

## JEGYZETEK

- 1 Vaszilij Kandinszkij úgy emlékezett vissza, hogy egy takarítónő által fordítva visszahelyezett festményen pillantotta meg az első, önálló műként is értékelhető „absztrakt festményét”. Székely A.: *Kandinszkij*. Gondolat, Budapest, 1979, 37. o.
- 2 H. Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Corvina, Budapest, 1969.
- 3 E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Budapest, 1972.
- 4 L. Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Atlantisz, Budapest, 1998, 18. o. Fordította Neumer Katalin.
- 5 L. Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. 30. o.
- 6 E. Cassirer: *The Philosophy of Symbolic Forms*. Yale University Press, New Haven, 1965. Lásd még Mezei Gy.: *Ernst Cassirer*. Kossuth, Budapest, 1984.
- 7 Abban az esetben, ha Cassirer filozófiájára építettem volna az absztrakt-figurális korrelációk vizsgálatát, akkor írásomnak *A festészet mint szimbolikus forma* címet adhattam volna.
- 8 E. Panofsky: A perspektíva mint szimbolikus forma. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1994, 178. o. Fordította Tellér Gyula.
- 9 A „tradíció” fogalma alatt nem a „tradicionálist”, hanem – a gadameri értelmezésnek megfelelően – az idők folyamán összegyűjtött és áthagyományozott szakmai tudást értem. Lásd H. G. Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins, Budapest, 1994, 75. o.
- 10 Nem véletlen, hogy Panofsky nem a geometriai, illetve az optikai vetítés felől közelítette meg a perspektíva kifejlesztésének történetét. A geometria és az optikai összefüggések ugyanis csak „bizonyos komponensei” a „perspektíva” elnevezésű szimbolikus formának, nyelvjátéknak.
- 11 Piet Mondrian *Rü-sorozatát* (1911–1913) – amely az „absztrahálás” iskolapéldájaként ismert – úgy értelmezem, hogy a festő egyik absztrakt felépítésből lépett át egy másikba, egy harmadikba, egy negyedikbe. Festés közben nem a látványt kivonatolta egyre hatékonyabban, hanem a felhasznált absztrakt elemek számát és viszonyát redukálta. (Horizontális-vertikális hálózatba írta át a korábban használt íveket, ferde vonalakat, a tonális kidolgozások helyett pedig feketét, fehérét és tiszta színeket használt.)
- 12 Lásd Sík és mélység. In: H. Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 96–116. o.
- 13 Lásd A harmadik dimenzió kétértelműségei. In: E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. 222–262. o.
- 14 Létezik olyan, hogy „illúziókeltő festészet”, amely a nézők és a felület közötti távolságra, a különleges megvilágításokra, a meglepő vizuális körülményekre épít. (Lásd Correggio: *A szűz mennybemenetele*. Parma, Duomo.) Korunkban a fényképszerű megjelenést is „illúziókeltőnek” szokás tekinteni.

- 15 Leon Battista Alberti a festményeket az ablakokhoz hasonlította: „*Mindenekelőtt oda, ahová festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú derékszögű négyszöget, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.*” L. B. Alberti: *A festészetéről. Della pittura, 1436.* Balassi, Budapest, 1997, 75. o. Fordította Hajnóczi Gábor.
- 16 Idősebb Plinius ismerteti azt a történetet, miszerint Zeuxis, a híres ókori görög festő, olyannyira élethű szőlőszemeket festett, hogy a madarak rájuk szálltak. (A megkérdezett ornitológusok szerint a madarakat nehéz lenne becsapni kétdimenziós foltokkal.) Lásd Idősebb Plinius: *Természetráj.* Enciklopédia, Budapest, 2001, XXXV. könyv, 65., 179. o.
- 17 A fénytér a fényjelenségekkel teli teret jelöli a pusztán geometriai térrel szemben. Hasonló módon definiálható az Erwin Panofsky által használt *space color* („tér-szín”), amely az „*object color*” (tárgy-szín) ellentéte, és amelynek a művészettörténész által adott jelentése magyarul leginkább a „szín-tér” fogalommal adható vissza. E. Panofsky: *Problems in Titian, Mostly Iconographic.* New York, New York University Press, 1969, 16. o.
- 18 Az eljárásról képet kaphatunk a paestumi *Lovas figura* (58. sír) és *Női profil* (11. sír) freskók alapján. Paestum, Museo Archeologico. Lásd *L'art grec.* Éditions d'Art Lucien Mazenod, Párizs, 1972, 155–156. o.
- 19 Idősebb Plinius: *Természetráj.* XXXV. könyv, 127., 197. o.
- 20 El Greco: *A Szűz elszenderülése* (1567 körül). Syros, Hermupolis, Koimisis.
- 21 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* Magyar Helikon, Budapest, 1973, 38. o. Fordította Zsámboki Zoltán.
- 22 Csak három boltív árnyéka hibádzik, melyeket nem biztos, hogy Giotto festett, hanem valamelyik munkatársa.
- 23 A férfit Ludovico Scarampi Mezzarota néven is említik.
- 24 Masaccio Brunelleschitől, a firenzei építésztől tanulta meg a perspektivikus szerkesztéseket. G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* 207. o.
- 25 Az ortogonálisok a festmény síkjára merőleges vonalak a virtuális térben.
- 26 Lásd Masaccio *Szent Péter feltámasztja Teofilosz fiát és Szent Péter trónra emelése* (1427–1428) című művének bal szélén ülő alak vetett árnyékát. Firenze, Capella Brancacci.
- 27 Lásd uo. a felénk néző arcot a jobb szélén, melyet Masaccio önarcképének tartanak.
- 28 Ambrogio Lorenzetti *A jó és a rossz kormányzás hatásai* (1338–1340) című freskóciklusának részlete. Siena, Palazzo Pubbico.
- 29 Duccio di Boninsegna: *La Maestà* (1308–1311). Siena, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo.
- 30 Tolnay Károly – véleményem szerint tévesen – levegőperspektívaként magyarázza a világosabb jobb oldalt. Lásd Vallásos elképzelések Piero della Francesca festészetében. In: Tolnay K.: *Teremtő géniuszok.* Gondolat, Budapest, 1987, 31. o.
- 31 Leonardo da Vinci: *A festészetéről.* Corvina, Budapest, 1973, 786., 244. o. Fordította Gulyás Dénes.

- 32 A megvilágítás irányának geometriai analíziséről lásd E. Battista: *Piero della Francesca*. Electa, Milánó, 1992, I. kötet, 261. o.
- 33 Piero della Francesca: *Konstantinusz álma* (1452–1466). Arezzo, Basilica di San Francesco.
- 34 A kápolna alá festett szarkofág enyhe felülnézetben látható.
- 35 Giorgio Vasari „rozettadíszes kazettákra osztott dongaboltozatról” számolt be. Azóta eltűntek a rózsamotívumok, és a kazetták színezése is alig látszik. G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 195. o.
- 36 Így Balthusre és Botteróra is.
- 37 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 261–265. o.
- 38 A művész alkotásainak matematikai és geometriai szerkezeteiről tengernyi tanulmány született. Lásd különösképpen J. V. Field: *Piero della Francesca: A Mathematician's art*. Yale University Press, New Haven, 2005.
- 39 A „fejlesztés” fogalmát alkalmasabbnak tartom a festői gyakorlat leírására a „kidolgozás” vagy a „megfestés” szavaknál, mert a festmények létrehozása olyan „kaland”, amelynek célját az alkotó csak sorozatos festői invenciókon keresztül éri el (lásd 9.1). Másrészt a Tiziano-fejezetben megismerkedünk majd a festmények réteges felépítésével és azzal a problémával is, hogy csak komplex munkafolyamatokon keresztül lehet egy alsó réteg absztrakt felépítését egy felsőbb réteggé „fejlesztteni” (lásd 8.3).
- 40 A „zöldes” alsó rétegen könnyebb volt kontrollálni a meleg színeket.
- 41 Cennino Cennini: *Il libro della`arte*. Felice Le Monnier, Firenze, 1859, XXXI., 9. o. és LXVII., 37–41. o.
- 42 Leonardo da Vinci: *A festészetről*. 758., 238. o.
- 43 Lásd Guido da Siena, Duccio di Boninsegna vagy Segna di Bonaventura Madonnáit.
- 44 L. B. Alberti: *A festészetről*. II. könyv, 48., 135. o.
- 45 Lásd 28. jegyzet.
- 46 A színkontrasztokról lásd J. Itten: *A színek művészete*. Corvina, Budapest, 1978, 35–62. o.
- 47 Lásd Piero della Francesca: *Hérakleiosz és Kroszroész csatája* (1452–1466). Arezzo, Basilica di San Francesco.
- 48 A Jan van Eyck és Hubert van Eyck által festett *Genti oltárkép* (1432) alsó részén, a *Bárány imádásánál*, az embercsoportokon felfedezhetők a hálózatos árnyékolások, de a tájjal történő összeillesztéseknél a mesterek még a régies, „kollázszerű” eljárással dolgoztak. Gent, Szent Bávó-katedrális.
- 49 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 427. o.
- 50 Az évszámokat illetően a Frank Zöllner által használt kronológiára támaszkodunk. F. Zöllner: *Leonardo da Vinci összes festménye és rajza*. Vince, Budapest, 2010.
- 51 Domenico Ghirlandaio: *A királyok imádása* (1483–1485). Firenze, Santa Trinità.
- 52 Leonardo da Vinci: *A festészetről*. 809., 252. o.

- 53 L. B. Alberti: *A festészetéről*. III. könyv, 58., 155. o.
- 54 Leonardo da Vinci: *A festészetéről*.
- 55 Leonardo da Vinci: *Scritti*. E. I. di Cultura, Róma, 1966, 27., 40. o.
- 56 Lásd Simone Martini: *A gyermek Jézus visszatérése szüleihez* (1342). Liverpool, Walker Art Gallery. – Barna da Siena: *Történetek az Új Testamentumból* (1340). San Gimignano, Collegiata. – Pietro Lorenzetti: *Levétel a keresztről* (1328 körül). Assisi, Basilica di San Francesco, Alsó bazilika.
- 57 Leonardo da Vinci: *Vázlat a Benois Madonnához* (1475–1478). Párizs, Musée du Louvre.
- 58 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 264. o.
- 59 R. Tucker és P. Crenshaw úgy véli, hogy Leonardo egy tájképet szándékozott festeni az ablak mögé. Lásd *Discovering Leonardo*. Universe, New York, 2011, 69. o.
- 60 K. Clark: *Leonardo da Vinci*. Corvina, Budapest, 1982, 29. o.
- 61 Tolnay K.: Leonardo művészeti nézetei és eredetük. In: Tolnay K.: *Teremtő géniuszok*. 64. o.
- 62 *A Szegefűs Madonna* (1478–1480) esetében úgy tűnik, hogy az ifjú Leonardo festői megoldásai még nem voltak letisztultak; a két alakon a párhuzamos árnyékolások dominálnak. München, Alte Pinakothek.
- 63 Leonardo da Vinci: *A festészetéről*. 86., 59. o.
- 64 Leonardo da Vinci: *Szent Anna a gyermek Jánossal, Máriával és a kis Jézussal vagy Burlington House-karton* (1499). London, National Gallery.
- 65 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 437. o. – „Nell'arte della pittura aggiunse costui alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità; donde hanno dato i moderni, gran forza e rilievo alle loro figure.” G. Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Newton Compton, 1997, 323. o.
- 66 Az impresszionista festők a *chiaroscuro* használata nélkül, csupán a színek kombinálásával is el tudták érni a fény-árnyékok ábrázolását.
- 67 Ez a fajta *chiaroscuro* – amelyet Johannes Itten fény-árnyék kontrasztnak nevezett – a színkontrasztok egy speciális eseteként is értelmezhető. Lásd J. Itten: *A színek művészete*. 39–46. o.
- 68 Erwin Panofsky megemlíti az északi műhelyek „érdektelenségét” a perspektíva iránt, külön kiemelve Rogier van der Weydent. Megállapítása csak részben támasztható alá, ugyanis a festő *Madonna portréját rajzoló Szent Lukács* című táblaképén – a két oszloplábazattól eltekintve – a perspektíva hibátlan. A lábazatok alsó élének sajátos dőlésszöge szándékos kiigazításra utal. E. Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma*. 190. o. – Rogier van der Weyden: *Madonna portréját rajzoló Szent Lukács* (1435). Boston, Museum of Fine Arts.
- 69 Simone Martini: *Angyali üdvözet két szenttel* (1333). Firenze, Galleria degli Uffizi.
- 70 A művet még nem restaurálták, ezért nem lehet tudni, hogy Leonardo milyen festékpороkat használt.
- 71 Sandro Botticelli: *Pásztorok imádása* (1475). Firenze, Galleria degli Uffizi.

- 72 A befejezetlen falfestmény megsemmisült. Egy ismeretlen művész másolata és egy ennek alapján készült Rubens-grafikának köszönhetően lehet csak elképzelni a mű valamikori arculatát. Rubens: *Leonardo Anghiari csatája után készült másolat* (1604). Párizs, Musée du Louvre.
- 73 Raffaello: *Belvederei Madonna* (1506). Bécs, Kunsthistorisches Museum.
- 74 K. Clark: *Leonardo da Vinci*. 37. o. – G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 499. o.
- 75 A freskók Raffaello Stanzáihoz tartoznak. Róma, Musei Vaticani.
- 76 K. Clark: *Leonardo da Vinci*. 38. o.
- 77 Egy közkedvelt, de vitatható magyarázat szerint a négy figura a virtuális térben egy piramisformát alkot.
- 78 Lásd különösképpen V. Garibaldi, F. F. Mancini: *Perugino, il divin pittore*. Silvana E., Milánó, 2004.
- 79 Perugino: *Szent Bernát látomása*. München, Alte Pinakothek.
- 80 Raffaello: *Krisztus sírba tétele* (1507). Róma, Galleria Borghese.
- 81 „...el tiempo, que es también quien pinta.” In: Gállego, J.: Una carta inédita de Goya sobre la restauración de pinturas. In: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. N.76., Madrid, 1993, 172. o.
- 82 Hasonló okok miatt rendelték alá a festők a dekoratív *chiaroscuró*t a fényintenzitást leíró *chiaroscurónak*, lásd 4.4.
- 83 A fauvista festészet tiszta színei nemcsak a tónusok uralmától jelentett elfordulást, hanem egyben a több évszázados figurális ábrázolás színhasználatától is.
- 84 Lásd H. Beltíng: *Giovanni Bellini: Pietá*. Corvina, Budapest, 1989.
- 85 Lásd M. Falomir: *Tiziano*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, 78. o.
- 86 Lásd Ph. Costamagna: *Pontormo*. Electa, Milánó, 1994, 196–199. o.
- 87 Lásd J. Itten: *A színek művészete*. 46–49. o.
- 88 Munkásságában felfedezhetjük egyebek közt Leonardo, Raffaello, Fra Bartolomeo, Michelangelo, Pontormo, Rosso Fiorentino és Albertinelli hatását.
- 89 Hasonló témájú és kompozíciójú alkotást már a mester által nagyra értékelt Fra Bartolomeo is festett – nem is egyet –, akit viszont valószínűleg Giovanni Bellini *San Zaccaria* (1505) oltárképe ihletett meg. Velence, San Zaccaria.
- 90 Beccafumi maximálisan kihasználta ezt a festői effektust a következő festményein is: *A lázadó angyalok bukása* (1524). Siena, Pinacoteca Nazionale. – *A lázadó angyalok bukása* (1528). Siena, San Niccolò al Carmine.
- 91 Lásd A. Bagnoli, R. Bartalini és M. Maccherini: *Domenico Beccafumi e il suo tempo*. Electa, Milánó, 1990, 164. o.
- 92 Lásd a 27. jegyzetet, illetve Piero della Francesca *Krisztus megkorbácsolása* című festményén (14/a. ábra) a nézőknek háttal álló turbános figurát.

- 93 Tamara de Lempicka festészetében Pontormo-, Rosso Fiorentino-, Bronzino-hatások keverednek össze egy sajátosan értelmezett kubizmussal. Lásd G. Neret: *Tamara De Lempicka: 1898–1980*. Taschen, Köln, 2007.
- 94 Michelangelo elveszett kartonját Bastiano da Sangallo másolata alapján ismerjük. *Cascinaia csata* (1542). Norfolk, Collection of the Earl of Leicester. – Lásd Franklin, D.: *Rosso in Italy*. Yale University Press, 1994, 113. o.
- 95 Lásd Michelangelo: *Ádám teremtése* (1510). Róma, Musei Vaticani, Sixtus-kápolna.
- 96 Rosso Fiorentino és Pontormo műveinek sok tekintetben „hasonló” megjelenését az magyarázza, hogy Andrea del Sarto tanítványai voltak és egyben jó barátok, akik kölcsönösen hatottak egymásra. Előszóval használták a geometrizálást, a definiált kontúrokat, az expresszív színezéseket, ugyanakkor nem ragaszkodtak sem az Andrea del Sarto által kedvelt „leonardós” *chiaroscuro*hoz, sem a *sfumato*hoz.
- 97 Lásd még 164. jegyzet.
- 98 A festő korai halála miatt az ég így is befejezetlenül maradt.
- 99 Tiziano: *Urbinoi Vénusz* (1538). Firenze, Galleria degli Uffizi.
- 100 J. Wilde: *Venetian art. From Bellini to Titian*. Clarendon, Oxford, 1974, 159. o.
- 101 Tintoretto: *Ártatlanok lemészárlása* (1583–1587). Velence, Palazzo Ducale.
- 102 Hauser Arnold szerint: „Valami iszonyú történhetett ezzel a nemzedékkel, valami, ami kétségessé tette legfőbb értékeiket.” Hauser A.: *A modern művészet és irodalom eredete*. Gondolat, Budapest, 1980, 17. o.
- 103 Antal Frigyes – részben Hauser Arnolddal polemizálva – arra mutatott rá, hogy a kérdéses időszakban nem volt olyan jelentős társadalmi válság, amellyel a manierizmus megszületését indokolni lehetne. Lásd Az itáliai manierizmus társadalmi háttere. In: Antal F.: *Stílus-történet-kortörténet*. Corvina, Budapest, 1979.
- 104 Masaccio: *Ádám és Éva kiűzetése a Paradicsomból* (1424–1425). Firenze, Santa Maria del Carmine, Capella Brancacci.
- 105 Leszámítva az *Anghiari csata* (lásd 72. jegyzet) és a *Királyok imádása* (29. ábra) című műveit.
- 106 Giampietrino: *Utolsó vacsora*. London, Royal Academy of Arts. – Ismeretlen festő: *Utolsó vacsora*. Tongerlo, Da Vinci Museum.
- 107 A refektórium a milánói Santa Maria delle Grazie-templom része.
- 108 Caravaggio: *Emmausi vacsora* (1601). London, National Gallery.
- 109 Tintoretto *Szent Márk megmenti a rabszolgát* című festménye Raffaello *Heliodorus kiűzetése a templomból* és a *Borgo égése* című freskóival rokonítható. Róma, Musei Vaticani.
- 110 A freskóról bővebben lásd E. Ullmann: *Raffello*. Corvina, Budapest, 1987, 130–134. o.
- 111 Az (F) pont Arisztotelész és Platón tógáinak metszésében található, tehát a nézőtől véges távolságra, ugyanakkor a tógák alól kilátszó végtelen messzeséget is kijelöli.

- 
- 112 Így a *Heliodorus kiűzetése a templomból*, a *Borgo égése*, az *Ostiai csata* és a *Parnasszus* is ezzel a szerkesztési eljárással készült. Lásd 109. jegyzet.
- 113 Raffaello: *Mária eljegyzése* (1504). Milánó, Pinacoteca di Brera.
- 114 A lépcsősor felett álló alakokon oldalsávós és párhuzamos árnyékolásokat találunk, amit az ábrázolt távolság is indokol.
- 115 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 502. o.
- 116 Az elmúlt évtizedekben divatba jött mesterséges megvilágítások „színpadias” megjelenést kölcsönöznek egyes világhírű műalkotásoknak. Nemcsak Raffaello *Krisztus színeváltozása*, de Leonardo da Vinci *Utolsó vacsorája* és a *Scuola di San Roccó*t díszítő Tintoretto-festmények is áldozatul estek ennek a gyakorlatnak.
- 117 Az ábrázolt jelenetről bővebben lásd E. Ullmann: *Raffaello*. 243–245. o.
- 118 A színezés sem feltétlenül utal a holdfényre; az alsó rész valószínűleg a felső miatt kapott hideg színeket. A holdfény mellett foglal állást S. Buck és P. Hohenstatt *Raphael* című könyvében. Konemann, London, 1998, 114. o.
- 119 A londoni British Museum tulajdonában lévő *Tanulmány a két apostolhoz* rajz arra világít rá, hogy Raffaello meztelen modelleken tervezte meg a pozitúrákat. Lásd M. Prisco és P. de Vecchi: *L'opera pittorica di Raffaello*. Rizzoli, Milánó, 1966, 122. o.
- 120 A rajz a British Museum tulajdona. Lásd M. Prisco és P. de Vecchi: *L'opera completa di Raffaello*. 123. o.
- 121 Leonardo da Vinci: *A festészeiről*. 66., 53. o.
- 122 Ph. Sohm: *Macchia: Order or disorder?* In: *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge University Press, 1991, 36–43. o.
- 123 Leonardo da Vinci: *A festészeiről*. 60., 50. o.
- 124 Tolnay K.: *Michelangelo, mű és világkép*. Corvina, Budapest, 1975, 302. o.
- 125 Az „oldalazó” festésnek köszönhető, hogy míg egyes figurák teljesen elkészültek, addig mások még csak az előrajzolás szintjén „váraoztak”. A fragmentált fejlesztést dokumentálják az olyan fiatalkori, befejezetlen munkák, mint a *Szűz gyermekkel*, *Szent Jánossal és angyalokkal* (1497) és a *Sírbatétel* (1510). London, National Gallery.
- 126 Michelangelo a *Léda és a hattyú* című kartonját is temperával festette meg, és csak az erről készült interpretáció készült olajjal. Ez utóbbi a fontainebleau-i iskola jegyeit viseli magán, így nem tekinthető a michelangelói alkotás tényleges másolatának.
- 127 Az olajfestés csak a *cinquecento* második harmadában vált gyorsabb és expresszívebb technikává.
- 128 A *Sixtus-kápolna mennyezetfreskója* és a negyed századdal későbbi *Utolsó ítélet* hasonló jeleneteinek összehasonlításával fel lehet mérni ennek a fejlődésnek a mértékét. Vegyük

- például az *Özönvíz* jelenetnek azt a részletét, ahol a megfáradt anya lábát kinyújtva megpihen a földön, illetve az *Utolsó ítélet* bal alsó sarkában hasonló pózban fekvő figurát. Az előbbi olyan, mintha a mester „ráragasztotta” volna a figurát a felületre. Az utóbbi alak viszont – az árnyékolások miatt – jóval összedolgozottabb a környezetével. Michelangelo: *Özönvíz* (1508–1509). Róma, Musei Vaticani, Sixtus-kápolna.
- 129 Sebastiano del Piombo éveken keresztül kísérletezett a kőre történő olajfestéssel. Lásd G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 545. o.
- 130 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 551. o.
- 131 Sebastiano del Piombo: *Lázár feltámasztása* (1517–1519). London, National Gallery. – *Krisztus siratása* (1516). Szentpétervár, Ermitázs.
- 132 Giorgio Vasari számos adattal szolgált a Raffaello–Michelangelo–Sebastiano del Piombo szakmai háromszögről. Ezekből azt is megtudhatjuk, hogy Sebastiano del Piombo fő műve, a *Lázár feltámasztása*, éppen Raffaello *Krisztus színeváltozásával* kívánt versenyezni, és hogy a figurák megrajzolásába Michelangelo is besegített. G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 545. o.
- 133 A velencei Madonna dell’Orto-templomban lévő két óriási Tintoretto-vászon – az egyik az *Utolsó ítélet*, a másik *Az aranyborjú imádása* – együttes mérete meghaladja Michelangelo *Utolsó ítéletének* dimenzióit. A két vászon 1562 és 1564 között készült el, más kisebb méretű festményekkel együtt, vagyis nagyjából feleannyi idő alatt, mint Michelangelo freskója. De tegyük hozzá, hogy Tintoretót egy kiváló *team* segítette, míg Michelangelo lényegében egyedül dolgozott.
- 134 A jelenet elemzését lásd Tolnay K.: *Michelangelo, mű és világgép*. 60–69. o.
- 135 Giorgio Vasari szerint ez a részlet az utolsó munkafázisokban került fel a már majdnem kész falfelületre. Minős alakja a kivitelezés során sokat kellemetlenkedő pápai szertartásmentert ábrázolja. Valószínűleg azért látható oldalnézetben – és nem felülnézetben, mint a freskó többi része –, hogy mindenki könnyűszerrel ráismerjen. Lásd G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 597. o.
- 136 A „szintekből” konstruált absztrakt-figurális kompozíció szép példáját nyújtja Giotto di Bondone *Utolsó ítélete* (1305–1306). Padova, Scrovegni (Arena)-kápolna.
- 137 További vázlatokat őriznek még a firenzei Casa Buonarrotiban, illetve a bayonne-i Musee Bonnat-ban.
- 138 Nagyítólencséket a középkorban is készítettek. Roger Bacon (1214–1294) optikai kísérleteket is végzett.
- 139 A Tizianóval kezdődő festői kísérletezések folyamatába illeszthetők többek közt Willem de Kooning, Georg Baselitz és Markus Lüpertz munkái is.
- 140 Lásd Ph. Sohm: *Brushwork and style*. In: *Pittoresco...* 66–72. o.



- 141 Tegyük hozzá, hogy Vasari ezekkel a soraival elsősorban Tintoretót kritizálta. G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 678. o.
- 142 W. Januszczak: *Techniques of the world's great painters*. Tiger Books International, London, 1990, 34–39. o.
- 143 A festékrétegek megrepedését elkerülendően szokták ajánlani a „magróra grasso” szabályt. De sem Tiziano, sem a kortársai nem festettek olyan vastagon és olyan olajosan, hogy a megszilárdult grassóra ne tudtak volna rátenni egy újabb magoréteget.
- 144 Az olajfesték valójában nem megszárad, hanem megköt.
- 145 Beütések: a festék megszáradása vagy megkötése után jelentkező kivilágosodások, elszürkülések.
- 146 Az 53. ábra egy néhány deciméteres hosszúságú keresztmetszetet mutat. Erre azért kell felhívni a figyelmet, hogy az ábrát ne tévesszük össze a restaurátorok által készített mikroszkopikus felvételekkel, amelyek ugyancsak a festékpороk és kötőanyagok alkotta „filmet” láttatják, de néhány nagyságrenddel kisebb mérettartományban.
- 147 Tiziano időnként kalcitot kevert a fehér festékpորba. Az így megvastagított „ecsetvonások” (*impastók*) jobban visszaverték a környezet fényeit, mint a vékony rétegek, és emiatt a többi folt közül is kiténtek.
- 148 Ch. Hope: Vida y época de Tiziano. In: M. Falomir: *Tiziano*. 23. o.
- 149 M. Boschini: *Carta del navigar pittoresco*. Anna Pallucchini, Velence, 1966, 711. o.
- 150 Az első változat elveszett. Egy másik a római Doria Pamphili Galériában található.
- 151 C. Garrido: Aproximaciones a la técnica de Tiziano. In: M. Falomir: *Tiziano*. 93–109. o.
- 152 W. Januszczak: *Techniques of the world's great painters*. Uo.
- 153 Idősebb Plinius: *Természetráajz*. XXXV. könyv, 50., 175. o.
- 154 E. Panofsky: *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. 16. o.
- 155 A fekete és a fehér festék összekeverésekor hideg, „élettelen” szürkék jönnek létre. Ennek elkerülése végett szokás a keverékbe kis mennyiségű földfestéket – általában okkert – adagolni.
- 156 Tiziano: *Akteón halála* (1559 vagy 1570–1575). London, National Gallery. – *Marsyas megnyúzása* (1575–76). Kromeriz, State Museum. – *Krisztus megkoronázása* (1570–1576). München, Alte Pinakothek.
- 157 E. Panofsky: *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. 17. o.
- 158 Lásd 17. jegyzet.
- 159 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 678. o.
- 160 P. Hills: El color de Tiziano. In: M. Falomir: *Tiziano*. 36. o.
- 161 J. Wilde: *Venetian art. From Bellini to Titian*. 133. o.
- 162 A számítások alapjául használt forrás: C. Bernari és P. de Vecchi: *L'opera completa del Tintoretto*. Rizzoli, Milánó, 1970.

- 163 A szürrealista mozgalom Tintoretóban saját szellemi elődjét fedezte fel. A *Minotaure* 1933-ban megjelent első számában Max Raphaël méltatta a velencei mester festészetét. M. Raphaël: *Remarque sur le baroque. Minotaure*. Párizs, 1933, I. szám.
- 164 A redukált méreteket más tényezők is indokolták. A *cinquecento* végére egy olyan vásárlóközönség is megjelent a képzőművészeti alkotások piacán, amely magánhasználatra keresett kisebb méretű festményeket. Nem szabad elhallgatni ezzel kapcsolatban azt sem, hogy a megnövekedett kereslet hatására egyfajta „tömegtermelés” indult be a nyugat-európai műhelyekben, és azt sem, hogy ennek a technikai háttérét éppen a caravaggista eljárások szolgáltatták. A barokkban kibontakozó „tömegkultúráról”, mely az irodalmi, a színházi és a zenei életet is jellemezte, lásd különösen J. A. Maravall: *Culture of the Baroque*. University of Minnesota, 1986.
- 165 C. Syre: *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*. Hatje Cantz, München, 2000.
- 166 A Tintoretto és műhelye által festett *Gonzaga-ciklus* (1578–1580) nyolc nagyméretű vásznat foglal magába, melyek Guglielmo Gonzaga, Mantova hercegének megrendelésére készültek. München, Alte Pinakothek.
- 167 A Tintoretto-olajfestmény hatását mutatja az is, hogy annak jobb felső sarkában éppúgy egy fát találunk, mint a Kandinszkij-művön, a kifestett rajzon azonban Tintoretto még nem tett fára utaló jelzéseket.
- 168 Tintoretto festői technikájáról lásd J. Dunkerton: *Tintoretto's Painting Technique*. In: M. Falomir: *Tintoretto*. Museo Nacional de Prado, Madrid, 2007, 139–158. o.
- 169 Lásd J. Plesters – L. Lazzarini: Preliminary observations on the technique and materials of Tintoretto. In: N. S. Bromelle – P. Smith: *Conservation and Restoration of Pictorial Art*. Butterworths, London, 1976. 7–26. o.
- 170 A vonalakból építkezés kezdeti stádiumait mutatja Tintoretto *Alvise Mocenigo dózse bemutatása a Megváltó előtt* (1577) című festményének vázlatosan megfogalmazott két figurája is. New York, Metropolitan Museum.
- 171 Lásd Prestezza in *Artistic Theory and Practice*. In: T. Nichols: *Tintoretto. Tradition and Identity*. Reaktion Books, London, 1999, 71–74. o.
- 172 Lásd C. Syre: *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*. 90. o.
- 173 C. Ridolfi: *Le Maraviglie dell'arte*. Gionanni. Battista Sgava, Velence, 1648, II. kötet, 26. o.
- 174 A. Dürer: *Rajzoló perspektivikus rajzot készít egy nőről* (1525). New York, Metropolitan Museum of Art.
- 175 L. B. Alberti: *A festészetről*. II. könyv, 31., 103. o.
- 176 A Tintoretto-festmények színezéseit nem könnyű tanulmányozni sem „élőben”, sem nyomtatott formában. Lásd különösképpen G. Cassegrain: *Tintoret*. Éditions Hazan, Párizs, 2010.
- 177 Az ablakokon bejövő természetes fény és a megfelelő mesterséges megvilágítások kombinációja lehetne egy a jelenleginél kedvezőbb megoldás.

- 178 Tolnay K.: A Scuola di San Roccóban lévő Tintoretto-festményciklusok interpretációja. In: Tolnay K.: *Teremtő géniuszek*. 170. o.
- 179 Tintoretto: *Utolsó ítélet*, lásd 133. jegyzet. – *Paradicsom* (1588–1592). Velence, Palazzo Ducale.
- 180 Caravaggio *Szent Máté elhívása* (1599–1600) című festményén az asztal, az ablak és a spaletta rövidülése rendezetlen. Róma, San Luigi del Francesi.
- 181 Tintoretto, Veronese és El Greco gyakran merített ihletet a hátterek építészeti elemeinél S. Serlio *Sette libri dell'architettura* (1566) című traktátusának gyönyörű fametszeteiből.
- 182 C. Bernari és P. de Vecchi: *L'opera completa del Tintoretto*. 105. o.
- 183 El Greco is készített hasonló effektusra épülő műveket, részleteket. Lásd *Toledo látképe* (1597–1599). New York, Metropolitan Museum of Art.
- 184 Leonardo da Vinci: *A festészetről*. 741., 231. o.
- 185 A (2) pont valószínűleg egy 30°-kal történő balra forgatás eredménye.
- 186 A két festmény magassága és szélessége között kb. 10-10 centiméter a különbség, de ez a szerkesztéseket lényegében nem befolyásolta.
- 187 A reneszánsz festők az „Alberti-féle” harmóniák közül a 4/6/9 (*dupla sesquialtera*), illetve a 9/12/16 (*dupla sesquiterzia*) viszonyokat kedvelték. A 9 : 16 arányt mindenki ismeri, mivel így viszonyulnak egymáshoz a modern tévéképernyők oldalai is. Lásd L. B. Alberti: *I Dieci Libri de L'Architettura*. Vinzenzo Ferrario, Milánó, 1833, IX. könyv, VI. fejezet, 322–327. o.
- 188 D. Hockney: *Titkos tudás*. Officina '96 Kiadó, Budapest, 2003.
- 189 G. P. Bellori: *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. N. Capurro, Pisa, 1821, 208. o.
- 190 Ph. Sohm: *Pittoresco...*, 91–93. o.
- 191 Caravaggio egyes alkotásainál bekarcolások találhatók a fejeknél és a karoknál. Ezek a „jelek” a modellek visszaállítását segíthették. Lásd C. Giantomassi és D. Zari: Informe sobre el estado de conservación y la última restauración de „Judith cortando la cabeza de Holofernes”. In: *Caravaggio*. Electa, Madrid, 2000, 78–79. o. – W. Januszczak: *Techniques of the world's great painters*. 40. o.
- 192 Lásd 147. jegyzet.
- 193 Caravaggio milánói mestere, Simone Peterzano, Tiziano tanítványának mondta magát.
- 194 Lásd Caravaggio: *Szerencsejóslat* (1593–1594). Róma, Pinacoteca Capitolina. – *Hamiskártyások* (1594 körül). Forth Worth, Kimbell Art Museum.
- 195 Caravaggio: *Szent Orsolya vértanúsága* (1610). Nápoly, Banca Commerciale Italiana.
- 196 Caravaggio időnként olyan drapériákat is festett, melyeknél megcsillogtatta bravúros festőtechnikáját. Lásd Szent Máté öltözékét a *Szent Máté vértanúsága* (1599–1600) című festményen. Róma, San Luigi del Francesi.
- 197 Lásd 196. jegyzet.

- 198 „Giorgione látta Leonardo néhány nagyon fekete, és mint mondtuk, hallatlanul sötét színekkel kidolgozott művét. Ez az eljárás annyira megtetszett neki, hogy egész életében követte...” In: G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 443. o.
- 199 A Leonardo–Giorgione szakmai összefonódásról Johannes Wilde a következő megállapítással élt: „Vasari Leonardo követőjének tette meg Giorgionét, de valójában Leonardo ideáljainak és eredményeinek teljes megértése valamivel később történt Velencében, Tiziano munkássága által.” J. Wilde: *Venetian art. From Bellini to Titian*. 126. o. Fordította a Szerző.