

2004/1-2

FORMA

az ismeretlen



ISSN 1786-966

az ismeretlen **FORMA** a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Rajzi és Formaismereti Tanszékének művészeti és tudományos periodikája

2004/1-2

1. évfolyam

Szerkesztő

Nemes Gábor
gnemes@rajzi.bme.hu

Szerkesztőbizottság

Prof. Dr. Balogh István
Prof. Balogh Balázs DLA
Konok Tamás
Töreky Ferenc
Vadász György DLA

E szám lektorai

Dr. Balogh István
Borbély László
Callmeyer Ferenc DLA
Gerzson Pál
Konok Tamás

Kiadó

BME Rajzi és Formaismereti Tanszék

Felelős kiadó

Balogh Balázs DLA

Layout és szerkesztés

Váli István Frigyes
vif@rajzi.bme.hu

Szerkesztőség

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Rajzi és Formaismereti Tanszék
H-1111 Budapest Műegyetem rakpart 3. III. emelet 1.
Telefon: +36-1-4633048
Fax: +36-1-4633171
www.rajzi.bme.hu
forma@rajzi.bme.hu

Titkárok

Dr. Ritter Gergelyné
m.ritter@rajzi.bme.hu
Princz Károlyné

Nyomdai munkák

Intruder Kft.

A borító Galló Zsigmond építészhallgató munkájának felhasználásával készült.

A folyóirat előfizethető a BME Rajzi és Formaismereti Tanszékén.
Ára: 1000 Ft + Áfa

Tartalomjegyzék

Balogh Balázs 2	Köszöntő
DLA, YBL díjas építész mérnök egyetemi tanár BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Nemes Gábor 3	A vonalrajz kifejezőereje
építész mérnök, festőművész, egyetemi adjunktus BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Nemes Gábor 10	Az építészeti grafika izmusai
építész mérnök, festőművész, egyetemi adjunktus BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Nemes Gábor 16	A hagyományos és modern képzőművészet technikáinak alkalmazása az építészeti grafikában és annak oktatásában a BME Rajzi és Formaismereti Tanszékén *
építész mérnök, festőművész, egyetemi adjunktus BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Tari Gábor 27	Geometrical qualities in the harmony of colors *
festőművész, egyetemi adjunktus BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Üveges Gábor 33	Mimézis és absztrakció *
festőművész, egyetemi tanársegéd BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Üveges Gábor 38	A verbalitás, a vizualitás, a zene és a mozgás nyelve
festőművész, egyetemi tanársegéd BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	
Üveges Gábor 42	Artistic Creativity in the Academic Training of Architects
festőművész, egyetemi tanársegéd BME Rajzi és Formaismereti Tanszék	

* a Periodica Polytechnikában közlésre elfogadva 2003. decemberében

Balogh Balázs

Köszöntő

Tisztelt Hölgyeim, Uraim!

Az Építészmérnöki Kar Rajzi és Formaismereti Tanszéke az 1782-ben alapított, József Nádor Műegyetem – mai nevén Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem – az építészet és társművészetek esztétikai oldalát különös hangsúllyal művelő része.

Vezető szerepet tölt be az építés, ipari termék és formatervező képzésben, a Tudományos Diákköri Tevékenység (TDK) Művészeti szekciójának irányításában, szervezésében és szakmai felügyeletében.

Tagjai számos nagyberuházásban, igényes, egyedi épületek tervezésében, társművészeti alkotások létrehozásában, restaurálásában vettek részt.

A legjellemzőbb tevékenységi körök az alábbiakban foglalhatók össze:

Ötlettervezés

Építészeti tervezés

Belsőépítészeti tervezés

Komplex tervezés (városépítészeti-, építészeti-, belsőépítészeti – és kerttervezés)

Grafikai tervezés, reklámgrafika (hagyományos és CAD)

Illusztráció

Látványtervezés (modell- és fotorealisztikus-, igény szerint mozgásban történő képi megjelenítés)

Mintázás

Restaurálás

Festészet

Szobrászat

Megjelenésünk fórum a tanszéki tudományos-, művészeti – alkotó munkák publikálására.

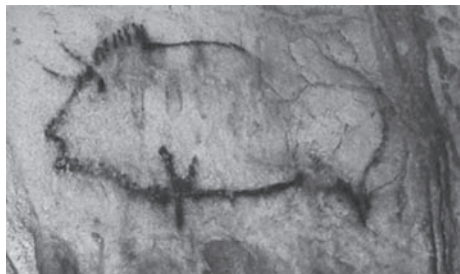
Tevékenységünk sajtóságából, öntörvényűen adódóan képi anyagaink rentábilis közlésére egyedül az elektronikus sajtó adta lehetőségek kínálkoznak, melyek egyúttal hallgatóink számára is rendelkezésre állnak.

Célunk a szerteágazó, tudományos igényességű tevékenységünk minél mozgalmasabb szintű bemutatása.

Munkánkat a Szerkesztő Bizottság és az általa felkért, a szakma prominenseiből álló opponensek, lektorok segítik.

Nemes Gábor

A vonalrajz kifejezőereje



1. Bison de la Découverte (felfedezve 1906-ban, Le Portel)

A vonalban fogalmazás, a vonalrajzolás az ember legősibb, ösztönös kifejezésformáinak egyike. A valóság leképezésének magától értetődő, elemi megnyilvánulása, akár a gyermekrajzok együgyű, de őszinte világára gondolunk, vagy a „művészet gyermekkorának” barlangrajzaira, mindükön a látott, vagy tudott valóság visszatükrözésének, kifejezésének igénye hajtja a rajzolókat és e kifejezés első grádicsán a vonal áll a természetes, közvetlen összekötőként a gondolat és vizualizálása között.

Hogyan született a rajz? „Az első kép csupán egy vonal volt az ember falra vetett, nap-okozta árnyéka körül” Leonardo e hasonlatban fejezte ki a rajz megszületésének kódbe vesző rejtélyét. László Gyula, a kitűnő régész és műtörténész pedig így ír „Az ősember művészete” című művében:

„Az ősember megpróbálta utánozni a barlang falán látott medvekarmolásokat, így keletkeztek az úgynevezett tárgyaltalan firkák. A már meglévő vonal alapján megtanulta a vonalhúzás tudományát...”

Egyznék az ősember és a gyermek között, ahogyan e firkákból megszületik a rajz: a véletlen vonaljáték egyetlen hajlatába belelátott élőlény hiányzó részeit kezdik kiegészíteni. Így született volna meg az önálló rajz, amely már nem kusza vonalzavarból támad, hanem első vonásától kezdve céltudatosan irányította az a felfedezés, amelyre firkálás közben jött rá, tudniillik, hogy rajzzal ábrázolni lehet. Az ősember bámulatossá fejlődött művészete ilyen esetlen karmolásokból indult volna újjára!¹

A kifejezés régtől létező minimuma tehát a vonalrajz, de e minimum mégis nagyon komplex érzések, gondolatok, hangulatok és személyes indulatok megjelenítésére alkalmas, a legőszintébb személyiség nyilvánulhat meg általa: Így a vonal betekintést enged a rajzoló intellektuális és érzelmi világába, egyben szímet ad alkotója vizuális felkészültségéről.

Az építész – mint vizuális alkotóművész – számára szintén a kifejezés – önkifejezés legközvetlenebb, legegyszerűsebb csatornája a vonalrajz, a vonallal rajzolás, így már a vizuális alapvetés időszakának elengedhetetlen része kell, hogy legyen a vonal alapos megismerése, beható tanulmányozása, sokrétűségének minél mélyebbre ható kutatása, a látottak vizuális emlékezetben elraktározása, a vonallal bánás begyakorlása, készséggé fejlesztése, hogy aztán az építészeti alkotófolyamatban az elsajátított ismeretek immár kreatívan megjelenve segítsék a tervező vizuális kommunikációját.

Jóllehet természetesnek vesszük a vonalas ábrázolást, nem szabad elfelejteni, hogy a vonal már önmagában absztrakció, hiszen a természetben csak háromdimenziós formák léteznek, így a kontúrjukkal – vagy egyéb kiragadott jellemző vonallal – való ábrázolásuk nagyfokú redukció, elvonatkoztatás eredménye: a szellem terméke. Ezáltal a vonalrajznak éppen az „emberi szellemmel” telítettsége adja legfőbb értékét, és teszi olyannyira kifejezővé. Így lesz az ábrázolás kritériumának teljesítésén túl a személyiség, az alkotó elme lenyomata is egyben. A művészi rajzolóknak tehát kettős megfelelésnek kell egyszerre eleget tennie: az ábrázolandó jelenség lényegének vonallá szublimálása egyfelől, másfelől kifejező, érzékeny vonalakkal ábrázolni mondanivalóját. Mindkét cél természetesen csak hosszas begyakorlási fázis után érhető el, a „szem” és a „kéz” gyakorlatoztatásával. Hogy egyfelől meglássuk a lényegét, azt lényegretörően láttassuk is és másfelől a vonal valóban „lélekből” fakadjon, a kezünk – mint érzékeny rajzeszköz – közvetítésével.

A vonalrajz eszközei

A vonalrajz megismeréséhez, beható tanulmányozásához először is ismerni kell az eszközeit és az eszközökkel elérhető hatások jellegzetességeit.

A vonalrajz eszközei alapvetően két csoportba oszthatóak:

merev rajzeszközök: - amelyeknél (a nyomástól függetlenül) minden esetben nagyjából egyenletes erősségű vonalat kapunk

lágú rajzeszközök: - amelyeknél az eszköz nyomásának fokozása (a papírra jobban illetve kevésbé rányomva) a vonal jelentős változását eredményezi

A „merek” rajzeszközök:

A régi mesterek karctűi, illetve újkori megfelelőik a csőtollak, illetve golyóstollak. (Bár mechanikus rajzeszköz, mégis ide sorolható a számítógép, mint a modern kor médiuma)

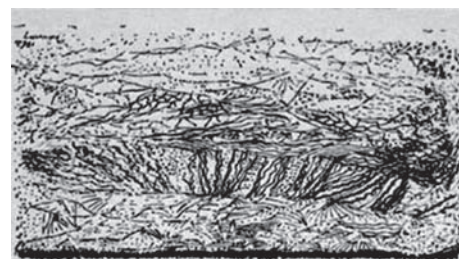
Ugyan a vonal kifejezőereje korlátozott e rajzeszközök esetében, mégis határozott, gazdag, erőteljes megjelenésű rajzok készíthetők velük, ahol a kifejezés ereje elsősorban a sűrű vonalakkal összeálló képi felületek - raszterhálók, tónusfelületek - választékos egyensúlyában rejlik. A csőtoll művészi felhasználásának lehetőségéről így ír Barcsay Jenő: „Számomra ...nagy felszabadulást jelentett az árnyalt vonalú tustoll helyett az egyenletes vonalat húzó tustöltőtoll. Szinte kényszerített arra, hogy vonalakkal kapcsoljam egybe a látvány formáit, mintegy írjam őket a lapra”.

A „lágú” rajzeszközök

Ide sorolom a ceruzát, a grafitot, a rajzszínt és krétákat, valamint a klasszikus



2. A. Dürer: Ecce Homo



3. Barcsay J.: Mozgalmas felület, tollrajz



4. Rembrandt: A lábmosás, barna tinta



5. P. Picasso: Nő és alvó férfi, tus, lavír



6. P. Picasso Bikaviadal, ecsetrajz

(vágott végű acél illetve nád) tustollat, illetve az ecsetek széles családját. Mindegyik eszközre jellemző, hogy a nyomásra érzékeny médium, tehát erőteljesen használva vastag, erőteljes vonalat hagy a papíron, ugyanakkor légies, könnyed, szinte a papírra „lehelt” vonal egyaránt rajzolható a segítségükkel. Nagy gyakorlatot és biztos kezet igényelnek e rajzeszközök, hiszen a vonalminőség, a vonalban kifejezés nagyon széles lehetőségeit rejtik magukban.

Természetesen e rajzeszközök között is vannak keményebb (tollak) és puhább médiumok (szén, ecset). Nagyjából felúton, mindkét tulajdonsággal egyszerre rendelkezve helyezkedik el a ceruza, mely tulajdonképpen egy fahengerbe bújtatott grafitrúd. Ép-

pen hegyezhetősége teszi alkalmassá igen pontos részletek megfogalmazására, ugyanakkor tompa véggel vastag, érzéki vonalak meghúzására is alkalmas.

A tustoll nagyon hasonlatosan viselkedik, de miután nem rendelkezik folytonos tinta utánpótlással (legalábbis klasszikus változatai) – hanem egy megfelelő edénybe mártogatva szívja magába a tustintát – ezért óhatatlanul gyengülő – „elhaló” vonalakat eredményez, melyek a rajz gyönyörű kifejezőivé válhatnak.

A tus „ellavírozásával” – vízzel hígított elfestésével – festői hatású rajzok készíthetők, ahol a vonal puritán egyszerűsége és a lavírozott felületek puha festőiségéből kialakuló ellentét a rajzot még gazdagabbá, kifejezőbbé teszi.

A szén (illetve még fokozottabban az ecset) használata festőien puha, széles és kifejező vonalakat tesz lehetővé, melyek már a tömeg érzékeltetésére, a forma hatáson téri megjelenítésére alkalmasak.

A dús festői ecsetrajz kapcsán Kovács Albert a jeles képzőművész és művészeti író, „A rajzról” című könyvében nagyon érzékletesen mutatja be miként alakul ki a kép, az ecset járása nyomán, Picasso „Bikaviadal” című rajzán: „Nézzük csak a torreador alakját! Egy nyomatókos, enyhén ívelt függőleges: a törzse és a combja. Az ecset megtorpan, aztán óvatosabban elhegyesedve még egy vonást húz: ez a harisnyója. Egy pöttyintés: a cipő. Felül két találó ecsetheggyel indított, aztán megnyomott vonás: két kar, közé a sapka foltocskája. Az arcot a kimaradt negatív foltba képzeljük. Aztán két gyors, tühegyes ferde vonal: a két szúrószerszám, a két banderilla képét idézi.”

Az ecsetrajz adta széles kifejezési tartományt bizonyítja, hogy ecsetheggyel készültek például a középkor kódexének miniatúrái, vagy Mátyás Corvinának reneszánsz könyvdíszai.

Jelen tanulmány elsősorban a tisztán vonalrajzról kíván szólni, illetve a „meghúzott” vonal kifejezőerejéről, ezért főként az előbb „lágú rajzeszközökként” definiált médiumokkal és a használatukból fakadó grafikai lehetőségekkel kívánok a továbbiakban részletesen foglalkozni.

A vonal nagyon takarékos kifejezési eszköz, néhány jól kiválasztott jellegzetes vonallal egy egész tájat és hangulatát

ábrázolhatjuk, mint Borsos Miklós „Fák a vízparton” című rajza gyönyörűen példázza. A térbeliség is könnyedén ábrázolható a vonal segítségével: erőteljesebb vonalakat a térben hozzánk közelebbinek, a halványokat tőlünk eltávolodónak érezzük.

Természetesen ennél sokrétűbb, érzelmi és gondolati tartalmak is kifejezhetők a vonallal, ezért az elkövetkezőkben a képzőművészet néhány válogatott gyöngyszemének bemutatásával kívánom a vonal sokarcúságát bizonyítani. Miként válik a vonalrajz művészi élménnyé, a mögöttes gondolati és érzelmi indíttatás adekvát kifejezőjévé nagy mesterek kezében.

A vonal mindig is hű társa volt az alkotóművésznek, az őskori művészeti haj-



7. H. Matisse: Nagy akt, ecsetrajz



8. Borsos M.: Vízparti táj, tollrajz



9. „A nyugtalan vonal” - Vincent van Gogh (1853-1890)
Provance-i szénakazal, tollrajz 24,1 x 31,9 cm



10. „Az álom vonal” - Odilon Redon (1860-1916)
„Closed eyes” ceruza, 35,7 x 26,1 cm

naltól az ókori civilizációkon keresztül, a nyugati művészet századain át, mégis e tanulmányban jórészt a közelmúlt mestereivel foglalkozom részben, mert az ő tudásuk már magába olvasztja, hordozza a nagy elődök tapasztalatait, részben, mert érzés – és gondolat – világuk közelebb van a ma emberéhez.

Ezért a vonal körüli önkényes utazásmat körülbelül a XIX. században, a modern művészet megszületése körül kezdem. Természetesen nem a teljesség igényével járom körbe a vonalrajz történetét – hiszen ez sokszorosan meghaladná egy tanulmány terjedelmét – inkább csak néhány jellegzetes és magával ragadó példát bemutatva, a vonal művészi kifejezőerejének sokrétűségére kívánom felhívni a figyelmet!

A nyugtalan lelkiállapot, a háborgó elme

őszinte kifejezői az örvénylő, fojtott, rövid vonalak; a szénakazlak csavarodó, gomolygó vonalkötegei, illetve a fűszálak irányainak folytonos változása, az alapsík hullámzása. Van Gogh grafikáinak alapvető jellemzője a rövid vonalokból építkezés, és hogy vonalainak iránya jelzi a térbeli formákat. Figyeljük meg, hogy a lényegi képi elemeket – a szénakazlak kontúrját, a rét szélét – miként erősíti fel a mester vastagabb tusvonalak rajzolásával.

Redon, az „álmok hercege”, a szürrealizmus egyik előfutára az álombéli lét, az álmok, az álmodás vizuális megjelenítésének nagy mestere.

Szaggatott, „befejezetlen” finom ceruzavonalai adekvát kifejezői törekvésének: az álomba merült, a tudattalan emberi alak ábrázolásának. Az erős kontúrokon belül nagyon finom vonalak szinte csak sejtetik az arc formáit, szimbolizálva az egyéniség feloldódását az álom tengerében.

Mintha a tudatalattiban a mélylélek óceánjain lebegne Klimt finom vonala az erotika freudi, titokzatos világában. Látszatra bizonytalanul keresgélő, mégis a lényeges formákat pontosan kifejezi.

Egy - egy határozottabb vonal – gesztus a figura meghatározott pontjain (szemöldök, mellbimbó) méginkább fokozza a vízionisztikus érzést, mintha álomból tűnne elénk a női alak. Költőien érzékeny, lágy vonalak. Nagy mesterségbeli tudásról árulkodik, ahogy néhány libbenő vonallal felsejlik előttünk a drapéria, a félmeztelen nő félig levetett ruhája.

Amíg Klimt halk vonalai a kifinomult erotika édes harmóniái, addig a bécsi szecesszió másik nagy mestere Egon Schiele műveinek rángatózó, göcsörtös, megtört vonalai az emberi szenvedés és szenvedély hiteles tolmácsolói. Vonalai segítségéért kiáltanak, expresszíven hirdetik szenvedésüket, a lét gyötrelmes valóságát.

Balladisztikusan „sűrű” vonal, dekoratív és kifejező. A mester csak a témára legjellemzőbb néhány vonallal fejezi ki mondanivalóját, miáltal a figyelem e néhány vonalra összpontosul, ami a képi világ sűrített, drámai megjelenését eredményezi.

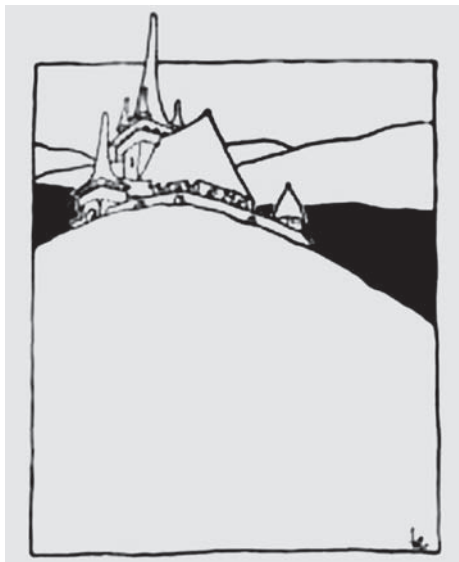
Végtelen tisztaság, a népköltészetre jellemző őszinte egyszerűség árad a rajzból. Érezni e pár vonal által az erdélyi havasok tiszta levegőjét, az erődtemplom fennkölt komorságát.



11. „A testetlen vonal” - Gustav Klimt (1862-1918)
Ülő nő, ceruza 30 x 20 cm



12. „A meggyötört vonal” - Egon Schiele, (1890-1918)
Lányakt, ceruza, akvarell 45 x 28 cm



13. „A mesék hímes vonala” – Kós Károly (1883-1977)
Erődtemplom, tusrajz



14. „A kecsés vonal” - Amadeo Modigliani (1884-1920)
Nijinsky, a táncos, színes ceruza, 42 x 26 cm

Figyeljük meg ahogy a kevésbé fontos, illetve másodlagos jelentőségű formákat pontvonallal ábrázolja Kós, ez a tussal rajzolás kedvelt és kifejező fogása.

Könnyed, finoman bájos vonalaival Modigliani pontosan tükrözi a tánc, a táncos légi alakját. Érezzük a pillanat

tünékenységét: ahogy a lábakat követő kereső vonalak a koreográfiát próbálják a papíron kifejezni. Nagyon koncentrált, a lényegre összpontosító rajz, ahol a kevésbé fontos részletek szándékolt elnagyoltsága éppen a mozdulat érzékeltetésére koncentrálna a figyelmet. A vonalból árad a nőies báj (bár férfit ábrázol!) az érzékeny festőiség.

Gulácsy gyönyörű rajzán egy-egy határozott tussal húzott kifejező vonal, az érzékenyen megrajzolt kontúr emeli ki a két főszereplőt: a döbbenetén rácsodálkozó Dantét és a szemérmesen elhúzódozó Beatricét. Mintha a Toszkán középkor barna ködéből ragyogna elénk a két vonal, telve a trecento tiszta őszinteségével és puritán kifejezőerejével. Az erőteljes tus árnyékában finom ceruzavonalak tovább árnyalják, szelídítik a formákat.

Líra és érzelem árad Gulácsy vonalaiból, az érzékeny művész lelkének vallomása.

A francia szellem dekorativitása, mediterrán derűje árad Matisse vonalaiból. Elegáns, könnyed, buja futása a tollnak. Az élet öröme és önfeledt gondtalansága mosolyog ránk a papírról, a női szépség, a létezés szépségének apoteózisa.

Érezni a rajzon az alkotó szinte gyermeki boldogságát, amit a rajzolás folyamata szerez neki, ahogy néhány lendületes vonallal a semmiből gazdag képet varázsol.

Így ír rajzairól: „A tollrajzot találok a legközvetlenebb kifejezési formának, mert ez az eljárás a legtöbbször a legmélyebb mértékben leegyszerűsíti az eszközöket. Mégis többen mondanak ezek a rajzok, mint amit az emberek általában látnak bennük. Fényforrások, mert ha borús napon, vagy közvetett világításban szemléljük őket, nem csak a vonalak >vérkeringése> válik láthatóvá, de a fény erőteljes hatására ragyogni kezdenek az egyes színeknek megfelelő különböző értékek (valőrök) Vastagodó – vékonyodó vonásaimmal ábrázolok, de mindenekelőtt azokkal a síkokkal, amelyeket a toll a fehér papírlapon körülhatárol.”

Paul Klee tudatosan „naiv” a gyermekrajzok világát idéző vonalai a mesék és régmúlt történetek, az álmok, képzeletek iránti őszinte vágyódása kifejezői az elgépiesedő, elprofesszionizálódó 20. században. Az érett művész vágyáé, hogy gyermeki szemmel láthassa ismét a világot.

A girbegurba, néhol „firkált” vonalak mögött nagyon pontos rajztudás rejlik, így lesz a rajz a mesterkeltség helyett a gondolat, az érzés hiteles kifejezője.

A vonal természetéről és fajtáiról Klee a következő történettel mesél:

„Az élettelen pont eltolása az első mozgó művelet, vonal keletkezik. Rövid idő múltán megállunk, hogy lélegzethez jussunk (meg-



15. „A szonett vonal” - Gulácsy Lajos (1882-1932)
Dante és Beatrice, ceruza és tinta, 21 x 34,2 cm



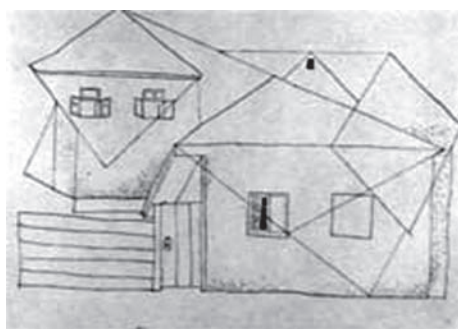
16. „A dekoratív vonal” - Henri Matisse (1869-1954)
Női akt a műteremben, toll, 45 x 65 cm



17. „A gyermeki rácsodálkozás vonalai” - Paul Klee (1879-1940) Egy régi városból, ceruza



18. Jánossy György, Építészeti rajz (1959)



19. A „lélektől-lélekig” vonal - Vajda Lajos (1908-1941)
Szentendrei házfalak, ceruza 23 x 31 cm

szakított vagy többszöri megállással tagolt vonal). Visszapillantunk, hogy meddig jutottunk (ellenmozgás). Jobbra-balra kitérőket teszünk (vonalköteg). Egy folyó van az utunkban, csónakra van szükségünk (hullámmozgás). Feljebb egy híd lehetett volna (ívsor)...”

Klee rajzi stílusához, vizuális megközelítéséhez - osztozván a „jobb megismerés vágyában” - rokon Jánossy György

építészeti grafikai életműve. Ugyanez, a bizonytalan felszín mögül kiragyogó tökéletes grafikai tudás jellemzi „Építészeti rajz” (1959) című tollrajzát.

Vajda Lajos – a fiatalon elhunyt nagy képzőművész – a XX. század életérzését, az egzisztencializmus szorongó bizonytalanságát drámai erővel fejezi ki gyönyörű, érzelmekkel telt puritán vonalrajzaiban. Absztrakcióba hajló ház-torzói a lét szürkeségének és fenyegetettségének magával ragadó vonal-metaforái. A néhány nagyon egyszerű, és kifejező vonalba sűrített, a valóság és képzelet határán egyensúlyozó képi világa éppen e közvetlen egyszerűség és tökéletes művészi érzéssel kiválasztott lényegi momentum megragadásával képes egy teljes gondolati világ, érzésállapot közvetítésére.

A XX. század új lendülete a századelő új irányzatában, a futurizmusban (lásd Boccioni művészete) az állandó mozgás, dinamizmus művészetében jut kifejezésre.

A vonal kavargóvá, dinamikussá, vibrálóvá válik: a mozgás kifejezőjévé. Erővonallakká szublimálódik, a látvány mögötti szerkezet hangsúlyozójává (lásd konstruktivizmus).

A dinamikus, szerkezeti rajz szép példáját láthatjuk Berény Róbert önportréjában, ahol az energikusan rajzolt vonalak az arckifejezés szinte állandó változását kívánják megragadni, a mozgást ábrázolni.

Erőtlen, határozott vonalak: a teremtő öserő vonalban megfogalmazva. A reneszánsz nagy mesterei örökségének, - a pontos rajztudás és kifejezőerő – XX. századi, modern hangvételű továbbgondolása. Figyeljük meg a szénnel rajzolt vonallal milyen érzékenyen tesz különbséget a művész a lényeges és kevésbé lényeges képi elemek között, illetve milyen pontosan ábrázolja az egyes formák téri összefüggéseit. Amint határozott, vastag vonalakkal húzza meg a kezek kontúrjait és a gabonaágot, míg puha, halvány vonalakkal rajzolja a mákgubókat.

Ferenczy Béni szénrajza is tökéletesen példázza a szénnel rajzolt vonal kifejezőképességét: a stabil, határozott formát vastag, formaalkotó, a rajzszen lapjával rajzolt kontúrvonallal ábrázolja, míg a tünékeny mozdulatot finoman bizonytalan, éppen csak a papírra „lehelt” vonal képviseli.

Statikusság és mozdulat feszültséggel telített viszonyának kifejezéséről, kifejez-

hetőségéről szólnak Ferenczy Béni vonalai. Ábrázolják egyben az időbeliséget is, a mozdulat áttűnésének folyamatát; a most és az elmúlt viszonyát.

A magyar szobrászat nagy lírikusának varázslatos képi találkozása a költészettel. A michelangelói képi metafora modern, érzéki metamorfózisa: a női és férfikéz érzékiséggel teli érintése. Szinte érezni a rajzból az érzelmet, mely e két kezet egymás felé mozgatja. Borsos vonalai gyönyörűen fejezik ki a puhán ívelt, lágyan rajzolt női kéz vággyal telt, magát megadó gesztusát és a göcsörtös, erőteljes vonalakkal ábrázolt férfikéz gyengéd, de határozott mozdulatát.



20. „A dinamizmus, a vonal mozgásban” Berény Róbert (1887-1953)



21. „A teremtő vonal” - Aba-Novák Vilmos (1894-1941)
A teremtés negyedik napja, szénrajz 335 x 257



22. Az „áttűnő” vonal - Ferenczy Béni (1890-1967)
Mozgástanulmány, szénrajz



23. „A kétarcú vonal” - Borsos Miklós (1906-1990)
Illusztráció Babits Mihály: Játsoztam a kezekkel című verséhez, tusrajz

Kondor Béla a vonal művészetének egyik legnagyobb magyar mestere.

Szénrajzán a vonalak drámai küzdelmet vívnak, viaskodnak önnön magukkal, a világmindenséggel, a létezéssel. Az emberi lélek és elme viaskodása ez, mely megpróbálja megérteni, és maga alá gyűrni a végtelent. De elbukik és e bukás fájdalma és tragédiája ott vibrál a súlyos, szénrajzolta vonalakban.

Az illusztrált költészet tiszta, nemes egyszerűsége, magától értetődő szépsége árad Reich Károly konzsenialis vonalaiból. Mint ha finoman suhanna a toll a papír felett, és vonalak lennének puha szárnycsapásai.

A határozottan megrajzolt kontúrvonalakat, érzékeny, a ruha redőit és mintáját követő vonalak egészítik ki és ötvözik klasszikus szépségű műalkotással.

Szalay Lajos rajzán a vonalak állandó mozgásban vannak. Fel-le, jobbra és balra siklanak a papíron, változó finomságú és geometriájú hálóból rendeződnek, és ebből a „világmindenség hálóból” sűrűsödő vonalkötegek alakulnak ki, ezekből aztán a valóságos formák (a hal és a sas figurája) mintegy a teremtés allegóriájaként. A vonal dinamizmust áraszt: a teremtés alkotó folyamatát.



24. „A vonal drámája” - Kondor Béla (1931-1972) Rajz, 1969, szén és kréta 200 x 250 cm



25. „Az énekelt vonal” - Reich Károly (1922-1988)
Illusztráció Petőfi Sándor: Szabadság, szerelem című verséhez



25. „A szőtt vonal” - Szalay Lajos (1909-1995)
Genezis, A negyedik nap, tollrajz

Irodalomjegyzék

LÜDECKE, Heinz: Albrecht Dürer
Corvina

HUTTER, H: A művészi rajz története és technikája
Corvina 1969

KOVÁTS Albert: A rajzról
Corvina, 1973

L. KOVÁSZNAI Viktória: Borsos Miklós
Képzőművészeti Kiadó

SZALAI Zoltán: A kockától az aktig
Corvina

FERKAI András: Jánossy György
ó BT Kiadó

WERNER, Alfréd: Gustav Klimt
Dover Publications

VAJDA Lajos emlékkönyv
Magvető

Kós Károly- Bercsényi 28-30

ESSER, Volkmar: Henri Matisse
Benedikt Taschen

Genezis
Magyar Helinkon

Illyés Gyula: Ferenczy Béni rajzai
Szépirodalmi Könyvkiadó

NÉMETH Lajos: Kondor Béla
Corvina

GIVBSON, Michael: Odilon Redon
Taschen

SZABÓ Júlia: Magyar Rajzművészet 1890-1918
Corvina

MALINS, Frederich: Drawing ideas of the Masters
Phaidon

Picasso, Prestel

SIEVEKING, Ann: The Cave Artists
Thames and Hudson

ALDRED, Cyril: Agyptische Zeichnungen
Gustav Lübbe Verlag

VON DIEL GASTON: Modigliani
Südwert Verlag

TÖREKY Ferenc : Vizuális kommunikáció

D-M-P-R: Valóság gondolat rajz

A képzőművészet iskolája

CRANE, W: Vonal és forma, Lampel R. Kk.

Nemes Gábor

Az építészeti grafika izmusai



1. Boross Géza grafikái

Az építészeti grafika vizuális kommunikáció. Egy elképzelt épület képi megjelenítése. Alapvető műfajai: tervgrafika, látványtervi grafika. (A tanulmányban, továbbiakban a látványtervi grafikával foglalkozom, és ha külön nem jelzem ezt értem építészeti grafika alatt.) Célja, hogy a közönség megértse, elfogadjja az alkotó építészeti elképzelését, gondolatait. E cél eléréséhez a képzőművészet eszközeit, technikáit és kifejezési formáit használja. E kifejezési formákat akár stílusnak is nevezhetjük. Ez az a pont, ahol az építészeti grafika és képzőművészet találkozik egymással. Az építészeti grafikának nem célja, hogy önálló vizuális stílust alakítson ki (jól lehet a komputergrafika területén ez olykor megfigyelhető), hanem a képzőművészet különböző „stílusait” kölcsönzi mondanivalója kifejezéséhez.

Lényege továbbá az építészeti grafikának – és újra hangsúlyozom, elsősorban a látványtervi grafikára gondolok –, hogy

mindig „ábrázoló” művészet, hiszen az ábrázolás igénye hozta létre. Ezáltal természetes, hogy az építészeti grafika stílusát, kifejezési formáit az úgynevezett ábrázoló művészet irányzatai közül válogathatja, hiszen a nonfiguratív művészet (és elsősorban ennek mai irányzatai: a performance, installáció) közvetlen valóságábrázolásról lemondó gesztusa ellentétben áll az építészeti grafika alapkiindulásával. (Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a tervgrafika, mely szoros stílári kapcsolatban van az absztrakt művészet geometrikus irányzataival – lévén vizuális eszköztáruk nagyban azonos: vonal, alakzatok, szín, geometrikus rendbe szerkesztett együttese – sokat tanulhat és hasznosíthat azok elért képzőművészeti eredményeiből.)

A XX. században (és főképpen a század első felében, harmadában) a képzőművészetben – de zenében, irodalomban is – egymástól lényegesen különböző irányzatok alakultak ki, melyek azóta is egymással párhuzamosan léteznek és határozzák meg a művészetet. Ezen irányzatokat nevezzük egyszerűsítve izmusoknak.* (E kifejezést használja El Liszickij és Arp is a modern művészeti stílusokról szóló könyvük címében, és használja Kassák Lajos összefoglaló könyve címekeként: Az izmusok története.) Az építészeti grafikában ugyanez a folyamat végbement: a historikus-akadémikus rajzstílust ugyan még a nagyjából egységes szecesszió grafikai stílusa váltja fel a századfordulón, ezen túl azonban megszűnik az egyeduralkodó grafikai stílus szuverenitása és mindmáig a különböző grafikai megközelítések egyidejű jelenlétének korszakát éljük. (Hasonlatosan a XX. században kialakult építészeti stílusokféleség jelenségéhez.)

Érdemes tehát a képzőművészeti stílusok fogalmát az építészeti grafikában is alkalmazni, mely eligazodást jelenthet a rajzi előadásmódok látszatra kaotikus világában. Továbbá iránytű lehet az építészhallgatók törekvéseiben, hogy az építészeti gondolathoz, egyéni habitusukhoz, a legmegfelelőbb kifejezési módot válasszák.

Azonban az építészeti grafika stílusa és a képzőművészeti stílus közötti lényeges különbségre fel kell hívni a figyelmet. Míg a képzőművészet esetében a stílus művészi alkotófolyamat eredménye, világképi determináltságú, az én kifejezés vágyának

eszköze addig az építészeti grafika nem feltétlenül mélyül el ennyire a művészi alkotófolyamatban, az építész inkább csak a stílári elemeket emeli be rajzaiba, így talán helyesebb az építészeti grafika esetén a stílus helyett inkább az előadásmód fogalmát használni**.



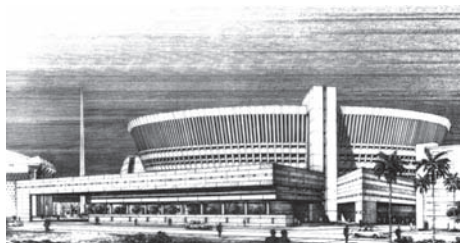
2. J. L. Gerome: Akt a műteremben



3. Györgyi G: Kerti pavilon



4. Ch. Moore: Center for the Arts, Escondido



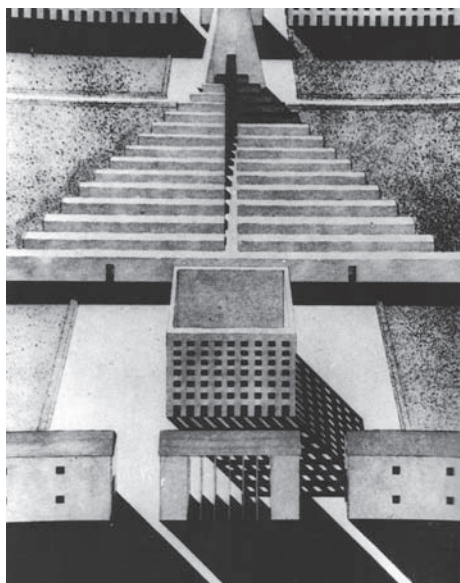
5. M. Nicoletti: Alexandriai könyvtár



6. G. Chirico: Place D, Italie



7. Vajda L.: Északi Táj



8. A. Rossi: Modenai temető

E tanulmányt azzal kezdtem, hogy az építészeti grafika vizuális kommunikáció, felfogható akár építészeti reklámgrafikaként, így nem feltétlenül esik egybe az építészeti szándék és vizuális megjelenítésének érzel-

mi, gondolati indíttatása. Boross Géza, a Rajzi és Formaismereti Tanszék egykori jeles tanára tanulságos grafikáján megfigyelhetjük a stiláris megjelenítés megváltoztatásának hatását, a képi mondanivaló változatait azonos épület esetén.

Természetesen hiteles alkotók, érzékeny építőművészek esetében az építészeti szándék és stiláris kifejezés sokszor pontos összhangban van és így születnek az építészeti grafika megrázóan igaz nagy lapjai.¹

E rövid bevezető után ismerkedjünk meg részletesebben az építészeti grafika „izmusaisaival” – a képzőművészettől kölcsönvett előadásmódbeli stílusaisaival.

Akadémizmus, „építészeti” realizmus

Bár a képzőművészetben az akadémizmus rosszul csengő, pejoratívan hangzó jelző, mely elsősorban a csak mesterségbeli tudásra épülő, konzervatív, az újat, a haladót elutasító művészettel kapcsolatban használatos, az építészeti grafikában ezzel szemben megítélése sokkal pozitívabb kell, hogy legyen! Hiszen lényege a pontos, egzakt ábrázolás az épület korrekt bemutatása.

Objektívan, a lényegre – épületre – koncentrálnak, azt tökéletes profizmussal, részletgazdagon és vonzó környezetben láttatja, hitelesen és őszintén elvégezve a feladatot: a terv prezentálását. Az építészeti grafika történetének és jelenének is sok szép, e felfogásban készített műve található, hogy csak néhányat ide idézve:^{2, 3, 4, 5}

A szürrealizmus

Az építészeti grafika számára nagyon vonzó és termékeny művészeti irányzat, hiszen lényege a „valóságon túli valóság” – érzelmek, álmok, gondolatok, víziók – a valóság képi elemeivel, azok különös asszociációival való ábrázolása, láttatása.

Maga a szürrealizmus kifejezés Guillaume Apollinaire-től származik, aki „Teiressias emlí” című drámájának műfaji besorolásakor használta először 1925-ben. A XX. század képzőművészetének egyik legnépszerűbb, legsikeresebb stílusirányzata – éppen a gazdag, szubjektív valóság festői ábrázolása okán – gondoljunk Chirico, Ernst, Dali, vagy a nemrég elhunyt magyar Szász Endre életművére. De ide sorolható az intim líra, a személyes valóság Vajda Lajos-i életműve is.

Az építész is beleszőheti gondolatait, vízióit a látványrajzba, azt egy misztikus, álombeli vagy éppen bensőséges érzelmi világba emelve. A vizuális fantázia, a képi képzettársítások gazdag lehetőségeinek felhasználására ösztönöz e stílus, változatos mondanivalójú és képi világú rajzok megalkotására, melyek a nézővel könnyen megszerethetők az ábrázolt építészeti koncepciót.

A szürrealista építészeti rajz jellegzetes példája Aldo Rossi Modenai temetőterve, a chircói képi világ modern örököse. A magyar szürrealis grafika szép alkotása Lauber László Városháza perspektívája, és Ivánka András gyönyörű salgótarjáni művelődési ház homlokzat rajza, vízionisztikus klasszicizáló világával.



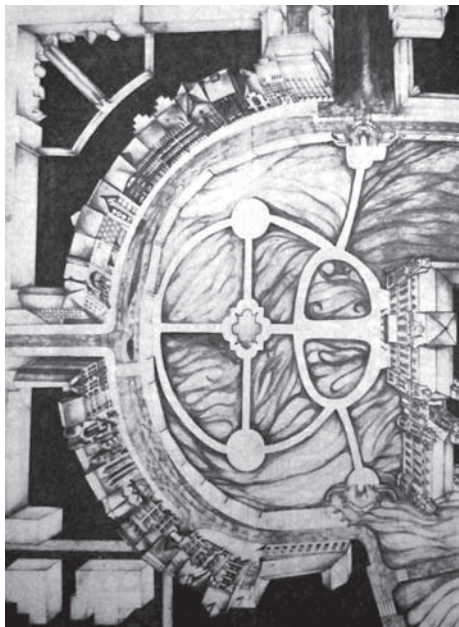
9. Ivánka A.: Salgótarján, Művelődési Ház



10. Finta J.: Nemzeti Színház a Várban



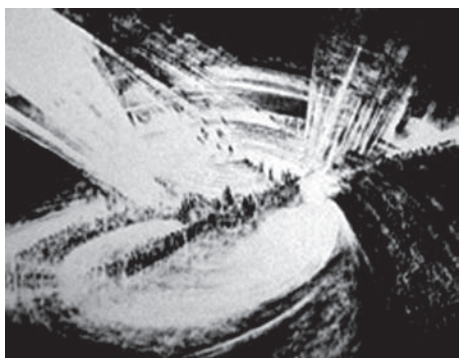
11. Janáky I.: Budavári Városháza



12. Keszthely, kastélypark



13. C. Felixmüller: Kokain



14. H. T. Wijdeveld: A Nagy színház

Finta József Nemzeti Színház grafikájának alakjai finoman álomszerű, örvénylő világ sejtelmes lakói. Janáky István megfoghatatlan atmoszférájú budai víziói a szubjektív realitás érzékeny metaforái.

A keszthelyi kastélykert várostervi pályázatának összefoglaló perspektívája, a magyar építészet vezető mestereinek közös alkotása, különös világával, Szász Endrész vízióival a magyar szürrealis építészeti grafika egyik legérdekesebb műve. ^{6, 7, 8, 9 10, 11, 12}

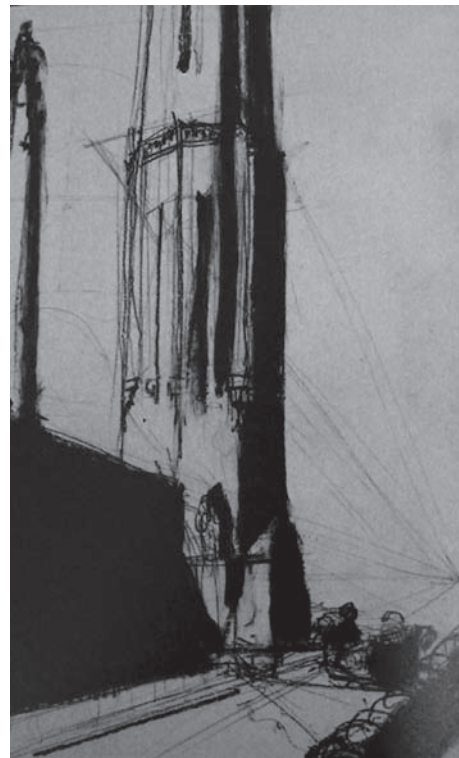
Az expresszionizmus

A művészetben a XX. század elején létrejött mozgalom, melynek első jellegzetes központjai Németországban voltak és főként német és orosz képzőművészek voltak úttörői (Kirschner, P.Klee, V. Kandinszkij). Lényege az erőteljes érzelmek, gondolati tartalmak szuggesztív képi megjelenítése – mely természetesen végigkísérte – a művészet történetét (gondoljunk Rembrandt, Bosch, vagy Van Gogh, Munch művészetére) öntudatra mégis Berlin, Drezda, München művészcsoportjaiban ébredt (Falánx, A híd csoport, A kék lovas) önálló művészeti irányzattá ekkor vált. Hermann Bahr szerint az „expresszionizmus ...ellentámadás az intellektuális, tudományos jellegű matematikai és geometriai művészettel szemben, visszatérés az ember ősi, érzéki világának forrásához.... Nem az ész, hanem az ösztön művészete.”

Erőteljes, dinamikus, az érzelmekre nagy hatást gyakorló művészi kifejezőmód, így az építészeti grafika is előszeretettel használja stílárisközveit: az erős tónus, illetve színkontrasztot, az erőteljes és kifejező vonalrajzot. ¹³

Néhány szép grafikát idézek, korabeli építészek friss, új szellemű rajzait, az expresszív építészet és adekvát kifejezésének mai napig aktuális, tanulságos példáit. ^{14, 15, 16}

A magyar építészeti grafikában is gazdag hagyománya van az expresszív előadásmódnak, Kós Károly tusdrámái, Pogány Móric erőteljes szénrajzai, és a kortárs alkotók, Vincze László, Finta József, Turányi Gábor, Bán Ferenc bemutatott rajzai bizonyítják az expresszionizmus termékeny vizuális hatását az építészeti grafikában. ^{17, 18, 19, 20, 21}



15. H. P. Berlage: Az emberiség Pantheonja



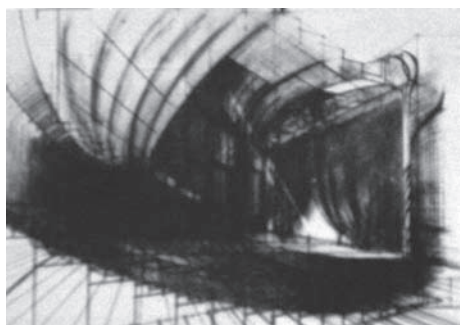
16. E. Mendelsohn: Film stúdió



17. Pogány M.: Temető



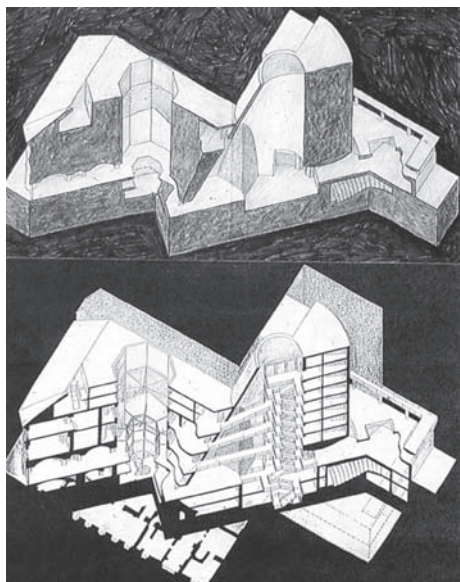
18. Vincze L.: Elvárásolt Kastély



19. Finta J.: Nemzeti Színház



20. Turányi G. : Vázlat



21. Bán F.: Metszetrajz

A konstruktivizmus

Arp és Liszickij így írnak „Az izmusok” című könyvükben: „Ezek a művészek (a konstruktivisták) a technika prizmáján át nézik a világot. Nem kívánnak illúziót kelteni a festékekkel a vásznon, közvetlenül vassal, fával, üveggel stb. dolgoznak. A rövidlátók munkáikat egyszerűen gépnek tekintik. A konstruktivizmus bebizonyítja, hogy nem lehet szigorú határt vonni a matematika és a művészet, a műtárgy és a technikai találmány között.”

Mint a fenti szövegből kiderül, a konstruktivizmus művészete az ész, a logika, a szerkezet fontosságát hangsúlyozza az alkotófolyamatban, nem véletlen tehát, hogy a konstruktivista alkotások közel állnak az építészethez, a jeles alkotók sokszor maguk is építészek voltak (Tatlin, Liszickij, Le Corbusier, Rietveld), így építészet és képzőművészet egységes felfogásban jelenik meg műveiken.

A konstruktivista művészet nagy iskolái: az orosz konstruktivisták mozgalma (Tatlin, Rodcsenko, Malevics), a holland DeStijl csoport (Mondrian, Doesburg), a német Bauhaus művészeti iskola (Gropius, Moholy-Nagy), és a francia LeCorbusier és követői.

A konstruktivista – szerkezetet hangsúlyozó – ábrázolásmód az építészeti grafika számára nagyon logikus eljárás, hiszen általa az épület felszínén túl a lényegi szerkezet, a konstrukció is meg(be)mutatható. A konstruktivizmus absztrakció iránt elkötelezett vonulata hamar felfedezte az „építészeti kollázs” – a kép architektúrájának – műfaját, amivel a tervgrafika érdekes és szép megközelítési lehetőségét teremtette meg.

Néhány történeti példán kívánom bemutatni a konstrukció láttatására összpontosító, a látható és mögöttes szerkezetet egyszerre ábrázoló grafikai stílust.

A ma modern rajzeszközei – egyes számítógépes rajzprogramok – a konstruktivista grafikai szemlélet adekvát kifejezői: a szerkezet bármilyen mélységű láttatása, láthatóság, áttűnések rajzi kifejezhetőségének széles lehetőségeit adják a grafikus építész kezébe. ^{22, 23, 24, 25, 26}

A dadaizmus

A dada a nonkonformizmus heves lázadása, romboló tiltakozás a megszokás, a tradíció ellen. Maga a mozgalom nyolc évig (1916-1922) létezett elsősorban

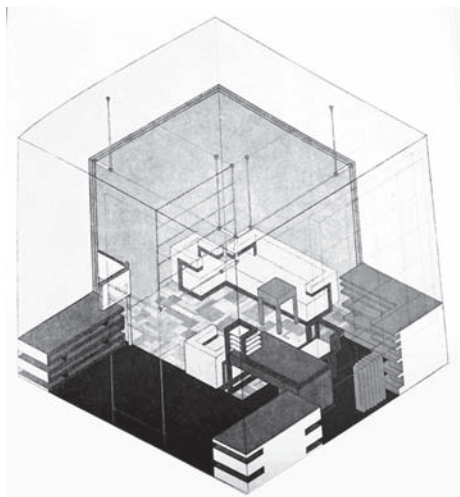


22. Tatlin: Figura

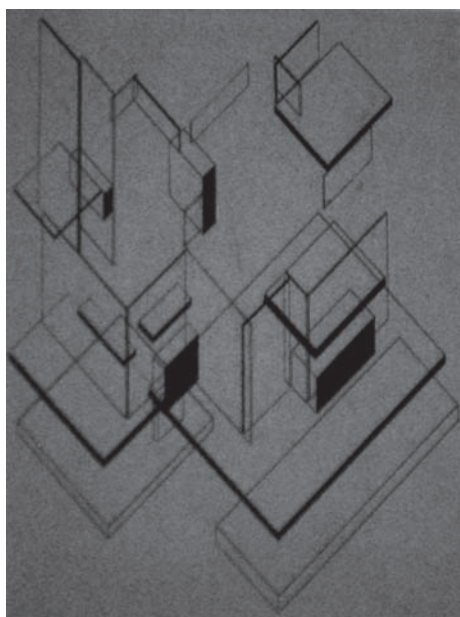


22. J. Itten: Etude

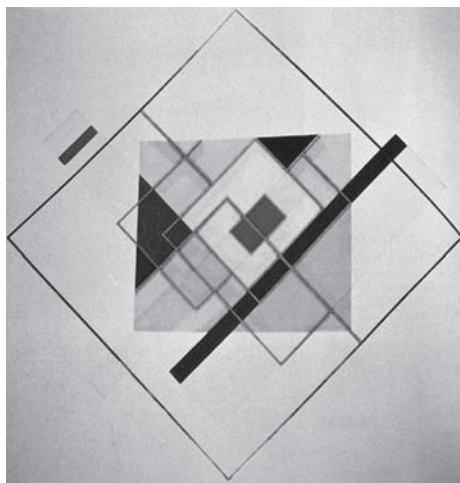
Zürichben. Főalakja Tristan Tzara volt, de a mozgalomban többé kevésbé részt vett a XX. századi avantgarde törekvések szinte összes jeles alkotója. Jelszavuk: „ Minden



24. H. Bayer-W. Gropius: Igazgatói szoba



25. T. van Doesburg: Maison Particuliere



26. C. Domela: Plasztikus kompozíció

rendszer tagadása, minden elismert érték lerombolása." A feltétlen újszerűség, a megdöbbentés, a tagadás fiatalos esztétikája.

A dada lényege tehát elsősorban a tiltakozás és tagadás, így építészeti grafikai alkalmazása csak nagyon speciális olvasatában lehetséges: Birkás Ákos „Piac” című építészeti grafikája éppen újszerű, a tradicionális ábrázolást tagadó látásmódja okán szellemi rokona a dada gondolati világának.²⁸

Az Art Deco

Bár szoros értelemben nem sorolható a XX. század avantgarde mozgalmához, az „izmusokhoz”, mégis a század jellemző kifejezésformája: a szecesszió, az expresszionizmus, a modernizmus stíluskeveredésének az urbánus polgári esztétika számára élvezhetővé szelidített művészete.

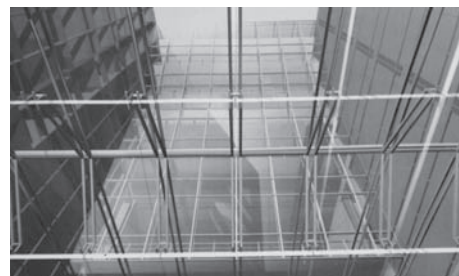
A szecesszió dekorativitása, az expresszionizmus kifejezőereje, és a modernista világkép egyszerre van jelen az art-deco irányzatban, miáltal az építészeti grafika szép és értékes lapjai fogantak indíttatásából mind a múltban mind a jelen építészetében.^{29, 30, 31}

A pop-art

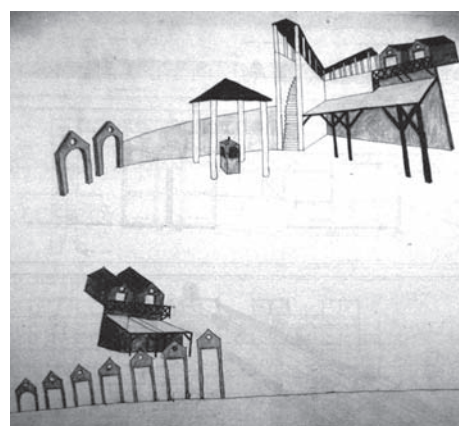
A XX. század második felének, a fogyasztói társadalom „popular” kultúrájának elsősorban Amerikában-ahol e társadalmi modell először és mindmáig legelterjedtebb formájában alakult ki – az Egyesült Államok képzőművészeiben (Warhol, Rauschenberg) kiváltott válasza, akik e művészeti stílussal reagáltak a fogyasztói kultúra jelenségeire.

Jellemzője az erőteljes vizuális hatások – bombasztikus színhatások, formai megoldások kedvelt alkalmazása, a tömegcikk, a képregény, a televízió és mozi harsogó világának-akár kritikai, akár dekoratív indíttatásból – beemelése a „magas” művészet szférájába.

Nem véletlen, hogy a pop-art művészei közül sokan a reklámgrafika, az alkalmazott grafika világából érkeztek; és itt kapcsolódhatunk vissza e tanulmány bevezetőjéhez, amiben utaltam az építészeti grafika alkalmazott grafikai – már-már reklámgrafikai – kötődéseire, jellegzetességére. A ma megrendelőjének ízlését immár meghatározza a tömegkultúra diktálta esztétikum, így a pop-art stílusban megfogalmazott építészeti grafika sikeresen veheti fel a



27. Dűne stúdió: Épületbelső



28. Birkás Á.: Piac



29. G. O. Keffe: Radiator building

verseny a személytelen, de kétségtelenül könnyen emészthető számítógépgenerálta látványtervvel szemben.^{32, 33}



30. Benkhard Á.: Pavidonok



31. H. Jahn: Banképület

A bemutatott építészeti alkotások csak a mondanivalót alátámasztó szemelvények, a szerző doktori kutatásának eddig gyűjtött anyagából.

* Bár nem a klasszikus izmusokhoz sorolhatók, de a tanulmányban ide sorolom az art-deco és a pop-art stílust is.

** Ennek következtében, ha a továbbiakban az építészeti grafika stílusáról írok, ez alatt elsősorban az előadásmódot értem.

Források:

1. MÉ 1952, 1. évf., 5-6 szám, 238. o.
3. Pavidon, OMVH, 180. o.
4. Architecture and urbanisme 1992, special issue, 128. o.
5. MÉ 1993, 3-4 szám, 99. o.
8. Vámosy F. A modern mozgalom..., 379.o.
9. MÉ 1954, 1-2 szám, 55. o.
10. Színháztechnikai fórum, 1990 márc. 20. o.
11. Janáky I.: A hely, 139. o.
12. Bercsényi 28-30, 1982, 90. o.
14. W. Pehnt: Expressionist architecture in drawing, 109. o.
15. W. Pehnt: Expressionist architecture in drawing, 90. o.
16. W. Pehnt: Expressionist architecture in drawing, 68. o.
17. M. Pogány: Dreams of an Architect, 10. o.
18. Bercsényi 28-30, 1980
19. Színháztechnikai fórum, 1990, 30.o.
20. MÉ 1994, 6. szám, 44. o.
21. MÉ 1993, 3-4 szám, 55. o.
24. C-P. Wancke: De Stijl, 151. o.
25. C-P. Wancke: De Stijl, 167. o.
26. C-P. Wancke: De Stijl, 80. o.
27. Dűne archív
28. Bercsényi 28-30, 1982
30. Pavidon, OMVH, 184. o.
31. K. Frampton: Modern Architecture, 292. o.
33. Michael Graves, 51. o.



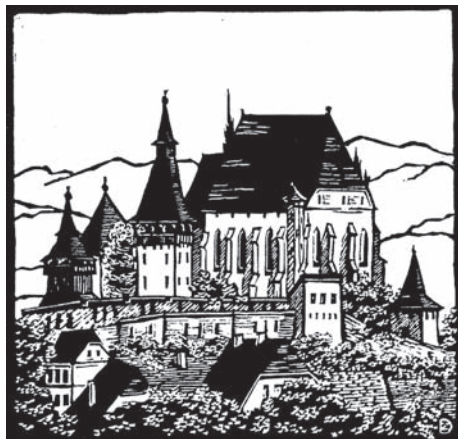
32. R. Lichtenstein: M- Maybe



33. M. Graves: Wageman house

Nemes Gábor

A hagyományos és modern képzőművészet technikáinak alkalmazása az építészeti grafikában és annak oktatásában a BME Rajzi és Formaismereti Tanszékén



1. Kós, K.: Berethalom templom



2. Zwart, P.: Expo stand



3. Moholy-Nagy, L.: Díszletterv



4. Debreczeni, L.: Kalotaszegi temető

„A rajz, melyet a vázlat művészetének is neveznek, lényege a festészetnek, szobrászatnak és az építészetnek”
(Michelangelo)

Az építészen mindig élt és fog élni az igény, hogy a műszaki tervdokumentáción felül, egyéni kifejezőmóddal egy rá és építészeti stílusára jellemző, önálló, esztétikai értékkel bíró terigrafikát, prezentációt készítsen. Olyan terigrafikát, amely a személyesség, a megismételhetetlen egyediség bélyegét viseli és a műszaki tartalomtól, már a síkra vetített ábrázolásban kifejez valamit a tervezett épület szellemiségéből. Olyan rajzot, mely az értelmi kapcsolaton túl, érzelmileg is hat a nézőre, közelebb hozva az építészeti elgondolás elfogadásához. Ha ez a törekvés sikerrel jár, nyugodtan állíthatjuk, hogy a tervajz és látványterv a művészi grafika egyenrangú társává válhat, az önmagán való túlmutatás modern esztétikai kritériumának teljesítésével.

Az építészeti grafika oktatásának éppen az a célja, hogy a hallgatók megismerhessék és gyakorolhassák azon technikákat, eljárásokat, melyek segíthetik az önálló grafikai stílusuk kialakítását, kiválasztva az építészeti stílusuknak „mondanivalójuknak” személyi habitusuknak legmegfelelőbbet. Nem kíván külön magyarázatot, hogy egy tanszék, amely az építészet vizuális, esztétikai aspektusainak oktatását, gondozását vállalja fő profiljának, segítse a leendő építészeket saját grafikai nyelvük kialakításában, bemutatva, mintegy választékként felkínálva a lehetséges – létező – művészi eljárásokat, hogy azután a hallgatók a számukra legvonzóbb úton induljanak a művészi értékű grafikák létrehozásához vezető úton. Az ez irányú oktatás szintűgy fontos célkitűzése a hallgatók vizuális kultúrájának – semmi más módon ilyen hatékonyan nem megvalósítható – gyarapítása, érdeklődésük felkeltése a társművészetek minél alaposabb megismerése felé.

A XX. század nagyszerű előzményekkel szolgál a grafikai igényű építészeti rajzzal foglalkozók számára, néhány példával illusztrálva:

Kós Károly, a századot nyitó szecesszió nagy mesterének grafikai és építészeti grafikai tevékenysége között elmosódik a határvonal; a fametszetek gyönyörű, drámai komorságát idéző tusrajzai a vizualitás széles körében jelentős alkotó alakját idézik.

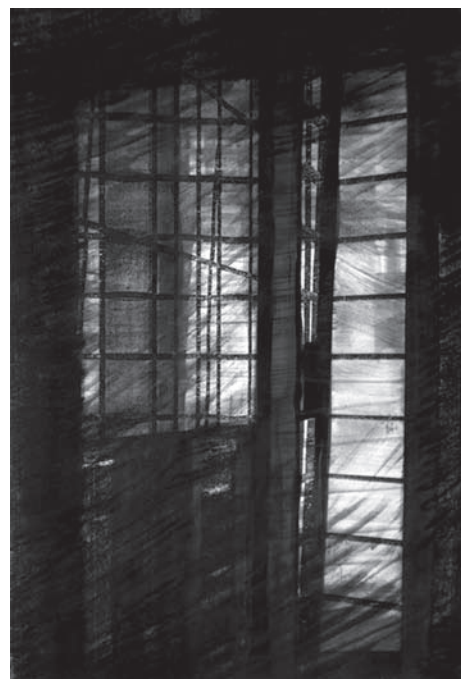
A modernizmus úttörői, a De Stijl, vagy a Bauhaus művészei, a vizuális művészetek egységét hirdették, és a képzőművészeti



5. Derkovits, Gy.: Tűzben



6. de la Tour, G.: Magdolna



7. Info épület, hallgatói rajz (Szobota E.)



8. Nemes-Lamperth J.: Léckerítés



9. György D.: Villa



10. Kiefer, A.: Sulamith

determináltságú építészet és a művészeti rangú építészeti ábrázolás igényét egyszerre megfogalmazva és hangoztatva egységes stílusú, az épületek gondolatvilágát pontosan tükröző grafikát hoztak létre.^{1, 2, 3}

A kortárs magyar építészeti grafika szintén jelentős életműveket tudhat magáénak*; Jánossy György gondolatmagvú vázlatai,

Vadász György érzékeny rajzai, Makovecz Imre ihletett prezentációi, vagy éppen dr. Balogh István, a Rajzi és Formaismereti Tanszék volt tanszékvezetője, akinek lírai hangvételű impresszionisztikusan friss akvarelljeinél elmosódik a határ a látványtervi indíttatású és a szándékolt, „pour l'art” művészi alkotás között.

A ma építészenek bizonyos értelemben nehezebb a dolga a történeti elődökéhez képest, hiszen egyetlen építészeti irányzat – ahogyan egyetlen képzőművészeti – sem fejezi ki teljesen egyértelműen a korszellem esztétikai mércéjét, különböző gondolati és vizuális világok egymással párhuzamos egyenrangúságban élnek, ami ugyan természetesen felszabadítóan hat a kreatív képzeletre, de nem ad pontos támpontot az építészeti gondolathoz adekvát rajzi megjelenítés kiválasztásához. Csak a technikák és kifejezőmódok alapos ismeretének Ariadne fonala segíthet eligazodni a lehetőségek útvesztőjében, és megtalálni az elődökéhez méltó, művészi szintű, hiteles grafikai kifejezés Szent Gráliját.

A bevezető után lássuk tehát, mely eszközök, technikák is azok, amelyekről szó van, és részletesen ismerjük meg őket.

A művészi ábrázolás három alapvető eszköze: a vonal, a fény/tónus, a szín.*

Fekete-fehér ábrázolás estén a vonal és a tónusok a művészi kifejezés eszközei, a tónus ugyanakkor a színes megjelenítésnek szintén egyik alapvető eleme, ezáltal természetes, hogy a tónusnak – fény-árnyék értékeknek – kiemelt szerepe van az ábrázolásban.

A fény/tónus kezelésének lehetőségei:

Elképzelhető a rajz csak fehér és fekete tónusok alkalmazásával: ez a fametszetek világát idézi. Itt a fehér és fekete nem a térbeli kifejezés eszközei, hanem dekoratív és az érzelmekre ható szerepük van. Ezáltal erőteljes mondanivalójú, expresszív, dekoratív megjelenésű, elegáns grafikák létrehozására alkalmas művészi eljárás.^{4, 5}

Az erőteljes fény és tónuskezelés másik különleges lehetősége a barokk festészetben kialakított és kedvelt chiaroscuro technika, mely sejtelmes fényhatást kölcsönöz a képnek. Lényege, a fény koncentrációja a képi felületen, drámai, olykor misztikus hatás létrehozására alkalmas, mely meg-

ragadja a nézőt, a téma részévé teszi, a kompozíció világába vezet. A technika alkalmazói gyakran gyertyafény világítás mellett festéssel tökéletesítették tudásukat, mely megvilágítás a tárgyakat egészen új tónus helyzetbe hozva segít a lényegi elemek kiválasztásában. A chiaroscuro hatását figyelhetjük meg a bemutatott műveken.^{6, 7}



11. Hajos, Á.: Déli éjszaka



12. Vojnich, E.: Fehér szoba



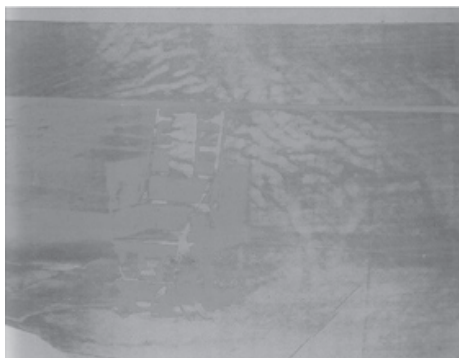
13. Info épület, hallgatói rajz (Hajos Á.)



14. Monet, C.: Rouen-i katedrális



15. Balogh, I.: Déli napsütés



16. Warhol, A.: Villamosszék

A nagy tónuskülönbségű rajzok dinamikus, erőteljes hatásúak.⁸

A kiegyensúlyozott tónusviszonyokkal készült rajzok esetén – ahol ugyan a világos és sötét tónusok között nagy a távolság, de

gazdag közbülső tónusértékek egészítik ki a kompozíciót racionális, elegáns, de kissé egyhangú grafikákat kapunk.⁹

Érdekesek lehetnek a kistónuskülönbségű, „fakó” alkotások, ahol éppen a tónusdinamizmus hiánya kelti fel a néző érdeklődését és a lendület helyett finom esztétika, lírai, vagy drámai „üresség” adja e művek értékét. Természetesen ebben a „tónusszürkeségben” nagyon sok finoman hangolt tónusérték vesz részt, és egy-egy kiugró világosságú/sötétségű képi elem különösen nagy hangsúllyal bírhat. Ha a kép tónusértéke sötétebb, komorabb, drámai hatású képet kapunk, ha világosabb, természetesen vidámabb, könnyedebb a hatás, de a kontraszt hiánya mindkét esetben érzékelhető marad és a nézőben nyugtalanságot keltve, a képi világ érzelmi részévé teszi, ami az alkotó számára – legyen képzőművészeti vagy építészeti grafikai indíttatású – fontos cél és mondanivalója átadásának lényeges eszköze. A fénykontrasztban szegény hatás jól megfigyelhető a bemutatott példákban, ahol az egyikben a fény teljes hiánya^{10, 11}, a másikon a mindent betöltő fény a kép meghatározója.^{12, 13}

* A szerző természetesen nem felejtkezik el a kompozíció alapvető fontosságáról sem, de ennek oktatása az építészképzés szinte valamennyi a tervezéssel és vizualitással kapcsolatos tantárgyának fontos kiindulópontja.

A képi fény kezelésének hasonlóan fontos lehetősége – éppen a chiaroscuro ellenpontjaként – vibráló – impresszionisztikus – fényhatás létrehozása, mely a képet és témáját könnyeddé, játékosá varázsolja és a nézővel könnyen megszeretteteti. A fény ilyen levegős, festői kezelése természetesen a francia impresszionizmus egyik nagy vívmánya¹⁴ és többek között ez teszi annyira vonzóvá Balogh István építészeti akvarelljeit.¹⁵

A szín.

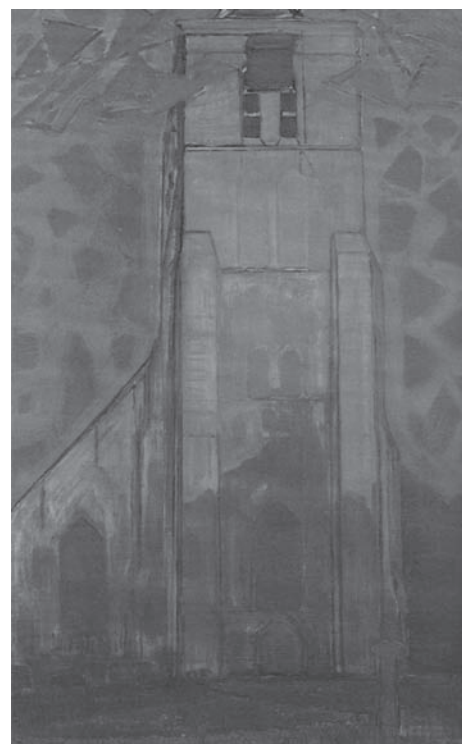
Az ábrázolás még gazdagabb lehetősége a színek kifejezőerejének felhasználása. A szín és tónus természetesen összefüggő fogalmak, így a már leírtak a színes ábrázolásra is érvényesek. A szín használata ugyanakkor még kifejezőbbé

teheti az építészeti grafikai alkotásokat. Természetesen ehhez tisztában kell lenni a színek alapvető törvényszerűségeivel: a színkontrasztok jellegével, a színek érzelmi és térbeli kifejezőerejével.

Általános érvényű, hogy erőteljes, kifejező kompozíciókat kapunk úgynevezett



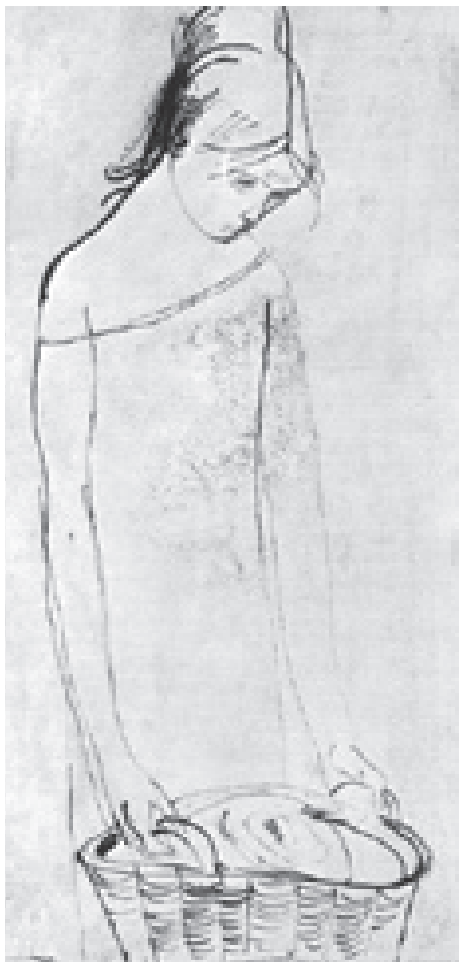
17. Info épület, hallgatói rajz



18. Mondrian, P.: Domburgi templom



19. Szék, hallgatói rajz (Szobota E.)



20. Szász E.: Édesanya

komplementer színpárok felhasználásával, ahol a kompozícióban lévő domináns színek egymással szemben helyezkednek el a színkörön. A komplementaritás tudatos használata az impresszionizmus óta a festészet egyik meghatározó jellemzője. Minél erőteljesebben, telten vesznek részt a színek a kompozícióban, a feszültség annál erőteljesebb lesz.^{16, 17}

Hasonlóan drámai hatást kelt az úgynevezett hideg-meleg kontraszt használata is, ahol a kék és vörös színek alkotják az ellentétet.^{18, 19}

Nagyon fontos szerep jut az építészeti grafikában a szín térkifejező szerepének is. A telt, meleg színek optikailag közelebbnek tűnnek, mint a telítetlenek, illetve a hidegek, tehát egy kompozícióban a képsíkból „elöugranak”, hangsúlyozottabbá válhatnak, így a színek megfelelő használata segíthet a térbeli viszonyok helyes kifejezésében.

A színek érzelmi kifejezőerejének tudatos használata is fontos tényezője a grafikai alkotásnak, érdemes ide idézni Goethe-t, aki szintanában így ír a színek érzelmi hatásairól: „sárga...ez a szín áll legközelebb a fényhez, s egyfajta derűs, vidám, enyhén ingerlő tulajdonsággal rendelkezik... a vörössárgának köszönheti a szem a meleg és a gyönyör érzését...a vörös éppúgy kelti a komolyság és méltóság benyomását, mint a báját és kellemét.

Lila...van benne valami élénkség anélkül, hogy vidám lenne, nem annyira élénkít, inkább nyugtalanít. A kék a hideg érzését kelti, mint ahogy az árnyékokra is emlékeztet, megpillantásában valamiképp egyesül az inger és a nyugalom ellentmondása. Zöld...szemünk reális kielégülést talál ebben a színben”.

A kívánt érzelmi hatás eléréséhez tehát kiválaszthatjuk a grafika színtani alaphangulatát, és ehhez megfelelően válogatjuk a kompozícióban szereplő további színeket és azok felületi arányait.

Most pedig vegyük sorra a különféle grafikai technikákat, és példákon bemutatva a velük elérhető vizuális hatások jellegzetességeit.

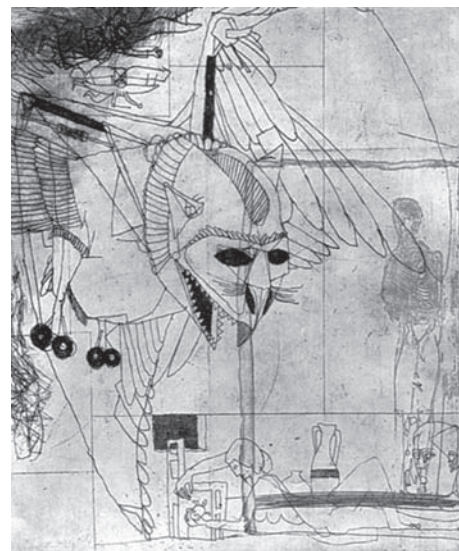
Fekete-fehér technikák

A fekete-fehér elég ahhoz, hogy remekművet alkosson az ember. (Degas)

A rajztechnikák legközvetlenebb, leg-



21. Balogh I.: Váci utca

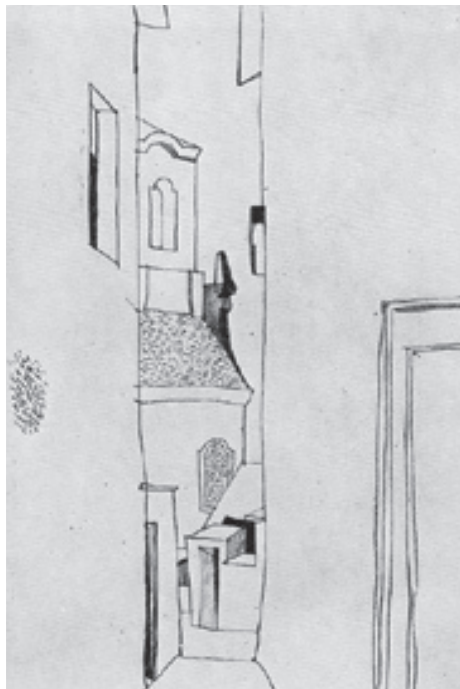


22 Kondor, B.: A nagy madár

egyszerűbbjével – a ceruzatechnikával, és kifejezési lehetőségeivel – a hallgatók már az első néhány szemeszterben alaposan megismerkednek, így tárgyalására most nem térek ki.

Tus-(toll)technikák

A tusoll illetve a tus, mint festékanyag igen változatos és nagy kifejezőerejű alkotásokat tesz lehetővé.



23. Vajda, L.: Szentendre



24. Czöbel, B.: Virágtanulmány

A tus, mint vonalrajz

A fentiekben említett grafikai triumvirátus – vonal, tónus, szín – tárgyalásából nem véletlenül helyeztem ide a vonalrajz adta lehetőségek ismertetését, az úgynevezett „vágott” tustoll a vonalban fogalmazás gazdag lehetőségét rejti magában, ugyanis

az eszköz nyomásérzékeny, mint erőteljesebben a papírhoz nyomva mind vastagabb vonalat eredményez a papíron.

A vonal erőteljes absztrakció eredménye, hiszen a természetben csak térbeli formák léteznek, kontúrjaik vonallá szublimálása az emberi agy tevékenységévé jön létre. A vonalrajz tehát nagyon érzékeny, intellektuálisan telített művek létrehozására alkalmas. A vonal vastagságának már említett változtatása csak tovább fokozza kifejezőerejét.^{20, 21}

Ezek az úgynevezett „egyvonalas vagy vonalas” grafikák nagyon puritán, racionális ugyanakkor emocionálisan fűtött rajzok elkészítését teszik lehetővé, a valóság – akár a „mögöttes valóság” – lényegének megragadását és az e lényegre összpontosító ábrázolást. Nagyon informatív és koncentrált rajzok, ahol a kifejező eszközök minimális használata mégis maximális intenzitást eredményez. Ellenőrizzük a leírtakat Kondor Béla és Vajda Lajos rajzain.^{22, 23}

A vonalrajznak van egy másik, dinamikusabb válfaja is, ahol a lendületes papírra vetett vonalak látszólag kusza egyvelegéből felsejlik az ábrázolni kívánt forma.^{24, 25}

Ecsetrajz tussal, a lavírozott tus

A tusrajz festészet felé közelítő ága az úgynevezett lavírozott tus, ahol festői, foltszerű átmenetek, tónusok teremtenek kapcsolatot az egyes formák között. Itt a tus részben vonalrajz eszköz; (akár ecset használatával, mely teltebb „érzékibb” vonal létrehozására alkalmas) részben vízzel hígítható, az akvarellhez hasonló és hasonlóan használandó médium. Puha, sejtelmes átmenetek és a pontosan megfogalmazott formák ellentmondása rendkívül gazdaggá teheti az ilyen technikával készült alkotásokat.

Az alkotói kifejezés szándékának megfelelően a vonalrajz szikársága, vagy a festői hatások előtérbe helyezése egyaránt lehet a grafika domináns meghatározója.

^{26, 27}

A szén/krétarajz

A rajzszén, illetve fekete, barna, vörös kréta az alkotói előadásmód széles lehetőségeit kínálja. Készíthetők festői vonalrajzok^{28, 29}, drámai tónusviszonyú alkotások^{30, 31}, vagy aprólékos tónuskülönbségekkel operáló, „lehellet” finomságú rajzok.^{32, 33}



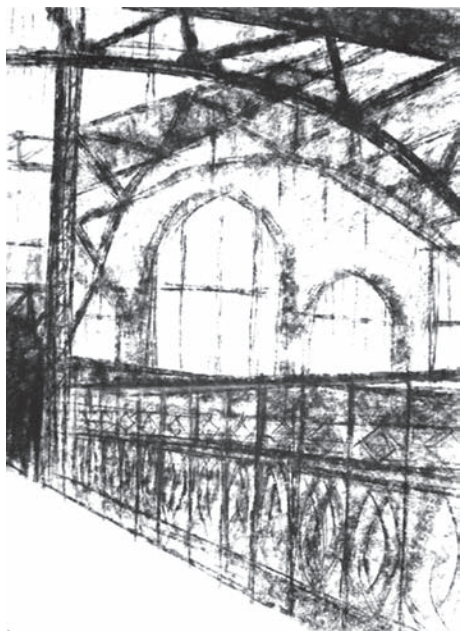
25. Belső tér, hallgatói rajzok (Schreck Á.)



26. Uitz, B.: Moszkva



27. Karosszék hallgatói rajz (Szobota E.)



28. Vásárcsarnok, hallgatói rajz (Hajdú N.)



29. Belső tér tanulmány, hallgatói rajz (Schreck Á.)

Mindenképpen inkább összefogott, festői rajzok készíthetők e médiummal, ami az építészeti grafikában elsősorban a vázlatok készítésében, a tömegviszonyok gyors felvázolásában lehet nagy segítség.

A szénrajz például L. Mies van der Rohe korai, expresszív korszakának kedvelt látványtervi eszköze volt.³⁴

Különös, érdekes és szép vegyítése képzelhető el a tusrajz és a szén alkalmazásának, mely alkotások egyszerre magukon viselik a vonalrajz szikár esztétikumát és a szén puha festőiségét.³⁵

Színes technikák

Akvarell

A grafika és így az építészeti grafika egyik legkedveltebb eszköze, vízzel oldható festékből készülő, lazúrrétegekből felépülő festői eljárás.

A „pillanat” művészete, lényege a gyors, lényegre törő ábrázolás, mely magán viseli az alkotói lendületet, frissességet, amely aztán a szép akvarellek egyik legfontosabb ismérvévé válik.

Az akvarellfesték lazúr és nem fedőfesték, így az egymás feletti rétegeken áttetszenek az alsóbb rétegek színei, sőt a papír fehér alapszíne, ami különös fénytelélteti e festményeket.

A kívánt pontos részleteket célszerű a vonalrajz eszközeivel megoldani, hogy a festés esetleges túlzott pontossága ne hason kisszerűnek, a nagyvonalú, lendületes festékfoltokkal ellentétben.

Az akvarell technika végigkísérte a festészet szinte egész történetét, legnagyobb hatású mestere a XIX. században az angol Turner volt, aki káprázatos hatású képein a legmesszebbmenőkig kihasználta az akvarell fény és atmoszféramegjelenítő képességeit.³⁶

A XX. században pedig a svájci Paul Klee – a Bauhaus tanára –, aki gyönyörűen fejezi ki akvarelljein a különböző tájak, korok, zenék hangulatait.³⁷

A fenti mesterektől sokat tanult az építészeti akvarell talán legnagyobb magyar művésze, a már említett Balogh István. Figyeljük meg képeinek könnyedségét, a fény játékát, színeinek gazdag pompáját, amit azonban mindig alárendel az uralkodó színvilág dominanciájának.

A pasztell

A pasztell – és elsősorban a porpasztell – közvetlen rajzeszköz, használata hasonlatos a szénéhez. Nagyon változatos szín és érzelmi világú grafika készíthető a segítségével. A sötét, komor hangulatú képektől a friss, üde fényjárta atmoszférájú képekig a skála széles.

Az akvarelléhez hasonló hatás érhető el a porpasztell lavírozásával – vízzel hígított festésével.

A pasztell nagy magyar művészei közül mindenképpen megemlítendő Nagy István, az alföldi mester, akinek súlyos pasztell-

képei drámai hatása jellegzetes³⁸ és az érzelmi skála túlsó végén Egry József, akinek napjárta balatoni pasztellképei éppen a médium könnyedségéről szóló érzékeny harmóniák.³⁹

A pasztell segítségével nagyon finom átmenetek, áttünések ábrázolhatóak, akár a látható és nem látható formák együttes megjelenítése⁴⁰ így a technika tökéletesen megfelel a modern építészetben olyan fontos üveg és tükröződésének ábrázolásához.⁴¹



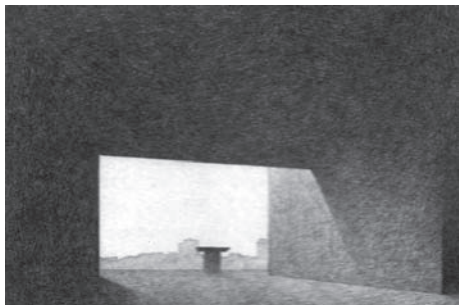
30. Uitz, B.: Mosónő



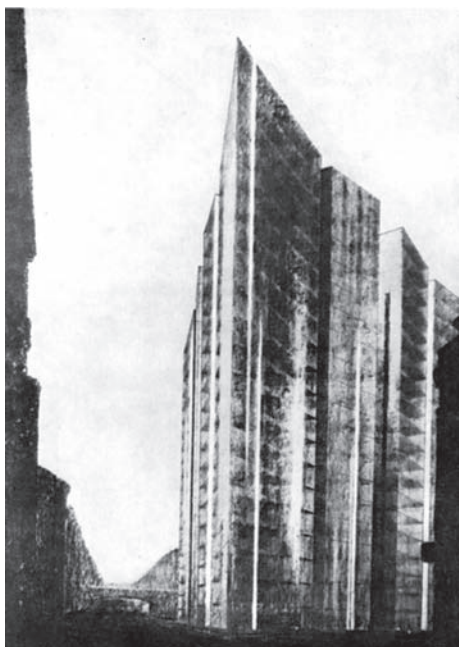
31. Gropius – Molnár: Emlékmű



32. Seurat, G.: Tanulmány a La Grande-Jatte-hoz



33. Janáky, I.: A Duna felé



34. Mies van der Rohe, L.: Toronyház



35. Info épület, hallgatói rajz

Színezett nyomatok

A modern képzőművészet – elsősorban a pop-arttól eredő – kedvelt technikája a nyomatok, printek (újra) színezése. Mára klasszikussá váltak Andy Warhol, M. Monroe-t, vagy E. Presley-t ábrázoló, különböző színekben megfestett sorozatai.⁴² A jelen alkotói is szívesen élnek a „szubjektívált technika” művészi eszközével.⁴³

Az eljárás természetesen az építészeti grafikákon is alkalmazható, hiszen a számítógép nyújtotta – fekete-fehér – nyomtatott rajzok nagyszerű alapot nyújtanak az ilyen színes sorozatok különböző hangulati, tartalmi megoldások elkészítéséhez. A fent ismertetett eljárások bármelyike rádolgozható az eredeti felületre és így igen változatos eredményeket, gazdag grafikai megjelenésű lapokat kapunk. Ábrázolhatunk drámai, komor hangulatú, expresszív tereket, vagy készíthetünk a segítségével nyugodt, elegáns színvilágú építészeti grafikát.^{44, 45}

Absztrakt síkkompozíciók – a kollázs

Jonescu szerint: „Klee, Kandinszky, Mondrian, Braque és Picasso óta a festészet egyebet sem tesz, mint hogy megszabadul mindattól, ami nem festészet: az irodalomtól, az anekdotától, a történelemtől, a fényképtől.”

A fenti idézet pontosan megfogalmazza az absztrakt művészet célkitűzéseit. Pusztán formákkal és színekkel, arányokkal és azok harmóniájával létrehozni a vizuális élményt, esztétikai tartalommal telített képi megjelenítést. A modern művészet mindmáig ható egyik legfontosabb iránya, az úgynevezett geometrikus absztrakt festészet, amely a kubizmus gondolatvilágából kiindulva a fent vázolt célokat geometrikus alakzatok – vonalak, szabályos felületek, formák – képi megjelenítésével kívánja elérni.

Az építészeti grafika – főként a tervgrafika, a sík vetületek grafikája – szorosan kötődik a modern művészet ezen irányához, hiszen önmaga is e képi elemekkel dolgozik és esztétikai tartalma e képi elemek formabeli, aránybeli és színbeli viszonyaitól függ.

Az építészeti tervgrafika méltán fel fogható a geometrikus absztrakt művészet egy speciális területének, válfajának, hiszen „...absztrakt minden alkotás, amely semmit sem nyújt a kompozíció és a tiszta szín elemein kívül...Maga a kép a mű tartalma és állítása...” (Michel Seuphor)

E gondolat mentén továbbhaladva nem túlzás azt állítani, hogy a jó építészek festői erényekkel is rendelkeznie kell, melyek nélkülözhetetlenek az épület absztrakt síkkompozícióként értékelhető kvalitásai – például a homlokzat, de akár egy elegáns kompozíciójú alaprajz – megalkotásához.

Jelen tanulmánynak nem tárgya az absztrakt kompozíciós elvek és az építészeti tervezés kapcsolatainak bemutatása, de a Rajzi és Formaismereti Tanszéken ilyen irányban is fontos kutatások folynak. Az természetesen köztudomású, hogy a geometrikus absztrakt képzőművészet és a



36. Turner, W: Napnyugta Velencében



37. Klee, P.: Vörös és fehér kupolák



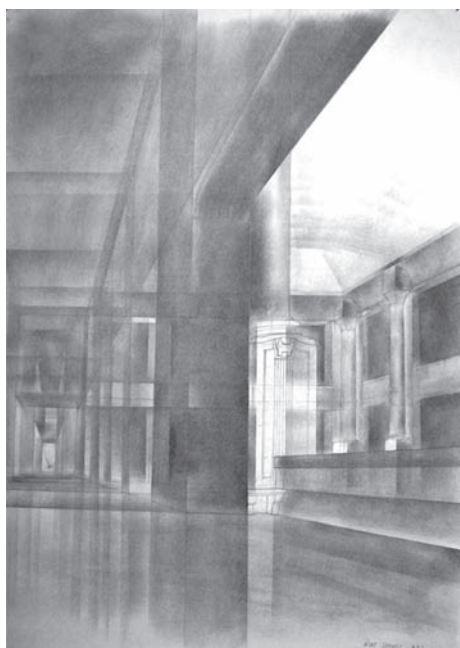
38. Nagy, I.: Tanya



39. Egry, J.: Tükröződések



40. Info épület, hallgatói rajz (Buella Cs.)



41. Központi épület, hallgatói rajz (Jászai G.)

modernista építészet szoros kapcsolatban áll egymással, hiszen egymással jó részt párhuzamosan, egymásra kölcsönösen hatva alakultak ki a XX. század első felének olyan nagyhatású művészeti műhelyeiben, mint a de Stijl mozgalom, vagy a dessaui Bauhaus iskola.

Mint említettem a geometrikus absztrakt művészet elsősorban a kubizusból, annak is úgynevezett „szintetikus” – összegző korszakából merítkezik, mely stílusirányzat jellegzetes kifejezési eszköze volt a kollázs technikája, mely különböző anyagok felületi struktúrák, színek összeállításából – összeragasztásából (innen a név eredete, coller = ragasztani fr.) – alkot önálló képi világot.^{46, 47}

A kollázs technikája jól alkalmazható, mind a tervgrafikában, mind a látványtervi megjelenítésben.

A látványtervi kollázs egyik korai és szép példája L. Mies van der Rohe enteriőr rajza, ahol az érzékeny vonalrajzot összetett képpé egészítik ki a fotorealisztikus, ragasztott elemek.⁴⁸ Egyszerű technikával, az erősen absztraháló, elvont rajz és a pontos, részletes valóság ellenpontjából kialakuló, komoly esztétikai értékű alkotások hozhatók létre a kollázs segítségével.

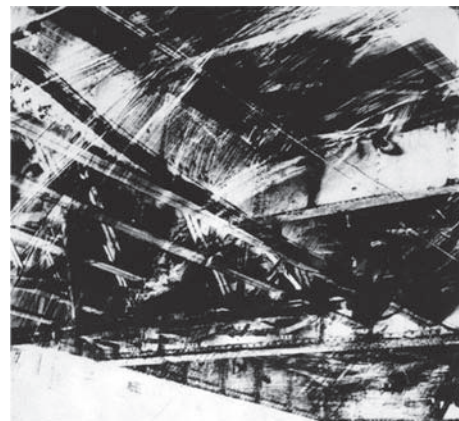
A kollázs, mint építészeti grafikai eljárás felhasználásának másik széles területe a tervgrafika.

Gyönyörű, anyagszerű kollázsok készíthetők fa, fém, esetleg üveg felhasználásával. Az ilyen, egymásra rétegzett felületekből álló kollázsok már a térbeli megjelenés, a háromdimenzió illúzióját is képesek kelteni: a relief esztétikumát, a technika könnyen érzékelhetővé teszi az egyes építészeti elemek térbeli elhelyezkedését, ezáltal a rajznál több és közérthetőbb információt képes átadni a tervezett épületről.

A kollázs további előnye, hogy gyorsan készíthető, elegáns felületi megjelenést eredményez, (melyek további grafikai megoldása lehetséges, de nem feltétlenül szükséges) így nagyszerűen alkalmazható tervpályázatok, építészeti kiállítások grafikájaként, továbbá az egyéni elképzelések, anyaghasználatok széles tárházát biztosítva kiváló eszköz a bevezetőben említett egyedi megjelenés kívánalmának beteljesítését.



42. Warhol, A.: Marilyn



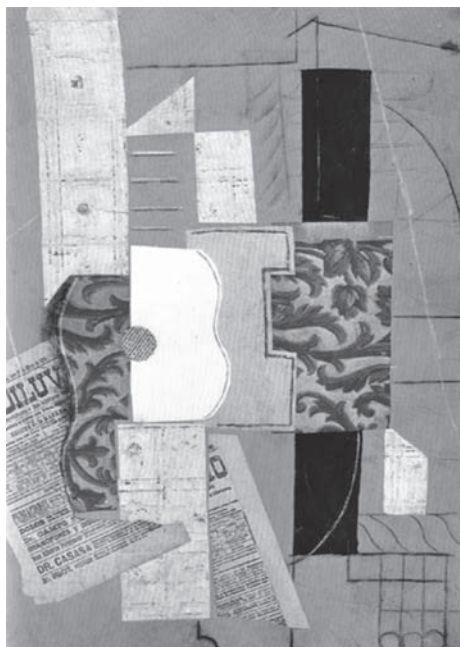
43. Gyémánt L.: Chicago Blues



44. Info épület, hallgatói rajz



45. Info épület, hallgatói rajz



46. Picasso, P.: Gitár

Példaként lássuk Michael Graves, a neves amerikai építész egy kollázsát ⁴⁹ és lássunk néhányat a tanszéken készült hallgatói munkákból, ^{50, 51} ahol a reprodukció síkszerűségén is áttűnik az eredeti művek háromdimenziós karaktere.

Nagyjából végigvettük tehát azokat az eljárásokat, rajz technikákat, melyekkel a képzőművészet története szolgál az építészeti grafika számára. Az eljárások önmagukban is nagyon egyedi, személyes grafikák létrehozására adnak lehetőséget és természetesen ötvözve őket egyes műveken a lehetőségek még tovább szélesednek és csak az alkotó – a rajzoló építész felkészültsége, grafikai érzékenysége és képzelőereje szab határt. A tanszékünkön igyekszünk minden segítséget és nem utolsósorban ösztönzést megadni a jövő építészeinek, hogy e technikákat elsajátítsák és kifejezési eszköz-

tárak alapelemeiként önálló grafikai értékű alkotások létrehozásában használják.

Ha netán az olvasóban hiányérzet merül fel, hogy e tanulmányban miért nem térek ki külön a komputergrafikára, ezt tudatosan teszem, a következők miatt:

A komputergrafikának két élesen elváló változatát különböztetem meg: a komputer generálta rajzot és a komputerrel segített grafikát. A komputer generálta rajz alatt olyan műveket értek, ahol a szükséges adatok bevétele után a számítógép, megfelelő programok alapján, elkészíti a tervdokumentációt. Az ily módon létrejövő akár hiperrealista pontosságú látvány, mely ugyan nagy segítséget jelent az épület laikusok számára közérthető bemutatásában, mégsem tekinthető művészi produktumnak, hiszen az alkotó személy közreműködése, a grafika „személyessége” – éppen, mint a művészi alkotás egyik fő kritériuma – igen korlátozott.

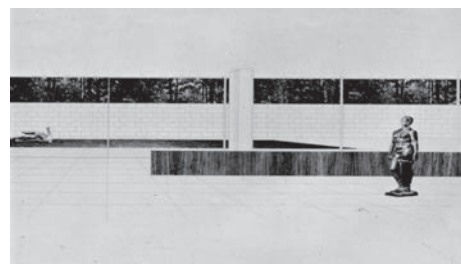
A komputerrel segített rajz – ahol a számítógép „csak” eszköz egy rajzeszköz az alkotó eszköztárában – ezzel ellentétben már komoly esztétikai értékű alkotásokat is eredményezhet. Ám az ily módon készült grafikák művészi eszköztára nagyban azonos a tanulmányban már ismertetett grafikai eljárásokkal, továbbá éppen a számítógép (és programjai) mint rajzeszköz – egyelőre még fennálló – meglehetősen technikai bonyolultsága komoly ilyen irányú előképzettséget igényel. A Rajzi Tanszéken természetesen magas szinten foglalkozunk a számítógép – mint kreatív rajzeszköz – felhasználásának oktatásával az e területre irányuló tantárgyak keretében.

E tanulmány elsősorban a képzőművészeti grafikai technikákról, azok kifejezőerejéről és építészeti grafikai felhasználhatóságáról kíván szólni, de a vége felé közeledve néhány gondolatot „az építészeti grafika – a grafika stílusa” témakörben is kifejtenék.

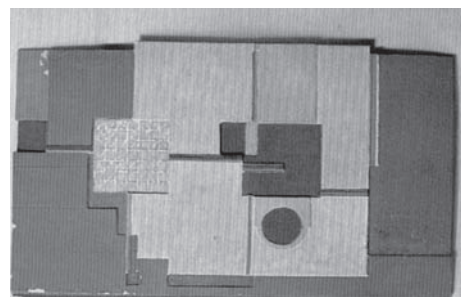
A képzőművészet ismerete nem csak a technika, de az egyéni előadásmód, illetve az építészeti koncepciót erősítő grafikai kifejezőmód kialakításában is segítséget nyújthat. A mai, egymás mellett élő építészeti stílusok világában szerencsés, ha a tervezett épületről készülő grafikai megjelenítés és az épület ihletettsége egymással összhangban van: az építészeti szándék és indíttatás már a rajzi kifejezés stádiumában is a megrendelő, illetve az értő közönség előtt nyilvánvalóvá válik.



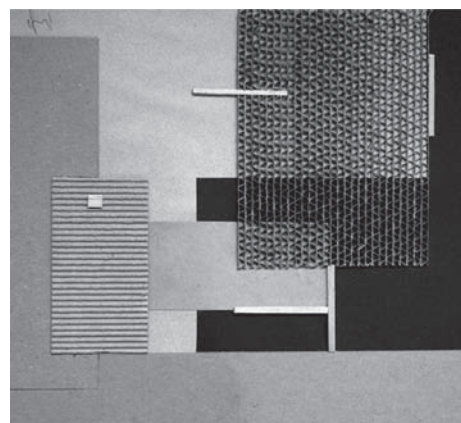
47. Tatlin, V.: Relief



48. Mies van der Rohe.: A 20. század múzeuma



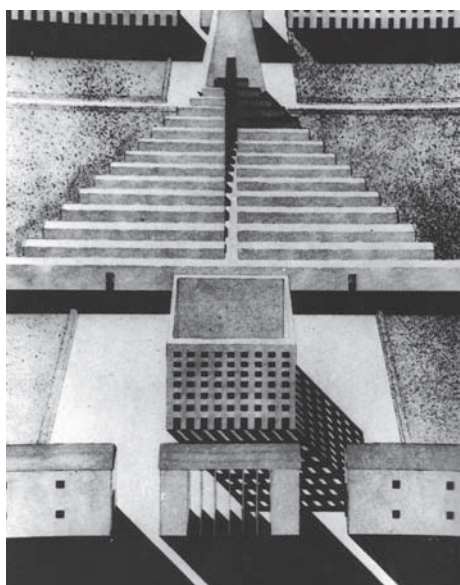
49. Graves, M.: Crooks House Project



50. Alaprajzi kollázs, hallgatói rajz (Tóth M.)



51. Alaprajzi kollázs, hallgatói rajz (P. Alasztics)



52. Rossi, A.: A Modenai Temető perspektív képe



53. de Chirico, G.: Place d'Italie

Ebben nagy segítséget nyújthat a stíluskorszakokra egyértelműen utaló építészeti grafika.

De ha a megfelelés nem is lesz ilyen egyértelmű, a képzőművészettől kölcsönvett stiliztika mindig növelő tényezője lehet az építészeti grafika esztétikai tartalmának. Néhány példán keresztül megpróbálom megmutatni, mire is gondolok:

A szikár, puritán vonalrajz tökéletes kifejezője egy neo-modern építészeti világ tiszta egyszerűségének.

Nézzük meg, ahogy Aldo Rossi, Modenai temetőpályázatához készített távlati képén miképp használja a chircói képi világot, vállalva a közös hangulati és eszmei tartalmat; a szürrealis építészeti kompozíció és a festő által évtizedekkel azelőtt megálmódott, sejtelmes, újklasszikus világ eszmei egységét.^{52, 53}

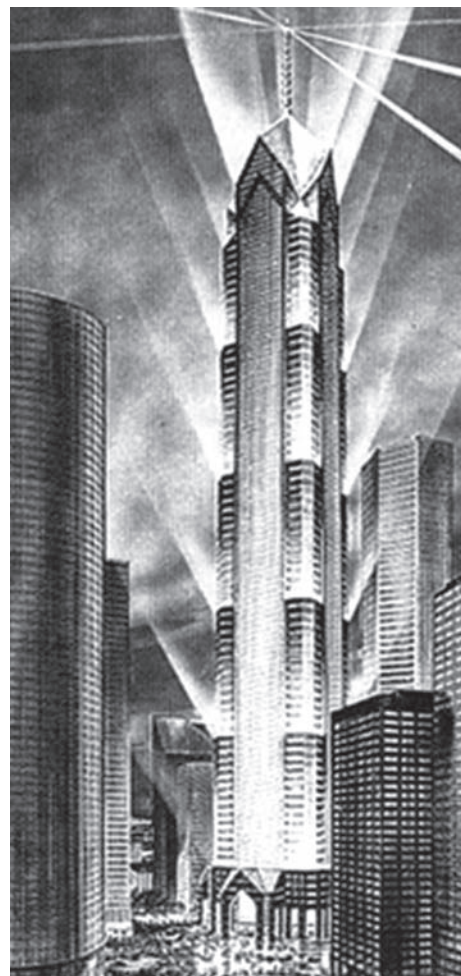
Helmuth Jahn, houstoni banképületéhez készített távlati rajzán is pontosan érezni az art-deco művészet urbánus esztétikumának, a „nagyvárosi lét” gondolatának G. O’Keeffe 1927-es Radiator Building c. művén tökéletesen kifejeződő vizuális hatását.^{54, 55}

E néhány példa talán elég volt érzékeltetni, miként adhatnak segítséget a képzőművészet egyes korszakai, jeles alkotói az építészeti grafika képi világának kialakításához, ám e téma részletes kifejtése egy későbbi tanulmány tervezett témája.

Az első lépés azonban az egyedi/egyéni építészeti grafikai stílus kialakításához az alapvető technikák elsajátítása, a megfelelő alapozás, melyre építve megszülethet a tervező építőművész habitusának és építészeti stílusának megfelelő-, név- és védjegyként jellemző egyedi és művészi kvalitású rajzi stílusa.

*A kortárs magyar építészeti grafika kutatása éppen a szerző PhD kutatásainak szakterülete.

A bemutatott hallgatói rajzok a szerző „Széprajz” és az „Építészeti ábrázolás” kurzusain készültek.



54. Jahn, H.: SW Bank, Houston



55. O’Keeffe, G.: Radiator Building

Irodalomjegyzék

READ Herbert: A modern festészet
Corvina, 1965.

von TAILLANDIER Yvon: Claude Monet
Südwert Verlag

FRAMPTON Kenneth: Modern Architecture
Thames and Hudson, 1992.

WARNCKE Carsten-Peter: De Stijl
Taschen, 1990.

HONNEF Klaus: Kunst der Gegenwart Taschen, 1990.

Drawings of Architectural Interiors
edited by John Pile, Watson-Guptill Publications, 1967.

O'KEEFE Georgia
Könemann Verlags, 1977.

JENCKS Charles: Architecture today
Academy Editions, 1993.

MEZEI Ottó: Nemes Lampérth József
Corvina, 1984.

GRAVES Michael
Academy Editions, 1979.

WALTHER Ingo F.: Pablo Picasso
Benedikt Taschen, 1992.

GYÉMÁNT László: Chicago Blues
Budapest Galéria

HONNEF Klaus: Andy Warhol
Benedikt Taschen

LÁNCZ Sándor: Egry József
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1980.

von SELZ Jean: Turner
Südwert Verlag, 1975.

SHORT Robert: Paul Klee, Thames and Hudson, 1979.

BONTA János: Ludwig Mies van der Rohe
Akadémiai Kiadó, 1978.

MÜNNICH Ferenc - KÖRNER Éva: Uitz
Corvina Kiadó, 1967.

COLE Alison: A szín
Park Kiadó

Vajda Lajos emlékkönyv
Magvető Könyvkiadó, 1972.

NÉMETH Lajos: Kondor Béla
Corvina, 1976.

Encyclopédia du Bauhaus
Edition Aimery Somogy, Paris, 1985.

Kós Károly emlékezete, szerkesztette Sas Péter
Pest Megyei Művelődési Központ és Könyvtár, 1984.

SZALAI Zoltán: A kockától az aktig
Corvina, 1974.

POGÁNY Maurice: Dream of an Architect
F.E. Huebsch, 1926.

GOETHE: Színtan
Corvina, 1983.

KUNBINSZKY Mihály: Györgyi Dénes
Akadémiai Kiadó, 1971.

BALOGH István: Az építészeti forma
Tankönyvkiadó, 1982.

Tari Gábor

Geometrical qualities in the harmony of colors

The color system "Immcolor"

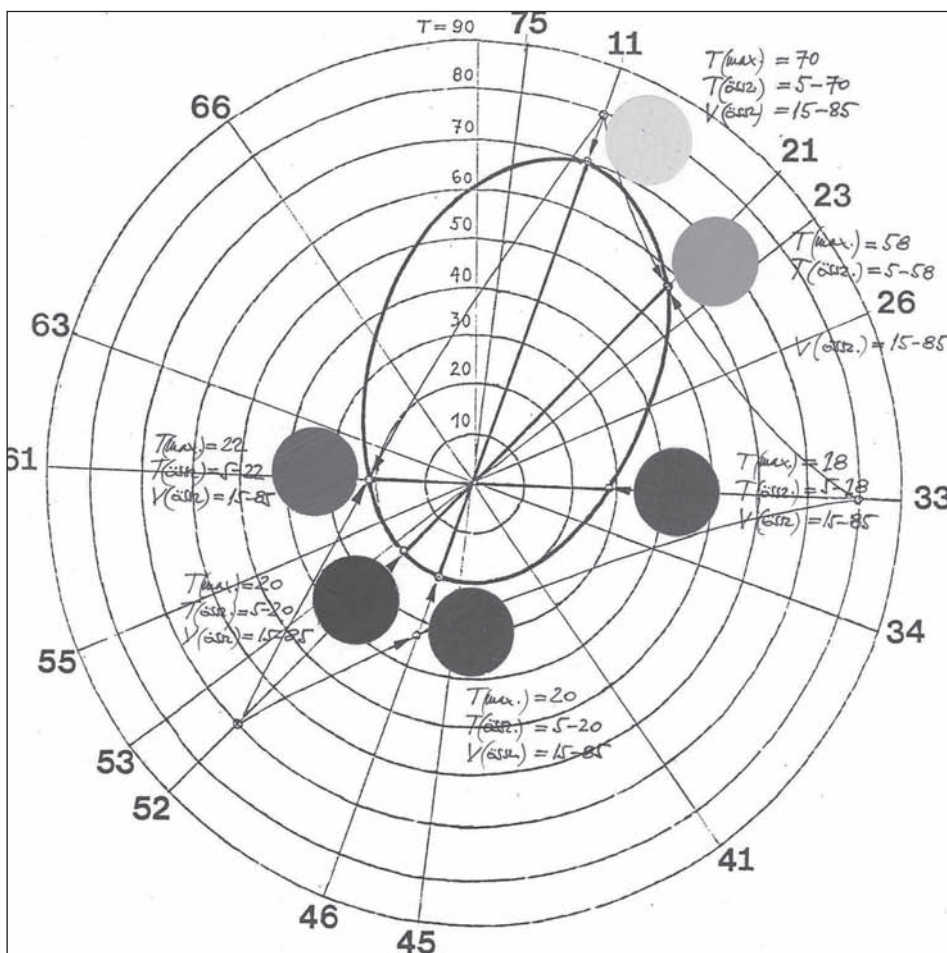
Appearance of the problem

You can read below the ideas of a colorist, lecturer at the university, teaching at the Institute of Drawing of the Building Engineering Faculty, about results gained in the research of questions in the theory of color harmony being arisen during his creative activity as a painter and during the training of architects.

Some 20 years passed since - at the College - I quit my studies to paint according to sight and when I started to struggle with my own image idol, there arose the question, with what colors would I paint when I cannot rely on the information gained from the scene? Colors have been liberated long ago from the detention of representation during the history of art, so I also did not intend to be satisfied with the descriptive use of colors. Strenuous years came after, as I painted stereoscopic forms without model /my themes were rather surrealistic, they could not be posed/. I was tempted by expressionism, the vehement use of colors like Fauve's and Matisse, on the other hand I also needed the type of atmospherics offered by monochromy, by the fine transitions of moderate colors offered by expressing the depth of space.

I heard several times the opinion, that strong colors are rather applicable to planar ornamentals, meanwhile transitions of tone and saturation are more favorable to express spatiality, plasticity, and these two methods cannot be combined. I could not put up with it!

As in the last century the painters „went out into free space” from the nearly constant illumination of the studio, they had to sense such phenomena, that led more and more to own color harmony of the picture, abandoning step by step the world of colors describing reality. Such phenomena are e.g. a reflection from a strong color surface, or a shadow being colorfully brightened, or the staining percolation of light through certain umbrella-like medium, e.g. on the leaves of blossoming trees. But it is enough only to think on the worm radiation of the sunset and on the stepwise cooling towards the blue effect of air perspective. Or it is enough to observe how certain peculiar mediums, (that kept being favored topics of the painters) e.g. brilliant water surfaces, clouds, foliage



1./ 6-member immanent color harmony system ellipse built on cadmium yellow lemon

of trees, disintegrate the uniform surface into more color components. It is interesting, that these phenomena of nature themselves generated the liberation of colors from reproduction.

Nature even helps the painter to establish his own „supernatural” world of colors, however, only if he can get off from the swarming of the material-natural colors of forms, observing rather the influences that can be suffered by a color in the Nature.

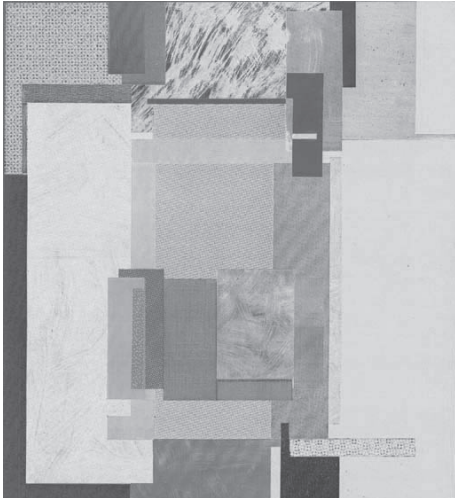
To discover these phenomena again, I had to become acquainted also to the abstract rules of colors and the scientific theories analyzing the psychical and biological effects on humans, that was offered to me by COLOR DYNAMICS.

I think it is important to note that a painter must not give up the momentary or characteristic suggestivity being in the personally translated character of the colors of the picture, although this problem is almost

fully abandoned by the newly returning conceptual and photo-naturalistic painting trends. To my opinion we must fight for the personally translated characteristics of the language of the painter, it does not come out automatically, and color is an important part of it ...

A painter can be recognized, of course metaphorically, that he does always „such a kind of something” just as I can recognize my lame neighbor from the end of the street. But it is also possible, that he had established a visual language of his own – of course this is valid in transposition of reality, or in the modeled characteristic of the abstract forms ...

For me it is not a visual language if someone repeats a topic up to boredom, the same stands if he schematically simplifies reality as well, although rather few people recognize the difference between highly reduced transpositions and impersonal stupid topics.



Color harmony composition/ lecturer's specimen page, built on cadmium yellow lemon

My connection to the scientific approach of colors

I was appointed in 1989 to the Institute of Drawing and Forms Mastery Department of the Budapest Technical University, where Dr. Nemcsics Antal has been engaged since long years with the systematization of colors, with the research of relations between color and humans, between color and built up environment. With the title of Color Dynamics a two-semester topic helps the tuition of architect undergraduates. As already at the time I joined the Institute I showed up interest to deliberate utilization of colors in my colorist work as well, since the very beginning I participated in the teaching of this topic. After professor Nemcsics retired I became the representative of the topic at the Faculty, and the directing person of the postgraduate topic Color Dynamics over 4 semesters. Several students that had attended the Academy of Fine Arts appointed themselves since this time. I think it is necessary to mention that the precondition to order colors into harmony /that is the main topic of my paper as well/ is the definition of relations between and accurate description of colors, that has been solved successfully by the Coloroid Color System developed in the University.

Archetypes in the research of color harmony

Several theories have been developed about the harmony of colors. Goethe (1810) mentioned already characteristic, less charac-

teristic and characterless color pairs. Itten (1961) defines certain ratios for a mutually balancing degree of cool-warm complementary pairs. The explanation of the various quantities lays in the uneven maximum saturation of colors ...

Chevreul (1871) elaborated the theoretical background of Divisionism, that means, that broken colors can be produced by raster-like decomposition of intensive opposing color pairs as well. About the color seen as the psychological inducement of composition rules the conclusions of Klee (1961) and Albers (1963) are considerable. The Institute of Drawing is in possession of a Joseph Albers type folder, its pages demonstrate the interference of colors up to the misleading, each other modifying phenomena. It is a pleasure to the audience that certain colors can e.g. appear significantly different in certain different environment and different colors can be made similar inside certain limitations.

In course of the lectures of dr. Nemcsics Antal I became well acquainted with the rather manifold mapped system of conditions of color harmony and I would like to define my own research direction in reference to that as well.

According to the opinion of Nemcsics the color harmony experience, briefly summing up, contains three main active components:

Psychological (color and humans)

Functional (color and object, resp. environment)

Esthetical (color and color)

Whether we feel e.g. one certain color in a certain space to be architecturally harmonic or not, can be influenced from psychological aspect, by what emotional association is joined dominantly to the used color, and whether the function of the building (e.g. school, church, or amusement place) is in harmony with it. From functional aspects it is possible, that a color inside the building has a different role as a wall, a pass-way, a ceiling, furniture, or do we observe the painted object if it is important to be observed. The esthetic aspect means mostly, if the color is in harmony with the other colors of the composition. The color preference is also an important question, which colors we do like and what we don't, although it is possible, that in case of proper expression of the content it is all right on its place even if it does

not belong to our most favored colors.

In the case of a picture all of the above three main approaches are true. For sake of certain emotional influence we can establish one fully supernatural, reigning color tone with one or more dominant colors. This is definiteness. We may say also: this is the psychologic-associative condition. But besides, the objects are to be put into the space, with light-shadow effects, and additionally we need the colors as well, although not as determinants, but to accompany items. The biggest problems of the painters may be in this region. This the very esthetic condition, of which I will speak in details later. In case of a painting it can also be important, that the colors would be light-proof, would not fade and would not peel off. At a mural composition, e.g. a problem may be the possibility of cleaning as well, in case it is placed in an outdoor place.

For me thus the system of esthetic conditions have posed the unsolved question. Nemcsics explains, that the scale-like luminance and saturation is rather important. The geometric characteristics appear here as color planes laid onto certain straight lines being at equal distance, or on equally distributed color planes. Several times even the monochrome painters do not know this and do not utilize color consciously in this sense. The effects of shadow and light respectively the increase of brilliance has also a saturation logic and scale-likeness. But the big problem comes after monochromy, if I wish to have polichrome tonality. How many different colors would I use still (beyond the dominant weighting, that is the emotional determination) and with what saturation degrees?

In my experiences in pedagogy the difficulties come here. Several people solve monochrome compositions well. However, less can manipulate more colors. And in teaching we cannot build exclusively on born congenial talents.

Generally of the color hues (that is the yellow, orange, red, purple, blue, green) besides the monochrome the diadic, triadic, quadratic and polychrome harmonies as main harmony types are mentioned. According to my visual pedagogic, respectively professional view, however, a color set can be rather dissonant and incoherent, although it is adjusted only to the above particular

limitations. For instance two, equally fully saturated interrelated colors can be totally independent of each other, with dissonant sounding, lacking of graded meaning, and more equally unsaturated colors can also be disturbing meaningless, expressionless.

Up to now I did not find any definite reference, that between the number of color sets and their bright, vivid, respectively mellow variations /that is the saturation/ any type of regularity exists. As a type of geometric regularity the saturation, resp. luminance scales materialize the harmony impression of sight, as according to certain distinguishing possibility, at compositions of bigger number of colors there is a need for all of the raster points of the monochrome color plane being at equal „distances“ from each other. But some geometric regularity must exist in connection with the various color shades as well! In course of my experiences, geometry and the research work of the creative artist (the contributor) resting on multiyear painter instincts, showed astonishing interconnections.

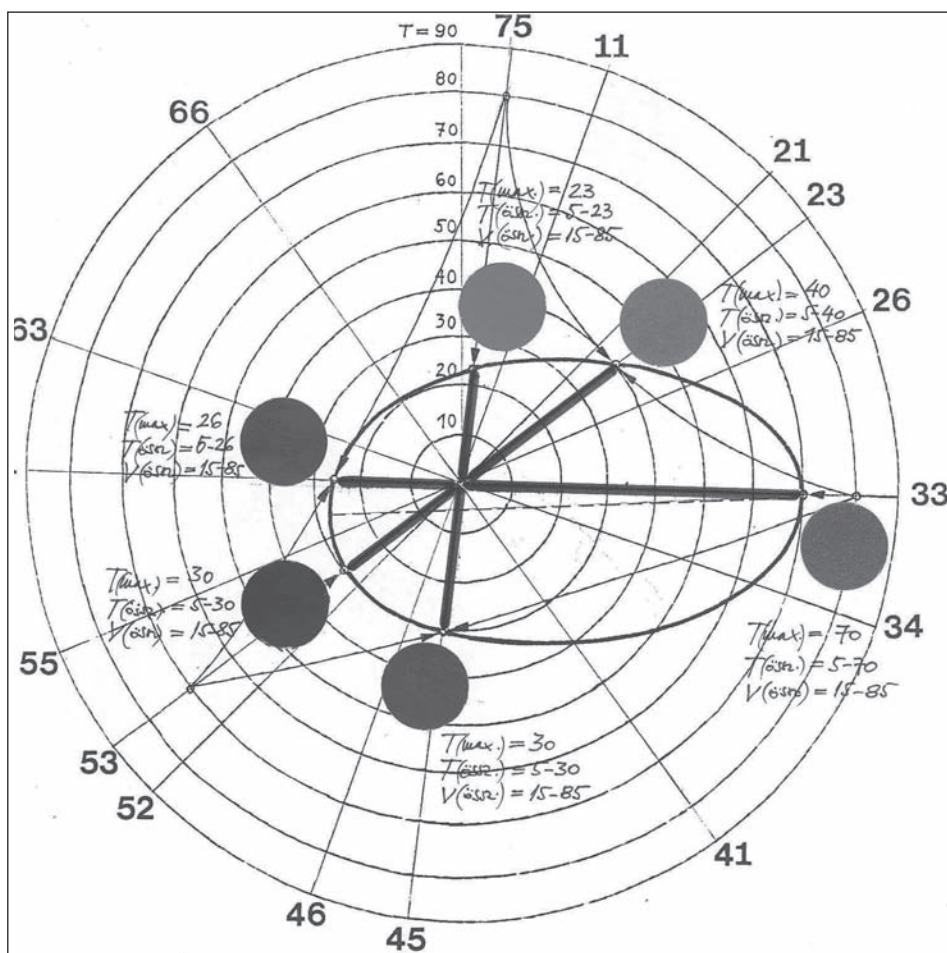
The slowly outlining building logic of the color system can be named „Immanently coupled hexamerous color harmony initiated from one color hue advancing to cool-warm respectively complementary directions, „IM-MCOLOR“, that can be built up onto any saturated or not sufficiently saturated color.

In the following the procedure of system elaboration will be introduced..

Phenomena founding the development of and proving the color harmony system „Immcolor“

1. Nature

I came to the conclusion that we must not fetch from Nature in connection with color harmony so that we stare at the unlimited wealth of colors. Although certain color constellations of elements of Nature can seize us, I feel to be a more effective weapon in the hands of the painter that for sake of expression and the internal color system of the picture, real colors can be transposed. This was one of the most influenced innovative change of the Avant-garde. The phenomena of Nature can be very important for us even beyond the perception of unlimited wealth of colors. I think mostly of the sensing of the space and of the various light and shadow



2./ 6-member immanent color harmony system ellipse built on cadmium red dark

effects. I came rather to the conclusion, it should be examined, what happens with one color in Nature?

In case the illumination increases, then the color will be more lighter, its saturation decreases and still we do not feel it more mellow, rather it becomes more sparkling

If the illumination or the angle of incidence decreases, shadow grades are sensed, when the color mellows, it becomes more non-saturated.

In darker environment in less light the illuminated colors of the form are more broken.

The color surface gets a colored illumination, that can be reflected from a strong color surface reflex, but the most often effect is the golden light of the setting or rising Sun.

In this case the radiating light is mingled with own color of the surface.

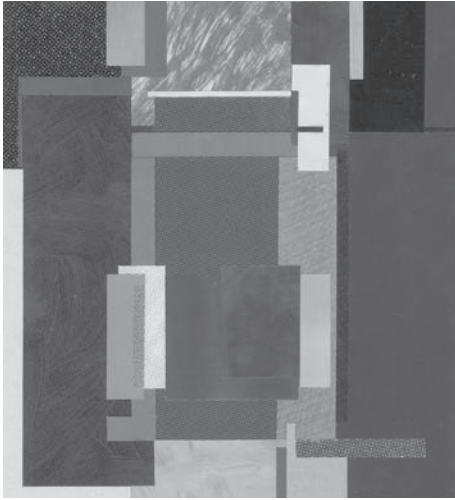
The color is seen through the color media. The most typical is the air perspective effect, as the forms in the rate of the distance con-

tain more dark and the bluish color effect increases. Similar is sensed at underwater expositions, where the color of the water and the color of the form are mixed at the rate of distance, thickness of water mass. A similar phenomenon is the reflected image reflected from the color surface. In this case the colors of the object and of the reflecting surface are mingled, the contour of the circumference becomes more undefined, more dimming.

Under certain conditions we can observe that the color surface fully changes

transitionally (e.g. the sky after sunset), or optically distributed into more color components (e.g. the light radiating through the foliage of trees, the glittering water surface, or any bigger form made up of any number of minor elements)

The most characteristic colored light effect occurring the most time when the Sun warms the color and on the other side the clear blue sky gives a cool reflection, maybe



Color harmony composition/ lecturer's specimen page, built on cadmium red

the cooling effect of the air perspective prevails. Such phenomenon can be observed in high mountains when at the evening the low moving sun makes the green of the hill-top into orange, however, further down, in the shadow of another mountain, the same green becomes already bluish. At a nearby bush the original green is seen.

Similar to this, a frequent topic of painters is when from the early evening landscape bluish light trickles in through the window, while in the room the glare of the fire or the lamp gleams.

My opinion is that these color relations of Nature have been permeated into us so much during our lives, that this abstract color harmony determines our color harmony judgement as well.

Determination in color perception of humans

An interesting phenomenon is, that there is a mechanism to compensate the contrasts in the biology of our seeing, just as we saw the dominance of cool-warm reflections in Nature.

This is called adaptation.

If we stay long in a room illuminated with red color, then the natural light appears bluish green, and the red appears the complementary of red. The behavior of a black object is similar in red light. If we look into the Sun, we sense violet circles later. In case of pigments, if we put e.g. orange next to gray, this gray will have the impression of bluish, if blue, then orange. This is the phenomenon of complementary contrast.

Thus the human eye endeavors to contrasts and tries to balance them.

Determination in the behavior of color pigments

It is a well known phenomenon by everybody, that lemon yellow, carmine red and manganese blue constitute the set of three colors that cannot be mixed in its total saturation from anything, but of them all other limiting colors, the color cycle can be mixed in almost total intensity. If I turn this triple into certain positions, I can get all other hues as mix, although with less saturation.

If we wish to let the students mix over a short time a nice color harmony, the good formula is, that they get only three tubes of paints and in this case the mixes will not „become dirty“. They have to put only the maximum saturation of the three colors into a hierarchy and almost all shades can be built in.

My another rather interesting experience is that I mentioned already in connection with Diversionism, that a broken color can be established by decomposition into two complementary or related colors, and this „granulated“ surface gives rather fascinating effect near to homogenous spots, in the form of textures. When observed from a bigger distance, it melts into the original color. By cutting giant posters such raster surfaces can be produced. The monochromic elements of a certain composition can be multiplied by using not only fully homogenous colors, of which there is almost no efficient difference in numerosity.

These natural, biological and chemical pigmental phenomena helped me to create my color harmony system.

The Immcolor

The main point of Immcolor is, that a full color tonality - built up on all six basic colors - can be tuned for each clear color of the color cycle so, that the other five coloration, showing up the most possible interrelation to each other, the main and the ancillary coloration, are in intermixed connection.

All of the six generated coloration, - cool and warm as they are separated - are of modified maximum saturation, and the most saturated of the border color cycles is the initial color separated randomly.

Each of all harmony systems has at the same time both monochrome and poly-

chrome characters as well. The six coloration can be established only always of three coloration defined one after the other. More clear color members can explode the atmospheric unity, as the system can be perceived as the determined strength mixture of three colors arriving from three different directions, however, so, that one painted surface gets cool and warm reflexes on the basis of the example of nature described above and the shadow effects happen always with complementary refraction.

The cool-side reflecting color is the complementary of the warmer reflected tone, and the warm-side reflecting color belongs always to the cool reflected color version. The complementary of the initial color is a mixture of cool and warm reflecting ones.

This system can be established by step-wise edition, shown by the figure below:

Figure: Construction of harmony ellipse

Let us take for instance one originating yellow (S) color, this will be the most saturated coloration. Now define at an approximately 140° direction a blue (K) /here is some freedom to chose for the determination of the blues / of which, with the help of a proper red (P) the complementary of the yellow can be mixed, this is the purple (L), with moderately low saturation, plus the cool reflection of the yellow with mediocre saturation. This will be the green (Z), that is to be mixed so, that it would be placed on the color cycle just opposite to the (P). Finally, from the clear red and the basic yellow an orange can be mixed out, and this is to be in complementary relation with the blue defined above. If we started with any secondary color, e.g. orange, it is rather important to define the cool respectively warm modifying color so, that all generated coloration would remain characteristically different, thus no confusion would occur with them. Note, that the colors get to the same distance to each other on the generated ellipse (!!!) and to the point representing the black-and-white axis.

When, with the help of a very good technical quality Swedish color atlas, the NCS (Natural Color System) I instinctively tried to determine, what saturation has to be put, beyond the initial yellow to the five coloration mixed with two clear color components, a relatively graded hierarchy has been generated separately for the saturation of both

cool and warm hemispheres. And when I placed the intuitively set values on the scaled coloration plane, I got a normal ellipse! This means, that as the luminosity and saturation both have linear harmony characteristics that can be described by geometry in the plane, the same is valid for the coloration as well, the harmony experience of coloration-saturation relationship is realized for us in an affinity relation of the full clear color cycle, in an ellipse.

Of course, this ellipse can be smaller as well in the color space, when the origination is not done from the fully clear color, but the coloration points laying on it, will have the same saturation differences through editing. I recognized, however, that in the yellowish green, the yellow, the orange and the red full pigmental coloration $T = 85$ it is rather difficult to arrange them into harmony. I found that these almost luminous colors in my system reflected by color lights, represent the light source itself, thus the illuminated elements seem mellower than this. Generally the light source is not part of the composition. No such strong saturation exists from purple, blue, green colors, thus these do not make the impression of strange, even with clear colors "from the tube" on the picture as well. It is important to note, that the most saturated initial colors match rather as background form than as form into their places, because they rather recall the radiating light as the setting sun makes the firmament red.

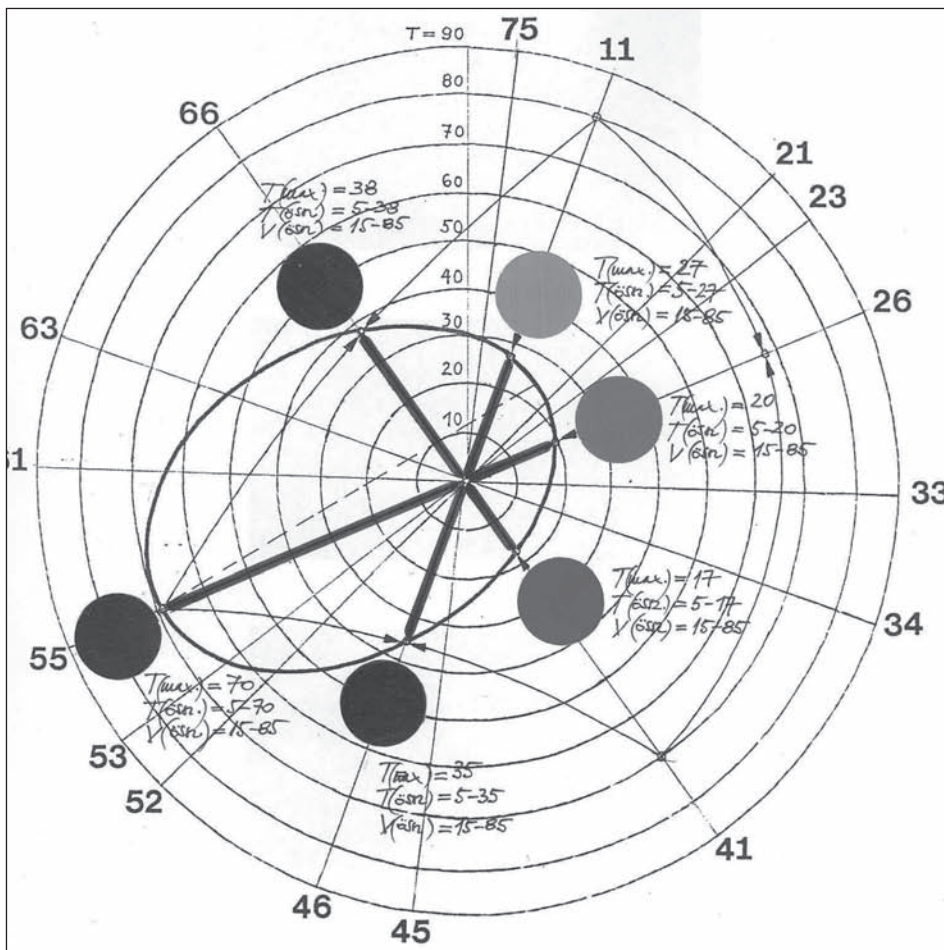
You can detect, that the complementary, respectively monochrome harmonies are after all those protracted fully into a line, respectively protracted and shortened distortions of the six members elliptic system. The triadic and quadratic harmonies are placed also on the ellipse, but they leave some utilizable harmony situations empty.

Further I demonstrate the harmony ellipses built up on the three main colors /yellow, red, blue/, and the constructivist style artistic view compositions built up on these initial colors made by the author.

Summary

So, if I intend to briefly summarize in some thesis the characteristics of color harmony discovered (perceived) by me, I can declare:

1. Among more colorations, the strongest organizing element of color compositions is the mutually mixed characteristics.



2./ 6-member immanent color harmony system ellipse built on French blue

2. Harmonizing colors are placed on the color cycle on an elliptical orbit at a proportionally changing distance to each other and to the neutral point (the axis).

Color and texture

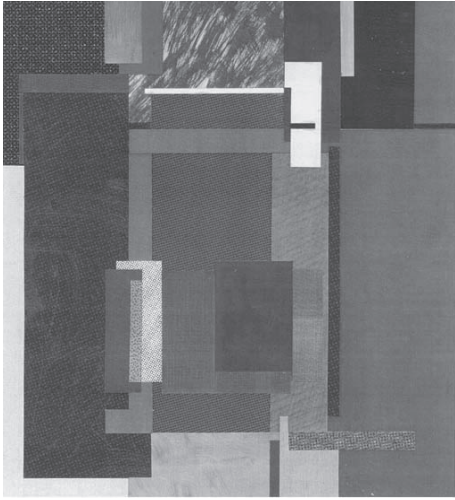
The textural representation of colors still have to be mentioned: with what means, in what consistency and with homogenous or optically mixed surface do I work? My perception is, that homogenous surfaces emphasize more those that are indented by any painting means and vice versa. Surfaces that are homogenous to the human eye appear exclusively stiff, dead, in the vicinity of near identical denseness, but those that are diversely indented seem oppressively disorderly, chaotic.

My experience is, that we can define an - articulation quality (blowing, rolling, depiction, hatching, etc.)
- articulation size (how big is my tool?)
- articulation density

We feel pleasant if of these the articulation quality is relatively constant, but the size and the density change at the borders of the two forms. The homogenous surface can be taken for one infinitely tiny and density articulation (e.g. the tissue of the canvas), but the changing of the glazing (light-dark) and of the coating paint as well gives also a rather fine contrast. You must know if the colors of various saturation have the role of illuminated surface color or shadow color on the picture.

Among the color pairs representing the complementary or highly different saturation light-shadow contrast, one initial color has, immanently, to recognize its related element of bigger brightness or even of more shadow versions so, that the homogenous and the optically mixed versions would be linked to each other as a chain.

The initial colors (of which I generated various harmony ellipses) can be thought of moderate illuminated surface colors,



Color harmony composition/ lecturer's specimen page, built on French blue

and 3-4 pcs of them can be established per coloration so, that their further illuminated and shaded versions would fill up the color plane with equal density. The shadow color versions may be tied over to the complementary color plane as well, in this case this is named reflected shadow.

The same shadow color function cannot belong to different light color environments. (Apple never has the same shadow color, as the lemon, this would lead to schematizing.)

The figure below illustrates this light-shadow triple interconnecting system, as a complementary color plane pair is filled up with approximately proportional density. The shadow-mediocre light-bright color roles are linked together into chains of 3, or even 4, 5 members chains, that in the meantime they are intermingled and make homogenous and optically mixed versions, they are originated from each other. This is the „IMMANENT” characteristics.

Who is the beneficiary of such personal color harmony system?

Independently that these are planar works, this type of color handling formulates, strictly speaking, the color harmony rules of spatiality. Therefore it contains elements of general validity as well. For a painter, who uses an organic form of expression, this can be useful. Although in constructivism painters often and by choice show up modeled or even aggressive compositions embracing the full clear color cycle (see e.g. at Lohse and most-

ly at contemporary artists of the Northern countries), I see however the further living of this tendency instead of the unanimity similar to the „traffic signals” rather in turning to structures of fine, modeled light-shadow spatiality of Nature.

Many coloration in full saturation neglect the associative contents as well, in addition to it, all works of the artist will be almost identical.

In my system shadow colors include the illuminated surface color, homogenously or optically mixed, and the illuminated surface color can get other reflections at other points of the space. This multidirectional immanence, the intermingling of the colors, richly articulates the space and establishes the stepwise component of harmony in the coloration as well. But it is capable of strong contrasts as well, as during my experiments, over long years, I sensed also such interesting color connections, that had not been established without consciousness. E.g. yellowish green and red make orange, resp. yellow, from red and green blue can be mixed, or from purple and orange red, etc.

Thus, to my opinion, this harmony system is useful not only to its creator, but to all such painters, designers, or architect students as well, that strives to bring colors into interconnection. See, this is here the „blood relation” connection, the strongest relationship, the derivation from each other. It is worth of another paper to recognize the principles described here in the works of recognized artists. People for whom establishing of a personal visual language of space and form is important, will hopefully utilize this system, that is proven by the attached harmony drawings as well. To whom only the conceptual character of art is important and visuality is a dry “instructions for use” or descriptive drawing of the idea, will not of course be able to use these principles. I think now again on the excessive movement of the contemporary fine arts into theoretical direction ...

In the program of our Department the color appears in all years, I try to help the designing, descriptive works of my students according to the above principles since years, that is verified by several successful exhibitions. I think first of all on the exhibitions of the Department in the assembly hall of the BMGE and in the Kós Károly house in

Miskolc city this year, that attracted lots of visitors to our Department.

Attached you can see the harmony ellipses built on various colors and the compositions belonging to them plus the figures attached to the article.

Üveges Gábor

Mimézis és absztrakció

A képzőművészet paradigmaticus formálási elvei és tradíciói az építészképzésben

A mimézis

A teremtett világ ábrázolása

A festészet és a szobrászat a barlangrajzoktól kezdve több ezer éven keresztül mindig ábrázoló jellegű volt, de a mimézis egész kultúránkat meghatározó, modellértékű megnyilvánulásainak, leginkább mégiscsak a klasszikus görög és a reneszánsz művészet remekműveit tekintjük, amelyek az európai kulturális tradíció meghatározó, paradigmaticus alapműveiként máig ható érvénnyel bírnak. A mimetikus leképezés az az alkotói módszer, amely ábrázolni kívánja a látható világot, a mimetikus elv a képi vagy plasztikai mű létrehozásának azt az elvét jelenti, amely a látható valóságot pontosabban, vagy átfirtabban, de felismerhető módon jeleníti meg és lényegében a teremtett világot ábrázolva mintegy megkettőzi azt.

A látható valóság leképezése, a látvány művészi ábrázolása óriási kihívást jelentett az emberi szellem számára, egyrészt, mint lehetőség az optikailag érzékelhető világkép hihetetlen érzékiségének, az egész teremtett világ formai és színbeli gazdagságának a lehető legközvetlenebb megragadására, másrészt a megismerésre és a múlt idő megállítására, emberek arcának, városok képének, jelentős eseményeknek a rögzítésre, a mindenkor jelen pillanatának a kimerevítésére. A mimetikus mű vonzerejének egyik titka talán éppen abban van, hogy megállítja és kimerevíti a mindenkor jelen eltűnő pillanatát, rögzíti a halandó emberek és a változó világ képét, a képen vagy szobron mintegy megállítja az időt.

A mimetikus művek a vizuális nyelv folyamatos jelenidejében léteznek, az idők végezetéig. Hiszen Múron Diszkoszvetőjének a kezéből 2000 éve nem repült el a diszkosz, a Kolozsváry testvérek szobrán Szent György több mint 600 éve folyamatosan öldöklő a sárkányt, és Raffaeló képén Pietro Bembo a kor híres költője ma is olyan fiatal, mint 500 évvel ezelőtt volt. A mimézis talán nem más a művészek kezében, mint az elmúlás elleni harc egyik eszköze.

Harmadrészt, a klasszikus korszakokban élt az a meggyőződés és hit, hogy a látható világnak minden tárgya, minden eleme jelent valamit a természet feletti világban, azaz a természet világa titkos jelentéssel teli és a természet titkos jelei úgy állnak előttünk, mint hieroglifák, amelyek megfej-

tésre váró jelentéseikkel a szellemi világra mutatnak¹. Ez a meggyőződés a klasszikus korszakok számára azt jelentette, hogy a világ látható képe nem pusztán felszín, látzat és káprázat, hanem a látható világ minden darabja „áttetsző” amin keresztül a szakrális nyilatkozik meg. Ennek megfelelően a mimetikus mű az érzékeken túli világnak az érzékelhetőt keresztül megközelítését jelentette, illetve az evilági szépségben visszatükröződő isteni szépség megpillantásának és egy érzékeken túli igazság felismerésének a lehetőségét ígérte. A mimetikus mű minden csábító látványossága, testek, tárgyak és a természet szépségeit lenyűgöző érzékiséggel megmutató élményszerűségének ellenére, vagy inkább azzal együtt, legmagasabb rendű megnyilvánulásaiban elsősorban a hierophania megjelenítése volt, azaz a szent látható világon keresztüli megnyilatkozásának képi ábrázolása vagy térbe fogalmazása.

Az absztrakció

Egy új világ teremtése

Az az elgondolás, hogy a képnek nem kell a látható világot ábrázolnia, hanem elvonatkoztathat a természeti látványtól, azaz absztrakt lehet és ennek ellenére mégis kifejező maradhat, ez az elgondolás a modern művészet egyik nagy paradigmaváltását idézte elő és az orosz Vaszilij Kandinszkij mellett a cseh Frantisek Kupka nevéhez fűződik. A nem ábrázoló jellegű kép vagy szobor ideája a képzőművészet hosszú szabadságharcának végső győzelmét jelentette, amikor is e művészeti ág végleg kiküzdötte teljes autonómiáját. Miután már korábban felszabadította magát az Eszme, a Morál és a Szépség fennhatósága alól az absztrakció megjelenésével nem volt utánzója már a látható Valóságnak² sem. Előzményként ehhez hozzátartozik, hogy a vizuális gondolkodásra, a vizuális nyelvre és az önelvű vizualitásra vonatkozó Fiedler által megfogalmazott felismerések nyomán korszakos jelentőségű volt, amikor a képzőművészet végképp kilépett a verbális nyelven elmondott történetek képi illusztrátorának szerepköréből, azaz ettől fogva a vizuális nyelvet a verbális nyelvhez, és a zenei nyelvhez hasonlóan, önálló kommunikációs eszközként tételezte és ennek megfelelően tudatosan, öntörvényű módon

használta. Ezek után az absztrakt festészet öntörvényű vizuális nyelven, színekkel, vonalakkal, foltokkal szavakra le nem fordíthatóan kommunikálva, a zenéhez és az építészethez hasonlóan úgy tudott kifejező lenni, hogy nem ábrázolt semmit sem. Ezt a Kandinszkij és Kupka által megteremtett művészetet, a későbbiekben nevezik absztraktnak, non figuratívnak és konkrétan egyaránt. Az absztrakt és konkrét, pontosan egymás ellentétét jelentik úgy, hogy a két ellenkező értelmű terminusnak ugyanarra a művészeti tendenciára való vonatkoztatása éles fénybe állítja e par excellence modern művészeti törekvés két alapvető jellegzetességét, ami lényegében ugyanannak a karakterisztikumnak két egymással ellentétes aspektusból való megnevezése.

Az absztrakció elvonatkozást jelent. Ennek megfelelően, az absztrakt elnevezés annak az alapvető jelentőségét hangsúlyozza, hogy ez a fajta művészet elvonatkoztat a látványtól, a látható világot nem ábrázolja többé és ezzel, az ábrázoló jellegű művészettel szemben határozza meg magát, az új művészetet. Az absztrakt elnevezésben csak implicit van jelen, hogy a mű a saját építőelemeiből belső szükség-szerűségeinek megfelelően strukturálódó, a természettel mintegy párhuzamosan létező világ, a művész által teremtett entitás és maga is konkrét objektum. Ez a felfogás, a művészettörténetben előzőleg hegemón szerepben lévő, a látványt ábrázoló mimetikus művek szemléletével való drámai szakítást tekintve a legmeghatározóbbnak, és ennek alapján nevezi absztraktnak a művészeti tendenciát.

Vizsont más oldalról közelítve, ha eleve nem ismerjük el annak az abszolút előfeltevésnek az érvényességét, amit a klasszikus korok a festészzel kapcsolatban evidenciaként kezeltek, hogy a festészetnek a látható világot kell ábrázolnia, mert egyszerűen nem tehet mást, ha tehát ezt nem tartjuk se kiinduló, se viszonyítási pontnak, akkor nem ennek a szemléletnek a meghaladását látjuk e művészeti tendencia legfőbb jellemzőjének.

A konkrét művészet³ megnevezés arra teszi a hangsúlyt, hogy a mű nagyon is konkrét a maga tárgyszerűségében. Tehát nem annak alapján nevezi meg, hogy mit tagad, azaz nem negatív, hanem pozitív határozza meg tárgyát. Nem vitatja azt, hogy ez

a művészet a látványhoz képest elvont, de mégsem ezt exponálja, hanem éppen azt, hogy a mű nagyon is konkrét, önálló entitás (így fel sem merül vele kapcsolatban az az igény, hogy egy másik tőle független dolgot ábrázolnia kellene), egyszerűen van, mint bármely más létező és így a maga tárgyi létében nagyon is, és elsősorban konkrét mint a világban bármely más objektum.

Éppen ez a konkrét objektum szerűség a legfőbb jellemzője a mimetikus művekkel összehasonlítva, amelyek konkrét tárgyi létüket bizonyos mértékig felfüggesztik azáltal, hogy saját tárgyiaságuk transzparenssé válik⁴, amint magukat, mint „ablakokat” megnyitva önmagukon keresztül más tárgyakra mutatnak. Tehát, mind az absztrakt, mind a konkrét megnevezés jogos, hiszen a művészetet ugyanazon meghatározó jellegzetessége kapcsán nevezik meg, igaz, hogy ellentétes oldalról közelítve.

A továbbiakban a tanulmányban az absztrakt megnevezést használom, tekintettel Kandinszkijra, aki az általa megteremtett művészetet szintén így nevezte.

A közgondolkodás számára az absztrakt mű öntörvényű létének felfoghatatlansága abból fakad, hogy a közönség nagy részében, soha nem igazolt és soha kétségbe nem vont axiomaticus alapelveként él az a bizonyosság, hogy a képnek vagy szobornak ábrázolnia kell valamit.

Ad Reinhardt amerikai monokróm festő egyik karikatúrája ezt a problémát tematizálja. Egy absztrakt kép előtt álló tanácsaltalan néző szokásos kérdésére, az: „Ez mit ábrázol?” kérdésre, a kép dühös lesz, és visszakérdez ráírvallva a meghökkenett nézőre: „Te mit ábrázolsz?”

A karikatúra a néző kérdésének az absztrakt mű szempontjából való értelmetlenségét azzal világítja meg, hogy megfordítja a kérdést és a nézőt arra kényszeríti, hogy választ keressen arra az abszurd kérdésre, hogy ő maga mit ábrázol.

Ha a teológiai értelmezéstől eltekintünk, akkor ez a kérdés természetesen nem megválaszolható és a karikatúra éppen ezzel igyekszik beláttatni azt, hogy az absztrakt műalkotás éppen olyan semmit nem ábrázoló, független létező, mint egy ember. Saját jogán létezőként éppen úgy egyszerűen csak van, mint maga a nézője, akinek létezése nyilvánvaló, hogy szintén nem igényel semmilyen további igazolást. Ad Reinhardt kari-

katúrája az absztrakció kapcsán a modern művészet és a közönség közötti konfliktus egyik legfontosabb alapkérdésére fókuszál és erre „a kibékíthetetlennek látszó ellentétre a művészet és a közönség elvárásai között feszülő szemléleti különbségre mutatott rá – ironikus formában”⁵.

A jelen kultúrájában együtt él egy ábrázoló jellegű, mimetikus elveken nyugvó több ezer éves hagyomány, aminek formálási elvei és gyakorlata közismertnek tekinthető, és egy nem egészen száz éves a korai modernizmus első nagy generációja által megteremtett konstrukciós elveken nyugvó, nem ábrázoló jellegű absztrakt hagyomány, ami sokkal kevésbé közismert és elfogadott.

A két drámaian eltérő formálási szisztéma persze két különböző világszemléletet, gondolkodásmódot jelent még akkor is, ha a szembenállásuk kezdeti élessége sokat tompult az idők múltán.

A mimetikus elv a görög-római kultúra klasszikus-humanista tradíciójának formálási elve, a konstrukciós elvű absztrakció pedig a klasszikus avantgarde máig ható hagyománya, amely lényegében éppen a mimetikus képalkotási konvenció meghaladásának szándékával, éppen annak tagadásaként született. Az absztrakcióban a korai modernizmus világlátásának (és vizuális érzékenységének) lényege nyilvánult meg, amennyiben az absztrakció nem a teremtett világot kívánta ábrázolni, hanem egy új világot kívánt teremteni.

Annak ellenére, hogy a mimézis és az absztrakció sok tekintetben egymásnak pontosan az ellentétei mégis van bennük közös mozzanat.

Paradox módon a mimézis nem nélkülözi teljesen az elvontságot és az absztrakció „realizmusáról” beszélni sem teljesen értelmetlen.

A mimetikus mű öntörvényűsége és a valóságtól való elvontsága

Egyrészt a látható valóságot és az azt ábrázoló képet, a közgondolkodás teljesen indokolatlanul azonosítja egymással, holott ezek valójában egyáltalán nem azonosak. Igen gyakori, különösen a köztudatban a viszonylat leszűkítése a dolog és képe dualizmusára, ezt teszi a vulgáris tükrözés elmélet is, s ezzel egy töről fakad, kép és valóság problémátlán egybevetése, azonosítása⁶.

A festészetben az ábrázolás még a lehető legnagyobb médium engedte leképezési pontosság esetén is absztrahált lesz némiképpen, hiába a legilluziókeltőbb ábrázolás, a képen nem lesz se ember, se természet, se anyagok, se ég, se föld, a képen csak színfoltok lesznek, a képen a médium természetének megfelelően olajfesték foltok, színes, síkon elterülő mintázataként jelentkezik az egész látható és fogható, három dimenzióban létező világ. Bármit is gondoljunk, a való világról, az biztosan tudható, hogy nem színes olajfestékfoltok mintázata.

A látvány ábrázolására törekvő képen nem az objektív valóság van jelen, hanem az adott médium belső természete szerint erősen átformáltan közvetített optikai kép, amit tovább módosít az alkotó szemléletéből fakadó akár akaratlan, vagy öntudatlan, de mindenképpen elkerülhetetlen értelmezés, tehát a kép és valóság nem azonosak egymással.

Az ábrázolásra törekvő kép is éppúgy öntörvényű, mint az absztrakt kép, még ha a laikus ezt nem is látja rajta, mert a kép témája teljesen leköti a figyelmét, és azt gondolja, hogy a látható valóság logikája szerint szerveződik a kép, holott ez épp fordítva történik. A mű a saját öntörvényű vizuális logikája szerint szervezi képpé a látható világot.

Az absztrakt és mimetikus mű egyaránt vizuális nyelven kommunikál és ebben az értelemben teljesen mindegy, hogy a kép építőelemei emberi testek, vagy elvont geometrikus formák, a lényeg, ami a képi minőséget meghatározza mindkét esetben ugyanaz, hogy ezek az építőelemek hogyan tudnak egy szükségszerűnek mondható öntörvényű képi rendbe, egy öntörvényű esztétikai egységbe szerveződni.

Az absztrakció „realizmusára”

Az absztrakció „realizmusára” viszont abban áll, hogy sok esetben az absztrakció csak a látványt utasítja el és nem magát a természetet. Az absztrakció lehet természetelvű akkor is, ha nem ábrázolja a szemmel látható világ képét, viszont Kandinszkij nyomában arra az álláspontra helyezkedik, hogy: „A művészet csak akkor lehet nagy, ha közvetlen összeköttetésben áll a kozmikus törvényekkel és azoknak rendeli alá magát... ha nem kívülről közeledik a természethez, hanem belülről”⁷.

A természetelvű absztrakció nem vágott el minden szílat, ami a valósághoz köthető, hanem csak a kívülről látható valóságot nem ábrázolja, éppen azért, mert belülről akar a természet lényegéig hatolni, és magát a nem láthatót, a természeti törvényt kívánja láthatóvá tenni.

A nem természetelvű absztrakció persze visszautasít minden ilyenfajta „realizmust”. Azaz bármiféle, akár a legáttételesebb kapcsolatot is a természeti valósággal.

Az abszolút autonóm mű gondolatát Kassák következetesen végigviszi és szakítást követel még a pszichikai tartalmakkal, érzésekkel, érzetekkel is.

„A kép, mint síkon élő teremtmény semmiféle idegen testre (tehát a képen jelen nem lévő testre) nem emlékeztethet és semmit elő nem adhat”⁸.

E kategorikus kijelentés rámutat az absztrakt művészetben belül elfoglalt két szellemi pozíció közötti szembenállásra és a lehetséges felfogások különbözőségére.

Mimézis és absztrakció az építészképzésben

A mimézis a képzőművészet hagyományos formálási elve a látvány utáni rajz tanítása révén mindig is jelentős szerepet játszott az építészképzésben.

A látvány utáni rajzolás, a látvány megfigyelésén és a látható arány, tónus és forma viszonylatok leképezésén alapuló gyakorlatot jelent, kiválóan fejleszti a megfigyelőképességet, a forma, arány és kompozíciós érzéket, és bevezetést jelent a képalkotással, műteremtéssel kapcsolatos esztétikai kérdések sűrűjébe.

A rajztanulással együtt járnak bizonyos pozitív mellékhatások: a rajzi képzés ad egy klasszikus vizuális kultúráltságot, iskolázza a látást, és közvetítője a hagyományos vizuális érzékenységnek is.

Legfőképpen azonban a klasszikus rajztudás elsajátítása révén, az építészhallgatók egy olyan eszközhöz jutnak hozzá, amivel formai gondolataikat vizuális nyelven közölni tudják, azaz kikerülve a szavakkal való félreérthető körülírásokat és hosszasan magyarázkodást, rövid úton közvetlen egyszerűséggel „le tudják rajzolni” és meg tudják mutatni mi az, amire gondolnak, ábrázolni tudják a struktúrára, az arányokra, ritmizáltságra és a formálás minden vizuálisan érzékelhető tényezőjére

vonatkozó elképzelésüket. Erre az ad lehetőséget, hogy a látvány utáni rajzolás gyakorlata során elsajátítunk egy olyan rajztudást, ami egy szinten túl lehetővé teszi, hogy ne csak a látványt legyünk képesek ábrázolni, hanem a még csak gondolatban létező formai elképzeléseinket is.

A megfelelő szintű rajztudás lehetővé teszi, hogy kihasználjuk a mimetikus rajz természetében rejlő egyik legizgalmasabb lehetőséget, ami abban áll, hogy a rajz képes a még nem láthatót, a még csak gondolatban létezőt, a majd csak a későbbiekben felépülő és láthatóvá váló akár irreális objektumot is, már előre a képzelet erejével és a megszerzett rajztudás segítségével láthatóvá tenni.

Paradox módon ez esetben a hagyományos rajz „nem a láthatót adja vissza, hanem inkább láthatóvá tesz”⁹.

A mű formálása során a klasszikus rajz közvetítővé válik látható és nem látható, a képzelet és a rajzon megjelenített képi valóság között, segítségével testet ölthetnek és szemlélhetővé válnak a képzelet által imaginárius térbe szerkesztett struktúrák, objektívalódnak tudnak, ideák, elgondolások, és ezen az alapon válnak ábrázolhatóvá a mitológiai képzelt lényei, a kentaur, a szfinx, vagy a sárkányok, de a pont, a vonal, a sík és a kockatest is¹⁰.

A műteremtés alkotói folyamatában azután a képzelet és a „valóság” közti közvetítés egyfajta ingajáratává alakul, amikor is az elképzelés papíron láthatóvá válva újabb elképzelésekhez vezet, majd ezeknek a lerajzolása újabb korrekciókat eredményez, és így ingajaratban a képzeleti és a valóságos szféra között, a klasszikus rajztudás közvetítésével halad előre a vizuális gondolkodás. A hagyományos rajztudás segítségével bármilyen architektúráis elképzelést láthatóvá tudunk tenni, de magát az elképzelést e rajztudással nem tudjuk megalkotni. Az alap elgondolásnak fejben kell megenni és annak részletes kimunkálása nem mimetikus, hanem konstrukciós elvek szerint gondolkodva lehetséges.

A jó elképzelést lehet nagyon rosszul vizualizálni és a rossz elképzelést pedig fantasztikus látványossággal megjeleníteni.

Ez azonban már egy másik, korábban már említett kérdéskörhöz, az ábrázolás manipulatív természetéhez vezet. Ahhoz, hogy az ábrázolás a szó mindkét értelmében vett

„képmutatás”, ami a valóság helyett egy szubjektív és esetleges képet mutat, amelyet mi hajlamosak vagyunk mégis az objektív valósággal azonosítani annak ellenére, hogy kép és valóság rendkívüli módon különböznek egymástól.

A klasszikus rajztudás kiváló közvetítő a képzelet és a (képi) valóság között, de azt a formatartalmat, amit közvetít saját maga nem képes megkonstruálni.

A mimézis ábrázolni tud (egy valós, vagy képzelt világot) és nem teremteni.

A mimézis számára elengedhetetlen valamilyen modellt, maga a szó görögül utánzást jelent, és maga az utánzás valamilyen példa nélkül nyilván elképzelhetetlen. A példa, az isten, vagy az ember által már megteremtett világ, ami a természet látványában, vagy a „második természet” képében tárul elénk, vagy a még csak fejünkben meglévő, de már egy más elv alapján megkonstruált formastruktúra, amit a mimézis képpé formál, átír, stilizál, redukál, vagy vizuálisan gazdagít, kifejezővé és jelentőségteljesé tesz, akárhogyan is, de mindenképpen ábrázol. A mimézis nem tud szerszáma lenni „egy létének igazolását önmagában hordó tiszta architektúra”, konkrét megformálásának, mert ez az architektúra nem ábrázol, nem utánoz semmit, tehát nem mimetikus elvű rendbe szerveződik és a konstrukciós elven szerveződő struktúrákat ábrázolni ugyan lehet, de mimetikus elvek szerint megteremteni nem.

Egy semmit nem ábrázoló, de mégis kifejező, öntörvényű világnak a megkonstruálására csak a másik nagy formálási szisztéma, a konstrukciós elv képes.

A képzőművészet akkor vált egy új szempontból is rendkívül alkalmas oktatási eszközzé az építészképzésben, amikor az absztrakt festészet és szobrászat megjelenésével, a képzőművészeti és építészeti formálás közti leglényesebb elvi differencia megszűnt. Ez a differencia abban állt, hogy korábban a képzőművészet kizárólag mimetikus elvű, míg az építészet konstrukciós elvű formálási gyakorlatot folytatott. Ebből a szempontból az építészet a klasszikus korokban a zenéhez közelebb állt, mint a festészet. A képzőművészet absztrakt törekvései, viszont szintén a konstrukciós elvek szellemében hozták létre műveiket, azaz az ábrázolás helyett egy új képi-formai világot teremtő szemlélet és az autonóm

és öntörvényű műteremtés gyakorlata vált irányadóvá. Ezzel a képzőművészet és az építészet, a formálás alapelveit tekintve esztétikailag közös nevezőre került. Ezen túlmenően az építészet modellé is vált a konstruktív és aktivista törekvések számára éppúgy, ahogy korábban a zene volt az új művészeti törekvések modellje.

Az aktivisták síkból a térbe építkezést hirdették, Kassák önálló irányzatát képarchitektúrának nevezi. Mondrian és Malevics művészetében a tiszta geometrikus rend öntörvényű architektonikus kompozíciókban nyilatkozott meg, és a szuprematisták építészeti modellekre emlékeztető plasztikáikat „architektonoknak” hívták.

A korai modernizmussal indult és számtalan változáson és irányzaton át máig követhető a képzőművészetben a geometrikus absztrakció stílusvonulata, amely geometrikus térben architektonikus elvek szerint építkezik mind máig, és az építészeti formálással való szemléleti analógiája teljesen egyértelmű.

A geometrikus absztrakció architektonikus gondolkodású ma is élő képzőművészeti tendencia, az építészethez sok szálon kötődő redukzív, apollói, objektív, a racionális struktúra szervezésre és az anyagra koncentrálnak, nem ábrázolja a látható világot, hanem síkon és térben új világot teremt, akárcsak az építészet.

A művet építménynek tekinti, az alkotás folyamatát még síkon is építésnek fogja fel, a felhasznált formákat, anyagokat pedig építőelemként feltételezi. Éppen úgy, mint az építészet (elemi) geometrikus formákból geometrikus struktúrákat hoz létre és a geometrikus struktúra és térszervezés során felmerülő vizuális nyelvi, formanyelvi kérdéseket a művön belüli elemek egymásközi relációjának kérdéseit teszi meg művészete és kutatása tárgyává.

Éppen azokat a formai-strukturális szemléleti megközelítésbeli kérdéseket veti fel akár egészen kicsi, tehát kezelhető méretben is, amelyek az építészetben is jelen vannak óriási léptékben, és az építészeti formálás terén is döntő erővel jelentkeznek.

Egyetlen konkrét példát említve: annak a szemléletnek, amely az architekturában például Peter Zumthor svájci építész épületeiben megnyilatkozik, (és amelyet a

Szépség kemény magva c. esszéjében szakban is megfogalmazott) tökéletes képzőművészeti megfelelője a konstruktivista és strukturalista törekvések szemlélete.

A geometrikus absztrakció stílusvonulatához kapcsolódó konstruktivizmust és strukturalizmust „objektív szemléletű az anyag tulajdonságait és a szerkezet szépségét kiemelő alkotásmód¹¹” jellemzi. Erre tökéletesen rímel a Zumthor által kifejtett és építészeti gyakorlatát jellemző redukzív érzelemmentességre és objektivitásra törekvő attitűd és főleg az anyagra a „sűrű szubsztanciára” koncentrálnak szemlélet, amely szerint „a koncentrálnak anyag a szépség magva, az a központ, ami köré az épület szerveződik¹²”. Ezen túlmenően mind az épület, mind a képzőművészeti alkotás objektumszerű, sőt maga az épület is „autonóm tárgyként” tételeződik akár csak egy műtárgy, további analógiákat teremtve a minimalista képzőművészek hallgató, redukzív, ezért talányos formáival, Richard Serra „óriási feszültségeket” sejtető súlyosság érzetét keltő, szintén az anyagra koncentrálnak, rusztikus felületű, hatalmas méretű objektumaival.

Éppen a képzőművészet és építészet között meglévő szemléleti, gondolkodási és formálásbeli párhuzam az, ami rendkívüli új lehetőségeket nyújt arra, hogy az építészképzésben a geometrikus absztrakció és az ahhoz közelálló törekvések szellemében végzett munka az architektonikus gondolkodás, a struktúra és térszervezés, a formálás, a képi és téri rendteremtés (korszerű) iskolája lehessen.

Abból indulunk ki, hogy a geometrikus formanyelv működésének logikája általános érvényű, a vizualitás minden geometrikusan strukturáló területére kiterjedő, az objektív rendezőelvek éppen úgy működnek a képzőművészeti, mint az építészeti formálás során. Sőt az építészeti szerkesztőelvek is működnek a képzőművészet területén, legfeljebb nem nevezzük őket szerkesztőelveknek és nem hasznos rendeltetésű épületet hoznak létre, hanem minden funkciótól mentes, létének igazolását önmagában hordó absztrakt formastruktúrát – műtárgyat. Ezért nyílik lehetőség arra, hogy az architektonikus gondolkodás és formálás lehetőségeit képzőművészeti kontextusba helyezve vizsgálhassuk és kutathassuk.

Ennek megfelelően a hallgatók tanulmányaik során a geometrikus absztrakció szellemében dolgozva, könnyen kezelhető anyagokból, kis méretben architektonikus építenek fel. Először síkon vonalakkól, tónusokból és textúrákból, színekből és geometrikus formákból, majd térben vonal-síktömeg- és szálkonstrukciókat hoznak létre ortogonális rendszerben. Majd a hajtogatás elvét forma és rendteremtő erővé téve az ortogonális rendszerből kilépve, lényegében egy funkcionálküli, öntörvényű architektonikus formarendet kereső és megteremtő, képzőművészeti kontextusba helyezett „quasi építészetet” művelnek.

Az építészet és szobrászat határán, e műfajközi térben, öntörvényű formakonstrukciókat építve megismerik, tanulmányozzák és kutadják a geometrikus formavilágban való építkezés és struktúraszervezés lehetőségeit, e geometrizált térben megtapasztalják a vizuális nyelv működésének logikáját és a „tiszta geometriai strukturálás” formaszíngorát és formai kifinomultságát egyaránt. A képzőművészeti közegben minden funkcionális megfelelési kényszer, minden megszorítás nélkül megvalósíthatják formálásra és struktúraszervezésre vonatkozó elképzeléseiket, próbára tehetik kreativitásukat, formateremtő képességeiket.

A geometrikus absztrakció szellemében végzett alkotó munka ezen túlmenően, a vizuális nyelvnek, mint önálló kommunikációs eszköznek a használatára tanít, így végeredményben legelső sorban látni tanít. Ez az alkotómunka a hallgatók számára így nem csak az architektonikus gondolkodás és formálás iskolája, hanem emellett legelső sorban nem más, mint a korunkkal szinkronban lévő vizuális érzékenység és a látás iskolája is. Gyakorlatunkban az architektonikus gondolkodás, a „tiszta geometriai strukturálás” képzőművészeti kontextusba helyezve kerül értelmezésre és a geometrikus absztrakció némiképp a művészet körébe vonja tevékenységünket. Ez azt az esélyt nyújtja, hogy a művészetet bevonva az építészképzésbe, olyan plussz hajtóerőre tehetünk szert, olyan szellemi tartalmak felé nyílnak meg, aminek révén magasabb tétje lesz a munkánknak és lehetővé válik, hogy a hallgatók számára az alkotófolyamat ne csak tárgyformálást, hanem önépítést, önteremtést is jelenthessen.

Művészet az építészképzésben

„A művészet világszemlélet...A művészet átformál bennünket, és mi képessé válunk környezetünk átformálására”. (Kassák)

Miközben befogadjuk a művészetben testet öltött értékrendszert, mi magunk is változunk általa, miközben műveinket formáljuk magunkat is alakítjuk. Az alkotómunka során fokról fokra fejlesztünk ki magunkban egy olyan szellemi és vizuális érzékenységet, amely egy ponton túl magasabb szemléleti szintre juttat el bennünket, lehetővé téve, hogy műveinkben is egy magasabb minőség nyilatkozhasson meg.

Az építészhallgatók vizuális képzésénél részben a kortárs művészet körébe vonva lehetőség nyílik arra, hogy a művészetet, mint az emberben lévő képességek kibontakoztatásának lehetőségét, mint az emberi önteremtés folyamatának legfőbb ösztönzőjét fogjuk fel, ami szellemi távlataival hívást jelent a fiatal emberek számára az alkotásra, kutatásra, megismerésre. Hívást jelent, hogy rálépjének arra az útra, amin végigmenve azzá válhatnak, amire képességeik, tehetségük és emberi minőségük által predesztináltak.

Másrészt, a művészet, mint a „korszellem”, mint a szellemi világ állapot kifejezője, és közvetítője, a fiatalok számára elementáris erővel mutatja meg korunk szellemi- kulturális állapotát, azt a jelenlegi pozíciót ahová a történelem és a belső öntörvényű folyamatok logikája a kultúrát és a művészetet kormányozták.

Harmadrészt a művészet lehetőséget teremt Európa és a világ szellemi térképén való tájékozódásra, a határokon átfelölő kulturális-művészeti diskurzus megismerésére és ezen keresztül a tárgyalt kérdések kapcsán univerzális, regionális vagy egyéni válaszok megfogalmazására.

Legvégül pedig az a tény, hogy a korai modernizmustól kezdve létező, de ma is élő és változó, az alkotók új generációinak kezén ezer alakban újjászülető tendencia az, amelynek igyekeznünk körébe lépni, lehetővé teszi, hogy maga a képzés is megtartsa frissességét és életteljességét, mint az a közeg, ahonnan inspirációját nyeri.

A ma is élő művészeti stílusvonulathoz való kötődés lehetővé teszi azt, hogy ne egy zárt, rugalmatlan, önmagát ismétlő és egyre avuló szisztémába fásuljunk bele, hanem az élő művészeti irányzat aktuális felvetéseire

is reflektálva, az új felismeréseket, tapasztalatokat tudomásul véve, kritikus szemmel vizsgálva, egy nyitott, vitális, az új értékeket magába építő, önmagát, ezáltal automatikusan mindig megújító képzési szisztémát hozunk létre a képzőművészet és az építészet közti határterületen. Ily módon, az élő kortárs művészetből is inspirációt nyerve talán képesek vagyunk folyamatosan változva, mindig kreatív módon tevékenykedni annak az igazságnak a szellemében, amelyet Heidegger így fogalmazott meg:

„A színvonalat megtartani csak úgy lehet, ha mindig alkotó módon meghaladjuk¹³”.

Jegyzetek

BEKE László: Kaspar David Friedrich
Budapest

NÉMETH Lajos: A művészet sorsfordulója
Budapest, Cicero, 1999. 157.o.

A zürichi Konkrét Iskola (Josef Albers, Max Bill, Richard Paul Lohse) a konkrét ideát és annak következetes végigvitelét, a szigorú, szisztematikus szellemű, racionális formai és képi strukturálást, a moduláris rendszerek, a szeriális elrendezések, a forma és színrendszerek objektív törvényszerűségeinek kutatását állította esztétikai programjának középpontjába.

FRIED Michael: Művészet és tárgyiség,
Ford: Kiséry András, in
Enigma, 1995/2. 74.o.

NÉRÁY Katalin: Gál András festőművész katalógus
szövege.

BÓDY Gábor interjú, in: Bódy Gábor katalógus
Budapest, Műcsarnok, 1987. 280.o.

Vasílij Kandiszki interjú 1937. in: Székely András: Kandiszki szemtől szemben
Gondolat, 1979.

KASSÁK Lajos: Képarchitectura
Ma, VII. évf. 4.sz. 1922.

Paul Klee-t idézi Forgách Éva Professzor Klee c. írásában,
1980.

BORGES Jorge Luis: Képzelt lények könyve, ford. Szolz
László, Budapest, Helikon, 1988. 6.o.

LÓSKA Lajos a Rend c. kiállítás katalógusában, 1988.

MORAVÁNSZKY Ákos: Mérték és súly, in: Arch.1.
Budapest, Új Magyar Építőművészet melléklete, 1998.
24.o.

HEIDEGGER Martin: Bevezetés a metafizikába, ford.
Vajda Mihály
Budapest, Ikon, 1995. 32.o.

Üveges Gábor

A verbalitás, a vizualitás, a zene és a mozgás nyelve

A beszélt nyelv, a vizuális nyelv, a zene és a mozgás nyelve az autonóm művészeti ágak önálló kommunikációs eszközei, öntörvényű médiumok, egymással nem felcserélhetőek, nem képesek helyettesíteni egymást és bizonyos tartalmakat kizárólagosan csak az egyik vagy csak a másik nyelv képes számunkra közvetíteni.

E nyelvek egyrészt rendkívüli módon különböznek egymástól, másrészt és ugyanakkor hasonlóságokat és analógiákat is mutatnak. A szavak, a képek és a hangok nyelvét vizsgálva azt tapasztalhatjuk, hogy e nyelvek egyszerre vannak egymáshoz nagyon közel és egymástól nagyon távol, egyszerre vannak ellentétes és konvergáló viszonyban, így velük kapcsolatban látszólag ellentmondásos, paradox kijelentésekhez jutunk.

Radikálisan különböznek, és rendkívüli módon hasonlítanak, másképp és másról beszélnek, mégis ugyanarról szólnak, áthidalhatatlan távolság van közöttük, a színésztéziában mégis feloldódnak egymásban. Valamennyi nyelven keresztül egy teljesen más közegben való gondolkodás mutatkozik meg. A fogalmi gondolkodás verbális nyelven nyilatkozik meg, ezzel szemben a vizuális gondolkodás vizuális nyelven szavakra le nem fordítható tartalmakat közöl. A zenei gondolatokat autentikus módon megszólaltatni csak a zenei nyelv képes és a mozgás, a test nyelve is más módon kifejezhetetlen, csakis ezen a médiumon keresztül közölhető tudást és tapasztalatot közvetít.

A zene nem szorul a szavak vagy a képek segítségére, az önálló zenei nyelv által kifejezett tartalmakat teljesen lehetetlen, de szükségtelen is szavakra fordítani „sőt e tartalmak csak a zenei közlésen át válhatnak az emberi tudat és érzélemvilág részévé”¹. Nyilvánvalóan a szavak nyelve sem szorul rá a képi vagy zenei illusztrációra, azok nélkül is tökéletesen ki tudja fejezni magát. Az is evidenciának tekinthető, hogy a szem által érzékelt látványt sem helyettesítheti annak szavakkal való leírása, hogy a vizuális érzékletek, vagy Cézanne szavaival élve „a kis érzéki észlelések”, fogalmilag nem megragadhatóak. Ezek kizárólag „vizuálisan appericipiálható tartalmak” és „mindenfajta verbális megközelítésük csak körülírás, az eredeti tartalomgazdagság elszegényítése, konkrétságának a csökkentése”².

Valamennyi nyelv struktúrát szervez, egy öntörvényű rendet hoz létre a saját közegében. Viszont mind az elemek, amiből a struktúrát felépítik teljesen mások, mind pedig az a közeg, ahol az építkezés zajlik egy abszolút mértékben más világ, mind pedig az a képesség és tehetség ami e különböző közegekben való építkezéshez szükséges teljesen más természetű. Ami közös, az maga a struktúra szervezés processzusa, maga az elemekből való építkezés folyamata, de egy tökéletesen más világban, abszolút más elemekből, egy szubsztanciálisan más építményt hozva létre, ami ráadásul (a kép és a hang esetében) még nem is érzékelhető ugyanazon az érzékszerven keresztül.

A szavak nyelve a grammatikai térben emel szellemi architektúrát. Felépíti a „dobókockához hasonlatos csontkemény és nyolcszögletű fogalmaknak (szavaknak) az épületét”³. Viszont „a zeneszerző számára nem állnak preformált, a szavakkal analógiában álló, jelentéssel bíró képződmények rendelkezésre, hanem csak hang és időrelációk lehetőségei, elemek – nem a szavakhoz, inkább a hangokhoz hasonlíthatóan”⁴, a képzőművész esetében pedig formai, téri és színrelációk lehetőségei, elemek – amelyek szintén nem hasonlíthatóak a szavakhoz a legkisebb mértékben sem.

A vizuális nyelv konkrét és érzéki, míg a verbális nyelv szigorúan elvont és fogalmi. A vizuális nyelv közvetlenül az adott dologra tud rámutatni az ábrázoláson keresztül, míg a verbalitás egy szót keres, hogy azon keresztül mutasson rá tárgyára, és amely szónak csak annyi köze van a megjelölni kívánt tárgyhöz, hogy az adott nyelvterületen a közmegegyezés szerint ezzel a szóval jelölik azt. „Ha valaki olyan közvetlenül tudna gondolkodni, ahogyan Cézanne festett!”⁵. fogalmazott Heidegger sajátos hangsúllyal egyik provancei tartózkodása idején Cézanne otthonába látogatva. A kép sokkal közvetlenebbül fér hozzá a világhoz mint a szó, ha feltételezzük, hogy a világhoz egyáltalán hozzá lehet még férni és nem adunk igazat azoknak akik úgy vélekednek, hogy „a világhoz vezető nyelvi hidak összeomlanak”⁶. További különbséget jelent, hogy a vizualitásban a térbeliség és időbeliség nem követi az írás linearitását, a vizualitásban sokkal inkább a szimultaneitás jellemző.

A vizuális és verbális nyelv közötti minden felismert különbség, a vizuális nyelvi tartalmak szavakkal való megközelítésének páratlan nehézségei ellenére is, a modern képzőművészetben mellőzhetetlenül szükségessé vált a szóbeli kommentár, ami kontextusba helyezi, értelmezi a műveket, feltárja jelentéstartalmuk rétegeit és rávilágít az alkotói intenciókra. A kommunikáció verbális nyelven kívüli területeinek teljes autonómiája ellenére, mégis csak szükséges képekről, zenéről, mozgásművészetéről beszélni, amely beszéd ezen autonómiák és e nyelvek közti differenciákból fakadó le nem fordíthatóság felismerése után problematikus vállalkozásnak tűnik.

„Művészetéről beszélni annyi, mint víz alatt énekelni”-mondja Kassák, jelezve ezzel nem csak a kép vagy a zene szavakkal való megközelítésének nehézségeit, hanem azt is, hogy a szavakból megalkotott művet sem lehet más szavakkal elmondani, tehát igazán (meg) magyarázni sem, hiába van mű és magyarázat egyaránt a verbális nyelv hatókörén belül. Azután ehhez hozzátehetőek még azok a fentebb már említett kételyek, amelyek a beszélt nyelvvel kapcsolatban fogalmazódnak meg: „a szavak valóban megfelelnek e a tárgynak amire vonatkoznak, át lehet e tényleg nézni rajtuk, mintha minden szó egy kis üveglap lenne, amelyen át a világra látni...”⁷.

A vizuális és verbális nyelvi közeg közötti átjárás lehetőségét a képi hermeneutika vizsgálja. E tudományág a megértés képi nyelve és a verbális nyelv közti viszonyt kutatja.

A verbális, a vizuális, a zene és a mozgás nyelve között, minden eddig leírt alapvető különbség és áthidalhatatlan távolság ellenére, rengeteg meglepő hasonlóság, váratlan, jelentőségteljes párhuzam, megfelelés, áthallás van, mintha a radikális különbségek ellenére csak a felszínen volnának mereven meghúzott (csak helyenként átjárható) határok, és igazából minden autonómiájuk és különállásuk dacára, valahol a mélyben ugyanazt a tudást közvetítené valamennyi médium nyelve. Mintha a saját autonóm közegükön belül, a teljesen más terepeken át, mégis ugyanoda vezetnének az utak, mintha időről időre ugyanazokat a választási alternatívákat kínálná fel valamennyi művészeti ág (a lezajló paradigmaváltások idején) alkotónak és be-

fogadónak egyaránt, egyszerre nyitva meg ezzel az olyannyira különböző művészeti területeken a „rátekintés új pályáit”.

Ezen túlmenően nemcsak a szemléleti megközelítés, a szellemi pozíció és intenció szempontjából, de a konkrét műteremtési gyakorlatban is számos az izgalmas és inspiráló analógia irodalom, zene, festészet, szobrászat és építészet között a mű struktúráról, ritmizáltsága, tagoltsága, kompozíció építése, ellenpontosítottága, szövege és textúrája szempontjából vagy akár a nyelvi alakzatok és alkotóelvek, módszerek hasonlóságát is megfigyelhetjük. Az előzőekben hangsúlyozott alapvető különbségek mellett, a most felsorolt hasonlóságok együtt mutatnak rá e médiumok közti kapcsolat antinómikus természetére, egyszerre elentétes és konvergáló viszonyára.

„A festészet néma költészet, a költészet vak festészet”-mondja Leonardo, aki a *Trattato della pittura* című művének első fejezetét „A művészetek versengése” címmel a költészet, a festészet és a zene összehasonlításának szenteli. (Ehhez hozzá tehetnénk még „az építészet megfagyott zene” sokszor idézett mondatát, vagy egy nyolcvanas évekbeli pesti bohém művész megjegyzését, aki „szófestő”-ként határozta meg önmagát). Leonardo egyrészt azt mondja, hogy festészet és költészet, kép és szó ugyanarról kívánnak beszélni, másrészt viszont rámutat a természetükben rejlő paradoxonra, hogy: a kép néma és mégis beszél, míg a vak költészet a képiségből él.

(Elég, ha csak a metaforák erős képiségére gondolunk, vagy a modern költői képre, mondjuk egy varrógép meg egy esernyő boncasztalon való váratlan összetalálkozásának sokat idézett Lautramont-i víziójára).

Kandinszkijtől tudjuk, hogy a festmény ikonikus csendjének zenéje van, hogy a hang láthatatlansága ellenére színes, a néma szín viszont hangos, hogy a szavak zenélnek, a zene viszont beszédszerű.

A zene persze már a romantikában átvette a költészetétől a vezető szerepet és a többi művészeti ág számára modellé vált, mert a kor meghatározó művészei és filozófusai úgy vélték, hogy „a művészet legmagasabbrendű megnyilvánulása a zene”⁸ és ezért lehet a többi művészeti ág között valamiféle

közvetítő, melyben a többiek feloldódhatnak. Persze ehhez a történethez hozzátartozik még Rimbaud-nak az érzékek össze-zavarására irányuló művészi törekvése és Baudlaire költészetében megnyílvánuló nagyhatású szinesztétikus érzékenysége és a képzőművészet területén Whistlertől Cézanne-on át Seurat-ig számos művész munkássága, de vitán felül áll, hogy a döntő lépést a vizualitás oldaláról a zene irányába Kandinszkij tette meg. Az orosz festő a festészetet felszabadította az ábrázolás kényszerétől és olyan művészeti ággá tette, mint az építészet és a zene, amelyek úgy kifejezőek, hogy közben nem ábrázolnak semmit.

Kandinszkijt tekintik a „tisztá festészet”, az „abszolút festészet”, a „festészet zenei fázisa megalapítójának”⁹, de ugyanakkor érdekes, hogy a tisztá festészet lényegében egyáltalán nem tisztá, hiszen „megfestett zene”, illetve úgy tisztá, hogy közben zenei. S milyen paradox az is, hogy a festészet éppen önmagához közelítve talált rá a zenére. Persze azóta azt is elhagyta és tudható, hogy a tisztá festészet ideája úgy volt értendő, hogy a tárgyiaságtól és minden ábrázolástól tisztá, éppúgy, mint a zene és épp az ebben rejlő azonosság a két művészeti ág közötti analógia alapja. Kandinszkij (azontúl, hogy számára még a vacsorául szolgáló kása sárga színének is rózsaszín felhangja volt) hosszan ír ugyanazon szó jelentésvesztésig való ismételtetésének gyermekjátékáról, amikor is a jelentésvesztés pillanatában az értelmét vesztett szó zenévé válik és megjelenik a „tisztá hang”, a szó hangteste amely nem más, mint a szó rejtett „belső értelme” ami egy „természetfelettibb” visszhangra talál.

A szó jelentésvesztése pillanatában tisztá zenévé válik és ott állunk a beszéd és a zene közti térben, a költészet terében (Weöres Sándor világában) illetve azon a végponton ameddig a szó képes elmenni a zene irányába. Ennek analogonjaként a betű jelentésvesztése pillanatában képpé válik, mint a kínai írásjel az európai számára és ez már a költészet és a festészet határterülete, a scripturális és a gesztusfestők világa. Ahogy a zene modellé vált a többi művészeti ág számára a romantikától kezdődően, ugyanúgy a későbbiekben az építészet is nagyon erős vonzást gyakorolt más művészetekre és meglepő módon egyes kép-

zőművészeti és költészeti törekvések modelljé vált. A képzőművészet és a költészet egyes irányzatai a századelő káoszában, a kor lehetséges rendezőelvével az építészet elvben találták meg. Az impresszionista szubjektivitással és szenualizmussal szemben az állandóságra, az objektivitásra, az értelemre való törekvés szükségszerűen vezetett a mű megépítettsége és geometrikus rendbe szerveződésének irányába, még az ábrázoló jellegű művekben is. Ignotus írja az első magyar avantgarde művész-csoport, a Nyolcak törekvéseinek kapcsán, hogy: a festészet, költészet, költészetelmélet egyaránt „dobogó léptekkel halad az architektúra felé”¹⁰. Egyrészt a szubjektivizmus meghaladására, a szükségszerűségekre, az objektiv törvényekre való rátalálás igénye, másrészt a felismert szükségszerűségek és rendező elvek alapján a káoszban való rendteremtés ambíciója, ami az építészet elv objektiv, racionális gondolkodásának körébe vonta a képzőművészet és a költészet alkotóinak egy részét.

A Cézanne művészetéből levont tanulságok alapján, az abban rejlő lehetőségeket tovább gondolva, a kubisták egyre inkább a geometrikus építettség irányába haladtak, míg Mondrián és Malevics művészetében a tisztá geometrikus rend öntörvényű, absztrakt architektonikus kompozíciókban nyilvánult meg. Doesburg a festészet és az építészet közötti harmónia megteremtésére törekedett, Malevics és társai építészet modellre emlékeztető geometrikus plasztikáikat „architektonoknak” nevezték, míg Kassák az építés, az építészet gondolatát középpontba helyezve alkotja meg önálló irányzatát a képarchitektúrát. Sírból a térbe építkezést hirdet szimbolikusan és materiálisan egyaránt, Moholy pedig egyenesen a hídépítő mérnök munkájával állítja párhuzamba a művész tevékenységét, (ami már a tisztá művészet irányából a tárgyformálás gyakorlati területeinek irányába való elmozdulást is jelzi). Az architektúrális elveknek a képzőművészetben belüli erőteljes megjelenése máig ható erővel jelölte ki a vizualitás területén a racionalitásra, objektivitásra és legfőképpen a rendteremtésre törekvő apollóni gondolkodás pályáit. A korai modernizmussal elindult a képzőművészetben a geometrikus absztrakció stílusvonulatának ma is folytatódó története. Hangsúlyozni kell, ha látszólag önellent-

mondásnak is tűnik, hogy akkor amikor egy épület, egy vers vagy egy kép „tisza zenévé” válik vagy amikor egy zenemű, egy költemény, egy festmény „tisza architektúrává lesz” az nem jelenti az önálló identitás elvesztését, sőt ez a más művészeti ág közegébe való metaforikus értelemben vett „átcsapás” éppen az adott művészeti ág területén elérhető legnagyobb autonómia jele, éppen a saját öntörvényű nyelv következetes használata során a legmagasabb minőség elérésének pillanatában következik be.

Éppen ekkor válnak a művészeti ágak művei igazán tisztán önmagukká, amikor metaforikus értelemben mássá válnak, éppen akkor emelkednek saját lehetőségeik kiteljesítésének csúcspontjára, amikor ez az átcsapás bekövetkezik. A festészet, a költészet vagy bármely művészeti ág számára az elérhető felsőfok a „tisza zene”, a „tisza architektúra” vagy a „tisza filozófia” szuperlatívusza.

Heidegger szerint azok a napok, melyeket Cezanne otthonában töltött, számára könyvtárnyi filozófiai olvasmánnyal érték fel, és hozzáteszi, hogy Cezanne festői útjának saját gondolkodói útja „elejétől a végéig megfelel a maga módján”¹¹. Pedig Cezanne volt az aki éppen hogy küzdött az ellen, hogy gondolkodjon (fogalmi értelemben véve) festés közben és éppen hogy érzéki benyomások tiszta percepiálására törekedve hozta létre az öntörvényű festői nyelv logikája mentén azokat a „pikturális igazságokat” megragadó színfoltokból álló struktúráit, amelyeket a természettel párhuzamos harmóniáknak tekintett. Paradoxnak tűnik, de éppen a festészet öntörvényű médiumának tudatos használatával, fogalmiságot, irodalmat, filozófiát teljesen kizárva, kizárólag „a szem logikája” szerint vizuálisan gondolkodva hozta létre tiszta festészetét, ami ennek ellenére mégis a legmagasabb minőség szintjét elérve, a vizualitás területén túlmutatva filozófiává, zenévé és tiszta architektúrává is vált. Talán úgy van ez, mint a föld megkerülésének kolombuszi elgondolása esetén, hogyha keletre akarunk eljutni akkor induljunk nyugatnak, talán ez a szellem kolombuszainak a stratégiája is, akik látszólag az ellenkező irányba indulnak és hajóznak el, mint ahová végül is elérkeznek.

Művészet a műfajközi térben

Az avantgarde művészet számos helyen lehetőséget talált és teremtett arra, hogy kapcsolatokat hozzon létre a vizuális, a verbális és a zenei nyelv között azzal, hogy behatolt a köztük lévő határterületre és a két nyelv közötti „senki földjén” a se ide, se oda nem tartozó területen autonóm műveket létrehozva nyilatkozott meg.

A verbális nyelv oldaláról a vizualitás területei felé közeledést, egyszerre két nyelven kódoltságot fedezhetünk fel a vizuális költészetben is, ami az irodalom és a képzőművészet összejátszóaként hozott létre egy autonóm tartományt a szó és kép közötti határterületen. „Nem kép, nem vers, nem képvers. De kép is, költészet is. A vizuális költemény – látványlíra, látható irodalom, szógrafika, betűmontázs, alakzatirodalom – napjaink konkrét költészetének része”¹². Az ellenkező irányú mozgás a vizuális nyelv oldaláról a verbalitás felé való mozdulás lehetősége jelenik meg a par excellence festők (pl. Lakner László és Frey Krisztián) scripturális törekvéseiben. A művész a festészet oldaláról közelíti a betűk és szövegek világához és a fogalmi tartalmak helyett „pikturális igazságok” közvetítőjévé teszi őket. „A betűkből kép lesz elsősorban és nem irodalmi kontextus... felszólítják a nézőt a betűket mint anyagot látni, mint a festészet autonóm építőelemét, mint a színt vagy a formát”¹³ – mondja Lakner László. Hasonló törekvések jellemzik az egész világon a könyvvel foglalkozó képzőművészek tevékenységét.

A verbális és a zenei nyelv közötti határterület mindig is a költészet sajátja volt, illetve a költői metaforákban a képiség mindig is a maga sajátos módján kommunikált. Ismeretesek Weöres Sándor azon versei, ahol a szavak fogalmi jelentésének teljes kioltásával a versek tiszta zenévé válnak.

A mobilszobor szintén a határterületeken való művészeti kutatás eredménye. „Egy szobortól a legkevesebb, amit elvárhatunk az az, hogy ne mozogjon” – jegyezte meg Dali, Calder művészete kapcsán, enyhe iróniával véve tudomásul a hagyományosan mozdulatlan szobor megmozdulását, azaz a határátlépést.

Almás Miklós esztéta a mobilszobrot éppenséggel az érzéki és az intellektuális terület határmezsgyéjén, a szobrászat és a költészet között lévőként írja le: „Mondjuk

úgy, hogy a befogadó a mobilszobrot nézi, de egy metaforát kénytelen látni”¹⁴.

A performance, a happening, a képzőművészet és a színház és az összes lehetséges kommunikációs eszköz egyidejű alkalmazásával egyfajta Gesamtkunstwerk-et hozott létre. A festett szobrok és plasztikák a festészet és a szobrászat határterületein időznek, egyes művek pedig a tárgy és műtárgy megkülönböztetésének problémáját vetik fel szintén határterületen tartózkodva. René Magritte a szó és a kép viszonyát vizsgálta enigmatikus műveiben, számos szakembert és filozófust inspiráló módon¹⁵.

Számos példát említhetnénk még akár a magas, akár a populáris kultúrából, Stockhausen zenedarabjától kezdve, amit a fuvolaművész nő balettruhában és balettcipőben táncolva ad elő, a zene és a mozgás nyelvét egy gesztussal összefogva, egészen (a populáris kultúrából ismert) Michael Flatley ír tánckarának előadásáig, ahol a lépések felhangosított ritmusa maga válik drámai erejű zenévé és a táncos szimultán kommunikál mind a zene mind a mozgás nyelvén.

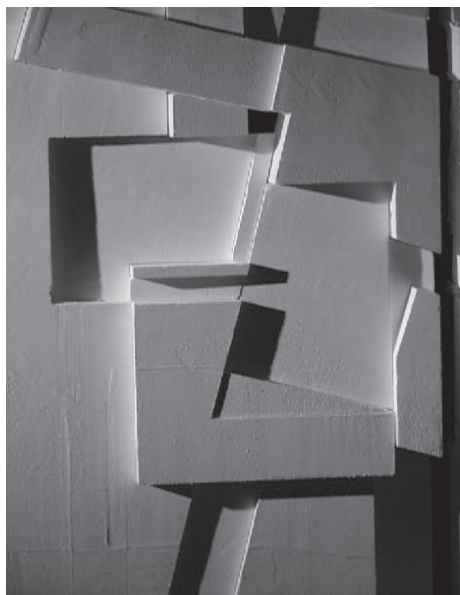
E művek sajátos vonzerejét elsősorban talán éppen az adja, hogy e műfajközi térben nehéz eldönteni, hogy a mozgás zenéjét halljuk-e, vagy inkább a zene mozgását látjuk.

Jegyzetek

1. Németh Lajos: A művészet sorsfordulója, Gondolat 1970. 160. o.
2. U.o. 159. o.
3. Nietzsche idézi Vajda Mihály. In: Kritika 1993./2. 19. o.
4. Th. Georgiades: Music und Schrift, München 1962. 12. o.
5. Heidegger idézi Christoph Jamme. In: Utak és tévutak, előadások Heideggerről. Atlantisz. 1991. 159. o.
6. Goeffried Boehm: A kép hermeneutikájához. In: Atheneum. Kép- képiség, T-Twins. 1993. I/4. 89. o.
7. Szummer Csaba idézi Paul Austert
In: Szummer: Freud nyelvjátéka. Cserépfalvi-MTA. 1993. 42. o.
8. Németh Lajos: U.o. 107. o.
9. U.o. 111. o.
10. Forgách Éva idézi Ignost
In: Forgách: Az ellopott pillanat, Jelenkor. 1994. 19. o.
11. Heidegger idézi Christoph Jamme. U.o. 158. o.
12. Fráter Zoltán: Látványköltészet. In: Médium-Art, Válogatás a magyar experimentális költészetből. 1987. 7. o.
13. Lakner László katalógus, Betű és számképek. Goethe Institut. 1994.
14. Almási Miklós: Anti-Esztétika, Séták a művészet filozófiák labirintusában. T-Twins. 1992. 15. o.
15. Michael Foucault: Ez nem pipa
In: Atheneum, Kép- és képiség, T-Twins. 1993. I/4. 141. o.

Gábor Üveges

Artistic Creativity in the Academic Training of Architects



"Art is a worldview... Art transforms us, which in turn allows us to transform our environment."

(Lajos Kassák)

As we are appropriating the value system embodied in art, we, too, are affected in the process; as we are working on our artworks, we, too, are changing. In the process of creative work, step by step we develop in ourselves an intellectual and spiritual sensitivity, which, after a certain point, elevates us to a higher conceptual platform, allowing us to produce artworks that manifest a higher quality.

The decision to call on contemporary art in order to carry out part of the visual training of the future generation of architects will make it possible for students to perceive art as a possibility to realize the creative potentials inherent in man, and also to see it as the major stimulator of the process of man's self-creation, the intellectual perspectives of which will spur young people on to create, to research and to discover. This means a call to follow a path, at the end of which we shall be able to become all that we are predestined by our abilities, talent and human qualities.

On the other hand, art as a "Zeitgeist," and as the manifestation and mediator of the intellectual human con-

dition, shows to the young people with tremendous power the intellectual/cultural condition of our age: the current position into which the logic of history and of the intrinsic developments have driven both culture and art.

Thirdly, art creates an opportunity to orient ourselves on the intellectual map of both Europe and the world; to discover the cultural and artistic discourse that extends across the borders; and to formulate, through all that mentioned above, universal, regional or individual answers in connection with the subjects discussed.

Besides arguing for art in general terms, the study also wishes to point to the analogy that has existed between the geometrical abstract schools of fine arts and the modern and late modern architecture for over one hundred years. Of the numerous tendencies of contemporary art, the spirituality of geometrical abstract is the one that comes closest to the architectural thinking of modern and late modern architecture; consequently, the inclusion of geometrical abstraction in the training of architects promises with the possibility of a specifically architectural direction in art training.

Our main point of departure is that one has to develop one's power of sensing with the eye; much work needs to be done before one moves from looking to seeing. In addition to notional thinking manifested in verbal communication, visual thinking exists parallel as an equal although less well-known branch, which visually conveys contents impossible to translate into words. The visual language is the language of seeing. The visual language is a separate communicational tool (to be used by architects and artists, the same way that poets, writers and actors use the spoken language), which must be studied with utmost care and mastered to perfection. Through abstraction, we teach to use this separate communicational tool in such a manner that in the course of building abstract planar and spatial constructions we study and explore the laws of form-movement in two and three dimensional space, along with the na-

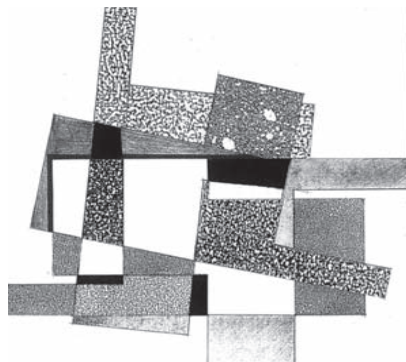
ture of the articulation, grammar, rhetoric and structural organization of the functioning of the visual language.

Our experience is that the field of geometrical abstraction provides the ideal practice ground of architectonic thinking and formation, offering excellent opportunity to students of architecture to understand the visual logic of the geometrical vocabulary of form and also to test their own abilities and freedom within the confines of geometrical structures.

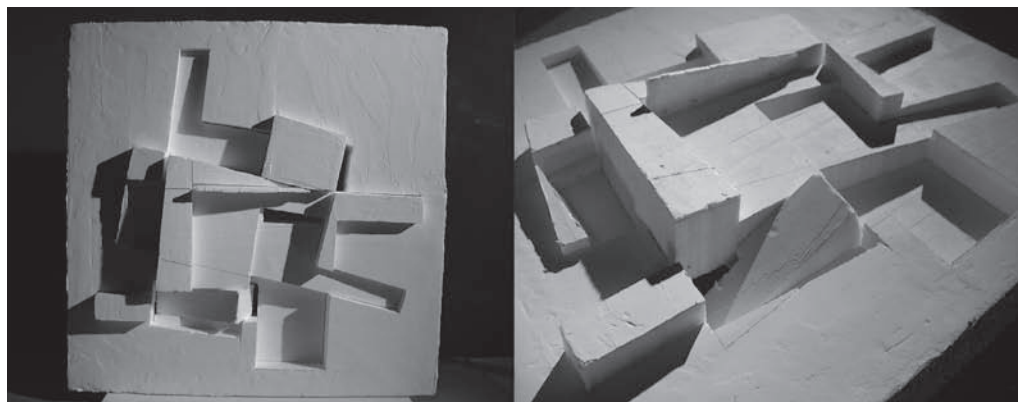
The tools of visual expression can be studied in this field with great benefits, as the composition, the structure, the rhythm, the proportion, the tension and the contrasts, along with the crucially important role every one of them plays, show up most spectacularly precisely in the process of organizing the work into a sovereign structure, with the result that they can be best experienced and discovered during this creative phase of the work. Consequently, the time spent in creative work in the spirit of geometrical abstraction is, in our practice, never a self-indulgent game, but forms part of the learning process to master the language of seeing, of forming and of organizing structure and space, launching and carrying forward a process of development consisting of conceptual stages, in the course of which we essentially learn to see. The work done in this spirit means to us nothing less than the school of seeing.

In this visual learning process the first significant step in the conceptual development takes place at a certain stage of visual thinking, at a certain moment of the process of discovering the visual language. This is the moment when the dominance of notional thinking and verbal language gives way, when the experience of visual thinking, the existence and use of the visual language becomes evident.

In the course of the work carried out in the spirit of geometrical abstraction, we follow through the several existing paths of architectonic thinking along the logic of the language of seeing. From the two-dimensional, autonomous pictorial world, through the plastic form we ar-



Zsigmond Galló: Collage and relief



rive at such spatial constructions, which do without the urge to correspond to the concrete functional demands, avoid the gestures of mimesis, yet they evoke architectural constructions despite all their autonomy, abstraction and musicality.

Instead of training individual personalities' visual powers, geometrical abstraction can also serve as the school of our age's visual sensibility.

To some extent, every age thinks differently and, as a result, sees differently. We see differently from our predecessors; what's more, we see differently from the way we saw years ago. In our more mature age we can see artworks, which we disapproved in our younger days, as beautiful and important, and vice versa. The subsequent periods can see things as beautiful, valid or truthful differently, in accordance with the given period's vision of the world.

During changes of paradigms, our (world)view changes parallel with our thinking; similarly to the spoken language, the visual language changes with the passage of periods.

One of the major lessons of the education practice is that the dedication of the teacher is not a sufficient precondition of the teaching or the learning process: above else, that requires willingness, activity and efforts motivated from the inside on the students' part. If the student is passive, then there can be no progress, especially not in the areas of art and the related fields, where the only things that can help people get through the difficulties and the "agony" characteristic of the creative process are their experiencing personal commitment and a calling.

The question is how we can ignite and sustain the students' interest, how we can inspire them to be creative and how we can mobilize their inner energies, and do all that within the framework of an educational institution involving large number of overworked students. My belief it is fine art, which can provide the necessary inspiration, which can release creative energies, which can satisfy the already existing interests and which can be used to provoke new questions, offering a breeding ground for fantasy, dynamism and confidence to be creative.

All this is possible even within the framework of a large institution only if we take László Moholy Nagy's declaration seriously, according to which "Every one is talented!"

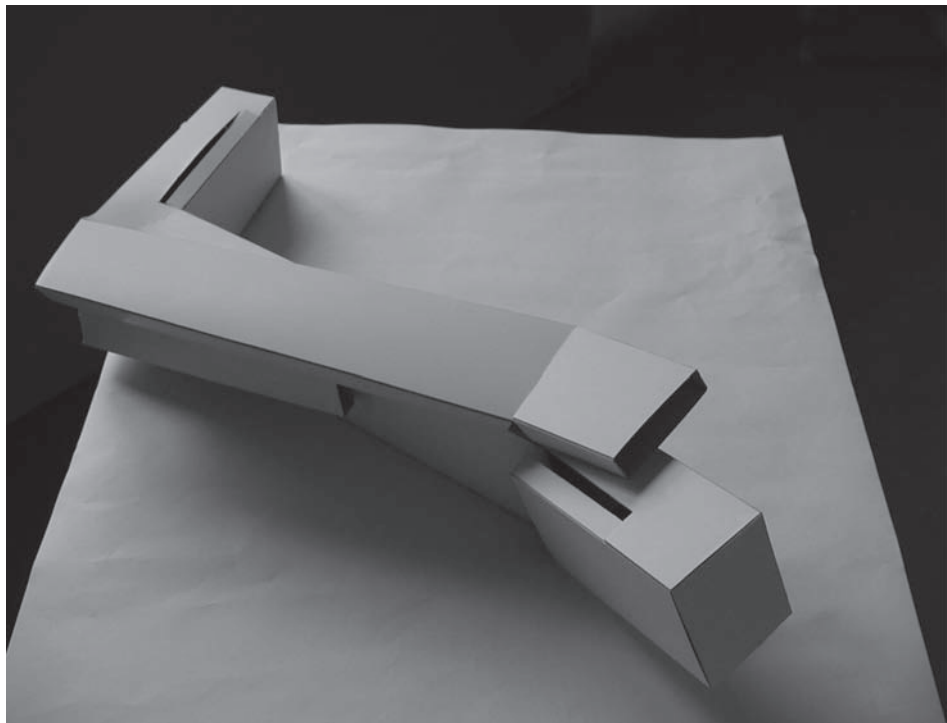
This means that although it is obvious that not every one is equally talented, and that there is, and there can be, no equality and no democracy in art, in the field of creative work a certain measure of sensitivity and creativity exists, along with some desire towards self-expression, and it is the duty of the educational institutions to free this energy, rather than to destroy it.

In the context of education, the effectiveness of art is primarily not due to the fact that it can produce aesthetically appealing objects, but to the point that it can form the students themselves, or rather, the students can form themselves in the process of the creative work. If we start out from the premise that in the course of artistic education art primarily forms people rather than objects, and that we first of all teach students rather

than subjects, then we shall be able to declare every effort and every accomplishment successful, provided the young person in question has moved forward on the road leading to himself or herself, regardless of the point whether the accomplishment has been judged excellent or merely modest by comparison, on the consideration that by giving the maximum of their efforts and abilities, the students have done all they could to bring the most out of their personalities; and we cannot expect more than that from anybody. In that case the persons are not to blame if the results have turned out to be less than perfect; it is their abilities and their talent that determine the results, and how much of those we possess will perhaps remain one of Nature's secrets forever.

This should not, of course, mean that we want to confuse the excellent with the mediocre or even with the slightly less impressive. Naturally, one must appreciate the outstanding achievements, without denouncing the efforts not producing the same results to be futile or superfluous, precisely on account of artistic activity's power to shape people's personality.

In this sense, work concretely means building in the world of geometrical forms in two and three dimensions, never losing sight of the requirement of the autonomy of artworks created on the basis of the constructional principle. Thus we make a giant leap forward both in the area of expanding our own aesthetic horizons and of understanding the concept of modern aesthetics different from the classical notions. On



Katalin Kovács: Paperform



the basis of this understating, it will then become possible to acknowledge the relevance and the beauty of several ideas to form and structure space, thus making accessible the concept of modern artworks and tendencies which have hitherto appeared "incomprehensible."

In addition to understanding this, it also makes it possible to do creative work in the newly discovered medium and areas.

The crucial factor that allows us to see these etudes in using of various materials to build architectonic structures in two and three dimensions as geometrical art (even if only at the level of experiments) probably has to do with the point that we always try to create autonomous, self-explaining structures organized in geometrical space, which draws its status of an artwork from the "deliberate effort of making its own structural organization visible" and from its creator's creativity. Naturally, here we are not dealing with mature artworks, only with experiments, with gaining experience in building and composing within the given areas, nevertheless always with a view to the creation of autonomous works.

Sustaining this ambition, which points way beyond the etudes and compositional exercises and leads towards the creation of genuine artworks, offers us perspectives, as well as lending a significance and generating demands, which undoubtedly possess inspirational and motivating power and pose a challenge that the students generally find impossible to decline. Essentially, art is present in these works as a distant challenge, attraction, or the motivation to transcend simple exercises, an urge and a desire to reach a higher quality; as a result, our best students do indeed manage to surpass themselves and reach the level of artistic quality, which they previously thought impossible.

But in order to achieve that the best students reach the level that is at all possible for them in the course of their studies, we must set the standards impossibly high; in other words, for each student and for each work, we must present the requirement of artistic creation pointing beyond the realm of studies.

And finally, the fact that the school that we chose to cultivate, one that already existed ever since the early days of modern art, and is still very much alive

and vigorously changing, continuously being reborn in a thousand shapes in the hands of newer and newer generations of artists, makes it possible that the course itself retain its freshness and vitality, the same as the medium from which it draws its inspiration.

The association with an art tendency that is still vigorous today makes it possible that, instead of getting bogged down in a closed, inflexible and outmoded system, we establish, in the border zone between art and architecture, an open training system full of vitality continuously incorporating the new values, which reacts to the actual challenges of a living art movement, always acknowledging the new discoveries and experiences and always reappraising them with a critical eye. By drawing inspiration from living contemporary art, in this way we shall perhaps be able to work in a creative manner and in a perpetually changing mode, in the spirit of the truth that Heidegger expressed in the following words>

"We can only maintain the standard, if we continuously surpass it in a creative manner."

