
Wszystko zaczęło się ponad 20 tysięcy lat temu, gdy ludzie epoki paleolitu rysowali i malowali na ścianach jaskiń, w których mieszkali. Minęło 17 tysięcy lat i w starożytnym Egipcie zaczęły powstawać malowidła oraz rysunki wykonywane na papirusie i na ścianach grobowców. W 776 r. p.n.e. pojawili się słynni artyści greccy: Polignot, Fidiasz i Apelles po których nastąpili Rzymianie. Gdy ci ostatni naśladowali sztukę grecką, na Dalekim Wschodzie, w krajach islamu i na Bliskim Wschodzie rozwijały się sztuki o różnorodnym stylu. W średniowieczu nastąpił upadek sztuki i stan ten trwał kilka stuleci aż do okresu renesansu: Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Rafael, Tycjan, Correggio... Dürer, rodzina malarzy Carraccich. Potem w okresie baroku, w XVII w. pojawili się Rubens, Velázquez, Rembrandt, malarstwo akwarelowe Turnera; rokoko..., neoklasycyzm, romantyzm, realizm i impresjonizm aż do sztuki współczesnej. Oto streszczenie pasjonującej historii, którą przedstawiamy na kolejnych stronicach.

2

Krótką historia rysunku

Prehistoria

Działalność artystyczna człowieka sięga 20 tysięcy lat wstecz. Chodzi tu o rysunki byków, bizonów i koni, wykonywane na ścianach jaskiń, w których ludzie pierwotni się chronili: przypisywano im znaczenie magiczne – miały zapewniać dobre łowy. Rysunki te są wyryte w skale za pomocą ryłca z krzemienia i zaskakują realistycznym ujęciem. Po naszkicowaniu zwierzęcia węglem roślinnym, owi pierwsi artyści malowali rysunek pędzlem z włosia zwierzęcego i naturalnymi barwnikami, używając jako spoiwa tłuszczów zwierzęcych, żywicy lub krwi.

3



Ryc. 2. (na poprzedniej stronie). Kopia malowideł z Altamiry.

Egipt

Sztuka starożytnego Egiptu jest związana bezpośrednio z wierzeniami Egipcjan: Faraon był uważany za istotę boską i wszystko, co otaczało jego postać i życie, miało być przedstawiane w odpowiedni sposób, tzn. z uwzględnieniem życia wiecznego, które czekało nań po śmierci. Z tego właśnie powodu większość malowideł znajduje się w grobowcach.

4



Ryc. 3. Bizon. Jaskinia w Altamirze, Santillana del Mar, Santander, Hiszpania. Ponad 20 tys. lat temu człowiek pierwotny paleolitu malował zwierzęta na ścianach jaskiń.

5



Ryc. 4. Bizon wyryty na rogu rena, znaleziony w jaskini de la Madeleine Muzeum Saint-Germaine-en-Laye, Francja.

Ryc. 5. *Przyjęcie*, fragment. Grobowiec Djehouti, Teby (1448–1422 p.n.e.). Kompozycję egipskich malowideł ściennych cechuje ogromna harmonia linii, wspaniała kolorystyka. Piękno obrazu łączy się z klarownością wypowiedzi.

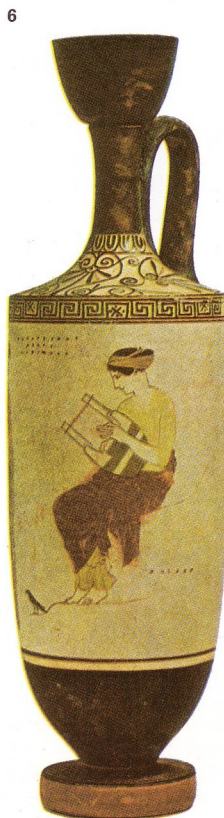
Grecja i Rzym

Malarstwo egipskie cechuje ład i godna podziwu różnorodność. Przed przystąpieniem do malowania przygotowywano rysunki wstępne na tablicach wapiennych, zwanych *ostrakas*; ostateczne malowidło nanoszono na ścianę lub drewnianą tablicę, używając pigmentów zmieszanych z gumą arabską i białkiem kurzym, które rozprowadzano pędzlem zrobionym z delikatnych włókien trzciny.

Grecja i Rzym

Dawne kroniki podają, że był w Grecji malarz o imieniu Zeuxis, którego sztuka osiągnęła taki stopień perfekcji, iż pewnego razu ptak próbował skubnąć winogrono namalowane na jednym z jego obrazów. Niestety, nie zachowało się żadne dzieło tego artysty, tego ani innych równie sławnych jak on, Parrasia czy Apellesa.

Ale rysunki i malowidła zdobiące urny i naczynia greckie mówią nam o sztuce niezwyklej jakości i oryginalności, w której dominuje elegancja linii i która osiągnęła swoją najbardziej harmonijną ekspresję w V i IV w. p.n.e., w okresie zwanym klasycznym.



Ryc. 6. Grecka urna z prochami, zwana *lekito*, z rysunkiem linearnym na białym tle (wiek V p.n.e.). Zbiory prywatne.



Ryc. 7. Powiększony fragment z ryc. 6. Nienaganność proporcji, prostota kompozycji, harmonia liniarna greckiego rysunku z epoki klasycznej przeszły do historii jako podstawowe zasady artystycznej doskonałości formy; do dziś wielu artystów szuka w niej inspiracji.

Ryc. 8. Powiększony fragment z ryc. 9. Rysunek przedstawia *cista* – arcydzieło sztuki etruskiej, tworzonej pod wpływem Grecji, które wyróżnia się precyzją i bogactwem linii. Rysunek postaci przypomina dekorację ceramiki greckiej.



Ryc. 9. *Cista Ficoroni*, ozdobiona scenami z mitu o Argonautach, dzieło Noviusa Plautiusa. Muzeum Villa Giulia, Włochy. *Cista* to naczynie cylindryczne z nóżkami i przykrywką. Jego uchwyty stanowią małe rzeźby z brązu (na ilustracji widać Dionizosa obejmującego dwóch satyrów). Powierzchnia naczynia jest rzeźbiona rylcem.

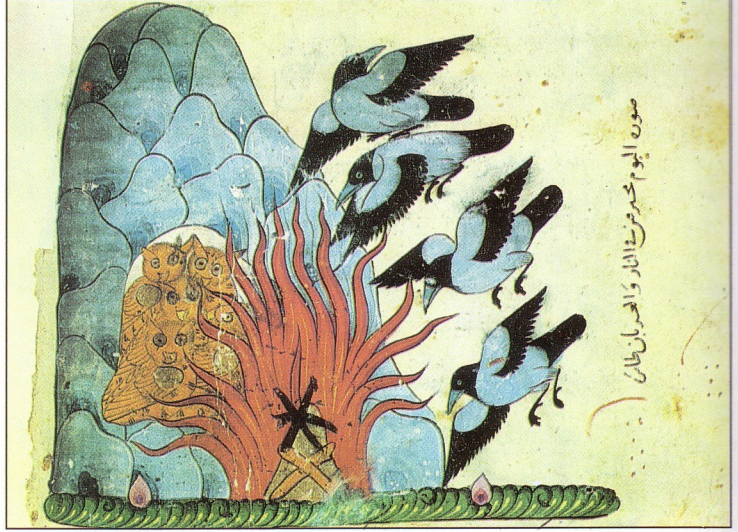
Sztuka Wschodu i islamu

W VII wieku naszej ery islam obejmował swym zasięgiem obszar od Tybetu po wybrzeże atlantyckie Afryki. Jego sztuka wywodzi się częściowo z kultur krajów podbitych. Koran, zabraniając przedstawiania postaci ludzkich, sprawił, że malarstwo i rzeźba zniknęły ze sztuki stosowanej. Istnieje jednak wiele dzieł figuratywnych syryjskich, perskich i mongolskich, których cechą wspólną jest wyrafinowane upodobanie do arabski i bogatej kolorystyki.

W średniowiecznych Indiach sztuka fresku sięgnie zenitu, a jej upadek nastąpi dopiero w XIII w., gdy pojawią się ilustracje książkowe i miniatury. Wykonywano je na liściach palmowych, stąd ich wydłużony i wąski format. W czasach dominacji muzułmańskiej w północnych Indiach pojawia się pochodzący z Persji papier, który okaże się najbardziej odpowiednim materiałem do wykonania miniatur; widać w nich wyraźny wpływ sztuki perskiej i mongolskiej.

11

10

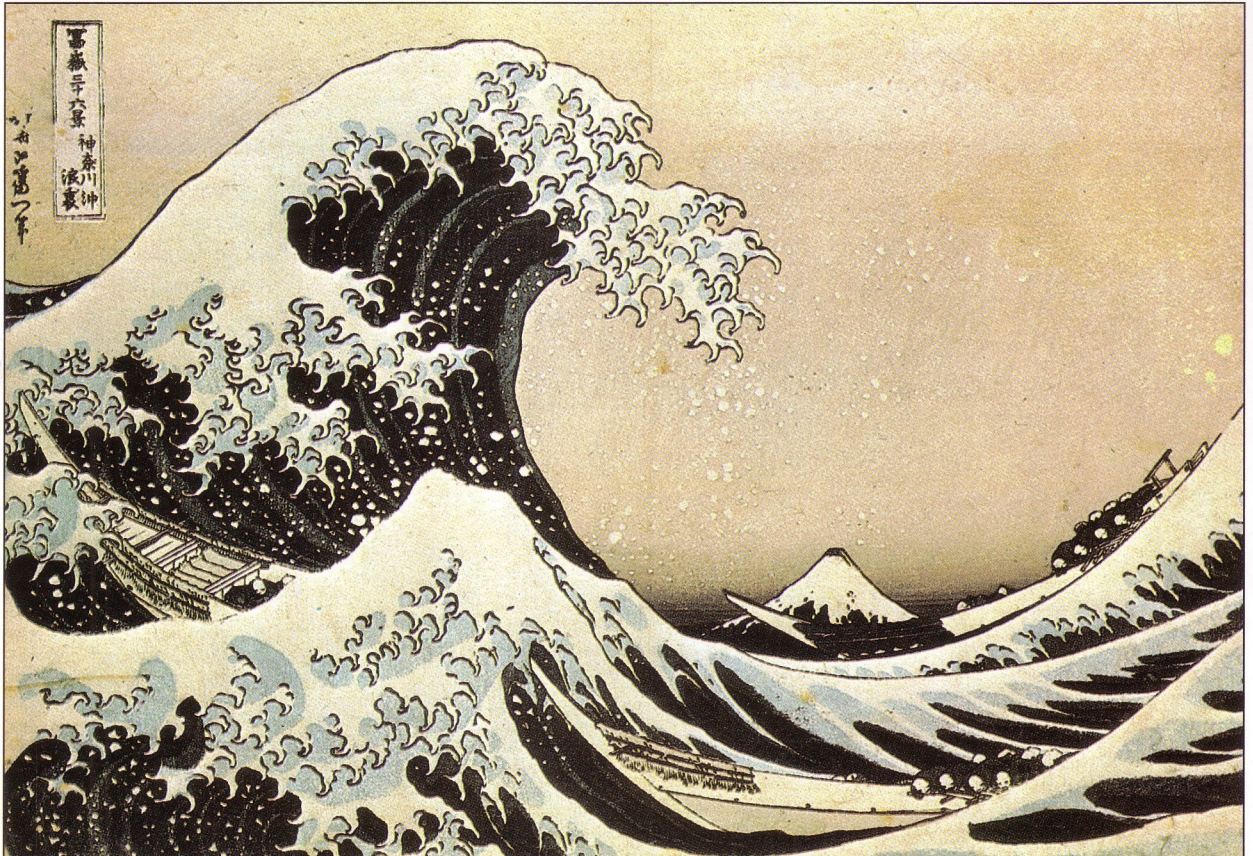


Ryc. 10. *Kruki podpalające sowy*. Syria, 1325–1350. Biblioteka Narodowa w Paryżu.

Ryc. 11. Katsushika Hokusai (1760–1849), *Fala: Fudzi-jama widziany*

poprzez fale. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wiedeń. Hokusai był sławnym i płodnym artystą japońskim zeszłego wieku; zajmował się malar-

stwem, rysunkiem i ilustracją, jego rysunki stanowią encyklopedię życia Japonii. Jego wyuczucie kompozycji miało wielki wpływ na sztukę impresjonistów.



Sztuka średniowiecza

Kultura średniowiecza Europy jest zdominowana przez religię chrześcijańską, jej zasady i wypływająca z niej obyczajowość są przeciwstawiane pogaństwu starożytnego świata. Stąd w sztuce średniowiecznej tematyka jest wyłącznie religijna i wyklucza akt i zmysłowość właściwą dla sztuki klasycznej.

Formy średniowieczne mają swe źródło, z jednej strony, w sztuce ornamentальной, która kwitnie na północy Europy za panowania Karolingów (VII – IX w.), gdzie na pierwszy plan wysuwa się mistrzostwo miniaturzystów irlandzkich. Z drugiej strony, wpływ sztuki bizantyjskiej zdeterminuje rozwój stylu romańskiego w XI i XII w. Pod koniec XII w. sztuka gotycka będzie próbą wyjścia z tzw. „mroków średniowiecza” i z czasem doprowadzi całą ówczesną sztukę do największego wyrafinowania.

Ryc. 12. Autor anonimowy, *Księga Lukiana* (IX w.), rycina przedstawiająca Hyginusza.

Ryc. 13. Autor anonimowy, *Księga Jozuego*. Biblioteka Watykańska. Jest to pas pergaminu, nawinięty na drewniany walec. Artysta bizantyjski z X wieku przedstawił tutaj jedno z wydarzeń z życia Jozuego (rysunek wykonany piórkiem i akwarelą).

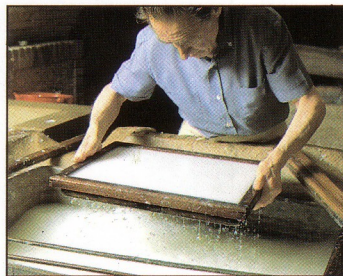
12



13



14



Wynalezienie papieru

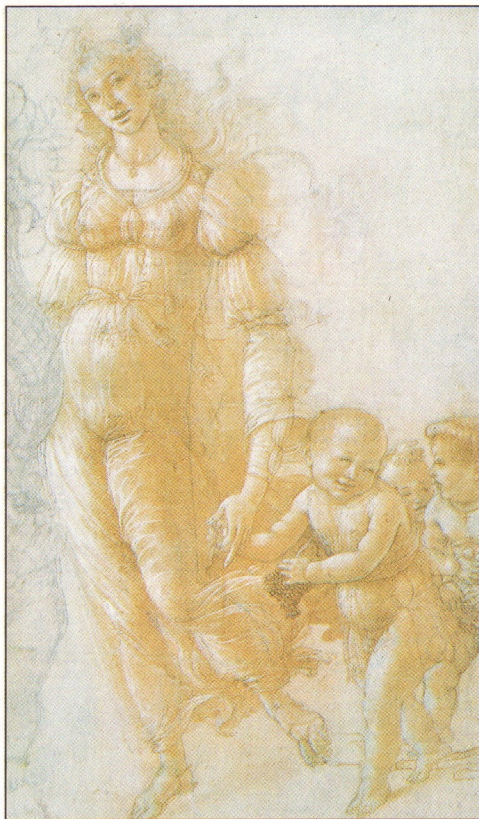
W roku 105 naszej ery Chińczycy wyprodukowali po raz pierwszy papier. Wynalazek dotarł na Zachód za pośrednictwem Arabów, którzy założyli papiernie na Bliskim Wschodzie w Północnej Afryce i w Europie. Pod koniec XIX w. artyści używali już papieru powszechnie, barwiąc go czasem na różne kolory. Anglik James Whatman w XVIII w. i, sto lat później, Francuz Etienne Canson wprowadzili innowacje do produkcji papieru rysunkowego.

Ryc. 14 i 15. Do ręcznego wyrobu papieru potrzebna jest masa papiernicza (woda, klej, włókno roślinne). Gęstym sitem nabiera się ilość masy wystarczającą do zrobienia jednej kartki (ryc. 14) i po odsączeniu wody nakłada się ją na inne kartki zabezpieczone pilnią. Na koniec z karetek ułożonych w stosy wyciska się wodę w prasie, a następnie rozwiesza się je do wyschnięcia (ryc. 15).

Quattrocento

Wiek XV we Włoszech jest jednym z najbardziej twórczych i płodnych w całej historii sztuki. Padwa, Ferrara, Mantua, Wenecja, a przede wszystkim Florencja – to miasta, w których rozwija się niezwykła działalność artystyczna. Wielkie rody włoskie zabiegają o usługi takich rzeźbiarzy, jak Donatello czy malarzy, np. Piero della Francesca, pionierów nowych form renesansowych. To właśnie Piero della Francesca stosuje jako pierwszy, z wielką dokładnością matematyczną, perspektywę, wprowadzoną przez architekta Brunelleschiego, i pisze książkę na ten temat, przeznaczoną dla malarzy: artysta przestaje być zwykłym rzemieślnikiem, pogłębia swą znajomość nauki i literatury i staje się humanistą. Artysta czuje się zobowiązany do wykonywania swych prac w rysunku, który zaczyna być traktowany jako dowód mistrzostwa; w pracy swej używa wszystkich środków: węgla, piórka, akwareli, sanguiny i metalowego ołówka.

17



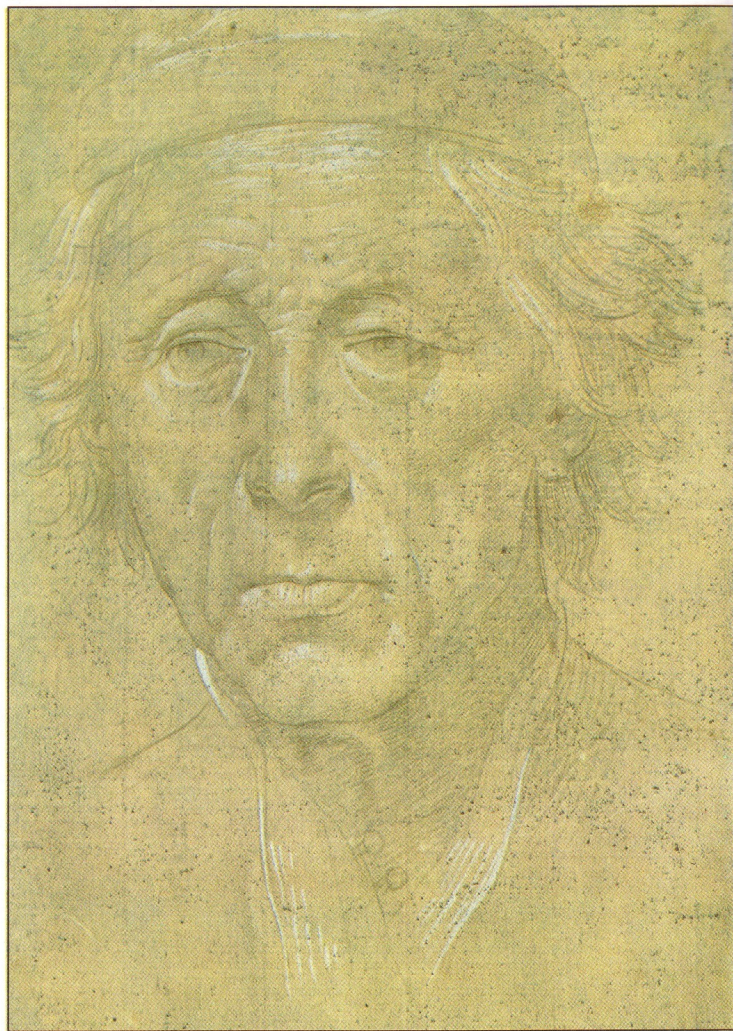
16



Ryc. 16. Antonello da Messina (1430–1479), *Portret młodzieńca*. Albertina, Wiedeń. Rysunek węglem na papierze barwionym w kolorze sepia. Antonello jest jednym z nielicznych artystów włoskich, u których widać wpływ malarzy niderlandzkich, braci van Eyck, w przedstawianiu szczegółów.

Ryc. 17. Sandro Botticelli (1445–1510), *Postać alegoryczna*. British Museum, Londyn. Szkic czarną kredą, rysunek piórkiem i sepią, uzupełniony akwarelą w kolorze sepia, z podkreśleniem bryły białą kredą na papierze barwionym na kolor różowy.

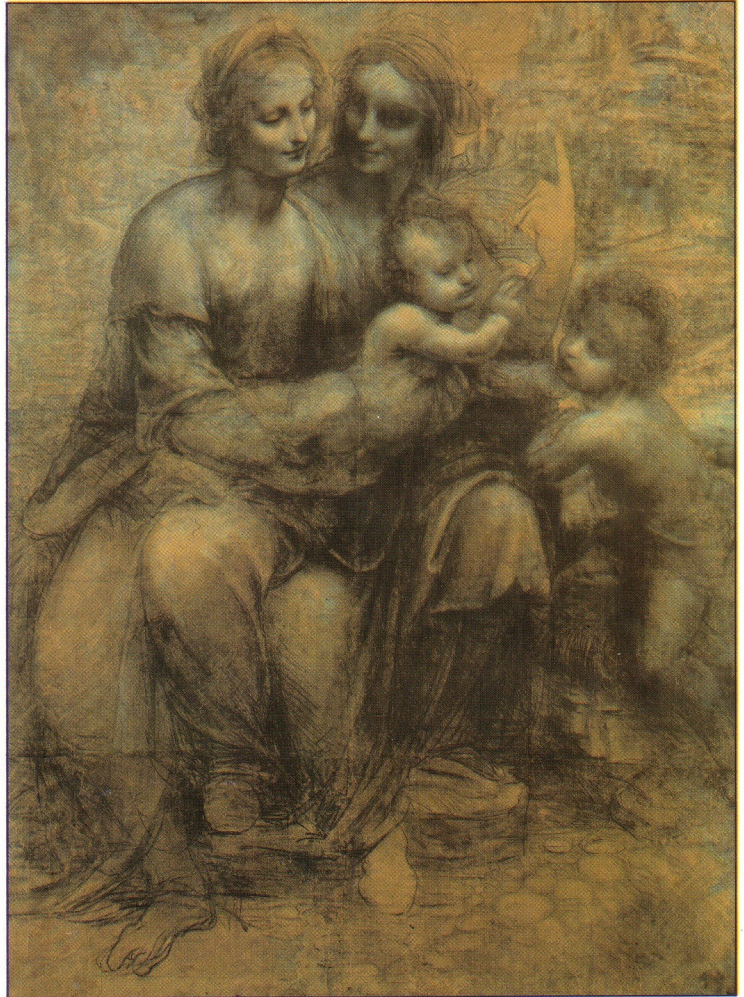
18



Leonardo da Vinci

19

Imię Leonarda da Vinci (1452–1519) kojarzy się z renesansem. Niestrudzony wynalazca, pisarz, botanik, geometra jest prototypem „uniwersalnego geniusza”, kogoś, dla kogo nauka i sztuka miały jeden cel: wyjaśnić tajemnice przyrody. Jego prace nie są liczne, ale prawie wszystkie można uznać za arcydzieła. Wprowadził innowacje we wszystkich dziedzinach twórczości i rozpoczął, wraz z wynalezieniem światłocienia, nowy etap w sztuce Zachodu. Jego szkice i notatki ukazują niewyczerpane zainteresowanie geometrią i kompozycją przestrzeni malarskiej oraz jego wielką pomysłowość i nowatorstwo techniczne. Eksperymentował wszystkimi znanymi metodami, dochodząc do godnych podziwu rezultatów.



Ryc. 18. Lorenzo di Credi (1459–1537), *Portret mężczyzny*. Luwr, Paryż. Rysunek metalowym ołówkiem (por. ramka obok) na papierze barwionym na jasnożółty kolor.

Ryc. 19. Leonardo da Vinci (1452–1519), karton do obrazu *Madonna z Dzieciątkiem i św. Anną*. National Gallery, Londyn.

Ryc. 20. Leonardo da Vinci, *Autoportret*. Rysunek sangwiną. Biblioteka Królewska, Turyn.

20

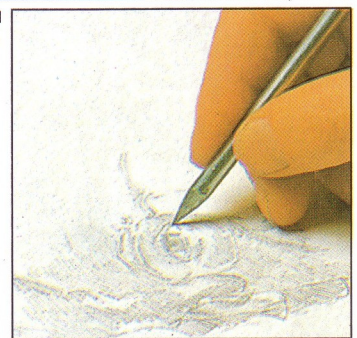


21

Ołówek metalowy

Ołówek metalowy jest to zastrzony pręt metalowy, ołowiany (plumbago) lub srebrny (srebrzyk), którym rysuje się tak jak współczesnym ołówkiem grafitowym. Znany był już w starożytnej Grecji, a jego użycie staje się powszechne w renesansie wraz z upowszechnieniem się papieru rysunkowego, który artysta sam barwił na różne kolory.

Ty również możesz posługiwać się takim ołówkiem. Kup pa-



leczkę z ołowiu lub cyny. Po zaostrzeniu jej, będziesz mógł nią rysować (najlepiej na papierze couche).

Michał Anioł

Michał Anioł Buonarroti (1475–1564), wspaniały rzeźbiarz renesansu, uważany przez wielu artystów i uczniów za największego w historii sztuki, był sławny już za młodu. W wieku 21 lat wykonał jedną z najsłynniejszych rzeźb renesansu – *Pietę* dla bazyliki Św. Piotra w Rzymie. Kilka lat później wyrzeźbił postać *Dawida* w olbrzymim bloku z marmuru, czego przed nim nie odważył się podjąć żaden artysta. Jest też autorem projektu monumentalnej kopuły bazyliki Św. Piotra w Rzymie i najbardziej śmiałych fresków w historii: w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie, które wykonał na zlecenie papieża Juliusza II; artysta uczynił

to niechętnie, gdyż nie uważał się za prawdziwego malarza.

Zafascynowany postacią ludzką, Michał Anioł wykonywał sekcje zwłok w czasach, gdy za „taką profanację” można było trafić do więzienia. Ale jego doskonała znajomość anatomii pozwoliła mu wykonać serię rysunków postaci ludzkiej, na których model przedstawiony jest w niezwykle śmiałych skrętach ciała i które kolejne pokolenia artystów kopiowały niejednokrotnie, chcąc nauczyć się czegoś od wielkiego mistrza.

Ryc. 22. Michał Anioł Buonarroti, szkic do malowidła *Sibila Libia*. Metropolitan Museum, Nowy Jork. Rysunek sangwiną na kremowym papierze; jeden z licznych szkiców do słynnych fresków w Kaplicy Sykstyńskiej.

Ryc. 23. Michał Anioł Buonarroti, *Akt męski*. Luwr, Paryż. Rysunek piórkim i bistrem. Michał Anioł wykonał wiele takich szkiców jak ten, próbując poznać i przeanalizować anatomię ciała ludzkiego.

22



23



Rafael

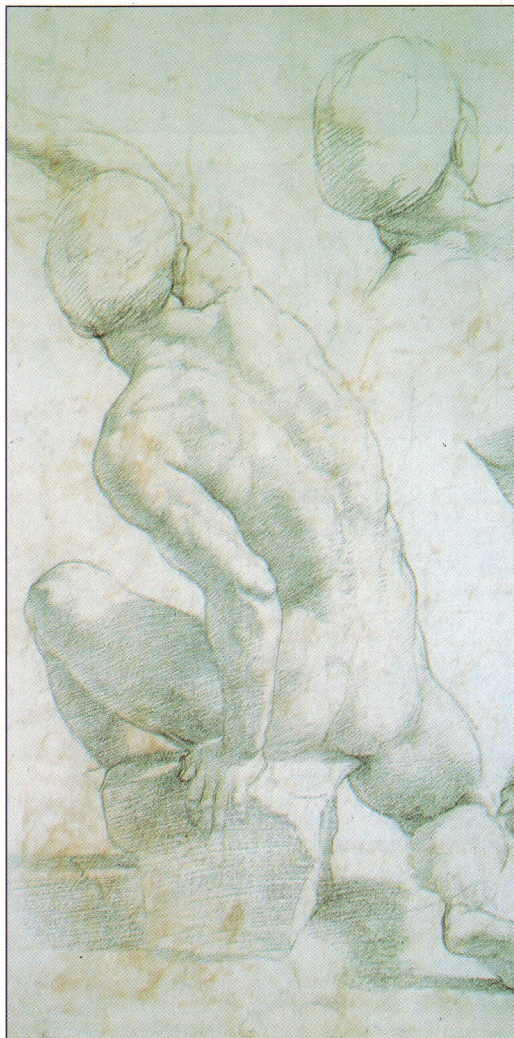
Ryc. 24. Rafael Sanzio (1483–1520), fragment szkicu postaci do sceny *Zmartwychwstania*. Ashmolean Museum, Oxford. Mimo widocznego wpływu Michała Anioła podkreślenie bryły jest łagodniejsze u Rafaela.

Ryc. 25. Rafael Sanzio, studium głów i rąk do *Przemienienia Pańskiego*. Ashmolean Museum, Oxford. Przykład umiejętności Rafaela w rysowaniu głowy ludzkiej.

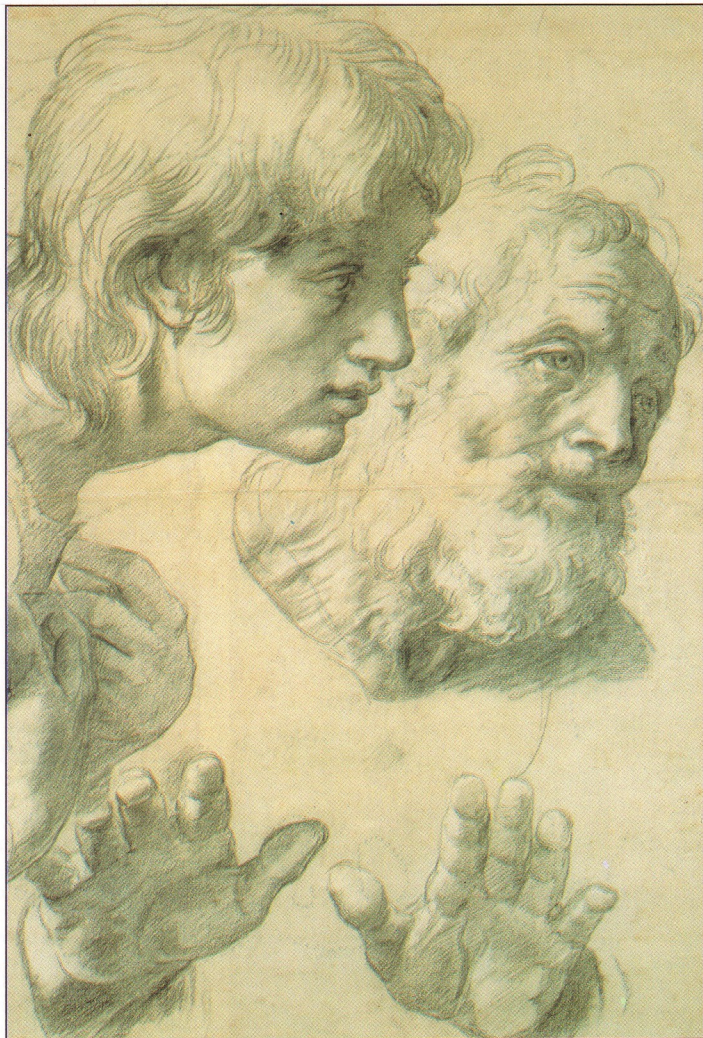
Rafael Sanzio (1483–1520), syn malarza z Urbino, kształcił się w pracowni malarza Perugina, znanego z sentymentalnego nastroju i harmonijnej kompozycji. Wpływ ten jest widoczny w rozległości pejzażu i spokojnej kompozycji – są to cechy charakterystyczne młodzieńczych prac Rafaela. Jego stały wysiłek w celu osiągnięcia doskonałości sprawił, że zaczął studiować i naśladować, z godną podziwu łatwością, styl wszystkich poprzedników. Od Leonarda przejmuje *sfumato*, kompozycję piramidalną i delikatne powiązanie między postacią a pejzażem. Później pociąga go dramatyzm aktów Michała Anioła i kontrast tonalny malarstwa weneckiego.

W wieku 25 lat przyjmuje zamówienie papieża Juliusza II na wykonanie dekoracji apartamentów papieskich w Pałacu Watykańskim i rok później, w 1509, zdobywa taką sławę, że usuwa w cień samego Michała Anioła. Stale rysując, właśnie w rysunku osiąga doskonałą świeżość, wykazuje pomysłowość w przedstawianiu postaci w różnych pozach, bez popadania w przesadę lub manierę. Pozostawił mnóstwo portretów, w których, oprócz perfekcji i harmonii technicznej, znaleźć można serdeczność, z jaką traktował malarz księżęta i damy renesansu.

24



25



Cinquecento: Wenecja

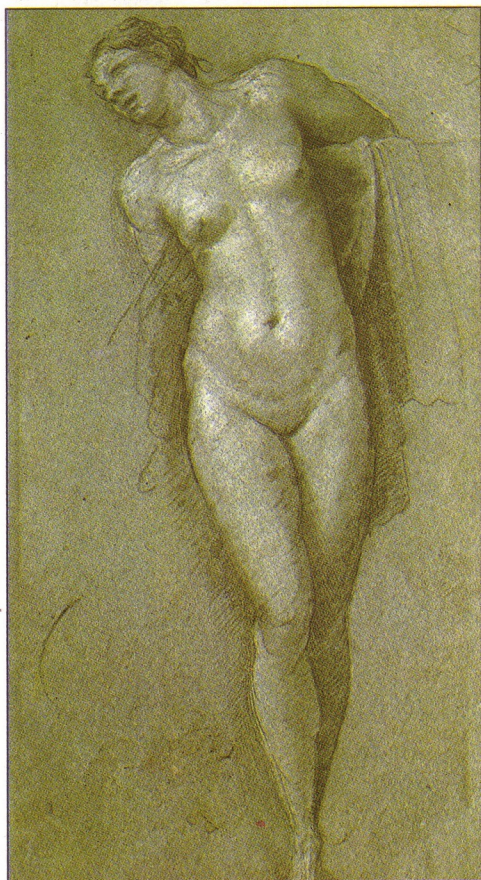
W pierwszej dekadzie XVI w. utrwała się w Wenecji nowe spojrzenie na malarstwo, które odchodzi od sztywnych zasad sztuki Florencji i Rzymu. Tacy malarze jak Giorgione czy Giovanni Bellini wprowadzają malarstwo oparte na kontraście tonalnym i czystym kolorze, które zostanie doprowadzone do świetności przez trzech następujących po sobie malarzy: Tycjana, Tintoretta i Veronesa.

Wszyscy oni byli niezwyklejmi rysownikami, którzy używali głównie węgla, czarnej kredy (pigmentu otrzymanego z węgla kamiennego) lub kamienia piemontckiego, podobnego do dzisiejszego węgla, ale bardziej miękkiego. W rysunkach tych kolorystów linia traci sztywność, wielkie plamy traktowane są techniką kontrastu waloru.

26



27



28



Ryc. 26. Tycjan Vecellio (1490–1576), *Jupiter i Junona*. Fitzwilliam Museum, Cambridge. To jest rysunek malarza. Tycjan nie poszukuje szczegółu, lecz podstawowej struktury plam w jednolitej całości.

Ryc. 27. Sebastiano del Piombo (1486–1547), *Stojąca naga kobieta*. Gabinet Rysunku, Luwr, Paryż. Rysunek węgłem, z podkreśleniem bryły białą kredą, wykonany na papierze barwionym na niebiesko.

Ryc. 28. Andrea del Sarto (1486–1531), *Studium rąk*. Gabinet Rysunku, Galeria Uffizi, Florencja. Rysunek sangwiną. Del Sarto był jednym z najświetniejszych malarzy XVI w. we Florencji.

Renesans w Europie

Osiągnięcia sztuki włoskiej znane były nie tylko na obszarze Półwyspu Apenińskiego. Artyści europejscy śledzili uważnie jej rozwój i wielu z nich udawało się do Włoch, by studiować ją z bliska. Malarze tacy jak Cranach, Grünewald, Baldung czy Dürer, u których widoczny jest wpływ sztuki włoskiej, stworzyli, opierając się na niej, całkowicie własny styl.

Wśród nich wyróżnia się Albrecht Dürer (1471–1528), który, po odbyciu praktyki jako grafik w Norymberdze, odbył dwie podróże do Włoch, gdzie poznał malarstwo weneckie i zainteresował się studiami humanistycznymi. Jego liczne dzieła łączą w sobie skłonność do dbałości o szczegół rysunku, typową dla sztuki niemieckiej, z harmonią geometryczną artystów włoskich. Będąc niepodważalnie mistrzem sztuki graficznej, Dürer był jednocześnie prekursorem w technice malowania akwarelą.

Ryc. 29. Albrecht Dürer (1471–1528), *Studium trawy*. Albertina, Wiedeń. Jedna z najbardziej znanych akwarel Dürera.

Ryc. 30. Albrecht Dürer, *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (fragment) – jeden z setek rysunków Dürera, największego mistrza sztuki graficznej.

29



Ksylografia

Albrecht Dürer był doskonałym znawcą rytownictwa w drzewie i miedzi. Ksylografia to technika grawerowania w drzewie. Artysta wykonuje rysunek na wypolerowanej płytce, używając ryłca i dłuta wklęsłego; te części rysunku, linie i plamy, które mają być czarne, pozostawia wypukłe. Po wygrawerowaniu płytki nakłada farbę na jej powierzchnię i przykrywa ją zwilżoną kartką papieru. Przez pocieranie i przyciskanie papieru do płytki gładzikiem otrzymuje się gotową odbitkę. Akwaforta powstaje, gdy używamy metalowej płytki, przeważnie miedzianej. Po jej pokostowaniu roztworem odpornym na działanie kwasów wykonuje się rysunek ołówkiem metalowym, którym usuwa się werniks, pozostawiając na płytce wgłębienia. Następnie zanurza się płytkę w kwasie azotowym (*aqua fortis*), który trawi i koroduje metal wzdłuż narysowanych kresek. Po usunięciu resztki werniksu pokrywa się płytkę farbą w taki sposób, by pozostała w wytrawionych wgłębieniach. Na koniec, przyciskając kartkę papieru do płytki, otrzymuje się odbitkę.

30



Barok: Rubens, Rembrandt, Velázquez

Na początku XVII w. hegemonia sztuki włoskiej zmalała i chociaż Rzym pozostał niewątpliwie ważnym ośrodkiem artystycznym, miasta takie jak Antwerpia, Sewilla czy Amsterdam rozrosły się w duże ośrodki działalności artystycznej. W tych trzech miastach powstały pracownie wielu geniuszy malarstwa barokowego. I tak Rubens otwiera w Antwerpii atelier, w którym pod jego kierownictwem pracują liczni malarze i z którego wychodzą setki dzieł przeznaczonych na główne dwory europejskie. Rubens — to wykształcony człowiek o wykwintnych manierach, wielki kolekcjoner dzieł sztuki. Jego styl obejmuje szeroki rejestr — od heroicznego patetyzmu do delikatnej intymności portretów.

Podczas gdy Rubens jeździł po Włoszech, studiując malarstwo wielkich mistrzów, Rembrandt nigdy nie opuścił swej pracowni w Amsterdamie, mieście, w którym zaznał powodzenia i bogactwa, a także zapomnienia i nędzy. Jego sztukę cechuje różnorodne

32



zastosowanie światłocienia w kompozycjach pełnych wyobraźni i wrażliwości malarskiej.

Velázquez kształcił się w Sewilli, ale

31



33



Ryc. 31. Piotr Paweł Rubens, kopia rysunku znanego jako *Studium nago człowieka podtrzymującego ciężki przedmiot*. Luwr, Paryż. Wykonany na kremowym tle kredą w kolorze ciemnej szny z podkreśleniem bryły białą kredą, stanowi staranne studium anatomii ciała ludzkiego.

Ryc. 32 i 33. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Witający starzec* i *Siedzący chłopiec*. Gemaldegalerie, Alter Meister, Drezno i Het Rembrandthuis Amsterdam. Dwa rysunki piórkiem, świadczące o niezwykłym talentie Rembrandta jako rysownika.

wkrótce został wezwany na dwór w Madrycie, gdzie malował obrazy o surowym realizmie wzbogaconym niewątpliwie przez kolor Rubensa i malarzy weneckich.

35



Ryc. 34. Diego Velázquez (1599–1660), „Głowa kardynała Borgii”. Królewska Akademia San Fernando, Madryt. Nie są znane wszystkie rysunki Velázquez, ale ten jest jednym z nielicznych zachowanych, wykonany – jak widać – ołówkiem węglowym.

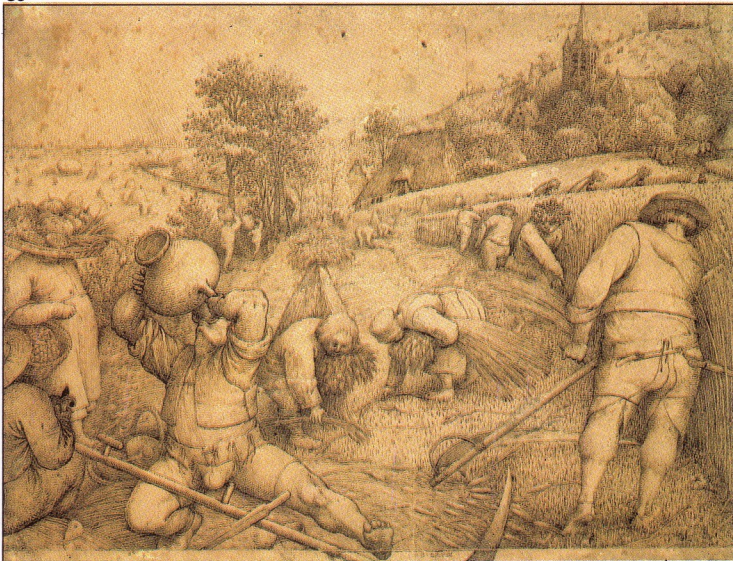
Ryc. 35. El Greco (1541–1614), *Studium „Dnia” Michała Anioła*. Pinakoteka, Monachium. Rysunek węglem na papierze szaroniebieskim. Ciekawe, że El Greco krytykował twórczość Michała Anioła jako malarza, co nie przeszkodziło mu namalować *Dzień*, jedną z rzeźb Michała Anioła, znajdującą się w grobowcu Medyceuszów.

Ryc. 36. Pieter Brueghel Starszy (1528–1589), *La-to*. Kunsthalle, Hamburg. Obraz znany jest również jako *Wieśniak*. Brueghel był niezwykłym pejzażystą, a jednocześnie jednym z najlepszych rysowników i malarzy satyrycznych Holandii w owym czasie.

34



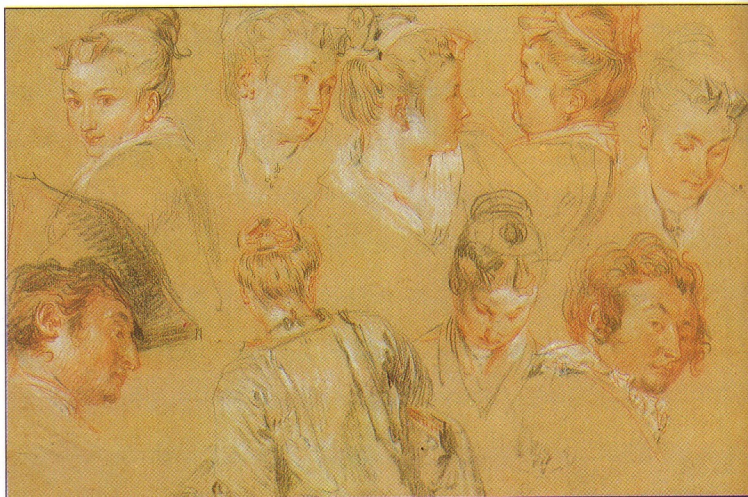
36



Wiek XVIII

Prawdziwy rozkwit sztuki rysunku nastąpił w XVIII w. we Włoszech, szczególnie w Wenecji. Artyści tacy jak Canaletto i Guardi tworzą „weduty” (widoki miasta) – akwafory i rysunki piórkim – które sprzedają angielskim turystom. To właśnie w Anglii pod koniec wieku akwarela stanie się autentyczną sztuką narodową z Turnerem jako największym mistrzem. W rokokowej Francji techniki rysunku zostają doprowadzone do największego wyrafinowania przez artystów tej miary co Fragonard, Boucher czy Watteau. Najczęściej stosuje się *dessin à trois crayons* (rysunek o trzech ołówkach – węgiel, sangwina i biała kreda na kolorowym papierze), a także pastel, znany już w XVI w., który osiąga pełnię pod palcami takich portrecistów jak La Tour, Rosalba Carriera i Perronneau.

37



Ryc. 37. Jean-Antoine Watteau (1684–1721), *Pięć studiów głowy*. Muzeum Petit Palais, Paryż. Rysunek czarną kredą i sangwiną na kremowym papierze, z podkreśleniem bryły białą kredą. Ta kombinacja trzech kolorów sprawiła,

że we Francji w XVIII w. takie rysunki nazywano *dessin à trois crayons*.

Ryc. 38. Francesco di Guardi (1712–1793), *Kaprys – wewnętrzny dziedziniec kościoła*. Muzeum Correr, Wenecja. Malarz znany głównie

jako autor „wedut” – rysunków przedstawiających architekturę Wenecji, które artyści sprzedawali angielskim turystom.

Ryc. 39. Sir Joshua Reynolds (1723–1792), *Studium głowy*. Tate Gallery, Londyn. Rysunek ołówkiem węglowym. Reynolds jest najslawniejszym portrecistą angielskim XVIII w.; założycielem i pierwszym rektorem Królewskiej Akademii. Opanował do mistrzostwa sztukę portretu, co widać na tym rysunku.

38

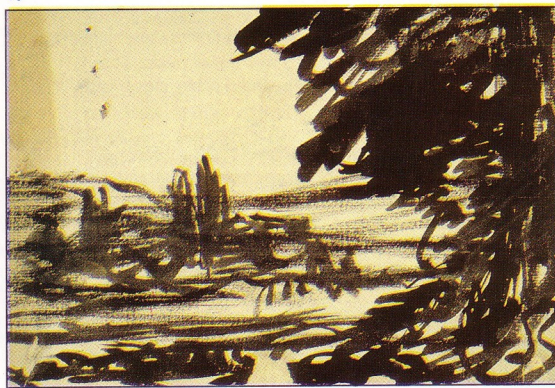


39



Ryc. 40. Alexander Cozens (1717–1786), *Szkic do pejzażu*. British Museum, Londyn. Rysunek wykonany pędzlem i tuszem chińskim.

40



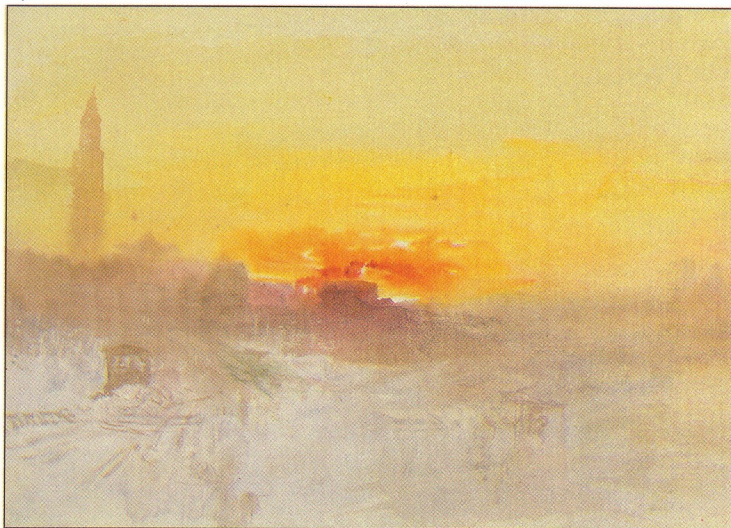
Ryc. 41. Joseph M. W. Turner (1775–1851), *Wenecja – widok na Giudekkę, wschód słońca*. British Museum, Londyn. Jest to jedno z dzieł, które namalował Turner w czasie swojej podróży do Wenecji, a który to okres zaliczany jest do najlepszych w jego twórczości.

Ryc. 42. Pierre Paul Prud'hon (1758–1823), *Akt kobiecy*. Luwr, Paryż. Rysunek ołówkiem węglowym, z podkreśleniem bryły kredą, na błękitnym papierze.

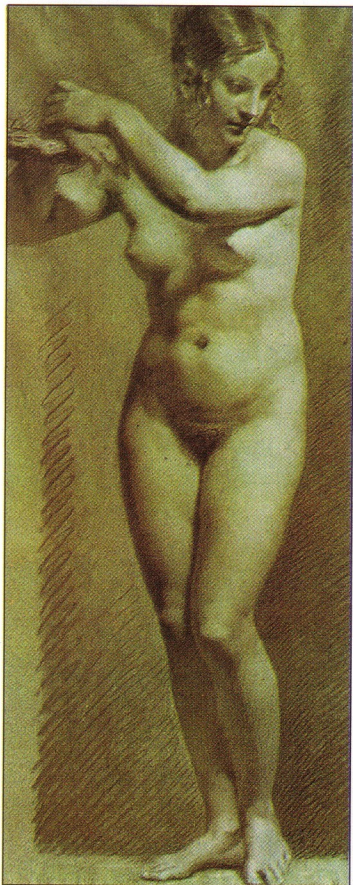
Ryc. 43. Francisco de Goya (1746–1828), *Okropności wojny – słusnie czy nie*, akwaforta. Calcografia Nacional, Prado, Madryt.

Ryc. 44. Jean-Auguste Dominique Ingres (1780–1867), *Akt – olej*. Muzeum Ingres'a, Montauban, Francja. Ingres wykonał to studium, przygotowując obraz *Łażnia turecka* – wzór akademizmu i zmysłowości.

41



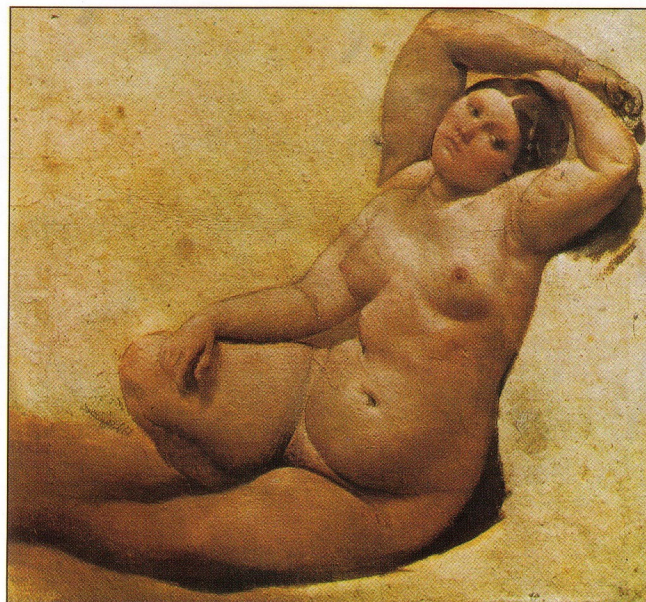
42



43



44



Wiek XIX

W wieku XIX rysunek był głównie odzwierciedleniem romantyzmu i realizmu i później przekształcił się w formę ekspresji zmieniających się stanów przyrody. Impresjonizm najlepiej wyrażał tę tendencję, która wpłynęła decydująco, pod koniec wieku, na rozwój współczesnego malarstwa.

Ryc. 45. Eduard Manet (1832–1883), *Isabelle Lemonier*, 1880. Luwr, Paryż. Szybki szkic, próbujący oddać „pierwsze wrażenie”, był podstawową zasadą impresjonistów, których Manet broniał i inspirował.

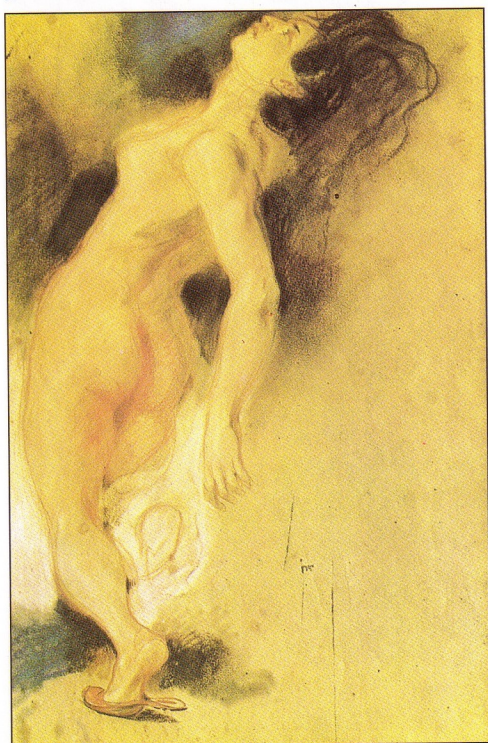
45



46



47



48



Ryc. 46 (u góry). Edouard Vuillard (1868–1940), *Plac Vintimille widziany z okien mieszkania artysty*. Zbiory prywatne. Rysunek pastelem.

lem. Vuillard, wielki znawca kolorów złamanych, daje przykład względnej ważności tematu rysunku.

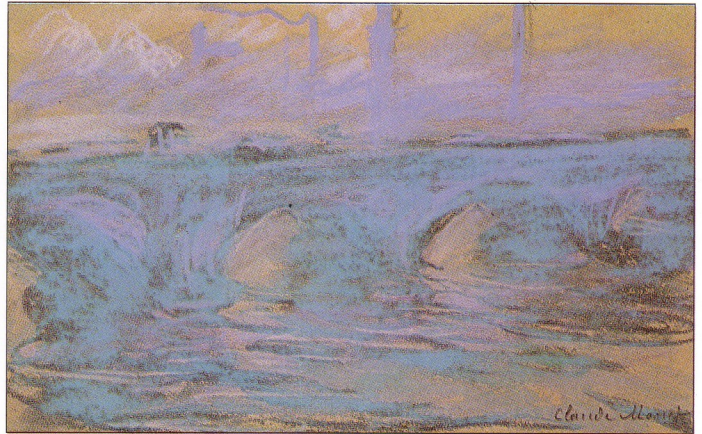
Ryc. 47 (u dołu, po lewej). Eugène Delacroix (1798–1863), studium do *Śmierci Sardanapala*. Luwr, Paryż. Rysunek pastelem.

Ryc. 48. Camille Corot (1796–1875), *Pejzaż*. Luwr, Paryż. Rysunek węgłem.

Ryc. 49 (po prawej). Claude Monet (1840–1926), *Most Waterloo w Londynie*. Luwr, Paryż. Rysunek pastelem.

Ryc. 50 i 51 (u dołu). Vincent van Gogh (1853–1890), *Żaglowce w Saintes-Maries*. Salomon Guggenheim Museum, Nowy Jork. Rysunek wykonany trzcinką i tuszem; (po prawej) rysunek pastelem Edgara Degasa (1834–1917), *Kobieta wycierająca szyję*. Luwr, Paryż. Van Gogh i Degas ukazują w tych rysunkach mistrzostwo swego specyficznego stylu: w wolutach i kreskach falujących u van Gogha i pionowej regularnej kresce Degasa.

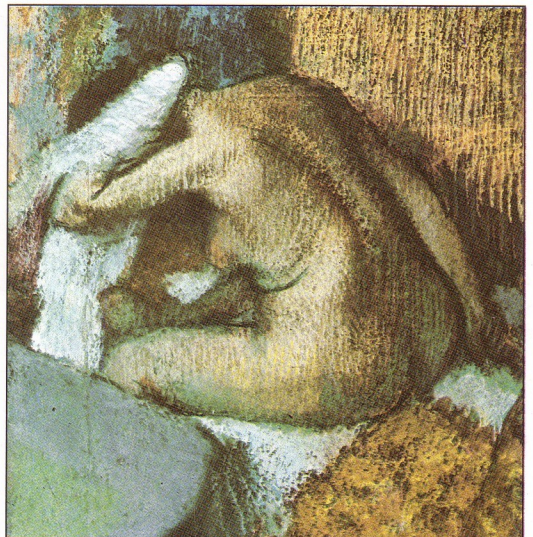
49



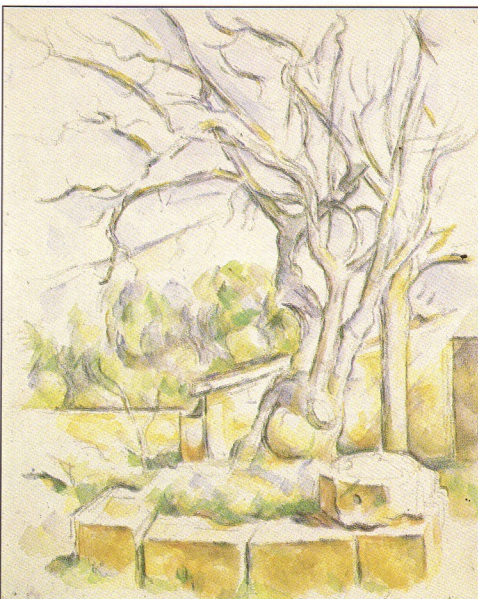
50



51



52



53



Ryc. 52. Paul Cézanne (1839–1906), *Drzewo pistacjowe na podwórku Château Noir*. Luwr, Pa-

ryż. Ołówek i akwarela na papierze.

Ryc. 53. Auguste Renoir (1841–1919), *Kąpiące się*. Luwr, Paryż. Ołówek, sangwina, biała kreda.

Wiek XIX i XX

Na przełomie XIX i XX w. pojawia się ekspresjonizm. Rysunek staje się mniej realistyczny, bardziej wyrozumowany, formy ulegają syntezie, a kolory – wzmocnieniu. Artyści, tacy jak Lautrec, Schielle, Von Stuck, Matisse, Grosz, Sickert, Kitaj i inni, poszukują intensywności kreski i plamy, następuje ewolucja formy i koloru. Pablo Ruiz Picasso jest żywym odbiciem tej ewolucji. „Ja nie szukam, ja znajduję” – mówił; jest także przykładem jak stać się prawdziwym artystą. „Żeby zdobyć sławę i powodzenie, trzeba pracować” – powtarzał.

Picasso urodził się w 1881 r. Mając 10 lat zaczął malować, w wieku 16 lat namalował obraz *Wiedza i miłosierdzie*, który wysłał na wystawę do Madrytu, zdobywając wyróżnienie. W roku 1900 – mając 19 lat – pojechał po raz pierwszy do Paryża. Picasso rysował i malował wszystko, przez cały dzień, nawet kiedy szedł ulicą, robił

54



Ryc. 54. Henriette Toulouse-Lautrec (1864-1901), *Portret prostytutki*. Kolekcja prywatna, Albi, Francja.

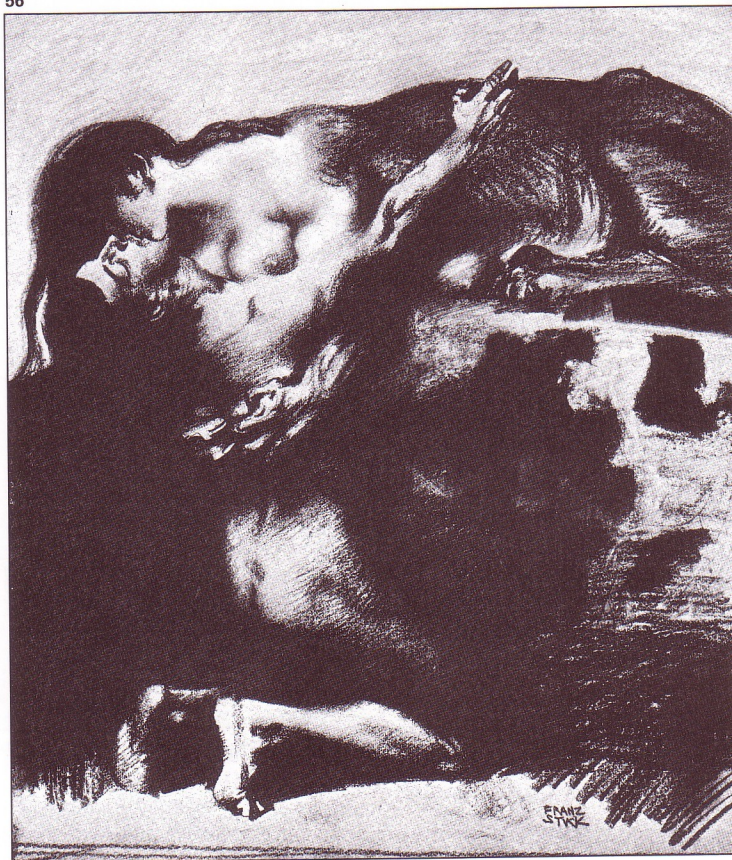
Ryc. 55. Egon Schiele (1890-1918), *Akt*. Kunsthistorisches Museum, Wiedeń. Niezwykle oryginalny rysunek zarówno pod względem sposobu ukazania pozy, jak i stylizacji oraz koloru.

Ryc. 56. Franz von Stuck (1863-1928), *Pocałunek Sfinksa*. Ermitaż, Sankt Petersburg. Można by powiedzieć, iż jest to przykład siły, kontrastu czy wręcz gwałtowności, doskonale przemyślany i narysowany.

55



56



57



notatki w szkicownikach, które zawsze nosił przy sobie (ryc. 57).

Rok później – w 1901 r., w wieku 20 lat – gdy rozpoczął słynny „błękitny okres”, był już uznanym artystą. W 1904 r. zainicjował „różowy okres”, w 1906 r. stworzył kubizm i wykonał pierwsze rzeźby. W 1912 r. zrobił pierwsze *collages* (kolaże); malował różne dekoracje do baletów, których muzykę komponowali Satie, Strawiński, Falla, Milhaud; rysował portrety tych kompozytorów (ryc. 59) oraz swych przyjaciół malarzy i poetów. Wystawiał swoje dzieła w Paryżu, Barcelonie, Madrycie, Nowym Jorku, Monachium... Jego obrazy i style figuratywne nigdy nie sięgają abstrakcji, ale są inne, oryginalne, zaskakujące. Jest to przykład stałej ewolucji sztuki w wieku XX.

Ryc. 57. Pablo Ruiz Picasso (1881–1973), *Profil kobiety z pudłem na kapelusze (Modystka)*. Pastel na papierze z jednego z notesów ofiarowanych przez artystę Muzeum Picassa w Barcelonie. Wymiary notatnika – 105 × 58 mm.

Ryc. 58. Picasso, *Kobieta w łożu*. Zbiory prywatne: własność Charles'a Im Obersteg, Genewa. Picasso namalował ten obraz w Paryżu w 1901 r. – zapowiadał on zmianę stylu. Ciekawe, że Picasso namalował inny obraz, *Pijącą absynt*, na drugiej stronie płótna.

Ryc. 59. Picasso, *Igor Strawiński*. Zbiory prywatne. Rysunek piórką, wykonany w 1917 r. w Paryżu. W ramach oryginalnego linearnego stylu należy podziwiać elegancję i pewność widoczną na portrecie wielkiego muzyka, przyjaciela Picassa.



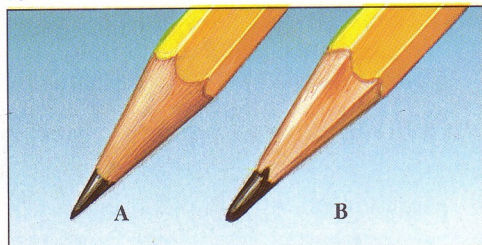
58



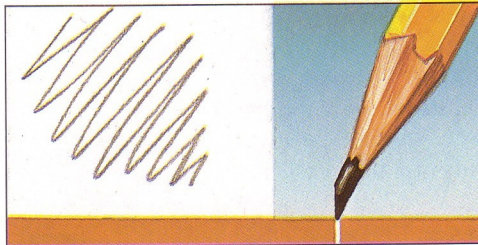
59

Technika rysowania ołówkiem

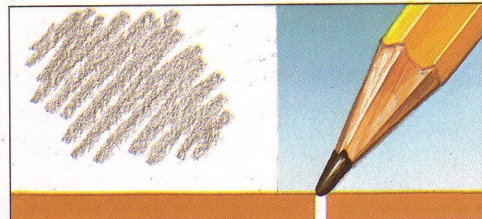
76



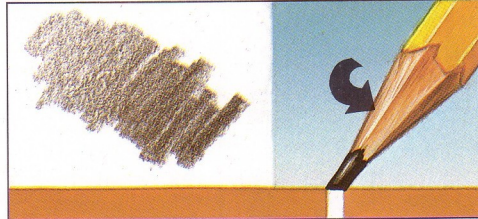
79



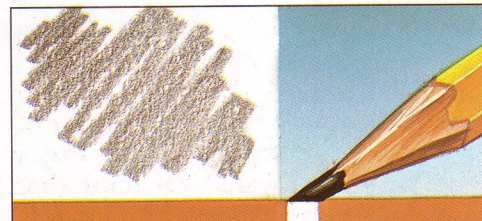
77



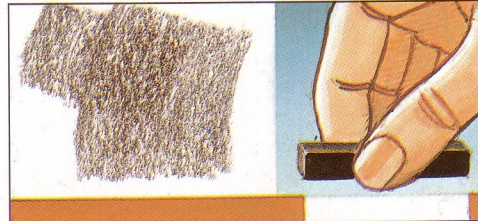
80



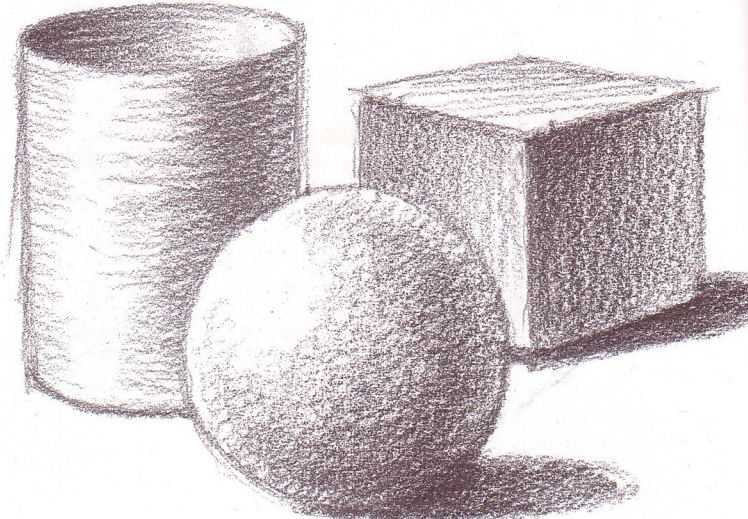
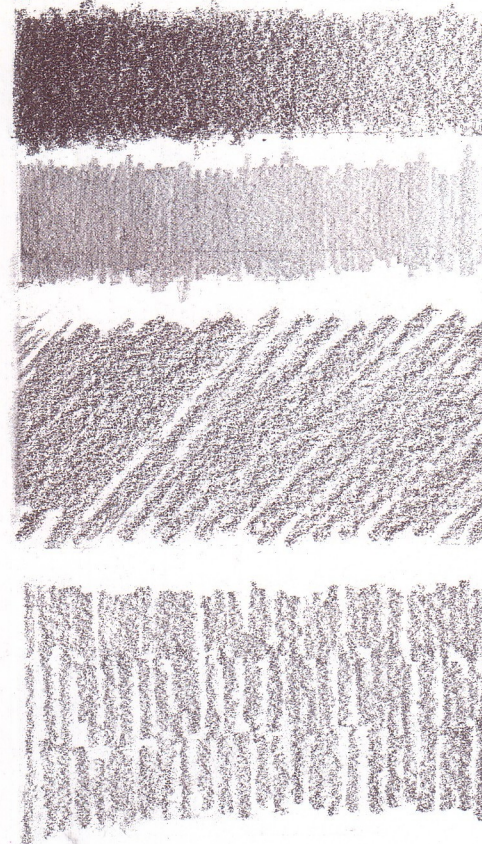
78



81



82



Ryc. 76. Można temperować ołówek temperówką (A), żyłką lub nożykiem (B).

Ryc. 77. Taka jest grubość kreski rysowanej ołówkiem, który trzymamy jest pod kątem 45°.

Ryc. 78. Trzymając ołówek pod pewnym kątem, jak na ryc. 71B, można rysować nim, pogrubiając kreskę.

Ryc. 79. Trzymając ołówek odwrotnie można rysować cienkie kreski.

Ryc. 80. Żeby otrzymać kreskę bardziej intensywnej czerni, wystarczy obracać ołówek wzdłuż jego osi.

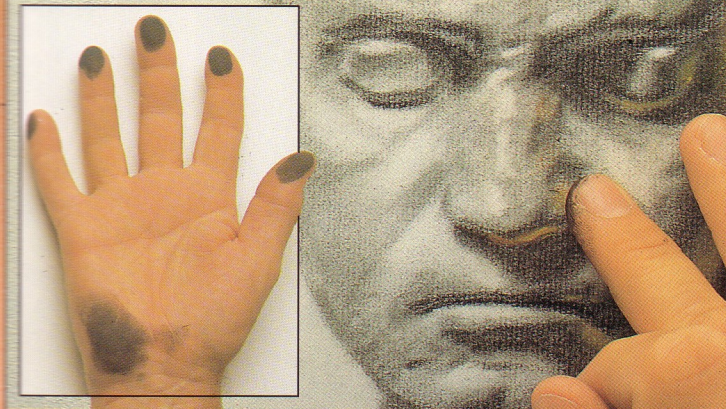
Ryc. 81. Rysując kawałkiem grafitu można otrzymać różne odcienie szarości o różnej intensywności.

Ryc. 82. Oto kilka przykładów kreski i cieniowania wykonanych ołówkiem 2B na średnioziarnistym papierze do rysowania.

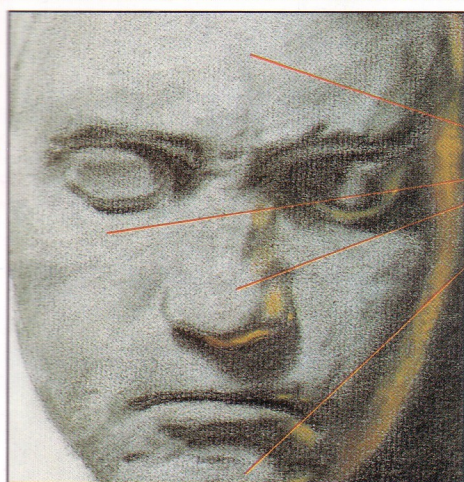
83

Ryc. 83 i 84. Większość artystów cieniuje rysunek palcami, a czasem dłońią.

84



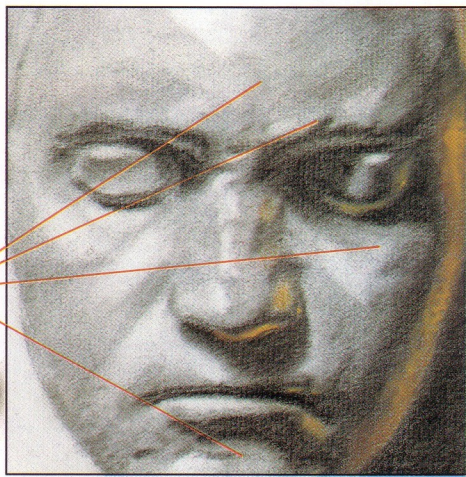
86



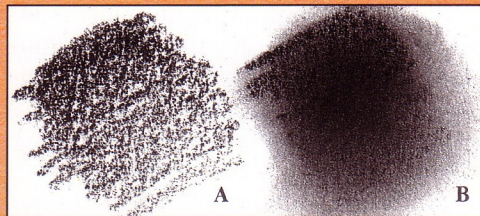
Ryc. 86. Wiszora używa się do niwelowania różnic między tonami, aby nie były widoczne pociągnięcia ołówka lub węgla.

87

Ryc. 87. Gumki można używać również do rozjaśniania części wykończonych rysunku.



85



Gumka do wycierania jest narzędziem, które należy brać pod uwagę w czasie rysowania, ale powinno ono być używane tylko okazjonalnie, by nie zniszczyć włókna papieru. Ogólnie mówiąc, istnieją dwa rodzaje gumki: twarde, oprawione w plastik lub kauczuk, i miękkie jak plastelina, których można używać do specjalnych korekt. Gumka nie służy wyłącznie do wycierania i poprawiania, ale w niektórych sytuacjach także do rysowania; pozwala rozjaśniać pewne części rysunku, np. na portrecie – można rozjaśniać nos, dolną wargę, czoło itd. (por. użycie gumki na ryc. 86 i 87 – np. cieniowanie twarzy Beethovena gumką, a następnie zaznaczenie nią światła i refleksów).

Również wiszor służy do rysowania: chodzi tu oczywiście o rodzaj ołówka o dwóch końcach. Zrobiony jest z gąbczastego papieru, a używa się go do pocierania i cieniowania, zaciemniając lub rozjaśniając pewne części rysunku ołówkiem, węglem, śługwiną, kredką lub pastelami itp. Zazwyczaj używa się 2 lub 3 wiszory różnej grubości, używając każdego z końców do cieniowania o różnej intensywności. Chociaż wygodnie jest używać wiszorów, większość artystów cieniuje palcami, a czasem dłońią (ryc. 84).

Ryc. 85. Przykład cieniowania ołówkiem (A); otrzymuje się większą intensywność, gdy cieniuje się palcami (B) dzięki tłuszczowi, który je pokrywa, i chropowatości papieru.

Węgiel do rysowania i jego pochodne

Jedną z najstarszych technik jest rysowanie węglem. Grecy używali zwęglonych gałęzi wierzby, orzecha lub winorośli w taki sam sposób, w jaki my używamy węgla do rysowania.

Obecnie węgiel i jego pochodne uważany jest za najlepszy środek do szkicowania i robienia rysunków wstępnych do obrazów olejnych.

W sprzedaży można znaleźć węgiel w pałeczkach o długości 13–15 cm i średnicy oscylującej między 5 i 15 mm. Pewne firmy proponują trzy stopnie twardości – węgiel miękki, średni i twardy.

Istnieją różne pochodne węgla: np. ołówek zwany *crayon Conté*, produkowany w różnych twardościach.

Marka	Bardzo miękki	Miękki	Średni	Twardy
Conté	3B	2B	B	HB
Faber Castell „Pitt”	–	Miękki	Średni	Twardy
Koh-i-noor „Negro”	1 i 2	3 i 4	5	6
Staedler „Carbonit”	4	3	2	1

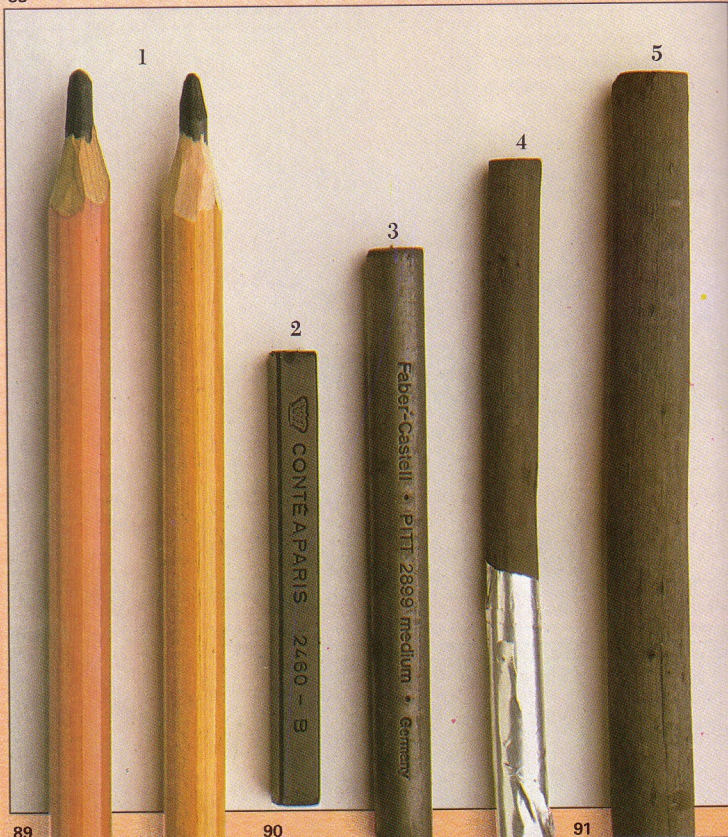
Znaleźć można węgiel roślinny, zawierający substancje łączące, a czasem glinę, co pozwala na otrzymanie bardziej intensywnej czerni (ryc. 88: 1, 3, 4). Należy też wspomnieć o węglu w proszku (ryc. 93), szczególnie przydatnym do pokrywania dużych powierzchni.

Ryc. 88. Ołówki węglowe różnej twardości (1); pałeczka kredowa – sprasowany gips (2), pałeczka sprasowanego węgla (3), i dwa rodzaje węgla – zwęglone gałązki wierzby, orzecha i winorośli (4 i 5).

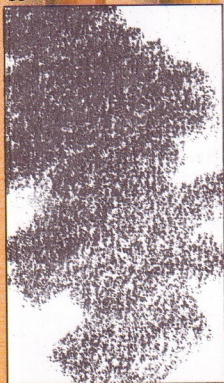
Ryc. 89–91. Efekty: rozmazany ślad węglem (ryc. 89), wyraźny ślad ołówkiem węglowym (ryc. 90), intensywna kreska pałeczką sprasowanego węgla (ryc. 91).

Ryc. 92 i 93. Węgiel w proszku pozwala na rysowanie plam bez zaznaczania linii. Istnieją również barwniki w proszku w kolorze sangwiny, zielonym, niebieskim itp., których można używać do wykonywania rysunków sangwiną lub kolorową kredą.

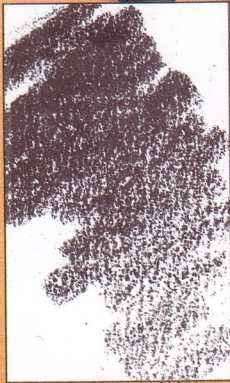
88



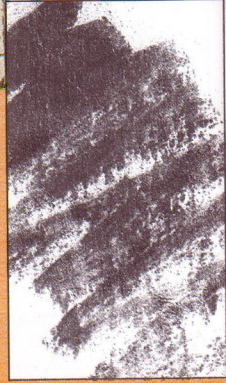
89



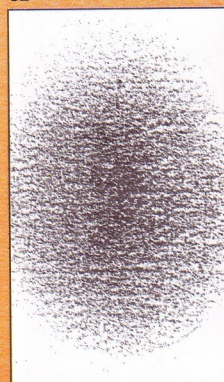
90



91



92



93



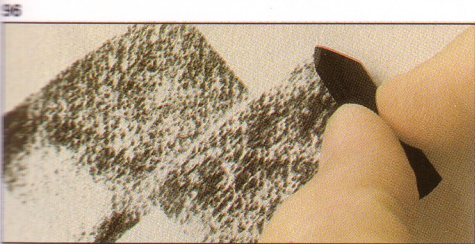
Podstawowe techniki



Ryc. 94. Mimo że zaostrzony koniec węgla szybko się ściera, można kreślić względnie cienkie linie rysując krawędzią węgla ukośnie.



Ryc. 95. Trzymając węgiel ukośnie można rysować grube linie bardziej lub mniej czarne.

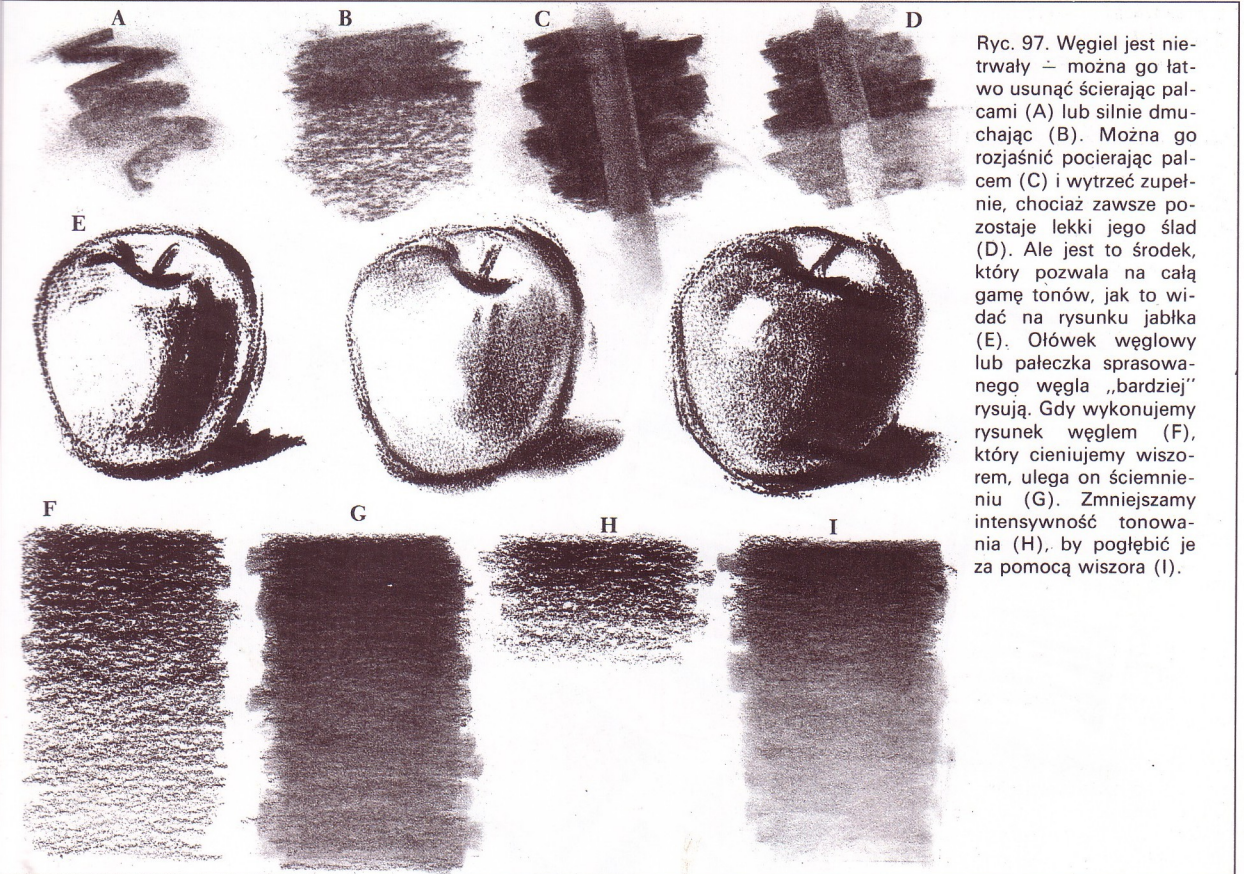


Ryc. 96. Rysując szerszą krawędzią węgla otrzymuje się grube linie, którymi można cieniować.

Węgiel nie jest godny polecenia, gdy wykonujemy rysunek, gdzie ważna jest linia i szczegół. Natomiast nadaje się do rozwiązywania problemu światłocienia lub modelowania postaci, gdyż pozwala przeciwstawić poszczególne części rysunku o różnej intensywności tonalnej.

Węgiel łatwo usunąć za pomocą szmatki lub miękkiej gumki; można nim wykonywać rysunki, które cieniujemy wiszorem lub palcami. Nietrwałość węgla sprawia, że musimy stosować utrwalacz, by zachować rysunek. Utrwalacz jest sprzedawany w butelkach lub w aerozolu: W pierwszym przypadku rozpylamy utrwalacz na powierzchni papieru, dmuchając przez małą tubę. Po wyschnięciu płynu tworzy się delikatna warstwa chroniąca rysunek.

97



Ryc. 97. Węgiel jest nietrwały – można go łatwo usunąć ścierając palcami (A) lub silnie dmuchając (B). Można go rozjaśnić pocierając palcem (C) i wytrzeć zupełnie, chociaż zawsze pozostaje lekki jego ślad (D). Ale jest to środek, który pozwala na całą gamę tonów, jak to widać na rysunku jabłka (E). Ołówek węglowy lub pałeczka sprasowanego węgla „bardziej” rysują. Gdy wykonujemy rysunek węglem (F), który cieniujemy wiszorem, ulega on ściemnieniu (G). Zmniejszamy intensywność tonowania (H), by pogłębić je za pomocą wiszora (I).

Sangwina i kredy

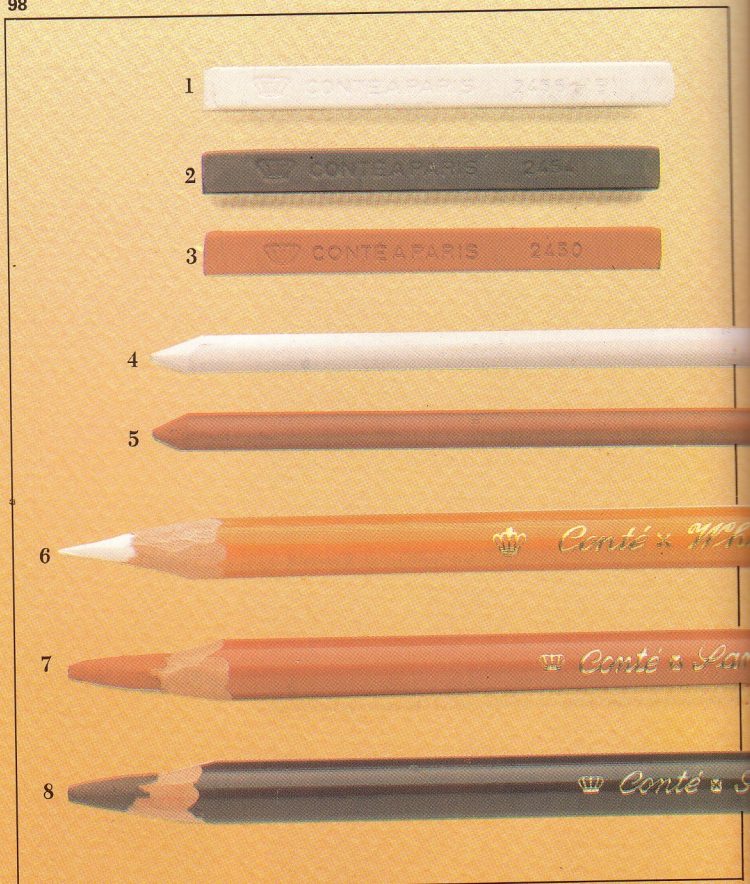
Biała kreda, w postaci pałeczki lub sztabki, otrzymywana jest ze skały wapiennej pochodzenia organicznego, przez połączenie jej z wodą i gumą. Istnieją również kolorowe kredy w czystych kolorach, zawierające wyłącznie pigment, a kolory złamane – barwnik zmieszany z kredą.

Obecnie można kupić kredki pastelowe, których twardość przypomina kredę – istnieje ponad 80 kolorów. Firma Faber produkuje specjalny zestaw 12 kolorów, od ochry do ciemnej sjeiny, a także zestaw 6 tonów szarości, wraz z bielą i czernią.

Ryc. 98 (z góry na dół). Biała kreda, ciemna sepia i sangwina w pałeczkach (1, 2, 3). Sztabki Koh-i-noor białej kredy i sangwiny (4,5; istnieje gama kolorów Koh-i-noor w postaci sztabek). Ołówki Conté, sangwina, sepia i biel (6,7,8).

Ryc. 99. Dwa pudełka z zestawem kolorowej kredy i komplety do rysowania węglem. W pudełku marki Faber znajduje się zestaw kredek w kolorze ochry i sangwiny; w drugim pudełku widać zestaw odcieni szarości oraz czerni i biel.

98

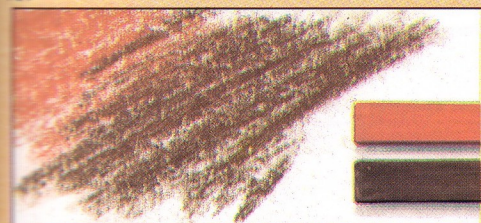


99





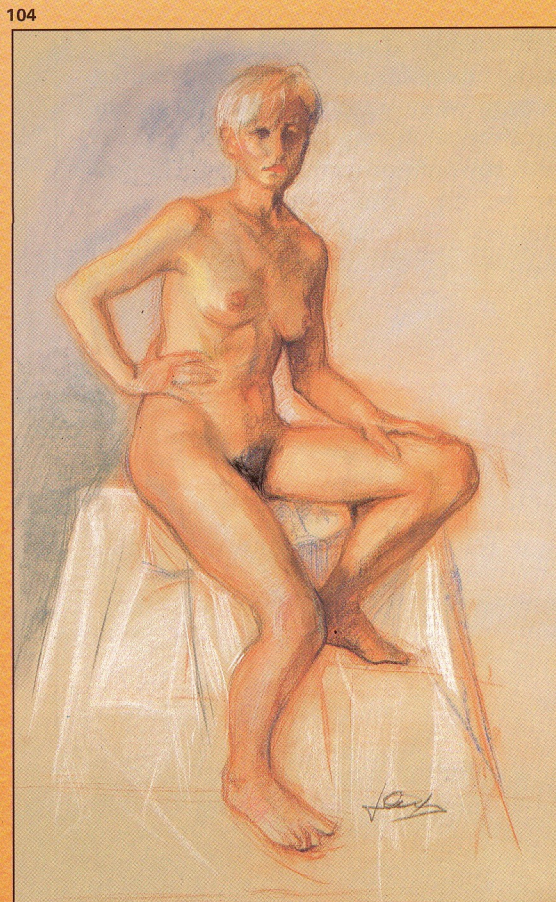
Ryc. 100–102. Ołówkiem w kolorze sangwiny można rysować bardzo precyzyjnie, wykonując małe rysunki (ryc. 100); pałeczki w kolorze sangwiny i ciemnej sepii pozwalają na ciekawe łączenie kolorów (ryc. 101); ale szczególnie interesujące jest kombinowanie tych kolorów przy wykonywaniu rysunków na kolorowym papierze, gdy podkreśla się bryłę białą kredą (ryc. 102).



Ryc. 103 i 104. Dwa rysunki Miquela Ferróna wykonane techniką *dessin à trois crayons* na kremowo-szarym papierze Mi-teintes.



Sangwina – kredka czerwonobrunatnego koloru składa się z tlenku żelaza, kredy i spoiwa. Zarówno biała kreda, jak i kolorowa (w kolorze sangwiny, ciemnej sepii, ultramaryny, ochry, oliwkowej zieleni itd.) występują w postaci ołówków lub pałeczek o średnicy 5 mm. Można nabyć pojedyncze pałeczki kredy lub sangwiny. Jedną z najbardziej atrakcyjnych technik stosowanych przez artystów renesansu było wykonywanie rysunków sangwiną, sepiał lub węglem na kolorowym papierze, a następnie podkreślanie bryły białą kredą. Rubens, Jordans, i inni w XVI w., a Boucher, Fragonard i Watteau w XVII w. chętnie stosowali tę technikę, którą później Francuzi nazwali *dessin à trois crayons*.



Piórko, trzcinka i pędzel

Czarny tusz można kupować w postaci pałeczek lub w płynie (w buteleczkach). Pałeczki rozpuszczalne w wodzie są stosowane do lawowania pędzelkiem, a tusz w płynie można rozprowadzać zarówno pędzelkiem, jak piórkem czy trzcinką. Istnieją także tusze w innych kolorach.

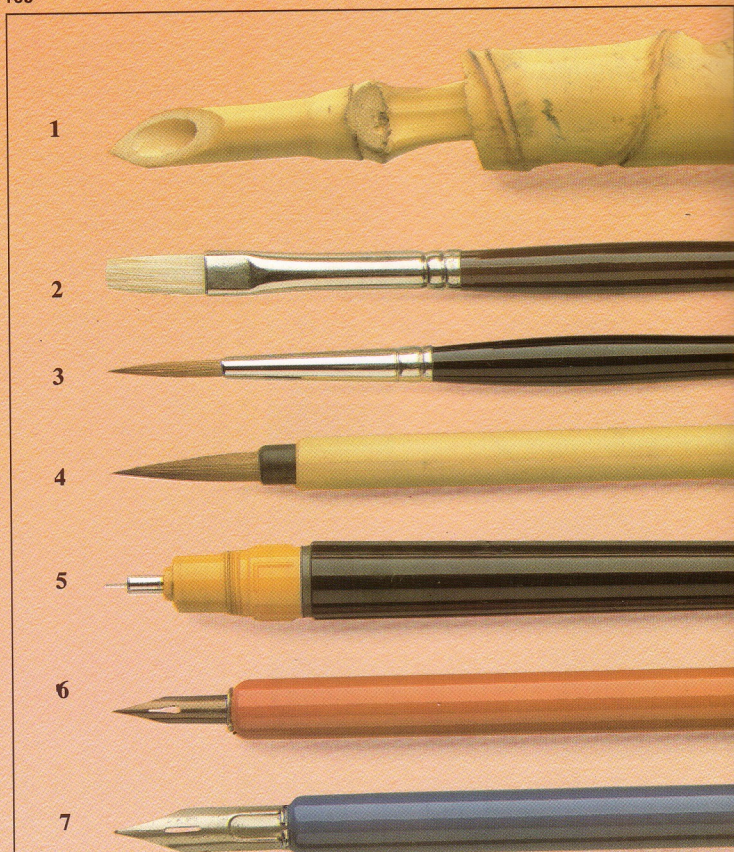
Wykonując rysunek tuszem używa się najczęściej piórka. Jest to stalówka osadzona w drewnianej obsadce, można ją łatwo wymienić. Pióro wieczne Osmiroid jest wygodniejsze w użyciu, ponieważ jest napełnione tuszem.

Do malowania tuszem najbardziej nadają się pędzle wykonane z włosia kuny (nr 3–6). Można również używać pędzli ze świńskiej szczeciny, a do lawowania delikatnych pędzli japońskich Sumi-e.

Jak sama nazwa wskazuje, trzcinka jest to kawałek lodygi, ukośnie przycięty w ten sposób, że przypomina stalówkę. Za jej pomocą można prowadzić raczej grube kreski. Pocierając lekko namoczoną w tuszu trzcinką otrzymuje się szarości, których nie da się uzyskać w inny sposób. Do rysowania równomiernych cienkich kresk używa się pióra wiecznego, którego stalówkę można łatwo wymienić, a które zawiera nabój z atramentem.

Ryc. 105. Oto różne przybory do malowania tuszem: (z góry na dół): trzcinka (1), pędzle ze świńskiej szczeciny, z włosia kuny i sierści jelenia, ten ostatni używamy do malowania japońską techniką Sumi-e (2, 3, 4); rapitograf (5), metalowa stalówka Perry w obsadce (6), wieczne pióro Osmiroid (7). Można by również dodać długopis i czarny wosk.

105



106

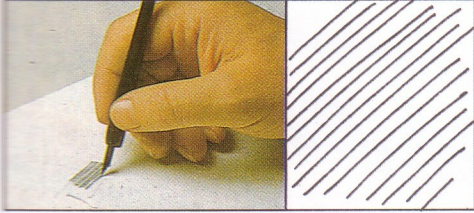


Ryc. 106 i 107. Stalówki do rysowania, buteleczki z tuszem i atramentem do wiecznych piór. Do rozcieńczania tuszu należy używać wody destylowanej.

107

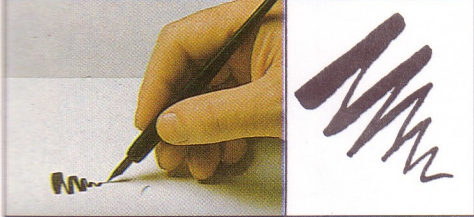


108



Ryc. 108 i 109. Przy rysowaniu kresek cienkich i średnich należy trzymać pióro normalnie, ale jeśli chcemy pogubić je, należy pochylić pióro.

109



Ryc. 110. Aby otrzymać podobny rezultat, należy wykonać rysunek ołówkiem, a potem za pomocą pióra wykreślić linie równoległe. Cieniowanie uzyskujemy pogrubiając niektóre linie stalówką.

110



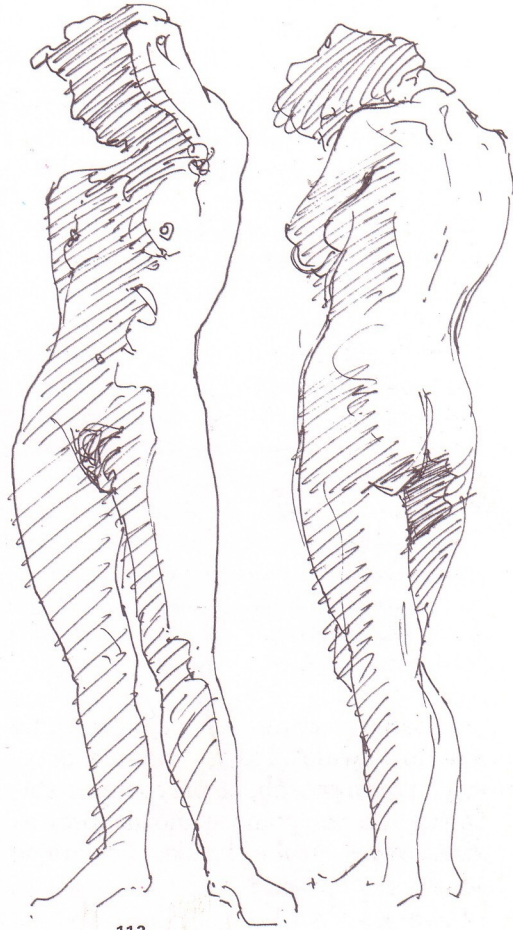
Ryc. 111. Do wykonania tego rysunku użyto metalowej stalówki i suchego pędzla (do cieniowania).

111



Ryc. 112. Dwa akty Miquela Ferróna, wykonane wiecznym piórem.

Ryc. 113 i 114. Wykonałem ten rysunek trzcinką i tuszem rozcieńczonym wodą destylowaną. Rysunek piórem (po prawej) na gruboziarnistym papierze przy użyciu tuszu i pędzelka.



112

113



114



Kredki

Może Cię zdziwić fakt, że wielu artystów, tacy jak Knopff, Klimt i Hockney, wykonują swe rysunki używając kredek.

Kredkami możemy wykonywać prace, których jakość jest równa dziełom wykonanym innymi środkami. Używając kredek łatwo nauczyć się łączenia kolorów. Poza tym, nie jest to narzędzie nieznanne lub dziwne, jak pędzel, trzcina, szpatułka, farby akwarelowe lub olejne, które trzeba mieszać z wodą lub olejem i które wymagają znajomości rzemiosła, np. malując akwarelą musisz wiedzieć, ile farby czerwonej trzeba rozprowadzić jaką ilością wody, by otrzymać kolor różowy; albo malując farbami olejnymi trzeba wiedzieć, ile i jakiej gęstości farby koloru ochry należy zmieszać z ultramaryną, karminem i bielą, by otrzymać szarość. Naprawdę nie przesadzam! Takie problemy występują przy malowaniu akwarełami, pastelami, farbami olejnymi lub akrylowymi.

Natomiast rysując kredkami...

Jeśli chcesz namalować liście rośliny lub drzewa w kolorze zielonym, bierzysz po prostu kredkę w takim kolorze.

115



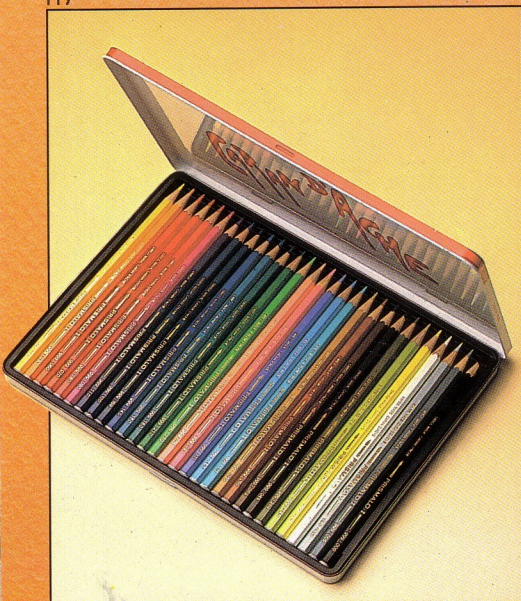
Ryc. 115. Kredki Rexel Cumberland, Faber, Caran d'Ache, poniżej paletki Cumberland i Caran d'Ache.

116



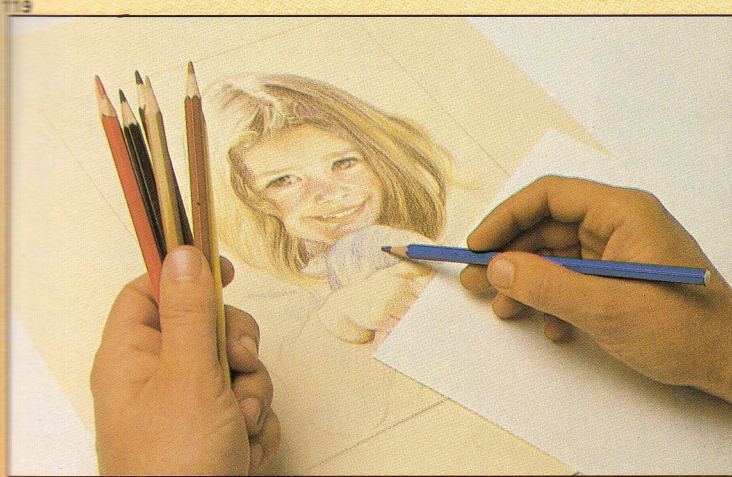
Ryc. 116–118. Pudełka kredek firmy Faber – 80 kolorów (ryc. 116); Caran d'Ache – 40 kolorów (ryc. 117) i Cumberland – 72 kolory (ryc. 118).

117



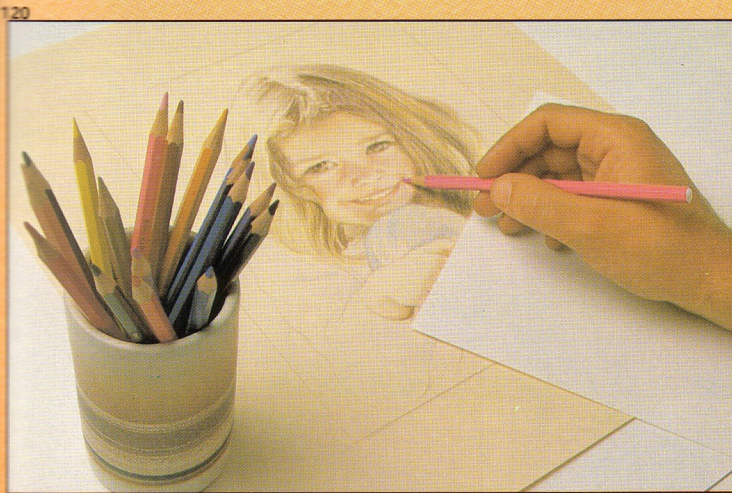
118



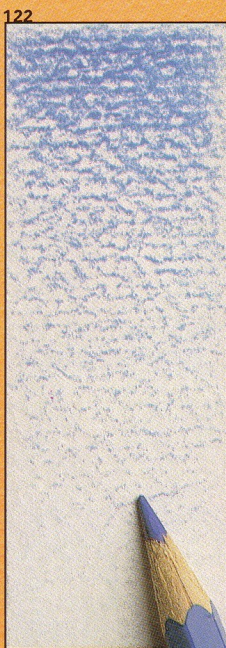
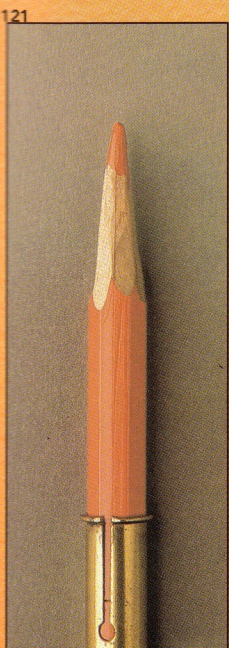


Ale nagle widzisz na jednym liściu żółtawy odcień. Słusznie: lekko przyciskając rysujesz liść zieloną kredką i dodajesz koloru ochry, mieszając oba kolory, powoli, otrzymujesz odcień bardziej żółty, bardziej zielony, trochę błękitny i to ty decydujesz o odcieniu.

Na tym polega różnica: używając kredek wybierasz ten kolor, który jest ci potrzebny i sam decydujesz o jego odcieniu.



Nie ma żadnych tajemnic. Po prostu malując kredkami masz do dyspozycji pudełka zawierające 30, 70, a nawet 80 kolorów, w tym wiele odcieni zieleni – jasna, ciemna, zieleń Hoockera itp. – jest ich 10. Nie musisz – jak przy malowaniu akwarelami lub farbami olejnymi – uważać przy tworzeniu zieleni, po prostu tworzysz kolor stopniowo, posługując się dobrze ci znanym narzędziem – ołówkiem.



Ryc. 119 i 120. Gdy rysujesz kredką, trzymaj w drugiej ręce inne kredki o innym odcieniu lub te, których zamierzasz używać najczęściej (ryc. 119). Warto mieć pod ręką pojemnik na kredki, by odkładać te, których najczęściej używasz.

Ryc. 121. Godne polecenia są specjalne oprawki do kredek, których używamy, gdy kredka jest za krótka i nie jest wygodnie nią rysować.

Ryc. 122 i 123. Oto dwie próbki – po lewej wykonana niebieskim ołówkiem na gruboziarnistym papierze do akwareli; po prawej (ryc. 123) – tu użyto wilgotnego pędzla i niebieskiej farby akwarelowej.

Kredki

Ryc. 124. Aby otrzymać kolor pośredni miesza się i nakłada kolory, ale mając do dyspozycji 40 kolorów nie jest to konieczne.

Ryc. 125. Jeśli malujesz niebieską kredką, a potem na niej żółtą, otrzymasz jasnozielony kolor (A). Jeśli wpieryw użyjesz żółtej kredki, a potem niebieskiej, otrzymasz ciemniejszą zieleni (B).

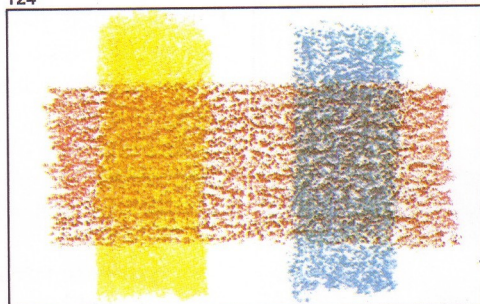
Ryc. 126 i 127. Rysunek wstępny należy wykonać kredką o określonym kolorze (w zależności od tematu — niebieski, szary, sziena itp.). Nie używaj ołówka, bo brudzi kolory.

Ryc. 128 i 129. Rysując kredkami należy rozpoczynać od jasnych kolorów i kontrolować odcienie, intensyfikując je.

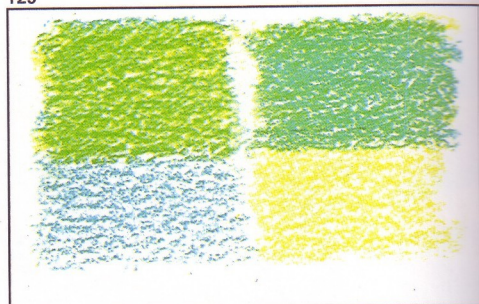
Ryc. 130 i 131. Przykłady rysunków wykonanych pastelami. Najpierw rysujesz model (A), potem używasz białej kredki (B), by podkreślić wrażenie pastelu.

Ryc. 132 i 133. Spektrum na ryc. 132 otrzymuje się malując trzema barwami prostymi. Spektrum na ryc. 133 wykonane zostało przy użyciu 12 różnych kolorów.

124



125



126



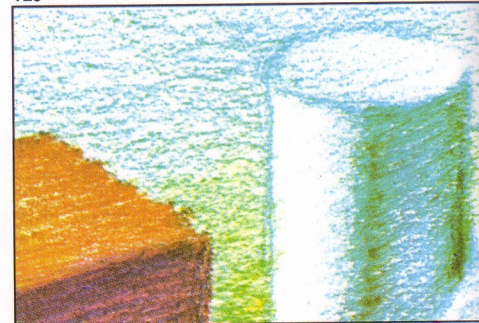
127



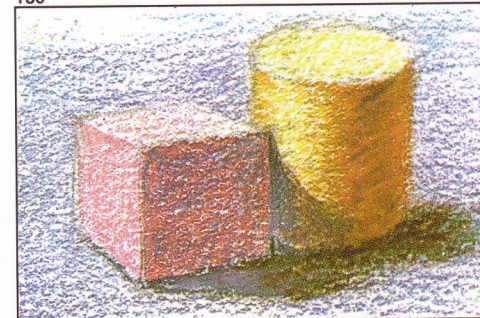
128



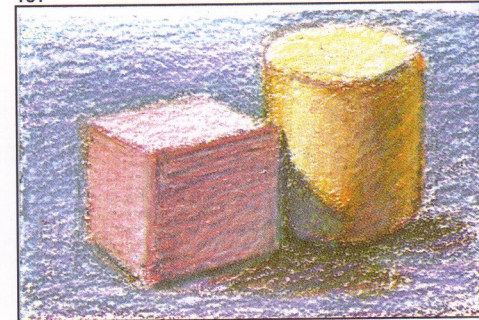
129



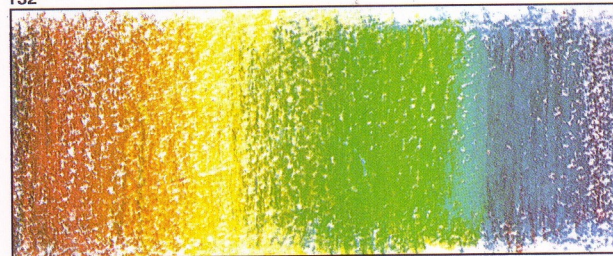
130



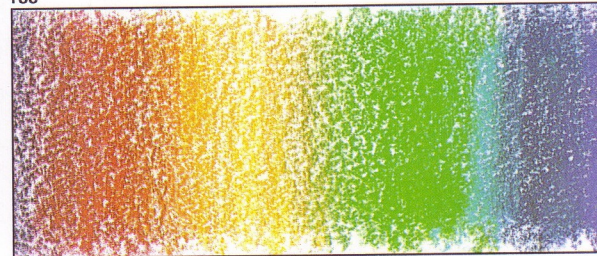
131



132



133



134



Porozmawiajmy teraz o budowie i rodzajach kredek: zrobione są one z kolorowych pigmentów łączonych woskiem i pokostem, oprawionych w drewno. Istnieją kredki do użytku szkolnego, w pudełkach po 12 kolorów, i kredki wyższej jakości, w zestawach po 12, 24, 36, 40, 60, 72 i 80 kolorów. Firma Caran d'Ache produkuje pudełka z 40 kolorami, o dwóch stopniach twardości: normalne i miękkie. Rexel Cumberland wytwarza zestawy o 72 kolorach, a Faber – proponuje pudełka z 60 kredkami lub bardziej eleganckie z 80. Większość firm produkuje kredki odporne na zmywanie wodą i kredki rozpuszczalne w wodzie. Można kupować poszczególne kolory lub całe zestawy. Nowością są kredki produkowane przez Cumberland (o przekroju kwadratu) i Caran d'Ache (cylicydryczne) – por. ryc. 115–118.

135



Ryc. 134 i 135. Oto przykłady dwóch rysunków wykonanych kredkami. Pejzaż górski na szarym papierze Canson Mi-teintes. Zwróć uwagę, że kolor papieru jest widoczny w różnych częściach rysunku i razem z kolorami zielonym i niebieskim podkreśla harmonię zimnych barw (ryc. 134). *Kościół Saint-Germain-des-Prés, Paryż* – rysunek namalowany rozpuszczalnymi kredkami. Pewne partie zostały tu wykonane wilgotnym pędzlem, jednocześnie widać ślady kredek i farby akwarelowej.

Nowoczesna technika: markery

Markery są najnowszym wynalazkiem – stworzyli je Japończycy w latach 60. Jest to rodzaj pióra, które zawiera zbiorniczek z tuszem; tusz sypływa przez małe otwory do końcówki, którą stanowi porowaty patyczek z poliestru. Tusz do markerów produkowany jest z pigmentu i substancji alkoholowej zwanej *xileno*. Istnieją również markery zawierające tylko wodę, przeznaczone dla dzieci.

Na rysunku można znaleźć markery o trzech rodzajach grubości końcówki: bardzo grube do pokrywania kolorem wielkich płaszczyzn, średnie do rysowania szczegółów i cienkie do konturów i rysunków linearnych piórkami. W sklepach można kupić markery pięciu ważnych firm; z których wyróżniają się amerykańska Pantone de Le-trasset (203 kolory grubych markerów i 223 cienkich) i angielska Magic Marker (123 kolory).

Do rysowania markerami potrzebny jest specjalny papier zwany Marker lub Feutre, ewentualnie satynowy – rodzaj brystolu (nie nadaje się papier couché).

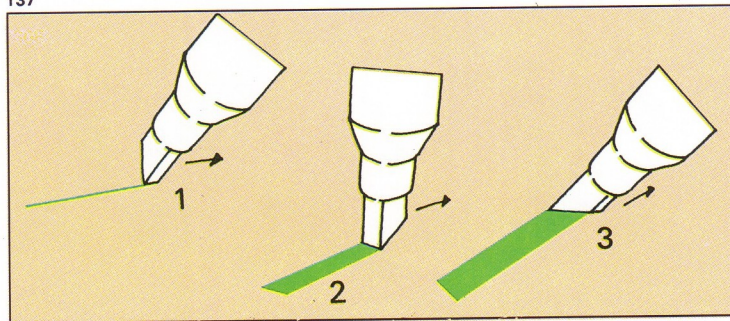
Nowy marker, z którego tusz sypływa dobrze, pozwala na rysowanie jednolitych kresek i pokrywanie dużych płaszczyzn (bez pozostawiania wyraźnych śladów kresek). Do zacierania miejsc, gdzie łączą się kolory, służą specjalne bezbarwne markery.

Są trzy sposoby rysowania markerami (ryc. 137): by otrzymać kreski cienkie, rysujemy krawędzią markera (1), kreski średniej grubości wykonujemy węższą częścią końcówki (2), a grube – najszerszą częścią (3).

136



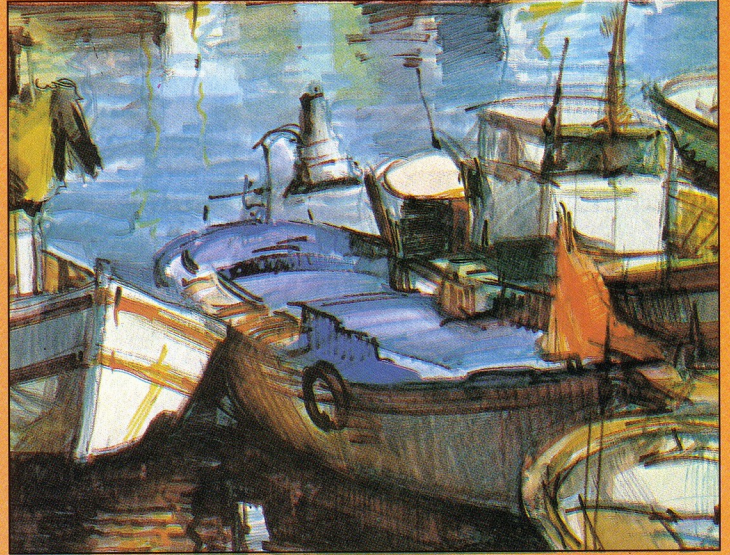
137



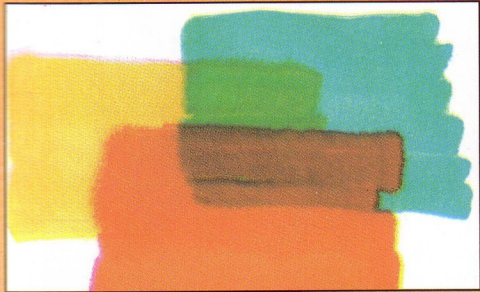
138



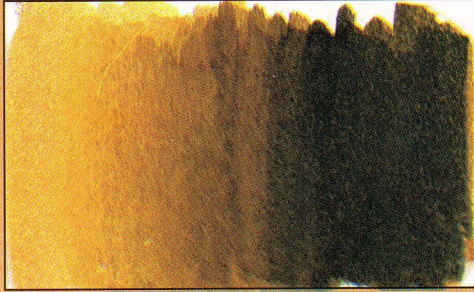
139



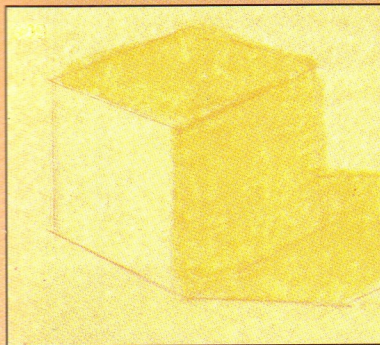
140



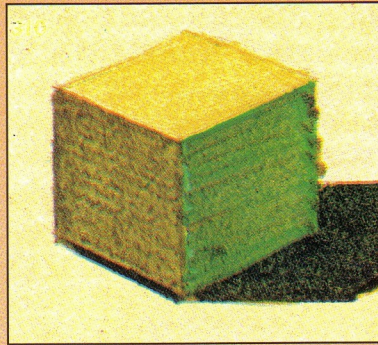
141



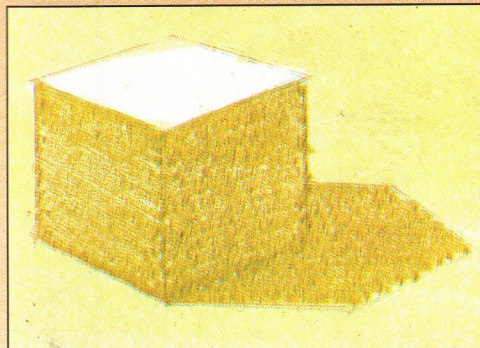
142



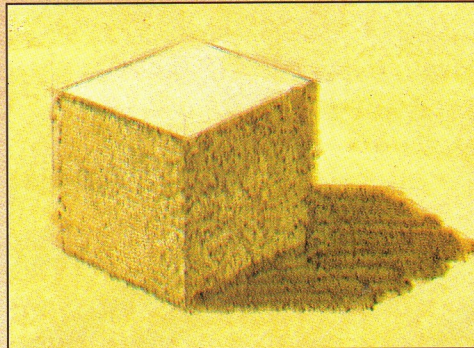
143



144



145



Ryc. 138. Claude de Seynes, *Portret Alicji*. De Seynes, artysta francuski specjalizujący się w rysunkach markerami, pokazuje, w jaki sposób otrzymano wielkie płaszczyzny przez pociąganie markerem ślad koła śladu.

Ryc. 139. Miquel Ferrón, *Łodzie w porcie* – doskonały przykład możliwości stworzenia obrazu o wartości artystycznej przy użyciu markerów.

Ryc. 140. Tusz markera jest przezroczysty i można otrzymać inny kolor, nakładając jeden na drugi.

Ryc. 141. Cieniowanie takie wykonujemy markerem bezbarwnym lub przez łączenie kolorów.

Ryc. 142 i 143. Malując markerem trzeba zaczynać od jaśniejszych kolorów. Podobnie jak akwarele, markery są przezroczyste i nie można malować jasnym kolorem na ciemnym.

Ryc. 144 i 145. Pokrywając rysunek kilkoma warstwami tego samego koloru otrzymuje się ciemniejsze tony.

Lawowanie — przygotowanie do akwareli

Lawowanie polega na malowaniu monochromową farbą wodną, tzn. malowaniu jednym kolorem, czarnym lub łącząc kolor sepia i czerni, czarny i niebieski, czarny i zielony. Wielu dawnych artystów malowało tą techniką, a i obecnie używa się jej do wykonywania obrazów. Wśród malarzy, którzy tworzyli lawowane rysunki należy wymienić: Leonarda da Vinci, Rafaela, Van Gogha, Picassa, Rubensa, Rembrandta, Lorraina, Constable'a, Goyę, Delacroix i Moneta.

Aby malować tą techniką, używa się takich samych kolorów jak przy malowaniu akwarelą; można także używać tuszu czarnego lub w kolorze sepia oraz wody (koniecznie destylowanej). U dołu strony prezentujemy materiały, które są stosowane w tej technice. Podobnie jak przy malowaniu akwarelą, potrzebne są: woda, pędzle, gąbka, bibuła, воск, a dodatkowo ołówek, pinezki, klamerki do przypinania itd.

Lawowanie jest przygotowaniem do malowania akwarelą — będąc monochromową techniką nie przedstawia ona takich problemów — nie trzeba myśleć o łączeniu czy mieszaniu kolorów. Przy lawowaniu artysta musi tylko zajmować się techniką rozprowadzania farby, np. jak zaznaczać różne natężenie plamy aż do uzyskania bieli.

146



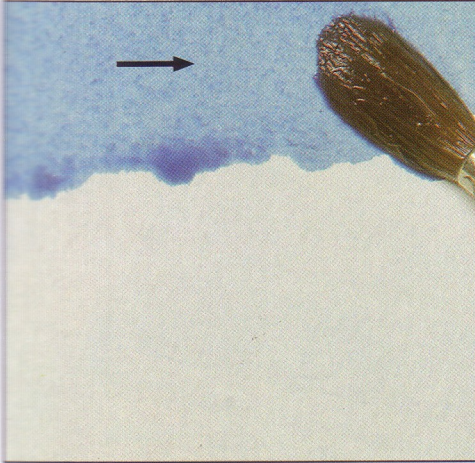
Ryc. 146. Głowa dziecka namalowana czarną akwarelą — lawowana.

Ryc. 147. Materiały stosowane przy lawowaniu są takie same jak przy malowaniu akwarelą.

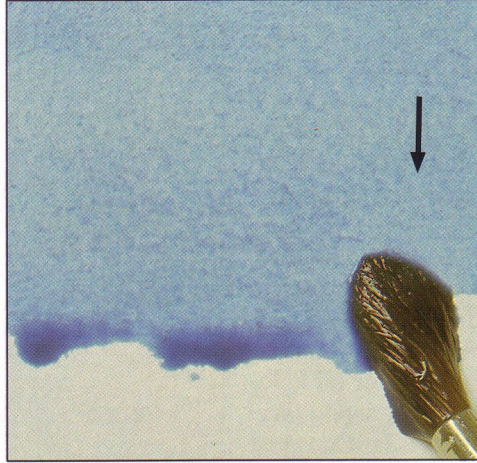
147



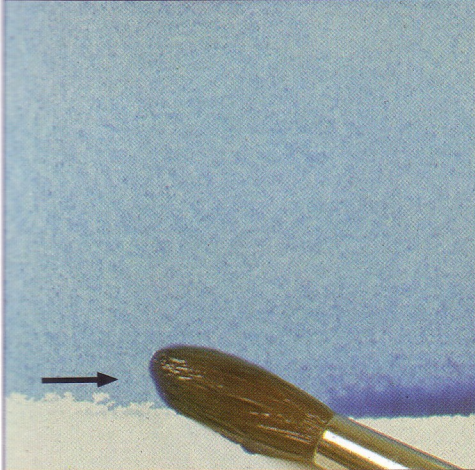
148



149



150



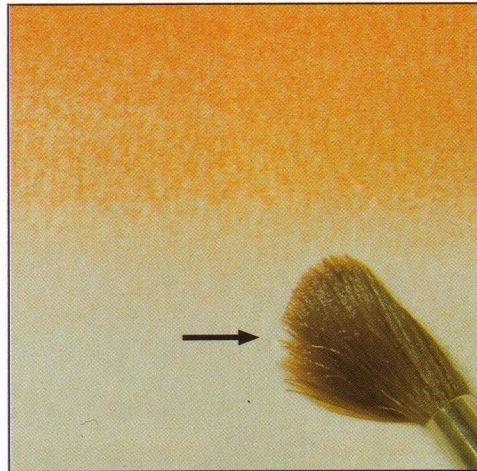
151



152



153



Ryc. 148–149. Posługując się pędzlem nr 12 pokrywaj papier farbą, pociągając pędzlem poziomo, od lewej do prawej – pędzel pozostawi ślad 2–3 cm szerokości (ryc. 148). Maluj dalej, z góry na dół, uważając, by pędzel był stale jednakowo wilgotny (ryc. 149). Wreszcie zbierz pędzlem nadmiar koloru, który zgromadził się u dołu kartki (ryc. 150).

Ryc. 151–153. Używając intensywnego koloru zacznij malować od góry kartki (ryc. 151). Uwaga! Umyj pędzel i zacznij rozjaśniać kolor, nabierając pędzlem odpowiednią ilość wody i rozprowadzając farbę w linii poziomej (ryc. 153).

Proszę spróbować malowania tą techniką na papierze o wymiarach 12 × 15 cm, używając papieru porowatego i pędzla z włosia kuny nr 12. Nie

martw się, jeśli coś nie wychodzi. Dopiero za trzecim razem można być zadowolonym z wyniku.

Kredki woskowe

Kredki woskowe są jedną z najstarszych technik stosowanych w rysunku: znane były już 500 lat p.n.e. w Egipcie, Grecji i Rzymie. Obecnie kredki woskowe występują w postaci pałeczek (48 kolorów). Istnieje również odmiana kredek zwanych olejnymi pastelami: różnica polega na tym, że kredki woskowe są raczej twarde, a pastelowe – miękkie. Jest to ważne przy rysowaniu; gdy rysujemy kredkami woskowymi, które są bardziej nieprzezroczyste, kładąc kolor na kolorze, wosk twardnieje, a jego powierzchnia staje się gładka. Trudno jest więc rysować pokrywając kolor ciemny jasnym.

Pastelowe kredki są bardziej miękkie, można nimi rysować nakładając kolory jasne na ciemne.

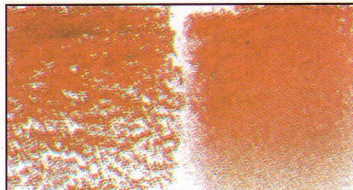
Pomijając ten szczegół, technika rysowania kredkami woskowymi i pastelami jest taka sama.

Rysując tymi kredkami możemy cieniować kolory palcami. Można nakładać kolory jasne na ciemne. Trudno je wytrzeć gumką: aby to zrobić trzeba wpierw usunąć warstwę wosku lub tłuszczu za pomocą „nożyka” lub żyletki. Żyletka przywraca ziarnistość papieru, co pozwala na nanoszenie poprawek. Jeśli rysujemy kładąc wpierw kolor jasny, a potem ciemny, możemy otrzymać rodzaj negatywu wydrapując żyletką refleksy. Oba rodzaje kredek rozpuszczają się w terpentynie, co pozwala na „malowanie woskiem” za pomocą pędzla.

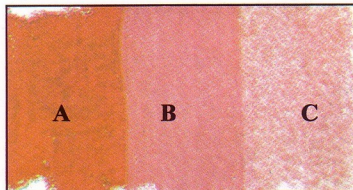
154



155



157



159



156



158



160





Ryc. 162. Tygrys w zoo, namalowany kredkami woskowymi przez Vicença Ballestara, mistrza w rysowaniu zwierząt; stosuje on różnorodne techniki. Zwróć uwagę na bogactwo kolorów, cieniowanie, rysunek zwierzęcia, a także w jaki sposób, za pomocą żyłki, autor uzyskał białe kreski na wąsach, uszach, pysku itd.

162



Ryc. 154 (poprzednia strona). Pudełko olejnych pasteli Conté à Paris, zawierające 48 kolorów. Poniżej pudełko woskowych kredek Caran d'Ache (48 kolorów). Obok naczynie z terpentyną, w której rozpuszczono jeden kolor.

Ryc. 155. Kredkami malujemy pocierając nimi o papier (po lewej) i cieniuąc palcami (po prawej).

Ryc. 156. Są to kolory kryjące; możliwe jest malowanie jednym kolorem na drugim, nawet jak w tym przypadku — białym na czerwonym.

Ryc. 157. Nie jest łatwo wytrzeć te kredki gumką. Ja malowałem kolorem czerwonym (A), potem usunąłem żyłką warstwę kredki (B), a następnie użyłem gumki do zlikwidowania koloru (C).

Ryc. 158. Jeśli namalujesz tło jasnym kolorem (np. żółtym), pokryjesz je ciemniejszym (czerwonym) i używając żyłki usuniesz część kredki, otrzymasz rodzaj negatywu.

Ryc. 159. Oba rodzaje kredek rozpuszczają się w terpentynie, jak widać na tym rysunku.

Ryc. 160. Rozpuszczając kolor w terpentynie i pokrywając nim część rysunku można uzyskać wrażenie przezroczystości, jak to widać na rysunku.

Ryc. 161. J. M. Parramón, *Doniczka z kaktusami*, namalowana kredkami woskowymi. Pionowe linie w jasnej zieleni zostały wydrapane żyłką.

Magia kredek pastelowych

Rysunek czy obraz? Czym jest dzieło wykonane kredkami – rysunkiem czy obrazem? Nikt nie umie dać jednoznacznej odpowiedzi. Jedni twierdzą, że jest to rysunek i przypomina prace Degasa, który raczej rysował, niż malował „wychodzące z kąpielii” i tancerki w zwiewnych tunikach; inni uważają, że jest to malarstwo i dają za przykład Chardina, Quentina de la Tour i Rosalbę Carrière, którzy tworzyli prawdziwe obrazy.

Jedno jest pewne: kredki są materiałem miękkim, podatnym, który przylega do papieru jakby za pomocą czarodziejskiej sztuczki; występują w dużym wyborze kolorów. Amerykańska firma Grumbacher proponuje zestawy zawierające 336 kolorów; Rembrandt de Talens produkuje kredki w 180 kolorach, Schmincker – 99, Faber – 72 itd.

Pastele są kruche i łamliwe, ze względu na swój skład (nie zawierają oleju ani pokostu, tylko pigmenty i wodę związane gumą arabską).

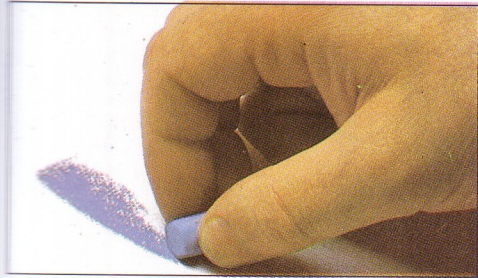
Używając ich artysta maluje zawsze kolorami czystymi, stąd konieczność posiadania dużej liczby kredek w różnych kolorach.

Są to kredki kryjące: artysta może malować jasnymi kolorami na ciemnych, cieniować je palcami, powinien używać średnio- lub gruboziarnistego papieru; firma Canson Mi-teintes proponuje dwustronny papier, po jednej stronie gruboziarnisty, po drugiej – średnioziarnisty. Kredkę łatwo usunąć gumką lub czystą szmatką; utrwalacz zmienia znacznie kolory. Firma Talens zaleca utrwalanie słabym utrwalaczem i retuszowanie niektórych kolorów; lepiej jest jednak nie używać utrwalacza tylko oprawić w passepartout tak, by szkło nie dotykało papieru.

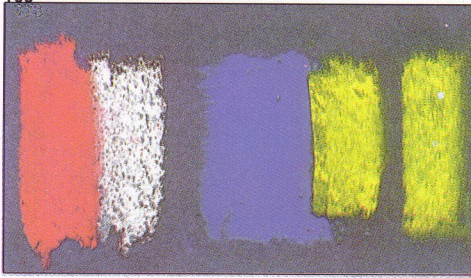
Ryc. 163. Pudełka pasteli marki Faber, Rembrandt i Schmincker. U góry pastele powszechnie używane do rysowania; u dołu ołówki, szmatka, pędzle do łączenia kolorów i miękka gumka.



164

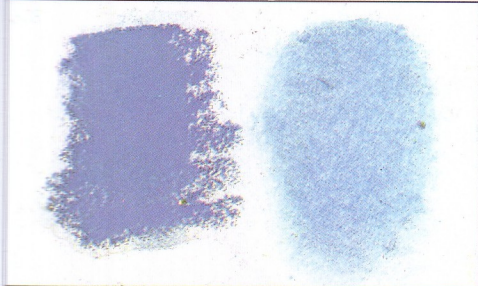


165

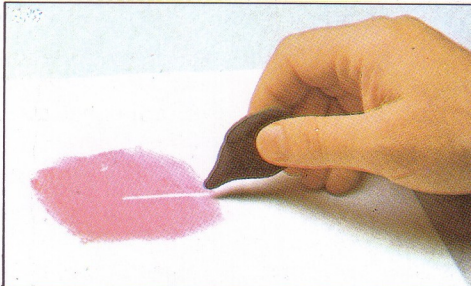


Ryc. 164–168. Zazwyczaj maluje się końcówką pasteli dla uzyskania gradacji (ryc. 164). Pastel jest kryjący – można malować jasnymi kolorami na ciemnych (ryc. 165). Oto, co zostaje z koloru wytartego szmatką (ryc. 166). W taki sposób można wycierać miękką gumką (ryc. 167). Pastele pozwalają na łączenie i przenikanie się kolorów (ryc. 168).

166

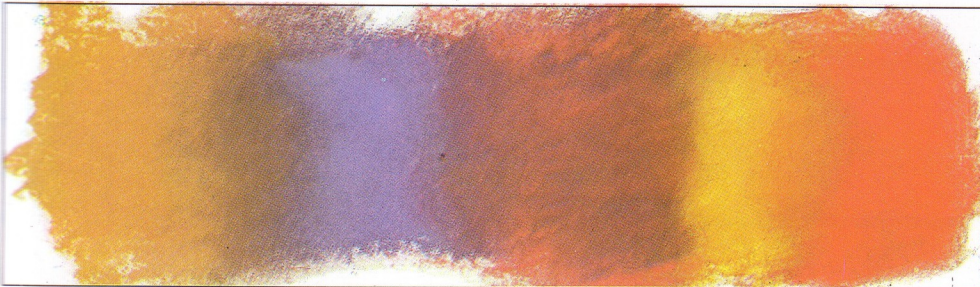


167



Ryc. 169–170. Dwa doskonałe przykłady rysunków pastelami, wykonanych przez słynnych artystów: po lewej – José Luis Fuentetaja, *Postać kobieca*; po prawej – Juan Marti, *Toreador w stroju galowym*.

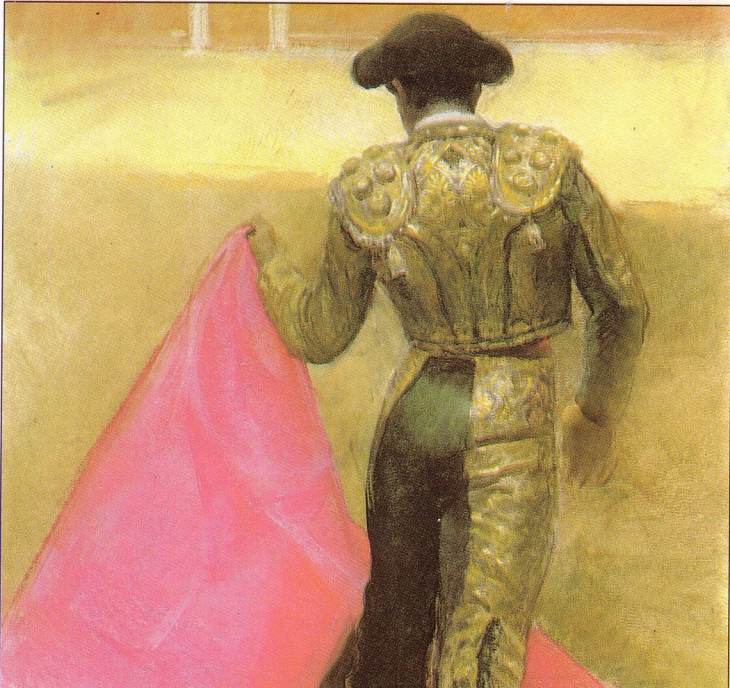
168



169



170



Martwa natura

Zabieramy się do rysowania naszych modeli. Ja będę szkicował średniej twardości ołówkiem HB, poza tym będę używał zwykłego ołówka, który łatwo wytrzeć gumką.

Rysuję gliniany dzban, jest symetryczny... Wykreślam pionową linię, która będzie stanowić jego oś. Następnie rysuję ucho i poziome paski zdobiące dzban. Wszystko to kreślę lekko, ledwie szkicuję. Zaznaczam również światłocien – to bardzo ważne.

Pamiętaj, że przedmioty nie różnią się liniami ani profilami, lecz plamami i światłocieniem.

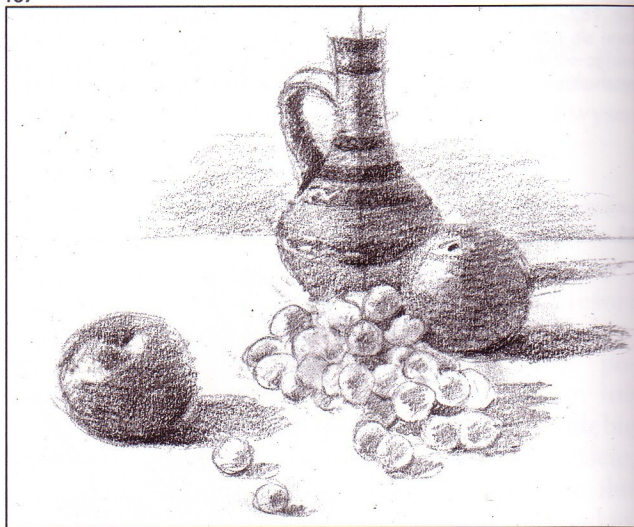
Gdy patrzymy na przedmiot, nie widzimy jego linii, spostrzegamy plamy i efekty światłocienia różnej intensywności, które pozwalają nam rozpoznać przedmioty. Należy przestrzegać rady Corota, który mawiał: „W rysunku i malarstwie najważniejsze są walory i efekty światłocienia”.

Rysujemy dalej, szkicując, zaznaczając podstawowe linie i efekty światłocienia. A oto pojawia się nowy ważny element: kiść winogron. Musimy skonstruować go uważnie, by nie zatracił swojej tożsamości. Trzeba rysować kiść stopniowo, każde grono osobno, zwracając uwagę na światło, cień, połysk, przestrzeń między poszczególnymi gronami (ryc. 188). Nie należy jednak przesadzać ze szczegółami: „Szczegóły to gaduły, którym trzeba narzucać milczenie” – mawiał Ingres, ale nie wolno też zaniedbywać formy.

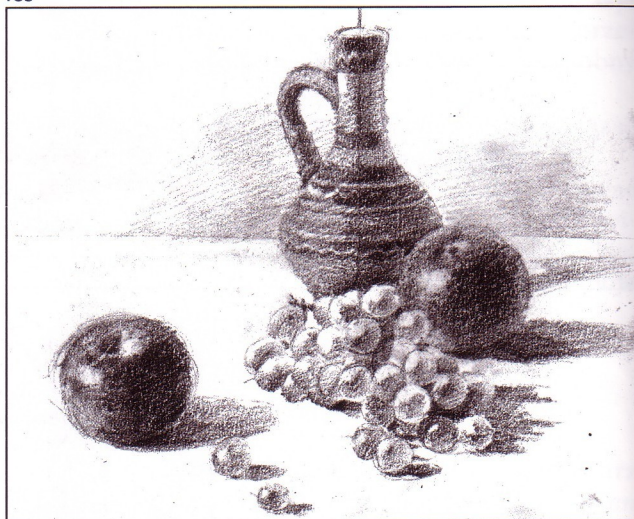
Uważaj na kierunek kreski.

Oto następna rada ważna przy rysowaniu: kreska musi zawierać formę; rysując morze, kreskę musisz prowadzić poziomo, rysując trawnik – pionowo, a rysując kule – cylindrycznie itd.

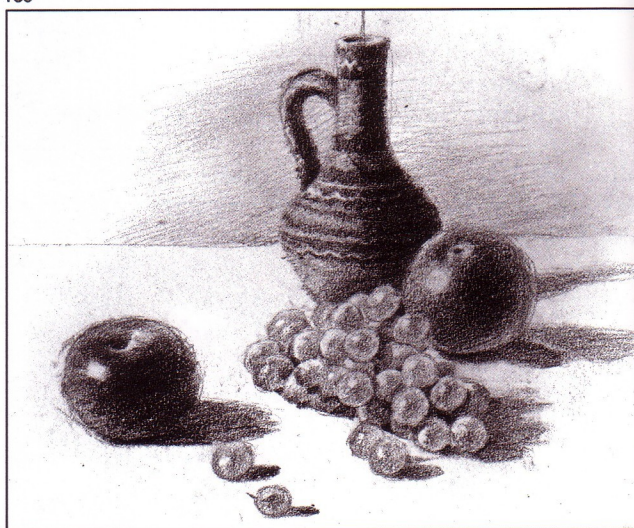
187



188



189



190



Istnieją pewne wyjątki, ale przede wszystkim kreska ma wyjaśniać formę (ryc. 189). Moja ostatnia rada jest następująca:

Elementy muszą być podporządkowane całości.

Nie należy zatrzymywać się przy winogronach i od razu cieniować, czyzłować, wykańczać. Trzeba robić i widzieć wszystko jednocześnie, **WSZYSTKO JEDNOCZEŚNIE**, stopniowo dążyć do celu: gotowego rysunku.

191



Perspektywa

Perspektywa równoległa i ukośna

Perspektywa jest to temat rozległy, matematyczny, można by o nim napisać wiele książek. Ale nie jesteśmy matematykami ani architektami. Musimy wiedzieć co nieco o perspektywie, by nie popełniać błędów początkujących i by umieć rysować z pamięci.

Oto co musisz wiedzieć:

Elementami podstawowymi perspektywy są:

- linia horyzontu (LH)
- punkt widzenia (PW)
- punkty zbiegu (PZ)

Linia horyzontu (LH) znajduje się przed obserwatorem, na wysokości jego oczu. Klasyczne przykłady widzimy na ryc. 195, 196 i 197. Linia horyzontu – to linia rozdzielająca morze od nieba; kiedy obserwator pochyla się, linia obniża się, gdy obserwator znajduje się wyżej, linia wznosi się.

Jak sama nazwa wskazuje, punkt widzenia (PW) określa kierunek, w jakim biegnie spojrzenie obserwatora.

Punkty zbiegu [PZ = PF na ryc. 199 i 201 – przyp. tłum.] znajdują się również na linii horyzontu i mają na celu skupiać linie równoległe i skośnie prostopadłe do horyzontu. Są trzy rodzaje perspektywy:

- perspektywa równoległa (z 1 punktem zbiegu)
- perspektywa ukośna (z 2 punktami zbiegu)
- perspektywa powietrzna (z 3 punktami zbiegu)

Na następnej stronie, na ryc. 198, widzisz przykład perspektywy równoległej z jednym punktem zbiegu. Zwróć uwagę, że ściany niebieskich sześcianów A, B, C, znajdujące się najbliżej obrazu, są równoległe do niego i wszystkie linie, zbiegające się w jednym punkcie na horyzoncie, są równoległe do siebie.

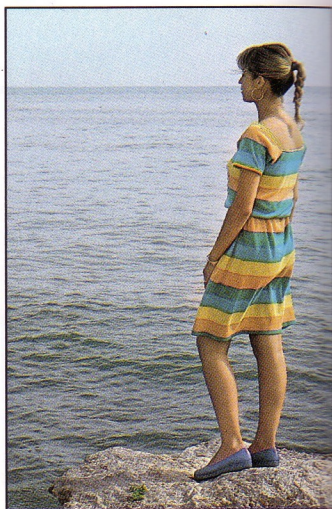
195



196



197



Na rysunku poniżej (ryc. 201) widzisz klasyczny przykład perspektywy równoległej z dwoma punktami zbiegu.

W tym przypadku jedynie linie pionowe są równoległe do siebie, a pozostałe linie zbiegają się na linii horyzontu, tworząc dwie wiązki linii, które łączą się w dwóch odpowiadających im punktach zbiegu.

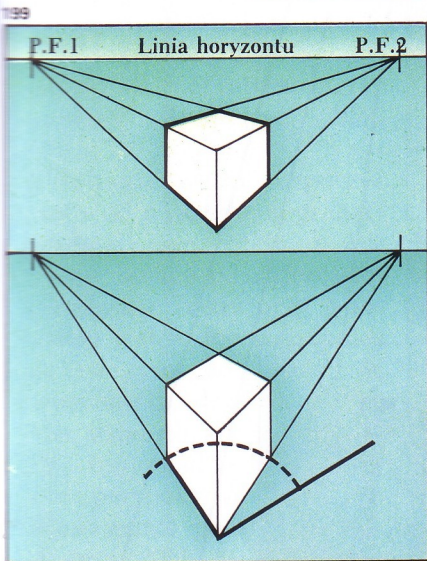
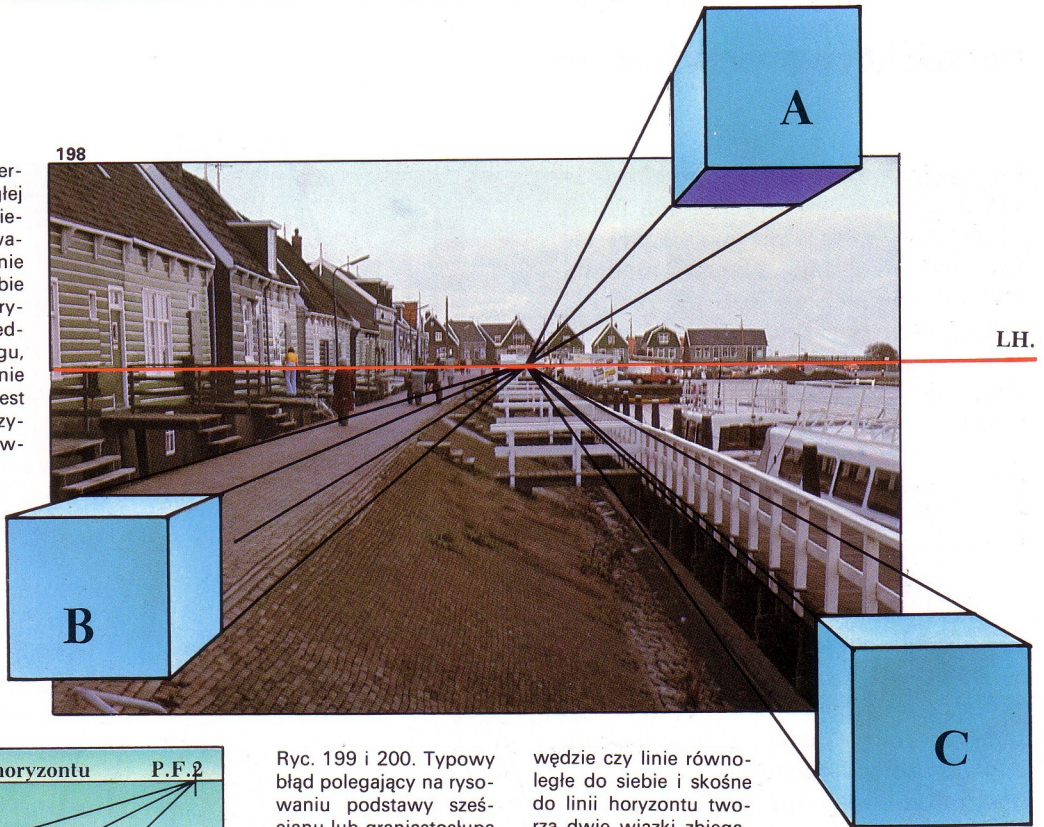
Na ryc. 199 i 200 mamy typowy przykład błędu w perspektywie, jaki spotykamy przy rysowaniu budynków i brył geometrycznych: kąt utworzony przez podstawę sześcianu powinien być zawsze większy niż 90° (ryc. 199). Kiedy jest mniejszy niż 90° , sześcian wydaje się zdeformowany (ryc. 200).

Ryc. 195–197. Linia horyzontu jest to linia oddzielająca morze i niebo. Trzeba sobie wyobrazić tę linię we wszystkich obiektach, sytuując ją na wysoko-

ści oczu. Musimy pamiętać, że gdy obserwujemy przedmiot pochylony, linia obniża się, gdy stoimy wyżej, linia wznosi się.

Ryc. 198. Przykład perspektywy równoległej o jednym punkcie zbiegu, gdzie można zauważyć, jak wszystkie linie równoległe do siebie i prostopadłe do horyzontu zbiegają się w jednym punkcie zbiegu, który jest jednocześnie punktem widzenia (jest to możliwe tylko w przypadku perspektywy równoległej).

198



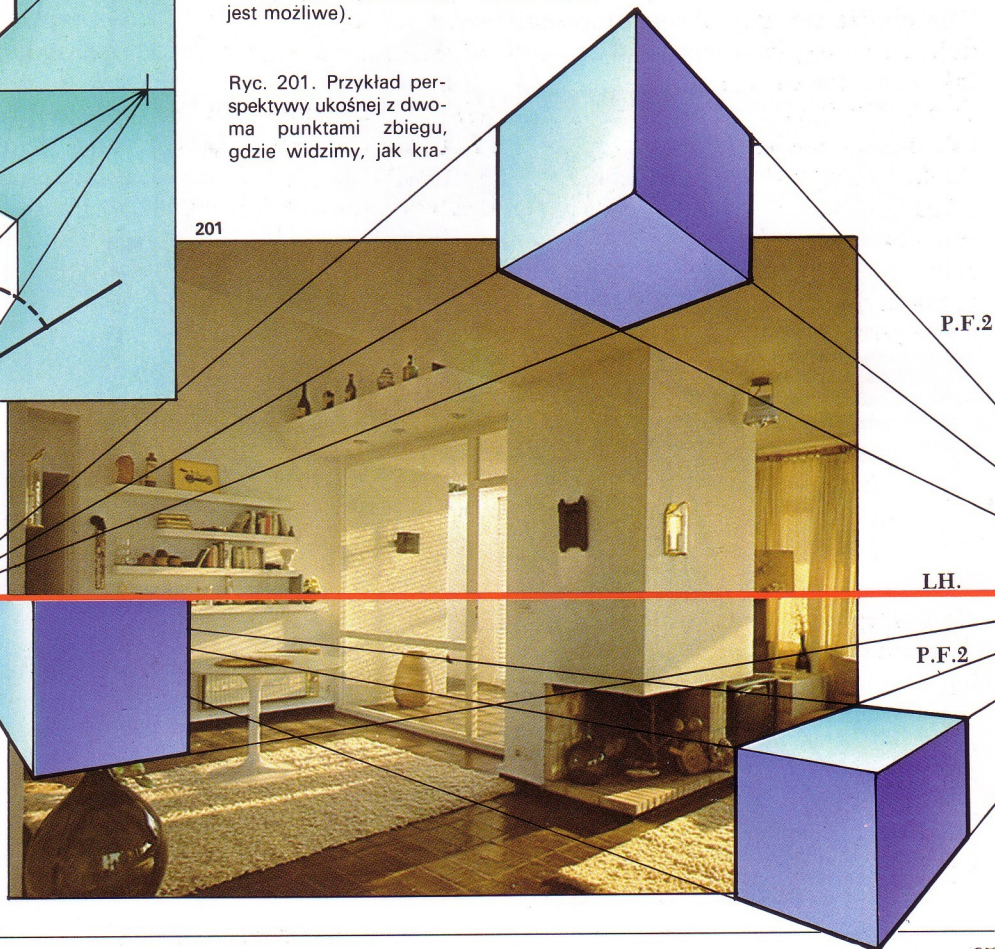
Ryc. 199 i 200. Typowy błąd polegający na rysowaniu podstawy sześciangu lub graniastostupa pod kątem mniejszym niż 90° (co fizycznie nie jest możliwe).

wędzie czy linie równoległe do siebie i skośne do linii horyzontu tworzą dwie wiązki zbiegające się w dwóch punktach zbiegu.

Ryc. 201. Przykład perspektywy ukośnej z dwoma punktami zbiegu, gdzie widzimy, jak kra-

201

200

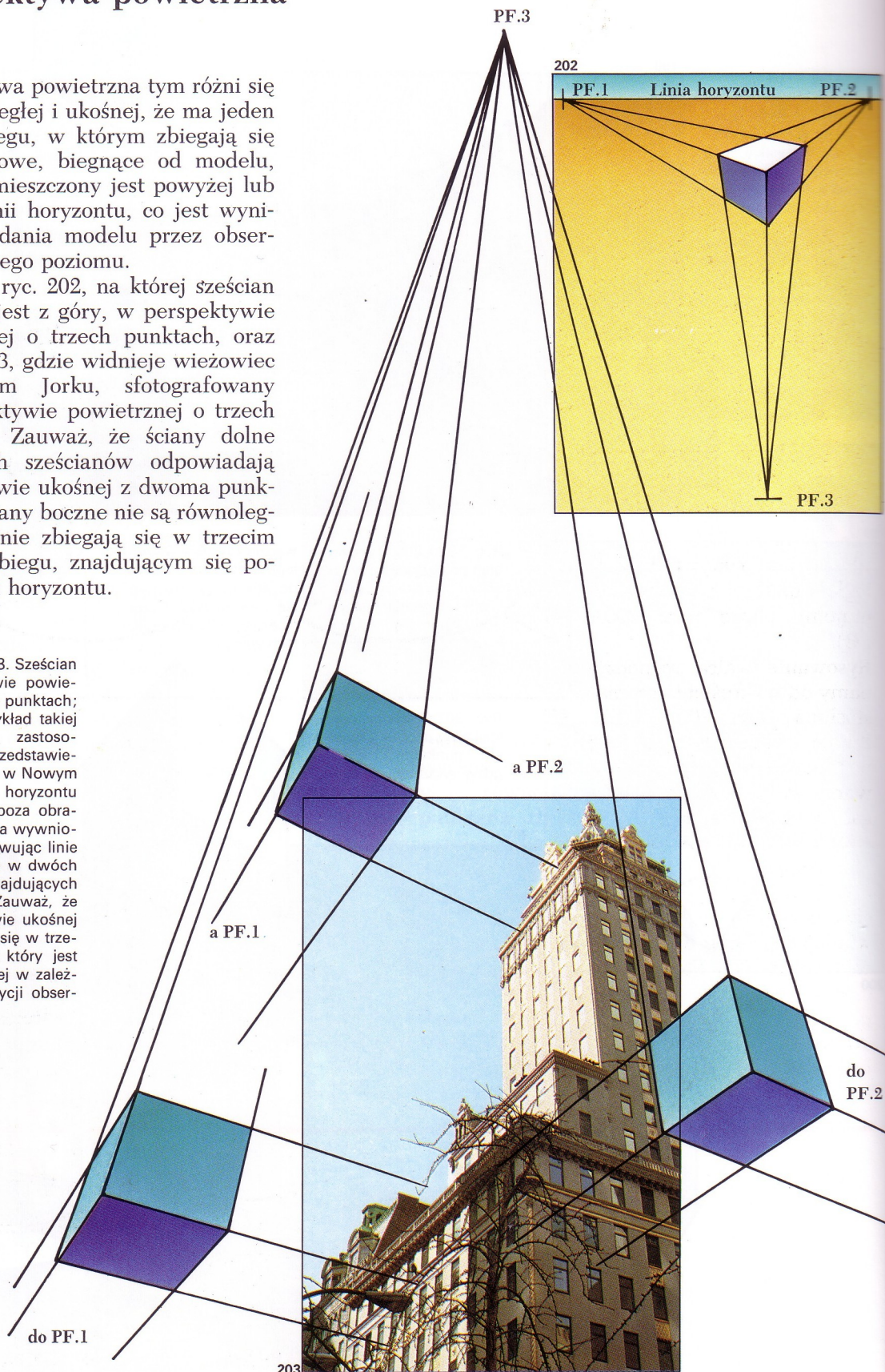


Perspektywa powietrzna

Perspektywa powietrzna tym różni się od równoległej i ukośnej, że ma jeden punkt zbiegu, w którym zbiegają się linie pionowe, biegnące od modelu, a który umieszczony jest powyżej lub poniżej linii horyzontu, co jest wynikiem oglądania modelu przez obserwatora z tego poziomu.

Spójrz na ryc. 202, na której sześcian widziany jest z góry, w perspektywie powietrznej o trzech punktach, oraz na ryc. 203, gdzie widnieje wieżowiec w perspektywie powietrznej o trzech punktach. Zauważ, że ściany dolne niebieskich sześcianów odpowiadają perspektywie ukośnej z dwoma punktami, a ściany boczne nie są równoległe i ich linie zbiegają się w trzecim punkcie zbiegu, znajdującym się powyżej linii horyzontu.

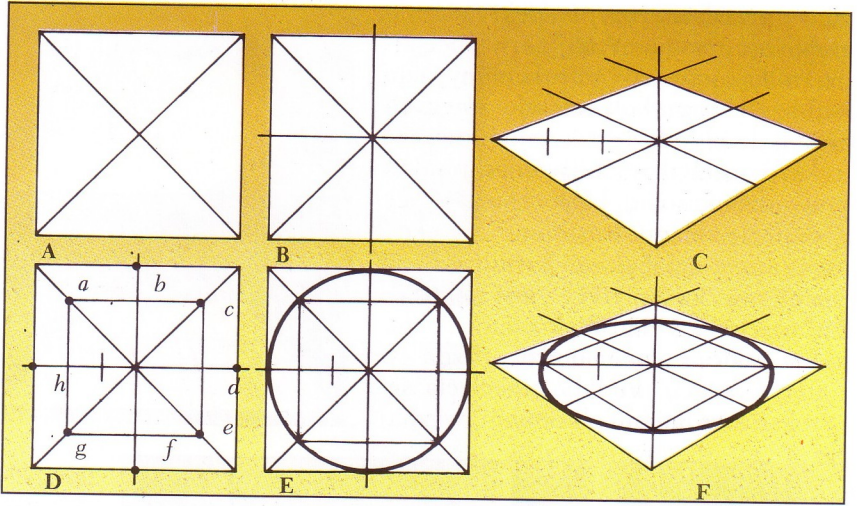
Ryc. 202 i 203. Sześcian w perspektywie powietrznej o trzech punktach; (poniżej) przykład takiej perspektywy zastosowanej do przedstawienia wieżowca w Nowym Jorku; linia horyzontu jest poniżej, poza obrazem, co można wywnioskować obserwując linie zbiegające się w dwóch punktach znajdujących się poniżej. Zauważ, że w perspektywie ukośnej linie zbiegają się w trzecim punkcie, który jest wyżej lub niżej w zależności od pozycji obserwatora.



Perspektywa koła i walca

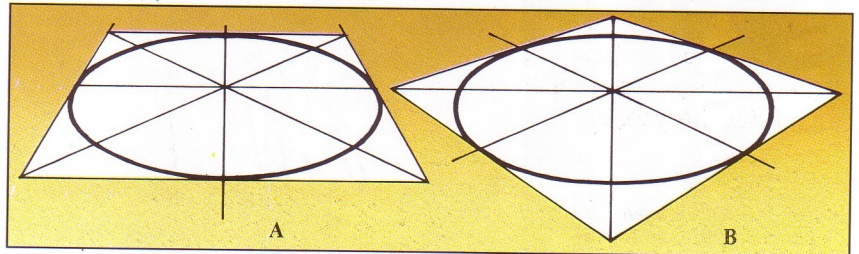
Zobaczmy, jak w perspektywie rysuje się koło i walec. Zaczniemy od wykreślenia kwadratu, który ograniczy obwód koła, jego przekątnych (ryc. 204A) oraz linii środkowych (ryc. 204B). Na liniach środkowych zaznaczamy trzy jednakowe odcinki i wykreślamy kwadrat wewnętrzny o bokach równoległych do boków kwadratu zewnętrznego (ryc. 204C). W ten sposób otrzymujemy punkty: a, b, c, d, e, f, g oraz h , przez które przejdzie obwód koła (ryc. 204D). Oto jak rysujemy kwadrat w perspektywie ukośnej (ryc. 204E i F); w perspektywie równoległej i ukośnej zawsze otrzymujemy elipsę (ryc. 205A i B).

204

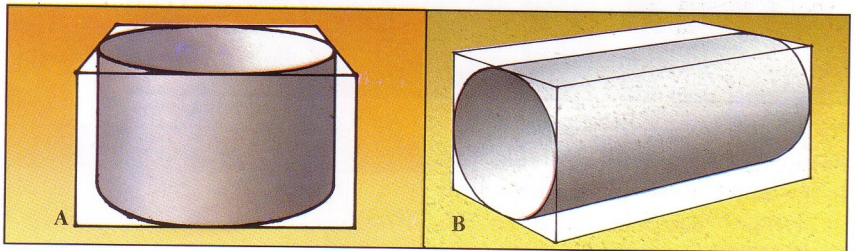


Rysowanie walca rozpoczynamy od wykreślenia graniastoslupa (ryc. 206A i B). Zwróć uwagę na najczęściej popełniane błędy przy rysowaniu walca. Pierwszy polega na tym, że rysuje się wierzchołki lub narożniki po obu stronach kół (ryc. 207A i B). Inny błąd – to niewłaściwa perspektywa koła odpowiadającego podstawie walca (ryc. 207C i D). Równie często popełniany jest błąd polegający na rysowaniu grubości walca bez brania pod uwagę skrótu perspektywicznego (ryc. 207E i F).

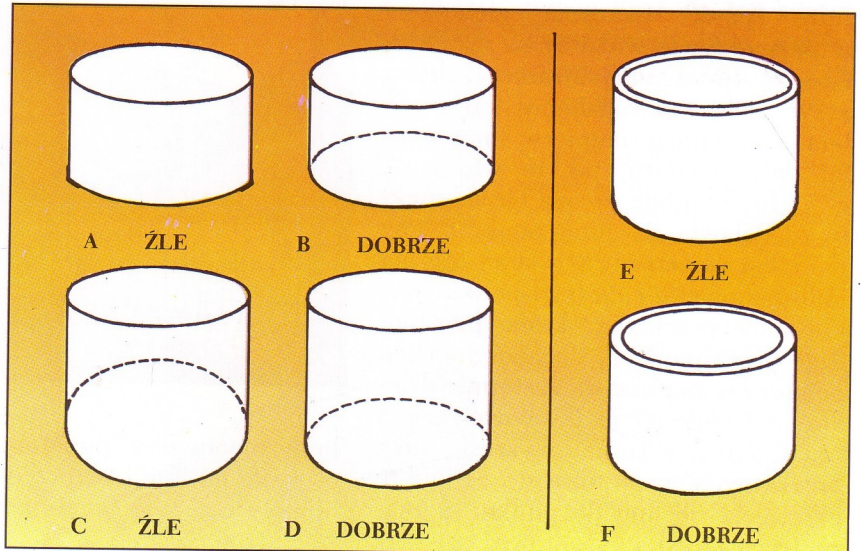
205



206



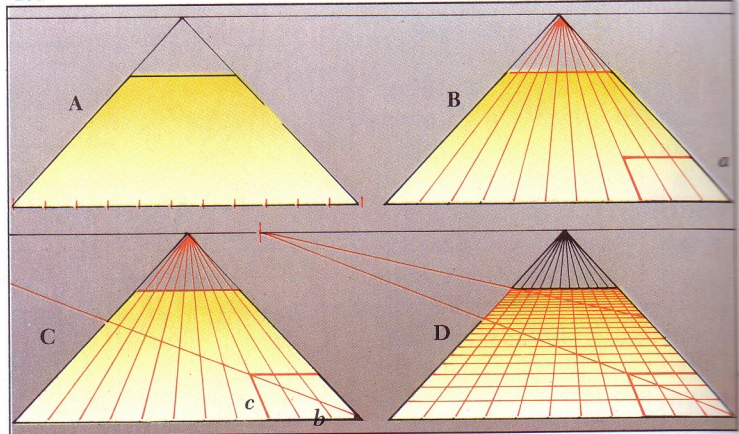
207



Podział w perspektywie równoległej

Aby przedstawić perspektywnie głębokość, rysujemy najpierw specjalny trójkąt (ryc. 208A) i dzielimy jego najbliższy nam bok na tyle równych części, ile płytek zamierzamy umieścić w każdym rzędzie. Z każdego punktu prowadzimy linie, które zbiegają się w punkcie zbiegu. Następnie „na oko” ograniczymy głębokość kwadratu do rozmiarów 3×3 płytki – jest to kwadrat *a* na ryc. 208B. Wykreślamy przekątną, która przechodzi przez *b* i *c* (ryc. 208C). Punkty przecięcia się przekątnej z liniami zbieżnymi, wyzna-

208



209



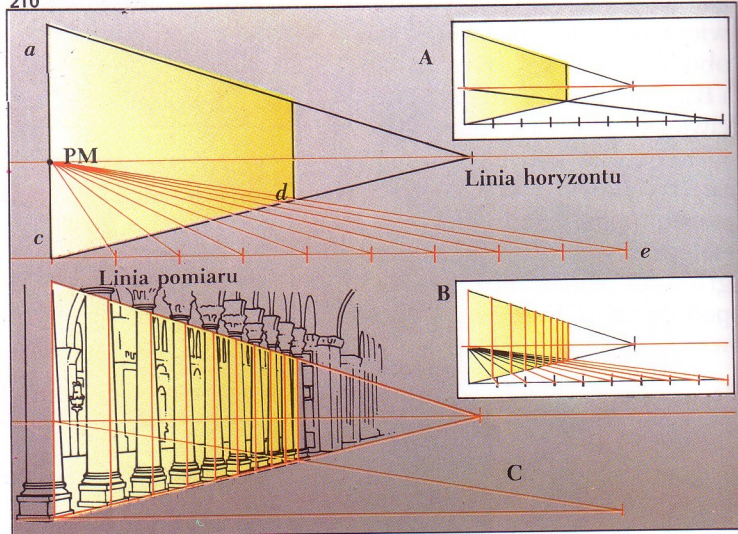
Ryc. 208–210. Rysunek kolumn, szeregu okien lub drzwi, przy zachowaniu głębi, jest często wykonywany przy projektowaniu budynków i pejzażu miejskiego. Podobnie przy projektowaniu wnętrza rysuje się szeregi obra-

zów czy mozaiki. Zawodowy artysta rozwiązuje ten problem „na oko”, ale myślę, że warto, byś zapoznał się ze sposobem wykreślenia takich rysunków.

czającymi wielkość płytek, pozwalają nam na wykreślenie linii poziomych, uzupełniających mozaikę (ryc. 208D).

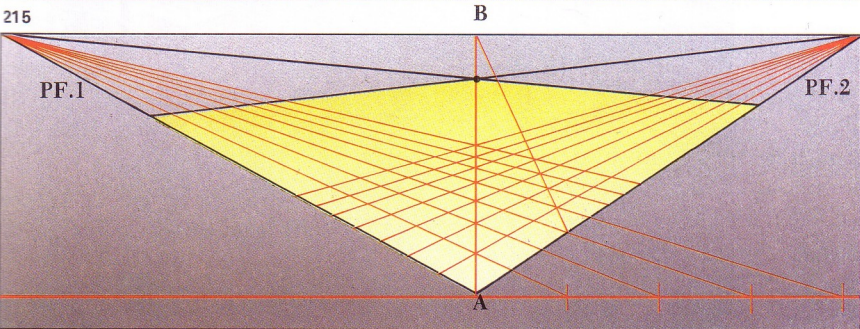
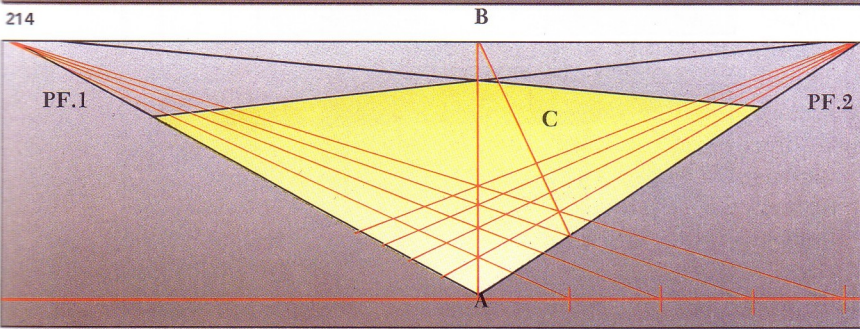
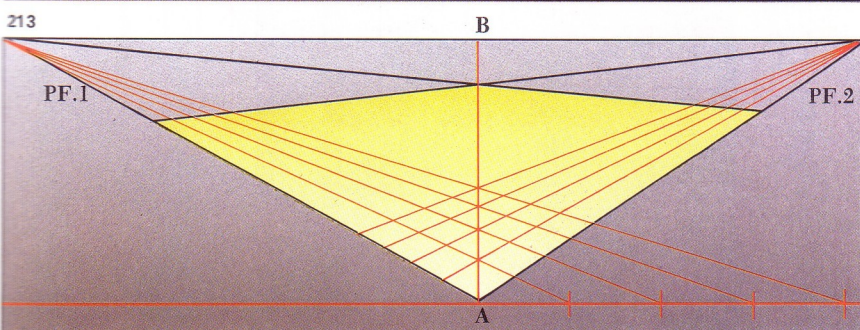
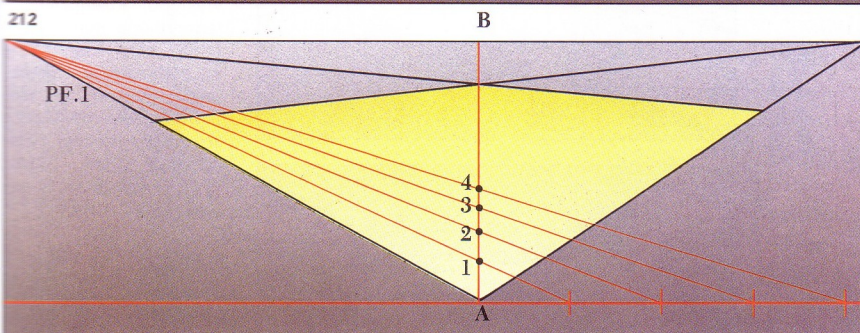
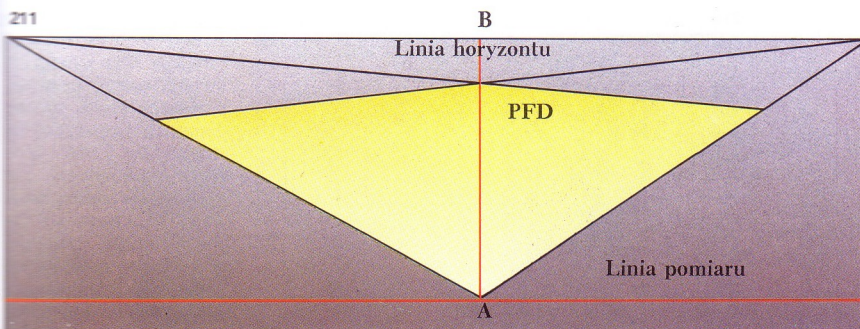
Inny sposób ukazania głębokości w perspektywie widzimy na ryc. 210. Chodzi tu o narysowanie kolumn z ryc. 209. Rozwiązujemy ten problem, wykreślając najpierw linię zwaną *linią pomiaru*, jak to widać na ryc. 210; znajduje się ona blisko punktu *c*. Pojawia się inny punkt zwany *punktem pomiaru* (PM), który leży na linii pionowej *a-c*. Z tego punktu wykreślamy przekątną, która przechodząc przez punkt *d*, dochodzi do *linii pomiaru* w punkcie *e*. Następnie dzielimy odległość *c-e* na 9 równych części (ryc. 210A). Teraz wykreśl kilka przekątnych, prowadząc je z punktu przecięcia się linii do punktu pomiaru (ryc. 210B) i... gotowe! Kreśląc

210



linie pionowe z punktów znajdujących się na linii *c-d*, przedstawisz kolumny we właściwej perspektywie (ryc. 210C).

Rysunek mozaiki w perspektywie ukośnej



Aby narysować mozaikę w perspektywie ukośnej, kreślimy w perspektywie ukośnej kwadrat lub prostokąt, który wyznaczy podłogę, i przez najbliższy wierzchołek prowadzimy linię poziomą, która będzie *linią pomiaru*. Następnie kreślimy linię pionową AB, aby znaleźć punkt PFD*, w którym będą się zbiegały przekątne (ryc. 211). Dzielimy połowę linii pomiaru na cztery równe części. Z tak zaznaczonych punktów prowadzimy linie do punktu zbiegu PF.1 i w ten sposób otrzymujemy punkty 1, 2, 3 i 4 na przekątnej AB (ryc. 212).

Jeśli przez te same punkty poprowadzimy linie do punktu zbiegu PF.2, otrzymamy figurę o rozmiarach 4×4 płytki, przedstawioną perspektywicznie (ryc. 213).

Kreśląc przekątną od ostatniej płytki po prawej, otrzymamy nowe punkty odniesienia (ryc. 214), pozwalające nam na wykreślenie linii, które zbiegną się w punkcie zbiegu PF.1. W ten sposób wyznaczamy inne punkty na przekątnej AB (ryc. 215) i rysujemy mozaikę.

* PFD – skrót od *punto de fuga diagonales* (hiszp.); pozostałe oznaczenia również odpowiadają terminologii zastosowanej w oryginalnym wydaniu książki (przyp. red.).

Ryc. 211 – 215. Dawni mistrzowie renesansu, Alberti i współcześni mu twórcy: Ucello, Masaccio, Donatello itd., wymyślili perspektywę i oparli jej zasady na określaniu mozaiki. Te kwadraciki pozwalały im rysować postacie i budynki w perspektywie. Powtarzam więc co już raz powiedziałem: Poświęć trochę czasu na studiowanie perspektywy.

Perspektywa cienia

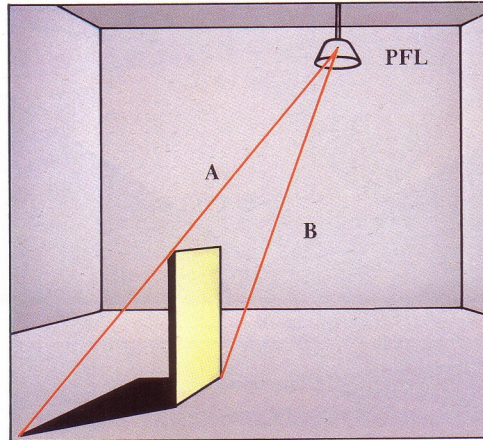
Wyobraźmy sobie pokój oświetlony żarówką u sufitu. Na podłodze stoi przedmiot, którego boki są kwadratowe. Pamiętając, że światło sztuczne rozchodzi się po liniach prostych promieniście, gdybyśmy wydzieliли wiązkę promieni, która oświetla kwadratową powierzchnię, ujrzelibyśmy kąt utworzony przez boki wiązki A i B z wierzchołkiem – źródłem światła, które rzucają na podłogę jej cień (ryc. 216).

Wniosek: w perspektywie cienia źródło światła staje się *punktem zbiegu* (PFL na ryc. 216–218), w którym zbiegają się promienie określające kształt cienia. Brakuje nam jeszcze jednego punktu, który pozwoliłby określić położenie i kierunek cienia na podłodze w odniesieniu do źródła światła.

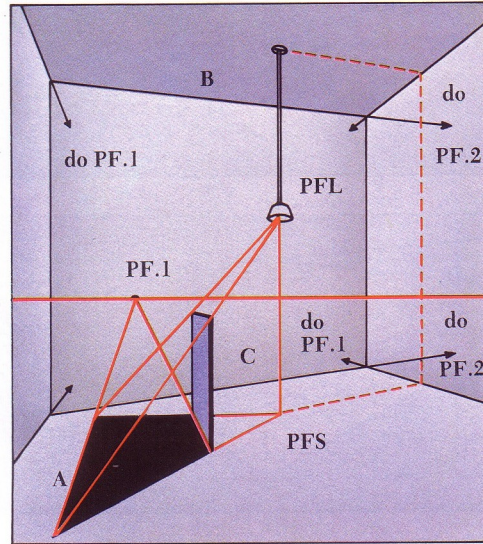
Na ryc. 217 widać *punkt zbiegu linii cienia* (PFS), którego położenie możesz zmieniać obniżając źródło światła. Trzeba teraz określić poziom, na którym powinien się znaleźć punkt PFS, co można łatwo obliczyć, stosując rachunek perspektywiczny – pozwoli on zmienić położenie źródła światła. Na ryc. 217 można zrozumieć, jak współgrają wszystkie punkty zbiegu; są tam punkty PF.1 i PF.2.

Istnieje więc punkt zbiegu PF.2, w którym zbiegają się linie poziome B i C ściany w głębi. Mamy też punkty specjalne do rysowania cienia: punkt zbiegu światła (PFL) – źródło światła i punkt zbiegu linii cienia (PFS), który uzupełnia perspektywę cienia na rysunku. Można to wszystko zaobserwować na rysunku obok.

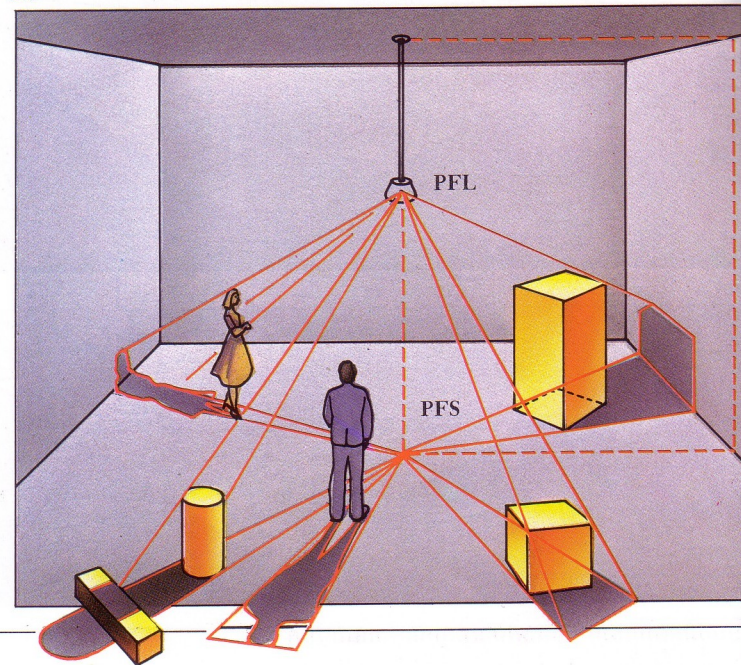
216



217

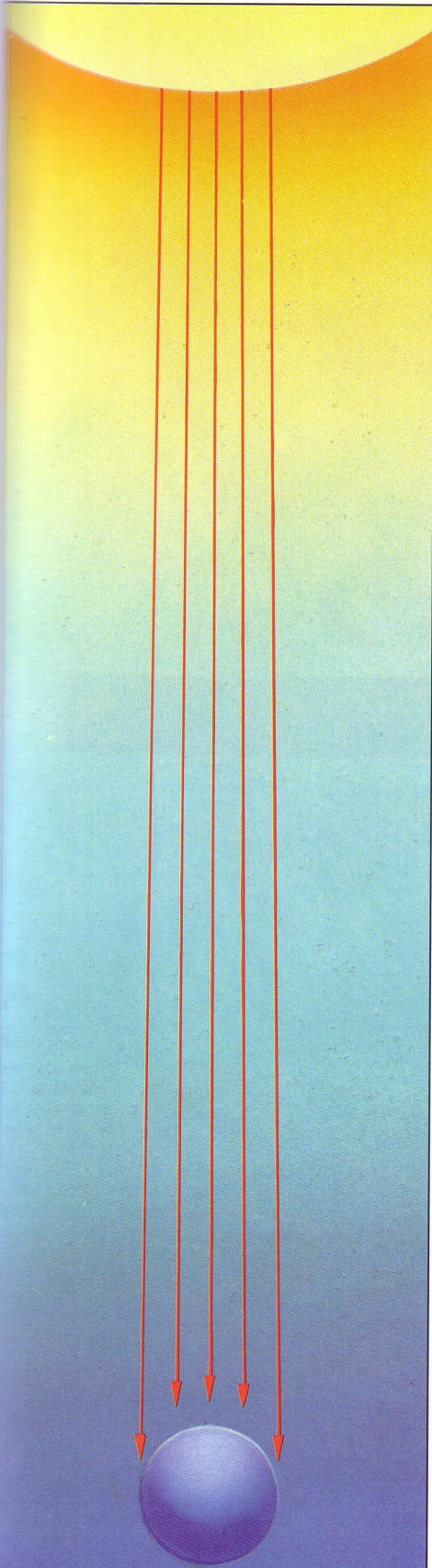


218

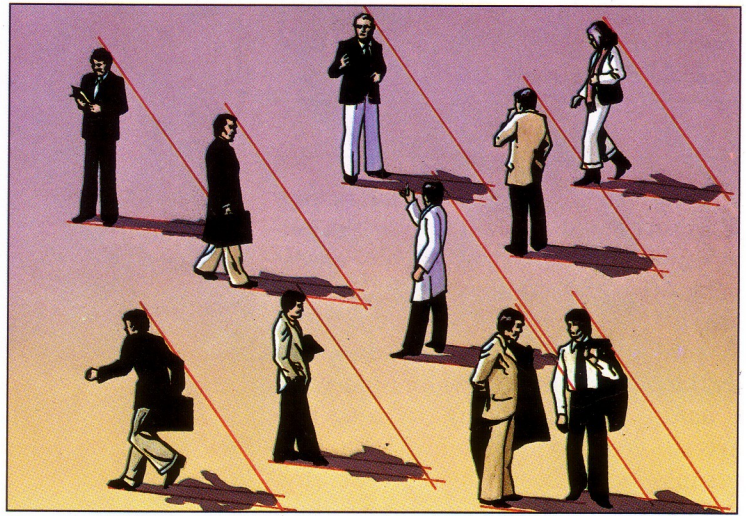


Ryc. 216–218. Rysując i malując przy sztucznym świetle należy pamiętać o perspektywie cienia: światło sztuczne rozchodzi się po liniach prostych promieniście. Istnieje punkt zbiegu światła (PFL), którym jest samo źródło światła i w którym zbiegają się promienie określające kształt cienia. Ten punkt występuje razem z punktem zbiegu linii cienia (PFS), który znajduje się na podłodze, w miejscu, gdzie przecina ją linia pionowa wyprowadzona ze źródła światła. Aby odnaleźć ten punkt (PFS), należy postępować jak na ryc. 217.

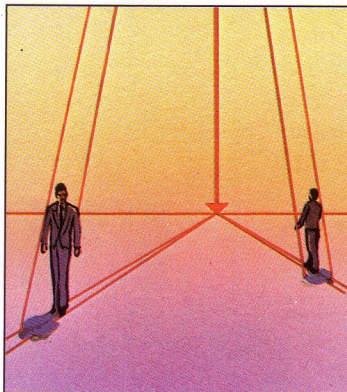
Perspektywa cienia stworzonego przez światło naturalne



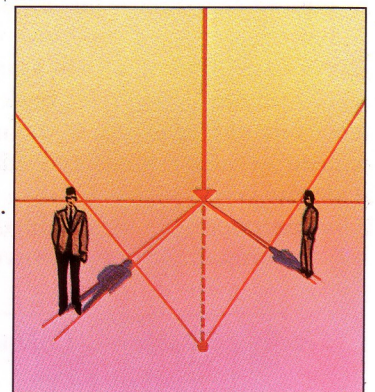
220



221



222



Niezwykła wielkość Słońca i jego olbrzymie oddalenie od Ziemi sprawiają, że światło nie rozchodzi się promieniście. W rezultacie, światło naturalne rozchodzi się po liniach równoległych (ryc. 219, 220). Widzimy to w perspektywie powietrznej, kiedy stoimy na wzniesieniu. Oglądając przedmiot z normalnej wysokości zauważymy na horyzoncie punkt zbiegu linii, a także punkt zbiegu światła (PFL); kiedy słońce znajduje się na wprost obserwatora, punktem PFL będzie samo słońce, a postacie będą rzucały cień, jak na ryc. 221.

Jeśli promienie słoneczne będą padały zza pleców obserwatora, punkt zbiegu światła będzie na ziemi, poniżej linii horyzontu (ryc. 222).

Ryc. 219–220. Światło naturalne rozchodzi się po liniach równoległych i dlatego, gdy patrzymy na przedmiot z lotu ptaka, widzimy, że cienie padają w tym samym kierunku.

Ryc. 221–222. Gdy rysujemy przy świetle naturalnym, stojąc na tej samej wysokości co przedmioty i mając słońce przed sobą, widzimy punkt zbiegu światła (PFL), którym jest słońce. Kiedy słońce znajduje się za rysującym, cienie pojawiają się za przedmiotami, a punkt zbiegu światła znajduje się na ziemi, poniżej horyzontu.

Walor — jak porównywać i stopniować tony

Walor jest jednym z ważnych elementów rysunku i od niego zależy m.in. wartość artystyczna dzieła.

Walor to ton

Określanie waloru polega na ocenie w myśli tonów i odcieni przez porównywanie jednych z drugimi, aby określić, które są najciemniejsze, najjaśniejsze, a które pośrednie.

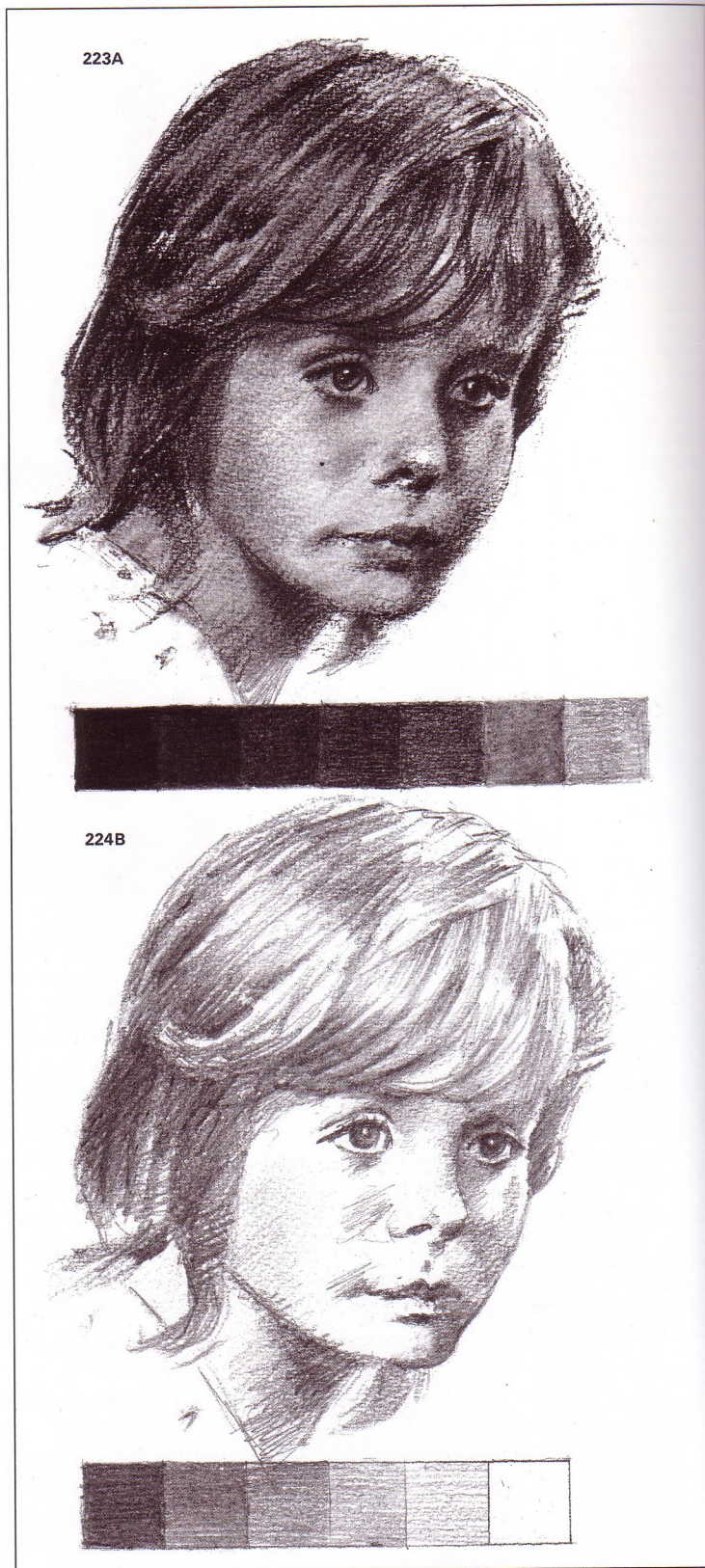
W praktyce można popełnić dwa błędy, które przekreślają walor: pierwszy i najczęściej spotykany to ten, gdy artysta **przesadzi w tonie** i na jego rysunku lub obrazie walor jest zbyt intensywny i fałszywy, za dużo w nim czerni. Spójrz na rysunek 223 i zwróć uwagę, że na skali walorów (ryc. 223 A) brak jest bieli i jasnej szarości. Innym błędem jest **brak pośrednich odcieni szarości** w zaznaczaniu waloru — widać to na ryc. 224 i skali walorów (ryc. 224A).

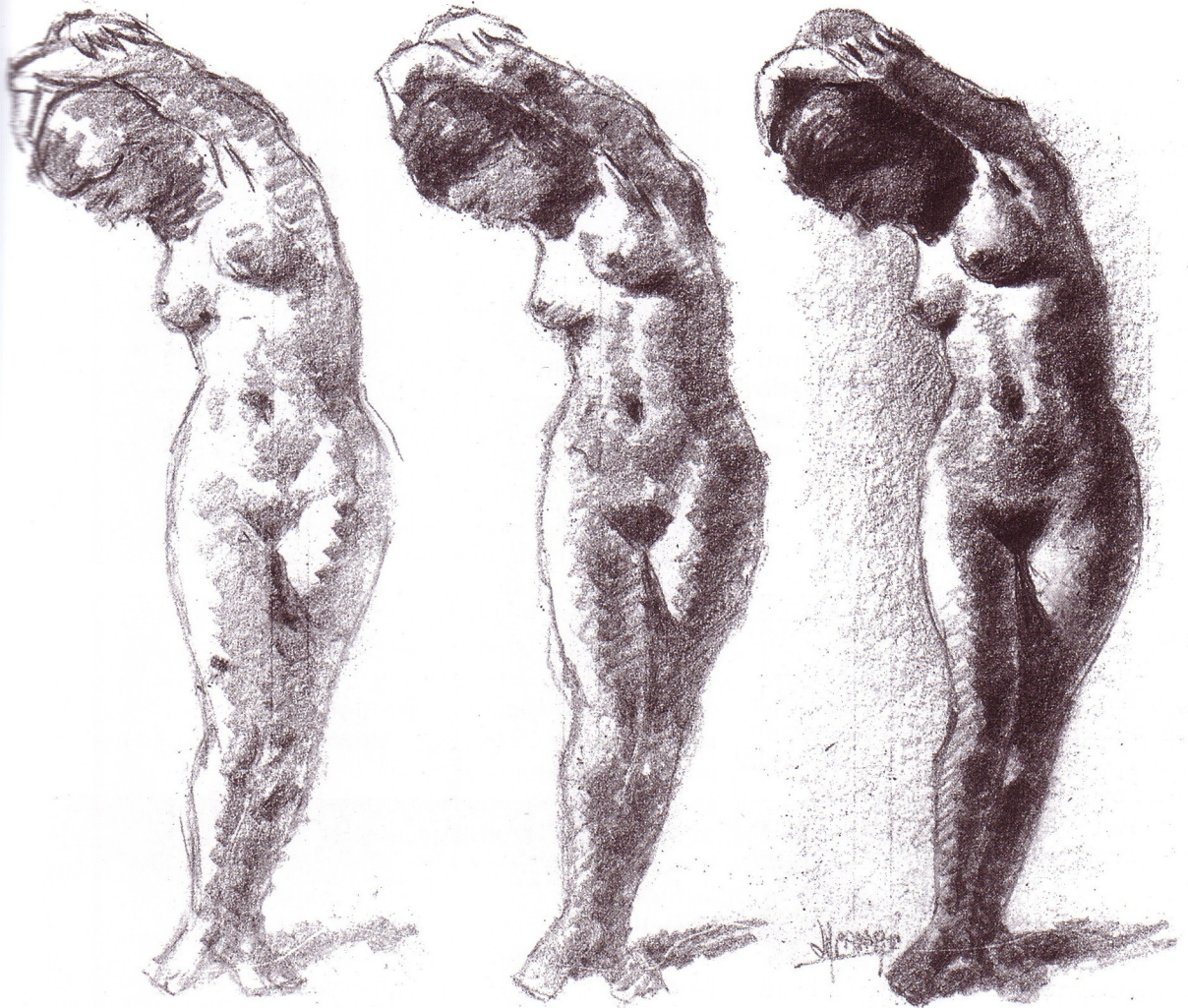
Aby nie popełniać takich błędów, należy pamiętać o podstawowej zasadzie:

Trzeba porównywać i zaznaczać walor stopniowo.

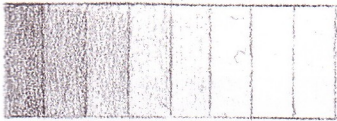
Powinieneś patrzeć, porównywać, ponownie się przyglądać, rozpoczynając od tonów stałych, jak biały i czarny, porównując intensywność ciemnej szarości, różnicując ją, pamiętając o tym, że kolory przedmiotów bliższych są ciemniejsze niż dalszych. Potem przejdź do stopniowego walorowania, najpierw dodając szarość o stałych tonach, aby podkreślić bryłę wzmacniając stopniowo walory i jednocześnie — **jednocześnie** — rysując, aż wykończysz rysunek (ryc. 226 i 227).

Ryc. 223—224. Oto dwa przykłady błędów w stopniowaniu waloru. Na ryc. 223 jest zbyt wiele szarości, zwłaszcza na najjaśniejszych częściach twarzy. Na drugim rysunku twarz jest zbyt blada, bez wyrazu (por. skala walorów, np. ryc. 223A i 224A).





225



226



227



Ryc. 225 – 226. Przyjrzyj się rysunkowi wykonanemu ołówkiem, na którym zaznaczano stopniowo walor.

Ryc. 227. Oto szeroka gama, od intensywnej czerni, przez szary do brudnej bieli, która pozwala artyście przedstawić bryłę rysowanych ciał.

Narysuj światło

Przypominam, co powiedziałem na stronie 60: przedmioty nie są ograniczone liniami, nie wyglądają, jak gdyby były zrobione z drutu. Rysując pamiętaj o świetle i cieniu (por. akt na ryc. 227): nie linia czy kreska, ale światło ciała skontrastowane z cieniem tła tworzą postać.

Nie zapominaj na koniec starej zasady, którą znają wszyscy artyści.

Stara zasada rysowania z niedomkniętymi oczami

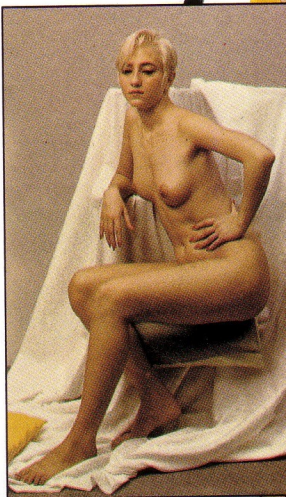
Jak wiadomo, polega to na rysowaniu z niedomkniętymi oczami. O co tu chodzi? Z jednej strony łatwiej można wyeliminować małe szczegóły, z drugiej – podkreśla się kontrast. To pozwala na syntetyczne widzenie modelu, tzn. widzenie wyłącznie tonów, kolorów.

Miquel Ferrón rysuje akt kolorową kredą

Pierwszy etap: wstępny szkic

Naszym modelem jest Anna. Siedzi na tle jasnej tkaniny, która przykrywa również krzesło. Na prośbę Ferróna przyjmuje różne pozy, staje, siada, krzyżuje nogi. Wreszcie Ferrón wybiera pozę, którą widzimy na zdjęciu 321. Spójrz na zdjęcie 322 – oto przybory używane przez Ferróna: zestaw marki Conté à Paris, zawierający kredy i ołówki węglowe o różnej twardości oraz miękką gumkę. Ferrón będzie rysował na papierze Mi-teintes firmy Canson w kolorze szarej ochry o rozmiarach 110 × 75 cm, który przycina do wielkości 100 × 70 cm, pozostawiając 4-centymetrowy margines, na którym będzie wypróbowywał kolory. Szkic wstępny wykona węglem.

321

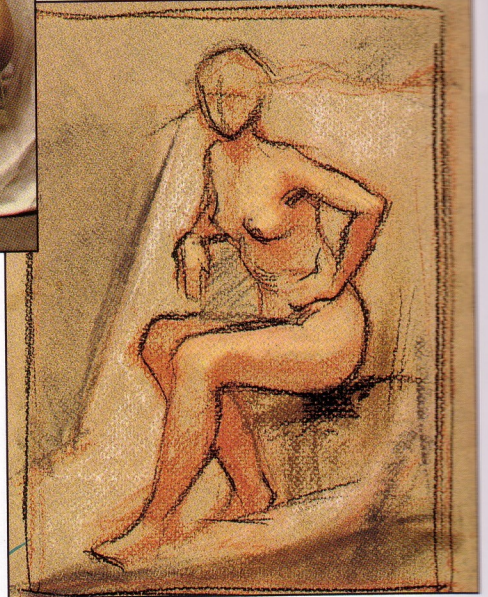


322



323

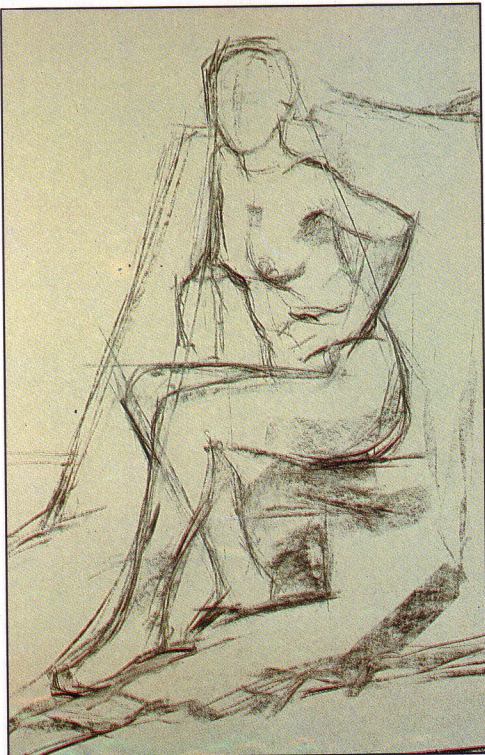
Ryc. 321–322. Model – Anna. Zestaw zawierający kolorowe kredy i ołówki węglowe, których będzie używał Miquel Ferrón.



Ryc. 323. Pierwszy szkic w pomniejszeniu, w celu przestudiowania pozy i skadrowania.

Ryc. 324–325. Rysunek struktury wstępnej węglem.

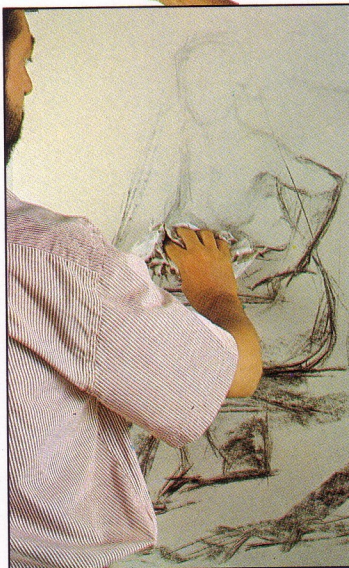
325



324



326



Ryc. 326–327. Ferrón wyciera wstępny szkic, aby wykonać ostateczny rysunek.

327



Etap drugi: szkicowanie sangwiną

Ferrón wykonuje wstępny szkic (ryc. 323), którym będzie się posługiwał przy rysowaniu aktu. Po przymocowaniu papieru na sztalugach, rozpoczyna rysowanie (por. ryc. 342 na str. 109); zachowując właściwe proporcje, kreśli węgłem sylwetkę w ogólnych zarysach (ryc. 324 i 325), którą następnie wyciera szmatką (ryc. 326 i 327). „Po co rysować, jeśli się potem to wyciera?” Ponieważ nawet po wytarciu pozostają ślady rysunku, które pozwalają go zrekonstruować.

Etap drugi: szkicowanie sangwiną

Ferrón szkicuje sangwiną, kreśli zdecydowane profile i kontury, zaznaczając różną intensywność kreski, rysując bokiem pałeczki (ryc. 328, 329, 330). Kreśląc nogi i stopy, Ferrón przyciemnia ton, zaznaczając odcienie typowe dla tych części ciała (ryc. 331). Podobnie postąpi rysując ramiona i dłonie.

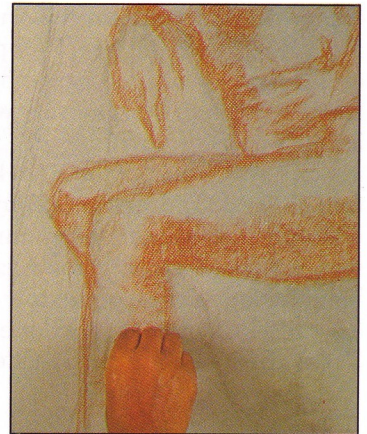
Ryc. 328–329 (u góry) i 330 (u dołu). Używając tylko jednego koloru, rysując sangwiną linie i profile (cienkim końcem) i zaznaczając różną intensywność kreski (bokiem pałeczki), Ferrón wykonuje pierwszy szkic aktu.

Ryc. 331. Etap drugi zakończony. Widzimy wykreśloną postać, z walorem tonów, grą światłocienia, z intensywnością tonów nóg i stóp, ale twarz nie ma jeszcze zaznaczonych rysów.

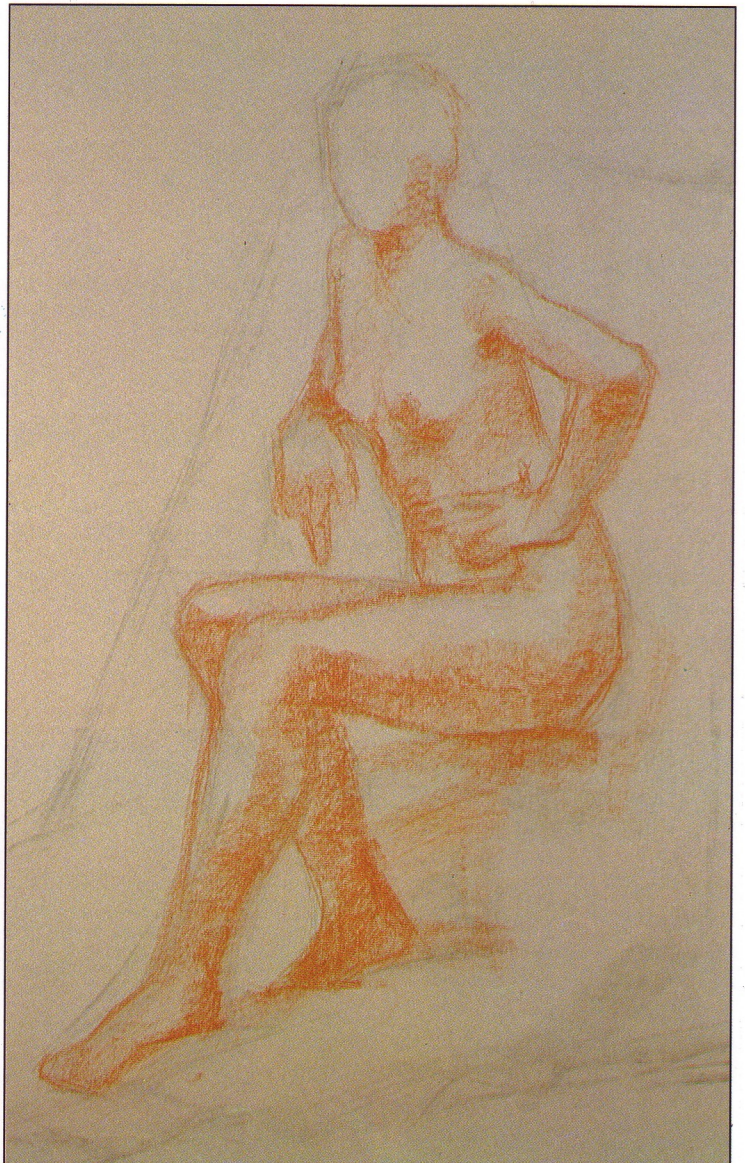
328



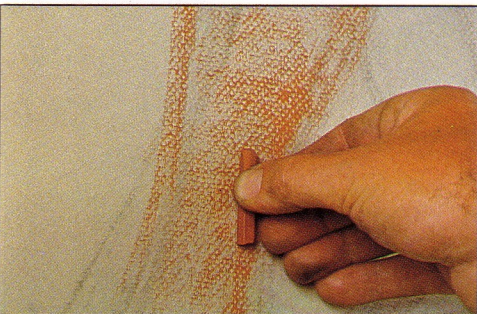
329



331



330



Etap trzeci i czwarty

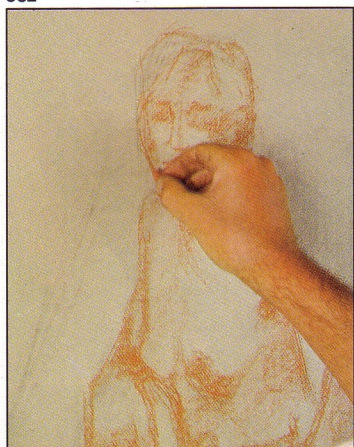
Cieniowanie i studium waloru

Ferrón rozpoczyna trzeci etap, zaznaczając rysy twarzy: oczy, nos i usta. Następnie rysuje postać sangwiną, cieniując palcem owiniętym szmatką, a czasami bezpośrednio kciukiem (ryc. 332 i 333). Ferrón zajmuje się też walorem, używając czasem mniej, czasem więcej sangwiny, rozwiązuje problem światłocienia, refleksów i zaznacza części najmniej oświetlone. Na ryc. 334 widzisz ukończony trzeci etap.

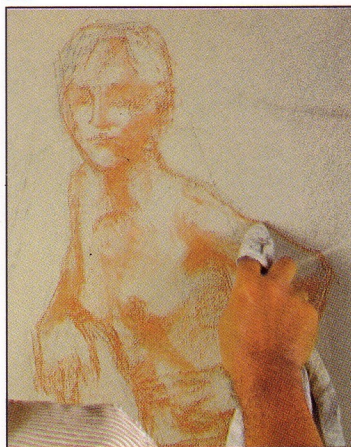
podkreślając strukturę i ziarnistość papieru, by uzyskać bardziej świeży i spontaniczny efekt”. Kończy ten etap, zaznaczając białą kredą tkaninę w tle (ryc. 343).

Ryc. 332–334. Ferrón rozpoczyna konstrukcję twarzy, oczu, nosa i ust, nie wdając się w szczegóły. Cieniuje używając kciuka i szmatki, nie stosując wiszora.

332



333



334

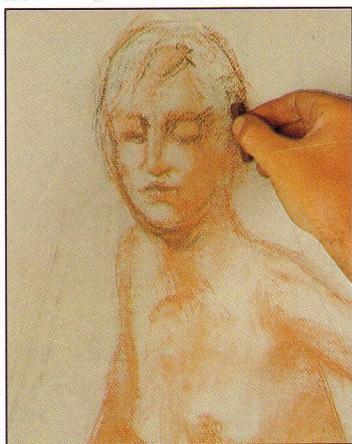


Wykańczanie rysunku i zaznaczanie bryły białą kredą

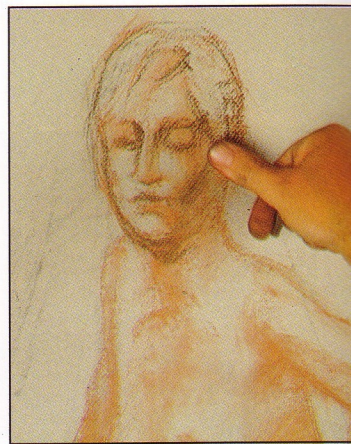
Ferrón zaczyna rysować konkretyzując formy, akcentując je i intensyfikując przy użyciu kredy w kolorze ciemnej sepii. Naśladuje Corotą, który rysował „z góry na dół”, i Ingres’a, który radził malować „obserwując wszystko, wszystko widząc, robiąc wszystko jednocześnie”. Tak robi Ferrón, zaczynając od głowy, i kończąc na stopach, porównując jednocześnie formy, rozmiary, proporcje, walory, kontrast między poszczególnymi częściami, patrząc to na model, to na rysunek... „Na razie, jak widzisz – mówi Ferrón – rysuję bezpośrednią kreską, bez cieniowania; później, kiedy struktura, walor i kontrast będą bardziej zaawansowane, będę cieniował niektóre elementy,

Ryc. 335–336. Ferrón kończy rysowanie twarzy ze wszystkimi szczegółami, używając kredy w kolorze ciemnej sepii.

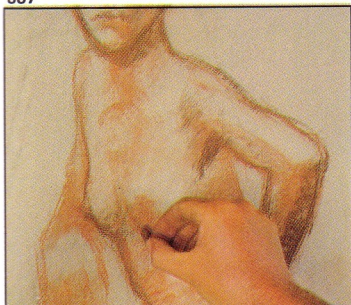
335



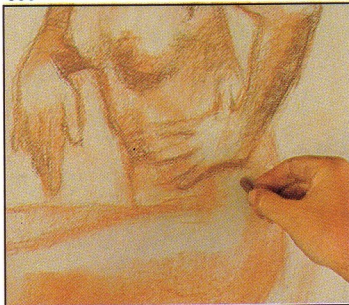
336



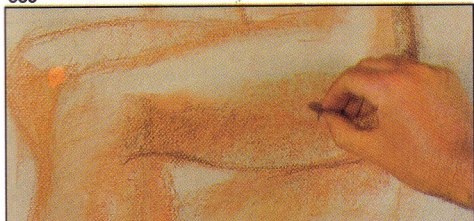
337



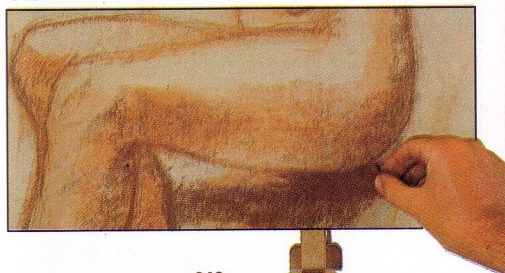
338



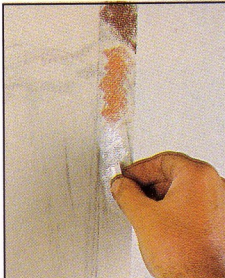
339



340



341



Ryc. 337–342. Ferrón wypróbował kolory na prawym marginesie papieru (ryc. 341), rysuje z przejściem, co widzimy na zdjęciu (ryc. 342); rozwiązuje walor, używając kredy w kolorze ciemnej sepii.

Ryc. 343. Oto zakończony czwarty etap: Ferrón wykańcza akt, podkreślając białą kredą niektóre części ciała i tkaninę w tle.

343



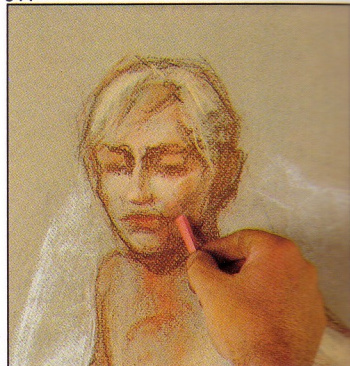
342



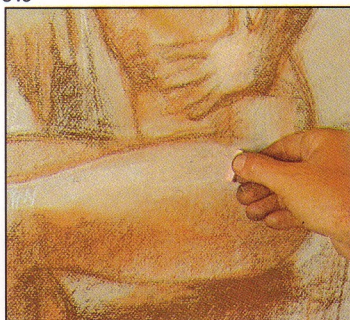
Etap piąty i ostatni: wykończenie

Artysta rozpoczyna ostatni etap, rozwiązując grę światłocienia modelu — używając kredy w różowym kolorze przy rysowaniu twarzy (ryc. 344), a kredą w kolorze żółci jasnej neapolitańskiej cieniuąc udo (ryc. 345). Niektóre części w cieniu podkreśla węglem (ryc. 346); rozwiązuje połysk włosów jasnożółtą kredą (ryc. 348), używa białej kredy rysując kolano (ryc. 347), zieleni dla ciemniejszych miejsc, a ciemnej sangwiny przy profilowaniu dłoni (ryc. 349 i 350), a potem gdzieś pociąga kredą w kolorze jasnoniebieskim, jasnozielonym, fioletowym, czerwonym, karminowym... Na następnej stronie widzisz wykończony akt — oto przykład możliwości, jakie kryje w sobie sztuka rysunku.

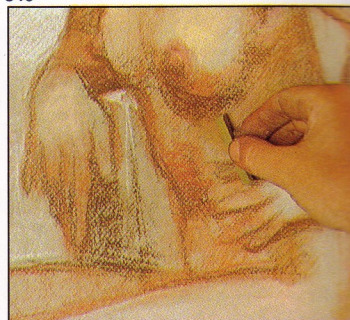
344



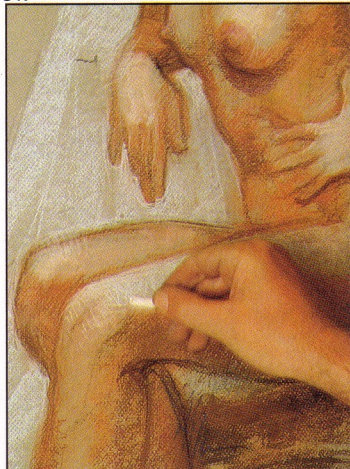
345



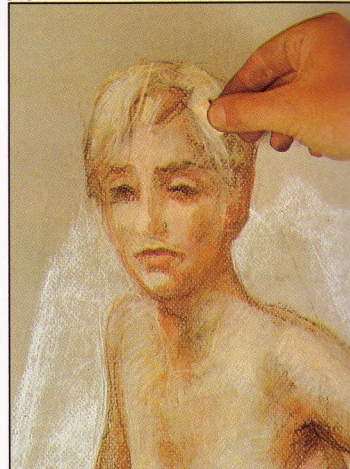
346



347

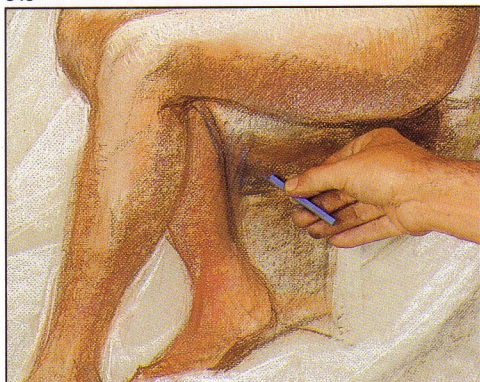


348

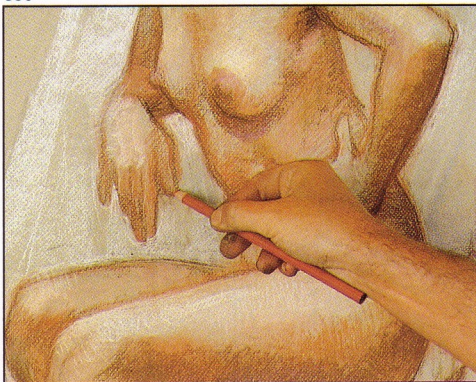


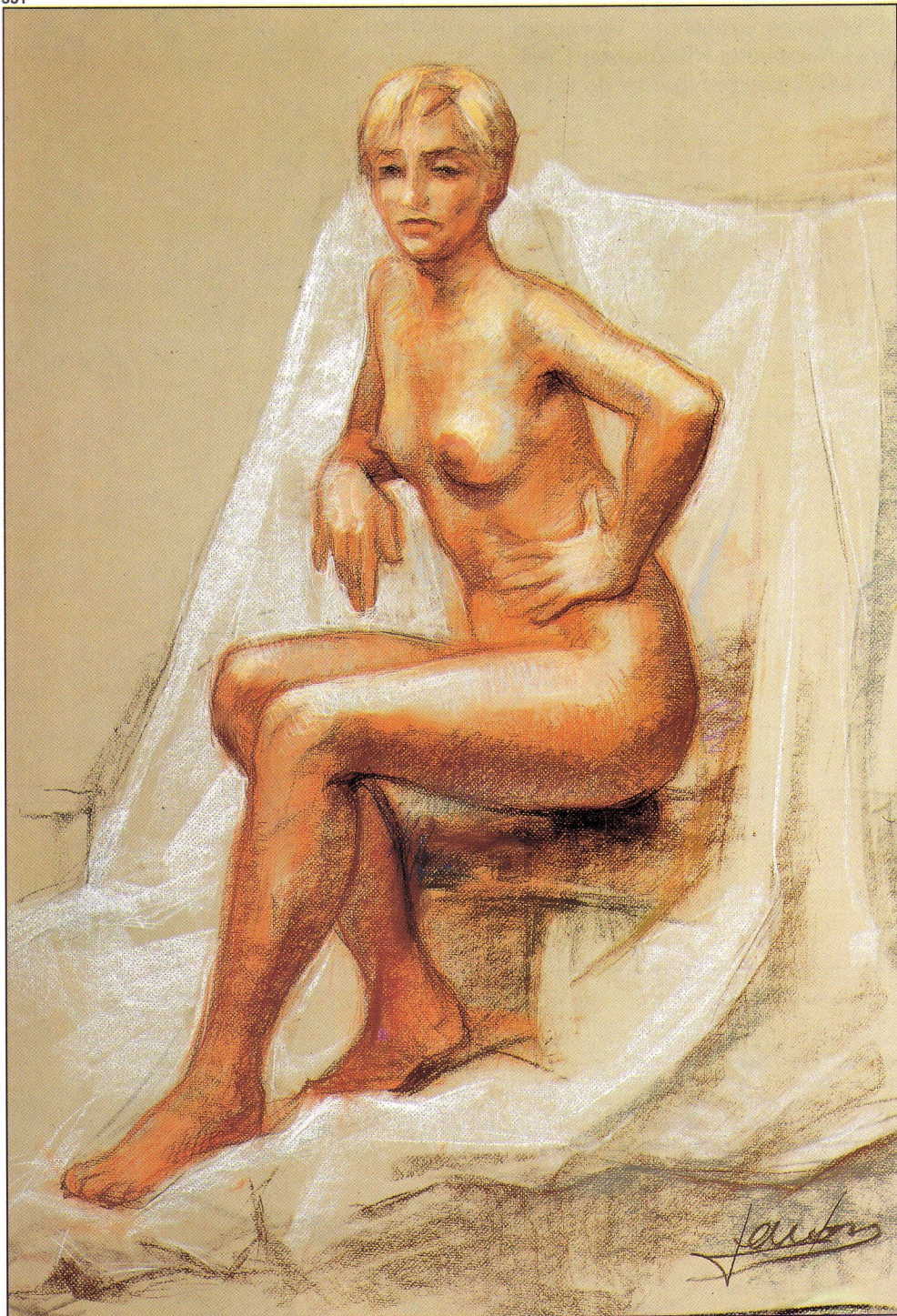
Ryc. 344–350. Miquel Ferrón rysuje i maluje teraz wszystko: kreśląc linie, cieniuąc, dodając lub ujmując koloru, zaznaczając światłocień, kontrast. Używa nie tylko podstawowych kolorów (sangwina, ciemna sepia), którymi rysuje postać, ale także jasnej żółci neapolitańskiej, zieleni, fioletu, karminu... To pasjonująca praca — malowanie „z góry na dół, robiąc wszystko jednocześnie”.

349



350





Ryc. 351. Obraz-rysunek ukończony, z doskonale rozwiązaną strukturą i konstrukcją. Doskonale narysowany, z dobrze zaznaczonymi proporcjami, bez popadania w manierę. Dobrze zharmonizowana gama kolorów, bez przesadnego podkreślenia bryły białym ołówkiem; tkanina tła pozostawiona w tle, cała uwaga skupiona na modelu. Dobry przykład na zakończenie tego podręcznika o sztuce rysowania.