

fémkerítést meghegesztették, a földszinti ablakokat bedeszékelték, a belső tér pedig alaposan ki lett takarítva. A kerítés nem bírta sokáig, így a Villába időnként továbbra is bejárnak ismeretlen személyek, és tönkretesznek mindent, amihez hozzá tudnak férni. Az eső és a hó úgyszintén komolyan veszélyeztetik az építményt, az épület faanyaga egyre korhadtabb, féltő, hogy leszakad a mennyezet.

A villá iránti érdeklődés azonban nem apad. Újságírók és tévéstábok időnként cikket írnak vagy riportot forgatnak erről a romos szépségről. Forgattak már itt néhány rövid művészfilmet, videoklipet, valamint számos becskerek-i kreatív fiatal használja saját fényképeinek díszleteként. Már mindenki tud a Destrukció Múzeumáról és a Pin-villa-problémáról. Ezen kívül a Destrukció Múzeumának szimbolikája áttért a város más pontjaira is, sőt az egész városra, amelyet mostanság sokan egy nagy destrukció-múzeumnak neveznek. Ezzel eredeti paradigmánk bezárta a kört. 2009. május 15-én a Kultúrközpontban megtartott kiállítással megünnepeltük a múzeum megnyitásának ötödik évfordulóját.

Idén a Múzeumok Éjszakáján a Destrukció Múzeumának új kiállítási anyagaként falfestményeket és becskerek-i művészek installációit mutattunk be. Az volt az ötletünk, hogy a kiállított tárgyakat örökre otthagyjuk a Villában, hogy így azok is osztozzanak az épület sorsán. A látogatottság ez alkalommal is nagy volt, és a régi érzelmek is újra föléledtek.

Időközben a buzgó destruktórok nem vesztegetik az időt. Kiállított tárgyainkat és műalkotásainkat, amint az várható is volt, már egy hónap után összefirkálták és tönkretették. Másrészt viszont az utolsó kiállításon fölbuzdulva a becskerek-i kreatív fiatalok megkezdték a villa termeiben és falain létrehozni saját képeiket és graffitijeiket. A múzeumot titokban meglátogatta TKV, a leghíresebb szerbiai street-art művész is, és az a terve, hogy műhelymunkát tart benne, neves szerb street-art művészek részvételével. Míg egyesek rombolnak, mások alkotnak. A Destrukció Múzeuma nyitva tart!

RÁCZ Krisztina fordítása

Goda Zsuzsa

A KÉPTEREK EVOLÚCIÓJA

A kép síkfelületen rögzített tér, térrészlet. Minden képnek van valóságunkat tükröző, azt imitáló tere, és minden kép maga is kétdimenziós tere egy sajátos vizuális világnak, így a képek kettős természetűek.

Háromdimenziós lények vagyunk, miközben természetesnek éljük meg, hogy a képek két dimenzióban tárják elénk világunkat. Megtanuljuk értelmezni a síkból ránk köszönő látványt, és egyáltalán nem okoz gondot azt átfordítani háromdimenziós belső képé. Valahogy a beszéddel együtt, külön erőfeszítés nélkül ezt is megtanuljuk. Holott a civilizációnak hosszú látványtanulásra volt szüksége, hogy ez ilyen természetes legyen. A képzőművészetben használt tudományos térlátás és -értés folyamatosan változott, közelített a két szemmel való látásunk szimulálásához, de az átlagember számára ez még ma is problémát jelent.

Az ősképek

Amikor a kép hatalom. Az alkotója pedig a varázsló. Az egész mágikus, szent és megismételhetetlen. Kivételes élmény, unikum. Mindenkire egyforma erősen hat – függetlenül a társadalmi hierarchiától – a közös élmény, az összetartozás szükségességének. Eredete a vallási hiedelmek megerősítése.

Az első képvarázslók minden bizonnyal nem akárcik lehettek. *Az ősemberek barlangok falára festették állatok képét*, jelentik ki egyszerűen a történelmi könyvek. De kik festették?

Elfelejtünk belegondolni, hogy az ismert képek nagy valószínűséggel pár ember tehetségének munkái, hiszen ma is csak a népesség kis százaléka képes erre.

A képcsinálás misztériuma, bármilyen korokban, kiválasztottság. A látszólag egyszerűen megrajzolt grafika és a digitális képalkotás mind ugyanazon mágikus, különleges képesség eredménye, hogy észrevetessük a körülöttünk levőben a kézzelfogható valóságot, az általánosat, és azt a világ elé tárjuk másféle formában, vizuális eszközökkel, absztrakcióval.

A kép maga az absztrakció, ha mégoly valódinak tűnik is. Az első barlangfalra festő ember az absztrahálást hozta létre, ami mindenféle képnek sajátja.

A képi absztrakció eszköze a tér kiválasztása, az idő rögzítése: háromdimenziós térből egy sík térbe, jelen időből az öröklétbe. Mindezt a művész kihagyással, hozzáadással, elnyeléssel, jelenetválasztással, a formanyelv megteremtésével, keretezéssel teszi. Az absztrakció a jelenet valóságának sűrítésével, koncentrálódásával születik és határozható meg.

Az ősi barlangfestményeken nincs keret. Így képtér sincs. Sőt, klasszikus értelemben vett kép sincs, csupán ábrák vannak egy végtelen felületen, véletlenszerűen, egymáson, egymástól függetlenül. A tér hiánya, vagyis inkább a végtelen tér ösztönös használata és elfogadása tükrözheti az ember viszonyulását a megfoghatatlanhoz. A barlang egy örvénylő belső felület, egy átmeneti tér a fent és a lent, a kint és a bent között. Kapu az ismeretlenségbe, mely önmaga is az áttekinthetatlenség látszatát hordozza. Ennek a belfelületnek az ábrázolással megragadott darabkája lesz a rítus centruma, a szellemi ütközőpont, a mágikus forgástengely. Ez egy sokkal nagyobb tér érzetét nyújtja a benne lévőknek. Mintha az univerzumból feltárt freskó általa megérintett pontja lenne. Az őskori ember számára minden bizonytalansággal kézzelfoghatóbb és természetesebb térélmény, mint nekünk, akik félelmeinkkel inkább elhatároljuk magunkat az égbolttól, mint hogy annak részének éreznénk magunkat.

Az őskori falfestmények mozgásfázisban megjelenített állatai vizuális szimbólumok, narratíva nélküli jelek, ezek töltik ki a rendelkezésre álló felületet úgy, hogy sodrásuk bármely irányban kitarulhasson. A lascaux-i festőhöz az időben haladás érzetének szándéka éppúgy közel állt, mint Leonardóhoz a repülés álma, csupán a technika akasztotta meg szárnyaló fantáziáját. Így a keretezett kép számára abszurdum lett volna. A tér ábrázolása pedig felesleges, hiszen a falfelület maga a végtelen.

Az ókori kultúrákban a síkképek nagyrészt a falfelület formáját követték, azoknak voltak alárendelve. A templomokban a festett domborművek mesélték el a társadalom kommunikációs üzenetét.

Ugyanaz a tér-idő logika kíséri az egyiptomi, az asszír és a krétai vizuális történetek kialakítását. A horizontális kiterjedésük mérete teremti meg az időbeliséget, és okozza pásztázással, a soros egymásutániságból fakadó megértéssel a filmszerű látásmódot. A képeknek csak az alsó és felső sávja meghatározott, ami ún. frízkompozíciókat eredményezett. Nincs takarás, a formák teljes felületükben igyekeznek látszani. A cselekmény az előtérben, keskeny, egymélységű színpadtérben látható. Megoldásaik az animáció ősi formáival értetik meg magukat. Szinte megmozdulnak a menetek, vonulnak az áldozatvívők előttünk, vagy rohannak a harckocsik. Mintha a kamera mozgását imitálnánk szemünk vízszintes haladásával. Ugyanúgy aszociatív illúzió, mint az állóképek egymásutánisága, becsapva az érzékeinket.

A festészetben a ritmus fejezi ki a mozgást

A ritmus olvasata hozta létre a fekvő képkompozíciót és a terek kiterítését. Az ókori ember számára a síkfelület és a két dimenzióba való illeszkedés a monumentalizmus természetes elfogadása. Ez az egyszerűen visszatükröződött nagyság saját világuk áttekinthetőségének absztrakciója. A vetületi ábrázolás rendszerét használva a sávok egymásfölöttiségével a tér harmadik dimen-

ziója is megjelenik, de nem hangsúlyos. Tarkásban nem láttatták a dolgokat. Valószínűleg a torzítás, az összeszűkült tér, a nem látható elemek valósága és a félig látható ember „egésze” nem volt összeegyeztethető az örök hatalom erejével.

A vízszintesen terjedő tér birtoklása a jelen stabilitását adta meg a kornak. Magabiztos helyzetjelentés, ahol a szemlélő érezheti, hogy a következő méteren, a következő évtizedben, évszázadban is ugyanez a struktúra fogja várni. Önnön igazolásuk ez, ahogyan minden erősen megalapozott társadalom térbirtoklásában megtalálhatjuk (sőt késői szándékát korunk óriásplakátjainak politikai sugallatában is).

A síkkompozíció áttekinthetőségének meghatározója a képkeret. Szabályoz és rendet tesz. Szigorú és pontos. A kép vizuális mezője korlátoltabb a látásunkénál. A látásunk mezőjének nincs rögzített határa, a néző a dolgok helyét, kiterjedését saját térbeli helyzetéből kiindulva értelmezi, önmagával hozza vonatkozásba.

A képkészítő a tér egy kúpmetasztét emeli ki a valóságból, amely megmutatja a látható dolgok arányát. A képnél a térbeli orientáció helyébe a képfelület új vonatkozási kerete lép. A kép témája a képmező határaival lép viszonylatba, ezek révén alakítja át kétdimenziós felületét térbeli világgá: irányt, feszültséget adva a benne foglaltaknak. A keret négy oldala rögzíti a tér fő irányait. Az elemek helyi értéke attól függ, hogyan viszonyulnak a felület széleire, az így teremtett világ vízszintes és függőleges tengelyéhez. Metszéspontjuk és a képfelület közepe határozza meg az elemek szerepét, jelentőségét.

A képfelület tere egyben a kép térábrázolásának része, kiindulása. Csak együtt létezhetnek, egymás nélkül nem értelmezhetők.

A képkeret az európai kultúrkörben általában szabályos négyszög – álló vagy fekvő téglalap, esetleg négyzet alakú. Ennek oka a falfelületek és a kódexlapok szögletes előzménye, illetve a táblaképek fatábla alapanyaga. Ritkán fordul elő kör, illetve íves kompozíció.

A fekvő keret hatása a szem természetes látómezejére rímél, mivel a szélességi dimenziókat hosszabbnak érzékeljük. Az emberi mozgás természetes síkjának is jobban megfele-

lél. Stabilitást, biztonságot, erőt eredményez, a horizontvonalat és a tájat hangsúlyozza, a térérzetünket erősíti.

Az álló keret hatása nyugtalanítóbb, ellenkezik természetes látóterünkkel. Ezzel szemben az emberi alak természetes formájára rímél, ezért inkább alakérzetünket erősíti, illetve a közeli humán jelenségeket támaszthatja alá. A függőleges irány változatai az emberi kultúrkörben minőségileg is változásokat jelentenek.

Valóságos háromdimenziós terünknek, a természetes látásérzékelés terének nincs rögzített határa, folyamatos mozgásban létezőnk benne, érzékelésében agyunk és más érzékszerveink is szerepet játszanak. Szemünk látótere folyamatos és átmeneti képeket közvetít, látásunk nem idomul keretbe, természetes módjától ez idegen, ezért olyan hangsúlyos változás a keret megjelenése.

A középkori domborművek és freskók kép-határait még az építészet jelölte ki, s azok határai szerint töltötték ki a falakat. Jelentőségük a mindent átfogó értelmezői és elbeszélői feladat, elszakíthatatlan egységben a környezettel, organikus kapcsolatban a templommal és a kor vallási kommunikációjával. Misztikus dokumentumai a hitnek.

A képzőművészet történetének során a képek mágikus, áldozati szerepe csökken, a templomszerkezetek változásával a képek elszakadnak a templom testétől, megjelenik a vágott fatábla, a szabadon mozdítható, önálló síktér, mely nem beleolvadni akar környezetébe, hanem különválni attól. A kép lelép a falról és önálló lesz, megszületik az ikon, a táblakép őse. Ez egyben a képkeret és az önálló képtér megszületésének pillanata.

A kép, mint forma, itt nyer értelmet. Az eddigi képek a képzelet áradatának kiterítései a sík térben, míg most az alkotónak ki kell választania a leképezés felületét, a kitekintés irányát, a figyelem tárgyát a környezetéből. Keresi az önálló képet az egészben, ami teljességet absztrahál a részből.

A bizánci, kerettel lezárt frízkompozíciót a képkeret horizontálisan megállítja. A jelenet már meghatározza a ritmust és a központi alakok kiemelését, helyének hierarchiáját a kiválasztott térben. Mintha az alkotó kame-

rája megállt volna pásztázás közben, miközben mi asszociálhatunk a képtéren kívül sorakozó menetre. Az alakok lába és feje egy vonalban van. Ritmusuk egyenletes. Nagy pillanat ez, a keretezett kompozíció és a táblaképek kora kezdődik.

A látható és belső képi világunk összességéből ki kell emelni a hierarchikus elemeket és középpontba állítani. Megfelelő méretű és formájú lezárást adni, kellően távolról és közlelről szemlélni, és ezzel megmutatni a tárgy és a háttér viszonyát. Itt már esztétikai és kompozíciós értéktételekre van szükség, hiszen a lehetőségek nagyszámúak. Nem is enged az ikonfestés nagy szabadságot, hanem szigorú szabályokat vezet be, hogy ne szabadulhasson el az alkotók képzelete.

A középkori vallásos ikonok tárgya az emberi alak – ábrázolási szempontból szent vagy keresztény misztikus alak, isten. Ő az, aki erre a kitüntetett esztétikai kiemelésre méltó. A keret meghatározza, védelmezi, hangsúlyozza az alakot, és ugyanakkor arra is alkalmas, hogy a drámai motívumot összesűrítsen. Egyetlen kiválasztott pillanatra bízva az örök igazság megmozdíthatatlan hitét. A mozdulat örök és stabil, megszabott jelentését ősi kódként hordozza. Az erős, szuggesztív érzelmi hatást a gyakran használt közeli képkihágás és a szemkontaktus teremtette meg. A képkeretnek a látásunkra tudat alatt ható összefogó ereje teremtette meg ennek kiemelő hatását. A bizánci ikon háttére homogén, nincs termélysége, de négy oldalról már szigorúan zárt. Nagyon erős a keret szerepe. Akkor is bele kell férnie a formának, ha közben eltorzul.

A bizánci ikonfestők érezték rá először, mit jelent az előtér és a háttér feszített viszonylata, elsőként merték kettévágni az alakot, a keretet absztrakt módon az érzelmi sűrítés, a hatás elérése céljából alkalmazva. A közelség és a tekintet ránk szegeződésével megteremtődik az intim viszony a kép főhőse és az alkotó (a néző) között. Innen származtatható a nézőre tekintő patetikus expresszivitás alkotói bátorsága.

A főalakok teljes erejükkel töltik ki a képteret és annak előterét – a háttér semlegessége mindezt szolgálja és hangsúlyozza. Nincs másnak helye, ami elvonná a figyelmet. A kép

kép akar maradni, csak a hierarchia legfelső eleme kap szerepet. De mivel ezzel az előtér létezését már nem tagadhatják, kontrasztjában meghúzódik a háttér. A kettő közötti feszültségben születik meg a térképzés gazdagsága, és kezdi el lassan pályafutását.

Az ikon archetípusa a huszadik századi képi világnak is – megtalálható a mozgóképek közeli plánjaiban, a reklám- és divatfotókon, a magazinokban, a szociofotók expresszionista vonulatán.

A gótika idején elterjedt a táblakép, ami különállónak és mozdíthatóvá tette a képet.

A keret alakja így már konkrét és meghatározó jellegű. Bizáncban az ikonosztások, a nyugati kultúrában a szárnyasoltárok mutatják ugyanazt a jelenséget: a jelenetekre osztott képtereket. Az elbeszélés folyamatosságát és szereplőit külön terekre osztja, és akár mozgatható is. De egyben alkotnak egészet és kompozíciót.

A táblaképek újraértelmeztetik a képek terének kettős természetét. A fizikailag is keretbe zárt felület sűrítésre és lényegkiemelésre készlet, és egyben átadja a kifejezés egy részét az eddig nem értékelt harmadik dimenzióknak. Mintha csak egy ablakon keresztül szemlélnénk az elénk táruló világot, és a tekintetünk tengelye magára fűzné a kitárulkozást, a keret miatt levágott másik két irány helyett tágitja az ábrázolást. Az alkotó végre elkezd befelé tekinteni a síkba, mintha feltárná az amögötti világ ablakait, tekintetével létrehozza a horizontot.

A befelé terjedő tér első próbálkozása az axonometrikus térábrázolásban nyilvánul meg. Megszületik a távolba torzuló tengely, hogy helyet kapjon Mária trónszékének lépcsőin, az épületek díszletszerű oldalain, és az angyalok kitakart félalakjain.

Végül a reneszánsz oldotta meg a háromdimenziós absztrakció problémáját. Perspektívának nevezzük. A művészek eleget tettek a kor igényének, mely azt kérte, hogy láttassák a való világ terét akármekkora képkeretbe zárva. Varázsolják oda a síkra a természetet, a paloták terét, a templomok kupoláját, Jézus fekvő testét, a lebegő nimfákat, a pompás vacsorák asztaltársaságát úgy, mintha minden

kép ablak lenne a valóságra. A képzőművészet tartson valódi tükröt közelre és távolra, tudjon részleteire ráközelíteni vagy távlatokat mutatni, vizsgálódva, értelmezve, ugyanúgy létezve, ahogy az élők világa. A reneszánsz ember önmagát akarta látni a képeken, nem hatás alatt akart állni. Ő akart egyenlővé válni a képek világával. Ezért teret akart. Három dimenziót, előteret és középteret, mélységet és tömeget.

A kora reneszánszban jelentek meg azok az önálló táblaképek, amelyek nem szorították ki a többi síkábrázolási felületet, de a kompozíciók keretes jellegére nagy hatást gyakoroltak. A reneszánsz művészei már valódi terekbe foglalták a narratívát, és a könnyebb érthetőség kedvéért klasszikus szabályokat alakítottak ki a képfelépítésre.

Giotto még a korabeli szekérszínházak szűk színpadtereire komponálta jeleneteit, de a következő generáció már az előtér, a középtér és a háttér hármasságát használta. A kor építészei kidolgozták a perspektivikus rendszert, Leonardo pedig a mélység és a távlat érzékeltetésére a fényt, az élességet és a szín intenzitását is tudományos módon használta (sfumatónak nevezte el). Kialakult a térábrázolás rendszere a perspektívával, a termélység érzetének megoldása, a képtér harmonikus felépítése.

A térábrázolás forradalma a humanizmus szabadságát hordozta magában, a kis képterek ablaka a végtelen táj horizontjára ugyanazt jelentette, mint a tenger távlata Kolumbusznak. És a tér felfedeztetett.

A barokk és a romantika még mindig a táblaképek korszaka: a nagyméretű, modern kori ikonok, a képkeret-arányok, a térbeli játékok és variációk, a méretek, a képkivágások, a kompozíciók tárháza. Az újkori festészet technikai forradalma az olajfesték és a vakkeretre feszített vászonzfelület.

A tizenötödik századtól megindult a képtémák gazdagodása, a tematika kilép az egyházi történetek illusztrálásából, és az új narratívák a kompozíciók széles skáláját eredményezték. A sokalakos elbeszélések, portrék, tájképek és csendéletek a tizenhetedik században már érdekesebb és változatosabb képkivágásokat teremtettek. A terek pedig tobzódni kezdtek a perspektíva adta lehetőségekben. Már szinte

mindent lehet ebben a térben. Az alakok elhagyják a gravitációt, lebegnek, csavarodnak és rövidülnek. A tájak és külső terek különös hangulatú megvilágításban sejlének fel, és olyan hangsúlyos szépséget öltenek magukra, hogy önálló műfajként debütálnak. Létrejön a tájkép és szinte azonnal az ellentéte, a belső tér, az enteriőr és csendélet is. Nagyon gazdag a térretek variációja és ravaszága.

A barokk és romantikus képterek bonyolultak, átlós, íves felosztások jöttek létre, de használták a klasszikus szabályokat. Erős a termélység, van előtér, ahol az elbeszélés lényegi elemei kapnak helyet; középtér, ahol a másodlagos információk helyezkednek el; és háttér, azaz a környezet bemutatására használt funkció. A képkeret mindezekben a vizuális rendszereken uralkodva határozta meg és viszonyította a látványt. Ez a korszak nevelte bele az európai vizuális ízlésünkbe a szimmetria és az aszimmetria, a nyitott és a zárt, a dinamikus és a nyugodt, a tagolt és a tagolatlan látvány iránti kontrasztérzékenységünket. A kontrasztok képvilága ez, ami nélkül nincs drámai kép, vizuális katarzis és belső dinamizmus, de még mozgásérzet se. Ide tér vissza az alkotó emlékezete, ha klasszikus hatásra keres példát, kapaszkodót, de ide tekintettek vissza a huszadik századi avantgárd és neoavantgárd művészek is, amikor mindezeket az értékeket megkérdőjelezték.

A fény és az árnyék kontrasztja külön szerepet játszik. Megvilágítás nélkül nincs látható tér, formakontraszt és színek sem. A különböző minőségű, természetes vagy mesterséges fényeket a festők tudatosan használták hangulatteremtésre. A különböző irányból vagy váratlan oldalról jövő megvilágítás dinamikus térhatást kelt. Tónusértékek segítségével a térhatás és a tömegábrázolás fokozható. A fény elosztása a képzőművészeti alkotások hatásának egyik titka. A tárgyak más jellegű, más erősségű, más irányú fényben másféle látszanak.

A fény nemcsak láthatóvá teszi a tárgyakat, embereket, hanem kiemelhet, érzelmi és hangulati hatást kölcsönözhet nekik. Nemcsak megmutat, hanem valamilyen módon mutat, vagyis értelmez. A fény segítségével a drámaiságot fokozhatjuk vagy tompíthatjuk.

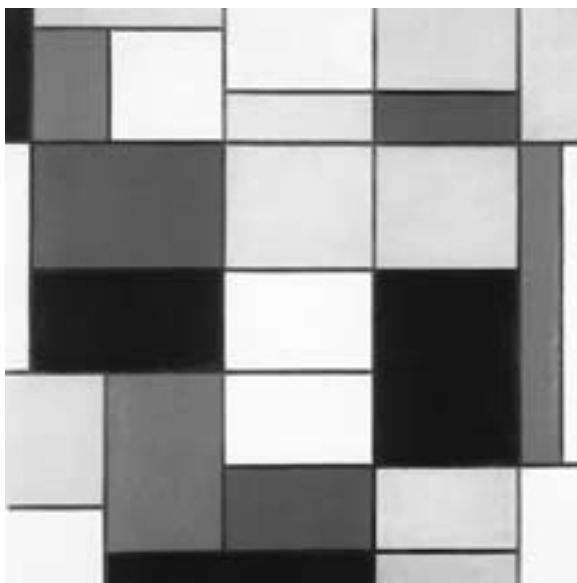
A sötétség növeli a titokzatosságot. A sötét háttér kiemelheti az alakokat. A világítás a lényegre irányíthat, súlypontoszhat, vezetheti a figyelmet, összpontosíthat a kompozíció gyújtópontja felé. Ugyanez mondható el a színek esetében is, főleg a festészetben.

Az impresszionizmus egy bohém mozdulattal felrúgta a keretet. Táblaképeken dolgoznak, de úgy kezelik, mintha nem lenne kerete, pontosabban csak arra való, hogy ott hagyják abba a képet, ahol a széle van. Látszólag nincs kompozíciós szerepe, miközben pont az a feladata, hogy annak ellentmondjon. Dekomponálnak ezzel, és kivezetik a kép témájának egy részét a képtérből, kinyitják az eddig zárt képteret. Ez sokszor érdekes, meglepő látványt eredményez, ami felfrissíti addigi ízlésünket. A képtér víziószerű felbomlását láthatjuk Gauguinnél, Degas-nál, Lautreclnél, ahogy képeiken akár minden irányban folytatódnak a narratíva.

A festészetnek ezen a pontján mutatható ki, hogy a fotó és a film visszahatott rá, hiszen a kamera véletlenszerű felvételeit imitálják ezzel.

A huszadik században feloldódik a kompozíciós keret és a klasszikus tér. A fotózásból és filmből adódó véletlenszerű képkivágások és kerettartalmak felszabadították a korabeli képzőművészetet. A festészet ezek hatására felismerte, hogy már teljesen megszabadulhat a valóság utánzásának kényszerétől, és saját logikájának megfelelő, elvontabb formákban is kifejezheti magát.

Ettől kezdve az *avantgárd képtér* és keret ugyanúgy kísérletek és provokációk tárgya, mint maga a téma. A teljes megsemmisítés vagy áttörése nem célja a modern síkalkotásnak, de a *térrendszereket teljesen felrúgja* és/vagy újra szeretné alkotni. A kubizmus és konstruktivizmus pedig határozottan visszakanyarodott a keret alapozó és térszerkeztési funkciójához. A festményeken, képeken, fotókon megszűnhet a tér, a mozgás, a súly, a tömeg, a perspektíva minden kategóriája, a leghetlenebb szituációk is lehetővé válhatnak, az illúziókeltésnek nincsenek határai. Pollock számára teljesen megszűnik a keret, nincs funkciója, ugyanúgy, mint az őskori falfestményeknél.



Piet Mondrian: Composition with Black, Red, Gray, Yellow and Blue (olajvászon, 1920.). Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Róma

A modern világ új képzőművészetet teremtett. A modern kor modern képekkel gondolkodik. Ma még nem láthatjuk tisztán, mit jelent ez, de a változások már megérkeztek. A legújabb technológiával a képterek és a látványterek fantasztikus lehetőségeket kaphatnak.

Mindent átír a digitális képi világ. Minden, amiről a klasszikus világ festői csak álmodtak vagy álmodni sem tudtak, könnyedén megoldható. A digitális technikának köszönhetően olyan érzése támad majd a nézőnek, hogy újkori mítoszvilágba lép. Ma már a rajzos animáció mellett részesei lehetünk fény-, illetve festményanimációnak, emulzióra karcolt, papírkivágásos, félplasztikus, pixillációs (élő embereket bábokként mozgató), valamint számítógépes technikával készített animációnak is. A digitális mű a képzelet abszolút szabadságát adva olyan világot teremthet, melyre más műnemek nem képesek. A „valóság” mesterségesen is létrehozható, sőt nemegyszer ezek még hatásosabbak és meggyőzőbbek, mint a valóságban.

A statikus kép a múlté, és minden, ami képzőművészet, egy új összművészeti jelenségben kap értelmet, egy új műfajban, ahol a festett kép mozog, a terek egymásba alakulnak, a gravitáció nem uralja az alakokat, a dimenziók áthatolnak rajtunk, és a művek az idővel karöltve terjeszkednek.

Ki tudja, milyen terek várnak még ránk? Egy biztos: a képi lehetetlen lehetségessé válik.