

**„A tágasság iskolája”
Tanulmányok
Bencsik István
emlékére**

***Művészeti anatómia és
Ábrázolási rendszerek
tantárgyak oktatása
a digitalizált kultúra és
információs társadalom
korában***

Szerkesztette: Raffay Endre, Tüskés Anna

*A Bencsik-konferencia címének idézete Mészöly Miklós azonos című
1977-es tanulmánykötetét idézi.*

A kötet a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg
(pályázati azonosító: 203112/09882)



© Szerzők, szerkesztők

ISBN 978-963-626-008-8

Kiadja a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszék

Felelős kiadó: Raffay Endre tanszékvezető
Grafikai tervezés, tördelés: Kútvölgyi-Szabó Áron

Nyomdai munka: Kontraszt Nyomda, Pécs
Felelős vezető: Barta Ákos

**„A tágasság iskolája”
Tanulmányok Bencsik István emlékére**

–

**Művészeti anatómia és Ábrázolási rendszerek
tantárgyak oktatása a digitalizált kultúra és
információs társadalom korában**

**Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Művészettörténet Tanszék
2022**

Tartalom

<i>Előszó / Preface</i>	6
BENCSIK ISTVÁN	10
<i>Munkám során megfogalmazott néhány fontos gondolatom</i> <i>Some important thoughts I have articulated during my work</i>	
TÓTH ESZTER	18
<i>Egy életmű rétegei. Bencsik István (1931-2016) munkásságának kutatása</i> <i>Research on the oeuvre of István Bencsik</i>	
<i>„A tágasság iskolája” Konferencia és szakmai hét Bencsik István emlékére.</i> <i>A konferencia programja</i>	24
BÁN FERENC	26
<i>Köszöntő</i> <i>Welcome speech</i>	
JOVÁNOVICS GYÖRGY	32
<i>„egy tüdőbajos szobrász sokkal olcsóbb és ugyanazt tudja”</i> <i>“a pulmonic sculptor is much cheaper and knows the same thing”</i>	
KERTÉSZ LÁSZLÓ	34
<i>A modernista művészet autonómia felfogásának találkozása a közbeszéd</i> <i>reprezentációs terével: Bencsik István plasztikái a különféle korok közterein</i> <i>The encounter of the autonomy concept of modernist art with public art's</i> <i>representational sphere: István Bencsik's public sculptures in changing eras</i>	
KUTI LÁSZLÓ	50
<i>Beszélgetés Keserü Ilonával</i>	
TÁTRAI LILLA	64
<i>Tudományos modellekből valódi műalkotások</i> <i>From scientific models to real works of art</i>	

<i>Művészeti anatómia és Ábrázolási rendszerek tantárgyak oktatása a digitalizált kultúra és információs társadalom korában. A konferencia programja</i>	84
ALBERT ÁDÁM	86
<i>Gipsz szemléltető eszközök és műtárgymásolatok gyűjteménye és használata a művészeti oktatásban</i>	
<i>Using plaster casts and art work copies in teaching drawing</i>	
DÓRÓ SÁNDOR	98
<i>Közelítés a művészeti anatómiához. Anatómiaoktatás a drezdai képzőművészeti főiskolán</i>	
<i>An approach to artistic anatomy. Teaching anatomy at the Dresden Academy of Fine Arts</i>	
FICZEK FERENC	112
<i>A „kockológia” mint a rajzi gondolkodást építő stúdió.</i>	
<i>Meglátásaim a tapasztalati távlattan oktatásával kapcsolatban</i>	
<i>‘Cubology’ as a studio for building drawing thinking.</i>	
<i>My insights into teaching experiential perspective</i>	
DÁNIEL HORVÁTH	120
<i>Guidance</i>	
KÖNIG FRIGYES	124
<i>Művészeti anatómia és térábrázolás oktatás Barcsay Jenő szellemi örökségének tükrében</i>	
<i>Teaching artistic anatomy and geometry: Jenő Barcsay’s estate</i>	
MAROSI KATA	138
<i>Lokálisból globálisba. Felülnézeti látvány megjelenésének lehetőségei a képzőművészetben</i>	
<i>From local to global. The possibilities of top view aspect representation in arts</i>	
SZEGEDI CSABA	150
<i>CERUZA versus EGÉR. Konvencionális és alternatív perspektívák a térábrázolás oktatásában</i>	
<i>PENCIL versus MOUSE. Conventional and Alternative Perspectives on the Teaching of Spatial Representation</i>	

Előszó

A könyv, amelyet az Olvasó a kezében tart, két tudományos konferencia előadásait tartalmazó tanulmánykötet. A konferenciák „A tágasság iskolája” konferencia és szakmai hét Bencsik István emlékére és Művészeti anatómia és Ábrázolási rendszerek tantárgyak oktatása a digitalizált kultúra és információs társadalom korában címmel Pécsen, a Zsolnay-negyedben kerültek megrendezésre 2017 novemberében és decemberében. A rendezvények házigazdái szerepét a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Intézete töltötte be, a konferenciakötet tudományos feladatait pedig dr. Raffay Endre vállalta, a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán működő Művészettörténet Tanszék és Kutatócsoport vezetőjeként.

A jelen kötetbeli tanulmány-válogatás nem szerkesztői önkény eredménye, hanem a „természetes kiválasztódás”: csupán az előadók által elküldött tanulmány-anyaggal gazdálkodhattunk. A konferencia előadásai magyar vagy angol nyelven hangzottak el. Tanulmánykötetünket így kétnyelvűség jellemzi azzal a kiegészítéssel, hogy a magyar nyelvű tanulmányokhoz angol rezümé is tartozik.

A Szerkesztők

Preface

The book which the Reader holds in his hand, is a volume of studies containing lectures from two scientific conferences. The conferences “*School of Space*” conference and professional week in memory of István Bencsik and *The teaching of Art Anatomy and Representation Systems in the Age of Digitized Culture and the Information Society* were held in Pécs, Zsolnay-district, in November and December 2017. The host of the events was the Institute of Fine Arts of the Faculty of Arts of the University of Pécs, and the scientific tasks of the conference volume were performed by dr. Endre Raffay undertook it as the head of the Department of Art History and Research Group at the Faculty of Arts of the University of Pécs.

The selection of studies in this volume is not the result of editorial arbitrariness, but of “natural selection”: we could only manage the study material sent by the lecturers. The lectures of the conference were given in Hungarian or English. Our study volume is thus characterized by bilingualism with the addition that an English summary also belongs to the studies in Hungarian.

The Editors

„A tágasság iskolája”

Konferencia és
szakmai hét
Bencsik István
emlékére



Bencsik István

Munkám során megfogalmazott néhány fontos gondolatom

Tiszteltem a követ legfiatalabb gyermekkorom óta. Lemondhatnék a szobrászatról, ha a szobrászat csak eszme lenne, vagy a formán, a szerkezeten, a tömegben, a tériségen való gondolkodás eredménye. De nem mondhatok le a szobrászatról a kő miatt. Vele tudok beszélgetni. A vele fenntartott kapcsolatomban kell szobrot készítenem, s a művelet során is ő ad tanácsot. A szobor eszméje és formája a munka során magától született. Majdnem tudattalanul. Ezt a szót használtam: kő, de használhattam volna helyette ezt is: anyag. Minden anyag. Minden légnemű, folyékony és szilárd anyag. Bárhonnán jött is, bármi volt is az előélete, anyag. Szót értek mindegyikükkel. Beszélem a nyelvüket. Megtapasztaltam viszont, hogy másként beszél az egyik és másként a másik. A kő soha sem beszélt velem ironikusan, nem fecsegett, nem viccelődött. A kő komoly. Komolynak találtam még néhány farönköt, esetenként egy darab vasat, ezért szóba álltam velük.

Savval marattam le a kő felszíni rétegét mindaddig, amíg kellő mélységben meg nem mutatkozott a savtól viasszal megóvott ábra. Felülete hasonlatos lett a károsodott mészköszikláéhoz, amelyet az esővíz már hosszú időn át. Ne csak a felület legyen hasonló a szikláéhoz, hanem a szellemiség is. Végül redukált, nagyon egyszerű, jelszerű szobrokkal, kőtárgyakkal szándékozom felé haladni. Nem akarom, hogy bárki leolvassa munkámról, hogy a kilencvenes évek végének produktuma, azt sem, hogy Magyarországon faragták, azt sem, hogy az enyém. Nem akarom őket odakötni sem korhoz, sem eszméhez, sem csoporthoz. Tisztában vagyok vele, hogy lehetetlenség intaktnak maradni, de sok figyelmet fordítok rá, hogy megszabaduljak az előképektől, a kortárs előképektől is, és egyedüli kutatási bázisom a kő legyen, és a munka. Személyem sem fontos. Úgy akarok elkészült szobraimra tekinteni, mint tőlem független születésekre.

Alkalmazom a professzionális kőfaragó technikát, de nem érzem munkám lényegi részének. Óvakodok tőle, hogy a gépiség eluralkodjék szemléletemen. Nem vonzódok a technikához, és nem is szándékozom versenyre kelni vele. Emberi léptékű szobrokat kell faragnom. Korábban számos, ritkán használt technikai megoldással kísérleteztem (mészkő és márvány savmaratása, különféle kovácstechnikák, csiszolt vasfelület hevítéses színezése, kőmozaik...), új anyagokat, vagy anyagok szokatlan kombinációit használtam (agyagpala, palamozaik és fa, kő és fa, vas és kő...), de sohasem újtási szándékkal, hanem minden esetben az anyag kívánságát figyelve. Mostanra alábbhagyott a különféle technológiákban való szertelen kutató kedv. Egyre egyszerűbb utakat keresek. A technológia ne legyen érdekes.

Kőtükör. Nem azért tükör, mert a tükör szimbólum. A szimbolika nem foglalkoztat. Tükör, mert tükör. A tárgynak nincs szüksége magyarázkodásra, nekem pedig nincs rá indíttatásom. Ha az önmagától oda kívánczó vonalból jel lett, hát jel lett. Nem kell nekem hozzá jelentést is találnom. Miért kellett a vonalnak megszakadnia egy helyen? Mert az asszony méhén is van ajtó, amin ki és be lehet járni? Vagy mert a föld felszínén is lyukat kell ásni, hogy a sírba szálljunk? Szerintem nem ezért. A borsónyi fehér petytyekkel teleszórt fekete kőtükör a csillagos ég képe lenne? Nem hinném. Ez nagyobb annál. Ez nem csak kép, ez valóság, maga a kő. A vonal pedig megszakad, mert meg kell szakadnia. Nagyobb itt a történet, semhogy lealacsonyodjon a szimbólumok szintjére. Nem kell eljátszania semmiféle szerepet, nem kell ábrázolnia semmit. Csak kő, és vonal.

A szobrom antihumánus. Megharagudtam a kisgyerekekre, aki felmászott rá. Elég egy kavics, amely beleszorul a cipőtalpába, és megkarcolja a tükröt. Vagy megbocsátható, ha valaki összekarcolja a felhőket? A kondenzcsík eloszlik, a kőtükörön örökre ott marad a karc. Felelős ember nézheti meg a szobrot.

A szobor és az ég összemérhetőségéről. Két önálló tárgy. Semmiféleképpen sem egyenrangúak. A tükörben látszik az ég, és nem az égben a tükör. Más jellegű volt a munka, és más a munkás rangja is a két esetben. Az viszont mindenképpen eredmény, hogy van, aki a két tárgyat össze meri mérni.

A tükörben beljebb lehet látni az anyagba. Beljebb lehet látni, az illúzió szintjén. A kőládában, kőfiókban, kőedényben beljebb lehet látni a kőbe valóságosan is. Belső terekben, a kő belsejében lakni... Kollégáimmal egyesületet alapítottunk, hogy megvásárolhassunk, és művészteleppé, munkahellyé alakítsunk egy sziklás hegyvidéken épült falurészletet, ahol 100-150 éve szegény emberek vulkáni tufába vájták lakásaikat. Egy egész utca a sziklában élt. Most a szobrász próbál a kőben lakni, legalább az év egy részében, hogy mély kapcsolatban éljen az anyaggal.

A tükörnek is kőből kell készülnie. Nem az aztékok halált hozó obszidián tükreinek kései interpretációjaként, hanem egyszerű, szelíd tárgyakként, amelyek az anyag belsejébe helyezik az embert. A szarkofág sem halottat emészt, hanem embert visz a

kőbe, hogy belülről is láthassa azt. Ilyen szemlélettel nem lehet kötelepen vásárolt, első osztályú, vágott gránitból dolgozni. Nagyon kevés közöm lenne hozzá. Túl sok kéz érintette a húsát. Jobb eredményre jutok, ha inkább magam keresem fel a bazaltbányát, és én választom ki a bazaltorgonát. Vállalom inkább annak a veszélyét, hogy repedés lesz benne, de a találkozás, az aktus teljesen személyes marad. Repedés húzódik tál formájú kőtükrömön is, de hála Istennek ezért a repedésért. Pontosan jó helyen, szép arányban osztja ketté a felszínt, ez lett a dísze a tárgynak. A kristályzárványokat nem esetlegesen előforduló felszíni mintának tekintem, hanem az anyag húsában rejtőző entitásoknak, amelyek faragás során revelációként kerülnek a felszínre, ott, ahol szükség van rájuk. Hol szakadjon meg a kőtükörön körbefutó vésett vonal? A legszebb helyet, a repedéshez képest legszebb arányban álló helyet kerestem a tükör felszínén. Nem találtam mást, csak azt, ahol a kristályzárvány ült. Hol legyen beültetve a „Köldökös kő” kis kődobozkája a nagy, homogén sziklafelületbe? A legszebb arányú hely éppen egy fehér kristálycsomó alatt találtatott. Ezek a pontok jelentőséggel bírnak. Ezért véstem be pontosan ott a kő köldökét, ezért szakítottam meg pontosan ott a vonalat. Jelentőségük abban áll, hogy vannak, hogy ott vannak, és ezért máshol nem lehetnek. Azért vannak, mert megjelöltem őket, és azért vannak ott, ahol vannak, mert az volt a kő kérése. Most már bizonyos ideig, amíg a kő meg nem romlik, ott lesznek. Együtt mozognak a Földdel. Egy szobron megjelöltem egy pontot. Egyfelől megszűnt kő jellege, mert jeles helyé vált, matematikai tárggyá, szellemi testté, másfelől nagyon is felerősödött anyagi mivolta, mivel maga, a kő kívánta a kijelölést, ő mutatta meg a helyet, hol történjék a jelölés aktusa. A faragás, a csiszolás során a felszínre került szép kristályzárvány mellett, a legszebb helyen, a helyén.

Kettévágott utcakő. A belső, vágott felszínt megcsiszoltam, hogy a két fél utcakő két tükör legyen. Micsoda spirituális távolság az utcakő és az eget tükröző tükrök között! A kettévágás során megmutatta a kő a belsejét, és amikor tükörré csiszoltam, megmutatta a mélységét. A véletlen úgy hozta, hogy az utcakő kettévágásával a homogén bazaltkocka belsejében ezúttal is feltárult egy diónyi kristályzárvány. Véletlen? Ajándék?

A kiszáradt tölgyfát én vágtam ki az erdőn, és az 500 kg-os rönköt pusztá kézzel görgettem a művésztelepig. Ott íves pallókra vágtam, és ezekből csapokkal rögzítve állítottam össze közel két méter átmérőjű fatálatam. Ez esetben a munkafolyamat kezdetét az első erdei kirándulástól számítom, és ma is tart, ha ráheveredek a tálra, vagy ücsörgök a közepén. A néha komoly fizikai megpróbáltatást jelentő munka felemelő, akkor is, ha két kilométert kell térden csúszni a sáros erdei úton, ráhasalva a farönkre. Nem hívok traktort, hogy segítsen. Elrabolná a fával való testi kapcsolat szép lehetőségét. Az ilyen munkát művészi tevékenységnek, a mű részének tartom.

Asztal nyolc székkal. Egy tömbből faragott szobor. Mérete és formája megegyezik egy hosszú asztal méretével és formájával. Asztal alá tolt négy szék támlája sorakozik szép rendben az egyik oldalon, négy pedig vele szemben, a másik oldalon. A szobrot kőből kell megfaragnom. Ez a fajta spiritualitás nem tűr el más anyagot. Sem gipszet, sem műanyagot. A tárgy nem imitáció, hanem realitás. Tényleg megérkezhetnek a vendégek, és csalódnának, ha oly mértékben ironikus lennék, hogy valótlan anyagot használok. A tárgy mindazonáltal közönséges értelemben használhatatlan. Mivel egy tömbből készül, a székeket nem lehet az asztal alól kihúzni, és nem lehet rájuk leülni. Mégis teljesen valóságos mindegyik szék, hiszen a tömb belsejében, a téglatest alakú tömör anyagban az összes székláb és ülőke létezik a maga teljességében, még hozzá kemény kőből elkészítve. Ezt senki sem vitathatja, igaz, senki nem is látja.

A transzcendens szobrászatra való törekvést veszélyesnek tartom, rossz ízűnek, és mindenképpen kerülendőnek. Ha szobraimban megjelenik valamiféle transzcendencia, azt nem én akartam, azért nem vállalom a felelősséget. Azt az anyag akarta, és a vonal akarta. A kő nem szokott beszélni, az ember az, aki beszél. Ha mégis beszél a kő, az nem természetes. Márpedig tapasztalatom szerint a kő képes szabályszerű kommunikációra. Azt a fajta szemléletet elutasítom, amely anyaghibának tekintene egy szép repedést, vagy egy kristályzárványt. Ezeket jelként értelmezem, amelyek az anyag kívánságát mondják el. Az anyag jelei nem véletlenül jelennek meg, hanem akkor, és ott, ahol szükség van rájuk. Szobraimon ők jelölték ki a fontos helyeket, a jeles helyeket, és a legjobb arányokat.

Beszél a vonal is, és az utóbbi évek során nagy gyakorlatra tettem szert abban, hogy megértsem, merre akar kanyarodni, hol akar megszakadni. Nem szándékozom új jelet létrehozni, van már éppen elég jel a világon. Nem akarok jelentést rendelni a vonalhoz. Ha mégis jelszerűvé vált a vonal, az az ő baja.

Transzcendens maga a jelenség, hogy létezik anyag. Hogy léteznek bizonyos anyagok, és ezeknek bizonyos darabjai, amelyek fontossá tudnak válni az egyén számára. Közeledésemre felfedték egyéni jellegüket, sőt személyi jellegüket; miért is ne mondjam ki: személyiségüket. Lábon száradt tölgyfa az erdőn, bazaltorgona a kőbányában, csak az a darab, csak az az egy, valami miatt nem érdekes a többi, felszedett utcakő... Szoborrá akarnak válni. A misztikának, és különösen az ezoterikának minden fajtáját elutasítom. Kevéske érzékenység, tisztelet az anyag iránt. Ez bőségesen elegendő magyarázat arra a fajta szobrászatra, amely nem keresi a transzcendenciát, mégis magától közel kerül hozzá.

István Bencsik

Some important thoughts I have articulated during my work

I have respected the stone since my early childhood. I could give up sculpturing if it was just an idea or it would be the result of thinking about form, structure, mass, space. But I can't give up sculpturing because of the stone. I can talk to it. I have to make a sculpture because of my relationship with it and it also gives advice during forming a sculpture. The idea and form of the sculpture were self-born during the work. Almost unconsciously. I used that word: stone, but I could have used it instead: material. Everything that exists is material. Everything is gaseous, liquid, and solid substances. Wherever it came from, whatever its prehistory was: material. I can communicate with all of them. I speak their language. However, I have found that one speaks this way and the other speaks that way. The stone never spoke to me ironically, did not chatter, did not joke. Stone is serious material. I took a few logs, sometimes a piece of iron seriously so I changed words with them.

I have the surface layer of the stone etched with acid until the wax-protected pattern appeared at a sufficient depth. Its surface has become similar to that of a damaged limestone rock that has been etched by rainwater for a long time. Not only should the surface be like the rock, but also the spirituality. I intend to move in this direction with reduced, very simple, symbolic sculptures and stone objects. I don't want anyone to identify my work as a product of the late nineties or that it was carved in Hungary, or that it is my work. I don't want to tie them to age, an idea, or a group. I am aware that it is impossible to stay intact, but I pay a great deal of attention to getting rid of precedents, contemporary precedents as well, and my only research base should be the stone and work. My person is not important either. I want to consider my finished sculptures as creations independent of me.

I apply the professional stonemasonry technique, but I don't feel it like an essential part of my job. I'm aware of not letting mechanics dominate my approach. I'm not attracted to the technique, and I don't intend to compete with it. I have to carve sculptures on a human scale. Previously, I experimented with a number of rarely used technical solutions (limestone and marble acid etching, various forging techniques, the heated colouring of polished iron surfaces, stone mosaics...), I used new materials

or unusual combinations of materials (shale, shale-mosaic, and wood, stone and wood, iron and stone...), never with the intention of innovation, but always in keeping with the wishes of the material. By now, the craze for research in various technologies has waned. I'm looking for easier ways. Technology should play a lesser role.

Stone mirror. It's not a mirror just because the mirror is a symbol. Symbolism is not really important to me. It's a mirror because it is a mirror and that's all. The reasoning is not the task of the subject and I'm not motivated either to do so. If a self-motivated line became a mark, so what, it became a mark. I don't have to find a meaning for it. Why did the line have to break in a certain place? Is it because there is a door in the woman's womb that serves to walk in and out? Or is it because a hole has to be dug in the surface of the earth to get to the grave? I don't think so. Would a black stone mirror scattered with pea-sized white dots be a picture of the starry sky? I do not think so. It makes more sense than that. It's not just a picture, it's a reality, the stone itself. And the line breaks because it has to break. It's about bigger happenings here than going down to the level of symbols. It doesn't play any role, and it doesn't have to portray anything. Only stone, and line.

My statue is antihuman. I was angry with a little kid who climbed on it. A pebble is enough that gets stuck in the sole of the shoe to scratch the mirror. Or is it forgivable for someone for scratching the clouds? The condensation strip will dissipate but the scratch will remain on the stone mirror forever. Only a responsible man can take a look at the statue.

Something about the comparability of the statue and the sky. Two separate objects. They are by no means equal. The sky is visible in the mirror, but the mirror cannot be seen in the sky. The nature of the work was different, and also the rank of the creators was different in the two cases. But it is definitely a result that there is someone who dares to match the two objects.

You can see deeper into the material in the mirror. You can see further down at the level of illusion. In the stone chest, in the stone drawer, in the stoneware, you can actually see inside the stone. To live indoors, inside the stone... My colleagues and I founded an association to buy and turn a part of a village built on a rocky mountain into an artist's colony, where 100-150 years ago, poor people carved their homes into volcanic tuff. An entire street lived in the rock. Now the sculptor is trying to live in the stone, at least part of the year, to live in deep contact with the material.

The mirror must also be made of stone. Not as a late interpretation of the death-inducing obsidian mirrors of the Aztecs, but as simple, gentle objects that place man inside the material. The sarcophagus does not digest the dead either but takes a man into the stone so that he can see it from within. With such an approach, it is not possible to work with first-class cut granite purchased at a quarry. I would have very

little to do with it. Too many hands touched its flesh. I get better results if I visit the basalt mine myself and choose the basalt organ. I'd rather take the risk of a crack in it, but the encounter and the act remain completely personal. There is also a crack in a bowl-shaped stone mirror, but thank God for that crack. It splits the surface in exactly the right place, in good proportions, this has become the ornament of the object. I consider crystal inclusions not as a random surface pattern, but as entities hiding in the flesh of the material that comes to the surface as a revelation during carving, where need to be. Where should the engraved line around the stone mirror break? I was looking for the most beautiful place, the place with the most beautiful ratio to the crack on the surface of the mirror. I found no other place than the place where the crystal inclusion sat. Where should the small stone box of "Navel Stone" be planted in the large, homogeneous rock surface? I found the place with the most beautiful proportions right under a bunch of white crystals. These points are significant. That's why I engraved the navel of the stone right there, that's why I broke the line right there. Their significance lies in the fact that they exist, that they are there, and therefore they cannot be anywhere else. They are there because I have marked them, and they are where they are because that was the request of the stone. Now, for some time, until the stone deteriorates, they will be there. They move with the Earth. I marked a point on a statue. On the one hand, the character of the stone ceased to exist, because it became a prominent place, a mathematical object, a spiritual body, and on the other hand, its material nature greatly strengthened, as the stone itself wished to be designated, it showed the place where the act of marking should take place. During the carving and grinding, besides the beautiful crystal inclusions that came to the surface, it is in the most beautiful place, in its right place.

Cobblestone cut in two. I polished the inner, cut surface to make the two half-cobblestones two mirrors. What a spiritual distance between the cobblestones and the mirrors reflecting the sky! During the cut, the stone showed its inside, and when I polished it into a mirror, it showed its depth. Coincidence has brought a walnut crystal inclusion again this time inside, cutting the cobblestone in half inside the homogeneous basalt cube. Random? Gift?

I cut down the dried oak tree in the forest and rolled the 500kg log to the artists' colony with bare hands. There I cut it into curved planks and assembled a wooden bowl with pins nearly two meters in diameter. In this case, I expect the start of the work process from the first trip to the forest, and it still lasts today if I lie on the bowl or sit in the middle. The work, which is sometimes a serious physical ordeal, is uplifting, even if you have to slide two kilometres on your knees on a muddy forest road, lying prone on a log. I'm not calling a tractor to help. It would rob you of the beautiful

possibility of a physical connection with the tree. I consider such work to be an artistic activity, part of the work.

Table with eight chairs. It's a sculpture made of a stone array. Its size and shape are the same as the size and shape of a long table. The backs of the four chairs pushed under the table line up neatly on one side and four opposite it on the other. The statue should be carved out of stone. This kind of spirituality does not tolerate other material. Neither plaster nor plastic. The object is not an imitation but a reality. Guests can really arrive and they would be disappointed if I were so ironic to use false material. The object is, however, unusable in the ordinary sense. As it is made of one stone array, the chairs cannot be pulled out from under the table, and no one can sit on them. Yet, all the chairs are completely real, as inside the block, in the rectangular solid material, all the chair legs and seats exist in their entirety, made of hard stone. No one can dispute that, though no one even sees it.

I think the pursuit of transcendent sculpture is dangerous, bad-tasting, and definitely to be avoided. If there is any transcendence in my sculptures, I did not want to do it and I do not take responsibility for it. The material wanted it, and the line wanted it. The stone is not used to speak; the man is the one who speaks. If the stone does speak, it is not natural. However, in my experience, the stone is capable of regular communication. I reject the kind of approach that would consider a beautiful crack or a crystal inclusion to be a material defect. I interpret these as signs that tell the desire of the matter. Signs of matter do not appear by chance, but when and where they are needed. On my statues, they marked the prominent places, the marked places, and the best proportions.

The line also speaks, and I've gained a lot of practice in recent years in understanding where it wants to turn, where it wants to break. I don't intend to create a new mark, there are just enough marks in the world already. I don't want to assign a meaning to the line. If the line did become symbolic, though, it is the problem of its own.

Transcendent is itself the phenomenon that matter exists. That there are certain materials, and certain pieces of them, that can become important to the individual. In my approach, they revealed their individual character and even their personal character; why should I not say: their personality. Dried out oak in the forest, basalt organ in the quarry, just that piece, just that one, and for some reason, the other, picked up cobblestones are not interesting... They want to become a statue. I reject all kinds of mysticism and esotericism in particular. A pinch sensitivity and respect for the material. This is ample explanation for the kind of sculpture that does not seek transcendence, yet comes close to it.

Tóth Eszter

Egy életmű rétegei.

Bencsik István (1931–2016)

munkásságának kutatása

A 2019 és 2020 között megvalósult *Bencsik István (1931–2016) életmű-kutatás* célja a közelmúltban elhunyt, a XX. század második felének, az új évezred első másfél évtizedének magyar szobrászatát meghatározó jelentőségű művekkel gazdagító szobrászművész életművének feldolgozása, forráshelyek felkutatása, archiválása, az eredmények dokumentálása volt.

A kutatás gerincét képezte Bencsik István hagyatékának vizsgálata és rendszerezése, a még nem publikált, nem ismert, nem nyilvános műtárgyak dokumentálása, a műtárgy-, kiállítás- és sajtódokumentáció, valamint a művész munkásságához kapcsolódó dokumentáció egybegyűjtése, különböző szempontú kategorizálása, amely elővezeti az értelmezés kritériumait.

Felmértük a köztéri, a közgyűjteményekben és a magántulajdonban található műtárgyakat. Rendszerezésre került a Bencsik István személyéhez köthető fotódokumentáció, amelyet tanítványaitól és ismerőseitől szereztünk be. Megtörtént a videóanyagok, diaképek, műtárgyfotók, a kiállításokhoz kapcsolódó dokumentáció és sajtóanyagok elsődleges felmérése, begyűjtése. A Magyar Nemzeti Galéria Adattárában rögzítettük a Képzőművészeti Lektorátus köztéri művekhez, a csoportos kiállításokhoz, valamint csoportos pályázatokhoz kapcsolódó dokumentációját.

A kutatócsoport munkáját segítő digitális adattárban 133 kronologizált, tematikus mappa 6000 dokumentuma teszi elérhetővé Bencsik István művészetét bemutató archívumot. A pécsváradi hagyaték 73 mappájában 104 almappa került csoportosításra.

Az életmű-kutatás lényeges eleme és célja egy folyamatosan bővülő online képzőművészeti adattár, strukturált digitális archívum létrehozása, melynek segítségével az életmű nyilvánosan is elérhetővé, kutathatóvá válik. A kutatói felület a hagyományos, biografikus feldolgozáson túl mutatja be az életművet, kitérve a művészi kapcsolatok megjelenítésére, a köztéri és az életművet meghatározó művek térképen való bemutatására, diagramok szemléltetésére, művésztelepek kapcsolatainak ábrázolására, összefüggések prezentálására.

Az életmű-kutatás anyagából kiállítást mutattunk be 2020 novemberében a Magyar Képzőművészeti Egyetem Parthenón-fríz Teremben. A tárlat betekintést nyújtott a digitalizált anyagokba, valamint felvillantott Bencsik István munkásságának részleteiből ez idáig ismeretlen modelleket, szobor-és emlékműterveket, rajzokat, festményeket egyaránt, melyek az életmű teljesebb megismeréséhez járulnak hozzá. További terveink között szerepel egy reprezentatív pécsi tárlat, mely második állomásként, pólusként azért hangsúlyos, mert a művész Pécssett talált otthonra, a város kulturális életében, valamint a PTE Művészeti Kar iskola-teremtő periódusaiban (Mesteriskola, DLA-képzés) kiemelt szerepet töltött be. Bencsik István halála után hagyatékából meghatározó művek kerültek a JPM Modern Magyar Képtár gyűjteményébe.

A kutatás a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának (Művészettörténet Tanszék) szervezésében, a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete támogatásával jött létre. Szakmai vezetője Készman József művészettörténész volt, a kutatást és az archiválást Tóth Eszter művészettörténész végezte. Köszönettel tartozunk Bencsik István örököseinek és tanítványainak a kutatásban való közreműködésért.

Az adattár fő egységei

Műtárgydokumentáció

(Műtárgyfotók, hagyatékban fellelhető fotók és kutatói fotók használatával)

- Köztéri művek
- (Magyar Nemzeti Galéria Adattárának dokumentációja)
- Közgyűjteményekben található művek
- Magántulajdonban található művek
- Belső építészeti munkák
- Modellek
- Öntvények
- Festmények
- Grafikák, rajzok
- Szobortervek
- Vázlatok

Fotó-és videódokumentáció

- Portrék
- Munka közben
- Életképek
- Események
- Videók

Kiállítások dokumentációja

- Fotódokumentáció
- Lektorátusi anyagok
- Műcsarnok dokumentációs és sajtóanyaga

Hagyatéki írott dokumentáció

- Bencsik István írásai
Visszaemlékezések
Vázlatok
Művészeti hitvallás
- Levelezések
- Pécsi művészeti, kulturális élethez kapcsolódó dokumentáció
(Pécsi Művészeti Szabadiskola, Kulturális Bizottsági ülések,
Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósági ülések)

- Pécsi Önkormányzat
- Pécsváradi Önkormányzat
- PTE Művészeti Karhoz kapcsolódó dokumentáció
Oktatói tevékenység, Mesteriskola, DLA-képzés
- Kinevezések, kitüntetések
- Köztéri művekhez tartozó pályázatok
- Egyéni- és csoportos kiállításokhoz tartozó pályázatok
- Belsőépítészeti elemek megrendelése
- Erzsébet téri Nemzeti Színház
- Idegen nyelvű dokumentumok

Szimpozionok

- Böszörményi István képgyűjteménye
- Dr. Varga Gyula diagyűjteménye
- Villányi Kőszobrászai Szimpozion dokumentációja
- Nagyatádi Faszobrászati Szimpozion dokumentációja

Sajtódokumentáció

- Műcsarnok Könyvtárban található sajtódokumentáció az 1960-s évektől
- Bencsik István által gyűjtött sajtódokumentáció
- Általános sajtódokumentáció

A Munkám során megfogalmazott néhány fontos gondolatom című szöveg Bencsiknek egy, az életmű-kutatás során előkerült, kiadatlan írása.

(Bencsik István pécsváradi hagyatéka, évszám nélkül.)

Eszter Tóth

Research on the oeuvre of István Bencsik

The aim of *the oeuvre research of István Bencsik (1931–2016)*, which took place between 2019 and 2020, was to process the oeuvre of the recently deceased sculptor, who enriched the Hungarian sculpture of the second half of the twentieth century and the first decade and a half of the new millennium, as well as locating, archiving, and documenting the results.

The backbone of the research was the examination and systematization of István Bencsik's legacy, the documentation of unpublished, unknown, non-public works of art, the collection of documentation of works of art, exhibitions and the press, as well as the documentation related to the artist's work which sets out the criteria for interpretation.

We surveyed artefacts in the public, public collections, and private property. The photo documentation related to the person of István Bencsik, which we obtained from his students and acquaintances was systematized. The primary survey and collection of video materials, slides, photographs of works of art, documentation related to the exhibitions and press materials were carried out. In the Data Repository of the Hungarian National Gallery, we recorded the documentation of the Lectorate of Fine Arts related to public works, group exhibitions and group tenders.

In the digital repository supporting the work of the research group, 6,000 documents from 133 chronologically thematic folders make available the archive presenting the art of István Bencsik. 104 subfolders were grouped in 73 folders of the legacy of Pécsvárad.

An essential element and goal of the oeuvre research is the creation of an ever-expanding online art database, a structured digital archive, with the help of which the oeuvre will also be publicly available and researchable. In addition to the traditional biographical processing, the research interface presents the oeuvre, including the display of artistic connections, the presentation of works defining the public works and the oeuvre on a map, the illustration of diagrams, the representation of the relations between artists' colonies and the presentation of connections.

An exhibition of the oeuvre research material was presented in November 2020 at the Hungarian University of Fine Arts - Parthenon-Friesian Hall. The exhibition

provided an insight into the digitized materials and the details of István Bencsik's work that flashes hitherto unknown models, sculpture and memorial designs, drawings and paintings, which contribute to a more complete knowledge of the oeuvre. Our other plans include a representative exhibition in Pécs, which is emphasized as a second station and pole because the artist found a home in Pécs, in the cultural life of the city, and at the Faculty of Arts of the University of Pécs, and played a key role in the school-building periods of the Faculty of Arts of the University of Pécs (Master's School, DLA). After the death of István Bencsik, defining works from his legacy were added to the collection of the JPM Modern Hungarian Gallery. The research was organized by the Faculty of Arts of the University of Pécs with the support of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. Its professional leader was art historian József Készman, the research and archiving was done by art historian Eszter Tóth. We are grateful to István Bencsik's heirs and disciples for their participation in the research.

„A tágasság iskolája” Konferencia és szakmai hét Bencsik István emlékére

Konferencia és kerekasztal-beszélgetés

2017. december 11.

Janus Egyetemi Színház, Pécs, Zsolnay-negyed, E74-es épület

A konferencia programja:

- 10:00** Filmvetítés: **BENCSIK István – JOVÁNOVICS György: *Párhuzamos beszélgetés a szobrászatról, 2001***
Performansz: **JOVÁNOVICS György – KESERÜ Katalin: „egy tüdőbajos szobrász sokkal olcsóbb és ugyanazt tudja”**
- 11:30** **TÁTRAI Lilla: *Tudományos modellekből valódi műalkotások***
- 12:15** **KÉSZMAN József: *Részben egész. A torzó mint közteshelyzet Bencsik István szobrászatában***
- 14:00** **KERTÉSZ László: *A modernista művészet autonómia felfogásának találkozása a közbeszéd reprezentációs terével: Bencsik István plasztikái a különféle korok közterein***
- 14:45** **BÁN Ferenc: *Befelé irányuló gondolati és érzelmi töredékek***
- 15:10** **KUTI László: *Bencsikről, közelről***
- 15:30** **Beszélgetés KESERÜ Ilonával**
- 16:00** **Kávészünet**
- 17:00** **Kerekasztal-beszélgetés, résztvevők: ILLA Gyula, KIRCSI László, VIDOVSZKY László, UHERKOVICH Ágnes, moderátor: TOMPA János Csaba szobrászművész**

Résztvevők:

BÁN Ferenc, DLA építész
JOVÁNOVICS György szobrászművész, MKE professor emeritus
KERTÉSZ László kurátor, művészettörténész
Ilona KESERÜ Ilona festő, PTE MK professor emerita
KESERÜ Katalin művészettörténész, ELTE professor emeritus
KÉSZMAN József kurátor, művészettörténész
KUTI László szobrászművész, PMGSZ tagozatvezető
TÁTRAI Lilla művészettörténész
ILLA Gyula kőszobrász
Kircsi LÁSZLÓ oboaművész, PTE ny. egyetemi docens
VIDOVSZKY László zeneszerző, PTE MK professor emeritus
UHERKOVICH Ágnes ny. belsőépítész, építész
TOMPA János Csaba szobrászművész

Szakmai hét

2017. december 12–15.

PTE MK KMI Szobrászat Tanszék

Meghívott oktatók:

OROSZ Klára DLA *szobrászművész, egyetemi adjunktus SZTE JGYPT RMT*

HEGYI Csaba DLA *festőművész, egyetemi docens PTE MK KMI FT*

TOMPA János Csaba *szobrászművész*

HORVÁTH Ottó *szobrászművész*

BOROS Miklós János DLA, *szobrász, egyetemi adjunktus DE MK ÉT*

Bán Ferenc

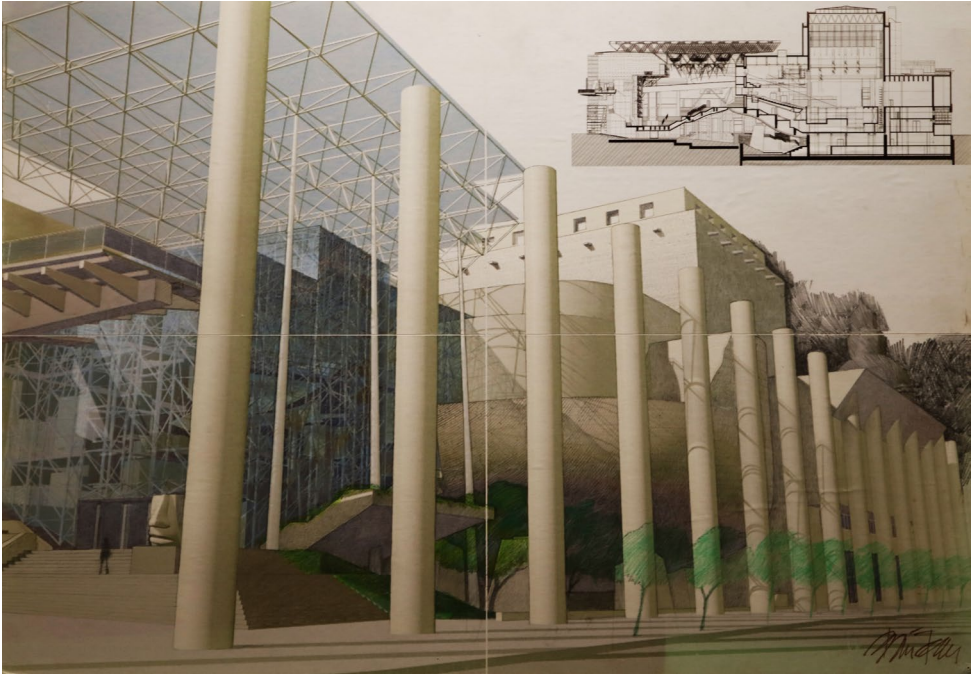
Köszöntő

Mélyen tisztelt jelenlévők! A megszólítást kérem, ne vegyék üres udvariassági frázisformának, mert akik szervező, közreműködő vagy érdeklődőként életben tartják Bencsik István jelenlétét, minden tiszteletet megérdemelnek. Önigazolásként hadd idézzek Kosztolányi Dezső *Halottak* című verséből:

*Volt emberek,
Ha nincsenek is, vannak még. Csodák.
Nem téve semmit, nem akarva semmit,
Hatnak tovább.*

Maradandó lelkiismeret furdalásom van, hogy sem a temetésén, sem a mostani konferencián személyesen nem tudtam, nem tudok részt venni. Az okát nem részletezem. Nyomasztóan megtisztelő előadásra szóló felkérésük, mert a szobrászatról, mint művészeti tevékenységről az átlagembernél kicsit szélesebb körű ismeretekkel rendelkezem ugyan, de Önökhöz képest mégiscsak laikus vagyok. Nyomasztó, egyben tévedéseimtől mentesítő körülmény.

Bencsik Istvánt, Pistát személyesen húszegynéhány éve ismerem, munkáit jóval régebbtől, a hetvenes évek legelejétől a villányi Szoborparkból, amelyek után már tudatosan kerestem további dolgait, arra nem is gondolva, hogy egyszer még együtt gondolkodunk, dolgozunk. Az egész a Nemzeti Színház 1996-ban kiírt tervpályázat nemzetközi zsűrijének majdnem egyhangú döntésével indult. Az első díj azonnali tervezési megbízással járt, lélegzetvételnyi időt sem hagyva a rákészülésre, a munka megszervezésére. A korábbi, 1989-es pályázat második díja után csak tisztos helytállásban reménykedtem, az első díj váratlanul ért (1. kép).



1. Budapest, Nemzeti Színház számítógépes látványterve

Mindezt nem önfényezésből, csupán a kapkodó munka érzékeltetése miatt említem. Megbízásunk az építészeti és az építési tevékenységgel kapcsolatos szakági tervezési munkákra szólt. Nemzeti Színházat képzőművészek közreműködése nélkül, első sorban szobrászok nélkül elképzelni képtelenség. De a szobor nem dekoráció, nem díszítő, hanem térképző elem. Épített tér és szobor viszonya meghatározó kölcsönhatás. Az elmaradt szobor ürességet, térbeli egyensúlyzavart okoz.

Megleően könnyen elfogadták érvelésemet, de a rövid tervezési határidő miatt szoborpályázatra nem volt mód. Lehetőséget kaptam szobrászok kiválasztására. Bencsik Istvánra és Kő Pálra gondoltam. A megbízók Melocco Miklóssal egészítették ki a felkérendők sorát.

Bencsik István és Kő Pál azonnal eljöttek hozzám, Melocco Miklóssal később beszéltem, vele nem alakult ki szoros kapcsolatom, Pistával és Lujossal annál inkább mély, pálinkás-boros barátság. Először élhettem át, hogy eltérő szakmát művelők érzelmei, gondolatai mennyire egy húron tudnak pendülni.

Mindkét szobrász munkásságát nagyra tartom, de most Bencsik Pistáról van szó.

Az *MMA Névjegy* című, az akadémia tagjait bemutató kiadványában látott, alumínium dróttal körbetekert, fakockákból készült arcrészletbe beleszerettem. Elképzeltem,



2. Nyírbátor, kulturális központ

hogyan nézhetett ki még ép állapotában a szétesés elleni kengyelezés nélkül, és milyen jó, hogy torzová vált és meg kellett erősíteni. A szükség gondolati, formai többletértéket teremthet.

A közösség felvonul(tat)ását szolgáló lépcsőrendszernek a külső térben lévő részére, fogadó elemként ezt a szobrot szerettem volna 84 cm magasság helyett négy-ötszörös nagyításban kőből, betonból, fából – mindegy csak ott legyen. Elsőre Pistának is mindegy volt, csak legyen. A látványterv sematikus ábrázolásmódban még az első elképzelést mutatja. Nekem elég volt beleegyezése, hogy új szobor helyett a már meglévőt nagyítja fel. A belső lépcsőrendszerbe majd újat ültet.

Közben hadd mutassam be az épülő színházról készült légi felvételt, ami igazolja, hogy elképzelésünk nem volt hiú ábránd, reális valóságnak indult. A vége mégis csalódás lett. Röviden túljutottam rajta, Pista nem. Sokáig nem tudta feldolgozni. De még a lelkesedés időszakában sikerült rábeszélnem, hogy ne kőben, pláne ne betonban gondolkodjon, hanem nagyméretű akáchasábokban és ólomcsőben. A fát valamilyen szintelen impregnáló szerrel védve, hagyva hogy idővel beszürküljön, mint a szőlőkarók, vagy régi deszkapalánkok. Az ólomcső használhatóságában mérgező hatása miatt már nem voltam biztos. A végkifejlet ismert, leállították az építkezést, a beépített szerkezetek egy részét betemették, elbontották, átalakították.

Számomra újabb lehetőség adódott. Nyírbátor kulturális központ építésére pályázott, azonnal tervre volt szükségük.



3. Nyírbátor, kulturális központ

Most kérném kivetíteni az épületről fölülről készült fotót (2. kép), majd kis idő múlva a szemből készült képet (3. kép). Ezeken a fotókon jól látszik a Nemzeti Színházhoz hasonló külső lépcső, amely az üvegfalon belül is folytatódik.

Bencsik István szobrai itt is ugyanolyan hangsúlyt, jelentőséget kaptak volna, mint a színháznál, azzal a különbséggel, hogy Nyírbátor nem Budapest. Pista örült a lehetőségnek, de a lelkesedése nem volt a régi. És igaza lett. Költségcsökkentés címén szobraiból megint nem lett semmi, hiába gondolkodtunk kisebb méretekben.

Emberi méltóságát, nagyvonalúságát bizonyítja, hogy az általam is okozott csalódások ellenére baráti viszonyunk semmit sem változott. Később mindketten súlyos betegséggel kerültünk kórházba. MMA rendezvényekre, közgyűlésekre egyre ritkábban jártunk. Telefonon tartottuk a kapcsolatot. Volt, hogy rám telefonált, megyek-e Pestre, ha igen, megpróbál Ő is, ha nem, akkor Ő sem. Egy idő után éreztem valami baj van vele. Mástól tudtam meg valódi problémáit, Ő nem panaszkodott. Azt hiszem nagyon magányos volt. Kevés ember után érzek magamban akkora űrt, mint utána.

Ferenc Bán

Dear Deeply Honored Attendees

Please do not take this address as an empty form of courtesy, because those who keep the presence of István Bencsik alive as an organizer, contributor or interested person deserve all the respect. As a self-justification, let me quote from Dezső Kosztolányi's poem 'The Dead':

Deceased men.

Though they are not here, they are still alive. Miracles.

Not doing anything, not wanting anything

Their effect lasts longer.

I have lasting remorse that I could not personally attend or be able to attend either his funeral or the current conference. I will not explain the reason. Your request to perform is depressingly honorable because I have a slightly broader knowledge of sculpture as an artistic activity than the average person, but to be honest I am a layman compared to you. This is a depressing but at the same time exculpatory circumstance that relieves me of my mistakes.

I have personally known István Bencsik, Pista, for twenty-a few years, but I have known his work in the Villány Sculpture Park much earlier from the very beginning of the seventies, after which I was looking for his works deliberately, not even thinking that once we would think and work together. It all started with an almost unanimous decision of the international jury of the design competition announced in 1996 by the National Theater. The first award involved an immediate planning assignment, leaving no even a breathing-time to prepare for the work. After the second award in the previous competition in 1986, I was only hoping for a decent withstanding, the first award came unexpectedly (picture 1). All this was not out of self-polishing I mention all this not out of self-polish just to illustrate the hurried work. Our assignment was for professional design work related to architecture and construction. It is impossible to imagine a National Theater without the participation of artists, primarily sculptors. But the sculpture is not a decoration, it is not a decorative element but a spatial element. The relationship between built space and sculpture is a defining interaction. The missing sculpture causes emptiness and spatial imbalance.

My argument was accepted surprisingly easily, but due to the short design deadline, there was no way to submit a sculpture competition. I was given the opportunity to select sculptors. I thought of István Bencsik, Pál Kő. The principals added Miklós Melocco to the list of candidates.

István Bencsik and Pál Kő visited me immediately, I talked to Miklós Melocco later but I didn't have a close relationship with him, all the more so a deep, brandy-wine friendship with Pista and Lajos. For the first time, I could experience how well the emotions and thoughts of people with different professions can go hand in hand.

I appreciate the work of both men, but now it's about Bencsik Pista.

I fell in love with the portrait fragment titled Card made of wooden cubes wrapped in aluminum wire which can be seen in the publication of MMA about the members of the academy. I imagined what it might have looked like in its intact state without stirrups against disintegration, and how good that had become a torso and had to be strengthened. What mental and formally added value the need can create.

I wanted this statue as a receiving element for the outdoor part of the staircase for the community. Instead of a height of 84 cm but in four to five times magnification, it can be made of stone, concrete, wood, or whatever, but the point was it should be there. At first, Pista didn't care, and he also wanted the statue to be there.

At first, it didn't matter to Pista either. He also wanted the statue to be there. The visual design shows the first idea in a schematic representation. It was enough for me that he agreed to enlarge the existing statue instead of making a new one. Later he will plant a new one in the internal staircase system.

In the meantime, let me present an aerial view of the theater being built, which proves that our idea was not a vain dream, it started as a realistic reality. The end, however, was a disappointment. I got over it quickly, Pista didn't. He couldn't have been able to process it for a long time. But even during the period of enthusiasm, I managed to persuade him not to think in stone, especially in concrete, but in large acacia bars and lead pipes. Protecting the wood with some colorless impregnating agent, allowing it to turn gray over time like grape stalks, or old planks. I was not sure of lead tube usability because of the toxic effect. The end result is known. Stopped construction, some of the built-in structures were buried, demolished and remodeled.

Another opportunity came for me. Nyírbátor applied for the construction of a cultural center and they immediately needed a plan.

Now, please project a photo of the building from above (picture 2) and after a while a picture of the front (picture 3). These photos clearly show an external staircase similar to the National Theater's staircase which continues inside the glass wall.

The sculptures of István Bencsik would have received the same emphasis and significance as at the theater, with the difference that Nyírbátor is not Budapest. Pista was happy with the opportunity but his enthusiasm was not as it was before. And he was right. His sculptures have become nothing again in terms of cost reduction, in vain we designed smaller sizes.

His human dignity and generosity are proved by the fact that despite the disappointments caused also by me, our friendship has not changed. We were hospitalized with the same serious illness at the same time. We attended MMA events and general meetings less and less often. We kept in touch by phone. There were times when he called me, whether I was going to Pest, if so, He would try to come with me, if not, then He didn't want to go too. After a while, I felt something was wrong with him. I learned his real problems from someone else, He did not complain. I think he was very lonely. Only a few people left such a big emptiness I felt in my soul than He did. I miss Him so much.

Jovánovics György

„egy tudóbajos szobrász sokkal olcsóbb és ugyanazt tudja”

A performansz időben egybeesik a *Párhuzamos beszélgetés a szobrászatról* című film idejével.

Egyik is másik is 75 perc, de a kettő együtt is ugyanennyi.

Az élő szereplők és a tárgyak sérülékeny valóságussággal ülnek és állják körül az egyik szereplő fájó hiányát. A tárgyak részben azonosak, részben csak hasonlítanak a 16 évvel korábbi jelenet tárgyaira. Miként az élő szereplők is részben azonosak, ám részben csak hasonlítanak múltbéli önmagukra.

A tárgyak és személyek a film kétdimenziós absztrakt síkja előtt igyekeznek az ott ellapított tér eredeti háromdimenziós valóságát itt, a vászon és a nézők között, legalábbis főbb topográfiai vonásaiban helyreállítani, eleven légtérre formálni. A néző-hallgató szabadon dönthet, hogy melyik térből vegye a hangokat.

Indokoltnak tűnő próbálkozás, tekintettel arra, hogy az ugyan végtelenen precíz és így maradandó értékű dokumentáció a film kényszerűen kétdimenziós világában egy a szobrászatról, a három dimenzió művészetéről szóló, szobrászok által folytatott diskurzust rögzít. Elképzelhető, hogy az eredeti beszédhelyzet valós téri paramétereinek akár csak vázlatos jelölése, megidézése gazdagíthatja a verbális tartalmakat, megkönnyítheti befogadásukat.

Az emberi beszéd a kétdimenziós film-világban hangzik el, a háromdimenziós rekonstrukciós világ hangtalan, a két szereplő két pantomim figura. Erőfeszítésük a térbeli lét élményének adózik.

A performansz a következő helyen elérhető:

www.youtube.be/MQQe7WJwO2M

György Jovánovics

“A pulmonic sculptor is much cheaper and knows the same thing”

The performance coincides with the time of the film *Parallel Conversation on Sculpture*.

Each lasts 75 minutes, but the two together take the same amount of time.

The live characters and the objects are sitting and standing around the painful lack of one of the characters with vulnerable reality. The subjects are just partly identical, and partly similar to the objects in the scene from 16 years ago. Like live actors are partly identical but only partly similar to themselves in the past.

Objects and persons in front of the two-dimensional abstract plane of the film, try to restore the original three-dimensional reality of the space flattened there between the screen and the viewers, at least in its main topographic features shaping it into living air space.

An attempt that seems justified, having regard that the documentation, although extremely precise and thus of lasting value, captures a discourse of sculptors on sculpture, the art of the three dimensions in the compulsorily two-dimensional world of film. It is conceivable that even the sketchy notation and evocation of the real-space parameters of the original speech situation can enrich the verbal content and facilitate their reception. The human speech can be heard in the two-dimensional film, and the three-dimensional reconstruction is silent, the two characters are two pantomime figures. Their efforts pay tribute to the experience of spatial existence.

The performance is available at:

www.youtu.be/MQqE7WJwO2M

Kertész László

A modernista művészet autonómia felfogásának találkozása a közbeszéd reprezentációs terével:

Bencsik István plasztikai a különféle korok közterein¹

Bencsik István köztéri alkotásainak születéséről, sorsáról eddig a legtöbbet magának a művésznek az emlékezéseiből tudunk, ideje volt hát nekilátni a további források feldolgozásának. Első lépésként a volt Képző- és Iparművészeti Lektorátus köztéri adattárában² fennmaradt „ügydossziékat” dolgoztam fel. Előadásom e kutatás eredményeinek ismertetése.

„Rájöttem arra, hogy a művészet nem azonos a köztéri szobrásszal. Hogy nem lehet megrendelésre igazi szobrot készíteni. Kizárt dolog, hogy egy olyan szobrot, ami beletartozik a Nagy Művészetbe, tehát ami mindenféle értelemben maradandó műalkotásnak számít, az ember megrendelésre készíthessen. Természetesen találni a köztereken valódi szobrokat, de azok kivétel nélkül olyan munkák, amelyeket a művész elkészített, aztán valakik meglátták, megvették és kitétték őket.”³ Ez a néhány mondat a művész 1997-ben megjelent visszaemlékezéseiben szerepel. Sarkított vélemény, de egy biztos, a köztérrel kapcsolatos, az 1990-es évekre alaposan megváltozott diskurzusra semmilyen módon nem reflektál – hiszen ekkor már több évtizede egyaránt jelen van a public art és a részvételi művészet is, mind a köztérről szóló elméleti vitákban, mind a praxisban. Bencsik álláspontja csak árnyalatnyira különbözik a magyar szcéna egyidejű pozíciójától, és mindkettőre a történeti előzmények adnak magyarázatot. A diktatúra művészetpolitikája elsősorban a propagandaeszközt látta a képzőművészetben, és igyekezett számon

-
- 1 Előadásom a terjedelmi korlátok miatt nem foglalkozik Bencsik meg nem valósult köztéri munkáival, valamint a belsőépítészeti és alkalmazott művészet területén való működésével.
 - 2 2014 óta ezt a dokumentációt a „Képző- és Iparművészeti Lektorátus iratai” gyűjteményi egység részeként a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Adattára (a továbbiakban: SZM-MNG Adattár) őrzi.
 - 3 BENCSIK István, *Bencsik István*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 17.

kérni politikai-ideológiai állásfoglalásait, különösen a köztéri művészetben. A művészek természetes szabadságreakciója volt, hogy ezzel a diktátummal az autonóm művészet ideáját állították szembe. Mindezt tovább erősítette, hogy a rendszer sokáig a modernista tradíció minden formáját a tiltott gyümölcs kategóriájába sorolta. Ez volt az oka, hogy a rendszerváltozás után majd egy évtizednek kellett eltelnie, hogy megjelenhessen és elfogadtathassa magát a politizáló, illetve társadalomkritikus művészet.

A fenti Bencsik-idézetből könnyen arra következtethetnénk, hogy az életmű periferikus része a köztér, de mint látni fogjuk, ez nem így van – az oeuvre-t mind mennyiségében, mind jelentőségében meghatározza. Persze mindez definíció kérdése is: előadásomban, amint a kutatás során is, a köztér kiterjesztett fogalmát használom, amely a közösség által hozzáférhető térben – legyen az külső vagy belső – elhelyezett alkotást köztérinek tekint.

Bencsik István már az első retrospektív kiállításain is igyekszik az életmű ismert 1968-as fordulata előtt készített munkáit kizárni az oeuvre-ből, mint teljes és egyértelmű tévedést, amelyet edukációjának félrevívó iránymutatásaiból eredeztet. Mi azonban nem tekinthetünk el ezeknek a munkáknak az áttekintésétől sem, ha mind az életmű belső dinamikáját, mind a meghatározottságait meg akarjuk érteni.

Amikor Bencsik 1957-ben befejezte a főiskolát, a szobrászok megélhetését nagyrészt a köztéri megrendelések által, az ún. 2 ezrelékes munkák segítségével biztosították. Ezek az új beruházások költségvetésébe lettek kötelezően betervezve, a pénzügyi keretet a Képzőművészeti Alap kezelte. Voltak ugyan pályázati feladatok is, de a többségükről az Alapnál működő ún. munkaelosztó bizottság (MEB) döntött, jórészt szociális szempontok alapján. Ennek eredményeként a kezdő művészek is kaptak feladatot. A hatvanas évek elején egy átlagos köztéri munka szerzői díja 25 és 55 ezer forint közt mozgott, ezen belül a kész művet átvevő zsűri állapította meg a pontos összeget. Hogy ennek mértékét érzékeltessem: 1960-ban egy vezető értelmiségi átlagjövedelme, amely közvetlenül a pártfunkcionáriusok javadalmazása utáni szint volt, havi 1200 forintot tett ki, azaz a 25 ezer Ft is 21 havi, az 55 ezer pedig közel 4 éves vezető értelmiségi jövedelmet jelentett. 1964-ben a Képző- és Iparművészeti Lektorátus ezt a rendszert vette át az Alaptól, és működtette tovább, amíg a finanszírozás biztosítva volt.

Ha felütjük a magyar szobrászattal foglalkozó kézikönyveket és lexikonokat, Bencsik első köztéri szobraként többnyire egy budapesti alkotás szerepel, *Anyá gyermekével* címmel és 1960-as dátummal, méret, anyag és technika megjelölése nélkül. Hosszasan kutatva a szobor után, azt kell feltételeznem, hogy ez a mű valószínűleg nem létezett, sőt erre vonatkozó kezdeményezés és megbízás sem. Sehol semmilyen dokumentált nyomát nem találtam, a kor teljes mértékben központilag ellenőrzött köztéri művészetét ismerve így meglepetés lenne, ha a mű megvalósult volna. A valószínűleg hibás adat nem tudom, hogy mely forrásból gyűródött tovább, de sajnos a Bencsik István fia,

Bencsik András által írt kismonográfia⁴ köztéri jegyzékébe is beemelődött valamelyik kézikönyvből, így szinte autentikus adattá változva.

A szobor után kutatva került a kezembe Csillag István egy 1960-as cikke,⁵ amely némi magyarázatot ad az évszámra, illetve egy másik szobor történetére. Az írás két, a felállítás után rögtön eltávolított budapesti szobor sorsáról szólva említi Bencsik *Hintázó gyerekek* című alumínium pasztikáját, amelyet 1960-ban helyeztek el a Zsigmond téren, majd a patinázás után – ami, ha hiszünk a szerző leírásának, valamiért nagyon félresikerült (a szobor spenőzöld lett) – valakik eltávolították. Sajnos ennek a szobornak az ügydossziéja nem maradt fenn, de azt tudjuk, hogy a 1963-ban már Gyulán adták át a szobrot bronzírozás és patina nélkül (Várkert, Várfürdő utca, 170x180x160 cm).

A Bencsik András-féle kismonográfiában csak az 1963-as gyulai felállítás szerepel, illetve, az az adat, hogy maga a szobor már 1958-ban kész volt. Ez teljesen valószínűtlen, és mivel a szobrász több művénél is következetesen a megbízás, azaz a munkaelosztó bizottság általi kijelölésének az évszámát adta meg a szobor elkészülte idejének, okkal feltételezhetjük, hogy ez esetben is a megbízást kaphatta 1958-ban, vagyis ez az első kijelölése lehetett. Mindez azonban azt is jelenti, hogy 1956-os szerepvállalásaiért⁶ semmiféle retorzió nem érte, feltételezhetően Makrisz Agamemnon pártfogásának köszönhetően. Az 1956–57-ben képzőművészeti kormánybiztos Makrisznak, akit 1956-ban Bencsik védett meg a lincseléstől, 1957-től 1959-ig Bencsik az asszisztense. Makriszról Bencsik maga mondja a rendszerváltozás és Makrisz halála után, hogy „az a hír járja most már, hogy KGB-ügynök volt.”⁷

Bencsik következő szobrának (*Fiú számaron*, 1963. Komló; 1963. Gyula, Várfürdő park, alumínium, 210 cm) sem kevésbé kalandos a története. Ennek szerencsére már megmaradt az ügydossziéja.⁸ Bencsik kijelölése 1959-ben történt,⁹ a komló-dávidfalvi 16 tantermes iskola előkertjébe készítendő szoborhoz a téma nem volt előre megadva. Bencsik két vázlatot is készített, fiú számaron, illetve tornászlányok témákban. A zsűri mindkettőt elfogadta, ő pedig önszorgalomból mindkettőhöz mintázott 1:5-ös modellt; végül a *Fiú számaron* verziót választották. A zsűri-jegyzőkönyvek szerint visszatérő arány- és anatómiai problémák voltak a modellekkel, de végül korrekciók után 1963-ban elhelyezték a művet. Nem sokáig állhatott azonban a szobor – a dokumentáció

4 BENCNIK András, *Érintés. Bencsik István művészete*, Budapest, Kard és Jogar Kft., 2001, 97.

5 CSILLAG István, *Hol a hiba? Két új budapesti szobor kálváriája*, Magyar Nemzet, 1960. szeptember 18., 4.

6 1956-ban nemzetőr lett, és tagja a Főiskola Forradalmi Bizottságának, valamint a Magyar Képzőművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának – erre nézve egyetlen forrásunk jelenleg Bencsik visszaemlékezése: BENCNIK, 1997, 8-9.

7 BENCNIK, 1997, 8.

8 SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (7) – a Kö- utáni betű- és számjel mindig a dosszié fellelhetőségi helye, a zárójeles szám az iratpapuscon belüli sorszáma, de utóbbi csak kevés dosszién szerepel.

9 14150/59 iktsz. Munkamegbízás előtervezésre, díja 5000 Ft, SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (7)

szerint egy a helyi lapban megjelent cikk¹⁰ oly nagy hullámokat vert, hogy hatására a Művelődésügyi Minisztérium a már felállított szobrot visszazállította a bronzöntőbe. A MM részéről a volt ÁVH-s, esztétikai nézeteiben meglehetősen retrográd Aradi Nóra az aláíró. Mivel a komlói cikket egyelőre nem sikerült fellelnem és az ügydossziében nincs az okokról említés, sőt a minisztérium a visszazállíttatásba be sem vonta a Lektorátust, csak feltételezéseink lehetnek a tartalmáról. Készman József a 2011-es életmű-katalógusban¹¹ – Bencsik közlésére hagyatkozva – arra utalt, hogy a szamarat az újságíró (vagy annak sűgője) a tanárok megszemélyesítéseként értelmezte, és ez váltotta ki a vihart. Annyit tudunk még, hogy Máriássy Félix 1966-os *Fügefalevél* című filmjének ötlete ezen az eseten alapul.¹² A vígjátékban egy aktszobrot a hivatalosságok a rothadó kapitalizmus pornográfiájaként aposztrofálnak, így gondolhatnánk azt is, hogy a csacsin ülő kisfiú nemi szerve verte ki korszak prűd bürokratáinál vagy helyi potentátjainál a biztosítékot, de ennek szerintem ellentmond, hogy a szobor végül Gyulán felállításra került. Hogy miért megint Gyula lett a végállomás, az szintén egy érdekes megválaszolható kérdés lehetne.

Következő köztéri munkájára (*Napozó*, 1964, Pécs, a Fenyves Hotel előtt (Szőlő utca), dunaharaszti mészkö, 200 cm)¹³ 1961 augusztusában jelölte ki Bencsiket a MEB. Kisebb szakmai problémák a zsűrizés folyamán itt is voltak, de „a beruházó képviselője az aktábrázolás ellen kifogást nem emelt” szöveg szerepelt az 1962. március 29-én kelt Sz/188. számú határozatban, ami arra utal, hogy a mezítelenség köztéri megjelenítése azért nem volt akkoriban problémamentes.

Bencsiknek nem maradtak pozitív emlékei a korai köztéri megbízásairól, ami a fentiek alapján érthető is, azonban ő erősen szubjektíven úgy emlékezett vissza, mintha egyszerűen mostohán bántak volna vele, mert nem követte a szocreált. Ennek nem találtam nyomát a dokumentumokban, sőt, inkább az ellenkezőjére utalnak a jegyzőkönyvek. Először is Bencsik összes zsűrijében részt vett Makrisz, akiről maga Bencsik mondja: „Barátok voltunk, közeli barátok”.¹⁴ Semelyik köztéri munkájánál nem kértek rajta számon „szocreál jegyeket”, azonban visszatérő, részben az akadémikus készségek bizonytalan elsajátításából adódó szakmai hibák kijavítását igen. 1960-ban kapta a kijelölést a következő szobrára (*Anya gyermekével*, 1964, Kecskemét, Piaristák tere – az Egészségház bejáratánál, dunaharaszti mészkö, 200 cm).¹⁵ A folyamatos anatómiai és szerkezeti problémák miatt csak az ötödik zsűrin merült fel az 1:1 léptékű modell

10 Mindössze annyit tudunk, hogy az Új Komlóban jelent meg.

11 *Bencsik István*, szerk. KÉSZMAN József, Pécs, Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely, 2011, 15.

12 BENCSIK, 2001, 7.

13 SZM-MNG Adattár, Kő-B/20 (12)

14 BENCSIK, 1997, 8.

15 SZM-MNG Adattár, Kő-B/20 (8)

elfogadása, de mivel az anya és a gyermek kapcsolatának a megoldatlansága miatt sem a szaklektor, sem a város nem tartotta még elfogadhatónak a tervet, az Alap igazgatója, Szilárd György kénytelen volt a minisztériumtól fellebbezési zsűrit kérni, amely végül teljesen új kistervet kért. További 1:1 méretarányú agyag- és gipszszerűk következtek, amelyeken ugyan továbbengedték a munkát, de nem sikerült a kezdettől jelen lévő problémákat teljesen megoldani. Az utolsónak szánt gipszszerűn 1962 novemberében a szaklektor és Makrisz a tiszteletdíjat a maximális 55 ezer forintban kérte megállapítani, amivel az Alap képviselője a mű kvalitása miatt nem értett egyet, így a Művészeti Bizottság (MB)¹⁶ elé került az ügy. A konkrét eset következménye volt, hogy a tárca újraszabályozta a tiszteletdíjak meghatározását, szigorúbb feltételekhez kötve a maximum odaitélését. 1964-ben avatták fel a szobrot.

Több köztéri szobrással foglalkozó kiadványban is önálló műként szerepel Bencsik munkái közt egy szentendrei, 1966-os datálású kútfigura, amelyről azonban bebizonyosodott, hogy ismét egy fantom műről van szó. Az 1966. januári *Művészet*-ben jelent meg egy beszámoló¹⁷ arról, hogy Szentendre egy ún. Parkmúzeumot próbált kialakítani, nem kevesebb, mint 80 plastikával, amelyek gipszmodellek voltak. A cikket illusztráló fotó alapján egyértelműen sikerült azonosítanom, hogy a Bencsiktől kiállított munka egy korábban már máshol felállított szobor (*Sellő-kútfigura*, 1964, Szolnok, Kossuth-tér, bronz, 170 cm)¹⁸ gipszmodellje volt – ami később elpusztult. A Szolnokon 1964-ben elhelyezett bronzplasztika sorsa sem volt szerencsés, a rendszerváltozás után a tér átépítése miatt az önkormányzat telephelyére szállították, ahonnan ellopták, feldarabolták, fémhulladékként eladták és beolvasztották.

Ismeretlen Bencsik egy debreceni szobrának (*Ülő nő*, 1967, Kerekes telepi fürdő, vörösrézlemez, 130 cm)¹⁹ a sorsa is. 1963-ban kapta a megbízást a Hámán Kató utcai üzeletház elé. A jegyzőkönyvek szerint komoly anatómiai problémák voltak felfedezhetők az 1:5 léptékű modellen, 1963-ban a modell a MB elé is került, amely elutasította, új tervet kért. Bencsik a tárcához fellebbezett, amely azonban jóváhagyta a MB döntését. 1963 szeptemberében a módosítást a zsűri újból elutasította, majd megint a MB elé került, amely szintén nem fogadta el. A mű végül mégis elhelyezésre került. 1966 májusában a nyíregyházi vb elnökhelyettese igényt jelentett be a Lektorátusnál a szoborra, arra hivatkozva, hogy tudtával Debrecen nem tart rá igényt. Utóbbi azonban hamarosan

16 Hogy mi is volt a Művészeti Bizottság? A kultúrpolitika a 60-as évek első felében nem érezte eléggé határozottnak az Alap Lektorátusi osztályának a cenzurális működését és a Lektorátus létrehozásáig, illetve annak működése beindulásáig egy szupercenzor intézményt ültetett az Alap fölé, amely elé az Alap köteles volt bevinni a vitás eseteket. A MB 1962. szeptembertől 1966-ig működött.

17 SZÉKI Erzsébet, *Szentendrei album 20 év távlatából*, Művészet, 1966. január, 19-20.

18 SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (14)

19 SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (5)

ennek az ellenkezőjét jelezte – ekkor már új felállítási hellyel. A munkát a debreceni Kerekes telepi fürdő területén állították fel 1967-ben. További sorsa egyelőre ismeretlen. Az ennél a szobornál is alkalmazott lemezdomborítás műfaja Makrisz és Laborcz Ferenc műveinek inspirációjára a 60-as években szinte divattá vált, még az emlékműszobrászatban is – Bencsiknél erre még ráerősített szoros kapcsolata Makrisszal.

Lemezdomborítás az általam tárgyalt következő munka is (*Fiú szarvason*, 1967, Dunaujváros, 1973-ban és 1978-ban áthelyezve, vörösrézlemez, 130 cm).²⁰ Bencsik kijelölése 1962-ben történt; ismét erőteljes anatómiai és szerkezeti problémák jelentek a modellen, a plasztikai felfogással azonban a zsűri egyetértett. Miután az 5–6. zsűrin is elbukott a modell, sőt a MB elé került, amely szintén elutasította, Bencsik a korban teljesen szokatlan lépésre szánta el magát: mindenüket pénzzé tett, és saját finanszírozásban kivitelezte a meglehetősen drága vörösréz lemezből készült szobrot. Azonban nem a kínosan gyenge tervet próbálta javítani, hanem egy teljesen új kompozícióval rukkolt elő – a korábbi modelleken ugyanis egy egymás vállát ölelő, ülő kisfiú-kislány pár volt látható, szarvasról szó nem volt. A zsűrinek mindenesetre imponált a gesztus, de pedagógiai céllal a legalacsonyabb honoráriumot állapították meg, hogy máskor ne hozza őket kényszerhelyzetbe. Mindez Bencsik interpretációjában: „Arról sokat beszélni nem érdemes, hogy milyen formai megoldásokat alkalmaztam, mindenesetre eltért a konvencióktól, a szocialista realista megfogalmazástól, ami abban az időben oly divatos volt.” A zsűrik azonban esetében konkrét szakmai problémákat kértek számon. Ezt azért is állíthatom biztosan, mert nemcsak a jegyzőkönyveket ismerjük, de a tervfázisok fotói is fennmaradtak a Lektorátus fotótárában. Ezek egyrészt arról tanúskodnak, hogy Bencsik nem kapta meg a megfelelő szakmai alapokat a Főiskolán, másrészt mégis utalnak a tehetségére és a szakmai ambícióira is, mert bár minden esetben látszik a feladattal való küzdelme, egyértelmű a tervek fejlődése is.

Hogy mennyire nem álltak negatívan Bencsikhez, mutatják a MB akkoriban egyszerű halandók számára teljesen titkos jegyzőkönyvei. Bencsiknek ekkor egyszerre négy megbízása is futott az Alapnál, de az összes szobrával problémák adódtak, ami a kifizetések nagy részének a visszatartását eredményezte. Azon az ülésen, amely elé a dunaújvárosi szobor kérdése is került, Szilárd György, az Alap nagyhatalmú igazgatója maga javasolta, hogy anyagilag támogassák meg e nehéz időszakban Bencsiket.²¹

Hogy megérthessük a szobrai körüli problémákat, pár mondatot e szobrok formai megoldásairól is szólnunk kell. Bencsik minden 1968 előtti munkáján találunk anatómiai és átírási problémákat egyaránt, amelyeknek jelentős része edukációs okokra vezethető

20 SZM-MNG Adattár, Kő-B/20 (6)

21 *Adatok és Adalékok a hatvanas évek művészetéhez. A Művészeti Bizottság jegyzőkönyvei 1962-1966*, szerk. WEHNER Tibor, Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2002, 117.

vissza, azonban – szerintem – szintén nagy gondot okozott a tisztázatlan plasztikai látásmódja. Mindegyik korabeli munkáján érződik valami a mesterek, elsősorban Somogyi József és Makrisz figuraképzéséből, azonban Bencsikre erősen hatott Makrisz a formák átírásához való tisztázatlan viszonya is. Bernáth Aurél a MB ülésén pontosan fogalmaz: „Tipikus esete annak, hogy valaki modern akar lenni, és nem tudja, hogyan jut el a modernséghez.”²²

A végül kisebbfajta sikert arató (a reprodukciója megjelent az *Élet és Irodalomban*, illetve kiállították Párizsban az Ifjúsági Biennálén) dunaújvárosi szobrot az utolsó felállítási helyéről ellopták, valószínűleg megsemmisült.

Egy zalaegerszegi szobor (*Térdelő lány / Ülő nő (Zsuzsi)*, 1967, Platánsor-Landorhegyi út, kétszer áthelyezve, jelenleg az Ady úti Városi Strandfürdőben, ruskicai márvány, 200 cm)²³ az utolsó munka Bencsik korai köztéri sorozatából, amelyen egyáltalán nem hagyott nyomot, hogy közben 1965-től 1968-ig a Stúdió elnöke, 1964-ben pedig nyugat-európai tanulmányúton volt.

Ezután következett az életmű jól ismert, a Korányiban lezajló fordulata, amelynek szerintem nem az volt a közvetlen következménye, hogy rátalált az átírás nélküli, mintegy hiperrealista módon előadott, statikus testrészeket egyszerre szimbolikus és erotikusan esztétizáló használatára – az ott átélt relatív élmény nem rögtön eredményezett plasztikai módszert a valóság megragadására, hanem először csak egy új nézőpontot adott. Bencsiknek még végig kellett szaladnia az absztrakció eddig általa még be nem járt lépcsőfokain. Szerintem ennek első lépése volt a Korányi által megrendelt ujjgyakorlat, amely már a feszített, organikus formákkal való absztrakt kísérletezés, ha még látszólag figurális köntösben is (*Mackók*, 1969, Budapest, Országos Korányi Tbc és Pulmonológiai Intézet, süttői mészke, 170 cm). Ez egyben a Fényes Adolf terembeli kiállítás éve, amikor először mutatta be a közönségnek a Korányiban készült új szemléletű munkákat. Nem ugorhatta azonban át az absztrakció módszeres magáévá tételét.

A következő időszak formai felfogásához még a kulcsot is megadta 1970-es pöstyéni munkájával, és annak címével (*Hommage à Brâncuși*, 1970, Piešťany / Pöstyén – Moravany, Szoborpark, fa, 270 cm, megsemmisült). Pöstyén amiatt is fontos, hogy Bencsik itt kapcsolódott be a szimpózium-világba, amely különleges szabadság szituációt teremtett a kelet-európai szobrászok számára. Úgy hozhattak létre nagyméretű, többnyire maradandó anyagból készülő munkákat, saját maguk alkotta program alapján, hogy abba előzetesen, vagy közben zsűrinek beleszólása nem volt. Ugyanakkor ezek lényegében köztérinek nevezhető munkák, hiszen a közönség által látogathatók. Pöstyénben értesült arról is, hogy Magyarországon is kialakulóban van ez az új intézmény, és hamarosan ő

22 WEHNER, 2002, 1118.

23 SZM-MNG Adattár, Kö-B/XXIII (6)

is csatlakozott a villányi pionírhoz, Bocz Gyulához, hogy majd a művésztelep szervezésében is feledhetetlen érdemeket szerezzen.

Az absztrakció elsajátításának folyamatát képviselik az ekkoriban Villányban készült, egy kivételével a Nemzetközi Szoborparkban álló szobrai (*Kolumbusz tojása*, 1971, siklósi sárga márvány, 263 cm; *Pulzár*, 1972, beremendi szürke mészkő, 150 cm; *Felhő*, 1972, beremendi szürke mészkő, 150 cm; *Negyedik*, 1973, beremendi szürke mészkő, 255 cm; *Gyöngy*, 1974, 1980, Pécs, Pintér-kert, beremendi szürke mészkő, 150 cm).

Villány – meggyőződésem szerint – nemcsak az absztrakció iskoláját jelentette számára, hanem annak a korábbinál kifinomultabb kőfaragói tudásnak a megszerzését is, amely nélkül a későbbi, rendkívüli érzékiségű test-fragmentumok nem is készülhettek volna el.

1975-ben, amikor Bencsik Villányból távozva átvette a Nagyatádi művésztelep vezetését, egyik mentora, Takács Gyula megyei tanácselnök-helyettes viszonzni kívánva a Villányi művésztelepbe befektetett sok munkáját, felajánlotta, hogy keressen a megyében egy helyet, és készíthet egy szobrot, amit ők finanszíroznak. Bencsik Pécsen, a Műszaki Főiskola kollégiuma előtt talált helyet (*Információs kód / Kód / Család*, 1975, Pécs, Pollack Mihály Műszaki Főiskola parkjában, 2000-ben összetörték, 2003-ban újra faragták, majd a Hunyor szálló előtt helyezték el, beremendi szürke mészkő, befoglaló méret: 150x400x85 cm).²⁴ Komoly konfliktus támadt azonban abból, hogy a főiskola igazgatója nem is tudott a szoborról, Takács adta be az igényt a nevükben a Lektorátus felé... Takács amúgy Aczél György embere volt, ő lehetett eredetileg a kapcsolat Bencsik és Aczél közt is.

Bencsik Nagyatádon, a művésztelepen a művészetszervezés mellett folytatta absztrakt programját (*Alak / Idol*, 1975, Nemzetközi Faszobrász Alkotótelep, bükkfa, 250x60x57 cm; *Egyensúly*, 1975, Nemzetközi Faszobrász Alkotótelep, tölgyfa, 280x183x176 cm). Közben egy klasszikus köztéri felkérés is megtalálta (*Térképő*, 1976, Mohács, Történelmi Emlékhely, siklósi mészkő, ólom kiegészítés). Majd megszületett a *Hát* (1976-77, Nagyatád, Nemzetközi Faszobrász Alkotótelep, körtefa, 300x300x150 cm),²⁵ a visszatérés a testszobrokhoz. Sőt, itt eredeti funkciójuktól függetlenül ugyanúgy kockákból építette fel a felnagyított testrészletet, mint a Korányiban készült munkákon, ami ez esetben új, tisztán esztétikai hatóelemként az absztrakció felé vitte el a plasztikát.

„Az általam feltételezett szépség elmondhatatlan, illetve befogadhatatlan egy egész figurában. Akkor tudom felerősíteni azt az állítást (hiszen egy szobor az egy állítás), hogy „x” testrész nagyon szép, ha kiszakítom az egészből és felnagyítom. De nem mindig nagyítom fel a részleteket, csak ha olyan kicsi részletekkel foglalkozom, amelyek abban

24 SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (1)

25 SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (9)

a méretben láthatatlanok. Minden testrész felfedezés. Kemény sikkokkal pedig azért vágom, mert akkor el tudom fogadtatni a nézővel, hogy ez nem egy töredék, hanem egy szándékos kivágás, ha magát a vágást demonstrálom. (...) a sík, amelyet én alkalmazok, nem egy forma. Az egy geometrikus beavatkozás, magába a rendszerbe.”²⁶ – mondta új plasztikai módszeréről Bencsik.

Villányban faragta az *Európát* (1979, dalmát fehér márvány, 180x220x70 cm, 2004-től a budapesti Erzsébet téren volt kiállítva, majd a tér 2014-es felújításakor Visegrádra, raktárba került) az alkotótelep felkérésére, most már bátran nyúlva ismét a kőhöz. Bencsik András leírása szerint többek közt ennek is ő adott nevet, mert apja egy kísérleti sorozat részeként tekintve az itt készült munkáira, eredetileg csak számozza azokat. Ugyancsak villányi felkérésre készült az *Arc / Ma'donna* (1980, Villányi Nemzetközi Szoborpark, siklósi sárga márvány, 220 cm), amelyet 1990-ben egy svéd gyűjtő megvásárolt.

Gyermekkorának városa, Nagyatád részére faragta a következő szobrát (*Kis lovag / Kis lovas*, 1983, Nagyatád, mészkő, 160 cm);²⁷ a téma és a plasztikai nyelv nyilván ennek tudható be.

Az organikus absztrakcióhoz való rövid visszatérés a *Barbár oltár* (1983, Szombathely, gránit, 300x160x300 cm),²⁸ és a talán még leginkább ide kapcsolható, minimalistán jelszerű *Pankász Ferenc síremlék* (1984, Lábod, katolikus temető, siklósi mészkő, 200x250x30 cm).

A japán Amemija Isszeit Bencsik még 1970-ben ismerte meg a pöstyéni szimpozionon. Jó barátok lettek, többször járt és dolgozott Magyarországon. Közös ötletük volt, hogy próbáljanak meg kapcsolatot teremteni a két ország képzőművészeti élete között, művészcsereire is lehetőséget teremtve. 1986-ban sikerül Magyar napokat szervezni Japánban a Japán-magyar Baráti Társaság támogatásával. A japán barát talált mecénásokat, hogy Bencsik két szobrot is készíthessen ottléte alatt. Ezek nem megrendelések, hanem ajándék, illetve jelképes díjért készült szobrok. A Tokorozowába került mű címe azért is lett *Ajándék*, mert ott csak költségtérítést tudtak fizetni. Bencsik néhány hét alatt megfaragott egy márvány (*Ajándék*, 1986, Tokorozawa, dalmát fehér márvány, gránit, 170x100x40 cm) és egy gránit (*Láng / Tűz*, 1986, Kyosato, gránit, 170 cm) szobrot. Az eredmény a szimpozion-szobrászatban rejelő veszélyeket is demonstrálja; ha túl kevés az idő, a kényszer egyszerűsítéseket szül.

Bencsik test-fragmentum szobrászata két erőteljes vezérfonalra fűzhető fel: a női test férfiszemmel láttatott esztétikumára, illetve az 1988-ban induló *Genezis-sorozatban* kibontott szakralitásra – vagy ahogy ő fogalmaz a Pernecky Géza által egy kritikában

²⁶ BENCSIK, 1997, 41.

²⁷ SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (10)

²⁸ SZM-MNG Adattár, Kö-B/20 (3)

kifejtett Faustus-Margit analógiára reagálva: „Engem is az motivál, hogy az emberi test, főleg a nőnemű emberi test szépségének mi a titka. Volt egy sorozatom, a *Genezis-sorozat*, ami nem ezzel foglalkozik, ennél sokkal misztikusabb dologgal, magával a teremtéssel, a teremtés gesztusával, azzal a pillanattal, amikor a teremtés lezajlott. De a szobraim nagy része Margitról szól.”²⁹ A *Genezis-sorozat* egyik kiemelkedő darabja a *Genezis II. / Hommage à Einstein* (1988, Paks, a Paksi Atomerőmű Műszaki Főiskolája, gipsz, 270x300x200 cm), amely esetében a művész a többszázszoros léptéknöveléssel a részletek nagyításának határait feszegeti. Az *Illúzió* című szimpozion-munka (1988, Volosz, Görögország, görög márvány, 220x150x120 cm) az erotikus vonal folytatása – utóbbi megérne majd egyszer egy gender-olvasatot is. Egy második japán út gyümölcse a *Genezis IV/2* (1989, Fujimi-Kogen, Japán, andezit, 220x170x120 cm) – láthatóan ekkor már nem kellett rögtönöznie.

A rendszerváltozást követő szoboreltávolítások kapcsán határozta el Bencsik japán barátjával, hogy szimpoziont szerveznek a politikai emlékművek helyére állítandó plasztikák létrehozására. Bencsik maga is készített egy művet a pécsi Lenin-szobor helyére, *Pénélope* címmel (1992, Pécs, eredetileg a József A. és Rét utca sarkán, de a sorozatos rongálás miatt a Schaár Erzsébet Múzeum parkjába áthelyezve, márvány, üveg, 240 cm), egy széttárt combú nő ölét faragta meg márványból, amelyet maga így definiált: „egy erotikus test torzó.”³⁰ Az önkormányzat először nem akarta engedélyezni a Lenin-szobor helyére való felállítást, mert oda egy nemzeti érzületet kifejező alkotást akartak állítani. . . Sajtóvita kerekedik, van, aki szerint a mű erkölcsstelen, más esztétikusnak találja, de nem köztérre valónak – a polémia az országos médiumokig is eljut, végül az önkormányzat beadja a derekát. A szobor felállítása után egy héttel azonban valaki összetöri az üveg posztamenst, majd a plasztikára utána is folyamatosan obszcén szövegeket írnak, összefestik. Bencsik a világ valamiféle morális vagy kulturális válságával magyarázza ezt, a szobor társadalmi kontextusával nem foglalkozik, maradván modernista.

Ezt 1993-ban egy újabb művésztelepi munka követi, a *Genezis / A hetedik nap* (1993, Oroszvár / Rusovce, Szlovákia, Szoborpark, süttői mészkő, 170x600x320 cm), majd az anyagi szempontokon kívül mással nehezen igazolható kirándulások a reprezentációs köztér területére: *A II. világháború halottainak emlékműve* (1993, Orfű, beremendi szürke mészkő, 400x120x80 cm) és *Schweidel József tábormok mellszobra* (1996, Pécs, Aradi vértanúk útja, márvány, 80x80x60 cm).

A pécsi művészeti posztgraduális képzés kőszobrászati része egy ideig Villányban működött, Bencsik vezetésével. 1997-ben a németországi Lahr központi parkjában, szabadterén állították ki a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola kőszobrász szakos hallgatói

29 BENCSEK, 1997, 19.

30 BENCSEK, 1997, 34.

és mesterük munkáit. Bencsik *Béke veled* című szobra (márvány, 170x80x67 cm) így lel végleges otthonra Lahrban.

A 2000-ben felállított *Magyar Millenniumi Emlékmű* (Szigetvár, Vár, süttői mészkő, 300x800x400 cm) kísérlet a modernista szobrászat és az emlékműplasztika egyesítésére. Maga az egyesítés nem feltétlenül siker – a mű nem is arat egyöntetű tetszést.

Jóval szabadabb kontextus jutott a *Szobor a Millenniumi Emléktérhez* címmel jegyzett pécsi munkának (2001, Jókai tér, dalmát mészkő, 240x150x80 cm), amit kvalitása vissza is igazol.

Egyértelmű tévedésként értékelhető Bencsiknek az új Nemzeti Színház Bajor Gizi parkjába mintázott *Ruttkai Éva szobra* (2002, bronz, 178 cm). Hogy mennyire nincs valódi köze ehhez a munkához, jól mutatja a zsűri véleménye is. Feltételezem, hogy a feladatot kompenzációként kapta a Bán Ferenc-féle Nemzeti Színházhoz tervezett szobrai meghiúsulásáért. A zsűri jegyzőkönyvből Wehner Tibort idézem: „Életműved ennek a plasztikai rendszernek a megtagadása. Az életmű csúcán, tagadásaként nem csinálhatsz ilyen szobrot – a legkonvencionálisabb eszközrendszer tér vissza. (...) Teljesítési kényszer.”³¹ A zsűrit vezető Prokai Gábor a szobor védelmére kelne, de ez is csak így sikerül: „Bencsiknek is joga van portré szobrot készíteni. Komolyan vette, de hiányzik belőle a sistergés, amitől Bencsik. Szemből nem hasonlít, elvonatkoztatás, ideálportré. Ne Ruttkai legyen a címe.”³² A bizottság végül a mű kapcsán „kifogásokat nem emel”, és a jelmez alapján a *Hattyú* elnevezést javasolja...³³

Az 1989-ben elkészült szobor, a *Genezis VI/2* (murata, bolgár márvány, 180x150x100 cm), 2004-ben vált köztéri munkává, ekkor került ideiglenes kiállítási darabként a pécsi Tettyére. Mindössze néhány éve vásárolta meg életjáradékért cserébe a művészől a város.

2005-ben akkori lakóhelye, Pécsvárad főterére készíti a *Hát (Isadora Duncan emlékére)* című munkát (Szentháromság tér, vietnami márvány, 100x100x60 cm) (1. kép). A nagyon érzékenyen faragott szobor felnagyítva ugyan, de pontosan követi egy 1976–77-es körtefa kiállítási plasztikájának formálását. Az ekkor kezdődő ismétlésekben már az alkotóerőnek az életkorral járó természetes megfogyatkozását is felfedezni vélem.

Szintén 2005-ben faragta meg *A délszláv háborúban elesettek emlékművét* (Genezis 2), Pécs ajándékaént (Tuzla, Bosznia-Hercegovina, vietnámi fehér márvány, 200x130x130 cm) (2. kép), amely a Jókai téri szobor replikájaként készült; a sorozat továbbgondolását ezek szerint Bencsik ekkor már nem vállalta. 2005-ös mű a szintén Pécsváradra, a Házasságkötő Terembe került *Virág a menyasszonynak* (vietnami márvány, 150x70x30 cm) (3. kép), amely pedig a Japánban készült *Ajándék* című munka megismétlése.

31 Sz/404/2001. sz. jegyzőkönyv, SZM-MNG Adattár, Kö-B/XXXIV.

32 Uott.

33 Sz/404/2001. sz. szakvélemény, SZM-MNG Adattár, Kö-B/XXXIV.

2005–6-ban a Villányi Kőszobrász Művésztelep újraindult, apropója Bencsik 75. születésnapja. A művésztelep meghívta a mesteriskola villányi időszakának tanítványait egy közös szimpóziumra a mesterrel – ekkor készült a *Németh László emlékére* című munka is (2006, Pécs, Aradi vértanúk útja, süttői mészkő, 220x30x30 cm), amelyet a Pécssett kialakított szoborsétányon állítottak fel a többi elkészült munkával együtt.

Utolsó megvalósult köztéri munkája a *Bükkösi László-síremlék* volt (2009, Pécs, köztemető), amely tévesen a modelljéül szolgáló 1989-es kiállítási plasztika címével és évszámával került be az életmű katalógusba.³⁴

A felsorolt köztéri műveken kívül előkerült még egy szobor részleges dokumentációja,³⁵ amely plasztika bizonyosan elkészült, de hogy elhelyezték-e, arról nincs biztos adatunk (*Kavicsok*, 1993, Szekszárd, Görögszói pincefalu, beremendi szürke márvány, 150 cm).

Bencsik István első generációs értelmiségiként nem hozhatta magával mindazt a tudást, ami segíthette volna eszmélése korának, az 1950-es éveknek a szellemi átvészelésében, és mivel tanulmányai is erre a sötét idősokra estek, hosszú idő kellett, hogy a modernizmus plasztikai tradíciójára felcsatlakozhasson. Köztéri jelenléte már nem is léphetett túl az ezzel járó autonóm plasztikai stratégián, ahogy ő nyilatkozta Gulyás Jánosnak az Erzsébet térre tervezett Nemzeti Színház kálváriáját bemutató filmben a szoborairól: „nem kellett azzal foglalkoznom, hogy működnek-e szociális környezetben.”³⁶

34 KÉSZMAN, 2011, 99.

35 SZM-MNG Adattár, Kö-B/IV.

36 GULYÁS János, Szerves része a szellemtörténetnek (1998–2000). K&G Film, 80 perc.



1. Bencsik István: *Hát* (Isadora Duncan emlékére), Pécsvárad, Szentháromság tér, 2005
vietnámi fehér márvány, 100 x 100 x 60 cm



2. Bencsik István: *A délszláv háborúban elesettek emlékműve* (Genezis 2), műteremkész állapot, Pécsvárad, 2005
vietnámi fehér márvány, 100 x 100 x 60 cm

3. Bencsik István: *Virág a menyasszonynak*, Pécsvárad, Házasságkötő Terem, 2005 vietnámi fehér márvány, 100 x 100 x 60 cm



László Kertész

*The encounter of the autonomy concept of modernist art
with public art's representational sphere:*

István Bencsik's public sculptures in changing eras

The aim of the lecture: a broad outline of István Bencsik's public works with the help of resources not involved earlier. The critical evaluation has been urgent since the information regarding his pieces of art mainly originated from the artist himself. Besides the execution of the basic research, that is the tracing of works and the exploration of the conditions of their display, the lecture is striving to reconstruct the artist's motivations, strategies and changes in attitude.

The research is primarily based on the elaboration of the fairly detailed documentation found in the public works archive of the Expert Institute of Contemporary Art (Képző- és Iparművészeti Lektorátus), which is now preserved in the Hungarian National Gallery Archive. One of the main tasks of the formerly mentioned Expert Institute of Contemporary Art was to provide expertise regarding public works and their display. I processed the case files formed throughout these procedures and completed them with a critical overview of the publications concerning the public works of the oeuvre.

The lecture discusses István Bencsik's public works in chronological order, namely 45 pieces. At the same time being beyond its scale, it does not deal with the unrealized pieces nor with the interior design type of works.

The first part of the lecture outlines the origins and the context of the artist's early works following traditional patterns with the help of his recall and the documents available. The artist considered himself to one in a disadvantaged position of the cultural policy of the era, however, the sources at his disposal just proved the opposite. According to the research, the artist gained poor academic and theoretical education, and as a consequence, he had difficulty in implementing public works.

The lecture cannot touch upon the well-known turning point of the oeuvre in 1968, connected to the breathing function models, however, in the second part, it refers to the abstract works that are the outcome of this change in approach. According to the research they can be regarded as his school of acquiring the expression of modernity.

This part of the lecture also talks about the role of symposiums in the oeuvre, first as the site of experimental sculpture with no censorship, second, Bencsik's role as an art organizer.

István Bencsik's mature public works can be dated to his *Back* (1976-77) and *Europa* (1979) and from then on. This period is characterized as one that uses static body parts in a symbolic and at the same time erotic way in a hyper-real mode without formal conversion. Here, the lecture also deals with the works born in Japan and Greece, as well as his increasing tasks after the regime change. It shortly analyses the possibilities in interpretation, from the erotic viewpoint to the sacral meaning of the *Genesis series*.

The talk does not evade the discussion of faults coming from financial strains as well as his urge to prove his talent. It also sees the recurring replicas at the end of the oeuvre as a kind of diminishing creativity.

Following István Bencsik's career, the analysis tries to show the creation and flourishing of a modernist sculpture based on the autonomous public concept and its delay due to historical reasons.

Kuti László

Beszélgetés Keserü Ilonával¹

KUTI LÁSZLÓ: Szeretettel köszöntünk mindenkit. Az elmúlt 50–60 év közös munkáiról fogok beszélgetni Ilonával. Az első kérdésem arra irányul, hogy 1969-ben volt a Fényes Adolf Teremben egy nagyon érdekes kiállítás, amely az egyik első önfinanszírozó kiállítás volt...

KESERÜ ILONA: Ne lője le a poénomat! Ezért akartam egyáltalán szóba hozni ezt a kiállítást. Remélem, nem mindenki hallotta, amit mondott. (Nevetés a közönség soraiból.) Tehát: egy nagyon érdekes időszakban vagyunk – képzeljük bele magunkat: már megtörténtek azok a nagyon fontos kiállítások az én generációmat érintően, – mint például a '66-os és '67-es Stúdió Kiállítás az Ernst Múzeumban, – amik komoly harci terepek voltak, és a másodikat már le is fejezték. Mármost minket. A kiállítók egy jó harmadának a műveit ki is zsűrizték azok után, hogy ez zsűrimentes kiállításnak volt meghirdetve. Mint ahogy az előző évbeli, a '66-os Stúdió Kiállítás tényleg az is lett. Gondolom, hogy elég furcsán hangzanak ezek a kategóriák, meg amit most Kuti László mondott és én mindjárt elmagyarázom, hogy mi volt a helyzet a költségekkel. Tehát: volt a Fiala Művészek Stúdiója, amely ma is áll. Annak egy előző stádiumban levő formációját nézzük most. (...) A fiatal korosztálynak nagyjából mindenfajta stílusfelvetése megjelent ezeken a festészeti és szobrászati műtárgyakon, amiket válogatás nélkül állíthattunk ki. Aki a Stúdió tagja volt és beadott művet, azt a művet kiállítjuk, mert miért ne? (...) Ha egyszer valaki méltó arra, hogy tagja legyen a Stúdiónak, vagyis professzionálisan

¹ A beszélgetés megtekinthető a következő linken: <https://www.youtube.com/watch?v=myoCeboU65M>
Az írott változat a beszélgetés felhasználásával készült. A nyomtatásra szánt szövegváltozatot a beszélgetés résztvevői jóváhagyták. Keserü Ilonát Kuti László szobrászművész, a PTE Művészeti Kar Szobrászat Tanszékének egykori hallgatója kérdezte.

jó fiatal művésznek számít, akkor rá van bízva, hogy mit csinál. Nem szükséges zsűrizni. Tudniillik, a zsűrik általában nagyrészt valamifajta „tartalmi” megkérdőjelezését végezték annak a munkának, ami eléjük került. Én nem szívesen beszélek a politikáról, mert ahhoz egyáltalán nem értek, egész életemben nem voltam hajlandó foglalkozni vele. Ezt lehet csinálni egyébként, nem kötelező a politizálás. Én is egy példa vagyok rá, hogy hogyan lehet.

Nagyjából a Bencsik István korosztálya volt akkor így, akik már produkáltak. Közöttünk van két év korkülönbség és a többi szereplője ezeknek a Stúdió Kiállításoknak, akik fiatalabbak voltak, nálam legföljebb 5-6 évvel fiatalabbak. Mint például a Bak Imre – ő nálam 6 évvel fiatalabb. A '66-os Stúdió Kiállítás fantasztikus volt! Igazi nagy reveláció volt Budapesten, a megnyitón zsúfolt Ernst Múzeummal. És hát nagy elismerések adódtak. Többek között nekem is. Én életem egyik legfontosabb képét ott állítottam ki először. Harminchárom éves voltam, ha jól számolom. Ez nagyon fontos. Martyn Ferenc azt mondta, hogy 35 év körül és 35 és 45 közt kell elkészülniük a valóban fontos első műveknek. Aki addig nem csinálja meg – 45 éves koráig – az már nem is nagyon fogja. Én akkor 33 éves voltam. Nem akarok túl elmerülni a saját dolgaimról való beszédbe, inkább kapcsolódnai szeretnék ezekkel az emlékekkel a témához, hogy ismertetek egy kiállítást, aminek részesei voltunk. Bencsik István volt akkor a Stúdió elnöke. (...) Ő rendkívül harcos művészetpolitikus volt, nagyon erőteljesen képviselt egy, a művész szabad alkotótehetségének érdekében történő vélekedést. Azt, hogy hagyni kell, hogy mindenki azt csinálja, amit a soron következő fontos művének tart, és ehhez meg kell teremteni a fiataloknak a lehetőséget. Tehát mintegy elválasztott minket az öregektől, hogy ők veszekedjenek csak egymás között, de minket hagyjanak békén. Most kezdjük, nem kell beleszólni abba, hogy ki mit csinál. Egyébként ez egy nagy pillanat volt az európai képzőművészetben is. Gondoljunk arra, hogy '64-ben Rauschenberg a Velencei Biennálén a kanálisba öntött színes anyagokat és hasonlók történtek. Ilyenekről az ember hallott, vagy látott fotókat. Az amerikaiak például – egy egész csoport – azokban az években jelentek meg, Amerikába is teljesen új áramlatokat hozva. És Amerika, ahogy az már szokott lenni, a maga örült erejével rögtön Európát is elárasztotta ezekkel az újdonosságokkal. Ezek között a festők és szobrászok között egyáltalán nem az volt, hogy valami egyféle dolog lett volna, mint modernizmus, az ember elé ösztönítve, hanem nagyon sok minden jelent meg, amit tanulmányozni, vagy követni lehetett, vagy csatlakozni hozzá, vagy próbálni hasonlót csinálni. Felszabadította a fiatal művészeket.

Tehát ez volt a '66-os Stúdió Kiállítás. A következő évben volt az, hogy ugyanennek a folytatása történt volna az Ernst Múzeumban és nagy rákészülés volt akkor már. Az előző évnek ezek a szabad lehetőségei... szóval mindenki úgy dolgozott, hogy amit ő a legjobb munkájának vagy munkáinak tart, azokat beadja a kiállításra. És itt történt a magyar művészet történetének egyik legsúlyosabb esete, amikor a fiatal művészek egy csoportja,

egy kis csoportja följelentette az összes többit és ezt a följelentést eljuttatta a megfelelő szervekhez. Nagyon komoly dologról beszéltek, ez nem játék volt, nem performansz és nem szórakozás. Elvitték azokhoz a politikai vezetőkhez, akik azonnal léptek, miután megbeszélték a dolgokat. Az első lépés az volt, hogy zsúrit ennek a kiállításnak, még-hozzá statáriális zsúrit – neveket nem fogok mondani – amelyik zsűrinek a vezetője egy kedves jó barátunk, idősebb kollégánk volt. Elvállalta ezt a szerepet, és hát a többiek is elvállalták, akik a végrehajtást megcsinálták. Értesítették mindazokat, akik nem figurális, hanem organikus, geometrikus, vagy egyéb absztrakt – formalistának nevezhető – művet adtak be. Kedvelt kategória volt akkoriban, hogy „formalista”. Nem egészen tudom, hogy mit jelent, de amit formalistának tituláltak, az nem-támogatott műnek számított és ki lett pellengérezve. A kipellengérezés úgy nézett ki, hogy megkaptuk az értesítést, hogy vigyük haza a művet, nem lesz kiállítva. Hát ennél nyomorultabb dolgot én nem tudok elképzelni. A Stúdió vezetősége el lett söpörve. Mindez azok után, hogy a megállapodás megtörtént, hogy 1967-ben is zsűrimentes kiállítás lesz. Ez úgy nézett ki, hogy aki – mint például kitűnő kollégám, Lakner László, Vietnámi kivégzés című figurális kompozíciót festette az épp agyonlövés alatti vagy agyonlövés célpontjaként ott álló két alakról – ő még díjat is kapott. És ő ugyanaz a Lakner volt, ugyanazt a bravúros, kitűnő, kőkemény szemléletű festészetet nyújtotta, mint egyébként, de ebben a pillanatban, hogy betették a lábukat a politikusok ebbe a környezetbe, ő az egyik oldalra került, merthogy politikailag jó volt az, amit csinált. Na, hát sok mindenki ki lett paterolva. Én is mentem egy tehertaxival, nyitott plató... hát... fölpakoltam a képeimet... Ennél nyomorultabb dolgot nem tudok elképzelni, mint hogy vonszolom lefelé azt a két – a Sírkövek I. és Sírkövek II. című képeimet – vonszolom lefelé az Ernst Múzeum lépcsőin. Nemhogy nem segített senki – akkor már örültem, hogy egyáltalán kivihettem őket. Akkor láttam egyébként, – a falhoz voltak támasztva a kizsűrizendő képek – hogy milyen lett volna ez a kiállítás. Jó művek készültek. Nem csak a mieink, akik ki lettünk zsűrizve... de ezzel szét lett választva az ember a kollégáitól, a kollégák egymás között szét lettek választva, hogy ti jók vagytok, ti nem vagytok jók. Ezt a történetet soha nem lehetett felderíteni, soha nem lehetett beszélni róla igazán. Mindenki tudja, a korosztályom-beliek, akik részt vettek benne, hogy ki kicsoda ebben a történetben. Sajnos sokan már nem élnek közülük, akik ilyen vagy amolyan módon részt vettek benne. Hát, ez a történet ott van nekünk a '60-as évek közepén. Ennek a politikai történetével, háttérével a továbbiakban én nem foglalkoztam, de a téma fel lett dolgozva, könyvtárakban elérhető, kutatható.

KL: *És a '68-as Iparterv Kiállítás hogyan viszonyult ehhez a történethez?*

KI: Kétszer volt Iparterv Kiállítás: '68-ban és '69-ben. Ezek egész más szervezésűek voltak; építészek szervezték. Ez a szerencsétlenkedés a művészek önkivégzésével meg egymás ellen fordításával: akit kirúgtak emiatt a vezető pozíciójából, hát azt kirúgták...

Emlékszem, hogy volt egy pillanat: Budapesten, a régi Váci utcában történt, amihez közel lakom. Ott találkoztam – megint nem mondok nevet – egy festő kollégával. Mondom: „Te, kellene beszélünk egymással, gyere ide be a kapu alá.” Tényleg nem lehetett csak úgy bármiről az utcán beszélni hangosan. Bementünk egy nyitott kapu alá és mondtam neki, hogy kellene valamiféle tiltakozás. Mondtam, hogy én kilépek a Stúdióból – ki is léptem akkor, demonstratívén, amiért ezt csinálták velem. És akkor mit mondott szegény? „Nézd, nekem családom van.” Ezt mondta. Maguk boldog korban élnek! (Mondja a közönségnek, a sorokból nevetgélés hallatszik.) Most ezt komolyan mondom. Na jó, hát lehet róla vitatkozni... Tehát én kiléptem a Stúdióból, nem tudom, hogy a továbbiakban ott mi történt. Viszont az Ipartervbe engem meghívtak, holott tulajdonképpen ilyen, hogy Iparterv Csoport, előzőleg nem is létezett. Ők nálam néhány évvel fiatalabbak voltak. Ebbe a kiállításba például nem hívták meg a Bencsik Istvánt. Ezt én sose értettem. Az első Iparterv kiállítás nagyon jó volt, nagyon érdekes volt, nagy sikere volt. Azt hiszem, valahonnan kapott egy hátszelet vagy támogatást... vagy egyszerűen '68 már olyan év volt, amikor már más dolgokról volt szó.

A második Iparterv Kiállítás '69-ben egy időbe esett egy nagyon érdekes elképzelésünkkel. Major János, Bencsik István meg én, – mi mindnyájan a Török Pál utcában végeztünk, nagyon régóta ismertük egymást; körülbelül 1950-től. Akkor mentem én Pestre és kezdtem a tanulmányaimat, illetve folytattam, s aztán mentem a Képzőművészeti Főiskolára. Közöttünk egy jó régi haveri kapcsolat állt fenn '69-ben, még a gimnáziumból eredően. Az már sok idő! Arra gondoltunk, hogy megpróbálunk csinálni hárman egy kiállítást, anélkül, hogy ennek valami különösebb hivatalos oka lenne. Egyszerűen azért, hogy: egy szobrász, egy grafikus és egy festő, mindegyikünknek voltak új munkái, amiket szeretett volna bemutatni. Még el kell, hogy mondjam, hogy nekem például számtalan elutasított korábbi kiállítási kérelmem volt. Mikor én beadtam egy kérvényt a minisztériumba, – mert hát ott kellett, vagy valami hasonló intézménybe – hogy kiállítást szeretnék csinálni itt meg ott meg amott, akkor jött a lektorátustól, hogy elutasítják. Amikor fellebbeztem – mert mindig fellebbeztem – akkor jött, hogy fogadjam a Csorba Géza nevű urat... elvtársat a minisztériumból, aki eljön és megnézi, hogy mit akarok kiállítani. Jött a Csorba Géza, megnézte a képeket. Ez volt a Piros kép – a Ludwig Múzeumban van letétben általában, egyébként magántulajdonban van. A párja, a Tízese számú kép a Ludwig Múzeum tulajdona. Tehát az én fontos képeim, amik akkor fontosak voltak, ma mind nagyon komoly közgyűjteményekben vagy magángyűjteményekben vannak Magyarországon. Ezeket a képeket mutattam meg Csorba Gézának és azt mondta: „Nem lehet kiállítani ezeket.” Megvan a papír ezekről. Ilyen WC papír nagyságú, csúnya kis gépelt másolatok vannak elrakva. Ilyeneket leveleztünk akkortájt. Megkérdeztem, hogy miért, azt mondta: „nem lehet”. Mondom: „mért?” Nem adtak indoklást. Utána kaptam egy ilyen kis levelet, hogy az ismételt fellebbezés utáni helyszíni

megnézés eredményeként újból elutasítják. Na, most hát... (széttárja a karját) ... én nem akarok itt a saját képeimről beszélni, tényleg nem... de ez a helyzet, amiben voltunk... ez... Lehet, hogy most is vannak nehézségek. Biztos, meg persze, hogy vannak. De volt ezekben akkor valami annyira speciálisan lealacsonyító, gusztustalan, kis aljas... és az, hogy a fegyveres hatalom állt a hátuk mögött. Ha valaki sokat kiabált, akkor befogták a száját. Ténylegesen. Nem volt jogállam. Mondjuk. Enyhe kifejezéssel élve. (...)

Erről a kiállításról szeretnék tulajdonképpen beszélni kezdettől, csak elragadtak a közben jött ötletek. Tehát, hogy hárman csinálunk egy közös kiállítást a Fényes Adolf Teremben, ami a Rókus Kápolna közelében van a Rákóczi úton. Egyetlen terem ugyan, de jó a tördeltsége, nagy üvegablakai vannak a Rókus Kórház felé és utcasarkon van a Rákóczi útra nézve. Jó, világos terem és hát kezdtek velünk szóba állni a kiállítási intézmények, hogy nem adnak, nem adhatnak nekünk kiállítási engedélyt, mert mi túrt művészek vagyunk. Tudják: támogatott, túrt...

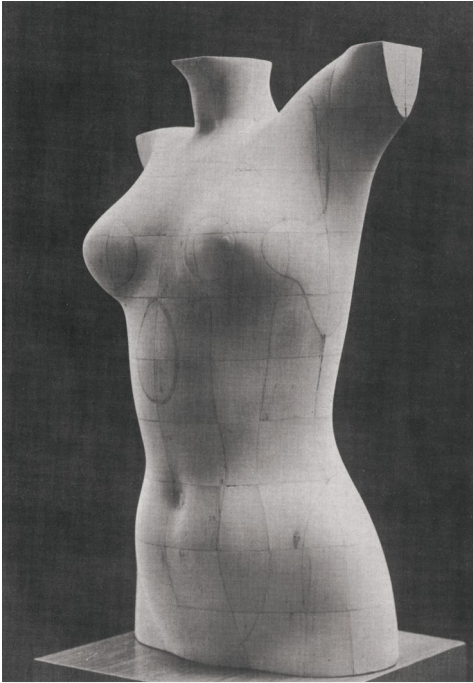
KL: Tiltott?

KI: Tiltott! Nem tiltott... illetve közülünk egy félig-meddig tiltott volt, a Major János, de most tényleg nem térek ki a részletekre. A Bencsik István és én pedig túrtak voltunk. (...)

Nem emlékszem már a szituációra. A lényeg, hogy nem engedélyezik a kiállítást, hacsak nem tekintjük ezt önköltséges kiállításnak. Ilyen addig nem volt. Tulajdonképpen erre nagyon büszke vagyok, hogy mi létrehoztunk egy olyan szituációt, amikor elhatárolták ugyan magukat a hivatalnokok attól, amit mi csinálunk, de nem tudnak mit mondani, hogy miért ne? Miért; rossz ez? Vagy miért? Csúnya? Major Jánoséra azt is mondták. De hogy nem érthető – ezt nem lehetett akkor már mondani valahogy. Akkor önköltséges kiállítás, tehát mossák kezeiket, csináljuk meg a kiállítást, de nem fizetik a költségeket, nem fizetnek katalógust... (Diadalmasan felmutatja a katalógust.) Megcsináltuk a katalógust! Itt van belőle egy-két példány, néhány oldalas, nem sikerült színes reprodukciót tenni bele, mert az egyrészt drága volt, másrészt a nyomdák még sehol se álltak akkor. A megnyitón készült néhány képet szerettem volna megmutatni, fotót, hogy hogy néztünk ki, ahogy ott állunk '69-ben. És ott vannak a Bencsik szobrok. Rossz fekete-fehér diák ezek.

KL: Azt látom a katalógusban, hogy ön volt a felelős kiadó. És a Zenemű nyomda...

KI: Na! Akkor ezért jött nekem mindig a bíróságtól évente egy papír, hogy 12 ezer forinttal – lehet, hogy csak 11 ezer forinttal – adósai vagyunk a katalógus elkészítéséért a Zeneműkiadónak. Tehát én voltam a felelős kiadó!? Nahát... De egyébként semmi más bajunk nem lett. Meglett a kiállítás, Ottlik Géza író mondott megnyitóbeszédet, ott voltak az összes érdeklődők. Szeretném majd megmutatni azt a képet, ahol többek



1. Bencsik István: TEST (BELÉGZÉS), 1969.
fa, 60 cm

között Jovánovics György is ott van a tömegben, az ünneplő tömegben, akik a kollégáiknak a munkáit nézik.

Itt van az egyik legszebb test szobor, ami ki volt akkor ott állítva. Lakner László évtizedekkel később egy levelében azt írta: „Látom, amint nézem egy nő mellett. Egész életemben azt csináltam!” – mondja büszkén. (1. kép)

A szobrokról nyilván láttak több reprodukciót: az orvosi kísérletekkel kapcsolatos, a Korányiban és később természetesen a művész műtermében készült művekről van szó. Ezek egyik első bemutatóhelye a közönség számára itt volt. Egyébként a Kováts Ferenc is jelen volt – ő a saját szobrainak tekintette ezeket a műveket természetesen. A Bencsik István nem különben. A megnyitónak nagyon illusztris közönsége volt. Komoly műértők, az értelmiség magas régióiból való

ismert emberek voltak jelen, akik nagyon örültek ennek az anyagnak. Egyrészt az a három ember együtt, másrészt meg a művek – bár nem volt túl sok, de nagyon jó kiállítás volt. Bencsik Istvánnak ez a megjelenése óriási fordulat volt, vagy lábra állás, vagy elkezdése valaminek, amibe ő akkor belefogott. Ha a performanszra gondolunk, a Jovánovics által és a Bencsik István által megfogalmazott dolgokat fölidézzük: hogy ő tudatában volt ennek, hogy milyen nagy sötétbe ugrás is volt ez: a senki földje, ilyet még senki nem csinált. Ez félelmetes dolog tud lenni és sokan vannak, akik meg is hátrálnak egy ilyen pillanatban. Valami miatt minden a kezére állt abban az időben, és folytatni tudta, meg tudta csinálni. Én azért említettem ezeket a dolgokat, hogy stúdióelnökség, hogy politikai harcok, hogy mindenféle üldöztetés... hozzá hallották, hogy miket csináltak ezek a zsúrik a főállítandó szobrok körül, hogy mégse veszik át, meg ne ilyen legyen, meg ne olyan legyen... Ha már egyáltalán valaki összehozott valamit, akkor még hátra volt az, hogy egyáltalán felállításra kerül-e, elfogadják-e. Ilyen körülmények között hatalmas művészi és szellemi teljesítmény, hatalmas lépés volt ezeknek a testrészleteknek az elkészítése, amik tényleg kísérletként kezdődtek, egy kísérlethez való csatlakozásként. De hát... itt volt ez az Arc, amit elvittek Svédországba sajnos... hát még mindig az ember, még így képen is, ha látja, akkor hátra dől. Remekmű! (2. kép)

KL: *Kérdezhetek? A Fényes Adolf Terem-beli kiállítás után önök viszonylag kevesebbet találkoztak, viszont a pécsi egyetemen '83-ban kezdett el tanítani, a Mester pedig '82-ben. Nyilvánvalóan az az eseménysor, ami végül is a pécsi egyetemi képzést létrehozta, az ezekkel alapozódott meg. Mit tudtak ezekből önök akkor, amikor idejöttek? Vagy mit sejtettek?*

KI: Még valamit akarok mondani a Fényes Adolffal kapcsolatban: hogy utána jónéhány kolléga követte az utunkat ezzel az önköltséges kiállítással. Akik nem kaptak volna könnyen kiállítótermet. (...)

Egymás után jöttek a kiállítótermekbe a – mondhatjuk így, hogy független művészek. Akik itt viszont, amit akartak, kiállíthattak. Senki se szólt bele, csak ki kellett fizetni valamilyen összeget. Ez egy új dolog volt és nagyon fontos.² Ennek véletlenül, de nem egészen véletlenül, mi voltunk az úttörői. Az első önköltséges kiállítás – jegyezzék meg: 1969, Budapest. A Szabadság Napja. Fényes Adolf Terem. Egyébként a Pécsre jövésünk – mármint, hogy tanítani az egyetemre – úgy kezdődött, és ezzel egy kétlaki élet Budapest és Pécs között – hogy megjelent Bencsik István és Rétfalvi Sándor, aki az akkori művészeti résznek – talán Rajz Tanszéknek hívták – a vezetője volt és Bencsik István is már ott tanított – eljöttek hozzánk Pesten és fölkértek engem, hogy szálljak be a tanításba. Jött egy próbaév, mert én soha életemben nem tanítottam. Minden héten eljöttem Pécsre egy napra és mentem vissza. Ezután lett ebből az, hogy leszerződtem és Vidovszky László pedig a Zenei Tanszék munkájába lépett be ugyanakkor. Tehát hárman jöttünk Pécsre, az első osztályos lányunkkal, aki itt járt a 2-es gyakorlóba elemi iskolába, általános iskolába. Ez nagyon nagy dolog, óriási változás volt. Ennekem soha életemben nem volt fizetésem, például. Hát ezt azért maguk tudják, most sincs a művésznek állása, ugye nem igazán, csak ha valami mással pénzt keres. Azt hiszem, hogy hatezer forint volt egy havi fizetés, vagy valami ilyesmi a 80-as évek elején, de hát az nagyon komoly pénz volt. Ebből aztán rettentő nagy szellemi, fizikai, lelki erőfeszítéseket kívánó munka lett, mert elkezdődött egy Művészeti Kar felépítésén való közös munka. Több másik kolléga is belépett akkor; nagyon fontos volt, hogy legfelsőbb szintű művészeti képésben vettek



2. Bencsik István: Arc (Ma'donna), 1980, siklósi márvány, 220 cm

2 Keserü Ilona helyesbítése: Magyarországon elsőként Kassák Lajosnak volt önköltséges kiállítása.

volt ők részt. Képzőművészeti Főiskolán végeztek, vagy Iparművészeti Főiskolán vagy Zeneművészeti Főiskolán, amik mind egyetemi szintű, legmagasabb szintű képzések voltak, csak akkor nem egyetemnek hívták ezeket a budapesti művészeti intézményeket. Tehát az, hogy most önök itt ülnek, ennek az előkészítése a 80-as években történt. Nagy munka volt. Nagyon sok ellenerővel kellett megküzdeni, de ez mind nem számít, mert hát megvagyunk. Ugye? Maguk megvannak.

KL: Ezt kérdeztem volna, hogy hiszen azért a '80-as évek oktatáspolitikája még meglehetősen monolitikus volt. Milyen akadályozó erők voltak?

KI: Hát mi nagy művészek voltunk, tudja? Most komolyan! Miért mennek ezek oda? Vagy miért mentek oda? Akkor ott valami van. Vagy lesz. Eszembe jutnak ilyen epizódok, hogy amikor már nem tudom, hányadszor nem válaszoltak valamilyen pályázatra... Állandóan írtuk a pályázatokat, a beadványokat, a szakalapítási kérelmeket... aki foglalkozik ilyen dolgokkal, az tudja, hogy az mit jelent. És akkor emlékszem, hogy a Szalay utcában, a minisztériumban ott ültem egy előszobában, egy paksaméta papírral, ami egy szakalapítási kérelem volt. Már jöttem számonkérni, hogy mért nem válaszolnak. Ott szaladgált két titkárnő, hogy hát „professzor asszony, de hát ez nem az ön dolga lenne, hát ne tessék itt ülni, tessék befáradni”. De mondom: „Hát miért nem adnak már rá engedélyt? Akarjuk csinálni!”. Szóval, teljesen alpári modorban. Ők pedig a hivatali utat szeretik betartani. Beadják a kérelmet, az ott fekszik, majd valaki válaszol rá, satöbbi... Mi meg el akartuk kezdeni. A mesteriskolát úgy kezdtük el, hogy semmilyen engedély nem volt rá.

KL: Igen, alapítványi iskolaként indult.

KI: Ja, igen! És akkor jött '90, amikor úgy tűnt, hogy most aztán mindent lehet, mindent szabad, szabad lett az ország. Megszűnt, bezáródott, befejeződött az, ami volt. És most az lesz, amit mi csinálunk. Én rögtön két alapítványt kezdeményeztem: az egyik a Pécsi Mesteriskola Alapítvány. Ez azt jelenti, hogy négyen összeadtuk a pénzt, fejenként hússzezer forintunkat betettük, ez volt az alapítvány induló tőkéje. A másikat Pesten csináltam, az a Budapest Art Expo Alapítvány, amit Beke Lászlóval és Johan van Dam holland eredetű műkereskedővel csináltunk éveken keresztül. Egy nagy nemzetközi Art Expo rendezvényt létrehoztunk egész addig, amíg az öntudatra nem ébredő műkereskedők ezt már nem bírták tovább elviselni. Örült támadásoknak voltunk kitéve, és aztán átadtuk nekik a terepet. Most már régóta ők csinálják a műkereskedelmi expókat... különben nem nagyon járok ezekre. Viszont a mi alapítványunk elkezdett foglalkozni a fiatal művészekkel. Talán maguk közül valaki hallott ilyenekről, hogy Fiala Művészek Műkereskedelmi Kiállítása a Malomban, Szentendrén. Még a legutóbbi években voltak ilyenek. Most már viszont ez is valahogy funkcióját veszti. Lehet, hogy már nincsenek

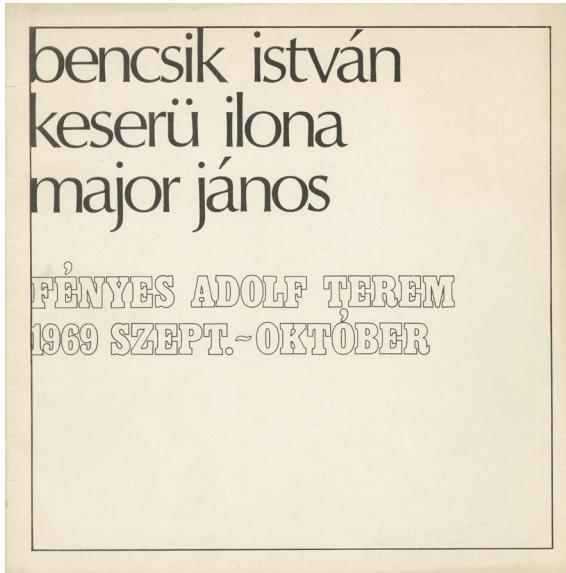
is ilyenek. Én már mindenhol természetesen kiöregedtem, az alapítónak különben is az a dolga, hogy alapítson és nevezzen ki egy kuratóriumot, de aztán a kuratórium azt csinál, amit akar. Erről csak azért beszélek, mert 1990 előtt nem volt ilyen, hogy valaki saját maga akar alapítványt alapítani és tud csinálni. Akkor nagyon sok lehetőség adódott. Például emlékszem, amikor a British-American Tobacco – volt egy ilyen, és bocsánat a kiejtéséért – egy nagy cég, amelyik támogatt minket. A Bencsik Istvánnal mentünk a vezérigazgatóval tárgyalni, hogy adjon az alapítványba pénzt. És adott is. Ormos Mária is adott, az akkori rektor támogatta a saját intézményén belül alakuló dolgokat. Ez az alapítvány működött is egy ideig. Most már más módokon kell dolgozni.

KL: Igen és hát önök háromszor tették meg ugyanezeket a lépéseket: egyszer ahogyan a Művészeti Kart alapozták meg, aztán ahogy a Mesteriskolát alapozták meg, és végül amikor a DLA képzést alapozták meg, az pedig már a '90-es évek közepére esett.

KI: Az nagyon nagy dolog volt! Mert – teljesen természetes egyébként – aki Budapesten van, az azt mondja, hogy máshol semmi ne legyen, csak Budapesten. Én ezt megértem, mert én ott is vagyok, értem ezt a dolgot. Ugyanakkor meg, hát gondolják meg, hogy azóta hány egyetem létesült, Kaposvártól kezdve Győrben, Sopronban... akkoriban mindenhol legföljebb tanárképző főiskola volt. (...)

Nagyon köszönöm, hogy ilyen sokan eljöttek Bencsik István kollégám emlékére, mert mint ahogy a Jován is figyelmeztetett bennünket, róla beszélünk máma. Nagyon sok mindenben vett részt, nagyon sokat dolgozott másokkal együtt. Tehát mindig előbukkan. Szeretett vezetni, intézményeket, értett is hozzá. Szóba álltak vele. Politikusok és miniszteriális alakok is. Bencsik gyakran mondta, hogy „az Aczél már megint csattogtatta a hóentrágerjét és mondta, hogy: Na, mi van, papa?” – és megveregette a vállát. Erre nem volt akárki alkalmas. Olyan lehetőségeket tudott nyújtani, amikhez máskülönben nem jutottak volna hozzá a fiatal művészek.

Keserü Ilona az 1969-ben, a Fényes Adolf Teremben megrendezett kiállítás megnyitóján készült fotókat kommentálja:



3. kép

Ez a katalógusunk, nagyon egyszerű. Buchmüller Éva tervezte. Már régóta New Yorkban él.



4. kép

Lent láthatók Bencsik Istvánnak abból az időből való fémgyűrűsei, amik nem tudom, hol vannak pillanatnyilag. Ezek nem erre a célra vett nyersanyagból, hanem használati tárgyaknak az összepréseléséből jöttek létre és itt volt ezen a kiállításon néhány.

5. kép

*A megnyitón: Ottlik Géza,
Frank János és Buchmüller Éva a
harmadik. Ő pedig Somogyi Győző
felesége, Dalma.*



6. kép

*Itt elég nagy méretben látható
egy Bencsik-szobor. (Idol II.)
Az ott Katalin. (Keserü Katalin,
művészettörténész, Keserü Ilona
testvére)*





7. kép

Ez én vagyok és ez a Forma című kép, ami a Kiscelli Múzeum tulajdonában van. Major János grafikája látható a másik falon, amit utolsó negyed órában hozott el nyitás előtt.



8. kép

Ez az Attalai a bal szélén, a szemüveges.



9. kép

Mellkas és női fej.

Az pedig Major János és én.

Itt is a Kata (Keserü Katalin)

ül ott lent, fogja a fotóállványt.



10. kép
Ez az a kép, amit
szerettem volna mutatni:
ez itt a Bak Imre a
szélén, akit láthatunk.
A Jovánovics, aki a
legmagasabb ott.
Ez a Jován, ez a Csiky
Tibor, aki nagyon
fiatalon meghalt, itt a
Konkoly Gyula, azokat
ott nehéz kibogarászni...
Itt a Baranyai András
a Bak Imrével beszélget.
Ez a Rozgonyi Iván nevű
költő volt.



11. kép
És itt vannak az alkotók.
A három kiállító:
Major János, Keserü
Ilona, Bencsik István.

Tátrai Lilla

Tudományos modellekből valódi műalkotások

Bencsik István (1931-2016) korai művészetének ismertetésével és a művészetében történt fordulat áttekintésével, egy konkrét művészeti út szemszögéből és vizsgálatával kerülünk közelebb az 1960-as évek végének változó időszakához. Ezentúl a fordulatot hozó orvosi kísérletet és ennek hatását követjük nyomon az életműben, amit először az Ernst Múzeum 2001-es *Test - Tér - Mozgás*, Dr. Kováts Ferenc jr. módszere és a figurativitás megújítása Bencsik István szobrászatában című tárlat kurátoraként összegeztem.

Bencsik István szobrászatának helye 1968-69-ig a hivatalos művészet berkeiben található. A művész célja volt többek között az állami pályázatok elvárásának megfelelni egy kellően modern és lírai figurális szobrászattal. 1968-69 után azonban átmeneti jelenség a klasszikus figurativitás és az absztrakció között, és a szobrászati és az álszobrászati alkotómódszerek használatában. A középnemzedékhez nem tartozott, a hatvanas évek végén az avantgarde fiatalok nem fogadták maguk közé, ami nem véletlen; mindig magából indította el az alkotási folyamatot, nem tartotta fontosnak a nemzetközi művészet eszméinek követését.

Bencsik István mindig hagyomány és korszerűség határán mozgott.¹ Ez életkorából is adódott: nemzedéke viszontagságos korokat élt meg, mind politikai, mind művészet-történeti szempontból. Az ötvenes években részesültek akadémiai oktatásban. Egy külső, a politika által diktált szemlélet azt kényszerítette az alkotókra, hogy a nagy tömegekhez szóljanak a szocialista realizmus szolgálatában. Ennek zökkenőmentes betartását határozatokkal, bírálatokkal segítették, és nyesegették a kirívó, egyéni kezdeményezéseket.²

1 A hatvanas évek festészetét vizsgálva jutott erre a találó címre Szabadi Judit az avantgarde kezdeményezések megjelenésére utalva. SZABADI Judit: *Hagyomány és korszerűség*, Budapest, Magvető Kiadó, 1987

2 PATAKI Gábor: A „hivatott kertészek”. *Képzőművészeti kritika 1957-1965 között. Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában*. Budapest, MNG, 1991. 28.



1. Bencsik István: *Hintázó gyerekek (Libikóka)*, 1958

A közösségi művészetnek a célja még a festőknél is jobban érintette a szobrászokat, akik köztéri munkáikkal a közvetlen nyilvánosság előtt szerepeltek. Felnőttként találkoztak 1956 valódi drámájával. A megalkuvás, meghasonlás, illegáltság, pályaelhagyás, emigráció ösztönzései mind megtalálhatók voltak körükben. Mestereikhez kötődve sokszor a konzervatív áramlatok hatása alá kerültek, viszont fiatalságukból és a változással teli idők légköréből, konzolidációjából adódóan a hatvanas években képesek vol-

tak megújulni.³ Az évtizedben az expresszív realizmus, modern szocreál tovább élt⁴, az avantgárd, neoavantgárd, absztrakt, absztrakt expresszionizmus, konstruktivizmus, pop tendenciák pedig napvilágra törtek hazai művészetünkben is. A diktatúra a hatvanas években már nem totális, és így bizonyos autonóm törekvések, formai kísérletezések érvényesülni tudtak.⁵ Kialakult a hivatalosan nem deklarált 3 T-rendszere, mely támogatót, túrt és tiltott csoportok szerint rangsorolta a művészeti élet szereplőit. Kettősség alakult ki: létezett a kor hivatalos kultúrpolitikája által reprezentált, a némileg új formai törekvésnek teret adó és a „rejtett dimenziók” művészete.⁶

Bencsik ekkor ismerkedett meg a mozgásában valóságos ember ábrázolási módjával. Míg a Képzőművészeti Főiskolás diákok Barcsay Művészeti anatómiájából az izmokból és inakból álló, de élettelen emberi testeket tanulmányozták, amikor csak a konstrukciókat merik megmozgatni, amikor nem lehet megmutatni a meztelen idomokat, amikor Jovánovics György eltakarja ruhával, Schaár Erzsébet pedig „eltünteteti” az emberi testet, Bencsik Istvánnak egy véletlen találkozásnak köszönhetően sikerült megismerni a reneszánsz szemlélet „mozgó emberét”, az embert a maga valóságában, a pillanatba sűrített mozgást, és vele megtalálni a hiteles figurativitást.

3 NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*, Budapest, Corvina Könyvkiadó, 1972. 138.

4 KOVÁCS Péter: *A tegnap szobrai*. Budapest, Életünk szerkesztősége, 1992. 27.

5 POGÁNY Ö. Gábor: *A szocialista realizmus a képzőművészetben*. Társadalmi Szemle 1965, 8-9. 127.

6 BEKE László: *Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói*. Hatvanas évek. 1991. 21-27.

Bencsik Somogyi József növendékeként kezdte tanulmányait a Budapesti Művészeti Gimnáziumban (1947-51). A Képzőművészeti Főiskolán (1951-57) dicsőreleg írják rá a káderlapjára minden félévben: „korábbi mestere formalista hatását már kezdi levetközni”⁷, amit a szocreállal kell legyűrnie. Az időszak szobrászati nevelését a Pátzay Pál által kidolgozott módszerrel jól illusztrálja.⁸ Bencsik mestere Mikus Sándor, aki az '56-ban ledöntött Sztálin szobrot készítette, – a művész elmondása szerint – szabadabban engedte tanítványait. Humánusnak mutatkozott, amikor Bencsiknek problé-



2. Bencsik István: Fiú szarvason, 1965

mái támadtak egy merész, kihívó beállítású női akt miatt, és az ő segítségével mentette meg, hogy a Főiskoláról el ne bocsássák. *Terhes nőt* (1954) sem lehetett ábrázolni, de Bencsiket magával ragadta feleségének állapota. A Főiskola főtitkára személyesen oktatta ki, hogy egy kispolgári, pesszimista szobrot készített, ami arról szól, a szocializmusban Magyarországon nagy a szegénység, és a magyar dolgozó nők meztláb járnak.⁹

A szovjet mintára épülő figurativitás még a Marino Marini-féle emberábrázolást is provokatívnak tartotta. Egyszer Pátzay félre hívta Bencsiket, szobrán feldühödve: „Megmutatom Önnek a Maga olasz rokonát!”- mondta, és egy Marino Marini albumot vett elő. Bencsik ekkor látott először Marini műveket, mivel a Főiskola könyvtárában a modern, XX. századi művészetről szóló könyveket csak a tanárok vehették kezükbe. A művészettörténet a diákok számára az impresszionistáig és Maillolig tartott.

Az anekdota szerint Bencsik már a főiskolai évek alatt ráérezett a Marino Marini-féle figurativitásra. Visszaemlékezése szerint ez benne volt a levegőben. Ezekből az időkből megmaradt *Magda portréja* (1953) a szocreál emberábrázoláshoz alkalmazkodik inkább. *Kaufmann Ági portréja* (1954), egy terakotta fej mintázása érzékenységről árulkodik,

7 Bencsik elmondása alapján. 2001. február

8 PÁTZAY Pál: *A szobrásznevelés elvi és gyakorlati terve*. PÁTZAY Pál: Alkotás és szemlélet. Budapest, Magvető Kiadó, 1967. 78-91.

9 Bencsik István visszaemlékezése alapján. BENCSIK András: *Érintés. Bencsik István művészete*. Budapest, Magyar Ház, 2001. 11.



3. Bencsik István: Kútfigura. 1968

rusztikus anyaga és stilizált vonásai emlékeztetnek következő alkotóperiódusának műveire.

Diplomásként Makrisz Agamemnon segédje lett (1957-59). A főiskola befejezése utáni tíz évben nyolc szobrát állították fel köztereken. Irodalmias vagy lírai szocreálnak nevezett stílusa eredendő naivitással párosult köztéri szobrainak legjobbjain. A megrendelések kiírásával megegyezően készített női aktokat, anya-gyermekkompozíciókat, állatfigurákat és fiatalságot kifejező emberalakokat. Ez utóbbira példa a *Hintázó gyerekek (Libikóka)* (1. kép), nehéz kompozíciós elrendezésével a

Főiskola befejezésének évében nem jelenthetett könnyű feladatot. A gyerekek végtagjai aránytalanul hosszúak, míg az egyensúlyi helyzetük bizonytalanságát jól visszaadta a szobrász.

A vidékről Pestre került, napszámos fiú múltja hozzájárulhatott különleges mesebeli témájú, eklektikus formavilágú szobrai megszületéséhez. Az erőteljesen deheroizált alak számaron, lovon vagy szarvason ülve, tartással, büszkén vállalja sorsát [*Fiú számaron*, Gyula (1959), *Fiú szarvason* (2. kép)¹⁰, *Lovas fiú* kispasztika (1966)]. Igazi XX. századi életérzés kifejezője, az uralkodói, hadvezéri lovasszobrok ellenében, hősi póz és jelmez nélküli szegénylegény, akiben valamilyen kincs lakik. Marino Marini korai lovasait idézi, amelyeken még nem érződik a fájdalom, csak a reménykeltő momentum, az életigenlés. Különlegesen érdes felületkezelése és formái archaikussá teszik szobrait.

Karakterizált, finom vonalakkal, karcsú nyakkal, nem meggyőző arányokkal megjelenített portré az *Ingrid* (1966), a pécsi Janus Pannonius Múzeum tulajdona.

Bencsik női alak-repertoárjában szerepel az álló, fekvő, ülő és a meglepő, nem klasszikus, térdeplő variáció. Az 1964-es pécsi *Napozó* robusztus szocreálos figurájától a nyúlánk, archaikus alakokhoz jut el [*Kútfigura*, (3. kép), *Térdeplő leány*, Zalaegerszeg (1968)]. *Kispasztikáiban* is a nyújtással, torzítással él.

10 Szerepel Bencsik neve és szobrának reprodukciója Németh Lajos összefoglaló kötetében. NÉMETH, 1972. 149.

Bencsik István 1965-ben a Fiatal Képzőművészek Stúdiója elnöke lett. A Stúdió 1966-os zsűrimentes kiállítását, mely az absztrakt művek nyilvános premierjének bizonyult¹¹, sikerült keresztülvinnie az állam illetékes szerveinek beleegyezésével¹², akkor, amikor a Művészeti Alap egyébként minden államilag finanszírozott kiállítást felülbírált. Fajó János, a kiállítás egyik rendezője, visszaemlékezésében a három különleges termet, vagyis ezzel a szürrealista, pop-artos és absztrakt művek szétválasztását emelte ki.¹³ Bencsik tehát nyomon követte az új magyar törekvéseket és lelkesedett értük. A Stúdió második, hivatalos zsűri nélküli kiállítása már nem talált ilyen jó fogadtatásra a Művészeti Alapnál.¹⁴ Végül külső zsűrit rendeltek el a kiállítás megrendezéséhez és a Stúdió vezetésének, vele Bencsiknek 1968-ban távoznia kellett.

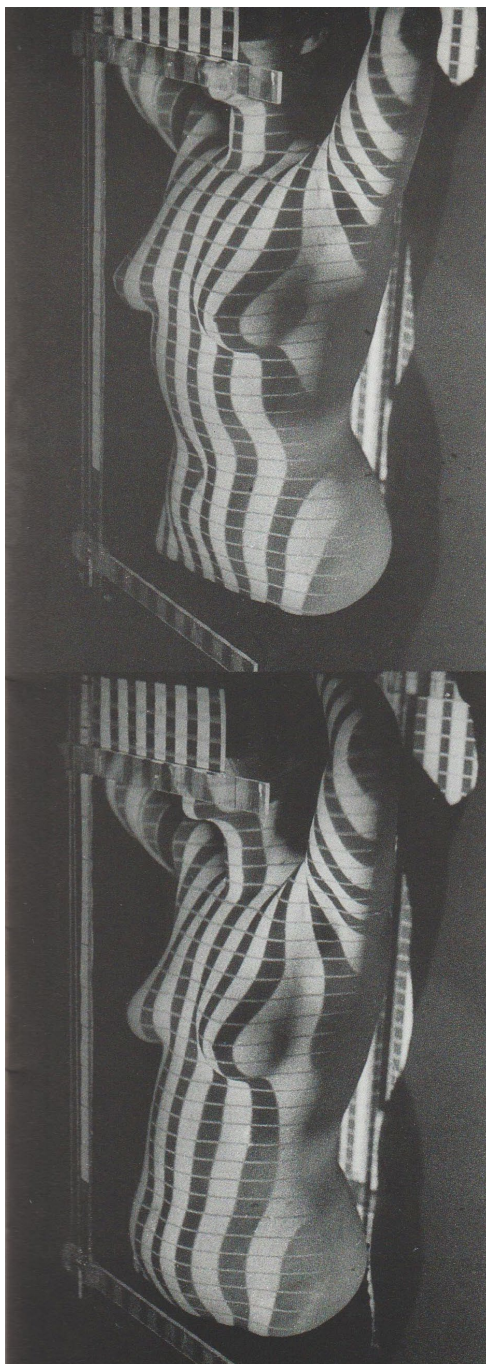
Bencsik vidéki száműzetésbe ment. Előtte minden idejét a Stúdiónak szentelte, most pedig teljesen ellehetetlenült, csalódott volt, nyomorgott. A saját lehetőségei közt gyártott demokráciáról kiderült, nem létezik. Az addigi értékek tagadásával szakított az ellenséges világgal. Vissza szeretett volna találni a közéleti szerepvállalás miatt elhanyagolt szobrászati tevékenységhez, úgy, hogy

11 CHIKÁN Bálint: *Körkérdés Bencsik István, Csohány Kálmán, Fajó János, Kiss Nagy András, Kokas Ignác művészekhez*. Művészet, 1979. 4. 4.

12 *Beszélgetés Keserü Ilonával*. Hatvanas évek. 1991. 145.

13 *Beszélgetés Fajó Jánossal*. Hatvanas évek. 1991. 171.

14 RIDEG Gábor: *Hosszú út hazáig*. Művészet 1983. 5. 17.



4. A négyzethálóval megvilágított felsőtest a be- és kilégzés állapotában (a mérés során készült dokumentumfotó) 1968

eddig szobrászatától eltávolodott. Hiába állt mögötte szépen induló karrier, rájött arra, hogy „megrendelésre igazi szobrot nem lehet készíteni”.¹⁵ Fém tárgyakat kezdett összegyűjteni. Az ócskavastelepeken gyűjtötte a fémanyagot, és a világ hulladékából, haszontalanságából, saját fájdalom felhasználásával gesztusszobrokat készített. A tasizmust művelte, túlon túl kis méretben, nem látványos formában, ugyanis *Gyűrései* 20 cm körüliek (lsd. e tanulmánykötet 59.o. 4. kép). Kalligrafikus *drótplasztikáinál* eltekint a „szobor egyenlő tömeg” definíciótól, és a teret körülölelő légies műveket alkot, melyek szintén igényelnék a méretet. Már vágyta a változást és próbálkozott mindennel, amihez indítást érzett. És akkor, épp a megfelelő pillanatban, ebben a váratlanul adódó asztalos munkában talált rá egy új világrépre.

1968-ban Bencsik István tbc-fertőzés gyanújával került a budakeszi Országos Korányi TBC és Pulmonológiai Intézetbe. A kivizsgálások során ugyan kiderült, nincs komolyabb baja, de Dr. Kováts Ferenc junior osztályvezető főorvos munkaterápiával a kórházban tartotta; pihenést, regenerálódást, teljes ellátást és munkát, a hasznosság érzésének lehetőségét ajánlotta fel számára. A főorvos légzésfunkciós modellek kivitelezésére kérte fel. Olyan szisztémát ismertetett meg vele, amely az életre, a mozgásra, a dinamikára, a funkcióra koncentrál, az empirikus valóságot állítja középpontjába. A Képzőművészeti Főiskolán töltött évek látását a szocialista realizmushoz igazították, most viszont az emberi mellkas hiteles proporcióit kellett szemrevételeznie. Látása egy csapásra megváltozott. Lekerült róla a szűrő. Az intellektus és intuíció helyébe a tapasztalat lépett, és az emberi testet „addig soha nem látott szépségében és hitelességében...”¹⁶ tudta szemlélni. Kivételes alkalom volt ez Bencsik életében. Pár évvel előbb vagy később elképzelhető, hogy otthagya volna a kórházat és nem törődött volna a felkéréssel.

Dr. Kováts Ferenc junior (1913-97) kutatásának középpontjában az ember felső testének térbeli feltérképezése állt a légzés folyamata közben. 1948-ban Svájcban már elkészítette a mellkas térbeli vázlatát, mely a belső szervek helyzetét mutatta be.¹⁷ Leonardo is támpontot nyújtott a belsőben tett térbeli vizsgálódása során, aki az emberi koponyába való első betekintésekor annak ábrázolásához ferde felülnézetet választott, és a térben való eligazodás megteremtéséhez kijelölte a három koordináta tengelynek megfelelő síkokat. Kováts Ferenc a negyvenes évek végén kezdte el Zsebők Zoltánnal A tüdő röntgenanatómiája című könyv írását, mely a nemzetközi siker mellett 1955-ben Kosuth-díjat is hozott számára. Az 1953-ban befejezett összefoglaló munka hat nyelven, tíz kiadásban látott napvilágot. Jól megfogalmazott célja az volt, hogy rábírja az orvosokat

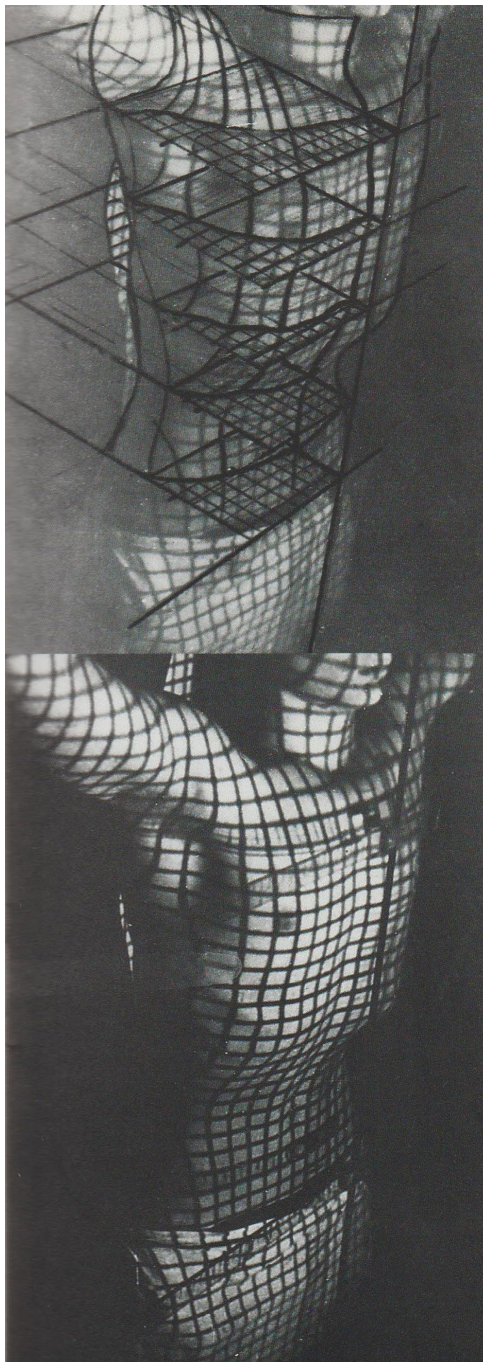
15 Bencsik István. Lejegyezte BENCSEK Vanessa. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997.

16 RIDEG, 1983. 18.

17 Dr. Kováts Ferenc junior elbeszélése alapján. Az emberi test geometriája c. kiállításon készített interjú Dr. Kováts Ferencsel (videófelvétel), Budapest, 1996. júl. 3.

a térben való gondolkodásra. Az orvos-professzor ugyanis a tüdőgyógyászat általános problémájának tartotta, hogy a röntgenfelvételek hatására kollégái a tüdőt csak síkban tudják elképzelni.¹⁸ Illusztrációival kívánt ezen javítani, és bebizonyította, hogy a belső szerveknél is lehet geometriát találni.

A hatvanas évektől továbblépett kutatásában, és a légzést létrehozó és fenntartó, összehangolt mechanizmus részleteit akarta „megfogni”.¹⁹ Légzés során törzsünk hullámzik: gerincünk, hasunk és mellkasunk elmozdul. Vegyük például a belégzést: gerincoszlopunk hátrahajlik, a rekeszizom felemelkedik, hasfalunk megfeszül stb. Ez a folyamatos mozgás, a légzés közben előálló külső formaváltozások sora érdekelte Dr. Kováts Ferencet, és ennek mérésére, pontos regisztrálására, majd a mellkas és a hasfal térbeli ábrázolására vállalkozott, egy alapvető pulmonológiai vizsgálati módszert, a spirometriát is alkalmazva. Éppen a spirometria az, amely a beszívott és kibocsátott levegő mennyiségét, összetételét rögzíti, vagyis csak a végeredménnyel foglalkozik, és elhanyagolja a légzés során állandóan változó állapot követését, de a tüdőgyógyász módszerébe épülve ez a tulajdonsága meghaladhatóvá vált.²⁰ Dr. Kováts Ferenc szisztémája a belégzéstől a kilégzés végpontjáig kíséri a légzést mozgó

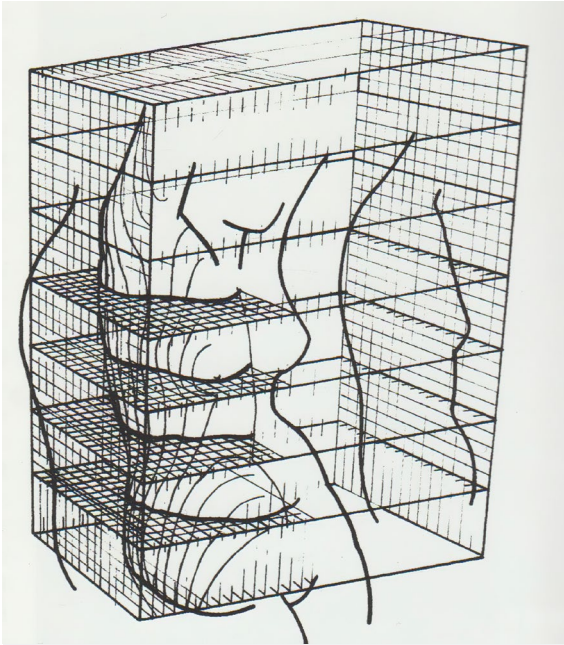


5. A fotogrammetriás kép értelmezése (dokumentumfotó) – Dr. Kováts Ferenc jr. hagyatékából

18 Lsd. 17. j.

19 Dr. KOVÁTS Ferenc jr.: *Intern-beszámoló*. Országos Korányi TBC és Pulmonológiai Intézet referáló beszámolója. 1960.

20 MAGYAR Pál: A légzés parabolái. Delta 1973. 4.



6. A test erőltetett kilégzésben a 2 cm-es kockák alkotta hasámban (Dr. Kovás Ferenc jr. rajza)

mechanizmust, úgy, hogy egyidejűleg vizsgálja a testfelület külső alak- és a tüdő térfogatváltozását. Az orvostudományban érdekes és kivételes módon az egészségesen lélegző modell jellemzőit szeretné megállapítani, „térfogat eloslási profil-tanulmányokat” készít, ezzel énekesek, fúvósok, sportolók légzéstechnikájának hatékonyabbá tételét szolgálja.^{21 22}

„A mellkas belsejében olyan szövetvényes húzási, tehetetlenségi és rugalmassági összetevők befolyásolják az elmozdulásokat, hogy a mellkasban kiválasztott egy pont a három koordináta minden tengelyében elmozdul. Így annak mérése csak térbeli összetevőkkel képzelhető el.”²³

Dr. Kovás Ferenc ezért fotogrammetriai eljárást dolgozott ki a mellkasi mozgások követése érdekében. Az emberi testet a három koordinátával meghatározott térbe állítja, amelyben az a légzés során folyamatosan változtatja helyzetét és formáját. A bőrfelületet jól mérhető jelekkel látja el a törzsre vetített 2 cm-es négyzetekből álló hálórendszer segítségével (4. kép). Ez a síkrács felfekszik a testfelületre és térbeli deformációkat szenved.²⁴ A vetítés tengelyére derékszögben eső négyzetek maradnak csak szabályosak. A test domborultain torzulnak az alpnégyzetek, melyből adatok nyerhetők a megfigyelt felület három dimenziós pozíciójára vonatkozóan. A test a megvilágításból adódóan árnyékot vet a vele párhuzamos sík háttérre, mely két dimenziós információkat szolgáltat a rávetített szabályos rácsrendszerrel. Így összehangolhatóak az identikus pontok. Egy tükör beiktatásával a test másik oldala is látható. Végeredményben a test, az árnyéka, a tüdőrképe és a vetített raszter

21 Prof. Dr. Naszlady Attila M.D. megnyitó beszéde Az emberi test geometriája c., Dr. Kovás Ferenc jr. és Ördögh László közös kiállításán. (kézirat) Budapest, 1996.

22 F. KOVÁTS jr.- P. KISS- A. NASZLADY- I. NEMESKÉRI: *Morphometry of the breathing movement of the trunk: A dynamic double view photogrammetry technic.* 28th International Congress of Physiological Sciences, Budapest. 1980.

23 Dr. KOVÁTS F. jr. : *A tüdő röntgenanatómiája.* Magyar Radiológia, 1980. 32. 258-68.

24 Dr. KOVÁTS F. jr.: *A légzésmorphometriában végzett harmincéves munka eredményei.* Medicina Thoracalis (Pneumologia Hungarica) 43. 1990. 5-13.

segítségével a test körkörös vonalai ismerhetők meg.²⁵

A felvételek során a modellről másodpercenként készül egy fénykép, miközben felemelt karral csövön át szívja be és bocsátja ki a levegőt. Így a hagyományos spirometriás módszerrel a tüdő térfogatváltozásait is követik. A berendezések összehangoltan működnek, ezért tudják, hogy a modell épp hol tart a lézésben az adott fotón. A Leonardo-féle metódus szerinti horizontális szelvényeken kívül a vetített háló a vertikális metszeteket is kijelöli a testen (5. kép). A téreffektus fokozása érdekében a hálórendszer minden második négyzet-sorát besötétíthetik, hogy a szerkesztéskor a horizontális vagy vertikális szelvényekre bontás

könnyebben menjen. A függőleges vonalak szolgálnak szintmeghatározásul, a vízszintesek a törzs pontjainak anatómiai lokalizációjára. Ez az elv vezérli a térképszerkesztőket, az ipari formatervezőket, és ezt használják fel a röntgenvizsgálatok rétegfelvételeinek, a tomogramoknak készítésekor is.²⁶

Ezután következett a kapott fotogrammetriás kép térbeli reprodukálása. Képzeljük el, hogy a test egy nagy hasámban helyezkedik el, amelyet 2 cm-es kockák töltenek ki.²⁷ A törzs ilyen kockákból épül fel, így a szabálytalan testfelület a kockákat itt-ott metszi (6. kép). A perspektivikus torzulást derékszögű négyzetrendszerre kellett javítani²⁸ vagyis a perspektivikusan megjelenő kockákat egyenként kiszervezni ortogonálisan és felnagyítani természetes nagyságra. Ezzel a manuális geometriai módszerrel²⁹



7. Bencsik István: Férfi mellkas (*Kilégzés*), 1968

²⁵ Lsd. 17. j.

²⁶ Lsd. 17. j.

²⁷ Ez 30 x 30 x 70 cm³-es virtuális prizmának felel meg. Részletes műszaki leírást ad Kiss Lajos, KISS Lajos: *Biofotogrammetria eljárások által testméret meghatározására való alkalmazásának vizsgálata*. Szakdolgozat. 1979

²⁸ Lsd. 17. j.

²⁹ lsd. 27. j.



8. Bencsik István: Csíkos női mellkas, 1968

az egyes pontok értelmezése rendkívül nagy feladatot jelenthetett. Az orvosprofesszor a szerkesztést kétféleképpen végezhette: a törzsből vízszintes szelvényeket metszett ki (egy átlátzó fólián minden horizontális szelvénynek megvan a rajza, melyek a fotókra ráillesztve segítik a metszetek rajzolását³⁰) vagy függőleges csíkokat.

Dr. Kováts Ferenc folyamatában is láthatóvá szerette volna tenni a mérésekkel követett lélegző mellkast. Ezt akkor még nem tudták megtenni számítógéppel, az adatokat a gép képtelen volt feldolgozni. A kilencvenes években már sikerült a számítógép képernyőjén realizálni a mozgássort, ma egy 3D szkenerrel pillanatok alatt meg-

oldható lenne ez a művelet, ám 1968-ban csak egy lehetőség maradt, az egy kiragadott pillanatban megjelenített törzs plasztikus leképezése. Itt jön a képbe a szobrász, ettől a ponttól volt szükség szakmai ismereteire, főként kézműves, az anyagra vonatkozó gyakorlati tapasztalataira.

A légzésfunkciós modellek kivitelezéséhez Bencsik István a könnyen alakítható fát választotta. A kórház faipari műhelyéből kapott különböző faanyagokat (tölgy-, kőris-, körte- és hársfát). Egy asztalos elkészítette a fakockákat, a szobrász pedig az egy kockára kapott 4 pont értelmezéséből egyenként megfaragta őket.³¹ Dr. Kováts Ferenc junior a test függőleges szelvényein haladt a geometriai szerkesztés közben, így kapta az információkat Bencsik is. Először a test gerinc által kijelölt mediánvonalát rekonstruálták,³² majd folytatták mindkét irányba ezt a műveletet. Amikor a testet alkotó összes ilyen szelvényt Bencsik összeragasztotta, és végül az élesen vágott

30 Lsd. 17. j.

31 Bencsik István elbeszélése alapján. Interjú-kézirat.

32 Lsd. 24. j.



9. Bencsik István: *Női fej*, 1968

felületeket összecsiszolgatta, megkapta a harmonikus, valós arányaiban megmutatkozó, az eredetivel +/-1mm pontossággal megegyező törzset.

Lassú és türelmet igénylő munka volt ez, melyből törzstorzók születtek, a mély be- és kilégzés helyzetében. 2 cm-es élű fakockákból hozták létre a férfi és női mellkasokat, melyek a fej és kar nélkül, nyaktól a csípőig ábrázolt törzs felezései, kis talpazatra állítva (7. kép). Kemény tölgyfa anyaguk miatt a ragasztás mentén durvábban illeszkednek egymáshoz. A különböző műveletek, mint az addíció (kockákból) és a szubsztrakció (a testé, a mellkasé) erőteljesen szembesül egymással.³³

A 2 cm-es kockákból épített *Csíkos női mellkas* (8. kép) a kilégzés állapotát rögzíti, a függőleges sorok, egymást váltva, más fajtájú és színű fából, tölgyből és kőrisből készültek. Ez a csíkozás egy kis absztrakciót csempész az organikus műbe; ráapplikálódik a tudományos módszer, a mérés és számolás során használt árnyékrács. Nagyobb kockákból, 6 cm élűekből áll a *Női mellkas (Belégzés)* (55. o. 1. kép). Finomabb, egyöntetűbb felületű, mivel puha hársfából faragták. A ragasztóanyag elillanása, a részekből építés eltűnése jellemzi; csupán egy finom „háló” öleli körbe.

Az *Idol I.* (Magyar Nemzeti Galéria) és *Idol II.* (60. o. 6. kép) címen jegyzett alkotások az alapmodell monumentálissá fokozott kivonatai, ugyanúgy kis kockákból épülnek,

33 BEKE, Hatvanas évek, 1991. 26.

de megtartják a készülés fázisának töredékességét. Emellett nem teljes plaszticitásukban megjelenő testek, hanem profilok, ezért a női test vonalait torzítva visszaadó konstrukciók. A művész itt megpróbálkozik a jelalkotással (signal art), a póre dokumentumoknak minden jelhasználat nélküliségével szakítva. Nem véletlen, hogy Bencsik e kompozíciója annyiszor szerepelt a hatvanas évek végét reprezentáló kiállításokon,³⁴ közelebb áll és jobban bemutatja az időszakban aktuális pop art tendencia hatását, a fragmentált világot és tárgyiasítást.

Dr. Kováts Ferenc jr. Bencsik István kérésére a mérések valódi tematikájától eltérve a fejet is görcső alá vette, megvilágította a raszterrel, és kiszámolta a szükséges adatokat, hogy elkészülhessen egy *Női portré* (9. kép), mely az orvos feleségét, Papp Juditot ábrázolja. A plasztika hátulján és oldalán a geometrikus alakzatok élei is előbukkannak, kontrasztot képezve a simára csiszolt, ívelő, organikus arcformával. A fej, töredékessége által, mint egy előtűnő látomás jelenik meg.

Bencsik ez utóbbi három művénél jobban megtehetette, hogy nagyvonalúbban kezelje az eredeti formákat, és saját invenciói dominánsabban érvényesüljenek. A hatvanas évek végének a szobrászat anyagai, technikái, módszerei terén történő változását Bencsik tevékenysége szinkronban követte. A pop arttal rokonítható elgondolásokat hajt végre: kiemel, felnagyít, kockákból összerak, félig készen hagy, az organikus és mértani felületek ellentéte okozta kontrasztot megtartja. A fakockákból összeragasztotta, „összeszerelte” szobrát, mint Jovánovics György a gipszöntvényeiből emberi alakjait és humoros figurára emlékeztető művét (*Petit Polichinelle*, 1966) vagy Haraszty István a gépalkatrészekből mechanikus konstrukcióit. Bencsiknél a végeredmény faragott szobor, de a készítési folyamat nem szobrászati munka. A ragasztási művelet befejezéséig mechanikusan összeilleszti a kockákat, miközben nincs beleszólása a tárgy alakulásába. Az összeragasztott éles formák összeccsiszolásánál veheti elő esztétikai érzékét. Ezt a tevékenységet méltatja a szobrász, aki szerint a számítógép hiteles formát hozott volna létre, de nem esztétikus. A tudományos modellekből szobor lett – vallja Bencsik –, mert nem egyszerűen tevékenysége tárgy volt, amit csinált, hanem személyes kapcsolatba is került a plasztikákkal, az alkotás folyamatában.³⁵ A kapott módszert és annak felépített produktumát *elfogadta* és művészetté avatta. Az objektművészet felől megközelítve, ez a pusztán szellemi formatételezés, az egyszerű *kiválasztás* vagy *rábukkanás* aktusa tette a légzésfunkciós modelleket műtárggyá.

34 Pl. Tendenciák 1970-1980 c. kiállítássorozaton szerepelt az Óbuda Galériában, az Új művészet 1970-ben c. kiállítás keretében, amely kiemelt szerepet tulajdonított az 1969-ben születő műveknek.

35 RIDEG, 1983. 19.



10. Bencsik István: Európa, 1979

1969-ben a Fényes Adolf Teremben, Keserü Ilonával és Major Jánossal közös kiállításon³⁶, Bencsik István szobrászművész az orvosi kísérlet során készített műveket, mint műalkotásokat mutatta be. Pernecky Géza szerint „az eredmény döbbenetesen szép és kísértetiesen metafizikus, mintha egy Faustus rögzítette volna körzővel-vonalzóval valamely Margit testének lüktető mozgását.”³⁷

Bencsik István ezután öt évig nem tudta a kapott ismereteket hasznosítani. A sok új élmény leülepedéséhez idő kellett. A szimpózium-mozgalom bontogatta szárnyait. Bencsik megint az alkotás szabadsága mellett állt és magának is ezt követelte. 1971-74 között a villányi alkotótelepre fészkelte be magát, s elnyomta magában az addig inspiráló felfedezéseket. Újakkal találkozott: a „bukolikus, olimposzi hangulatú” tájjal és a kővel, a márvánnyal, s megszólította a monumentális, maradandó, örök anyag. Nonfiguratív nagy kavicsplasztikáiban (pl. *Kolumbusz tojása*, 1971-72) a természet és műalkotás kapcsolatának megértésére törekedett, a közöttük lévő határokat feszegette. A kavicsok, mint az egyetemes rejtett formakincs hordozói, formákat sugalmazhatnak, formatapasztalatot adhatnak a szobrásznak. Henry Moore példája nyomán világszerte felvirágozott ez az alkotási elv, és Bencsik is megpróbálkozott ezzel. Ez a nonfigurativitás a mű saját,

36 A „tulajdonképpeni első magyar testkiállítás” - Keserü Katalin szavaival. *Modern Magyar Nőművészettörténet*. Szerk. KESERŰ Katalin. 2000. 66.

Ez az esemény megelevenedik e könyv hasábjain: Kuti László: *Beszélgetés Keserü Ilonával*. 50-63. o.

37 PERNECZKY Géza : *Magyar pop-művészet? Élet és Irodalom*. 1964. okt 4. 9.

az ábrázolt tárgytól független intenzív életének megmutatkozását ígéri, Bencsik azonban most is régi kérdésfelvetésével, az egyensúlyproblémával foglalatoskodik.

Ez érdekli még 1975-ben, gyermekkorának színhelyén, Nagyatádon, az éppen alakuló faszobrásztelepen. *Egyensúly* c. szobra és az *Alak*, vagy a kisméretű *faplasztikák* esetében az ellentétes irányból ható erők kiegyensúlyozása, a különböző alakzatok egymáson való elhelyezkedése, nyugalmi helyzetbe állítása foglalkoztatja. Az ábrázolható témától való elrugaszkodással az egyensúlyproblémát teszi meg tárgyának.

Nagyatádon természetesen fából készültek szobrai és így újra testközelpbe került a faanyaggal, közben felelevenedtek Korányi szanatóriumi emlékei. Bencsik így emlékszik vissza az újabb találkozásra: „Ott, elhúzódva mindentől, végig tudtam gondolni (t.i. a megismert látásmódot), miről is van szó: hogy olyannak kell a természetet elfogadni, amilyen, csak azt láttatni kell. Az én dolgom annyi csupán, hogy megmutassam ezt.”³⁸ Ráébredt, hogy az emberi test szépségének titkai érdeklik igazán, főként a női testé. Testtájakat emel ki, ekkor még enyhe méretnagyítással, maradvá a ragasztott fa technikájánál. Már nem állnak rendelkezésre számadatok, fotódokumentációk. A racionális látásmódot a testről levett öntvényekkel követi, amelyekkel a kapott formákat az anyagba ülteti át. A kockákból építkezés utánzását úgy oldja meg, hogy az öntvényt vágja csikokra, majd négyzet alakzatokra és a kivágott részletet másolja át nagyítva.³⁹ Az 1968-69 között készült alkotásainak klasszikus torzó-típusú csonkolásától – ami Bencsiknél szintén vágás és amit a kockákból adódó töredékesség tesz kevésbé „határozottá”, esetlegessé – az éles, konkrét, „határozott” metszéshez jut el.

A *Hát* (1976, 3 méteres változata a nagyatádi Nemzetközi Faszobrász Alkotótelepen, 1976-77) a finom gerincvonalat, az íves hajlást ragadja meg, az éles oldalmetszés kivágatát hangsúlyozza. Sokkal erősebb hatást ér el, mintha egy teljes női figurát megelevenítene.

A *Hasnál* (1976-77) a mellkas és a csípő közötti terület a csípő lemetszésével és az egyik felhúzott láb vágott indításával válik szokatlanná, hangsúlyozva az organikus és mértani formák feszültségét és megteremtve a természet alkotása és a művész beavatkozása közötti szintézist. Előző művének a köldök környéki felnagyítása válik gyengéd intimitás hordozójává a *Spirálon*. A *Nagy formák-sorozatban* (1975-76) a kemény síkmetesséssel mintegy hasámba foglalt női hátsó combtő-részletei így fokozottan erotikusak, felnagyított asszonyi termékenység-szimbólumok. Többször vád is érte, hogy nem szobrokat, hanem erotikus objekteteket készített. Tény, hogy a másik nem teste, így az erotika is érdekli. Közben – a művész szerint – többé váltak művei és ezt a nagyítás

38 Bencsik István székfoglalója a Magyar Művészeti Akadémián. Test - Tér - Mozgás. Dr. Kovács Ferenc jr. módszere és a figurativitás megújítása Bencsik István szobrászatában. Szerk. KESERŰ Katalin. Budapest, Ernst Múzeum, 2001. 17.

39 Interjú készítettem Bencsik Istvánal az Ernst Múzeum Test - Tér - Mozgás c. kiállítás rendezése alkalmával 2001 márciusában. (videófelvétel)

és kivágás módszerének és az emberi testben rejlő transzcendentálisnak és egyetemes rendnek köszönheti: „Rájöttem arra, hogy a kemény vágásokkal, a fölnagyítással fölerősödött a mondanivaló, ... ezek tulajdonképpen istenképmások, vagyis valójában szakrális szobrok.”⁴⁰

Az eddigiek összegzését és az előrelépést mutatja az 1979-es *Európa* c. szobor (10. kép). A villányi atmoszféra az ember és táj közösségéből megszülető egyetemes értékek megértését és a kő használatát eredményezte. A női mell, kar és hónalj végül a művész fia ötletének köszönhetően jelképezi Európát, ahogy a természetbe simul, azzal egygyé forr, mintha teste a föld mélyében folytatódna. A körülbelül a könyöknél megbontott, kettészelt szobor az ősi eredet, az örökkévalóság, egyetemesség monumentuma.

Az *Arc (Ma'donna)* (1980) egy női arc részletének 2 méteresre nagyítása [szabadtéren áll Svédországban (56. o. 2. kép), a bronz változat 50 cm magasságú, a székesfehérvári Új Magyar Képtár tulajdona]. A teljes orrnak és a száj egyik felének átlós vonal menti kihalása nem tűnik drasztikus beavatkozásnak. Schaár Erzsébetnél is megjelent ennek az arc részletnek a prioritása, a kivágása azonban esetleges, „göcsörtös”, nem homogén vonalban történt és így nem váltak a vonások olyan erőteljessé, mint Bencsiknél.

1988-tól Bencsik folytatva a redukció-nagyítás gyakorlatát, a szobrász legkézenfekvőbb eszközét emeli ki: az ujjat, ujjpercet, ujjbegyet. A művész tudatosan kereste a szakrális szimbólumot és a *Genesis-sorozatban* (1988-2012) Ádám teremtésének legfontosabb mozzanatát jeleníti meg: amikor Isten ujjával életre kelti és megalkotja az első embert. A tematikai réteg azonban a végletekig lecsupaszított. Az ujjak formáját különböző irányú metszésekkel változtatja meg. A metszések már nem a kubus sztereometriáját követik, hanem itt-ott, önkényesen belevágnak a formába, mintegy kinyitják a tömeget, megengedik, hogy a belső geometriát is láthassuk (lsd. *Genesis I.*), vagy ott, ahol nem is várnánk, lemetszik a formát, megállítva, megszüntetve az organikus forma „lendületét”. Már nagyon határozott, drasztikus, kemény vágással találkozunk, amely magát a részlet egészét is „megzavarja”, mert a tömegéből kihal egy másik részt. Háromszögű, négy- vagy ritkábban többszögű formákba foglalja a kihalított részletet és teszi őket súlyos térképzőkké.

Bencsik úgy vélte, egyre szakrálisabbá váltak szobrai, pedig fával, kővel (márvánnyal, mészkővel, andezittel) dolgozott. A *Genesis II.* (Albert Einstein emlékére, 1988, 250 cm, Paksi Atomerőmű Műszaki Főiskolája területén kiállítva) esetében megjelenik a gipsz használata, mely a legszabadabban engedi felszínre a szellemet, a spirituszt – a művész meggyőződése szerint.⁴¹ Előrevetíti 2012-15 között készített *Randevű c. gipsz szoborsorozatát*, mellyel célja, hogy „lehetőleg a legkevesebb, az általa sűrített-hordozott

40 Test - Tér - Mozgás, 2001. 18.

41 Lsd. 39. j.

mondandót közvetítse, hogy ne szőljon bele az alkotásba”⁴² és a személyiségektől és a gesztusaiktól megfosztott testrészletek felerősödjenek. Az élénk színűre festés, kivágás még inkább hozzájárul ehhez a hatáshoz.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy Bencsik művészetének gyökereit megtalálhatjuk a művészet történetében mind a módszerek, mind a szobrászati eszközök tekintetében. Túllépve a lírai figurális formatartalmak alkalmazásán szobrászatának részévé váltak a Dr. Kováts Ferenc junior módszeréből levont tanulságok: a természetlűen megközelített, mozgó, „lélegző”, jelmez nélküli emberkép, és az analizáló, kockákból és szelvényekből építkező rendszer. Művészetének egy biztos pontja épp az orvosprofesszor fotogrammetriás eljárása, hisz azután is az emberi test és annak fragmentuma jelentette a kiindulási pontot Bencsik István számára. A kis egységekből való térbeli építés módszeréhez, és ezentúl az egyes testtájak kiemeléséhez, éles geometriai síkkal metszéséhez, ezzel a részlet eredeti kapcsolataitól való megfosztásához, a részlet tisztaságához jutott el. Kirk Varnedoe 1990-es modernizmus-definícióját elfogadva,⁴³ a fragmentáció és ismétlés, az orvosi szisztémából általa levont tanulságok, mint karakterisztikus modern művészeti jelenségek, megtalálhatóak művészetében. Átmeneti jelenséget képez a klasszikus szobrászati (faragás) és a legújabb álszobrászati módszerek (összeszerelés, tárgyalkotás) alkalmazásával. Bencsik István tevékenysége a klasszikus figurativitás továbbélését bizonyítja, a modern művészetben felvetett problémákhoz kapcsolódással.⁴⁴

42 WEHNER Tibor: „Igyekszem tisztán beszélni” Bencsik István szobrászművész és tanítványai tárlata Budapesten. Jelenkor. 2016. 10.

43 Kirk VARNEDOË: *A Fine Disregard. What Makes Modern Art.* Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1990.

44 Írásom alapjául szolgált az Ernst Múzeum Bencsik kiállításához végzett kutatásom. Tátrai Lilla: *Módszer és művészet. Test-Tér-Mozgás*, 2001. 5-13.

Lilla Tátrai

From scientific models to real works of art

The sculptor István Bencsik (1931–2016) met Ferenc Kováts junior PhD. (1913–1997), the Kossuth prize-winning Pulmonologist medical professor, in 1968. At that time the doctor made a photographic surveying procedure about the changes in the shape of the human chest while breathing. Bencsik produced the three-dimensional models representing breathing. However, instead of models he created works of art and became a sculptor working in a different way.

Ferenc Kováts junior sets the human body into the space defined by the three coordinates, which constantly changes its position and shape during respiration. He applies measurable marks onto the skin surface using a 2 cm square mesh system (Pic 4). The basic squares are deformed on the body, from which data can be obtained for the three-dimensional position of the observed surface. The body, due to illumination, shades the background of the parallel wall, which provides two-dimensional information. The identical points can be coordinated. By inserting a mirror, the other side of the body is also visible. Ultimately, the body, the shadow, the mirror image, and the projected raster are used to identify the circular lines of the body. A photo is taken every second, while the model absorbs and emits air through the tube with raised arms. By the traditional spirometry method, the volume changes in the lungs are also followed. In addition to the horizontal contours of the Leonardo method, the projected mesh designates vertical sections on the body. The perspective appearing cubes were individually edited orthogonally and magnified to natural size. With this manual geometric method, interpretation of each point could have been a very big task. They could not do this with a computer, the data could not be processed by the machine at that time. In the nineties, it has been possible to realize the movement on the computer screen, and now with a 3D scanner in seconds, but in 1968, there was only this possibility. Dr. Ferenc Kováts junior progressed along the vertical sections of the body during geometric editing, so Bencsik received the information separately. A carpenter made the wood bricks, and the sculptor, Bencsik carved them one by one from the 4 points of each dice. First, the median line was designated by the spine and then continued in both directions. When Bencsik glued all of these profiles and finally polished them together, he received the harmonic, real proportions of the chest equal to the original ± 1 mm.

The artist was faced with the task of representing living human beings. During his years at the Fine Academy (1951–57), his vision was brought into line with socialist realism. The young beginner artist received several public sculptural assignments such as *Seesaw* (Pic 1), *Boy on the deer* (Pic 2), *Fontaine Figure* (Pic 3), but now he had to make a survey of the proportions of the real human body. Works were born from wood, like *Striped Woman Chest* (Pic 8), *Woman Head* (Pic 9), *Man Chest (Exhalation)* (Pic 7). By means of the peculiarities of this system, which was able to measure people in motion, he discovered the special relationship to the artistic reality of the different units that make up the human body; this allowed him to arrive at a possible way of representing authentic figures and fragments of figures. The lessons he learned from the medical system are determining factors in his art: he uses classic sculptural (carving) and the latest sculptural methods (assembly, object art), he picks out geometric sections of body parts, magnifies them, using various materials (wood, marble, limestone, andesite and plaster) and has perfected this technique in his works such as *Europe* (Pic 10), the *Madonna* (Page 56, Pic 2) and the *Genesis* (1988-2012) and *Rendezvous series* (2012-15). István Bencsik's works demonstrate the survival of classical figuration with the connection to problems raised in modern art.

Művészeti anatómia és
Ábrázolási rendszerek
tantárgyak oktatása
a digitalizált kultúra és
információs társadalom
korában

„Művészeti anatómia és Ábrázolási rendszerek tantárgyak oktatása a digitalizált kultúra és információs társadalom korában” konferencia

2017. november 10.

PTE MK, Zsolnay Negyed, E33-as épület, földszint, Rajzterem

A konferencia programja:

- 11:00** Köszöntőbeszéd. A konferencia megnyitása
- 11:10** Si Hing VÁRKONYI Patrik 3. fokozatú wing tsun kung fu mester és tanítványai:
Az anatómia és a harcművészetek kapcsolata – rövid kung-fu harcművészeti bemutató
- 11:30** HORVÁTH Dániel: *Aggyal rajzolni vagy szemmel rajzolni*
- 11:50** SZEGEDI Csaba: *Ceruza vs. egér: Konvencionális és alternatív perspektívák a térábrázolás oktatásában*
- 12:10** KRAJNIK Szabolcs: *Ábrázoló geometriaoktatás a XXI század elején*
- 12:50** FICZEK Ferenc: *A „kockológia” mint a rajzi gondolkodást építő stúdium: Meglátásaim a tapasztalati távlattan oktatásával kapcsolatban*
- 13:10** ALBERT Ádám: *Régi-új- gipszszemléltető eszközök és műtárgymásolatok gyűjteménye és használata a művészeti oktatásban*
- 14:30** KÖNIG Frigyes: *Régi iskola új leckékkel*
- 14:50** SIMONYI Emő: *Az anatómia és a művészeti anatómia oktatásának kapcsolata a mindenkori tudományos, technikai, vallási és politikai helyzettel*
- 15:10** DORÓ Sándor: *Közéltés a művészeti anatómiához – Anatómiaoktatás a drezdai képzőművészeti főiskolán*
- 15:30** REGLÓDI Dóra: *Dr. Tulp anatómiája, avagy egy Rembrandt festmény boncolása*
- 15:50** MAROSI Katalin: *Lokálisból globálisba: A felülnézeti látvány megjelenésének lehetőségei a képzőművészetben*
- 16:10** TÓTH Zsuzsa: *Az ecorché mintázás integrálása a művészeti anatómia oktatásába*
- 16:45** Kerekasztal-beszélgetés
- 17:30** Zárszó

Előadók:

Dr. habil ALBERT Ádám DLA egyetemi docens (MKE)
DÓRÓ Sándor (Hochschule für Bildende Künste Dresden, Németország)
FICZEK Ferenc DLA egyetemi docens (KE MK)
Dr. habil KÖNIG Frigyes DLA egyetemi tanár (MKE)
Dr. KRAJNIK Szabolcs egyetemi adjunktus (KE MK)
HORVÁTH Dániel egyetemi tanársegéd (EKE VMI)
MAROSI Katalin DLA főiskolai docens (SZTE JGYPK)
Prof. Dr. REGLŐDI Dóra egyetemi tanár (PTE ÁOK)
SIMONYI Emő (Akademie der Bildenden Künste, München, Németország)
SZEGEDI Csaba DLA egyetemi docens (MOME)
TÓTH Zsuzsa egyetemi tanársegéd (PTE MK)

Kísérő kiállítás:

A PTE ÁOK Archívum rajzai, a PTE Művészeti Kar Képzőművészeti Intézet, valamint Média és Alkalmazott Művészeti Intézet hallgatóinak rajzai

Albert Ádám

Gipsz szemléltető eszközök és műtárgymásolatok gyűjteménye és használata a művészeti oktatásban ¹

A gyűjtemény

Az 1871-ben alapított pesti Mintarajztanodában, amely a mai Képzőművészeti Egyetem elődje volt, fontos szerepet kaptak a rajzi „alapozó” stúdiók, a különböző rajzi, geometriai órák, úgy mint az alakrajz és festés, az elemi kompozíciókísérletek, boncalaktan, geometriai tárgyak.²

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék oktatási segédanyagainak Gyűjteménnyé rendezése 2011-ben kezdődött. Ez alatt az idő alatt megtörtént az egyes darabok számbavétele, kiemelt hangsúlyt helyezve a tárgyak állagmegóvására. Többek között a további sérülés megelőzése miatt és a gyűjtemény oktatási célú felhasználhatóságának megerősítése céljából az egész gyűjtemény átkerült az Anatómia Tanszék által is használt nagy geometriai előadóba, így rendszerezett formában tanulmányozhatók a gyűjteményi darabok.

Bár ez a gyűjtemény egy oktatási segédeszközöket tartalmazó gyűjtemény, mégsem határolható el azoktól az időszakoktól, amelyekből a tárgyak származnak, vagy azoktól az anatómiát tanító művészekől, anatómusoktól, művészi ambícióval rendelkező

1 Jelen tanulmány szerkesztett, bővített változatban megjelent: ALBERT Ádám: „Oktatási segédeszköz mint művészeti gyűjtemény”, *Múzeum Café*, 54. 2016/4. Szeptember-október, 49-63; ALBERT Ádám – KÁLDI Richárd – PUSZTAI Barbara: „Iskolai örökség- avagy gipsz szemléltető eszközök és műtárgymásolatok használata az oktatásban tanszékek közötti együttműködés keretében a Magyar Képzőművészeti Egyetemen”, *Ars Hungarica*, 42. évfolyam, 2016/2. 194-206.

2 *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk.: BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZÓKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 16, 22, 26, 30.



1. Anatómia tanterem 1920-as évek, Budapest

orvosoktól, akik az anatómiai tárgyakat oktatták.³ Az a korszak, amelyben ők éltek, rendre meghatározta a tárgyak jellegét, a gyűjtés és a beszerzés irányultságát.⁴ Az a törekvésünk, hogy mi ezt már gyűjteménynek tudjuk és akarjuk nevezni, abból adódik, hogy a korábbi történelmi korok elmúltával ezeket a tárgyakat régiségüknél és ritkaságuknál fogva is féltve őrizzük. Célunk a muzeális gipsztárgyak állagmegóvása és együttesük gyűjteményként történő kezelése. A tárgyak beazonosítása, rendszerezése és leltárbavétele jelenleg zajlik. (1. kép)

A gyűjtemény tárgyai tehát oktatási segédeszközök, „szertári kellékek”, amelyeket az intézmény azért vásárolt, vagy szerzett be az idők során, hogy azok felhasználásával az oktatott tárgyakat, diszciplinákat a hallgatók minél jobban megértsék, minél

3 Az intézményben anatómiát tanító orvosok és művészek: Dr. Plósz Pál (1844–1902), Dr. Szilágyi Ede (1944–1894), Székely Bertalan (1835–1910), Dr. Tellyesniczky Kálmán (1868–1932), Tardos Krenner Viktor (1866–1927), Pilch Dezső (1888–1949), Barcsay Jenő (1900–1988), Patay László (1932–2002), Kiss Tibor (1955–2015), König Frigyes (1955–).

4 Így lehetséges, hogy a gyűjtemény több, a hipológia (lóismeret) tárgykörébe tartozó preparátummal és demonstrációs eszközzel is rendelkezik (lócsontváz, ló izomzatát bemutató modell, az ízületeknél mozgatható csuklós vasszerkezet). Ezek a darabok Székely Bertalan lóanatómia- és mozgástanulmányaival összefüggésben kerültek az intézménybe.

teljesebb képet kapjanak róluk. Korábban ezek a tárgyak az Egyetem különböző termeiben voltak elszórtan megtalálhatók, közös vonásuk, hogy alapvetően mindig is oktatási célra voltak felhasználva, nem gyűjteményként, hanem tantárgyi szemléltető eszközökként, szertári környezetben voltak elhelyezve.⁵ A gyűjtemény főbb csoportjai jól mutatják, hogy az akadémiai művészképzésben milyen struktúra és módszertan alapján zajlott az alapozó képzésbe integrált rajzi-anatómiai, geometriai és építészeti tárgyak oktatása.⁶

A gyűjtemény egyik főegysége az anatómiai preparátumoké, amelyek egy része humán, másik része állati csont és nedves preparátumokat jelent. A művészeti anatómia legfőbb tárgya az ember, az emberi test, illetve annak működése, a statikus csontrendszer és az azt dinamizáló vázmozgató izomrendszer. Gyűjteményünk másik részét képezik a fából készült, javarészt az építészeti szakrajzot támogató építészeti modellek, makettek és szabályos geometriai testek csoportja.

Az anatómiai preparátumokon és építészeti maketteken kívül gyűjteményünk harmadik csoportja a gipszminták. Ezen belül emberi anatómiai ábrázolások, izomtani és csonttani öntvények, klasszikus szobormásolatok, emberi testrészekről készített direktöntvények, állatábrázolások és állatanatómiai gipszöntvények, valamint az építészeti rajz oktatását szolgáló építészeti öntvények (tagozatok, oszlopfők, vízköpő stb.) különböztethetők meg.

Gyűjteményünk speciális részét képezik azok a nagyméretű, feltételezhetően német eredetű, 19. század végi festett izomtani öntvények, amelyeknek az oktatásba történő „beemelése” többek között azért jelentős, mivel a festett szalagok, felületi izmok vagy izomcsoportok a hallgatók számára érzékletesen demonstrálják a speciális, atipikus, bonyolultabb testrészeket, mozdulatokat.

5 Tanács Jegyzőkönyv: 1923. évi január hó 26-án kelt rektori Tanácsulési Jegyzőkönyv: „Alakrajzi szertár, Boncztani szertár, Szemléleti látszattan szertár, Kosztumtár” kezelését, kezelő személyeket meghatározó feljegyzés.

6 Ezek a következők voltak: festészeti bonctan, vagy boncalaktan, a mai nevén művészeti anatómia, illetve a rajzi képzés, amely jelen esetben alakrajzi stúdiumokat jelent. Ezen kívül geometriai természetű tárgyak tartoznak még ide, amelyek az intézmény alapításától kezdve, 1871 óta sokféle elnevezéssel léteztek, most művészeti geometria a neve.

A módszertan

Thierry de Duve egy 1997-ben tartott konferencia-előadásában⁷ elemzi és mutatja be a művészetoktatás akadémiai iránya és az ún. „Bauhaus-modell” közti különbséget. Az akadémiai modell, amelyben a tanulmányozás és a másolás jelentette a képzés alapját, mint struktúra a reneszánsztól kezdve a realizmus térhódításáig meghatározó volt, dominanciáját a társadalmi-kulturális-gazdasági változások hatására az 1920-as évekre veszítette el végérvényesen. A világ leképezésében, a művészetalkotásban az emberi test ábrázolása az ókortól kezdve mindig is kiemelt szerepet kapott. Az emberi test megfigyelésén alapuló megközelítés azt tételezi, hogy a világ megfigyelése, tanulmányozása, másolása, „leképezése” az alapja mind a művészeti tevékenységnek, mind bizonyos mesterségek magas szintű elsajátításának. Ez a szemléletmód a görögöktől kezdve a reneszánszon át egészen az 1850-es évekig töretlenül jelen volt a művészeti gondolkodásban.

A rajzi stúdiók az európai akadémiákon és a különféle műhelyekben a kezdetektől hasonlóan épültek fel.⁸ A művészhallgatók először mintalapokat, majd klasszikus szobrokról készített gipsz-és egyéb öntvényeket másoltak, ezt követően következett az élő modell utáni rajzolás. Az oktatás során a hallgatók statikus részleteket másoltak (gipsz), majd mozgástanulmányokat végeztek élő modell után. A 19. század elejétől egyre gyakrabban merült fel egy magyarországi alapítású képzőművészeti akadémia létrehozása. A tervek közül Hesz János Mihály festő által 1820-ban készített koncepció ezt a hármas felosztást használja.⁹ De Marastoni Jakab 1846-ben indult velencei mintára alapított iskolája is ilyen módszertani keretek között működött.¹⁰ Sok más akadémiai professzorhoz hasonlóan a magyar felsőfokú művészképzés nagy alakja, Székely Bertalan módszertani munkájában szintén ezt az elképzelést fogalmazta meg.¹¹

Az 1871-ben létesült Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde (amelynek tanára, majd igazgatója volt Székely Bertalan) első fennmaradt 1878/79. évi évkönyvében a kiállított tanulóművek jegyzékéből következtethetünk a tantervre,

-
- 7 Thierry de DUVE: *A Bauhaus-modell vége*, Elemzés. Balkon, 7. 1999. 9. 4–6. Az előadás elhangzott a Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule című konferencián, Braunschweig, 1997. Lásd <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm> (letöltve 2016. február 15.)
- 8 Alexander PERRIG: *Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig*. In: *Az itáliai reneszánsz*. Szerk. Rolf TOMAN. Budapest, Kulturtrade, 1998. 416–442.
- 9 SZABÓ László: *A művészeti oktatás kérdései Magyarországon 1790-1846 között*. *Ars Hungarica*, 17. 1989. 2.
- 10 RABINOVSKY Máriusz: *A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon*. In: *A Magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve 1951*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952. 66–68.
- 11 SZÉKELY Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1877. 8. „A lapminták másolásának levonható tanulság elsajátítása után az egyszínű mozdulatlan testek, rendszerint gypsból öntött fők rajzolására kerül sor.”

amelyben az összes rajzi természetű tárgynál a gipszmintákról történő rajzolás megjelenik.¹²

Az első nyomtatásban is megjelent tanterv az 1885/86-os évkönyvben olvasható, ahol mind a lapminták másolása, mind a domború főszminták rajzolója a rajzi képzés alapját jelentik.¹³ (2. kép, 3. kép)

A gipszöntvények másolása több ok miatt volt fontos. Egyrészt a rajzolás technikai elemeinek jól kontrollált elsajátítását nyújtotta, másfelől az esztétikai nevelésnek is fontos terepe volt, valamint a klasszikus szép fogalmának definiálásában segítettek a másolt kiválasztott művészi tárgyak. A gipszöntvények egyszínűek, lehetőséget adnak a felületi fény és árnyék viszonyok tanulmányozására.



2. Albert Ádám: #1 Mesterséges anatómia, ambrotípa, üveglemezen, 30 x 24 cm, 2017
Nagy Sándor portréja, 19. sz. vége, gipsz, 59 x 32,4 x 31 cm

12 Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, Az Intézet célja, szervezete és tantervének rövid vázlatja 1878/79.

13 I. ALAK-RAJZ ÉS FESTÉS. (Figuralis)

I. OSZTÁLY

Válogatott lapminták másolása. Domború főszminták rajzolója.

Hetenként 10 órában

II. OSZTÁLY

Domború főszminták (fők) festése. Élő fejmintákról való rajzolás. Télen 10, nyáron 15 heti órában

III. OSZTÁLY

Antik szoborminták és egész alakú élő mintákról való rajzolás (akt). E tanulmányok kiegészítéséül szolgálnak a bonczalaktani előadások és a gyors vázolás gyakorlása.

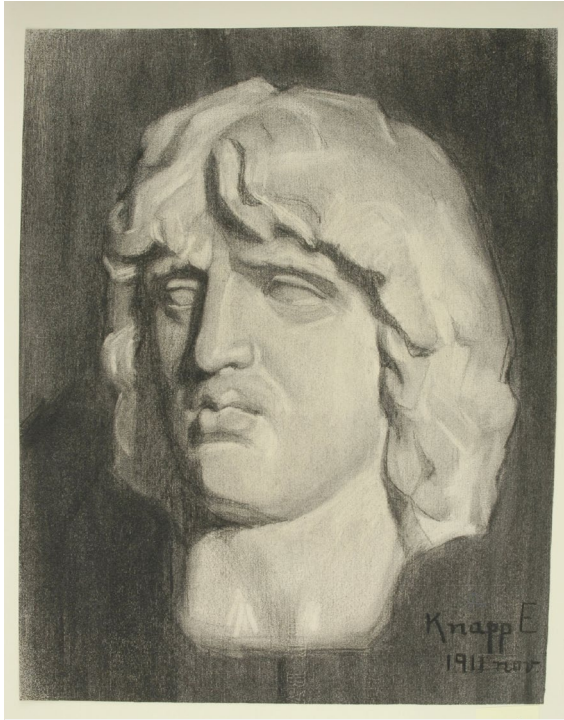
IV. OSZTÁLY

Az élő fejminta és egész alakú élő minta festése (modell- és akt festés). Redőzet tanulmányok. Elemi compositió-gyakorlatok stb. Heti 10, nyáron 15 órában. Ezen tanulmányokhoz csatlakozik:

V. OSZTÁLY

A gyakorló festészeti szakosztály, melyben csupán művésznövendékek számára és külön tanár vezetése mellett az alakrajz és festészet nagyobb terjedelemben, hetenként 30-35 óráig tanítatik.

Magyar Királyi Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző célja, szervezete és tantervének vázlatja, közli KELETI Gusztáv, Franklin-Társulat Nyomdája, Budapest, 1886, 5-6.



3. Knapp Eugénia: Gipszfej-tanulmányrajz (Nagy Sándor portréja), 1911. szén, papír, 53,5×41,4 cm

Az öntvények mozdulatlanok, így a tanoncok saját tempójukban tudtak haladni. Könnyen felvázolható az alapkoncepció, könnyebben lehet meghatározni a legvilágosabb fény- és a legsötétebb árnyékpontokat, majd a legfontosabb tónusértékeket. Egy pontból megvilágítva a szobrokat, úgy állíthatjuk be a fényt, hogy a formák kihangsúlyozása optimális legyen. A klasszikus szobormásolatokkal való foglalatosság segíti a művésznövéndékeket, hogy értelmezni tudják a természetet (hiszen készen kapott megoldásokat tanulmányoztak) nemcsak a szemükkel, hanem az agyukkal is. A technikai előnyökön kívül továbbá fontos volt az idea, az a feltételezés, amely szerint a görögök által kialakított finom eszté-

tikájú tervezési rendszer elsajátítható a másolatok rajzolásával¹⁴. Egy olyan kondicionált látás kialakítása és fejlesztése volt a cél, amit a tökéletesnek vélt arányrendszerű testek másolása segített elő. (4. kép) Úgy vélték, hogy a klasszikus szobormásolatok megmutatják, rávezetnek arra, hogy a régi görögök hogyan „egyszerűsítették le” a természetet, és hogyan „alakították át” azt művészetté¹⁵. A szobormásolatokban megjelenő vizuális élmény részben a valóság, részben egyfajta konstrukció, így a valóság ideáltípus megjelenése, amely részekre is bontható, így lehetőség nyílt a rész-egész viszonyának elemzésére is. A korabeli műhelyek, akadémiák elvárták a diákoktól, hogy mesterei legyenek a klasszikus koncepciók technikájának, mielőtt élő modell után dolgoznak, majd pedig saját munkáikat készítik. Az európai akadémiák hangsúlyozták, hogy ez a módszer

14 SZÉKELY Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1877. 16.

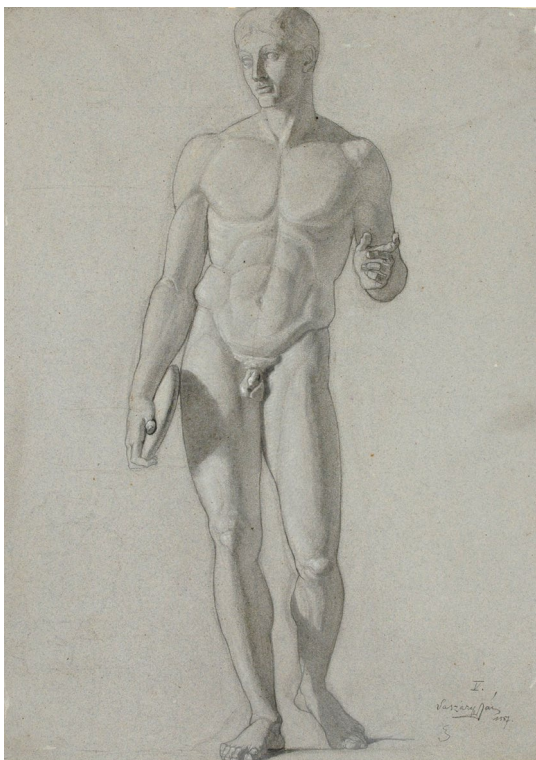
15 PERRIG, Alexander: *Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig*. In: *Az itáliai reneszánsz*, Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1995 428-430 o.

azért is fontos, mert összekapcsol a múlttal, és egyúttal az ízlést alakítja.¹⁶

A 19. század végére a gipszöntvények másolásának gyakorlata az oktatás teljes vertikumában megtalálható volt, nem csupán a felsőfokú/akadémiai művészképzésben, hanem az elemi és a középfokú iskolák rajzi képzésében,¹⁷ illetve az iparosok,¹⁸ például a kőművestanoncok képzésében egyaránt.

A gipszek használata az oktatási struktúra mellett tetten érhető volt más területeken is. A 19. század végéig állandó szerepet kapott, majd minden művész műtermében megtalálhatóak voltak a klasszikus szobormásolatok, illetve az emberi testről készült direktöntvények. (5. kép, 6. kép) Ez utóbbiak a művészi munkát segítették, elsősorban az emberi test minél hitelesebb ábrázolását. Ennek egyik példája Adolph Menzel műterme, amelyről több ismert kép tanúskodik.¹⁹

A különbség a rajzi mintalapok és az öntvények másolása, rajzolása között a kettő és a három dimenzió közötti átjárás. A különbséget a feladatok nehézségi foka jelentette.



4. Vaszary János: Gipsz-tanulmány – Atléta, jobb kezében diszkosszal. 1887. ceruza, szén fehér kréta, papír, 58,9×41,7 cm

16 Charles BARGUE (1826/1827–1883) francia festő és litográfus. Fő műve a *Cours de dessin*, az akadémiai rajzoktatás összefoglaló mintalap gyűjteménye, amely rendszerezve mutatja be, hogy a mesterművek rajzolásán át, a gipszmásolatok tanulmányozásán keresztül hogyan jutunk el az élő modell rajzolásáig.

17 Jean GOEFFROY: *La leçon de dessin à l'école primaire*, 1898. Olaj, vászon, 156 x 205 cm, Institut Universitaire de Formation des Maîtres (IUFM), Párizs.

18 Az iparos-tanoncok képzéséről lásd bővebben: *Akik Budapestet építették. Építészet és ízlés a 18-19. századi kézműves- és iparosoktatásban*. A Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény első kiállítása. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2015. október 27 – november 15. FUGA Budapesti Építészeti Központ <http://www.scholagraphidis.hu/akik-budapestet-eacutepiacutetetteacutecutec.html> (letöltés ideje: 2016. február 14.)

19 Többek között például Adolph von MENZEL (1815–1905) német festőművész két azonos témájú olajképe: *Atelierwand*, 1852. Olaj, papír, fára kasírozva, 61 x 44 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin. *Atelierwand*, 1872. Olaj, vászon, 111 x 79,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Míg a mintalapok másolása olyan kétdimenziós feladat, amely a kezdő rajzoló számára segítség, addig az öntvénymásolás már egy komolyabb absztrakciót igénylő feladat, mivel a téri, háromdimenziós formai kérdéseket kell két dimenzióban, azaz a síkba transzponálva ábrázolni. Ezen kívül a három dimenziós tárgy jóval több információt tartalmaz, mint a két dimenziós mintalap²⁰

Az akadémiai rajzképzés módszertanának változását leginkább a mintalap használatának megkérdőjelezése mutatja, amelyről a XX. század elején Magyarországon is viták voltak. Érdekes, köztes véleményt fogalmaz meg Jaschik Álmos, aki ellenzi ugyan a lapminta-másolást, de a „mintalapokat” a „különböző rajzi vagy festési technikák bemutatására” alkalmasnak, megtartandónak véli. Javaslatában nem előrajzolásról, szolgálai másolásról lenne szó, hogy a tanuló egy technikát szolgálilag utánozzon, „hanem az, hogy buzdítást nyerjen a munkára, öntsön beléje lelkesedést, fokozza önbizalmát az eredményes munkára, és látva az előtte álló feladat megoldásának lehetséges voltát, a rajzolást ne tekintse „fejtörőnek” vagy még soha eddig meg nem oldott „problémának”.²¹

Az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde tantervében a lapminták másolása az Alak-rajz és festés c. tárgy tantervében már korábban, az 1893/94-es tanévtől nem szerepel.²²

Módszertani szempontból az öntvényrajzolásnál az is különbséget jelentett, hogy az első fázisban leginkább klasszikus szobormásolatokat (részletet, majd egész kompozíciót), ezt követően pedig már magasabb fokon, ún. direkt öntvényeket (emberi testrészekről készített részletöntvényeket) rajzoltak. A legutolsó lépés az élő modell utáni rajzolás volt.²³

1850-től, a realista tendenciák megjelenésétől az akadémiai oktatási gyakorlatot igyekeztek meghaladni, a másolás éppen a „valóság” pontos megragadását tette nehezebbé. A XX. század elején a modernizmus szellemében megkérdőjelezzük az antik szobrok és a gipszfejek másolását. Viszont Jaschik Álmos tanulmányában a gipszmodell-másolás elvetése helyett a „kellő mederbe szorítást” javasolta, megőrizve a rajzoktatásnak és a művészeti nevelésnek az antik művészettel való kapcsolatát. Jaschik hangsúlyozza, „nem portrérajzolásról van szó, hanem a fej konstrukciójának megértetéséről, antik szoborművek másolatainak, illetőleg öntvényeinek e célból való tanulmányozásáról.”²⁴

20 Ivens WILLIAM M. JR.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 59.

21 JASCHIK Álmos: *A lapmintákról* In.: *Rajzoktatás, 1908*. XI. évf. 98.

22 Országos M. Kir. Mintarajziskolának és Rajztanárképezőnek Értesítője Az 1893-94 tanévről. *Az intézet célja, szervezete és tantervének kivonatával*, közli KELETI Gusztáv, Franklin-Társulat Nyomdája, Budapest, 1894, 3.

23 A Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszékén található Gyűjtemény rendelkezik az összes nehézségi fok rajzolásához használt gipszöntvényvel.

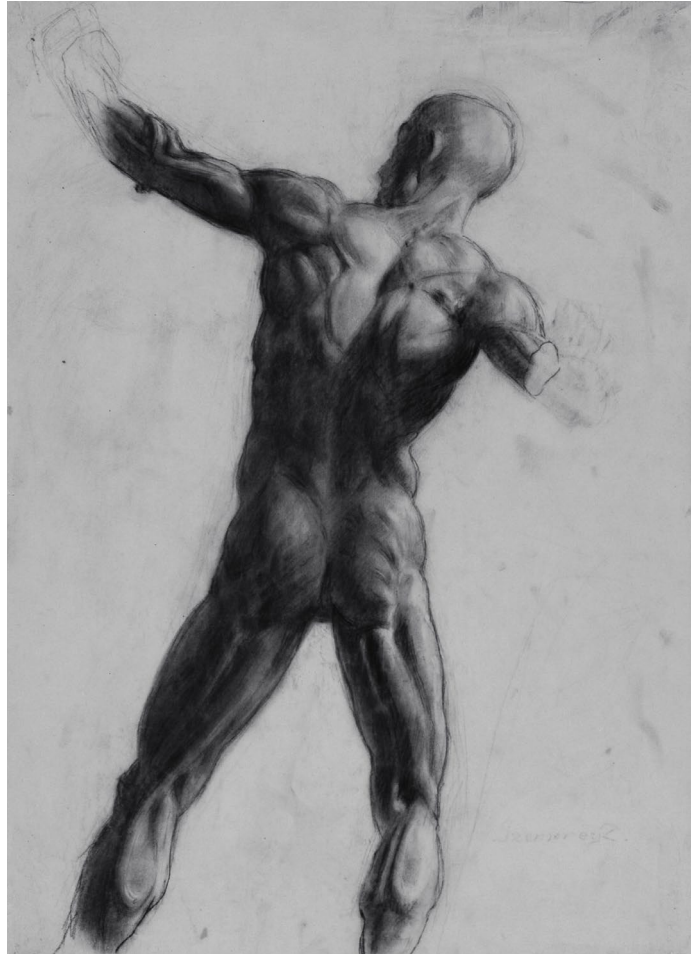
24 JASCHIK Álmos: *A gipszmodell-rajzolásról*, In.: *Rajzoktatás, 1908*. XI. évf., 164-165. o.



5. Albert Ádám: #7 Mesterséges anatómia, ambrotípiá, üveglemezen, 2017
Écorché, 19. század vége, gipsz 70 × 45 × 30 cm

A gipszöntvények másolása az oktatásban gyakorlatilag az 1920-as évekig csökkent, majd szinte el is tűnt. Az élő modell utáni rajz módszertanának dogmatizmusa fellazult, és szabad, „módszernélküli” rajzolássá vált.

Az új paradigmában nem volt klasszikus értelemben vett rendszer, nem volt szigor, a kreativitást tekintették a legfontosabb, szinte kizárólagos követelménynek, alapelvnek. Ez a meredek váltás ugyanekkor komoly törést jelentett a vizuális művészeti tradícióban. A korábbi gyakorlattal történő szakítás a kortárs művészeknek is problémát okozott, ugyanis ha vonzódtak a klasszikus figurális művészethez, akkor az ismereteket



6. Szemerey Zoltán: Férfiakt (Écorché), 1920-as évek
szén, papírra ragasztott pausz 57,1 × 35,9 cm

közvetítő minták hiányában gyakran felületessé váltak, amelynek következtében a figurális („objektív”) festészet színvonala leromlott.

A bemutatott módszertani keret, illetve a gyűjteményi tárgyak egyfajta élő közeget jelentenek a Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék alakrajzi, művészeti anatómiai és művészeti geometria kurzusainak jelenlegi oktatásában. (7. kép) Természetesen az akadémiai modell és a korai modernitásból eredő egyéb művészeti gondolkodásra alapozott oktatási szemléletmódok nem jelennek meg vegytiszta formában, hanem egy ezekre alapozott új, a korábbiaktól eltérő paradigma kidolgozása zajlik.



7. Anatómia szertár 2015

Egyrészt próbáljuk fenntartani a megfigyelésen alapuló klasszikus rajzi leképzést, másrészt a kreatív rajzi megközelítésmódot, és egyúttal megpróbáljuk integrálni a technikai képzés erényeit. Így az oktatásban helyet kapnak a közel százéves anatómiai szemléltető eszközök mellett a 3D- modellek is. A gipszöntvények rajzolásán kívül pedig egy új dimenzió kialakítására került sor a tanszékek közötti együttműködés keretében. Ennek értelmében, hogy a sérült gipszöntvények nem csendéleti tárgyként, hanem a szobrászrestaurátor-hallgatók plasztikai, restaurálás-etikai és technikai terepéül is szolgálhatnak.

Ádám Albert

Using plaster casts and art work copies in teaching drawing

The Hungarian University of Fine Arts owns several artworks of various origins and of different ages made of gypsum, as well as gypsum replicas of artworks. Some of these are visual aids created for educational purposes while others are educational replicas. Drawing gypsum casts has been important for several reasons in art education. On the one hand, it ensured the controlled learning of drawing techniques, and on the other, it played a major role in aesthetic education: the artworks selected for drawing helped to define the concept of classical beauty. Although the distribution and titles of courses have changed over the past decades, indispensable contents of academic education, such as the drawing of gypsum casts, are still present in our educational programs. These gypsum casts are particularly important with regard to the educational work of two departments.

The establishment of the Collection comprising educational visual aids of the Department of Artistic Anatomy and Geometry and Projection of the University of Fine Arts started in 2011. Several gypsum casts and gypsum statues are part of the Collection. Some of the objects are educational muscle casts (human, animal and painted) aiding the study of Artistic anatomy, while others are direct casts of body parts used in instructing Figure drawing. The Collection also contains small size gypsum statues of animals and many other objects. The methodological framework as well as the objects of the Collection create an animated medium for the instruction of figure drawing, artistic anatomy and artistic geometry. The study voices the dilemma which is posed by the everyday use (open expanding system) and the museological use (closed, fossilised time segment) of the Department's Collection.

Dóró Sándor

Közelítés a művészeti anatómiához.

Anatómiaoktatás a drezdai
képzőművészeti főiskolán

A nagy tudásszomj, az emberi testet felkutatni és megérteni az idők kezdete óta majdnem minden kultúrában jelen van. Orvosok, filozófusok, de nem utolsósorban a művészek is intenzíven foglalkoztak és foglalkoznak az emberi test titkaival.

Az európai művészeti akadémiák alapításától kezdve a 20. század végéig, a művészeti anatómia a legfontosabb alapoktatási szakok közé tartozott a legtöbb európai művészeti egyetemen és főiskolán. Így volt ez a drezdai képzőművészeti főiskola 254 éves történetében is. Az anatómiai rajzoktatásnak jelentős hagyományai voltak és vannak. A hallgatók részéről az érdeklődés jelenleg is töretlen az anatómiai rajztudás elsajátítása iránt. (1. kép) 1764 óta a művészeti anatómia szakterületét művészek és orvosok egyaránt vezették, eltérő elképzelés és felfogás szerint tanították a hallgatókat. Az oktatáshoz szükséges anatómiai gyűjtemény alapjait rakták le, amely az évszázadok alatt állandóan növekedett, kiegészült. Miközben a második világháború után a legtöbb akadémia az értékes szemléltető eszközeitől – anatómiai- és öntvénygyűjtemény – igyekezett megszabadulni, addig a drezdai anatómiai gyűjtemény, Németországban egyedülállóan, megmaradt és jelentőségét megőrizte a mai napig az oktatásban.

Főiskolánk 2014-ben rendezett anatómia-szimpoziumon bemutatta gyűjteményünk történetét és egyediségét ami nagy figyelmet váltott ki. Erre az érdeklődésre tekintettel a továbbiakban is tervezünk konferenciákat, hangsúlyozva a művészeti anatómia elméleti, művészeti, történelmi szempontjait az anatómiai rajz oktatásában.

A művészeti anatómia sokáig az „akadémizmus zászlóshajója”-ként volt megbélyegezve. Főiskolánkon az anatómiai rajzoktatás régen megszabadult ettől a bélyegtől. Eszközeit, ideértve az anatómiai gyűjteményt is, nem kicsinyes másolatok készítésére használja, régmúlt idők akadémiai szabályai szerint, hanem a látvány értelmezése, a

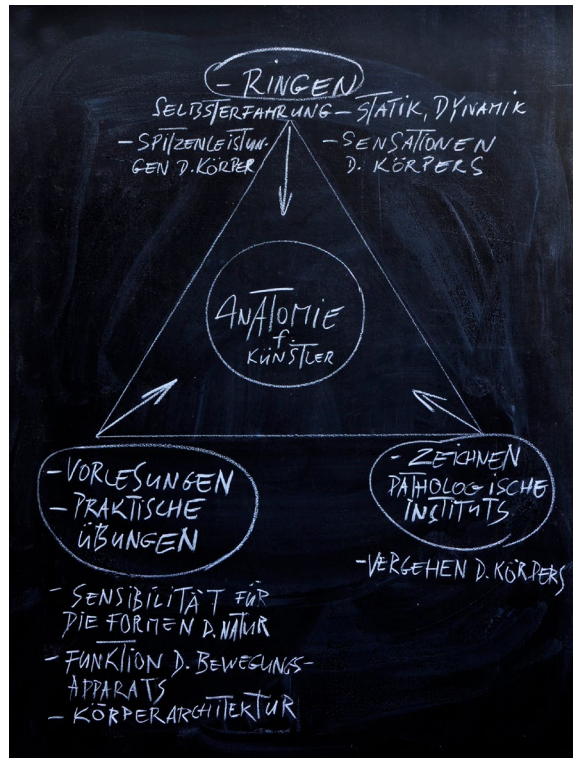


1. Akrajzolás a drezdai képzőművészeti főiskolán, Drezda 2014. [fotó: Dehnert Michaela]

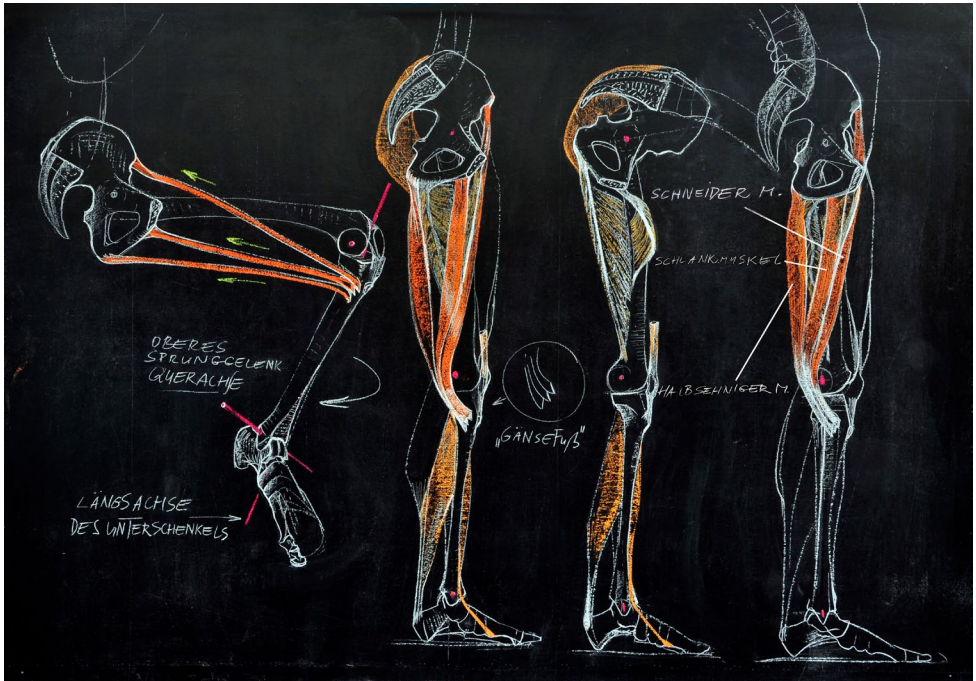
formaösszefüggések felfedezése, a mozgásszervek funkciójának megértése áll az oktatás középpontjában. A rajz közvetlensége és spontaneitása miatt, valamint ábrázoló és rendező kapacitása miatt évszázadok óta a legfontosabb eszköze az emberi test művészi és tudományos kutatásának. Az anatómiai rajz semmi esetben sem határolja magát anatómiai objektumok leltárszerű másolására. Oktatásának módszerei állandó változásban vannak a művészeti anatómia oktatása képes integrálni az új eredményeket, alkalmazni a friss közelítéseket: új irányokat és új módszereket kínálva az érdeklődők számára, arra a csodára fókuszálva tekintetünk, amelyet az emberi test felépítése és működése jelent számunkra. A távról és közelről zajló szemlélődés, a belülről-kifelé, kívülről-befelé irányuló megfigyelés ritmikus, lüktető váltakozása korszerű felderítést eredményezhet, nem rögzíti kényszerű pozícióba az ismeretszerzőt, de állandó kezdeményezést kíván tőle a stúdió munkájában. Ezek eredményeként a rajztudást és a differenciált térlátást kiváló eszközként nyújtja a feltáró-megismerő számára. A művészeti anatómia tanítását a pontosságra való kényszer, valamint az egyszerűsítés szükségessége határozza meg. A mozgásszervek bonyolult működésének ábrázolása, a test-architektúra pontos térbeli értelmezése természeti formák iránti érzéket, hűséget és elvontságot kíván oktatótól, hallgatótól egyaránt. Az előadások, a gyakorlati munkák megtervezése a feladatok elvégzése alkotói tevékenység, munka-koncepció, amely a teljes kialakulásig négy fázison

halad át: ötlet, az ötlet virtualizálása, megformázás, kézre alakítás. A fázisok minden alkotói folyamatra érvényesek, egymásból következnek, egymásra visszahatnak, érzékeny váltójátékban vibrálnak. A munkaterület anyagának, részletességének határt szab az oktatás időkerete, a súlypontozást a szakirányú elvárások befolyásolják. A kialakult tananyag oktatása a szakzsosság elvére épül, rugalmas, bővíthető. A feladatok a hallgatókat alkotói kezdeményezésre buzdítják. Rajzi-plasztikai anyagérzékenységük, felkészültségi szintjük szerint vehetnek részt a közös munkában. A korrekurát személyes beszélgetés váltja fel, amely az alkotáshoz szükséges erők felszabadítását célozza meg. Annak ellenére, hogy az emberi test felszine meglepő pontossággal tárja elénk és érzékelteti belső konstrukcióját, nem tud teljes és kielégítő feleletet adni belső felépítésére, működésére, architektúrájára nézve. Azt a zseniális képességét sem fedi fel, amellyel szüntelen csatát vív a gravitációval és ahogyan, egyensúlyát állandóan változtatva de azt megőrizve, mozgáskombinációk tízezreit végzi naponként. A fenti – a művészeti anatómiában megszokottnál komplexebb – kérdésekre választ csak úgy kaphatunk, ha az élő emberi testet állapotának a két lehetséges, legszélsőségesebb pontján és e pontok között, ha lehet arany metszésben vizsgáljuk meg; betegségében és csúcsteljesítményében, valamint „a normális, az étellel a nehézkedéssel egyező, legkedvezőbb” hétköznapi állapotában. Betegségében távolról, csúcsteljesítményében közelről, hétköznapiágában belülről kifelé.

A drezdai akadémián a művészeti anatómia jelenlegi oktatása e hármas egységre épül: 1. betegségképek ismertetése és stúdiuma a technikai egyetem patológiai intézetében, 2. birkózóperformance-ok bemutatása a főiskola kísérleti színházában, a hallgatók aktív részvételével, 3. előadások, gyakorlati órák az emberi test felépítéséről. (2. kép)



2. A hármas súlypontozás. A szerző táblarajza, HfBK Drezda.
[fotó: Dóró Sándor]

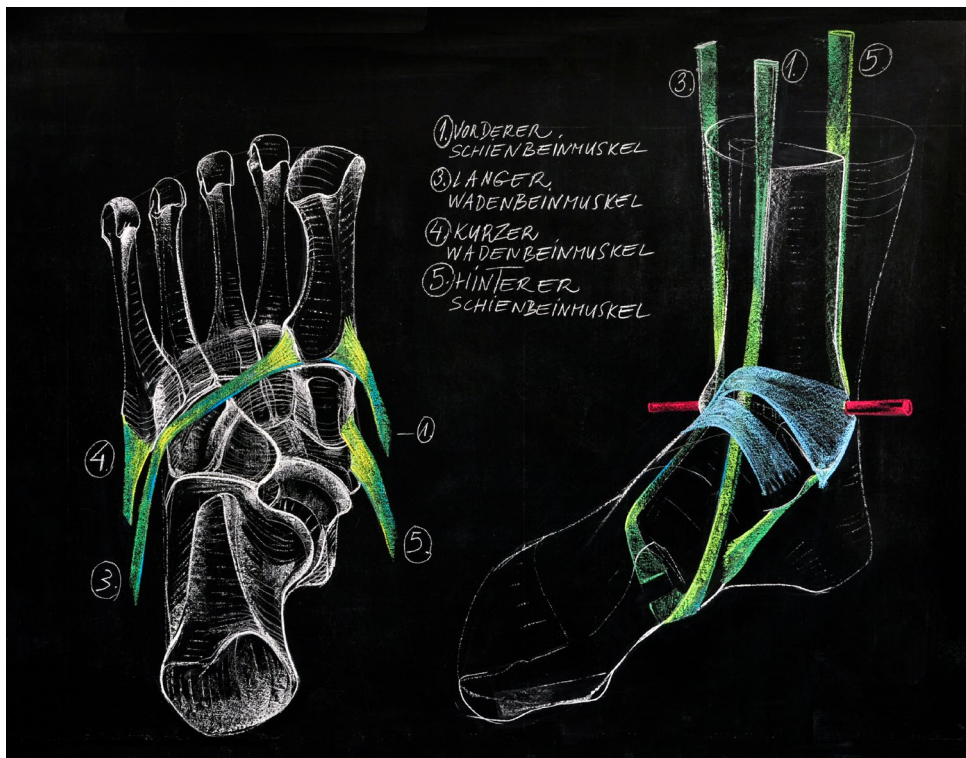


3. A comb közelítő izmai. A szerző táblarajza, HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

A hármas súlypontozás lehetővé teszi a hallgatók számára egyfelől a szemlélődő elmélkedést, fejlesztve ezzel a természeti formák iránti érzékenységüket, másfelől a birkózósport által saját testük aktiv bevetését a studiumba, miáltal egyedülálló plasztikai élményekben részesednek. Növekszik gyakorlatuk a határozathozatalban, (rajzolás közben meghatározunk) valamint az ítélethozatalban (birkózás közben ítélkezünk).

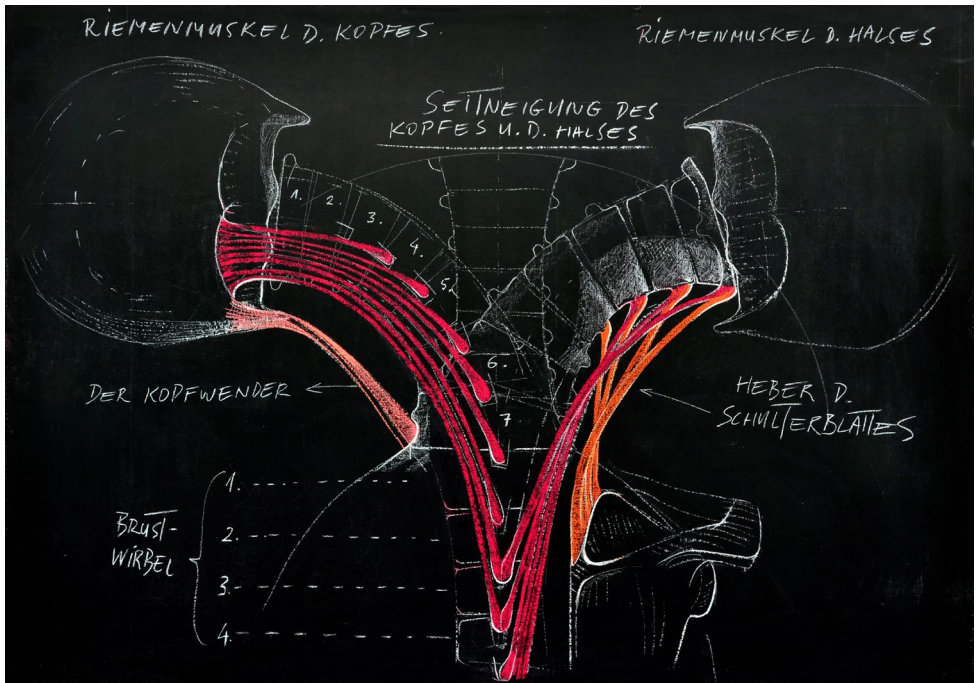
A következőkben a test ábrázolásáról szeretnék beszélni, részletesebben az anatómiai rajzról, mint rajzoló és mint oktató is, a saját tapasztalataimat összegezve. Az anatómiai rajzok nagy többségükben látvány után készülnek, lehetnek didaktikusak, magyarázó jellegűek, de stúdiumok vagy teljesen szabad rajzok is. (3-5. kép) Mielőtt az anatómiai rajzot szemre vételezném szeretnék röviden általában a rajzról beszélni.

A rajzolás mindenki számára világos tevékenység: egy adott felületen vonalak szerveződnek, amelyek egy idő után képi kifejezésre képesek. Spontán, gyorsan véghezvihető folyamat, ami ezáltal nagyon könnyen előállíthatónak tűnik. A rajzolás különlegessége nemcsak a könnyen előállíthatóságában rejlik, hanem abban is, hogy mivel a természetben nem találhatók vonalak, a rajz ennek következtében testidegennek tűnik. Ennek köszönhetjük a rajz különleges szellemmel telített erejét és magas absztrakciós fokát. Erről Walter Koschatzky a következőket mondja: „Mivel a rajzi folyamat olyan



4. Izmok téri elrendeződése a lábszáron. A szerző táblarajza, HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

gyorsnak, egyszerűnek és szimplának mutatkozik, sokak számára a több időt, fáradozást kívánó »nemes Művészet« a festészet, szobrászat szükséges segédeszközének tűnik, ezáltal mint műtárgy messzemenően jelentéktelenebbnek. Mindez azért, mert úgy látszik a gondolkodásban talán semmi nincs olyan kiirthatatlanul mélyen begyökerezve, mint a hajlandóság a műtárgy és a mutatóvány felcserélésére. A meglepő nagyság vagy a hihetetlen kis méret, a megdöbbentő hasonlóság és színeffektus, az ügyesség, tehát mindaz, ami virtuóz. Mindezekre ám a rajz a legkevésbé sem alkalmas, és ha igen, nem ezek a tulajdonságok jelentik az igazi minőségét. Megközelítésének súlypontja teljesen máshová esik: az első és legfontosabb rajzi minőség a közvetlenség.” A továbbiakban W. Koschatzky azt írja: „A rajzolás a tudomány, a kutatás, a feltalálás, a tervezés a hatalom és a háború, de nem kevésbé a felfedezések és minden vallásos közvetítés ábrázolási eszköze lett. A rajzolás úgy az ember rendező, mint formázó képességeinek elengedhetetlen eszköze.” Ha a látvány utáni rajzolást, az anatómiai rajzot vizsgáljuk akkor Walter Koschatzky mondata meghatározó számunkra: az anatómiai rajz rendező és formázó hozzáállásra kötelez bennünket.



5. A nyak és a fej oldalirányú mozgatóizmjai. A szerző táblarajza. HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

A látvány utáni rajzolás folyamata nagyban különbözik az elképzelés után készült rajzok rajzi folyamatától. Az elképzelés, fantázia után készült művek két „pólus/elem” közötti állandó oszcilációs-cirkulációs folyamat eredményei. A két pólus/elem közül az egyik a rajzoló, a másik a rajz. A látvány utáni rajzolás esetében a rajzoló és a rajz közé egy harmadik elem ékelődik be: az anatómiai modell, egy fizikai tárgy, aminek az észlelését Plessner „észlelési formának” nevezi. Az észlelési forma egészen leegyszerűsítve a fizikai tárgy, a fény mint az információk közvetítője és a megfigyelő idegrendszere közötti váltójáték eredménye. Természetesen a múlt és a jelen is befolyásolja az észlelésünket. Ha ezt a háromkomponensű cirkulációs fenomént szemügyre vesszük, láthatjuk, hogy egy nagyon komplex, organikus rendszerrel állunk szemben. Mindez persze csak akkor érvényes, ha a három elem között (modell-rajzoló-rajz) akadálytalan információs csere működik, mégpedig oda-vissza. Szeretném ezt az organikus rendszert és az optimális kölcsönhatást a következőkben analizálni.

Az organikus rendszer és optimális kölcsönhatása (6. kép)

Az *első* az anatómiai modell, ami lehet az élő emberi test vagy bármely bemutató eszköz.

- Megállapíthatjuk, hogy a vizuális tér háromdimenziós.

- Mivel a vizuális tér nincs behatárolva, rajzoló az anatómiai modell helyzetét és kiterjedését csak relatíve, a saját téri helyzetéből tudja értelmezni.

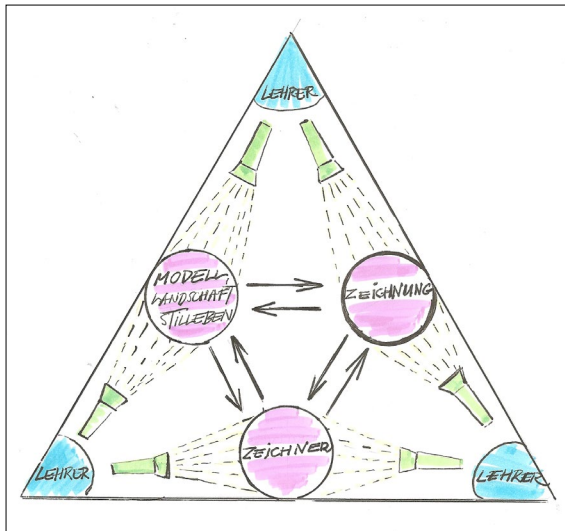
- A modell érzelmileg minden esetben hat a szemlélőre, amit akkor értünk meg igazán, ha egy gyümölcscsendéletet egy üvegcserepekből készült csendélettel összehasonlítunk. A modelltől áradó hatás meglehetősen stabil marad.

- A fizikai test, a modell behatárolt, ám ez a határ nem egyezik meg a kontúrral. Plessner a következőket írja erről: „egy fizikai test »határa« szó nem egy bizonyos értelemben, hanem a fizikai test vizuális értelmében és tapintható látvány-szerűségében értendő. A behatároltság és a kontúráltság jelzik ugyan a tényeket, de nem azonosak a ténnyel. A kontúrozottság rajzolható a behatároltság ténye csak érthető, de nem rajzolható.” Itt megemlíthetjük még, hogy az élő modell amerre néz, és mozdul, bizonyos értelemben saját testi határán túl is jelen van és pszichológiailag elfoglal egy bizonyos területet a személyét határoló térből.

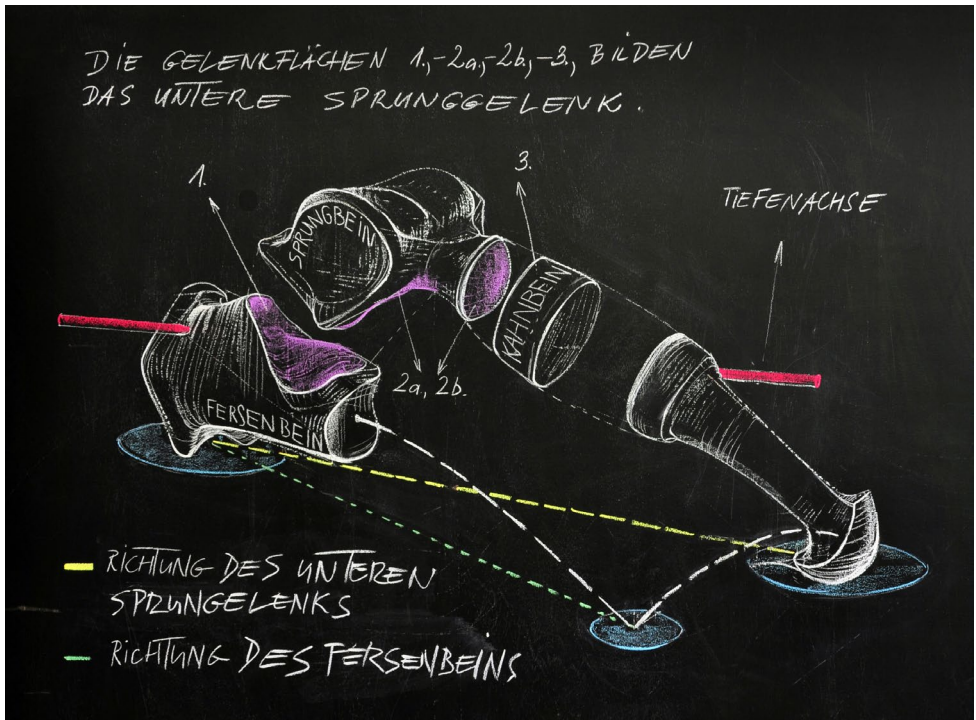
A **második** elem a hármasságban a papír, illetve az azon születő rajz.

A rajzoló által a látványból, a háromdimenziós térből „kiemelt” elemek egy behatárolt vizuális térbe kerülnek, ami a rajz hordozója; a papír. A behatároltság meghatározott a képfelületének határai és a felület két dimenziója által. Ezáltal egy teljesen új vonatkozási tér keletkezett, egy világ új törvényekkel, amelyek az új relációk által születtek. A téri állapot, a különböző optikai egységek helyzete, iránya, távolsága a papír felületén az újonnan született világ széleire, valamint horizontális, és a vertikális tengelyeihez való viszonyától függ. A rajz keletkezési állapotában nagyon virtuális és képlékeny állapotban van. A rajzoló legelső munkája, a látványban nagyléptékű összefüggéseket felfedezni, olyan irányított erőket, erővonalakat, amelyek a rajz kezdeti vázát képezik, és ami által a rajz kezdetétől fogva egész és organikus. Ezt a kezdeti állapotot Plessner a „kezdeti egész” állapotának nevezi.

A rajz fejlődése egyenletes, nincsenek elhanyagolt részek. A rajzi folyamatban a képi elemek állandóan szaporodnak, de fejlődnek is. Egymással alá és fölrendelt viszonyba



6. A látvány utáni rajzolás három eleme (Modell-Rajzoló-Rajz) A szerző rajza.



7. Az alsó ugróizület szemléltető rajza. A szerző táblarajza. HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

rendeződnek, térileg értelmeződnek. A rajzolóknak ezáltal lehetősége van a rajzon belül új formaösszefüggések felfedezésére, átértelmezésére, tehát a rajz fejlesztésére. Itt már világosan látszik, hogy a modell jelentősége kezdi elveszíteni jelentőségét a rajz egyre gyakrabban és sürgetőbben átveszi a modell szerepét és kiindulási pontjává válik a saját fejlődésének. Persze mindez csak akkor történik meg, ha a rajzoló uralja a vizuális nyelvet és a saját rajzáról gyakorlottan leolvassa, hogyan tovább. Képes a paradoxont követni: saját lábam nyoma vezet tovább a megvalósításban. Ha igen, akkor a rajzlapon a vonalak foltok, képi elemek nemcsak összecszerüen növekednek, hanem organikus megbonthatatlan egységgé válnak. Felismeri a kész rajzot és a „kezdeti egésztől” a „végső egészig” vezeti és zárja le az alkotói folyamatot. Megjegyezném, hogy az anatómiai rajz nem kombinatorikus játék, meghatározott formaelemekkel, hanem a rajzoló találékonyságától, érzékenységtől, tapasztalatától, ritmusérzékétől, asszociációs képességétől nagyban függő organikus rendezettség. Tartóssága, bizonyossága által pedig életszerű.

A **harmadik** és nagyon fontos elem a rajzoló személye. A személy egy belső vezérlő elv, az úgynevezett imagináció által van – mondhatjuk minden tettében – vezérelve. Az imagináció meghatározza, hogy az ember hogyan gondolkodik, lát és mit tart életében



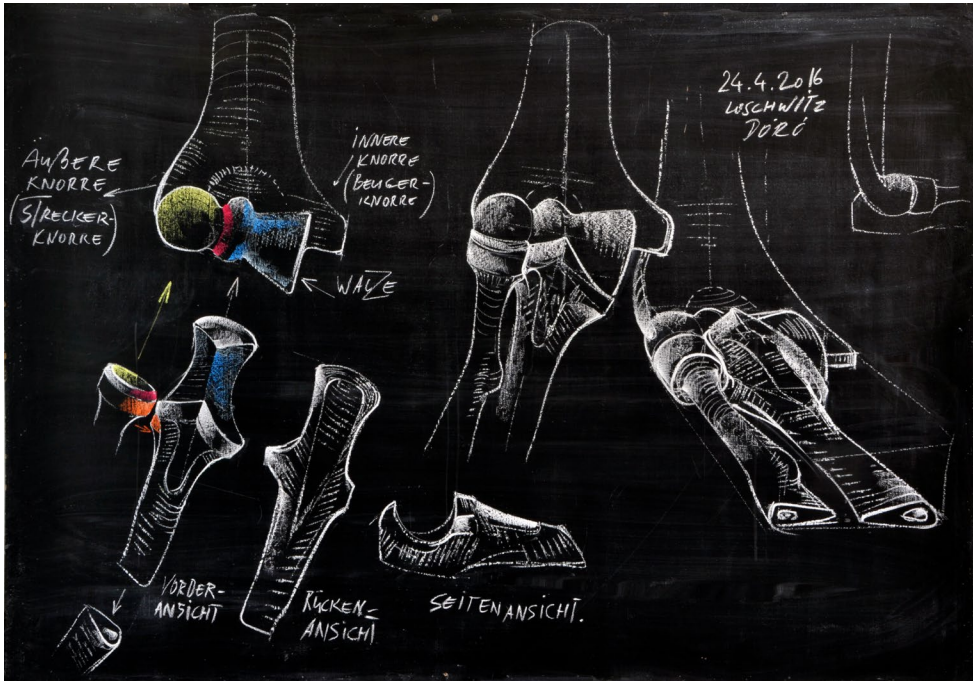
8. A könyökizület és a hosszú orsói kéztőfeszítő izom. A szerző táblarajza, HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

lényegesnek. Meghatározza a kapcsolatunkat a külvilággal, nem más, mint amit életünk során nevelés, tapasztalás által nekünk a szülein, az iskola, a kulturális környezet a barátaink átadtak. A rajzolás közben a rajzoló érzékenységi szintje a fentiek szerint meghatározott. Az imaginációt nagyon nehéz megváltoztatni, erről Szent Ferenc így ír: „tudom, hogy nagyon rossz vagyok, de nem tehetek ellene semmit.”

A rajzoktatás területén, ha a rajzolásnál maradunk, mégis lehetséges ezen a belső vezérlő elven a **fokozatosság** elve alapján változtatni és alakítani. Ebben az esetben a rajzoló nyitott, érdeklődő, saját akarattal rendelkező és jó oktatásban részesülő személy.

E rövid vizsgálódás után láthatjuk, milyen komplex, érzékeny és organikus egységgel állunk szemben, ha az anatómiai rajzolást a modell-rajzoló-rajz hármasságában elemezzük. Egy háromdimenziós látvány, egy kétdimenziós felület és egy belső emberi univerzum komplikált összjátékának az eredménye egy jól sikerült rajz. Az eszközök, a vizuális nyelv ismerete, önismeret, de önkényesség is a rendteremtő képességgel párosulva teszi lehetővé, hogy az ember rendező és alakító szelleme megnyilvánuljon a látvány utáni rajzolásban.

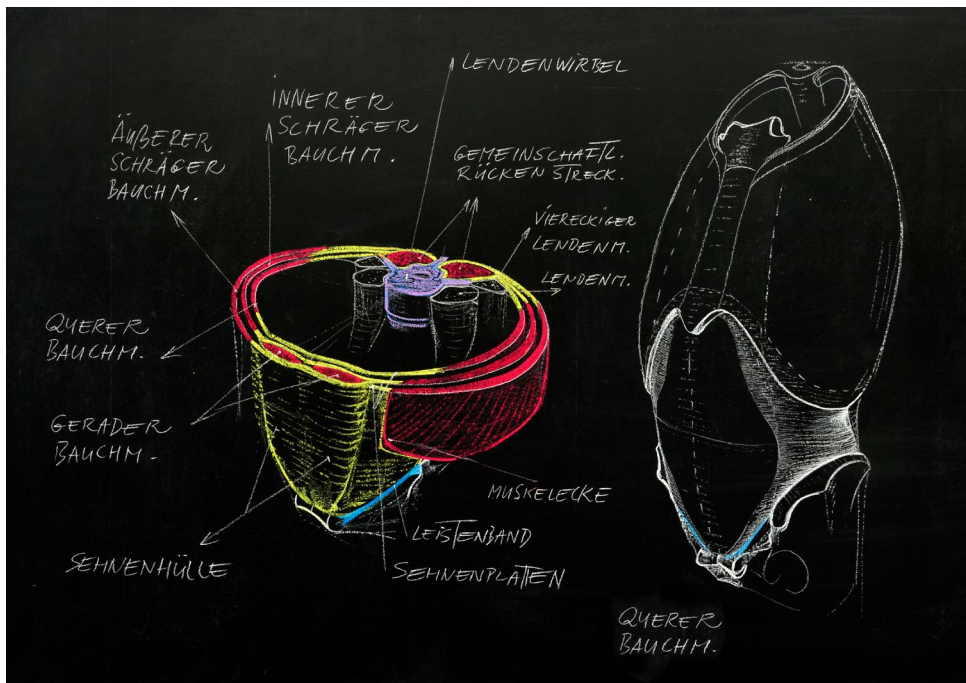
Elérkeztük egy nagyon fontos kívülállóhoz, a **tanárhoz**. Legkésőbb most rá kell jönnünk, hogy egy ilyen komplex folyamatba beavatkozni a tanár szempontjából a dresszúra szintjén tilos, a korrekció szintjén kérdéses, a beszélgetés-átvilágítás szintjén kívánatos. Véleményem szerint, a tanár munkája egy hegyi vezetőjéhez hasonlatos, aki azt, aki őt megkéri, felvezeti egy nagy hegy tetejére. Megtanítja a kezdő hegymászt, mit pakoljon



9. A könyökizület plasztikus felépítése. A szerző táblarajza, HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

a túra előtt a hátizsákba, hogyan öltözzön fel az útra. Megtanítja, hogy mindig csak egyet lépjen és a lába elé nézzen. Megtanítja, mit jelent az a nehéz felhő baloldalon, és miért nem léphet a hóra este hat óráig a jobb oldalon. Nem dresszírozza a kezdőt, hanem nyitott tenyérrel kínálja tudását. A hegyre pedig mindenki maga mászik fel. A tanárnak lelkesíteni kell. Simone Weil a következőket jegyzi meg; „az ember melegségre születik, de állandóan hideg zuhanyt kap.” Ezzel kapcsolatban megszívlelhetjük még Hamvas Béla szavait is: „Ezért olyan borzasztó az emberjavítás és a hibák kiirtása... Rosszat akar elpusztítani, de nem azt öli meg, amire céloz, hanem a mélyebben levőt, azt, ami a rosszat tartja: a jót. Ezért nem szabad a javítást, a beavatkozást, a hibák kiirtását másnak végezni, csak magának az embernek. Csak én tudom magam úgy megváltoztatni, hogy ne érjen az a veszteség, amely sokkalta nagyobb, mint a változtatás által elérhető jó. Ez talán a lényege annak, amit szabadágnak hívnak.” Igen, így volna optimális.

Ha visszatérünk anyagunkhoz, láthatjuk, hogy nem mindig sikerül optimális helyzetbe kerülnie sem a tanárnak, sem a rajzolóknak, néha még a modellnek sem. Hármasként vizsgáljuk meg röviden ebből a szempontból is. Az első eset, amikor a rajzoló, talán a tanára hatására, túlértékeli a modell utáni hűséget, a pontosságot, a kézművesség fontosságát. Ebben az esetben a rajzoló a látványhoz láncolja magát, személyiségét háttérbe szorítja, egyedisége nem bontakozhat ki, oda a szabadág. Miért?



10. A hasizmok elrendeződésének metszete. A szerző táblarajza, HfBK Drezda. [fotó: Dóró Sándor]

Egy statikus pontból indított, pedánsan másolt természetábrázolás lerombolja a képi organizmust, mert a kép asszociatív jelentése a természetű tartalommal azonosul.

A második eset a rajzoló személyiségének, személyének, túlhangsúlyozása. Ebben az esetben a rajzoló önmagához láncolt, itt is oda a szabadság. Az önkény és az állandó monológok miatt a valóság minden eleme kívül reked a rajzoló észlelési szintjén. Az itt közzé tett képanyag válogatás az előadásokon bemutatott és készült rajzaimból. (7-10. kép) Elsődleges célja a művészeti anatómia megismerésének folyamatában – a tanulmányok során felmerülő kérdésekre választ adni és elméleti, gyakorlati segítséget nyújtani, példákat kínálni. A főiskola diákjainak mellékelt munkáival, melyek játékosak, intelligensek és komolyak, a lehetőség megközelítések sokszínűségéről igyekeztem példát nyújtani. Előadásaim fontos célja az is, hogy az emberi testről összegyűjtött tengernyi tudományos információból a gyakorló művész számára, a legfontosabbakat tananyagként összefogva egy bővíthető mintát nyújtson a mindenkori érdeklődő számára. A művészi megismerés végeredményében teljesen elkülönül a tudományos megismeréstől. Ez a fő oka, hogy a művészeti anatómia levált az orvosi anatómiáról és a legsikeresebb tanítói mindig művészek közül kerülnek ki.

Sándor Dóró

An approach to artistic anatomy: Teaching anatomy at the Dresden Academy of Fine Arts

The great thirst for knowledge to explore the body exists since the beginning of time and in every culture, we know. Physicians, philosophers, and last but not least artists have committed themselves to the discovery of the secrets of the body. From the foundation of the European universities to the end of the 20th-century artistic anatomy has belonged to the basic training at most colleges and academies of art. The same goes for the 254-year history of the academy in Dresden. The teaching of anatomic drawing had and has a considerable tradition to this day. On the part of the students, the interest is still unbroken for the appropriation of the knowledge of drawing. With different approaches and ideas, physicians and artists have been responsible for the teaching of drawing since 1764 in Dresden. They have laid down the foundation for the anatomic collections, which have constantly grown in the course of the centuries. Whereas after the second world war most academies have tried to rid themselves of the material remnants of their past, that means their great collections of instructional material, Dresden has, as the only academy in Germany, kept these relics and preserved their significance in teaching. After a symposium has already honoured the history of the collections of our academy in 2014, we intend to organize further public debates focused on the artistic, theoretical and historical aspects of artistic anatomy.

Artistic anatomy has for a long time been labelled as the flagship of academicism. In Dresden, it has liberated itself from this label. It does not use its instruments – including the anatomic collections – to make pedantic copies according to the methods of days gone by. Instead, it uses them to interpret the visual explore the relations of the forms, and discover the different functions of the movement apparatus. Because of its immediacy and spontaneity, as well as its capacity to organize and visualize, drawing has been the most important instrument for the artistic and scientific exploration of the human body for centuries. However, the methods of artistic drawing are subject to constant change and they are not limited to the already mentioned monotonous copying of anatomic objects. Artistic anatomy is capable to incorporate the results of new developments and different approaches by offering new directions and new methods for the interested. Not to forget its capacity to focus our gaze on the miracle that the

structure and the function of the human body mean to us. With the constant change of our point of view between near and far, inside and outside we can make new discoveries and we are not forced into a certain position. Instead, we are required to continuously take the initiative during the study of the body. At the end of this process, artistic anatomy offers the explorer two instruments; the ability to draw and a sophisticated perception of space. The teaching of artistic anatomy on the other hand is determined by the obligation to precision and the necessity of simplification. The depiction of the complicated function of the movement apparatus, the spatial interpretation of the architecture of the body demands fidelity, the ability to abstract from, and a sense of natural forms from the teacher and the student alike. The preparation of lectures and exercises is creative work that goes through four stages: The idea, the virtualization of the idea, the design, and finally the completion. Every creative process can be divided into these four stages, which emerge from and have a retroactive effect on one another. The time frame of the lessons determines the detail and the quantity of the subject matter, whereas the professional expectations determine its focus. Because the subject matter is divisible it can be shortened and extended as needed. Exercises motivate the students to creative initiatives. They participate in the common work according to their preparedness and their sense of the material. The correction is followed by a personal talk that aims to liberate the energies necessary for the creative process.

Although the surface of the body shows us and lets us experience its inner structure with surprising precision, it cannot give a satisfactory answer about its architecture and detailed functionality. Neither does the surface show the ingenious ability of the body to wage constant war against gravity and to perform tens of thousands of small nearly invisible movements every day. We only get an answer to these questions, if we examine the living human body between the three states of its existence. Namely when the body is struck by illness, when it has achieved peak performance and when it is in its normal state. When it is diseased we observe the body from close up, during its peak performance from far away, and when it is in its everyday state from inside out.

Currently, the teaching of artistic anatomy in Dresden is based on this threefold unity: The study of clinical pictures in the pathological institute of the Technical University of Dresden, wrestling performances in the experimental theatre of the Academy of Fine Arts with the active participation of the students and finally lectures and exercises about the structure of the human body. This threefold structure enables the students to observe and contemplate to develop their sense of natural shapes and forms. On the other hand, to have the unique and plastic experience of the use of their own body. Last but not least to increase the ability to make decisions during the creative process, as we have to make decisions not only when we draw something, but also when we wrestle with someone.

In this presentation, I describe those parts of my threefold approach, which are easy to understand for everyone. In other words, the structure of my lectures and exercises, furthermore how I analyse anatomic drawings according to my own method. The presented visuals are taken from the material that I normally use during my lectures. Its primary goal is to give answers to the questions which emerge during the study of artistic anatomy and to provide practical support and examples. With the playful, intelligent, and serious works of the students, I tried to exemplify the numerous possible approaches to this field. Another important goal of my work at the Academy of Fine Arts is to select the essential, which is useful for the practicing artist, from the sea of information about the human body; and by condensing it into a curriculum to provide an expandable pattern for anyone who is interested. After all, getting to know something scientifically is radically different from getting to know something in an artistic way. This is the main reason why artistic anatomy detached itself from medical anatomy and why its most talented teachers were always members of the artistic profession.

Bibliográfia:

DÓRÓ Sándor, *Künstleranatomie, Menschliche Körper Zeichnen* Bern Haupt Verlag 2016. 9-15.

KOSCHATZKY Walter, *Die Kunst der Zeichnung Köln*, Sonderausgabe des Neuen
Pawlak Verlages GmbH 1993. 11-17.

PLESSNER Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* Berlin, New York, Walter de Gruyter Verlag. 1975. 100-102.

WEIL Simone, *Ami személyes és ami szent*, Budapest 1998. Vigilia Kiadó 191-192.

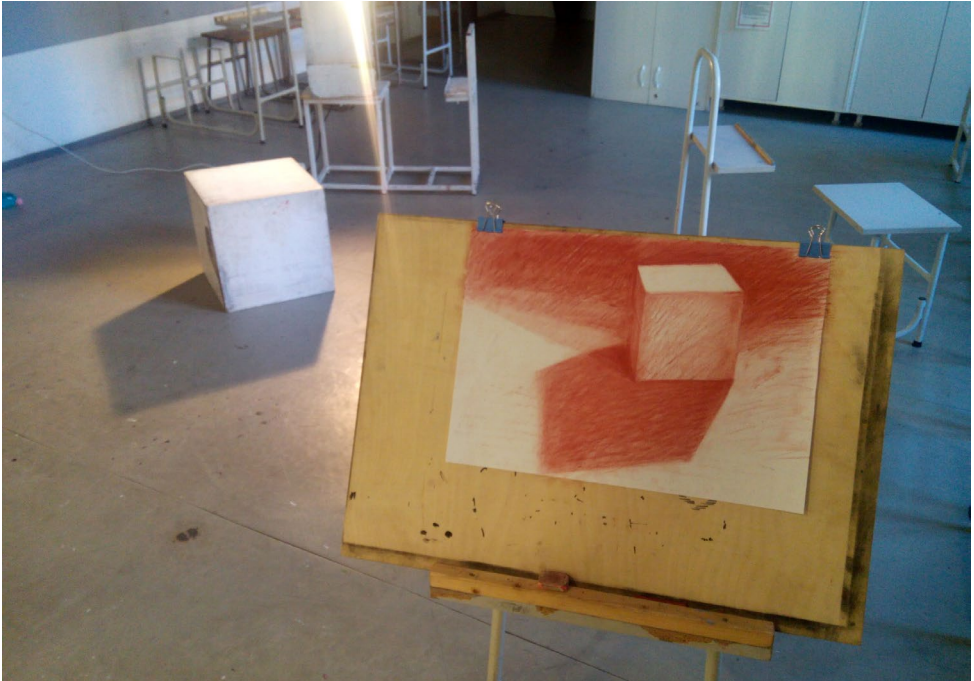
Ficzek Ferenc

A „kockológia” mint a rajzi gondolkodást építő stúdium. Meglátásaim a tapasztalati távlattan oktatásáról

Előadásomban igyekszem tömören felvázolni a tapasztalati távlattan oktatása során szerzett tapasztalataimat. Miért fontos a rajzi tudás ilyen irányú képzése? Mennyiben segíti a vizuális gondolkodást a térábrázolás ezen formája? Milyen rendszeresen felmerülő tévedésekkel találkozhatunk a témát tekintve a rajzoktatásban? Rövid betekintés saját pedagógiai gyakorlatomba: tematika, beállítások, hallgatói munkák.

Legtöbbször ha egy rajzi képzésben részt vett diák meghallja a „kockológia” kifejezést, a hideg kezd futkosni a hátán és őszinte undor ül ki az arcára. Visszaemlékszik a mértani testekből összerakott beállítások unalmas és száraz látványára, valamint az „arányok és irányok” eltalálásával való kudarcos küszködésre. Még ha sikerélményt is jelentetett az idomok és téri helyzetek visszaadása a papíron, akkor is ritka azt hallani, hogy: jaj, de szerettem kockákat, gúlákat, hengereket és kúpokat rajzolni, és milyen izgalmas volt belső tereket, illetve emelkedő vagy lejtő utcát megjeleníteni. (1. kép)

Pedig ezek a feladatok nemcsak kihívást, de valódi izgalmat is jelenthetnek. Persze joggal kérdezhetjük: hogy lehet érdekes egyetlen kocka vagy akár egy mértani testcsoport látványa, bármilyen elrendezésben is legyen az, bárminemű megvilágítással is tálalva? Nem is kísérek erre választ adni, mert meggyőződésem, hogy egyfajta érettség szükséges ahhoz, hogy egy első látásra hétköznapi és unalmas témában felfedezzük azt a benne rejlő valamit – hívhatjuk ezt akár vizuális problémának is –, amitől érdekesség és felfedezésre sarkalló jelenséggé változik számunkra a látvány. Tulajdonképpen az a plusz, ami megláttatja velünk a legszárazabb feladatban is a kalandot, valójában saját magunkban kell, hogy meglegyen: a látásmódunk, az érzékenységünk, az esztétikai érzékünk és problémameglátásunk által. Tehát azon túl, hogy a klasszikus stúdiumoknak



1. Beeállítás, 2015. 11. 23.

megfelelve tudjunk tárgyakat és teret ábrázolni, végső soron egyfajta vizuális érzékenység és gondolkodás elsajátítása lenne a célja a tapasztalati távlattan oktatásának is.

A paradoxon viszont pont ebből adódik: ahhoz, hogy egy kockológiai feladatot izgalmasnak találjunk és kedvvel álljunk neki, kell az a tapasztalat és rajzi tudás, amit viszont a gyakorlással lehet megszerezni, ám éppen a gyakorlás közben utálja meg az ember a testek lerajzolását és gondolja azt, hogy egy portré vagy akt vizsgálata ezerszer érdekesebb rajzi feladat. Általában jó pár évnek el kell telnie ahhoz, hogy megértsük mit is jelent az elv, hogy „nem tárgyakban kell gondolkodni, hanem vizuális viszonylatokban”, azaz nem kockát, drapériát, csendéletet, portrét, félaktot és aktot rajzolunk, hanem függetlenül a látvány tárgyiságától minden esetben vizuális összefüggéseket igyekszünk rögzíteni (arány, irány, szín és/vagy tónusérték, stb.). És ha ezeket eltaláljuk, helyesen helyezzük a rajzlapra, akkor megjelenik a látvány tárgyi vonatkozása is.

Ebben a rövid bevezetőben valójában körvonalaztam azokat a pontokat, amelyek a tapasztalati távlattan oktatásának jelentőségét és fontosságát hangsúlyozzák: nyilvánvaló, hogy klasszikus rajzi tudásnak részét képezi a vonalperspektíván alapuló térábrázolás készsége, de a tapasztalati távlattan szabályainak ismerete és gyakorlati alkalmazása túlmutat magán a konkrét ismereten és rajzi képességen, mert – mint fentebb utaltam rá – egy olyan koherens vizuális gondolkodást feltételez, amely az összefüggésekre

és a viszonylatokra koncentrálni, ezáltal lehetőséget teremtve az egységben látás elengedhetetlen szükségességére, amennyiben képalkotásról beszélünk. Jóllehet a tárgyalt térábrázolási konvenció gyakorlati ismerete önmagában nem eredményezi egyben a képalkotási készséget is, de a képalkotáshoz szintén elengedhetetlenül szükséges összefüggésekben való gondolkodást határozottan fejleszti, még akkor is, ha nem teljesen ugyanarról az összefüggérendszeréről van szó a két esetben.



2. Beállítás, 2012. 11. 12.

Pedagógiai gyakorlatom során az Oktatási Hivatal többször kért fel tankönyvbírálatra. Az egyik ilyen alkalommal tapasztalnom kellett, hogy bizony még ott is alapvető félreértésekkel és tévedésekkel lehet találkozni a perspektivikus ábrázolás tárgykörében, ahol a feltételezett szakmaiság ezt kizárná. Két jellemző példát mutatok be, az első egy tankönyvtervezetben szerepelt.

A bírálatra szánt kiadványban a madár- és a békaperspektívát a rálátás, illetve az alálátás mértékével hozta összefüggésbe a szerző, ráadásul az illusztrációt mindkét esetben két iránypontos perspektíva jellemezte. Holott ezek a speciális helyzetek a homloksík megdöntésével jönnek létre, azaz az alaphelyzetnek tekinthető álló képsíkú perspektívától eltérően, ahol valóban helyes a két iránypont alkalmazása az említett ábrán, a dőlt képsíkú perspektíva esetében már három iránypontról beszélhetünk, hiszen az alapsíkra merőleges egyenesek a döntött homloksík miatt dőfiek a képsíkot is és így azoknak is lesz egy közös iránypontja csak éppen nem a horizontvonalon.

A másik téma, amit rendszeresen hibásan ismertetnek az az árnyékszerkesztéssel kapcsolatos, mégpedig a természetes megvilágítás esetén alkalmazott párhuzamos vetítéssel. A fény irányát jelölő vektorok megadása után rendszeresen párhuzamos vonalakat húzva szerkesztik meg a test árnyékát, nem gondolva arra, hogy a perspektíva szabályainak megfelelően az általános állású egymással párhuzamos fénysugaraknak

1 Képalkotás készsége alatt a vizuális elemek egységes kompozícióba rendezését értem. Nem minden rajzfestészeti megnyilatkozás nevezhető „képnek”, a szín és formakapcsolatok rendje határozza meg, hogy ez a fogalom alkalmazható-e a produktumra.



3. Beállítás, 2016. 03. 01.

is van egy közös ideális pontja (nem a horizontvonalon), és a fénysugarak vetületének számító egyenesek is egy pontban futnak össze, csak ez utóbbi pont a horizontvonalon található. Egyetlen esetben van ez másképp, ha a Nap teljesen oldalról süt, azaz a fénysugarak párhuzamosak a homloksíkkal, így a képsíkkal is és ebből kifolyólag sem a fénysugaraknak, sem pedig a fénysugarak vetületeinek nincs iránypontja, azaz ez utóbbiak párhuzamosak a horizontvonallal.

Oktatói tevékenységem során arra törekszem, hogy a fenti példákhoz hasonló tévedéseket elkerülve a helyes ismereteket megfelelő színvonalon adjam át, és a hallgatók biztos tudásuk révén tudatosan legyenek képesek alkalmazni az elméletet a gyakorlatban. Ennek a célnak érdekében készítettem azokat a megértést segítő ábrákat, amelyekből párat bemutatok. A korszerű számítógépes technológia lehetővé tenné, hogy 3D-s, interaktív (forgatható, nagyítható, bizonyos paraméterek változtatását lehetővé tevő) szemléltetőanyagok is készüljenek, így megkönnyítve a hallgatók számára a megértést, az oktató számára pedig a tudás átadását.

Végül néhány fényképet közlök a rajzóráimon folyó munkáról: a többnyire általam összerakott beállításokról és a hallgatók rajzairól. A bevezető órák után, melyeken az alapoktól indulva jutunk el az összetettebb beállításokig, olyan tárgyegyütteseket állítok össze, amelyek vizsgálata már nem egyszerűen a vonalperspektívára szorítkozik, hanem komplex látványként a tér – térértelmezés kérdését, mint összetett vizuális struktúrát találja. Minden esetben az adott beállítás egy-egy jelenséget hangsúlyoz: árnyékstruktúrák vizsgálata, takarás kérdése, vetett árnyék – plaszticitás kapcsolata, transzparencia, merőleges és ferde viszonyok, pozitív-negatív formák, domború és homorú felületek, torzulások, térérzékeltetés mint színprobléma, egyenes és íves formák kontrasztja, stb. Az adott beállítás elemeinek tárgyiságán túllépve a cél, hogy a hallgatók a látványt egy vizuális rendszerként értelmezzék és a másolás helyett saját maguk fedezzék fel azokat a térrel, térérzékeltetéssel összefüggésben lévő képi lehetőséget, amelyek ugyan a tapasztalati távlatlanra épülnek, de annak alapkérdéseit már más vizsgálódási szempontok is színesítik. (2–10. kép)



4. Beállítás, 2012. 12. 03..



5. Beállítás, 2008. 03. 04.



6. Beállítás, 2011. 03. 08.



7. Hallgatói munkák,
2011. 03. 08



8. Hallgatói munkák,
2011. 03. 08



9. Beállítás, 2013. 03. 09.



10. Beállítás, 2013. 09. 21.



10. Hallgatói munka,
2013. 09. 21.

Ferenc Ficzek

‘Cubology’ as a studio for building drawing thinking: My insights into teaching experiential perspective

In my presentation, I try to briefly outline my experience in teaching experiential perspective. Why is it important to train drawing knowledge in this direction? To what extent does this form of spatial representation help visual thinking? What are the regular mistakes we can face in the subject of drawing education? A brief insight into my own pedagogical practice: topics, settings, student work...

Most of the time, when a student had taken part in drawing training hears the term ‘cubology’, it gives him the creeps and sincere disgust comes over his face. He recalls the dull and dry sight of settings assembled from geometric bodies and the failed struggle to hit “proportions and directions”. Even if it was a success to depict the shapes and space on the paper, it’s rare to hear: oh, how much I loved drawing cubes, pyramids, cylinders, and cones, and how ‘exciting’ it was to display interiors or rising or sloping streets.

However, these tasks can be not only challenging but also truly exciting. Of course, we can rightly ask: how can the sight of a single cube or a group of geometric bodies be interesting in any arrangement, presented in whatever lighting? I’m posting some photos of the work I’m doing in my drawing lessons: they are mostly my self-composed settings and the students’ drawings. After the introductory lessons, from which we start from the basics to the more complex settings, I compile sets of objects whose examination is not only confined to the line perspective, but as a complex sight, it also presents the issue of space-space of interpretation as a complex visual structure.

In every case, the specific setting highlights a phenomenon: the examination of shadow structures, the issue of coverage, the relation of cast-plasticity, transparency, perpendicular and oblique relations, positive-negative shapes, convex and concave surfaces, distortions, perception of space as a color problem, contrast of straight and curved shapes, etc. Going beyond the objectivity of the elements of a given setting, the goal is for students to interpret the sight as a visual system and, instead of copying to discover for themselves the pictorial possibilities related to space or perception of space, which are actually based on experiential perspective but its basic issues are enriched by other aspects of research.

Dániel Horváth

Guidance

We should remember that we are not teaching anatomy for its own sake but for a reason: in order to enhance the 3-dimensional nature, plasticity, and authenticity of figures. However, drawing itself can offer more than just learning how to depict a scene or developing imagination: it can teach mindful presence developing sustained concentration. In the past, anatomy education was developed for an ideal situation. This situation has changed by now. In the past, students had a stronger background in drawing compared to our students today. In my, and my colleagues' experience, sometimes even visual illiterates get into fine arts universities nowadays. They are not only completely untrained in the usage of drawing tools, but they also lack experience in interpreting what they see. In contrast to standing in front of a blank canvas, drawing a live model provides constant feedback for the student, creating a simple common language for cooperation with the helper since the task involves depicting something given. I believe that teaching drawing has many more psychological aspects than we might first acknowledge. By stating this, I am not only referring to the fact that people's momentary state of mind has a great influence on their concentration. I think that a helper's task involves breaking down ill-formed clichés as well as teaching the right-hand posture. Many students need encouragement, or they need to lose balance and leave their comfort zone, deconstructing an already established system before they can move forward. A simple example to this is that many students draw using their brains instead of their eyes. The lack of attention brings routine habits to the surface. By attuning to the student's personality, the helper has a role in enhancing the student's self-evaluation, providing positive feedback, evaluating the student's work based on objective criteria giving inspiration. Today's electronic gadgets and the constant presence of social media divide students'

attention, who, since they are craving immediate results, become more impatient and more prone to giving up.

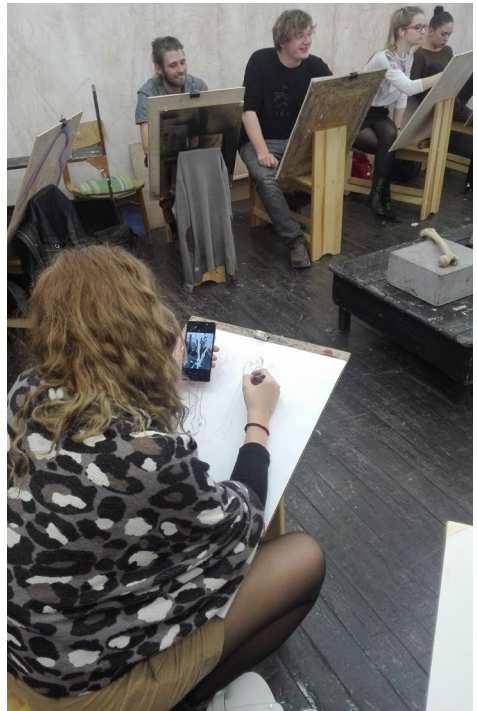
The image depicted by the picture cannot develop if during the drawing process the synchrony of drawing and reality does not take place; if it is only the surface that is copied without any integration of the image. Mindfulness is a psychological phenomenon and an inner experience that can be practiced. It can be most easily achieved through drawing and may be put to use in the process of individual artistic work later. As a creator and artist who has been working with the integration of imagery and fine arts, I find it strange when it is visible from the drawing of a student that she or he is unable to interpret visual spaces, directions and proportions. On such occasions, I believe that somehow the simplifying mechanisms of our minds raise a wall between the actual image and the receiver who is viewing it. This wall is often a psychological one, by which I mean that it is not a mechanical fault between the visual organs and the brain, and not even the interpretation of proper vision or translation of it into signs, but rather a question of mental processes, such as fear, desire, rush, impatience or the lack of mindful presence. As instructors, it is our task to destroy these walls and learn to decode the actual reason behind such problems. These faulty assumptions can only be challenged and broken with the help of an objective and empathic instructor who has experienced similar concerns. We are often unaware of the rigidity of these fixations, which are employed by the students as a helping device, even in the case of 18 to 20-year-old students. One of the most problematic issues is that of parts vs. unity. Students find it difficult to link the connection between the parts and the whole of the image, and while parts of the drawing work well by themselves, students are unable to integrate these into an entity (from the point of view of proportion, space, and tone – the fault of proportion and directions (part of the aforementioned problem) Lacking self-confidence, they resort to the device they trust the most: their smartphones.

How drawing can help:

- we can discuss problems in a common language
- we can practice being in a meditative state
- continuous feedback can be provided (the image is given)
- technical problems may be improved and corrected easily
- the feeling of success may be achieved more easily

As one student said, „Earlier I always came in thinking I was going to draw something really well and I never succeeded. Now I come in thinking that I want to draw and enjoy it.”





König Frigyes

Művészeti anatómia és térábrázolás oktatás Barcsay Jenő szellemi örökségének tükrében

A képekben való információközlés a legősibb formája az ismeretek továbbadásának és megőrzésének. Számos írásrendszer elemei képek leegyszerűsítésével alakultak ki. A gyermekek ösztönösen kezdenek rajzolni. Számomra a rajzolás meghatározó jelentőséggel bír, hiszen foglalkozásom, pályám során nagyon gyakran használom e kifejezési eszközt. A rajzolás azonban nemcsak a kommunikációt szolgálja azzal, hogy megjelenít valamit, hanem a megismerést is. Mára a rajztanítás kezd kiszorulni az oktatás rendszeréből, sokak számára valamiféle elavult dolognak számít. Azonban a megfigyelésből kiinduló, az európai reneszánsz korában kialakult ábrázolási mód fontos eszköze a térbeli formák megértésének. Pedagógiai tevékenységem során¹ is tapasztalom, hogy egyre több olyan hallgató van, akinek nehézséget okoz az egyszerű tárgyak tapasztalati képének megjelenítése. Magyarán, egy széklet nem tudnak megrajzolni helyes arányokkal, a térbeli rövidülések rendszerét nem ismerik fel. Persze ez nem az ő hibájuk. Az alapvető gond az, hogy a cél nem egy sámliszerű ábrázolása, hanem egy térbeli jelenség összefüggéseinek felismerése, megértése. A válasz azonban sokszor az, hogy sokkal egyszerűbb egy fotót készíteni, máris elintéztnek tekinthetjük a dolgot. Való igaz, hogy a fényképezés megjelenése idejében sokan azt gondolták, hogy ütött a festészet órája, azonban láthatjuk, hogy a műfaj ma is él, virul. Az elmúlt években hatalmas változások történtek az elektronikus képalkotás terén, fantasztikus eredmények születtek. Esetleg joggal gondolhatnánk azt, hogy most aztán tényleg befellegzett a rajzolásnak és a festészetnek, azonban ezzel én nem szívesen értenék egyet. A rajzolás a térérzékelési képességet fejleszti, fontos segítség bármely téralkotási, térábrázolási területen, nélkülözhetetlen a tervezésben is.

1 1990-óta tanítok a Magyar Képzőművészeti Egyetemen.

Az anatómia-, geometria- és rajzoktatás szükségessége és az ezzel összefüggő készségek elsajátítása napjaink művésze számára már egyáltalán nem magától értetődő. A minket körülvevő kulturális környezetben azok az alkotások, amelyekhez efféle készségek szükségesek, nem alkalmasak arra, hogy „tömegeket mozgassanak meg”. Maguk a szóban forgó képességek sem sajátíthatóak el könnyen és gyorsan, és az sem magától értetődő, hogy a kortárs művészeti alkotótevékenység során egyáltalán szükségesek és hasznosak. Másrészt azonban éppen a rajz, a geometria és anatómiai ismeretek techné jellege, az elsajátításuk mögött rejlő hosszabb, elmélyült, komoly figyelmet és kitartást igénylő munka vonzó lehet olyan fiatalok – akár külföldről kifejezetten e miatt hazánkba érkező fiatalok – számára is, akik kézzelfogható programot és konkrét tudást kívánnak elsajátítani, s tanulmányaik után nem is feltétlenül alkotó művészként kívánnak majd tovább tevékenykedni. Mindez – akárcsak a művészeti anatómia oktatás és a kortárs művészet kapcsolatának lehetőségei – történeti és tartalmi oldalról is megvilágítható. Mindkét megközelítésmóddhoz hasznos bevezetés lehet Barcsay Jenő anatómiájának, oktatási módszerének és pályafutásának rövid áttekintése.

Barcsay és az anatómia

Barcsay² és az általa kidolgozott módszer különlegessége részben abból ered, hogy az anatómiával viszonylag későn – 51 éves korában –, már komoly művészeti előtanulmányok és ismeretek birtokában, tehát már mint alkotó művész találkozott. Pályafutása kezdetén egy rövid, a Rudnay³ iskolához kapcsolódó, némileg talán romantikus ízű tájképfestészettel foglalkozó korszak után elsajátította a 20-as 30-as évek német aktivistáinak geometrikus formanyelvét. A háború után ez vezette tovább egy műtermi, térbeli struktúrákból építkező, szisztematikus, geometrikus, konstruktivista rendszer kidolgozásához. Ekkor találkozott, némileg véletlenszerű események kapcsán, a Művészeti anatómia megírásának feladatával. Az akkori Oktatási Minisztérium szükségesnek találta egy új anatómia könyv elkészítését, mivel a korábbi, az 1900-ban megjelent Tellyesniczky Kálmán⁴ féle Művészeti Boncztan, elavultnak tűnt, a korszak szocialista realista szemléletmódja is ezt kívánta. Ezek az előzmények azonban magukkal hozzák, hogy az új feladat során megközelítésmódját nem pusztán a technika határozta meg, hanem egy kifejezetten ‘meditatív’, gondolkodói attitűd is jellemezte. Ez tette lehetővé számára, hogy a művészeti anatómiát – amely

2 Barcsay Jenő festőművész. Magyar Képzőművészeti Főiskola Anatómia-térábrázolás tanára (1900–1988)

3 Rudnay Gyula festőművész az M.K.F. osztályvezető mestere (1878–1957)

4 Tellyesniczky Kálmán orvosdoktor, anatómus (1868–1932)



1. Táblarajzkészítés a műteremben. [fotó: Jasper Sebastian]

az 1960–70-es években a szocialista realizmus „kezei közé” kerülve, politikai eszközzé silányulva művészileg elértéktelenedett és kimerült – kiszabadítsa a politikum keretei közül, és mélyebb jelentéssel ruházza fel. Felismerésének lényege az a meglátás volt, hogy a tér, a forma és az ezekből adódó struktúrák egy korszakoktól és irányzatoktól független nyelvet alkotnak.

Amikor Barcsay nekikezdett⁵ az anatómiai tanulmányainak, technikailag még nem érezte magát késznek a feladatra. Leonardo, Pisanello és kortársaik elérhetetlen ideálként lebegtek a szeme előtt, amelynek mégis igyekezett megfelelni. Ez a belső iránytű számára élete végéig működött, mindig hivatkozott erre. Az 1980-as években közvetlen kapcsolatban álltam a mesterrel, a vásznait feszítettem, néhány képének előrajzát én nagyítottam fel, s rajzoltam a vászonra, eközben hosszas beszélgetéseket folytattunk. Az 1953-ban megjelent Művészeti anatómia című, világhírűvé vált művét kétszer rajzolja meg: az első változattal még elégedetlen volt. A munka során rájött, hogy a terület megértéséhez csak a részletek aprólékos és többoldalú feltárása, a „teljes körülmény”, valamint megértés és látás – vagyis a kétdimenziós absztrahálás – illeszkedése vezethet el. Az anatómiatanulmányok révén így nem csupán a már

⁵ Barcsay Jenő elmondása szerint diákként nem helyezte nagy hangsúlyt az anatómiai tanulmányaira, azonban a Magyar Képzőművészeti Főiskolára való meghívásakor, már elmélyült tanulmányokkal és tudással rendelkezett ezen a téren. A tantárgyat 1946–1977 között tanította.

korábban, a konstruktivista korszakában is keresett ideális arányok és struktúrák birodalma, hanem egy olyan terület is megnyílt számára, amelynek szerkezete csak tekintélyes munka- és időráfordítás során bontakozhat ki, s ahol a rendszer részleteinek megértése és feltárása elkerülhetetlen és nélkülözhetetlen az egész vizuális újraalkotásához. Ez egyszersmind lehetővé tette számára annak megtapasztalását is, hogy az elmélyült tanulási-, illetve munkafolyamatban miként relativizálódik, redukálódik és alakul át a befektetett idő. Az ember megfigyelése így egy tér-időbeli struktúrát adott a kezébe. Módszere ezért tökéletesen alkalmas lehet napjaink művészeti oktatásának megalapozásához. Bár ugyanezek az elemek egy retrográd, klasszicizáló művészetfelfogás felé is elvezethettek volna, Barcsay pályája azonban éppen arra ad példát, hogy az anatómia tanulmányozása miként kapcsolódhat össze akár egy haladó művészetfelfogással is.

A művészeti anatómia történeti jelentősége és tanításának módszere

Amint ismeretes, a művészeti anatómia hagyományai a reneszánszig nyúlnak vissza. Történetének mára már jól ismert nagy korszakaiban ez a terület a tudomány és művészet közötti határmezsgyén helyezkedett el, s ez így volt már Leonardo és Vesalius⁶ korában is. Az anatómiai ismeretek művészeti jelentősége azonban már ekkor nyilvánvaló volt olyan alkotók számára is, akik nem feltétlenül foglalkoztak explicit módon anatómiával – mint például Dürer vagy Pisanello. Történetének későbbi korszakaiban, elsősorban az akademizmus korában tovább fejlődik, majd – amint már említettük – a XX. század folyamán a különféle totalitárius ideológiák, például a szocialista kulturpropaganda eszközeként összefonódik a politikummal, ami látszólag a művészetként művelhető anatómiai rajz elértéktelenedéséhez vezet.

A művészeti anatómiának az a felépítése tehát, amelybe Barcsay módszere illeszkedik, már igen korán, elsősorban Alberti⁷ munkássága nyomán kanonizálódik, s a tárgy mai oktatásának felépítését is ez a kánon határozza meg. Ezt a módszert elsősorban a „belülről kifelé” történő haladás jellemezi. A tanulmányok első felét a csontrendszer megismerése alkotja. Ez mindenekelőtt magukat az alkotóelemeket feltárását és szerkezeti illeszkedésük megértését jelenti. A funkció megértésében gyakran segít az adott

6 Andreas Vesalius orvosdoktor, anatómus (1514–1564), fő műve az 1543-ban megjelent *De humani Corporis Fabrica*, amelynek illusztrációit Jan Stephen van Calcar készítette.

7 Leon Battista Alberti itáliai polihisztor (1404-1472)

elem elnevezése. A különböző csont-csoportok megismerése szisztematikus rendben történik: koponya, felső-alsó végtag, törzs, medence stb. E rész legkomplexebb problémája – a rengeteg, egymással funkcionálisan összefüggő apró elem jelenléte miatt – a végtagok mozgáslehetőségének megértése, ám e feladatot megkönnyíti, hogy a rendszer egésze szimmetrikus. Az egy féléves tanulmányok⁸ végére összeáll az egész, összefüggő rendszer.



2. Jasper Sebastian munka közben

A tananyag második felében az izomrendszer feltérképezése történik. Ez ugyan komplexebb, mint a csontrendszer, ám az utóbbi megértése után már jóval könnyebben elsajátítható. Első lépését ismét az egyes részletek megismerése, funkciójuk megértése jelenti, s itt is csupán ezután következhet a részek rajz formájában történő feldolgozása. Ebben első lépésben preparátumokat, szemléltető eszközöket használunk, ám ekkor már az élő modell után történő rajz sem nélkülözhető.

A kurzus végére a teljes emberi test mint térbeli elmozdulásra képes, összefüggő rendszer jelenik meg, ám ennek megértésén túl – például a végtagok mozgáslehetőségeinek megértése és ábrázolása révén – a tér problémája is egy sajátos, új értelemet kap. Amikor ugyanis a tanulók egy-egy tagot nem csupán egyetlen helyzetben, hanem teljes egészében, minimum négy nézőpontból ismernek meg – ez a legtöbb esetben, például egy térdizület mozgásban betöltött funkcióinak megértésekor nélkülözhetetlen –, akkor mindez nem pusztán egy számukra kívülről adott, komplex rendszer térbeli mozgáslehetőségeit tárja fel, hanem valami olyasmit értenek meg kívülről, amit – saját testbeágyazottságunk révén – egyszersmind belülről át is élnek. Így mind a térbeliség élménye, mind a saját test jelentése újabb árnyalatokkal gazdagodik. Ugyanakkor – mivel az itt elsajátított módszerek tisztán racionálisak és nem jut szerephez bennük a művészi invenció – a gyakorlatok során kihagyhatatlan munka egy hangszeren való játék technikájának elsajátításához hasonlóan olyan habitualizált automatizmusok kialakulásához vezet, amelyek később nem feltétlenül épülnek közvetlenül be a művészi gyakorlatba. Ezeket a készségeket – ahogyan maga Barcsay fogalmazott – meg kell tanulni és el kell felejteni. Bár a művészeti anatómia szépségét

⁸ A négy szemesztert általában az első és másodéves hallgatók látogatják, a tanárszakos diákok számára kötelező tantárgy. A nálunk tanuló Erasmus-ösztöndíjas hallgatók szívesen látogatják a foglalkozásokat.



3. A Tanszék munkatársai pályázati elbírálás közben

és érdekességét már az eddigiek is megfelelő módon igazolják, az utóbbiak miatt a művészi praxisban való ‘hasznossága’ további érvekre szorul.

Mindezekhez szorosan kapcsolódnak a térábrázolási foglalkozások, amelyek a látszattan alapismereteinek elsajátítását teszik lehetővé. A szabályos tesztek és ezek bonyolultabb kompozícióinak feldolgozása kihagyhatatlan feladatkör.

Az anatómia művészeti és általános hasznosíthatósága és a Tanszék tevékenységei

A kérdés, hogy egy művész számára hasznos lehet-e az anatómia tanulmányozása, látszólag azzal a másik problémával függ össze, hogy tanítható-e a művészet? Bár az utóbbi kérdésre a válasz nyilvánvalóan nem, hiszen a pregnáns értelemben vett művészet mindenképpen veleszületett tehetség kérdése is, ehhez mégis hozzá kell tennünk, hogy e tehetség minden esetben kiművelésre szorul. Az anatómiához hasonló techné jellegű tevékenységek művészet terén vett létjogosultsága azonban még ezzel együtt is kérdéses lehet. Mindig is voltak, és mindig is lesznek ugyanis olyan művészek, akik a pillanatnyi környezetre adott azonnali reakciójuk, a gyors, felvillanásszerű invenciójuk és érzékenységük útján képesek igazán maradandót alkotni. A kérdést azonban nem egyes művészekre vonatkozóan, hanem egy adott kor művészetére vonatkozóan általában kell feltennünk. Ha így nézzük, azt kell mondanunk: az előbb elmondottakkal együtt az is áll, hogy mindig is lesznek olyan művészek is, akiknél az alkotófolyamat során azok a hagyományos készségek dominálnak, amelyek korábban határozták meg a művészetet. A művészet kibontakozása lényegénél fogva olyan dialektikus folyamat, amelyben semmilyen előzmény nem veszik el nyom nélkül, s ahol a korábbiak – ha másként nem: tagadás révén meghatározzák a jelenlevőt, melyben megszüntetve megőrződnek. Ezért az efféle, talán hagyományosnak nevezhető készségeket is fejleszteni kell. A képzőművészet térbeliséggel és figuralitással való kapcsolatának megszűnése könnyen az egész művészettel való kapcsolat megszűnéséhez vezethet. A pillanatnyi



4. Térábrázolás foglalkozás

zsenialitás felvillanásai mellett ugyanis minden művészeti ágban jelen van a formai műveltségen alapuló, ám ezzel együtt mégis haladó alkotás: például igazán új és nem pusztán a pillanatban létező zene sem bontakozhat ki tisztán spekulatív úton, a korábban kialakult technikai fogások ismerete és magas szinten elsajátított hangszertudás nélkül. A kimagasló zenei készség ugyanakkor továbbvezethet az ezen a technikai szinten túllépő, kreatív alkotáshoz.

Ugyanígy a kortárs képzőművészetben például a realizmus szerepe sem merül ki valamiféle elsajátított tudás felmondásában. Éppen ez utóbbira adnak „jó” példát a két világháború közti német, vagy szovjet „kudarck realizmus” által létrehozott alkotások. Ezek azonban már akkor sem meggyőződésből, hanem megrendelésre létrehozott alkotások voltak. Számos példát találhatunk azonban a realizmus autonóm művészetben való továbbélésére is. Ilyen lehet a lipcsei iskola, az amerikai vagy akár a kínai realizmus.

A realizmus újra és újra felerősödő művészeti jelentőségén túl az anatómiatanulmányok azonban sok egyéb területen is hasznosíthatóak. A térbeli orientálódás kialakulását speciális módon elősegítő rajzkészség kibontakoztatása a régészet, az építészet vagy akár az orvostudomány szférájában is új távlatokat nyithat. Éppen ezért kívánta például Szentágothai János⁹ az anatómiai rajz oktatását az orvostanhallgatók tanulmányaiba is

9 Szentágothai János anatómus egyetemi tanár (1912-1994)



5. Részlet a tanszéki gyűjteményből

bevezetni. A rajzolás révén történő megértés éppen úgy elősegítheti a megfelelő irányok eltalálását egy boncolás során, mint ahogyan segítheti az emberi testet jellemző speciális, belülről átélt tér megértését is. Az ambiens látás rajzolás révén történő fejlesztése hasonló módon hasznosítható például a régészetben vagy akár a hírszerzésben egy-egy rejtett, a gyakorlatlan szem számára láthatatlan, a környezetébe beolvadó objektum felfedezésekor. Mindezek révén az anatómia tanulmányok biztosíthatják a művészeti és a művészettől látszólag távol eső területek összefüggését is.

Bár az Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék működése a hagyományos akadémiai tradíciókhoz kapcsolódik, a Tanszék tevékenységei között mára már a most felsorolt modern alkalmazások is helyet kapnak.

A tanszéki munka kapcsolódik az arcrekonstrukció, az antropológia, az archeológia és a kriminológia témaköreire is. A személyazonosítás során például egyre gyakrabban választanak a kriminológiában is nem-fotografikus megoldást, mivel a rajz, annak révén, hogy bizonyos hangsúlyos elemeket kiemel, gyakran jobban használható, mint a fénykép vagy a számítógépes rekonstrukció. Ezen túl minden rekonstrukcióhoz használt szoftver maga is az alkotó preferenciáin, grafikai képzettségén alapul és annak megfelelően súlyoz. Bizonyos szint felett ezen szoftverek megalkotói is kénytelenek valamilyen formában a klasszikus módszerekre is támaszkodni. A manchesteri arcrekonstrukciós program¹⁰ alkotója például évekig járt szobrászműhelybe, hogy a program megalkotásához szükséges hagyományos képességeket elsajátítsa.

Hogy konkrétabb példákat is hozzunk: Tanszékünkön König Frigyes törökországi kutatásai során figyelt fel például Matrakci Nasuh 16. századi török polihisztor és miniatúra festő térképein arra, hogy az itt jelenlevő sajátos térábrázolás nem is értelmezhető az általunk megszokott perspektivikus látásmódra támaszkodva. Ugyanez

¹⁰ Richard Neave, a Manchestei Egyetem munkatársa tudományos arcrekonstrukciókat készít, szobrászati tanulmányokkal rendelkezik.

igaz a például a japán kalligráfiák teljesen egyedi térfelfogására, s hasonló megfigyeléseket tehetünk bizonyos 13. századi várrajzok esetében, amelyek első pillantásra naivnak tűnnek, ám ha elsajátítjuk a rájuk jellemző speciális térfelfogást, rengeteg amúgy rejtve maradó információhoz jutunk. Az efféle, látszólag nem közvetlenül a művészethez kapcsolódó példákban leszűrt belátások azonban Giotto vagy Lorenzetti képei esetében is alkalmazhatóak: ezekből egy axonometrián alapuló beállítódásban sokkal többet értünk meg, mint ha perspektivikus szemlélettel közelítünk hozzájuk.



6. Részlet a tanszéki gyűjteményből

A Tanszék története és jelene

Intézményünk korai időszakában jobbra a német művészeti iskolák mintájára történt a képzés. Ennek az időszaknak különleges produktuma Székely Bertalan¹¹ festőművész a ló anatómiájával és mozgásával foglalkozó anyaga, amely „korát megelőző” módon közelíti meg a témát. Székely Festészeti bonctan címmel könyvet is írt (Budapest, 1881), amely nemcsak orvosi nézőpontból magyarázta az emberi csont- és izomrendszer működését a művészhallgatók számára.

Dr. Tellyesniczky Kálmán 1900-ban megjelent Művészeti boncolástan című, szép kiállítású könyve, amely művészek számára tartott előadásait tartalmazza.

Különleges jelentőségű Barcsay Jenő festőművész Anatómia Tanszéken folytatott tevékenysége 1946-1975 között. Megalapozta a Tanszék mai metodikáját. 1953-ban megjelent a Művészeti anatómia című, számos kiadást megélt nagyszerű könyve, amelyet, azóta tizenhat nyelvre fordítottak le és a világ számos művészeti iskolájában ismerik és tankönyvként használnak. A könyv nagy hatást gyakorolt az őt követő generációkra. Később ezt még két másik könyv követte, a Tér és forma, majd Az ember és drapéria.

11 Székely Bertalan festőművész (1835-1910), művészeti tevékenysége mellett kiemelkedő művészetpedagógiai életműve van, 1871-től a Mintarajztanodaa tanára, 1902-től igazgatója.



7. Műtermi részlet

A Mester nyugdíjba vonulása után Patay László¹² festőművész vitte tovább a Barcsay által kialakított oktatási módszert. Majd Kiss Tibor¹³ festőművész is bekapcsolódott a Tanszék munkájába. Ebben az időben az anatómia mellett nagyobb jelentőséget kaptak a térábrázolás órák is. Ezt az időszakot összegzi az 1989-ben megjelent Barcsay Iskolájában című könyv.

A kilencvenes évek elejétől Kiss Tibor, Kőnig Frigyes és Kéri Ádám festőművészek oktatták az anatómia és térábrázolás tárgyat. A Tanszék egy kiadványban összegezte az 1989 és 2002 közötti tevékenységét, amelynek címe „Anatómia- és Térábrázolás Tanszék”.

2003-ban új tanszék jött létre Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék néven. A kor igényei tették szükségessé az addig külön tanszékeként működő Művészeti Anatómia és Geometria Tanszék összevonását. Létrehoztuk a modell utáni rajz tantárgyat, ami lehetőséget ad az ismeretek elmélyítésére és a felzárkózásra egyaránt. A térábrázolás tárgy koncepcióját is megváltoztattuk, előtérbe helyeztük a szabadkézi rajzolást a geometriai szerkesztések mellett, továbbá műelemzések végzésével színesítettük a tananyagot, tervezzük az elektronikus képkalkotás oktatását is. Amennyiben létrejön egyetemünkön az idegen nyelvi képzés, fontos szerep hárulhat Tanszékünkre.

12 Patay László festőművész (1932-2002), a Magyar Képzőművészeti Főiskola anatómia és térábrázolás tanára 1970-1990 között.

13 Kiss Tibor festőművész (1955-2015)



8. Előadás előtt

Mindezek következtében rajztermeink folyamatos kihasználtsággal, tanári jelenléttel állnak a hallgatók rendelkezésére.

2005-ben új tanszéki kiadvány jelent oktatási segédanyagként a hallgatók számára. Kőnig Frigyes – Funták Gyula *Művészeti Anatómia és Geometria* címmel.¹⁴

2011-ben a Perkáta község melletti ásatás¹⁵ lehetőséget adott egy arcreekonstrukciós projekt beindítására közel harminc hallgató részvételével. Az elkészült rajzokat Budapesten, Székesfehérváron, Sopronban, Orosházán, Kiskunlacházán és Szombathelyen állítottuk ki. A projekt összegzéseként Arcreekonstrukció címmel a Tanszék tanárainak és hallgatóinak rajzaiból közös kiadvány jött létre a Semmelweis Kiadó gondozásában.

2013-ban megjelent Kőnig Frigyes *A művészeti anatómia alapjai* című kötete, majd egy évre rá 2014-ben a *Térábrázolás* című kiadvány. 2016-ban pedig a *Kompozíció*, ezt követte a *Drapéria* 2018-ban.¹⁶

2015-ben került kiadásra a Széchényi Pál¹⁷ érsek emlékezete című kötet, amelyben Kőnig Frigyes arcreekonstrukciója és annak leírása olvasható.

14 *Művészeti anatómia és Geometria* 2005, Semmelweis Kiadó Budapest.

15 A perkáti leletmentő ásatást a Magyar Nemzeti Múzeum folytatta.

16 A kötetek a budapesti Cser Kiadó gondozásában jelentek meg.

17 *A Személyleírás*. Szerk. Dr. Anti Csaba László Semmelweis Kiadó 2017 Budapest.



9. Tanszéki kiadványok

2017-ben jelent meg A személyleírás című kötet,¹⁸ amely a kriminológia sajátos területének tankönyve és egyúttal elektronikus formában is működő eszköze is. Az interdiszciplináris munkában Ángyán Gergő hallgató és Kőnig Frigyes vett részt az illusztrálás és tanácsadás terén.

Ugyancsak 2017-ben jelent meg a Szent László-herma és a koponyaereklye vizsgálataival foglalkozó tanulmánykötet,¹⁹ amelyben Tanszékünk kutatási programjának dokumentációja is szerepel. Tanszékünk tevékenységét szerencsém volt bemutatni az V. Szentpétervári Kulturális Fórumon²⁰ és az ottani Repin Akadémián, a Győrben 2017-ben megtartott Szent László emlékkonferencián valamint a Drezdában²¹ rendezett, a művészeti anatómia oktatásáról rendezett konferencián.

Végezetül említést szeretnék tenni Tanszékünk gyűjteményéről, amely fontos része az oktatásnak amellet, hogy rendkívül értékes és gazdag oktatás és kultúrtörténeti kollekción is egyúttal.

18 *Szent Király, Lovagkirály*. Szerk.: Kristóf Lilla Alida, Lukácsi Zoltán és Patonay Lajos Győri Hittudományi Főiskola Győr, 2017.

19 *Széchenyi Pál emlékezete*. Szerk.: Kristóf Lilla Alida és Tóth Vilmos Universitas-Győr Nonprofit Kft. Győr, 2012.

20 V. Szentpétervári Kulturális Fórum 2016 december 2. Szentpétervár. Ermitázs Konferenciaterme.

21 *Das Anatomische Zeichnen*, Hochschule für Bildende Künste, Dresden, 2017. nov. 16-17.



10. Előadás a Tanszéken

A Tanszék oktatói 2018-ban:

Albert Ádám egyetemi docens 2011 óta tanít a Tanszéken. Csordás Zoltán festőművész 2010-től óraadó művésztanára a tanszéknek, Funták Gyula festőművész 1998 óta oktatja a művészeti geometria tárgyat, Horváth Dániel festőművész 2016 óta, Szabó Franciska festőművész pedig 2016 óta vezet foglalkozásokat. Jasper Sebastian preparátor a tanszéki gyűjtemény kezelője és gondozója 2016 óta. A Tanszék adminisztratív ügyeivel Dr. Komorjai László foglalkozik. Kőnig Frigyes egyetemi tanár, rector emeritus, tanszékvezető egyetemi tanár.

Frigyes König

Teaching artistic anatomy and geometry: Jenő Barcsay's estate

Pictorial processing of information is one of the most ancient forms of communication. Drawing – by way of representing something – is not only a means of communication, but it is also a way of acquiring knowledge. It is an important aid in spatial design and representation, indispensable in engineering, and enhances our ability of spatial orientation. With his *Artistic Anatomy*, published in 1955, Jenő Barcsay set the standard in all these areas. It gives a special value to his work that at the time of its publication Barcsay had already been an established artist with a considerable oeuvre. His guiding idea was that space, form and the structures determined by them together constitute a language-independent of epochs, various movements and 'isms'. His achievement demonstrates how the studies of anatomy can play a significant role in a modern way of doing art. His work is rooted in the traditions of the European renaissance. Our faculty tries to continue this tradition and at the same time takes into account the requirements of our age. Our projects do not exclusively focus on the artistic aspects of drawing: we often cooperate with scientists coming from various non-artistic areas such as anthropology, criminology, archaeology or architecture. Our recent publications are listed in the study published in this volume. The work of the department is aided by a remarkable anatomy collection that has been accumulated for long decades.

Marosi Kata

Lokálisból globálisba.

Felülnézeti látvány megjelenésének
lehetőségei a képzőművészetben

*„Az embernek el kell emelkednie a Földtől – a légkör fölé és azon túl –
csak eképp értheti meg a világot, melyben él.” Szókratész*

Szókratész szavai 2500 évvel később a megemelt nézőpontú és a felülnézeti képek rögzítésére, előállítására képes technikák világában első hallásra könnyen teljesíthető kijelentésnek tűnhetnek. A régmúlttól kezdve különleges, kitüntetett, de napjainkban is izgalmas élményt nyújtó nézőpont és a legmodernebb technika biztosította látási szituációk, mechanizmusok rendhagyó kapcsolódási pontok kialakítására teremtenek lehetőséget. A felülnézeti képek elterjedése újszerű, nem szokványos vizuális formarendszerekkel ismertetik meg az embereket, és egyre gyakrabban jelennek meg a kortárs képzőművészetben is. Az előadás a fentről, merőleges vagy ferde tengellyel észlelhető látványvilág megszokottól eltérő vizuális hatását, térélményét és képzőművészeti megjelenését vizsgálja a teljesség igénye nélkül.

A modernitásban különböző nézőszögekből szemlélődünk. Tudatában vagyunk változó nézőpontjainknak, valamint, hogy pillanatról pillanatra szabadon változtathatjuk ezeket a látószögekkel együtt. Az elmúlt korokban szűkösebb variációk álltak rendelkezésre a nézőpontválasztásra, értelmezésre. A vonzódás viszont örök egy olyan látási pozíció, azaz látópont, valamint az általa biztosított látószög megtalálására, kipróbálására, ahonnan többet vagy másként lehet egyidejűleg látni, mint amit a természetes emberi látás lehetősége ígér. Évezredekkel, kultúrákat összekötő vágyott cél az akadályok nélküli, átfogó, szinte határok nélküli látás élményének megélése.

Évezredekken keresztül istenek, földöntúli lények foglalták el az égboltot, az ő kiváltságuk volt az emberek, tájak madártávlati megfigyelése és rendelkeztek az omnivizio, az isteni

fizikális és transzcendens komplex látás képességével. A technika fejlődésével az ember mind inkább képes lett kielégíteni a másképpen és máshonnan való nézés igényét, ezzel párhuzamosan elkezdte lépésről lépésre kiszorítani a felhőkről az isteneket. Napjainkra a legmagasabban, Föld körüli pályán keringő műholdaknak köszönhetően az égi lények kénytelenek voltak visszavonulni a sztratoszféra felső határán túlra. Képzeltbeli megfigyelő helyeik nem maradnak üresen. Automatizált rendszerek veszik át a helyüket képek tömegét továbbítva a földi embernek. Már bárki részesülhet hosszabb rövidebb ideig az isteni kiterjesztett látáshoz hasonló élményben, vagy mintegy kivonva magát a lent zajló életből, képzelheti magát kívülálló, tárgyilagos mindent látónak.

A magasból letekinteni sokáig csak a madarak és a mítoszok, álmok szereplőinek kiváltsága volt. Egy olyan kiváltság, ami magában hordozta a tragikus véget. Az ókori szerzők általában egyszerű erőfitogtatásnak tartják Ikarosz tettét. Az én olvasatomban a kiváltó ok a sokkoló, merőben szokatlan vizuális élmény, amit fent tapasztalt. A formák összezsugorodtak, összefolytak. A tájékozódás bizonytalanná vált, a végtelenség lenyűgöző szabadsága talán nyomasztóba fordult át. Megszűnt a külső kontrol, így a vég elkerülhetlenné vált. Vélhetően Ikaroszt megigézte a magasság és a tériesség újszerű megtapasztalása, nem hagyván választási lehetőséget. Csak egy irány létezett: felfele.

A magasból való letekintés, a korlátlan látás megtapasztalásának lehetősége a 18. század második felében teoretikus probléma helyett praktikus kérdéssé vált, így az isteneknek fenntartott látást az ember magának követelte. A 19. század elején megjelenő légi perspektíva meghaladta a reneszánsz fix nézőpontos távlatát, így a világ már nemcsak a szemmagasságból látható látványként volt reprodukálható. A technikai találmányok, mint a hőlégballon, a repülőgép valamint a teljesen új optikai médium a fényképezés feltalálása, hatalmas változást idézett elő a vizualításban.¹ Hangsúly eltolódás indult el a képi ábrázolásban a narratív elemek hátrányára a pusztá vizualitás előtérbe helyezésével. A látás lehetősége kibővült. A korábban csak a képzelet világában létező, magasból elképzelt ábrázolások – mint például Leonardo da Vinci rajza a toszkánai Chiana-völgyről – megtapasztalható látvánnyá váltak és addig ismeretlen látópontok konstruálódtak. Olyan megfigyelési pontról kezdték vizsgálni az emberi lét materiális környezetét, amelyről eddig még sohasem pillanthattak le/be. A technikai és kultúrtörténeti előzmények hatására a XX. századra gyökeresen átalakulnak a tér- és képélmények lehetőségei.

1783. november 21.-én felszállt Párizsban az első utasokat szállító léghajó. Pilatre de Rozier és Francois Laurent közel fél óra alatt kilenc kilométert tett meg Párizs fölött. Az első sikeren felbuzdulva Európa a repülés lázában éget. Egyes beszámolók szerint 1784-ben Európa ege ballonokkal volt tele. Az észlelés, érzékelés radikális megváltozásához

1 FÖLDÉNYI F. László, *Látni és láttatni*. Jelenkor Irodalom és művészeti folyóirat, 49. évfolyam (2006) 10. SZ., 1031.

vezető úton megtörtént az első lépés. Mindenki meg akarta tapasztalni a fentről való pillantás izgalmát.

A levegőből történő fotográfálás története közel egy idős a levegőbe emelkedés történetével. Az első légifelvételek elkészítése Gaspard-Félix Tournachon azaz Nadar nevéhez fűződnek. A legelső 1858-ban kötéllel rögzített hőlégballonból 80 méter magasból készült kép sajnos elveszett. Az 1960-as években az Apollo űrprogramok a légifelvételek értelmezésének tartományát új szintre emelték. Alig több mint száz évvel az első levegőből rögzített kép után, az Apollo 17 legénysége 1972-es küldetés során megörökítette a teljes Földet az űrből.

A felülnézeti vagy a madártávlati képek olyannyira beleivódtak a kortárs vizuális kultúrába, hogy mára nehéz elképzelni a világot nélkülük. A lehetőség, hogy az ember rendszeresen, nagyobb nehézség nélkül a levegőbe emelkedjen és rögzítse a látványt, alkalmat teremtett az ismert szűkebb - tágabb környezet újrafelfedezéséhez, a hétköznapi tárgyak, az ismerős tér szelektív, egyben rutinos ingerszűrés nélküli újraélésére. Ekképp egy új nézőpontból olyan dolgok, fogalmak valamint érzések is tudatosulnak, amelyek az addigi normál, szokásos látási szituációkban nem jutottak el a tudatig. Az itt és most átélt látványok, technikai képek, felvételek iránti kulturális étvágy egyáltalán nem stagnált az elmúlt évtizedek folyamán, sőt egyfolytában növekszik. Az lesz az érdekes ahonnan és ahogyan látjuk: felismerjük-e a formát, illetve meg tudjuk-e határozni a térben elfoglalt pozícióját. A detektálás, diszkriminálás majd végül az azonosítás folyamata sokszor nehézségekbe ütközik.²

A nagyon jól ismert látvány is furcsának tűnhet, akár értelmezhetetlenné válhat, ha nem a mindennapi szemszögből van alkalmunk megtapasztalni.³ A földről a levegőbe emelt nézőpont egyrészt nehezíti a felismerést, másrészt kitágítja a formaértelmezés határát. Újrateremtő látás, amivel az ember körbenéz a világba megismerni, értelmezni azt új aspektusból.

A szinte naponta megjelenő újabb optikai kellékek, számítógépes programok segítségével megközelíthetővé válik a totális vagy abszolút látás határa. Ez nem feltétlenül pontosabb, aprólékosabb, hanem másfajta, szabadabb, teljesebb látást jelent, ami nincs bezárva az emberi perspektíva korlátai közé, nem részrehajló viszont módfelett kreatív. Az emberi vágy, hogy a biztonságos felszín elhagyása nélkül átélje az istenek szemével való látás akár gyenge vagy torz mását, arra ösztökél, hogy a világ tetejére lépjen és onnét tekintsen körbe. Ez a kívánság a modern korban állandósult és kivitelezése egyre könnyebbé válik, csak meg kell találni, vagy fel kell építeni a megfelelő helyszínt. Lehet az egy nehezen megközelíthető hegytető vagy szédületes magasságba vezető épület. 2009-ben

2 BLAKE, R. – SEKULER, R. *Észlelés*. Budapest, Kiadó, 2000.

3 ARNHEIM, Rudolf, *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Budapest, Gondolat 1979.

épült a chicagói Willis Tower 103. emeletén található *Skydesk* kilátója elé üveg-kiszögellés. A szinte sokkal látványt kínáló, az épület síkjából kiálló Wacker Drive fölé 1,22 méterre kilógó Párkány népszerűsége töretlen, évente 1,3 millió turista látogatja meg. 2013 végén adták át a közönségnek a 3842 méter magas francia Aiguille du Midi csúcson felépült *Lépés a semmibe* nevet viselő kilátót. Az építmény összes oldala, beleértve az alját is, üvegből készült, így semmi nem tompítja a szédítő látványt, a rálátást az 1035 méteres mélybe. Jelenleg legmagasabb torony a Dubai területén található *Burj Khalifa*. A 828 méter magas épületből letekintve már megközelítőleg merőleges nézőpontú, lenyűgöző látványban lehet része a látogatóknak.

Ahogy egy képzeletbeli függőleges tengely mentén egyre magasabbra kerül a nézőpont, úgy változtatják a helyzetüket a képi világban tájékozódásunkat segítő állandók, mint például a horizont. A legmagasabb pontra jutva, felvéve a merőleges nézői irányt, döbbenve észleljük, hogy se horizont, se ég. Vizuális tájékozódási képesség könnyedén cserbenhagyhatja a nézőt: az ilyen terekről készült képeken nehéz megállapítani, hogy mi a vízszintes vagy a függőleges, mi a fenn és melyik a lent, illetve mi a konvex vagy konkáv stb. Ilyenkor nem egy esetben ütközhetnek a bejövő újszerű érzéki ingerek és a már elraktározott fogalmi ismereteink.

A megemelt nézőpontnak alapvetően két egymástól markánsan elkülönült típusa van. A közvetlen függőleges, ami egy racionális, lineáris forma és képértelmező rendszer, illetve a ferde horizontális, azaz madarak szemszöge, ami leíró jelleggel bír. A merőleges nézőpont vagy a madárperspektíva akár kisebb, akár nagyobb vizuális egységek között olyan összefüggéseket mutat, amelyeket a földfelszínen haladó ember látószöge nem képes átfogni. Olyan színek, formák és mintázatok válnak láthatóvá, amelyek elől-, vagy oldalnézetből sosem látszódnak. Megfigyelhető jelenség hogy a közvetlenül nem megnevezhető látvány, formaelem a kevéssé gyakorlott nézőknél lingvisztikai anomáliát okoz, ami gyakorta a „hát ez meg mi lehet?” kérdésben nyilvánul meg. A megemelt nézőpont még napjainkban is egyenlő a meglepő képi hatással, a térbeliség másfajta, újszerű megtapasztalásával, aminek kevés köze van a szabad szemmel érzékelhető horizontális lenti világhoz. A magasból való letekintés, a függőleges nézési irány kaland ígérését hordozza magában a vízszinteség kulturális megszokottsága, unalmával szemben.

Az égbe emelt nézőpontnál a zavaró, felesleges részletek elvesznek, így könnyebb megmutatni az egészet, felhívni a figyelmet az összefüggésekre, feltárni a kapcsolódási pontokat, végül kibogozni a dolgok egymáshoz való viszonyát. Léptékváltás elkerülhetetlen. A távoli összetöppörödött, parányivá változott dolgok számottevően veszítenek drámaiságukból, jelentőségükből. A fentről vetett pillantás mindig újrateremtő látás.

Bármilyen látvány, kép meghatározásához, felfogásához, feldolgozásához és elemzéséhez a vizuális percepció rendszerünket használjuk. Sokszor egyetlen vetület önmagában nem érzékelteti a test térbeli alakját, így nem ismerhető fel. Előfordulhat, hogy különböző

testeknek azonos vetületük van, így az érzékelő-, észlelőrendszerünk egy azon időben többféle formaazonosítási lehetőséget is felkínál. Az alak, forma, észlelését, a tárgyak azonosítását a ventrális, térbeli helyzetének felismerését a dorzális rendszer végzi. Előfordulhat, hogy egy látvány a szükségesnél kevesebb információt közvetít a látórendszer felé, így vagy ellehetetleníti az alakfelismerést, vagy több lehetséges megoldást is megenged. Az első esetben a képet zavarosnak érezzük, a második esetben az agyunk versengő értelmezésekbe bonyolódik. Ez a helyzet abban az esetben alakul ki, ha az alak(ok)hoz tartozó háttérrel szintén lehet alakként nézni, ilyenkor a korábbi alakot módosítja a szemünk háttérre. Az alak felismerése automatikusan maga után vonja az előtér és háttér megkülönböztetését, ezáltal a kép terének szerveződését. Az alak és háttér viszonyának, illetve magának a formának a bizonytalan észlelése értelmezésbeli tanácstalanságot eredményez.

A látottak értelmezéséhez kétféle típusú információ elengedhetetlen, melyeket piktografikus és sztereografikus komponenseknek hívunk. A piktografikus rész feladata a látott, ábrázolt elemek felismerése, a sztereografikus összetevők pedig azt vizsgálják, hogyan helyezkednek el a térben egymáshoz képest. Ha az információk nem ütköznek ellentmondásba rendkívül gyorsan képesek vagyunk egyértelmű véleményt alkotni. Odanézzünk és látjuk, felismerjük, értelmezzük. Vizuális percepció rendszerünk a másodperc törtrésze alatt választja ki a kép legvalószínűbb értelmezését.⁴ Abban az esetben, ha a piktografikus vagy a sztereografikus információk valamelyike ellentmondásos, az egész látványról képtelenek vagyunk egyértelmű térbeli modellt alkotni. Megemelt nézőpontból információkat veszítünk a tárgy térbeli elhelyezkedésére, kiterjedésére, valódi alakjára vonatkozóan. Az információvesztés mértéke a nézési irány valamint a magasság függvénye. Minél inkább közelítünk a totális felülnézethez, annál nagyobb mértékű az információhátrány, ezzel párhuzamosan egyre kevesebb a segédinformáció. Például nem értelmezhető, melyik tárgy és mennyivel magasabb a környezeténél. A valós magasságra utaló vizuális adatok torzulnak, végül eltűnnek. Velük együtt takarásba kerülve elvesznek az azonosítást segítő formai jellegzetességek, részformák. Ez a fellépő információvesztés teszi próbára az agyunkat és nyújtja a nem hétköznapi élményt, miközben kísérletet tesz a látottak értelmezésére, a piktografikus illetve sztereografikus részek konfliktusainak feloldására. A piktografikus és sztereografikus elemek információhiányából következő bizonytalanságára, ellentmondására, többértelműsége épül a magasba tolt nézőpont izgalma. Mind az azonosítás, mind a lokalizáció folyamata kitüntetett szerephez jut, hiszen a megszokott, gyors, rutinszerű formatársítási gyakorlat gyakran nem alkalmazható.

A más és az ugyanaz feszültsége sajátos értelmezési élményt gerjeszt. Viyalanur S. Ramachandran neurológus, a San Diego-i University of California Pszichológia Tanszékének professzora szerint a kognitív rendszerek számára a torz, hiányos, de még

4 SZABÓ Csaba, *Percepció*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997

– töredékében is – felismerhető ingerek nagyobb örömet okoznak, mint a teljes, szabályos ingerek.⁵ Ezáltal lesz az AHA-élmény annál hevesebb, minél nagyobb kihívást jelent a beérkező érzéki inger a fogalmi mechanizmus számára.

Megemelt nézőpont végletekig fokozott példája a „tisztá” felülnézet, azaz addig bil-lenteni a nézőpontot, hogy a nézésünk iránya merőleges legyen a földfelszínre. A merő-leges nézőpontú képek jellemzően racionális illetve lineáris típusú leképezések a madár perspektíva leíró, narratív jellegével szemben. A függőleges – vagy a légifelvételek után a közel függőleges ($\pm 4^\circ$) – tengelyű leképezések, legyenek akár fényképek, festmények vagy grafikák a terep alapsíkjával megközelítőleg 90° -os szöveget zárnak be.⁶ Felülnézeti ábrázolás esetén az objektumok merőleges, azaz ortogonális vetülete rajzolódik ki az képsíkon. Ortogonális vetítés párhuzamos, a képsíkra derékszögű sugarakkal történő vetítés. A képsík az a sík, melyre a vetítés történik, jelen esetben a földfelszín. Napjainkban a hétköznapi lét szintjén lépten-nyomon ortogonális projekció segítségével készült technikai képekkel találkozunk. A fotogrammetriai módszerek egyik leggyakoribb terméke az ún. ortofotó vagy fotótérkép, amely a számítástechnika rohamos fejlődésének eredményeként – pl.: GPS navigációs rendszerek, Google Map, Google Earth alkalmazás révén – egyre inkább része mindennapi életünknek, vizuális tapasztalásainknak.

Napjainkban több ezer műhold kering a Föld körül és túlnyomó hányaduk naponta képek ezreit ontja magából. A távérzékelés már nemcsak egy érdekes tudományterület, hanem hétköznapijaink velejárója. A műholdképek szerves részeivé váltak életünknek, példátlan tömegben vesznek körbe bennünket. Internetet böngészve, televíziót nézve vagy különböző újságokat, folyóiratokat olvasva lépten-nyomon különböző felbontású műholdfelvételekbe botlunk. Nem lehet kikerülni jelenlétüket.

A műhold teleszkópok különleges, kitüntetett nézőpontot biztosítanak az emberek számára. A valóság megragadásának, megismerésének másfajta útját kínálják fel. Új valóságot képesek létrehozni, hiszen nem pusztán leképezésről van szó, hanem a földi tájak egyfajta vizuális újratereemtéséről: hatalmas felületet, területet képes bemutatni olyan formában, ahogy az emberi szem sohasem láthatja. Isteni távlatba helyezve a megfigyelő helyzetét, létrehozza az úgynevezett információs nézőpontot, jellemzi Krudy Fehér János Baranyi Levente műholdkép alapú festményeit⁷. Ebből a mesterséges nézőpontból minden olyan rendszer, folyamat észlelhető, feltérképezhető, ami a mélyben húzódó földi nézőpontból

5 HIRSTEIN, W. – RAMACHANDRAN, V. *The Science of Art*. Journal of Consciousness Studies 6 (1999) 6-7sz, 15-41.

6 BALÁZSIK Valéria, *Fotogrammetria 9. A tér fotogrammetria alapjai, alapképletek*. 2010 Nyugat-magyarországi Egyetem, Digitális Tankönyvtár – https://dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/8095/0027_FOT1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

7 KRUDY FEHÉR János: *Kontinentális áramlatok (Baranyai Levente festészetéről)*. Budapest, Dovin Kiadó 2006.

nem tapasztalható vagy értelmezhető, legalábbis képes ennek az érzésnek az illúzióját keltetni. Természetesen nincs olyan perspektíva, amely a vizuálisan megtapasztalható világot egészben mutatja be, de igény van rá. A technikumok fejlődése egyre közelebb hozza, egyre elérhetőbbé teszi a valóságtapasztalat totális lehetőségének vízióját.

Az úrfelvételeken, pont a vizsgált területtől való nagy távolságnak köszönhetően a felismerhető legkisebb részletek már csak az érzékelő térbeli felbontásától, azaz a kamera leképezési paramétereitől függenek. A műholdképek, az átlagos digitális fényképekhez hasonlóan, négyzet alakú képpontokból, úgynevezett pixelekből állnak. Kérdés, hogy mekkora kiterjedésű az a felület, amely egy képpontban a felvételt készítő kamera leképezni képes. Napjainkban a polgári célokra igénybe vehető legjobb felbontással, ezáltal a legrészletesebb képrögzítési módszerrel a Google közreműködésével 2008-ban ürbe bocsájtott GeoEye1 rendelkezik. Ennek segítségével képes 41 centiméteres pankromatikus pontossággal leképezni a Föld felszínét. Innentől kezdve a határ pedig csak a csillagos ég, illetve a személyiségjogok és az adatvédelmi megkötések lehetnek. A műholdképek közös jellemzője, hogy a felbontás mértékétől függetlenül, mint minden merőleges felülnézeti kép esetében, a látvány absztrakttá, sőt többé-kevésbé grafikussá válik. A szemmagasságból jól ismert, sokszor unott alakzatok átformálódnak színek és formák idegen, szemnek szokatlan kollázsává. Nincs rövidülés, nem találunk aprólékos részleteket. Újra kell tanulni a mindennapi tárgyak, épületek, természeti elemek felismerését.

Egyre több művész használ műholdképeket az munkája során. Az objektív, öntudatlanul pásztázó technika által termelt képek az alkotói szubjektumon átszűrődve, még ha eltérő mértékben is, de átalakulnak, újraszerkesztődnek. Megtartva az eredeti leképezéshez köthető dokumentatív értelmezési réteget, mégis a valóság és virtualitás furcsa egymásra hatását, egymás mellett élését hordozzák magukban. Nincs kép, mely a valóság pusztá passzív leképezése volna. A kiinduló látvány lehet akár egy pontosan beazonosítható műholdkép-részlet, de valamilyen formában mindig átíráson megy keresztül, egyéni vetületet ölt magára. A különböző effektekkel manipulált felvételeken, a színek áthangelésével, tömörítéssel, esetleg a meglévő elemek átrendezésével elkerülhetetlenül átlényegül a kiinduló mechanikus kép. A gépi rögzítés kiegészülve az emberi szubjektum szelektáló, redukáló, összegző képességével szintetizáló látássá alakul át. Így válik végül az automatikus látásból láttatás.

Az apró mozzanatokkal átírt, eredetileg nem létező kép-elemekkel kiegészített kép végül nem lesz kevésbé valószínű, dokumentatív, mint a primer tapasztalás. A műholdképekre mechanikus szem technikájuknál fogva – amely nem válogat, csak rögzít – automatikusan ráakódik a hitelesség és a valóság jelentésrétege. Tudjuk, illetve hisszük, hogy ha elfog valami eseményt, látványt, jelenséget a műhold, annak léteznie kell. Ezt a sajátoságát használja ki a Glue Society, a Sidney/New York székhelyű kreatív kollektíva sorozata, a God's Eye View azaz Isteni nézőpont című digitális képszeriája. A sorozat a Biblia

kulcsfontosságú jeleneteit értelmezi újra műholdképein keresztül, amikkel a szöveges leírások alapján eddig emberi szemszögből készült festményekkel találkozhattunk, mint például a keresztrefeszítés vagy Mózes kettéválasztja a Vörös-tengert. A sorozat további darabjai Ádám és Éva Paradicsomába enged betekintést, valamint Noé bárkájának az Ararát csúcsán való megfeneklésének pillanatát kapja el.

Napjainkban a mindenki számára könnyedén elérhető és használható számítógépes programok segítségével bárki elmélyedhet a Föld felülnézeti tanulmányozásában. A virtuális földgömbök napjainkra népszerű elemeivé váltak az internetnek. A nagy áttörést a Google Earth és a Google Map alkalmazás megjelenése hozta meg. Mitől lettek népszerűek a virtuális földgömbök? A válasz egyszerűnek tűnik, hiszen lehetséges, hogy egyik pillanatban még több ezer kilométer magasból szemléljük bolygónkat, a másik pillanatban pedig már a szomszéd utcán kutyát sétáltató férfit nagyítjuk a képernyőre. A megismerés gyönyöre a vizuális hozzáférés tapasztalásával kombinálva népes felhasználói közönséget biztosít a programok számára.⁸ A Google Earth és a hozzá hasonló Geo-böngészők nemcsak azt változtatták meg, ahogyan látjuk a világot, hanem párhuzamosan azt is, miként gondolkodunk magunkról benne.

A legismertebb, legkedveltebb földnézegető program a 2005-ös megjelenésű Google Earth az informatika segítségével közelebb hozza hozzánk a Földet. Bő 5 évvel később már több mint egymilliárdan töltötték le a térképészeti szolgáltatást, amely szuperimpozíciós eljárással háromdimenziós műholdképeket, légi felvételeket és térinformatikai adatokat vetít egymásra. A Google célja saját meghatározása szerint, hogy az egész bolygót lefedő mozgatható térképek és műholdfelvételekből felépülő térképszoftver segítségével vizualizálja a Földet.

Az említett programok gyökeres változást idéztek elő képolvasási, képértelmezési szokásainkban, gyakorlatunkban. A földnézegető programok képi világa, vizuális rendjelrendszere, átfogó, és folyamatosan rétegződő fogalmi struktúrája gyorsan felbukkant a kortárs művészet területén is. A legtöbb esetben manipulált, az eredeti, kartográfiai látványt sajátosságosan, egyénileg átértelmező művek az emelt nézőpontú világnak új értelmezési területeit nyitják meg a nézők számára. Nem kell többé már repülőre ülnünk, hogy felülnézetből vagy madártávlatból láthassunk addig ismeretlen, vagy ellenkezőleg, számunkra oly kedves várost vagy tájat, mindezt megtehetjük már az interneten. Ráadásul kedvünkre ugrálhatunk a nézőpontok, illetve a nézőpont magasságok között. Leglátványosabb, amikor szinte az űrből indulva közeledünk a Föld felé egyre közelebb a keresett objektumhoz. Itt kapjuk meg a választ a fenti kérdésre: a különböző nagyítások ugyanarról a táj-, városrészletről mindig más és más vizuális adathalmazt közölnek. Ezáltal eltérő,

8 SONNEVEND Júlia: *Google Earth mint hiperpanoráma. A geográfia esztétizálása.* Élet és Irodalom 51. évf. 36. sz. 2007. szeptember 7.

állandóan változatos élményben lesz része a nézőnek, a világ új típusú nézőpontjának popularizálódásával pedig a kartográfia egy új paradigmáját hívták életre.

„*Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.*” („Emlékezzünk rá, hogy egy kép mielőtt csatalóvá, meztelen nővé, vagy bármilyen anekdotává válik, lényegében nem más, mint egy sík felület, amit bizonyos rend szerint csoportosított színekkel borítottak be.” A szerző fordítása) Maurice Denis 1890-es megállapítása nem jellemezhet semmit jobban, mint a felülnézeti képek sokaságát, melyek könnyedén tárulnak fel előttünk a vizsgált programok segítségével. A látható világ csak egy bizonyos része az, ami néven nevezhető, vagy közelítően leírható szavakkal. Mára, köszönhetően a több ezer műholdképnek, a földnéző programok képei akkor is felfoghatók, mondhatni érthetők, ha nem megnevezhetők. A magasból felvett földfelszint pásztázó képek végigjárva a redukciós és az absztrakciós folyamat útját, színes foltok rendszerével vagy éppen rendszertelenségével képesek visszaadni a látás kezdeti pillanatainak a váratlan élményét is.

Úgy látunk a segítségükkel, ahogyan eddig sohasem: a program egyfelől megmutatja a világnak a tömegek számára eleddig láthatatlan távlatait, másrészt átalakítja a személyes perspektívát. Itt már nem érvényes többé a kartográfiában, illetve perspektívában hagyományos, centrális nézőpont: a nézőpont feletti hatalmat most már végérvényesen a felhasználó gyakorolja. A szoftverek segítségével a kényelmes fotelból globálisról a lokálisra közelítünk, vagy távolítva lokálisról 10 másodperc alatt globálisra válthatunk, foucault-i módon megfigyelhetünk. A felülnézeti teljesség megismerésének igényét, lehetőségét táplálja az ábrázolás módja: valamennyi részlet aprólékos, mérnöki pontosságú megjelenítése, amely megpróbálja mégis elkerülni a hideg tárgyilagosság érzetét. A Google Earth-ön keresztül megfigyelni a világot nem más, mint a szubjektív tér-tapasztalatunkat vegyíteni egyfajta sajátosan objektív mértékrendszerrel.⁹

A programhoz még számtalan opció kapcsolódik. A milliók által rendszeresen, aktívan használt térképszoftver információs katalógusként az új típusú vizualitással ruházta fel az megemelt nézőpontú képeket. A vertikális nézési irányú képek már nem pusztán földfelszínen megjelelő természetes vagy mesterséges formák felülnézeti vetületei, hanem a kommunikáció és a reprezentáció sajátos, bonyolult jelentés rétegekkel felruházott képi szövedékei. Az más helyzetekben egyszerű, elemi képi kiegészítő elemek – mint például a négyzet – titokzatos jelentés többlettel ruházódnak fel: a világ tetszőleges pontjaihoz kapcsolódó lokálisan specifikus ismertető és egyidejű releváns információk lehetőségét biztosítják a felhasználók számára. A megemelt nézőpont ezekben a programokban elválaszthatatlanul

9 KATONA Éva, „Térkép e táj”, *Google Earth: térképészeti fordulópont és a társadalmi látásmód változása*. Médiakutató, 9. évf. 2. sz. 2008 nyár, 71-83.

összekapcsolódik a szinte kimeríthetetlen információs terep fogalmával. A program felhasználója könnyen válhat térképalkotóvá, hiszen napjainkban bárki szabadon tölthet fel képeket, videókat, szöveges hozzá szólásokat az információs adatbázisba. Ezek a felhasználói feltöltések egyelőre valóságtartalom szempontjából ellenőrizetlenek, illetve nem állnak egymással hierarchikus viszonyba. Így a sok ezernyi szubjektív intencióval kiegészült térképészeti program messze túllépve a térképek interpretációs keretét, a virtualitás és realitás, realizmus és absztrakció, jelen és múlt misztikusan összemosódó határvonalán egyensúlyozva radikálisan átalakítja a térről, a távlatokról szerzett tudásunkat, tapasztalatainkat.

A földnézegető programok esszenciáját ragadja meg Seyed Alavi iráni-amerikai képzőművész helyspecifikus köztéri projektje a Sacramento International Airport épületében. A terminált a parkolóval összekötő gyalogos híd padlóját borították be a Sacramento folyó hozzávetőlegesen 80 kilométeres szakaszát felülnézetben ábrázoló szőnyeggel. A gesztus ötletesen és harmonikusan egyesíti a műholdképekre épülő Google Earth és más földnézegető programok jelentésrétegeinek több szintjét, vizuális lehetőségeit.

Némely alkotás – eredeti tervnek megfelelően – már csak műholdas dokumentációval követhető nyomon. Ilyen például a görög származású Dana Stratou és D.A.S.T. nevű csoport által kivitelezett *Sivatagi lélegzet* címet viselő helyspecifikus munka a Vörös tengerhez közel az Egyiptomi Sivataban.

A messziről bizarr szél által kivált természetes homok formációknak illetve összehordottnak tűnő kiemelkedések a levegőbe emelkedve először csak rendszert alkotnak, majd fentebbről szemlélve autonóm műalkotássá állnak össze. A kúp alakú pozitív- illetve negatív formák, összesen 178 darab, két azonos irányba rotáló spirálvonalon találhatóak. A kúpok mérete fokozatosan csökken, ezáltal a végtelen és aktív mozgásbenyomását kelti. A középpontban eredetileg vízzel feltöltött, ugyancsak kúp alakú medencét ástak ki, a közepén, mint mikrosziget, egy éppen csak a vízszint felé emelkedő kúpformával. A kiemelkedő halmok tetejére apró tükördarabok kerültek optikai illúziókeltés céljából. A kivitelezés nem volt egyszerű, a körülbelül 100.000 négyzetméteren elterülő munkán közel két évig dolgoztak. A projekt célja: hagyni lassan elerodálódni az alkotást az idővel, megfigyelni az átalakulást, dokumentálni a változást, mérni, érezni, éreztetni az idő múlását. A választott anyagok és formák a lehető legkönnyebben felvették a sivatag természetes ritmusát. 1997. március 7.-én a *Sivatagi Lélegzet* építése befejeződött. Ebben a pillanatban a természet erői átvették a formaalakítás felett az uralmat, elkezdődött az a lassú folyamat mely végén a minden egyes mesterséges forma elem visszasimul az eredeti sivatagi tájba.

Összegezve, az emelt nézőpont, felülnézet többé már nem csak a hagyományos rajzi-festészeti eljárások kiváltsága, például a GPS technológia segítségével bárki lehet virtuális ecsetet irányító alkotó, vászon pedig az egész Föld. Az új képi világ természetesen egyre újabb transzponálási lehetőségeket von maga után fokozatosan tágítva a tárgyalt problémakör értelmezési tartományát.

Kata Marosi

From local to global. The possibilities of top view aspect representation in arts

“Man must rise above the Earth — to the top of the atmosphere and beyond — for only thus will he fully understand the world in which he lives.” Socrates.

The words of Socrates uttered some 2500 years ago, seem easy to accomplish in the world of techniques capable of recording and producing elevated and top viewpoint pictures.

Looking down from above and experiencing the opportunity of infinite vision became a practical question rather than a theoretical problem in the second half of the 18th century. The Man demanded the sight vindicated for birds, gods, and flying creatures until then. The aerial perspective of the early 19th century surpassed the fixed viewpoint perspective of the Renaissance. The technical inventions of the period inevitably triggered huge changes in visuality.

The first free balloon carrying passengers took off in 1783 when P. de Rozier and F. Laurent covered nine kilometres. The first aerial photos were taken by Nadar. Unfortunately, the picture that was taken from an altitude of 80 metres got lost. The Apollo space programs elevated the comprehension domain of aerial photography to a completely new level. Just a bit more than 100 years after the first picture was taken from the air the crew of Apollo 17 recorded the image of the whole Earth from space during its mission in 1972.

Nowadays, thousands of satellites orbit above us transmitting billions of pictures to the Earth. Satellite and aerial photos have become integral parts of our existence surrounding us in an unprecedented number in our everyday life. Browsing the Internet, watching television or reading magazines we come across satellite pictures of various resolutions.

View from above and bird's eye view pictures have saturated our contemporary visual culture so much that it is difficult to imagine our life without them. This perspective allows the perception of such things, notions and feelings that remained hidden from the mind in a normal visual situation. The cultural appetite for technical pictures and sights to be experienced here and now has not declined in the past few decades but is ever on the rise.

What is going to be interesting is where from and how we see things: whether we can recognize the shape or define the position it occupies in space. Such colours, shapes, and patterns are going to be visible which are indiscernible from the front or side view and result in new ways of experiencing space and pictures. It is very common that less experienced spectators find themselves baffled when facing a sight or shape element that cannot be determined straight away and they say: what on earth is this? The tension between something different and being the same generates a unique experience of interpretation.

The basic image can even be a concrete identifiable satellite picture or part of an aerial photo. The original mechanical picture is then manipulated by different effects like colour tuning, reduction or relocation of the existing elements through which it gets a new meaning. The mechanical recording combined with the selective, reductive and summing ability of the human subject results in a synthetic perspective. This is how automatic sight transforms into representation. With no claim of being exhaustive I would like to set out a few artefacts and projects reflecting the way of thinking of some contemporary artists.

Satellites images – due to the mechanical eye technique, which does not select just records – immediately get a layer of reality and authenticity. The Glue Society creative company makes use of this characteristics in its digital picture series named God's Eye View. In this series the crucial Biblical scenes are thought over and reinterpreted by the use of Google Earth program satellite images. The stories from the Scriptures have been so far presented only through paintings created from the human point of view.

Site-specific public art project of the Iranian-American artist Seved Alavi in the building of the Sacramento International Airport also gets to the very essence of the Earth viewing programs. He covered the floor of the passenger bridge connecting the terminal and the parking lot with a carpet picturing the approximately 80 km long strip of the Sacramento River showing it from top view. The gesture combines several layers of meaning of the satellite image based Earth viewing programs in a witty and harmonic way.

Some works of art can only be tracked by satellite documentation – according to original plans. Such is the site-specific artwork created by Dana Stratou and the D.U.S.T. formation. It is located close to the Red Sea in the Egyptian desert and is called Desert Breath.

An increasing number of artists start using satellite images and aerial photos in the course of their work so these technical images and the possibilities structured around them are becoming ever more dominant in contemporary art.

Szegedi Csaba

CERUZA versus EGÉR.

Konvencionális és alternatív perspektívák a térábrázolás oktatásában

Kezdjük azzal, hogy a számítógép nem más, mint egy komplikált kőbalta. Megkönnyíti a munkánkat, segíti különböző tevékenységeinket, bizonyos folyamatok elvégzését, megoldja a fáradságos rutinfeladatokat. Elvégzi helyettünk a bonyolult számításokat, és sok-sok eljárást valóban sokkal precízebben, egzaktabban és megbízhatóbban kivitelez nálunk. De nem több, mint eszköz, szerszám, mely csupán kezünk, szellemünk meghosszabbítása, gondolataink parancsainak végrehajtója, elképzeléseink kivitelezője. Semmiképpen sem veheti át tőlünk az iniciatíva és a döntések feladatát. A gondolat, az invenció és az irányítás mindig az ember feladata kell legyen, legalábbis azt hiszem, beláthatatlan és igen kétséges következményekkel járna, ha a komputer ezt is átvenné tőlünk. Nem kétséges persze, hogy a kőbalta igen nagy hasznunkra van ősidők óta, valójában „homo faberi” egzisztenciánk előfeltétele, nélküle aligha emelkedhettünk volna ki a tehetetlen állati lét kiszolgáltatottságából.

Emlékszem, milyen értelmetlennek tartottuk a hetvenes évek képzőművészeti szakközépiskolájának grafika szakán, amikor tanáraink tiltották nekünk az akkoriban „high-tech” újdonságnak számító Rotring csőtollak használatát, és a szigorú grafikai op-art és betűrajz gyakorlatokat kizárólag tuskihúzóval engedték elvégezni, ami fegyelmezett kezűgyeességet fejlesztett ugyan, de nagyon megnehezítette a viszonylag egyszerű feladatok egzakt, tiszta és gyors kivitelezését. Meglehető konzervativizmus volt ez, tudván, hogy akkoriban a profi grafikusok és az iparművészeti főiskolások már régen Letraset-tel dolgoztak. Ha pedig még tovább megyünk, és az effajta betűrajzi, egalizáló és egyéb grafikus szkilletek igénylő munkát összehasonlítjuk a mai komputeres szövegszerkesztő programjainak automatikus szolgáltatásaival, akkor tényleg kérdésesnek tűnhet, volt-e értelme erőltetni a középiskolai tuspacás kézimunkát a jóval hatékonyabb korszerű



1. A MoME kampusz 360 x 360° panorámaképének sztereografikus projekciója.
Interaktív digitális változatát lásd: <http://www.szegedicsaba.hu/momesphaera3.mov>

eszközhasználatával szemben. Valóban, kell-e tudnunk egyenes vonalat húzni, vagy foltmentes felületet festeni, ha a vektorgrafikus, pixeles képszerkesztő alkalmazások és a printerek ezt nálunk egzaktabban, gyorsabban elvégzik? Kell-e értenünk a térábrázolás és perspektíva törvényeit, ha a 3D és CAD programok pillanatok alatt bármit térbe szerkesztenek és gombnyomásra bármilyen nézetbe forgatnak helyettünk? Kell-e még tudnunk a fényképezőgép rekesz-zárídejének és blendenyílásának fordított-arányos viszonyáról, a mélységélességről és ki tudja még mi egyébről, ha ezeket a számításokat a digitális kamerák automata fókusz-, fényerősségmérő és bemozdulásgátló rendszere a pillanat töredéke alatt elvégzi? Korunk elképesztően gazdag és folyamatos jelenben, határtalannak tűnő távlatokban fejlődő digitális eszköztára oly sok automatikus megoldást kínál korábban évek hosszú sora alatt, fáradságos gyakorlással elsajátítható képességeket igénylő eljárások kiváltására, hogy valóban azt gondolhatnánk, a tudásnak sok-sok hagyományos formájára többé nincs is szükség, a gépek elvégzik helyettünk.

A kortárs művészetben és az egyetemi oktatásban egyaránt aktuális és izgalmas kérdésként jelentkezik e dilemma; a hagyományos és az újfajta tudásformák gyakori szembehelyezkedése egymásnak feszülése, vagy szerencsés esetben egymást segítő, termékenyítő együttműködése mindennapos jelenség. A művészeti iskolák újabb és újabb évfolyamainak hallgatói egyre több feladatot igyekeznek megoldani a számukra mind természetesebbé váló digitális eszközökkel, és meg kell hagyni, mind ügyesebben is bánnak velük. A MoME Formatervező Tanszékén, rajzóráimon előfordul, hogy a



2. Szalai Bálint hengeres (négypontos) perspektívája, MoME, Formatervező Tanszék, BA 1

látvány utáni festési gyakorlatot festék és ecset helyett néhányan Wacom táblával és Photoshop festőprogrammal igyekeznek abszolválni – engedéllyel sőt támogatással, ám mégis ritkán sikerrel. A siker kulcsa nem a digitális avagy a manuális technika, hanem – meggyőződésem – a megfelelő rajzi és festői gyakorlatokon edzett ábrázolási készség, vizuális tapasztalatok, a megfelelő látásmód, szemlélet birtoklása. A fiatalok technikai jártassága és találegonysága mellett az is látható, hogy egyre távolabbra kerülnek a fizikai realitástól, mind virtuálisabbá válik a valósághoz való viszonyuk, egyre jobban hiányoznak az alapkészségek, a türelem, az elmélyülés képessége és a gyakorlati tapasztalatok. Figyelmük rendkívül széleskörű, de egyben nagyon megosztott is, a szimultán jelenlét kényszere felaprózza és képtelenné teszi őket a koncentrációra.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem azon szerencsés szellemi műhelyek közé tartozik, ahol a tradíció és az innováció nem a vagy-vagy, hanem inkább az is-is elve szerint kap teret az oktatásban. Természetesen tanszéke és szakterülete válogatja, hol melyik irányba mozdul el a mérleg nyelve, de a két oldal sehol se zárja ki egymást. A Design Intézetben például vegyes a kép, a Tárgyalkotó Tanszéken a fémműves és a szilikát szakok szakmai karakterének megfelelően túlnyomó részt a hagyományos tudásformák mentén, míg a Formatervező Tanszéken az innovatív technikák bevonásával folyik a tervezés oktatása. A formatervező hallgatók érthető módon vonzódnak a computer-aided design káprázatos digitális eszköztárhoz, és ez az oktatókat is folyamatos kihívások elé állítja függetlenül attól, hogy a Gutenberg- vagy a Zuckerberg- galaxis gyermekei.

A mai egyetemi oktatók jelentős része még jóval a digitális robbanás előtt diplomázott. Jómagam a múlt század nyolcvanas éveiben a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, ahol egy jó értelemben vett, igen erős hagyományos akadémiai képzést kaptunk. Akadémikus



3. Szász Zoltán szférikus perspektívája,
MoME, Formatervező Tanszék, BA 1

volt, azaz a szakma minden csínját-bínját el lehetett sajátítani, de nem volt konzervatív, mint sok más szocialista országban. Barcsay mester művészeti anatómiai örökségének nemzetközi hírére valamint a rajz és festészet magas színvonalú oktatásán túl kitűnő képzésben volt részünk művészettörténetből, ábrázoló geometriából. Az X generáció tagjai a computerrel a harmincas éveikben találkoztak, életkoruknál fogva többségében még fel tudták venni a lépést a technológiai változásokkal, a különböző digitális alkalmazásokat saját szakmai igényeiknek, érdeklődésüknek megfelelően és oktatói

gyakorlatuk szükségletei okán, intézményes oktatás nélkül voltak, vagyunk kénytelenek elsajátítani. Használjuk, élvezzük minden előnyét és káprázatos eszköztárát, legtöbbször a digitális írástudók táborába tartozunk. Meggyőződésem, azonban, hogy a legfejlettebb digitális technika sem ér sokat egy olyan kézben, melyet egy szemlélet nélküli fej irányít. A legkomplikáltabb computeres alkalmazások is olyan hagyományos diszciplínák alapjain nyugszanak, melyek, ha úgy tetszik akár a görögökig visszavezethetők. Szerencsére túl vagyunk már a kibernetikus újdonságok bűvöletéből adódó technokratizmus nárcisztikus túlzásain és a szakmai dilettantizmust avatatlan szemek számára elfedni képes digitális szemfényvesztés rémálom-korszakán, és ma már sem a jó dizájn, sem a színvonalas építő- vagy képzőművészeti gyakorlat, sem pedig az igényes oktatás nem elégszik meg az effajta porhintéssel. Ide illenek Juhani Pallasmaa, a nagyformátumú finn építész és építészetteoretikus tanulságos mondatai: „A számítógépet általában egyedülállóan hasznos találmánynak tartják, ami felszabadítja az emberi képzeletet és megkönnyíti a hatékony tervezői munkát. Szeretném kifejezni komoly fenntartásaimat ezzel kapcsolatban, legalábbis ami a komputernek a tervezői folyamatban játszott jelenlegi szerepét illeti. A számítógépes képalkotás fokozatosan ellapósítja képzelőerőnk nagyszerű, multiszenzoriális, szimultán és szinkron képességeit, amikor a tervezői folyamatot passzív vizuális manipulációvá, retinális kalanddá zülleszt. A számítógép távolságot ékel az alkotó és a tárgy közé, ezzel szemben a kézi rajz és a modellépítés

egyaránt haptikus kapcsolatba állítja az alkotót a térrel és a tárggyal. A képzelőerő számára a tárgy egyszerre van a kezünkben és a fejünkben; az elképzelt és kivetített fizikai képet saját testünk formálja meg.”¹ A rajzi, festési, mintázási tanulmányoknál évszázadok óta nincs alkalmasabb módszer a vizuális szemlélethez nélkülözhetetlen olyan képességek fejlesztésére, mint például a térlátás vagy a választékos arányérzék. Minden vizuális

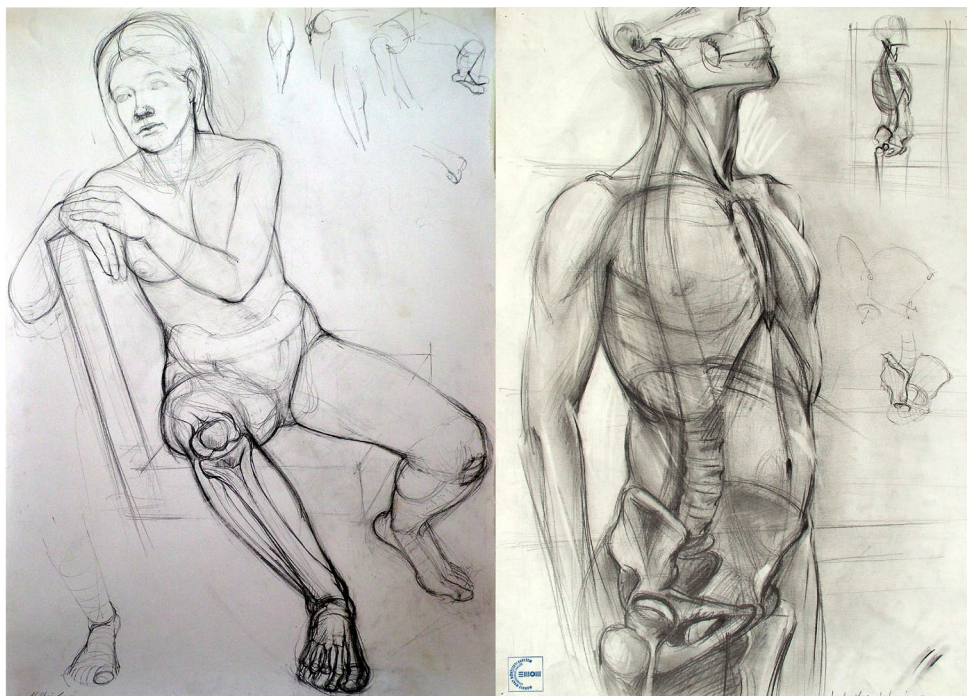


4. Ergonatómia (ergonomikus, anatómikus alakrajz) óra a MoME Formatervező Tanszékén, BA 2

művészetek legkisebb közös nevezője a rajz. A rajz a gondolat legközvetlenebb, legösszintébb, legérzékenyebb vizuális közvetítője, legyen az művészi ábrázolás, építészeti terv vagy látványrajz, dizájn szkeccs, filmes vagy animációs storyboard.

A MoME hallgatóinak művészeti képzését ezért a rajz és a klasszikus tudásformák nyomvonalain igyekszem központosítani azonban úgy, hogy mindezt igyekszem egyensúlyban tartani, a hallgatói igényeknek megfelelően innovatív technikák bevonásával. Mivel az egyetemi kurrikulumból az egyre szaporodó újabb ismereteket igénylő technológiai és egyéb követelmények sajnálatos módon kiszorítják az olyan alapképzési tárgyakat, mint a művészeti anatómia, az ábrázoló geometria vagy a színtan, ezeket a Rajz/Festés tantárgy programjába integráltam. A festési gyakorlatok például jó alkalmat szolgáltatnak a színdinamika törvényeinek ismertetésére, a tárgyábrázolási és a térábrázolási rajzi stúdiumok gyakorlati képzését pedig kiegészíti a távlatlan elméleti ismereteinek oktatása. A képkalkotás szerkesztési elveinek megértését így a látvány megfigyelésén alapuló szabadkézi rajz mellett az ábrázoló geometria deduktív szabályainak megismerése is támogatja, ami nem mellesleg a digitális képkalkotás eljárásainak alapját is képezi. A rajzi stúdiumokat izgalmas kísérletek támogatják, melyek segítenek eligazodni a perspektív rendszerek között az axonometriától az egy-, két- és hárompontos perspektíván át egészen a nem-euklideszi görbe vonalú ún. árkus perspektívákig. A szabadkézi rajz és a digitális képkalkotás közti összefüggések megértését szolgálják a hallgatókkal közösen végzett multidiszciplináris képkalkotási kísérletek, mint amilyen például egy nagyméretű körkép megépítése és felrajzolása volt, vagy amely az egyetemi kampuszról készült, monitoron megjeleníthető interaktív sztereografikus

1 Juhani PALLASMAA: *A bőr szemei*, Typotex Kiadó, Budapest, 14.

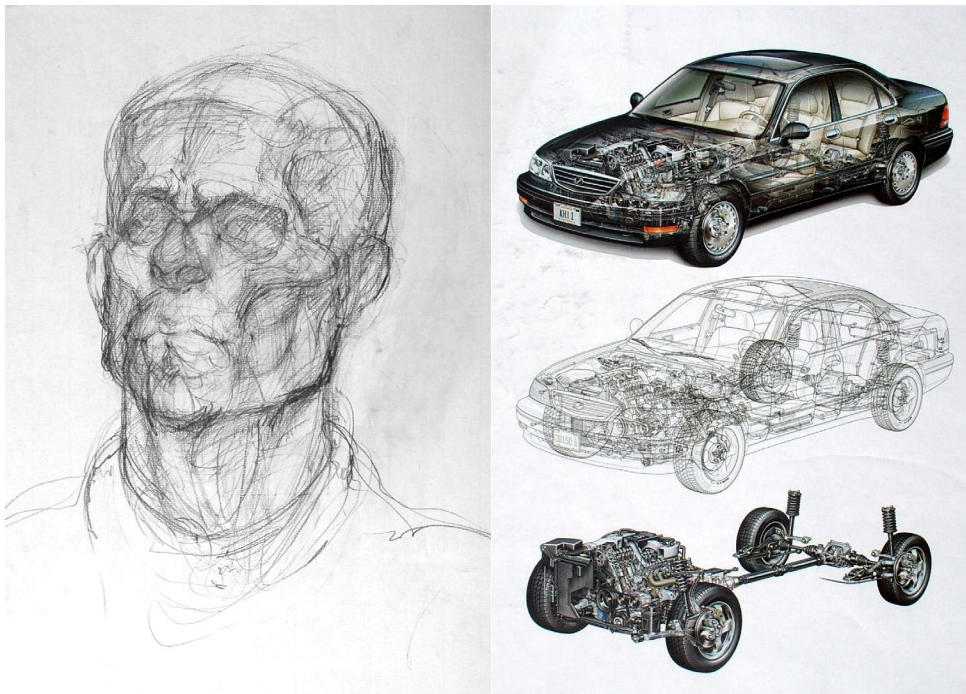


5. Koltai Imri és Lakatos István rajzai, MoME, Formatervező Tanszék, BA

panorámaképet eredményezett. Tanulmányaik során a hallgatók megismerik a különböző térábrázolási módusok tulajdonságait, kifejezési lehetőségeit, hogy tervezői céljaiknak és szándékaiknak megfelelően tudják majd őket alkalmazni.

Rajzi tanmenetemben nagy hangsúlyt kap a forma- és térábrázolás, ami a megfigyelt vagy elképzelt tárgyak és környezetük vizualizálásának képességét fejleszti. Fontos ugyanis, hogy a hallgatók – leendő dizájnerek – képesek legyenek képzeletből megjeleníteni az általuk megálmodott, még nem létező formákat és helyszíneket. A vizionálás képessége elengedhetetlenül fontos a rajzi megjelenítésben és a tervezésben egyaránt, hiszen ismeretelméleti tény, hogy csak akkor ismerünk fel valamit, ha már eleve van róla elképzelésünk². Az ilyen képességeket igyekeznek fejleszteni az olyan rajzi gyakorlatok, amelyek a látvány szolgáló másolása helyett a térbeli-formai összefüggések megértésére, a valóság értelmezésére, és annak a képsíkon képzeletből való újra-felépítésére ösztönöznek. E feladat egyik változata, amikor egyszerű geometriai alaptestekből összeállított térkonstrukciót kell ábrázolni bármilyen képzeletbeli nézetből, kivéve azt, ahonnan

2 „Semmit sem látunk, még az előttünk lévő látványosságból sem, ha bizonyos fókig már előzőleg nem tudunk róla, és nem keresünk benne valamit.” (James Barry)



6. Hollán Katalin rajza, MoME, Formatervező Tanszék, BA 2

nézzük. Hasonló, bár jóval összetettebb gyakorlatokat kínál az Ergonatómiának elnevezett tantárgy, mely a másodéves formatervező hallgatók egy teljes szemeszterét átöleli, és az alakrajzi stúdiómba integrálja a jó néhány éve szintén megszüntetett művészeti anatómia tantárgyat. Itt elméleti elemző előadások után az élő modellt együtt rajzoljuk a mellé állított csontvázal, ergonómiai és anatómiai szerkezetet keresve a figura térbeli mozgulata, felszíni formái mögött. E gyakorlatok haladó rajzi előképzettséget és képzelőerőt követelnek és különösen alkalmasak a felszíni formák alatti szerkezeti összefüggések, tömegviszonyok, statikai és mozgástörvények tanulmányozására. Itt már nem elegendő a felületi jelenségek részletről részletre való szkennelgetése és lemásolása; a látotthoz a tudottat és az elképzeltet kell párosítani. A feladat felismerhetően a Képzőművészeti Főiskolán Barcsay óta máig sikeresen oktatott művészeti anatómia módszerének leszármazottja, melyet a MoME tervezőképzésének igényeire adaptáltam így visszamentve azt az oktatásba.

Szeretnék még beszámolni külföldi Erasmus partnerintézményeinkben tartott olyan kurzusaimról, melyek szintén az ábrázolási rendszerekkel való kísérleteket célozták. 2005-ben és 2010-ben a Schwäbisch-Gmünd-i Hochschule für Gestaltungban (Németország) tartott kurzusaim programjainak középpontjában a nézőpont állt. A Dürer



7. A Hochschule für Gestaltung hallgatóinak szemtévesztő és anamorfózis munkái, „Trompe l’Oeil Course” Schwäbisch-Gmünd, Németország, 2010.

híres metszetéről ismert tárgy-kép-néző modell újraértelmezésével foglalkoztunk, ami a valóság-látvány-kép viszonyrendszerének kijátszásával szellemes anamorfózisokat és trompe-l’oeil kísérleteket eredményezett. Hasonló Trompe l’Oeil gyakorlatokat évek óta rendszeresen végeznek a MoME Építész Tanszékének hallgatói is Magyarai Márton oktatói programjában, mely külföldi kurzusom inspirálója volt. A németországi művészeti képzésben egyértelműen elhanyagoltabban jelen lévő szabadkézi tanulmányrajzi képességek nehézségei mellett mindig tanulságos a hallgatók strukturált gondolkodásmódja és szellemi nyitottsága. Az egyik legizgalmasabb munka egy multimédiás csapat stop motion animációja volt, amelyben egy láthatatlan kocka papírlapra vetült árnyéka halad egyik oldaláról a másikra fordulva a talajon.

2015-ben és 2017-ben Robert Toroczky kollégámmal a Hochschule Darmstadt (Németország) rajzban szintén kevésbé haladó hallgatói számára az üveglapon át rajzolt térábrázolás kísérleti alkalmazását hívtuk segítségül a perspektíva képalkotásának megértése érdekében. Ennek tanulságai után Leonardo da Vinci sík-perspektív modelljének hengeres és szferikus parafrázisait is megalkottuk, melyek segítségével a hallgatókat egészen a nem-euklideszi hengeres és gömbi perspektívák megértéséig sikerült eljuttatnunk. Meggyőződésem, hogy ezek a gyakorlatok nemcsak a hallgatók geometriai ismereteit, alkotói eszköztárát gazdagítják, de egész térszemléletük, világnézetük határait is tágítják.

A fentiekben leírt rajzi és ábrázolási gyakorlatok a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem és más külföldi kurzusok sokéves oktatói tapasztalatából származnak, és a következőkben röviden összefoglalt tanulságokkal szolgáltak.



8. Kísérleti perspektíva és panoráma kurzus, Hochschule Darmstadt, Németország, 2015.
Interaktív panorámaképet lásd: <https://360.io/kW8wag>

Általánosan megállapítható, hogy a hazai középiskolai ún. „készletáru” oktatásának egyre soványodó gyakorlata eredményeképpen – és ez alól sajnos még a művészeti szakiskolák közül sem mind kivétel – a felsőfokú oktatásba érkező generációk politechnikai, rajzi és művészeti előképzettsége sajnálatos módon általánosan romló tendenciát mutat.³ Ezt fokozza a digitális korszak fiataljainak egyre erősebb kötődése az elektronikus alkalmazások mindennapi használatához és vonzódásuk a gyors, automatikus megoldásokat eredményező digitális eljárásokhoz. Ez figyelmük szétaprózódásához, az elmélyülés és a koncentráció képességének csökkenéséhez vezet. Érdeklődésük és türelmük hiányzik vagy nem elegendő az alapképzés stúdiumaiban fáradságos és nem azonnali, de hosszadalmas gyakorlatok során elsajátítható tudás és képzettség iránt, ami viszont fontos volna a felszín alatti mélyebb törvényszerűségek megértéséhez. Ez természetesen nem írható fel a diákok rovására, minden generáció ugyanolyan tehetséges, a kérdés inkább az, hogy képességeit milyen úton tudja kibontakoztatni.

A másik oldalon az is látható, hogy a diákok kreativitása, találékonysága valahogyan mégis megkeresi és megtalálni véli az útját, gyakran éppen az új technikáknak ezeken az elektronikus pályáin, és ez folyamatos kihívások elé állítja a felelős oktatás ilyen téren kevésbé virtuóz idősebb generációinak képviselőit. A korszerű oktatás akkor jár el helyesen, ha a számára is újat nemhogy fékezi, vagy gátolja, de megismerni törekszik, és lehetővé tenni igyekszik azt, hogy az új inspirálja a megszokottat. Sejthető, hogy az eszményi megoldás a tradíció és az innováció szintézisében rejlik. Bizonyos

3 Megjegyzendő, hogy a hazai rajzoktatás külföldi összehasonlításban még mindig nagyon jónak mondható. (Itt természetesen nem az oroszországi akadémiákra, inkább nyugat-európai iskolákra gondolhatunk.)



9. A sík, a hengeres és a gömbi perspektíva megértését segítő eszközök.
Hochschule Darmstadt, Németország, 2017.

diszciplínák oktatásában már láthatóan elkerülhetetlennek látszik a korszerű, jóval hatékonyabb elektronikus módszerek alkalmazása. Ilyen például az ábrázoló geometria tantárgy, melynek oktatása a képző- és tervezőművészeti iskolákban alapvetően fontos volna, ennek ellenére több helyen sorvad, vagy megszűnik, mert hagyományos oktatási módszereivel már lehetetlen a diákok érdeklődését fenntartani. Nem kétséges, hogy a térábrázolás, a perspektíva, a térbeli jelenségek síkbeli leképezésének megjelenítésére és megérttetésére a digitális 3D programok sokkal szemléletesebb, gyorsabb és hatékonyabb lehetőségeket kínálnak, mint a hagyományos krétarajzok a fekete táblán. E diszciplína oktatásának digitalizálása már sürgető korszerűsítést követel, de más területeken is kívánatos volna a fiatalok számára vonzó korszerű technikák bevonása, és ezzel a hagyományos diszciplínák oktatásának fogyaszthatóbbá tétele. Mert kétségtelen, hogy azok nem elhagyhatók. A technikai innováció adta lehetőségeknek teret kell engedni, de nem szabad hagyni, hogy ezek kiszorítsák azokat a diszciplínákat, melyek az alapvető szemlélet kialakítását szolgálják. Bármilyen eszközt is használunk, legyen az tábla és kréta, papír és ceruza vagy a komputer monitorja és az egér, megfelelő szemlélet nélkül nem jutunk messzire.

Végezetül szeretném röviden bemutatni a Typotex Kiadó gondozásában 2018-ban megjelent könyvemet, melynek címe: Világ-Nézet: A képről mint a sík küzdelméről a térrel. A kötet alapvetően a tér szemléletéről és a térábrázolásról szól, e témakört vizsgálja a művészettörténet, az ábrázoló geometria nézőpontjaiból, kultúrtörténeti, művészet-filozófiai, ismeretelméleti, világnézeti kérdéseket is érintve. A könyv e helyen való promócióját indokolja az a talán legkoherensebb része és erőssége, hogy miután feldolgozza és szemléletes ábrákkal, rendszerezett formában ismerteti a konvencionális

képpalkotás legfontosabb ábrázoló geometriai eljárásait a Monge-rendszeről az axonometrián át a különböző síkperspektívákig, kidolgozza és jól érthető szemléltető ábrákkal mutatja be napjaink szédítő tempóban fejlődő digitális panoráma- és egyéb képpalkotásban is alkalmazott alternatív, nem-euklideszi „árkus perspektívák” geometriai szerkezetét. A képek némelyike interaktív digitális változatban is elérhető a neten a megjelölt linkek segítségével. Ezen túlmenően általános művészetfilozófiai következtetéseket igyekszik levonni az egymástól eltérő kultúrák és történeti korok művészeti és egyéb ábrázolásmódjainak, azok

világnézeti különbségeinek összehasonlítása alapján. Egyetemi, középiskolai oktatási segédletként, ismeretterjesztő nyomtatott kiadványként, kézbe fogható kötetként való megjelentetését az az érdeklődés szorgalmazta, amely a könyv alapjául szolgáló DLA értekezésnek⁴ védése óta csupán elektronikus formában elérhető változata iránt mutatkozott. A kötet érdeklődésre tarthat számot a művészeti egyetemek, főiskolák és középiskolák diákjai körében, de remélem, hogy a geometria, a művésztörténet és az építészet iránt érdeklődők is haszonnal forgathatják majd. Beke László professzor így ajánlja „ezt a rendkívül igényes könyvet, mely szól a látásérzékelésről, a térábrázolásról, mindenekelőtt a perspektíva különböző fajtáiról és arról, hogy mi a különbség a kép és a világ között. Leginkább művészetet tanuló fiatalok érdeklődésére tarthat számot, akik sok példa segítségével érthetik meg az ábrázoló geometriát, de tágabb értelemben minden szakemberére és művészetbarátéra is, aki már túl van Arnheim, Gombrich, Panófsky és David Hockney tanulmányozásán.”⁵



4 SZEGEDI Csaba: *Világ-Nézet (Kép és valóság) DLA értekezés a térlátásról és térábrázolásról, konvencionális és alternatív perspektívákról*, <http://konyvtar.mome.hu/doktori/ertekezesek/DLAertekezés-SzegediCsaba-2009.pdf>, 2009.

5 BEKE László: *Ajánlás in SZEGEDI Csaba: Világ-Nézet (A képről mint a sík küzdelméről a térrel)* Budapest, Typotex, (előkészületben), 7.

Csaba Szegedi

PENCIL versus MOUSE

Conventional and Alternative Perspectives on the Teaching of Spatial Representation

The computer is nothing more than a complicated stone axe. Even if it may proceed much more exactly and faster in completing several tasks than ourselves, it is just a tool, that makes our work easier, a piece of equipment that extends the grasp of our hands, executes the orders of our minds. It mustn't ever overtake the initiative, thoughts, invention and the decisions should always remain kept by us humans.

The actual dilemma emerging today in contemporary art and in art education arises as an exciting issue; the confrontation, contest, or – in fortunate cases – inspirational cooperation and interaction of traditional and recent forms of professional knowledge. Students of art schools tend to pursue more and more exercises by digital means that become more and more obvious for them. While their more and more impressive technical skills and creative resourcefulness are clearly recognizable, their drifting further and further from the shores of the physical world and their relation to reality becoming more and more virtual, also clearly stands out. Their attention is wide open and widespread, and it is also rather scattered and forced to be shared by the obligation of the simultaneous presence in several networks. They seem to have a deficiency in basic skills, patience, the capability of intense concentration, and practical involvement.

The blame, nevertheless, cannot be laid on this generation. Each generation is equally talented, and the question is rather to be put on the ways and the routes that enable them to unfold their capabilities. It is very important to see that the creativity of students and invention greatly find their ways, often just within the barriers of these new techniques. This confronts tutors, having less virtuosity in this area, with the necessity of continuous expansion in their own knowledge. It's a challenge for a responsible educator, regardless of their coming from either the Guttenberg or the Zuckerberg Galaxy, to recognize, discover and strive to support new solutions instead of hindering and blocking them. The ideal solution seems to hide in the inspirational synthesis of the traditional and the innovative.

Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest belongs to those fortunate intellectual workshops where tradition and innovation both share importance in art education. Teaching design at the Design Institute e.g. includes new techniques and conventional practices. Product design students understandably yield to the thrilling

toolkit of computer-aided design. However, even the most developed digital technique might be worth nothing in hands driven by ahead with no concept. All the highly complex computed applications are based on old disciplines that go back as far as the ancient Greeks. There is no better method to achieve capabilities such as the polished senses for proportion or vision of space – essential for visual approach – than the exercises in drawing, painting and modelling that have been taught for centuries now almost the same way. All visual arts have their lowest common denominator in drawing, since drawing is the most accurate, most faithful and most genuine visual transmitter of our thoughts and ideas, regardless of whether the drawing is an artistic representation, an architectural blueprint or design sketch, a fashion dress-pattern, a movie or animation storyboard. The tuition of the product design students is therefore strived to be centered alongside the classical disciplines supporting them with basic comprehension, while also involving innovative techniques to the curriculum according to the students' increasing interest. Since several classical subjects of basic disciplines – such as descriptive geometry (!), color theory, and artistic anatomy – have been squeezed out of the curriculum during the last period of time due to the pressure of increasing technological requirements, I strive to save and withdraw these topics adopting and integrating them into the program of my drawing-painting classes. Painting exercises include lectures and consultations on color theory while drawing classes on object and space representation are combined with the theoretical tuition of the perspective systems, thus giving chance to descriptive geometry to somehow survive. These classes are also supplemented with exciting experiments like the one creating a $360^\circ \times 360^\circ$ digital panorama image of the campus. Training students for the ability of imaginative visualization is crucial since they – future designers – are going to create forms that haven't existed before. The so-called Ergonatomy classes (ergonomic-anatomical figure drawing) integrate artistic anatomy into drawing, and compel students to draw the skeleton inside the life model by imagination, and look for deeper structural and spatial correlations beyond volumes and build of the human body, instead of scanning and copying superficial elements.

Two workshops of mine held in 2005 and 2010 at the Hochschule für Gestaltung in Schwäbisch-Gmünd, Germany focused on the point of view. The course reprocessing the object-image-viewer model well known from Dürer's woodcuts resulted in exciting trompe l'oeil and anamorphic works. Another two workshops of mine in 2015 and 2017 at the Hochschule Darmstadt, Germany held together with my Erasmus partner Robert Toroczky focused on perspective drawing and experimental panorama creation. Paraphrasing Leonardo's through-glass drawing method by using cylindrical and spherical equipment we could coach students even up to the comprehension of non-Euclidean spherical and spherical perspective systems. Even some digital panorama images have been created, demonstrating the opportunity for a possible synthesis.