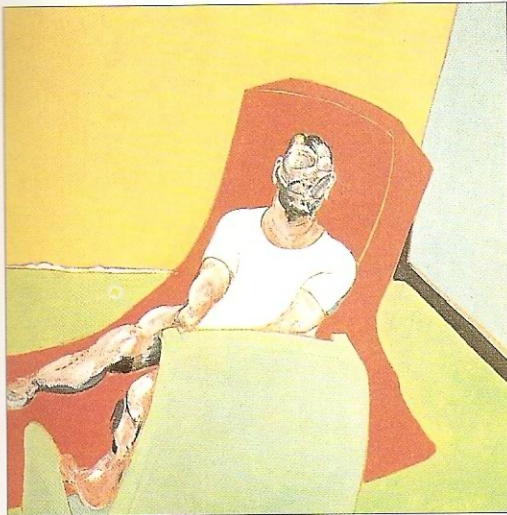


Jak malować
**FARBAMI
AKRYLOWYMI**



Spis treści



Wstęp, 7

Nowe medium, 8

Możliwości malarstwa abstrakcyjnego, 10
Zastosowania w malarstwie figuralnym, 12
Pop-art i najnowsze kierunki artystyczne, 14

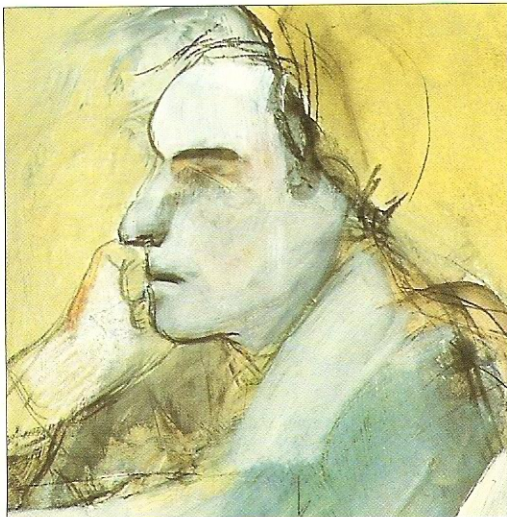
Materiały i przybory, 16

Skład medium, 18
Różne rodzaje farb akrylowych, 20
Gamy kolorystyczne, 22
Kolory specjalne, 24
Matowość czy połysk, 26
Tworzenie własnych barw, 28
Żele, 30
Grunty, werniksy i dodatki, 32
Pędzle, pędzle do gruntowania i gąbki, 34
Palety, 36
Podłoża, 38
Możliwości techniczne, 40
Akryle i pastele, 44

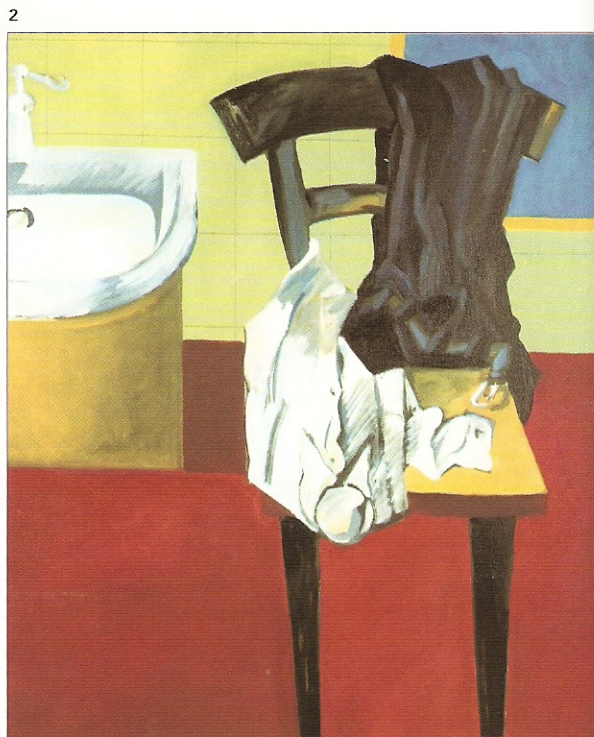


Farby akrylowe w praktyce, 46

Sztuka niefiguralna, 48
Obraz abstrakcyjny Ramóna de Jesúa, 50
Nowe sposoby wyrazu, 56
Kompozycja z maskami, Jordi Martorella, 58
Wersje rzeczywistości, 64
Improwizacja figuralna Davida Sanmiguela, 66
Głowa, autorstwa Almudeny Carreño, 72
Technika łączona: farby olejne i akrylowe, Jordi Homar, 80
Wnętrze pracowni autorstwa Caritat Gómez, 88
Martwa natura na kartonie, Davida Sanmiguela, 96
Portret z natury na płótnie, autorstwa Davida Sanmiguela, 104



Podziękowania, 112



Ryc. 1-3. Ilustracje pochodzą z tej książki, która objaśnia krok po kroku, w jaki sposób powstały. Dzieła namalowano farbami akrylowymi. W książce znajdziesz wszystko, co łączy się z tym medium, zarówno od strony technicznej, jak artystycznej. Jak Czytelnik odkryje, wszechstronność kolorystyczna akryli pozwala na osobistą interpretację i nowe zastosowania. Współczesne gamy kolorystyczne zawierają odcienie, jakich nie dałoby się uzyskać żadnym innym medium, a ich duża trwałość pozwala łączyć je z innymi mediami, aby tworzyć techniki mieszane.

Celem tej
telnika z tajn
malarskiego
ma w tym pr
ko medium n
popularne w

Jeszcze st
no za mediu
cyjnych, taki
le, nadające
więcej. Niek
technicznych
entuzjastyczn
czych malar
sprawiła, że
artystyczne,
którzy tradyc
tych ostatnic

Na kolejn
informacje o
chemicznego
cji na eksper
no w bardzo
czyć do mini
naddo zamie
czych medió
także tych u
ki. Jako że ak
książka dotr
jakaś nowa s

Wstęp

Celem tej książki jest dogłębne zapoznanie Czytelnika z tajnikami stosowania najnowszego medium malarskiego – farb akrylowych. Słowo „najnowszy” ma w tym przypadku podwójne znaczenie: to nie tylko medium niedawno wynalezione, ale też najbardziej popularne wśród młodszych artystów.

Jeszcze stosunkowo nie tak dawno akryle uważano za medium stanowiące dodatek do technik tradycyjnych, takich jak farby olejne, akwarele czy pastele, nadające się tylko do szkół i właściwie do niczego więcej. Niektórzy umieszczali akryle wśród mediów technicznych, jak farby plastikowe i winylowe. Jednak entuzjastyczna reakcja niektórych z najbardziej twórczych malarzy drugiej połowy dwudziestego wieku sprawiła, że akryle zyskały pełnię praw jako medium artystyczne, choćby nie wiadomo jak nieufni byli niektórzy tradycjonałiści. Ta książka adresowana jest i do tych ostatnich, i do młodszych artystów.

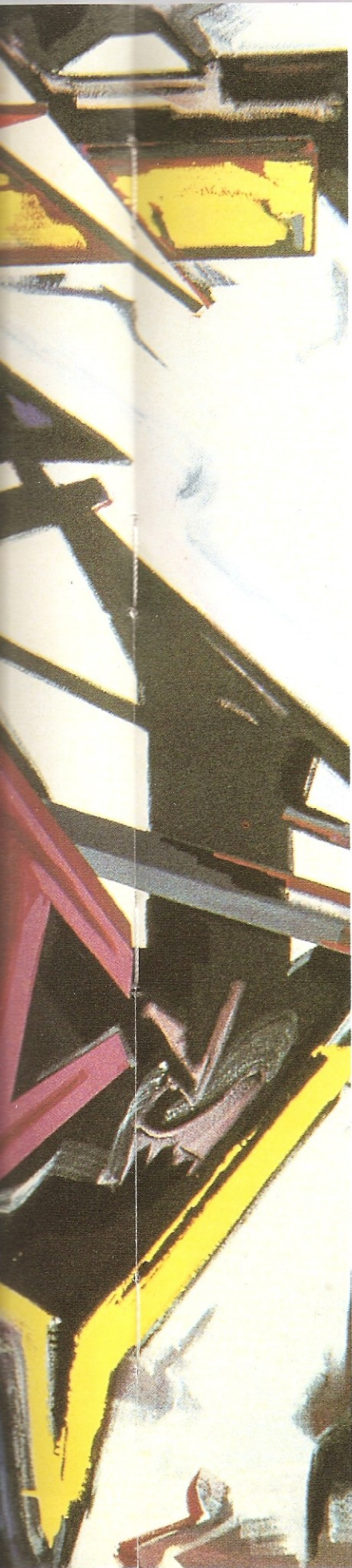
Na kolejnych stronach znajdują się szczegółowe informacje o cechach farb akrylowych, od ich składu chemicznego począwszy, po różne sposoby ich reakcji na eksperymenty malarskie. Wszystko to wyjaśniono w bardzo przystępny sposób, starając się ograniczyć do minimum terminologię specjalistyczną. Ponadto zamieszczono przegląd wszystkich pomocniczych mediów, jakie ma do dyspozycji artysta, w tym także tych użytych podczas publikacji niniejszej książki. Jako że akryle wciąż się rozwijają, być może gdy ta książka dotrze do Czytelnika, na rynku będzie już jakaś nowa substancja.

Jednak celem tego dzieła jest raczej uwypuklenie twórczych możliwości akryli, nie zaś pogłębione studium ich właściwości fizycznych i chemicznych. Medium to można stosować na nieskończoną liczbę sposobów, a – jako że jest niezwykle elastyczne – nadaje się praktycznie do każdego stylu malarskiego, od najbardziej tradycyjnego, po współczesny. Z autorem współpracowało kilku wybitnych artystów, tworząc dzieła, każde w swoim rodzaju będące najlepszym przykładem twórczego wykorzystania farb akrylowych. Obserwacja krok po kroku, jak powstawały te dzieła, pozwoli Czytelnikowi zrozumieć, w jaki sposób każdy z artystów przystosował akryle do swoich potrzeb i jakie to dało efekty. Wierzmy, że to najlepsza metoda poznawania medium malarskiego i że okaże się ona Czytelnikowi niezwykle pomocna.

Każdy dział uzupełniono o kilka stron omawiających to historyczne medium i style, w których się ono rozwijało, co umieszcza farby akrylowe w kontekście przestrzennym i czasowym po to, by Czytelnik nie pozostał jedynie na spojrzeniu współczesnym.

Przeznaczona zarówno dla amatora, jak i dla profesjonalisty, książka ta stanowi proste, ale kompletne wprowadzenie do techniki akrylowej i z pewnością usatysfakcjonuje nawet najbardziej wymagającego Czytelnika.





Historia farb akrylowych jest krótka, a jednak za ich pomocą powstało już wiele wspaniałych dzieł. Wkroczenie tego medium do królestwa sztuk pięknych zbiegło się z ekspansją abstrakcyjnych stylów kolorystycznych, które swobodniej wykorzystują barwę. Akryle zdobyły uznanie niemal natychmiast po tym, jak docenili je malarze figuralni. Ten rozdział obejmuje przegląd niemal pięciu dziesięcioleci sztuki współczesnej w powiązaniu z rozwojem farb akrylowych. Niektóre z reprodukowanych dzieł prezentują możliwości, jakie farby akrylowe otwierają przed artystami, od momentu ich wynalezienia po dzień dzisiejszy.

Nowe medium

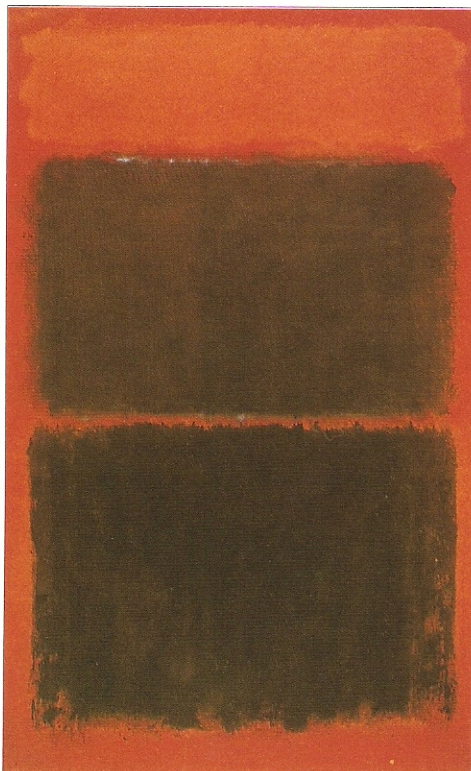
Możliwości malarstwa abstrakcyjnego

Abstrakcyjny ekspresjonizm

Mimo że farby akrylowe wynaleziono w roku 1859, w sprzedaży znalazły się dopiero w 1928. Tych nowych barw początkowo używano w przemyśle i dopiero w latach czterdziestych naszego stulecia w USA niektórzy artyści postanowili zacząć z nimi eksperymentować. W owym czasie dominowało malarstwo abstrakcyjne (zwane abstrakcyjnym ekspresjonizmem), tworzone na wielkich płótnach. Abstrakcyjni ekspresjoniści poszukiwali nowych form wyrazu opartych na fizycznych właściwościach podłoża, gładkich i teksturowanych farb, czy też malarstwie gesturalnym, pozostawiającym na powierzchni malarskiej ślady pędzla. Zainteresowanie możliwościami substancji malarskich prowadziło do eksperymentów z nowymi materiałami. Artyści tacy, jak Jackson Pollock, wylewali farbę prosto z puszki lub pozwalali jej skapywać z pędzla na płótno leżące na podłodze. Pollock z pewnością stosował w swojej twórczości farby przemysłowe i całkiem możliwe, że używał też akryli.

Inni artyści wykorzystywali zalety nowej farby do tworzenia dużych, przejrzystych mas koloru, uzyskując efekt podobny jak przy akwareli. Dla wielu z tych malarzy akryle miały niezwykle zalety: służyły szybko, dawały się rozprowadzać bardzo cienkimi warstwami i rozcieńczać bez obawy o pęknięcie czy zmianę odcienia. Można je było nakładać grubą warstwą na wilgotną powierzchnię lub wręcz odwrotnie: stosować jako laserunek na grubych impastach. Pamiętajmy, że jednym z celów tych artystów było osiągnięcie nowych, oryginalnych efektów, barw przejrzystych i kryjących, rozmaitych tekstur itd., zaś farby akrylowe otwierały przed nimi wspaniałe perspektywy. Co więcej, duże formaty ówczesnych dzieł wymagały, by kolor dał się nakładać szybko, pokrywając duże powierzchnie (za pomocą na przykład gąbki czy szmatki), a takie możliwości miały tylko farby akrylowe.

6



Ryc. 6. Mark Rothko (1903-1970), *Jasna czerwień na czerni*, Tate Gallery, Londyn. Rothko to jedna z najważniejszych postaci abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W swojej bardzo prostej technice uważnie harmonizował kolory.

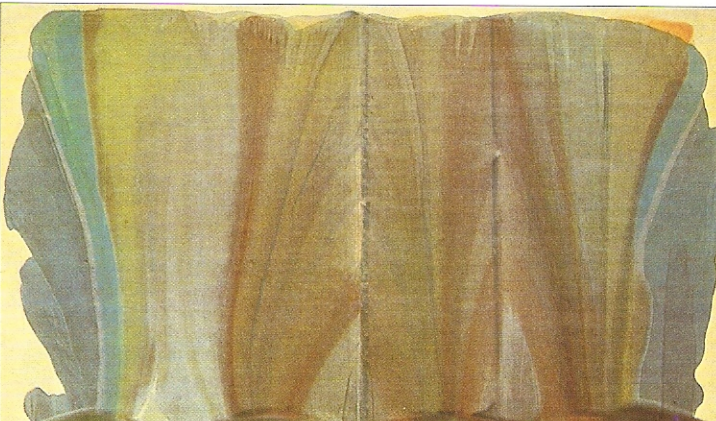
Ryc. 7. Sam Francis (1923), *Bez tytułu*. Kolekcja prywatna. W swych dziełach artysta ten wykorzystywał chromatyczne wibracje mas czystego koloru. Powierzchnia obrazu ożywała dzięki rytmicznemu pociągnięciu pędzla.

Ryc. 8. Morris Louis (1912-1962), *Błękitny żagiel*. Fogg Art Museum, Uniwersytet Harvarda, Cambridge, Massachusetts. W tej pracy akryle zostały położone jak akwarele. Artysta mocno rozcieńczył je wodą, nakładając na siebie przejrzyste warstwy.

7



8



Linie i masy

Jedną z technik, którą rozwinęli malarze abstrakcyjni stosujący akryle, polega na nakładaniu linii i mas w różnych kolorach, lecz bez łączenia ich (lub też ograniczając zlewanie się barw do minimum). Techniki tej nie da się stosować malując farbami olejnymi, gdyż schną one bardzo wolno i malarz musiałby wciąż czekać, zanim położy następną warstwę... coś okropnego! Artyści posługujący się tą techniką poszukują spontanicznych efektów barwnych, niczego nie planują, po prostu improwizują na płótnie i szybko zamalowują nie chciany kolor, nie troszcząc się o otrzymanie wycieniowanej za pomocą kolejnych warstw masy kolorystycznej. Do tego trzeba też wspomnieć o możliwości nakładania akrylami laserunku na cienkich warstwach koloru, oraz o jeszcze jednej szczególnej zalecie: niezależnie od tego, ile i jak grubo nałożono farby na płótno, powierzchnię tę można całkowicie lub częściowo przemaalować, nie obawiając się, że po jakimś czasie spod spodu zacznie przeziierać dawna barwa, co zdarza się przy malowaniu farbami olejnymi.

Oto przyczyny, dla których tak wielu współczesnych abstrakcjonistów wybrało farby akrylowe.

9



Ryc. 9. Joan Mitchell (1926), *Znów do przodu III*. Kolekcja prywatna. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą tego obrazu są ślady pędzla. Dają one dynamiczny chromatyzm. Masy barwne pojawiają się i znikają pomiędzy zawilgocionymi śladami pędzla, tworząc skupiska koloru o rozmaitych odcieniach.

10



Ryc. 10. Aki Kuroda (1944), *Messidor*. Fundacja Petera Stuyvesanta, Amsterdam. Czarne linie i plamy stanowią przeciwwagę dla swobodnych, intensywnych kolorów. Dzięki tym kontrastom świetlistość obrazu przypomina średniowieczne witraże. To przykład, jak intensywne plastycznie mogą być farby akrylowe.

Zastosowania w malarstwie figuralnym

Realizm i hiperrealizm

Artyści figuralni ostrożniej eksperymentowali z możliwościami farb akrylowych. Działo się tak być może dlatego, że byli oni pod większym wpływem malarstwa tradycyjnego (które przecież jest stricte figuralne). Problemy sztuki figuralnej nie dotyczyły bezpośrednio ani grubości mediów, ani łączenia powierzchni i tekstur, lecz raczej sposobów przedstawiania rzeczywistości.

Aż do lat sześćdziesiątych najszerzej stosowano farby olejne. Jednym z pierwszych malarzy realistów, który zaczął używać akryli, był Anglik David Hockney. Swe wczesne prace malował olejami, lecz w podróży po Stanach Zjednoczonych odkrył tę nową metodę, z którą eksperymentowali artyści amerykańscy. Odtąd większość dzieł malował akrylami. Jednak, co zabawne, swe najbardziej realistyczne obrazy Hockney stworzył farbami olejnymi, co sprawiało wiele kłopotów, na przykład z uzyskaniem dużych mas wycienionego koloru (jak choćby efektów świetlnych na ścianie). Akryle zaś schną szybko, co oznacza, że nie mógł mieszać barw stopniowo, przyciemniając je lub rozjaśniając, tak by nie było widać śladów pędzla. Hockney rozwiązał ten problem, spryskując obraz w trakcie pracy wodą, dzięki czemu farby wciąż były wilgotne. W owym czasie nie znano jeszcze substancji opóźniających proces wysychania.

Eksperymenty Hockneya z nowym medium dały zaskakujące wyniki, na przykład w postaci mas kolorystycznych otrzymanych poprzez dodanie do farby odrobiny detergentu (taki efekt można też uzyskać stosując substancję zwaną płynnym uzdatniaczem

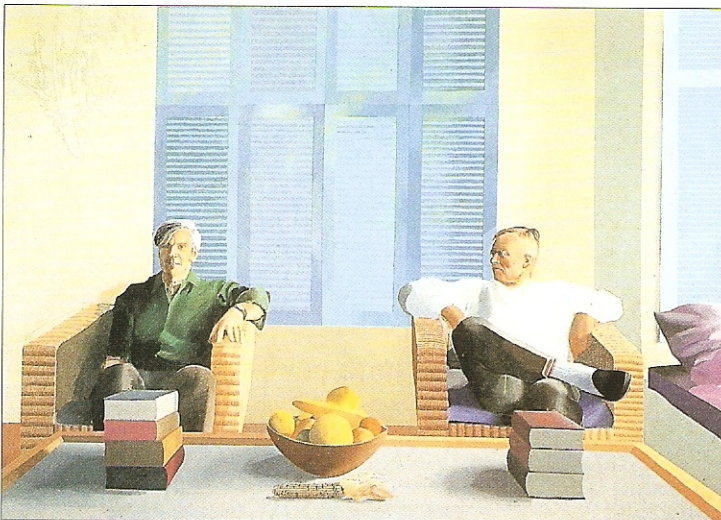
Czyste, intensywne kolory jego prac zachęciły innych malarzy realistów do wypróbowania farb akrylowych, by otrzymać niezwykle różnorodne efekty. Kierunek zwany hiperrealizmem, czy też realizmem fotograficznym, pojawił się częściowo dzięki zastosowaniu farb akrylowych w stylu realistycznym. Akryle są dokładne i czyste jak farby olejne, ale mają o wiele pełniejsze barwy. Ponieważ schną bardzo szybko, wiele szczegółów można dodać w czasie o wiele krótszym, niż przy malowaniu farbami olejnymi.

Hiperrealiści zaczynają od fotografii, którą odtwarzają na dużym formacie z dokładnością, jakiej nie zapewniłby żaden system mechaniczny.

11



12



Ryc. 11. David Hockney (1937). *Model z nie ukończonym autoportretem*. Kolekcja prywatna. Hockney to jeden z głównych przedstawicieli tak zwanego ruchu pop. W jego dziełach łączą się różne style, jak naturalizm, sztuka otwarta, a nawet abstrakcja. Dzięki głębokiemu zainteresowaniu Hockneya akrylami inni artyści europejscy zaakceptowali to medium.

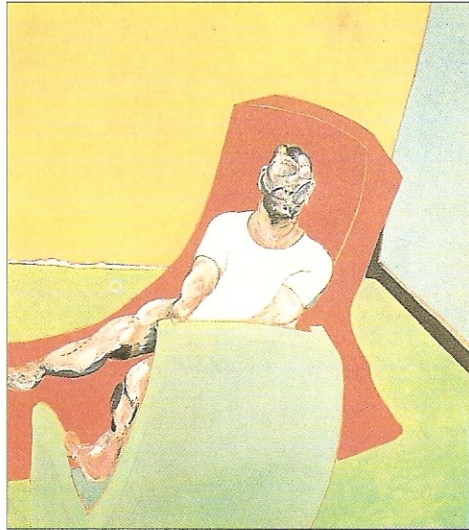
Ryc. 12. David Hockney. *Christopher Isherwood i Don Bachardy*. Kolekcja prywatna. Ten podwójny portret to jedno z najlepszych dzieł Hockneya. Został namalowany akrylami i stanowi wspaniały przykład, co można osiągnąć tym medium w stylu naturalistycznym. Świetlistość tonów i precyzja formy, którą można uzyskać malując farbami akrylowymi, są porównywalne z wszelkimi innymi mediami, natomiast nasycenie kolorów jest nawet większe.

Eksperymentalne malarstwo figuralne

Współcześnie wielu malarzy figuralnych posługuje się akrylami. Są między nimi tacy, którzy poszukują nowych zastosowań i metod technicznych, najlepiej oddających ich intencje. Jedną z takich metod, bardzo popularną wśród ilustratorów, jest użycie aerografu, którym rozpryskuje się farby. Aerograf nadaje obrazowi charakterystyczne wykończenie, nie widać bowiem oczywiście śladów pędzla. Można nim uzyskać subtelne i złożone przejścia tonalne, o jakich nie ma co marzyć przy innych technikach.

Jednak nie tylko możliwość eksperymentów zachęca artystów do malowania obrazów figuralnych akrylami. Jakość współczesnych farb akrylowych pozwala stosować je w tradycyjnym stylu, w jakim dawniej używano farb olejnych, wykorzystując jednocześnie ich zalety i rozwiązując jakiegokolwiek problemy za pomocą wielu dostępnych na rynku produktów dodatkowych.

13



Ryc. 13. Francis Bacon (1918). *Siedząca postać*. Kolekcja prywatna. Francis Bacon farbami akrylowymi tworzył płaskie barwne tła, na których potem malował olejami. Impasty powstały właśnie z farb olejnych, podczas gdy intensywne barwy tła można było uzyskać tylko wykorzystując akryle.

14

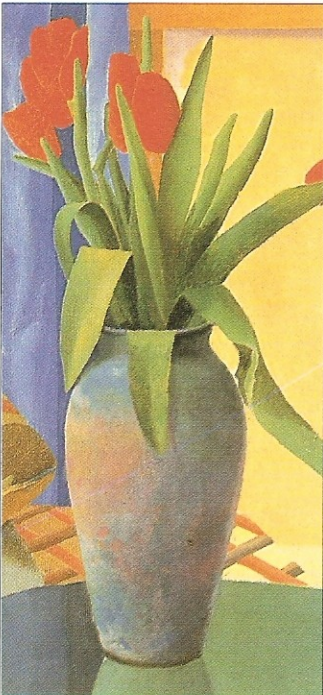


Ryc. 14. Andy Warhol (1925). *Marilyn Monroe*. Kolekcja prywatna. Akryle nadają się także do malowania dzieł nowymi technikami, jak na przykład serigrafia. Artyści pop wykorzystywali te nowe techniki w wielce oryginalny sposób.

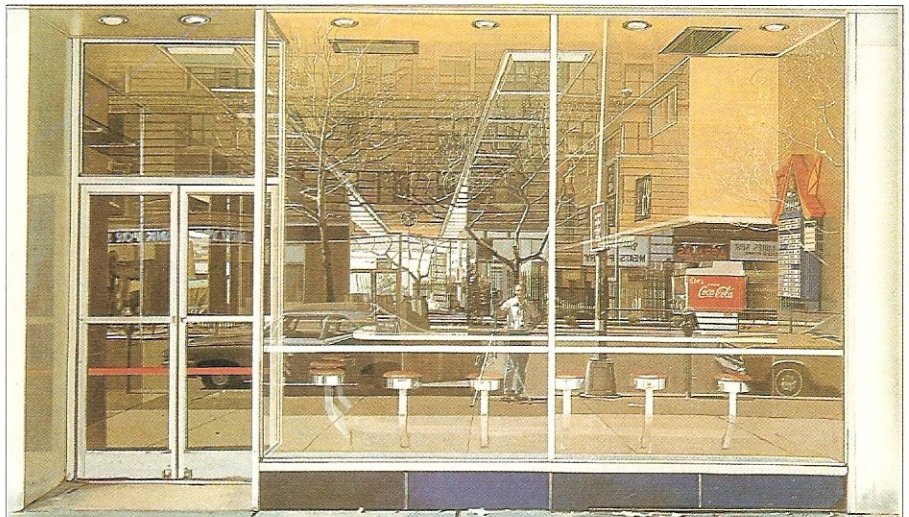
Ryc. 15. David Hockney. (Fragment ryc. 11). Na tym detalu widać niezwykle realizm, z jakim artysta namalował wazon i kwiaty.

Ryc. 16. Richard Estes (1932). *Podwójny autoportret*. Hiperrealizm stał się modny w latach sześćdziesiątych. Przedstawiciele tego kierunku malowali akrylami, gdyż schną one szybko i można nimi malować używając masek i szablonów.

15



16



Ryc. 19. Susan Rothemberg (1945), *Czerwona flaga*. Kolekcja prywatna. Prymitywizm i dziedzictwo wielkich abstrakcjonistów wywarły decydujący wpływ na wielu artystów współczesnych. Najważniejsi z nich zdecydowanie opowiedzieli się po stronie farb akrylowych.

19



grafów... Zaczęły powstawać dzieła wykonane za pomocą szablonów, szrafirowania, rozmaitych rodzajów masek, kolaże łączące malarstwo i płaskorzeźbę... Pop-art otworzył drzwi przed bogactwem tematów i technik, wciąż z powodzeniem stosowanych przez współczesnych artystów.


20



Najnowsze kierunki artystyczne

Nieostrożność stylistyczna współczesnych ruchów artystycznych utrudnia określenie, w jakim kierunku zmierzają. Nie ma już awangardy, zaś artyści poszukują inspiracji zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości. Można by rzec, że we współczesnym malarstwie najważniejsze miejsce jako medium zajmują akryle. Wielu młodych artystów wybrało farby akrylowe ze względu na ich ostrość, sposób użycia i szybkie schnięcie. Wziąwszy pod uwagę olbrzymią ilość dodatków, jakie mają do dyspozycji współcześni malarze, możliwości rozwijania osobistego stylu niezwykle wzrosły. Łączenie rozmaitych podłoży, materiałów, mieszanie technik itd. na dobre wpisało się we współczesne malarstwo, zaś akryle wciąż dostarczają nowych obszarów poszukiwań.

Ryc. 20. John Borofsky (1942), *Śpiew*. Philadelphia Museum of Art. Wszeczhronność farb akrylowych doskonale pasuje do twórczych możliwości niektórych malarzy współczesnych. Akryle można łączyć z wieloma innymi mediami, zaś ich bezpośrednie, świeże kolory odpowiadają charakterowi młodych artystów.



W przeciwieństwie do mediów tradycyjnych, farby akrylowe nie spowodowały narodzin jakiejś ortodoksyjnej czy akademickiej techniki. Nie istnieją podręczniki, które tłumaczyłyby, jak prawidłowo malować akrylami. Oznacza to, że każdy artysta samodzielnie wybiera podłoże i przybory i rozwija własny sposób nakładania akryli. Jedynymi zasadami są wolność i wyobraźnia. Jednak by osiągnąć tę wolność, artysta musi poznać „charakter” medium, musi wiedzieć, czego się spodziewać i czego unikać. Ten rozdział poświęcony jest wszelkim materiałom i przyborom, począwszy od gam kolorystycznych, a skończywszy na możliwościach wykorzystania akryli w tak zwanych „technikach łączonych”.

Materiały i przybory

Skład medium

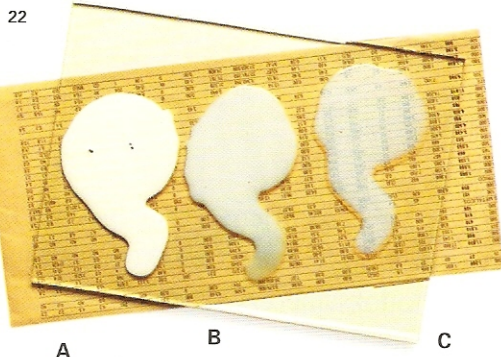
Farba akrylowa

Farby akrylowe to farby polimerowe, czyli zawierające spoiwo składające się z wodnej emulsji wysoko spolimeryzowanego plastyku. Polimeryzacja to proces chemiczny, podczas którego dochodzi do łączenia podobnych bądź różnych molekuł, w wyniku czego powstają makromolekuły, czyli polimery. Gdy wodny lub emulsyjny roztwór zawierający takie makromolekuły czy też cząsteczki plastyku wysycha, cząsteczki łączą się tworząc jednolitą, elastyczną, przezroczystą i wodoodporną warstwę. Jest to syntetyczna żywica, zwana tak dlatego, że właściwościami przypomina żywice naturalne, jak kauczuk czy lateks roślinny. Cechy te powodują, że spolimerizowane emulsje stanowią podstawę nie tylko większości klejów i pigmentów, ale też wielu innych produktów: metyloakrylanu, poliestru itd. Przezroczystość i elastyczność tych substancji powoduje, że znakomicie nadają się do rozmaitych rodzajów farb.

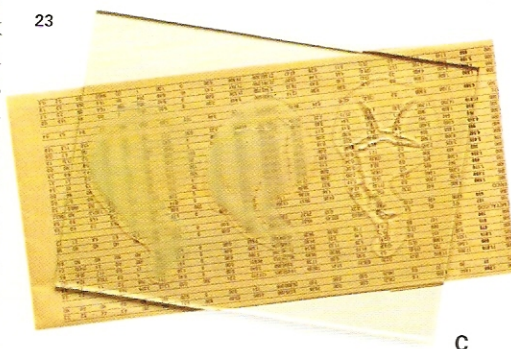
Jeśli chodzi o malarstwo artystyczne, to substancje te zaczęto stosować ok. 1948 roku, co dało początek dwóm rodzajom farb: winylowym i akrylowym.

Zatem, aby nie mylić ich ze sobą, jak to się często zdarza, należy dodać, że w farbach winylowych spoiwem jest octan poliwinyloowy (PVA), znany też jako lateks syntetyczny. Lateks barwą i konsystencją przypomina mleko, a po wyschnięciu staje się przezroczysty. Substancja znana jako biały klej to po prostu odmiana syntetycznego lateksu. W sprzedaży spotyka się go jako farbę lateksową, wodną lub plastykową.

Spoiwo akrylowe jest w porównaniu z lateksem raczej półprzezroczyste i można je natychmiast rozpoznać po ostrym zapachu amoniaku. Po wyschnięciu jest twardsze i bardziej odporne niż winyle.



Ryc. 22. Trzy przykłady lateksu syntetycznego (z lewej), matowego medium akrylowego (pośrodku) i błyszczącego medium akrylowego (z prawej). Wszystkie one są płynne. Lateks przypomina mleko i jest o wiele bardziej kryjący niż akryl.



Ryc. 23. Trzy wymienione wyżej substancje po wyschnięciu. Medium akrylowe (zwłaszcza to błyszczące) jest zupełnie przezroczyste. To właśnie dzięki temu farby akrylowe mają tak specyficzną chromatykę.

Ryc. 24. Plama farby akrylowej pozostawiona do wyschnięcia na kawałku szkła, a następnie usunięta. Aby dobrze przylegać, akryl wymaga podłoża porowatego, w innym przypadku łączy się jak skóra, tworząc elastyczne błonki.



Ryc. 25. Dwie tuby farb akrylowych, których zawartość została usunięta. Akryl schnie równomiernie, a po wyschnięciu nie daje się rozpuścić w wodzie.

Akrylowe kolory

Spoiwo, o którym już wspominaliśmy, połączone z pigmentami stanowi podstawę farb akrylowych. Pigmenty są takie same, jak we wszelkich innych mediach; to natura rozpuszczalnika, czy też spoiwa, nadaje akrylom specyficzne właściwości. Porównamy je teraz z właściwościami innych mediów. Farby akrylowe, wysychają poprzez parowanie wody, tak jak akwarele, i niemal tak samo szybko. Jednak w przeciwieństwie do farb akwarelowych, akryle są kryjące i bez problemu można nakładać je wieloma warstwami i przemałowywać. Po wyschnięciu akryl staje się nierozpuszczalny. W porównaniu z farbami olejnymi, akryle schną o wiele szybciej, są trwałe i nigdy nie pękają ani nie żółkną; co więcej, są bardzo elastyczne i nie poddają się wpływowi światła czy klimatu.

Po tym wszystkim zdawać by się mogło, że farby akrylowe to dla artysty medium doskonałe i w pewnym sensie tak jest, nadają się one bowiem dla tych wszystkich, którzy nie lubią czekać, aż farba wyschnie i wolą natychmiast dokonywać poprawek.

26



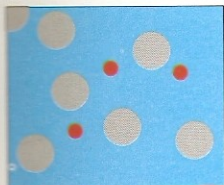
27



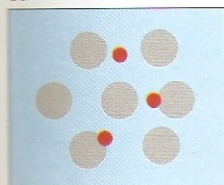
28



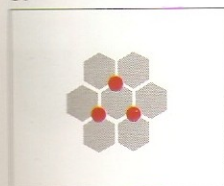
29



30



31



Ryc. 29-31. Proces wysychania farby akrylowej. Cząsteczki akrylu (szare) znajdują się w roztworze wodnym wraz z cząsteczkami pigmentu (czerwone). Gdy woda (niebieska) wyparuje, cząsteczki łączą się w sześciokątne układy, w których znajduje się pigment, tworząc jednolitą błonę.

Ryc. 26-28. Powyżej przykłady suchych farb akrylowych, na których widać ślady pędzla i łączenie kolorów. Poniżej: pigmenty są zawsze te same, niezależnie od tego, czy spoiwem jest guma arabska (przy akwareli), olej lniany (w farbach olejnych) czy akryl.

Różne rodzaje farb akrylowych

32



Wersje

Istnieje olbrzymia różnorodność produktów artystycznych opartych na medium akrylowym i często trudno odróżnić farby przeznaczone dla prawdziwych artystów od tych o bardziej specjalistycznym przeznaczeniu (dekoracyjnych, rękodzielniczych, modelarskich, do tkanin itd.).

Ogólnie rzecz biorąc, wyróżnia się trzy typy farb akrylowych dla artystów: farby o konsystencji kremu w tubkach, w puszkach i farby płynne w pojemnikach. Producenci oferują poszczególne rodzaje farb w pojemniczkach różnej wielkości, od małych tubek, po wielkie puszki o pojemności prawie 19 litrów. Niemal wszyscy producenci sprzedają giętkie plastikowe puszki z dozownikiem, który uniemożliwia zeschnięcie się farby w opakowaniu i pozwala odmierzyć tylko niezbędną jej ilość.

Wśród najlepszej jakości farb akrylowych znajdują się produkty hiszpańskiej firmy Vallejo y Titán, angielskich producentów Daler-Rowney i Winsor&Newton, holenderskiego Talensa, włoskiej Acryli, niemieckich firm Schmincke i Primacyl, francuskiej wytwórni Lascoux oraz producentów amerykańskich: Grumbachera, Liquitexa i Goldena. Wszystkie wymienione firmy dostarczają również na rynek akcesoria i dodatki, o których będzie jeszcze mowa w tej książce.

33



Ryc. 32-35. Różne rodzaje farb akrylowych w rozmaitej wielkości tubach, puszkach z dozownikiem i dużych puszkach z zakręcanym wiekiem. Akryle sprzedawane są w pojemnikach takich, w jakich sprzedaje się farby olejne, ale też w o wiele większych rozmiarach, niż inne media.

34



35



Barwy
Gamy
lowych róż
leżności o
szczelnie
z nich jest
w przypad
dów z wy
i ciągle
w miarę j
wiążą się n
te obejmu
tlenki kad
sne pigme
czy galban
dycyjny m
nego.

Jeśli w
tetycznym
cej odcień
Zastępow
cenę nie
leży w co
unikania
w niektó

Ryc. 36-38
z dozownik
Vallejo (po
mi firmy Ro
i drewniane
pletem ak
ifarb, produ
my Titán.

Barwy

Gamy kolorów akrylowych różnią się w zależności od producenta, aczkolwiek większość z nich jest tak bogata, jak w przypadku innych mediów (z wyjątkiem pasteli) i ciągle się rozszerza, w miarę jak na rynku pojawiają się nowe pigmenty. Barwy te obejmują odcienie tradycyjne, jak tlenki kadmu, kobaltu i żelaza, nowoczesne pigmenty syntetyczne, jak ftalocjanina czy galban, choć właściwie dowolny pigment tradycyjny można oddać za pomocą pigmentu syntetycznego.

Jeśli w pojemniku kolor tradycyjny zastąpiono syntetycznym, uwidocznione to jest na etykiecie opisującej odcień, można też to poznać po nazwie koloru. Zastępowanie jednych pigmentów innymi obniża cenę niektórych barw, choć często przyczyną leży w coraz powszechniejszej tendencji do unikania toksycznych substancji zawartych w niektórych farbach.



36



37

Ryc. 36-38. Zestaw tubek i słoiczków z dozownikiem, produkowanych przez Vallejo (powyżej), pudło z farbami firmy Rowney (pośrodku) i drewniane pudło z kompletem akcesoriów i farb, produkcji firmy Titán.

38

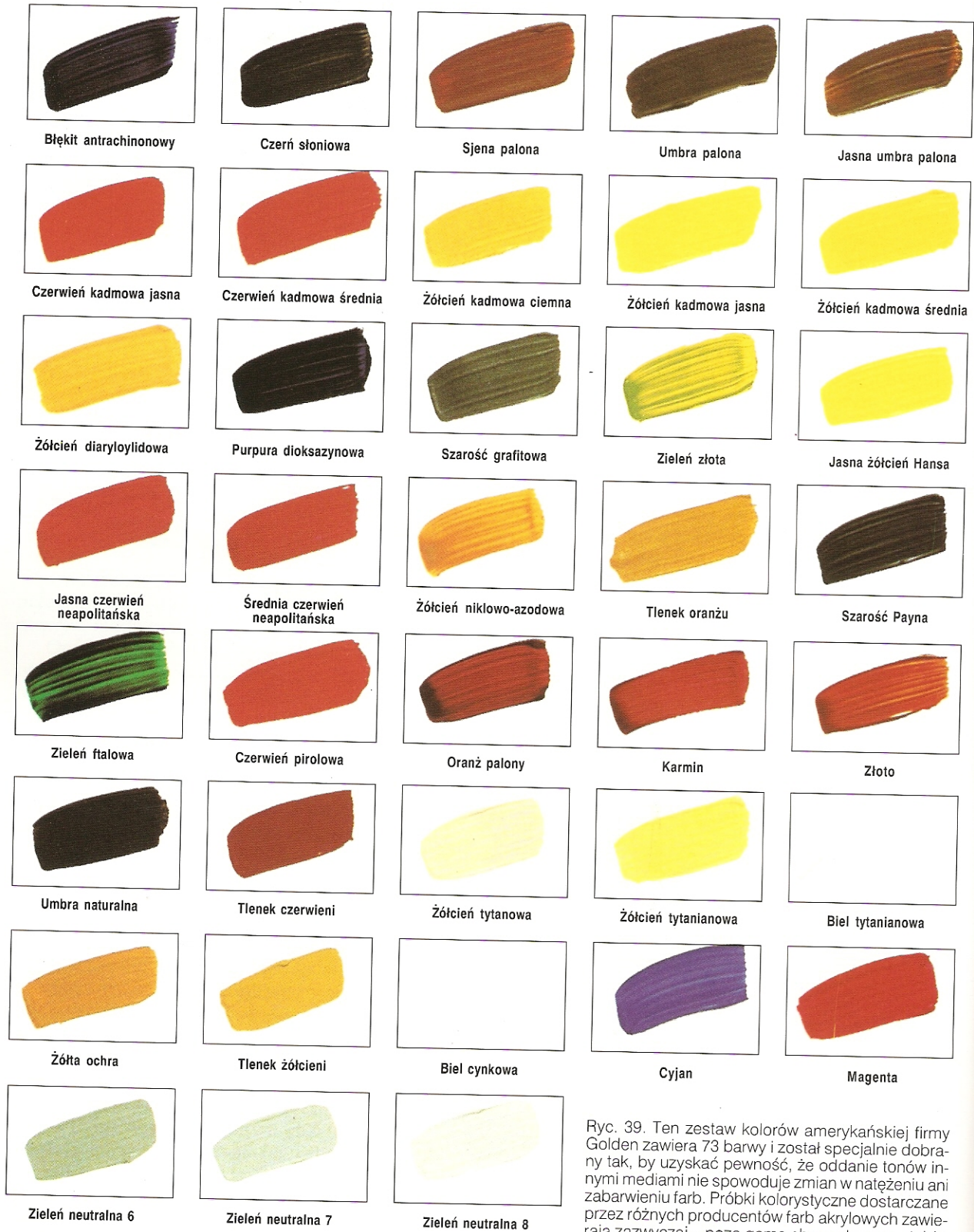


Wybór zestawu farb

Z wyjątkiem producentów takich jak Titán czy Daler-Rowney, właściwie nie ma firm, które wytwarzałyby zestawy kolorystyczne w pudłach, tak jak w przypadku farb olejnych czy akwarelowych. Obie wyżej wymienione firmy dostarczają na rynek dość ubogie zestawy (10 lub 12 kolorów), nadające się do szkół i właściwie do niczego więcej. Być może jest tak dlatego, że akryle to medium nowoczesne i nie powstała jeszcze tradycja, która decydowałaby o zestawach farb czy akcesoriów. Jak przekonamy się później, cechy farb akrylowych powodują, że pracuje się nimi zupełnie inaczej, niż pozostałymi mediami. Palet, pędzli, rozpuszczalników itd. nie używa się tak, jak na przykład przy olejach czy akwarelach. Przede wszystkim zaś nie istnieje ustalona metoda posługiwania się akrylami, co oznacza, że każdy artysta musi dopracować się swego własnego systemu.

Gamy kolorystyczne

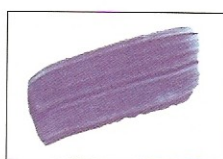
39



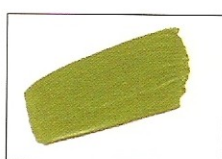
Ryc. 39. Ten zestaw kolorów amerykańskiej firmy Golden zawiera 73 barwy i został specjalnie dobrany tak, by uzyskać pewność, że oddanie tonów innymi mediami nie spowoduje zmian w natężeniu ani zabarwieniu farb. Próbkę kolorystyczne dostarczane przez różnych producentów farb akrylowych zawierają zazwyczaj – poza gamą chromatyczną – także oznaczenia odnoszące się do przejrzystości i trwa-



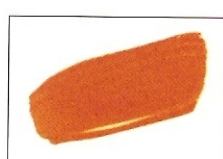
Czerń węglowa



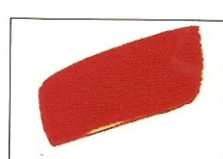
Błękit ceruleanowum



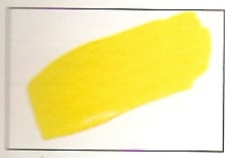
Zieleń tlenku chromu



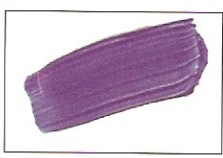
Oranż kadmowy



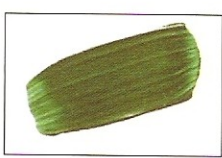
Ciemna czerwień kadmowa



Żółcień kadmowa wiosenna



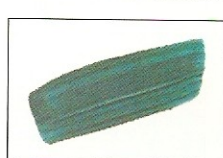
Błękit kobaltowy



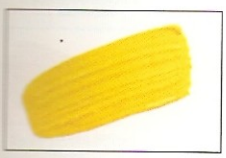
Zieleń kobaltowa



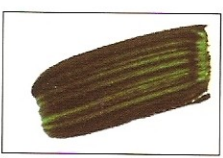
Zieleń tytanianu kobaltu



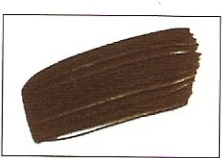
Turkus kobaltowy



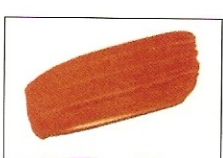
Srednia żółcień Hansa



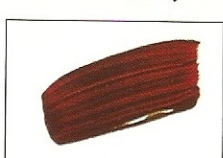
Zieleń Jenkins



Czerń marsowa



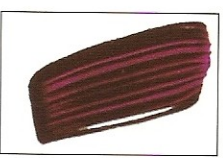
Żółcień marsowa



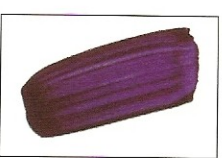
Brąz naftalenowy



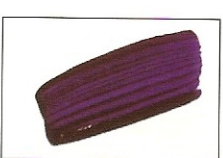
Zieleń permanentna jasna



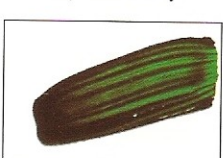
Fiolet permanentny ciemny



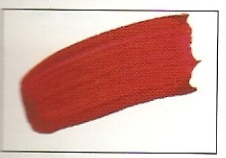
Błękit fiałowy
(z odcieniem zieleni)



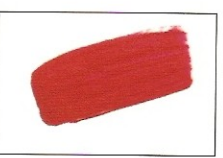
Błękit fiałowy
(z odcieniem czerwieni)



Zieleń fiałowa
(z odcieniem niebieskim)



Magenta
atabrynowa



Czerwień
atabrynowa



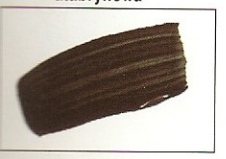
Jasna czerwień
atabrynowa



Fiolet
atabrynowy



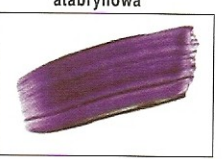
Sjenna naturalna



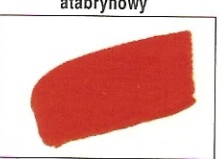
Turkus (fiałowy)



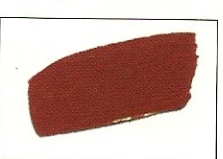
Błękit ultramarynowy



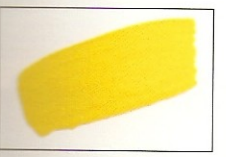
Fiolet ultramarynowy



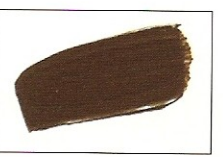
Oranż



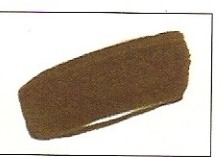
Tlenek fioletu



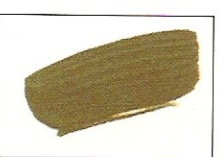
Żółcień podstawowa



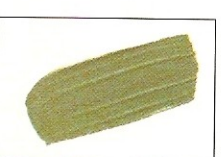
Zieleń 2



Zieleń neutralna 3



Zieleń neutralna 4

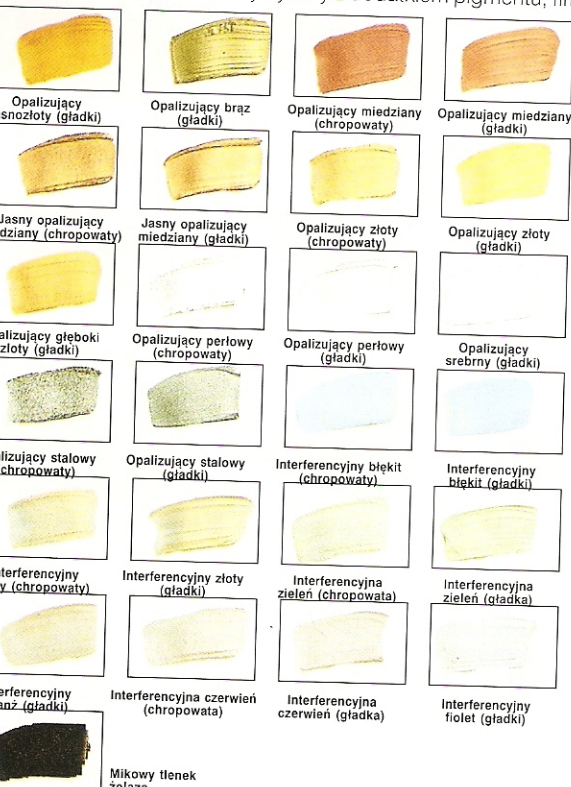
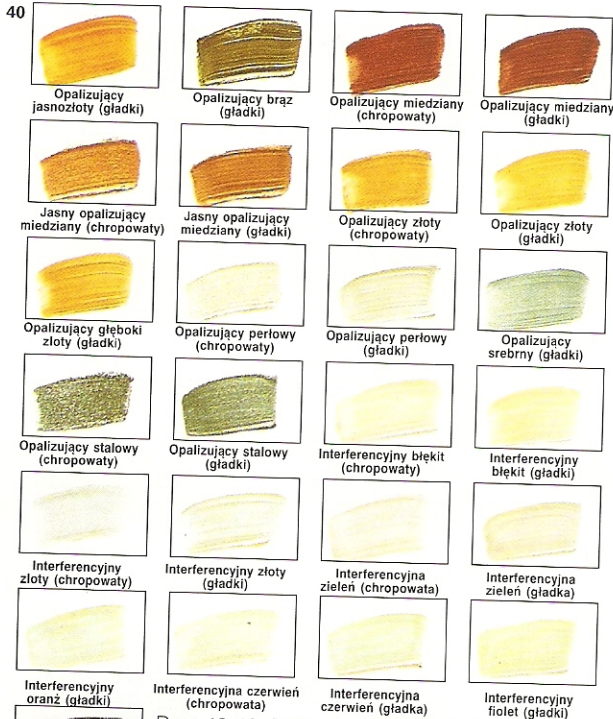


Zieleń neutralna 5

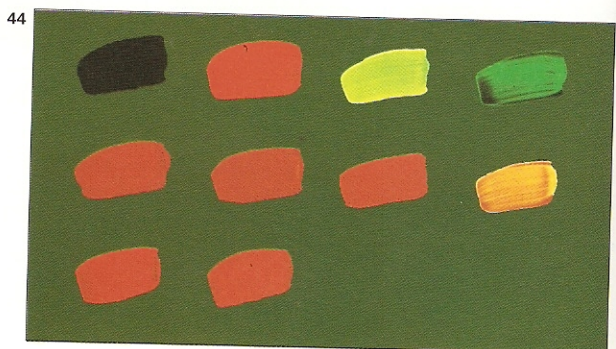
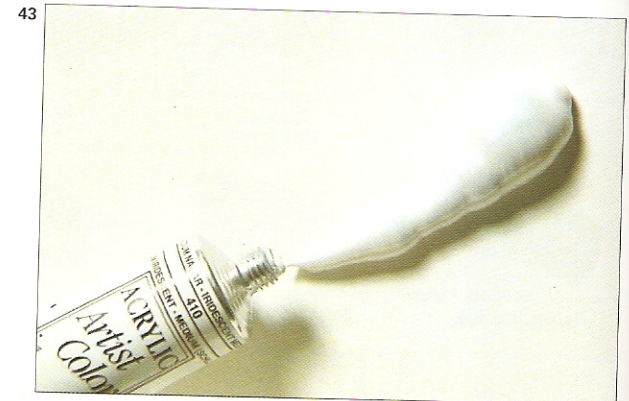
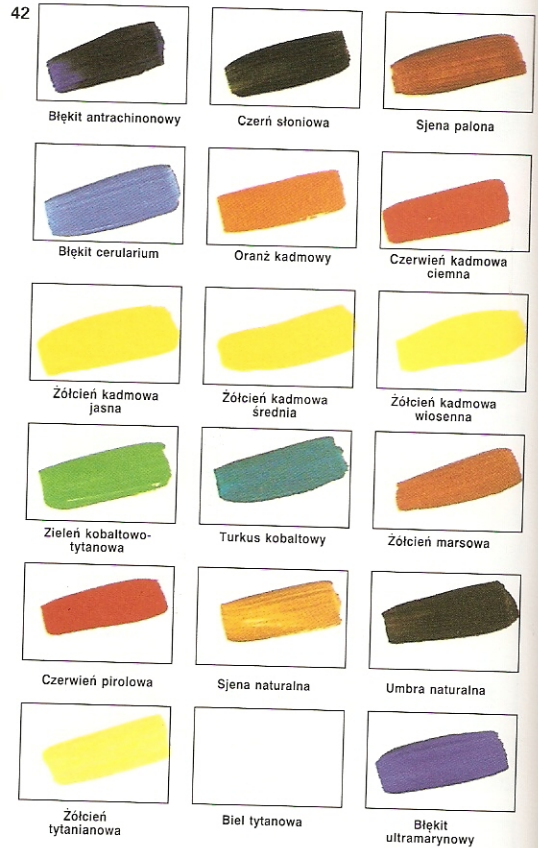
kości koloru po długim okresie ekspozycji na światło. Ten ostatni czynnik dla większości odcieni jest zupełnie zadowalający. Wskazówki dotyczące przejrzystości przydają się, bo trudno tę cechę ocenić, przyglądając się farbom wyciskanej z tubki. Większość producentów oznacza także rodzaj pigmentu użytego w procesie produkcji, za pomocą nazwy lub międzynarodowego kodu. Oto wykres kolorystyczny za-

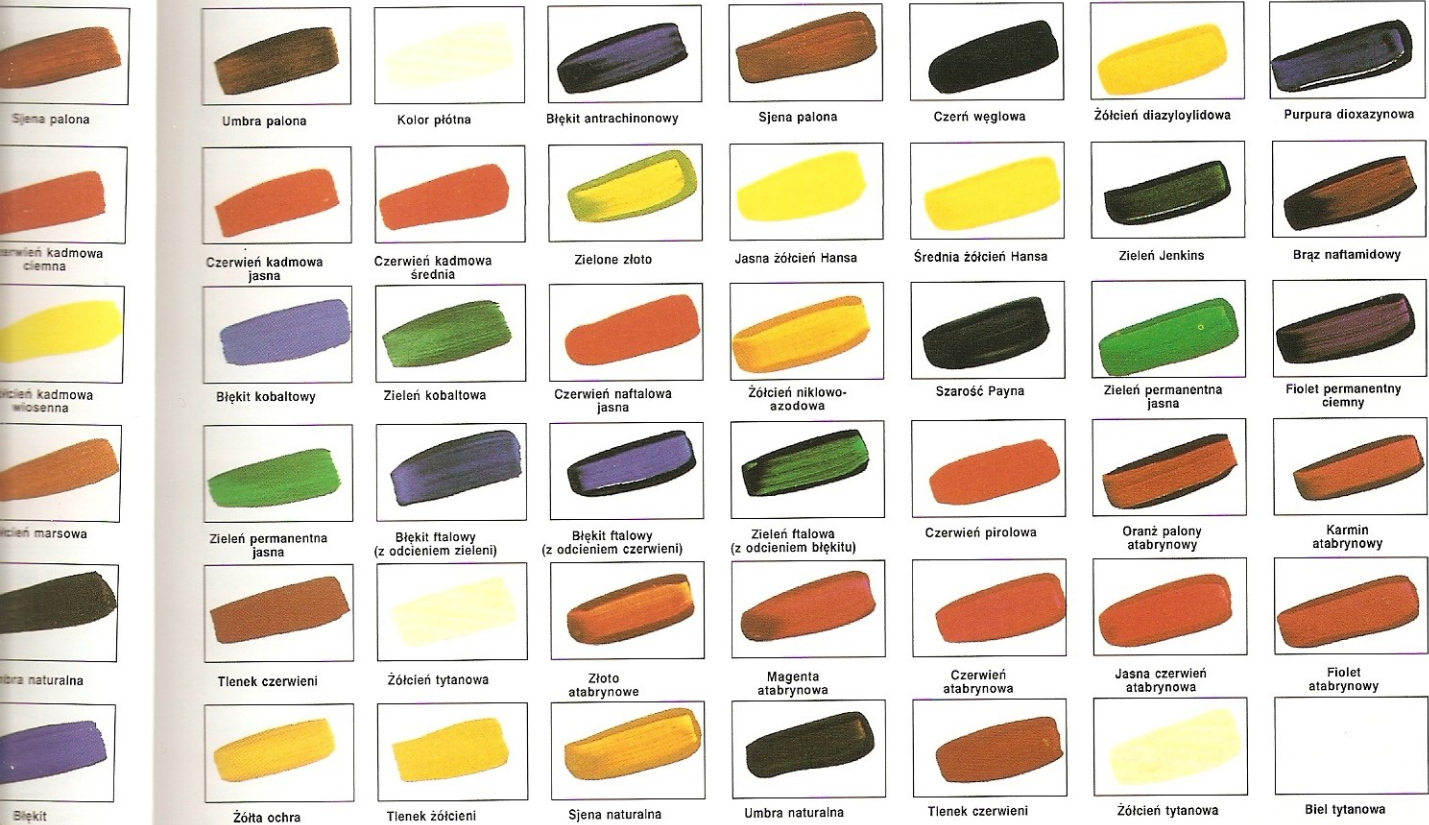
wierający zwykłą gamę. Każdy ton przedstawiono jednym pociągnięciem pędzla, aby podczas reprodukcji nie zmieniła się barwa. Wykres zawiera cztery neutralne, achromatyczne szarości, czyli takie, które nie przypominają żadnego innego koloru poza czernią i bielą.

Kolory specjalne

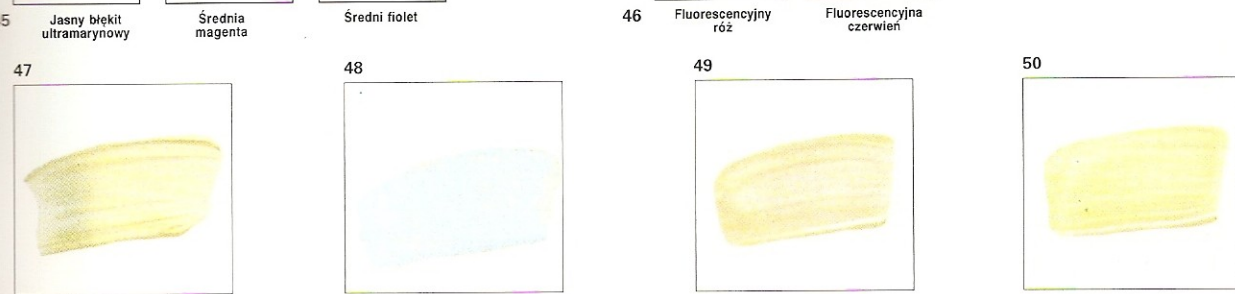
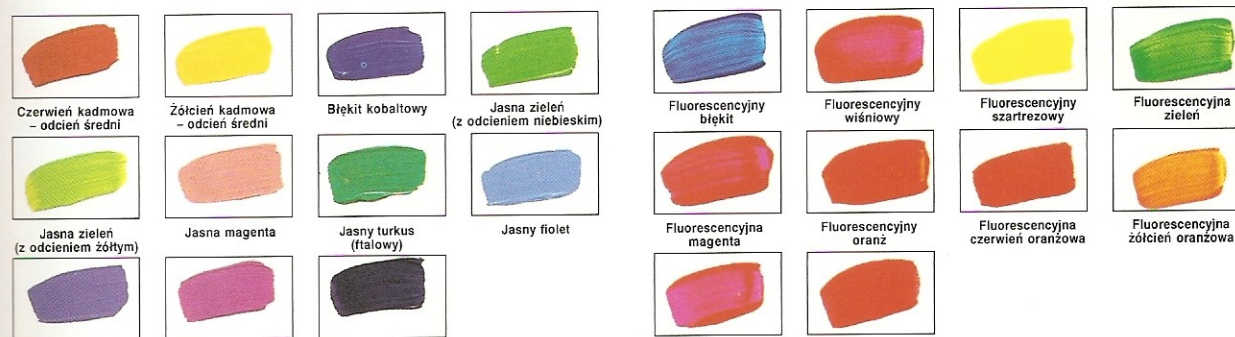


Ryc. 40-42. Z lewej: wykres kolorystyczny przedstawiający interferencję w pełnym świetle dziennym (powyżej) i w oświetleniu ukośnym (poniżej). Odcienie zmieniają barwę w zależności od tego, jak pada na nie światło. Powyżej z prawej: „gruby” wykres kolorystyczny z dodatkiem pigmentu, firmy Golden.





Ryc. 43-50. W części ilustracji po prawej u dołu widać, jak słabe i silne światło wpływa na kolory fluorescencyjne. Natomiast u góry widać rozświetlenia na barwach opalizujących.



Matowość czy połysk

Powierzchnia a kolor

Jeśli do farb akrylowych nie doda się żadnych specjalnych substancji, to ich powierzchnia po wyschnięciu jest gładka jak satyna. To właśnie ten świetlisty efekt końcowy wyróżnia akryle spośród innych mediów: gwasz jest matowy, o konsystencji ziemistej lub aksamitnej; farba olejna jest bardziej zbita i gęsta, podczas gdy końcowy efekt zależy od tego, jak grubą warstwą ją nałożono. Satynowe wykończenie akrylu zawsze jest jednolite, nieważne czy nałożyliśmy farbę grubymi impastami, czy cienkim laserunkiem.

Wykończenie to może być matowe lub błyszczące. Ogólnie rzecz biorąc, właściwie wszyscy producenci oferują akryle średnio błyszczące, przy czym poszczególne marki różnią się między sobą. Jedynie firma Golden produkuje wersje matowe i błyszczące każdego koloru, tak aby artysta mógł wybrać barwy tego samego rodzaju lub łączyć ich odmienne typy.

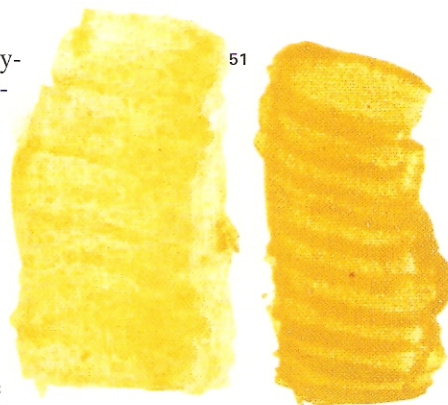
Medium akrylowe

Połysk barwy można zmienić, stosując substancję zwaną medium akrylowym, czyli po prostu emulsję wiążącą barwy, tyle że pozbawioną pigmentu. Wiele firm

sprzedaje medium akrylowe błyszczące (emulsja zwykła) i matowe (emulsja z czynnikiem matowienia).

Artysta może wykorzystać taką emulsję, zmieszaną w różnych proporcjach z wodą, aby zmieniać efekt końcowy. Medium matowe zawsze osłabia kolor, powodując, że traci on intensywność. By tego uniknąć, firma Golden produkuje matowe kolory typu „grubego”, w których większa jest proporcja pigmentu w stosunku do ilości spoiwa. Farby takie mają konsystencję kremu oraz bardzo intensywne barwy i schną nawet szybciej niż zwykłe akryle.

Artysta, który decyduje się sam robić farby, powinien wziąć powyższy czynnik pod uwagę, jeśli stosuje matowe medium akrylowe.



Ryc. 51. Dwie plamy koloru namalowane po dodaniu medium akrylowego (z lewej) i przed (z prawej). Dodanie medium powoduje, że na farbie prawie nieidać śladów pędzla. Jeśli użyje się go zbyt dużo, kolor może zmatowieć, psując harmonię chromatyczną.

52



Ryc. 52. Różne opakowania i rodzaje mediów akrylowych, zarówno matowych, jak i błyszczących. Większe pojemniki przeznaczone są dla artystów, którzy sami robią swoje farby i dlatego potrzebują dużej ilości spoiwa.

Jak używać medium akrylowego

Medium akrylowe można stosować do wielu celów. Jako że jest to ta sama emulsja, której używa się do wytwarzania farb, nie ma niebezpieczeństwa, że kolory zblakną lub ulegną zmianie. Po pierwsze, medium można użyć do gruntowania płótna czy powierzchni, które wymagają, by grunt po wyschnięciu był przezroczysty. Przydaje się to artystom pragnącym wykorzystać naturalną barwę powierzchni malarskiej w swym dziele; do suchego gruntu z medium akrylowego farby świetnie przylegają, tworząc jednolitą warstwę.

Medium przydaje się także do tworzenia laserunków. Kolory po rozcieńczeniu stają się przezroczyste, natomiast zachowują jednolitą konsystencję. Jednak jeśli doda się zbyt dużo wody, farby nie da się rozprowadzić równomiernie i nabiorą one charakterystycznego wyglądu. Medium akrylowe rozpuszczone w wodzie można porównać – jeśli chodzi o jednolitość barwy – do akwarelowego lawowania.

Wracając do mediów matowych i błyszczących, trzeba powiedzieć, że niektórzy producenci sprzedają media specjalnie zaprojektowane do płynnych akryli i malowania aerografem.



53

Mimo że większość artystów jako jedyne rozpuszczalnika używa wody, warto poeksperymentować z tym medium, by poznać nowe efekty czy rozwiązania, które mogą ułatwić pracę lub urozmaicić końcowe rezultaty.

54



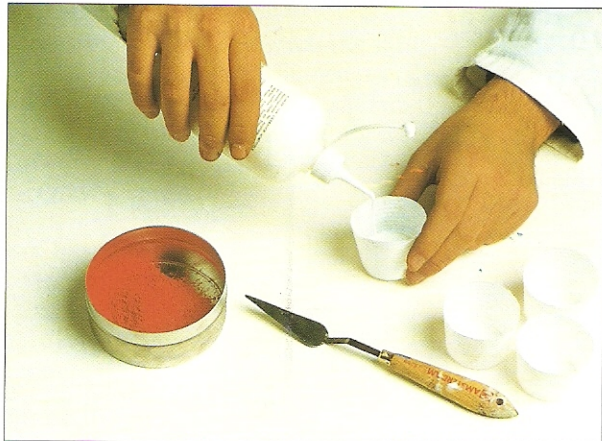
55



Ryc. 53-55. Powyżej: w małych ilościach medium akrylowe mogą służyć artyści, którzy potrzebują dużych mas kolorystycznych o niewielkiej intensywności, na których nie widać śladów pędzla. Poniżej z lewej: trzy plamy tego samego koloru z dodatkiem medium błyszczącego (z lewej) i matowego (z prawej). Do koloru środkowego nie dodano żadnego medium. Poniżej z prawej: mieszanka po prawej zawiera medium akrylowe, dlatego kolory łączą się łagodniej niż te z lewej, będące czystymi akrylami.

Wytwarzanie własnych farb

56



57



Akrylowe farby jest tak łatwo zrobić, że wielu artystów woli przygotowywać je samemu niż kupować w tubkach czy słoiczkach. Wszystko, co potrzeba, to medium akrylowe i pigmenty (dobrej jakości). Nigdy co prawda nie uzyska się takich farb, jak kupne, ale w zupełności wystarczą one artystom, którym nie zależy na wysublimowanym efekcie. Jediną wadą jest to, że artysta może używać tylko tych barw, które można bezpiecznie przygotować. Musisz pamiętać, że gdy robisz własne farby, jednolitość koloru pozostawia wiele do życze-

nia: spoiwo nie zawsze równomiernie łączy pigmenty, dając różne odcienie. Mimo to przygotowywanie własnych farb to bardzo ciekawy eksperyment.

Na tej stronie możesz prześledzić proces wytwarzania farb akrylowych z medium akrylowego i pigmentu.

Ryc. 56 i 57. Do zrobienia własnych farb potrzebne ci będą plastikowe lub szklane słoiczki, o wielkości zależnej od tego, czy będziesz chciał farby przechowywać. Jeśli chciałbyś przechowywać je na dłużej niż jedną sesję, będą ci potrzebne pojemniczki o szczelnym zamknięciu, by farby nie wyschły. Najpierw nalewa się medium akrylowego, a potem dodaje pigment.



60

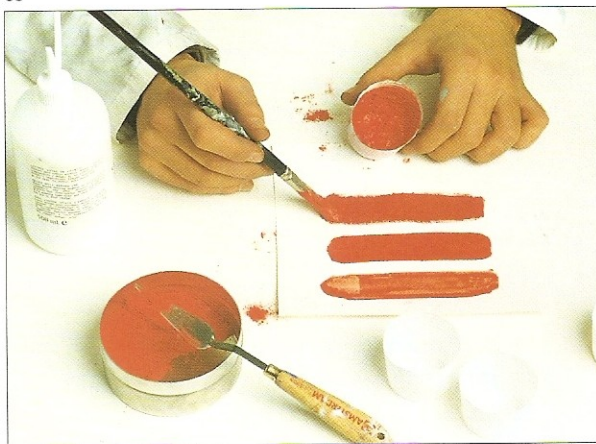
58



Jest ono bardzo proste. Medium (matowe lub błyszczące) wlewa się do pojemniczków, dodaje się pigment i miesza za pomocą pędzla. Farba wytworzona w domu schnie szybciej niż kupna, więc albo przygotowuj tylko tyle, ile jest ci potrzebne do jednej sesji, albo przechowuj pozostałości w szczelnie zamkniętych pojemnikach.

Ryc. 60. Aby zrobić samemu farby akrylowe, trzeba koniecznie użyć pigmentów dobrej jakości, których producent podał dokładny skład. W charakterze pojemniczków można wykorzystać zwykłe plastikowe filiżanki, jeśli farby mają posłużyć tylko do jednej sesji. Gdyby chciało się je przechowywać, trzeba użyć zakręcanych słoiczków. Wszystko, co potrzebne do wymieszania farb, to pędzel i szpachelka.

59



Ryc. 59. Dobrze jest przed zakończeniem procesu sprawdzić konsystencję mieszanki. Można użyć kawałka papieru, na którym maluje się plamy koloru tak długo, aż będą jednolite i gładkie, a medium nie będzie zbyt wiele.

Ryc. 61. Trzy przykłady. Od prawej do lewej: kolor, w którym za mało jest pigmentu, a za wiele spoiwa, traci na intensywności i jest zbyt płynny; prawidłowo zmieszana farba, płynna, o konsystencji kremu; gruba warstwa koloru z dodatkiem medium matowego; gruba warstwa koloru z dodatkiem medium błyszczącego.

61



Żele i pasty

62



Ryc. 62. Niemal wszystkie firmy produkujące farby akrylowe sprzedają też żele i pasty, stanowiące dopełnienie farb. Na zdjęciu widzisz żele i pasty firmy Golden (w dużej puszcze jest żel gęsty, poniżej lekki, a powyżej pasta zwierająca pumeks), pastę Grumbachera oraz żel i pastę firmy Vallejo.

Żele

Żele pojawiły się na rynku stosunkowo niedawno i choć są już bardzo popularne w Stanach Zjednoczonych, to w Europie dopiero wchodzi do użytku. Są to przezroczyste lub półprzezroczyste substancje o konsystencji żelatyny, które mogą służyć do różnych celów. Lekkie żele są na tyle płynne, że można je wylewać na podłoże lub farbę. Gdy zmiesza się je z niewielką ilością koloru, sprawiają, że farba lśni i jest przezroczysta. Można ich też używać na wilgotnym gruncie do łączenia kolorów, a nawet jako kleju przy pracach typu kolaż. Żele średnie mają konsystencję bardziej kremową niż farby akrylowe i można nakładać je z łatwością bez rozcieńczania, raczej jako substancję wygładzającą, która nie zmienia konsystencji warstwy malarskiej. Żele grube czynią farbę masywniejszą i dzięki temu można tworzyć efekty tekstury. Istnieją też bardzo gęste żele, dzięki którym farba i wykończenie stają się bardziej lepkie, widać na nich ślady pędzla i dlatego przypominają farby olejne.

63



64



Ryc. 63 i 64. Żele mają za zadanie pogrubiać farby akrylowe i nadawać im bardziej kremową konsystencję. Na plamie koloru u góry widać teksturę uzyskaną dzięki dodaniu do farby lekkiego żelu. Plama dolna to mieszanina farby i żelu gęstego. Po wyschnięciu taka pasta nie kurczy się, natomiast zachowuje teksturę.

Dlaczego i po

Żele, jak ostatnia nowa gama pro można używa pasują do ws Jak wspomn z żeli pomag żonej do farb blem kurczer cesu wysycha da się unikną rozpaczy arty duża ilością f robi się jej o

Może się jednego med czas gdy wyst wać to ostatn wielu artystów wad farb ole trzysta zalety Akryle to m osobowości i bardziej pod sposoby stos Nie ma na p go sposobu s je dzięki suge nież każdy z mi słowy, jest na badać i o

66



Ryc. 66. Tę tel z dodatkiem dr malowanej del

Dlaczego i po co stosuje się żele?

Żele, jak wiele innych dodatków, to ostatnia nowinka z właściwie nieskończonej gamy produktów akrylowych, których można używać, ponieważ farby akrylowe pasują do wszelkich rodzajów innowacji. Jak wspomnieliśmy wcześniej, niektóre z żeli pomagają w uzyskaniu jakości zbliżonej do farb olejnych, co rozwiązuje problem kurczenia się farby, typowy dla procesu wysychania akryli. Kurczenia tego nie da się uniknąć i może ono doprowadzić do rozpaczary artystów, którzy lubią pracować dużą ilością farby, bowiem po wyschnięciu robi się jej o wiele mniej.

Może się wydawać dziwne, że używa się jednego medium, by imitować inne, podczas gdy wystarczyłoby po prostu zastosować to ostatnie. Wyjaśnienie jest takie, że wielu artystów używa akryli, by uniknąć wad farb olejnych, a jednocześnie wykorzystać zalety ich kolorystycznych efektów. Akryle to medium, które nie ma jeszcze osobowości czy tradycji stosowania. Jest bardziej podatne na innowacje i rozmaite sposoby stosowania niż jakiegokolwiek inne. Nie ma na przykład jednego prawidłowego sposobu stosowania żeli: wynaleziono je dzięki sugestiom różnych artystów i również każdy z nich używa żelu inaczej. Innymi słowy, jest to medium, które wciąż można badać i odkrywać.

Pasty modelujące

Pasty modelujące to odmiana żeli, zaprojektowana specjalnie do pracy z teksturami. Pasty takie (zazwyczaj białe) można nakładać wprost ze słoićzka i przemaalowywać po wyschnięciu, aby uzyskać teksturowany grunt.

Różne odmiany past zawierają dodatki takie jak różnej grubości proszek z marmuru lub pumeksu, dzięki czemu są grubsze i dają kryjące tekstury. Po wyschnięciu można je zetrzeć papierem ściernym lub zeskrobać jakimś narzędziem, by uzyskać bruzdy, żłobienia i rozmaite efekty teksturalne przypominające stiuki.

Ryc. 65. Specjalne pasty modelujące zawierają dodatki takie jak marmur lub (jak na tym przykładzie) pumeks. Gdy są wilgotne, można je modelować i dopracowywać szpachelką lub innym narzędziem, tworząc tekstury, szorstkie powierzchnie, linie i bruzdy. Pasta widoczna na ilustracji jest wymieszana z farbą.



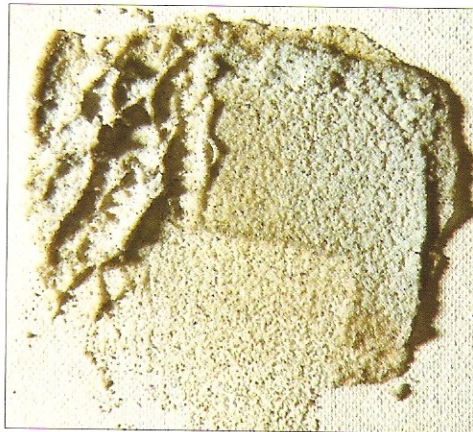
65

66



Ryc. 66. Tę teksturę uzyskano za pomocą pasty z dodatkiem drobno sproszkowanego marmuru, zamalowanej delikatnym, barwnym laserunkiem.

67



Ryc. 67. Ta pasta zawiera grubo sproszkowany pumeks. Można nakładać ją szpachelką, tworząc szorstkie tekstury, przypominające powierzchnię niektórych minerałów. Artyści wykorzystują takie tekstury w swoich dziełach, a potem malują na nich, wygładzają je papierem ściernym itd.

Grunty, werniksy i dodatki

Biel hiszpańska, czyli gesso

Biel hiszpańska to grunt najczęściej stosowany przy wszelkich mediach malarских, zwłaszcza przy akrylach. Jest to biała, kryjąca, matowa pasta, zawierająca biel tytanową i podobną ilość kredy, dzięki czemu jest elastyczna i łatwo ją polerować po wyschnięciu. Jest to syntetyczna wersja tradycyjnego gruntu stosowanego w malarstwie temperowym na drewnie (oryginalnie robiono ten grunt z kleju pochodzenia zwierzęcego i białej kredy), które kwitło w okresie gotyku. Podobnie jak wtedy, niektórzy współcześni artyści urozmaicają grunt, by tworzyć żłobienia, na których potem malują.

Można używać bieli hiszpańskiej do gruntowania płótna, papieru i kartonu; farby akrylowe dobrze do niej przylegają, nie łuszczą się po wyschnięciu.

Będące w sprzedaży pojemniki z białą hiszpańską zawierają od pół kilograma do kilku litrów.

Biel hiszpańską można łączyć z kolorami i innymi dodatkami. Niektórzy producenci zaczęli sprzedawać biel hiszpańską już zmieszaną z pastelami, a nawet czarną!

Werniksy

Nie jest konieczne werniksowanie pracy namalowanej akrylami, choć niektórzy artyści czynią to, by uzyskać matowe bądź połyskliwe wykończenie całej powierzchni obrazu i aby chronić go przed kurzem (mimo że farby akrylowe i tak łatwo utrzymać w czystości). Inną przyczyną może być chęć usunięcia drobinek farby, które pojawiają się, jeśli jeszcze dobrze nie wyschła. Na farbach akrylowych takie drobinki pozostają nawet po wyschnięciu, zwłaszcza, jeśli nałożono je grubą warstwą. Jeżeli obrazy przechowywane są jeden obok drugiego (a tak zwykle bywa), to po jakimś czasie mogą się skleić; po oderwaniu warstwa malarska ulega zniszczeniu, więc werniks pomaga uniknąć tego ryzyka.

Istnieją różne rodzaje werniksów. By uzyskać pożądaną połysk, można mieszać werniksy matowe i błyszczące. Na niektórych można malować, na innych zaś nie, ale wszystkie werniksy pozwalają się usunąć odpowiednim rozpuszczalnikiem.

68



69



Jeśli stosuje się twardy werniks, dobrze jest najpierw nałożyć werniks miękki, bo gdyby warstwa twarda wymagała usunięcia mocnym rozpuszczalnikiem, warstwa malarska nie ulegnie zniszczeniu. Niezależnie od wszystkiego, zanim zaczniesz cokolwiek robić, zawsze stosuj się do wskazówek producenta.

70



Ryc. 70. Ten obraz powstał na gruncie z czarnej bieli hiszpańskiej. Kolor tła stał się podstawą dla kryjących barw akrylowych, wyróżniających się z niego dzięki swej świetlistości.

Ryc. 68. Biel hiszpańska to najczęściej stosowany w malarstwie akrylowym grunt. Nadaje się do przygotowywania wszelkich powierzchni malarских. Farby akrylowe znakomicie przylegają do gruntu z bieli hiszpańskiej. Jest on – zgodnie z nazwą – najczęściej biały, choć istnieją też jego odmiany kolorowe, a nawet czarne. Można go kupić w pojemnikach różnej wielkości, aż do 6-, 8-litrowych.

Ryc. 69. Istnieją różne typy werniksów do farb akrylowych. Poza odmianami matowymi i błyszczącymi (które można łączyć, uzyskując różny stopień połysku), są też werniksy, po których można malować i takie, na których nie można. Celem stosowania werniksu na pracach akrylowych jest usunięcie lepkich cząstek z suchej farby.

Ryc. 71. Na tym fragmencie poprzedniego przykładu widzisz jakość chromatycznej powierzchni: białe kolory nałożono cienko na czarny grunt, otrzymując rozmycia i przejrzystości, które tworzą interesujące szare odcienie.

71



72



Ryc. 72. Transparebtizer sprawia, że farba staje się bardziej przejrzysta, nie tracąc swej konsystencji. Nie wpływa on też na intensywność odcienia, choć może go osłabić, jeśli transpabrtizera jest zbyt wiele.

Jak stosować dodatki

Dobrze jest wiedzieć, że opisane wcześniej dodatki istnieją, ale nie należy stosować ich już na początku. Lepiej najpierw nabrać doświadczenia pracując po prostu farbą i wodą. Dopiero potem można zacząć eksperymentować i odkrywać możliwości tych substancji, aby przekonać się, czy nadają się do naszych celów. W przeciwnym bowiem wypadku *tylko niepotrzebnie utrudnimy sobie pracę.*

73



Ryc. 73. Koniecznie najpierw wypróbuj dodatki i media pomocnicze, nim zastosujesz je do farby. Ich zalety dla niektórych artystów mogą bowiem być wadami. Zawsze powinieneś pamiętać, że produkty te służą do rozwiązywania specyficznych problemów, z którymi nie wszyscy malarze się stykają.

Dodatki: płynny uzdatniacz

Gdy doda się go niewiele (ok. 5%) do wody bądź medium, farba staje się bardziej płynna i łatwiej malować nią gładkie powierzchnie, nie pozostawiając śladów pędzla. Przydaje się do prac o wyraźnie zaznaczonych konturach i kształtach, a także do ilustracji. Substancja ta łagodzi naprężenia powierzchni wywołane zastosowaniem wody jako rozcieńczalnika.

Opóźniacz

Sprzedawany zazwyczaj w formie pasty (najczęściej w tubkach). Po dodaniu do farby wydłuża proces jej wysychania. Dla artysty przyzwyczajonego do pracy z akrylami ich szybkie schnięcie to raczej zaleta niż wada, ale czasem niektóre detale wymagają więcej pracy, na przykład gdy rozmywa się kolory lub stosuje grubą teksturę. W tych przypadkach, gdy malarz musi pracować wolniej, opóźniacz bardzo się przydaje.

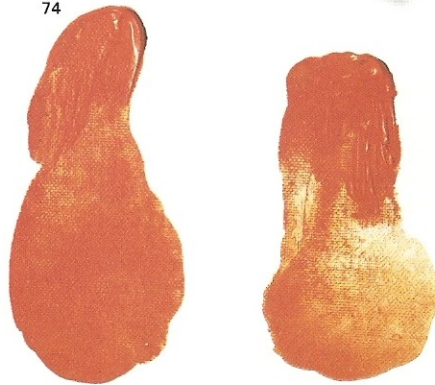
Pasta wzmacniająca przezroczystość farby (transparentizer)

Ten dodatek produkuje firma Grumbacher. Składa się on z bezbarwnej pasty, którą dodaje się do farby, aby stała się bardziej przejrzysta. Jednak artyści chcący uzyskać laserunki stosują go rzadko. Niektórym malarzom zależy na uzyskaniu efektu grubości, a jednocześnie przejrzystości, a więc czegoś co w odniesieniu do mediów tradycyjnych mogłoby wydawać się sprzecznością; przy akrylach jednak sprzecznością nie jest.

Zagęszczacz

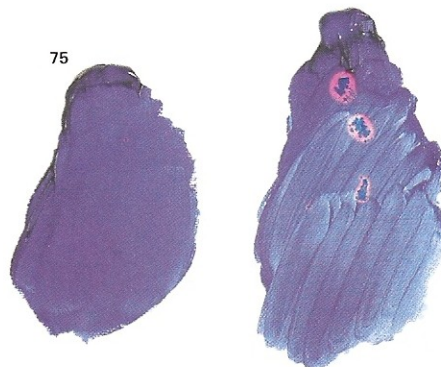
Używają go jedynie artyści samodzielnie przygotowujący sobie farby, aby mieszanina medium i pigmentu była gęstsza. Jeśli chce się uzyskać pożądane rezultaty, to bardzo ważne jest przestrzeganie zaleceń producentów, dotyczących proporcji. W przeciwnym wypadku farba może nie stężeć lub zeschnieć, zanim zostanie użyta.

74



Ryc. 74. Dwie plamy tego samego koloru: do tej po lewej dodano płynny uzdatniacz. Produkt ten pozwala artyście rozprowadzić jednolity głęboki kolor w formie cienkiej błony. Przy użyciu tylko wody (z prawej) błonka ta nie jest jednolita, a pigment rozkłada się nierównomiernie.

75



Ryc. 75. Farbę po prawej naniesiono z dodatkiem transparentizera. Widać na niej ślady pędzla, a kryjący początkowo kolor stał się przejrzysty.

Pędzle, pędzle do gruntowania i gąbki



76

Różne kształty końcówek

Trzy tradycyjne kształty końcówek pędzli artystycznych to: okrągły, płaski i tzw. koci języzek. Końcówką okrągłą maluje się linie, płaską plamy koloru, a „kocim języczkiem” jedno i drugie.

Podobnie jak przy farbach olejnych, w malarstwie akrylowym najważniejsze są pędzle płaskie: można na nie nabrać dużo farby i nakładać ją na duże powierzchnie. Płaskie pędzle to właściwie wszystko, czego potrzeba, by malować olejami, jednak farbami akrylowymi maluje się też cienkie linie jednolitej barwy, kładąc farbę cienko, więc do malarstwa akrylowego przydają się także małe zaokrąglone pędzelki, z włosia wołu lub syntetycznego. Pędzle płaskie zazwyczaj są duże, chyba że artysta pragnie większy format pokryć bardzo rozcieńczoną farbą.

Ryc. 76. Pędzle z włosiem syntetycznym stały się popularne wraz z upowszechnieniem akryli. Włosie takie jest miękkie, ale zachowuje swój kształt pod warunkiem, że nie trze się nim po dużych powierzchniach. Końcówka pędzla może być płaska (nadaje się do dużych formatów), okrągła lub wydłużona (tzw. koci języzek). Istnieją też pędzle wachlarzowate, przydatne do uzyskiwania delikatnych, kolorowych rozmyć.

Rodzaje włosia

Pędzle stosowane w malarstwie akrylowym mogą mieć rozmaite włosie, choć najbardziej przydatne wydaje się – i jest w istocie – włosie syntetyczne. Farba akrylowa jest gęstsza niż akwarelowa, natomiast lżejsza niż olejna. Jeśli to porównanie przeniesiemy na pędzle, to okaże się, że pomiędzy pędzlami z miękkiego włosia sobolowego lub włosia wołu a szorstkimi szczeciniakami sytuują się pędzle syntetyczne. Włosie syntetyczne to rodzaj poliestru, który – poza tym, że jest tani – jest także miękki, a nie traci kształtu. Przydaje się to, gdy pracujesz z niezbyt grubą farbą i nie stosujesz impastów; w przeciwnym wypadku pędzel syntetyczny szybko rozszczepli się i zniekształci. Do takiego ostrego stylu lepiej nadają się szczeciniaki, najczęściej stosowane w malarstwie olejnym.

Artyści zazwyczaj mają wiele różnych pędzli i używają ich w zależności od tego, nad jakim obrazem pracują. Do malarstwa akrylowego nadają się pędzle stosowane przy akwarceli, pod warunkiem że farbę się rozcieńczy.

Ryc. 77. Szczeciniaki są o wiele sztywniejsze niż pędzle syntetyczne i można na nie nabierać więcej farby.



77

Pędzle do gruntu
Są niezbędne
kartonu czy papieru
dużych formatach
piej nadają się p
ny, szerokości p
malowania zaś p
co delikatniejsze
typu japońskiego
rączki. Konieczn
przed użyciem t
go przez kilka n
trzymająca włos
powierzchni obr
dyncze włoski.

Ryc. 80. Szczeciniaki
klejone do obsadz
trzeba je namoczyć
by klej lepiej trzym
włoski nie przykleja
ni obrazu, niszcza

Ryc. 81. Oto kilka
tetycznych o końc
wanych przez zb
Mimo to wciąż mo
rysowania grubo

81



Pędzle do gruntowania

Są niezbędne do gruntowania płótna, kartonu czy papieru, a także do prac na dużych formatach. Do gruntowania najlepiej nadają się pędzle płaskie, ze szczeciny, szerokości przynajmniej 6-7 cm. Do malowania zaś potrzebne jest włosie nieco delikatniejsze, tu najlepsze są pędzle typu japońskiego, z włosiem przyszytym do rączki. Koniecznie trzeba pamiętać, by przed użyciem takiego pędzla namoczyć go przez kilka minut, aby obsadka podtrzymująca włosie zbiegła się, bo wtedy na powierzchni obrazu nie pozostaną pojedyncze włoski.



Ryc. 78 i 79. Takie pędzle są niezbędne do nakładania gruntu i gessa, czyli bieli hiszpańskiej. Typ japoński ma włosie przyszyte do obsadki. Najczęściej używa się szczeciniaków, które są twardsze i nadają się do dużych formatów.



Ryc. 80. Szczeciniaki mają włosie przyklejone do obsadki. Przed użyciem trzeba je namoczyć przez kilka minut, by klej lepiej trzymał, a pojedyncze włoski nie przyklejały się do powierzchni obrazu, niszcząc ją.

Ryc. 81. Oto kilka starych pędzli syntetycznych o końcówkach zdeformowanych przez zbytne pocieranie. Mimo to wciąż można ich używać do rysowania grubych linii i plam koloru.



81



Ryc. 82. Gąbki obrotowe nadają się do pokrywania powierzchni kolorem, gdy artysta nie chce, aby było widać ślady pędzla, natomiast pragnie, by odcień był jednolity.

Jak dbać o pędzle

Malując akrylami, najlepiej mieć pędzle cały czas wilgotne. Nie zapominaj, że farby akrylowe wyschną bardzo szybko, a wtedy nie da się ich już rozpuścić. Pędzel, o który nie dbano, przy nasadzie jest zbity i tylko sam jego koniuszek jest jeszcze giętki. Innym typowym przykładem jest pędzel z zaschniętą na włosiu farbą, który skrobie powierzchnię malarską. Taką zaschniętą farbę można częściowo rozpuścić acetonem, choć oczywiście najlepiej nigdy do podobnej sytuacji nie dopuścić, podczas pracy trzymając pędzle zanurzone w wodzie. Po zakończeniu sesji malarskiej należy umyć je wodą z mydłem.

Gąbki

Gąbki używane są do wszystkich mediów wodnych. Można nimi rozprowadzać cienkie warstwy koloru na dużych powierzchniach. Technika ta jest szeroko znana w malarstwie akwarelowym, natomiast w akrylowym gąbką można nakładać nawet gęstszą farbę, ponieważ akryle to medium bardzo lekkie.

Palety

Palety zwykłe

Farby akrylowe można rozrabiać na zwykłej kwadratowej lub okrągłej paletce, takiej jak używane w malarstwie olejnym. Jedyne problem z taką paletą to jej czyszczenie. Przy farbach olejnych pozostałości zdrapuje się szpachelką, a potem czyści paletę rozpuszczalnikiem. Nie da się tego zrobić w przypadku akryli, bo schną one niezwykle szybko i przyczepiają się do podłoża. Aby je usunąć, trzeba skrobać bardzo mocno, co może zniszczyć drewnianą powierzchnię palety, niezależnie od tego, jak mocno jest zawerniksowana. Nałożenie warstwy ochronnej też nie jest dobrym rozwiązaniem, bo zdrapie się ją razem z farbą. Paletę drewnianą z powodzeniem zastąpi blok palet papierowych; gdy wierzchnia warstwa pokryje się już w całości farbami, po prostu się ją zdziera i zaczyna pracę na nowej. Wadą takiej palety jest to, że często się marszczy pod wpływem wody.

Palety plastikowe

Plastyczne palety są lepsze od drewnianych, ponieważ łatwiej usuwać z nich farbę, choć trzeba uważać, by nie zarysować powierzchni. Do porysowanej palety kolory przywierają i coraz trudniej ją wyczyścić. Dlatego tak ważne jest, by podczas czyszczenia zwilżać paletę lub trzymać ją pod kranem.

83

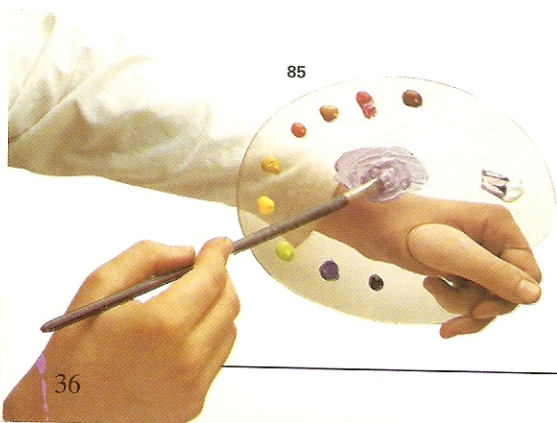


84



Ryc. 83. Do malowania akrylami nadaje się każda paleta zwykła, choć drewnianą może być trudno czyścić, gdyż farby akrylowe szybko przylegają do powierzchni. Jeśli spróbujesz je zdrapać, możesz zniszczyć drewno. Lepiej wybrać paletę plastikową.

Ryc. 84. Blok papieru w kształcie palety ma tę zaletę, że łatwo go wyrzucić: gdy papier zapelni się farbą, po prostu zdziera się go i zaczyna pracę na nowym. Jednak palety papierowe nie są zbyt wygodne, jeśli używa się dużo wody, bo wtedy marszczą się.



86



Ryc. 85 i 86. Palety plastikowe, z przegródkami lub bez, świetnie nadają się do malarstwa akrylowego, bo łatwo je czyścić.

Inne powierzchnie

Do farb akrylowych najlepiej nadają się powierzchnie gładkie, lecz twarde, jak szkło, marmur czy gładkie powierzchnie syntetyczne. Nie da się ich porysować szpachelką, a ponieważ nie wchłaniają farby, nigdy się nie poplamiają. Podczas pracy akrylami paletę trzeba czyścić często, bo podeschnięta farba tworzy grudki, gdy pociera się ją pędzlem. Potem przenosi się je na płótno i niszczy w ten sposób powierzchnię malarską. Jeśli stosujesz którąś z wyżej wymienionych powierzchni, nie będziesz miał problemu z czyszczeniem palety, pod warunkiem że ją przedtem zwilżysz. Czyszczenie palet szklanych jest jeszcze łatwiejsze; po prostu skrobie się je specjalnym przyrządem.

Trzeba też wspomnieć o porcelanowych filiżankach czy pojemniczkach. Najczęściej używają ich akwareliści, mieszając w nich farby, ale – jako że wykonane są z twardego i niechłonnego materiału – nadają się też do malarstwa akrylowego. Wreszcie, nie wolno nam zapomnieć o glinianych talerzach i pojemnikach, których można używać zamiast tradycyjnej palety.

Palety specjalne

Kilka lat temu firma Rowney wyprodukowała palety specjalnie do akryli, wyposażone w wilgotną, papierową membranę, dzięki której farby nie wysychały. System ten okazał się jednak niezbyt poręczny i obecnie trudno trafić na taką paletę. Artyści, którzy nie lubią za szybko schnących mediów, takich jak akryle, powinni zająć się innymi, zamiast wypróbowywać tak skomplikowane rozwiązania.

87



Ryc. 87. Twarde, gładkie powierzchnie najlepiej nadają się na palety. Nieważne, jak twardy jest werniks na drewnie, zawsze zniszczy się go, skrobiąc. Najlepsze są powierzchnie pokryte plastykiem, odporne na szpachelki.

88



Ryc. 88. Gliniany talerz to znakomita paleta pod akryle: łatwo go czyścić, a trudno zniszczyć podczas czyszczenia.

89



Ryc. 89. Inna możliwość to zastosowanie powierzchni szklanej. Nawet jeśli farba na niej zaschnie, łatwo ją zeskrobać ostrą szpachelką.

Do malowania nadaje się każda zwykła, choć może być uszkodzona, gdyż farba szybko przykleja się do powierzchni. Lepiej wybrać plastikową.

Blok papieru ma tę zaletę, że łatwo go wyrzucić, po prostu wyrzucić go i zaczynać nowym. Jednak papierowe nie są trwałe, jeśli użyje się dużo wody, bo rozmiękną się.

tykowe, z przeźroczystą powierzchnią, nadają się do malowania, bo łatwo je

Podłoża

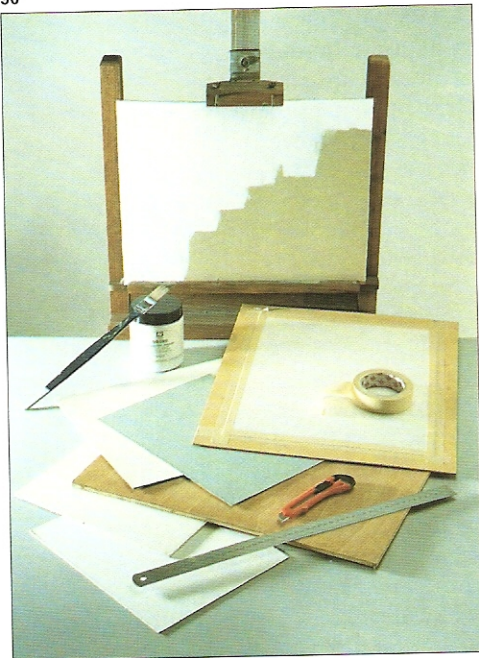
Płótno

Płótno to podłoże najczęściej stosowane w malarstwie akrylowym. Jest ono takie samo, jak w malarstwie olejnym. Lepszej jakości płótna wytwarzane są z lnu, mieszanki lnu z bawełną i wreszcie z samej bawełny. Różnią się od płócien olejnych sposobem przygotowania, czyli gruntowania. Grunt pod farby olejne jest dość tłusty, zaś akryle nie przylegałyby do niego zbyt dobrze. Można obejść tę niedogodność, wycierając płótno alkoholem, choć nie jest to sposób najlepszy, bo istnieje ryzyko, że po ukończeniu obrazu farba zacznie się łuszczyć. Nie nadaje się też grunt zbyt chłonny, chyba że artysta z założenia chce osiągnąć efekt matowy, suchy. W każdym przypadku malowanie na płótnie, które mocno wchłania, jest bardziej pracochłonne; trudniej nakładać cienkie lawowania, a czasem jest to wręcz niemożliwe. Dlatego w sklepie trzeba koniecznie pytać o płótno specjalnie przygotowane pod farby akrylowe (albo pokryte gruntem uniwersalnym, który pasuje do wszystkich mediów).

Jeżeli artysta chce sam zagruntować płótno, najlepiej, by nałożył jedną lub więcej warstw gessa, czyli bieli hiszpańskiej. Im więcej warstw, tym mniej chłonne płótno i tym delikatniejsza tekstura spłotu. Nie ma ograniczeń co do liczby warstw, które można nakładać, tak że da się uzyskać nawet zupełnie gładką powierzchnię, bez śladów włókien (choć w takim przypadku lepiej po prostu wybrać inne podłoże). Do gessa możliwe jest dodawanie pigmentu, by uzyskać kolorowy grunt, lub innych dodatków różnej grubości (piasek, marmur, pumeks itd.), aby wykończenie obrazu miało wyraźniejszą teksturę.

Należy dodać, że można nałożyć grunt przezroczysty, tak aby wykorzystać w obrazie naturalną barwę podłoża. Robi się to za pomocą medium akrylowego lub kilku warstw bezbarwnego żelu. Ważne jest, by grunt wypełnił pory tkaniny, tworząc podkład pod farbę.

90



Ryc. 90. Karton może być dobrym podłożem pod akryle, pod warunkiem, że nie jest zbyt chłonny. Jeśli zaś jest, można pokryć go warstwą bieli hiszpańskiej, która nadaje się także do gruntowania różnej grubości drewna.

Papier, karton i drewno

Niemal każda powierzchnia, która nie jest tłusta, nadaje się pod farby akrylowe, choć najczęściej używa się – poza płótnem – papieru, kartonu i drewna.

Do akryli nadają się papiery różnej grubości, aczkolwiek są one bardziej chłonne niż płótno, z czym jednak można sobie poradzić za pomocą bieli hiszpańskiej. Podobnie jak akwarele, farby akrylowe są wilgotne, przez co papier może się marszczyć, ale można temu zapobiec, naciągając go przed rozpoczęciem malowa-

Ryc. 91. Aby malować akrylami na papierze, trzeba go najpierw zagruntować bielą hiszpańską. Jeśli papier jest bardzo cienki, należy go naciągnąć, podobnie jak czynią to niektórzy akwareliści. Jeśli chce się malować na barwnym gruncie, to zamiast bieli hiszpańskiej można użyć farby akrylowej.

91





nia, a po-
tem usuwając
taśmę podtrzymują-
cą, gdy papier jest już
zupełnie suchy i gładki.

Wystarczająco gruby karton
nie wymaga naciągania. Trzeba go
tylko zagruntować, jeśli ma być mniej
chłonny. Istnieją kartony doskonałej jako-
ści, na których można malować niemal bez
gruntu. Artyści lubiący pracować z odcie-
niami przezroczystymi mogą wykorzystać ko-
lorowe kartony i papiery.

Akrylami można także malować na
deskach odpowiednio zagruntowanych
bielą hiszpańską. Grunt taki można wypo-
lerować papierem ściernym, aby był gładki.
Drewno to dobre podłoże, gdyż jest
trwałe i dzięki temu można na nie nakła-
dać wiele warstw farby.



Ryc. 92 i 93. Pod farby akrylowe nadaje się każda
powierzchnia spełniająca dwa warunki: nie może być
zbyt chłonna ani gładka, ponieważ akryle nie będą
do niej dobrze przylegać, a nawet mogą się łuszczyć.
Płótno pod farby akrylowe należy gruntuwać, inaczej
niż pod olejne, zaś jeśli używa się płótna nie zagrun-
towanego, powinno się nań wcześniej nałożyć war-
stwę farby akrylowej lub bieli hiszpańskiej.

Możliwości techniczne

Na kolejnych stronach zobaczymy, jak wyglądają w praktyce niektóre z technik stosowanych przez artystów używających akryli. Jako temat, który będziemy dowolnie interpretować, obraliśmy pawia. Podłożem, czyli powierzchnią malarską, jest karton zagruntowany białą hiszpańską, a materiałami do pracy są typowe dla tego medium farby, pędzle i gąbki. Nasz cel to pokazanie, jak można swobodnie i bez ograniczeń technicznych pracować akrylami. Mimo że schną szybko, farby akrylowe można zmieniać, pracując różnymi sposobami. Można malować nimi po wilgotnym i suchym podłożu, nakładać je pędzlem lub szpachelką, pędzlem do gruntu i gąbką, a nawet wycierać szmatką, gdy są jeszcze wilgotne. W ten sposób obraz zmienia się, zaś formy i kolory, a także tekstura stają się bogatsze.

Technika zastosowana w każdym przykładzie objaśniona jest w opisach ilustracji, dzięki czemu od razu widzisz uzyskane efekty praktyczne.

94



Ryc. 94. To ćwiczenie wykonano na grubym kartonie zagruntowanym białą hiszpańską. Rozcieńczone farby akrylowe wydobywają biel tła. Środkowy obszar kompozycji pozostawiono biały, dzięki czemu skrzydła pawia stały się bardziej świetliste.

96



95



Ryc. 95 i 96. Pierwsze plamy koloru są duże, brak jeszcze szczegółów. Jako że nakładane są bezpośrednio na białą powierzchnię, kolory gdzieśgdzie są przejrzyste. Na ilustracji powyżej widać, jak malowano skrzydło pawia, z bardzo delikatną szarością na piórach. Szyja i głowa to po prostu plamy barwne, mające jedynie ustalić formę i bryłę. Do tego rodzaju pracy najlepiej nadają się płaskie, szerokie pędzle syntetyczne.

97



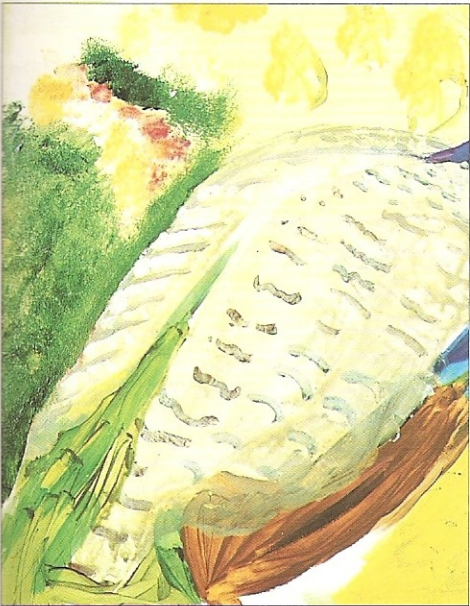
Ryc. 97. Malując akrylami można bardzo szybko dokonywać zmian, nakładać jeden kolor na drugi (plamą kryjącą lub przejrzystym lawowaniem), ponieważ schną one bardzo szybko. W tym przypadku błada zieleń tła zupełnie pokrywa wcześniejsze barwy.

98



Ryc. 98. Na poprzedniej ilustracji widać było linie sugerujące liście i rośliny w tle kompozycji. Namalowano je czubkiem pędzla na wilgotnej farbie tła.

99



Ryc. 99. Plamy zielone i żółte nałożono gąbką. Gąbki nadają się nie tylko do pokrywania dużych obszarów cienką warstwą farby, lecz również do tworzenia grubych impastów. Nie da się uzyskać takiej tekstury za pomocą pędzla czy płaskiego pędzelka do gruntowania.

100



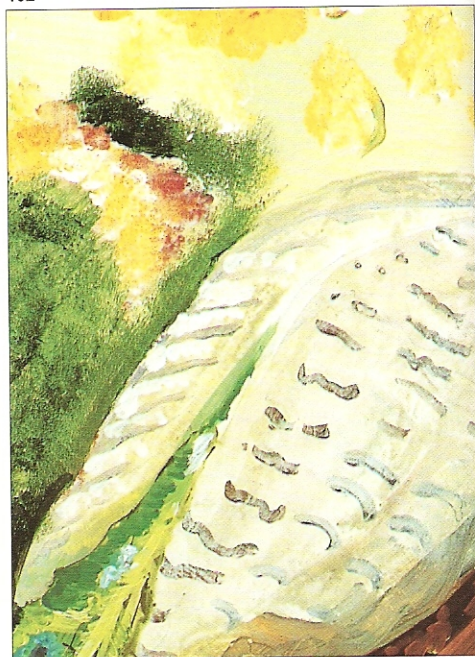
Ryc. 100. Impasty na kwiatach nałożone na mokrą farbę. Kolory nie zlały się zupełnie, bo nie zostały rozarte gąbką. Tą techniką można tworzyć rozmaite barwy, zaś grudki dają się usunąć szpachelką lub czystą gąbką.

Inne możliwe techniki

101



102



103



Ryc. 101. Lekko zwilżoną gąbką nałożono farbę na wcześniejsze impasty, różnicując i łagodząc poprzednie barwy. Akryle stosuje się bardzo szybko, co oznacza, że łatwo nakładać na siebie kolory i formy. Barwy pejzażu, czyli tła, które otaczają pawia, zmieniają się szybko w miarę, jak praca posuwa się do przodu.

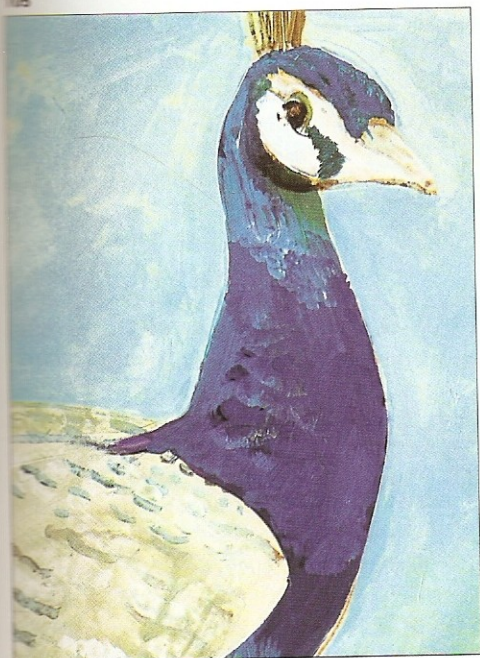
Ryc. 102. Widzisz tu dokładniej niektóre barwy nałożone gąbką, a także przejrzyste kolory zaznaczające skrzydła. Efekty te osiągnięto, malując szybko i swobodnie, ciągle wzbogacając gamę kolorystyczną.

104



Ryc. 103 i 104. Na powiększeniu wyżej widać skrzydła z ilustracji po prawej. Białe obszary pomiędzy ciemnymi liniami sugerują fakturę piór; podobnie jak pozostałe barwy zastosowane w tej części obrazu; są one rozciągnięte, by nie przyciemniać leżącej pod spodem chromatyki. Tło zostało przemalowane, aby usunąć niektóre zbędne szczegóły. Kolor końcowy uzyskano, mieszając błękit z wilgotną farbą nałożoną wcześniej. Te plamy barwne są przejrzyste.

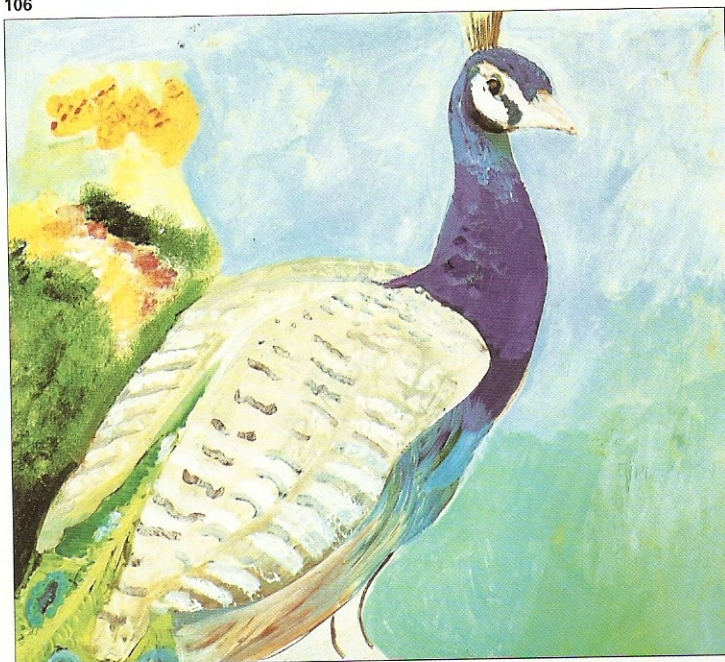
105



okładniej nie-
płabką, a także
czające skrzy-
malując szyb-
wzbogacając

Ryc. 105. Na tym fragmencie widzisz efekt, jaki dały różne odcienie błękitu wokół szyi ptaka. Aby oddać typowy efekt tęczy, zmieszano rozmaite odcienie błękitu na wilgotnym podłożu, po prostu nakładając je bez wycierania czy rozmazywania pędzlem. Uzyskano w ten sposób gęstą warstwę o bogatych tonach.

106

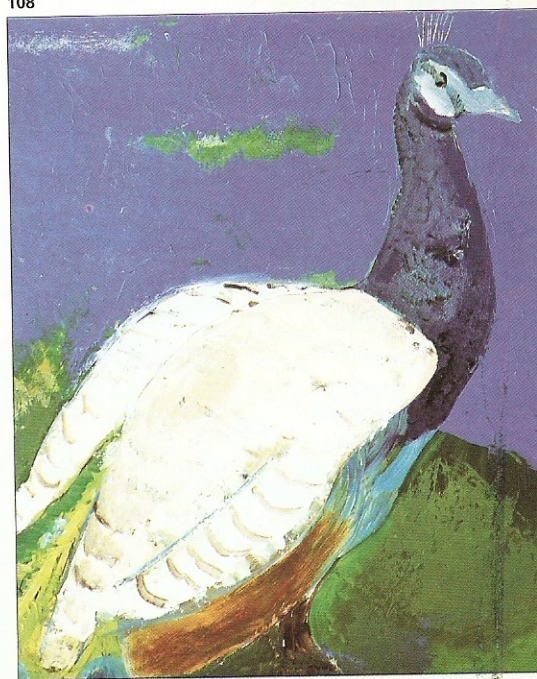


Ryc. 106 i 107. Na tych dwóch przykładach widzisz dwa kolejne etapy przybliżające pracę ku końcowi. Na pierwszym tło zostało niemal całkowicie wypełnione, zaś na drugim nałożono dwie płaszczyzny kolorystyczne, by zasugerować pejzaż w tle. Nie zamalowano natomiast kwiatów, aby stworzyć ostry kontrast między nimi a jasnobłękitnym niebem.

107



108



Ryc. 108. Ostatnia, lecz nie mniej ważna zmiana, to pokrycie nieba błękitem ultramarynowym, o wiele bardziej wyraźnym niż poprzedni. Tworzy się w ten sposób kontrast między skrzydłami pawia i głową, podczas gdy szyja wtapia się w ogólną harmonię chromatyczną. Na tym przykładzie prześledziliśmy kilka technik, jakie oferują akryle, takich jak szybkie malowanie, nie do pomysłenia przy innych mediach malarskich.

Akryle i pastele

Techniki łączone

Wielu artystów, wiedzionych pragnieniem odkrywania i tworzenia, wyraża swe pasje poprzez łączenie różnych mediów. Mogą to być media tradycyjne lub nie. Wielu malarzy chętnie zwraca się ku najróżniejszym materiałom, których – dzięki naturalnemu lub syntetycznemu spoiwu – można używać do tworzenia bardzo urozmaiconych dzieł; wykorzystują zatem minerały, substancje roślinne, drewno itd., łączone z lateksem, werniksem, olejem, winylem... Bywa, że eksperymenty te dają jednak zgubne efekty, gdyż dzieło szybko ulega zniszczeniu. W innych przypadkach połączenie substancji skutkuje zaskakującymi i bardzo atrakcyjnymi rezultatami.

Jedną z możliwości jest zastosowanie akryli w technice łączonej z pastelami. Takie połączenie mediów jest trwałe i nie niszczy się: w pastelach zawarte jest bardzo lekkie spoiwo, które pasuje do akry-

109



Ryc. 109. W jednej pracy można połączyć akryle i pastele. Lepka konsystencja akryli i gładkość pastelii mogą tworzyć oryginalne tekstury, jeśli odpowiednio nałoży się je na ziarnistą powierzchnię.

Ryc. 110. Pastele można wprowadzić na dowolnym etapie pracy nad obrazem. Jeśli zastosuje się je na początku, można spryskać je fiksatywą, aby nie zmieszały się z farbami akrylowymi.

li. Poza tym pigmenty stosowane w pastelach są dokładnie takie same, jak w farbach akrylowych.

Techniki mokre i suche

Pastele to z definicji medium suche, nie wymagające rozcieńczalnika, które można nakładać bezpośrednio na powierzchnię obrazu bez czynności pośrednich. Akryle zaś to medium mokre, wymagające przed użyciem płynnego rozcieńczalnika (wody). Wydawałoby się oczywiste, że pastele powinno się nakładać na akryle, gdy już wyschną. Jednak można też nakładać akryle na podkład pastelowy, zmieniając jego barwy.

Istnieją dwa podstawowe sposoby łączenia tych dwóch mediów, i oba mają swoje wady i zalety. Zaletą w nakładaniu pastelii na akryle jest fakt, że widoczne pozostają wcześniejsze barwy. Wadą, że niektóre jasne kolory nie pokrywają całkowicie bardzo ciemnych barw akrylowych,

110





111

...dając efekt zgaszenia. Malowanie akrylami na pastelach ma tę zaletę, że pastalami najpierw ustala się odpowiednie barwy, które potem można przemalowywać akrylami w ten sposób, że w ostatecznym efekcie pastele stanowią jakby drugi element kombinacji. Wadą jest fakt, że niektóre barwy pasteli, ze względu na gęstość pigmentu, zbyt łatwo się rozmazują i nie przylegają zbyt dobrze do płótna czy papieru. Problemy te można obejść, prawidłowo łącząc oba media.

Jeśli najpierw stosuje się pastele, nie należy nakładać na siebie warstw kolorystycznych. Akryle dobrze przylegają i łączą się, gdy nałożony jest na delikatną farbę. Gdyby kolor stał się za bardzo zbrudzony, można przemalować go bielą lub inną jasną barwą i zacząć od nowa. Ostatecznie można nałożyć pastele na mokrą farbę i zmieszać oba tony.

Tekstury

Istnieje wiele sposobów łączenia tekstury i pasteli. Można przy tym wykorzystać jako podłoże nie tylko teksturę samych akryli: istnieją inne możliwości, na przykład użycie dodatków. Powinieneś jednak pamiętać, że bardzo ciemne kolory podłoża nie łączą się zbyt dobrze z nałożonymi na nie pastelami, a zbyt wyraźna tekstura może je zniszczyć.



112

Ryc. 111 i 112. Pasteli i akryli można używać jednocześnie (ryc. 111) malując pastelowym rysikiem na mokrej farbie, rozprowadzając pastele po płótnie lub papierze, aż do uzyskania pożądanego odcienia. Pastele można także nakładać na suchą farbę akrylową, tworząc niezwykle atrakcyjny laserunek.

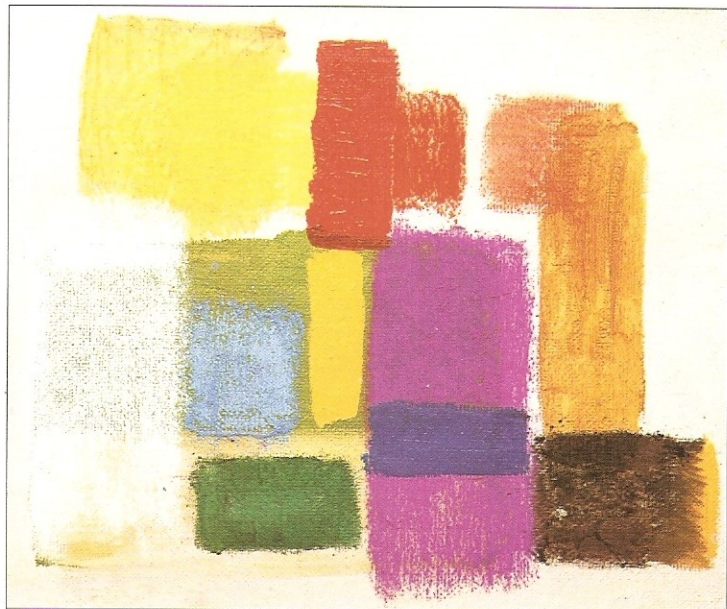


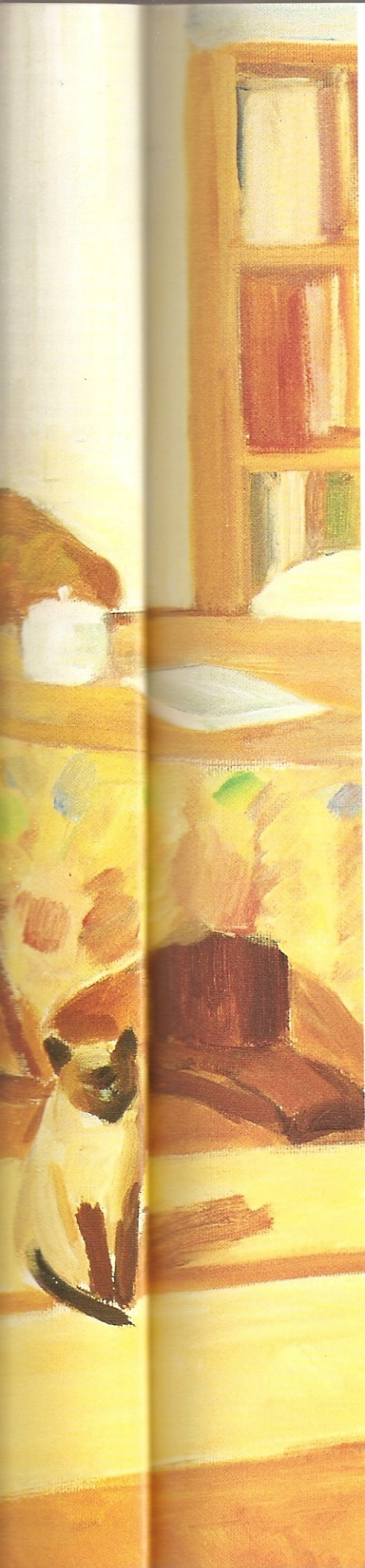
113

Ryc. 113. Jeśli masz wystarczająco dużo doświadczenia, nie sprawi ci kłopotu łączenie akryli z pastelami. Zbyt dużo pasteli zawsze można usunąć, zaś oba media łączą się równomiernie. Należy jedynie unikać grubych warstw pasteli i malowania podłoża ciemnymi akrylami.

Ryc. 114. Oto kilka przykładów mieszania i nakładania pasteli i akryli na grubym płótnie. Tekstury, które można uzyskać łącząc oba media, często zaskakują ciepłem i kolorystyką.

114





Akryle to jedno z najlepszych mediów, jeśli chodzi o naukę malarstwa. Są łatwe w użyciu i nie wymagają skomplikowanych technik. Jednak łatwość ta nie oznacza wcale, że jest to medium ograniczone, co udowodnimy na kolejnych stronach, śledząc, w jaki sposób kilku artystów posługuje się akrylami jako twórczym medium. Malując farbami akrylowymi, z wykorzystaniem substancji dodatkowych lub bez, zaproszeni przez nas artyści pokażą, jak wielki potencjał drzemie w tym medium.

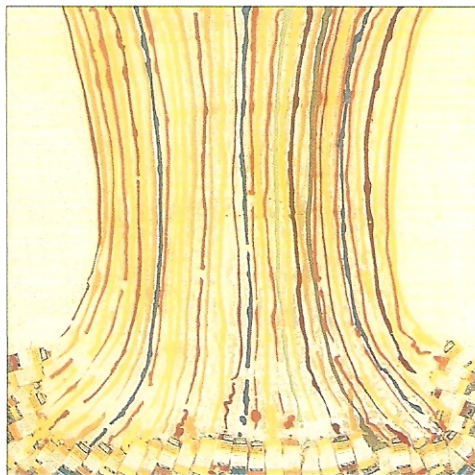
Farby akrylowe w praktyce

Sztuka niefiguralna

Większość malarzy amatorów nie interesuje się tematyką niefiguralną jako obszarem twórczej aktywności. Wielu wciąż uważa ją za sztukę dla wybrańców. Na szczęście coraz więcej jest artystów, którzy postrzegają ją jako jeszcze jedną formę wyrazu i nie dziwią się ani nie gorszą patrząc na dzieła abstrakcyjne.

Jak powiedzieliśmy na początku tej książki, sztukę niefiguralną powinno się interpretować tak jak inne tematy, z tą różnicą, że nasza uwaga skierowana jest nie na konkretny temat, lecz w stronę gry kolorów, tekstury i form. Przypomina to pracę nad barwą i kompozycją pejzażu czy martwej natury: jeśli lubimy dany kolor, rytm pracy pędzlem i formy – doceniamy abstrakcyjne aspekty obrazu.

115



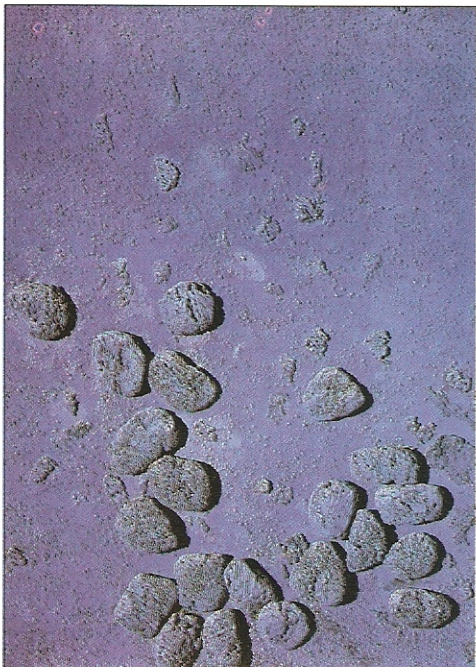
Ryc. 115. Arman (1924), *Kolorowy łuk*. Peter Stuyvesant Foundation. Sztuka niefiguralna otwarta jest na różne wariacje. Ten obraz to przykład dekoracyjnych możliwości akrylii.

Ryc. 116. Helen Frankenthaler (1928), *Błękitna stonoga*. W tej pracy wykorzystano chłonność płótna. Mocno rozcieńczona farba nakładana gąbką pozostawia wokół każdej plamy kolorystycznej poświatę, tworzącą specyficzną atmosferę i łagodzącą kontrasty.

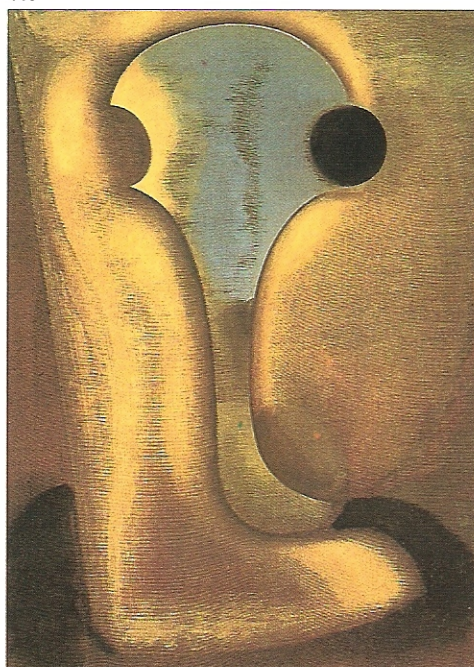
116



117



118



Ryc. 117. Yves Klein (1928), *Błękitna rzeźbiona gąbka*. To dzieło można uznać za przykład malarstwa przedmiotowego, łączącego różne materiały i obiekty. Artysta do pokolorowania pracy wybrał akryle.

Ryc. 118. Gary Stephan (1942), *Bez tytułu*. Mary Boone Gallery, Nowy Jork. Efekty tej kompozycji uzyskano nakładając farbę bardzo suchą, a następnie rozcierając ją pędzlem, by wydobyć teksturę powierzchni obrazu. W sztuce niefiguralnej często spotyka się kontrastowanie tekstur.

Różne stopnie

Mówić o malarstwie niefiguralnym jako całości byłoby zbyt uproszczeniem. Tak jak istnieje tyle stylów figuralnych, ilu artystów, tak samo jest z dziełami abstrakcyjnymi i ich twórcami. Obraz może być w różnym stopniu abstrakcyjny. Artysta może obrać za punkt wyjścia realny przedmiot i potem, poprzez własną interpretację, kłaść coraz większy nacisk na barwy, aż formy nabiorą kolorystyki nie mającej nic wspólnego z rzeczywistością. Może też być odwrotnie: artysta zaczyna od kompozycji abstrakcyjnej i eksperymentuje z nią, aż pojawi się pewne, choćby odległe, odniesienie do rzeczywistości, i wtedy uznaje dzieło za skończone. Obrazy abstrakcyjne doskonale nadają się do eksperymentów ze śladami pędzla i rozmaitych rozmiarów masami kolorystycznymi, które artysta stara się zrównoważyć, aby osiągnąć upragniony efekt.

W każdym przypadku trudno jest namalować absolutną abstrakcję. Dzieje się tak dlatego, że nigdy nie da się do końca uniknąć skojarzeń z rzeczywistością. Na przykład obraz abstrakcyjny, zawierający błękit, kojarzy się z przejrzystym powietrzem lub powierzchnią wody.

Ryc. 121. Sam Francis (1923), *Kompozycja*. Kolekcja prywatna. Z kropelek farby można komponować piękne abstrakcyjne wzory, takie jak ten na ilustracji.

Ryc. 122. Morris Louis (1912-1962), *Obraz*. To płótno przedstawia próżnię. Pasy koloru po każdej stronie tworzą rytm, który staje się niezwykle dekoracyjnym zniekształceniem.



119



120



121



Ryc. 119. Joan Thorne (1943), *Zamba*. Kolekcja prywatna. Mimo że nie ma tu jakiegoś wyraźnie rozpoznawalnego kształtu, obraz ten sugeruje za pomocą gry kolorów formy architektoniczne.

Ryc. 120. Ramón de Jesús (1969), *Obraz*. Dzięki rozmyciu kolorów i połączeniu obrazów powstało dzieło jak ze snu.

Proces abstrakcji

Każdy obraz to przekształcenie obserwowanej rzeczywistości. Wiele obrazów abstrakcyjnych powstaje w ten sposób, zwłaszcza jeśli chodzi o środki wyrazu. Artysta używa mediów swobodnie, nie ograniczając ekspresji. Przejrzystość, interesujące zestawienie kolorów czy niezwykle sposób prowadzenia pędzla nie muszą koniecznie przedstawiać nieba, tkaniny czy głowy: mogą stanowić wartość samą w sobie i tak trzeba na nie patrzeć, nie starając się ich do niczego odnosić.

Obraz abstrakcyjny Ramóna de Jesúsa

Na kolejnych stronach artysta Ramón de Jesús namaluje farbami akrylowymi obraz abstrakcyjny. Większość z tych farb zrobił sam w dużych plastikowych pojemnikach, po prostu mieszając pigment z matowym medium. Nie będzie używał wielu kolorów, lecz skupi się na czerwieniach i kolorach ziemnych, z dodatkiem czerni, bieli i błękitu. Będzie malował na płótnie przygotowanym pod akryle, z teksturowanym gruntem, aby kolory nabrały głębi. Nie będzie używał sztalugi, lecz położy płótno na podłodze, by rozcieńczone farby zeń nie spływały.

Artysta będzie improwizował sugerując pejzaż, nad którym górują ruiny. To niewątpliwie romantyczne źródło inspiracji, aczkolwiek Ramón de Jesús zamierza interpretować kolorystykę pracy bardzo swobodnie, na tyle, by uzyskać abstrakcyjny opis.

Maskująca taśma

Od jednego brzegu płótna do drugiego artysta nakłada maskującą taśmę, przecinając je poziomo i dzieląc na duży pas środkowy oraz dwa mniejsze powyżej i poniżej. Temat pracy będzie rozwijany w obszarach centralnych, podczas gdy pozostałe będą pełnić rolę „ramy”, sugerując niebo i wodę.

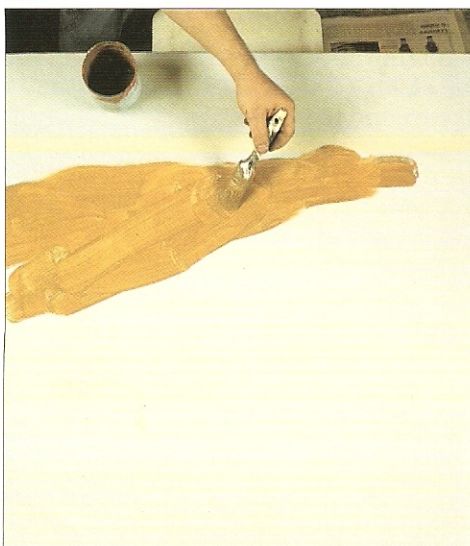
Przykleiwszy taśmę artysta zaczyna rozprowadzać kolor po obszarze środkowym. Wybrał odcień ochrowy, który nakłada pędzlem do gruntowania i dłonią, co pozwoliło stworzyć wyraźniejszą teksturę, niż gdyby użył pędzla. Ramón nakłada farbę obficie, zmieszawszy ją z umiarkowaną ilością medium, by otrzymać naprawdę ciekłą pastę.

Nie czekając, aż kolor wyschnie, artysta pokrywa ochrę grubą warstwą tlenku czerwieni, częściowo mieszając go z poprzednią barwą. Następnie wciąż nakłada tlenek czerwieni pędzlem, dopóki ochra nie zostanie prawie zupełnie przyciemniona.

123



124



Ryc. 123. Artysta tworzy własne farby: niewielką gamę czerwieni i kolorów ziemnych, które uzupełni odrobiną błękitu. Używa zaokrąglonych, płaskich szczeciniaków i gąbek.

125



Ryc. 124 i 125. Po nałożeniu maskującej taśmy, chroniącej brzegi obrazu, artysta zaczyna nakładać kolor pędzlem i dłonią, aby uzyskać dobrą teksturę i uniknąć monotonnie powtarzających się na płótnie śladów pędzla.

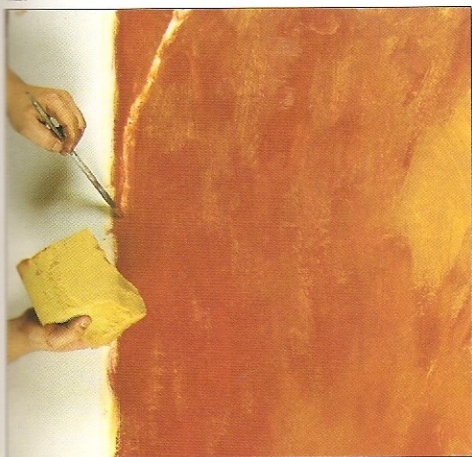
Praca na mokrej farbie

Artysta zaczyna pracę na mokrej farbie. Początkowo używa czystego pędzla, lecz inaczej niż moglibyśmy sobie to wyobrazić: zamiast dodawać kolor, usuwa go, tworząc jasne pasy (z bieli płótna i ochry), kontrastujące z czerwonym podłożem. Przypomina to jakby negatyw tradycyjnego procesu malarskiego. Artysta używa też na mokrej powierzchni gąbki, z której farba skapuje na płótno. W ten sposób powstają masy kolorystyczne, sugerujące ruiny. W zależności od tego, jak mocno przyciska gąbkę do podłoża, otrzymuje barwy o różnym natężeniu (biel płótna, ochra zmieszana z tlenkiem czerwieni itd.). Powstają w ten sposób płaszczyzny kolorystyczne, dające złudzenie głębi. Pod tym względem abstrakcja, którą tworzy artysta, nie jest zupełnie oderwana od pewnych



Artysta tworzy farby: niewielką czerwień i kolorów, które uzupełniają błękitu. Używa przetrząsanych, płaszczeciniaków

127

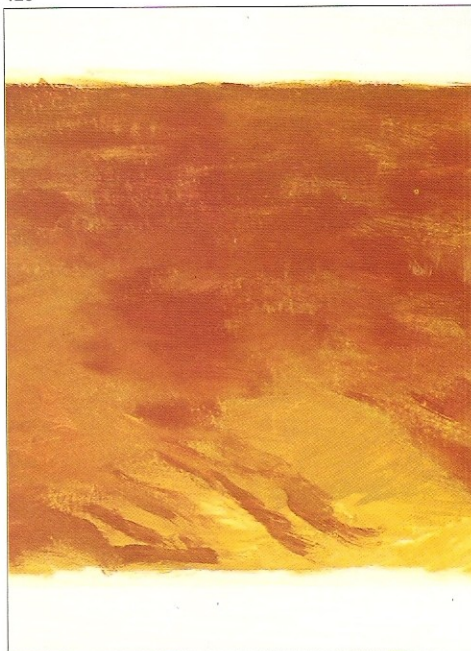


aspektów rzeczywistości, niezależnie od tego, jak nierealny wydawałby się pejzaż.

Największa trudność na tym etapie pracy leży w otrzymaniu plam kolorystycznych, które wtapiałyby się w całość, czyli nie wyróżniały zbytnio z tła, a jednocześnie nie gubiły się w nim.

Ryc. 128. Biel płótna może odegrać ważną rolę w takich obrazach, jakie lubi Ramón de Jesús, ale tylko na początku pracy, gdy można wycierać farbę gąbką lub pędzlem, aby wydobyć kolor płótna.

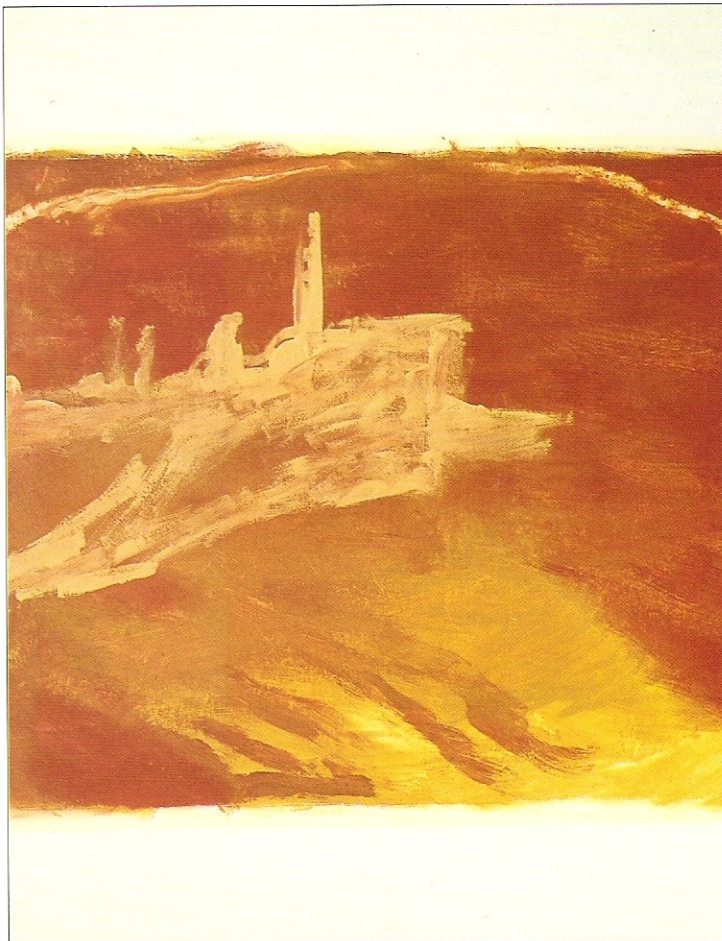
126



Ryc. 126. Mieszanka czerwieni i ochry nie jest jednolita. Artysta nie zamierza uzyskać gładkiego pola, lecz raczej chromatyczne podłoże z przejściami między kolorami, z gamą odcieni i mieszanek. Nie da się takich efektów osiągnąć samym pędzlem, trzeba posłużyć się także dłońmi, gąbkami, grubymi pędzlami do gruntowania itd.

Ryc. 127. Oto atrakcyjny sposób malowania linii, tak jakby były w negatywie: pracując czystą, moką gąbką na wilgotnej powierzchni, z której usuwa się farbę. Gąbka, którą trzyma artysta, służy do wycierania pędzla z farby. W przypadku farb akrylowych, należy robić to natychmiast, bowiem szybko wysychają

128



129



Mokre i suche

Teraz artysta skupił się na wyobrażonym przez siebie pejzażu, który zajmuje środkową partię płótna. Pejzaż zaczyna przypominać opuszczoną scenę, otoczoną ruinami dziwnych budynków. Tło wypełniła czerwonawa przestrzeń, jakby ogień, podkreślająca dramatyczną naturę pejzażu.

Jesteśmy świadkami niezwykle osobistego sposobu malowania, interesującego ze względu na odkrywanie niespodziewanych możliwości malarstwa akrylowego. Artysta pracuje na wilgotnej powierzchni, z której usuwa – w różnym stopniu – warstwę chromatyczną, ale nakłada też rozwodnione farby, w których rozplývają się masy kolorystyczne. Posługuje się przy tym suszarką do włosów, aby woda czy farba zbyt nie spływały.

Metoda łącząca malowanie na powierzchniach mokrych i suchych, nakładanie impastów i dopracowywanie ich gąbką, dopasowywanie ilości wody nadaje się wyłącznie do farb akrylowych, nie dałoby się jej zastosować z innym medium. Proces ten to doskonały przykład otwartej, eksperymentalnej natury farb akrylowych, nie ograniczanej przez reguły akademickie czy siłę tradycji.

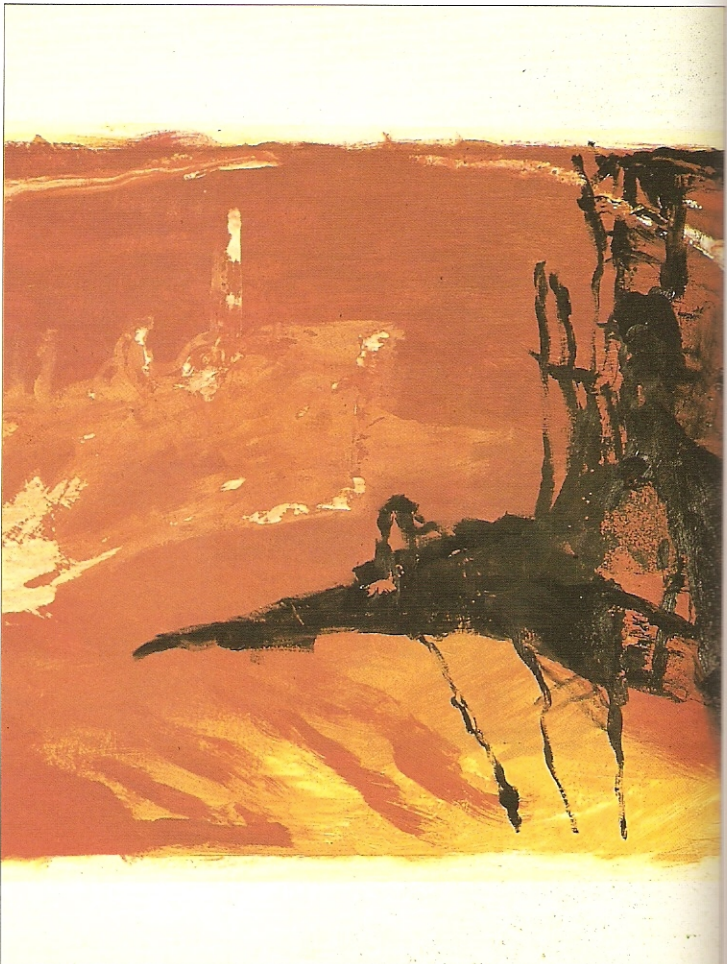
130



Ryc. 129 i 130. Delikatnie figuralny temat obrazu artysta wydobyl za pomocą plam kolorystycznych sugerujących ruiny i główne elementy pejzażu. Kontrast tonów i kolorów daje wrażenie odległości, wzmacniając „pejzażowość” dzieła.

Ryc. 131. Złamany efekt kolorystyczny uzyskano przesuwając gąbkę po wilgotnej powierzchni i dokonując poprawek pędzlem, dopóki nie powstały żądane rezultaty. Dzieła nie oparte na rzeczywistym motywie wymagają – poza kontrastami form i kolorów – także kontrastów jakości i wykonania.

131



132

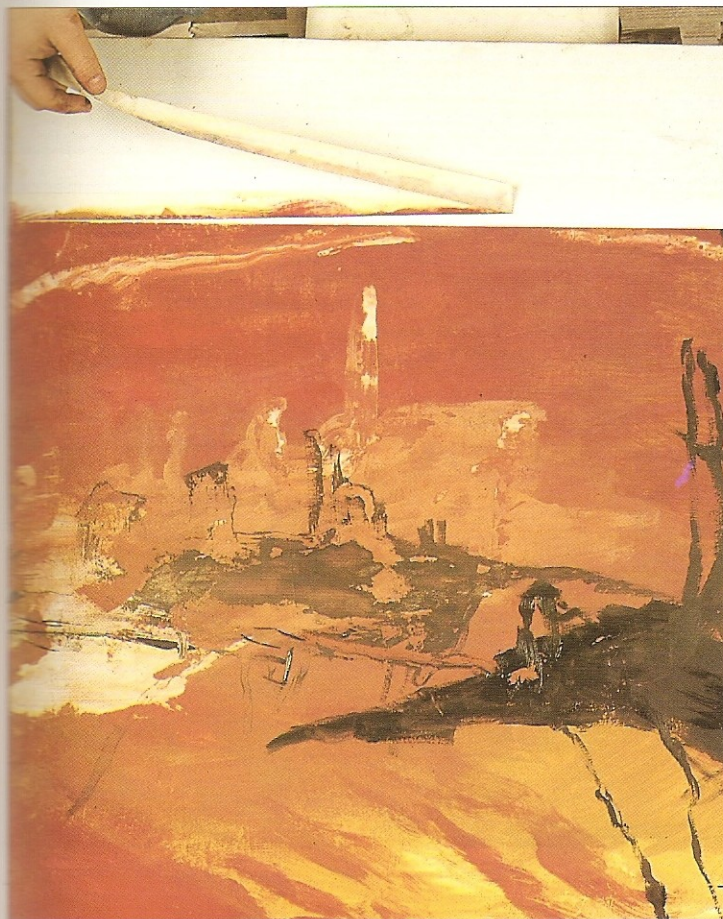
Zastosowanie czerni

Czarne linie i formy pejzażu namalowano spontanicznie, nie zamierzając sugerować jakichkolwiek precyzyjnych kształtów, z wyjątkiem ruin, nagle wyłaniających się z tła. Ruiny te sprawiają wrażenie scenarii science-fiction, miasta w stylu pomiędzy gotyką a futuryzmem, odcinającego się od ekspresjonizmu całego dzieła, form i kolorów. Rysunek jest tu nieodłączną częścią mas kolorystycznych: formy nie wyrastają ze wstępnego szkicu, lecz pojawiają się spontanicznie i to właśnie nieregularność tych form tworzy kontury. Ekspresja tego stylu opiera się na intensywnych barwach i improwizowanych lub półimprowizowanych masach koloru. Podobnie jak wielu innych abstrakcjonistów, Ramón de Jesús wierzy w możliwości wyrazu materiałów, których używa, i pozwala im wyznaczać ścieżkę, którą idzie.



Ryc. 132. Ważne jest, by kontrolować ilość wody. Artysta dodał na płótno nieco rozmyć – akryli mocno rozcieńczonych wodą. Nie zostały one wchłonięte (albo tylko w niewielkim stopniu) i trzeba zaczekać, aż wyschną, by powstał laserunek. Można przyspieszyć wysychanie używając suszarki do włosów.

133

**Boki**

Gdy artysta skończył pracę nad centralną częścią obrazu, usuwa maskującą taśmę, odsłaniając ostre krawędzie środkowej sekcji. Teraz taśmą zakrywa z kolei środek obrazu, jakby chciał go wyciąć. Partie zewnętrzne będą malowane o wiele jaśniejszymi, chłodniejszymi kolorami, aby stworzyć silny kontrast z dużym obszarem centralnym.

Ryc. 133. Nakładanie różnych efektów: gęstej i kryjącej farby, farb nakładanych gąbką, bieli płótna wydobytej gąbką lub pędzlem, rozmytych laserunków... wszystko to sugeruje rozmaite płaszczyzny i nierealną atmosferę (mgłę, chmury itd.).

Woda i niebo

Sposób, w jaki artysta potraktował górną i dolną partię obrazu nie różni się zbyt od reszty pracy. W dalszym ciągu nakładając wilgotne medium na suchą powierzchnię i wycierając farby gąbką, na górze stworzył zachmurzone niebo. Na początku Ramón de Jesús zamalował białą partię na czarno, aby po zmieszaniu kolor nieba rozmaszał się. Niebo powstało na cienkiej warstwie farby, po której Ramón de Jesús maluje błękitem, rozmazując go następnie gąbką, dzięki czemu jednocześnie miesza go z barwą podłoża. Uzyskuje w ten sposób efekt szerokich prążków, jakby malował pędzlem do gruntowania – niejednorodny kolor, z którego wyruszają się odcienie powstałe z częściowego zmieszania barwy podłoża i błękitu.

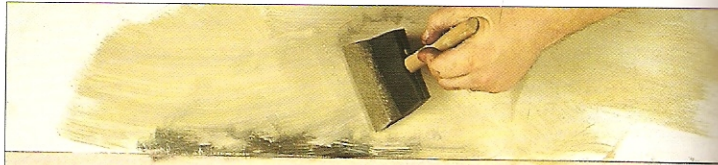
Modelowanie chmur

Aby wymodelować chmury, artysta nakłada czerń na wciąż wilgotną powierzchnię, dzięki czemu możliwe jest zmieszanie jej z barwą podłoża. Następnie maluje chmury, dodając jasną szarość tam, gdzie odcień wydaje mu się zbyt ciemny. Posługuje się pędzlem do gruntowania i gąbką, tworząc rozmaite efekty – przejrzyste i kryjące. Wilgotna farba tworzy gęstą atmosferę, złudzenie ciężkiego, nisko leżącego nieba.

„Morze”

Dolną część kompozycji można zinterpretować jako przedstawiającą morze. Powstała ona podobnie jak niebo: na cienką warstwę farby artysta nałożył gąbką błękit i zmieszał go z barwą podłoża. Powstał w ten sposób jasny, „wodny” błękit. Następnie na suchą farbę artysta nakleił dwa kawałki taśmy, zaznaczając środek tej części, na którym namalował litery, tworząc słowa, prawie nie dające się odczytać, tak jakby pozostawił je przemijający czas. Doskonale pasują one do atmosfery całej kompozycji.

134



135

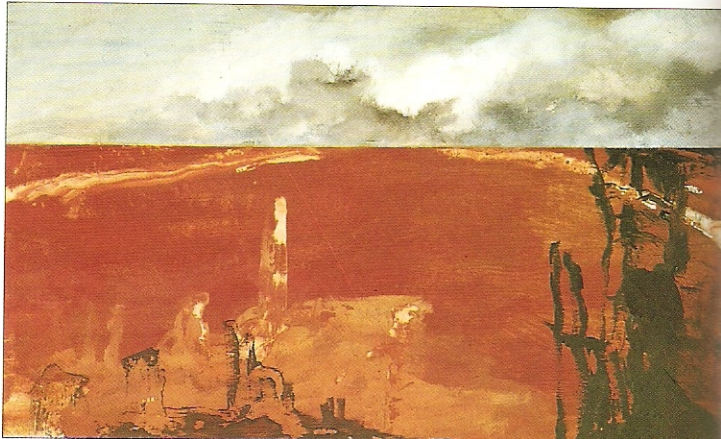


Ryc. 134. Górna część będzie przedstawiać niebo: zachmurzone niebo, namalowane gąbką.

Ryc. 135. Po zamalowaniu bieli płótna pierwszą cienką warstwą koloru, artysta dodaje błękit, który natychmiast wciera w tło, posługując się gąbką.

Ryc. 136. Trzymając gąbkę jak pędzel, artysta stworzył barwy o różnym natężeniu, sugerujące chmury. To bardzo oryginalne podejście, choć efekty są zupełnie realistyczne.

136



Woda i niebo

Sposób, w jaki artysta potraktował górną i dolną partię obrazu nie różni się zbyt- nio od reszty pracy. W dalszym ciągu nakładając wilgotne medium na suchą powierzchnię i wycierając farby gąbką, na górze stworzył zachmurzone niebo. Na początku Ramón de Jesús zamalował białą partię na czarno, aby po zmieszaniu kolor nieba rozmaszał się. Niebo powstało na cienkiej warstwie farby, po której Ramón de Jesús maluje błękitem, rozmaszając go następnie gąbką, dzięki czemu jednocześnie miesza go z barwą podłoża. Uzyskuje w ten sposób efekt szerokich pęczków, jakby malował pędzlem do gruntowania – niejednolity kolor, z którego wyruszają się odcienie powstałe z częściowego zmieszania barwy podłoża i błękitu.

Modelowanie chmur

Aby wymodelować chmury, artysta nakłada czerń na wciąż wilgotną powierzchnię, dzięki czemu możliwe jest zmieszanie jej z barwą podłoża. Następnie maluje chmury, dodając jasną szarość tam, gdzie odcień wydaje mu się zbyt ciemny. Posługuje się pędzlem do gruntowania i gąbką, tworząc rozmaite efekty – przejrzyste i kryjące. Wilgotna farba tworzy gęstą atmosferę, złudzenie ciężkiego, nisko leżącego nieba.

„Morze”

Dolną część kompozycji można zinterpretować jako przedstawiającą morze. Powstała ona podobnie jak niebo: na cienką warstwę farby artysta nałożył gąbką błękit i zmieszał go z barwą podłoża. Powstał w ten sposób jasny, „wodny” błękit. Następnie na suchą farbę artysta nakleił dwa kawałki taśmy, zaznaczając środek tej części, na którym namalował litery, tworząc słowa, prawie nie dające się odczytać, tak jakby pozostawił je przemijający czas. Doskonale pasują one do atmosfery całej kompozycji.

134



135

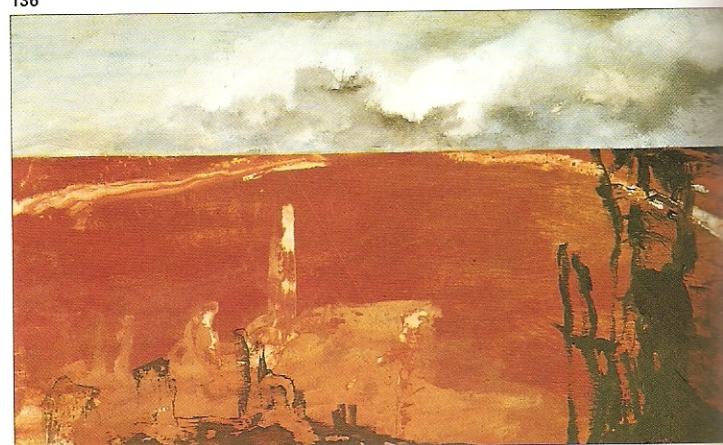


Ryc. 134. Górna część będzie przedstawiać niebo: zachmurzone niebo, namalowane gąbką.

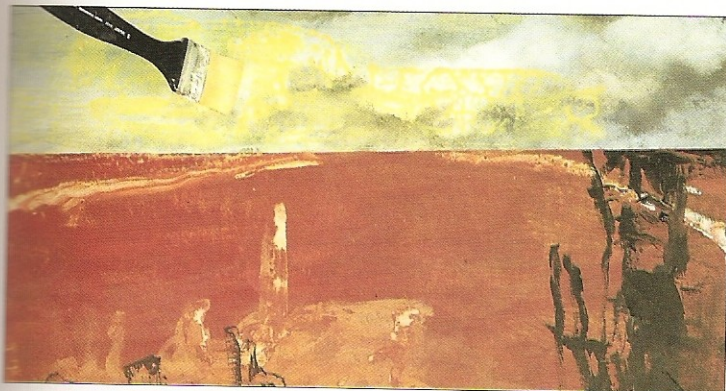
Ryc. 135. Po zamalowaniu bieli płótna pierwszą cienką warstwą koloru, artysta dodaje błękit, który natychmiast wciera w tło, posługując się gąbką.

Ryc. 136. Trzymając gąbkę jak pędzel, artysta stworzył barwy o różnym natężeniu, sugerujące chmury. To bardzo oryginalne podejście, choć efekty są zupełnie realistyczne.

136



137



Skończone dzieło

Obraz jest już skończony. Gwałtowne przejścia między trzema fragmentami kompozycji sprawiają, że dzieło wydaje się bardziej wyimaginowane niż abstrakcyjne. Sposób, w jaki namalowano niektóre partie obrazu, nie różni się od tego, jaki można by zastosować w pejzażu figuralnym, choć podzielenie dzieła na odseparowane fragmenty nadało mu abstrakcyjny charakter, a każdej partii osobowość.

138

Ryc. 137. Aby podkreślić realizm nieba, artysta wykończył ten fragment pędzlem do gruntowania zanurzanym w mocno rozcieńczonej farbie. Przezroczystość tego koloru tworzy rozmaite światłocienie, nadające trójwymiarowość chmurom. Ważne jest, by poprawek tych dokonywać rozwodnioną farbą, aby powierzchnia była gładka, bez przerw czy gwałtownych przejść między suchymi a wilgotnymi plamami farby, i odwrotnie.



Ryc. 138. Oto ukończone dzieło. Kontrast pomiędzy różnymi sposobami pracy, stosowania koloru, gładkiej i wymodelowanej farby, nakładania warstw kryjących i przezrzystych itd. stworzył motyw, który mimo swej nieokreślonej natury sugeruje specyficzną przestrzeń; pejzaż, odległy, wyimaginowany, który powstał dzięki fantazji artysty i jego umiejętnościom wydobywania z farb akrylowych bogatej gamy oryginalnych efektów.

Nowe sposoby wyrazu

Ryc. 139. R. A. Penck (1934), *Bez tytułu*. Kolekcja prywatna. Prymitywne znaki i figury były bardzo modne w latach osiemdziesiątych, gdy malarze poszukiwali przeciwwagi dla abstrakcji panującej na międzynarodowej scenie artystycznej.

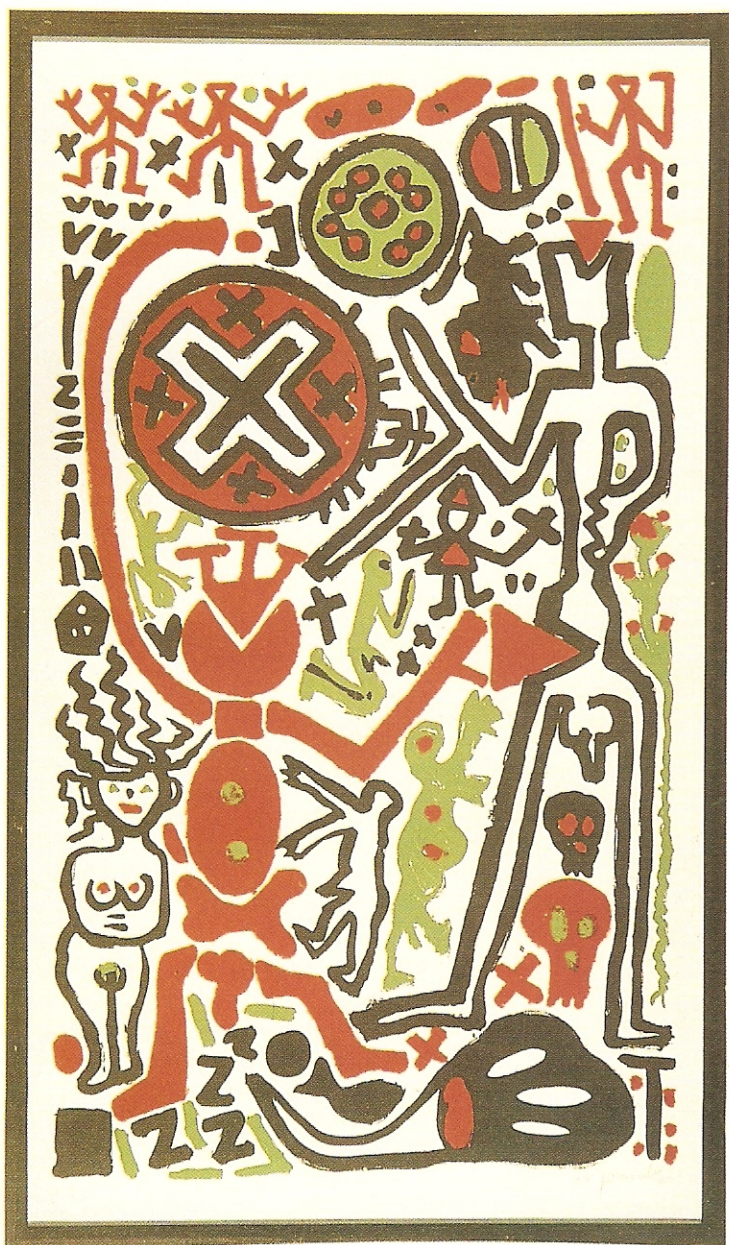
Współczesne malarstwo nie jest odrwane od postępów w technikach druku. Jak widzieliśmy na stronach poświęconych pop-artowi, wielu artystów wykorzystywało do swoich celów procesy typograficzne i ilustratorskie – do projektów ironicznych albo po prostu nowatorskich.

Serigrafia była jedną z pierwszych technik, które zaczęto wykorzystywać. W procesie tym stosuje się ekran z jedwabiu lub nylonu, na który rozpryskuje się tusz. Na-

stępnie przez niezamaskowane fragmenty ekranu przeciera się farbę: można w ten sposób powielać obrazy. W rzeczywistości jest to produkcja masowa, jednak niektórzy artyści łączą ją z innymi mediami, zwłaszcza farbami akrylowymi, tworząc niepowtarzalne dzieła.

Jednakże najczęściej współcześni artyści wykorzystują maski i szablony. Procedury takie różnią się od procesów drukarskich, które można łączyć z systemami tradycyjnymi. Do masek i szablonów najlepiej nadają się akryle dzięki temu, że szybko schną i łatwo uzyskać z nich kolory przezryste i kryjące.

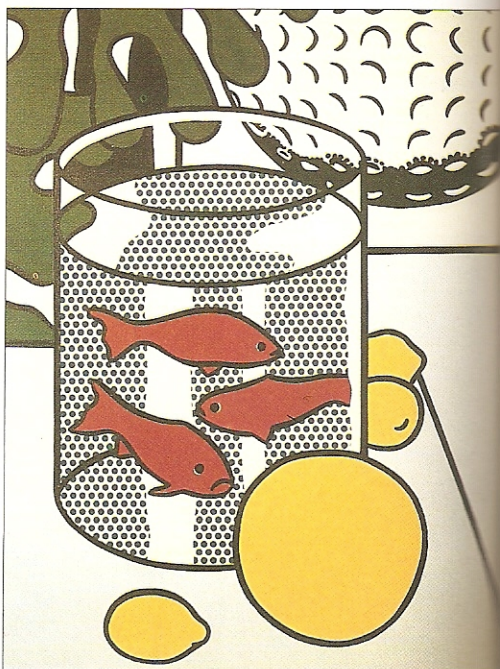
139



56

Ryc. 140. Roy Liechtenstein (1923), *Martwa natura z kolorowymi rybami*. Kolekcja prywatna. Liechtenstein skupia się na efektach linii i tekstury czterokolorowego procesu. Ten nowoczesny ruch artystyczny, typowy dla lat sześćdziesiątych, czerpał inspirację z mass mediów, komiksów i fotografii.

140



Ryc. 142. Victor Vasarely, *czarna i biała*. Skomponowane przez niego jest za pomocą liczących. Farby...

Z uwag
chłonne, n
grafii. Cel
zdjęcia, le
pomocą ba
my. Proce
w płaskie p
arne ozdob
sek, by od
wzbogacić
zdjęciu czę
Inna mo
mi, montaż
ziami. Moż
takim prac
łączyć płas
fakturę ze
Oczywiś
sują się ta
tylko jako
Artyści, kt
powstawan
tymi nowo
ci, którzy p
nych efekt
zakompon
wodzeniem
technikami
jak i abstrak
odmiany sty
techniki mo
nikami i me
media dają
nia nowych
czości.

e fragmenty
można w ten
czywistości
jednak nie-
mediami,
ni, tworząc

cześni arty-
ony. Proce-
ów drukar-
temami tra-
nów najle-
nu, że szyb-
ich kolory

Martwa natura
na. Liechten-
ry czteroko-
ch artystycz-
terpał inspi-
rafii.



Z uwagi na to, że metody te są pracochłonne, niektórzy artyści pracują z fotografią. Celem ich jest nie odtworzenie zdjęcia, lecz raczej jego interpretacja za pomocą barw i stylizowanej abstrakcji formy. Proces taki przekształca fotografię w płaskie plamy koloru, a kształty w liniarne ozdoby. Artysta używa taśmy i masek, by oddać na płótnie wersję zdjęcia, wzbogacić ją i nadać jej lekkość, której zdjęciu często brakuje.

Inna możliwość to praca z kserokopiami, montażami fotograficznymi lub kolażami. Możliwości powiększania nadają takim pracom nową perspektywę, można łączyć płaskie formy z zacięzionymi, fakturę ze znakami graficznymi itd.

Oczywiście nie wszyscy artyści interesują się tą technologią. Wielu użyłoby jej tylko jako dodatkowego środka wyrazu. Artysci, którzy wolą tradycyjne metody powstawania dzieła, nie interesują się tymi nowoczesnymi procesami. Jednakże ci, którzy poszukują bardziej przemyślanych efektów, prac opartych na dobrze zakomponowanych obrazach, mogą z powodzeniem wspomóc się nowoczesnymi technikami, zarówno w sztuce figuralnej jak i abstrakcyjnej, uzyskując ich wszelkie odmiany stylistyczne. Co więcej, te nowe techniki można łączyć z tradycyjnymi technikami i mediami. Podsumowując, nowe media dają artystom szansę wypróbowania nowych pomysłów i wzbogacenia twórczości.

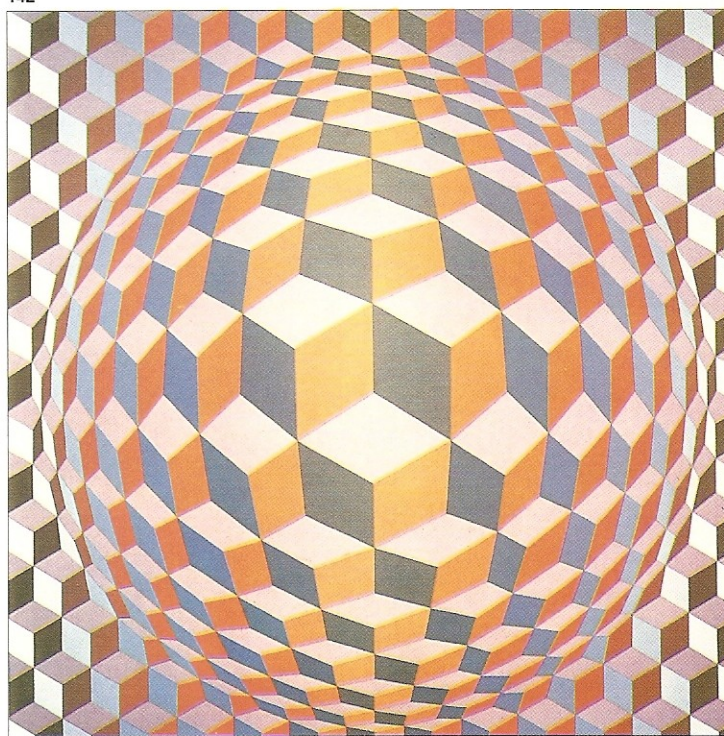
Ryc. 142. Victor Vasarely (1908), *Kula z kwadratami*. Vasarely czerpie inspirację z projektów i konstrukcji naukowych. Skrupulatnie planuje swe prace i wykonuje je za pomocą masek i technik projektów graficznych. Farby akrylowe wzmacniają zaś końcowy efekt.

141



Ryc. 141. Allen Jones (1936), *Obraz*. Kolekcja prywatna. Stylizowany projekt, siła płaszczyzny kolorystycznej oraz inspiracja współczesną kulturą popularną to wyraźne cechy tego obrazu, wyraźnie inspirowanego pop-artem.

142



Kompozycja z maskami, Jordi Martorella

Między projektem a obrazem

Przyjrzymy się, jak Jordi Martorell „maluje” obraz. W rzeczywistości będzie to praca pomiędzy projektem graficznym a obrazem, czyli pokrewna ilustracji, jednak ze względu na materiały i sposób wykonania zupełnie oryginalna i niepowtarzalna. Maski w tym dziele wzorowane są na typowych znakach przekazujących informację. Jednak malarz wychodzi poza powszechne rozumienie znaków i tworzy swój własny, prywatny repertuar, z odpowiednimi kolorami i kompozycją; repertuar o wiele bardziej twórczy niż zwykłe ilustracje i projekty graficzne, tak popularne wśród zawodowców. Patrząc na jego dzieła, widz jest przekonany, że widzi obiektywny znak pozbawiony tajemniczości, podczas gdy tak naprawdę jest to wytwór fantazji artysty.

Dla nas artysta namaluje martwą naturę w taki sposób, jakby projektował znak drogowy, lecz będzie on o wiele bardziej dopracowany i ciekawy niż te, które spotykamy na ulicach. Będzie to stół z filiżanką kawy i bułeczką, która równie dobrze mogłaby być talerzem.

143



Ryc. 143. Artysta przygotował temat z małego, biało-czarnego oryginału, który za pomocą kserokopiarki powiększył do takich rozmiarów, jakie ma płótno. W rzeczywistości są to cztery kopie złożone ze sobą do odpowiedniego rozmiaru.

144



Ryc. 144. Ukończony obraz zostanie przyklejony do samoprzylepnej maski, którą widzisz na zdjęciu na stronie sąsiedniej. Oryginał i maska są tej samej wielkości, odpowiadającej jednocześnie rozmiarowi płótna, na którym artysta będzie malował.

145

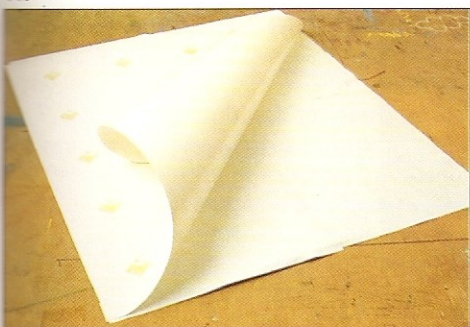


Materiał i metoda

Jordi Martorell będzie pracował zwykłymi farbami akrylowymi oraz kilkoma kolorami specjalnymi: dwoma odcieniami grafitowej szarości, zawierającymi sproszkowaną substancję, zawierającymi suszarki, klejącego sprayu, zwykłych farb akrylowych i metalicznych pigmentów.

Ryc. 145. Oto materiały, których użyje Jordi Martorell: poza oryginałem, powiększeniem i maską, Martorell potrzebuje nożyka, taśmy maskującej, suszarki, klejącego sprayu, zwykłych farb akrylowych i metalicznych pigmentów.

146



Kserokopie to powiększenia oryginalnego modelu (na jednej dużej kartce), składające się z czterech oddzielnych kartek: umieszczając je razem, otrzymujemy obraz odpowiadający rozmiarom płótna, na którym artysta będzie malować. Zatem, chodzi tylko o przeniesienie biało-czarnego obrazu na płótno, gdzie zostanie pokolorowany. W tym celu malarz zastosuje przezroczyste samoprzylepne maski. Kopię przylepia się na wierzchu za pomocą klejącego sprayu, zaś spód maski przyczepia się do płótna. Maską taką pozwala chronić obszary białe lub te, które już zamalowano. Następnie wycinając kształt kopii, malarz wycina jednocześnie kontury maski. Pozwoli mu to usunąć niepotrzebny fragment, aby zamalować dokładny kształt, pozostawiony na płótnie. Dzięki zastosowaniu kserokopii malarz widzi też, gdzie umieścić maski i w jakiej proporcji.

Pierwsze kroki

Pierwszym krokiem jest naklejenie obrazu na maskę, a następnie przyczepienie jej do płótna. Ważne jest, by rozmiary trzech powierzchni (kopii, maski i płótna) były takie same, co pozwoli uniknąć problemów kompozycyjnych, a poza tym spowoduje, że każde wycięcie będzie dokładnie pasowało do obszaru na płótnie, który ma być zamalowany. Następnie nożykiem Martorell wycina środkową część stołu, jego obwód i jeden bok nogi. Tnie jednocześnie kopię i maskę, aby wycięty kształt odpowiadał obszarowi płótna, który zostanie odsłonięty. Teraz pozostaje fragment płótna otoczony pozostałościami kopii. Przed jego zamalowaniem artysta przeciąga po brzegach akrylowym transparentizerem, aby pomalowane brze-

gi były jednolite. Środek ten usuwa pęcherzyki powietrza pomiędzy maski i płótna, zapobiegając wnikaniu tam farby.

Ryc. 146. Projektanci i ilustratorzy często używają takich samoprzylepnych arkuszy. Ta przezroczysta błona po jednej stronie pokryta jest klejem, chronionym przez papier. Aby wyciąć maskę w odpowiednim kształcie, można przyklejać go i odklejać od płótna, aby zaznaczyć kontury farbą.

147



Ryc. 147. Artysta przyczepia powiększony obraz na górną część maski klejącym sprayem. Oryginalny rysunek służy za wzór do wycinania nożykiem kształtów, aby otrzymać maskę dokładnie odpowiadającą przedmiotowi. Maskę tę przyczepia się następnie do płótna, odrywając spod spodu ochronny papier.

Ryc. 148. Powiększonego rysunku, przyklejonego do maski, nie przyczepia się do płótna. Widzimy tu, w jaki sposób został wycięty kształt stołu. Fragmenty białe to przezroczysta maska.

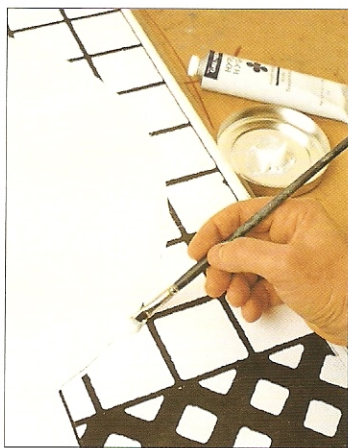
148



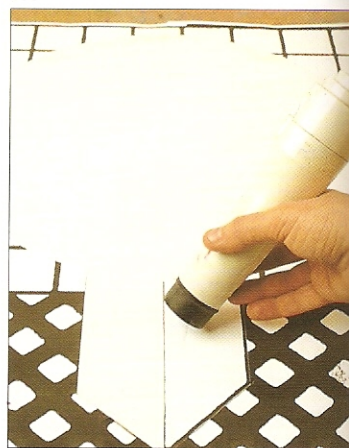
Przedmioty na stole

Przed namalowaniem dużego koła oznaczającego stół, Martorell wycina filiżankę i talerz, aby zostawić białe odpowiednie fragmenty płótna. Następnie odrywa koło, odsłaniając płótno, z wyjątkiem kawałów zarezerwowanych dla filiżanki i talerza, zasłoniętych transparentizerem. Aby praca postępowała szybciej, malarz skraca wysychanie transparentizera za pomocą suszarki. Zanim zacznie malować okrąg jasną grafitową szarością, Martorell rozcieńcza ją w medium akrylowym. Nigdy nie powinno się robić tego wodą, która osłabia połysk i gęstość warstwy grafitowej. Dzięki tejże warstwie farba nabiera tłustego połysku grafitu.

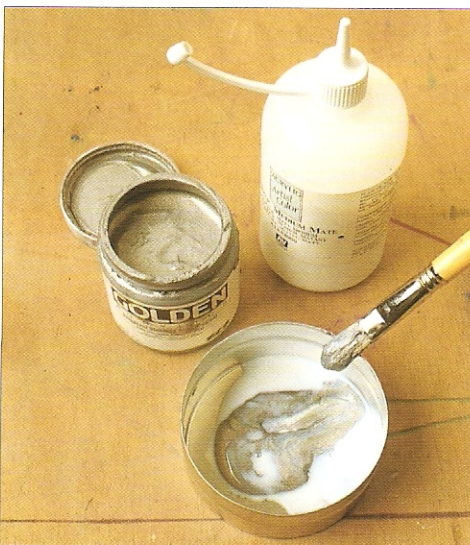
149



150



152

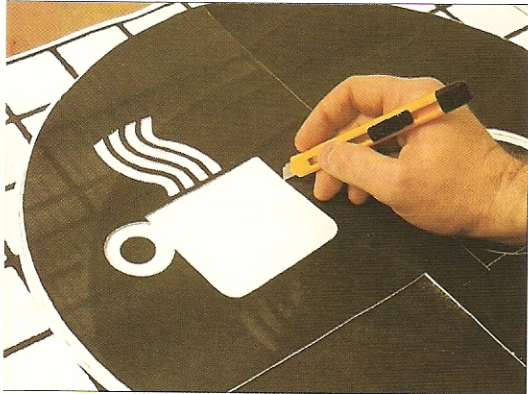


Ryc. 149. Aby farba nie dostała się pod niedokładnie przyklejony brzeg maski, artysta nałożył nieco transparentizera, który po wyschnięciu chroni brzegi.

Ryc. 150. Aby transparentizera sechła szybciej, Martorell suszy brzegi wykroju ręczną suszarką.

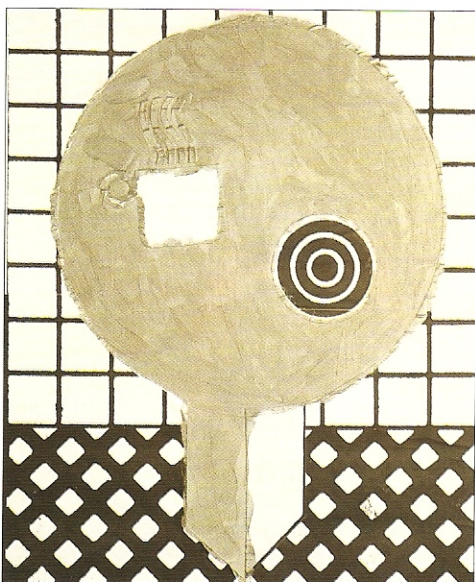
Ryc. 152. Jordi Martorell maluje stół jasną grafitową szarością. Aby farba była bardziej płynna, a nie straciła barwy, artysta zmieszał ją z odrobiną medium akrylowego.

151



Ryc. 151. Oto już kształt stołu. Teraz z maski wycinamy przedmioty na nim stojące i przyklepamy je do płótna przed malowaniem.

153



Ryc. 153. Stół pomalowano już na szaro. Przedmioty na nim to maski, które pozostawiono na płótnie, aby tych miejsc nie zabrudzić szarością, tak więc teraz są one białe.

Zdjęcie masek

Prześledźmy raz jeszcze, co zostało zrobione do tej pory, gdyż choć praca ta nie jest zbyt skomplikowana, może wydawać się kłopotliwa. Najpierw artysta namalował okrąg stołu. W jego obrębie zostawił miejsce na filiżankę i talerz, wycinając je z pozostałości maski i przyklejając do płótna. W ten sposób całe koło z wyjątkiem tych dwóch fragmentów zostało pokryte farbą.

Teraz odrywamy maski zakrywające filiżankę i talerz i malujemy je na czerwono. W tym celu musimy raz jeszcze przykleić maskę (teraz już bez kserokopii) odpowiadającą stołowi, z pustymi fragmentami oznaczającymi filiżankę i talerz. Upewniwszy się, że otwory nie pasują do białych fragmentów płótna, nakładamy

Wokół konturów transparentizacji, przygotowując te miejsca pod następne warstwy farby.
 Proces ten komplikuje się przez formę talerza, który ma wzorek z czerwonych i złotych kół. Problemem można rozwiązać, wycinając i przyklejając nowe maski: jedną dla kół czerwonych, jedną dla złotych.

Stan procesu

Przy tak wielu wyjaśnieniach dzieło zdaje się schodzić na drugi plan. Jednak wszystkie te procedury dokładnie wspótgają z celami artysty. Pośrodku płótna znajdują się graffiti w kształcie kół, z czerwonymi miejscami dla przedmiotów (biel płótna). Reszta podłoża zakryta jest maską. Aby namalować filizankę i talerz, artysta znów nałożył maskę chroniącą stół, potem dodał transparentizację i zaczął malować przedmioty.



aby farba nie podnieka- leony brzeg ysta nałożył transparentizację, aby transpa- chnąć szybciej, uszy brzegi, rna suszarka.

rdi Martorell asną gątko- ią. Aby farba ej płynna, a barwy, ar- za ją z odro- m akrylowe-

stało zro- aca ta nie wydawać a namalo- e zostawił cinając je do płót- wyjątkiem o pokryte trzymające a czerwono- cze przy- mi frag- (erokopii) i i talerz. asują do kładamy



158

Ryc. 157 i 158. Oto namalowana filizanka i talerz. Widzimy przezroczystą błonę maski. Procedurę tę powtarza się, choć w mniejszej skali, wycinając i naklejając maski, aby namalować kół na talerzu.

Ryc. 159. Tak wygląda dzieło bez masek. Srodek obrazu jest już skoczony, teraz trzeba tylko pomalować to.



158

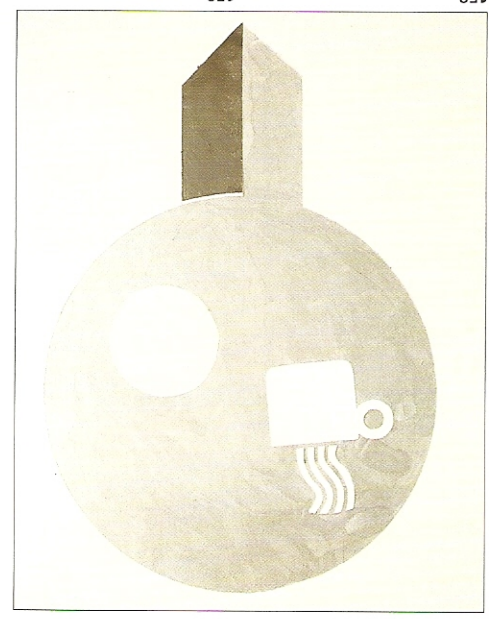
Ryc. 154. Teraz stół już zamalowano, nie musi więc już być naklejona cała maska, jako że następnym krokiem będzie pomalowanie tła: z łatwością zatem się ją zrywa.

Ryc. 155. Widzimy tu cały proces barwienia szczerogłowo: po usunięciu maski zostaje płótno i natrzona nań farba, oraz zarezerwowane białe fragmenty tła i przedmiotów. Ciemnoszarą nogę stołu namalowano zakrywając najpierw resztę.

Ryc. 156. Artysta wypelnia zarys filizanki, nakleja maskę na stół, by farba nie spływała na szary fragment.



154

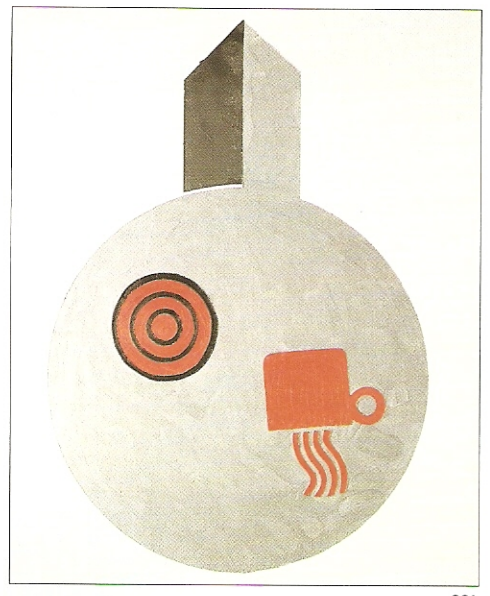


155

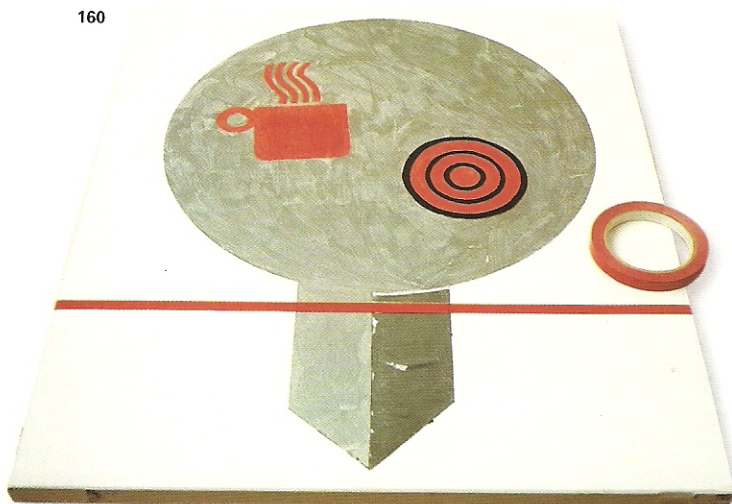


156

159



159



160



161



162



163

Ochrona z taśmy klejącej

Artysta skończył pracę z maskami pokrywającymi stół. Teraz pora na zajęcie się tłem oraz podłogą. Aby ułatwić sobie to zadanie, Jordi Martorell ponownie zakrywa blat stołu maską, aby nie naruszyć pędzlem jego konturów.

Nakładając maskującą taśmę, oddzielającą tło od podłogi, malarz może dokładnie pokryć podłogę farbą. Używa do tego celu jasnego błękitu ultramarynowego: Martorell zdecydował się na wprowadzenie jasnych kolorów w tło, aby stworzyć kontrast z szarościami stołu. Ta nagła decyzja – pamiętaj, że zaczął pracę od biało-czarne-

go szkicu – wynikała z faktu, że jasne barwy doskonale pasują do obrazu o takiej wielkości i prostocie.

Zamalowawszy tło żółcieniem kadmową, artysta powtarza tę samą procedurę przy podłodze, chroniąc jej brzeg taśmą maskującą.

Ryc. 160. Aby zamalować tło bez obawy zabrudzenia wcześniej pomalowanych fragmentów, trzeba raz jeszcze osłonić stół maską. Teraz malarz przykleja nieco taśmy maskującej, wyznaczając obszar odpowiadający podłodze.

Ryc. 161. Łatwo było pomalować podłogę. Dzięki masce i taśmie maskującej, wystarczyło tylko wypełnić farbą odpowiedni obszar płótna.

Ryc. 162. Tło przeszło ten sam proces co podłoga: z maską na stole i taśmą maskującą chroniącą brzeg podłogi, przyklejona pod dolną krawędzią tła.

Ryc. 163. Chroniącej taśmą maskującej użyto też, aby otrzymać obszary czarne. Teraz wystarczy tylko dodać jeszcze trochę farby na podłogę, a obraz będzie skończony.

Ostatni etap...
Wykończyć...
szybko. Jest...
wybrania n...
nów, które...
szania, jako...
taśmy mask...
na czarno...
kontury st...
którą nastę...
rwaniu taś...
romboidaln...
Ta syntez...
kie elemen...
stszych for...
Farby akryl...
stencji to z...
stosować w

Ryc. 164. Aby...
kafelki, Jordi...
ski taśmy, twor...
wuje je po pro...
wierzchnię, ta...
wniknęła pod ta...
od jasnego tła

Ryc. 165. Oto u...
nie ostrych bar...
odcieniami me...
dycyjnymi oży...
interesujące ele...
metoda pracy...
towaniu graficz...
jąc rezultat bar...
tycznie.

Ostatni etap pracy

Wykończanie obrazu przebiega bardzo szybko. Jest to proste i wymaga jedynie wybrania najbardziej odpowiednich kolorów, które następnie nakłada się bez mieszania, jako płaskie barwy. Używając znów taśmy maskującej artysta obramowuje tło na czarno. Tą samą taśmą chroni dolne kontury stołu i maluje błękitną siatkę, którą następnie wypełnia czernią. Po odebraniu taśmy możemy podziwiać efekt: romboidalny wzór imitujący kafelki.

Ta syntetyczna praca, w której wszystkie elementy sprowadzono do ich najprostszyc form, ma niezwykle siłę wyrazu. Farby akrylowe o różnym połysku i konsystencji to znakomity przykład, że można je stosować w formie płaskich kolorów.

164



165

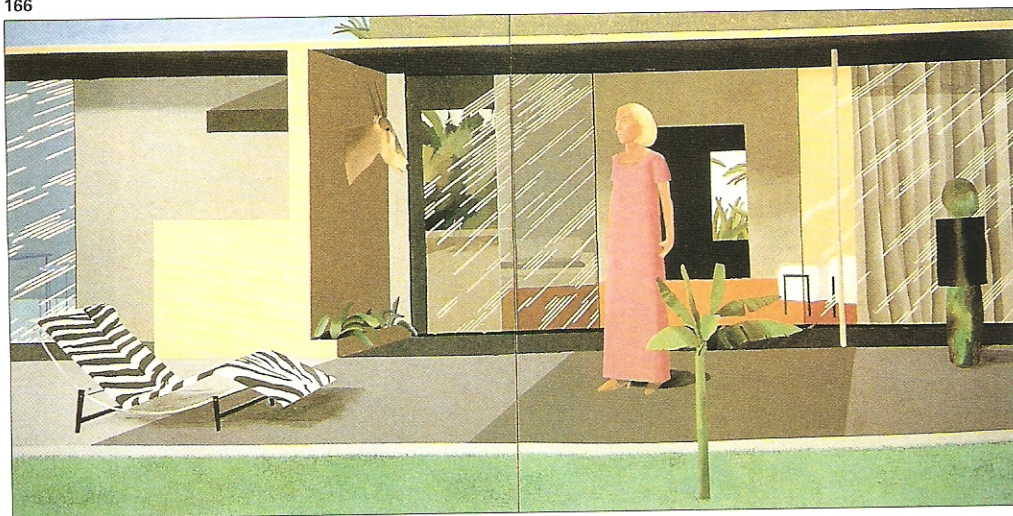


Ryc. 164. Aby namalować na podłodze kafelki, Jordi Martorell nakleił na krzyż paski taśmy, tworząc małe romby. Zamalowyuje je po prostu spryskując farbą powierzchnię, tak uważnie jednak, by nie wniknęła pod taśmę, która oddziela romby od jasnego tła.

Ryc. 165. Oto ukończone dzieło. Połączenie ostrych barw z kontrastami pomiędzy odcieniami metalicznymi i kolorami tradycyjnymi ożywia obraz i tworzy bardzo interesujące efekty wizualne. Zastosowana metoda pracy bliższa jest raczej projektowaniu graficznemu niż malarstwu, dając rezultat bardzo intensywny chromatycznie.

Wersje rzeczywistości

166



Proces dekomponowania motywu figuralnego, rozpoczęty przez kubistów i kontynuowany przez malarzy awangardowych, wydaje się dobiegać końca. Obecnie takie prądy artystyczne nie są już zbyt ważne i nikt już nie kwestionuje wartości sztuki figuralnej. Dzięki rewolucyjnym eksperymentom i odkryciom dokonanych przez awangardę, współczesny artysta ma wystarczające punkty odniesienia, by uniknąć sztywnego przedstawiania akademickich figur.

I rzeczywiście, jedną z cech współczesnej sztuki jest możliwość interpretowania rzeczywistości w różnych stylach i formach. Medium akrylowe doskonale pasuje do tej różnorodności stylów: można używać go na wiele sposobów. Wśród wielu jego zalet najważniejszym czynnikiem jest szybkość, z jaką farba ta wysycha. Akrylami można improwizować, wypróbować nowe rozwiązania, szybko pokrywać podłoże, zmieniać kompozycję itd. Intensywność ich odcieni, nawet jeśli farba jest mocno rozcieńczona, skłania ku żywemu stylowi kolorystycznemu, zaś trwałość barw uwalnia artystę od obawy, że obraz ulegnie zniszczeniu.

Nie dziwi zatem, że przez ostatnie dwadzieścia lat medium to pozwoliło rozkwitnąć rozmaitym stylom figuralnym, niektórym naprawdę ekstrawaganckim. Artyści malowali na dużych formatach, niezwykle abstrakcyjnymi pociągnięciami pędzla tworząc obraz figuralny, bawiąc się przestrzenią lub też umieszczając samotną

167



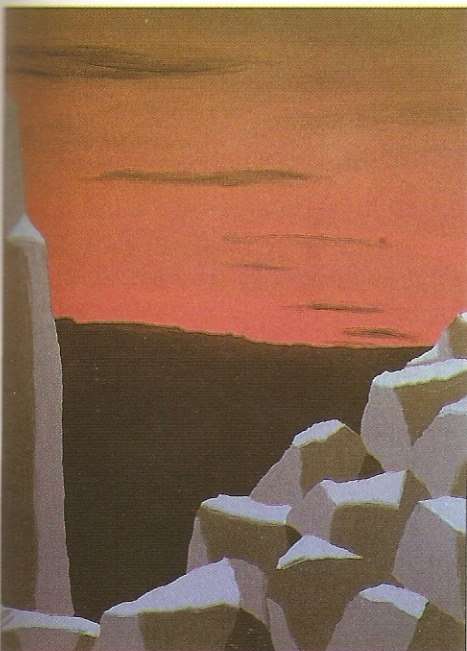
postać czy przedmiot na wielkiej plamie koloru. Ten powrót do sztuki figuralnej ponownie przywołał problemy, z jakimi borykał się impresjonizm i inne ruchy realistyczne – problemy koloru, konstrukcji przestrzeni malarskiej itd. Kłopoty te postrzega się teraz w zupełnie innym świetle i można radzić sobie z nimi z większą swobodą.

Zajęcie się przez wielu artystów akrylami zmusiło producentów do dostosowania swych produktów do różnych zastosowań. Poznaliśmy już większość tych produktów i przekonaliśmy się, że wielu z nich używa się, by upodobnić medium akrylowe do farb olejnych czy akwareli. Oznacza to, że akwareliści i malarze olejni także stosują je jako medium drugorzędne, czy też uzupełniające. Doświadczenie tych ar-

Ryc. 166. David Hockney, *Gospodyni z Beverly Hills*. Kolekcja prywatna. Hockney rozwinął swój styl figuralny niezależnie od międzynarodowych tendencji abstrakcyjnych. Jednak przedstawiane przez niego motywy są współczesne. Zimny, błyskotliwy styl odpowiada współczesnym kryteriom estetycznym.

Ryc. 167. Adraz Salamun (1946), *Byk*. Fundacja Petera Stuyvesanta. Uproszczona wersja tematu przyrodniczego. Chromatyczna interpretacja i szeroko kładziony kolor nie mają wiele wspólnego z abstrakcją.

168

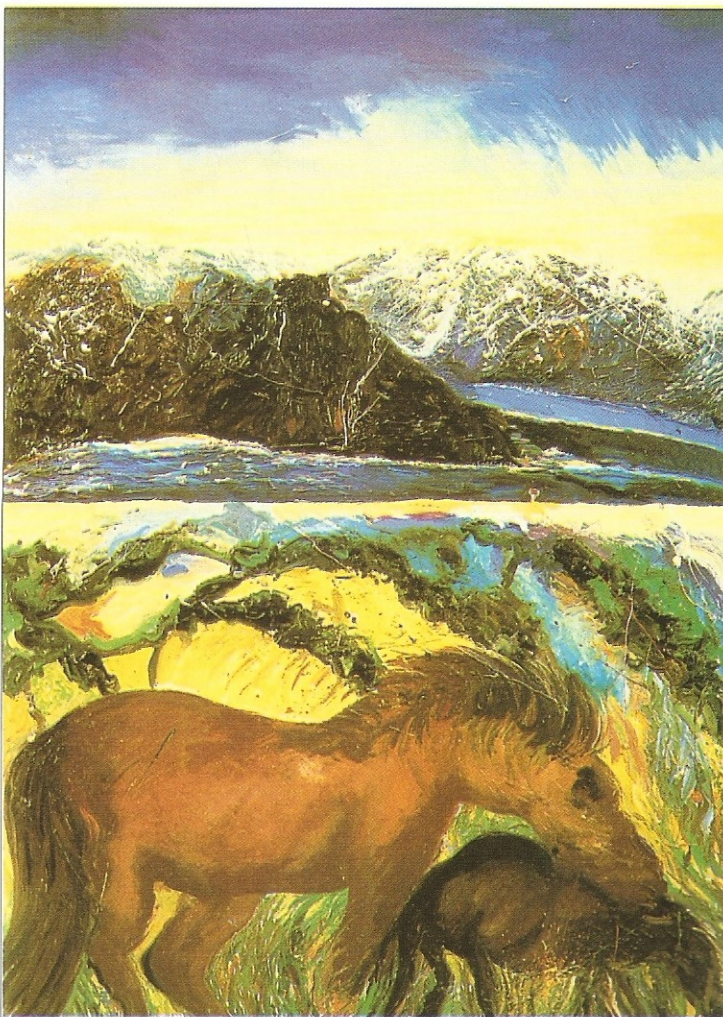


Ryc. 168. Jed Gareth (1955), *Sylwetka doliny*. Kolekcja prywatna. Ten pejzaż to dobry przykład nowego stylu figuralnego. Mimo stylizowanego podejścia, panorama ta to niemal pejzaż tradycyjny.

Ryc. 169. Malcolm Moreley (1931), *U góry niebo, u dołu błoto*. Kolekcja prywatna. Ironiczne czy sarkastyczne podejście do tradycyjnych tematów malarstwa romantycznego jest typowe dla tego artysty, reprezentującego dadaistyczny odłam współczesnej sztuki figuralnej.

Ryc. 170. David Sanmiguel (1962), *Ogrodnik*. Kolekcja prywatna. Stylizacja pejzażu w fantastycznych formach z nierzeczywistymi kolorami, dzieło dalece odbiegające od podejścia tradycyjnego.

169



170



tystów wzbogaciło medium o nowe rozwiązania i propozycje.

Różne figuralne interpretacje rzeczywistości, reprodukowane na tych stronach, dają tylko niewielkie pojęcie o wszechstronności farb akrylowych, o tym, jak dostosowują się do różnych rodzajów malarstwa i jak można je stosować, by tworzyć ambitne dzieła.

David Hockney z Beverly...
...kolekcja prywatna.
...rozwinął swój
...niezależnie
...międzynarodowych
...abstrakcyj-
...przedsta-
...niego moty-
...późniejsze. Zim-
...styl odpow-
...współczesnym
...estetycznym.

Adraz Salamun
Byk. Fundacja
Stuyvesanta.
...wersja te-
...rodniczego.
...interpret-
...kładziony
...mają wiele
...z abstrakcją.

Improwizacja figuralna Davida Sanmiguela

Praca z pamięci

Improwizację, chociażby maleńką, można znaleźć w każdym obrazie. Służy ona rozwiązywaniu nagle pojawiających się problemów. W sztuce nie da się przewidzieć wszystkiego. Dlatego czasem artysta musi improwizować rozwiązania i im bardziej jest twórczy, tym lepsze efekty tej improwizacji.

Jednakże w tym ćwiczeniu improwizacja będzie podstawą obrazu, podobnie jak dla muzyków jazzowych improwizacja na dany temat muzyczny. W naszym przypadku takim tematem będzie siedząca postać. Porównania między malarstwem i jazzem to nic nowego. Pionierzy sztuki abstrakcyjnej, jak Kandinsky, używali terminu „improwizacja”, by opisać dzieła, w których formy i kolory ułożone są tak, by wyrażały wyobrażenia artysty.

W rzeczywistości to ćwiczenie będzie ilustracją pracy z pamięci, wypróbowywania własnych umiejętności podczas rysowania postaci, łączenia rozwiązań wcześniej przetestowanych, aby wykorzystać wszelkie możliwości malarskie.

171



Ryc. 171. Tematem wybranym do improwizacji figuralnej jest postać w pokoju. Pozwala on na wiele interpretacji zarówno przestrzeni, jak i pozycji postaci. Niektóre z nich sprawdzimy podczas pracy. Zaczniemy od postaci siedzącej profilem. To ogólne założenie będzie punktem wyjścia do improwizacji.

Media łączone

Będziemy pracować akrylami i pastelami. Jak przekonaaliśmy się wcześniej, takie łączone media pozwalają nakładać kolor na różne sposoby i z różnymi teksturami. Będziemy malować na kartonie zagruntowanym dwiema warstwami gessa. Dzięki temu zyskamy pewność, że podłoże nadaje się zarówno pod akryle, jak i pod pastele. Powierzchnia o wyraźniejszej teksturze (na przy-

172



173



Ryc. 172. Pierwsze warstwy koloru są pastelowe. Uważnie nakładamy je na karton zagruntowany gessem. Trzeba uważać, by nie nałożyć pasteli zbyt grubo, lepiej bowiem, by wyzierała spod nich biel papieru. Taka neutralna tekstura pasuje do natury tematu.

Ryc. 173. Masy naturalnej barwy akrylowej pokrywają niektóre partie postaci. Jest to etap, w którym zaczynamy wydobywać formę i kolor. Harmonia barw jest tu ważniejsza od rysunku, który celem pracy stanie się później.

171. Tematem wy-
m do improwizacji
nej jest postać w
u. Pozwala on na
interpretacji zarów-
estrzeni, jak i pozy
bi. Niektóre z nich
podczas
Zaczniemy od
siedzącej profi-
o ogólne założenie
e punktem wyjścia
rowizacji.

przekonałiśmy
adać kolor na
ny malować na
Dzięki temu
od akryle, jak
urze (na przy-

172. Pierwsze war-
toru są pastelowe.
ie nakładamy je
on zagruntowany
a. Trzeba uważać,
nałożyć pasteli
rudo, lepiej bo-
y wyzierała spod
el papieru. Taka
a tekstura pasuje
ry tematu.

173. Masy natural-
wy akrylowej po-
niektóre partie
Jest to etap, na
zaczynamy wy-
ć formę i kolor.
ia barw jest tu
sza od rysunku,
em pracy stanie
wej.

kład papier pod akwarele) lepiej nadawa-
łyby się do pasteli, ale już nie do farb akry-
lowych. Gesso zaś nadaje się świetnie pod
obydwa te media. Poza pastelami, innym
ważnym dodatkiem, którym się posłuży-
my, będzie węgiel. Użyjemy go nie tylko
do wstępnego szkicu: będzie go widać
w każdej warstwie obrazu, jak naturalnie
rozmywa się w pastelach.

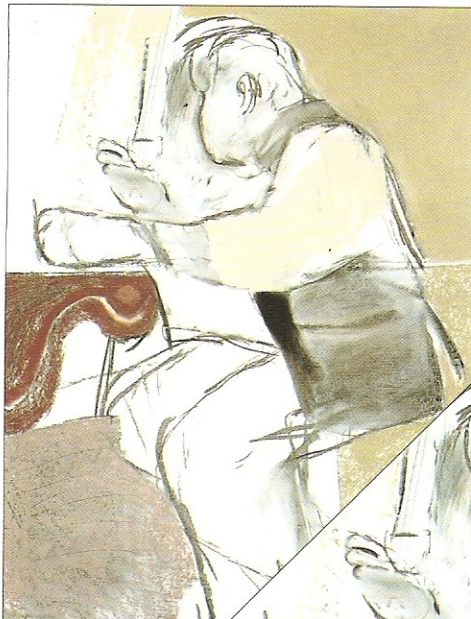
Wstępny szkic

Wstępny szkic węglem ogranicza się do
określenia wzajemnych pozycji ciała, rąk
i nóg, bez dopracowywania szczegółów czy
cieni. Jak widzisz, naszym motywem jest
siedząca postać trzymająca filiżankę kawy.
To tylko ogólny zarys tematu, przejdzie on
jeszcze wiele radykalnych zmian. Arty-
styczna wolność jest bez wątpienia lepsza
niż praca z pamięcią. Z drugiej zaś strony,
jeszcze wspanialsza jest niepewność. Arty-
stę prowadzi raczej wewnętrzna spójność
dzieła, niż sam model (czy raczej pamięć
artysty o modelu, która rzadko jest dok-
ładna). Dlatego wstępny szkic musi być
jedynie przybliżeniem. Zapewni on pod-
stawę z form i kolorów, na której dzięki
improwizacji powstanie motyw figuralny.

Pierwsze warstwy

Pierwsze warstwy farby pozwalają nam
zorientować się, w jakim kierunku będzie
szła ogólna harmonia kolorystyczna. Sje-
ny, umbry i ochry to typowe barwy, który-
mi łatwo nadać wnętrzem odpowiednią
harmonię. Ogólną chromatykę tworzą nie
tylko kolory pasteli, lecz także czerń węgla
(w dolnej części kurtki). Kolory zaczyna-
ją układać się w prawie kwadratowe płas-
zczyzny. Kontrast tonalny między nimi
daje złudzenie przestrzeni, specyficzne
uczucie, które będzie się stopniowo
w trakcie pracy pogłębiać.

174



Ryc. 174. Wyraźne plamy pastelowe stworzyły chromatyczne „bloki”, nadające obrazowi pierwsze złudzenie głębi. Zwróć uwagę na pierwsze połączenia akryli z pastelami. Rozmycia te, wykonane bezpośrednio na podłożu, dają odcienie i rozmaite wariacje tonalne.

175

Ryc. 175. Problemy związane z przedstawieniem głowy i twarzy prowadzą do sukcesywnego testowania i wycierania (które sprowadza się do nakładania nowych warstw akrylowych). Centralnym punktem obrazu jest głowa i dłoń. Dlatego w obszarze tym najwięcej będzie eksperymentów i improwizacji.

176



Ryc. 176. Ogólna poza postaci zaczyna nabierać wyrazu. Próby ze szkicami i kolorami dały już motywowi głębię. Połączenie akryli z pastelami znakomicie nadaje się do wypróbowywania kolorów (pastelami) i poprawek (akrylami). Na przykład na głowie wykonano nowy szkic, zakrywający poprzednie próby i bardziej pasujący do wcześniej nałożonych plam kolorystycznych.

177



Ryc. 177. Motyw jest już przemyślany. Większą część postaci pokryto akrylami, aby lepiej dopasować ją do mas kolorystycznych tła.

178



Ryc. 178. Gdy poprzedni kolor wyschnie, ponownie rozpoczynamy proces poszukiwania formy za pomocą węgla. Nakładamy na siebie linie i masy, aby ustalić położenie głowy, formę i wolumen.

179



W poszukiwaniu przestrzeni malarskiej

Teraz zaczynamy improwizować. Najszym celem jest stworzenie przestrzeni malarskiej odpowiedniej dla postaci: innymi słowy, stworzenie pokoju, w którym siedzi postać. Procedura ta doprowadzi improwizację do punktu, w którym postać zostanie poddana intensywnemu procesowi transformacji. Jak już powiedzieliśmy, praca z pamięci łączy się z niepewnością. Artysta musi poszukiwać wewnętrznej spójności obrazu, nie odnosząc jej do otaczającej rzeczywistości. To właśnie dlatego płaszczyzny kolorystyczne zaczynają dominować i mają większe znaczenie, niż sama postać: niewielkie plamki farby, które czasami ją pokrywają, mają za zadanie „odblokować” grę płaszczyzn. Postać zostanie odtworzona po ukończeniu pracy nad przestrzenią.

Ryc. 179. Teraz u góry dużej masy kolorystycznej, która niemal pokryła postać, zaczynamy rysować linie w poszukiwaniu nowych konturów. Mają one nowymi kształtami pokryć partie nie zamalowane wcześniej. Dotychczasowe próby doprowadziły do lepszego wkomponowania bryły postaci w ogólną przestrzeń.

W poszukiwaniu postaci

Gdy już zrównoważyłeś tony i twoje dzieło nabrało wizualnej spójności, nadszedł czas odtworzenia postaci. To złożone, ale wdzięczne zadanie: stworzyć postać z pamięci, posługując się impresjami ze szkiców i barw. Oczywiście nie uniknie się wycierania i poprawiania linii, by ustalić ułożenie i wielkość głowy, wyraz twarzy itd. Improwizacja zmusza artystę do bycia twórczym. Zawsze istnieje ryzyko błędu. Jednak dzięki temu poszukiwania są bardziej ekscytujące.



180



181



Ryc. 181. Na tym przykładzie możemy podziwiać, co można osiągnąć, mieszając pastele z akrylami i dodając też węgiel. Celem tego ćwiczenia jest połączenie tych trzech mediów.

Ryc. 180. Kształt nakrytego obrusem stołu, na którym postać opiera rękę, sugeruje istnienie innych planów (także stołów), które przecinają dolną część kompozycji, kierując wzrok ku centralnemu punktowi obrazu i tworząc złudzenie głębi.

Ryc. 182. Głowa postaci jest już ukończona. Artysta wykonał ją szybko, wykorzystując linię profilu postaci. Przestrzeń ograniczoną tą linią została wypełniona pastelami.



Ryc. 183. Widzisz tu głowę postaci w powiększeniu. Wymodelowanie powstało dzięki rozmazaniu pastelowych kolorów. Rysy twarzy podkreślono węglem, zaś tylnej części głowy nie wykończono, aby nie odcinała się zbyt od barwy tła.

182



Ostatni etap

Byłoby absurdem spodziewać się, że obraz stworzony z pamięci i improwizowany będzie tak samo realistycznie spójny, jak malowany z natury. Z drugiej zaś strony, dzieła zrodzone z wyobraźni mogą mieć niezwykłą atmosferę i wznosić się ponad prozę życia. Wydaje się, że to właśnie artysta osiągnął w tym obrazie. „Walka” między płaszczyznami kolorystycznymi a postacią doprowadziła do znaczącej zmiany pozy. Jednak największe starcia miały miejsce pomiędzy abstrakcyjnym aspektem kompozycji a jego figuralną tematyką, między harmonią chromatyczną i kolorem, między rysunkiem geometrycznym i figuralnym. Wreszcie, wprowadze-

183

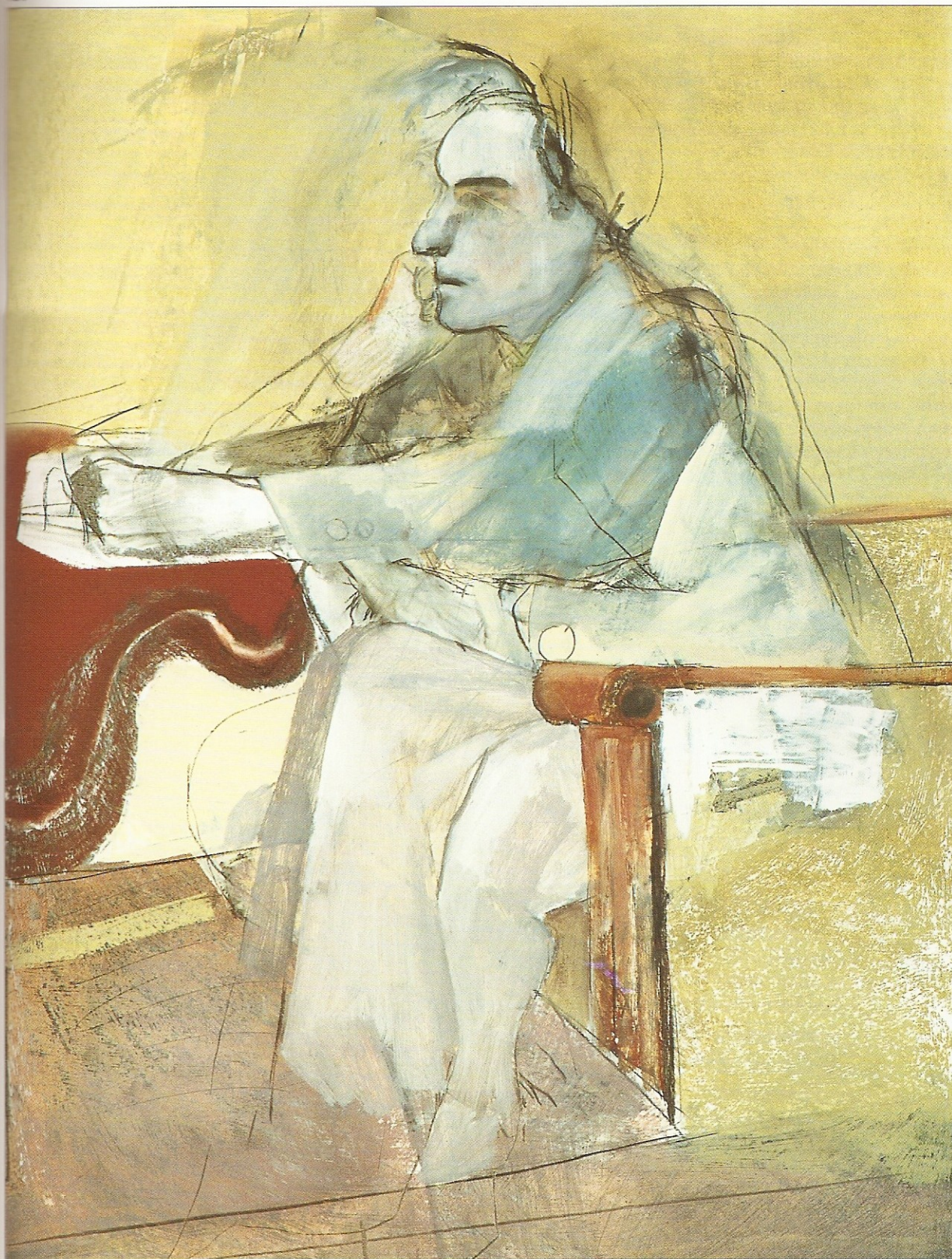


nie tak istotnych szczegółów, jak podłóże krzesła przydało realizmu przestrzeni obrazu, która w innym przypadku byłaby zbyt abstrakcyjna.

Wykończenie jest bez wątpienia typowe: na przykład, odcięto tył głowy i nie ma stóp. Jednak te nie wykończone elementy dały coś obrazowi: przejście od wyobraźni do rzeczywistości. Poza tym, że jest to interesująca interpretacja figuralna, z technicznego punktu widzenia dzieło to stanowi znakomity przykład, jak można z dobrym skutkiem połączyć akryle i pastele w obrazie wykonanym mediami mieszanymi.

Ryc. 184. Oto skończony obraz. To, że wygląda jakby nie był ukończony, to jeden z ciekawych aspektów takiego podejścia. Proces prób i poprawek tknął w niego życie. Czuje się to w każdej części kompozycji. Formy i kolory pokazują, jak malowano dzieło: czego nie udało się określić kolorem, dało się rysunkiem.

184



ap
absurdem
że obraz
ci i impro-
samo rea-
malowany
ony, dzieła
mieć nie-
ponad pro-
tysta osią-
płaszczy-
wadziła do
ły miejsce
o figuralną
m, między
prowadze-

k podłoże
zrestrzeni
ku byłaby

enia typo-
y i nie ma
elementy
wyobraźni
jest to in-
na, z tech-
to stano-
żna z do-
i pastele
mieszany-

wygląda jak-
tych aspek-
awek tohnaj
ści kompo-
rano dzieło:
o się rysun-

Głowa, autorstwa Almudeny Carreño

Praca pigmentami

Sposób pracy malarki Almudeny Carreño charakteryzuje się troską o materiały i czystym, prostym podejściem do tematu. Artystka robi farby sama w trakcie pracy, używając tylko tego, co jest potrzebne podczas sesji. Dlatego za każdym razem przygotowuje odpowiednią ilość farby. Jej metoda produkcji jest prosta: układa pigmenty na palcu, dodaje medium i miesza wszystko pędzlem.

Ten obraz namaluje na swoim ulubionym podłożu: kartonie. Aby wykończenie było matowe, artystka wybrała karton jasnoszary, nie zagruntowany.

Tematem dzieła jest głowa kobiety, temat często powtarzający się w jej pracach. Almudena stara się nadawać twarzom malowanym z pamięci rozmaity wyraz, odkrywając go czasem dopiero w trakcie pracy. Co więcej, kolory i harmonia chromatyczna jej dzieł przyczyniają się do ich siły wyrazu.

185



Ryc. 185. Karton użyty do tego obrazu jest bardzo chłonny. Zamiast gruntuwać podłoże czy użyć uszczelnacza (takiego jak gesso), artystka nakłada jedną warstwę farby: neutralną szarość. Nie uszczelnia ona tak dobrze jak gesso, ale na potrzeby artystki jest zupełnie wystarczająca.

Ryc. 186. Oto kolor podłoża, na którym będzie pracować Almudena. Neutralny odcień pasuje do ciepłej wymowy, jaką zamierza nadać swemu dziełu.

Tło i szkicowanie

Na początku Almudena nakłada warstwę szarości, by ujednoczyć barwy i zmniejszyć chłonność podłoża. Gdy pracuje się na nie zagruntowanym kartonie, akryle schną bardzo szybko, dzięki czemu artystka może zacząć pracę zaraz po zama-

Ryc. 187. Pierwsze linie szkicu zaznaczają owal twarzy, szyję i ramiona, zgodnie z formatem podłoża. Szkic jest rysowany delikatnymi pociągnięciami węgla.

186



187



lowaniu p
węglem, c
brze rozp
od owalu
szy, fragm
nie rysuje
linii, dzieł
wać. Aby
nie rozma
stka pokr
Stworzą o
służył jako
cy. Jedną
kolejnymi

Ekspresja

Podcz
istnieje n
będzie zb
pozbawio
artystki, p
bowość. K
rodzaju c
Almuden
osób. Jest
ka wie, ja
się do nic
stara się
presji, co
sztucznoś
na pracy

189



Karion użyty do
szu jest bardzo
Zamiast gruntu-
koże czy użyć
lacja (takiego
p), artystka nie-
ną warstwę far-
rzną szarość.
Zelnia ona tak
k gesso, ale na
artystki jest zu-
starczająca.

6. Oto kolor
na którym bę-
ować Almude-
tralny odcień
cieplej wymo-
amierza nadać
bielu.

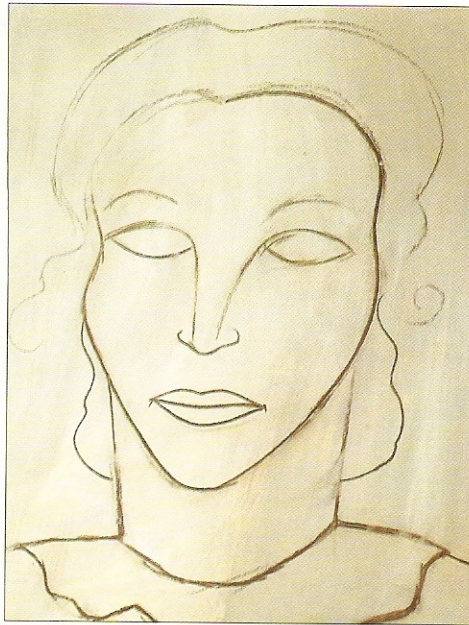
Pierwsze linie
znaczą owal
tyje i ramiona.
z formatem
Szkic jest rys-
natnymi pocią-
węglu.

lowaniu podłoża. W efekcie powstaje szkic
węgłem, o prostych, lecz wyraźnych, do-
brze rozplanowanych liniach. Zaczynając
od owalu twarzy, Almudena przechodzi do
szyi, fragmentów bluzki i włosów. Następ-
nie rysuje oczy, nos i usta. Mimo niewielu
linii, dzieło można już zacząć zamalowy-
wać. Aby utrwalić szkic i upewnić się, że
nie rozmaże się podczas malowania, arty-
stka pokrywa go liniami z ciemnej farby.
Stworzą one zarys na tyle wyraźny, by po-
służył jako punkt odniesienia podczas pra-
cy. Jednak na końcu zostanie on pokryty
kolejnymi warstwami koloru.

Ekspresja

Podczas malowania twarzy z pamięci
istnieje niebezpieczeństwo, że jej wyraz
będzie zbyt ogólny, konwencjonalny czy
pozbawiony osobowości. W przypadku tej
artystki, portrety jej zawsze posiadają oso-
bowość. Każdy obraz ma jedyny w swoim
rodzaju charakter, choć w swych pracach
Almudena nie portretuje rzeczywistych
osób. Jest to jeden z jej talentów i artyst-
ka wie, jak go wykorzystać, nie zmuszając
się do niczego. Innymi słowy, malarka nie
stara się przesadzać czy podkreślać eks-
presji, co mogłoby wywoływać wrażenie
sztuczności. Następny etap będzie polegał
na pracy z kolorem.

188



Ryc. 188. Artystka umie-
ściła w owalu rysy twa-
rzy. Jej linearne rysunki
mają pewien styl: arty-
stka nie wysiła się na efekt
realistyczny, lecz zajmu-
je się harmonią form.

Ryc. 189. Źrenice i inne
szczegóły wykonano
w tym samym stylu, co
resztę szkicu. Linie są do-
kładne, nie ma zbędnych
detali ani pociągnięć
pędzla.

Ryc. 190. Po ukończeniu
szkicu węgłem, artystka
zamalowuje jego linie
akrylem, używając cie-
niutkiego pędzla. Stosuje
w tym celu mieszaninę
błękitu z czernią. Ten
drugi szkic posłuży jako
punkt odniesienia pod-
czas malowania całego
obrazu.

190



189



Ograniczona gama

Tym samym ciemnym kolorem, którym pokryła szkic, artystka zamalowuje włosy, dokładnie je pokrywając. Jednak czerń ta nie jest zupełnie płaska. Zawiera odcienie o różnym natężeniu, co wynika z różnego stopnia rozcieńczenia farby. Natężenie nie jest zamierzone, pojawia się w trakcie malowania i pomaga ustalić bryłę, a zarazem uniknąć płaskiego wyglądu. Z drugiej zaś strony, interesująca jest także obserwacja, jak trójwymiarowość włosów można zasugerować poprzez ich falowanie i loki, dzięki czemu unika się prostych linii.

Artystka posłuży się ograniczoną gamą kolorystyczną. W dziele opartym na liniach i konturach zbyt wiele barw mogłoby zniszczyć harmonię całości. Artystka musi zredukować paletę, by wydobyć piękno tych konturów i pozwolić im odegrać ważną rolę, tak aby nie zagubiły się w różnorodności odcieni.

Almudena zaczyna malować kolor cielisty mieszkanką ochry z bielą. Miesza kolory w trakcie pracy, dodając mniej lub więcej bieli, aby uzyskać delikatne przejścia kolorystyczne i uniknąć wrażenia płaskości barw. Policzki są nieznacznie jaśniejsze od reszty twarzy, co nadaje jej wyrazistości. Ważne jest, by nie przesadzić z tym efektem, jak to miało miejsce w przypadku włosów. Formę tę najsilniej określają kontury, więc nie ma potrzeby podkreślać jej innymi sposobami.

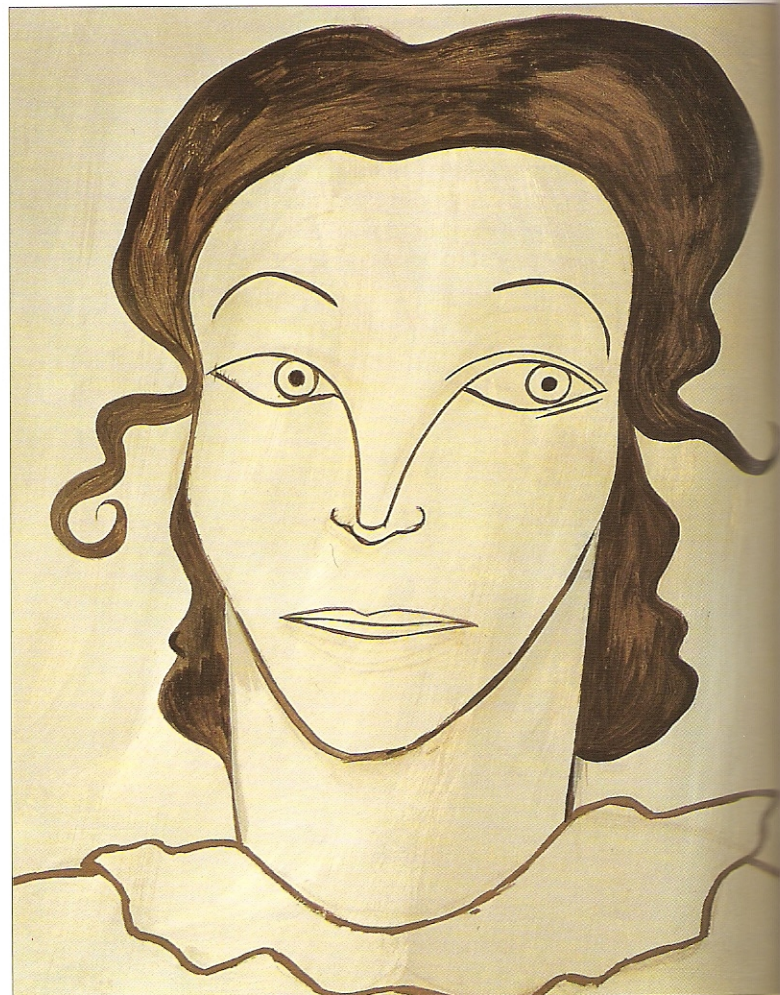
Ważne jest, by zdać sobie sprawę, iż naszkicowane linie są wystarczająco wyraźne, aby zbudować bryłę nosa i oczu. Nie przedstawiają one formy realistycznej, służą raczej temu, by nos nie był płaski. Linie tworzą bryłę, kolor tylko by tu przeszkadzał.

191



Ryc. 191. Artystka maluje teraz włosy, starając się nie wyjść poza wcześniej zdefiniowany obszar. Kolor (czerń) tworzy intensywny kontrast. Brak modelunku czy mieszania barw jest typowy dla stylu tej malarki.

192



Ryc. 192. Włosy już są pokryte kolorem, także źrenice zamalowane zostały na czarno. Praca jest prosta i artystka może być pewna, że osiągnie zamierzony efekt.

Artystka maluje
sy, starając się
poza wcześniej
wany obszar.
em) tworzy in-
kontrast. Brak
czy miesza-
jest typowy dla
malarki.

Włosy już są
kolorem, także
malowane zo-
czarno. Praca
sta i artystka
ć pewna, że
zamierzony

Praca w osobnych obszarach

Podejście artystki nie jest typowe dla malarstwa portretowego. Almudena nie zajmuje się masami i ogólną harmonią kolorystyczną, natomiast dopracowuje szczegóły form.

Proces taki wynika z jasnej wizji dotyczącej chromatycznych stref obrazu. Są one proste, wyraźnie określone i odpowiadają poszczególnym partiom postaci: twarzy, szyi, włosom, bluzce, a także tłu. Problem harmonii chromatycznej traci na znaczeniu, jeśli poszukuje się atrakcyjnego połączenia tych czterech stref (dopracowywanych osobno). Obraz nie zubożał głównie dzięki delikatnym i prostym przejściom kolorystycznym, ale też dzięki wprowadzeniu detali, które ożywiają barwy.

193



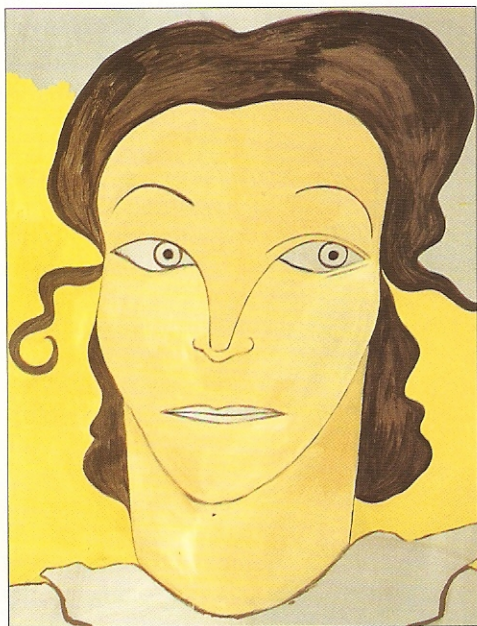
Ryc. 193. Almudena pracuje teraz nad twarzą kobiety, używając żółtej ochry. Tak jak wcześniej, farba kładzona jest płasko, bez modelowania. Wybrany kolor podkreśla brak realistycznych odniesień.

194



Ryc. 194. Cielisty kolor twarzy jest już gotowy. Nie jest on jednolicie intensywny: w pewnych partiach ochra została rozjaśniona bielą, w innych pozostała ciemna. Mimo że zmiany te nie odpowiadają bryłom normalnych rysów twarzy, służą do ożywienia dużej powierzchni barwnej.

195



Tło

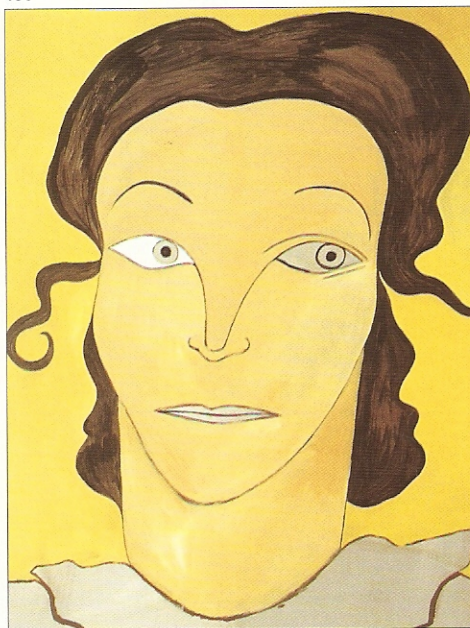
Artystka zaczyna malować tło ochrą nieco bardziej nasyconą niż ta, której użyła do twarzy. Maluje zachowując kształt włosów i linie konturów. Udało jej się uniknąć zastosowania koloru, który zbyt kontrastowałby z twarzą. Chodzi o to, by twarz nie była wyizolowana, ale też nie wtapiała się w tło.

Almudena maluje powoli i uważnie, wypełniając cały obszar tym samym jednolitym kolorem. Nie używa wiele farby. Wyrabia jej tylko tyle, ile potrzebuje, dopasowując wytworzoną ilość do konkretnego przypadku.



76

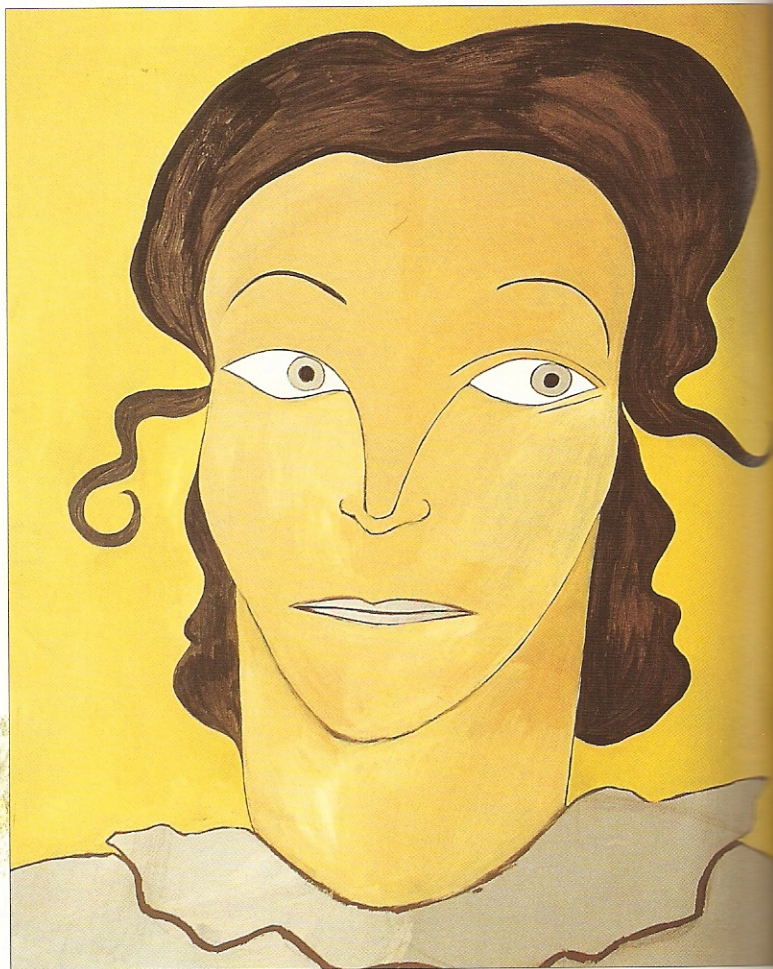
196



Ryc. 195 i 196. Artystka maluje tło również ochrą. Jednak aby kontrastowało ono z odcieniem twarzy, jest o wiele zimniejsza i ma zielonkawy odcień. Następnie Almudena maluje białka oczu. Ten prosty zabieg wystarczy, by nadać twarzy ekspresję.

Ryc. 197. Almudena tworzy niespodziewany efekt, pokrywając oczy bielą. Odcienie są nieskomplikowane, proste, ale tworzą delikatną harmonię energetyczną.

197



Rysy t
Alm
twarzy
lą. Mo
naniu z
towa.
malark
alność
tylko k
W ten
łości o
jące żr
Ten
wę i fo
linii p
musi s
aby zar
jak w g
zuje, z
go mo
Efekt
dzieło
wraż
stworz
najważ
dzają s
rów, ja
Model
To
tradyc
się w
cą wyr
go nie
ją eksp
wistoś
nowym
wspier
wysiłki
skazan
się z o
w pew
tury, k
terysty
nia rze

Rysy twarzy

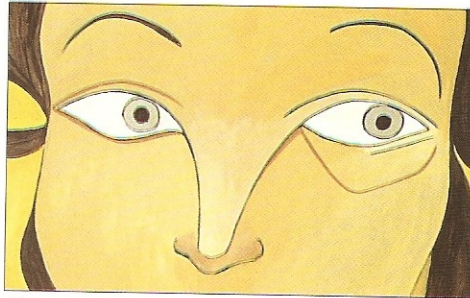
Almudena skupia się teraz na rysach twarzy. Najpierw maluje wewnątrz oczu białą. Może się to wydawać naiwne w porównaniu z impresjonistyczną tradycją portretową. Jednak doskonale pasuje do stylu malarki, stylu, który wydobywa indywidualność z każdej formy za pomocą jednego tylko koloru na ograniczonym obszarze. W ten sam sposób doskonale pasują do całości okrągłe czarne kropki, przedstawiające źrenice.

Teraz malarka zaczyna wzmocniać barwę i formę twarzy. Najpierw dodaje więcej linii pod oczami, nie zapominając, że nos musi się wyróżniać. Linie te rysuje sjeną, aby zaznaczyć bryłę, czy też cień, podobnie jak w górnej partii nosa. Podejście to wskazuje, że artystka poszukuje wystylizowanego modelunku, przypominającego rzeźbę. Efekt nie może być realistyczny, zresztą dzieło wcale nie miało takie być. Teraz wyraźnie widzimy intencje malarki: aby stworzyć pracę, w której arabeski linii są najważniejszym elementem i nie sprowadzają się jedynie do podstawowych konturów, jak w książeczce do kolorowania.

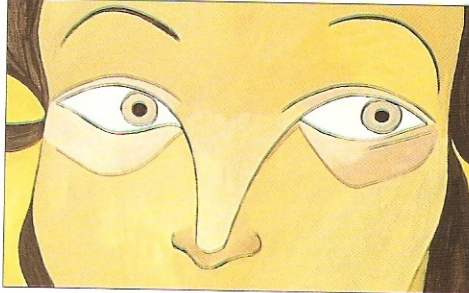
Modelowanie twarzy

To, co zostało rozpoczęte jako całkiem tradycyjny modelunek, z czasem zmieniło się w wielką grę form i kolorów, ożywiająca wyraz twarzy. Worki pod oczami wcale go nie psują. Wręcz przeciwnie, wzbogacają ekspresję różowawym tonem. W rzeczywistości malarka wzbogaca formy obrazu nowymi, mniejszymi, ornamentalnie wspierającymi główne bryły. Jakiegokolwiek wysiłki idące w kierunku realizmu byłyby skazane na niepowodzenie, bo kłóciłyby się z ogólną wymową dzieła. Może ono być w pewnym sensie przyrównane do karykatury, która także wymaga celności charakterystyki, ale nigdy literalnego odtwarzania rzeczywistości.

198



199



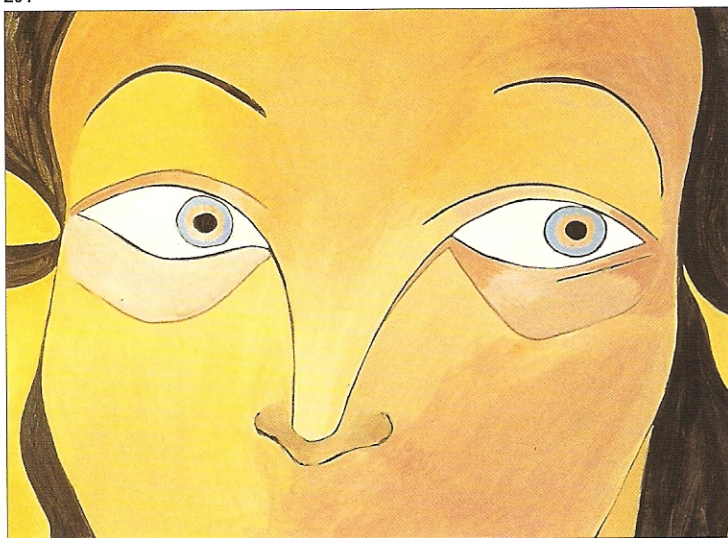
200



Ryc. 198 i 199. Aby wzmocnić ekspresję oczu, Almudena rysuje pod nimi linie tworzące worki. Jako że jest to bardzo stylizowane dzieło, detal ten nie wprowadza realizmu. Wręcz przeciwnie, wzmocnia tylko intensywność twarzy.

Ryc. 200. Barwa twarzy nie jest już jednolita. Nie jest też tak płaska, są na niej podkreślenia i urozmaicenia, ożywiają ją. Czerwonawe oranże i blade żółcienie z powodzeniem nadają rysom twarzy bryłę i wzbogacają ogólną harmonię chromatyczną.

201



Ryc. 201. Almudena stopniowo dodaje kolor, wprowadzając zmiany, które podkreślają subtelność kontrastów. Delikatny błękit oczu wzmacnił ich znaczenie dla całości kompozycji. Twarz wygląda niemal hieratycznie.

Ryc. 202. Trwa proces rozmywania i barwy stają się coraz bardziej delikatne. Błękity na szyi i bluzce tworzą ładny kontrast z ciepłą harmonią całości.

Ryc. 203. Efekt końcowy odznacza się wspaniałą subtelnością chromatyczną, podkreśloną jeszcze przez harmonię linii. Artystka aż do końca brała tę harmonię pod uwagę. Uzyskała dzięki temu pełnię kolorystyczną z odcieniami i delikatnym modelunkiem, który pozwolił uniknąć zbytniej płaskości tematu. Hieratyczna ekspresja to jedna z zalet tego dzieła. To doskonały przykład obrazu akrylowego, namalowanego z prostotą i delikatnością.

Ostatni etap

Artystka kontynuowała modelowanie twarzy. To ciekawe, jak Almudenie udało się wzbogacić pewne obszary, które – wydawałoby się – nie przyjmą już żadnych poprawek. Dzięki jej znajomości koloru, Almudena wiedziała, jak wprowadzić czerwień i żółcienie, nie łamiąc ciągłości powierzchni twarzy. Te nowe tony ożywiły i wzbogaciły dzieło. W podobny sposób artystka delikatnie zamalowała oczy, które teraz są subtelnie wymodelowane. Przypominają oczy majestatycznych postaci malarstwa romańskiego. W pewien sposób artystyczny model tych dzieł najbardziej przypomina pracę Almudeny. Podobnie jak na freskach romańskich, twarz namalowana jest ideograficznie, czyli za pomocą znaków, które nawiązują do rzeczywistości, ale mają niezależną wartość jako ornamenty. Barwy nadają dziełu wrażliwość i bogactwo. Nie powinno więc dziwić, że Almudena często maluje freski i zna zasady rządzące tym stylem.

Na końcu artystka pomalowała bluzkę jasnym błękitem. Kolor ten jest dopełniający dla żółcieni, na których opiera się obraz, i wprowadza nieco chromatycznego liryzmu, doskonale pasującego do całości.

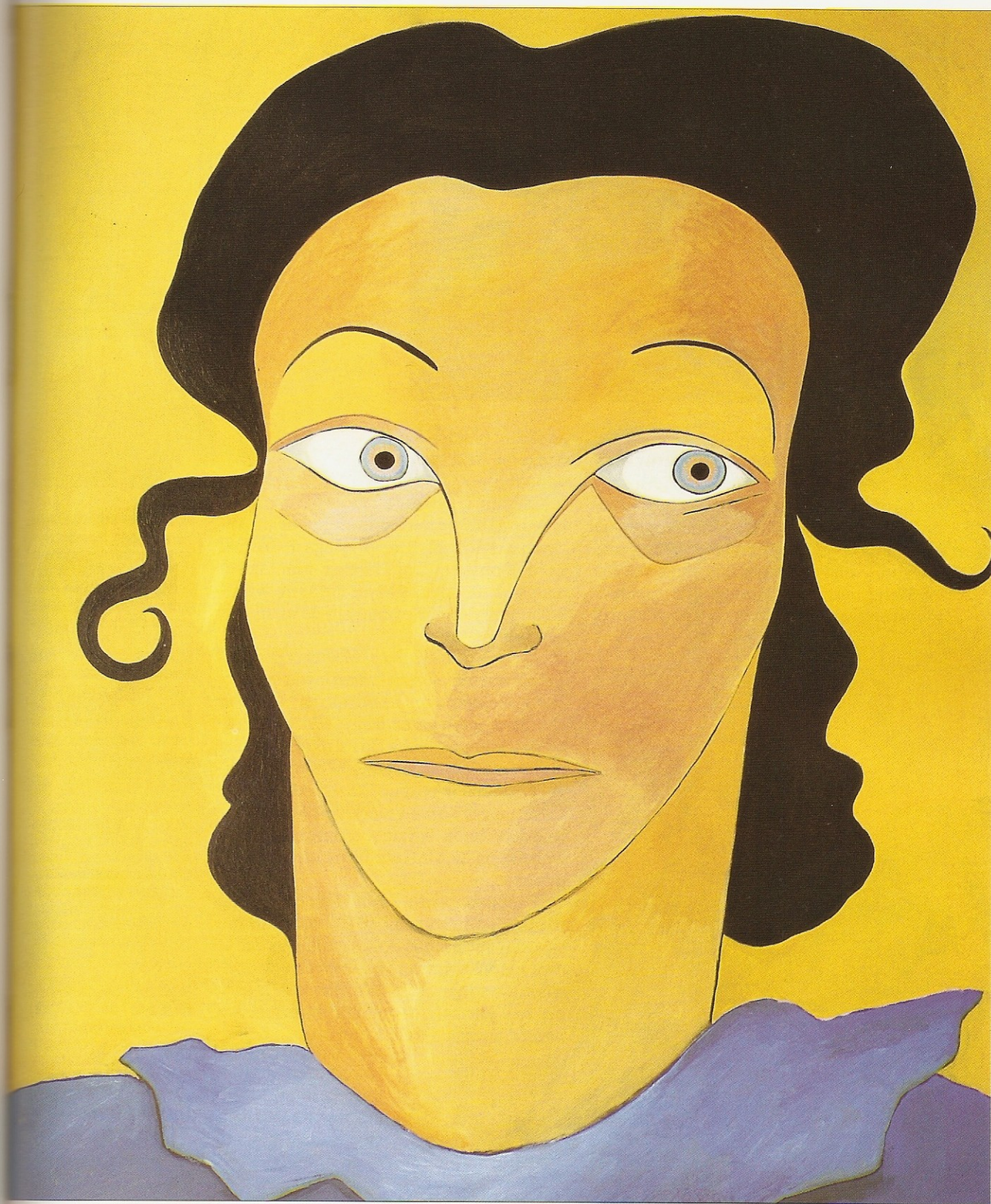
W tym dziele farb akrylowych użyto w sposób maksymalnie prosty i oszczędny. Wierzmy, że jest to znakomity przykład możliwości tego medium.

202



203

delowanie
lenie uda-
y, które -
a już żad-
najomości
jak wpro-
nie łamiąc
Te nowe
y dzieło.
delikatnie
subtelnie
oczy ma-
ra romań-
rtystyczny
zypomina
ak na fre-
nalowana
nocą zna-
niezależ-
wrażliwość
dena czę-
ylem.
snym błę-
ścieni, na
o chroma-
o całości.
w sposób
Wierzmy,
i tego me-



Technika łączona: farby olejne i akrylowe, Jordi Homar

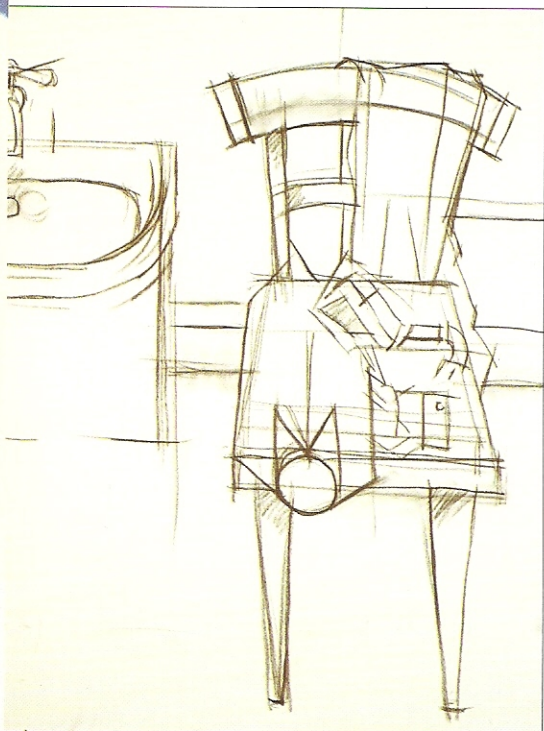
204



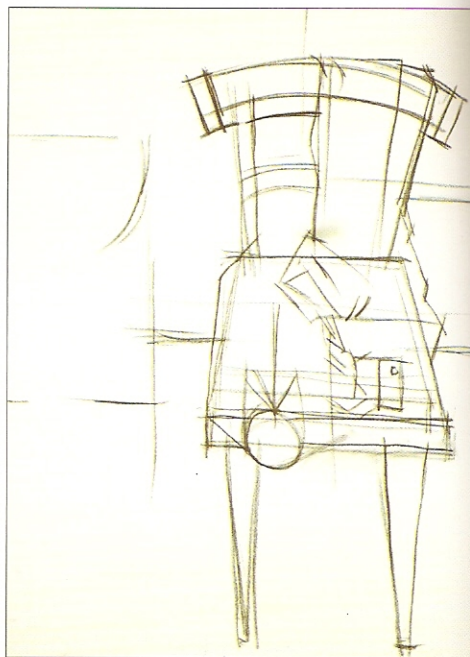
Otwarty proces

Często mówi się, że akryle i farby olejne nie pasują do siebie, zarówno jeśli chodzi o rozmywanie, jak i łączenie bezpośrednio. Na suchym akryle nie przylegają dobrze do olejów, ponieważ tworzą one delikatnie oleistą powierzchnię, nawet gdy zupełnie wyschną. Dlatego są zupełnie nieprzepuszczalne. Akryle mogą wyschnąć

206



205



na farbie olejnej, ale będą od niej łatwo odpadać.

Można natomiast malować farbami olejnymi na suchych akrylowych. Olej przylega do niemal każdej powierzchni, można nim nawet malować na szkłe. Akryle nie są tu wyjątkiem: farby olejne przylegają do nich również dobrze.

Ostatnio niektórzy eksperci zaczęli wątpić w trwałość dzieł namalowanych farbami olejnymi na bazie akrylowej. Nie chodzi o przyleganie farby, lecz o coś zupełnie innego: sucha farba akrylowa jest elastyczna, natomiast olejna nie. Jakakolwiek zmiana w płótnie, na przykład zmarszczenie czy rozciągnięcie spowodowane wilgocią bądź zmianą temperatury nie wpłynie na akryle, lecz farba olejna może popękać.

Problem ten dla Jordi Homara nie jest istotny, ponieważ jak dotąd udawało mu się osiągnąć bardzo dobre efekty, łącząc te dwa media. Mimo to czuliśmy się w obowiązku wspomnieć o nim. Teraz przyjrzymy się, jak artysta interpretuje martwą naturę, łącząc akryle z olejami.

Ryc. 204. Malując ten obraz, Jordi Homar wykorzysta farby akrylowe i olejne. Nie można ich dosłownie nazwać mediami łączonymi, gdyż nie da się połączyć obu procesów malarskich. Sposób pracy artysty polega na ustaleniu harmonii chromatycznej akrylami, a następnie wykończeniu dzieła farbami olejnymi, gdy pierwsza warstwa koloru jest już sucha.

Ryc. 205. Artysta zaczyna od szkicu węgłem, zdominowanego przez pionowe i poziome linie. Tworzą one układ pudełek, odpowiadający przedmiotom wchodzącym w skład kompozycji.

Ryc. 206. Oto ukończony szkic. Jest bardzo ustrukturalizowany i w mniejszym lub większym stopniu sprowadza formy do figur geometrycznych, ułożonych harmonijnie na płótnie. Formy są płaskie, aby tym bardziej uwypuklić kolor.

207



daje brudne, ale ciekawe odcienie, pasujące do ogólnej chromatyki.

Użyte na początku ochry na pewno jeszcze się zmienia. Zaletą pracy z pamięci i stosowania farb akrylowych jest możliwość różnicowania i przemalowywania, nic bowiem nie jest niezmiennie.

Ryc. 207. Pierwsze plamy koloru pojawiają się w tle. Jednak nie jest to ostateczna barwa. W tej chwili najważniejsze jest zaznaczenie form wyłaniających się z tła. Zmieszanie węgla i ochry sprawia, że kolor staje się zbrudzony i bogaty w odcienie.

Ryc. 208. Wstępna gama chromatyczna to ciepłe tony ziemne. Dominujące ochry i brązy nadają obrazowi wygląd monochromatyczny. Zaletą pracy z tak niewieloma tonami jest łatwiejsze zaznaczanie kształtów przedmiotów.

208



Inwencja twórcza

Jordi Homar to bardzo twórczy artysta. Czerpiąc inspirację z rzeczywistości, oczyszcza ją ze wszystkiego, czemu brak wartości kolorystycznej czy linearnej. Dzięki temu artysta nie boi się złamania zasad perspektywy czy światłocienia. Rezultat jest zawsze dobrze obliczony. Tematem wybranym do tego ćwiczenia jest krzesło zarzucone ubraniami, stojące w łazience. Łazienka zaś to abstrakcyjne pomieszczenie z oknem i umywalką. Artysta namaluje wersję podobnego obrazu, pracując z pamięci, przywołując formy i kolory, aby ułożyć je w nowy sposób.

Szkicowanie i kolor

Malarz zaczyna od rysowania grubych linii kawałkiem węgla. Zaznaczając obiekty, ustala podstawowe zarysy kompozycji. Szkic przyjmuje formę geometryczną z pionowych i poziomych linii, ułożonych w przestrzeni zgodnie z przemyślanym porządkiem.

Jordi nie zajmuje się zbyt długo wstępnym szkicem. Określiwszy najważniejsze obiekty, pokrywa płótno farbami akrylowymi. Zaczyna od ochry, którą zaznacza kontury krzesła, potem ciemnym brązem maluje drewno. Farba łącząc się z węglem

209



Ryc. 209. Na powierzchni płótna coraz wyraźniejsze są strefy chromatyczne. Kontrast czerwieni z żółcią przeważa w ogólnej harmonii kolorystycznej. Ani czerwień, ani żółć nie są jednolite – wzmocniono je wprowadzając jasne i ciemne odcienie.

Ryc. 210. Wydaje się, że w nakładanej czerwieni było dużo wody. Dzięki temu brązy i granity, z których ją skomponowano, płynniej łączą się w jeden odcień.

Ryc. 211. Światłocieniowy modelunek spodni kontrastuje z płaskim żółtym tłem. W ten sposób podkreślono ich plastyczność i bryłę.

210



211



Strefy chromatyczne

Charakterystyczne dla stylu malarskiego Jordi Homara jest systematyczne nakładanie dużych stref chromatycznych. Są one optycznie płaskie. Innymi słowami, nie ma w nich perspektywy ani głębi. Jednak gdy się je ze sobą zestawi, ostre kontrasty kolorystyczne odpowiadają przestrzeni malarskiej, w której rozmieszczone są przedmioty. Pierwszy duży kontrast artysta tworzy pomiędzy czerwienią podłogi i żółcią tła. Tak naprawdę czerwień ta to połączenie różnych czerwieni, od kadmowej po granitowy brąz w obszarze najmocniej zacienionym. Żółć przechodzi w kwaśną zieleń. Powstaje w ten sposób napięcie, dzięki któremu lepiej widać przestrzeń.

Przedmioty i geometria

Zwróć uwagę, że przedmioty na obrazie namalowano w sposób geometryczny. Ten typ stylizacji formy pasuje do stylizacji koloru. Mówiąc prościej: zarówno rysunkowi, jak i barwom brak realizmu. To

jakby prz
nych bar
walki wid
mi, zaś go
ny zabieg
sta. Taki
przypomi
rzenie n
Homar n
wadza nie
go osobis

Interpret

Osobi
wija mala
ści. Kolor
wają się i
stanie się
dzy płask
ubrań i s
i wzajem

W rze
ko, lecz n
czas trzy
nuje jedn
prawek. U
je i rozja
wprowad
szarości. I
Dzieło op
stach i ni
tonów.

Stylizacja

Mimo
wstępny
w trakcie
lor, zam
nie i płas
z podstaw
lu Jordi H
obrazu m
ską i plast
wyobraźn

jakby przesadzone wersje form i naturalnych barw. Na przykład dolną część umywalki widać z przodu, jakby z poziomu ziemi, zaś górną część – z lotu ptaka. Podobny zabieg zastosowano w przypadku krzesła. Taki sposób przedstawiania obiektów przypomina kubizm i jego swobodne spojrzenie na rzeczywistość. Jednak Jordi Homar nie jest kubistą, lecz jedynie wprowadza niektóre elementy kubizmu do swego osobistego stylu.

Interpretacja

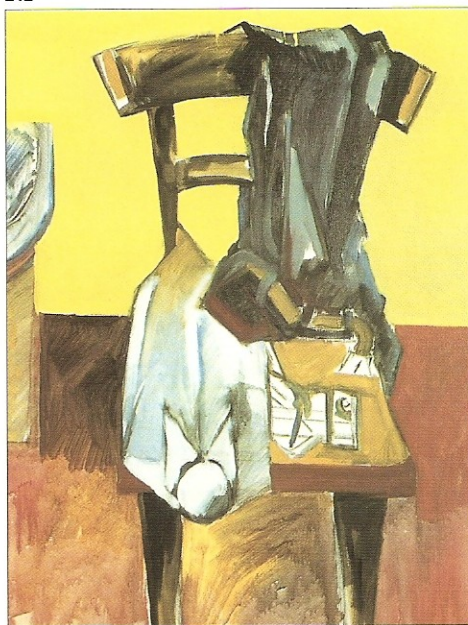
Osobista interpretacja formy, jaką rozwija malarz, opiera się na harmonii całości. Kolory i kontury przedmiotów rozmywają się i zmieniają, dopóki cała praca nie stanie się harmonijna. Kontrasty pomiędzy płaskim, żółtawym tłem a fałdami ubrań i światłocieniem uzupełniają się i wzajemnie wzmacniają.

W rzeczywistości, obraz powstaje szybko, lecz niewiele się zmienia. Artysta cały czas trzyma się wstępnego szkicu i dokonuje jedynie nieznacznych zmian czy poprawek. Ubrania modeluje przyciemniając je i rozjaśniając czernią i bielą. Jednak wprowadza też inne barwy, jak błękitny czy szarości, które wtapiają się w światłocienie. Dzieło opiera się na nielicznych kontrastach i nie pasuje do niego różnicowanie tonów.

Stylizacja

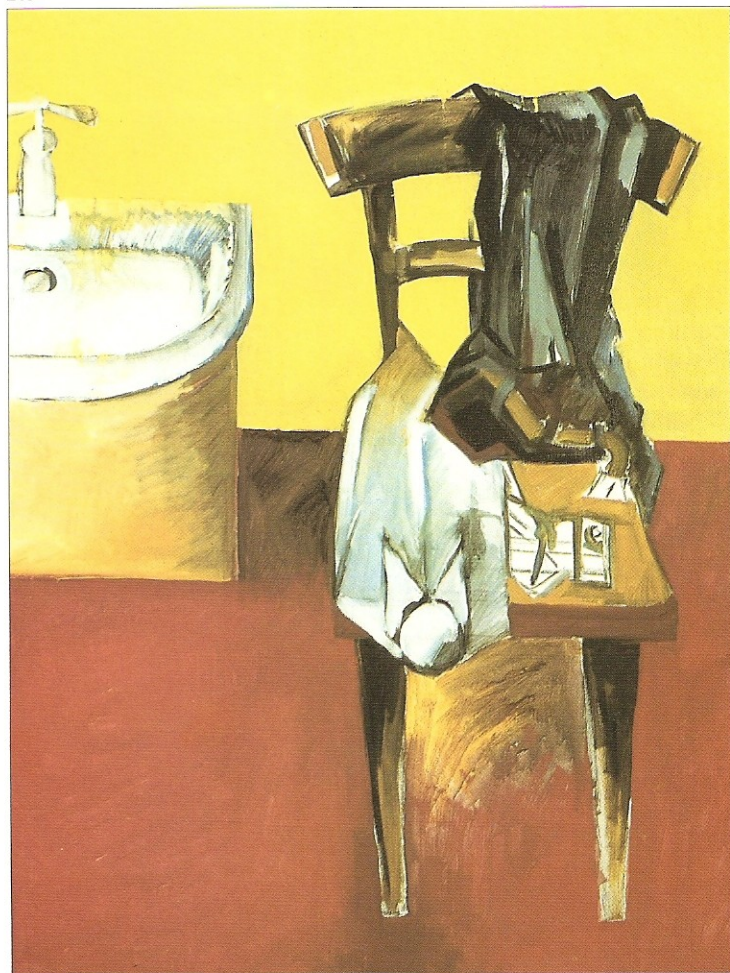
Mimo że malarz ustalił już styl form we wstępnym szkicu, musi go dopracować w trakcie całego procesu malarskiego. Kolor, zamiast imitować, tworzy powierzchnie i płaszczyzny dzięki teksturze. Jedną z podstawowych zasad abstrakcyjnego stylu Jordi Homara jest to, że każdy element obrazu musi mieć własną wartość malarską i plastyczną, na tyle silną, by pobudzić wyobraźnię widza.

212



Ryc. 212. Ubrania rozrzucone na krześle modelowane są za pomocą światłocienia. Element ten ma podstawowe znaczenie, gdyż obraz staje się bardziej malarski dzięki nakładaniu czystych stref kolorystycznych na inne, zawierające rozmyte tony światłocieniowe.

213



Ryc. 213. Jordi „oczyścił” kolor, osłabiając przejścia tonalne i niepotrzebne ślady pędzla. Teraz kompozycja i przestrzeń malarska są o wiele bardziej przejrzyste. Poza ubraniami, podkreślono także bryłę umywalki.

214



215



216



217



Ryc. 214. Cała podłoga, z wyjątkiem fragmentu przy umywalce, jest równomiernie czerwona. To zupełnie płaski kolor. Specjalne wrażenie sprawia cięń obok umywalki – dzięki niemu podłoga wygląda jak płaszczyzna ciągnąca się w stronę tła.

Ryc. 215 i 216. Spodnie są dobrze określone, nawet z pewną przesadą, aby powstał silny kontrast z żółtym tłem. Teraz, po wyretuszowaniu niektórych szczegółów i upewnieniu się, że farby wyschły, Jordi zaczyna przygotowywać oleje.

Ryc. 217. Malarz wciąż dopracowuje światłocienie na ubraniach, modelując, rozmywając kolory, retuszując i nakładając masy barwne.

Modelowanie i płaskie barwy

Na obrazie pojawiło się wyraźne rozróżnienie pomiędzy obszarami płaskiego koloru a wymodelowanymi precyzyjnie za pomocą światłocienia i dopracowanych barw. Jak dotąd artysta wypróbował rozmaite kombinacje tych dwóch procesów, poszukując dróg przedstawienia podłogi i tła.

Podłoga jest teraz niemal całkowicie ciemnoczerwona, z kilkoma innymi odcieniami u dołu krzesła. W dużej mierze optyczną siłę czerwieni ta zawdzięcza kontrastom między swą jednolitą barwą a nadmiarem szczegółów krzesła, spodni i ubrań. Podobnie zielonkawo żółte tło odcina się od delikatnie zaznaczonej umywalki.

Ucząc się na błędach i wykorzystując szybkie schnięcie akryli, artysta wypróbował różne możliwości, aby dojść do obecnego etapu.

Dopracowywanie form

Ukończywszy duże płaszczyzny kolorystyczne, malarz zaczyna definiować kształty ubrań na krześle. Oczywiście, trudno jest dopracowywać realistyczne przedmioty, malując z pamięci: artysta bowiem nie widzi kształtu ostatecznego czy obiektywnego, do którego powinien dążyć. Kolejnym problemem jest swoboda, jaką artysta ma przy takim podejściu. Innymi słowy, pracując z pamięci, artysta nie musi przystosowywać się do rzeczywistego wyglądu przedmiotów. Wykorzystuje on raczej ogólne wyobrażenie o wybranym przedmiocie. Aby dopracować szczegóły koszuli i spodni, Jordi wypróbowuje rozmaite metody, kierując się chwilowymi efektami. Mogą to być na przykład atrakcyjne połączenia linii czy barw, sugerujące rozwiązanie.

218



Ryc. 218. Dzieło jest już prawie skończone. Wprowadzono jedną ważną zmianę: za krzesłem znajduje się małe okno. Powstało ono jako biała plama nałożona na żółte tło. Następnie na tę biel nałożono błękit.

Ryc. 219. Stylizacja obszarów o płaskich kolorach kontrastuje z realizmem tkanin, mimo że realizm ten bliższy jest wyobrażeniu o ubraniach i ich fałdach, niż prawdziwym ubraniom.

219



Malowanie tkaniny

Po wielu testach i eksperymentach koszula i spodnie są już dopracowane. Koszulę namalowano bielami i szarościami, spodnie zaś połączeniem czerni, ciemnych szarości i błękitów.

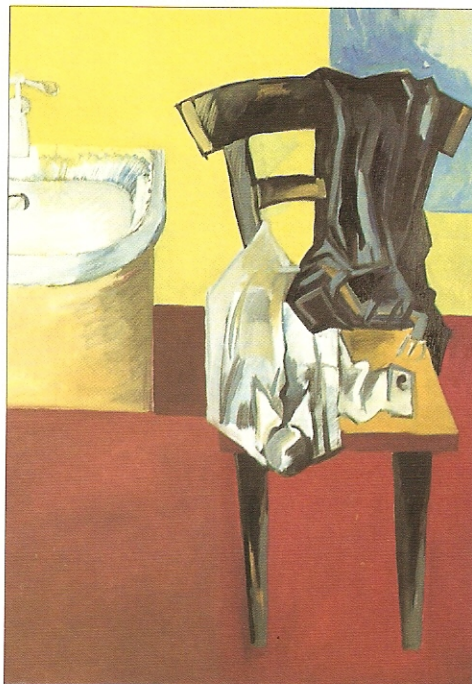
Oczywiście nie jest to realistyczne przedstawienie tych przedmiotów, lecz raczej stylizacja formy, jakby ogólna charakterystyka ubrań. Zaletą pracy z pamięci jest to, że artysta może stworzyć taką wersję realnych przedmiotów, która najlepiej pasuje do kompozycji obrazu.

Jak kiedyś powiedział Bonnard: „Rzeczywistość przeszkadza, jeśli artysta wie, czego szuka na płótnie.” Oczywiście Bonnard zawsze odchodził od rzeczywistości w stronę własnych wyobrażeń, zaś przytoczona wypowiedź doskonale oddaje istotę problemu. W malarstwie wszystko sprowadza się do problemów plastycznych, począwszy od harmonizowania linii, do ciał, wymiarów i kolorów. Pracując z pamięci, Jordi Homar może skoncentrować się wyłącznie na tych właśnie problemach.

Warstwa olejna

Teraz gdy praca nad obrazem zbliża się ku końcowi, nadszedł moment, by farby akrylowe zastąpić olejnymi. Jordi czyści paletę i usuwa mokrą szmatką oraz szpachelką zeschnięte resztki akryli. Następnie przygotowuje farby olejne o takich samych barwach, jakich używał do tej pory: ochry, żółcienie, czerwienie, biel, czerń i błękit. Interesujący jest wpływ farb olejnych na ostatnią warstwę akryli: powierzchnie chromatyczne stają się gładkie, pokrywając ślady pędzla. Jednak nie stają się przez to zupełnie płaskie. Patrząc na czerwoną warstwę olejną na podłodze, widzimy, że jest gładka i że utrzymała rozmycia kolorystyczne. Innymi słowy, nie stała się płaską plamą koloru. Farba olejna nadaje powierzchniom połysk i pogrubia je. Pozwala na subtelne wykończenie dzieła tak jak w tym przypadku, gdy duże plamy koloru rywalizują między sobą.

220



Ryc. 220-223. Artysta zaczyna teraz pracę farbami olejnymi. Widać to dokładnie na każdej ilustracji. Farba olejna ujednolica powierzchnie, a także uplastycznia modelunki i światłocienie. Wreszcie, nadaje akrylom specyficzną jakość, gęstość i głębię tonów.

221



222



223

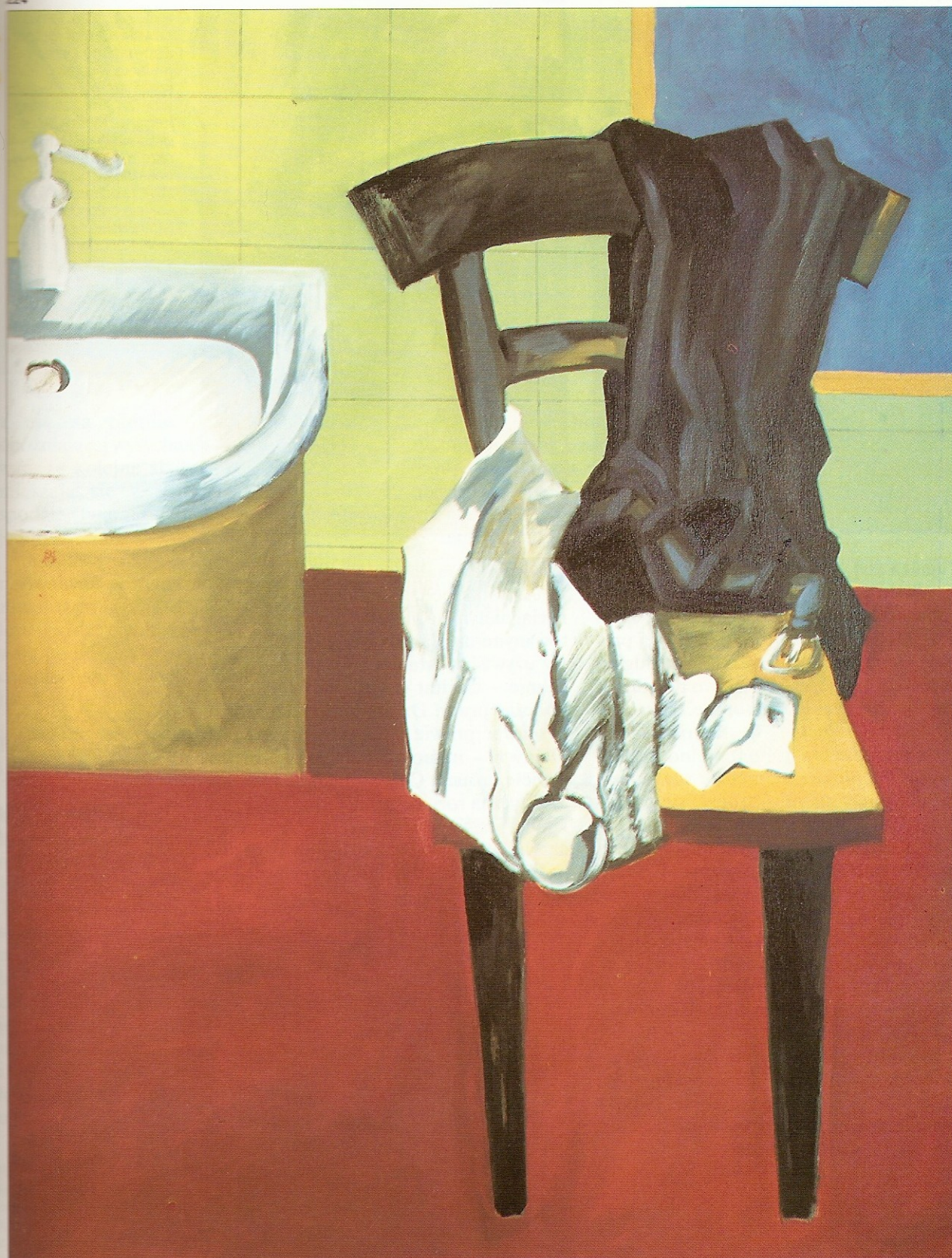


Ryc. 224. Po zmianie koloru tła obraz stał się bardziej harmonijny. Zieleń przypomina nieco kafle na podłodze łazienki. Wystarczy narysować kilka linii, by je zaznaczyć. Efekt jest wyraźny i mocny, o dużej sile wyrazu.

Ostatnie poprawki

Końcowe poprawki sprowadzają się głównie do wzmocnienia płaszczyzn kolorystycznych. Jordi dopracowuje kolory ubrania i niektóre szczegóły. Poprawia koszulę i spodnie, usuwając niepotrzebne rozmycia; ubrania zostają sprowadzone do jedynie niezbędnych linii i barw. Na ostatnim etapie pracy artysta podkreśla formy i kolory, a także wzmacnia kompozycję. Teraz widzimy, jak ważna w tym stylu malarstwie jest dokładność, o wiele bardziej, niż gdy maluje się z natury. Oczywiście, przedmioty malowane z natury są łagodniejsze i bardziej swojskie. Dla twórców takich, jak Jordi Homar, malarstwo oznacza intensywność, czystość, siłę form i kolorów pełnych napięcia. Artysta osiągnął ten cel, stosując akryle jako narzędzie do przybliżenia, zaś oleje do końcowego procesu.

224



23. Artysta
z pracę far-
ni. Widać to
każdej ilu-
olejna ujed-
wierzchnie,
tycznia mo-
atłoczenie.
adaże akry-
zną jakość,
bię tonów.

zają się
z kol-
je także
Poprawia
potrzebne
dzone do
Na ostat-
ła formy
pozycję.
stylu ma-
bardziej,
żywiście,
są łago-
twórców
wo ozna-
orm i ko-
osiągnął
ędzie do
tego pro-

Wnętrze pracowni, autorstwa Caritat Gómez

225



Temat i styl

Wielu artystom, którzy wierzą, że motyw dzieła można znaleźć wszędzie, sprawia przyjemność malowanie własnej pracowni. Innymi słowy, wszystko zasługuje na uwiecznienie, zaś bogactwo przedmiotów i miejsc jest nieprzebrane. Tak sądzi też Caritat Gómez, artystka obdarzona zmysłem obserwacji i umiejętnością dostrzegania piękna niemal we wszystkim. Caritat nigdy nie musi trudzić się poszukiwaniem tematu. Można by rzec, że tematy same do niej przychodzą, w całym swym bogactwie chromatycznym i świetlnym. Caritat obdarzona jest darem ekspresji: widzi możliwości przedmiotu i wie, jak dopasować je do tematu malarskiego, który wybrała. Dzięki temu jej prace są niezwykle naturalne, tak jakby danego przedmiotu nie można było namalować w żaden inny sposób.

Na fotografii przedstawiającej pracownię nie widać ani oświetlenia, ani momentu, w którym namalowano obraz: światło było cieplejsze, a kolor był wszędzie. Na zdjęciu nie ma także kota.

226



Rysowanie i malowanie

Artystka będzie malować na płótnie, naciągniętym na blejtram, farbami przygotowanymi na plastikowej palecie. Będzie też używać substancji opóźniającej wysychanie – Caritat często wykorzystuje ją podczas pracy. Dzięki niej malarz może pracować prawie tak, jakby używał farb olejnych – mimo że czas schnięcia jest o wiele krótszy. Caritat nakłada bazę kolorystyczną rozcieńczoną farbą, której kolejne warstwy są coraz grubsze. Ponieważ akryle schną szybko, każda nowa warstwa pokrywa poprzednią, nie rozmywając się

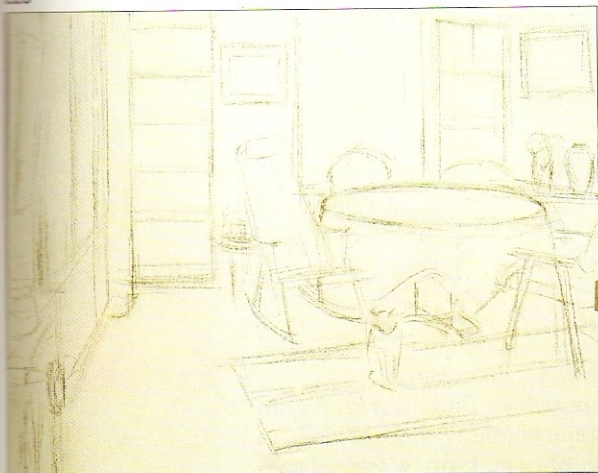
227



Ryc. 225 i 226. Oto pracownia Caritat Gómez. Zaproszona przez nas malarka wie, jak odtworzyć harmonię i świetlistość niemal każdego tematu. Mimo że woli pracować olejami, tym razem użyje akryli, by pokazać, że nie różnią się zbyt od farb olejnych. Jak się przekonamy, artystka osiągnie taki sam efekt końcowy, jaki uzyskałaby używając farb olejnych.

Ryc. 227. Oto paleta i barwy, których użyje artystka. Będzie też stosować substancję opóźniającą wysychanie, ponieważ, przyzwyczajona do pracy z farbami olejnymi, chciałaby, żeby akryle zachowywały się podobnie i schły wolniej.

228



229



z nią na płótnie. Dzięki substancji opóźniającej wysychanie można spowodować, że kolejne ślady pędzla częściowo mieszają się z barwami leżącymi na spodzie, tworząc w ten sposób bardziej jednolity kolor.

Malarka zaznacza kompozycję liniami rysowanymi węglem i natychmiast zaczyna zamalowywać płótno. Pierwsze plamy koloru (bardzo ciepłej żółtawej ochry) pokrywają podłogę. Caritat nakłada kolor pociągnięciami o różnych tonach, które nie łączą się ze sobą do końca.

Podkreślanie linii i głównych płaszczyzn

Malarka zaznacza główne elementy kompozycji długimi pociągnięciami pędzla, nakładając palony kolor półki, stół i linię na podłodze, która oznacza granicę światła; fragmenty ścian maluje szarością. Te chłodne szare odcienie są ważne jako składowa ogólnej harmonii chromatycznej. Po pierwsze, dlatego że sugerują odległość w przestrzeni i głębię, kontrastując z ogólną ciepłą harmonią, która dominuje w obrazie. Po drugie, to barwa niezbędna do zaznaczenia wielu rozmaitych tonów i detali chromatycznych, które mają znaleźć się w kompozycji. W rezultacie, aby uzyskać czyste barwy, trzeba wprowadzić

odcienie neutralne chromatycznie, w tym przypadku rozmaite szarości. Mają one chłodny, błękitnawy odcień, doskonale kontrastujący ze sjenami, ochrami i żółcieniami przeważającymi w obrazie. Aby docenić ten efekt, przyjrzyjmy się, jak pasma jasnych barw przedstawiające książki dopasowano do sąsiadujących z nimi plam szarości.

Ryc. 228 i 229. Na wstępnym szkicu wykonanym węglem widać wiele szczegółów, nawet kota, który siedzi w słonecznej plamie na środku pokoju. Linie rysunku będą służyć za punkt odniesienia przy nakładaniu pierwszych warstw farby.



230



Ryc. 230. Malarka nie przestrzega żadnej uporządkowanej kolejności pracy, lecz skupia się na oddaniu wrażeń kolorystycznych, które pojawiają się za każdym razem, gdy spojrzysz na pracownię. Te pierwsze warstwy koloru są bardzo żywe, co można osiągnąć jedynie malując z natury.

231



Określanie przestrzeni

Istnieje wiele sposobów na rozwiązanie problemu głębi, zależnie od stylu malarza i natury tematu. W tym obrazie przestrzeń jest szczególnie ważna, zarówno jeśli chodzi o przedmioty znajdujące się w pokoju, jak i pusty obszar pośrodku. Perspektywę widać w zanikających liniach wielkiego okna po lewej, mimo że nie można ująć jej w kategoriach matematycznych. Pole widzenia, obejmujące pracownię, jest szersze, niż gdyby głowa widza była nieruchoma: odległość oddzielającą prawą część kompozycji od lewej można objąć jedynie obracając głowę. Jak już być może wiesz, tradycyjna perspektywa malarska wymaga jednego punktu obserwacyjnego, w przeciwnym bowiem razie wielkości i wymiary gubią się. Jednak, jak udowodnili impresjoniści, naturalny sposób postrzegania nie podlega perspektywie, lecz wynika z percepcji czy też następujących po sobie „rzutów oka”, które łącząc się dają pojęcie o otaczającej przestrzeni. Cézanne zajmował się tym sposobem postrzegania głębi i w jego obrazach przestrzeń oddawana jest bardziej intuicyjnie niż rozumowo, bardziej za pomocą barw niż zanikających linii. Podczas całego procesu malarskiego wciąż następuje uzgadnianie tego, co widzą oczy z tym, czego wymagają prawa przedstawiania, między płaszczyzną a głębią, przez co powstaje złudzenie przestrze-

ni. Kontury maluje się tak, że zdają się płaskie, choć zarazem wyrażają przestrzeń.

Złamane kolory

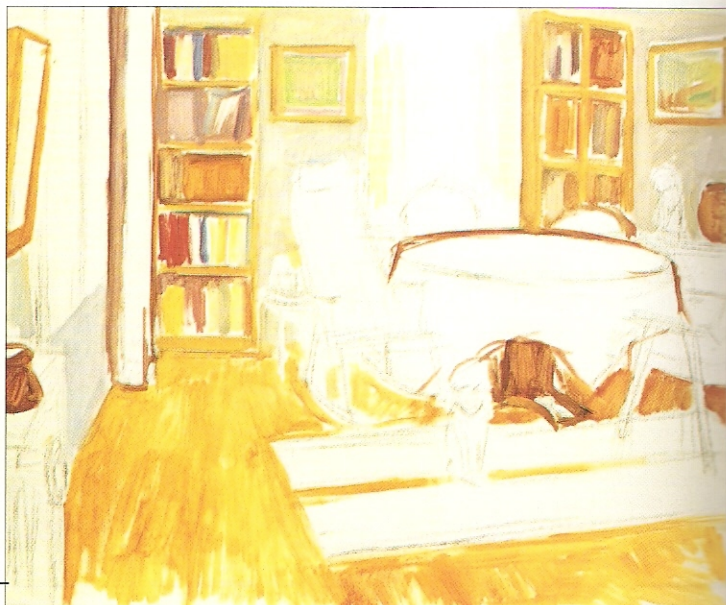
Jako uzupełnienie jasnych, nasyconych barw, takich jak czerwienie, żółcienie i zielenie, trzeba dodać nieco złamanych odcieni, o tej samej tonacji ogólnej: czerwieni wpadających we fioletoworóżowy lub szary, szarzejacej sjeny itd. Widać to w odcieniach obrusa, który w górnej części, dzięki grze światła, jest wyblakły i zszarzały. Obecność złamanych tonów jest ważna również w innych motywach. Niektóre z tych kolorów uzyskuje się na palecie, łącząc barwy dopełniające, inne nakładane są bezpośrednio na płótno i potem pokrywane kolorem dopełniającym. Dzięki substancji opóźniającej wysychanie akryli malarka może uzyskiwać mieszanki bezpośrednio na płótnie, zupełnie jak przy pracy farbami olejnymi. Bez tej substancji takich efektów nie dałoby się osiągnąć, malując akrylami, lub byłoby to niezwykle trudne.



Ryc. 231. Artystka umie odnaleźć w każdym temacie radość kolorystyczną. Grzbiety książek dobrze nadają się do zademonstrowania tej umiejętności. Każdy z nich to niewielki ślad pędzla, zaś razem tworzą wesołą, wielokolorową mozaikę.

Ryc. 232. Caritat postużyła się perspektywą, by wyrazić przestrzeń malarzką, teraz zaś mistrzowsko wykorzystuje kolory, dopasowując odcienie i odkrywając wszędzie nowe tony – zawsze takie, jak trzeba.

232



231



Określanie przestrzeni

Istnieje wiele sposobów na rozwiązanie problemu głębi, zależnie od stylu malarza i natury tematu. W tym obrazie przestrzeń jest szczególnie ważna, zarówno jeśli chodzi o przedmioty znajdujące się w pokoju, jak i pusty obszar pośrodku. Perspektywę widać w zanikających liniach wielkiego okna po lewej, mimo że nie można ująć jej w kategoriach matematycznych. Pole widzenia, obejmujące pracownię, jest szersze, niż gdyby głowa widza była nieruchoma: odległość oddzielającą prawą część kompozycji od lewej można objąć jedynie obracając głowę. Jak już być może wiesz, tradycyjna perspektywa malarska wymaga jednego punktu obserwacyjnego, w przeciwnym bowiem razie wielkości i wymiary gubią się. Jednak, jak udowodnili impresjoniści, naturalny sposób postrzegania nie podlega perspektywie, lecz wynika z percepcji czy też następujących po sobie „rzutów oka”, które łącząc się dają pojęcie o otaczającej przestrzeni. Cézanne zajmował się tym sposobem postrzegania głębi i w jego obrazach przestrzeń oddawana jest bardziej intuicyjnie niż rozumowo, bardziej za pomocą barw niż zanikających linii. Podczas całego procesu malarskiego wciąż następuje uzgadnianie tego, co widać oczu z tym, czego wymagają prawa przedstawiania, między płaszczyzną a głębią, przez co powstaje złudzenie przestrze-

ni. Kontury maluje się tak, że zdają się płaskie, choć zarazem wyrażają przestrzeń.

Złamane kolory

Jako uzupełnienie jasnych, nasyconych barw, takich jak czerwień, żółcień i zielenie, trzeba dodać nieco złamanych odcieni, o tej samej tonacji ogólnej: czerwieni wpadających we fioletoworóżowy lub szary, szarzejacej sjeni itd. Widać to w odcieniach obrusa, który w górnej części, dzięki grze światła, jest wyblakły i szarzały. Obecność złamanych tonów jest ważna również w innych motywach. Niektóre z tych kolorów uzyskuje się na palecie, łącząc barwy dopełniające, inne nakładane są bezpośrednio na płótno i potem pokrywane kolorem dopełniającym. Dzięki substancji opóźniającej wysychanie akryli malarka może uzyskiwać mieszanki bezpośrednio na płótnie, zupełnie jak przy pracy farbami olejnymi. Bez tej substancji takich efektów nie dałoby się osiągnąć, malując akrylami, lub byłoby to niezwykle trudne.



Ryc. 231. Artystka umie odnaleźć w każdym temacie radość kolorystyczną. Grzbiety książek dobrze nadają się do zademonstrowania tej umiejętności. Każdy z nich to niewielki ślad pędzla, zaś razem tworzą wesołą, wielokolorową mozaikę.

Ryc. 232. Caritat posłużyła się perspektywą, by wyrazić przestrzeń malarską, teraz zaś mistrzowsko wykorzystuje kolory, dopasowując odcienie i odkrywając wszędzie nowe tony – zawsze takie, jak trzeba.

232



233



234



Ryc. 233-234. Namalowa-
wawszy zaślony kilkoma
lekkimi pociągnięciami
pędzla, artystka uzyskała
odpowiednie wrażenie
świetlistości i teraz musi
przyciemnić tony otacza-
jące okno. Nawet szaro-
ść po lewej jest świe-
tlista i przypomina raczej
błękit niż odcień neutral-
ny.



235



Ryc. 235. Bogata harmo-
nia dzieła nie wynika
z manipulowania kolo-
rem, lecz z uchwycenia
prawdziwych odcieni i ich
zmian pod wpływem
światła. Substancja
opóźniająca pozwala
artystce malować tak,
jakby używała farb ole-
jnych, pokrywając kolory
i przenosząc się z jednej
strony obrazu na drugą,
aby uzyskać odpowie-
dnie odcienie.

Światło

Prostokątna plama światła na podłodze jest niezwykle ważna, zarówno jeśli chodzi o całość kompozycji, jak i – przede wszystkim – o wiarygodność dzieła. Trzeba oddać ją odpowiednim kolorem, aby nie myliła się z czymś innym, na przykład z dywanem. Artystka wybrała bladą żółć, rozjaśnioną bielą – jaśniejszy odcień podłogi, namalowanej żółtawą ochrą. Również ważny jest kształt plamy słonecznej: nie jest ona równoległa do obrzeży płótna, lecz nieco pochylona w górę. Oczywiście, prawidłowy sposób namalowania tego elementu zależy od tego, jak się go postrzega. Mimo że ważne jest wierne oddanie kształtu i koloru, to równie ważne jest dopasowanie ich do ogólnej harmonii dzieła. Kot i jego cień nadają temu fragmentowi ciepło i wiarygodność.

236



Ryc. 236. Zwróć uwagę, jak swobodnie nałożono tu farbę. Masy kolorystyczne nie odpowiadają dokładnie szczegółom przedmiotów, lecz wyrażają ich barwy. Malarka dopracuje formy na końcu, teraz zaś wciąż wypełnia płótno coraz bardziej precyzyjnymi odcieniami.

Ryc. 237. Caritat osiągnęła harmonię między ciepłymi i chłodnymi odcieniami. Pośród ciepłych dominuje ochra i sjena, zaś wśród chłodnych – błękitnawa szarość ścian. Kolory są jasne i nie dopracowane, zaś dzięki kontrastom powstało złudzenie przestrzeni.

237



Jednolite masy kolorystyczne

Caritat zapełniła farbą całe płótno, dzięki czemu przestrzeń stała się jednolita. Każda z mas kolorystycznych tworzy swój własny kontrast i wydobywa kawałek przestrzeni. Aby obraz był spójny, artystka zaczyna łączyć plamy o różnych barwach, czyli, mówiąc inaczej, dopracowywać ich granice, odcienie i poszukiwać podobieństw pomiędzy masami barwnymi a elementami pracowni (stołem, ścianami, podłogą, zasłonami, przedmiotami itd.).

Praca wchodzi już w ostatni etap, kiedy to będą dopracowywane szczegóły. Sposób malowania nie zmienił się: artystka wciąż pracuje powoli i rytmicznie. Dlatego może pozostawiać pewne elementy nie dokończone i zająć się czymś innym. Dzięki substancji opóźniającej wysychanie Caritat może pracować tak, jakby używała farb olejnych. To kolejny dowód na to, że dzięki swej wszechstronności akryle nadają się do wszelkich stylów pracy, nawet najdziwniejszych.

Kierunek pociągnięć pędzla

Na tym etapie pracy widzimy, w jaki sposób malarka zmieszała wiele obszarów kolorystycznych, które do tej pory wyglądały jak swobodne ślady pędzla. Jest tylko jeden interesujący wyjątek: podłoga pracowni, na której ślady pędzla pozostały. Są one ciekawe i efektowne, bo określają deski, a poza tym wzbogacają teksturę, podkreślając tę dużą, otwartą przestrzeń żółcieni.

Taki sposób pracy jest charakterystyczny dla malarstwa olejnego, ale można go też stosować przy akrylach. Podobnie jak w przypadku farb olejnych, także malując akrylami artysta może wybrać kolory zmieszane, jednolite, lub z teksturą, uzyskaną za pomocą nakładających się pociągnięć pędzla. Daje to niezwykle realistyczne efekty.

238



Ryc. 238. Malarka dopracowuje formy, uzyskując doskonałą równowagę między ogólnymi masami koloru a szczegółami, których jest dużo, ale nie na tyle, by przytłoczyć kompozycję. Na tym etapie można by uznać obraz za skończony, jednak Caritat uważa, że uda jej się uczynić temat jeszcze ciekawszym.

239



Ryc. 239. Teraz malarka zamierza nadać charakter powierzchni kolorystycznym, usuwając zbędne ślady pędzla, które mogłyby kłócić się z ogólną chromatyką. Dzięki substancji opóźniającej, Caritat może rozmywać je, gdy są jeszcze wilgotne.

Ryc. 240. Kot usiadł inaczej, ale artystka ma czas by uchwycić zmianę pozy i koloru. Pozycja kota pomaga lepiej rozplanować płaszczyznę podłogi i podkreślić światło wpadające przez okno. Kot został namalowany prosto, lecz efektownie: jego ciemne łapy kontrastują z tułowiem i nie trzeba już dodawać jakichkolwiek szczegółów.

Wykończenie

Mimo że obraz wygląda na skończony, malarka uważa, że może go ulepszyć, dopracowując formy i kolory, zwłaszcza mniejszych szczegółów, na przykład krzesła.

Oparcie bujanego fotela wciąż nie jest dopracowane. Kilкома zaledwie pociągnięciami pędzla, o różnych barwach, artystka zaznacza drewniane kijki.

Inni malarze nie przejmowaliby się takimi detalami, ale Caritat to artystka, która stara się wydobyć wszelkie możliwości malarskie tematu. Dlatego wykończa obraz w sposób formalny, dopracowując wszystko jak najdokładniej, w przeciwieństwie do malarzy tworzących dzieła, w których kolor i rysunek wydobywają świeżość form i barw zamiast zwykłego realizmu.

240



Ryc. 241. Artystka zaznaczyła przedmioty nie zmieniając świeżości barw. Wszystko wydaje się dokładniejsze, a przestrzeń malarska dobrze określona. Delikatne uproszczenie form sprawiło, że obraz jest atrakcyjniejszy, nie tracąc na pełni wyrazu.

241



Z tych przyczyn wykończenie polega po prostu na wzmocnieniu najważniejszych zalet obrazu, czyli żywości chromatycznej oraz światła i atmosfery.

Podejście do pracy bardzo przypomina malarstwo olejne, mimo że tekstura nie jest dokładnie taka sama.

Ryc. 242. Obraz jest już skończony, a efekt znakomity. Podobieństwo dzieła do obrazu olejnego wynika ze sposobu, w jaki je namalowano. Tekstura nie jest taka sama, lecz dzięki substancji opóźniającej, proces pracy był bardzo podobny. Obraz ten dowodzi, że akryle nie ustępują pod żadnym względem najszlachetniejszym mediom malarskim.

242



Martwa natura na kartonie, Davida Sanmiguela

Pomiędzy farbą olejną a akwarelą

Ten obraz pozwoli nam się przekonać, jak można użyć farb akrylowych w charakterze medium usytuowanego między olejami a akwarełami, czyli o zdolnościach kryjących tych pierwszych oraz delikatnym jak te drugie.

Temat sprowadza się do kilku kwiatków w starym metalowym dzbanku, ustawionym na stole przykrytym drukowanym obrusem. Będziemy malować na kartonie, grubym i błyszczącym po obu stronach. Ponieważ na śliskich powierzchniach nie maluje się najlepiej, najpierw jedną ze stron polerujemy papierem ściernym, a potem pokrywamy kilkoma warstwami gessa. Mimo że nie wypolerowaliśmy gessa, powierzchnia jest na tyle gładka, że da się na niej równomiernie rozprowadzić farbę i pracować z przezroczystymi warstwami. Od przygotowania podłoża zależy jakość wykończenia. Gdybyśmy zdecydowali się malować na płótnie, obraz przypominałby olejny, gdyż płótno jest bardziej chłonne. Jak już wspomnieliśmy wcześniej, praca na dobrze przygotowanym kartonie sytuuje się pomiędzy farbami olejnymi a akwarelowymi.

Ponieważ zamierzamy malować przezryste warstwy, najlepiej jest wpierym zaznaczyć temat miękkim ołówkiem, który pozostawi delikatne ślady i nie zabrudzi potem farby, jak węgiel.

243



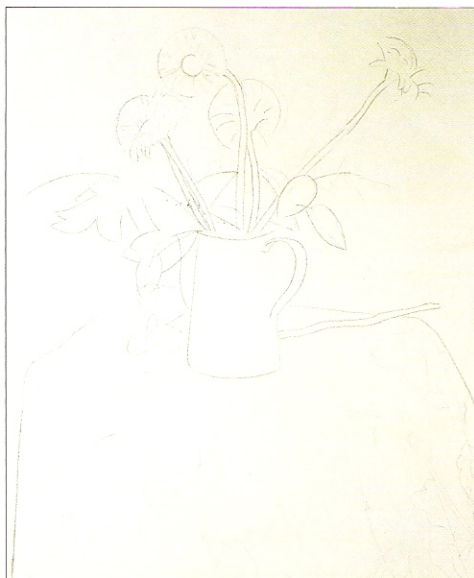
Ryc. 243. To ćwiczenie przedstawia jeszcze jedno oblicze farb akrylowych: efekt nakładania ich cienkimi warstwami, niemal w taki sposób, jak maluje się temperą. Proces ten częściej spotyka się przy farbach akwarelowych i olejnych: łączenie bardzo rozcieńczonej farby z impastami. Tematem obrazu jest dzbanek z kwiatami na kwiecistym obrusie.

Rysowanie pierwszych mas

Po zagruntowaniu kartonu możemy na nim rysować jak na każdym innym rodzaju papieru, co więcej, łatwiej jest go wycierać, nie pozostawiając śladów (pod warunkiem, że ołówek nie zarysował gessa). Zaznaczamy tylko ogólne kontury, nie zajmując się cieniami ani zbędnymi kreskami; farba sama dopasuje się do tych linii, więc lepiej nie przesadzać z rysunkiem.



244



245



Ryc. 244. Wstępny szkic wykonujemy miękkim ołówkiem. Należy unikać zbyt dużego przyciskania go do kartonu zagruntowanego gessel, aby nie powstały rysy i żłobienia, które byłoby widać spod cienkich warstw farby. Rysunek musi być całkowicie linearny.

Ryc. 245. Pierwszym krokiem jest zamalowanie całego tła, aby powstała jednolita płaszczyzna kolorystyczna. Wybrano bladą żółć, na którą łatwo będzie nałożyć jasne barwy kwiatów. Do nakładania jednolitego koloru najlepszy jest pędzel w kształcie wachlarza.

Artysta błędą zieloną ni permanentnie dużo, by polity od reli), użyj rza, nakładzie. Tam dodajemy cień. Natomiast stosujemy

Obrus i p

Po zamalowaniu sjeną, niech ją. Jako że śniejsze i stujemy to sposób płaszą od reształd. Jest pracujemy nia i cieni gdy efekt

Cienki wać kwiaty my płatek różne natęszej partii aby lepiej rysowanie płatka, jes

Ryc. 247 i 248 wy kwiatów z linie rysunku. Dzięki temu, w różnych pa

Artysta nakłada na tło pierwszy kolor: bladą zielenią powstałą ze zmieszania zieleni permanentnej, ochry i bieli. Potrzeba jej dużo, by pokryła całe tło. Aby uzyskać jednolity odcień bez załamania (jak przy akwareli), użyjemy pędzla w kształcie wachlarza, nakładając farbę rozcieńczoną w wodzie. Tam, gdzie zieleń jest ciemniejsza, dodajemy więcej wody, by wyrównać odcień. Natomiast, jeśli ton jest zbyt jasny, stosujemy więcej farby niż wody.

Obrus i pierwsze szczegóły

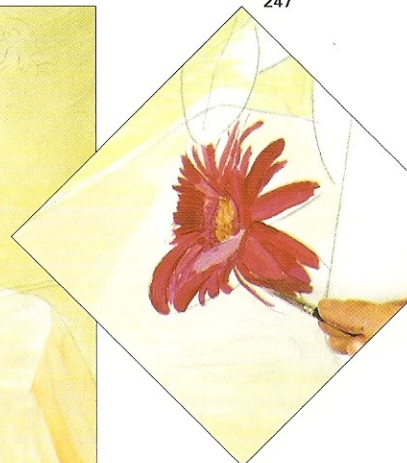
Po zamalowaniu tła pokrywamy obrus sjeną, nieco stonowaną i rozcieńczoną bielą. Jako że nierówne proporcje dają jaśniejsze i ciemniejsze odcienie, wykorzystujemy to jako zaletę, zaznaczając w ten sposób płaszczyznę i fałdy obrusa: jaśniejszą od reszty i krawędzie najciemniejszych fałd. Jest to łatwiejsze niż się wydawało, pracujemy szybko, modelując rozświetlenia i cienie, wiedząc, że trzeba przestać, gdy efekt jest prawidłowy.

Cienkim pędzelkiem zaczynamy malować kwiatek, który upadł na stół. Pracujemy płatek po płatku, starając się uzyskać różne natężenia czerwieni. W najciemniejszej partii nakładamy kilka warstw farby, aby lepiej kryła. Taki sposób pracy, czyli rysowanie i malowanie osobno każdego płatka, jest typowy dla akwarelistów.

246



247



Ryc. 246. Kolejnym obszarem chromatycznym, który trzeba wypełnić, jest obrus. Jasna siena nakładana długimi pociągnięciami pędzla tworzy kształty fałd.

248



Ryc. 247 i 248. Widzisz tu, że nałożone później barwy kwiatów zupełnie zakryły kolor tła. Wciąż widać linie rysunku, ponieważ warstwa farby jest cienka. Dzięki temu, pokolorowawszy tło, możemy pracować w różnych partiach obrazu.

249



Kwiaty i liście

Grube łodygi można namalować jednym pociągnięciem pędzla. Najlepiej użyć do tego pędzla o grubości odpowiadającej grubości łodygi i namalować ciągłą linię przez całą jej długość, tak samo jak na kwiatku, który upadł. Następnie można na brzegach przyciemnić ton. Ważne jest, by nie zaznaczać różnych łodyg tym samym odcieniem. Zmiany natężenia sugerują położenie kwiatów – bliżej lub dalej.

Kwiatki powinny się malować mniej więcej tak samo, jak widzieliśmy wcześniej: każdy listek jednym pociągnięciem pędzla. Trzeba uważać przy kwiatach, które widać od przodu, malując każdy płatek dokładnie tej samej wielkości i pod tym samym kątem, zupełnie jak szprychy w kole. Jeśli popełnimy błąd, kwiatek nie będzie wyglądał prawdziwie.

Gdy namalowaliśmy już wszystkie płatki (oczywiście nie musi ich być dokładnie tyle, co w prawdziwym kwiatku), możemy zacząć je modelować smugami ciemniejszego koloru, aby stały się pełniejsze i bardziej plastyczne. Szczegółami nie zajmowaliśmy się tylko przy kwiatku obróconym w drugą stronę, zaznaczając jedynie jego ogólny kształt.

Liściom także trzeba poświęcić sporo uwagi. Maluje się je po kolei, zgodnie z liniami rysunku. Najpierw zaznacza się je ogólną barwą, a następnie dodaje bardziej konkretne odcienie zieleni, by kolor podstawowy zszarzał lub stał się intensywniejszy, dzięki czemu uzyskujemy różnorodność i kontrasty tonalne, tak że liście nie

250



wyglądają na posklejane, natomiast widać, że leżą w różnych płaszczyznach.

Używamy jasnozielonego i zieleni permanentnej, zmieszanych z sjeną, żółcienią

251



Ryc. 249-251. Kwiaty, łodygi i liście dopracowujemy w tym samym czasie. Dzbanek, którego jeszcze nie zamalowaliśmy, modelujemy kilkoma jasnymi cieniami.

i czern
uzyska
rzyć bo
Jak
czął te
pochyl
Proble
lega na
stuje o
trzeba
na sam
wując o

Ryc. 252
ne odcie
ciemnia

252

249-251. Kwiaty, liście dopracowywane w tym samym czasie. Dzbaneł, którego nie zamalowali- modelujemy kilkoma cieniami.

i czernią, zmieniając proporcje, aby uzyskać rozmaite odcienie i stworzyć bogactwo chromatyczne.

Jak do tej pory, artysta zaczął też malować najbardziej pochylony kwiatek – żółty. Problem w tym miejscu polega na tym, że nie kontrastuje on z tłem, dlatego trzeba go będzie poprawić na samym końcu, dopasowując do całości obrazu.



Ryc. 252. Czystość tła zmusza artystę do wzmocnienia kolorów kwiatów. Zielone odcienie liści powstały dzięki nałożeniu kilku warstw farby, stopniowo przyściemniających tony.

252



Modelowanie dzbanka

Trzeba stonować biel dzbanka. Po pierwsze dlatego, że nie pasuje zbyt do ogólnej harmonii chromatycznej, a po drugie, by wydobyć jego bryłę. Zadanie to wykonujemy jasną neutralną szarością, przyciemnioną z lewej strony dziobka. Następnie dodajemy nieco błękitu, aby uzyskać chłodny odcień, którym zostanie zamalowana cała powierzchnia dzbanka. Oczywiście szarość rozjaśniliśmy bielą, aby dzbanek wyglądał metalicznie. Ostatnia poprawka na dzbanku polega na namalowaniu cienkiej, jednolitej błękitnej linii na górnej krawędzi. Pozwala to oddzielić bryłę dziobka od masy liści. Artysta mógł oszczędzić sobie kłopotu z malowaniem odpadającej emalii, ale wolał włączyć te szczegóły, aby ustalić położenie uszka, nie modelując go.

Ukończywszy dzbanek, pracujemy nadal nad liśćmi i kwiatami. David kilkoma delikatnymi kreskami przyciemnił rozświetlenia opadającego kwiatka, aby „usunąć” je z tła. Podobny problem dotyczy najwyższego kwiatka, który zostaje dopracowany w taki sam sposób.

Znaczenie szkicu wstępnego

Na tym etapie przekonamy się, że szkic wstępny to nieoceniona pomoc: widać wciąż linie nie namalowanych szczegółów (zwłaszcza liści). Wspomaganie się liniami szkicu podczas malowania to jedna z możliwości farb akrylowych, które – stosowane jako cienkie medium – umożliwiają metodyczną pracę, niemożliwą przy innych mediach. Dzięki niechłonnej powierzchni możemy nakładać kolor cienkimi, półprzezroczystymi warstwami, podobnie jak dawniej nakładano temperę na drewno. Taki sposób pracy wymaga przemyślanych pomysłów, nie ma miejsca na wahania.

253



254



255



W poszukiwaniu szczegółów

Teraz zajmiemy się niewielkimi pędami pomiędzy liśćmi. Nie umieściliśmy ich na wstępnym szkicu, bo nie są tak duże, żeby się tam znaleźć, ale możemy posłużyć się kształtami łądyg, pomiędzy którymi są pędy. Najpierw zaznaczymy łądźki czubkiem pędzla umoczonego w palonej umbrze. Potem malujemy owoce. Idiotyczne byłoby, gdybyśmy starali się namalować ich dokładnie tyle, co w rzeczywistości, i w tych samych miejscach, z drugiej jednak strony nie możemy namalować ich byle jak. Najlepiej jest przyjrzeć się uważnie, jak ułożone są pędy, i nadać im jakąś logikę. Dzięki temu uda się sensownie rozmieścić grona owoców. Gdy już to zrozumiemy, będziemy mogli malować swobodnie, nakładając więcej farby w najbardziej spójnych strefach. Kolor, którego używamy, to bardzo ciemna, niemal czarna szarość, z niewielkim dodatkiem błękitu.

Pracując nad tym niezwykle delikatnym zadaniem, tonujemy też i cieniujemy liście, przyciemniając ich barwę i dodając więcej farby, bo bukiet wciąż zbytnio przypomina szkic. Przyciemnianie i tonowanie tych zieleni może potrwać, bo ich odcienie są bardzo ciemne, a koniecznie trzeba uzyskać złudzenie bogatego ulistnienia. Naszym celem jest dopasowanie indywidualnych cech każdego listka, jego kształtu i ułożenia, do ogólnej harmonii i natu-

Ryc. 253-255. Systematyczna praca nad liśćmi stopniowo daje pożądane rezultaty, a masa zieleni nabiera rozświetleń i cieni. Wzmacnianie tonów dopasowywane jest do ogólnego efektu. W ten sposób każdy nowy cień urozmaica sąsiadujący kolor. Dzięki delikatnie zacieniowanym obszarom liście są bardziej plastyczne. Gdy już je namalowaliśmy, niewielkimi plamkami koloru zaznaczymy małe pędy.

ralności. Rozjaśnianie i przyciemnianie zieleni pozwala nam wyrazić to położenie, gdyż tworzy efekt oświetlenia, dzięki czemu kształty nie wydają się płaskie.

256

Wzór
W
to sta
na w
tów t
nie tr
malow
posłu
wani
je cz
wej o
sta ni
czają
mniej
gi pos
zgodn
wzór
rzone
W
druk
kiem
sie. J
dzać
bo sa
trójw
wzór.
rowa
zarów
nii ca
szara

256



oraz jeden lub dwa odcienie różowe, aby nieco ożywić całość. Gdy jesteśmy całkowicie pewni, że wybraliśmy odpowiednie barwy, możemy pracować swobodnie, nakładać duże ilości farby, nie zajmując się szczegółami, które w przeciwnym wypadku przyćmiłyby kwiaty i liście.

Ryc. 256 i 257. Kwiatowy wzór na obrusie zaznaczyliśmy już we wstępnym szkicu, teraz nadszedł czas na dopracowanie konturów i motywów. Wśród kolorów znajdują się odcienie zieleni i sjeni, dopasowane do ogólnej harmonii kolorystycznej.

257

Wzór na obrusie

Wzór na obrusie (w rzeczywistości jest to stara zasłona) zostawiliśmy na koniec, na wypadek gdyby którykolwiek z kwiatów trzeba było poprawiać. Na szczęście nie trzeba było, zaś załamania i fałdy, namalowane na pierwszych etapach pracy, posłużą artyście pomocą podczas malowania motywów kwiatowych. Maluje się je czubkiem pędzla umoczanego w szarawej ochrze. Praca postępuje szybko, artysta nie dba zbyt o dokładność, zaznaczając jedynie najważniejsze formy, zaś mniejsze ledwie szkicując. Najwięcej uwagi poświęca fałdom: trzeba namalować je zgodnie z tym, w jaki sposób deformują wzór obrusa, zależnie od wcześniej stworzonej bryły.

W rzeczywistości rysowanie konturów drukowanych wzorków zgodnie z kierunkiem fałd podkreśla efekt bryły na obrusie. Jest oczywiste, że nie trzeba przesadzać czy zaznaczać większości tych brył, bo same wzorki dają przekonujący efekt trójwymiarowości. Gdy już rozmieściliśmy wzór, jedyne, co trzeba zrobić, to pokolorować go. Wybrana barwa musi pasować zarówno do kolorów modelu, jak i harmonii całego obrazu. Dlatego wybieramy szarawą sjenę, złamane zielenie, ochry,



258

Ryc. 258 i 259. Nie staramy się wiernie oddać wzoru na obrusie. Malujemy raczej jego syntezę, która pomaga określić formy i bryłę stołu, a także równowagę chromatykę kwiatów i liści. Ostatnie poprawki polegają na delikatnym przyciemnieniu tła, aby kwiaty lepiej się od niego odcinały, oraz na zaznaczeniu podłogi w dolnej lewej partii obrazu, tak by stół nie wtapiał się w tło.



Ryc. 260. Obraz jest już skończony i wyraźnie widać zalety zastosowanego podejścia: dzieło jest gładkie, dopasowane do konturów form, bez impastów kolorystycznych. Farby akrylowe umożliwiają osiągnięcie takiej czystości tonów, jeśli nakłada się je metodycznie, cienkimi warstwami.

259



Ostatnie poprawki

Ostatni etap pracy poświęcony jest dopracowywaniu wzoru na obrusie. Jak wspomnieliśmy wcześniej, należy pracować bez przesady, bo każdy zbędny szczegół uczyniłby kompozycję zbyt ornamentálną.

Opadający fragment obrusu namalowano swobodnymi, energicznymi pociągnięciami pędzla, wydobywając kształty i detale wzoru bez zbędnej przesady. Ważne jest, by dopasować wzór do układu fałd i by urywał się on tam, gdzie są zmarszczki, co pozwoli właściwie oddać kształt obrusu. Nie jest to trudne, jeśli najpierw dobrze się zastanowisz. W rzeczywistości, gdy narysowano już kontury wzoru, wystarczy przyrzeć się modelowi, aby rozwiązać problemy poszczególnych fragmentów. Skończywszy obrus, wracamy do liści i pędów, dodając nieco szczegółów. Niektóre kwiaty rozjaśniamy za pomocą delikatnych impastów. Dzieło jest teraz skończone. Mimo że nie widać jakichś poważnych błędów, brakuje nieco kontrastu pomiędzy łądogą a stołem w tle. Na tym etapie trudno byłoby to poprawić: nie da się zmienić tła, bo wtedy z kolei gałązka odcinałaby się zbyt mocno. Decydujemy się więc jedynie na pokrycie obrusu (w dolnej lewej partii) szarością, która ma przedstawiać podłogę. W ten sposób stół zaczął odcinać się od tła. Przyciemniliśmy także zieleni, ale tylko w dolnej części, tam, gdzie kontrastuje z bielą dzbanka. Otrzymaliśmy w efekcie ciemniejszy pas na ścianie.

Rezultat zgadza się z celem pracy i sposobem malowania. Obraz ten to dobry przykład na to, jak można wykorzystać akryle: w bardzo podobny sposób, jakby malowało się temperą, pracując w kilku etapach, podczas gdy podstawowe kolory określają kolejne warstwy, na doskonale gładkiej powierzchni, co pozwala zaznaczyć nawet najdrobniejsze szczegóły.

260



święcony jest
a obrusie. Jak
należy praco-
zbędny szcze-
zbyt ornamen-

orusu namalo-
cznymi pocią-
wając kształty
przesady. Waż-
do układu fałd
e są zmarszcz-
oddać kształt
jeśli najpierw
rzeczywistości,
ry wzoru, wy-
wi, aby rozwią-
h fragmentów.
amy do liści
zegółów. Nie-
pomocą deli-
est teraz skoń-
akichś poważ-
kontrastu po-
e. Na tym eta-
wić: nie da się
er gałązka od-
cydujemy się
rusu (w dolnej
ma przedsta-
b stół zaczął
niliśmy także
ści, tam, gdzie
Otrzymał się
a ścianie.

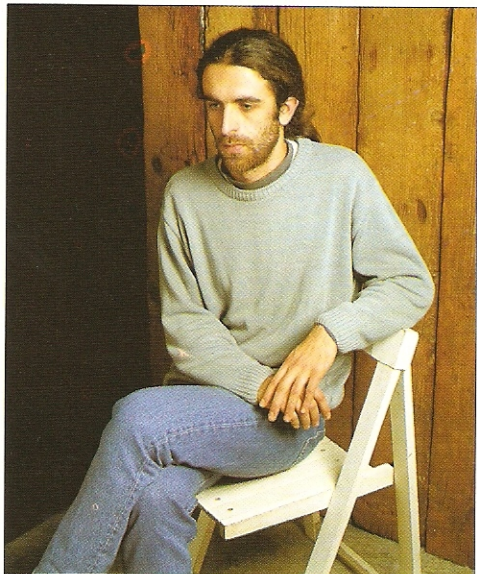
m pracy i spo-
ten to dobry
wykorzystać
posób, jakby
tując w kilku
wowe kolory
na doskonale
zwala zazna-
czegóły.

Portret z natury na płótnie, autorstwa Davida Sanmiguela

Teraz prześledzimy procedurę malowania portretu w tak zwanym tradycyjnym stylu olejnym, czyli poczynając od szkicu węglem, a następnie przez ogólne zamalowanie płótna, aż do dopasowywania kolorów, a wreszcie dodania szczegółów. Tak właśnie pracują malarze olejni, ponieważ medium to umożliwia im malowanie warstwami cienkimi (farbą rozcieńczoną w terpentynie), a potem tłustymi (czyli grubszymi). W przypadku farb akrylowych nie trzeba stosować się do tej reguły, bo możliwe są różne ich kombinacje, jednak zastosujemy metodę tradycyjną, aby pokazać jeden z najczęściej stosowanych sposobów malowania obrazu.

Model siedzi na krześle w pozycji trzy czwarte, na tle podzielonym na dwie części: powierzchnię drewnianą i czarną. Kompozycja jest wyraźnie pionowa. Płótno średniej jakości, z gruntem uniwersalnym (nadającym się i pod oleje, i pod akryle), bez żadnych innych dodatków. Posłużymy się tubkami farb i pojemniczkiem z dozownikiem, rozcieńczając farby w wodzie i nie stosując żadnych innych dodatkowych mediów. Podsumowując: nałożymy farbę akrylową bezpośrednio, bez

261



Ryc. 261. Poza modela, siedzącego na krześle w pozycji trzy czwarte, jest typowa dla malarstwa portretowego. To ćwiczenie polega na namalowaniu tradycyjnego motywu współczesnymi środkami, czyli farbami akrylowymi.

262



Ryc. 262. Na wstępnym szkicu prostymi liniami zaznaczmy strukturę postaci pośrodku płótna. W malarstwie olejnym to typowy sposób wykonywania szkicu: zaznaczenie form i jedynie najważniejszych szczegółów.

uprzedniego przygotowywania i bez specjalnych przyrządów; jedynie na wstępnym etapie wykorzystamy gąbkę.

263



Ryc. 263. Oto pierwsze warstwy farby. Kolor tła otacza postać, znajdującą się w centrum kompozycji, tworząc natychmiast złudzenie przestrzeni. Kremowy i czerwony brąz należą do tej samej gamy chromatycznej, ale tworzą ostry kontrast.

264



Szkic i sze

Tak jak nie wstępni najwa dobrze ro będą wypo

Do ma stycznych w prawej c za jej pom – najpierw nym w farb i czerń, a my półprz nych błysk

Gąbka malowania sto z tubki na, jest ta i błyszcz, sze i bard dzione do wych etap pierwszych płótna. Dż nać zbitek la. Innym do wysusz

guela

ryc. 262. Na wstępnym szkicu prostymi liniami zaznaczamy strukturę postaci pośrodku płótna. W malarstwie olejnym to dobry sposób wykonania szkicu: zaznaczamy formy i jedynie najważniejszych szczegółów.

ryc. 263. Oto pierwsze warstwy farby. Kolor tła zaczyna postać, znajdują się w centrum kompozycji, tworząc natychmiast złudzenie przestrzeni. Kremowy i czerwony brąz należą do samej gamy chromatycznej, ale tworzą ostry kontrast.

264



Szkic i szerokie masy kolorystyczne

Tak jak w malarstwie olejnym, rysowanie wstępnego szkicu polega na zaznaczeniu najważniejszych linii kompozycji, aby dobrze rozplanować płaszczyzny, które będą wypełniane kolorem.

Do malowania pierwszych mas kolorystycznych używamy na dwa sposoby gąbki: w prawej części obrazu szybko pokrywamy za jej pomocą całą strefę barwną; w lewej – najpierw malujemy pędzlem umocznym w farbie zawierającej zieleni, czerwień i czerń, a następnie suchą gąbką tworzymy półprzezroczystą teksturę bez zbędnych błysków.

Gąbka bardzo przydaje się podczas malowania akrylami, ponieważ farba prosto z tubki jest o wiele mniej gęsta niż olejna, jest także lżejsza. Kryje więc słabiej i błyszczy, gdy jest jeszcze wilgotna. Grubsze i bardziej kryjące warstwy będą kładzione dopiero na pośrednich i końcowych etapach pracy. Natomiast spod pierwszych odcieni wciąż przebija biel płótna. Dzięki suchej gąbce można uniknąć zbitek przejrzystych pociągnięć pędzla. Innym sposobem jest użycie suszarki do wysuszenia farby.

Harmonia kolorów

Pomiędzy kremowy a czerwono-szarość nakładamy błękitną-woszarę odcienie postaci, mieszając je z błękitami (ultramaryną, ftalem i kobaltem), z bielą i niewielką ilością zieleni – dającą jasne smugi – lub z odrobiną czerni w szarawych strefach. To różnicowanie tonów pomaga w modelowaniu i ustalaniu podstawowych brył, tworzonych przez fałdy ubrania. W tej chwili najważniejszym zadaniem jest uchwycenie tych brył za pomocą szarych odcieni. Problem koloru zostawimy na później.



Ryc. 264 i 265. Błękitne odcienie ubrania należą do chłodnej gamy kolorystycznej i kontrastują z kolorami tła. Kontrast ten będzie utrzymany aż do końca. Powoli wyłania się sweter, podczas gdy cieliste odcienie twarzy i dłoni wciąż są nie dopracowane.

265



Rysunek i kolor

Większość mediów malarskich umożliwia poprawianie rysunku i koloru podczas sesji. W przypadku farb akrylowych jest to nawet łatwiejsze, dzięki szybkości, z jaką wysychają, co umożliwia nakładanie warstw kryjących.

Podczas nakładania pierwszych warstw farby, skupiliśmy się raczej na szybkim zaznaczaniu form niż na ich modelowaniu. Ukończywszy te pierwsze masy, zauważyliśmy błędy, które należało poprawić przed przystąpieniem do dalszej pracy. Chodzi o nogi, zaznaczone jako zakrzywiona masa, której skrócenie optyczne będzie dopracowywane do samego końca. Na tej masie czubkiem pędzla rysujemy linię, aby wydobyć odpowiedni kontur. Malując akrylami można dokonywać poprawek kolorem, nakładając na suchą farbę inne odcienie.

Zadowoleni z poprawienia tej linii, pokryliśmy ciemniejszym tonem zewnętrzny obszar. Nie zmieszał się on z tłem, które zdażyło już wyschnąć.

Dla artystów przywykłych do malowania farbami olejnymi, taka sytuacja może być kłopotliwa, natomiast nie sprawia trudności malarzom wykorzystującym akryle: kolor pokryje się później nową, ciemniejszą warstwą. Procedura zakrywania i przemalowywania jest tu czymś normalnym, więc lepiej nie starać się od razu uzyskać ostatecznego tonu, bo będzie to mieć wpływ na przebieg pracy i ujmie jej spontaniczności.

266



267

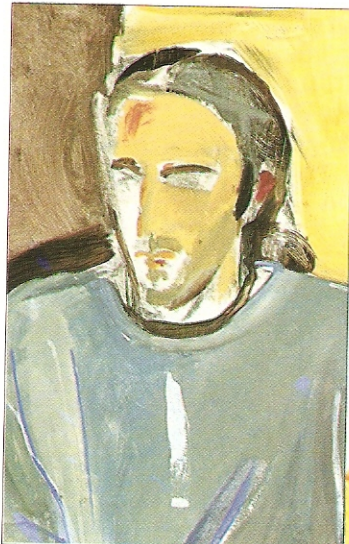


268



Ryc. 266-268. Dużo uwagi trzeba poświęcić swetrowi, ponieważ fałdy i załamania na nim muszą odpowiadać kształtowi ciała. Przesada w zaznaczeniu wybrzuszeń i dołków deformowałaby całość. Modelowanie musi też – za pomocą stopniowania ciemniejszych obszarów – uwzględniać różne natężenia koloru.

269



Ryc. 269. Głowa jest wciąż zaznaczona tylko szkicowo. Jej podstawowy kształt to owal, na którym będzie budowana kompletna forma. Ustaliwszy to, można pracować dalej, dodając rysy twarzy i włosy.



Ryc. 270. Śmieszki koloru kontrastują z postacią, śnieżystość mowy, sjeny pa szych i g ną ważn przejście piaszczy nej do po ksturą w lem, która

Doprac
Prac

skupian
Prac
Zawsze
poty z f
się jesz
ubrania
trastow
formę tr
czej kor

Prob
tysta pra
ginału. J
skrupuła
formow
Chodzi
łamań w
wa tkan
które ni

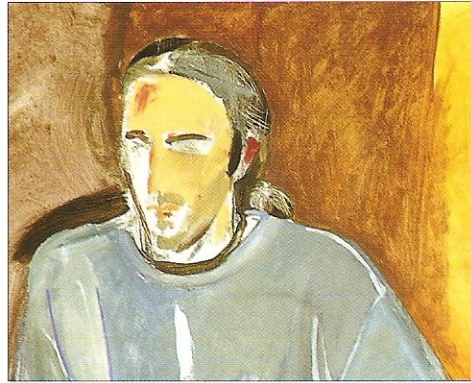
Popr
ciągnięci
niejszych
zgodnie
szując ni
i poszuk
modelow
nie, wyn
dium for
się litera

Kontrast

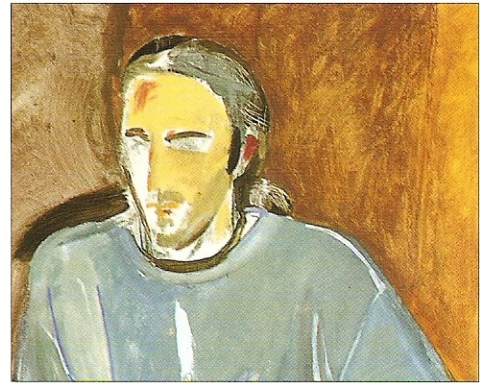
Aby w
cienie ci
mnić tło
lonymi, p
Jednak n
rozwiąza
teraz zby
farbami c
łoby rzy

Ryc. 270 i 271. Zmieniliśmy kolory tła, aby lepiej kontrastowało z błękitną postacią. Zamiast wcześniejszych odcieni kremowych, użyliśmy tonów szjony palonej, cieplejszych i głębszych. Kolejną ważną zmianą jest przejście od jednolitej płaszczyzny kolorystycznej do powierzchni z teksturą wykonaną pędzlem, która udaje drewno.

270



271



Dopracowywanie form

Pracując w sposób opisany wcześniej, skupiamy się teraz na kształcie swetra. Zawsze przy ubraniach pojawiają się kłopoty z fałdami, bryłą i odcieniem, a stają się jeszcze bardziej złożone, gdy kolorem ubrania jest nie rozcieńczona i nie skontrastowana szarość. W takim przypadku formę trzeba zaznaczać nie barwą, lecz raczej kontrastami delikatnych odcieni.

Problem fałd komplikuje się, jeżeli artysta pragnie uzyskać dokładną kopię oryginału. Jeżeli malarz stara się być bardzo skrupulatny, najczęściej kończy się to zdeformowaniem malowanego elementu. Chodzi o to, by postrzegać układ fałd i załamania w powiązaniu z ciałem, które okrywa tkanina, słabiej zaznaczając te z nich, które nie odpowiadają kształtom ciała.

Poprawiliśmy zarys swetra kilkoma pociągnięciami bieli, skupiając się na najważniejszych fałdach. Teraz przemalowujemy zgodnie z nimi tony błękitnawoszare, tuszując nieprawidłowe pociągnięcia pędzla i poszukując płaszczyzn, które najlepiej modelowałyby sweter. To żmudne zadanie, wymagające wszechstronnego studium formy, przy czym należy wystrzegać się literalnego kopiowania.

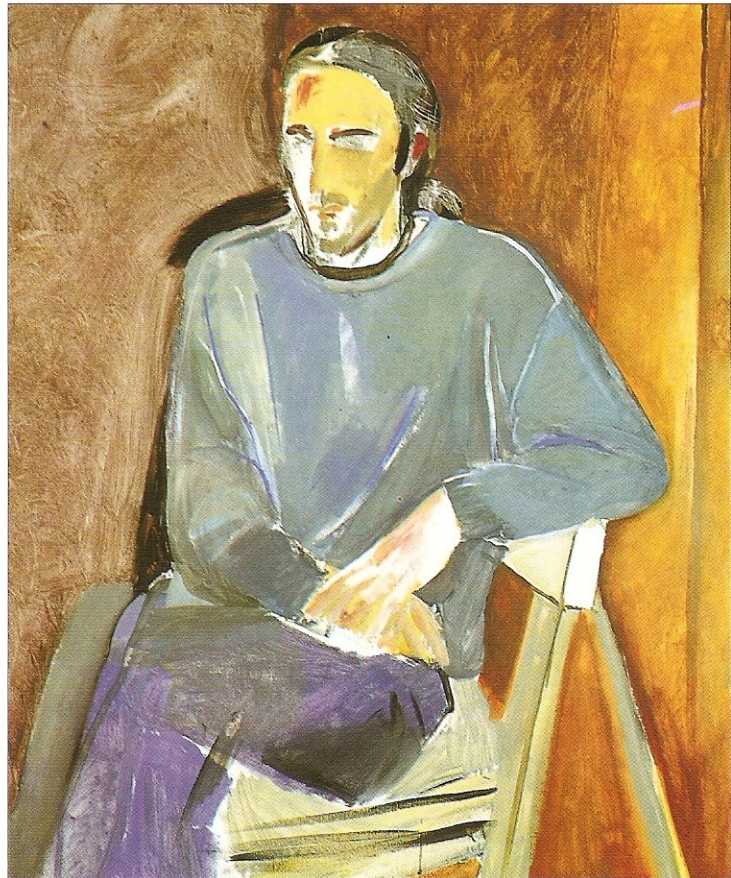
Kontrast

Aby wzmocnić chromatykę swetra (odcienie ciemnoszare), próbujemy przyciemnić tło kilkoma tonami brązowymi i palonymi, podkreślając kolorystykę drewna. Jednak natychmiast rezygnujemy z tego rozwiązania widząc, że postać odcina się teraz zbyt wyraźnie. Gdybyśmy pracowali farbami olejnymi, takie postępowanie byłoby ryzykowne, bo trudno przy tym me-

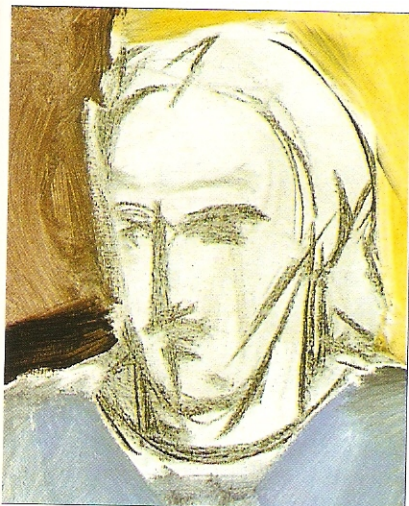
dium przytłumiać wilgotną farbę. Jednak akryle pozwalają na wszelkie próby i eksperymenty.

Ryc. 272. Przyciemnienie koloru tła wyraźnie podkreśliło złudzenie przestrzeni i postać. Kolory cieliste i dłonie są teraz dokładniejsze, zaś formy wyraźniejsze.

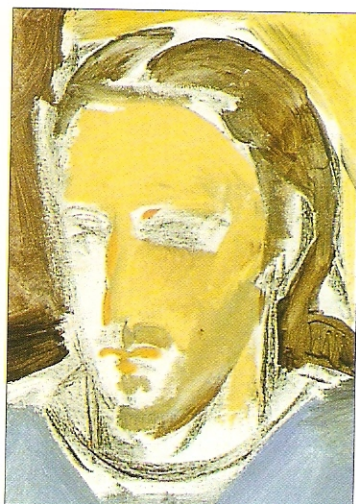
272



273

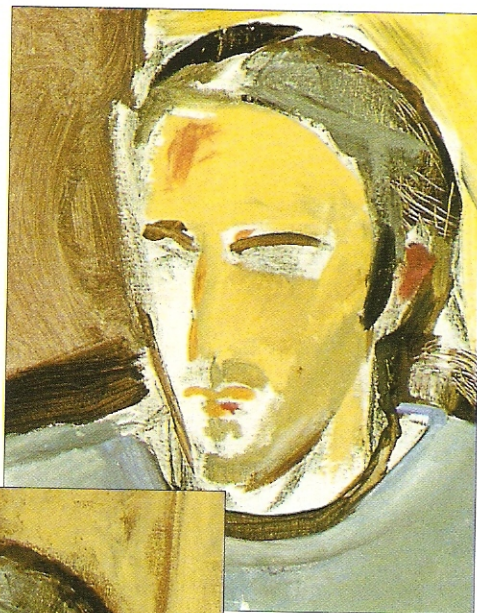


274

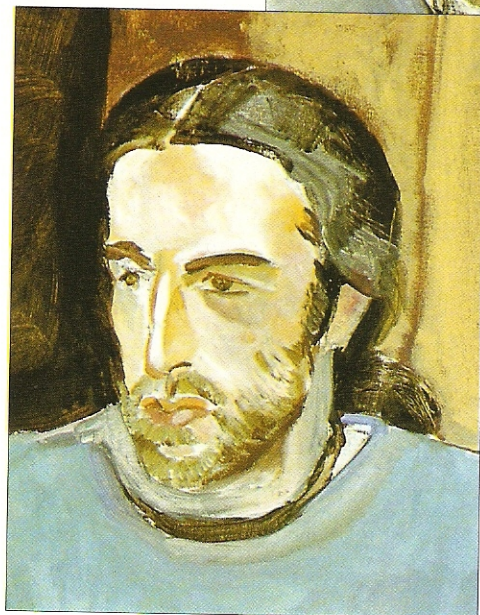


Ryc. 273 i 274. Na kolejnych ilustracjach widać proces malowania głowy i poszukiwania podobieństwa. Trzeba malować na starannym wstępnym szkicu, zawierającym najważniejsze rysy twarzy. Jeśli rysunek jest prawidłowy, można od razu nakładać nań cieliste kolory.

275



276



Ryc. 275 i 276. Modelowanie opiera się na prawidłowym rozmieszczeniu płaszczyzn kolorystycznych: czoła, policzków, podbródka i szyi. Wykończenie tych rysów zależy przede wszystkim od obserwacji i szczegółów.

Kłopoty z podobieństwem

Podobieństwo wzbudza spory między artystami oraz – przede wszystkim – między artystą a jego publicznością. Każdy zamawiający portret żąda uchwycenia podobieństwa, zaś artysta poszukuje własnych środków wyrazu. Malarz interpretuje kształty i nikt nie ma mu za złe, jeśli spodnie, które namalował, nie wyglądają dokładnie tak jak te, które ma na sobie model. Głowa i twarz to także formy i jako takie muszą być interpretowane: w najlepszym wypadku interpretacja nie powinna sprawić, że nikt nie rozpozna modela.

Wybraliśmy kilka fragmentów głowy postaci, aby szczegółowo przestudiować proces malarski. Wstępny szkic jest niezwykle ważny, jeśli chodzi o uchwycenie podobieństwa: gdy proporcje są prawidłowe, łatwo później dodać charakterystyczne rysy twarzy. Ważne są też pierwsze warstwy farby, ponieważ od nich zależy podstawowy kolor. Tu zastosowano bardzo ciemny odcień do włosów i dwa jasne do twarzy: bladą sjenę oraz szarawy odcień na brodzie. Twarz podczas całej sesji wyglądała tak samo, wprowadzono tylko niewielkie poprawki koloru.

Gdy wreszcie dochodzimy do malowania głowy, pierwszy krok polega na zróżnicowaniu najważniejszych płaszczyzn: czoła, policzków i nosa. Wszystkie zaznaczamy delikatnymi kontrastami sjeni i bladego różu. Brwi to ważny szczegół, bo są w centrum uwagi widza i odgrywają dużą rolę w ustaleniu podobieństwa. Brodę malujemy brązowymi tonami w partiach ciemniejszych oraz odcieniem zielonkawym w jaśniejszych. Usta zaś to bardziej problem rysunkowy niż malarski: najważniejsza jest tu linia i układ warg, od których zależy wyraz twarzy. Na końcu malujemy włosy ciepłymi odcieniami szarości i czernią, zgodnie z ich falowaniem.

281



Dłonie

Dłonie to kolejna przeszkoda techniczna, której musi sprostać malarz, zwłaszcza portrecista. Trudność w malowaniu dłoni polega na tym, że mają one dużą liczbę stawów, a ponadto trzeba przekonująco oddać ruchy palców. Na tym portrecie dłonie zostawiliśmy na sam koniec.

Podczas wstępnego zamalowywania dłonie zaznaczyliśmy ogólnie, bez detali czy rozróżniania palców. Teraz zaczynamy od nałożenia ciemnych tonów na palce, zaznaczając je odpowiednimi pociągnięciami pędzla. Łatwiej zaznaczyć dłonie za pomocą koloru niż rysunku: kształt śladów pędzla najlepiej oddaje kontury. Kontrast sąsiadujących tonów wydobywa kształt dłoni. Ostatni krok polega na delikatnym zaznaczeniu konturów nieco ciemniejszym odcieniem oraz na przyciemnieniu strefy graniczącej ze światłem. Prawa dłoń pozostaje niedokończona, aby nie przeładować zbędnymi szczegółami tego fragmentu obrazu.

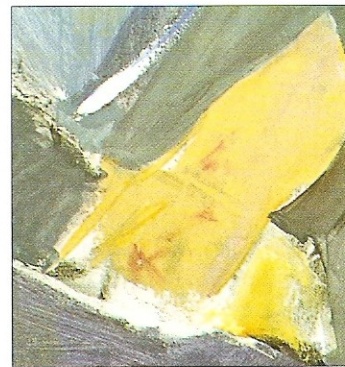
277



278



279



280



281



282



Ryc. 277 i 278. Dłonie malujemy podobnie jak głowę. Dłonie i twarz to elementy, które najlepiej charakteryzują daną osobę, więc trzeba im poświęcić sporo uwagi. We wstępnym szkicu na dłoniach nie trzeba zaznaczać tylu szczegółów, co na głowie. Wystarczy umieścić je w odpowiednim miejscu, a dopiero później określać za pomocą koloru.

Ryc. 279-282. Malujemy dłonie, zaczynając od nałożenia masy kolorystycznej odpowiadającej ich wielkości. Początkowo używamy jasnych i ciemnych tonów, aby stworzyć ogólną bryłę i zaznaczyć ułożenie palców. Następnie dopracowujemy każdy z nich po kolei, sugerując ruchy stawów. Wreszcie, dopasujemy kolor tak długo, aż uzyskamy przekonujący odcień cielisty.

Wykończanie tła

Główny problem dotyczący tła polega na uzyskaniu odpowiedniego kontrastu z szarym swetrem. Tymczasowym rozwiązaniem było przyciemnienie tła ochrą i kolorami kasztanowymi, które w połączeniu ze śladami pędzla „udawały” drewno. Jednak efekt był zbyt ponury i nie ożywił harmonii chromatycznej.

Łatwość, z jaką można mieszać i nakładać na siebie farbę akrylową, pozwala nam natychmiast nałożyć inną barwę, głównie wycierając gąbką powierzchnię, z której usuwamy nadmiar koloru kremowego. Na półwilgotnej farbie namalowaliśmy odcień słomkowy (bardzo bladą żółcień), za pomocą szpachelki uzyskując niejednorodną, półprzezroczystą teksturę, która rozjaśnia drewno znajdujące się za modelem.

Wykończanie swetra

Na tym jasnym tle sweter utracił nieco chromatyki. Przemaalowujemy go więc błękitem zmieszanim z zielenią i rozjaśnionym bielą, uzyskując kolor zbliżony do naturalnego. Odpowiednie wymodelowanie, ustalenie pozycji i relacji między fałdami i załamaniem zajęło nam trochę czasu, ale dzięki szybkości, z jaką schną akryle, udało nam się dokonać poprawek i dodać rozświetlenia oraz cienie, aż do uzyskania pożądanego efektu. Niektóre strefy malowaliśmy rozcieńczoną farbą, aby wykorzystać przejrzystość szarej warstwy; dotyczy to zwłaszcza klatki piersiowej, gdzie chcieliśmy uniknąć płaskiego koloru.

Najbardziej żmudną pracą mieliśmy przy lewym rękawie: technika skracania perspektywy jest trudna sama w sobie, ale gdy przychodzi do skracania fałd, artysta musi wysilić całą cierpliwość i zmysł obserwacyjny, aby uniknąć pomyłek.

Ryc. 287 i 288. Zmiana tła zmusiła artystę do zmiany koloru swetra. Błękitną szarość zastąpił jasnym, zielonkawym błękitem, o większej sile chromatycznej, która ułatwia modelowanie fałd. Skrócenie prawej ręki wymaga skupienia i znacznych modyfikacji w układzie fałd.

283



284



285



286

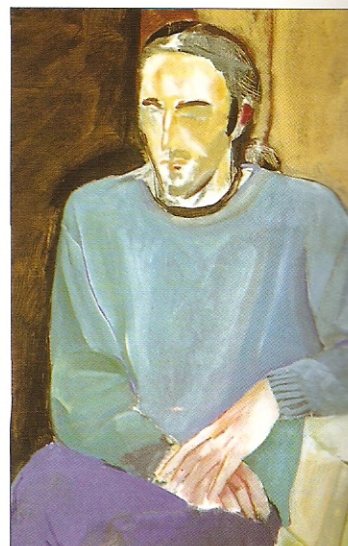


Ryc. 283-286. Możesz tu prześledzić omówiony wcześniej proces kończenia dłoni i twarzy. Najlepiej zawsze pracować jednocześnie nad wszystkim, aby w jakiejś części nie było więcej szczegółów, niż w innej.

287

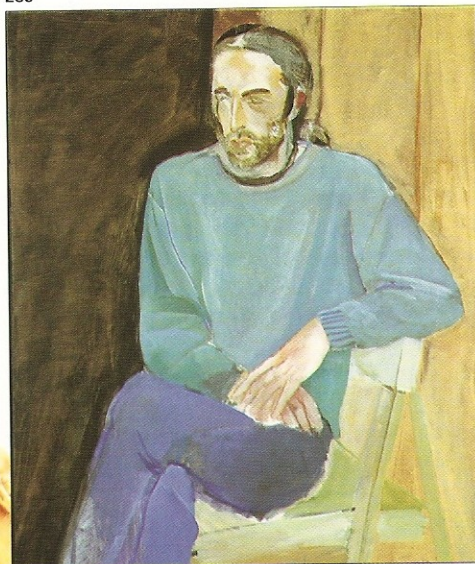


288

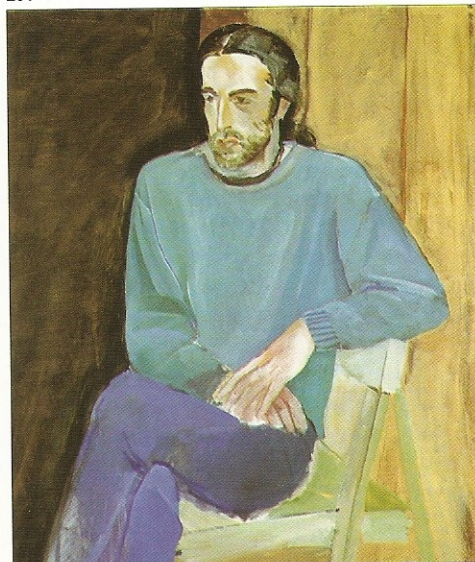


Ryc. 289 i 290. Ostatnie poprawki sprowadzają się do dopracowania ustawienia i koloru krzesła oraz nóg. Obramowanie (nogi i ręce) jest ważne, bo nadaje pozie modela spokój i naturalność. Aby to osiągnąć, bez wahania można zmieniać formę lub perspektywę, mimo że w tym przypadku żadne poważniejsze zmiany nie były konieczne.

289



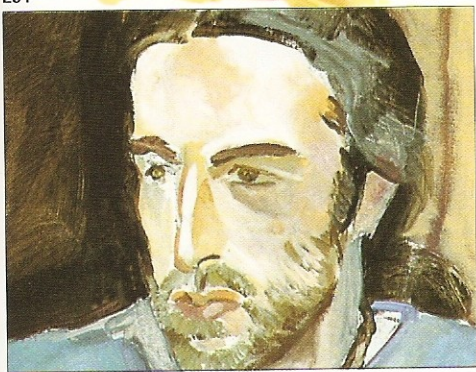
290



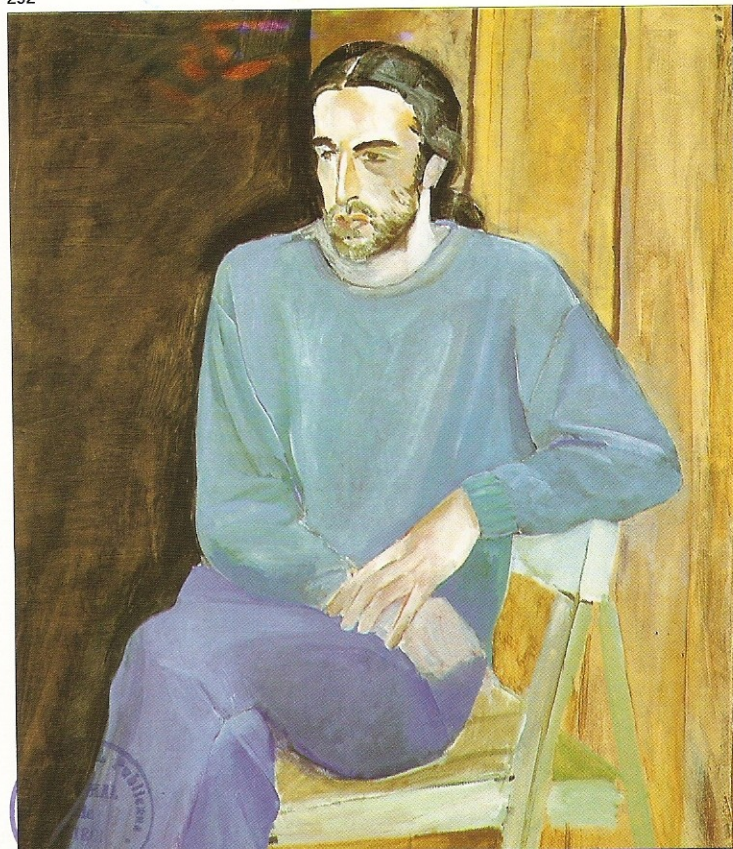
Ryc. 291. Artysta uzyskał podobieństwo do modela, ale nic poza tym, innymi słowy, nie ma tu jakichkolwiek zbędnych szczegółów. Podobieństwo można bowiem zrujnować i zbytnią niedbałością, i zbytnią przesadą.

Ryc. 292. Oto efekt po wprowadzeniu niezbędnych poprawek na nogach i krześle. Postaci nie namalowano przesadnie, ale dopracowano ją starannie. Wierzmy, że udało się osiągnąć równowagę, jak tego wymaga tradycja gatunku.

291



292



Zakończenie

Dłonie i głowę zostawiliśmy na koniec, jak powiedziano już wcześniej. Problemy ze skracaniem perspektywy nóg rozwiązaliśmy, studiując dokładnie rysunek i kontury, zarówno w naturze, jak i na samym obrazie, aby zrozumieć logikę pozycji. Ukończony portret przypomina model, nie będąc jego literalną kopią. Podsumowując, jest to interpretacja modela, która przekształca jego cechy charakterystyczne w stylizację rysunkową i kolorystyczną.