



Horváth Csaba Lajos

A természeti formák ábrázolása

NSZFI
NEMZETI SZAKKÉPZÉSI
ÉS FELNŐTTKÉPZÉSI INTÉZET

A követelménymodul megnevezése:

Művészetelméleti alapozás és ábrázolási gyakorlat

A követelménymodul száma: 0980-06 A tartalomazonosító száma és célcsoportja: SzT-018-50

A TERMÉSZETI FORMÁK ÁBRÁZOLÁSA

ESETFELVETÉS – MUNKAHELYZET

Ha már jártasak vagyunk az „un” kockológia, azaz mértani testek rajzolásában akkor bátran próbálkozhatunk a természet utáni tanulmány, vagy csendélet rajzolására. Mielőtt megkezdené a természeti formák rajzi stúdiumot, gyűjtsön különböző természeti formákat, terméseket, virágokat. Próbáljon meg, minél izgalmasabb formákat találni.

SZAKMAI INFORMÁCIÓTARTALOM

A természet ábrázolása szorosan összefügg azzal, ahogyan a társadalom a természeti világot felfogja. Egy oda, vissza irányú folyamatról van szó. A társadalom a vizuális kultúra toposzaihoz fordul, amikor a természetről alkotott nézeteit, az ahhoz való viszonyát kialakítja. A művészek, ugyanakkor a környezetünkhöz fűződő aktuális társadalmi vélekedését tükrözi, reagálva azokra. A „művészet a természet tükré”, felfogás hosszú hagyományra tekint vissza.

1. A tájkép és eredete

A képzőművészetek több ezer esztendő története során a tájkép, az emberi környezet sajátos megjelenítése viszonylag későre tehető. Alárendelt elemként ugyan szinte a kezdetektől kíséri a képzőművészetet, önálló műfajjá azonban a távol-keleti festészetben válik. Az európai piktúrában a táj tiszta formájában, ahol az emberi alak mellékessé válik, vagy eltűnik először csak a 17. századi németalföldi tájképfestők képein látható. Maga a táj fogalma is ekkor alakul ki. A tájképnek számos jelentésvonatkozása van. Az angol szókincsben a Holland nyelvből kölcsönzött festészeti terminusként ('landschap') jelent meg, 1600 körül. Amikor a holland művészek a tájképfestészet mestereiként kezdtek híressé válni. Azt is figyelembe kell vennünk, hogy az évszázadok során hasonló témát ábrázoló tájképeken megfigyelhető különbségek abból adódnak, hogy változott a táj. Változott az ember, tájhoz való viszonya. Miként változtak a tájábrázolási konvenciók is. A tájkép fogalma alatt elsősorban a festészet egyik műfaját értjük, amelynek tárgya az ember. Természeti vagy maga alkotta művi környezete. A tájképfestők legjelentősebb tevékenysége a szabad természet tanulmányozásában, a napfény és a levegő hatásainak kutatásában nyilvánult meg. A tájképfestészetre buzdító érzés, hasonlít ahhoz, ami a városi embert vasárnaponként a természetbe csalja.

A tájkép, tájképfestészet fellendülésében bizonyára szerepet játszik az is, hogy a mai ember kedvét leli a természetben, sőt szinte utolsó menedéknek érzi azt, melybe zaklatott élete közben elvonulhat

Az ókori Kelet művészeti emlékei között már vannak tájábrázolások. Az egyiptomi mezopotámiai művészetben bár mind a reliefeken, mind a festményeken megjelenik a tér, táj, azok az ábrázolt személyek mellett alárendelt szerepet kapnak. A kultúrák művészetét a nagyfokú sematizálás jellemzi. Ráadásul a háromdimenziós teret, tájat síkban kiterítve, egymás fölött ábrázolják. Ezért a valódi tájkép az egyiptomi mezopotámiai művészetből még hiányzik. Az ókori görög-római kultúra festészetének csak töredékét ismerjük, de ez is sejteti, hogy fontos szerepet töltött be a táj. A Pompejiben és Herculaneumban talált falképeken a táj filozofikus elmélkedések, mítoszi cselekmények színhelye.

A középkori európai festészetben újra kiszorította a gyakran alkalmazott aranyozott háttér a tájábrázolást. A festők ekkoriban nagyon kevés jelentőséget tulajdonítottak a tájképnek, s jóformán csakis akkor festették, ha az alakos kompozíciók háttérét változatosabbá kívánták tenni. Ezeknek az ábrázolásoknak azonban a természet megfigyeléséhez kevés közük van.

A tájkép önálló műfajjá nem is Európában, hanem a kínai festészetben válik, a 7–8. század folyamán.

A kínai tájképfestészetben a hegyek és a vizek a fontosak, nem a jelenlévő ember vagy az ember alkotta tárgy. Jellemző rá a monokróm színvilág, és az, hogy az ábrázolt táj csupán a fantázia szüleménye, nem valóságos. Kínában a hegyek és a vizek mindig is köztiszteletben álltak, ami összefüggésbe hozható azzal, hogy az ott élő öntözéses gazdálkodást folytató embereknek a mindennapi kenyeré a völgyektől és a benne hömpölygő folyóktól függött. A tájkép kínai neve shanshui, vagyis hegy-víz. Hegy és víz nélkül szinte elképzelhetetlen a kínai tájkép. A hegyek az örökkévalóság, a világmindenség megtestesítői. A hegy nyugalma, időtlensége szemben áll a víz örök mozgásával, az elmúlással. A képeken formailag ez a függőleges és vízszintes ellentét adja a táj harmóniáját, dinamikáját. A sajátos kínai tájfestészet kialakulása szempontjából döntő jelentőségű volt a kínaiak viszonya a természethez. A természetben való elmélyülés hozzásegítette az embert, hogy rátaláljon önmagára és saját belső világára. Erre a képzőművészetben a tájkép volt a legalkalmasabb, amely az idők folyamán a kínai festészet meghatározó műfaja lett. A VII–X. Századokban a VII–X. Századokban például alig született olyan tájkép, amelyen ne találánk messzeségbe vesző hegyvonulatokat. Az előtérben általában fenyőfát és néhány apró emberi alakot látunk. A kínai piktúra napjainkig megőrizte a mozaikszerű képalkotás módszerét. A kínai festőket az egyes részletek, formák nem foglalkoztatták oly mértékben, mint az a cél, hogy a tájképen keresztül a világhoz való viszonyukat kifejezzék.¹

¹ Karancsi Zoltán– Hann Ferenc



1. ábra. Kínai táj. tusrajz



2. ábra. Pompei frescó



3. ábra. Pompei frescó részlet

A szó igazi értelmében vett tájkép megteremtője Jacob van Ruisdael, aki Hollandia változékony szépségeinek legnagyobb felfedezője. Francia festőkként Itáliában szerzett hírnevet magának Nicolas Poussin és Claude Lorrain. Mindketten a klasszicizmus stílusjegyeit felhasználva megteremtették az idealizált tájak képét, olyan sikerrel, hogy később Lorrain képei alapján tájkerteket is kialakítottak Angliában. A klasszikusnak nevezett művészet egy évszázad leforgása alatt jelentős változást hoz a tájfestészetben. A festők nem keresik többé a szabad természetet, bezárkóznak a műtermeikbe, ahová nem hatol be többé a napfény. A 19. század elejének tájfestészete száraz, egyhangú és unalmas. Az előtérben dús lombosított fák, tiszta víz, hátrébb klasszikus stílusú épületek, de mindig napfény nélkül. A festők leginkább idegen tájakat, látnivalókat örökítenek meg. A tájkép nem hangulatának erejével, hanem archeológiai vagy néprajzi érdekességével akar hatni a szemlélőre a régi holland festők tanításáról, megfélekeztek, divatossá válik a történeti tájkép. Az akadémiai tanokból kiábrándulva a festők újra felfedezték a természetet.

Az angol tájképfestők indítják meg a hadjáratot, melyet a természet újbóli meghódításáért vív a 19. század festészete. Constable teszi fel a kérdést, hogy „Miért nézzük egyre a régi kormos vásznakot, s nem magát a tájat, friss zöldjét és a napot, miért a képtárakat és a múzeumokat, s nem magát a természetet?” Constable nem csak hazájában hozott létre iskolát a természet iránt mutatott őszinte hódolatával. Hatása csakhamar Franciaországban is érezhető lett. A festők újra kiszabadultak a műtermekből és a szabad ég alatt újra kezdték élvezni a természet szépségeit. Először nehezen barátkoznak meg az erős fénnel, ezért még az erdők tompított megvilágítású területeit veszik birtokba, ahogy azt a fontainebleau-i festőcsoport tette. A természetben mindenütt hangulatokat találnak, s a tájkép előttük nem jelenet, hanem lelki állapot.

Némely tájkép általunk már jól ismert vidéket mutat be, s mégis úgy érezzük, hogy ismeretlen részleteket fedezünk fel rajta, amelyek ismeretlen érzéseket keltenek bennünk. Mivel minden művész más érzélemvilággal rendelkezik, nincs olyan tájkép, amelyről legalább húsz különböző képet ne lehetne festeni. A XIX. század (1800) évek elején jelennek meg az impresszionisták. Ők már nem a föld, hanem az ég felé fordítják tekintetüket, s a világosságot, a napfényt festik előszeretettel. Példaképüknek az angol Turner-t tekintették, aki minden idők egyik legnagyobb angol festője; s noha divatos stílusban festett, soha nem vesztette el a természet iránti intuitív érzékét. Művészetének alapjait Claude Lorrain munkáiban találjuk. Lorrain nyugalma azonban nála lázas vibrációba csap át, szelíd fényei Turnernél izzó éterré tüzesednek. Nála indul meg az a harc, amelyet a festészet a fény után folytat. Turner tudatosan járta végig fejlődése útját. Visszatérve a már egyszer ábrázolt helyszínekre, egyre tömörebb vázlatokat készített, amelyekben a fény játéka szimbolikus értéket kölcsönöz a valóság külső megjelenésének. Az impresszionisták számára a legfontosabb az ég és a felhőtenger, amely maga az örök mozgás, s melynek örökké változó színjátéka alatt színeit a föld is örökké változtatja. Fölfedezik a fényt a városokban is, s gyakran választanak olyan témákat, melyeket elődeik megvetettek, vagy észre sem vettek.

A 19. század végének művészei a kor legjelentősebb tájképfestőjét, Claude Monet-t mesterükként tisztelték. Monet a napfény legszenvedélyesebb imádójaként, a világosság minden problémájával behatóan foglalkozott művészetében. Nála minden csillogó fényben oldódik fel; a tárgyak elvesztik körvonalait s a színek eredeti tisztaságukat a mozgalom széthúzó pártjai közül az egyik, azt vallotta, hogy a fényt tudományosan. Az impresszionista tájképfestők a vonalak teljes megtagadásával, a rajz, a szín fölállozása árán, a hangulat bájának megragadásával érvelnek művészetük mellett.

2. A MODERN TÁJKÉPFESTÉSZET

A modern tájképfestészetben a tájak a képeken időnként egészen a főerővonalakig egyszerűsödnek, máskor lírai, drámai „torzulásokat” szenvednek, megint máskor sajátos belső tájakká, tájrészletekké vagy lélektájakká alakulnak. A fotográfia óriási szerepet játszott abban, hogy a képzőművészet, különösen a festészet a tájábrázolás során egyre inkább eltávolodott a szolgai másolástól. Az emberek immár nem a festők révén ismerkednek meg a távoli vidékekkel. Milyen érdekes, míg korábban a közvetlen valóság-tapasztalat alapján ábrázolták az állatokat s rajtuk keresztül a környezetüket, mára megfordult a kocka, éppen a képek segítségével (többségében természetesen a fotó, segítségével) szerzünk tapasztalatokat a világról²

Bizonyos szempontból azért készülnek, például a régészeti tárgyakról, vagy növényekről szabadkézi rajzok, mert a fotóval szemben a rajzok értelmeznek. Míg a fotó rögzíti a tárgyat, növényt, természet képét, látványát, addig a rajz értelmezi, szerkezetét, kapcsolódási pontjait, struktúráját.

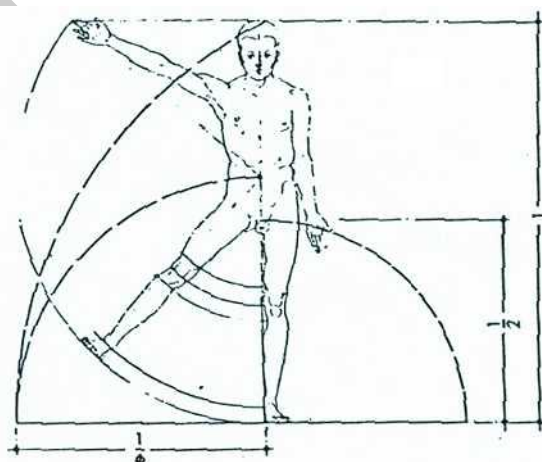
A természet mindig is nagy ösztönző erőt jelentett a művészi ábrázolás számára, egészen a precíz ábrázolástól, a pillanatnyi benyomásig. Keressen alapformákat, sokat segít, ha megértjük a növény szerkezetét, megismerjük felépítését. Figyelje meg pontosan az árnyékviszonyokat, minden megfigyelést célszerű rögzíteni egy vázlatfüzetben. Ceruzával sokféle forma és struktúra hozható létre. Fontos, hogy először próbáljuk az egészet látni, a tömegét. Majd ezt követően kezdjen a részletekre koncentrálni, s közben figyelje a fényt, valamint az árnyékokat. Fontos, hogy vázoljunk könnyedén, figyelve a tömegre, arányra, tónusra (színre). Kezdetben érdemes az alapformára koncentrálni, majd hozzá lehet társítani a szükséges részleteket, a fényt, az árnyékot, vagy bármit, ami a növény, természet jellegzetes látványához hozzá tartozik. Közben azonban ne feledkezzen meg a tömegről s arányokról. Minden testnek, tárgynak, alaknak, egyszóval mindennek van tömege, amit a rajzoló aránypárméréssel mérhet. Két méretet kell arányítani egymáshoz. Van a legnagyobb szélesség, illetve a legnagyobb magasság. E két méret egymáshoz való viszonyítása adja meg azt az aránypárt, ami meghatározza a tömeget (befoglaló formát). Mindig a kisebb méretet arányítjuk a nagyobbhoz, megnézve, hogy képzeletben, képletesen hányszor tudnánk bele írni a kisebbik oldalt a nagyobbik oldalba.

Ezt hívják „nyújtott karral való ceruzás mérésnek.”

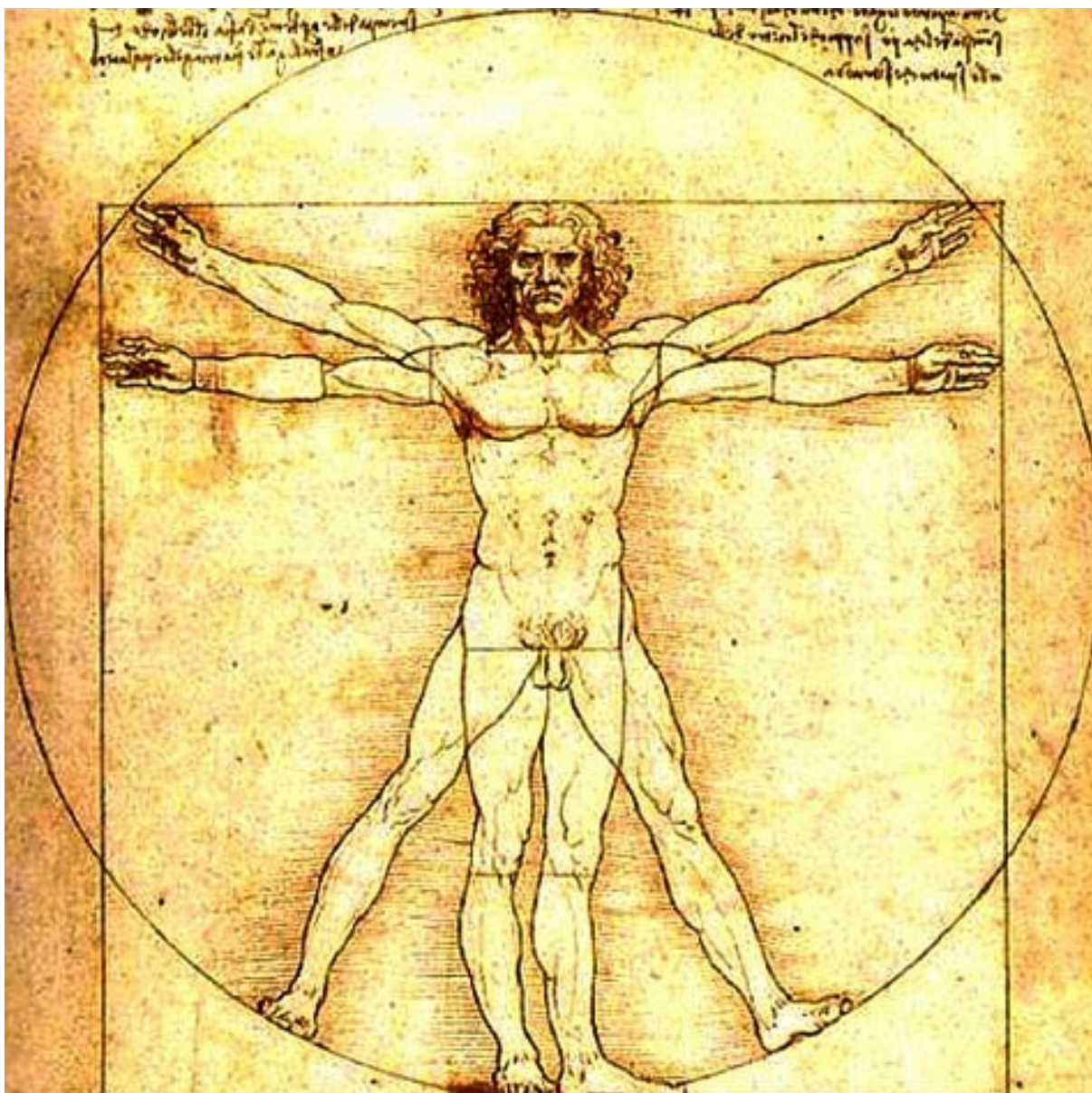
Kinyújtott karral, kézben a ceruzával. Amit úgy fogunk meg, hogy a hüvelykujjunk szabadon mozoghasson a ceruza felületén. A ceruza hegyét a mért távolság egyik pontjára irányítjuk, majd hüvelykujjunk körömlapját a mért távolság kiterjedésének vég pontjához toljuk. Az így kapott távolságot, kilencven fokkal elforgatva megpróbáljuk „bele írni” a nagyobb távolságba. Azaz, összehasonlítjuk a két mért távolságot, kapunk egy aránypárt, ami a legnagyobb szélességet, valamint a legnagyobb magasságot jelöli, a tömeget. Ebbe a tömegbe kell a látvány rögzíteni, ami a lerajzolandó tárgy, alak, forma legnagyobb kiterjedését adja meg. Ezen aránypáron belül bármit arányíthatunk egymáshoz. Ezzel a módszerrel, nem csak az arányt, hanem az irányt is ki tudjuk jelölni magunknak, hogy hol helyezkedik el a térben a lerajzolni kívánt modell. Perspektivikus ábrázolás. Létezik egy másik mérési lehetőség, amivel a művészettörténetben, festményeken, grafikákon is találkozunk a mérő képsík alkalmazása. Ami nem más, mint egy adott méretű keret, amely zsinórokkal be van rácsozva, meghatározott méretben (négyzetháló) A méréseket aránypárként visszük át a rajzunkra, ehhez azokat számszerűsíteni kell. Ez azt jelenti, hogy a befoglaló formán belül, szabadon választott, rajzbeli méret és a "mérő-képsíkon" megfigyelt, látványbeli társa között kialakult arány szerint dolgozzuk fel megfigyeléseinket.



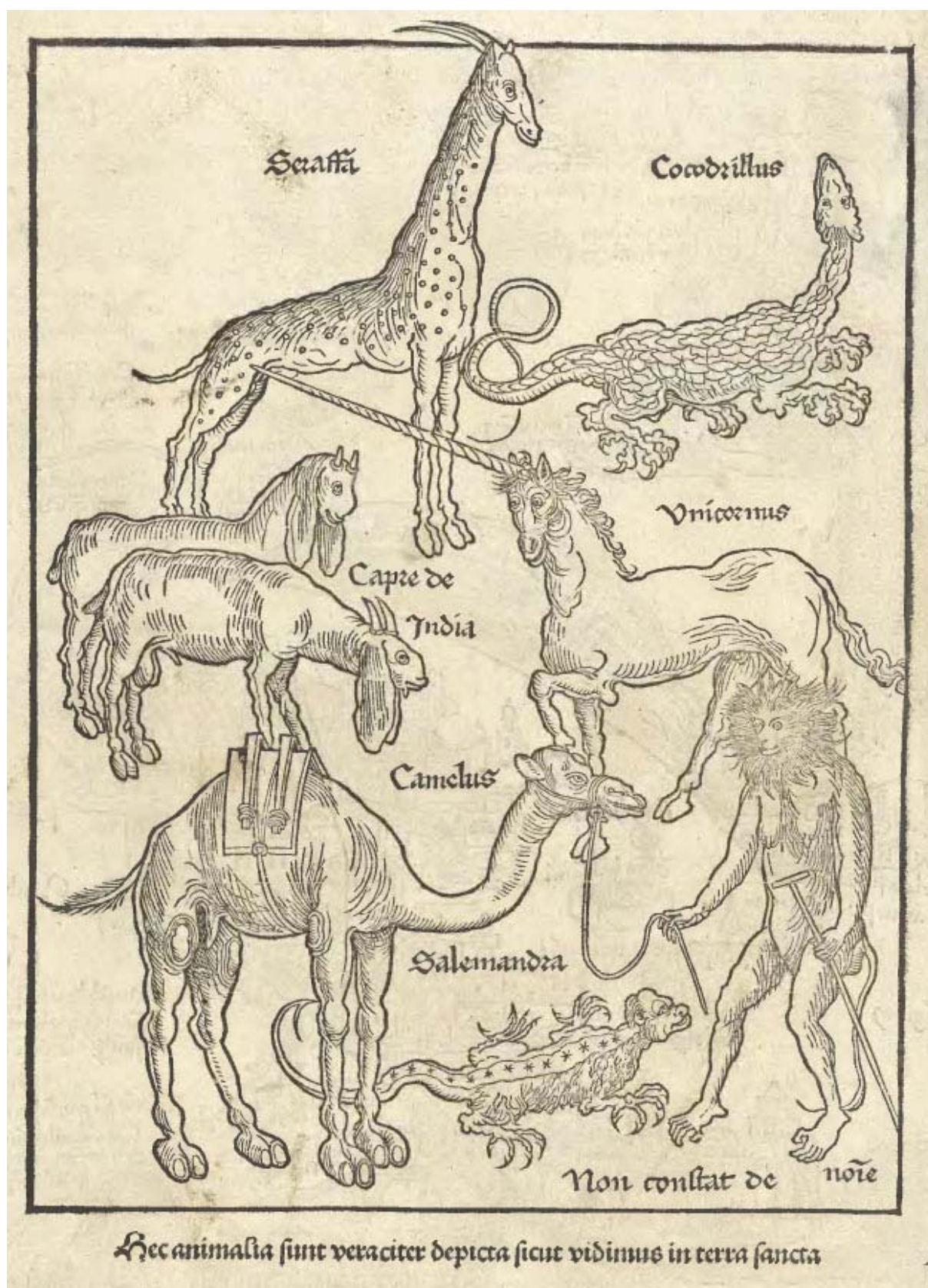
4. ábra. Albrecht Dürer. Rajzi segédeszközök. Fametszet



5. ábra. Vitruviusi modell



6. ábra. Leonardói modell



7. ábra. XV. Századi szerzetes rajza

3. A perspektíva

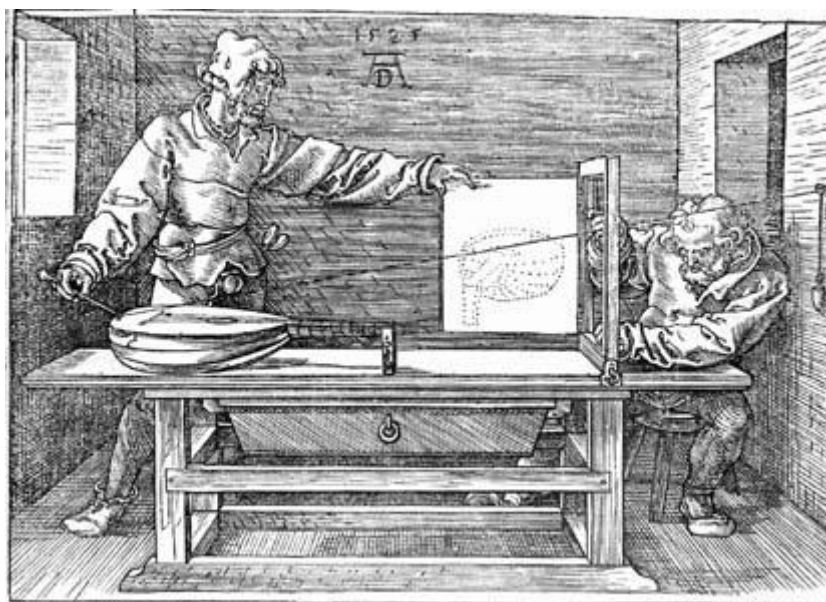
Perspektíva a művészetben. A háromdimenziós tér síkfelületen történő ábrázolásának módszere.

A latin *perspicere* = keresztülnéz szóból, eredetileg a görög 'optika' fordításaként használt szó, amely az antikvitásban, majd pedig a középkor folyamán a látás fizikai és geometriai törvényeivel foglalkozó tudományt jelentette. A mai szóhasználatban szorosan véve az ábrázoló geometria egy ágát jelöli, amely térbeli tárgyaknak centrális projekció segítségével történő sík ábrázolásával foglalkozik. Ugyan e módszer elvét alkalmazza s innen nyerte nevét a festői perspektíva, de a művészettörténetben gyakran perspektívának nevezik. Összefoglalóan a térábrázolás mindenkor alkalmazott módjait, azaz a perspektíva története eszerint nem más, mint annak a története, hogyan ábrázolják a térbeli formákat a festmény vagy a dombormű síkján az őskortól napjainkig. — Rövidülés ábrázolásáról, tehát a térben elhelyezkedő forma jelölésével már a kőkor művészetében beszélhetünk (elfordított fejű állatok a magdaléi kultúra emlékein, Kr. e. 10 000 k.), tudatos térkifejezésről azonban nem, hiszen ezeknek a sziklarajzoknak meglepő realizmusa abból fakad, hogy alkotójuk még nem tud lényeges különbséget tenni a valóságos térbeli tárgy és mágikus jelentőségű képe között. A következő évezredek fejlődése látszólagos visszafejlődés volt: a realisztikus állat- és emberfigurák helyét sematikus vonalábrák, geometriai formakombinációk vették át; ezek az alkotások azonban már egyértelműen egy síkfelületre, a képsíkra transzponálva és önálló ábrázolási nyelv, a vonalrajz segítségével jelenítik meg tárgyukat. E nyelv lehetőségei az egyiptomi és általában az ókori közel-keleti művészetben fejlődtek ki: e kultúrák művészei a tárgyakat vagy formákat lehetőleg a legjellemzőbb nézetükből, szemből, profilból vagy teljes felülnézetben ábrázolták, azaz tudatosan kerülték a tárgyak látványával kapcsolatos minden esetlegességet. Mivel azonban az együtt ábrázolt több alak egymáshoz való térbeli viszonyának tisztázása sokszor döntő lehetett a jelenet megértéséhez, sokszor találunk olyan csoportosítású figurákat, amelyek egy bizonyos szögből való nézetet, rálátást feltételeznek, sőt egyes figurákon belül rövidüléseket is. — PLINIUS szerint a Kleónaiból való.

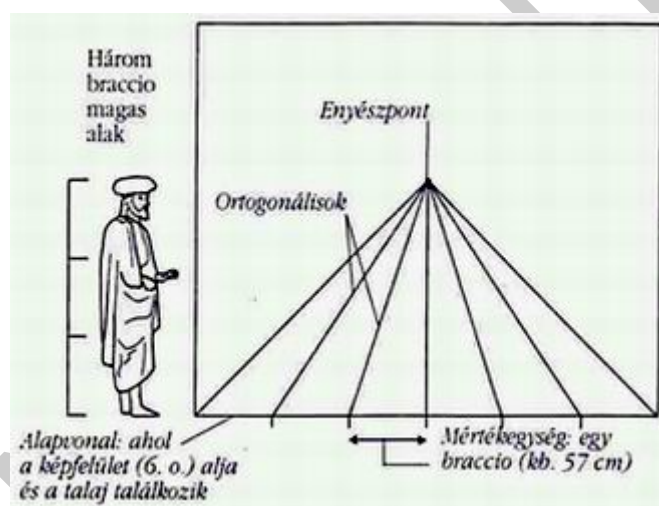
KIMÓN (Kr. e. 6. század vége) volt a rövidülések festői ábrázolásának feltalálója a görög művészetben. Valóban ettől az időtől kezdve megfigyelhető térbeli mélységet kifejező figurák feltűnése a vázafestményeken. Az 5. században, VITRUVIUS szerint más perspektivikus szerkesztésű színpadképeket is készítettek, s nyilván a táblakép festés is az illúzionisztikus ábrázolás irányában fejlődött. Ezekből az alkotásokból semmi sem maradt fenn; a pompeji falképek alapján azonban (amelyek részben görög eredetieket követtek) arra következtethetünk, hogy ábrázolási rendszerük közel állt a reneszánszhoz: az épületeket, térbeli formákat a képsíkkal párhuzamosan úgy helyezték el, hogy mélységbe futó párhuzamosaik a kép középpontja felé tartsanak. A Kr. utáni első századok fejlődése fokozatosan feloldotta e rendszer szigorúságát s helyette kötetlenebb, a vizuális percepció esetlegességeit, sőt az atmoszféra optikai hatásait ("lég-perspektíva") is figyelembe vevő, de a kép optikai egységére nem törekvő szisztémát alkalmazott, amely egymástól elkülönítette, majd dekoratív értelmű síkformákká egyszerűsítette a korábban térbelinek felfogott tárgyakat, horizontálisan elhelyezkedő sávokká az alapsíknak és háttérnek a kép terét, meghatározó felületeit.

Így alakult ki a középkor lényegében térábrázolást mellőző művészete, amely azonban időnként mégis meglepő érzékenységgel idézte vissza az antik miniatúrákon vagy ókeresztény mozaikokon tovább élő térélményt és plaszticitást. — Tulajdonképpen a klasszikus múlt visszaidézése volt az itáliai trecento festészete is, amelynek vezető mesterei, GIOTTO vagy a LORENZETTI fivérek nem a végtelenbe vesző távlat lehetőségeit keresték, hanem egy színpadszerűen zárt teret igyekeztek teremteni a megfestendő jelenetek számára, amelyben a cselekmény minden résztvevője egymásra vonatkoztatva, egységes optikai kép részeként jelenik meg. Azt azonban, hogy az így formált kép hasonló törvények alapján épül fel, mint a szem által látott, csak a 15. század művészei fedezték fel. A források szerint az első perspektivikusan megszerkesztett képet Brunelleschi festette; az elveszett ugyan, de mivel a kortársak, DONATELLO és MASACCIO már 1425 táján alkalmaztak perspektivikus szerkesztést műveikben, feltételezhető, hogy nem sokkal e dátum előtt készülhetett. [...] a szerkesztés feltalálásával a perspektíva, története nem zárult le. Az itáliai művészek (UCCELLO, LEONARDO DA VINCI) igyekeztek az adott elv alapján újabb technikai megoldásokat találni, illetve különböző törvényszerűségeket megállapítani a vizuális kép bizonyos sajátságairól (színek gyengülése a távolban, árnyékhatás). A németalföldi mesterek viszont (J. VAN EYCK, R. VAN DER WEYDEN) gyakran mellőzték a szerkesztést, s megközelítő módszerrel igyekeztek meggyőző téralakítást elérni. A 16. század folyamán a festők kezdtek már megkötöttségnek érezni a perspektívát; a szerkesztés csak útbaigazításul szolgált számukra, amelyet a kompozíció igényeinek megfelelően változtathattak. Alkalmazásának legfontosabb területe ezekben az évtizedekben s különösen a 17. század folyamán az illúzionisztikus freskó-dekoráció (B. PERUZZI, a. POZZO), illetve a színpadkép és az építészeti illuzionizmus (Teatro Olimpico Vicenzában PALLADIO-tól, Palazzo Spada Rómában BORROMINI-től) volt, amelynek művelői valóban megdöbbentő térhatásokat tudtak elérni a perspektíva lehetőségeinek kihasználásával. Különös tudományos jelentősége van, bár a művészettel kevés kapcsolata volt, a perspektíva elméleti fejlődésének a 17. században, amely új matematikai ágak kialakulását (pl. axonometria) tette lehetővé. Bár maguknak, a művészeknek érdeklődéséből mindinkább kiszorult, a perspektíva akadémiai tantárggyá vált s a festői megjelenítés alapja maradt még a 19. században is, és csak CÉZANNE nemzedéke volt az, amely fellázadt e szerkesztés kompozicionális uralma ellen. Azonban még századunk művészete is gyakran visszatér hozzá, s olykor szinte tüntetőleg használja azt (CHIRICO, BEN SHAN) művészi céljai érdekében.³

3 Boskovits Miklós. A perspektíva felfedezésének rövid története. Művészeti Lexikon szócikke alapján.



8. ábra. Albrecht Dürer



9. ábra. Renaissance perspektíva

4. A csendélet

A csendélet, mint festészeti műfaj, virágok, gyümölcsök, ételféleségek, szövetek, használati eszközök, hangszerek stb. festői csoportosítása. Legismertebbek a virágcsendéletek. A csendélet előképeit a művészettörténészek a római művészetben vélik megtalálni. Falfestményeken gyakoriak a gyümölcsöket, növényeket, ábrázoló művek, csendélet volt az ábrázolás tárgya. A műfaj történetének kezdete a Kr. e. 5. századig, a görög Zeuxis legendás alakjáig nyúlik vissza, aki egy alkalommal olyan élethűen festett meg egy szőlőfürtöt, hogy a madarak rászálltak, hogy csipegessenek belőle. Pompeji falfestményeken és római mozaikokon található a műfaj történetének további bizonyítékai. A csendélet közvetlen előzményei közé tartoznak még azok az itáliai intarziák, melyeket stallumokon találunk. A nyírbátori stallumok is csendélet-jellegű intarziával díszítettek. A legelső csendéleteket Michelangelo és Caravaggio nevéhez kötik. A festménynek a látvány megörökítésén túl számos allegorikus magyarázata van, utalás lehet az elmúlásra, a bűnbeesésre stb. a csendélet virágkora a XVII. század, elsősorban holland és flamand mesterek a Jeles művelői. A XVIII. században a francia Jean Baptiste Simeon Chardin csendéletei jelentősebbek. Leggyakoribbak a vadászcsendéletek, melyek az elejtett vadakat és elkészítésükhöz szükséges konyhaeszközöket sorakoztatják fel. Ezeknek is mindig akad allegorikus mondavalója. A XIX. század csendéletei gyakran már nem tartalmazznak mélyebb mondanivalót. Különösen igaz ez az impresszionista csendéletekre. Pierre Auguste Renoir barackjai csak barackok, nem, pedig a termékenység szimbólumai. A posztimpresszionizmusban is virágzott a műfaj: Paul Cézanne, Vincent van Gogh. a mai napig is, stílustól függően sok festő repertoárjában szerepel a csendélet. Ez a műfaj lehetőséget nyújt a művésznek a teljesen önálló festői elrendezésre és elmélyülésre, feltűnően kísérletezett ezzel a műfajjal Cézanne, a mélységet, a perspektívát akarta érzékeltetni, élénk állítani festői eszközökkel a három dimenziót.⁴

Ha már elég jártasak a mértani testek ábrázolásában, bátran próbálkozzanak meg a környezetükben található használati eszközök, tárgyak ábrázolásával. Kiegészítve a természetben gyűjtött virágokkal, termésekkel. Persze, ilyenkor ne csak tárgyakat tegyünk egymás mellé, hanem legyen pontos kompozíciós elképzelésünk. Tudatosan helyezzük egymás mellé a tárgyakat, komponáljunk. A kompozíció pontosan erről szól, az elhelyezésről, a formákról, annak arányrendszereiről, a tónusok, színek egyensúlyáról, a modellek harmonikus elrendezéséről. A beállításnál lépünk hátrább, nézzük meg tárgyainkat más irányból is. Arányait, kiegyensúlyozottságát, szimmetriáját vagy ellenkezőjét, összegezve a kompozíciót.

4 Művészeti lexikon. Szerk. Zádor Anna, Genthon István. 1. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

5. A kompozíció

Jelentése, összeállítás, felépítés, a dolgoknak egymáshoz való viszonya. Az elemek olyan elrendezése egy művészeti alkotásban, ami kifejez valamit. Célja az elemek megfelelő kiválasztása és elhelyezése, ami által a szemlélődő számára érzéseket, gondolatokat közvetít. A képzőművészet megkülönböztet szimmetrikus és aszimmetrikus, átlós és centrális kompozíciót.

A kompozíció során alkalmazható vizuális elemek

Vonalak, a szem mozgását megvezető vagy behatároló elemek vagy elem csoportok. Alakzatok, geometriai vagy szerves élek által meghatározott területek. Fényértékek, a sötétebb és világosabb fények erőssége, kontrasztja. Textúrák a felszín anyagminősége, ami egyfajta tapintási illúziót közvetít. A színek árnyalata és intenzitása. Irányok, függőleges, vízszintes vagy átlós. A méretek az elemek egymáshoz viszonyított nagysága a képen belüli kompozíció elsődleges elemei, amik ábrázolnak valamit. A perspektíva, ami az ábrázolt tárgyak egymáshoz képest mutatott megjelenítésével mélységet, távolságot visz a képbe. Vonalak vagy más iránymutatók, a szemlélődő figyelmét egy bizonyos irányba vezetik. A sötétebb és világosabb felületek, amelyek ellentétet, feszültséget visznek a képbe. Ezen ismeretek alapján, kiválaszthatja, eldöntheti, hogy a fenti elemek közül melyiket milyen mértékben alkalmazza a mondanivalója kifejezésére. Ne minden kép tartalmazza az összes elemet.

Nézz meg a csendélet befoglaló kiterjedését, ha inkább fekvő, akkor természetesen fekvő formátumú lapra kerüljön. Ha arányában, a magasság nagyobb, mint a szélesség, akkor állított rajzlapot használjon.



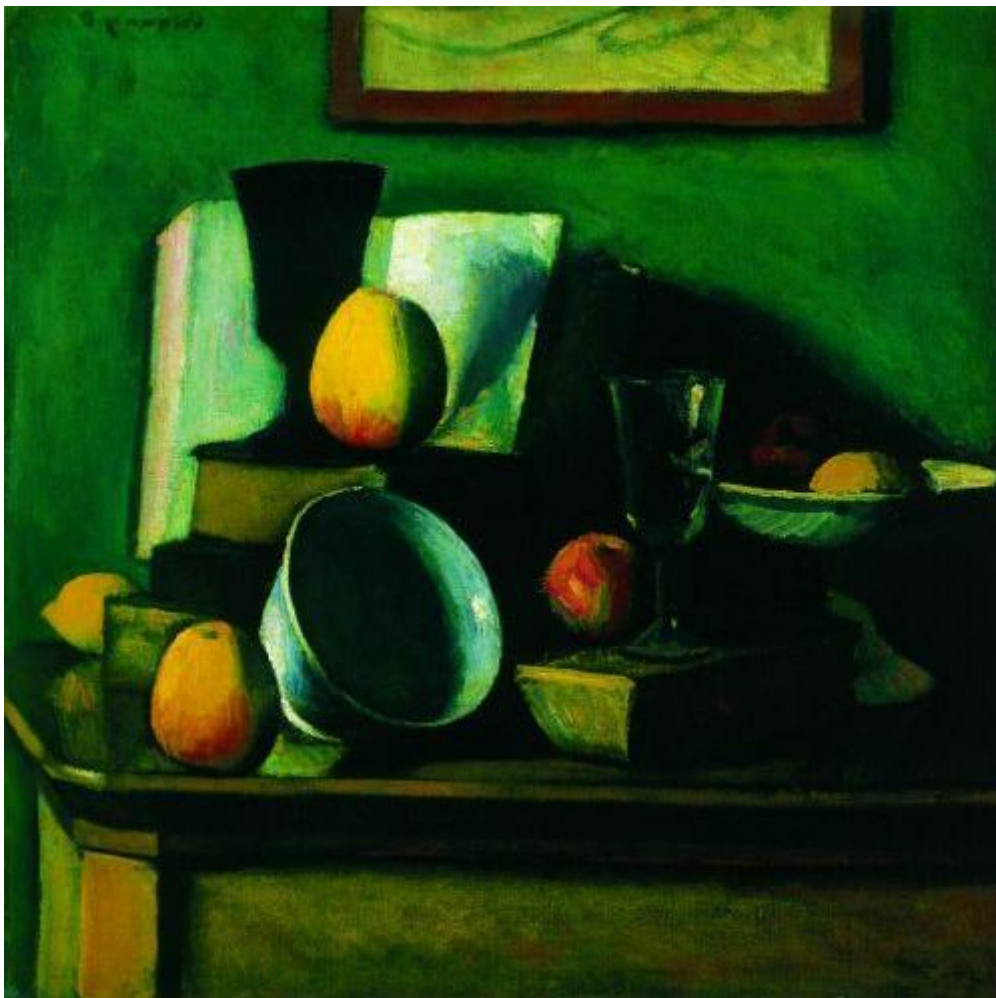
10. ábra. Borsos Róbert csendélet



11. ábra. F Leger csendélet 1922



12. ábra. Paul Cezanne. Csendélet. 1895



13. ábra. Czigány Dezső csendélet. 1910



14. ábra. Willem Heda, *Csendélet sonkával*. 1635

6. Az állat ábrázolás

Az általunk ismert legrégebbi rajzok is állatokat ábrázolnak. Gondoljunk csak az őskori barlang rajzokra, festményekre. A barlangrajzok vagy barlangfestmények az őskor művészetének a termékenység istennők mellett leghíresebb, legismertebb emlékei. A késő jégkor utolsó szakaszában, a kb. 27 000 éve kezdődő időszaktól keletkezett barlangfestmények, karcolt rajzok egészen az i. e. 10. évezredig jellemzőek voltak. A barlangfestmények Andalúziától egészen a Bajkál-tóig terjednek, legsűrűbben Franciaország és Spanyolország barlangjaiban fordulnak elő, hiszen a földrajzi adottságok itt kedveztek legjobban a nagy népezsűrűségnek. Az első barlangrajzokat a híres Altamira-barlangban fedezték fel 1879-ben. Az őskori ember csak rajzban tudta rögzíteni gondolatait, ismereteit. Kőbe, fába, csontba karcolta. A barlang falára festette az elejtendő állat képét: bölényt, mamutot, vadlovat. A barlangrajzok nem kapcsolódnak egyetlen nyelv szóincséhez: ki-ki a saját nyelvén értelmezheti ábráit. Magyarországon, Szeleta településen találtak barlangrajzot. A festő, az alap repedéseire földből és zsírból, mint kötőanyagból készült festékekkel festett.

A képek a formák és mozdulatok alapos megfigyeléséről tanúskodnak. A spanyolországi Altamira-barlang egyik helységének mennyezetén kb. harminc bölényt festettek le. Az állat erejét, harciasságát masszív, széles nyaka fejezi ki. Azzal, hogy a szélek barna kontúrja és a belső részek vöröse, a sötét és világos színek váltakoznak, a művésznak sikerült elkülönítenie egymástól a nézőhöz közelebb és távolabb eső részeket, és sejtetnie az állatok nagyságát is. Ezek a festmények az ember fennmaradásáért való küzdelmét fejezik ki. Azért festette le az állatokat, mert azt gondolta, hogy így befolyásolhatja őket. A rajzokon kimagasló szerepe van a kéznek. Ezek nem annyira ábrázolások, hanem lenyomatok agyagban. Olykor a kéz körvonalait sötét festékkel is meghúzták. Csontrajzain vastagabb vagy vékonyabb lendületes vonalakkal különböző állatok kontúrjait ábrázolta, hattyút, kígyót, nyulat is rajzolt. Az állatábrázolások nem nagyon függenek össze egymással és a térrel. Az ősember nem volt arra képes, hogy egyidejűleg két vagy három tárgyat érzékeljen. Az állatalakokat élénken elképzelte, de ha újat alkotott, nem vette figyelembe azokat a rajzokat, melyek már ott voltak a barlang falán. Hiányzott belőlük az a képesség, ami a festészetben a kompozíció alapja. a Gázlón áthaladó szarvasok néven ismert, csontba karcolt rajz is híres. Nyilván a kis felület sarkalta a művészt arra, hogy az agancsos szarvas ábráját, közel hozza, az elől haladó állathoz. Annak érzékeltetésére, hogy az egész jelenet a vízben játszódik le, óriási halakat rajzolt.

Az ősember megfigyelőképessége felülmúlhatatlan volt. Nemcsak egyes állatok körvonalait, hanem tovasuhanó mozdulataikat is ábrázolta. Feltűnő, hogy egyes karcolatokon az állatoknak nem két pár lábuk van, hanem jóval több, mint ahogy sokkal később a keleti költők hatlábúnak nevezik a lovakat. Egy vidra ábrázolásánál megmutatja gyomrának egész tartalmát, azt a sok halat, melyet a falánk állat elnyelt⁵



15. ábra. Spanyolország. Altamira

⁵ Művészeti lexikon



16. ábra. lascaux-i barlang festmény



17. ábra. Ausztráliai sziklarajz



18. ábra. Busmann sziklarajz. Zimbabwe



19. ábra. Tasszili hegység. Szahara

Kitűnő lehetőséget biztosít a rajzoláshoz az állatkerti tanulmányok készítése. Viszont ezt megelőzően, nagyon jó gyakorlási modell, a kitömött állatok rajzolása. A kitömött állatokon nagyon jól megfigyelhető minden apró részlet. Egy állat teste, éppúgy megrajzolható leegyszerűsített formák segítségével, mint akár az emberi test. Egyszerűbben felismerhetők a helyes arányok, könnyebb azt is elérni, hogy a rajz plasztikusabb legyen. Felépíthető, henger, hasábok, és gömbök felhasználásával. A mozdulatok rajzolásakor is segíthetnek az alapformák. Vázoláskor kézmozgása legyen könnyed, lendületes, folyamatos. Rajzoljon lendületesen, vállalva, hogy egy- egy sikertelen vonal is a rajzra kerül, mint hogy görcsös legyen a munkája. Készítsen minden tanulmány rajz előtt vázlatokat, „krokikat”. **Figyeljen a tömegre, az arányra, hiszen minden rajznál ezek a legfontosabb irányadók. A harmadik szempont, amit tartson előtérben a szín, tónus. Tehát, van három meghatározó elem a tömeg, arány, tónus.**



20. ábra. Tanulmányrajz

TANULÁSIRÁNYÍTÓ

Tanulmányozza a művészettörténetből ismert jelentős tájkép és csendélet ábrázolásokat. Elemezze a festészet technikai megoldásait.

Készítsen természet utáni tanulmány rajzot. Készíthet, a gyűjtött természeti formákból, termésekből csendéletet, de rajzolhat egy izgalmas formai alakról, értelmező tanulmányt.

ÖNELLENÖRZŐ FELADATOK

1. feladat

Készítsen természeti formákból egy csendéletet, szabadon választott technikával.



MEGOLDÁSOK

1. feladat

Többféle megoldás lehetséges.

MUNKANYAG

IRODALOMJEGYZÉK

FELHASZNÁLT IRODALOM

A Képzőművészet Iskolája 1–2. 1976. Budapest. Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalat

Briann Bagmall. Rajzolás és festés. Hajja & Fiai ISBN 963 9037 05 2

M. Kiss Pál. A Művészetről Mindenkinék. 1966. Budapest. Corvina Kiadó

E: H. Gombrich. A Művészet Története. 1978. Budapest. Gondolat Kiadó

Szalay Lajos. A Kockától az aktig. 1974. Budapest, Corvina Kiadó

Művészeti Lexikon. 1965. Budapest. Akadémia Kiadó

AJÁNLOTT IRODALOM

A Képzőművészet Iskolája 1–2. 1976. Budapest. Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalat

Briann Bagmall. Rajzolás és festés. Hajja & Fiai ISBN 963 9037 05 2

M. Kiss Pál. A Művészetről Mindenkinék. 1966. Budapest. Corvina Kiadó

E: H. Gombrich. A Művészet Története. 1978. Budapest. Gondolat Kiadó

Szalay Lajos. A Kockától az aktig. 1974. Budapest, Corvina Kiadó

Művészeti Lexikon. 1965. Budapest. Akadémia Kiadó

A(z) 0980–06 modul 018–as szakmai tankönyvi tartalomeleme
felhasználható az alábbi szakképesítésekhez:

A szakképesítés OKJ azonosító száma:	A szakképesítés megnevezése
54 211 01 0000 00 00	Alkalmazott fotográfus
54 211 02 0000 00 00	Bőrműves
54 211 03 0000 00 00	Bútorműves
54 211 04 0000 00 00	Dekoratór
54 211 05 0000 00 00	Díszlet- és jelmeztervező asszisztens
54 211 06 0000 00 00	Díszműkovács
54 211 07 0000 00 00	Divat- és stílustervező
54 211 08 0010 54 01	Általános festő
54 211 08 0010 54 02	Díszítő festő
54 211 09 0010 54 01	Alkalmazott grafikus
54 211 09 0010 54 02	Képgrafikus
54 211 10 0000 00 00	Keramikus
54 211 11 0000 00 00	Könyvműves
54 213 03 0000 00 00	Mozgóképi animációkészítő
54 213 03 0100 31 01	Animációs film-rajzoló
54 211 13 0010 54 01	Aranyműves
54 211 13 0010 54 02	Cizellőr
54 211 13 0010 54 03	Drágakőfoglaló
54 211 13 0010 54 04	Ezüstműves
54 211 13 0010 54 05	Fémműves
54 211 13 0010 54 06	Lánckészítő
54 211 14 0000 00 00	Porcelánfestő és -tervező asszisztens
54 211 15 0010 54 01	Bronzműves és szoboröntő
54 211 15 0010 54 02	Díszítő szobrász
54 211 15 0010 54 03	Kőszobrász
54 211 16 0010 54 01	Kézinyomó
54 211 16 0010 54 02	Kéziszövő
54 211 16 0010 54 03	Kézműves
54 211 16 0010 54 04	Textilrajzoló és modelltervező asszisztens
54 211 17 0000 00 00	Üvegműves
54 211 18 0000 00 00	Zománcműves
52 214 01 0000 00 00	Lakberendező

A szakmai tankönyvi tartalomelem feldolgozásához ajánlott óraszám:

36 óra

MUNKANYAG

A kiadvány az Új Magyarország Fejlesztési Terv
TÁMOP 2.2.1 08/1–2008–0002 „A képzés minőségének és tartalmának
fejlesztése” keretében készült.

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap
társfinanszírozásával valósul meg.

Kiadja a Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet
1085 Budapest, Baross u. 52.

Telefon: (1) 210–1065, Fax: (1) 210–1063

Felelős kiadó:
Nagy László főigazgató