

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Színelképzelések

DLA értekezés
Kis Sándor Lajos

2009. szeptember

Témavezető: Dr. habil, DLA Szabados Árpád egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	4
II. Mi a szín?	4
III. Tudomány - Szín	10
Filozófusok a színről	10
Kant	10
Goethe	10
Hegel	11
Wittgenstein	13
Westphal	15
Hacker	16
Hardin	18
Spengler	19
Barthes	21
Derrida	23
A technikai szemlélet	24
IV. Történelmi kategória	38
Egyiptom	39
Hellasz	40
Róma	42
Bizánc	42
Középkor	44
Az elkerülhetetlen kitérő	46
Néhány magyar szó	46
A lovagok világa	48
Reneszánsz	49
A gépek kora előtt és alatt	50
Barokk, rokokó	50

A szürke diada la	51
A tévedések vége	51
A 20. század	52
V. Lételeme az emberi érintkezésnek	60
Egy művészettörté nész véleménye	60
Más nézőpont	62
VI. Az egyéni érzékelés tárgya	67
Fra Angelico	67
Giovanni Bellini	69
Geertgen tot Sint Jans	71
Jacopo Pontormo	73
Paul Cezanne	75
Kosztai József	77
Gustave Klimt	79
Emil Nolde	81
Josef Albers	85
Mark Rothko	88
Keserű Ilona	89
Enzo Cucchi	92
VII. Összegzés	94
VIII. Mellékletek	95
1. A velence i festők anyagai.	95
2. Lószín nevek	96
4. A velence i festészet technikája a 16. században.	98
5. Tojástempera	99
IX. Felhasznált irodalom	101

I. Bevezetés

A színek iránti érdeklődés elsősorban a technikai eszközök segítségével gerjesztett ingerek elszaporodása miatt folyamatosan nő. Így a tárgyban hozzáférhető, rohamosan növekvő ismeretanyag már csak a terjedelme miatt is rendszerezésre szorul. Dolgozatomban megkísérlem összegezni, értékelné azokat a korszerű elméleti forrásokat, amelyeket egy gyakorló művész sikerrel használhat fel. A jelenséget több oldalról közelítem meg, vizsgálom annak természeti, érzékelési, lélektani, élettani, gondolatközlő, történeti, szimbolikus, művészeti hatását és gyakorlatát. Alapvető feladatként témámat az elkerülhetetlen kitekintésekkel együtt képzőművészeti szempontból tárgyalom.

A színekkel kapcsolatban sokan tettek kísérletet - a tökéletes *harmónia/disszonancia* megteremtésének szándékával - általános szabályok, törvények megfogalmazására. A továbbiakból egyértelműen kiderül ez lehetetlen, mivel a művészi alkotásokban érdeklődésre mindig csak az eredeti megoldások tarthatnak számot. Megkísérlem felidézni a mesterség történeti hagyományait, anyaghasználatát, módszereit; az érzékletes kifejezés elfelejtett titkait; érintem a korszerű technika által kínált lehetőségeket. Mégsem tankönyv vagy receptgyűjtemény megalkotása a célom, amely helyettesíti a tehetséget, az odaadó, elmélyült művészi munkát. Elkerülöm az eltérő tartalmú eredmények rangsorolását, de a kivételeket az olvasó és a mestermunka szemlélője könnyen leleplezheti.

II. Mi a szín?

A szín gondolat. Ha a jelenséget, a hatására elinduló folyamatot, és annak végeredményét ezzel a tömönndattal határozom meg, akkor a kijelentést körültekintően és alaposan indokolnom kell.

Előbb a fizika által bizonyított, az emberi tudattól függetlenül létező tényeket ismertetem, amelyek az érzékelésen keresztül a meghatározásban szereplő gondolat megszületéséhez vezetnek. Érvélesemet teljessé a folyamat leírása teszi. Mivel nem fizikusként, és nem műegyetemi tanárként írom e sorokat, kénytelen vagyok először Nemcsics Antal Színdinamika című 2004-ben megjelent művéből idézni az idevonatkozó sorokat:

A látható sugárzó energia:

- ▶"Energia elektromágneses hullámok vagy részecskék alakjában való kibocsátását sugárzásnak nevezzük. Közvetlen látásérzet keltésére csak a látható sugárzás képes.

A látható sugárzás és a fény

- ▶"Az emberi szem csak a 380-780 nm közé eső hullámhosszúságú elektromágneses sugárzást érzékeli. E sugárzás, érzékelés szerinti megfelelője a fény. A mindennapi szóhasználatban kissé, pongyola formában- magát a látható sugárzást is fénynek nevezik.
- ▶E fogalomkörbe eső sugárzás rezgésszáma $3,8 \times 10^{14} - 7,9 \times 10^{14} \text{ s}^{-1}$

A fényre fizikai szempontból háromféle jellemzés adható:

- ▶tranzverzális harmonikus rezgés, a rezgésszámok adott határai között;
- ▶a térben terjedő elektromágneses zavar, amelyben a térerővektorok merőlegesek a terjedés irányára;
- ▶rendkívül nagyszámú elemi energiakvantum áramlása, ahol az egyes kvantumok(fotonok) energiája fordítottan arányos a hullámhosszal.

A sugárforrásból kilépő fényenergia valamely tárgy felületére esve részben visszaverődik, részben behatol a tárgy belsejébe. Az elnyelt fényenergia hatására hő keletkezhet, fotokémiai reakciók indulhatnak el (pl. a szemben), felléphet fotoelektromos hatás, fluoreszcencia, valamint egyéb fizikai hatás."¹

Victoria Finlay az alábbiakat írja:"A világegyetemben energia lüktet, amelyet elektromágneses hullámoknak nevezünk. Az elektromágneses hullámok frekvenciatartománya hatalmas, az egymást néha több mint tíz kilométerenként követő rádióhullámoktól az egymilliárdod milliméter hullámhosszúsággal haladó parányi kozmikus hullámokig terjed, közte röntgen, ultrabolya, infravörös, televíziós és gammasugarakkal. Az átlagos szem ennek a hatalmas tartománynak azonban csak egy egészen kis szakaszát érzékeli - egészen pontosan a 0,00038 és 0,00075 milliméter közötti szakaszt."^{2 3}

A színek fizikai jellemzőivel kapcsolatban, a Magyarországon talán a legszeleesebb körben ismert Itten: A színek művészete könyvében szereplő rövid ismertetőt közlöm:⁴

"A színek fényhullámokból, az elektromágneses energia egyik különös fajtájából jönnek létre. Szemünk csupán a 400 -700 nanométer közötti fényhullámokat fogja fel.

$$1 \text{ nm} = 10^{-9} \text{ m} = 0,000 001 \text{ m}$$

A spektrálszínek hullámhosszai és másodpercenkénti rezgésszámai a következők:

Szín	Hullámhossz	Rezgésszám
Vörös	800-650 nm	400-470 billió
Narancs	640-590 nm	470-520 billió
Sárga	580-550 nm	520-590 billió
Zöld	530-490 nm	590-650 billió
Kék	480-460 nm	650-700 billió
Indigó	450-440 nm	700-760 billió
Ibolya	430-390 nm	760-800 billió

A fényhullámok önmagukban véve színtelenek. A szín csak szemünkben és agyunkban létezik."⁵

¹ Nemcsics Antal, (1927 -), Színdinamika, Színes környezet tervezése, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 29. o.

² Victoria Finlay, (1964 -), Színek, Utazás a festékesdobozban, HVG Kiadói Rt., Budapest, 2004. 12. o.

³ A két idézetben szereplő számok közötti eltérés megszokott. Egyrészt a közelítő értékeket, az 1931-ben, Párizsban megkötött egyezményben (CIE) rögzítették. Másrészt a szerzők más-más mértékegységet használnak.

⁴ A többször módosított, jelenleg érvényes részletes táblázat a mellékletben szerepel.

⁵ Johannes Itten, (1888 – 1967), A színek művészete, Göncöl – Saxum, Budapest, 2002. 18. o.

Ha a környezetünkben állandóan jelenlévő, csekély mértékben változó energia kulcsszerepet tölt be a színlátásunkban, akkor legelőször érdemes megvizsgálni azt, hogyan alakulnak a kis különbségek. Valamint az ember természeti lényként milyen módon reagál rájuk. A mítoszok által és a legendákban égi jóslatként, csodaként emlegetett szivárvány lenyűgözi az embereket. Ezt az esőcseppeken kialakuló tünetényt minden korban jelképként, a művészetekben különleges jelként használták, és használják napjainkban is.

Már 1666-ban Newton,⁶ a Cambridge-i diák, nevezetes kísérletében egy üvegprizmával a napfényt energiájuk szerinti összetevőire bontotta, majd egy másik a csúcsára állított prizmával ismét fehér fényé alakította. Tettével bizonyos értelemben, megfosztotta a szivárványt földöntúli "isteni" jellegétől. Az 1704-ben megjelent *Optick* című könyvében az eltérő hajlásszögekre vonatkozó megállapításával, a színek megjelenési okai és formái közül egy má már mindenki által ismert fizikai példát mutatott be a fénytörést. Ezt több mint két és negyedszázaddal 1931-ben követte Guild, és Wright⁷ méréseinek elfogadásával, majd átlagolásával a Párizsban megszületett nemzetközi színmérő rendszer a CIE.⁸ Itt kiegészülve - a rendszerben pontosan meghatározott vörös és kék különbségeivel megadott - a szivárványból egyébként hiányzó bíborokkal, a színeket már csak hatjegyű számok jelenítik meg.

1983-ban Kurt Nassau, amerikai tudós tizenöt módszert számolt össze, amivel valamit színessé tehetünk: az izzást, gázok gerjesztését, a rezgést és a pörgést, a fémek átalakulását, a molekulák változását, az áttetsző anyagokat, a félvezetőket, a fények összeadódását, a fénytörést és a fény polarizációját, a fényszóródást, a fényhullámok találkozásait, elhajlását.

"Röviden szólva a színek megjelenésének két fő oka van: fizikai és kémiai, például a vírágszirmok halvány vagy rikító árnyalataiban, a lazúrkő kékjében, bőrünk színében. A kémiai színek úgy mutatkoznak meg, hogy elnyelik a fehér fény egy részét, a többit meg visszaverik. Tehát például a folyó egyaránt elnyeli a környezetében lévő fehér fény vörös és narancssárga tartományának hullámhosszait, és visszaveri a zöldet - vagyis azt, amit látunk. Nagy kérdés azonban hogy miért. Egyes anyagok miért nyelik el a vörös fényt, mások miért a kéket? És miért van az, hogy akadnak olyanok, - a "fehérek" - amelyek szinte semmi fényt nem nyelnek el? A fény tényleges hatást gyakorol az illető tárgyra. Amikor fény esik egy falevélre, festékbevonatra vagy egy darab vajra, arra készíti azt, hogy átrendezze elektronjait. Ezt a folyamatot kvantumugrásnak hívják. Ha egy bizonyos rezgésszámú fény utoléri az elektronok természetes rezgését egy másik energiaszintre, repíti őket, és ezzel felhasználódik, elnyelődik. A többi visszaverődik, és agyunk az érzékelésen keresztül ezt értelmezi színnek."⁹ Ez dióhéjban az első nélkülözhetetlen ismeretanyag, amely mentén továbbhaladva eljutunk végső célként a szín fogalmának, és tulajdonságainak tisztázásához.

Második az érzékelés. Látószervünk a szemből, a látóidegpályákból, és az agyban elhelyezkedő látóközpontokból áll. Szemünk több egymással összehangolt működésű apróbb rendszerből tevődik össze. Az átlátszó szaruhártya, a csarnokvízzel telt szemcsarnok, az egyéneknél változó színű írisz, amelynek szabályozható átmérőjű nyílása a pupilla a szemlencsére simul.

⁶ Isaac Newton (1642 - 1727)

⁷ William David Wright (1906 - 1997)

⁸ Commission Internationale de l'Éclairage

⁹ Kurt Nassau, *The Physics and Chemistry of Color, The Fifteen Causes of Color*, John Wiley and Sons, New York, 1983.

Szemlencsénk rugalmas. Miközben 25 cm és a végtelen között fókuszál, alakja változik. Tudatunk vezérli. Midig az a látványelem éles, amelyre a tekintetünk irányul. A szembe bejutó fény mennyiségét a pupilla szabályozza. A szemlencse mögött a három hártya által határolt üvegtestet találjuk. A hártyák sorrendben kívülről: az ínhártya; az érhártya; majd legbelül az ideghártya, vagy retina.

A hálószerűen a szem hátsó belső felületét borító ideghártyában foglalnak helyet a látósejtek. Az ideghártya idegsejtjeinek rostjaiból szövődik össze a látóidegpálya, amely hozzávetőlegesen 1.000.000 idegrostot tartalmaz. Mivel ezek a rostok a szemfenék egy meghatározott pontján lépnek ki a szemgolyóból és így ezen a ponton nincsenek érzékelő idegsejtek így ezt a pontot vakfoltnak, nevezzük.

Említést kell tennünk még a sárga foltról, az éleslátás helyéről, ami az ideghártya közepén helyezkedik el, és tartalmazza a látógödröt. A szem azon apró felületét, ahol a "csapok", a "pálcikák" a legsűrűbben vannak, így ezen a ponton erős koncentráció esetén a kép egy apró részletét különösen élesnek látjuk. A szemből az agy felé futó látóideg rostjai fele részben kereszteződnek az agytörzsben, azután ismét szétválva haladnak az agykéreg alatti elsődleges látóközpontokba és onnan az agykéregbe. Ennek köszönhetően, ha az egyik szemünket behunyjuk, akkor csak a látvány látószöge csökken.

Az ember színlátásával kapcsolatban a molekuláris biológia és a spektroszkópia módszereit egyaránt felhasználó vizsgálatok eredményei egy évtizedek óta érvényesnek tartott mechanizmust cáfolnak meg.¹⁰

Az emberi látás legelső mozzanata az, hogy az ideghártya (retina) fényre érzékeny, úgynevezett fotóreceptor-sejtjei érzékelik a képet. Fényabszorpciójuk kémiai reakciók egymásra épülő sorát indítja el. Ennek eredményeként elektromos jelek jutnak a retina további sejt típusokat tartalmazó rétegeibe, majd az agyba, ahol az információ végső feldolgozása megtörténik. A retina fotóreceptor-sejtjei kétféleképpen: a pálcikák érzékelik a fény intenzitását, a csapok a színeket. Három alapszínre érzékenyek. Külön-külön típusuk felelős a vörös, a zöld és a kék szín érzékeléséért. A színlátás alapvetően az A-vitaminból származó fényelnyelő molekulához kapcsolódik. Az A-vitamin egy opszin nevű fehérjéhez kötődik a sejtekben. Kérdés: ha minden sejtben ugyanaz a fényelnyelő anyag van jelen, hogyan képes a szem megkülönböztetni a színeket? Nos, a különbség abból adódik, hogy az opszin aminosavsorrendje sejt típusonként eltérő, így a fehérje és a fényelnyelő anyag kölcsönhatása pigmentenként különböző.

Amikor egy foton eléri a szemet, a három csapsejt típus valamelyikének nem csupán egy, hanem egyszerre több tagja stimulálódik. A retina és az agy információként kezeli a stimuláció mintázatát, így agyunk érzékeli és megkülönbözteti a különböző árnyalatokat és intenzitásokat, vagyis nem csupán azt a három alapszínt látjuk, melyet a csapsejtek detektálnak.

"A differenciált színlátáshoz átfedő spektrumok kellenek, egymástól elég távol ahhoz, hogy a teljes látható spektrumot lefedjék, ahhoz viszont elég közel, hogy átfedők legyenek"¹¹

A kutatók szerint hosszú hatótávolságú kölcsönhatások hangolják spektrálisan a fotóreceptor-sejtek által elnyelt fény hullámhosszát. Egy speciális aminosavcsoport tagjai, a poláris aminosavak gyűlnek össze a fényelnyelő anyag körül, hogy elnyelését a spektrum kék vagy vörös vége felé eltolják. Az emberi három alapszínből építkező színlátás a háromféle opszin molekula jelenlétében működik, amelyek a poláris aminosavak számában és elrendeződésében különböznek. Ezek a színeltolódások magyarázzák meg, miért éppen azt a tartományt érzékeli az agy, amelyet láthatónak nevezünk.

¹⁰ A következő részben a Rockefeller és a Berkeley egyetemek kutatói Thomas P. Sakmar és Richard A. Mathies, a Young-Helmholz elmélettel szemben megfogalmazott elképzeléseit ismertetem.

¹¹ Sakmar

A tudományos vizsgálatok eredményeképp mégsem jutunk az élőlényekre általában jellemző tudáshoz. A permanens fejlődésnek, kiválasztódásnak köszönhetően a természetben lévő törzsekre, osztályokra, rendekre, családokra, nemzetségekre, nemekre és fajokra eltérő sajátosságok állapíthatók meg. Még az egyedek is különböznek.

Charles A. Riley II, a következőképpen világít rá erre a jelenségre: "Egy tanulmány kimutatta azt, ahogyan a pirosat látjuk, annak szinte számtalan módja van. A sokszínűséget a genetikai rendszerben lévő végtelen finom biológiai változatosság okozza, amely kapcsolatban van egyrészt az örökléssel és az egyén által megélt életúttal, továbbá a színek és fogalmak ősi kapcsolatával."¹²

Az eddig tárgyalt területek tanulsága számomra az, hogy a témával több egyenrangú, de egymástól eltérő nézőpontból lehet és érdemes foglalkozni. Itt feltétlenül kihagyhatatlannak tartom Josef Albers mondatait idézni: *"A színek nem egyszerűen csak vannak, nem egyszer s mindenkorra, egyértelműen adóttak, nem maguktól értődőek olyannyira, hogy már nem érdemes mélyebben foglalkozni velük. Nem. A színek élnek: mozognak és mozdítanak, szerepelnek, függésben vannak, és függésbe hoznak, hatnak, hatalmasak, tudnak szolgálni és lenyűgözni is."*¹³

Legrégebben a művészek fogalmazzák meg véleményüket e számukra nélkülözhetetlen eszközzel kapcsolatban. Elsősorban, az aktuálisan rendelkezésre álló festékek és színezékek tulajdonságaitól függő, technológiai kérdésként kezelik. A színhasználattal kapcsolatban nem hagyhatják figyelmen kívül a művek tartalmi és formai jegyeit meghatározó vallási, társadalmi elvárásokat sem. Minden normatív esztétika megpróbálta korlátozni az egyéni elképzeléseket. A kötöttségeket a kortársaik által tisztelt legkiválóbb mestereknek mégis sikerült átalakítaniuk. Így iskolateremtőként utat nyitottak tanítványaik, és későbbi követőik számára.

Lelkiismeretes restaurátorok szerencsére napjainkban nagy figyelmet szentelnek az évszázadokkal ezelőtt született remekművek konzerválásánál, az eredeti festék és színhatásoknak. Kutatják azok összefüggéseit. Gyakorlatuk a festmények áttetsző rétegeinek két és háromdimenziós vizsgálata, amellyel sikerült Cimabuénak a színhasználatát - az állandóan változó, cserélődő festékek és színezőanyagok ellenére - szinte tökéletesen újrateremteni.¹⁴

A természettudományos szemlélet képviselői a fehéret a visszaverődő energia megjelenésének és érzékelésének tekintik, míg a feketét az elnyelődés következtében bekövetkező hiánynak. Goethe viszont az egyre fokozódó homályosság eredményeképpen létrejött tökéletes homályról, valamint tiszta átlátszóságról értekezik. A két szélső érték tárgyalása elméleti szempontból szükséges.

Az elmúlt években magyar színszabványként elfogadott színrendszer ideillő meghatározásait idézem: "Semleges színek az olyan színérzetek, amelyeknek nincs színezete. Semleges színeknek nevezzük a fehéret, a feketét és a szürkét. Az olyan színérzetek, amelyeknek van színezete a tarka színek.

¹² Charles A. Riley, *Color Codes, Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*, University Press of New England, Hanover and London 1995. 2. o.

¹³ Josef Albers, *A színek kölcsönhatása, A látás didaktikájának alapjai*, Magyar Képzőművészeti Egyetem – Arktisz, 2006. 161. o. Maurer Dóra fordítása.

¹⁴ Cimabue, (1240k – 1302 után) sötétzöldje napjainkban tökéletesen előállítható: a világos kadmiumsárga, az aranyokker, valamint a poroszkék lazúrrétegeinek segítségével. Szürkéje bármilyen fehér hozzáadása nélkül az előbb említett poroszkék, kármínlakk és az aranyokker rétegein áttűnő fény eredménye.

A COLOROID abszolút fehér színe (W): a COLOROID-szintér tengelyének felső végpontján foglal helyet.

A CIE D65 sugárzélosztással megvilágított, tökéletesen szórtan visszaverő felület színe, melynek COLOROID- világossága és Y_w színínger-összetevője 100. A COLOROID abszolút fekete színe (S): a COLOROID-szintér tengelyének alsó végpontján foglal helyet. A CIE D65 sugárzélosztással megvilágított, tökéletesen fényelnyelő ($B=0$ fényűrűségi tényezőjű) felület színe, melynek COLOROID-világossága és Y_s színínger-összetevője 0.

A COLOROID-színrendszer abszolút fehér és abszolút fekete színének színíngerkoordinátái megegyeznek a CIE 1931 színíngerdiagram D65 pontjának színíngerkoordinátaival, vagyis $X_w = X_s = X_o = 0,312726$ és $Y_w = Y_s = Y_o = 0,329023$.¹⁵

Ezt követően ismerjük meg Goethe, a természettudósok által szapora fejcsóválás mellett elutasított, de több későbbi filozófiai mű alapját képező esztétikai, művészeti elméletének töredékeit:

„145 A tér, melyet üresnek gondolunk, számunkra teljesen az átlátszóság tulajdonságával rendelkezhetnék. Ha mármost oly módon töltődik ki, hogy szemünk nem veszi észre a kitöltődést, akkor egyfajta anyagi, többé-kevésbé testi, átlátszó közeg keletkezik, mely lehet lég- vagy gáznemű, folyékony vagy szilárd.

146 A tiszta, áttetsző homályosság az átlátszóságból ered. Tehát a háromféle jelzett módon nyilvánulhat meg.

147 A tökéletes homályosság a fehér: a legközömbösebb, legvilágosabb, első át nem látszó térkitöltődés.

148 Maga az átlátszóság, empirikusan tekintve, már a homályosság első foka. A homályosság további fokozatainak száma, egészen az át nem látszó fehérig, végtelen.

249 Ha a feketét a sötétség reprezentánsának, a fehéret a fény képviselőjének neveztük, azt mondhatjuk, hogy a szürke a félárnyékot reprezentálja, mely osztozik a fényben és a sötétségben, e kettő között belül áll.

494 Az átlátszó testek a szerves anyagosság legmagasabb fokán állanak. Közvetlenül ehhez kapcsolódik a tiszta homály, a fehéret, pedig a tökéletes tiszta homálynak tekinthetjük (146. §, 147. §).

495 A hóvá kristályosodott tiszta víz fehérnek látszik, mivel az egyes részek átlátszósága nem teszi átlátszóvá az egészet. Különböző sókristályok, melyekből a kristallációs víz eltávozik, fehér pornak látszanak. A tiszta átlátszóságnak véletlenül át nem látszó állapotát fehérnek lehetne nevezni, ahogy a szétmorzsolts üveg fehér pornak látszik...

498 A fekete keletkezése nem tűnik fel olyan őseredetinek számunkra, mint a fehéré. A vegetáció birodalmában félig elégett növényeknél bukkanunk rá, és a szén, amely más különben is rendkívül érdekes test, feketeszínűnek látszik. A szín felgerjedése;

501 Amikor előbb a fizikai színekről szóló szakaszban a homályos közegeket tárgyaltuk, inkább a színt néztük, mint a fehéret és a feketét. Most eleve rögzítettnek tesszük fel a létrejött fehéret, a létrejött feketét, és azt kérdezzük, miképp gerjeszthető fel rajta a szín.

502 Most is azt mondhatjuk, hogy a fehér, amely elsötétül, elhomályosul, az megsárgul; a fekete, amely megvilágosodik, az megkékül.

503 Az aktív oldalon, közvetlenül fényben, a világosságban, a fehérén jön létre a sárga. Milyen könnyen sárgul meg minden, aminek fehér a felszíne, a papír, a lenvászon, a gyapjú, a selyem, a viasz; különösen könnyen sárgulnak meg azok az átlátszó folyadékok, amelyek hajlamosak az égésre - azaz, más szóval, könnyűszerrel enyhén elhomályosulnak.

504 Ugyanígy a passzív oldalon, a sötétben, a homályban, a feketén nyomban kék vagy inkább vöröseskék jelenség kíséri a felgerjedést."¹⁶

¹⁵ Nemesics Antal, Színdinamika, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 141. o.

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, (1749 - 1832), Színtan, Didaktikai rész, Corvina Kiadó, Budapest, 1983. 41., 49.,

III. Tudomány - Szín

Filozófusok a színről

Kant

Elsőként Az ítélőerő kritikája, címen megjelent mű alaptételei kíváncsoknak ide. A szerző számos szigorú elvet fogalmazott meg, amelyekkel generációkon keresztül vezette, erősen befolyásolta a témával foglalkozó gondolkodókat. Ím az egyik:

"A festészetben, a szobrászatban, és tényszerűen minden formával foglalkozó művészetben, így az építészetben és a kertek esztétikájában is, már amennyire ezeket szépművészeteknek tartjuk, a konstrukció az, ami a legfontosabb. A tetszésnek mégsem csupán a kellemes élményt nyújtó alakzat és az általa kisugárzott öröm az alapvető előfeltétele. A színek azok, amelyek tündöklő ragyogást adnak a rajzolatnak, így a szépség részei. Kétségtelen, hogy a maguk módján fokozzák, felélénkítik a tárgyak hatását, igazán jó rájuk nézni, de önálló szépségre képtelenek. Nagyon gyakran a lenyűgöző forma követelménye nagyon kis teret enged a színnek, de az mégis mindig megjelenik, és csak a teljes kompozíció lehet méltó az elismerésre."¹⁷

A fent idézett részletből nyilvánvaló, hogy a szerző a műalkotásoknak egy sajátos, az értékítélet fogalmán keresztül való megközelítésére, hivatkozik. A műtárgyakból kiáramló, és érzékszerveinkkel felfogható tudatos és érzelmi kisugárzás meghatározását végzi, gondolatban megbontja a művek egységét. Ez annak ellenére, hogy önkényes és mesterséges eljárás, gyakran elkerülhetetlen. A forma és szín kapcsolatáról, bár elismeri a szín szerepét, mégsem egyenrangúan ír. A formának tulajdonított érzéki, érdek nélküli ítéletet elhelyezi a szín hatására feltámadó érzelmek szépségének.

Goethe

Goethe szintanából, két jelenséggel: a fehérrel és a feketével kapcsolatban már idéztem. A modern színelmélet nem tanúsít különösebb figyelmet a költő által lefektetett, és sokak által ismert evidenciáknak. Gondolataival mégis érdemes foglalkozni, mivel azok korábban igen jelentős fejlődés kiinduló pontjai voltak. Tudományosnak szánt írásának több mint a fele a színek fizikai, fiziológiai, és kémiai tulajdonságait tárgyalja. Ez a korszerű eredmények tükrében egy sarlatán okfejtésének tűni, viszont rendkívüli érdeme, hogy elsőként a téma erkölcsi vonatkozásait is vizsgálja. Úttörőként érdeklődését továbbá az orvostudomány, a zene, a filozófia, a matematika, és képzőművészet területeire is ki terjeszti. Általános kutatásai a mai napig, azok összetettsége, és a különböző területek összefüggéseit, együttthatásait elemző alapállása miatt tanulságos.

Például a színeket nem kizárólag anyagi természetű jelenségként kezeli:"A színelmélet fejlődését jelentősen hátráltatja, valamint különösen sokat árt neki a tény: hogy rendszeresen összemosódik a határ a színekutatás és az optika között. A fénytannak nem tudja magát a matematikától függetleníteni. A szintani elméletek, el kell, hogy különüljenek az optikától."¹⁸

51., o.

¹⁷ Immanuel Kant, (1724 – 1804) Az ítélőerő kritikája, 1790. Akadémiai kiadó, Budapest, 1966. 290. o.

¹⁸ Itt az optika kifejezés a korabeli fizikatudomány egy pontosan meghatározott területét jelenti.

Goethe munkája során, más helyen arra figyelmeztet, hogy a színtudomány főleg az ásványok kutatásával kapcsolatban fejlődik: "Túl sok egyedi műszót fogad be, és azokra alapozva, azokat vegyítve új meghatározások születnek. Az ilyen gyakorlat és szóhasználat nem figyel arra, hogy ily módon egyszersem kiöli az eredeti gondolatot, a fantáziát. S magát a tárgy megértését is lehetetlenné teszi."

Megjegyzésével, előre egyetért azokkal, akik később fenntartásaikat hangsúlyozzák minden olyan hasznosnak tűnő megoldással szemben, amely a színt vélt, vagy valós tulajdonságai alapján osztályozza. Majd sík vagy térgeometriai alakzatba rendezi. Goethe munkásságának lényege lehet, hogy feltétlenül hisz az emberben létező szubjektív fizikai képességben, amely a színek alapja. Ezzel éles ellentétbe kerül Newtonnal, aki a hangsúlyt a legnagyobb energiájú fehér fény törése által kiváltott jelenség tanulmányozására helyezi. Költőként és természettudósként is az árnyékok, a sötétebb árnyalatok érdeklik. Kezdetben, gondosan tanulmányozza Alpok csúcsai által vetett árnyékkúpokat és az ott szerzett élményeinek, tapasztalatainak a birtokában mondja: "A színek természetes közege az árnyék, az segíti megjelenésüket, általa fénnel telnek meg, élénkségre, árnyalatokra tesznek szert." Munkájához nem a ragyogó, teljes színek szolgáltattak alapot, hanem az általában vett fényjelenségek finom érzékelési küszöbeinek apró tulajdonságai érdekelték. A színekkel kapcsolatban, ezen elképzeléssel, gondolkodásmóddal a későbbiekben, majd a francia esszéíró Roland Barthes műveiben találkozunk. Végül egy kedves és részrehajlásmentes idézet arról, hogy Goethe milyen módon vizsgálja a színek világában elkötelezetten és előszeretettel az árnyékokat: "Éppen amint estefelé az ivóba tértem, egy csinos feketehajú és ragyogóan fehérbőrű skarlát ruhás leány lépett be a terembe. Magam nagy érdeklődéssel figyeltem, ahogyan nem messze tőlem a félárnyékban megállt. Azután, amikor, nem sokkal ezután hirtelen sarkon fordult és elment, én már csak a mögötte, velem szemben lévő fehér falat láttam. A tündöklő falon kirajzolódott a lány sötét körvonala, és ruhájának elhomályosuló, távolinak tűnő foltja már tenger-zöldben pompázott."¹⁹

Hegel

A filozófus Esztétika:²⁰ művének elkészítése során forrásként felváltva támaszkodik egyrészt Goethe színtanulmányaira, másrészt magasabb és megengedőbb szinten Kant műveire. A színekkel kapcsolatos vélekedéseinek középpontjába helyezi egy, a festészet területén megvalósuló színharmonia-rendszer megalkotását. Követendő modellként a holland, flamand, valamint a velencei festőket állítja elének

Megkülönböztetett tisztelettel emlegeti az Eyck testvérek, valamint Memling²¹ nevét. Képeiken Goethehez hasonlóan a homályos, sötét, borongós atmoszféra finom egységét, szépségét emeli ki. A tájakat ábrázoló részeket az utolérhetetlen, tiszta harmonia megvalósulásainak tartja. Hosszú és alapos értekezést szentel az eltérő festészeti technikáknak. A freskó, a mozaik, és nem utolsósorban az olajfestés alkalmazása során keletkező speciális színhatásoknak. Tekintettel van a színszimbolikára, és messzemenőig figyelembe veszi az alkotók vonzódásait, adottságait. Hangsúlyozza, hogy amit egy konkrét remekmű már-már misztikus hatásaként érzünk, nem más, mint "a mágikus színek által teremtett bűbáj". A nagymesterek képeiből sugárzó megmagyarázhatatlan erő.

Hegel elsőként ad abszolúte elsőbbséget a színeknek: "Alakot, távolságot, határokat, körvonalakat, röviden minden téri viszonylatot és különbséget, amelyekkel a tárgyak megjelennek a térben, a képeken csak a színek képek reprodukálni.

¹⁹ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press and New England, Hannover and London, 1994. 21. o.

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1770 - 1831), Vorlesungen über die Aesthetik, 1835-38.

²¹ Hubert van Eyck (? - 1426), Jan van Eyck (1385 - 1441), Hans Memling (1430 - 1494).

Ez több mint eszköz, amely több szellemi tartalom bemutatására is képes:

- általa valósulnak meg a rejtett és mély ellentétek;
- a határtalan variációk;
- az átmenetek, átváltozások;
- a megjelenés egyedisége;
- törekvés, amely érzékeny árnyalatok által finomabbá igyekszik fejleszteni in gerküszöbeinket;
- bemutatja a tárgyak gazdagságát;
- a festmény számára tömöríti a valóságot.
- Hihetetlen, hogy a színek igazán képesek erre."²²

A legmegfoghatatlanabb, bár egyben a legfontosabb pontja Hegel érvelésének az, ahogyan a színek között harmóniát kíván teremteni. Az összecsengés érdekében a legmegfelelőbb módon ajánlja használni őket. A spektrum értékeinek sugárzása, a színátmenetek, az átlátszóság, ahogyan maga nevezi "a varázslatos színek makulátlan előfordulása" egyaránt fontos.

Ez Tiziano²³ és Renoir²⁴ varázslatosan üde arcképein és erotikus aktjain látható, amint az erekkel átszótt emberi bőr egyszerre hideg és meleg színekben jelenik meg:

"A fiatalság és egészség pírja az orcákon a tiszta kármin egy csipetnyi kézzel, lilával vagy sárgával. Ez rózsza önmagában csak fény és ragyogás, része az egésznek, világít. Észrevehetetlen lenne, ha végül nem illeszkedne a bőr érzetét keltő alaphoz. Az áttetsző, bőr, a változó fényben a vénák vörösével és az artériák áttűnő kékjével gazdagodik. Árnyékban foszforeszkáló színértékeivel inkább szürkés, barnás, esetleg zöldes árnyalatot mutat. Első pillantásra természetellenesnek tűnik. A színek érzékeny és pontos megjelenése esetén mégis valóságos hatást kelt. Az egyéni festői megoldásokban rejlő lehetőségek, mint az anyaghasználat, a virtuóz ecsetkezelés, csak együttesen hívhatják életre az érzékelést. Az ég sem változatlan de ennek ellenére gondolataink segítségével tökéletesen makulátlan kéknek képzeljük el."²⁵

A tiszta tónusok között megtalált harmónia szenvedélyes ünneplését követően, Hegel még tovább lép:

"A festékek tiszta és érzelemben gazdag megjelenésére főleg akkor számíthatunk, amikor a tárgyak anyaga és a bennük rejlő szellemiség, a színek használata, kezelése által egységbe oldódik fel és a lelkünkig ér. A káprázatot az összes szín együtt teremti meg és a megformálás a tárgyiasságától független lehetőséget, rejt.

Számolhatunk a színek határtalan szárnyalásával, egyesülésével, a visszavert fények egymás melletti és egymásra ható finom ragyogásával, amely tudatunkhoz még a szférák zenéjénél is gyorsabban jut el. A remekművek tökéletességét, a színek gazdagságát, a változékonyságot az tudhatja magáénak, ami tiszta tündöklést, mélységet és fényt jelent. Így kel életre. A színeknek ily mágikus hatását a művész, mint varázsló odaadó munkával teremti meg."²⁶

Hegel romantikus elképzeléseit a 20. században alig néhányan követik.²⁷

²² Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 23.o.

²³ Tiziano Vecellio (1488 vagy 1490 – 1576)

²⁴ Auguste Renoir (1841 – 1919)

²⁵ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 24.o.

²⁶ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 25.o.

²⁷ A festékgyártás fejlődésének és az ízlés változásának köszönhetően az áttetsző színek finom árnyalatait nem igen használják napjainkban. Például: az építészetben, és a bútorgyártás területén a felfelületeket nem a hagyományos vékony falazúrokkal, hanem riktó műanyag alapú beeresztőkkel konzerválják. A textilfestés szintetikus színezékekkel, és nem hagyományos növényi anyagok - festőcsülleng, dió, stb. - alkalmazásával történik. Hasonló, a kozmetikumok területén tapasztalható folyamat, is. Az ipar már nem tart igényt a Dél-Amerikában honos kaktuszfajta a *Nopalaea coccinellifera* egyik élősködőjéből, a tenyésztett bíbortetűből (*coccus*

Wittgenstein

1908-ban veti fel a logikus következtetéseken alapuló fogalmi gondolkodás, a nyelvi kifejezések használata, a valóság konkrét jelenségeinek leírásában észlelhető elkerülhetetlen pontatlanság, aránytalanság problémáit. A ráktól betegen, 1950 tavaszán intenzíven foglalkozik Goethe: Színtan című művével. A színek természetét és hatásait az érzékelés, a lélektan, a logika, a matematika, a metafizika, az ismeretelmélet, a zene és a festészet területén együtt, egyszerre, kívánja megragadni.²⁸ Korábban tekintetbe sem vett vonatkozásokra és határterületekre terjeszti ki vizsgálatait. Említi továbbá a vallás és a hit szerepét.

Nem akar semmiféle színteóriát lefektetni, mint ahogyan tudományosnak szánt módszere-sen kialakított színrendszert (denkschema) sem. Az elsődleges, meghatározó, alapszínek létét tagadja. Nagy figyelmet szentel a színek átlátszóságából, telítettségéből, tisztaságából összeadódó, egységes megjelenésnek. S az eltérő médium keltette változó hatásnak. A színek káprázatának magyarázatát, egy nehezen körvonalazható, logikus rend lehetőségét mégsem tudja tagadni, a kérdést megkerülni: "Vegyük például a piros szót, és én automatikusan azt mondom, hogy értem; azután magunkban kérdezzünk rá ismét igazán értettem-e? Ekkor a vöröset, mint jelenséget ellenőrzöm összegezem a tudatomban. Vajon miért vélem azt, hogy az igazi, valódi vörös jelent meg előttem? És mégis teljes bizonyossággal jelentem ki, hogy értem. Elképzélhető, hogy rátekintek egy színekatalógusra, ahol az egyik minta alá az van írva, hogy vörös. Ez mégsem teszi feleslegessé, kérdésessé számomra az imént említett gondolat-sort."²⁹

A Remarks on Colour népszerű kulcsmondata lehetne: "Például most (amikor a színekre tekintek) csak az alkalmatlanság, vagy a személyes képtelenségem az oka, annak hogy nem tudok valamiféle elképzelést kialakítani a színek rendszerezésével kapcsolatban. Úgy állok előtte, mint a borjú az új kapu előtt"³⁰

Kínálkozó lehetőség az előrelépésre: meg kell különböztetni a tudományosan értelmezhető logikus tény, és az egyszerű tapasztalat nyelvi formáit. Majd mindkettőt a filozófia módszerével, és érvrendszerén belül tárgyalni. De, miért egyszerre gondolati és nyelvi a megoldandó kérdés? Miért ezen a két területen kínálkozik alkalom egy új elmélet kidolgozására?

"Én nem vállalkozom a fizika és a lélektan területén használható általános színelmélet kidolgozására. Sokkal inkább a témával foglalkozó teóriák egzakttségével, a bennük rejlő általános jelleggel foglalkozom. Ez, amit az emberek minden esetben elvárhatnak a tudománytól."

Wittgenstein elégedetlenségét mutatja, ahogyan az általánosan elfogadott, és sokak által ismert színekörökkel kapcsolatban megnyilvánul:

"Az emberek nagy, és különleges helyet, jelentőséget tulajdonítanak nekik. Mivel ezek használata jónak, és egyszerűnek tűnik, észre sem veszik alkalmatlanságukat."

Szókratészhoz hasonlóan arról panaszkodik, hogy egy széles körben elterjedő hibás elképzelés mennyire képes befolyásolni az általános gondolkodást. Bár sok szempontból Goethe követőjének tekinti magát, vele kapcsolatban is szkeptikus. Különösen elődje merev, az úgynevezett kiegészítő színpárokra alapuló színsémáját támadja. Az szerinte nem tartalmaz tudományosnak tekinthető megállapításokat, sokkal inkább valamilyen gyakorlati, festészeti célt szolgál. A színek előfordulása, megnyilvánulása a természetben nem rejt semmiféle "színmatematikát", és legkevésbé sem függ attól.

cacti) kinyerhető bársonyosan piros színezékre. (cinóber) A hölgyek hajkoronája hivalkodó lilává válik. A festőművészeknek, pedig a ríktó reklámok és a világító felületek agresszív hatása jelent kihívást.

²⁸ Ludwig Wittgenstein, (1889 – 1951) Remarks on colour, 1950.

²⁹ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 26.o.

³⁰ Uo.

Kigúnyolja azokat a gondolkodókat, elméleti iskolákat, akik és amelyek, az alapszínek létét, jelentőségét, fontosságát hirdetik, vagy, az úgynevezett "tisztá színek" meghatározó szerepéről beszélnek:

"Valahogyan mindig gyanúba ejt, ha valaki úgy véli, hogy fel tudja ismerni melyik a három alapszín. Néhányan négyet említenek. Sokan gondolják, hogy a zöld közepén a kék és a sárga között kell, hogy elhelyezkedjen. Ez például lesújt engem, mivel úgy rossz, ahogy van, és ellentmond minden érzékelésnek. Számomra lényegtelen kérdés az, hogy hány úgynevezett tiszta alapszínről van szó."

Nyilvánvalóan zavarja, ha valaki okfejtésének kiindulópontjaként alapszíneket említ. E kérdésben képviselt álláspontja meghatározza a témával kapcsolatos munkásságát. Egy cikkében egyenesen így fogalmaz:

"A színek területén tett kirándulásaim alatt rátaláltam a "színek ösvényére." A sárgászöld említése még nem jelent számomra semmilyen kéket. A zöld egy különleges állomás a színek ösvényén, amely a kéktől a sárgáig vezet, de egészen más, mint a piros. Vajon milyen előnye származik annak, aki ismeri a közvetlen utat kéktől a sárgáig? Mi történik, ha én nem ismerem ezt az ösvényt? Függ-e valami az értékelésben, attól a nyelvtani formától, hogy "ás"? (Mármint: sárgás)"³¹

A fenti mondat leírásával a filozófus gondolkodását meghatározó, egyik kérdést, a nyelvet említettük. A másik: a játék. A szemlélet, amely a 20. század közepén nem veszi figyelembe a természettudományos eredményeket, nem azokra épít, humán logikáról, nyelvi játékról szól, korszerűtlennek tűnik. Ugyanakkor a színekkel kapcsolatos vélekedések új kiinduló pontját határozza meg

A kérdés az, el lehet-e felejtetni a fizikusok által megmért értékeket, a technikai alkalmazások számára gondosan kitöltött táblázatokat? Így az alapkérdésünkhöz jutunk, miszerint kutatásunkat, vizsgálódásainkat, milyen célból: művészi, vagy tudományos módszerrel, elméleti, vagy gyakorlati okból, végezzük-e? Következzék néhány újabb Wittgenstein idézet:

"A természetet törvények, szabályok uralják, az életünket áthatja a nyelv. A kékes-zöldben nincs sárga. Bárki állíthatja, ragaszkodhat hozzá, hogy a kékes-zöld tartalmazza a sárgát. No már most kinek van igaza? Hogyan lehet ezt ellenőrizni? Kettőnk állítása között csupán csak nyelvi-fogalmi eltérés van-e? Létezik-e olyan személy, aki meg tudja állapítani milyen a tökéletes, abszolút zöld, amelyik sem a kékhez, sem a sárgához nem tartozik, egyikhez sem közelít? És lenne-e ennek valamiféle haszna? Valamint létezik-e olyan nyelvi forma, amely eredményhez vezet? - Meg tudunk-e határozni olyan módszert, amely kiválasztja azt a zöldet, amely egyszerre sem sárgát, sem kéket nem tartalmaz. Kijelölhető-e a zöld pontot, ami mással nem azonos?"³²

A kérdésben előrejutunk, ha pontosan meghatározzuk egy konkrét szín nevét, de ebben az esetben sem vagyunk képesek - a színek és a hozzájuk rendelt szavak eltérő halmaza miatt - érdemben kezelni a problémát.

"Képzeljünk el valakit, amint a természeti látvány után, azt szándékai szerint hitelesen másoló színekkel fest. Képének minden egyes felületére meghatározott festékszín kerül. Vajon melyik szín az? Hogyan határozzuk meg a szín nevét? Használhatjuk-e azt a címkét, amelyet a festék vásárlásakor a kereskedésben viselt? Vagy nem törvényszerű-e, hogy az ily módon megkülönböztetett szín a képen mellette lévő színes foltok egymásra hatása miatt teljesen másnak látszik, mint eredetileg a palettán?"³³

³¹ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 27-28. o.

³² Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 30. o.

³³ Uo. 31. o.

Nyilvánvaló lehetetlenség a természet keltette érzéseinket, benyomásainkat a festégyárak által készített kereskedelmi táblázatok alapján azonosítani. Környezetünk minőségét megítélni. Nem hagyható figyelmen kívül a változó világítás. Bár élettani hatásokat kivált, a színnek önmagában nincs jelentése. Velük kapcsolatban nem beszélhetünk például férfias és nőies jellegről, vagy mindenki számára nyilvánvaló, egységes gondolatot, érzelmet kiváltó hatásról. Hasonlóan hasznavehetetlen: a kortól, földrajzi helytől, kultúrától függő, bizonytalan, színszimbolika is.

Wittgenstein írásaiban számomra a festő számára, ismerős és szimpatikus a kérdések megközelítése volt. Gondolok itt arra, ahogy az evidensnek tűnő jelenséget, a zöld, a sárgás-zöld, majd a kékes-zöld kifejezést értelmezi. Ehhez hasonló módon a komoly, játékos, nyitott, már a probléma felvetésekor tépelődő, kétségeit megfogalmazó, majd azt több oldalról megközelítő, művészi magatartás valószínűleg kiváló eredményekhez vezet.

Westphal

Wittgenstein követői, a filozófus munkájának örökségét továbbvivő, továbbgondoló csoport tagjai gyakran az úgynevezett "lehetetlen" színek, például az áttetsző fehér és a világító szürke témájával kezdik okfejtéseiket. Azzal a jogos várakozással tekintenek e kérdések felé, hogy megoldásuk váza lehet egy általános, a színekkel foglalkozó tudományos elképzelés kialakításának. Jonathan Westphal³⁴ válaszai egy jelenségközpontú színelmélet alapjait teremtik meg.

Filozófiája napjaink számos lélektani és élettani kérdésére ad választ. Műveiben messze túl lép elődje munkásságának magyarázatán, méltatásán.

Az eltérő tudományágak területén külön-külön végzett kutatások eredményeinek várható közeledését jósolja, annak ellenére, hogy a színek szerinte sem függenek semmiféle általános, speciális rendszertől. A színjelenség leírását helyezi vizsgálódásai középpontjába. Az érzékek útján szerzett tapasztalat a jelenség sajátos természetére utal. Mi is valójában a szín, és mit jelent az, ha valami színes? Kutatásai eredményeképp, néhány Wittgenstein által megválaszolatlan technikai kérdésre is választ ad. Jó néhány esetben áttöri a hagyományos tudományágak örökölt határait, mégsem az egyetemesség elképzelése hajtja.

Goethe meghatározását feltétel nélkül hajlandó elfogadni: miszerint a szín egy fajta árnyék. Rámutat, hogy a legtöbb tévedés forrása az, amikor valóságos tanulmányozás helyett, csupán a fizikai tulajdonságokat mérik, kutatják. A fent említett egyoldalúságot elkerülendő Goethe „kémiai”, Westphal, pedig „valódi”, más néven független, összetett-önálló színértékről beszél. Új terminus bevezetésével kívánja elérni, hogy a színről ne kizárólag, mint fizikai jelenségről, és hatásról tegyen említést. Goethe fő követőjének tekinthetjük, mivel elődjéhez hasonlóan, a színeket valamilyen "él-jelenségnek" határozza meg. Például: -fehér tárgy nem látszik, különállónak, nem képez élt egy fehér háttér előtt, nincsenek úgynevezett "körvonalai"; vagy - a fehér fény nem árnyalja, változtatja meg a fehér felületet; Az imént említett tünetek együtt, és külön-külön is alkalmasak arra, hogy gondolatainkban, tudatunkban tökéletes, ideális fehérként éljenek.

Tanulmányainak legtanulságosabb fejezetében, "szín-térről" tesz említést, amelyet egyrészt mértani, másrészt nyelvi értelemben egyaránt tárgyal. Úgy véli, érdemes elgondolkozni tér és szín valós kapcsolatáról, amely mind a kettő meghatározásakor segítségül hívható. A színek között Wittgensteinhez hasonlóan átmenetet, „átjárást” feltételez:

"Közvetlen út van a sárgából a barnába, de nem képzelhető ilyen út sem a sárgából, sem a barnából mondjuk a kékbe. Lényeges-e, hogy két szín közé nem ékelődhet be egy harmadik? Ez mely esetekben lehetetlen? A színtérben, van-e, és milyen mértán képzelhető el?

³⁴ Jonathan Westphal (1951 -)

A térkitöltő dolog meghatározza a tér geometriáját. Ezáltal fennáll a probléma, hogy a kék, a barna és a sárga elrendezhető-e, egy olyan térrendszerben, amely közvetlen átjárást biztosít közöttük? Elképzelhető-e fekete fény, és lehetséges-e ezt színként a konstrukcióba beilleszteni? Természetesen a barnát, egy sötét árnyalatú, elsötétült sárgának is felfoghatjuk, ahol a két érték színezete között nincs különbség. A sárga és a barna közé más szín szóba sem jöhet. Sárgából barnába úgy járunk át, ahogyan a világoskékből a sötétkékbe"³⁵

Szerzőnk ezt követően gyorsan sorra veszi az eltérő koncepciók alapján, és más-más célú használatra szánt, ismert színrendszerek mértani ábráit és modelljeit. Egyenként felméri azok sajátosságaiból eredő korlátait, határait. Csoportosítja azon elvont sémákat, amelyek a színeket viszonylagos hasonlóságuk alapján helyezik egymás mellé. Szerinte ezekben már megalkották a "hasonlóság színterét".

Valamennyi ismert séma eredetének, elrendezésének, nyelvi vonatkozásainak, vagy mindezek összességének a tanulmányozását követően a legtöbb esetben a lélektan alapjaihoz jutunk. A legtöbb rendszer bár rendkívül pontos és szigorú, mégsem teljes, mivel a hasonlóság elve nem teszi lehetővé a színek megfelelő, zökkenőmentes illeszkedését. A filozófus számol az úgynevezett elképzelt színekkel, mint például a zöldes-vörös, de a hasonlóság színterében mégis rendellenesnek nyilvánítja azokat. Nem sorolja be őket, és az ilyen színek számára rendszerében még helyet sem jelöl ki. A zöldes-vörös szín szerepeltetésének lehetetlensége még önmagában nem elegendő ok, bizonyíték, a szisztéma tagadására.

A hasonlóságon alapuló színtér, majd egy ebben épülő színrendszer tökéletesítése érdekében az elképzelt, színek kérdéséről érdemes ébren tartani.

Westphal meggyőződése szerint a színek csak egy a hasonlóságon alapuló színterben rendszerezhetőek: "A színekkel kapcsolatban kérdéses és nehéz, probléma, hogyan építhetjük be az elképzelt, nem valós színeket bármilyen sémába. A hasonlóságon alapuló színtér a legmegfelelőbb. Az elfoglalt hely a közvetítő, közbülső értéktől függ, és együtt határozzák meg a tér alakját. Színharmónia a hasonlóság színterének meghatározásával teremthető. A tiszta minőségi alapokon nyugvó hasonlósági színtér léte azt sugallja, hogy a négy tudományág (a fizika, az élettan, a lélektan, és a logika) között kialakuló összhang és harmónia ellenáll mindenféle egyoldalú támadásnak."³⁶

Milyen lehet a tudomány eredményei által feltételezett általános, színharmónia a természet és a művészet fogalmak nélkül érezhető valósága nélkül? Végezetül két megfontolásra váró kérdés: A színeket önmaguk teljességében, vagy valamilyen meghatározott lényegi tulajdonságuk alapján vizsgáljuk-e majd a jövőben? Valódi, létező, vagy csak látható színekről teszünk-e említést?

Hacker

Az Oxfordban dolgozó, a központi idegrendszer kutatásának legújabb eredményeit felhasználó filozófus szerint, minden a színnel foglalkozó gondolatsor közös kérdése, hogyan foglal állást a zenei felhangok analógiájaként említhető tudati másodszínekkel kapcsolatban. Úgy véli, a modern elmélet a jelenséget és az érzékelést együtt vizsgálja, de el kellene végezni egy olyan szigorú és következetes próbát is, amely az elméleti-filozófia terén tett megállapításokat a valóságban ellenőrzi. A látható jelenségeket a filozófia, pszichofizika tudományos módszereivel értelmezi, különösen azokat, melyek egymással szoros nyelvi, és metafizikus kapcsolatban vannak. Többször megfogalmazza: a színek másodlagos minőségei korábban nem kaptak megfelelő figyelmet, de a természeti jelenségeket feltáró hagyományos filozófiai művekben megtalálja ennek nyomát.

³⁵ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 37. o.

³⁶ Uo.

Bemutatja, összehasonlítja és összefoglalja azokat a forrásokat, amelyek a színek primer és szekunder hatásait együtt említik. Utal rá, korábban miért oly ritka és speciális ez a megközelítés. A fent említett visszatekintést követően rámutat, hogy napjainkban is ritka a színek gondolat alapú, tudati megközelítése, amely összekapcsolja a fizikai-optikai jelenséget az agyműködéssel. Az okfejtés, amely a természettudomány területein is az érzékelés szerepét hangsúlyozza, ellentmond az általános gyakorlatnak. Hacker³⁷ állásfoglalása: a hagyományos optikai, kémiai, fizikai kísérletek nem alkalmasak arra, hogy a színekkel kapcsolatban általános kérdéseket fogalmazzanak meg:

"Végzetesen fájdalmas hiba azt gondolni, hogy az a tudományos vélemény, miszerint a különböző tárgyak felületének molekuláris szerkezetátalakulásai, vagy a nyugalmi tömeg nélküli energia részecskék (fotonok) ilyen-olyan elnyelődései, felszívódásai, visszaverődései önmagukban megfelelő magyarázatául szolgálnak arra a kérdésre, hogy egyáltalán mi is az a szín."³⁸

Mielőtt azonban a jelen tudósait, a nézőpontjuk, és az abból következő hibás elméleteik miatt, elítélnénk alaposan illik megismerni azokat. Akik a szenzualitás fontosságát hangsúlyozzák, egyenlőségi jelet tesznek a színek, és azok látványa, érzékelése, értelmezése közé.

"A jelenségek minden nyelvi megfelelője egyrésztől második gondolati minőség, másrészt (és mivel minden jelenség érzékelhető, így a gondolati is) érdemben kell meg vizsgálnunk a kétféle érzékelésben lévő különbségeket."³⁹

Hacker állítja nincsen szoros kapcsolat a vörös szín fogalma és egy vörös felület konkrét látványa között.

A színnel kapcsolatos kérdések leegyszerűsítésére törekvők ennél is tovább mennek, amikor kijelentik, hogy a témával csak szabályozott körülmények között érdemes, és lehet foglalkozni. Minden esetben előre kiválasztott átlagos megfigyelő meghatározott körülmények közötti véleményét és középérték szerint beállított műszer eredményét, veszik figyelembe. Ez esetben csak azt tartjuk aggályosnak, mit jelent az átlag kifejezés, vajon ki és milyen módon határozza meg azt?

Mások ellenben figyelmüket magukra a színes tárgyakra és azok végtelenül változó helyzetére összpontosítják. E vélemény szerint a dolgok egymáshoz viszonyított értéke a befogadó számára egyéni megközelítést tesz lehetővé. Az ily vélekedés kritikájaként gondolkodunk, a szín, mint meghatározott minta és a színfogalom közötti kapcsolatot tárgyalja. Kísérletet tesz, hogy megfogalmazza: hogyan keletkezik egy színélmény, és mennyire esetleges. Végül szerinte, a fenti vélemény tarthatatlan, mivel a színérzékelés gazdagsága, és a nyelvi eszközök szűkösége között ellentmondás rejlik. A színek viszonylagosságának hirdetése számos magán elmélet kiinduló pontja. Hacker a színnel foglalkozó elméletekben igyekszik kimutatni azokat az összetevőket, amelyek nem tartalmazznak természeti vonatkozást. Elsőként jelenti ki, hogy sok tévedés forrása a nyelv.

Nagy terjedelemben ír arról, miként fogalmazzunk, ha látott élményeinkről számolunk be, és hogyan amikor tudatunk színeiről van szó. Ezen analitikus eljárás két kulcsszava a nyelvi szerkezet és a nyelvhasználat: "A gravitáció, mint jelenség és törvény nem jelenik meg például a tenisz szabályai között, a színekkel kapcsolatban sem említjük őket; A hangok minőségeit a nyelvben természetes módon, és mindenki által elfogadottan, a hangszín fogalmának segítségével árnyaljuk; A szín egyik tulajdonságára hőtani kifejezéseket (hideg-meleg) használunk. A nyelv befolyásolja érzeteinket, gondolatainkat, de semmiképp sincs kapcsolatban, az érzékszerveink által szerzett benyomásainkkal. Nem mutat rá azok valós, vagy hamis tartalmára."⁴⁰

³⁷ ³⁷ P. M. S. Hacker (1939 -)

³⁸ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 39.o.

³⁹ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 41.o.

⁴⁰ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 41. o.

Végül egy gondolat arról, hogy létezik-e a szín az emberi tudaton kívül? A művész számára a szín nélkülözhetetlen, érzékelhető gondolati minőséget jelent, a tudósnak az ilyen megközelítés lehetetlen. A festő az általa érzékelt külső és belső világ képeit jeleníti meg, a filozófus leírja hogyan viszonyul a tapasztalás a tapasztalathoz. A tudomány szempontjából nézve, hogy tulajdonképpen mi is az a piros egyáltalán, nem fontos.

Hardin⁴¹

Általános, a színelmélet kidolgozásán fáradozik. A következőkben írásaiból kommentár nélkül idézek néhány számomra érdekes és tanulságos gondolatot:

"1985 óta, mintha egy palackból kiszabadult ódivatú színszellem kerítette volna hatalmába a filozófia világát. Napjaink szerzői elődeikhez hasonlóan, határozottan ragaszkodnak a régi elképzelésekhez, melyek kizárólag csak a szín és színérzékelés problematikáját tárgyalják. Az esetek többségében, mint korábban is kelepcebe kerülnek. Nagy terjedelemben, és túl hosszan értekeznek, például a „vörös” hullámhosszáról. Ezzel azt sugallják, mintha a színek valósága az csak egy fajta természeti jelenség lenne... Amikor valaki azt állítja nekem, hogy egy új elméletet dolgozott ki azt várom el tőle, legyen véleménye a sárgáról, a zöldről és minden más színről. Ne azt magyarázza mi a spektrális összetétel, ne áradozzon a különböző anyagokon áthatoló fény törésmutatójáról stb.. Szeretem tudni azt, hogy az ilyen összefüggések milyen viszonyban vannak azokkal a minőségekkel, értékekkel, amelyeket már ismerek és szeretek. Amennyiben valaki, aki kitart valamiféle elmélet mellett, de a létező viszonylatokat nem képes megfelelően bemutatni, vagy amit a szín alatt ért nem jelenik meg előttem, az által becsapva érzem magam.

A továbbiakban már semmiképpen sem hoz lázba, hogy az illető milyen kitűnően érvel és mennyi fejlődést, változást jelenít meg a megszületett, "megkerülhetetlen" teória."⁴²

Más helyen, más összefüggésben a következőt olvashatjuk:

"A szín eredetének és természetének kérdését egyszerre, mintegy varázsütésre a következőképpen oldhatnánk meg: Mivel a tárgyak fizikai valóságukban nem színesek, jó okunk van rá, hogy állítsuk, lényegében a valóságos fizikai tárgyak nem előidézői, fenntartói a színjelenségeknek. Így valamilyen objektumot korántsem tarthatunk színesnek. A színesség csupán egy látomás, de nem minden természeti alapot nélkülöző illúzió. A színérzékelési képességünk idegi jellegű. Mivel a színek különbségei és a formákat megjelenítő körvonalak érzékelése az idegrendszerben egyszerre, egy agyi folyamat során megy végbe, a színeket és a formákat együtt látjuk. Pontosabban fogalmazva, amikor és ahogyan a színeket, akkor és úgy látjuk a formákat is. Végeredményben a forma, és a szín látványa együttesen határozza meg a végső ítéletünket, gondolatunkat. A látható formák felépítésükben, szerkezetükben hasonlítanak a valós fizikai világhoz. Így velük kapcsolatban vizuális absztrakcióról beszélünk, a színek esetében ezt nem tehetjük meg."⁴³

Az imént idézett gondolatok mentén haladva nem jutunk el, egy számokkal és matematikai egyenletekkel is alátámasztott rend, rendszer kialakításához. A gyakorló művész számára a forma és a szín eltérő jellegéről, kifejezési lehetőségeiről olvasható megállapítás tanulságos lehet, de mindenképp némi tépelődésre ad okot.

⁴¹ C. L. Hardin (1932 -)

⁴² Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 42. o.

⁴³ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 45. o.

Spengler

A festőkhöz hasonlóan a filozófusok is nagyon könnyen két csoportra oszthatók. Vannak, akik továbbra is a vonalak, alakzatok elsődlegességét, míg mások az utóbb újra felfedezett, nem szimbolikus szín szerepét tárgyalják, hangsúlyozzák. Spengler⁴⁴ műveinek⁴⁵ egy jelentős részét szentelte a témának: Rembrandt képeivel foglalkozva megmagyarázhatatlan varázslatos fényekről, titokzatos és rejtélyes homályról ír. Szerinte több mű hatásával csak a gótikus katedrálisok hajóit kitöltő misztikum ér fel. A színhasználat érzékletesen jeleníti meg a formát, s egyben behatárolhatatlan tér érzetét kelti. Az elmosódó körvonalak az aranyló barnák számtalan árnyalatában oldódnak fel:

"E színek használata semmiképpen sem összehasonlítható, és egyáltalán nem kérdőjelezi meg, Leonardo, Schongauer, vagy Grünewald hátteteinek ködbevesző zöldjeit. Viszont, egyedül ez a skála rendelkezik olyan átható erővel, amely a kifejezésben egyedül és döntően képes az anyag és tér közötti feszültségek kezelésére. Értelmetlenné teszi a vonalperspektíva alkalmazását, az építészeti háttér használatát, amelytől már a reneszánsz művészei is igyekeztek megszabadulni.

A barokk, közelebről Rembrandt van Rijn, és az impresszionisták festési technikája között alapvető hasonlóság, kapcsolat van. Mind a két esetben szinte tapintható az érzelmek világa, a pillanat feszültsége, amely a végtelen térben apránként felszívódik. A varázslatos aranykor művészi álmának, mégis határt kell, hogy szabjon a test, a földi létezés törvényeibe vetett bizalom. A németalföldi mester a képein látható barnák a végtelen forma kifejezésének a lehetőségét teremtették meg."⁴⁶

Ritka, ha valaki ilyen mértékben nagy jelentőséget tulajdonít egy színnek, vagy színárnyalatnak.⁴⁷

Adorno

Munkásságának jelentős részét a zenével kapcsolatos írásai, ezen belül is Wagner⁴⁸ operáinak analízise jelentik. Elismeri, jelentősnek és meghatározónak tartja Wagner törekvését, miszerint: zeneművei kibontakoztatásában, átható áramlásában a színeknek egyre nagyobb szerepet szánt. Spengler megállapításaival jórészt egyetért, kritikaként csupán, azok árnyalatlanságát veti fel. Csatlakozik a tiszta szépség fogalmához, amely egy őszinte, ártatlan gyermek szemszögéből fogalmazható meg. Adorno⁴⁹ zenével foglalkozó filozófiai művei az ellentétek kölcsönhatásainak vizsgálatán alapulnak. Elutasítja a hagyományos, formális gondolkodást. Nála találkozunk először a rendszerlehetetlen/ellenrendszer meghatározással. A már meglévő felépített, logikus szisztémák veszélyeire, csapdáira is felhívja a figyelmet:

"Az a vélekedés, amely a maga kategorikussága, egyoldalúsága miatt nem vezet semmiféle eredményre, és nem minősíti magát a gondolkodás szerkezetét, feltétlenül újabb kérdéseket rejt magában."⁵⁰

⁴⁴ Oswald Spengler (1880 – 1936)

⁴⁵ A nyugat Alkonya, 1918, majd a javított kiadás 1922.

⁴⁶ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 49. o.

⁴⁷ Gyakran hallunk műtermi barnáról, vagy múzeumi tónusról. Ezek az értékek nem mindig az alkotó akaratából, hanem a 15. század óta elterjedt olajtechnika és a világítás sajátosságaiból erednek.

⁴⁸ Richard Wagner (1813 – 1969)

⁴⁹ Theodor Ludwig Wiesegrund Adorno (1903 – 1969)

⁵⁰ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 55. o.

Életművében, összehasonlítva a zenével foglalkozó írásaihoz képest a képzőművészetnek kevesebb teret szentel. Kis Erkölcstan című munkája - amelynek a szerző által megjelölt alcíme: Benyomások egy romlott világról - az 1944 és 1947 közötti nehéz időszak filmjeinek, festészetének kemény, gúnyos bírálatával foglalkozik. Művében megengedhetetlennek tartja, hogy a helyzethez képest az alkotások sokasága ragyogóan színes. Különösen megvetően említi az akkor népszerű tömegkultúrát, például a hollywoodi filmeket és a jazz zenét. A filmeknél az általánossá váló színes technikát, együtt a kellemes rhythm & blues zenével undorító menekülésnek tartja. Kijelenti, hogy a rossz filmek a fertelmes színeik miatt azok.

A zenében és a képzőművészetben a fekete használatát javasolja. Az elképzelés, amely az elkeseredett kilátástalanságot kifejező, jellemző érték az ízléssel és a festészettel foglalkozók körében nagy visszhangra talált.

Szerzőnk idős korában az Arte Povera⁵¹ mozgalom alapjául szolgáló általános elszegényedés eszméje terjedt el. Elindítói, és a hozzájuk csatlakozó művészek alkotásaik elkészítéséhez, tudatosan többnyire hétköznapi anyagot, hulladékot használtak fel. Ennek igazolására előszeretettel Eliot szállóigévé vált sorát idézik: "világunkat már csak megmaradt romjai tartják össze".⁵²

Adorno filozófiai írásainak hatására, a 20 század közepén részben tagadásról, a hagyományos értékekkel való szembenállásról, az elértéktelenedést kifejező korszakról beszélnek.⁵³

Az imént említett szemlélet és gyakorlat az esztétizáló Minimalizmus esetében sem meglepő, különösen, ha annak az árnyékba hajló szürke és fekete már-már akromatikus műveire gondolunk. A kortárs művészetben és filozófiában megtalálható általános sötétség Adornonál nem gyász-szimbólumként jelenik meg. Munkásságának gyümölcseként említhetjük a műalkotások nélkül értelmezhetetlen, azokban megjelenő tartalom és üresség közötti határvonal tudatos esztétikai megfogalmazását. A színek eredetére, és keletkezésére vonatkozó alapvetés, vélekedés, mint más a témával foglalkozó műben, nála is szerepel. Minden jelenséget a számára legmeghatározóbb, a kiindulópontként tekintett fekete értékhez való viszonya alapján vizsgál:

"A kilátástalanság, elszegényedés, kiüresedés, elsivárosodás eszméje mentén haladva a feketéhez jutunk, ez persze nem a megoldást, a gondtalanságot hozza magával. A versekben, a festményekben, és a zenében egyaránt ezt tapasztaljuk. A végső csend határán a művészet számára a legmegfelelőbb út az, ha a lehetőségein belül erősíti ezt az érzést, folyamatot."⁵⁴

⁵¹ Arte Povera, Itáliában 1967 – 1975 között.

⁵² T. S. Eliot (1888 – 1965)

⁵³ Michalengelo Pistoletto (1933 -) a kezdetben festőrestaurátor, majd az arte povera egyik emblemikus figurája, jellemzően 1967-ben egy hagyományos művészeti galéria tőszomszédságában bemutatott térberendezését, a "Rongyvénuszt", használt, fákó emberi ruhadarabok, pamutrongyok kúpja elé elhelyezett klasszikus szobor - a Knidosi Afrodite másolata - ellentétére építi fel. Az Arte Povera szellemisége nem csak a hozzá csatlakozó művészek csoportjára, példaként említve: Giulio Paolini (1940 -), Mario Merz (1925 -), valamint a már említett Pistoletto-ra hatott. Sok kortárs olasz művész, és mások, mint: Joseph Beuys (1921 - 1986), Eva Hesse (1936 - 1970), Robert Morris (1931 -), a magyar Erdélyi Miklós (1928 - 1986), munkáin, azok elkeseredett tartalmi kilátástalanságát, anyaghasználatát, technikai kivitelét tekintve a mai napig is érezhető, és nyomon követhető.

⁵⁴ Adorno, Aesthetic Theory, Roulledge and Kegan Paul, 1984. 59. o.

Barthes

A színek megszűnéséről, eltűnéséről beszél. Pontosabban munkáiban annak az esztétikai végső határnak a kikapcsolására tesz kísérletet, ahol a művészet tartalmi lényegéhez tartozó szín egyre gyengülve megszűnik, s átadja a helyét a csendnek. Általában, a pop-art, de Twombly⁵⁵ alkotásai külön is foglalkoztatják. A témáról koncentrált figyelemmel és érzékenységgel ír esszéiben. Véleménye, a festészet tanulmányozásakor jól használható. Barthes⁵⁶ erőssége a művészeti alkotások absztrakt jeleinek, jelrendszereinek vizsgálata. Tevékenységének alapkérdései: Vajon a kortárs művekben fellelhetők-e, s milyen módon a jelek? Hogyan dolgozzuk fel azokat? Kapcsolódnak-e, kapcsolhatók-e a művészet hagyományaihoz?

Magyarázza mit jelent, például a vörös Twombly alkotásain, valamint a kortárs észak-amerikai és európai festészetben. Számára az egy időben párhuzamosan használt általános szimbólumrendszer, s nem az egyik, vagy a másik műben megjelenő sajátos, jelkód analízise a cél.⁵⁷ Barthes szerint a festő és az író nem alakít ki saját jelrendszert. A többség által használt kód része az általános kultúrának, és mindenki olyan mértékben alkalmazza, amennyire megismerni és felhasználni képes. Kiemelt kérdés: a művész egyedülállónak szánt kompozíciója és, színei logikusan felépítettek-e s a mű illeszkedik-e az általános gyakorlat-hoz?

Színek közötti szépségről, rútságáról értekezni értelmetlen, mint ahogyan egyetlen tárgy sem minősíthető a művészietlen, művészetellenes, a művészet megcsúfolása jelzőkkel. Egyetlen előttünk megjelenő színhasználatot sem értékelhetünk úgy, mint a korábbi századokban. Amint azt a társadalomkritikai, a jó erkölcsök szerepét hangsúlyozó, színszimbólumokkal teletűzdelt történelmi művek esetében tennénk. A színek természetes kezelése, középpontba helyezése, kiemelése önkéntelen érzéki örömet okoz, és segíti az alkotás befogadását. A művészet hagyományos értelmezését megkérdőjelező Pop Art színeit az alkotások minőségi, művészi értékének mérésére próbálja használni. Központi szerepet az önkényes ragyogás, a művek mondanivalójának meghatározó eleme kap. A sajátos jellegből fakadó egyedi jelentésekre, nem kíváncsi ugyanakkor Twombly gyakorlatát említésre méltónak tartja. Később bevallja, hogy azért, mert szerinte, ha valaki anti-kolorista akkor az Ő. Retorikai hasonlattal élve a művész képei olyanok, mint a hetet-havat összefecsegő, harsogó hordószonok, érthetetlen tirádái. Elhal a hatása, ha visszafogja magát.

Szerzőnk később mérsékli az előzetes várakozásait, a művekhez igazítja a látvány értékeléséhez kialakított munkamódszerét. Hasonlóan ahhoz, amikor az 1950-es években készült népszerű írásműveket "nullapont közeli"-től a "színtelen"-ig mindenféle, nem dicsérő jelzőkkel minősítette. A vizsgálni szándékolt terület keresztmetszetét legkisebb részecskéket kutató természettudósokhoz hasonlóan szinte mikroszkopikus méretűvé szűkítette. Kiválasztotta, szerinte az egész kompozíciót meghatározó színminőség egy apró összetevőjét, és ezt vette górcső alá. A múlt század közepének filozófusa a saját elképzelése szerint ilyen módon gyűjtötte össze a számára nélkülözhetetlen adatokat, és ezekkel alapozta meg, majd alakította ki véleményét: "Úgy tűnik TW egy "anti-kolorista". Nos, tulajdonképpen mi is a szín? A szín egyfajta öröm, ami benne van TW-ben is. Azért, hogy megérthessük Őt, emlékeznünk kell arra, miszerint a szín elképzelés, de gondolat is egyben (az érzékelést követő, vagy frissen felsejlő érzékletes idea). Így azután, ha megjelenik a szín (a mindenség örömteli érzése) nem kell, hogy tárgy, vagy fogalom alakját öltse.

⁵⁵ Cy Twombly (1928 -)

⁵⁶ Roland Barthes (1915 – 1980)

⁵⁷ A természetes kivételeket azért jobb, ha nem hagyjuk figyelmen kívül.

Egyáltalán nem szükséges, hogy a szín erős, erőszakos, kérges, gazdag, tapintatos, kifinomult, előkelő, rendkívüli, folyékony vagy éppen vastagon felhordott, stb. legyen. Egyszóval a színnek nincsen semmilyen körítésre, megerősítésre szüksége."⁵⁸

Érthető, ha a tündöklő színt a boldogság egy formájának, érzéki, lelki örömeinek tekintjük. Sejtjük miért övezte korábban oly sok erkölcsi gyanakvás, és mi okból tartották hatékony eszköznek a társadalmi, vallási célok elérése szempontjából. Kézenfekvő azt mondani, hogy a szín a tiszta ideálok elleni rendellenes, szabálytalan erőszak, amely még az alapvető fogalmi normákat is megkérdőjelezi, vitatja. Ez esetben mit jelent a tisztaság?

"Amennyiben a művészi megnyilvánulásokat az alapvető lényegük szerint tekintjük, végül megállapíthatjuk, hogy azok inkább a sárral, a mocsokkal hozhatók kapcsolatba. A tiszta egyszerű, világos megfogalmazása egyelőre várat magára. Elég, ha csak felidézzük, amikor egy regényben szereplő parasztasszony fél pár papucsáról a következőket olvassuk: nem éppen új, inkább viselt, kopott, ócska, félretaposott, földes, elhanyagolt és elhagyott. Az irodalmi mű esetében - mivel a fenti jelzőkkel bemutatott papucs elképzelhető, tudatunkban megjelenik - értékes, művészi kelléknek fogadjuk el. A valóságban viszont, hasznavehetetlen, kidobott szemétnak tartjuk. A vörös jelentése tisztázatlan, homályos, míg a ceruza valóságosága egy bármilyen bizonytalan, girbe-görbe vonalban is testet ölt. A színekkel kapcsolatban, még a platói értelemben vett eszmék sem olyanok, mintha valamiféle fémesen ragyogó, szigorúan és pontosan rendezett, páncélba szorított, kérlelhetetlen alakok lennének. Inkább az egész valamilyen zavaros, kusza, homályos, híg egyveleg, amely alig képes beszennyezni a meghatározhatatlan laza hátteret"⁵⁹

A szín ezek szerint nem más, mint egy olyan eseménysor, már-már balesetek sorozata, amelyet, a torzképet nyújtó esetlegesség élménye határoz meg. Mintha a festőnek a hitelesség érdekében másodpercenként, unos-untalan ki kellene próbálnia és kicsiben meg kellene festenie a palettáján azt, amit azután vászonra felvisz. Az elképzelhetetlen gyakorlatban, kizárólag a mindig új anyagokat, módszereket alkalmazó, szakadatlanul változó művész színei őriznék meg frissességüket, közvetlen egyediségüket, a világhoz hasonló végtelenségüket. Kár hogy ezt a zavart sokan nem veszik figyelembe, és a statikus elméletek mindenhatóságát hangsúlyozzák.

Sokan a táblaképeken a színek egymáshoz viszonyított helyzetével, mozgásával foglalkoznak, és ennek komoly jelentőséget tulajdonítanak. Barthes viszont magának a foltnak, mint önálló gesztusnak a jelentéstartalmába ássa bele magát, ezt főleg igéikkel és az azokból képezhető jelzőkkel fejezi ki. A színek akár el is tűnhetnek:

"A szín hatása attól függ, hogy mennyire intenzíven van jelen, de leírhatjuk úgy is, mint egy tűszúrást a szemünk sarkába. Amint megjelenik kellemetlenséget, fájdalmat okoz. Ezzel szemben az eltűnése, - például, ha becsukjuk a szemünket - az nem más, mint egy pillanatnyi, ájult, boldog eszméletvesztés"⁶⁰

A fenti gondolatot kiinduló pontnak tekintve továbbhaladunk. Okfejtéseink végén a szín, éltető és kínzó, ugyanakkor pótolhatatlan nem kívánt elemmé, értéké válik. Az érzés elvesztése miatt fellépő félelem, a folyamatos fenntartására való törekvés, az emlékezetkihagyás - a pillanatnyi, ájult, boldog tudatlanság - az orgazmust juttatja eszünkbe. A szóhasználat meglepő, de mivel nem fejezi ki a jelenség általános természetét a katarzis nem pontos.

⁵⁸ Charles A. Riley II, *Color Codes*, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 59. o.

⁵⁹ Uo., 60. o.

⁶⁰ Uo., 61. o.

Általában a színre utaló fogalmi megjelölés kevésbé tény és anyagszerű, sokkal inkább valamilyen konkrét megjelenéshez kötött:

"TW nem felhasználja a színeket, benne vannak. A színekkel való azonosulás igen ritka, esetleges, és mindig csak pillanatokra szól. Tapasztalhatja bárki, aki kipróbál egy színes krétát. A semmiből magában felbukkanó színnek nincsen erőteljes hatása. Meghatározó a mozdulat, a gesztus öröme, amelynek következtében az életre hívott jel láthatóvá válik.

Nem a kék, amit egyrészt várok, mivel tudom hogy egy kék krétát tartok a kezemben. Sem a véletlen, mivel nem tudhatom hogy milyen valójában az a kék. Amennyiben tudnám - a minden esetben új szín miatt - még jobban meglepődnék. A színt létrehozó mozdulat, ami végül is az örömet okozza."⁶¹

Itt nyilvánvalóan, a tervezhető és a véletlenszerű események egyidejű jelenléte közötti egyensúly, és az állandó alkalmazkodás kérdése fogalmazódik meg. Bármely alkotói folyamat előre tervezett, vagy rögtönzött pillanatai tele vannak izgalmas bizonytalansággal, meglepetéssel, értékkel. Egy színes felület létrejöttét egyaránt köszönhetjük: az egyéniségből sugárzó; vagy erős koncentrációt követő, kirobbanó érzelmi energia következményének.

Derrida

Szerzőnk elsősorban azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy tekintetét mindenek előtt a szín, mint kifejező eszköz tulajdonságaira összpontosította. Vajon művészi természetű-e vagy sem? Az általánosító (ahogyan ő fogalmazta táblázatosító), és a szín esztétikai megjelenését alapul vevő filozófusok között az utóbbiak, közé tartozik. Fontosabbnak tartja, hogy mi történik egy festő palettáján annál, hogy milyen szigorú és következetes egy színséma. Az elméleti alapkérdések felvetése, megfogalmazása közben kényszerűen egyre közelebb kerül, a művészetek alapvető eszköztárát jelentő anyagokhoz: mint a beszéd esetében a hanglejtés; az írásnál a papír és a tinta; a festésnél a pigmentek. Az említett különféle eszközök mindegyike a vonallal és a színnel van kapcsolatban. Derrida⁶²elméletében többször találkozunk a két kifejezéssel, de a szín jelentőségének hangsúlyozása a gyakoribb.

A vászon és a papír fehérségéről, az érméken, kereteken, vagy épp Vincent van Gogh képein csillogó arany ragyogásról, értekeznek. Kizárólag a fehér és az arany - mely semleges tisztasággal bír - képes akár írásműveket, akár képzőművészeti alkotásokat keretezni, kiemelni.

Meglepő mily szoros gondolati rokonságot feltételez az írás és a festés között. Kant első műveinek megjelenése óta megoldatlan művészetfilozófiai kérdés: a rajzzal kifejeződő gondolati természetű forma, vagy az élményszerű átértelmező szín-e az elsődleges meghatározó? A kérdés, mivel elsősorban kinek-kinek az alapállásától, ízlésétől függ, még jó ideig eldöntetlen marad. Egy gondolat arról, hogy a szín - a furcsa, kellemetlen rendellenesség - miért és hogyan tűnt el a múlt század utolsó harmadában:

„Napjainkban, ha a vonal és a szín szétválasztásáról esik szó, az igazat megvallva egyre inkább örömteli borzongás tölt el bennünket. A színek áradata, amely sok feszültséget, erőszakot gerjeszt, kétszeres energiát köt le, egyre inkább, visszahúzódik, a háttérbe szorul.

Előbb a széles, durva kiemelő körvonal, majd a mindent elöntő tarkaság is elhal. A szín szabálytalan, mindent felülbírál, átalakít és áthat. Öntörvényű magabiztosságával a vékony elmélyült vonalak sajátos gondolatiságát is képes megszüntetni. Az érzékelést befolyásoló szerepe kiszámíthatatlan. Ennek ellenére biztosak lehetünk, hogy szoros kapcsolat áll fenn a rajz, a vázlat, a körvonal, és a színek különböző kifejezési lehetőségei között.

⁶¹ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 61. o.

⁶² Jacques Derrida (1930 – 2004)

Bár, ez a kapcsolat csak akkor jöhet létre, ha a két egymástól határozottan eltérő és független összetevő mindegyike elveszíti önállóságát. Megteremtődik a szépség, a teljes összeolvadás. Kezdetben a rajz csak enyhén színesedik, azután teljesen átítatódik a színnel, végül egybeforr vele. Mivel a rajzi formák megszűnnek, minden újra nyitott, és a lehetőségek száma végtelen"⁶³

A napjainkban készült képzőművészeti alkotások szemlélője boldog egyediséggel találkozik. A határozott elvárások kötöttségeitől megszabadult művész a szabadság elemi erővel, feltörő érzésével számolhat. Bár a legkiválóbb alkotók esetében ez sohasem történt másképp. Minden esetben sugárzó szellemi minőségről van szó, és mellékes hogy azt milyen eszköz közvetíti. Nem kimutatható, hogy az érték milyen arányban köszönhető az alkotó személyes képességeinek, elkötelezettségének, a körülmények kényszerének, a véletlennek.

A fent említett rövid idézetek elegendő alapot szolgáltatnak arra, hogy kijelentsem: a művészet és a bölcsélet, eltérő változásaik ellenére is folyamatosan segítik egymást.⁶⁴

A technikai szemlélet

A továbbiakban a szín technikai értékelésével foglalkozom. Az ilyen megközelítések mindegyike hasznos. A hasznosság egy meghatározott cél érdekében való alkalmazhatóságot jelent. A legújabban kifejlesztett színrendszerek figyelembe veszik az élettan, az érzékelés, a lélektan területén elért korszerű eredményeket, de ugyanakkor a legmegbízhatóbb statisztikai mérésekre támaszkodnak.⁶⁵ Jó néhány igényes színséma megfelel a tudomány, a műszaki tervezés és az ipar számára, ezért szabványosításra került.

Mivel a színállandóság alapkövetelmény: az épületek homlokzata és belső terei számára nagymennyiségben gyártott festékek; a járműgyártás által felhasznált, katalógusokból rendelhető fényezés; a textil és a nyomdaipar számára készített színezék megjelölésénél színsémákat használnak.⁶⁶ A filmes, fotográfus, építész, grafikus, díszlet, arculat és jelmeztervező, általában számítógép segítségével alkotó művész minőségi tevékenysége elképzelhetetlen a monitor, és ezzel párhuzamosan a nyomtató színeinek pontos mérése, beállítása nélkül.⁶⁷

Vázlatosan néhány jellegetes színsémát ismertetek. Megvizsgálom hogy kimutatható-e általuk szemléleti fejlődés? Az aktuális követelményeknek, meg tudnak-e maradéktalanul felelni?

Minden színrendszer építése alapvetéssel kezdődik. Bizonyos értékeket, a többi színhez, árnyalathoz való hasonlítás végett, a rendszer meghatározásakor, a többi közül kiemel. Ezeket alapszíneknek, főszíneknek, esetleg összíneknek hívja. Az etalonnak tekintett színértékek elfogadását követően logikus úton bármilyen szisztéma felépíthető. Bizonyos színeknek mágikus erőt (természetes gyógyhatást, tudatmódosító szerepet) feltételező és tulajdonító nézet már az ókorban megjelent. A korábbi gyakorlat ma csak elkötelezett beleérző képességgel követhető, és kizárólag történelmi tények közvetett bizonyítékként jöhet szóba. (Pharmakon)

⁶³ Charles A. Riley II, Color Codes, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 68. o.

⁶⁴ Festőként korábban nem gondoltam, hogy például a zenét és az irodalmat bemutató, elemző, értékelő írások nagyobb teret szentelnek a színeknek, mint az építészettel, a festéssel, az iparművészetekkel foglalkozók. Nem is beszélve a növénytan, a madártan, sőt, az ízeltlábúak kutatása, valamint a gasztronómia témaköreiben megjelenő cikkekkel.

⁶⁵ Ezzel kapcsolatban fontosnak tartom megjegyezni: A logikus rend és rendszer alapja valami fél e meghatározott alapmennyiség, mérték, norma. Bármely egyedi jelenség, dolog, egy számára külön kifejlesztett módszerrel és mértékegységgel mérhető.

⁶⁶ Kiváló színrendszerek között válogathatunk a vegyipar fejlődésének köszönhető szintetikus vegyületek osztályozásához.

⁶⁷ A beállításokhoz nélkülözhetetlen software mellé, több gyártó színekkel generált „harmóniát”, mellékleteket ajánl.

Később, leginkább a festők, textílfestők a munkájuk során szerzett gyakorlati rutinjukra hivatkozva - miszerint több festék elegye szürkét eredményez, ugyanakkor a sárga, a kék, és a vörös más színezékekből, pigmentekből kikeverhetetlen - alakítottak ki sémát. Az elképzelések, mivel azokat erősen átszőtték a normatív esztétika által előírt tartalmi vonatkozások, nem foglalkoztak a színek közötti harmónia lehetőségeivel.

Az ikonográfia, szimbolikus okok miatt, pontosan előírta a színek használatát, de a műveken látható valóságos értékek közötti feszültségek, összecsengések megteremtése a mesterek személyes feladata volt. Az idő múlásával még mindig a festékszínekre alapozva, de már a színek közötti szépség megteremtésének igényével fellépő elképzelések jelennek meg.

Isaac Newton fizikusként, a Napból érkező fény és fénytörés következtében létre jövő tündöklő szivárvány optikai tanulmányozásával eljutott a fényszínek fogalmához. Sajnos a felfedezés még ezt követően a művészek, tervezők számára sokáig kihasználhatatlan maradt.

A 20. századi színrendszerek a minél szélesebb használat megteremtésére törekednek.⁶⁸

Végeredménye alapján a színek keveredése kivonó vagy összeadó. Kivonó esetén: az egymáshoz kevert festékanyag vagy más színezék sötétedik; vagy egymásra kerülő felületekről nem verődik vissza szín; esetleg több egymás mögött elhelyezkedő közeg elsötétül és így tovább... Különböző hullámhosszúságú fények egymás energiáját kioltják. Elméletben a kivonó keveredés eredménye fekete. A gyakorlatban szürke, mert a látható anyag nem képes teljesen elnyelni a fényt. Áteresztő közeg esetén, pedig átlátszatlanságról beszélni értelmetlen.

Feketét a vákuumban száguldó energia kapcsán; vagy a szupernóva robbanás eredményeképp kialakuló természetes csillagászati képződményekkel; vagy a retinán elnyelődő színek esetében említhetünk.

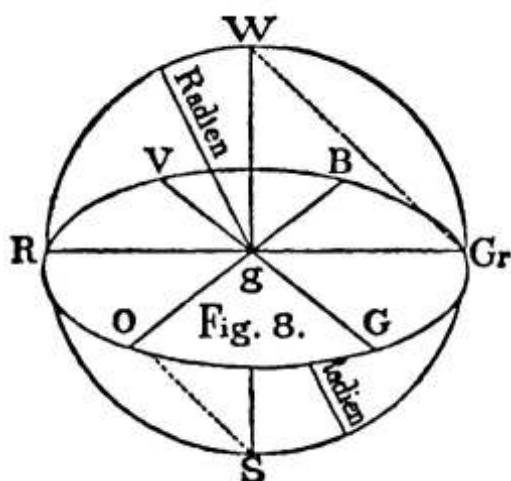
A kivonó színkeverés lényegét a következőkben foglalhatjuk össze:

- ▶I. A kivonó színkeverés eredménye mindenkor a felhasznált színek spektrális összetételétől függ, nem pedig, a felhasznált színek jellegétől. (Spektrális összetétel alatt azokat a színeket értjük, amelyek az összes szivárványszínből nem nyelődnek el és a szemünkbe jutnak.
- ▶II. Kivonó színkeverésnél két teljesen azonosnak látszó szín külön-külön egy harmadik színnel keveredve különböző színt fog eredményezni, ha a két azonosnak látszó szín spektrális összetétele nem egyenlő.⁶⁹

⁶⁸ Az igyekezet, amellyel szemben valódi kétségeink lehetnek.

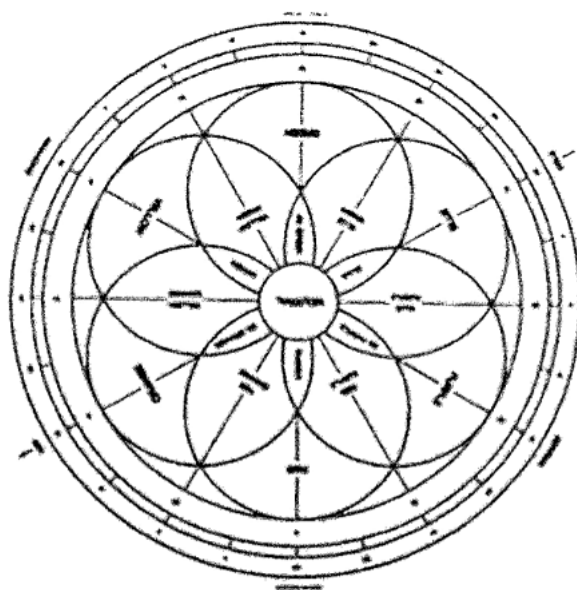
⁶⁹ A színrendszerek ismertetéséhez Dr. Nemcsics Antal, Színdinamika, Akadémiai Kiadó, második bővített kiadás 2004. könyvét használom fel.

A következő két színrendszer a kivonó színkeverés elvére épül:



1. ábra: Runge színgömbje

Runge, Philipp Otto német festőművész. A színekkel egy gömb felületét töltötte be. (1. ábra) A gömb meridiánján a spektrum-színeket és a bíborokat, az északi pólusra a fehéret, a délire a feketét helyezte el. Az északi féltekén a fehérrel, a délin a feketével tört árnyalatok voltak. Színrendszerét tartalmazó munkájának címe: *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vollständigen Affinität*, amely Hamburgban, 1810-ben jelent meg.



2. ábra: Field színrózsája

Field, George angol vegyész az elsők egyike, aki a színek közötti kapcsolatokból színharmonia összefüggéseket vezetett le. (2. ábra) Megkülönböztetett hideg és meleg, előre és hátralépő, fő és mellék színeket. Színrendszerében azonos helyet biztosított a fő és mellékszíneknek, vagyis a vörösnek, sárgának és a kéknek, valamint a narancsnak, zöldnek és a bíbornak. (*Chromatics of the Analogy, Harmony and Philosophy of Colours*, London, 1846.)

Nagy vonalakban megismerhettük a két, majd kétszáz éves teóriát, csodálhatjuk az elképzések sémáit, mértani ábráit, de nem ejtettünk egy szót sem a céljukról, sem a használatuk módjáról. Könnyen kitalálható, hogy a színeknek meghatározott helyük és számuk van.

A rendszer lényege szerint korlátozott számú, egymástól egyenletes, lépcsőnként pontosan megkülönböztetett árnyalatot tartalmaz. A legteljesebb, úgynevezett tiszta színek, egy a séma részét képező színekörben vannak elhelyezve. Míg a szabályok szerint lehetséges árnyalatokat, síkidomok, (színsíkok) vagy háromdimenziós formák (színterek) kialakításával rendezi el. Festékszíneket nevez meg és foglal magában, legfőképp azokat, melyeket az adott időszakban ismertek és használtak. Keverési arányok közlésével segítséget, receptet kínál a korszellemnek megfelelő ízléses művek elkészítéséhez. Az ajánlatból kiválasztható árnyalatok előállítása, a színek pontos reprodukálása a kényelmes felhasználó számára látszólag könnyűvé válik. Másik felhasználási területe: a természeti folyamatok, jelenségek, élőlények, tárgyak színeinek osztályozásánál támpontot jelent. Betölti a mérőeszköz szerepét, mivel egy szín, a katalógusban szereplő mintával való összehasonlítás útján azonosítható. A színrendszerhez mellékelt mintakönyvek úgy készülnek, hogy a tárgyalt festékekből a pontos arányok szerint kikevert értéket a széleskörű használatra (először egyenként kézzel festve, később nyomtatásban) sokszorosították.

Az összeadó színkeverés elvén alapuló színrendszerekkel egyszerű dolgunk van. Elég csak a kisgyermekkor emlékeinkből felidézni azt, amikor akár egy törött üvegdarabbal játszva, szivárványt láttunk. Majd meglepetésünket, amikor iskolás korunkban, a sokak által rettegett fizika tanár, a legnagyobb csodálatunkra a fénycsóva útjába állított üvegprizmával kivetített szivárvány fényét összegyűjtve, azt újra fehérré varázsolta. Megismételve fiatal Newton által elvégzett kísérletet. Amikor a fényszínekre megfogalmazott szabályokat a festékekkel hozzuk összefüggésbe, zavarba jövünk. A megismert törvényszerűségeket nehezen alkalmazzuk, gyakran összekeverjük.

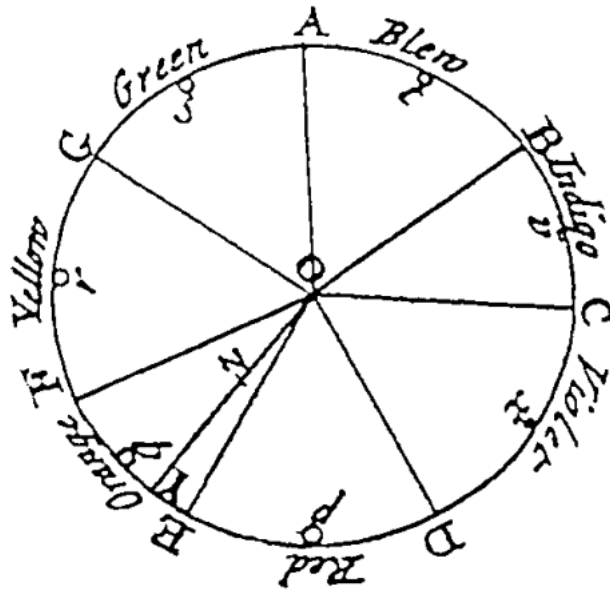
Az additív színkeverésre vonatkozó megállapítások:

- ha fényhez fényt adunk, világosabb fényt kapunk;
- az összeadó keverésnél nem csak a vörös, zöld és kék szín keveréke eredményez fehéret, hanem megfelelően kiválasztott szín párok keveréke is;
- ha két szín helye a spektrumban nincs nagyon távol egymástól, akkor a keverékszín a két szín közé esik;
- a két színből kapott újabb szín helye a keveréshez használt színek intenzitásától függ;
- ha két monokromatikus szín jelentősen eltér egymástól, úgy a két összetevő szín egymástól való távolságának különleges esetében a keverék fehér. (ezek komplementer színek);
- három színösszetevőből a spektrum minden színe, azon kívül a spektrumból hiányzó bíbor, valamint a fehér is kikeverhető;

Végül a három törvény:⁷⁰

- I. Összeadó színkeverés útján létrejött bármilyen színt a keveréshez felhasznált összetevők spektrális összetételüktől függetlenül határoznak meg.
- II. Valamely szín jellemzésére három egymástól független adat szükséges és elegendő.
- III. A színérzet a nappali látás tartományában a világossággal nem változik.

⁷⁰ Grassman, 1853.



3. ábra: Newton színekora

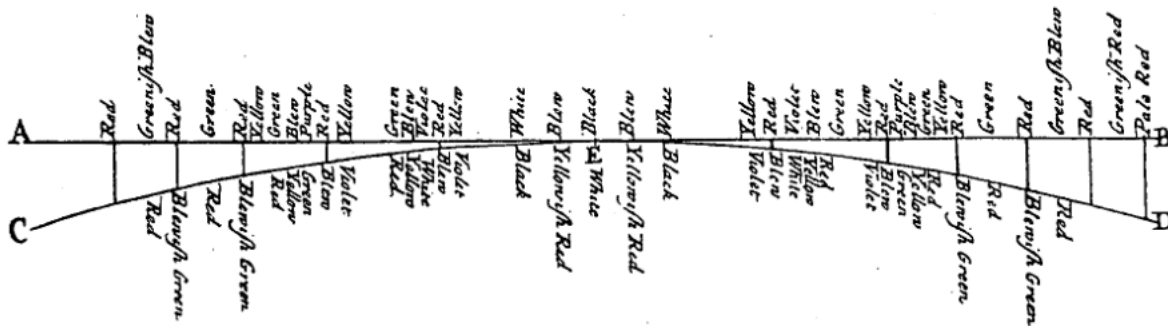
Newton,⁷¹ meghatározza a fény korpuszkuláris elméletét. Színekörében hét színt különböztet meg, ezek: a piros, narancs, sárga, zöld, kék, indigókék és a lila.(3. ábra) E színeket a zenei hangok diatonikus lépcsőjéhez kapcsolja. Észreveszi, hogy a spektrum két vége vizuális hasonlóságot mutat, a bíbor, a spektrum két végén lévő szín keverékéből jön létre. Megállapítja, hogy a színélmény meghatározott sugárzó energia eredménye, de azt is, hogy a számos bíbor annak ellenére, hogy nincsen saját hullámhossza önálló minőség.

A festők felelős szakértelmét ismét megemlítve így ír 1690-ben az *Optick* című művéhez készült egyik nem publikált vázlatában: "a zöld különbözik mind a kéktől, mind a sárgától, távolabb van mindkettőtől, de színét tekintve a kék alatt és a sárga fölött van. Hasonló okból egy narancs pont, sem nem sárga, sem nem piros: a narancs leginkább az indigó-kékhez illik, sokkal inkább, mint a másik öt színhez. Festők az arany hatását egyfajta kék szín használatával ellensúlyozzák. Piros leginkább az égszínkéssel, mint a másik öttel, vagy a sárgával, a sárga a violával, mintsem a többivel illik össze.(4. ábra) Ezek a színek közötti összecsengések és disszonanciák észrevehetőek a hangok esetében is, mivel két harmonikus hang keveredése sem eredményez zajt, viszont két összeillő szín keveredése kellemes, minden szín a többivel összeegyeztethető."^{72 73}

⁷¹ Isaac Newton, *Optick*, London, 1704.

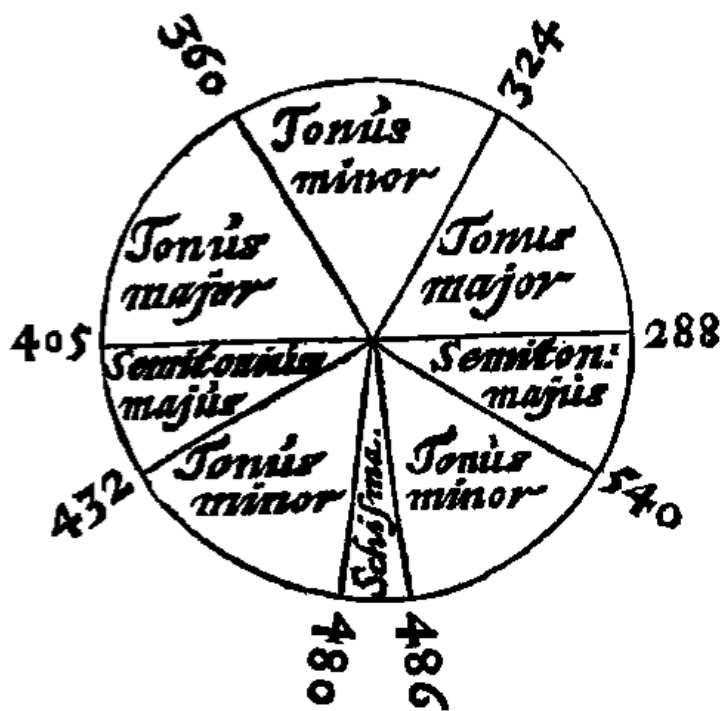
⁷² John Gage, *Colour and culture*, Thames & Hudson, 1993, London, 169. o.

⁷³ Azóta, hogy a 17. században Newton leírta a fenti sorokat, sokan és a legkülönbözőbb módon fejítették ki álláspontjukat a vizuális művészetek, és a zene területén feltételezett párhuzamosságokkal kapcsolatban. Például Scriabin 1911-ben, Prometheus Szimfóniájának bemutatásakor a melódia hangjaihoz hozzárendelve színes fényekkel árasztotta el a koncerttermet. Tükörgömböktől a színpadtechnikán át, a vízesekek, félhókarcolók, és esetenként a félhótakaró képernyőként való megvilágításával, laser-fények felhasználásával a kísérlet folytatódik. Józan megfontolás szerint is megvalósulni látszik egy 1958-ban papírra vetett jóslat: "Eljön majd az idő amikor a félhomályban, a színek minden árnyalata látható lesz a képernyőkön, és kifejezően kél versenyre a zene hangjaival. Ezzel megvalósul Scriabin álma a színek és a hangok egybe olvadása, tökéletes szintézise; A jövő közönsége ennek a szerves kapcsolatnak köszönhetően egyszerre feszültséget teremtő, majd azt feloldó katartikus érzés tanúja lesz."



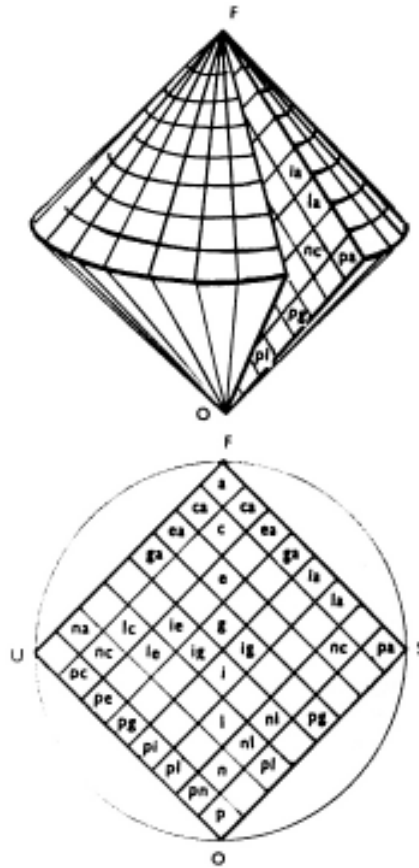
4. ábra: Newton kiegészítő színei

Az összehasonlíthatóság kedvéért Descartes a zenei harmónia megteremtéséhez ajánlott ábrája.⁷⁴



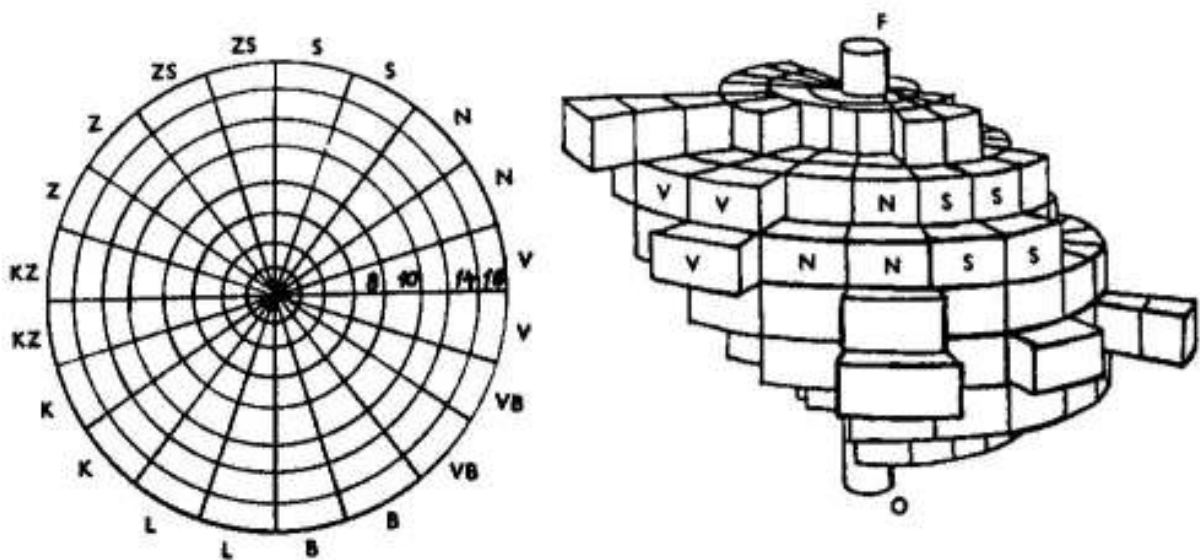
5. ábra: Descartes

⁷⁴ Descartes, René Compendium Musicae címmel, 1650-ben jelentette meg a középkori hagyományokon nyugvó harmóniát adó fő és mellék hangokra vonatkozó elképzelését.



6. ábra: az Ostwald alakzat

Ostwald, Wilhelm német fizikus és kémikus Die Farbenfibel (Leipzig, 1916) Der Farbatlas (Leipzig, 1917) címeiken közzétett színrendszere mindent színt Szín-, fehér, és fekete tartalommal jellemez, Szürkeskálájának fokozatai a Weber-Fecher törvényt követik. (6. ábra)

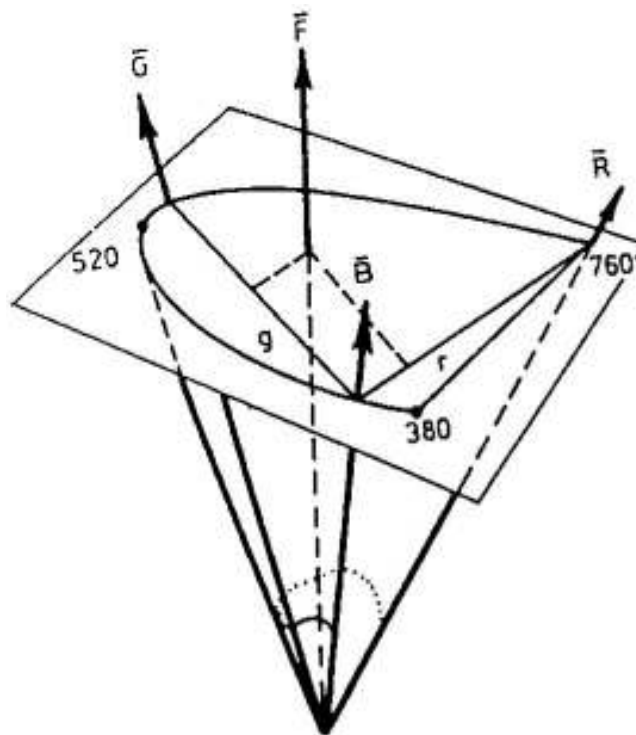


7. ábra: Munsell színeköré és színtere

Munsell, Albert Henry amerikai festőművész színrendszerében, (7. ábra) a színek érzet szerint megközelítően egyenlő távolságokra vannak egymástól. Ez a tulajdonsága, valamint az a körülmény, hogy figyelembe veszi a színek fajlagos világosságát, magyarázza alakját, mely a színek fája elnevezést kapta. Színjellemzési mennyiségei a színezet (hue), a telítettség (chroma) és a világosság (value). A rendszer érzet szerinti egyenletességének pontosítására kutatóintézetet hoztak létre Rochester-ben. Az új változat, a Munsell Renotation. (Color Notation, Boston, 1905. The Atlas of the Munsell Color System, Boston, 1915.)

Ezt a színrendszert 1943-ban továbbfejlesztik. Megállapítják a kapcsolatot a CIE színmérő rendszerrel. 1956-ban az igen sötét színekre is kiterjesztik. A rendszer színgyűjteményének újra és újra eredeti minőségben történő kiadására a Munsell Color Company nevű társaság alakul, 1979-től "Croma Cosmos" néven Japánban is kiadják.

1931-ben, egy nemzetközi megállapodás rögzíti a színek fizikai tulajdonságait. Ettől kezdve, mivel a színmérés pontossá válik, mód van a színek és árnyalataik objektív jellemzésére. A fizikai mérések alapján nyugvó színelméletek száma gomba módra szaporodik. Érzékelésünk átalakul, a művészeti érdeklődésünk, érzékenységünk változik. Minden bizonytalansággal így van ez egyik legmeghatározóbb kifejezési eszközzel, a színnel kapcsolatban is. A szépirodalommal, a zenével, a vizuális művészetekkel kapcsolatban már spontán érzékelési, idegi védekező reflex kialakulásáról is hallani. Kimutatások jelennek meg a szintévesztők számának jelentős gyarapodásáról. Az ember gondolatainak tompulásáról mégsem beszélhetünk, így a jelenség rendkívüli átmeneti állapot, esetleg hibás mérés eredménye. Megfelelő alkalmazkodással a kifejezési eszközök gazdagodásához vezet. Természetesen felmerül a kérdés, hogy létezik-e és ha van, akkor megtalálható-e a legjobb módszer, amely segít.



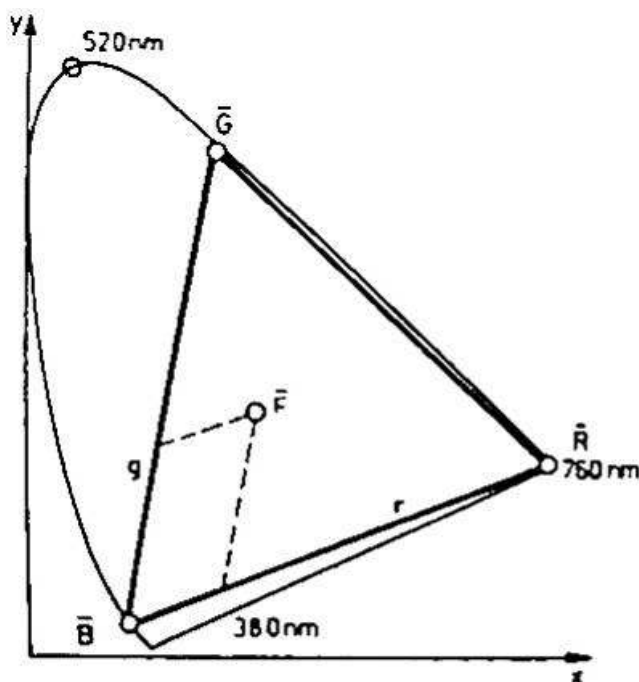
8. ábra: RGB színtest C.I.E.

A CIE X,Y,Z. színínger mérő rendszert a C.I.E.⁷⁵ határozata nemzetközi szabványnak fogadja el.⁷⁶

A CIE Határozatában a nemzetközi színmérő rendszer alapszínértékeiként az $\lambda_R = 700.0$ nm (vörös), $\lambda_G = 546,1$ nm (zöld), és $\lambda_B = 435,8$ nm (kék) hullámhosszúságú monokromatikus sugárzásokat rögzíti.

Definiálja, hogy az egyenlő energiájú spektrumban a fehér szín mindhárom összetevője egyenlő. A színeket önvilágítók, visszaverő felületek, átvilágított anyagok esetén egyaránt értelmezi.

A színek fizikai paramétereinek ismeretében felmerült az igény, hogy az értékeket valamilyen formában, széles körben ismerté és a felhasználók számára könnyen érthetővé, kezelhetővé kell tenni. Ennek érdekében az additív keverés alapján értelmezett színértékeket a háromdimenziós térben színvektorokkal ábrázolják. (8. ábra) A kifeszített színvektorok által létrejön a színtér. A színtérnek azt a részét, melyben az adott megvilágítás mellett keletkező összes testszínvektorai elhelyezkednek, színtestnek nevezik. Az alábbi ábrán az R, G, B, alapszínvektorok által kifeszített térben, a spektrumszínvektorai és a bíborsík által határolt "színkúp" látható.



9. ábra: színpatkó, színháromszög

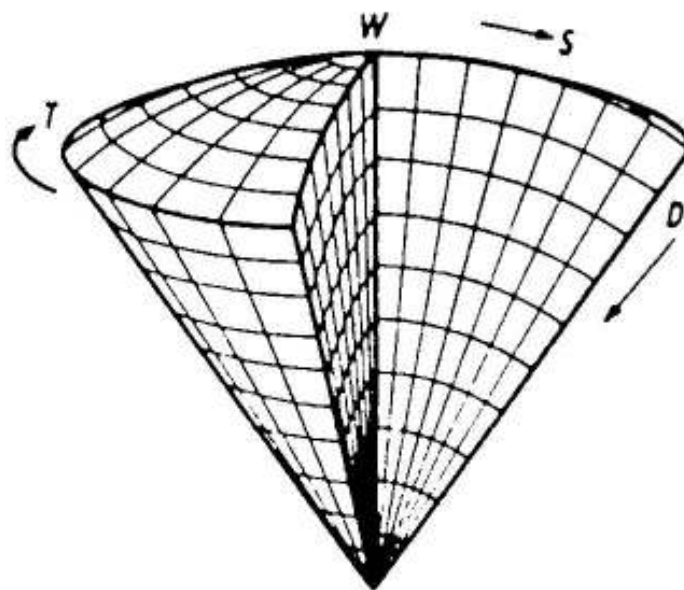
A térbeli ábrázolás bonyolult. Szétválasztható azonban a színek színezetinformációja és világosságinformációja. A színezet már két koordinátával síkban is megadható. Az úgynevezett CIE-diagram, vagyis színháromszög a színkúpot metsző sík. (9. ábra)

⁷⁵Commission Internationale de l'Eclairage, 1931.

⁷⁶A rendszer alapjául szolgáló RGB polár koordinátájú színínger tér Schrödinger (1920.), Nyberg (1928.), Rösch (1928.), Wright (1928.), Guild (1931.) kutatásainak eredménye.

Méréstechnikai kényelmi szempontból meghatározták az ismertett alapszínérték-rendszernek olyan lineáris transzformációját, melyben mindhárom alapszínérték elosztási együtthatói pozitív értékűek. A meghatározott X, Y, és Z, alapszínértékek képzetesek, elő nem állíthatók, csupán számítások céljára szolgálnak. Ilyen módon ez egy festőt nem is kell, hogy érdekeljen, de a későbbiekben ismertetésre kerülő, rendszerekben ezek a fogalmak még elkerülhetetlenül említésre kerülnek.

A szivárvány színei (hullámhosszai) pongyolán fogalmazva egyenletesen, fokozatosan követik egymást. Mérések szerint az átlagos emberi szem érzékenysége a különböző színek eltéréseit nem egyformán érzékeli. Az ingerküszöb, amely már a legkisebb árnyalatnyi változást is képes észrevenni színenként más és más. Akit a színek közötti harmónia megfogalmazásának szándéka vezet kénytelen figyelembe venni az érzet szerinti egyenletességet.⁷⁷



10. ábra: a DIN tölcserje

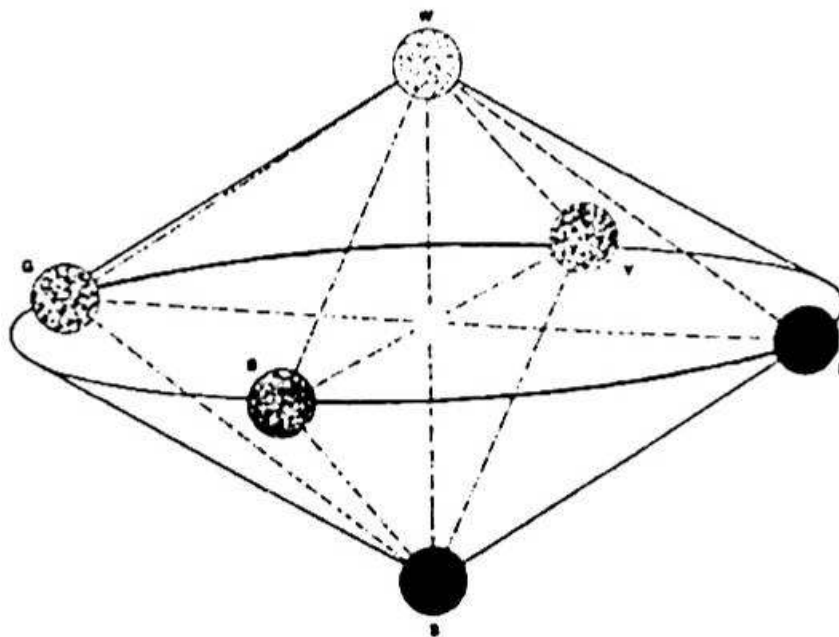
DIN színrendszer német szabvány, (10. ábra) melyet Richter, Manfred német fizikus (Der Farberkörper Des DIN-Farbsystems, Berlin 1953.) dolgozott ki, és amelyben a színeket aszimmetrikus, függőleges tengelyű test belsejében helyezte el. A DIN-Farbtan a színezetnek felel meg, jele: T A rendszer a színkört 24 érzet szerint megközelítően egyenlő részre osztja. Az így meghatározott DIN színárnyalatokat 1,.....,24 számok jelzik. A DIN-Sättigungsstufe telítettségi fokot jelent, jele: S. A színtelen pont $S = 0$ telítettségű. A DIN-színezet és DIN-telítettségi fok együttesen a színességet (Farbart) jellemzi. Ezek az adatok a CIE színmérő rendszerben az x, y koordinátákkal jellemezhetők. A DIN-Dunkelstufe, a sötétségi fok, a testszínek világosságára jellemző, jele: D. A színek jelölése a DIN- színrendszerben például az alábbi formában történik:

▶T : S : D

▶12 : 7 : 8

A DIN-színrendszer és a CIE XYZ-rendszer kapcsolatát táblázatban rögzítik.

⁷⁷ Ez egy olyan pont, ahol még nagyon sok vita várható, hivatkoznék C. L. Hardin, Jonathan Westphal, vagy Ludwig Wittgenstein véleményére. Valószínűleg nem vizsgálta meg senki egy Grönlandon, vagy Ausztráliában a természet es lakóhelyén élő őslakos színek iránti egyedi érzékenységét.



11. ábra: az NCS kettőskúpja

NCS színrendszer a legújabb ötletek egyike.⁷⁸ (11. ábra) A rendszer megalkotói abból a Hering által bevezetett gondolatból indultak ki, hogy hat elemi színészlelés van, Mégpedig a fehér(W), fekete(S), sárga(Y), vörös(R), kék(B), zöld(G), és az összes többi színérzet ezekkel többé-kevésbé rokon.

Az NCS-színrendszer minden színt a hat kiválasztott színhez való hasonlóság fokával jellemez. Egy időben egy szín csak két színezethez hasonlíthat. A sárga és a kék egymást kizárja éppúgy, mint a vörös és a zöld. A színi változók összege meghatározza az érzékelt szín NCS színezettségét (c), arányuk, pedig annak színezetét (φ). Az NCS színrendszerben egy szín jelölése az alábbi formában történik: $sc - \varphi$, például 2040 - G40Y, ahol s a szín fehérségének (a világossággal rokon mennyiségnek), c színezettségének (a telítettséggel rokon mennyiségnek), φ színezetének a jele. A színjelölésnél az s és c értékét, amelyek mindegyike kétjegyű szám, szorosán egymás mellé írjuk. A φ értéket kötőjel választja el tőlük. Példánk színezete 40 : 60 arányban helyezkedik el a zöld(G) és a sárga(Y) között.

Az NCS-rendszer geometriai formája szabályos kettős kúp, melyben a fehér és a fekete a két kúp csúcspontjában fekszik, és a másik kitüntetett színezet a telt színek körén egy négyzet csúcspontjaiban foglal helyet. A színtest kettős kúp alakja megegyezik egy korábbi, Ostwald által készített rendszer formájával, de skálázása és azok definíciója eltér attól.

A szisztéma jelentősége, hogy tetrakromatikus színjellemzéssel mint vizuális lehetőséggel operál. Hibájaként említik, hogy nem veszi figyelembe a korábban ismertetett rendszereknél alkalmazott érzet szerint kialakított lépcsőket.

⁷⁸ Natural Color System, a Hering-Johansson-elméleten alapszik, s amely végül Hesselgren 1953-ban kiadott színtaszában realizálódott. Hesselgren színtaszára építve Hard és Sivik 1972-ben dolgozta ki, majd 1979-ben svéd szabványnak nyilvánították.

COLOROID színrendszer, melyet Nemcsics Antal dolgozott ki, az első, színharmónia küszöbökre épülő, érzet szerint egyenletes, színrendszer.

A Coloroid-színrendszer a színérzetek háromdimenziós sokaságát, az érzet szerinti jellemzően felépülő színrendszerek elvének megfelelően, egy egyenes körhenger belsejében úgy helyezi el, hogy a színezet változása a henger kerülete mentén, a telítettség változása a sugár, a világosság változása, pedig a tengely irányában történik. Így tehát a semleges színek az abszolút fehértől az abszolút feketéig a körhenger tengelyén fekszenek. A tengelyre merőleges síkok azonos világosságú színeket tartalmaznak. A tengelytől távolodva a színek telítettsége nő. Az azonos telítettségű színek egy-egy hengerpalástot alkotnak. A színek halmazának azonos színezetű színei a henger függőleges tengelymetszeteinek fűlsíkjaiban foglalnak helyet.

A Coloroid-színrendszer határszínei közül egész számokkal jellemzett, egymástól esztétikailag megközelítően egyenletes távolságra fekvő 48 db szín, mint Coloroid-alapszín került rögzítésre. Minden egyes Coloroid-határszín az abszolút fehérrel és az abszolút feketével egy-egy szintelen tengely és a határszín közös síkjában fekvő görbe, az úgynevezett határgörbe köt össze. A határgörbék sokasága által keletkezett felületek a Coloroid színtérét zárják közre. A Coloroid-szintér a térnek az a körülhatárolt darabja, amely az összes érzékelhető szint a Coloroid érzet szerinti jellemzőinek megfelelő elrendezésben magába foglalja. A Coloroid-szintéren belül helyezkedik el a Coloroid-szintest, amely a Coloroid-szintérének felületi színeket tartalmazó része. A Coloroid-szintest legtelítettebb színei ugyancsak egy henger, de már nem az eredeti körhenger palástjára írt szabálytalan görbe mentén foglalnak helyet. A fűlsíkok Coloroid-szintérral való metszetét Coloroid-színsíkoknak nevezzük. Egy-egy Coloroid-színsíkot egy egyenes, a semleges tengely és két görbe, a határgörbék határolnak. Minden egyes Coloroid-színsíkban fekvő szín Coloroid-színezete azonos. A Coloroid-szintest szintelentengellyel párhuzamos egyenesei mentén elhelyezkedő színei azonos Coloroid-telítettségűek. A szintelen tengelyre merőleges egyenesek mentén fekvő színek, pedig azonos világosságúak.

Míg a Coloroid-szintér egy-egy metszetének alakja csak a metszet egyik csúcspontján elhelyezkedő spektrumszín, vagy bíborszín Coloroid-világosságától, addig a Coloroid-szintest egy-egy metszetének alakja nem csak a síkban fekvő legtelítettebb felületszín Coloroid-világosságától, hanem Coloroid telítettségétől is függ. Egy-egy szín Coloroid-szintérbeli helyét a Coloroid koordinátái rögzítik. A Coloroid-koordináták a Coloroid-színrendszer érzet szerinti színjellemezői, színjelei. E rendszerben a színeket három összetartozó számmal jelöljük, melyek közül az első a Coloroid-színezetre (A), a második a Coloroid-telítettségre (T), a harmadik a Coloroid- világosságra vonatkozik (V). Így egy szín ebben a rendszerben a következő képpen jelölhető meg:

- A T V
- 51 25 51

A szerzőtől szó szerint idézett leírás alapján,⁷⁹ - amelyben a Coloroid kifejezés nem véletlenül halmozva fordul elő - a magyar színszabványra minősített rendszer, nehezen érthető. Ez okból részletesebb ábrákkal szemléltetem. (12. – 13. ábra)

⁷⁹ Nemcsics Antal, Színdinamika, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 107- 111. o.

1. A Budapesti Műszaki Egyetemen eredetileg az építészek számára kifejlesztett séma egyaránt tartalmazza a fényt, és festékszíneket. Figyelembe veszi, és felépítésében alkalmazza a CIE X,Y,Z, által meghatározott értékeket, ezzel a szélesebb felhasználás lehetőségét kínálja.
2. Hibája, hogy egyes színek kiválasztásánál és a rendszerbe való elhelyezésekor egy adott korszak elvárásainak megfelelő egyéni ízlés érvényesül.
3. Esztétikai lépcsőit saját kikristályosított rendszerén belül állapítja meg.
4. Kialakításakor nagyszámú különböző nemű és életkorú személy közreműködésével végzett laboratóriumi kísérlet statisztikai eredményére támaszkodik.⁸⁰ Ez a hibaszázalék figyelmen kívül hagyása mellett is bizonytalan.
5. Az előre körvonalazott célnak - ez nem lehet más, mint a természeti környezet színeihez hasonló mesterséges összhang megteremtése - igyekszik tökéletesen megfelelni.
6. Mivel matematikai képletekben is testet ölt, része egy színtervező software. A program legtöbb három, a rendszerben harmónikus, a felhasználó által kiválasztott szín, jó néhány árnyalatát, hozza létre. Amelyek a hozzájuk rendelt értékekkel együtt a képernyőn - tekintettel a felületek nagyságából és színértékeiből következő intenzitásra - egy a program által generált geometrikus kompozícióban jelennek meg.
7. A színek A, T, V, számai mellett, az R G B és még néhány a számítógépen használt ismert kód olvasható.⁸¹

Az ember találékonysága, a felfedezés kényszere, az állandó változás igénye miatt a folyamat folytatódik. Minden valószínűség szerint, akár ebben a percben is, valahol, valaki a fent felsorolt, és vázlatosan bemutatott és elvek szerint, a maga sajátos szempontjából új rendszert alkot. A kész elképzelések, mivel mindig akadnak ésszerű szempontok, és készséges felhasználók beleépülnek a hétköznapi gyakorlatába. Az általános norma tudomásul vétele mellett, több kérdés merül fel:

A valóságban mi történik, tulajdonképpen miként is viszonyulunk a színekhez?

Egyáltalán élünk-e a tudatos használat lehetőségeivel? Mire, és megfelelően használjuk-e őket?

Hatásaikat képesek vagyunk-e a magunk számára értelmezni, üzeneteiket megfejteni és feldolgozni?

Egyáltalán érdemes-e ezzel a kérdéssel továbbfoglalkozni, és ha igen, akkor hogyan?

Minden a témával foglalkozó alkotó és befogadó számára, a nyilvánvalóan költői kérdésekre a válasz: igen. Így nem marad más megoldás, mint utána nézni, milyen korábbi, történeti leírások, források tesznek említést, és milyen színhasználatról.

⁸⁰ A műegyetemi hallgatók, és más eltérő életkorú és foglalkozású jelentkezők körében végzett mérések eredményeit egy színpreferencia grafikonon jelenítim meg.

⁸¹ A festéssel kapcsolatban minden számítógépprogram használatát megnehezíti, hogy a képernyőn látható világító színpontok ragyogását még a leggondosabban beállított, nagyfelbontású nyomatokon sem sikerül utolérni.

Történelmi kategória

A színek időbeliségével kapcsolatban a közösségi, társadalmi vonatkozásokat vizsgálom. Azonban mielőtt beletemetkeznék az izgalmas terület feltárásába érdemes összefoglalni melyek azok a körülmények, amelyek az egyén színhez való viszonyát meghatározzák.

- Nem tehető meg, hogy a biológiai, társadalmi fejlettségtől függő általános adottságra hivatkozom, mivel a színekhez kapcsolódó öröklött érzékenység egyéneként más. Élete során, személyes sorsának, tudatos ambícióinak köszönhetően mindenki eltérő lehetőségeket alakít ki. Hasonló a velünk született muzikalitás, amely zene-tanulással, hangszeres játékkal nemcsak megőrizhető, hanem megfelelő aktivitás esetén, még fejlődik is.
- A fényenergiát nem csak a szem érzékeli. Szerencsés, ha ez a tudattól független hatás a látvány tanult befogadásával egészül ki.
- Környezetünk színeinek megítélésekor, az életkor, a lelki adottságok - például a vérmeérséklet - jelentős befolyással bírnak.
- A közösségi viselkedés kényszerűen egy a többség által elfogadott norma szerint alakul ki. Színélményeink sem élhetők meg teljesen egyéni módon mindentől függetlenül. Befolyással bír a nem, a foglalkozás, a társadalomban elfoglalt hely, szerep.
- A kulturális és a vallási szokások szerepe sem elhanyagolható.
- Egy adott kor jellemző színkedveltségét, a szubjektumok többségének egyéni ízlése alakítja.
- A végtelen vonatkoztatási lehetőség miatt a földrajzi fekvés külön meghatározó körülmény.
- Említést kell tennem az emberiség környezetalkító tevékenységéről. Amely egyre tapasztalatokat halmoz fel, s munkája hatékonyabbá és tudatosabbá válik. A mezőgazdasági tevékenységet, az eszközkészítést a globális ipar tömegtermelése váltja fel.⁸² A zsúfolt nagyvárosok, nem a számukra legmegfelelőbb helyeken alakulnak ki. Igen nagy területeket gyárak, üzemek, vasútvonalak és autópályák foglalnak el, nem elhanyagolható az erdőirtás, bányaművelés. A természeti táj, a klíma egyensúlya felbomlik. A mai ember színes környezetét többnyire mesterséges tárgyak alkotják. Részben a humánus szükségletei szerint kialakított léttér már nappal is mesterséges fényben úszik.
- Már nem a természeti jelenségek a meghatározóak. Az idegrendszer, az érzékszervek, a színlátás a környezethez adaptálódik. Az érzékek gazdagságát a művészet képes fenntartani, és gondolatosságán keresztül meghalad, túlszárnyal minden természeti élményt.
- A színekhez fogalmak járulnak. Az egyes színértékekhez kapcsolt gondolattársítások, kialakulása úgy történik, hogy az ember élete folyamán bizonyos tárgyat, gyakran ugyanazon szín hordozójaként tapasztal. Nem csak egyéni életünk, tapasztalatai rakkódnak le, az emberiség közös élményei is bennünk élnek.

⁸²A metropoliszok váltak, és válnak ebből a szempontból fontossá, mivel a Föld népességének egyre nagyobb része él városokban. Még a kevésbé iparosodott, úgynevezett harmadik világ országai is a lakosság jelentős része, különösen a legszegényebb rétegek, feladván az évezredek alatt kialakult mezőgazdasági termelést és kultúrát a nagyvárosokban, és az azokat övező szegényegyedekben zsúfolódik össze.

Azonban mielőtt a színek történeti tartalmaival foglalkoznék, meghatározom a színasszociációk természetét. Három terület, amivel érdemes foglalkozni: a biológia, az esztétika és végül a szimbolika. A biológiai adottságokból következő érzékenységet, annak a környezet hatásai miatt bekövetkezett változásait már említettem. Kiegészítésként csak annyit kívánok megjegyezni, hogy minél fejletlenebb az egyén színérzékenysége,⁸³ annál inkább ítéletét, ízlését a színasszociációk befolyásolják. Az általános esztétikai megítélés kérdésében megoldás az előző mondat megismétlése. A színek szépségtartalmáról a festmények tanúskodnak.

Úgy vélem kijelenthetem: a színszimbolika egyáltalán nincs kapcsolatban az esztétikával.

Párhuzamosan a színhasználattal követem a társult jelentések változását. A történelmi időben a tüneményhez kötődő szimbolika jelentősége és terjedelme kultúránként eltér, változása sem egyenletes. Az írásmű ezért legrészletesebben a múlt század eseményeit tárgyalja.^{84 85}

Az Ókor színei

Egyiptom

Az ókori keleten használt festékek, színek: egyiptomi fehér, thébai sárga, mediumi sárga, amarnai rózsza, memphisi vörös, hennavörös, menna barna, thébai zöld, luxori zöld, babiloni kék, azuritkék, egyiptomi kék, csontfekete, szúzai barna.⁸⁶ Több információhoz jutunk, ha a festékek anyagát is megismerjük. A fehér festéket legtöbbször kagylók kiégetéséből nyerték, de használtak fehér agyagot is. Vörös festékük a hematit, vagy vasoxiddal színezett föld volt. Fekete festékül elszenesedett faágak összetört pora szolgált. A Memphisi Korban már a sárgát is ismerték, amely okkerföld, vagy limotikus agyag volt. Az Első Thebai Korban kezdték használni a kéket és a zöldet, az egyik porrátört, iszapolt azurit, a másik malachit volt. Az Újbirodalomban a színskála bővült a medumi sárgával, a hennavörössel és számos mesterséges színezéssel. Mesterséges színezékük volt többek között a rézgáliccal színezett hegyikréta.

Az ókori Egyiptomban csak a vörös, a zöld, a kék és a sárga színeknek, valamint a fehérnek és a feketének volt szimbolikus jelentése. A vöröshöz a gonoszság, a szenvedély, az életerő, és Seht-Typhonnak a sötétség istenének a képzele kapcsolódott. A zöld ezzel szemben a fiatalság, a nyugalom, az újjászületés és Oziris jelképe volt. A bölcsességet és az értelmet, valamint Amon főistent a kék jelenítette meg számukra, míg a sárga az érzelm kifejezésére szolgált. Ezekből egyenesen következik, hogy az ókori Egyiptomban a meleg, sárga és piros színek a testi és az emberi, míg a hideg, kék és zöld inkább a szellemi, isteni fogalmakhoz kapcsolódott. A fekete - a szín sajátosságának köszönhetően, és a kevés kivételtől eltekintve - az ókori Egyiptomban is, az éjszaka, a halál, a fehér a fény, és az élet jelképe volt.

⁸³ Okozhatja, mint már láttuk a belső, öröklött képességek hiánya; fakadhat szubjektív, esetlegesen akaratlagos tényezőktől; valamint mindezekhez hozzájárulhat a kultúrálatlan, sivár, ingerszegény életér.

⁸⁴ A színek történelmi szimbolikus tartalmainak felidézéséhez több forrást veszek igénybe, addig a festékek színneveinek felsorolását Dr. Nemcsics Antal munkája alapján teszem meg.

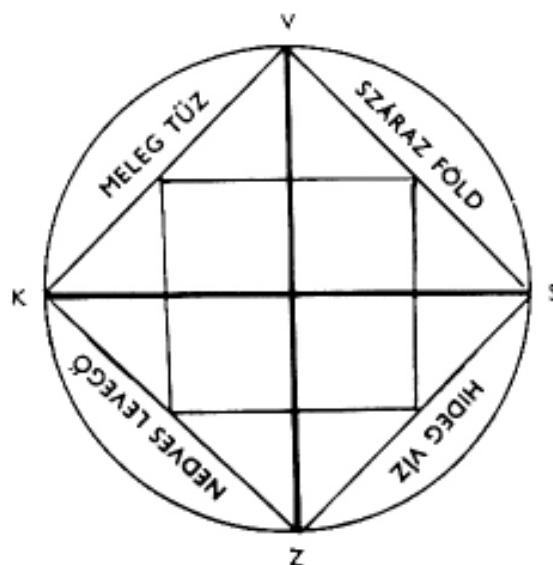
⁸⁵ Nemcsics Antal, Színország Törvényei, Interaktív CD-ROM, Budapest, 2000. 5.111, 5.112, 5.113, 5.114, 5.115, 5.116. fejezetek 4/5. o.

⁸⁶ A színek elnevezésüket nagyrészt az ókori festmények régészeti feltárását követően, az alkalmazásuk, előfordulásuk helye alapján, később kapták.

Hellasz

A klasszikus örökség az antik világ legismertebb festékei: praetionium, cimoli, auripigment, sil, ostrum, zinnabarit, saadix, usta, attikai zöld, chyroscella, appianum, sykioni kék, caeruleum, atramentum. Fehér a Krétán és Cirenében talált természetes kréta a praetionium. Ezt gyakran az Umbriában talált caolinos, meszes üledékekkel a cimolival helyettesítették. Használták még a melinumot, melyet Melós szigetén bányásztak, és az eretriát, ami a nevét az Eobeia sziget Eretria városáról kapta. A rómaiak az ólomfehéret is ismerték, borecet ágyon állították elő, és ceruszának hívták. Sárga színnek használták, az attikai bányákban talált limonittal színezett agyagot, a silt. Az auripigment név alatt ismert arzénszulfid fényálló színezék, melyet a pontuszi arzénbányákból nyertek. A szandaraka ugyancsak arzénszulfid, de vörösebb árnyalatú. Utánzatát a cerusza égetésével állították elő. A leggyakrabban használt vörös festékük a rubrika volt, amely hematittal színezett vörös agyag, néha bauxit. Leghasználatosabbak voltak az Egyiptomból, Lemos szigetéről, a mai Spanyolországból és a pontuszi Szinopiszból származó színezékek. Míniumnak az evezusi ólomhányákban talált szép színű festéket hívták, amely azonos a napjainkban már a vas korrózió elleni védelmére is egyre ritkábban használt ólomminiummal. A cinnabarisz tüzesebb színű volt a míniumnál, higanybányákból származott. A szandix buzér gyökérből előállított vörös festék. A szirikum Szíriából terjedt el, a szandix és a szinopisz összekeverésével nyerték. Drágasága miatt csak ritkán használták a pupisszumot és a lemnoszi földet, mely violába hajló színű vashidroszilikát. A pupisszumot Pliniusz leírása szerint bíborcsigák váladékából nyerték.

A kék festékek közül a legszebb volt az indicum, melyet egy Indiából származó cserje nedvéből készítettek. Szívesen használták a vestorián kéket. Ennek gyártását Vestorianus dolgozta ki: homokot salétromvirággal lisztfinomságúra őrölt, majd összekeverte ciprusi rézpikkellyel. A szkíta Schytiából származó lapis lazuliból készült. A caeruleumot kovaföld és réz keverésével készítették, és a vitron nevű növény nedvével hamisították. (Nincsen új a Nap alatt!) Kedvelt zöld festékük volt a chyroscella, melyet macedóniai rézbányákból nyertek. Ezt is gyakran próbálták utánozni, a caeruleum és a luteola nevű fa megcsapolásával nyert folyadék összekeverésével. Az appianum egy halvány zöld színű növényi eredetű festék, az usta azonban égetett limotikus barna föld volt.



14. ábra: Az antik görög séma

Empedoklész és Demokritosz szinte festő módjára keresi ki (harmonin mixante) a négy feltételezett őselemből - melyek a föld, a levegő, a tűz és a víz - a tökéletes kompozíciót, a működő világmodellt. (14. ábra) Már a legkorábbi magyarázataikban is kitértek az érzékelés sajátosságaira, amikor szó szerint azt állították: a valóság olyan amilyennek látszik. A tűz, az izzás az, amelyet a szem fehérnek lát, míg a víz, a folyékony fekete.

Pythagorasz színekkel kapcsolatos véleménye: Az elsődleges alapszínek a fehéren, feketén kívül a vörös. Hozzájuk társul a *ochron*, az a meghatározatlan kategória, amely ismerte és magába foglalta az egész spektrumot a vöröstől a sárgáig, majd tovább egészen a zöldig, az említett színek összes kevésbé telített árnyalatával együtt. (1. színes ábra)



1. színes ábra: Pompeii falrész (rekonstrukció)

Az ókori görög szerzők a legcsekélyebb festékkeverési gyakorlat hiányában színeket tisztán szimbolikus szempontok szerint csoportosították. Ezzel szemben Demokritosz, mikor azt állította, hogy az általa megnevezett *chlōron*,⁸⁷ keveréke a fehérnek és a pirosnak személyes tapasztalataira támaszkodott. Későbbi magyarázat szerint ez esetben a fehér alapon látható piros pont utóképeről van szó.

Platon véleménye: "Nem jelent nehézséget figyelemmel kísérni azt, hogyan és milyen lehetséges keveredési szabályok szerint keletkeznek a színek. Bár aki kísérletet tesz arra, hogy összegyűjti, és magyarázatot keres a tapasztalataira, egy percre sem felejtethi el, a jelenség egyszerre emberi és isteni természetű. Csak az Isten számára adatott meg az a tudás és képesség, amely képes a sokféleségből egységet teremteni, és az egyet ismét végtelenné oldani. Akár az egyik, akár a másik cselekedetet végrehajtására soha egyetlen ember sem lesz képes."⁸⁸

⁸⁷ Egy meghatározhatatlan világos sárgás-zöld

⁸⁸ John Gage, *Colour and culture*, Thames & Hudson, London, 2001. 12.o.

Arisztotelész a természet színeivel kapcsolatban: "Nem látunk annyi tiszta színt, mint amennyi valójában létezik, mert mind kevert; amennyiben nem egy másik színnel, akkor, vagy a fény sugaraival, vagy az árnyékkal vegyül, így azután nem látszik olyannak, mint amilyen valójában. Végeredményben a dolgok különbözőeknek látszanak, nem közömbös, hogy árnyékban, vagy napfényben látjuk-e őket; megvilágítás lágy-e, vagy éles; épp milyen szögből szemlélődünk; de említhetünk még más viszonyulásokat is. A tűz fényében, a holdvilágnál, vagy a lámpa sugarainál egy dolog egészen másnak tűnik. Az említett esetekben a színek egymás közötti keveredése is eltér. Akár az egyik, vagy a másik megvilágítás éri őket egyszerűen átszíneződnek. Bármilyen fény éri a színt, az újra keverődik, és attól kezdve egy új állapot jön létre."⁸⁹

Róma

Kezdetben az égei, görög és az etruszk kultúrát magába olvasztó Római Birodalom művészete és színhasználata nem tért el a korábbi évszázadok gyakorlatától.

Pliny előbb a tarka színeket ítéli el: "A festészetet értéktelennek tartom, mert ócska, nem különleges nyersanyagok, felhasználásával készül."⁹⁰

Róma első századbéli épületeinek kritikájaként megjegyzi, hogy a modern különségek következtében bekövetkezett romlás általános lett. Seneca, hogy mindenképp túlszárnyalja a Scipio villa fürdőjének egyszerűségét, a következő korszerű ízlés szerint rendelkezett: "Ki az ma már, aki egy ily ódivatú fürdőt tart fenn? Annyira szegénynek véljük magunkat, hogy falainkat nem tisztelhetjük meg drága és nagy tükrökkel, vagy az Alexandriából való márványunkba ne tétessünk mozaikot. A Numidiában bányászott kövek (Crustis Numidicis) szegélyét mindkét oldalon ne díszítse színezett, festményes minta, vagy boltíveink ne káprázzanak az üvegmozaikok fényében."⁹¹

Bizánc

A keletről áradó új fény színvilágának ismertetését a legáltalánosabban használt festékek felsorolásával kezdem: calxot, croceum, ecrum, cenobrium, vermiculum, mínium, carminium, synopis, zöld föld, viridis, presinus, azurium, ultramarin, atramentum.

A fehér festékek közül a legismertebbek voltak a calxot (porrá tört oltott mész), az alument (timsóból mésztejjel előállított timföldhidrát), és a praetonium (Kréta szigeti laza kréta). Szívesen használták a ceruszát, az ólomfehéret, melyet a rómaiaktól rájuk maradt receptek alapján készítettek. A fekete atramentumot szőlővenyigék égetése útján nyerték. A leggyakoribb sárga színezékük a croceum, mely a vízajtó hatása miatt ajánlott, rizshez fűszernek is kiváló sáfrányból készült. Valamint az ecrum, az ochra és a terra gialla, amelyet meszes vörös agyagból égetés útján nyertek. Sárga színeként használták még az arzicontot, a sandaracot és a mesterségesen előállított nápolyi sárgát. A realgar sárgát mérgező hatása miatt csak ritkán alkalmazták. Vörös festékek voltak a sinopis, mely hematitos vörös föld, a terra rossa, a cenobium, a membrana mely ólomfehérből pörköléssel készült. A vermiculum, az astrum, a cinnabarit előállítását a Luccai Kódexben jegyezték le. Kék színük volt az azurium, melyet lapis lazuliból készítettek. Zöld festékként használták a terra verdét, a rézbányákból származó cirisculát és viridist.

⁸⁹ Uo. 13. o.

⁹⁰ John Gage, Colour and culture, Thames & Hudson, London, 2001. 15. o.

⁹¹ Uo. 24. o.

325-ben⁹² példa nélkül álló korszak vette kezdetét. Kezdetben az egyházi, majd a világi életben a többjelentésű, áthatóan ragyogó szín óriási jelentőségre tett szert. Észrevétlenül pókfonalként hálózta be, ejtette rabul, határozta meg a hétköznapi élet szinte minden pillanatát a születéstől a halálig. A feltárt régészeti leletek bizonyítják, hogy mozaikkal legelőször a szenteltvíztartókat és a keresztelő medencéket díszítették.⁹³

Vajon meghatározható-e milyen színű az égi fény? Aki végigtekint a bizánci mozaikművészet alkotásain, gondolkodás nélkül azt válaszolja rá, hogy vörös és kék. A kérdés, ha számba vesszük a nem kevés kivételt jóval bonyolultabbnak, tűnik. Az egyik helyen a szentlélek vörös lángját, fehér sugarait alig kékes szürke szegély emeli ki, ez megismétlődik a Jordán folyóban a kereszt szentségét elfogadó Krisztust övező sugarak esetében is. Máshol ahol a mozaik uralkodó színei a kék, a fehér és az ezüst. Krisztus alakját kiemelő kék-ezüst mandorla színének ellensúlyozásaként, arany és szürke lángok jelennek meg. Az esetben viszont, ha a képet az aranyhátter csillogása jellemzi, kiemelésre a mester gyakran ezüst és szürke mozaikköveket használ. Tehát a rosszul fogalmazott kérdésre, hogy van-e színe a szent fénynek? A válasz: ragyogás.

⁹² Niceai Zsinat, ahol Nagy Konstantin az egyház és az állam feje lett.

⁹³ A mozaik szó (opus musivum) jelentése: valami, ami a Múzsák szellemével, a vizes barlangok nimfáival van kapcsolatban. Így érthető, hogy Albengában és Ravennában az 5. század végén készült korai mozaikdíszítéseket keresztelő kápolnában találták meg. E kápolnák csillogó üvegmozaikkal való díszítése kiváló elképzelés, mivel magának a szertartásnak az eredeti görög neve photisma (megvilágosodás) maga is a fényre utal.

A harmadik század végéről származó szöveg egyenesen így fogalmaz: " Holdfényben, mint langyos vízben fürdünk, minden nedvesség forrása a Hold. A kereltséget az egyháznak, mint édesanya óvnia kell. A Hold hűsít, és izzó zsarátnokként kelti életre a fényt. Mennyei világosság támad, ami örökké él. A szenvedők szemében, amíg az üdvözülés magasztos napja fel nem virrad teliholdként a hit tüze ég."

Középkor

A St-Denis 1140-ben újjáépült. Suger apát, annak érdekében, hogy világosabb legyen, kiszélesítette a templom kórusát: "A felépülő új homlokzat átalakítja a templomot. A középső részben megjelenő fény hatására építményt pompa, földöntúli ragyogás tölti meg."⁹⁴ A kiváló mesterek munkája nem csak művészi minőséget teremtett, de ez esetben egy kivételes képességű személy, a megrendelő álma is technikai valósággá vált. A katedrális déli oldalára főleg piros, kék, sárga és zöld, színes, míg az északiakra enyhe tónusú homokfúvással, metszéssel gazdagon árnyalt, úgynevezett grisaille üvegablakok kerültek.



2. színes ábra: St-Denis, a St. Peregrinus kápolna üvegablaka

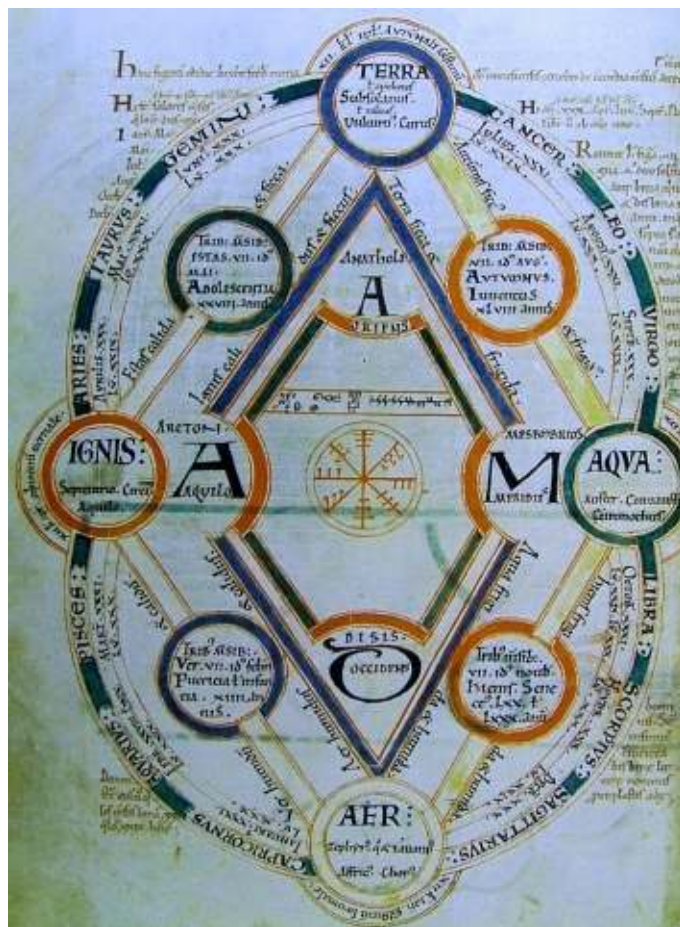
A Katedrális ablakai a drágakövekkel nyilvánvaló rokonságot mutatnak.(2.színes ábra).

“Annak, aki ismeri a különleges kövek jelentését, egyáltalán nem okozhat semmiféle meglepetést, hogy egyik sem hiányzik, - kivétel, csak a rútságra való törekvés lehet - mivel együtt a megismételhetetlen gazdagság és szépség érzetét közvetítik. Így – nem számítva a személyes örömet, melyet isten házána fennköltsege kelt – a sokszínű briliáns ragyogás szinte a szférákba emel, mély és tartalmas meditációhoz vezet el, ami anyagi volt, számomra egyszerre mennyeivé válik. Úgy érzem mintha a világegyetem egy különös tartományába emelkednék, ami nem lehet a szűk földi lét, sem az öröklét birodalmában. Csak Isten mérhetetlen kegyelme emel fel ily égi magasságba.”⁹⁵

⁹⁴ John Gage, Colour and Meaning, Thames & Hudson, London, 2001. 69. o.

⁹⁵ John Gage, Colour and Culture, Thames & Hudson, London, 2001. 72. o.

Albertus Magnus 1250. körül teszi közzé Az Ásványok Könyvét: “Azt mondják az ok, amiért a különleges köveket tisztelik a bennük rejlő erő. A drágakövekben, található áttetsző ragyogás, ami a többi dolog fölé emeli őket. Rájuk tekintve mondhatjuk, hogy egyenesen a csillagokból származnak. Drágaköveink a szférák négy színében pompáznak. Az első szín a végtelen úr hűs fénye, amelyet zafírnak mondunk, és amelyről a nevezetes kő a nevét kapta. A második a csillagok megszámlálhatatlanul gazdag sziporkázó, káprázata, tündöklése, ezt adamasnak (gyémántnak) hívjuk. Ez süt ránk a berillből is. A harmadikat, nevezhetjük a lánagnak, a tűznek. A felülmúlhatatlan rubin a Nap és a Mars színe. Rubin a legnemesebb, mivel a kő, a szín nem máshonnan, mint közvetlenül a Napból származik. A Nap minden égi erő legnemesebbike.”⁹⁶



3. színes ábra: Byrferth of Ramsey által 1080/90-ban készített a mikro és makrokozmoszsal foglalkozó tudományos mű színes illusztrációja. Amelyen az állandóságot a négy szín, a négy elem, az égtájak és az évszakok, összekapcsolódása jelképezi.

Bármilyen hiedelem, hit által meghatározott világbép, megegyezésem jelek, állandó jelképek, szimbólumok segítségével fogalmazódik meg (3. színes ábra) Az etnikai, gazdasági és kulturális közösségek életét szabályozni képes jel és fogalom rendszer a résztvevők párbeszédét megkönnyíti ugyanakkor hatékony befolyásoló eszköz. E szimbólumok, kódok nem, vagy csak alig változnak. Miután a valós színérzetek gondolati kapcsolódásairól esik szó, a színnevek vizsgálatát nem kerülhetem meg.

⁹⁶Uo. 74. o.

Az elkerülhetetlen kitérő

Paul Kay⁹⁷ kilencvennyolc év, jelenleg is beszélt nyelv vizsgálata alapján kijelenti, hogy a legtöbb dialektusban, a színek megnevezésére legkevesebb nyolc, de legfeljebb tizenegy alapszót használnak. A továbbiakban vázol egy véleménye szerint az összes nyelvre érvényes történeti fejlődési vonalat, amelyben a színfogalmak megjelenését és gyarapodását, az emberi közösségek evolúciójával vetette össze:

1. a nyelvek kialakulásának hajnalán megszületik a fekete és a fehér fogalma;
2. a világosságot és a sötétséget jelképező szavakhoz kapcsolódik a vörös;
3. a sárga, de van, ahol előbb a zöld jelenik meg;
4. az előzőfordítottja;
5. találkozunk a kézzel;
6. a barna megjelenése;
7. és egyben utolsó állomás, találkozunk a lilával és rózsaszínnel, a szürkével, vagy a már említett színértékek néhány megnevezett árnyalatával.

Sok nyelvész a sorrenddel ugyan egyetért, de az első szinten szívesebben látná a fekete és a fehér helyett a szerintük pontosabb világos-sötét, hideg-meleg, nedves-száraz színmeghatározásokat. A színnevek megjelenési sorrendjének olvasása közben érthetővé válik miért alakul ki később az alapszínek/főszínek kiválasztásának igénye, miért próbálják valós és vélt fontosságuk szerint valamilyen hierarchikus szisztéma szerint csoportosítani, egymás alá és fölé rendelni a színélményeket. Egy meghatározott korban a kulturális és a különféle foglalkozású kisebb közösségek színérzékenysége, színnevek száma és pontossága eltérő. Ez esetben példaként érdekes módon, első helyen nem a kódexmásolók, kelmefestők vagy később a nyomdászok, festőművészek említhetők, hanem többek között azok, akik lótenyésztéssel foglalkoznak. Ebből természetesen nem következtethetünk arra, hogy bármely szűk közösség által használt szinonimák idővel szélesebb körben is elterjednek, az általános kommunikáció részévé válnak.

Néhány magyar szó

A színek megjelenéséről, szerepéről, használatáról a magyar impresszionista irodalomban P. Dombi Erzsébet tanulmányában olvashatunk.⁹⁸ Külön fejezetekben az alábbi színnevek előfordulását, hangulati szerepét vizsgálja: ibolya, kék, zöld, sárga, barna, vörös, rózsaszín, fehér, szürke, fekete. Ezzel valójában - de nem a Kay által megjelölt felsorolásban - a nyelv alapszókincsét jelöli meg. Majd ezt követően áttér a szerzők által használt nyelvtani szerkezetek bővítmények bemutatására, amelyekkel novelláikban a szépírók a színek közötti árnyalatok és hangulatok kifejezésére törekedtek.

Bartha Katalin⁹⁹ a magyar nyelv színnevezéseinek számát körülbelül ezerre becsüli. A hatalmas szám magába foglalja az elavult, vagy csak a tájnyelvben használt szavainkat is, továbbá sok olyan általánosan el nem terjedt színnevet is, amelyet egy-egy író leleménye, költői kifejezőereje hozott létre. A színnevezések keletkezésének minden nép nyelvében a leggyakoribb módja az, hogy valamely tárgy neve jelöli a megfelelő színt.¹⁰⁰

⁹⁷ Paul Kay (1934 -), Basic color terms, Brent, Berlin 1969.

⁹⁸ Szabó Zoltán szerkesztésében, a Kritérium Könyvkiadó gondozásában, 1976-ban, Bukarestben, magyar nyelven megjelent válogatásban szerepel.

⁹⁹ Bartha Katalin, Szókinstanulmány a magyar nyelv színnevezéseiről, Debreceni Tisza István Tudományegyetem Magyar Nyelvészeti Szemináriuma 1937.

¹⁰⁰ A magyar nyelv állat-szín nevekben igen gazdag. A mind között a legkedvesebb ló változatos, fajtától függő színeinek szótárát, az érdekesség kedvéért, a festők számára a mellékletben közlöm.

Az ezer fogalom közül négy:

Fakó: ‘gilvus, fahl’ Magyar képzésű, magyar eredetű színnév. A fakó szavunknak, az ismertebb ‘szín’ jelentésén kívül más értelmezésével találkozunk a ma is élő fakó szekér kifejezésben. Molnár Albert szótára szerint: *currus ligneus*, vagyis ‘fa szekér’. Ebben az esetben tehát a fakó szó a szekér anyagát jelöli; a mai nyelvben is olyan szekeret jelent, mely nincs megvasalva, vagyis teljesen fából készült. Egészen természetes, hogy a két jelentés közül az anyagjelentés az eredetibb. Nem csak a magyar, hanem más nyelvek is sokszor jelölik a színeket megfelelő színű anyagok neveivel. A fakó szó a fa főnév kicsinyítő képzős származéka.

Kesely, kese: a) ‘*flammei coloris, medii inter album et mere flavum*’; b) ‘*varii coloris, vulturnius, vielfarbig?*’ Az MTSz. a következő jelentéseit ismeri: 1. ‘sárgás fehérfakó’ (ló, ökör, stb.); 2. ‘fehérfoltos (májszínű és fehér), vörhenyes világos fakó, vörhenyes-fehérfekete’ (ló, ökör). Kesepofájú, keseszemű (ember; Csallóköz); kesehajú: ‘szöszke, nagyon világos szöke’. Gombocz Zoltán a kesely melléknevet a keselyű madárnévvel azonosította, megállapította, hogy eredetileg nem az állat színére vonatkozott, hanem bizonyos sasfajok fehér tollal fedett csüdje volt az átvitel alapja. A magyar nyelv gyakran használ madárneveket lószínek jelölésére. (Például: szarka-ló, daru-ló, vérce-ló, fecskehasú ló stb.).

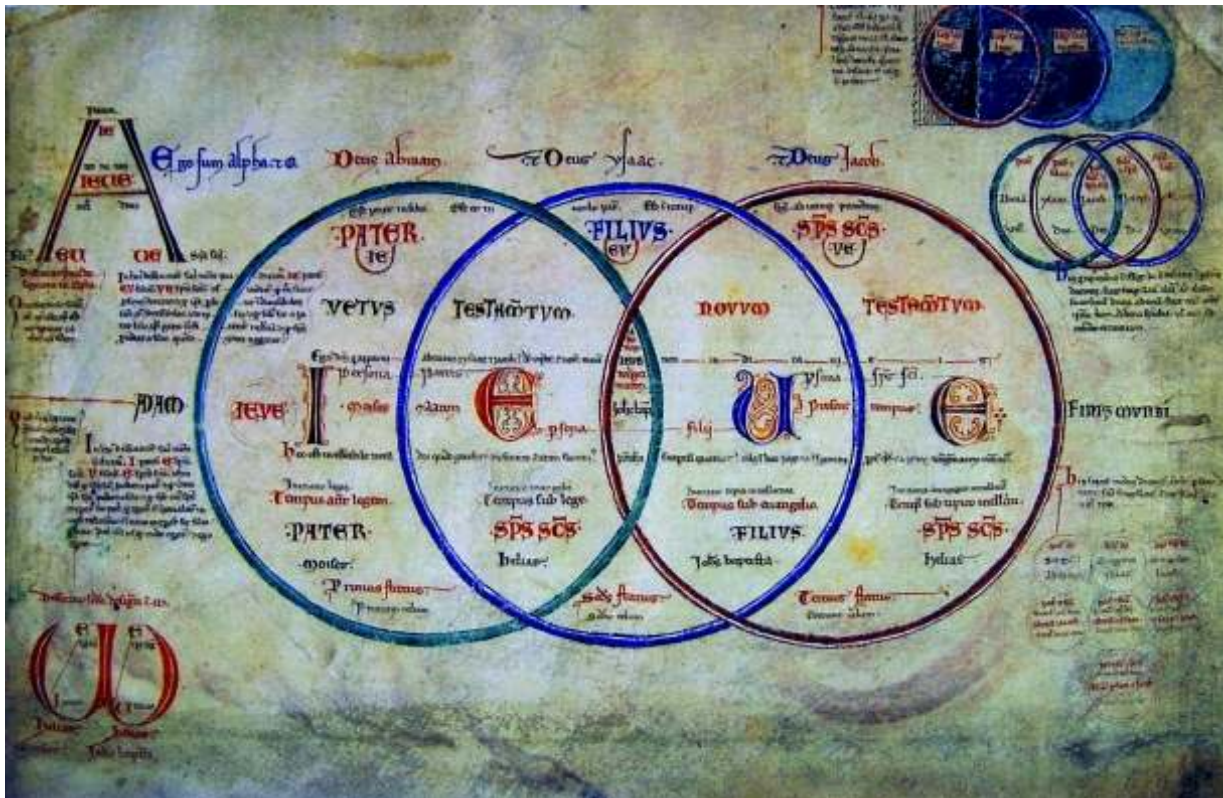
Ordas, ordos: ‘*cineraceus, coloris lupini, virgatus; wolfsgrau, schwarzgrau, gestreift*’ Több korábbi forrás mellett a Debreceni Levéltárban, az alábbi kifejezésekben olvasható: 1667. Babos ordos ökör; Két ökör, az egyik szöke, másik sárga ordas; ordas farkas, ordas alma (Vas megye) = ‘csíkos, barna csíkos’; Ordos törökbúza, ordos ruha (Udvarhely megye). Ordos alma: sárga barázdás piros nyári alma (Moldva). Ordas macska, ordacs szemű ember (‘hamuszín, szürkés, szürkésbarna; Csallóköz); Ordas: komondor, farkasszőrű nagy eb (Alföld); Ordas: cirnoscica (Baranya megye); Bár a szó eredete ismeretlen, találkozhatunk vele még ordas = vörösarcú értelemben is.

Vörös, vörös, verős, vörös: ‘*ruber rubeus C., rubens, rubicundus*’. A veres, vörös színnév a magyarban eredetileg ugyanazt jelentette, mint ma a véres. Mivel azonban a veres alakot a nyelvhasználat a vérszín fogalmának kifejezésére foglalta le, az eredeti fogalom kifejezésére kialakult a véres változat. Ma már nem érezzük, hogy a veres szónak a vér az alapszava, s természetesnek találjuk a vérvörös kifejezést.

A tudomány, a jog, az irodalom és az utca embere által beszélt nyelv szókinccse egyre távolodik egymástól, jelentéstartalmában is eltér. Nem értek tehát egyet azzal a véleménnyel, hogy a történelmi időben az emberek színlátása egyre differenciáltabbá válik, és ennek bizonyítéka az általuk használt színnevek, fogalmak gyarapodása.

A lovagok világa

Már az ókori görögök is használtak bizonyos a hovatartozásukat kifejező öröklött formákat, de tizenegyedik században a színes pajzsoknak már pontosan körülírható szerepük volt. Geoffrey Platagenet Anjou nemes 1150-ben Le Mansban készült zománcozott címere összetett tartalmat képes megjeleníteni. A két arany oroszlán a kék háttér előtt arra utal, hogy a lovagi címet viselője 1123-ban, vagy 1127-ben nyerte el. Unokája utalván a cím jogfolytonosságára a saját jelvényében e kiváltság jeleit szintén szerepelteti.



4. színes ábra: A Szentháromság, Joachim of Flora által készített rajz a 12. századból

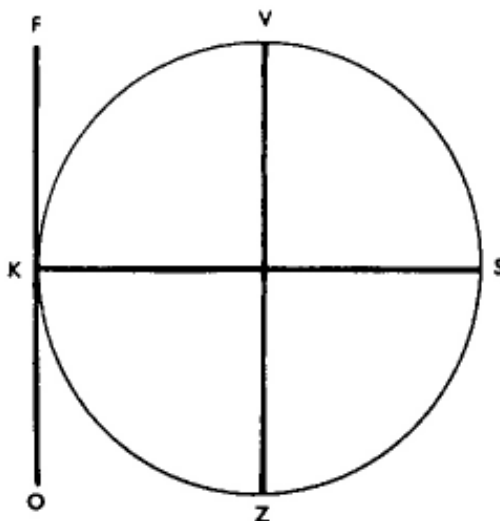
Mivel a hűbérurak esetében akár a címer, akár a fegyverzet a tizenharmadik század közepére egyre inkább információs szerepet tölt be, elkerülhetlenné válik a szín és öltözködési jelek egységesítése. A korabeli francia etikett a következő nyolc színt határozza meg: *arany*; *ezüst*; melyet a *fehérrel*; egyenértékűnek tekint; *azúr*; *gules*; (egy csak a címerekben használt vörös) *vert*; *sable*; (amely esetenként a *feketét*; jelent) Érdekes, hogy ebből a sajtóságos jelbeszédéből, amelyben apránként a *vert/zöld* is megjelenik, miért hiányzik az *ibolya*.

A Sienai Városháza számára festett¹⁰¹ freskó szimbolikus alakjai: a Mértékletesség, az Igazság, az Állhatatosság és a Bölcsesség is az erényekhez társított színekben kék, zöld, gyémánt, karbunkulus jelennek meg. Utalván az általam is már korábban említett drágakövek akkor éppen aktuális fogalmi jelentéseire.(4. színes ábra)

¹⁰¹ Ambrogio Lorenzetti (1290 k. - 1348 k.) Jó és rossz kormányzás, freskó. Sienna, 1338/39.

Reneszánsz

A Késő-középkorban legáltalánosabban használt festékanyagok: Szt. János fehér, sáfrány-sárga, okker, nápolyi sárga, realgar, terra gailla, zinóber vörös, synopei föld, krapplack, malachit-zöld, Della Robbia kék, kobalt kék, firenzei kék, lámpakorom fekete. Jellemzőes reneszánsz szín volt a sáfrány-sárga, melyet úgy készítettek, hogy sáfrányt erős lúgban áztattak. Szívesen használták a synopei földet, az ametiszt őrlése útján nyert ametiszt vöröset, a magnai kéket, az azúr zöldet, a réz-zöldet, a viridist Magna és Siena környékén bányászták.



15. ábra: Leonardo da Vinci színsémája

A reneszánsz személyiség lassan szakított a Kora-középkor általános gondolkozásmódjával. (15. ábra) Ennek köszönhetően az építészet, a szobrászat, a festészet formanyelve, színei megváltoztak. A telt tiszta értékek mellett az épületeken, a festményeken, az öltözködésben a tört finom árnyalatok az előbbiekkkel egyenrangúként, egyenlő mértékben jelentek meg.

A színek szimbolikus jelentése csökken, így az esztétikai szerepük nő. Amely festékeket Velencében értékesnek tartottak és beváltak, azok később egész Itáliában, sőt Európában is megbecsült, elterjedt színezékek, pigmentek voltak. Az 1490-es években az ólomvörös (ólomminium) hegett itt jelent meg az orpiment és realgar. A kortársak kitörő lelkesedéssel üdvözölték az újdonságot, amikor Carpaccio¹⁰² képein, a megszokottal ellentétben megjelent egy addig nem látott szín. Arról hogy a 16. század folyamán miként vált Velence után Rómában is ismertté a szín, arról Piombo¹⁰³ tehet. A fiatal éveit a részben a tengerre épült, lagúnákkal szabdalts településen töltő tanonc, hogy újdonsült római pártfogóját Giulio de' Medici bíborost ámulatba ejtse, a Lazarus Feltámadását megjelenítő képén mind a két, akkor még az örök városban ismeretlen pigmentet használta. Ezzel bekerült a Rómában tevékenykedő festők első vonalába.

¹⁰² Vittore Carpaccio (1460 körül - 1525/26)

¹⁰³ Sebastiano Piombo, más néven Luciani (1485 – 1547)

Michalengelo¹⁰⁴a Sixtus Kápolna mennyezetének festésekor az úgynevezett cangiamento¹⁰⁵ eljárást használta. A megszokott színek addig soha nem látott kombinációját, intenzitását teremtette meg.

Giorgio Valla: „Tiziano egyike azoknak az itáliai festőknek, aki képein a szivárványt a felfelé áramló hat szín finom átmeneteivel szerepelteti. A festő alapvetően meleg színekkel kialakított káprázata meleg rózsaszínnel kezdődik, majd lilával végződik. Bár a szivárvány színeinek gazdagsága néhány festményén a kép szennyezettsége miatt elvész.”¹⁰⁶

A filozófus Brucioli¹⁰⁷ is épp a velencei festő egyik képét hozza példaként, amikor Serlioval,¹⁰⁸ az építésszel a szivárvány természetéről vitázik. Véleménye szerint Tiziano meghamisítja a valóságot, mivel az általa ábrázolt alakokon és környezetben nem a természet színeit szerepelteti. A művészek érzékletes megközelítésével szemben még erősen tartja magát az *Arisztotelész által megfogalmazott tétel: A szivárvány három színből, ibolyából, (ez esetben pagonazzo) zöldből és vörösből áll.*

A gépek kora előtt és alatt

Barokk, rokokó

A barokk és a rokokó idején legáltalánosabban használt festékek: tojásbéj fehér, barokk sárga, rozrozsida, richelieu vörös, du Barry vörös, morell di sale, van dyck barna, veronai zöld, le nain zöld, sevres zöld, sevillai kék, biadetto, égetett vitriol, vermeer barna. Fehér festékük főleg a csurgatott és pihentetett mészből készült mészpaszta volt. Szívesen használták a tojásbéj megőrlése útján készült fehéret. Fekete színezékük a velencei fekete föld és a római fekete föld, melyeket szőlőtövek, őszibarackmag, papiros, borseprő és csontok égetése útján nyertek. Használták a növényi eredetű, erős tűzű flandriai sárgát, ismerték, de nem túlságosan szerették a kemencearany, vagy nápolyi sárgát, a giallosantot és az auripigmentet. Az antimonoxid és ólomoxid összeolvasztásával készülő ólom-meta-antimonátot főleg porcelán festésére használták. A legvilágosabb, vörös színtartományhoz tartozó színek egyike a rozrozsida, mely növényi eredetű, szerették a violásba hajló morell di sale-t. Ugyancsak violás árnyalatú volt az égetett vitriol. Általában a bíborhoz közel álló színek tették ki az általuk kedvelt vörös színtartományhoz tartozó színek felét. Kedvelt vörös színük volt még a cinnabarit. Kék színeként használták az ultramarint, az indigót és a biadettot.

A tizenhetedik század az optika és a fény tanulmányozásával telt. A színek szerepe leértékelődött, még a festőművészek leginkább a sötétséggel és az árnyékokkal komponált munkáiban, kifejezési eszköztárában is, jobb esetben csak másodlagos szerepre kényszerültek

¹⁰⁴ Michalengelo Bounarotti (1475 - 1564)

¹⁰⁵ cangiamento mode – Közép-Itáliában, széles körben leginkább az ezerötvenedik században főleg a nagyméretű, dekoratív, szakrális képeken, freskókon használt festészeti eljárás, amelynél a szomszédos felületek a szivárványban egymástól távol eső színeket kapnak. Így e szembeállításal nem csak a pontos alakzat, hanem a művek fény és ki fejező ereje is fokozódik.

¹⁰⁶ John Gage, *Colour and Culture*, Thames & Hudson, London, 2001. 95. o.

¹⁰⁷ Antonio Brucioli (1497 - 1566)

¹⁰⁸ Sebastiano Serlio (1475 – 1554)

Mancini¹⁰⁹ Caravaggioról¹¹⁰: "A megoldás sajátossága a kép terének meghatározhatatlan, különös, megvilágításában rejlik. Felülről, akadálytalanul sugárzás tör be a sötét helyiség egyetlen ablakán. Ennek következtében a formát adó fények erőteljessé, az árnyak elmosódván mélyekké, sejtelmessé válnak. A kép tere beszűkül, s ez így egyszermind természetellenes. Raffaello¹¹¹ és Coreggio¹¹² idejében ez ismeretlen és elképzelhetetlen lett volna."¹¹³

Vermeer¹¹⁴ képeinek jó részét, mivel elrendezésük, megvilágításuk, festékhasználatuk szempontjából egyezők, felépített, logikus, gondolati sorozatnak tekintem.

A szürke diadala

A klasszicizmus, a romantika, a realizmus színei: empír sárga, francia arany, rózsza, francia szürke, orgonavirág lila, ametiszt, rubin, müncheni szürke, empír zöld, azúrkék, angol kék, kerub zöld, biedermeier zöld, álom zöld.

A színeket Lairesse¹¹⁵ szerint az erkölcsi értékek kifejezésére továbbra is használták.

A sárga a fennköltség, a dicsőség, a vörös az erő és szeretet, a kék a magasztos és isteni, a lila a tekintély és irgalmasság, a viola a szerénység és alázatosság, a zöld a szorgalom és a szolgaság megfelelője volt.

Callcott¹¹⁶ egy még sohasem publikált esszéjében igen határozottan foglalt állást a hagyományos szimbolikus jelentések továbbélése ellen: "Az oly régi gyakorlat, amely a színek és a színekkel kifejezhető tartalmak között fenn állt, különösen hogy a színeket (itt egy olvashatatlan szó szerepel, talán a konkrét, vagy a valódi) szenvedélyekkel és érzésekkel azonosították tarthatatlan. Ezt ma már felületes és abszurd dolognak tartjuk, amely az érzékelésből egyáltalán nem következik és abból nem vezethető le. Nem segíti a képzeletet, elképzelést és a színek természetével a legcsekélyebb mértékben sincs kapcsolatban. Figyelmen kívül hagyja továbbá nem csak a hagyományos klasszikus szokásokat, de lényegi meghatározó körülményeket sem vesz tudomásul. A szín érzelmekre ható ereje nagyon csekély, ha csak nem vesszük figyelembe sajátos egyedi tulajdonságait, a természeti környezetben betöltött szerepét, és amelyet egy valóságos színélmény, színöröm egyáltalán kivált."¹¹⁷

A tévedések vége

Franciaországban végig a felvilágosodás korában, de még a romantika kezdetén is tartotta magát a nézet, amely inkább a színek fogalmi kifejező erejében hitt. A színek jelentőségére a művészetekben Charles Blanc¹¹⁸ a korábbi kulturális miniszter írása ráirányította a figyelmet. Hatására főleg a századvég fiatal, magukat sajátosan önművelő festői a színek problematikáját központi kérdésként kezelik.

Vincent van Gogh¹¹⁹ és Gauguin akik rövidéletű, ámde viharos barátságuk idején (1887 és 1888) végig a harmónia és disszonancia természetéről szinte késhegyig menő vitákat folytattak.

¹⁰⁹ Girolamo Mancini (1832 – 1924)

¹¹⁰ Michelangelo Merisi, azaz Caravaggio (1571 – 1610)

¹¹¹ Raffaello Santi Sanzio (1483 – 1520)

¹¹² Eredeti nevén: Antonio Allegri (1489 - 1534)

¹¹³ John Gage, *Colour and Culture*, Thames & Hudson, London, 2001, 156. o.

¹¹⁴ Delfben élő Johannes Vermeer (1632 - 1675)

¹¹⁵ Geraro de Lairesse (1640 – 1711)

¹¹⁶ Augustus Wall Callcott (1779 - 1844)

¹¹⁷ John Gage, *Colour and Culture*, Thames & Hudson, 2001. London, 2001. 204. o.

¹¹⁸ Charles Blanc (1813 - 1882) *Grammaire des art du dessin*

¹¹⁹ Vincent van Gogh (1853 - 1890)

Theonak az Éjszakai kávéház című képéről így számol be:

"Megpróbáltam érzékeltetni azt a végtelen szenvedélyt, amelyet a vörös és a zöld jelent az embereknek. Maga a terem vérvörös egy a zöld posztója mellett sötét-sárga biliárdasztallal a közepén. A helyiségben négy narancs és zöld fénygömbű citromsárga lámpa látható. Mindenfelé az ellentétek: piros és zöld az alvó, fásult csavargókon, a viola és kék kopár előszoba. Az izzó vörös, a biliárdasztal sárgája és zöldje szöges ellentéte a kényes XV. Lajos korabeli ízlésnek. Az a zöld mellé legfeljebb egy erőtlen lenge rózsaszín csokrot tudott elképzelni. Végül a vendéglős fehér kabátja a szobasarakba hívja tekintetünket, ahol egy komód alig zöldbehajló citromsárga foszforeszkáló foltja világít."¹²⁰

Gauguin Párizsban tett látogatása alatt gondosan tanulmányozta Seruat¹²¹ újításait:

"Ki mondja egy festőnek, hogy csak a színek közötti ellentétét választhatja? Mi más jelenthet nagyobb boldogságot annál, mint egy csokor virág összes színét egyenként megjeleníteni? Ha két rózsaszál hasonlít egymásra igaz ez a két virág minden egyes szirmára is? Válasszad hát az összhangot, a harmóniát, és ne a szélsőséget, a kifejezést, a disszonanciák csörömpölése helyett. Így a szemlélő fürkésző tekintete határozott és jellemző színei alapján minden tárgyat felismer. Korábban bár, figyelmeztettek a tarkaságban rejlő veszélyekre."¹²² A 19. századra már alig jellemző színszimbolikától e két kiválasztott, a témánk szempontjából nem igazán használható idézettel búcsúzunk el. A fent említett sorokban talán némiképp sikerült bemutatnom milyen esetleges, lehetetlen kísérlet, ha a festő a szakmájának, munkájának még a kritikusok, a műbarát közönség számára is érthetetlen vonatkozásairól ír.

A 20. század

Scheffler¹²³ 1901 elején a következőképpen fogalmaz: "Korunk vizuális arca sokkal jobban függ a hagyományoktól, mint korábban bármikor, attól a különös, újszerű festészettől, ahol a szín függetlenné vált."

E színhasználat eredménye egy korábban nem tapasztalt művészi szabadság lett, s megnyílt az út a nem ábrázoló festészet számára. Azonban már Matisse¹²⁴ képeinek, életművének tanulmányozását követően hamarosan nyilvánvalóvá válik e látszólag szabad, de beláthatatlan út szolgálai követése magában újabb kelepécét rejt. A képzeletét kizárólag a színek kifejező erejére összpontosító alkotó, legyen az bár hagyományos értelemben vett képző, vagy iparművész, mai szóval designer, vajon miben tudja saját autonóm alkotói területét meghatározni? Elkerülhetetlen-e a már a korábbi évszázadokban sem merev műfaji határok között végzett környezetalakító tevékenység teljes összemosódása? Végül egyáltalán érdemes-e a fenti kérdésekhez hasonló gondolatokat megfogalmazni?

Nos, a fent említett aggodalmak helyett jobb, ha ismertetem Ostwald¹²⁵ színelméletét, festői gyakorlatát: A különféle lehetséges árnyalatokat a következő módon csoportosítja: alapszínek, világos színek (alapszínek + csak fehértartalom), sötét színek (alapszín + csak feketetartalom), tompa színek (alapszínek + fehér és fekete tartalom = szürkertartalom). A neves tudóst és művét a dolgozat színrendszerek bemutatásával foglalkozó részében alig említettem, de akit a müncheni festők, többek között különösen a portré specialista Lenbach¹²⁶ nagy tisztelettel és elismeréssel fogadott.

¹²⁰ John Gage, *Colour and Culture*, Thames & Hudson, London, 2001. 205.o.

¹²¹ Georges Seruat (1859 - 1891)

¹²² John Gage, *Colour and Culture*, Thames & Hudson, London, 2001. 206.o.

¹²³ Karl Scheffler (1869 - 1951)

¹²⁴ Henri Matisse¹²⁴ (1869 - 1954)

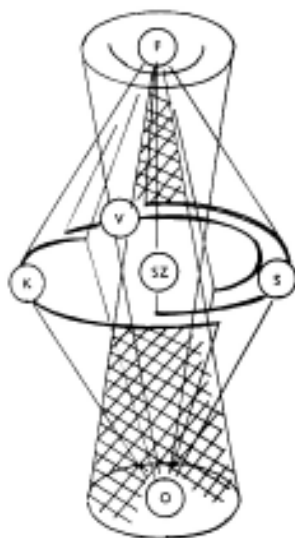
¹²⁵ Wilhelm Ostwald (1853 - 1932), *Die farbenfibel*, 1916. Nobel Díjas fizikus, vegyész, amatőr festő.

¹²⁶ Franz von Lenbach (1836 - 1904)

Ostwald kémikusként el tudta oszlatni a festékei, színei tartósságával kapcsolatos kétségeit.¹²⁷ A fénynek, az árnyéknak, a szürkének, mint a színességet alapvetően befolyásoló tényezőknek a középpontba állítása, visszatérés a korábbi hagyományokhoz. Ez egyrészt sokakat segít megszabadulni képeik zavaróan ragyogó káprázatától, másrészt nem arat egyértelmű tetszést.

A fiatal individuum Paul Klee,¹²⁸ később Ostwald legnagyobb bírálójává vált - egyenesen attól tartott, fel is róttá az amatőr festő kollégájának, hogy csak nem akar a jövőben minden ihletett művészi pillanatot, megnyilvánulást, egyszerű tudományos problémaként kezelni?

Maga is színsémát készített!



16. ábra: Klee elképzelése

Ezzel szerencsére festőként nem, de színteoretikusként – amint azt a nehezen áttekinthető, szűk magánhasználatra alkalmas ábra mutatja - hiteltelenné válik. (16. ábra) Bár a művészet természete kizárja az ismétlődéseket, a szóban forgó eset kísértetiesen hasonló a dolgozat első fejezetében megismert Newton Goethe párhuzamhoz. Ahol egymás mellett, de ellentétes irányban mozgó okfejtésekkel találkozunk. Még napjainkban is gyakran bajlódunk minősítő, egyiket a másik alá és fölérendelő tévedéssel, amely a tudományos megismerést félti a művészeti képzetekhez hasonló zseniális sejtésektől, valamint a művészi megismerés, alkotás folyamatából száműzni szándékozik minden logikus és racionális elemet. Erről a sokak által mondvaszinált, a gondolkodás e két egymást feltételező és segítő területéről elegendő is ennyi. Egy dolgot érdemes még leszögezni, hogy az ismereteink szerint igencsak óriási képességgel és terjedelemmel rendelkező emberi agy és tudat fejlődésében nem érhet el lehetőségei határára. Sőt igénybe vehető teljesítményét a legtöbb esetben koránt sem használja ki.

A színekkel kapcsolatos ismertetőnk nem lehet teljes, ha nem említjük a holland De Stijl folyóirat köré csoportosuló művészeket, közöttük Mondrian és Theo van Doesburg tevékenységét. Mondrian a kortársak által sokszínű és lobbanékony egyéniségként jellemzett Doesburggal szemben egy magába forduló meditatív alkat volt. Művészi pályafutása során, mint a Hágai iskola egyik megbecsült mestere és hagyományainak folytatója, eleinte az impresszionista festők szürke báját, majd a fauvok bátorságát, a pontfestést, egészen a kubista törekvésekig, kellemesen hangolt tájképek sorozatán keresztül sokáig követte.

¹²⁷ Minő hiú remény a szellemi halhatatlanságba és a vég nélküli fizikai állandóságba vetett hit

¹²⁸ Paul Klee (1879 - 1940)

Erről az útról egy véletlenszerű, de utólag törvényszerűnek látszó folyamat, fejlődés, és a szimbolista festő Jan Toorop¹²⁹ tanácsára érdekes módon letért. 1909-ben mindketten csatlakoztak a Holland Teozófiai Társasághoz.¹³⁰

1917, a lap megjelenését követően, Mondrian képein kizárólag a függőleges és a vízszintes, szürke vagy fekete sávokkal az aranymetszés arányai szerint különválasztott vörös, sárga és kék négyzetek képi szerkezetként való ábrázolása jelenik meg. A rendíthetetlenül nyugodt és mozdíthatatlan hálót az esetleg fényértéküket tekintve eltérő szürkék egészítik ki. Az elvont vizuális kódok segítségével szerkesztett képen, a forma, a színek ilyen végtelenül kimódolt, képtelen szimbolikus használatát a teozófia elméletéből és gyakorlatából egyenesen levezethetjük. Kiváltképp akkor, ha megismerkedünk a Thought Forms és a Man Visible and Invisible¹³¹ művekben publikált színrenddel:

Ahol a *vörös* a büszkeség és a dölyf, a fősvénység és fukarság, az ingerültség vagy az érzékenység, aszerint hogy mily élénken és telítetten kerül elénk.

A *kék* a tiszta anyagi kötelékeitől megszabadult lélek, a nemes eszmék megtestesítője és az elkötelezett hit szimbóluma.

A *sárga* a magasztos intellektus, míg a *zöld* az együttérzés a részvét, az alkalmazkodó képesség, vagy ennek ellenkezője a legocsmányabb önzés kifejeződése.

Ím a még napjainkban is "modern", leginkább az építészetre, a formatervezésre ható, már-már az általunk megismert középkori szokások között is maradinak tűnő, merev, neoplaszticista jelzővel illetett szimbolikus gondolkodásmód. Vajon meglepően merésznek, erőszakosnak hat-e ha a köztudatban korszerűnek kikiáltott formát - bár a jellege miatt sohasem lehet az - és a tőle el és leszakadó önálló életre kelt színeket, együtt említjük bárminemű késő-középkori gondolat-tal?¹³² A fenti kérdés eldöntéséhez legjobb, ha autentikus forrásként a lutheránus cipész-mester Az Istenhez Vezető Út¹³³ című írását idézem: "Amennyiben a művészet teljessége a humánumban fogan, nem más, mint a természet és az ember egysége, akkor abban maga a mindenható Isten legmagasztosabb szeretetének érzése testesül meg. Kimondatott, bárki egyaránt megtalálhat bármit, a mindenséget és a semmit, a földöntúli végtelent, vagy a mérhetetlen mélységet. Ott a szédítő meredélyben nincsen föld, ahol, és amiből élünk. Hol hiányzik minden szeretetre méltó, amely az összes kútnál mélyebb. Válaszd a mást, és az csak Isten lehet. Az ember által nem követhető tökéletesség. Amire, ha végül rátalálsz, meglelsz mindent, az igazságot, a dolgok forrását, okát és lényegét. Így arra a földre lépsz, ahonnan minden dolog származik, ahol a lét valósággá vált, és a művészet is egy az isten országának tartományai közül."¹³⁴

¹²⁹ Jan Toorop (1858 – 1928)

¹³⁰ Misztikus vallási szervezet, amely hitet tesz az emberi léleknek az istenséggel való egysége mellett, és a kiválasztottak számára a túlvilággal közvetlen kapcsolatot ígér. Az első Teozófiai Társulat, melynek célja az isteni öntudat elérése 1875-ben szerveződött meg New Yorkban. Az orosz származású Helen Petkova Blavatsky (1831 - 1891) asszony, valamint amerikai prédikátorok, Henry Steel Olcott (1832 - 1907) (Részt vesz a buddhista vallás európai elterjesztésében) és William Quan Judge (1851 - 1896) munkája (The Ocean of Theosophy) révén. Az eklektikus vallásfilozófiai rendszer - melynek elemei a platonizmusból, a panteizmusból, keleti hitelvekből és az okkult tudományok tapasztalataiból ötvöződtek - a végtelen világegyetem egységességére utal. Az isteni szellem oszthatatlan, mindenütt jelen van, s mindennek oka, eredete. Am megismerni az ember csak önmagában, saját lelkében próbálhatja. A szellem az univerzum létét és fejlődését a karma, a legteljesebb igazságosság alapján álló erkölcsi világtrend útján igazgatja.

¹³¹ Annie Besant Wood (1847 - 1933) és Charles Webster Leadbeater (1847 - 1934), Thought Forms, 1901. Man Visible and Invisible, 1902.

¹³² Eredeti elképzelés híján a művész legtöbbször egy a saját koránál jóval régebbi ideához fordul segítségért.

¹³³ Jacob Boehme (1575 - 1624), Az Istenhez Vezető Út, 1623.

¹³⁴ <http://www.passtheword.org/DIALOGS-FROM-THE-PAST/waychrst.htm>

Sokan a nem megfogalmazható, nem megvalósuló, tökéletes, örök rendre vágnak. Mások elképzeléseit a lét pillanatainak kellemes bódulata határozza meg. Míg az előbbiek a csodálatra méltó, eszményi lehetetlen meg nem alkotásával irigységet váltanak ki. Az utóbbiaknak a kedves, megismételhetetlen marad, a hétköznapi félelmeink által szétszabdalt, összevisszaságunk elviselhetővé tétele. Választhatunk.

1919 tavaszán Weimarban a helyi Művészeti Főiskola, ahol festőket képeznek és a Városi Ipari Műintézet összeolvadásával, megalakul a Bauhaus. Ez év szeptemberében a Werkbund¹³⁵ által Stuttgartban rendezett, elsősorban a színek szerepével, használatával foglalkozó konferencián az egyik legelismertebb németországi absztrakt festő, Hoelzel¹³⁶ vezette művészcsoporthoz és Ostwald hívei között éles vita, bontakozik ki. Hoelzel előadásában azt állítja, miszerint legkevesebb tizenöt színelméletet, közöttük Chevreul, Helmholtz, Bezold, Rood, a Brücke és persze Ostwald tanait egyaránt használhatónak tartja, és a művésznövendékeinek mindet haszonnal oktatja. A harmónia létrehozásának ostwaldi receptjeként ajánlott, a színek fehérrel való finom árnyalását nem minden technikában, például az olajfestés esetében sem véli megvalósíthatónak, követendőnek.

Itt nem árt, ha emlékeztünkbe idézzük a korai reneszánsz temperaképeinek Cennini módszer néven ismert formaalakítását, ragyogó színhasználatát.^{137 138}

A Bauhaus első igazgatója az építész Gropius.¹³⁹ Elképzeléseinek nem mindenben felelt meg a Stuttgartban saját intézményt alapító Hoelzel, alapvetése, gyakorlata. Iskolájában sokkal szíve-
sebben látna egy jóval szabadabban gondolkodó expresszívabb figurát. Bécsben korábban már találkozott Ittennel,¹⁴⁰ aki Weimarban az iskola első szintan tanára lesz. Itten, bár a Runge¹⁴¹ által bevezetett színtér, a színgömb is érdekli, a színek közötti harmónia létrejöttét hét kontraszt alkalmazásával javasolja elérni. (17. ábra) Emlékeztetőül ezek a következők: a magábanvaló, a fény-árnyék, a hideg-meleg, a komplementer, a szimultán, a minőségi, a mennyiségi kontrasztok. Itten a színgömböt síkba kiterítve egy csillag formájában ábrázolja. A festő szerint a kép kifejezését a szín jelenti, de a formából kell következnie. Festményen a formán van a hangsúly, – *milyen is ez a kép?* - színeit abból kell kialakítani. (18. ábra)

¹³⁵ 1907-ben a legjelentősebb építészek és nagyiparosok társultak, hogy a Werkbund keretein belül, a szervezet segítségével közösen lépjenek fel a "Jó Forma" és az árutemelés általános jobbítása érdekében. Ezután egyre gyakrabban alkalmazták ipari módszereket a hagyományos művészi, tervezési folyamatokban. Apránként irányításuk alá vonták a szabványosítást, a tömegtermelést és az iparfejlesztést is. Az ily módon intézményesített világban, ha valaki nem vigyázott - s nem csak jó néhány építész - a közízlésnek, népakaratnak kiszolgáltatott bábbá válhatott.

¹³⁶ Adolf Edward Hoelzel (1853 – 1934), német absztrakt festő.

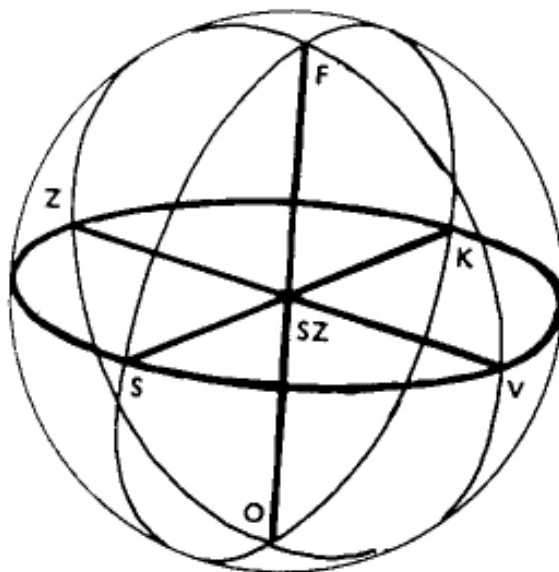
¹³⁷ Egy már Giotto és számos követője által – Cennini: *Libro dell' Arte* művében írásban is megjelent - követett eljárás amelynél az árnyékok a tiszta pigmentek színeiből fehér hozzáadásával fokozatosan világosodva biztosítják egyrészt a mű ragyogását, másrészt alakítják ki a foltokat, s ezek segítségével a végső formát.

¹³⁸ A korai reneszánsz gyakorlatot a később egy Közép-Itáliában az olajfestéssel egy időben elterjedő festési metódus – Leon Battista Alberti: *De Pittura* (1435) összefoglalásában olvasható – váltja fel. Itt a finom árnyalás a színek felületére festett többretegű sötétítő lazúr segítségével a korábbiaknál érzékletesebb/természetesebb, de sok esetben kevésbé színes képeket eredményez.

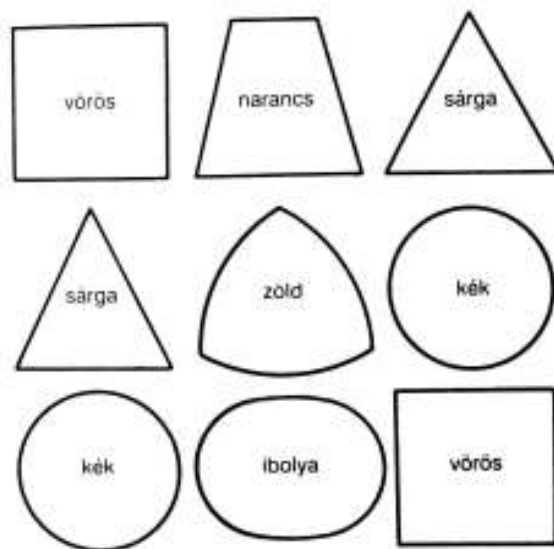
¹³⁹ Walter Gropius (1883 - 1969)

¹⁴⁰ Johannes Itten (1888 - 1967),

¹⁴¹ Philip Otto Runge (1777 - 1810)



17. ábra: Itten színgömbje

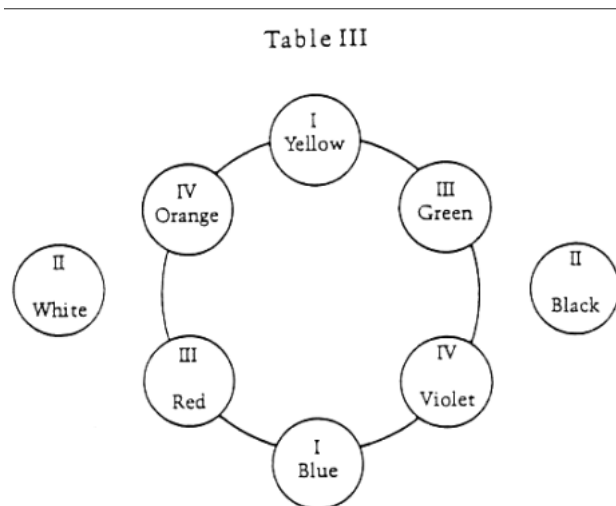


18. ábra: Itten szín-formakapcsolatokat bemutató ábrája

Elfogadhatatlannak tartom, amikor Itten az egyénekre előre meghatározott jellemzőkről, tesz említést. A személyiség egészét figyelmen kívül hagyva csak a külső megjelenés alapján kikövetkeztethető ízlésről, úgynevezett szubjektív színekről ír.

1920-tól, de 1925¹⁴² után is a Bauhaus szövőműhelyének Klee a vezetője. E tevékenysége során a színekkel is foglalkozik. Ő és Kandinszkij¹⁴³ az intézmény elveinek ellentmondó módon, közösen kidolgozzák egy tisztán a festészettel foglalkozó kurzus tervét.

Kandinszkij korábban a nagy hagyományokkal rendelkező, de 1917 után megreformált Moszkvai Művész-Kultúrintézetben végez.¹⁴⁴ Tanulmányai során vizsgálja a színek fizikai természetét, a pszichológiai hatásait, az orvoslásban¹⁴⁵ és az okkult tudományokkal kapcsolatban. Különösen a szabályos érzékelés terén kívül eső esetekkel kapcsolatban szerez értékes tapasztalatokat.



19. ábra: Kandinszkij dinamikus színeköre, mozgások és hatások

Moholy-Nagy¹⁴⁶ és Albers igazgatása alatt már majdnem teljesen eltűnik a korábbi gyakorlatnak megfelelő általános szakmai előképzés, de Kandinszkij (19. ábra) a kezdők számára egy mindenre kiterjedő szemesztert vezet, és ebben a színelmélet, valamint szín és formatan együtt szerepel. A Bauhaus fennállásának rövid és gondokkal teli ideje alatt, a színek természetét és felhasználhatóságát illetően, mind a tanárok, mind a diákok törekedtek egy számukra elfogadható kompromisszumra. Sikerült elkerülniük a világban e területen zajló vitákat és konfliktusokat. Az orosz származású mesternek sikerül a kollégáival is elfogadtatnia, hogy az általuk ismert és oktatott, Hemholz¹⁴⁷ és Maxwell¹⁴⁸ által a 19. században lefektetett elvek tarthatatlanná váltak.

A Bauhaus állandóságra, gyakorlatiasságra összpontosító törekvése tükröződik, Albers a Színek kölcsönhatása cím alatt, már az USA-ban megjelenő könyvében is. Nem követi a hagyományos akadémikus módszert, amely az egzakt elméleti bizonyítást követően ad gyakorlati tanácsokat, inkább megfordítja a sorrendet. Előre gondosan kitűzött munkamenet végrehajtása során észlelhető tapasztalatait összegzi, általánosítja.

¹⁴² a Bauhaus átköltözik Dessauba

¹⁴³ Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij (1866 - 1944)

¹⁴⁴ Kandinszkij 1922-ben érkezett meg a Bauhaushoz.

¹⁴⁵ Az ophthalmológia, a szinterápia, az ideggyógyászat területén,

¹⁴⁶ Moholy-Nagy László (1895 - 1946)

¹⁴⁷ Hermann von Hemholz (1821 - 1894)

¹⁴⁸ James Clerk Maxwell (1831 - 1879)

Az elv, miszerint “tedd és tanuld”, máskülönben a 20. század elején az amerikai oktatási rendszer sajátosságává vált.

Az államok haladó művészetszemlélete szintén elvet minden alakoskodást, teóriát. Nem meglepő hogy Stieglitz¹⁴⁹1923-ban, New Yorkban, az Amerika Palotában megnyíló galériáját a következő szavakkal adja át:

- Nem kell semmiféle hagyományos hírverés
- Nem lesz semmiféle fogadás
- Nem kell külön meghívó
- Nincs reklám
- Nem intézmény alakul
- Nem lesznek itt izmusok
- Nem számítanak a teóriák
- Nem játszunk játékokat
- Nem kérjük, hogy eljöjj
- Nem lesz semmi a falakon csak az, amit magad is láthatsz.¹⁵⁰

Mindent, így a színekkel kapcsolatban korábban megfogalmazott elképzeléseket is, a múlt század második felében alkotó amerikai modernnek elutasítanak. A 60-as éveiben járó Albers ennek a mindent tagadó művészeti gondolkodásnak az egyik szószólójává válik. Egy véle 1950-ben készült, és lejegyzett beszélgetésben – ahol a Tisztelet a Négyzetnek sorozat darabjairól beszélt - a következőket jelenti ki:

“Nem kell munkaruha és természetes fény, sem műterem, sem paletta, sem állvány, mint ahogy ecset sem. Nem kell semmiféle anyag, sem vászon, nincs játék az anyaggal, a felülettel, szükségtelen a személyes kéznyom, valamint az egyszerűsítés, a trükk. Felesleges mindenféle összekacsintás. Műveimet oly semlegessé kívánom tenni amennyire, csak lehet”

Amennyiben eltekintünk a sajtóban természetes érdekességre való törekvéstől, és ezt a nyilatkozatot komolyan vesszük, akkor egyértelműen kiderül számunkra, hogy az imént olvasott mondatok mennyire átgondoltak. Bár görcsösen ragaszkodunk hozzá, ábránd a tárgyak remélt rendíthetlensége által felénk sugárzott erő. A rézkilincs minden egyes kéz érintése által kopik.

Más helyütt ugyanezen képeivel kapcsolatban:

“A szín, közlést jelent számomra, és ez az indulatszavakhoz hasonlóan önkéntelen. Nem játszom a négyzetekkel. Ez csupán az alak melyben, örültségemet öltöttem színekbe”¹⁵¹

Kenneth Noland¹⁵²az amerikai color-field festészet képviselője az Albers által kifejtett elképzeléseket “túl tudományosnak” tartja, azoktól igyekszik elhatárolódni. Albersre az alapállása emlékeztet, miszerint a mű létrejötte az egyfajta előadás. Ahol a kifejezés folyamata végül a tárgyba fagy. Noland barátjával Morris Louissal¹⁵³arra törekedett, hogy az alkotás menete műveiken utólag követhető legyen.

“Nem kell előrajzolás, sem elmélet, sem sablon, vagy séma” jelentették ki, amikor a korábban általuk szintén követett neo-konstruktivista és minimalista elképzeléseket vitatták.

¹⁴⁹ Alfred Stieglitz (1864 - 1946)

¹⁵⁰ John Gage, *Colour and Culture*, Thames & Hudson, London, 2001. 265. o.

¹⁵¹ Uo.

¹⁵² Kenneth Noland (1924 -)

¹⁵³ Morris Louissal (1912 -)

Louis 1948-tól egy Magna nevű olajalapú műanyag festékkel rendkívül vékonyan és több rétegben fest. A festékfelületek áttetszősége mellett az úgynevezett festői terek érdekelték. Azt követően miután látogatást tettek Helen Frankenthaler¹⁵⁴ new yorki műtermében Louist és Nolandot a ritka és szokatlan anyaghasználattal, eljárásokkal elérhető színhatások foglalkoztatták. Még az ecset használatát is elvetik. Nolandnál a sávok, a koncentrikus körök, úgy, mint Louis szokatlanul széles képeinek haránt csíkjai egy elképzelt tér szubjektív szivárványai.¹⁵⁵

Davis¹⁵⁶ egy másik olyan washingtoni festő, aki a művészi karrierjének vége felé képein szintén csíkokat és sávokat jelenített meg. Ő még csak nem is tiltakozik, vitatkozik. Az elméletekről egyszerűen nem vesz tudomást. Szerinte a kép majdhogynem automatikusan, érzések alapján, a festő szeme és keze által valósul meg: "Alig gondolok a színekre. Bárki a szememre vetheti, lehetnék alaposabb, lelkiismeretesebb, odaadóbb is. Őszintén bevallom a színelméletek, untatnak. A helyzet az, a színeket egyszerűen csak használom, és leginkább abban bízom, hogy az adódó nehézségeken a tehetségem, készségeim úgyis mindig átsegítenek majd. Sávjaim színeit sohasem tervezem előre, legfeljebb csak ötöt, de még ezt az elképzelésemet is, mielőtt elértem a harmadikat, gyakran megváltoztatom. Hasonlóan egy jazz zenészhez, aki nem olvassa, hanem belső hallás után játssza a melódiát. A szememmel festek."¹⁵⁷ Az alkotások mérete és mennyisége új szemlélethez vezetett. Színek helyett a festékanyagok a művészi kifejezés meghatározó eszközeivé váltak.

A francia festő és performance művész Yves Klein¹⁵⁸ egy eredeti szintetikus festéket készített, amelyet International Klein Blue néven hirdet. E kéket porfesték alakban egyszerűen tárgyai felületére szórja, vagy hagyományos kötőanyaggal rögzítve használja. Így az érzékelő a festékszemcsék miatt porózus, vagy bársonyosan matt, esetleg selyemszerűen fényes formában találkozhat vele. Az alkotó szándék szerint a tiszta monokróm felület ily módon szellemivé válik. Barátja a guberáló, gyűjtögető Fernandez Armand¹⁵⁹ Life in the Town for the Eye művén megmutatja a színeket amikor félig üres, vagy teljesen kinyomott öntubusokat átlátszó plexidobozba zár.

Amerikában Stella¹⁶⁰ elsőként anyagokban is esztétikusnak számító alapokra (például alumíniumlemezre) kizárólag ipari nyersanyagokkal készítette műveit. Egy 1964-ben vele készített rádióinterjúban a következőképp fogalmaz: "A művészetből a hagyományos eszközök, úgy, mint a művészecsetek, vagy akár maga az olajfesték is hamarosan el fognak tűnni. Mi ipari nyersanyagokat és egyre szélesebb pemzliket, keféket használunk. Ezen az úton az absztrakt expresszionisták tették meg az első lépéseket, amikor már egyáltalán nem készítettek vázlatokat, nem óhajtották kijelölni a festés menetét. A tubusokból, majd tégelyekből, dobozokból keverés nélkül egyenesen a vászakra került a festék. Magam, akiről köztudott, hogy nem vagyok semmi jónak az elrontója, és a festészetemben sem riadtam vissza a kísérletektől, a mókától, az igazat megvallva nem kedvelem az absztrakt expresszionistákat. Híresztelik róluk akkor jó festők, ha képeiken meg tudják őrizni az anyag, színeinek tisztaságát. Én viszont csak olyan állapotban kívánom tartani őket, amilyenek azok eredetileg, a gyári kiszerezésükben voltak."¹⁶¹

¹⁵⁴ Helen Frankenthaler (1929 -)

¹⁵⁵ E munkákat az 1964-es Velencei Biennálén, majd egy évre rá a Gallery of Modern Art Washington, és a Jewish Museum New York kiállításain ismerhette meg a világ.

¹⁵⁶ Gene Davis (1920 - 1985)

¹⁵⁷ John Gage, Colour and Culture, Thames & Hudson, London, 2001. 266. o.

¹⁵⁸ Yves Klein (1928 - 1962)

¹⁵⁹ Fernandez Armand (1928 - 2005)

¹⁶⁰ Amerikában Frank Stella (1936 -) tanuló éve alatt eleinte magas épületek külső homlokzatainak és belső tereinek festőjeként, gyakorlatilag szobafestő-mázolóként dolgozott

¹⁶¹ John Gage, Colour and Culture, Thames & Hudson, London, 2001. 268. o.

IV. Lételeme az emberi érintkezésnek

A művészettörténész véleménye

Oskar Bätschmann a kifejezésben nem tartja fontosnak és elhanyagolja a színek szerepét, problematikáját. Mielőtt azonban a lényegbe vágó kérdésben vitába bocsátkoznánk, ismertetem a neves művészettörténész véleményét, vajon milyen nehézségeket is okoz neki a szín:

- ▶ A színek kitartanak identitásuk mellett. Egy vonal minden lehető ábrázolhat, egy kabátnak bármiféle színe lehet, ám a kék csak kéket, a vörös csak vöröset jeleníthet meg. Megszámlálhatatlan keverék létezik a kék és a vörös között, ám a vörös nem jeleníthet meg kéket, a sárga pedig kéket vagy vöröset. A színek identitása abba az összefüggésbe illeszkedik, hogy a képben megszűnik lét és megjelenés elválasztása (a szubjektum-lét és a változó prédikátumok elválasztása);
- ▶ A szín ellenáll a nyelvnek. Színmegjelöléseink csak egy durva osztályozási rendszert képeznek, talán még annyira sem differenciáltak, mint a színes nyomatok. Súlyosabban esik latba, hogy a színviszonylatokat illetően semmiféle megjelöléssel nem rendelkezünk. Nem csak ezt a meghatározott kéket nem vagyunk képesek megjelölni, hanem kapcsolódását a mellé kerülő vöröshöz sem tudjuk leírni. Kitalálásokra, metaforák kiötlésére vagyunk utalva;
- ▶ Egy szín - emblematikus használatától eltekintve - semmit sem jelent;
- ▶ Egy szín (mint jelentő) nem a képen túlra mutat, hanem a képen belüli színösszefüggésre, azokra a viszonylatokra, amelyek által maga meghatározódik, és amit maga is meghatároz;
- ▶ A színviszonylatok, és a színek e meghatározása színelmélet után kiált. Ugyanakkor a kontrasztok, alapszínek, komplementerek felfogása változik. A színtan bevonása nem nyújt szilárd alapot. Az sem igaz, hogy az elmélet fejlettebb volna, mint a gyakorlat. A színelmélet például csak 1613-ban ismerte fel az alapszínek (sárga, vörös, kék) triászát, de azt is egy festőtől, Rubenstől vette át. A fordított eset, amikor a festők vesznek át új színtant tudósoktól, bizonyára ritkábban fordul elő. Chevreul esetében ez történt;
- ▶ A művészetelmélet viszonylag ritkán tér ki a színtan részleteire, annál gyakrabban a színeknek a kép egyéb részeivel szembeni értékelésére és a színek hatásaira. A meggyőződéseknek és felfogásoknak az elméletben leülepedett szabálykomplexuma lehetővé teszi, hogy a megvalósult festményeken felismerjük az eltéréseket és megfeleléseket;
- ▶ A színek egy képen belül többrétű viszonyban vannak egymással. Egy szín jelölhet valamely tárgyat, például a Madonna palástját kéknek mutatja. Ehhez járulnak e szín egyéb színekhez fűződő viszonyai, illetve összefüggése az ábrázolás más elemeivel, a vonalakkal és síkokkal, a fényvel, a térrel, majd következik a szín és a kompozíció összefüggése, a szín viszonya a kép általános kifejezéséhez vagy móduszához, továbbá az, hogy miként függ össze a szín a képen belüli időbeli folyamatok ábrázolásával, az események elbeszélésével stb.¹⁶²

¹⁶² Oskar Bätschmann, (1943 -) Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Képek elemzése, Corvina, Budapest, 1998. 128. o.

A Színviszonylatok, idézett szövegével kapcsolatban annak sorrendiségét követve a megállapításokkal kapcsolatban kilenc rövid megjegyzést fogalmazok meg:

1. A szín nem áll ellen a nyelvnek, csupán a képi érzékelés sajátosságai - mint a már korábban idézett számos szerző megállapításai egyértelműen mutatták - korlátozottan teszik lehetővé a fogalmi megközelítést;
2. A színek, esetében tévesen nyomatokra, reprodukciókra hivatkozik. Eredeti mű hiányában, egy hasonlattal élve, szájában édes ízt vél érezni ott, ahol bárki csupán kívülről nyalogathatja a mézes üveget;
3. Azt, hogy a színek a hozzájuk kapcsolódó, változó szimbolikus jelentésük mellett nem tartalmazznak semmit, ezt úgy gondolom már az eddigiekkel is, de későbbiekben határozottan cáfolom. Hangsúlyozom a tudatos, logikus gondolkodás az emberi elme egyik, de nem egyetlen képessége;
4. A festmények egyedi, a tárgyak sokaságától elkülönülő, kiemelkedő művészi minőségüket az egyszeri és totális hatásuknak köszönhetik;
5. A létező színrendszerek nem művészi célból, és használatra készülnek;
6. Nem a képek, de a színház és a film is kizárólag akkor érdekes, ha a látvány (például a szín), a hangok és a dramaturgia egyenrangú, egymás kifejeződését segítő ellentmondásban vannak; Fejlődés lehetőségét rejti-e a kiindulópont, amely egy az "elméletben leülepedett szabálykomplexumot" tekint mércének?
7. Olybá tűnik, mintha hirtelen ismét előbújna a formát teremtő láthatatlan vonal, és a kép felületéről meghatározhatatlan síkok válhatnának le. Amelyek a színekkel, a fényel - itt nem tisztázott, hogy a colorit saját fényértékeiről vagy valamilyen külső foszforeszkáló lidércfényről van szó - és a térrel, talán a tér illúziójával különös viszonyba kerülnek. Továbbá a színnek köze van a kép általános kifejezéséhez;
8. Bár a szerző korábban e művében kifejtette, miszerint a képek teljességükben szavakkal nem írhatók le, érthető módon megkísérli, ragaszkodik hozzá. Szerinte mivel a komplexitás mind sűrűbbé válik, a színeknek leginkább az ábrázolás egyéb elemeivel való összefüggése és nem a coloritnak valamiféle közvetlen megragadása valósítható meg;
9. A városi ember napjainkban egyre több megtervezett, sőt gépi úton mesterségesen generált képet lát, ennek ellenére sem bizonyos, hogy számára nő akár a szöveges, akár képi információ jelentősége. Egy látvány, a színes képek jelenléte a legtöbb esetben feleslegessé tesz mindennemű szöveges magyarázatot.

A szerző a kompozíció, elrendezés és történet összefüggésének tárgyalását az alábbi viszszatekintéssel kezdi:

„A kompozíció a festészetben Alberti¹⁶³ óta a részek egészzé való összeállítását jelenti. A részek emelkedő sorrendben a következők: síkok, síkokból felépülő tagok, tagokból felépülő testek, végül testekből felépülő elrendezés és történet. Alberti a festészetről szóló második könyve az első szisztematikus festészetanalízis, amely három részre (kontúr, kompozíció, a fény alkalmazása az ábrázolásban) tagolódik, egyúttal didaktikus oktatási koncepció, s mint ilyen, hatása egészen az akadémiák megszűntéig érződik.” – „Több, mint száz évvel Alberti után Dolce¹⁶⁴ egy más fajta hármastagolást javasolt a festészetet illetően (invenzione, disegno, colorito).

¹⁶³ Alberti (1404 – 1472)

¹⁶⁴ Ludovico Dolce (1508 - 1565)

Az *invenzione* magába foglalja egyrészt a témát, amit Dolce nem tartott sokra, másrészt a leleményes festői tevékenységet mint ordinét (elrendezést) és *convenevolezzát* (decorumot). Az utóbbi a cselekményhez illő, történetileg és társadalmilag helyest, az *ordine* viszont az egésznek az összefüggésre figyelő felosztását jelenti, magát ezt a leleményes tevékenységet, pedig Dolce *disponerének* nevezi.

Míg tehát a kompozíció Albertinél egy egész részekből történő felépítését jelöli, addig Dolcénél a diszpozíció egy tagolatlan egészből indul ki, benne találja ki és rendezi el a részeket. Alberti és Dolce elképzelései és eljárásai nem csak különbözőek, hanem eredetük is más: Alberti a mondatok részekből való felépítésének additív eljárását, Dolce viszont a diskurzus retorikáját követi.¹⁶⁵ ¹⁶⁶A fenti idézetben bár a szó (*colorito*) előfordul, az okos okfejtésből mégis kimarad.

Bätschmann művének utolsó fejezete, a könyv értelme, a művészettudomány, a művészet-történések számára szóló szigorúan szakmai összefoglalás, útmutatás. E jeles műből igyekeztem, a magam és szerintem minden gyakorló alkotó számára a színről minden hasznosíthatót a dolgozatomban felhasználni, de úgy vélem itt az ideje, hogy áttérjünk egy, látszólag egyáltalán nem ide illő elképzelés ismertetésére.

Más nézőpont:

2005 júniusában a Magyar Tudományos Akadémia, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége valamint a Magyar Írószövetség: "Művészet, Tudomány, Társadalom" címmel közös nyilvános konferenciát rendeztek.

E tanácskozás gazdag anyagából idézem fel két, a gondolkodás szervével, annak működésével foglalkozó kutató előadásának néhány részletét.¹⁶⁷

Hámori József: Az agykutatás eredményei és a művészetek oktatása, címmel tartott beszámolója a következő kérdéssel indult:

"Agykutatással foglalkozó előadáson sokszor felteszik a kérdést: az agynak hány százalékát használjuk ki? Vannak különböző becslések, hogy az agy kapacitásának 17%-át, 27%-át, vagy csak 5%-át és így tovább. Tudnunk kell azonban, hogy a 200 milliárd agyi sejtnek - akár több funkciót lát el, vagy csak egyet - valamilyen formában működni kell ahhoz, hogy életben maradjon. Ugyanakkor, ebből következik, hogy valóban van az emberi agynak olyan része, amelyet kevésbé használunk, mint a másikat. Két agyféltekéről van szó. A bal félteke az, amivel most beszélek és van a jobb félteke, amivel majd a művészetekről szeretnék "beszélni". Tehát van két félteke, amelyek közül mi, az úgynevezett "euroatlanti", verbális kultúrán nevelkedettek a bal féltekét használjuk elsősorban, míg a jobb féltekét kevésbé. Ez az euroatlanti kultúra alapvető problémája, mivel túlságosan verbális és hanyagolja a művészetekkel, kreativitással foglalkozó jobb féltekét."

¹⁶⁵ Oskar Bätschmann, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Képek elemzése*, Corvina, Budapest, 1998. 130. o.

¹⁶⁶ A szobrász bronzszobra elkészítésekor egy vázra agyagból rakja fel és mintázza meg elképzeléseit, majd végül ezt használja fel az öntőforma elkészítéséhez, de ha fárag, akkor ideáit egy alaktalan formából kiindulva, a számára felesleges részek, eltávolításával valósítja meg.

¹⁶⁷ „A szín gondolat.” mondatot a második fejezetben a fizikai körülmények felsorolása, majd a szem szerveinek, és részben működésének bemutatása követi. A színélmény létrejöttének megértéséhez két összetevő ismerete mivel jó néhány kérdésre nem tartalmaz választ, kevés. Goethe a színt az ember belső lelki adottságának feltételezi, amely a külső világ hatására jelenik meg. A minden egyén számára egyedi és egyszeri jelenség természetének megfejtéséhez az idegrendszer kutatásában elért eredmények ismerete nélkülözhetetlen. A tárgyban előrelépést jelent.

Később így folytatódott: “Csak röviden: a Broca terület amivel beszélünk a bal féltekében van általában, és amivel értjük a beszédet, a Wernicke terület ugyancsak a bal féltekén található az emberek 96%-ban. Fontos tudni, hogy a kérgi beszéd terület kiterjedése nem egységes, ebben is jelentős egyéni különbségek vannak.

Azért szeretném ezt hangsúlyozni, mert pontosan az egyik fontos tulajdonsága az embernek, hogy minden ember más, másféleképpen látja a világot, minden ember másféleképpen beszél, elemez, gondolkodik.

További kiragadott részlet: “Modern leképezési technikával készült kép arról, hogy a térbeli elképzeléseink hogyan tükröződnek az agyban. Kiderült, hogy a jobb félteke sokkal erőteljesebben foglalkozik a háromdimenziós látással. A leképezési technika azt is kimutatja, hogy a szóbeli, a verbális ingernél csak a bal féltekében van aktivitás, míg a jobb féltekében nincs. Ami különösen fontos az, hogy a két félteke egészen másképpen látja a világot. Modell-kísérletekben (amikor adott elemekből kellett balkézssel, illetve jobb kézzel kirakni egy elképzelt formát) kiderült, hogy a balkézssel összerakott modell (a jobb féltekének a produktuma!) harmonikus, majdnem szimmetrikus formát volt képes összerakni, nem úgy, mint a bal félteke, a beszédes félteke, ami egészen másképpen (némileg zaklatottabbnak) látja a világot.”

Ugyanerről később: “A különböző kísérletek, megfigyelések alapján ma már részletes adataink vannak a két félteke sokszor erőteljesen eltérő funkcióiról. (Megjegyezve, hogy a 200 millió idegrostot tartalmazó, a féltekéket összekötő kéregtest révén állandó az információ csere a féltekék között!)... A bal félteke racionálisan, logikusan gondolkodik. A jobb félteke sokszor “irracionális”, ami azt jelenti, hogy olyan dolgokkal is foglalkozik, ami a bal féltekének értelmetlen, mert nem racionális... Van még egy dolog, ami különösen fontos: az érzelmi élet. Érzelmi életünk is két féltekés, de elsősorban a jobb félteke foglalkozik azokkal a dolgokkal, amik lényegesek, fontosak számunkra...A jobb félteke előhomloki kérgében található az a rész, ahol az érzelmi életünknek a tapasztalatai memória formában rögzítődnek és ez fogja megszabni, hogy az illető (az érzelmek terén) döntésképes vagy nem... Még egy dolog a képzelőerő, és ettől nem teljesen függetlenül a kreativitás, ami a jobb félteke tulajdonsága. Tehát ha valami újat akarunk csinálni, új dolgot akarunk alkotni, akkor azt csak a jobb félteke képes megtenni.

És végül: “Emóciókról volt szó: nagyon fontos az emóciók és a művészetek nagyon szoros kapcsolata. Bámulatosan fontos. Tolsztoj,¹⁶⁸ aki egyébként szívből nem szerette a zenét, mondta a következőt: “A zene az érzelmek gyorsírása”. Meg is indokolta miért. Azok az érzelmek, melyek csak nagy körülményességgel írhatók körül szavakkal, megnyilatkoznak a zene által...A zene tehát olyan holisztikus kifejezési eszközünk, amivel sok mindent a teljesség igényével kifejezhetünk. Mi következik mindebből? Kodály¹⁶⁹ mondta: zene nélkül nincs teljes emberi személyiség. Hozzátehetjük: a képzőművészetek, festészet, szobrászat, grafika alkotó élvezete nélkül, az egyik legszebb emberi kifejezés mód, a tánc, vagy a mindkét féltekét pallérozó költészet nélkül nincs harmonikus személyiség.”¹⁷⁰

A gondolatébresztő előadást élénk figyelemmel végigkísérni, és e dolgozat számára a témába illő idézeteket kiválasztani egyáltalán nem volt nehéz. Utólag csupán azt sajnálom, hogy a művészetek felsorolása mellett nem esett szó külön, a színről. Amely a katarzis meghatározó eleme. Minden egyes alkalommal önkéntelen, szavakkal leírhatatlan érzelmeket vált ki, örömet okoz.

¹⁶⁸Tolsztoj Lev Nyikolajevics (1828 - 1910),

¹⁶⁹ Kodály Zoltán (1882 - 1967)

¹⁷⁰ Művészet, Tudomány, Társadalom, konferencia a Magyar Tudományos Akadémia, a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, a Magyar Írószövetség rendezésében, MKISZ, Budapest, 2007. 37-38. o.

Freund Tamás, Tanulási folyamatok és belső világunk, az agykéreg működését bemutató előadása látszólag még az előbb megismert tudományos megállapításoknál is messzebb vezet:

“Mindannyian minél teljesebb életet szeretnénk élni. Ennek egyik kulcsa az, hogy minél több antennával érzékeljük a minket, körülvevő világot, annak minden rezdülését, ugyanakkor belső világunk, érzelmeink, motivációink révén ezeket az információkat megfelelő kontextusban és mélységben raktározzuk el az agyunkban... Szállóigévé vált, hogy az agy megismerése korunk legnagyobb kihívása. Ez különösképpen igaz az agykéregre, amely legmagasabb rendű idegműködéseink központja. Itt, ebben a 2-3 mm vastag kis köpenyszerű képződményben összpontosulnak olyan lényeges funkciók, mint a tudatos érzékelés, a cselekvések tervezése, indítása, a tanulási és memóriafolyamatok többsége, de a kreatív alkotó tevékenység kontrollja is. Ezt az agykérget több mint száz-milliárd idegsejt építi fel. Az idegsejtek abban különböznek összes többi testi sejtünktől, hogy igen gazdag nyúlványrendszerük van, és ezen keresztül kommunikálnak egymással. Az úgynevezett dentritek a fogadónyúlványok, amelyeken mint antennákon keresztül az idegsejt kb. 20-30 ezer másik idegsejttől képes impulzusokat fogadni. Van egy másik jóval gazdagabban elágazó, hosszabb nyúlványrendszerük is (axon), ez továbbítja az impulzusokat más idegsejtekhez. Tehát minden egyes agykérgi idegsejt fogadónyúlványaira impulzus érkezik 20-30 ezer másik sejtől, míg a leadó nyúlványán keresztül 40-60 ezer másik sejthez képes az elektromos impulzusokat továbbítani.

El lehet képzelni, hogy milyen hihetetlenül komplex az a hálózat, amit száz-milliárd ilyen idegsejt alkot, melyek mindegyike elképzelhetetlenül nagy konvergenciával és divergenciával kommunikál egymással. A kapcsolatok (szinapszisok) hatékonysága képes használatától függő módon megerősödni vagy gyengülni. Ahhoz, hogy két idegsejt között tartósan megerősödjön a kapcsolat, arra van szükség, hogy az impulzust továbbító és fogadó idegsejt pontosan egyszerre, 2-3 millisecundumon belül süljön ki. Ugyanez játszódik le akkor is, ha nem két, hanem többszázezer vagy millió sejt ilyen precizitással egyszerre sül ki. Azok is megerősítik egymással kapcsolataikat, és előszeretettel együtt fognak kisülni a jövőben is, s ez már jelenthet egy memórianyomot. Az emlékezet bevéődésének egyik feltétele tehát a hihetetlen pontosan időzített kisülése azoknak az idegsejteknek, amelyek az adott pillanatban éppen aktiválódnak, azaz információt hordoznak.”

E ponton megszakítva az előadásból kölcsönvett gondolatok menetét, kitérek egy minden festő által átélt jelenségre. Arra mikor a munka nem az előre elképzelt, megtervezett formában, nem a korábbi szakmai tapasztalatok, felhasználásával folyik, és az alkotó számára is meglepő váratlan új minőséget eredményez. Annak ismeretében, hogy az álmokképek is képesek arra, hogy a fent említett sejtcsoportok közötti kapcsolatok létrehozásával és megerősítésével képzettársításokat, új összefüggéseket hozzanak létre, az előbbi jelenségre magyarázatot kapunk. Ahogyan a nélkülöző gyermek világa is az elképzelt képek gazdagságával válik teljessé. Igazolt tény, miszerint a képzőművészek könnyebben és gyakrabban, álmok nélkül is képesek felidézni a tudatuk mélyrétegeiben elraktározott élményeiket, ismereteiket. Ezt a képességet a művészeti tehetség speciális összetevőjének tartjuk.

“Ennek a precíz együttműködésnek, szinkronizációnak a biztosításáért felelősek a gátló idegsejtek. De hogyan lehet gátlás útján szinkronizálni? Tételezzük fel, hogy valamennyien egy hatalmas medencében úszkálnak, én, pedig egy több száz karú polip vagyok. Ha össze akarnám hangolni működésüket, azaz a légzésüket, akkor sok karom segítségével mindenkit lehúznék a víz alá, majd jó egy perc múlva egyszerre felengednék. Az első levegővétele mindenkinek garantáltan egyszerre történne.

A több százkarú polip volt ebben a példában a gátlósejt, Önök, pedig az általa beidegzett serkentő sejtek. A serkentő idegsejtek összevissza kisülőgetnek addig, míg az őket beidegző gátlósejttől nem kapnak egy impulzust, ami egy pillanatra elhallgattatja őket.

Ez a hallgatás azonban összehangolja őket, és a gátlásból kijöve már tökéletesen egyszerre fognak “megszólalni”. Ha pedig nem csak az első, hanem az összes lélegzetvételt össze akarjuk hangozni, akkor a víz alá húzást ritmikusan ismételtetni kell. A gátlósejtek is ezt csinálják, periodikusan eltávolítják a sejtek membránfeszültségét a kisülési küszöbtől (azaz gátolják a “megszólalásukat”), majd elengedik őket, majd gátolják, és újra elengedik. Így már minden kisülés szinkronizálható, és ez nem más, mint az agyi hullámtevékenység.”¹⁷¹

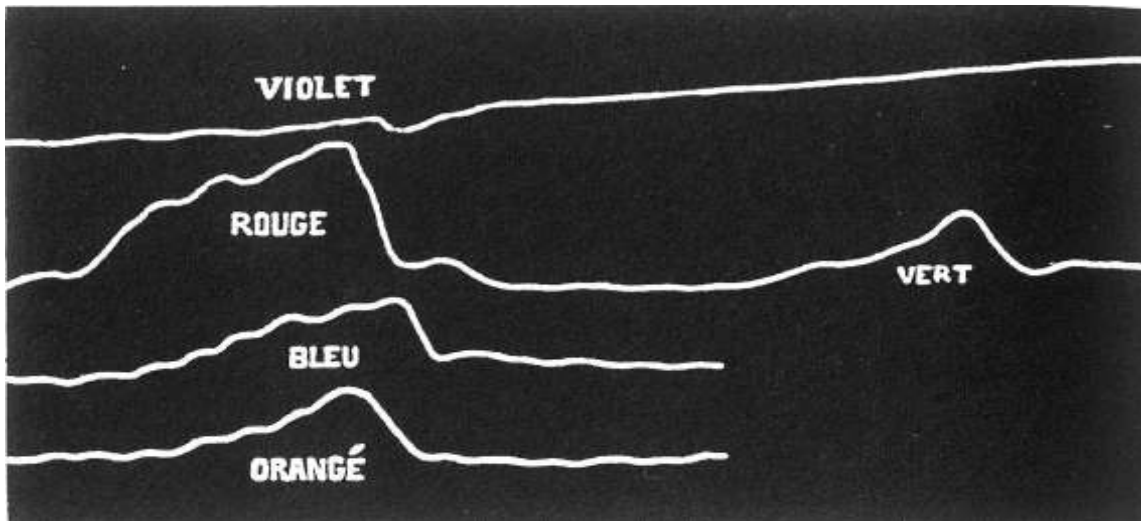
“Azonban nem oldottuk még meg a problémát, hiszen egy ilyen gátlósejt csak körülbelül ezer serkentősejtet tud szinkronizálni. De egy legprimitívebb memórianyomhoz (következtetéshez) is több százezer idegsejt működését kell szinkronizálni! Ez az előző példánkkal úgy érzékeltethető, hogy nem egy, hanem több medence létezik. Mindegyikben van egy polip, amelyik a maga ezer “emberének” lélegzetvételét képes szinkronizálni. Kell, hogy legyen azonban egy “szuperpolip”, amelyik valamennyi medence fölött állva mindegyik medencébe kinyújtja a karját. Ott azonban nem az egyes emberekkel foglalkozik, hanem az ott lévő polipokkal. Így megvalósul a medencék közötti szinkronitás is. Van-e ilyen “szuperpolip”-ként működő sejt az agyban? ... Ezek a szeptum nevű agyterületen lévő pacemaker - ritmusgeneráló - sejtek. ... Így generálódnak az agyhullámok, ami nem más, mint az összes agykérgi sejt serkentetőségének a hullámoztatása. Egyszerre érkeznek minden egyes hullámnál a legserkenthetőbb fázisba, s pontosan egyszerre fognak kisülni.”

Végül az előadás azon része, ami nem csak a művészettel foglalkozó festők számára hordoz értékes tanulságokat: “Eredményeink akkor váltak igazán izgalmassá, amikor kiderítettük, hogy a szeptum ritmusgeneráló sejtjein kívül más központok is vannak az agyban, melyek hasonlóan hatékonyan és szelektíven idegzik be az agykéreg gátló sejtjeit (azaz szuperpolipként működnek), és e központok közös tulajdonsága, hogy érzelmi motivációs impulzusokat, valamint testünk általános fiziológiai állapotáról szóló információkat közvetítenek tudatos agyunk számára. Ez, pedig azt jelenti, hogy tulajdonképpen magyarázatot találunk a neuronhálózatok szerkezetének vizsgálatával arra, hogy miért képesek érzelmeink, motiváltságunk, vagy éppen fizikai állapotunk olyan drasztikus módon befolyásolni (tanulási) képességeinket, memóriánk tartósságát. Belső világunk “szuperpolipként” működve dönti el, hogy lesz-e az agykéregben szinkronizáció, s ha igen milyen mértékű, frekvenciájú. A külvilág információinak agykérgi feldolgozása és elraktározása akkor hatékony, ha társítódik belső világunkból származó impulzusokkal, hiszen ez utóbbiak biztosítják a megfelelő pontosságú együttműködést, a kódolást végző sejtek között. Ezáltal leszünk képesek az információ hatékony és szelektált eltárolására, agyunknak olyan, akár tudat alatti rekeszeibe, amelyekből a kreativitás táplálkozik. ... Mert mitől lesz kreatív valaki? Nyilván nem az agyban tárolt információmentől, hiszen ma már az Interneten keresztül gyakorlatilag minden adat könnyedén elérhető bárki számára. Az lesz kreatív, akinek erről az adott információról, eseményről, jelenségről más jut az eszébe, mint az átlagembernek. Miért juthat neki más az eszébe? Azért mert fejlett, egyedi, komplex belső világgal rendelkezik, és amikor ezeket az emlékképeket, információblokkokat elraktározza, akkor egészen egyedi színezetet tud hozzájuk rendelni a belső világ impulzusai révén. Egyedivé teszi ezeket az emlékképeket, hogy aztán egészen más kontextusban, a legváltozatosabb kombinációkban is elő tudja hívni őket. ... A művészeti élmények révén tárjuk szélesre a befogadás folyosóját az agy és a külvilág között, hiszen ugyanezen a folyosón közlekedik az alkotóképesség is, csak ellenkező irányban.”¹⁷²

¹⁷¹ Mondat a dolgozat elejéről: “A világegyetemben energi a lüktet, amelyet elektromágneses hullámoknak nevezünk”

¹⁷² Művészet, Tudomány, Társadalom, konferencia a Magyar Tudományos Akadémia, a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, a Magyar Írószövetség rendezésében, MKISZ, Budapest, 2007. 37-38. o. és <http://www.mindentudas.hu/feund/20041122drfeund.html>

A fizikától napjainkban kevés a művészi munkát segítő új eredmény várható. (20. ábra)



20. ábra: Különböző színes fények hatására a kéz és az alkar izmaiban csukott szem mellett Charles Féré által regisztrált ingerek.

V. Az egyéni érzékelés tárgya

A szín meghatározását tartalmazó részben már rámutattam arra, hogy egy a fizika tudományos módszereivel, műszerekkel pontosan meghatározott sugárzó energia minden emberben más érzetet, érzést, érzelmet, gondolatot vált ki. Ezért a festőnek, tervezőnek, aligha érdemes általános sémát készítenie és használnia munkája közben. Minden esetben tehetségére, érzéseire kell támaszkodnia.

Dolgozatom folytatásaként, három egymástól eltérő történelmi korszakban élt/élő tizenkét mester összesen 18 festményének színelemzésével szemléltetem a szerteágazó módszerek kínálta szinte végtelen lehetőségeket. Választásomat nehezíti, hogy a művészet története során a szín alig főszereplő, míg a formalizmus zakatolása gyakori. Ritkán találkozunk oly korról, életművel, amelyben a szín meghatározóvá a mondanivaló legfőbb hordozójává válik.

Fontos számomra olyan képek technikájának, színeinek bemutatása, amelyek az eredeti állapotukhoz képest nagy valószínűséggel nem változtak meg.

Fra Angelico



1. kép: Fra Angelico: Keresztlevétel¹⁷³

Fra Angelico talán az utolsó mester, aki még a korábban szinte általános, Cennini¹⁷⁴ által lejegyzett középkori eljárással készíti festményeit.¹⁷⁵ Nézzük, mégis miben rejlik az élete során hamarosan maradnak tartott művész varázslata? Miért tartott ki a hagyományos technika mellett?

A festmény (1. kép) fényerejét, bársonyosan finom színeit annak köszönheti, hogy az árnyékok tiszta pigmentekkel festve jelennek meg. Míg a felületek térhatását, a színezékek több fokozatban való fehérrel kevert világosabb árnyalatai érzékeltetik.¹⁷⁶

A kép egy korábban Palla Strozzi által Lorenzo Monaco¹⁷⁷ mestertől megrendelt, és a festő 1425-ben bekövetkezett halála miatt befejezetlenül maradt mű gazdagon aranyozott gótikus keretébe készült. Fra Angelico a keret csillogása miatt itt az angyalok ruháinak festésekor az úgynevezett, később a 16. században Közép-Itáliában széles körben elterjedt cangiamento eljárást alkalmazta.¹⁷⁸ Megteremtve ezáltal a mű rendkívüli feszültségét is. Bár a képen szereplő szentek öltözékei előírászerűek, a szomorú esemény Fra Angelico tolmácsolásában - nagyrészt az alkalmazott színeknek köszönhetően - különös ünnepélyé válik. Nem szembetűnő, de felfedezhetünk a festményen bánatos, sötét, semleges lila, és szürke felületeket, ám ezek minőségük révén valóságűek. Átélethetővé teszik a képet. Segítségükkel a festő sikeresen teremt téri illúziót. Az alsó széles felületeken ragyogó tiszta színeket, míg a közép, de leginkább fenti kisebb mezők esetében kevert kis telítettségű szürkébe hajló értékeket használ. A jelenet bibliai szereplői közötti meghitt kapcsolatot is színekkel fejezik ki. Mária kifejezetten sötét ultramarin, és élénk vörös ruhája a kivétel, amely előtt még keresztben egy fehér lepel is látszik. Annak ellenére, hogy a kép szimmetrikus Mária-t, a kompozíció bal oldalának alján helyezte el a művész. A festmény e részén megjelenő szélsőséges színhasználat miatt, a fájdalomában magára maradt, fiát sirató édesanya kétségtelenül minden szemlélő számára a jelenet főszereplőjévé lesz. Az ábrázolt szomorú esemény felmagasztosul, szinte katartikusá válik. Az oltár szemlélője majdho gynem Krisztus feltámadásának örömét éli át.

Fra Angelico Keresztlevétel című művét tekinthetjük a koraközépkori festészet összefoglalásának. Az *isochromatika*¹⁷⁹ elvét a belső tér viszonylagos homálya miatt alkalmazza. Ezzel képe világossá, az üveglakok tiszta fényéhez hasonlóan ragyogóvá válik.

¹⁷³ Fra Angelico, dominikánus szerzetes (1400 – 1455), Keresztlevétel, tempera, fa, 1432. körül, Museo di San Marco, Firenze

¹⁷⁴ Cennini, 1387.

¹⁷⁵ Fra Angelico fiatalabb kortársai már a Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) által 1420. táján kifejlesztett perspektíva, valamint Alberti új árnyékolási rendszerével, (1435/36.) kísérleteztek.

¹⁷⁶ Az eljárás leginkább a freskó és a temperafestés sajátja. Mivel mindkettő egyszeri, egyrétegű, letét a festőtől nagy határozottságot követel meg.

¹⁷⁷ Lorenzo Monaco, másnéven: Piero Di Giovanni, (1370 – 1425)

¹⁷⁸ Ez egy egyszerű, hatásos, ugyanakkor nagy díszítőerővel bíró gyakorlat: Amikor kompozíció szomszédos felületein a szivárványban egymástól távol lévő színeket szorosan egymás mellé festik.

¹⁷⁹ Egy a normatív esztétika korában használt gyakorlat, amelyben a különböző színek egymáshoz hangolt árnyalatainak előírászerű elhelyezése biztosítja a mű egységét.

Giovanni Bellini



2. kép: Giovanni Bellini: Szent Ferenc a pusztában¹⁸⁰

Az Assisi-ből való Szent Ferenc¹⁸¹ a legenda szerint Krisztus keresztre feszítésekor kapott sebeit viselte. 1224-ben Mount Averna-ban az Alpokban remeteként élt. A festmény természetes, de a megvilágítás miatt földöntúlnak látszó környezetben ábrázolja. (2. kép) Elképzelt jelenet, amelyben a látóhatár peremén felbukkanó nap sugaraival szemben áll, imádkozik és a remeteség idején megjelent stigmáit mutatja. A képet balról jobbra - Európában, és a világ nagy részén az írás miatt, a haladás iránya - földöntúli, misztikus fény árasztja el. A figyelmes szemlélő számos aprólékosan ábrázolt jelképes tárgyat fedezhet fel, de a szent szenvedélyes extázisát mégis a színek, és a festésmód jeleníti meg. A sziklák világos egynemű aláfestésén finom kék, zöld, okker és vörös rétegeket látunk. Egy-egy vékony lazúr a megelőző száradását követően részben fedésbe kerül, így nagyon érzékeny, légies átmenetek alakultak ki. Összességében, a tájképi környezet hűvös szürke benyomást kelt. Az áttetsző árnyékok, és a világos színekhez hozzáadott alig észrevehető mennyiségű fedőfehér ellentéte kifejezetten tárgyias. A vastagon felvitt, telített, sárga festékek keltette szépség, esetünkben a skálaszerűségükből fakad. Fokozza a feszültséget.

¹⁸⁰ Giovanni Bellini (1430 – 1516), Szent Ferenc a pusztában, más források által: „Szent Ferenc Önkívülete, 120 x 137, tojástempera-olaj, nyárfa, 1470. Velence, 1915-óta Frick Gyűjtemény New York.

¹⁸¹ Szent Ferenc (1181/82 - 1226)

Érzéki örömmel fedezzük fel a sápadt citromtól az agresszív narancsig egymást kis különbségekkel követő színezeteket.¹⁸² A kép szélein áttetsző sötétkék, és kékeszürke foltok jelennek meg. Ezek egyrészt ellensúlyozzák a sárgák és narancsok ragyogását, másrészt kiemelik az ábrázolt szentet. Az északi égbolton alulról sötétedő, tündöklő ultramarinkék, a barlang szürke homálya, valamint a kicsiny forrás összegyűlt vizéből a sziklák között áttetsző sötét tavacska, nem csak szimbólum. Egymáshoz viszonyított arányaik, valamint elhelyezésük, de nem utolsó sorban színeik a kép összhatásának nélkülözhetetlen kellékei.

A festmény részletgazdagságát, a tájképi háttér mélységét a festő nem a lineáris perspektíva segítségével, sokkal inkább, különböző jelenetek, élőlények, tárgyak ábrázolásával biztosítja. A távoli hegyek ormán látható városok, a vizesárokkal védett kaputorony, a botjára támaszkodó juhait őrző pásztor alakja, a vízimadár és csacsi, valamint a szőlőlugas, az ökörfarkkóró mind fontos részei az elképzelt, és a festő által elénk tárt művészi világnak.

Az olajfestés fejlesztéses technikájával elérhető színhatások tanulmányozására Bellini fiatalkori alkotása abból a szempontból is kiváló, mert nem csak mesterien alkalmazza, hanem eredeti, egyéni színeivel továbbépíti a németalföldi örökséget.

Mivel egy életmű kiemelkedő darabjai egymással összevetve változnak, témánk szempontjából kötelezőnek tartom, hogy a mesterek különböző alkotói korszakaiból mutassak be műveket. (3. kép)



3. kép: Giovanni Bellini Jézus megkeresztelése¹⁸³

¹⁸² A mester gazdag festői tapasztalataiból minden bizonnyal tudta, amit az ember színlátásával foglalkozó mai szakemberek mérései egyértelműen alátámasztanak: miszerint az Európában élő ember szemé lényegesen érzékenyebb a sárga és a vörös színekre, mint például a zöldesszürke, vagy a kékeszöld árnyalataira.

¹⁸³ Giovanni Bellini, Jézus megkeresztelése, olaj vászon, 400 x 263 cm, 1500-1502. Santa Corona Vicenza.

A Garzadori család egyik jelentős tagja a Szentföldön tett zarándokútján tett fogadalmának megfelelően Keresztelő Szent János tiszteletére kápolnát épített, amely halálával a család temetkezési helyévé vált. A dominikánus templom bal oldali hajójában található márványoltár díszét Bellini a színek, és a fény iránti rendkívüli érzékenysége avatja mesterművé. A jelenet a megrendelő kívánságai szerint, valamint a reneszánsz gyakorlatnak megfelelően elképzelt helyszínen játszódik. A háttérben a vicenzai hegyek tűnnek fel, és a Jordán folyót itt egy hús vizű patak helyettesíti, amely az asiagói fennsíkról csörgedezik lefelé. Verőfényes tavaszi napon minden az újjászületésre emlékeztet. A kép elrendezését, színhasználatát tekintve a korabeli konvencióknak enged. A szimmetria nyugodtságának ellensúlyozására a vörössel gyakran disszonáns narancs, barna, és a nagy változatosságban megjelenő friss kék közötti erőteljes feszültséget használja.

Az idős mester a későgótikától egészen a korai cinquecentoig tartó hosszú művészi pályafutása során egyre inkább alapjaiban szakít az északi hagyománnyal. A tónusfestésztől az atmoszferikus hatások finom megjelenítéséig egy olyan festői látásmód irányába fejlődik, amelyben a formát adó vonal szigorú határait áradó színfoltok váltják fel.¹⁸⁴ Az érett művek tündöklő felületeit a vakító fehér alapozásra felvitt három vékony lazúrréteg alkalmazásával éri el.

1483-tól haláláig a Serenissima hivatalos festője, aki nagyhírű műhelyt vezet, amelyből gyakorlatilag két teljes festőgeneráció köztük Lotto, Tiziano Giorgione, kerül ki.

Geertgen tot Sint Jans



4. kép: Geertgen tot Sint Jans: Jessze fája¹⁸⁵

¹⁸⁴ Feljegyzések, és a "rossz nyelvek" szerint, azért fordult egyre inkább a tiszta olajfestés felé mivel idegenkedett a tojásemulzió használatától.

¹⁸⁵ Geertgen tot Sins Jans, (1460k – 1490), Jessze fája, olaj fa, 1480-90.

A bibliai hagyományok szerint a Jессze fája egyszerre élet és családfa ábrázolás. (4. kép) Esetünkben drága kelmékbe öltözött 15. század végi előkelők tablója. A háttérben sejlő középkori város narancsban ragyog. Előtte izzó vörös foltok, valamint jellegtelen sötétek hívják fel magukra a figyelmet. A festő borotva élen táncol, amikor a képét ezekre az egymáshoz közeli meleg színekre hangolja.

A nézőt elsősorban az árnyalatok gazdagsága, a foltok ritmusa köti le. A kis színekülönbségekkel egységesen festett felületek ismétlődése a befejezettség, a tökéletesség illúzióját kelti.

A két szín a fehér és fekete hozzáadása ellenére is megőrzi jellegét, és dekorativitásával hat. A színek ilyen egyéni kiválasztása és kezelése Geertgen tot Sint Jansnél önkényes, nem a természet tanulmányozásának következménye. A művet eredetivé teszi, még ha a számára utólérhetetlen nagy előd Rogier van der Weyden Keresztlevétel című remekével, vetjük is össze.



5. kép: Geertgen tot Sint Jans: Keresztelő Szent János a Pusztában

A festményen ábrázolt három vertikális színsík hatására megjelenő tér egységes felfogású. (5. kép)¹⁸⁶ A hullámos, alig észrevehetően egyre hidegebb zöld gyep fokozatosan távolodik. Nagyon sötét, és csak az élein parányi fehér hozzáadásával kialakított plasztikus, szinte fémszerű kék köpeny ellentétéként, a barna lágy szerzetesi ruha nyugodt, és unalmas. Az éles sötét-világos ellentét miatt szoborszerű alak elkülönül a tájtól. Közvetlen környezete az árnyékkal jelzett megvilágítás irányával szemben kissé világosabb, hűvösebb. Finom érzékletességével a sematikus növények monotonitását egy távoli kupolás tornyos épület képe töri meg. A látóhatár felé a távolodó hegyek kékje egyre hidegebb. Ezért a közép felé fokozatosan világosodó ég, a két felület határán kialakuló szimultán kontraszt hatására, enyhén rózsaszínűnek tűnik. Meghatározó jelkép a bárány - egyben legvilágosabb felület - a gyújtópontban van. A kanyargó, feljebb tóvá kiszélesedő patak partjain legelő állatok; a levegőt szárnyaikkal hasító madarak; apró foltjai a lomhán elterülő felületeket teszik izgalmassá. Vadon élő állatok, így az árnyalatokban mozgalmas térség középkori szemmel pusztának számít. A kép keresetlen egyszerűségével, meghökkentő színével mérete ellenére monumentálissá válik.

Jacopo Pontormo



6. kép: Jacopo Pontormo: Mária és Erzsébet találkozása¹⁸⁷ (freskó)¹⁸⁸

¹⁸⁶Geertgen tot Sint Jans, Keresztelő Szent János a pusztában, 42 x 28cm, olaj tölgyfa, 1484. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

¹⁸⁷ Jacopo Carucci, ismertebb nevén Pontormo (1494 – 1557. január 1.), Mária és Erzsébet találkozása, Santissima Annunziata templom fogadalmi kápolnája, Firenze, 1514-1516.

A félkörívesen záródó kápolna képe tökéletesen alkalmazkodik a hely építészeti adottságaihoz. (6. kép) Festett architektónikus háttere a közép felé egyre sötétedő, fokozatosan semlegesebb. A figurák foltja ezzel szemben egyre élénkebb, világosabb. Jelentős a rendkívül finom értékek színezetéből következő fény-árnyék ellentétét. A szemlélő szinte háromdimenziós jelenetet lát. A mű szimmetrikus, felfedezhető benne a sablonosnak tekinthető három térrész: az elő, a lépcsőkkel megemelt közép, és háttér. Az ábrázolt szereplők mozgása fokozza a térhatást. A szintelitetség néző szempontjából való megvilágítás irányával párhuzamosan nő. Aranyló sárgák, bársonyos intenzív vörösek erejét rendkívül érzékeny párszerű kék és lila tünemények ellensúlyozzák. A hideg színek elhelyezése, használata a kompozíció egyéni intellektuális jellegét hangsúlyozza. A művész újító a hagyományokkal szakító egyéniségét az ábrázolt szentek szélsőséges teátrális mozdulatai, és a színek önkényes alkalmazása egyaránt mutatja.



7. kép: Jacopo Pontormo: *Vizitáció*¹⁸⁹

¹⁸⁸ A hatásában leginkább az akvarellekhez hasonlító freskók esetében, mivel a kép naponta felhordott friss nedves vakolatra készül a színek (a pigmentek) száma korlátozott. A festmény alapjául szolgáló három réteg kötőanyaga az erősen lúgos kémhatású pihentetett mész. A maró hatás következtében fennálló szigorú követelményeknek az ókor óta ismert transzparens föld és oxidfestékek, ásványok, őrölt féldrágakövek, valamint a középkori alkímisták tevékenységének köszönhető fém sók felelnek meg. A munkálatok során mivel naponta a felület kristályosodása 4-6 óra múlva bekövetkezik, előre nagyobb mennyiségben mészvízzel előre kikevert festéket, méretarányos színes tervet, néha makettot, és megrajzolt kartont használnak.

¹⁸⁹ *Vizitáció*, 202 x 156cm, olaj fa, Sam Michele templom Carmignanon, 1528 – 1529.

13 évvel az előbb bemutatott freskó befejezését követően Pontormo párhuzamosan két képen dolgozik.¹⁹⁰ Jelentős firenzei megrendelés teljesítése közben egy piavei kis falu hívő közösségét az itáliai késő-renaisszansz másik hasonlóan nyugtalanító és kortalan alkotásával örvendezteti meg. (7. kép) Az olajképen a lány árnyékok és a szinte foszforeszkáló felületek mintha lassú körtáncot járnának, ritmusosan váltják egymást. Miközben a figyelem az asszonyok rombuszként kiemelkedő csoportjára szegeződik, alig észrevehető, hogy alakjuk egy rideg, sötét és élesen rajzolt város elképzelt utcájának bejáratát foglalja el. A mellékszereplőként is példátlanul apró méretű, az utca kövén ülő József és Zakariás jelenlétét a sötétszürke homályban csak a fejfedőjükre hulló szikrányi fény jelzi. Mária és Erzsébet a két idősebb hasonmás asszonnyal együtt átöleli egymást. A tanúk kérdő tekintete a képet szemlélőre irányul. A színek eltérő méretű felületeken ismétlődnek: fehérrel világosított tündöklő bíbor ellentétéként egy sötéttel árnyalt hűvös kék; a már-már izzó narancs megnyugtató sápadt zöld harmat, és a májusi ibolya szürke árnyalatait élvezhetjük.

A kép tökéletes példája annak, hogy egy művész miként képes eredeti érzelmeket közvetíteni. Megjeleníti a *színesség*, és a tetszetős, figyelemfelhívó *tarkaság* közötti különbséget. Míg az előbbi esetében, már első látásra, az alkalmazott színek közötti ellentét által érdekes dinamizmus jön létre, a másik gyakran a kiegyensúlyozottság szándéka miatt érdektelenné, unalmassá válik.¹⁹¹

Paul Cezanne



8. kép: Paul Cezanne: *A Sainte-Victorie-hegy látképe*¹⁹²

¹⁹⁰ 1525-1529 között készíti el Firenzében a Santa Felicita templom Capponi kápolnája számára a híres Sírbatétel című alkotását. A hely csupán néhány lépésre van a Ponte Vecchiotól, így előkelőnek számít. Így megbocsátható, hogy a művész önarcképét is feltehetően a mély fájdalommal ábrázolt Mária balján.

¹⁹¹ A tarkaság kifejezésre példaként azt a reklámparban gyakran használt megoldást említem: amikor két, vagy több egyforma, erősen, telített folt sakktáblához hasonlóan váltja egymást; vagy egy hatásosnak vélt vivő szín sötét-világos árnyalatait látjuk.

¹⁹² Paul Cezanne, (1839 – 1906), Sainte-Victorie hegy látképe, 63,5 x 83cm, olaj vászon, 1904-1906, Kunsthaus, Zürich

A láthatóan befejezetlen kép analízise mellett szándékosan döntöttem. Véleményem szerint egy ilyen mű lehetőséget teremt arra, hogy bepillantsak a művész titkaiba. Megtaláljam a számomra használhatót. (8. kép)

Festőnk nem tartozott a könnyűkezü-virtuóz, az egy konkrét műre vonatkozó előre kialakított gondolatait, érzéseit azonnal gyors és pontos gesztusokkal rögzítő piktorok közé. Alkotói módszerét sokkal inkább: a hosszú, szinte végtelen meditáció; az egyenként több alkalommal átgondolt már majdnem koreografált mozdulatok; és az azok következtében létrejött apró festékfelületek sorozata jellemzi. Sok művén elrajzolásokat látunk. Ezt egyéni festési módszere, és a természetet nem szolgáló követő színhasználata okozza. A hónapokig, de esetenként több évig is eltartó munkája során végig, az általa kedvelt, állandó egyenletes megvilágítást igyekszik biztosítani. Ecsetvonásait zenei hasonlaltal élve, a dallamokban szereplő hangok sorozatához hasonlóan helyezi egymás mellé, építi fel. Képein a színek gazdag árnyalatai játsszák a főszerepet és adnak valamiféle rajzot.

Cezanne szerint a szín csupán a formák közötti viszony.¹⁹³

Az általa létrehozott skálaszerűen színes, függőleges, vízszintes, és átlós irányban egymással párhuzamos rövid foltok képesek, a háromdimenziós, plasztikus tér illúzióját megjeleníteni. Csendéletein, valamint a bemutatott tájbrázoláson először a kép terében hátulról előre lelkiismeretesen az olajfestők által követett hagyomány szerint halad. Az egységes sötétből fokozatosan lépésről-lépésre világosítja a hideg és meleg színeket, ennek következtében formálódnak a kép távlati, mikro és makro terei. A foltok rezegnek, ez végül is nem más, mint a valóság mozgásának festékbe rögzült lenyomata.

Képünk a Sainte-Victorie-hegy látképe nem egy szélsőséges színekkel létrehozott impreszionista, összességében szürke, atmoszférikus alkotás.

Cezanne szubjektív tér kifejezésére összpontosít. Képe önálló életre kel. A vele egy időben született művek többségéhez képest más, gyökeresen eltérő igényt fogalmaz meg.

Cinkfehér, elefántcsont-fekete, krómsárga, világos okker, nápolyi sárga, oxid vagy cinóberes, kobaltkék, ultramarinkék, berlini vagy poroszkék, viridian, smaragdzöld festékek felhasználásával, néha az alapot szándékosan fedetlenül hagyva, helyenként híg rétegekben, máshol vastagon pasztózan fest. Olykor színes, enyhén krémsárga alapozást használ.

A Franciaország déli részén található egykori tűzhányó Cezanne számára különös, szimbolikus jelentéssel bírt. A hegy és környéke számos kép témája. A kiválasztott mű földi viszonyokat tükröző alsó kétharmada a hűvös, és vörösekkel szürkévé sötétített zöldek elé tolazkodó sárgák, narancsok miatt érdekes. Az elképzelt látóhatár felé egyre sötétebbé, jellegtelenebbé, majd telítetlen barnává, meleg szürkévé fakuló foltok ritmusa, a végtelen illúzióját kelti. Ráadásul a festő a képen úgy tesz akár egy kiváló sakkjátékos, aki az általa megszerzett legkisebb előnyt is képes megtartani, fokozni, hogy a végén a játszma fölényes győzelemmel záruljon. A kép éteri felső egyharmadának színei az alsó résztől teljesen eltérőek, azzal kifejezetten disszonánsak. Figyelemfelkeltő hidegrózsa, a halvány ibolya és poroszkék segítségével kikevert haragoszöld ellentéte a távolba magasodó kúpot a mitológiai Olymposszá, az istenek lakóhelyévé teszi.

¹⁹³ Vonat sem, csak a fogalom létezik. Tiszta absztrakcióként vonalnak nevezzük bármely térbeli kiterjedés, vagy felület állandóan változó közegethatárát, amely a fénytörés, fényvisszaverődés, elnyelődés következtében érzékelhető. A kiterjedés nélküli, helyek (pontok) között képzeletünk teremt összeköttetést, hálózatot.

Kosztá József

"Napközben csatangolok, barangolok, s kiválasztom a témát, amit meg akarok festeni. Az embernek ilyenkor már az idegeiben van a kép, izgatja. Összeszedem cókómat, s megyek ki festeni. Nyáron, úgy a délután öt óra körüli hangulatot szeretem, délelőtt kissé 'nüchtern' a természet. Dolgozom vagy két óra hosszat odakünn, tovább nem, mert változik a világítás. De néha tízszer is kimegyek ugyanahhoz a témához, odahaza alig korrigálok valamit. Csak a természet előtt szeretem festeni a képet."

Ugyanebben az interjúban később: "Hallom néha, hogy transzponálok képeimen a színeket. Csodálkozom rajta, ha azt mondják, hogy nem olyan a kép, mint ahogy a természetben van. Pedig én csak azt csinálom, ami ott van! Persze nem szoktam nézni a részleteket, hanem az egészet. Nem egy színt, egy tónust külön, hanem együtt a mellette lévővel. Így aztán az ég néha azért sötétebb, hogy a fehér fal, amelyre rásüt a nap, 'kiblicceljen'. A képen a természet együttes megjelenése legyen."

Harmadikként: "A kispukulált, hideg képeket nem szeretem. A művészet szóljon a lélekhöz. Voltam tavaly pár hónapig Párizsban. Sok képet láttam. De ezek az új irányzatok, divatok hamarosan elmúlnak."

És végül: "A piktor, aki nem a természetben, mélyen a földben gyökeredzik, az nem az igazi. Annak fantáziája csak agyaglábakon jár! A kiagyalt kép sohasem lehet jó. Technikailag tán érdekes, - de nincs igazi súlya."

Mit csinállok, ha nem festek? Kicsit veszekszem a cseléddel. A szénát hozom rendbe, a gyümölcsfáimat ápolom, tisztítom, kefelem őket. Felmászok egy odatámasztott létrán, s ettől a kis munkától nagyot lélegzik az ember a friss levegőn. - Néha bemegyek a városba, a kávéházban elbeszélgetek a fiatalokkal, sok művelt, okos ember akad ott. Nagyokat sétálok, újságot olvasok. - Jó künn a falun, a tanyán. Megvan a fizikai és lelki kielégülésem, és ami a fő, pingálhat az ember 'bis zur Bewustlosigkeit'¹⁹⁴

"Ríttam, hogy vénember koromban kellett azt meglátnom, mi is az igazi művészet! Cezannenál, ott a Pellerin-gyűjteményben, majd megbolondultam a gyönyörűségtől. Manet emellett nem volt elég tartalmas. Persze, szerettem volna mindig utánózni azokat, akik ennyire tetszettek - de hát nem ment. Mindig csak Koszta-kép jött létre. Mert a jó kép születik, nem lehet akarni. Némelyik vásznon rengeteget kínlódtam, levakartam, újra festettem. Egyszerre csak megvan. Az ember csodálkozik: egye meg a fene, hát hogy lett ez? De - őszintén szólva - szeretek is kínlódni, küzdeni, bizony sokszor talán a kép érdekében jó is volt, hogy nem volt pénzem. A muszáj hozta belőlem ki a jó képeket. Elég, ha annyi van, hogy az ember nyugodt lélekkel levakarhatja a képet..."

A két interjú Koszta a 20. század harmincas éveiben az akkori magyar viszonyok között egy napilap vasárnapi mellékletei számára adta. Festői gyakorlata, hitvallása fenti a cikkekből nehezen körvonalazható. A szerző az érdeklődő újságolvasók körében a művek bemutatása helyett közhelyeket népszerűsít. Ezek dióhéjban: tiszta, alföldi, magyar, népi festészet. Sajnos ez annak ellenére is igaz, hogy a beszélgetéseket egy szakértőnek tekinthető festőkollegája szerkesztette, jegyezte le.

¹⁹⁴ Az első, a Pesti Naplóban 1932. február 21-én Herman Lipót (1884 - 1972) által lejegyzett és megjelent beszélgetésből vett idézeteket: Művészek munka közben, Koszta József, a fent említett szerző egy másik, későbbi, ismét a Pesti Napló 1937. január 10.-i számából kölcsönvett néhány sor követi

A fenti irodalmi idézetekre abból a szempontból van szükségem, hogy rámutassak a festők saját munkájukkal szemben nem tévedhetetlenek. Utólag ki gondolná, hogy az életében számos elismerést, hírnevet szerzett 71 éves Koszta József rajong a nála mindössze huszonkét évvel idősebb Paul Cezanne képei láttán. A két művész műveit összehasonlítva (tűz és víz) néhány kérdés azonnal megfogalmazódik:

1. Vajon csak a kolorista látványfestészet nehézsége az, hogy magában hordja a pillanatnyiság kockázatát?
2. Egyszerű-e a színekhez kapcsolódó aktuális jelentéssel kiegészített logikus és jól nyomon követhető formalizmus?
3. Használható-e bármilyen más által kitalált séma?
4. A szín kompozíció egy eleme, vagy a festő ennél lényegesebb hatásaival küzd?



9. kép: Koszta József: *Vihar előtt*¹⁹⁵

A festmény rendkívüli színereje a reflexekkel gazdagított lilák, sárgák és zöldek fantasztikus kontrasztjában rejlik, amely a szemlélő renehártyáján különös vibrálást idéz elő. (9. kép) Az izzó ellentétet jelentősen fokozza a vázaltszerűen elnagyolt formakezelés, a szenvedélyes ecsetjárás. A környezetéhez képest világító fehérrel tört citrom, és helyenként narancsszínű felhők valósággal égő csóvaként kavarnak az égen. Alant a mezők sötéttel kiemelt harsány zöld foltja a távolban fokozatosan kékre vált. Harmóniának nyoma sincs. A folyó, a táj és az ég vízszintes sávját egyetlen határozott függőleges elem - a kaszás asszony és vízben látható tükörképe – keresztezi. Irtózatossá teszi a felkiáltójelet rajzol a festő.

¹⁹⁵ Koszta József (1861 – 1949). *Vihar előtt*, 90 x 98cm, olaj vászon, Magyar Nemzeti Galéria, 1909.

A tévesen kiegészítő színeknek tartott árnyalatok a közöttük fennálló szélsőséges különbségek mellett még jelentős fény eltérést is mutatnak. A súlyos telített sötét - vajon itt az általános festői és gyakorlattal szemben miért éppen a sötét színek telítettek? - és a középértékek nyugodt szürkés foltjai különös, 3/2 arányban viszonyulnak egymáshoz. A kép felső részét, helyenként a villámhoz hasonló keskeny, ideges, világos sávok ritmikus balról jobbra íródó, elnyúló sora szabdalja szét.

Kozta vérmérsékletére nézve lobbanékony festő, aki a mű elkészítése közben semmit sem mérlegel. A látvány inspirációja alapján érzésből dolgozik, személyes emócióit részesíti előnyben. Alkotói folyamatát a személyesen megélt, megőrzött, a tudat alatt felhalmozódott, élmények befolyásolják. Ezek alapján általánosít. A látványfestő számára nélkülözhetetlen a természeti környezet. A síkon élő ember távoli horizontja fölé boruló végtelen ég - nappal az állandóan változó, örvénylő légköri jelenségek következtében létrejövő fényjáték, éjszaka a csillagok ragyogása miatt - drámai, lenyűgöző. A rónaságot járva mindenkinben szinte pillanatok alatt kialakul az érzés: egyrészt a természet nagyságához képest parányinak, másrészt, abban otthon érzi magát.

Gustave Klimt



10. kép: Gustave Klimt: *A menyasszony*¹⁹⁶

¹⁹⁶ Gustave Klimt, (1862 – 1918), *A menyasszony*, 166 x 190cm, olaj vászon, 1917/18.

A kép számomra kiváló alkalmat teremt a művek közötti a színhasználat szempontjából igen csekély különbségek árnyalt bemutatására. A huszadik század eleji szecesszióknak, az úgynevezett japanizmus fontos eleme lett. A távol-keleti kultúra hatását Európában majdnem mindenhol érezni lehetett. Klimt maga is japán tárgyakat, nyomatokat gyűjtött. Következetes törekvését, a kalligráfiához hasonló biztos rajzra, e vonzódás magyarázza. A festő munkássága során végig ornamentális elemeket használ. Kezdetben nem a szín, hanem a forma díszében lelt öröme irányítja. Halálakor a műtermében lévő két festőállvány egyikén befejezetlenül maradt kép: a *Menyasszony*, sorsszerűen foglalja össze a művész életművét. (10. kép)

Klimt 1909 őszén, barátja és művész-kollégája Carl Moll¹⁹⁷ társaságában utazást tesz Párizsban, majd Madridban. A körutat követően képei, művészi stílusa gyökeresen megváltoznak. Úgy dönt, hátat fordít annak esztétizálásnak, ami az aranyozott dekorációra helyezte a hangsúlyt. A festő műveiben a rajz szerepét egyik napról a másikra átveszi a szín, és meghatározó eszközzé válik. Bár az érzelmeket - örömet vagy bánatot - a foltok alakjával, elhelyezkedésével is lehet közvetíteni. Akár különálló, akár csoportosuló alakok/alakzatok között is észrevehető feszültség keletkezik. Az érzések kifejezéséhez még a lapos határozatlan háttér ugyanúgy hozzájárul.

Két függőleges egymástól élesen elválasztott oszlopba rendezett motívumhalmaz a festő gyakorlatának megfelelően szerteágazó képzettársításokra ad lehetőséget. Az erotikus figurák telt foltjai pontosak, érzékenyek. A festmény bal alsó részén látható női hátakt az 1901/1902-ben készült *Aranyhal* című műről ismerős. Sötét, semleges háttér előtt bíbor, cinóber és kadmiumvörös, valamint narancs felületeket az ékkőként ragyogó citrom és ultramarin, valamint lágy világoszöld foltocskák gazdagítják. Mivel több, jelentéssel bíró szín együttes kellemét élvezhetjük, a szeretettel, szerelemmel összekapcsoló jelentés határozza meg a kép egészét. A művész először a póre erotikus aktjai minden részletét aprólékosan megfesti, majd azokat az ókori görög-római, és távol-keleti díszítőmintákkal, színekkel öltözteti fel.

Eredeti megoldását tekintve előképe az USA-ban később megjelenő color-field paintingnek. A szín és forma, vagy forma és szín minden viszonylata egyedi és összetett. A közöttük megnyilvánuló kapcsolat művészi lehetőségeinek tanulmányozása igen hosszú időt vesz igénybe. A színekhez vezető úton minden megtett lépés további előre nem látható bonyodalomhoz vezet.

¹⁹⁷ Carl Moll (1861 - 1943)

Emil Nolde



11. kép: Emil Nolde: Vontató az Elbán¹⁹⁸

A rendkívüli lendülettel gátlások nélküli gesztusokkal pasztózosan festett kép annak a sorozatnak a darabja, amelyet a hamburgi kikötőben, és a folyó tölcserforkolata vidékén készített. (11.kép)



12. kép: Emil Nolde: Gőzhajó¹⁹⁹

¹⁹⁸ Emil Nolde, (1867 – 1956), Vontató az Elbán, 71 x 88cm, olaj vászon, 1910. Marta és Paul Rauert Gyűjtemény, Hamburg.

¹⁹⁹ Gőzhajó, 30,5 x 40,5cm, rézkarc, 1910.

A témát, először egy hagyományosnak egyáltalán nem nevezhető, és a későbbi festményhez kísértetiesen hasonlító rézkarcban jeleníti meg. (12. kép)

A lassan kikristályosodó idea végső, pontos megfogalmazásakor, de bármilyen hirtelen felsejlő ötlet rögzítésére a festők mindig készítenek rajzokat, rajzsorozatokat. Nolde, mint a koncertjére készülő hangszerszólista, vázlatai segítségével már gondolatban előre, fejleszti, megtanulja a képet. Így a festés során már csak az erőteljes színek és a kifejező gazdag festékfelületek kialakítására összpontosít. Az olajkép szándékosan kevés festékszín használatával készül. Látszólag egyszerű alkotás, amelyben a festmény közepén sejlő látóhatár mentén, az ég és a víz összeér. Az aranyló sárgában gomolygó bíbor füst, a hullámzó vízre vetett szürkés árnyék és a sötétkék vontató, mintha a folyásiránnyal szemben lassan felfelé haladna. Nehéz útját csak a hátszél segíti. Mértani közepétől jobbra, a tudatosan súlypontozott foltrendje miatt a kép kinyílik, a felsejlő távol határtalan. Az éles sötét-világos kontraszttal kiemelt, szerkesztett optikai középpont a vontató két kéménye közé esik. Gömbölyded, hegyesszögben szélesedő sáv a füst, de a víz felkorbácsolt hullámai által szaggatott árnyéka foszló, szálkás.

Nolde a francia Fauves és a német Brücke csoport által külön-külön kifejlesztett, korábban ismeretlen festészeti módszert alkalmazott. Mely egyúttal a világ befogadásának és interpretálásának forradalmian új módja is volt. A 20. századi avantgarde festészet alapját képező újítások:

- ▶Az impresszionista festő – a tanult normák szerint - a színeket és a rajzot egy szorosan megformált egységgé kívánja tenni. Előre kialakított általános ideálból indul ki, ezért nem férhet közvetlenül a dolgokhoz. Művei festésekor alig enged teret a megismételhetetlen egyediségnek. A fényhatásokat, és nem magát a fényt rögzíti. Az individuális elő-expresszív látásmód ellenben minden esetben a saját egyedi képi rendet alakít ki;
- ▶Már nem elegendő csupán a tubusszínek használata. Az előadásmódban megnyilvánuló spontán frissesség az, ami által a festő oly közvetlenséggel képes kifejezni vizuális élményei ürügyén önmagát;²⁰⁰
- ▶A Die Brücke tagjai általában durva szövésű vastag jutavásznat használtak, amely nem csak hordozója volt a műnek, hanem a műtárgy szerves részévé vált. A gyakran csak enyvvvel alapozott natúr vászonra felmázolt híg iszapsűrűségű pigmenttel kevert festék, nagy színtelítettségű, matt felületet eredményezett. Képeiken, így a fent említett Nolde festményen is: krómsárgát, kadmiumsárgát, cinóbert, krapplakot, violát, kobalt és ultramarinkéket, smaragdzöldet, valamint a még hiányzó titánfehér helyett a hagyományos ólom, vagy az idővel oxidálódó, és így megszürkülő gyenge fedőképességű cinkfehéret láthatunk.

²⁰⁰ A 19 század utolsó harmadától kezdve a festők a kereskedők által kikevert, óntubusokba töltött alapanyagot használják. Az árnyalatok alapján számozott festékek nem mindig tiszta pigmentekből kikevert kiváló festékek. Gyakran az elemi szakértelmet nélkülöző ügynökök által terjesztett hamisítványok.

Ezekben az években mivel többnyire a művész számára viszonylag nagy innovációs lehetőségeket kínáló táblaképek készülnek.

A festésmód jelentősen változik:

- ▶A *színfelbontás* egymástól elválasztott ragyogó, keveretlen, tiszta színfoltocskákat jelent, amelyek az esetleg néhol fedetlenül hagyott fehér, vagy enyhén színes alapon optikai összeadó színkeveréssel új színértékeket hoznak létre. Különösen nagy fényerőt biztosít a festménynek. Az elemeknek - a szétbontott keveretlen színeknek a sugárzás törvényei szerint való adagolása és kiegyensúlyozása az egész mű egységét garantálja;
- ▶Az *átmenet és a kontraszt* ragyogóbbá teszi a felületeket, áttetszőbbé válnak az árnyékok. Fokozatok a színek területén pontosan azt jelentik, mint az elképzelt vonal tartományában a görbék;
- ▶A *színfokozás* az a gyakorlat, amikor a festő, annak érdekében, hogy egy felület hatását, intenzitását a mondanivalója számára növelje, azon apró, csillogó, szellősen elhintett, ellentétes színeket használ. Amikor a folton belül a tömeg értelmezésére egy színnek számos árnyalatát szerepeltetjük az eredmény érzékletes színbőség és monumentalitás;
- ▶Gyakorlattá válik a homogén színfelület szaggatott ecsetkezeléssel való *fellazítása*.²⁰¹ Az elkülönített, áttetsző ecsetnyomok, és az esetleg kartondarabbal, fémllemezzel felvitt vastag festékszívetek ritmusa elevenséggel tölti meg az amúgy eseménytelen, lapos színfoltokat;
- ▶A klasszikus hagyományok szerint alakított kép festett szövetét egy artisztikusan megmunkált gondosan készre cizellált felület jellemzi. Ha az egymás fölé festett, vagy éppen visszatörölt színrétegekből szándékosan megőrizzük, ottfelejtünk valamit, akkor az egymást követő munkafázisok egyidejűleg láthatóvá válnak. Egyben az út, amely a festő által kívánt szín megjelenéséhez vezet. Az egymásra épülő festői szándékok rétegződnek, s ez által a későbbi szemlélő betekintést nyer a mű keletkezésébe, önkéntelenül átéli azt.

²⁰¹A festék felület szerkezetét teszi izgalmassá. Noldenál a tajtékzó hullámok ábrázolásakor szembetűnő.



13. kép: Emil Nolde: Gyertyatáncosok²⁰²

A színek meglepő, öntörvényű használata a képet kivételes ábrázolássá teszi. A fent említett mások által is gyakran használt festési technikák téri rezgése, a lobogó szoknyákon alkalmazott színfelbontás, az égő vörösből az izzó narancsba váltó színfokozás, az enyhén sziszegő-zizegő, élő felületek fellazítása alig észrevehető. Művészi vérmérséklete, lelki alkata miatt minden bizonnyal, a fiatal Nolde a számára is félelemmentesen öntudatlanul alakult így a kép. A parázson mezítláb táncoló alakok ellentéteken alapuló mozgása, gesztusaik és az önkívületet sugalló arcjátékuk, a kép kivágás fényképre utal, de minden fotóval megjeleníthető tartalomhoz képest is sokatmondó, túlfűtött. A kép kikerülhetetlen hatására időtlen barbár²⁰³ szertartás részeseivé válunk. (13. kép)

²⁰² Gyertyatáncosok, 100,5 x 86,5cm, olaj vászon, 1912. Nolde Alapítvány, Seebüll.

²⁰³ A múlt század első évtizedeiben gyakran hangzik el a „vadság” ki fejezés. Ez alatt az afrikai, közel, és távolkeleti, valamint amerikai törzsi kultúra, vagy az európai középkor tárgyi emlékeinek kifejező erejét értjük. Az avantgarde kialakulásához elengedhetetlen feltét el.

20. század első felének festőit nem az általános megoldások keresése, hanem az egyéniség önkifejező ereje jellemzi. Sevreul és Odgen Rod által ajánlott és sokak által harmonikusnak tartott, unalmas, tévesen *kiegészítő* festékszíneket alig alkalmazták.²⁰⁴ Munkájuk során, sokkal inkább az érzéseiket kifejező, közvetítő gondolat hatására tiszta pigmentek között válogattak.

A következőkben azt vizsgálom, hogyan egyszerűsödik, kristályosodik ki a képeket alkotó művész gondolkodása, milyen módon segíti szimbólumteremtő szándékát a formailag lehető legegyszerűbb kompozícióknál használt meglepő, érzékeny, eredeti színes fényáteresztő és festékfelületek használata.

Josef Albers



14. kép: Josef Albers: *A Rajnai Legenda*²⁰⁵

²⁰⁴ Festékfelületek a rájuk eső fény egy részét elnyelik, ezért közöttük lehetetlen a Newton által a fényszínekre megállapított kiegészítő viszony. Visszaverődő értékek összege mindig szürke. Festékekből a színösszetételük különbözősége miatt fekete sem keverhető.

²⁰⁵ Josef Albers, (1888 – 1976), *Rajnai Legenda*, 49,5 x 44,4cm, üveg vörösréz, 1921. Metropolitan of Art, New York

Az üveg, mint rendkívüli anyag és szimbólum a koraközépkori katolikus vallásban rendkívüli szerepet tölt be. A hiedelem szerint Mária az isteni fény segítségével válhatott Jézus anyjává. Egy korabeli himnusz metaforája a következőképpen utal erre:

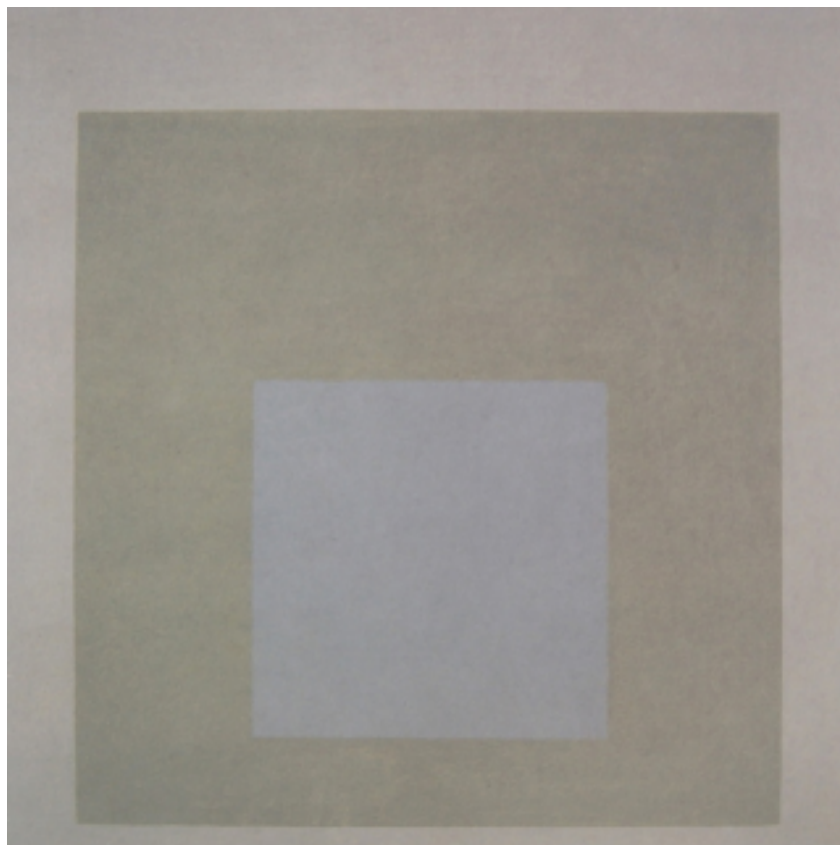
"Ahogyan a napsugár az üvegen át
Siklik, és nem törik,
Úgy a Szűz amint volt,
Örökké Szűzként él."²⁰⁶

Az erős katolikus hagyományokkal rendelkező a Westfalia tartományban Münster mellett, Bottropban született Albers neveltetésének, és annak köszönhetően, hogy már gyermekkorában édesapjától megtanulta az üveggel való bánás mesterségét, (a vágást és a festést) egy életre szóló útravalót kapott. Lenyűgözte a gótikus katedrális déli falain tündöklő,²⁰⁷ üveglakok varázslata. Később a fényáteresztő közeg, és a festékfelületek egyaránt érdekelték.

Bármilyen anyaggal dolgozott törekedett arra, hogy megtalálja az abban rejlő eredeti és váratlan lehetőségeket. A Rajnai Legenda című üvegtárgy Albers korai műve, melyet még a Bauhausban készített. (14. kép) Tanulmányozásával követhető a művész pontos és logikus szerkesztő módszere. Feltárul a későbbi épületekhez kapcsolódó munkáit jellemző puritán következetesség. Hat csorba, kör alakú festett palacktalpon és nyolc, egyenként más-más formájú színes, üvegsokszögön szűrődik át a fény. A nagyobb és világosabb szögletes kék üvegek körbezárják a domborodó felületük miatt kristályként ragyogó rubin, sárga, és smaragdzöld köröket. Külön említést érdemelnek az egyenlő vastagságú és az óramutató járásával megegyező irányban elforgatott eltérő sűrűségű drót négyzetrácsok. Patikusként grammonként mér, kis mennyiségi eltérésekkel adagolja az üvegeken átszűrődő fényt. Példátlan árnyalati gazdagságot teremt. A kép jobb alsó sarkába ferde, sötét kereszt kerül, amely négy nagyméretű üveget mivel összeköt egyben szét is választ. A mű nem statikus. Huzamosabb szemlélés hatása: egy lassú szédítő keringés, amely a kép közepén világoskék pontokkal megjelölt küllők, metszése körül fordul, majd egy ponton megáll. Nyugalmat kizárólag a befoglaló formán látunk. Báját fokozza, hogy a réz/üvegtárgyon még nem látható a későbbi munkáira jellemző, függőleges és vízszintes sávok egyhangú zakatolása. Általa nem a 20. század fejlett, kifinomult ipari technológiájának száraz ésszerűsége, sokkal inkább a történelmi tárgyakból sugárzó ellenállhatatlan érzelmi erő jelenik meg.

²⁰⁶ Nicholas Fox Weber, Josef Albers, Glass, Color, and Light, Guggenheim Museum Publications, New York, 1994. 10. o.

²⁰⁷ A Nap látszólagos mozgása miatt akár fénymobilnak is tekinthető!



15. kép: Josef Albers: *Homage to the Square (Tartózkodás)*²⁰⁸

A szabályos négyzet alakú kép kompozícióját a sorozat minden egyes alkotására jellemzően három vagy négy más-más színű négyszög alkotja. (15. kép) A négyzetek nem koncentrikusak, hanem középpontjaikkal különböző mértékben - intenzitásuk, fényértékeik szerint - minden esetben a festmény alsó széléhez közelítenek. A festő szándékai szerint a foltok súlyossá válnak, kifejeződik a gravitáció. Színük a festékgyárak által megszámozott, kikevert olajfesték, amelyeket Albers alapozott papírra rögtönzött vázlatok segítségével gondosan egymáshoz válogat. A tubusok gyári számát, a sorozatot alkotó minden egyes mű hátoldalán olvashatjuk.²⁰⁹ A festő a fehérre alapozott hordozófelület érdes oldalán dolgozik, így a kép színes felületén, a farostlemezt létrehozó prés szabályos, mintázata miatt a visszavert fény szórt és bársonyosan matt. A festőkéssel szétterített, eltérő fedőképességű olajban más-más sűrűségű pigmentek nem egyenletes vastagságú és színtelítettségű rétegeket hoznak létre. Gyakran az érdesség meghatározó szerepet kap. A színek az alkalmanként kivillanó fehér pontocskák következtében nem egyenletesek. Komoly, különleges játék szemtanúi vagyunk. A színes négyzetek téri helyzete egymáshoz képest többféleképpen értelmezhető. E képen, a legkisebb, legszínesebb négyzet királykék, a közbülső ón, a legnagyobb hidegszürke. Egemáshoz közel álló foltok képesek arra, hogy méretük, színezetük, fényértékeik alapján téri hatást alakítsanak ki. A három négyzet közül a legtelítettebb kék hol előretolakodik, hol helyet cserél a szélső tömött szürkével. A köztes hidegszürke négyzet, fedettsége és világossága miatt a térben középen van. A festmény széle és közepe között így pulzáló úr támad.

A festékszínek használata során felgyülemlett tapasztalatait Albers ebben a példátlan mesterműnek nevezhető szeriális alkotásban összegezte.

²⁰⁸ Josef Albers, Tisztelet a négyzetnek, 80,7 x 80,7cm, olaj farost, 1965. Albers Emlékmúzeum, Bottrop.

²⁰⁹ Kár, hogy a legtöbb festékkészítő manu fáktúra napjainkban, új fejlesztésekre hivatkozva, egyre gyorsuló ütemben számozza át a termékeit.

Mark Rothko



16. kép: Mark Rothko:²¹⁰ Number 118.²¹¹

A képet négy különböző, mályvaszínű téglalap tölti ki. Két telítettebb, élénkebb és világosabb. Közülük, amelyik a vászon széléig ér alapnak tekinthető. A másik pár közül a nagyobb ebben a viszonylatban fénytelen koszos szürke. (16. kép)

Annak ellenére, hogy szemünk sokkal inkább a fényre mintsem az árnyékokra érzékeny, a néző számára ez a szemmagasságban szélesen elnyúló, kellemetlen matt felület válik meghatározóvá. Bizonytalanság lesz rajtunk úrrá, mivel a szemnek örömet okozó színes fény a kép széleire szorul.

²¹⁰ Mark Rothko, (1903 – 1970), Number 118. 292 x 260cm, olaj vászon, 1961. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

²¹¹ Rothko számára az 1961-es év fontos eseményekkel kezdődik: Meghívást kap John F. Kennedy elnöki beiktatására, és azt el is fogadja. A Modern Művészetek Múzeumában, New Yorkban Január 18-án életmű kiállítása nyílik. Később az összeválogatott anyagot, két évig tartó vándorkiállításon Európában mutatja be. Szerepel Londonban, Amszterdamban, Bázelban, Rómában és végül Párizsban. 1961-ben kap megbízást egy José Luis Sert által tervezett egyetemi épületben több pannó elkészítésére is.

Végül a kép felső széléhez közelítő legbizonytalanabb, de világító, bíbor sávjában felcsillan a remény, az elvárt rend helyreáll.

A kép közel négyzet alakú. A vízszintes osztások miatt egy elképzelt, sivár, félelemmel teli, belső tájat sejtet. A három tépétszélű folt találkozása lágy, színük egyetlen palettán sem kikeverhető. A festékek nem folyamatosan, hanem az egymást rövidebb-hosszabb időközönként követő termékeny alkotói pillanatokban szakaszosan kerültek egymásra. Így az eltérő sűrűségű vékony lazúr, és a vastag, majdnem száraz festékek összedörzsölésének eredményét látjuk. Bármennyire is, hasonló színértékeket mutat, nem monokróm. A fent említett, négy egymással feszültséget teremtő négyszög más-más festékszín keveredésének eredménye.

A művész a legkülönbözőbb hordozókra más-más anyaggal és technikával készült nagyméretű művein hevenyészett színes négyszögek/sávok számos változatát mutatta be. Képei erős szellemi kisugárzásuknak köszönhetően, alapvetően megváltoztatják maguk körül a fizikai és szellemi tér jellegét. Befogadásukra nem minden épület alkalmas.

A megkezdett, majd a tárgyakban testet öltött folytathatatlan gondolatsor bálványokat, különleges titokzatos magánoltárokat teremtett. S a kényszeredett, kilátástalan araszolás feltartóztathatatlanul tartott egyre a semmi, a rombolás, a pusztító fénytelen fekete felé.

Keserű Ilona



17. kép: Keserű Ilona: *Kint-bent*²¹²

Egy oda-vissza záródó kanyarodó elliptikus felület és a kép tetején balról jobbra ereszkedő enyhén hullámzó, irizáló sáv három, nem egyenlő, különálló részre osztja a művet. A foltok alakjának és elhelyezkedésének következtében fellépő feszültséget a jelentős fény-árnyék különbség mellett, színellentétek fokozzák.

²¹² Keserű Ilona, (1933 -), *Kint-bent*, 120 x 190cm, olaj vászon, 1989. A művész tulajdona.

A feketével keretezett, mangánibolyával elválasztott kobaltkék egység a híg feketébe még nedvesen, annak megszikkadása előtt ráfestett, s a tubusból kinyomott fehér/szürke által formálódik. A bíbor egynemű felületére nem szabályos eloszlású, helyenként sűrűsödő kék pontok kerülnek. Háttérnek látszik. Vörösből a sárgába való puha, skálászerű, átmenet, a türkiz foszló vonulása révén kialakul, majd a jobbszélen kifut. A három különálló, de egymást kölcsönösen feltételező rész festésmódja eltér. Míg az alsó, csírátlan óriásbabra és örvénylő hullámembrióra egyaránt emlékeztető forma láthatóan egy komoly összpontosítást követő, robbanásszerűen kitörő érzellemmel telített gesztussor eredménye. Addig a gondos figyelemmel a bíborban elhelyezett apró pontok elhelyezése valószínűleg az alkotói folyamat elcsendesedő, meditatív befejezéseként értelmezhető. Így kép alsó kétharmadán a folyamatosan egymásból gördülő, kalligrafikus ívek a kép tetején található, tétova, szakaszos, hideg, világoskék ritmussal természetes ellentétbe kerülnek. Hasonlóan korábbi művekhez, amelyek 1967-óta a balatonudvari temető szív alakú sírköveinek formai motívumára épülnek. S ami a több évtizeden át folyamatosan gazdagodó sorozatra ugyancsak jellemző: A festés üteme, intenzitása az alkotófolyamat során nem egyenletes. Kimért, nyugodt, tempós és felvillanás szerű szakaszok váltják egymást. (17. kép)

Az előbbi állításom alátámasztása okán idézem a művésszel készített interjúorozat egy ideillő részletét: "Optikai problémákkal foglalkozom, vagy tudományos optikai és fizikai eredményeket alkalmazok, amelyek természetes módon kapcsolódnak a látáshoz, vagy elemzőn figyelek meg természeti jelenségeket, és ezek felhasználásával képeket hozok létre. A színelemzések alapján festett képeimet azért szánom a közönség elé, mert ezeket a jelenségeket mindenki érzékeli, ha nem is vallásról, közösen tanult mitológiákról, ideológiákról van szó, hanem fizikai tapasztalatokról, amelyek mindenki számára adóttak. Az, hogy mi a szívárvány, mi a fénytörés, vagy mit jelent az utókép, ha valaki behunyja a szemét, és a belső látványt megfigyeli, ami a lezárt szemhéja mögött felvillan, vagy előidéződik... Ezek a jelenségek közösek, ezekről mindannyiunknak tudomása lehet, ha ezeket festem, képeim függetlenek attól, hogy milyen műveltséggel rendelkezik a néző, függetlenek attól, hogy a Föld milyen pontján született és él. Ezek az emberiség közös érzéki tapasztalatai, ugyanúgy, mint bizonyos vallásoknak, kultuszoknak jelenléte a korábbi művészetben. Lehet, hogy jól hiszem."²¹³ Az ismeretek további gazdagodásához vezet, ha az egyes művészek alkotásaival kapcsolatban, nem kizárólag a szellemi kisugárzás egységére, az összhatásra, a katarzist létrehozó, átható erőre figyel az elemző, de számba veszi az adott korban rendelkezésre álló lehetőségeket. Keserű Ilona színei:²¹⁴ a szemmagasság fölé növvő, szobányi, csigavonal alaprajzú térberendezés csaknem bezáródó palástján, függőleges sávokban, sorrendben, a következő színek szerepelnek. Zöld (cinóber), krómoxid-zöld, cölin-kék, kobalt-kék, kobalt-kék sötét, ultramarin-kék, violett (ultramarin), lilásrózsa, parasztrózsa, bíbor, cinóber (vörös), kadmium (vörös) világos, narancs, sötét sárga, sárga világos, citrom, zöldes citrom, zöldföld, majd ismét zöld (cinóber).²¹⁵

A művésznő a fakóbb, kisebb színtelítettségű, de megbízható, földfestékek közül egyet, csak a zöldföldet használja. Máskülönb, többségében a tartós, kémiailag kristályszerkezetű fémsókat alkalmaz. A tiszta festékszíneket a zöldessárga kivételével nem keveri. Színtartóságuk miatt csak a cinóberek, és a különböző bíborok miatt aggódhatunk. Az olajfestményeken, a felsoroltakon kívül még elefántcsont-feketét, és a napjainkban a kiváló tulajdonságai miatt egyedül, és szinte kizárólagosan használatos titándioxidot, (titánfehéret) látunk.

²¹³ Balogh Róbert, Kép az emberben, Beszélgetés Keserű Ilona festőművésszel, 2000 folyóirat, 2000, 12. évfolyam 9. szám 3-8. o.

²¹⁴ Ennek érdekében a Szín-Tér, Teremhangzás: Vidovszky László című, Budapesten az Iparművészeti Múzeumban bemutatott, tárgyát képzelem magam elé.

²¹⁵ Több szerző, köztük John Gage, Philip Ball művészettel kapcsolatos írásaiban az egyes alkotók palettája közti eltérés jelentős szerepet kap.



18. kép: Keserű Ilona: *Pillantás az Időbe 2*^{216 217}

Az irodalmi jellegű, szokatlan cím a művész két művéhez kapcsolódik. E címonosság magyarázataként idézem a korábban már említett interjú egy másik részletét: "Ahogy én dolgozom, az több irányban kanyargó, semmiképpen nem egyenes vonalú és lineáris időszakaszközből álló tevékenység. Sokszor visszatérek korábbi problémáimhoz. Újabb változatokat készítek, olyan elképzeléseimről, amelyek már egyszer megvalósultak. Ezek mind egymástól független képek, de ugyanakkor mégis valahogy összefüggenek."

Az elszórt, kifejezetten széles és csak megfelelő távolságból befogadható képet a rajta szabálytalan ütemben elhelyezett, emelkedő, a baloldalon jobbra, a jobb oldalon balra hajló, egymásból nem folytatódó, tündöklő sávok jellemzik. (18. kép) Akár a lazúrosan, vagy vastagon felvitt eltérő sugarú ívek nem az átló mentén helyezkednek el. A kép minden részlete változás érzetet kelt. Néhol a kis megállásokkal vonuló alakzatok fölött lebegve, néhány a különböző festéktubusokból a vászonra kinyomott, és ecsettel részben szétkent, sötét foltocskák látható. A kép felület méretéhez képest közepesen vastag szürke ecsetnyomok az érzet szerinti térben a ragyogó lazúros sávok elé kerülnek. Mint ahogyan a mű közepén alulról induló, annak feléig emelkedő, oszló, baljós füstre emlékeztető, gonosz gomolygás is. Az is eltérő vastagságú a festékfelületek következtében a szürke telítettségéből, következő, várt téri hatás felborul.

Hagyjuk el a szürkét, s következzenek a háttérbe szorult, a napsütés hatására még a csukott szemhéjon is átszűrődő fény foszforeszkálására emlékeztető, ragyogó színek. Szembetűnő, hogy a színhőmérsékletüket tekintve változatos, gazdag, meleg színek - egyetlen kivételtől eltekintve - a felület felső kétharmadára kerültek. Középen egy alulról felfelé törekvő, ibolyával, és enyhe kézzel kevert fekete félkör, a semleges fehér háttérből sűrűsödő bíbor, majd a narancson át sárgává váló, de ellentétesen mozgó negyed-körívnek feszül. Itt sűrűsödik a feszültség, nem véletlenül kerül, egymás mellé a vörös, a sárga, a kék. Végül, a szivárvány fényszíneire emlékeztető, geometrikus mustrákba rendezett, kicsit a festékboltok kínálatát reprezentáló, egyenetlen színsor. Amely citromsárgával indul, majd a többféle kéken, ibolyán, bíboron, vörösön, narancson át ismét egy másik sárgává világosodik.

²¹⁶ *Pillantás az időbe 2*, 90 x 180cm, olaj vászon, 1992. Janus Pannonius Múzeum, Pécs.

²¹⁷ "2", mivel a művésznő ugyanezt a címet adta egy másik 1990-ben, készült állóformátumú képének is.

Keserű Ilona: Pillantás az Időbe képén egy ember, a végtelenből a végtelenbe villámként átcikázó, teljes élete során jelentkező érzéki örömei és kétségbeesései egyszerre jelentkeznek. Látni engedi, amint az idegsejtek az emlékezet képeit, az alkotó következtetéseket, a tudatalatti belső világból, az érzelmek, az intelligencia által biztosítja. A festményeket a múlt megfagyott időpillanatainak tekintem, melyek a szemlélőket saját megélt emlékeik, vagy álmokképeik felidézésére készítetik. Ráadásaként, ha ez által a világ foszlányaira ismerünk, a festő eléri célját.

Enzo Cucchi



19. kép: Enzo Cucchi: O. T.²¹⁸

A művész 35 éves korában készült fekvő formátumú képe, nem az álmaink csörgedező patakján ringó bárgyú bárka ábrája, hanem kísértetiesen emlékeztet egy a koraközépkori viking kalózok által használt, teljes tőkével és erős árbóctalpakokkal rendelkező, sebesjárású, de a képen törött árbócú harci vitorlásra.²¹⁹ (19. kép)

²¹⁸ Enzo Cucchi, (1950 -), O. T. (Cím Nélkül), 110 x 126cm, olaj vászon, 1984-1985.

²¹⁹ Néhány szó a transzavangarde-ről: A kifejezést először 1979-ben Achille Bonito Oliva (1939 -) a neves olasz művészettörténész az akkor fiatal, számára honfitárs művészek egy csoportjára használta. Majd 1982-ben megjelent könyvében kiterjeszti az olaszhoz hasonló minden nyugat-európai és amerikai törekvése. Azokat a jelentős műveket rendeli a terminus alá, amelyek bár a kortárs alkotók műtermeiben valósulnak meg, de koncepciójukat tekintve régiek. Oliva szerint a 20. század hetvenes éveinek derekára válságba került az állandó megújulás eszméje, amely a század avantgardista törekvéseinek vezérmotívuma volt. Sok formai újítás megvalósult, majd csődöt mondott. Az ő általa körvonalazott művészet nem fejlődésellenes, hanem a kialakult átmeneti időszak értékeire koncentrált. A transzavangardot az új médiumok kínálta lehetőségekkel szemben a történelmi korokba való visszapillantás, stílustalan, gátlástalan és eklektikus magatartás jellemzi. Az előbbieket mellett elsősorban az intuícóra és a képzelőerőre esküszik.

A nagyobbbrészt vörössel és sárgával, mint színekkel, valamint fényel és árnyékkal festett illúzió ikertestvére egy kivételesen nemes és szép hajónak.²²⁰ A magára hagyott, kísértetjár-mű, a festmény alján, egy felette épp átcsapó irgalmatlan óriáshullámtól veszélyeztetve halad. Félelemkeltő formai feszültség forrása a zaklatott és szaggatott, fekete-fehér ecsetvonásokkal festett ám kecses, pusztulásra ítélt hajón kívül, a foltjával kereszt, de hegyesszögben végződő, sárga, megmagyarázhatatlan nyaláb. Négy, hegynyi fehér festékekkel kialakított, szabálytalan gombócforma fényes szappanbuborék módjára, apránként emelkedik.

A lendületes, festésnek köszönhetően a köztudomásúlag nem igazán sűrítendő, kis fedőképességű elefántcsont-fekete csurog. Ez a több helyen, véletlenszerűen megfolyó árnyék, ahol a színekhez: a vöröshöz, a narancshoz, a sárgához keveredik, azokat vagy tüzesíteti, vagy koszolja. Cucchi gyakran él az ilyen véletlen teremtette artisztikum lehetőségével, tudatosan használja ki azt.

Hiányoznak a hideg színek, még egy e szempontból semlegesnek tekinthető esendő zöld folt, vagy pont sem lelhető fel. A színek kompozíció lényege így, a hiányból adódó keserű disszonancia. A fekete helyére bármelyik szín belelátható, behelyettesíthető. A festő a festékek között tudatosan választ. Nem veszi figyelembe a színek napjainkban érvényes szimbolikus jelentését. Képe egy lánagnélküli tüztengerré válik.

²²⁰ Az Oseberg-hajó, Gokstad és Oseberg halomtemetkezéseiben végzett régészeti feltárások során került elő. Ma Oslóban látható.

VI. Összegzés

A művészet egyik alkotóelemét, legerdekesebb kifejező eszközét vizsgálva, a kérdéshez számos korábbi nézőpont figyelembe vételével minél több irányból közelítve, céлом nem a fogalom szűkítése, meghatározása volt. Egyre újabb műfajok alakulnak, a régi minták másolása, alakítgatása úgy sem vezet sehová.

A szín kettős megközelítése, napjainkban érthetetlenül tartósnak látszik. Művészi megjelenése folyamatos, jelentését minden egyes alkotás újrafogalmazza. A tudomány egésze alkalmasszerűen kapcsolódik hozzá.

Szakadatlanul a kifejezés nehézségeivel küzdő alkotó számára nélkülözhetetlen néhány a szakmájától látszólag távol eső nézőpont megismerése. Munkáját eredményessé teszi. Az átélt színélmény nem ismételhető, de számára hasonlóan érdekes feszültség megteremtése lehetséges. Minden rendszer használata mellőzhető, viszont előfordul olyan helyzet, amikor természetes ízlés, színérzék kevés. Az általános kultúra, a technika fejlődése, a választható lehetőségeket egyre gazdagabbá teszi. A színszimbolika szerepe korunkban nem számottevő, jelenléte korábban sem volt egyenletes.

A kortárs alkotások jelentős részének hagyományos történeti magyarázata felesleges. Elegendő az alapos szín és forma analízis.

A színélmény másokkal nehezen megosztható eseti, szubjektív érzés. Színélmények leírására alkotó nyelvi eszközeivel nem csak a szépirodalom képes. Arra, hogy árnyaltan kifejezzük mondanivalónkat a hétköznapi nyelv elegendő.

A dolgozatban idézett agykutatók véleményének ismeretében számomra nyilvánvaló, hogy az inger (például: a szín) az idegi működés meghatározó része. Mind a természeti és mesterséges környezetben az ember képes zavart létrehozni.

A művész lehetősége végtelen. A megidézett mesterek által választott önkifejezés valamint az egyedi technika a színek új viszonyait teremti meg. Az anyaghasználat, a festés mód és munkamenet ismerete kiindulópontként tanulságos. Napi társadalmi események ritkán, de az alkotó személyes élete, érzelmei hatással vannak a mű szellemi minőségére. Műalkotások esetében az előbbieket taglalása kifejezetten értelmetlenné, sőt zavaróvá válik.

Céлом a művészi alkotást meghatározó folyamatos változás hangsúlyozása. Az alkotót kíváncsisága új feltáratlan területek felé vezeti. Remélem munkám másoknak hasznára, válik.

Nagymaros, 2009. február 24.

VII. Mellékletek

1. A velencei festők anyagai.²²¹

A Velencében használt művészi nyersanyagokat az egész középkor folyamán, de később is megkülönböztetett tisztelet övezte. E megbecsülés nem kizárólag annak volt köszönhető, hogy Velence, mint a kelet kapuja távoli, egzotikus fűszerekkel valamint a festékek, színező anyagok széles választékával látta el az egész itáliai félszigetet, de szinte az egész kontinenst. A velencei festők, mivel először találkoztak az említett újdonságokkal, így a bennük lévő szakmai kíváncsiságnak és a kísérletező kedvnek köszönhetően az eredeti színhatások, technikai megoldások úttörői voltak. A reneszánsz piktorok megszokott palettája elég póriás volt mindaddig, amíg valamilyen új, különleges hatás, szín bemutatását követően nem sikerült rávenniük kényes és igényes megrendelőiket a többletkiadásokkal járó változtatásokra.

A Tiziano műveken látható sugárzó színhatás a felhasznált anyagok széles választékának köszönhető. A két arzéntartalmú, aranyló, narancs festék: az orpiment és a realgar Velencében az 1490-es évek elején jelent meg. A reneszánsz festők palettájáról akkor már jó néhány éve hiányzott a narancs, mivel megmagyarázhatatlan módon, egyszer csak a 15. század elején az addig használt világos-vörös ólomminium eltűnt. Csupán egy enyhén sárgás cinóber volt hozzáférhető, amely leginkább napjaink tűzoltó autóinak színéhez, mintsem a narancshoz volt hasonló. Az ízlés már teljesen hozzászokott a narancsot nélkülöző árnyalatokhoz. Carpaccio képeken üdvözölhette ismét a valódi, izzó szín megjelenését. Manapság már nem tudjuk, hogy az imént említett festékek honnan származtak, és miért nem használták korábban, holott azokat már Cennini is említi.²²²

A 16. századi Velencén keresztül elterjedő anyagok és használatuk titka a messzi múlt homályába vész. Az viszont egyértelmű, hogy az egyre nagyobb rangot kivívó mesterek, olajfestményeik elkészítéséhez először a részben cölöpökre épült és lagúnákkal övezett paloták városában használtak fatáblák helyett vásznat. A keretre feszített anyagot temperafestéshez próbálták ki. Kezdetben kevés sikerrel, mivel a festék többnyire beszivárgott a szövet rostjai közé, s ennek következtében a kép fakóvá, fénytelené vált. A hajóépítésről és a vitorlavásznak szövéséről híres városban az új hordozóra való festés utóbb mégis kiváló választásnak bizonyult. Vasari feljegyzései szerint, a korabeli mesterek, leginkább a képek méretnövekedése, a szállítási nehézségek kiküszöbölése miatt döntöttek a vászon mellett. A terjedelmes fatábláknál, a hengerbe csavart vászonképek, a város csatornáin felett átívelő keskeny hidakon, valamint alattuk, dereglyéken, jóval egyszerűbben, biztonságosabban voltak mozgathatók. Bár a velenceiek, az évszázadok alatt, a szükség követelte találékonyságuknak köszönhetően meglehetősen tapasztalatot halmoztak fel a túlméretes tárgyak szállítása terén. Így nem jelenthetett számukra komoly akadályt a festmények szállítása sem. Inkább más, esztétikai ok vezette őket, amikor a vászon mellett döntöttek.

Az olaj-vászon, a velencei festők esetében azt jelentette, hogy megtalálták a számukra legmegfelelőbb anyagok kombinációját, amely az egyéni és sajátos kifejezési módjuk nélkülözhetetlen kellékévé vált.

²²¹ Marcia Hall, *Color and meaning, Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992. 208-209. o.

²²² Ő előtte is ismert volt erősen mérgező hatásuk, de használatukat szigorú elővigyázatosság mellett lehetségesnek tartotta.

A gyalult deszkára felvitt simára csiszolt gesso alapozás, kiválóan alkalmas a pontos körvonalakat, egységes felületeket használó toszkán stílus számára. Például egy firenzei mester képét krétával precízen árnyékolt vázlat alapján, puha ecsettel felvitt vékony festékrétegek segítségével alakítja ki. A rugalmas vászonra festett kép egészen más hatású. A felület, szövésének köszönhetően szétszórja a fényt, lágyabbak a foltok, minél durvább-szövésű a vászon, annál inkább. A velencei festők számára így lehetőség adódott a számukra oly kedves atmoszferikus hatások megjelenítésére.

Az általuk használt vásznak szövésével, és azok eltérő tulajdonságaival kapcsolatban lassan komoly tapasztalatra tettek szert. Megismerték a csomómentes, finom lenvászon, a durva kender és juta, valamint halszálkás szövással készülő anyagokat. Eleinte nem törődve a felület sajátosságaival ugyanúgy alapozták őket, ahogyan korábban a deszkát. Majd fokozatosan ráéreztek a vászon elasztikus textúrájából adódó előnyökre és felhagytak azok vastag gesso alapozásával. A vászonra festett képek nem voltak oly ormótlanok, az aktuális réteg gyorsabban száradt, bár sajnos az is gyorsan kiderült, a kifeszített felületre felvitt rétegek hajlamosak a repedezésre. A korábban kiváló erősen enyves alapozás lehetett a hiba. Elég sok időnek kellett eltelnie ahhoz, míg megszabadultak korábbi receptjeiktől.

A hatások, felületek, igen széles skáláját tekinthetjük meg Tintoretto képein. Aki bár munkája során egyre több ismeret birtokába jutott, ezeket sohasem rendszerezte. Művein nem fedezhetünk fel következetes módszert, technológiai állandóságot. Mindezek ellenére megállapíthatjuk: általában a távolabbi szemlélést feltételező nagyméretű műveit durvaszövésű vásznakra felvitt széles ecsetvonásokkal, vastag festékrétegekkel, míg a kisméretű képeit vékonyan és óvatosa festette.

2. Lószínevek

A magyar emberek által használt kifejezések, amelyekkel legkedvesebb háziállatuk a ló színét jelölik: *acélszürke* = fénylőszürke; *agyagsárga*; *alma*: általánosan a ló szőréről = almaalakú foltozott; a szürke színnel jár; *almapej* (Balaton mell.); *almás*; *almásderes*; *almásfakó*: fakószőr, inkább fényfoltokkal; *almásfekete*; *almáskék*; *almáspej*; *almássárga* = fényfoltos; *almásszürke*: ló szőre, ha a sötét szőrőzet a fehér alapon almanagyságú körökben sorakozik; *almásszürke*: apfelschiimmel; *aranyfakó*, *aranypej* = aransárga; *aranszín*; *aranszörű*; *babos*; *barna*; *barnaderes*; *barnapej*; *barnatarka*; *bársonyfekete*: sötét fénytelen fekete; *bogár*: szurokfekete; *bogárfekete*; *bonta*: tarka; *bronzderes*; *csillagos*: jegyszín; *csillagos kesely*: jegyszín; *csókaszemű* a ló, vagy a marha, ha a szemcsillag, mint a csókamadáré, világos (jegyszín); *deres-pókos*: deresszörű, pókoslábú ló; *dinka*: pejszőr fajta; *egész-hód*: ha a homloktól a fehér szőr az orrig terjed; *fakósültes*: 'ha a szőr olyan, mintha meg volna perzselve'; *feketecsonka*: 'feketeszörű hibás ló'; *festett fakó*; *festett tatár*; *gatyó*: 'a. m. gatyás, azaz fehér lábú ló'; *himes*: 'tarkázott ló'; *hóka*: 'homlokán fehér folt van' (jegyszín); *holló*: 'fekete, fényes'; *hópej*; *kapcás*: 'a ló, ha kapcájában kesely'; *legyes*: 'a ló szőre, ha a szőrőzet fehér alapot alkotva, úgy van hintve apró, sötét pettyekkel, mintha legyek szállották volna meg'; *lizza* (szlavónia): olyan ló, melynek homlokán fehér folt van'; *nyári barna*: 'mikor a téli szőre levedlett'; *nyári fekete*; *nyírfa*: 'rossz fehér ló; fehérsége a nyírfa kérgére emlékeztet'; *pettyes*; *pintinó*: (tatrangi csángóknál); oláh: *pintenog*, Lexicon Budense: 'equus babens pedem albo sparsum'; *ráró*: 'seregélyszürke, fekete-fehér pettyekkel'; *rojba*: piros pej (oláh jöv); *róka*: 'sárga'; *sülszörű*: 'mikor a ló szőre a naptól kifakul, a színe homályos'; *szénsárga*; *tulipiros*: piros pej; *varjúfakó* (Herman O. : i. m. 338. és köv. 1.); *aranszörű sárga*; *barnásszürke*; *bársonyszörű*; *cifraóru*; *cifraszörű*; *csillagos*; *farkasszörű*; *fehértatyós*; *feketés hóka*; *fehértarka*, *hattyúszörű*, *hófehér*, *hamvas*; *hollófekete*; *kenderszörű*; *mocskoszörű*; *nyúlszínű*; *pörnyés*; *pörnyeszín*; *pöttyös*; *pejderes*; *ragyogószörű*; *rozsdavö-*

rös; szattyánhasú; szivarszínű; zöld; zódszörű; zsömfyefakó; zsömlyeszín (Nyr. 40 : 141); babospej; barnás pej; égettszörű fekete; egérszörű fakó; egérszörű pej; fakóspej; fakó mogyorószörű; fecskehasú, fecskésórú; fehérfakó; hókaórú; homályfakó-szürke; homályossárga; kenderfarkú; kosorú; lámpásórú; medvefakós; menyét-hasú; mocskosfakószörű; özderes; pirospej; pirosabb pej; piszkosfakó; piszraórú; setétforma fekete; setétmocskos pej; szamárorú; szárcsaórú; szattyánfakó; szelídvilágos fakó; szíjhátú fakópej; szökederes; taplósörű; vasszínű fekete; verhenyes-vereshasú; veresszörű pej; zordon v. zordszínű (l. Ecsedi i. m.247. és köv. 1.); bogárszín; darú; cifra; darvas; ezüstsörű; fátyolsárga: 'sörenye és üstöke fehérbe játszó'; holló, kese: ha fehér folt van a lábán'; lilaszín; mézszürke: 'fehér'; sólyom v. solymár: szattyánsárga; szeges: 'szürke'; tejszürke; vas; vörösdere; (l. Nyr. 32 : 293); darúszörű-szürke; héja-, vércseveres; hóddalpisztra; 't. i. pisztraorrú; pejkek; sárgababos; szárcsi; szarvasfakó; tigris-tarka; vércseszepe; zsemlyefakó (l. Nyr. 32 : 158); agát; aranyárga; babosszürke; bogarasszürke; darúszürke; fehér; fekete; feketepej; gerlefakó; gesztenyepaj; hamvas fakó; izabella; izzadt-sárga; koromsárga; lámpás; májsárga; meggypej; mogyorófakó; őzbarna; pej; pisztrángszürke, sárga; sárgahókás; sötétgesztenyepaj; sötétpej; szattyánpej; szegsárga; szeplőszürke; szerecsenfejű; szürke; tejszelesszájú: 'ha mindkét ajka körben fehér'; tejszürke; tűzöthomlokú: 'sötétszínű homlokán néhány fehér szőrszál'; tűzötszörű pej; vörössárga; vörösszegélyszürke; (l. Nyr. 44 : 191); fényesbarna; rigószörű; rozsdásderes; szattyánbarna (MNY. 8 : 188); dejkó: 'piros ló, a pejko változata (Vas megye) (Nyr. 25 : 576); szarka: 'fekete-fehér tarka' (MNY. XI : 176); dereshajú; egérbarna; fátyolfakó; fecskehasú-pej; füstösszörű; hamúszínszörű; hélyaszörű; mindenszörű; rozsdaszínű; sárgagesztenyeszörű; szamárszörű; szepeszürke; tudószínűpej; vadszörű; vaspej; vereses; veresgesztenyeszínű; verhenygesztenyeszörű; zsírosfakó (Nyr. 38 : 464); agátos; agáttarka; aranyderes; bronzsárga; fémsárga; párdac; pejpárdac; penésszürke; sárgapárdac; selyemfehér; szíjaltfakó; vasderes; zsufa (MNY. 6 : 89); almásfekete; aranyzsufa; barnazsufa; csótártigrisszörű; csukaszürke; egérzsufa; ezüsfakó; fahéjszürke; feketeszürke; hölgyszínű: 'hermelin'; húrosszürke; kékszürke; kevertércszínű; koromfekete; muskotályszürke; nyuszsárga; őzpej; pejderes; pejtigrisszörű; piróksárga; pirosderes; pirosszürke; póczszörű fekete; porcellántarka; rohsárga; rókasárga; rőt-fakó; sárgaderes; setétpajfakó; sötétizabella; spanyolpej; sülszürke, tejfényszürke, tündöklő selyemszürke (l. Alistáli 's padányi Mátyus N. J. i. m. 77. és köv. 1.); babos; hőke; kék; kékpej; patkányszörű; peg; roh; sár; sötétkék; szögcsár; szár; szepe; tar; tarfakó; tarsisörényű; vasszörű; vércse; vércsefakó; vércsekék; vércseszörű; vércseszürke; vörös; vöröspeg (l. OKLSz.); deresszabású; hímes; öszültfejű; szőke babos; szőjke; üsti (l. Mátray i. m. 13. 1.); pokolszörű; hódos; hókaorrú; zsernaszörű (MTSz.)²²³

3. Idézet

Josef Albers: "A mesterek kreatív megbecsülése azt jelenti, hogy inkább a hozzáállásukkal versenyzünk, mint az eredményeikkel: a hagyományt művészi értelemben követjük, és nem a régít élesztjük fel, hanem újat hozunk létre."²²⁴

²²³ A szerző az alábbi rövidítéseket használta: Nyr – Magyar nyelvőr (folyóirat); MNY – Magyar Nyelv (folyóirat); OKLSz. – Magyar Oklevélszótár; MTSz – Szinnyei József Magyar Tájékoztató 1898 – 1901; Mátray Ferenc: A magyar színnevezésekről, Kalocsa, 1910.

²²⁴ Josef Albers, Színek kölcsönhatása, A látás didaktikájának alapjai, Maurer Dóra fordítása, Magyar Képzőművészeti Egyetem – Arktisz, Budapest, 2006. 60.o.

4. A velencei festészet technikája a 16. században.²²⁵

Giorgione festészete életszerűségével, közvetlenségével különös, új formát alakít ki. Átvételével a velencei mesterek más úton járnak, mint közép-itáliai szigorú és következetes kortársaik. A szinte általánossá váló festészeti megoldások, a városban tevékenykedő mesterek korábbi hagyományaiból nem következnek. Műveikhez nem készítettek részletes rajzokat. Hanem egyenesen színekkel - rábízván magukat a festés folyamatára - alakították ki kompozícióikat. A tájképi háttér, az ég széles ecsettel és mozdulatokkal történő, vázlatos, oldott megfogalmazását az eléjük kerülő alakok pontos és tiszta jellemzése tette teljessé. Ez a módszer, mely korántsem előrelátó, anyagtakarékos, az alkotó számára teljes szabadságot biztosít.

Az olajlazúrok szeretete és alkalmazása már Bellini festészetében megjelent. Képein felfedezhetjük és gyönyörködhetünk a hatásban, ahogyan a fény az egymás tetejére festett rétegeken áthaladva a tömör ólomfehér alapozásról visszaverődve az árnyalatok rendkívüli gazdagságát jeleníti meg. A reflektáló fény következtében a sötétebb félértékek és árnyékok légiesen áttetszővé válnak. A híg lazúrok nagy színerejű, bár csekély fedőképességű pigmentekkel készültek. Utólag e műveken található festékrétegek száma szinte meghatározhatatlan, mivel a kép bármely részére került fedőfesték, száradása után, újabb lazúrrétegek alapját jelenthette. Tiziano korai festményeinek tanulmányozása során csak egy általános szabály látszik: a világos felületek megfogalmazását utóbb követték a sötétebbek.

A festésmódból következik, hogy a képeiken megjelenő legszigorúbb formák is feloldódnak a fényben.

A tizenhatodik századi művek jellemzésekor gyakran találkozhatunk a "tónusfestészet" kifejezéssel, amellyel élesen megkülönböztetik őket a megelőző évtizedek színes alkotásaitól. A megjelölés arra utal, hogy sok festő művei egységes hangulatának kialakítása érdekében tartózkodott az általa estenként választható erőteljesebb, hatásosabb, ragyogó értékek alkalmazásától. A különálló értékek, színek kifejező ereje helyett a tónusok egyenletességét kereste. A Leonardo da Vinci által kifejlesztett *sfumato* teremti meg művei báját, egységét. Korában a közép-itáliai térség festészete egyedülálló, bár megfigyelhetjük, amint az élénk árnyalatok mellőzésével a barnához vonzódó nemes kolorit, követői által fokozatosan felszíneződik.

A 14. és 15. századi művek általános egységének megteremtése színességük miatt nehéz feladat volt. Alberti módszere, a tónusfestés, ezzel szemben jóval több lehetőséget kínál a mester számára. A fokozatosan sötétedő tónusok segítségével pontosabban fogalmazza meg elképzeléseit, biztosítja annak egyértelműségét. A 16. században, széles körben használt módszer: a *sfumato*, az *unione* egyaránt alkalmas a felületek egymással rokon. Míg a *chiaroscuro* és a *cangiantismo* az előbbiekkal ellentétben disszonáns kezelésére. A végletes feszültségek és távolság hangsúlyozására. Velencében a *cangiantismo*, amelyet értéktelen, a művészethez méltatlan, idegen, hatásvadász eljárásnak véltek nem talált kedvező fogadtatásra, de a különösnek, egyedinek, szélsőségesnek vélt *chiaroscuro* sem aratott nagyobb sikert. A városban alkotó művészek keze nyomán egyedi festészet keletkezett.

Kedvelté a színárnyalatokban gazdag festészet vált. A nyersanyagok széles választéka, a tájképek utáni kereslet, valamint az arcképfestészet, egyaránt e festési mód gyakorlását és fejlesztését tette lehetővé, kívánta meg. Nem egyszer a szabadon hagyott vászon textúrájáról visszaverődő, majd a különböző vastagságú egymásra kerülő színes rétegeken átszűrődő szórt fény, a téri hatás, az illúzió mellett egy teljesen új képi minőséget hoz létre.

²²⁵ Marcia Hall, Color and meaning, Practice and Theory in Renaissance Painting, Cambridge University Press, Cambridge, 1992. 211 o.

A még nem teljesen száraz felületre felvitt lakkrétegek a szomszédos foltok közötti határokat elmosva hasonló eredményre vezetnek. Nem törődve az általános hiedelemmel, tiltással, - miszerint a festékek összekeverve erejüket veszítik - kikísérletezték, hogyan lehet a színek jellegének, karakterének, ragyogásának elvesztése nélkül két vagy több, és mely színes anyagokból teljesen új hatást létrehozni. A három legismertebb velencei festőóriás Tiziano, Veronese és Tintoretto más-más módon, de egyaránt kivette a részét a "tört színek" felfedezésében és használatában.

-*cangiantismo* = Közép-Itáliában a 16. században elterjedt festészeti módszer, amelynél a festő hatásos művészi eszközként a téri formák kialakításakor foltokban (fény – árnyék) tiszta színeket fest egymás mellé, s így képe, falképe a többnyire szélsőséges kontraszt hatására rendkívül dekoratívvá válik.

-*chiaroscuro* = Festői eljárás, amikor az érzékletesebb, pontosabb téri kifejezés érdekében a hangsúlyos sötét felületek mellett a világos foltok gazdag árnyalása a képet drámaian finommá, légiessé teszi. (levegőperspektíva)

-*sfumato* = A reneszánsz művész által kiválasztott helyeken a színek nem éles, hanem elmosódott határok mentén találkoznak, sőt a keveredésükből keletkező gyenge intenzitású közepes fényértékű füstszerű köd a megjelenő formákat sejtelmessé teszi.

-*unione* = A képeken az egységes hatás elérése érdekében a színek intenzitását, értékét csökkentik, úgy hogy az lehetőség szerint ne menjen a kívánt esztétikai szint rovására.

5. Tojástempera

Tojástempera: A tyúktojás körülbelül 12 % fehérjét, 12 % olajat s egyéb anyagok mellett még 74 % vizet tartalmaz. Amennyiben a tojás fehérjét és sárgáját összekeverjük, a legtermészetesebb emulziót kapjuk. Ennek kötőképessége így önmagában használva csekély, nem bírja el a festék nagyobb rétegben való felrakását. A régi temperaképek vonalkázott modorra arra vall, hogy ezeknél kötőanyagként tisztán tojást használtak.

Erős kötőképességű emulziót a következőképpen készíthetünk: Kettűtünk egy tojást, s úgy a fehérjét, mint a sárgáját beöntjük egy pohárba vagy egy széles szájú üvegbe. A felütött tojás fél héját úrmértékként használva, először megtöltjük lenolajjal, s mi után ezt is a pohárba töltöttük a tojáshoz, megtöltjük mastixkencével, amit szintén a pohárba öntünk. Utoljára az egészhez hozzáöntünk körülbelül két és fél tojáshéjnyi vizet. A pohár egész tartalmát összekeverjük, majd tölcser segítségével dugóval lezárható üvegbe töltjük, s ebben alaposan összerázzuk a keveréket. Végül, hogy a gyors penészedéstől, megromlástól megóvjuk, egy csepp spikolajat vagy szegfűolajat adunk hozzá, s kész az emulzió. Az emulziót lehetőleg mindig frissen készítjük, mert soká nem áll el, s ha romlani kezd, veszít kötőképességéből.

Az emulziószükséglet az egyes színeknél százalékban kifejezve a következő:

Ólomfehér.....	30%
Horganyfehér.....	50%
Nápoly-sárga.....	40%
Világos okker.....	60%
Aranyokker.....	70%
Kadmium, világos.....	80%
Kadmium, sötét.....	80%
Krapplak.....	150%
Cinóber.....	50%

Angol-vörös.....	70%
Természetes siena.....	200%
Párizsi kék.....	150%
Kobaltkék.....	200%
Kromoxidzöld.....	220%
Ultramarinkék.....	50%
Természetes umbra.....	70%
Égetett umbra.....	50%
Elefántcsont-fekete.....	150%

Egy vastag üveglapra kiöntünk olyan mennyiségű emulziót, amennyi egyszeri használatra szükséges temperafesték elkészítéséhez elég. Hozzáteesszük a porfestéket, s a kettőt festőkés-sel alaposan összekeverjük. A temperafestéket tubusban nem lehet eltenni, mert igen rövid idő alatt megsűrűsödik, megkeményedik olyan mértékben, hogy nem lehet abból kinyomni. A készen kapható gyári temperafestékekhez, hogy a beszáradást késleltessék, mindenféle anyagot kevernek, így többek között glicerint, szirupot, mézet. Ezeknek a káros hatására a színek idővel megfeketednek. Ezért nem ajánlatos gyári temperafestéket venni, hanem mindig frissen, házilag kell készíteni.²²⁶

²²⁶(A fent idézett recept és tanács Szőnyi István tollából, Molnár C. Pál, valamint a szerző által szerkesztett: A Képzőművészet Iskolája címmel, A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata gondozásában, 1957 évben Budapes-ten megjelent összefoglaló kötetben volt olvasható.)

VIII. Felhasznált irodalom

Josef Albers, Színek kölcsönhatása, A látás didaktikájának alapjai
Maurer Dóra fordítása
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Arktisz
Budapest
2006.

Josef Albers, Glass, Color, and Light
Guggenheim Museum Publications
New York
1994.

Bernice Davidson, Edgar Munhall, Nadia Tscherny, Paintings from the Fritz Collection
1990.

Oskar Bätschmann, Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Képek elemzése
Corvina
Budapest
1998.

Victoria Finlay, Színek, Utazás a festékdobozban
HVG könyvek
Budapest
2004.

John Gage, Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction
Thames & Hudson
London
2001.

Johann Wolfgang Goethe, Színtan: Didaktikai rész
A szöveg és az új színes táblák Johannes Pawlik válogatása
Rajnai László fordítása
Corvina
1983.

Rona Goffen, Giovanni Bellini
The University Press New Haven & London
1989.

Marchia B. Hall, Color and Meaning, Practice and Theory in Renaissance Painting
Cambridge University Press
Cambridge
1998.

Johannes Itten, A színek művészete
Fordította: Karátson Gábor és Szegedi Csaba
Göncöl és Saxum
Budapest,
2002.

Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904 – 1914: kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában
2006. március 21. – július 30.
A katalógust szerkesztette: Passuth Krisztina, Szücs György
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
2006.

Nemesics Antal, Színdinamika: Színes környezet tervezése
2. bővített kiadás
Akadémia Kiadó
Budapest
2004.

Salvatore S. Nigro, Pontormo paintings and frescoes
Harry N. Abrams Inc. New York
1994.

Charles A. Riley, Color Codes
University Press of New England
Hanover and London
1994.

Szönyi István, A képzőművészet iskolája, A festőművészet, grafika és szobrászat technikai
eljárásai
Művészeti Alap Kiadóvállalata
Budapest, 1957.

Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról,
Szerkesztette: Szabó Zoltán
Kriterion Kiadó
Bukarest
1976.

Stefano Zuffi, Francesca Castria Marchetti, A reneszánsz festészete, Az európai művészet
diadala
Alexandria Kiadó
Budapest
2004.