

IMDK dolgozat

Az európai barokk vedutafestészet

Szabó Bettina

Grafikusművész, tervezőgrafika szakirány
II. évfolyam

Témavezető

dr Gericzné Fehér Ildikó, PhD

2012.

Az európai barokk vedutafestészet

Szabó Bettina

Grafikusművész, tervezőgrafika szakirány
II. évfolyam

A dolgozatomban az európai vedutafestészet kialakulásának körülményeit és a műfaj hatásait vizsgálom, különösen az olasz, a francia valamint a németalföldi festők által bemutatva. Mivel korábbi tanulmányaim során is igen vonzódtam Canaletto és Claude Lorrain festményeinek színvilágához, témáihoz és realisztikus ábrázolásához, ezért a választásom erre a témára esett. Izgalmas volt számomra, a műfaj „mélyebb rétegeiben” való kutakodás, tanulmányozás, a művészek életének és műveinek megismerése.

A vedutafestészetet tematikusan valamint a művészeket időrendi sorrendben mutatom be a dolgozatban, ezáltal az olvasó összefüggő képet alkothat a különböző európai vedutaközpontok művészeiről és stílusáról. Elsőként a németalföldi vedutafestőket veszem sorra, akiknél először jelentek meg a vedutára vonatkozó jelek a művészetben, és az olasz mesterektől merőben eltérő stílusjegyeket hordoz művészetük. Fontosnak tartottam, hogy európa különböző területein munkálkodó mesterek kapcsolatait is prezentáljam, mint például az olasz mesterek hatását, a későbbi németalföldi valamint a monarchiában munkálkodó mesterek művészetére.

Az olaszországi vedutafestőket két csoportra, velenceire és római osztottam, mivel főleg ebben a két városban alakult ki központ a műfaj kibontakozására, amit a városok adottságai és a külföldről érkező turisták is elősegítettek. A velencei festők közül különösen Antonio Canalra és Bernardo Belotto-ra helyeztem a hangsúlyt, bár emellett megemlítené kisebb hírnévre szert tett művészek stílusát is prezentálom. A velencei művészek festményeinek bemutatásakor leginkább a stílusbeli elkülönülések foglalkoztattak, valamint az, hogy a veduta műfaja hogyan alakul át a topografikus és fotorealisztikus tájképfestészetből, a romantika hangulatos és érzelmekkel telített tájábrázolásaiba, és miként válik a műfaj az impresszionisták előfutárává. A velenceiek festőibb műveivel ellentétben a római képviselők Piranesi és Pannini merően eltérő stílust alakítottak ki. Kiemelkednek a veduta műfajában Giovanni Paolo Pannini alkotásai, aki nem a festészet nyújtotta lehetőségek által ábrázolja a táj és város elemeit, hanem rézkarc technikával, ezáltal sokkal grafikusabb és merészebb látványt tár elénk. Fontosnak tartom a monarchiában készült barokk veduták, különösen a fővárosról készült metszetek, rajzok és festmények bemutatását, mert éles ellentétet képeznek a francia, olasz valamint németalföldi művekkel. A monarchia vedutái főként haditudósítások következményeiként jöttek létre, ezért felfogásukban is kompozíciójukban is eltérő. A későbbi, igényesebb kialakítású, festett vagy sokszorosított eljárással készült veduták csak a barokk kor végén, a klasszikus kor elején jelennek meg. A francia mesterek közül főként Claude Lorrain és Poussin művészetét prezentálom, kiemelve a művészek stílusának változásából adódó eltéréseket a festményeken.

A vedutafestészetet főként a barokk korban mutatom be, valamint párhuzamként említek magyar kortárs vonatkozásokat is. Dolgozatom célja elérni, hogy az olvasó tiszta és átfogó képet kapjon a vedutafestészeetről, annak minden szépségéről, a korszakról és a mesterek életéről. Valamint meggyőződjön a műfaj jelentőségéről, későbbi korszakalkotó hatásairól a művészettörténetben, mivel a vedutafestészet műfaja a XXI. században is aktív művészeti ág, melynek gyökerei a régi nagy mesterek műveinél erednek.

Bevezetés

A dolgozatomban az európai vedutafestészet kialakulásának körülményeit és a műfaj hatásait vizsgálom, különösen az olasz, a francia valamint a németalföldi festők által bemutatva. A vedutafestészet, dr Gericsné Fehér Ildikó, Újkori festészeti szemináriumán volt szabadon választható dolgozat téma, és mivel korábbi tanulmányaim során is igen vonzódtam Canaletto és Claude Lorrain festményeinek színvilágához, témáihoz és realisztikus ábrázolásához, ezért a választásom erre a témára esett. Izgalmas volt számomra, a műfaj „mélyebb rétegeiben” való kutakodás, tanulmányozás, a művészek életének és műveinek megismerése.

A vedutafestészetet tematikusan valamint a művészeket időrendi sorrendben mutatom be a dolgozatban, ezáltal az olvasó összefüggő képet alkothat a különböző európai vedutaközpontok művészeiről és stílusáról. Elsőként a németalföldi vedutafestőket veszem sorra, akiknél először jelentek meg a vedutára vonatkozó jelek a művészetben, és az olasz mesterektől merőben eltérő stílusjegyeket hordoz művészetük. Emellett érdekesnek találtam bemutatni, hogyan szolgált a térképészet tudománya, a németalföldi vedutafestészet alapjául, valamint felfedezni azokat a térképészeti elemeket, amik később is megjelennek a tájképeken szimbólumként. Fontosnak tartottam, hogy európa különböző területein munkálkodó mesterek kapcsolatait is prezentáljam, mint például az olasz mesterek hatását, a későbbi németalföldi valamint a monarchiában munkálkodó mesterek művészetére.

Az olaszországi vedutafestőket két csoportra, velenceire és római osztottam, mivel főleg ebben a két városban alakult ki központ a műfaj kibontakozására, amit a városok adottságai és a külföldről érkező turisták is elősegítettek. A velencei festők közül különösen Antonio Canalra és Bernardo Belotto-ra helyeztem a hangsúlyt, bár emellett megemlíteném kisebb hírnévre szert tett művészek stílusát is prezentálom. A velencei művészek festményeinek bemutatásakor leginkább a stílusbeli elkülönülések foglalkoztattak, valamint az, hogy a veduta műfaja hogyan alakul át a topografikus és fotorealisztikus tájképfestészetből, a romantika hangulatos és érzelmekkel telített tájábrázolásaiba, és miként válik a műfaj az impresszionisták előfutárává. A velenceiek festőibb műveivel ellentétben a római képviselők Piranesi és Pannini merőben eltérő stílust alakítottak ki. Kiemelkednek a veduta műfajában Giovanni Paolo Pannini alkotásai, aki nem a festészet nyújtotta lehetőségek által ábrázolja a táj és város elemeit, hanem rézkarc technikával, ezáltal sokkal grafikusabb és merészebb látványt tár elénk. Fontosnak tartom a monarchiában készült barokk veduták, különösen a fővárosról készült metszetek, rajzok és festmények bemutatását, mert éles ellentétet képeznek a francia, olasz valamint németalföldi művekkel.

A monarchia vedutái főként haditudósítások következményeiként jöttek létre, ezért felfogásukban is kompozíciójukban is eltérő. Ezek az ábrázolások, manapság főleg a történelemkönyvek hasábjain köszönnek vissza, egy-egy ostrom vagy csataábrázolás alkalmával. A későbbi, igényesebb kialakítású, festett vagy sokszorosított eljárással készült veduták csak a barokk kor végén, a klasszikus kor elején jelennek meg. A francia mesterek közül főként Claude Lorrain és Poussin művészetét prezentálom, kiemelve a művészek stílusának változásából adódó eltéréseket a festményeken.

A vedutafestészetet főként a barokk korban mutatom be, valamint párhuzamként említek magyar kortárs vonatkozásokat is. Dolgozatom célja elérni, hogy az olvasó tiszta és átfogó képet kapjon a vedutafestészetéről, annak minden szépségéről, a korszakról és a mesterek életéről. Valamint meggyőződjön a műfaj jelentőségéről, későbbi korszakalkotó hatásairól a művészettörténetben, mivel a vedutafestészet műfaja a XXI. században is aktív művészeti ág, melynek gyökerei a régi nagy mesterek műveinél erednek.

A veduta születése

Amikor a művészettörténetben az ikonfestés műfaja leáldozott, a festők versengésbe kezdtek, melynek célja az volt, ki tudja a legélethűbben ábrázolni a valóságot. Ahhoz, hogy valamelyikük elérje a kívánt célt, sokkal többet kellett tanulnia a perspektíváról, a tónusfokozatokról, a fény - árnyék viszonyáról, és a színekről, mint elődeiknek. A művészeknek kiváló rajzolóvá kellett válniuk, és olyan technikai tudással kellett rendelkezniük, ami a kisebb hibákat felfedezni és kijavítani tudta. El kellett sajátítaniuk azt a képességet, hogy a kép végső egységét veszélyeztető elemeket feláldozni tudják, és megtanulják tervszerűen előzetes elgondolás alapján vázlatokat készítve pontos festményt festeni, amely már nem a helyszínen, hanem műtermi környezetben készül. Az időtájt a művészetet kedvelő pénzes elit elsősorban a tökéletesen élethű, teljes részletességgel készült látképeket kedvelte. Volt néhány festő, aki megpróbálta kikerülni az előrajzolást, a hibalehetőségek fáradtságos keresését és felszámolását, a festői önellenőrzés hosszadalmas útját. Ők a fotógép őseivel a *camera obscura*-val segítették pontosságra műveiket

A *camera obscura* vagy lyukkamera a fényképezőgép őse. Olyan optikai eszköz, mely a környezet vizuális leképezésére szolgál. Egy elsötétített szobába vagy egy fénytől védett dobozba, apró lyukon keresztül hatol be a fény, mely a szemközti falra vetődik és fordított állású képet rajzol ki a camera obscurán belül a lyukkal ellentétes oldalon. A fényképezés előtti időkben mint rajzolósi segédeszközként és fizikai, csillagászati eszközként használták.

A XVII. század folyamán Németalföldön és Itáliában terjedt el és vált népszerűvé az úgynevezett veduta festészet, vagyis a tájképfestészet. A festők sokszor örökítették meg a várost, vagy épületcsoportot panorámaként. A veduta, a meghatározás szerint olaszul látványt, kilátást, vagy tájképet jelent, és részletes vagy realista festményt, rajzot jelöl.¹ Bár az új képtípus, a veduta előzményei még a megelőző évszázadra nyúltak vissza, igazi jellegzetességei, képi törvényszerűségei csak a settecentóban alakultak ki. Ebben a korszakban Itália, Európa legvonzóbb, legérdekesebb, leglátogatottabb térségének, a kultúra és civilizáció bölcsőjének, a "modern" művészet hazájának számított. Az útvonal két legfontosabb állomása Velence és Róma volt. Mindkét városban számos művész szakosodott veduta festésre, s egész festőiskolák alakultak az igények kielégítésére.

A XVIII. században a veduta két fő változata fejlődött ki: az *idealizált* és a *reális* városkép. Az első a múlt emlékeinek felidézésére, hangulatának visszaálmodására vállalkozott, a másik a pontos, valóságos összkép, a hiteles részletek segítségével a tényleges városkép bemutatására törekedett. A műfaj legnagyobb egyéniségei összeegyeztették a két törekvést, s mind a képzeletnek, mind a valóságnak teret szenteltek. A veduta festményeken az építészeti környezet nyújtotta díszletek között a XVIII. századi velencei élet mindennapjai zajlik. A teret és az utcákat ácsorgó, bámészkodó emberek töltik meg élettel. A mindennapi élet ábrázolása mellett a művészek megörökítették a különleges eseményeket is, mint a követek fogadását, felvonulásokat és ünnepélyeket.

Az első vedutát valószínűleg Itáliában alkotó északeurópai művészek készítették, mint például **Paul Brill** (1554–1626) flandriai utcai tájképfestő, aki tengeri tájképeket és római utcajeleneteket festett a korabeli turisták keresletére számítva.² Az aránybeli eltérésektől és kisebb részletektől eltekintve ezek a festmények, rézkarcok alapvetően pontosak és realisztikusak.

¹ Vedutafestészettel foglalkozó mű: Garas Klára: A velencei settecento festészete, Corvina Kiadó, 1968.

² Carla Hendriks: Northern Landscapes on Roman Walls: The Frescoes of Matthijs and Paul Brill
Florence: Centro Di della Edifimi, 2003

A németalföldi tájképfestészet kialakulása

A XVII. századi holland festészetben a domináns téma a tájkép. A kor legnagyobb tehetségei között sokan nyilvánultak meg ezen a területen. Panorámaszerű látképeket, fákat, utakat, folyókat, csatornákat jelenítettek meg, s ezen témák mindegyike különálló kategóriaként fejlődött tovább. A vidéki élet és a természet minden részletét megörökítették. Jelentős az olasz motívumokat felhasználó tájképfestők csoportja, akik olyan déli motívumokat vezettek be, amelyek a római Campagna pásztori hangulatát idézték fel. A klasszikus romok nem hiányozhattak azoknak a holland művészeknek a munkáiról sem, akik habár sohasem utaztak délre, mégis a klasszikus romokat valóságként, kiegészítésként vagy fő motívumként felhasználták azokon a képeiken, amelyeket pásztorok, bibliai vagy mitológiai figurák népesítettek be. A falusi emberek felé fordulva a holland tájképfestők közelebb kerültek a természethez. A festők arra törekedtek, hogy a festmény minden apró részletében teljesen megfeleljen a valóságnak. Realisztikusan festették meg a különféle anyagokat és épületeket, a fákat, folyókat és hidakat, néhány emberi alakkal kiegészítve. A hollandok voltak az elsők, akik bemutatták, hogy a természet olyan festői bájjal rendelkezik, amelyet csak a festők képesek közvetíteni. Nem véletlen, hogy a XIX. századi nagy plein-air festők visszatértek a németalföldi mesterekhez, és új ihletet merítettek saját műveikhez. Elmondhatjuk, hogy a legnagyobb holland mesterek a táj realisztikus tolmácsolásában festői fantáziájukat mutatták meg.

A holland festők tájábrázolásának módszerei a térképészeti szokásokban gyökereznek. A tájképet és a térképet a XVII. századi Németalföldön annak a fogalma köti össze, hogy az ábrázolás témája maga a táj. Sok térképszerű tájképen, az épületek, városok templomtornyai, a szélmalomok és a facsoportok úgy jelennek meg, mint útjelzők, melyek irányt mutatnak az utazóknak, nem pedig a maguk egyedi mivoltában szerepelnek. Ennek a jelenségnek az eredete is a térképészeti szokásokban keresendő.

Az első realisztikus holland tájképeknek azokat a rajzokat tartják, amelyeket a nagy holland rajzoló **Id. Pieter Bruegel** (1525-1569) készített. Több németalföldi festőhöz hasonlóan Bruegel is járt Itáliában. Az itáliai művészet hatása látszólag kevés nyomot hagyott a festő munkáin de a tájképek rajzain fel lehet fedezni e befolyást. Az 1550-es években a festő leginkább a metszetkészítők számára rajzolt, folyamatosan csak 1562-től festett. A rajzok és a metszetek egy része nagy távlatú tájképekből áll, egy-egy bibliai jelenettel, amely szinte alig észrevehető a tájban. A természetben találta meg a legnagyobb inspirációt, ezért a tájábrázolások realista hűséggel vannak megfestve. Képein az ember és a táj harmonikus egységet alkot. Ez fordulatot jelentett a nyugati művészet történetében; az addigi tájképek mindig vallási témákhoz kötődtek. Bruegel az olasz reneszánsz elveit követve idealizmustól mentesen ábrázolta a tájat és a benne tevékenykedő embereket. Bruegel a dolgos emberek szemszögéből ábrázolja a világot, a paraszt munkája így a hónapok jelképévé válik. Az *Aratók* elnevezésű képe például augusztust és szeptembert ábrázolja. A festmények a színek dinamikájára vagy az emberek lendületes mozgására épülnek. Az emberi tevékenység határozza meg a témát, amit a táji háttérbe helyez el a művész.

Hendrick Goltzius (1558–1617) művein is megfigyelhetjük a térképészeti vonatkozásokat.³ A művész a Haarlem környéki tájat ábrázolta. Nem a képzeletére hagyatkozva festett, hanem kiment a természetbe, és megpróbálta megjeleníteni a lapos és szélesen elterülő holland táj jellegzetességeit, a templomtornyokat és falvakat. Goltziusnak a felszín és az elnyúló síkság iránti érzékét azok a képek közelítik meg leginkább, amelyeknek magas, de tagolt horizontjuk van, mint például a *Táj dűnével* Haarlem környékén készült rajzán. A művész tájképei nem a realizmus születését jelzik, hanem azt,

³ Svetlana Alpers: Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században, Corvina Kiadó, 2000

hogyan alakultak át tájképpábrázolássá, valamint hogyan változott meg a tájhoz való viszony. A kezdeti tájképek mellőzik a kiegészítő alakokat, bár fellelhető Goltzius korábbi a *Vizesést néző házaspár* című rajzán egy emberpár. A képen a művészt nem a táj megjelenítése, hanem a természet emberi csodálata foglalkoztatja.

Jacob van Ruisdael (1628-1682) Haarlemben és Amszterdamban működött. Festészetében korán megjelentek az új motívumok, a szélesen elterülő síkvidéki táj, a szélmalom, a gyors folyású patakok, a fák és a kastélyok. Amszterdamban kezdett el festeni északi vizeséseket ábrázoló képeket, amelyek rendkívül népszerűvé tették. Azzal múlta felül kortársait, ahogy a természet egy-egy részletét központi motívummá fejlesztette kompozícióiban. A fa az egyik legjellegzetesebb ruisdaeli téma. Megfestésére, részleteire nagy figyelmet szentelt, és az első művész volt, aki a fákat, azok különféle fajtáit a botanikus alaposságával, felismerhetően megkülönböztette a képein. A *nagy erdő* című képen a fák sötét, veszjósló csoportját út szeli át, amin két alak halad, míg egy vándor az út mellett pihen. Az erdei út feltűnően gyakori motívum a holland tájképeken, ezért gyakran feltételezik, hogy szimbolikus értelme van: az erdők azt a veszélyes világot képviselik, melyen keresztül az embernek életében át kell jutnia, mielőtt az örök élet révébe jut, s az úton haladók a keresztény ember életútját jelentik meg.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) Az 1630-as évek végén sok tájképet festett és rézkarcot készített a természetről. A tájképeire a természet szenvedésének ábrázolása volt jellemző, például a vihar által kidöntött fák vagy a sötét fellegek. 1637-38 között festett *Viharos táj* című képén a drámai látvány, a fenyegető felhők, a közeledő sötétség és a meleg napfény ellentéte erős érzelmi hatást kelt. Rembrandt barokk képzeletét itt a természet szolgálatába állítja. Az erőteljes *chiaroscuro*⁴ nem az időjárás leírását adja, hanem az ég és föld misztikus erőit testesíti meg. Ezen a képen Rubens gazdag természetfelfogása is érezhető de Rembrandt tájképei mindig misztikusabbak és kevésbé színesek, mint a flamand mesteréi. Rembrandt színei kimondottan visszafogottak, az aransárgák és a barnák kontrasztot mutatnak a zölddel és a szürkével. Rembrandt tájképeinek zöme metszeteken és rajzokon maradt meg. Művein a természetet naturalisztikus módon mutatja be, és néhány ábrázolt hely be is azonosítható. Az 1640-es évekre elfordult a színpadias és pompázatos barokk stílustól, és művei sokkal letisztultabbá váltak.

Philips Koninck (1619-1688) holland festő, Rembrandt tanítványa volt. Tájképei igen közel álltak mestere stílusához. A holland mély síkot, csatornákat ábrázoló képeit részletezés, finomkodás nélkül a nagy vonalak kiemelésével, mély tónusokkal és az égbolt érvényesülésével ábrázolta. A ligetes tájakat ábrázoló tágas képein lenyűgöző módon jeleníti meg a felhők földre vetett árnyékának kósza játékát. Főleg holland képtárakban találhatók művei, de *Haarlem látképe az overveeni dűnék felől* a budapesti Szépművészeti Múzeumban található.

Jan Vermeer van Delft (1632-1675) Vermeer pályája során számos témával foglalkozott.⁵ Eleinte történelmi témájú és erkölcsi tárgyú képeket festett, készített Delft városáról és utcáiról is festményeket, melyeken kívül más kültéri képet nem is festett. Leginkább női alakjait ábrázoló zsánerképeiről híres. Nagy figyelmet fordított a perspektívára. A képek alapozása után egy tűt szúrt a kép enyészpontjába, majd a tűre kötött és bekrétázott zsinórral jelölte ki pontosan az összefutó, egyenes vonalakat. Vermeer két képet festett városáról, Delftről. Az egyik egy utcarészlet, a címe *Delfti utca*, a másik pedig *Delft látképe*. Ez utóbbi képen jól látszik az, hogy a festmény elkészítéséhez camera obscurát használt. A hatalmas vásznon, a város látképe viszonylag

⁴ Chiaroscuro: (olasz szó) fény és árnyék viszonya, a festészetben a tér és a plasztikus formák érzékeltetése a megvilágítás és az árnyékok segítségével. Képviselői: Caravaggio és Rembrandt.

⁵ Svetlana Alpers: Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században, Corvina Kiadó, 2000

kis helyet foglal el, nagyobb teret kap az ég és a víz ábrázolása. Vermeer a látképet a Schie folyó partján álló ház első emeletéről festhette. Már az utóbbi képen érvényesül az architektonikus szerkezet és az egységes színhatás, amelyek későbbi zsánerképein is uralkodnak. A delfti látképen az okker és a barna volt a meghatározó, amit helyenként vörös és sárga színnel hangsúlyozott. A képnek politikai mondanivalója is volt, ugyanis a háttérben, középen az Újtemplom tornya magasodik. A városokat ábrázoló képeket megrendelésre festhette.

A velencei tájképfestészet fellendülése

Velence híres kikötő és kereskedőváros volt, amely jelentős szerepet játszott az európai politikai életben. Művészeti centrumként híressé vált a XVI. században. A XVII. századra a város katonai és politikai befolyása meggyengült, viszont a képzőművészet felvirágozásnak indult, melynek jelentősebb alakjai Tiepolo, a két Canaletto valamint Guardi voltak. Velence lakossága ezidőtájt buzgó katolikus volt, ezért szép számmal emeltek pompázatos templomokat, amelynek tündöklését a velencei tájképfestők festményein viszont láthatunk. A túlradó plasztikus formák kedveztek a barokk festészet fejlődéséhez. A század elején a vedutafestészet rendkívül népszerűvé vált Európa szerte. A festői történelmi városokat mindig szívesen festették meg a művészek. A tengerparti város a vízben tükröződő paloták sorával igen kedvelt téma volt a festők számára. A veduta, melyet a történelmi nevezetességű épületek kedvéért, vagy csak a látvány szépsége miatt rendeltek meg a megbízók, a XVIII. század eleje óta népszerű. Hosszú ideig az olasz városokról, elsősorban a Velencéről festett veduták aratták a legnagyobb sikert a művelt, utazó arisztokrácia körében.

Angliában már a század elején szokássá vált, hogy az északi, elsősorban a brit arisztokrácia és a gazdag főúri familiák ifjainak nevelését egy hosszú, több éves Itáliai utazással, úgynevezett *Grand Tour*-ral fejezték be, hogy műveltségüket és nyelvtudásukat tökéletesítsék. Az utak első számú célpontja Itália, s azon belül is főként Róma, Firenze és Velence volt. A híres londoni irodalmár és műkritikus Samuel Johnson szavait idézve: "A man who has not been in Italy, is always conscious of an inferiority."⁶ vagyis "Az Itáliát nem járt ember mindig is tudatában lehet alsóbbrendűségének." Az ifjú Lord tudós nevelője, szolgálai valamint egy festő társaságában beutazta Itália leghíresebb városait, tanulmányozta a történelmi-művészeti nevezetességeket, műkincseket vásárolt, és amit nem tudott hazavinni magával, azt a szolgálatában álló festővel festette meg magának, vagy helyben vásárolt látképeket, a fényképek, képeslapok előfutárait. Évente több ezer angol látogatott el az olasz földre. Legtöbbjük, velencébe is elutazott, és emlékül városi látképpel tért haza. A tehetősebbek főleg Antonio Canal festményeit vásárolták meg, amelyek az utazások által nagy népszerűségnek örvendtek Angliában.

Döntő szerepet játszottak a külföldi megbízások. A velencei tájképfestők műveinek jelentős hányada külföldre készült. A felvevő réteg az arisztokrácia, vagyis az uralkodó patrícius réteg, de gyakoriak voltak az uralkodó familiák megrendelése is. Akár freskóról vagy vedutáról volt szó, a művész közvetlen kapcsolatban állt a megrendelővel, olykor egy-egy család vagy király szolgálatába állt. Előfordult olyan alkalom is, hogy egy közvetítő vagy gyűjtő állt a mester és a megbízó között. A művészek különösen nagy jóvedelemre tettek szert a külföldi megrendelések által. A kortársak a velencei festők tevékenységében a bravúros gyorsaságot és a virtuóz technikát emelték ki. „Settecento Veneziano”-nak nevezték a XVIII. századi Velencét. E korszak társadalmi, politikai valamint művészeti szempontból is jelentős volt. Ez volt az itáliai barokk festészet végső, nagy fellendülése. A vedutafestészet műfaján ezidőtájt az Európa szerte elterjedt új

⁶ <http://www.samueljohnson.com/travel.html>

művészeti irány, a klasszicizmusnak a hatása érződött. A művészi tevékenységben a század kezdetén az arány, fokozatosan eltolódott a polgári műfajok, vagyis a veduta és a zsáner képek irányába, ezáltal új mondanivaló kerül előtérbe. A mesterek egy része, mindenekelőtt az úttörő udinei származású **Luca Carlevaris**, (1663-1739) aki festészetével emelkedett igazi népszerűsége.⁷ 1679-ben jelent meg Velencében, majd Rómába utazott, ahol kialakult sajátos tematikája és festészeti módszere. Életművét egy ideig egyszerre jellemezték a realista jellegű architektonikus látképek és a fantasztikus tájképek, míg végül megállapodott az architektonikus veduták festésénél.

Antonio Canale és unokaöccse Bernardo Bellotto a *veduta naturale*, vagyis a pontos, valóság-hű látkép híve volt. Képeiken az építmények a maguk természetes elrendezésében szerepeltek. A valóságos és jól felismerhető utcákat, tereket és templomokat a perspektíva törvényeinek megfelelően alakították. A legtöbb tájképfestő használta a *camera obscura*-t, azt az optikai eszközt, amely a környezet vizuális leképezésére szolgált és ami a tükörreflexes fényképezőgép őse volt. A szerkezetbe a fény egy lencsén keresztül lép be, ahol egy tükör visszaveri a fényt, és megjeleníti egy üveglapon. Canaletto és társai is erre az üveglapra helyezte vásznát, és gondosan megfestette a kontúrokat. A vedutafestőkre általánosan jellemző volt az úgynevezett *capricciók* készítése. A szó olaszul szeszélyt jelent, és arra utal, hogy a művészek képzeletből festett képeket alkottak. A leghíresebbek Canaletto és Bellotto munkái.

A velencei vedutafestők képviselői

A művészek közül elsőként Canalettot vagyis **Antonio Canal** (1697-1768) műveit tárgyaljuk.⁸ Canaletto, a velencei veduta festést a művészet legmagasabb fokára emelte. Ő volt az első, nemzetközi hírnévre szert tevő velencei festő. Canal velencei családban nőtt fel, pályáját, atyja, Bernardo díszletfestő műhelyében kezdte, ahol operák és színdarabok díszleteit készítették. A díszletek megfestésében mindig nagy szerepet tulajdonítottak a perspektívának. Ebből adódóan kezdeti képeire jellemző a kulisszaszerű elrendezésmód. A díszletfestés azonban nem elégítette ki Canal ambícióit, így rövidesen hátat fordított a szakmának és Rómába utazott. A városban különösen a Rómában élő németalföldi festők hatottak rá, mint például Pannini és Van Wittel, akik a természetnek a részletes pontossággal való ábrázolásában jeleskedtek. Önálló stílusa kialakítása után választotta művésznévként a Canaletto-t. Utazásáról hazatérve nagy hírnévre tett szert.

Velencében a legkedveltebb látképet a Canal Grande bejáratát koronázó Santa Maria della Salute templom adja, amelynek hatalmas kupolával fedett impozáns épülettömbjét számos festő, így többek között Canaletto is megörökítette korai vedutáin. Festményein szinte "fotografikus" hűséggel, dokumentatív tárgyilagossággal bontakozott ki a Canale Grande, a Palazzo Ducale, a Piazzetta, a San Marco és Velence számos más, ismert részlete. Kezdeti képeit a festőiség, a fény-árnyék rembrandti szellemű kidolgozását jelentette. Gyakoriak képein a sötétből kivillanó, megvilágított épületrészek. A teret és a plaszticitást inkább a festői eszközökkel szándékozott elérni, nem pedig a perspektívával éreztetni. Vedutái gondosan szem előtt tartották a valóságot. Gyakran megörökítette, a Velencében megrendezett ünnepélyeket és kimagasló eseményeket képein. Az ünnepélyek ábrázolásától eltekintve, staffage-t, vagyis a képet kiegészítő alakokat alig használt. Általában nem öltöztette alakjait tarka színekbe, csak akkor, ha az élénk színfolt fontos volt a kép egyensúlyi helyzetének megtartásában. Canaletto a szabadban is dolgozott, ami újdonságnak számított abban a korban, de a szabad ég alatt csak rajzokat készített, melyekbe beleírta a színeket. A vázlatolás után, a műtermi környezetben fejezte be festményeit.

⁷ Aldo Rizzi: Luca Carlevarijs, Alfieri - Venice 1967

⁸ Bedő Rudolf: A művészetek kiskönyvtára XXVI. – Canaletto, Budapest, 1961, 15.

Velence műemlékeinek megmentésében meglepő módon Canal segített a modern kor tudósainak. A vízre épült városról festett képei ugyanis rendkívül megbízható és hiteles ábrázolásoknak bizonyultak. Jellemző volt rá, a *camera obscura* használata, de valószínűleg csak a képkivágás és a perspektíva meghatározására használta a művész. Előfordult, amikor nem ragaszkodott mereven a *camera obscura* által keltett perspektívához, hanem tömörítette vagy elmozdította az épületeket, ily módon fokozva a művészi hatást. A helyes perspektíva mellett igyekezett a levegő perspektíva ábrázolására. A messzebb lévő épületek, tájak részleteit nem ábrázolta olyan élesen. Napsütéses képein is érzékelhetjük a vízpára lebegését. A festő kínosan precíz volt a részletek ábrázolásában, ezért festményei olyan fényképeknek tekinthetők, amelyeket évszázadokkal a fényképezőgép feltalálása előtt készítettek. Mivel az idők folyamán Velence csak keveset változott, nem nehéz fellelni azokat a helyeket, ahonnan a festő "fényképfestményeit" készítette. Érdekesség, hogy ez a fotórealisztikus festésmód a modern kor tudósainak rengeteget segített a város vízszintmérésében, és az épületek süllyedésében. A realisztikus festésmód miatt érezhetjük Canal festményeit fotószerűnek és pontosnak.

Láthatjuk, hogy festményein nincsenek rajzi tévedések az épületek arányrendszerében. A rövidülő, hátrafelé húzódó építészeti elemeket vonalzó nélkül nem lehetne ilyen pontosan megfesteni, hiszen félrehúzott volna a keze, ha nem használta volna a *camera obscura*-t. Az eszköz által létrejött vonalakat belekarcolta az alapba, ami kitűnő sorvezetőnek bizonyult. Így az ecsetet az árokban tudta végigvezetni. Hogyha a vonalozás közben az ecset kilendült az árokból, rögtön észrevehető volt a kéz kilengése. Arra is jó volt a bekarcolás, hogyha egy sötét színnel leakarta alapozni a felületet, mielőtt a világosabb vonalakat felfestette volna, a karcolások akkor is ott maradtak. Ezáltal csak olyan szögbe kellett ránézni a festményre, hogy a fény felcsillantsa a sötét folt alatt a megbújó árkokskákat. A művész számára a másik kedvelt műfaj a *capriccio* volt, amelyeket főleg az 1740-es években készültek, amiken legtöbbször létező szobrokat a tényleges helyüktől eltérő, képzeletbeli környezetben ábrázolta. Canaletto saját képzeletét és a valóság adta lehetőségeket vegyítette *capriccio*in. Ilyen művek például az 1742 körüli római látképei. A művek közt előfordul olyan, amely a Szent Márk templom négy lovát talapzatokon a templom előtt ábrázolja, de előfordul olyan is, amikor Colleoni lovasszobrát romok közé helyezi a festő.

Főleg a velencébe látogató angolok számára készítette festményeit. A gentlemanok által, nagyon népszerűvé váltak képei az angol földön. A kortársak szerint igen nagy vagyona tett szert az angol megrendelők által. 1746-ban utazott Londonba, ahol munkáját Temze parti tájképek sorozatával kezdte meg. Ezt a sorozatot a friss, levegős hangulat jellemezte. Képeinek témájaként régi kastélyokat és templomokat választott. *Capriccio*iban gótikus elemeket is felhasznált. Idősebb kori műveire jellemző, hogy az alapos kidolgozás és a térbeli pontosság iránti igény sematikusabb ábrázolásmódhoz vezetett, sokkal erőteljesebb ecsetkezeléssel. Ennek következtében a munkásságának vége felé keletkezett műveinek stílusa mesterkéltabb és szárazabb lett. Az Angliából történő hazatérése után készített képei pedig sötétebb és komorabb árnyalatúvá váltak.

Canalettonak számos követője volt halála után. Tanítványa volt unokaöccse, **Bernardo Bellotto** (1720-1780) is, aki a Canaltól tanultakat egyedi stílusban és klasszicista szellemben fejlesztette tovább.⁹ Eleinte szorosan a nagybátyja nyomdokain haladt, műveit "Bernardo Bellotto detto Canaletto"-ként szignálta, ami, akár üzleti húzásnak, akár a művészi tisztelet egy formájának tekintjük, nemcsak a megrendelők számára volt félrevezető, hanem a művészettörténészek számára is. A fiatal festő olyan szinten elsajátította mestere tanítását, hogy korai képeit nehezen lehet megkülönböztetni nagybátyja műveitől. Saját stílusát, nagybátyja Londoni tartózkodási ideje alatt alakította

⁹ Bedő Rudolf: A művészetek kiskönyvtára XXVI. – Canaletto, Budapest, 1961, 15.

ki. Canal műveiről általánosan elmondható, hogy igyekezett szép képeket festeni, bármi is volt az ábrázolás tárgya. Ars poeticáját így is megfogalmazhatnánk:

„A barokk festő célja, hogy olyan képtárgyat is, amely az életben nem feltétlenül szép, a képen mint művészi szépet jelenítse meg.”¹⁰

Ezt a szellemi érvényesülést láthatjuk Canal tájképein, amiken olykor a csekély témát, a bravúros és virtuóz festésmóddal ellensúlyozta. Bernardo, mesterével ellentétben és a klasszicizmushoz hűen, a természetűséghez fordul, nem szépíti képeinek témáját. Nála a téma gondos kiválasztásán és annak pontos megvalósításán van a hangsúly. Képeinek rajza szárazabb, árnyékai sötétebbek. Leginkább a barnás, vöröses, sárgás és zöldes árnyalatokat preferálja. Jellemző különbség a fiatalabb művész javára az építészet alaposabb megfigyelése, az ég és a föld dinamikusabb ábrázolása, a világos-sötét kontraszt drámaibb használata, és az ábrázolt tájak sokkal nagyobb változatossága. A kemény fény-árnyék hatások miatt, nem jut dominanciára festészetében a levegő perspektíva használata. E hatásból adódóan olyanok festményei, mintha távcsőből szemlélnénk a látványt, mert a távol lévő tárgyak is élesen látszanak. Művészetében a *camera obscura*-t sokkal nagyobb mértékben használja, mint mestere. A műszer által szerkesztett perspektívát kevésbé korrigálta, mint Canal aki közelebb hozta egymáshoz a terek alkotórészeit, hogy intimebb és összefoghatóbb térhatást érjen el képein. Bellottonál a tér ezért tágasabbnak tűnik.

Bellotto művei igen népszerűvé váltak Kelet-Európa országaiban. Drezda városát ezidőtájt az olasz művészetek északra tolt kolóniájának tartották. Az olasz művészet remekeinek gyűjtése, jelentős vásárlások színhelye volt. A király, III. Ágost festőművészeket szerződtetett udvarába, ezáltal meghívást kapott Bernardo Bellotto is 1747-ben. A művész drezdai városképeit sorozatokban örökítette meg. A hét éves háború kitörése után, Bécsbe menekült ahol két év alatt közel 20 festményt készített. Főleg Mária Terézia számára dolgozott. Bécsi vedutáit főleg híres kastélyokról, mint például Schönbrunnról festette. Drezdába visszatérve örökítette meg a bombázástól lerombolt várost, ezáltal egy fontos kordokumentumot hagyva az utókorra. Európai utazásai során Varsóba is ellátogatott, a művészkedvelő lengyel király meghívására. Ebben a városban telepedett le, és élt haláláig. A Lengyelországban készült képein a barokk nagyúri palotákat és az azokat körülvevő szegényes városnegyedeket ábrázolta, sok staffage alakkal. Az itt készült művei viselet- és kultúrtörténeti szempontból jelentősek. Varsóban nagy hangsúlyt fektetett a város polgárainak bemutatására.

Megfigyelhetünk festményein egyfajta rejtett építészeti hajlandóságot, amit képein keresztül valósíthatott meg. Feltehetőleg ezzel a szándékkal festett capricciókat, melyeknél építészeti elképzeléseit és szerkesztéseit alkotta meg. Műveinek nagyrésze valóban építészeti tervekként helytálló palotákat, templomokat és más elgondolásokat ábrázolt. Valószínű, hogy be nem teljesült építészeti vágyai által tudta oly virtuózan felépíteni a díszes palotákat, a capriccióin nem létező ábrázolásokat. Vágya halála után némileg teljesült. Varsót a II. világháborúban teljesen lebombázták, és az újjáépítést Bellotto festményei alapján végezték el, ezáltal keltve életre múlt emlékeit.

Bellotto mellett Canal tanítványaként tartják számon a Guardi testvérek közül Francescot is, aki a korszak egyik legjelentősebb vedutafestője volt. **Francesco Guardi** (1712-1793) egy velencei festőcsalád tagjaként született.¹¹ Családjában apja és bátyja is festőművész volt. A művész közös műhelyben dolgozott fivérével, Giovannival, és nemcsak a veduta műfajával, hanem alakos képek, vallásos kompozíciók festésével is

¹⁰ Bedő Rudolf: A művészetek kiskönyvtára XXVI. – Canaletto, Budapest, 1961, 15.

¹¹ Wellner István: Az én Múzeumom-Tiepolo, Canaletto, Guardi
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978.

foglalkozott. Az idősebb és fiatalabb mester egyaránt kiváló volt a figurális festészetben. Eleinte nem nagyon lehetett megkülönböztetni a család tagjainak műveit. A művek felismerését az olykor hiányos szignatúra is nehezítette. Francesco az 1740-es években alakította ki saját, önálló festői stílusát. Bátyjával ellentétben, aki nagy, vallásos és figurális kompozíciókat készített, sokkal inkább a velencei látképeket részesítette előnyben. Fivére halála után felhagy az oltárképfestészettel és teljes idejét a tájképfestészetnek szenteli.

Nem túlságosan törődött a városkép és az épületek pontos, architektonikus megörökítésével. Kis, könnyed és gyors ecsetvonásokkal készítette munkáit. Sokáig Guardi is megpróbálta Canaletto képeit utánozni, de hamar rájött, hogy neki nem igazán a fényképszerű alapossággal elkészített képek festéséhez van érzéke, sokkal inkább képes hangulatokat „pillanatfelvételszerűen” megragadni. Ezzel az utókor szemében akaratlanul is az impresszionizmus egyik legkorábbi előfutárává vált. Haláláig azonban teljes dicstelenségben és számkivetettségben tengődött, még az olasz művész-nyilvántartó jegyzékbe sem került bele a neve. Valójában csak az impresszionizmus eljövetele után, a XX. század elején kezdték el felfedezni életművét, ennek köszönhetően a mai napig is igen keveset tudunk életéről, munkásságáról. Mindennél többet mondanak róla zseniális festményei, melyek közül kiemelkednek a veduták és cappricciók. Témaválasztása képein romantikus szemléletet tükröz, festésmódja az impresszionisták előfutárává teszik.

Guardi a kora romantika szellemében olykor antik romokat festett, amelyeket gyakran lagúnás, tengerparti környezetbe emelt. Ezek a cappricciók szép számmal jelentek meg a művész munkásságában. Népszerűséget is ez a stílus hozta el számára. Alkotásait szívesen vásárolták francia és angol műgyűjtők, viszont a velencei hivatalos körök alig vesznek tudomást művészetéről. Az arisztokrácia ebben az időben előnyben részesítette azokat a vedutafestőket, akik topografikus pontossággal örökítették meg a látványt, és kevesebb szárnyalást engedtek a fantáziájuknak. Guardi vedutái talán kortársainál erősebben érzékeltetik, hogy a műfaj legkiválóbb képviselőinek művészi célja, nem a látkép tökéletes és precíz visszaadása, hanem a festői hatás, a vizuális élmény megteremtése volt. Az épületeknek kevés szerepük van Guardi vedutáin. Csupán a festői mondanivaló, a fényben feloldott színek, a vibráló színfoltok, a táj és az alakok összhatása és harmóniája érdekele.

A settecento tájképfestőinek sorát **Marco Ricci** (1676–1730) és unokaöccse Sebastiano Ricci nyitja meg.¹² Az ő művészetük iránt is főleg az angolok lelkesedtek. Marco festészetének témái tájképi környezetbe helyezett antik romok, akinek sajátos tájképfestészete a születőben levő klasszicizmus stílusát tükrözi, de ugyanakkor a romantikát is előlegezi. Itáliai vándorútja során járt Rómában, Nápolyban, Firenzében és Milánóban, s az itt ért benyomások valamelyest elhalványították művészetében a velencei festészet tradícióit. Marco kétszer, 1708ban, illetve 1712-1716 között működött Londonban, s csak ezután telepedett le véglegesen Velencében. Az 1720-as évektől kezdve tájképei minden nyugtalanságuk és dinamizmusuk mellett egyre kiegyensúlyozottabb és szemlélődőbb jellegűek. Kezdetben tájképfestészetének főbb motívumai a hegyek, az előtér uraló ágas-bogas fák, a háttérben feltűnő falucskák és elhagyatott erődítmények, idillikus staffázsalakok. Kompozíciós módszerei és motívumai nem Poussin és Claude klasszikus tájképeire emlékeztetnek, sokkal inkább a XVI. század velencei festőinek műveire. Később jobban vonzották a veduta típusú tájképek, amelyek olyannyira bensőségesek, hogy Huber Robert és a fiatal Corot művészetét is előlegezik. A korszak klasszikus vedutáitól eltérően azonban Marco Ricci romokat ábrázoló képein nagy szerepet játszanak a természeti elemek, jellemző rájuk az architektúra és a szobrászat dinamikus, fantáziadús kombinációja, a fény-árnyék erős kontrasztja és a

¹² Garas Klára: A velencei settecento festészete, Corvina Kiadó, 1968.

kompozíció szaggatott ritmusa. Korai festményei mozgalmasak, barokkos hatást idéznek. Gyakran ábrázolt viharos tengert, széttépett fákat vagy tajtégzó hullámokat. Formanyelve később lehiggadt, szerkesztése tisztábbá, érthetőbbé, színezése világosabbá vált.

Számos adat arról ad tanubizonyságot, hogy a velencei tájképfestők a természet után dolgoztak, s képeiken a képzelet és a hangulat elemei is dominálnak. **Francesco Zuccarelli** (1702-1788) művészetére is ez a szemlélet volt jellemző, aki a kezdeti figurális ábrázolásokat elhagyva a settecento egyik kiemelkedő alakjává vált.¹³ A művész Pitiglianóban született Toszkanában. Tanulmányait Paolo Anesi firenzei műhelyében kezdte, majd Rómában tanult festészetet. Pályája kezdetén figurális kompozíciókat, később Velencében letelepedve tájképeket festett. Főként zöldellő, lankás, romantikus folyóparti képeket festett, valamint kastélyokat koszorúzó erdőket, ahol néhány munkálkodó pásztorlány vagy parasztasszony színesítette a látványt. 1742-től öt éven át Angliában, Londonban díszletfestőként dolgozott, itt került ismeretségbe a kor nagy angol festőivel. Ezután ismét Velencében él, de 1765-ben több évre ismét Londonba hívják. Ekkor lett a Királyi Tudományos Akadémia egyik alapító tagja. Mitológiai és bibliai jelenetekkel élénkített eszményi tájképein Claude Lorrain francia festő hatása ismerhető fel. 1773-ban Firenzében telepedett le, ott is hunyt el. Utolsó éveiben villák és paloták festésén dolgozott. *Táj híddal* és *Táj várral* című képeit a Szépművészeti Múzeum őrzi.

A következő művész, aki említésre méltó az **Michele Marieschi** (1710–1743). Képei a pontosan megrajzolt építészeti részletek, és a háttér- valamint oldalkulisszákra utaló elrendezés a színpadi festői műltra utalnak vissza. Különös figyelmet fordított a festői hatásra. Munkáinak többségén élénk színeket használt. Festményeinek témájául gyakran történelmi eseményeket választott, mint a Velencei részlet című képén, ahol alamizsnaosztást, és Pietro Candiano holtestének elhelyezését ábrázolja egy képen. Megemlítené a vedutafestők névsorában **Giuseppe Zais** (1709-1789), akit kortársai kevésbé értékelték, és csak napjainkban kezdik el felfedezni művészetét. Zuccarelli művészetével ellentétben, Zais tájain a folyóparti tájak természetesebbek, emberközelibbek. A hatást az is elősegítette, hogy a valós lakóközösséget jelenített meg természeti környezetbe.

A veduta római képviselői

Gaspar van Wittel (1653-1736) holland származású festő és rajzoló, főleg olasz területen tevékenykedett. Kezdetben Matthias Withoos műhelyében tanult majd Rómába utazott, ahol Vanvitelliként készített panorámaképeket. A művész egyike az első veduta festőknek. Kezdeti 50 római rajzából álló munkáit 1675 körül készítette. A Tiberis folyóról készített illusztrációi elősegítették a jeles holland vízépítő mérnök, Cornelis Meyer munkáit, aki a Róma és Perugia közötti folyószakasz hajózhatóságának szabályozásában vett részt.¹⁴ Van Wittel első veduta festményeit 1680 körül datálják. Stílusát az 1690-es évek elején alakította ki. Valójában már 1690 előtt kidolgozta a saját kompozíciós stílusát és perspektivikus elvrendszert. Később festményeinek csak a tárgyait változtatta meg. Képein általánosan megfigyelhető az alacsony horizontvonal, és az ezáltal létrejött égbolt domináns megjelenése. Velencéről készített festményei Canaletto előfutárává teszik. Különösen az 1697-ben festett Kilátás a San Marco partján című képén láthatóak a Canallal közös festői jegyek, a vízparton tükröződő épületek, a hajók színes foltjai, valamint a víz hullámlásának ábrázolása. Rómában főleg épületeket, tereket festett, mint pl.: Colosseum, San Pietro, Piazza Monte Cavallo, Piazza Navona és a Villa Farnese.

¹³ Garas Klára: A velencei settecento festészete, Corvina Kiadó, 1968.

¹⁴ Svetlana Alpers: Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században, Corvina Kiadó, 2000

Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) szülővárosában Piacenzában kezdte tanulmányait, ott sajátította el a perspektíva- és architektúra-ábrázolás fortélyait. 1711-ben Rómába ment, és Benedetto Luti műhelyében tanult. Eleinte a paloták és villák freskókkal való díszítésében jeleskedett, európai hírnévre azonban azokkal a festményeivel tett szert, amelyeken egyházi és világi ünnepségeket örökített meg, és Róma nevezetes épületeit és romjait ábrázolta. Egyszerre magasztalta Róma nagyságát és borongott dicsőségének múlandósága felett. Capricciói valóságos és képzeletbeli épületeket és romokat alakított festői szabadsággal. Képein bibliai és ókori szereplőkön kívül olyan staffázsalakok is megjelennek, amelyek egyetlen szerepe, hogy a múltból való tűnődést, meditációt megtestesítsék. Panini mestere volt a "tömörítésnek". Számtalan festményén ideális városokat konstruált meg úgy, hogy az ókori műemlékek csoportját helyezte egymás mellé, illetve mögé. Rómában, Velencében és Párizsban működött, tagja volt a Francia Akadémiának. Legismertebb képei a *Hangverseny a pápa tiszteletére* és az *Ünnepély a Piazza Navonán*. A Szt. Péter prédikációja Athénban. Antik romok című festményei a budapesti Szépművészeti Múzeumban tulajdonában vannak.

A művészettörténet kiemelkedő jelentőségűnek tekinti **Giovanni Battista Piranesi** (1720-1778) Rómáról és a korabeli jelentős itáliai épületekről készített vedutáit. Piranesi rajzművész, rézmetsző, és építész is volt, valamint művészetelmélettel is foglalkozott. Az ókori Róma és környéke épületeit ábrázoló nagyméretű rajzaival öregbítette Róma hírnevét, ösztönözte a klasszikus kor régészeti kutatását és a klasszicista stílusirányzat kialakulását. További ismereteit egy színpadi festőtől kapta, aki megismertette vele a színpadi dekorációs technikákat. Ez lehetőséget nyújtott számára ahhoz, hogy elmélyedjen az illuzionista- és perspektíva művészet elméleti kérdéseiben. Hosszasan tartózkodott Velencében is, ahol különösen Antonio Canal volt rá hatással. Nagy lehetőséget kínált számára a festészet területe, különösen az akkoriban meginduló turizmus jóvoltából. Rómába érkezése után stúdiumot vett Giuseppe Vasi veduta-rajzólótól, aki a rézkarcolás technikájával ismertette meg. Piranesi támogatója volt XIV. Benedek pápa és egy angol arisztokrata, James Caulfield, Charlemont őrgrófja is. 1757-ben tiszteletbeli tagjává választotta a londoni „Society of Antiquaries”, 1761-ben pedig a római „Accademia di San Luca” tagjai sorába került. Piranesi művészetének csúcsa a híres *Börtönök-sorozat*, amelynek rajzai ijesztő helyiségeket ábrázolnak: a megvilágítás, a vonalak és a síkok játéka, a látószög megválasztása (különösen kedveli a felülről befelé nézést) együtt szinte szétfeszítik a teret. A nyomatokon ábrázolt „Bastille rémei” felelevenednek és ismét megjelennek még a XX. században is, hatást gyakorolva a kor filmművészetére. A színpadképszerűen kidolgozott építészeti fantáziaképeinek hatása, az illuzionista, illetve artisztikus hatások még a romantikában is érezhetők.

Napjainkban is megdöbbentő hatást keltenek és jellemző korrajzot képviselnek a római antikvitás bemutató vedutái, kiváltképpen a Forum Romanum. Művészettörténeti szempontból kiemelt jelentőséggel bír a korabeli Róma építészetében aktuális témát jelentő négy főszékesegyház (San Paolo fuori le mura, a lateráni egyházi épületegyüttesben levő San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore és a Santa Maria degli Angeli) architektúrájának látványszerű át- illetve újrafogalmazása. Ezekről készített metszete bizonyítja, hogy az épületek nemcsak grafikusként, de művészetelmzőként is foglalkoztatták. Piranesinek köszönhető például, hogy a S. Paolo fuori le mura esetében a tűzvész előtti állapotáról megbízható információval rendelkezünk. A saját korában még befejezetlen állapotában mutatja be a lateráni székesegyházat és környékét. Szemléletesen tárul elénk a Santa Maria Maggiore székesegyház az új, barokk homlokzat-architektúrájával grafikus megfogalmazásában. A főszékesegyházakat ábrázoló vedutái nemcsak művészi és építészeti érdeklődéséből fakadhattak, hanem a kor idegenforgalma, a zarándoklatok által is ezekhez a létesítményekhez vonzották, tulajdonképpen az „emlékkép vagy emléklap”-gyártás és fogalmazás gazdasági szempontjából is. Nyüzsgő

városi eleveniséget tárnak elénk az egyes terekről készült rajzai. Ezek közt teret kapott a Diokletianus-termában Michelangelo által kialakított Sta Maria degli Angeli főszékesegyház belsőjének ábrázolása is. Máig nyomot hagynak vedutái, amelyek technikája egyedülálló. A saját korában propagálója lett az antik művészetnek. Pontos rajza, a nagyszabású, romantikus épületek egyéni jellege és a művész mesterségbeli tudása grafikáit a nyugati rajzművészet nagy alkotásai közé sorolják. Piranesi olyan építész volt, aki nem kivitelezett terveivel, hanem elméleti munkásságával régész-történeti tevékenységével és főképp grafikusművészként hagyott nagyszerű örökséget az utókorra.

Az itáliai veduta hatásai a Monarchiában

Az itáliai veduta festők legnagyobb híré virtuózait a császári, királyi udvarok meghívták magukhoz, hogy megörökíttessék velük saját rezidenciájukat is. Bécs első, reprezentatív, városképsorozata a velencei születésű Bernardo Belotto munkája. A híres mestertől Mária Terézia rendelte meg a palotákat, templomokat és tereket aprólékos részletezéssel és topografikus hűséggel megörökítő képeket. Belotto bécsi tartózkodása alatt több főúri család rezidenciáját is megfestette.

A városképek igazi népszerűségét a sokszorosító grafikai eljárások elterjedése hozta meg. A XVII. század második felétől kezdve egyre több rézmetszet, rézkarc és aquatinta-sorozat született a városok épületeiről, és a felvilágosult, műértő nemesség mellett a jómódú és műveltebb polgárság is vásárolni kezdte ezeket a grafikákat, akár egyenként, akár albumokba gyűjtve. Bécsben az Artaria cég, egy olasz származású műkereskedő család volt ezeknek a lapoknak a terjesztője. Új lendületet adott a vedutafestésnek a XIX. század elején feltalált sokszorosító grafikai eljárása, a litográfia, amely olcsóságánál fogva szélesebb rétegek számára tette elérhetővé, hogy utazás nélkül is megismerhessék Európa híres városait.

A napóleoni háborúk után a romantika eredménye volt, hogy felébredt a honismeret iránti igény. Egyre nagyobb igény volt a földrajzi, etnográfia és művelődéstörténeti ismereteket terjesztő albumok iránt, amelyek egy-egy ország, vidék fontosabb városait, történelmi helyeit, festői tájait reprodukálták. Korábban mecénások, gazdag műkedvelők küldték több hónapos útra a festőket, hogy rajzolják le, fessék meg Franciaország, Itália, Görögország tájait. Most a kiadók bízták meg őket, hogy topografikus hűséggel és művészi színvonalon örökítsék meg Európa és az ismert világ minden vidékét. Az utazó mesterek, rajzoló és akvarellisták a kiadók kezdeményezésére, az Osztrák Császárság és Magyar Királyság területét is kezdték feltérképezni. A Habsburg Birodalom legfontosabb művészeti központjából, Bécsből szervezték meg az első ilyen utakat. Főleg osztrák és német mesterek rajzolták, festették meg akvarellben a régió városait ezen albumok számára, s ezeket azután a kiadók litográfusai vagy rézmetszői másolták le, tették sokszorosíthatóvá. A közönségigény növekedése által egyre több ember kívánta megismerni hazája tájait, történelmi nevezetességeit. A tájakról készített képeket és festményeket pedig szívesen látta otthonának falán is. A műveltebb rétegek egyre több figyelemmel fordultak szülővárosuk múltja felé. A helyismeret a hazaszeretet része lett. A Habsburg Birodalom területén az 1830-as évektől lett igény, hogy a festők esztétikai szempontból is magas színvonalon örökítsék meg városuk hangulatát. A korizálás legjobban az intim, derűs staffage-részletekkel gazdagított, romantikus felfogásban festett, finoman idealizáló vedutákat kedvelte.

Mint oly sok mindent Magyarországon a tényleges városképek megjelenését is hátráltatta a bekövetkezett török uralom. Bár az első hitelesnek elismert veduta Mátyás király korában született, a természetes fejlődés megszakadásával azonban nem válhatott gazdag variációk forrásává, sem újabbak készítésének ösztönzőjévé. A városképeket

később egy-egy történelmi esemény, többségükben az ostromok, forradalmak és koronázások leírásának illusztrációiként sokszorosított formában adták ki. A folyamat megélénkült a sikeres 1686-os ostrommal, Buda visszafoglalásával. Lapok tucatjai jelennek meg, terjednek Európa-szerte, és a hozzájuk készült, vagy a tőlük függetlenül alkotott rajzokból, akvarellekből alig maradt fent néhány, s e témákkal foglalkozó festményt is keveset ismerünk. Pest és Buda látképe, vagy a városok egyes részletire koncentráló ábrázolás – szemben a sokszorosított grafikai műfajokkal – festményeken eleinte szinte kizárólag csak a háttér elemeként jelentkeznek, elsősorban oltárképeken, vagy egy-egy személyt dicsőítő festményen, gyakran éppen e metszetek alapján készülve. Az ábrázolt épületek között középületek és magánházak is megtalálhatóak.

Hátráltatja a műfaj igazi kifejlődését a helyi művészek hiánya is, helyszínrajz és látkép végleges kettéválása is az idegenből idelátogató rajzolóknak működése folytán következik be a XVIII. század során. Az ezidőtájt török kézen lévő Budáról és Pestről alig találunk korabeli ábrázolásokat. A legismertebb Buda-ábrázolások Wilhelm Dillich hesseni művész 1600-ban megjelent munkájában, az *Ungarische Chronic*-ban találhatók. Mattheus Merian pedig az 1638-ban kiadott *Archontologia Cosmica* Buda című munkájában örökítette meg a korabeli várost. Buda a török uralom következtében elszigetelődött az európai fejlődéstől, egykori hírnevét elsősorban harcászati fontossága tartotta fenn. A város sajátos történelmi helyzete, illetve a törökellenes háborúk alakulása befolyásolta azt, hogy készült-e róla, s ha igen, mikor városkép. Technika szerint csoportosítva a veduta egy-egy példányban olaj- és vízfestékekkel készült. Az egyedi darabok általában a helyszínen készültek. Kezdetben fametszettel készültek a képek, később elterjedt a rézmetszet és a rézkarc. A XVIII. század végén jelennek meg az akvatintával készült művek, amelyet a XIX. században a litográfia és az acélmetszet technikája váltja fel.

A veduta fontos kiegészítője volt az alapforrásoknak, azaz a hadijelentéseknek, hadműveleti naplónak. Természetesen nem mindegyik tekinthető a korabeli város és környéke valósághű ábrázolásának. Az akkori viszonyokat elsősorban azok a városképek mutatják be nagy pontossággal, amelyek készítői helyszíni megfigyelések alapján dolgoztak. A különböző nézetből készült ostromképek, várábrázolások érdekes adalékokat nyújtanak Buda és Pest helyrajzára, illetve Buda ostromának történetére vonatkozóan. Gyakori eset, hogy Budát északi nézőpontból ábrázolták. Az északi, ábrázolások esetében jellemző, hogy a felvételi pont egy nem létező magaslat volt.

A veduta gyakorlati jelentősége akkor válik világossá, ha a katonai mérnökök munkájára vagy a közigazgatásban felhasznált nyilvántartásokra gondolunk. Bekerevezve, kiszínezve alkalmasak szobadísznek és úti emlékné is. Emléklapok, bizonyítványok és fontos okiratok fejlécein is találkozhatunk kisebb vedutákkal, amelyek a lokalizálásban segítenek. A XVIII. században kialakult a hon- és államismereti irodalom, melyhez veduta képeket társítottak illusztrációként.

Francia vedutisták

Gaspard Poussin (1615-1675), az 1630-ban készült Tájkép Jónással című kép témája a vihar, amit ritkán ábrázolt az életműben, ily szempontból ez a festmény különleges. Jónás története felett a táj uralkodik. A festő számára a biblikus téma ürügyül szolgált a táj megfestésére. Jónás és a hal szinte elveszik a háborgó tenger habjai között. A háttérben a sötét viharfelhők, a sziklák a képépítő kiegészítő elemeivé válnak. Az előtérben alakok szemlélik a viharban sodródó hajót. A legtöbb művéről általánosan elmondható a képein főszerephez jutó növényzet aprólékos bemutatása, kiegészítve alakokkal. Az ábrázolt alakok, témák csak ürügyek a tájképek megjelenítésére. A természethez képest eltörpülő figurák mellett, gyakran ábrázolt épületelemeket, amelyeket kontrasztba állított a

növényzettel. Poussin a háborgó barokk világban az idillt, a nyugalmat kereste, művein is folyton visszatérnek a természettel összhangban élő, árkáiai pásztorok.

A XVII. században Poussin és főként Claude Lorrain nevéhez köthető az ideális veduta tájképtípusa. Ebben a műfajban a természeti látvány csupán kiindulópont, a festmény gondosan mérlegelt képi elemeivel és térszerkezetével sokkal inkább egy önálló, festői mikrokozmosz megteremtésére vállalkozik. A tájképfestészet egy fajtája, amely egy elképzelt tájat és benne általában antikizáló épületeket, valamint staffázsalakokat ábrázolt. A tájat a „szép természet” módjára festették meg, vagyis a valós természet egyes kiválasztott, szép részleteiből állították össze. **Nicolas Poussin** (1594 – 1665) a 17. századi, klasszicizáló barokk festészet egyik legnagyobb alakja volt.¹⁵ Szabadon kísérletezett legkülönbözőbb stílusokkal. Eleinte katonai, vallási és mitológiai témákkal is foglalkozott. Tájképfestményeiben ugyanolyan világosan és matematikailag kiszámítottan elrendezett a tér, mint figurális kompozícióiban. A természeti világot megszerkesztette és tudatosan formálta; ebben eleinte a velencei festészet hagyományaira, később Annibale Carracci és Domenichino eszményi tájaira támaszkodott. A legszigorúbb és legkidolgozottabb tájábrázolás egy kép páron jelenik meg, ezek: *Phóción özvegye összegyűjti férje hamvait és Phókión temetése*. Phókión sztoikus hős volt, akit igazságtalanul végeztek ki, állítólagos árulásáért. Mindkét festményen klasszikus városkép tölti ki a háttér, és a mértanian építészeti formák határozzák meg a fák, a sziklák és a felhők elrendezését is. Minden részlet pontosan a helyén van, és a világító, éles napfény határozottan rajzolja ki a formákat. A természet világán az ember uralkodik, ő alakítja. Élete végén, az 1650-es évek közepén stílusa ismét átalakult. A tájkép fontossága megnőtt, de a természet vadabb és bujább lett, az ember pedig eltörlődött a táj végtelenségében. Visszatért a pályafutása elején oly szívesen megfestett ovidiusi témákhoz, de most kozmikus jelentésű jelképekké változtatta őket. Néhány közülük ikonográfiailag meglehetősen homályos. *A Bacchus születése* például azt ábrázolja, amikor Mercurius az újszülöttet átadja Dirkének, aki borostyánnal és szőlővel sűrűn benőtt barlang előtt ül, bájos nimfák körében. Poussin belehelyezte a jelenetbe a halott Narcissus sápadt alakját és a gyászoló Echót is. A festmény szembehelyezi egymással a termékenység és a meddőséget, az életet és a halált; ez a téma erősen foglalkoztatta, főként utolsó éveiben. 1660-64 között négy képből álló sorozatot festett *Az évszakok* címmel, amelyeken minden időszakot történelmi esemény szimbolizál.

Claude Lorrain (1600-1682) Poussin mellett az ideális tájkép megteremtője, akinek hatása egészen a XVIII. és XIX. századba követhető. (Markó Károly az egyik későbbi követői közé tartozik). Fiatalon jutott Rómába, ahol Agostino Tassi, egy Carracci tanítvány az első tanítója. Művészete németalföldi és olasz elemekből tevődik össze. Elsősorban a levegő, a napfény érdekelte, a kelő és lenyugvó nap, a déli napfény, mely a fák lombjai között rezeget és a távoli tenger tükrén csillog, a kilátás a lágy halmoktól, folyók és tavaktól megszakított alföldre. Buzgón tanulmányozta a lég- és fénytávlatot. Az élő alakok ábrázolására kevésbé volt tehetsége; ezért később festményein az élő alakokat másokkal festette. A paloták, antik romok, az előtér fái, a bibliából, mitológiából és ókori történetből vett alakok, mind csak staffázsát képezik nála a tájnak. Nem a tárgyak, de a színhangulat változása mutatja művészetének fejlődési vonalát. Festményei közül az elsők, melyeken a természet tanulmányozása igazán meglátszik, az 1639ben, VIII. Orbán pápa megrendelésére festett két tájkép a *Falusi ünnep* és a *Kikötő*. Ettől fogva Rómában igen nagy kedveltségnek örvendett, a nagy urak egymással vetekedve rendelték festményeit. A negyvenes évek közepéig a barnás színeket használta előszeretettel, később már meleg, aranyos napfény tölti be a képeit: *Vidéki mulatozás* (1639) *Tengeri kikötő* (1639) Az átmenetet ezüstös tónus képeihez jelzik: *Sába királynője a kikötőben*

¹⁵ Louis Marin: A fenséges Poussin, Kijárat Kiadó, 2009

(1646). Képszerkezet tekintetében híressé vált és sokat utánzott sémát teremtett: sötét előtérbe hatalmas facsoportot vagy épülettömeget helyezett, hogy a távlatot ezzel mélyítse és a szemet a messzeségbe irányítsa, (repoussoir). A háttérrel hegylanc zárja le. Hatásos világítás, a fény és árnyék finom fokozása, harmonikus színezés művészetében páratlanul áll Claude kortársai között; festményeinek elrendezése néha mesterkélt, de a természetbeli hangulat mindig tökéletesen van visszaadva. Szorgalmáról tanúskodik az a rajzgyűjtemény, amelybe festményeit vázolta, azon célból, hogy hamisításokat megakadályozza és festményei eredetiségét bebizonyíthassa. A *Liber veritatis* című könyv 200 rajzot tartalmaz.

A vedutafestészet hatása a kortárs művészetben

Takáts Márton (1971-) grafikus és festőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem képgrafika szakán tanult. A Piranesi parafrázisok közül az első ötöt még diplomamunkaként, a második ötöt, tíz évvel később, 2005-ben egy korszak lezárásaként készítette a művész. Piranesi művein a múltba tér vissza, az antik korba és az egykori Róma romjait építette fel, míg Takáts Márton a főváros emblematisztikus épületeinek romjaival, valamint a betonrengetegek ábrázolásaival a jövőbeli pusztulást, romlást tárja elénk. A *Budapest, homage a Piranesi* című rézkarc-sorozat alapkompozíciója, hogy az előtérben a mai Budapest "antikosan" romosított, elhagyott terei, a háttérben pedig a hűtlen társadalom új lakóhelyei, a személytelen fém- és üvegfalanszterek láthatók. A művészt alkalmassá teszi a technikai felkészültsége és a stílus iránti érzékenysége Piranesi műveinek utánzására. Takáts festményei és rézkarcai romantikus, múltidéző hatásúak, de a jövő pusztulását is megjelenítik. A művész belekézeli magát Piranesi szerepébe, úgy hogy elképzeleti Budapestet a velencei előd korában. Művészete ezáltal posztmodern elemeket is tartalmaz.

„Akkoriban úgy tűnt, a Piranesire való visszautalás megteremti számomra az archaizálás jogát: a mester neve mögé bújva szabadon rajzolhatok olyan barokkosan, ahogy csak akarok.”¹⁶

Összefoglalás

Az európai vedutafestők jelentősége kimagasló mind kultúrális, művészeti és tudományos szempontból. Kultúrális szempontból megismerhetjük a barokk kor városainak pompázatos palotáit és templomait, a kor embereinek életét, valamint a tájak akkori atmoszféráját. Művészeti szempontból megismerkedhetünk a *camera obscura* technikájának legmagasabb szinten való elsajátításával és a tökéletes pontossággal való festésmóddal. Tudományos szempontból pedig a festmények kordokumentumként szolgálnak a modern kor szakembereinek, mind történelmi és földrajzi szempontból, információkat szolgáltatva a settecento életéről, arról a korról, amikor csak a művészet volt az egyetlen módja a múlt vizuális leképezésének. Meglátásom szerint, a vedutafestők olyan korszakalkotó művészetet hagytak az utókor számára, amely a jelen kor művészeit is megihleti, hisz a természet és város mindig körülveszi az embert, ezáltal állandó témát nyújt a művészek számára.

¹⁶ Takáts Márton- Gallery Diabolus, Miért éppen Piranesi?, Budapest, 2006. június 5.

Képmelléklet



Francesco Guardi

Capriccio kikötővel és tornyos várossal

(Olaj, vászon. 122x178 cm)

Washington, National Gallery of Art

Fiatalkori műve. A bástyákkal

megerősített antik romos várost, egy

tengerparti kikötő környezetébe

helyezi. Ezeket az ókori marad-

ványokat gyakran ábrázolta Guardi

a múltat felidéző capriccióján.

A szárazföldön barnás árnyalatok, a vízen zöldes színek a dominánsak.



Giovanni Paolo Pannini

Diogenész eldobja az ivócsészéjét

(Olaj, vászon. 1720, 97x 125,7 cm)

A kép témája egy hellenisztikus

anekdota, amelyet antik romok közé

helyezett el a művész. A romok

szürkés-barnás árnyalkatát, a

straffázs alakok színes ruháinak

színei gazdagítják.



Claude Lorrain

Sába királynőjének megérkezése

(Olaj, vászon. 1648)

Nemzeti Galéria, London

A kép átmenetet képez a barnás és ezüstös tónusú festmények között.

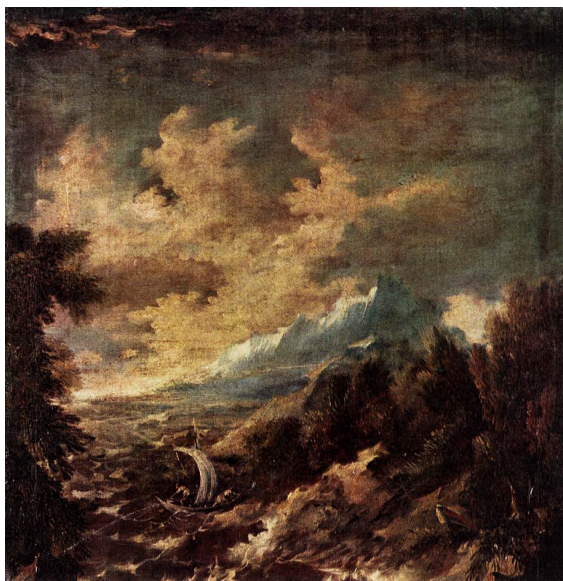
Itt is megtalálhatóak Claude-ra

jellemző kompozíciós sémák, a

tenger, hajó kikötő ábrázolás

valamint a lenyugvó nap fényének

rezgése a vízen.



Marco Ricci

Viharos táj

(Olaj, vászon 72,2x67,5 cm)

Budapest, Szépművészeti Múzeum

A kép témája klasszikusnak mondható Ricci művészetében. A romantikus téma középpontjában egy viharos tengeren hánykódó vitorlás van. Az éles fény-árnyék hatások drámaibbá teszik a képet.

Véleményem szerint, Riccinek ez a képe, romantikus a témaválasztás szempontjából, viszont előadásmódjában még a barokk festésmódhoz sorolhatjuk.



Francesco Zuccarelli

Táj híddal

(Olaj, vászon 56x73 cm)

A híd, valamint a víz motívuma többször is feltűnik Zuccarelli művészetében, ezáltal folyóparti festőnek is nevezhetnénk. A staffage alakjai legtöbbször hazatérő pásztorlegények vagy parasztasszonyok. A híd motívum mellett jelentőséget tulajdonított a hegyek és a folyókat környező növényeknek is.



Giuseppe Zais (1709-1784)

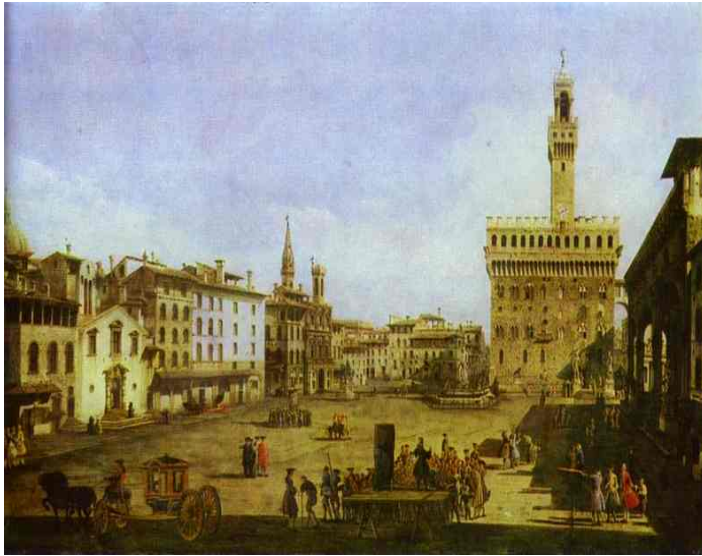
Tájkép folyóval

(Olaj, vászon 122x200 cm)

Budapest, Szépművészeti Múzeum. A szürkés tónusú, nagyméretű kép egy átlósan elnyúló folyópartot ábrázol.

A képet a staffage alakok meleg árnyalatú ruhái oldják fel.

A művész képének atmoszférája sokkal emberközelibb, azáltal, hogy az alakokat munka közben ábrázolta.



Antonio Canal (Canaletto)

Szent Márk tér

(Olaj, vászon 142x205 cm)

Lugano, Thyssen gyűjtemény

A kép a velencei Szt. Márk teret ábrázolja, a székesegyházzal és a harangtoronnyal. A képen az épületek egyrésze napfényes, a többi árnyékban van. Ezen a képen még érezhető a díszlet-festés hatása, mert az oldalsó épületek elrendezése olyan, mint a színházi kulisszák. A képet enyhe felülnézetből festette.



Bernardo Bellotto

A Piazza del Signoria Firenzében (1740. Olaj, vászon 61x90 cm)

Szépművészeti Múzeum, Budapest

A firenzei látképek fiatal alkotások. Itáliai körútja alkalmával készültek. A festményen még erősen érezhető mestere, Canaletto hatása, vagyis a szigorú perspektíva használata, az erős fény-árnyék kontraszt, és a szoros képszerkesztési mód.



Frans Geffels

Buda ostroma, 1686.

(1686. Olaj, 178x270 cm)

A Magyar Nemzeti Múzeum

Történelmi Képcsarnoka lt. sz.

1202. A bécsi és mantovai udvar

szolgálatában állt németalföldi

származású művész a felszaba-

dító hadjárat több eseményét

megfestette. A kép bal alsó sar-

kában hadtörténelmi érdekességű

betű- és jelmagyarázat olvasható.



Jan Vermeer van Delft

Delft látképe

(1560-61. Olaj, vászon

96.5 x 115.7 cm)Hága, Mauritshuis

A festmény elkészítéséhez camera obscurát használt. A hatalmas vásznon, a város látképe viszonylag kis helyet foglal el, nagyobb teret kap az ég és a víz ábrázolása.



Giovanni Battista Piranesi

Veduta della Piazza del Popolo from Vedute di Roma.

(1750. Rézkarc, 403x542 mm)

Metropolitan Museum of Art.

New York, NY. USA.

Piranesi egyik leghíresebb képe.

A merész kompozíció legmarkánsabb tagja az oszlop, amely elválasztja a két kupolát.



Takáts Márton

Hommage á Piranesi

(Lánchíd, 1994.

Rézkarc, 245 × 493 mm)

A művész a Lánchídat jeleníti meg, romos, antik hatást előidézve.

Bibliográfia

- Bedő Rudolf:** A művészetek kiskönyvtára XXVI. - Canaletto
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1961.
- Filippo Pedrocco:** Canaletto and the Venetian Vedutisti
Scala / Riverside Book Company, New York, 1995.
- Garas Klára:** A velencei settecento festészete
Corvina Kiadó, 1968.
- Rózsa György:** Budapest legszebb látképei
HG & Társa Kiadó, Budapest, 1995.
- Svetlana Alpers:** Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században
Corvina Kiadó, 2000

Weboldalak:

<http://denebola35.multiply.com/journal/item/3>
<http://netlexikon.hu/yrk/Zhirfmrgv/2142>
<http://www.origo.hu/tudomany/technika/20031205canaletto.html>
<http://www.verslista.hu/muveszetek/3stilus/07rokoko/7fest.htm> aug 29
http://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszek/p_menu/piranesi.htm
http://bfl.archivportal.hu/id-195-sarmany_ilona_ecset_altal_homalyosan.html
http://www.kieselbach.hu/alkotas/velencei-reszlet_389