

Wydawnictwo Galaktyka kontynuuje cykl książek wanych w koedycji z hiszpańskim wydawcą i rysow. M. Parramónem – poświęconych różnym technikom artystycznym i przyborom jakimi posługuje się artysta plastyk.



ISBN 83-86447-80-X
9 788386 447800

JAK MALOWAĆ PASTELAMI

GALAKTYKA

Jak malować PASTELAMI



S.C. Olmedo



Jak malować
PASTELAMI

S. G. Olmedo

*Przekład z języka angielskiego
Maria Mach*



Spis treści


Tytuł oryginału hiszpańskiego: *Cómo pintar al pastel*

Copyright © 1988 by Parramón Ediciones, S. A.
 Copyright © by GALAKTYKA, Łódź 1997 r., Spółka z o.o.
 91-859 Łódź, ul. Stalowa 1, tel. 40 65 09, fax 79 13 35
 ISBN 83-86447-80-X


Konsultant plastyczny: Wiesław Galach
 Redaktor: Kazimiera Iskrzyńska
 Redaktor techniczny: Andrzej Czajkowski
 Korekta: Alojza Tomaszek
 Skład: Studio Kontrast

Po raz pierwszy wydano w Stanach Zjednoczonych w wydawnictwie
 Watson-Guptill Publications, oddziale BPI Communications, Inc.
 1515 Broadway, New York, New York 10036.
 ISBN 0-8230-2464-4

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część niniejszej publikacji nie
 może być reprodukowana ani wykorzystywana w żadnej formie, żad-
 nymi środkami - graficznymi, elektronicznymi ani mechanicznymi,
 w tym kopiowana, nagrywana lub przechowywana w systemach gro-
 madzenia danych - bez pisemnej zgody wydawcy.



Wstęp, 7



Kilka słów o technice pastelowej, 9



PASTELE W HISTORII MALARSTWA, 11

Prekursorzy, 12
 Barok, 14
 Rokoko i narodziny pasteli, 16
 Impresjonizm, 20
 Wiek dwudziesty, 24
 Artyści współcześni, 28



MATERIAŁY, 33

Pracownia, 36
 Sztaluga, 38
 Podłoże, 40
 Pastele, 42
 Paleta kolorów, 46
 Przybory, 48



ZASADY OGÓLNE, 51

Najważniejszy jest rysunek, 52
 Szkic, 54
 Kompozycja, 56
 Perspektywa, 58
 Harmonia kolorów, 60
 Malowanie palcami, 62
 Wyraźne linie, 64
 Wybór tematu, 66
 Akt, 68
 Postać ubrana, 70
 Portret, 72
 Martwe natury, 74
 Pejzaż, 76
 Pejzaż morski, 78
 Prostota kompozycji, 80



MALOWANIE PASTELAMI, 83

Etap pierwszy: kadrowanie, 84
 Etap drugi: nakładanie koloru, 86
 Etap trzeci: wzbogacanie, 88
 Etap czwarty: rozmazywanie, 90
 Etap piąty: końcowe poprawki, 92



KILKA DOBRZYCH RAD, 95



MISTRZOWIE PASTELI, 107

Wstęp



Ryc. 1. Portret wykonany pastelami przez Salvadora G. Olmedo.

Malarstwo czy jakakolwiek inna dziedzina sztuki to ilustracja pewnych idei. To bardzo specyficzna forma wyrazu, na którą składają się uczucia, wrodzone zdolności i zachowania wyuczone – a także wysiłek niejednokrotnie okupiony cierpieniem, ale związany zawsze z intymnym urokiem aktu tworzenia, tak ważnego dla artysty.

Celem tej książki jest rozbudzenie w czytelniku zamiłowania do metody wyrazu artystycznego, łączącej w sobie ekspresję i szybkość rysunku z wrażliwością wielkiego malarstwa, a także jego możliwościami estetycznymi. Mowa oczywiście o medium zwanym *pastelami*, które – mamy nadzieję – wprowadzą Was w świat wielkiej przygody twórczej.

Pastele, jak się przekonamy, nie wymagając dodatkowych środków ułatwiają wyrażanie własnych koncepcji artystycznych – własnego sposobu przedstawiania świata kształtów i kolorów. Trzeba tylko umieć pracować odważnie, szybko i zręcznie. Dlatego nie powinno dziwić, że pastelami interesowało się wielu sławnych artystów, żyjących w różnych epokach. Pastele, dzięki swoim zaletom, nadają się dla twórców o impresjonistycznym spojrzeniu na malarstwo, a dzięki fizycznemu podobieństwu do węgla mogą służyć także artystom skłaniającym się bardziej ku akademizmowi.

Przeglądając się dziełom wielkich mistrzów i wspaniałym przykładom narysowanym przez pastelistów, którzy ilustrowali tę książkę, odkryjemy sekrety medium, którym się zajmujemy. Ja zaś ze swej strony, jako wielbiciel i zamiłowany pastelista, obiecuję, że Wam w tym pomogę. Między innymi zdradzę Wam, poprzez przykłady i porady, moje „sekrety warsztatowe”, czyli przekażę wiedzę praktyczną. Ta książka to dzieło malarza, któremu o wiele sprawniej idzie wyrażanie myśli za pomocą pasteli i kolorowych rysików, niż za pomocą słów, i który bardziej ceni sprawność niż erudycję. Dlatego przytoczę w tym miejscu zdanie sir Joshuy Reynoldsa (1723-1792), który rzekł kiedyś:

**Nawet króciutka notatka malarza
wniesie do teorii sztuki o wiele więcej niż
milion tomów.**

Największym marzeniem moim i pozostałych twórców tej książki jest, by poparła ona tezę Reynoldsa.

Teraz pozostaje mi jedynie podziękować José M. Parramónowi i Wszystkim, którzy pomogli mi podczas pisania. Dziękuję Im za to, że dodali mi odwagi i zawsze służyli dobrą radą.

Kilka słów o technice pastelowej



Ryc. 2. Pastele to medium, które wymusza bezpośredni kontakt z materiałem. Kolor niemal splywa z palców. Związek, jaki tworzy się między ręką a materiałem, można porównać tylko do związku między dłonią rzeźbiarza a gliną, którą modeluje.

Osobiście uważam, że o pastelach pisze się zbyt rzadko. Prawda bowiem jest taka, że wielu artystów pracujących innymi mediami wciąż nie zdaje sobie sprawy, co można osiągnąć za pomocą pasteli. Dlatego można jeszcze wiele powiedzieć o sztuce malarstwa pastelowego.

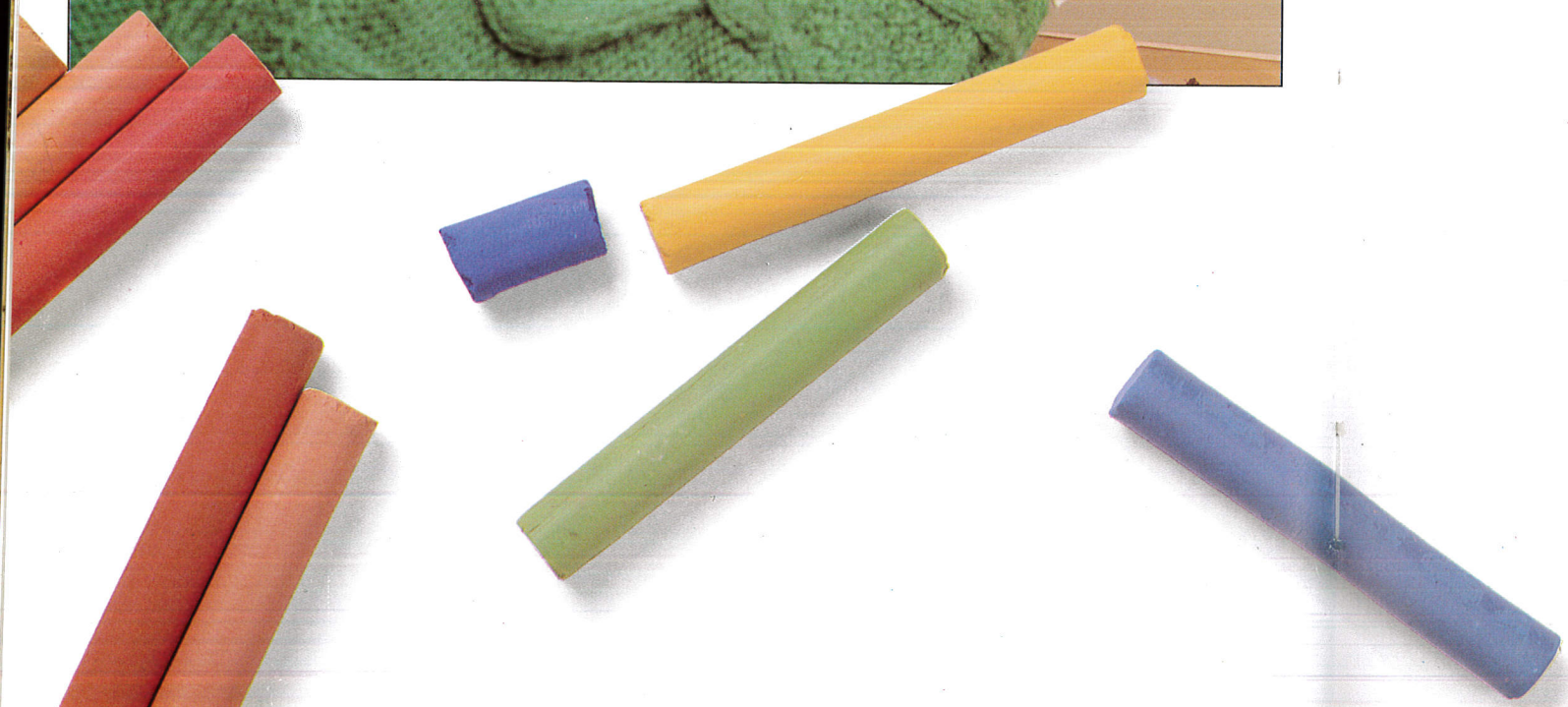
Mimo że nie zajmuję się zawodowo pisaniem, to jako pastelista zamierzam podzielić się z czytelnikiem moimi doświadczeniami. Co więcej, jako że kocham malarstwo w ogóle, a pastele w szczególności, mam nadzieję, że mój entuzjazm w połączeniu z doświadczeniem zachęci Cię do badań nad tą naprawdę ekscytującą techniką: trwałym medium, z którym naprawdę można się zaprzyjaźnić, stanowiąc z nim niemal jedność. Byłbym zadowolony, gdyby moje dzieła pozwoliły Ci poznać wspaniałe uczucie, jakie daje malowanie palcami, tak że zdaje się, iż kolor splywa bezpośrednio z rąk.

Podobnie jak inne techniki, także technika pastelowa ma swoje wymagania. Pracę pastelami cechuje spontaniczność. Rysować trzeba ostrożnie – bo choć można potem poprawiać, to tylko w ograniczonym zakresie. To właśnie dlatego prace dobrych pastelistów są wyraziste i tchną świeżością. Podobnie jak większość malarzy, na początku używałem farb olejnych, aż pewnego dnia w centrum sztuki odkryłem pastele i pastelistów. Szalone wrażenie zrobiła na mnie łatwość, z jaką tworzyli oni swe dzieła, każde zupełnie inne, ale wszystkie tak samo zachwycające. Pomiędzy pracami bardzo realistycznymi i innymi – w których realizmu prawie nie było – odkryłem szeroką gamę stylów, jakie tylko sobie mogłem wyobrazić.

Do malarstwa pastelowego pasuje każdy temat, choć pasteliści najchętniej malują akty kobiece lub postacie półnagie, być może dlatego, że barwy pasteli łatwo wtrzeć w tło, tworząc impasty, otrzymując niezwykle delikatne cienie i chiaroscuro. W słowniku wydanym przez Wydawnictwo Parramón – *Sztuka i artyści* – znajdujemy taką oto definicję:

PASTELE: medium składające się z suchego koloru zmieszanego z substancją wiążącą, zwykle gumą arabską. Mieszanka zastyga w formach, dając rysiki wielkości mniej więcej palca. W trakcie pocierania takim rysikiem o papier na podłożu pozostaje dobrze przylegający proszek. Pastele mogą być miękkie, dające impasty podobne do tych wykonywanych cienko kładzioną farbą, lub twarde (podobne do kredy), których ślady przypominają rysunek.

Wielcy pasteliści francuscy okresu baroku, tacy jak Quentin de Latour i Chardin, w mistrzowski sposób posługiwali się pastelami miękkimi, wydobywając wszelkie ich możliwości. Tworzyli dzieła niczym nie ustępujące wielkiemu malarstwu. Pasteli twardej częściej używa się rysując studium. Edgar Degas, jeden z największych pastelistów wszech czasów, tworzył niezwykle ekspresyjne dzieła pastelami twardymi, choć stosował je raczej jako medium rysunkowe niż malarskie. Aby „malować pastelami” w pełnym znaczeniu tego słowa, trzeba używać pasteli miękkich, bo pozwalają one, a nawet ułatwiają mieszanie kolorów na papierze.





PASTELE
W HISTORII
MALARSTWA

Prekursorzy

Malarstwo pastelowe, jakie znamy dziś (czyli jeden z wielu sposobów wyrażania koncepcji artystycznych za pomocą koloru), pojawiło się w historii sztuki stosunkowo niedawno.

Pastele jako medium nadające się do wielkich tematów malarskich zaczęto doceniać dopiero około 1720 roku. Jednak rozkwit malarstwa pastelowego nie był dziełem przypadku ani odkryciem geniusza. Dzięki swojej naturze, upodabniającej je fizycznie do innych mediów rysunkowych, pastele stały się popularne, gdy artyści zaczęli postrzegać rysunek nie tylko jako metodę przygotowywania się do malowania obrazu, lecz jako środek wyrazu sam w sobie.

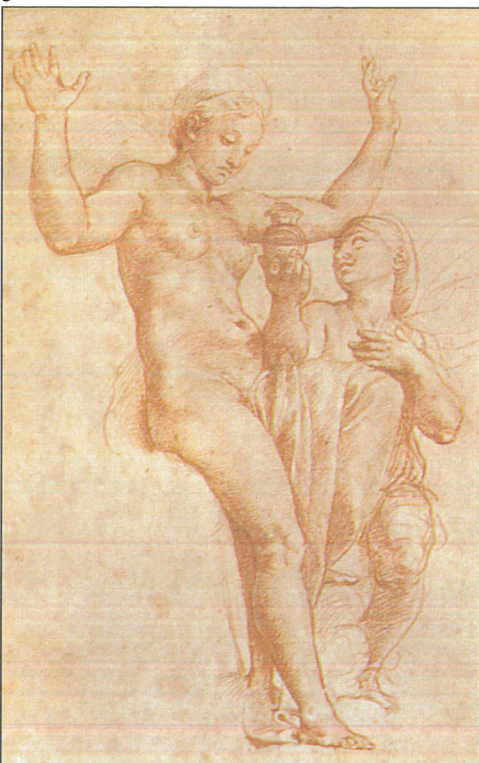
To nowe spojrzenie na rysunek zrodziło się w epoce renesansu, kiedy to artyści na nowo odkryli kulturę Greków i Rzymian, ze wszystkimi jej humanistycznymi aspektami. W nowy sposób zaczęto postrzegać naturę człowieka. To właśnie w tej epoce zaczęto interesować się ludzką anatomią, do czego znakomicie przydawały się studia rysunkowe. W podobny sposób rozwój złożonych form gotyckich zmusił artystów do poszukiwania nowych technik, za pomocą których mogliby wyrażać ich bogactwo i dynamizm. Począwszy od szesnastego wieku, wszyscy adepci malarstwa musieli obowiązkowo uczyć się rysunku, wykorzystując wszelkie możliwości ówczesnie dostępnych materiałów (tuszu, ołówków, węgla, czerwonej kredy, gipsu), a także łącząc je ze sobą. W rysunkach między innymi Leonarda da Vinci, Andrei del Sarto, Rafaela i Michała Anioła po raz pierwszy można dostrzec podobieństwo do rysunku pastelowego, choć wykonane zostały innymi technikami. Doskonałym przykładem jest studium autorstwa Michała Anioła, przedstawiające Madonnę z Dzieciątkiem, powstałe ok. 1512 roku.

Mimo że stosowali bardzo różne materiały, to wielkich malarzy okresu cinquecento można uznać za pionierów techniki przypominającej pastele.

Rysunki takie powstawały też w okresie baroku, który czasem trudno wyraźnie odgraniczyć od renesansu. Tak naprawdę Rafael i Michał Anioł, by wymienić dwóch najsłynniejszych, a także wszyscy wielcy

artyści końca szesnastego stulecia, tworzyli dzieła bardzo zbliżone pod względem estetycznym do baroku. To nie przypadek, że sztuka włoska ostatnich trzydziestu lat szesnastego wieku skłaniała się ku „wielkiemu stylowi”, by wreszcie przekształcić się w ruch artystyczny, zwany dziś manieryzmem.

Ryc. 3. Studium do *Wenus i Psyche*, wykonane czerwoną kredą, szkoła Rafaela, Luwr, Paryż.



Ryc. 4. *Święta Anna Samotrzecia*, Leonardo da Vinci, National Gallery, Londyn.



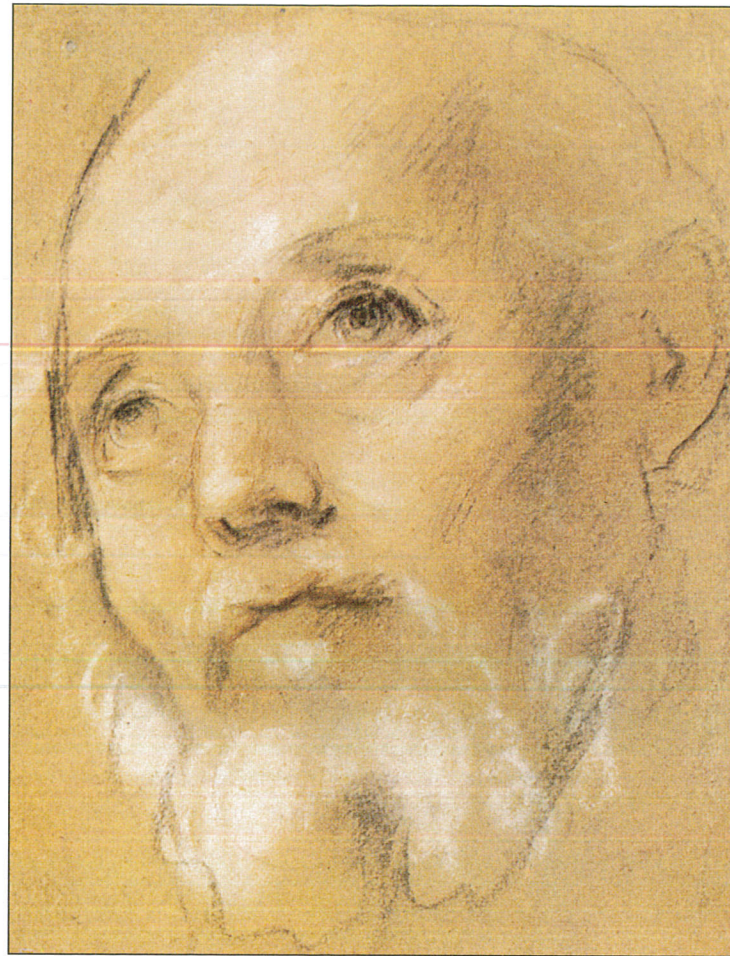
Barok

Manieryzm poprzedzał okres baroku, który sytuuje się między renesansem a neoklasyccyzmem, czyli mniej więcej w latach 1600-1750.

W okresie tym zwrócono się ku fantazji, a zainteresowania te wyrosły z podziwu dla wielkich malarzy szesnastowiecznych i studiów nad klasyką antyczną.

Barok szybko rozprzestrzenił się w całej Europie, a pod koniec tego okresu (1720-1750) we Francji i krajach germańskich narodził się styl, zwany rokokiem.

To właśnie w okresie baroku, gdy panowała egzaltowana sztuka dekoratywna, pastele wkroczyły do historii sztuki. I trzeba powiedzieć, że było to wejście triumfalne, a to dzięki weneckiej malarce Rosalbie Carrierze (1674-1757) o nieco frywolnym stylu, typowym dla ówczesnej Europy. Rosalba Carrierza zasłynęła przede wszystkim z wykonanych pastelami portretów, ale była też znakomitą miniaturzystką i malarką figuralną.



5

Ryc. 5-8. Powyżej: *Studium głowy starca* Frederica Barocci. Ermitaż, Sankt Petersburg. Poniżej: *Skulony nieboszczyk* Agostina Carracci. Biała i czerwona kreda. Kolekcja Janosa Scholza, Nowy Jork. Z prawej:

Portret nieznannej Jeana Cloueta. Węgiel i czerwona kreda. British Museum, Londyn. Na następnej stronie: *Studium młodej kobiety* Pietra Berrettiniego da Cortana. Muzeum Albertina, Wiedeń.



6



7



8

Rosalba Carriera odnosiła wielkie sukcesy, pracując we Francji za panowania Ludwika XV. Do dziś w Dreźnie przechowywanych jest sto pięćdziesiąt jej dzieł wykonanych pastelami.

Współczesnym Rosalby Carrieri był Maurice Quentin de Latour (1704-1788), najślynniejszy ówczesny portrecista, który oddawał w swych dziełach lekkość i swobodę tamtych czasów, malując portrety obywateli w rokokowych jedwabiach i satynach. Postacie na jego obrazach uśmiechają się do widza, jakby chciały coś powiedzieć.

W Paryżu ludzie oszaleli na punkcie malarstwa pastelowego. Obliczono, że ok. 1780 roku w mieście pracowało przeszło pięćuset pastelistów. Subtelność pasteli doskonale współgrała z galijskim temperamentem i pozwalała uchwycić w portretach wybitnych postaci najbardziej charakterystyczne cechy epoki.

Wszyscy, którzy interesują się pastelami, powinni obejrzeć dzieła Rosalby Carrieri, Quentina de Latour i współczesnego im Perronneau. Mistrzowie ci dowiedli, że pastele mogą zaspokoić potrzeby nawet wymagającego malarza.

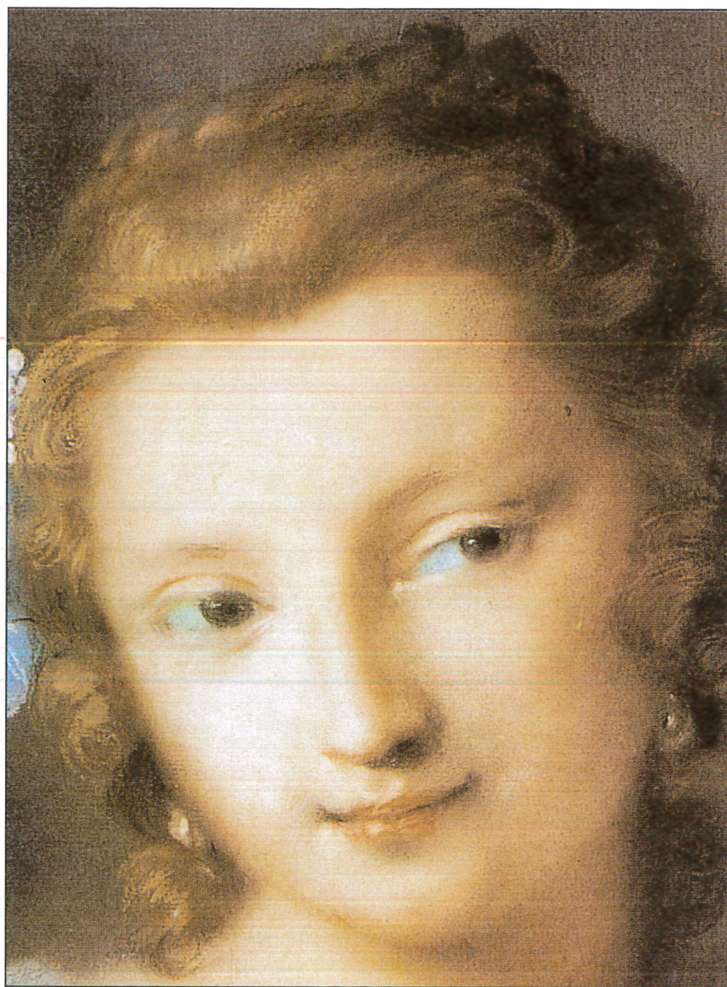
Mówiąc o rokoku, nie można pominąć Jeana Antoine'a Watteau (1684-1721). Jako wielbiciel Rubensa, Watteau chętnie malował tzw. *fêtes galantes*. W jego licznych obrazach i znakomitych rysunkach wykonanych czerwoną kredą, niezwykle nowoczesnych jak na owe czasy, można dostrzec przekonanie, że przyjemności życia przemijają i są ulotne. Inni artyści tamtego okresu to Boucher i Fragonard. Po wszystkich zostało mnóstwo znakomitych dzieł, pamiątek po czasach, gdy wysoko ceniono luksusowe, bogate ozdoby.

Mówiliśmy już, że de Latour był w osiemnastym wieku najślynniejszym francuskim pastelistą, malarzem, który najgłębiej chyba wniknął w możliwości techniczne nowego medium.

Najlepsza kolekcja pasteli de Latoura mieści się w St. Quentin, gdzie urodził się i zmarł, choć większość życia spędził w Paryżu.

Studenci zajmujący się pastelami mogą dziś w St. Quentin obejrzeć wiele studiów i szkiców de Latoura, które niejednokrotnie są

9



bardziej pouczające niż jego ukończone portrety.

Po licznych podróżach w młodości, de Latour osiedlił się w 1724 roku w Paryżu – zaledwie kilka lat po tym, jak Rosalba Carriera odniosła w latach 1719-1720 wielki sukces swoimi portretami pastelowymi. W Paryżu de Latour spędził sześćdziesiąt lat, czerpiąc korzyści z rozpętanego przez Rosalbę szaleństwa pasteli. Malowane przez niego portrety są pełne wdzięku, choć czasem ocierają się o wulgarność – jednak widz zawsze jednakowo zachwyca się wspaniale uchwyconym przez artystę charakterem postaci.

De Latour przewyższał wszystkich współczesnych mu portrecistów, nie tylko pod względem talentu i umiejętności technicznych, lecz także dzięki pragnieniu i umiejętności uchwycenia w całej galerii postaci,

10



Ryc. 9 i 10. Powyżej fragment *Alegorii malarstwa* Rosalby Carrieri. Na następnej stronie *Dziewczynka z domu Leblondów* Rosalby Carrieri, pastele na papierze.

Rokoko i narodziny pasteli

takich jak D'Alembert, Rousseau, Maurycy Saksoński czy pani de Pompadour, psychologicznej charakterystyki epoki.

W środkowym okresie osiemnastego stulecia było wielu dobrych portrecistów. W Hiszpanii – Vicente López y Portaña (1772-1854) – znakomity pastelista i malarz portretowy. Dzięki swoim obrazom zyskał w 1815 roku posadę pierwszego nadwornego malarza króla Ferdynanda VII. Obok nazwisk de Latoura, Perronneau i Portfany znajdujemy nazwiska innych sławnych artystów, takich jak Jacques André Aved (1702-1766), bliski przyjaciel Jeana Baptiste Siméona Chardina (1699-1779) i François Hubert Drouais (1727-1775). Ten ostatni był w swojej nieco sentymentalnej manierze malarskiej uczniem François Bouchera, swego ojca, i najchętniej malował portrety dzieci.

Jedynym rywalem de Latoura był Perronneau, który wiele podróżował po Europie, a zmarł w Amsterdamie. Jednym z przykładów jego urokliwych dzieł jest słynna *Dziewczynka z kotem*, reprodukowana poniżej.



11

Ryc. 11. *Dziewczynka z kotem* Jeana Baptisty Perronneau, National Gallery, Londyn.

Ryc. 12. *Pan Duval de l'Épinoy* Maurice Quentin de Latoura. Muzeum Gulbenkiana, Lizbona.



12

Impresjonizm

Termin *impresjonizm* po raz pierwszy pojawił się w roku 1874, gdy Claude Monet wystawił swoje płótno zatytułowane *Impresja, wschód słońca*. Krytyk użył tego określenia w sensie pejoratywnym, a dotyczyło ono także innych obrazów znajdujących się na wystawie, zorganizowanej przez grupę malarzy, rzeźbiarzy i grawerów, do której należeli: Pissarro, Monet, Degas, Renoir, Sisley i Cézanne. Ideą, która połączyła tych artystów, było zerwanie z panującym ówczesnie oficjalnym akademizmem.

Grupę zwano też „niezależnymi” lub „malarzami plenerowymi”. Impresjonizm dokonał przełomu nie tylko w technice, wprowadzając nowy sposób malowania, lecz także w doborze tematów, które akademicy odrzuciliby jako nieartystyczne. Ruchliwe bulwary, kolorowe festyny w ogrodach, pejzaże z najbiedniejszych dzielnic miasta – wszystko to ukazano z nową wrażliwością, w nowych koncepcjach kolorystycznych, kłócących się z tradycją akademicką. Impresjoniści nakładali barwy tak, że zniknęły granice między tłem a pierwszym planem, między przedmiotami a ich cieniami, zaś rysunku, rozumianego jako wyznacza-

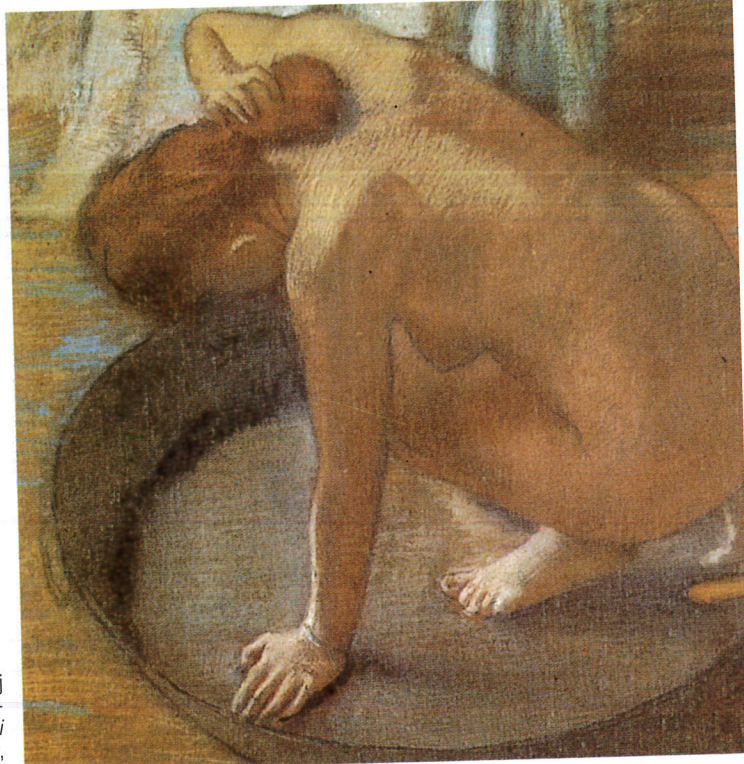
nie kształtów, po prostu nie było. Oznaczało to zupełnie nowe spojrzenie na malarstwo. Można rzec ogólnie, że impresjonizm oddawał rzeczywistość za pomocą impresji kolorystycznych, a do tego najidealnie nadawały się pastele.

Niektórzy ówczesni malarze rysowali pastelami szkice do obrazów, które później malowali farbami olejnymi. Inni, jak na przykład Degas, w pastelach znaleźli najłatwiejsze medium, dzięki któremu powstawały wspaniałe dzieła. Pastele Degasa są słynne na cały świat. Bez żadnej przesady można powiedzieć, że to właśnie dzięki Degasowi wielu laików w ogóle wie, co to takiego pastele, i potrafi odróżnić je od – na przykład – akwareli.

Malując pastelami, impresjoniści używali kolorów do przedstawiania światła, zaś by obraz nie był zbyt realistyczny, rozświetlali go i ożywiali barwami.

13

Ryc. 13. Fragment *Wanny* Edgara Degasa. Luwr, Paryż.



Ryc. 14. Na następnej stronie: *Siedząca tancerka zawiązująca baletki* Edgara Degasa. Luwr, Paryż.



14

Impresjonizm

Impresjonizm w nowy sposób określił malarstwo i przetarł ścieżki dla sztuki współczesnej. Jak to zwykle bywa, nowy ruch spotkał się na początku z zupełnym brakiem zrozumienia.

Do rozwoju ruchu impresjonistycznego przyczynili się najbardziej tacy artyści, jak Mary Cassatt, Boudin, Berthe Morisot, Toulouse-Lautrec i Bazille. Ze względu na jej zainteresowanie pastelami, powinniśmy wyróżnić spośród tego grona Mary Cassatt, która urodziła się w Pittsburgu w 1844 roku. Uczennica Degasa, rozwinęła własną technikę pastelową, którą stosowała z niezwykłym mistrzostwem, portretując zwłaszcza kobiety i dzieci. Mary Cassatt i Rosalba Carriera to dwie kobiety, które dzięki pastelom wniosły do historii sztuki osobisty wkład kobiecości i łagodności.

Impresjonistyczne pastele to obrazy jakby nieokreślone, z ledwie zaznaczonym tematem. Aby pojąć, co artyści tamtego okresu rozumieli przez sztukę malarską, odwołajmy się do słów Corota: „Piękno w sztuce to prawda skąpana w pierwszym wrażeniu, jakie wywiera na nas natura.”

15



Ryc. 15. *Polne kwiaty w wysokim wazonie* Odilona Redona. Muzeum Orsay, Paryż.

Ryc. 16. *Portret Vincenza van Gogha* Henri de Toulouse-Lautreca. Muzeum Stedelijk, Amsterdam.

Ryc. 17. Wielką wrażliwość wspaniałej pastelistki Mary Cassatt widać w tym studium *Matki i dziecka*. Instytut Sztuki, Chicago.

16



17



Wiek dwudziesty

W dwudziestym wieku tworzyło wielu znakomitych pastelistów. Ponieważ trudno wybrać nawet tych najważniejszych, postanowiłem kilka następnym stronom poświęcić twórcom z mojej ojczyzny – Hiszpanii – którzy dużo wnieśli do rozwoju tej techniki. W maju 1984 roku na ulicy Ramblas w Barcelonie stały długie kolejki. Ludzie czekali, aby wejść do Palacio de la Virreina. Odbывała się tam bowiem wystawa poświęcona pamięci wielkiego malarza i niezrównanego rysownika Ramóna Casasa Carbó (1866-1932). Dla wielu zwiedzających prawdziwą rewelacją była spora kolekcja rysunków wykonanych czerwoną kredą i węglem. Bez wątpienia tak samo oceniono by pastele wielkich hiszpańskich pejzażystów Joaquína Mira (1873-1940) i Joaquína Sorolla (1883-1924), dwóch artystów, którzy jak nikt inny posiadli sekret śródziemnomorskiego światła i wiedzieli, jak uchwycić je w swoich pastelach.



Ryc. 18. Portret wykonany pastelami przez Ramóna Casasa Carbó, 1866.



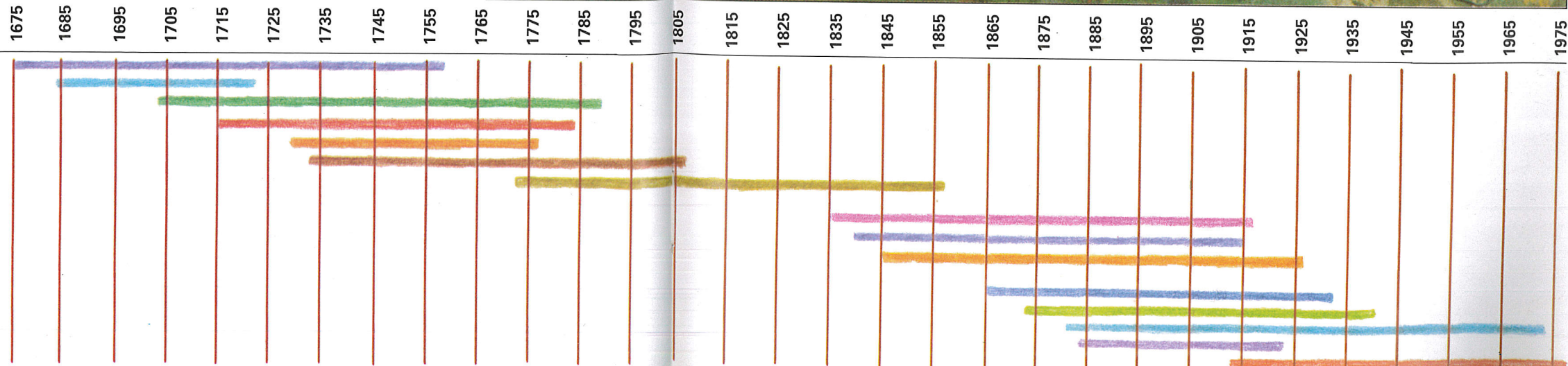
Ryc. 19. Pastelowy pejzaż Joaquína Mira. Kolekcja M. Lerín, Barcelona.

ARTYŚCI I DATY

CARRIERA, Rosalba
 WATTEAU, Jean-Antoine
 LATOUR, Maurice Quentin
 PERRONNEAU, J.-Baptiste
 MENGES, Anton Rafael
 FRAGONARD, J. Honoré
 PORTAÑA, Vicente López

DEGAS, Edgar
 REDON, Odilon
 CASSATT, Mary

CASAS, Ramón
 MIR, Joaquín
 PICASSO, Pablo Ruiz
 SOROLLA, Joaquín
 SERRA, Francesc



Wiek dwudziesty

Ryc. 20. Rysunek Francesc Serry, wykonany węglowym ołówkiem i pastelami.

Łagodność emanująca z niektórych tematów czy modeli wymaga od malarza, by oddał ją za pomocą delikatnych, jasnych kolorów. Tak właśnie rozumiał ten problem Francesc Serra i zgodnie z tym przekonaniem malował swoje pastele, pełne radości płynącej z wiedzy o tym, jak za pomocą linii i barw pokazać sentymentalną poezję codziennego życia. Serra był zna-



20

komitym rysownikiem i malarzem, można go porównać z wielkimi mistrzami, którzy wywarli na niego wpływ: Ingresem, Corotem i Degasem. Po mistrzowsku przedstawiał postacie kobiece, znacznie skracając perspektywę, zaś na jego portretach, na których zawsze uchwycona była osobowość modelu, można uczyć się techniki, tchnie z nich bowiem miłość do zawodu, poparta wielkim talentem i gruntownymi przemysleniami.

Jednak chyba najsłynniejsze nazwisko naszego wieku to Pablo Picasso (1881-1973). Picasso urodził się w Maladze jako syn skromnego nauczyciela rysunku. Sztuki uczył się w przepojonej modernizmem Barcelonie, a edukację kontynuował w Paryżu, mieście, z którego jego sława rozeszła się na cały świat.

Po raz pierwszy większą liczbę pastelii Picassa wystawiono wiosną 1901 roku w Sala Pares w Barcelonie. Zrobiły wielkie wrażenie, słynną recenzję napisał o nich sam wielki Utrillo. Na obrazach tych Picasso nakładał pastelami plamy ostrych, zdecydowanych kolorów. Przeważały obszary czerwone, żółte, zielone, niebieskie i fioletowe, bez tonów pośrednich, charakterystyczne dla barcelońskiej grupy modernistów, zwanej „Els Quatre Gats” (Cztery Koty). Picasso z wielkim smakiem wykorzystywał głęboki błękit, popularnie nazywany kuchennym.

W postaciach kobiecych łączył elegancję i szorstkość – bez wątpienia pod wpływem pewnych kręgów paryskich. Nikt tak radykalnie nie zmienił poglądów na sztukę jak on. Podobnie jak Giotto, Michał Anioł i Bernini, Picasso zapoczątkował nową epokę artystyczną.

Ryc. 21. Szkic do autoportretu Pabla Ruiza Picassa. Kolekcja prywatna, Francja.



21

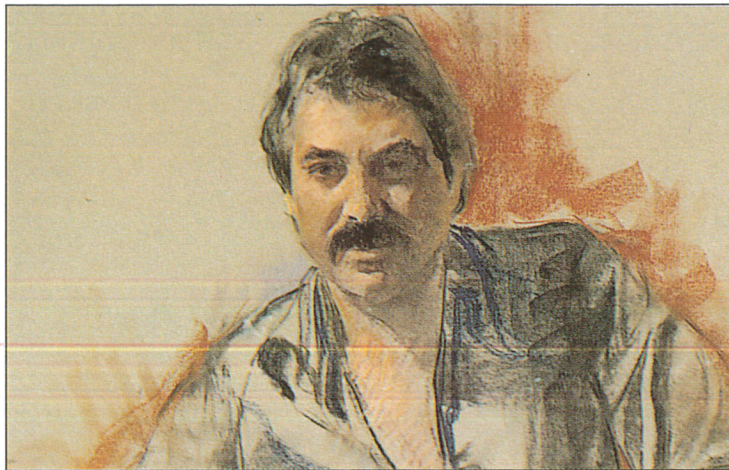
Oto kilka prac doskonałych pastelistów, przy czym każda inna w typie. Chodzi o pokazanie, że pastelami można malować w każdym stylu, od najdelikatniej sugestywnych po najgrubsze pociągnięcia pędzla. Emilia Castañeda zatapia swoje tematy w świecie ich własnej zmysłowości i liryzmu, to niemal nieostra, halucynogenna wizja życia. Z kolei hiperrealizm Fuentetai daje pełne siły, wręcz fotograficzne obrazy – podniecające, prowokujące, a zarazem subtelne. Jeszcze inna jest sztuka Joana Martí, doskonałego, odważnego pastelisty, który maluje energicznymi liniami, z dużą klasą i zawodowstwem.

W obliczu tak różnych koncepcji trudno ocenić, czyje podejście jest najlepsze. W tej sytuacji należy sobie zdać sprawę, że istnieje nieskończenie wiele dróg. Trzeba tylko którąś z nich pójść, ucząc się po trochu od wszystkich artystów – i od starych mistrzów, i od współczesnych. Kolory tylko czekają. Trzeba dać im się skusić i zacząć pracować.

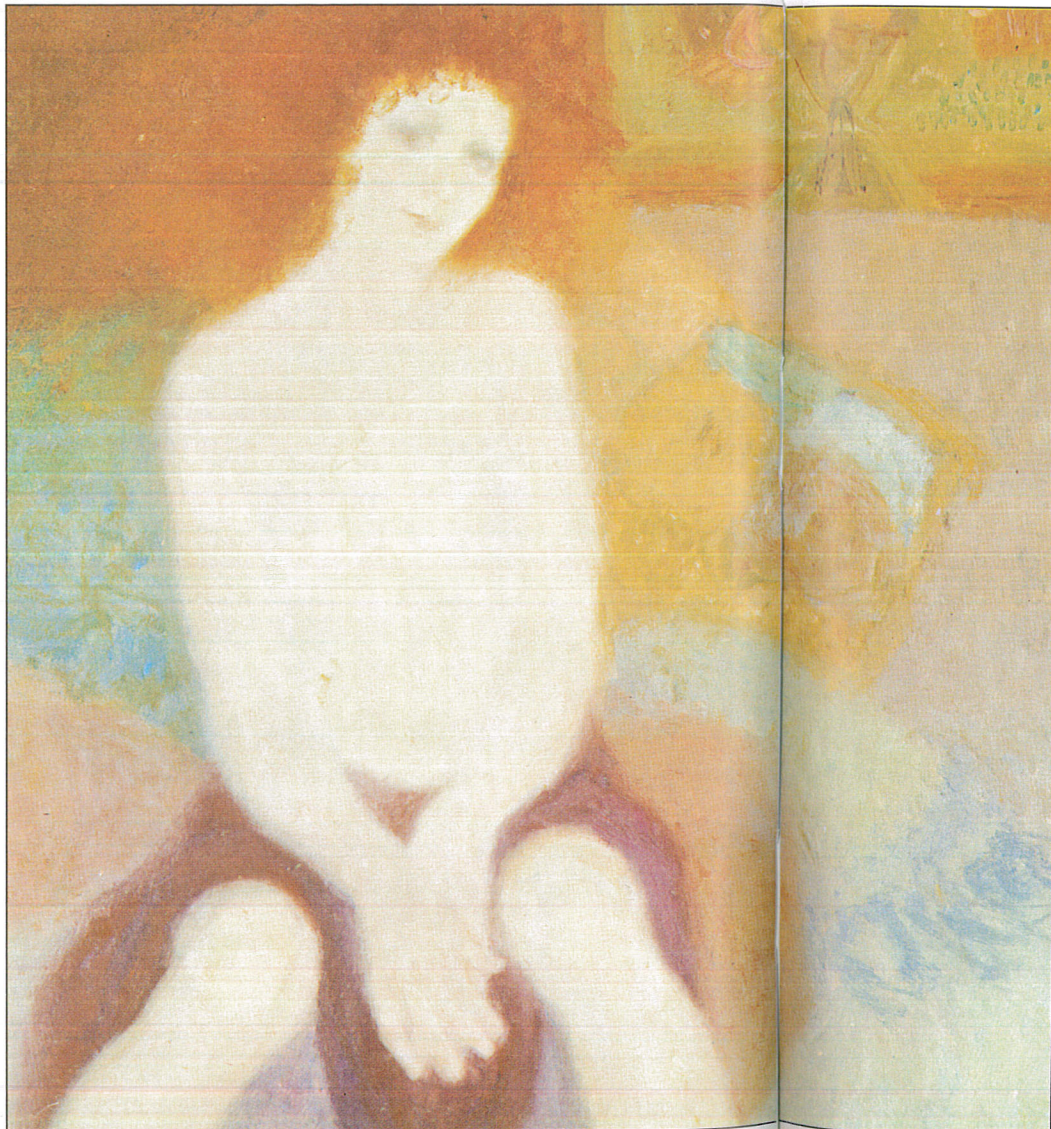
Wielu artystów w pastelach znalazło najbardziej bezpośredni środek wyrazu; inni używają też farb olejnych i akrylowych. Fascynujące jest odnajdywanie możliwości malarskich, jakie kryją się w pięknych kobiecych plecach, w fałdach zmiętego prześcieradła, w zmięczeniu czy w kwiatku.

Dzieła figuratywne, zaprezentowane na tej stronie, mogą albo zachęcić nas do pójścia drogą sztuki klasycznej i akademickiej, albo przeciwnie – dodać nam odwagi do jej odrzucenia. Jeśli będziemy dobrze przygotowani, łatwo będzie ustalić, co nam nie odpowiada, i pozostać po prostu sobą.

22

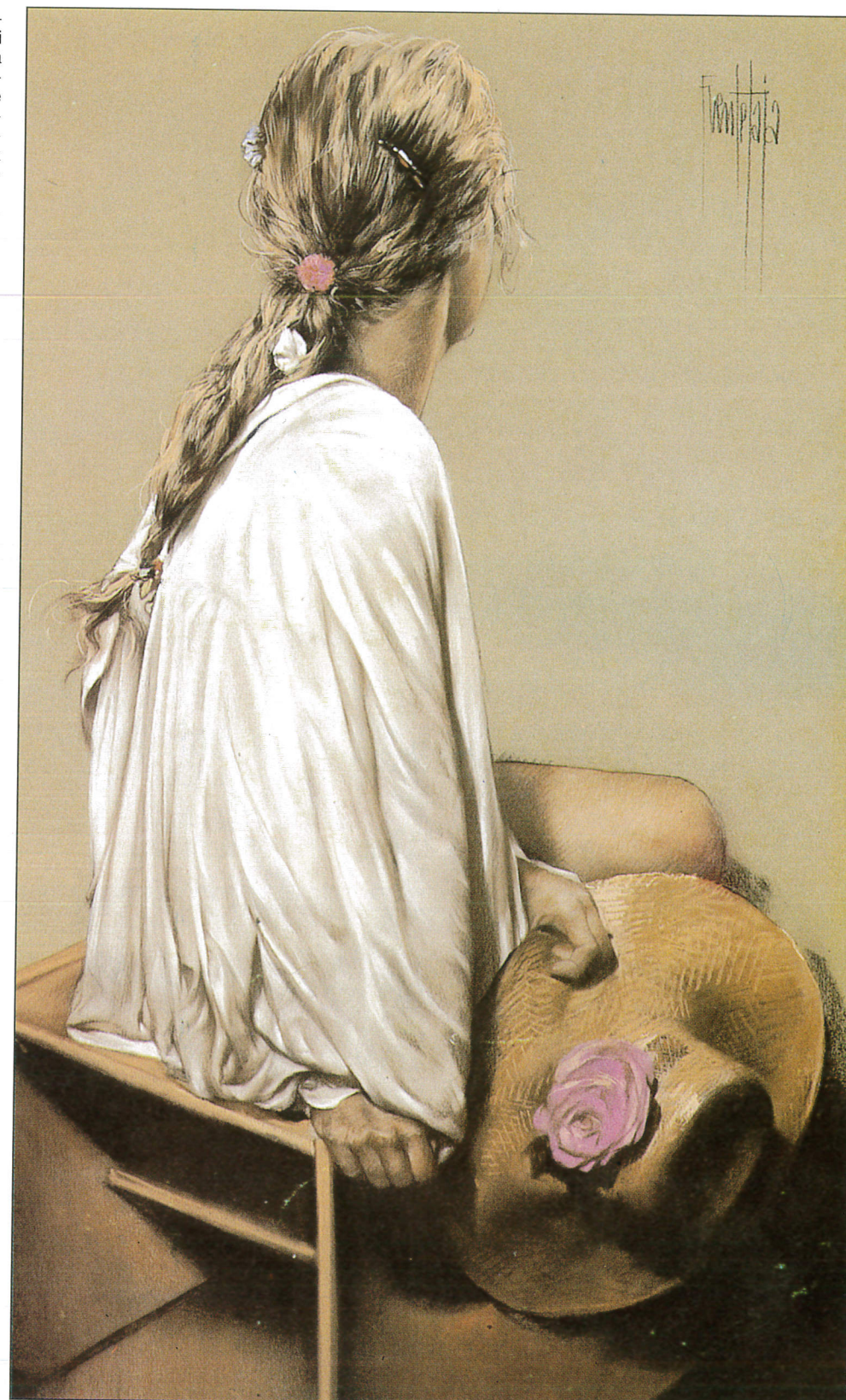


23



Ryc. 22-24. Trzy przykłady na to, że pastelami każdy artysta może na nieskończoną ilość sposobów wyrazić swoje odczucia. Po lewej, pełen wigoru portret namalowany pastelami przez Joana Martí; poniżej, liryzm Emilii Castañedy; z prawej, niemal fotograficzny hiperrealizm Fuentetai.

24



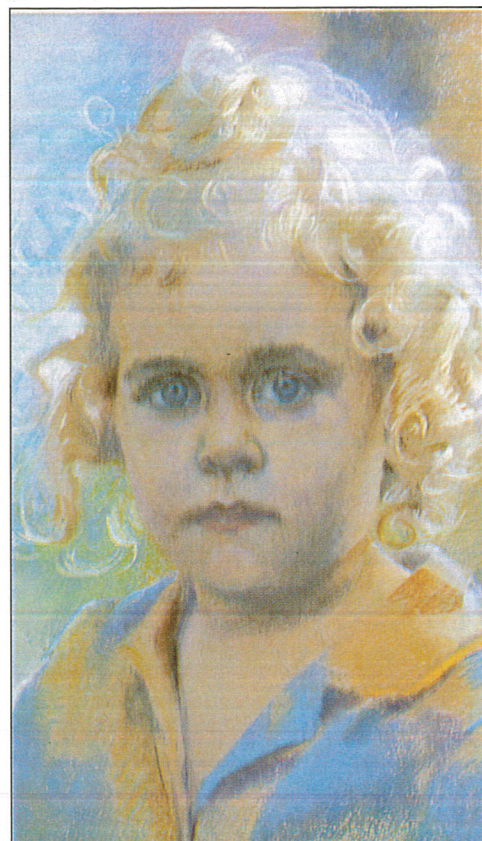
Artyści współcześni

Pastele, jak widać na tej i następnej stronie, mogą być też z powodzeniem stosowane w grafice, zwłaszcza w sztuce reklamy i ilustracji. W wyspecjalizowanych wydawnictwach można znaleźć znakomite przykłady, głównie autorstwa artystów amerykańskich.

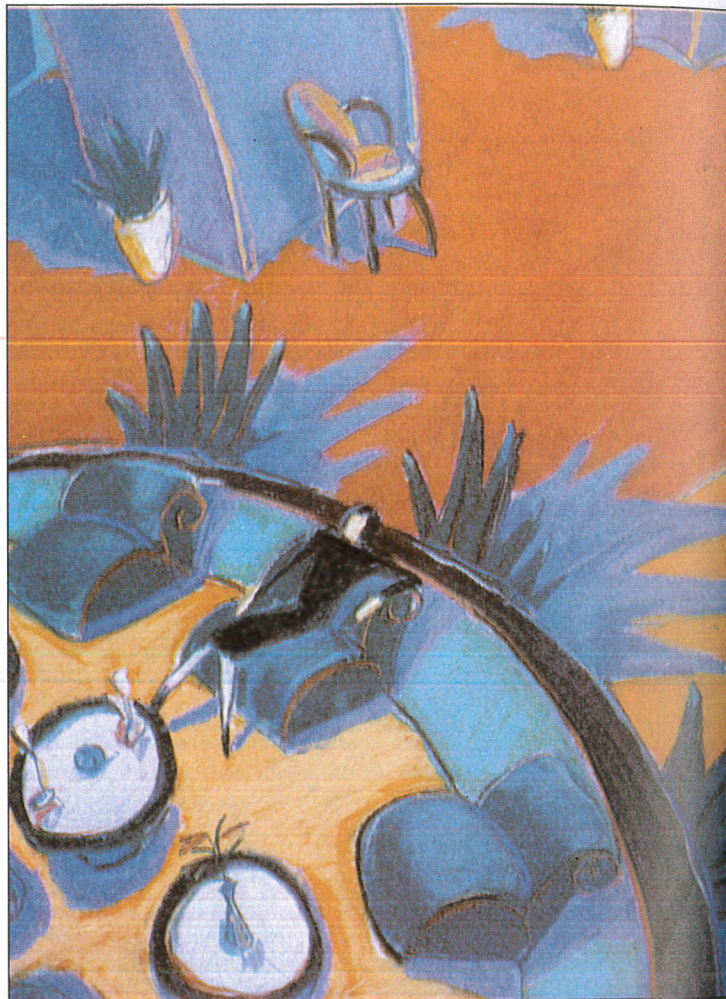
W zestawieniu z najbardziej wyrafinowanymi ilustracjami, wykonanymi aerografem lub bardzo nowoczesnymi metodami, ilustracje pastelowe rzucają nowe światło na to, jak wyobraźnia artysty może rozwinąć dane medium. Mnóstwo współczesnych ilustracji wykonanych pastelami można zaliczyć do wielkiego malarstwa, tak zaskakująco bowiem wykonaniem i oryginalnością.

Ryc. 25-28. Poniżej ilustracja Boba Grahama, opublikowana w *Portrecie na zamówienie*, 1982. Powyżej, z prawej, ilustracja Karen M. McDonald dla TWA, opublikowana w *Ambassador Magazine*, 1983. Poniżej, z prawej, ilustracja Billa Evansa opublikowana w *Albumie płytowym*, 1983. Na sąsiedniej stronie: charakterystyczny sposób rozmywania pasteli może dać efekt przejrzystości, jak na tej ilustracji.

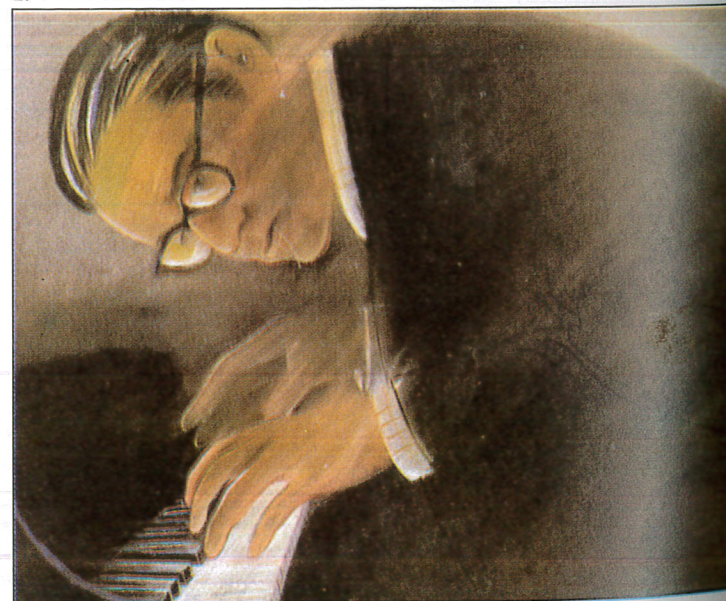
25



26



27



28





MATERIAŁY



Chcąc opanować jakiegokolwiek zajęcie, musisz najpierw poznać niezbędne materiały. Jako że na rynku jest mnóstwo produktów dla pastelistów, postaramy się metodycznie opisać wszystkie elementy niezbędne do malowania pastelami. Wspomnimy też o innych, bez których co prawda można się obyć, ale które ułatwiają pracę, poszerzając możliwości wyrazu medium pastelowego.

MATERIAŁY
Pracownia

Zanim zajmiemy się opisem materiałów jako takich, poświęcimy kilka słów miejscu, w którym będziemy przeżywać swoją artystyczną przygodę. Pomówimy mianowicie o pracowni.

Jestem przekonany, że pracownia artysty to *sanctum sanctorum*, miejsce, w którym może on pozostać sam na sam ze swoją sztuką i marzeniami. To, jak jest urządzone, jakie w niej są drobiazgi, jakie materiały i tak dalej, też powinno być zgodne z wyobrażeniami artysty. Pracownia jest czymś tak osobistym, że wszelkie próby opisu jakiegoś standardu byłyby niestosow-

ne. Mimo to trzeba wspomnieć o pewnych narzędziach i ogólnych warunkach pracy, przynajmniej na tyle, żeby każdy mógł je potem dostosować do własnych upodobań. Przede wszystkim zacznijmy od tego, że studio wcale nie musi być luksusowo wyposażone, natomiast powinna w nim panować przyjemna atmosfera, bo tam artysta żyje w najszerszym znaczeniu tego słowa. Inspiracja (którą wolałbym nazwać „pragnieniem pracy”) będzie tym większa, im lepiej będziesz się czuć w pracowni. Oczywiście najważniejsze jest dobre oświetlenie. Przede wszystkim z lewej –

Ryc. 29. Muzyka w tle uspokaja mnie i pomaga mi w pracy.

29



Ryc. 30. Aby w pracowni było miło, wcale nie potrzeba luksusów czy dużo miejsca. Najważniejsza jest atmosfera do pracy, pomagająca artyście w wyrażaniu uczuć. Charakter pracowni zależy od tego, co się w niej dzieje; artysta zostawia w niej przecież część swego życia.

30

jeśli artysta jest praworęczny, lub z prawej – jeśli leworęczny – powinno padać światło naturalne. I – co zrozumiałe – powinno też być wystarczająco dużo źródeł światła sztucznego, by dało się pracować po zmroku. Będzie potrzebne dobre światło tylne i stuwatowa żarówka oświetlająca bezpośrednio miejsce pracy.

To, jakie meble wstawi się do pracowni, zależy w dużej mierze od ilości miejsca. Istnieje wiele możliwości – od mebli najbardziej niezbędnych (stołu, dodatkowego stołu lub biurka, półek, kilku krzeseł i du-

żego stojaka na obrazy i papiery), po wygodne sofy i fotele.

Wreszcie, moje całkiem prywatne zdanie: dla mnie studio nie jest w pełni wyposażone, jeśli brak w nim urządzeń nagłaśniających. Muzyka brzmiąca w tle (znów podkreślam, że to moje prywatne zdanie) znakomicie wspomaga natchnienie.



MATERIAŁY
Sztaluga

Mały obrazek możesz malować położywszy papier przypięty do tektury lub deseczki na kolanach lub na stole.

Jednak jeśli format pracy jest większy niż A3, będzie ci potrzebna *solidna* sztaluga. Słowo „solidna” podkreśliliśmy, by ostrzec cię, że praca na marnej sztaludze, która zgina się pod najlżejszym naciskiem na karton (a pastele trzeba nakładać z pewną siłą) może być prawdziwą torturą. Dlatego powinno się pracować na sztalugach dobrej jakości, zarówno w plenerze, jak i w pracowni.

Istnieje wiele typów sztalug o różnych właściwościach, od najprostszych po najbardziej wyrefinowane. Na tych stronach widzisz całkiem różne dobre sztalugi, pamiętaj jednak, że niezależnie od tego, na jaki model się zdecydujesz, powinien on być wyposażony w dodatkową szufladkę, do której można włożyć pudełko z pastelami i wszystkie potrzebne materiały. Przy odrobinie zdolności można zrobić taką szufladkę samemu. Duże sztalugi do pracowni mają kółeczka, aby łatwo je było przesuwac, inne mają dołączony system oświetleniowy. Do małych pracowni znakomicie nadają się sztalugi trójnożne (takie jak w niektórych szkołach), bo można je ustawiać pod dowolnym kątem.

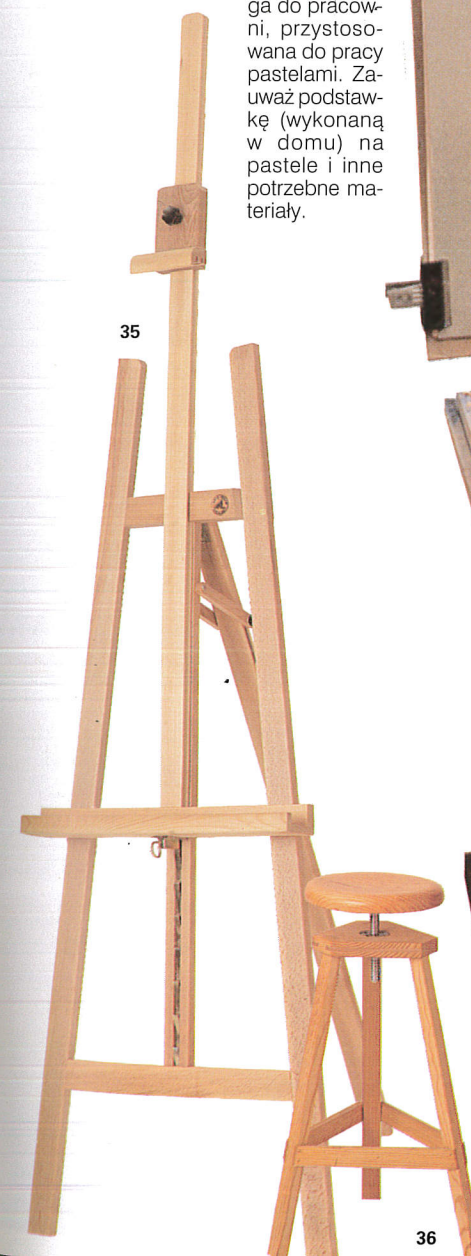
Gdybym miał polecić sztalugę plenerową, to wybrałbym składaną, pomysłowe urządzenie, które łączy w sobie sztalugę i pudełko na wszelkie potrzebne materiały. Sztalugi takie przeznaczone są głównie dla malarzy pracujących farbami olejnymi, ale nadają się też dla pastelistów. Upewnij się jednak, że po rozstawieniu wszystko jest dobrze dopasowane, żeby sztaluga podczas pracy nagle się nie złożyła.

Ryc. 31. Pudełko od składanej sztalugi przystosowane do przechowywania pastelowych rysików.

Ryc. 32. Klasyczna przenośna sztaluga plenerowa. Składana potrójnie, z dodatkowym pudełkiem na karton. Zwróć uwagę, że sztaluga na zdjęciu ma też dodatkowe uchwyty do szufladki.



Ryc. 33 i 34. Jeden z najbardziej znanych modeli przenośnych. Na zdjęciach widzisz sztalugę złożoną i rozłożoną. Jeśli kiedykolwiek pracowałeś w trudnych warunkach na dworze, na pewno wiesz, jak dobrze jest mieć wszystko pod ręką w jednym miejscu. Na ryc. 34 widzisz też turystyczny stołeczek, który po złożeniu jest tak mały, że mieści się w pudle ze sztalugą.



Ryc. 35. Prosta, ale wygodna sztaluga do pracowni. Chyba najlepiej znany i najczęściej używany w szkołach artystycznych model. Dlatego zwany sztalugą szkolną.

Ryc. 36. Typowy stołek malarzki, z regulowaną wysokością.

Ryc. 37. Klasyczna sztaluga do pracowni, przystosowana do pracy pastelami. Zauważ podstawkę (wykonaną w domu) na pastele i inne potrzebne materiały.



„Normalnym” podłożem pod pastele jest dobrej jakości papier w jednolitym kolorze, na przykład firmy Canson lub Ingres. Przymiotnik „normalny” wziąłem w cudzysłów, ponieważ pastelami można malować też na innych podłożach, na przykład w przeszłości używano jedwabiu i welvetu, tkanin, do których farba dobrze przylegała. Współcześnie dysponujemy znakomitymi papierami o różnych odcieniach i teksturach, możemy więc wybrać taki, który najlepiej nadaje się do naszej pracy. Można zacząć od koloru tła, czyli od koloru papieru, który wybierzemy w zależności od tematu. Na przykład do pejzażu morskiego najlepszy będzie papier w odcieniu chłodnym, powiedzmy błękitnawoszary. Natomiast do portretu najlepiej wybrać papier ciepły, w kolorze szny lub ziemnym.

Ryc. 38. Markowe papie-
ry zazwyczaj mają sym-
bol producenta. Ten na
zdjęciu ma znak produ-
centa wytłoczony na su-
cho.

Ryc. 39. Przykłady pa-
pierów odpowiednich
pod pastele. 1. Basik
130 g. 2. Sholler. 3. Szor-
stki akwarelowy. 4. Geler
matowy 250 g. 5. Montal

250 g. 6. Guarro akwa-
relowy 240 g. 7. Ingres
108 g. 8. Canson 160 g.
Najczęściej używa się
papierów Cansona i In-
gres, łatwo dostępnych
w Stanach Zjednoczo-
nych.

Ryc. 40. Producenci wy-
twarzają papie-
ry o bogatej
gamie kolorystycznej.
Na zdjęciu - wysokiej ja-
kości papie-
ry Ingres.

Nadszedł czas, by poznać głównego bohatera tej książki: pastele. To twarde medium, choć nie aż tak jak kreda, mające postać rysików o średnicy ok. 1 cm i długości ok. 9 cm. Gdy rysikiem takim mocno potrze się o papier, pył starty z niego łączy się z teksturą.

Pastele mają barwy kryjące (czyli nieprzezroczyste), które można na papierze mieszać i nakładać na siebie. Dzięki temu można malować jasnym na ciemnym (co zdarza się bardzo często) i ciemnym na jasnym. Ale najbardziej charakterystyczną cechą pasteli jest niezwykła łatwość rozmywania ich (najlepiej palcami), tak że powstają wspaniałe cienie i rozświetlenia.

Jak wyglądają zestawy pasteli? Najlepsze firmy mają w ofercie różne komplety, do rozmaitych celów, we wszelkich rozmiarach. Od kartonowych pudełek z dwunastoma podstawowymi kolorami, po luksusowe pudła ze 180 barwami, więc każdy pastelista znajdzie coś dla siebie. Istnieją opakowania po 18, 24, 36 i 48 kolorów, co z reguły wystarcza. Zawsze można uzupełnić, zmienić lub poszerzyć gamę barw, kupując pojedyncze rysiki.

Trzeba wiedzieć, że pudełka średniej wielkości – zawierające 20 do 60 kolorów – występują w dwóch gamach: F (*figure* – postać), z zestawem barw nadających się do malowania portretów, oraz L (*landscape* – pejzaż), do malarstwa pejzażowego.

Istnieje kilka rodzajów dobrych pasteli, którymi można osiągnąć wspaniałe rezultaty. Jednak artysta przyzwyczajony bądź lubiący pewne odcienie czy gamy kolorystyczne zazwyczaj kupuje pastele zawsze tej samej firmy. Ja na przykład używam najczęściej zestawu Rembrandt (produkowanego przez firmę Talens). Gamę kolory-

Ryc. 41. Na zdjęciu widać różne zestawy ołówków pastelowych. Wśród nich znajduje się jeden, który może posłużyć za przykład: 180 kolorów w trzech pojemnikach, z których każdy zawiera dwie gamy po 30 barw każda. To z pewnością marzenie każdego zawodowego pastelisty.



MATERIAŁY
Pastele

styczne oferowane przez najlepszych producentów są tak bogate, że gdy pozna się i polubi jedną z nich, to nie ma się ochoty na eksperymentowanie z innymi. Zdarza się też, że jakaś marka jest bardziej popularna w jednym kraju niż w innym, a popularność nie zawsze idzie w parze z jakością. Zaletą przyzwyczajenia do jednej marki jest to, że dobrze poznaje się kolory z każdej gamy, co przydaje się przy kompletowaniu zestawów, wymianie barw i – przede wszystkim – przy układaniu własnej palety kolorów, chłodnej lub ciepłej, zależnie od potrzeb i upodobań.

Na początku przygody z pastelami, czasem przez przypadek, zdarzają się odkrycia kolorystyczne: gdy użyjesz jakichś barw po raz pierwszy, mogą ci się one tak spodobać, że dobierzesz do każdej z nich zestaw odcieni. W ten sposób ustalisz układ na swojej palecie, i tylko w szczególnych przypadkach będziesz ją poszerzać o nowe kolory. Za każdym razem jednak, gdy osiągniesz satysfakcjonujący efekt, przeżyjesz jeden z tych momentów, w których czuje się, że naprawdę dokonano się czegoś ważnego.

Zazwyczaj pastele wystarczają na długo. Na przykład barw takich, jak szkarłat, żółcienie i fioleto używa się tylko do specjalnych efektów, więc szkarłatny rysik wystarczy na długie miesiące. Z drugiej zaś strony, zielenie, błękity i ochry (między innymi) zużywają się bardzo szybko i trzeba je uzupełniać, aby gama kolorystyczna zawsze była kompletna. Podobnie jak w malarstwie olejnym, także w pastelowym zużywa się dużo bieli.

Zawodowcy zwykle mają kilka zestawów pasteli: jeden – największy – do pracowni, drugi do malowania w plenerze i być może trzeci kieszonkowy.



Ryc. 42. Fragment zestawu 30 kolorów cielestych, niezbędnych w malarstwie portretowym. Jest to gama ciepłych barw w dwóch kompletach. Oczywiście zielenie, błękity i purpury, których używa się do niektórych poprawek, trzeba dobrać z innego zestawu.

Ryc. 43 i 44. Pudełko z 15 rysikami miękkimi, zawierające tak zwaną gamę standardową (ryc. 43). Pudło z 30 miękkimi pastelami z gamy F (flesh - cielestej), do malarstwa portretowego (ryc. 44).



Ryc. 45. Pojemnik zawierający pełną gamę pasteli, dostępny w wyspecjalizowanych sklepach. Jak widzisz, trudno tu nie znaleźć jakiegoś koloru, który czasem przyjdzie nam do głowy.

Ryc. 46 (str. 46-47). Przykładowa tabela kolorów pasteli z odpowiednimi numerami.

MATERIAŁY
Paleta kolorów

PASTELE

Najlepsze miękkie pastele artystyczne
Jakość 17
WYPRODUKOWANE W NIEMCZECH

Legenda:
***** Największa odporność na blaknięcie / **** Bardzo dobra odporność na blaknięcie / *** Dobra odporność na blaknięcie / ** Dość dobra odporność na blaknięcie / *Wystarczająca odporność na blaknięcie

002 Żółcień cytrynowa permanentna 1 (permanentny barwnik azodowy)	***					
003 Żółcień jasna permanentna 2 (permanentny barwnik azodowy)	***					
004 Żółcień głęboka permanentna 3 (permanentny barwnik azodowy)	***					
005 Oranż permanentny 1 (permanentny barwnik azodowy)	***					
013 Jasna ochra (tlenek żelaza)	*****					
014 Żłota ochra (tlenek żelaza)	*****					
016 Ochra cielista (tlenek żelaza)	*****					
017 Ochra oranżowa (tlenek żelaza)	*****					
018 Sjena palona (tlenek żelaza)	*****					
019 Jasna sjena palona (tlenek żelaza)	*****					
021 Ziemia Pozzuoli (tlenek żelaza)	*****					
022 Jasna czerwień utleniona (tlenek żelaza)	*****					
023 Jasna czerwień caput mortuum (tlenek żelaza)	*****					
024 Głęboka czerwień caput mortuum (tlenek żelaza)	*****					
028 Jasna ochra oliwkowa (tlenek żelaza + tlenek chromu)	*****					
029 Ciemna ochra oliwkowa (tlenek żelaza + tlenek chromu)	*****					
030 Umbra zielona (tlenek żelaza)	*****					
032 Ciemna ochra (tlenek żelaza)	*****					
033 Sjena palona zielona (tlenek żelaza)	*****					
035 Umbra palona (tlenek żelaza)	*****					
036 Brąz van Dycka (tlenek żelaza)	*****					
037 Brązowa sepia (tlenek żelaza)	*****					
042 Jasna czerwień permanentna 1 (permanentny barwnik azodowy)	***					
044 Głęboka czerwień permanentna 3 (permanentny barwnik azodowy)	***					
045 Łaka krapowa czerwona (permanentny barwnik azodowy)	***					
046 Czerwień karminowa (permanentny barwnik azodowy)	***					
047 Łaka krapowa różowa (permanentny barwnik azodowy)	***					
099 Czerni (czerni węglowa)	*****					
001 Biel (dwutlenek tytanu)	*****					

		+ Głęboki B	Pełny D	H	M	+ Jasny O
049 Purpura 1 (ultramaryna + permanentny barwnik azodowy)	***					
050 Purpura 2 (ultramaryna + permanentny barwnik azodowy)	***					
066 Fiolet czerwony (ultramaryna)	*****					
057 Fiolet błękitny (ultramaryna)	*****					
059 Głęboki fiolet (ultramaryna + permanentny barwnik azodowy)	***					
062 Jasny błękit ultramarynowy (ultramaryna)	*****					
063 Głęboki błękit ultramarynowy (ultramaryna)	*****					
064 Błękit kobaltowy (imitacja) (błękit ftalocjaninowy)	****					
065 Zieleń błękitna (ftalocjanina)	****					
066 Błękit pruski (błękit pruski + ultramaryna)	***					
068 Błękitnawa zieleni (wodorotlenek chromu + ultramaryna)	*****					
071 Jasna zieleni (zieleni ftalocjaninowa + permanentny barwnik azodowy)	****					
072 Zieleń liściasta 1 (permanentny barwnik azodowy + zieleni ftalocjaninowa)	****					
073 Zieleń liściasta 2 (tlenek chromu + żółcień tytanowo-niklowa)	*****					
075 Ciemnobrązowa zieleni 1 (wodorotlenek chromu + żółcień tytanowo-niklowa)	*****					
076 Ciemnobrązowa zieleni 2 (wodorotlenek chromu + permanentny barwnik azodowy)	***					
077 Zieleń majowa (wodorotlenek chromu + permanentny barwnik azodowy)	***					
080 Chłodna zieleni 1 (tlenek chromu + ultramaryna)	*****					
082 Zieleń Veronese'a (tlenek chromu + ultramaryna)	*****					
083 Zieleń cygańska (tlenek chromu + tlenek żelaza)	*****					
084 Zieleń tlenku chromu (tlenek chromu)	*****					
085 Zieleń oliwkowa 1 (tlenek chromu + tlenek żelaza)	*****					
086 Zieleń oliwkowa 2 (tlenek chromu + żółcień tytanowo-niklowa)	*****					
090 Szarawy fiolet (dwutlenek tytanu + tlenek żelaza + ultramaryna)	*****					
091 Szarawy błękit (dwutlenek tytanu + tlenek żelaza + ultramaryna)	*****					
093 Zielonkawa szarość 1 (dwutlenek tytanu + tlenek żelaza + ultramaryna)	*****					
094 Zielonkawa szarość 2 (dwutlenek tytanu + tlenek żelaza + chrom)	*****					
098 Szarość neutralna (tlenek żelaza + dwutlenek tytanu)	*****					
		D	E	F	G	H
		K	L	M	N	O



Ryc. 47. Trzy rodzaje spinaczy (średni, duży i mały) do przyczepiania papieru do deski.

Do malowania potrzebne są różnorakie przybory, czasem nawet tak ważne, jak barwy. Istnieją oczywiście przybory do malarstwa pastelowego, które musimy poznać i nauczyć się prawidłowo stosować, jako część naszego zawodu. Wymieńmy więc najważniejsze akcesoria:

Spinacze. Dobrze jest mieć dwa lub trzy zestawy spinaczy różnych rozmiarów, którymi przyczepia się papier do deski.

Kredki Conté w kolorach białym, szarym i terakotowym do szkiców i zaznaczania tematu.

Ołówki szkicowe Conté w tych samych kolorach, które przydają się, gdy temat trzeba zaznaczyć dokładniej, cienką kreską.

Wiszorki do papieru różnych rozmiarów (wystarczą dwa lub trzy) do rozmazywania niektórych obszarów rysunku, tam gdzie lepiej nie robić tego palcami.

Ryc. 48. Od lewej do prawej: ołówek mechaniczny, miękki ołówek grafitowy, oprawka do rysików, kredki Conté, wiszorki do papieru, kolorowe ołówki szkicowe, grafitowy rysik, sprasowany rysik węglowy w oprawce i bardzo miękki czarny ołówek.

48



Ołówki pastelowe. Ich rysik ma taki sam skład, jak w pastelach, ale jest nieco twardszy.

Gumki, dobrej jakości, żeby nie zabrudzić powierzchni papieru, którą wycieramy, zamiast ją oczyścić. Gumka plastikowa przydaje się do czyszczenia krawędzi rysunku i ustalania jego granic. Odpowiednio cienką giętką gumką można wycierać kolory.

Pędzel w kształcie wachlarza (z włosiem ułożonym wachlarzowato) do czyszczenia i częściowego ścierania partii wymagających głębokich poprawek oraz do innych efektów specjalnych.

Powinniśmy jeszcze mieć szmatki i papierowe ręczniki do dokładnego ścierania, czyszczenia rysików i rozmazywania.

Ryc. 49. „Bliscy krewni” pastelów: w jednym pudełku pastele olejne, w drugim kredki świecowe. W buteleczkach znajdują się rozcieńczalniki do oleju (terpentyna i oczyszczony olej lniany), w których można pastele rozpuszczać, aby nakładać je potem pędzlem. Jak się później przekonasz, to całkiem odmienna technika.



Ryc. 50. Giętką gumką i gumką plastikową. Przybory absolutnie niezbędne pasteliście.

Ryc. 51. Wybór ołówków pastelowych. Ta gama przeznaczona jest do malarstwa portretowego i do postaci.

Ryc. 52. Wachlarzowaty szczeciniak do częściowego ścierania niewielkich powierzchni wymagających poprawek.

Ryc. 53. Rolka ręczników papierowych do dokładnego ścierania, czyszczenia rysików i rozmazywania dużych obszarów.

50

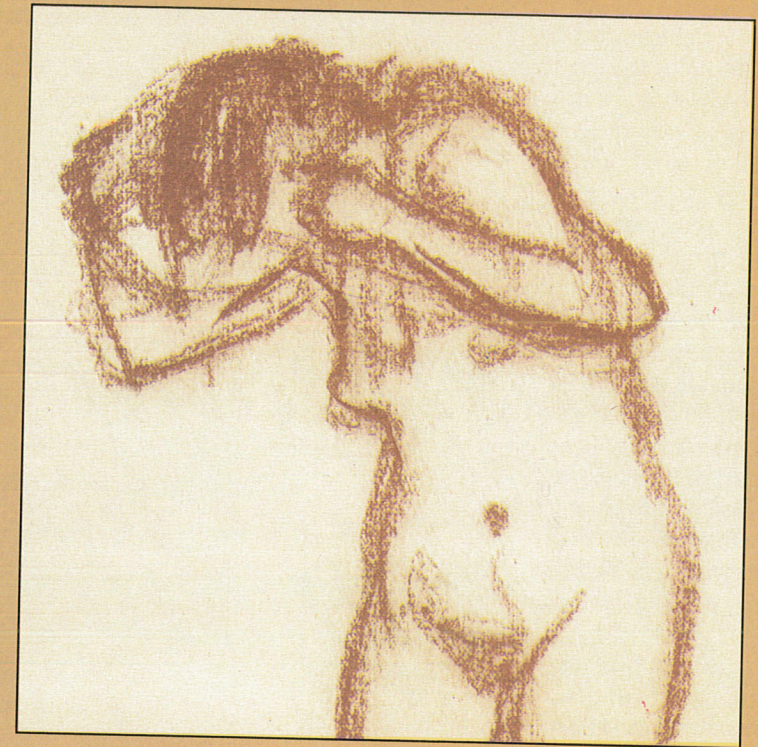


51



52

53



ZASADY
OGÓLNE



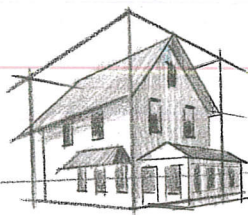
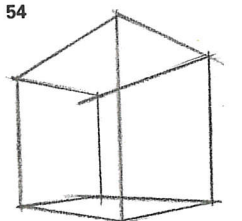
Najważniejszy jest rysunek

Podstawą wszelkich sztuk pięknych jest rysunek. A mimo to trudno określić, co to właściwie takiego. Jeśli powiemy, że rysunek to przedstawianie obserwowanej rzeczywistości za pomocą linii i światłocienia, to ograniczymy sztukę rysunku tylko do ilustrowania rzeczy, które już istnieją, a przecież dzieło sztuki może być (i prawie zawsze jest) celowym przekształceniem rzeczywistości. A nawet więcej: rysunek może przedstawiać formy nierzeczywiste, przedmioty istniejące jedynie w wyobraźni artysty. Rysunek może też za pomocą abstrakcji czy symboli niefiguratywnych przedstawiać jakieś idee. Wszystkie powyższe koncepcje można zastosować do opisu sztuki rysunku i jej efektów. Jednakże z praktycznego punktu widzenia możemy posłużyć się bardziej akademicką definicją:

Rysunek to przedstawienie na płaszczyźnie, za pomocą linii, cieni i światła, obserwowanej rzeczywistości fizycznej.

Zgodnie z tradycją akademicką, rysunek artystyczny to wynik procesu obejmującego następujące stadia: kadrowanie, szkicowanie, zaznaczanie i przybliżanie. Początkowo rysunek służy jako próba syntezy polegającej na zredukowaniu form do wyznaczających je kształtów geometrycznych – płaskich (jak kwadrat, koło czy trójkąt) lub trójwymiarowych (jak sześcian, graniastosłup, walec, stożek albo piramida). Mówi się, że rysunek jest „skadrowany”, bo rozmaite kształty modelu wpisuje się w „pudełko” wyznaczające podstawową strukturę i relacje proporcjonalne. W obrębie tego kadru, pudełka, szkicuje się rzeczywiste kształty obiektu, a potem coraz wyraźniej zaznacza je, aż szkic staje się rysunkiem, na którym wyraźnie widać granice każdej bryły; czyli takim, na którym można już zacząć cieniować.

54

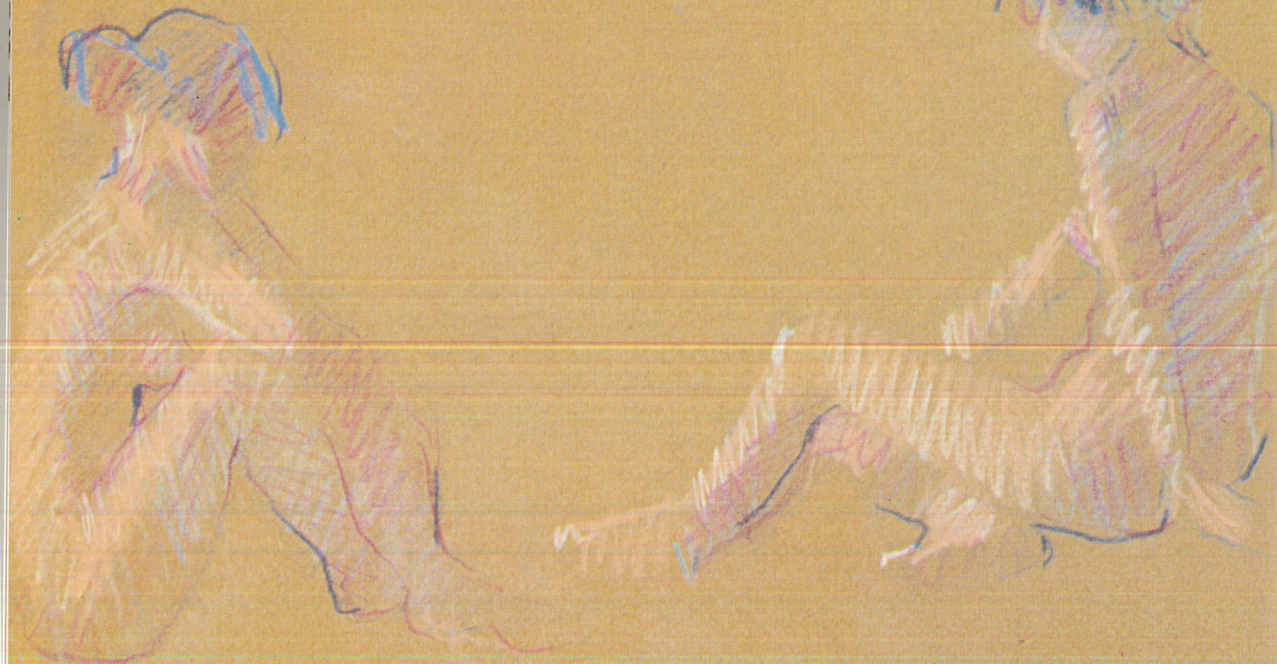


Ryc. 54. Kadrowanie to takie wkomponowywanie kształtu w bryłę geometryczną, aby zsyntetyzować wymiary i ustalić właściwe proporcje.

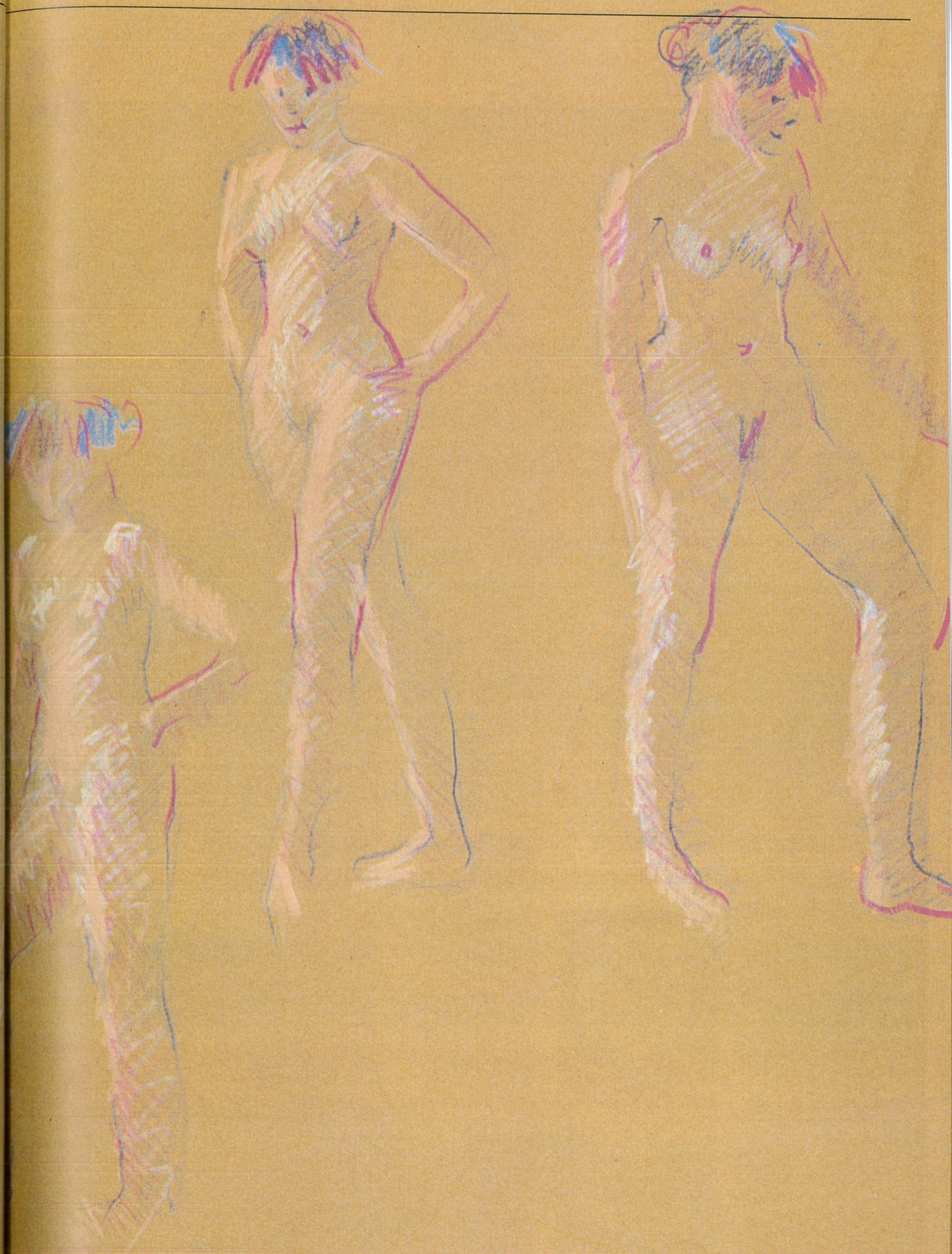
Ryc. 55. Aby nauczyć się kadrowania, trzeba umieć uchwycić najważniejsze punkty modelu i relacje linearne między nimi. Na ilustracji obok lewa stopa, kolano i głowa to trzy punkty leżące na tej samej linii. Można z niej wyprowadzić trójkąt, będący kadrem dla całości.

55

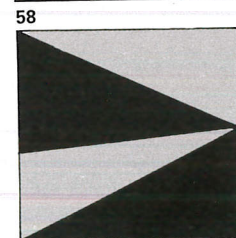
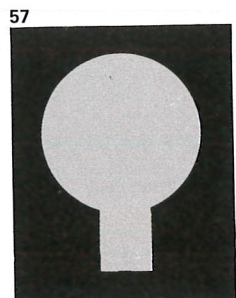
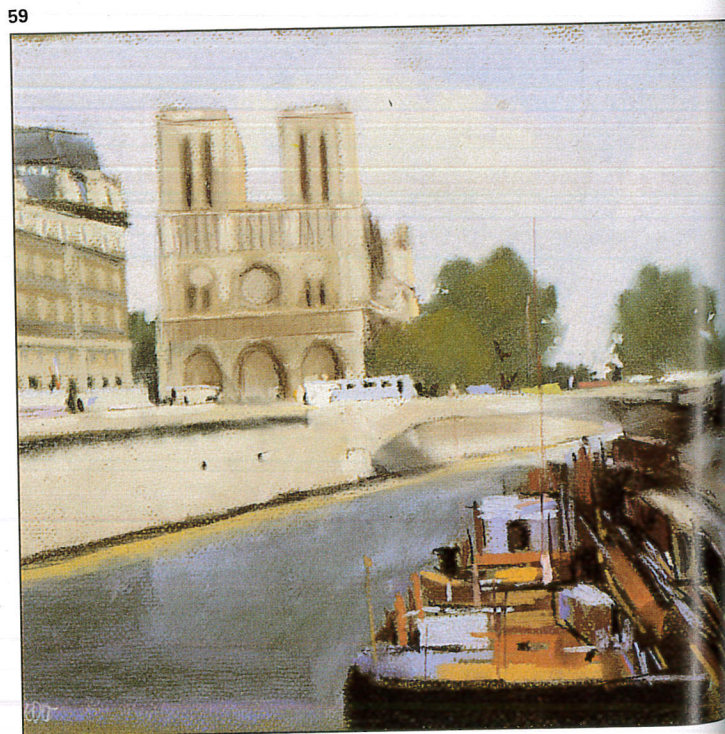




Szybki szkic to najlepsza gimnastyka umysłu artysty. Każdą wolną chwilę poświęcaj więc szkicowaniu. Zawsze miej ołówek i kartkę pod ręką. Choć najlepszym miejscem nauki szkicowania jest szkoła, gdzie rysuje się zawodowe modelki, to tak naprawdę modelem może być przyjaciel. Wystarczy trochę dobrej woli. Na ulicy, na plaży i w tysiącu innych miejsc zawsze znajdziesz interesujący temat do szkicu. Nigdy nie przestawaj ćwiczyć.

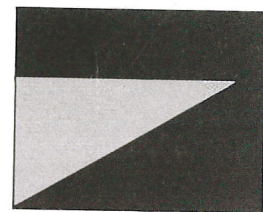
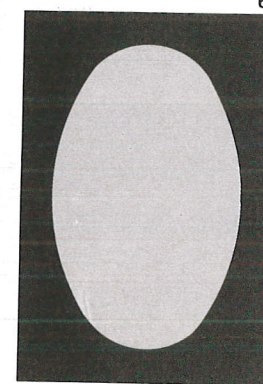
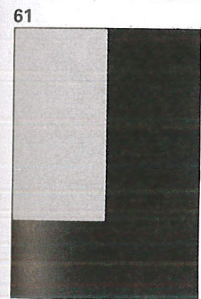


Przed rozpoczęciem malowania trzeba odpowiednio umieścić temat w płaszczyźnie obrazu. Oznacza to, że należy zdecydować, gdzie mają się znaleźć poszczególne elementy kompozycji i gdzie jest punkt centralny. Chodzi o to, by wzrok widza spontanicznie kierował się w stronę tego motywu, który pragniemy uwypuklić. Trzeba obmyślić logiczny układ mas kolorystycznych. Jednym słowem – trzeba obraz zkomponować. W praktyce polega to na sprowadzeniu kompozycji do schematu geometrycznego, który wyznaczy układ elementów na obrazie. Kompozycja może być symetryczna – gdy bryły po obu stronach osi symetrii zajmują takie same lub bardzo podobne obszary, bądź asymetryczna – gdy równowaga panuje między masami po przeciwnych stronach obrazu. Rytm kompozycji odpowiada wspomnianym wyżej schematom geometrycznym, które często przypominają jakąś literę. Na ilustracjach do tego rozdziału mamy trzy kompozycje symetryczne (ryc. 56, 59 i 63), których rytm wyznaczony jest przez okrąg, kombinację trójkątów i owal. Natomiast rytm kompozycji asymetrycznych (ryc. 60 i 65) został wyznaczony przez nieregularne figury geometryczne.



Ryc. 56-59. Jest jasne, że kompozycja tematu kwiatowego opiera się na pionowej osi symetrii i rytmie wyznaczanym przez koło. Pejzaż paryski również ma kompozycję symetryczną, choć już nie tak wyrazistą. Zauważ, że niezależnie od tego, czy oś symetrii jest pionowa, czy pozioma, bryły rozłożone są symetrycznie. Spójrz na schemat z trójkątami (ryc. 58).

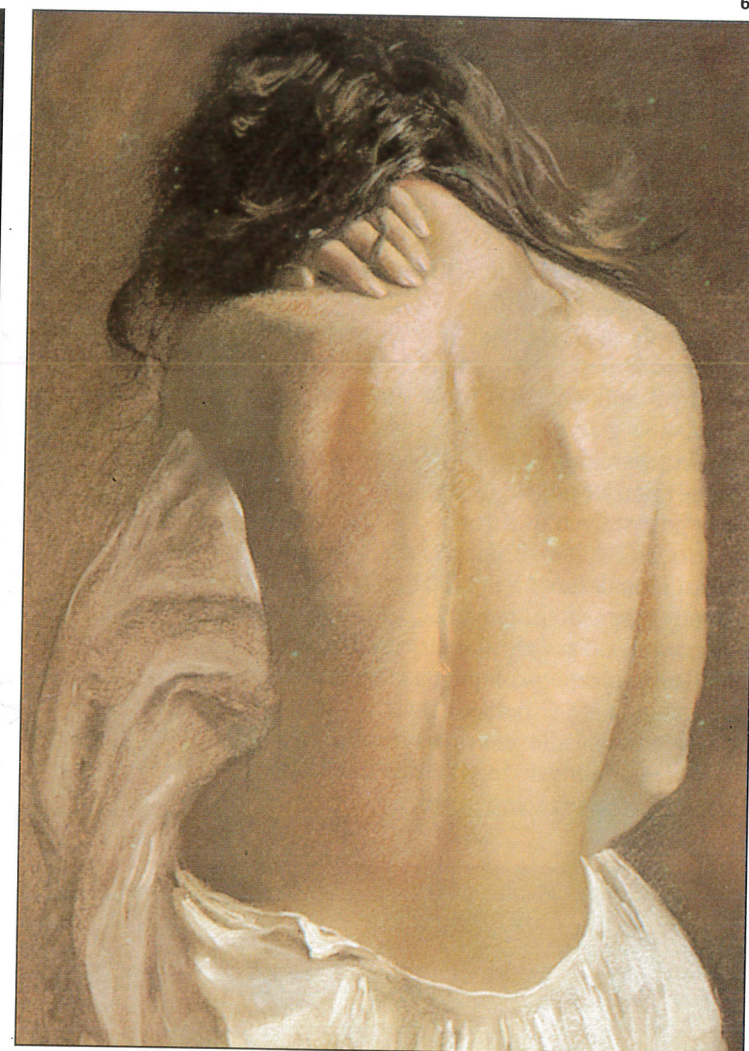
60



Ryc. 60 i 61. Ta postać kobieca oparta jest na klasycznym rytmie kompozycji w kształcie litery L. Dominującą masę pionową, która zajmuje połowę obrazu, uzupełnia masa pozioma w dolnej partii, dzięki czemu wzrok obejmuje całość kompozycji.

Ryc. 62 i 63. Postać symetryczna o rytmie odpowiadającym owalowi.

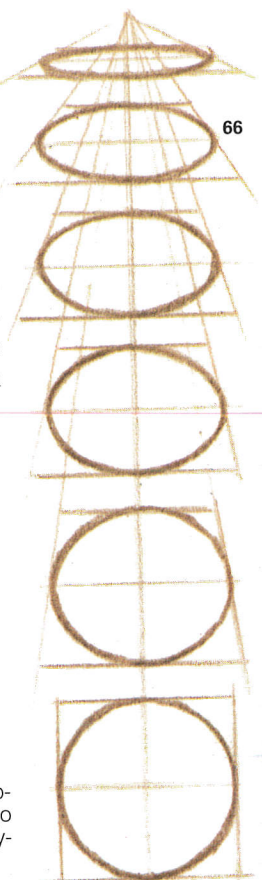
Ryc. 64 i 65. Kompozycja asymetryczna zbudowana poprzez kompensację brył. Większa bryła (łódź z prawej) zajmuje też kawałek lewej połowy obrazu, a równoważą ją niewielkie bryły ułożone jakby na górnej krawędzi litery Z.



ZASADY OGÓLNE
Perspektywa

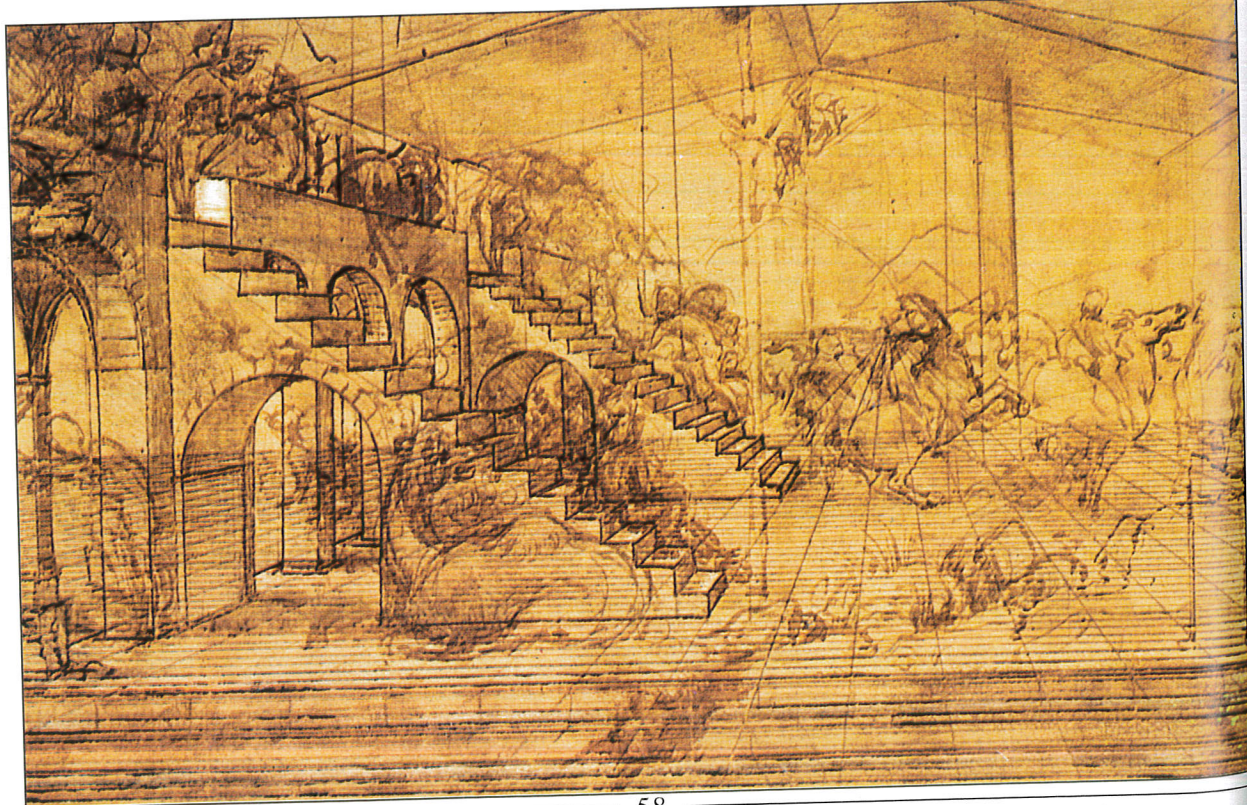
Każdy rysownik czy malarz, który pragnie wiernie oddawać rzeczywistość, powinien znać się na perspektywie, a przynajmniej rozumieć jej podstawowe prawa i stosować je w swoich obrazach, choćby tylko intuicyjnie. Artysta musi zdawać sobie sprawę z tego, że rzeczy nie wyglądają tak, jak je postrzegamy. Wzrok zniekształca przedmioty. Na przykład, gdy patrzymy na linie, które tak naprawdę są równoległe, to zdają się one zbiegać w pewnym punkcie przestrzeni, zwanym znikającym. Dzięki temu mamy złudzenie głębi. Ze studium znikającego punktu wynikają prawa, które mają za zadanie określać położenie znikających punktów pozostałych linii rysunku. Perspektywa to niezwykle skomplikowana nauka, którą jednak można uprościć, stosując jej zasady w sposób intuicyjny. Zacznijmy od zasady płaszczyzny rysunku, czyli teoretycznego planu, na którym rysunek układa się w perspektywie. (Tak naprawdę to właśnie jest rola rysunku). Następnie dodajmy do tego zasadę linii horyzontu, która przecina obraz na poziomie

wzroku. Mając te dwie zasady, i nic poza tym, można wyprowadzić prawa perspektywy i zastosować je do kilku podstawowych figur i kształtów geometrycznych. Jeśli prawidłowo narysujesz perspektywę równoległą (z jednym znikającym punktem) i ukośną (z dwoma) kwadratu, koła, sześciąnu i tak dalej, będziesz umiał intuicyjnie rozwiązać każdy problem perspektywy. Dzieje się tak dlatego, że złudzenie przestrzeni w obrazie powstaje z płaskich kształtów geometrycznych.



Ryc. 66. Im bardziej obniża się punkt, z którego się patrzy, tym koło wydaje się węższe.

67



Ryc. 67. Poprzednia strona: Studium perspektywy równoległej do Pokłonu Trzech Króli Leonarda da Vinci. Dzięki perspektywie wiemy, jakiej wielkości muszą być poszczególne elementy kompozycji.

69

Ryc. 68 (powyżej). W tym przypadku droga znika na horyzoncie, gdzie jej szerokość zostaje zredukowana do jednego punktu (tzw. znikającego). Podobnie wszystkie elementy równoległe do drogi znikają w tym punkcie. Nisko położona linia horyzontu, jak np. na tym rysunku, daje perspektywę skróconą.

Ryc. 69 (z prawej). Dzięki stopniowemu zacieraniu się odległości między poziomymi liniami a znikającym punktem, otrzymujemy odległości w trzecim wymiarze i odpowiednio wysokości postaci.



Kolor to czynnik mający olbrzymi wpływ na stan naszego umysłu. Wywiera on bowiem działanie psychologiczne: istnieją przecież kolory smutne, wesołe albo takie, którym przypisuje się znaczenie symboliczne.

Można powiedzieć, że na każdym wartościowym obrazie jest jeden kolor dominujący, zgodny z naturą tematu, i drugi, dobrany przez artystę zgodnie z wrażeniem, jakie twórca chciałby wywrzeć na widzu. W malarstwie, podobnie jak w muzyce, istnieją tonacje chłodne i ciepłe, kombinacje harmonijne i niedobrane, przejścia tonalne ledwie widoczne i ostre.

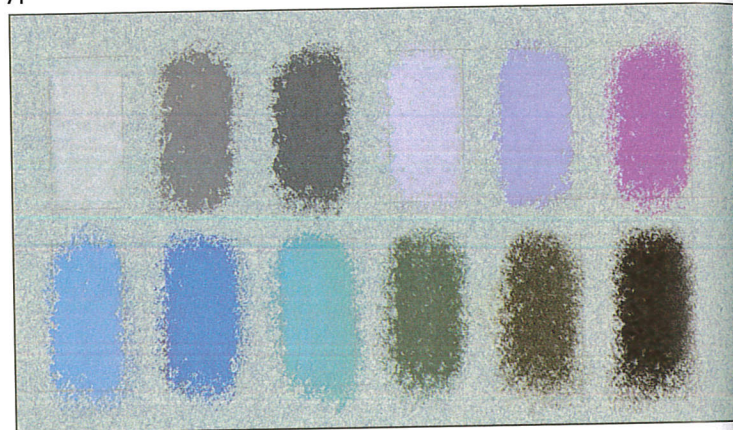
Trzymając się przerośni muzycznej, możemy też powiedzieć, że obraz jest harmonijny, gdy wszystkie kolory wchodzące w skład tonacji dominującej tworzą zgrany akord optyczny, na który można nałożyć ostrzejsze (lub niezgodne) kontrasty, by uzyskać pewien efekt estetyczny.

Powyższymi problemami zajmuje się teoria koloru, której domeną – począwszy od eksperymentów Newtona – jest obiektywne studium barw. Dzięki teorii koloru artysta potrafi przewidzieć rezultaty zmieszania bądź nałożenia danych barw, zanim rze-

70



71

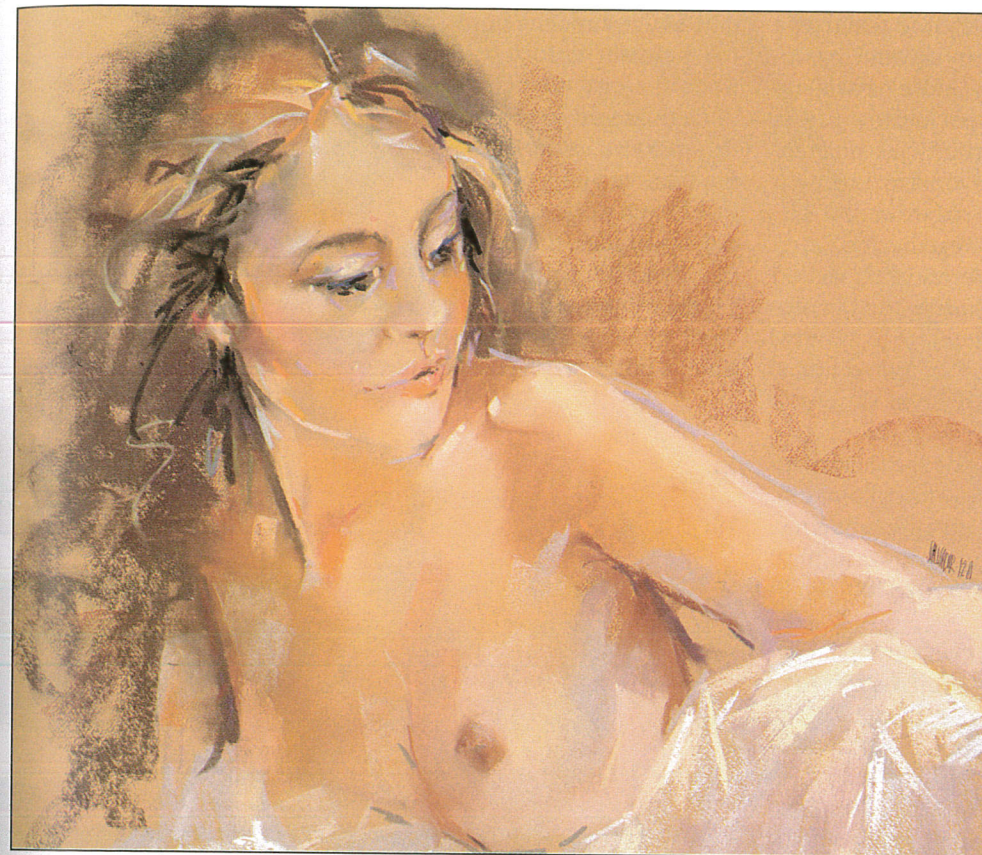


72

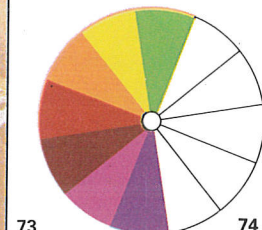
czywiście to zrobi. Będzie na przykład wiedział, że największy kontrast uzyska, łącząc dany kolor z jego barwą dopełniającą, czyli leżącą po przeciwnej stronie koła chromatycznego. Będzie wiedział, że na tle harmonii ciepłych odcieni kolory chłodne będą tworzyć dysonans i na odwrót. Będzie też wiedział, że mieszając kolory podstawowe (błękit, czerwień i żółcień) otrzyma zieleń, oranż i fiolet (czyli barwy drugorzędne). Mieszając zaś kolor podstawowy z drugorzędnym, otrzyma pozostałe barwy tworzące koło Newtona (inaczej zwane kołem chromatycznym).

Musimy teraz podjąć decyzję, czy będziemy używać czerni. Osobiście uważam, że pracując pastelami lepiej zastąpić ją bardzo ciemnymi szarościami, które spełnią tę samą rolę, nie „brudząc” tak bardzo.

Ryc. 72. Pierwsze studia Newtona nad dekompozycją światła białego (przypomnij sobie eksperyment ze szklanym pryzmatem) dały początek fizycznej teorii koloru, z której wiele zaczerpnęła teoria sztuki.

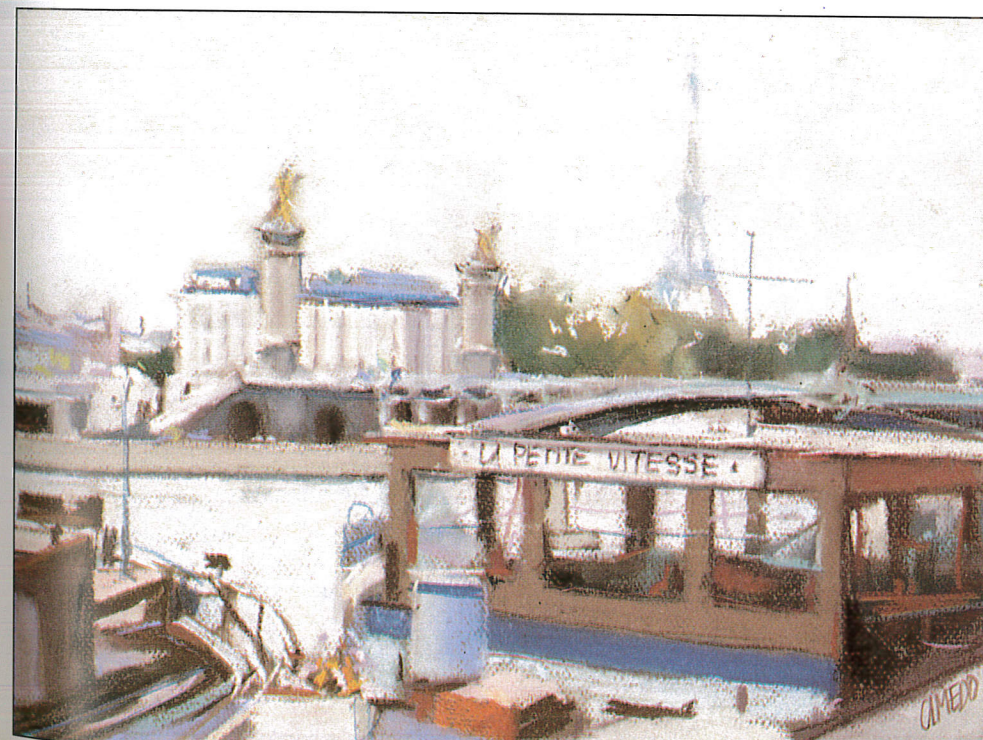


Ryc. 70, 73 i 74. Do namalowania tej postaci wykorzystano paletę pokazaną na ryc. 70. Poza zieleńiami, wszystkie tworzące ją kolory należą do gamy ciepłej. Najcieplejsze tony to te między purpurą a żółcieniem na kole chromatycznym.

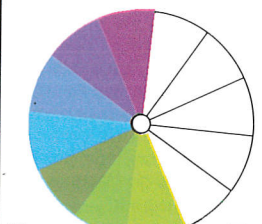


73

74



Ryc. 71, 75 i 76. Oto dobrze zharmonizowany obraz w tonacji chłodnej. Zastosowaną tu paletę widać na ryc. 71. Najchłodniejsze barwy leżą na kole chromatycznym między zieleńią a fioletem.



75

76

ZASADY OGÓLNE
Malowanie palcami

Palce to prawdziwi mistrzowie malarstwa pastelowego: posługujemy się nimi, by wetrzeć w papier pigmenty, które ożywią nasze dzieło. Większość specjalistów używa palców do malowania, choć – jak się przekonamy – mogą one służyć także do innych celów. Palcami możemy rozprowadzać farbę bez pomocy dodatkowego narzędzia, na przykład pędzla. Nic nie oddziela nas od naszej pracy: umysł rozkazuje, a palce słuchają i wykonują. Możemy więc tworzyć impasty, rozmazywać, mieszać, dokonywać końcowych poprawek, jednym słowem – z niezwykłą wrażliwością malować.

Czasem zdarza się, że palce zaczynają nam przeszkadzać; całe ubrudzone są kolorami, których w danej chwili nie potrzebujemy. Dlatego dobrze jest od czasu do czasu umyć ręce albo wytrzeć je w szmatkę lub papierowy ręcznik.

W chwilach przerwy poświęconych na czyszczenie palców można spojrzeć na obraz z pewnej odległości, by ocenić, czy rozwija się on w takim kierunku, jaki zamierzaliśmy.

Sądzę, że takie ćwiczenie jest potrzebne zarówno po to, by odpocząć, jak i po to, by opadło napięcie psychiczne. Jeśli przy tym jesteś melomanem, wolną chwilkę możesz wykorzystać na zmianienie kasety.

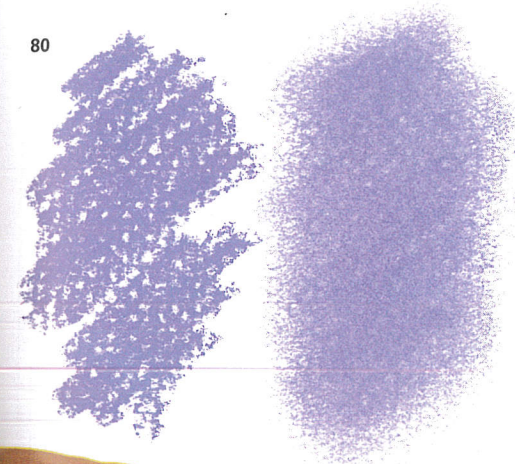
Jak już wspomnieliśmy w rozdziale poświęconym przyborom (str. 48), do poprawiania detali i rozmazywania linii mogą służyć palce – tam gdzie nie daje się tego zrobić palcami – wiszorki do papieru. Jednak nie są one tak skuteczne jak palce, ścierają bowiem trochę koloru.

I mnie, i doświadczonym pastelistom wy-

daje się, że zupełnie normalne jest zbieranie palcami koloru z brzegów obrazu, a nawet z jego wewnętrznych fragmentów, i przenoszenie go w inne miejsce. To bardzo ciekawa sztuczka, bo zdarza się, że – nie wiadomo jak – gdzieś znalazły się koloru, których wcale tam nie potrzeba, a przydałyby się gdzie indziej. Na ilustracjach widać, że każdy palec służy do innych celów i innej wielkości obszarów. Wreszcie, palcami można też rozmazywać zbyt wyraźne linie, a także przyciężkawe kontury.

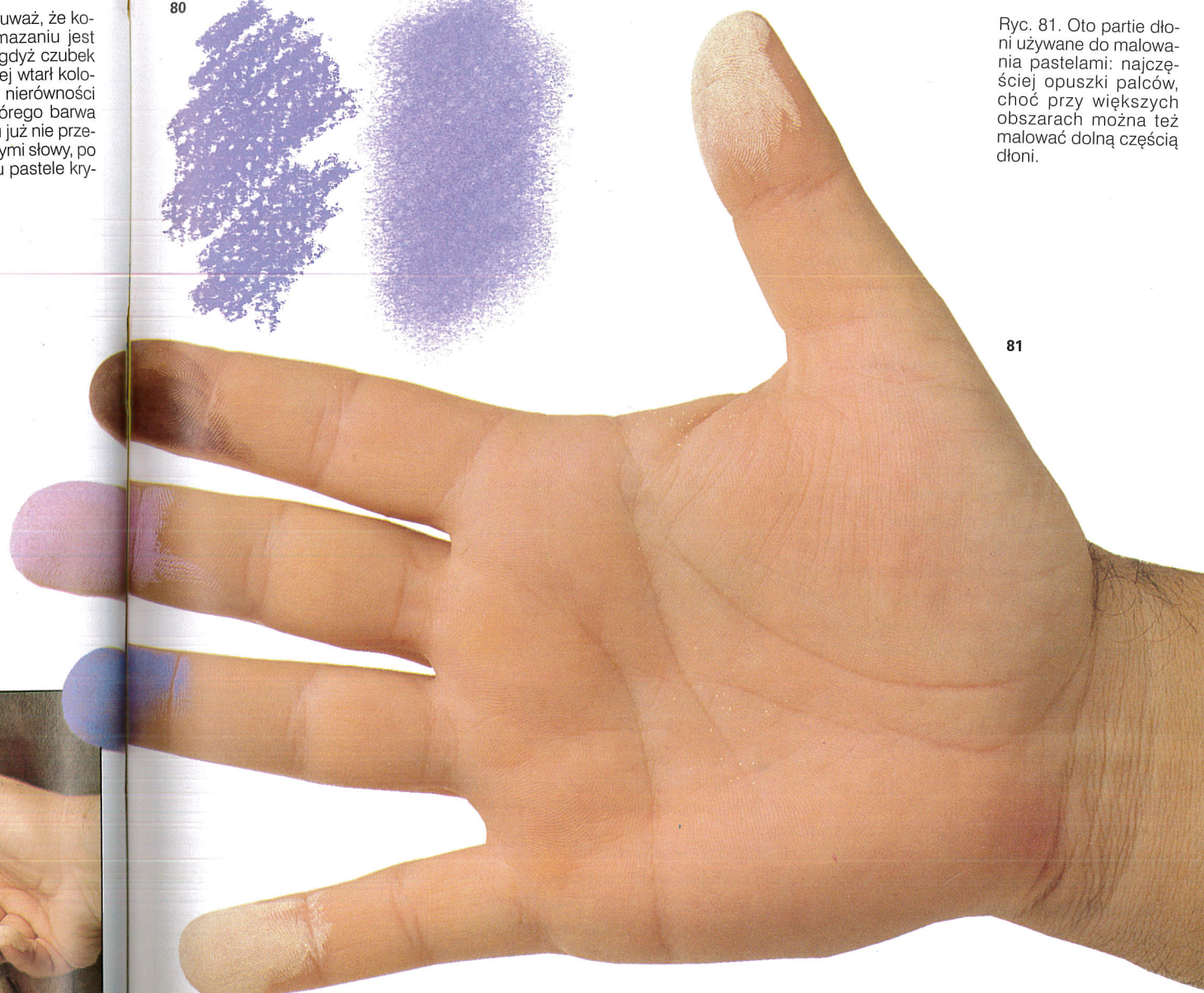
Ryc. 80. Zauważ, że kolor po rozmazaniu jest pełniejszy, gdyż czubek palca głębiej wtarł kolorowy pył w nierówności papieru, którego barwa dzięki temu już nie prześwituje. Innymi słowy, po rozmazaniu pastele kryją lepiej.

80

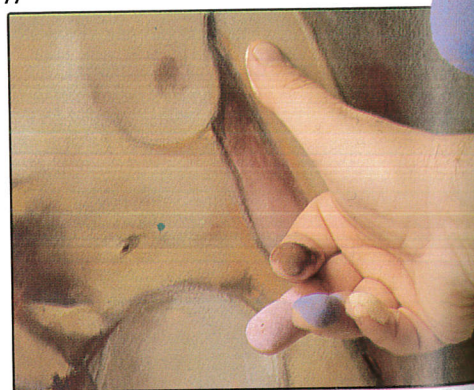


Ryc. 81. Oto partie dłoni używane do malowania pastelami: najczęściej opuszki palców, choć przy większych obszarach można też malować dolną częścią dłoni.

81



77

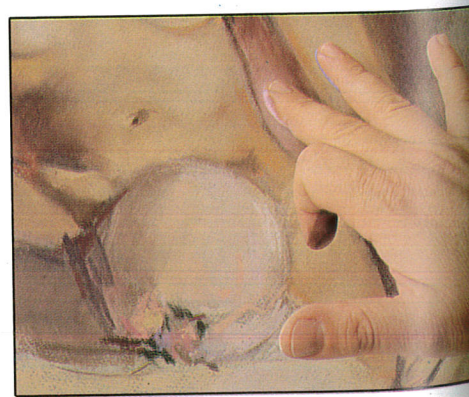


78

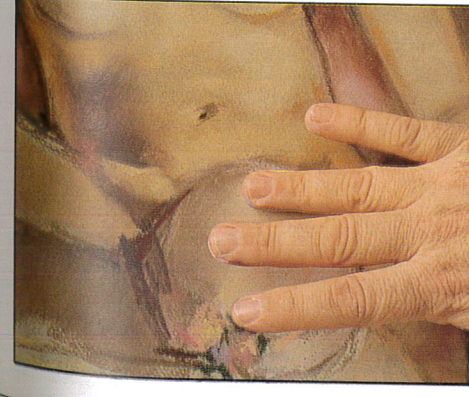


Ryc. 77-79. Palce to najlepsze narzędzie pastelisty. Można nimi rozmazywać i modelować. Skóra zatrzymuje kolor i przenosi go bezpośrednio na papier.

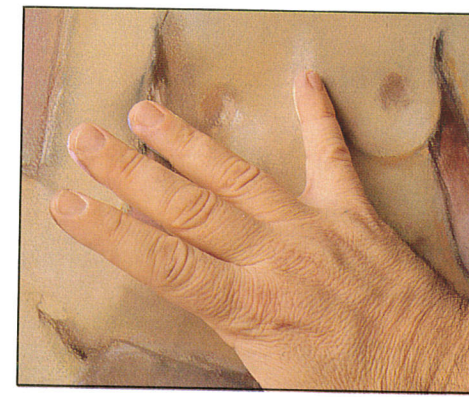
79



82



83



Ryc. 82 i 83. Przyzwyczajenie oznacza, że artysta w każdej chwili wie, jaki kolor ma na którym palcu i instynktownie wykorzystuje go we właściwym momencie. Oczywiście to, którym palcem maluje, zależy też od wielkości obszaru. Palce mały i serdeczny zarezerwowane są do detali.

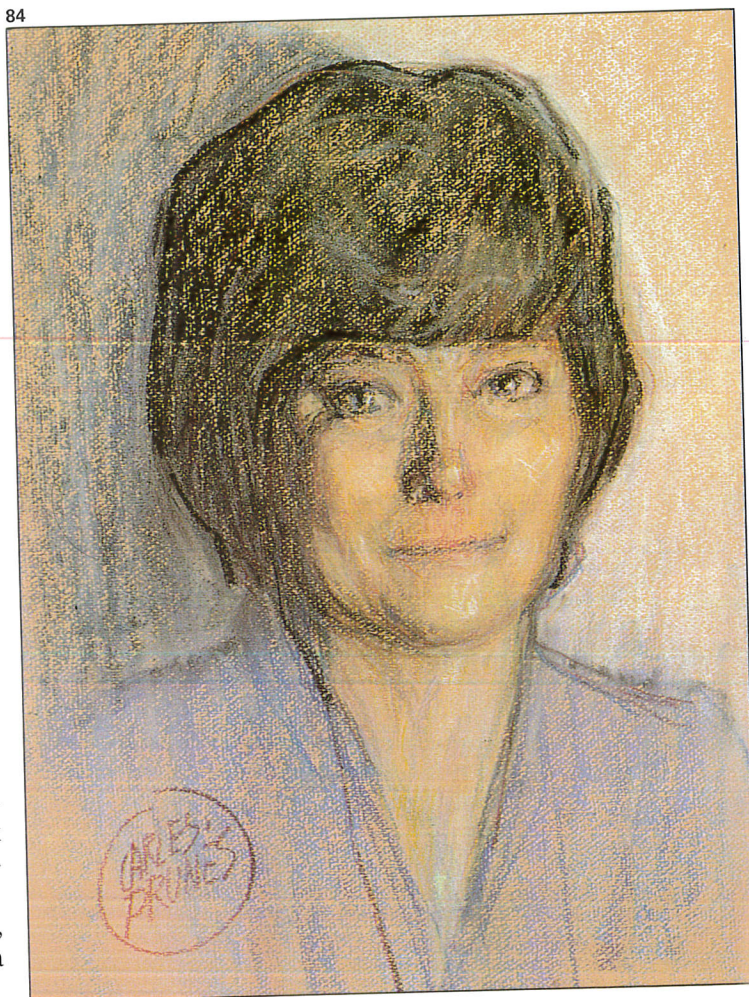
Wciąż powtarzam, że pastelami można osiągnąć rozmaite efekty. Wszystko zależy od tego, w jaki sposób nałoży się je na papier. I choć prawdą jest, że większość pastelistów stosuje barwne impasty i rozmazywanie, wykorzystując łatwość, z jaką pigment łączy się z teksturą papieru, to istnieją też pasteliści, którzy wolą „przeciągać” pastelami jak pędzlem (jeśli można użyć takiego porównania), rysując nakładające się linie, które nadają ich obrazom specyficzne „wibracje” i bogactwo kolorystyczne.

Na ilustracjach do tego rozdziału widzisz znakomity przykład takiego zastosowania pasteli. Jest to obraz autorstwa Carlesa Prunesa, wspaniałego artysty, który maluje pastelami nie rozmazując ich. Prunes nigdy nie dotyka swojej pracy palcami, czyli postępuje dokładnie odwrotnie niż pasteliści tradycyjni. Tak jakby bał się zafalszować kolory. Ten sposób malowania pastelami Prunes wspiera swoim talentem i znakomitym opanowaniem sztuki rysunku. Wielu artystów maluje w ten sposób, również wielu wybrało technikę przeciwną: jak najczęściej rozmazywania, aby nie było widać nawet kawałeczka czystej linii. W tym miejscu powinniśmy się zastanowić, którą technikę wybrać. Oczywiście tę, która odpowiada naszej osobowości.

Jednak nie należy o niczym decydować pochopnie. Najpierw trzeba wyćwiczyć obie techniki. Tylko pracując i eksperymentując, odnajdziesz taki sposób malowania, który najbliższy jest tobie i twojemu rozumieniu malarstwa.

Na powiększonym fragmencie pracy Prunesa, reprodukowanym na stronie sąsied-

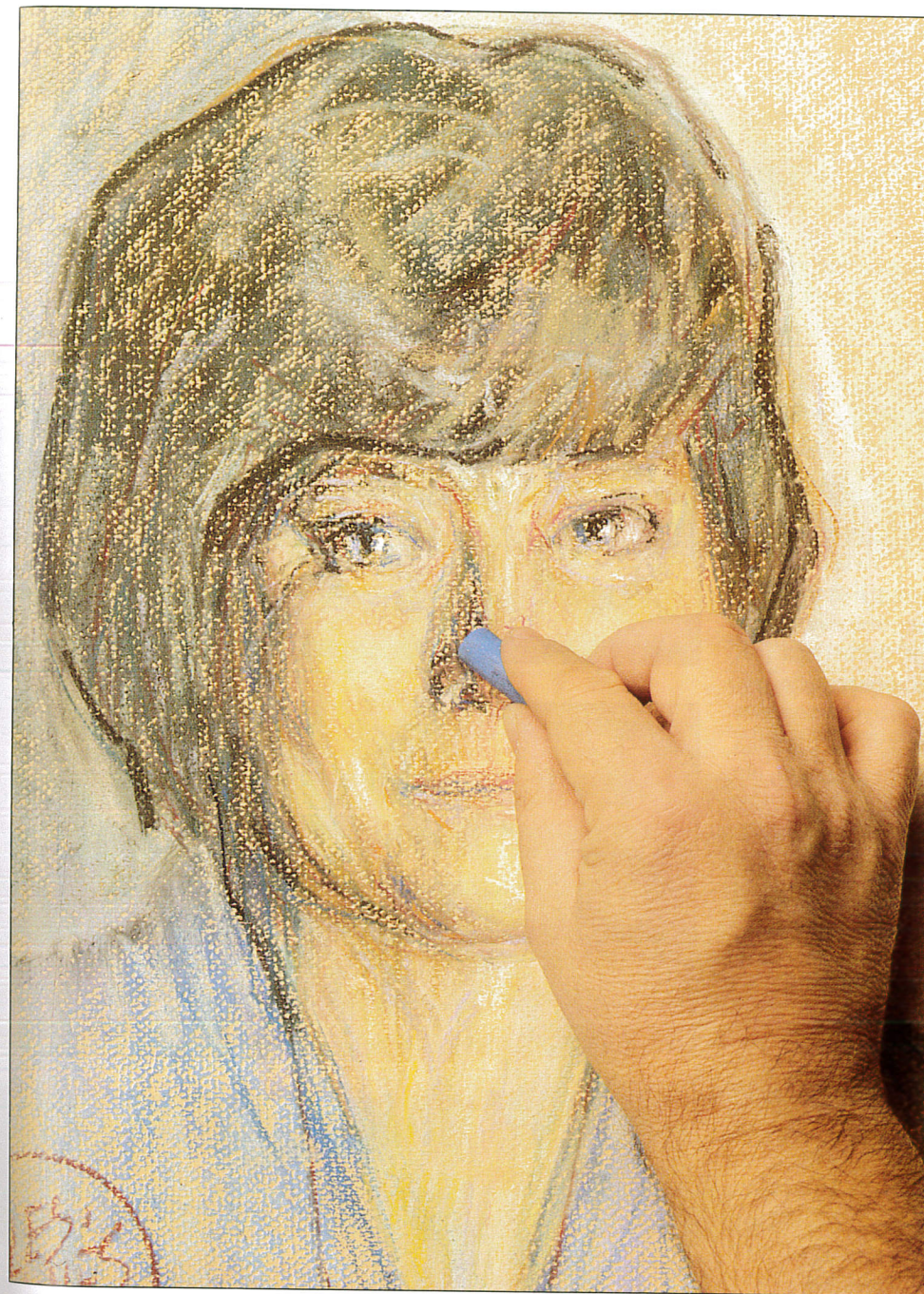
84



niej, widać jak wiele dała obrazowi tekstura papieru. Przy takim impresjonistycznym podejściu, barwa papieru przebiera spod nałożonych kolorów, ożywiając twarz kobiety na portrecie. Do tego sposobu pracy pastelami najlepiej nadają się papiery gruboziarniste.

Ryc. 84. Wykonany pastelami portret o niezwykłej sile wyrazu. Carles Prunes w mistrzowski sposób operuje kolorem, nakładając i zestawiając krótkie, pełne życia linie.

85



Ryc. 85. Na tym detalu z obrazu Prunesa widać, że artysta w ogóle nie rozmazywał ani nie mieszał kolorów. Jednak jego zupełnie osobisty sposób pracy daje optyczne połączenia barw. Olbrzymia ilość cieni chromatycznych powstała z wielu linii, nałożonych pastelami w kilku warstwach. Prunes wszystkie efekty osiąga nie tykając dzieła palcami.

Czy artysta może cokolwiek stworzyć, jeśli nie wie, co chciałby namalować? Osobiście wierzę, że jest to możliwe, ale tylko w przypadku adepta, nie zaś doświadczonego twórcy, ponieważ każdy dobry artysta uważnie obserwuje rzeczywistość i jest *esteta*.

Estetyka to gałąź filozofii zajmująca się pięknem, idea, która miała wielki wpływ na artystów wielu epok: Greków żyjących w IV i V wieku p.n.e., kiedy to artyści i filozofowie Grecji starożytnej „wynaleźli” estetykę; renesansowych Florentyńczyków (w wieku XIV); osiemnastowiecznych Francuzów i twórców epoki neoklasycyzmu greckiego i wczesnego renesansu – sprowadzanie piękna do kilku reguł rzadko dawało dobre rezultaty, zwłaszcza od czasu impresjoniści dokonali przewrotu w sztuce. Piękno to raczej uczucie niż reguła. Dlatego napisałem, że artysta jest esteta, ponieważ te same obserwacje wywołują różne uczucia u różnych artystów. Poza tym, czy ktoś zaprzeczyłby, że sztuka może zajmować się nie tylko pięknem, ale i brzydotą? (Myślę tu o niektórych postaciach z obrazów Toulouse-Lautreca). Kiedy już nawet najbardziej nieprawdopodobny temat zrodzi się w wyobraźni artysty, może powstać arcydzieło. Jednak sztuka figuralna zazwyczaj zajmuje się tematami takimi, jak postacie ludzkie i zwierzęce, pejzaże, pejzaże morskie, martwa natura z kwiatami lub przedmiotami, które to tematy odtwarza w rozmaitych zestawieniach.

Specjalizacja w sztuce jest uzasadniona i zrozumiała. Jeśli pójdziesz za przykładem wielu malarzy i skończysz jako specjalista od pejzaży, pejzaży morskich lub portretów, będzie to twoja własna decyzja. Mimo to, zastanów się, czy uwagi, jakie poczynię dalej, mogą ci w czymś pomóc.

86



87



88

90



89

Ryc. 86-91. Samotny wazon z kwiatami, pustka dworca kolejowego, ciepłe piękno młodej kobiety, kolory starych fasad, miły rytm przemysłowej kompozycji i chromatyczna harmonia

martwej natury. Oto niektóre z nieśmiertelnych tematów sztuki uniwersalnej wszystkich epok: pejzaż, postać, pejzaż morsk, kwiaty, martwa natura.

91

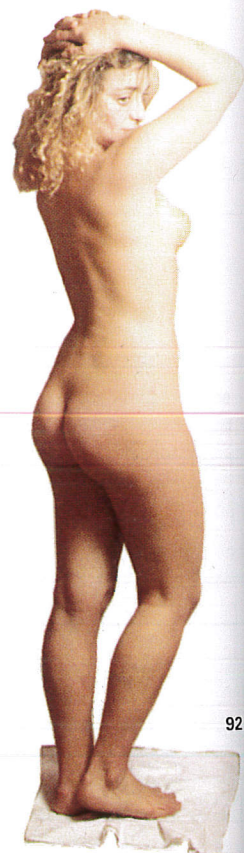


Człowiek to jedyna istota zdolna w procesie twórczym idealizować samego siebie, wybierając swoje ciało jako obiekt doznań estetycznych. Nie powinno więc dziwić, że w całej historii sztuki jako motyw główny przewija się akt.

Istnieją tylko dwie drogi do nauczenia się, jak rysować postać ludzką: znajomość anatomii i wiele, wiele godzin ćwiczeń, które pozwolą nam opanować proporcje, skróty perspektywiczne i prawidłową interpretację brył, zgodną z ich ekspresją. Pamiętaj, że ekspresja nie jest przypisana wyłącznie do twarzy.

Uwierz mi i nie bój się rysować postaci. Jeśli nie poddasz się po pierwszych nieudanych próbach (które zawsze zdarzają się na początku), twoja wytrwałość przyniesie owoce. Będziesz mógł potem malować pastelami piękne akty. Wydaje się, że pastele wynaleziono po to, by uchwycić nimi tonację ludzkiej skóry. Ja osobiście, malując pastelami akt, zawsze mam wrażenie, że między uległością materiału, którym pracuję, a intymnością tematu jest ścisły związek.

Jeśli nie masz zawodowej modelki, poproś o pomoc jakiegoś życzliwego przyjaciela lub krewnego, choć ktoś, kto nigdy nie pozo-
wał nago i nie rozumie, w jaki sposób na nagość patrzy artysta, może mieć kłopoty z przełamaniem wstydu. Istnieje więc droga pośrednia: półakt. Po prostu zakryj tkaniną jakiś fragment ciała modelki.



92

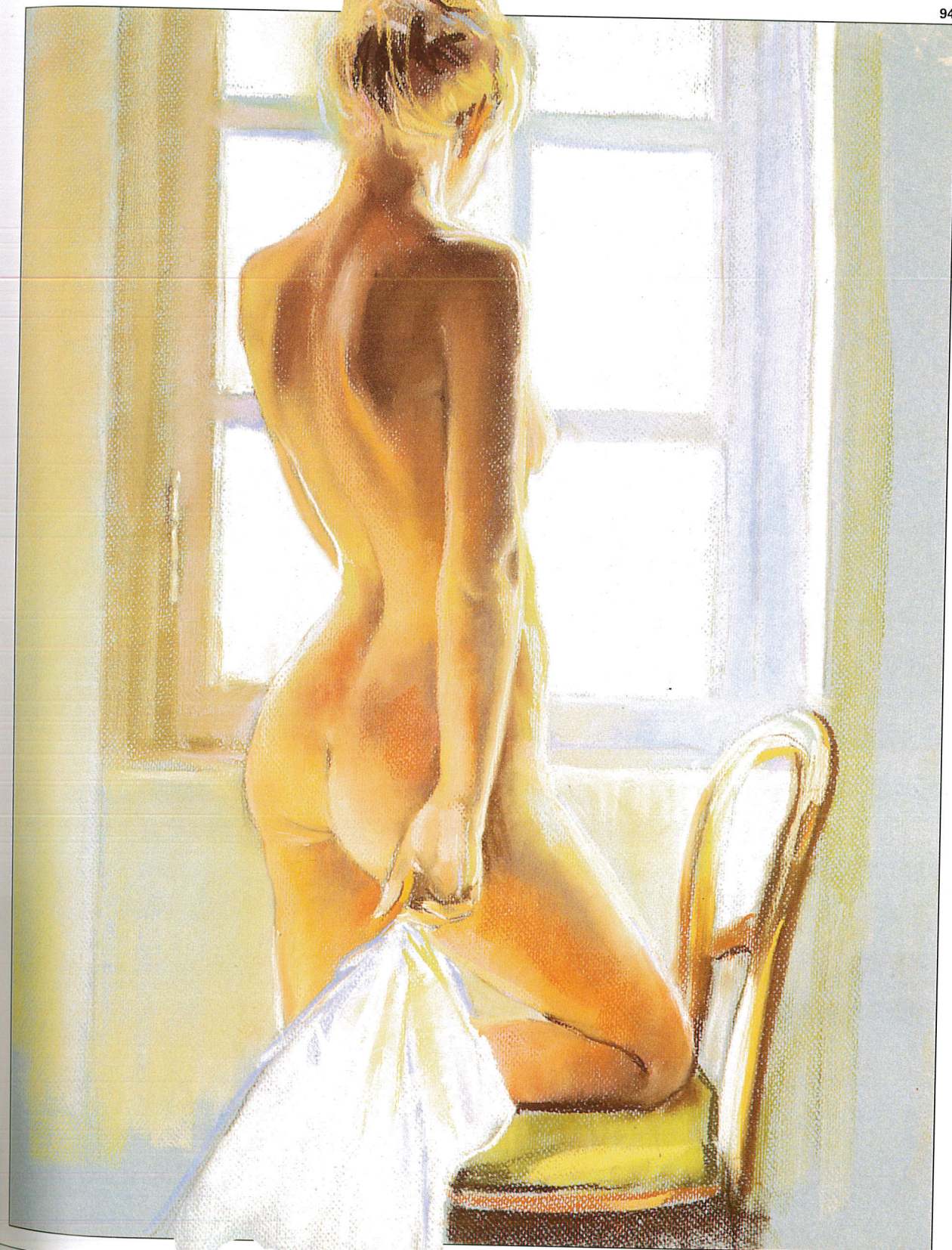
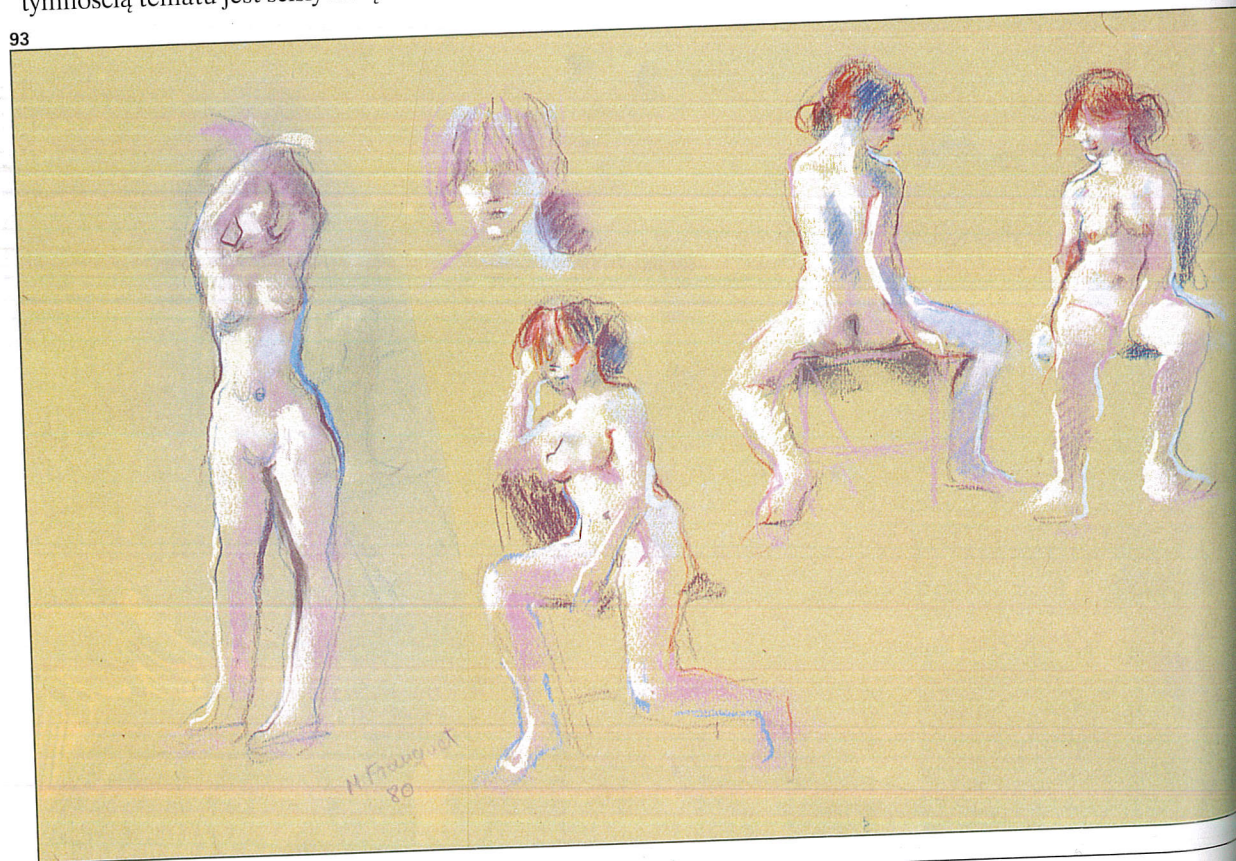
Ryc. 92. To właśnie dzięki kształtowaniu natury artysta osiąga mistrzostwo w rysunku postaci.

sta chce udoskonalić sposób obserwacji i przedstawiania kształtów ludzkiego ciała, jego wyrazu, ruchu i gestów.

Ryc. 93. Szkic, czyli jakby notatka rysunkowa, jest niezbędny, jeśli arty-

Ryc. 94. Akt namalowany pastelami przez Salvadora G. Olmedo.

93



94

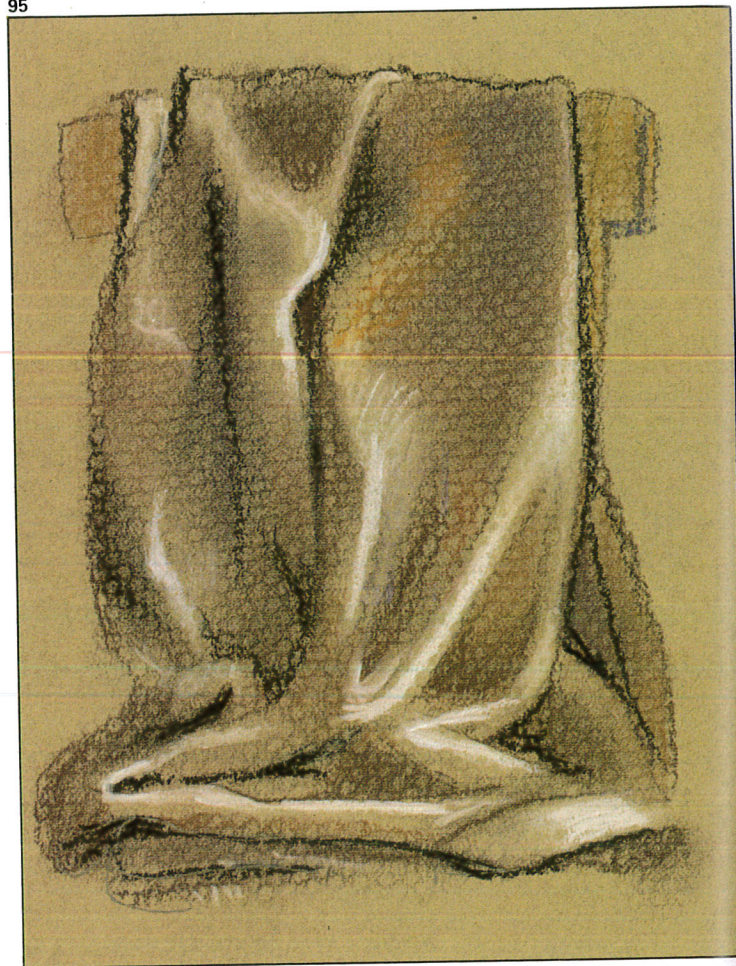
69

Rysując bądź malując postać ubraną, zawsze musimy pamiętać, że kształty tkaniny tworzone są przez kształty ciała, a nie przez wieszak. Czyli że nie malujemy jakiegoś ubrania, ale ubrane ciało. To dlatego artyści specjalizujący się w rysowaniu postaci zaczynają od naszkicowania zarysu nagiego ciała pod ubraniem, a dopiero później rysują tkaninę. Często, gdy wpadamy w rozpacz, bo bluzka (na przykład) deformuje cały rysunek, okazuje się, że przejęliśmy się zbyt fałdami, zapomniawszy o wewnętrznej bryle, która je formuje – czyli o ciele.

A jeśli już mówimy o fałdach, wspomnijmy też, że stanowią one kolejną trudność do pokonania. Fałdy tkanin, ujmując rzecz z malarskiego punktu widzenia, to tak ważny problem światłocieniowy, że trzeba wielu, wielu ćwiczeń, na przykład takich jak na ryc. 95. Zachęcam cię do ćwiczeń z tkaninami różnego rodzaju i grubości, matowymi i lśniącymi.

Koniecznym poobserwuj, jak na ciele układają się różne fragmenty ubrania: bluzki, spódniczki, koszule, spodnie. Przyglądając się ludziom na ulicy i szkicując ich, dasz sobie radę z tym problemem. Chodzi przecież o to, by przygotować się do malowania, abyśmy – gdy już staniemy przed sztalugą, zamierzając namalować pastelami ubraną postać – byli pewni, że potrafimy to zrobić, wsparci doświadczeniem wyniesionym z ćwiczeń.

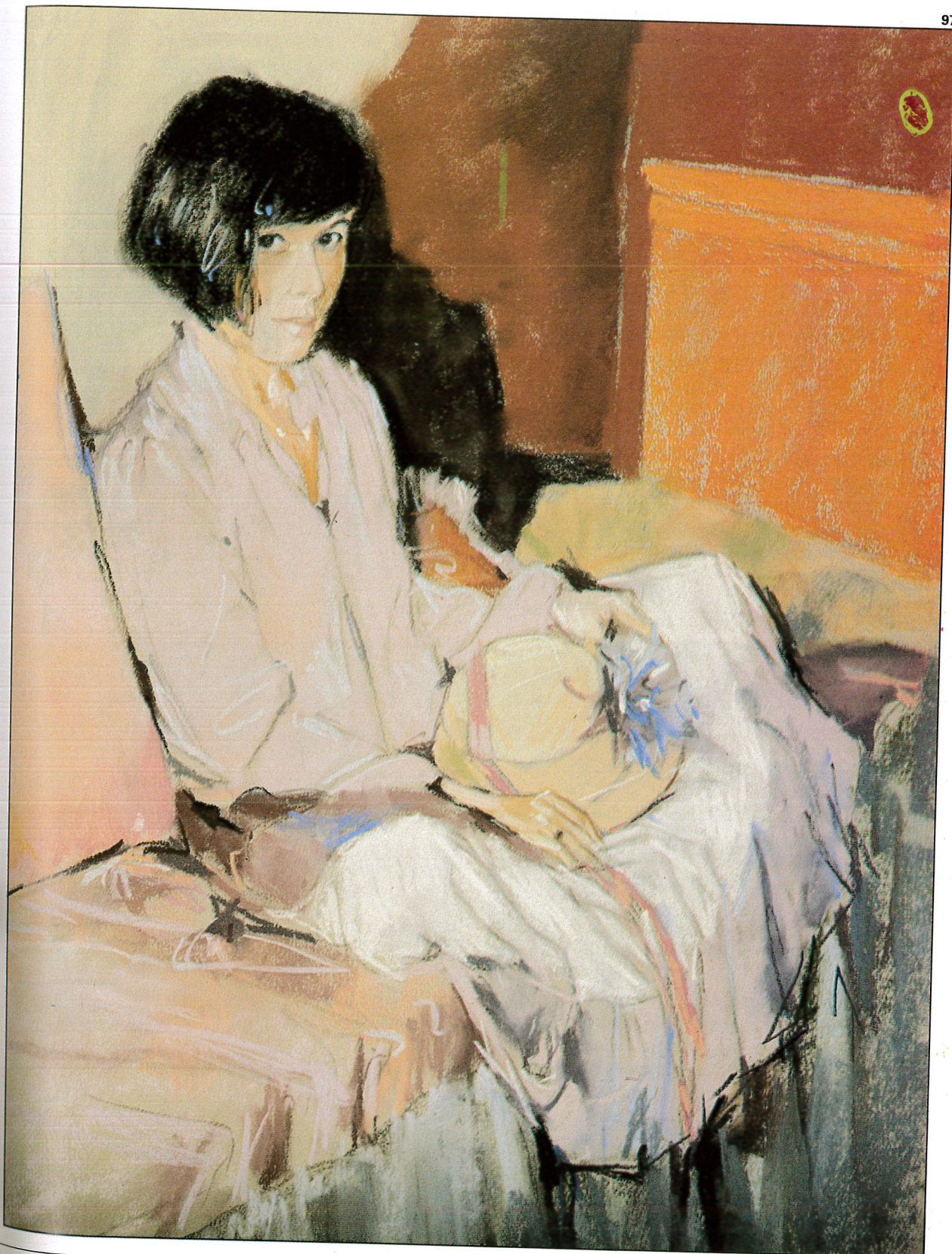
95



Ryc. 95-97. Załamania i fałdy na tkaninie mogą być tematem malarskim samym w sobie. Ćwiczenia takie jak to na ryc. 95 są interesujące ze względu na studium światłocienia. Stworzenie złudzenia lekkości bądź ciężaru tkaniny nie jest tak proste, jakby się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Studium postaci ubranej, które widzisz na sąsiedniej stronie, to dobry przykład, jak oddać pastelami fałdy i teksturę materiału.



96



97

Portret

Portret to jeden z najciekawszych, a zarazem najtrudniejszych tematów, jakie kiedykolwiek podejmowali pasteliści. Dobry portrecista musi być bystrym obserwatorem i mistrzem rysunku. Artysta aspirujący do tego miana zawsze będzie starał się zobaczyć w swoim modelu coś, czego nie uchwyciłaby fotografia, co jednak nie oznacza, że mamy iść w stronę hiperrealizmu: wręcz przeciwnie, chodzi o wydobycie takich cech, które jakoś określają daną osobę, tak że portret oddaje jej charakter i osobowość. Dlatego właśnie zawsze uważałem za doskonały przykład portret papieża Innocentego X, namalowany w 1650 roku przez Velázquezę.

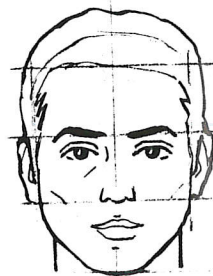
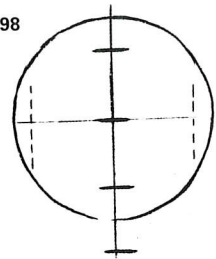
Zanim zajmiesz się portretem, dobrze by było, gdybyś poznał uniwersalny kanon, który pozwala odpowiednio naszkicować ludzką głowę. Ten problem, a także inne związane ze sztuką portretu, są zbyt specyficzne, a zarazem obszerne, by omawiać je dokładnie w tej książce. Dokładne rozwinięcie tego tematu znajdziesz w innej książce z tej serii, pod tytułem *Jak rysować głowy i portrety*. Mając już podstawy, dużo ćwicząc i obserwując charakterystyczne cechy każdej z portretowanych osób, nauczysz się, jak uzyskać podobieństwo. Nawet na początku nauki nie bój się podjąć wyzwania, jakie stawia namalowanie portretu osoby siedzącej cierpliwie przed twoją sztalugą. Kiedyś wszyscy musieliśmy pogodzić się z tym, że dopiero się uczyliśmy, i dlatego częściej odnosimy porażki niż sukcesy.

Na pewno za pierwszym razem nie uda ci się osiągnąć tego, co chciałeś – czyli podobieństwa. Będziesz musiał wycierać część, a może nawet całość pracy i ciągle poprawiać. Nie trzeba się jednak zniechęcać, bo warto podrzeć papier i zacząć od nowa. Często wiemy, że coś nie tak, ale nie potrafimy dociec przyczyny problemu. Zdarza się to, gdy patrzymy na obraz zbyt długo i postrzegamy go przez to fałszywie. W takim przypadku przydaje się sztuczka z lustrem: popatrz na obraz w lustrze, a na odbiciu dostrzeżesz wszystkie błędy, których przedtem nie widziałeś.

Pomyśl, że wiele osób, które poszły do fotografa, aby zrobić sobie zdjęcie portreto-

we, nie było zadowolonych z rezultatu: „To nie ja” – takie jest ich pierwsze wrażenie. A przecież zdjęcie, przynajmniej w teorii, nie kłamie! Dlatego taka sama może być reakcja, gdy malarz stara się oddać rys twarzy modelu zgodnie ze swoją osobistą wizją, która nie zawsze zgadza się z wyobrażeniem portretowanej osoby o swoim wyglądzie.

98



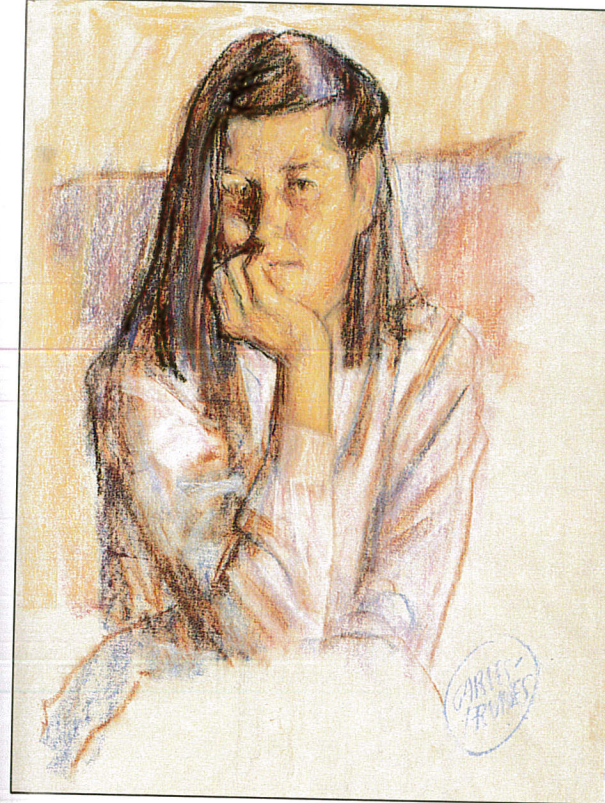
99

Ryc. 98. Uniwersalny kanon głowy ludzkiej ułatwia szkicowanie portretu. Jednak rysowanie portretu nie oznacza dokonywania przetomu w sztuce rysunku. Kadrowanie, obliczanie proporcji, tworzenie konturów i ocena całości to obowiązkowe etapy rysowania jakiegokolwiek tematu.

Ryc. 99. Pierwszy krok w kierunku dobrego portretu to wstępne kadrowanie.

Ryc. 100-103. Pastelowy portret autorstwa C. Prunesa (ryc. 100); pastelowy portret namalowany przez S. G. Olmedo (ryc. 101); pastelowy autoportret J. Solé Batlloriego (ryc. 102); portret autorstwa J. Martí (ryc. 103).

100



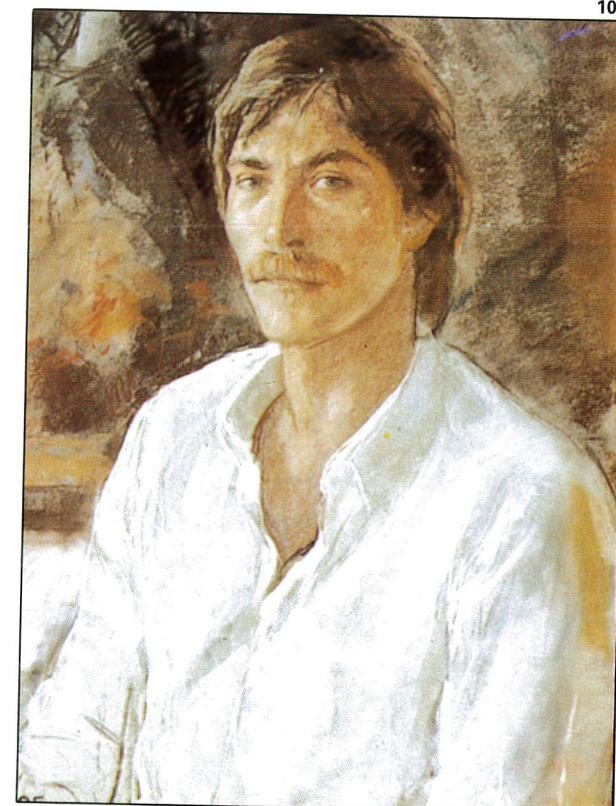
102



101



103



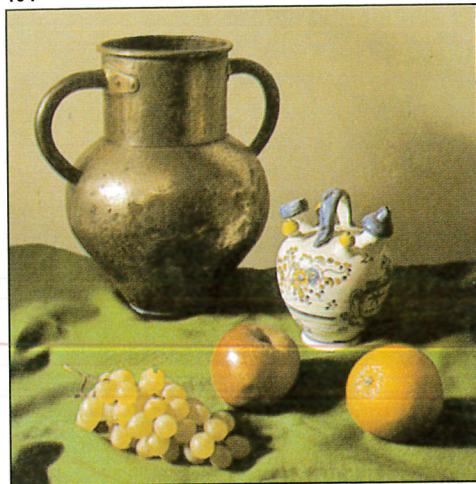
ZASADY OGÓLNE
Martwe natury

Najczęstszym tematem martwych natur jest jedzenie: owoce, warzywa, chleb, wino, a nawet martwe zwierzęta, jak króliki, drób czy ryby. Martwe natury mogą też przedstawiać przedmioty codziennego użytku, np. słoiki, garnki, butelki i wazony. Wiele takich obrazów przedstawia różne połączenia tych elementów.

Malując martwe natury, nie tylko uczymy się posługiwać kolorem, lecz również komponować obraz i eksperymentować z rytmem i zrównoważeniem brył od chwili, gdy zaczynamy ustawiać przedmioty na stole. Gdy już wybierze się i zakomponuje temat, trzeba go odpowiednio oświetlić i zacząć malować! Kadrujemy, ustalamy proporcje, dostrzegamy i rozwiązujemy problemy perspektywy, a następnie zaczynamy nakładać barwy i pracujemy tak długo, aż uzyskamy pastelową martwą naturę, z której uczyniliśmy dzieło sztuki.

Do martwych natur zaliczamy także tematy kwiatowe, dla których pastele to bardzo skuteczne i pełne wyrazu medium. Pastele bowiem dają nam całą gamę kolorystyczną, której potrzebujemy, by przedstawić świat kwiatów.

104



Ryc. 104 i 105. Pierwsza ilustracja (104) to przykład złej kompozycji, której brak rytmu i punktu przyciągającego wzrok. Druga zaś ilustruje kompozycję poprawną, która dowodzi, że na dobry temat do obrazu nadają się całkiem zwyczajne przedmioty.

105



Ryc. 106. Na temat martwej natury nadaje się właściwie wszystko. Nie ważne, jak różne są przedmioty - nie chodzi przecież o logikę, ale o oryginalność lub po prostu o dobrą kompozycję.

106



Ryc. 107. Pastelowa martwa natura z kwiatami, dowodząca prawdziwości poprzednich komentarzy: elementy, których nic właściwie nie łączy, komponują się ze sobą i doskonale harmonizują z kwiatami, stanowiącymi centralny punkt obrazu. Zwróć uwagę, że przeważają ciepłe szarawe zielenie, dopełniające całości.

Kontrast między różami, oranżami i zieleniami został stonowany przez barwę papieru, która ujednolica dominujący schemat kolorystyczny.

107



75

Pejzaż jako temat nie był zbyt popularny aż do siedemnastego stulecia, kiedy to zainteresowali się nim holenderscy malarze Meindert Hobbema i Jacob van Ruisdael. W wieku osiemnastym w Anglii i Francji było wielu wspaniałych pejzażystów: Constable, Vernet i Fragonard. Dzięki ich wspaniałemu wyczuciu kolorów i mistrzowskiemu stosowaniu perspektywy, pejzaż stał się wielkim tematem malarskim.

Jeśli chodzi o sztukę współczesną, począwszy od impresjonistów, jak Pissarro, Cézanne i Monet, pejzaż najbardziej popularny był chyba w wieku dwudziestym. Jednak trzeba pamiętać, że pejzażyści najczęściej malują akwarelami i farbami olejnymi, rzadko zaś spotyka się pejzaż wykonany pastelami. A przecież pastele dają takie same możliwości twórcze jak akwarela czy olej; muszą tylko trafić do rąk dobrego pejzażysty.

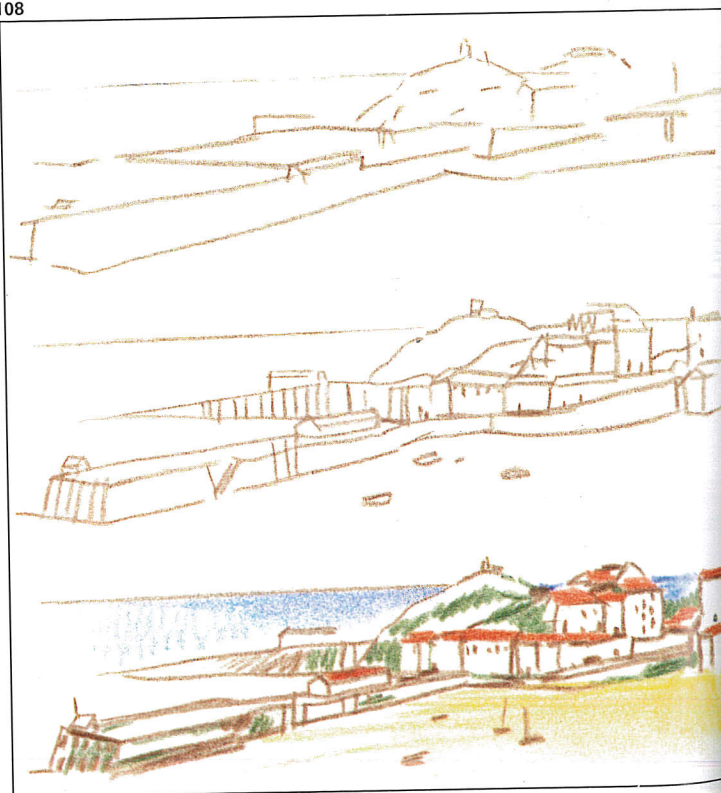
Pejzaż, podobnie jak postać, można interpretować, a nie tylko odtwarzać. Urodzony pejzażysta zazwyczaj interpretuje naturalną przestrzeń mniej lub bardziej realistycznie, jednak ta sama rzeczywistość może stać się zupełnie innym pejzażem, gdy zajmie się nią artysta. Często najważniejszą sprawą dla pejzażysty jest odkrycie tematu i rozwinięcie go w wyobraźni.

Nasze ulice, parki, frontony sklepów, pełne życia i kolorów, to nieustające wyzwanie. Pejzażysta ze szkicownikiem w dłoni powinien wykorzystywać każdą okazję do robienia barwnych notatek, które później, w zaciszu pracowni, rozwinię i przekształci w obrazy.

Oczywiście najwspanialszą pracownią pejzażysty jest plener. Pejzażysta uwielbia włóczyć się po świecie ze swoimi przybarami, zawsze gotów rozłożyć sztalugę i zacząć nowy obraz. Praca na wsi (czy na ulicy) jest bardziej spontaniczna niż praca w studiu, gdzie wszystko jest przygotowane. Dlatego właśnie naturalne pejzaże mogą, a nawet muszą być śmielsze, bardziej intuicyjne, a mniej wypieszczone niż obrazy malowane w pracowni.



108



Ryc. 108. Pejzażu nie można kopiować: trzeba go interpretować. Uchwycenie naturalnego otoczenia i zmiana jego kształtu czy perspektywy może bardzo wspomóc wyobraźnię.



109

Ryc. 109. Ten otwarty pejzaż (autorstwa Salvadora G. Olmedo), na którym linia horyzontu wtapia się w niebo, dowodzi, że pastele tak samo nadają się do malowania pejzaży, jak każde inne medium.

110



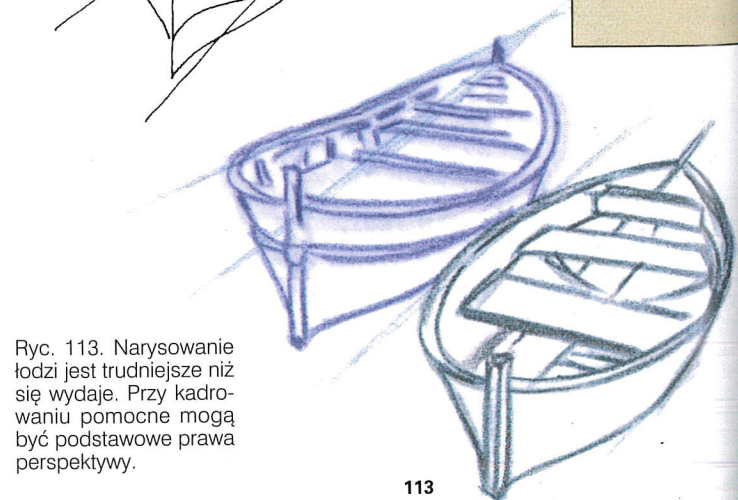
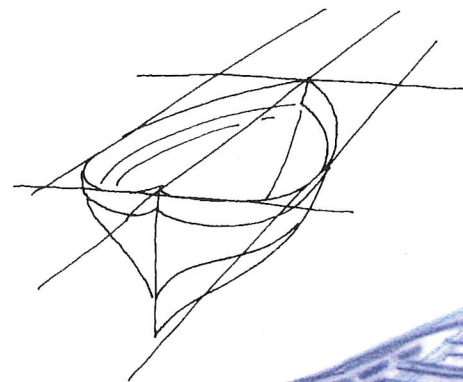
Ryc. 110. Pejzaż miejski to kolejny temat, do którego można wykorzystać wszelkie możliwości pasteli: świetlistość, impasty, cienie i żywość, które pozwalają uzyskać nawet najbardziej śmiałe kontrasty.

W historii sztuki pejzaże morskie narodziły się i rozwijały równoległe z pejzażami. Morze i wszystko, co się z nim wiąże, fascynowało i inspirowało artystów każdej epoki. Wielcy akwareliści, jak Turner, byli wielbicielami tego gatunku. Porty pełne barek i jachtów mają niezwykle bogatą kolorystycznie atmosferę i można znaleźć w nich wiele ciekawych scen. Wielkim tematem jest port handlowy, jednak wymaga on doskonałej znajomości perspektywy, kompozycji i kadrowania, a także oczywiście szkicowania. Narysowanie, na przykład, łodzi nie jest tak proste, jakby się mogło wydawać: spróbuj! Poza tym, w portach, gdzie jest wiele różnych łodek, trzeba uważać, by nie przesadzić ze szczegółami i zrezygnować ze wszystkiego, co zbędne. Inaczej zagubimy się pośród masztów, lin, kotwic i sieci rybackich, co tylko zaciemni nasze dzieło.

Innym problemem mogą być odbicia kształtów w wodzie i kolory odbijające się mniej lub bardziej wyraźniej od powierzchni morza. Nie jest też łatwo oddać barwy szarego dnia i opisać za pomocą kolorów melancholię, jaką w nas wywołuje, ani też namalować rozproszone światło nad Morzem Śródziemnym, jak na naszej ilustracji. Te wszystkie problemy, a także inne, znakomicie nadają się do malarstwa pastelowego, jedne z powodu swej żywości, drugie – subtelności. W każdym bądź razie wzięcie sztalugi i potrzebnych materiałów i pójście nad morze będzie na pewno bogatym doświadczeniem.

Dla tych, którzy nie mieszkają nad morzem, mam inną propozycję: zdjęcia, z których można namalować pejzaż morski. Fotografia to dobry model, pod warunkiem, że artysta będzie starał się nadać tematowi własną interpretację.

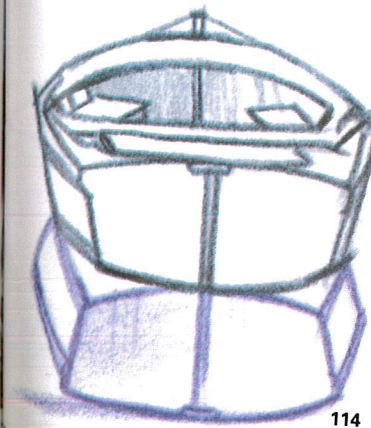
111



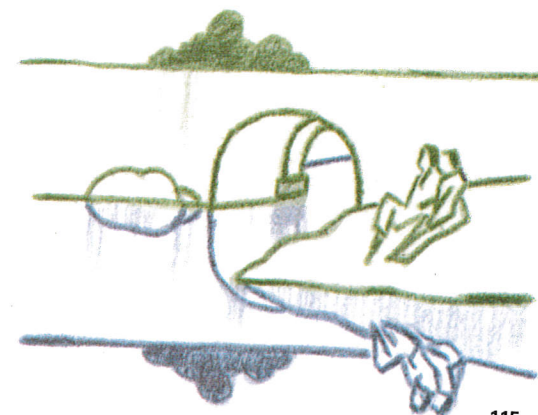
Ryc. 113. Narysowanie łodzi jest trudniejsze niż się wydaje. Przy kadrowaniu pomocne mogą być podstawowe prawa perspektywy.

113

Ryc. 111 i 112. Porty to dobry temat do malarstwa pastelowego. Na obrazie po prawej zwróć uwagę, jak fioletowe tony skonstrastowane z żółcieniami (kolorami dopełniającymi) dają wrażenie silnego, palącego słońca.



114



115

Ryc. 114 i 115. Na spokojnej tafli wody wyraźnie odbijają się przedmioty. Na przykład, odbicie mostu rozciągające się poniżej linii wody jest tak samo wysokie, jak most (ryc. 115), zaś kształt łodzi jest powtórzony odwrotnie (ryc. 114).

112

Prostota kompozycji

„Wszystko, co zbędne, jest szkodliwe” – mówił swoim studentom francuski malarz Charles Durand (1837-1917), znany pod pseudonimem „Carolus”. Chciał ich w ten sposób ostrzec, by nie dali się przytłoczyć szczegółom. Nie znaczy to oczywiście, że szczegół sam w sobie jest zły. Staje się zły, jeśli przez niego zapominamy, że dobry rysunek czy obraz to synteza.

W praktyce jedyną rzeczą, która powinna nas interesować w modelu, jest to, co widzimy, gdy zmrzujemy oczy (w moim przypadku wystarczy, że zdejmę okulary). Widzimy wtedy obraz nieostry, pozbawiony zbędnych detali. Dostrzegamy tylko duże bryły, duże plamy koloru. Jeśli rysując strukturę, będziemy cały czas mieć oczy przymrużone, wyeliminujemy szczegóły, które pojawią się dopiero na ukończonym obrazie, zaś na początku pracy tylko utrudniłyby nam zadanie.

Wreszcie, chodzi tylko o to, by uprościć to, co widzimy, by można było wykończyć temat dodając jedynie naprawdę niezbędne detale. Dokonywanie syntezy nie zawsze jest łatwe, ocena mas kolorystycznych wy-

maga bowiem wysiłku umysłowego. Jeśli wyćwiczmy obserwowanie modelu spod zmrużonych powiek, nauczymy się syntetyzować formy i nie wpadniemy w pułapkę „przedefiniowania” obrazu. Synteza w sztuce jest niezbędna i gwarantuje, że dzieło będzie eleganckie. Manet, wielbiciel prostoty, zwykł mawiać, że „Człowiek wyrażający się zwięźle zmusza nas do myślenia; człowiek mówiący rozwlekle – nudzi”. Przyjmijmy to porównanie między wyrażaniem się za pomocą słów i za pomocą brył kolorystycznych i postanówmy zmusić się, by przekazywać to, co chcemy, spokojnie i elegancko.

Ryc. 116. To normalne, że nowicjusz w obliczu skomplikowanej sceny gubi się w szczegółach. W takim przypadku trzeba umieć odróżnić fragmenty główne od dodatkowych. Przydaje się wtedy zamazanie obrazu, jak na stronie sąsiedniej.

Ryc. 117. To ta sama fotografia, ale zamazana. Gdy znikają szczegóły, pozostaje to, co dla artysty najważniejsze: wartości tonalne i duże plamy koloru, które są istotą obrazu.

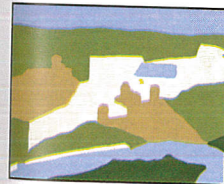


116

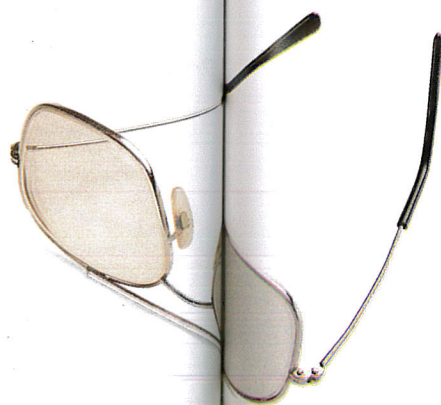


117

118



Ryc. 118 i 119. Kolejnym krokiem w upraszczaniu może być studium, na którym dokonuje się syntezy płaszczyzn i kontrastów.



119



**MALOWANIE
PASTELAMI**

Etap pierwszy: kadrowanie

120

Może się z tym nie zgodzisz, ale mnie osobiście sprawia radość wszystko, co piękne. Nie ukrywam mojego zainteresowania portretami półnagich kobiet.

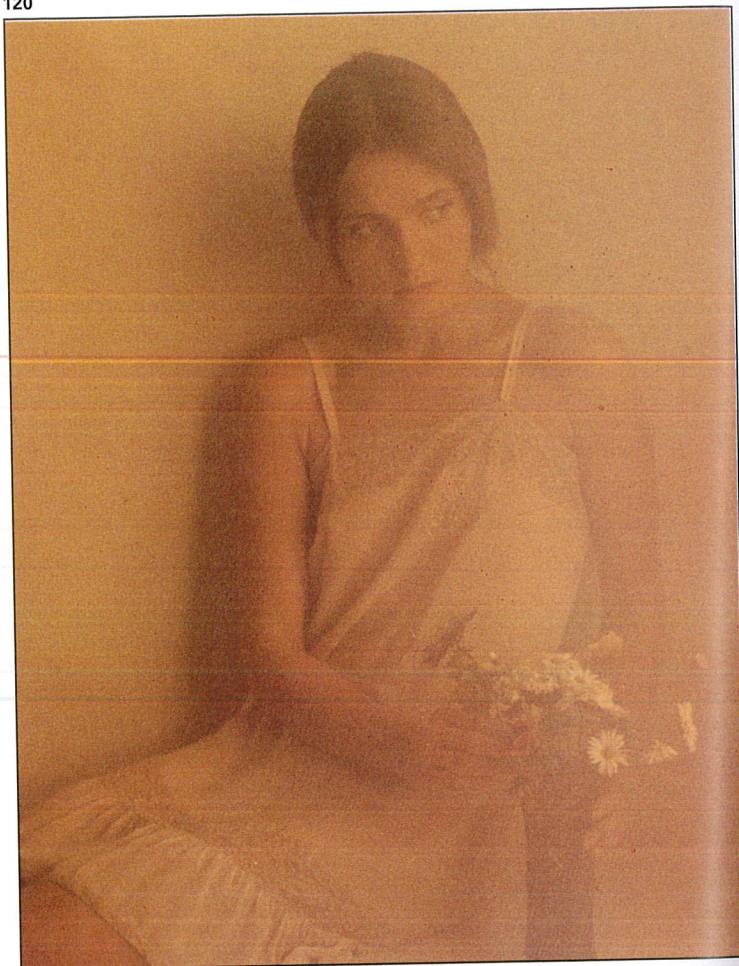
Wybacz, ale muszę chwilę porozmawiać z modelką. W czasie gdy będę ją instruował, jak ma usiąść zgodnie z moim pomysłem, ty możesz przygotować materiały: dobrej jakości szarobeżowy papier (najlepiej będzie Canson o wymiarach 50 na 70 cm), ciemnobrązową pastelową kredkę, gumkę, ściereczkę lub papierowy ręcznik. Oczywiście będzie ci też potrzebna twoja kasetka z pastelami, w tym przypadku z gamą ciepłą, aby namalować kolory cieliste. Idealne byłoby pudło zawierające 30 kolorów gamy F. Przymocuj papier do deski i umieść ją na sztaludze.

Teraz możesz spojrzeć na modelkę. To piękna dziewczyna, prawda? Poza tym, pochlebiam sobie, że udało mi się ustawić ją w eleganckiej pozie, bez zbędnej erotyki, co – mogę cię zapewnić – nie jest łatwym zadaniem.

Wybrałem papier o ciepłym odcieniu (szarobeżowy), bo od samego początku chcę uzyskać harmonijną tonację. Będę też rysował ciepłym kolorem. Zamierzam pracować ciemnobrązowym pastelowym ołówkiem.

Pierwszą rzeczą, jaką zrobię przystąpiwszy do kadrowania, będzie uchwycenie rytmów, które widzę w tej pozie.

Sposób ustawienia modelki to przykład kompozycji o typowym kształcie, zwanym L, ukrytym pod subtelnym tematem. Zaczynając od lekko pochylonej głowy, kadruję biust, starając się zaznaczyć jego ruch, uniknąć sztywności. Udaje mi się to osiągnąć dzięki ułożeniu prawej ręki, zanurzonej w bukietcie kwiatów. Ten motyw pomoże nam wydobyć temat, jako że dziewczęta i kwiaty to zawsze było dobre połączenie. Podolek modelki posłuży jako podstawa kompozycji. Powyższe spostrzeżenia poprzedziła wzrokowa analiza modelu, którą wykonuję w trakcie rysowania, i to właśnie te spostrzeżenia mówią mi, jak prowadzić ołówek. (Ludzie, którzy sądzą, że artyście rzeczy same się układają, nie mają pojęcia, co to znaczy być artystą).



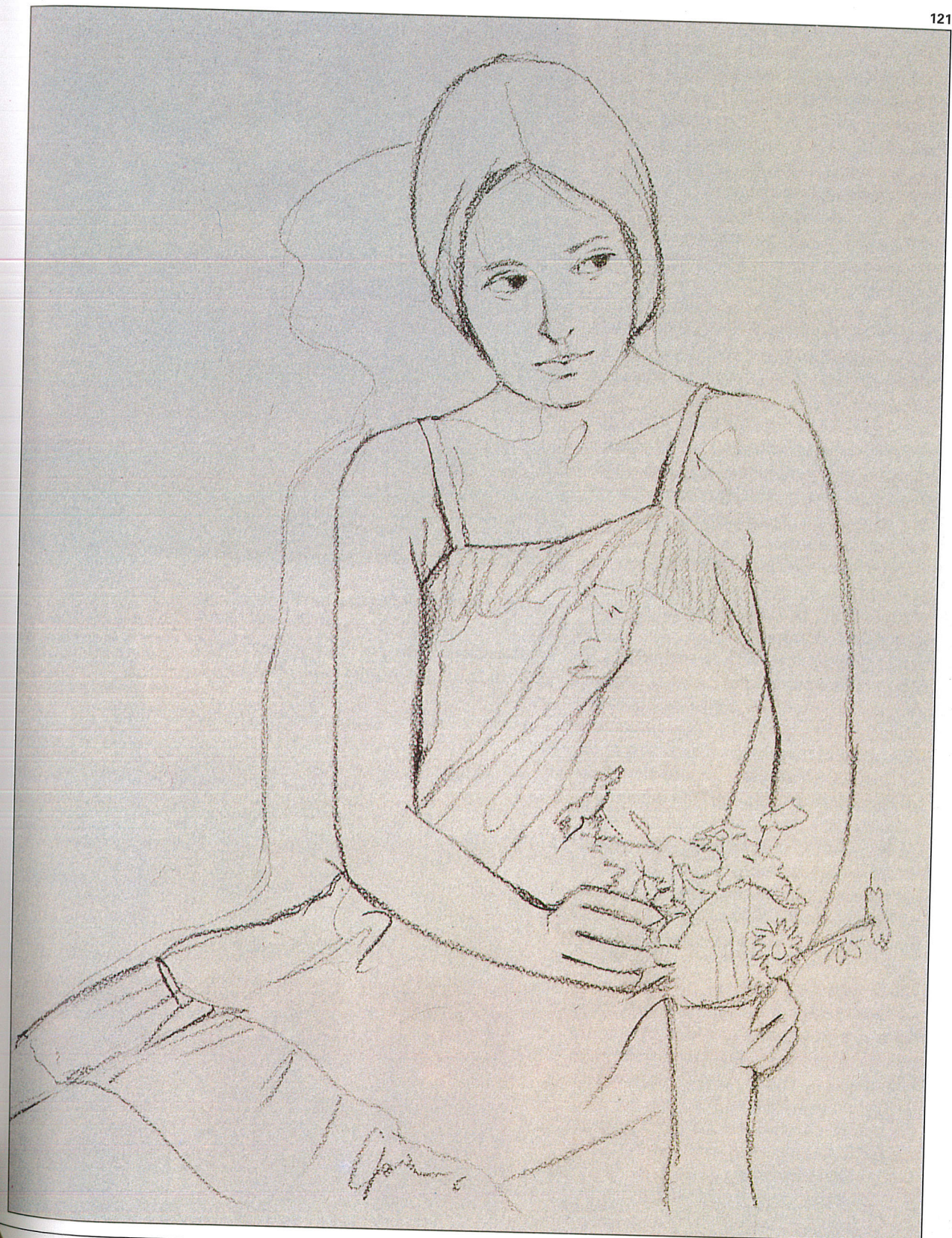
Doświadczenie nauczyło mnie, że nie wolno mi się niecierpliwić, zanim zacznę malować. Dobrze wiem, że wierny szkic, dokładnie przedstawiający nawet rysy twarzy, to najlepszy sposób na zaoszczędzenie czasu.

Spójrz, jak od pierwszych zarysów – które ustalają rytm i bryły – udało mi się wykonać rysunek, na który mogę zacząć nakładać kolor.

Ryc. 120. Pozująca modelka. Wybór pozy wymaga czasu, aby artysta odnalazł najbardziej harmonijną kompozycję.

Ryc. 121. Doświadczenie nauczyło mnie, że dobry szkic to najlepsza gwarancja końcowego sukcesu. Dlatego poświęcam tak dużo czasu, jak to konieczne, na kadrowanie i zaznaczanie zarysów.

121



Etap drugi: nakładanie koloru

Nadszedł moment, by zacząć wypełniać obraz kolorem, czyli określić wstępny schemat barwny, który nada ton całej pracy. Przede wszystkim koniecznie trzeba przyrządzić się modelce (spójrz na następną stronę), ale nie chodzi o kształty, lecz o kolory. Zwróć uwagę, że światło wyraźnie określa strefy tonalne: jasne po prawej stronie ciała, będącej najbliżej źródła światła, różowawe w obszarach pośrednich i ciemniejsze, z cieniami pomocnymi przy budowaniu bryły.

Z tych obserwacji wyciągam wniosek, że potrzebne mi będą trzy odcienie cieliste: jeden bardzo jasny (prawie biały) i dwa ciemniejsze, jednak o niewielkich różnicach tonalnych. Będzie mi też potrzebny kolor kości słoniowej do halki. Teraz, trzymając połówki, a nawet mniejsze kawałki rysików, zamierzam wypełnić poszczególne obszary wybranymi wcześniej kolorami, aby oddać na rysunku strefy barwne, które zauważyłem na modelu.

Te szerokie, swobodne pociągnięcia nie pokryją w pełni koloru tła. Później więc rozmażę kolor palcami, ujednolicając go we wszystkich obszarach.

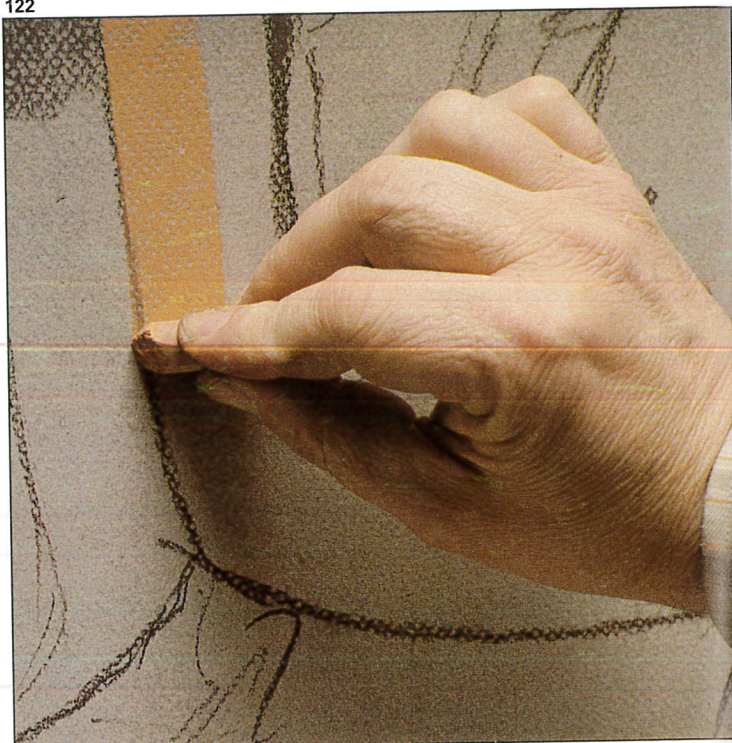
Teraz spójrz na ryc. 127 na stronie 91.

Mimo że właściwym tematem mojego obrazu jest ciało modelki, nie wolno mi zapomnieć, że tło i kwiaty to także integralna część całości, tworząca ramy kolorystyczne postaci. Oczywiście muszę ten efekt osiągnąć nie psując ogólnej harmonii; wręcz przeciwnie, powinienem wzbogacić ogólny „akord” o nowe tony. (Czy zwróciłeś już uwagę, że lubię muzykę?) Właśnie nałożyłem na halkę dwa tony różowe, by podkreślić, że tkanina się błyszczy. Cztery linie w kierunku układania się fałd... i gotowe!

Teraz zajmę się włosami. Terakotą naciśkaną nieregularnie zaznaczam linie, które budują uczesanie. Nie mogę oprzeć się pokusie i trzema dotknięciami ochry oraz kilkoma sjeny zaznaczam połysk, który zauważyłem na włosach.

Na koniec chcę podkreślić tło. Zaczynam nakładać pastele z łagodnej, ciepłej gamy, które będą odcinać się od postaci.

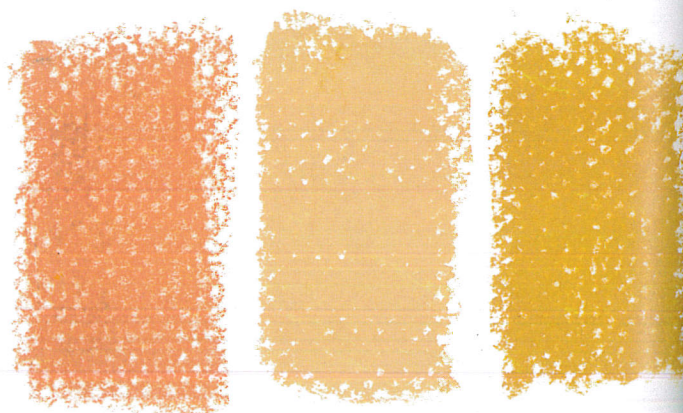
122



Czy powiedziałem „na koniec”? Niezupełnie, bo muszę jeszcze dodać troszkę bieli, podkreślając profil, a także na kościach policzkowych... i cztery białe plamki na włosach.

Ryc. 122. Zaczynam nakładać kolor. Połówkami rysików wypełniam obszary kolorystyczne obrazu, uważając jednak, by nie zamazać linii rysunku.

Ryc. 123. Tak wygląda mój obraz po zakończeniu drugiego etapu pracy. Zwróć uwagę, że wciąż widać podstawowy rysunek. Zawsze pracuję w ten sposób.



123



Etap trzeci: wzbogacanie

Ostatni etap zaczyna się wtedy, gdy pojawia się coś, co nazywam „gorączką malarzką”, zaś artysta czuje ulgę widząc, że wszystko idzie ku dobremu. W rzeczywistości, gdy na położone już pastele spadnie nieco pyłu z innych kolorów, mogą powstać bardzo ciekawe cienie, wzbogacające chromatykę obrazu. Czasami, jeśli zetrze się trochę koloru, można uzyskać barwę, która wprowadzi zupełnie nowy odcień. Umiejętność wykorzystania tych zalet pasteli to także część zawodu malarza. My, „starzy wyjadacze”, wiemy, że dobrze jest czasem przerwać na chwilę pracę i zastanowić się, czemu mamy pełne ręce pastelowych kredek i co nimi robimy. Intuicja, ten stan łaski, nie jest ani o jotę gorsza od nakazów rozumu.

Po tych uwagach pozwól mi spróbować wyjaśnić, w jaki sposób udało mi się uzyskać bogactwo kolorów, które widzisz na moim obrazie.

Łososiowym różem (jasnym i ciemnym) poprawiłem impasty na halce, pracując palcami i rysikiem. Szkarłatem przyciemniłem lewą część, podkreślając tym samym jej zarys. Delikatnymi liniami bieli zaznaczyłem rozświetlenia na fałdach.

Postanowiłem bardziej skontrastować postać i ubranie, dodając nieco oranżu tam, gdzie ciało styka się z halką. Jednak niezadowolony z efektu, grubymi, szkarłatnymi liniami określiłem część prawej ręki.

Czarne linie na włosach dodają im wyrazu i połysku. Wydobyłem też najjaśniejszy ich fragment, posłużwszy się ochrą, sjeną i bielą, przy czym tą ostatnią, by zaznaczyć połysk.

Teraz zwróć uwagę na kolor ciała. Poza odcieniami oranżu, zobaczysz też, że wydobyłem impasty jaśniejszych partii (prawej ręki, profilu, kości policzkowych). Oto moment na osiągnięcie najlepszych efektów. Zarys fałd na halce, wzbogacanie barw – to wszystko powstało nie tylko za pomocą rysików, lecz także dzięki wydobyciu koloru małym palcem, którym zdejmowałem i przenosiłem pastele między poszczególnymi obszarami.

124



Ryc. 124. Wydobyłem impasty z jasnych obszarów. Jeśli chodzi o impasty w malarstwie pastelowym, to polegają one na nakładaniu dużych ilości koloru, który wnika głęboko w teksturę papieru.

Ryc. 125. Mój obraz po zakończeniu trzeciego etapu. Widać, że wzbogaciłem kolorystykę. Porównaj tę ilustrację z poprzednią.



125



Etap czwarty: rozmazywanie

126

Teraz zajmę się rozmazywaniem, co oczywiście nie znaczy, że zetrę cały rysunek, który tak pieczołowicie chroniłem podczas poprzednich trzech etapów.

Rozmazując moje pastelowe obrazy, próbuję wyeliminować ostre linie, nadając rysunkom pewną twardość.

Przyglądając się namalowanym przez siebie włosom, dochodzę do wniosku, że wyszły jakby zbyt sztywne. Wyglądają niby odlane w formie, prawda? Teraz chciałbym, żebyś porównał ryciny 125 i 127. Wystarczyło tylko rozmazać linie, żeby włosy stały się bardziej naturalne. Gdy rozmazuję kontury rąk i wszystkie linie, które są zbyt ostre, udaje mi się uzyskać efekt tajemniczości, bo linie te nie znikają do końca. Raczej ich istnienie jest z lekka zasugerowane. Dzięki temu obraz nabiera atmosfery, w miarę jak kolory rozmywają się i łączą ze sobą.

Malujmy jednak dalej, posługując się obrazem jak paletą. Małym palcem przeniesimy różowe tony z halki na policzki, pierś, na cień prawej ręki i tak dalej.

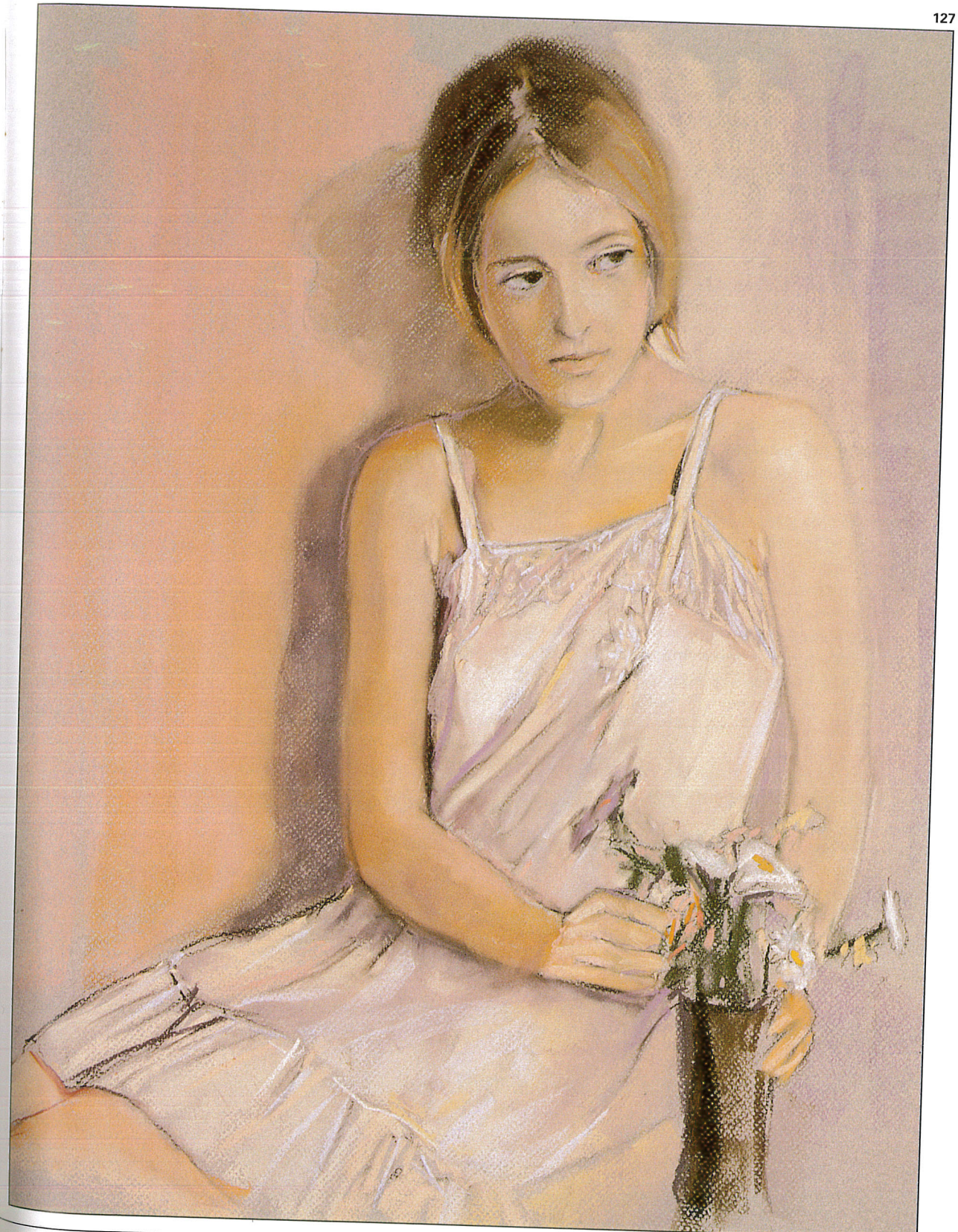
Na tym etapie pracy duże obszary, na przykład tło, maluję wszystkimi palcami. Uznałem, że dobrze będzie dodać tam nieco odcienia łososiowego, który otoczy postać



i obramuje ją ciepłą, harmonijną atmosferą. Trzeba także rozmazać nieco wazonik, aby lepiej było widać kolory umieszczonych w nim kwiatów.

Ryc. 126. Fragment, którym widać, jak rozmazywałem palcami włosy.

Ryc. 127. Mój obraz po rozmazaniu. Linie pierwotnego rysunku nie zniknęły całkowicie, ale nie są już tak widoczne jak poprzednio.



Etap piąty: końcowe poprawki

Zawsze gdy skończę rozmazywanie swojego obrazu, zaczynam się zastanawiać: i co teraz?

Ocena, czy dzieło jest już skończone, czy też wymaga poprawek, to duży problem. Wydaje mi się, że każdy dobry artysta ma własny sposób na nieskończenie obrazu. Tak, właśnie na *nieskończenie*.

Chodzi o to, że koniecznie trzeba na jakiś czas odstawić obraz, bo jeśli pracuje się nad nim zbyt długo, zostanie na nim „zlepek” kolorów z posmakiem tandety. Dotyczy to wszystkich mediów malarskich, ale szczególnie pasteli, które mocno wnikają w papier i nie dają się ich nakładać wieloma warstwami. Nie wolno nam zapominać, że malujemy kolorowym pyłem. Duże ilości koloru możemy nakładać tylko wtedy, gdy pierwszą warstwę zabezpieczymy fiksatywą, a nawet wówczas istnieje ryzyko zniszczenia obrazu.

Dlatego właśnie, gdy mój obraz (ten, który maluję teraz) został wzbogacony i rozmazany, zazwyczaj ograniczam się już tylko do czegoś, co nazywam „końcowymi poprawkami” niektórych obszarów.

Proponuję teraz zastanowić się nad postacią. Końcowych poprawek wymagają włosy, trzeba też podkreślić białka oczu, ich blask, wzmocnić impasty tła, podkreślić barwy kwiatów i musnąć błękitem białą szatę.

A ponieważ wspomniałem o błękitcie, chciałbym, żebyś zwrócił uwagę na błękit ceruleum (który na kolorach cielistych nabiera zielonkawego odcienia). Położyłem go gdzieś na twarzy postaci, a także na większych partiach odsłoniętego ciała.

Oczywiście kolor ciała, a zwłaszcza ciała kobiety, jest łagodny. Ale uważaj! Łatwo bowiem popaść w przesadę.

128



To samo można powiedzieć, jeśli chodzi o decyzję co do skończenia pracy. Wielu artystom trudno oderwać się od obrazu. Jednak pomyśl, że wykończanie, czyli podkreślanie, wygładzanie czy poprawianie, może zabić dzieło. Zostaw je w odpowiednim momencie. Nie *wykończ* go!

Ryc. 128. Etap końcowych poprawek. Te końcowe szczegóły wzmacniają efekty, jakie uzyskał artysta. Ale bez przesady. Poprawki muszą być delikatne, na przykład można podkreślić białka oczu.

Ryc. 129. Oto efekt końcowy. Mam nadzieję, że dzięki możliwościom pasteli, które idealnie nadają się do malowania kolorów ciała i delikatnych tkanin, udało mi się oddać kobiecość i łagodność modelki. Ale udało mi się też przestać w porę. Jedną z pułapek pasteli jest to, że malowanie kolorowym pyłem nie daje wielu możliwości poprawek i wymaga od artysty wiedzy, kiedy można uznać obraz za skończony.

129





KILKA
DOBRYCH RAD

KILKA DOBRZYCH RAD
Porządek i czystość

Tak jak warto mieć porządek w swoich rzeczach, tak też dobrze jest utrzymywać go w pastelach. Dzięki temu łatwiej wybierać kolory i używać ich bez narażania się na pomyłki. To pierwsza rada. Ale są też kolejne. Pastelowe rysiki, nieważne, czy kupione w komplecie czy luzem, mają ochronną otoczkę. Zdejmij ją, bo podczas pracy nie jest potrzebna. I jeszcze jedno: przetnij rysiki na pół, bo są zbyt długie. I dzięki temu będziesz mieć podwójną gamę kolorystyczną. Pudełka na pastele zazwyczaj wyłożone są pianką z zagłębieniami na poszczególne rysiki, dlatego najlepiej nadają się do przechowywania i układania kolorów.



ścisłość, ale znam też artystów, którzy w ogóle o to nie dbają. Jednak nawet tam, gdzie panuje zupełny chaos, spostrzegłem, że tak naprawdę jest to *dokładnie uporządkowany nieporządek* (wybacz mi ten banał). Moi nawet najbardziej nieporządnymi koledzy zawsze dobrze wiedzą, gdzie w tym chaosie panującym na stole szukać potrzebnego koloru. (Oto jedna z tajemnic sztuki.) Możesz być zarazem genialny i schludny, ale w wirze pracy, gdy intensywnie malujesz, możesz też zupełnie stracić panowanie nad porządkiem. Zazwyczaj zdarza się to wte-

Ryc. 131. Przykład ułożenia pastelów (połówek i mniejszych kawałków) w przegródkach. Dzięki temu nie trzeba szukać chłodnej lub cieplej barwy.



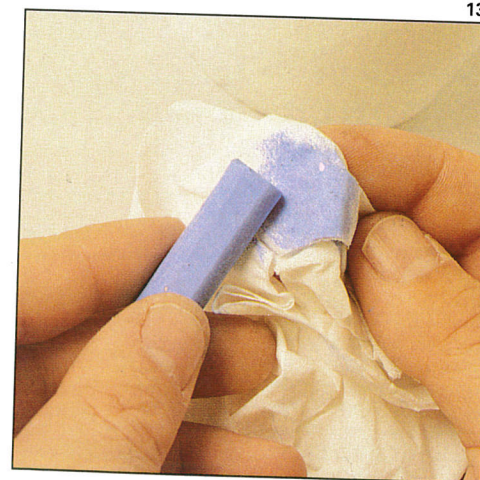
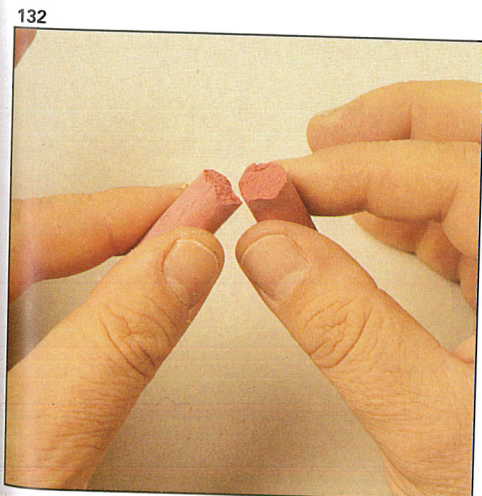
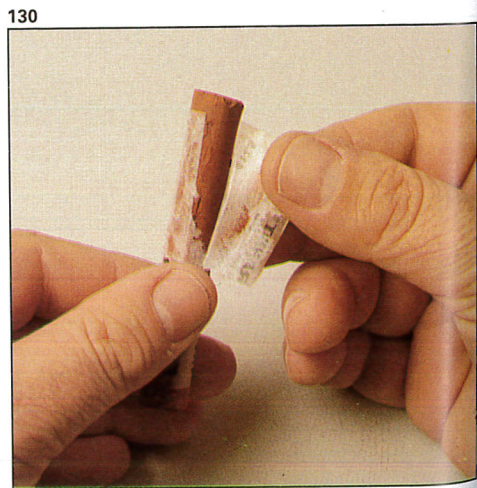
dy, gdy udaje nam się wyrazić na obrazie to, co czujemy. Potem wszystko wraca do normy, do porządku zgodnego z naszym temperamentem.

Porządek przede wszystkim, ale nie znaczy to, że za każdym razem musisz odkładać rysik na miejsce. Podczas pracy zazwyczaj nie wkłada się pastelów z powrotem do pudełka, lecz trzyma się je w wolnej ręce, co ułatwia malowanie.

Jednak pastele brudzą się; podczas pracy i pocierania o papier pokrywają się innymi kolorami. Dlatego przed odłożeniem na miejsce, dobrze jest wyczyścić je szmatką lub chłonnym papierem – to bardzo proste.

Znam dobrych artystów, którzy świecą przykładem, jeśli chodzi o porządek i czy-

Ryc. 130. Pastele sprzedawane są w papierowej otoczce. Przed użyciem rysika zdejmij ją, bo przeszkadza w pracy.

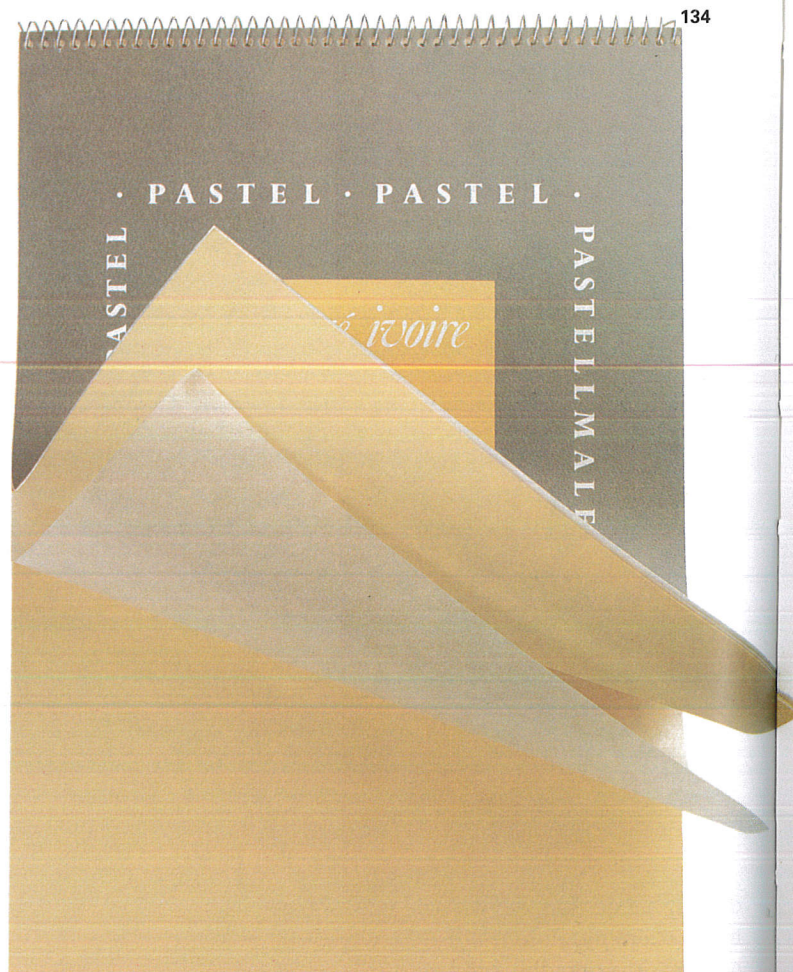


Ryc. 132 i 133. Przyzwyczaj się do pracy półkami rysików. Cały rysik jest zbyt długi i przy nadmiernym przyciskaniu łamie się. Połówka rysika zaś idealnie nadaje się do pracy i do malowania szerokich linii. Naucz się też czyścić kredkę szmatką lub papierem, zanim odłożysz ją na miejsce.

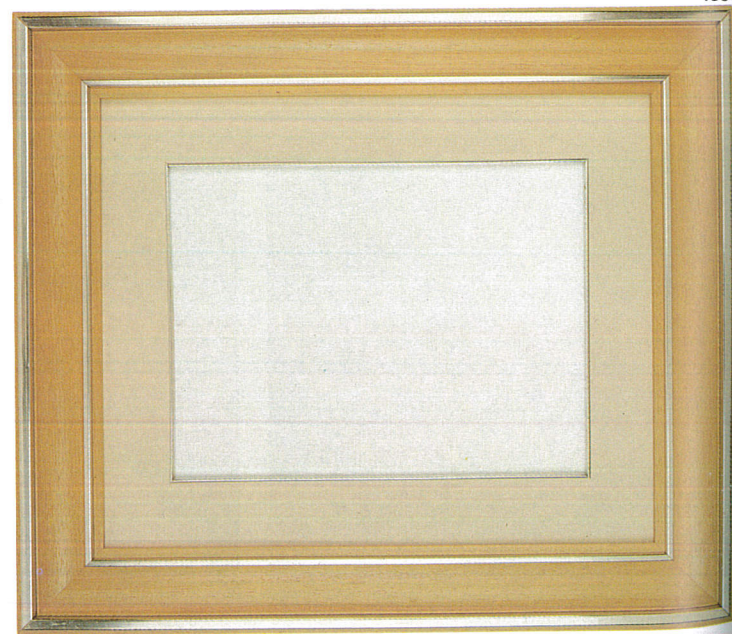
KILKA DOBRYCH RAD
Jak chronić obraz

Nasz materiał – pastele – jest bardzo delikatny. Po ukończeniu obrazu trzeba więc ochronić go przed jakimikolwiek urazami. To akurat niedobra cecha pasteli, dlatego musimy zabezpieczyć naszą pracę przed zniszczeniem.

Istnieją różne sposoby ochrony pasteli przed ścieraniem i uderzeniami. Począwszy od pokrycia specjalnym sprayem (na rynku jest wiele rodzajów fiksatywy), a skończywszy na sposobie idealnym, lecz droгим – wykonanej przez zawodowca szklanej ramie. Inne, pośrednie rozwiązania, to na przykład wkładanie między kartki bloku rysunkowego dodatkowych arkuszy papieru śniadaniowego. Przyda się on również, gdy będziemy chcieli ochronić większe prace. W sklepach dla artystów pojawił się ostatnio nowy rodzaj ram, wart polecenia. Jest to passe-partout wzmocnione plastikowymi brzegami i warstwą octanową (spójrz na ilustrację), która zastępuje szkło. Taka prowizoryczna rama zapewnia dobrą ochronę, a obrazy w niej umieszczone wyglądają bardzo ładnie. Nadaje się też do przenoszenia oryginałów dzieł bez obawy, że coś im się stanie. Jedynym problemem jest cena, bowiem ramy te są dość drogie, choć gdy w grę wchodzi zabezpieczenie dzieła, cena nie powinna być zbyt ważna.



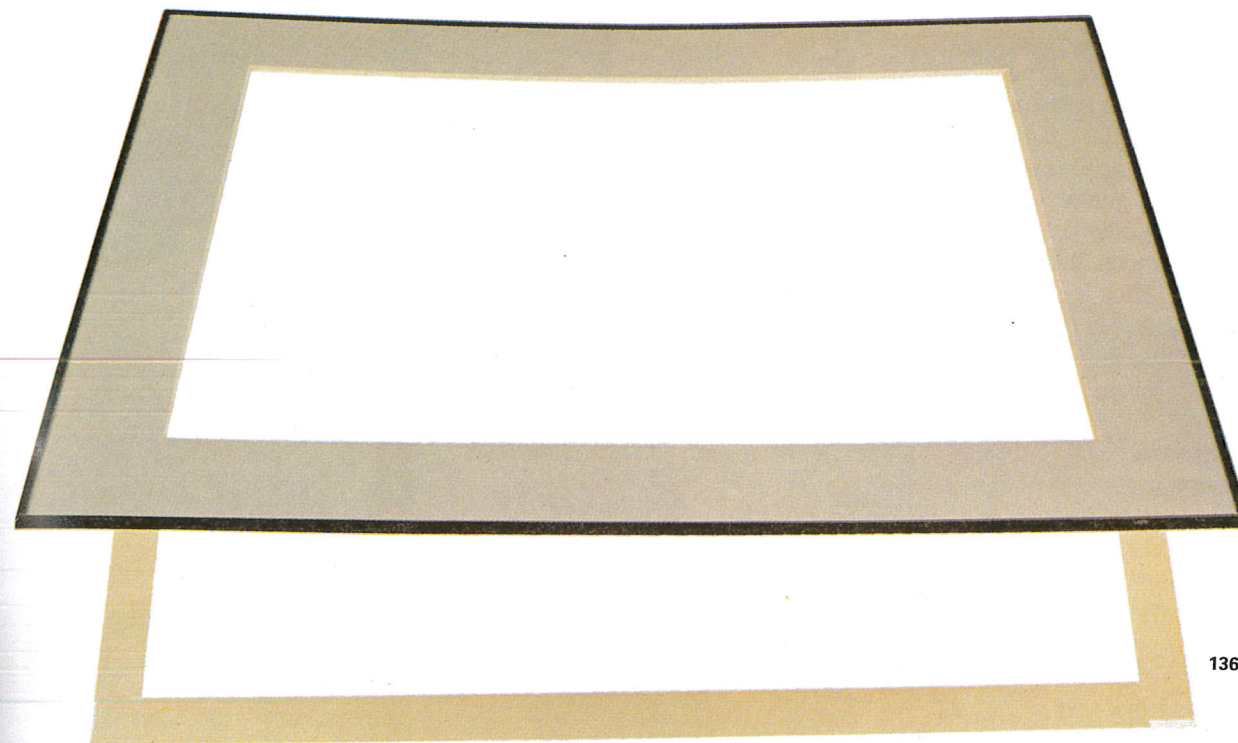
134



135

Ryc. 134. Blok papieru rysunkowego Canson z ochronnym papierem pomiędzy poszczególnymi kartkami.

Ryc. 135. Oto najlepszy sposób ochrony pastelowego obrazu: szklana rama i passe-partout o grubości ok. 3 mm, dzięki któremu między szkłem a obrazem jest warstwa powietrza.



136

Ryc. 136. Sztywne rama z passe-partout i octanem, zastępującym szkło. Całość łączy się za pomocą plastikowych listewek, które spełniają dwie funkcje: służą jako ramki oraz stanowią hermetyczne zamknięcie, przez które nie przedostaje się kurz i pył.



137

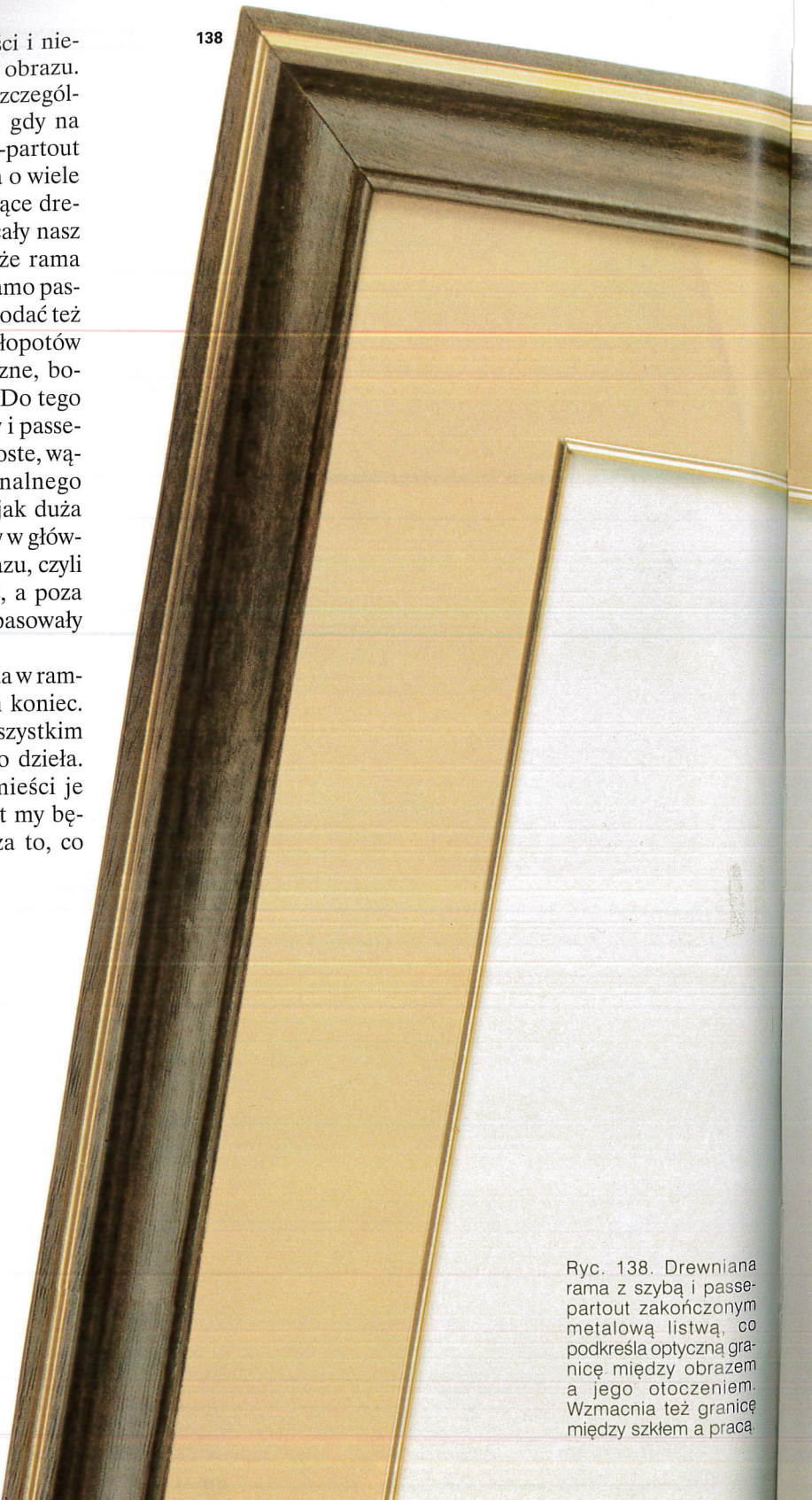
Ryc. 137. Fiksatywa w aerozolu. Nadaje się do pasteli, grafitu, węgla, ołówka i czerwonej kredy.

Ramy

Tak, malowanie daje wiele radości i niecierpliwie czeka się na skończenie obrazu. A muszę podkreślić, że to bardzo szczególna satysfakcja: magiczna chwila, gdy na ukończone dzieło kładziemy passe-partout i widzimy, że nasza praca wygląda o wiele lepiej. To doświadczenie wywołujące dreszczyk emocji, jakby nagroda za cały nasz wysiłek. Ktoś kiedyś powiedział, że rama to nagroda za pracę. Oczywiście samo passe-partout nie wystarczy. Trzeba dodać też szybę i ramę, która nie sprawia kłopotów technicznych, a raczej ekonomiczne, bowiem dobre ramy są dość drogie. Do tego trzeba jeszcze dołożyć koszt szyby i passe-partout. Istnieją też oczywiście proste, wąskie listewki, które – z funkcjonalnego punktu widzenia – są tak dobre jak duża rama. Wybór obramowania zależy w głównej mierze od przeznaczenia obrazu, czyli od otoczenia, w jakim ma wisieć, a poza tym listwy trzeba dobrać tak, by pasowały do stylu i tematu dzieła.

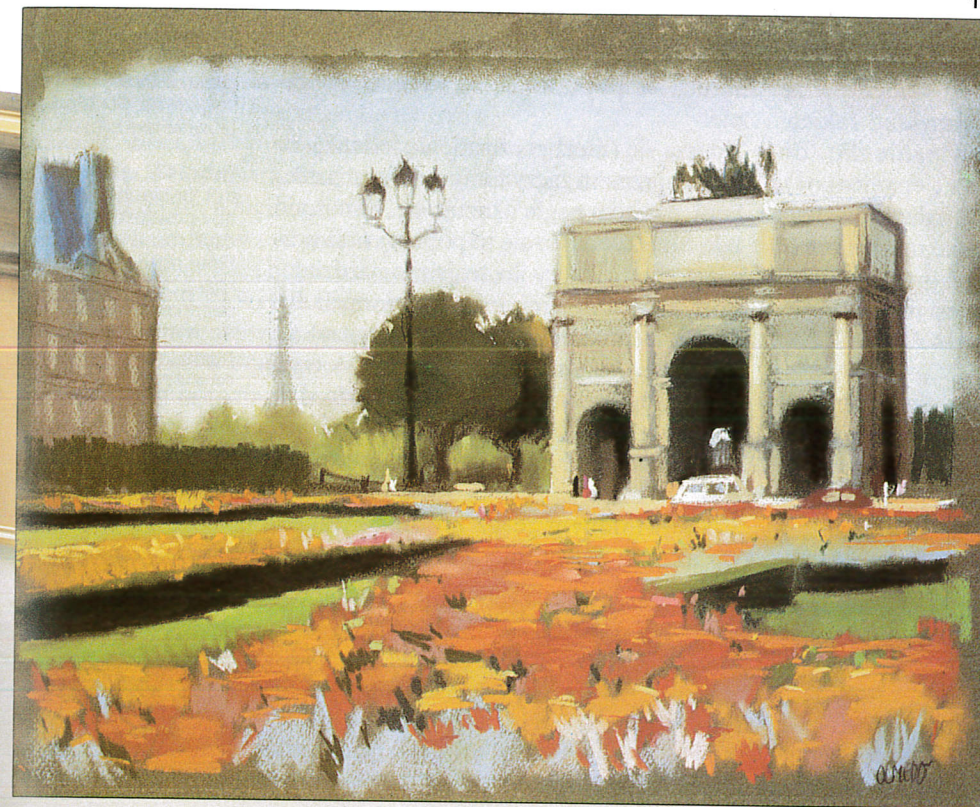
Mimo że każda praca lepiej wygląda w ramce, jej wybór zostawiamy na sam koniec. Artysta musi bowiem przede wszystkim skupić się na stworzeniu dobrego dzieła. Potem zaś inny zawodowiec umieści je w odpowiedniej ramie, natomiast my będziemy zawsze odpowiedzialni za to, co i jak przedstawia obraz.

138



Ryc. 138. Drewniana rama z szybą i passe-partout zakończonym metalową listwą, co podkreśla optyczną granicę między obrazem a jego otoczeniem. Wzmacnia też granicę między szkłem a pracą.

139



Ryc. 139. Bez wątpienia to naprawdę doskonały obraz pastelowy. Mimo to ma się wrażenie, że czegoś mu brak. Nie możemy do końca skupić się na temacie dzieła.

140



Ryc. 140. Co za różnica! Proste passe-partout w ciepłym kolorze (współgrającym ze schematem kolorystycznym obrazu), wystarczająco ciemne, by stworzyć kontrast, pozwala skupić wzrok na obrazku i nadaje dziełu głębię.

Wycieranie i poprawianie

Dawny profesor w Szkole Sztuk Pięknych San Jorge w Barcelonie, mistrz Labarta (1883-1963), słynął wśród studentów ze swoich reprimend, na przykład takich: „Słuchaj, chłopcze (lub panienko, do dziewcząt zawsze zwracał się »panienko«), to świetnie, że chcesz być malarzem, ale ja za to nie odpowiadam. I nie martwi mnie, że próbowałaś namalować gruszkę, a wyszedł ci karczoch. Natomiast martwi mnie, że **W OGÓLE TEGO NIE ZAUWAŻYŁEŚ!**”

Takimi reprimendami (a miał ich bogaty repertuar) mistrz chciał uświadomić studentom, że jeśli będą zdawać sobie sprawę z popełnianych błędów, to posiadają tajemnicę bycia artystą, gdyż będą umieli te błędy poprawić.

Problem nie w tym, że popełnia się błędy, ale w tym, że często się ich nie dostrzega. Naucz się poprawiać! To wielkie wyzwanie.

Zdarza się (niezbyt często, ale jednak), że z entuzjazmem zaczynamy malować pastelami, a potem nagle okazuje się, że coś nie tak. Mnie zdarzyło się to podczas malowania portretu, który ilustruje ten rozdział. Portret po lewej, mimo że poprawny kolorystycznie, ma poważne błędy w rysunku. Nie pytaj, czemu nie zauważyłem tego wcześniej; naprawdę nie wiem. Może zbyt sobie ufałem? Dobrze jednak, że w końcu zdałem sobie sprawę z popełnionych błędów.

Co powinienem teraz zrobić? Podrzeć obraz? Na pewno nie. Pastele dają inną,

Ryc. 141. Pastelowy portret wykonany w czasie jednej sesji techniką *alla prima*, bez przywiązywania uwagi do błędów, głównie formalnych.

Ryc. 142. Ten sam portret dokładnie wytarty, aby powstało sfumato - czyli rozmycie tonów - które posłuży jako podstawa do nowej, bardziej starannej wersji. Dokładne wycieranie obrazu pastelowego przypomina sfumato, które znakomicie stosował Turin (ryc. 143).

o wiele bardziej konstruktywną możliwość: weź czysty gałganek i zetrzyj nim z obrazu tyle koloru, ile się da. Nigdy nie uda się wytrzeć go do końca, ale zostanie nam rozmazany obraz, który może stać się dobrą podstawą do poprawek, bo zostało na nim to, co potrzebne, a błędy zniknęły. Możesz być pewien, że malarz uczy się swojego fachu właśnie ścierając i poprawiając; nie ma innego sposobu. Odkrycie błędów w mojej pracy dało mi możliwość wykonania bardzo pożytecznego i ciekawego ćwiczenia: namalowania obrazu jeszcze raz na podstawie pierwszej wersji, w której były też fragmenty dobre. Dzięki takim ćwiczeniom nabyłem doświadczenia i przestałem się bać wycierania.

Ryc. 144. Oto ukończone dzieło. Błędy formalne zniknęły, poprawiła się kolorystyka. Wyliminowałem też „preraźliwe zgrzyty” i ostre linie, które z pewnością zauważyłeś na pierwotnej wersji portretu.

141

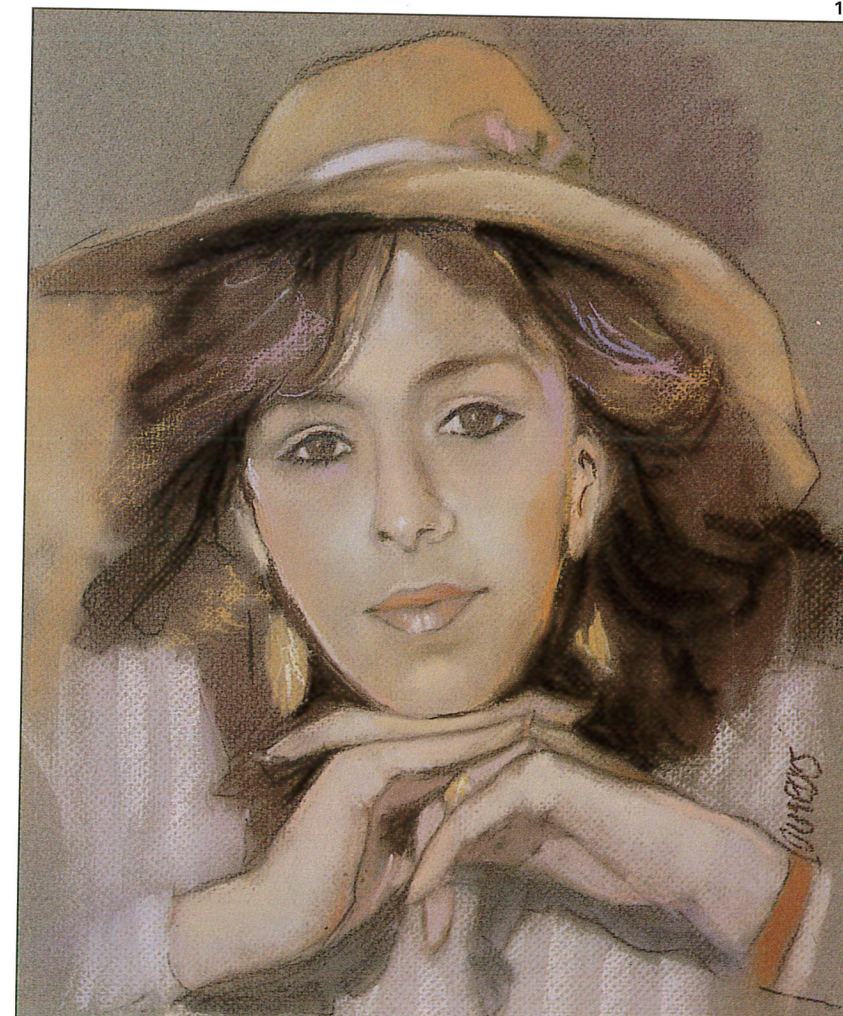


142



143

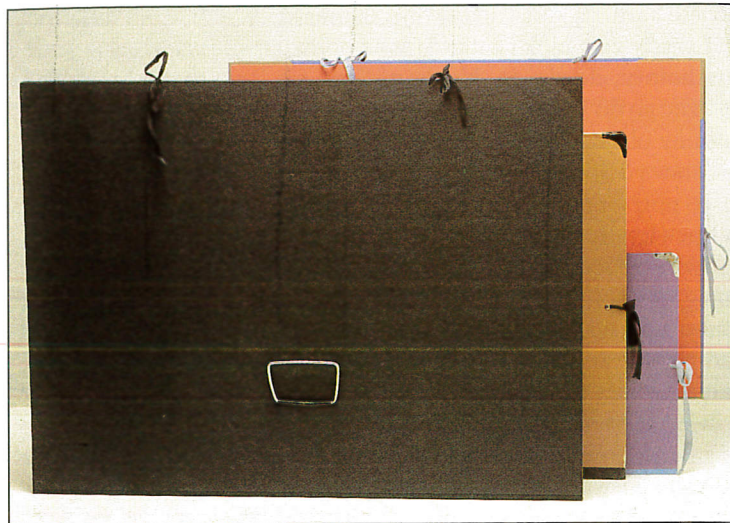
144



Kłopoty

Pastele, tak jak inne media, mają swoje wady i zalety. Oto kilka przykładów.

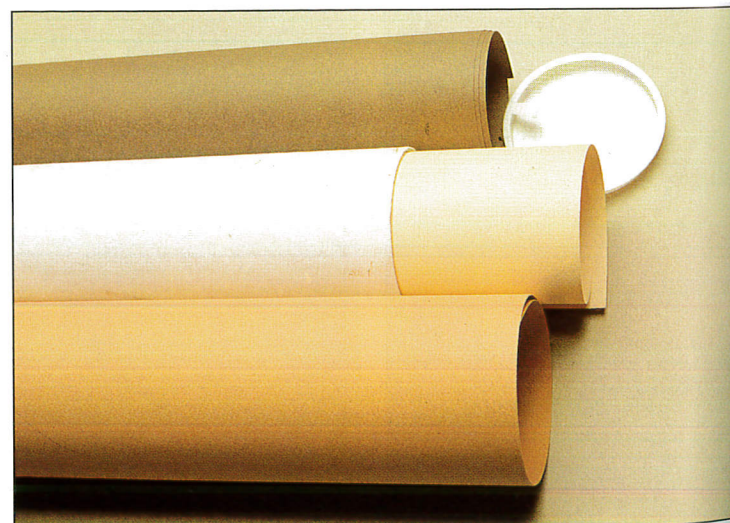
Przechowywanie ukończonych dzieł. Prace należy trzymać w odpowiednio szerokich szufladach lub pudłach, albo w teczkach, ale pamiętaj, że każdy obraz musi być dodatkowo zabezpieczony arkuszem papieru. Niezależnie od tego, gdzie trzymasz swoje dzieła, musisz zadbać, aby nie stykały się ze sobą.



Pokrywanie pasteli fiksatywą to zawsze problem. Płynna fiksatywa może poplamieć obraz, zwłaszcza tam, gdzie jest mało koloru – czyli tam, gdzie impasty są niewielkie i spod farby przeziiera papier. Jeśli jednak zdecydujemy się w ten sposób zabezpieczyć obraz pastelowy, powinniśmy robić to bardzo ostrożnie, nakładając spray kilkoma warstwami, przy czym każda z nich powinna wyschnąć, zanim nałoży się następna. Jeśli to konieczne, można wyretuszować obszary poplamione.



Przenoszenie dużych obrazów. Mimo że istnieją duże te czki, może się zdarzyć, że będziesz musiał przenieść obrazy tak duże, że się nie zmieszczą. W tych raczej rzadkich przypadkach najlepszym sposobem jest zwinięcie obrazu w rulon razem z ochronnym arkuszem papieru. Można też użyć specjalnej tuby z wieczkiem, która zapewnia jeszcze większe bezpieczeństwo.



Nieznajomość medium. Kolejnym problemem, jaki może się pojawić, jest to, że ludzie, ogólnie rzecz biorąc, nie mają pojęcia o pastelach. Jakże często pastelista musi zadać sobie wiele trudu, by przekonać klienta, że pastele to tak dobre medium malarskie, jak każde inne, że jakość obrazu nie zależy od techniki, jaką go namalowano i że w sztuce liczy się tylko końcowy rezultat. Wybraliśmy pastele i gdy nimi malujemy, czujemy się w pełni artystami.



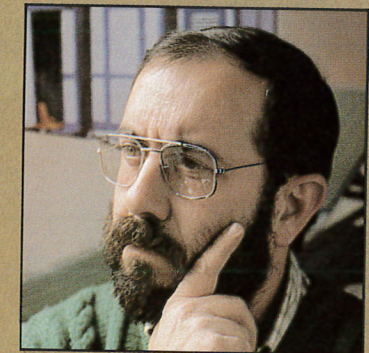
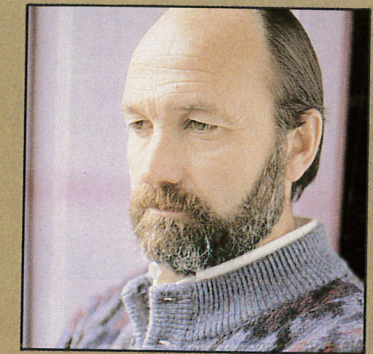
Kruchość materiału. Nieczęsto zdarza się, by pudełko z pastelami upadło na ziemię, co dla ich właściciela może być większą lub mniejszą stratą: rysiki połamane, kawałki różnych kolorów pomieszane i rozrzucone po całym pomieszczeniu – to przykre doświadczenie.

Kruchość pasteli to problem, o którym nie wolno zapominać. Podejmij więc środki ostrożności, które ustrzegą cię przed takimi „traumatycznymi” wypadkami. Znajdź jakieś bezpieczne miejsce, w którym będziesz przechowywać pudło z pastelami.



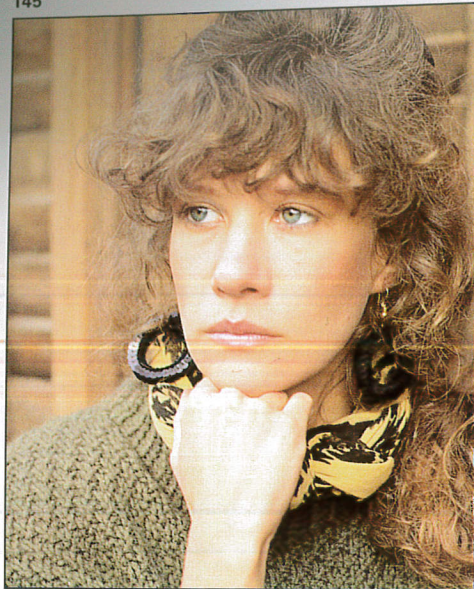
Cena dobrej ramy. Jest jeszcze wiele mniejszych problemów, o których nie wspomnieliśmy, ale wszystkie można jakoś rozwiązać. Kończąc ten rozdział, chciałbym zająć się problemem natury ekonomicznej, który może pojawić się, gdy chce się odpowiednio oprawić pracę, problemem, z którym wcześniej czy później każdy pastelista będzie musiał stanąć twarzą w twarz. Dobry obraz pastelowy jest ukończony wtedy, gdy umieści się go na tle passe-partout, w ramie, za szybą. Nasza praca zasługuje na takie szczególne zakończenie.





MISTRZOWIE
PASTELI

145



Mary Franquet urodziła się w Barcelonie w 1953 roku. Od dzieciństwa pragnęła zostać artystką. Zaczęła studia artystyczne w Szkole Sztuk Pięknych Lonja; uczęszczała też na kursy przyrodnicze w Barcelona Royal Art Circle, połączywszy później studia rysunkowe i malarskie.

Jednocześnie zgłębiała dzieła wielkich impresjonistów.

Mary Franquet zdobyła trzy nagrody: Fundación Guell (1977), Lola Anglada (druga nagroda, 1981), oraz honorowe wyróżnienie na konkursie malarskim w Arles. Wystawiała swoje prace w galeriach Hiszpanii, Niemiec, Francji i Anglii.

Jej ulubionym tematem jest postać. Mary Franquet stara się, by malowane przez nią postacie oddychały, żyły własnym życiem, obracając się w świecie kobiecego uroku i tajemniczości. Wszystkie przedstawione są w trakcie odpoczynku, jednak w oczach mają wyzwanie i siłę. Zawsze są to kobiety – kobiety o enigmatycznych, tajemniczych twarzach, z których emanuje siła.

W malarstwie Mary Franquet tajemnica jest stale obecna, pojawia się w spojrzeniu jej protagonistek.

146



147



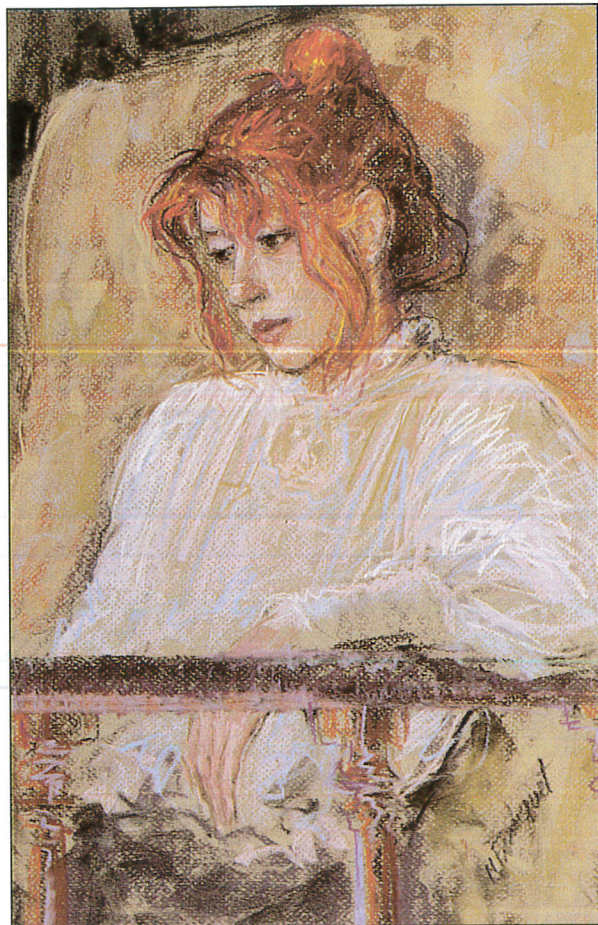
Pastele Mary Franquet są pełne harmonii i barw. Ich tonacje są zarazem łagodne i mocne, tak że kolor zdaje się wibrować nie znając granic.

Ryc. 145-148. Na barcelońskiej palecie Mary Franquet panuje porządek będący doskonałym nieładem. Na jej obrazach widać żywe linie pasteli, tak jak na powiększonym fragmencie (ryc. 148) portretu na stronie obok.

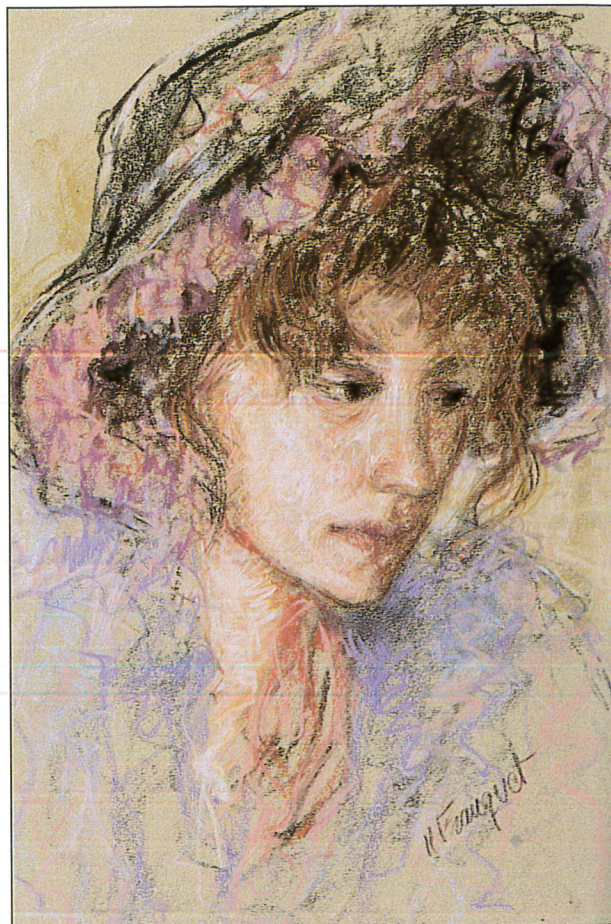
148



149

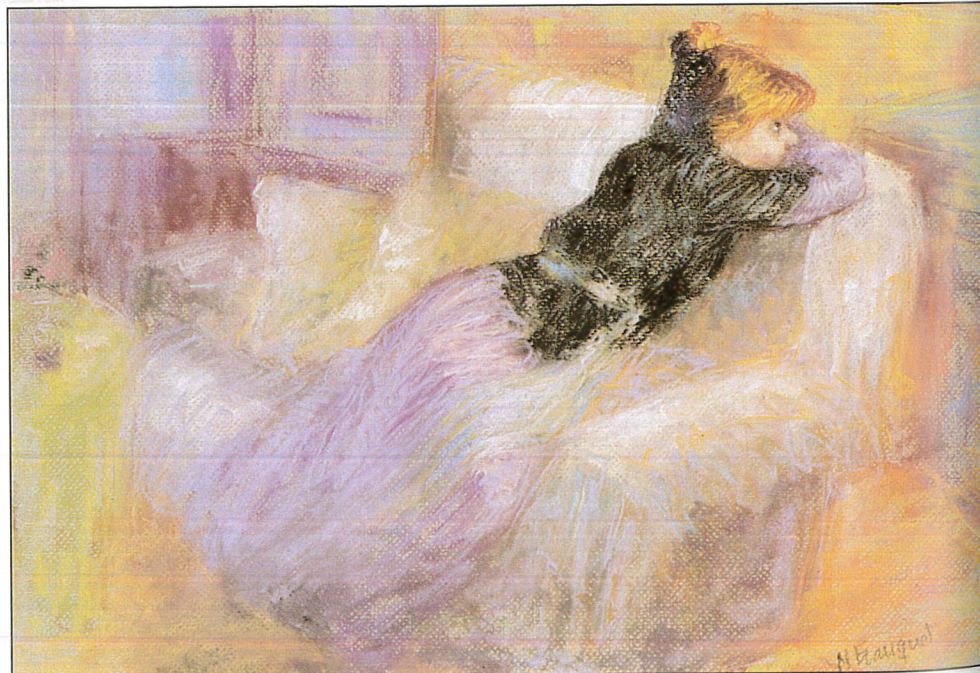


150



151

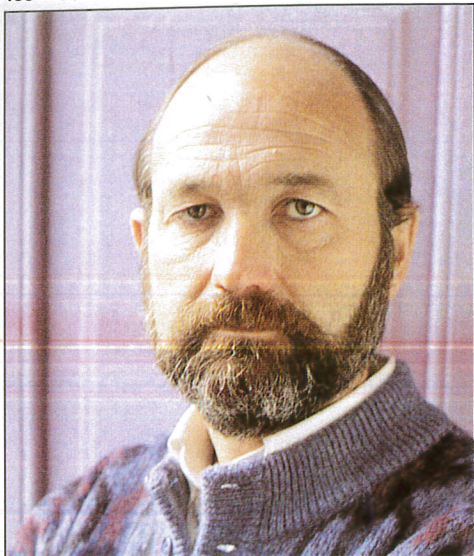
Ryc. 149-152. Portretami kobiecymi, pełnymi siły i charakteru, Mary Franquet dowodzi, że opinia, jakoby pastelami nie dało się malować wibrujących, grubych plam koloru, jest błędna.



152



153



154



155



Domingo Álvarez urodził się i studiował w Barcelonie. Miał wystawy w Europie i w Stanach Zjednoczonych, gdzie ilustrował też wiele książek i innych wydawnictw. Álvarez – ilustrator, którego prace publikowano na całym świecie, malarstwu sztalugowemu poświęcił się od 1974 roku.

Jego prace łatwo rozpoznać po połączeniu wartości artystycznych z mistrzostwem, obrazującym jego talent ilustratorski. Álvarez to malarz figuralny, którego pełne życia kompozycje oparte są na bryłach przedstawianych za pomocą szerokich mas kolorystycznych, zazwyczaj nieznacznie skontrastowanych, o wyraźnych lub rozmazanych konturach, zależnych od tematu lub nastroju chwili.

W swoich pracach pastelowych artysta dokonuje syntezy dziedzictwa wielkich mistrzów, prezentując jego znakomitą wizję współczesną, pełną siły, zarówno w postaciach kobiecych, jak i w ich strojach czy postawie. Celowi temu służy harmonia kolorystyczna, czasem ze skontrastowanymi ostrymi eksplozjami barw.

Domingo Álvarez tematy do swych dzieł znajduje w postaciach kobiet, a wrażliwość, z jaką je przedstawia, płynie z umiłowania ich piękna.

Ryc. 153-156. Domingo Álvarez to znany ilustrator, którego prace publikowano na całym świecie. Jednak nie porzucił kariery malarza, zwłaszcza portretów kobiecych.

156



157



158



Ryc. 157-160. Postać ludzka to rodzaj malarcki, do którego pastele wydają się stworzone,

ponieważ można nimi uchwycić bogactwo odcieni ciała.

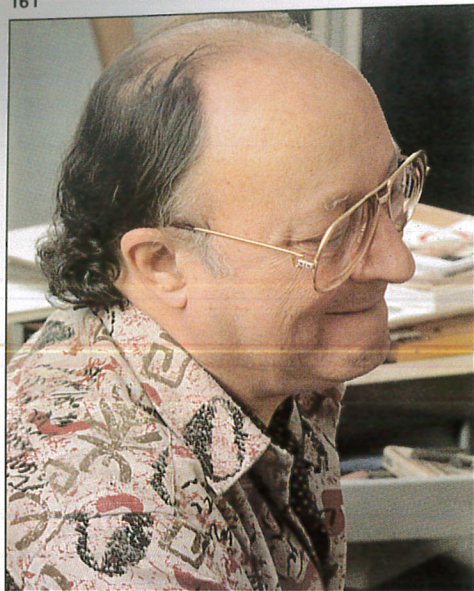
159



160



161



162



163



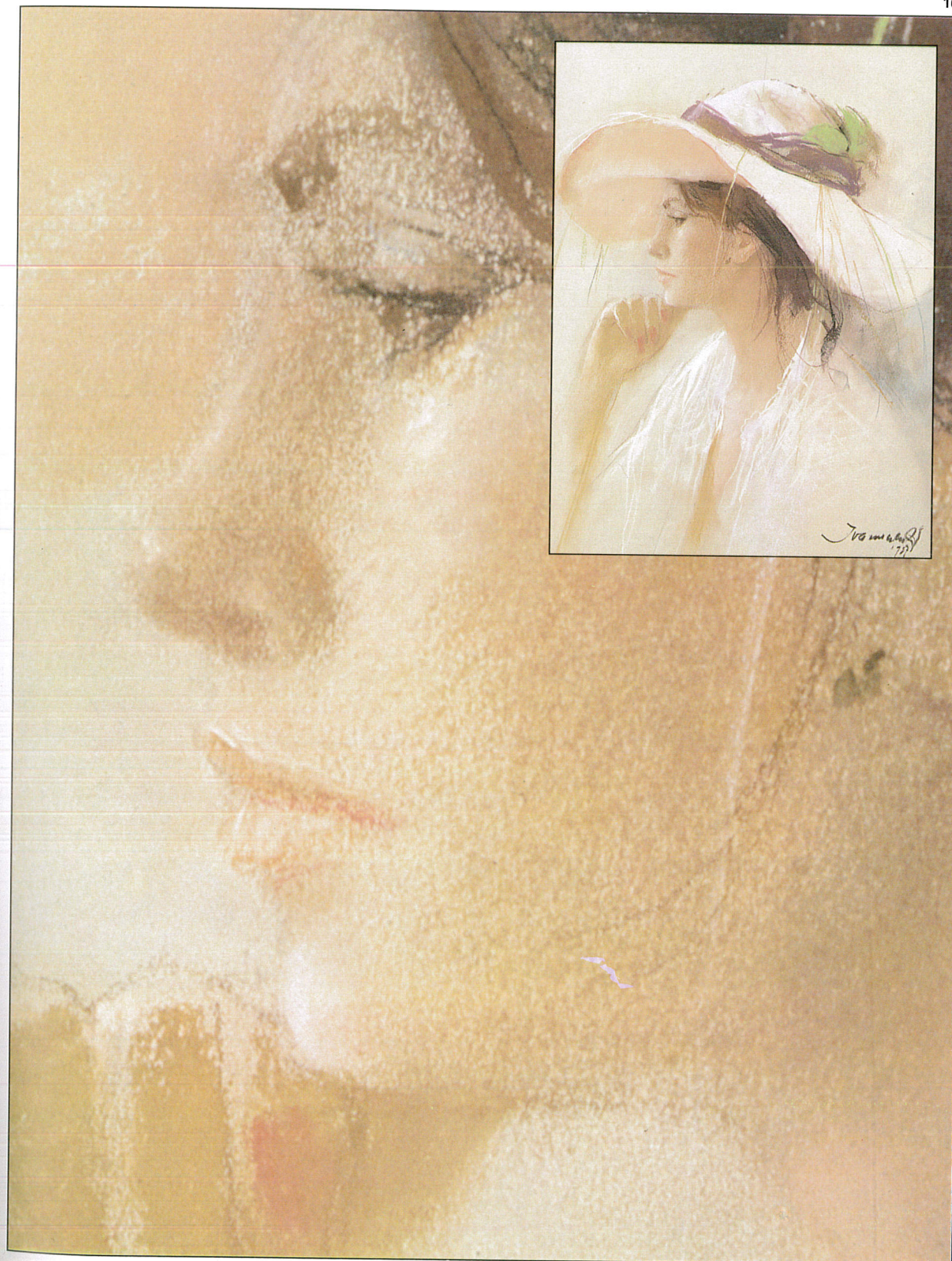
Joan Martí urodził się w Barcelonie 20 września 1936 roku. W 1950 roku zaczął studiować rysunek w Valls (Tarragona), a później w Szkole Sztuk Pięknych San Jorge w Barcelonie. Uzyskał stypendia na wyjazdy do Paryża, Rzymu i Wenecji. W 1960 roku pojechał do Ameryki, gdzie kontynuował studia artystyczne. Pierwszą samodzielną wystawę miał w Sala Jaimés w Barcelonie w 1963 roku. Od tamtej pory jego prace są wciąż wystawiane i publikowane w Madrycie, Paryżu, Luksemburgu, Caracas i Waszyngtonie.

Trudno jest dokładnie określić styl tego artysty. Jednak o artystycznej karierze Joana Martí można powiedzieć dwie rzeczy: że lubi postać i portret – tematy, które maluje od dziesięcioleci, a przede wszystkim, że jest malarzem figuralnym, neoimpresjonistą, jak sam siebie określa.

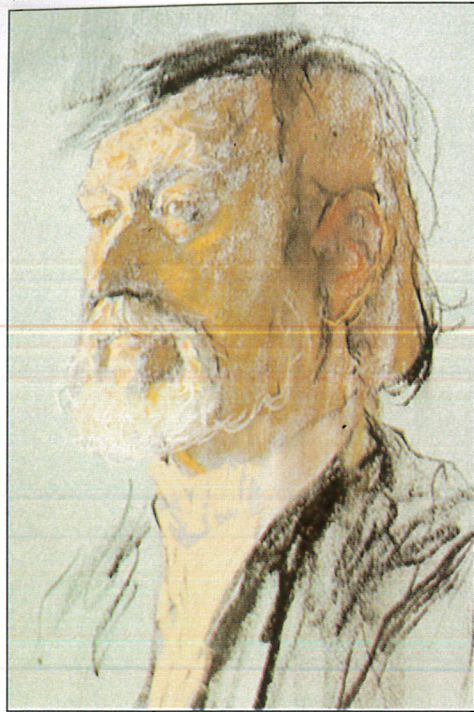
Jeśli weźmie się pod uwagę jego słabość do tematu postaci, nie zdziwi uwielbienie, jakim Joan Martí darzy wielkich mistrzów, Vermeera i Velázquez, którzy zasłynęli portretami. Wydaje się, że wpływ jego ulubionych malarzy widać w jego stylu. Wpływ ten nie martwi go, ponieważ jest częścią jego osobowości – którą, jako dobry artysta, stara się przekazywać w swoich pracach. A nie da się zaprzeczyć, że robi to po mistrzowsku.

Ryc. 161-164. W swojej dużej, ładnie urządzonej pracowni Joan Martí maluje przede wszystkim postacie i portrety, przy czym duże znaczenie przywiązuje do porządku na palecie. Stosując pastele Martí maluje zarówno żywe, wyraźne linie, jak i sfumato, które widać na powiększonym fragmencie portretu ze strony następczej (ryc. 164).

164



165



166



Ryc. 165-168. Na różnorodnych dziełach Joana Martí widać, że portretowe możliwości pasteli nie dotyczą tylko postaci kobiecych. Z niewiel-

kich plamek koloru powstają żywe linie, dzięki którym na portretach odzwierciedlona jest osobowość modela.

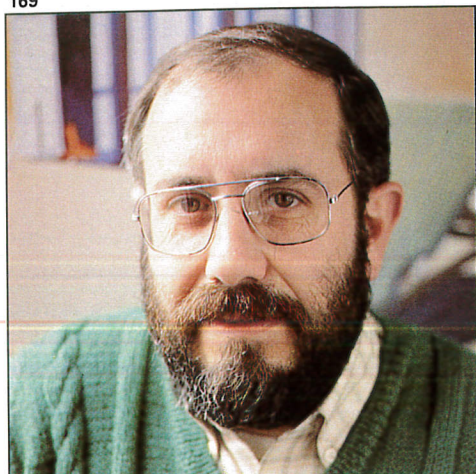
167



168



169



Trudno jest pisać o sobie samym i krytycznie spojrzeć na swoje dzieła. Powiem więc tylko, że wiele lat zajęło mi osiągnięcie tego, do czego doszedłem, i że z każdym dniem malowanie daje mi coraz więcej radości. Nazywam się Salvador González Olmedo. Urodziłem się w Barcelonie 12 czerwca 1945 roku. Studiowałem i pracowałem jako grafik-projektant i malarz, specjalizując się w pastelach, moim ulubionym medium. Lata pracy dla wydawnictwa Parramón pozwoliły mi opisać i zilustrować moje doświadczenia w tej dziedzinie malarstwa. Podjąłem się tego zadania, nie zapominając jednak o malowaniu, i wystawiałem swoje prace w zawodowych galeriach w Hiszpanii. Teraz moje dzieła można kupić w wielu krajach Europy i obu Ameryk.

Dzięki pastelom udało mi się wyrazić wszystkie moje uczucia, odszukać piękno wszędzie, gdzie mogłoby się chować, i zaprzyjaźnić się z artystami, którzy pomogli mi rozwinąć moją twórczość. To właśnie jest najważniejsze, jeśli artysta chce żyć pełnią życia.



170



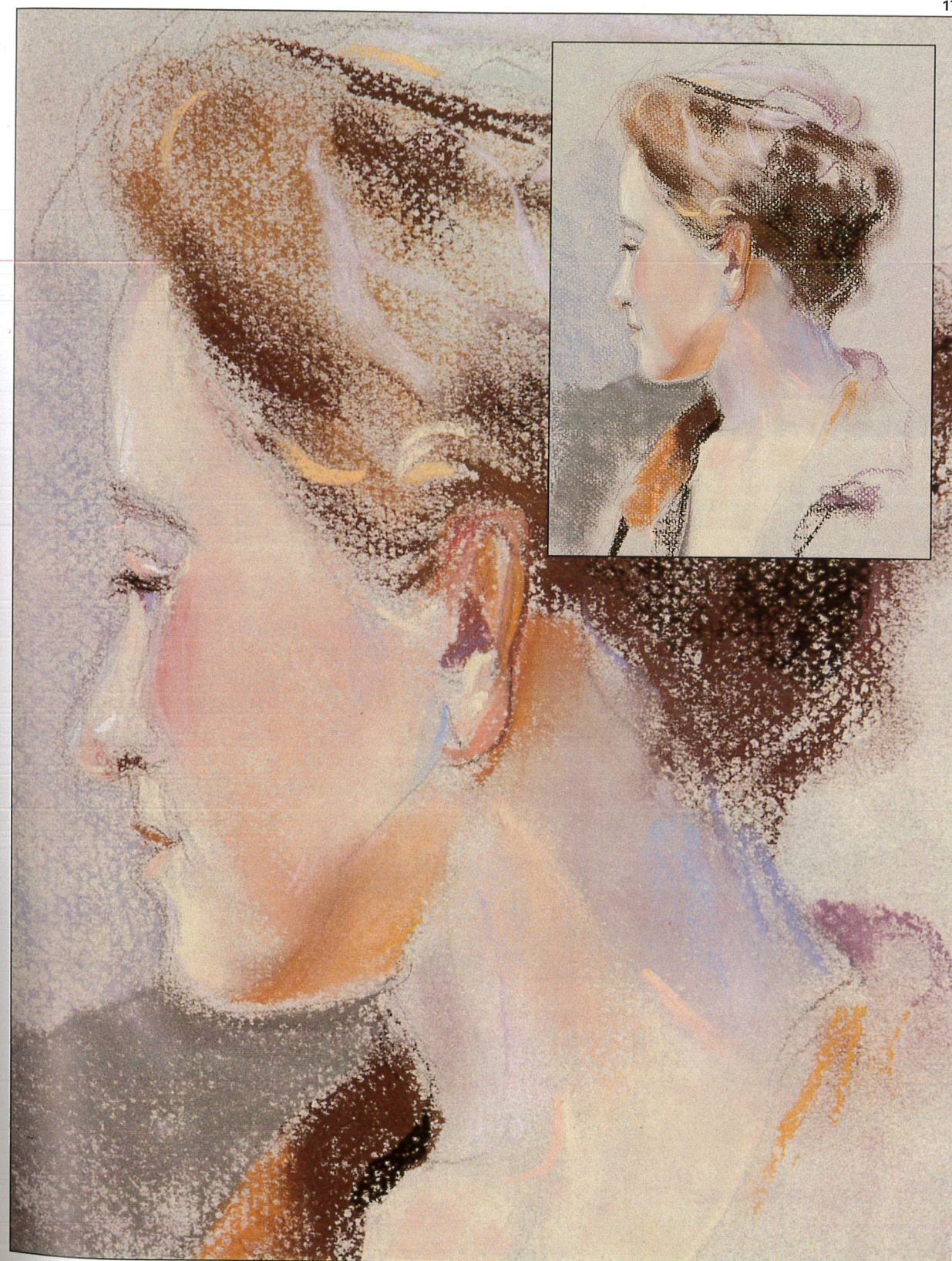
171

Ryc. 169-172. Grafik-projektant i malarz, Salvador G. Olmedo, z powodzeniem połączył te dwie dziedziny działal-

ności. Olmedo układa pastele w przegródkach według gamy kolorystycznej: cieplej, chłodnej, cielistej. Posługuje

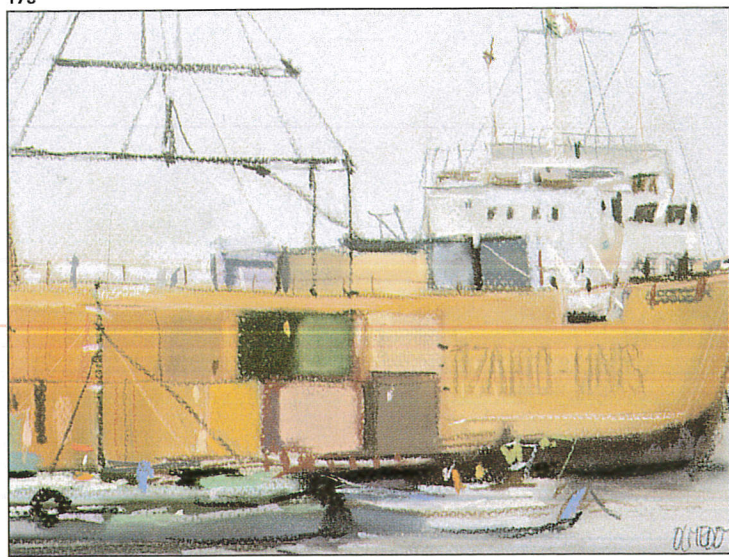
się nimi, by uzyskać sfumato, jak to na stronie sąsiedniej.

172



MISTRZOWIE PASTELEI
Wybrane dzieła

173



Ryc. 173-175. Dzieła Olmedo przedstawiają różnorodne tematy: portrety, postacie, pejzaże, pejzaże morskie... prze-

konując, że każdy gatunek malarski można doprowadzić pastelami do mistrzostwa.

174



175



176



177



Ryc. 176-177. Nawet pejzażami i pejzażami morskimi, którymi pasteliści zazwyczaj się nie zajmują, Olmedo udowadnia, że pastele są tak samo dobrym medium, jak farby olejne czy akwarele.

178



179



Ryc. 178-180. Trzy kolejne przykłady ilustrujące szerokie możliwości pasteli: dwie świetliste sceny namalowane na plaży w Sitges oraz portret dziecka, który artysta rozmazał palcami, by uzyskać bogate odcienie koloru cielistego.

180



Podziękowania

Zanim skończę tę książkę, chciałbym wspomnieć i podziękować wszystkim ludziom, którzy umożliwili jej wydanie, w nadziei, że zachęci to innych do poświęcenia się malarstwu pastelowemu. Odkrycie tego medium dało mi wiele radości i zawsze chciałem podzielić się tym uczuciem z innymi.

Dziękuję José M. Parramónowi za życzliwe przyjęcie tekstu i za zrozumienie, dziękuję też Mary Franquet, Domingowi Álvarez, Joanowi Martí i Marcie Hernández za współpracę.

S. G. OLMEDO

Dedykacja

*Pamięci
José Gonzáleza Bragado,
mojego Ojca*