

1. BEVEZETÉS

1.1 A festészet mint nyelvjáték

Lapozzunk fel egy a reneszánsz festészetről írt, reprodukciókkal teli könyvet, álljunk meg azoknál az alkotásoknál, amelyek elnyerték a tetszésünket, majd fordítsuk fejjel lefelé, és időzzünk el a már megtekintett oldalaknál. A megfordított nézetben – a figurális jelentések részleges kiiktatása miatt – a festmények parcellákra, foltokra, vonalakra, színekre és tónuskülönbségekre esnek szét. Ezzel az egyszerű, ki tudja, milyen régóta használt festői fogással, mely Vaszilij Kandinszkijnek is megadta a végső impulzust az absztrakt festészet felfedezéséhez,¹ „absztrakt festménnyé” alakíthatunk át minden figurális művet. A kérdéses könyv ide-oda forgatása során lényegesen eltérő „absztrakt” és „figurális” megjelenést találunk a különböző időszakokban készült alkotások között. Megfigyeléseink ahhoz az ésszerű feltevéshez vezethetnek, hogy az absztrakt felépítések és a figurális jelentések egymással szoros kapcsolatban fejlődtek. Vajon milyen vizsgálatokkal és milyen ismeretek birtokában lehetne feltárni a változások részleteit, „belső logikáját”? Talán a Heinrich Wölfflin által kijelölt úton induljunk el, és a stílustörténet, az ikonográfia és a dialektikus fogalompárok egyesített módszerével dolgozzunk,² vagy Ernst H. Gombrich eljárását követve a művészettörténet és az érzékelépszichológia ötvözésében keressük a megoldást?³ Esetleg forduljunk a tudatelméletek legújabb eredményeihez, annak reményében, hogy olyan összefüggésekre lelünk, amelyek még korszerűbben járnak körül a kérdéskört? Sejthetjük, hogy akár melyik utat is választjuk, a természet- és a társadalomtudományokra épülő elméletek bonyolult szövevénye vár ránk.

Egyszerűsítő javaslatom a következő: próbáljuk meg az absztrakt felépítéseket és a figurális értelmezéseket oly módon összekötni, hogy azok „egymást magyarázzák”, anélkül, hogy a festőmesterségen kívül eső diszciplínáktól kérnénk segítséget. A módszer elméleti megalapozásához Ludwig Wittgenstein azon kísérletére támaszkodhatunk, amelyben a filozófus közvetítő okfejtések nélkül rendelte egymáshoz a nyelvet és a gondolkodást. Egyik ezzel kapcsolatos példázatában egy kereskedőnek egy cédulát nyújtanak át az „öt piros

alma” üzenettel.⁴ Wittgenstein amellett érvelt, hogy az illető az írás elolvasása után nem számol el ötig, nem keresi ki színtáblázatokon a piros színt, és az *alma* szó jelentésén sem kell külön elgondolkodnia. Arra is felhívta a figyelmet, hogy az üzenet megértését nem lehet kielégítő módon megmagyarázni sem a nyelv szintaxisával, sem a gondolkodás modellezésével. Ami a kereskedő és az üzenetíró viselkedését illeti, csak annyit lehet megállapítani, hogy egy mindkettejük által ismert „nyelvjátékon” keresztül kommunikálnak egymással. Wittgenstein a nyelvjátékok közé sorolta az olyan tevékenységeket is, mint egy tárgyat egy rajz alapján előállítani, egy történetet kitalálni és olvasni, „színházat játszani”, rejtvényt fejteni és minden olyan cselekvést, viselkedést, kommunikációt, melyben az emberi értelem szerepet játszik.⁵ Fontos kihangsúlyozni, hogy a nyelvjáték nem egy újabb teóriát készít elő a gondolkodásról, éppen ellenkezőleg: egy előfeltevés-mentes álláspontot érvényesített a tudat, a nyelv, a matematika, a kommunikáció vagy akár a festészet vizsgálatának megkezdése előtt.

A festmények elkészítését és értelmezését is nyelvjátéknak tekinthetjük, hiszen az „öt piros *alma*” üzenet helyett Francisco de Zurbarán vagy Paul Cézanne egyik almacsendéletének reprodukcióját is odaadhatnánk a kereskedőnek. Más kontextusban az almák helyett portrékat, figurális jeleneteket vagy tájrészleteket is használhatnánk üzenet gyanánt. Úgy tekinthetünk tehát a vonalak, foltok, színek, tónusok együttesére, mint egy sajátos nyelvre, „foltnyelvezetre”, amelynek alapján a nézők, ha ismerik a megfelelő „játékszabályokat”, akkor figurákat, gyümölcsöket, tájrészleteket olvashatnak ki. Mivel a nyelvjáték kedvez a nyelvek, a játékok, a kreatív tevékenységek leírásának, ezért ideális elméleti alapot képez a festészet absztrakt-figurális korrelációinak vizsgálatához.

Mielőtt továbbmennénk a „festészet mint nyelvjáték” koncepció által megnyíló úton, el kell mondani, hogy nemcsak Wittgenstein sorait forgathatjuk haszonnal az absztrakt felépítések és figurális tartalmak közvetlen összekapcsolásakor. Célunknak ugyancsak megfelelne Ernst Cassirer szimbólumfilozófiája is,⁶ amelyre Erwin Panofsky is hivatkozott a perspektíva kifejlesztésének történetét kutatva.⁷ Panofsky szerint a perspektívát – amelyet egy nyelvjátéknak, illetve egy absztrakt-figurális játékszabálynak is tekinthetünk – „úgy foghatjuk fel, mint egyikét azoknak a »szimbolikus formáknak«..., amelyek révén egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét érzéki jelhez tapad”.⁸

A festészetet a továbbiakban úgy tekintjük, mintha az a wittgensteini nyelvjátékok köréhez tartozna. A festészet-nyelvjáték lényege a következő:

„ha ezt az absztrakt felépítést látod, akkor azt a figurális tartalmat kell értened”, illetve „ha ezt akarod ábrázolni, akkor azt az absztrakt felépítést kell létrehoznod”. A „festészetjátékot” a festők és a közönség játszották, illetve játsszák. A játékszabályok között megtaláljuk az absztrakt felépítések és a figurális olvasatok viszonyait is. A játékszabályok felállítását, fejlesztését a festőműhelyek és a közönség együtt végezték. A festők javasoltak, a nézők elfogadtak, elutasítottak, preferáltak. A „játshmák” újrajátszhatók, hiszen a nézők bármikor odaállhatnak egy mű elé vagy megtekinthetnek egy reprodukciót. Minél inkább ismerik az alkalmazott játékszabályokat, annál többet érhetnek meg az alkotók „üzeneteiből”.

A „festészet mint nyelvjáték” felfogásnak számos pozitív következménye közül az egyiket már most érdemes kiemelni. Ebben a megközelítésben a festészet nem úgy jelenik meg, mint egy sodródó „tutaj” a társadalmi változások tengerén, hanem mint egy „hajó”, amelyet értő kezek építettek és kormányoztak. A festőkből aktív irányítók, fejlesztők, időnként feltalálók és kalandozók lesznek, a festményekről pedig kiderül, hogy roppant mennyiségű szellemi invenciót hordoznak.

Az elmondottakból következik, hogy az absztrakt-figurális viszonyokat – elemzéseink központi témáját – a festői gyakorlat körén belül közelítjük meg. Azt azonban nem lehetne állítani, hogy csupán a festőmesterség szakmai kérdéseire korlátoznánk a festészet történetét, hiszen vizsgálataink során mindig látható marad a foltrendszerekre épülő vizuális kommunikáció filozófiai értelemben vett rejtélyessége, problematikussága – a wittgensteini álláspontnak megfelelően.

1.2 Paradigmaváltás az absztrakt-figurális játékszabályokban

Nyissuk ki újra a bevezető sorokban említett könyvet és tegyünk néhány előzetes észrevételt a reneszánsz festmények „absztrakt felépítéséről”. A *trecento* és *quattrocento* festményein mindenhol gondosan egymáshoz illesztett „parcellákat” látunk (lásd 16. ábra), eltérő alakzatokkal, színezésekkel. Figurális olvasatban ezek színes téridomoknak felelnek meg, amelyek együtteseit – miképp a Lego játék elemei – a festmények virtuális térelemeit és figuráit alkotják. Ha átlapozunk a *cinquecento* festészetét tárgyaló fejezetekhez, akkor

azt vehetjük észre, hogy a parcellák elkülönítése helyett a foltrendszerek összeillesztésére tevődött át a hangsúly. Az illesztések elsősorban az árnyékolások azon szövetének köszönhetőek, melyek a tér fényintenzitások alapján történő leírásának felelnek meg. E néhány vázlatos megállapítással máris elérteztünk a késő középkori (14–15. század) és az újkori (16–19. század) festészet egyik alapvető különbségéhez. Úgy is fogalmazhatunk, hogy míg a késő középkori festészet színes idomokon keresztül ragadta meg a valóságot, addig az újkori festészet a fényintenzitások segítségével. Előzetes megállapításainkat tovább finomítjuk majd, de már ennyiből is érzékelhető a két korszak határán végbement „paradigmaváltás” (lásd 5.11). A *cinquecentó*ban elterjedt fényintenzitás-ábrázolás jelentőségét akkor tudjuk megfelelően értékelni, ha úgy tekintünk rá, mint a látható világ feldolgozásának korunkban nélkülözhetetlen eszközére. Nem túlzás azt állítani, hogy a jelenleg használatban lévő absztrakt-figurális játékszabályok nagy részét – melyek nélkül nem lenne sem fényképezés, sem filmezés – a reneszánsz festőműhelyekben dolgozták ki úgy öt évszázaddal ezelőtt.

Az árnyékolások megnövekedett szerepének konstatálása kulcsot ad az absztrakt-figurális fejlesztések kronologikus feltáráshoz. A késő középkori festészetben a „parcellákon” belüli tónuskialakítások elsősorban a formák visszaadását szolgálták, de a festők figyelmét az sem kerülte el, hogy a tónusok helyzetéből a megvilágítások irányára is következtetni lehet. Ha a tónusok alapján extrapolálható fényirányokat nézzük, akkor megállapítható, hogy míg az 1200-as évek végén Cimabue még rendezetlenül árnyékol (lásd 3. ábra), addig tanítványa, Giotto és az utána következő nemzedékek szigorú szabályok mentén festették fel az árnyékoló területeket: általában – de nem minden esetben – oldalsávós és párhuzamos árnyékolásokat használtak (2. fejezet). (Az árnyékolásoknak a színezésekre és a foltrendszerek egészére kifejtett hatását a 3. fejezetben tekintjük át.) A fejlődés következő állomásának vehetjük azt a szakmai szintet, melynél nyilvánvalóvá vált, hogy az oldalsávós és a párhuzamos árnyékolások önmagukban nem alkalmasak a fényviszonyok megjelenítésére. Az idetartozó festői problémafelvetésekkel és megoldásokkal Masaccio és Piero della Francesca műveinél ismerkedünk meg (lásd 2.8).

Az itáliai fejleményektől részben függetlenül alakult a németalföldi festészet története. A németalföldi festők két teljesen új eljárást dolgoztak ki már a *quattrocento* elején: az egyik a megnövelt tónuskontrasztokkal (*chiaroscuro*) történő fény-árnyék ábrázolás, a másik az árnyékolások hálózatokba szerve-

zése. Ezen újítások használatakor azonban a művészek nem jártak el következetesen, ami a gyakorlatban azt eredményezte, hogy tetszés szerint összekeverték az újfajta fényintenzitás-ábrázolást a *trecentó*ból megörökölt absztrakt felépítésekkel. Az ebből fakadó ellentmondásokat Hugo van der Goes és Rogier van der Weyden egy-egy művénél vizsgáljuk meg (4. fejezet). Az áttörést Leonardo da Vinci munkássága hozta meg; ő végzett először szisztematikus, már-már tudományos kutatásokat a fényintenzitás-ábrázolásokkal kapcsolatban. Eredményeinek közvetlen vagy közvetett hatására az itáliai műhelyekben újragondolták, majd teljesen átdolgozták az árnyékolásokat és a tónuskialakításokat, és ezzel együtt megreformálták a színezéseket, a kontúrkialakításokat és a teljes absztrakt komponálás gyakorlatát is (5. és 6. fejezet).

A könyv első része a késő középkori festészet absztrakt felépítésének legfontosabb jellemzőit foglalja össze. A 4. fejezetben Leonardo da Vinci forradalmi újításaival ismerkedünk meg, majd a *cinquecento* elején lezajlott „nagy festészeti felfedezések” eredményeiből tekintünk meg egy rövid válogatást (5. fejezet). Önálló fejezetben vizsgáljuk meg a középkori és az újkori absztrakt-figurális játékszabályok kombinációit Michelangelo festészetében (7. fejezet). Végül Raffaello, Tiziano, Tintoretto és Caravaggio alkotásain keresztül követjük nyomon a „leonardói örökség” további sorsát.

A figurális tartalmaknál elsősorban a felületekre, a formákra, a figurális kompozíciókra, a fényintenzitás-szövetekre és a színekre összpontosítunk, emiatt a művek szimbolikus, vallásos és egyéb tartalmaival csak viszonylag keveset tudunk foglalkozni, és akkor is csak utalásszerűen. Az absztrakt elemek, minőségek, viszonyok, kompozíciók megfelelő tárgyalása miatt egy olyan terminológiára lesz szükségünk, amely alkalmas a festészet szakmai tradíciójának,⁹ a festői gyakorlat problémáinak, a festőmesterség sajátos szemléletének kifejezésére. Az absztrakt univerzum, a tónusinverzió, a párhuzamos árnyékolások, a *chiaroszerkezet* stb. fogalmak jelentését illusztrált példákon keresztül ismerjük meg.

1.3 A „kép” mellőzése. Módszertani szabályok

A festmények és a fényképek kapcsán nem az absztrakt felépítések és a figurális tartalmak viszonyáról olvasunk a legtöbbet, hanem egy harmadik

fogalomról, a „képről”. Azzal kapcsolatban például, hogy a foltokban miképp pillantunk meg egy embert vagy egy tájat, rendszerint azt a magyarázatot találjuk, hogy a foltok egy „képet” hordoznak a kérdéses emberről, tájról, melyet agyunk felismer, majd ennek alapján rekonstruálja a térbeli viszonyokat, fény-árnyékokat, színeket. Ez a filozófiai értelemben vitatható elképzelés, melyet a pszichológia és a neurofiziológia sem tud kielégítő módon alátámasztani, a festményekre alkalmazva önkényes eszme-futtatásokhoz vezet. Észre kell venni, hogy amikor a műelemzők „képről”, „képszerkezetről” beszélnek egy festmény kapcsán, akkor mindig az absztrakt felépítések és a figurális tartalmak valamilyen szubjektív keverékét mutatják be. Ebből viszont az következik, hogy a „kép” önálló jelentéstartománya a festmények vonatkozásában „üres”.¹⁰ De ha így van, akkor miért vonzó mégis „képekről” beszélni? Elsősorban a szubjektív interpretációk adta „szabadság” miatt, válaszolhatnánk, amivel az elemzők ki tudják kerülni az absztrakt-figurális korrelációk és játékszabályok nehezen bevehető területét. Mihelyst elakadnak például az absztrakt felépítéseknél, azonnal átugorhatnak a „képhez”, amelyről – a tisztázatlan jelentés miatt – kedvük szerint eldönthetik, hogy éppen mit értenek alatta. A félreértéseket az is tetézi, hogy a „kép” a magyar nyelvben „festményt” is jelent. (E tanulmány címe egyben arra is utal, hogy a festményeket nem tekintjük „képeknek”).

A „festészet mint nyelvjáték” koncepció teret enged annak a festői gyakorlathoz lényegesen közelebb álló felfogásnak, miszerint a figurális festészetet folytató festők nem „képeket” festenek, hanem csak színes foltokat, foltrendszereket helyeznek egymás mellé vagy egymásra, legyen szó akár portréről, akár tájképről vagy bármely más témáról. Az ilyenkor alkalmazott összetett eljárások csak részben magyarázhatók az ember természetes adottságaival és a fizika törvényeivel. Az absztrakt-figurális játékszabályok jelentős részét ugyanis szakmai és kulturális hagyományok, elvárások, minták képezik. (Például Caravaggio „festett fényképei” nemcsak az optikai leképezéseknek felelnek meg, hanem a korábbi évszázadokban kidolgozott „mesterséges” foltnyelvezeteknek is, lásd 10.2.) Hasonló megállapításokat tehetünk a fényképek vonatkozásában is. Annak ellenére, hogy a mindennapi gondolkodás úgy tekint a fényképezésre, mint a látható világ „objektív képének” előállítására, szerencsésebb azt egy olyan humán technológiaként meghatározni, amely a fizikai fényterekből kiindulva az elmúlt évszázadokban létrehozott absztrakt-figurális játékszabályoknak megfelelő foltrendszereket állít elő. (A festmények és a fényképek összehasonlításával számos helyen foglalkozunk majd: lásd 4.2, 4.6, 5.4 és 10.4.)

Módszertani szabályok: Absztrakt elemek, komponensek alatt foltokat, vonalakat, geometriai összefüggéseket, színezéseket, árnyékolásokat értünk, míg az **absztrakt felépítések**en ezek együttesét, rendszerét, szerkezetét. Az absztrakt elemeket és felépítéseket nem hozzuk összefüggésbe az „absztrahálással” vagy az elvont gondolkodás bármilyen más formájával, hanem úgy tekintünk rájuk, mint a festői gyakorlat „eredményeire”.¹¹ Ha ugyanis elfogadnánk azt a feltevést, hogy az absztrakt elemek és viszonyok az absztrahálásból erednek, akkor tulajdonképpen a figurális olvasatból vezetnénk le a festmények építőelemeit. Ezzel a lépéssel viszont óhatatlanul visszakerülnénk a pszichológiához vagy a kultúrtörténethez.

Álláspontunkból az is következik, hogy minden festményt – függetlenül attól, hogy mely korban, milyen intencióval készült, illetve hogy mit ábrázol vagy mit jelent – „absztraktnak” is tekintünk, minthogy kikerülhetetlenül foltokból, vonalakból, színezésekből, tónusokból tevődik össze. Figurális tartalomról csak akkor beszélünk, amikor a foltcsoportokból embert, tájat, fényeket olvashatunk ki. A festmények elkészítését ennek megfelelően úgy fogjuk fel, hogy a festők egyszerre konstruáltak absztrakt felépítéseket és figurális tartalmakat. A nézőkről is azt feltételezzük, hogy mindig absztrakt és figurális olvasatban – „kettős olvasatban” – értelmezik a műveket, még ha ez nem is mindig tudatosul bennük. (A művészettörténeti írásokban meghonosodott absztrakt-konkrét, figurális és nonfigurális fogalompárok használatától eltekintünk, mivel ezek kizárólag „bölcsész” szempontokat tükröznek, nem pedig a festőszakma szellemi és gyakorlati kérdéseit.)

Az absztrakt felépítések és a figurális jelentések között a térdimenziók segítségével is különbséget tehetünk. Mivel a festmények egybefüggő felületen helyezkednek el, többnyire síkon, ezért az absztrakt felépítéseket kétdimenziósaknak tekintjük, még a kupolafestmények esetében is. (Topológiai értelemben a gömbfelület is kétdimenziós.) Ezzel szemben a figurális tartalmakat „háromdimenziósaknak” fogjuk fel, mivel ezekhez még a legkezdetlegesebb figurális ábrázolásoknál is tartoznak térösszefüggések. A dimenziók rögzítése azért lényeges, mert ezáltal elkerülhető a sík- és a térolvasatok közötti „diaktikus” átmenetek használata (Wölfflin¹²), és így az **absztrakt** és a **figurális kompozíció** tetszés szerinti összekeverése. Ez utóbbi „hiba” ugyanis óhatatlanul a festői gyakorlattól idegen „képelemzésekhez” vezet. A továbbiakban úgy vesszük, hogy a festmények nézésekor a térélményeinket nem az optikai illúziók adják, miként azt Gombrich gondolta,¹³ hanem a megfelelően elrendezett absztrakt felépítésekből kiolvasott térösszefüggések.¹⁴ Minél jobban

elsajátítjuk Piero della Francesca, Leonardo, Raffaello, Tintoretto „vizuális nyelvjátékait”, annál eredményesebb a térolvasásunk is. A „festészet mint nyelvjáték” felfogás szerint a festmények (fényképek) nézésekor sem ténylegesen, sem illuzórikusan nem „látunk” tereket. A festmények (fényképek) valóban „ablakok”, de nem a szemnek, hanem az értelemnek.¹⁵

Az absztrakt-figurális korrelációk és játékszabályok megkeresése közben nem kell lemondanunk az ikonográfia és az ikonológia eredményeiről, csak az ún. „képelemzéseket” függesztjük fel. A továbbiakban a „kép” csak az illusztráció és a számítógépes grafika szinonimájaként szerepel, de sem „képalkotásról”, sem „képszerkezetekről”, sem „képsíkról”, sem „képmezőről” nem esik majd szó.

1.4 Színek, tónusok, kontúrok

A reprodukciók elforgatásakor akadályt gördítünk az absztrakt-figurális nyelvjáték elé, emiatt ilyenkor többnyire csak foltokat, vonalakat látunk. Mivel a figurális jelentés hiányában a foltrendszer látványa csak ideig-óráig köti le a figyelmünket, ezért jogosan feltételezhetnénk, hogy a foltok, színek és tónusok nyelvét csupán azok értik, akik szakmai szinten foglalkoznak vele. Valójában azonban mindnyájan jól ismerjük ezeket az összetevőket, és meglehetősen jól tájékozódunk közöttük, még ha ez nem is mindig tudatos. A probléma érzékeltetéséhez végezzünk el egy kísérletet: hasonlítsunk össze egy előttünk lévő tájat és egy róla készült fényképet. Ez utóbbi bármilyen felületen lehet: papíron, digitális kijelzőn vagy akár egy *camera obscura* ablakán. Mérjük fel, hogy a síkon megfigyelt alakzatok, színek, tónusok, szélek mennyiben felelnek meg a táj látványának.

Már a feladat végrehajtása előtt sejthetjük, hogy az igazi nehézséget nem a fénykép kiértékelése jelenti, hanem a látható világ megragadása, hiszen jóval könnyebb a síkon észrevett minőségekről beszélni, mint egy fényekkel, árnyékokkal, színes „pontokkal” és felületekkel teli összetett látványt elemezni. A tényleges összehasonlításakor nem is tekintjük egyenlőnek a kiválasztott tájat a fényképpel, hanem a fényképen észlelt összefüggésekkel mintegy „elébe megyünk” a háromdimenziós valóságnak. Eljárásunk alapjait gyerekkorunkban sajátítottuk el, mikor is színélményeinket a látvány elemzésének bonyolult megfogalmazásai helyett a színes foltok segítségével kommunikál-

tuk. Az ég kék, a fű zöld, a nap sárga, mondókáztuk, és a nagyobb nyomaték kedvéért le is rajzoltuk, festettük a belénk sulykolt megfeleltetéseket. Felőttként már rutinszerűen használjuk a síkbeli minőségekre épülő látásmódot, kommunikációt: így az építész, a festő, az operatőr és a divattervező is színes skálák, minták alapján dolgozik. A látható világot leíró kifejezéseink is többnyire a kétdimenziós foltok tulajdonságaira utalnak. (A síkbeli minőségek és összefüggések alkalmazása olyannyira szerves részét képezi gondolkodásunknak, hogy még a látással foglalkozó pszichológiakönyvek is rendszeresen összekeverik a színérzékelést a színes felületek érzékelésével, a látvány kontrasztjait a szürke lapocskák közötti tónuskülönbségekkel, a tárgyak széleit a foltok széleivel.)

A látvány leírásánál a fény-árnyékokat illetően sem végzünk elmélyült kutatásokat. Nem méricskélünk fényintenzitásokat, és nem hasonlítunk össze minden egyes árnyékot, hanem ebben az esetben is a síkbeli tónusok jóval áttekinthetőbb összefüggéseihez fordulunk. A tárgyak széleit sem járjuk be fürkésző pillantásokkal. Rendszerint megelégszünk azzal, hogy egy objektum elválását a háttértől vonalként kezeljük, mintha az egy „rajzolat” lenne a térben.

Általánosságban is elmondható, hogy a háromdimenziós fénytereket nem úgy írjuk le, ahogy azok „vannak” vagy ahogyan azokat „látjuk”. Nem végzünk bonyolult fenomenológiai elemzéseket, hanem mihelyst tehetjük, kétdimenziós minőségekhez és összefüggésekhez fordulunk. Ez utóbbiak kényelmes használata mégsem jelenti azt, hogy szellemi erőfeszítés nélkül jutottunk volna hozzájuk. A kétdimenziós foltnyelvezet helyes „olvasása” sokéves tanulást igényel, és ez a megállapítás nemcsak a rajzokra és a festményekre érvényes, hanem a fényképekre és a filmekre is.

Az elmondottak alapján egy fontos megállapítást tehetünk: sem a festészet, sem a fényképezés nem képes a valóságot síkbeli foltrendszerrel „lemásolni”. Egy szőlőfürtöt ábrázoló festmény vagy fénykép semmiképpen sem „azonos” egy valódi szőlőfürt látványával, eltekintve a különleges, illúziókeltő helyzetektől.¹⁶ Ezt azért kell kihangsúlyozni, hogy a reneszánsz festészetnél gyakran emlegetett valóság-hű ábrázolást ne csak a precízebb megfigyeléseknek tulajdonítsuk, hanem azoknak az egyre jobban összecsiszolt, szellemi munkával megalkotott absztrakt-figurális játékszabályoknak is, amelyek lehetővé tették a látható világ hatékonyabb megragadását, megértését, kommunikálását.