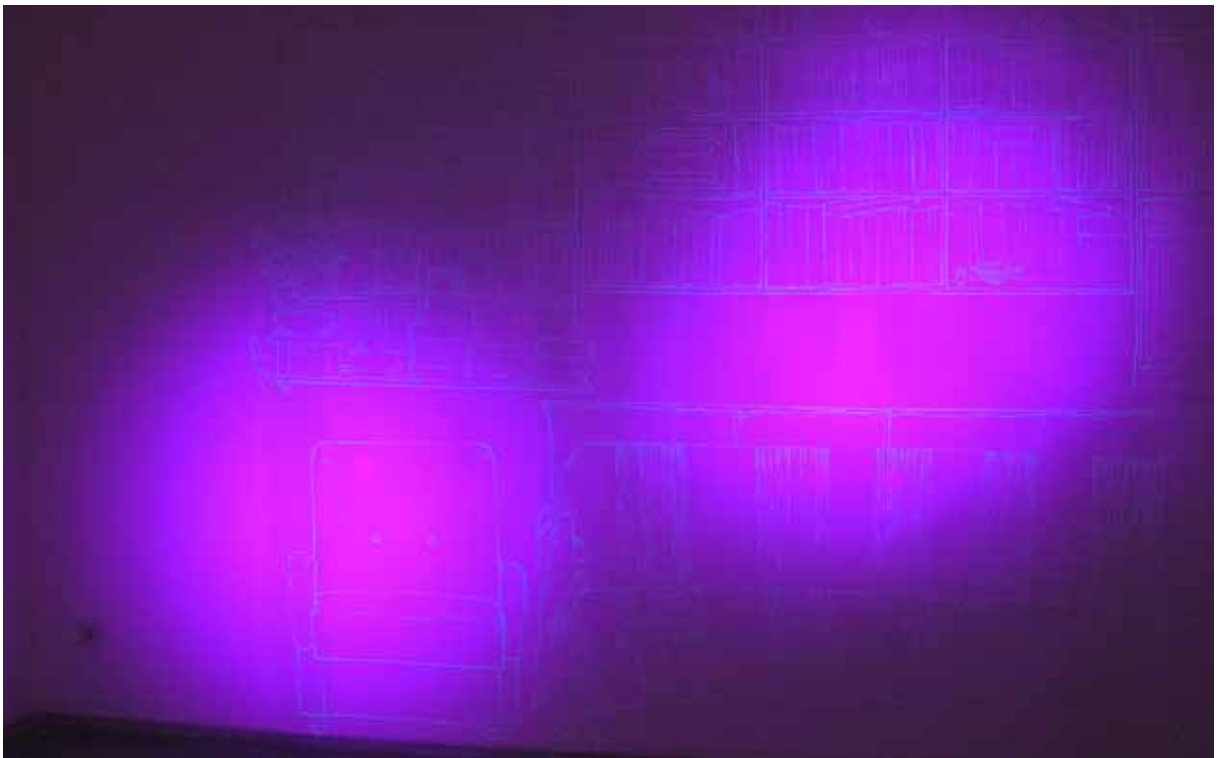


48. ábra Németh Róbert – *Transzlokációs kísérlet*, 2011

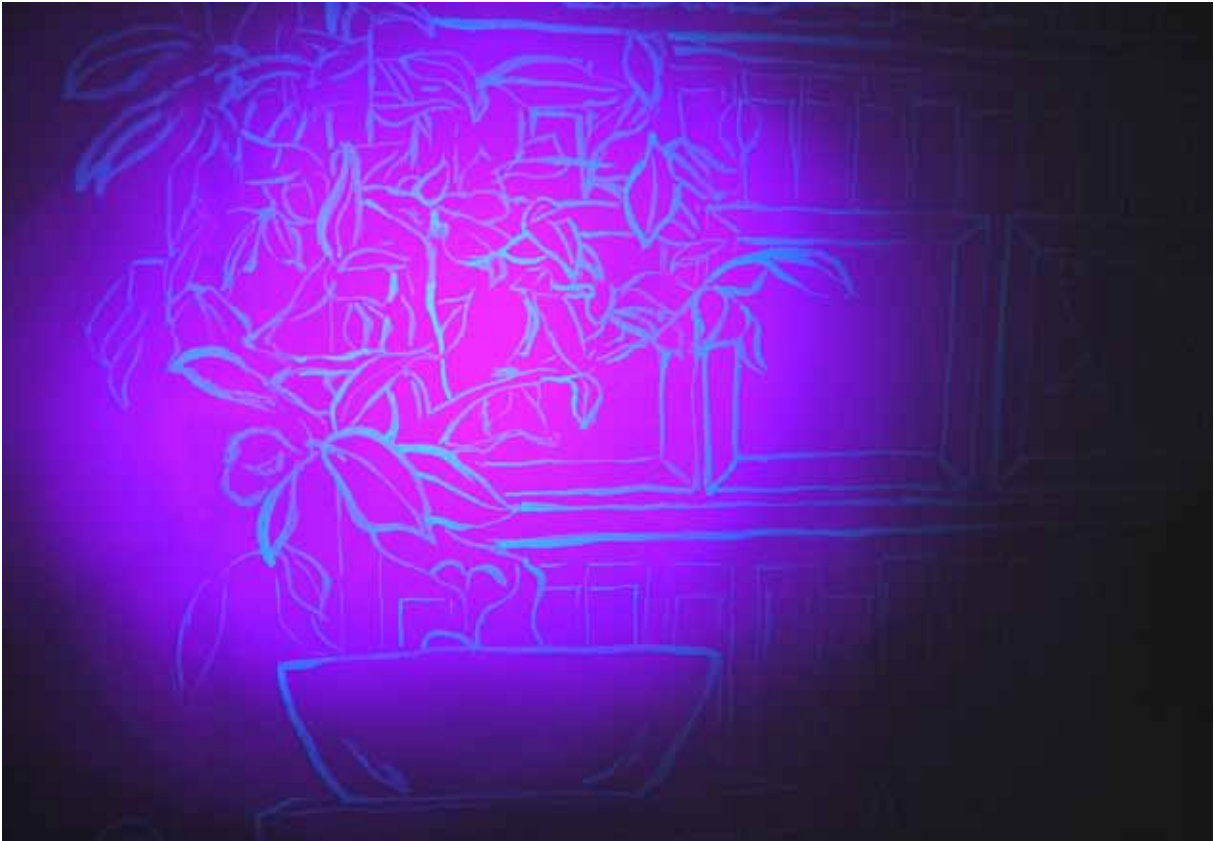
408 Aktrajzokkal készített tapétáimon a néző képsíktól való távolsága határozta meg, látta a rajzot, vagy nem.



49. ábra Németh Róbert – *Transzlokációs kísérlet*, 2011



50. ábra Németh Róbert – *Transzlokációs kísérlet*, 2011



51. ábra Németh Róbert – *Transzlokációs kísérlet*, 2011

BIBLIOGRÁFIA

- Alberti, Leon Battista: *A festészetről, Della Pittura, (1436)*. Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest, 1997, Balassi Kiadó
- Amman, Jost: *Das Ständebuch (1568)*. Leipzig, 1989, Insel Verlag
- Antonova, Clemena: *Space, Time, and Presence in the Icon – Seeing the World with the Eyes of God*. London, 2009, Ashgate Publishing Limited
- Arasse, Daniel: *Festménytörténetek*. Budapest, 2007, Typotex Kiadó
- Arasse, Daniel: *Festménytalányok*. Budapest, 2010, Typotex Kiadó
- Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses, ou Traumatargus Opticus*. 1984, Párizs, 1997, Flammarion
- Benjamin, Walter: *Selected Writings*. Cambridge, Massachusetts, 2004, Harvard University Press
- Berger, John: *Sul disegnare*. Milano, 2007, Libri Scheiwiller
- Bloom, Jonathan M.: *Paper before Print, The History and Impact of Paper in the Islamic World*. New Haven and London, 2001, Yale University Press
- Brassai: *Beszélgetések Picassóval*. Budapest, 1968, Corvina Kiadó
- Bunim, Miriam S.: *Space in Medieval Painting and the forerunners of perspective*. New York, 1940, Columbia University Press
- Cole, Bruce: *Giotto and Florentine Painting 1280–1375*. New York, 1976, Harper and Row
- Cole, Bruce: *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence*. Bloomington, 1980, Indiana University Press
- Conte, Richard (Szerk.): *Le Dessin hors Papier*. Párizs, 2009, Sorbonne
- Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*. Ford. Erhard Miklós. Budapest, 2006, Balassi kiadó – BAE Tartóshullám
- Drawing 2000*. New York, 2000, Barbara Gladstone Gallery
- Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. London, 2008, I. B. Tauris
- Dunning, William V.: *Changing Images of Pictorial Space*. New York, 1991, Syracuse University Press
- Elger, Dietmar: *Absztrakt művészet*. Budapest, 2009, Taschen Kiadó
- Field, J.V.: *Piero della Francesca, A Mathematician's Art*. London, 2005, Yale University Press
- Foster, Hal (Szerk.): *Art Since 1900*. London, 2004, Thames and Hudson
- Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Budapest, 2000, Osiris Kiadó
- Gadol, Joan: *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago, 1969, University of Chicago Press
- Gardner, Steve (Szerk.): *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Bristol, 2008, Intellect Books
- Garrels, Gary (Szerk.): *Sol LeWitt: A Retrospective*. New Haven and London, 2000, Yale University Press
- Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle

Hauptman, Jodi: *Imagination without Strings*. In *Drawing from the Modern, 1880–1945*. New York, 2004, MOMA

Hoptman, Laura (Szerk.): *Drawing Now: Eight Propositions*. New York, 2002, MOMA

Jennings, Michael W.– Doherty, Brigid – Levin, Thomas Y. (Szerk.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. London, 2008, The Belknap Press of Harvard University Press

Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, Connecticut, 1992, Yale University Press

Készman József (Szerk.): *Kép-alá-írások, Művészek a művészetről*. Budapest, 2004, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

Kovats, Tania (Szerk.): *The Drawing Book*. London, 2006, Black Dog Publishing Ltd.

Krauss, Rosalind E. – Bois, Yve-Alain: *Formless, A User's Guide*. 1997, Cambridge, Massachusetts, 1997, Zone Books, MIT Press

Krauss, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts, 1993, MIT Press

Krauss, Rosalind E.: *Bachelors*. London, 1993, MIT Press

Kubovy, Michael: *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge, 1988, Cambridge University Press

Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg

Linie, Line, Linea. Köln, 2010, DuMont Buchverlag GmbH & Co.

124

López-Rey, José: *Velázquez. Catalogue Raisonné*. Köln, 1999, Taschen

Matsier, Nicolaas: *3D a festészetben*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó

Meder, Joseph: *The Mastery of Drawing*, New York, 1978, Abaris Books, vol.1, p.14

Mezei Ottó (Szerk.): *Tér a képzőművészetben*. Budapest, 1987, Múzsák Közművelődési Kiadó

Misler, Nicolette (Szerk.): *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*. London, 2002, Reaktion Books

Newman, Avis – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, New York, 2003, The Drawing Center

North, John: *A követek titka*. Budapest, 2005, Typotex Kiadó

Orosz István: *A követ és a fáraó*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó

Panofsky, Erwin: *Idea. Adalékok a régebbi művészettörténet fogalomtörténetéhez*. Budapest, 1998, Corvina Kiadó

Panofsky, Erwin: *Renaissance and Renascences in Western Art*. Boulder, Colorado, 1972, Westview Press

Pedretti, Carlo: *Studi Vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genf, 1957, E. Droz

Pérez-Oramas, Luis: *An Atlas of Drawings – Transforming chronologies*, New York, 2006, MOMA

Peternák Miklós – Eröss Nikolett (Szerk.): *Perspektíva = perspective*. Budapest, 2000, Műcsarnok

Petherbridge, Deanna: *The primacy of drawing. Histories and Theories of Practice*. New Haven, Connecticut, 2010, Yale University Press

- Plinius: *Természetrájz. Az ásványokról és a művészetekről*. XXXVI. könyv, LX. 184., Budapest, 2001, Enciklopédia Kiadó
- Pozzo, Andrea (Andreae Putei): *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Róma, 1693, Stamperia di Giacomo Komarek
- Puts, Henk: *El Lissitzky, Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven, 1990, Municipal van Abbe Museum
- Rand, Harry: *Hundertwasser*. Budapest, 1994, Taschen Kiadó
- Räume der Zeichnung*. Berlin, 2007, Akademie der Künste
- Reiss, Julie H.: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts, 2001, MIT Press
- Robinson, Stuart I.: *Images of Byzantium – Learning about Icons*. London, 1996, Loizou Publications
- Rose, Bernice: *Picasso, Braque and Early Film in Cubism*. New York, 2007, Pace Wildenstein
- Rose, Bernice: *Zeichnung heute. Drawing now*. Baden-Baden, 1976, Staatliche Kunsthalle
- Russell Crotty, CRG Gallery*. Seattle, 2006, Marquand Books
- Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics*. Cambridge, Massachusetts, 2003, MIT Press
- Skulptur als Feld*. Göttingen, 2001, Kunstverein Göttingen
- Stations – 100 Meisterwerke zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2008, DuMont Buchverlag GmbH & Co.
- Tolnay, Charles de: *Michelangelo. Mű és világgép*. Ford. Pödör László, Szilágyi Tibor. Budapest, 1981, Corvina Kiadó
- Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Debrecen, 2004, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori (1568)*. Torino, 1986, Einaudi
- Vasari, Giorgio: *Lives Of The Most Eminent Painters Sculptors & Architects, With Five Hundred Illustrations: In Ten Volumes*. London, 1912–14, The Medici Society
- Vinci, Leonardo da: *A festészetről*. Ford. Gulyás Dénes. Budapest, 1973, Corvina Kiadó
- Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*. London, 2009, Phaidon Press
- Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London, 2005, Phaidon Press
- White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1967, Faber and Faber
- Wigley, T Mark – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Activist Drawing. Situationist Architectures From Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, Massachusetts, 2001, MIT Press
- Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA
- Zeichnung heute IV. Thomas Müller, Malte Spohr, Heike Weber*. Bonn, 2003, Kunstmuseum

KÉPJEGYZÉK

- 1. ábra–3. ábra** A szerző saját felvételei, 2008–2011
- 4. ábra** Amman, Jost: *Das Ständebuch* (1568). Leipzig, 1989, Insel Verlag, p.16–17
- 5. ábra** Matsier, Nicolaas: *3D a festészetben*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó, p. 27–28
- 6. ábra** Matsier, Nicolaas: *3D a festészetben*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó, p. 33
- 7. ábra** Ramage, Nancy H. – Ramage, Andrew: *Roman Art*. New Jersey, 2008, Prentice Hall, p.91
- 8. ábra** Wolf, Norbert: *Giotto di Bondone*, Köln, 2007, Taschen, p.28
- 9. ábra** Gadol, Joan: *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago, 1969, University of Chicago Press, p.43
- 10. ábra** <http://www.wikipaintings.org/en/jean-fouquet/charity-of-st-martin-1460>
- 11. ábra** Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung, 1538*. Oakland, 2003, Octavo - The Warnock Library (digitális kiadvány, nincs lapszámozás)
- 12. ábra** Warnke, Carsten-Peter: *De Stijl*. Köln, 1995, Taschen, p. 58
- 13. ábra** Conte, Richard (Szerk.): *Le Dessin hors Papier*. Párizs, 2009, Sorbonne, p.24
- 14. ábra** <http://flaminiogualdoni.com/?p=3856>
- 15. ábra** Conte, Richard (Szerk.): *Le Dessin hors Papier*. Párizs, 2009, Sorbonne, p.109
- 16. ábra** <http://makingarthappen.com/2011/06/14/art-basel-2011/>. Utolsó lehvívás: 2011.11.07.
- 17. ábra** <http://fourninetyone.com/2011/06/26/review-sol-lewitt-arcs-and-lines-at-paula-cooper/>. Utolsó lehvívás: 2011.11.07.
- 18. ábra** Zegher, Catherine de – Butler, Cornelia: *On Line*. New York, 2010, MOMA, p.172
- 19. ábra** *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p.140
- 20. ábra** http://www.salonberlinerplatz.de/index.php?article_id=24
- 21. ábra** Hoptman, Laura (Szerk.): *Drawing Now: Eight Propositions*. New York, 2002, MOMA, p.54
- 22. ábra** <http://dumboartsfestival.com/events/pia-linz/>. Utolsó lehvívás: 2011.11.11.
- 23. ábra** *Russell Crotty, CRG Gallery*. Seattle, 2006, Marquand Books, p.41
- 24. ábra** *Gegen den Strich*. Baden-Baden, 2004, Staatliche Kunsthalle, p.59
- 25. ábra** *Stations – 100 Meisterwerke zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2008, DuMont Buchverlag GmbH & Co., p.99
- 26. ábra** Kovats, Tania (Szerk.): *The Drawing Book*. London, 2006, Black Dog Publishing Ltd., p.275
- 27. ábra** *Stations – 100 Meisterwerke zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2008, DuMont Buchverlag GmbH & Co., p.135
- 28. ábra** <http://findlaydonnan.wordpress.com/2011/09/10/a-drawing-helium-filled-kinetic-sculpture-by-german-based-artist-karina-smigla-bobinski/>. Utolsó lehvívás: 2011.11.11.
- 29. ábra** <http://latander.livejournal.com/216413.html?style=mine&mode=reply>

- 30. ábra** Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p.26
- 31. ábra** Vinci, Leonardo da: *A festészetről*. Ford. Gulyás Dénes. Budapest, 1973, Corvina Kiadó, p.146–147
- 32. ábra** <http://www.panoramio.com/photo/49091386>; <http://www.solotravel.it/22032011/santa-maria-presso-san-satiro-a-milano-stupefacente-illusionismo-prospettico/>
- 33. ábra** Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung, 1538*. Oakland, 2003, Octavo - The Warnock Library (digitális kiadvány, nincs lapszámzás)
- 34. ábra** Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung, 1538*. Oakland, 2003, Octavo - The Warnock Library (digitális kiadvány, nincs lapszámzás)
- 35. ábra** Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p.17
- 36. ábra** Pozzo, Andrea (Andreae Putei): *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Róma, 1693, Stamperia di Giacomo Komarek, 100. ábra (nincs lapszámzás)
- 37. ábra** Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, Connecticut, 1992, Yale University Press, p.211
- 38. ábra** Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p.60
- 39. ábra** Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p.59
- 40. ábra** Leemann, Fred: *Anamorphosen*. Köln, 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, p.128
- 41. ábra** <http://www.justenladda.com>. Utolsó lehvás: 2011. 11. 02.
- 42. ábra** Pfahl, John: *Altered Landscapes*. New York, 1981, Robert Freidus Gallery, p.44
- 43. ábra–44. ábra** www.varini.org. Utolsó lehvás: 2011. 10. 02.
- 45. ábra** <http://www.flickr.com/photos/igoreskinja/page4/>. Utolsó lehvás: 2011.10.10.
- 46. ábra–51. ábra** A szerző saját felvételei, 2011

INDEX

A

Alberti, Leon Battista 19, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 91, 95

Antonova, Clemena 32, 33

asarotos oikos 31

B

Banner, Fiona 83, 84

Bayer, Caroline 74, 75

Benjamin, Walter 22, 80

Borofsky, Jonathan 107

Bowlby, Astrid 79

Bramante, Donato 95, 96

Brancacci-kápolna 38, 39, 45

Braque, Georges 51

Breton, André 58

Brunelleschi, Filippo 32, 37, 38, 40, 43

C

Cage, John 62, 63

Calder, Alexander 55

Camera degli Sposi. *Lásd:* Camera Picta

Camera Picta 44

Caravaggio 49

Correggio, Antonio da 47

Crotty, Russell 77, 78, 79

D

dadaizmus 52

Debord, Guy 69

De Stijl 54

Dibbets, Jan 106, 108

Doesburg, Theo van 55

Duchamp, Marcel 52, 53, 58, 70

Dürer, Albrecht 25, 46, 96, 97

Underweysung der Messung 46, 96

E

Eskinja, Igor 113, 114

Eyck, Jan van 45, 49

F

Flinzer, Jochen 79, 80, 81

Florenszkij, Pavel 32, 33

Fontana, Lucio 58

fordított perspektíva 32, 33

Fouquet, Jean 45, 46

G

Gego (Gertrude Goldschmidt) 63, 64

Reticulárea 63, 64

Giotto 35, 36, 37, 38, 49

H

Handschin, Ruth 113

Hein, Jeppe 84, 85, 86

Héphaisztion mozaik 30

Holbein, Hans Ifj. 89, 98, 99, 100

Hundertwasser 61, 62

I

Ireland, Patrick 107

K

Khedoori, Thoba 75

Követek 89, 98

Krauss, Rosalind 59, 60

kubizmus 51

L

Ladda, Justen 108

Land art 67, 68, 69, 82, 107, 108

Las Meninas 49, 50

Le Brun, Charles 20

Leonardo da Vinci 19, 20, 47, 90, 91, 92, 93, 94, 95

Utolsó vacsora 47

LeWitt, Sol 22, 60, 66, 67

Linz, Pia 76, 77

Liszickij, El 53, 54, 55

Long, Richard 67, 68, 69

M

Maignan, Emmanuel 103, 104
Malevics, Kazimir 53
Man Ray 52, 55, 56
Mantegna, Andrea 44, 47, 48, 95
Marioni, Tom 63
Martin, Agnes 60
Masaccio 38, 39, 40, 45, 49
Masolino 38, 39, 40, 45, 49
Matta-Clark, Gordon 69, 70
Michelangelo 25, 97, 98
Mili, Gjon 55, 56, 57
Mole, Arthur S. 106
Mondrian, Piet 54, 55

N

Niceron, Jean-Francois 103

O

Óriások terme. *Lásd*: Sala dei Giganti
orosz konstruktivisták 53

P

Panofsky, Erwin 21, 22, 34, 36, 37
Pfahl, John 108
Picasso 34, 51, 52, 55, 56
Piero della Francesca 43, 44, 47, 92
 De Prospectiva Pingendi 43
Piles, Roger de 20
Pollock, Jackson 59, 62, 63, 68
Popova, Ljubov Szergejevna 53
Pozzo, Andrea 89, 95, 101, 102
PROUN 53, 54

R

Raffaello 47
 Athéni iskola 47
Rauschenberg, Robert 62
reißen 17, 18
Rembrandt 26, 49
reneszánsz perspektíva 12, 32, 33, 48
Rodcsenko, Alekszandr Mihajlovics 53
Romano, Giulio 47, 48

S

Sala dei Giganti 47, 48
Sandback, Fred 65, 66
Sant'Ignazio 101
Schneemann, Carolee 63
Schott, Gaspar 89
Schwitters, Kurt 52, 53
Scrots, William 99, 100
Sierra, Santiago 81, 82
Smigla-Bobinski, Karina 85, 86
Smithson, Robert 68

T

Tiepolo, Giovanni Battista 50
trompe l'oeil 30, 31, 106
Tuttle, Richard 48, 70, 71

U

Uccello, Paolo 92, 93
Uszpenszkij, Borisz 32

V

Vantongerloo, Georges 58
Varini, Felice 110, 111, 112
Vasari, Giorgio 21, 25, 37, 38, 40, 48, 92, 93
Velázquez, Diego 49, 50

W

Weber, Heike 72, 73, 74
Wulff, Oscar 32

Z

Zsegin, Lev F. 32, 33
Zuccari, Federico 21, 22

ÖNÉLETRAJZ

Tanulmányok:

- 1997–1999 Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola
1999–2005 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képgrafika szak
2006–2009 MKE Doktori Iskola (költiségtérítéses)

Díjak, ösztöndíjak:

- 2002 Barcsay különdíj
2003 Erasmus ösztöndíj, Valencia
2008 MAOE alkotói ösztöndíj
2008 A Római Magyar Akadémia ösztöndíja
2009 Az én kis falum - public art pályázat

Tagságok:

- 2002 óta tagja vagyok a Magyar Grafikusművészek Szövetségének.
2005-ben nyertem felvételt a Magyar Alkotóművészek Országos Szövetségébe és a Magyar Rézkarcolók és Litográfusok Szövetségébe.
2006-tól tagja vagyok a Helikon Művészeti Egyesületnek.

Nyelvtudás:

- Francia DALF C1, felsőfok
Angol ECL Advanced, közép/felsőfok
Spanyol DELE Intermedio, középfok
Társalgási szint olasz, német

Egyéni kiállítások:

- 2001 Budapest, Alma Galéria
2002 Budapest, Tempus közalapítvány
2005 Budapest, Rózsa Múvelődési ház
2005 Budapest, Grand Café, Oktogon
2006 Budapest, Kispesti Vígadó Galéria

- 2006 Prága, Magyar Kulturális Intézet
- 2006 Budapest, Multicont Galéria
- 2007 Budapest, Galéria IX
- 2007 Budapest, Nagy Balogh János Kiállítóterem
- 2008 Budapest, Fríz-terem, Magyar Képzőművészeti Egyetem
- 2010 Budapest, Labor – A mi kis falunk, Takács Szilviával közösen
- 2011 Budapest, Labor – Transzlokációs kísérlet

Csoportos kiállítások (válogatás):

- 1999 Jazz Galéria, az egri főiskola hallgatóinak kiállítása, Budapest
- 2000 Országos Rajzbiennále, Salgótarján
- 2001 Budapest, Desidea Galéria, Horváth Gáborral és Varga Gáborral
- 2002 Színek Nyelvén - kiállítás, Képzőművészeti Egyetem, Budapest
- 2003 Ujjlenyomat – Nádor Galéria, Budapest
- 2004 Grafikai Biennále, Miskolc
- 2004 Pannónia 100 - Sopron
- 2004 Kisgrafikai Biennále, Újpesti Galéria, Budapest
- 2004 Országos Rajzbiennále, Salgótarján
- 2005 A Képzőművészeti Egyetem végzős hallgatóinak kiállítása, Tűzraktár Galéria, Budapest
- 2006 Kisgrafikai Biennále, Újpesti Galéria, Budapest
- 2007 Hirtelen, Dorottya Galéria, Budapest
- 2007 Bensők II., Ybl Palota, Budapest
- 2008 ArtExpo, Friss, Művészet Malom, Szentendre
- 2008 Művészeti Szemle, Olof Palme Ház, Budapest
- 2008 Wekerle 100, Nagy Balogh János Kiállítóterem, Budapest
- 2008 Kispesti Grafikusok kiállítása, Skoda Galéria, Budapest
- 2009 ESSL Art Award 2009, Centrális Galéria, Budapest
- 2009 A Római Magyar Akadémia ösztöndíjasainak kiállítása, Római Magyar Akadémia, Róma
- 2010 Köret, Prestige galéria, Budapest
- 2010 C1.1, Együttműködés pályázat, Feszty-ház, Budapest
- 2010 C1.2, Együttműködés pályázat, Feszty-ház, Budapest