

Część 3

MALARSTWO – zakładanie koloru

Współczesne ikony tworzone są różnymi materiałami, my zaś odtworzymy paletę dawnego mistrza, używając historycznych pigmentów.

Pigmenty które tu widzimy są pochodzenia naturalnego. Ochra angielska, ochra francuska, umbra palona z Cypru, werdigris, czerń kostna, azuryt, siena naturalna, minia, auripigment, biel tytanowa, cynober, złoto mineralne czyli mika i kwarc.



Dlaczego używamy jajka jako spoiwa? Ponieważ cząstki pigmentów hydrofobowych nie łączą się z wodą. Pokażmy jak to działa w praktyce. Nalewamy odrobinę wody i dodajemy malachit. Jest to pigment krystaliczny, można zobaczyć jak nie łączy się z wodą i unosi się na jej powierzchni.

Tą samą czynność przeprowadzimy z czystym żółtkiem, które jest naturalną emulsją, czyli składa się z różnych rodzajów tłuszczu i wody. Widzimy jak żółtko od razu pochłania cząstki pigmentu. Taka mieszanina jest trudna do nałożenia, ponieważ jest za gęsta.

Potrzebujemy więc emulsji z odpowiednim stężeniem wody w znanej już nam proporcji. Widzimy, że taka konsystencja emulsji również pochłania cząstki pigmentu, ale pozostaje rzadsza. Dodamy jeszcze kroplę octu, po czym będziemy mogli swobodnie pracować (ryc. 2).



Ryc. 2

Dlaczego dodajemy ocet do emulsji? Przeprowadźmy kolejny eksperyment, który dobrze to zobrazuje. Do dwóch pojemniczków nalewamy taką samą ilość emulsji z żółtka i wody w proporcji 1 do 3. Do jednego pojemniczka dodajemy ocet i mieszamy. Możemy zauważyć zmianę w przejrzystości emulsji. Emulsja z octem robi się zdecydowanie bardziej przejrzysta, co pozwala na lepsze przenikania światła i powoduje, że cząstki pigmentu nabierają wyrazistej intensywnej barwy. Możemy użyć do tego celu zamiast octu innych substancji zmieniających odczyn emulsji (np. wina lub piwa).

Może się wydawać, że dodanie octu spowodowało rozcieńczenie emulsji. Dodajmy taką samą ilość wody. Objętość emulsji wyrównała się. Widzimy, że emulsja pozostaje mętna, a jej przenikalność światła pozostaje wciąż taka sama (ryc. 3).



Ryc. 3

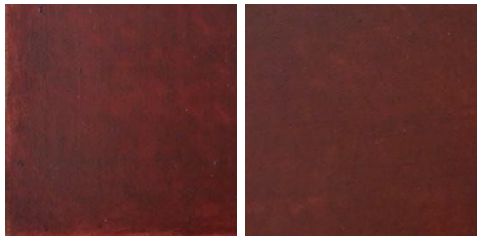
Kolor w ikonie uzyskuje się na 3 sposoby: nakładanie monopigmentu, mieszanie pigmentów optyczne i mieszanie pigmentów mechaniczne.

Monopigment to kolor w którym wykorzystujemy tylko jeden pigment (ryc. 4, 5).



Ryc. 4, 5

Mieszanie optyczne to nakładanie na podstawową monowarstwę warstwy innego pigmentu jako drugiej warstwy albo w formie laserunku. Mieszanie pigmentów mechaniczne to łączenie dwóch albo kilka pigmentów (ryc. 6, 7).



Ryc. 6, 7

Pigment mieszany optycznie ma większą zdolność przepuszczania światła niż pigment mieszany mechanicznie. Kąt załamania światła tych samych pigmentów mieszanych optycznie jest większy niż tych samych pigmentów mieszanych mechanicznie, czyli warstwa tworzona optycznie będzie posiadać więcej koloru i głębi, tzn. będzie bardziej przezroczysta i przestrzenna. Te sposoby nakładania pigmentu możemy wykorzystywać osobno albo łączyć w rozmaity sposób. Operując ziarnistością kryształów pigmentu możemy uzyskiwać różnorodną gradację koloru, odcieni i zdolności do przepuszczania światła.

MALARSTWO

Sankir

Przechodzimy do zakładania pigmentów. Tradycyjnie najpierw w ikonopisaniu zakrywamy pigmentem wszystkie białe powierzchnie. Zaczynamy od sankiru czyli od cery, do której włączamy również włosy i brodę Chrystusa. Bierzymy sienę naturalną włoską. Możemy użyć innej sieny, np. francuskiej. Nasz sankir będzie składał się z dwóch kolorów mieszanych optycznie.

Mieszamy sienę i sprawdzamy jej przezroczystość. Zdejmujemy z pędzla nadmiar pigmentu ocierając o brzeg palety. Staramy się pociągać pędzlem tak, aby używać całej jego powierzchni,

rozciągając farbę krótkimi pociągnięciami, nie wracając i nie zostawiając na końcu pociągnięcia resztek pigmentu (ryc. 8, 9).



Ryc. 8, 9

Nie przejmujemy się, jeżeli zostaną białe części powierzchni, zostaną one zakryte kolejną warstwą, którą będziemy nakładać w innym kierunku.

Pierwsza warstwa musi przeschnąć, dopiero wtedy nakładamy następną. W ciągu jednego dnia możemy nałożyć do 5 warstw. Zazwyczaj kolor sankiru zakłada się przez 2–3 dni. W tym filmie nałożymy tylko jeden pigment, który będzie się składał z wielu warstw tego samego koloru. W innym filmie nałożymy laserunkową warstwę malachitu.

Pierwsza warstwa sankiru gotowa (ryc. 10).



Ryc. 10

Chusta

W następnej kolejności zakładamy kolor na chustce. Proszę zwrócić uwagę, że na zdjęciu kolor chusty jest biały. Tradycyjnie w przemyskich ikonach pod kolorem białym występuje pigment koloru ziemnego, może być nim siena, bądź inna żółta ochra.

Siena na chuście musi być przejrzysta i nie przykrywać bieli lewkasu, grunt powinien zawsze przebijać się przez warstwy pigmentu. Na tym zbliżeniu widzimy, jak grunt wciąga nadmiar wilgoci. Na chustę nakładamy dwie warstwy sieni, uważając, żeby nie zmyć pędzlem poprzedniej warstwy.

Możemy zobaczyć, że siena składa się z nierównomiernych cząstek o różnej wielkości i różnych kształtach, a także różnych odcieni, przez co nakładany przez nas kolor wydaje się być niejednorodny (ryc. 12, 13).



Ryc. 12, 13

Dla uzyskania lepszego koloru sienę musimy dotrzeć w moździerz. Przy docieraniu sieni, pigment nie traci intensywności koloru, lecz przeciwnie zyskuje ciemniejszą barwę z głębszym odcieniem.

Kolejne warstwy sankiru dokładamy dotartą sieną aż do uzyskania podobnego odcienia. Powinniśmy uzyskać taką różnicę odcienia koloru między sankirem a chustą. Linie rysunkowe są dobrą wskazówką przy nakładaniu sankiru, warstwy możemy nakładać dopóki rysunek przebija się z pod spodu. Kiedy linie rysunku zaczynają zanikać sankir będzie gotowy.

Sankir na twarzy Chrystusa i aniołów musi mieć dokładnie taką samą intensywność, zaś chusta powinna być w porównaniu do sankiru delikatniejsza w kolorze, z przebijającą się spod spodu bielą lewkasu (ryc. 14).



Ryc. 14

Skrzydła aniołów

Przechodzimy do zakładania pigmentu na skrzydła aniołów. Użyjemy metody optycznego mieszania pigmentów, zaś jako pierwszą warstwę wykorzystamy ochrę angielską, a na drugą warstwę brąz, czyli umbrę z Cypru.

Rozcieńczamy ochrę angielską czerwoną, będzie to pierwszy pigment do mieszania optycznego. Nakładamy warstwę pigmentu na skrzydła pierwszego anioła. Ochra angielska jest bardzo trudnym pigmentem do nakładania, musimy nabierać niewielką ilość pigmentu na pędzel i odsączać pędzel o brzeg palety. Dokładnie w ten sam sposób pokrywamy pigmentem skrzydła drugiego anioła.

Po wyschnięciu pierwszej warstwy przechodzimy do kolejnej i nakładamy tyle warstw aż skrzydła będą wyglądać jak na trzecim zdjęciu (ryc. 15-1, 15-2, 15-3). Żeby nałożyć drugi pigment na skrzydła – umbrę, musimy odczekać conajmniej 24 godziny.



Ryc. 15

Chusta

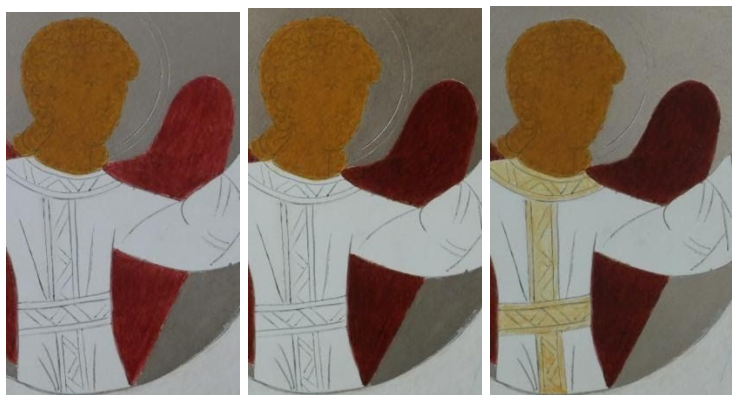
W międzyczasie przechodzimy do chusty. Na wyschniętą warstwę sieni nakładamy warstwę bieli tytanowej. Również musimy rozcieńczyć pigment do przezroczystości i nałożyć kilka warstw aż do uzyskania lekkiej kremowej bieli (ryc. 16).



Ryc. 16

Skrzydła aniołów

Wracamy do skrzydeł aniołów. Do drugiej warstwy w metodzie optycznej wykorzystamy umbre z Cypru. Nałożymy kilka warstw do uzyskania takiego odcienia jak na trzecim zdjęciu (ryc. 17-1, 17-2, 17-3).



Ryc. 17

Lorum aniołów

Przechodzimy do zakładania pigmentu na lorum czyli szerokim pasie ozdobnej tkaniny na szatach aniołów, a także do pracy nad mankietami rękawów. Do ochry francuskiej dodajemy niewielką ilość bieli tytanowej aż powstanie nieco złamany odcień żółci. Zakrywamy całą powierzchnię kilkoma warstwami pigmentu. Pozostawiamy warstwy do całkowitego wyschnięcia.

Laserunek na lorum zrobimy minią z małym dodatkiem cynobru. Pigment powinien być bardzo rozcieńczony. Laserunek powtarzamy wielokrotnie, do uzyskania intensywnego koloru pomarańczowego (ryc. 18).

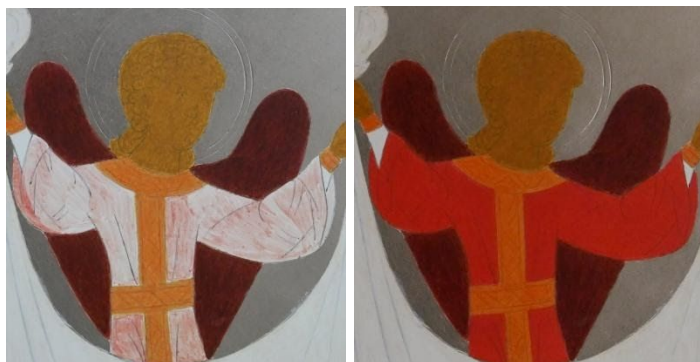


Ryc. 18

Czerwona szata anioła

Przejdźmy do czerwonej szaty anioła. Rozcieńczamy cynober, dodajemy niewielką ilość minii. Nakładamy warstwy pigmentu, dbając o wyschnięcie każdej warstwy. Warstwy muszą wyschnąć w temperaturze pokojowej, nie można przyspieszyć tego procesu.

Nakładamy tyle warstw na czerwoną szatę, aż uzyskamy taki kolor jak na drugim zdjęciu. Możemy tu dostrzec intensywność laserunku minią na lorum. Nie zapominajmy o drugim aniele, który ma czerwone rękawy (ryc. 19-1, 19-2).



Ryc. 19

Zielona szata anioła

Zielona szata drugiego anioła posiada dość skomplikowaną partię kolorystyczną. W tym filmie nałożymy podstawową warstwę pigmentu, którą będzie prawie niewidoczna biel tytanowa. Pomimo tego, będzie ona miała znaczący wpływ na końcowy efekt, czyli szatę w kolorze zielonym (ryc. 20).

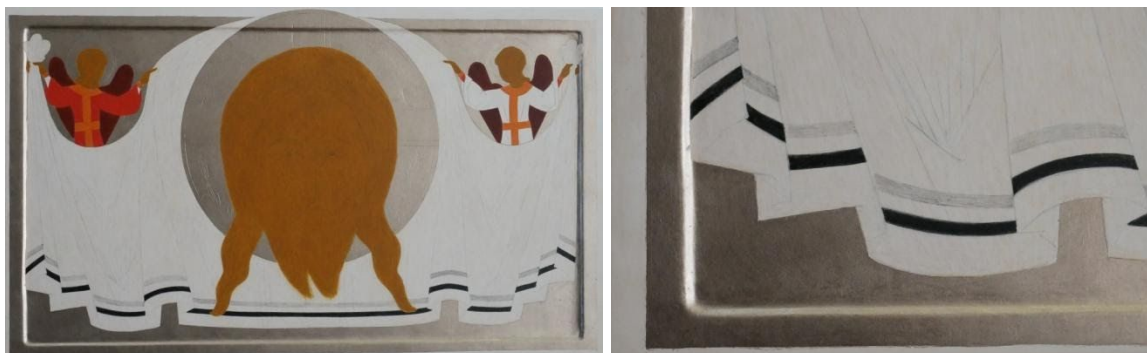


Ryc. 20

Chusta

Wracamy do chusty. Pod paskami ornamentu nałożymy warstwę z rozcieńczonego czarnego pigmentu. Użyjemy palonej kości słoniowej, którą zakryjemy czarne paski. Pod paski czerwone położymy warstwę czerni rozcieńczonej do szarego odcienia.

Czarne paski pokrywamy wielokrotnie, aż uzyskamy intensywną czernią, zaś podkład pod paski czerwone musi pozostać szary (ryc. 21, 21-1).



Ryc. 21, 21-1

Włosy

Przechodzimy do włosów Chrystusa i aniołów. Włosy przelaserujemy kilka razy płynną umbrą. Warstwa laserunkowa nie może być mocno nasycona, rysunek włosów powinien być wciąż widoczny po jej nałożeniu. Nakładając laserunek na włosy, staramy się dokładnie trzymać się linii rysunkowej pomiędzy obliczem a włosami, nie wychodząc za jej krawędzi (ryc. 22).



Ryc. 22

Chusta

Wracamy do czerwonego ornamentu i przykrywamy szary kolor kilkoma warstwami minii. Ponieważ minia, kiedy nie zawiera cząstek innych pigmentów, jest bardzo trudna do nałożenia, jej warstwa musi być bardzo cienka.

Pociągamy pędzlem nie wracając i nie poprawiając nałożonej wcześniej warstwy. Kolejne cieniutkie warstwy nakładamy po całkowitym wyschnięciu (ryc. 23).



Ryc. 23

Na tym etapie pracy nad ikoną proszę zwrócić uwagę na intensywność barwy włosów, skrzydeł, sankiru i szat. Pamiętajmy, że wszystkie warstwy trzeba nakładać powoli i przejrzysto, dając im porządnie wyschnąć po każdym nałożeniu.