

SZÉKELY BERTALAN MŰTEREMHÁZ FÜZETEK 17.

Albert Ádám

A gipsz szerepe
az akadémikus
rajzoktatásban
Székely Bertalan
művészeti
alapelveinek
tükrében

SZADA · 2019



SZÉKELY BERTALAN MŰTEREMHÁZ FÜZETEK 17.

Albert Ádám

**A gipsz szerepe
az akadémikus
rajzoktatásban
Székely Bertalan
művészeti
alapelveinek
tükrében**



Műteremház Galéria, Szada · 2019. május 12 – június 1.

Székely Bertalan Műteremház Füzetek 17.

A Műteremház Galériában 2019. május 12 és június 1. között megrendezett **A gipsz szerepe az akadémikus rajzoktatásban Székely Bertalan művészeti alapelveinek tükrében** című kiállítás kísérő kiadványaként megjelenteti a Székely Bertalan Műteremház Galéria 2019-ben.

A kiállítás anyagát válogatta és rendezte: Albert Ádám

Grafikai tervezés: Kecskés Zoltán

A kiállított műtárgyakat a Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Gypsum Munkacsoportjának tagjai, Káldi Richárd, Agárdi Fanni, Gheorghita Borbála, Jakab Tamara és Pusztai Barbara restaurálták.

Támogatóink:

Szada Nagyközség Önkormányzata



MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
HUNGARIAN UNIVERSITY OF FINE ARTS



ISBN 978-615-00-5404-9

EFOP-3.6.1-16-2016-00021

„Művészeti kutatás és együttműködés – inter- és crossdiszciplináris projektek, kutatási infrastruktúra-fejlesztés és kapacitás-növelés a Magyar Képzőművészeti Egyetemen” elnevezésű projekthez kapcsolódóan

Apámnak, Albert Józsefnek

Budapesten 1871-ben alapított pesti Mintarajztanodában, amely a mai Képzőművészeti Egyetem elődje volt, fontos szerepet kaptak a rajzi „alapozó” stúdiók, a különböző rajzi, geometriai órák, úgy mint az alakrajz és festés, az elemi kompozíciókísérletek, boncalaktan, geometriai tárgyak.¹

Az oktatást segítő oktatási segédeszközök, „szertári kellékek”, amelyeket az intézmények azért vásároltak, vagy szereztek be az idők során, hogy azok felhasználásával az oktatott tárgyakat, diszciplínákat a hallgatók minél jobban megértsék, minél teljesebb képet kapjanak róluk. Ezek közös vonása, hogy alapvetően mindig is oktatási célra voltak felhasználva, tantárgyi szemléltető eszközökként, szertári környezetben voltak elhelyezve.² Így volt lehetséges, hogy az intézmény több a hippológia (lóismeret) tárgykörébe tartozó preparátummal és demonstrációs eszközzel is rendelkezik (lócsontváz, ló izomzatát bemutató modell, az ízületeknél mozgatható csuklós vasszerkezet). Ezek a darabok Székely Bertalan ló anatómia- és mozgástanulmányaival összefüggésben kerültek az intézménybe.

- ¹ *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk.: Blaskóné Majkó Katalin–Szóke Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, 16., 22., 26., 30. o.
- ² Tanács Jegyzőkönyv: 1923. évi január hó 26-án kelt rektori Tanácsülési Jegyzőkönyv: „Alakrajzi szertár, Bonczani szertár, Szemléleti látszattan szertár, Kosztumtár” kezelését, kezelő személyeket meghatározó feljegyzés.

A beszerzett szemléltetőeszközök főbb csoportjai jól mutatják, hogy az akadémiai művészképzésben milyen struktúra és módszertan alapján zajlott az alapozó képzésbe integrált rajzi-anatómiai, geometriai és építészeti tárgyak oktatása. Ezek a következők voltak: festészeti bonctan, vagy boncalaktan, a mai nevén művészeti anatómia, illetve a rajzi képzés, amely jelenleg alakrajzi stúdiumokat jelent. Ezen kívül geometriai természetű tárgyak tartoznak még ide, amelyek az intézmény alapításától kezdve, 1871 óta sokféle elnevezéssel léteztek.

Órarend.
Az 1872. évi Mintarajzstanoda és rajztanárképzés első osztályának és elő kézzel, leté osztályának az 1872/73. tan. évi feltevése alatt.

Óra	Hely	Rekl.	Iskola	Ötlet	Tárgy	Próbák
8.	Figuralis rajz és festés főir és elő minták alján	Figuralis rajz és festés főir és elő minták alján	Figuralis rajz és festés főir és elő minták alján	Figuralis rajz és festés főir és elő minták alján	Figuralis rajz és festés főir és elő minták alján	Figuralis rajz és festés főir és elő minták alján
10.	Figuralis és ikonológus rajzok	Figuralis és ikonológus rajzok	Figuralis és ikonológus rajzok	Figuralis és ikonológus rajzok	Figuralis és ikonológus rajzok	Figuralis és ikonológus rajzok
12.	<i>Geometria</i>					
2.	Ikonológus rajz	építészeti rajz	ikonológus rajz	építészeti rajz	ikonológus rajz	építészeti rajz
4.	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan
5.	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan
6.	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan
8.	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan és tanár hallgatói rajzok	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan	Fontatlan

A Mintarajzstanoda és rajztanárképzés órarendje az 1872/1873-as tanévből, 1872, 21,3 × 34,6 cm
Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Ltsz.: HU_SCHGRA_1_213_001

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen a szemléltetőeszközök jelentős csoportját képezik a *gipszminták*. Ezen belül emberi anatómiai ábrázolások, izomtani és csonttani öntvények, klasszikus szobormásolatok, emberi testrészekről készített direktöntvények, állatábrázolások és állatanatómiai gipszöntvények, valamint az építészeti rajz oktatását szolgáló építészeti öntvények (tagozatok, oszlopfők, vízköpő stb.) különböztethetők meg.

Érdekes adalék, hogy a Mintarajzstanodában 1871–1903 között építészeti- és ékítményes rajzot illetve geometriai tárgyakat³ tanító Schulek Frigyesről több gipszminta maradt, például a Mátyás templom felújításakor készített makettjének egyik darabja (A királyi lépcső), illetve az épület díszítését szolgáló elemek (Macska formájú vízköpő).⁴ Schulek Frigyes és Székely Bertalan tanár kollégák és barátok is voltak, több közös munkát végeztek, a szadai műteremházat is vélhetően Schulek Frigyes tervezte.

A szemléltető eszközök speciális részét képezik azok a nagyméretű, feltételezhetően német eredetű, 19. század végi festett izomtani öntvények, amelyeknek az oktatásba történő beemelése többek között azért jelentős, mivel a festett szalagok, felületi izmok vagy izomcsoportok a hallgatók számára érzékletesen demonstrálják a speciális, bonyolult testrészek izomrendszerét.

A Mintarajzstanoda gipszmintáinak beszerzési helyének pontos azonosítása még folyamatban van, annyi tudható, hogy német és olasz műhelyekből is kerültek Magyarországra másolatok, szemléltetőeszközök, illetve az állomány jelentős része a Népszínház utca 8. alatt



Schulek Frigyes: A királyi lépcső modellje
 19. század második fele, 40 × 23,5 × 22 cm
*Magyar Képzőművészeti Egyetem,
 Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria
 Tanszék Gyűjteménye*



Székely Bertalan és Schulek Frigyes
 a festő műtermében,
MNG Adattár, ltsz.: 19982/1978

3 Az O. M.Kir. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve 1932–33., szerkesztette Dr. Ferenczy József főtítkárr, 8. o.
 4 FARBAKYNÉ Deklava Lilla: Gipszműhely egy építkezés szolgálatában. A gipsz szerepe a Mátyás-templom 19. századi helyreállításában. *Ars Hungarica*, 42. évf., 2016/3., 229. o.

működő Budapesti Állami Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készültek. A műhely által 1904-ben kiadott képes árjegyzékből pontosan beazonosíthatóak a tárgyak. Az árukatalógus strukturált formában mutatja meg a különböző képzési fokoknak ajánlott mintakészletet.

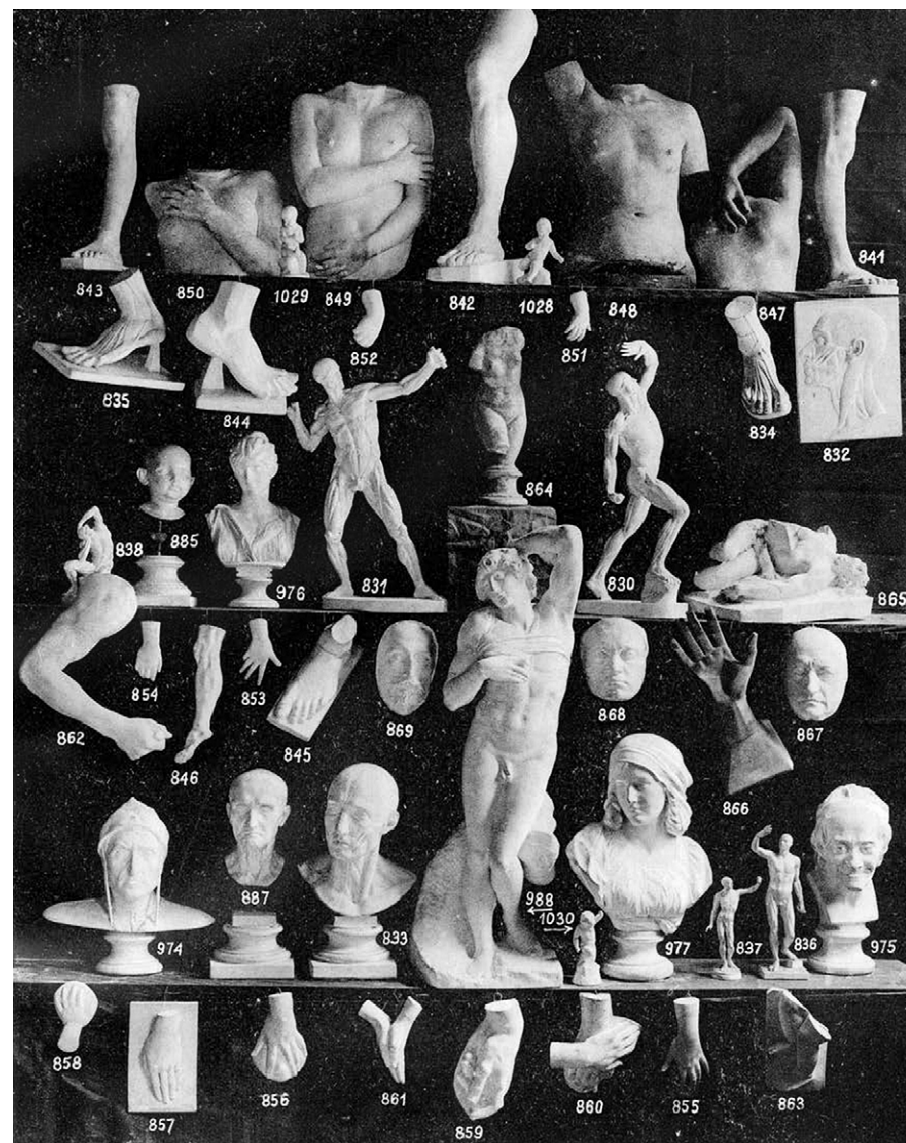
XIV. Tábla.



Oldalak
a Budapesti Állami Felső
Ipariskola műhelye által
1904-ben kiadott képes
árjegyzékből.
*Magyar Képzőművészeti
Egyetem Könyvtár,
Levéltár és Művészeti
Gyűjtemény,
ltsz.: 4.632*

Renaissance építészeti és díszítő elemek.

XXXI. Tábla.



Anatómiai motívumok és szobrok.

A gipszmásolatok tündöklése és „bukása”, avagy paradigmaváltás a képzésben

Hamarosan látni fogjuk, hogy a rajzoktatásban, de az akadémikus művészképzésben is óriási változás történt a XIX. századtól kezdődően. Egyre inkább szembeállították a rutinszerű másolást és a művészi kreativitást. A vita lényegét plasztikusan szemléltethetjük Thierry de Duve egy 1997-ben tartott konferencia-előadásával,⁵ amelyben elemezte a művészetoktatás akadémiai iránya és az ún. „Bauhaus-modell” közti különbséget. Szerinte az akadémiai modellben a tanulmányozás és a másolás jelentette a képzés alapját, s ez a struktúra a reneszánsztól kezdve a realizmus térhódításáig meghatározó volt. Dominanciáját a társadalmi, kulturális változások hatására az 1920-as évekre veszítette el végérvényesen.

Ezt a változást tükrözi a Felső ipariskola minta és szobormásolatok árjegyzékének bevezetője is, ami 1904-ben jelent meg. „*Más körülmény, a mely a vezetőséget nagyobb számú mintacsoportozatok egybeállításától visszatartotta, az az átalakulás is volt, a melyek ez idő szerint a rajzoktatás terén észlelünk, a midőn a természet után való rajzolás a jelszó.*”⁶

A világ leképezésében, a művészetalkotásban az emberi test ábrázolása az ókortól kezdve mindig is kiemelt szerepet kapott. Az emberi test megfigyelésén alapuló megközelítés azt tételezi, hogy a világ megfigyelése, tanulmányozása, másolása, „leképezése” az alapja mind a művészeti tevékenységnek, mind bizonyos mesterségek magas szintű elsajátításának. Ez a szemléletmód a görögöktől kezdve a reneszánszon át egészen az 1850-es évekig töretlenül jelen volt a művészeti gondolkodásban.

5 de DUVE, Thierry: A Bauhaus-modell vége. Elemzés. *Balkon*, 7. 1999. 9. 4–6. Az előadás elhangzott a *Nüchternheit und Nähe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule* című konferencián, Braunschweig, 1997. Lásd: <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm> (letöltve: 2019. május 5.)

6 A budapesti áll. felső ipariskolával kapcsolatos Gipszminta-öntőműhelyben készülő minta – és szobormásolatok árjegyzéke, Magyarázat c. rész, 4. bekezdés. Hornyánszky Viktor eszászári és királyi udvari könyvkiadója, Budapest, 1904

A rajzi stúdiók az európai akadémiákon és a különféle műhelyekben a kezdetektől hasonlóan épültek fel.⁷ A művészhallgatók először mintalapokat, majd klasszikus szobrokról készített gipsz-és egyéb öntvényeket másoltak, ezt követően következett az élő modell utáni rajzolás. Az oktatás során a hallgatók statikus részleteket másoltak (gipsz), majd tanulmányokat végeztek élő modell után. A 19. század elejétől egyre gyakrabban merült fel egy magyarországi alapítású képzőművészeti akadémia létre-



Weinwurm Antal felvétele „*Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző fénykép-albuma és az intézet alaprajzai*” című mappából, 1900 albumin, 234 × 301 mm, *Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény*, ltsz.: 3568/7

7 PERRIG, Alexander: Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig. In: *Az itáliai reneszánsz*. Szerk. Rolf Toman. Budapest, Kulturtrade, 1998, 416–442. o.
SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 2006, 55. k., I. sz., június

hozása. A tervek közül Hesz János Mihály festő által 1820-ban készített koncepció ezt a hármas felosztást használja.⁸ De Marastoni Jakab⁹ 1846-ban indult velencei mintára alapított iskolája is ilyen módszertani keretek között működött.¹⁰ Sok más akadémiai professzorhoz hasonlóan a magyar felsőfokú művészkepzés nagy alakja, Székely Bertalan módszertani munkájában szintén ezt az elképzelést fogalmazta meg.¹¹

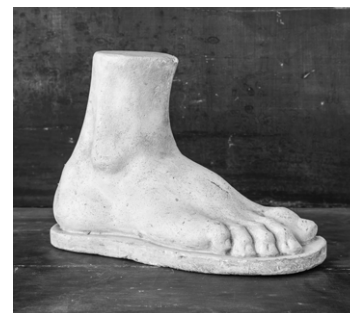


Az emberi fej és nyak izmai,
20. század, gipsz, 50 × 30 × 20 cm
*Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Művészeti Anatómia,
Rajz- és Geometria Tanszék Gyűjteménye*

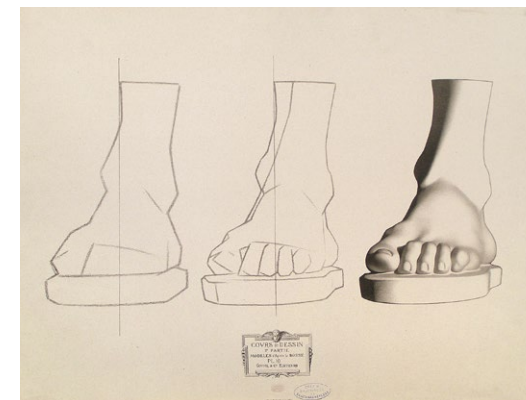


Egy Homéroszt ábrázoló gipszöntvényről készült mintalap Charles Barge „Cours de dessin” című művéből. (Párizs, Goupil, [s. a.]), 54. lap, papír, litográfia, 425 × 568 mm
Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 733/2

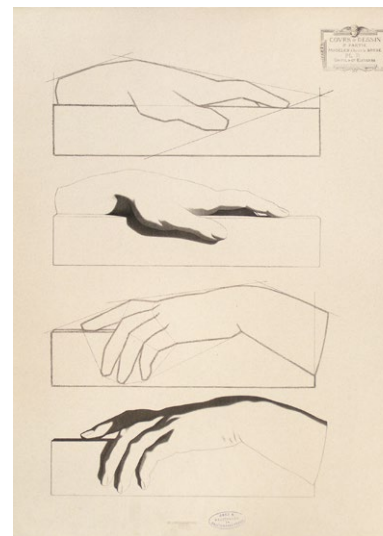
- 8 SZABÓ László: A művészeti oktatás kérdései Magyarországon 1790–1846 között. *Ars Hungarica*, 17. évf., 1989/2.
- 9 IMRE Györgyi: Marastoni Jakab Accademiaja és a Művészház gondolata, In: *Művészek és műtermek*, szerk. Hadik András és Radványi Orsolya, Ernst Múzeum, Budapest, 2002.
- 10 RABINOVSKY Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. In: *A Magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve 1951*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1952. 66–68. o.
- 11 SZÉKELY Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei*. Athenaeum Kiadó, Budapest, 1877, 8. o. „A lap-minták másolásának levonható tanulság elsajátítása után az egyszínű mozdulatlan testek, rendszerint gypsből öntött fők rajzolására kerül a sor.”



Jobb lábfej, 19. század vége
gipsz, 24 × 34 × 15 cm
*Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria
Tanszék Gyűjteménye*



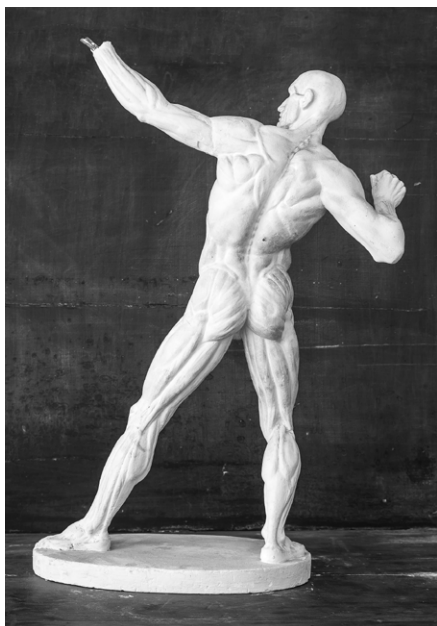
Lábfejről készült gipszöntvény mintalapja Charles Barge „Cours de dessin” című művéből. (Párizs, Goupil, [s. a.]), 10. lap, papír, litográfia, 425 × 568 mm
Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 733/2



Női kéz, gipsz,
19. század
gipsz, 29 × 14 × 8,5 cm
*Magyar Képzőművészeti
Egyetem, Művészeti
Anatómia, Rajz- és
Geometria Tanszék*

Kézfejről készült gipszöntvény mintalapja Charles Barge „Cours de dessin” című művéből. (Párizs, Goupil, [s. a.]), 11. lap, papír, litográfia, 568 × 425 mm
Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, Pl. 11., ltsz.: 733/2

Az 1871-ben létesült Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde (amelynek tanára majd igazgatója volt Székely Bertalan) első fennmaradt 1878/79. évi évkönyvében a kiállított tanulóművek jegyzékéből következtethetünk a tantervre, amelyben az összes rajzi természetű tárgynál a gipszmintákról történő rajzolás szerepelt.¹²



Egész alakos izomember, écorché, gipsz
19. század, 70 × 45 × 30 cm
*Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti
Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék Gyűjteménye*



Szemerey Zoltán: Férfiak hátulról – az izmok
hangsúlyozásával, 1920-as évek,
papírra ragasztott pausz, szén, 571 × 401 mm
Jelezve (j.l.): Szemerey Z.
*Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár
és Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 14/64*

¹² Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, Az Intézet célja, szervezete és tantervének rövid vázlata, 1878/79.

Az első nyomtatásban is megjelent tanterv az 1885/86-os évkönyvben olvasható, ahol mind a lapminták másolása, mind a domború főszminták rajzolása a rajzi képzés alapját jelentik.¹³

Milyen következtetést vonhatunk le ebből? Korszerűtlen volt az egyébként folyton kísérletező művész, Székely Bertalan? Aligha. Nála megfelelő helye volt a másolásnak, ami nem helyettesíthette a művészi invenciót. Székely Bertalan módszertani művében az élő fejmodell utáni rajzolásnál és az egészalakos élőmodell rajzolásnál is megelőző lépésként a gipsz-fejminta és antik szobor másolatok rajzolását javasolta. „A fentebbiekben iparkodtam vázolni a fejminta után való rajzolás több oldalú előkészületeit, és a rajzolás tehnikai kezelésére vonatkozó tudni valókat. A mondottakat szem előtt tartva, a tanuló kellő gyakorlat után képesítve lesz egy főt domboru minta után szabatosan s a jó izlés igényeinek megfelelően megrajzolni.

Ezen álláspontonál kellene kezdődnie, a tovább haladás céljából, az antikok, vagyis életnagyságu egész testü szobrok rajzolásának. Különösen azért, mert az egész alakok hosszabb vonal-combinatiok felfogására kényszerítik a tanulót, és az emberi test normális állapotját

13 I. ALAK-RAJZ ÉS FESTÉS. (Figuralis)

I. OSZTÁLY

Válogatott lapminták másolása. Domború főszminták rajzolása.

Hetenkint 10 órában

II. OSZTÁLY

Domború főszminták (fők) festése. Élő fejmintákról való rajzolás. Téli 10, nyáron 15 heti órában

III. OSZTÁLY

Antik szoborminták és egész alakú élő mintákról való rajzolás (akt). E tanulmányok kiegészítésekül szolgálnak a bonczalaktani előadások és a gyors vázolás gyakorlása.

IV. OSZTÁLY

Az élő fejminta és egész alakú élő minta festése (modell- és akt festés). Redőzet tanulmányok. Elemi compositió-gyakorlatok stb. Heti 10, nyáron 15 órában. Ezen tanulmányokhoz csatlakozik:

V. OSZTÁLY

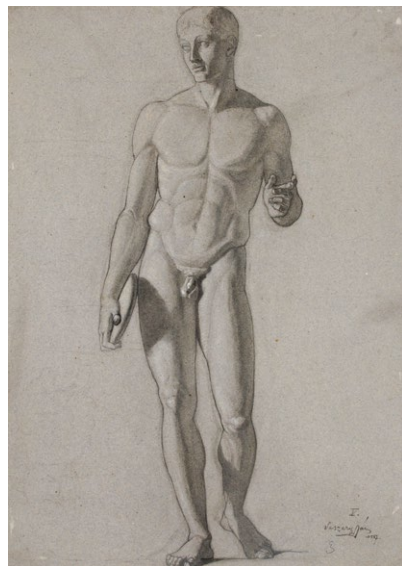
A gyakorló festészeti szakosztály, melyben csupán művésznövendékek számára és külön tanár vezetése mellett az alakrajz és festészet nagyobb terjedelemben, hetenkint 30-35 óráig tanítatik. Magyar Királyi Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző, célja, szervezete és tantervének vázlata, közli Keleti Gusztáv, Franklin-Társulat Nyomdája, Budapest, 1886, 5–6. o.

mutatóján, őt az akt rajzolásra vagyis az élő emberi test rajzolására készítik elő. Ha ugyanis többször látja, behatóan megfigyeli és gondosan után rajzolja a régi jeles szobrokat (vagy azok gipszöntvényeit) melyek az emberi testet lehető tökélyében tüntetik elő, akkor a rajztanuló az élő mintával szembe állítva, azok rajzolása közben nem fog a gyakran előforduló egyéni hiányokra és rút részletekre súlyt fektetni és azok kiemelésére törekedni, mint azt a kezdő és iskolázatlan rajzoló előszeretettel és kellő izlés hiányából tenni szokták.

*Az antik-rajzolás egyuttal igen hasznos előkészítő és átmeneti gyakorlat az élő fejminta rajzolására. Mert csak az egész test alapos ismerete nyomán képes a rajzoló a fejet helyesen a törzsre állítani.*¹⁴



Atléta, jobb kezében diszkossal, gipsz, 19. század, 180 × 69 × 54 cm
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz- és Geometria Tanszék Gyűjteménye



Vaszary János (1867–1939): Gipsztanulmány (Atléta, jobb kezében diszkossal), 1887 ceruza, szén, fehér kréta, papír, 589 × 417 mm
Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 21/4

14 SZÉKELY Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei*. Athenaeum Kiadó, Budapest, 1877, 16–17. o.

Mint a fenti idézetből is láthatjuk, a gipszöntvények másolása több ok miatt volt fontos. Egyrészt a rajzolás technikai elemeinek jól kontrollált elsajátítását nyújtotta, másfelől az esztétikai nevelésnek szintén fontos terepe volt, valamint a klasszikus szép fogalmának definiálásában segítettek a másolt kiválasztott művészi tárgyak. A gipszöntvények egyszínűek, lehetőséget adnak a felületi fény és árnyék viszonyok tanulmányozására. Az öntvények mozdulatlanok, így a tanulók saját tempójukban tudtak haladni. Könnyen felvázolható az alapkompozíció, könnyebben lehet meghatározni a legvilágosabb fény- és legsötétebb árnyékpontokat, majd a legfontosabb tónusértékeket. Egy pontból megvilágítva a szobrokat, úgy állíthatjuk be a fényt, hogy a formák kihangsúlyozása optimális legyen. A klasszikus szobormásolatokkal való foglalatosság segíti a művésznövendékeket, hogy értelmezni tudják a természetet (hiszen készen kapott megoldásokat tanulmányoztak) nemcsak a szemükkel, hanem az agyukkal is. A technikai előnyökön kívül továbbá fontos volt az idea, az a feltételezés, amely szerint a görögök által kialakított finom esztétikájú tervezési rendszer elsajátítható a másolatok rajzolásával.

Egy olyan kondicionált látás kialakítása és fejlesztése volt a cél, amit a tökéletesnek vélt arányrendszerű testek másolása segített elő. Úgy vélték, hogy a klasszikus szobormásolatok megmutatják, rávezetnek arra, hogy a régi görögök hogyan „egyszerűsítették le” a természetet, és hogyan „alakították át” azt művészetté.¹⁵ A szobormásolatokban megjelenő vizuális élmény részben a valóság, részben egyfajta konstrukció, így a valóság ideáltipikus megjelenése, amely részekre is bontható, így lehetőség nyílt a rész-egész viszonyának elemzésére is. A korabeli műhelyek, akadémiák elvárták a diákoktól, hogy mesterei legyenek a klasszikus kompozíciós technikának, mielőtt élő modell után dolgoznak, majd pedig saját munkákat készítenek. Az európai akadémiák hangsúlyozták, hogy ez a módszer azért is fontos, mert összekapcsol a múlttal, és egy-

15 PERRIG, Alexander: *Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig*. In: *Az itáliai reneszánsz*, Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1995, 428–430. o.

úttal az ízlést alakítja.¹⁶ A 19. század végére a gipszöntvények másolásának gyakorlata az oktatás teljes vertikumában megtalálható volt, nem csupán a felsőfokú/akadémiai művészképzésben, hanem az elemi és a középfokú iskolák rajzi képzésében,¹⁷ illetve az iparosok,¹⁸ például a kőművestanonok képzésében egyaránt.

A gipszek használata az oktatási struktúra mellett tetten érhető volt más területeken is. A 19. század végéig állandó szerepet kapott, majd minden művész műtermében megtalálhatóak voltak a klasszikus szobormásolatok, illetve az emberi testről készült direktöntvények. Ez utóbbiak a művészi munkát segítették, elsősorban az emberi test minél hitelesebb ábrázolását. Ennek egyik példája Adolph Menzel műterme, amelyről több ismert kép tanúskodik.¹⁹

A különbség a rajzi mintalapok és az öntvények másolása, rajzolása között a kettő és a három dimenzió közötti átjárás. A különbséget a feladatok nehézségi foka jelentette. Míg a mintalapok másolása olyan kétdimenziós feladat, amely a kezdő rajzoló számára segítség, addig az öntvénymásolás már egy komolyabb absztrakciót igénylő feladat, mivel a téri, háromdimenziós formai kérdéseket kell két dimenzióban, azaz a síkba transzponálva ábrázolni. Ezen kívül a három-dimenziós tárgy jóval több információt tartalmaz, mint a kétdimenziós mintalap.²⁰

16 BARGUE, Charles (1826/1827–1883) francia festő és litográfus. Fő műve a *Cours de dessin*, az akadémiai rajzoktatás összefoglaló mintalap gyűjteménye, amely rendszerezve mutatja be, hogy a mesterművek rajzolásán át, a gipszmásolatok tanulmányozásán keresztül hogyan jutunk el az élő modell rajzolásáig.

17 GOEFFROY, Jean: *La leçon de dessin à l'école primaire*, 1898. Olaj, vászon, 156 × 205 cm, Institut Universitaire de Formation des Maitres (IUFM), Párizs.

18 Az iparos-tanonok képzéséről lásd bővebben: *Akik Budapestet építették. Építészet és ízlés a 18–19. századi kézműves- és iparosoktatásban*. A Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény első kiállítása. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2015. október 27 – november 15. FUGA Budapesti Építészeti Központ, <http://www.scholagraphidis.hu/akik-budapestet-eacutepiacutetetetteacutec.html> (letöltve: 2016. február 14.)

19 Többek között például Adolph von MENZEL (1815–1905) német festőművész két azonos témájú olajképe: *Atelierwand*, 1852. Olaj, papír, fára kasirozva, 61 × 44 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin. *Atelierwand*, 1872. Olaj, vászon, 111 × 79,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

20 IVINS, William M. Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001, 59. o.

Az akadémiai rajzképzés módszertanának változását leginkább a mintalap használatának megkérdőjelezése mutatja, amelyről a XX. század elején Magyarországon is viták voltak. Érdekes, köztes véleményt fogalmaz meg Jaschik Álmos, aki ellenzi ugyan a lapminta-másolást, de a „mintalapokat” a „különböző rajzi vagy festési technikák bemutatására” alkalmasnak, megtartandónak véli. Javaslatában nem előrajzolásról, szolgai másolásról lenne szó, hogy a tanuló egy technikát szolgailag utánozzon, hanem az, hogy buzdítást nyerjen a munkára, öntsön beléje lelkesedést, fokozza önbizalmát az eredményes munkára és látva az előtte álló feladat megoldásának lehetséges voltát, a rajzolást ne tekintse „fejtörőnek” vagy még soha eddig meg nem oldott „problémának”.²¹

Az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde tantervében a lapminták másolása az Alak-rajz és festés c. tárgy tantervében már korábban, az 1893/94-es tanévtől már nem szerepel.²²

Módszertani szempontból az öntvényrajzolásnál az is különbséget jelentett, hogy az első fázisban leginkább klasszikus szobormásolatokat, ezt követően pedig már magasabb fokon, ún. direkt öntvényeket (emberi testrészekről készített részletöntvényeket) rajzoltak. A legutolsó lépés az élő modell utáni rajzolás volt.

1850-től, a realista tendenciák megjelenésétől az akadémiai oktatási gyakorlatot igyekeztek meghaladni, a másolás éppen a „valóság” pontos megragadását tette nehezebbé. A XX. század elején a modernizmus szellemében megkérdőjelezzük az antik szobrok, és a gipszfejek másolását.

A gipsz használatának egyáltalán nem használt az anyagszerűség elvének túlhangsúlyozása sem, amikor úgy vélték az új irányzat túlbuzgó képviselői, hogy a gipsz-dekorációk szinte teljesen kiiktathatók az építészeti esztétikum kelléktárából.²³ Viszont

21 JASCHIK Álmos: A lapmintákról In.: *Rajzoktatás*, 1908., XI. évf., 98. o.

22 Országos M. Kir. Mintarajziskolának és Rajztanárképzőnek Értesítője Az 1893–94 tanévről. Az intézet célja, szervezete és tantervének kivonatával, közli Keleti Gusztáv, Franklin-Társulat Nyomdája, Budapest, 1894, 3. o.

23 SALAMON Gáspár: Az anyagszerűség és a gipsz konfliktusa Maróti Géza oktatási programjaiban. *Ars Hungarica*, 42. évf., 2016/2., 183–193. o.

Jaschik Álmos tanulmányában a gipszmodell-másolás elvetése helyett a „kellő mederbe szorítást” javasolta, megőrizve a rajzoktatásnak és a művészeti nevelésnek az antik művészettel való kapcsolatát. Jaschik hangsúlyozza, „nem portrérajzolásról van szó, hanem a fej konstrukciójának megértetéséről, antik szoborművek másolatainak, illetőleg öntvényeinek e célból való tanulmányozásáról.”²⁴ A gipszöntvények másolása az oktatásban gyakorlatilag az 1920-as évekig csökkent, majd szinte el is tűnt. Az élő modell utáni rajz módszertanának dogmatizmusa fellazult, és szabad, „módszernélküli” rajzolássá vált.

Az új paradigmában nem volt klasszikus értelemben vett rendszer, nem volt szigor, a kreativitást tekintették a legfontosabb, szinte kizárólagos követelménynek, alapelvnek. Ez a meredek váltás ugyanekkor komoly törést jelentett a vizuális művészeti tradícióban. A korábbi gyakorlattal történő szakítás a kortárs művészeknek is problémát okozott, ugyanis ha vonzódtak a klasszikus figurális művészethez, akkor az ismereteket közvetítő minták hiányában felületessé váltak, amelynek következtében a figurális („objektív”) festészet színvonala leromlott.

Napjainkban intézményünk gyakorlatában természetesen az akadémiai modell és a korai modernitásból eredő egyéb művészeti gondolkodásra alapozott oktatási szemléletmódok nem jelennek meg vegytiszta formában, hanem egy ezekre alapozott új, a korábbiaktól eltérő paradigma kidolgozása zajlik. Egyrészt egy lehetséges gyakorlat fenntartani a megfigyelésen alapuló klasszikus rajzi leképzést, másrészt nagyobb teret adni a kreatív rajzi megközelítésnek, és egyúttal integrálni a technikai képalkotás erőnyeit.

²⁴ JASCHIK Álmos: A gipszmodell-rajzolásról, In.: *Rajzoktatás*, 1908, XI. évf., 164–165. o.

BERTALAN SZÉKELY STUDIO BOOKLETS 17.

Ádám Albert

The Role of plaster in the academic teaching of drawing, in the light of the artistic principles of Bertalan Székely

SZADA · 2019



BERTALAN SZÉKELY STUDIO BOOKLETS 17.

Ádám Albert

**The Role of plaster
in the academic
teaching of
drawing, in the
light of the artistic
principles of
Bertalan Székely**



Studio House Gallery, Szada · May 12, 2019 – June 1

Bertalan Székely Studio Booklets 17.

Issued in 2019 by Bertalan Székely Studio as an accompanying publication to the exhibition entitled **“The Role of plaster in the academic teaching of drawing, in the light of the artistic principles of Bertalan Székely”** held at the Studio Gallery between 12 May and 1 June, 2019.

Curated by: Ádám Albert

Design and layout: Zoltán Kecskés

The artworks on exhibit have been restored by members of the Gypsum Workgroup of the Art and Art theory Advanced College: Richárd Káldi, Fanni Agárdi, Borbála Gheorghita, Tamara Jakab and Barbara Pusztai

Sponsors:

Municipality of the town of Szada



MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
HUNGARIAN UNIVERSITY OF FINE ARTS



MŰVÉSZETI ÉS MŰVÉSZETELMÉLETI
SZAKKOLLÉGIUM

ISBN 978-615-00-5404-9

EFOP-3.6.1-16-2016-00021

Related to the project “Artistic research and cooperation – Inter- and cross-disciplinary projects, research infrastructure development and capacity enlargement at the Hungarian University of Fine Arts”

To my father, József Albert

In the School of Design founded in 1871 (the predecessor of today’s Hungarian University of Fine Arts), an important role was ascribed to foundation studies in drawing, various lessons in drawing, geometry, figure drawing and painting, basic attempts at composition, artistic anatomy, and geometry-related subjects.¹

The teaching aids were “storeroom accessories”, which institutions bought or obtained over time in order to enable students to gain as great an understanding as possible of the subjects and disciplines taught. Their basic common feature was that they were always used for educational purposes, as an aid to help explain a subject, and were located in a storeroom environment.² This explains why the institution possesses several objects and demonstration models relating to hippology (the study of horses: these included a horse skeleton, a model showing the musculature of the horse, and an articulated iron model with movable joints). These pieces entered the institution in connection with Bertalan Székely’s studies of anatomy and movement.

¹ From the School of Design to the College of Fine Arts. Eds: Katalin Blaskóné Majkó–Annamária Szőke. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, p. 16, 22, 26, 30.

² Council Record: Minutes of the Rectors’ Council Session of 26 January 1923: „Alakrajzi szertár, Boncztnai szertár, Szemléleti látszattan szertár, Kosztumtár” kezelését, kezelő személyeket meghatározó feljegyzés. [Note stipulating the treatment of the “Figure drawing storeroom, anatomy storeroom, perspective storeroom, Costume store,” and the staff responsible.]

The main groups of visual aids procured clearly demonstrate the structure and methodology on the basis of which the teaching of anatomical drawing, geometric and architectural subjects were integrated into the foundation training in the training of artists in the academy. These groups were as follows: painting anatomy, or artistic anatomy, drawing, and drawing training, now known as the study of figure drawing. The groups also include geometry-related subjects, which have been known under many different terms since the founding of the institution in 1871.



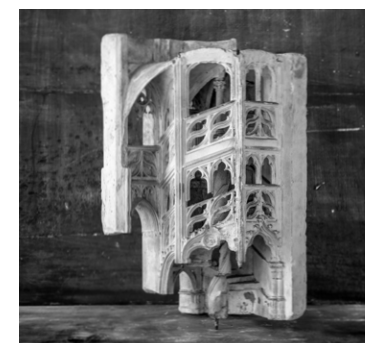
Antal Weinwurm: The photo album of the Hungarian Royal School of Model Drawing and Teacher Training and plan of the institute (detail), 1900, albumin, 238 × 297 mm
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts, Inv. Nr. 3568/5

A significant part of the visual aids of the Hungarian University of Fine Arts consists of *plaster models*. Among these can be found depictions of the human anatomy, casts of muscle and bone structures, copies of classical statues, casts made directly from parts of the human body, depictions of animals and plaster casts of animal anatomy, and architectural casts to assist the teaching of architectural drawing (elements, capitals, gargoyle, etc.). One interesting fact is that several plaster models were left by Frigyes Schulek, who taught architecture, decorative drawing and geometric subjects in the School of Design from 1871 to 1903. Among these are a piece (the Royal Staircase) of a model made during the renovation of Matthias Church, and decorative elements (a cat-shaped gargoyle).³ Frigyes

3 Lilla Deklava FARBAKYNÉ: “Gipszműhely egy építkezés szolgálatában. A gipsz szerepe a Mátyás-templom 19. századi helyreállításában.” [Plaster studio at the service of construction: the role of plaster in the 19th century refurbishing of Matthias Church.] *Ars Hungarica* volume 42, 2016/3., p. 229.



Frigyes Schulek: Cat-shaped gargoyle, second half of the 19th century, plaster, 22 × 32 × 35 cm
Archive and Art Collection of the Department of Artistic Anatomy and Geometry, Hungarian University of Fine Arts

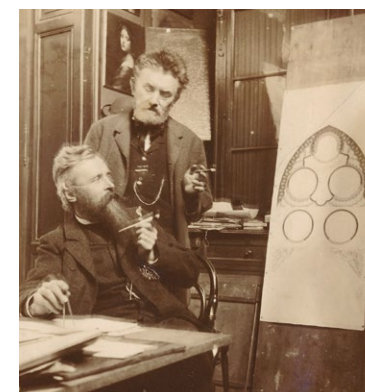


Frigyes Schulek: Scale-model of Royal Staircase, second half of the 19th century, plaster, 40 × 23,5 × 22 cm
Archive and Art Collection of the Department of Artistic Anatomy and Geometry, Hungarian University of Fine Arts

Schulek and Bertalan Székely were colleagues and friends, and worked on several projects together. The studio house in Szada was probably designed by Frigyes Schulek.⁴

One special group of visual aids is the large-scale, presumably German origin painted muscle casts from the late nineteenth century, whose use in education was significant because the painted tendons, superficial muscles and muscle groups clearly demonstrated to the students the particular musculature of complex parts of the body.

The source of the plaster models obtained by the School of Design is yet to be accurately identified: all that is known to date is that copies, visual

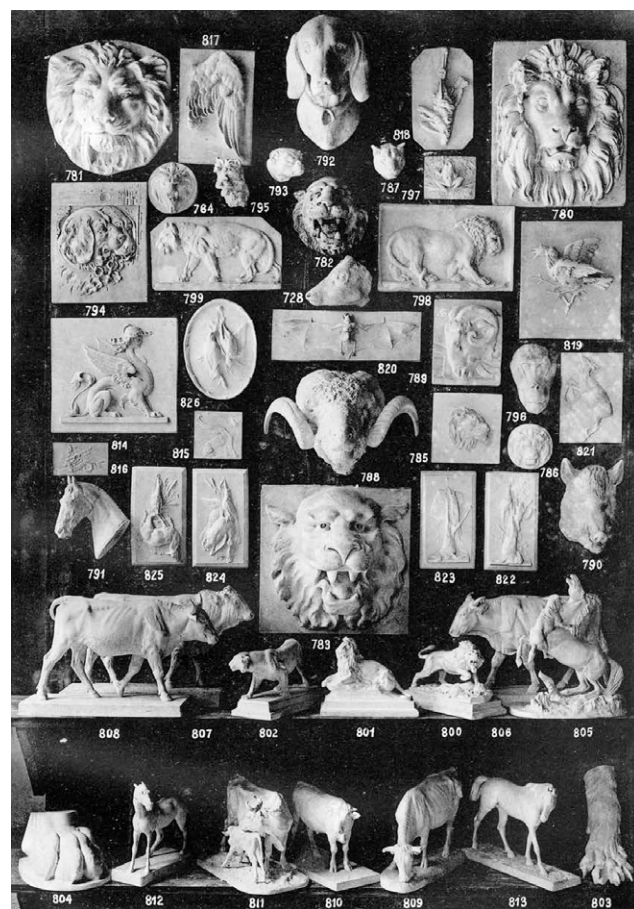


Bertalan Székely and Frigyes Schulek in the painter's studio
Hungarian National Gallery Database, Inv. Nr. 19982/1978

4 *Az O. M. Kőr. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve 1932–1933*, [Yearbook of the Austro-Hungarian Royal College of Fine Arts, 1932–1933, ed. Secretary General Dr. József Ferenczy] p. 8.

aids, came from German and Italian studios, and a considerable part of the stock was made in the plaster casting workshop linked to the Budapest State Upper Applied School, and operating at 8, Népszínház utca in Budapest. The objects can be accurately identified from a price list published by the workshop in 1904. The catalogue of goods shows in a structured manner the range of models recommended for various levels of training.

XXX. Tábla.



Pages from the pricelist for the model and sculpture copies made in the plaster casting workshop linked to the Budapest State Upper Technical School, Budapest, 1904
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts Inv. Nr. 4.632

Állati motívumok.

XXXIV. Tábla.



Képzeti és arckép-mellszobrok.

The rise and “fall” of plaster copies, or: a paradigm shift in teaching

We shall soon see that enormous changes started to take place in the teaching of drawing and the training of artists in the academies from the nineteenth century. Routine copying and artistic creativity came to be viewed as opposites. The essence of the dispute can be clearly grasped in a conference paper given by Thierry de Duve in 1997,⁵ in which he analysed the difference between the academic trend in the teaching of art and the so-called “Bauhaus model”. For him, in the academic model studying and copying formed the basis of training, and this structure held sway from the Renaissance to the spread of realism. It fell from this dominant position by the 1920s due to the effects social and cultural changes.

This change is also reflected in the introduction to the Upper Technical School price-list for model and copies of sculptures, published in 1904. “Another circumstance which dissuaded the directors from grouping together large numbers of model groups was the transformation currently discernible in the teaching of drawing, when the motto is to teach from nature.”⁶

In the mapping of the world and the creation of art, the depiction of the human body has always, since ancient times, had a particularly important role. An approach based on observation of the human body presumes that observing, studying, copying, and “mapping” the world is the basis for both artistic activity and the skilful mastery of certain crafts. From the Greeks, through the Renaissance, until the 1850s, this approach was constantly present in artists’ thinking.

5 Thierry de DUVE: A Bauhaus-modell vége. Elemzés. *Balkon*, 7. 1999. 9. 4–6. This paper was given at the conference *Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule*, Braunschweig, 1997. See <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm> (downloaded 15 May 2019.)

6 Pricelist for the model and sculpture copies made in the plaster casting workshop linked to the Budapest State Upper Technical School, Explanation, paragraph 4. Budapest Hornyánszky Viktor császári és királyi udvari könyvkiadója [publisher to the imperial and royal court], Budapest, 1904

From the very beginnings, the study of drawing in academies in Europe and in various workshops had a similar structure.⁷ Art students copied pattern sheets, then copied plaster and other casts made from classical sculptures, after which came drawing from live models. In the teaching process, students copied static details (plaster), then made studies from live models. From the beginning of the 19th century, there was increasing interest in founding an academy of fine art based in Hungary. As plans were drawn



Antal Weiwurm: The photo album of the Hungarian Royal School of Model Drawing and Teacher Training and plan of the institute (detail), 1900, albumin, 238 × 292 mm
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts, Inv. Nr.: 3568/6

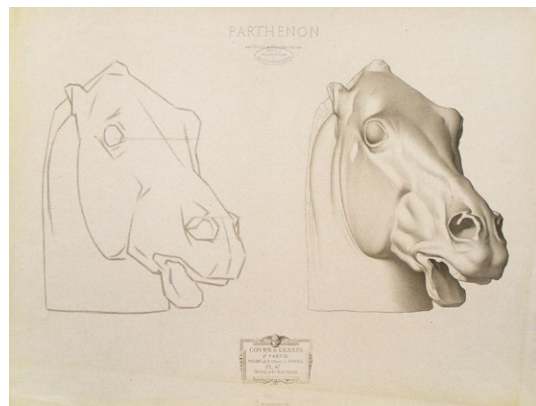
7 Alexander PERRIG: “Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. Századig.” [Drawing and basic artistic training from the 13th century to the 16th century.] In: *Az itáliai reneszánsz*. Ed: Rolf Toman. Budapest, Kulturtrade, 1998. 416–442.

Edit SZENTESI: “Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye.” [Collections of copies of historical sculptures in the Hungarian National Museum in the last third of the 19th century. The collection of copies of Greek historical sculptures of Ferenc Pulszky I. *Művészettörténeti Értesítő*, 2006, vol. 55, no I., June

up, the concept laid out in 1820 by the painter János Mihály Hesz uses this tripartite division.⁸ The school founded by Jakab Marastoni⁹ in 1846 and based on the Venetian model also operated in the same methodological framework.¹⁰ Like many other professors in the academy, Bertalan Székely, a grand figure in the higher education of artists in Hungary, also gave voice to this approach in his writing on methodology.¹¹

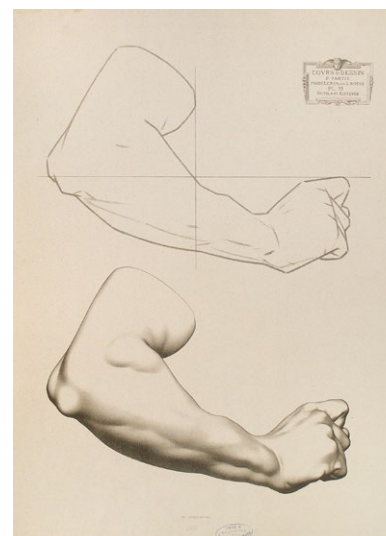


Félix Widder: Study of a horse head, 1894, plaster, 65 × 65 × 26 cm
Archive and Art Collection of the Department of Artistic Anatomy and Geometry, Hungarian University of Fine Arts



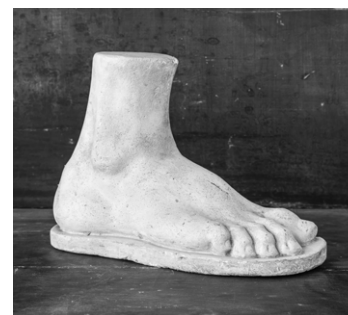
Horse Head from the West Pediment of the Parthenon from Charles Barye's „Cours de dessin” (Paris, Goupil, [s. a.]), plate 47, lithograph on paper, 461 × 606 mm
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts, Inv. Nr. 2785

- 8 László SZABÓ: “A művészeti oktatás kérdései Magyarországon 1790–1846 között.” [Aspects of art education in Hungary between 1790 and 1846.] *Ars Hungarica*, vol. 17, 1989/2.
- 9 Györgyi IMRE: “Marastoni Jakab Accademiaija és a Művészház gondolata.” [The Academy of Jakab Marastoni and the idea of the House of Art], In: *Művészek és műtermek*, eds: András Hadik and Orsolya Radványi, Ernst Múzeum, Budapest, 2002.
- 10 Máriusz RABINOVSKY: “A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon.” [The Beginning of art education in Hungary.] In: *A Magyar művészettörténelmi munkaközösség évkönyve 1951*. [1951 Yearbook of the Hungarian Art History Workgroup]. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952, p. 66–68.
- 11 Bertalan SZÉKELY: *A figurális rajz és festészet elvei*. [Principals of figure drawing and painting.] Budapest, Athenaeum Kiadó, 1877. 8. “After mastering the lessons learned from the copying of pattern sheets, [students proceed to] the drawing of monochrome static bodies, usually plaster casts of heads.”

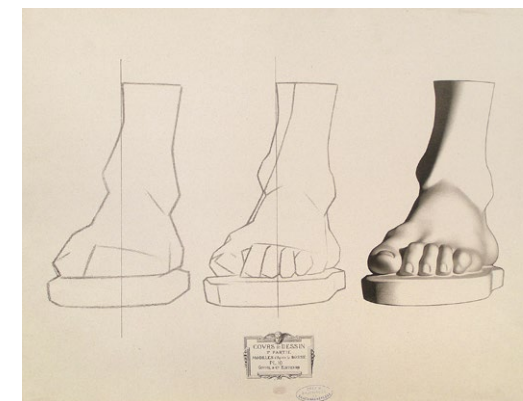


Surface muscles of the human arm, end of the 19th century, plaster, 68 × 10 × 10,5 cm
Archive and Art Collection of the Department of Artistic Anatomy and Geometry, Hungarian University of Fine Arts

Forearm cast for making plaster replicas from Charles Barye's „Cours de dessin” (Paris, Goupil, [s. a.]), plate 23, lithograph on paper, 578 × 433 mm
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts, Inv. Nr. 733/2



Right foot, end of the 19th century, plaster, 24 × 34 × 15 cm
Archive and Art Collection of the Department of Artistic Anatomy and Geometry, Hungarian University of Fine Arts



Foot cast for making plaster replicas from Charles Barye's „Cours de dessin” (Paris, Goupil, [s. a.]), plate 10, lithograph on paper, 425 × 568 mm
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts, Inv. Nr. 733/2

The National Hungarian Royal School of Design and Training School for Drawing Teachers (where Bertalan Székely was a teacher, then director) was founded in 1871. In its first extant yearbook, from 1878/79, on the basis of the list of student works exhibited, we can make deductions regarding the syllabus, in which all subjects related to drawing included drawing from plaster models.¹²



Surface muscles of the human leg, end of the 19th century painted plaster, 84 × 16 × 17,5 cm
Archive and Art Collection of the Department of Artistic Anatomy and Geometry, Hungarian University of Fine Arts



Jolán Léderer: Muscles of the shin, individual muscles indicated, 1920s, paper, charcoal, pencil, inscribed (lower right) Jolán Léderer, 470 × 296 mm
Library, Archives and Art Collections of the Hungarian University of Fine Arts, Inv. Nr. 14/54

¹² Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, Az Intézet célja, szervezete és tantervének rövid vázlatja 1878/79 [National Hungarian Royal School of Design and Training College for Drawing Teachers, brief outline of the purpose, organization and syllabus of the Institute 1878/79.]

The first printed syllabus can be found in the yearbook from 1885/86, where the basis of drawing teaching consists of both the copying of pattern sheets, and the drawing of plaster models.¹³

What conclusions can be drawn from this? Was Bertalan Székely, the constantly experimenting painter, behind the times? Hardly. For him copying had its rightful place, and it was no substitute for artistic invention. In Bertalan Székely's methodological work, as a prior step to drawing after live head models and drawing full-figure live models, he prescribed the drawing of plaster head models and drawing copies of antique sculptures. "Above I have tried to outline the multiple aspects of preparation for drawing a model head, and knowledge related to the technical treatment of drawing. Bearing this in mind, the student will, with sufficient practice, be trained to draw a three-dimensional model head accurately and in line with the requirements of good taste.

This is the point to start, in order to proceed, the drawing of antique [sculptures] i.e. life-size full-figure sculptures. Especially because the full figures force the student to understand the combination of longer lines, and showing the normal state of the human body, they prepare the

13 I. FIGURE DRAWING AND PAINTING. (Figure)

CLASS I

Drawing of selected two dimensional models. Drawing of three-dimensional plaster models. 10 lessons a week.

CLASS II

Painting of three-dimensional plaster models (heads). Drawing of heads from live models. 10 lessons a week in winter, 15 in summer.

CLASS III

Drawing from models of antique sculptures and full-figure models (nudes). These studies are supplemented with lectures in artistic anatomy and the practice of quick sketching.

CLASS IV

Painting of live head models and full-figure live models (painting from models and nudes). Studies in drapery. Basic studies in composition etc. 10 lessons, 15 in summer. To these studies is added:

CLASS V

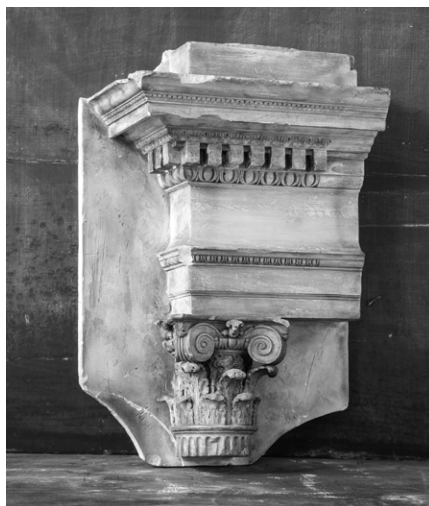
The practical painting class, which is taught to art students only under the supervision of a separate teacher, with more lessons than figure drawing and painting, 30-35 lessons per week.

Magyar Királyi Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző, célja, szervezete és tantervének vázlatja, [Outline of the purpose, organization and syllabus of the Hungarian Royal National Mintarajziskola and Training College for Drawing Teachers] cited by Gusztáv Keleti, Franklin-Társulat Nyomdája, Budapest, 1886, p. 5-6.

student for the drawing of the nude, i.e. the live human body. If [the student] sees it repeatedly, observes it carefully and draws the excellent sculptures of old (or plaster casts thereof), which show the human body in its greatest perfection, then when drawing the live model [students] will not place emphasis on the frequent individual shortcomings and base details and try to highlight them, as is often the case with beginner and untrained drawers lacking in good taste.

*Drawing antique sculptures is a most useful preparation and transitional practice for the drawing of live head models. Because only with thorough knowledge of the entire body is the artist able to draw the head correctly positioned on the thorax.*¹⁴

As can be gleaned from the quotation above, the copying of plaster casts was important for several reasons. On the one hand, it provided an opportunity to master the ele-



Corinthian Capital, Girderage
end of the 19th century, plaster, 44,5 × 32,5 × 18 cm
*Archive and Art Collection of the Department
of Artistic Anatomy and Geometry,
Hungarian University of Fine Arts*



Nándor Rasztovich: Greek Corinthian Order
(Tower of the Winds in Athens), 1899
paper, ink, pen, 538 × 394 mm
Signed (lower right): Rasztovich Nándor III. é.
99.V./4., lower left scale, lower left stamp
Hungarian Royal School of Model Drawing and
Teacher Training
*Library, Archives and Art Collections of the
Hungarian University of Fine Arts Inv. Nr. 36/14*

14 Bertalan SZÉKELY: *A figurális rajz és festészet elvei*. [Principals of figure drawing and painting.] Budapest, Athenaeum Kiadó, 1877, p. 16–17.

ments of drawing technique in a strictly controlled fashion. On the other hand, it was an important way of fostering aesthetic values, and also the art objects selected for copying helped to define the classical concept of beauty. Plaster casts are monochrome, and provide an opportunity for the study of the play of light and shade on the surface. The casts are immobile, so the students could proceed at their own pace. The basic composition can be easily sketched; it is easier to determine the points of brightest light and deepest shade, and then the predominant grades of tone. Lighting the sculptures from one point we can position the light so that the emphasis of the forms is optimal. Working with copies of classical sculptures helps the student artists to interpret nature (for they were studying ready-made solutions) not only with their eyes, but also with their minds. In addition to the technical advantages, another important idea was that refined aesthetic developed by the Greeks could be mastered through the drawing of copies.

The purpose was to form and develop a conditioned way of seeing, fostered by the copying of bodies considered to have perfect proportions. They believed that copies of classical sculptures demonstrate and lead students to how the ancient Greeks “simplified” nature, and how they “transformed” it into art.¹⁵ The visual experience in the copies of sculptures is partly reality, and partly a kind of construction, the appearance of an ideal type of reality, which can be broken down, thus there was an opportunity to analyse the relationship of the part to the whole. Workshops and academies of the time expected students to be masters of classical compositional technique before they worked from live models and then made their own works. Academies in Europe emphasized that this method was important because it linked us to the past, and also shaped taste.¹⁶ By the end of the nineteenth century the practice of copying plaster casts could be found throughout art education, not only in higher

15 Alexander PERRIG: “Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig.” [Drawing and basic artistic training from the 13th century to the 16th century.] In: *Az itáliai reneszánsz*, Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1995, p. 428–430.

16 Charles BARGUE (1826/1827–1883) French painter and lithographer. His main work was *Cours de dessin*, a collection of pattern sheets covering drawing teaching in the academies, which shows in a structured way how we move from the drawing of masterpieces, through the study of plaster copies, to the drawing of live models.

education and academies, but also in drawing courses in elementary and middle schools,¹⁷ and in training for applied arts,¹⁸ such as apprentice stone masons.

As well as in education, the use of plaster casts could be found in other areas. Until the end of the 19th century, copies of classical sculptures were a constant feature to be found in almost every artist's workshop, as were casts made directly from the human body. These latter assisted artists in their work, primarily in making as accurate as possible a representation of the human body. One example of this is the atelier of Adolph Menzel, of which several pictures are known.¹⁹

The difference between the copying and drawing of pattern sheets and that of casts is the move from two dimensions to three. The difference was marked by the level of difficulty of the tasks. While the copying of pattern sheets is a two-dimensional task which can be of assistance to the beginner in drawing, the copying of a cast is a task that requires a level of abstraction, because spatial and three-dimensional forms must be depicted and transposed into a two-dimensional plane. In addition to this, a three-dimensional object contains far more information than a two-dimensional pattern sheet.²⁰

The change in methodology in teaching drawing in the academies is best shown by a questioning of the use of pattern sheets, the subject of some debate in Hungary at the beginning of the 20th century. Álmos Jaschik expressed an interesting, intermediate

17 Jean GOEFFROY: *La leçon de dessin à l'école primaire*, 1898. Oil on canvas, 156 × 205 cm, Institut Universitaire de Formation des Maîtres (IUFM), Paris.

18 On the training of apprentice applied artists see: *Akik Budapestet építették. Építészet és ízlés a 18–19. századi kézműves- és iparosoktatásban*. [Who built Budapest. Architecture and taste in the training of craftsmen and applied artists in the 18th and 19th centuries.] First exhibition of the Schola Graphidis Art Collection. FUGA Budapest Center of Architecture, 17 October 2015 – 15 November 2015. FUGA Budapest Center of Architecture <http://www.scholagraphidis.hu/akik-budapestet-eacutepiacutettedacutecutec.html> (downloaded: 14 February 2016)

19 For example, two oil paintings on the same subject by the German painter Adolph von MENZEL (1815–1905): *Atelierwand*, 1852. Oil on paper, mounted on wood, 61 × 44 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin. *Atelierwand*, 1872. Oil on canvas, 111 × 79.3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

20 William M. IVINS Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001, p. 59. [Prints and Visual Communication. London, Routledge and Kegan Paul, 1953.]

opinion, when he opposed the copying of two-dimensional patterns, but considered that “pattern sheets” were suitable and should be kept “to present the various techniques of drawing and painting”. His proposal speaks not of preparatory drawing or slavish copying, in which the student would slavishly imitate a technique, but that the student should be encouraged to work, and inculcated with enthusiasm, to increase his self-confidence for successful work, and in seeing a possible solution of the task before him, he should not consider drawing a “puzzle” or a “problem” that has never yet been solved.²¹

In the syllabus of the National Hungarian Royal School of Design and Training College for Drawing Teachers the copying of two-dimensional patterns was omitted from the courseplan for the subject Figure drawing and painting even earlier, from the academic year 1893/94.²²

In respect of methodology another difference with drawing casts was that in the first phase students drew mainly copies of classical sculptures (details, then entire compositions), following which at a higher level they drew what were called direct casts (casts of details made from the human body). The final step was to draw from a live model.

From 1850, with the appearance of realist tendencies, they tried to modernize teaching practice in the academy, since copying actually made it more difficult to capture “reality”. At the beginning of the 20th century, with modernism, the copying of antique sculptures and plaster heads was brought into question.

It did no good to overemphasize the principal of materiality of the use of plaster, when the militant proponents of the new trend believed that plaster decorations should be almost completely removed from the store of architectural aesthetics.²³ However,

21 Álmos JASCHIK: “A lapmintákról” [On two-dimensional patterns] In.: *Rajzoktatás*, 1908, vol. XI, p. 98.

22 Bulletin of the National Hungarian Royal School of Design and Training College for Drawing Teachers, for the year 1893–94. With an extract of the purpose, organization and syllabus of the institute, cited by Gusztáv Keleti, Franklin-Társulat Printers, Budapest, 1894, p. 3.

23 Gáspár SALAMON: “Az anyagszerűség és a gipsz konfliktusa Maróti Géza oktatási programjaiban.” [The conflict between materiality and plaster in the education programme of Géza Maróti.] *Ars Hungarica*, vol. 42, 2016/2, p. 183–193.

in his study Álmos Jaschik recommends “restricting [the copying of plaster models] to the rightful channel” rather than losing it, thus keeping the link that the teaching of drawing and art education had with antiquity. Jaschik emphasizes that “*the issue is not the drawing of portraits, but the understanding of the construction of the head, the copying of classical sculptures, and the studying of casts for this purpose.*”²⁴ The copying of plaster casts in education decreased until the 1920s, then was almost completely discontinued. The dogmatism of methodology on drawing from live models was relaxed, and became free drawing, “without method”.

In the new paradigm there was no system in the classical sense, no rigour, and creativity was considered the most important requirement and principal, indeed, almost the only one. But this stark change meant a serious break with the tradition of the visual arts. This break with previous practice created a problem for contemporary artists too, because if they were attracted to classical figural art, then without the models that transmitted the skills and knowledge they became superficial, as a result of which the quality of figural (“objective”) painting deteriorated.

In the current practice of our institute, the academic model and the educational approaches based on artistic thinking from early modernism naturally do not appear in pure form, but there is underway a process of developing a new paradigm based on these but different to before. It is possible on one hand to maintain classical drawing based on observation, and on the other to give greater scope to creative approaches to drawing, and at the same time to integrate the merits of technical drawing skills.

²⁴ Álmos JASCHIK: “A gipszmodell-rajzolásról”, [On drawing plaster models] In: *Rajzoktatás*, 1908, vol. XI, p. 164–165.