

**„A hely, ahonnan új dimenziók nyílnak,
ahonnan másképpen látható a világ...”
Az anamorfózisok típusai, alkalmazása a reneszánsz kortól máig**

Hutóczki Vivien

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Restaurátorművész szak, Festő-restaurátor szakirány, III. évfolyam

Témavezető tanár: Dr. Fehér Ildikó, PhD, művészettörténész

Tartalomjegyzék

1. A szó jelentése.....	1. oldal
2. Típusai.....	1. oldal
3. Az ábrázolásmód alakulása a művészettörténeti korokban.....	4. oldal
3.1. Anamorfózis a reneszánszban.....	4. oldal
3.2. XVI. századi típusai.....	7. oldal
3.3. Az anamorfózis fénykora.....	10. oldal
3.4. Alakulása a XVIII-XIX. században.....	13. oldal
3.5. Példák az anamorfózis használatára a kortárs művészetben.....	14. oldal
4. Záró gondolat.....	20. oldal
 Végjegyzet.....	 22. oldal
Felhasznált irodalom.....	24. oldal
Képmelléklet.....	25. oldal

*„Szétbomlás és feltámadás – halál és újjászületés egyszerre.
A képnek először meg kell semmisülnie,
förlödnia egy perspektíva-csapda rácsszerkezetének börtönében,
hogy aztán egy újabb látószögből feléledhessen ismét,
és tökéletesebben, mint valaha,
a tériség illúzióját is megteremtve.”¹*

Az optikai csalódások, a szem becsapásán alapuló ábrázolásmódok mindig is foglalkoztattak, ezért választottam dolgozatom témájaként a XVI-XVII. században oly népszerű, majd elfelejtett műfajt, a „perspektív ábrázolás kicsit naiv, kicsit misztikus vadhajtasát”², az anamorfózist. Írásomban taglalom jelentését, kialakulási körülményeit, típusait, annak jellemzőit, majd a reneszánsz kortól máig példákon keresztül mutatom be az ábrázolásmód fantasztikus világát.

1. A szó jelentése

Az anamorfózis egy átalakított, transzformált, azaz szabályosan eltorzított művészeti ábrázolásmód. Olyan amorf, jelentés nélküli ábrákat értünk ez alatt, melyek szabad szemmel való szemlélés nyomán felismerhetetlenek, de a nézőpont megváltoztatása, szokatlan szemszögből való vizsgálás (például oldalról történő szemlélés) révén, vagy egy geometrikus tükörtest, esetleg prizmaoptika segítségével való visszaalakítás során válnak láthatóvá.

Az ábrázolásmód a manierizmus művészetben alakult ki, amikor a reneszánsz szépségeszménye megtelt a szubjektivitás kifejezésének vágyával, amikor a művészet minden ágában irreális, titkokat rejtő, fantasztikus világot akartak megjeleníteni. A szó jelentése 'átalakítás, átalakulás' a görög *aná* = valami szerint, valaminek megfelelően és a *morphé* = alak, forma szavakból alkotott kifejezés 1657-ben jelent meg, Kaspar Schott német jezsuita szerzetes használta először a „Magia universalis naturae et artis” című traktátusában. Szorosan kapcsolódik a *trompe-l'oeil* (francia szó, *tromper* = becsapni, *l'oeil* = szem) művészeti technikájához. Mindkettő nagyon jól szemlélteti a perspektívának a szem megtévesztésén alapuló lehetőségét, trükköt alkalmaz, a különbség viszont abban rejlik, hogy az anamorfózisnál nincs hagyományos nézetből

értelmezve a kép, a néző feladata, hogy megkeresse a megfelelő nézőpontot, felfedezze a kép titkát, s ezáltal „befejezze a művet”.

2. Típusai

Jean François Nicéron és Jaques Ozanam francia minorita szerzetesek írták 1638-ban Párizsban a legelső elméleti *értekezést* "*La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux*" címmel, melyben kategorizálták az anamorfózis típusokat és részletesen taglalták az optikai, a katoptrikus és a dioptrikus anamorfózisok jellemzőit. A gazdagon illusztrált kézikönyv az anamorfózis mellett a *trompe l'oeil* titkait is felfedi.

Az *optikai* vagy más néven *perspektivikus anamorfózis* az egyik legjellemzőbb típus (hosszanti vagy geometrikus testekre vetített). A középponti perspektíva feladata az, hogy a kép síkján a tér hatását keltse. Nem igényel semmiféle különleges segédeszközt, csak a megfelelő látószöget kell megtalálni az összefüggéstelennek tűnő kép értelmezéséhez, mely a kép meghosszabbított hossz tengelyének egy kitüntetett pontján van. Szerkesztéséhez meghatározott szabályok tartoznak, ugyanis ez a fajta ábrázolás egy szélsőséges esete a perspektívának.

A típus első leírása és értelmezése 1559-ből, Daniele Barbaro *Pratica della Prospettiva* című könyvéből származik, és 'prospettiva segreta' (titkos perspektíva) néven olvashatunk róla. Pietro Accolti: *Lo inganno degl'occhi, Prospettiva pratica* című 1625-ös írásában szintén részletesen taglalja a szerkesztés szabályait.³ A nézőpontot valahol oldalt a képsík közelében kell elhelyezni ahhoz, hogy helyes torzítást készíthessünk. Első lépésként a méretarányos képre egy befoglaló négyzethálót kell helyeznünk (négyzeten belül azonos egységekre felosztva, melyeket betűkkel és számokkal jelölünk), négy sarkát A, B, C, D pontnak elnevezve. Ezek a pontok határozzák meg egyben a kép határait is. Az átlók berajzolásával rögzítjük a négyzetek arányait. Ezután következik a torzított háló megrajzolása, mely tartalmazza a nézőpontot, meg a szem és a papír távolságát is. Erre kell átmásolnunk az ábrázolni kívánt kép kockáinak tartalmát. Az eredményen látszik majd a drasztikus eltorzulás,

azonban a háló metszéspontjai ugyanarra a helyre esnek. A különleges hatást az adja, hogy az elkészült képnek olyan hatása lesz, mintha a papír fölött lebegne.

A katoptrikus és dioptrikus anamorfózisoknál a tükör tölti be az optikai gép szerepét. A *katoptrikus* (1. kép) típusnál a helyes állású kép felfedezéséhez a félkör alakú képvonalak egy meghatározott pontjára állított tükröződő felületű henger vagy kúp szükséges. A hengeres jellegűnél a kép szélén, vagy attól kis távolságra felállítva azt, a tükröződő oldalpaláston láthatóvá válik a kép. A kúpot viszont a kép közepére kell állítanunk ahhoz, hogy felülről, a csúcsára tekintve megpillanthassuk az eredeti, torzulásmentes képet. A hengeres anamorfózis sokkal gyakoribb volt, a 18. században sokszor feltűnt a bűvészek, mutatványosok kellékei között, hiszen az optika törvényeit nem ismerő laikus közönség számára ezek látványa szinte csodának minősült. Az önmagában azonosíthatatlan képtípus lehetőséget teremtett az akkoriban tiltott erotikus tartalmak ábrázolásához. A kúpos típussal viszont a bonyolultabb, nehezebb szerkesztés és absztraktabb rajzolat miatt ritkábban találkozhatunk. A katoptrikus anamorfózisuk közé soroljuk még a prizma- és piramisanamorfózisokat is.

A *dioptrikus* anamorfózisnak az a különlegessége, hogy egy kép részletei vannak elrejtve egy másik képben, melyben összekevert töredékeket láthatunk. Ahhoz, hogy feltárulessen előttünk az elrejtett kép, egy speciális sokszögűre csiszolt lencsén keresztül kell szemlélnünk a töredékekből felépülő motívumrendszert, mely ezáltal érthető képpé rendeződik. Ez a legritkább változat, Magyarországon az anamorfózis ezen példájának mégis találkozhatunk egy fennmaradt példányával, mely 1811-ben került Sárospatakra. Ez egy úgynevezett mirioráma nevű eszköz, melyben egy állvány található egymás mellé sorakoztatott képekkel, fölötte egy hétoldalú üvegprizmát tartalmazó csőszerkezettel. A képek részletei egy hétágú csillag sarkaiba vannak belerajzolva és az összefüggő, egész képet csak a hétágú prizmán keresztül pillanthatjuk meg. „A prizmatikus tükörkonstellációk destabilizálják az érzékelés egy-az-egyhez viszonyát, mert megsokszorozzák és deformálják érzékelésünket.”⁴

3. Az ábrázolásmód alakulása a művészettörténeti korokban

Az anamorfózis már a reneszánsz óta foglalkoztatja a művészetet és a tudományt. „A hely, ahonnan új dimenziók nyílnak, ahonnan másképpen látható a világ és ahol megélhető a titkosság és beavatottság érzése.”⁵ Az illuzionizmus mesterei mindig újabb és újabb módot fedeztek fel a nézők elkápráztatására. A későbbi korokban a művészek már szándékosan keresik a szubtilitásokat a háromdimenziós illúzió megteremtéséhez.

3.1. Anamorfózis a reneszánszban

„[Vendég:] Bizony nem így járnak el azok, akik valami nagy kiterjedésű dolgot formálnak meg vagy festenek le. Ha ugyanis a szép mintának valódi arányait adnák művükben vissza, tudod, hogy a felső részek a kelleténél kisebbnek, az alsók viszont nagyobbak tünnének fel annak következtében, hogy amazokat távolról, emezeket viszont közlelről látjuk. (...) Vajon hát a mesterek nem mondanak-e búcsút a valóságnak, s így nem a valódi, hanem a szépnek és megfelelőnek látszó arányokat viszik bele alakjaikba?”

Platón, Szofista. 235-236 [Ford. Kövendi Dénes]⁶

Leonardo da Vincinek a milánói Ambrosiana könyvtárban őrzött Codex Atlanticus c. vázlatkönyvében található 1485 körül készített felhőszerű rajzát tekintik a műfaj első ismert példájának (2. kép). Megfelelő látószögből nézve a két torzított rajz egyike egy csecsemőfejet, a másik egy szemet ábrázol. Ahhoz, hogy a torzulásmentes képet lássuk, nincs túlságosan nehéz dolgunk, csupán jobb oldalról, körülbelül 3 cm távolságra a papír szélétől kell szemlélnünk a képet. Leonardo írásai, vázlatai alapján joggal feltételezhetjük, hogy nem csak a perspektivikus, hanem a tükrös anamorfózisok szerkesztési elveit is ismerhette, de sajnos nem maradtak fenn ilyen ábrázolásai.

Ha korábbi alkotások között kutatunk figyelemfelkeltő optikai torzítások, kimondottan az anamorfózis után, érdekes motívumot figyelhetünk meg Piero della Francesca legutolsó ismert festményén, mely Madonnát a gyermekkel, hat szenttel, négy angyallal és a megrendelővel, Federico da Montefeltro urbinói herceggel ábrázolja (3. kép). A számunkra legkülönösebb elem a szereplők fölött, kagylóhéjban függő tojás, ami kijelöli a kép szimmetriatengelyét. Mind formailag és tartalmilag is nagyon fontos, ugyanis éppen a szimmetria hiánya határozza meg a festmény mondanivalóját. Federico

da Montefeltro felesége Battista Sforza belehalt gyermekük szülésébe, s az 1472 után készült kép ennek állít emléket. Az asszony hiánya megbontja a tökéletes tükörszimmetriát, és utal a kép üzenetére. A tojást, mely gyakori kísérő eleme a „*Sacra conversazione*” jeleneteknek, termékenység szimbólumként szokták értelmezni. Vagy szabályosan függ, vagy szélesebb oldalával lefelé, mely valamilyen szomorú végzetszerűségre is utalhat. Ebben az esetben azonban a tojás a néző helyének kijelölésében, a megfelelő nézőpont és képtől való távolság megtalálásának segítségével is szerepet játszik. Az enyészpont Madonna arca, a távolságot pedig a tojás torzulása adja meg.⁷ Ahogy közeledünk a festményhez, egyre meredekebb szög alól látjuk, és leginkább már gömbnek érzékeljük. Akkor állunk megfelelő távolságra, ha hibátlan gömb formaként látjuk. S ekkor már nem tojást, hanem a kagylóhéjak között termő igazgyöngyöt csodálhatjuk, az anyaméhben lévő embrió, a születésre, újjászületésre utaló jelképet. Jacobus de Boschius *Symbolographia* című emblémás könyve szerint a gyöngy Jézus szimbólumaként értelmezhető.

Eleinte feltehetően bravúrossága miatt, a művész technikai felkészültségét igazoló perspektíva-fogásként használták. Sokan később már intellektuálisabb célokat kezdtek megvalósítani az anamorfózis segítségével: erkölcsi, spirituális vagy politikai jelentést rejtettek el műveikben.

A festészet talán leghíresebb, anamorfózist használó festményét ifj. Hans Holbein készítette 1533-ban Londonban. A *Követek* (4. kép) című kettős portréját a főművének tekintjük, az évszázad csúcsteljesítményének tartják bizonyos szempontokból. A festmény két fiatal diplomatát, Jean de Dinteville-t és barátját, Georges de Selve-t ábrázolja. Mindketten Franciaország, a katolicizmus és a Szentszék érdekeit védtek Londonban, családjaik államügyekkel foglalkoztak. Elrendezés szempontjából fontos részletnek tekinthetjük a festmény közepén található csendéletet a csillagászat, a szabad művészetek nagy jelentőséggel bíró tárgyaival, de a legérdekesebb, legelgondolkodtatóbb mégis a kép alsó részén látható elnyújtott, amorf forma, amely mintha értelmetlenül uralná a kép alsó negyedét.

Az anamorfózis itt nem csak technikai játék, formalizmus, hanem több annál, a festmény „*memento mori*” tartalmára is utal. Egy emberi koponyát ábrázol, mely csak akkor válik érthetővé, ha nem a szokásos módon nézzük a képet, hanem ferde szög alól.

Sokat foglalkoztak azzal, hogy felderítsék a valós látási módot és technikát; próbálkoztak hengeres tükrökkel, lencsékkel, mígnem bebizonyosodott, hogy csak a megfelelő látószög megtalálására van szükség. A szakértők szerint a kép jobb oldala mellé állva, ferdén lefelé kell az amorf formára tekintenünk, és 27 fokos szög alatt pillanthatjuk meg a torzulásmentes koponya képét. Ha ugyanitt állva 27 fokkal a horizont fölé tekintünk, a kép bal felső sarkában, a függöny mögül kilátszó ezüst feszületet vehetjük része.

A koponya és Jézus keresztre feszített teste együttesen teremtik meg a kép transzcendens jelentését, a „memento mori”: „emlékezz a halálra” üzenetet. Az egész kép utal a Nagypéntekre, a képen megjelenő dátum (április 11) 1533-ban nagypéntekre esett, 27 fok volt a Nap magassága aznap délután négykor, az összetett napműszer nevezetű szerkezeten is Jézus halálának perce van beállítva. Ha a festmény elrendezését tekintjük, nem meglepő, hogy a legideálisabb nézőpont a fal melletti 27 fokos dőlésszögű díszlépcső. Állítólag Holbein festménye az egyik követ, Jean de Dinteville Polisyban álló kastélyába készült és olyan felületre helyezték, amelyhez viszonyítva volt egy olyan nézőpont, ahol felismerhetővé vált a kép előterében elrejtett anamorfózis. Ha a technikát akarjuk meghatározni, valószínűleg ő is azt a módszert alkalmazta, amit 1559-ben Daniel Barbaro és Vitruvius kommentátora a *Pratica della prospettiva* című tanulmányukban megfogalmaztak az anamorfikus ábrák szerkesztésének mibenlétéről. Először meg kell rajzolni a képet valós nézetében, majd átlýuggatni a körvonalait a papíron. Ezt derékszögben elhelyezni a festmény leendő hátlapjához képest, majd valamilyen fényforrás (Nap vagy lámpás) használatával átvetíteni a lyukakon a már torzult képet. De lehet, hogy az üvegfestés technikáját hívta segítségül a koponya megszerkesztéséhez.

Ha tovább vizsgáljuk a festmény részleteit, felfedezhetjük, hogy Holbein a koponyához hasonlóan valószínűleg a napóra képét is eltorzította, melyet talán egy újabb anamorf jelenséggént értelmezhetünk. Holbein óriási hatással volt a későbbi korok művészeire, mind festői módszerével, mind a különleges szerkesztési módok alkalmazásával. A festménynek rengeteg értelmezése született, minden elemző más és más üzenetet olvas ki belőle. A legtöbben a memento mori figyelmeztetést veszik észre benne, de értelmezik vanitas-képként, az egyházszakadás allegóriájaként, asztrológiai, vallási szempontból, számmisztikai összefüggések alapján és házassági képek egy

különös fajtájaként is. Jurgis Baltrusaitis nagyon érdekes fölvetése szerint az anamorfikus koponya magát a festő szignóját jelenti. Holbein neve ugyanis anyanyelvén, németül (hohl Bein) azt jelenti, hogy üreges csont.

3.2. XVI. századi típusai

Hans Holbein-követők terjesztették el a „ferdén nézendő kép” módszerét a XVI. században Anglia, majd Európa-szerte. A művész kortársa és honfitársa, Albrecht Dürer tanítványa, Erhard Schön több ilyen képet is készített. A XVI. század első felének fametszője és illusztrátor-rajzolója nagyon fontos szerepet játszott Nürnberg szellemi, művészeti életében és képnymó iparának fellendülésében. Alkotásai között találunk könyvdíszítéseket, vallásos tárgyú művek és röplapok illusztrációit és világi tárgyú ábrázolásokat (történeti vonatkozású rajzokat, portrékat, heraldikus ábrázolásokat). 1522-ben változott a rajzmodora, ugyanis változás következett be a művészeti megbízások természetét illetően is.

A bibliai témájú képek és szentek ábrázolásának helyébe a mindennapi élet világa, az átlagember ábrázolása lépett. Schön rajzi stílusa az ornamentikák és figurális elemek megalkotásának terén is változott. Munkáiban találkozhatunk a magyar történelem eseményeinek megörökítésével is. Az ő nevéhez fűződik az első hitelesnek tartott Buda látkép is, egy fametszet az 1541-es törökök és császári seregek közt zajló csatáról. Legismertebb politikai témájú anamorfózisa, vagy ahogyan nevezte, *vexierbildje*⁸ (azaz rejtvényképe) egy 1535-ben készült, viszonylag nagy fametszet. Ha megfelelő nézetből szemléljük, a korszak nagy uralkodóit ábrázolja: Habsburg V. Károlyt, öccsét, V. Ferdinándot, akit mi I. Ferdinánd magyar királyként tartunk számon, VII. Kelemen pápát, és a francia I. Ferenc királyt (5. kép). Első pillantásra a négy egymás fölött lévő, elnyújtott trapéz formában felismerhetetlen, bizarr formájú tájrészleteket láthatunk lovas, gyalogos hadakkal, gályával, idilli képekkel. A portrék váltakozva jobbról és balról, egy-egy hegyesszöget bezáró formában jelennek meg, s a trapézok rövidebb oldala felől szemlélve válnak láthatóvá. Az aláírások megkönnyítik az azonosítást. Felül, balról látható V. Károly király egy viszonylag egyszerű tájjal, várossal, katonákkal és teherhordókkal. Alatta, jobb oldali nézetben az öccse, I. Ferdinánd látható, kétoldalt az ostromlott Bécs látképével. VII. Kelemen pápa (az utolsó

reneszánsz pápa) szakálla hullámokba megy át, melyen hajó úszik. A másik oldalon egy török lovas menekül Isten haragja elől. Alul I. Ferenc király szintén egyszerű táj kompozíciójával. alul, egy vékony sávban lovasok, gyalogosok vonulása.

Erhard Schön metszetei között a pajzán és obszcén témák sem voltak ritkák, ami éppen a műfaj jellegzetességéből, az elrejtő-megmutató természetéből ered. Az egyik ilyen fennmaradt anamorfózisa az „Aus, du alter Tor”, magyarul: Kifelé, vén bolond! című. A fametszet bal oldali negyedén egy torzulásmentes jelenet foglalja el, mely egy egymáshoz simuló szerelmespárt ábrázol egy baldachinos ágy szélén ülve. A többi részen vadászjelenetek, folyón átkelő ladik, tájrészletek alakulnak át a szerelmi légyott végkifejletévé, amit a képet meredek szög alól figyelve vehetünk szemügyre. Erhard Schön rendkívül termékeny grafikus volt, több mint 200 fametszete készült. 1538-ban a Nürnbergben megjelent *Unterweisung der Proportion* című könyvében az anamorfózisról, a perspektíva furcsaságairól ő is ír. A virtuozitás, mellyel Erhard Schön a négy uralkodó portréját megszerkesztette, egy kísérleti fázis végét mutatta, a technikát már inkább csak karikatúrák készítésekor használták. A kereskedelmi forgalomra szánt vexierbild nyomtatokat sokan ismerhették, Londonba is eljuthattak.

Holbein halála után három évvel William Scrots Angliába települt flamand festő lett VIII. Henrik udvari festője. Előtte Magyarországi Máriának, Németalföld kormányzójának az udvarában működött. Jelentős alkotásnak tartjuk 1546-ból Henrik fiáról VI. Edwardról készített anamorfikus portréját (6. kép), mely ma a National Galleryben tekinthető meg. Ha szemből nézzük a portrét, furcsa és torz, de ha oldalról, ferdén szemléljük, helyreigazodik a torzulás. A torzítás használatában és a megfogalmazásban is utal elődjére, Holbeinre, aki hasonló módon, medalionba foglalva többször is megfestette a trónörököszt. A háttér eredetileg sötét volt, később illesztettek tájképet a portré mögé, hogy a szemből történő nézegetés során is nyújtson élvezeti értéket a nézők számára. A korabeli, ilyen típusú festményeknél a képkeretbe árkot vájtak vagy lyukat fúrtak azon a helyen, ahonnan a torzított formát szemlélni kell. Ilyen üreges rész található VI. Edward portréjának jobb oldalán is. Ez a trükkös elrendezés ráadásul egy váratlan többletet is kölcsönöz a képnek, ugyanis a fej erős plaszticitást mutat, és mintha kiugrana a kép eredeti síkjából.

Ha kicsit kitekintünk és szemügyre vesszük a kor más művészeti ágait is, az irodalom területén is találkozhatunk a témához sorolható példákkal. Például William Shakespeare műveinél. A híres angol drámaíró és költő is ismerhette a perspektivikus és optikai hatások jellegzetességeit, az ábrázolások különleges módszereit, ugyanis találkozhatunk ezekre utalásokat is egyes drámáiban, például a Troilus és Cressidában, vagy a II. Richárd című drámájában⁹. Láthatta William Scrots anamorfikus portréját is, ugyanis a festmény abban az időben Londonban, a Whitehall-palotában függött, amikor Shakespeare társulata is játszott ott 1591–92-ben.

Shakespeare kapcsolatban állt Nicholas Hilliard miniatúrafestővel, aki I. Erzsébet udvarában tevékenykedett. Anamorfózisa nem maradt fenn, de egy leltárkönyvi leírásból gyaníthatjuk, hogy ismerte és foglalkozott ilyesmivel. Az írás szerint a mű a halálról és egy nőről szól, melyen valószínűleg egy Holbein által alkalmazott torzított koponya jelent meg. Az is elképzelhető azonban, hogy technikailag másképpen oldotta meg a festő a kép bravúrosságát, mégpedig a *tabula scalata* képek szerkesztési módszerével. Eszerint a két hagyományosan festett képet függőleges csíkokra vágott a festő, majd egy harmonika-szerű alapra fölváltva rögzítette ezeket. Így az egyik irányból csak az egyik, a másik irányból pedig csak a másik képet láthatjuk. Ezeknél a különleges, lépcsőzetes műalkotásoknál fontos szerepet kap a néző mozgása.

A trükkös szerkesztési elv első leírása Barozzi Giacomo da Vignola 1589-ben, Rómában megjelent traktátusában olvasható, de a témát sokan boncolgatták a későbbiekben is, például Jean Dubreuil a XVII. század közepe táján. Vignola módszerének leírásában tükörrel is találkozhatunk. A csíkokra vágott portrét egy függőleges helyzetbe állított (pl. falra helyezett) lépcsőzetes tábla felső oldalaira ragasztotta az alkotó, majd a tábla fölé egy bizonyos szögben bedöntött tükröt helyezett, ami a néző számára megmutatta az csíkokból összeállt képet (7. kép). Érdekessége, hogy lentről nézve a tükörkép mintha a semmiből jönne. Ezeket kép és szöveg kombinációjával is sokszor elkészítették: lentről nézve az arckép, a tükrön keresztül pedig a szöveg látható.

A szerkezet nagyon elterjedt volt a XVI. és XVII. században. Manapság a *tabula scalata* szerkesztési elvével nap mint nap találkozhatunk, ugyanis kedvelt reklámgrafikai megoldásnak tekinthető. Látható multiplakátokon, de találkozhatunk

vele aluljárók lépcsőinek függőleges oldalain is, melyek a hirdetés mellett díszítő funkciót is betöltenek.

3.3. Az anamorfózis fénykora

Az anamorfózis egy korai leírását I. L. Vaulezard közölte a *Perspective cylindrique et conique* című, 1630-ban megjelent írásában, melyet Simon Vouet egy 1625-ös rajzával illusztrált. Míg Leonardo és Erhard Schön számára az anamorfózis merész optikai kísérletnek számított, 1630 körül a párizsi minoriták szisztematikus vizsgálatnak vetették alá. A kifejezést Gaspar Schott német jezsuita használta először a *Magia Universalis* című könyvében, mely 1650-ben jelent meg.

Virágkora a XVII. századra tehető, rengeteg könyv, festmény grafika jött létre ötletes változatokkal, a régi kérdés újragondolásával. Ekkor már a szerkesztési eljárásokat ismertető publikációk, könyvek is megjelentek, tudósok foglalkoznak a filozófiájával. „Az optika törvényeinek konzekvens alkalmazásával megszülető irreális formák és minták inspirálják a gondolkodást, ráébresztenek a látható világ relativitására, a megismerés határait.”¹⁰

A legelső elméleti értekezés Jean François Nicéron és Jaques Ozanam szerzetesektől származik, melyet részletesebben taglaltam a típusok jellemzőinél. E mű volt közvetlen előzménye Nicéron *Thaumaturgus Opticus*ának, vagyis *Optikai csodatévő* című könyvének, mely alapműnek számít. Fő műve, a perspektivikus anamorfózisban megfestett *Szent János Patmosz szigetén* című freskó kétszer is elkészült, az egyik a római Trinita dei Monti kolostorának, a másik pedig Párizsban, a Palace Royal minorita rendházának falára került. Sajnos már mindkettő falfestmény megsemmisült, viszont négy tükörhengeres katoptrikus anamorfózisa megtalálható Rómában, a Galleria Nazionale d'Arte Anticában. A tudós-festő Nicéron 1646-ban halt meg, s halála után nem sokkal, még ugyanabban az évben adta ki tanára és pártfogója, Martin Mersenne a *Thaumaturgus Opticust*, életművének összefoglalását. Az egyetlen kép, ami fennmaradt róla, Michel Lasne 1642-es metszete szintén a könyvében található meg. Egy keskeny arcú, vékony orrú, rövid hajú férfit ábrázol, aki elrévedve tekint a távolba. Rendtársai ebben az időben többen is a geometria mesterei voltak, a híres filozófus, René Descartes is náluk tartózkodott egy ideig. Hasonlataiba ő is sokszor

belevezette a az anamorfózis tudományos vizsgálatával foglalkozó szerzetesek problémáit.¹¹

Érdemes megemlíteni a 17. századból Emmanuel Maignant, aki Nicéron rendtársa és munkatársa, francia fizikus és katolikus minimális teológus volt. Rengeteg matematikai és fizikai kísérletet végzett, nagyon sokat foglalkozott a perspektívával. Könyve, a *Perpectiva Horaria* 1648-ban jelent meg Párizsban, az anamorfózisok és napórák szerkesztéséhez szükséges geometriai alapokról ír benne. A kettő nagyon hasonló volt, és nem is véletlen, hogy amikor megjelentek a piacon a rugós órák és már nem volt szükség a napórákészítők munkájára, az anamorfikus ábrázolás elérhette fénykorát. Maignan a Trinitá dei Monti kolostor 20 m hosszú folyosóján készítette el hatalmas perspektivikus anamorfózisát, a *San Francesco di Paola* címűt, melyen Szent Ferenc egy olajfa alatt imádkozik (8. kép).

„Az anamorfózis terjedésében a karteziánus gondolkodásnak is szerepe volt, melynek filozófiai kételye a keresztény vanitas-gondolat egy változata volt.”¹² A szerkesztési mód ideális lehetőséget kínált a kétértelmű tartalmak ábrázolására is. Sokszor erotikus vagy rejtett politikai tartalommal töltötték meg. Ugyanis ezeket a következményektől tartva nem merték leplezetlenül ábrázolni. Politikai tartalmú például Ernest bajor herceg anamorfikus portréja, vagy I. Charles titkos portréja 1649-ből.

Az erotikus túlfűtöttséggel megtöltött ábrázolások főként Kínához köthetők. Az európai megjelenéssel egy időben itt is készülnek anamorfikus képek (9. kép). Aligha hihető azonban, hogy ezek az európai munkáktól függetlenül, ráadásul az itt kifejlődött perspektivikus ábrázolási gyakorlat nélkül születtek meg és éppen az európai fénykorral egyszerre ért a fejlődés ott is a csúcra. Valószínűbb, hogy az egykori Selyemút vonalán Kínába utazó vándorok, hittérítők anamorfikus szerkesztési sémákat is vittek magukkal. I. Ahmed török szultánnak nevezetes kínai gyűjteménye volt Konstantinápolyban, s egy másik feltevés szerint egy Simon Vouet nevű festő, aki a francia követ társaságában járt a szultánnál, láthatta a gyűjteményt és ő hozhatta az ötletet Európába.

A 16. század végén és 17. század elején mintha lazulnának a szigorú kínai erkölcsök, ekkortájt születik meg a *Csi Ping Mej* (Szép asszonyok egy gazdag házban) című regény, valamint rengeteg pikáns ábrázolás a korból. Csung hu huának (tavaszi

palotaképnek) nevezik a 16. század táján közkedvelt selyemtekercsre készült pornográf ábrázolásokat. Tekercsbe sodorva, vagy összehajtogatva ládákból őrizték ezeket az anamorfózisok selymeihez hasonlóan, amíg a szertartásos, színházias mutatóvándor bemutatója be nem következett. Az anamorfózis legfontosabb kelléke a „titok” volt. nagyon fontosnak tartották a rejtett tartalmat, mint azt Liu Hszie kora középkori fejtegetésében is olvashatjuk.¹³ A legtöbb a cylinderanamorfózis típusába sorolható. Valószínűleg nem megszerkesztett ábrázolások voltak, hanem a tükörhengerből folyamatosan ellenőrizve készíthették őket, de nem a geometriai járatlanságuk miatt. Ugyanis a kínai matematika és geometria már az ókorban is jelentős eredményekkel bírt. Kínában a tükör mágikus hatalommal bírt és a kínai filozófia gyakran használt metaforája lett a fizikai tükrözés és a lélek vagy a tudat reflexiói közti párhuzam felfedezése gyanánt. A legkülönlegesebb tükör, amely Európában sokáig ismeretlen maradt, a theon-kuang-kien, a fényátersztő kínai tükör. Egy egyszerű, kerek, kéztükör jellegű eszköz, viszont ha a napfényt a fehér falra tükrözzük vele, érdekes módon egy ábra jelenik meg kerek vagy ovális formában. Valójában a falon látható, fény által megjelenített kép a tükör hátulján van. A technikai titka, hogy a tükörlap felületét enyhén domborúra csiszolták, s kép szemből nem, csak a vetített fénysugarak által válik láthatóvá. Ezen optikai látványossággal együtt a tükrös anamorfózisok is nagyon gyorsan elterjedtek a térségben. A kínai esztéták hétféle perspektívikus ábrázolásmódot különböztetnek meg, viszont az Európában kialakult centrális perspektíva, nagyon sokáig ismeretlen volt számukra.¹⁴

Különlegesen összetett fajtái az anamorfózisoknak Samuel van Hoogstraten holland festő 1655-1660 között készült munkái. Perspektíva kabinetek belülről megfestett ládák, melyek oldallapjainak találkozásait úgy hozta össze, hogy a kijelölt lyukon át fél szemmel benézve nem vehetők észre a tér dimenzióváltozásai, illetve az anamorfikusan eltorzított felületek. A lyukakon benézünk, az az érzésünk támad, mintha folyamatos tereket, plasztikusan megjelenített holland szobabelsőket látnánk (10. kép). A perspektívikus anamorfózisokhoz szorosan kapcsolódik egy másik művészeti technika, a *trompe l'oeil* (francia szó, jelentése: „a szem becsapása”). Olyan ábrázolási forma, amely a szem félrevezetésére törekszik, bizonyítja a festőművész tudását, bravúrosságát, meglepenti a szemlélőt.

Mindkét ábrázolás szempontjából a konstrukció egy „trükkös kép”, a különbség viszont a képek természetében rejlik. Az anamorfózis olyan formát mutat a nézőnek, ami nincs hagyományos módon értelmezve, ő is feladatot kap, ugyanis neki kell megkeresnie a megfelelő nézőpontot. A *trompe l'oeil* ábrázolást néző személy viszont hagyományos szemszögből vizsgálva lát egy valóságyszerű, trükkösen megszerkesztett képet, mely megtéveszti a szemét.

Ernst Gombrich ennek lényegét nagyon jól megfogalmazta: „Ami a művészetet illeti, a *trompe l'oeil* okozta meglepettség az öröm része, az öröm nem annak felfedezésében keresendő, hogy amit valódi halott kacsának véltünk, csak festett, - ez inkább a csalódás, mint az élvezet oka lehetne, - hanem a hitetlenkedés tartós érzésében, hogy a tollazat, a ragyogás és a lágyág vizuális hatását a sima, kemény táblán egy festékbe mártott ecsetet használó, hozzáértő kéz hozta létre. Megtörténhet, hogy meg akarjuk érinteni a táblát, hogy meggyőződjünk arról, más trükköt nem alkalmaztak, mivel a vizuális hatás oly megdöbbentő, hogy valódi konfliktust teremt reakciónk és jobb belátásunk között: a művész valami mást, azt tette láthatóvá, ami különbözik attól, ami ott van. Olyan vizuális tapasztalatot keltett bennünk, amit a valósággal való találkozásainkból ismerünk.”¹⁵ Egyik legszebb példa erre az ábrázolásra Andrea Pozzo itáliai barokk festő és építész a római San Ignazio templom belső terének falfestményei.

3.4. Alakulása a XVIII-XIX. században

A XVIII-XIX. században tudományosan is elkezdtek foglalkozni az anamorfózisokkal. Nagy népszerűségnek örvendett a torzított perspektívájú ábrázolás, de mindenki számára hozzáférhetővé vált, szórakoztató optikai látványossággként kezdték alkalmazni, ezáltal metafizikai tartalmát szinte teljesen elvesztette. 1821 körül találta fel Michael Faraday angol fizikus az anortoszkóp (11. kép) szerkezetét, mely a torzítás optikai szemléltetésére szolgál. (Elnevezése a görög *anortho* = helyreigazít és *skopeo* = lát, szemlél szavakból jött létre.) Előszeretettel alkalmazták az anamorfózisoknál. Két forgó korongból áll, amelyek ugyanarra a tengelyre vannak rögzítve. Az egyik korongon az anamorfikus rajz látható, a másikon pedig négy kereszt alakban bevágott rés található. a korongok forgatásakor a réseken keresztül torzulásmentes képet láthatunk, mégpedig a két korong egymáshoz viszonyított sebességétől és forgásuk irányától függően. Ehhez a

rajzzal ellátott korongnak a másikkal ellentétes irányban, négyszer nagyobb sebességgel kell forognia.

3.5. Példák az anamorfózis használatára a kortárs művészetben

A huszadik század művészei közül többen is foglalkoztak a perspektíva és az optika hatásainak vizsgálatával, s e mellett kísérletet tettek az anamorfózis technikájának megújítására is.

Nicéron és Hoogstraten szemléletét követve alkotott a témában Marcel Duchamp, kubista, szürrealista és dadaista stílusban alkotó képzőművész. Legfontosabb művei anamorfózisok, vagy anamorfikus parafrázisok. A *Nagy üveg* (12. kép) című főműve utalás az első perspektivistákra. Nagyon összetett mű. rengeteg értelmezés született róla. 1915-23 között készült. Az alkotás abból áll, hogy a művész két üveget összeragasztott és különböző anyagokat applikált ezek közé. Két részre, térfélre van osztva a mű, a felső a menyasszonyé, az alsó az agglegényé. Az elválasztó vonal jelöli ki a látóhatárt, valamint a két nem elválasztásában játszik szerepet. Az alsó rész centrálisan perspektivikus, a felső pedig egy festőibb, egy negyedik dimenziót próbál megjeleníteni. A mű úgy van kiállítva a Philadelphia Museum of Art-ban, hogy a kép csak a háttérben látható városrészlettel együtt legyen értelmezhető. A két világ lehet Duchamp keresztnévének a rejtett aláírása is, ami fent a Menyasszony (MARiée), alul az Agglegények (CELibataries) szó 3 első betűjéből rakható össze. Jean Francois Nicéronhoz hasonlóan szívesen foglalkozott nyelvi játékokkal, *anagrammákkal*¹⁶. Duchamp lemásolta a *Thaumaturgus Opticus* címlapjáról Nicéron latin nevét (FRATER IOANNES FRANCISCUS NICERONUS) és összekeverve a betűket egy érdekes mondatot rakott össze: RARUS FERIENS TURCAS, ANNON CONFICIES? (jelentése: Mit raktál te össze ezekből a szétszórt törökökből? Értelmezéséhez szükségünk van Nicéron tanulmányának francia nyelvű változatára, a *La perspective curieuse*-ra és annak 24. tábláján látható LXIX. számú rajzra. A képen tizenkét turbános török basát láthatunk. Viszont ha egy speciális tükörprizmát tartalmazó csövön keresztül nézzük a képet, akkor a dioptrikus anamorfózisok egy példájával kerülünk szembe, ugyanis a basák részleteiből XIII. Lajos francia király képmása áll össze. Duchamp utolsó műve, az *Adva van...* a Hoogstraaten-i 17. századi kukucskáló mintájára készült,

annak parafrázisaként értelmezhető, annak egy életnagyságú peep-show-vá növelt változata. Tartalmilag a férfi-nő kapcsolat témáját boncolgatja.

Max Ernst, Salvador Dalí és Jean Cocteau is érdekesek a téma szempontjából.

Érdemes megemlíteni ifj. Adalbert Ames amerikai származású festő különös, a pszichológiához is sorolható, a szem becsapásán alapuló kísérleteit. Ezek megértetik velünk, hogyan is érvényesül a perspektíva elmélete és mennyire fontos szerepet játszik a szemlélő közreműködése. Kísérleteihez legtöbbször a sztereoszkópot¹⁷ használta föl. Szék-kísérletei kiválóan reprezentálják a készülék működési elvét (13. kép). A szerkezetbe három kukucskáló nyíláson keresztül tudunk fél szemmel betekinteni, s három tárgyat láthatunk, mely minden alkalommal olyan, mint egy szék. Viszont ha eltérő szögek alatt tekintünk a tárgyakra, észrevesszük, hogy valójában a három közül csak az egyik hasonlít egy valódi székre, a többi csak illúzió. A középső csak egy dróthalom és a szék festett ülőkéjének kompozíciója, a jobb oldali pedig egy eltorzított kép, melynek valószínű látványához meg kell találni a megfelelő szöget. „A nehéz csak azt megérteni, hogy milyen szívósan kitartunk az illúzió mellett; mennyire hat ez reánk még akkor is, miután már lelepleztük. Visszatérünk a „kukucskálókhoz”, és akár akarjuk, akár nem, megint megvan az az illúzió, hogy széket látunk mind a három esetben. [...] Az egyik fontos tény, amelyre Ames és munkatársai ezekkel a demonstrációkkal meg akarnak tanítani bennünket, úgy fogalmazzák meg, hogy „az érzéki észrevések nem közlések”. Az, amit a kukucskálókukon keresztül látunk, nem leplezi le előttünk közvetlenül és azonnal azt, hogy „mi van ott”; sőt igazából talán meg se tudnánk mondani, hogy „mi van ott”; csak sejthetjük, sejtésünket pedig befolyásolja várakozásunk. Minthogy viszont ismerjük a székeket, viszont nincs tapasztalatunk a krikszkraksz vonalakról, amelyek valamely szemszögből nézve székeknek látszanak, nem tudjuk elképzelni vagy látni a széket mint kusza krikszkraksz-szövevényt, hanem mindig kiválasztjuk a különböző lehetséges formákból azt az egyet, amelyet ismerünk.”¹⁸

Az ő nevéhez fűződik az Ames-szoba tervezése (14. kép). A vizuális érzékszalódásokat nagyon jól prezentáló szobával az volt a célja, hogy szemléltesse, hogy az észlelt távolság milyen hatással van a látszólagos méretre. A néző egy adott szemszögből betekintve a szobába jelentős méretbeli eltéréseket tapasztal a szoba két

különböző sarkában álló személy között, de valójában a személyek egyforma magasak. Ezt a szoba különleges építésével érte el a művész, ugyanis nincsenek benne párhuzamos vonalak, minden fala trapéz. Mégis egy bizonyos szögből teljesen normálisnak, téglalap alakúnak látszik.

A kortárs alkotók közül is megemlíthetünk jó néhány nevet, akik foglalkoznak az anamorfózis ábrázolásmódjával munkásságuk során. Ide sorolnám Hans Hamngren, Adrian P. Goddijn, Kelly Houle piramis-, kúp- és cilinderanamorfóziasait, és Justen Ladda nagyon érdekes optikai anamorfózisait (17. kép). Nagyszerűen kombinálja a valóságot és a látványt azáltal, hogy a síkbeli és térbeli művészet ötvöztetésével megteremti a tökéletes illúziót. Téglatestre felkapaszkodó festett figurája elemeire esik szét, ha nem a megfelelő szemszögből vizsgáljuk, de ha elindulunk a test körül és figyeljük a minden lépésünkre változó elemeket, egyszer csak megtorpanunk, mert figuránk valódi háromdimenziós emberalakot öltve elkápráztat minket.

Magyar vonatkozásban érdekes a téma szempontjából megvizsgálunk a XIX-XX. század fordulóján alkotó művésznk, Csontváry Kosztka Tivadar alkotómunkásságát. Pap Gábor művészettörténész kutatásait alapul véve szeretnék megemlíteni néhány olyan festményét, melyekben valóban felfedezhetőek izgalmas anamorfikus torzítások.¹⁹

Az anamorfózis szó jelentése az Idegen szavak és kifejezések szótára szerint a következőképpen hangzik: „(gör.) 1. átalakulás, átváltozás; 2. görbe tükör által adott torzított kép; 3. (műv.) perspektivikus, torzítottnak tűnő kép, de a megfelelő szögben nézve eredeti formáját mutatja; 4. (műv.) arckép szemének olyan festési módja, hogy az mindig a nézőre tekint.”²⁰

Ha ezekre keresünk speciális példát Csontváry művészetében, az 1900 körül készült híres *Önarcképe* kiváló példaként szolgál (15. kép). Bármilyen görbületű tükörrel manipuláljuk az arcot, mindig az az érzésünk támad, hogy a festő velünk néz szembe. Ha katoptrikus anamorfózisra keresünk példát, több fetsői műfogást is találhatunk. Az egyik a heverő karfáján lévő, hengerpalástra vetített csendélet, a másik pedig a festőpalettán jelentkező, arra legyezőszerűen ráterülő felhős egű tájkép. Domború vagy homorú tükörrel mindkettőnél előhívható a rejtett, torzításmentes kép. Csontváry jelzi a

festményein „talpgörbékkel”, hogy hová kell helyeznünk a görbe tükröket, homorú vagy domború legyen-e és milyen fokú görbülettel rendelkezzen. Az *Almát hámozó öregasszony* esetében homorú tükör segítségével korrigálhatók a mű torzultnak tűnő részletei, például az arc és a bal kéz. Megfigyelhetjük azt is, hogy a visszatorzítás során létrejött képek nem mindig hozhatók kapcsolatba a kép témájával.

Erre remek példa a *Marokkói tanító*, vagy az *Ódon boltozat*. A tanító esetében, ha a homlok felső ívére helyezzük homorú tükrünket, egy barlangszentély hatású szakrális tér körvonalazódik előttünk. míg az utóbbinál szinte fordított a helyzet: a boltívek mentén elhelyezett homorú tükrök által emberalakok tűnnek fel az építészeti tagozatok részleteiben.

A *Mária kútja Názáretben* című festmény (16. kép) újabb érdekességeket vet föl témánk szempontjából. Ha a kút boltívének mentén végzünk anamorfotikus torzítást, a kép főszereplőjévé a Csontváry arcvonásait viselő Vízöntő-figura kerül, a korszójából kiinduló vízszög pedig egy „látszat” korszóba ömlik, melynek füleit a két oldalán elhelyezkedő fekete állatok fehér fülei alkotnak.

A katoptrikus anamorfózisok alkalmazása magyar vonatkozásban Orosz István nevéhez köthetők. A festő, grafikus és rajzfilmrendező sokarcú, sokoldalú művész, az anamorfózis és a trompe l'oeil műfajának korunkba transzponálója, aki mindezek filozófiai háttérével is foglalkozik. Grafikai stílusában fellelhető a múlt századi metszeteket idéző mives, vonalhálós rajz, amit szürrealista elemekkel színesít. A 80-as években születnek tükörhengeres rézmetszetként elkészített anamorfózisai. Grafikáin a torzított képet elrejt egy önmagában is értelmezhető képben, így a rejtett tartalomra csak akkor derül fény, ha a helyére kerül a krómozott henger. Így rejt egy sziklás tengerpart Verne Gyula arcképét (18. kép), vagy *A kút* című művének kietlen vidéke Escher önarcképét. A 80-as évek végén *Anamorfikus testtájak* című sorozatában nagyon érdekes megoldást valósított meg: a nagyméretű ceruzarajz-testek hiányzó végtagjai tükörhengerekben jelennek meg. A 90-es években született különös *Lépcső-sorozata*, melynél plasztikus lépcsőfokokra festett életnagyságú testrészleteket, amelyek egy bizonyos szögből nézve a lépcsőn fel- vagy lemenő alak illuzionista képét adják.

Orosz István egyik – tartalmi vonatkozásai miatt is – legismertebb anamorfózison alapuló grafikája a *Kiszámított holló* (19. kép) című műve, ami Edgar Allan Poe jól

ismert, 1845-ben írt versén alapul. A képen fesorolja mindazokat a tárgyakat, amelyek a versben is szerepelnek: lerúgott cipő, szétszórt könyvek stb. A kép középpontjára helyezett tükörhengerben pedig magának, a 19. századi költőnek az arcképe jelenik meg. A könyvek és a könyvoldalakon megjelenő holló illusztrációk is a tudatosság és a kiszámítottság koncepcióját erősítik meg a nézőben: itt érzelmek helyett az intellektus irányítja mindkét alkotást, a verset és a grafikát is. Orosz István a grafikán gyakorlatilag felismerhetetlen Poe arcképet úgy torzítja el, hogy az csak a megfelelő méretű fémhengerben és a megfelelő szögből látható. Pusztán matematikai, geometrikai alapokon olyan tökéletesen megszerkesztett művet hoz létre, amellyel méltó követőjévé válik a reneszánsz kor nagy mestereinek.

Ha elkalandozunk a film, az animáció irányába, ugyancsak találhatunk példát az anamorfózis alkalmazására, például William Kentridge Johannesburgban élő művész munkái között. Műveinek fontos részét képezik az animációs filmek, melyek a megrajzolás különböző stádiumában álló, többszörösen átalakított szénrajzokon alapulnak. Egyik 2007-ben készített alkotása, a *What Will Come (Has Already Come)/ Az eljövendő (már eljött)* 8 perc 40 másodperces filmje ötvözi az animáció és anamorfózis technikai jellemzőit. Torzított képei csak egy tükröződő fémhenger segítségével válnak megfejthetővé. Jelen esteben a hengeren az animáció mozgalmasságával is szembesülhetünk. Rajzainak a fázisait lefényképezte, majd ebből állított össze egy filmet, amelyet egy kerek asztalra vetít. Az emlékezet és a kulturális identitás, az elnyomás alkot egységet műveiben, a vezérmotívum az említett filmben a fasiszta Olaszország és Abesszínia konfliktusa.

Az anamorfózis, amely elsősorban a táblakép és a grafika eszköztárában szerepel új értelmezést nyerhet, ha megváltoztatjuk a léptékét és hordozóanyagát. Ha táblaképek helyett házfalakban, városrészekben, centiméterek és méterek helyett pedig több száz méterekben gondolkodunk. „Az építészeti léptéknek köszönhetően a jelenség a köztéri szobrászattal rokonítható (hiszen mindkettő térelemekkel dolgozik) azzal a különbséggel, hogy a köztéri szobrászatban a tér egy kitüntetett pontjában (fókuszpontban) a szobor áll és az körbejárható, körbevehető, míg az anamorfikus kép fókuszpontjában maga az ember áll és a jelenség fogja körbe, kitöltve látómezejét.”²¹

A köztéri szobrászat kapcsán megemlíthető Andaházy László 2006-ban készített, Gyulán elhelyezett Anamorfózis oszlopa (20. kép), melyen Dürer Ádámot és Évát ábrázoló rézkarca jelenik meg a megfelelő nézőpontból szemlélve. Ez a kortárs emlék is jól példázza, hogy az anamorfózis nem egy egyszerű formalizmus, egy játék, amivel a művész saját virtuozitását mutatja be. Ugyanúgy, ahogyan az előző évszázadokban is – mint például a korábban említett Hans Holbein kettős portré esetében –, itt is valamilyen jól megfogható tartalmi bővítés, utalás festői eszköze. Jelen esetben nyilvánvaló, hogy a német művész családjának származási helye, Gyula közvetlen közelében fekvő Ajtós település indokolhatta a művész témaválasztását. A reneszánsz művésztől köztudott, hogy itáliai tanulmányútjainak eredményeként az északi festészetben ő honosította meg a persepektivikus térszerkesztés használatát. Andaházy László a tökéletesen megszerkesztett anamorfózis eszközével utal a nagy előd geometriai, matematikai tanulmányaira.

Ide sorolnám Jan Dibbets land art²² művészt is, aki a természeti világ tényeivel és az érzékelés elméleti problémáival egyszerre foglalkozik. Perspektívakorrekciókat hajt végre, úgy alakítja alkotásait, hogy megtévessze vele a nézőt. Fotót is használ az alkotásaihoz.

A francia származású Felice Varini építészeti léptékekben gondolkodik művei megalkotásakor. A nagyszabású illúziók mesterének, a három dimenziós festészet úttörő művészenek tekinthető. Az ő vászna a szobák fala és az épületek homlokzata, művei mindig csak egy adott pontról nézve állnak össze perspektivikus két dimenziós képpé (21. kép). „Az anamorfikus hatás akkor válik igazán érzékelhetővé, amikor a néző - elmozdulva a látvány fókuszpontjából - elindul az épületek közé, ahol a kép absztrakt formákba torzulva elemeire esik szét.”²³

Hasonlóan Varinihez, ezt az utat képviseli a szintén francia származású Georges Rousse. A fotográfus művész egyszerre festő, szobrász és építész is, de alkotásai végeredményei mégis a tökéletes optikai trükköt megteremtő fotók (22-23. kép). Munkái elkészítésének helyszínéül elhagyatott, pusztuló gyári csarnokokat, raktárépületeket választ. Munkafolyamatai során alkotását mindvégig a kamera objektívén keresztül vizsgálja, ezáltal tervezi, szerkeszti, koordinálja a munkát, hogy a végeredmény fotó formájában jelenjen meg a legtökéletesebben. Figyelembe veszi az építészeti tér milyenségét, a térben megjelenő fényhatásokat, s sokszor ezek változásait,

formáló erejét is belekombinálja alkotásaiba. A festett felületek, a térelemek és a fény játéka együttesen tökéletes illúziót teremtve átlényegíti a helyszíneket, utópisztikus tereket hoz létre az elhagyatott épületekben. Művészetével egyedülállót alkotott a kortárs művészetben, rengeteg fotókiállítása volt és számos díjat kapott munkája elismeréséül.

Az Amerikában oly népszerű „street art”²⁴ művelői között is sokan vannak, akik előszeretettel alkalmazzák a perspektivikus anamorfózisokat a nagyvárosi aszfaltrajzaikon. A témában a legkiválóbbak talán Kurt Wenner (24. kép) amerikai és Julian Beever (25. kép) angol művészek, akik krétarajzaikkal, ha megfelelő szemszögből figyeljük, a teljes három dimenziós valóság illúzióját keltik a néző szemében.

Technikája tulajdonképpen szinte ugyanaz, mint a perspektivikus anamorfózis szerkesztésének, csak a léptékeket kell sokszorosára nagyítanunk. Rengetegen foglalkoznak a technikával, Amerikában a legelterjedtebb az alkalmazása. Tracy Lee Stum amerikai hölgy nevéhez fűződik a legnagyobb „kréta” festmény elkészítése egyedül, ami Leonardo Utolsó vacsoráját ábrázolja, 10x5 méteres, s alkotója Guinness rekordot állított fel vele 2006-ban. A brazil graffiti mozgalom egyik központjából Sao Paolóból származó Herbert elismert graffitiművész, számtalan kiállításon és rendezvényen vett részt. Munkái között találhatunk street art jellegű, anamorfikus torzítással, aszfaltra készített festményeket is.

Ha belegondolunk, mi is nap mint nap találkozunk anamorfikus megoldásokkal. Ma új formában ugyan, de gyakorlati szerepet játszanak a mindennapjainkban is, elég csak az aszfaltra felfestett közúti jelzésekre gondolnunk. Alapjukat szintén az optikai anamorfózis, annak szabályrendszere képezi.

4. Záró gondolat

Orosz István *A lerajzolt idő* című művében remekül megfogalmazza az anamorfózis lényegét, ezért dolgozatom zárósorait tőle szeretném idézni: „Az anamorfózt néző *néző* nemcsak – Marcel Duchamp híressé vált mondását követve – a művet fejezi be; önmagát is „csinálja”, saját nézői mivoltát is identifikálja. Ahogyan megleti a helyes nézőpontot, ahogy felismeri az értelmessé visszatorzult képet, egyúttal

saját téri koordinátáit is definiálja. Az anamorfózis szemlélője nem a recehártyán megjelenő látványra, inkább a mű és önmaga közötti összefüggésekre figyel. Arra kell koncentrálnia, hogy a műalkotás által teremtett, vagy pontosabban a műből szétágazó látósugarak által kijelölt térben hol helyezkedik el, és mozdulatai a kép jelentésének miféle módosulásához vezetnek. Miközben ezt teszi a fizikai térben, önkéntelenül is megfigyeli saját magán a befogadás, ha tetszik a „műélvezet” lelki mechanizmusát is az anamorfózis gerjesztette spirituális térben. Önállóbbnak, de kiszolgáltatottabbnak is érezheti magát az, aki kapcsolatba kerül az anamorfózisokkal. Ráébred a helycserére: nem ő van már a világ közepére állítva. Egyfelől érzi a kép megteremtésének csodáját, de azt is, hogy magára marad ezzel a valóságban nem is létező, csak az ő tudatában megjelenő illúzióval.”²⁵

Végjegyzet:

¹Orosz István: Az anamorfózis avagy a geometriák melankóliája, Budapest, 1997 52.o.

²Orosz István: A lerajzolt idő, Tiara Zrt. Budapest, 2008 101.o.

³„Legyen adott A. B. C. D. (1. kép) tábla vagy kép, rajta egy bizonyos ábra vagy képmás vagy rajz, melyből – akár a festészet játékosága és különködése kedvéért, akár a szükség okán – szeretnénk úgy elrejtve elküldeni egy másolatot, hogy még abban az esetben se ismerhessék fel, ha idegen kezekbe kerül; tegyük fel, hogy a B. C. E. F. pályán vagy mezőn akarjuk ábrázolni a képet: húzzunk először, ahogy a festők mondják, hálót az A. B. C. D. mezőben lévő rajzra, miközben a mező a kényelmesebb kivitelezés kedvéért, de még a hátralevő lépéseket szem előtt tartva is derékszögben fekszen a falhoz képest. A háló minden egyes osztását jelöljük meg betűkkel vagy számokkal. Ezután válasszuk ki, helyesebben mondva keressük meg a vedutának azt a helyét, amely az imént mondott B. E. és C. F. felület meghosszabbításából adódik; ehhez húzzuk a G. H. vízszintest tetszőlegesen hosszúra, és mivel feltételeztük, hogy a C. D. oldal számunkra a meghosszabbított C. F. oldalon fog megjelenni, fogjuk nevezett D. C. oldalt körzöbe, és miután F-ben rögzítettük a középpontot, rajzoljuk meg a kör kerületének Q. O. negyedét; a legkülső C. sarokból pedig húzzuk meg a C. G. tangenst, az adott C. H.-val egyenlően. Ezután osszuk fel F. R.-t ugyanannyi részre, ahány részre D. C. oldalt osztottuk és G szemből húzzunk ezeken az osztásokon át egyenes vonalakat, kvázi látósugarakat, míg csak C. F. oldalt el nem érik. Ezekkel a pontokkal derékszöget bezárva sorakoznak az 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. függőleges vonalak, amelyeket a párhuzamos C. H. és B. H. perspektíva fog közre. Ezek a függőleges vonalak fogják számunkra a négyzetháló hasonló D. C. függőlegeseit megjeleníteni. Ha ezután B. C. oldal minden egyes választóvonalától párhuzamos perspektívákat húzzunk H. enyészpontig, arányos, nyújtott téglalap alakú rácshálót kapunk. Ez a G.-ben lokalizált szemből adódik, amelynek N. E. B. pramidális konvergencia úgy fog mutatkozni, mint A. B. C. D., síkban pedig szinte magától láttatja mindegyik képet a tökéletes A. B. C. D. négyzetből. Így történik, hogy ha B. C. N. téglalapot szemmagasságba emeljük, oldalra tőle tükröt helyezünk, és kellőképp megdöntjük, akkor a tükörbe pillantva igazi körvonalával fogjuk látni a személy képmását vagy bármi más, ami az A. B. C. D. négyzetbe lett rajzolva vagy festve.”

Pietro Accolti: Loningani degl'occhi. Prospettiva pratica. Caput XXXVI. Firenze 1625, 48-50. o. Brigitte Kuhn-Forte német fordítása nyomán

Pillanatgépek : hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes Gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből : C3 Alapítvány - Műcsarnok/Kunsthalle Budapest, 2009. 44.o.

⁴Pillanatgépek : hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes Gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből : C3 Alapítvány - Műcsarnok/Kunsthalle Budapest, 2009 194.o.

⁵<http://www.sztaki.hu/providers/varnai/index2.hu.html>, 1996

⁶John North: A követek titka, Bp., 2005, 133.o.

⁷Piero della Francesca matematikán és geometrián alapuló képi tér szerkezeteiről és annak szimbolikus jelentéseiről bővebben: j. V. Field: Piero della Francesca's Mathematics, in: Piero della Francesca, ed.: J.M. Wood, Cambridge, 2002., 152-170.

⁸vexierbild: képrejtvény (latin vexare = kínlódik szóból) Többértelmű képek, amelyeken a részben elrejtett információt, alakot nem ismerni fel rögtön, mert a körvonalak és a belső vonalak egybeesnek a képen egyértelműen látható ábrázolással. Lényegük tehát a két- vagy többértelműségben áll. Ide tartoznak a kétnézetű képek és a kereső rejtvenyeképek. A legrégebbi képrejtvényként tartjuk számon Dürer sziklaarcai és Arcimboldo virág-, zöldség- és gyümölcsképeit. Erhard Schön fametszetei is ide sorolhatók.

⁹„A könnyben ázó bús szem az egész
részekre törten tükrözi, ahogy
anamorf ábra szemből nézve csak
zavaros kép, de ferdén s messziről értelme lesz...”
(Részlet a II: Richárd című darabból)

¹⁰Kolta Magda: Képmutogatók 2. A látás kultúrtörténete, Bp., 2008, 20.o.

¹¹Például a híres viasz-hasonlata, aminek problémája, hogy hogyan változik meg a tűz közelében a viasz alakja, vagyis hogyan veszti érvényét az érzékelés útján szerzett megismerés.

¹²Pillanatgépek : hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes Gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből : C3 Alapítvány - Múcsarnok/Kunsthalle Budapest, 2009 194.o.

¹³„A rejtett mozzanat akkor igazi mesterfogás, ha kettőssé teszi a gondolatot... A rejtettség azt jelenti, hogy jelentések születnek a formán túl is rejtelmes, visszhangszerű mellékjelentések támadnak, amelyek csak oldalvást érthetők meg, s ekkor az elkendőzött szépség szinte észrevétlenül nyilatkozik meg. Olyasmint ez, mint új jósjegyet formálni egy másik jósjegy vonalainak átrendezésével, vagy ahogyan a folyók vize gyöngyöket és jáde-köveket rejt magában. Egy-egy jósjegy vonalainak átrendezése útján alakíthatjuk ki a „négy képet” (*jin, jang, kang, zsou*), a vízben rejtőző gyöngyök és jáde-kövek pedig megformálják a négyszögletes és kerek hullámokat”
(<http://utisz-utisz.blogspot.com/2011/01/kinai-anamorfozisok.html>, 2011)

¹⁴A kínaiak hittérítők által kerültek kapcsolatba a centrális perspektívával.
„Egy J. B du Holde nevű jezsuita 1735-ben leírja, hogy Pekingben, a rend kertjében miféle optikai látványosságokban gyönyörködhetett a mandarinjai körében odalátogató kínai császár. Holde rendtársa, Grimaldi atya a kert négy, egyenként kb. 15 méteres falát tájképekkel, erdőkkel, hegyekkel és vadászjelenetekkel festette tele, a képek azonban a mandarinok ámulatára – és persze az uralkodó tiszteletére – négy tökéletes arányú emberi alakká változtak, ha megfelelő helyről nézték rájuk.”
(<http://utisz-utisz.blogspot.com/2011/01/kinai-anamorfozisok.html>, 2011)

¹⁵E. H. Gombrich: Tükör és térkép: A képi ábrázolás elméletei, in: Enigma: művészetelméleti folyóirat, V. évfolyam, 1998, 16. szám, 88. o.

¹⁶A szójátékok egyik fajtája, olyan szavak, mondatok, amelyekben ha a betűk sorrendjét megváltoztatjuk, szintén értelmes szöveget kapunk. A szó a görög *ana* (vissza) és a *grafein* (írni) szóból alakult ki.

¹⁷„(gör.), oly készülék, mely arra szolgál, hogy általuk valamely tárgyról két szemünknek a tárgyhoz viszonyítva kétféle helyzetnek megfelelően készült kétféle ábra úgy állíttassék szemünk elé, hogy mindegyik szemünkkel az annak megfelelő ábrát megerősítés nélkül külön-külön szemlélhessük s így az ábrázolt tárgyat mintegy megtestesítve láthassuk. Az első Sz. Wheatstonétól származik; később pedig a Brewster-féle sztereomikroszkóp vált általánosan használttá.”
(<http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/097/pc009794.html>, 1998)

¹⁸E. H. Gombrich: Művészet és illúzió: A képi ábrázolás pszichológiája, Gondolat, Budapest, 1972, 227-228. o.

¹⁹Pap Gábor: A Napút festője: Csontváry Kosztka Tivadar, Pódium Műhely Egyesület, Debrecen, 1992

²⁰Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések kéziszlótára, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994

²¹<http://www.sztaki.hu/providers/varnai/index2.hu.html>, 1996

²²Tájművészet. Expresszionista irányzat, a 60-as években alakult ki. Jellemzője, hogy a művészeti tevékenységet a valós térbe helyezi át, a természeti, vagy városi környezetbe, a művész felhasználja a természet elmeit, sziklákat, köveket, növényzetet monumentális installációi létrehozásához.

²³<http://www.sztaki.hu/providers/varnai/index2.hu.html>, 1996

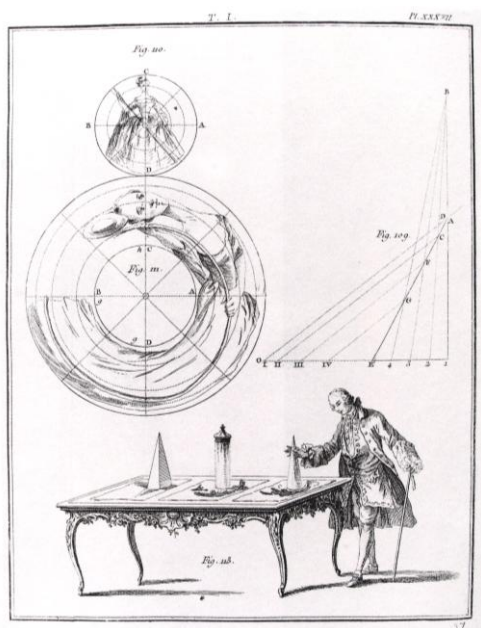
²⁴Gyakran mélyebb gyökerekből fakadó, független művészeti forma, mely még nincs a hiphop befolyásoltsága alatt. Manapság többnyire a városi, közterületeken megjelenő művészetre használt gyűjtőfogalom.

²⁵Orosz István: A lerajzolt idő, Tiara Zrt. Budapest, 2008, 102-103.o

Felhasznált irodalom:

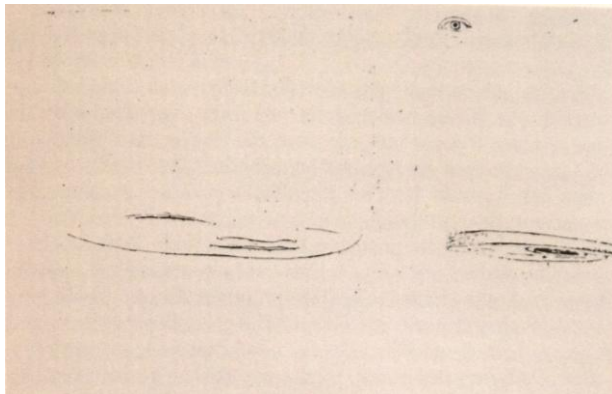
- Jurgis Baltrusaitis: Anamorphoses ou : thaumaturgus opticus, Flammarion, Paris, 1984
- Joost Elffers: Anamorphosem : Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, DuMont Buchverlag, Köln, 1975
- Laurent Mannoni: Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe : collections de la Cinémathèque française, Espace Electra, Paris, 1995
- Ich sehe was, was du nicht siehst! : Sehmaschinen und Bilderwelten ; die Sammlung Werner Nekes, Steidl, Göttingen, 2002
- Pillanatgépek : hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes Gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből : C3 Alapítvány - Műcsarnok/Kunsthalle Budapest, 2009
- John North: A követek titka: Holbein és a reneszánsz világa, Typotex, Budapest, 2005
- Orosz István: A lerajzolt idő, Tiara Zrt. Budapest, 2008
- Orosz István: Az anamorfózis avagy a geometriák melankóliája , Budapest, 1997
- E. H. Gombrich: Tükör és térkép: A képi ábrázolás elméletei, in: Enigma: művészetelméleti folyóirat, V. évfolyam, 1998, 16. szám
- E. H. Gombrich: Művészet és illúzió: A képi ábrázolás pszichológiája, Gondolat, Budapest, 1972
- Special effects : Augentäuschung - Special Effects in der Gegenwartskunst, Kerber Verlag, Bielefeld, 2010
- Pap Gábor: A Napút festője: Csontváry Kosztka Tivadar, Pódium Műhely Egyesület, Debrecen, 1992
- Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések kézisztára, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994
- Internet:
 - <http://marinni.livejournal.com/596950.html?thread=7938518>, 2010
 - <http://www.anamorphosis.com/exhibition/index.html>, 2011
 - <http://www.gallerydiabolus.com/gallery/artist.php?id=utisz&page=133>
 - <http://www.123opticalillusions.com/pages/graffiti-stairs-illusion.php>
 - <http://hu.wikipedia.org/wiki/Anamorf%C3%B3zis>, 2012
 - <http://www.sztaki.hu/providers/varnai/index2.hu.html>, 1996
 - <http://utisz-utisz.blogspot.com/2011/01/kinai-anamorfozisok.html>, 2011
 - <http://www.pensarlibre.com/2012/03/vignola-en-el-metro/>, 2012
 - <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/097/pc009794.html>, 1998

Képmelléklet:



1.kép

Vázlat a kúp-, piramis- és cilinderanamorfózisokhoz
1753-ból



2. kép



3. kép



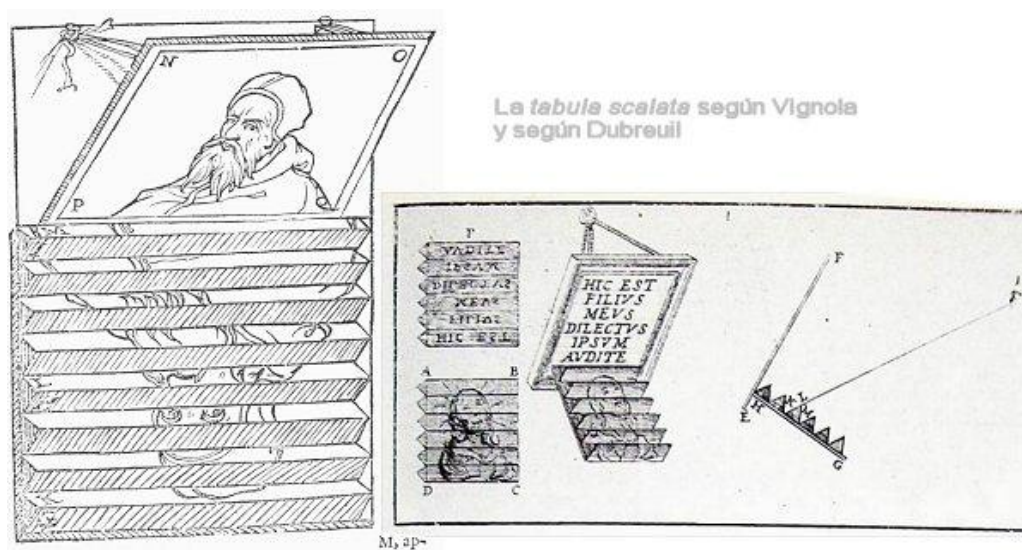
4. kép



5. kép



6. kép



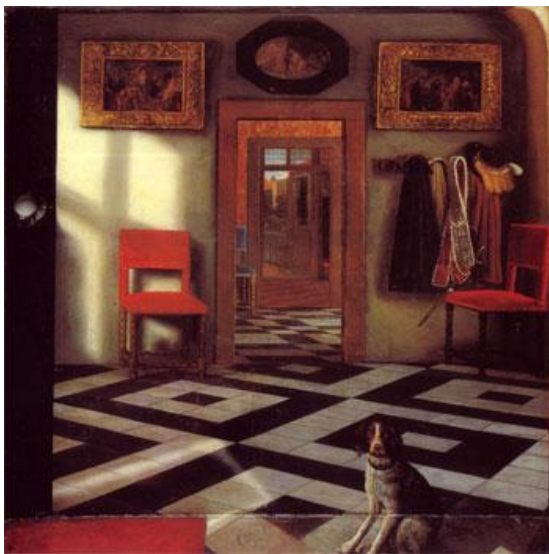
7. kép



8. kép



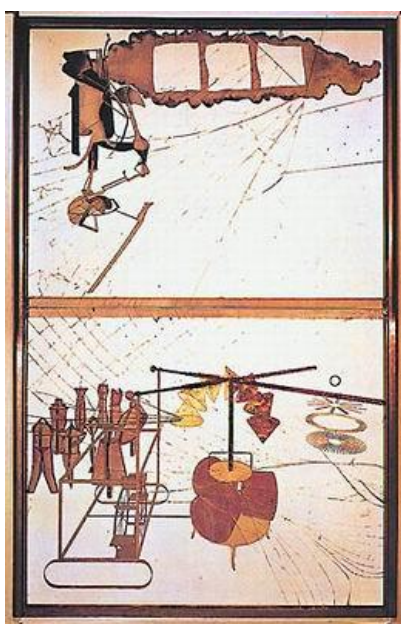
9. kép



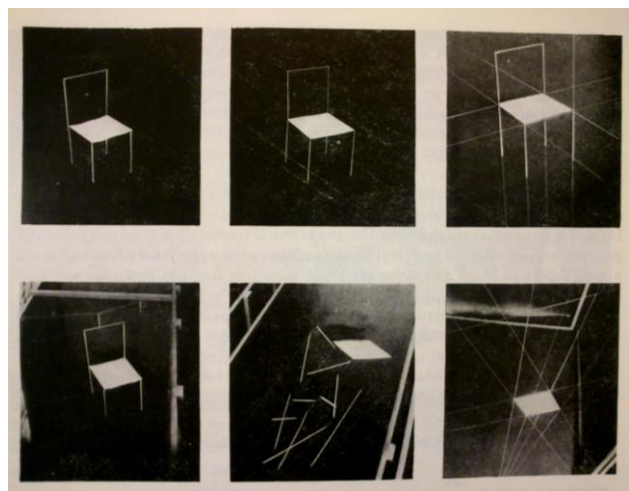
10. kép



11. kép



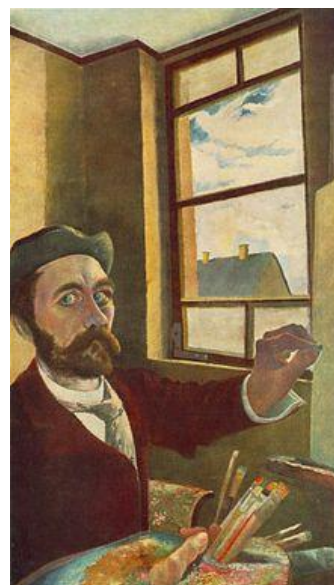
12.kép



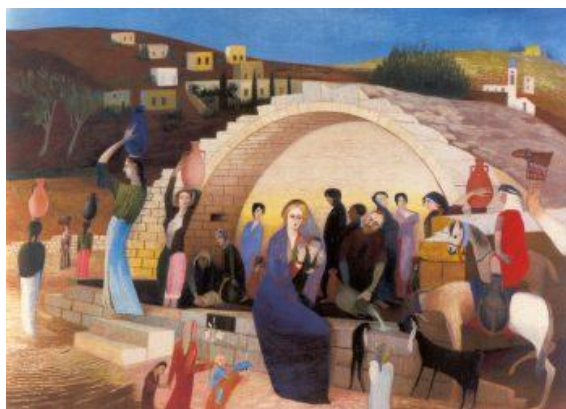
13. kép



14. kép



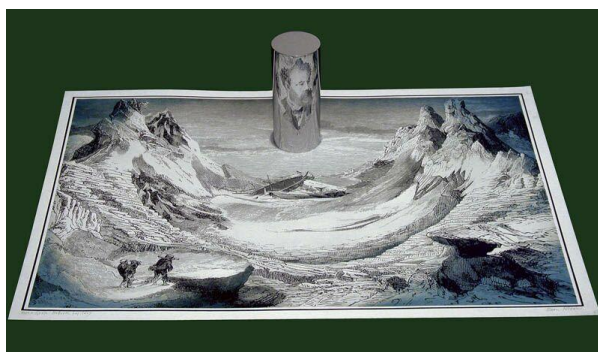
15. kép



16. kép



17. kép



18. kép



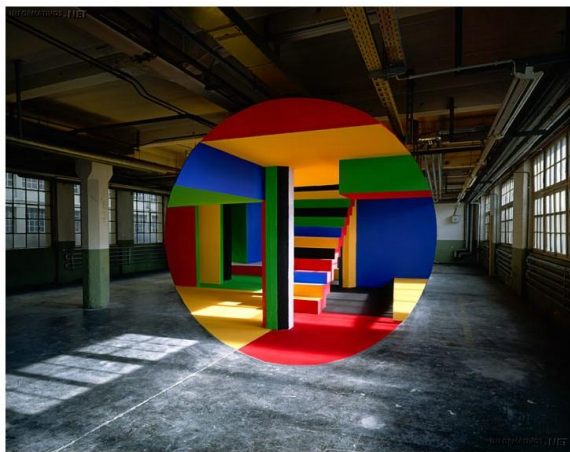
19. kép



20. kép



21. kép



22. kép



23. kép



24. kép



25. kép