

W kolekcji bogato ilustrowanych podręczników malarstwa, autorzy przedstawiają przystępny sposób zwiadomości, który pozwala Ci z łatwością poznać i opanować sztukę malarstwa.

PERSPEKTYWA I KOMPOZYCJA



Wzrost
Złoty przekład
Kolorowanie
Harmonia
Sposoby perspektywiczne
Podział płaszczyzny

ROZWIĄZANIA

- ŁĄCZENIE KOLORÓW: ANIŁINA
- ŁĄCZENIE KOLORÓW: TONÓW I ODCIENI
- PERSPEKTYWA I HARMONIA
- ŁĄCZENIE KOLORÓW: ODCIENI I TONÓW

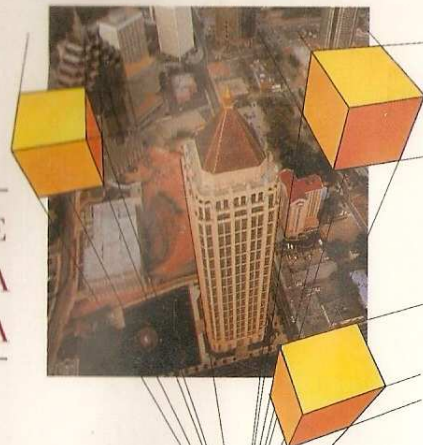
Hiszpańska Biblioteka Publikacji
w Płocku, ul. Trzmiastka 10
09-400 Płock



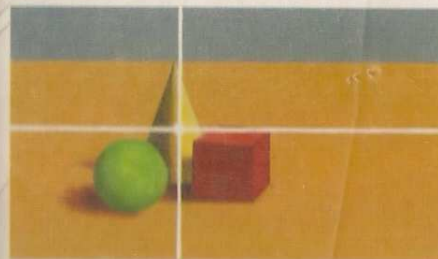
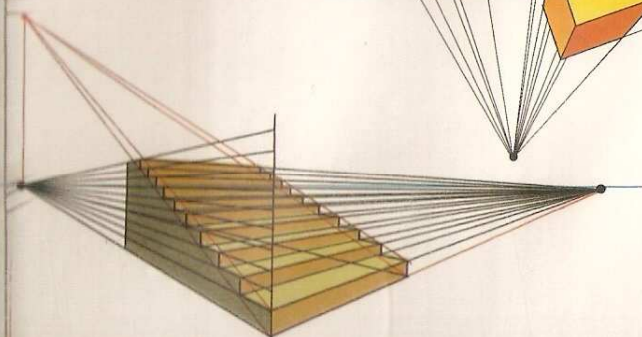
9 780900 000000

WYDAWCA

PERSPEKTYWA I KOMPOZYCJA



OMÓWIENIE
TECHNIKA
PRAKTYKA



SPOSOBY
ROZWIĄZANIA
PORADY

GALAKTYKA

SPIS TREŚCI

TŁO HISTORYCZNE

• **Rodowód kompozycji.** Sztuka prehistoryczna. Egipt. Egipska siatka. Grecja. *Narodziny kompozycji* 6-7

• **Przed perspektywą.** Rzym. Kompozycja średniowieczna. Gotyk. Gotycka symetria. *Kompozycja hieratyczna. Perspektywa w średniowieczu* 8-9

• **Perspektywa i kompozycja orientalna.** Islam. Indie. Perspektywa chińska. Kompozycja japońska. *Perspektywa orientalna* 10-11

• **Kompozycja klasyczna.** Renesans. Przestrzeń w perspektywie. Metoda klasyczna. Złoty podział. *Rysunek i kolor* .. 12-13

• **Wynalezienie perspektywy.** Zwycięstwo nad perspektywą. Podstawy perspektywy racjonalnej. Pokaz Brunelleschiego. Skutki nowej perspektywy. *Perspektywa i architektura* 14-15

• **Kompozycyjne odkrycia baroku.** Perspektywa powietrzna. Kompozycja światłocieniowa. Kompozycja dynamiczna. Skrót perspektywiczny. *Barokowa przekątna* 16-17

• **Kompozycja współczesna – od impresjonizmu do dzisiaj.** Kolorystyczne kompozycje impresjonistów. Dzieła bez kadru. Kompozycja płaska. Kubizm i sztuka abstrakcyjna. *Kompozycja u kubistów* .. 18-19

TECHNIKA I PRAKTYKA

• **Jedność w różnorodności.** Uniwersalny sposób. Symetria jako jedność. Asymetria jako różnorodność. Jedność w różnorodności. *Elementy równowagi* 20-21

• **Złoty podział.** Grecka spu-

ścizna. Proporcje. Punkt centralny. Spirale. Praktyczne wskazówki. *Format złotego podziału* 22-23

• **Kadrowanie.** Wybór. Odległość i format. Wstępne określenie kadru. Kadr symultaniczny. Stabilność a ruch. *Ruchoma ramka* 24-25

• **Ustawianie.** Geometria. Ustawianie a schemat. Wymiary i proporcje. Szczegóły i całość. *Tangram* 26-27

• **Ustawianie i kompozycja – martwa natura.** Ogólne bloki. Kontury. Określanie konturów. Końcowe poprawki. *Kompozycja i geometria* 28-29

• **Ustawianie i kompozycja – postać.** Szkic ogólny. Modelowanie. Szkic malarski. Postać a format. *Szybkie szkice* .. 30-31

• **Format.** Format jako ograniczenie. Wybór formatu. Rodzaj malarski a format. Inne formaty. *Rozmiary ram* 32-33

• **Schematy kompozycyjne.** Kompozycja wyśrodkowana. Kompozycja trójkątna. Kompozycja w kształcie L. Kompozycja owalna. Kompozycja wzdłuż fryzu. *Punkt wyjścia* 34-35

• **Prawo powierzchni.** Powierzchnia płótna. Przestrzeń a powierzchnia płótna. Płaskie formy. Własności kolorów. *Kolor ciepły i chłodny* 36-37

• **Rytm kompozycji.** Rytmiczna harmonia. Połączenia. Interpretacja. Jedność rytmiczna. *W poszukiwaniu analogii* 38-39

• **Płaszczyzna kompozycji.** Płaszczyzna i przestrzeń. Przedstawienie poprzez płaszczyznę. Obszary kolorystyczne i trzeci wymiar. Rozwijanie płaszczyzn obrazu. Płaszczyzny a atmosfera. *W poszukiwaniu kontrastów* 40-41

• **Linie i masy.** Kompozycja z płaszczyzn. Kompozycja z mas. Rozmieszczenie mas. Podobieństwa i różnice. *Arabski* 42-43

• **Kompozycja walorowa.** Walor i światło. Światło, cień i półtony. Walor a odległość. Odpowiedniki. *Walory i perspektywa powietrzna* 44-45

• **Kompozycje światłocieniowe.** Koloryzm i malarstwo walorowe. Powstawanie światłocieni. Na początku – jeden kolor. Parawany i przejścia. *Modelowanie* 46-47

• **Związki między kształtem a kolorem.** Barwy i kontury. Rysunek i obszary kolorystyczne. Kontrast symultaniczny. Kompozycja chromatyczna. *Wstępna tonacja* 48-49

• **Kompozycje kolorystyczne.** Mechanika koloru. Barwy ciepłe i chłodne. Kolory dopełniające. Perspektywa chromatyczna. *Kolory na palecie* 50-51

• **Harmonie kolorów (I).** Podstawowe serie chromatyczne. Pierwsza sekwencja chromatyczna. Oranż i zieleń. Szarości. *Harmonia i przedstawienie* 52-53

• **Harmonie kolorów (II).** Druga sekwencja chromatyczna. Barwy podstawowe a kontrasty. Błękity. Osobista interpretacja. *Kolor a rzeczywistość* 54-55

• **Ślady pędzla i kompozycja.** Widoczne ślady pędzla. Wielkość i kierunek pociągnięć pędzla. Ślady pędzla a faktura. Kaligrafia. *Ślady pędzla u van Gogha* 56-57

• **Perspektywa malarska.** Perspektywa i perspektywy. Perspektywa i malowanie z natury. Namacalne wartości. Znikające linie. *Płaski rysunek* 58-59

• **Kompozycja pejzażu.** Całość i części. Stopniowanie płaszczyzn. Wybór i łączenie. Horyzont jako punkt odniesienia. *Anatomia pejzażu* 60-61

• **Linia horyzontu w pejzażach.** Organizowanie przestrzeni. Niska linia horyzontu. Wysoka linia horyzontu. Niewyraźny horyzont. *Horyzont i znikający punkt* 62-63

• **Perspektywa atmosferyczna.** Głębia pola. Głębia bez ogniska. Atmosfera chromatyczna. *Odległość a walor* 64-65

• **Szkiecy kompozycyjne.** Szkice. Cel sam w sobie. Jak zbliżyć się do tematu. Studiowanie kompozycji. Szkicowanie podczas malowania. Szkiecy częściowe. *Malarstwo szkicowe* 66-67

• **Pomoce kompozycyjne.** Siatka. Siatka podzielona. Siatki z drutu. Fotografie. Wersje i wariacje. *Sposób Dürera* 68-69

• **Skrót perspektywiczny.** Postać w perspektywie. Skrót perspektywiczny nóg. Skrót perspektywiczny ciała. Od przodu i z profilu. *Technika i temat* 70-71

• **Kompozycja aktu.** Postać leżąca. Rodzaje póż. Poza zamknięta. Poza rozciągnięta. *Arabska* 72-73

• **Kolaż jako proces kompozycyjny.** Pochodzenie kolażu. Ozdobny kolor. Wstępne kolaże. Kolaż na płótnie. *Konsystencje* 74-75

RYSUNEK W PERSPEKTYWIE

• **Perspektywa równoległa.** Linia horyzontu. Podstawowe pojęcia. Różne perspektywy. Perspektywa równoległa. *Znikający punkt i spojrzenie* ... 76-77

• **Perspektywa ukośna.** Dwa znikające punkty. Intuicyjny rysunek perspektywy równoległej. Intuicyjny rysunek perspektywy ukośnej. *Geometria a rzeczywistość* 78-79

• **Perspektywa z trzema znikającymi punktami.** Pionowe znikające linie. Druga linia horyzontu; widok z góry i z dołu. Sześciąt z lotu ptaka. Sześciąt widziany od dołu. *Efekty dramatyczne* 80-81

• **Błędy w rysunku perspektywy.** Błędy w perspektywie równoległej. Błędy w perspektywie ukośnej. Błędy w perspektywie z trzema znikającymi punktami. Błędy a rysunek odręczny. *Tematy rzeczywiste i zniekształcenia* 82-83

• **Perspektywa regularnych brył.** Perspektywa koła. Perspektywa walca. Błędy w rysunku koła i walca. Ostrosłupy i stożki. *Perspektywa kuli* 84-85

• **Podział płaszczyzny na równe części w perspektywie równoległej.** Podział przestrzeni nieokreślonej. Podział określonej przestrzeni pionowej. Podział na powtarzające się części. *Metoda i praktyka* 86-87

• **Podział płaszczyzny na równe części w perspektywie ukośnej.** Podział przestrzeni nieokreślonej. Podział powierzchni w perspektywie ukośnej na równe części. Podział powtarzających się części w perspektywie ukośnej. *Granice podziału* 88-89

• **Perspektywa pejzażu miejskiego.** Pomocne linie. Pochyłe płaszczyzny w perspektywie równoległej. *Inne pochyłości* 90-91

• **Wnętrza w perspektywie (I).** Schody w perspektywie równoległej. Schody w perspektywie ukośnej. Meble w perspektywie. *Elementy wnętrza* 92-93

• **Wnętrza w perspektywie (II).** Pokój w perspektywie równoległej. Pokój w perspektywie ukośnej. Wnętrze jako temat malarski. *Siatki dla projektantów wnętrza* 94-95

RODOWÓD KOMPOZYCJI

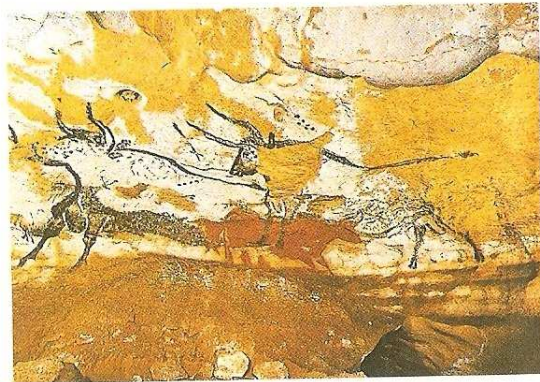
Sednem artystycznej kompozycji jest intuicyjna wizja twórcy i wrażliwość, z jaką artysta ustawia przedmioty na obrazie. Jak powiedział Delacroix, „twórczość wielkich artystów to jedynie postrzeganie, organizowanie i przedstawianie natury w osobisty sposób”. Jednak ta indywidualna wizja zawsze podporządkowuje się duchowi danej epoki artystycznej, dzięki czemu historia sztuki obfituje we wspaniałe dzieła.

Sztuka prehistoryczna

W niektórych schematycznych czy też linearnych malowidłach jaskiniowych z okresu paleolitu i mezolitu (35 000–7000 p.n.e.) można dostrzec załączki kompozycji. Są to sceny walk i polowań, w których po raz pierwszy widać troskę o to, by całość była jednolita. Jedność tę osiągnięto, sugerując ruch budujący związki między postaciami. Artysty, którzy stworzyli te dzieła, malowali na ścianach i sklepieniach jaskiń, bez jakiegokolwiek określonego porządku, byli jednak na tyle wrażliwi, by umieć osiągnąć dramatyczne efekty. Jednakże brak konkretnego formatu i ram kompozycyjnych sprawia, że sztuka prehistoryczna to jedynie prekursor współczesnego pojęcia kompozycji malarskiej.

Narodziny kompozycji

Prawdziwa kompozycja artystyczna narodziła się dzięki architekturze kiedy ludzie zaczęli uprawiać ziemię i musieli wyznaczać swoje terytoria, poczuli wznosić ogrodzenia, budować domy i świątynie. Właśnie wtedy artyści, zmuszeni do wyznaczania granic swoim dziełom sztuki, nauczyli się rozplanowywać formy we wnętrzach zgodnie ze specyficznymi wymiarami i proporcjami. Działo się to w okresie neolitu (ok. 8000 lat temu), kiedy to ludzie zaczęli osiedlać się w stałych konstrukcjach.



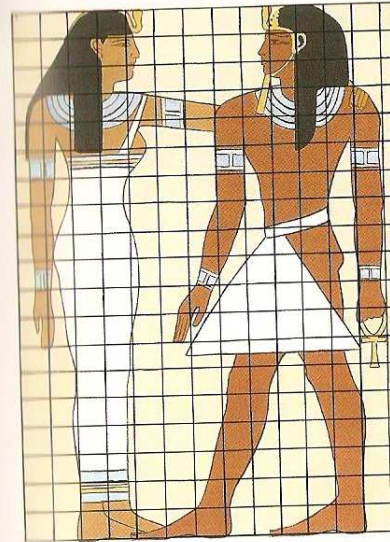
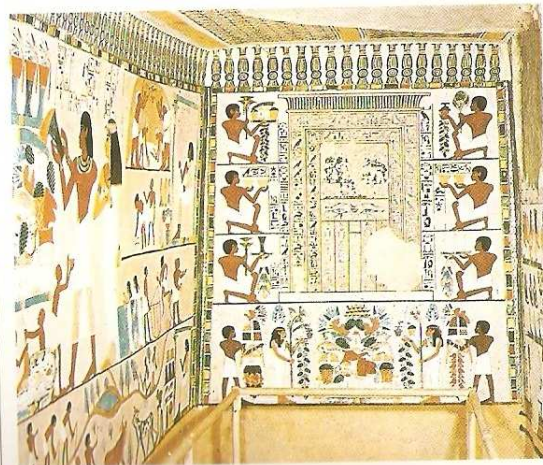
Zwierzęta namalowane na ścianie jaskini w Lascaux.

Egipt

Tysiące lat później to właśnie Egipcjanie jako pierwsi zastosowali ustalony system kompozycji. Przede wszystkim, w przeciwieństwie do prehisto-

rycznych malarzy jaskiniowych, Egipcjanie planowali swoje dzieła dostosowane wymiarami do ścian grobowców. Wymagało to więc porządku, rozplanowania i dopasowania kształtów i wielkości, czyli

Malowidła ścienne z okresu Środkowego Królestwa (grobowiec Nakhta, Teby). Kompozycja artystyczna narodziła się wraz z rozwojem architektury, gdy trzeba było organizować przestrzeń malarską.



Siatka kompozycyjna odpowiadająca kanonowi ustalonymu w okresie Środkowego Królestwa. Postać faraona mierzy 18 pięt.

kompozycji. Co więcej, w ogólnych ramach kompozycyjnych Egipcjanie stosowali specjalne pomiary, których zadaniem było jak najlepsze przedstawienie postaci.

Egipska siatka

W 1842 roku grupa niemieckich archeologów odkryła siatkę pokrywającą ścienne malowidło w grobowcu. Było to pierwsze z wielu podobnych odkryć. Stało się jasne, że linie te służyły jako system wyznaczania proporcji i kompozycji malowideł ściennych. Podstawową jednostką miary, wykorzystywaną przez Egipcjan przy konstruowaniu postaci, była „pięć” (średnia odległość między kostkami palców a przegubem). Teraz wiadomo też, że Egipcjanie, tworząc postacie, używali także innych jednostek miary: „małego łokcia”, równego czterem piętami, „łokcia królewskiego”, mierzącego pięć pięt itd.

Grecja

Realizm narodził się w Grecji okresu klasycznego. Grecy artyści umieli prawidłowo przedstawić proporcje ciała i zasugerować ruch postaci. Poza tym malowane przez nich

sceny były jednolite przestrzennie. Grecy rozwiązali problem trzeciego wymiaru, tworząc złudzenie głębi i przestrzeni: nakładali postacie jedne na drugie i stosowali skróty perspektywiczne. Skróty takie powodują, że przedmiot lub postać wygląda jakby zbliżała się do widza, bo widoczna jest w perspektywie. Dzięki temu postać staje się realistyczna.

Kolejny krok naprzód, jeśli chodzi o przedstawianie postaci, uczyniono w okresie klasycznym (V wiek p.n.e.), kiedy to rzeźbiarz Poliklet ustalił pierwszy kanon (regulę czy też normę) ludzkich proporcji, w którym wysokość postaci mężczyzny wynosiła siedem i pół głowy. Konkretny kształt kanon ten przybrał w jednej z najpiękniejszych (i najczęściej kopiowanych) rzeźb w historii - *Doryforze*.

Od czasów Polikleta greckie postacie poruszały się z naturalnym wdziękiem. Ruch ten wyrażano poprzez niezwykle harmonijne pozy, cechujące się kontrastem między położeniem ramion i bioder. Ciężar postaci spoczywa na jednej

Rzymska kopia Doryfora Polikleta. Dzieło to ustaliło klasyczny kanon ośmiu i pół głowy na postać męską.

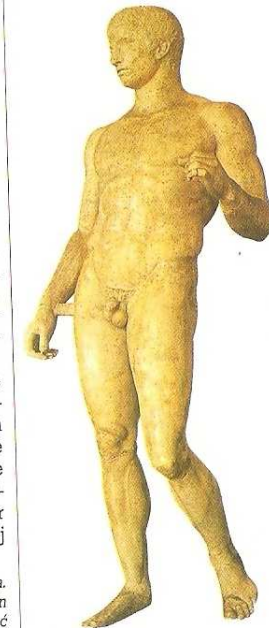
WIĘCEJ INFORMACJI

- Kompozycyjne odkrycia baroku str. 16
- Skróty perspektywiczne str. 70

nodze, przez co odpowiadając jej biodro unosi się, natomiast ramię po tej samej stronie jest nieco niżej niż ramię po stronie przeciwnej.

Mniej więcej w 320 r. p.n.e. rzeźbiarz Lizyp stworzył posąg *Apoksimena*, w którym zaproponował nowy, bardziej wysmukły układ proporcji, liczący osiem głów. Lizyp był ulubionym artystą Aleksandra Wielkiego. Swoimi rzeźbami ostatecznie zerwał z klasycznymi, frontalnymi pozami - jego postacie zawsze miały ramiona obrócone w przeciwnym kierunku niż biodra.

W okresie helleńskim (V wiek n.e.) postacie stały się już zupełnie swobodne. Skłaniając się ku elegancji i smukłości, malarze najczęściej stosowali kanon ośmiu głów, często jednak dochodzili do dziewięciu, a nawet więcej, mistrzowsko przedstawiając anatomię postaci i jej ruch.



PRZED PERSPEKTYWĄ

Zupełnie płaskie kompozycje starożytne zawierają rozmaite elementy, zwiastujące pojawienie się perspektywy geometrycznej. Nie są to błędy perspektywiczne, lecz raczej rozwiązania kompozycyjne, które „wywołują” trzeci wymiar, nie naśladowując go, czynią do niego aluzję dzięki pomysłowym, intuicyjnym rozwiązaniom o wielkiej sile wizualnej i estetycznej.

Rzym

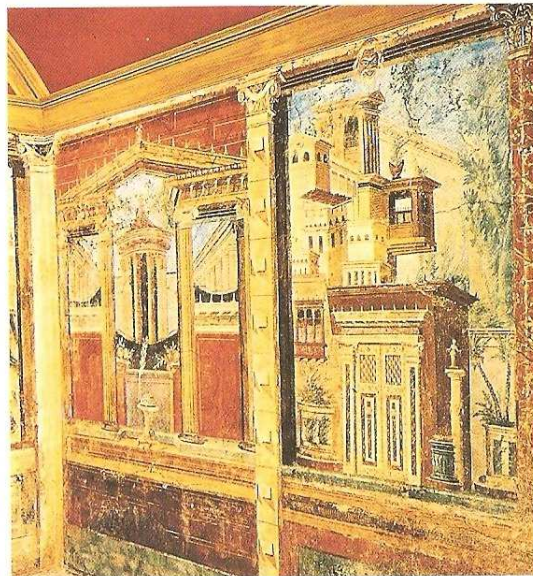
Rzymianie podziwiali sztukę Greków, więc rozwijając takie gatunki artystyczne, jak dekoracja ścienna, portret czy martwa natura, podtrzymywali tradycję grecką. Wielkie panoramiczne malowidła ściennie, przedstawiające ogrody, domy, ulice, dowodzą niezwykłej wyobraźni twórców, którzy komponowali ozdobne sceny z wieloma „błędnymi” perspektywami i panoramiczną głębią. Martwe natury są nowatorskie kompozycyjnie, zaś ich prostota i naturalnością inspirowało się wielu twórców aż po nasze czasy.

Kompozycja średniowieczna

Wraz z nastaniem chrześcijaństwa sztuka zatraciła swój realizm. Dzieła średniowieczne – zarówno bizantyjskie, jak i zachodnie – są płaskie, postacie i sceny odpowiadają kryteriom raczej symbolicznym i ornamentalnym niż realistycznym. Do aspektów dekoracyjnych i figuratywnych przywiązywano jednakową wagę. Czasami w niektórych północnoeuropejskich manuskryptach i na malowidłach ściennych w romańskich kościołach południowej Europy postacie pokazane są zgodnie z powtarzającym się, schematycznym wzorcem stylizowanych form.

Gotyk

Począwszy od XII wieku gotyk zaczął usuwać w cień stylizację i schematyzm kompozycyjny sztuki romańskiej, zwracając się ku szczegółom, ku elegancji strojów, materialnym cechom przedmiotów i roślin itd. Jednak za przedstawia-



Perspektywa na obrazach romańskich biegnie zgodnie z arbitralnym wzorcem, nie dążąc do jednego znikającego punktu.

niem rzeczywistości gotyccy artyści ukrywali obsesyjną chęć oszłobienia widza pięknem i luksusem swoich dzieł. W kompozycjach gotyckich najbardziej rzuca się w oczy

tło i złote detale, drobiazgowo przedstawione ubiory i pochodzki z ozdobnych, kolorowych płytek. W efekcie powstaje nieco fantastyczne wrażenie, wzmocnione jeszcze ko-

Kompozycja hieratyczna

Ornamenty i hieratyka to dwa stałe elementy sztuki bizantyjskiej, przedstawiającej zawsze tematykę religijną. Aby zaakcentować należną im cześć, postacie Chrystusa i świętych, płaskie i ustawione frontalnie, wieńczono aureolami, wpisanymi w inne okręgi kompozycyjne, dzięki czemu powstał koncentryczny wzór, odpowiadający włosom i twarzy postaci.

Hieratyzm średniowiecznych postaci opiera się na bardzo sztywnych schematach kompozycyjnych, takich jak schemat tej głowy, składający się z koncentrycznie ułożonych okręgów.

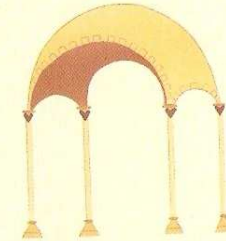


Perspektywa w średniowieczu

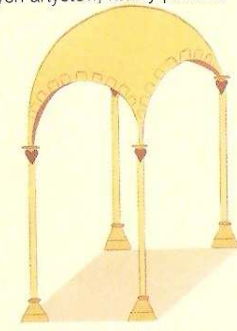
Płaska natura sztuki średniowiecznej zmuszała artystów do poszukiwania pomysłowych rozwiązań, które pozwoliłyby przedstawić głębię. Poniższa rekonstrukcja kodeksu Ottona pokazuje, w jaki sposób artysta rozwiązał problem perspektywy architektonicznej. Kolumny ukazane są frontalnie, zaś perspektywa kopuły podporządkowana jest symetrii tych przestrzeni, w których umieszczone będą postacie i inne elementy kompozycji. Naukowe zasady perspektywy miały powstać dopiero kilka wieków później, ale nie stanowiło to przeszkody dla średniowiecznych artystów, którzy potrafili w spójny sposób ukazywać całkiem złożone tematy.



Kodeks Ottona (ok. 1020). Bayerische Staatsbibliothek, Monachium.



Średniowieczne rozwiązanie problemu perspektywy opierało się na spłaszczaniu kształtów i zachowywaniu symetrii.



Konstrukcja architektoniczna z kodeksu Ottona widziana w prawidłowej perspektywie.

lorowymi laserunkami. Styl taki to odpowiedź na gust ówczesnych arystokratów i ludzi zamożnych.

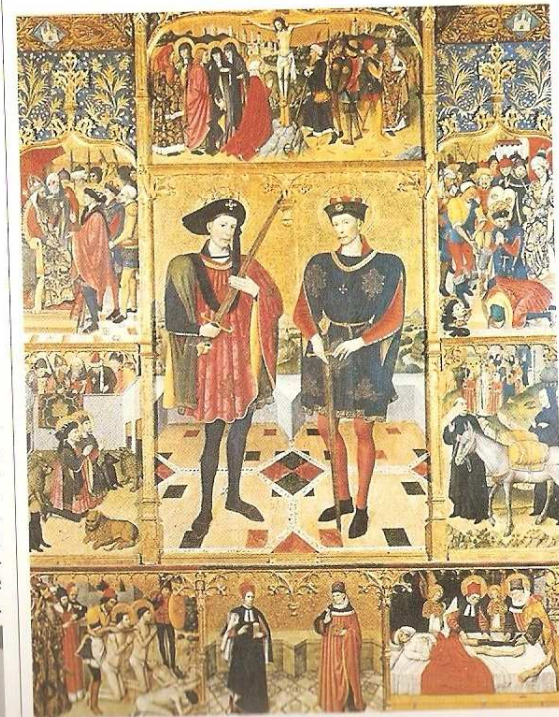
Gotycka symetria

Najbardziej rozpowszechnione w okresie gotyku były kompozycje ołtarzowe, składające się z kilku paneli, na których – po otwarciu – ukazywały się różne sceny z żywotów świętych. Obrazy te przyciągają uwagę symetrią, zgodnie z którą rozmieszczano poszczególne epizody, łączące się w skomplikowaną strukturę. Każda scena jest jednolita przestrzennie sama w sobie i jednocześnie dopasowana do całości. Cykl mniejszych kompozycji podporządkowany jest większej kompozycji centralnej. Perspektywa w tych obrazach pełni rolę czysto funkcjonalną, nie rości sobie pretensji do tworzenia jedności przestrzennej, raczej ma ułatwić widzowi zrozumienie narracji.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Jedność w różnorodności str. 20
- Prawo powierzchni str. 30

Gotyckie obrazy ołtarzowe składają się z wielu scen, nie połączonych przestrzennie, pogrupowanych zgodnie z zasadami symetrii.



PERSPEKTYWA I KOMPOZYCJA ORIENTALNA

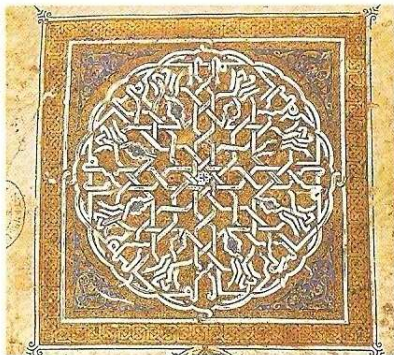
Sztuka orientalna szła swoją własną drogą, rozwijając się na obrzeżach tradycji zachodniej. Nie podzielała europejskiego entuzjazmu dla geometrii i przez całe stulecia przedstawiała postacie zupełnie płaskie. A mimo to miała różne sposoby wyrażania przestrzeni i głębi, równie zawile jak zachodnie, lecz bardziej wyrafinowane.

Islam

Islamowi dał podwaliny prorok Mahomet około roku 622. Sto lat później była to religia pokrywająca olbrzymie terytorium, które rozciągało się od północnych Indii aż po Atlantyk. Koran, święta księga muzułmanów, pozwalał tworzyć wizerunki postaci, jednak pierwsi islamscy teolodzy tego zabraniali. Zachodnia sztuka islamska ograniczyła się do tworzenia stylizowanych arabesk i elementów ozdobnych. Wizerunki postaci powróciły dopiero w XVI wieku, gdy na Dalekim Wschodzie do władzy doszła dynastia Mogołów i powstała pierwsza szkoła miniatur w stylu perskim. Miniatura perska przypomina arras, bo prawie nie ma w niej głębi. Postacie i rośliny odcinają się od tła, rozmieszczone w doskonale wyważonej ozdobnej całości.

Sceny przedstawiane są na jednym, frontalnym planie. W sposobie przedstawiania światła, bryły i cienia, perfekcja

Frontysep Koranu (1189).
Biblioteka
Uniwersytetu
w Stambule.



szczegółów, blask kolorów i żywość anegdoty górują nad względami realistycznymi.

Indie

Klasyczne malarstwo indyjskie (ok. 800 r. n.e.) pełne było postaci czerpiących natchnienie z tańca. Wspaniałe freski, w których widać już szczegóły, upodobanie do wijących się linii i bogatej ornamentyki, stały się modelem dla ilustracji manuskryptów, dominujących



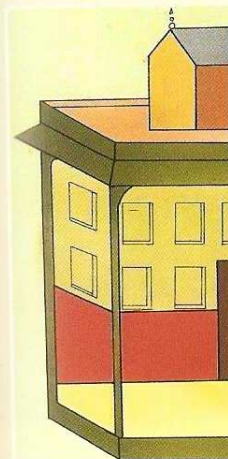
Scena z perskiego bestiarium (1298).
Morgan Library,
Nowy Jork.

w sztuce od X wieku. W 1526 roku do władzy doszła dynastia Mogołów i zaczęły rosnąć wpływy sztuki islamskiej. Odtań w sztuce indyjskiej pojawił się podwyższony punkt obserwacyjny i elementarna perspektywa, stosowana jedynie do przedstawiania budynków. Połyskliwe barwy i żywość pokazywanych scen zepchnęły aspekty realistyczne na dalszy plan.

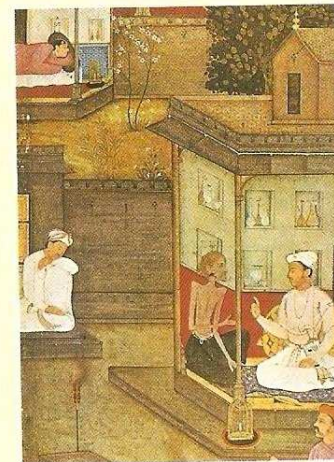
To bogata i kolorowa sztuka, o oryginalnym podejściu do natury. Najpiękniejszymi dziełami sztuki z czasów Mogołów są miniatury powstałe w początkach XVIII wieku. Wykonano je prawdziwie mistrzowską techniką. Drobiazgowemu rysunkowi i detalom można się przyglądać bez końca. Dla indyjskich artystów głębia była sprawą drugorzędą. W swoich obrazach skupiali się oni na motywach czysto narracyjnych i ornamentalnych, bez intencji naturalistycznych. Wszelkie środki artystyczne były na usługach wyraźnego opisu i estetycznej przyjemności płynącej z ozdobnych form i kolorów.

Perspektywa orientalna

Dzieło poniżej to ilustracja w stylu szkoły mogolskiej. Jest to narracyjny epizod przedstawiający sen księcia. W sypialni książęcej pojawia się demon pod postacią kobiety i rozmawia z bohaterem historii. Artysta doskonale wiedział, jak uzyskać przekonującą perspektywę sypialni, a jednak postanowił zniekształcić tylną ścianę, być może aby podkreślić nierealną, tajemniczą naturę postaci pojawiającej się we śnie.



Szkoła mogolska (1602). Pojawienie się kobiety-demon. Chester Beatty Library, Dublin. Schemat po lewej pokazuje absurdalność perspektywy, usprawiedliwioną jedynie onirycznym tematem obrazu.



Perspektywa chińska

Najważniejszą cechą chińskiej kompozycji – sposób wyrażania głębi bez pomocy perspektywy – można znaleźć w pejzażach. Technika ta znana jest jako punkt obserwacyjny „podnoszący wzrok”. Polega na umieszczeniu pierwszego planu obrazu na dole, planu środkowego powyżej, i wreszcie tła – najwyższej (zamiast ustawiania planów jednego za drugim, czyli pierwszego planu przed środkowym, a środkowego przed tłem). Drzewa, glazy, rzeki i inne elementy zmniejszają się tym bardziej, im wyżej są położone na obrazie. Powstaje przez to wrażenie monumentalnego, kamiennego wzniesienia czy też rozległej panoramy, widzianej z lotu ptaka.

Kompozycja japońska

Kompozycja w tradycyjnym malarstwie japońskim to obrazki układające się w opowiadania

nie na długim, wąskim zwoju, przedstawiające w narracyjny sposób wydarzenia historyczne lub fikcję literacką. Chodzi o to, by oglądać je kolejno, tak jakby czytało się tekst. Kompozycja jest zatem rozległa, pozbawiona głównego motywu czy tematu. Scenki następują po sobie w porządku chronologicznym.

W połowie XVIII wieku wpływy sztuki zachodniej spowodowały, że centralnym motywem stała się postać. Często była to elegancka postać kobiety, umieszczona we wnętrzu, przy czym artysta wiele uwagi poświęcał ozdobnym detalom stroju i fryzury.



Pejzaż przypisywany Tai Tsinowi (początek XV wieku). Muzeum Pałacowe, Tajwan.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Prawo powierzchni str. 36
- Kompozycja pejzażu str. 60

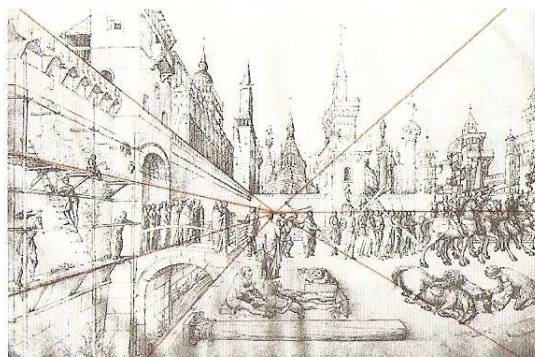
KOMPOZYCJA KLASYCZNA

Kompozycja artystyczna wspięła się na szczyty w okresie włoskiego renesansu. Powstanie naukowej perspektywy otworzyło nowe horyzonty. Wielkie freski, portrety, sceny mitologiczne itd. wymagały nowych metod. Artyści, jak nigdy wcześniej w historii sztuki, tryskali twórczą aktywnością. Nadszedł kulminacyjny moment w dziejach perspektywy i kompozycji malarskiej.

Renesans

W okresie renesansu artyści szczególną wagę przywiązywali do realizmu postaci, twarzy, pejzaży, budynków itd. Fantazja, średniowieczne płaskie wizerunki i upodobanie do dekoracji, typowe dla sztuki gotyckiej, odeszły w zapomnienie. Z wielką siłą powrócił naturalizm. Już w początkach XIV wieku Giotto tworzył kompozycje trójwymiarowe, z postaciami, które ruszały się i oddziaływały na siebie w realistyczny sposób. Złote tła powoli ustępowały miejsca prostym formom architektonicznym, pejzażom z drzewami i skałami, oraz odległym postaciom. Artyści kopiowali rzymskie posągi i na nowo odkrywali klasyczne kanony proporcji, stosując je we wszystkich tych kompozycjach, których głównym motywem była postać ludzka.

Rafaël (1483-1520). La Velata (Kobieta w welonie). Pałac Pittich, Florencja. Portret w najczystszyim klasycznym stylu.



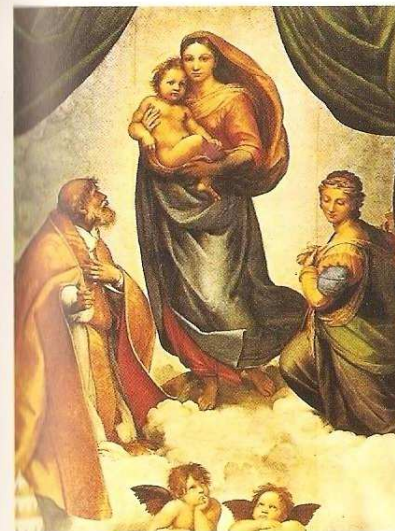
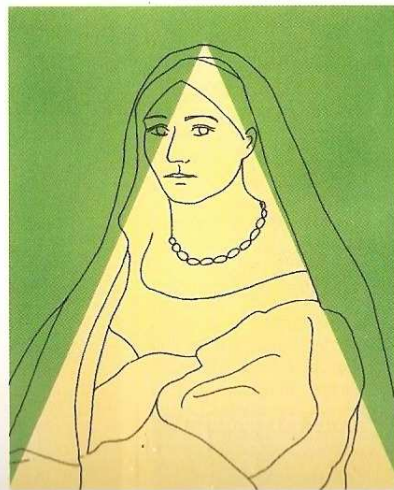
Rysunek Jacopa Belliniego (1395-1471), z zaznaczonymi liniami perspektywy, które pokazują, że cała scena podporządkowana jest oddalającym się liniom.

Przestrzeń w perspektywie

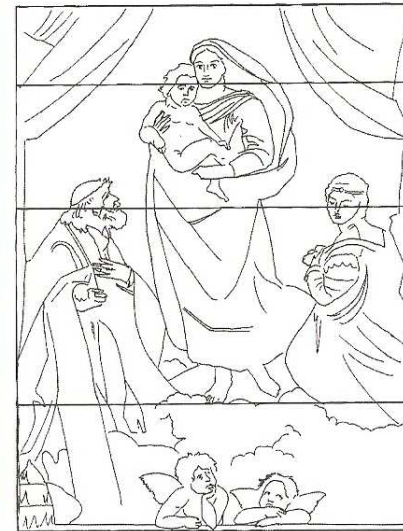
Jedną z obsesji artystów okresu *quattrocento* było

przedstawianie przestrzeni tak, by uzyskać logiczny, konsekwentny efekt głębi i odległości. Rozwiązanie tego problemu miała przynieść per-

Kontury obrazu Rafaëla ukazują klasyczną kompozycję trójkątną.



Rafaël. Madonna sykstyńska. Pinakoteka w Dreźnie. Kompozycja tego obrazu w całości oparta jest na złotym podziale.



Schemat ukazujący złoty podział obrazu Rafaëla.

spetywa. Wielkim osiągnięciem renesansu była perspektywa matematyczna. Twórcy antyczni ignorowali reguły matematyczne opisujące sposób, w jaki przedmioty zmniejszają się w miarę znikania w tle. Chodziło przede wszystkim o wywołanie złudzenia, że za płótnem czy ścianą rozciąga się przestrzeń, której centrum znajduje się na linii wzroku widza. Wtedy właśnie kompozycja artystyczna zyskała najbardziej solidną i najtrwałszą podstawę.

Metoda klasyczna

Trzej wielcy mistrzowie włoskiego renesansu - Leonardo da Vinci (1452-1519), Michał Anioł (1475-1574) i Rafaël (1483-1520) położyli fundament pod zasady malarskiego klasycyzmu, stylu, który miał na stulecia zdominować wszystkie szkoły europejskie, jako doskonały wzorzec. Zasady klasycyzmu tak ujął Michał Anioł: artysta winien pozwolić, by kierowały nim „rozum, sztuka, symetria i proporcjonalność, czyli winien dokonywać selekcji i być pewnym tego, co robi”.

Oto zasada, która określała czynniki najważniejsze dla sztuki klasycystycznej. Podstawą dla dzieł klasycystycznych była solidna, a zarazem prosta i klarowna kompozycja, w której symetria to często podstawowy element równowagi. Naj-

częściej kompozycje klasycystyczne oparte były na schemacie trójkąta, którego podstawą dla dzieł klasycystycznych była solidna, a zarazem prosta i klarowna kompozycja, w której symetria to często podstawowy element równowagi. Naj-

Rysunek i kolor

W XVI wieku przepaść dzieląca dwa poglądy na postrzeganie malarstwa jeszcze się powiększyła. Zwolennicy pierwszej koncepcji uważali, że głównym elementem kompozycyjnym jest rysunek, oparty przede wszystkim na użyciu koloru. Włoskie słowo *disegno* łączy w sobie i „rysunek” i „projekt”. Artyści rzymscy i florency rysowali dobrze określonymi liniami, wyraźnie zaznaczając i oddzielając formy. Natomiast w Wenecji narodziła się wielka szkoła koloryzmu. Kolorysty komponowali obraz, łącząc różne masy koloru w chromatyczną całość.

Złoty podział

Zasada złotego podziału czy też złotego środka, znana była od czasów antycznych, lecz dopiero artyści renesansowi zaczęli stosować ją systematycznie, jako sposób na rozplanowanie kształtów w obrazie, tak by osiągnąć harmonię i logiczne powiązanie całości. Łącząc geometryczne rygory tej zasady z prawami perspektywy, artyści tworzyli doskonale dzieła o niedosięgniętej równowadze kompozycyjnej.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Przed perspektywą str. 8
- Wynalezienie perspektywy str. 14
- Złoty podział str. 22

WYNALEZIENIE PERSPEKTYWY

Teoria perspektywy i jej praktyczne zastosowanie rozwijały się powoli, dzięki postępowi czynionym w tej materii przez błyskotliwych artystów. Jako pierwszy, podstawowe zasady perspektywy sformułował Brunelleschi. W istocie, renesans można podzielić na dwa okresy: przed i po Brunelleschim. W tym drugim okresie malarstwo zwróciło się ku realizmowi i naturalizmowi.

Zwycięstwo nad perspektywą

W okresie *quattrocento* niektórzy artyści włoscy próbowali stosować bardziej realistyczne metody malarskie, niż dominujące w czasach panującego ówczesnie w Europie gotyku. Starali się tworzyć złudzenie trójwymiarowości za pomocą głębi i efektów perspektywy. Jednego z najsłynniejszych eksperymentów dokonał sienieński malarz Ambrogio Lorenzetti, który w 1340 roku namalował olbrzymi fresk przedstawiający życie codzienne w mieście i na wsi. Fresk ten nie był podzielony zgodnie ze stylem gotyckim, lecz raczej łączył w doskonałą jedność przestrzenną wiele różnych scen. Było to coś zupełnie nowego, bardzo ważny krok



Ambrogio Lorenzetti (1319-1347). Skutki dobrych rządów. *Palazio Pubbico*, Siena. To jedynie fragment rozległego płótna, skomponowanego z kilku różnych punktów obserwacyjnych.

Schemat perspektywy obrazu Lorenzetti, ukazujący niektóre oddalające się linie i różne znikające punkty, do których prowadzi.

w kierunku perspektywy racjonalnej. Jednak chcąc objąć tak duży obszar, artysta musiał umieścić w swojej panoramie więcej niż jeden punkt obserwacyjny (a tym samym, kilka znikających punktów), inny dla każdej sceny. Ostateczne uformowanie teorii perspektywy miało trwać jeszcze prawie sto lat.

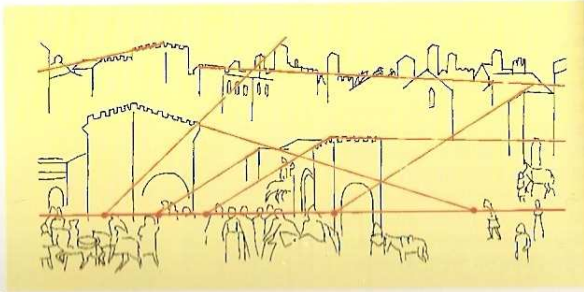
Podstawy perspektywy racjonalnej

Florencki architekt Filippo Brunelleschi (1377-1446) był błyskotliwym artystą, który jako pierwszy przedstawił zasady perspektywy racjonalnej. Są one bardzo proste, polegają na rysowaniu z jednego punktu obserwacyjnego, tak by równoległe, oddalające się linie dążyły do jednego znikającego

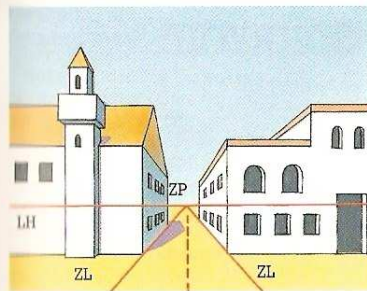
punktu, umieszczonego na linii horyzontu i odpowiadającego punktowi obserwacyjnemu, czyli do punktu leżącego na tej samej wysokości co punkt obserwacyjny i dokładnie naprzeciwko niego. W przytoczonym wyjaśnieniu zawarte są niemal wszystkie podstawowe pojęcia perspektywy. Elementy te będziemy od teraz oznaczać następującymi skrótami: *punkt obserwacyjny* - PO, *oddalająca się linia* - OL, *linia horyzontu* - LH, *znikający punkt* - ZP.

Pokaz Brunelleschiego

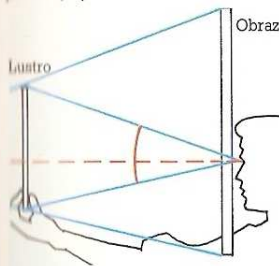
W 1420 roku Brunelleschi zaprezentował swoją teorię perspektywy racjonalnej. Namalował ze wszystkimi szczegółami plac della Signoria we Florencji, widziany od wejścia do katedry. Ukończywszy obraz, architekt przedziurawił go pośrodku, na linii horyzontu, w miejscu odpowiadającym punktowi obserwacyjnemu. Stojąc za obrazem i patrząc przez wycięty w nim otwór na lustro umieszczone przed płótnem, widz mógł zobaczyć dokładną



WIĘCEJ INFORMACJI
 • Kompozycja klasyczna str. 12
 • Perspektywa równoległa str. 76



Metoda perspektywiczna Brunelleschiego opiera się na pojęciach oddalającej się linii (OL), linii horyzontu (LH) i znikającego punktu (ZP).



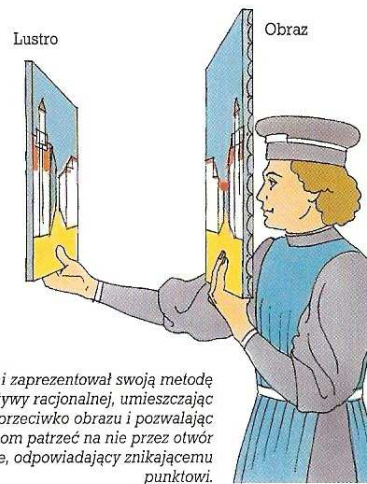
Brunelleschi zaprezentował swoją metodę perspektywy racjonalnej, umieszczając lustro naprzeciwko obrazu i pozwalając ludziom patrzeć na nie przez otwór w obrazie, odpowiadający znikającemu punktowi.

Trzymając lustro w odpowiedniej odległości, widz miał wrażenie, że znajduje się dokładnie w tym miejscu, z którego malowano obraz.

replikę placu, widzianego od drzwi katedry. Choć Brunelleschi nigdy nie wyjaśnił zasad perspektywy racjonalnej, z pewnością znał je bardzo dobrze. Od dnia, w którym przeprowadził swój dowcipny pokaz, uważa się go za wynalazcę metody perspektywy geometrycznej.

Skutki nowej perspektywy

Wizualny naturalizm, wywodzący się z metody Brunelleschiego, wywarł olbrzymi wpływ na artystyczną kompozycję doby renesansu. Artyści poczęli odchodzić od średnio-wiecznych sposobów opartych na intuicji i mniej lub bardziej dokładnej perspektywie (ze znikającymi punktami na różnych poziomach, bez wyraźnego punktu obserwacyjnego), ku racjonalnym wymo-



(1401-1428). Zachowywał przy tym wszystkie rygory, dzięki czemu zadziwił siebie współczesnych pracami o niezwykle realistycznej przestrzeni, w której umieszczał postacie.

Perspektywa i architektura

Nie ma nic dziwnego w fakcie, że zasady perspektywy racjonalnej wprowadził architekt. Opiera się ona bowiem na geometrii i najłatwiej można ją wyrazić, przedstawiając elementy architektoniczne, składające się z linii i brył geometrycznych. Gdy renesansowy artysta chciał udo-wnocnić znajomość perspektywy, zawsze uciekał się do przedstawiania architektury.

Na tym obrazie Rafaela centralnym punktem jest wejście do budynku w głębi, postacie zaś są umieszczone na poziomym obszarze pierwszego planu, ozdobionym płytkami tak, że wyraźnie widać oddalające się linie.

Rafael. Zaślubiny Dziewicy. Galeria Uffizi, Florencja.



KOMPOZYCYJNE ODKRYCIA BAROKU

Okres baroku trwa od końca XVI wieku do schyłku wieku XVIII. Przez te kilkadziesiąt lat artyści dokonali wielu odkryć kompozycyjnych, które spotykamy także we współczesnych stylach malarskich. Odkrycia te zaowocowały widowiskowymi, pełnymi dramatyzmu scenami i naturalistycznym spojrzeniem na rzeczywistość.

Perspektywa powietrzna

To Leonardo da Vinci jako pierwszy zaczął mówić o atmosferze, o powietrzu, o przestrzeni, która istnieje i porusza się między obiektami, postaciami i elementami pejzażu. Zauważył, że w oddali kontury zaczynają się zacierać, zaś krągłości przedmiotów zdają się wtapiać w otoczenie i zniknąć w powietrzu. Leonardo zaczął rozmywać kontury, aby połączyć je w kompozycyjną całość, w której przedmioty oddalone stają się coraz bardziej zamazane i niewyraźne. Ten sposób przedstawiania atmosfery i odległości znany jest jako perspektywa powietrzna. To jedno z najważniejszych odkryć w całej historii malarstwa. Odkąd pojawiła się perspektywa powietrzna, nadejście techniki światłocienia stało się tylko kwestią czasu.

Kompozycja światłocieniowa

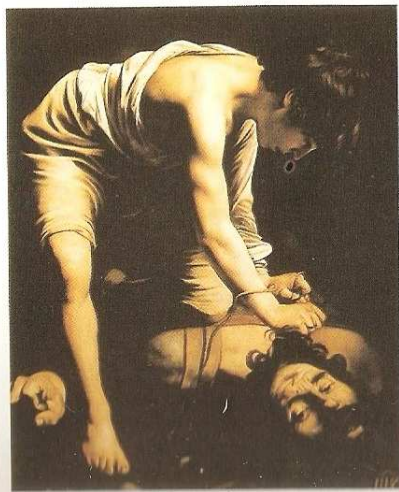
Technikę światłocienia rozwinął Caravaggio (1573-1610). Był to pierwszy malarz, który pozostawiał duże obszary obrazu w niemal zupełnej ciemności i oświetlał postacie gwałtownym, sztucznym światłem, zwanym też światłem conceptualnym. Kontrast między światłem a ciemnością przeczył renesansowym ideałom harmonii i wyraźnej równowagi. W barokowych światłocieniowych pracach kształty określone były poprzez kontrast światła i ciemności, a duże fragmenty obrazów często pozostawiano niepokojąco zacienione. Tak powstawały dramatyczne, niemal

Leonardo da Vinci. Pokłon Trzech Króli. Galeria Uffizi, Florencja. Dzieło Leonarda to pierwszy obraz namalowany z perspektywą powietrzną.



teatralne efekty. Było to odkrycie rewolucyjne, gdyż wyrwało obiekty z widzialnego świata, bez którego przedtem nie wyobrażano sobie wypełnienia całej kompozycji malarskiej. Wielu współczesnych Caravaggio nie przyjęło do wiadomości jego odkrycia, a niektórzy nazywali go nawet „Antychry-

stem malarstwa”. Jednak w końcu jego idee zostały zaakceptowane i technikę światłocienia przejęli wszyscy wielcy artyści barokowi, którzy po mistrzowsku posługiwali się grą światła i sztuką ukazywania jedynie fragmentów ciała postaci, pozostawiając w ciemności olbrzymie połacie obrazu.



Caravaggio. Dawid zwycięża Goliata. Caravaggio to wielki odkrywca, który wprowadził do zachodniego malarstwa światłocień.

Kompozycja dynamiczna

Rubens (1577-1640) uległ co prawda wpływom Caravaggio, ale miał na tyle silną osobowość, że tworzył dzieła bardzo oryginalne, skłaniając się ku monumentalnym, niezwykle dynamicznym scenom. Swoje obrazy wypełniał tłumami postaci w ruchu. Z jednakową uwagą traktował rysunek i kolor. Rubens tworzył dynamiczne kompozycje, pełne wijących się linii i spiralnych kształtów, przekątnych itd., układających się w zrównoważone rytmy i siły, co wywoływało wrażenie obwiejności i ulotności. Dynamiczne kompozycje Rubensa miały stać się kolejnym znamieniem stylu barokowego. Kompozycje spiralne wymagały wielkich możliwości twór-

Rubens. Porwanie córek Leukippa. Stara Pinakoteka, Monachium. Jeden z najsłynniejszych przykładów kompozycji dynamicznej.



czych, przekraczających granice naturalizmu. W takich dziełach perspektywa to tylko element pomocniczy.

Skrót perspektywiczny

Skrót perspektywiczny to sztuka przedstawiania postaci prostopadle lub ukośnie względem płaszczyzny obrazu, ze stopniowym zmniejszaniem proporcji, którego wymagają zasady perspektywy. To kolejne wielkie odkrycie baroku. Postacie w skrócie perspektywicznym były szczególnie dynamiczne, co odpowiadało ówczesnym gustom. Skrót perspektywiczny pozwalał tworzyć śmiało kompozycje. Artyści barokowi często posługiwali się nim, by osiągnąć widowiskowe, manieryczne efekty.

WIECEJ INFORMACJI

• Kompozycje światłocieniowe str. 46



Veronese (1528-1588). Jowans niszczący rozpustników. Luwr, Paryż. Skrót perspektywiczny to jedno z najważniejszych osiągnięć kompozycji barokowej.

Barokowa przekątna

Typowy obraz z okresu baroku opierał się na jednej lub kilku przekątnych, przecinających płótno. Często technika ta zastępowała perspektywę, bo przekątne niejako same z siebie dawały złudzenie ruchu w głąb. Wielu barokowych i późniejszych malarzy zaczynało obraz od narysowania długich przekątnych linii i ustawienia wzdłuż nich postaci.



Guido Reni (1575-1642). Atalanta i Hippomenes. Prado, Madryt. Wyciągnięte nogi każdej z postaci namalowane są wzdłuż przekątnych, typowych dla kompozycji barokowych.

KOMPOZYCJA WSPÓŁCZESNA - OD IMPRESJONIZMU DO DZISIAJ

Barokowe dokonania kompozycyjne zaczęły chylić się ku upadkowi, gdy w sztuce europejskiej zaczęły dominować akademie narodowe, które traktowały barokowy wkład instytucjonalnie. W początkach XIX wieku, wraz z narodzinami malarstwa romantycznego, artyści powoli zaczęli uwalniać się z więzów tradycji, akademii i powszechnych gustów. Proces ten trwa do dziś i obfituje w innowacje kompozycyjne.

Kolorystyczne kompozycje impresjonistów

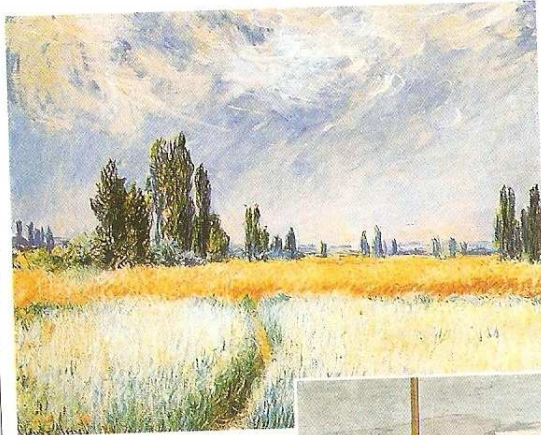
Impresjoniści odkryli, że pod wpływem światła nieustannie zmienia się kształt i kolor przedmiotów i postaci. Artyści ci nie uważali światła za środek służący portretowaniu obiektu w technice światłocienia. Według nich, światło określa kolor, który z kolei określa formę. Zgodnie z ideami impresjonistów, malarz powinien zapomnieć o uczo-

nych formułach, wyjść w plener i malować z natury, w naturalnym świetle. Dla impresjonistów kompozycja była kwestią kolorów, problemem kontrastu między odcieniami, poszukiwaniem realistycznego, naturalnego światła. W impresjonistycznych kompozycjach nie znajdziemy zawilosci linearnych czy strukturalnych: żadnych obliczeń znikającego punktu, żadnych form spiralnych, skrótów perspektywicznych czy zaskakujących punktów obserwacyjnych, żadnego

światłocienia. Kompozycje tworzy rzeczywistość, pejzaż, postać czy martwa natura, widziane w naturalnym świetle dziennym, innym w słońcu, wśród chmur, na wietrze czy w deszczu.

Dzieła bez kadru

Wynalezienie przenośnego aparatu fotograficznego i rozwój fotografii sprawiły, że artyści inaczej spojrzeli na rzeczywistość. Zdjęcia nie mówiły nic o kolorze, niewiele o świetle, ale pozwalały robić ujęcia tak spontaniczne, jak nigdy przedtem, z dużymi pustymi przestrzeniami, niezwykłym pierwszym planem, postaciami czy przedmiotami uciętymi na brzegach. Malarze zrozumieli, że aby ożywić i odświeżyć swe dzieła, nie muszą stosować skomplikowanych metod akademickich. Wystarczyło usunąć obramowanie kadru. W rzeczywistości ten rodzaj kompozycji wymaga większej wrażliwości, niż konwencjonalny, skadrowany obraz, malarz bowiem musi zrównoważyć



Claude Monet (1840-1926). Lan pszenicy. Cleveland Museum of Art, Cleveland. Kompozycja u impresjonistów opierała się wyłącznie na kolorze.



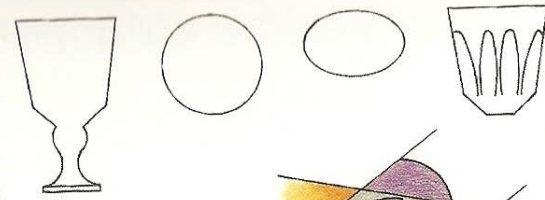
Edouard Vuillard (1886-1940). Ogrody publiczne. Muzeum d'Orsay, Paryż. Odrzucenie kadru to jedno z wielkich odkryć impresjonizmu.

bryły, masy i przestrzenie, rozmieszczone na płótnie losowo, skupiając się nie na istocie tematyckiej każdego elementu, lecz na jego ciężarze optycznym.

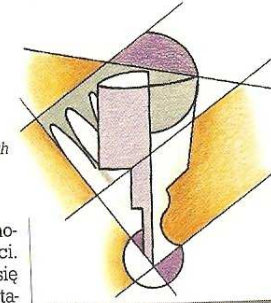
Kompozycja płaska

Następcy impresjonistów skupili się na ekspresji kolorystycznej. Niektórzy malowali nawet obrazy składające się wyłącznie z plam koloru. Dzieła te były niemal płaskie, nie wywoływały złudzenia głębi. Byli to fowiści (po francusku „fauve” znaczy „dziki”). W Niemczech nazywano ich ekspresjonistami.

Przewaga koloru doprowadziła artystów do malarstwa płaskiego, pozbawionego perspektywy i atmosfery, tak że kompozycje coraz bardziej przypominały płaskie projekty, których celem było osiągnię-



Wykorzystując rozpoznawalne elementy, np. kieliszka do wina, kubiści tworzyli formę abstrakcyjną, składającą się z części wziętych z rzeczywistości.



cie czystej harmonii, bez odniesienia się do rzeczywistości. Mistrzostwo w posługiwaniu się barwą doprowadziło do powstania sztuki abstrakcyjnej.

Kubizm i sztuka abstrakcyjna

Choć wydaje się to dziwne, kompozycję łatwiej jest studio-

WIĘCEJ INFORMACJI

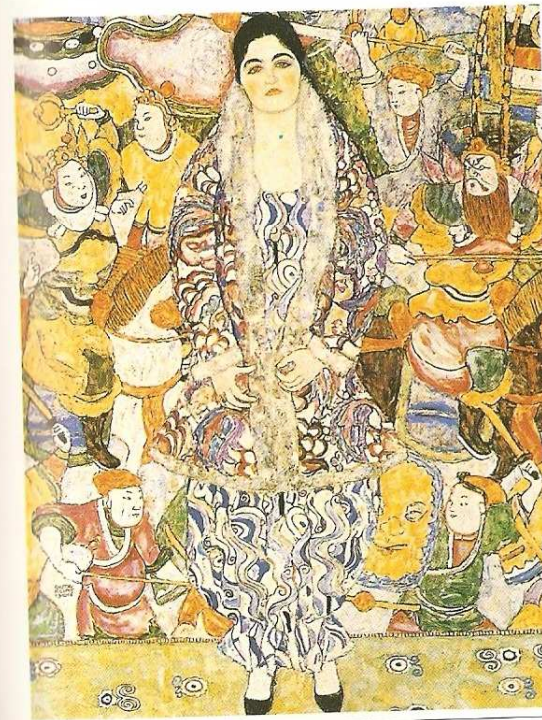
- Kadrowanie str. 24
- Kompozycje kolorystyczne str. 50

wać w dziełach kubistów niż w malarstwie realistycznym, gdyż w tych pierwszych wyraźnie widać linie kompozycyjne. Kubiści dzielili przedmioty na elementy kompozycji, łatwe do zidentyfikowania, ale później, na płótnie, łączyli te części arbitralnie, nie oglądając się na rzeczywistość. Rozwinęli często formalną kompozycję, opartą na harmonijnej grze kształtów i kolorów, branych z świata realnego, lecz inaczej zestawianych. Wedle takiej samej zasady postępowali abstrakcjoniści.

Kompozycja u kubistów

Kubiści wrywali przedmioty z rzeczywistości i dzielili je na rozpoznawalne części, widziane z różnych stron. Przedstawiali obiekt, umieszczając jego elementy w kompozycjach opartych na estetyce, a nie na reprezentacji. Tak długo poszukiwali kontrastów między fragmentami płaskimi a bryłami, liniami prostymi i łamanymi, kolorami jednolitymi a gradacjami, aż udawało im się przedstawić obiekt podobny do rzeczywistego, a jednak będący niezależnym tworem estetycznym.

Gustav Klimt (1862-1918). Portret Frederiki Marii Beer. Kolekcja prywatna. Kolor i linie połączone są w płaską kompozycję, typową dla sztuki awangardowej.



JEDNOŚĆ W RÓŻNORODNOŚCI

Artyści zawsze szukali harmonii malarskiej, próbując tworzyć kompozycje, których nadrzędnym celem było piękno. Wielu z nich nie chciało uznać istnienia precyzyjnych reguł rządzących harmonią kompozycji. Być może nie istnieją nieomyślne sposoby, lecz by stworzyć dobrą artystyczną kompozycję, trzeba przestrzegać zasady jedności w różnorodności.

Uniwersalny sposób

Greccy muzycy jako pierwsi zauważyli, że można stworzyć harmonię, jeśli różne dźwięki zagra się w tym samym momencie, zgodnie z doskonałym porządkiem matematycznym. To jeden z sekretów kompozycji muzycznej. Rozważając sztukę malarską, starożytni artyści rozróżniali piękno obiektów, matematyczne, które nazywali symetrią, i piękno zwane eurymią, polegające na harmonijnym dopasowaniu części. Eurymię tak definiował Pitagoras: „Harmonia to jedność w wielości i zgoda w niezgodzie”. Z tego stwier-

dzenia można wywnioskować, że komponowanie polega na znalezieniu i przedstawieniu jedności w różnorodności.

Symetria jako jedność

Zasada jedności, jako podstawa kompozycji malarskiej, polega na wyrównywaniu i równoważeniu linii i form, aby ujedynolicić obraz. Symetria i asymetria to dwa bieguny, pomiędzy którymi rozwija się prawidłowa kompozycja. Należy unikać skrajności – całkowitej symetrii lub asymetrii. Symetria oznacza też jedność, doskonały porządek, sugerujący brak ruchu. W istocie symetria

to najprostsza i najpewniejsza droga do ujedynolnienia dzieła, jednak może prowadzić do nudy.

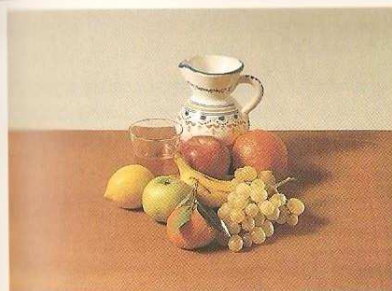
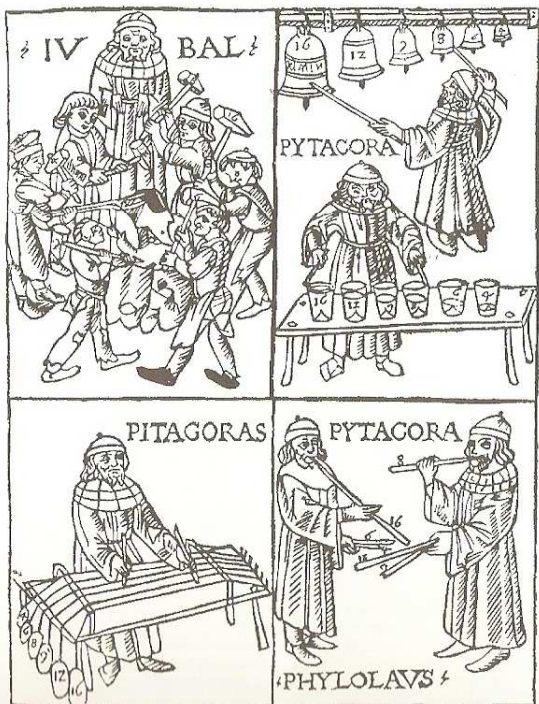
Kompozycja symetryczna wymaga centralnej osi, prawdziwej lub wyobrażonej, jako wzorca, według którego będzie się rozmieszczać poszczególne elementy obrazu. Każdy obiekt po jednej stronie osi ma swój odpowiednik po drugiej. Wszystko jest dokładnie wyrównane, jednolite, panuje całkowita jedność.

Ścisła symetria opiera się zazwyczaj na osi pionowej, choć można konstruować ją także wzdłuż osi poziomej. Symetrię taką często spotyka się w sztuce prymitywnej oraz w dziełach religijnych z różnych epok. Łączy się z nią idea autorytetu i niezmiennego porządku.

Asymetria jako różnorodność

Asymetria pozwala na większą swobodę kompozycji. Postacie i przedmioty można rozmieszczać dowolnie, bardziej intuicyjnie, stosując rozmaite zabiegi, by zrównoważyć całość. Asymetria odpowiada naturalnemu postrzeganiu świata, łączy się więc z naturalizmem i realizmem. Dzieła asymetryczne składają się bardziej ku różnorodności, ruchowi i spontaniczności. W kompozycji asymetrycznej trzeba pamiętać o wadze każdego elementu. Każdy obiekt, choćby najmniejszy, może mieć podstawowe znaczenie dla końcowego efektu, przyczyniając się do jego równowagi, dynamiki i zróżni-

Średniowieczna ryцина ilustrująca różne skale harmoniczne estetyki pitagorejskiej.



Kompozycja, w której elementy są zebrane zbyt blisko siebie i ustawione za bardzo pośrodku. Przesadna jedność wywołuje efekt monotonii i bezruchu.

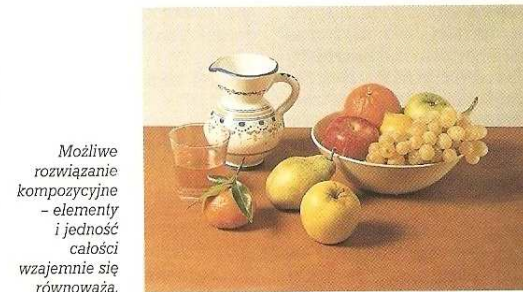


Te same elementy co poprzednio, tym razem zbyt oddalone, przez co nie tworzą jednolitej całości.

cowania. Jednak zbyt duża różnorodność prowadzi do zaburzenia równowagi, do rozproszenia elementów i – ogólnie – do brzydoty. Obiekty nie powinny być zanadto oddalone od siebie, gdyż wtedy każdy będzie się wyróżniał, brak będzie między nimi płynnych przejść i widz zmęczy się, przenosząc uwagę z jednego elementu na drugi.

Jedność w różnorodności

W kompozycji zarazem jednolitej i zróżnicowanej, czyli harmonijnej, poszczególne elementy są logicznie powiązane. Nie są ustawione ani zbyt blisko, ani zbyt daleko od siebie. Różnorodność zamyka się w konkretnym porządku, a jednocześnie każdy obiekt coś



Możliwe rozwiązanie kompozycyjne – elementy i jedność całości wzajemnie się równoważą.

znaczy. Podejście takie wymaga stosowania na przemian mas i kształtów, łączenia obszarów pustych z grupami przedmiotów (zawsze ograniczonej wielkości), tak że jedne łagodnie zachodzą na drugie. Obiekty nie mogą się zasłaniać ani nakładać na siebie. W całości jednolitej, tak samo jak w całkowicie zróżnicowa-

nej kompozycji, nigdy nie będzie równowagi.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Kadrowanie str. 24
- Rytm kompozycji str. 38

Elementy równowagi

Jedność w różnorodności nie zależy wyłącznie od form, które chcemy malować. Równie ważne jest światło padające na obiekty. Może ono odgrywać decydującą rolę. Postacie trzeba wybrać i rozmieścić zgodnie z oświetleniem. Cień ma wielki wpływ na ostateczną równowagę obrazu, zwłaszcza jeśli powstaje ze światła bezpośredniego, określającego kontury.

Na tym obrazie Vicensa Ballestara widać, jak ważne dla równowagi kompozycyjnej są światło i cień.



ZŁOTY PODZIAŁ

Złota liczba, czy też złoty podział, wywodzi się ze starożytnej Grecji. Jest to matematyczna zasada kompozycyjna. Dzieł skomponowanych według złotego podziału, a zwłaszcza tych, których nadrzędnym celem była harmonia i doskonała równowaga, nie da się zliczyć. Złoty podział szczególnie chętnie stosowali włoscy artyści renesansowi.

Grecka spuścizna

Złoty podział to starożytna zasada, która upowszechniła się wraz z kulturą grecką. Te reguły dotyczące proporcji stosowano w wielu dziedzinach malarskich, architektonicznych i rzeźbiarskich. Inspiracją dla niej była muzyczna skala harmoniczna, rozwinięta przez filozofa i matematyka Pitagorasa. Jego estetyczne koncepcje zyskały rozgłos, bo uważano, że zgadzają się z prawami natury lub wszechświata. Badania statystyczne dowiodły, że artyści spontanicznie stosowali złoty podział znacznie częściej niż inne reguły, co oznacza, że wielu twórców posługiwało się nim w sposób naturalny, mniej lub bardziej świadomie. Proporcję tę tak opisywał rzymski architekt i autor traktatów, Witruwiusz: „Aby przestrzeń podzielona na części była estetyczna i ładna, stosunek najmniejszej części do największej musi być taki sam, jak największej do całości”.

Proporcje

Wielki matematyk, Luca Pacioli, napisał książkę zatytułowaną *De divina proportione* (*Boska proporcja*), którą zilustrował jego przyjaciel Leonardo da Vinci. W dziele tym Pacioli wykazał, że złoty podział można wyrazić w przybliżeniu stosunkiem 8:13, lub liczbą 0,618, która wynika z obliczeń matematycznych. Pacioli zauważył, że liczba ta, w rzeczywistości nieskończona, to wspaniały sposób użycia jednocześnie jedności i dynamiki, innymi słowy – podstawa każdej poprawnej harmonijnie kompozycji. W swojej książce złotemu po-

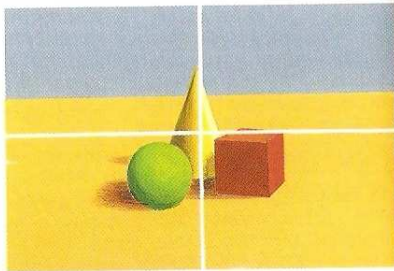
działowi Pacioli przypisał cechy magiczne i wysublimowane piękno, zarówno jeśli chodzi o jego artystyczne, jak i naukowe zastosowania. Tytuł dzieła wyraża przekonanie Paciolego, że złoty podział zbliża ludzi do Boga, do czegoś tajemniczego, duchowego, sekretne.

Punkt centralny

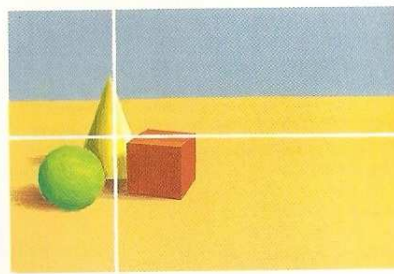
Jeśli zastosuje się złote podziały i podpodziały, kompo-

zycja może stać się bardzo skomplikowana. Ale nie trzeba zapędzać się aż tak daleko. Zasadę złotego podziału można uprościć, mnożąc wymiary płótna przez 0,618. Z otrzymanych w ten sposób punktów rysuje się dwie prostopadłe linie. Złoty środek obrazu jest tam, gdzie się przeczną. Tam możesz umieścić centralny punkt obrazu, który najbardziej będzie przyciągał uwagę widza, punkt idealny.

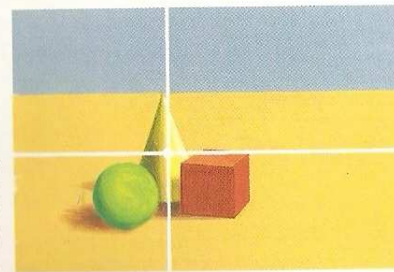
Centralny punkt leży za bardzo w środku, przez co kompozycja wydaje się statyczna.



Temat jest zbyt daleko od środka obrazu, kompozycji brak równowagi.

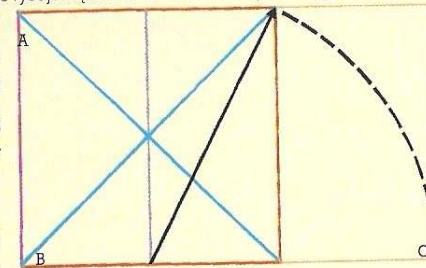


Temat umieszczony w złotym punkcie, kompozycja jest zrównoważona.



Format złotego podziału

Format oparty na złotym podziale można otrzymać i na płótnie, i na papierze, mierząc jedną z krawędzi podłoża (od punktu A do B). Następnie rysuje się kwadrat o boku równym odległości AB. Znacząc jego przekątną, znajduje się środek jednego z boków kwadratu. Potem ustawi się ramię cyrki na środku dolnej krawędzi kwadratu, zaś jego ruchomą wskazówkę – na punkcie a. Kreśląc półkole od punktu a, otrzymuje się nowy punkt C. Odległość CB będzie najdłuższym bokiem złotego formatu.



Geometryczny sposób wyznaczenia harmonijnego formatu z danego wymiaru (linia ab).

Spirale

Posługując się złotym podziałem można otrzymać też inne figury, które posłużą jako podstawa kompozycji – na przykład spirale, często wykorzystywane przez artystów barokowych, jak choćby Rubens. Dzieląc płótno zgodnie ze złotym podziałem na coraz mniejsze części (i mnożąc każdy kolejny odcinek przez 0,618) można narysować elegancką spiralę, przechodzącą przez złoty punkt każdego odcinka, pokrywającą całą powierzchnię, na której powstanie obraz.

Praktyczne wskazówki

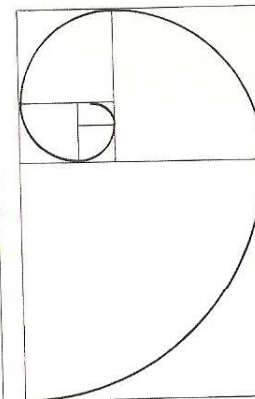
Gdy nie jesteś pewny, jak zakomponować pracę, przypomnij sobie zasadę złotego podziału. Wyznaczone zgodnie z nim linie i odcinki mogą rozwiązać wiele problemów związanych z rozmieszczeniem postaci i przedmiotów. Reguła ta dostarcza idealnych proporcji między formatem dzieła

a obiektami tworzącymi kompozycję. Zastosowanie złotego podziału przed rozpoczęciem malowania to dobry sposób na rozwiązanie trudnego problemu kompozycji.

Jednak, nawet nie wykonując żadnych obliczeń, doświadczony artysta umie intuicyjnie znaleźć poziomy i punkty obrazu, w których powinny znaleźć się najważniejsze elementy: główna postać, horyzont, najbardziej znaczący przedmiot itd.

Nie da się policzyć wszystkich dzieł, stworzonych w historii sztuki w oparciu o złoty podział. Poza podobieństwami stylu czy okresu, złoty podział najlepiej widać tam, gdzie artysta przede wszystkim chciał osiągnąć równowagę kompozycyjną. Złoty podział wykorzystywali twórcy klasycy i barokowi. Gdy wiek XIX przyniósł realizm i impresjonizm, artyści odeszli od tych starożytnych przepisów, poszukując bardziej bezpośrednich, osobistych środków wyrazu. W początkach XX wieku malarze

awangardowi na nowo odkryli harmonię, jaką można było osiągnąć, komponując dzieła abstrakcyjne zgodnie z zasadą złotego podziału. Również współcześnie wielu artystów planuje kompozycje stosując złoty podział.

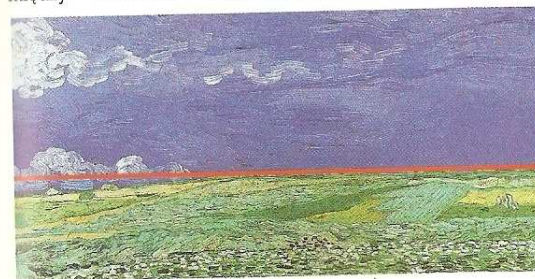


Harmonijna spirala, narysowana w oparciu o złoty podział.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Jedność w różnorodności str. 20
- Kadrowanie str. 24

Vincent van Gogh (1853-1890). Łan pszenicy pod pochmurnym niebem. Rijksmuseum, Amsterdam. Horyzont umieszczony jest na linii złotego podziału.



KADROWANIE

Kadrowanie obrazu oznacza wybór fragmentu rzeczywistości, który chce się przedstawić. Kadrami obejmuje nie tylko obiekty sportretowane na obrazie, lecz także otaczająca je przestrzeń. Kształty, przestrzeń i kolory, które mają pojawić się w pracy, artysta wybiera z różnych, niezliczonych możliwości. Kompozycję rozpoczyna się dopiero po naszkicowaniu pomysłu. Przystępując do kadrowania, artysta rysuje kontury i wyznacza granice kompozycji.

Wybór

Kadrowanie wymaga od artysty widzenia wybiórczego i umiejętności subiektywnego podjęcia decyzji o tym, co może być interesujące. Interpretacja fragmentu rzeczywistości, wybranego na temat obrazu, zaczyna się właśnie od kadrowania. Polega ono na ustaleniu granic tak, by żaden element obrazu nie znalazł się w próżni ani nie sprawiał wrażenia wyrwanego z kontekstu. Chodzi zatem o prawidłową kompozycję. Wybrane granice fragmentu rzeczywistości, który ma być przeniesiony na płótno, nie muszą być dokładne. Kadrowanie to część procesu twórczego, zatem malarz może i powinien zmieniać wybraną przez siebie rzeczywistość wedle osobistych kryteriów. Kadrami można udoskonalić, wyolbrzymiając, upraszczając lub łącząc jego elementy. Zatem kadrowanie powinno być indywidualną interpretacją wybranego obiektu, zgodną z zamierzeniami artysty.

Odległość i format

Zanim wybierze się kadrami, trzeba rozważyć odległość

Ten pionowy kadrami wystrza temat, bo zawiera zbyt wiele kątów i linii prostych.



Ogarniając wybrany temat wzrokiem, artysta musi znaleźć najbardziej odpowiedni kadrami.

dzielącą artystę od tematu. Nie może ona być zbyt duża, bo wtedy przedmiot będzie za mały. Z kolei jeśli odległość jest niewielka, można pomylić się w ocenie wymiarów i proporcji tematu, tracąc ogólną jego wizję. Aby znaleźć odpo-



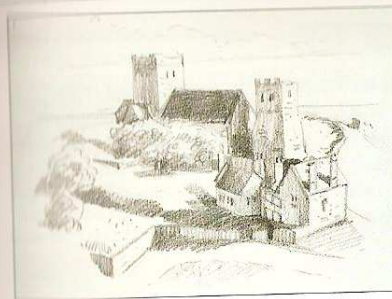
Jedno z możliwych rozwiązań, przy którym temat wydaje się mniejszy.

Najbardziej harmonijny z przedstawionych czterech kadrami.

wiednią odległość, artysta musi przybliżyć się i oddalać od obiektu. Poza tym kadrami zależy też od formatu podłoża malarskiego (pionowego, podłużnego lub kwadratowego). Z kolei format wybiera się tak, by pasował do wybranego tematu.

Wstępne określenie kadrami

Kadrami wybiera się przed rozpoczęciem pracy i w trakcie procesu twórczego już się go nie zmienia. W tym sensie stanowi on jakby wstępną ocenę ostatecznego efektu pracy. Niektórzy artyści starannie dopracowują wstępną kompozycję, dzięki czemu później nie muszą się nią zajmować



Rysunek wykonany zgodnie z uprzednio ustalonym kadrami.

l mogą skupić się na kolorach i szczegółach. Tak pracowali mistrzowie klasycyści oraz twórcy późniejsi, aż do początków XIX wieku, do narodzin impresjonizmu. Równie często kompozycyjne linie kadrami są bardzo ogólne, nie do końca określone, dzięki czemu można je zmieniać w trakcie pracy nad obrazem.

Kadrami symultaniczny

Malując w plenerze, artysta pracuje nad kadrami właściwie cały czas. Efekty światła i cienia trzeba rozwijać podczas kolejnych sesji. Tacy mistrzowie, jak np. Cézanne, zaczynali obraz od punktu centralnego i powoli przesuwali się ku krańcom płótna, czyli ostateczny kadrami ustalali na samym końcu. Malując naturę trzeba umieć się do niej dostosować,

bo pełna jest szczegółów, które z początku łatwo przeoczyć i trzeba dodawać je później.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Ustawianie str. 26
- Format str. 32



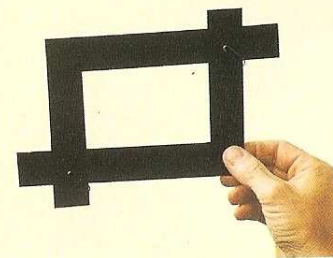
Praca Joan Raset. Postać umieszczona jest nieco poza środkiem kadrami, dzięki czemu kompozycja jest ładniejsza.

Ruchoma ramka

Niektórzy artyści podczas kadrowania pejzażu pomagają sobie tekturową ramką. Składa się ona z dwóch pasek kartonu w kształcie litery L, tworzących ruchomy prostokąt lub kwadrat. Spoglądając przez nią na pejzaż, można zorientować się, jak wybrany kadrami będzie wyglądać w wybranym formacie. Dzięki temu artysta widzi, jaki namaluje obraz.



Kartonowa ramka bardzo ułatwia skadrowanie obrazu, bo dzięki niej można zobaczyć efekt kompozycji.



Stabilność a ruch

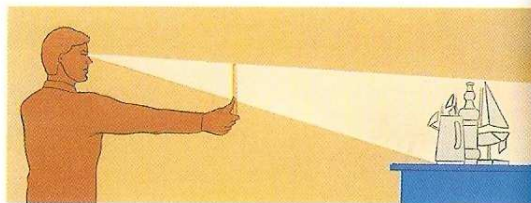
Kadrami obrazu może wzmocnić jego dynamikę. Kadrami architektoniczny, którego celem jest podkreślenie stabilności, spokoju i trwałości tematu, opiera się na liniach kompozycyjnych równoległych do brzegów obrazu (czyli pionowych i poziomych), dzięki czemu całość jest ładna i doskonale wyważona. Natomiast kadrami z liniami skośnymi będzie wywoływać złudzenie ruchu i dynamiki, a nawet niestabilności. Takie kadrami wykorzystywali w początkach XX wieku niemieccy ekspresjoniści, aby wzmocnić pełne pasji i niepokoju wizerunki rzeczywistości.

USTAWIANIE

Ustawianie to inaczej dopasowywanie form i obiektów w kompozycji. Ścisłe rzecz biorąc, polega ono na umieszczeniu obiektów w „pudełkach” czy też bardzo prostych, schematycznych liniach, które wyznaczają wymiary i proporcje, pozwalając przewidzieć efekt całości. Takie uproszczone „pudełka” czy formy bardzo ułatwiają określenie pracy. Podstawowym narzędziem ustawiania są kształty geometryczne.

Geometria

Artysta potrafi naszkicować każdy obserwowany obiekt jako kształt geometryczny. Według greckiego filozofa, Platona, wszelkie istniejące ciała można przedstawić jako idealne struktury geometryczne. Platońskie bryły to: sześcián, czterościenne ostrosłup, oktagon (dwa czterościenne ostrosłupy złożone podstawami), dwunastościan (mający dwańście pięciokątnych ścianek) i dwudziestoscian (z dwudziestoma trójkątnymi ściankami). Od czasów Platona wszyscy artyści, ustawiając kompozycję, wykorzystywali metodę geometrycznego upraszczania. Malarstwo współczesne przywrócenie do łask starożytnych zasad geometrycznych zawdzięcza Cézanne'owi. Cézanne wygłosił słynne zda-



Wymiary i proporcje można zmierzyć, posługując się trzymanym w wyciągniętej ręce ołówkiem, co pozwala optycznie sprawdzić poszczególne części modelu.

nie: „Przyrodę trzeba widzieć jako sześciány, kule i walce”. W początkach XX wieku piękno i geometrię doskonale połączyli kubiści.

Ustawianie a schemat

Ustawianie to nie to samo co tworzenie schematu. Oczywiście nie wystarczy raz spojrzeć na przedmiot, by dostrzec całą jego strukturę i wszystkie

szczegóły. Pamięć jest subiektywna, zapisuje się w niej swobodna i często błędna wizja rzeczywistości. Malując model, trzeba go uważnie obserwować, nie polegając na subiektywnej pamięci. Można posłużyć się schematem, czyli narysować model z grubsza, kilkoma swobodnymi liniami, trochę jednak dokładniej niż szkicując. Jednak lepszą metodą jest ustawienie postaci według kształtów geometrycznych.

Jeśli dobrze uchwyci się kształt modelu, stanie się on zrozumiały i będzie go można sprowadzić do podstawowych figur geometrycznych. Będzie go można w całości naszkicować jako kule, sześciány, stożki czy walce. Nie muszą to być kształty bardzo dokładne. Wystarczy szybki szkic z prawidłowymi proporcjami.

Wymiary i proporcje

Kompozycja artystyczna wiąże się nierozdzielnie ze sztuką rysunku. Ustawianie to krok poprzedzający ostateczny szkic modelu. Sprowadza się ono do obliczenia rozmiarów i proporcji tematu oraz oszacowania, ile razy jego wysokość jest większa od szerokości (lub odwrotnie). Dokonując takich obliczeń, zazwyczaj wykorzystuje się metodę ołów-

ka: staje się naprzeciwko tematu z ołówkiem w wyciągniętej ręce. Rozmiary mierzy się, zaznaczając je kciukiem na długości ołówka. Dzięki temu można je porównywać z innymi wymiarami, aby obliczyć proporcje całości. Wyliczywszy proporcje, można przenieść je na płótno czy papier, rysując pudełko, kwadrat, prostokąt, sześcián bądź prawidłowy graniastosłup, łącząc płaskie formy geometryczne z przestrzennymi. Jeśli tematem jest pojedynczy obiekt, wystarczy dość prosty kształt geometryczny. Jednak taka sytuacja nieczęsto zdarza się w przypadku martwej natury, pejzażu czy portretu postaci. Są one mniej lub bardziej złożonymi połączeniami kształtów, które trzeba przenieść na płótno.

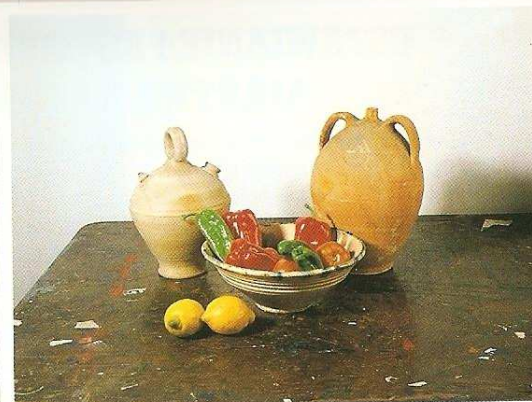
Szczegóły i całość

Artysta powinien poddać się wybranemu tematowi, gdyż to właśnie temat narzuca najbardziej odpowiednie formy, począwszy od najbardziej ogólnych, skończywszy zaś na szczegółowych. Jednak trzeba pamiętać, że nie wszystkie detale są ważne – jedynie te, które dopełniają lub wzbogacają kompozycję, które pasują do ogólnego schematu.

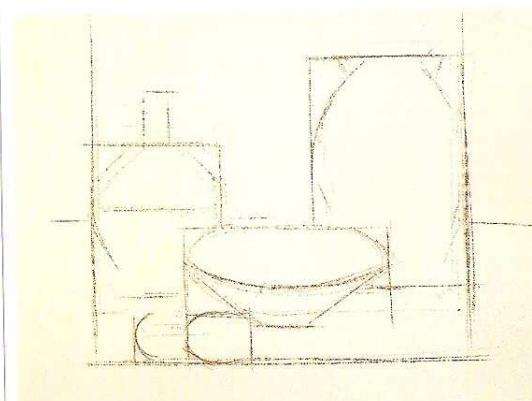
Powyższa uwaga jest bardzo ważna, bowiem łatwo wpaść w rutynę i nudę, co prowadzi do przytłoczenia form zbędnymi detalami. Trzeba dążyć do osiągnięcia równowagi między określeniami najważniejszych kształtów a detalami. Im wyraźniejszy jest ogólny schemat, tym więcej można w nim zawrzeć szczegółów.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Ustawianie i kompozycja – martwa natura str. 28
- Ustawianie i kompozycja – postać str. 30



Tę martwą naturę można rozmieścić na papierze, wykorzystując regularne kształty, które nadają elementom właściwe proporcje.



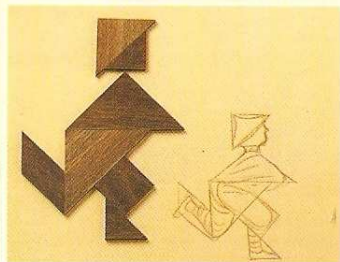
Proces ustawiania polega na sprowadzeniu elementów np. martwej natury do prostych kształtów geometrycznych.

Wypełniając te proste formy, z pewnością otrzyma się dobry rezultat.



Tangram

Tangram to stara japońska gra, która może być pomocna przy nauce rysunku. Z jego prostych, przypominających układankę kawałków można ułożyć dowolną figurę. Tangram składa się z siedmiu małych, płaskich fragmentów: kwadratu, rombu i pięciu różnej wielkości trójkątów. Wypróbowując niektóre z niezliczonych kombinacji, możesz się mniej więcej zorientować, jak należy ustawiać prawdziwe postacie i obiekty. Choć kawałki tangramu są płaskie, wiele spośród ich kombinacji może wywoływać złudzenie głębi czy trzeciego wymiaru, ze względu na skrót perspektywiczny modelu.



Tangram to prosta układanka, pozwalająca komponować figury z podstawowych kształtów geometrycznych.

USTAWIANIE I KOMPOZYCJA - MARTWA NATURA

Rysując martwą naturę, pierwszy szkic powinno się skonstruować z linii i prostych kształtów, obliczając w myśli wymiary i proporcje. Rozplanowując obraz, najlepiej narysować proste figury geometryczne i połączyć je tak, aby powstała harmonijna kompozycja. Martwa natura, podobnie jak każdy inny temat, może być postrzegana jako mniej lub bardziej złożone połączenie rozmaitych form, które trzeba przenieść na płótno.

Ogólne bloki

Niezależnie od tego, jaką martwą naturę się maluje, trzeba się nią inspirować. Najbardziej odpowiednio kształty, służące do ustawiania, powinien podsunąć artyście wybrany przezeń temat. Należy zacząć od największych, najbardziej ogólnych elementów i stopniowo przechodzić do szczegółów.

Przed wszystkim trzeba ustalić „pudełko” czy też blok, otaczające każdą formę lub grupę form, dzięki czemu narysowane w tych ramach obiekty będą mieć właściwe proporcje.

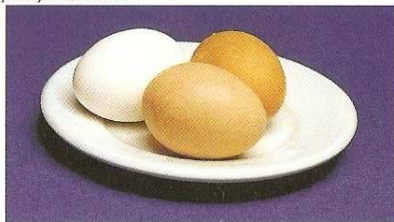
Wielkość każdego „pudełka” i złożonej z nich całości powinna odpowiadać proporcja

formatowi papieru bądź płótna. Trzeba rozmieścić je tak, by nie pozostawić zbyt wiele pustej przestrzeni, ani też nie zająć całej powierzchni podłoża. Powinno się rozumieć różnicę między ustawianiem na potrzeby rysunku a ustawianiem malarskim. W pierwszym przypadku ważne są kontury, bo są to jedyne reprezentatywne elementy, zawierające całą informację plastyczną. W drugim zaś – najbardziej istotne są kolory, wartości, obszary jasne i ciemne, które nie wymagają tak wielkiej precyzji rysunku w pierwszych etapach pracy.

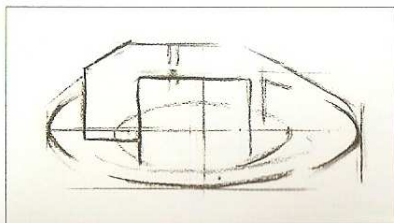
WIĘCEJ INFORMACJI

- Ustawianie str. 26
- Schematy kompozycyjne str. 34

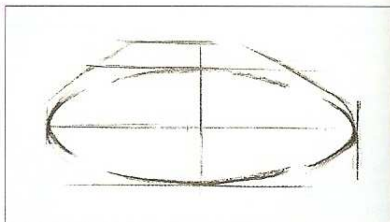
Temat składający się z regularnych owali znakomicie nadaje się do ustawiania za pomocą prostych kształtów.



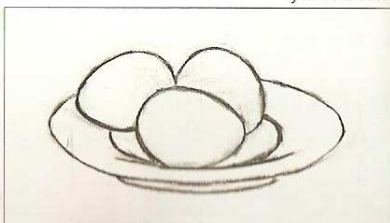
Kształty obiektów określa się wedle reguł ustalonych na ogólnym planie.



Kształtem dominującym jest owal talerza. Cały temat rozplanowuje się w prostokącie.



Łatwo jest dojść do końcowego efektu, dopasowując kształty do konturów zasugerowanych w rozplanowanych obszarach.



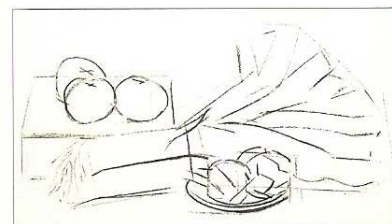
Kontury

Dokonawszy ogólnego rozplanowania, dopracowuje się poszczególne bloki, przybliżając zarysy form. Wyróżnia się je prostymi liniami. Pracuje się osobno nad każdym obiektem czy kształtem uważając, by żaden z nich nie był narysowany dokładniej niż inne. Rysunek powinien rozwijać się jako całość. Tylko w ten sposób można dojść do ogólnej harmonii.

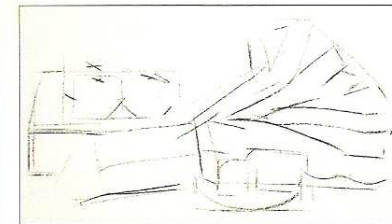
Teraz można zacząć zaokrąglając proste linie wyznaczające kontury, upewniając się, że są w równowadze. Jest to problem



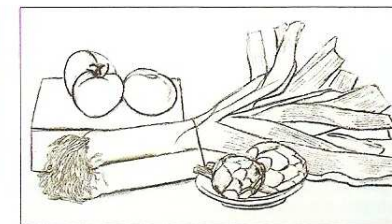
Tę martwą naturę także można rozplanować, używając różnych, podstawowych kształtów.



Po wstępnym rozplanowaniu powoli określa się kontury, kształty stają się zaokrąglone.



Wszystkie elementy martwej natury można ustawić, wykorzystując przybliżone kształty, które wyznaczają wymiary i proporcje.



Linie wstępnego planu pomogły osiągnąć końcową precyzję kształtów.

istotny w każdej kompozycji, który powinno się rozwiązać na samym początku procesu twórczego, gdyż później trudno go poprawić.

Określanie konturów

Gdy przybliżymy już kontury cienkimi liniami i upewnimy się, że są odpowiednie, dopracujemy zarysy liniami grubszymi. Natomiast jeśli pierwsze, cienkie kreski są złe, wyciera się błędy gumką i dokonuje poprawek. Jeżeli proporcje ustawienia są prawidłowe, określenie konturów nie sprawia problemu.

Końcowe poprawki

Pracuj nad konturami tak długo, aż zaznaczysz wszystkie elementy i oddzielisz je od pozostałych. Przechodź do układu linii, w którym z trudnością można rozpoznać formy, do szczegółowego grupowania wyrażonych kształtów. Aby dotrzeć do tego – końcowego – etapu, proste linie trzeba powoli przekształcić

w gładkie krzywe. W ten sposób otrzymuje się zadowalającą szkielet, na którym można rozpocząć malowanie. Kadrowanie i ustawianie martwej natury jest łatwiejsze niż jej

malowanie, bo kolory i cienie obrazu są niezwykle ważne.

Kompozycja i geometria

Wielu artystów uważa geometrię nie tylko za środek czy pomoc w pracy malarskiej, ale za cel sam w sobie. Twórcy ci wiedzą, że porządek, jaki można osiągnąć dzięki geometrii, może stać się źródłem przeżyć estetycznych. W rzeczywistości te emocje powinny być podstawą każdego wykorzystania geometrii w martwej naturze. Innymi słowy: kompozycja martwej natury, oparta na prawidłach geometrycznych, nie gwarantuje jakości artystycznej, jeśli brak jej tego, co można by nazwać wycuciem formy, czyli przyjemności płynącej z pracy nad nią, z łączenia rozmaitych, doskonale uporządkowanych kształtów.

Lubin Baugin
(1612-1663).
Deser ze
zwinionych wafli.
Luwr, Paryż.
Martwa natura
oparta na
regularnych
kształtach
geometrycznych.



USTAWIANIE I KOMPOZYCJA - POSTAĆ

Ustawianie i kompozycja postaci opierają się na podstawowych zasadach anatomicznych.

Trzeba pamiętać o proporcjach modelu, o wielkości jego głowy w stosunku do reszty ciała i do kończyn. Z kolei te proporcje muszą współgrać z proporcjami podłoża malarskiego, tak aby postać w naturalny sposób się w nie wpisywała. Sposobów ustawiania jest tyle, ile możliwych prac, jednak zawsze trzeba zachowywać równowagę między postacią a formatem obrazu.

Szkic ogólny

Każda poza od razu sugeruje ogólny szkic, który można zaznaczyć kilkoma kreskami. Można go nawet uprościć jeszcze bardziej, do jednej, ciągłej linii, ale taka skrajność nie jest potrzebna. Wystarczy posłużyć się prostymi kształtami, np. owalem, wielościannem, ostrosłupem itd., które w zupełności wystarczą, aby zasugerować różne części ciała. Wykorzystując te i inne kształty, lepiej oddające poszczególne partie ciała, można zaznaczyć postać kilkoma szybkimi kreskami.

Gdy wstępny szkic jest już gotowy, przyglądając mu się uważnie można wyobrazić sobie bryły anatomiczne postaci. Wstępne pociągnięcia sugerują układ i wymiary każdej części ciała. Zaokrąglając nieco kąty na szkicu i wzmacniając niektóre linie, zaczyna się wydobywać bryły, bez konieczności studiowania każdej z nich osobno. Synteza polega na tym, że rysunek można rozwijać jako całość, tak że żadna jego część nie stanie się ważniejsza od innych.

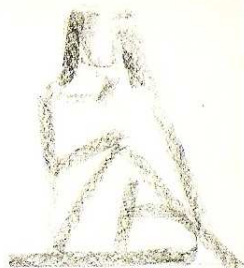
Modelowanie

Ustawianie to tylko środek służący osiągnięciu artystycznego celu. W przypadku zacieniowanego rysunku, po wykonaniu szkicu i zaznaczeniu konturów wystarczy złagodzić przejścia między światłem a cieniem, pamiętając, że ludzkie ciało to jednolita całość, bez gwałtownych zmian

- a wtedy szkic będzie wyglądać naturalnie. W kompozycji postaci trzeba też brać pod uwagę intensywne kontrasty. Mogą one odgrywać tak ważną rolę kompozycyjną, jak sama postać, dlatego powinno się nad nimi pracować od samego początku.

Szkic malarski

Szkic traktowany jako wstęp do obrazu powinien być znacznie prostszy niż szkic do rysunku. Rysunek to przecież nic in-



Ułożenie i krzywizny części ciała zaznaczone grubymi węglowymi kreskami.

Zaznaczywszy poszczególne bryły postaci, zaczyna się dodawać szczegóły.



Poza modelki narzuca wpisanie jej w trójkąt, w którym zmieści się cała postać.



Linie szkicu pozwalają harmonijnie rozwijać rysunek.

Ostateczny efekt otrzymuje się, poprawiając elementy kompozycji, ustalone na etapie szkicu.



Kompozycja tej postaci wymaga uporządkowania otaczających ją obiektów.



Szkic nie jest zbyt regularny, bo scena jest bardzo skomplikowana.



Praca opiera się na masach światła i cienia.

nego, niż dokładnie dopracowany i rozwinięty szkic, podczas gdy szkic malarski wykonuje się w zupełnie innym celu. We wstępnym szkicu do obrazu nie należy zajmować się światłocieniem ani cieniowaniem, trzeba natomiast skupić się na liniach kompozycyjnych i pozie.

Postać a format

Związek między postacią a formatem papieru winien być dynamiczny, przy czym dynamika ta nie musi odpowiadać ruchowi postaci. Statyczna poza można umieścić w pozycji dynamicznej względem podłoża, co uzyskuje się dzięki przesunięciu postaci poza osi symetrii. Inny sposób wzmocnienia dynamiki polega na umieszczeniu głównych mas postaci blisko krawędzi podłoża, przy czym równowagę kompozycyjną uzyskuje się wtedy odpowiednim ułożeniem kończyn postaci bądź elementów ją otaczających. Z każdą pozą wiąże się jakiś problem, który trzeba rozwiązać równoważąc elementy kompozycji. Poza tym, tę samą pozę można narysować na wiele różnych sposobów, zależnie od punktu widzenia lub wielkości postaci

względem wymiarów płótna czy papieru.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Ustawianie str. 26
- Schematy kompozycyjne str. 34

Trzymając się wytycznych ustalonych na szkicu, można szczegółowo dopracować rysunek.



Szybkie szkice

Najlepszym ćwiczeniem rysunku postaci są szybkie szkice, na których zaznacza się tylko najważniejsze cechy pozy. Szkic taki może składać się z kilku mniej lub bardziej powiązanych ze sobą linii, bez pretensji artystycznych, a jednak naprawdę użytecznych. Takie niemal odruchowe kreski, stawiane bezmyślnie, sugerują, jakie są możliwości artysty. Szkice można wykonywać w bloku rysunkowym, który najlepiej trzymać po prostu w ręku.

Szybki szkic, autorstwa Vicența Ballestara. Zaledwie kilka szybciutko zaznaczonych linii sugeruje ruch ciała i ekspresję postaci.



FORMAT

Format wyznaczają wymiary malarskiego podłoża. Zależy od nich bezpośrednio kompozycja, bo musi być dopasowana tak, by mieściła się w określonym formacie.

Każdy artysta ma swój ulubiony format, najlepiej odpowiadający jego nawykom kompozycyjnym. Każda praca, temat czy rodzaj malarski wymaga innego formatu.

Artysta dzięki intuicji wybiera odpowiedni format lub dopasowuje kompozycję do danych wymiarów.

Format jako ograniczenie

Format obrazu to także jego granice. Można więc powiedzieć, że ograniczenie to jest nie tylko częścią kompozycji, ale przede wszystkim jej początkiem. Każda praca uzależniona jest przede wszystkim – i najbardziej – od swoich granic, bowiem to one określają powierzchnię, na której artysta będzie tworzyć. Wyobraźnia artysty, jego umiejętności techniczne i wrażliwość będą musiały zmieścić się w tych konkretnych granicach. Na niewielkim podłożu maluje się zupełnie inaczej niż na ścianie korytarza czy sklepieniu kopu-



Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Widok akweduktu przy Villa Borghese. Muzeum Ingres, Montauban. Format okrągły, choć nieco staroświecki, jest bardzo elegancki.

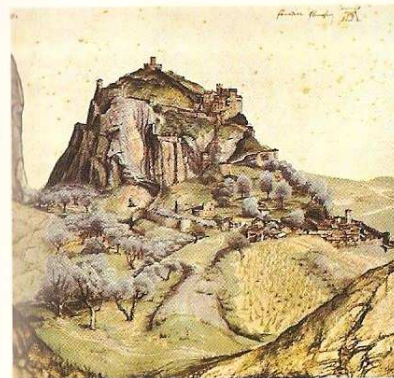


Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Młoda kobieta u studni. Muzeum Kröller-Müller, Otterlo. Format pionowy, typowy dla malarstwa portretowego.

ly. Kompozycja tego samego tematu będzie wyglądać inaczej, zależnie od formatu. Jeśli obraz małego formatu będzie się chciało przenieść na dużą powierzchnię, nie wystarczy go po prostu powiększyć – jeżeli chce się zachować jego siłę wyrazu, trzeba go będzie zmienić.

Wybór formatu

Wybierając format, trzeba wziąć pod uwagę rodzaj pracy, jaką chce się malować. Format to nie tylko rozmiar, lecz przede wszystkim związek między wymiarami. Format może być kwadratowy, podłużny lub pionowy, okrągły, eliptyczny itd. Czym będzie kierować się artysta przy wyborze? Po pierwsze, rozmiarami planowanej pracy, a następnie tematem, który ma zostać przedstawiony. Niektóre tematy wymagają forma-



Albrecht Dürer (1471-1528). Widok na rzekę Arno. Luwr, Paryż. Format kwadratowy podkreśla jedność i harmonię dzieła, choć kompozycja w takim formacie nie jest tak prosta, jakby się wydawało.

tu pionowego, inne poziomego, a jeszcze inne kwadratowego. Oczywiście kształt formatu wpłynie z kolei na kompozycję.

Rodzaj malarski a format

Nie można samowolnie dobrać formatu do rodzaju malarskiego. Obecnie przyjęły się trzy formaty, które spotyka się w handlu najczęściej, i które właściwie stały się standardem. Są to: pejzaż, pejzaż mor-



Papier rysunkowy zawsze ma format typu postać, a wielkością waha się od małego szkicownika do wielkiego zwoju.

Inne formaty

Formaty akwarel, rysunków czy szkiców wahają się od szkicowników o wymiarach ok. 8 na 10 cm, po wielkie zwoje papieru mierzące 2 na 10 metrów. Szkicowniki formatu A4 (standardowa wielkość kartki papieru) są wielce cenione ze względu na poręczne wymiary, które ułatwiają szkicowanie w plenerze. Jeśli chodzi o większe formaty, to lepsze są luźne kartki, bo łatwiej się nimi posługiwać. Można podczas pracy rozpiąć je na desce, a przechowywać zwinięte w rulon albo w teczce. Mimo że ramy do płótna i standardowe wymiary są poręczniejsze, wielu artystów woli naciągać płótno na ramy wykonane na miarę, odbiegające od standardowych.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Kadzowanie str. 24

Rozmiary ram

Ramy do płótna, podobnie jak kartonowe i drewniane płyty, sklasyfikowane są według numerów i liter oznaczających rodzaj formatu (postać, pejzaż lub pejzaż morski) oraz numeru wskazującego rozmiar. Większość producentów stosuje międzynarodową tabelę wymiarów. Oczywiście artysta nie musi ograniczać się tylko do standardowych formatów, choć nadają się one do każdej kompozycji. Istnieją też ramy ruchome, które można dostosowywać do swoich potrzeb.

Tabela standardowych rozmiarów ram, z podziałem na formaty postaci, pejzażu i pejzażu morskiego.

MIĘDZYNARODOWE ROZMIARY RAM			
NR	POSTAĆ	PEJZAŻ	MARINA
1	22/16	22 x 14	22 x 12
2	22/19	24 x 16	24 x 14
3	27/22	27 x 19	27 x 16
4	33/24	33 x 22	33 x 19
5	35/27	35 x 24	35 x 22
6	41/33	41 x 27	41 x 24
8	46/38	46 x 33	46 x 27
10	55/46	55 x 38	55 x 33
12	61/50	61 x 46	61 x 38
15	65/54	65 x 50	65 x 46
20	73/60	73 x 54	73 x 50
25	81/65	81 x 60	81 x 54
30	92/73	92 x 65	92 x 60
40	100/81	100 x 73	100 x 65
50	116/89	116 x 81	116 x 73
60	130/97	130 x 89	130 x 81
80	146/114	146 x 97	146 x 90
100	162/130	162 x 114	162 x 97
120	195/130	195 x 114	195 x 97

SCHEMATY KOMPOZYCYJNE

Obraz zawsze opiera się na prostym schemacie kompozycyjnym, który porządkuje wszystkie elementy tematu, choćby bardzo złożonego. Malarz doświadczony skłania się zazwyczaj ku pewnym motywom, które najlepiej pasują do jego sposobu komponowania i planowania tematu na płótnie.

Kompozycja wyśrodkowana

Kompozycje wyśrodkowane to dobry przykład reprezentacji przestrzeni niezależnych od perspektywy. Oczywiście prace, w których wszystkie oddalające się linie dążą ku punktowi centralnemu (tzw. czysta perspektywa), także są wyśrodkowane, ale nie w tym sensie, o jakim mówimy, jako że znikający punkt to abstrakcja, a nie motyw malarski. Mówiąc o jądrze kompozycji mamy na myśli pewien kształt, a nie punkt znikający na horyzoncie. Dlatego perspektywa nie jest tu tak istotna. W kompozycjach wyśrodkowanych artysta określa przestrzeń po-

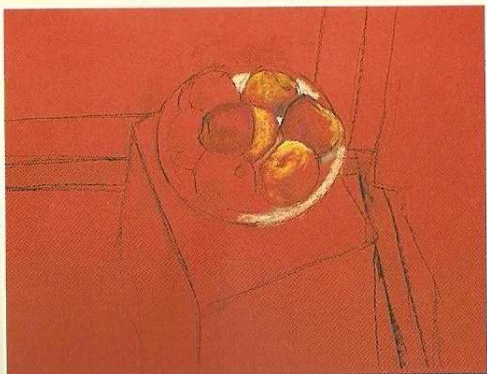
Kompozycje trójkątne połączone tu z odwróconym schematem L. Porządek elementów jest bardzo stabilny.



Punkt wyjścia

Schematy kompozycyjne to punkt wyjścia do dalszej pracy. W procesie tworzenia trzeba je wzbogacić, przydając im realizmu, a czasami nawet zmienić, zgodnie z nowymi związkami światła i koloru, dostrzeżonymi w temacie.

Wyśrodkowany schemat kompozycyjny tej martwej natury, autorstwa Any Roca Sastre, to doskonała początkowa struktura, na której można rozwinąć pracę.

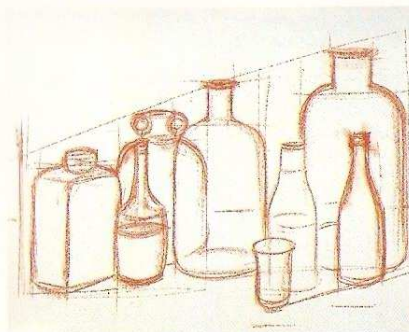


przez kolor i sposób rozłożenia kształtów i wielkości wokół centrum kompozycji. Linie kompozycyjne nie oddalają się, jak w rysunku perspektywicznym, lecz tworzą projekt powierzchni.

Jednocześnie centrum kompozycji (kilka domów, grupa drzew czy zwierząt itd.) może być tak bogate, że będzie wywolywać złudzenie przestrzeni – może zawierać płaszczyzny i linie znikające w tle, podobnie jak w małej kompozycji malarskiej. Do tej małej kompozycji można dodać kolory i słabiej określone kształty, tworzące jej otoczenie.

Kompozycja trójkątna

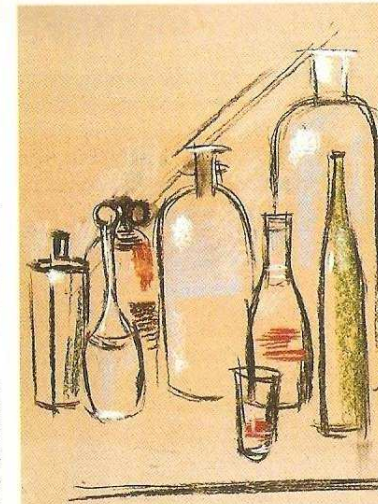
Kompozycja trójkątna należy do najdoskonalszych, bowiem pozwala zrównoważyć poszczególne kształty. Można stosować ją przy wielu tematach, a zwłaszcza rysując ludzkie ciało. Nadaje się też do komponowania martwych na-



WIĘCEJ INFORMACJI

- Kadrowanie str. 24
- Ustawianie str. 26
- Ustawianie i kompozycja – martwa natura str. 28

Kompozycje wzdłuż fryzu mogą zawierać ukośną sekwencję, osłabiającą efekt powtarzania się elementów.



tur o wielu elementach. Schemat ten pomaga uzyskać wyważoną symetrię pomiędzy formami, spoczywającymi na szerokiej podstawie i wznoszącymi się ku górze kompozycji, czyli ku wierzchołkowi trójkąta.

Kompozycja w kształcie L

Schemat w kształcie L nadaje się do każdego rodzaju malarskiego. Pociąga on za sobą układ poziomy u podstawy obrazu, połączony z pionowym elementem, który nie zamyka kompozycji, pozostawiając jeden wolny kraniec. Czworokątna przestrzeń nad „L” może być interpretowana jako obszar w głębi, drugorzędny, i można ją rozwijać jako przeciwwagę dla motywu głównego albo jako zupełnie odrębną całość, np. pokój w tle, gdzie inna scena dzieje się na pierwszym planie (jeśli mówimy o wnętrzach), lub – w przypadku pejzażu – jako otwartą przestrzeń na horyzoncie, w którą można poszybować wzrokiem.

Kompozycja owalna

Równowagę kompozycji owalnej tworzy się, gęściej grupując elementy lub obiekty głównego motywu. Zamiast z wyważoną geometrycznie

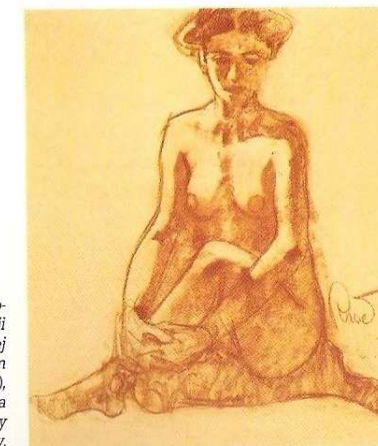
kompozycją przeciwwagę, mamy tu do czynienia z masą wpisaną w owal. To schemat bardzo dynamiczny, choć nadaje się też do martwych natur, bo dobrze pasują do niego zaokrąglone kształty owoców i salatek. Można stosować go także przy pejzażach, w których linia brzegowa współgra z krawędziami owalu.

Kompozycja wzdłuż fryzu

Kompozycja wzdłuż fryzu ma kształt paska, jest dłuższa

niż szersza. Świetnie nadaje się do martwych natur, choć pojawia się często również w pejzażach z szerokim horyzontem. Naturalnie kompozycje taką najlepiej stosować w połączeniu z formatami poziomymi i z motywami odznaczającymi się pewną regularnością wymiarów i kształtów, aby elementy obrazu połączone ze sobą tworzyły pas lub cykl.

Postać umieszczona w kompozycji wyśrodkowanej (a zatem statycznej), wpisana w wyraźny schemat trójkątny.



PRAWO POWIERZCHNI

Kompozycję artystyczną rozwija się oczywiście na powierzchni płótna, w przestrzeni dwuwymiarowej. Trzeba zdać sobie z tego sprawę, zanim zacznie się pracę. Niezależnie od typu planowanej kompozycji, artysta musi wiedzieć, w jaki sposób uporządkować elementy malarskie na płaskiej powierzchni, aby wydobyć ich harmonię, niezależnie od zamierzonych efektów perspektywy czy głębi.

Powierzchnia płótna

Malować to znaczy przenieść trójwymiarowy świat na powierzchnię dwuwymiarową, czyli przekształcić go w związku między kształtami i kolorami umieszczonymi na powierzchni płótna. Jednak to bardzo ciekawe, że te kształty i kolory, gdy już się je przeniesie na płótno, oddziałują na siebie zupełnie inaczej niż w świecie rzeczywistym. Jeśli dosłownie przekopiujemy to wszystko, co widzimy, powstanie obraz realistyczny, ale niedokładny, czyli o formach i barwach pozbawionych dokładnej bryły, przybliżonych i powtarzających się, bo zignorujemy prawo powierzchni. Prawo to (a właściwie po prostu sposób opisanie problemu) stanowi, że kształty i kolory muszą mieć osobisty charakter, który można ocenić w odezwaniu od całości i który odnosi się wyłącznie do dwuwymiarowej kompozycji na płótnie.



Vicenç Ballestar rozplanował kompozycję tej akwareli bardziej względem powierzchni niż głębi, wzmacniając kolor, lecz również sugerując trzeci wymiar.

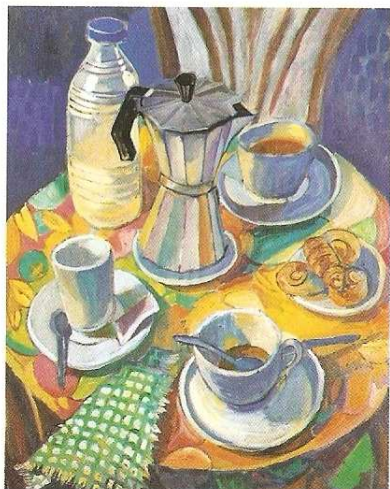
Przestrzeń a powierzchnia płótna

A zatem, jak przedstawić przestrzeń, nie burząc jednocześnie powierzchni? Malarze znaleźli wiele rozwiązań tego problemu, począwszy od per-

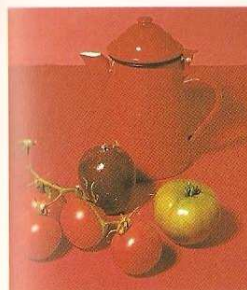
spektywy, przez światłocien, a skończywszy na kubizmie. Najbardziej nowoczesnym malarzom postaci najlepiej odpowiada system impresjonistyczny. Opiera się on na kolorystycznej jedności płótna, pozbawionej efektów światłocieniowych. Cienie są bardziej wyblakłe i chłodne, niż obszary oświetlone, a jednak nie są czarne. Przybliżając cienie do kolorów rozświetlonych, impresjoniści i ich następcy sprawiali, że każda barwa na płótnie była interesująca sama w sobie, niezależna od przedstawianego motywu, a tym samym sugerowała odległości w namalowanej przestrzeni.

Płaskie formy

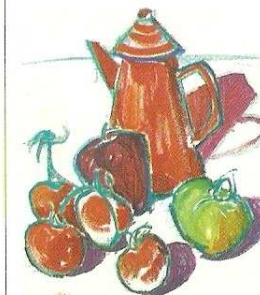
Rozwiązaniem problemu związanego z respektowaniem płaszczyzny płótna jest też malowanie płaskimi formami i kolorami. Jednak sprowadza to obraz do plakatu czy ozdobnego wzoru, który oczywiście ma zalety wizualne, lecz nie



Ten obraz Esther Olivé skomponowała i namalowała pamiętając, że płótno jest płaskie, rozwijając formy na powierzchni, a nie w głębi.



Zaczynając od tematu niemal monochromatycznego, można przestudiować rozwój kompozycji na powierzchni.

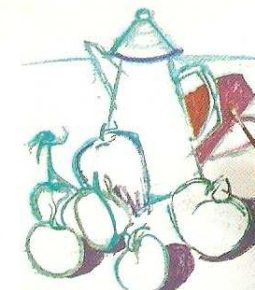


Rezultat, jaki otrzymała Esther Olivé, uwydatnia płaszczyznę i wzmacnia wartości kolorystyczne.

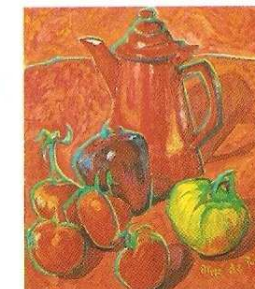
i przekształcić je w kolory, dobrze oddające rzeczywistość. Wymaga to prawdziwej interpretacji tematu, przekładania wszystkich jego cech na wartości malarskie.

Co więcej, w dziełach kolorystycznych faktura farby, zależna od sposobu nakładania, jeszcze bardziej podkreśla

Szkic kompozycyjny upraszcza formy i pokrywa całe płótno.



Kolor po prostu wypełnia linie rysunku, brak tu światłocienia i rozmywania.



płaszczyznę powierzchni. Obraz kolorystyczny o grubej fakturze, pełnej kolorowych grudek, jest niepowtarzalny i niezwykle sugestywny.

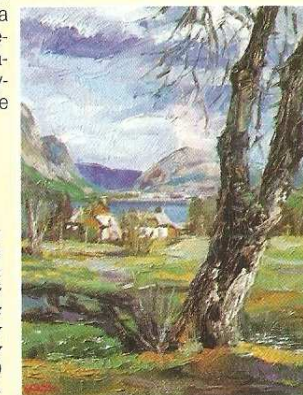
WIĘCEJ INFORMACJI

• Format str. 32

Kolory ciepłe i chłodne

Kolory mogą same z siebie wyrażać odległość. Niektóre barwy przybliżają, inne zaś oddalają obiekt. Kolory ciepłe zawsze zdają się leżeć bliżej niż chłodne. Jeśli artysta o tym pamięta, to będzie umiał przedstawić trzeci wymiar, wykorzystując jedynie kolor.

Na tym pejzażu Miguela Ferróna z łatwością można dostrzec odległość sugerowaną przez chłodne barwy (błękity i kolory fiołkoworóżowe) nieba i łąki.



RYTM KOMPOZYCJI

Rytm kompozycji decyduje o tym, czy obraz jest interesujący. Rytm nie zależy od tematu i potrafi uatrakcyjnić każdą kompozycję, niezależnie od głównego motywu. Rytm istnieje w przyrodzie, a malarz musi umieć odkryć go i przenieść na płótno.

Rytmiczna harmonia

Rytm to pojęcie nieuchwytnie, trudne do określenia, ale łatwo zauważalne w pracach, w których jest obecny. Kompozycja jest rytmiczna, jeśli jej kształty i wymiary harmonijnie ze sobą współgrają. W przyrodzie rytm można dostrzec we wzroście roślin, w ułożeniu konarów i liści wokół pnia. Wszystkie dzieła prymitywne były bardzo rytmiczne, być może dlatego, że ich twórcy byli blisko związani z podstawowymi siłami natury (tymi, które sprawiają, że rośliny i zwierzęta rosną i które wpływają na ludzkie życie). Można dostrzec zadziwiające podobieństwo linearnych ozdób na włóczniach, naczyń i ogólnie - przedmiotach codziennego użytku, z kształtami spotykanymi w przyrodzie (skóra niektórych gadów, sękami na pniach niektórych roślin itd.). Genialni artyści instynktownie umieli uporządkować formy obrazu zgodnie z rytmem, któ-

ry ożywiał ich obrazy, dawał im siłę i pozawalał bezpośrednio odnieść się do natury.

Połączenia

Rytm obrazu może wynikać z intuicyjnej interpretacji przyrody. Jednak może też być wynikiem przemyślanych obliczeń. Nie są to jakies trudne wyliczenia, łączące wielkości z kierunkiem linii. Tak naprawdę to zwykła kalkulacja, jaką przeprowadza każdy artysta, komponując wstępny szkic z kilku szybkich kresek. Istnieją też bardziej skomplikowane metody, takie jak np. dzielenie powierzchni na obszary różnej wielkości zgodnie ze złotym podziałem lub podobnymi prawidłami



Drzewa to doskonały przykład naturalnego rytmu. Tu namalował je Vicenç Ballestar.

Ta martwa natura, autorstwa Esther Olivé, opiera się na linearnych rytmach, które - widoczne w warzywach - stają się obramowaniem całej pracy.



geometrycznymi, jednak ważne jest tylko to, by obliczenie pobudzało, a nie hamowało wyobraźnię, aby myśli artysty bez przeszkód znalazły uporządkowane odbicie na obrazie.

Interpretacja

Ogólnie rzecz biorąc, interpretacja rytmiczna opiera się na trzech technikach kompozycyjnych: powiększaniu, zmniejszaniu i eliminacji niektórych cech dostrzeganych w przyrodzie. Cechy te mogą się wiązać z wielkością, kolorem, linią, kształtem lub światłem. Wybór metody zależy przede wszystkim od pierwszego wrażenia, jakie na arty-



W tej pracy Esther Olivé wzmocniła naturalne rytmy ludzkiego ciała, aby osiągnąć harmonię.



Kolor podporządkowuje się rytmowi kompozycji.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Jedność w różnorodności str. 20
- Prawo powierzchni str. 36
- Ślady pędzla i kompozycja str. 56

ście wywrze oglądany temat. Jeśli jest na tyle interesujący, że warto nad nim pracować, artysta powinien go wyrazić, wzmacniając ważne cechy, pomniejszając drugorzędne i odrzucając niepotrzebne. To, co dla jednego malarza jest istotne, dla innego może być niepotrzebne. Doświadczeni artyści wiedzą, że często ich obrazy tak dalece odbiegają od rzeczywistości, na której zostały oparte, że nie można jej rozpoznać. Najważniejsze, by emocje twórcy były widoczne i przemawiały do widza.

Jedność rytmiczna

W muzyce rytm to interwał

W poszukiwaniu analogii

Powtarzające się elementy można znaleźć w każdym temacie: krzywe czy linie pojawiające się w różnych miejscach, kolory, podobne, choć inaczej ułożone kształty itd. Artysta może podkreślić te powtórzenia, aby pogłębić rytm pracy.

Na tym pejzażu Ferdinand Hodler podkreślił podobieństwa górskich zboczy, aby uzyskać rytm kompozycyjny.

Obraz nie jest zbyt realistyczny, ale za to, dzięki rytmicznym liniom, jest ładny.



pomiędzy nutami. Rytm jest nudny, jeśli aż do przesady się powtarza i brak w nim wariacji. To samo można powiedzieć o rytmie malarskim. Aby powstał rytm, kształty lub krzywizny niektórych linii muszą się w różnych miejscach kompozycji powtarzać. W pejzażu może to być powtórzenie kształtu domu w innym, bardziej odległym lub bliższym budynku. Powtórzenia te nadają pracy jednolity rytm. Każdy temat ma inne możliwo-

ści rytmiczne. W malarstwie figuralnym trzeba szukać powtarzających się elementów, natomiast w pejzażu poszukuje się raczej wariacji, które złagodzą zbyt wiele powtórzeń.



PŁASZCZYŃNA KOMPOZYCJI

Przyroda nie jest optycznie płaska, ale zadaniem artysty jest przełożenie jej na kolorystyczne czy też tonalne płaszczyzny. Każdy temat malarski można rozpatrywać w kontekście płaszczyzn, które w rzeczywistości są elementami kompozycji, tworzącymi strukturę dzieła. Kontrasty między płaszczyznami wywołują złudzenie przestrzeni, odległości i głębi.

Płaszczyzna i przestrzeń

Obraz jest zawsze dwuwymiarowy i na tym podstawowym założeniu opierają się artystyczne możliwości jego autora. Malarz musi posługiwać się sposobami, które zasugerują przestrzeń, nie wykraczając poza płaską naturę medium. W rzeczywistości na obrazie nie ma trzeciego wymiaru. Malarska czystość, jaką znajdujemy np. w średniowiecznych freskach, bierze się z odrzucenia wszelkich złudzeń przestrzeni. Jednak żaden temat malarski nie przemówi do widza, jeśli będzie zupełnie pozbawiony trzeciego wymiaru. Jak zasugerować tę przestrzeń dwuwymiarowymi środkami?

Płaszczyzny to dwuwymiarowe powierzchnie, które można malarsko wykorzystać. Jeśli umie się przełożyć motyw główny na mniej lub bardziej złożone relacje między rozmaitymi płaszczyznami, to potrafi się tym samym stworzyć prawdziwie malarskie wcielenie tematu.

Przedstawienie poprzez płaszczyzny

Łatwo jest sprowadzić skałę albo jakiś przedmiot do układu płaszczyzn koloru lub cienia. Drzewo czy las, bogate w cienie, szczegóły i nieregularności, są bardziej skomplikowane. Postać też sprawia problemy, podczas gdy nieba w ogóle nie da się sprowadzić do cyklu dokładnych płaszczyzn. Jeśli koncepcji płaszczyzny nie łączy się z czymś trwałym, ale rozumie ją jedynie jako powierzchnię chromatyczną lub barwny obszar, to oczywiście

uda się pokazać przestrzeń w dwóch wymiarach. Trzymając się obszernej definicji płaszczyzny obrazu, można wspaniale pokazać dowolny temat jako układ płaszczyzn kolorystycznych o różnym natężeniu.

Obszary kolorystyczne i trzeci wymiar

Ułożenie płaszczyzn czy obszarów kolorystycznych zawsze w pewien sposób sugeruje przestrzeń, nawet jeśli artysta nie kierował się figuratywnymi intencjami i nawet jeśli płaszczyzny te nie przedstawiają żadnego motywu. Niektóre obszary kolorystyczne pojawiają się przed lub poza innymi. Jedne są w tle, inne zaś się wyróżniają. Wynika to z kontrastu pomiędzy nimi, który może być dwójakiego rodzaju: tonal-

ny, czyli walorowy (kontrast między jaśniejszym a ciemniejszym) i kontrast tuszu bądź koloru. Artysta rozmieszcza te kontrasty, aby uzyskać wrażenie głębi, bardziej intensywne lub łagodne, zależnie od tego, jak bardzo malarz jest wrażliwy na odległości, tworzone przez plamy koloru nałożone w pewien sposób na płótno. Odległości te będą wydawały się większe lub mniejsze w zależności od nasilenia kontrastów pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami.

Rozwijanie płaszczyzn obrazu

Aby powstała spójna przestrzeń, poszczególne płaszczyzny powinny się oddalać – rozpoczynać się na pierwszym planie i zanikać w kierunku tła. Im bogatszy jest efekt oddala-

Ten pejzaż Vicenç Ballestar rozpoczął od nieba w tle.

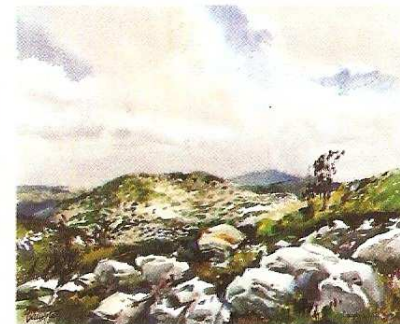


Potem namalował najodleglejszy fragment terenu.



Aby skały wydawały się bliższe, artysta stworzył kontrast, w tym przypadku z kolorów jasnych na ciemnych.

Plany pośrednie mają silniejsze kolory, dzięki czemu odcinają się (jasne na ciemnym) od tła.



nia się płaszczyzn, tym delikatniejsze są kontrasty między nimi, bowiem każdy kontrast odpowiada gwałtownemu przeskokowi odległości. Na przykład w panoramie doliny o łagodnych zboczach, pagórki miękko, bez nagłych przejść, wtapiają się w tło. Płaszczyzny kolorystyczne (ścieżki, łąki, pola uprawne, grupy drzew, domki itd.) muszą tworzyć ciągły układ, który pozwoli błędzić wzrokiem, od

pierwszego planu aż do najdalejszego punktu w tle, bez niespodziewanych przeszkód. Z kolei widok szczytów górskich, dramatycznych i chropawych, wymaga układu mocno skontrastowanych „przeskoków” między planami.

Płaszczyzny a atmosfera

Atmosfera obrazu zależy bezpośrednio od ułożenia

W poszukiwaniu kontrastów

Pracując z płaszczyznami kolorystycznymi, można wpaść w dwie pułapki. Pierwsza to niebezpieczeństwo przeladowania pracy kontrastami, co wprowadza zamęt i niszczy jedność przestrzenną. Natomiast druga, być może nawet gorsza pułapka, polega na tym, że z obawy przed utratą ciągłości przestrzeni, tworzy się kontrasty zbyt łagodne i rozwlekłe. W pierwszym przypadku vitalność pracy może zrekomensować jej bałagan. Jednak w drugim, najprawdopodobniej obraz będzie cłkwy i po prostu nudny. Wszyscy wielcy artyści „zdradzali” wybrany przez siebie temat, zawierając go w kilku zaledwie kontrastach lub odwrotnie – podkreślając jego bogactwo przestrzenne, gdy praca tego wymagała.



Ostry kontrast między pierwszym planem a tłem tego obrazu Esther Olivé tworzy wyraźną przestrzeń.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Prawo powierzchni str. 36
- Linie i masy str. 42
- Kompozycja walorowa str. 44
- Kompozycje kolorystyczne str. 50

LINIE I MASY

Kompozycja pejzażu ze szkiców opiera się na linearnym spójrzaniu na temat. Artysta wyodrębnia światła i cienie, a także indywidualne elementy obrazu, poszukując tworzących je linii. Natomiast komponowanie z mas oznacza postrzeganie całości jako skupisk światła i cieni oraz ogólnych brył, bez szczegółów i linii.

Kompozycja z płaszczyzn

Głównym elementem kompozycji linearnej jest zazwyczaj linia horyzontu, oddzielająca płaszczyznę nieba od płaszczyzny ziemi. Kompozycja jest podporządkowana cechom terenu i miejscu, w którym stoi malarz, czyli punktowi obserwacyjnemu. Artysta zaznacza układ linii i krzywych, które określają płaszczyzny pejzażu: plan pierwszy, pośredni i tło. Zawsze znajdzie się jakiś element, który podpowie, gdzie powinny być te linie: ścieżka, skraj pola, brzeg rzeki, droga itd. Linie kompozycyjne można zasugerować też poprzez związki między poszczególnymi płaszczyznami. Na przykład zbocze góry i da-

Esther Olivé stworzyła linearną abstrakcję z tematu, którego najważniejszymi elementami są krawędzie płaszczyzn, niektóre bardzo ozdobne.



Arabeski

Arabeski to jedna z najbardziej atrakcyjnych kompozycji linearnych. Tworzy się je z ozdobnych linii, które urozmaicają pracę i wzbogacają ją w rytm. Można znaleźć je na wielu różnych obiektach: konarach drzew, fałdach ubrania, kształtach chmur.

Tę postać Joan Raset rozwijała wzdłuż arabesk z linii tworzących pozę modelki.



chy położonych obok domów łączy taka sama przekątna. Zakrzywiona linia może zawierać w sobie ścieżkę, a także czubki drzew itd.

Znaczenie i cel tej metody kompozycyjnej kryje się w uproszczeniu bogactwa przyrody, tak aby powstała jednolita całość. Wykorzystując nieskomplikowane linie jako podstawę, można dodawać szczegóły w określonym porządku, zamiast odtwarzać każdy z osobna.

Kompozycja z mas

Kolejny rodzaj kompozycji to kompozycja z dużych mas tworzących temat, mas, które odpowiadają konkretnym elementom lub dużym obszarom światła i cienia. W tym przypadku termin „masa” jest subiektywny, oddaje bowiem wrażenia artysty. W pejzażu niebo także można postrzegać

jako masę silnie kontrastującą z kolorem terenu.

Można to sprawdzić, obserwując pejzaż spod na wpół przymkniętych powiek – wtedy kształty i kontury rozmywają się, widać jedynie ogólne cechy, jaśniejsze i ciemniejsze strefy. Kompozycja z mas jest antygeometryczna, bierze się w niej pod uwagę duże bloki, pomijając linie. Praca tego rodzaju opiera się na nakładaniu kilku jaśniejszych i ciemniejszych obszarów kolorystycznych, skupionych w mniej lub bardziej oświetlone grupy.

Rozmieszczenie mas

Chcąc uporządkować czy też doprowadzić do równowagi masy lub płaszczyzny kompozycji, trzeba pamiętać o kilku czynnikach: względnych wielkościach elementów, dzielących je odległościach i o różnym nasileniu oświetlenia każdego z nich. Wszystkie te czynniki są ze sobą związane. Element istotny ze względu np. na swoją wielkość, jak choćby duże drzewo, może stracić na znaczeniu, jeśli wpisze się go w zacieniony obszar, w którym się rozmyje. Z kolei mały, odległy element może zadecydować o równowadze kompozycji, jeśli namaluje się go kolorem bardzo ciemnym, jasnym lub świetlistym. Równoważąc kompozycję, wyrównuje się kompozycyjną wagę dużych mas, dodając elementy, które wyróżniają się kształtem i kolorem.

Równowaga nie oznacza bezruchu i niezmaconego spokoju. Czasami trzeba nawet nieco ją zaburzyć, aby kompozycja ożyła i stała się ciekawa.

Podobieństwa i różnice

Podobieństwa albo różnice między kształtami w pejzażu zależą od trzech czynników: rysunku, koloru i bryły. Dwa bardzo podobne w zarysach lub liniach drzewa można skonstrastować – o ile praca

Masy chmur i bardziej intensywne barwy terenu odróżniają dwa główne obszary kompozycji.



W kompozycji z mas kolorystycznych pracę opiera się na ogólnym odcieniu, z którego kontury prawie się nie wyróżniają.



Ostateczny efekt, jaki na tym obrazie osiągnął Vicenç Ballestar, wynika z wprowadzenia dużych, kontrastowych mas roślinności.

tę wymaga – kolorem, oświetlając jedno, a drugie pozostawiając w cieniu. Ogólnie rzecz biorąc, malarz poszukujący jedności i różnorodności musi wzmacniać lub łagodzić linie, kolory i bryły poszczególnych elementów, choć nie wszystkich jednocześnie. Każdy z tych czynników jest niezależny od innych. Wystarczający kontrast można osiągnąć różniąc tylko jeden czynnik. Zróżnicowanie i skonstrastowanie wszystkich naraz niemal na pewno doprowadzi do chaosu.

Rysunek zazwyczaj odgrywa główną rolę w określaniu konturów. Im grubsze i bardziej zróżnicowane kontury, tym mniejsza potrzeba różnicowania ich poprzez kolor, który można ograniczyć do niewielkiej gamy odcieni.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Rytm kompozycji str. 38
- Płaszczyzna kompozycji str. 40
- Kompozycja pejzażu str. 60

KOMPOZYCJA WALOROWA

Sztuka walorowa opiera się na przejściach tonalnych między światłem a cieniem, niezależnych od tego, czy pracuje się jednym kolorem, czy ograniczoną gamą barw. To walory sugerują odległość i budują kontrasty niezbędne w każdej dobrej kompozycji.

Walor i światło

Walory to stopnie światła i cienia, można je stosować do szarości (biel i czerni to przeciwstawne krańce skali szarości), jak i do kolorów, bowiem kolory także mają różne odcienie, są rozmaicie oświetlone lub zacienione. Mówiąc o obszarach jasnych i ciemnych, a także o plamach koloru, również mamy do czynienia ze światłem, dlatego stosowanie waloru oznacza pracę ze światłem. Obraz będzie wydawał się świetlisty, jeśli prawidłowo rozmieści się na nim wartości. Inaczej niż można by oczekiwać, to złudzenie świetlistości będzie silniejsze nie wtedy, gdy nałoży się tony bardzo ciemne na jasne, ale gdy dobrze rozpląnuje się kolory pośrednie, zwane też półtonami. Te pośrednie walory sprawiają, że



Esther Serra skomponowała swój obraz z jasnych wartości na ciemnoszarym tle.

światło będzie przechodzić w cień stopniowo i obraz stanie się naturalny.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Kompozycje światłocieniowe str. 46

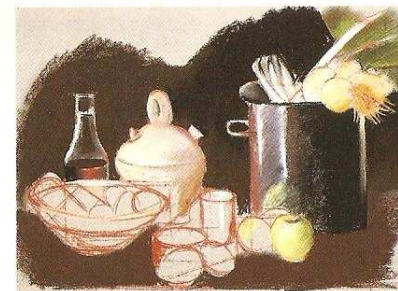
Nowe walory szarości, nałożone na poprzednie, wydobywają kształt postaci, tak że można ją rozpoznać.



Kompozycja ta opiera się wyłącznie na walorach, czyli na jaśniejszych i ciemniejszych walorach jednego odcienia szarości.



Doskonały światłocień, który wymaga złagodzenia kolorów.



Kompozycję rozwija się, ograniczając kontrasty kolorystyczne, a wzmacniając tonalne.

Światło, cień i półtony

Nawet jeśli nie zamierza się osiągnąć efektów atmosfery, na obrazie muszą znaleźć się walory tonalne. Trzeba je przy tym zrównoważyć niezależnie od wybranego motywu. Rubens stosował zasadę, którą sam sformułował: „Dwie trzecie powierzchni obrazu powinny zajmować półtony, a jedną trzecią – światło i cień”. Rada Rubensa jest naprawdę cenna, nie tylko dlatego, że pochodzi od wielkiego mistrza pejzażu, lecz także dlatego, że można dostrzec ją na obrazach ze wszystkich epok. Oczywiście Rubens nie wskazywał, gdzie należy umieścić obszary światła i cienia, bowiem zależy to od tematu. Jego zasada odnosi się wyłącznie do proporcji i trzeba o tym pamiętać. Każdy doświadczony artysta umie intuicyjnie dostrzec na swoim obrazie błędy w równowadze walorów i je poprawić. Ale jeśli zna tę praktyczną wskazówkę Rubensa, będzie potrafił dojść do sedna problemu. Jeśli obraz nie jest wystarczająco jednolity, często przyczyną leży w nadmiarze światła i cienia (które „łamia” obraz), lub w zbyt dużej ilości półtonów (które go osłabiają).

Walor a odległość

Walory jasne i ciemne, mocno skonstrastowane albo połączone łagodnymi przej-

ściami, pomagają określić formy i umieścić je w przestrzeni. Aby zasugerować odległość, często wystarczy po prostu nałożyć obszar jasnego koloru na obszar barwy ciemnej. W ten sposób, bez dodatkowych zabiegów, uzyskuje się złudzenie, że obszary te leżą na różnych płaszczyznach.

Niezależnie od tematu, najsilniejsze kontrasty pojawiają się na pierwszym planie, natomiast w tle są słabsze. Malarz może też za pomocą kontrastów wydobyć ważniejsze elementy motywu, nakładając kształt jaśniejszy na ciemniejszy lub odwrotnie.

Odpowiedniki

Kontrasty odcieni można tworzyć i na szarościach, i na kolorach. Walory szarości i koloru są równoważne, podobnie jak kolorowa i czarno-biała fotografia tego samego tematu. Porównując je dostrzeżemy, że każda barwa ma swój odpowiednik w odcieniu szarości i że harmonia kolorystyczna w znacznej mierze zależy od harmonii walorów, czyli równowagi między szarościami, czernią i bielą. Malarz kolorysta powinien być również dobrym walorystą, dobrym malarzem czerni i bieli.

Walory i perspektywa powietrzna

Wprowadzenie atmosfery, która działa jak mgielka filtrująca światło, powoduje, że perspektywa powietrzna rozmywa się. To stopniowe, pozbawione gwałtownych zmian przejście sugeruje głębię obrazu. Wielu artystów przedstawia perspektywę powietrzną poprzez walory. Innych bardziej interesuje oddanie trwałej struktury motywu niż jego atmosfery, ale nawet oni muszą wprowadzić do kompozycji nieco półtonów, jeśli chcą, żeby ich dzieło było realistyczne.

Łagodząc kontrasty między jaśniejszymi i ciemniejszymi walorami tego pejzażu stworzono harmonijną perspektywę powietrzną, o głębi wynikającej z atmosfery.



KOMPOZYCJE ŚWIATŁOCIENIOWE

Wzór, jaki tworzy światło padające na obiekty, to jeden z najważniejszych elementów kompozycji. Technika światłocienia sprawia, że efekty świetlne zaczynają grać pierwszorzędą rolę, przytłaczając inne czynniki, takie jak np. kolor. Dramatyczne efekty i siła plastyczna światłocienia powodują, że jest to jedna z najciekawszych technik kompozycji artystycznej.

Koloryzm i malarstwo walorowe

„Malarzy można podzielić na dwie grupy: tych, którzy wyrażają się poprzez kolor, i tych, którym wystarczą jaśniejsze i ciemniejsze wariacje danego odcienia; z jednej strony tęcza, z drugiej – barwy ziemi”. Dokonując tego podziału, malarz i teoretyk sztuki, André Lothe, porównywał kolorystów i walorystów. Jego wypowiedź wymaga wyjaśnienia: ten sam malarz może tworzyć dzieła zarówno kolorystyczne, jak i walorowe, choć każdy ma swoje upodobania. Byłoby jednak trudno połączyć oba podejścia w jednej pracy. Sztuka kolorystyczna i walorowa niemal zupełnie się wykluczają.

Powstawanie światłocienia

W kompozycji światłocieniowej chodzi przede wszystkim o to, by obraz przykuwał uwagę sposobem modelowania, czyli logicznym rozplanowaniem dokładnie określonego oświetlenia, światła jednego rodzaju, które pada na każdy obiekt w pejzażu tak, że istnieje zarówno punkt najsilniej oświetlony, jak i obszar zupełnie ciemny. Tworzenie światłocienia przypomina nieco plastyczny rozwój ciała stałego, oświetlonego z boku i modelowanego gradacją od światła, poprzez półtony, do cieni. Te trzy składniki światłocienia można rozłożyć w pracy na wiele sposobów, ale zawsze muszą się one zawierać w jednym odcieniu kolorystycznym.

Pracę nad światłocieniem zaczyna się od najsilniejszych kontrastów, potem przechodzi

się do łagodzenia za pomocą półtonów przejść między najsłabiej i najsilniej oświetlonymi strefami. Proces ten trwa dopóty, dopóki nie uzyska się spójnej całości.

Na początku – jeden kolor

Malarz musi wybrać (zgodnie z tematem obrazu) podstawowy kolor, na którym rozwinie światłocienie. Można zdecydować się, przykładowo, na żółcień. Przechodzenie w kierunku ciemniejszych tonów doprowadzi do oranżu, potem do gamy złotych brązów, aż do czerni. Mieszając z żółciecią odrobinę czerni można

wprowadzić zielenie, z wyjątkiem zieleni świetlistych, które zaburzyłyby kolorystyczną ciągłość. W tak ciepłą gradację należy wprowadzić też odcień chłodny, który wesprze optyczne przejście od ciepłego światła (żółtego lub pomarańczowego) do ciepłego cienia (złotawego brązu). Tonem chłodnym może być po prostu szary, skomponowany z czerni i bieli. Należy w tym przypadku odrzucić błękity (mogą być tylko w drobnych szczegółach) i fioleto, które – jako barwy dopełniające oranżu – wprowadziłyby kontrasty kolorystyczne tam, gdzie powinny być tonalne. Światłocienie buduje się wokół jednego tonu.

Modelowanie

Jedną z zalet światłocienia jest możliwość tak dokładnego zaznaczenia fizycznych cech obiektów, że aż wydają się namacalne. Modelowanie nasycenymi barwami pozwala stworzyć emfaticzne, świetnie określone bryły, trwale osadzone w kompozycji. A zatem malarstwo światłocieniowe oznacza pracę z nałożonymi jedna na drugą masami, wyraźnie umieszczonymi w przestrzeni.

Węgiel to medium znakomicie nadające się do techniki światłocieniowej. W tej pracy Joan Raset światłocienie nie zastępuje szczegółów.



Choć dla naszego przykładu wybraliśmy, jako tony podstawowe, żółcień i oranż, to w kompozycji światłocieniowej można posłużyć się właściwie innym dowolnym kolorem. Najczęściej są to odcienie ziemne, jednak jeśli motyw wymaga barw chłodniejszych, mogą to być błękity.

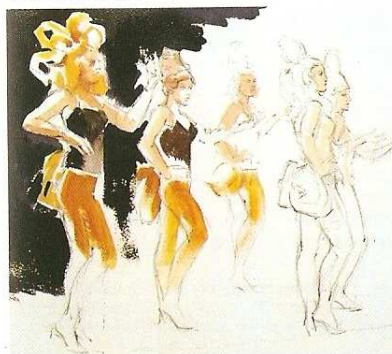
Parawany i przejścia

Nakładając formy ciemne na jasne, leżące z kolei na ciemnym tle, uzyskujemy efekt parawanu, który tworzy głębię

WIĘCEJ INFORMACJI

- Kompozycja walorowa str. 44
- Związki między kształtem a kolorem str. 48

Dodawszy nieco kolorów postaci, przyciemnia się tło.



Postacie i tło dopracowuje się jednocześnie, muszą bowiem stworzyć malarską całość.



kompozycji światłocieniowej. Parawany takie są niezbędne przy przejściach od światła do ciemności. Ściśle określone kontrasty ożywiają obszary gradacji kolorystycznych i wyznaczają ich granice. Kontra-

sty jasnego na ciemnym i odwrotnie nie muszą być jednolite. Ciemne drzewo na jasnym tle powinno być wpisane w obszar, w którym jego barwa stopniowo słabnie, aż zupełnie wtopi się w tło.



Obraz światłocieniowy (jego autorem jest Vicenç Ballestar) zaczyna się od zwykłego szkicu tematu.

Tło nie może być jednolicie ciemne. Efekt przestrzeni kryje się w wariacjach tonalnych.



Światłocienie łączy formy w całość i uwidatnia dramatyzm efektów świetlnych.



ZWIĄZKI MIĘDZY KSZTAŁTEM A KOLOREM

Kształty i kolory są ze sobą w kompozycji związane. Zmiany kształtu powodują zmiany koloru, ponieważ nowe wielkości sprawiają, że barwy wyglądają inaczej. Kolor z kolei wpływa na sposób określania kształtów. Trzeba więc dążyć do zrównoważenia obu tych czynników.

Barwy i kontury

W czysto linearnym przedstawieniu tematu, ołówkowym rysunku dowolnego motywu, można zamknąć każdy kształt całkowicie oddzielną linią, a także zaznaczyć wszelkie żądane szczegóły. Można też zasugerować światło, odpowiednio zmieniając natężenie linii lub cienie, nie zmieniając zanadto konturów, o ile nie dąży się do intensywnego światłocienia. Oczywiście zarówno silny światłocień, jak i kolory zmieniają zarysy obiektów, bo uwypuklają jedne obszary, a ukrywają inne. Łatwo sprawdzić, że gdy doskonale narzysuje się wszystkie linie tematu, kolor będzie wyglądał fałszywie i powierzchownie. Kształty staną się chaotyczne i nie będzie między nimi związku. Obrazowi będzie brakować atmosfery i jedności. Aby praca była jednolita, rysunek musi ustąpić miejsca kolorowi i pozwolić mu

wniknąć poza linie określające obiekty.

Wstępny szkic to jedynie struktura, na której buduje się światło i kontrasty kolorystyczne.

Rysunek i obszary kolorystyczne

Istnieje wiele teorii na temat związków między rysunkiem a kolorem i niemal wszystkie zgadzają się co do jednego: kontury powstają z kontrastów pomiędzy różnymi obszarami kolorystycznymi. Obszary te mogą mniej lub bardziej współgrać z rzeczywistym zarysem malowanego obiektu, ale kontury nie wyznaczają ostatecznego kształtu koloru. Świeżysta plamka koloru na ciemnym tle tworzy kontury, czyli kształt. Naturalne kształty można postrześć jako płomy czy obszary kolorystyczne (wielu artystów tak odbiera swoje otocze-

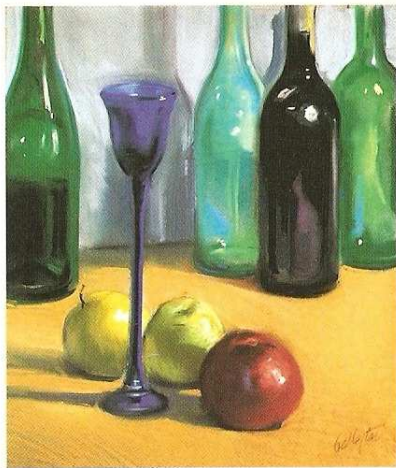
nie), a zatem kolor i kształt można rozwijać jednocześnie. W tych fragmentach motywu, które nie zawierają kontrastów tonalnych, nie da się wyróżnić kształtów, choć w rzeczywistości mogą się tam znajdować pewne szczegóły. Niektórzy artyści, chcąc je mimo wszystko przedstawić, zaznaczają je liniami na barwnym obszarze, nie dodając specjalnego koloru, czyli dowodząc tym samym, że rysunek i kolor są od siebie niezależne.

Pracując w ten sposób rozwija się obraz jako całość, w której kolory odpowiadają kształtom. Jeśli motyw zawiera fragmenty pozbawione szczegółów, np. wodę w rzece lub jeziorze, lub gdy pracuje się nad tłem kompozycji, kontrasty należy osłabić, aby nie powstały fałszywe kontury, czyli żeby powierzchnia wyglądała na jednolitą całość.

Na wstępnym szkicu, autorstwa Vicençà Ballestara widzimy dobrze określone kontury, wyznaczające obszary, które będą wypełniane kolorem.



Kolor ukończonej pracy zmienił niektóre linie wstępnego szkicu, bo wypełnił tylko te kontury, które dopasowały się do obszarów kolorystycznych.



Na tym kolorystycznym obrazie Vicençà Ballestara rysunek gra rolę drugorzędną. Natomiast obszary koloru definiują kształty i porządkują kompozycję.



Temat pokazano, opierając się na kontrastach kolorystycznych, które określają kontury rysunku.

Kontrast symultaniczny

Kontrast symultaniczny to sposób na określenie konturów. Polega on na rozjaśnianiu bądź przyciemnianiu koloru, by wzmocnić zarys, niezależnie od tego, jak on naprawdę wygląda. Przykładowo, aby uwydatnić górskie pasmo mające na horyzoncie, można przyciemnić krawędzie szczytów lub rozjaśnić niebo tam, gdzie powinien być widoczny wyrażony profil. Połączenie obu metod na górskich zboczach sprawi, że profil będzie wyglądał naturalnie. Jeśli jednak będziemy stosować kontrast

Końcowy efekt dowodzi, że kolor sam z siebie może określać kształty, całkowicie niezależnie od rysunku.



symultaniczny wszędzie, to kształty będą od siebie odebrane. Zatem kontrast ten należy stosować tylko w tych punktach, w których chce się podkreślić kontury.

Kompozycja chromatyczna

Jeśli kompozycja linearna nie określa konturów do końca, mamy do czynienia z kompozycją chromatyczną. Jej struktura powstaje z podstawowych cech tonacji (cieplej lub chłodnej, ziemnej lub atmosferycznej itd.), która wywiera wpływ na wszystkie inne czynniki. Wybór kolorów musi być spójny i logiczny. Nie powinno się używać barw, które nie pasują do podstawowej gamy kolorystycznej, nawet jeśli widzi się je na malowanym temacie. Wielu artystów wprowadza natomiast do swoich obrazów barwy sztuczne, których nie ma w rzeczywistym motywie, a jednak pasują, bo należą do podstawowego schematu kolorystycznego.

Wstępna tonacja

Całkowicie arbitralny wybór koloru może doprowadzić do absurdu. Aby tego uniknąć, trzeba wybierać taką tonację wstępną, która pasuje do istoty motywu, do uczucia, jakie motyw wzbudził w artyście. Pracując zgodnie z tym pierwszym impulsem i wybierając kolory dobrze go wyrażające, artysta może działać zupełnie swobodnie i podkreślać te elementy, które podpowiada mu jego wrażliwość.

Ten pastel Francesca Crespo zbudowany jest z obszarów kolorystycznych i ogólnych kontrastów między światłem a cieniami. To pierwszy krok w kierunku dalszego rozwijania obrazu.



WIĘCEJ INFORMACJI

- Kompozycje kolorystyczne str. 50
- Harmonie kolorów (I) str. 52

KOMPOZYCJE KOLORYSTYCZNE

Kolor podlega prawom, których malarz nie może zignorować. Pracując nad dowolnym obrazem, trzeba brać pod uwagę związki między kolorami, ich zgodność lub niezgodność, a także możliwości harmoniczne poszczególnych gam kolorystycznych.

Mechanika koloru

Każdy artysta ma swoje ulubione kolory czy tendencje, mniej lub bardziej niezmiennie w zależności od malowanego tematu. Kolory te najlepiej pasują do temperamentu malarza, harmonijnie z nim współpracując. Malarz wie, jak się nimi posługiwać, aby osiągnąć zamierzone efekty, bo eksperymentował z nimi wystarczająco długo, by poznać reguły rządzące ich harmonią lub dysharmonią. To, co wiemy o kolorystycznych preferencjach wielkich mistrzów, daje do myślenia i czasami się przydaje, choć to tylko całkiem zwyczajne zasady, znane we wszystkich pracowniach malarskich tamtych czasów. Przez wieki były to jedyne znane teorie koloru. Gdy kolorami zajęła się współczesna nauka, wielu artystów doszło do przekonania, że muszą istnieć jakieś uniwersalne prawa kolorystyczne, niezależne od stylu malarskiego. To właśnie nauka wprowadziła podział kolorów na podstawowe i drugorzędne, a także koncepcję barw dopełniających. Nie będziemy dokładnie omawiać teorii koloru (o której każdy malarz ma jakie takie pojęcia), bo chcemy skupić się na praktycznej stronie kompozycji artystycznych. Jednak trzeba powiedzieć, że teoria kolorów jest prawdziwa tylko w odniesieniu do światła i nie da się jej bezpośrednio zastosować do barw mieszanych na paletce, choć wielu artystów i naukowców poszukiwało takich analogii.

Jakakolwiek teoretyczna reguła, stosowana w sztuce, jest bardziej orientacyjnym przewodnikiem niż obowiązująca reguła, której trzeba się trzymać. Dotyczy to również teorii

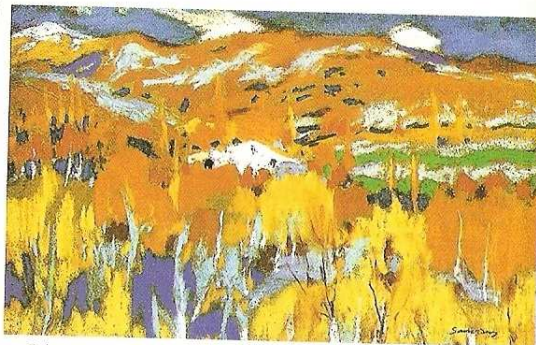
koloru, jako że wykorzystanie danej barwy zależy od osobistej wrażliwości i subiektywnych upodobań, a nie od tematu.

Barwy ciepłe i chłodne

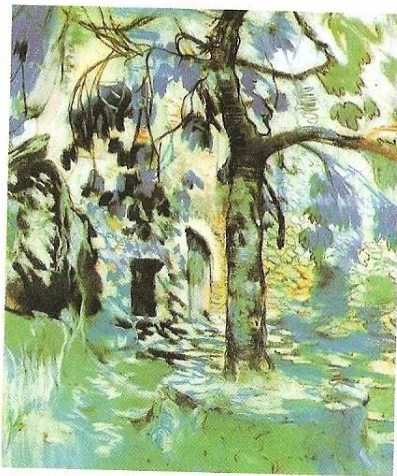
Kolorem ciepłym *par excellence* jest oranż i wszystkie barwy mu podobne, jak ochrowe żółcienie, barwy ziemne z oranżową tendencją, kolory pokrewne sjenie palonej

i większość czerwieni. Wiele innych odcieni (purpury, niektóre zielenie czy różę itd.) także może być ciepłych, w zależności od tego, jakie tony je otaczają.

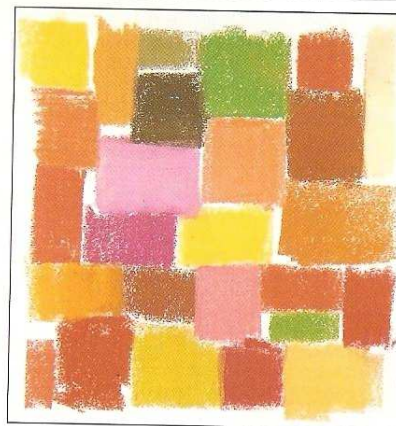
Podstawową barwą chłodną jest błękit. Zielenie i purpury z błękitną tendencją także są chłodne. Inne kolory (siarkowe żółcienie, niektóre barwy ziemne itd.) również są chłodne, jeśli leżą w otoczeniu kolorów ciepłych.



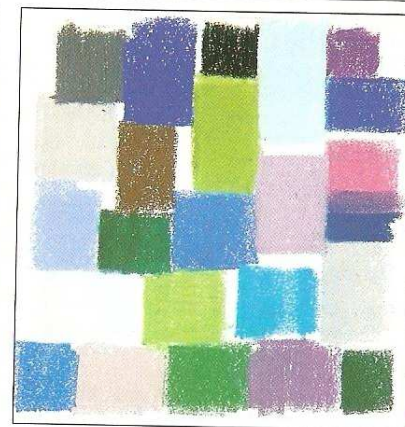
Pejzaż Ramóna Sanvisensa utrzymany w ciepłej gamie kolorystycznej (oranże, kolory ziemne i żółcienie).



Pejzaż Joaquima Mira oparty na paletce chłodnej (zielenie i błękity).



Ciepła gama kolorystyczna. Zawiera: żółcienie, oranże, różę, czerwienie i kolory ziemne, oraz ciepłe, czyli zbliżone do żółcieni, zielenie.



Chłodna gama kolorystyczna, składająca się z szarości, błękitów, zieleni, tonów fiołkoworóżowych i chłodnych zieleni.

Kolory dopełniające

Kolory dopełniające to te, które - zmieszane ze sobą - dają szarość, choć nie jest to szary zupełnie neutralny, bo taki powstaje tylko po zmieszaniu bieli z czernią. Teoretycznie dopełniają się żółcień i purpura, a także czerwień i zieleń oraz oranż i błękit. To prawda, ale nie do końca, ponieważ w malarstwie używa się takich barw, jak cynober i czerwień kadmowa, ultramaryna i lazur, khaki i zieleń chromowa itd. To bardzo konkretne kolory, o których teoria nie wspomina i które wyraźnie się różnią. Wiele żółcień to bliższe dopełnienia błękitów, a wiele dopełnień czerwieni wpada bardziej w gamę zielonkawych błękitów niż czystych zieleni. Teoria głosi też, że kolory dopełniające wzmacniają się wzajemnie, gdy się je na siebie nałoży. To także prawda, ale tylko w odniesieniu do niewielkich ilości niezbyt intensywnych barw. Jeśli połączy się kolory różniące się intensywnością, można uzyskać efekt wręcz odwrotny.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Związki między kształtem a kolorem str. 48
- Harmonie kolorów (I) str. 52
- Harmonie kolorów (II) str. 54

Jedno jest pewne - kontrasty między barwami dopełniającymi to najsilniejsze z kontrastów kolorystycznych.

Perspektywa chromatyczna

To impresjoniści, a przede wszystkim Monet, odkryli, że aby kolor wydawał się odległy, nie trzeba go poszarzać. Wystarczy, że się go „ochłodzi”, czyli doda błękitu. I na odwrót, aby kolor zdawał się leżeć bliżej, musi być pokrewny oranżowi. Błękit i oranż to przeciwległe krańce palety. Najbliżej widza znajduje się gama oranżowa, która dzieli się na dwie kolejne: gamę od żółcień do oranżu i od oranżu do zieleni,

oraz gamę od oranżu do czerwieni i od czerwieni do purpury. Obie zdążają do błękitu, przy czym pierwsza przechodzi przez błękitnąwie zieleń, druga - przez błękitnąwie fiolet. Błękit jest najdalej od widza. Pojęcia „blisko” i „daleko” mogą też oznaczać elementy określone i nie określone. Oranże nie muszą znajdować się tylko na pierwszym planie, podobnie jak błękity niekoniecznie muszą być w tle. Obie gamy można umieszczać w dowolnym miejscu kompozycji.

Malując oranżami i błękitami, pamiętaj o różnych odcieniach, jakie można otrzymać z mieszanek.

Kolory na paletce

Artyści porządkują kolory na paletce w sposób, jaki najbardziej im odpowiada. Jednak logika podpowiada, by oddzielać barwy ciepłe od chłodnych, ustawiając je od jasnych do ciemnych, a osobno umieszczając czerń i biel.



Typowe ułożenie farb olejnych na paletce. Biel umieszczona jest pośrodku lub z brzegu.

HARMONIE KOLORÓW (I)

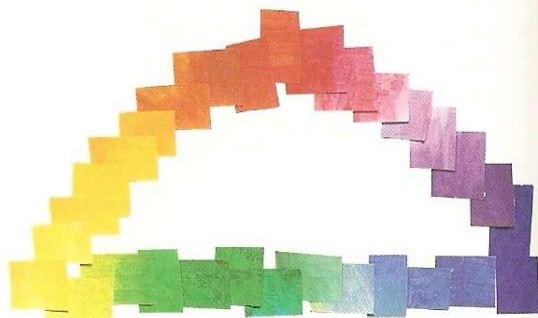
Każdy malarz ma ulubione kolory i mieszanki i zna ich wewnętrzną logikę, zaś jako całość również ma logiczny wzorec, niezależny od malowanego tematu. Choć takich wzorców jest nieskończenie wiele, tyle ile dzieł sztuki, to można ustalić ogólny wzór sekwencji chromatycznych.

Podstawowe serie chromatyczne

Dobrze zharmonizowana kompozycja chromatyczna, w której gama kolorystyczna jest prawidłowo złamana, nie zawiera kontrastów z więcej niż jednej pary kolorów dopełniających. Jeśli jedna z barw się wyróżnia, inne trzeba złagodzić. W technice światłocienia sugestią przestrzeni można odnaleźć w subtelnych zmianach natężenia barwy; w pracach kolorystycznych przestrzeń wyraża się poprzez kolory pośrednie.

Podstawowe serie chromatyczne można ułożyć w koła, których połówki zawierają przeciwstawne pary kolorów dopełniających (np. żółcień-fiolet, zieleni-czerwień), zaś bieguny zajęte są przez pary kolorów, które wydają się dopełniać (błękit-oranż). Ta

Koło kolorystyczne porządkujące kolory kontrastujące z oranżem (optycznie bliższym) i błękitem (dającym złudzenie odległości). Pomiędzy nimi widać czerwień, fiolet i żółcień, oraz sekwencje zieleni.



Rozkład dwóch sekwencji chromatycznych, biegnących od oranżu do błękitu.

ostatnia to podstawowa para kompozycji kolorystycznych (barwy odległe i bliskie). Aby wywołać złudzenie przestrzeni i głębi, większość kolorystów wybiera jedną z dwóch metod: używają żółcień i zieleni albo czerwieni i fioleto. Obie metody wykorzystują

kontrast dopełniających się oranżu i błękitu.

Pierwsza sekwencja chromatyczna

Skala chromatyczna biegnąca od oranżu do błękitu, przez żółcień i zieleni, może stworzyć trwałą harmonię, podobną do tych, które można podziwiać na wspaniałych martwych naturach i pejzażach Cézanne'a. Sekwencja ta daje nieograniczone możliwości, choć w każdej z nich jedne kolory są ważniejsze od innych.

Jako gamę podstawową artysta może wykorzystać żółcień i zieleni. Leżą one pośrodku sekwencji. Jedna z barw koniecznie musi dominować: jasne ochry, barwy kremowe, kość słoniowa i kilka nasyconych żółcień to podstawa, na której można budować kompozycję z pierwszej sekwencji chromatycznej. Kolor podstawowy można wzmocnić dodając ciemniej-

WIĘCEJ INFORMACJI

- Kompozycje kolorystyczne str. 50

sze, bardziej intensywne barwy z tej samej gamy: gra jaśniejszych i ciemniejszych walerów – tonów bliskich i dalekich – tworzy przestrzeń.

Oranż i zieleni

Do podstawowej gamy można wprowadzić silny kontrast, używając nasyconego oranżu. Będzie to pierwszy kontrast prawdziwie chromatyczny, i najcieplejszy, najlepiej określony odcień, czyli optyczny środek kompozycji. Oranż to ciepły kraniec sekwencji. Dodając zieleni, trzeba wziąć pod uwagę wyraźne w kompozycji żółcień, sjeni i ochry, czyli kolory dominujące. Nie



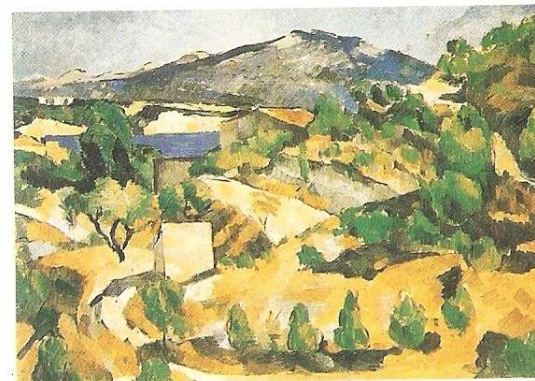
Sekwencja chromatyczna od oranżu do błękitu, przechodząca przez żółcień i zieleni.

powinno się ich zmieniać, gdyż mają swoją własną harmonię, która łagodzi zieleni; innymi słowy, nie można przeładować harmonii różnymi intensywnymi barwami, tworzącymi zbyt wiele kontrastów chromatycznych. Zatem zieleni winny być blade i z błękitną tendencją, aby harmonizowały z tonami chłodnymi, które dodamy później.

Szarości

Błękitny można zastąpić szarościami, o ile wymaga tego harmonia kompozycji. Są to barwy jasne, niemal takie same, jak tony żółte, dzięki czemu poszczególne płaszczyzny kompozycyjne harmonijnie się w siebie wtopią. Dzięki szarościom wprowadzamy do kompozycji błękitny kraniec skali.

Paul Cézanne (1839-1906). Góry w Prowansji. National Museum and Gallery of Wales, Cardiff. Obraz namalowany sekwencją żółto-zieloną.



Układ chromatyczny pejzażu Cézanne'a, w którym widać główne elementy barwy dominującej w tej pracy.



Harmonia i przedstawienie

Stosowanie teoretycznych zasad dotyczących koloru nie znaczy, że artysta malując motyw ma działać wyłącznie racjonalnie, ale że ma być wierny swojej wizji koloru i musi starać się uczynić ją logiczną; to jedyna logika, jaka ma prawo cechować obraz. Artysta postrzega kolor na swój sposób, nie mający nic wspólnego z logiką argumentów czy idei. Przedstawienie motywu to tylko pretekst do rozwijania procesu kolorystycznego – jeśli to się uda, nawet najbardziej codzienny motyw stanie się niezwykły, jak na pejzażu z Prowansji, namalowanym przez Cézanne'a – ani lepszym, ani gorszym od innych.

HARMONIE KOLORÓW (II)

Chevreul, teoretyk koloru, który wywarł olbrzymi wpływ na impresjonistów, miał zwyczaj powtarzać taką zasadę: „Aby wiernie przedstawić model, trzeba namalować go inaczej niż się go widzi”. Język barw to właśnie ten „inny sposób”, za pomocą którego przekłada się rzeczywistość na obraz, język sekwencji chromatycznych. Druga sekwencja chromatyczna biegnie od oranżu do błękitu, przechodząc przez czerwień i fiolet.

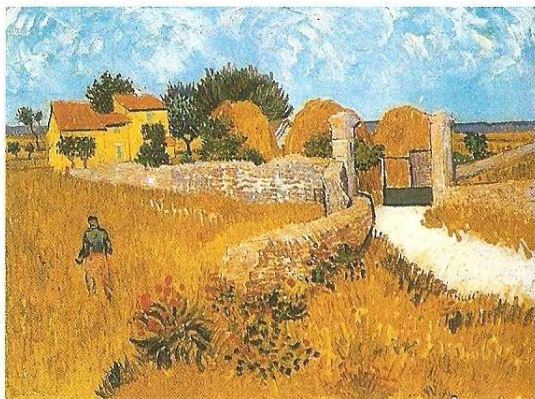
Druga sekwencja chromatyczna

Gdy mówimy o kolorach ze skali chromatycznej (oranżu, żółci, zieleni, czerwieni, fioletu i błękitu), to mamy na myśli nie tubki z farbą, ale ogólne koncepcje kolorystyczne. Właściwie żaden malarz nie używa barw podstawowych i drugorzędnych, które znajdujemy w podręcznikach teorii koloru, po prostu dlatego, że w ogóle nie stosuje się ich w malarstwie. Zatem gdy odwołujemy się do pewnej gamy, Czytelnik powinien pomyśleć o barwach, które się z nią zazwyczaj wiążą. Czerwień z drugiej sekwencji chromatycznej bliższe są raczej lacie krapowej lub sjenie palonej niż magencie, o której mówią teoretycy. Podobnie używane przez malarzy błękity to zazwyczaj ultramaryna i błękit kobaltowy, które mają niewiele wspólnego z błękitem cyanowym występującym w teorii itd.

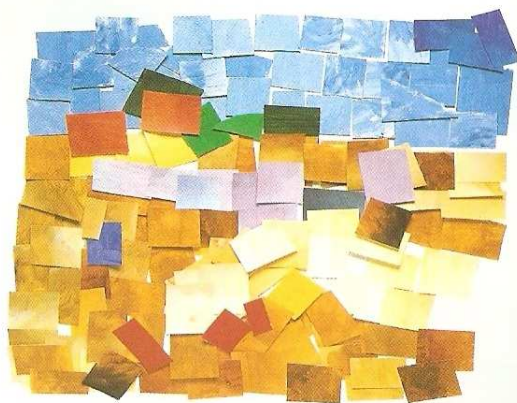
Barwy podstawowe a kontrasty

Podstawowy kolor drugiej sekwencji chromatycznej można skomponować z różów, szarości i barw fioletoworóżowych, czyli ze stonowanej dominującej czerwieni. Można dodać też tony bardziej nasycone, jak silniejsze oranże, a także większą ilość fioletoworóżowego.

Sekwencja chromatyczna od oranżu, poprzez czerwień i fiolet do błękitu.

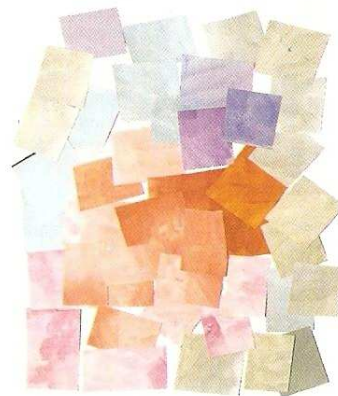


Vincent van Gogh (1853-1890). Wjazd na farmę. National Gallery of Art, Waszyngton. Kolory tego pejzażu uporządkowane są według sekwencji chromatycznej, biegnącej od oranżu, przez czerwień i fiolet, do błękitu.

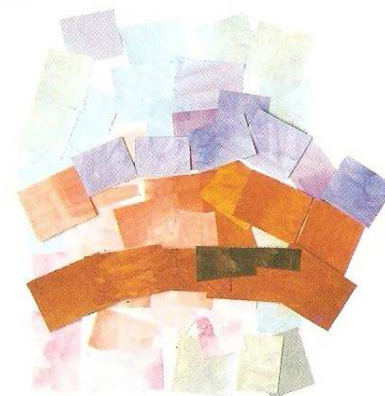


Sekwencja chromatyczna pejzażu van Gogha, ukazująca barwy w nim dominujące.

Kontrast między kolorami dopełniającymi nie powinien być zbyt silny, a raczej zawierać tony blade i jasne. Aby wzmocnić harmonię, trzeba wprowadzić odcienie ciemniejsze. Jeśli ma być zachowa-



Na bazie kolorystycznej składającej się z błękitnawych szarości, tonów fioletoworóżowych i różów, można rozwinąć kompozycję opartą na sekwencji czerwono-fioletowej.



Barwę ziemi oddaje się za pomocą różnych odcieni czerwonego.

na ta sama sekwencja chromatyczna, tymi ciemniejszymi tonami mogą być barwy ziemne i bardzo ciemna, naturalna siena, czyli kolory, które można zaklasyfikować jako czerwień, choć nienasycone.

Błękity

Dopełniający cykl błękitów zaczyna się od tonów fioletoworóżowych, przechodzących bez zakłóceń od jasnych do ciemnych. Niewiele jest błękitów nasyconych, zbliżonych walorem czy intensywnością

Kolor a rzeczywistość

Wyjaśnienia zawarte na tych stronach odnoszą się do harmonicznych możliwości gam kolorystycznych i może się wydawać, że odeszliśmy od podstawowego problemu przedstawiania kolorów rzeczywistego pejzażu. Nasze wskazówki to sposób rozwiązania tego problemu. Chromatyczny realizm obrazu wynika ze spójnych relacji kolorystycznych; wierność barwom widzianym w rzeczywistości nie pozwala na stosowanie niedbałych połączeń tonów na obrazie.

do oranżów. Ponownie możemy tu zastosować regułę mówiącą, że harmonijny kontrast kolorystyczny wymaga zredukowania jednego z kolorów w parze do minimum. Błękity to także najbardziej odległe barwy w przestrzeni figuratywnej, tworzące złudzenie głębi.

Pracując nad pojedynczym motywem, można eksperymentować z jedną sekwencją chromatyczną, zmieniając proporcje różnych kolorów dopóty, dopóki nie znajdzie się najlepszej czy też najbardziej kolorystycznej harmonii.

Osobista interpretacja

Pomysł, aby oddzielić na palecie dwie gamy chromatyczne, biegnące od oranżu do błękitu, nie narzuca jakiegos obowiązkowego systemu proporcji czy związków; nie jest to przepis, ale wskazówka, pomocna w zrozumieniu języka barw. Według walorystów, każdy obiekt w przyrodzie ma swój własny kolor, który – za-

leżnie od rodzaju oświetlenia – staje się ciemniejszy lub jaśniejszy. Z kolei zdeklarowani kolorysty, jak np. van Gogh i Cézanne, postrzegali każdy element motywu jako jeden z wielu możliwych kolorów, zależny od użytej harmonii barw, zgodnej z wolą malarza. Żadna barwa nie jest ostateczna, a przygoda z kolorem zaczyna się od nowa przy każdym kolejnym obrazie.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Związki między kształtem a kolorem str. 48
- Kompozycje kolorystyczne str. 50
- Harmonie kolorów (I) str. 52



Fiolety i błękity nieba to punkt kulminacyjny użytej w tym pejzażu sekwencji chromatycznej.

ŚLADY PĘDZLA I KOMPOZYCJA

Ślady pędzla mogą być bardzo pomocne w kompozycji, wyznaczając jej główne kierunki, tworząc rytmy, kontrastując faktury itd. Ślady pędzla porządkują i budują strukturę prac kolorystycznych, skomponowanych z grubych warstw farby, pozbawionych obszarów płaskich kolorów.

Widoczne ślady pędzla

Odwiedziny w muzeum sztuki klasycznej wystarczą, by odkryć zadziwiający fakt, że na obrazach zazwyczaj nie widać śladów pędzla, zwłaszcza jeśli porówna się je z dziełami współczesnymi. Częściowo odpowiadają za to kolejne warstwy werniksu, które ujednolicią powierzchnię obrazu. Jednak główną rolę odgrywały tu gusta klientów, którzy zamawiali prace. Dopiero od czasów impresjonistów widoczne ślady pędzla zyskały taką po-

pularność, że stały się wręcz synonimem modernizmu; malarz awangardowy musi wykonywać w pracy ślady pędzla, impasty i plamy koloru. Tendencja ta rozwinęła się i klienci zaczęli wybierać martwe natury z wyraźnymi śladami pędzla.

Wielkość i kierunek pociągnięć pędzla

Wielkość i kierunek śladów pędzla może wywrzeć olbrzymi wpływ na sposób uporządkowa-

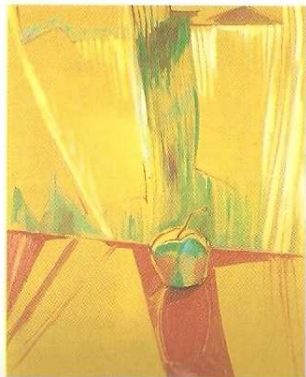
nia obrazu. Malując szerokimi pociągnięciami, porządkuje się tym samym obiekty raczej za pomocą plam koloru, niż przejść walorowych, poszukując związłego ujęcia chromatycznych składników tematu. W takim przypadku widoczne ślady pędzla to nie kaprys malarza, lecz integralna część dzieła. Ich kierunek i wielkość może się zmieniać, ale nie mogą się one ze sobą stopić, nie burząc jednocześnie całości obrazu.

Inni artyści pracują nad formami i kolorem, wykorzystując ślady pędzla, które także są liniami, które porządkują obiekty



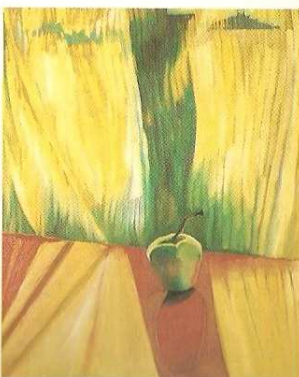
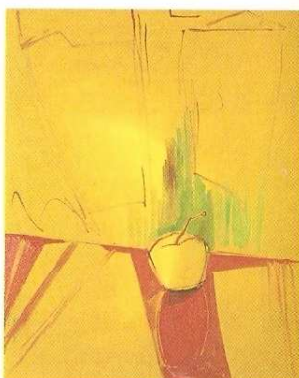
Temat wymagający kompozycji zbudowanej z kierunków pociągnięć pędzla.

Na początku trzeba rozplanować kierunki, według których ułożą się ślady pędzla.



Zasłony można namalować lekko zakrzywionymi, pionowymi pociągnięciami, które zasugerują przejrzystość tkaniny.

Dzięki wyraźnym śladom pędzla, Esther Olivé stworzyła obraz bogaty kolorystycznie i doskonale skomponowany.



i które nadają ostateczny kształt całej powierzchni płótna. Technika ta może być bardzo atrakcyjna dla widza, interesującego się procesem twórczym, pragnącym odkryć miejsca, w których malarz miał wątpliwości czy dokonywał poprawek. Mówiąc krótko, ślady pędzla zdradzają wrażliwość artysty i jego inteligencję.

W innych stylach malarskich ślady pędzla nie są tak ważne ani nie opierają się na jakimś systemie; w takim przypadku plamy koloru można zestawiać z liniami i tonami.

Ślady pędzla a faktura

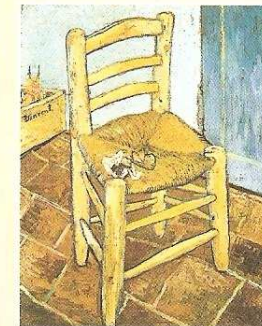
Śladami pędzla można różnicować obiekty i powierzchnie. Z jednej strony, ślad pędzla może ożywić obszar jednolitego koloru. W takich pracach płaszczyzny koloru różnią się gęstością, a całość zyskuje na różnorodności i kontraście. Z drugiej zaś strony, śladami pędzla można kompozycję ujednolicić. Najlepiej widać to w niektórych obrazach kubistów, gdzie ślady pędzla tworzą huskowatą fakturę, podobną na wszystkich obiektach, dzięki czemu powstaje malarska całość.

Kaligrafia

W wielu przypadkach ślady pędzla wynikają z dziwactw

Ślady pędzla u van Gogha

Wyjątkowym przykładem twórczości, w której ślady pędzla to element czysto konstrukcyjny i stały składnik stylu, jest malarstwo van Gogha. Ślady pędzla w pracach tego artysty nie tylko kolorują obiekty, lecz także modelują je i określają; innymi słowy, kształt, wielkość i kierunek pociągnięć pędzla tworzy obiekty tak, że dostosowują się one do śladów pędzla, a nie odwrotnie. W przypadku van Gogha nie dałoby się usunąć pociągnięć pędzla ani ich zmienić, nie niszcząc jednocześnie całego obrazu.



Vincent van Gogh (1853-1890). Krzesło artysty. National Gallery, Londyn. Wyraźne ślady pędzla to jedna z najbardziej istotnych cech malarstwa van Gogha.

malarza. Nie służą wtedy konstruowaniu obrazu ani tworzeniu faktur, są po prostu malarską kaligrafią. Mogą być krótkie lub długie, w kształcie kropki albo przecinka, grube bądź cienkie, krzyżujące się albo równoległe itd.; mogą tworzyć lub przesłaniać rytm. W takich przypadkach ślady pędzla to element drugorzędny, co jednak nie znaczy, że praca jest gorsza, lecz że artysta posługuje się innymi środkami i sposobami, więc nie musi zajmować się śladami pędzla.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Rytm kompozycji str. 38
- Linie i masy str. 42

Układ śladów pędzla w tej pracy Esther Olivé dopasowuje się do kształtu i wielkości przedmiotów.



Na tym obrazie Esther Olivé widać, że porządek i kierunek śladów pędzla wpłynęły na kompozycję całości.

PERSPEKTYWA MALARSKA

Perspektywa może być odpowiedzią na motyw – prosta ścieżka biegnąca w głąb płaskiego pejzażu. W tym przypadku wystarczy zastosować elementarne zasady perspektywy geometrycznej. Jednak najczęściej obiekt nie znajduje się na płaszczyźnie prostopadłej do płaszczyzny obrazu (co jest warunkiem dla większości prezentacji perspektywy).

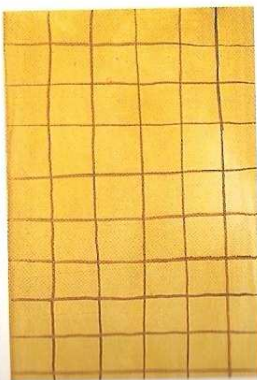
Perspektywa i perspektywy

Od czasów renesansu artyści europejscy najchętniej stosowali perspektywę włoską, która pojawiała się we wszelkiego rodzaju pracach. Istnieją jednak inne rodzaje perspektywy, które równie dobrze, a nawet lepiej pasują do niektórych obrazów. Są to perspektywy częściowe, które nie rządzą wszystkimi elementami kompozycji, lecz dają artyście dużą swobodę. Przykładowo, perspektywa orientalna jest znacznie mniej dogmatyczna i pozwala na swobodniejszą wizję tematu, bez systematycznego zmniejszania jego wymiarów. Innymi słowy, jest to perspektywa, którą rozwija się bardziej na powierzchni niż w głąb, umieszczając temat u góry obrazu zamiast w tle; w szczególności rysunku (takich jak domy,

WIĘCEJ INFORMACJI

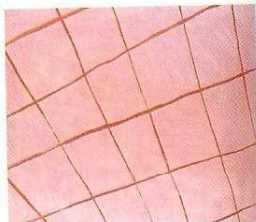
- Perspektywa atmosferyczna str. 64

Obrus z obrazu Esther Olivé. Ten fragment kompozycji namalowany jest „od dołu”.



Perspektywa na tym obrazie Esther Olivé składa się z różnych perspektyw, przybliżających temat z różnych stron.

dachy, mosty itd.) perspektywa służy do przekształcania prostokątów w trapezy, przy czym często ich krótszy bok jest bliżej widza (odwrotnie niż w perspektywie włoskiej). Powinniśmy jednak wziąć też pod uwagę, że artyści japońscy nie malowali z natury, więc czuli się zobowiązani nie do kopiowania, ale do ćwiczenia wyobraźni.



Kafelki z obrazu Esther Olivé mają zaburzone, znikające linie.

Krzeseła przedstawiono z innego punktu obserwacyjnego, niż pozostałe elementy pracy.



Perspektywa i malowanie z natury

Obliczenia niezbędne do stworzenia perspektywy nie przydadzą się na nic, gdy maluje się z natury, bo pracując w plenerze, artysta musi być wierny pierwszemu wrażeniu, natomiast forma wymaga jednolitych zasad geometrycznych. Gdy patrzysz na motyw przed sobą, odległość oceniasz raczej na podstawie koloru niż wielkości, zaś natężenie barw wpływa na kształt i rozmiary obiektów. Artysta zainteresowany chromatyką odległego obiektu będzie starał się go uwydatnić, poświęcając mu więcej uwagi, niż gdyby trzymał się zwykłej, analitycznej perspektywy. Tak działa wrażliwość artysty, i tak malarz odciśka osobiste piętno na swoich dziełach. Zatem, wyjąwszy przypadki niezwykle, malując w plenerze nie ma się problemu perspektywy, a nawet jeżeli, to można go rozwiązać dzięki obserwacji i intuicji.

Namacalne wartości

Sposób, w jaki postrzegamy kształty, nie zależy jedynie od wrażeń optycznych, lecz także od namacalnych. Obiekty rozpoznajemy w różnych położeniach i pod różnymi kątami. Gdy obserwator się przesu-
ni

Na tym pejzażu Vicensa Ballestera widać perspektywę zasugerowaną przez wijącą się dróżkę. To prawdziwie malarskie znikające linie, które niekoniecznie muszą odpowiadać liniom tradycyjnej perspektywy geometrycznej.



Płaski rysunek

Płaski rysunek tematu, czyli jego przedstawienie bez perspektywy linearnej lub atmosferycznej, nie jest zbyt popularny wśród artystów współczesnych, choć niektórzy malarze w ten sposób notują wrażenia lub szkicują kompozycję, nakładając fragmenty bez dążenia do głębi. Jednak praca wykonana tą techniką może być dzięki swej niekonwencjonalności bardziej żywa niż ukończone dzieło. Przestrzeń można zasugerować, zmieniając skalę, eksperymentując z rozmiarami i tworząc kontrasty między kolorem a wielkością.

Szkic czy studium nie wymagają perspektywy. Ten obrazek wykonano płaskim rysunkiem, bez odniesień do trzeciego wymiaru.

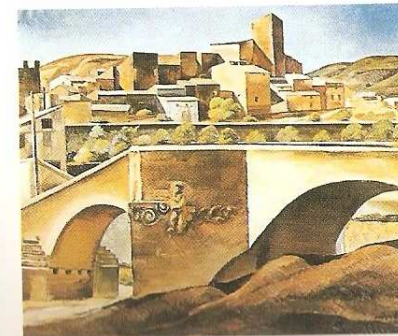


obiekty będą wyglądać inaczej, choć ich forma jest stała i wciąż rozpoznawalna. Mimo że bryły nie widać wyraźnie, namacalna wiedza o obiekcie zawsze wpływa na świadomość widza. Wszystkie te czynniki, nie związane z perspektywą geometryczną, przyczyniają się do sposobu, w jaki artysta przedstawia świat trójwymiarowy na płaskiej powierzchni, i trzeba je brać pod uwagę, komponując obraz z punktu widzenia perspektywy malarskiej.

Znikające linie

Stworzenie perspektywy z kilku nie zbiegających się, znikających linii na horyzoncie wystarczy, by powstała przestrzeń. Linie te mogą pochodzić z frontonów budynków, brzegów rzeki czy innego fragmentu tematu. Mogą dążyć do różnych znikających punktów. Często kilka przekątnych lub innych niż pionowe linii, dodanych do kompozycji, wystarczy, by zasugerować trzeci wymiar.

Jaume Mercadé (1889-1967). Twierdza. Kolekcja prywatna. Namacalne walory tego obrazu wystarczyły, by zasugerować przestrzeń – perspektywa nie była już potrzebna.



KOMPOZYCJA PEJZAŻU

Jedną z cech odróżniających pejzaż od innych gatunków malarskich jest niestałość tematu. Postać, salaterka na owoce czy butelka to obiekty, które artysta może przechować w wyobraźni i łączyć z innymi postaciami lub przedmiotami, umieszczając je w przestrzeni malarskiej, by wyglądały bardziej realistycznie. Pejzaż nie ma ściśle określonej, ostatecznej formy i wciąż się rozwija.

Całość i części

Malarz kształtuje i objaśnia pejzaż bardziej, niż jakikolwiek inny temat. W historii różnych stylów pejzaż interpretowano rozmaicie, zgodnie z dominującą akurat ideą natury: zamkniętego ogrodu (oddzielonego od wrogiego chaosu kryjącego się za górami i lasami) – w okresie gotyku; wyidealizowanej natury klasycystycznej; wysublimowanego spektaklu w czasach romantyzmu; chwili światła – w okresie impresjonizmu. Zarówno w wielkich, jak indywi-

dualnych stylach malarskich, pejzaż opiera się na ogólnej idei przyrody jako całości. Zgodnie z tą koncepcją artysta wybiera i uwydatnia niektóre elementy, kształty czy szczegóły, napomkając jedynie o reszcie (kolorem, światłem, cieniem itd.). Oto podstawowa zasada komponowania pejzażu – odtworzyć uczucia, wzbudzone przez naturę, skupiając się na ograniczonej liczbie cech, które wydają się artyście ważne albo istotne dla pejzażu, który sobie wyobraził. Komponowanie pejzażu to wyrażenie ogólnej wizji przy-

rody poprzez niektóre jej części.

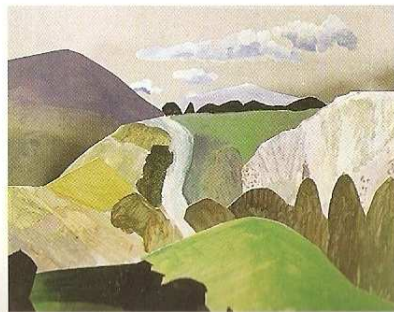
Stopniowanie płaszczyzn

Kolejną podstawową metodą rozwijania głębi przestrzennej w pejzażu jest zbudowanie go z układu zestopniowanych płaszczyzn, czyli przekształcenie rzeczywistych odległości w nałożone na siebie płaszczyzny. Jest to podejście przeciwstawne do opisanego wyżej, gdyż pejzaż nie zanika w oddali, tylko widać w nim wszystkie

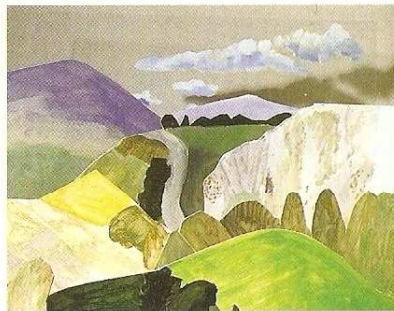
Pejzaż, który wybraliśmy, aby stworzyć jego różne wersje malarskie ilustrujące ideę stopniowania.



Gdy światło tworzy kontrasty między niektórymi płaszczyznami, złudzenie przestrzeni staje się wyraźniejsze.



W intensywnym świetle płaszczyzny pejzażu stapiają się ze sobą, zanika wszelki kontrast.



Zmierzch eliminuje kontrasty między planami, wzmacnia natomiast kontrast pomiędzy niebem i ziemią.



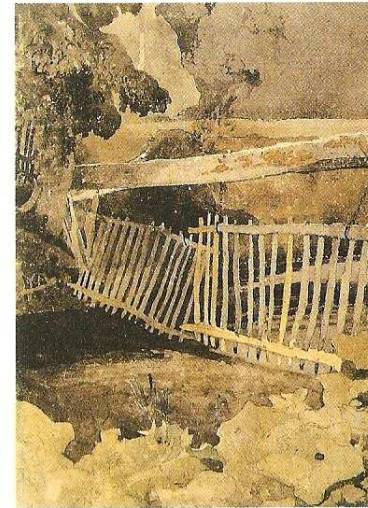
WIĘCEJ INFORMACJI

- Linia horyzontu w pejzażach str. 62

zaże. Twórcza wolność tej metody tłumaczy, dlaczego komponowane wtedy pejzaże były monumentalne, majestatyczne, czasem niemal epickie.

Horyzont jako punkt odniesienia

Horyzont to jeden z podstawowych aspektów malarstwa pejzażowego i właściwie wszelkich innych rodzajów twórczości figuratywnej. W martwej naturze lub scenie z postaciami horyzont zazwyczaj się nie pojawia, ale kryje się w kompozycji dzieła. Perspektywa obiektu powstaje przede wszystkim z jego związku z horyzontem, z punktem odniesienia, który w rysunku perspektywicznym wynika ze zbieżności znikających linii do punktu na horyzoncie. W pejzażach nie jest to jakaś linia idealna, lecz rzeczywista; może być określona mniej lub bardziej wyraźnie, ale zawsze jest obecna i wyznacza przestrzenną głębię tematu, co nie zdarza się raczej w innych gatunkach malarskich, w których ukazuje się przestrzeń jedynie najbliższej położonych płaszczyzn.



John Sell Cotman (1782-1842). Upadłe wrota. British Museum, Londyn. Zmiany płaszczyzn zredukowano do minimum, aby podkreślić rolę linii horyzontu.

szczegóły. Czasami sam motyw wymaga zastosowania tej metody, choć zazwyczaj to artysta decyduje o tym, jak interpretować i rozplanować pejzaż na płótnie. Malarze, którzy stopniują płaszczyzny, najczęściej wolą trwałą, architektoniczną kompozycję od efektów atmosfery czy kontrastów światła.

Stopniowane płaszczyzny nie muszą być poziome; mogą zawierać linie ukośne, zakrzywione, a nawet pionowe (na przykład grupę pni drzew). Jednak zawsze muszą być ułożone tak, by przejście od jednej do drugiej można było interpretować jako stopniowe oddalenie. Przy tej metodzie istotną rolę w zrozumieniu przestrzeni odgrywa skala (czyli mniejsze lub większe rozmiary poszczególnych elementów).

Wybór i łączenie

Komponowanie pejzażu opiera się na wyborze i łączeniu najbardziej znaczących elementów tematu, na zmianie ich wielkości, formy czy koloru, zgodnie z wymaganiami konkretnej zasady kompozycyjnej lub kolorystycznej. Można to w skrócie ująć tak: kompozycja pejzażu to swobodna interpretacja tematu, i rzeczy-

wiście odnosi się to do wszelkich pejzaży. Jednak wspomniana interpretacja może iść w pejzażu nawet dalej, aż obrzą stanie się przemyślanym ćwiczeniem ze swobodnej kompozycji, opartej na wybożrze rzeczywistych danych. Metodę tę stosowała większość pejzażyistów, zanim w XIX wieku pojawili się impresjoniści i realisci. Wcześniejsi artyści malowali w pracowniach ze szkiełców robionych w plenerze, łącząc różne spojrzenia na ten sam temat, a nawet różne pej-

Anatomia pejzażu

Wielu pejzażyistów ma niemal anatomiczne podejście do przyrody. Widać je na pejzażach utrzymanych w tonie topograficznym. Zagłębienia i wzniesienia pejzażu, jeśli zinterpretuje się je emocjonalnie, przypominają czasem kształty ludzkiego ciała. Plastyczność pejzażu topograficznego można porównać do aktu.

Jaume Mercadé (1887-1967). Priorat. Kolekcja prywatna. Dobry przykład pejzażu topograficznego, w którym uwypuklono bryły i wgłębienia terenu.



LINIA HORYZONTU W PEJZAŻACH

Linia horyzontu jest w kompozycji niezwykle ważna, ponieważ wyznacza szerokość i zasięg pejzażu. Mamy tu na myśli horyzont w sensie ogólnym; może to być linia horyzontu (np. w pejzażu morskim) albo nieregularny zarys gór w tle; może on nawet rozplywać się we mgle. Jednak w malarstwie pejzażowym linię horyzontu da się wyznaczyć w każdym przypadku.

Organizowanie przestrzeni

Przestrzeń pejzażu można rozplanować w oparciu o linię horyzontu. Nisko położony horyzont nie pozwala na to, by płaszczyzny następowały po sobie nieprzerwanie, leży on bowiem zaledwie kilka płaszczyzn od widza. Przestrzeń pejzażu z niską linią horyzontu buduje się z kontrastów między wielkościami drzew, pagórków i budynków. Niebo nabiera wtedy znaczenia, co podkreśla się kolorem, i kształtem chmur.

Wysoko położona linia horyzontu pozwala rozwijać temat na całej powierzchni płótna. Zazwyczaj maluje się wtedy z wysokiego punktu obserwacyjnego, jakby z lotu ptaka. Prowadzi to do stylu opisowego, który uwidatnia każdą nieregularność terenu, zwiększa ilość płaszczyzn i powoduje, że wzrok widza może poszybować w dal. Horyzont można umieścić bardzo wysoko, właściwie eliminując niebo i powodując, że przyroda będzie bardziej wyimaginowana niż figuratywna.

Pejzaż Ballestara z wysokim horyzontem, namalowany z lotu ptaka, z dobrze rozwiniętymi płaszczyznami.



Pejzaż autorstwa Vicençy Ballestara, w którym horyzont wyznacza porządek kompozycji. Wysokość horyzontu wymusza pośredni punkt obserwacyjny.



Niska linia horyzontu

Nisko położona linia horyzontu wymusza niski punkt obserwacyjny i płaski pejzaż. Artysta nie może układać płaszczyzn kolejno, a nawet jeśli, to widza będzie dzielić od tła obrazu jedynie kilka planów. Pejzażyści holenderscy specjalizowali się w płaskich pejzażach o niskiej linii horyzontu, bo takie są geograficzne cechy Holandii. Malarze ci tworzyli przestrzeń, kontrastując skalę i rozmiary elementów pejzażu; dwa drzewa blisko widza, różniące się wielkością, wydają się bardziej odległe.

Kontrast wielkości stosowany jest także przez pejzażyстів współczesnych, gdy malują dzieła z niską linią horyzontem. Oczywiście niebo zyskuje wtedy na znaczeniu i wymaga specjalnego podejścia.

Wysoka linia horyzontu

Wysoka linia horyzontu pozwala rozwinąć pejzaż na całej powierzchni obrazu. Maluje się go wtedy z lotu ptaka. Prowadzi to do stylu opisowego, w którym wyraźnie widać wszelkie nieregularności tere-

Pejzaż Ballestara z niską linią horyzontu, która uwidatnia korony drzew na tle płaszczyzny nieba.



nu, zwiększa się liczba płaszczyzn, a wzrok widza może dotrzeć bardzo daleko.

Niektórzy artyści umieszczają punkt obserwacyjny na samej górze dzieła lub nawet powyżej. W takim przypadku pejzaż zaczyna przypominać mapę, pozwalając malarzowi pokryć całą powierzchnię rozmaitymi kształtami i kolorami. Odległości zmniejszają się i obraz wydaje się „spłaszczony”.

Niewyraźny horyzont

Niektórzy pejzażyści współcześni, eksperymentując z kompozycyjnymi i przestrzennymi aspektami tego gatunku malarskiego, doszli nawet do zniekształcenia horyzontu. Z teoretycznego punktu widzenia horyzont zawsze powinien być poziomy, a wszelkie pochyłości winny być odeń niezależne. Jednak z punktu widzenia twórcy, można zmieniać horyzont, deformować czy zaburzać przestrzeń. Efekty mogą być zaskakujące: złudzenie zawrotu głowy czy ruch sugerowany przez wietrzna,



Niski punkt obserwacyjny i nisko położony horyzont sprawia, że obrazy stają się monumentalne, tak jak ten pejzaż Ballestara.

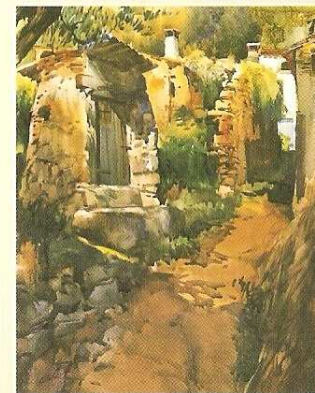
sztormową scenerię. Eksperymentów takich nie należy uważać za fanaberię artysty, ale za próbę wzmocnienia ekspresji pejzażu i uniknięcia powtórzeń.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Kompozycja pejzażu str. 60

Horyzont i znikający punkt

Jest bardzo ważne, by pejzażysta miał pomysł, choćby bardzo ogólny, gdzie na obrazie umieścić znikający punkt, ponieważ często taki punkt pomaga stworzyć złudzenie głębi, wykorzystując np. rządki drzew, krzaków, ścieżkę, rzekę itd. Zazwyczaj do ustalenia perspektywy wystarczy intuicja, ale bywa, że przydaje się też kilka znikających linii.



Na tej pracy Ballestara znikający punkt znajduje się poza obrazem. Mimo że brak horyzontu, dzieło ma czystą perspektywę kompozycyjną.

Szkic obrazu zamieszczonego powyżej, ukazujący domniemane znikające linie.

PERSPEKTYWA ATMOSFERYCZNA

Perspektywę atmosferyczną, czyli powietrzną, do malarstwa wprowadził Leonardo da Vinci. Jest to pewien system tworzenia przestrzeni, którego prawie nie stosowano w czasach starożytnych, a już całkiem o nim zapomniano w wiekach średnich. Zjawisko perspektywy powietrznej znają wszyscy artyści: formy i kolory w miarę, jak pejzaż się oddala, stopniowo znikają.

Głębia pola

Fotograficy, mówiąc o głębi pola, mają na myśli skupienie na obiektach umieszczonych w przestrzeni. Mała głębia pola to taka, która ogniskuje się na najbliższych planach, podczas gdy pozostałe stają się mgliste i nieostre. Z kolei duża głębia pola ogniskuje się i na planach bliższych, i na dalszych. Można się o tym przekonać samemu, skupiając wzrok na dłoni uniesionej na tle pejzażu: staje się on wtedy układem nieokreślonych plam ko-

Ten pejzaż to doskonały przykład na to, w jaki sposób atmosfera zamazuje kształty i łagodzi kontury. Typowy przykład perspektywy.



loru, otaczających doskonale ostry obraz dłoni. Ogniskową tę można świadomie dopasować tylko wtedy, gdy obiekt

ty są od siebie bardzo oddalone. Zazwyczaj na pejzaż nie patrzy się w ten sposób, choć może się zdarzyć, że na pierw-



Ten obraz Vicenç Ballestar zaczął od bardziej odległych planów, które dokładnie wymodelował, a u dołu złączył.

Najciemniejsze tony odpowiadają pierwszemu planowi. Kontrastują z jasnymi odcieniami innych planów, tworząc przestrzenny efekt perspektywy atmosferycznej.



Następujące po sobie plany są w tej samej gamie kolorystycznej, różnią się jedynie natężeniem tonów. Zmiany te wyznaczają poszczególne płaszczyzny kompozycji.

Ukończona praca Vicenç Ballestara to doskonały przykład perspektywy atmosferycznej.



szym planie znajduje się np. grupa drzew, na której skupia się pejzaż, a zmiany ogniskowej są nieświadome.

Wzrok działa po kolei, a nie jednorazowo, jak zdjęcie. Oczy postrzegają serię różnych aspektów scenerii, które umysł rekonstruuje w całość. Być może najbliższe takiej naturalnej percepcji są pejzaże niektórych malarzy naiwnych, którzy malują każdy szczegół, określając go jednakowo.

Malarze przedstawiają na obrazach własny sposób postrzegania przestrzeni, podkreślając najbardziej znaczące elementy i komponując scenę tak, że tworzy się przestrzeń (z kolorów, cieni, rysunku itd.). Artysta maluje swoją wersję rzeczywistości; aparat fotograficzny potrafi uchwycić jedynie reprodukcję.

Głębia bez ogniska

Choć normalnie zmiany ogniskowej dokonują się poza świadomością, popularnym sposobem przedstawiania głębi przestrzennej jest rozmywanie bardziej odległych planów, aby wyostriżyć kształty na pierwszym planie. Metoda ta wiąże się bardziej z abstraho-



Góry w tle kompozycji tego pejzażu Ballestara rozmywają się we mgle.

waniem drugorzędnych cech, niż z rzeczywistym postrzeganiem formy. Wszystkie obiekty, które się rozmywają, zaczynają się w miarę oddalania ze sobą stapiać, podczas gdy cechy wyraźne sprawiają wrażenie, że zbliżają się do widza. Niektórzy artyści dochodzą w ten sposób do prawdziwie realistycznych efektów, co dowodzi, że malarstwo jest przekonujące nie dzięki sztywnemu obiektywizmowi, lecz dzięki spójności wykorzystywanych metod. Techniki te wymagają, by pomiędzy wyraźnym a niewyraźnym nie było gwałtownych przejść - trzeba dodawać cechy pośrednie, od najostrej do najbardziej zamglonej.

nych, aby uczynić przestrzeń bardziej zrozumiałą.

Atmosfera chromatyczna

Kolory pryzmatu, zwane tak ze względu na efekt tęczy, powstają w wyniku rozszczepienia wiązki światła przechodzącego przez szklany pryzmat, to barwy światła białego: oranż, żółcień, zieleń, błękit i fiolet. Używając wszystkich tych kolorów w czystej postaci można uzyskać perspektywę atmosferyczną - świetlisty efekt, którego nie dałoby się otrzymać w żaden inny sposób. Wrażenie atmosfery wynika nie z realistycznego przedstawienia tematu, lecz z ułożenia w prawidłowych proporcjach wszystkich barw spektrum, co powoduje, że umysł widza odtwarza efekt światła. Przypomina to działanie odwrotne do dzielenia wiązki świetlnej na kolory: widz łączy barwy w białe światło. Harmonie otrzymanywane ze wszystkich barw powstają w ten sposób, że lokalny kolor obiektu zastępuje się czystym kolorem lub połączeniem czystych kolorów.

Odległość a walor

Odległości w pejzażach można wyrazić, stosując kontrasty walorowe, czyli kontrastując tony jasne i ciemne. Oczywistym przykładem na to jest tzw. ekran pejzażowy - wyróżnione obiekty (drzewa, skały, pagórki itd.), namalowane ciemnym tonem, odcinają się od jaśniejszego tła, które dzięki kontrastowi walorów, czy też tonów, będzie wydawało się bardziej odległe.



Il Bosco (1450-1516). Kuszenie św. Antoniego. Prado, Madryt. Zupełnym przeciwieństwem pejzażu atmosferycznego jest pejzaż skomponowany z kontrastujących tonów jasnych i ciemnych.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Kompozycyjne odkrycia baroku str. 16

SZKICE KOMPOZYCYJNE

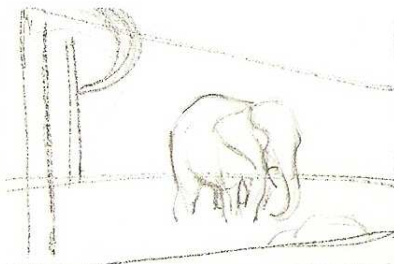
Początkiem kompozycji zawsze jest szkic, choćby wykonany w myślach, jako przybliżony zarys ogólnych cech tematu. Artysta – zanim zacznie malować – często nie tylko wyobraża sobie, ale też rysuje szkice, aby uchwycić pierwsze wrażenie. Szkic, i ten z natury, i ten zaaranżowany, to prawdziwe studium kompozycyjne.

Szkice

Szkice zazwyczaj są niewielkie i rysuje się je szybko. Nie są to ukończone dzieła, choć są kompletne (mimo że może brakować tła lub pierwszego planu). Szkic zawiera tylko to, co niezbędne, informację o temacie, która, aczkolwiek pozbawiona szczegółów, jest wystarczającą podstawą. Malarz, który interesuje się przede wszystkim światłem i atmosferą, będzie wyrażał najważniejsze elementy poprzez plamy koloru, które uwydatniają oświetlenie. Z kolei artysta poszukujący trwałych brył zawrze w szkicu skrócone formy tematu. W każdym przypadku szkice czy notatki malarskie muszą być wyraźne i wykonane stosunkowo szybko. Nie są to ćwiczenia wirtuozerii ani szczegółów: jeśli szkic jest niedobry, rysuje się inny.

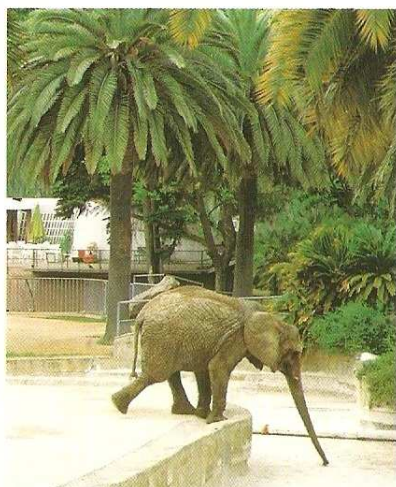
Cel sam w sobie

Notatki czy szkice mogą być dobrym ćwiczeniem



Oto schemat kompozycyjny, narysowany z natury, wspaniała podstawa dla pracy malarskiej.

Vicenç Ballestar kończy szkic, dodając sepiowe lawowanie, które rozświetla główne obszary kompozycji.



Ogród zoologiczny to miejsce, w którym można wykonywać przeróżne szkice, z których mogą się narodzić oryginalne pomysły kompozycyjne.

same w sobie. Wielu artystów robi szkice, aby nie wyjść z wprawy, skoncentrować się i pozbyć napięcia. Szkice mogą służyć do ćwiczenia techniki, do próbowania różnych ustawień tematu, kontrastów, grupowania elementów i do sprawdzania innych działań kompozycyjnych.

Wykorzystuje się je również podczas ćwiczeń w przedstawianiu tematu z jak najmniejszą ilością szczegółów. Szybki, spontaniczny szkic często daje efekty, jakich nie osiągnęłoby się powolną, staranną pracą. W szybkich szkicach można odnaleźć wiele rozwiązań, które potem artysta może przemieścić do ważniejszych dzieł.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Kadrowanie str. 24



Jak zbliżyć się do tematu

Kiedy malarz styka się z nowym tematem, potrzebuje za każdym razem nowego natchnienia, nowego podejścia do techniki, świeżego ujęcia tematu. I to nie tylko dlatego, że formy i kolory są inne niż poprzednio, ale też dlatego, że zdobyte wcześniej doświadczenie pozwala artyście spojrzeć na swoją pracę inaczej.

Nie ma lepszej drogi do ujęcia nowego tematu, niż robienie swobodnych, niezależnych od stylu szkiców. Pozwalają one artyście pozbyć się jakichkolwiek obaw przed popielnie-



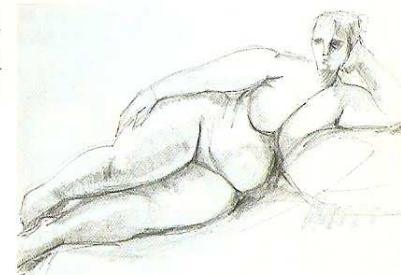
Ten świetny szkic Ballestara to dzieło samo w sobie, a także wartościowa wskazówka co do kompozycji większego obrazu.

niem pomyłki, a mogą nawet doprowadzić go do niespodziewanych rozwiązań.

Studiowanie kompozycji

Czasami artysta znajduje właściwe rozwiązanie już na etapie szkiców, gdy dochodzi do określonej i dokładnej koncepcji pracy. Jednak zazwy-

Studium kompozycyjne autorstwa Esther Olivé, wstęp do pracy malarskiej.



czaj szkic czy studium skupia się na jednym, szczególnym aspekcie: na kompozycji, formie i kadrze tematu; czasem koncentruje się na niektórych kształtach lub na oświetleniu, gamie kolorystycznej itd.

Szkice przydają się zwłaszcza podczas komponowania. Kilka plam koloru może ułożyć się w sposób, który zainspiruje ostateczne dzieło, mimo że nie będzie to wierna reprezentacja natury. Co więcej, szkic konkretnego tematu może stanowić inspirację do komponowania innego tematu lub jego fragmentu.

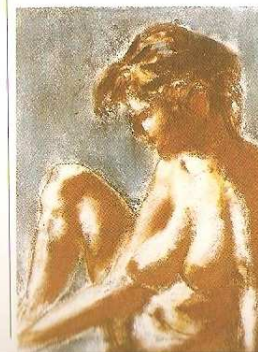
Szkicowanie podczas malowania

Szkice można też robić już po rozpoczęciu pracy malarskiej. W chwilach niepewności, które nierozzerwalnie wiążą się z malowaniem, dobrze jest wypróbować różne rozwiązania na osobnej kartce papieru, zanim wybierze się najlepsze z nich. Niektórzy artyści wykonują szkice nawet po skończeniu obrazu, aby sprawdzić nowe pomysły powstałe podczas pracy. Nie ma tu żadnych reguł – ostatnie słowo zawsze należy do artysty.

Szkice częściowe

Szkice wykonywane podczas pracy nad obrazem mogą pomóc w rozwiązaniu całej kompozycji albo jej części. Ostateczne ustawienie dodatkowych szczegółów można

Szkic Ramóna Sanvisensa, tak pełen wyrazu, że stał się dziełem malarskim.



Malarstwo szkicowe

Notatka czy szkic może być głównym elementem obrazu, wykraczając poza ramy studium kompozycyjnego. Wielu artystów przywiązuje wielką wagę do przypominających szkice linii, które powtarzają się w pracy. Linie, które są kolorowe, o zmiennej grubości i rozmaitych tonach, wyglądają jak żywe. Niektórzy malarze lubią łączyć styl malarski z rysunkowym; rysunek nie jest „zakolorowany”, ale ożywia barwy, które nakładają się na linie, prowokując grę odcieni.

wcześniej przestudiować, rysując kilka szkiców tych obiektów, które nie pojawiły się do tej pory w kompozycji, ale które można dodać, gdy ustalili się już główne linie dzieła.

POMOCE KOMPOZYCYJNE

W drodze od pomysłu do ukończonego dzieła artyści stosują rozmaite metody pracy.

Zależnie od epoki, stylu i techniki, malarze wykorzystywali różne sposoby, które jednak łączył wstępny szkic, studium kompozycyjne, zawierające mniej lub więcej szczegółów, czasem wykonywane za pomocą różnych przyrządów.

Siatka

Istnieje metoda niemal tak stara, jak malarstwo, która pozwala przenieść szkic na płótno, wiernie odtwarzając proporcje. To tradycyjny system, polegający na tym, że na szkicu rysuje się siatkę, którą potem przerysowuje się na płótnie, papierze czy innym podłożu, ale powiększoną, w tych samych proporcjach.

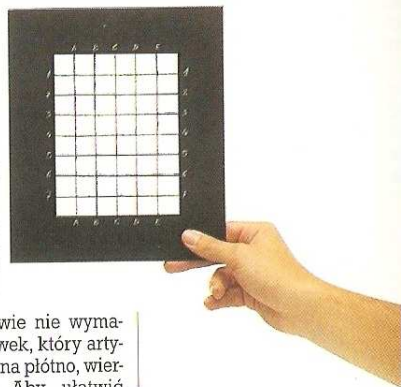
Proces ten przydaje się zwłaszcza wtedy, gdy naszkicowana kompozycja satysfakcjonuje artystę. Przykłady z historii sztuki dowodzą, że wstępny rysunek nie musi być ukończoną czy szczegółową pracą. Jest to często swobodny szkic, przenoszony na płótno nie z powodu jego dokładności, ale ze względu na jego spontaniczność, którą trudno byłoby osiągnąć w trakcie powolnej pracy nad dużym obrazem.

Siatka podzielona

Zdarza się, że szkic jest ukończonym szczegółowym



Siatkę można z łatwością wykonać z kartonowej ramy i czarnej sznurka. Odzworowując każdą z podziałek w odpowiedniej skali na płótnie lub papierze uzyskuje się dokładną reprodukcję.



projektem, prawie nie wymagającym poprawek, który artysta, przenosząc na płótno, wiernie odtwarza. Aby ułatwić przeniesienie rysunku, niektórzy malarze nakładają na siatkę dodatkowe linie, które dzielą powierzchnię jeszcze bardziej, zapewniając więcej punktów orientacyjnych. Jeśli artysta nie chce zepsuć siatkę rysunku, może wykorzystać jego kserokopię lub kopię wykonaną na kalce technicznej.

Siatki z drutu

Odmianą powyższej metody są druczki, naciągnięte pionowo i poziomo na ramę. Zanim

zacznie się malować temat, można użyć kartonowej ramki. Nakładając na nią druty patrzy się na obraz jakby przez siatkę. Aby prawidłowo przenieść model, papier trzeba podzielić w takich samych proporcjach co siatkę. Należy zwrócić uwagę na to, by trzymać siatkę zawsze w tej samej odległości między oczami a obrazem, aby temat nie zmieniał wymiarów za każdym razem, gdy się nań spojrzysz.

Fotografie

Fotografia może bardzo pomóc podczas kompozycji. Dobrze jest uzupełnić studium kompozycyjne, wykonane na podstawie szkiców z natury, o fotografie przedstawiające temat czy model. Zdjęcia są

Charles le Brun (1619-1690). Apoteoza Herkulesa. Luwr, Paryż. Klasycy i barokowi malarze czy dekoratorzy chętnie rysowali siatkę na szkicach, które przenosili potem na ściany, tworząc freski.

Sposób Dürera

Na słynnej rycinie malarz i rytownik Dürer przedstawił artystę, rysującego modelkę przez dużą, podzieloną ramę. Rama jest tym samym co używana przez niektórych współczesnych twórców siatka, choć ta druga jest uproszczona. Podobnie jak Dürer, współcześni artyści wiedzą, że siatka pozwala na dużą dokładność kompozycyjną.



Na tej rycinie Albrecht Dürer (1471-1528) szczegółowo przedstawił metodę siatki.

pomocne nawet, jeśli artyście nie zależy na bezbłędnym efekcie fotograficznym. Idealną metodą jest połączenie szkiców z natury, pełnych wszelakich modyfikacji, z fotografią tematu. Zdjęcia stosuje się również wtedy, gdy trudno jest malować temat bezpośrednio, bo jest nim zatłoczone miejsce lub przelotna scenka, której nie da się bezpośrednio uchwycić w całości. Obraz namalowany wyłącznie na podstawie fotografii może być płaski, tracąc żywotność i spontaniczność, które cechują prace malowane z natury. Tak jak każdy inny temat, zdjęcie powinno być interpretowane w kategoriach kompozycji.

Wersje i wariacje

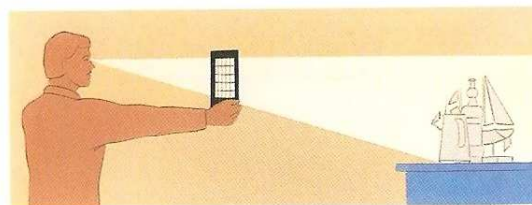
Jedną z możliwości stworzenia dobrej kompozycji jest przeniesienie jej z pracy innego malarza. Artyści zawsze tak

robili: dopasowywali kompozycje wielkich mistrzów do swoich potrzeb, wykorzystując równowagę, jedność, różnorodność i harmonię mistrzów. Nie należy ich krytykować ani posądzać o brak oryginalności; większość arcydzieł brała się z inspiracji innymi obrazami, nawet najwięksi artyści przejmowali pomysły z dzieł, które uważali za wartościowe. Bardzo dobrym ćwiczeniem jest rysowanie schematów kompozycyjnych obrazów innych autorów. Schematy te mogą się składać jedynie z prostych i zakrzywionych linii, wykorzystujących podstawowe składniki kompozycji danego obrazu. Takie ćwiczenie może zasugerować ciekawe ustawienia albo nowe możliwości tematu, nad którym artysta pracuje. Kompozycja martwej natury może podpowiedzieć ustawienie elementów pejzażu, lub na odwrót. W każdym przypadku

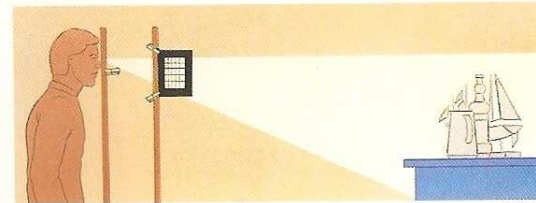
WIĘCEJ INFORMACJI

- Kadrowanie str. 24
- Ustawianie str. 26
- Szkice kompozycyjne str. 66

Trzymając siatkę w ręce można dostrzec wiele bardzo pożytecznych punktów odniesienia.



Temat dzieli się, umieszczając siatkę na stojaku i ustalając punkt odniesienia. Otrzymuje się dzięki temu bardzo dokładny rysunek.



SKRÓT PERSPEKTYWICZNY

Skrót perspektywiczny to jedna z najciekawszych cech kompozycji postaci. Jego techniczną trudność wynagradza artyście dynamika, w jaką skrót perspektywiczny wzbogaca kompozycję. Wymaga go większość póz, i prostych, i skomplikowanych. W niektórych przypadkach punkt obserwacyjny wybiera się właśnie po to, by móc ująć postać w skrócie perspektywicznym.

Postać w perspektywie

Postać w skrócie perspektywicznym to postać w perspektywie, której proporcje - ze względu na wybrany przez artystę punkt obserwacyjny - wydają się zaburzone. Skrót perspektywiczny to jeden z najbardziej typowych problemów, związanych z komponowaniem postaci. Jeśli posłużymy się tym skrótem umiejętnie, a przede wszystkim naturalnie, to będzie on mieć dużą wartość artystyczną.

Większość póz postaci malowanych przez artystów jest do pewnego stopnia skrócona. W rzeczywistości trudno znaleźć pozę, która ukazywałaby całą anatomię w rzeczywistych proporcjach; zawsze ręka, noga, szyja czy ramię będą widoczne w skrócie perspekty-

wicznym. Pamiętając o tym, artysta może wybrać pozę najbardziej zgodną ze swymi zamierzeniami.

Zanim dojdzie się do przekonującego skrótu perspektywicznego, trzeba wykonać wiele szkiców.

Skrót perspektywiczny nóg

Wszelkie postacie siedzące, których nie maluje się z boku, mają nogi w skrócie perspektywicznym - uda sprawiają wrażenie, jakby zbliżyły się do widza, kolana są na pierwszym planie, całe nogi zaś wydają się krótsze niż w rzeczywistości. Artysta może rozwiązać ten problem w trakcie malowania lub przygotować kilka różnych szkiców, które pozwolą jak najlepiej wykorzystać

w kompozycji skrót perspektywiczny. Jednym z rozwiązań jest namalowanie postaci kłęczącej. Poza taka ma wiele zakrzywionych linii i owalnych kształtów, bo mięśnie przystosowują się do niej; formy te tworzą harmonijny układ, który artysta może wykorzystać w swojej pracy.

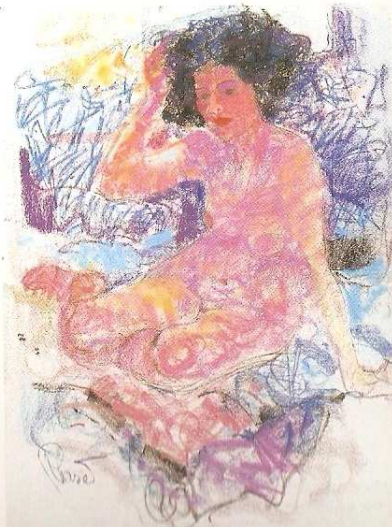
Skrót perspektywiczny ciała

Doświadczony malarz postaci zna na pamięć wszystkie kształty anatomiczne, umie je skadrować i połączyć w najczęściej spotykane pozy. Jednak gdy postać umieści się w perspektywie, wszystkie te formy zniekształcają się, więc artysta musi zapomnieć o anatomii, jakiej się nauczył, i wiernie przedstawić wymiary

Skrót perspektywiczny to postać widziana w perspektywie. Przykładem ta praca Joan Raset.



Szkic postaci z nogami w skrócie perspektywicznym, który wzmacnia linearną harmonię pozy.



w skrócie perspektywicznym. Typową pozą w skrócie jest postać leżąca, obserwowana z lotu ptaka. Wymiary znajdujące się najbliższej widza wydają się wtedy znacznie większe niż te położone dalej. Nie wolno tego zmienić ani próbować „poprawić”, bo właśnie te formy powodują, że kompozycja leżącej postaci jest interesująca.

Od przodu i z profilu

Zupełnie inne od postaci w skrócie perspektywicznym



W tym akcie, autorstwa Joan Raset, nogi ukazane są w harmonijnym skrócie perspektywicznym.

Technika i temat

Wybór między postacią widzianą od przodu a widzianą od tyłu pociąga za sobą decyzję, która wpływa na technikę i na temat. Z technicznego punktu widzenia oba te wybory wymagają innych rozwiązań. Natomiast z punktu widzenia tematu, każda poza sugeruje inne pomysły kompozycyjne.



W postaci widzianej od przodu, jak na tym rysunku Muntzy Calbó, dominuje zawsze wewnętrzny modelunek, bo kontury nie wystarczają, by określić kształty.

są te widziane od przodu i z profilu. Poza frontalna utrudnia przedstawienie brył. Głowę i tułów postaci widzianej od przodu można pokazać za pomocą prostego rysunku, nie wyrażając brył, które buduje się kolorem i - przede wszystkim - odcieniami jasnymi i ciemnymi. Z drugiej strony, postać widziana z boku można określić poprzez kontury. Głowę, rysy twarzy, ramiona, biodra itd. można zaznaczyć pojedynczą ciągłą linią. Nie znaczy to oczywiście, że nieważne są wtedy kolory i modelunek - są one jedynie drugorzędne w stosunku do konturów, które, o ile narysuje się je szybko, mogą być tak ciekawe, że wystarczy potem dodać tylko odrobinę koloru. Musisz jednak pamiętać, że bardzo rzadko patrzy się na postać jedynie z boku. Zawsze widać pewne fragmenty ciała od przodu lub tyłu.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Kompozycyjne odkrycia baroku str. 16



Na tym szkicu postaci z profilu dominują kontury (autor - Vicenç Ballestar).

KOMPOZYCJA AKTU

Akt to jeden z najbogatszych, najbardziej znaczących tematów malarskich. Jego kompozycja skupia się na pozie postaci i na tym, co ta poza sugeruje. Istnieje wiele odmian tego tematu, wśród których można studiować pozy różnych rodzajów, co pozwala artyście przewidzieć efekty estetyczne, jakie osiągnie.

Postać leżąca

Jedną z najczęściej spotykanych w aktach póz jest postać leżąca, odpoczywająca – klasyczny temat, którym malarze zajmowali się od czasów renesansu. Przyjmując tę klasyczną pozę za punkt wyjścia, artysta może stworzyć różne jej odmiany, wprowadzając do tradycyjnego tematu nowe elementy. Jedną z takich wariacji jest postać śpiąca. To bardzo naturalna poza, więc nie trzeba długo się zastanawiać nad jej ułożeniem. Poza tym jeśli wybierze się różne punkty obserwacyjne (które nie powinny leżeć zbyt nisko), postać leżąca



Tę postać leżącą, ze zgiętymi rękami i nogami, można zaliczyć do postaci zamkniętych.

Schemat kompozycyjny postaci można zawrzeć w prostym kształcie.



ca pozwala rozwijać skróty perspektywiczne.

Rodzaje póz

Jeśli będziemy rozważać postać jako całość złożoną z harmonijnie połączonych części (właśnie tak artysta powinien zawsze podchodzić do tematu), to okaże się, że w przypadku pozy leżącej niektóre części są w stosunku do innych bardziej widoczne. Poza jako taka dominuje nad resztą obrazu. Mówiąc językiem kadrowania, można powiedzieć, że pozę da się wyrazić jako pojedynczą masę, pozbawioną ja-

kichkolwiek części zewnętrznych (jako owal, prostokąt, trójkąt, formy regularne lub nieregularne). Schemat pozy musi zawierać więcej elementów i kadrów, w których będzie można naszkicować zarysy kończyn.

Poza zamknięta

Taką pozę łatwo rozpoznać. Model leży, ale w pozycji zamkniętej, czyli z nogami zgiętymi w kolanach. Także łokcie są zgięte, więc ręce złożone są na brzuchu postaci. Poza zamknięta stanowi podstawę, na której można rozwijać mnóstwo wariacji, zatem przed podjęciem decyzji należy dokładnie przestudiować temat. Co więcej, z artystycznego punktu widzenia pozy takie są bardzo ciekawe, dzięki harmonijnemu przejściu ciągłą linią od ramion do ud, co dodaje postaci uroku.

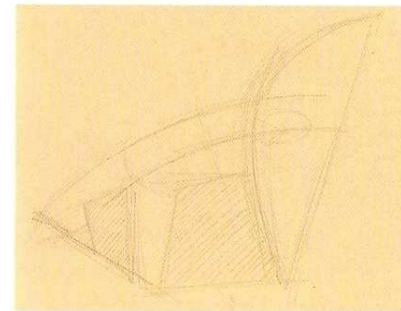
Pozę zamkniętą postaci stojącej spotyka się rzadko, ale warto jej poświęcić uwagę. Jest to postać w pozycji pionowej, ustawiona w pozie zamkniętej (przypomina kolumnę), w któ-

Ten rysunek Muntsa Calbó rozwijał ze wstępnego szkicu.

rej prawie nie ma nieregularności. W przypadku takich póz artysta musi bardzo uważać, jeśli chce stworzyć harmonijne kontury całego ciała, albowiem to właśnie w konturach skupia się cały artystyczny ładunek dzieła.

Poza rozciągnięta

Pozy rozciągnięte sugerują ruch i witalność. Zazwyczaj



Schemat pozy opiera się bardziej na kierunkach linii niż na prostych formach.

WIĘCEJ INFORMACJI

• Ustawianie str. 26

poza taka przedstawia postać w działaniu, jest przeciwieństwem postaci odpoczywającej. Historia póz rozciągniętych sięga początków aktu jako gatunku malarskiego i można ją prześledzić aż do sztuki starożytnej Grecji czy nawet malarstwa egipskiego. Wersje współczesne, bardzo spontaniczne, tworzyli impresjoniści, przede wszystkim DeGas. Są to postacie, które artysta, zdawałoby się, uchwycił w codziennej pozie. Oto istota pozy otwartej – uchwycenie naturalnych gestów modelu.

Rozciągnięta poza stojąca jest najbardziej dynamiczna. Wyraźnie sugeruje ruch części ciała. Przy takiej pozie (i wszystkich innych) trzeba pamiętać, że ruch musi być umotywowany, czyli że ułożenie rąk i nóg musi pasować

Skrajny przypadek pozy rozciągniętej, który trzeba rozwiązać posługując się schematem otwartym.



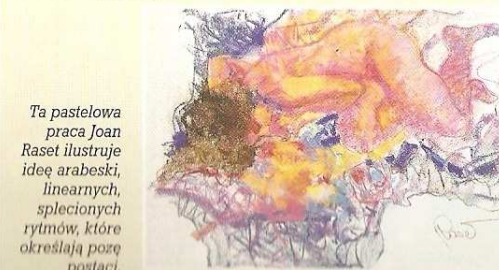
Ten rysunek Muntsa Calbó ukazuje kompozycyjne właściwości postaci.

do działania czy konkretnego ruchu, nie może to być po prostu jakiś gest zasugerowany modelowi przez artystę. Jeśli

ręce i nogi modelu są ułożone tak, jakbyśmy tego logicznie oczekiwali, to ruch będzie spójny.

Arabeska

Arabeska to kompozycja rytmiczna, oparta na liniach tworzących harmonijne układy. Można w ten sposób interpretować również akt, zaznaczając i wyrażając jego anatomię za pomocą krzywych. Chodzi tu przede wszystkim o kreskę, rysunek, o grube, falujące linie, które budują anatomię, a jednocześnie tworzą własny rytm.



Ta pastelowa praca Joan Raset ilustruje ideę arabeski, linearnych, splecionych rytmów, które określają pozę postaci.

KOLAŻ JAKO PROCES KOMPOZYCYJNY

Technika kolażu polega na przyklejaniu bądź łączeniu na podłożu fragmentów różnych materiałów, takich jak papierowe wycinanki, karton i wszelkie gładkie i szorstkie powierzchnie. To bardzo ciekawe podejście do kompozycji, w którym aspekty zdobnicze i formalne górują nad tematem.

Pochodzenie kolażu

Jako pierwsi, kolaże zaczęli robić kubiści. Braque, Picasso czy Juan Gris, już przed rokiem 1914 tworzyli dzieła z kawałków papieru naklejanych na podłoże, ozdobionych lawowanymi lub olejnymi reliefami. Kolaż łączy się z logiczną tendencją do spłaszczania dzieła, do unikania wszelkich efektów trójwymiarowych – malowane powierzchnie zastępują się papierem, który przejmując ich wartości malarskie. W technice tej był też element ironii i zabawy, który kipiał z namaszczenia, z jakim zwykle podchodzono do malarstwa, i poszukiwał swobodniejszych, bardziej bezpośrednich sposobów przedstawiania obiektów. Współcześni artyści dobrze znają kolaż, wielu z nich stosowało go do różnych celów. W malarstwie współczesnym kolaż stosowano w sposób ironiczny, a także jako formę po-

Tę martwą naturę Esther Olivé wykonała z przyklejonych i pomalowanych kawałków papieru, stosując technikę kolażu.



Kolaż to technika kompozycyjna, która uwypatnia płaszczyznę obrazu, technika płaska, pasująca do wielu różnych form ozdobnych, jak widać np. na tej pracy Esther Olivé.

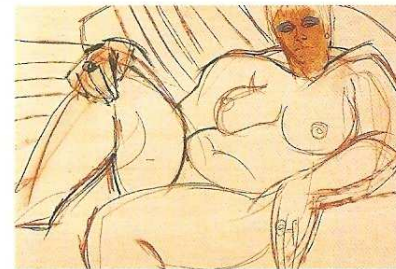


szukiwania efektów plastycznych. Zatem kolaż może być bardzo ciekawym rozwiązaniem dla artysty, który zajmuje się procesami kompozycyjnymi.

Ozdobny kolor

Przyklejony papier to bez wątpienia element ozdobny. Jego kolory są zupełnie płaskie i tworzą ostre, czyste kontrasty, efekt jest całkowicie dwuwymiarowy. Taki rodzaj dekoracji nadaje się zwłaszcza do malowideł ściennych, choć prace sztalugowe też mogą na nim skorzystać. Obraz sztalugowy wykonany wyłącznie z kolażu może wyglądać jak fragment malowidła ściennego, lecz jeśli wzbogaci się go o inne media,

Kolaż może też powstać z kawałków drewna, przyklejonych i pomalowanych.



Zaczynając od linearnego szkicu można na przyklejonym papierze wypróbować kolory.



Tapeta i przyklejony papier w naturalny sposób łączą się w tej pracy Esther Olivé.

Wstępne kolaże

Praca z gazetowymi wycinankami, z kolorowym papierem, tapetą itd. to dobry sposób na przygotowanie i studiowanie kompozycji martwej natury. Nakładając i wycinając kawałki papieru artysta może znaleźć koncepcję kolorystyczną najlepiej pasującą do tematu. Studia takie doskonale uzupełniają szkice kompozycyjne. Oba rodzaje pracy (szkice i kolaże) można wykorzystywać na tym samym obrazie. Gdy się je połączy, praca posunie się wyraźnie naprzód, pomagając artyście jeszcze przed rozpoczęciem malowania stworzyć koncepcję pracy.

Kolaż na płótnie

Naklejana papierowa wyci-

Kawałki papieru wycina się i przykleja zgodnie z barwnymi obszarami kompozycji.



Konsystencje

Skóra, metal, szkło, tkanina, owoce, drewno... Każdy z tych materiałów ma swoją konsystencję, którą można wydobywać, naśladować lub sugerować. Służą do tego nie tylko kolory i światłocienie – kolaż również może być szorstki lub jedwabisty. Cechy powierzchni wystarczają, by zasugerować widzowi konkretny materiał, twardy lub miękki, gładki bądź szorstki.

nanka może służyć do różnych celów. Koncepcja kubitów to tylko jedna z możliwości. Papier można też stosować, choć przewidzieć efekty plastyczne i harmonie kolorów, oszczędzając sobie kłopotów z dokonywaniem poprawek. Zawsze warto mieć pod ręką kilka

różnokolorowych kawałków papieru, którymi można się posłużyć w razie wątpliwości. Ważne, by gama ich kolorów była bogata, bo nie zawsze wahamy się, czy użyć zieleni czy czerwieni, czasem musimy wybrać jedynie odcień. Stare papiery często mają błyszczącą powierzchnię, która najlepiej nadaje się do sprawdzania odcieni. Kolor może się też zmieniać, zależnie od grubości czy ziarnistości papieru. Stosując kolaż w ten sposób (właściwie nie jest to wtedy kolaż, ale eksperyment z kolorowym papierem), artysta bardzo ułatwia sobie pracę.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Ustawianie str. 26
- Rytm kompozycji str. 38
- Płaszczyzna kompozycji str. 40

Kolaż to technika kompozycyjna mająca własną wartość malarską.

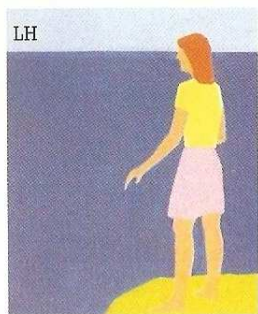


PERSPEKTYWA RÓWNOLEGLA

Perspektywa równoległa to najprostsza z perspektyw. Aby ją zrozumieć, trzeba znać podstawowe zasady rządzące perspektywą. Pojęcia takie, jak linia horyzontu, znikający punkt, znikające linie, płaszczyzna obrazu, płaszczyzna terenu itd. to czynniki występujące we wszystkich rysunkach wykonanych w perspektywie, niezależnie od tego, jak złożony jest ich temat.

Linia horyzontu

Chcąc zrozumieć znaczenie linii horyzontu w przedstawianiu perspektywy, najlepiej wyobrazić sobie postać nad morzem. Idąc wzdłuż plaży, człowiek obejmuje wzrokiem stonkowo duży fragment mo-



Horyzont zawsze jest na poziomie oczu. Nad morzem, na wzniesieniu, linia horyzontu (LH) przesuwana się w górę, pozwalając ogarnąć wzrokiem duży obszar wody.

rza, widzi też przed sobą, na poziomie oczu, linię horyzontu. Jeśli wejdzie na szczyt latarni morskiej, na wysoki budynek czy wydmy, zobaczy jeszcze więcej, i chociaż linia brzegowa i ludzie na plaży będą teraz znacznie niżej, to linia horyzontu nadal będzie na poziomie oczu. To samo dzieje się z horyzontem w perspektywie; jest to wyobrażona linia dokładnie na poziomie oczu widza. Z wy-

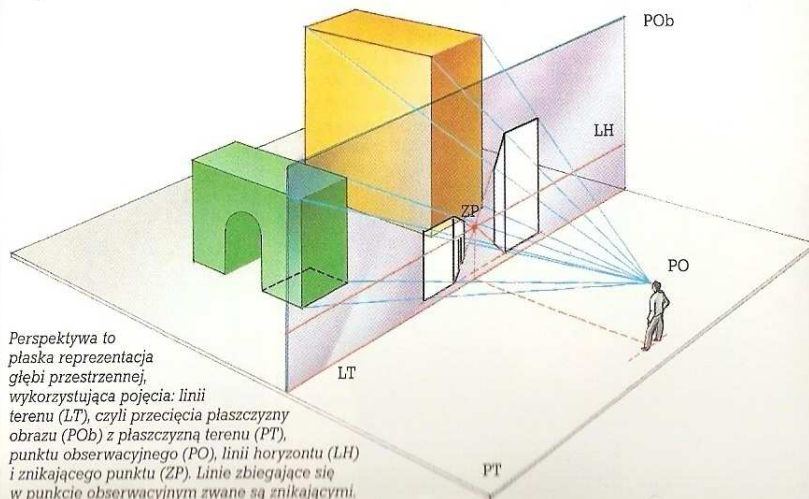
Na poziomie plaży linia horyzontu obniża się, a widoczna przestrzeń się zawęża.



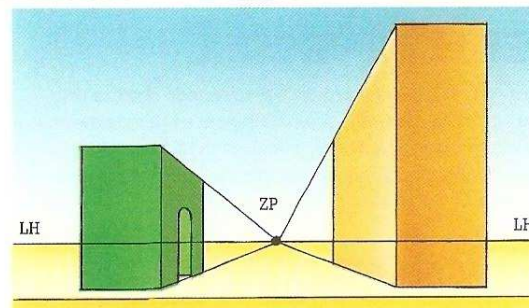
jątkiem morza, trudno dostrzec na co dzień doskonałą linię horyzontu. Ale jest ona zawsze obecna (narysowana lub tylko zasugerowana) we wszystkich rodzajach perspektywy.

Podstawowe pojęcia

Ucząc się podstawowych pojęć, powinniśmy przede wszystkim zapamiętać, że każdy rysunek w perspektywie zaczyna się od punktu obserwacyjnego (PO), który odpowiada wysokością znikającego punktu (ZP). Znikający punkt zawsze leży na linii horyzontu (LH) i zbiegają się w nim znikające linie (ZL) poprowadzone od tematu. Powierzchnia, na której umieszczamy perspektywę, zwana jest płaszczyzną obrazu (POb), która – w świecie trójwymiarowym – jest prostopadła do płaszczyzny, na której stoi widz, czyli do płaszczyzny terenu (PT). Na



Perspektywa to płaska reprezentacja głębi przestrzennej, wykorzystująca pojęcia: linii terenu (LT), czyli przecięcia płaszczyzny obrazu (POb) z płaszczyzną terenu (PT), punktu obserwacyjnego (PO), linii horyzontu (LH) i znikającego punktu (ZP). Linie zbiegające się w punkcie obserwacyjnym zwane są znikającymi.



Schemat ze strony poprzedniej, przedstawiony w perspektywie równoległej (zaznaczona główne elementy).

przecięciu płaszczyzny obrazu i terenu znajduje się linia terenu (LT). Zatem w świecie trójwymiarowym linia horyzontu to przecięcie płaszczyzny obrazu i optycznej płaszczyzny widza; odległość między linią terenu a linią horyzontu równa się odległości między terenem a oczami widza.

Różne perspektywy

Prawdziwym punktem obserwacyjnym jest oko widza, ale ponieważ punkt obserwacyjny jest zawsze na tej samej wysokości, co linia horyzontu, to w perspektywie leży on na horyzoncie, tworząc znikający punkt. Znikający punkt jest tam, gdzie zbiegają się linie, równoległe względem siebie i względem płaszczyzny terenu. Jeśli linie są równoległe tylko względem płaszczyzny terenu, to na obrazie będzie więcej niż jeden znikający punkt. Natomiast gdy linie są równoległe tylko względem siebie, to oznacza, że na równych wysokościach jest kilka różnych punktów obserwacyjnych.

Perspektywa równoległa

Perspektywa równoległa zawdzięcza nazwę temu, że dąży do jednego znikającego punk-

WIĘCEJ INFORMACJI

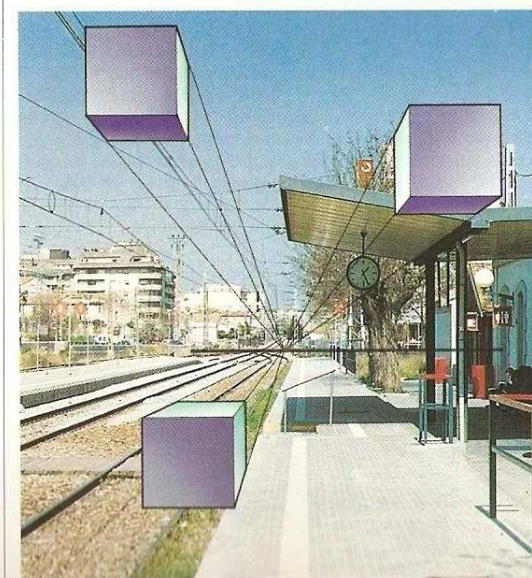
- Wynalezienie perspektywy str. 14

wagonu zauważy, że tory i wszystkie równoległe do nich budynki mają swoje znikające linie, które zbiegają się w tym samym punkcie na horyzoncie.

Znikający punkt i spojrzenie

Położenie znikającego punktu dowolnego tematu zależy od kierunku, w jakim patrzy widz. W świecie rzeczywistym znikający punkt widać wyraźnie tylko wtedy, gdy wzrok jest nieruchomy lub gdy patrzy się jednym okiem. Znikający punkt, będąc pewnym ideałem i abstrakcją, zakłada obserwację z jednego punktu i jednym okiem. Założenie to, podobnie jak wiele innych, dowodzi stopnia abstrakcji i idealizacji perspektywy.

Stacja kolejowa w perspektywie równoległej. Sześciątka ilustrują ten rodzaj perspektywy, mającej jeden znikający punkt.



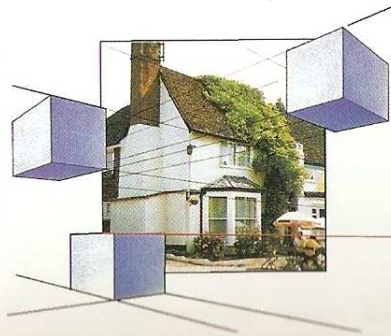
PERSPEKTYWA UKOŚNA

Perspektywa jest ukośna wtedy, gdy tylko jedna krawędź rysowanego obiektu jest równoległa do płaszczyzny obrazu. Zatem wszystkie ścianki obiektu są przedstawione w perspektywie. Taka perspektywa wymaga dwóch znikających na horyzoncie punktów. Znając podstawowe zasady perspektywy równoległej i ukośnej, można konstruować proste figury.

Dwa znikające punkty

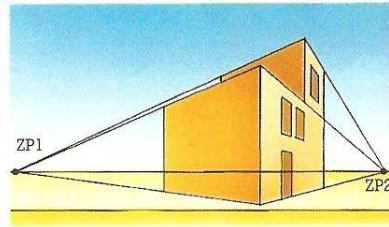
Perspektywa ukośna bierze swą nazwę stąd, że przedstawia obiekty nie od przodu, lecz z boku, ukośnie. W przypadku np. domu perspektywa równoległa z góry zakłada, że punkt obserwacyjny znajdzie się na płaszczyźnie równoległej do frontu budynku; natomiast perspektywa ukośna wymusza usytuowanie punktu obserwacyjnego naprzeciwko jednego z czterech rogów domu. W perspektywie równoległej boczne ściany dążyłyby ku jednemu znikającemu punktowi, w perspektywie ukośnej zaś ściany położone po obu stronach rogu będą dążyć do dwóch różnych znikających punktów. W pewnym sensie można potraktować perspektywę ukośną jako dwie, nałożone na siebie w tym samym obrazie, perspektywy równoległe.

Dwa znikające punkty leżą na horyzoncie, ale nie odpowiadają punktowi obserwacyjnemu, leży on bowiem między nimi.



Sześciany w perspektywie ukośnej ilustrują ujęcie tego domu.

Perspektywa ukośna, z zaznaczonymi dwoma znikającymi punktami (ZP1 i ZP2).



Intuicyjny rysunek perspektywy równoległej

Każda perspektywa budynku wymaga sztywnych geometrycznych reguł rządzących rzutem obiektów. Jednak artysta, pracując, o tym nie myśli, lecz rysuje perspektywę intuicyjnie, choć oczywiście pamięta o jej podstawowych zasadach. Rysunek taki jest bardzo prosty. Wybierając jako temat rysunku sześcian, możemy zacząć rysować go w perspektywie równoległej, począwszy od ścianki frontowej. Następnie rysujemy linię horyzontu, tym wyżej, im bardziej chcemy uwydatnić górną ściankę sześcianu. Na horyzoncie umieszczamy znikający punkt, niezbyt daleko od optycznego środka sześcianu, gdyż w przeciwnym wypadku

nie pasowałby do perspektywy równoległej.

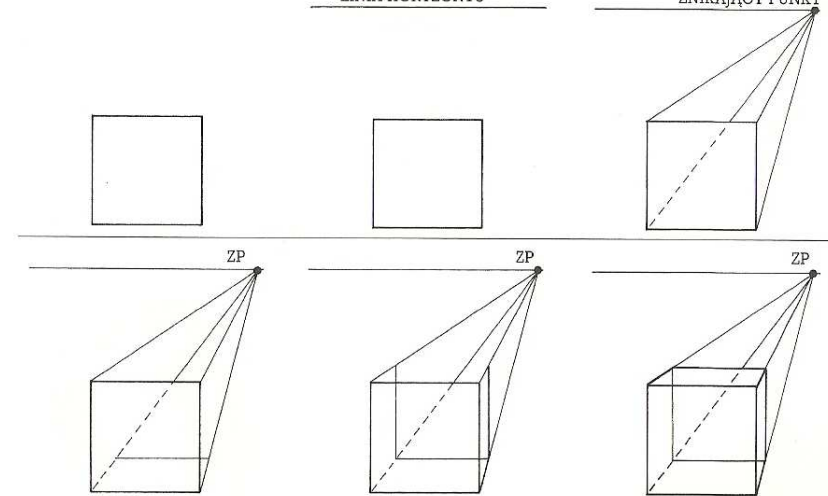
Teraz rysujemy linie biegnące z każdego z czterech rogów przedniej ścianki sześcianu, tak długo, aż przetną się w znikającym punkcie. Dwie górne linie wyznaczają górną ściankę sześcianu, wystarczy teraz dorysować (w odpowiedniej odległości) linię równoległą do górnej krawędzi ścianki frontowej, od jednej znikającej linii do drugiej. Z punktów przecięcia tej nowej linii z liniami znikającymi rysuje się dwie nowe linie (znów równoległe do krawędzi ścianki przedniej), które wyznaczają ścianki boczne (jednej z nich nie widać). Teraz pozostaje tylko narysować krawędź podstawy (też ukrytej),

Geometria a rzeczywistość

Takie intuicyjne konstrukcje mają sens tylko wtedy, gdy artysta ma temat przed oczami i umie go narysować. Aby skonstruować geometrycznie poprawny sześcian stosując arbitralne wymiary, trzeba najpierw wykonać dużo pracochłonnych rzutów perspektywicznych różnych obiektów.

LINIA HORYZONTU

ZNIKAJĄCY PUNKT



Intuicyjny proces konstruowania sześcianu w perspektywie równoległej. Poczynając od ścianki przedniej, rysujemy linie do znikających punktów, a na nich krawędzie pozostałych ścianek.

wykorzystując punkty przecięcia dwóch poprzednich znikających linii.

Intuicyjny rysunek perspektywy ukośnej

Chcąc narysować sześcian w perspektywie ukośnej, zaczyna się od jednej z krawędzi. Linia horyzontu umieszczona jest wtedy jednocześnie na tej krawędzi i na horyzoncie jako takim, a na każdym końcu kra-

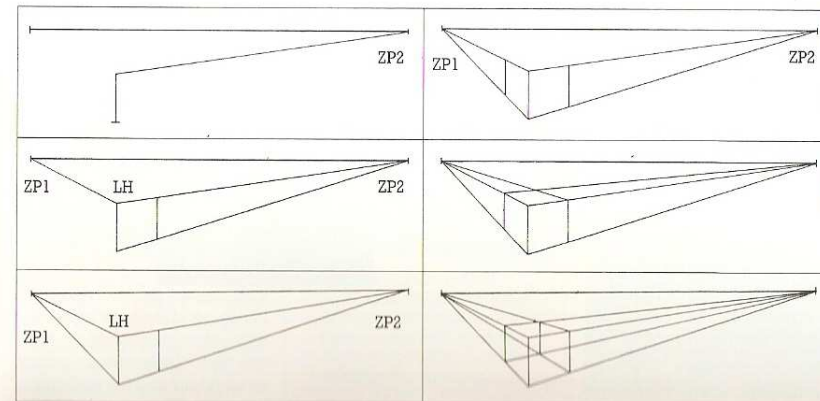
wędzi znajdują się znikające punkty. Z obu tych końców prowadzi się cztery znikające linie (dwie do pierwszego znikającego punktu i dwie do drugiego). Na znikających liniach z prawej strony rysuje się linię równoległą do krawędzi, wyznaczając tym samym boczna ściankę sześcianu. Tak samo wyznacza się drugą ściankę, tym razem po lewej. Z górnych rogów każdej ze ścianek rysuje się znikające linie (z prawe-

go rogu do lewego znikającego punktu i odwrotnie). W ten sposób otrzymujemy górną ściankę sześcianu. Aby narysować jego podstawę, powtarzamy procedurę. Ostatnią krawędź rysujemy, łącząc tylne rogi górnej i dolnej ścianki.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Perspektywa równoległa str. 76
- Błędy w rysunku perspektywy str. 82

Intuicyjny proces konstruowania sześcianu w perspektywie ukośnej. Zaczynając od najbliższej położonej ścianki, rysujemy dwie pary znikających linii, na których powstaną pozostałe ścianki sześcianu.



PERSPEKTYWA Z TRZEMA ZNIKAJĄCYMI PUNKTAMI

To perspektywa, którą uzyskuje się, gdy żadna ze ścian ani krawędzi obiektu nie jest równoległa do płaszczyzny obrazu. Oznacza, że obiekt jest przechylony względem płaszczyzny obrazu, czyli że jego dolna ścianka nie odpowiada płaszczyźnie terenu.

Pionowe znikające linie

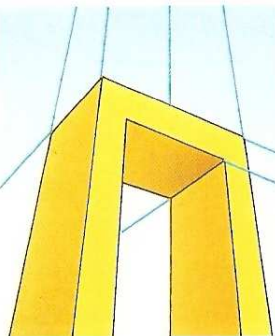
Zarówno w perspektywie równoległej, jak i ukośnej znikające linie stanowią przedłużenie poziomych linii obiektu; linie pionowe zaś pozostają pionowe, czyli prostopadłe do płaszczyzny terenu. W perspektywie z trzema znikającymi punktami, znikające linie to przedłużenie i linii poziomych, i pionowych. Zatem perspektywa ta może być uważana za perspektywę ukośną, do której dodano trzeci znikający punkt. Znajduje się on na drugiej linii horyzontu.

Druga linia horyzontu: widok z góry i z dołu

Gdy patrzy się na budynek z dachu innej, wyższej budowli, wyraźnie widać zwykłą per-

Łuk widziany od dołu w perspektywie z trzema znikającymi punktami. Znikające punkty leżą poza ilustracją.

spektywę obiektów widzianych z boku; ich ściany znikają w perspektywie ukośnej, w kierunku dwóch punktów na horyzoncie. Ale jest coś jeszcze: dach budynku wydaje się większy od podstawy. Innymi słowy, istnieje pewien znikający punkt umieszczony poza zwyczajową linią horyzontu. Jest to perspektywa powietrzna z trzema znikającymi punktami. Podobnie dzieje się, gdy popatrzymy np. na wieżę od dołu; jej dach będzie się wydawał większy niż podstawa, i będzie „uciekał” w stronę znikającego punktu umieszczonego na linii hory-

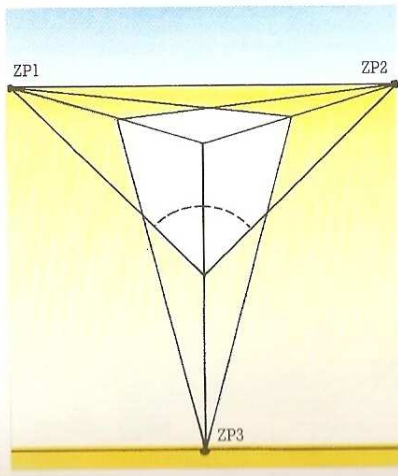


zontu, położonej znacznie wyżej niż zazwyczaj. Jest to perspektywa naziemna z trzema znikającymi punktami.

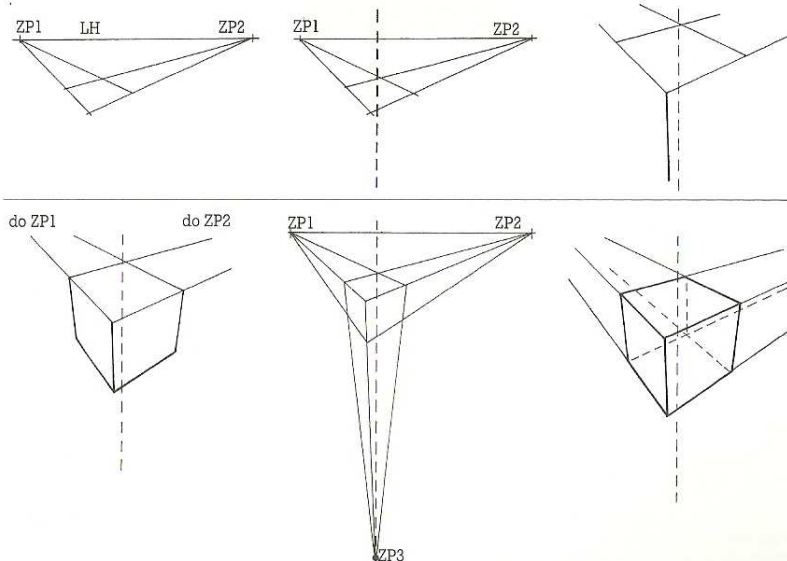
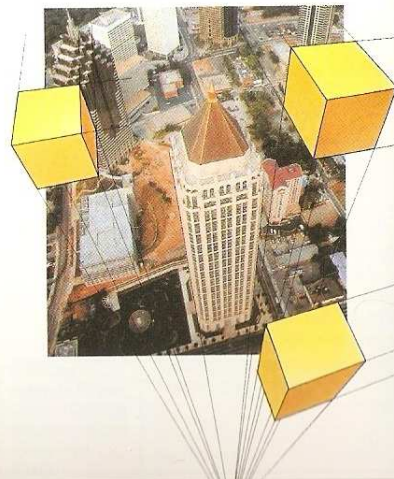
Sześcienn z lotu ptaka

Najpierw rysujemy górną ściankę sześciannu, koniecznie w perspektywie ukośnej, z krawędziami uciekającymi w kie-

Perspektywa powietrzna sześciannu, z zaznaczonymi znikającymi punktami (ZP1, ZP2 i ZP3). Trzeci punkt leży na drugiej linii horyzontu.



Zdjęcie zrobione z powietrza, które, dzięki trzem sześciannom w perspektywie, ilustruje ideę perspektywy z trzema znikającymi punktami.



Intuicyjna konstrukcja sześciannu widzianego od dołu, z zaznaczonymi trzema znikającymi punktami i optycznym środkiem, w którym umieszcza się trzeci punkt.

runku dwóch znikających punktów na linii horyzontu, położonej ponad górną ścianką. W ten sposób otrzymamy poziome krawędzie sześciannu. Teraz trzeba dodać trzeci znikający punkt. Powinien on się znaleźć poniżej sześciannu, ale w jego optycznym środku, nigdy poza obszarem określającym górną ściankę. Krawędzie górnej ścianki rysuje się tak, by zbiegały się w trzecim znikającym punkcie. To właśnie te znikające linie wyznaczają pionowe krawędzie sześciannu. Teraz mamy już wszystkie potrzebne znikające linie i, rysując od jednej krawędzi do drugiej, możemy zaznaczyć pozostałe ścianki sześciannu.

Sześciann widziany od dołu

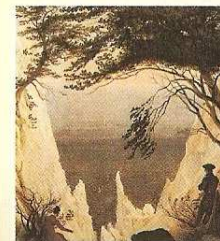
Aby przedstawić sześciann widziany z dołu, wystarczy odwrócić poprzedni rysunek. Jako przykłady sześciannu widzianego z ziemi, z jedną linią horyzontu powyżej, a drugą poniżej, można podać winde albo klatkę, zawieszoną nad widzem. Gdy patrzmy od dołu na

budynek, linia horyzontu i linie pionowe wyglądają, jakby leżały nad podstawą, między górną

a dolną ścianką sześciannu, będącego budynkiem.

Efekty dramatyczne

Niektórzy malarze posługują się perspektywą powietrzną i naziemną, aby osiągnąć dramatyczne efekty lub wzmocnić przestrzenne złudzenie kompozycji. W perspektywie powietrznej i ukośnej kontrast między tłem i pierwszym planem staje się silniejszy.



C. David Friedrich (1774-1840). Białe wybrzeże klifowe na Rugii. Kolekcja prywatna. Dramatyczny efekt uzyskano dzięki perspektywie z trzema znikającymi punktami.

WIĘCEJ INFORMACJI

- Perspektywa równoległa str. 76
- Perspektywa ukośna str. 78
- Perspektywa pejzażu miejskiego str. 90

Gdy patrzmy z dołu, trzeci znikający punkt leży na horyzoncie, uniesionym ponad obiekt.



BŁĘDY W RYSUNKU PERSPEKTYWY

Jeśli rysując perspektywę zapomni się o geometrii i pracuje się niestarannie, łatwo popełnić różne błędy. Niektóre to zwykłe gafy, ale często przyczyną błędów jest niezrozumienie istoty perspektywy. Rysunek odręczny nigdy nie jest geometrycznie dokładny, ale można ustrzec się błędów, poświęcając rysunkowi odpowiednio dużo uwagi.

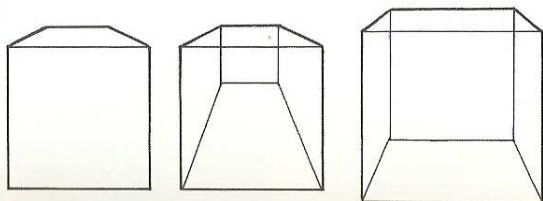
Błędy w perspektywie równoległej

Rysując jakąkolwiek perspektywę, artysta musi kierować się tym, co chce ostatecznie osiągnąć. Powinien też zadać sobie pytanie, czy sześcian, który narysował w perspektywie, rzeczywiście przypomina sześcian, i czy każda z jego ścianek wygląda jak kwadrat w perspektywie. Ogólnie rzecz biorąc, błędy wynikają stąd, że znikające linie nie zbiegają się w jednym punkcie na horyzoncie, a wtedy figura jest zniekształcona. Błąd można też popełnić, jeśli rysując odręcznie zbyt rozciągnie się boczne ścianki, które zamiast wyglądać jak kwadraty zaczynają przypominać prostokąty.

Błędy w perspektywie ukośnej

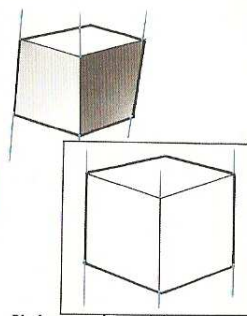
Perspektywa ukośna jest trudniejsza, więc można popełnić w niej więcej błędów. Jeden z najpoważniejszych, dowodzący niezrozumienia idei perspektywy, polega na tym, że pionowe krawędzie sześcianu nie są względem siebie równoległe. W perspektywie ukośnej tylko krawędzie poziome zanikają i nie są równoległe, pozostałe muszą być.

Jeden z najczęstszych błędów w intuicyjnym rysunku sześcianu to umieszczenie tylnej ścianki zbyt daleko.



Z innym częstym błędem, który także wynika z niezajomości metody, mamy do czynienia, gdy równoległe krawędzie nie zbiegają się w tym samym punkcie, ale biegną w kierunku dwóch różnych znikających punktów. Inny, rzadziej popełniany, ale widoczny błąd to narysowanie niektórych ścianek sześcianu tak, że nie przypominają kwadratów. Sześcian zamienia się wtedy w prostopadłościan. Choć znikające linie są prawidłowe, to jeśli rysunek nie wygląda jak sześcian, musi być poprawiony.

Kolejny błąd polega na tym, że sześcian jest zniekształcony, jakby widziało się go w perspektywie z trzech punktów obserwacyjnych, ponieważ jego pionowe krawędzie nie spotykają się w tym samym znikającym punkcie. Dowodzi to wadliwej konstrukcji kształtu. Problem taki może się pojawić, nawet jeśli artysta dobrze rozumie perspektywę, bo wynika z błędnego umieszczenia sześcianu względem linii horyzontu i znikających punktów. Błąd zazwyczaj kryje się w kącie tworzoną przez boczne ścianki sześcianu: tak jak w rzeczywistości, kąt ten ma 90° , i dokładnie tak trzeba go narysować. Aby ustrzec się pomyłki, nie wolno narysować



Błąd w rysunku sześcianu - krawędzie nie są równoległe.

Tematy rzeczywiste i zniekształcenia

Rysując z natury, trzeba oczywiście pamiętać o zasadach perspektywy, aby uniknąć błędów, ale ważniejsze, by zwrócić uwagę na kształt i układ rzeczywistej perspektywy, która zazwyczaj składa się z form nieregularnych, nie dających się sprawdzić geometrycznie.

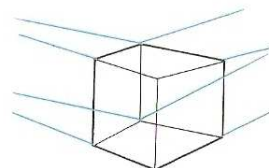
dwóch punktów obserwacyjnych zbyt blisko siebie ani umieścić sześcianu za nisko względem linii horyzontu. Przede wszystkim jednak trzeba się upewnić, że narysowany kąt ma 90° .

WIĘCEJ INFORMACJI

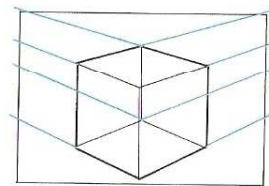
- Perspektywa równoległa str. 76
- Perspektywa ukośna str. 78
- Perspektywa regularnych brył str. 84

Błędy w perspektywie z trzema znikającymi punktami

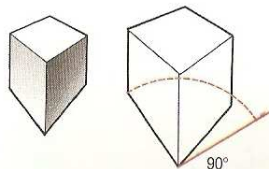
Pojawiają się zwykle wtedy, gdy górna ścianka sześcianu (typowy przykład) jest źle narysowana. Powinna wyglądać, jakby narysowano ją w perspektywie ukośnej, z tą tylko różnicą, że punkt obserwacyjny leży bardzo wysoko (widok z lotu ptaka) lub bardzo nisko (widok z dołu). Artysta musi wziąć pod uwagę, że perspektywa z trzema znikającymi punktami najbardziej zniekształca formy, a zatem - rysując odręcznie i niedokładnie zaznaczając znikające linie - można w niej popełnić największą liczbę błędów.



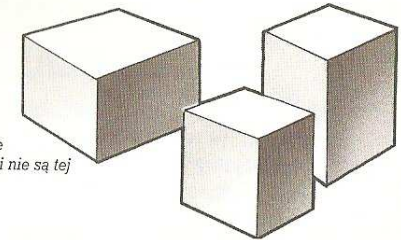
Błąd w perspektywie ukośnej sześcianu - pary znikających linii nie zbiegają się w tych samych punktach.



Błąd w perspektywie ukośnej sześcianu - pary znikających linii nie zbiegają się w tych samych punktach.



Niezależnie od położenia punktów obserwacyjnych, w perspektywie ukośnej boczne ścianki sześcianu muszą tworzyć kąt 90° .

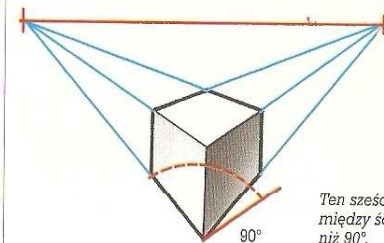


Źle skonstruowane sześciany - ścianki nie są tej samej wielkości.

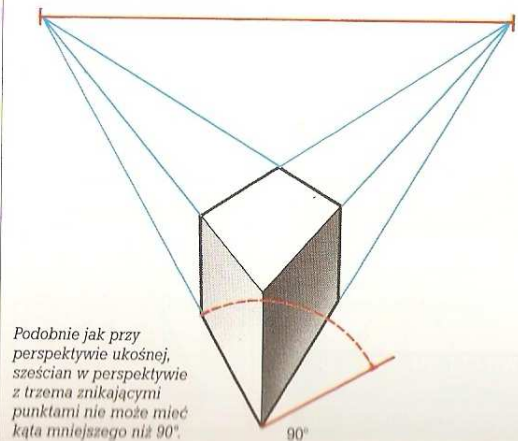
Błędy a rysunek odręczny

Dokładnego rysunku perspektywy, rysunku wykonanego za pomocą linijek, nie da się porównać do rysunku odręcznego, ale wszystkie wymienione w tym rozdziale błędy, bardziej niż błędy związane z dokładnością, wynikają z niezrozumienia idei. Jeśli artysta dobrze zna i rozumie podstawowe zasady rządzące rysunkiem w perspektywie, nie popełni takich błędów. Widać je natychmiast na każdym szkicu,

niezależnie od tego, jak dokładnie proste są linie. Artyści stosujący w swoich pracach perspektywę, powinni wziąć te czynniki pod rozwagę, aby ich rysunki nie były zniekształcone ani nie przedstawiały nieprawdopodobnych widoków elementów tworzących kompozycję. Jeśli poprawi się błędy pojęciowe, to nie ma większego znaczenia, że odręczne linie nie są zbyt dokładne, bowiem w pracy malarskiej precyzja geometryczna nie jest tak ważna, jak prawidłowe ułożenie poszczególnych brył w przestrzeni kompozycyjnej.



Ten sześcian ma zły kąt między ściankami, mniejszy niż 90° .



Podobnie jak przy perspektywie ukośnej, sześcian w perspektywie z trzema znikającymi punktami nie może mieć kąta mniejszego niż 90° .

PERSPEKTYWA REGULARNYCH BRYŁ

Wiele istniejących rzeczywiście form można przedstawić jako regularne bryły. Umiejętność rysowania kształtów w perspektywie oznacza, że umie się narysować perspektywę regularnych brył. Polega to na prostym zastosowaniu podstawowych zasad perspektywy równoległej i ukośnej, czasem z niewielkimi zmianami.

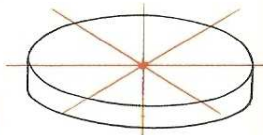
Perspektywa koła

Koło to płaska powierzchnia zamknięta okręgiem. Kształt ten pojawia się w wielu przedmiotach: szklankach, filiżankach, talerzach i rozmaitych pojemnikach. Jeśli umie się przedstawić w perspektywie koło, to nie sprawia kłopotu ani wymienione obiekty, ani wiele innych form.

Mniej więcej dokładne koło można narysować odręcznie, bez użycia cyrkla, wpisując je w kwadrat. Najpierw rysuje się kwadrat, jego przekątne i krzy-

żujące się linie, aby otrzymać jak najwięcej punktów odniesienia. Następnie każdą połowę każdej przekątnej dzieli się na trzy części i rysuje się kwadrat, którego rogami są zewnętrzne punkty podziału. Razem z tym nowym kwadratem mamy osiem punktów, które ułatwią narysowanie koła.

Aby narysować koło w perspektywie, najpierw rysuje się w niej kwadrat, z całym systemem przekątnych, krzyża i wewnętrznego kwadraciku, a potem wytycza się elipsę (koło w perspektywie przypo-



Błędy w perspektywnym rysunku koła wynikają ze złej perspektywy kwadratu.

mina elipsę), łącząc punkty odniesienia dokładnie tak samo, jak poprzednio.

Perspektywa walca

Walec to bryła geometryczna, której górna i dolna ścianka to koła.

Aby narysować walec w perspektywie, wystarczy wiedzieć, jak rysuje się koła i prawidłowe graniastosłupy (sześciiany o nierównych ściankach), a potem wyobrazić sobie walec wpisany w graniastosłup. Po narysowaniu w perspektywie graniastosłupa, rysuje się kolistą górną i dolną ściankę, zgodnie z procedurą opisaną powyżej, dzięki czemu uzyskuje się walec.

Błędy w rysunku koła i walca

Przede wszystkim trzeba pamiętać, że koło w perspekty-

wie równoległej i ukośnej zawsze jest doskonałą elipsą; jeśli jej nie przypomina, to znaczy, że popełniono jakiś błąd w rysunku. Może on polegać np. na tym, że najbliższy kąt kwadratu, na którym opisano koło w perspektywie ukośnej, nie jest - choć powinien - większy niż 90°. Może się też zdarzyć, że elipsa nie powstała w oparciu o proste linie i nie jest wystarczająco zakrzywiona; lub kwadrat jest lekko prostokątny i przez to koło w perspektywie wygląda jak owal, a nie elipsa.

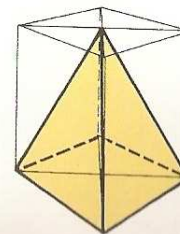
Jeśli chodzi o walec, to artysta powinien się upewnić, że podstawa (czyli koło, które w perspektywie tworzy podstawę walca) nie zawiera żadnych krawędzi, na których kolistą krzywa stykałaby się ze ściankami walca.

Ostrośłupy i stożki

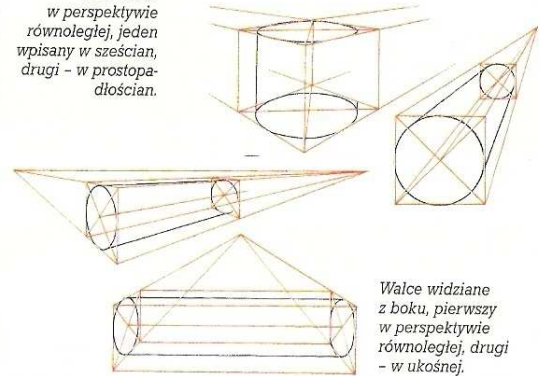
Aby przedstawić w perspektywie stożek, należy narysować perspektywę równoległościenną lub sześcianną, w który wpisze się stożek. Potem rysuje się koło w perspektywie, jako podstawę, wznoszącą się w kierunku środka górnej ścianki równoległościenną. Na końcu łączy się ten punkt ze ścianą dolną, poprzez dwie styczne do koła, pamiętając, by zaokrąglić punkty styczności.

Tak samo rysuje się ostrosłupy w perspektywie. Podstawą takiego rysunku jest perspektywa dolnej ścianki ostrosłupa (trójkąta, kwadratu lub innej fi-

Konstrukcja ostrosłupa wpisanego w prawidłowy prostopadłościan.



Dwa walce w perspektywie równoległej, jeden wpisany w sześcianną, drugi - w prostopadłościan.

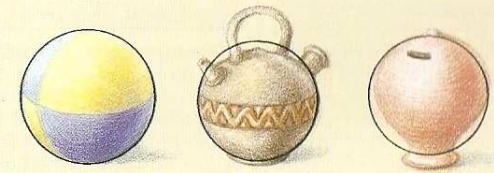


Walce widziane z boku, pierwszy w perspektywie równoległej, drugi - w ukośnej.

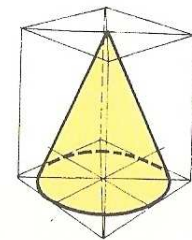
Perspektywa kuli

Kula to nietypowa bryła: w perspektywie ani trochę się nie zmienia. Jeśli kulisty obiekt ma na powierzchni jakieś ozdoby, to zazwyczaj leżą one na obwodzie koła w perspektywie, zawartego w kuli, które można narysować zgodnie z metodą opisaną powyżej.

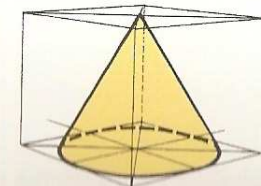
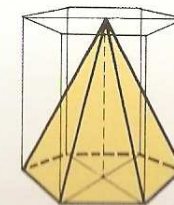
Kula z każdego punktu obserwacyjnego ma ten sam kształt. W perspektywie zmieniają się jedynie ozdoby kuli.



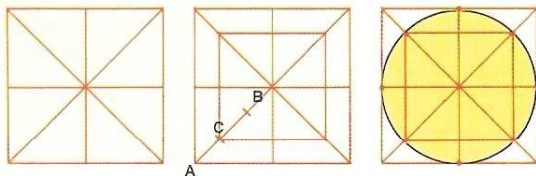
Konstrukcja dwóch stożków na podstawie różnych prostopadłościanów w perspektywie.



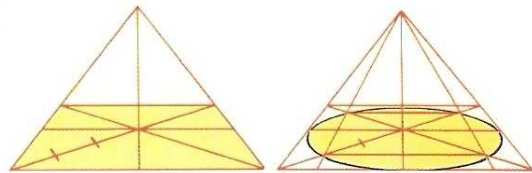
Konstrukcję sześciościennego ostrosłupa, wpisanego w osmiokątny prostopadłościan, można wykonać, zaczynając od perspektywy prostopadłościanu prostokątnego.



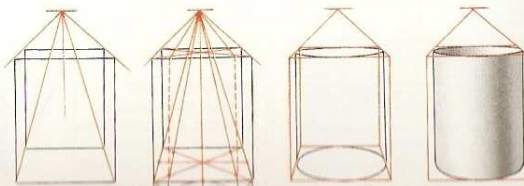
Prosty sposób narysowania koła na bazie kwadratu. Po narysowaniu przekątnych, w dwóch trzecich odległości od środka zaznaczą się kwadrat. Otrzymuje się osiem punktów, które łączą się w odrębne koło.



Sposób rysowania perspektywy koła, na podstawie kwadratu w perspektywie równoległej, podzielonego tak samo, jak w poprzednim ćwiczeniu.



Jak skonstruować walec na bazie prostopadłościanu w perspektywie równoległej.



WIĘCEJ INFORMACJI

- Perspektywa równoległa str. 76
- Perspektywa ukośna str. 78

PODZIAŁ PŁASZCZYZNY NA RÓWNE CZĘŚCI W PERSPEKTYWIE RÓWNOLEGŁEJ

Perspektywa bardzo się przydaje przy obliczaniu, jak element będzie się zmniejszał w miarę oddalania. Innymi słowy, perspektywa pomaga umieszczać różne formy w spójnej całości obrazu. Stosując metodę dzielenia przestrzeni w perspektywie, można z łatwością obliczyć i pokazać zmniejszające się wielkości.

Podział przestrzeni nieokreślonej

Jeśli wyobrazimy sobie jakąkolwiek przestrzeń narysowaną w perspektywie równoległej, np. tory kolejowe, to staniemy przed problemem, jak narysować podkłady szyn i jakie powinny być między nimi odległości, aby wrażenie było realistyczne. Jest to kwestia podziału na równe części przestrzeni w perspektywie.

Sposób jest bardzo prosty. Mając przestrzeń poziomą w perspektywie równoległej (dwie znikające linie, które biegną od podstawy rysunku do znikającego punktu), rysujemy trzecią linię, ze środka podstawy do znikającego punktu. Pierwszy podkład rysujemy w naturalnej odległości od podstawy rysunku. Następnie zaznaczamy przekątną, bie-

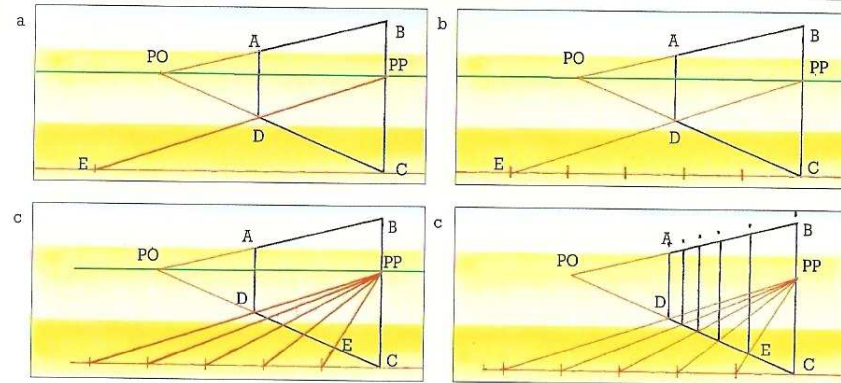
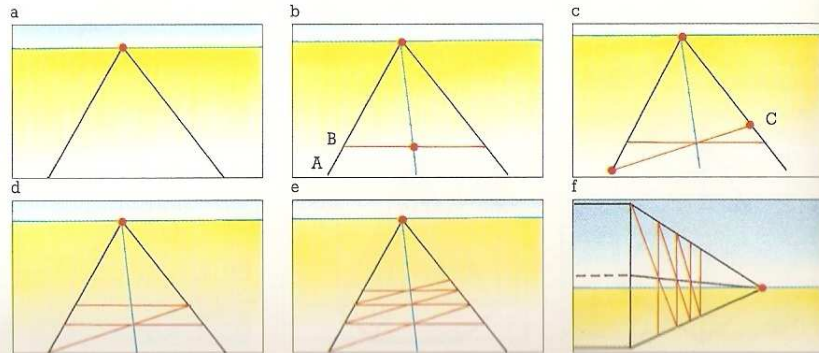
gnącą od początku jednej ze znikających linii, do punktu przecięcia podkładu i środkowej linii podziału. Przedłużając przekątną tak długo, aż przetnie się z drugą znikającą linią, wyznaczamy punkt, określający odległość od drugiego podkładu. Powtarzając całą operację można narysować wszystkie podkłady w prawidłowych, z punktu widzenia perspektywy, odległościach, dzieląc linię na równe części w perspektywie.

Podział określonej przestrzeni pionowej

Opisany wyżej sposób nadaje się do dzielenia nieokreślonej przestrzeni na równe nieokreślone liczby identycznych odcinków. Jeśli chcemy podzielić płaszczyznę na konkretną liczbę części, musimy zastoso-

wać inną metodę, zwaną metodą linii pomiaru. Linia pomiaru to pionowa, prosta linia, którą należy umieścić dokładnie na wysokości niższego punktu frontowej krawędzi płaszczyzny, która ma być dzielona. W metodzie tej występuje także tzw. punkt pomiaru. Leży on na przecięciu przedniej krawędzi płaszczyzny i linii horyzontu. Rysując linię od punktu pomiaru do niższego punktu tylnej krawędzi płaszczyzny tak długo, aż przetnie się linię pomiaru, otrzymujemy odcinek, który należy podzielić na odpowiednią liczbę równych części. Przenosi się je następnie na płaszczyznę w perspektywie, rozciągając każdą z nich w kierunku punktu pomiaru; każde przedłużenie przetnie podstawę płaszczyzny w punkcie, w którym powinno się ją podzielić.

- Aby podzielić przestrzeń na równe części o nieokreślonej wcześniej wielkości, w perspektywie równoległej, zaczynamy od wyznaczenia wstępnej szerokości i rozciągnięcia jej w perspektywie.
- Teraz ustalamy odległość (punkt B) i rysujemy linię równoległą do podstawy. Gdy przetnie ona znikającą linię, biegnącą od środka podstawy do znikającego punktu, rysujemy ukośną linię między punktem przecięcia a punktem A.
- Przekątna pozwala wyznaczyć punkt C, czyli odległość, na której ma się znaleźć pierwszy podział.
- Oba podziały są równe, widziane w perspektywie równoległej.
- Powtarzając proces, możemy otrzymać tyle podziałów, ile jest nam potrzebne.
- Metoda ta obowiązuje dla powierzchni pionowych i poziomych.



- Aby podzielić kreśloną przestrzeń na równe części, stosujemy linię pomiaru, którą wyznaczamy łącząc punkt pomiaru (PP) z niższym, tylnym wierzchołkiem przestrzeni (D). Przecięcie linii pomiaru z poziomą linią, która przechodzi przez niższy przedni wierzchołek płaszczyzny, wyznacza długość linii pomiaru.
- Linie pomiaru dzieli się na tyle części, ile potrzeba.
- Aby przenieść odcinki z linii pomiaru na przestrzeń w perspektywie, rysujemy linie od każdego podpodziału do punktu pomiaru (PP).
- Na każdym przecięciu narysowanych linii z płaszczyzną w perspektywie, dodajemy pionowe linie, które wyznaczają żądane podziały.

Podział na powtarzające się części

Jak przedstawić w perspektywie równoległej fronton bu-

dynku, pelen okien, drzwi czy balkonów, które powtarzają się regularnie w równych odstępach? To bardzo częsty problem. Rozwiązaniem jest zastoso-

wanie linii pomiaru. Dzięki temu pionowe odcinki można dzielić tak często, jak to potrzebne. Aby wyznaczyć podziały poziome, podzielił prostą dłuższą krawędź płaszczyzny fasady tak gęsto, jak trzeba, rysując znikające linie od każdego podpodziału do znikającego punktu.

Wbrew pierwszemu wrażeniu, żadna z tych metod nie jest trudna. To tylko kwestia podania się logice znikających linii i zmniejszających się wielkości. Jeżeli podział przestrzeni w perspektywie ma być tylko wstępem do właściwej pracy malarskiej, to sposoby te można jeszcze uprościć, obliczając wielkości zgodnie ze zdrowym rozsądkiem, i rysując odręcznie.

Metoda i praktyka

Aby, stosując metody podziału przestrzeni w perspektywie, uzyskać doskonale dokładne rezultaty, powinno się używać linijki i ekerki. Ale artysta nigdy nie wykorzystuje tych przyrządów, bo rysuje odręcznie. Zatem będzie mógł stosować tę metodę tylko wtedy, jeśli będzie ją dobrze znał.

Andreu Larraga Montaner (1862-1931). Pergola. Muzeum Sztuki Współczesnej, Barcelona. Podział przestrzeni w perspektywie na równe części, wykonany intuicyjnie, bez pomiarów ani obliczeń, jak w przypadku znakomitej większości obrazów w perspektywie.



WIĘCEJ INFORMACJI

- Perspektywa równoległa str. 76
- Perspektywa ukośna str. 78
- Perspektywa regularnych brył str. 84

PODZIAŁ PŁASZCZYZNY NA RÓWNE CZĘŚCI W PERSPEKTYWIE UKOŚNEJ

Poniższe uwagi to zmieniony rozdział poprzedni. Teraz będziemy próbowali podzielić przestrzeń w perspektywie ukośnej. Ukośną perspektywę obiektów (fasad) spotyka się w rysunku i malarstwie artystycznym częściej niż równoległą. Dlatego omówione niżej metody cieszą się takim zainteresowaniem.

Podział przestrzeni nieokreślonej

Mając dany obiekt o konkretnym zasięgu, przedstawiony w perspektywie ukośnej, możemy podzielić jego ścianki na równe części, posługując się odmianą metody stosowanej w przypadku perspektywy równoległej. Tym razem każdą ze ścianek traktujemy jako przestrzeń w perspektywie, i do każdej z osobna stosujemy metodę podziału. Najpierw na obu płaszczyznach rysujemy środkową linię podziału, kierując się do środka krawędzi i rozciągając linię do obu znikających punktów. Pierwszy podział, który ustalamy arbitralnie, powinien być szerszy na płaszczyźnie lepiej widocznej, a węższy na widocznej gorzej, jako że ta druga ze względu na perspektywę wydaje się krótsza. Od górnego wierzchołka prowadzimy prze-

kątną, która przechodzi przez punkt przecięcia linii podziału i pierwszego podziału. Miejsce, w którym przekątna zetknie się z podstawą płaszczyzny, wyznacza kolejny odcinek. Tak samo postępujemy z drugą ścianką obiektu w perspektywie.

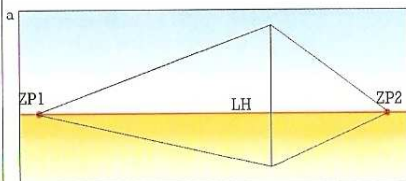
Podział powierzchni w perspektywie ukośnej na równe części

Aby podzielić dwie powierzchnie po dwóch stronach rogu na konkretną liczbę równych części, stosujemy ten sam sposób, co przy podziale przestrzeni w perspektywie równoległej na równe części. Jedyną różnicą polega na tym, że tym razem mamy do czynienia z dwiema różnymi przestrzeniami. W tym przypadku również pomagamy sobie linią pomiaru na wysokości jednego z wierzchołków narożnika, równo-

ległą do linii horyzontu. Punkt pomiaru leży na przecięciu krawędzi narożnika z linią horyzontu. Z punktu pomiaru rysujemy linię przechodzącą przez najbardziej odległy wierzchołek prawej płaszczyzny, aż do linii pomiaru. Następnym krokiem jest podzielenie dwóch otrzymanych na linii pomiaru odległości na żadaną liczbę równych części, przy czym z każdej strony ta liczba może być inna. Teraz po prostu łączymy każdy z podziałów z punktem pomiaru. Miejsce, w którym te połączenia przetną płaszczyznę, wyznacza jej podział w prawidłowej perspektywie.

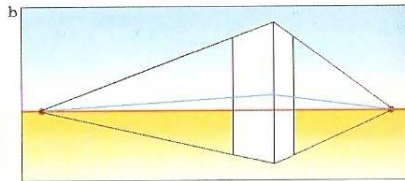
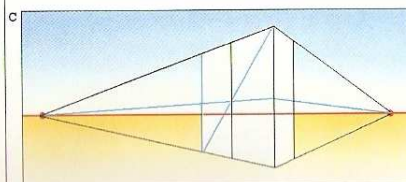
Podział powtarzających się części w perspektywie ukośnej

Rysując w perspektywie ukośnej budynek z powtarzają-



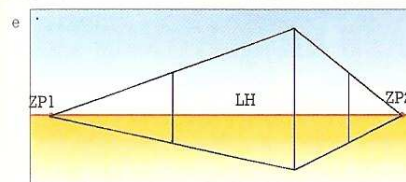
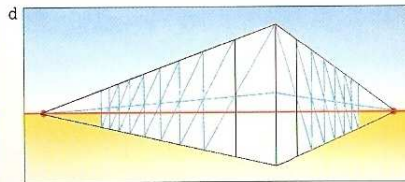
(a) Aby podzielić nieokreśloną przestrzeń w perspektywie równoległej, zaczynamy od rzutowania krawędzi wymaganowanego prostopadłościanu na dwa znikające punkty.

(c) Z górnej części pierwszego podziału do dolnej części prostopadłościanu rysujemy przekątną.



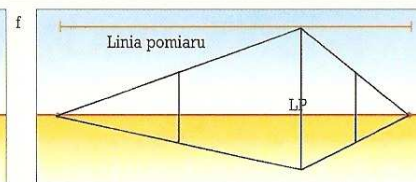
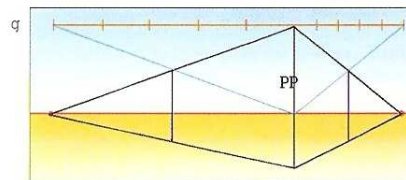
(b) Z każdej strony prostopadłościanu wykonujemy dwa podpodziały.

(d) Przecięcia przekątnych wyznaczają odległość, w której należy umieścić pozostałe podpodziały.



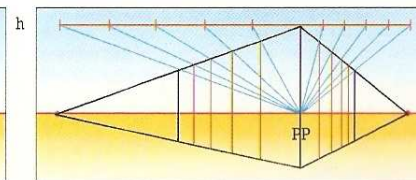
(e) Chcąc podzielić w perspektywie konkretne przestrzenie, najpierw zaznaczamy boki prostopadłościanu w perspektywie.

(g) Teraz obie części linii pomiaru dzielimy na tyle odcinków, ile potrzeba (tyle samo po obu stronach).



(f) Na tym samym poziomie, co górna krawędź, rysujemy poziomą linię aż do obu znikających punktów. Jest to linia pomiaru.

(h) Każdy z podziałów łączymy z punktem pomiaru (PP). Tam, gdzie narysowane linie przecinają każdą z powierzchni, zaznaczamy podziały perspektywiczne.



cymi się regularnie elementami, np. balkonami, oknami, gzymsami itd., wykorzystujemy sposób, będący odmianą systemu omówionego przy perspektywie równoległej.

Najpierw trzeba ustalić, ile okresów czy też obszarów ma się znaleźć na rysunku fasady. Podziały te powinny się zaznaczyć na linii pomiaru i rozciągnąć je na fasady tak, jak wyjaśnialiśmy poprzednio. Poziome podpodziały zaczynają się od krawędzi narożnika, który powinno się podzielić na żadaną liczbę części. Rzutując te podpodziały w kierunku obu znikających punktów, otrzymujemy dwie fasady podzielone na poziome i pionowe obszary. Metoda ta jest przydatna podczas rysowania budynków.

Często trudno jest odrębnie narysować odległości między balkonami, oknami czy gzymsami, obliczając je „na oko”. Bywa też, że nie wszystkie elementy mieszczą się na fasadzie. Trzeba wtedy narysować na osobnej kartce papieru lub na płótnie szkic perspektywiczny, pracując twardym ołówkiem - linie muszą być ledwo widoczne, aby łatwo było wytrzeć. Doświadczony

artysta, znający różne metody perspektywiczne i znający się na ich stosowaniu w przypadku rozmaitych problemów rysunkowych, nie będzie miał kłopotów z obliczeniem podziałów przestrzeni, bez korzystania ze sposobów omówionych w tym rozdziale.

Granice podziału

Perspektywa geometryczna nie dopuszcza obliczeń „na oko”. Ale malarstwo i rysunek artystyczny opierają się właśnie na takich obliczeniach. Gdy dzielimy przestrzeń w perspektywie, w pewnym momencie podziały stają się niewyraźne, bo są zbyt małe, a wtedy lepiej ich nie zaznaczać. Choć z punktu widzenia czystej perspektywy jest to niedopuszczalne, w artystycznym malarstwie i rysunku z pewnością można sobie na to pozwolić.

Joan Marti (1921).
Wenecja. Kolekcja prywatna. Podziały frontonów w perspektywie są niedokładne i intuicyjne.

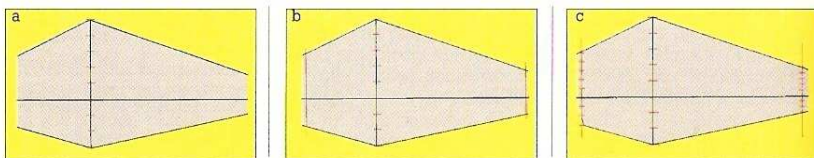


WIĘCEJ INFORMACJI

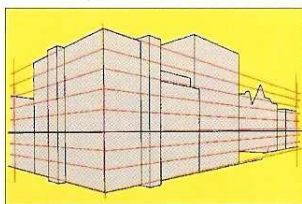
- Perspektywa równoległa str. 76
- Perspektywa ukośna str. 78
- Perspektywa regularnych brył str. 84
- Podział płaszczyzny na równe części w perspektywie równoległej str. 86
- Perspektywa pejzażu miejskiego str. 90

PERSPEKTYWA PEJZAŻU MIEJSKIEGO

Pejzaż miejski to jeden z gatunków malarskich, w których perspektywa odgrywa olbrzymią rolę. Elementy tworzące ten pejzaż, zbudowane i ustawione przez ludzi, są bardziej konkretne i bardziej regularne geometrycznie, niż elementy spotykane w przyrodzie. Perspektywę stosuje się w pejzażu miejskim zupełnie naturalnie, wydobywając prawdziwą harmonię kształtów.

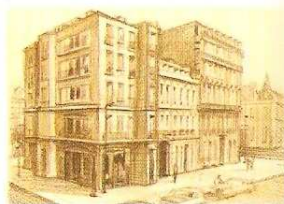


- (a) Chcąc wyznaczyć pomocnicze linie perspektywiczne na kartce papieru, rysuje się znikającą linię, a środkową krawędź dzieli się na potrzebną liczbę części.
 (b) Na krańcach rysunku rysuje się dwie pionowe linie, które będzie się dzielić (d).
 (c) Łącząc podziały z jednej i drugiej strony otrzymuje się pomocnicze linie.



Dzięki odręcznym pomocniczym liniom łatwo narysować miejską perspektywę.

Po ukończeniu rysunku wyciera się pomocnicze linie. Pozostaje przekonujący obraz perspektywy.



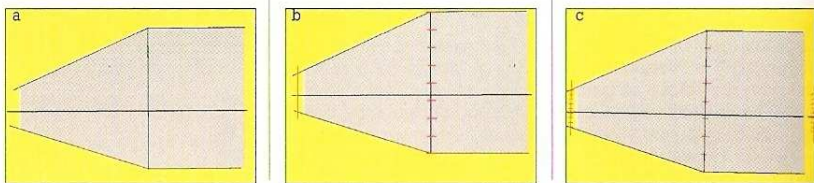
Pomocne linie

Gdy artysta stoi na ulicy, rysując w bloku lub na kartonie o małym formacie, i musi rozplanować widok miejski w perspektywie, to prawdopodobnie

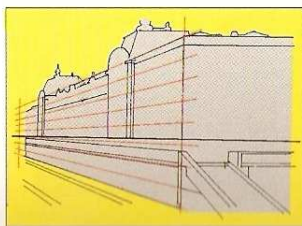
nie uda mu się rozwinąć tematu na tej samej kartce papieru, gdyż jest ona zbyt mała, by zmieściły się na niej znikające punkty. Istnieje proste rozwiązanie tego problemu, które upraszcza perspektywę i moż-

na je stosować na dowolnym rysunku pejzażu miejskiego.

Najpierw rysuje się ogólny schemat budynków w perspektywie, zamykając je w dużym „pudełku”, umieszczonym w perspektywie ukośnej.

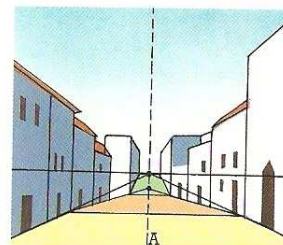


- (a) W perspektywie równoległej pomocnicze linie wyznacza się poczynając od fasady w perspektywie.
 (b) Przednią krawędź dzieli się na potrzebną liczbę części, a na zewnętrznym krańcu rysunku zaznacza się pionową linię i również dzieli ją na tyle samo części.
 (c) Łącząc oba podziały otrzymuje się pomocnicze linie perspektywiczne.

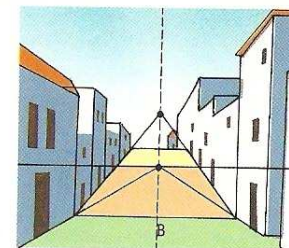


Na pomocniczych liniach można rozmieścić elementy fasady.

Efekt: pejzaż miejski w prawidłowej perspektywie równoległej.



Obserwator (A) stojący w górze ulicy widzi, że pochyłość dąży do znikającego punktu poniżej linii horyzontu.



Obserwator (B) u dołu ulicy widzi, że znikający punkt jest nad horyzontem.

Nie trzeba rozciągać znikających linii do każdego znikającego punktu, choć dobrze jest zaznaczyć horyzont jako punkt odniesienia. Teraz, na najbliższej krawędzi pudełka, rysuje się potrzebne podziały (tyle, ile mieszkań w budynku).

Na zewnętrznych granicach rysunku, z każdej strony znikające linie odcina się prostą. Potem dzieli się je na tyle części, co na środkowej krawędzi. Oczywiście te podziały będą znacznie mniejsze. Łącząc miejsca podziału po obu stronach, otrzymuje się linie w perspektywie, które ułatwią ustalenie odpowiednich odległości między mieszkaniami.

W przypadku perspektywy równoległej, rozwiązanie jest identyczne, tyle że potrzeba jedynie dwóch podzielonych pionowych linii – jednej na najbliższej krawędzi, drugiej (odcinającej znikające linie) na końcu rysunku.

Pochyłe płaszczyzny w perspektywie równoległej

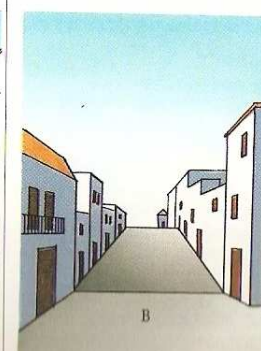
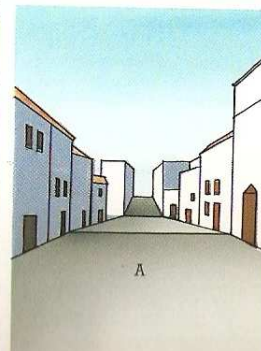
Poza pionowymi i poziomymi, w pejzażu miejskim spotkamy też inne linie, które łatwo przedstawić w perspektywie równoległej lub ukośnej. Są to pochyłości, fałdy terenu, stoki itd. Może to być np. ulica biegnąca stromo pod górkę. W przekroju wszystkie budynki są doskonale pionowe, a zatem rządzą nimi prawa perspektywy równoległej; pionowe linie nie zmieniają się, zaś

linie poziome uciekają w stronę punktu na horyzoncie. Obserwator stojący u szczytu ulicy widzi, że linie jej płaszczyzny oddalają się w kierunku punktu leżącego poniżej horyzontu. Jeśli widz przesunie się w dół ulicy, zobaczy, że krawędzie chodnika biegną do punktu nad horyzontem. Pamiętając o tych czynnikach, łatwo jest wyznaczyć równoległą perspektywę stromej ulicy.

Inne pochyłości

Inne, typowe dla pejzażu miejskiego pochyłości, to dachy o dwóch lub więcej spadach. Prawidłowe geometryczne rozwiązanie tej kwestii opiera się na perspektywie ukośnej, tyle że z jednym znikającym punktem dla każdej ze stron, zamiast dwóch takich punktów, typowych dla tego rodzaju perspektywy.

Na każdej pochyłej ulicy pionowe linie fasad nie zmieniają się.



WIĘCEJ INFORMACJI

- Podział płaszczyzny na równe części w perspektywie równoległej str. 86

WNĘTRZA W PERSPEKTYWIE (I)

Architektoniczne elementy wnętrz także można umieszczać w perspektywie. Najbardziej rzucającym się w oczy przykładem są schody. Można je postrzegać jako zbiór prostokątnych graniastosłupów (stopni), które mogą pojawić się w perspektywie równoległej i ukośnej. Upraszczając ten układ, rozwiążemy też problem perspektywy mebli.

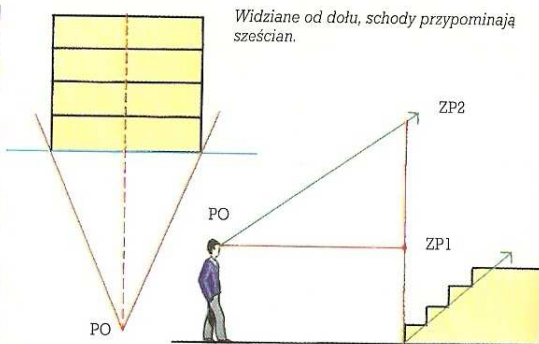
Schody w perspektywie równoległej

Wyobraź sobie schody jako ostrosłup czy blok, który można przedstawić w perspektywie równoległej. Problem polega na tym, by każdy stopień z osobna pokazać w perspektywie. Aby tego dokonać, na jednej z bocznych krawędzi wyimaginowanego sześcianu, w który wpisane są schody, umieszcza się podziały wysokości schodów. Następnie rysuje się przekątną łączącą przedni narożnik sześcianu z przeciwnym (na ścianie tyłnej). Łącząc podziały ze znikającym punktem, przetnie się w kilku miejscach przekątną, otrzymując w ten sposób wysokości, na których należy umieścić poszczególne stopnie.

Inny, szybszy system, polega na znalezieniu znikającego punktu pochyłości schodów. Nie trzeba go obliczać, wystarczy go umieścić nad głównym znikającym punktem. Biegąca do niego linia zaczyna się od wierzchołka krawędzi sześcianu. Przecięcia tej znikającej linii ze znikającymi liniami stopni wyznaczają wysokości stopni w perspektywie.

Schody w perspektywie ukośnej

Proces rysowania schodów w perspektywie ukośnej jest taki sam, jak poprzednio, z tą różnicą, że artysta musi wziąć pod uwagę dwie znikające linie, po prawej i po lewej, oraz płaszczyznę, musi też pamiętać, że znikający punkt pochyłości powinien leżeć dokładnie

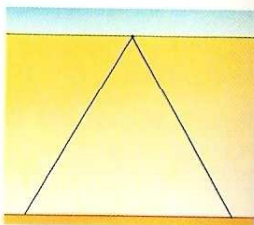


Widziane od dołu, schody przypominają sześcian.

w jednym ze znikających punktów bocznej ścianki wyimaginowanego sześcianu. Zaczynamy od narysowania tego sześcianu w perspektywie ukośnej, zaznaczając wysokości schodów na najbliższej jego krawędzi. Każda z tych wysokości biegnie w kierunku bocznego znikającego punktu. Rysując przekątną, która łączy niższy wierzchołek najbliższej krawędzi ze znikającym punktem pochyłości, otrzymujemy miejsca przecięcia ze znikają-

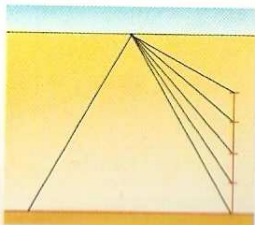
Widziane z góry, schody są pochyłe i mają dwa znikające punkty: punkt sześcianu, na dole (ZP1), i punkt pochyłości, na górze (ZP2).

cymi punktami stopni. Każde z tych przecięć wyznacza położenie stopni.

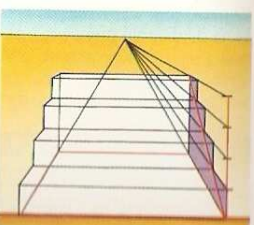


Aby przedstawić schody w perspektywie równoległej, rysuje się rzut perspektywiczny szerokości najniższego stopnia.

Rysując linię odpowiadającą wysokości schodów i dzieląc ją na odległości odpowiadające stopniom, mamy wszystkie potrzebne punkty odniesienia.



Podpodziały rozciągamy aż do znikającego punktu. Przecięcia powstałych linii z przekątną pochyłości wyznaczają wysokości stopni.



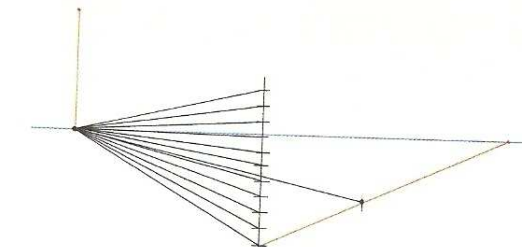
WIĘCEJ INFORMACJI

• Perspektywa ukośna str. 28

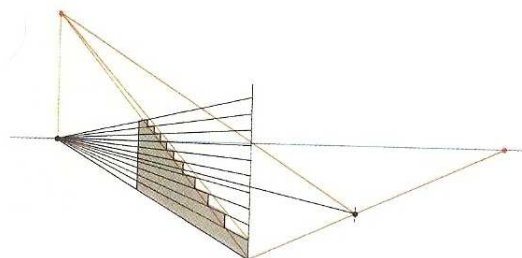
Meble w perspektywie

Narysowanie mebli w perspektywie nie jest specjalnie trudne. Wystarczy wpisać je w prostą bryłę, na przykład sześcian albo ostrosłup, i umieścić tę bryłę w perspektywie. Nieregularności mebli (np. siedzenie albo oparcie) można rysować tak, jakby to były schody z dwoma stopniami, stosując metodę opisaną wyżej. Gdy umieścimy już w perspektywie podstawowe wymiary, pozostanie nam zaokrąglić kształty i dodać ozdobne szczegóły.

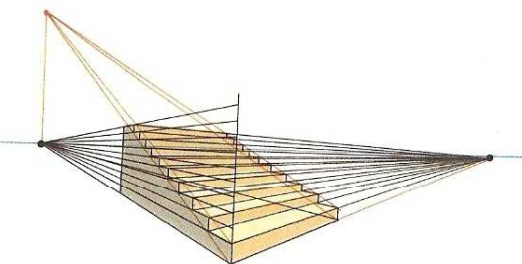
Projektanci wnętrz zazwyczaj rysują meble odrębnie, obliczając wymiary i proporcje jedynie z grubsza. Gdy przychodzi do perspektywy, szki-cują proste formy, zawierające w sobie meble, dodając, jeśli trzeba, inne rysy, opisujące nieregularności bryły lub ważne szczegóły. Posługując się tymi podstawowymi schematami, można zawrzeć w rysunku wszystkie elementy pokoju. Potem wystarczy tylko pokolorować rysunek. Umiejętność przedstawiania perspektywy pomaga uniknąć pomyłek w konstrukcji.



Aby skonstruować schody w perspektywie ukośnej, rysujemy skośne znikające linie sześcianu, w takich samych proporcjach, co schody, z podpodziałami na wysokości stopni. Znikający punkt pochyłości leży mniej więcej na tej samej wysokości, co znikający punkt perspektywy.



Przedłużając punkty wyznaczające szerokość schodów do nowego znikającego punktu, zaznaczamy pochyłość.

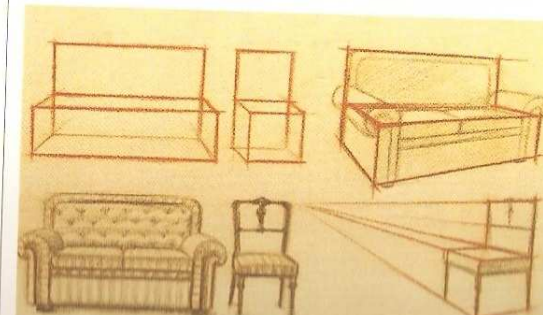


Na przecięciach poszczególnych znikających linii umieszcza się stopnie.

Elementy wnętrz

Każdy obiekt, choćby najmniejszy, da się przedstawić w perspektywie. Jednak gdy rysuje się czy maluje wnętrze, perspektywa powinna dotyczyć tylko większych brył, które budują i określają przestrzeń. Potem pozostałe, mniejsze obiekty można dodawać intuicyjnie, nie wykonując obliczeń geometrycznych.

Meble rysuje się w perspektywie, pomagając sobie odpowiedniej wielkości „pudełkami”.



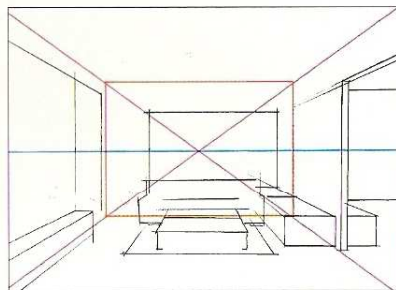
WNĘTRZA W PERSPEKTYWIE (II)

Chcąc „umeblować” przestrzeń w perspektywie, ponownie stosujemy zasady perspektywy równoległej i ukośnej. Nie jest to trudniejsze niż podział głębi przestrzennej. Konstrukcja wnętrza w perspektywie może być pierwszym krokiem w kierunku dopracowanego obrazu, opartego na różnorodnych kryteriach kompozycyjnych.

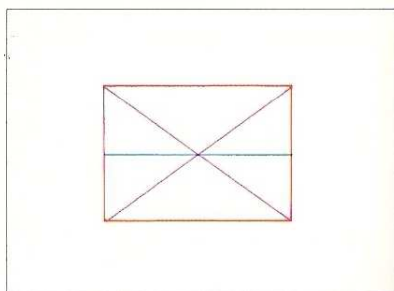
Pokój w perspektywie równoległej

Pokój można porównać do pudełka, widzianego od wewnątrz, które może zawierać przeróżne objekty. Przy rysowaniu pokoju w perspektywie równoległej pierwszym krokiem jest zaznaczenie pudełka, najczęściej graniastoslupa prawidłowego prostokątnego, którego podstawą jest prostokąt. Znikający punkt można umieścić w geometrycznym środku kartki papieru. Następnie rysuje się cztery znikające

Wszystkie meble ustawia się względem znikających linii.



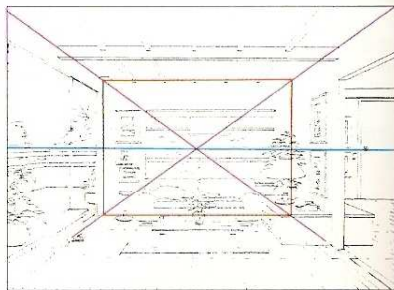
Pokój w perspektywie równoległej zaczyna się rysować od sześcianu widzianego od wewnątrz, ze znikającym punktem pośrodku, do którego dążą znikające linie każdej ścianki.



linie, które wyznaczają podłogę, ściany i sufit. Tylną ścianę można zaznaczyć odrębnie,

obliczając w przybliżeniu głębokość pudełka-pokoju. Wewnątrz pudełka artysta może

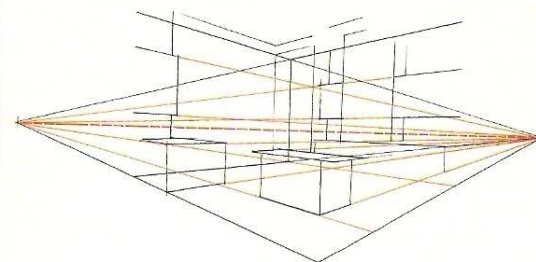
Wielkości łatwo obliczyć, rzutując każdy element na znikający punkt.



WIĘCEJ INFORMACJI

- Perspektywa regularnych brył str. 84
- Podział płaszczyzny na równe części w perspektywie równoległej str. 86
- Podział płaszczyzny na równe części w perspektywie ukośnej str. 88
- Wnętrza w perspektywie (I) str. 92

Gotowy obraz może zawierać wiele szczegółów.



Otwarty prostopadłościan w perspektywie ukośnej pozwala przedstawić w niej wnętrze.

Wnętrze jako temat malarski

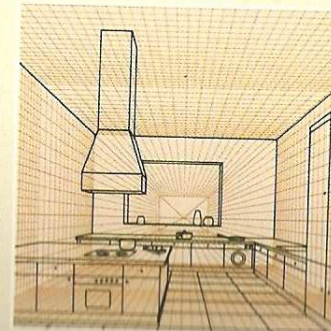
Wnętrza domów, kościołów, pałaców, pełne przedmiotów i ludzi, zawsze były głównym motywem malarskim. Małe, przytulne pokoiki na mistrzowskich obrazach siedemnastowiecznych malarzy holenderskich. Wspaniałe hole, świątynie i pałace, ze scenami z życia dworskiego, typowe dla okresu baroku. Mieszczańska intymność impresjonizmu itd. – wszystkie te tematy wymagają znajomości perspektywy, gdyż zawierają elementy, których bez zastosowania zasad perspektywicznych nie da się narysować. Ale perspektywa to tylko fragment metody kompozycyjnej, stosowanej w tych



99 360

Siatki dla projektantów wnętrz

Projektanci wnętrz często używają papieru z liniami perspektyw, aby móc „umeblować” dowolne wnętrza bez obliczania perspektywy każdego obiektu. Gęsta siatka perspektywy równoległej pozwala bardzo dokładnie ustalić odległości i wymiary mebli, co jest konieczne, aby wiernie przedstawić projekt wnętrza.



Siatki pozwalają dokładnie odwzorować wnętrza bez konieczności dokonywania obliczeń.

narysować wszystkie elementy pokoju: drzwi, okna, obrazki na ścianach itd. Są to elementy płaskie, wyznaczone poprzez podział ścian pokoju. Obiekty brylowate (krzesła, stoły, łóżko, fotele, półki, lampy itd.) zaznacza się, umieszczając na podłodze podstawę obiektu w perspektywie (kwadrat w perspektywie, mniej więcej tej wielkości co obiekt). Trzeba tylko pamiętać, że wszystkie linie równoległe do poziomych dążą do tego samego, centralnego znikającego punktu, natomiast linie pionowe są coraz mniejsze w miarę oddalania. Jeśli chcemy narysować np. lampę u sufitu, przedłużamy jej położenie na podłogę, aby ułatwić sobie obliczenia wielkości, i dopiero potem rysujemy ją wiszącą we właściwym położeniu.

Pokój w perspektywie ukośnej

Rysując wnętrza w perspektywie ukośnej, zaznaczamy to samo pudełko co poprzednio, ale z dwoma znikającymi punktami. Potem możemy dodać wszystkie elementy: płaskie objekty winny być zgodne z tymi samymi regułami perspektywy, co ściany czy płaszczyzny, na których się znajdują. Natomiast objekty brylowate należy umieścić w przestrzeni względem dwóch znikających punktów.

Jeśli we wnętrzu mają się znaleźć postacie, trzeba je tylko odpowiednio umieścić, zachowując proporcje ich wzrostu. Zaczynając od jednej postaci, można znaleźć proporcje pozostałych, rysując znikające linie pierwszej z punktów takich, jak czubek głowy, szyja, talia, kolana czy stopy. Na tych znikających liniach można narysować pozostałe postacie, o odpowiednio mniejszym wzroście. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy postacie stoją w rzędzie na tej samej, idealnej płaszczyźnie; w innym przypadku trzeba obliczać zmiany wysokości, biorąc za punkt odniesienia wielkość otaczających obiektów.