

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

Raffai Réka

„Hogyan festened meg?”

A színeképzés módszerei a festészetben

DLA értekezés

Témavezető: Keserü Ilona festőművész, Professor Emerita

2005.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	4
2. Bevezetés a festészeti színeképzésbe	7
2.1. <i>A színeképzési módszerek bemutatása</i>	7
2.2. <i>„A színek a fény tettei, tettei és szenvedései”</i>	10
2.3. <i>A színkeverés: a fény- és a festékeverés</i>	14
2.4. <i>A színek három dimenziója</i>	17
2.5. <i>A színek rendje</i>	21
2.6. <i>A színekontrasztok</i>	25
2.6.1. <i>A magában való színekontraszt</i>	28
2.6.2. <i>A fény-árnyék kontraszt</i>	29
2.6.3. <i>A hideg-meleg kontraszt</i>	31
2.6.4. <i>A komplementer kontraszt</i>	32
2.6.5. <i>A szukcesszív kontraszt</i>	35
2.6.6. <i>A szimultán kontraszt</i>	36
2.6.7. <i>A minőségi kontraszt</i>	38
2.6.8. <i>A mennyiségi kontraszt</i>	39
2.6.9. <i>A faktúrakontraszt</i>	40
3. Festészettechnikai alapismeretek	42
3.1. <i>A képhordozó-felület és az alapozás</i>	43
3.1.1. <i>Az alapozás szívóképessége</i>	45
3.1.2. <i>Az alapozás színe és az imprimitúra</i>	46
3.2. <i>A kötőanyagok</i>	50
3.2.1. <i>A tojástempera-emulziók</i>	51
3.3. <i>A festékek és tulajdonságaik</i>	53
3.3.1. <i>A festékek színe</i>	54
3.3.2. <i>A pigmentek tulajdonságai</i>	55
3.3.3. <i>A tubusos festékek</i>	57
3.4. <i>A fedő és a lazúrozó festésmód</i>	59
3.4.1. <i>A festékek fedő- és lazúrozóképessége</i>	59
3.4.2. <i>A fedőfestés és a lazúrozás</i>	60
3.4.3. <i>A kötőanyag és a festőszer szerepe</i>	61
3.4.4. <i>A fedő és lazúrozó festés kombinációi</i>	64
3.5. <i>A faktúraalakítás szerepe a színeképzésben</i>	67
4. A színeképzési módszerek a gyakorlatban	70
4.1. <i>A közvetlen színkeverés módszere</i>	70
4.1.1. <i>A közvetlen színkeverés színeképzési lehetőségei</i>	71
4.1.1.1. <i>Az elsődleges színek</i>	71
4.1.1.2. <i>A fehérek és a feketék</i>	74
4.1.1.3. <i>A másodlagos, avagy kétkomponensű keverékszínek</i>	74
4.1.1.4. <i>A földpigmentek</i>	76
4.1.1.5. <i>A barna és szürke színkeverékek</i>	77
4.1.1.6. <i>A színkeverés mennyiségi arányai</i>	78
4.1.1.7. <i>Színkeverés fehérrel és/vagy feketével</i>	80

4.2. <i>A réteges festés módszere</i>	82
4.2.1. <i>A réteges festés hagyománya</i>	83
4.2.1.1. Az alapozás és az imprimitúra	83
4.2.1.2. A tojástempera-festék és a színhasználat.....	84
4.2.1.3. A tónusos aláfestés és a testszín-festés módszerei.....	86
4.2.1.4. A firniszelés és az olajlazúrok.....	88
4.2.1.5. A Van Eyck fivérek technikája	89
4.2.1.6. Az olajfesték használatának elterjedése.....	90
4.2.1.7. Tiziano festői munkamódszere	92
4.2.1.8. Tintoretto festői munka módszere.....	93
4.2.1.9. Rubens festői munkamódszere.....	95
4.2.2. <i>A réteges festés és a lazúrozás színeképzési lehetőségei</i>	96
4.2.2.1. A festékrétegek áttetszősége	97
4.2.2.2. A rétegek színeinek viszonya	98
4.2.2.3. Az alapozás színe	99
4.2.2.4. Sötétítés és világosítás réteges festésmóddal	100
4.2.2.5. Az aláfestés és a ráhúzott lazúr	101
4.2.2.6. A színrétegek sorrendje	103
4.2.2.7. Sárgák, vörösek és kékek rétegezése.....	103
4.2.2.8. Színrétegzés kombinációk	104
4.3. <i>Az optikai színkeverés, avagy a színfelbontás módszere</i>	106
4.3.1. <i>Az optikai színkeverés manifesztuma</i>	107
4.3.2. <i>A színfelbontás színeképzési lehetőségei</i>	109
4.3.2.1. Monokróm jellegű összetett színek	110
4.3.2.2. Színbontás alapszínekkel és keverékszínekkel	111
4.3.2.3. Színbontás komplementer színpárokkal.....	112
4.3.2.4. Seurat festői munkamódszere	113
4.3.2.5. A színelemek mérete és alakja.....	114
4.3.2.6. A színelemek egymáshoz való viszonya	116
4.3.2.7. Átmenetképzés színbontással	118
4.3.2.8. A színbontás mértéke	119
5. Összegzés	121
6. Mellékletek	124
6.1. <i>Táblázatok</i>	125
6.1.1. <i>Táblázatok jegyzéke</i>	125
6.1.2. <i>Táblázatok</i>	126
6.2. <i>Képek</i>	130
6.2.1. <i>Képjegyzék</i>	131
6.2.2. <i>Képek</i>	134
6.3. <i>Szakmai önéletrajz</i>	209
6.4. <i>Köszönetnyilvánítások</i>	210
6.5. <i>Irodalomjegyzék</i>	211

1. Bevezetés

A festészet lényege a szín.

„Véssük emlékezetünkbe, hogy egy kép – mielőtt csataló, meztelen nő vagy valamilyen történet lesz belőle – lényegében nem egyéb, mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett, színekkel borított sík felület.”¹

A képalkotás és a festészeti nyelv komplexitásában a színeképzéstechnika helye ott van, ahol a „Hogyan festened meg?” kérdése megválaszolható. A színek színeképzéstechnikai megközelítése a festői alkotófolyamat gyakorlati szempontjait érinti, mégpedig azokat, hogy miként lehet megfesteni egy-egy színállapotot és mik azok a tényezők, amelyek ezt meghatározhatják. A kérdésre adott válasz nem a tárgyak megnevezéséhez, vagy a hozzájuk kötődő fogalmakhoz, hanem a vizuálisan is ható élmények képi megfogalmazásához vezet. Kandinszkij felhívja a figyelmet az érzékszerveink által befogható és befogadható jelenségek egymásra hatására² – úgy gondolom –, nemcsak a festők nem mondhatnak le a látható és a nem látható valóság megtapasztalásáról, élményeink sokrétűségének felismeréséről. A festő a színek által láthatóvá tesz; festőként tehát kiváltképp nélkülözhetetlen és elengedhetetlen a festői aktus, az alkotófolyamat beteljesítéséhez egyrészt a természetben látható színek és formák tanulmányozása³, másrészt a vizuális nyelv használatának elsajátítása, és nem utolsó sorban pedig – mivel a szín a festék által válik láthatóvá – a festészeti anyagok és technikák ismerete.

Amennyiben a festészeti tanulmányok során a Mesterségbeli Tudás a vérünné válik, úgy akkor is magától értetődően tudjuk majd használni a vizuális nyelvet és a festészeti anyagokat, amikor festés közben az alkotó folyamat mechanizmusai esetleg másra irányítják a figyelmünket, és a megvalósítás gyakorlati és technikai kérdései legfeljebb csak a képre-figyelés perifériáján kaphatnak helyet.

Nem tudom, hogy szükséges-e hangsúlyoznom, hogy nem csak ismeretről, tudásról van itt szó, hanem pontosan arról, amiről Matisse beszél: „Nem tudok

¹ A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai. (1983) Corvina Kiadó, Budapest, 25. o.

² Kandinszkij, V. (1987) 33-36. o.

³ A természet színvilága végtelen gazdagságú, a festő számára vizuális tápanyagot jelent.

különbséget tenni az étellel kapcsolatos érzelmeim és a közlési módjuk között.”⁴ Amikor tehát a Festészettel, vagy tágabb értelemben a Művészettel kapcsolatban a „közlési mód” gyakorlati szempontjait vizsgáljuk, sosem felejtkezhetünk el arról, hogy ez mire is vonatkozik tulajdonképpen. Egy interjúban, a „Végül is miért alkot a művész?” kérdésre Henry Moore így válaszolt: „Én azért csinálom, hogy a *szemem* meg a *kezem* révén többet tudjak meg a természetről és az életről. Hogy többet tudjak a világról, a formáról, többet mindenről, bármi legyen is az.”⁵

Dolgozatomban személyes festői alkotótevékenységem tapasztalataiból kiindulva próbáltam meg körvonalazni azokat a tényezőket, amelyek a festés folyamata során befolyásolhatják a színek megjelenítését (a képen látható végső színállapotot), valamint azokat a színeképzési módszereket és használatuk főbb jellegzetességeit, amelyek a festői gyakorlat számára meghatározóak voltak és lehetnek, különösen az olajfesték és a tojástempera⁶ alkalmazása során. Ezáltal szeretném megosztani a festészeti színeképzés módszereiről szerzett ismereteimet, valamint személyes tapasztalataimat, megfigyeléseimet, és ezek tanulságait mindazokkal, akik kép-nézőként vagy festőként, avagy festészeti tanulmányokat folytatva érdeklődnek a színeképzés és a festésmódok alkalmazásai iránt.

Mivel a festészeti nyelv vizuális, illetve a színérzékelésünk, valamint a színnel kapcsolatos fogalmaink nagy része pedig szubjektív⁷, ráadásul a képi nyelvhasználat árnyalására, viszonyrendszerének kifejezésére a verbális nyelv csak korlátozottan alkalmas, ezért nem volt könnyű – a leírhatóság végett – áttekinteni, szavakba önteni és rendszerezni olyan komplex és a gyakorlatban használatos festészeti módszereket és tapasztalatokat, amelyek a színeképzéssel kapcsolatban felmerültek. A rendszerezési kísérlet miatt nem mindig érzékelhető az a sok

⁴ Matisse, H.: Egy festő feljegyzései (1908). In: Matisse művészete 1904-1928. (1983) Corvina Kiadó, Budapest, 12. o.

⁵ Esterow, Milton: Interjú Henry Moore-ral. In: Moore, H. (1985): A szobrászatról, Helikon Kiadó, Budapest, 109. o. [Az idézetben a kiemelés tőlem. R. R.]

⁶ Mivel saját festői gyakorlatomban leginkább olajfestékekkel, valamint ritkábban tojástemperával festek, ezért kerültek épp ezek színeképzési lehetőségei és módszerei érdeklődésem és dolgozatom középpontjába.

⁷ Legemlékezetesebb színélményeim egyike volt, amikor a párizsi Pompidou Központban földbe gyökerezett a lábam egy monokróm-kék Yves Klein-kép előtt. Csak álltam ott és bámultam, és húzott befelé, befelé, egyre mélyebbre az az erős telített kék szín, és nem bírtam továbbmenni. (Az előbbieket már megírtam akkorra, mire egy szobrászlány mesélte, hogy látott egy Yves Klein kék-képet, ami olyan erős, intenzív kék volt, hogy nem tudta róla levenni a szemét, és csak állt ott és nézte. Mit tudhat az a kék? Ezt csak adalékuul jegyzem meg a szubjektumon túli közös élményről.)

szempont, ami egy-egy szín létrehozásában szerepet játszhat és festés közben magától értetődő, ráadásul a festészeti anyag- és nyelvhasználat kérdéseiben néhol még a saját bizonytalanságaimat is tisztáznom kellett. Remélhetőleg az egy-egy jellegzetes színeképzési lehetőséget bemutató fotóillusztrációk⁸ által több minden érthetővé válik, ha a szövegben nem sikerült volna ezt – teljes mértékig – elérnem, és (talán) kiindulópontként szolgálhatnak a festészeti tanulmányok szemléletéhez, valamint az egyedi, személyes színeképzési megoldások feltárásához és gyakorlati megvalósításához.

A festészeti nyelv elsajátítása természetesen nem merülhet ki a színeképzés, a színek megfestésének tanulmányozásával. A festészeti nyelv további elemeinek leírása és viszonyrendszereik, hatásmechanizmusaik, valamint alkalmazási lehetőségeik vizsgálata viszont már túlmutat e téma keretein.

Végezetül pedig, mielőtt belekezdenék mondanivalóm kifejtésébe, hadd idézzem Szőnyi István gondolatát mottóul az elkövetkezendők elé: „Festeni senkit sem lehet könyvből megtanítani, mert a művészi munka lelki folyamat is, mely a technika alkalmazását egyénenként módosítja. Csak a munka menetére szolgálhatunk útmutatással, hogy a kezdőt megkíméljük ezzel az esetleges balfogásoktól.”⁹

⁸ Mivel a dolgozatban – mondanivalóm szemléltetésére – kizárólag fotóreprodukciókat tudok szerepeltetni, és azokat is csak korlátozott számban, valamint ezek – nagyjából – a színeképzési próba-festésekről készültek, és nem eredeti műveken szereplő aktuális és egyedi színeképzési megoldásokról, ezért szeretném felhívni az olvasó figyelmét arra, hogy a színeképzési lehetőségek tanulmányozásának legjobb módszere – a festés mellett – az, ha egy-egy múzeum gyűjteményében eredetiben szemrevételezi a Nagy Mesterek festésmódját és színeképzéstechnikai módszereit. Következésképpen arra buzdítanám az olvasót, hogy ezen a ponton függessze fel a dolgozat olvasását, és induljon el Budapesten a Szépművészeti Múzeumba, a Magyar Nemzeti Galériába, illetve Pécsen a Csontváry vagy a Martyn Múzeumba, és szerezzon személyes tapasztalatokat arról, hogy a festők hogyan festették meg a kép színeit, és mitől válik egy-egy szín a képen azzá, ami.

⁹ Szőnyi István (1976) 33. o.

2. Bevezetés a festészeti színeképzésbe

2.1. A színeképzési módszerek bemutatása

A színek megjelenítése a festőfelületen, a festők színhasználata és színeképzési módszerei mindig is összefüggtek a rendelkezésre álló festékek minőségével és a festőanyagok adta lehetőségek személyes alkalmazásával. Elődeim és kortársaim munkáinak tanulmányozása, valamint saját festői tapasztalataim és színeképzési kísérleteim alapján nagy általánosságban¹⁰ elmondható, hogy a festészetben három különböző, jellegzetesen elkülöníthető, határozottan eltérő lehetőségünk van a színek megfogalmazására, amelyekkel más-más színvégeredményeket kaphatunk, és amelyeket a festés folyamata során a legváltozatosabb összeállításokban társíthatunk.

Az egyik eljárás az, amikor a festékszíneket összekeverjük egymással a palettán, és az előre kikevert színeket festjük fel a képfelületre, illetve a festés folyamata során a színek a vásznon is keverednek egymással. A másik módszer az, amikor a festékszíneket rétegenként festjük egymásra úgy, hogy ezek a színrétegek többé-kevésbé áttetszenek egymáson, és az áttetszőségük révén nyerik el közös színértéküket. A harmadik színeképzési lehetőség az, amikor a színeket apró, kicsiny festékfoltok (pöttyök, pontok, vonások) formájában hordjuk fel egymás mellé a festőfelületre, és ezek együttállását a látás folyamata során érzékeljük ilyen vagy olyan színűnek. Színeképzéstechnikai szempontból tehát megkülönböztethetjük az *alla prima* festésmódot, azaz a közvetlen színkeverés módszerét, a réteges festésmódot, valamint az optikai színkeverés, avagy a színbontás módszerét; e három használatával határozottan eltérő színvégeredményeket kaphatunk.

Az alla prima festésmód vagy közvetlen színkeverés módszerének használatakor általában „egy ülésre” festünk meg egy képet. Ekkor egyrészt az előre kikevert színek jutnak főszerephez, másrészt pedig a színek – a festés folyamata során – a vásznon is keverednek egymással. „*Alla prima* eljárással akkor festünk, ha a képet lehetőleg egy festékréteggel, palettán kikevert és egyszerre odarakott

¹⁰ A festés folyamata során általában és legtöbbször e három színeképzési módszert egymással kombinálva használjuk, viszont a téma átláthatósága érdekében (nem pedig kirekesztő kategorizálásnak szánva) láttam célszerűnek az egyes színeképzési lehetőségek elkülönítését és a használatukkal kapcsolatos sajátosságaik, jellegzetességeik, valamint eltéréseik áttekintését.

színfoltokkal igyekszünk elkészíteni, ellentétül a réteges festéshez, amelynél a végeredményt több egymás fölé helyezett, egymást kiegészítő festékréteggel érjük el.”¹¹ Balló és Wehlte is egyetértenek abban, hogy a festészeti tanulmányuk kezdetén állók számára az *alla prima* festésmódot ajánlják. Alkalmazása némileg egyszerűbb és átláthatóbb is, mint a másik kettőé, valamint alkalmat teremt arra, hogy közvetlenül a gyakorlatban szerezzünk tapasztalatokat az egyes festékszín tulajdonságairól és egymással való keverésük lehetőségeiről, valamint a festékfelhordás és a faktúrakialakítás módozatairól, és a festékfelfestés gesztusaiból kialakuló színkeverésről, ami gyakran előre nem látható és nem kiszámítható színélményekkel, felismerésekkel járhat.

A másodikként említett színekészítési eljárás *a réteges festés módszere*, amelynél a megfestés folyamatából adódóan különböző minőségű és/vagy színű festékrétegek kerülnek egymásra, és a végső színállapot azáltal alakul ki, hogy a festékszín-rétegek többé vagy kevésbé áttetszenek egymáson. A festészeti hagyomány gyakorlatában¹² a réteges festés módszere folytonosságot és állandóságot jelent. A tojástemperához Karátson Gábor ugyanazt a tojást üti fel, mint amit a trecento korabeli festők, Molnár Sándor a közelmúltig ugyanazt az okkeraláfestést használta a képein, mint amivel Rubens is dolgozott, és Konkoly Gyula éppúgy olajlazúr-rétegekkel ragyogtatja fel az – ámbár nem tojással vagy olajfestékkel, hanem akrillal – aláfestett színeket, mint amilyen olajlazúrokat a festők „mindig” is használtak a képeiken. Sőt, a tisztán akrillal festő Bak Imre szintén több (pontosan négy) rétegben fest fel egy-egy színt a vászonra, mivel így tudja elérni, hogy a színelület kellőképp egyenletesen homogén legyen.

A réteges festésmód használata közben megtanulhatjuk azt a régi festő szabályt, miszerint a kép felépítésében a „soványabb” rétegektől kell haladni a „zsírosabbak” felé, és a gyakorlatban tapasztalhatjuk meg azt, hogy az egyes színeket miként módosíthatják a rájuk festett lazúrrétegek, valamint azt, hogy két szín egymásra lazúrozva más színértéket ad, mint összekeverve egymással.

¹¹ Balló Ede (1917) 66. o.

¹² „A nyugati festészetben a lassan, szinte tapogatózva előrehaladó, fokozatos képépítés a fontos. Az európai festők már a középkorban (...) a megalapozott fatáblán, az alapozást fokozatosan elborító festékrétegek mágikus átalakulásaiban alakították ki a képet. Elmerültek az anyagok mélységeiben; a színeket is anyaggá sűrítették, az anyagokban ragyogtatták fel.” In: Karátson Gábor (1975) 11. o.

A harmadik színképzési eljárást nevezhetjük *a színbontás* (színfelbontás) vagy *az optikai színkeverés* módszerének. „A neoimpresszionisták felbontott foltja – hozzáigazítva az új technikához¹³ – ugyanaz az eljárás, mint Delacroix vonalkázása és az impresszionisták vesszőcskéi. Mindhárom faktúrának ugyanaz a célja: az egymás mellé rakott festékek optikai keveredése útján a lehető legnagyobb ragyogást biztosítani a színnek, létrehozni a színes fényt.”¹⁴ A színfelbontás módszere azon alapul, hogy a színeket alkotóelemeikre bontva, kicsiny színfoltokként hordjuk fel egymás mellé a képfelületre. Az egymás mellé rakott színkvantumok külön-külön, egyenként verik vissza a színüknek megfelelő fénysugarakat, amelyek a látás folyamata során optikailag többé-kevésbé keverednek egymással, és ezáltal érzékeljük együttállásuk közös színét, vagy az egyes színelemeket elkülönülve egymástól. Ha két szín keveréke és ezek egymásra rétegezése (lazúrozása) más-más színértéket ad, akkor ugyanazon két szín elemeire bontva és elemenként egymás mellé festve még egy újabb színegyüttállást eredményez. (1¹⁵)

A háromféle színképzési módszer más és más lehetőséget nyújt a színek megfogalmazására, ám a festői alkotófolyamat során ezek sosem különülnek el élesen egymástól, hanem a legváltozatosabb formákban kombinálhatók. Ahhoz, hogy megérthessük a három színképzési módszer közötti eltéréseket, foglalkoznunk kell a színeket létrehozó fény tulajdonságaival, a szín- és fénykeverés lehetőségeivel és különbségeivel, valamint a színek tulajdonságaival és a színkontrasztokkal, amelyek jellemzik a színek egymáshoz való viszonyát.¹⁶

¹³ Kizárólag a tiszta színelemek és az optikai keverés használata. Felhasználták a Chevreul (1839) által leírt szimultán kontrasztot és a komplementer színpárokat.

¹⁴ Signac, P. (1978) 60. o.

¹⁵ A mondanivalóm szemléltetésére mellékelt fotóreprodukciókat a dolgozat végén helyeztem el. (Lásd: a 134. oldaltól kezdődően.) Az egyes szövegrészekhez vonatkozó képek sorszámát zárójelben lévő félkövér kiemeléssel nyomtatott számok jelzik.

¹⁶ Ezekről bővebben lásd: Arnheim, R. (2004), Goethe, J. W. (1983), Itten, J. (1978, 2002), Kandinszkij, V. (1987), Karátson Gábor (1970, 1975), Leonardo da Vinci (1973), Nemesics Antal (2004), Király Sándor (1994), Színtanok. Enigma (2003. X/35.), Steiner, R. (2003).

2.2. „A színek a fény tettei, tettei és szenvedései”¹⁷

A szín a fénnel kezdődik. A szem körülbelül a 400-700 m μ ¹⁸ közötti hullámhosszúságú elektromágneses sugárzásra reagál, amit fénynek érzékel. A fény színe a hullámhosszoktól függ. Az összetett fehér fény prizmaival összetevőire választható szét. A felbontott fény megfelelő hullámhosszúságú fénynyalábjai által kiváltott spektrális színérzetek hatására létrejövő színérzetek a spektrumszínek, amelyek már nem bonthatók tovább. A spektrumszínek hullámhossz szerinti megoszlását mutatja az 1. Táblázat.

1. Táblázat. A spektrumszínek hullámhosszai

A spektrumszínek hullámhosszai	
Hullámhossz /m μ /	Szín
800-650	Vörös
640-590	Narancs
580-550	Sárga
530-490	Zöld
480-460	Kék
450-440	Indigó
430-390	Ibolya

A spektrum színei: a vörös, a narancs, a sárga, a zöld, a kék, az indigó és az ibolya. Az emberi szem érzékeli még ezenkívül a vöröstől az ibolyáig terjedő nem spektrális színeket is, ilyen például a bíbor. A spektrumszíneket a bíborszínek egészítik ki folyamatos színekorré.

A spektrumszínekből additív, összeadó színkeverés által az összetett fehér fény újra előállítható úgy, hogy a különböző színű fénynyalábokat megint egy helyre gyűjtjük össze, például egy helyre vetítjük. Bármelyik színű fénynyalábot elkülönítve ezek közül, a maradék fénysugarak egyesítésével olyan összetett fényszínt kapunk, amely kiegészítője, komplementere az elkülönített színnek, vagyis ezek keveréke újra fehér fényszínt ad.¹⁹ A spektrumszínek közül a kék, a zöld és a vörös²⁰ színérzetet létrehozó fénysugárzás megfelelő keverésével lehet kedvezően más színeket kikeverni, ezért a fények színkeverésénél ezeket nevezték el alapszíneknek, és az additív színkeverés ezeken alapul. Fényszínek esetében a vörös kiegészítő színe

¹⁷ Gothe, J. W. (1983) 23. o.

¹⁸ 1millimikron = 1 m μ = 1/1000000 mm (1 milliomod milliméter)

¹⁹ Ehhez képest a festékek szubtraktív, kivonó színkeverésénél a komplementer, kiegészítő színpárok keveréke szürkésfeketét ad. (Bővebben lásd a 16. és a 24. oldalon.)

²⁰ Ezek a – színérzeteket kiváltó – fénysugárzások megközelítőleg: kék: 444 nm, zöld: 526 nm, vörös: 645 nm. In: Nemcsics Antal (2004) 42. o.

a zöldeskék, a kéké a sárga, a zöldé a bíbor. Tehát bármely egyszerű spektrumszín létrehozható összetett, azaz keverék fényszínként is úgy, hogy – a komplementerén kívül – a többi spektrumszínét összekeverjük.

A szín perceptuális jelenség. Szemünk a környezet vizuális ingereit, többek között a visszavert fényt érzékeli, és szemünkön keresztül az agyunk felfogja, feldolgozza, majd pedig valamilyen színnek értelmezi azt²¹. A nem átlátszó tárgy a felületére érkező fény egy részét elnyeli (abszorbeálja), egy részét visszaveri (reflektálja). Egy tárgy színét olyannak érzékeljük, amilyen összetételű fényt visszaver, a tárgyak lokális színe tehát attól függően alakul, hogy milyen a felületére érkező fényből elnyelt fénysugarak összegének komplementere. Például egy vörös színű tárgy elnyeli a felületére érkező összetett fény minden olyan sugarát, amely nem vesz részt annak a vörös színnek az összetételében, és a vörösnek megfelelőeket pedig visszaveri. Az átlátszatlan fehér tárgy az összetett fehér fény minden sugarát egyenlő mértékben és megközelítőleg teljesen visszaveri, és belőle semennyit sem (vagy csak nagyon keveset) nyel el, ezért a visszavert fényt fehér színűnek érzékeljük. A fekete elnyeli az összetett fény minden hullámhosszúságú sugarát, ezért felületéről nem (vagy csak kismértékben) érkezik visszavert fény a szemünkbe.

A tárgyak saját, lokális színét különbözőképpen érzékelhetjük attól függően, hogy milyen a fényforrás színe és intenzitása és miként éri a fény a tárgyat. Másként látjuk például a tárgyakat irányított fényvel megvilágítva, egyenletes, szórt fényben, illetve ellenfényben, valamint eltérően érzékeljük ugyanazt a színt megvilágítva, félárnyékban és teljes árnyékban, továbbá megfigyelhető, hogy a tárgyak lokális színe és a megvilágító fény színe kihat a vetett árnyékok színére is.

²¹ A (szín)látás folyamata során a szemünkbe érkező fény a szemlencsén át a regehátyára (retinára) érkezik. A retinán helyezkednek el a látósejtek, amelyek érzékelik a fényt, és idegi impulzussá átalakítva továbbítják az agyba. A kétféle fényérzékelő tulajdonságai eltérőek, a pálcika-alakúak a tónusokat, a szürke árnyalatokat látják, és félhomályban, alacsony megvilágítási szintnél működnek, a csapocskák érzékelik a színeket, a finom részleteket, és erős, éles fényben, jó megvilágítási körülmények között működnek. A regehátya közepén, az éles látás helyén (fovea) kizárólag csapocskák vannak, ezek sűrűsége itt a legnagyobb és a retina széle felé számuk ritkul. Tehát a csapocskák nagy látóélességűek, de szűk látókörrrel bírnak. Ezért a látómező periferiájában megjelenő színfelületnek kellően nagyoknak kell lennie ahhoz, hogy a csapocskákat ingerelni tudja. A pálcikák elhelyezkedési viszonyai épp fordítottak, a foveától távolodva a retina széle felé a sűrűségük egyre nő. A látótér periferiás zónáiban ezért kisebb a látóélesség, homályosan látunk, viszont tág látókörrrel és a mozgásra érzékenyen. Mivel sötétben csak a pálcikák működnek, ezért ilyenkor nem csak az éles látásunk csökken, hanem a színlátásunk is.

Egy átlátszó tárgy felületére érkező fény egy része elnyelődik, egy másik része visszaverődik, és egy harmadik része pedig behatol az átlátszó anyagba. Ha a fény egy új, más anyagsűrűségű közegbe érkezik, akkor megtörik, és utána módosult irányban halad tovább. Ez a *fénytörés jelensége*, ami majd különösen fontos lesz a kötőanyagok és a lazúrozás optikai hatása szempontjából is, például a felületi és a mélységi fényhatás²² közötti különbség esetén is. A festő soha nem szűnő érdeklődéssel figyeli a természet vizuális jelenségeit. Monet Tavorózsá-sorozatának képein a két különböző anyagsűrűségű közeg, a levegő és a víz határán, azaz a víz felszínén úgy tör meg a fény, hogy megszünteti a felület és a mélység, valamint a vízfelszín feletti és alatti világ elkülönülését. Így nemcsak a fűzfák és a tavorózsák oldódnak bele a mindent szétbontó szín- és fényvibrációba, hanem a vízfelületi tükröződések is szétválaszthatatlanul összekavaródnak a víz alatti burjánzás mélyről jövő reflexeivel.

A nem átlátszó tárgyak fényvisszaverő és fénytörő képességét, és ezáltal színét, befolyásolhatja a tárgy anyagának és a felületének minősége is. A megvilágított tárgyról visszaverődő sugarak a környezetében lévő térben szétszóródnak, minél fényesebb a tárgy felülete, annál erősebben látszanak rajta a visszaverődő fények (reflexszínek). Gondoljunk csak egy almára, amit ha megtörölgetünk, szép fényes lesz, vagy a selyemre, ami csillog, csupa reflex egy vászonanyaghoz képest. A németalföldi csendéletfestők például hihetetlen érzékletességgel tudták megfesteni az anyagok minőségbeli különbségeit, a fémeken, az üvegeken, a ruhákon vagy a gyümölcsökön megcsillanó fényt²³. Velázquez festett drapériái néha csak egy odavetett ecsetvonással ugyancsak kifejezően jelzik a ruhaanyagok villódzásait²⁴.

A tárgyak színe függ a megvilágító fény színétől és intenzitásától is. A különböző színű fényekkel megvilágított fehér tárgy színe mindig olyan lesz, mint a megvilágító fényforrás színe. A műteremben természetes félynél festett képek színei döbbenetes változásokon mehetnek keresztül, ha a kiállítóteremben a megvilágító fények színe és színhőmérséklete nagyon eltér a természetestől, például neonfény

²² Lásd a 60. oldalon.

²³ A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében is találhatunk jó néhány képet ezek közül.

²⁴ Például a következő képeken: Margarita infánsnő portréja (1653/54), Margarita infánsnő kék ruhában (1659), Felipe Próspero infáns portréja (1659), Kunsthistorisches Museum, Bécs.

esetén. Az egyes színek és keverékeik másképp és másképp reagálhatnak a megváltozott fényviszonyokra, a festék és a fény spektrális összetevőitől függően²⁵. Ehhez képest viszont lenyűgözően izgalmas látni a műteremben, hogy alkonyatkor a csökkenő erejű, de vörösödő fényben miként módosulnak a természetes fényben már jól ismert képek színei. Vagy például sűrűfényben nézve a múzeumi képeket, láthatóvá válnak a faktúra-különbségek, az átfestések (pentimento-k) változtatásai.

A megvilágító fény intenzitása és színe kihat az árnyékok színére is, ezek összefüggései, például a komplementer színű árnyékok esetén Goethe figyelmét is felkeltették: „Ha már napközben, a hó sárgás tónusa mellett, halvány ibolyák árnyékokat lehetett észrevenni, akkor most [alkonyattájban – R. R.], mikor felfokozott sárga fény verődött vissza a megvilágított részokről, ugyanazokat az árnyékokat sötétkéknek kellett mondanunk.”²⁶

A megvilágítás ereje, intenzitásának változása hatással van a színek telítettségére, hiszen azt a fényviszonyok befolyásolják. „A vörös, a narancs és a sárga csökkenő fényben sötétebbnek hat, a kék meg a zöld viszont világosabbnak.”²⁷ Megfigyelhetjük, hogy ősszel borús időben, amikor a felhők eltakarják a Napot, elszürkülnek a színek, erejüket veszítik, a fény növekedésével aztán újra életre kelnek és telítődnek a fénnel. Nyáron viszont a vakító napsütésben olyan erős a kontraszt (a fény- és a világosságkülönbség) a fénnel teli és a fényhiányos, árnyékos részek között, hogy a fényben lévő színek megint veszítenek telítettségükből, kifakulnak, mintha a túl intenzív fény elszívná belőlük az erőt. A megvilágítottság mértéke tehát nemcsak a színek telítettségére hat, hanem a megvilágított és az árnyékban lévő színek viszonyára is. A világító erő növekedésével nő a fény-árnyék kontraszt, ez pedig a legvilágosabb és a legsötétebb területeken színvesztéssel jár, mivel a fény-árnyék különbség olyan erőteljes, hogy a világos és a sötét is bekebelezi a színeket.

A fentiekkel összefüggésben végiggondolhatjuk azt, hogy ha egy világos színt még tovább világosítunk, és egy sötét színt még tovább sötétítünk, akkor mi történik. A színek közül a legvilágosabb sárga és a legsötétebb ibolya esetében –

²⁵ Ezért is bosszantó például az utóbbi időben egyre elterjedtebb kiállítás-rendezési trend, hogy elzárják a képeket a természetes fénytől, és még a megvilágító fény intenzitását is minimálisra csökkentik.

²⁶ Goethe, J. W. (1983) 36. o.

közvetlen színkeverésnél – ez úgy alakulhat, hogy például a sárgát fehér hozzákeverésével világosítjuk, az ibolyát pedig fekete vagy egy másik, nálánál sötétebb szín hozzákeverésével sötétítjük. Ennek hatására a sárga kifakul, az ibolya pedig még tovább mélyül, mindkettő veszít a színtelítettségéből és a színéből is. Különösen erőteljesen érzékelhető ez kettejük kontrasztjában, amikor is tónuskülönbségük fog dominálni, színbeli eltérésük helyett. **(2, 3)**

Az impresszionisták nem a világosságuk és a sötétségük ellentétében fogalmazták meg a fényben és az árnyékban lévő színeket, hanem aszerint, hogy a napfény változásai és a színes árnyékok miként módosítják a tárgyak színét. Monet, Pissarro és Renoir képein is megfigyelhetjük, hogy „a fény- és árnyéktónusok, s a mindenfelől visszaverődő színes sugarak a tárgyak lokális színeit olyan foltokká oldják, amelyekre nem annyira a világos és sötét színek váltakozása jellemző, inkább a hideg-meleg színeké.”²⁸

2.3. A színkeverés: a fény- és a festékkeverés

Ha arra gondolunk, hogy a korábban említett háromféle színeképzési módszerrel (a közvetlen színkeveréssel, a színrétegezéssel és a színbontással) létrehozható színvégeredmények mennyire különböznek egymástól, annak ellenére, hogy színösszetevőik azonosak, akkor ennek okát részben a színkeverés eltérő voltában kell keresnünk. Nézzünk meg néhány színvégeredményt ezzel kapcsolatban, és hasonlítsuk össze, hogy miként alakul a végső színállapot ugyanazon összetevők felhasználásával a közvetlen színkeverés, a réteges festés és az optikai színkeverés alkalmazásánál. **(1, 4, 5, 62)**

Ezzel kapcsolatban felidézhetjük például az itáliai trecento tojástemperával készült alkotásait, ahol – mivel a színek egybedolgozása temperával nem lehetséges oly módon, mint olajjal – a színeket úgy építették fel a képen, hogy az előre kikevert színárnyalatokat finom vonalakban sűrűn egymás mellé, majd pedig sok vékony rétegben egymásra festették. A végső színállapot kialakításában tehát a színek többféleképpen is keveredtek egymással. Egyrészt a színárnyalatok előállításához közvetlenül összekeverték két (esetleg három) különböző színű festéket, másrészt az egymáson lévő festékrétegek színei többé-kevésbé áttetszenek egymáson közös

²⁷ Itten, J. (1978) 44. o.

²⁸ Itten, J. (1978) 48. o.

színvégeredményt adva. Harmadrészt pedig a rétegeket felépítő ecsetvonáselemek úgy helyezkednek el egymás mellett, hogy nem mindig teljes a rétegek folytonossága, és ezért ki-kilátszanak vagy áttetszenek közöttük az alsóbb rétegek színrészelei, ám olyan közel állnak egymáshoz, hogy a látás folyamata során összeadódnak és a szemünkben közös színné olvadnak egybe.

Arnheim²⁹ felhívja a figyelmünket arra a közkeletű és gyakori félreértésre, ami szerint a színkeverés során a fények kizárólag additív (összeadó), a festékek pedig szubtraktív (kivonó) módon keverednek. Valójában a színkeverés a fények és a festékek esetében is ennél lényegesen összetettebb lehet. Attól függően, hogy a színkeverés során miként járunk el, a végső színállapot sok esetben a két módszer kombinációjaként jön létre. A festészeti színeképzéstechnika szempontjából tehát elengedhetetlenül szükséges a színkeverés eltérő lehetőségeink taglalása. Tekintsük át azokat az eljárásokat, amelyekkel valamely szint keverés útján előállíthatunk, azaz az additív vagy összeadó, illetve a szubtraktív vagy kivonó színkeverés módszerét.

Az összeadó vagy additív színkeverés során különböző hullámhosszúságú fények együtt, egymással összeadódva érik el szemünket. Ez háromféleképpen történhet: egyrészt színes fénynyalábok összeadásával, másrészt színes tárcsa, azaz különböző színelületekre oszló színgorong forgatásával, harmadrészt pedig egymás mellé festett színfoltok vagy nyomtatott raszterpontok segítségével. A színes fények keverése során, például egy fényfelfogó felület azonos területére vetített színes fények esetén, ha fényhez fényt adunk, a színes fények összeadódnak, és a létrejövő fény színe mindig világosabb lesz, mint a kiinduló színek bármelyike. Láttuk azt, hogy az összetevőire bontott összetett fehér fény újra létrehozható úgy, ha ezeket a spektrumszíneknek megfelelő különböző hullámhosszúságú fénysugarakat ismét egy helyre, egymásra vetítjük.

A színes tárcsa forgatásával a mozgás hatására keverednek a színek, és ezért érzékeljük az egyébként különálló színeket közösen. Az egymás mellé festett

²⁹ „Valójában többféle fényt összekeverhetünk additív eljárással úgy, hogy ernyőn egymásra vetítjük őket; ugyanakkor a színszűrők, amelyekkel a keverés előtti fénysugarakat létrehozuk, szubtraktív módon hatnak a rajtuk áthaladó fényre. Ugyanez a helyzet akkor is, amikor két vagy három egymás mögé rakott színszűrő vonja ki a fényből a színt. Másfelől pedig a festő által összekevert festékszemesék vagy a színes nyomásban a színes pontok részben egymás mellett, részben egymáson helyezkednek el, az additív és a szubtraktív olyan kombinációjában, hogy nehéz előre kiszámítani az eredményt.” In: Arnheim, R. (2004) 204. o.

színfoltok (színpontok) vagy nyomtatott raszterpontok esetében minden pont külön-külön a színének megfelelő fényt veri vissza, és ezek a visszavert színes fények a szemünkbe érve a látás folyamata során többé-kevésbé összeadódnak. Érzékelőrendszerünk az egymáshoz nagyon közel eső két vagy több színpont színét (azaz a színpontok által visszavert fénysugárzás keltette színérzetet) összeadja, és azok keverékéből alkot egy új színt (színérzetet). Az optikai színkeverés elméleti megfogalmazója, Nicholas Odgen Rood munkája³⁰ meghatározó volt Seurat és Signac művészetében: „ha a különféle színek vonalak és pontok formájában kerülnek egymás mellé, megfelelő távolságból nézve, vegyítésüket nagyjában-egészében a szem végzi el”³¹. A különböző színű pontokat – többek között³² – nagyságuk, egymáshoz való közelségük és a néző képfelülettől való távolságának függvényében érzékeljük vagy közösen együtt, vagy pedig inkább elemeikre bomlóan. A színes tárcsa forgatásával és az egymás mellé helyezett színpontok összeadódásával létrejövő szín világosságértéke – a fénynyalábok egymásra vetítésével létrejövő fény színével ellentétben – nem lesz világosabb az összetevők színénél, hanem az eredeti színek átlaga lesz.

A kivonó vagy szubtraktív színkeverés esetében a festékek és a színes szűrők a teljes spektrumot tartalmazó összetett fehér fény egy részét elnyelik (kivonják), másik részét pedig (a szűrők) átteresztik vagy (a festékanyagok) visszaverik. A kivonás után fennmaradó sugárzás spektrális eloszlása adja meg a létrejövő színérzetet. A fényforrás elé helyezett színes szűrők esetében a fényfelfogó ernyőre olyan fény vetül, amelyet a szűrő nem nyelt el (nem vont ki), hanem átengedett. A szűrők kombinálásával új árnyalatokat hozhatunk létre, az így kialakuló új szín a fényelnyelés, fényelvonás miatt az eredő színeknél sötétebb lesz.

Festékek keverésénél a szubtrakció úgy működik, hogy az összetett fényből a színkeverék minden olyan sugárzást elnyel (kivon), amit az összetevői eredetileg, külön-külön is elnyeltek volna. Ezért a festékkeverék színét az elnyelt fény maradékából összeálló visszavert sugárzás határozza meg, és ennek megfelelő szín képzetét kelti az érzékelőrendszerünkben. Ez azt jelenti, hogy két szín keveréke

³⁰ Rood, N. O.: *Modern Chromatics With Application to Art and Industry*. (1879) Chicago. (Magyarul sajnos nem hozzáférhető.)

³¹ Rood gondolatát Nemcsics idézi. In: Nemcsics Antal (2004) 82. o.

olyan fénysugarakat is elnyel, amelyeket a keverés előtt eredetileg még valamelyikük visszavert. Komplementer színpárok keverése esetén tehát azért kapunk szürkésfeketét, mert keverékükben az összetett fényből kölcsönösen kivonják a másik (például a vörös elnyeli a zöld, és a zöld elnyeli a vörös) által eredetileg még visszavert fénysugárzást is. A színérzetet ily módon az a visszavert fény okozza, amely a színek keveredéséből adódó kivonás, fényelnyelés után még fennmarad.

A festészet gyakorlata szempontjából általánosságban elmondhatjuk, hogy minél nagyobb a hasonlóság az eredő színek között, keverékeikben annál kevésbé változtatják meg egymást, és minél különbözőbbek, illetve minél közelebb állnak ahhoz, hogy egymás komplementerei legyenek, keverékeikben annál inkább megtörik, semlegesítik egymást, és ezáltal nemcsak színezetük, hanem telítettségük is változik. Például a kadmium világos vöröset a szintén vörös krapplakkal sötétítve a keverékszín is megmarad vörösnek, míg a fekete és a kékek elmozdítják a barna felé (6, 7). Ugyanezt a vöröset kadmium világossárgával keverve telítettebb narancsot kapunk, mint a törtebb színárnyalatú arany okkerrel, továbbá a melegebb vagy hidegebb, és a sárgásabb vagy kékesebb zöldekkel keverve – az összetevők mennyiségi arányaitól függően – a kadmium világos vörös különböző színes szürkéket ad. A festészet gyakorlata szempontjából a festékek színkeverésével és a különböző színárnyalatok létrehozásával kapcsolatos további példákkal a későbbiekben majd még részletesen fogunk foglalkozni.

2.4. A színek három dimenziója

A látás folyamata során létrejövő színérzeteinket a színek három tulajdonsága határozza meg: a színárnyalatuk (más néven a színezetük), a telítettségük és a világossági fokuk (azaz a világosságuk vagy a sötétségük). Más színekkel való keverésük során minden szín és az általuk keltett színérzetünk is a színek e három dimenziója szerint, három irányban változhat, és ezek révén a színek megfelelően és elégségesen jellemezhetők és azonosíthatók.

A színárnyalat a színek azon tulajdonsága, amely megmutatja, hogy az egyes színeknek milyen a színezetük. Ez alapján megkülönböztetjük a kék, a zöld, a sárga, a vörös, és a többi színt. A spektrumszínek színezetének változása (a bíborszínekkel

³² Részletesen lásd 4.3. Az optikai színkeverés, avagy a színelbontás módszere című fejezetet, a 106. oldalon.

kiegészítve) folyamatos, önmagába visszatérő görbén történik, ez a színek. Festékszínek esetében az egyes színeknek többfajta pigmentáris változata is létezik, ezek általában nemcsak színárnyalatukban, hanem világossági fokukban, illetve hideg vagy meleg jellegükben is különbözhetnek egymástól. Gondoljunk például a kadmium sárgákra, amelyeknek a citromsárgától a narancssárgáig több különböző színárnyalata van, vagy a kékek közül az ultramarinra, amelynek sötét változata mélyebb és valamelyest vörösebb, mint a világos.

A színtelítettség a színek azon tulajdonsága, amely megmutatja, hogy az adott szín milyen fokú színtartalommal rendelkezik, mennyire élénk, ragyogó, avagy mennyire tompa, tört, azaz hol helyezkedik el a vele azonos színezetű (telített) spektrumszín és a (spektrumszínnel azonos világosságú) semleges szürke között³³.

Tapasztalataim szerint a festői gyakorlatban a színek telítettségére nézve nemcsak a tiszta, illetve tört színek viszonylatában szoktunk megkülönböztetést tenni, hanem a festékek áttetszőségéből adódó színtelítettség esetén is. Ugyanazt a színt felfesthetjük például fedőn, fél-fedőn, lazúrosan, illetve egyetlen lazúrréteggel vagy többször egymásra rétegezve is. A színrétegezés során megfigyelhetjük, hogy a színek telítettsége növekszik, a vastagabb és/vagy egy rétegben felfestett szín telítettsége kisebb, mint amikor ugyanazt a színt több vékonyabb rétegben egymásra lazúrozzuk. A beeső fény ugyanis minden egyes lazúrrétegen megtörik, és ezáltal mélyebbnek, telítettebbnek látjuk a színvégeredményt. A szín telítettsége a rétegszám növelésével – egy bizonyos határig – még tovább fokozható. **(8)**

Amikor közvetlen színkeveréssel két olyan színt keverünk össze, amelyek egymásnak pontosan komplementerei, akkor keverékszínként szürkésfeketét kapunk. Ekkor a színkeverés során fellépő szubtrahció miatt nemcsak az eredeti színek színezete változik meg, hanem a fényvesztés miatt a telítettségük is. Ennek a szürkésfekete keverékszínnek a telítettsége kisebb lesz, mint amilyen az eredeti színek bármelyikének telítettsége volt. A festékek közvetlen színkeverésénél az eredő színek minél közelebb állnak a komplementer viszonyhoz, annál inkább számolnunk kell a színtelítettség veszteséggel, és minél távolabb állnak attól, hogy egymás komplementerei legyenek, annál inkább megőrzik telítettségüket

³³ Nemcsics Antal (2004) 42. o.

keverékekben is. Az egymás mellett álló spektrumszínek telítettsége a keverés során nem változik.

Az optikai színkeverés, azaz a színbontás módszere lehetőséget biztosít számunkra arra, hogy – bizonyos határokon belül – jobban megőrizzük a komplementer vagy ahhoz közeli színek telítettségét, ragyogását. Az egymás mellé festett – például zöld és vörös – színpontok így külön-külön verik vissza a színüknek megfelelő fénysugarakat és azok – a képtől való távolságunk függvényében – a látás folyamata során keverednek egymással. Ebben az esetben viszont a pontok nagysága és egymástól való távolsága határozza meg a színpontok elkülönülésének, illetve együttállásának mértékét. Minél kisebb színpontokat festünk egymás mellé, és azok minél sűrűbben helyezkednek el, annál inkább kioltják, megsemmisítik egymást, ami nemcsak telítettségvesztéssel járhat, hanem a végső színállapot elszürküléséhez is vezethet.

A színek világosítása és sötétítése során a színekhez kevert fehér és/vagy fekete megtöri a színek telítettségét. A világosabb színek a fekete, a sötétebb színek a fehér hozzákeverésére reagálnak érzékenyebben. Már nagyon kis mennyiség hozzáadása esetén is látványosan megváltozik a telítettségük. **(6, 9, 10)** A színek világosítása, illetve sötétítése esetén a színtelítettség – bizonyos határok között – jobban megőrizhető úgy, hogy a világosságot, illetve a sötétséget, azaz a tónusárnyalatokat aláfestésben teremtyük meg, és erre lazúrosan festjük fel a színeket, ahelyett, hogy közvetlenül kevernénk a színhez fehéret vagy feketét. Így a szín alatt lévő tónus áttetszik a színen, hatásában világosítja vagy sötétíti azt, és a telítettség kevésbé csökken, mint közvetlen keverésnél. **(11, 12, 13, 14)**

A szín világossági foka, azaz tónusértéke vagy valőrje (a szín világossága, illetve sötétsége) a színek azon tulajdonsága, amely megmutatja, hogy az adott szín melyik szürkeárnyalati fokozatnak felel meg a fehértől a feketéig tartó semleges szürke skálán. Az azonos, egyforma világossági, illetve sötétségi fok rokonítja egymással a különböző színeket. Egy szín tónusát megváltoztathatjuk úgy, ha fehéret, feketét vagy szürkét keverünk bele, és úgy is, ha két különböző világosságú szint keverünk össze. Minél közelebbi kapcsolat van a szín és a sötétítésére vagy világosítására szolgáló szín között, annál kevésbé változik meg a szín eredeti színezete. Hasonlítsuk össze például azt az esetet, amikor a kadmium sárgát okkerrel

(15), krapplakkal (1, 32), illetve feketével (10) sötétítjük, vagy azt, amikor a kékeket (9) fehérrel, illetve sárgákkal (50) világosítjuk.

A telített színek különböző világossági fokon állnak, közülük a sárga a legvilágosabb és az ibolya a legsötétebb szín. Ha közvetlen színkeveréssel kívánjuk azonos világossági fokúra hozni a telített színeket, akkor azt csak a telítettségük rovására érhetjük el. Az ibolya fehérrel keverve elveszíti mélységét, kifakul (2, 3), a sárgának viszont nemcsak a telítettsége változik meg bármilyen kismértékű sötétítés hatására, hanem a színezete is (10). Sötét sárga szín nincs. (15, 16) Tapasztalataim szerint ez a szín még úgy őrzi meg legjobban a sárgaságát, a sárga szín karakterét, ha aláfestésben teremtjük meg a sötétséget (nem túl élénk, de sötét színnel, például feketével, sűrű zöldfölddel vagy umbrával), és arra húzunk fel egy fél-fedő sárgaszínréteget. (11, 14) Réteges festéssel tehát sötétíthetjük, illetve világosíthatjuk a színeket úgy, ha fehéret, feketét vagy egy nálánál világosabb vagy sötétebb színt festünk meg aláfestésben a szín alá. (25, 39, 48, 55, 56, 41, 42, 43, 44, 45, 46)

Színfelbontással úgy sötétíthetünk, illetve világosíthatunk egy-egy színt, hogy az adott szín apró foltjai mellé, illetőleg közé fehéret és/vagy feketét (17), illetve az adott szín fehérrel és/vagy feketével tört árnyalatait (65) festjük fel. Ezenkívül előnyösen alkalmazhatjuk a szóban forgó szín komplementerét (vagy ahhoz közeli) színeket (28, 29, 30), illetve az illető színnél világosabb vagy sötétebb színárnyalatokat (4, 5, 62, 73, 74) is.

A színek tehát színezetük, telítettségük és világosságuk szerint lehetnek hasonlóak vagy különbözők. Minél több dimenziójukban azonosak, annál nagyobb közöttük a hasonlóság, és minél több dimenziójukban és minél nagyobb mértékben eltérnek egymástól, annál különbözőbbek. A színek között kapcsolatot teremt, ha e három közül bármely dimenziójukban azonos értékűek. Nézzük meg egy színkeverési táblán, hogy a különböző színek, a hozzájuk kevert fehér, illetve fekete hatására miként változtatják meg tónusárnyalatukat és a telítettségüket, és ez a módosulás miként rokonítja egymással az eredetileg eltérő színeket. (6, 9, 10)

2.5. A színek rendje

A spektrum színei telített, tovább nem bontható fényszínek. Pigmentárisan ezeket csak megközelítőleg tudjuk elérni, a festékanyagokkal megvalósítható színintenzitás – még telített festékszínek esetében is – elmarad a fényszínekéhez képest. Hiszen a színes pigmentek nem bocsátanak ki magukból fényt (nem világítanak), hanem csak közvetve jutnak fénysugárzáshoz, ahogy a rájuk eső fény egy részét elnyelik, egy másik részét pedig visszaverik. Viszont – ahogy azt majd látni fogjuk – a látás folyamata során létrejövő színérzeteink módosíthatók azáltal, hogy milyen színeket helyezünk egymás mellé. A közel álló színfelületek kölcsönösen befolyásolják egymás megjelenését; bármelyikük megváltoztatásával egy-egy szín hatása – a többihez való viszonyában – felerősíthető vagy visszafogható, esetleg teljesen ki is oltható. A szíkontrasztok tárgyalásához ismerkedjünk meg a színek rendjével és tulajdonságaival.

A színek rendjét a színkör ábrázolja, ahogy a tiszta színek folyamatos, önmagába visszatérő görbén változnak. A színkör elrendezése és felosztása a színekhez kapcsolódó elméleteknek és színrendszereknek megfelelően alakulhat, ezek bemutatása túlmutat e dolgozat keretein³⁴. Témám tárgyalásához és a szíkontrasztok törvényszerűségeinek ismertetéséhez Itten színelméletét³⁵ és az Itten-féle színkört³⁶ vettem alapul³⁷.

A színkör elrendezésének megértéséhez – Itten szemléletét³⁸ követve – kiindulópontnak vegyük azt, hogy a látás folyamata során fellépő vizuális ingerekre a szemünk úgy reagál, hogy megpróbálja a maga számára az egyensúlyi állapotot fenntartani. Egy intenzív fény- vagy színinger hatására szemünk erős izgalmi

³⁴ Ezekről lásd bővebben a 16. lábjegyzetben említett szerzők műveit.

³⁵ „Goethe, Runge, Bezold, Chevreul és Hölzel színelméletei mind nagy hasznomra voltak.” In: Itten, J. (1978) 9. o.

³⁶ Itten, J. (1978) 33. o.

³⁷ Amint azt majd látni fogjuk, Itten elméletét bizonyos pontokon szükséges kiegészítenünk és árnyalnunk a festészet gyakorlata szempontjából, viszont rendszere kitűnő és átlátható alapot biztosít számunkra a színek viszonyrendszereinek és a szíkontrasztok törvényszerűségeinek áttekintéséhez. Festőként például azt tapasztaltam, hogy magentából előnyösebben lehet ibolyát keverni, mint egy középértékű („sem nem hideg, sem nem meleg”) vörösből, viszont a színkör viszonylatait tekintve, a magenta túlságosan hideg szín lenne a többihez képest. Véleményem szerint az önálló színkeverési tapasztalataink hozzásegíthetnek minket ahhoz, hogy megismerhessük, melyik színárnyalatú sárga, vörös és kék színnel milyen színkeverékeket hozhatunk létre, és ezek milyen viszonyban állanak az összes többivel. Érdekes lehetne például azoknak a színköröknek az összehasonlítása, amelyeket az alapszínek eltérő pigmentáris változatainak különböző társításaiból eredeztetve festünk meg.

állapotba kerül; ahhoz, hogy ezt kiegyenlítse és újra nyugalmi állapotba kerüljön – kompenzálásként – létrehozza az inger okozta szín- vagy világosságérzet kiegészítőjét, azaz komplementerét.³⁹ Amint azt már láttuk a spektrumszínek esetében, két fényszín komplementere, kiegészítője egymásnak, ha azok keveréke újra fehér színt ad. Pigmentek keverése esetén a komplementer színpárok keveréke szürkésfeketét ad. A szemünk által megkívánt egyensúlyi állapotnak a semleges középszürke felel meg, ami létrehozható fehér és fekete, két komplementer szín és fehér, valamint a három alapszín és a fehér megfelelő arányú keverékeként.

A színek elrendezésében Itten a komplementer színpárokat vette alapul. „Mivel a színek művésze pigmentekkel dolgozik, színeinek rendjét a színek pigmentáris keverésére kell felépítenie. Az egymással szemben elhelyezkedő színeknek tehát komplementereknek kell lenniük, keveréküknek pedig szürkének. Ezért áll az én színekörömbben a kékkel szemben a narancs.”⁴⁰

A színekör tehát az alapszínekre épül, mivel ezek megfelelő arányú keveréke vagy együttállása a szem egyensúlyi állapotát teremti meg. Az *alapszínek* vagy *első rendbeli színek* a sárga, a vörös és a kék, olyan telített, tiszta színek, amelyek pigmentárisan nem állíthatók elő más színárnyalatú (színezetű) színek keverékeként. Itten szerint „a normális színlátású ember képes megtalálni azt a vöröset, amely sem nem kékes, sem nem sárgás; azt a sárgát, amely sem nem zöldes, sem nem vöröses; és azt a kéket, amely sem nem zöldes, sem nem vöröses”⁴¹. Festékszínként többféle sárga, vörös és kék létezik, amelyek szintén nem keverhetők ki más színekből, viszont sötétebbek és világosabbak, hidegebbek és melegebbek a színekörben lévő középértékű színeknél⁴². Ezekből keverés útján hozhatjuk létre azt a sárgát, vöröset és kéket, amely sem nem hideg vagy meleg, és amely sem nem sötét vagy világos.

Az alapszíneket páronként megfelelő arányban összekeverve kapjuk a *mellékszíneket* avagy a *második rendbeli színeket*:

a sárga és a vörös keverékéből a narancs,

³⁸ Itten, J. (1978) 21-23. o.

³⁹ Bővebben lásd: szimultán kontraszthatás a 36. oldalon és szukcesszív kontraszt a 35. oldalon.

⁴⁰ Itten, J. (1978) 23. o.

⁴¹ Itten, J. (1978) 32. o.

⁴² Ilyenek például: kadmium citromsárga és kadmium sötét sárga, a krapplakk, a magenta és a kadmium sötét vörös, a cölinkék, a párizsi kék és az ultramarinkék. Ezek a színek a jellegzetes színkarakterük és/vagy valamilyen jellemző tulajdonságuk – mint például a lazúrozóképeség – miatt nem hiányozhatnak a festők palettájáról.

a vörös és a kék keverékéből az ibolya,
a kék és a sárga keverékéből a zöld jön létre.

A mellékszínek előállításakor a megfelelő arányú keverés nem az összetevők egyenlő arányú keverékét jelenti, hanem azt, hogy egy olyan középértéket kapjunk, amely nem tolódik el egyik alapszín felé sem. Itten pontos instrukciókkal⁴³ segít abban, hogy mindenki megfesthesse a maga színekörét.

Tapasztalataim szerint, megfesteni egy színekört a gyakorlatban, nagy kihívást jelent a festő számára. A festékek pigmentáris összetétele nagyban befolyásolja azt, hogy milyen színek keverhetők ki belőlük. Attól függően, hogy milyen pigmentek, festékek állnak a rendelkezésünkre, lehetséges, hogy egyes színek előállításánál egy kicsit manipulálnunk kell a keverékeket ahhoz, hogy a megfelelő középértékeket elő tudjuk állítani. Például az ibolya az egyik ilyen kényes szín. Bármilyen elővigyázatosan is választjuk meg az alapszíneket, ha a vörös egy hajszálnyira is melegebb, mint lennie kellene, vagy a kék esetleg egy kicsit is sötétebb a középértéknél, akkor keverékük vagy barnába hajlik, vagy túl sötét lesz. Viszont ha a vöröset alapszínként hidegebbre vesszük, akkor ugyan kedvezőbben lehet belőle ibolyát keverni, viszont az alapszín kivánatos középértéke megbomlik.

Az első rendbeli és a második rendbeli színek keverékéből kapjuk a *harmadik rendbeli színeket*, amelyek átmenetet képeznek közöttük. Ezek a következőképpen jönnek létre:

a sárga és a narancs keverékéből a sárgásnarancs,
a vörös és a narancs keverékéből a vörösesnarancs,
a vörös és az ibolya keverékéből a vörösesibolya,
a kék és az ibolya keverékéből a kékesibolya,
a kék és a zöld keverékéből a kékeszöld,
a sárga és a zöld keverékéből a sárgászöld.

A tizenkétosztatú színekörben a színek úgy helyezkednek el egymás mellett, ahogy sorrendben a spektrum és a szivárvány színei is követik egymást. A tizenkét szín egymáshoz képest egyenlő távolságokban rendeződik el, az egymással szemben

⁴³ Itten, J. (1978) 32-34. o.

lévő színek, egymás kiegészítői, komplementerei⁴⁴. A komplementer színpárok egyenlő arányú keveréke a festékek szubtraktív színkeverése révén szürkésfeketét ad, fehér hozzáadásával hozható létre a semleges középszürke szín.

A komplementer színpárok a következők:

sárga és ibolya,
sárgásnarancs és kékesibolya,
narancs és kék,
vörösésnarancs és kékeszöld,
vörös és zöld,
vörösésibolya és sárgászöld.

A komplementer színek tárgyalásával kapcsolatban idézem Keserü Ilona megfigyelését, amely szerint „a nyers len- vagy kendervászon az a szín, amelynek nincs komplementere”. Észrevételének „egyszerű bizonyítéka, hogy a nyers vásznat is tartalmazó képfelületről készült színes filmnegatívon, ahol minden színnek pontos komplementere jelenik meg, a vászonfoltok ugyanolyan színűek, mint a valóságban, és amilyenek majd a papírképen is lesznek”⁴⁵.

A színek rendjének ismeretét kitűnően hasznosíthatjuk egy-egy kép színvilágának felépítésében. Az egymással társítandó színek megválasztásában segítségünkre lehet a színekör, hiszen ezáltal – többé-kevésbé pontosan – meghatározhatjuk, hogy a kép színei milyen viszonyban legyenek egymással⁴⁶. Például „Rubens a Medici-ciklus képein a színválasztásban követte a XVI. század eleje óta meglehetősen általános gyakorlatot: elsősorban az alapszínek triászára épített. A vörös, a sárga és a kék együttese (az ún. primér triász) mellett ezek keveréséből is kialakított három színt, a zöldet, a narancsot és az ibolyát (az ún. szekunder triászt), s ezeket szintén együtt, egy-egy festmény alapvető karakterének megteremtésére használja. A *Partraszállás Marseille-ben* című kép alapvető árnyalatai a vörös, a kék és a sárga. Ezek mellett a szekunder triász a királyné alakját hangsúlyozza: kísérlőinek ruhája zöld és ibolya, a hajó pedig narancsszínű. Az egyes árnyalatok azonban nem egyenrangúak, nem egyenlő a súlyuk. Minden képen a

⁴⁴ Az egymást kiegészítő színekről a továbbiakban szó lesz majd még a komplementer színek kontraszt tárgyalásánál is. Lásd a 32. oldalon.

⁴⁵ Ilona Keserü Ilona (2004): Közelítés Gubanc Áramlás. Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Katalógus. 39. o.

vörös a legintenzívebb, a legnagyobb szerepet játszó. A vázlatokon harsány cinóber, a festményeken viszont hidegebb, szürkével vagy sötétbarnával kevert vörös.”⁴⁷

2.6. A szíkontrasztok

Érzékszerveink összehasonlítással végzik az érzékelés műveletét⁴⁸. Érzékelésünk gazdagságában minden szín viszonyul a környezetében lévő összes többi színhez, kettő vagy több színfolt egymás mellett a legkülönbélebb összefüggésben állhat egymással. Két szín viszonyát egymáshoz képest, és az általuk létrehozható vizuális hatást jellemzi az, hogy színárnyalatuk (színezetük), telítettségük és világossági fokuk mennyiben hasonló és/vagy mennyiben tér el egymástól. A színeképítésben – a festői gyakorlat szempontjából – jelentősége van még a festék anyagából és a festék felfestéséből (a festésmódból) adódó felületi minőségnek, a színfaktúrának is.

Kontrasztnak nevezzük azt a jelenséget, amikor két színelület, színhatás között valamilyen alapvető különbséget tapasztalunk. Festői értékeik bármilyen jellegű hasonlósága rokonítja, összekapcsolja a színeket egymással, minél több dimenziójukban állnak közel(ebb), illetve hasonlítanak egymáshoz, annál kevésbé különülnek el egymástól, annál inkább összetartozásuk, együttállásuk dominál, vagy pedig átmenet képződik közöttük. Bármilyen különbség a színek között elválasztja azokat egymástól, minél több dimenziójuk és/vagy minél nagyobb mértékben tér el egymástól, annál különbözőbbek, annál erősebb kontrasztban állnak egymással, és annál inkább elkülönülnek.

Az egymáshoz közel eső színek viszonyát a legváltozatosabb módokon árnyalhatjuk, gazdagíthatjuk. A színeket összeépíthetjük, átmenetet teremthetünk közöttük azáltal, hogy a közöttük lévő különbséget, kontrasztot csökkentjük, esetleg megszüntetjük, avagy a színeket különválaszthatjuk egymástól, ha kontrasztjukat erősítjük vagy végletes ellentétévé fokozzuk. A színek hatását – a nekik szánt képi, vizuális szereptől függően, egymáshoz és a kép egészéhez való viszonyukban –

⁴⁶ A színek összhangzattanával kapcsolatban lásd: Itten, J. (1978) 71-74. o.

⁴⁷ Kelényi György (1988) 36. o.

⁴⁸ „238. AZ ELLENTÉTEK TERMÉSZETÉRŐL / Fekete öltözékben az emberi arcok színe fehérebbnek tűnik, fehér ruhában viszont sötétnek hat a testszín, sárga ruhában színesebb, pirosban sápadt.” In: Leonardo da Vinci (1973) 96. o.

festői értékeik közelítésével vagy távolításával módosíthatjuk⁴⁹. A festés gyakorlatában ez – többek között – azt is jelenti, hogy a szíkontrasztok segítségével két szín közötti viszony pontosan meghatározható. Az egymás környezetében fekvő vagy találkozó színek kapcsolata kölcsönös, bármilyen módosítás változást hoz kettejük (vagy mindannyiuk) viszonyában is, bármelyiket megváltoztatjuk, a többi is változik vele együtt és hozzá képest. Egy szín ereje például növelhető egyrészt saját festői értékeinek fokozásával, másrészt pedig azáltal is, hogy a környezetében lévő színeket változtatjuk meg a vele ellentétes irányban úgy, hogy festői értékeik minél erősebb kontrasztot teremtsenek a fokozni kívánt szín számára. Ehhez hasonló módon a színek festői értékei kölcsönösen közelíthetőek is egymáshoz. Például egy vörös színt nem csak úgy erősíthetünk, hogy még vörösebbnek festjük meg, hanem komplementer színpárja, a zöld segítségével is, vagy akként, hogy nagy tónuskülönbségű tört színárnyalatokat, rózsaszíneket, mélyibolyát, illetve semlegesebb, szürkészöld színeket festünk köré.

Az egymás mellett elhelyezkedő színek viszonyát hét különböző kontrasztthatás befolyásolhatja, melyeket Itten foglalt össze 'A színek művészete' (1978, 2002.) című könyvében⁵⁰. A festői gyakorlat számára nélkülözhetetlen a szíkontrasztok tanulmányozása, de nemcsak elméletben, hanem főként személyes tapasztalatokon keresztül a stúdió munkáinak során. Itten szerint: „A gyakorlatokat elvégezhetnénk tetszőleges alakú szabad felületekkel is. Ez az eljárás azonban nagy veszélyt rejtene magában. A tanítvány ahelyett, hogy a foltok intenzitását és a színek közötti feszültségeket tanulmányozná, nyomban formákat kezdene keresni. Foltokat

⁴⁹ „190. A SZÍNEK PÁRBA ÁLLÍTÁSA OLY MÓDON, HOGY EGYMÁST NAGYOBB SZÉPSÉGRE EMELJÉK / (...) 190 a. Ügyelj arra, ha erős sötétséget akarsz elérni, hogy az összehasonlítás kedvéért kiemelkedő világosságot tegy mellé, a kiváló fehérség mellé pedig a legmélyebb feketét állítsd, és a sápadt mellett tüzezebb a piros, mint ha magában áll vagy a bíbor mellett. / (...) Van még egy szabály, nem arra, hogy a színeket önmagukban szebbé tegye, mint amilyenek természetből fogva, hanem hogy egyikük társasága kedvesebbé tegye a másikat, például zöld a vöröset, vörös a zöldet; ezek nyájasabbá teszik egymást, akárcsak a zöld meg a kék.” In: Leonardo da Vinci (1973) 85. o.

⁵⁰ Festők számára Itten könyve azért nehezen megkerülhető alapmű, mivel a vizuális nyelv legfontosabb elemét, a színt vizsgálja annak lehetséges kontextusain keresztül. Nemcsak leírja a színek viszonyait egymáshoz képest, hanem azt is kifejti és elemzi, hogy a fennálló színviszonyok miként alakíthatók és módosíthatók, és a változások milyen következményekkel járhatnak a színek hatásában. A konstruktív színelmélet a színek többé-kevésbé kiszámítható alaptörvényeit írja le; az impresszív színelmélet a természetben látható színek hatásából indul ki és a színes tárgyak látóérzékünkre gyakorolt benyomását, az impressziót tanulmányozza; az expresszív színelmélet pedig a színérzetek és a színélmények szubjektív hatásaival foglalkozik – többek között összehasonlítva azt, hogy miként viszonyulnak az egyes színek a szomszédos színekhez és a színek totalitásához.

rajzolna, pedig az ilyen rajzoló festés ellensége mindenfajta színekkel való alakításnak, és feltétlenül kerülendő. Ezért használtam fel az összes gyakorlatban egyszerű szalag- vagy saktáblaformákat.”⁵¹ Vele szemben⁵² viszont azt gondolom, hogy a steril színnégyzetek, a színkeverési- és szíkontraszt-táblák ugyan jó szolgálatot tehetnek a színátmenet-fokozatok megkülönböztetésére, de legföljebb kiegészíthetik a természet utáni tanulmányok és a szabad kompozíciós gyakorlatok megfestését – amilyeneket egyébként Itten is készítettett a tanítványaival⁵³ –, de nem helyettesíthetik azokat. Véleményem szerint, a szíkontrasztok értelmezése és megértése, valamint alkalmazásuk elsajátítása és begyakorlása konkrét feladatokon keresztül az egyes színproblémákra való megoldáskeresés során valósítható meg. Az általános szabályokat módosíthatják a személyes, szubjektív érzeteink, és a meghatározott feladatra, illetve egyedi és egyszeri képi vagy színbéli felvetésre adott válaszaink más- és másféle végeredményekhez juttathatnak minket. Mindig az aktuális színviszony kialakításához ajánlatos megkeresnünk a legalkalmasabb színpárosítást vagy színegyüttállást, a gyakorlatban szükséges kitalálnunk, a palettán kikevernünk és felfestnünk azt a megfelelő színt, ami befolyásolni (fokozni vagy gyengíteni) tudja a környezetében lévő színt vagy színeket a kívánt irányba⁵⁴. Ekkor a szemünk majd képes lesz eldönteni, hogy megtaláltuk-e a legodailóbb színt, avagy sem.

⁵¹ Itten, J. (1978) 36. o.

⁵² Itten feltehetőleg (?) azért részesítette előnyben a színnégyzeteket a szíkontrasztok tanulmányozásához, mert egyrészt a színek elméletével foglalkozván nyilván fontosnak tarthatta a rendszerezést, az átláthatóságot és a letisztult gondolkodást, másrészt pedig a Bauhausban nemcsak festőket képeztek, hanem formatervezőket is, és Itten talán (?) azt gondolta, hogy ilyen módon a szíkontrasztok oktatása jobban illeszkedik az iskola szellemiségéhez.

⁵³ Sajnálatos, hogy ezekből még könyve nagy kiadásában [Itten, J. (2002)] is csak keveset szerepeltet.

⁵⁴ Ennek ürügyén, hadd osszam meg személyes (módszertani) kudarcomat az olvasóval. A dolgozat megírásához – többek között – úgy is kívántam tanulmányozni a színeképzési lehetőségeket, hogy minden egyes színt külön kis (8x8 centiméteres) lapocskán festünk meg. Segítóm volt ebben a munkában Morvay Vica, aki azóta már a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának festő szakos hallgatója. Terveim szerint a színvégeredmények valamelyest rendszerezhetőek lettek volna az egyes rétegek színei alapján, valamint nyomon követhető lett volna az, hogy melyiket milyen rétegekből építettük fel. Nagyon hamar kiderült azonban, hogy hiába használtunk korlátozott színskálát, a színek és variációik nagy száma miatt még a karakteresen eltérő lehetőségeket is teljességgel lehetetlen volt végigfesteni. A legtöbb esetben a közvetlen színkeverésig és a réteges festéssel egy-két, maximum három rétegegig jutottunk el. A kezdetben izgalmasnak tűnő új színélmények egy bizonyos darabszámú színlapocskák elkészítése után számomra teljesen elveszítették vonzerejüket, megfestésük mechanikussá vált, terhes kötelességgé és öncélúvá, valamint hihetetlenül unalmassá, mivel nem kötődött semmihez (semmilyen más élményhez) a szín- és festékrétegeken kívül.

Érdeemes tehát először egyenként foglalkoznunk az egyes szíkontrasztokkal, és miután begyakoroltuk ezeket külön-külön, csak azután továbblépni két, három kontraszt együttes alkalmazásának tanulmányozására. A későbbiekre nézve is fontos lehet megjegyeznünk, hogy az egyes kontrasztok közös alkalmazása megváltoztathatja a hatásukat. A hideg-meleg kontraszt például akkor tud a legerősebben érvényesülni, ha a fény-árnyék kontrasztot kikapcsoljuk belőle, mert a színek világosítása vagy sötétítése módosíthatja a hőérzetünket, fehérrel törve például mindegyik szín hűvösebbé válik. Ha tehát egy képen tisztán, egy meghatározott kontrasztra kívánjuk felépíteni a kompozíciót és a színek egymáshoz való viszonyait, és ennek dominanciáját határozottan érzékeltetni akarjuk, akkor a többi kontrasztot csak mellékesen, másodlagosan, árnyaló módon, vagy pedig egyáltalán ne alkalmazzuk.

Az Itten által összefoglalt szíkontrasztok tehát a következők:

2.6.1. A magában való szíkontraszt

A magában való szíkontraszt megkülönböztet egymástól két-három-négy szint, azok színe (színárnyalata) alapján. Előállításához egymástól határozottan elütő, különböző színekre van szükségünk, a színeket a legteljesebb világítóerejükben használhatjuk fel. A töretlen, telített, tiszta színek használata expresszív hatású, az alapszínek esetében a legerőteljesebb – ami egyre csökken, gyengül, amint a választott színek távolodnak a három alapszíntől. A narancs, a zöld és az ibolya kontrasztja már kevésbé intenzív, mint a sárga, a vörös és a kék együttállásáé.

Általában a magában való szíkontraszt más kontrasztokkal együttáll, az alkalmazott színek nemcsak színezetükben, hanem legtöbbször világosságukban, telítettségükben is különböznek, illetve az egymással érintkező felületek kölcsönhatásba lépnek, és sok esetben saját komplementerük felé mozdítják el szomszédaikat (a szimultán kontraszthatás miatt). Megfigyelhetjük azt is, hogy a fény-árnyék kontraszt hatására – ugyanazon színek esetében – a magában való szíkontraszt másként érvényesül fekete és fehér alapfelületen, illetve háttér⁵⁵ előtt. A

⁵⁵ Mivel a dolgozatban többször is visszatérek a sötét, illetve világos alapra húzott lazúrrétegek színeképzési lehetőségeivel, ezért itt – a félreértések elkerülése végett – kifejezetten hangsúlyozni kívánom, hogy ebben az esetben a fekete és fehér alapfelületen megjelenő színek *nem* a sötét vagy világos alapra húzott lazúrrétegekre értendők, hanem arra, hogy a (fekete vagy fehér mint sötét vagy világos) színekörnyezet milyen hatással van a színek megjelenésére.

fekete alapra vagy színekörnyezetbe felfestett színek világosabbnak látszanak, mivel a fekete felerősíti a színek világítóerejét, míg fehér háttér előtt ugyanazok a színek mélyebbnek, sötétebbnek hatnak, mivel a fehér visszafogja, gyengíti a színek világítóerejét.

Ha viszont csupán egyetlen kiválasztott szín önerejét kívánjuk vizsgálni, akkor lemondunk a vonatkoztatási rendszer további tagjairól, a többi színről, és az általuk teremthető színviszonyokról. A színredukció, az egyetlen kiválasztott szín használata vagy a színek korlátozása ahhoz vezethet, hogy az egyetlen jelenlévő szín fokozódik egyediségében iszonyatosan erőteljessé, és/vagy más festői értékek intenzitása nő meg, a kép megformálásának más dimenziói erősödnek fel nagymértékben. Amikor a képfelületen egyetlen szín egyedülállóként folyamatosan és egységesen állandó, akkor a faktúrák és a tónusfokozatok gazdagításával a szín megjelenési formája is gazdagodik, és a képfelület egyformaságában erősödik fel, mezőjellege fokozódik. Gondoljunk Yves Klein szemképráztató monokróm kék képeire, Pollock expresszív, gazdagon sűrűsödő és ritkuló, anyagszerű, csurgatott felületeire, Rothko óriási méretű, falként magasodó színeképeire.

2.6.2. A fény-árnyék kontraszt

A fény-árnyék kontraszt a színek világosságán és sötétségén alapul, a különböző tónusértékekről eltérő mennyiségű vagy erejű fény verődik vissza. Két szín között annál erősebb a fény-árnyék kontraszt, minél nagyobb a világossági fokuk különbsége. Legerősebb ez a hatás a fehér és a fekete között, a telített színek esetében pedig a sárga és az ibolya között. A legvilágosabb fehér és a legsötétebb fekete között megkülönböztethető szürke tónusok száma függ az emberi szem élességétől és az egyes emberek ingerküszöbétől.

A kizárólag fény-árnyék kontrasztra felépített kompozíció a fény és a fényhiány két végletét, a világosság és a sötétség összefüggéseit vizsgálja. Minél sötétebb egy szín, annál több tónusértéket tudunk belőle kikeverni fehérrel, és minél világosabb egy szín, feketével keverve tudunk belőle több tónusárnyalatot létrehozni. A fehér és a fekete keverésekor – mennyiségi arányaik változtatásával – a szürke tónusok gazdag köztes fokozatait lehetséges előállítani. Minél több tónusfokozatot használunk egy képen belül, annál inkább a két véglet közötti átjárás, átmenet dominál, és a szürkék gazdagságában feloldódik a fény-árnyék, a sötét és a világos

feszültsége. Minél kevesebb és minél élesebben elkülönülő tónusértéket használunk, annál inkább a bennük rejlő feszültség erősödik fel, és vibrál az egymás mellett váltakozó sötét-világos ellentéte. Greco például gyakran élt azzal a módszerrel, hogy a színelületek találkozásánál végletesen felerősítette a tónuskülönbséget. A fényárnyék viszonyok megfogalmazásának eltérő módjai a festés gyakorlatában különösen fontosak lesznek majd a réteges festésmód alkalmazásánál, amikor tónusaiban modellált monokróm aláfestés kerül a színes lazúrok alá. Más végeredményhez vezethet egy tónusaiban élesen kontrasztos és egy tónusátmenetekben gazdag aláfestés a rákerülő lazúrok együttállásában.

Minden telített szín más-más világossági fokon áll, a telített sárga a legvilágosabb tónusú szín, a vörös és a zöld középtónusú, az ibolya a legsötétebb. Egy színt sötétíteni egy nálánál sötétebb másik szín, fekete vagy sötétebb szürke hozzákeverésével, világosítani pedig egy nálánál világosabb színnel, fehérrel vagy világosabb szürkével tudunk. A feketével és/vagy fehérrel való sötétítés, illetve világosítás során csökken a színek telítettsége is. Amennyiben pedig egy másik színárnyalatú színnel sötétítünk vagy világosítunk, akkor az új (keverék)szín telítettsége és színezete a két eredő szín egymáshoz való viszonya szerint alakul. **(7, 10, 15, 16, 50)** A két eredő szín (a sötétítendő, illetve világosítandó, valamint a sötétítő, illetve világosító) minél közelebb állnak ahhoz, hogy egymás komplementerei legyenek, annál inkább csökken a telítettségük és megváltozik a színezetük. Például, ha egy kadmium narancssárgát égetett sziénával vagy angolvörössel sötétítünk, akkor jobban megőrzi narancsos karakterét és telítettségét, mintha ultramarint vagy párizsi kéket, avagy tüzes krómoxid-zöldet használnánk. Ha különböző színek esetén sötétítésre az ibolyát és világosításra a sárgát használjuk, akkor megfigyelhetjük, hogy az ibolya kevésbé változtatja meg azoknak a színeknek a színezetét, amelyek összetevőként szerepelnek benne, azaz a vöröset és a kéket, illetve a sárga azokét, amelyek alkotójaként eleve szerepel, azaz a narancsot és a zöldet. Fehérrel keverve a kék és az ibolya elveszíti mélységét, elhalványodik, kifakul, feketével keverve a sárga teljesen megtörik, elveszíti sárga karakterét. **(9, 10)** Mint ahogy arról már szó esett, a réteges festésmód alkalmazásával valamelyest el lehet kerülni a színtelítettség-vesztéséget és a színkarakter megváltozását. Ha a tónusviszonyokat aláfestésben teremtjük meg, és erre lazúrozzuk rá a színeket, akkor

jobban megőrzik fényüket, ragyogásukat. Hasonlítsuk össze a színvégeredményeket különböző színű és tónusú aláfestésekre húzott lazúrrétegek esetén. (11, 12, 13, 14)

2.6.3. A hideg-meleg kontraszt

A hideg-meleg kontraszt a színek hőmérsékleti érzetén alapul. Egy szín hideg vagy meleg jellegét erősen befolyásolhatja a környezetében lévő többi szín. Ennél a kontrasztnál végképp nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy egy színt nem csak úgy tehetünk melegebbé (vagy hidegebbé), ha magát a színt festjük fel a környezetéhez képest egy melegebb árnyalatában, hanem úgy is eljárhatunk, hogy a környezetében lévő színeket hűtjük le azáltal, hogy hidegebb színárnyalatúra festjük meg azokat, így a szóban forgó szín hatása melegebbé válik. A színek között a meleg jellegű színek a sárga és a vörösesibolya között, a hideg jellegű színek a sárgászöld és az ibolya között helyezkednek el⁵⁶. A telített színek esetében a legmelegebb a vörösesnarancs, a leghidegebb a kékeszöld, a többi telített szín hideg-meleg jellege rendszerint a környezetében lévő többi szín viszonylatában módosulhat, így azoktól függően alakítható ki. A hideg-meleg kontraszt expresszív lehetőségeit legerősebben akkor tudjuk kibontakoztatni, ha a képen fény-árnyék különbségek nincsenek jelen, ha a színek azonos világossági, illetve sötétségi fokon állnak, mivel – ahogy azt már említettem – a színek sötétsége, illetve világossága kihat az általuk keltett hőérzetre is, valamint, ha túl domináns a fény-árnyék kontraszt, akkor a hideg-meleg hatás kevésbé tud érvényesülni.

Az egyes színek eltérő pigmentáris változatai egymáshoz képest lehetnek hidegebbek vagy melegebbek, ez a gyakorlatban kitűnően hasznosítható a színkeverés során. Például az alábbi vörös, kék és sárga színek páronként hidegebbek, illetve melegebbek egymáshoz képest, még akkor is, ha az összehasonlításhoz, az összemérhetőség végett, páronként azonos világossági fokúra törjük őket. A magenta, a cölinkék, a ciánkék vagy a jégkék és a kadmium világossárga vagy a citromsárga hidegebb karakterű színek, mint a kadmium sötét vörös, az ultramarinkék vagy a kobaltkék, a kadmium sötét sárga vagy az okker.

A színek világossági fokának kiegyenlítését többféle módon is elvégezhetjük, amelyekkel más-más végeredményhez juthatunk. A fehérrel világosítás lehűti a

⁵⁶ A meleg szín olyan színérzet, amelynek színességét a spektrum hosszabb, a hideg színét pedig a rövidebb hullámhosszai határozzák meg. In: Nemcsics Antal (2004) 43. o.

színeket, eredeti színárnyalatukhoz képest hidegebbnek hatnak. A feketével sötétítés jobban beleavatkozik a szín eredeti színezetébe is, a mélység felé viszi el a színeket, és azok melegebbnek hatnak. A szürke tónus hozzákeverése kiegyensúlyozhatja azt a túlzott hatást, amit a fehér és a fekete okoz, ezért a szín eredeti jellege kevésbé hűl le és kevésbé színeződik el, viszont intenzitása, ragyogása mindenképp megtörik, tompul. Egy másik sötétebb vagy világosabb szín kevésbé tompítja el az eredeti színt, és bizonyos rokon színek alkalmazása még a színjellegét sem változtatja meg túlságosan. Például a cölinkéket sötétíthetjük ultramarinnal, párizsi kékkel vagy jégkéssel is, a kadmium vöröset pedig krapplakkal vagy kárminnal, esetleg angolvörössel is, a sárgát pedig okkerrel. **(15)** Azt szükséges tehát mérlegelnünk, hogy a rendelkezésre álló lehetőségek közül melyik változás felel meg leginkább az általunk megfogalmazni kívánt hideg-meleg kontraszt jellegének, és a legtöbb esetben valószínű, hogy elégséges már megközelítőleg azonos világossági fokot elérni, hiszen a hideg-meleg kontraszt úgyszólván nagyon intenzív és domináns jellegű.

A hideg-meleg kontrasztot alkalmazhatjuk perspektivikus hatások elérésére és plasztikai modellálásra is, hiszen az egyenlő világosságú hideg és meleg színek közül a melegek hatásukban előre, a hidegek pedig a mélybe törekszenek. A természetben a távoli tárgyak a levegő pára- és portartalma miatt kékesebb, hidegebb színűeknek látszanak, mint a közelebbiek (színperspektíva). Ebben az esetben viszont, a hideg-meleg kontraszttal együtt alkalmazott fény-árnyék kontraszt felerősítheti a hideg színek távoliségének érzetét⁵⁷.

2.6.4. A komplementer kontraszt

A komplementer kontraszt két, egymást kiegészítő szín kontrasztja. A színek között minden színnel szemben a komplementer színpárja áll. Egy komplementer színpár magába foglalja a színek teljességét, ha a három alapszínből kettőt összekeverünk, akkor a létrejövő szín a harmadik komplementere lesz, azaz: a sárga és a vörös keveréke a *narancs*, komplementere a *kék*, a vörös és a kék keveréke az *ibolya*, komplementere a *sárga*, a kék és a sárga keveréke a *zöld*, komplementere a *vörös*.

⁵⁷ „199. A SZÍNEK PERSPEKTÍVÁJÁRÓL / Ha ugyanaz a szín különböző távolságokban, de mindig egyazon magasságban helyezkedik el, akkor olyan arányban világosodjék, ahogyan növekszik a szemünktől való távolsága.” In: Leonardo da Vinci (1973) 87. o.

A komplementer színpárok közötti feszültség feloldható, ha átmenetet teremtünk közöttük. Ezt többféleképpen is megtehetjük, egyrészt úgy, hogy a színek színein haladunk körbe a kiegészítő színpár egyik tagjától a másikig, például a vöröstől a zöldig a vörös, narancs, sárga, zöld, avagy a vörös, ibolya, kék, zöld útvonalon, és ugyanígy kétféleképpen juthatunk el a sárgától az ibolyáig és a kéktől a narancsig. Másrészt pedig összekeverhetjük a komplementer színeket, és a keverékük adta szürkés színárnyalatokon keresztül is eljuthatunk egyiktől a másikig.

Nagy általánosságban úgy fogalmazhatunk, hogy a komplementer színek páronként egymás mellé festve kölcsönösen erősítik egymást, fokozzák a másik intenzitását, míg közvetlenül összekeverve kioltják, megsemmisítik egymást. Árnyaltabbá válik e fenti megállapítás, ha megnézzük és megvizsgáljuk, hogy a festészeti színekészítés különböző módszereit használva, milyen más és más színegyüttállásokat kaphatunk a komplementer színpárok használatával.

Az egymást kiegészítő színek megfelelő arányú (pigmentáris) keveréke semleges szürkésfeketét ad, fehér hozzáadásával kaphatjuk meg a semleges középszürke színt. Az összetevők mennyiségi arányainak változtatásával a szürke színezete eltolható a színek komponensek bármelyikének irányába, így változatos színes szürkéket kaphatunk. Azok a színek, amelyek nem teljesen egymás komplementerei, például a színekben egy kiválasztott szín és a komplementerének valamelyik szomszédos színe, keverékeikben szintén finoman árnyalt színes szürkéket eredményezhetnek.

A komplementer vagy komplementerhez közeli színpárok, illetve ezek fehérrel tört árnyalatainak egymásra rétegzése, lazúrozása szintén nagyon szép színes szürkéket ad. **(18, 19, 20, 21)** Gondoljunk csak azokra a testszín megfogalmazásokra, amelyeket a zöldföld aláfestésre rétegzett rózsaszínekkel és fehér okkerekkel értek el a táblaképfestészetben az itáliai trecento-quattrocento korabeli festéstechnikát alkalmazó festők a bizánci eredetű ikonfestés örökségéeként⁵⁸. A Cennini⁵⁹ által leírt módszer legnagyobb értője Duccio volt. A testszínfestés-technika analógiájára kipróbálhatjuk más színekkel is a komplementerhez közeli színekkel való lazúrozást. A fehérrel tört *caput mortuum* lilás árnyalatára húzott

⁵⁸ Bodrogi Zsuzsanna (1997) 31-43. o.

⁵⁹ Cennini, C. (fénymásolat) 95-96. o.

sárgás vagy tört aranyokkeres lazúrréteg (24), illetve a tüzes krómoxid-zöldre húzott égetett sziéna vagy krapplakk (22, 23) ragyogóbbnál ragyogóbb színes és tónus-gazdag szürkéket eredményez.

A fent említett példák során, a festékek közvetlen keverésével, illetve rétegezésével együtt járó szubtrakció miatt csökken a színtelítettség. „A pointillisták másféleképpen állították elő ezeket a színes szürkéket. *Apró pontokban helyezték egymás mellé a tiszta színeket, amelyek szürkévé csak a néző szemében keverednek.*”⁶⁰ Ha a színkeverésnél a színek fényerejét, intenzitását és világosságát jobban meg kívánjuk őrizni, akkor az optikai színkeverés módszeréhez folyamodva, fessük kis foltokban egymás mellé ezeket a színeket, és ekkor a színek festékrétegei nem törik meg, nem fogják vissza egymást, hanem külön-külön, önálló színértékeikben, színes fényként keveredve jutnak a szemünkbe. Nézzük meg, hogy a színpontokként egymás mellé festett komplementerhez közeli színek additív keveréssel milyen színegyüttállást mutatnak. (26, 28, 29)

Minél inkább megnöveljük a színfoltokat, színértékeik – a látás folyamata során – annál kevésbé keverednek össze egymással⁶¹. Az impresszionisták is használták az optikai színkeverés módszerét a színtelítettség megőrzésére, viszont ők nem mindig bontották fel apróra vagy egyenletesen egyformára a színfoltokat, hanem sokkal primerebben, közvetlenebbül alkalmazták a komplementer színek fényerő növelő hatását. Sőt, a látvány inspirálta benyomásaik rögzítésekor – ecsetvonásaik dinamizmusa miatt – a tiszta színek nemcsak fehérrel, hanem a vásznon gyakorta egymással közvetlenül is keveredtek, találkozásaikban összemosódtak, így a tört színek és az árnyalatok gazdagságában és kontrasztjában egy-egy egymás mellé vagy egymás közelébe felfestett komplementer színpár még erőteljesebb intenzitással ragyog fel⁶². A napsütötte tájajakon, alakjaikon a színeik fényerejét – a komplementer kontraszt hatására – anélkül tudták fokozni, hogy az árnyékban lévő részleteket besötétítették volna, az önmagukban további árnyalatokra bomló, töredező nagyobb színfoltok, például a sárgás-narancsos vagy rózsaszínes-vöröses fények találkoznak az ibolyás-kékes vagy zöldes árnyékaikkal.

⁶⁰ Itten, J. (1978) 52. o. [Az idézetben a kiemelés tőlem. R. R.]

⁶¹ Erről lásd bővebben 4.3. Az optikai színkeverés, avagy a színelbontás módszere című fejezetet a 106. oldaltól kezdődően.

A szemünk – a látás folyamatai során – úgy működik, hogy egyensúlyra törekszik, ha nem kapja meg ténylegesen egy adott szín komplementerét, akkor létrehozza önmaga. Ennek van szerepe a szimultán kontraszt esetében, és a szukcesszív kontraszt, azaz az utókép jelenségénél.

2.6.5. A szukcesszív kontraszt

A szukcesszív kontraszt, vagyis az utókép⁶³ jelensége akkor lép fel, amikor a szemünket ért erős, intenzív fény- vagy színhatás után a szem számára megjelenik a hatás komplementere. Például, amikor éles fénybe nézünk és elfordítjuk tőle a fejünket, akkor a fény helyett fekete folt pulzál a szemünk előtt. Viszont ha lecsukjuk a szemünket, akkor a fényforrás alakjához hasonló fényesség továbbra is sugárzik a lezárt szemünk sötétjében. Ha a szemünk telítődik például egy kékeszöld színnel, akkor – az egyensúly helyreállítása érdekében – kivetíti a kékeszöld komplementerét, a vörösesnarancsot, és azt látja. A szukcesszív kontraszttal kapcsolatban Nemesics megemlíti, hogy ha egy térben erős színbenyomás ér bennünket, akkor ez az élmény a helyiség elhagyása után is tovább élhet bennünk, és így a szomszédos helyiség színbenyomását mérsékeli vagy fokozza⁶⁴.

Keserü Ilona a nyolcvanas években kezdett el foglalkozni az utóképek világával, amelyekről így nyilatkozik: „Az utókép úgy lett festői témám, hogy korábban sokat foglalkoztam a fénytörés tiszta színeivel, a festékből kikeverhető legnagyobb szín-intenzitással. A szemhéjon belüli látvány legerősebb szín-élményeim közé tartozik. Ráadásul mindig más alakzatokból áll, attól függően, ami a külső látványból előhívja. De azután is változik, ha behunyt szemmel figyelem, állandó mozgásban van kétféleképpen is: lassan felfelé száll, és színben

⁶² Többek között lásd: Renoir: Banánföld, Nő a békástanyán, Hinta, A Moulin de la Galette, Kislány öntözőkannával, Női akt napsütésben.

⁶³ Az utókép létrejötte összefüggésben áll azzal, hogy érzékelőrendszerünk, szemünk egy intenzív vizuális ingerre úgy reagál, hogy vizuális érzékenysége idővel csökken, azaz alkalmazkodik, adaptálódik. A fotoreceptorok kromatikus adaptációjának következményeként az agyban lezajló folyamat eredménye a színutóhatás, amit kiválthat például egy erős telítettségű vagy világosságú színfelület, avagy egy hosszabb ideig tartó azonos jellegű színinger. E kettő külön-külön is okozhat utóhatást, mégis legtöbbször egymást kiegészítve jelentkeznek. A retina ingerelt felülete adaptálódik az adott színhez, és ha tekintetünket hirtelen máshová fordítjuk, akkor a szemünk előtt (az agyunkban) megjelenik az utókép. Ez az utókép az eredeti képnek kissé elmosódott mása, és annak színei az eredeti kép színeinek megfelelő inverzek lesznek. Lévéen a retina bizonyos területére bevésődve, az utókép fokozatosan halványodva követi tekintetünket mindaddig, amíg az alkalmazkodott fotoreceptorok vissza nem nyerik az eredeti, adaptáció előtti állapotukat. Az utókép erőssége és eltűnésének ideje egyenes arányban áll az eredetileg nézett felület telítettségével, világosságával és nézésének időtartamával.

folyamatosan transzponálódik. Így igazából mozgó médium kell a feldolgozásához, meg azért is, mivel a fényszínnek: más színskála, mint amit a természetben érzékelünk, és ami pigmentekkel (színtestecskék) kikeverhető. A fény által átvilágított színes üvegtáblák és a képernyő ragyogó fényszínei hasonlítanak hozzá.”⁶⁵

2.6.6. *A szimultán kontraszt*

A szimultán szíkontraszt úgy jön létre a szemünkben, hogy az egymás mellett elhelyezkedő színek egymást kölcsönösen a saját komplementerük felé módosítják. Egy semleges szürke színt például úgy érzékelünk, hogy a mellette vagy körülötte húzódó szín komplementere felé tolódik el, a meleg vörös mellett álló szürke ezért zöldes szürkének hat. Ez a hatás annál erősebb, minél közelebb áll egymáshoz a szín és a semleges szürke világosságértéke. A festés gyakorlatában így egy-egy tompa hatású színt a környezetében felfestett szürkékkel színesebbé, élénkebbé tehetünk. A szimultán kontraszthatás nemcsak egy színes (színezettel bíró) szín és valamely szürke viszonylatában jöhet létre, hanem bármely két egymás mellett álló szín vonatkozásában is. A két szín világossági foka minél közelebb áll egymáshoz, a kölcsönös befolyásolás annál fokozottabb, annál erősebben „kényszerítik” a másikat saját komplementerük felé.

A szimultán módon keletkező komplementer szín – a látás folyamata során – színérzetként a szemünkben jön létre, valójában nincsen jelen, ezért – ahogy a színérzékelő csapocskák kimerülnek, aztán újra helyreáll a működésük – a színérzet változó erősséggel vibrál, amit időről-időre fokozottabban, majd pedig kevésbé intenzívnek érzünk. Két nem teljesen komplementer szín olyan feszültséget hoz létre, amelyben mindkettő megpróbálja a másikat saját komplementerévé tenni, ezáltal stabilitásuk megrendül, váltakozva vibrálnak. Ilyen jöhet létre a tiszta színek között akkor, ha egy szín mellé a színekörből a komplementere melletti színt festjük fel.

A szimultán hatás a kéttagú keverékszínek esetében – amennyiben a keverékek alkotórészei közül valamelyik azonos – úgy működik, hogy kölcsönösen felerősítik a másikat azt a színt, amelyben nem közösek, és visszafogják egymásban azt, amelyik mindkettőjükben szerepel összetevőként. Például, ha a

⁶⁴ Nemcsics Antal (2004) 161. o.

komplementer színpárok színei közül azokat festjük fel egymás mellé, amelyek keverékszínek, tehát a narancsot, a zöldet és/vagy az ibolyát, akkor az egymás mellett megjelenő ibolya és zöld kölcsönösen úgy hat a másikra, hogy a közös színük a kék háttérbe húzódik, azaz kevésbé lesznek kékek, ezért az ibolya vöröses, és a zöld sárgás jellege fog felerősödni.

A szimultán kontraszt hatását úgy kerülhetjük el, ha ténylegesen felfestjük a komplementer színt, vagy ha módosítjuk a színeket a komplementer kontraszt erősítése, illetve gyengítése felé, továbbá úgy, ha különböző világosságú színeket használunk. Például, ha a vörös mellett álló szürkét a vörös komplementere felé változtatjuk meg, és zöldet keverünk hozzá, akkor így már nemcsak a szemünkben jön létre a vörös komplementereként a zöld, hanem valóságosan is jelen lesz, és a szimultán hatást felváltva valódi (vagy megközelítőleg) komplementer viszony lép fel. Ha viszont gyengíteni szeretnénk a szimultán kontraszt hatását, akkor a szürkét a vörös, a szimultán kontrasztot okozó szín irányába változtatjuk meg, azaz valamelyest megnöveljük a szürke vöröstartalmát. Mindkét esetben megszűnik a szimultán kontraszt hatása, de más végeredményt ad a színek viszonyában. Hasonlóképpen járhatunk el a többi komplementer színpár (a kék-narancs és a sárga-ibolya) esetében is.

Erőteljes fény-árnyék kontraszt esetében a szimultán szíkontraszt helyett a szimultán világosságkontraszt működik úgy, hogy a nagyobb felület saját világossági értékének ellentéte felé módosítja a kisebbet. Azonos tónusú színeket ezért érzékelünk sötét háttér előtt világosabbnak, és világos háttér előtt sötétebbnek. Georges de la Tour képein a sötét tónusokban tartott háttér kontrasztjában – a más körülmény között minimális fény ellenére – a gyertya, mint egyedüli fényforrás által megvilágított képrészek nagyon világosnak hatnak. A szimultán hatás úgy működik, hogy minél nagyobb a fényes és a (fényhiányos) sötét foltok mérete közötti különbség, és minél kevesebb a közöttük megfogalmazott középértékű, középtónusú színárnyalat, akkor a kisebb méretű folt hatása annál inkább eltolódik a nagyobb komplementere felé. Rembrandt a fény-árnyék viszonyokat a végletekig fokozta, egyes képein olyan mélyre viszi a sötéteket, hogy az átmeneti tónusok is inkább a fényhiányos részhez tartoznak. Ennek kontrasztjában a világos részek nem

⁶⁵ Ilona Keserü Ilona (2004): Közelítés Gubanc Áramlás. Oknyomozás Ilona Keserü Ilona

egyszerűen fényben vannak, hanem magából a festett felületből, az arcokból, a kezekből, a mozdulatból sugárzik a fény, mivel a kép többi része olyan mély sötétbe borul. Rembrandt szintén gyakran alkalmazta azt a megoldást is, hogy a világos festékekkel plasztikusan alakított faktúrák mélyedéseibe sötét festéket törölt bele, így a fény és a sötétség egyszerre van jelen és szimultán erősítik egymást, ami erőteljesen vibráló hatást ad.

Amikor tehát egy képen a komplementer értékeket megfelelő arányban szerepeltetjük, akkor a kiegészítő színek egyensúlya stabil, szilárd és állandó érzetet kelt a szemünk számára. Ellenkező esetben, ha ezt az arányt megváltoztatjuk (vagy ha a komplementer értéket esetleg teljesen kihagyjuk), akkor a szimultán hatás következtében fellép a színvibráció, és ezzel együtt a képi bizonytalanság érzete fokozódik, vagy pedig a szín- illetve a világosságértékek eltolódnak a nagyobb arányban használt érték komplementere felé, és ezáltal a képi fényesség vagy a színintenzitás nagymértékben felerősíthető és expresszív festői hatásokat érhetünk el.

2.6.7. A minőségi kontraszt

A minőségi kontraszt a telített, élénk, ragyogó színek és a tompa, tört színek közötti ellentét. A legnagyobb telítettségű és világítóerejű színek a spektrum színei, a festékek színintenzitása ezt csak megközelítőleg tudja elérni, de fénytelenebb, fakóbb, haloványabb színek segítségével bármely szín fényereje, kisugárzása felerősíthető, a színragyogás érzete fokozható. Egy szín világítóerejét megtörhetjük fehér, fekete, szürke, illetve a komplementer színpárja vagy ahhoz közelálló szín hozzákeverésével. Tiszta minőségi kontraszt az, amikor a világító, telített szín saját tört árnyalatai környezetében áll és a többi kontraszt nem vesz részt a hatás alakításában.

Ahogy azt már korábban említettem, a világos színek telítettségét a fekete, a sötétebb színekét a fehér már nagyon kis mennyiség hozzáadása esetén is megtöri. Továbbá arról is szó esett már, hogy egy szín ugyanazon (vagy hasonló) tónusértékét nemcsak úgy hozhatjuk létre, hogy fehéret és/vagy feketét hozzákeverünk, hanem úgyis, hogy az adott színt világos (többnyire fehér) vagy sötét (például zöldföld, umbra, vagy akár fekete), illetve valamilyen szürke árnyalatú aláfestésre festjük fel. A közvetlen színkeveréssel, illetve a réteges festésmóddal így kapott két azonos

tónusértékű szín telítettsége és színárnyalata (színezete) eltérő lesz, ezáltal tehát bővíthetjük a minőségi kontraszt megfogalmazására bevonható tört színek választékát. E kettőt összehasonlítva – általában – a közvetlen keveréssel előállított színárnyalat tompább, mattabb, fénytelenebb, míg a réteges festésmóddal létrehozott élénkebb, fénytelibb, ragyogóbb és mélyebb hatású lesz. **(31, 32)**

2.6.8. A mennyiségi kontraszt

A mennyiségi kontraszt a színelületek méretkülönbségén, illetve mennyiségi viszonyain alapul. A színek egyensúlya függ a színelületek nagyságától és a színformák alakjától, valamint a színek telítettségétől, világítóerejétől, e kettőt egymás függvényében alakíthatjuk. Ha változtatunk a színek fényerején, akkor a felületnagyságuk is szükségképpen módosítandó, és hasonlóképpen, ha csökkentjük vagy növeljük a színek tömegarányait, akkor ehhez mérten a színintenzitást is erősítenünk vagy gyengítenünk szükséges (már amennyiben meg kívánjuk tartani a színek egyensúlyi állapotát). Valamint arról sem feledkezhetünk meg, hogy a különböző alakú színfoltok is más és más jellegű ellentételezést igényelnek. Ha valamelyik szín túlsúlyba kerül a képen, akkor méreténél vagy sokaságánál fogva dominál a kisebb vagy a kevesebb színfolt felett, és ekkor dinamikus, expresszív hatást érhetünk el.

A tiszta színek különböző világítóerejét – egymáshoz viszonyítva – Goethe⁶⁶ megközelítőleg számértékekkel fejezte ki, ezt mutatja a 2. Táblázat.

2. Táblázat. Goethe fényértékei a nagyságra vonatkoztatva

Goethe fényértékei a nagyságra vonatkoztatva					
Sárga	Narancs	Vörös	Ibolya	Kék	Zöld
9	8	6	3	4	6

Ebből láthatjuk tehát, hogy a tiszta színek közül a legvilágosabb sárga fényereje a legnagyobb, háromszor akkora, mint a legsötétebb ibolyáé, a narancs kétszer olyan ragyogó, mint a kék, a vörös és a zöld pedig egyforma intenzitásúak. Ez alapján tehát a komplementer színpárok fényereje a következőképp alakul:

3. Táblázat. A komplementer színpárok fényértékei

A komplementer színpárok fényértékei					
Sárga	Ibolya	Narancs	Kék	Vörös	Zöld
9	3	8	4	6	6
3	1	2	1	1	1
$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$

⁶⁶ Itten, J. (1978) 59. o.

Ha egy képen a színek mennyiségi arányait a világítóerejük figyelembevételével kívánjuk harmonikusan kialakítani, akkor felületeik nagyságát a fényerejükkel fordított arányban szükséges megteremtenünk. Minél kisebb egy szín fényereje, annál kiterjedtebb felületnagyságot kíván, és minél sugárzóbb egy szín, annál kisebb foltként is érvényesíteni tudja hatását. Az imént említettek alapján meghatározhatók azok a tömegarányok, amelyekben a telített, tiszta színek világítóerejének hatása – komplementer párosításban felfestve – kiegyensúlyozott lehet, ezt mutatja a 4. Táblázat.

4. Táblázat. A komplementer színpárok harmonikus mennyiségi arányai

A komplementer színpárok mennyiségi arányai					
Sárga	Ibolya	Narancs	Kék	Vörös	Zöld
3	9	4	8	6	6
$\frac{1}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$

Az eddig ismertetett mennyiségi arányok a telített, tiszta színekre vonatkoznak; a telítetlen, tört színek esetében a felületnagyságot a világítóerő változásának megfelelően szükséges növelnünk vagy csökkentenünk, hiszen egy tompa szín erőtlenebbnek hat, mint egy ragyogó.

2.6.9. A faktúrakontraszt

Az Itten-féle színekontrasztokon kívül – a festészet gyakorlata szempontjából – nem feledkezhetünk meg arról, hogy a színek a festékek révén válnak láthatóvá, és azáltal is különbözhetnek vagy hasonlíthatnak, hogy milyen festékanyaggal és miként lettek felfestve a képfelületre. Ezért – előljáróban – szükséges megemlítenünk a festékek és a festésmódok lehetőségeiből származó kontraszthatást is. Két vagy több színelület viszonyában tehát fennállhat még a színek megjelenését befolyásoló úgynevezett *faktúrakontraszt* is. Ahogy a következő fejezetekben majd látni fogjuk, már egyetlen szín megfogalmazását is meghatározhatja és befolyásolhatja az, hogy milyen felületi minőségként lett felfestve a képfelületre, hiszen a faktúrák kicsiny törési síkjairól eltérően verődik vissza a fény, és ez kihat arra, hogy miként érzékeljük az egyes színeket. A faktúrakülönbségek által teljesen azonos vagy hasonló színeket is elkülöníthetünk, elválaszthatunk egymástól, és nagyon különbözőek között is kapcsolatot teremthetünk vagy átmenetet létesíthetünk, illetve felerősíthetjük a találkozó színelületek eltérését, kontrasztját.

A színek faktúrájának kialakítását – többek között – meghatározzák a következők is: a színt hordozó festék anyaga, úgymint a pigment és a kötőanyag

minősége, valamint a festék hígítottságának mértéke. Például tojástemperával más színminőségeket hozhatunk létre, mint olajfestékekkel, vagy a vízzel hígított tojásemulzióval kevert festék mattabb, fakóbb felületi fényhatást ad, mint a gyantákkal dúsított, avagy más jellegű színvégeredményt nyújt egy tipikusan lazúrpigment, mint egy fedőkarakterű, gondoljunk például a magenta, a krapplakk és a kadmium sötét vörös által megfesthető vörös színek minőségének különbségeire. A színek megjelenítését illetően továbbá lényegbevágó lehet még a festékfelhordás és elosztatás módja, és a festékfelfestés során létrehozott faktúrák felületi minősége. Egy-egy szín például nemcsak akkor ad más és más hatást, ha fedőn vagy lazúrosan áttetszően festjük meg, hanem akkor is, ha a festéket jobban vagy kevésbé egyenletesen terítjük el a képfelületen, avagy a vastagon felhordott festéket különbözőképpen alakítjuk, például láttatjuk a festékfelhordás gesztusait, az ecsetvonásnyomokat, vagy a festéket plasztikusan formáljuk meg, illetve apró színelemekből építkezünk. A faktúráképzés további lehetőségeivel a következő fejezetben majd részletesen foglalkozunk.

A kontraszthatások bemutatásának végeztével, hadd idézzem újra Matisse-t, aki szintén azon a véleményen volt, hogy „ami a színeknél a legszámottevőbb: a viszonylatok”, ám megjegyzi, hogy „az igazat megvallva az a véleményem, hogy a kiegészítő színek elmélete sem teljesen szilárd. Az olyan festők műveinek tanulmányozása, akiknek a színismerete ösztöneiken, érzéseiken, benyomásaik állandó azonosításán nyugszik, egy s más ponton módosíthatná a színtörvényeket, kitágíthatná a jelenleg elfogadott színelmélet határait.”⁶⁷ Azt gondolom, hogy ez a zsigereinkből fakadó színismeret, amelyre Matisse is utal, megfelelő mérték lehet a színekontrasztok törvényszerűségeinek személyes alkalmazásához.

⁶⁷ Matisse, H.: Egy festő feljegyzései (1908). In: Matisse művészete 1904-1928. (1983) Corvina Kiadó, Budapest, 13. o. [Úgy vélem, hogy Matisse véleménye még ma is érvényes, és ezért nincs jelentősége annak, hogy 1908-ból való, és a nálánál fiatalabb Itten csak 1913-ban ismerkedett meg Hölzellel és színelméletével, és ekkortól kezdett elmélyülten foglalkozni a színek összefüggéseivel, majd hosszú tanári tapasztalatok után csak Matisse halála után, 1961-ben publikálta műve nagy kiadását, amelyben egyébként Itten is kitér arra, hogy a művészetben az intuitív érzés felette áll a kiszámítható dolgoknak.]

3. Festészettechnikai alapismeretek

Mivel a festészetben a színek a festékanyag által válnak láthatóvá, ezért megfestésük lehetőségei is összefüggenek a használni kívánt festőanyagok tulajdonságaival. Ezek hosszas tárgyalását viszont a dolgozat keretei nem teszik lehetővé, ezért csak röviden tekinteném át a színek képzés szempontjából fontos festészettechnikai tudnivalókat. Az esetleges további, részletesebb tájékozódáshoz a festészeti anyagismereteket illetően feltétlenül hasznosak lehetnek Balló (1917), Karátson (1970, 1975) Szőnyi (1941/1976) és Wehlte (1996, 2004) munkái⁶⁸.

„Könnyen érthető, hogy a régi festők, maguk készítvén festékeiket, alapjaikat, jobban ismerték azokat, mint mi, akik készen vesszük azokat. Ezenkívül az újabb időben az akadémiák az anyagismeret fejlesztését meglehetősen, nálunk pedig teljesen elhanyagolták.”⁶⁹ Balló szavait saját tapasztalataim is alátámasztják, és azt gondolom, hogy hihetetlenül megkönnyíti a festészeti anyagok használatát, ha nemcsak magunkra vagyunk utalva és – a festészettechnikával foglalkozó könyvek leírásai alapján – kísérletezzük ki a számunkra alkalmas eljárásokat, hanem a gyakorlatban is láthatjuk és elleshetjük a szakma fortélyait⁷⁰.

⁶⁸ A könyvpiacra és a könyvtárak polcain egyre több népszerűsítő könyv is található a kezdő, illetve a kedvtelésből festők számára arról, hogy miként fessünk olajjal, akrillal, temperával, tájképet, csendéletet, portrét, megymást. Ezeknek a könyveknek egy része német vagy angol kiadás magyar fordítása. Beléjük lapozva kiderül, hogy helyenként (feltételezem a szakirányú lektorálás hiánya miatt) elképesztő félrefordítások találhatók, amelyek értelemzavaróak és félreértésekre adhatnak okot a festészeti anyagok használatát illetően. Kezdők és tapasztalatlanok számára mindez elbizonytalanító lehet, ezért óvatosságra intem a festőhallgatókat is ezekkel a könyvekkel kapcsolatban.

⁶⁹ Balló Ede (1917) 62. o.

⁷⁰ Rembrandt több festő műhelyében is tanult, többek között 1624-ben hat hónapig Lastman-nál, és ha megnézzük a fiatalkori műveit, láthatjuk, hogy mindent – a technikát, a stílust – elsajátított, amit Lastman tudott. Ezután önállósodott, és a megszerzett alapokon kibontakoztatta saját festészeti módszereit és stílusát. Más festők esetében is érdemes összevetni, hogy ki kinél tanult, hogyan és mit épített be a tanultakból saját festészetébe, és idővel ez hogyan változott át a személyes kifejezőmód alakulása során. A festészeti hagyomány folytonossága így ívelt apáról fiúra például a velencei Bellini családban, Jacopo Tintoretto nyolc gyermeke közül három szintén festő lett, Paolo Veronese műhelyét testvére és fiai vitték tovább [In: Heitler András (2001) 7-13. o.]; de a hagyomány nemcsak a családi műhelyekben öröklődött (Tiziano Gentile, majd Giovanni Bellini tanítványa volt), hanem később az Akadémiákon (például Matisse és Rouault mestere Gustave Moreau volt), vagy Nagy Mesterek műveinek másolása közben (többek között Manet, Renoir és Matisse is másoltak a Louvre-ban), vagy személyes kapcsolatokon keresztül is. Martyn Ferenc Rippl-Rónait tartotta legfőbb tanítómesterének, és Martyn több generáción keresztül – közvetve és közvetlenül – hatott a művészekre, hatása még ma is eleven. [Erről lásd bővebben: Hommage à Martyn (1999), katalógus.] Szerencsés találkozások esetében pedig a művészi, festői hozzáállást, gondolkodásmódot, az alkotói folyamat működését és működtetését is közvetlenül megtapasztalhatjuk, aminél – véleményem szerint – jobb iskola nem is létezik saját utunk kiépítéséhez és bejárásához.

A festmények felépítése festészettechnikai szempontból a következő: hordozófelület, alapozás és festék, ami pigmentből és kötőanyagból áll. Ezek egymáshoz való viszonya határozza meg a kép későbbi tartósságát, valamint megválasztásuk összefügg a festő képi szándékaival aszerint, hogy milyen festői értékeket kívánunk megfogalmazni, mivel és hogyan szeretnénk megjeleníteni a színeket. A hordozófelület tartja az egész képet, az alapozás meggátolja, hogy az alapfelület elszívja a festék kötőanyagát, valamint biztosítja a kötőanyag számára a pigmentek megfelelő rögzítésének feltételeit, a kötőanyag pedig rögzíti a pigment szemcséket az alapozáshoz. Ezeket tehát úgy kell kiválasztanunk – egymáshoz képest is –, hogy alkalmasak legyenek eme funkcióik betöltésére.

3.1. A képhordozó-felület és az alapozás

A színekészítés szempontjából a hordozófelület megválasztásánál érdemes mérlegelnünk azt, hogy milyen célra kívánjuk alkalmazni⁷¹, milyen méretű felületre kívánunk dolgozni, és ez merev vagy rugalmas, sima vagy texturált legyen-e, valamint azt, hogy milyen kötőanyagú festékekkel kívánunk majd rá festeni, milyen vastagon és hány rétegben.

A különböző *merev hordozók*⁷² (fatábla, farost, rétegelt lemez) stabil alapfelületet adnak, ezért jobban alkalmasak vastagabb és szívóbb alapozásrétegek hordozóinak, mivel az olajmentes alapok rugalmatlanabbak, merevebbek és sérülékenyebbek, mint a vékonyabb rétegű, illetve az olajtartalmú emulziós alapok. Viszont a réteges festés alkalmazásánál szükségünk lehet erősen szívóképes alapra is, attól függően, hogy mennyi és milyen rétegben kívánjuk a képet kialakítani. A merev hordozókon az alapozásrétegek csiszolásával simább festőalapokat is létrehozhatunk, illetve ezek sokkal inkább bírják az olyan festési módot, amely során a későbbiekben, a festékrétegek alakításakor, erősebb megmunkálás éri a felületet, amitől esetleg a vásznon a festék már berepedezne. Ha viszont a vásznon textúrájáról

⁷¹ Tanulmányok és vázlatok készítésére az alapozott papír és karton is megfelelő. A megfelelő szigetelésről azonban ebben az esetben is szükséges gondoskodnunk, azért, hogy a kötőanyag ne szívódhasson be a hordozófelületbe. Túl vastag alapozást a papír nem bír el, ezért erre olajjal nem célszerű vastagon festeni, mert a vékony alapozáson az olaj átüt és a papírba szívódva, száradás után szétroncsolja a papír anyagát. Tapasztalataim szerint a kazein- vagy fél-olaj-emulziós alapozás kitűnően működik papíron, különösen jó tojástempera alá, kazeinon kifejezetten finom, selyemfényű lesz a festékszín ragyogása, a kép fénye.

⁷² Az északi országokban a nedvességgel szemben ellenállóbb tölgyfadeszkát, Itáliában általában inkább gesztenyefát, nyárfát használtak merev hordozófelületként.

sem szeretnénk lemondani, (kleiszterrel vagy enyvvel⁷³) vásznat ragaszthatunk a merev alapfelületre.

A hajlékony, *rugalmas vászonhordozókon*⁷⁴ viszont már érdemes olajtartalmú emulziós alapozást⁷⁵ használni, ami kevésbé merev, mint az olajmentes, és ezért jobban képes alkalmazkodni a vászon mozgásaihoz. Ekkor az alapozás rétegei sem lehetnek túlságosan vastagok⁷⁶, valamint a festék vastagabb felhordásával is úgy kell bánnunk, hogy elkerüljük a repedésképződés veszélyét. A különböző minőségű vásznak közül a finomabb szövésűek megfelelőbbek részletező, aprólékos festési mód alkalmazására vagy nagy, egyenletes felületek kialakítására, valamint kevésbé befolyásolják a faktúrák kialakításának lehetőségeit. A durvább, kevésbé finom szövésű vásznak, például a kenderből vagy vastagabb lencszálból szövöttek, jobban beleszólhatnak a kép végső megjelenésébe, különösen akkor, ha áttetszenek a vékonyabb festékrétegek alól. Egy vastag, halszálkamintás, sávolyszövésű vászon szövéséből adódó plaszticitása olyan egyenletesen változó, ismétlődő mélységi különbségeket ad, ami sajátos struktúrát⁷⁷ biztosít a képnek. A közfelfogással ellentétben nemcsak Tiziano használt ilyen előszeretettel, hanem a vászonkötésű szövetek mellett a halszálkás vászon is a cinquecento korabeli velencei festészet jellegzetes festővászna volt⁷⁸.

⁷³ A kleiszter, azaz csiriz lisztből és vízből készül úgy, hogy ½ liter vizet felforralunk, ehhez adunk hozzá 1 deciliter vízben hidegen elkevert 1-2 evőkanál lisztet, és éppen csak összeforraljuk. A kleiszterhez legjobb a rozsliszt vagy a barna rizsliszt, mert ezeknek nagyobb a ragasztóereje, de a fehér búzaliszttel készített próbám is kellőképpen megragadt. Tapasztalataim szerint az enyves ragasztás egy kicsit merevebb, a kleiszteres lágyabb tapintású felületet ad.

⁷⁴ A 14. századig (körülbelül Giotto koráig) kizárólag fa jöhetett szóba kép-alaphordozóként. Nagyobb felületeket csak több darabból lehetett belőle összeállítani, az illesztések mentén mozgott a fa, idővel elvált a találkozásoknál, valamint a méretekkel arányosan nőtt a kép súlya is. Az egyre nagyobb méretek iránti igényt a vászon tudta kielégíteni. Előnyei, hogy súlya sokkal könnyebb, mint a fatábláé, a festő igényei szerint bármilyen méretűre összevarrható, és rugalmas is, ezért (akár feltekerve) szállítása is könnyebben megoldható. Viszont a vásznak érzékenyek a hőmérséklet változásaira, a levegő páratartalmára és az egyéb nedvességre is (ezért érdemes ékelt kereteket használni, amelyek a vászon mozgását – bizonyos határokon belül – követni tudják), és szállítás közben is sérülékenyebbek, könnyen benyomódhatnak, ami a festékrétegek maradandó károsodását is eredményezheti.

⁷⁵ Az olajmentes szívó alapozást vászonra – annak rugalmasságához alkalmazkodva – nagyon vékony rétegben érdemes felhordanunk. Csekély mennyiségű olaj hozzáadása még nem veszi el az alapozás szívóerejét, viszont csökkenti a merevségét.

⁷⁶ Minél durvább szövésű a vászon, annál hígabb alapozást szoktam bekeverni, és ezt több vékonyabb rétegben kenem fel, így jobban elosztható a vászon szövedékén.

⁷⁷ A fehérre alapozott vászon hatása olyan intenzív, hogy szinte vibrál a fény-árnyék változásai miatt.

⁷⁸ Bővebben lásd: Heitler András (2001) 24-27. o.

Az alapozás előtt minden esetben *előnyvezzük*⁷⁹ az alapfelületet, ezáltal leszigeteljük, valamint kiegyenlítjük a felület pórusait, így az alapozás könnyebben rátapad, de nem szívódik be a rostok közé, és így kevesebbet vesz fel belőle. Vannak festők, akik kedvelik az alapozatlan vászon színét, és enyvezés után már rögtön festenek rá. Rubens vázlatokat, tanulmányokat festett alapozatlan, előnyvezett deszkára úgy, hogy helyenként érintetlenül hagyta a fa természetes színét, vagy csak igen kevés fehéret kevert az enyvoldatba, és ezáltal a túl sötét tölgyfaszint világosabbá, szürkévé tudta tenni. Így alapja érdekesebb is maradt és alkalmasabbá vált a festék befogadására.⁸⁰ Farkas István szintén előszeretettel festett alapozatlan rétegelt lemezre. A tempera- vagy (ritkábban) olajrétegek alól áttetszik nemcsak a falemez faktúrája, hanem az érett fa vöröses vagy okkeres alapszíne is, ami a lazúrokkal és/vagy a lakkal együtt – a színek függvényében – aranyos vagy ezüstös csillogást ad a képeknek⁸¹. Ez a fémes, bronzos ragyogás a táj színének részét képezi, ahogy átsugárzik a hideg zöldeken, az ég kékjén, és sok esetben az egyetlen meleg színként jelenik meg a festményeken.

Az alapozás több funkciót is betölt, egyrészt egységesíti az alapfelület egyenetlenségeit, másrészt szigetelő réteg a hordozófelület és a festékrétegek között, ezeken kívül pedig biztosítja a kötőanyag számára a pigment szemcsék rögzítéséhez megfelelő minőségű felületet. Az alapozás kötőanyaga általában valamilyen állati eredetű enyv, töltőanyaga kréta vagy „gipsz”, ez utóbbinak leginkább a mai döglesztett gipsz felelhet meg⁸². Németalföldön a krétaalapozás, Itáliában a gipsszel készített, úgynevezett gesso alapozás terjedt el. A 15-16. századi velencei vászonképek többsége is – a fatáblákhoz hasonlóan – gesso alapozásra készült, de a vászonhordozókon az alapozórétegek vastagsága egyre vékonyabb lett⁸³.

3.1.1. Az alapozás szívóképessége

Az alapozás megválasztásánál érdemes szem előtt tartanunk – a már említett, hordozófelületre vonatkozó szempontok mellett – azt is, hogy milyen kötőanyaggal

⁷⁹ A csontenyv kicsit merevebb, a bőrenyv rugalmasabb bevonatot ad. A zselatin kötőképessége valamelyest kisebb, de alapozáshoz elégséges, és nagyon jól idomul a hajlékony vászonhoz.

⁸⁰ Balló Ede (1917) 11-12. o.

⁸¹ Többek között például a következő képeken: Szép kilátás (1930), Francia tengerparti táj (1937), Szigligeti hegyek (1937), Kertben (1937), Alkony (1939).

⁸² Erről lásd bővebben: 4.2.1. A réteges festés hagyománya című fejezetet a 83. oldalon.

⁸³ Heitler András (2001) 28. o.

és milyen festésmóddal kívánunk rá festeni, mivel az alapozás szívóképességének függvényében tudjuk a színeket több-kevesebb rétegben megfogalmazni. A simára csiszolt alapozáson egyenletesebben verődik vissza a fény, valamint a festéket is egyenletesebben lehet elteríteni rajta, viszont sokkal több alapozórétegből lehet megfelelően egyenletessé tenni, ezért vastagsága miatt inkább merev hordozókon alakítható ki. Míg Van Eyck és követői gondosan és több rétegben készítették elő a fatáblán az alapozást úgy, hogy sima, fénytükröző felületet kapjanak a részletes felrajzolást követő többszörös festékréteggel megfogalmazott színek számára, Rubens és kortársai néha már a tölgyfa pórusait sem fedték el, de festésmodoruk erősen szívó alapon elképzelhetetlen is lett volna. Ha tehát egy festékréteggel, alla prima kívánunk dolgozni, ne vegyünk erősen szívó alapot, mert nem lehet rá frissen festeni. „A szívó krétaalap oly esetekben felel meg, ha szándékunk az egész képet aláfesteni, azután pedig több réteggel befejezni. Az aláfestés ilyen esetekben többé-kevésbé hosszadalmas munka, de ha egyszer megvan, elvette a vászonnak erős szívóképességét⁸⁴ és különben is bizonyos előnyöket nyújt [sic] a munka folytatása tekintetében.”⁸⁵ Ezenkívül pedig a szívóbb alapozásokat akkor is használhatjuk, ha kevesebb rétegből kívánjuk a képet felépíteni, viszont matt felületi fényhatást kívánunk elérni⁸⁶. Már aránylag kis mennyiségű olaj hozzáadása is növeli az alapozás rugalmasságát, ezért jobban tud alkalmazkodni a vászon mozgásaihoz. Az alapozás olajtartalmának növelésével⁸⁷ szívóképessége is csökkenthető, a ráfestett olajfesték így tovább tartható „nedvesen” és képlékenyen, hosszabb időn át marad alakítható.

3.1.2. Az alapozás színe és az imprimatúra

Az alapozás színe nagymértékben befolyásolja a későbbiek során rákerülő színek megjelenését, egyrészt akkor, amikor kilátszódik a rákerülő festékrétegek között, és közvetlenül részt vesz a kép színvilágának alakításában, másrészt pedig közvetve akkor, amikor réteges festésnél a lazúrok azáltal telnek meg fénnel, és

⁸⁴ A szívóerő az aláfestésként felfestett tojástempera (vagy egyszerűen színezet nélkül tojásemulziós) rétegeken túl szigetelhető, közömbösíthető még híg enyvoldattal, vagy olajfesték bedörzsölésével is.

⁸⁵ Balló Ede (1917) 63. o.

⁸⁶ Ez esetben ügyeljünk arra, hogy az alapozás nehogyan túlságosan elszívja a kötőanyagot a festékből.

ragyogással, hogy az alattuk húzódó alapozás fehérjéről (vagy az aláfestés színéről) verődik vissza a fény. Általában fehér vagy valamilyen világos színárnyalatú alapozáson érvényesülnek igazán a színek.

A színes alapozással kapcsolatban elmondható, hogy ugyan meg lehet vele spórolni egy festékréteget, amivel azt a színt felfestենék, viszont számolnunk kell az olajfestékrétegek – száradás folyamán fellépő – fedőképességének változásával⁸⁸, valamint egy domináns szín vagy tónus elfedésének nehézségeivel. A középtónusú vagy sötétebb színű alapozások, mivel nem rendelkeznek világító erővel, más jellegű festésmódot igényelnek, miután a világos alapon sötétíteni lazúrokkal is tudunk, nemcsak közvetlenül felhordott színekkel, világosítani viszont általában csak pasztózusan felfestett festékekkel lehet.⁸⁹ A színes alapozás használata főleg Tintoretto nyomán terjedt el, a 16. századi velencei festők közül ő volt az, aki már valóban készített gesso nélküli, olajfesték alapozásokat⁹⁰. A színes alapfelület előállításában viszont Tintoretto elődei és utódai is sok esetben úgy jártak el, hogy egy színes, úgynevezett imprimítúra⁹¹ réteget húztak a fehér alapozásra, ami szigetelte is annak szívérejét.⁹²

Tiziano viszont – ahogy az Heitler (2001) munkájából is kiderül – a közkeletű felfogással ellentétben nem használt színes alapozást, mi több, a restaurátori vizsgálatok csupán egyetlen esetben⁹³ találtak enyhén színezett világosszürke imprimítúrát. Fehér gesso alapozást alkalmazott, fatáblákon jobban előkészített, vastagabb rétegben, vásznain pedig vékonyabban, néha épp csak befedi a vászon

⁸⁷ Egy résznyi olajnál viszont ne tegyünk többet az alapozásba, mert túlzottan zsíros alapra nem tud hozzátapadni a festék, később pedig – a száradás során – repedésképződéshez vezethet. Ha mégis nagyon olajosnak, csúszósnak találunk az alapozás felületét, amire nem vagy csak nehezen tapad a festék, érdemes zsirtalanítanunk azt, egy félbevágott hagymával vagy krumplival, esetleg óvatosan áttörölhetjük a felületet alkohollal. Ezek a módszerek elég jól beváltak készen vásárolt, alapozott vászon festés előtti kezelésére is.

⁸⁸ Lásd a 99. lábjegyzetet is.

⁸⁹ A világosítással és a fénynöveléssel kapcsolatban lásd még a 101. oldalon írottakat.

⁹⁰ Heitler András (2001) 31. o.

⁹¹ Erről lásd bővebben 4.2.1. A réteges festés hagyománya című fejezetet a 83. oldalon.

⁹² Valószínűnek tartom, hogy Balló, amikor Rembrandt, Rubens és Tiziano kapcsán a színes alapokról ír [Balló Ede (1917) 106-112. o.], akkor erre az imprimítúra rétegre gondolhatott, hiszen ő a festményeket a másolatkészítő szempontjából vizsgálta és nem volt lehetősége restaurátori rétegvizsgálatoknak alávetni azokat. Másrészt pedig azt gondolom, hogy a képi és színbeli végeredmények szempontjából nincs jelentősége annak, hogy egy színes alapfelületről épülő kép esetében azon törjük a fejünket, hogy ez még az alapozáshoz tartozó réteg-e, avagy már az alapozás utáni első színes réteg, különösen akkor, ha ez a réteg teljesen elfedi az alatta húzódó alapozást. Érdekesebbnek tartom viszont megfigyelni a sötét és világos alapról építkezés különbségeit, hiszen a megfestés folyamata másképp alakul e két esetben.

szárait. Imprimitúraként pedig többfélét használt, például csupán szigetelő funkciójú enyvréteget vagy vékony olajfilm-réteget, sok esetben ólomfehér olaj-kötőanyagú festéket. Amennyiben sötétebb árnyalatból kívánta a képet elindítani, akkor egy sötétebb tónusú aláfestéssel kezdte a munkáját, majd hosszabb-rövidebb száradási idő után több rétegben fokozatosan építette, gazdagon modellálta a képfelületet és végül számos lazúros réteggel fejezte be a képet⁹⁴.

Tintoretto gyors és takarékos festői munkamódszeréből következően alkalmazta a színes alaprétegeket, amik lehettek a világos gesso alapozásra húzott színezett imprimitúrák vagy pedig közvetlenül az előnyvezett vászonra felfestett olaj kötőanyagú alapozások. Képeinek egy részén az alapréteg színe sok helyütt szerepel a kép végső színhatásában, viszont ahol ezt nem akarta érvényesíteni, ott az alsó színt több réteg festék takarja el.

Balló szerint Rubens – különösen nagyobb képeihez – ezüstszürkére alapozott vásznat használt⁹⁵, amit Rubens tulajdonképpen a fehér alapozásra széles ecsetvonásokkal felhúzott szürke, sávós aláfestéssel ért el⁹⁶, mivel színei ragyogásához – a flamand hagyományoknak megfelelően – a fehér alapról visszaverődő fényre is szüksége volt. Itáliai útja (1600-1608) során használt ugyan – ottani mintára – sötét, vörös színű alapot is, de hazatérve elhagyta azt. A szürkés alapréteg jó átmeneti tónust adott, amelyet azután a színek megfogalmazásakor gyakorta felhasznált, vagy fedetlenül hagyva, vagy időnként vékony átfestésekkel, lazúrokkal az egészhez hangolva azt.

A Rubens korabeli receptekből⁹⁷ kiderül, hogy a színes szürke alapokhoz (illetve imprimitúrákhoz) – többek között – a következő színek keverékeit használták: fehér és umbra, fehér és fekete, vörös okker és fekete, fehér és sárga okker. Egy másik recept szerint előnyvezés után sötét angolvörös olajfestékréteget, majd erre ólomfehér, szénfekete és umbra keverékéből álló réteget húztak, vagy pedig több réteg ólomfehérből és umbrából kevert olajfestéssel vonták be a vásznat, tájképekhez ugyanezt használták, de világosabb színben.

Rembrandtnak – fiatal korát kivéve – képei mélységének eléréséhez

⁹³ Madonna a gyermekkel, Keresztelő Szent Jánossal és egy női szenttel, National Gallery, London.

⁹⁴ Tiziano festésmódjáról lásd még: 4.2.1. A réteges festés hagyománya című fejezetet a 83. oldalon.

⁹⁵ Balló Ede (1917) 108-109. o.

⁹⁶ Rubens munkamódszeréről lásd: Kelényi György (1988) 35-37. o. és Gajzágó Dorottya (1995).

⁹⁷ Balló itt a British Museum-ban őrzött Mayerne-kéziratra (1620) utal. In: Balló Ede (1917) 21. o.

leginkább mélybarna, meleg tónusú alapra volt szüksége, ez a sötét adta képei átlag tónusát, ilyenre festette például az *Anatómia* címűt is. Balló szerint Rembrandt égetett zöldföldet, égetett terra di Sienát, vagy némelykor pedig umbraszerű aláfestés használt⁹⁸, ezzel a meleg színű alsó réteggel indította mély és sötét színeit. Ez a melegen vöröses sárgásbarna szín a világosabb (fiatalabb korában fehér) alapozású deszkáin tüzezebb hatású, a sötétebb umbrához közeli vászonalapjain pedig inkább homályosabb lehetett.

Tintoretto és követői nyomán eleinte Itáliában, majd Európa-szerte egyre elterjedtebbé vált a gyors festésmód, ami időnként már csupán technikafitogtatást jelentett, és ezzel összefüggésben lassacskán a vászonalapozás is már csupán a festmények elkészítésének egyszerűsítésére és gyorsítására szolgált. Az eredetileg fehér alapot egyre sötétebben állították elő, gyakoriak voltak a barna alapozások és a krétát vagy gipszet kiváltó mély sötétvörös vagy barnás olajos bóluszalapok⁹⁹. A nem túl fedő (például a lazúros és a kevesebb rétegszámú) vagy a világos és fehér színű, valamint az idők folyamán elvékonyodó festékrétegeken¹⁰⁰ láthatóvá válnak az átfestések (a pentimento-k), átüt az alap sötétje és/vagy a bólusz vöröse. Ennek következményeként már egyes 16-17. századból való festményeken is felfedezhető, hogy a lazúros árnyéktónusok helyenként különösen egyhangúvá váltak a sötét szín áttünése miatt, illetve a vörös alap áttetsződése kifejezetten kellemetlen a tájképek

⁹⁸ „Rembrandt legtöbb művén s különösen azokon, melyek abból az időből valók, amikor még nem festett olyan nagyon vastag, fedő festéktömegekkel, melegen vöröses vagy sárgásbarna szín tűnik helyenkint [sic!] elő, amiből arra kell következtetnünk, hogy e nagy mesternek szokása volt képeit ezzel a meleg színnel aláfesteni. Ha még tekintetbe vesszük, hogy festményeinek nagyobb része meglehetősen sötét, umbraszerűen barna alapra készült, úgy elképzelhetjük, hogy azok, az említett meleg színnel való aláfestésük után átlagos tónusukban igen mélyek lehettek.” In: Balló Ede (1917) 107. o.

⁹⁹ A bólusz egy bizonyos vasoxid-vörösföld-pigmentfajta. „Az örmény bóluszt mindig is a leglágyabb, legagyagdúsabb fajtának tartották, s ennek következtében alkalmas volt többek között a polírozható aranyozásnál használatos poliment előállítására.” In: Wehlte, K. (1996) 109. o. A bóluszalap felhasználásának legfontosabb területe az aranyozás, mivel a bólusz mélyvörös színe meleg tónust biztosít a rákerülő aranyfüst színének. (Ezzel szemben szürkés-kék vagy zöldföld alapon az arany hideg ezüstös hatást ad.) A múzeumi gyűjteményekben számtalan példát láthatunk arra, hogy a megkopott aranyozás alól láthatóvá válik a bólusz mélyvöröse. Az aranyozással és a bóluszalappal kapcsolatban lásd még: Hebing, C. (2001).

¹⁰⁰ Az olajfesték rétegeknek száradás közben csökken az eredeti (felfestéskor meglévő) fedőképességük, és egyes színek, például az ólomfehér, az olajjal kémiaailag is reagálnak, ezért ebben az esetben ólomszappan képződik, ami tovább csökkenti a fedőképességét. Az elvékonyodó festékrétegek alól áttünő fehér alap kevésbé szembetűnő, mert nem változtatja meg a rákerült színeket. Tempera-aláfestésnél ez nem következik be, a színes aláfestést veszélytelenül lehet alkalmazni.

zöldjei alól felerősödve, előtűnve, hiszen teljesen megváltoztatták a kép hatását.¹⁰¹ A 19. századra a sötét alapozás használatának divatja már odáig fajult, hogy – egy mindannyiunk számára ismert példát említsek – a felelőtlenül használt aszfalt „bekebelezte” Munkácsy képeinek jelentős részét.

3.2. A kötőanyagok

A kötőanyagok legfontosabb szerepe az, hogy körülöleljék a pigment szemcséket, és hozzárögzítsék azokat egymáshoz és az alapozáshoz vagy a hordozófelülethez. A pigmentek a különböző kötőanyagok hozzáadásával válnak festésre alkalmassá, és e kettő alapvetően meghatározza a festékek¹⁰² színét. A festék, azaz a kötőanyagba ágyazódott pigment szemcsék együttese, úgy tapad hozzá az alapozáshoz, hogy a kötőanyag egy része az alapozás szívóképességétől függően beszívódik az alapfelületbe, másik része a festékszemcsékkel együtt az alapozás felületére szárad. A kötőanyag, összetételétől függően, befolyásolhatja, módosíthatja, megváltoztathatja a festék színét, tónusát vagy árnyalatát, ahhoz képest, amilyen eredetileg pigmentként volt. Ezért nem árt, ha tisztában vagyunk a pigmentek tulajdonságaival, köztük a kötőanyag-állóságukkal is, azért, hogy tudjuk, mit mivel keverhetünk.

A festékek színét befolyásolja a *kötőanyag-tartalom*, azaz a festékben lévő kötőanyag és pigment aránya, és ezzel összefüggésben a hígítottságuk mértéke is. Ugyanazon szín fehér alapra fedőn, fél-fedőn és hígan felfestve mást és mást mutat meg önmagából. A pigment szemcsék mérete ma már nem szól bele a színek megjelenésébe, mivel a festő már nem maga töri a festékét, és a készen vásárolható porfesték – a festékgyártásnak „köszönhetően” – egyenletesen egységes és finomra őrölt. Ez viszont megfosztja a színek megjelenését, látványát, attól a

¹⁰¹ Balló Ede (1917) 22-23. o.

¹⁰² A festékek valamilyen kötőanyagból, azaz „ragasztóból” és pigmentekből, azaz oldhatatlan színes porokból állnak. A festék optikai hatását a kötőanyag és a pigment tulajdonságainak egymásra hatása adja meg. Amíg a festék új, addig a fedőereje általában nagy, azaz kevésbé átlátszó. A pigment szemcséket beágyazó szerves kötőanyagok fizikai és kémiai tulajdonságai folyamatosan változnak: festéskor még folyékonyak, kötésük során megkeményednek. Idővel olyan kémiai változások is lejátszódnak, amelyek következtében a kötőanyag, például száradó olajok esetében, egyre sötétebbé válik. A kötőanyag egyre keményebb és ridegebb lesz, a színek mélyülnek, sötétednek, a festékrétegek átlátszóbbá válnak. Előtűnnek olyan mélyebb rétegek, amelyeket eddig a felsők eltakartak. Ez magyarázza a pentimento-k láthatóvá válását a régi képeken. A festményeket borító lakkokban is hasonló folyamatok játszódnak le, ezért egyre sötétebb és átlátszatlanabb réteg fed el a képet. In: Ifj. Bóna István (2003) 108-109. o.

változatosságtól, amelyet a különböző nagyságú pigment szemcsék eredményeztek valaha, mert gazdagították, változatosabbá tették egy-egy színes felület hatását azáltal, hogy az eltérő nagyságúakról másként és másként verődött vissza a fény.

A kötőanyagok használatával kapcsolatban ismét meg kell említenem azt a – képek tartóssága szempontjából is fontos – *régi festő szabályt*, miszerint a soványabb rétegektől ajánlatos haladni a „zsírosabb”, olajban dúsabb, gyantásabb rétegek felé. A gyakorlatban ez annyit tesz, hogy az alapozástól kezdve a festékrétegek számának emelkedésével mindig úgy érdemes adagolnunk a kötőanyagokat és a festőszereket a festékhez, hogy eleinte mindig szárazabban, soványabban fessünk, és a rétegszám emelkedésével használjuk ezeket egyre bőségesebben, zsírosabban. Mindig csak annyit tegyünk a festékhez belőlük, amennyi okvetlenül szükséges a pigmentek megkötéséhez vagy a festék hígításához, hogy a lehető legsoványabban tartsuk a rétegeket. A festőszert is mértékkel adagoljuk, és ha sok rétegben akarjuk a képet fejleszteni, akkor eleinte a festőszert is hígítsuk, soványítsuk még, és csak a felsőbb rétegeknél használjuk hígítatlanul, vagy akkor már nagyobb mértékben dúsíthatjuk olajokkal, balzsamokkal, gyantákkal.

3.2.1. A tojástempera-emulziók

A temperatechnikák, különösen a tojástempera használata és az olajfestés között nincs olyan éles határvonal, mint ahogyan azt mostanában sokan gondolják¹⁰³. A tempera kötőanyaga az emulzió, ami valamilyen vizes és nem vizes kötőanyag keverékéből áll¹⁰⁴, az összetétel arányai (részben) a festő igényeinek megfelelően alakíthatóak. Egyes temperaemulziók – az alkotóelemek megválasztásának függvényében – egymással és olajfestékekkel kombinálva is használhatóak. Erre a legjobb példa a tojás, ami olyan természetes emulzió, amely már önmagában – sőt, különválasztva a fehérje és a sárgája is – alkalmas kötőanyag a pigmentek rögzítésére. Mivel az egész tojásban megtalálhatók a vizes és a nem vizes alkotóelemek is, ezért a tojás így könnyen dúsítható száradó olajok, gyanták, vagy

¹⁰³ Ezzel kapcsolatban lásd még 4.2.1. A réteges festés hagyománya című fejezetet a 83. oldalon.

¹⁰⁴ A vizes kötőanyag lehet valamilyen enyv, például kazeinenyv, csont- vagy bőrenyv, feltárt keményítő (kleiszter), vagy gumiarábikum-oldat, a nem vizes kötőanyagok lehetnek például lenolaj, masztix- vagy dammár-kence, terpentiben oldott velencei terpentin, vagy viaszok. A tojástemperáról lásd Karátson Gábor [(1975) 16-21. o.] könyvét, és a temperaemulzió-rendszerekről lásd bővebben Wehlte [(1996) 562-590. o. / (2004) 311-329. o.] műveit.

balzsamok hozzáadásával¹⁰⁵, valamint használható olajfestékkel, gyanta-olajfestékkel kombinálva is. Fordítva is történhet, az olajfestéket is elfesthetjük különböző emulziós festőszerekkel, amelyek módosítják vagy csökkentik az olajfestékben lévő olajtartalmat. Az olajfestéket soványítani nemcsak úgy tudjuk, hogy különböző összetételű tojásemulziókkal festjük el, hanem még például kleiszterrel is. Mivel Gauguin a képein matt felületi fényhatást kívánt elérni, ezért – állítólag¹⁰⁶ – úgy használta az olajfestéket, hogy kleiszterrel¹⁰⁷ festette el, ami soványította a festékét, és csökkentette annak fényességét.

A készen vásárolható tubusos „temperafesték”¹⁰⁸ helyett érdemes kipróbálni a különböző temperaemulziók használatát. Még a kényelmi szempontok sem teszik indokolttá, hogy erről lemondjunk, hiszen az emulzió elkészítése pár percet vesz csak igénybe, a festék megkeverése pedig semmivel sem több időt, mint a tubusos festékről lecsavarni a kupakot és kinyomni belőle a festékpasztát. Az elmúlt évben újra kifejezetten jó tapasztalatokra tettem szert a különféle tojástempera-emulziók¹⁰⁹ használatával kapcsolatban. **(33)** Különböző alapozásokon kipróbálva kiderült, hogy még a készen vásárolt (akrilalapú) alapozott vászonra is kitűnően hozzákötött, sőt, úgy tűnt, hogy némileg közömbösítette az akril csúszós, műanyagos felületét.

¹⁰⁵ A tojástempera-emulziókról lásd: Karátsón Gábor (1975) 17-18. o., Wehlte, K. (1996) 566-568. o. / (2004) 313-315. o. (Arnold Böcklin festéstechnikai kísérletezései során temperához használt cseresznyemézgát is. [In: Wehlte, K. (1996) 442. o.]. A mézga vízzel kolloid oldatot képez, ezért a mézgatartalmú [gumiarábikum, mézgatragant] kötőanyagokkal készült festékek [gouche, akvarell] száradás után is vízben oldhatók maradnak. Vízzel szemben ellenállóbbá tehetjük a festékbe kevert száradó olajjal, ami egyben – már kis mennyiségben adagolva is – meggátolja a merevvé válást.)

¹⁰⁶ Lelkes A. Gergely szóbeli közlése Molnár Sándor információja alapján.

¹⁰⁷ Klee is alkalmazta a kleisztert kötőanyagként [In: Karátsón Gábor (1975) 43., 46-47. o.], de sajnos nem találtam adatot arról, hogy vajon olajfesték elfestőszereként is használta volna, viszont az anyagokkal kísérletező alkata ezt semmiképp nem zárná ki.

¹⁰⁸ A készen vásárolható tubusos temperafesték tulajdonképpen inkább fedő jellegű gouche, valószínűleg mindenféle műanyag-diszperziós alapú kötőanyagokkal, mivel a természetes emulziók megromolnának a hosszú tárolás következtében. Egyik tanítványom próbálta ezt a készen vásárolható temperát tojásemulziókkal dúsítani a telítettebb fényhatás és a jobb lazúrozhatóság kedvéért, és azt tapasztalta, hogy – az egyébként pigmentekből kevert tojástempera-festék alá kitűnően működő – fél-olaj-emulziós alapozásról a festékréteg száradás után leválik, perreg (az alapozatlan papírról viszont nem mindig vagy csak kevésbé), különösen akkor, ha a tojásemulziót nem hígította vízzel. Ha az első felfestett réteget lazúrozva próbálta meg használni, akkor hetek múlva is bármilyen érintésre szinte letörölhető volt az alapról. Az emulziót vízzel hígított állapotban használva, illetve a festéket vastagabban, pasztózusan felfestve viszont a festék jobban hozzákötött az alapozáshoz. A festékanyagokat illető tudásomat meghaladja ennek magyarázata.

¹⁰⁹ Kipróbáltam kötőanyagként külön a fehérjét, a sárgáját, és egyben az egész tojást, illetve adagoltam az egész tojáshoz ½ rész lenolajat, illetve ½ rész terpentinben oldott velencei terpentint, valamint 1 rész dammár-oldatot, és végül pedig ½ rész lenolajat és ½ rész dammár-oldatot együtt. Tartósítószerként érdemes beleönteniünk egy kis ecetet vagy almaecetet, esetleg savanyú bort. Tapasztalataim szerint hűtőben tartva pár hétig is eltárolható.

A tojástemperát, ha vízzel nagyon hígítjuk, akkor a felülete matt lesz, ha viszont túlságosan töményen használjuk a kötőanyagot avagy túl vastag réteget festünk fel vele, akkor repedések képződhetnek a száradás közben fellépő feszültség hatására. Bár a temperák elsősorban fedőfestékként használatosak, tévedés volna azt hinnünk, hogy nem lehetséges velük lazúrozni. Még a gyantamentes tojással is, különösen a sárgájával, finoman el lehetett oszlatni a színeket. **(34)** (Vigyázva arra, hogy közben ne oldjuk fel az alsóbb rétegeket, mivel a látszólag száraz felület még nem jelenti azt, hogy teljesen megkötött a festék.) Nézzük meg a tojásemulziós kötőanyaggal felfestett okker és fehérrel tört okker rétegek hatását a rétegek sorrendjének variálásával. **(35, 36)** A keverés mennyiségi arányainak változtatásával és a felfestés különbségeivel, valamint a rétegek egymásra hordásával nagyon finom árnyalatbéli különbségeket érhetünk el.

Festettünk jó pár színpróbát azt tanulmányozandó, hogy a tojástempera aláfestés színe és/vagy tónusa miként befolyásolja a rákerülő színrétegek színét. Tapasztalataim szerint már a töményen felfestett okker is sötétíti a ráfestett szín tónusát, mivel elfedi az alapozás fehérjét. Hasonlítsuk össze, hogy miként változtatja meg a színeket az okker és a zöldföld attól függően, hogy vastagon, illetve vékonyan, valamint tisztán, illetve fehérrel törve lettek-e felfestve a lazúrok alá. **(37, 38, 39, 40)** Ezek után vessünk egy pillantást azokra a tónusos aláfestéssel elkészített táblákra is, amelyeken azt vizsgáltuk meg, hogy a fekete, az umbra, a zöldföld, a bólusz és az okker, valamint ezek fehérrel különbözően tört árnyalatai miként befolyásolják tónusukkal és/vagy színükkel a rájuk festett lazúrrétegeket¹¹⁰. **(41, 42, 43, 44, 45, 46)**

3.3. A festékek és tulajdonságaik

A tojástemperafesték-készítés tapasztalataim fellelkesülvén, akár az olajfestékekkel is megpróbálkozhatunk, jóllehet ma már nem szükséges, hogy a festő maga keverje a festőanyagát. Az olaj mennyiségének megfelelő adagolása és a pigmenttel való összedolgozása valamelyest körülményesebb munkafolyamat¹¹¹, emiatt kényelmesen megtehetjük azt is, hogy csak lecsavarjuk a festéktubus fedelét,

¹¹⁰ A lazúrként használt színek: indiai sárga, aranyokker, égetett sziéna, krapplakk, magenta, mangánibolya, sötét ultramarin, kobalt kék, párizsi kék, tüzes krómoxid zöld, zöldföld, nedvzöld.

¹¹¹ A festékkészítés kapcsán mondja Martyn, hogy „minden leírásnál többet ér itt a gyakorlati példa, a mutató, aminthogy a művészetben inkább mozdulattal lehet ismeretet közvetíteni, semmint szóval”. Martyn Ferenc: A festőművészet mestersége, In: Martyn F. (1979) 28-29. o.

kinyomjuk a festéket a palettára és azzal festünk. Néha viszont történhet úgy, hogy csalódás ér bennünket. Például a Pannon Color Művészfestékgyártó cég „Sötét kobaltkék” elnevezésű tubusából egy elkoszvosodott, színét veszített, leginkább még a (szintén Pannon Color márkájú) cölinkék színére emlékeztető festékmassza buggyan ki. A színén túl az állaga sem vonzó, a kötőanyag egy része különvált a festékpasztától, hígán folyik ki a tubusból. Vajon így kell kinéznie egy festéknek? Honnan tudhatnánk ezek után, hogy milyen a kobaltkék szín?¹¹² (47)

3.3.1. A festékek színe

A festékgyártók a vegyiparral karöltve ontják a ragyogóbbnál ragyogóbb színű, illetve – ahogy azt a fent említett példa is mutatja – a nem teljesen színhelyes tubusba zárt festékanyagokat, és gyakran előállnak olyan fantasztikus színkeverék-különlegességekkel is, amelyek nagyon csábítóak lehetnek a színnel foglalkozók számára, de ebben az esetben is érdemes mértéket tartanunk. Mielőtt túl sok előre gyártott színt tennénk a palettánkra, nem árt mérlegelnünk azt, hogy vajon valóban szükségünk van-e olyan színekre, mint például „Májusi zöld”, „Börszín-okker” és „Kínai narancs”, avagy színkeveréssel ezeket a színárnyalatokat magunk is elő tudjuk állítani. Ahhoz, hogy festőként felmérhessük, mely színekre

¹¹² A tubusba zárt festékanyag a színt meghatározó pigmenten és a kötőanyagon (olajfesték esetén általában lenolaj) túl tartalmaz még különböző töltő-, illetve adalékanyagokat. (A festő sosem lehet egészen biztos abban, hogy ezek az anyagok pontosan mik is és milyen tulajdonságokkal bírnak.) Nagyrésztük arra szolgál, hogy a festék ne száradjon be a tubusba és megtartsa jellegzetes pasztaszerű konzisztenciáját, hogy hónapok, évek múlva is könnyedén kinyomhassuk belőle a festéket. A Pannon Color például, többek között, a következőket használja e célra: kaolin, bárium szulfát, alumínium hidroxid, kalcium carbonát. A Pannon Color ügyvezető igazgatója, dr. Balásy István szerint ezek egyike sem befolyásolhatja a tubusban lévő festék színét, de a száradást gyorsító festőszer- adalékok a lenolajjal együtt fokozhatják annak sárgulását, sötétedését. Elméletileg tehát a tubusban lévő anyagok – a kötőanyagként használt lenolajon kívül – nem befolyásolhatnák sem a festék színét, sem az állagát. Hangsúlyozom, hogy elméletileg. Mégis előfordult már (a fenti példán túl is), hogy a tubusból nem az a szín, illetve nem az a tulajdonságú festék jött ki, ami elvárható lett volna. Néhány évvel ezelőtt egy művésztelepen például a Lefrance & Bourgeois cég által gyártott Louvre márkájú festéket bocsátották rendelkezésünkre, amelynek minden színe – szinte kivétel nélkül – halványan pasztellos árnyalatú volt. Sőt, tapasztaltam már olyat is, hogy az olasz Maimeri cég gyártotta Classico márkájú festékpasztából beleszáradt göbök bukkantak elő. (Ez utóbbi márka egyébként színtartósságát tekintve sem megfelelő, de ezt legalább jelzik a tubuson.) Ezek a „kellemetlenségek” dührohámot váltanak ki a festőből – ez a legkevesebb –, aztán pedig levonja a konzekvenciákat. Dr. Balásy István azt tanácsolja az ilyen problémák esetére, hogy tessék reklamálni, cégük vállalja a felelősséget a gyár termékeinek minőségéért, és ha az nem megfelelő, akkor kicserélik vagy visszatérítik az árát (sic!). És ezzel a reklamálók segítik a cég munkáját, mert a gyártó visszajelzést kap a fogyasztótól a termékek minőségére vonatkozóan. (A sötét kobaltkék színét dr. Balásy a gyártó hengerek összeérésével ledörzsöltött finom fémporral „magyarázta”, amit műszaki hiba okozhatott.) Tapasztalataim szerint hiába a minőség okozta sokk és dühroham, a reklamáció is elmarad, és inkább átpártolok egy másik gyártó által forgalmazott megbízhatóbb és jobb minőségű termékekhez.

van szükségünk, nélkülözhetetlen, hogy tisztában legyünk azzal, hogy milyen színű festékek állnak rendelkezésünkre, és melyik színelnevezés milyen szint takar¹¹³, valamint, hogy az egyes festékszínnek milyen tulajdonságokkal bírnak és – ezzel összefüggésben – melyiket mire tudjuk használni.

A festékek színét a pigmentek adják, ezek finomra őrölt porfesték formájában kerülnek forgalomba. A festőtanítványok számára elég hamar tapasztalati úton kiderül, hogy milyen gazdag a festékszínnek tárháza, egy-egy szín esetében több pigmentáris változat is létezik, amelyek nem állíthatók elő egymásból és színértékeikben is nagyon eltérőek. Vannak olyanok, amelyek hidegebbek vagy melegebbek, illetve sötétebbek és világosabbak a többihez képest. Ezáltal például az úgynevezett piros szín jelentése átalakul, árnyalódik, és „helyette” megkülönböztethetjük a cinóber vörös, a kadmium vörös sötét és világos, a magenta, a krapplakk, az égetett szíéna, a caput mortuum és az angol vörös színárnyalatokat. A színkeverés különböző módszereinek alkalmazásával pedig még tovább tágulhat a festés során felhasználható színek univerzuma.

3.3.2. *A pigmentek tulajdonságai*

A pigmentek, illetve a festékek jellegzetes tulajdonságai közül – a festői gyakorlat szempontjából – különösen fontos a lazúrozó- illetve fedőképesség, amivel bővebben majd a következő fejezetben foglalkozunk. Ezt megelőzően tekintsük át a pigmentek további jellegzetességeit. *Az ellenállóképesség* a festékanyagok azon tulajdonságát mutatja meg, hogy színük és állaguk mennyire marad állandó és tartós az idő előrehaladtával, illetve mennyire ellenállóak a fény és a levegőben lévő anyagok hatásaival szemben. *A színezőképesség* a pigmentek azon tulajdonságára vonatkozik, hogy mennyire kiadósak, ez többnyire a fedőképességükben vagy fehérrel kikevert árnyalataikban nyilvánul meg. Például a párizsi kék és a krapplakk pigmentek eleve alkalmasak lazúrozásra, de színezőképességük olyannyira erős, hogy fedőszíneként is alkalmazhatók.

¹¹³ A festészettanítás során tapasztaltam azt, hogy a tanítványok kezdetben nem tudják azonosítani az egyes színeket az elnevezéseikkel, azért csavargatják le a festékes tubusok tetejét, mert nincsenek tisztában azzal, hogy melyikben mi van. Kezdőknek, saját használatra érdemes egy felfestést készíteni a rendelkezésre álló festékekből, megnevezve az egyes színeket. Ez nemcsak a színelnevezések és a hozzájuk tartozó színek megfeleltetése miatt lehet fontos, hanem azért is, mert a listáról rögtön kiválasztható a festés során szükséges szín, és nem rabolja az időt a tubuskupakok csavargatása.

A kötőanyag-szükséglet a pigmentek azon tulajdonságát jelöli, hogy mennyi az optimális kötőanyag, amellyel a pigmentek a festőalaphoz rögzíthetők. A nagy kötőanyag-szükségletű pigmentek olajban hajlamosak a repedésképződésre és a magas olajtartalom miatt a sötétedésre, ilyen például az égetett sziéna.

A kötőanyag-állóság a pigmentek azon tulajdonságát jelzi, hogy mely kötőanyagokkal keverve maradnak állandóak, és melyekkel nem ajánlatos kevernünk azokat, mert esetleg megváltozik a színük. Freskófestéshez vagy kazein-temperához például mészálló pigmentekre van szükségünk. A krómsárgák pedig nemcsak a mészre érzékenyek, hanem színük olajban is elváltozik, a világosabb fajták elzöldülnek, a sötétebbek megbarnulnak. Olajfestékek esetében előfordulhat, hogy az olyan pigmentek, amelyek esetleg oldható részeket is tartalmaznak, átüthetnek a felsőbb rétegekbe, ilyen átvérzésre hajlamos festék például a párizsi kék és a krapplakk, különösen az olcsóbb, kevésbé jó minőségű fajták, valamint a permanens vörös, amelyet általában cinóberpótlóként szoktak alkalmazni.

Az aszfalt is oldódik olajban, ami át tud ütni még a vászon hátoldalán is. A szíriai aszfalt az egyik legszebb melegsínű lazúrfesték, de a 18. századtól kezdve a festő traktátusok már ezzel kapcsolatban is bizonyos óvatosságra intenek. A 19. században pedig egyre inkább elterjedtek a kátrányból előállított mesterséges fajták, amelyek kémiai összetétele különbözik a természetes aszfalttól, például nem vagy csak rosszul száradó összetevőket is tartalmaznak. Aláfestő színeként, különösen túlzott használatuk – többek között Munkácsy esetében is – ahhoz vezetett, hogy az aszfalt átütött a legfelső festékrétegekbe is, és a kép színei az idők folyamán visszafordíthatatlanul megsötétedtek.

Jellemző tulajdonsága a pigmenteknek *a többi pigmenttel való összeegyeztethetőség*, azaz, hogy melyek keverhetők másokkal, illetve, hogy melyek lépnek esetleg – összetételüknél fogva – kémiai reakcióba egymással. Régen például nagy veszélyt jelentett a schweinfurti zöld, illetve az azurit, amelyek réztartalmúak lévén vegyileg reagáltak az ólom-, a kadmium- és a kéntartalmú pigmentekkel (többek között ilyen a krómsárga, a cinksárga és a berlini kék), és új kémiai anyagok keletkeztek, ami a színárnyalatok megváltozásához vezetett. Sok esetben a festők ezt úgy próbálták elkerülni, hogy például a schweinfurti zöldet két firniszréteg között elszigetelték a többi pigmenttől. A réztartalmú pigmenteken kívül az ólom- a kén- és

a krómtartalmú pigmentek összeegyeztethetősége okozhat még gondot¹¹⁴, viszont ezek is főként csak vizes technikákban, mivel olajfesték esetében általában az olajkötőanyag megfelelően körülöleli a pigmentszemcséket, és azok tulajdonképpen nem tudnak érintkezni és reakcióba lépni egymással, ezért elméletileg olajfestékként nem okozhatnak színárnyalat-változást. Ma már nem igen van réztartalmú pigment forgalomban, sőt, a festékgyártók rendszerint úgy állítják össze színsorozataikat, hogy azok egyes színei egymással keverhetőek legyenek.

3.3.3. *A tubusos festékek*

A pigmentek színének és tulajdonságaik ismeretét tubusos festék vásárlásánál mindenképp a javunkra fordíthatjuk¹¹⁵, hiszen támpontul szolgálhat, és segíthet eldönteni, hogy egy-egy festék színe, a tubuson feltüntetett elnevezése, valamint a megadott tulajdonságai megfelelnek-e, avagy túlságosan eltérnek-e attól, amit elvárhatnánk. Különösen új szín vagy új márka vásárlása estén ne csak a címkén lévő jelölésekre hagyatkozzunk, hanem feltétlenül érdemes lecsavarni a tubus kupakját és ellenőrizni a festéket, hogy színe és állaga megfelel-e az elvárásainknak.

¹¹⁴ A réztartalmú festékek nem viselik el a kénes festékeket, mint például a kadmium sárgát vagy az ultramarin kéket. Az ólomtartalmú kremsi fehér a kénvegyületeket nem viseli jól, például reakcióba lép a nagyvárosi levegő kénvegyületeivel is. A gyakorlatban olajfestékként az ólomfehérrel keverve nem károsodnak az ultramarin, a cinóber és a kadmiumok, viszont vizes technikákban a feketedés már láthatóvá válik, például az ultramarinnal és cinóberrel alkotott keverékei megsötétednek. A kadmiumok rézpigmentekkel (schweinfurti zöld, azurit, azaz hegyikék) megfeketednek, krómzölddel és ólompigmentekkel sem ajánlatos keverni, bár olajfestékekkel normál körülmények között – állítólag – nem észlelhető reakció. A krómtartalmú festékek (például krómsárga) kénes festékekkel (kadmiumokkal, ultramarinnal, sőt néha cinkfehérrel is) készült keverékei megfeketedhetnek. A kénvegyületekkel keverve az ólom- és réztartalmúakkal nem ajánlatos keverni.

¹¹⁵ Két példát említenék a festékgyártás mai „vívmányaiival” kapcsolatban, amikor a festékek jellemzői túlságosan is eltértek attól, amit a pigmentek tulajdonságai alapján elvárhatnánk. Wehlte és Szőnyi szerint is az égetett sziéna lazúrfesték: „FEDŐKÉPESSÉG: az olasz fajtáké csekélyebb, mint a németeké, kivéve enyven gouache-festékként. LAZÚROZÓKÉPESSÉG: kimondottan lazúrfesték, különösen akvarellben és olajban (kivált, ha gyantaolajjal festünk).” [Wehlte, K. (1996) 59. o.] „Természetes siena pörköelve. Nagyon szép, meleg, tüzes színű lazúrfesték.” [Szőnyi István (1976) 59. o.] Ennek ellenére a Pannon Color olyan égetett sziénát forgalmaz olajfestékként, amely a tubus információi szerint *** (három csillagos), azaz a hármas skálán a legmagasabb minőségi fokozatú, és fedőfestékként jelölt. Felfestésekor – ez utóbbinak megfelelően – valóban nehezen volt elosztható szép egyenletes vékonyan, és csakugyan legfeljebb inkább fél-fedő jellegű és sokkal kevésbé áttetsző, mint a hasonló körülmények között felfestett Lukás vagy Van Dyck márkájú – lazúrfestékként jelölt – égetett sziéna. Vajon mi történhet a gyártás folyamata során, ha ennyire megváltozik egy pigment jellemző tulajdonsága festékként addigra, mire a tubusba kerül? A Pannon Color kadmium citromsárgája pedig egy idő óta egyre kevésbé fedőképes, sőt már eleve fél-fedőként hozzák forgalomba, ahogy azt a tubus címke jelöli is. Szőnyi ezt írja a kadmium sárgáról: „A világosabb fokozatai hígabbak és áttetszőbbek a sötétebbeknél, amelyek sűrűek és nagy fedőképességűek.” ([1976] 55. o.) Wehlte szerint a kadmium sárga: „FEDŐKÉPESSÉG: jó, de valamivel a krómsárgáé alatt marad. LAZÚROZÓKÉPESSÉG: extra vékony felhordásban van.” ([1996] 96. o.) Molnár Sándor úgy teszi fedőképesebbé a kadmium citromsárgát, hogy porfestéket kever még hozzá.

A tubusokon általában feltüntetik a színek összetételét, a kötőanyagot (a töltőanyagokat és a tubusolási segédanyagokat viszont nem), valamint hármas, illetve ötös skálán csillagokkal jelölik a festék minőségét, ami – többek között – a színtartósságukra és a fényállóságukra vonatkozik, továbbá pedig a színek fedő- és lazúrozóképességét (■, □). A Pannon Color két csillagos (**) minősége – állítólag¹¹⁶ – azt jelenti, hogy 50-100 év alatt nem történhet érezhető színváltozás a képen műtermi körülmények között. Nem ritka viszont az, hogy az egyes festékgyártók ugyanazon név alatt eltérő színű festékeket forgalmazznak, és festékmárkáktól függetlenül a festékek minősége is eltérő lehet. Sőt, a festékgyártók ma már képesek bármelyik szintet előállítani fedőfestékként és lazúrozásra alkalmas változatban is. A különböző márkák széles választékában gyakorta a festékek ára is befolyásolhatja, azt, hogy melyik fajtát választjuk¹¹⁷.

Tapasztalataim szerint a megfelelő színskála összeállítását jó pár év festői gyakorlat előzi meg. Az eddig említettekhez kiegészítésül és további támpontul szolgálhatnak azok a színskálák, amelyeket Balló, Szőnyi és Karátson¹¹⁸, valamint Wehlte¹¹⁹ ajánl. (Az általam használt színekkel részletesen foglalkozom majd 4.1.1. A közvetlen színkeverés színeképzési lehetőségei című fejezetnél a 71. oldaltól kezdődően.)

¹¹⁶ Dr. Balásy István szóbeli közlése.

¹¹⁷ Véleményem szerint a Pannon Color által forgalmazott olajfesték minősége néhány szín esetében nem közelíti meg azt a minőséget, amit az ára miatt elvárhatnánk.

¹¹⁸ Lásd a 6. Táblázat, a 127. oldalon.

¹¹⁹ Lásd: 7. Táblázat, a 128. oldalon.

3.4. A fedő és a lazúrozó festésmód

3.4.1. A festékek fedő- és lazúrozóképessége

A festékek fedő-, illetve lazúrozóképességét az határozza meg, hogy a festéket felépítő pigmentek kémiai összetételétől, az alkalmazott kötőanyagtól, valamint ezek mennyiségi arányától, illetve a festék hígítottságától függően, a rájuk eső fényből mennyi fényt tudnak átengedni magukon. Minél több fény képes áthatolni a festékrétegen, annál inkább áttetsző, transzparens, és minél kevesebb, annál inkább fedő jellegű. Ez alapján beszélhetünk fedő-, fél-fedő- és lazúrfestékekről, illetve fedő-, és fél-fedő festésmódról, valamint lazúrozásról.

A *fedőfesték* elfedi az alsóbb rétegek festői értékeit, és ezért a színérzékelésünket meghatározó elnyelt és visszavert fény arányát – legtöbbször – csak maga a fedő-festékréteg befolyásolja. A *lazúrfesték*¹²⁰ áttetsző (transzparens) tulajdonsága folytán a festékrétegen a fény áthatol, és az alatta lévő rétegről verődik vissza úgy, hogy a lazúr színével módosultan érkezik a szemünkbe. Minél inkább áttetsző egy réteg, annál inkább az alatta található színértékekkel közösen alakítják és határozzák meg az elnyelt és visszavert fény arányát és minőségét. Egyes pigmentek tulajdonságaik alapján már eleve alkalmasak lazúrozásra, más színek pedig inkább fedő jellegűek¹²¹. Az alábbiakban néhány jellemző példát mutatok be a festékek fedő- és lazúrozóképességével kapcsolatosan.

Vannak kifejezetten *lazúrszínek*, amelyek már a pigmentjük felépítésénél fogva transzparens, áttetsző tulajdonságúak. (A lazúrfesték bizonyos telítettség, koncentráció, illetve rétegvastagság mellett fedőfesték is lehet, mert ekkor a festékréteg már nem engedi át a fény nagy részét.) Kimondottan lazúrszínek az ultramarinkék, a krómoxid-hidrát-zöld (más néven tüzes krómoxid-zöld), a krapplakk, a párizsi kék, az indiai sárga. A párizsi kék nagy színező ereje miatt tökéletesen fed is. A cink-fehér kevésbé fedőképes, mint a titán-fehér, ez utóbbi viszont kifejezetten fedőfesték. Az okkerek közül a világosabb árnyalatúak jobban fednek, a legkevésbé fed az aranyokker, ez alkalmasabb lazúrozásra. A

¹²⁰ „A lazúrfesték fölösen sok kötőanyagában annyi festékanyag lebeg, amennyi nem szünteti meg a kötőanyag áttetszőségét. A lazúrfesték ezért megszáradva is átlátszó réteg marad, s a fény áthatolhat rajta. Hatása éppen abban rejlik, hogy a fény nem áll meg a lazúrfesték rétegénél, hanem áthalad rajta, és az alatta levő réteg veri vissza.” (Szőnyi István [1976] 35. o.)

¹²¹ Lásd az 5. Táblázat. A pigmentek fedő- és lazúrozóképessége 126. oldalon.

kadmium-sárgák közül a sötétebb színárnyalatúak sűrűbbek és nagyobb a fedőképességük, míg a világosabbak hígabbak és gyengébben fednek, de ez még nem feltétlen teszi alkalmassá ezeket a sárgákat lazúrozásra, legfeljebb extra vékony felhordásban, viszont fél-fedő rétegeként kitűnően alkalmazhatók. A vörösek közül a kadmiumok fedőképessége jó, lazúrozásra inkább a kármin, a krapplakk és a magenta vagy az égetett sziéna használható. A zöldek közül a (matt) króm-oxid-zöld elég jól fed, a nedvzöld mélyzöldje pedig vékony rétegben is finoman elosztható. A zöldföld fedőképessége gyenge, ám (hidegebb szürkés vagy melegebb barnás zöld) színe miatt lazúrozásnál inkább a színek visszafogására használható, aláfestés színeként viszont nagyon jól működik, fehérre kevert tónusárnyalataival választékos és érzékeny fény-árnyék megfogalmazások hozhatók létre. (51, 52, 54)

3.4.2. A fedőfestés és a lazúrozás

A fedőfestés esetében a festéket általában töményen, vastagabban, pasztózusan hordjuk fel úgy, hogy teljesen (fél-fedő festésmód esetén részben) elfedje az alul lévő rétegek festői értékeit. A festék fedőképessége bizonyos határokon belül növelhető a pigment és a kötőanyag arányának változtatásával, szem előtt tartva azt, hogy a száradás végére is maradjon elegendő kötőanyag a festékben, ami az alapozáshoz rögzíti.

A lazúrozó festés használatánál összetettebb a helyzet, mint a fedőfestés esetén. Színképzési lehetőségeivel részletesen majd a réteges festésmód tárgyalásánál foglalkozom, most viszont tekintsük át a lazúrozás lényegét festészettechnikai szempontból. Lazúrozáson azt értjük, hogy egy vagy több színes és áttetsző festékréteget festünk a már felhordott színrétegek fölé. Ezek a lazúrszínrétegek színerejüktől és az alul lévő színektől függően többé vagy kevésbé módosítják az alsó rétegek színértékeit, legtöbbször mélyebbé, telítettebbé teszik azokat. Ennek magyarázata a fénytörésben keresendő. A színes felületre érkező fény visszaverődik a festékrészecskék felületéről, átlátszó anyagba való behatolásakor viszont megtörik, és az alsó színrétegről verődik vissza. A fénytörés fényvesztésként, sötétedésként (de nem feketedésként!) jelentkezik, és azáltal, hogy a fény veszít intenzitásából, a szín telítettebb és mélyebb lesz. Minél több fénytörő (színes lazúr vagy közbülső gyantás, balzsamos) rétegen halad át a fény, annál többször törik meg és annál

erősebb lesz a fényvesztés, azaz a színtelítettség, a színmélység növekedése. Ezt nevezzük *mélységi fényhatásnak*¹²².

Festészettechnikai szempontból fontos tudnunk azt, hogy „csak teljesen száraz felületre lehet lazúrozni”¹²³, hiszen ha a lazúr feloldja az alsó színréteget, akkor a színek közvetlenül is keverednek egymással, és ennél fogva egyrészt a rétegek nem különülnek el egymástól, azaz olyan, mintha csak egyet festettünk volna fel, másrészt pedig a keveredés révén bekoszmosodhatnak a színek, vagy legalábbis megváltozik a színük. A tojástempera aláfestésre vagy a jól megszáradt olajfestékre a folyékony lazúr minden gond nélkül feltehető és elosztható, és jól bírja az ecsetmozgatással járó faktúra-alakítást és a visszatörlést is.

3.4.3. A kötőanyag és a festőszer szerepe

A lazúrozás esetében a festékek lazúrozóképesége valamennyire befolyásolható a pigment és a kötőanyag, valamint a festőszer mennyiségi arányainak változtatásával, hiszen különböző hígítottságban a festék másféleképpen osztható el a felületen és eltérően töri meg a fényt. **(37)** Különbséget kell azonban tennünk aközött, hogy egy festékkal azért tudunk-e lazúrozni, mert már a pigmentje természeténél, a kémiai összetételéből adódó tulajdonságánál fogva erre alkalmas, vagy pedig azért, mert a festéket oly mértékben hígítottuk fel¹²⁴, hogy a réteg áttetszővé vált. A hígítás mértéke mellett nagyon sok múlik a kötőanyag és a festőszer összetételén is. Minél dúsabb gyantákban és balzsamokban a kötőanyag vagy a festőszer, annál alkalmasabb a festék lazúrozóképeségének növelésére és lazúrosan való elfestésére¹²⁵. Ezek használatával a fedő, fél-fedő jellegű színek is

¹²² Ehhez képest a felületi fényhatás azt jelenti, hogy a vizes technikákban vagy a soványított olajfesték használatakor képzett, rendszerint fedőn megfestett színréteg felületéről verődik vissza a fény, és ez matt hatást biztosít a színeknek. In: Wehlte, K. (1996) 190-194. o. / (2004) 191-193. o.

¹²³ Szőnyi István (1976) 35. o.

¹²⁴ A hígítással bizonyos határokon belül óvatosan kell bánni. Akár vízzel hígítjuk a temperaemulziót, akár terpentinnel az olajfestéket vagy a festőszert, ügyeljünk arra, hogy a víz és a terpentin elpárolog, és a visszamaradó festék tartalmazzon még elegendő kötőanyagot a pigmentek alapfelületre rögzítéséhez. Ugyanezen oknál fogva nem tanácsos a festőszerekbe sem túl sok illóolajat keverni.

¹²⁵ A száradó olajok idővel sárgulnak, a túlzott mennyiségű kötőanyag a sárgulást, sötétedést segíti elő, ezért érdemes sovány, szárazabb olajfestéket használni, a felesleges olajat kiszívni belőle. A lakk mélységet és meleg árnyalatot ad a képnek, viszont ezek megváltoztatják a festék színhatását, és sok esetben a finom árnyalatokat eltüntetik. A lakk is sárgul összetétele és az oldószer függvényében. A természetes gyanták az oldószer elpárologása által száradnak, a gyanta alapanyagú festékek száradása gyorsabb és magasabb a fényük, mint az olajfestékeknek, ezáltal a festék fényét, átlátszóságát tudjuk szabályozni, valamint a gyanta-olaj festék elasztikusabb, mint a tiszta gyanta festék és gyorsabban szárad, mint a tiszta olajfesték.

finomabban, kevésbé fedő, vékonyabb rétegben, illetve lazúrosabban oszlathatók el. (35, 36) Bár egy kifejezetten fedőfesték már tojássárgájával elfestve is rendkívül áttetszővé tehető (34), legtöbbször viszont mégsem pótolhatja lazúrozáskor egy tipikus lazúrfestékkel létrehozható színminőség áttetszőségét és előnyeit.

A kötőanyagoknak a pigmenteket rögzítő funkciójuk mellett tehát optikai szerepük is lehet, a festőszerrel és a firniszekkel együtt *fénytörő réteget* alkotnak a festékrétegekben vagy közöttük¹²⁶. Ezáltal látjuk a színt még mélyebbnek és telítettebbnek, mert minden egyes rétegen megtörik a fény, és minél több lazúrréteg van egymáson, annál többször. „Ez azonban nem szabad, hogy könnyelműsége csábítson!”¹²⁷ A festőszerben vagy kötőanyagként használt túl sok gyanta vagy olaj, az agyon firniszelt festékrétegek, a számtalan vagy túlzottan vastagon felfestett fénytörő rétegek alkalmazása visszaüthet¹²⁸! Egy „kövér”, zsírosabb, festőszerben dúsabb réteg helyett fessünk fel inkább több vékony, hígítottabb, szárazabb és jól eloszlatott lazúrréteget, valamint bánjunk takarékosan a kötőanyagokkal és a festőszerrel. Ezek használata során a legfontosabb alapszabály – megint csak – az lesz, hogy az alapozástól kezdve a rétegeket mindig a soványtól a zsírosabb, gyantásabb, balzsamosabb rétegek felé haladva építsük egymásra.

A lazúrozáshoz használt festőszer összetétele tehát nagymértékben befolyásolja a festék optikai hatásait, fényét. *A festőszeret* egyrészt a festék hígításához és elfestéséhez alkalmazzuk, másrészt pedig a festék fénytörő képességének növelésére, esetleg csökkentésére is¹²⁹. A lazúrozáshoz használatos festőszer általában olyan anyagok keverékei, amelyek már önmagukban is képesek megnövelni a festékréteg fénytörő-képességét. A különböző receptek¹³⁰ más-más

¹²⁶ A mattabb fényel száradó rétegek közé húzott gyantás-balzsamos közbülső firnisz olajfestéknél is jelentős, ám különösen a tojástemperánál, mivel növeli a színek transzparenciáját és mélységét.

¹²⁷ Esterházy Péter (1986): Kis Magyar Pornográfia. In: Bevezetés a szépirodalomba. Magvető Kiadó, Budapest. 400. o.

¹²⁸ A tubusos olajfestékekben már így is néha több olaj van, mint amennyit a pigment kötőanyag szükséglete megkívánna. A feleslegesen használt kötőanyag, az olaj egy része beleivódik az alapozásba, és száradás után az alapozást merevebbé teszi. A további felesleg pedig kiül a felületre, ott összegyűlik, ami túlzott mértékű sárguláshoz és repedésképződéshez vezethet. Tubusos festék használatánál tehát nem szükséges a festőszerbe még további olajat tenni, és a gyanta-oldat tartalmúakkal is érdemes mértékkel bánni.

¹²⁹ A festékek fénytörő képességének változtatásával kapcsolatban lásd még az 52. oldalon írottakat.

¹³⁰ Balló-féle festőszer: 1 rész lenolajfirnisz, 1 rész terpentinolaj, 1 rész mastix- vagy dammárlakk. [In: Balló Ede (1917) 47., 72. o.] Szőnyi-féle festőszer: 1 rész sűrített lenolaj, 1 rész masztix-kence, 1 rész velencei terpentín, 1 rész terpentinszesz. [In: Szőnyi István (1976) 38. o.] Wehlte receptjeit és az adalékanyagok módszeres felsorolását és használatuk ismertetését lásd Wehlte, K. (1996) 595-602. o.

arányokat adnak meg, de alkotóelemeikként főleg gyanták (masztix-oldat, dammár-oldat) és balzsamok (velencei terpentín), valamint napon sűrített lenolaj szerepelnek¹³¹. Ez utóbbinak az elkészítését Szőnyi is leírja, és lazúrozáshoz ajánlott festőszer-receptjében¹³² is ezt tünteti fel alkotórészként. A szakirodalom javasolja még a festőszer használatát megszáradt, bemattult, úgynevezett beütött helyek, festékrétegek felfrissítésére is. Ezáltal visszaállíthatjuk a festékrétegek fényét, egy új fénytörő réteget húzva azok felületére¹³³. Néhány további festőszer-receptet¹³⁴ is megadok, kiemelve annak jelentőségét, hogy a receptek csak támpontok. A festőszeret – az összetétel és az arányok változtatásával – a festői céloknak megfelelően alakítva nagyon sokféle módon keverve használták és használhatjuk ma is. Legjobb, ha a festő magának keveri meg a számára legalkalmasabb összetételű festőszert.

¹³¹ A gyantákat és a balzsamokat előzőleg fel kell oldani terpentínben. Legjobb, ha a masztixot és a dammárt magunk oldjuk. (A Nagymező utcai Művészellátóban nem tudták kérdésemre megmondani, hogy az ott vásárolható „dammárlakk”, milyen arányú oldata a dammárgyantának.) Oldott állapotban tároljuk barna üvegben, mert fényre érzékeny, ugyanúgy, mint a velencei terpentín, amit jobb helyeken nem véletlenül árulnak fémdobozban. Ez utóbbit könnyebb úgy feloldani terpentínben, ha vízfürdőbe helyezük, és ily módon a festőszer is hamarabb egyneműsödik. A sárgulásra hajlamos lenolajat festőszerbe már ne tegyünk. A szikkatívak túlzott adagolása (még cseppekben mérve is!) repedésképződéshez vezethet a hirtelen nagy feszültséggel történő száradás miatt. A festőszert érdemes hígítani (patikában kapható vegytiszta terpentínrel) ám a rétegszám emelkedésével egyre kevésbé, hogy felfelé tartva növekedjen az olajos, gyantás, balzsamos rétegek aránya (és ne fordítva!).

¹³² Szőnyi István (1976) 68. o. (Személyes tapasztalataim a napon sűrített lenolajjal – sajnos – egyelőre még nincsenek.) Szőnyi-féle lazúrozó festőszer: „Lazúrozáshoz legjobb a festéket levegőn sűrített lenolajjal és velencei terpentínrel (1:1) keverni.” [In: Szőnyi István (1976) 35. o.]

¹³³ Bizonyára nem véletlen, hogy több szerző is [Balló Ede (1917) 47., 71-72. o., Szőnyi István (1976) 38. o., Wehlte, K. (1996) 191. o.] hivatkozik erre a megoldásra, de nincs tapasztalatom ezzel kapcsolatban, mert festőszert a gyakorlatban ilyen célra még soha nem használtam.

¹³⁴ Az alábbi receptekhez Lukács József révén jutottam, és állítólag abból a Maria Bazzi-féle könyvből valók, amelyre Karátson [(1975) 7. o.] is hivatkozik. *Egyszerű, gyorsan száradó festőszer*: 2 rész napon sűrített lenolaj, 1 rész masztix-kence, 1 rész terpentínszesz, esetleg pár csepp siccativ de haarlem. *Velencei-festőszer*: 1 rész napon sűrített lenolaj, 1 rész masztix-kence, 1 rész velencei terpentín, 1 rész terpentínszesz. *Németalföldi festőszer*: 1 rész strassbourgi terpentín, 1 rész terpentínszesz, ¼ rész levendulaolaj, 1 ½ rész napon sűrített lenolaj. *Leonardo-féle festőszer*: 1 rész dióolaj, 1 rész velencei terpentín, 1 rész terpentínszesz. *Angol lazúrozó festőszer*: 1 rész benzín, 1 rész tiszta lenolaj, ½ rész masztix-kence, ¼ rész dammár-kence (vagy a masztix mennyisége helyett is lehet dammárt venni), ¼ rész velencei terpentín, 1 rész terpentínszesz, 1/10 rész spikolaj (levendulaolaj), ½ rész napon sűrített lenolaj, pár csepp (2 dl-hez 2-3 csepp) siccativ de courtrai-val szükség szerint gyorsan száradóvá tehetjük. *Francia festőszer*: 2 rész napon sűrített lenolaj, 1 rész strassbourgi terpentín, 1 rész terpentínszesz, 1 rész levendulaolaj. *Holland festőszer*: 1 rész masztix-kence, 1 rész napon sűrített lenolaj, 1 rész mákolaj, 2 rész terpentínszesz. *Van Eyck-féle festőszer*: 1 rész dióolaj, 1 rész lenolaj, 1 rész kopállakk, 1/3 rész levendulaolaj, 1/3 rész rozmaringolaj, 1/3 rész terpentínszesz. (Dr. Balásy Istvántól megtudtam, hogy a Pannon Color által forgalmazott festőszer tartalmaz lenolajat, terpentint, és mesterséges, nem sárguló keménygyantát.)

3.4.4. A fedő és lazúrozó festés kombinációi

A színeképzési módszerek bemutatásánál már körvonalaztam azt a három elkülöníthető módszert, amelyek alkalmazásával jellegzetesen másképp fogalmazhatóak meg az egyes színek festői értékei. Ezek a következők voltak: a közvetlen színkeverés, a színrétegezés és a színbontás. A három módszer használata bizonyos esetekben élesen elkülöníthető, a legtöbb esetben viszont mindháromnak szerepe van a kép színeinek felépítésében. A festékek fedő és lazúrozó, száraz és híg, vastag és vékony felfestése szerint, a faktúrák változatos alkalmazásával a három színeképzési módszer számtalan variációját lehet létrehozni, rendkívül változatos színegyüttállások teremthetők, és ezáltal sokrétűbbé válhat és kiteljesedhet a színek megfogalmazása.

A színek egymásra rétegezése és a színelemek egymás mellé festése során festészeti gyakorlatomban, már jóval ezelőtt, „saját használatra”, megkülönböztettem néhány festék-felfestési módot, amelyeket a lazúrréteghez való hasonlatosságuknál fogva – mivel ugyancsak egy bizonyos réteggént együttállóak, és ugyancsak módosítják az alsóbb rétegek festői értékeit – szintén lazúrnak neveztem el. Ezeket a lazúrokat egyfelől abból a szempontból jellemezhetjük, hogy réteggént való együttállásukban folytonosak, avagy elemekre bontottak, másfelől pedig aszerint, hogy fedőn vagy lazúrosan, vastagon vagy vékonyan, hígán vagy szárazon lettek-e felfestve a képfelületre.

Folyékony vagy híg, hígított lazúrnak nevezem azt, amikor a festéket festőszerrel hígított állapotban festjük fel a vászonra (ellentétben a száraz lazúrral, amelyet soványított vagy hígítás nélküli töményebb, szárazabb konzisztenciájú festékekkel). A hígítással eloszlathatóbbá tett vagy folyékony állagú festék – függetlenül fedő vagy lazúros jellegétől – másféleképpen hordható fel, illetve másként teríthető el a felületen, mint egy sűrű, töményebb, pasztaállagú. A hígítottság mértékével arányosan a festékek egyre áttetszőbbé tehetők. (37) A fedőszínek hígítása is nagyon széles skálán mozoghat a fél-fedő jellegtől az egészen vékonyan elfesthető, fátyolszerű réteggig, ám a festékanyag fedő jellegéből adódóan egyes színek még nagyon erősen felhígított állapotban sem érik el azt az áttetszőséget – más jellegű felületi színekaraktert eredményeznek –, mint a kifejezetten lazúrszínek

Száraz lazúrnak nevezem azt, amikor a soványított¹³⁵ vagy hígítatlan olajfestéket szárazon, azaz festőszerrel való hígítás nélkül oszlatjuk el a felületen. A szárazon felfestett festék nehezebben osztható el, mint a hígított, ezért nem mindig takarja el teljesen a már meglévő festői értékeket, hanem csak részlegesen, foltokban fed rájuk. A festék színrétegei ekkor egyszerre jelennek meg egymáson és a festék eloszlásából, felhordásából, felfestéséből adódóan egymás mellett is. Ahogy az ecset érinti-súrolja a vászon felületét, vagy a festék eloszlásából adódóan a festék meg-megtapad a vászon vagy a már meglévő festékréteg, festékfaktúra rücskein, kiemelkedésein, viszont azok mélyedéseibe nem kerül bele, és az eloszlás egyenetlenségein, közein is ki-kivillan az alul lévő réteg színe. Ezzel a technikai megoldással élt gyakran Greco és Bonnard is. Fedő- és lazúrszínekkel egyaránt felfesthető, bár ebben az esetben az áttetszőségnek kisebb a jelentősége, viszont az is gazdagíthatja a színtartalmakat. Mivel az alsóbb rétegek színét helyenként nem fedi teljesen el, az egymásra került színeket közösen, egyszerre látjuk, más jellegű színkaraktert, színértéket eredményez, mint amikor a lazúrszínek áttetszőségét vagy a hígított festék folytonosságát használjuk. (3/baloldali sor, 29/jobboldali sor)

Visszatörölt lazúrnak nevezem azt, amikor a felületre egyenletesen felhordott festéket a faktúra kiemelkedéseiről (ronggyal, kézzel letörölve vagy ráfektetett papírral átsimítva) visszasedem, és a faktúra bemélyedéseiben pedig a festék megül, megmarad. (66) A vászon szövéséből adódó egyenetlenségek és az alsóbb festékrétegek már megszáradt felülete változatos mélységi különbségeket teremtenek. Minél durvább szövésű a vászon (például halszálkamintás vagy kendervászonból szövött), minél vastagabb a már meglévő festékréteg, illetve minél gazdagabb a vastag festék megmunkálása, faktúrája, annál erőteljesebb ez a plaszticitás. Ha a szárazon felfestett festéket beletöröljük a már meglévő faktúrák réseibe, és azok kiemelkedéseiről viszont visszasedjük, akkor az egymáson át és egymás között látszó két színérték együttállása különleges szín- és fényértékeket hozhat létre, ahogy ezt Rembrandt képein is láthatjuk. A hígán felhordott festék kevésbé marad meg a kiemelkedéseken, és az is törléssel visszasedhető, viszont a kiemelkedések közti résekbe folyva azok értékeit csak árnyalja, módosítja, nem fedi

¹³⁵ A tubusos olajfestéket úgy soványíthatjuk, hogy újságpapírra nyomva ideig-óráig, esetleg egy-két napig állni hagyjuk, így a papír magába szívja a festék felesleges vagy túlzott olajtartalmát.

el annyira, mint egy vastagabb réteg. Ezáltal egymáson és egymás mellett egyszerre jelenik meg az eredeti szín és annak módosulata.

Folyamatos vagy folytonos lazúrnak nevezem azt, amikor egy lazúrréteg úgy van felfestve a felületre, hogy az alatta lévő más-más színű festékrétegekre egységesen kerül rá és összefogja, egymáshoz közelíti azok különböző festői színértékeit. Egy hígan vagy áttetszően és egy bizonyos felületrészen belül egyenletesen szétáradó, folytonosan felfestett lazúrréteg olyan színfoltot képez, amely kapcsolatot teremt az alatta már meglévő különböző színértékek között. Hasonlóságot teremt közöttük, közelíti azok különbözőségeit egymás és a lazúr színe felé is, ezáltal egységesíti, összefogja, összetartja azokat, és így felerősíthető a többszínű alsóbb rétegek egybetartozása. Átmenetet képez a színértékek eltérései, kontrasztjai között, és az egynemű, a monokróm irányába mozdítja el azokat. Viszont ugyanekkor módosítja is e részszín-értékek viszonyát egymáshoz képest, attól függően, hogy milyen színeket festettünk alulra és ezzel szemben milyen színű a ráhúzott lazúr. Másképp és másképp befolyásol egy színéhez viszonyítva rokonszín-árnyalatot, mint egy olyat, ami komplementer jellegű. A rokonszint felerősíti, a komplementert visszafogja, tompítja, így ezek eltérő irányba mozdulnak el a lazúr hatására. **(4, 5, 62, 63, 66)**

Szaggatott lazúrnak nevezem azt, amikor egy festékréteg nem folytonosan, hanem a felfestésből adódóan megszakításokkal, apró elemekre bontva jelenik meg a felületen, de annak egy részét szaggatottságában egységesen lefedti, bevonja. A festékfelhordásból következően egy adott felületen belül azonos színű és/vagy hasonló alakú és nagyságú kis festékpöttyök, -csíkok, foltok, vagy különféle faktúrák kerülhetnek egymás mellé. A szaggatott lazúr – kis méretű, hasonló és egymáshoz közeli – ismétlődő formaelemeit összetartozóknak látjuk, ezáltal egyneműsíti, homogenizálja az alatta lévő felületrészt és az ott található festői értékeket. Más jellegű színkaraktert eredményez, mint a folyamatos lazúr: az alsóbb képelemek kilátszódnak a felsőbb rétegek be nem festékezett felületrészei között, és ebből adódóan a két réteg festői értékei egymás mellett érvényesülnek, és a színeik additív módon keverednek a látás folyamata során. **(4, 5, 17, 26, 28, 29, 30, 62, 68, 69, 71, 73, 74)**

3.5. A faktúraalakítás szerepe a színeképzésben

A képfelületen, a festékfelhordásból adódó különböző felületi minőségek, faktúrák felszínén, a faktúrakülönbségek kicsiny síkjain más és más módon törnek meg, és eltérő irányokba verődik vissza a fény. A festékanyagok különböző felületi kialakításának módja tehát nagymértékben befolyásolhatja a színek végső megjelenését. Amellett, hogy egy-egy szín megfogalmazását a festék felfestése és eloszlatása is befolyásolhatja, sok esetben a színek a vásznon is keverednek, egy-egy faktúra több színből is felépülhet. A színkezelés mellett sok esetben a festék felfestésének módja, az ecsetkezelés, a megfestés személyes gesztusai is nagyon jellemzőek az alkotóra. Gondoljunk például Van Gogh összetéveszthetetlen ecsetvonalás-faktúráira, Willem de Kooning nagyvonalú gesztusokkal megfestett nőalakjaira, vagy Jackson Pollock csurgatott felületeire.

A találkozó színelületek viszonyában a faktúrakontraszt, a faktúrakülönbségek, illetve -hasonlóságok – ahogy azt már említettem – szintén lehetőséget teremtenek a színek és kapcsolataik megjelenítésének árnyalására. Azonos vagy hasonló színek felületeit finoman árnyalhatjuk, gazdagíthatjuk a különböző faktúrák alkalmazása által, vagy élesen elkülöníthetjük azokat egymástól a faktúrakontraszt felerősítésével, illetve nagyon különböző színek között is kapcsolatot létesíthetünk azáltal, hogy faktúrájukat egyformán alakítjuk ki.

A festékanyagokkal létrehozható felületi minőségek kialakítására, a faktúrakontraszt megfogalmazására számtalan módszer áll rendelkezésünkre, néhány példát említenék ezek közül.

A festőalap és az alapozás minősége (simasága vagy egyenetlensége) kihat arra, hogy miként tudjuk felfesteni rá és eloszlatni rajta a festéket. A vászon textúrája, szövéséből adódó mintázata részévé válhat a képi végeredménynek, valamint újfajta faktúrák kialakítására is inspirálhat minket. **(3, 66)** Például egy halszállkamintás sávolyiszövésű vászon, amelyet a velencei festők, köztük Tiziano is nagy előszeretettel használt egyrészt egyenletesen változó plasztikus felületet kínál, emellett pedig vastagabb festékfelhordásra is ösztönözhet. A folyékony lazúr megül a vászon kiemelkedésein, befolyik a mélyedésekbe; a sűrű, tömény, vastagon felhordott festék helyenként kitölti és lágyítja a domborulatok mélységbeli különbségeit, vagy megül a vászon kiemelkedő részein és még tovább erősítheti a

textúrából adódó plasztikus változatosságot. A színek gazdagodhatnak azáltal, hogy a felület mélyen lévő pontjaiban beárnyékolódnak, a magasabban fekvő vászonrészekben pedig több fényt kapnak.

A festékfelfestés és elosztatás módja és minősége szerint megkülönböztethetjük a vastagon vagy vékonyan, a sávokban, nagyobb foltokban vagy kisebb pöttyökként, a fedőn, fél-fedőn vagy lazúrosan, a simán, finoman, egyeneműen vagy durvábban, nagyvonalúbban és egyenetlenebbül, a látható ecsetnyomokkal, illetve a kis elemekre bontottan festett felületeket, amelyeket még tovább differenciálhatnak az ecsetmozgatás iránya, dinamikája és a festékfelfestés gesztusai. **(4, 5, 17, 26, 28, 29, 33, 68, 69, 73, 74)** Másként tudjuk felvinni vagy visszazedni és alakítani a „nedves” festéket a különböző nagyságú és alakú (lapos vagy gömbölyű), illetve minőségű (keményebb sörte vagy puhább szőr) ecsetekkel, valamint eldörzsölhetjük a festéket kézzel, ronggyal vagy alakíthatjuk egyéb eszközökkel (festőkéssel, hengerrel, ecsetvégével, pengével).

Kihasználhatjuk a tojástempera **(15, 16, 31, 33, 51, 52, 53, 54)** és az olajfesték felfesthetőségének és faktúraképzési lehetőségeinek különbségeit és hasonlóságait, elfesthetjük az olajfestéket különböző tojástempera-emulziókkal, vagy kleiszterrel, valamint változtathatjuk a festék hígítottságát festői szándékaink szerint. Készíthetünk erősebb plasztikát a színek alá olajalapú pasztákkal vagy akrilalapú anyagokkal. Variálhatjuk a festék eloszthatóságát például úgy, hogy a tubusos olajfestékhez további porfestéket adagolunk. A hozzáadott pigmenttel nemcsak a festék töménységét, sűrűségét növelhetjük, hanem egyúttal felerősíthetjük a festék fedőképességét és/vagy színerejét is. Homok hozzákeverésével megváltoztathatjuk a festék finomságát, a homok szemcsézettsége a festékfaktúrában is láthatóvá válik, ami a színfelület megjelenésére is hatással van. Az olajfestékhez hozzáadott pigment, illetve homok mennyiségét úgy célszerű adagolni, hogy a festékben lévő kötőanyag még elegendő legyen ahhoz, hogy hozzá tudja kötni a feldúsított festéket az alapozáshoz.

A faktúraképzésben nagyon jól alkalmazható a soványított olajfesték is. Tapasztalataim szerint a tubusos olajfesték sok esetben több olajat tartalmaz, mint amennyit a pigment olajfelvevő képessége megkívánna. Ezt gyakran jelzi a festékpasztá mellett a tubusból hígan kifolyó olaj. Mivel a lenolaj egyébként is

hajlamos a sötétedésre, sárgulásra, semmiképp sem kell többet használni belőle, mint amennyi épp elég. A tubusban lévő felesleges olajtartalom kiszívatható a festékből úgy, ha újságpapírra nyomva bizonyos ideig állni hagyjuk. Már pár óra múlva is látható lesz a festék körül a papíron az olajfolt, pár nap után pedig már egyre szárazabbá válik a festék. Megfigyeléseim szerint, az így soványított olajfesték még mindig elegendő kötőanyagot tartalmaz ahhoz, hogy rögzítse a pigmentszemcséket. Egyes színek, például a sárgák még pár nap után is jól alakíthatóak felfestéskor, míg mások, például az égetett sziéna, a kadmium vörösek vagy a mangán ibolya kívül megbőrösödnek úgy, hogy belül még nedves marad a festék. A kékek viszont nagyon hamar kiszáradnak, azokat legjobb már másnap felhasználni. A soványított olajfesték mattabb fényű lesz, és plasztikusabb felületek kialakítására alkalmas, felrakásakor szinte építkezni lehet vele a vászon felületére.

A faktúraalakítás esetében is összekapcsolhatjuk saját gyakorlatunk tapasztalatait kész képeken látható színek festésmódjának tanulmányozásával, esetleg másolatok készítésével, valamint a természetben látható különféle felületi minőségek megfigyelésével, amelyek új színfaktúrák megfogalmazására inspirálhatnak minket.

4. A színeképzési módszerek a gyakorlatban

4.1. A közvetlen színkeverés módszere

A színkeverési módszerek közül a közvetlen színkeverést akkor alkalmazzuk, amikor a palettán előre kikevert színárnyalatokat (nagyjából) a végleges állapotuknak megfelelően festjük fel a festőfelületre, illetve amikor a színek a vásznon is keverednek egymással. A közvetlen színkeverés módszere természetesen nem korlátozódik az egy ülésre festett képekre, hiszen a réteges festésmód és a színfelbontás során is gyakorta szükségünk lehet a színárnyalatok előzetes kikeverésére, viszont az alla prima festés esetén – a rendelkezésünkre álló pigmentekből vagy kész tubusos festékekből – a színek egymáshoz való viszonyában többé-kevésbé egyszerre a legmegfelelőbb színárnyalatokat szükséges megtalálnunk, azaz kikevernünk. A színeképzés és a színkeverés gyakorlatának kezdeti stádiumában a festékekből előállítható színkeverékek óriási panorámát nyithatnak a festészeti tanulmányokat folytatók számára, hiszen már két-három eltérő színnel is gazdag színárnyalatok és színkapcsolatok hozhatók létre, festhetők meg. Ezzel együtt pedig alkalom nyílik tapasztalatokat szerezni a színek felfestésének különböző lehetőségeiben, úgymint például fedő, fél-fedő és lazúrozó festés, faktúraalakítás, színátmenet-képzés, a festék nedves alakítása a festőfelületen, valamint a gyakorlatban megfigyelni azt, hogy a festékfelhordásból adódó felületi minőségek miként befolyásolhatják a színek megjelenését a képen. Az egymás mellé kerülő színfelületek viszonyának alakítása – a színekontrasztok mellett – bővül a festék felfestéséből adódó faktúrakontraszttal is. Az itt megszerzett színkeverési, festékfelfestési és faktúraképzésbeli gyakorlatunk és ebből adódó tapasztalataink alapul szolgálhatnak majd a színek egymásra rétegezéséhez és a színfelbontáshoz is.

Az alla prima, azaz egy ülésre festés módszere természetesen tágabban is értelmezhető, nem szükséges a képünket rögtön be is fejezni, fejleszthetjük a képet pár napon át. Az egy rétegben kialakított képekhez általában ne használjunk szívó alapozást, mert az nagyon hirtelen és erősen elszívna a kötőanyagot a festékből, ami megnehezítené, hogy frissen fessünk, és könnyedén eloszlathassuk a felületen a festéket. Különösen pedig, amikor a képet és rajta a festéket esetleg pár napig is folyamatosan alakíthatóan kívánjuk tartani, sokkal megfelelőbbek az olajtartalmú alapozások. Így tovább marad képlékeny, „nedves”, alakítható az olajfesték, és

hosszabb időn át tudjuk formálni a faktúrákat, az átmeneteket – és tudunk nedvesbe nedvesen festeni –, módosítani a színeket¹³⁶, vagy esetleg visszasedni, visszatörölni a festéket. Korrigálásra persze utólag is van lehetőségünk: száradás után átfesthetjük az elrontott részeket, a véletlenül elkoszosodott színeket, és helyenként lazúrréteget is húzhatunk rájuk, de erről bővebben majd a réteges festés tárgyalásánál esik szó.

4.1.1. A közvetlen színkeverés színeképzési lehetőségei

A színek pigmentáris keverését a stúdiók sorába beépülő színkeverési gyakorlatok által sajátíthatjuk el. Véleményem szerint, célszerű ezeket konkrét megoldandó feladatok alapján elvégeznünk, olyanokon, amelyek a minél pontosabb színárnyalatok kikeverésére és megfestésére, valamint a színek erőviszonyainak felmérésére inspirálnak minket. Például a vizuális benyomásaink rögzítése során a természet látható színeinek gazdagsága és ezek megfigyelése új és új színárnyalatok kikeverésére és újfajta színek kapcsolatok felismerésére is ösztönözhet, avagy a szíkontrasztok alkalmazásának tanulmányozása kitűnő lehetőséget teremt az aktuálisan legmegfelelőbb színárnyalatok megtalálására, előállítására. A színkeverési stúdiók közvetlen tapasztalatokat adnak arról, hogy melyik szín milyen mértékben változtatja meg egy másik szín sajátos jellegét, és milyen gazdag lehetőségeket biztosít a színek egymással való keverése, a színárnyalatok és a színtónusok létrehozása sokszor már a mennyiségi arányok nagyon csekély változtatásával is. Ezáltal kiderülhet egyrészt az, hogy melyik szín milyen keveréket alkot egy-egy másikkal, másrészt az, hogy egy-egy szín többféle módon is kikeverhető, valamint pedig az, hogy nincs szükségünk végtelen számú tubusszín használatára, hanem ezek egy része más színek keverékeként is létrehozható. Így nem okoz majd meglepetést az, ha kadmium vörösből bármely kékekkel keverve sem lesz olyan ibolya színünk, mint egy hideg árnyalatú vörössel, illetve a kadmium citromsárgából kékekkel keverve más jellegű zöld jön létre, mint kadmium sötét sárgával vagy okkerrel.

4.1.1.1. Az elsődleges színek

Az úgynevezett elsődleges színek esetében kénytelenek vagyunk a tubusszínekre, illetve a pigmentekre hagyatkozni, hiszen a vörös, a sárga és a kék

¹³⁶ Egyes színek olajban lassabban, mások gyorsabban száradnak; tapasztalataim szerint, fél-olajemulziós alapozáson a kékek már pár nap után olyan szárazak, hogy akár felvihetnénk rájuk egy következő réteget, míg a sárgák akár hetekig is nedvesek, képlékenyek maradnak.

nem keverhető ki más színekből. Azonban ezeknek is többfajta pigmentáris változata létezik, továbbá a gyártók által előállított különféle színárnyalatokból is választhatunk, amelyek egymáshoz képest lehetnek hidegebbek vagy melegebbek, sötétebbek vagy világosabbak, illetve némelyek közülük alkalmasabbak lazúrozásra, mások pedig inkább fedőfestékként használatosak.

A *sárgák* (10) közül a kadmiumok különféle sötétségű és színárnyalatú változatokban állnak rendelkezésünkre, ezek között a citromsárga a legvilágosabb és a leghidegebb, a kadmium sötét sárga a legsötétebb és a legmelegebb. A kadmium világos sárga melegebb és sötétebb, mint a citromsárga, a sötét sárgánál viszont jóval nagyobb arányban világosabb és hűvösebb. A kadmium színek elég lassan száradnak, jellegzetesen fedőfestékek, hígíttóságuk avagy a kötőanyag, illetve a festőszer és az elosztatás mértékétől függően fél-fedőként, esetenként lazúrosan is alkalmazhatóak. A sárgák közül az indiai sárga a legalkalmasabb a lazúrozásra. Ezt a színt eredetileg mangólevelekkel etetett tehenek vizeletéből állították elő, ma már csak imitációk vannak forgalomban, de ezt a gyártók legtöbbször nem tüntetik fel a tubusokon, és ezek közül például a *stil de grain* nem fényálló, nem színtartó. Tapasztalataim szerint egy jobb minőségű indiai sárga imitáció is jól elosztható, szép meleg színe van, fehér alapozásra felfestve ragyogó sárgát ad. Lazúrozáskor keverékszínekben nem változtatja meg a vörös, illetve kék lazúrszínek áttetszőségét, köztes lazúrréteggént felfestve pedig alulról testesíti és módosítja a ráfestett vöröset vagy kéket, és elviszi azokat egy kicsit a narancs, illetve a zöld irányába. A krómsárgát általában nem használom, mert állítólag¹³⁷ nem fényálló, olajban hajlamos elváltozni, a világos változat elzöldül, a sötét pedig megbarnul. Tapasztalataim szerint, sok esetben – megfelelően megválasztott színekörnyezetben – a természetes okker és az arany okker is használható sárga színeként. Nápolyi sárgám több árnyalatban is van, de nem nagyon szoktam használni, talán azért, mert vagy

¹³⁷ Szőnyi István (1976) 79. o., Wehlte, K. (1996) 97-98. o.[Viszont azt nem tudom, hogy ez a megállapítás vajon vonatkozik-e a manapság gyártott festékekre is, hiszen a festékgyártók már „mindenre” képesek. A Sennelier-cég katalógusában szerepel a krómsárga három színárnyalatban, ezek mindegyike – a háromcsillagos skálán – egy csillaggal (*) jelölt, azaz kevésbé fényálló. A Lukas-cég egy régebbi katalógusában szintén három árnyalatban szerepel és szintén kevésbé fényállóként jelölve. A Schmincke-cég katalógusában nem szerepel a krómsárga, és a Royal Talens-cég Van Gogh-ról elnevezett sorozatában sem.]

nem jó minőségűek ezek és nem jó a színük, vagy pedig nincs rá szükségem, mivel az ehhez hasonló színeket általában keverékként állítom elő.

A *vörösek* (6) közül a cinóber és a kadmium világos vörös narancsosabb a kadmium sötét vörösénél. Ezek mind meleg karakterűek, és általában fedőfestékként alkalmazhatók, illetve a kötőanyag vagy a festőszer összetételétől függően jobban vagy kevésbé fél-fedően, lazúrosan is eloszlathatók. A cinóber fényállósága még olajban a legjobb, bár lehetséges, hogy a manapság forgalmazott imitációk színe már állandó. A vörösek között a leghidegebb színű a magenta, ami jellegzetesen lazúrfesték, ugyanúgy, mint a sötétebb kármin és krapplakk, viszont a gyakorlatban a kármint inkább fehérrel törve, vagy más keverékszínnek összetevőjeként használom, lazúrozásra pedig jobbra a magentát és a krapplakkot. A kármin eredetileg bíbortetűből előállított szerves festékanyag, aminek fényállóképessége gyenge volt, ma már jobbra fényállóbb imitációk vannak forgalomban. Az alizarin krapplakk szintetikus előállított festékanyag, a halvány rózsaszíntől a mély bíborig többféle színárnyalatban kapható, lassan szárad és vastagon felhordva repedésre hajlamos. Ezekon kívül pedig kitűnő vörös barna színeket találhatunk a földpigmentek között is, amelyek mind elég sötét árnyalatúak. Ilyen például az angolvörös és a caput mortuum, ez utóbbi – festékmárkától függően – ibolyás jellegű is, ami a szín fehérrel tört árnyalataiban mutatkozik meg igazán. A földpigmentek égetett változatai mindig melegebbek és vörösebbek, mint a természetes színárnyalatok (49), például az égetett sziéna (37) esetében is, ami – jó minőségű festék esetén – kitűnő meleg, tüzes színű lazúrfesték, kiváltképp, ha gyantaolajjal festünk, viszont nagy olajigénye miatt tiszta olajfestékként lassan szárad és sötétedésre hajlamos.

A *kékek* (9) közül a cölinkék a legvilágosabb és a leghidegebb. Ehhez képest a jégkék hidege a színárnyalat sötétsége miatt kevésbé nyilvánvaló, de ez a tulajdonsága rögtön láthatóvá válik már csekély mennyiségű fehérrel törve vagy a nagyon fedőn, vastagon felfestett ultramarin mellett is. A kobaltkék melegebb és sötétebb színárnyalatú a cölinnél, és jó minőségű festék (például a Royal Talens Van Gogh-sorozata) esetén élénk, eleven, kicsit mélybe hajló középkek színe van. Olajfelvevő-képessége nagy, ezért sárgulásra hajlamos, viszont – mint olajban a kékek általában – gyorsan szárad. A kékek közül a legmelegebb az ultramarinkék, a sötét változata a világoshoz képest még inkább, az ultramarinkék sötét színárnyalat

vöröses jellege miatt. Az ultramarin tipikus lazúrfesték, emellett – tapasztalataim szerint – a legtöbb kék színű festékünk többé-kevésbé – a megfelelő kötőanyag és/vagy festőszer megválasztása mellett – alkalmas a lazúrozásra. A kékek sorában a legsötétebb a jégkék és a párizsikék, ez utóbbi lazúrozásra is kiváló, de óvatosan kell használni, mert jellegzetes színárnyalata nagyon uralkodó és elhatalmasodhat a képen, valamint átvérzésre is hajlamos.

4.1.1.2. A fehérek és a feketék

A *fehérek* közül a kremsi fehérét nem szoktam használni, nincsenek tapasztalataim vele. A titánfehér jellegzetesen fedőfesték, fehérebb és fedőbb, mint a cinkfehér. Talán ebből is adódik, hogy a titánfehér egy kicsit élesebben, erősebben törli meg a színeket. A cinkfehér ezért alkalmasabb a fél-fedő vagy lazúrosabb használathoz akkor is, ha más színeket fehérrel törten kívánunk lazúrosan vagy vékonyabb rétegben elfesteni.

A *feketék* közül koromfekete, vas-oxid-fekete és elefántcsont fekete színárnyalataim is vannak, de ezeket nagyon ritkán használom, minnek következtében nincs magabiztos tudásom a feketék eltérő jellegzetességeiről¹³⁸. A feketék viszonylag magas olajfelvevő-képességük miatt repedezésre hajlamosak. Más színekhez hozzákeverve a fekete nemcsak megtöri a szín telítettségét, hanem megváltoztatja a szín árnyalatát is, minél világosabb egy szín, annál inkább. Az elsődleges színek (a színköri alapszínek), a sárga, a vörös és a kék megfelelő árnyalataiból és helyes arányú keverékéből szürkésfeketét kapunk, amely az összetevők mennyiségi arányainak változtatásával eltolható a színes sötétszürke vagy sötétbarna felé.

4.1.1.3. A másodlagos, avagy kétkomponensű keverékszínek

A *másodlagos színek*, a narancs, a zöld és az ibolya esetében egyrészt léteznek jellegzetes pigmentáris változataik, másrészt pedig eljárhatunk úgy is, hogy a rendelkezésünkre álló (elsődleges) színekből magunk keverjük ki a szükséges keverékszíneket, színárnyalatokat.

¹³⁸Balló szerint az elefántcsontfekete fehérrel keverve hideg szürkét ad, a csontfekete pedig meleg szürkét. In: Balló Ede (1917) 57. o. Wehlte szerint viszont elefántcsontfeketét már nem is gyártanak, hanem ez egyszerűen csontfekete. In: Wehlte, K. (1996) 179-181. o. A próbafestés során a rendelkezésemre álló feketék fehérrel keverve – színárnyalatuk hideg vagy meleg jellegét tekintve – nem mutattak jelentős különbséget.

A *narancsok* közül a készen vásárolható kadmium narancs színárnyalatot magunk is kikeverhetjük kadmium sárgából és kadmium vörösből. Az összetevők megválasztásával – a sárga és vörös festékek különböző pigmentáris változatait párosítva – befolyásolhatjuk a narancsszínek, a narancsba hajló színárnyalatok jellegét, karakterét, hidegebb vagy melegebb hatását, sötétségét, mélységét vagy világító erejét. **(1, 16, 32, 33)** Míg krapplakkal és kadmium sötét sárgával például mélyebb színárnyalatú narancsokat keverhetünk ki, addig angolvörössel visszafogottabbakat, kadmium világos és citromsárgával pedig inkább élénkebb narancsos színeket kaphatunk.

A *zöldek* közül jellegzetes színű a barnás vagy szürkés zöldes színű zöldföld, a rikitó, kicsit kékes és hideg karakterű krómoxid-hidrát-zöld (azaz tüzes krómoxid-zöld), ami kifejezetten lazúrfesték, a meleg barnás nedvzöld és a matt krómoxid zöld. Ezeken kívül számtalan keverékszín forgalmaznak a gyártók, úgymint kadmiumzöld, króm- vagy cinóberzöld, cinkzöld, ugyanakkor ezeket színkeveréssel magunk is előállíthatjuk. Megfigyelhetjük, hogy a rendelkezésünkre álló kék és sárga színekből kevert zöldek színárnyalatai – összetevőként használt – kadmium sötét sárga és okker esetén nagymértékben hasonlítanak egymásra. **(50)**

Az *ibolyák* közül jellegzetes színű a mangánibolya, amely megközelíthető magenta és cölinkék keverékével. A kobalt ibolyát sötétebb és világosabb változatban is forgalmazzák. A magunk keverte ibolyák előállításakor a vörösek megválasztásánál figyelembe kell vennünk azt, hogy például a kadmium sötét vörös olyan meleg szín, amely kékekkel törve inkább barnás színt ad, viszont már kevés fehér hozzákeverésével is valamelyest visszamozdítható az ibolya felé. Viszont a kadmium vörösből sosem tudunk kikeverni olyan ragyogó ibolyát, mint a magentából bármely kékekkel keverve vagy mint amilyen maga a mangánibolya. Attól függően, hogy a főszínek mely pigmentáris változatait – hidegebbet vagy melegebbet, sötétebbet vagy világosabbat – használjuk a keverékszín összetevőjeként, az ily módon előállított narancsok, zöldek és ibolyák színjellege, színárnyalata változatos módokon alakítható. Hasonlítsunk össze néhány példát arról, hogy az összetevők függvényében és ezek mennyiségi arányainak változtatásával milyen különböző narancs **(32)**, zöld **(50)** és ibolya **(7)** színárnyalatokat kaphatunk.

4.1.1.4. A földpigmentek

A *földpigmentek* (49) csoportjába tartoznak az *okkerek* és a *barnák*, bár ma már ezeket is jobbára vegyi úton állítják elő. Az okkerek közül a természetes okker sárgásabb árnyalatú, az aranyokker pedig melegebb, teltebb, mélyebb szín, fehér alapozáson vékonyan eloszlatva – elnevezéséhez méltóan – kifejezetten aranyosan ragyogó. A természetes sziéna egyes márkák esetében inkább sötét okkeres jellegű, másokénál pedig inkább barnásabb, karamellszerű színt ad, olajigénye nagyon magas, ezért lassan szárad és hajlamos a sötétedésre. A természetes umbra barna színének zöldes karaktere fehérrel törve válik igazán nyilvánvalóvá. A földpigmentek égetett változatai általában vörösebb karakterűek, és melegebb színárnyalatúak, mint a természetes változatuk színei, ezért az okker, a zöldföld, a sziéna és az umbra égetett színárnyalatai valamelyest közelítenek egymáshoz az égetett szín barnásvörös jellege miatt. Az angol vörös és a caput mortuum vöröse telített színeként felfestve nagyon közel áll egymáshoz, viszont fehérrel keverve – már egészen kis mennyiségben hozzáadott fehér hatására is – szembetűnővé válik a caput mortuum ibolyás karaktere, ami pigmentenként, festékmárkánként eltérő erősségű lehet a pigment összetétele miatt. Kékek hozzákeverésével felerősíthetjük a caput mortuumban rejlő ibolyát, és jellegzetes, ibolyába hajló színárnyalatokat kaphatunk.

A földpigmentek kevésbé ragyogó, kevésbé élénk színek, mint az előzőleg tárgyaltak, közülük jó néhány kikeverhető más színekből is. Vannak festők, akik emiatt teljesen száműzik a palettájukról a földszíneket, és bár legtöbbször a barnákat magam is jobb szeretem kikeverni, ezért olajban például az umbrát kevésbé használom, de az aranyokker színét és valamelyest áttetsző jellegét keverékként előállítva utánozni szinte lehetetlen, és az égetett sziénától sem tudnék megválni mély, meleg vöröses barna lazúrszíne miatt. Az okkerekkel és kékekkel keverhető zöldek hasonlítanak a kadmium sötét sárgát tartalmazó zöldekre, de azoknál kissé visszafogottabbak, tompábbak. Az aranyokker meleg színtónusú, napfényes, de nem rikító, nem hivalkodó, hanem kevésbé élénk narancsok összetevője lehet. Testszín festésekor fehérrel törve és zöldek, ibolyák mellett is kitűnően működik. A zöldföld szürkészöld árnyalatát (fajtánként változóan melegebb és barnásabb, vagy hidegebb és zöldesebb) a réteges festés során aláfestési színeként használták kontrasztként a rá kerülő okkeres-rózsaszínes testszínek alá. Ezt a komplementer jellegét

kihasználhatjuk a közvetlen színkeverés során is, testszínek mellett kontraszt-színként, azok felerősítése végett. Csekély fedőképessége miatt lazúrozásra is alkalmas, viszont kevésbé erőteljes színe miatt – tapasztalataim szerint – inkább színtompításra, a színek erejének visszafogására megfelelő.

4.1.1.5. A barna és szürke színkeverékek

A színkeveréssel létrehozható *barnák* színe mindig függ az összetevők mennyiségi arányától és színárnyalatától, valamint hideg vagy meleg, sötét vagy világos jellegétől. A színkeverékként előállítható „általános” középbarna olyan szín, amely egyik szín felé sem hajlik el, és nem is túl sötét vagy világos. A meleg kadmium vörösek, a sötét és a világos változat is, feketével törve nagyon szép vöröses barnákat adnak. Általában azonban a barna keverékében mindhárom alapszín valamelyik pigmentáris változata részt vesz. A meleg okker vagy a kadmium sötét sárga egy melegebb jellegű kékkel, például ultramarinkéssel keverve olajzöldes árnyalatokat eredményez, és már csekély mennyiségű vöröset hozzákeverve is barnás színt kapunk. A barna nagyon érzékenyen reagál az összetevők mennyiségi arányaira, ezért ezek változtatásával finoman módosítható, elmozdítható bármelyik szín irányába, attól függően, hogy melyiket adagoljuk túlsúlyban.

A *szürkéket* egyrészt létrehozhatjuk fekete és fehér keverékéből, valamint komplementer színpárok megfelelő arányú keverékeként is. Amennyiben a két szín egymásnak valóban pontosan a komplementere, akkor szürkésfekete jön létre, fehér hozzákeverésével pedig előállítható a semleges közepszürke. Az egymást kiegészítő színek keverékeikben – a szubtraktív színkeverés miatt – megtörik egymás színerejét, telítettségét, és kölcsönösen semlegesítik, kioltják egymást. Ha viszont már egy kicsit is megváltoztatjuk a mennyiségi arányokat, vagy a két szín nem teljesen egymás komplementere, hanem többé vagy kevésbé eltérnek attól, akkor is megtörik egymás telítettségét, ám semleges szürke helyett színes szürkéket kapunk. (Például egy hideg vörös és egy hideg zöld keveréke hideg kékes-ibolyás szürkét ad, egy meleg vörös és egy meleg zöld keveréke pedig inkább meleg, narancsos-barnás szürkét.) A festés során ennek nagy jelentősége lehet az egymás mellé felfestett színek viszonyrendszerének kialakításában, például a szimultán kontraszt hatásának felerősítésében vagy gyengítésében.

4.1.1.6. A színkeverés mennyiségi arányai

A színkeverési stúdiumok során érdemes minél szélesebb tapasztalatokra szert tennünk a tekintetben, hogy miként változtatja meg az egyes színeket a más színekkel való keverésük a mennyiségi arányok függvényében. Akár azt is megtehetjük – ahogy Leonardo írja¹³⁹ –, hogy a rendelkezésre álló festékszínskála minden egyes színét egyenként keverjük fehérrel, feketével és szürkével, a mennyiségi arányok változtatásával minél több színtónus-árnyalatot létrehozva, majd pedig minden színt keverjük az összes többivel, két-két, majd három-három, aztán pedig négy-négy (és így tovább) kiválasztott színt egymással, majd ezeket szintén fehérrel, feketével és szürkékkel. Az ilyen jellegű színkeverési gyakorlatokat – véleményem szerint – aktualizálhatjuk oly módon például, hogy monokróm tónusos aláfestést készítünk rétegesen továbbfejlesztendő képhez, avagy természet után tanulmányozzuk különböző drapériák szín- és formaváltozásait, illetve modell után festünk, megkísérelve kikeverni minél pontosabban a látható színárnyalatokat, vagy pedig azt tanulmányozzuk, hogy az egyes színárnyalatok milyen erővel bírnak a képfelület különböző részein.

A színkeverés során megfigyelhető, hogy milyen hatással vannak egymásra a színek, hogyan töri, változtatja meg egyik a másikat, és az összetevők mennyiségi arányainak változtatásával milyen új színállapotokat hoznak létre keverékeikben. Két kiválasztott szín különböző arányú keverékei szélesebb vagy szűkebb skálán változhatnak, attól függően, hogy eredeti színük színezete, telítettsége és világossági

¹³⁹ „213. EGYIK SZÍNT A MÁSIKKAL KEVERJÜK EL: EZ A KEVERÉS A VÉGTELENIG FOLYTATHATÓ / Jóllehet a színek keverése egymással a végtelenig folytatható, mégsem állhatom meg, hogy ne ejtsek azért erről néhány szót. Először néhány egyszerű színt veszek, s ezek közül valamelyiket összekeverem a másikkal, egyet eggyel, aztán kettőt kettővel, hármat hárommal, így haladva lépésenként az összes színek teljes száma felé. / aztán újra kezdem, és két színt keverek kettőhöz, hármat kettőhöz, majd négyet, és így végig az összes színt az első kettővel. azután hármat veszek, és másik hármat társítok hozzájuk, utána hatot, s így végig az összes arányokon át. / Egyszerű színeknek azokat nevezem, amelyek nem összetettek, és más színek keverése útján nem állíthatók elő. / Fekete, fehér, ezeket ugyan nem számítjuk a színek közé, mert az egyik a sötétség, a másik a fény, vagyis az egyik maga a megfosztottság, a másik pedig a keletkezés: mégsem akarom ezeket hátulra hagyni, hiszen a festészetben ők az elsők, mert a festészet árnyékokból és fényekből tevődik össze, vagyis világosságból és sötétségből. / A fekete és a fehér után a kék és sárga következik, majd a zöld és az orozlán-sárga, vagyis cserszín, akarom mondani az okker, aztán a szederszín (morello) és a vörös. ez nyolc szín, és több nincs is a természetben. ezekkel kezdem tehát a színkeverést, az első legyen a fekete és fehér, aztán a fekete és sárga, a fekete és vörös; utánuk a sárga és a fekete, a sárga és a vörös; de mivel itt kevés a papírom, ennek részletes megfogalmazását el kell halasztanom művem alaposabb kifejtéséig. hasznos lesz, sőt nélkülözhetetlen; leírása pedig a festészet teóriája és gyakorlata között fog helyet kapni.” In: Leonardo da Vinci (1973) 91. o.

foka miként viszonyul egymáshoz. A színezetükben hasonló vagy rokon színeket, azaz az egyes színek különböző pigmentáris változatait egymással keverve, a sárgák, a vörösek és a kékek is megőrzik sárga, vörös és kék mivoltukat. Hideg-meleg jellegük és világossági fokuk módosítása így jár a legkevesebb színtelítettség-veszteséggel. Az ultramarinkéket például lehűthetjük és világosíthatjuk cölinkék hozzákeverésével, illetve a kadmium világos vöröset sötétíthetjük krapplakkal. Különböző színezetű színek keverése esetén egyes színek érzékenyebben reagálnak a keverés mennyiségi arányaira, és ezáltal nagyon hamar veszítenek eredeti színekarakterükből, míg mások még keverékeikben is megőrzik eredeti színtartalmaikat. Ez egyrészt függ az egyes színek színezőképességétől, másrészt pedig attól, hogy világossági fokuk mennyire áll közel a másikéhoz, illetve mennyiben tér el attól. A világosabb színek (például a sárgák) fehérrel törve, illetve a sötétebb színek (például az ultramarinkék vagy a párizsi kék) feketével törve – mivel világossági fokukban közelebb állnak egymáshoz – kevesebb színárnyalatot hozhatnak létre, mint azok, amelyeknek színtónusa jobban eltér egymástól.

A nagyon *különböző világossági fokú színek* egymással való keverésekor nemcsak több színárnyalatot hozhatunk létre az összetevők mennyiségi arányainak változtatásával, de a sötétebb, illetve az erőteljesebb színezőképességű színek már nagyon csekély mennyiségben adagolva is megváltoztatják a világosabb, illetve a gyengébb színezőképességű színek színezetét. Míg a sötétebb színek fehérrel keverve színezetüket jobban megőrzik, és inkább színtónusukban változnak meg csupán, addig a világosabb színek fekete vagy valamilyen sötétebb szín hozzáadására nemcsak a tónusárnyalatukban (világossági fokukban), hanem a színezetükben is megváltoznak. A sárga például már kis mennyiségű feketével keverve is rögtön elveszíti ragyogó fényét, és a zöld, az olívdzöld felé tolódik el. Ugyanígy történik, ha a sárgához sötétkéket vagy sötét vöröset keverünk, már egy cseppnyi eltolja a zöld vagy a narancs irányába. A zöldföld színezőereje viszont olyan csekély, hogy még sárgákkal keverve is inkább csak árnyalóként vesz részt a színkeverékekben. A párizsi kék vagy a krapplakk ellenben olyannyira kiadós, hogy egy középtónusú színárnyalat eléréséhez sokkal nagyobb mennyiségben szükséges adagolnunk a másik összetevőt. (7)

A keverékszínek világossági foka (3, 6, 7, 9, 10, 32, 50) – amint azt láttuk – az összetevő színek világossági fokától függően változik. A keveréket létrehozó mindkét (vagy több) szín világossága vagy sötétsége számít az új szín világossága szempontjából. Ugyanazon vörös vagy kék keverékeiként kadmium citromsárgával világosabb narancsok és zöldek állíthatók elő, mint a kadmium sötét sárgával. Viszont a párizsi kékkel kevert citromsárga (azonos mennyiségi arányok használata mellett) sötétebb lesz, mint a cölinkékkel kevert kadmium sötét sárga, mivel a párizsi kék nagyon sötétjét ugyan a citromsárga megtöri, de korántsem annyira, mint amilyen tónusfokozatot a cölin és a sötét sárga együtt el tud érni (**50**). A keverékszínek sötétítését, illetve világosítását tehát (bizonyos határok között) megoldhatjuk úgy is, hogy kiküszöbölve a fehér és a fekete használatát, a színeket náluknál világosabb vagy sötétebb színekkel törjük meg. Telítettségük, ragyogásuk így nem változik, vagy csak kisebb mértékben csorbul, mint fehér vagy fekete hozzákeverésével.

4.1.1.7. Színkeverés fehérrel és/vagy feketével

A színekhez kevert fehér, fekete vagy valamilyen szürke árnyalat megtöri a tiszta szín erejét, telítettségét és ragyogását, minél nagyobb mennyiségben adagoljuk, annál inkább eltompítja, semlegesíti, kioltja az eredeti szín jellegét, és a színeket a tónusokhoz közelíti. A semleges közpszürke közömbösíti a színeket, hatástalanítja azok ragyogását, fényerejét. A fekete és a fehér módosítja a színek eredeti világossági fokát, a fehér úgy töri meg a színeket, hogy világosítja, míg a fekete sötétíti azokat. A fekete sokkal jobban megváltoztatja a színek eredeti színezetét, mint a fehér (és másként, mint egy sötét szín), sőt, minél világosabb egy szín, annál kevesebb fekete hozzáadása is elég a szín jellegének, karakterének megváltoztatásához, és telítettségének megtöréséhez. Feketével keverve a sötétebb színekkel kevesebb, a világosabb színekkel több színárnyalatot kaphatunk, attól függően, hogy egy-egy szín világossági foka mennyire áll közel, illetve távol a fekete sötétségétől. A fekete a sárgákat a zöld felé, a vörösek a barna felé mozdítja el, a kékek színét befolyásolja a legkevésbé. A fekete elidegeníti a színeket a fénytől, minél több feketét adagolunk egy színhez, annál inkább a sötét tónus, a színes sötétség felé viszi el azokat, egy bizonyos mennyiségen túl pedig a hozzákevert fekete teljesen elnyeli, bekebelezi a színt. (**6, 9, 10, 49**)

A fehér világosítja a színeket, – eredeti színkarakterükből ugyanakkor többet megőriznek, mint feketével keverve. Minél sötétebb egy szín, annál kevesebb fehér hozzáadása is megtöri már a telítettségét, a mélységét. Minél világosabb színt keverünk fehérrel, annál kevesebb színtónusállapot különböztethető meg, és minél sötétebb egy szín, annál több köztes tónus keverhető ki a fehér mennyiségi arányának változtatásával. Tapasztalataim szerint – bizonyos esetekben – a fehér hajlamos úgy kifakítani, bedögleszteni a színeket, hogy azok elfénytelenednek, bemattulnak. Ha szükséges a színek fehérrel való világosítása, de szeretnénk elkerülni azt, hogy a színek fénytelenek, meszes hatásúak legyenek, akkor érdemes más megoldásokhoz folyamodni a festés során. Például enyhíti a színtöréssel, a fehérrel való keveréssel járó színtelítettség-veszteséget az, ha egy felületen belül vagy a szín közvetlen környezetében több különböző színtónusban variáljuk a fehérrel tört árnyalatokat, vagy más színek azonos világosságúra tört árnyalatait is bevonjuk a színgazdagításba. Egy másik lehetőséget kínál az a módszer, mely szerint telítettebb színértékeket használunk, és ezeket úgy világosítjuk a megfelelő fokozatúra úgy, hogy hígabb a felfestés, és ezáltal az alapozás fehérje felől kapják meg a szükséges fénymennyiséget, világítóerőt, és így a színek többet megőriznek ragyogásukból, ahogy arról az előzőekben már szó volt.

4.2. A réteges festés módszere

A réteges festés módszerét alkalmazva a színvégeredmény az egymásra épülő festékrétegek több-kevesebb áttetszősége révén alakul ki. A festékanyagok fedő és lazúrozó használatától függően – a már meglévő színek felhasználásával vagy elfedésével – alakíthatók az egyes rétegek. Minél lazúrosabbak a rétegek egymáson, annál inkább együttállásuk, egymáson áttetsző közös színértékük dominál, ami nagymértékben függ az egyes rétegek színétől és egymásra kerülésük sorrendjétől, valamint a rétegek számától.

A réteges festésmód színeképzéstechnikailag az egyik legalkalmasabb módszer a színek felragyogtatására. Használatának áttekintéséhez a legmegfelelőbbnek az tűnik, ha végigkísérjük a rétegek egymásra épülésének menetét, és azokat a módszereket, amelyeket a németalföldi és itáliai trecento-quattrocento korabeli¹⁴⁰, majd pedig a későbbi festők a legváltozatosabb módokon használtak. A réteges festés módszere eleinte elsősorban a temperatechnikák használatához kötődött, de az olajos és vizes kötőanyagok használata egyáltalán nem különült el élesen egymástól. Amint azt majd látni fogjuk, „a tempera festmény nedvességre kissé érzékeny felületét már a trecento festői is védőréteggel vonták be, amely gyakran színesen ragyogott, meglevenítve így az alatta levő színeket. A 12. századi Theophilus presbiter szerint »a temperával festett pigmentrétegek közé is színes firniszrétegeket, lazúrrétegeket kell festeni olajakból és gyantákból.«¹⁴¹ A temperatechnikák festési módszerei területenként és festőnként is nagyon eltérőek lehettek¹⁴², ennek részleteibe nem kívánok beleveszni. Viszont kifejezett célom érzékeltetni azt a vonulatot, amely a

¹⁴⁰ A 11-12. század fordulóján a német területeken alkalmazott művészet technikájának és szellemiségének legfontosabb forrása Theophilus Presbyter *Schedula diversarum artium* (1122) [magyarul: *A különféle művéssegekről* (1986)] című műve, amelynek első fejezete foglalkozik a festészettel. Itt olvasható legrészletesebben annak a testszínfestési módszernek a leírása, amely a testszín keverékét közvetlenül a fehér alapra helyezi. A bizánci festők munkamódszereit, az ikonfestés hagyományát az Athoszi festőkönyv foglalta össze, eszerint a színek modellálása a színek kontrasztján és a sötétből a világos felé építkező rétegeken alapult. Ezt alkalmazzák majd a 12. század közepe tájától az itáliai festészet – a bizánci tradíció nyomdokain haladó – festői is. A *maniera greca* a hagyomány törése nélkül torkollott a trecento festészetébe. Cennino Cennini [(1372-1437) a németalföldi Van Eyck kortársa] festőkönyvét az 1390-es években írhatta, amelyben összefoglalta a festészet mesterségével kapcsolatos korabeli ismereteket, többek között a gesso alapozást, a réteges festés felépítését és a testszínfestés akkori itáliai módszerét, ami szerint a zöldföld aláfestést verdaccio-val modellálták, majd erre kerültek a kontrasztszínű testszín-rétegek.

¹⁴¹ Karátson Gábor (1975) 20. o.

tojástempera használatától az olajfesték elterjedéséhez vezetett, és még tovább bővült a réteges festés módszerének alkalmazása. A tojástempera és az olajfesték együttes használatáról, átmenetéről, nagyon érzékletesen fogalmaz könyvében Karátson Gábor (1975). „Akkoriban [az itáliai trecento és id. Pieter Bruegel, Kolozsvári Tamás, M. S. Mester idején – R. R.] azonban nem húztak éles választóvonalat tempera- és olajfestés közé. Az alapozás vizes-enyves festékekkel készült. A munkát aztán tojásos-olajos-vizes temperával folytatták, lágy, hegyes ecsetekkel, kicsikkel is, nagyokkal is, amilyenre épp szükség volt. E temperát vízzel annyira hígíthatja az ember, amennyire kedve tartja, és festhet vele vékony vonalakkal és áttetsző rétegekben vagy sűrűn, tömötten. Végül többnyire olajos-gyantás festékekkel fejezték be a képet; vagy úgy, hogy egyszerűen bevonták valamilyen meleg hatású, például vörös firnisszel, vagy pedig úgy, hogy a temperás rétegeket eleve csak aláfestésnek tekintették, és gyantaolajos réteggel érték el rajta a végső, ragyogó színhatást.”¹⁴³

4.2.1. A réteges festés hagyománya¹⁴⁴

4.2.1.1. Az alapozás és az imprimitúra

A festők szisztematikusan egymásra kerülő festékrétegekből, pontos menetrend szerint építették fel a képet. Már az alapozást is több rétegben hordták fel az előnyvezett fatáblára, amire előzőleg a festő – igénye szerint – vásznat is ragaszthatott. Németalföldön és az északi területeken inkább krétát használtak az alapozáshoz, és erre építették rá a színes rétegeket. Itáliában pedig gipszet kevertek az enyvhez, ezt kenték fel először durvább, majd finomabb rétegekben. A durvább

¹⁴² Hiszen a festők – a festékanyagok használatának lehetőségeit ismerve – a legváltozatosabban variálták azokat a számukra legalkalmasabb módon, festői szándékaik, színekészítési módszereik, valamint az időtállóság fontos szempontja érdekében.

¹⁴³ Karátson Gábor (1975) 17. o.

¹⁴⁴ Ifj. Bóna István (2003) a középkori, a korai reneszánsz és a Gödöllői-iskola festői által használt temperatechnikákat összehasonlító tanulmányában több jelentős festészettechnikai különbségre hívja fel figyelmünket azzal kapcsolatban, hogy miért nem tudták a gödöllőiiek, és miért nem tudjuk napjainkban mi sem teljesen a régi mesterek anyaghasználati eljárásait követni. Többek között megemlíti, hogy a Cennini által leírt gesso alapozás, amely gipsz és enyv keveréke, más jellegű anyag lehetett, mint amit a ma hozzáférhető anyagokból összeállíthatunk, mivel akkoriban a gipszet másként égették, és a középkori enyv-előállítási módszerekkel nagyobb zsírtartalmú enyvet (colla grassetta) is készíthettek. E két különbség már épp elég ahhoz, hogy más végeredményt kapjunk, és nemcsak ez esetben okozna gondot az alapanyagok eltérő minősége. Emellett az áthagyományozódás természetes vonala is megtört, és a festékek használatának szokásai közül nagyon sok feledésbe merült. (Sőt, az érdeklődés is kihunyott ezek iránt, mert egyszerűbbnek látszik tubusokból kinyomni a festéket, és azzal festeni.) Mindez azonban semmiképp sem jelentheti azt, hogy teljesen vessük el a régi használati módok tapasztalatait, inkább azt gondolom, hogy azok analógiájára megtalálhatjuk a mai anyagokkal elérhető és számunkra alkalmas festészet- és színekészítéstechnikai módszereket.

alapozó rétegeket (gesso grosso) száradás után csiszolták, és erre került a finom gipszalapozás (gesso sottile). Ez az alapozás egy-két milliméter vastagságú is lehetett és erősen szívó jellegű volt, ami réteges festéshez megfelelő alépítményt biztosított. Erre a jól előkészített alapfelületre építették fel a festők a képet, a szárazabb, a soványabb festékrétegektől a zsírosabbak felé haladva, amelyek így tudtak megfelelően az alapozáshoz és egymáshoz kötődni.

Az alapozásra kerülhetett egy úgynevezett *imprimitúra* réteg¹⁴⁵, amely kettős funkciót töltött be, ahogy Karátson is írja: „olajos-gyantás lazúrfestékekkel, zöld földdel készítették el az imprimatúrát¹⁴⁶ – ez egyúttal szigetelte is az alapozást. Ezen az imprimatúrán kezdtek most már fehér temperával dolgozni, s aztán átlátszó lazúrokkal fejezték be a képet. Így festette kevés táblaképét, például a híressé vált Madonna Donit Michelangelo is.”¹⁴⁷ Az imprimitúra tehát szigetelte a porózus kréta- vagy gipszalapozást, csökkentve annak szívóerejét,¹⁴⁸ ugyanakkor pedig, ha színezőanyagot is tartalmazott, akkor első réteggént már részt vett a festői hatás alakításában. Erre szénnel elkészítették az előrajzot, amit rendszerint fekete vagy valamilyen más, sötétebb színű festékekkel kiemeltek azért, hogy a munka során folyamatosan követni tudják, és ne tűnjön el a festékrétegek alatt. Északon viszont általában az előrajz fölé vonták a fehér krétaalapozást még fehérebbé tevő fél-fedő, olajban elkevert ólomfehér imprimatúrát, hogy a később rákerülő színek ragyogását biztosítsák.

4.2.1.2. A tojástempera-festék és a színhasználat

A festék kötőanyagaként eleinte rendszerint tojássárgáját használták ez a temperafesték elsősorban fedő jellegű. Mivel száradás közben valamelyest

¹⁴⁵ Az imprimitúra használatának sokféle variációja ismert, kötőanyagától (például enyv vagy valamilyen száradó olaj), színétől, felfestésének módjától (fedő, aláfestési vagy lazúr-jellegű) és funkciójától (például az alapozás szigetelése) függően. Ez a változatosság jelzi azt is, hogy a festők miként alakították az anyagok használatát mindig a maguk igényei szerint. [Az imprimitúra használatával kapcsolatban lásd bővebben Bodrogi Zsuzsanna (1997) 4-26. o.]

¹⁴⁶ Bodrogi felhívja a figyelmet arra, hogy az „imprimatúra” egy nyomdászati szakkifejezés, míg az imprimitúra vonatkozásban használt rétegre, bár megjegyzi, hogy több szerző is használja ez utóbbira az elsőként említett kifejezést. [Gyakorló festőként megjegyzem, hogy ha egy festő alkalmazza ezt a réteget, akár az alapozás szigetelésére, akár már az aláfestés részeként, színezett réteggént, akkor oly mindegy, hogy a szerzők minek nevezik, mert funkciójából adódóan beazonosítható. Karátson szövegéből teljesen érthető, hogy mire utal, arról nem is beszélve, hogy milyen érzékletességgel fogalmazza meg mondanivalóját.]

¹⁴⁷ Karátson Gábor (1975) 21. o.

¹⁴⁸ Az imprimitúra mellett (vagy helyett) az alap szívóerejét az aláfestés temperarétegei is szigetelték.

kivilágosodik, ezért előre kikeverték a szükséges színeket, mindegyikből több tónusárnyalatot, viszont kettőnél több színt csak ritkán keverték össze. A formák kialakítását több festékréteg egymásra hordásával érték el. Minthogy a tojástempera¹⁴⁹, gyorsan szárad, ezért a színek egybedolgozása nem lehetséges úgy, mint olajjal, emiatt az árnyalatokat és a részleteket aprólékosan egybeszővődő ecsetvonásokkal festették meg. Az egész képet teljesen befedték festékkel, rendszerint több vékony rétegben¹⁵⁰. „Ez az a módszer, amelynek eredményeképpen a pigmentzemecskék végül térben helyezkednek el – különböző mélységekben, az egymást fokozatosan elborító rétegek szerint.”¹⁵¹

A színeket olyan tisztán használták, amilyen tisztán csak lehetett. Az egyes színek megfestésének külön szabályai voltak. Lokális színeket alkalmaztak úgy, hogy a plasztikai formálást a fényforrástól függetlenül alakították ki az alapszín különböző sötétségű és világosságú fokozataival, árnyalataival. Általában úgy jártak el, hogy felvittek egy alapszínt középtónusban (az alapszínt fehérrel keverve) minél egyenletesebben, majd erre a fényoldalon, a világos részekre felfestették az alapszín egy világosabb tónusát, majd egy-két fokozatot a világos rész és a középtónus között. A világos színeket „impasto”, vastagon, pasztózusan hordták fel, vagy ólomfehérrel aláfestve, és arra húzták rá a színes lazúrokat. Az árnyékokat általában lazúrokkal mélyítették, hiszen a sötét színek gyakran lazúrosak. A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében számtalan 15. századi oltárképet láthatunk térségünkben, amelyeken megfigyelhető, hogy miként használták a korabeli festők a színeket. Kiegészítendő az általános leírást, hadd említsek néhány példát ezek közül, hogy ráirányítsam az olvasó figyelmét az egyedi megoldások sokrétűségére és nagyszerűségére. Láthatunk példákat arra, hogy fehér drapéria árnyékához zöldföldet, másutt szürkéket vagy szürkéskéket vagy ibolyás rózsaszíneket használtak a festők. Sárga drapériát jellegzetesen sok esetben modelláltak krapplakk-szerű mélyvörössel, de találhatunk példát arra is, hogy a sárgát feketével vagy umbrával tört sárgákkal avagy okkerral árnyékolták. A Mária oltalmába fogad egy pápát (1490-1500) című Szepeshelyről

¹⁴⁹ Cennini fügetej hozzákeverését is javasolja [Cennini, C. (fénymásolat) 51. o.], ami az északi országokban nem volt lehetséges, mégis az ottani képek is jó állapotban maradtak fenn. (Az adalékanyagul szolgáló olajak időtállósága sokkal rosszabb, mint a tojásnak.)

¹⁵⁰ A régi temperaképek tartósságának egyik oka éppen az, hogy sok vékony rétegben festették egymásra a tojástempera festéket, ami végül zománcos keménységűre száradt, és ellenálló maradt.

¹⁵¹ Karátson Gábor (1975) 13. o.

származó képen a pápa fehérrel tört (talán?) égetett sziénás és/vagy égetett okkeres köpenyén az árnyékok meleg sötétebb zölddel vannak megfestve.

4.2.1.3. A tónusos aláfestés és a testszín-festés módszerei

A bizánci tradíció folytatásaként terjedt el *a tónusos aláfestés* használata, amely eltérő lehetett aszerint, hogy az egész képnek készítettek-e tónusos aláfestést, avagy csak a testszíneket festették alá zöldfölddel, valamint, hogy milyen színnel építették fel, és hogyan (mennyire fedőn vagy lazúrosan) kívántak festeni rá a későbbiek során. A teljes kép alépítményeül szolgáló aláfestést általában monokrómban, valamilyen sötétebb színnel és ennek fehérrel tört árnyalataival teremtették meg, kidolgozván a kép fény-árnyék viszonyait, ami színében egynemű, tónusértékeiben differenciált semleges alapot biztosított a lazúrozáshoz. Erre épültek rá a különböző színek fél-fedő vagy lazúrrétegei úgy, hogy az alkalmazott kötőanyagtól függően a festékrétegek többé-kevésbé áttetszenek egymáson. A kép minden világos helyének az aláfestésről kellett átszellőznie. Minél elterjedtebbé vált az áttetszőbb rétegek, a lazúrok használata, annál gyakrabban már az aláfestésben tónusosan készre festették a képet. A zöldföld mellett más színeket is használtak még az aláfestés kialakítására. Ezek kiválasztásában valószínűleg szerepet játszhatott az, hogy a sötétebb színek fehérrel törve gazdag tónusárnyalatok kialakítására képesek, a kevésbé élénk színek pedig kellően semleges háttérrel biztosítanak a rájuk kerülő festékszín-rétegek, lazúrok számára. A szürke árnyalataival készített grisaille-aláfestés kitűnően megfelelt ezeknek a szempontoknak. A grisaille-t egyébként nemcsak aláfestésként alkalmazták, hanem oltárképeken is gyakran festettek meg mellékalakokat csupán szürke árnyalatokkal, például a Van Eyck testvérek genti oltárán, valamint Bécsben az Akadémia gyűjteményében lévő Bosch Utolsó ítélet triptichonján is. Más példaként említhetjük, hogy a szürke árnyalatokra húzott színes lazúrokat – többek között – az olajjal festő Greco is alkalmazta.

A testszínek¹⁵² (úgynevezett inkarnátok) megfestésére a középkori táblaképfestészetben két jellegzetesen eltérő hagyomány alakult ki, a fehér, illetve a sötét, zöldes alapra építkező. *Az egyik módszer*¹⁵³ lényege az, hogy a testszín

¹⁵² A testszínek megfestésével kapcsolatban lásd bővebben: Bodrogi Zsuzsanna (1997) 27-43. o.

¹⁵³ Főleg az észak-nyugati területeken terjedt el. Használatának részletes leírását lásd: Theophilus Presbyter (1986) 31-34. o.

keverékét közvetlenül a fehér alapra helyezték, ennek következtében a fehér alapozásról visszaverődő fény átjárja, és világossággal, fényerővel telíti a színeket. Innen is ered majd a Van Eyck fivérek képeinek tiszta fényessége, ragyogása. A deszkaalpra a fa minden egyenetlenségét elfedő és csiszolt krétaalapozást készítettek, néha kétmilliméteres vastagságban is¹⁵⁴. A gondosan előkészített és lesimított fehér alapozás nélkülözhetetlen előfeltétele volt a reflexiónak, még a kevésbé lazúros rétegek esetében is. Ha növelni akarták a fényerőt, akkor ólomfehérrel újfent aláfestettek a színeknek. Nézzük meg ezzel kapcsolatban ugyanazt a színt felfestve sötét és világos alapra is, többféle vastagságban. Megfigyelhetjük, hogy a rétegszám emelkedésével megváltozik az alap felől jövő fény ereje, és még nagyon vastag, fedő réteg esetén is érzékelhető az alóla jövő tónus sötétsége, illetve világossága. **(11, 12, 14, 20)**

*A másik módszer*¹⁵⁵ a zöldföld aláfestés és a rákerülő testszínnek kontraszthatásán alapul. Zöldföld (vagy zöldesbarna) aláfestéssel indítottak, és erre festették fel az úgynevezett verdaccio¹⁵⁶-t, amivel modellálták az aláfestést. A verdaccio egy barnás keverékszín volt, amivel kontúroztak, és lazúrosan, vonalkázva hordták fel az árnyékokat. A zöldföld színében és tónusában kontrasztot teremtett a rákerülő fehérrel tört vörös színek világosabb, meleg tónusainak. Egyszerre érvényesülhetett a komplementer, a fény-árnyék és a hideg-meleg kontraszt hatása. Az így előkészített aláfestésre úgy dolgoztak, hogy elsőként felfestették tiszta cinóbervörössel az arcpírt és a száját, majd erre vékony vonalakkal vitték fel a

¹⁵⁴ Balló Ede (1917) 12. o.

¹⁵⁵ Ezt a módszert az itáliai festők a bizánci művészekről vették át, és fejlesztettek tovább. Lásd: Cennino Cennini (fénymásolat) 42-47., 94-96. o.

¹⁵⁶ A verdaccio a Wehlte könyv két kiadásában (1996/2004) két különböző és ellentétes jelentésű fordításban szerepel. Az új kiadásban így: „Ezen az alapon [az ellentétes színek kontraszthatása – R. R.] használtak például a régi sienai mesterek zöldföldes aláfestési tónust, amely fölé okkerből, feketéből, fehérből és vörösföldből kevert színt, verdaccio-t raktak, a figurák vagy portrék hússzínének tökéletes kontrasztjával.” [Wehlte, K. (2004) 325. o.] Ugyanez a szöveg az előző kiadásban: „Ezen az alapon [az ellentétes színek kontraszthatása – R. R.] használtak például a régi sienai mesterek a figurák vagy portrék hússzínének tökéletes kontrasztját, a zöldföldes aláfestési tónust, amelyet verdaccio-nak neveztek.” [Wehlte, K. (1996) 579. o.] A két fordítás két teljesen más dolgot állít. Az elsőként idézett 2004-es kiadás verdaccio-nak nevezi a zöldföld aláfestési tónus fölé festett kevert színű réteget, amely (a zöldföld aláfestés és a testszín-réteg között) kontrasztot teremtett a testszín-rétegeknek. Míg a másodikként idézett 1996-os kiadás verdaccio-nak magát a zöldföld aláfestési tónust nevezi, amely kontrasztot teremtett a rákerülő testszín-rétegeknek. Ez is indokolja azt, hogy a dolgozatomban részletesebben foglalkozom az aláfestés problémakörével, mert a két fordítás különbözősége elbizonytalanított az addigi tudásomban. A verdaccio fogalmának tisztázásában nagy segítségemre volt Bodrogi Zsuzsanna szakdolgozata (1997).

testszint három árnyalatban különböző rózsaszínekkel (esetenként fehérrel tört okkerárnyalatokkal is). A rózsaszíntónusok részben elfedték az arcpírt és az aláfestést, viszonylag elég vastag fedőrétegekben úgy, hogy az árnyékos részeken a zöldföld kissé jobban áttetszett. A színrétegek együttállása végül egy hideg zöldes rózsaszínes vagy semleges ezüstsziürkés testszint eredményezett, ami különösen az árnyékokban csodálatosan gyöngyházfényű szürke volt, és ami ma már egy kicsit zöldesebbnek hat, mint annak idején, mivel az ólomfehér elszappanosodásával együtt a rétegek is valamelyest elvékonyodtak s veszítettek fedőképességükből. Ennek a technikának legkiemelkedőbb értője Duccio volt. A testszínfestés e módszerének analógiájára különböző árnyalatú zöld és vörös festékeket rétegeztem egymásra, melyeken megfigyelhetjük az eltérő színvégeredményeket. (18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 57)

4.2.1.4. A firniszelés és az olajlazúrok

A temperaképeket annak idején lakkozták. Cennini frissen festett képet is lakkozott ideiglenesen (felvert és visszafolyósított) tojásfehérjével, ami addig szolgált bevonatul (akár évekig), amíg a kép eléggé megszáradt a végső lakkozáshoz. Végül napon sűrített vagy főzött lenolajjal „lakkoztak”, firniszeltek¹⁵⁷. Még nem ismerték a terpentint vagy a benzint, ezért nem tudták hígítani, így melegítve vitték fel a firniszt, és kézzel simították el a festményen, majd fehér vászonnal letakarva védték a portól és (a száradáshoz szükséges fényt és hőt adó) napon tartották a száradásig. A firniszelést addig ismételték, amíg a kép egyenletes fényt kapott.

A lazúrok nélküli tiszta temperatechnika matt, kemény hatású színeket ad. A firnisz nemcsak a nedvesség káros hatásaitól védte meg a képeket, de – amint láttuk – a tört fényű temperaképek a végső „lakkozás” során nyerték el telített fényüket. Ezt a fényt úgyis elérhették a festők, ha már a megfestés folyamata során nem csupán a kötőanyagot, a temperaemulziót dúsították különböző száradó olajok, gyanták vagy balzsamok hozzáadásával, hanem ezekből keverve úgynevezett közbülső firniszt is

¹⁵⁷ A napon sűrített lenolaj-firnisz nem tévesztendő össze a lenolajjal! Ha valaki mégis az utóbbit használná firniszelésre rövidesen közvetlenül megtapasztalná a lenolaj száradás közbeni sötétedését. A lakkozás-firniszelés módszerével kapcsolatban ifj. Bóna felhívja a figyelmünket arra, hogy „minél jobban megköt a festék, annál kevésbé változtatja, mélyíti el a tónusokat a lakkozás”. In: Ifj. Bóna István (2003) 115. o.

húztak a festékrétegek közé, ezzel növelve a rétegek fénytörő képességét¹⁵⁸. Minél nagyobb arányban bevonták a száradó olajok és gyanták alkalmazását a rétegek megfestésébe, annál lazúrosabban tudtak a festékekkel festeni. „A lazúr: valamely oldószerrel, többnyire magával a bőségesen alkalmazott olajos-gyantás kötőanyaggal erősen hígított festék, amelyet lágy ecsettel festenek a sűrű, tömött s már megszáradt alsó rétegre.”¹⁵⁹ A lazúrok alkalmazásával áttetszőbbé váltak a rétegek, és már nem fedték el egymást oly mértékben, mint a csak tisztán tojás-kötőanyagú temperarétegek. Ezzel a módszerrel lehetségessé vált az is, hogy a festők tojástemperával monokrómban teljesen kidolgozzák a képet, és erre az előkészített tónusos aláfestésre vitték fel aztán lazúrrétegekkel a színeket.

„Az újkori értelemben vett festőiség kialakulását a temperafestésnek az olajfestéssel való kombinálása tette lehetővé már a 14. század második fele óta. (...) Az új technika egyik legelső és leghíresebb művelője volt Jan van Eyck. A németalföldi mesterek szokásához híven fehér és szürke temperával készített aláfestést műveihez; kortársai szerint már ez az aláfestés tökéletesebb volt mások kész képeinél. Ezzel a kép plasztikai szempontból elkészült – hiányoztak azonban még a színek. A tempera gyorsan s keményre szárad, hatása falszerű, fénytelen. Az ilyen aláfestésen gyönyörűen ragyognak fel az olajos lazúrok. (...) Az északi festők korán rátértek erre a technikára, amely védelmet nyújtott a nyirkos időjárás ellen, s egyúttal lehetőséget adott arra, hogy érvényre juthasson a mélyen izzó, szakadatlan egymásba lobogó színek iránti szeretetük.¹⁶⁰ (...) A németalföldiek módszere idővel Itáliában is meghonosodott; itt azonban gyorsan száradó keménygyanták helyett szívesebben használtak lágy gyantákat, úgy nevezett balzsamokat, például a *larix europea* nevű fenyőből csapolt velencei terpentint.”¹⁶¹

4.2.1.5. A Van Eyck fivérek technikája

Ellentétben tehát a Vasari által keltett legendával, amit aztán Karel van Mander is átvett – miszerint Jan van Eyck (1385-1441) feltalálta az olajfestéket, majd pedig az új technika Antonello da Messina (1430-79) közvetítésével jutott el

¹⁵⁸ Ezzel kapcsolatban lásd még az 60. oldalon írottakat is.

¹⁵⁹ Karátson Gábor (1975) 21. o.

¹⁶⁰ Karátson itt hivatkozik Bazzi könyvére, amelyben szerepel a Van Eyck testvérek festőszere. (Lásd: 134. jegyzet.)

¹⁶¹ Karátson Gábor (1975) 21. o.

Itáliába –, az olajfestés nem volt titok a korabeli festők előtt, hiszen használták bizonyos műfajokban, és a festőkönyvek¹⁶² is leírták a készítését. A Van Eyck fivérek festményein „ugyanazok a festékanyagok, amelyek a régi olasz mestereknél a temperafestésre jellemző átlátszatlan felületet adják, itt nem állítják meg a fény útját, hanem engedik, hogy [a tökéletesen előkészített, gondosan simává tett fehér krétaalapozás reflexiójának köszönhetően – R. R.] az éltető fény átjárja őket. Éppen az átlátszatlanság elkerülése érdekében volt szükség arra, hogy a festékek [a színes pigmentszemcsék – R. R.] átlátszó kötőanyagba kerüljenek, amelynek az alapja a száradó olaj [lenolaj, dióolaj – R. R.]. Azt is tudnunk kell, hogy egy képen belül is különböző lehetett az alkalmazott rétegek száma: több réteg van azokon a részeken, amelyek világosként jelennek meg, az árnyékban maradékon pedig arányosan kevesebb (vagyis: kevesebb a rétegek száma és sűrűbb a festék); ez utóbbi részeken az egymásra felvitt rétegek fokozzák a mélység hatását.”¹⁶³

4.2.1.6. Az olajfesték használatának elterjedése

A 15. században a művészek használni kezdték az olajlazúrt, és bár legtöbbször még keverték a tojástemperát az olajos és gyantás kötőanyagokkal (vagy magát a tojásemulziót dúsították velük, vagy pedig közbülső firnisz-, illetve olajlazúr-rétegeket festettek a temperarétegek közé, illetve fölé), az egyes festők másként, egyéniségüknek megfelelően éltek ezekkel a lehetőségekkel. Giovanni Bellini (1430-1516) korai munkáin például tiszta tojástemperát használt, később aprólékosan kidolgozott, drágakőszerűen lazúrozott temperát, végül pedig alkalmazni kezdte az olajfestéket, már nemcsak lazúrozóként. Késői portréit és allegorikus képeit olajfestményként tartják nyilván. Ugyanekkor Sandro Botticelli (1445-1510) táblaképein mindvégig tojástemperával fest (késői művein kazeintempera aláfestéssel), és még ha kipróbálta is az olajos adalékanyagokat, ezeket nem alkalmazta.

A festők színhasználata, színeképzési módszereik, valamint festészeti szándékaik és igényeik mindig is kölcsönös összefüggésben álltak a rendelkezésre álló nyersanyagokkal. A 15-16. században az egyre növekvő arányban adagolt száradó olajok és gyantás kötőanyagok előtérbe kerülése kitágította a

¹⁶² Theophilus Presbyter (1986) 39. o.

¹⁶³ Van Eyck festői életműve. (1993, bev. Végh János) Corvina Kiadó, Budapest, 9. o.

temperatechnikák adta festészeti anyagok, festésmódok és színeképzési módszerek lehetőségeit. A tiszta tojástemperával például nem lehetett olyan finom átmeneteket és árnyalatbeli különbségeket létrehozni, mint amelyeneket az olajfesték eloszlatásával el tudtak érni. Gondoljunk csak a velencei festők finoman, puhán összeolvadó színlazúrjaira, Leonardo áttetsző lazúrrétegekből kialakított mély árnyékaira, vagy (füstös, fátyolos) sfumato-jára, amivel elmosódottá tette, párás lágyágúvá oldotta a kontúrokat, és átmenetet teremtett a sötét és világos részek között. Valószínűleg tojástemperával nem tudta volna megfesteni a tónusértékek olyan végtelenül finom különbségeit, mint amiket képein, többek között a befejezetlen Szent Jeromos (Vatikáni Múzeum) vagy A királyok imádása című festményein is megteremtett.

A vászonhordozók és az olajfesték használatának elterjedésével párhuzamosan az alapozás rétegek egyre vékonyabbak lettek, a festők pedig mindinkább áttértek az olajalapok alkalmazására. Egyre kevésbé éltek a szisztematikus réteges festéssel és a tojástempera aláfestéssel, illetve az aláfestés megteremtésére is egyre gyakrabban használtak olajos kötőanyagokat. Bár a 16. században a (tojás)tempera még mindig jelentős médiumnak számított, a velencei festők is mind több esetben fordultak olajos-gyantás kötőanyagokhoz. Tiziano (1488/90k.-1576) és Tintoretto (1518-1594) már tisztán olajfestéssel is dolgoztak.

Az olajfestés technikájának egyik vonzerejét – megjelenésekor és elterjedésének időszakában – az jelentette, hogy hallatlanul finom átmeneteket és sima, „csiszolt” felületeket lehetett vele létrehozni. Ehhez képest a cinquecento hatvanas éveire a velencei mesterek művein már „a képfelület ecsetnyomok, festői gesztusok csataterévé vált”¹⁶⁴. A 16. századi velencei festők technikájának jellegzetessége, hogy kisebb jelentőséget tulajdonítottak az előkészítő rajzoknak és a festmény alárajzolásának, a festő csak jelezte az egyes formákat, amelyeket a festés folyamata közben alakított ki sok-sok módosítással. Ezért képeiken feltűnően sok a pentimento, a kompozíció festés közbeni átalakítása, ami több időbe került és több nyersanyagot igényelt, mint a 15. századi technika. Ahhoz, hogy rálátásunk legyen ezekre a különbségekre és változásokra, tekintsük át nagy vonásokban a cinquecento

¹⁶⁴ Heitler András (2004) 4. o.

korabeli velencei festészet két Nagy Mesterének, Tiziano-nak és Tintoretto-nak festői munkamódszereit¹⁶⁵.

4.2.1.7. Tiziano festői munkamódszere

Tiziano sem rajzolta elő képeit és előzetes vázlatokat szintén csak ritkán készített, legfeljebb szénrel vagy ecsettel nagyvonalúan felvázolta az alakok körvonalait. Általában egyenesen a vászonra festett festékfoltokkal alakította a kompozíciót. Egyes képein gyors festésmóddal, teljesen *alla prima* dolgozott, ecsetvonásokkal és elnagyolt foltokkal festette meg a formákat¹⁶⁶, és egy-két réteggel fogalmazta meg a színeket. Korai munkáin a rétegek igen vékonyak és finoman festettek. Később egyre nagyobb szerephez jutnak az önálló ecsetvonások, a pasztózus aláfestések és az azokat pontosító számos lazúrréteg. Érett kori munkáin a képek megfestése általában több szakaszra oszlott, gyakran hosszabb szüneteket tartott az egyes munkafázisok között. Egyre inkább *impastó*val jelenítette meg a textúrát és a formát, a színekkel sok rétegből, lassan építkezett, többször alkalmazott változtatásokat, ezért gyakoriak az átfestések, a *pentimento*-k. A vászon textúrájával elérhető hatásokat is kihasználta, festői szándékai szerint vagy beépítette a képbe, kiemelte például a szövet mintázatára húzott festékkel, vagy eltüntette, ahogy a pasztózusan felfestett festékrétegek eltömték a vászon durvaságának egyenetlenségeit. Foglalkoztatták a fényhatások színnel való ábrázolási lehetőségei, ahogy a rá eső fény megváltoztat egy-egy színt.

A festés folyamata során először földfestékekkel készített néhány tónusból álló aláfestést, középtónusból¹⁶⁷ indítva fejlesztette a fényeket és az árnyékokat, ennek a fázisnak a végeredménye nála is egy szinte monokróm kép lett. Az aláfestés színeként gyakorta alkalmazott barnás, szürkés vagy melegebb, barnás vörös vagy

¹⁶⁵ Tiziano és Tintoretto festői munkamódszerével kapcsolatban bővebben lásd: Heitler András (2001), Balló Ede (1917), valamint egyéb magyarul is hozzáférhető monográfiák mellett még Titian. (2003, edited by Jaffé, D.) Catalogue. National Gallery Company, London.

¹⁶⁶ Például a Keresztrefeszítés Szűz Máriával, János apostollal és Szent Domokossal (1558) című képen (Ancona, San Domenico).

¹⁶⁷ Tiziano kortársai és utódai átvették a sötétebb színű aláfestés módszerét, de ezt nem feltétlenül aláfestésként alakították ki, hanem gyakran már magát az alapozást színezték. A gyors festésmódra törekvő festők egyre sötétebb színű alapokat használtak, így például Tintoretto nagyon sötét melegsürke alapot, Ribera és a Caracci testvérek köre pedig mély sötétbarna színű alapozást. Goya a vörös alapozást többféle színárnyalatban is használta, Velázquez (az első Nagy Mester, aki kizárólag vászonra és tisztán olajfestékkel fest) a *Los borachos* (Prado) című képét sötétvörös alapra alkotta meg, ezután gyakran használt sötétsürke alapozást, majd pedig élete vége felé – Rubenshez hasonlóan – világos ezüstsürke vásznakra festett.

ezüstös szürkés színeket¹⁶⁸. A folytatásra nemritkán csak hónapok múlva került sor¹⁶⁹, ekkor több lépésben fedőbb és lazúrosabb rétegekkel fejlesztette a színeket, a formai módosításoktól a végső finomításokig, a befejező szakaszban pedig főként lazúros rétegekkel dolgozott. Késői alkotói periódusában, az 1550-es évektől kezdődően többször átdolgozta a képeket, nagyon sokszor átfestett egy-egy részletet¹⁷⁰. Időskori alkotói módszeréről egy fennmaradt leírás¹⁷¹ számol be.

4.2.1.8. Tintoretto festői munka módszere

Tintoretto viszont nem engedhette meg magának, hogy megvárakoztassa megrendelőit, ezért festésmódjára legjellemzőbb a gyors kivitelezés (prestazza). Korai képein világos gesso alapra dolgozott, egyszerűen, egy-két rétegben, meglehetősen vastagon festett. Viszonylag korán hozzáfektett gyors, közvetlen festői gesztusokra építő festői nyelvének kialakításához, ez például megfigyelhető a figurákon, ahogy azok erőteljes sötét kontúrjai, gyors, ívesen hullámzó vonalakkal lettek megformálva. Az első réteget alla prima nedvesben festette meg, amit az erre húzott vékonyabb lazúros rétegekkel továbbfejlesztett, de a szabad ecsetjátékot nem finomította, nem tüntette el, sima festésmodorra csak a testfelületeken törekedett.

¹⁶⁸ Az Adógaras (Drezda) világosabb aláfestésű deszkára, a Danae (Madrid, Prado) melegsürke aláfestésű érdesebb vászonra, a Strozz-i gyermek (Berlin) testszínű aláfestésre készült. A III. Pál és unokaöccse (Nápolyi képtár) című képen a meleg sötétsürke aláfestésre rögtön sötét, umbraszerű festékekkel és ecsettel felrajzolta az alakok körvonalait, a világosokat pedig fehérrel, esetleg sápadt lokálszínnel odadörzsölte. In: Balló Ede (1917) 110-112. o.

¹⁶⁹ Tiziano közismert volt „lassúságáról”, megesett, hogy a megrendelőnek évekig kellett várnia a képre.

¹⁷⁰ Például az Európa elrablása (1559-62) és A fürdőző Diana és Akteon (1559) című képeken, valamint a Töviskoronázás (München) és a Szent Sebestyén (1570-es évek, Ermitázs, Szentpétervár) című utolsó nagy művein.

¹⁷¹ Tiziano öregkori festésmódjáról Heitler idézi azt a ránk maradt leírást, amely Palma Giovane (1569-től Tiziano segédje) elbeszélésére hivatkozik. Eszerint Tiziano „képeit felvázolta azzal a festéktömeggel, ami, úgyszólván ágyként vagy alapként szolgált a később készítendő ábrázolásoknak (...), ami laza ecsetvonásokkal felvitt színfoltokból állt, néha tiszta vörös okkerrel odadörzsölve, ami, úgymond középtónusként szolgált; majd egy ólomfehér ecsetvonással, ugyanazzal az ecsettel vörös, fekete és sárga színnel formált egy kiemelkedő csúcspontot, (...) négy ecsetvonással megjelenítette egy kiváló figura előképét. (...) Miután megformálta a becses alapokat, a képeket a falnak fordította és néha hónapokig így hagyta. (...) Amikor aztán újra ecsetet ragadott, szigorú figyelemmel vizsgálta őket (...) hogy lássa, talál-e bennük hibát; (...) ha szükséges volt (...), helyére tette, (...) alakítva és javítva alakjait (...). Fokozatosan élőhússal borította be ama kvintesszenciákat, és sok lépésben annyira fejlesztette őket, hogy csaknem lélegeztek. Sosem festett meg egy figurát egyből (alla prima) (...). Az utolsó simításokat úgy végezte, hogy fokozatosan, újjával dörzsölve egyesítette a csúcspontokat, a középtónusokhoz közelítve őket, s egyik színárnyalatot a másikkal egyesítette; máskor újjával egyszerűen feltett egy sötét vonást (...) végül már valóban többet festett az ujjával, mint ecsettel”. In: Heitler (2001) 46-47. o. [A leírás Boschini, M.: *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674) című művében szerepel, ezt idézi Rosand, D.: *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*. (1982) New Haven, London, Yale University Press, 249-250. o.]

Gyors és takarékos munkamódszere során gyakorta alkalmazott sötét vagy színes alaprégeket – gesso-ra húzott színes imprimitúrát¹⁷² vagy olaj-kötőanyagú alapozást –, amelyeket rendszerint – közvetlenül vagy néhány lazúrréteggel módosítva – beépített a kép végső színhatásába, avagy először a táj, a háttér sötét színét festette meg a kép egészén, és ezután erre a sötét alapszínre kezdte el felépíteni az alakokat. A sötét alapon először sűrűbb, pasztózusabb ólomfehér olajfestékkel felvázolta a kompozíciót, majd világos színekkel kezdte a modellálást, és festés közben – sok ólomfehérrel kevert festékkel – újra és újra átrajzolta, átfestette a motívumokat és a figurákat. Különösen jellegzetes megoldása az arcok, profilok világos színnel való kiemelése, illetve a sötét szürkékből, barnákból felizzó fények vagy színek használata.

Festményei általában egy-két rétegből és befejező lazúrrétegből állnak, nem ritka azonban a számos rétegben, fokozatosan fejlesztett kompozíció sem, amelyeken tónusosan modellált aláfestést is alkalmazott. A kép kidolgozása során számtalan módosítást végzett, a részleteket folyamatosan pontosította, ezért gyakoriak a pentimento-k, és (például az árnyékban lévő, nem hangsúlyos formáknál) egyes részleteket gyakran meghagyott felvázolt állapotukban, nem fejlesztette azokat tovább.

Tintoretto színhasználatával kapcsolatban Dvořák nagyon szemléletesen fogalmaz, amikor arra utal, hogy Greco Tintoretótól vette át az anaturalista szint és kompozíciót. „Őbenne [Tintoretóban – R. R.] is szellemi újjászületés zajlott le, méghozzá a toledói mester hét tanulóéve idején. Az arany stílusról a zöld stílusra való átmenetként jellemezték, (...) hogy Tintoretto ifjúkori műveinek színpompáját – amellyel Tizianoval kelt versenyre – szürkészöld kolorittal helyettesítette, hamvazószerda-színével, amelyből csak egyes árnyalatok világítanak ki tüzes virágokként. (...) A velencei festészet jelentősége addig a naturalista szín-szenzualizmus lehető leggazdagabb megvalósításában állott. Ezt helyettesítette Tintoretto a képzelet kísérteties játékával, ahol a szín füstös tömegekben és cikázó villámokban csak a szubjektív, a valóság megfigyelésétől független lelkiállapot kifejezőjévé lett. (...) Ezekben – ahogy azt Greconál később oly gyakran

¹⁷² A sötét és/vagy színezett imprimitúra rétegek kialakítására szénfeketét és földpigmenteket használt, illetve gyakran kevert bele paletta kaparékot vagy ecsetmosó olaj üledéket is. In: Heitler András

megfigyelhetjük majd – az árnyak és a fények nem ellentétek, hanem egy álomszerű látásmód együttes kifejezőeszközei; a fény és árnyék itt elveszítette természetes funkcióját.”¹⁷³ Tintoretto kolorizmusának fordulata az 1560-as évekre esik, fő bizonyágai a velencei Scuola di San Rocco képei (1577-1588).

4.2.1.9. Rubens festői munkamódszere

A réteges festés hagyományával foglalkozó fejezet lezárásaként tekintsük át vázlatosan Rubens (1577-1640) festői munkamódszerét, ami azért lehet fontos számunkra, mivel egyrészt – itáliai útja során – Rubens behatóan tanulmányozta az itáliai festészetet, többek között Tiziano műveit is, másrészt pedig „mindvégig megmaradt flamand művésznek”¹⁷⁴, és művészetében zseniálisan ötvözte e két hagyomány színeképzési megoldásait.

Rubens képfelépítési és színeképzési módszerei szempontjából a bozzettók (fára festett olajvázlatok, melyeken első elképzeléseit megörökítette) és a modellók (a megrendelő számára jóváhagyás céljából készített tanulmányok, a kész mű majdnem minden részletével) fontos dokumentumai az alkotói folyamatnak. A rétegek kavargásából nyomon követhető, miként alakította elképzeléseit a művész, és bizonyos, hogy ezeket a vázlatokat maga festette, míg a képeken meglehetősen sokszor közreműködött a műhely is. „Fehér krétával alapozott, s arra gyors, széles ecsetvonásokkal szürke, sávós aláfestést használt. A világos, szürkés alapra az okker különböző árnyalataival vázolta fel a kompozíció egészét és a részleteket. A szürke aláfestés áttetszik a lazúrosan festett színek alól, s biztosítja a vázlatok kolorisztikai egységét, összhangját. (...) A modellálást a szürke és az okker árnyalataival végezte a művész. A fényérte felületeken vakítóan fehér érzékelteti a sugárzó világosságot. A vázlatok színvilágának alapját alkotó két szín, a szürke és az okker mellett csak kisebb szerep jut a vörösnek, s még ritkábban tűnik fel a kék és a sárga.”¹⁷⁵

Friss, gyors, egyszerű festőmodorából adódóan Rubens az aláfestést helyenként egyáltalában nem, vagy csak igen vékony, átlátszó festékekkel fedte be. A vastag és vékony festékfelrakás egész skáláját alkalmazta. A világító részeket sok fehérrel, helyenként kissé színezett fehérrel, fedőn, vastagabban, dúsan hordta fel,

(2004) 88. o.

¹⁷³ Dvořák, M.: Greco és a manierizmus. In: Dvořák, M. (1980) A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok. Corvina Kiadó, Budapest. 324. o.

¹⁷⁴ Gombrich, E. H. (1983): A művészet története. Gondolat Kiadó, Budapest. 315. o.

míg az átmeneti tónusokat, de még inkább az árnyékokat, vékonyan transzparens rétegekkel festette meg. A szürkéből vagy annak lazúros módosításaiból alakította ki a kép kékes, illetve hidegebb színeit, az okker pedig a melegebb és/vagy árnyékos, mélyebb színek fejlesztése felé vezethetett. E két középértékű szín továbbá remekül felhasználhatónak bizonyult a testszínek különböző árnyalatainak, a lokálszínek és az árnyékok közötti átmeneti tónusoknak a megteremtésekor is¹⁷⁶.

4.2.2. *A réteges festés és a lazúrozás színképzési lehetőségei*

Amint azt láttuk, a réteges festés körébe nem csupán a lazúrok alkalmazása tartozik, hanem a fedő és fél-fedő festésmódokkal kombinálva – a festékszínnek, a pigmentek adta lehetőségek, valamint a kötőanyag és a festőszer megválasztása, és a hígítottság, illetve az elosztatás mértéke szerint – festői szándékainknak megfelelően variálhatjuk az egymásra kerülő színrétegeket. Az alsóbb festékrétegek legtöbbször részévé válnak a végső színállapotnak, ahogy részben (minél lazúrosabb egy réteg, annál inkább) átlátszanak, részben kilátszanak a felsőbb rétegek alól-közül (vagy csak átderengenek azokon). A különböző színű rétegek egymáson áttetsző közös színértéke nem egyezik meg a festékek keverékének színével, hanem kölcsönösen módosítják egymás önálló megjelenését, és együttállásuk határozza meg a végső színállapotot.

A színek felépítése, rétegezése és a színvégeredmény szempontjából meghatározó lehet az egymásra kerülő rétegek színe és száma, a színrétegek sorrendje, valamint a rétegek áttetszősége és vastagsága (azaz lazúros, illetve fedő vagy fél-fedő jellege). Érdekes ezért tisztában lennünk azzal, hogy a rendelkezésünkre álló festékszínskálából melyik színnel mit tudunk megvalósítani, melyek alkalmasabbak lazúrozásra és mely színekkel tudunk inkább fedőn festeni¹⁷⁷, illetve melyik szín milyen hatást ad, miként módosul a fölé húzott lazúr színének függvényében. Például a kadmium sötét vörös felélénkül és kivilágosodik az alá festett (narancsosabb) világos vörös hatására, előrehúzódik a sötét, mély krapplakkon, és vibrál a hideg magentán, a feketével tört barnásvörös árnyalatát

¹⁷⁵ Kelényi György (1988) 35. o.

¹⁷⁶ Balló szerint „Rubens fejlett korabeli festőeljárását Tizian műveinek szemlélésével és e nagy mester modorának egyszerűsítésével képezte ki”, bár Tizian műveinek összbenyomását jóval melegebbnek ítéli. In: Balló Ede (1917) 110. o.

¹⁷⁷ Ezekről lásd bővebben: 3.4. A fedő és a lazúrozó festésmód című fejezetet az 59. oldalon, valamint az 5. Táblázat. A pigmentek fedő- és lazúrozóképessége címen, a 126.oldalon.

visszarántja a vörös felé, a fehérrel tört árnyalatára húzva pedig világosabb, vörös-rózsaszínes karaktere erősödik fel. A rétegek egymáshoz viszonyított alakításával számtalan eltérő lehetőségünk van a színek megfogalmazására és a kép felépítésére, tekintsünk át néhányat ezek közül.

4.2.2.1. A festékrétegek áttetszősége

Réteges festésmóddal – egy kiválasztott szín megfogalmazásának lehetőségeit tekintve (már az előzőekben is láthattuk) – az alapozás színének megválasztásával befolyásolhatjuk a szín fényerejét, illetve amennyiben világosítani vagy sötétíteni szeretnénk, a megfelelő tónusértékeket aláfestésben is megteremthetjük. Ezen kívül a kötőanyag és a festőszer összetételének és mennyiségének változtatásával variálhatjuk a festék hígítottságának és eloszthatóságának mértékét, és ezáltal lazúrosabb, vékonyabb és áttetszőbb, vagy fedőbb, vastagabb és töményebb rétegben festhetjük fel a festéket, valamint megválaszthatjuk az egymásra kerülő rétegek számát. Így az alapozás fehérje különbözőképpen tűnik át a festékrétegek alól, és eltérő erősséggel telíti fénnel, illetve világosítja meg a ráhúzott színeket, ezáltal látjuk sötétebbnek vagy világosabbnak azokat.

A festékrétegek – sűrűségük vagy a rétegszámuk emelkedésénél fogva – minél jobban elfedik a fehér alapozást, annál kevésbé érvényesül annak fénynövelő hatása, ezáltal lehet egy-egy szín világosabb vagy sötétebb, fénnel telítettebb vagy színében mélyebb árnyalatú. Ahogy arról már volt szó, a beeső fény minden lazúrrétegen külön-külön megtörik, és ez okozza a lazúrozáskor fellépő mélységi fényhatást. Ha tehát ugyanazon színt két vagy több áttetszőbb, vékonyabb rétegben egymásra lazúrozunk, telítettebb, mélyebb színállapotot kapunk, mintha csak egyetlen, de vastagabb és fedőbb rétegben festenénk fel. A festékrétegek számának emelkedésével ez a hatás növekszik, ezáltal tudunk egy színt lazúrokkal telítettebbé tenni vagy sötétíteni, mélyíteni. Hasonlítsuk össze a különböző színvégeredményeket egyetlen szín esetében akkor, ha különböző vastagságban **(37)**, illetve egy vagy több vékonyabb rétegben festettük fel. **(8, 41, 42, 43, 44, 45, 46)**

A különböző színek rétegezésénél, az egymásra festett rétegek elfedettségek, illetve átlátszóságuk mértéke szerint módosítják egymás színértékeit. Minél vékonyabbak, lazúrosabbak a rétegek, annál inkább áttetszenek egymáson, és együttállásuk határozza meg a végső színállapotot. (Minél vastagabbak és fedőbbek a

rétegek, annál erősebb a feljebb lévő rétegek színének hatása.) A lazúrozás szempontjából viszont nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy bármennyire áttetsző lazúrokat húzunk is egymásra, a rétegek számának emelésével a hígított vagy áttetsző festék is egyre fedőbbé válik, és ezért nemcsak a fehér alapozás felől jövő fényerő csökken, hanem az aláfestésben megteremtett tónusok és/vagy színárnyalatok láthatósága, sugárzása és ragyogása is gyengül.

4.2.2.2. A rétegek színeinek viszonya

Az egymásra festendő színek megválasztásakor is érdemes szem előtt tartanunk a festékek szubtraktív színkeveréséről való ismereteinket, hiszen minél több, különféle színű vékony lazúrréteget húzunk egymás fölé, általában annál inkább visszafogják egymás színértékeit. Két szín minél közelebb áll ahhoz, hogy egymás komplementerei legyenek, lazúrként egymásra húzva annál inkább megváltoztatják, megtörik egymás színerejét, tisztaságát és telítettségét (bár közel sem olyan nagy mértékben, mintha közvetlenül összekevernénk ezeket). Amennyiben tehát a rétegezés során meg kívánjuk őrizni a színek tisztaságát és/vagy telítettségét, használjuk a színrétegeket minél egyszerűbben és keveretlenül felfestve, vagy a hasonló, illetve rokon színárnyalatokat kombináljuk egymással.

Festői szándékaink szerint – bizonyos esetekben – az egymásra húzott lazúrrétegekkel visszafoghatjuk, tompíthatjuk az alsóbb rétegek színerejét. Ha például egy színt sötétebbre vagy kevésbé tisztára kívánunk venni, akkor a feketén vagy más sötétebb színeken kívül – alá vagy fölé húzva – használhatjuk a komplementerét is, vagy egy ahhoz közeli színárnyalatot. Ezenkívül pedig fejleszthetünk egy képet kifejezetten úgy is, hogy a színrétegezés során kihasználjuk az ellentétes színek kontraszthatásában rejlő színeképzési lehetőségeket. Ekkor az aláfestést már eleve úgy készítjük el, hogy az aláfestő szín és a majd ráhúzendó lazúrszín komplementer vagy megközelítőleg komplementer viszonyban álljanak. A rétegek szín- és fényerejét, valamint áttetszőségét variálva tovább bővíthetjük a képen felhasználható színárnyalatok számát.

A lazúrok áttetszőségükből adódóan – bizonyos rétegvastagságig – nem fedik el teljesen a már meglévő festői értékeket, hanem azokra ráépülve megváltoztatják, módosítják az alattuk húzódó rétegek színét. Érdemes tehát úgy felépítenünk a rétegek sorrendjét, hogy a kevésbé jól lazúrozható színeket inkább az aláfestésben

teremtsük meg. Minél inkább érvényesíteni kívánjuk az alul elhelyezkedő színértékeket, annál élénkebbre, intenzívebbre, világosabbra avagy kontrasztosabbra vegyük azokat, hogy a lazúrok alól átragyoghassanak. Például egy vörös lazúr alól a kadmium citromsárga erőteljesebben világít, mint a kadmium sötét sárga, és egy kék lazúrral módosítva szintén a citromsárga eredményez élénkebb zöldeket.

A lazúrozással mélyülnek, testesednek a színek, egy szín ellenben nem feltétlenül csak attól válik mélyebbé, telítettebbé és/vagy gazdagabbá, hogy ugyanazt a színt lazúrozzuk többször egymásra, hanem attól is, hogy – közbülső rétegeként – más színeket is belelazúrozunk, illetve teljesen különböző színeket húzunk egymásra¹⁷⁸, így a rétegek együttállása egy nagyon gazdag, összetett végső színállapotot eredményezhet. Variálhatjuk például egy-egy szín különböző pigmentáris változatait egymáson, a kadmium vöröset mélyíthetjük krapplakk vagy égetett sziéna lazúrral, a kékeket ultramarinkékkal vagy párizsi kékkel. Váltakozva rétegezhethetünk egy telített tiszta színt a fehérrel különbözően tört árnyalataival, illetve bővíthetjük a mellékszíneket, a narancsokat, zöldeket és ibolyákat megjelenésük azáltal, hogy különféle vöröset, sárgákat és kékeket páronként felváltva lazúrozzunk egymásra. **(58, 59, 60, 61, 62, 63, 64)**

4.2.2.3. Az alapozás színe

Az egymásra kerülő színrétegek sorrendjében legalul az alapozás helyezkedik el, színe és világossági foka – hacsak nem festünk túlságosan nagy számú és/vagy vastag réteget egymásra – befolyásolja a kép végső színösszhatását. Ahhoz, hogy többet megőrizhessünk a színek ragyogásából¹⁷⁹ és „a lazúr szép és tiszta hatást adjon, az alsó rétegnek világosnak, esetleg fehérnek kell lennie”¹⁸⁰. Ennek különösen akkor van jelentősége, ha meg kívánjuk tartani a lazúrok átlátszóságát és a színek

¹⁷⁸ „205. AZ ÁTTETSZŐ SZÍNEK MEGVÁLTOZNAK, HA KÜLÖNFÉLEKÉPPEN FÁTYOLOZVA FESTJÜK ÉS KEVERJÜK ÖKET MÁS SZÍNEK FÖLÉ / Ha áttetsző szín kerül egy másik fölé, megváltozik, s keverékszín jön létre, amely elüt az öt összetevő egyszerűektől. felszáll a kéményekből a füst; a kémény feketesége előtt kék, de magasra emelkedik, s a levegő kéksége előtt szürkének vagy vörösesnek hat. éppen így a bíborvörös azúrkék fölött ibolyaszín lesz, az azúrkék sárga előtt zöld, a sáfrány fehér előtt sárga. a világosság a sötétség előtt kéksé válik, s annál szebb, minél feltűnőbb a világos és a sötét ellentéte.” In: Leonardo da Vinci (1973) 89. o.

¹⁷⁹ „195. ÉLÉNK ÉS SZÉP SZÍNEKET HASZNÁLJ A FESTMÉNYEIDEN / Mindig vakító fehér alapot készíts azoknak a színeknek, amelyeket különösen széppé akarsz tenni. és ezt az áttetsző színekre értem, mivel azoknak, amelyek nem áttetszőek, mit sem segít a világos alap. / milyen szépek például a színes üvegek, ha szemünk és a világító levegő közé tartjuk őket; de mi mutatkozik ebből, ha sötét levegő vagy egyéb homály van mögöttük?” In: Leonardo da Vinci (1973) 85. o.

¹⁸⁰ Szőnyi István (1976) 35. o.

telítettségét, mert ekkor a fehér alapozásról visszaverődő fény járja át a föléje húzott színrétegeket, és tölti meg világossággal, fényességgel a színeket. Bizonyos rétegszámon, illetve festékvastagságon túl a fehér alap már nem tűnik át a rétegeken, és ekkor a színek már nem kapnak fényt az alapozás felől. Ha szándékaink ellenére a festés folyamata során a színrétegek mégis túlságosan elfednék az alapozást, akkor lehetőségünk van arra, hogy a felragyogtatni kívánt lazúrszínek alá fehérrel újfent aláfessünk.

Attól függően, hogy milyen színvilágban kívánjuk tartani a kompozíciót, az alapozás színét úgy érdemes megválasztanunk, hogy összhangban legyen festői elképzeléseinkkel. Egy sötétebb tónusúra tervezett festményt indíthatunk középtónusú alapozásról is, viszont, ha a lazúrok áttetszőségének megőrzésére törekszünk, akkor a színek ragyogása érdekében tartsunk ki a fehér alapozás mellett. Fekete vagy sötét színű, illetve valamilyen nagyon karakteresen élénk színű alapozást akkor érdemes használnunk, ha ennek szín- és/vagy tónusértékeit beépítjük a képi végeredménybe, ellenkező esetben feleslegesen sok munkával tudjuk csak megszüntetni az alapozás sötétségét vagy uralkodó színét. Azonkívül azt is érdemes szem előtt tartanunk, hogy az olajfestékrétegek a száradás folyamán és az idő előrehaladtával valamelyest elvékonyodnak, tehát ha nem biztosítjuk a festékrétegek megfelelő fedőképességét, akkor az alapozás színe áttűnhet a színrétegek alól.

4.2.2.4. Sötétítés és világosítás réteges festésmóddal

Amint azt láttuk, a réteges festésmóddal felépített képeknél a színeket mélyíteni, sötétíteni általában a lazúrok egymásra festésével tudjuk, mivel a lazúrszínek többnyire sötétebb színárnyalatúak, valamint az áttetszőbb és vékonyabb festékrétegek számának emelésével egyre növekszik a színek mélysége és/vagy sötétsége. A fehér festékek és a világosabb színek viszont – amelyek a kötőanyag és/vagy a festőszer függvényében adnak áttetszőbb vagy átlátszatlanabb, fél-fedő hatást – alkalomadtán elfesthetők, eloszlathatók vékonyabb, lazúrosabb rétegben is, viszont általában inkább fedőfestékként alkalmazhatók. A színrétegezés során ezért világosítani előnyösebben tudunk sűrűbb és töményebb, pasztózusan, vastagabban (fedőn vagy fél-fedőn) felhordott festékrétegekkel, amelyek részben vagy teljesen elfedik az alul lévő színértékeket.

Amennyiben sötét alapozásról indítva kívánjuk a színeket megfogalmazni, akkor a világosabb festékrétegek vastagságának változtatásával és a rétegek számának emelésével alakíthatjuk azt, hogy a végső színállapotot mennyire befolyásolja az alap sötétje. **(11, 12, 13, 14, 19, 20, 41, 42, 43, 44, 45, 46)** Az így létrehozható színárnyalatok a legváltozatosabban módosíthatóak attól függően, hogy egy-egy színt tisztán, keveretlenül használunk, avagy a világosításba bevonjuk a fehérrel kevert árnyalatait is. A cink-fehér még extra vékony felhordásban is vékony fátyolréteget ad, és nem lesz olyan mértékben transzparens, mint egy tipikusan lazúrfesték¹⁸¹. A festői gyakorlatban viszont kitűnően lehet alkalmazni köztes rétegeként a *fénynövelés*¹⁸², világosítás érdekében, mivel a következő réteg majd megszünteti ezt az opálos hatást. A fehér fátyolréteg visszafogja az alatta húzódó réteg színtelítettségét, de nem fedi el teljesen, színhatásának egy része érvényesülni tud a rákerült fehér réteg alól is. **(51, 52, 53, 54)** Egy újabb színréteg felvitelével pedig ez a szín újra felerősíthető, és a szín már világosabb tónusértékben fog dominálni a közbülső fehérreteg hatására.

Réteges festésmódnál általában a színeket sötétíteni lazúrokkal, illetve világosítani vastagabb, pasztózusabb festékfelhordással tudjuk. Ezért legtöbbször a világos színek kerülnek alulra, ez azonban nem jelenti azt, hogy sötétebb színű alsóbb rétegekre ne húzhatnánk világosabb réteget, csupán más színvégeredményt, más színhatást fogunk elérni. A fehérhez hasonlóan sárgával vagy más világosabb színekkel is festhetünk fel köztes fénynövelő rétegeket, de lazúrként is megpróbálhatjuk alkalmazni ezeket. Tapasztalataim szerint a sötétebb alsó rétegek még a fedőn felfestett világosabb színeken is átderengenek, legtöbbször a színüket csak kevésbé, de a tónusukat annál inkább befolyásolják. **(41, 42, 43, 44, 45, 46)** Ha pedig fél-fedőn vagy lazúrosabban festjük fel a felső világosabbat, akkor az alsó réteg színében is markánsabban befolyásolja a végső színállapotot.

4.2.2.5. Az aláfestés és a ráhúzott lazúr

A réteges festés alkalmazásakor aláfestést készíthetünk úgy, hogy csak a kép egy részén, bizonyos színeknek festünk alá, és a többi alatt meghagyjuk érvényesülni az alapozás színét, vagy pedig úgy, hogy az egész képet monokrómban tónusosan

¹⁸¹ Bár egyes gyártók már forgalmaznak kifejezetten lazúrozásra alkalmas fehéret is.

¹⁸² Wehlte, K. (1996) 78. o.

aláfestjük, és erre, a fény-árnyék viszonyaiban modellált rétegre visszük fel a színeket lazúrfestékkel, avagy különböző fedőképességű színrétegekkel fejlesztjük tovább. Minél sötétebb egy szín, a fehérrel tört árnyalataival annál gazdagabb tónusárnyalatok differenciálására képes. Az aláfestés lehet tónusaiban élesen kontrasztos (például a sötét, mély tónusok és a legvilágosabb fehér között csupán egy-két középtónussal), avagy finom átmenetekben gazdag (minél több tónusárnyalatot kikeverve a sötét és világos két véglete között), mindkettő másként befolyásolja a ráhúzott lazúrok összhatását. Az áttetsző lazúrok alatt az aláfestés színe hatással lehet a kép végső színállapotára. Egy semlegesebb, sötétebb szín – mint például az umbra vagy a fekete – és fehérrel tört árnyalatai alkalmasabbak csupán a tónusértékek megfogalmazására, míg egy karakteresebb színezetű, középtónusú szín – mint például a bólusvörös vagy az ultramarinkék – jobban befolyásolhatja a kép egészének összhatását is. **(41, 42, 43, 44, 45, 46)**

Megtehetjük azt is, hogy többszínű aláfestést készítünk, és később ezt alakítjuk, fejlesztjük tovább azonos és/vagy hasonló, rokon színárnyalatokkal, illetve különböző színű lazúrokkal, attól függően, hogy milyen színvégeredményt kívánunk elérni: összefogni, összeépíteni szeretnénk-e a különböző színértékeket, avagy inkább elkülöníteni egymástól. A folytonos lazúr csökkenti az alul húzódó színek kontrasztját, különbségeiket feloldja, közelíti egymáshoz, ezért hasonlóságuk növekszik, és így egybetartozásukat erősíthetjük fel. A különböző színekre húzott más-más színű lazúr pedig eltérésüket növeli, és ezáltal a találkozó színek viszonyát kontrasztosabbá tehetjük. Minden esetben ajánlatos viszont szem előtt tartanunk a lazúr és az alatta húzódó színek kapcsolatát, hiszen az egyes színeket másként és másként befolyásolhatja ugyanaz a ráhúzott lazúrszín. Például a krapplakk lazúr a különböző vörösekkel elmélyíti, sötétíti és „vörösségükben” erősíti meg, viszont a kékeket már az ibolya, a zöldeket pedig a szürkés és/vagy kékes színhatás felé viszi el. Egy ultramarinkék lazúr pedig a barnásvörös felé viszi el az alatta húzódó melegebb és/vagy narancsosabb vöröset, míg egy hideg és/vagy fehérrel tört vörösön inkább ibolyásabb színt eredményez.

A színvégeredmények alakítása során dolgozhatunk úgy is, hogy egy-egy keverékszínre vagy az összetevőinek egyikét, vagy pedig ahhoz hasonló, rokon színárnyalatot húzzunk rá lazúrként. Festhetünk például egy narancsra kadmium

vöröset vagy magentát, egy zöldre indiai sárgát vagy arany okkert, ultramarinkéket vagy párizsi kéket, egy ibolyára pedig krapplakkot, kadmium világos vöröset vagy jégkéket. Tapasztalataim szerint az adott képi helyzet és festői szándékaink nagymértékben megkönnyítik a lehetőségek közötti választást.

4.2.2.6. A színrétegek sorrendje

A színek egymásra rétegezésének sorrendje alapvetően meghatározza a végső színállapotot. A színek sorrendjének megválasztását leginkább a festékek lazúrozó- és fedőképessége befolyásolhatja, emellett érdemes mérlegelnünk a színek hatásának más szempontjait is. Réteges festésmóddal felépíthetjük a képet úgy, hogy az egyes színek hidegebb színárnyalatait festjük alulra, és erre húzunk rá meleg színlazúrokat, avagy megfordítva. Például a hidegebb cölinkékre festünk melegebb ultramarint vagy a melegebb égetett szienára hűvösebb magentát. Ha a színek sorrendjét felcseréljük, a színrétegek összehatása is másként alakul, hasonlóképpen, mint az alábbi példánál is.

Egy-egy szín hasonló vagy rokon színárnyalatait, világosabb és sötétebb pigmentáris változatait, vagy ezek fehérrel és/vagy feketével, illetve más sötétebb vagy világosabb színekkel kevert tört árnyalatait is variálhatjuk a színrétegezés során úgy, hogy sötétre világosabbat, illetve világosra sötétebb tónusú színlazúrt (vagy fél-fedő réteget) viszünk fel. Arra is lehetőségünk van, hogy egy-egy szín fehérrel és/vagy feketével különbözőképpen tört árnyalataival megfogalmazott aláfestésre lazúrozzuk rá – vagy festőszerrel hígítottan, fél-fedőn felfesthetjük – magát az eredeti tiszta, töretlen színt, illetve megfordítva: a telített, tiszta színre is rálazúrozhatjuk a tört árnyalatait. Már két-három színárnyalat esetében is nagyon eltérő végső színállapot teremthető meg attól függően, hogy milyen sorrendben festettük, építettük egymásra a tiszta színt és a fehérrel és/vagy feketével különbözően tört árnyalatait.

4.2.2.7. Sárgák, vörösek és kékek rétegezése

A színeképzés szempontjából fontos lehet számunkra, hogy a közvetlen színkeveréssel létrehozható színvégeredményekhez képest – ugyanazon összetevőkből – milyen színegyüttállásokat kapunk, ha ezeket a színek komponenseket különálló rétegekként festjük egymásra. Nézzünk meg néhány példát arra, hogy különféle színárnyalatú sárgák, vörösek és kékek egymásra rétegezésével milyen

színvégeredményeket kaphatunk attól függően, hogy az egyes színek fedő vagy lazúrozó jellegűek, avagy – a festék kötőanyagától és hígítottságától, illetve töménységétől függően – a festéket milyen vastagon, illetve vékonyan festettük fel. Hasonlítsuk össze, hogy miként módosul egy-egy szín hatása annak függvényében, hogy milyen sorrendben festettük a rétegeket egymásra, melyik színt festettük alulra, illetve felülre. (58, 59, 60, 61, 62, 63, 64) Valószínűleg pontosabban járunk el, ha ezeket a színárnyalatokat a létrehozó színeikből eredeztetve nevezzük el, például sárgás vörösnek vagy hideg kékeszöldnek, mintha a közvetlen színkeveréssel előállítható árnyalatok mintájára pusztán narancsot, zöldet vagy ibolyát mondanánk, bár – véleményem szerint – legtöbbjük verbálisan pontosan nem is írható körül¹⁸³.

Itt szeretném megemlíteni, hogy bár a lazúrszínek általában valóban inkább sötétebb színárnyalatúak és áttetsző hatást adnak, és ehhez képest a sárgák kifejezetten világosak és (az indiai sárgától eltekintve) inkább fedő karakterűek, esetenként viszont kiváló narancsokat (sárgás vöröset vagy vöröses sárgákat) és zöldeket (sárgás kékeket vagy kékes sárgákat) érhetünk el valamely vörösre, illetve kékre húzott, fél-fedőn, kicsit lazúrosan elosztatott kadmium sárga rétegekkel.

4.2.2.8. Színrétegezés kombinációk

Amint azt már eddig is láttuk, réteges festésmóddal festve – az egymásra húzott rétegek színeit és számát, valamint sorrendjét variálva – többféle módon hozhatjuk létre, és eltérő végeredményekkel alakíthatjuk ki a színárnyalatokat és a színtónusokat. Befejezésül és összefoglalásul tekintsünk át még néhány további jellegzetes példát és lehetséges rétegezés-kombinációt.

Egy szisztematikusan fejlesztett, rétegekből felépített kép megfogalmazásakor – ahogy arról korábban szó volt – már az aláfestésben kidolgozhatjuk a kép fény-árnyék viszonyait, és erre – a monokrómban tónusosan készre festett alépitményre – hordjuk fel lazúrosan a színeket. Dolgozhatunk viszont úgy is, hogy a festés folyamata során a színértékeket és a tónusviszonyokat együtt – a színárnyalatokat hol felerősítve, hol visszafogva –, a fedőbb vagy lazúrosabb rétegek egymásra hordásával aprólékosan pontosítva alakítjuk ki. Ennek során variálhatjuk a színek tiszta és fehérrel, feketével vagy szürkékkel tört árnyalatait, valamint a

¹⁸³ Vajon, ha egy *fehérrel közepesen tört kadmium sötétvörösre húzott cölinkék lazúrról* beszélek, akkor az olvasó ugyanarra a színvégeredményre gondol-e, mint amire utalni szeretnék?

sötétebb és a világosabb színeket egymáson attól függően, hogy a tónusokat és a színértékeket egyszerre avagy különálló rétegekként – aláfestésben, illetve föl húzott lazúrral – kívánjuk megfogalmazni. **(18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 38, 39, 57, 58)** Így nemcsak a színek tónusviszonyait, hanem a színárnyalatokat is változatosabbakká tehetjük. Már egyetlen kiválasztott szín esetében is több lehetőségünk van a különböző színállapotok megfogalmazására. Megfigyelhetjük, hogy sok esetben ugyanazt a tónust elérhetjük a tiszta szín lazúros felfestésével, illetve fehérrel vagy feketével kevert, tört árnyalatával is. **(31, 48)** Ezáltal nemcsak különféle szintónusokat kaphatunk, hanem gazdagíthatjuk is a színek megjelenését úgy, hogy a tiszta színt különböző mértékben hígítva festjük fel (a világosabb részeken áttetszőbben, a sötétebb részeken fedőbben, vastagabban felhordva), illetve több-kevesebb keveretlen színréteget húzunk egymásra (a világos részekről a középtónusokon át az árnyékos részekig növekvő rétegszámban), amelyeket variálhatunk az adott szín fehérrel és/vagy feketével tört árnyalataival. Például a zöldföld lazúrosan felfestve meleg barnászöld színt ad **(41, 42)**, míg a fehérrel tört árnyalatai inkább ezüstös szürkészöldbe hajlanak **(51, 52, 54)**, a krapplakk lazúr pedig bordós mélyvörös színű, fehérrel törve viszont hűvös rózsaszínné változik **(6)**, valamint a fehérrel kevert okkerárnyalatok is rózsaszínesként hatnak, különösen a tisztán felfestett okker mellett **(35, 36)**. Az aláfestéstől kezdve a befejező végső lazúrokig végig kihasználhatjuk ezeket az árnyalatbéli különbségeket a színek pontosítására.

A festészeti színeképzés gyakorlata szempontjából a réteges festésmód alkalmazásával kapcsolatos példákat még hosszasan lehetne folytatni, ám remélhetőleg az eddig áttekintett fontosabb lehetőségek és megoldások is útmutatást nyújtanak már, és hozzájárulnak – esetleg kiindulásul szolgálhatnak – az önálló tapasztalatok megszerzéséhez.

4.3. Az optikai színkeverés, avagy a színfelbontás módszere

Amint azt láttuk, a közvetlen színkeverés során ténylegesen összekeverjük a színes festékanyagokat, a réteges festésnél pedig a színvégeredmények nagyobb rész az egymáson lévő színes lazúrrétegek együttállásából adódó „színkeveredéséből” jönnek létre. A színbontás módszerénél az additív (összeadó) színkeverést alkalmazzuk, amelyet azért nevezhetünk optikai színkeverésnek, mert az egymás mellé felfestett apró színfoltok mindegyike külön-külön veri vissza a színének megfelelő fénysugarakat és – ahogy arról már szó volt¹⁸⁴ – a visszavert színes fények a szemünkbe érve a látás folyamata során keverednek össze. Az összetett színeket felépítő színelemeket – a majd alább ismertetésre kerülő – tulajdonságaik függvényében látjuk (érzkeljük) együttesen, közös színeként, illetve alkotóelemeikre bontottan. Így az eddig tárgyalt színeképzési módszerekkel – a közvetlen színkeveréssel és a színrétegezéssel – létrehozható színvégeredményekhez képest egy újabb színegyüttállást kaphatunk.

Nézzük meg, hogy miként ad más-más színértéket, és mennyire mutatja meg az összetevők eredeti színeit, valamint miben különbözik avagy hasonlít két szín közvetlenül összekeverve, egymásra rétegezve (lazúrozva), illetve különálló színelemenként egymás mellé festve. **(1, 4, 5, 17, 26, 28, 29, 62, 65)** A példákon megfigyelhetjük, hogy a színvégeredmények mindhárom esetben jellemzően magukon hordozzák és láttatják a háromféle színkeverés eltérő módszerét, és összehasonlíthatjuk, hogy miként különböznek az eredő színektől és egymástól is. A színösszetevők az optikai színkeverés módszerével felfestve őrzik meg leginkább eredetüket és önállóságukat, és inkább együttállásukban (egymásra) hatva változtatják meg, például erősítik egymást. Ehhez képest a közvetlen színkeveréssel előállított színvégeredmények esetében a színalkotók kölcsönösen feloldódnak egymásban, és az összetevők színezőerejétől, intenzitásától és mennyiségi arányaitól függő köztes színértéket adnak ki. A festészet gyakorlatában ezeket az eltéréseket a legváltozatosabb módokon használhatjuk fel, és a színek megfogalmazása során ezeket egymással a legkülönbözőbb módokon társítva variálhatjuk.

¹⁸⁴ Lásd: 2.3. A színkeverés: a fény- és a festékkeverés című fejezetet a 14. oldaltól kezdődően.

4.3.1. Az optikai színkeverés manifesztuma

A színfelbontás színképzési lehetőségeinek vizsgálatához elsőként vegyük szemügyre a „felbontott folt” és az optikai színkeverés manifesztumát¹⁸⁵, amelyben Signac összefoglalja a neoimpresszionisták újítását¹⁸⁶. Signac szerint Delacroix, az impresszionisták és a neoimpresszionisták is ugyanazt a célt kívánták elérni, nevezetesen a legragyogóbb színt, és ennek megvalósításában, részben eltérő eszközökkel, nagyobbrészt különböző eredményekre jutottak. Hadd idézzem – ezzel kapcsolatban – egy kicsit hosszasan Signac gondolatait, amelyek megfelelő támpontokat adhatnak az optikai színkeverés gyakorlati alkalmazásának tárgyalásához.

A Constable és Turner képeitől elragadtatott Delacroix marokkói utazása (1832) során a „természetben már megleste a komplementer színek tünékeny játékát, és most meg akarja ismerni törvényeiket. Tanulmányozni kezdi a színek tudományos elméletét, az egymásra következő és az egyidejű ellentétek kölcsönhatását. E tanulmányok eredményeképpen megvalósítja vásznain a kontrasztokat, és az optikai keverést alkalmazza. (...) Fokozatosan megszabadul az első műveit jellemző clair-obscurtól. Az erősebb színek mindinkább kiterjednek vásznai egész felületére; a fekete, a földszínek és velük együtt a lapos színfoltok eltűnnek a képeiről; tiszta, vibráló színek kerülnek a helyükre: koloritja mintegy anyagtalanná válik. Az optikai

¹⁸⁵ Signac, P. (1978) 19-82. o. (Lásd 8. Táblázat. A három újítás összefoglalása a 129. oldalon.)

¹⁸⁶ Ahogy bevezetőjében Cachin megjegyzi, gyakran található eltérés Seurat és Signac műve között. Signac impresszionista pályakezdése és több-kevesebb kötődése a közvetlen érzékeléshez indokolja, hogy oly hevesen ragaszkodik a Delacroix-tól való eredeztetéshez és a tudományos művészet álláspontjához, míg Seurat a tökéletesség elérésén munkálkodik, és az egyetemes harmóniát kívánja megteremteni. In: Signac, P. (1978) 9-10. o. Ezzel kapcsolatban lásd: Georges Seurat levele Maurice Beaubourg-hoz. [In: Signac, P. (1978) 103. o.] „Esztétika / A művészet harmónia. A harmónia az ellentétek analógiája, a hasonlóságok analógiája, a tónus, a szín, a vonal analógiája, amelyet a domináns elem szempontjából, valamint derűs, nyugodt vagy szomorú kombinációinak hatásával együtt kell megközelíteni. Az ellentétek a következők: / A tónusok terén a ragyogóbb (világosabb) a sötéttel szemben. / A színek terén a kiegészítő színek, azaz valamilyen vörös szembeállítva kiegészítő színével stb. (vörös-zöld, narancs-kék, sárga-lila). / A vonalak terén azok, amelyek derékszöveget alkotnak. / A derűs kombináció esetében a tónus uralkodó eleme a ragyogó, a színé a meleg, a vonalé a vízszintes feletti tendencia. / A nyugodt kombináció tónusa szerint a sötét és a világos egyensúlya, a szín tekintetében a meleg és a hideg egyensúlya, a vonal esetében pedig a horizontális. A szomorú kombinációnál tónusban a sötét uralkodik, színben a hideg, a vonalak terén a lefelé mutató tendencia. / Technika / A szem renehártyáját érő fényhatás mint időbeli jelenség, adva van; ebből egyenesen következik a szintézis. A kifejezés eszköze a tónusok és színek optikai keveredése (a helyi színeké és a fényforrás – nap, petróleum-, gázlámpa stb. – színéé), vagyis a fénynek és ellenhatásának (árnyék) optikai keveredése, amelynél a kontraszt, az átmenet, a sugárzás törvényeit kell követni. / A keretnek ellentétes harmóniában kell lennie a kép tónusainak, színeinek és vonalainak harmóniájával. / 1890. augusztus 28.”

keverés alkalmazásával megteremti azokat a színeket, amelyek életet adnak a fénynek. (...) [A Képviselőház festményein – R. R.] a legfrissebb és legváltozatosabb testszint széles, zöld és rózsaszínű sávok egymás mellé festésével érte el, és a ragyogó ég mindenütt ugyanennek a módszernek az eredménye.”¹⁸⁷ Signac szerint „Delacroix mindent elért, amit a romantikus paletta lehetővé tett számára, ezen a felettebb zsúfolt palettán azonban a tiszta színek mellett még túl sok földfesték és sötét árnyalat foglalt helyet.”¹⁸⁸

„Amit az impresszionisták véghezvittek, abban áll, hogy a tiszta színeken kívül minden más színt száműztek palettájukról, amit pedig nem tettek meg, és ami tennivaló maradt utánuk, abban, hogy feltétlenül és minden körülmények között tiszteletben kell tartani ezeknek a tiszta színeknek a tisztaságát. A rendelkezésünkre álló tiszta elemek összekeverésével éppen azt érték el, amit, úgy tűnik, el akartak kerülni, vagyis újra megcsinálták ezeket a fakó és sötét tónusokat.”¹⁸⁹

„A neoimpresszionisták palettáján, ugyanúgy, mint az impresszionistákén, kizárólag tiszta színeket láthatunk. Ők azonban teljesen elutasítják a festékeverést a palettán, kivéve természetesen a színekön belüli szomszédos színekét. Ezekből a tiszta színekből, átmeneteik segítségével és kellő mennyiségű fehér hozzáadásával, minden tónusban rekonstruálni lehet a spektrum valamennyi színárnyalatát. Mindössze a következő elemekkel rendelkeznek: a sárga és a piros keveredéséből létrejövő narancsszín, a pirosba és a kékbe hajló lila, a kék és a sárga között elhelyezkedő zöld és természetesen a fehér. De ennek a néhány színnek az optikai keveredése, arányaik variálásával, a színárnyalatok végtelen lehetőségét nyújtja a legintenzívebb színektől a legszürkébbekig.”¹⁹⁰

Az optikai színkeverés alkalmazásakor – természetesen – nem szükséges mereven követnünk a Signac¹⁹¹ által megfogalmazott elveket. Az elméleti alapvetések kitágíthatók és festői szándékainknak megfelelően alakíthatók a

¹⁸⁷ Signac, P. (1978) 39., 43. o.

¹⁸⁸ Signac, P. (1978) 44. o.

¹⁸⁹ Signac, P. (1978) 48-49. o.

¹⁹⁰ Signac, P. (1978) 52-53. o.

¹⁹¹ Signac-ot olvasva nem szabad elfelejtenünk arról, hogy igazolást keresett a felbontott folt és az optikai színkeverés festészeti alkalmazására, ami mit sem von le a módszer jelentőségéből, csupán zavarba ejtő az a – Signac szempontjából persze teljesen indokolt és érthető – mód (nevezzük nevén: elfogultság), ahogy minden mást kirekesztve, mindenk fölébe helyezi a színelbontás általuk alkalmazott módszerét.

gyakorlatban. A legnagyobb szabadsággal variálhatjuk a színelemek festői értékeit és az általuk létrehozható összetett színeket.

4.3.2. A színfelbontás színeképzési lehetőségei

A színfelbontás, illetve az optikai színkeverés módszerével megvalósítható színeképzési lehetőségek alkalmazásának áttekintéshez a Signac által leírt módszer¹⁹² körülhatárolja számunkra azokat a tényezőket, amelyeket érdemes tágabb értelemben is megvizsgálnunk a festői gyakorlat felől. A színvégeredmények szempontjából meghatározóak lehetnek azok a tulajdonságok, amelyek jellemzik – az összetett színeket felépítő – (kisebb és egyszerűbb) színelemeket, úgymint színezet, telítettség, világossági fok (tónusérték), valamint – a festékfelfestésből adódóan – szintén karakterisztikus méret és alak, illetve faktúra. Az egymás környezetében lévő színelemek együtt- vagy különállását döntően befolyásolja az, hogy találkozásaikban – festői értékeik hasonlósága vagy különbözősége révén – milyen kapcsolatban, viszonyban állnak az összes többi színelemmel. A festés folyamata során – a kontraszthatások törvényszerűségeit alkalmazva¹⁹³ –, a színépítő alapelemek festői értékeinek változtatásával befolyásolhatjuk és meghatározhatjuk az összetett színek felépítését és a színelemek együttes hatását aszerint, hogy mit hangsúlyozunk: bontottságukat és elemeik különállását, vagy egységüket és elemeik egybeolvadását.

Ahogy a közvetlen színkeverés és a színrétegezés tárgyalásánál, úgy az optikai színkeverés esetében szintén érdemes módszeresen végigkövetnünk, hogy az összetevők változtatásával milyen összetett színvégeredményeket kaphatunk. Az egymás mellett elhelyezett színpontok szín- és fényereje, valamint ezek egymásra hatása szempontjából különösen jelentős a komplementer és a szimultán kontraszt. Bár a Signac által összefoglalt „tudományos elmélet” szerint a festékszínek felbontása tiszta színárnyalatokra és az optikai keverés használata azt a célt hivatott szolgálni, hogy a színek minél többet megőrizzenek telítettségükből, és ezáltal

¹⁹² „A neoimpresszionista nem pontoz, hanem felbont. / Felbontani pedig annyit jelent, mint: / Biztosítani a ragyogás, a szín és a harmónia minden előnyét: / 1. kizárólag tiszta pigmentek optikai keverésével (a prizma minden színében és e színek minden árnyalatában); / 2. a különféle elemek szétválasztásával (helyi szín, a fényforrás színe, reakcióik stb.); / 3. az elemek egyensúlyával és arányával (a kontraszt, az átmenet és a sugárzás törvényei szerint); / 4. a foltok nagyságának a kép nagyságához mért arányával.” In: Signac, P. (1978) 22. o.

¹⁹³ A hét szíkontraszt és a faktúrakontraszt adta lehetőségek mellett jelentős különbséget tehetünk a színelemek között nagyságuk, alakjuk, valamint mennyiségi arányaik és elhelyezkedésük szerint is.

biztosítsuk a lehető legnagyobb ragyogást, és létrehozzuk a színes fényt¹⁹⁴, a festői gyakorlatban nem szükséges lemondanunk a közvetlen színkeveréssel létrehozható többkomponensű keverék vagy telítetlenebb, tört színárnyalatok bevonásáról sem.

4.3.2.1. Monokróm jellegű összetett színek

Az optikai színkeveréssel létrehozható színösszetételek kapcsán elsőként foglalkozunk a monokróm jellegű összetett színelületek kérdésével, amikor – a kép egészén vagy egy-egy részletén – azonos színezetű színelemeket, vagy egy szín különböző pigmentáris változatait variáljuk egymással. Ha egyetlen kiválasztott színnel próbálunk meg összetett színértéket létrehozni, akkor egyrészt a festékfelfestés eltérései révén, másrészt pedig a szóban forgó szín fehérrel és/vagy feketével tört árnyalataival kaphatunk eltérő színminőségeket.

Ahogy az előző fejezetekben láttuk, a faktúrakülönbségek és a festék vastagságának, illetve fedőképességének (áttetszőségének), valamint a festékrétegek számának változtatása nagymértékben befolyásolhatja egy-egy szín megjelenését. A festékelhordás adta lehetőségeket kitűnően hasznosíthatjuk a színelemek megfogalmazásakor, és variálásukkal egyfelől finom árnyalatokra bontott monokróm színösszetételeket hozhatunk létre (**8, 35, 37, 48**/jobboldali sor), másfelől pedig erőteljes, kidomborodó vagy faktúrákban gazdag színelületeket is kialakíthatunk. Gondoljunk – többek között – Van Gogh egymás mellé festett plasztikus ecsetvonásaira, például egy monokróm ég- vagy búzamező-részleten, ahol a festékelhordáskor az ecsetvonás mentén vastagon kitüremkedett festék változatos árnyékokkal gazdagítja a színeket azáltal, hogy a festék kiemelkedéseit jobban, a bemélyedéseket pedig kevésbé világítja meg a fény. Tóth Menyhért fehér képein – a többi szín hiánya vagy visszafogottsága miatt még intenzívebben – szintén szerepe van a festék domborulatainak. A festékcsoportok árnyékai – a megvilágítás erősségétől és irányától függően – élesebben vagy lágyabban tovább modellálják a képfelületet, nemcsak tónusosan, hanem esetenként színárnyalóként is.

A színek különböző pigmentáris változatait tisztán és keveretlenül is használhatjuk monokróm jellegű összetett színek alkotóelemeiként vagy azok gazdagítására, valamint az egyes színárnyalatok karakterétől és a többihez való viszonyától függően sötétítésre és világosításra, meleg vagy hideg jellegű fokozására.

¹⁹⁴ Signac, P. (1978) 60. o.

Például a kadmium sárgákat árnyalhatjuk okkerszínű foltokkal, a kadmium világos vöröset pedig sötétíthetjük égetett sziéna elemekkel.

A rokonszínekkel kibővített monokróm színhasználat tovább tágítható, ha bevonjuk a tiszta színek fehérrel és/vagy feketével tört árnyalatait is az összetett színek felépítésébe. Aktualizálva a problémát, megkülönböztethetjük például azt a megoldást, amikor a lokális színek fény-árnyékos módosulatait – előre kikevert – tört vagy rokon színárnyalatokkal bontva festjük meg, valamint azt, amikor különválasztjuk a fény-árnyék viszonyok tónusos megfogalmazását a telített színek felfestésétől. Az első esetben a színes tónusok tiszta és tört értékei (**28**/bal felső, **69**), az utóbbi esetben az elkülönülő tónusok fekete, fehér és különféle szürke, valamint a (színezettel rendelkező) tiszta színek pontjai a szemünkben keverednek színárnyalatokká (**17**). Rufino Tamayo¹⁹⁵, mexikói festő képein a sokféle színbontási megoldás között megfigyelhetünk, többek között például azt is, ahogy középtónusú szürke árnyalatokkal bontva gazdagítja és ragyogtatja fel a tiszta vagy fehérrel tört színeket. Máshol pedig a mély feketét és a sötét szürkét bontja hideg és meleg, telített és fehérrel és/vagy feketével tört vörösekkel.

4.3.2.2. Színbontás alapszínekkel és keverékszínekkel

Az összetett színek felépítésével kapcsolatban térjünk rá az alapszínekből előállítható kétkomponensű összetételek vizsgálatára. Ahogy azt a közvetlen színkeverés és a színrétegezés tárgyalásánál láttuk, az elsődleges színek különböző pigmentáris változatainak megfelelő párosításával és az összetevők mennyiségi arányainak változtatásával nagyon eltérő színárnyalatú narancsokat, zöldeket és ibolyákat kaphatunk. Ha ezeket a különböző pigmentáris változatokat – mint összetevő színelemeket – páronként egymás mellé festjük, akkor szintén nagyon különféle hatású összetett színvégeredményeket kaphatunk. (**66**) Az együttálló színelemek a látás folyamata során keverednek egymással, és – méretük, mennyiségi arányaik és a néző képtől való távolságának függvényében – többé-kevésbé összeolvadhatnak valamilyen narancsos, zölde, illetve ibolyás színárnyalattá. (**1, 4, 70**) Kipróbálhatjuk, hogy a középértékű sárga, vörös és/vagy kék helyett a színpárok egyikét vagy másikat, illetve mindkét tagját hidegebbre vagy melegebbre, sötétebbre

¹⁹⁵ Tamayo-képeket láthattunk eredetiben a mexikóvárosi Museo de Arte Moderno gyűjteményéből, a Mexikói modernek című kiállításon. (Ernst Múzeum, 2005. szeptember 26. – 2005. november 2.)

vagy világosabbra vesszük, illetve, ha a kéket kékeszölddel vagy zölddel és/vagy a vöröset narancsvörössel helyettesítjük. **(5, 62)** A sárga, narancsvörös, zöld összeállítás teljesen más színhatást ad, mint a sárga, vörös és a kékeszöld. A telített tiszta alapszínekkel előnyösen tudunk bontani úgy is, hogy társítjuk melléjük a feketét vagy a fehérét, illetve egy vagy több szürke árnyalatot, és a feketét például helyettesíthetjük barnával is.

A színbontás alkalmazása során – festői szándékainknak megfelelően – variálhatjuk azt is, hogy az összetevő színeket, illetve a telített, tiszta és fehérrel és/vagy feketével különböző mértékben tört színárnyalatokat (egymáshoz viszonyítva) milyen mennyiségi arányban szerepeltetjük. Ha az összetevők előre kikevert árnyalatait szintén belefestjük a tiszta színek pontjai közé, ahogy Seurat is gyakorta eljárt, akkor finomíthatjuk, nyugodtabbá és kevésbé vibrálóvá tehetjük az optikai színkeveréssel létrehozható összetett színek megjelenését. Nem feledkezhetünk el arról, hogy fordítva is eljárhatunk, és nemcsak egy-egy keverékszint állíthatunk össze alkotóelemeiből, és különböző közbülső színárnyalatokból, hanem magukat a főszíneket is jellemezhetjük, módosíthatjuk azokkal a közvetlen színkeveréssel létrehozott köztes keverékszínekkel, amelyekben összetevőként részt vesz. Így tehetünk például egy vöröset narancsosabbá vagy ibolyássá, eltolhatunk egy sárgát a zöldek vagy a narancs felé, illetve egy kéket zöldesebbre vagy ibolyásabbra vehetünk. **(67, 68, 69, 71)**

4.3.2.3. Színbontás komplementer színpárokka

A komplementer színpárokból mint összetevőkből felépített összetett színek esetében a szimultán kontraszthatás következtében felerősödik a színelemek fényereje, és ragyogásuk intenzitása megnő, kiteljesedik. **(26, 28, 29)** Ily módon például két ellentétes szín átmenetének megteremtése, a színes árnyékok megfogalmazása, egy-egy szín sötétítése vagy tónusának árnyalása, és a különböző találkozó összetett színelületek különválasztása vagy elkülönülésük felerősítése – a kiegészítő színek használatával – kisebb szintelítettség-vesztéssel vagy anélkül valósítható meg. Ezzel kapcsolatban viszont nem szabad elfelejtenünk arról, hogy az egymást kiegészítő színek minél egyenletesebb alakú és kisebb nagyságú (apróbb) színelemekként jelennek meg, valamint minél sűrűbben helyezkednek el egymás

mellett, annál inkább csökkentik egymás szín- és fényerejét, ezáltal pedig egyre jobban kioltják egymást, azaz hatásukban elszürkülnek. (28)

Ahogy arról a szimultán kontraszt¹⁹⁶ tárgyalásánál már szó esett, két olyan szín, amelyek nem teljesen, hanem csak megközelítőleg komplementerei egymásnak, -egymás mellé festve – afféle feszültséget teremt, amelyben mindketten úgy hatnak a másikra, hogy megkísérlik amazt a saját komplementerükké tenni. Ebből következően – a látás folyamata során – hol egyiküket, hol másikat felváltva érzékeljük a társított szín komplementerének, sőt mi több, folyton ingadózó, vibráló hatásuk úgy állandósul, hogy nem egyenletesen, hanem – a színérzékelő csapocskák működésétől, illetve teherbírásától függően – időnként gyengébben, majd erősebben lép fel. Ezt a változó intenzitással vibráló, nyugtalan és nyugtalanító, bizonytalanságérzetet keltő hatást – többek között – megteremthetjük például abban az esetben, amennyiben a színek egymással szemben elhelyezkedő, egymást kiegészítő színei közül az egyiket helyettesítjük valamelyik mellette álló színnel.

Az egymást kiegészítő színpárok keverékszínei – a narancs, a zöld és az ibolya – összetett színek alkotóelemeiként együttállásaikban – a szimultán kontraszt hatására – kölcsönösen visszafogják egymásban azt a színértéket, amelyben közösek, és felerősítik azt, amely a másik összetevőjeként nem szerepel. Például a zöld és a narancs párosítás esetén a zöldben a kék, a narancsban a vörös erősödik fel, és mindkettőjükben háttérbe húzódik a sárga. Bonnard tudott elképesztő finomsággal színt bontani vastagon felhordott szárazlazúrral úgy, hogy a színvégeredmény egyszerre ibolya és zöld, amik egymáson úgy helyezkednek el, hogy ki-kilátszanak egymás között, mintha apró színelemekként lettek volna felfestve, és a végső színállapot mégsem koszosodik vagy szürkül el, hanem hidegen süt.

4.3.2.4. Seurat festői munkamódszere

A színelemek méretének és alakjának vizsgálatához elsőként tekintsük át Seurat munkamódszerét¹⁹⁷, azt, hogy képein miként alakította, szervezte meg az összetett színeket felépítő (kisebb) színelemek rendszerét. Seurat számtalan előkészítő tanulmányt készített képeihez, többek között a Vasárnap délután a Grand Jatte szigetén című festményéhez is. Először rajzokon tisztázta a kép fény-árnyék

¹⁹⁶ Lásd a 36. oldalon.

¹⁹⁷ Seurat alkotói módszerével kapcsolatban lásd bővebben: Herbert, R. L. (2004, szerk.).

viszonyait, kidolgozta a tónusfokozatokat, egy-egy ilyen szénrajzán megfigyelhetjük, hogy miként alkalmazta a kontraszthatásokat. Amikor két különböző tónusú felület elválaszt egymástól, akkor megemeli a találkozó tónusok kontrasztját, mindegyiket eltolja a másikkal ellenkező tónus irányába, a világosat még világosabbra veszi, a sötétebbet még tovább sötétíti, így elkülönülésük élesebbé válik, amit a szimultán világosságkontraszt hatása még tovább erősít. Amikor pedig összeépíti a különböző tónusokat (vagy kevésbé kívánja hangsúlyozni azok elkülönülését), akkor finom átmeneteket teremt a két tónus között, közelíti azokat egymáshoz, így feloldja, csökkenti ellentétüket.

A tónusviszonyok tisztázása után a munkafolyamat következő fázisában Seurat a színekkel folytatta a kontrasztok kidolgozását. A színes vázlatokon megfigyelhetjük színbontási módszerét, ahogy a kontraszthatásokat a koloriton is alkalmazta, és – a tónusoknak megfelelően – összetevőikre bontotta fel a színeket. Eleinte nagyvonalúbban kezeli a bontottság mértékét, a színelemek mérete nagyobb, alakjuk kevésbé egységes, egyenetlenebbek és/vagy jobban összemósódnak egymással, és az elemek színe visszafogottabb, kevésbé intenzív, jóval több az előre kikevert, tört színárnyalat. Vázlatról vázlatra pontosodik a színfelületek egymáshoz való viszonya és bontottsága. Gyakorta még a nagy képein is aláfestett egy nagyobb, visszafogottabb színfoltot, és azt modellálta egyre egyenletesebben apró – közel egyforma nagyságú és hasonló alakú – színpontokkal, -vonásokkal. Ezzel párhuzamosan – módszeresen mérlegelve a színek arányait – egyre telítettebb és tisztábbra vett, egymástól határozottabban elválasztott színelemekre bontotta fel az összetett színfelületeket. Úgy tűnik, hogy *a kép minden egyes pontjának azonos figyelmet szentelt*, és valamennyi színelemet egyenletesen kicsiny irány nélküli színpontként vagy enyhén elhúzott, minimálisan irányított színvonásként festett fel. Főként (de nem kizárólag) színárnyalataik különböztették meg az alkotóelemeket egymástól, így ért el megközelítőleg egynemű faktúrájú képfelületet.

4.3.2.5. A színelemek mérete és alakja

Ahogy tehát Seurat munkamódszerénél és képeinél megfigyelhetjük, a színelemek mérete és alakja döntően befolyásolja azt, hogy nézőként mennyire látjuk a színösszetételeket együtt, összeolvadva, illetve külön-külön, elemeikre bontottan. Ez az érzet – természetesen – nagyban függ attól is, hogy nézőként milyen

távolságban állunk a képfelülettől. (67, 68, 73, 74) Minél kisebbek az elemek, méretüknél fogva annál jobban csökken az egyes elemek önálló ereje, és kicsinységükben egyre inkább közösen képesek csak hatni, sokkal inkább együttállásukat érzékeljük az egyediségük helyett. Az aprólékos felbontásnál (28) arányosan több elemet szükséges szerepeltetnünk egy-egy szín megfogalmazásához vagy a színintenzitás megtartásához, illetve még többet a színerő növeléséhez.

Az elemek *méretének*, nagyságának vagy kicsinységének megválasztásával szabályozhatjuk az összetett színek *bontottságának mértékét*, azt, hogy egy bizonyos felületrészt mennyire aprólékosan vagy nagyvonalúan bontunk fel. Ezzel összefüggésben – befolyásolván együtt-, illetve különállásukat – meghatározhatjuk azt is, hogy a többé-kevésbé apró színpontokat milyen távolságra és mennyire sűrűn, illetve ritkán festjük egymás mellé. Az elemek sűrítésével vagy ritkításával, avagy éppen a hiányukkal súlypontokat teremthetünk a képfelületen, ahogy azt Veszelszky Béla képein is megfigyelhetjük. Helyenként már olyannyira közel kerülnek egymáshoz plasztikus színpontjai, hogy szinte el sem férnek, és ezért egymásra épülnek, tömörülnek a kép síkján, másutt pedig épp nemlétükkel, hiányukkal teremtik meg a fehér fényt. A színsűrítés módszerét Matisse – a színbontott, fauve-képein – előszeretettel alkalmazta úgy, hogy egy-egy – a környezetéhez képest – nagyobb méretű és/vagy más alakú színelemet telítettebb, tisztább színárnyalatúra festett meg. Mivel a színfokozást összekapcsolta az elemek egy másik dimenziójának megváltoztatásával is, ezért a felerősített színű képelemet – a méretbeli léptékváltás és/vagy alakdifferencia hatására – még ragyogóbbnak, színében sűrűbbnek érezzük.

Az összetett színek – a festékfelfestéstől függően – *a legkülönfélébb alakú színelemekből* épülhetnek fel. (28, 29, 70, 71, 73, 74) Ahogy Signac is írja: „*Felbontani* egyébként *pontozás* nélkül is lehet.”¹⁹⁸ A színelemek alakját tekintve különbséget tehetünk közöttük megjelenésük szabályossága vagy szabálytalansága (amorf-jellege), és alakjuk karaktere szerint. Festhetünk például szabályos alakú pontot, szabálytalan kinézetű pacnit, kerek vagy szögletes foltot, vékonyabb vonalat, illetve szélesebb sávot, vonalszerűen elhúzott ecsetvonásnyomot, tömött festékcsomókat, kidomborodó és bemélyülő faktúrákat, és még sorolhatnánk.

¹⁹⁸ Signac, P. (1978) 63. o.

A színelemek alakjával kapcsolatban úgy gondolom, hogy – bármely más színeképzési módszerhez hasonlóan a színfelbontás esetében szintén – nem egyszerűen csak a színfaktúráról van szó, hanem a színek megjelenését alapvetően meghatározó tényezőről, ami az alkotófolyamatból és a megfestés módjából adódóan a színtartalom szerves része. Ebből következően a színelemek alakja többé-kevésbé minden esetben magán hordozza a festő kézjegyét, egyéniségét aszerint, hogy a személyes gesztusok hangsúlyozása, vagy éppen hiánya hatja át a színeket. Az impresszionisták például – benyomásaikat rögzítve – a festékelhordás irányába el-elhúzták a színfoltjaikat, ezáltal egyrészt a színek a kép felületén is keveredtek valamelyest egymással (további árnyalatokká, esetenként éppen szürkévé), másrészt pedig az ecsetvonásnyomok olyan irányított pontokként jelennek meg a vászon felületén, amelyek megőrzik a festés aktusának dinamizmusát.

Seurat a nagyobb képeit előkészítő vázlatain ugyancsak alkalmazta a festékelhordásból adódó, vásznon történő színkeverést, ám – a képi értékek pontosítása során – egyre inkább előre kikevert és/vagy tiszta színelemeket, valamint egyenes festékelhordást használt. A képi végeredményen végül – egy-egy színfelületen belül és nagyjából a kép egészen is – az apró pontokká redukált színelemek mérete közel azonos, ám alakjuk nem mindig egységesen pontszerű vagy megközelítőleg szabályos, helyenként inkább olyan párhuzamos vonásokként jelennek meg, amelyek gyakorta követik a színfelületek körvonalának ívét vagy arra merőlegesen sugár irányúak, illetve vízszintesek, függőlegesek avagy átlósak. Seurat képein megfigyelhetjük, hogy – a színezet-, telítettség-, és/vagy tónuskülönbségek mellett – a színelemek közti iránybéli eltérések egyfelől – sok esetben – átmenetet teremtenek a különböző színárnyalatú elemekből felépített részek között, másfelől – hangsúlyozva a faktúrájában közel homogén felület elemekre bontottságát – hasonlítják az eltérő elemeket egymáshoz és ezáltal felerősítik az eltérő elemek összetartozását.

4.3.2.6. A színelemek egymáshoz való viszonya

A színelemek alakja és egymás melletti megjelenésük határozott és összetett felületi minőséget képes érzékeltetni együttállásukban. **(28, 29, 67, 72)** Ahogy jellegzetesek Seurat pontjai, kicsiny vonásai, ugyanúgy felismerhetjük az apró ecsetvonások faktúrájában Cézanne, Degas vagy Pissarro keze nyomát,

Mednyánszky festőkéssel felhúzott színeit, Van Gogh lendületesebb, robosztusabb és Gauguin finomabbra hangolt ecsetnyomait, Rouault széles ecsetvonásokkal bontott színeit. Egy bizonyos felületrészen belül a színelemek alakja – a festékelhordás következtében – lehet egyenletesen hasonló avagy teljesen különböző, egyenetlenül változó. Minél egyszerűbbek a színbontás elemei, annál könnyebben variálhatóak vagy építhetők össze más alapelemekkel, és annál finomabb, érzékenyebb, változatosabb különbségtételre képesek. Amikor eleve apró és hasonló alakú színpontokat festünk egymás mellé, és többé-kevésbé egységesen terítjük be a felületet, akkor a végeredményül kapott összetett szín elemeire bontottságában homogén, egységes és állandó faktúrát ad, ahogy azt Seurat-nál is láttuk. Másik módszerként alakíthatjuk az elemek szerveződését úgy is, hogy valamilyen ritmus szerint, szabályosan (egyenletes távolságot tartóan) vagy szabálytalanul ismétlődve, például vízszintes vagy függőleges, esetleg átlós sorokba, oszlopokba rendezetten, vagy valamilyen képi mozgás érzetét jelölő például körkörös irányokban, vagy hullámzóként, illetve a képtől kifelé, illetve a kép belseje felé irányítottan festjük fel egymás mellé a festékkvantumokat a felületre. **(68, 70)** Az összetett színeket árnyaló különböző sűrűsödéseket és ritkulásokat nemcsak az elemek egymáshoz való közelítése, illetve távolítása révén érhetünk el, hanem úgy is, hogy a hasonló festői értékű elemeket alakjukban vagy méretükben is hasonlóan festjük meg, avagy ismétlődésük, a felfestésük ritmusa által teremtünk kapcsolatot közöttük.

A színelemek együtt-, illetve különállása, azaz közös összetett felületi minőségük (egybeolvadásuk vagy elkülönülésük) szempontjából nemcsak az egyes elemek tulajdonságai számottevők, hanem az egymáshoz közel fekvő színfoltok egymáshoz való viszonya is. Az elemek színe, tónusa, mérete és alakja mellett tehát egy összetett szín hatását meghatározza az is, hogy milyen a különböző elemek mennyiségi aránya, és az elemek milyen kapcsolatban, illetve kontrasztban állnak egymással, mennyi a hasonlóság és a különbség közöttük, egyrészt külön-külön egymáshoz képest, másrészt pedig egyenként az összes többi együttállási szintartalmához képest. Például egy vörösekkel bontott felületben a kadmiumvörösek és magenták hideg-meleg, de tónusukban egymáshoz közeli értékei között elhelyezett néhány apró foltnyi fehérrel erősen tört vörös (azaz rózsaszín) erősen vibráló hatást kelt, míg egy azonos tónusú kék vagy ibolya kevésbé ugrik ki a többi

közül. Viszont ha az említett kékek méretét megnöveljük, akkor nagyságuknál fogva színértékük is felerősödik, és ezért szembeötlően különválnak a vörösek közös színértékétől. Ebben az esetben a minőségi és a fény-árnyék kontrasztot háttérbe szorítja a mennyiségi és a méretkontraszt, aminek hatására a különböző árnyalatú vörösek hasonlósága, és a kirívó kékek egyedisége és mérete fog dominálni.

4.3.2.7. Átmenetképzés színbontással

Különböző összetett színfelületek között, illetve – az összetett színt felépítő – különböző színelemek között úgy teremthetünk kapcsolatot vagy átmenetet, hogy az építőelemeket egy vagy több tulajdonságukban, például színezetükben, tónusukban vagy méretükben közelítjük egymáshoz (67), illetve úgy, hogy az egyes elemek karakterének megfelelő kontrasztértéket szerepeltetjük együtt hasonló arányban. Ha egy összetett színt például azonos tónusban szeretnénk tartani, akkor egyrészt szerepeltethetünk nagyon erős tónuskülönbségű színeket közösen olyan arányban, hogy azok együttállása teremtse meg a kívánt tónusértéket, ezáltal erősen vibráló hatást érhetünk el. Másrészt eljárhatunk úgy is, hogy finoman árnyalt, kis tónuskülönbségű színpontokat festünk fel egymás mellé, vagy pedig a legsötétebbtől a legvilágosabbig nagyon sok köztestónusú elemet. E két utóbbi esetben a tónusátmenetek teszik lehetővé, hogy nyugodtabb színhatást valósítsunk meg.

Különböző színárnyalatú színelemek között úgy tudunk átmenetet létesíteni, kapcsolatot teremteni, hogy festői értékeiket egymáshoz közelítjük, és a már meglévőkhöz közel álló, hasonló, illetve közbülső, átmeneti színárnyalatokat festhetünk közéjük. Pissarro például „gondosan elkerüli, hogy két távol eső színt egymás mellé tegyen, s ezáltal vibráló jellegük legyen, inkább igyekszik enyhíteni a két szín feszültségét, és pedig oly módon, hogy közbülső elemeket illeszt hozzájuk, amelyeket *passzázsok*nak nevez¹⁹⁹.”

Átmenetet vagy kapcsolatot teremthetünk a színelemek között azáltal is, hogy ritkásan festjük fel azokat a felületre, és ennek következtében az elemek között mindenütt egységesen kilátszik az alatta lévő réteg vagy az alapozás színe. Gondoljunk például Rippl-Rónai ecsetvonásos képeire, amelyeket a

¹⁹⁹ Ezzel szemben „a neoimpresszionista technika éppen azokra a kontrasztokra, éppen azokra a csillogó, tiszta színekre épít, amelyekre Pissarrónak nincs szüksége, mert bántják a szemét.” In: Signac, P. (1978) 55. o.

művészettörténeti szakirodalom leggyakrabban „kukoricás” képekként jelöl meg. Ezeken a képeken az ecsetvonásokra bontott színek, szaggatott lazúrként úgy töltik ki a figurák és a táj-elemeket jelző kontúrok határolta felületeket, hogy az összetartozókat azonos, illetve hasonló ecsetvonásokkal jelöli, és a vonások nem fednek rá teljesen egymásra, hanem – a festékfelhordás gesztusaitól függően – kisebb-nagyobb kihagyások maradnak a festékfoltok, festékpöttyök, ecsetvonások között, és egyenetlenül, de ki-kilátszik az alapfelület. Az ecsetvonások között így előtűnő – fehér vagy gyakran tört okkeres, illetve barnás színárnyalatú – alap egyfelől hangsúlyozza az elemek különállását, elkülöníti azokat egymástól, és a színelületek elemekre tagoltságát, bontottságát erősíti a színelemek, ecsetvonás-foltok viszonyától, kontrasztjától függően. Másfelől pedig az alapfelület láthatósága összetartja, összekapcsolja az elemekre bomló kép egészét, és egységes hálórendszerbe fogja azt, hiszen a kihagyott közökben mindenütt fel-felvillan ugyanaz az alapszín, ami egységesíti az ecsetvonások rendszerét és egy közös egész részévé teszi az elkülönülő elemeket.

Ugyancsak átmenetet képezhetünk a színek között azáltal is, hogy egy-egy összetett szín elemeit kiterjesztjük és folytatjuk önmagán, az adott színelületen túlmenően-túláradóan úgy, mintha meg-megcsillanna a környezetében lévő színekben. Így az elkülönülő színfoltok – akár kölcsönösen is – kapcsolatba kerülhetnek egymással, hasonlóképpen ahhoz, ahogy a fényes tárgyak is tükröződnek egymásban, vagy egy kevésbé fényes felületű tárgy is reflexszínváltozásokkal reagál környezetének mozgásaira.

4.3.2.8. A színbontás mértéke

A színbontás mértékét és árnyaltságát nemcsak az elemek méretével és alakjával, hanem a használni kívánt színek megválasztásával is befolyásolhatjuk. Korlátozhatjuk vagy bővíthetjük a színek számát, bonthatunk kizárólag tiszta színekkel, avagy színkeverékekkel, fehérrel és/vagy feketével tört színárnyalatokkal is. Ahogy Jacques Villon és Molnár Sándor képein számtalanszor megfigyelhetjük, minden színbe belefesthetjük az összes többi színt, az egész spektrumot úgy, hogy az alapszín egysége ne szűnjön meg, hanem gazdagodjék általa. Vagy azt is megtehetjük – amit Matisse, Derain és Jawlensky is gyakorta alkalmazott –, hogy a színek, illetve színárnyalatok számát redukálva erősítjük fel együttállásaikat.

Véleményem szerint az is megfontolandó, hogy az összetett színek létrehozása során miként tekintünk az előttünk álló folyamatra, azaz miként szándékozunk (majd) eljárni: színelemekből építkező, avagy színelemekre szétbontó munkamódszert kívánunk-e követni.

Lehetőségünk van arra is, hogy nem rögtön a felbontott szín elemeit festjük egymás mellé, hanem – a réteges festésmóddhoz hasonlóan – egy-egy nagyobb, egységesen felhúzott színfoltot modellálunk. Ez az egységes alapszín különböző méretű és alakú elemekkel továbbfejleszthető, például tónusárnyalataira, összetevőire bontható, rokon színek felvillantásával gazdagítható, vagy éppen komplementer színárnyalatok bevonásával tompítható. Indíthatunk középtónusról, amit fejleszthetünk szaggatott lazúrral a fénytel telj színek és az árnyéktónusok felé, vagy sötét háttér előtt lebegtethetünk világosabb színelemeket, illetve festhetünk éles fényeket egy mély, sötétebb alapszínre. Ugyanakkor dolgozhatunk úgy is, hogy a nedves festéket alakítva bontjuk a színeket, avagy lazúrosan réteges festésmóddal.

Amint a fentiekből is kitűnik, a színbontáshoz felhasználható színtársítások megválasztásakor többféle megoldási lehetőség közül választhatunk, és mivel – tulajdonképpen – bármelyik színt megpróbálhatunk bontani vagy együtt szerepeltetni bármely másik színnel, ezért nehéz megfelelő útmutatást adni arra vonatkozóan, hogy mikor miként járjunk el. Az aktuális és konkrét színprobléma legtöbbször meghatározza a figyelembe veendő szempontokat. Emellett pedig mérlegelhetjük azt, hogy festői szándékaink megvalósításában inkább az egyszerűség és a színkorlátozás előnyeivel élünk, vagy célravezetőbbnek találjuk a színárnyalatok bőséges használatát. A példaként említett festők képeit nézve is megérthetjük, hogy nem kell semmiről sem lemondanunk a színhasználatban, együtt használhatjuk és variálhatjuk a közvetlen színkeverést és a színrétegezést a színelbontással.

Ezen a ponton az optikai színkeverés taglalásában is elérkeztünk oda, ahol a tárgyalt színeképzési módszerek alkalmazása összekapcsolódhat. A további lehetőségek és színeképzési megoldások, valamint e három színeképzési módszer kombinálásának áttekintése egyrészt már túlmutat e dolgozat keretein, másrészt pedig jellegzetességeik és eltéréseik ismeretében – saját festészeti gyakorlatunk során – önálló munkával is feltárhatjuk ezek közös használatának számunkra érvényes módzatait.

5. Összegzés

A dolgozatban tárgyalt három színeképzési módszer – a közvetlen színkeverés, a színrétegezés és az optikai színkeverés (avagy a színfelbontás) – a festészet gyakorlatában a legváltozatosabb összetételekben társítható. Többek között Csontváry festményeit nézve is megfigyelhetjük, hogy miként egyesíti képein a klasszikus színhasználatot a színfelbontással, a közvetlen színkeveréssel tört színárnyalatok visszafogottságát a telített színek ragyogásával, és a réteges festésmód színlazúrjait a szárazon felfestett szaggatott lazúr optikailag keveredő színpontjaival. A példák felsorolását – az előzőekben már említetteken túl is – a színeképzési lehetőségek és megoldások bősége miatt végeláthatatlanul lehetne tovább folytatni, de – véleményem szerint – a pusztán leírásuknál sokkal fontosabb ezek gyakorlati megfigyelése, és az önálló tapasztalatok megszerzése egyrészt eredeti festmények beható tanulmányozása során, másrészt pedig festés közben.

A festészet gyakorlata szempontjából a színek színeképzéstechnikai megközelítése, a színeképzés elemeinek és alapvető módszereinek, valamint fontosabb alkalmazási területeinek áttekintése segítségünkre lehet abban, hogy tisztában legyünk használatuk jellegzetességeivel, hasonlóságaikkal és eltéréseikkel. Érdemes ezért külön-külön is foglalkoznunk ezek alapismereteivel, hogy elsajátítsuk a közvetlen színkeverés, a színrétegezés és a színfelbontás módszere közül melyik milyen színállapotok megfogalmazására alkalmas, és miként építhetők fel általuk a színek. Ezt követően pedig szerfölött hasznos kipróbálni és felmérni azt, hogy e három módszer miként kombinálható, és hogyan hasznosítható festői szándékaink, személyes igényeink szerint. A színeképzési módszerek és lehetőségek áttekintése mellett – továbblépésként – foglalkozni lehetne még például a színek kompozíciós szerepével, valamint a különböző színek lehetséges képi helyzeteiből adódó eltérő hatásokkal, továbbá a megfestés stílusának és a színmegjelenítés módjának összefüggéseivel, azonkívül megvizsgálhatnánk az egyes színekben, illetve a színek együttállásaiban rejlő lehetséges színtartalmak megfogalmazhatóságának kérdéseit, de ezek kifejtése és taglalása már túlmutat e dolgozat keretein.

A színek és a színeképzés használatában megfigyelhetők egyes festőkre, illetve korszakokra, valamint a különböző festészeti technikák alkalmazására érvényes jellegzetes vagy elterjedtebb módszerek, megoldások, ám ezek alapján legfeljebb a

színképzési, színhasználati és festésmódbeli tendenciák mérhetőek fel, de semmiképpen sem általánosíthatunk minden képi helyzetben érvényesíthető sémákra. Az egyes színállapotok létrehozásának lehetőségei csak és kizárólag az aktuális képi élmény, illetve színprobléma kifejtésére, végeredményére vonatkoznak, azon kívül teljességgel szubjektív és egyedi karakterrel bírnak, aminek a legfontosabb meghatározója a festő személye. Ezért – véleményem szerint – a legtöbb, amit saját festői munkánk mellett – és azt kiegészítve – tehetünk, hogy minél több eredeti festményt tanulmányozunk a „Hogyan festette meg?” kérdésre adható választ keresve, és megfigyeljük az egyes képek konkrét és aktuális színképzésbeli megoldásait, az egyes színproblémákra adható nagyon eltérő válaszokat és a személyes egyedi és egyszeri példákat.

Gyakorló festőként – saját tanulmányaim hiányosságai és a későbbi alkotói tapasztalataim alapján – úgy vélem, hogy a tanulóévek alatt érdemes minél behatóbban és módszeresen foglalkozni a különböző színképzési lehetőségekkel, valamint ezzel összefüggésben feltétlenül ajánlott begyakorolni a színkontrasztok használatát, és mindenképpen indokolt elsajátítani a festészettechnikai alapismereteket. A továbbiakban pedig kísérletezések és próbálkozások során tudunk ráatalálni a számunkra érvényes szín- és anyaghasználati módszerekre, technikákra, és szerezhetünk jártasságot ezek alkalmazásában. Létélményeink vizuális átgondolása és befogadása, illetve megfogalmazása a képi nyelv eszközeivel, valamint a szakmai, mesterségbeli tudásunk egyformán élményadók, és oda-vissza hatnak – indukálják azt, hogy figyelmünk mikor mire fókuszál. Önálló élményeink és felismeréseink – a festés gyakorlatában is – sokkal hatékonyabban rögzülnek és tartósabbak maradnak, mintha csak mások leírásait olvasnánk. Semmi nem pótolhatja személyes benyomásainkat és tapasztalatainkat, a festéssel és a színekkel kapcsolatos élményeinket, sem festés közben, sem pedig kép-nézéskor, és/vagy ezeken túlmenő élethelyzeteink, létállapotaink és tevékenységeink során sem.

Tapasztalataim szerint festés közben az alkotófolyamat mechanizmusai úgy működnek, hogy figyelmünket többnyire nem a megfestés technikai kérdései kötik le, hanem mindenekelőtt a kép, amin dolgozunk. A vizuális nyelvhasználat és a színképzés gyakorlata terén – az idő előrehaladtával – gyarapodó mesterségbeli tudásunk minél inkább beépül a szemünkbe és a kezünkbe (talán a zsigereinkbe),

valamint festői gyakorlatunkba, annál magától értetődőbben tudjuk majd alkalmazni és kamatoztatni azt a képfestés során. A színek keletkezésének története megkívánja, hogy személyesen mi is részévé váljunk ennek a folyamatnak, és otthonosan, tevőlegesen vegyünk részt benne, és nemcsak, hogy *benne* legyünk, hanem minden mást elengedve *bele* is feledkezzünk. Karátson Gábor is ebben erősített meg, amikor azt mondta, hogy valószínűleg pont akkor és attól kel életre a szín, amikor festés közben önkéntelenül, reflexszerűen odanyúlunk, és ujjunkkal beletörlünk a festékbe, és egy öntudatlan mozdulattal összehúzzuk a színeket.

6. Mellékletek

6.1. Táblázatok

6.1.1. Táblázatok jegyzéke

1. Táblázat. A spektrumszínek hullámhosszai.....	10
2. Táblázat. Goethe fényértékei a nagyságra vonatkoztatva.....	39
3. Táblázat. A komplementer színpárok fényértékei	39
4. Táblázat. A komplementer színpárok harmonikus mennyiségi arányai	40
5. Táblázat. A pigmentek fedő- és lazúrozóképessége	126
6. Táblázat. Balló Ede, Szőnyi István és Karátson Gábor ajánlotta festékskálák....	127
7. Táblázat. Kurt Wehlte festékskálái olajfestéshez	128
8. Táblázat. A három újítás összefoglalása	129

6.1.2. Táblázatok

5. Táblázat. A pigmentek fedő- és lazúrozóképesége

A pigmentek fedő- és lazúrozóképesége			
		FEDŐKÉPESSÉG	LAZÚROZÓKÉPESSÉG
FEHÉREK	kremsi v. ólomfehér	jól fed	
	horganyfehér, cink fehér, cinkoxid	kevésbé fedőképés, mint az ólom- és a titánfehér	vékonyan felhordva fénynövelő fátvolréteget ad
	titánfehér, titándioxid	nagy fedőképességű	
SÁRGÁK	indiai sárga		kifejezett lazúrfesték
	kadmium sárgák a világos citromsárgától a narancssárgáig	a sötétebb árnyalatai sűrűbbek és nagyobb fedőképességűek	a világosabb árnyalatok hígabbak és áttetszőbbek, vékonyan felfestve lazúrozó
	nápolyi sárga	kitűnő fedőképességű	
OKKEREK	okkerek	a világosak a sötéteknél jobban fednek, legkevésbé fed az aranyokker, lazúrozó képesége mérsékelt	
	Terra di Siena		természetes lazúrfesték
VÖRÖSEK	kadmiumvörös	fedőfesték	csekély mértékben lazúrozó
	cinóber	kitűnően fed	lazúrozóképesége csekély
	vörös földpigmentek	fedőkarakterű és kiadós	lazúrozásra is alkalmas
	kármin		tipikus lazúrpigment
	alizarin krapplakk, égetett terra di siena		lazúrozásra nagyszerű
	oxid vörösek (caput mortuum, angolvörös)	jól fed	lazúrozásra legvékonyabb felhordásban
KÉKEK	ultramarinkék		lazúrozásra kitűnő
	kobaltkék	olajfestékként használva lazúros, de vastagabb felhordásban majdnem fedő	
	cölinkék	fedőképessége kielégítő	lazúrozásra jó, de kevésbé, mint a kobaltkék
	párizsikék	lazúrfesték, színezőereje nagy, ezért kitűnően fed is	
	porosz kék		lazúrozásra kitűnő
IBOLYÁK	mangánviola		lazúrozóképesége mérsékelt
	kobalt-viola, kobaltibolya		félíg lazúrfesték, a sötétebb árnyalat lazúrozásra jobb
ZÖLDEK	matt vagy natúr krómoxid-zöld	jól fed	lazúrozóképesége nincs
	tüzes krómoxid-zöld, krómoxid-hidrát-zöld		élénk, mélytüzű, kitűnő, tipikus lazúrfesték,
	zöldföld	alig fed, a világosabb (hidegebb és zöldesebb) árnyalatú fedőképesebb	lazúrozóképesége jó, főként a sötétebb (melegebb és barnásabb) árnyalatú
	heliogénzöld, ftalo-cianin-zöld		lazúrozóképesége kitűnő
BARNÁK	természetes umbra	fedőfesték	lazúrozóként nem jelentős
	égetett umbra		lazúrozásra jobb, mint a természetes umbra
FEKETÉK	elefántcsont-fekete (helyette csontfekete)	fedőfesték	lehelet-vékonyan felhordva patinás hatást ad
	vas-oxid-fekete	jól fedő festék	

6. Táblázat. Balló Ede, Szőnyi István és Karátson Gábor ajánlotta festéskálák

	Balló Ede festék-listája ²⁰⁰ (állandó és egymással keverhető festékanyagok)	Szőnyi István-féle olajfesték színsorozat ²⁰¹	Karátson Gábor pigment-listája ²⁰²
FEHÉREK	kremsifehér	ólomfehér vagy	ólomfehér (temperához nem)
	zinkfehér	horganyfehér	cinkfehér
			titánfehér
SÁRGÁK	nápolyi sárga		
	kadmiumsárga	kadmiumsárga világos és sötét	különféle sötétségű kadmiumsárgák
	narancskadmium		
OKKEREK	világos okker	okker világos	különféle sötétségű okkerek
	arany okker	aranyokker	
	sötét okker		
VÖRÖSEK		kadmiumvörös világos	világos és sötét kadmiumvörös
	égetett Terra di Siena		
	égetett világos okker		
	angol vörös (vagy más rokon vasoxydok egyike)	angolvörös	angol vörös
	terra di Pozzuoli		vörös föld
	cinnober		
	krapp (a legsötétebb)	krapplakk sötét	alizarin krapplakk
	marsvörös		
KÉKEK	kobaltkék	kobaltkék	kobaltkék
	ultramarinkék	ultramarinkék	ultramarinkék
	párisi vagy berlini kék		
			cölinkék
ZÖLDEK	krómoxyd zöld (smaragd zöld, Ver émeraude)	krómoxidzöld tüzes	krómoxidhidrátzöld tüzes
			krómoxidhidrátzöld natúr
			temperához zöldföld is
BARNÁK	égetett zöldföld		
	égetett terra di Siena	égetett sienna	égetett szien
	umbra, cyprusi umbra (természetes és égetett)	természetes umbra	égetetlen umbra
	égetett umbra	égetett umbra	égetett umbra
FEKETÉK	elefántcsontfekete	elefántcsontfekete	elefántcsontfekete
	csontfekete		

²⁰⁰ Balló Ede (1917) 58., 76. o.,

²⁰¹ Szőnyi István (1976) 38-39. o.

²⁰² Karátson Gábor (1975) 40. o.

7. Táblázat. Kurt Wehlte festékskálái olajfestéshez²⁰³

Kurt Wehlte festékskálái olajfestéshez			
	LEGKISEBB SKÁLA	NORMÁL SKÁLA	TANULMÁNYSKÁLA
FEHÉREK		kremsi fehér	
	cink fehér	cink fehér	cink fehér
	titánfehér	titánfehér	titánfehér
SÁRGÁK	kadmiumsárga legvilágosabb	kadmiumsárga legvilágosabb	valódi sárga (hanza sárga)
		kadmiumsárga, közepes	
	fényes okker	fényes okker	fényes okker
VÖRÖSEK	kadmiumvörös, legvilágosabb	kadmiumvörös, legvilágosabb	permanens vörös, legvilágosabb
		kadmiumvörös, közepes	permanens vörös, közepes
	alizarin krapplakk, sötét	alizarin krapplakk, sötét	alizarin krapplakk, sötét
		angolvörös, világos	angolvörös, világos
	égetett sienaföld	égetett sienaföld	égetett sienaföld
	caput mortuum, ibolya		
KÉKEK		kobaltkék, sötét	
			ultramarinkék, világos
		ultramarinkék, sötét	ultramarinkék, sötét
	párizsi kék (helyette heliogénkék)	párizsi kék (helyette ma esetleg heliogénkék)	heliogénkék
ZÖLDEK		króm-oxid-hidrát-zöld	valódi zöld (heliogénzöld)
		króm-oxid-zöld	
FEKETÉK		elefántcsont-fekete	oxidfekete

²⁰³ Wehlte, K. (1996) 595. o. / (2004) 332. o.

8. Táblázat. A három újítás összefoglalása²⁰⁴

Delacroix	Az impresszionizmus	A neoimpresszionizmus
Eszközök		
Tiszta színekből és fakó színekből komponált paletta;	Kizárólag tiszta, a spektrum színeivel lehetőleg megegyező színekből komponált paletta;	Ugyanolyan paletta, mint az impresszionistáké;
festékkeverés a palettán és optikai keverés;	festékkeverés a palettán és optikai keverés;	optikai keverés;
vonalkázás;	vesszőcske formájú vagy a seprésre emlékeztető ecsetnyomok;	felbontott folt;
módszeres és tudományos technika.	ösztönös és inspirált technika.	módszeres és tudományos technika.
Eredmények		
A lapos színek kiiktatásával és az átmenet, a kontraszt és az optikai keverés segítségével a rendelkezésre álló, részben még fakó elemekből maximális ragyogást sikerül kihoznia, amelyben a harmóniát a színek fölött uralkodó törvények rendszeres alkalmazása biztosítja.	A kizárólag tiszta színekből összeállított palettával a Delacroix-énál sokkal erősebb ragyogást és intenzívebb koloritot sikerül elérnie, de a festékek összekeverésével és bepiszkításával csökkenti a színek fényét, és a színek uralkodó törvényeinek következtelen és szabálytalan alkalmazásával korlátozza a harmóniát.	A piszkos hatást eredményező festékkeverés teljes kiiktatásával, a tiszta színek optikai keverésének kizárólagos alkalmazásával, módszeres felbontással és a tudományos színelmélet felhasználásával olyan maximális fényt, színintenzitást és harmóniát teremt, amelyet korábban senki sem tudott elérni.

²⁰⁴ Signac, P. (1978) 67. o.

6.2. Képek

A szöveg illusztrálására bevont fotóreprodukciók színhelyessége szempontjából elmondható, hogy a fotószínek nem minden esetben érzékeltetik megfelelően az eredeti, festett színárnyalatokat. Ennek ellenére a kevésbé színhelyes reprodukciókat is bemutatom, mivel színhűségüktől függetlenül ezeken is felismerhetők és szemléletesek a különböző színeképzési módszerekkel létrehozható színvégeredmények eltérései, és ezért – megítélésem szerint – alkalmasak a dolgozatban írottak alátámasztására.

Az illusztrációkkal kapcsolatban még egyszer hangsúlyozni kívánom azt, hogy a fotókon bemutatott egyedi és egyszeri színeképzési példák, színvégeredmények, illetve összehasonlítások alapján semmiképpen sem általánosíthatunk a szóban forgó színeképzési módszerek használatával kapcsolatban. (Ezt megerősítendő hivatkozom a dolgozatban egy-egy szövegrész kapcsán – rendszerint – több hasonló vagy különböző megoldásra is.) Ezenkívül megjegyzem, hogy egyes témák szemléltetése esetén módszertanilag a didaktikusabb összehasonlítások felsorakoztatása bizonyult előnyösnek, amelyek remélhetőleg nem rettentik el az olvasót a festéstől és az aktuális kérdés vizuális továbbgondolásától.

A képcímek megszövegezésekor úgy jártam el, hogy a képen szereplő konkrét színösszetevőket csak a végső színállapotok szempontjából számottevő esetekben tüntettem fel. Ezenkívül legtöbbször csupán az összetevők, a színeképzési mód és/vagy a színvégeredmény-különbségek jellegére utalok, mivel a vonatkozó szövegrészekben ezeket amúgy is taglalom. Azoknál a képcímeknél, ahol a festékek márkajelzését is megadom, a jelöletlen festékszínek minden esetben Pannon Color gyártmányúak.

6.2.1. Képjegyzék

1. Kép. Közvetlen színkeveréssel, színrétegezéssel és színbontással festett színek	135
2. Kép. A sárga és az ibolya tónuskontrasztjának változtatása.....	136
3. Kép. A világossági fok alakítása egy szín és környezetének viszonyában.....	137
4. Kép. Színrétegezés és színbontás: sárgákra húzott kékek	138
5. Kép. Színrétegezés és színbontás: sárgákra húzott zöldek	139
6. Kép. Közvetlen színkeverés: vörösek feketével és fehérrel keverve.....	140
7. Kép. Közvetlen színkeverés: kékek és vörösek keverése	141
8. Kép. Színrétegezés: az egymásra húzott lazúrrétegek számának növelése	142
9. Kép. Közvetlen színkeverés: kékek feketével és fehérrel keverve.....	143
10. Kép. Közvetlen színkeverés: sárgák feketével és fehérrel keverve	144
11. Kép. Színrétegezés: okker/zöldföld tónus-aláfestésekre húzott sárga	145
12. Kép. Színrétegezés: fekete aláfestésre húzott eltérő vastagságú vörös rétegek.	146
13. Kép. Színrétegezés: különböző tónusú okker aláfestésekre húzott narancs	147
14. Kép. Színrétegezés: különböző sötét tónusú aláfestésekre húzott sárgák	148
15. Kép. Közvetlen színkeverés: sárga okkerrel sötétítve	149
16. Kép. Közvetlen színkeverés: sárga angolvörössel sötétítve	150
17. Kép. Színbontás: a szín- és tónusértékek különválasztása	151
18. Kép. Színrétegezés: zöldföld-aláfestésekre húzott vörös rétegek.....	152
19. Kép. Színrétegezés: zöldföld-aláfestésekre húzott vörös rétegek.....	153
20. Kép. Színrétegezés: zöldföld-aláfestésekre húzott tört vörös rétegek	154
21. Kép. Színrétegezés: különféle színű/tónusú vörösek és zöldek.....	155
22. Kép. Színrétegezés: különféle színű/tónusú vörösek és zöldek.....	156
23. Kép. Színrétegezés: különféle vörösek és zöldek.....	157
24. Kép. Színrétegezés: különféle sárgák és caput mortuum	158
25. Kép. Színrétegezés: ibolyák és sárgák.....	159
26. Kép. Színrétegezés és színbontás: különféle tónusú vörösek és zöldek.....	160
27. Kép. Színrétegezés és színbontás: különféle tónusú vörösek és zöldek.....	161
28. Kép. Színbontás: különféle nagyságú/alakú/tónusú vörös és zöld színelemek .	162
29. Kép. Színrétegezés és színbontás: narancsok és kékek variálása	163
30. Kép. Színrétegezés és színbontás: kékek és fehérrel tört narancsok	164
31. Kép. Közvetlen színkeveréssel és színrétegezéssel festett színek	165

32. Kép. Közvetlen színkeverés és színrétegezés: sárgák és krapplakk	166
33. Kép. Közvetlen színkeverés: tojástempera színtanulmány	167
34. Kép. Fedő- és lazúrszínek eloszthatósága és áttetszősége	168
35. Kép. Színrétegezés: különböző hígítású, vastagságú és számú rétegek	169
36. Kép. Színrétegezés: tört és tiszta színrétegek sorrendjének variálása	170
37. Kép. Színrétegezés: a lazúrszínek áttetszősége	171
38. Kép. Színrétegezés: tónusos okker-aláfestésekre húzott tiszta és tört vörös	172
39. Kép. Színrétegezés: tónusos okker-aláfestésekre húzott narancs	173
40. Kép. Színrétegezés: okker és zöldföld aláfestésen különféle kékek.....	174
41. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok	175
42. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok	176
43. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok	177
44. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok	178
45. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok	179
46. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok	180
47. Kép. Két különböző gyártmányú kobaltkék szín.....	181
48. Kép. Közvetlen színkeveréssel és színrétegezéssel festett színek	182
49. Kép. Közvetlen színkeverés: földpigmentek fehérrel keverve	183
50. Kép. Közvetlen színkeverés: kékek és sárgák keverése	184
51. Kép. Tónusos tojástempera-aláfestés.....	185
52. Kép. Tónusos tojástempera-aláfestés.....	186
53. Kép. Tónusos tojástempera-aláfestés.....	187
54. Kép. Színrétegezés: az egymásra húzott rétegek térhatása.....	188
55. Kép. Színrétegezés: különféle vörösek rétegezése	189
56. Kép. Színrétegezés: cölinkékre és zöldföldre húzott krapplakk	190
57. Kép. Színrétegezés: különféle színű/tónusú vörösek és zöldek.....	191
58. Kép. Színrétegezés: vörös, narancs és kék színárnyalatok rétegezése.....	192
59. Kép. Színrétegezés: különféle vörösek és kékek rétegezése	193
60. Kép. Színrétegezés: különféle vörösek és kékek rétegezése	194
61. Kép. Színrétegezés: különféle vörösek és sárgák rétegezése	195
62. Kép. Színrétegezés és színbontás: fehérre és sárgákra húzott vörös	196
63. Kép. Színrétegezés: különféle sárgák és kékek rétegezése.....	197

64. Kép. Színrétegezés: különféle kékek, zöldek és sárgák rétegezése	198
65. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és ritmusa	199
66. Kép. Színrétegezés és színbontás: hasonló színekkel	200
67. Kép. Színbontás a színelemek együttállása	201
68. Kép. Színbontás különböző sárgákkal, vörösekkel és kékekkel.....	202
69. Kép. Színbontás különböző sárgákkal, vörösekkel és kékekkel.....	203
70. Kép. Színbontás különböző sárgákkal, vörösekkel és kékekkel.....	204
71. Kép. Színbontás: átmenet a színelemek között.....	205
72. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és együttállása	206
73. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és alakja.....	207
74. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és alakja.....	208

6.2.2. Képek

1. Kép. Közvetlen színkeveréssel, színrétegezéssel és színbontással festett színek
(kadmium sárgák és krapplakk)

2. Kép. A sárga és az ibolya tónuskontrasztjának változtatása

3. Kép. A világossági fok alakítása egy szín és környezetének viszonyában
(ibolya-árnyalatok és különböző tónusú színek)

4. Kép. Színrétegzés és színbontás: sárgákra húzott kékek
(kadmium sötét és világos sárga, párizsi kék, ultramarinkék)

5. Kép. Színrétegzés és színbontás: sárgákra húzott zöldek
(kadmium világos és sötét sárga, zöldföld, tüzes krómoxid-zöld)

6. Kép. Közvetlen színkeverés: vörösek feketével és fehérrel keverve
(kármin [Lukas], krapplakk, magenta [Classico], kadmium sötét vörös [Van Dyck],
kadmium sötét vörös, kadmium közép vörös, kadmium világos vörös, cinóber sötét
vörös [Van Dyck])

7. Kép. Közvetlen színkeverés: kékek és vörösek keverése

(párizsi kék, jégkék, világos ultramarinkék, kobaltkék [Van Gogh], világos kobaltkék, celeste [Classico], cölin kék [Van Dyck] és kármin [Lukas], krapplakk, magenta [Classico], kadmium sötét vörös, kadmium világos vörös)

8. Kép. Színrétegezés: az egymásra húzott lazúrrétegek számának növelése
(krapplakk, égetett sziéna, aranyokker, indiai sárga, kobaltkék, sötét ultramarinkék,
mangánibolya, magenta, nedvzöld, zöldföld, tüzes krómoxid-zöld, párizsi kék)

9. Kép. Közvetlen színkeverés: kékek feketével és fehérrel keverve
(párizsi kék, jégkék, celeste [Classico], cölin kék [Van Dyck], kobaltkék [Van
Gogh], világos kobaltkék, sötét ultramarinkék, világos ultramarinkék)

10. Kép. Közvetlen színkeverés: sárgák feketével és fehérrel keverve
(krómsárga [Van Dyck], kadmium sötét sárga, kadmium világos sárga, kadmium
citromsárga)

11. Kép. Színrétegzés: okker/zöldföld tónus-aláfestésekre húzott sárga

12. Kép. Színrétegzés: fekete aláfestésre húzott eltérő vastagságú vörös rétegek

13. Kép. Színrétegezés: különböző tónusú okker aláfestésekre húzott narancs

14. Kép. Színrétegezés: különböző sötét tónusú aláfestésekre húzott sárgák
(fehérrel tört és tiszta zöldföld és fekete aláfestésekre húzott kadmium sötét és
világos sárga)

15. Kép. Közvetlen színkeverés: sárga okkerrel sötétítve

16. Kép. Közvetlen színkeverés: sárga angolvörössel sötétítve

17. Kép. Színbontás: a szín- és tónusértékek különválasztása

18. Kép. Színrétegezés: zöldföld-aláfestésekre húzott vörös rétegek
(különböző tónusú zöldföld-aláfestésekre húzott fehérrel tört és tiszta kadmium vörös
rétegek)

19. Kép. Színrétegzés: zöldföld-aláfestésekre húzott vörös rétegek
(különböző tónusú zöldföld-aláfestésekre húzott fehérrel kismértékben tört és tiszta kadmium vörös rétegek)

20. Kép. Színrétegezés: zöldföld-aláfestésekre húzott tört vörös rétegek
(különböző tónusú zöldföld-aláfestésekre húzott fehérrel tört kadmium sötét vörös
rétegek)

21. Kép. Színrétegzés: különféle színű/tónusú vörösek és zöldek

22. Kép. Színrétegzés: különféle színű/tónusú vörösek és zöldek

23. Kép. Színrétegzés: különféle vörösek és zöldek

24. Kép. Színrétegzés: különféle sárgák és caput mortuum

(fehérrel tört és tiszta okker és kadmium sárgák, valamint fehérrel tört és tiszta caput mortuum)

25. Kép. Színrétegzés: ibolyák és sárgák
(mangánibolya, kadmium világos és sötét sárga)

26. Kép. Színrétegzés és színbontás: különféle tónusú vörösek és zöldek

27. Kép. Színrétegzés és színbontás: különféle tónusú vörösek és zöldek

28. Kép. Színbontás: különféle nagyságú/alakú/tónusú vörös és zöld színelemek

29. Kép. Színrétegzés és színbontás: narancsok és kékek variálása

30. Kép. Színrétegzés és színbontás: kékek és fehérrel tört narancsok

31. Kép. Közvetlen színkeveréssel és színrétegezéssel festett színek
(ugyanazon szín fehérrel kevert tört árnyalatokban, illetve fehér alapon különféle
áttetszőségben és lazúrosan felfestve)

32. Kép. Közvetlen színkeverés és színrétegezés: sárgák és krapplakk

33. Kép. Közvetlen színkeverés: tojástempera színtanulmány

34. Kép. Fedő- és lazúrszínek eloszlathatósága és áttetszősége
(kadmium sötét vörös fedőn és tojássárgájával elosztatva, krapplakk, kármin [Lukas],
magenta [Classico], valamint magenta különböző áttetszőségben

35. Kép. Színrétegzés: különböző hígítású, vastagságú és számú rétegek
(tojástempera-emulzióval kevert okker)

36. Kép. Színrétegzés: tört és tiszta színrétegek sorrendjének variálása
(tojástempera emulzióval kevert fehérrel tört és tiszta okker rétegek)

37. Kép. Színrétegzés: a lazúrszínek áttetszősége
(égetett szíéna [Lukas]különbözö hígítottságban)

38. Kép. Színrétegezés: tónusos okker-aláfestésekre húzott tiszta és tört vörös
(fehérrel tört okker-aláfestésekre húzott fehérrel tört és tiszta kadmium sötét vörös
rétegek)

39. Kép. Színrétegzés: tónusos okker-aláfestésekre húzott narancs
(fehérrel és feketével tört okker aláfestésekre húzott kadmium narancs)

40. Kép. Színrétegzés: okker és zöldföld aláfestésen különféle kékek

41. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok
(tisza és fehérrel tört fekete és zöldföld aláfestésekre húzott párizsi kék, tüzes
krómoxid-zöld, zöldföld és nedvzöld lazúrok)

42. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok
(tisza és fehérrel tört bólusz vörös és okker aláfestésekre húzott párizsi kék, tüzes
krómoxid-zöld, zöldföld és nedvzöld lazúrok)

43. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok
(tisza és fehérrel tört fekete és zöldföld aláfestésekre húzott magenta, mangánibolya,
sötét ultramarinkék és kobaltkék lazúrok)

44. Kép. Színrétegzés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok
(tisza és fehérrel tört bólusz vörös és okker aláfestésekre húzott magenta,
mangánibolya, sötét ultramarinkék és kobaltkék lazúrok)

45. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok
(tisza és fehérrel tört fekete és zöldföld aláfestésekre húzott krapplakk, égetett
sziéna, aranyokker és indiai sárga lazúrok)

46. Kép. Színrétegezés: tónusos aláfestésen növekvő rétegszámú színlazúrok
(tisza és fehérrel tört bólusz vörös és okker aláfestésekre húzott krapplakk, égetett
sziéna, aranyokker és indiai sárga lazúrok)

47. Kép. Két különböző gyártmányú kobaltkék szín
(sötét kobaltkék [Pannon Color] és kobaltkék [Royal Talens Van Gogh-sorozat])

48. Kép. Közvetlen színkeveréssel és színrétegezéssel festett színek
(a színek képzés módjától függő színállapotok: természetes umbra fehérrel keverve,
illetve fehér alapon különféle áttetszőségben és lazúrosan felfestve)

49. Kép. Közvetlen színkeverés: földpigmentek fehérrel keverve
(égetett sziéna [Lukas], égetett sziéna, természetes sziéna, aranyokker, természetes okker [Van Dyck] és Van Dyck-barna, caput mortuum, angol vörös, matt krómoxid-zöld, zöldföld, égetett umbra, természetes umbra)

50. Kép. Közvetlen színkeverés: kékek és sárgák keverése

(párizsi kék, jégkék, világos ultramarinkék, kobaltkék [Van Gogh], világos kobaltkék, celeste [Classico], cölin kék [Van Dyck] és kadmium citromsárga, kadmium sötét sárga, természetes okker [Van Dyck])

51. Kép. Tónusos tojástempera-aláfestés
(zöldföld és fehérrel tört árnyalatai)

52. Kép. Tónusos tojástempera-aláfestés
(zöldföld és fehérrel tört árnyalatai)

53. Kép. Tónusos tojástempera-aláfestés
(bólsz vörös és fehérrel tört árnyalatai)

54. Kép. Színrétegzés: az egymásra húzott rétegek térhatása
(tónusos aláfestés, zöldföld és fehérrel tört árnyalatai)

55. Kép. Színrétegzés: különféle vörösek rétegzése

56. Kép. Színrétegezés: cölinkékre és zöldföldre húzott krapplakk

57. Kép. Színrétegzés: különféle színű/tónusú vörösek és zöldek

58. Kép. Színrétegzés: vörös, narancs és kék színárnyalatok rétegzése

59. Kép. Színrétegzés: különféle vörösek és kékek rétegzése

60. Kép. Színrétegzés: különféle vörösek és kékek rétegzése

61. Kép. Színrétegzés: különféle vörösek és sárgák rétegzése

62. Kép. Színrétegezés és színbontás: fehérre és sárgákra húzott vörös
(fehér alapozásra, kadmium világos és sötét sárgákra húzott égetett sziéna)

63. Kép. Színrétegzés: különféle sárgák és kékek rétegzése

64. Kép. Színrétegezés: különféle kékek, zöldek és sárgák rétegezése
(cölinkék, tüzes krómoxid-zöld, okker-aláfestés, indiai sárga, kobaltkék)

65. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és ritmusa

66. Kép. Színrétegzés és színbontás: hasonló színekkel

67. Kép. Színbontás a színelemek együttállása

68. Kép. Színbontás különböző sárgákkal, vörösekkel és kékekkel

69. Kép. Színbontás különböző sárgákkal, vörösekkel és kékekkel

70. Kép. Színbontás különböző sárgákkal, vörösekkel és kékekkel

71. Kép. Színbontás: átmenet a színelemek között

72. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és együttállása

73. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és alakja

74. Kép. Színbontás: a színelemek mérete és alakja

6.3. Szakmai önéletrajz

Raffai Réka festő (1970, Kiskunhalas)

Levelezési cím: 1053 Budapest, Veres Pálné u. 12.

Telefon: 06 1 2660685, mobil: 06 20 5456715

Tanulmányok

- 1990-96 Rajz- és vizuális nevelés szak
Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Kar, Pécs
- 1996-97 Posztgraduális szakirányú továbbképzés, festészet szak
JPTE MK Képzőművészeti Mesteriskola, Pécs
- 1997-2000 Doctor of Liberal Arts (DLA) képzés, Festészet program
PTE MK Képzőművészeti Mesteriskola, Pécs
Témavezető: Keserü Ilona festőművész, egyetemi tanár

Ösztöndíj

- 2002-04 Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj

Egyéni kiállítások

- 2000 Martyn Ferenc Tetőtéri Galéria, Művészetek Háza, Pécs
- 2001 Artus Studio Galéria, Budapest
- 2001 Várgaléria, Veszprém
- 2003 Start Galéria, Budapest

Fontosabb csoportos kiállítások

- 1996 Diploma-kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs
- 1997-2000 A JPTE MK Képzőművészeti Mesteriskola és DLA-képzés éves kiállításai, Pécsi Galéria, Pécs
- 1998 Mesterek és Tanítványaik, Galeria Pryzmat, Krakó
- 1999 Négy égtáj. A JPTE Képzőművészeti Mesteriskola festő hallgatóinak visszatekintő kiállítása (1991-1999),
Olof Palme Ház, Budapest
- 2000 A jövő ma. Fiatal képzőművészek és építészek nemzetközi kiállítása, Kévé Studio Galéria, Budapest
- 2000 Veszprémi Tavasz Tárlat 2000, Csikász Galéria, Veszprém
- 2000 A második nem. Nőművészet Magyarországon 1960-2000,
Ernst Múzeum, Budapest
- 2000 A PTE MK Képzőművészeti Mesteriskola DLA-képzés végzős hallgatóinak kiállítása, Múzeum Galéria, Pécs
- 2001 Orbis Pictus, Művészetek Háza, Veszprém
- 2002 Duna Galéria, Budapest
- 2002 Blitz Modern Galéria / MEO, Budapest
- 2003-05 Derkovits Ösztöndíjasok éves beszámoló kiállításai,
Ernst Múzeum, Budapest
- 2003 Zárt Galéria - Nyitott Műterem, Budapest
- 2003 Art-éria Galéria, Szentendre
- 2003 Fiatal festők Keserü Ilona közelében (1983-2003),
Pécsi Galéria, Pécs
- 2004 Egy hetes, Műcsarnok, Budapest
- 2005 Szabad Művészetek Doktora. 10 éves a képzőművészeti doktorképzés a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán,
Ernst Múzeum, Budapest

6.4. Köszönetnyilvánítások

A dolgozat formai követelményei sajnos nem tették lehetővé, hogy köszönetemet már az első oldalon kifejezzem mindazoknak, akik valamilyen úton-módon segítettek a munkámat, pedig az alapján, amit értem tettek, neveiket arany betűkkel a címoldalra kellett volna felfesteni.

Nagyon köszönöm Anya, Apa, dr. Balásy István, Borbély István, Csáji Attila, Császár Gábor, Gerencsér Anita, Görbe Katalin, Gyécsek József, Hajdú László, Karátson Gábor, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Krámlí Márta, Lelkes A. Gergely, Lisztes Edina, Lukács József, Mayer Ágnes, Molnár Sándor, Morvay Vica, Patai Sz. Sándor, Pinczehelyi Sándor, Raffai Gábor, Rezsonya Katalin, Szűcs Attila, Túríné Makoldi Gizella és Várkonyi György segítségét és támogatását!

Nagyon köszönöm türelmüket, figyelmüket, információikat, észrevételeiket, tanácsaikat! Köszönöm, hogy fordulhattam hozzájuk a kérdéseimmel, és rávezettek olyan összefüggésekre, amelyek mellett elsiklottam volna. Köszönöm, hogy kölcsönadtak a munkámat segítő könyveket és számítógépet, és hogy útmutatást kaptam a fotók elkészítéséhez. Köszönöm, hogy bepillantást engedtek személyes alkotói módszerükbe, és hogy megosztották velem a színekről és a festészetről való gondolataikat, és szélesre tártak számomra újabb ajtókat és ablakokat. Köszönöm, hogy közreműködtek a szintanulmányok megfestésében, és hogy elgondolkodtattak a festészet taníthatóságának módszerein. Köszönöm, hogy olvashatóbbá és formailag rendezettebbé tették a dolgozat szövegét. Köszönöm, hogy folyamatosan megbeszélhettem velük a dolgozat tisztázatlan kérdéseit, ami lépésről lépésre pontosította elképzeléseimet, és hálával tartozom azért, hogy nem hagytak magamra abban a néha lehetetlennek tűnő helyzetben, amit a dolgozat megírása jelentett.

6.5. Irodalomjegyzék

- Alberti, L. B.: (1997): *A festészetről. Della pittura, 1436*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Arnheim, R. (2004): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Aldus Kiadó, Budapest.
- Balló Ede (1917): *Az olajfestés mestersége*. Hornyánszky Viktor Cs. és K. Udv. Könyvnyomdája, Budapest.
- Bodrogi Zsuzsanna (1997): *Az imprimitúra, valamint a zöldföld aláfestés fogalma és használata a középkori festészetben (Irodalomfeldolgozás)*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Főiskola Restaurátorképző Intézet, Budapest.
- ifj. Bóna István (2003): A gödöllői iskola és a festészeti technikák. In. Geller Katalin - G. Merva Mária - Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep 1901-1920*. Katalógus, Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 107-122.
- Cennini, C. *Il Libro dell'arte*. (fénymásolat, melyen a cím: Trattato della Pittura) *Van Gogh válogatott levelei*. (é. n.): Háttér Kiadó, Budapest.
- Florenszkij, P. (1988): *Az ikonosztáz*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Gajzágó Dorottya (1995): *P. P. Rubens képfelépítésének és festéstechnikájának alapelvei*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Főiskola Restaurátorképző Intézete, Budapest.
- Goethe, J. W. (1983): *Szintan. Didaktikai rész*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Hebing, C. (2001): *Aranyozás és bronzozás*. Balassi Kiadó - Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Heitler András (2001): *Tiziano Vecellio és Jacopo Tintoretto festészeti technikája*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátorképző Intézet, Budapest.
- Hejja Mónika (2005): *A retus és a rekonstrukció vászon és táblaképeken*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátorképző Intézet, Budapest.
- Herbert, R. L. (2004, szerk.): *Seurat and the Making of La Grand Jatte*. The Art Institute of Chicago, Chicago.
- Itten, J. (1978): *A színek művészete. Szubjektív élmény és objektív megismerés mint a művészethez vezető utak*. Corvina Kiadó, Budapest.

- Itten, J. (2002): *A színek művészete. A szubjektív élmény és az objektív megismerés mint a művészethez vezető utak*. Göncöl Kiadó – Saxum Kiadó, Budapest.
- Eugène Delacroix naplója (Szemelvények)*. (1963): Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest.
- Kandinszkij, V. (1987): *A szellemiség a művészetben*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Karátson Gábor (1970): *Miért fest az ember*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Karátson Gábor (1975): *A festés mestersége*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Kelényi György (1988): *Rubens Medici-galériája*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Király Sándor (1994): *Általános szintan és látáselmélet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Leonardo da Vinci (1973): *A festészetről. (Trattato della Pittura.)* Corvina Kiadó, Budapest.
- Mander, K. van (1987): *Hírneves németalföldi és német festők élete*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Martyn Ferenc (1979): *Töredékek*. Baranya Megyei Tanács, Pécs.
- Mayer Marianna (2002, szerk.): *A szín önálló élete. Nemzetközi és magyar monokróm festészeti kiállítás. (Katalógus)* Műcsarnok, Budapest.
- Mikó Árpád - Poszler Györgyi (1997, szerk.): *„Magnificat anima mea Dominum”*. *M S Mester Vizitáció-képe és az egykori selmecebányai főoltára*. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- Moholy-Nagy László (1973): *Az anyagtól az építészetig*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Molnár Sándor (1995): *Vázlat /A festészet-tanításához/*. Fénymásolat.
- Nemcsics Antal (2004): *Szindinamika. Színes környezet tervezése*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Révész Emese (2004, szerk.): *„Eredeti másolat”*. *Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei alapján*. Katalógus, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest.
- Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig. Paul Signac elméleti írásai és egyéb szemelvények a neoimpresszionizmus dokumentumaiból*. (1978) Corvina Kiadó, Budapest.
- Steiner, R. (2003): *A színek lényegéről. Egy szintan vázlata*. ZH Kiadó, Budapest.

- Szintanok*. Enigma. Művészetelméleti folyóirat. (2003) X. évfolyam, 35. szám.
- Szőnyi István (1976): A festőtechnikák. In.: Molnár C. Pál (szerk.): *A képzőművészet iskolája I.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. 23-96.
- Velledits Lajos (1981): *A restaurálás*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Theophilus Presbyter (1986): *A különféle művességekről. (Schedula diversarum artium.)* Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- Vasari, G. (1983): *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Vitruvius (1988): *Tíz könyv az építészetről*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Wehlte, K. (1996): *A festészet nyersanyagai és technikái*. Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest.
- Wehlte, K. (2004): *A festészet nyersanyagai és technikái*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Wright, S. M.: *A szín használata*. Fénymásolat.