

# Ilustrownik

Grażyna Bastek

Przewodnik po sztuce malarskiej



 PWN

„Martwy kolor” to termin, który wyszedł już z użycia. Pierwotnie określał monochromatyczną **podmalówkę**, wykonaną w szarościach lub brązach. W języku polskim taki rodzaj podmalówki nazywano dawniej szarówką.

W XVI wieku przepisy cechowe zalecały martwy kolor jako niezbędny etap poprawnego opracowywania wysokiej klasy obrazów, jednak sama technika jest o stulecie wcześniejsza. Była stosowana przez malarzy niderlandzkich w XV wieku wraz z upowszechnieniem się **techniki olejnej**.

Słowo „martwy” odnosiło się do braku chromatycznych, intensywnych kolorów w tej warstwie obrazu. Z czasem terminem „martwy kolor” zaczęto nazywać również inne, nie tylko monochromatyczne podmalówki. W angielskim manuskrypcie „Commonplace Book” Thomasa Marshalla z ok. 1640 roku znajduje się opis podmalowywania kompozycji martwym kolorem, czyli płasko nałożoną, „rozwodnioną” farbą. Z opisu wynikałoby, że każda plama barwna finalnej kompozycji miałaby delikatną, niemodelowaną podmalówkę, ale odpowiadającą już ostatecznej barwie wierzchniej **warstwy malarskiej**.

W siedemnastowiecznych inwentarzach pracowni artystycznych znajduje się wiele dzieł pozostawionych w fazie martwego koloru. W spisie dóbr **warsztatu** Pietera Lastmana, amsterdamskiego nauczyciela Rembrandta, było ich 10. Włoskie źródła wspominają również obrazy pozostawione w fazie monochromatycznej podmalówki, czekające na potencjalnych klientów; kończono je dopiero po uzyskaniu zamówienia.

Faza martwego koloru w nieukończonych obrazach może być mylona z dziełami wykonanymi w technice **en grisaille**. Efekt w obu przypadkach jest bardzo podobny. Jednak w przypadku *en grisaille* był on ostateczny, podczas gdy podmalowanie martwym kolorem było jedynie etapem przed nałożeniem kolejnych warstw farby.



Peter Paul Rubens, „Złożenie Chrystusa do grobu”, ok. 1612, obraz na płótnie, 131,2 × 130,2 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Niekiedy martwy kolor był wykorzystywany przez malarzy jako element współtworzący ostateczny efekt kolorystyczny malowidła. Peter Paul Rubens używał szarego podmalowania, które nadawało chłodny, niebieskawy ton cieniom i półcieniom w partiach karnacji. Rembrandt natomiast stosował raczej brązowe podmalowania, dlatego karnacje w jego dziełach mają cieplejszy ton niż u Rubensa (patrz: Rembrandt, „Izaak i Rebeka”, w: **faktura**).

# Verdaccio

Dlaczego twarze na obrazach średniowiecznych i wczesnorenesansowych włoskich mistrzów mają zielonkawy odcień, a niektóre z nich są po prostu zielone? Odpowiada za to *verdaccio* – mieszanina ziemi zielonej z **bielą ołowiową** i innymi **pigmentami** – odrobiną czerni, czasem ochry i **cynobru**. Dodatki zależały od płci i wieku malowanych postaci.

W **malarstwie sztalugowym** *verdaccio* było płasko nakładaną, niemodelowaną **podmalówką**, a zatem odmianą **martwego koloru**. Na nieukończonych obrazach – np. w „Madonnie z Manchesteru” Michała Anioła, zielona podmalówka znajduje się w partiach karnacji wszystkich postaci; znakomicie widać ją w niezamalowanych ciałach aniołów po lewej. Ich twarze, szyje, ręce i nogi podmalowane są zielonymi, płaskimi plamami. Karnacje pozostałych postaci są już wykończone, jednak kolor podmalówki prześwituje w półcieniach i cieniach i nadaje im chłodną tonację.

Jeśli wierzchnie warstwy modelujące karnacje nie były nałożone zbyt grubo lub/i zostały przemyte lub przetarte podczas dawnych konserwacji (patrz: **przetarcie i przemycie warstw malarskich**) – zielona podmalówka w średniowiecznych

Michał Anioł Buonarroti, „Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i aniołami” („Madonna z Manchesteru”), ok. 1494, obraz na desce, 105 × 76 cm, National Gallery, Londyn

Nieukończony obraz ujawniający biały **grunt**, **podrysowanie** oraz *verdaccio* nałożone w partiach karnacji postaci.



i wczesnorenesansowych włoskich malowidłach, zamiast nadawać subtelny odcień ciemnym partiom, staje się dominującym kolorem ciała. To wtórny efekt, nieprzewidziany przez dawnych mistrzów.

W malarstwie sztalugowym *verdaccio* zaczęło zanikać wraz z rozpowszechnianiem się techniki olejnej. Jednak zielone podmalówki pod karnacjami pojawiają się niekiedy również w późniejszych obrazach, jako świadomy efekt kolorystyczny; znał go i stosował w wielu obrazach Johannes Vermeer. Zielony jest kolorem dopełniającym czerwień. Wzmacniają się nawzajem poprzez **kontrast**. Różowe odcienie karnacji są żywsze dzięki zielonemu podkładowi w półcieniach i cieniach. *Verdaccio* nadaje malowanym karnacjom chłodny odcień, podobnie jak błękitnozielone żyły pod ludzką skórą.



Ugolino di Nerio, „Izajasz”, kwaterna ołtarza z kościoła Santa Croce we Florencji, ok. 1325–1328, obraz na desce topolowej, 45,8 × 31,5 cm, National Gallery, Londyn

Johannes Vermeer, „Dziewczyna w czerwonym kapeluszu” ok. 1669, obraz na desce, 23,2 × 18,1 cm, National Gallery of Art, Waszyngton





## Rezerwa (*a risparmio*)

Terminem „rezerwa” (wł. *a risparmio*) określano w dawnym malarstwie dwie procedury, obie związane z kolejnością nakładania **farb** podczas tworzenia obrazu. Pierwsza z nich polegała na malowaniu obrazu od tła ku pierwszoplanowym elementom. Taki system pracy był zalecany w dawnych traktatach technologicznych, chociaż nie był przestrzegany w dogmatyczny sposób. Jeśli malarze rozpoczynali kompozycję od wypełnienia kolorem tła, to pozostawiali puste, wyznaczone **podrysowaniem** miejsca na postacie i inne elementy znajdujące się na bliższych planach. Te puste obszary nazywano rezerwą. Zapełnianie kompozycji od najdalszych ku najbliższych jej partii ułatwiało stopienie pierwszoplanowych elementów z tłem.

W drugim znaczeniu rezerwa to cienki, celowo niezamalowany obszar wzdłuż konturów postaci lub innych elementów obrazu, odsłaniający barwiony, zazwyczaj ciemny **grunt**. Niewielka przerwa pomiędzy poszczególnymi częściami kompozycji optycznie zwiększa wrażenie przestrzenności i plastyczności brył.

Caravaggio, „Chłopiec gryziony przez jaszczurkę”, 1594–1595, obraz na płótnie, 66 × 49,5 cm, National Gallery, Londyn; całość i fragment

Ciemnobrązowy obrys oświetlonego z lewej strony ramienia chłopaka to fragment niezamalowanego gruntu, celowo pozostawionego pomiędzy ciałem a zielonkawym tłem. Szczelina oddziela formy, ale też w łagodny sposób optycznie uwypukla krągłość ramienia.



Do czasów fabrycznej produkcji farb i opakowywania ich w metalowe tuby („farby z tubki”), co nastąpiło w historii malarstwa późno, bo dopiero w latach 40. XIX wieku, artyści wytwarzali farby w swoich **warsztatach**. Nowe syntetyzowane pigmenty zostały przez malarzy zaadoptowane tak szybko, jak tylko stały się komercyjnie dostępne, co świadczy, że ich samodzielna produkcja była uciążliwa.

Aby wyprodukować farbę, malarz musiał zaopatrzyć się w następujące składniki: substancje nadające kolor, a więc **pigmenty** i **barwniki**, tworzące masę **wypelniacze** oraz **spoiwo**. Potrzebna była jeszcze woda, niekiedy substancje przyspieszające schnięcie (sykatywy) oraz narzędzia – płaska, twarda powierzchnia i moleta do ucierania.

Materiały do produkcji farb sprzedawane były przez hurtowników (wł. *spezzieri da grosso*), u których można było kupić również świece, kosmetyki, papier, słodycze czy przyprawy. Wyjątkowa pod tym względem była Wenecja, największy ośrodek handlu pigmentami w średniowieczu i renesansie – tam wytworzyła się nieistniejąca w tym czasie w Rzymie czy Florencji profesja zwana *vendecolori*, u których zaopatrywali się w substancje do barwienia przedstawiciele wielu miejscowych artystycznych rzemiosł.

Pigmenty najpierw ucierano z wodą, a następnie ze spoiwem. Był to długo-trwały i pracochłonny proces, w którym niezbędne okazywały się umiejętności wynikające z doświadczenia. Poszczególne pigmenty wymagały różnego stopnia rozdrobnienia, niektóre należało przygotowywać pół godziny, inne godzinę lub dłużej. Kosztowne błękitne i zielone pigmenty mineralne traciły kolor i stawały się szare, jeśli zostały utarte na zbyt drobne ziarna. Poza tym pewne pigmenty mogły być mieszane z jajem lub olejem, a inne nie powinny (np. kreda w **temperze klejowej** jest kryjąca, a w **spoiwie olejnym** transparentna) i nie wszystkie



Rembrandt,  
„Artysta w pracowni”  
(fragment, całość  
patrz: **sztaluga**  
**i malarstwo**  
**sztalugowe**)



Giorgio Vasari, „Św. Łukasz malujący Madonnę”, ok. 1656, fragment fresku z kościoła Santissima Annunziata we Florencji

materiały można było ze sobą łączyć (np. zawierający sulfidy aurypigment; patrz: **realgar i aurypigment**).

Utarte pigmenty przechowywano w małych naczynkach, przykryte warstewką wody, co miało zapobiec wysychaniu, ale i tak przygotowywano je zazwyczaj tylko na potrzeby jednego dnia pracy w warsztacie (patrz: **paleta**).

Ręczne ucieranie farb, choć długotrwałe i pracochłonne, zapewniało kontrolę nad ich konsystencją, nasyceniem koloru, a poprzez zawartość wypełniaczy również właściwościami optycznymi.

W przedstawieniach św. Łukasza malującego Madonnę i w innych obrazach ukazujących pracownię malarskie często ukazani są **czeladnicy** lub pracownicy pochyleni nad blatem do ucierania farb. W obrazie Rembrandta jest to duży blok kamienny ustawiony na drewnianej podstawie. Ma wyrobione zagłębienie, chociaż trudno stwierdzić, czy powstało ono w wyniku długotrwałego używania, czy też miało zapobiegać wydobywaniu się ucieranej masy poza blat. Z kolei na rycinie Stradanusa (patrz: „Color olivi. Wynalazek farb olejnych”, w: **warsztat**) i na fresku Vasariego przygotowywanie farb odbywa się na stołach, na których leżą grube, kamienne płyty. W obu dziełach do produkcji zatrudnieni są pracownicy fizyczni, których zadaniem jest utarcie papki, jaką tworzy pigment z wodą, spoiwem i wypełniaczem. Ich podstawowym narzędziem jest moleta, wykonana najczęściej z tego samego materiału co blat (zazwyczaj był to porfir).



**SPRAWDŹ**

