

Nagy Krisztián - KINVA

Kompozíció

*A művészet hagyományos
értékrendje*

KINVA ART KÖNYVEK

Tartalom

| | |
|--|-----|
| Tartalom | 2. |
| Impresszum | 3. |
| Előszó | 4. |
| A festészet fejlődése a reneszánsz idején | 5. |
| A művészi identitás kialakulása | 10. |
| A klasszikus művészeti értékrend újraéledése | 13. |
| A kompozíció alapjai | 15. |
| Az anomália szerepe | 20. |
| Utószó | 23. |
| Hátoldal | 24. |





Kompozíció

A MŰVÉSZET HAGYOMÁNYOS
ÉRTÉKRENDJE

SZERZŐ
NAGY KRISZTIÁN - KINVA



KINVA ART KÖNYVEK

Minden jog fenntartva!

kinvaart.com

festomuveszmagazin.com

onlinefestotanfolyamok.com



Előszó

Az embernek természetéből adódóan fontos a dolgok rendszerezése, rendszerbe foglalása. Ha megnézzünk bármely területet, akkor mindenhol fogunk példákat találni arra, hogy valamilyen rendszerszemlélet húzódik a háttérben. Akár a csillagászat, a fizika, vagy a művészet területéről van szó, akár a hétköznapi életünket tekintjük példának mindenhol rendszereket találunk.

Ha a világegyetemet vizsgáljuk, akkor is rendszereket pl. naprendszereket fedezünk fel. De ha pl. egy üzleti tervet, vagy éppen csak egy önéletrajzot készítünk azt is egy megfelelő rendszer szerint készítünk el. De a bútorainkat sem összevissza helyezzük el lakásainkban, hanem esztétikai és funkcionális rendező elveink szerint.

A filmeket is rendezik, mert ott is fontosak a megfelelő rendezői szempontok, melyek célja az, hogy a néző számára élvezhető és fogyasztható legyen a film.

Ugyanez igaz a képzőművészetre és a festészetre is. Egy festményt is bizonyos rendezési elvek szerint hozunk létre. A képen látható motívumokat, színtónusokat, formákat, a megfelelő szempontok szerint helyezzük el a festményen. Ezeknek a szempontoknak az ismerete fontos a festészetben. Amikor ezen szempontokat figyelembe véve alkotunk meg egy festményt, akkor ezt hívjuk úgy, hogy “megkomponáljuk a képet”.

A végeredményként létrehozott alkotáson ennek az eredményét nevezzük kompozíciónak.



A festészet fejlődése a reneszánsz idején

Egy festmény megkomponálása nagyon összetett folyamat, igen sok összetevője van, nagyon sokféle szabályt és ismeretet, tapasztalatot vesz figyelembe az alkotó, a kompozíció összeállítása közben.

A festmények kompozíció elméletével komolyabban a reneszánsz idején kezdtek foglalkozni Európában. Ekkor ugyanis a festményeknek igen komoly narratív szerepet szántak az alkotók, hiszen a legtöbb alkotás templomokban kapott helyet, és valamilyen a keresztény valláshoz, a bibliához kapcsolódó történetet meséltek el.

Ezeknek a képeknek igen komoly funkciója volt az, hogy az írástudatlan, templomba járó nép számára is egyértelműen közvetítenie kellett azokat a bibliai történeteket, melyeket az egyház képviselőinek tanításaiból már megismertek. Ez a narratív történetmesélési igény megkövetelte az alkotóktól, hogy a festményeknek a kompozícióit bizonyos szabályok szerint építsék fel.

Az alkotók törekedtek arra, hogy minél színesebb, szemet gyönyörködtetőbb alkotásokat készítsenek, hogy a néző figyelmét megragadva, el tudják kápráztatni, és mintegy bevonják őt is a történetbe.

Fontosnak érezték a minél valóságosabb, és tökéletesebb ábrázolást. Ennek érdekében elkezdték tanulmányozni az antik Görög és Római művészeteket, amelyek a realista ábrázolás terén jócskán felülmúlták a középkori művészek színvonalát.

A reneszánsz mesterek gyakran másolták le az ókori művészek munkáit, így képezve saját magukat is. Innen már csak egy lépés volt, hogy a keresztény történeteken kívül, az ókori Görög-római mitológiát is bevonják alkotói témáik tárházába. A következő lépés pedig az ókori filozófusok munkáinak tanulmányozása volt, hogy ezzel is közelebb kerüljenek az antik művészek színvonalához. Az ókori filozófusok mind pl. Platón, Arisztotelész rendkívül sokat foglalkoztak a művészetek lényegével és esztétikai kérdésekkel, illetve az olyan történetírók, mint pl. Idősebb Plinius munkáiból pedig az antik festők módszereibe és nézeteibe kaptak betekintést.

Ezeknek az ismereteknek köszönhetően a mesterek alkotói folyamatába mindinkább fontos szemponttá kezdett válni az esztétika kérdése, és a természet utáni munka, azaz a valóság minél hűbb ábrázolásának igénye. A szépségre való törekvés, a valóság másolása, és az ókori filozófiákból átvett “mimézis” (Görög eredetű, jelentése: utánzás, másolás) gyakorlata egy egységes logikát alakított ki a reneszánsz mesterek alkotói folyamatában.

Ennek a logikának volt az is köszönhető, hogy ebben az időben egy nagyobb mester nagyszerű munkájának a lemásolását nem plágiumként, hanem szakmai bravúrként értékelték. A műértő közönség pedig örömmel kutatta és fedezte fel egy-egy mester egy adott munkáján, hogy melyik kortárs vagy korábban élt, esetleg éppen antik mester alkotásaiból merítkezett a művész.

De visszakanyarodva a kompozíció kérdéséhez, a reneszánsz idején a mesterek a fenti irányelveknek megfelelően, kialakítottak egy általánosan használt kompozíciós stratégiát, amely segítette a nézőknek, a képeken ábrázolt történetek megértését.



Raffaello Santi: Madonna tengelicével c. festményén nagyon szépen megcsodálhatjuk a reneszánszban alkalmazott piramis alakú kompozíciós mintát.

Ennek a kompozíciós elméletnek a kulcsfontja egyfajta “stabilitás” elérése volt, amely a kompozícióra vonatkozott. Ezt a stabil kompozíciót, a reneszánsz mesterek a horizontális és vertikális kompozíciós irányok, illetve a piramis formájú kompozíciós alakzat használatával érték el.

A mimézis gyakorlata nem csak a szakmai bravúrok létrehozása miatt volt fontos ebben a korszakban, hanem a tanulásnak és a fejlődésnek is a természetes módszere volt. Tankönyvek, októtanyagok, és oktató intézmények hiányában ez volt az egyetlen módszer, egy adott, egységes vizuális nyelvezet elsajátítására akkoriban.



A bal oldali képen a Három Grácia c. kép látható, ami egy Pompei freskó, az ókori Rómából. A jobb oldali kép pedig Raffaello Santi azonos c. alkotása. Látható, hogy Raffaello abszolút a Pompei freskó kompozícióját másolta le. Ez a cselekedet abszolút igazolja a reneszánsz festők értékrendjét amellyel az antik mestereket állították maguk elé ideaként. A mimézis elvét és a gyakorlatba való átültetését is szépen szemlélteti e kép.

A természet utáni tanulmányok, a valóság ábrázolásának igénye, és a mester másolatok készítésének gyakorlata, meg is maradt a festészeti oktatásban egészen a 19. sz. közepéig. De a klasszikus realista festészetet oktató privát akadémiáknak, napjainkban is az egyik legfontosabb képzési módjait jelentik ezek.

Tehát mint látható a kompozíció elmélet kialakulásának nagyon komoly művészettörténeti háttere van, és rengeteg szerteágazó hatás, és ok következtében alakult ki, és fejlődött tovább.

De van itt még egy fontos gondolat.

A művészettörténet sokkal inkább a művészre, a művész körülményeire, a műalkotás eredetére, létrejöttének körülményeire fókuszál, mint magára a műalkotásra.

Ez a művészeti tanulmányokat folytató festők számára komoly problémát jelent, hiszen ők igazából azt a tudást keresik, hogy hogyan lehet szép és erőteljes művészeti értékkel bíró alkotásokat létrehozni.

Ezért a művészettörténészekkel szemben, egy festő számára sokkal fontosabb maga a festmény, mint az alkotó aki azt festette.

Ha pl. kiderülne, hogy e könyv címlapján látható, Rembrandt - Aranysisakos c. festménye csak egy 19. századi hamisítvány, ez nem igazán érdekelne. Mert ettől még az egy remek technikával megfestett, csodálatos műalkotás marad, függetlenül attól, hogy ténylegesen ki alkotta.

A művészi identitás kialakulása

A múlt nagy festőinek nagy része, szívesen írt különböző kéziratokat, feljegyzéseket, ami egy művésztől nem volt szokatlan akkoriban. Ismert néhány nagyszerű mű ami a munkamódszerekről és az anyagokról szólt, mint pl. Cennino Cennini - Libro dell'arte o trattato della pittura, vagy a De Mayernre kézirat stb. Vagy ott van még Leonardo da Vinci jegyzetei is.

De mégis ha áttekintjük a legtöbb művész írásait ,akkor meglepődve tapasztaljuk, hogy nagyon kevés információt osztottak meg az olvasóikkal, a konkrét munkamódszereikről, anyaghasználatukról, vagy éppen a technikáikról stb. Így a kompozíciós elméletükről sem igen olvashatunk.

Ennek okai meglepő módon, elsősorban nem a szakmai titkok féltése, óvása volt, hanem egy sokkal érdekesebb indokot fedezhetünk fel a dolog hátterében.

A legfőbb oka tehát valószínűleg a következő volt. A XVII. századi Firenzei Reneszánsz óta a festők arra törekedtek, hogy egyfajta "Szabad Művészetekhez" értő mesterként tartsák őket számon. Ebben az időben már a társadalom magasabb köreiből elvárás volt bizonyos átlagos műveltségnek a megléte, ennél fogva elvárás volt, hogy értsenek a zenéhez, filozófiához, matematikához stb. Ezeket nevezték Szabad Művészeteknek. A Szabad Művészeteket a művelt nemesség gyakorolta, míg a képzőművészeteket mint a festészet, szobrászat stb. a kézművesek gyakorolták. Az idők folyamán a festők megpróbálták minél egyenrangúbb félnek mutatkozni gazdag patrónusaikkal, (véletlenül sem nevezték volna őket ügyfeleiknek) megmutatták nekik, hogy ők is a művelt értelmiségi réteghez tartoznak és nem



egyenlők, “holmi egyszerű kézművessel”, vagy kereskedővel aki csak a pénzért dolgozik.

Emiatt ezek a haladó gondolkodású, és valóban művelt művészek gondosan kerülték annak minden lehetőségét, hogy a közönség szemében valamiféle képzettársítás alakuljon ki a kézművesség és az ő személyük és munkásságuk között.

Ennek megfelelően még véletlenül sem írtak volna olyan jellegű értekezéseket, melyek a műhelymunkával bármiféle kapcsolatba lehetett volna hozni. Nem írtak hát, az anyaghasználatról, festőtechnikákról, kompozíció elméletükről stb.

A kor szelleméhez méltón viszont annál inkább írtak, filozofikus eszmefuttatásokat olyan nyelvezetben, amely a művelt réteghez hasonlította őket.

Persze ettől függetlenül a képalkotás művészete és gyakorlata folytatódott, és természetesen folyamatosan fejlődtek, fejlesztettek is a mesterek. De minden ezzel kapcsolatos ismeretanyagot, csak a műhelyben közöltek a diákokkal gyakorlati példákon keresztül és szigorúan szájhagyomány útján.

A 19. század végére aztán ez a folyamat is mind inkább felerősödött, a művészet eredeti jelentése (Görögül tekhné, Latinul ars = technika, jártasság) gyakorlatilag száműzve lett a művészet fogalomtárából. A 20. században pedig a művészetek háttérében mindinkább az intellektuális tartalom vette át a korábbi, hagyományos értékrendek helyét. Ezzel nagyjából egy időben a képalkotás hagyományos folyamatainak jelentősége, az alkotói folyamatban korábban oly fontos minőségi kérdések is háttérbe szorultak. Megszűnt az anyag és a technika tökéletessége iránti igény, és elveszett a hagyományos esztétikai értékrend, és az érzelmek kiváltására



való törekvés is. Mindennek helyébe a felsőbbrendű, intellektuális tartalom, a modern vizuális nyelvezetek megismerése lépett.

A 20. században tehát majdnem teljesen elveszett a művészetek hagyományos klasszikus értékrendje és vele együtt az a tudásanyag is, amely együttesen tette lehetővé az olyan nagyszerű géniuszok születését mint pl. Rembrandt, aki korának egyik legelőremutatóbb művésze volt és ugyanakkor anyagi ismeret és technikai tudás szempontjából is a legképzettebbek között tarthatjuk számon.

Vezető kortárs modern művészek szájából a mai napig hallani a köreikben már-már közhelyként terjedő lekicsinylő, cinikus hangvétellű mondatot: “ Tisztes kézműves munka”. Ezt a kifejezést pedig nem másra mint azokra az alkotókra ill. alkotásaikra alkalmazzák, akik a mai nap is realista szemlélettel, a klasszikus értékek szellemében alkotják műveiket. Melyeket egyébként gyakran szoktak Giccsnek is titulálni. A Giccs kérdésnek egyébként egy külön könyvet lehetne szentelni, ami talán nem is olyan sokára majd meg is születik. .)

De a lényeg, hogy mint látható, az évszázadokon át a festészet alapjait és gerincét adó értékrend, a mai vezető művészsréteg szemében majdhogynem valami alantas, a művészettel szembenálló, alacsonyabb rendű szemléletté degradálódott.

Ez pedig jelen értekezés eddigi fejtegetései felől szemlélve, ma sem tűnik másnak, mint valami felvett, és álszent látszat fenntartásának. Elhatárolódva attól a valóságtól, hogy a festő mikor alkot, akkor lehet ő akármekkora művész is, bizony kézbe veszi a szerszámait, és valamely anyagokkal bepiszkítja a kezét, miközben létrehozza azt a valamit amit alkotásnak nevezünk.



A klasszikus művészeti értékrend újraéledése

A 21. században reneszánszát éli a humanizmus, az ember élete és környezete iránti aggodalom, a társadalmi problémák tudatosulása, a művészetekben is megjelenik, és újra éltere hívják a figurális ábrázolás igényét, mert az alkalmasabb kifejezőeszköznek bizonyul, eme problémákra való figyelem feketésében.

Ugyanakkor a 20. századi izmusok következtében kifejlődött modern művészet lufija is kidurranni látszik. Egyre nagyobb az igény a világban a klasszikus, realista ábrázolásmódokkal született alkotások iránt, és a művészek részéről is igény mutatkozik a régi mesterek tudásának és értékrendjének felélesztésére, megszerzésére.

A 20. század egyik nagy Realista művésze, Pietro Annigoni mondta: “Csak egy művészet létezik, csak különböző formákban jelenik meg, pl. zene, irodalom, festészet stb.”

Ugyanez igaz az izmusokra is. Végző soron teljesen mindegy, hogy valamilyen modern konceptuális alkotói stílusban festünk, vagy valamilyen reprezentatív, realista stílusban. A stílus csak a kifejezés eszközeként van jelen, a valódi művészeti értéket, a gondolat és az érzelmek, továbbá a minőség és az esztétikum fogja hozzáadni. Még akkor is így van, ha valami mesterségesen felmenedzselte intellektuális körettel, az ellenkezőjéről próbálnak minket meggyőzni.



Ugyanakkor nagyon fontos tudatosítani, hogy a realista megközelítés és a mimézis nem jelenti azt, hogy ez egyenlő a valóság tökéletes leképzésével. Ugyanis teljesen mindegy, hogy valaki tájképet, figurális képet, vagy éppen csendéletet a fest a természet után. A művész feladata mindenek felett az, hogy miközben a valóságos látványt, vagy akár a gondolatait leképezi, hozzátegye a saját észrevételeit, benyomásait a műhöz.

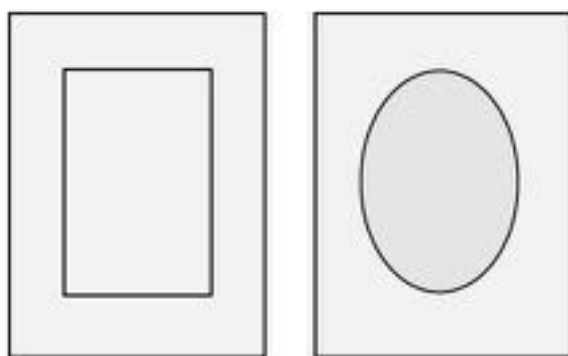
Ez a hozzáadott érték lesz majd az a kicsi plusz, ami a tulajdonképpeni művészeti tartalommal ruházza fel az alkotást.

Tehát ahhoz hogy egy sikeres alkotás megszülessen, a művésznak vegyítenie kell a fogalmi ismereteit (pl. az absztrakt kompozíciós elvek megértését), és az empirikus (a természet intelligens megfigyeléséből keletkezett tapasztalatait) megfigyeléseit. Mindezt pedig tökéletes technikával kell végrehajtania, ugyanis a minőségre való törekvés is fontos, klasszikus értékrend volt a festészetben, és annak kell lennie napjainkban is.



A Kompozíció alapjai

A következő részben a kompozíciós gyakorlatokat tekinthetünk meg. Ezek a gyakorlatok az Emberábrázolás 2. c. Online Festőtanfolyam tananyagából lettek kiemelve.

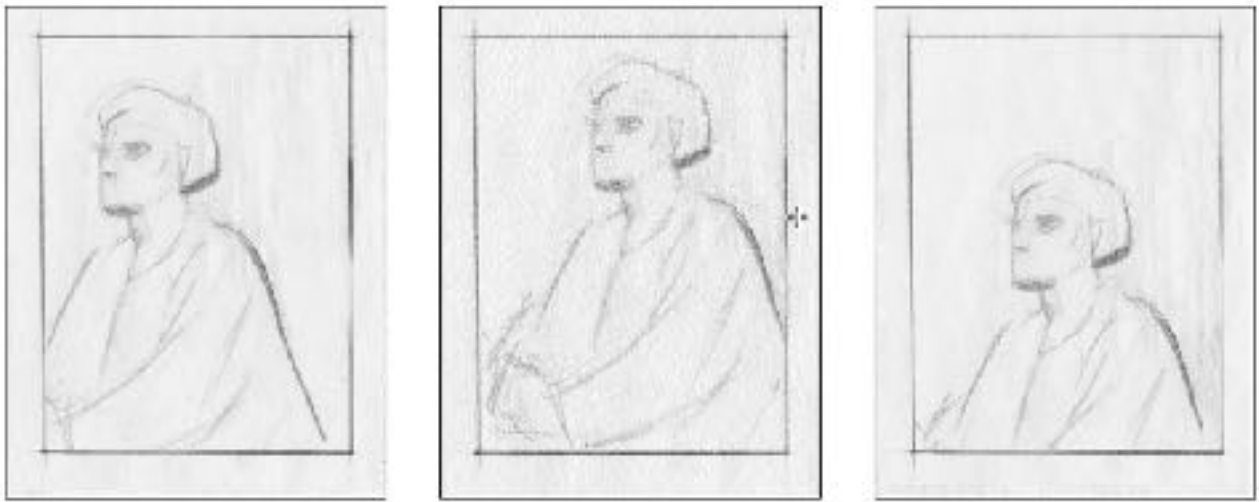


1. ábra

Az 1. ábrán látható módon egy képzeletbeli képen készítsünk egyfajta margót a képnek. Ez a margó alapesetben követheti a kép geometriai formáját, tehát pl. téglalap esetén szintén téglalap lehet, de akár egy ovális vagy kör alakzatot is elképzelhetünk. A továbbiakban maradjunk a téglalap alakú margónál. Ennek az elve a következő, a margó távolsága a kép mind a négy oldalától vagy egyenlő távolságban van. Vagy a két oldalsó széle van egyenlő távolságban és az alja kicsit lehet szélesebb. Esetleg a teteje lehet egy picit keskenyebb. Ezek a felosztások pl. a portréfestészetben kedvezőek. Ha megvizsgáljuk az 1. ábrán felkínált variációkat,



akkor azt találhatjuk, hogy az ilyen egyszerű elvont geometrikus elemek esetében tulajdonképpen mindegyik lehetőség jól mutat, bármelyiket választhatjuk.



2. ábra

Ha azonban a 2. ábrán látható módon már egy figuratív elemet helyezünk el a képen, ez lehet egy kancsó vagy egy emberi alak, portré, virágcsokor vagy akármilyen tárgy is akkor már más a helyzet. Ebben az esetben már sokkal jobban behatárolódnak a lehetőségeink. Alapvető, hogy a domináns elemet a központban helyezzük el, ezt egy függőleges vonal (függőleges középvonal) mentén pozicionáljuk, amely a kép hosszanti középvonala mentén fut. Ha tökéletes szimmetriát hozunk létre a középvonal mentén, akkor azt fogjuk tapasztalni, hogy kevésbé lesz érdekes. Mert egyszerűen nem természetes. Ráadásul elménk ösztönös szimmetria keresésének is eleget teszünk, és így tudat alatt hamar elveszítjük az érdeklődést a kép iránt. Ezért a szimmetriát meg kell törni, és az ábrát picit el kell mozdítani a középvonaltól, de úgy, hogy valamelyest még mindig középen legyen. Ha ez az motívum a 2. ábrához látható módon pl. egy emberi alak, egy fej, vagy egy



portré, akkor fontos szabály, hogy az arc előtt több helyet kell hagyni mint a tarkó mögött. Így a fenti 3 kép közül a középső kép pozíciója a helyes.

Ha az első képhez hasonlóan a fej mögött hagynánk több teret, akkor úgy tünne, mintha az alak “kihajolna” a képből és a mögötte lévő nagy üres tér hiányérzetet okozna a nézőben. A harmadik kép pedig azért nem jó, mert a figura feje fölött maradt túlzottan nagy üres tér, így olyan érzést kelt, mintha el lenne nyomva az alakunk.



3. ábra

A harmadik ábrán két nagyon szépen elhelyezett portrét látunk, mindkettő tökéletes kompozíciós szempontból. Figyeld meg az ábrákon a fent leírt elvek alkalmazását.



A fenti szabályok egy ideális elrendezést mutatnak be, de persze ez nem jelenti azt, hogy ez az egyetlen megoldás, hiszen lehet, hogy a művésznek az a célja, hogy valamilyen módon zavarja a nézőt az alkotással és éppen ezért a fenti szabályok inverzét alkalmazza szándékosan ebből a célból. Nagyon fontos az is, hogy figyelni kell arra a kompozíció megtervezésekor, hogy az ábrázolt figurán látható gesztusoknak, mimikának, összhangban kell lennie az alak elhelyezkedésével a képen. Hiszen ezek olyan jellemzők, melyek szintén kölcsönhatásban vannak a választott kompozícióval is. Ezek együttesen határozzák meg a téma hangulatát, azt a benyomást amellyel végeredményben majd a nézőre is hat.

Ahogy az látható a tervezés mindig a kép középpontjából indul, nem pedig a kép széleitől, és mindig a középponttól, vagy középvonaltól kifelé szimmetrikusan vagy éppen aszimmetrikusan történik. A keret avagy a kép szélei csak annyi jelentőséggel bírnak ebben a fázisban, hogy megadják a téma határait és segítenek meghatározni a középpontot.

Ha két hasonló értékű motívum van a képen, akkor mindig a függőleges középvonalhoz közelebb eső lesz a domináns motívum. Ezzel szemben pl. egy nagy kontrasztú, excentrikusan elhelyezett motívumot állítunk szembe egy alacsonyabb kontrasztú középvonalon elhelyezett motívummal, akkor azt tapasztalnánk, hogy elnyomná a középben látható motívumot, a nagyobb kontrasztja miatt.

Ezek a kontrasztok lehetnek formák színek, színértékek, szín intenzitások, kemény élek stb. pl. Egy semleges színfolt van középben, és valahol a szélek körül van egy intenzív színű színfolt, akkor természetesen az intenzívebb szín lesz az erősebb kontraszt és elnyomja a középvonalon lévő semleges színfoltot felborítva a kompozíciónkat. De ugyanígy ha egy nagyméretű motívum lesz a szélén és a



középvonalon egy azonos színű kis méretű motívum, akkor a puszta méretével alkot erősebb kontrasztot a nagyméretű forma, és ezzel nyomja el a középpontban állót. De akkor is ez történik ha a középpontba lágy, elvesző élekkel, a háttérbe belemosódó motívumot festünk, míg valahol a széleken egy kemény, határozott élekkel rendelkező motívumot jelenítünk meg, akkor a határozott él miatt kerül a szélső objektum erősebb kontrasztba, és megint csak borul a kompozíció.

Tehát látható, hogy a kompozíció kialakításakor nagyon fontos az ábrázolt motívumok minősége, mert ezek mind befolyással bírnak a kompozíció egészére.

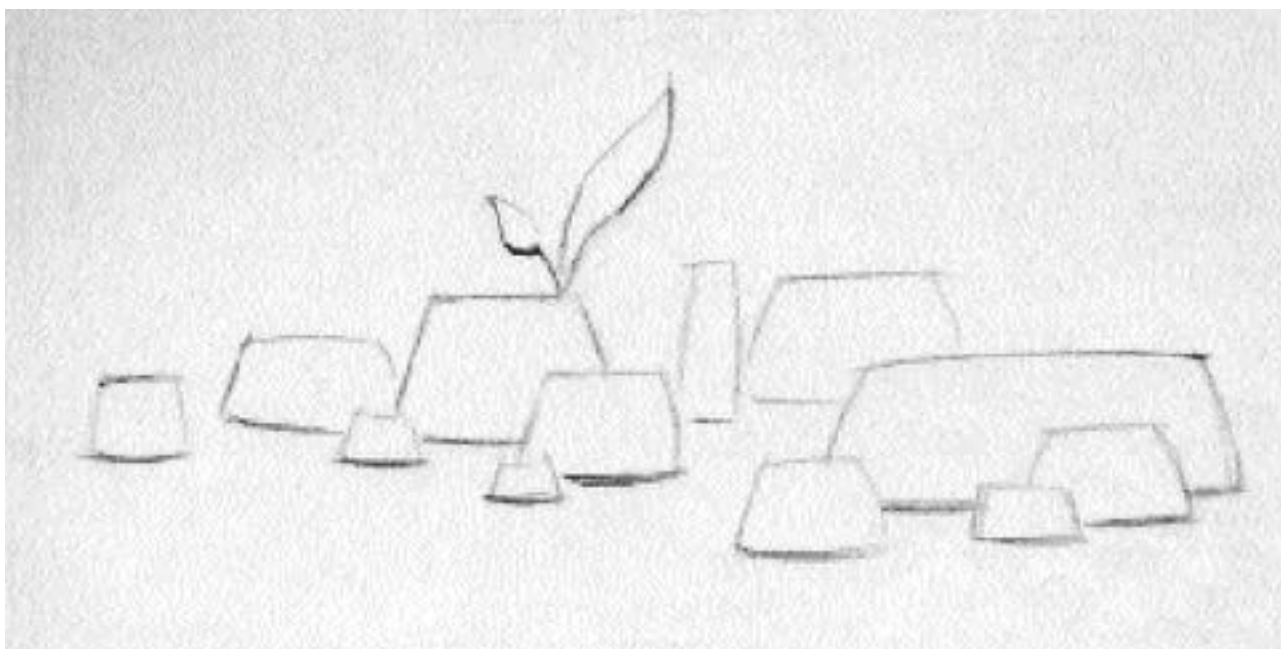
A kompozíció kialakításakor olyan apró, de jelentős és általános emberi tulajdonságokra is figyelemmel kell lennünk mint pl. az emberi tekintet jellemző irányai. Fontos megjegyeznünk, hogy az ember tekintete általában mindig a középpontra irányul először, és/vagy, alulról fölfelé emelkedik. A legtöbb képre amikor ránézünk, a kép alsó részén kezdjük a szemlélődést, majd alulról fölfelé haladunk tovább. Ennek tudatában, pl. nem tehetjük a fő motívumot a kép aljára. Mert ezzel esetleg azt érnénk el, hogy a néző tekintetét “megragasztanánk” a kép alsó részén, és onnan nem menne tovább. Vagy ami még valószínűbb, hogy továbbhaladna ugyan, de mivel a főmotívumot már elhagyta érdektelenné válik számára a kép. Ezért a fő motívum mindig feljebb van elhelyezve, és az alsó részeknek a főmotívum felé, a figyelem felfelé irányításában van szerepe. Például egy portréfestményénél a néző a portrén szereplő alak gallérijára tekint, majd onnan felfelé a nyak irányát követve jut el a lényeghez, az ábrázolt személy arcához.

A kompozíció megtervezésekor tehát ezek a kezdeti lépések, a középvonal megállapítása, a tekintet irányának a figyelembe vétele és a kontrasztok harmonizálása.



Az anomália szerepe

Ha sok azonos formájú elemet tartalmazó halmazba, egy eltérő forma kerül, akkor az eredmény meghökkentő, meglepő lesz. Ez pedig mindenképpen magára vonja a figyelmünket. Nagyjából ez a műalkotásokon alkalmazott szándékos anomália lényege. Ez a különbség szinte kikiabál a sok hasonló közül, ezzel hozva létre az anomáliát azaz az eltérést, különbözőséget.

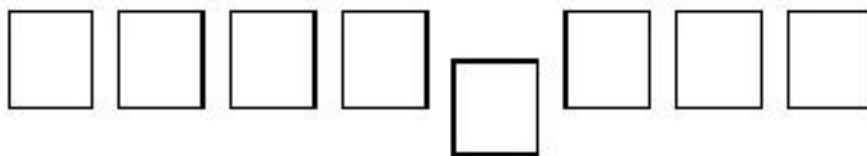


4. ábra

A 4. ábrán látható különböző méretű de mégis hasonló formájú dobozok között meglepő eltérést mutat a két kis levélke. Ez a különbség szinte mágnesként vonzza a tekintetet és azonnal ráirányítja a figyelmet erre a területre. Ezt a mágneses elemet



hívjuk anomáliának, és gyakran alkalmas arra, hogy a képen a fő motívummá váljon. Ez is egy módja a témára való figyelem felhívásának egy alkotáson belül.



5. ábra

Az 5. ábrán az anomáliának egy másik megjelenési formája látható. Itt az történik, hogy egyforma ábrák folyamatos sorba vannak rendezve, de az egyik ábra lefelé kitör, kilóg ebből a sorból, megbontva annak egységét. Ez szintén figyelemfelkeltő jelenség, amely alkalmas arra, hogy magára vonja a figyelmet, tehát ez is egy anomália.



6. ábra

A 6. ábrán Antonio Ciseri - Krisztus testének elszállítása c. festményét tekinthetjük meg. Ahogyan látható, Ciseri a képen éppen az 5. ábrán bemutatott anomália típussal határozza meg, kompozícióján a téma fő motívumát. A képen az összes alak függőleges irányú, tehát álló alakok, egyetlen vízszintes irányú alak látható a képen ez pedig Krisztus holtteste, amely megtöri a menetet, és magára vonzza a néző tekintetét.

Az anomáliák alkalmazása tehát lehetőséget teremt a hagyományos alapvető kompozíciós mintáktól való eltérésre.

Utószó

Ezzel a kiadványunk végére értünk, a kiadvány célja az volt, hogy ráirányítsam a figyelmet kissé a kompozíció lényegére és fontosságára. További szándékom volt az egyszerű, és könnyen érthető példákkal, hogy bemutassam, hogy valójában a helyes kompozíció felépítése nem is olyan bonyolult, egyszerű elvek betartásával, könnyedén elsajátítható logikus folyamat.

Mivel letöltöttem ezt a kiadványt, így hamarosan fogsz kapni néhány e-mailt amely további a kompozícióval kapcsolatos, és persze ingyenes tudásanyagokat tartalmaz majd. De fel szeretném hívni a figyelmedet arra, hogy a kompozíció tudománya ennél sokkal összetettebb anyag, ami még nagyon sok, hasonlóan egyszerű példákkal lett szemléltetve. Jó hírem van, most ez a anyag elérhető számodra is, mégpedig az **Emberábrázolás 2. Online Festőtanfolyamon.**

A tanfolyamon hasonló, egyszerű példákkal magyarázok el még rengeteg tippet, és trükköt, a helyes kompozíció létrehozásához.

Természetesen nagyon sok oktató videót is találsz majd ezen a tanfolyamon, köztük 7 db teljes festmény megfestését elejétől a végéig, vágatlanul demonstráló oktatóvideót is. Amelyeket közben kommentálok, hogy mit, miért, és hogyan csinálók!

Ha kíváncsi vagy a részletekre, akkor az alábbi linkre kattintva megismerheted a tanfolyam részleteit és néhány rövid pár perces videót is megtekinthetsz kedvcsinálásként!



Azt javaslom tehát, hogy ne habozz, hanem nézd meg a tanfolyam ismertető oldalát!

Tekintsd meg a videókat és jelentkezz!

Azután pedig találkozunk az online tanfolyamon!

Emberábrázolás 2. Online Festőtanfolyamon.

Előre is köszönöm, hogy a fenti linkre kattintasz!

Szeretettel!

Nagy Krisztián

festomuveszmagazin.com

onlinefestotanfolyamok.com

kinva@kinvaart.com

