

JAK MALOWAĆ

PIERWSZE KROKI
W MALARSTWIE ARTYSTYCZNYM

JOSÉ M. PARRAMÓN

Ossolineum



OSOLINEUM

Spis treści

Wstęp, 7**Jakim materiałem i przyborami, 9**

Farby, pędzle i papier do malarstwa akwarelowego, 10
 Lawowanie – przygotowanie do akwareli, 12
 Sztalugi, 13
 Materiały do malarstwa olejnego, 14
 Rozcieńczalniki, środki malarskie i przybory, 16
 Materiał do malowania farbami akrylowymi, 17
 Malowanie pastelami, 18
 Sztuka rysowania, 20
 Ołówek i papier, 21
 Węgiel rysunkowy i kredy kolorowe, 22
 Atramenty i tusze, 23

Podstawy rysunku i malarstwa, 25

Problem trzeciego wymiaru, 26
 Światło, 28
 Określanie waloru, 29
 Bryła i obramowanie, 30
 Przykłady obramowania postaci, 31
 Perspektywa, 32
 Rodzaje perspektywy, 33
 Formy podstawowe, 34
 Technika akwareli, 36
 Techniki lawowania i akwarelowe, 37
 Vicenç Ballestar maluje martwą naturę jako dwubarwne lawowanie, 39
 Technika malarstwa olejnego, 42
 José M. Parramón maluje olejno martwą naturę dwoma kolorami i bielą, 45
 Kolory światła, 48
 Wszystkie barwy z trzech kolorów, 49
 Barwy dopełniające, 50
 Kontrasty, 52
 Gama ciepłych kolorów akwarelowych, 54
 Gama zimnych i złamanych kolorów akwarelowych, 55
 Vicenç Ballestar maluje obraz marynistyczny trzema kolorami, 56
 Gama ciepłych kolorów olejnych, 59
 Gama zimnych i złamanych kolorów olejnych, 60

José M. Parramón maluje obraz marynistyczny trzema kolorami farb olejnych, 61
 Tablice kolorów farb akwarelowych i olejnych, 64
 Gama najczęściej używanych kolorów, 66
 Zharmonizowanie kolorów, 67
 Gama harmoniczna, gama toniczna kolorów zimnych, 68
 Gama harmoniczna kolorów ciepłych i złamanych, 69
 Vicenç Ballestar maluje pejzaż wszystkimi kolorami akwareli, 70
 José M. Parramón maluje pejzaż wszystkimi farbami olejnymi, 74

Wybór tematu, 79

W domu: martwa natura, 80
 Kompozycja, 81
 W domu: wnętrze, 82
 W domu: autoportret, 84
 Analiza motywu, 85
 W domu: portret, 86
 Podobieństwo i jakość artystyczna, 87
 W domu: postać, 88
 Malarstwo rodzajowe, 89
 Poza domem: scena w mieście, 90
 Problem oddania głębi, 91
 Poza domem: przedmieścia, 92
 Poza domem: krajobraz, 93
 Analiza motywu, 95
 Poza domem: obraz marynistyczny, 96
 Odbicia, 97

Gdzie można się uczyć, 99

Szkoły wyższe, specjalistyczne szkoły wyższe i akademie, 100
 Stowarzyszenia artystyczne i szkoły powszechne, 101
 Zwiedzanie wystaw i muzeów, 102
 Kopiowanie obrazów sławnych malarzy, 104
 Reprodukcje w książkach, 106
 Codzienne rysowanie i malowanie. Szkice, 107
 Fotografia jako środek pomocniczy, 110

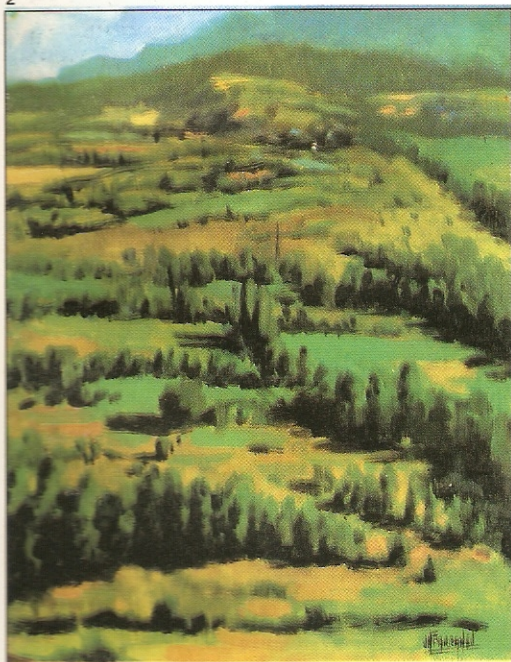
Podziękowania, 112

1

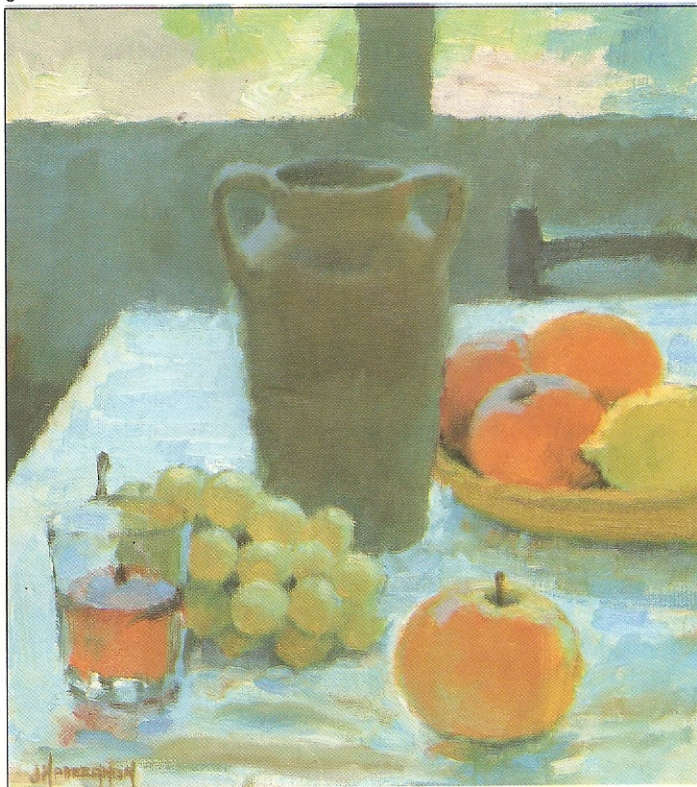


Ryc. 1–3. Techniki malarskie, modele i motywy nadające się do malowania, praca warsztatowa i materiał malarza – to wszystko znajdą Państwo w tej książce. Pewnego dnia uda się Państwu, bogatszym o wiedzę podstawową, namalować takie obrazy, jakie tu przedstawiono.

2



3



Wstęp

Znany niemiecki historyk sztuki, Hermann Grimm, autor jednej z najlepszych biografii Michała Anioła, powiedział przy pewnej okazji, że nikogo nie można nauczyć sztuki i że nie można jej też nauczać w szkołach wyższych i akademiach sztuki. I dorzucił: „W tych szkołach powinno się zdobywać tylko niektóre wiadomości podstawowe z zakresu rysunku i malarstwa, bez których nie obejdzie się żaden artysta, a przy tym należy pracować zawsze z modelem przed oczyma”. Pomysł, opracowanie i zilustrowanie przedstawionej Państwu książki zgodne są z powyższą myślą. Nie chcemy z Państwa czynić artystów, lecz tylko pokazać, *czym* artysta maluje i rysuje, *jak* maluje i rysuje, *co* maluje i *gdzie* on to robi. Pierwszy rozdział zajmuje się materiałem i przyborami do malowania i rysowania. Dowiedzą się więc Państwo, *czym* pracuje profesjonalny artysta. Przedstawimy poszczególne środki i opiszemy przede wszystkim materiał i przybory do malowania farbami wodnymi, olejnymi, pastelami, kredkami woskowymi i pisakami filcowymi oraz wszystko to, co potrzebne jest do rysowania ołówkiem, węglem, lubryką i kredkami. Na podstawie tych wiadomości będą Państwo w stanie wybrać najbardziej odpowiedni papier, właściwe pędzle, farby itp.

W drugim rozdziale chodzi o to *jak* tworzyć. Przedstawiamy tu podstawy rysunku artystycznego, a więc problem trzech wymiarów, oświetlenie modelu, studium odcieni, budowę ciała i perspektywę. To „*jak*” zawiera ponadto kompletne wyjaśnienia teorii barw, kontrastów kolorów i ich zharmonizowania, techniki malarskie i mieszanie kolorów, tabele kolorów i używanie zazwyczaj rodzaje farb. Po tych wyjaśnieniach podane są ćwiczenia praktyczne o wzrastającym stopniu trudności z użyciem farb wodnych, olejnych i kredek pastelowych. Zaczynamy od dwóch kolorów, kontynuujemy trzema i w końcu malujemy całą paletą.

Trzeci rozdział zajmuje się tym, *co* malujemy. Oznacza to, że badamy tematy i modele, które artysta może przedstawić. W domu — martwą naturę, wnętrza, portrety, postacie; poza domem — krajobrazy, sceny miejskie, pejzaże morskie itd. Jednocześnie przedstawiamy specyficzne problemy każdego z tematów — kompozycję, malarstwo rodzajowe, odbicia w wodzie itp.

W zakończeniu chodzi o to *gdzie*. Ale nie o to, gdzie malujemy, lecz gdzie się uczy my malować. Oprócz uczęszczania na kursy w akademiach sztuki doradzamy również zwiedzanie muzeów i wystaw sztuki, studiowanie książek z dobrymi reprodukcjami, kopiowanie dzieł wielkich mistrzów i stosowanie fotografii jako środka pomocniczego do studiowania tematu, oświetlenia, kompozycji, wycinka obrazu itp. Również rada, by rysować i malować każdego dnia oraz sporządzać stale szkice, nie powinna znaleźć się na szarym końcu, ponieważ w naszej pamięci powinno się utrwalić stwierdzenie: *malowania uczymy się przez malowanie*. To właśnie jest treścią i filozofią przedstawionej książki. To samo stwierdzili profesor Grimm i słynny malarz Whistler.

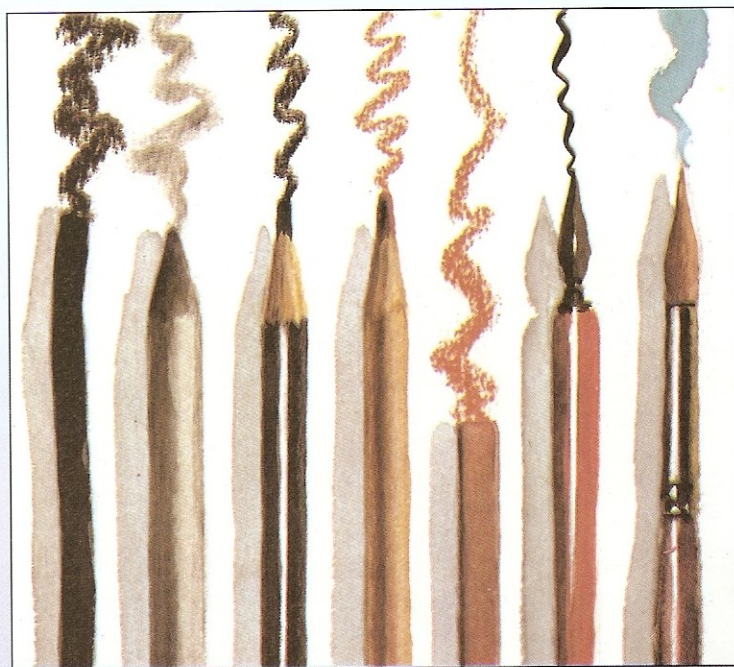
Ten angielski impresjonista, James Abbott McNeill Whistler, który wspólnie z Monetem, Renoirem, Cézannem, Pissarro itd. wystawił swoje obrazy w 1863 roku w Paryżu, powiedział do jednego z uczniów: „Nie nauczam sztuki, w tym punkcie nie mogę Panu pomóc. Ale mogę Panu pokazać, w jaki sposób trzyma się pędzel i nakłada farbę”.

José M. Parramón

„Gdy nie mam czerwieni, biorę czerni”. Te słowa powiedział Pablo Picasso pod koniec swojej zadziwiającej kariery artystycznej. Opanował on cały materiał malarski w takim stopniu, że potrafił swe wizje wyrazić za pomocą wszystkiego, co mu wpadło w ręce. Zanim do tego doszedł, musiał pogłębić swoje wiadomości o technikach i materiale, w przeciwnym razie nie mógłby wydobyć z nich maksymalnego wyrazu.

Z niniejszego rozdziału nie dowiedzą się Państwo, jak zostać geniuszem, ponieważ tego nie można nikogo nauczyć, natomiast znajdą tu Państwo opis materiału i przyborów, których rysownicy i malarze używali w praktyce artystycznej od wieków.

Mówimy o farbach i pędzlach do malowania akwarelami, farbami olejnymi i akrylowymi jak również pastelami. Po uważnym przestudiowaniu tego opisu i wyjaśnień będą mieli Państwo jasny obraz cech i właściwości środków dostępnych w handlu, wybierze te, które najbardziej odpowiadają Waszym zainteresowaniom.



Jakim materiałem i przyborami

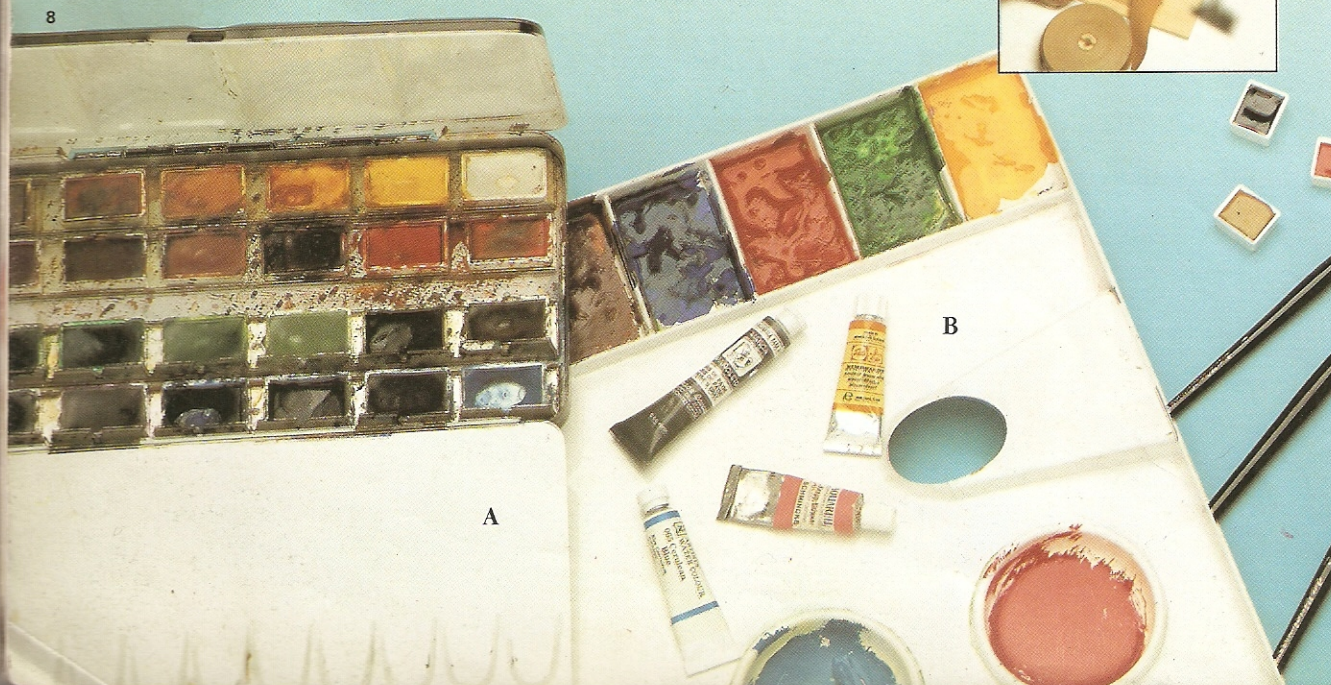
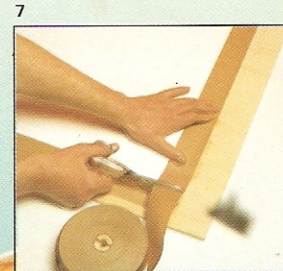
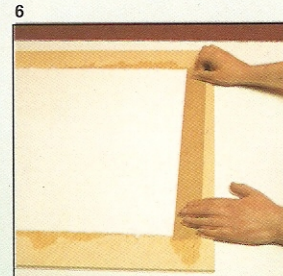
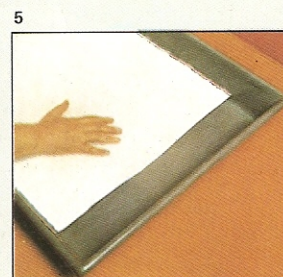
Farby, pędzle i papier do malarstwa akwarelowego

Malarstwo akwarelowe jest prastarą techniką, której ślady można znaleźć wśród zabytków starożytnego Egiptu. Już wówczas artyści używali naturalnych pigmentów mieszając je z białkiem i gumą arabską. Mimo upływającego czasu skład akwareli zasadniczo się nie zmienił. Do naturalnych pigmentów doszły jednakże pigmenty syntetyczne, które pozwoliły na znaczne rozszerzenie skali barw. Akwarele są osiągalne w handlu w następujących postaciach: w miseczkach – jakoś na poziomie uczniowskim, w formie suchej oraz jako farby kremowe w miseczkach i tubach – jakoś odpowiadająca poziomowi artystycznemu. Ponadto są farby pigmentowe w dozownikach rozpylających i butelkach. Są one najodpowiedniejsze dla ilustratorów. Handel oferuje białe miseczki z tworzyw sztucznych pojedyncze lub w metalowych kasetkach różnej wielkości. Kasetka taka z miseczkami i tubami może być też używana jako paleta. Do kremowych farb w tubach są również specjalne palety z wgłębieniami na farbę. Wielu malarzy używa przy różnych okazjach także talerza kamionkowego jako palety pomocniczej.

Uniwersalnym podłożem dla akwareli jest papier. Dobry papier rysunkowy musi zawierać wysoki procent włókien szmacianych w masie papierniczej, musi być dobrze przesączony klejem i gruby, by nie deformował się pod wpływem wilgoci. Papier o gramaturze poniżej 250 g należy naprężyć. W tym celu nawilża się go przed malowaniem i mocuje pinezkami lub taśmą klejącą na rysownicy (patrz ryc. 5, 6 i 7 wraz z tekstem wyjaśniającym). Można kupić papier akwarelowy dobrej jakości z dobrym, średnim, grubym i bardzo grubym ziarnem. Zarówno papier drobnoziarnisty jak i gruboziarnisty nie nadają się dla początkujących. Doradzam Państwu papier o średniej ziarnistości, na którym rozpoznawalny jest znak wodny lub pieczęć tłoczona na sucho na jednej z krawędzi (patrz zdjęcie na następnej stronie).

Papier akwarelowy można kupić w pojedynczych arkuszach lub jako blok sklejony ze wszystkich stron, przy którym oszczędzamy sobie naprężania (ryc. 10)

Ryc. 5–7. Jeżeli papier akwarelowy jest zbyt cienki, należy go najpierw nawilżyć (ryc. 5) i umocować na rysownicy za pomocą taśmy klejącej (ryc. 6 i 7). Na wyschniętym już papierze można malować bez kłopotów.



Jakość pędzla określana jest na podstawie jego włosia. Do malarstwa akwarelowego najbardziej przydatny jest pędzel z włosia kuny. Przyjmuje on wiele farb i utrzymuje je, ma dobry czubek i wyprostowuje się bezpośrednio po malowaniu. Te pędzle są jednak nadzwyczaj drogie, przede wszystkim te o wyższej numeracji. Tańsze i również odpowiednie są pędzle z włosia krowiego, z włosia wiewiórki, zwierzyny płowej lub włosia sztucznego. Proszę przy kupnie pędzla zwrócić uwagę nie tylko na jakość włosia, ale również na jego kształt i wielkość. Profesjonaliści pracują chętnie pędzlem o tzw. kształcie kociego języczka. Jest on płaski i ma okrągłe zakończenie.

Zazwyczaj zmienia się pędzle — od płaskich pędzli szerokości ok. 2 cm

Ryc. 8. Kasetka-paleta z kremowymi farbami w miseczkach (A), palety z wgłębieniami i kremowymi farbami w tubach (B), różne pędzle do farb wodnych oraz gąbka naturalna, pojedyncze miseczki, gumka do wycierania, biała kreda woskowa, bibuła i talerz kamionkowy do mieszania farb (C).

Ryc. 9. Znak wodny firm Fabriano i Arche jak również tłoczony na sucho znak firmowy Schoeller. Takie znaki firmowe znajdują się na każdym dobrym papierze akwarelowym.

Ryc. 10. Sklejony blok akwarelowy na sztywnej tekturze.

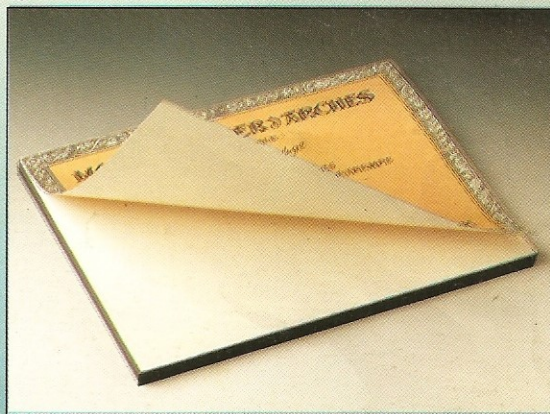
i więcej do pędzli okrągłych. Obydwa rodzaje napelniają się łatwo, można nimi kłaść zarówno duże plamy jak i drobne szczegóły. Te ostatnie przede wszystkim za pomocą pędzli okrągłych ze względu na ich ostry czubek.

Informację o wielkości pędzli odczytujemy z ich numeracji podanej w postaci liczb parzystych — od 00, 1, 2, 4 itd. do 14 w przypadku pędzli z włosia kuny i do 24 w przypadku pędzli z włosia krowiego. Proponuję Państwu zakup dwu pędzli o szerokości 1 cm i 2 cm z włosia kuny lub krowiego, trzech pędzli nr 8, 12 i 14 z włosia kuny jak również pędzla nr 24 z włosia krowy. Oprócz pędzli potrzebny jest także pojemnik z szeroką szyjką na wodę, naturalna gąbka do rozprowadzania i zbierania farby oraz szmatka do czyszczenia i suszenia pędzla. Pędzle można czyścić i suszyć ręcznikami papierowymi. Niezbędne mogą okazać się też: przycinak, paleczka białej kredy i gumka do wycierania. O tym pomówimy nieco później.

9



10



Lawowanie — przygotowanie do akwareli

Praktyka malarstwa akwarelowego opiera się na technice lawowania. Pędzel stosowany jest tu równocześnie do rysowania i malowania, a przy tym używa się jednej lub najwyżej dwu farb, które mniej lub bardziej rozcieńcza się wodą. Chodzi w istocie o technikę tonalną, która ogranicza się do wariantów odcieni wybranego koloru. Ponieważ używa się jednej farby, nie pojawiają się problemy doboru kolorów. Do lawowania nie musimy ani komponować, ani mieszać farb, odpada również zharmonizowanie kolorów. Artysta zajmuje się tylko rysunkiem i techniką. Oznacza to, że tworzy szare powierzchnie lub ich stopniowanie, odsłania biel itp.

Lawowanie oddaje zarówno bryłę modelu lub motywu, jak i jego oświetlenie. Technika ta wykazuje niezwykle bogactwo wartości odcieni i niuansów.

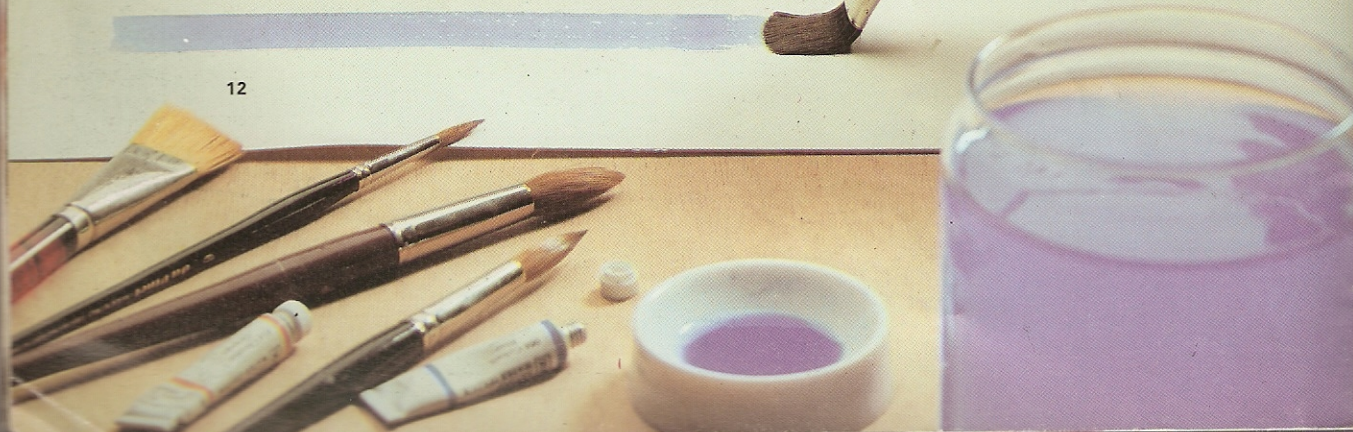
Do lawowania stosuje się zazwyczaj farby wodne. Można też jednak pracować chińskim tuszem w czerni lub sepii, ale do tego potrzebna jest woda destylowana. Na dole tej strony widzą Państwo materiały potrzebne do lawowania. Są to praktycznie te same materiały, jakich używamy w malarstwie akwarelowym: woda, pędzel okrągły, pędzel płaski, gąbka i bibuła, biała kreda woskowa do pozostawiania wolnych miejsc oraz mała miseczka, ołówki, pałeczki z wata do zbierania nadmiaru farby, pinezki, klamerki itp.

11



Ryc. 11. Nicolas Poussin, *Drzewo*, Luwr, Paryż. Lawowanie stosowali liczni wielcy malarze do sporządzania studiów motywów z natury.

Ryc. 12. Różnej wielkości pędzle do akwareli, farby w tubach i miseczka do farb.



12

Sztalugi



Istnieją różne modele sztalug, ale wszystkie są w zasadzie mniej lub bardziej udoskonalonymi wariantami sztalug do malowania w otwartym terenie i sztalug studyjnych do prac w atelier. Sztalugi do malowania w otwartym terenie składają się z drewnianego trójnożu z urządzeniem podtrzymującym, są składane, by ułatwić ich transport. Muszą one spełniać następujące warunki: a) niewielki ciężar, b) stabilność, c) odpowiednią wysokość, by malarz mógł malować stojąc, d) urządzenie do przymocowania górnego brzegu obrazu, e) mechanizm do ustawiania wysokości, f) możliwość mocowania podkładki papieru rysunkowego.

Przy malowaniu artystycznym szeroko rozpowszechnione są sztalugi z wbudowaną szufladką (ryc. 13, C i D), które mają ważne właściwości: dają się one przestawiać pionowo i poziomo oraz dostosowane są do formatu pejzażu 1 do 30 (92 × 65 cm). W urządzeniu można ustawić odpowiednią wysokość zsuwając nóżki. Szufladka na farby i tuby wysuwa się do połowy i tworzy solidną podstawę palety. Ilustracje A i B pokazują dwa modele sztalug studyjnych z dziurkowanymi listwami do ustawiania wysokości.

Ryc. 13. Najważniejsze modele sztalug w malarstwie akwarelowym i olejnym: sztalugi studyjne (ryc. A i B), sztalugi do malowania w otwartym terenie z wbudowaną szufladką (C i D), jak również sztalugi pulpitowe do mniejszych formatów (E).

W porównaniu z malarstwem akwarelowym malarstwo olejne jest jeszcze względnie młode, tak że znamy nawet jego wynalazcę. Słynny malarz holenderski Jan van Eyck zaczął malować w pierwszym ćwierćwieczu XV wieku mieszanką z pigmentów, oleju lnianego i lakieru, który jest bardzo podobny do dzisiejszej terpentyny rektyfikowanej. W bardzo krótkim czasie mieszankę Eycka przejęli wszyscy wielcy malarze.

Dziś farby olejne są w sprzedaży w tubach cynowych różnych wielkości. Ich skład pozostał praktycznie taki sam — sproszkowane pigmenty związane olejem lnianym, makowym lub z orzechów włoskich. Dodaje się jednak do nich żywice i wosk, by poprawić jednorodność i konsystencję. Niektórzy producenci oferują asortyment 70, a nawet 90 różnych farb, spośród których można dokonać indywidualnego wyboru. Malarz maluje zazwyczaj

co najwyżej dziesięcioma lub dwunastoma farbami. W handlu są różne kasetki malarskie, w których obok określonego asortymentu farb znajduje się także paleta, pędzle, pokosty i rozcieńczalniki. Nie można sobie wyobrazić pracy bez takiej kasetki i palety. Pozostałe rzeczy mogą Państwo sami skompletować korzystając z naszych rad.



Wpni
poro
jako
stwu
palet
z tw
szcze
ostat
palet
i wy
cuję
jedna
wybr
Do n
częś
które
ne.
cych
wać
a w
likat
z w
lach
świń
w ks
ciej
kie,
num
moż
dym
jest

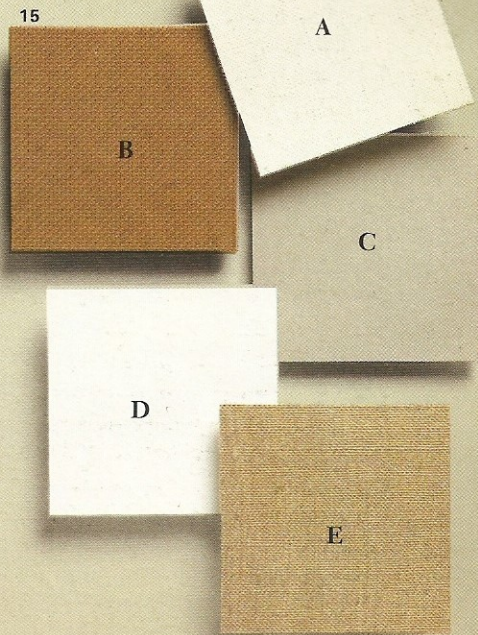
Material do malarstwa olejnego

Wprawdzie każda gładka i niezbyt porowata powierzchnia może służyć jako paleta, radziłbym jednak Państwu stosować prostokątną lub owalną paletę drewnianą. Ponadto są palety z tworzywa sztucznego, łatwe do czyszczenia, oraz palety z papieru. Te ostatnie mają formę bloku w kształcie palety. Pojedyncze kartki wrywa się i wyrzuca po użyciu. Ja osobiście pracuję najchętniej z paletami z drewna, jednak nic nie stoi na przeszkodzie, by wybrać inny materiał.

Do malarstwa olejnego stosuje się najczęściej pędzle ze szczeciny świńskiej, które są mocne, wytrzymałe i elastyczne. Do drobnych prac wymagających szczególnej czystości można używać także pędzla z włosia wiewiórki, a w przypadkach prac szczególnie delikatnych można sięgnąć po pędzel z włosia kuny. Tak jak przy akwarelach, są tu również pędzle ze szczeciny świńskiej, okrągłe i płaskie, a także w kształcie kociego języczka. Najczęściej stosuje się pędzle okrągłe i płaskie, te ostatnie zwłaszcza z wysokimi numerami. Za pomocą farb olejnych można malować praktycznie na każdym podkładzie. Najodpowiedniejsze jest płótno, tektura, drewno i papier.

Ryc. 14. Materiał potrzebny do malowania farbami olejnymi. Od lewej do prawej: kasetka malarska z farbami, pędzlami, olejami i rozcieńczalnikami, butelka z olejem lnianym, pędzle ze szczeciny świńskiej różnej wielkości, tuby z farbami, szpachle, palety drewniane i papierowe.

Ryc. 15. Różne podłoża do farb olejnych: płótno gruntowane (A) i niegruntowane (E) stosowane jest najczęściej. Płyta pilśniowa typu tablex (B) jest również odpowiednia, o ile gruntuje się ją dobrym klejem lub lateksem. Tektura (C) musi też być wcześniej zagruntowana. Papier (D) można stosować bez gruntowania, może jednak wówczas popękać lub żółknąć.



Każde z nich wymaga wcześniejszego gruntowania. Płótno może być już przygotowane do użycia przez producenta. W przypadku tektury lub drewna należy najpierw nanieść warstwę klejową lub lateksową. Można się też zdecydować na gotowy produkt dostępny w handlu.

Format i wielkość płócien rozpinających na ramach są określone normami (patrz tabela).

Międzynarodowe normy dla ram klinowych w cm

Nr	Postać	Pejzaż	Obraz marynistyczny
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22
6	41 × 33	41 × 27	41 × 24
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38
15	65 × 54	65 × 50	65 × 46
20	73 × 60	73 × 54	73 × 50
25	81 × 65	81 × 60	81 × 54
30	92 × 73	92 × 65	92 × 60
40	100 × 81	100 × 73	100 × 65
50	116 × 89	116 × 81	116 × 73
60	130 × 97	130 × 89	130 × 81
80	146 × 114	146 × 97	146 × 90
100	162 × 130	162 × 114	162 × 97

Rozcieńczalniki, środki malarskie i przybory

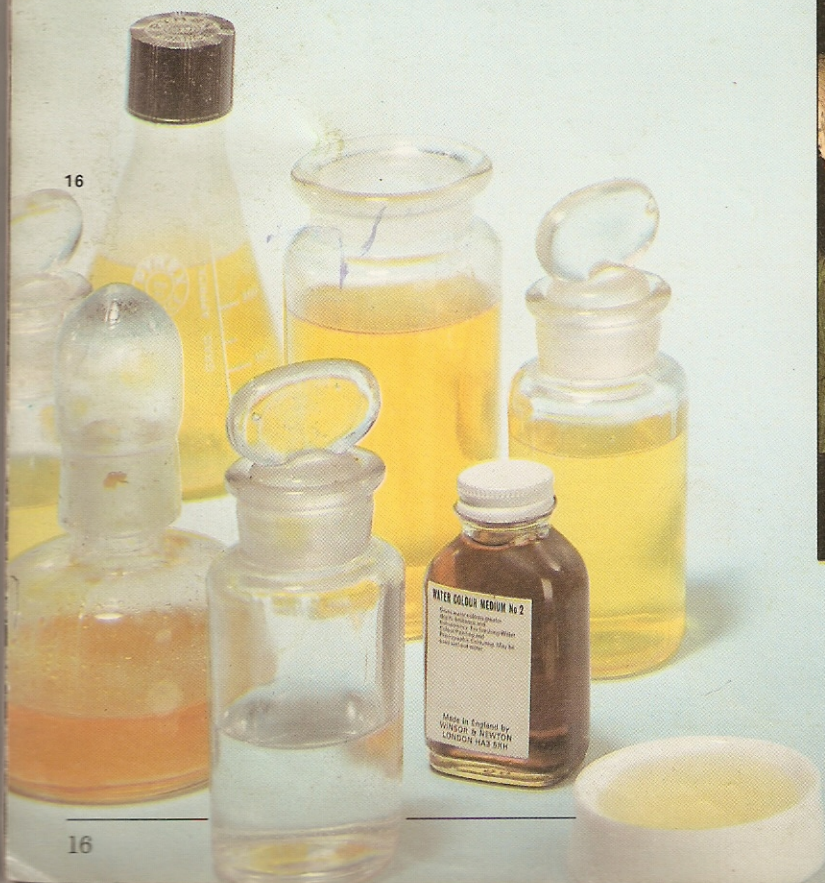
Farba z tub gęstnieje niekiedy zaraz po wyciśnięciu. By ją zmiękczyć i otrzymać farbę o konsystencji kremu, rozprowadzamy ją olejem, gotowymi rozcieńczalnikami lub innymi środkami. Oleje mogą mieć różne właściwości. Najczęściej używany jest olej lniany, który jest tłusty i schnie powoli, oraz terpentyna rektyfikowana, odtuszczone i schnąca dość szybko. Najpopularniejszy rozcieńczalnik jest mieszaniną oleju lnianego i terpentyny w równych częściach. Bardzo ważne jest, by malować zawsze *tłustą farbą na odtuszczonej podkładzie*. Z powyższych uwag wynika, że na początku malowania rozcieńcza się farbę terpentyną, a w końcowej fazie stosuje się olej lub gotowy rozcieńczalnik. Warstwa tłustej farby z dużą ilością oleju schnie znacznie wolniej niż farba bez tłuszczu. Gdyby przez przeoczenie malować odtuszczonej farbą na tłustej warstwie, górna rozcieńczona terpentyną warstwa wyschłaby wówczas

szybciej niż dolna tłusta (z olejem lub gotowym rozcieńczalnikiem). Gdy ta ostatnia w końcu również wyschnie, górna się skurczy i z czasem powstaną rysy i pęknięcia.

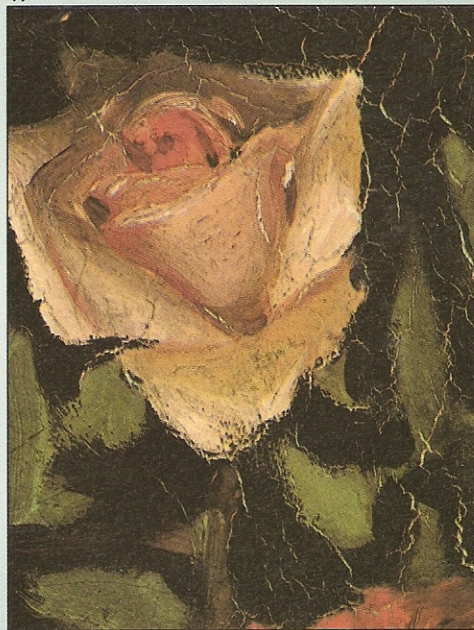
Szpachle nadają się zarówno do nanoszenia farby, jak i do czyszczenia palety, co należy czynić regularnie, również w trakcie pracy. Szpachla może mieć kształt kielni murarskiej lub noża. Należy posługiwać się oboma do mieszania i nanoszenia farb. Przy pracy z farbami olejnymi bardzo łatwo jest się ubrudzić, dlatego radzę Państwu mieć zawsze pod ręką dużą liczbę szmat i papieru gazetowego do czyszczenia materiałów.

Wówczas praca jest przyjemniejsza. Ostatnia rada: pędzel z wyschniętą farbą nie nadaje się już do malowania. Po użyciu należy go zawsze umyć wodą i mydłem, ewentualnie do momentu czyszczenia przechowywać w naczyniu z wodą.

Ryc. 16. Aby uzyskać właściwą konsystencję farby, potrzebne są oleje i rozcieńczalniki. Najczęściej stosuje się olej lniany (tłusty) i terpentynę rektyfikowaną (bez tłuszczu). Mieszanka obu wymienionych wyżej środków jest najczęściej używanym rozcieńczalnikiem do farb olejnych. Pokostem retuszującym lub wykańczającym można poprawić wygląd obrazu, stosowanie tych środków nie może być jednak przesadne.



17



Ryc. 17. Maluje się zawsze tłustą farbą na odtuszczonej podkładzie w przeciwnym wypadku powierzchnia zaraz po wyschnięciu pęknie.

Materiał do malowania farbami akrylowymi

Spośród wszystkich sposobów malowania, o których mówimy w tej książce, malarstwo farbami akrylowymi jest najmłodsze. Rozwinęło się ono w latach sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych i wysunęło się na pierwsze miejsce wśród młodszych malarzy.

Farby akrylowe składają się z pigmentów związanych żywicą syntetyczną. Można by je określić jako prawie idealny środek: rozpuszczalne w wodzie jak akwarele, schną szybko i umożliwiają zarówno nanoszenie warstw kryjących, jak i delikatnych laserunków. Farby te są odporne na działanie światła, jaskrawe, a ponadto można je nanosić na każdy odtłuszczony podkład. Farby akrylowe są w sprzedaży w szerokim asortymencie: w tubkach aluminiowych, pojemnikach z tworzyw sztucznych oraz jako farby płynne.

Używa się tu tych samych palet, pędzli i szpachli, jak w malarstwie olejnym. Jednak w przypadku małych pędzli należy wybrać raczej te z włosia wiewiórki, kuny lub włosia sztucznego, ponieważ szczecina świni jest zbyt twarda i nie dość elastyczna w stosunku do konsystencji farb akrylowych.

Jako podkład do farb akrylowych nadaje się papier, tektura malarska, tworzywo sztuczne, płótno i drewno. Przy malowaniu na płycie drewnianej zaleca się najpierw gruntowanie na bazie lateksu lub białą farbą gruntową, oferowaną przez większość producentów. Również płótno należy zagruntować. Malowanie farbami akrylowymi łączy w sobie zalety malarstwa akwarelowego z zaletami malarstwa olejnego. Z jednej strony można nakładać warstwy przejrzyste i niekryjące, z drugiej zaś strony grube warstwy aż do impastu na wyschniętej już farbie. Z powodu szybkiego schnięcia farb, zlewanie kolorów i cieniowanie są właściwie trudne. Jeżeli farby mają schnąć wolniej lub mieć gęściejszą konsystencję, można dodać środki spowalniające schnięcie i pozwalające uzyskać formę pasty.

Środki takie oferują prawie wszyscy producenci. Czystość i konserwacja materiałów są w przypadku tej techniki jeszcze ważniejsze niż w pozostałych przypadkach, ponieważ wyschnięte farby nie rozpuszczają się w wodzie. Proszę zatem starannie zamykać pojemniki z farbami i myć pędzle wodą i mydłem. W razie konieczności można spróbować rozpuścić wyschniętą farbę acetonem.

Ryc. 18. Farby akrylowe można kupić w tubkach aluminiowych, pojemnikach z tworzyw sztucznych lub jako farby rozpylane w butelkach. Do malowania potrzebny jest taki sam materiał jak przy farbach olejnych, tylko że często konieczne są pędzle z włosia wiewiórki, kuny lub z włosia sztucznego.



228817

18



Malowanie pastelami

Ze względu na technikę obrazy wykonane pastelami znajdują się pośrodku pomiędzy rysunkiem i malarstwem. Gotowa praca jest jednak tak samo malownicza, jak wykonana każdą inną techniką. Z pism Leonarda da Vinci wynika, że znał on już kredki pastelowe. Dopiero jednak w XVIII wieku tacy malarze jak Carriera, Peroneau, La Tour i Chardin wykorzystali w pełni możliwości pasteli w swych mistrzowskich obrazach. Znaleźli oni w kredkach odpowiedni środek wyrazu i możliwość utrwalenia spontaniczności i świeżości motywu w niezwykle wycieniowanych dziełach. Szczyt świetności pasteli przypada na koniec XIX wieku.

Kredki pastelowe składają się ze sproszkowanych pigmentów związanych gumą arabską i uformowanych w pałeczki. Są to farby kryjące, można więc jasnym kolorem malować na ciemnym tle i mieszać odcienie bezpośrednio na podkładzie. W handlu są miękkie kredki pastelowe, za pomocą których można uzyskać impast, tak jak w malarstwie olejnym, oraz twarde

kredki pastelowe, których konsystencja zbliżona jest do kredy. Ponadto osiągalne są pastele ołówkowe z wkładem odpowiadającym twardego rodzaju pasteli.

Handel oferuje podstawowy asortyment 12 kolorów jak również pudełka z 44, 180 i 336 różnymi kolorami, tak że każdy malarz może zestawić własną skalę odcieni. Poza tym są pudełka średniej wielkości z 20 lub 30 kolorami w dwóch zestawach specjalnych: jeden z odcieniami ochry, różu i sieni, które nadają się szczególnie do malowania postaci, i jeden z zielenią, błękitem i brązem, przeznaczonymi do pejzaży.

Ryc. 19–21. Ilustracja pokazuje różne pudełka z kredkami pastelowymi oraz pojedyncze kredki ołówkowe (ryc. 21). Asortyment tych pudełek sięga od 12 kolorów (ryc. 20) aż do 90 ołówków firmy Schmincke i 180 kolorów firmy Talens. Są nawet większe zestawy do prac specjalnych, nie są jednak często używane.



19



21

18

Jako p
koloro
np. pa
son M
rysowa
zygnow
papier
Schmin
się ba
Pastel
szac,
Do dr
datne
czają
i jede
rysowa
22

Jako podkład stosuje się zazwyczaj kolorowy papier ze średnim ziarnem, np. papier czerpany lub papier Canson Mi-Teintes, który mocuje się na rysownicy. Zazwyczaj nie można zrezygnować ze sztalug. Istnieje również papier specjalny, np. „Sansfix” firmy Schmincke, na którym farby trzymają się bardzo dobrze.

Pastele dają się rozcieńczać i mieszać, najlepiej za pomocą palców. Do drobnych szczegółów bardzo przydatne są wiszorki. Zazwyczaj wystarczają trzy: jeden cienki, jeden średni i jeden gruby. Chętnie sięgają także rysownicy po wachlarzowaty pędzel,

22

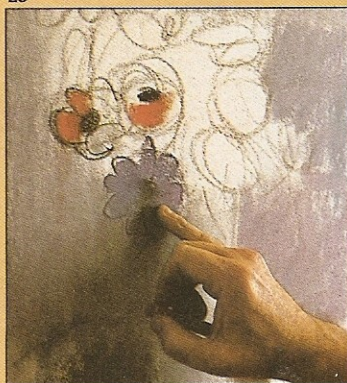


zwłaszcza gdy należy wyretuszować większą powierzchnię. Nie można też zrezygnować z ugniatanej gumki do wycierania, za jej pomocą można wydobyc kreski lub refleksy. Potrzebna jest również gumka plastikowa do czyszczenia brzegów i ostrzejszych rozgraniczeń. Do szkiców wstępnych należałoby mieć do dyspozycji pałeczki i ołówki kredowe w kolorze bieli, lubryki i sieny palonej.

Dalszym ważnym sprzętem są klamki różnej wielkości, którymi mocuje się papier na rysownicy, oraz ściereczki i papier celulozowy do częściowego usuwania kredki i czyszczenia ołówków.

Wielkim problemem obrazów pastelowych jest ich przechowywanie. Najlepiej byłoby pociągnąć obraz cieniutką warstwą fiksatywu, wyretuszować zmienione kolory i oprawić obraz tak, by szkło nie dotykało papieru.

23



Ryc. 22. Rysunek lubryką Francesca Serry na kremowym papierze Canson Mi-Teintes.

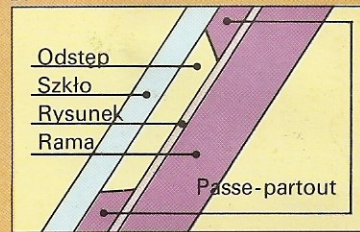
Ryc. 23. Przy malowaniu pastelami trzeba stale używać palców do wcierania i stapienia kolorów.

Ryc. 24. Obrazów pastelowych lepiej nie utrzymywać. Dlatego prace oprawia się w passe-partout, które oddziela obraz od szkła.

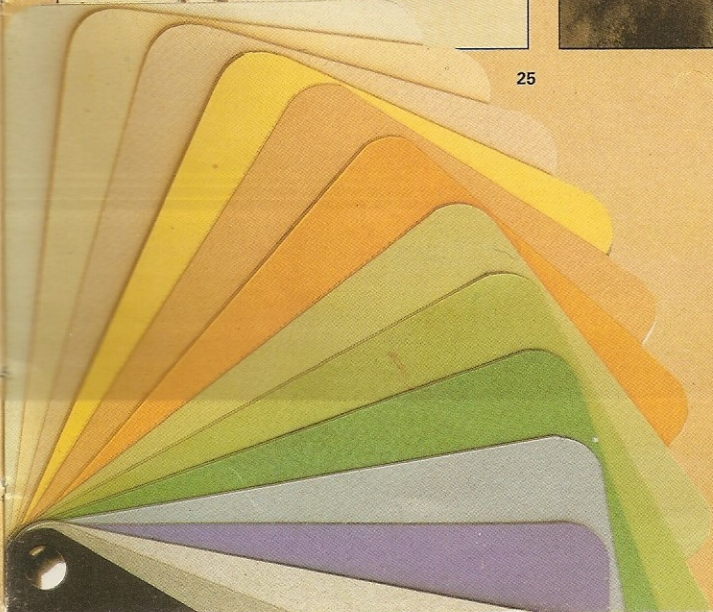
Ryc. 25. Wzory kolorów papieru Canson Mi-Teintes. Wybór koloru zależy od tonacji w jakiej chcemy mieć obraz.

Ryc. 26. Wiszorki różnej wielkości do wydobycia kreski i stapienia kolorów, wachlarzowaty pędzel do rozprowadzania i częściowego usuwania kredki oraz ugniatana gumka do wycierania.

24



25



26



Sztuka rysowania

Sztuka rysowania jest podstawą wszystkich technik i metod malarskich. Dotyczy to całej historii sztuki. Dopiero jednak w okresie renesansu odkryto wartość rysunku jako takiego. Od tej pory rysunek stał się przedmiotem obowiązkowym w akademiach sztuki, a wiele technik z tamtych czasów stosuje się jeszcze dzisiaj. Leonardo da Vinci, Rafael i Michał Anioł byli nie tylko wielkimi malarzami i rzeźbiarzami, lecz także wspaniałymi rysownikami. Rubens i Rembrandt uważani są za największych malarzy baroku, a jednocześnie są najbardziej charak-

terystycznymi i oryginalnymi rysownikami wszechczasów.

W wieku XIX rysunek uzyskał całkowitą autonomię. Artyści traktowali go jako niezależny środek wyrazu nie związany z żadnym innym. Ta tendencja ma swą kontynuację w XX wieku. Dziś rysunki niektórych malarzy są nie mniej interesujące niż ich obrazy. Rysunek jest najbardziej spontanicznym spośród wszystkich wizji artystycznych. Wszystko, co zostawia ślady na powierzchni, może być materiałem rysowniczym. Ograniczymy się tu jednak tylko do najbardziej typowych technik i potrzebnego materiału.

Ryc. 28. Leonardo da Vinci, *Głowa kobiety*, lubryka, węgiel i biała kreda, Uffizi, Florencja.

Ryc. 29. Kreski o różnych odcieniach w zależności od ołówka.

Ryc. 30. Faktura gotowego obrazu określana jest ziarnistością papieru. Papier o grubym ziarnie (A) daje lepsze wykończenie strukturalne niż papier o średnim (B) lub drobnym (C) ziarnie.

27



Ryc. 27. Peter Paul Rubens, *Upadek potępionych*, rysunek węglem, British Museum, Londyn.

28



Ołówek i papier

Najpierw należałoby omówić charakterystyczne narzędzia do rysowania — ołówki grafitowe. Grafit jest metalicznie połyskującym materiałem, tłustym w dotyku. Razem z gliną jest składnikiem rdzenia ołówka. Intensywność odcienia kreski zależy od zawartości gliny w mieszaninie. Im więcej gliny, tym twardszy jest rdzeń i tym słabsza kreska. W ołówkach wysokiej jakości ta właściwość zaznaczona jest cyframi i literami: B (dla miękkich) — np. 3B, 4B, 5B itd. — lub H (twardy) — 2H, 3H, 4H itd. Rdzenie grafitowe osiągalne są jako pełne rysiki, wkłady spec-

jalne o różnej średnicy i stopniu twardości — do ołówków automatycznych, a od pewnego czasu także jako wkłady dające się rozmalować wodą. Przy ich pomocy można sporządzać kombinację rysunku ołówkowego i lawowania. Jako podłoże rysunku najlepiej nadaje się papier rysunkowy o średnim ziarnie i papier gładzony o drobnym ziarnie, który umożliwi cieniowanie i tonowanie szarości. Znanymi markami papieru rysunkowego są m.in. Canson, Arches, Whatman, Schoeller, Fabriano, Grumbacher itd.

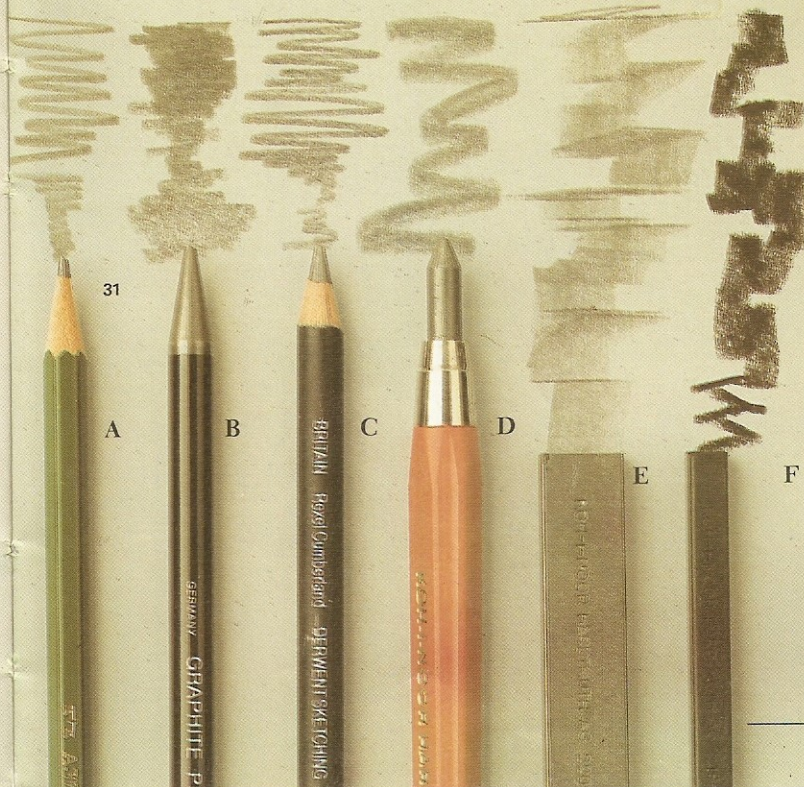
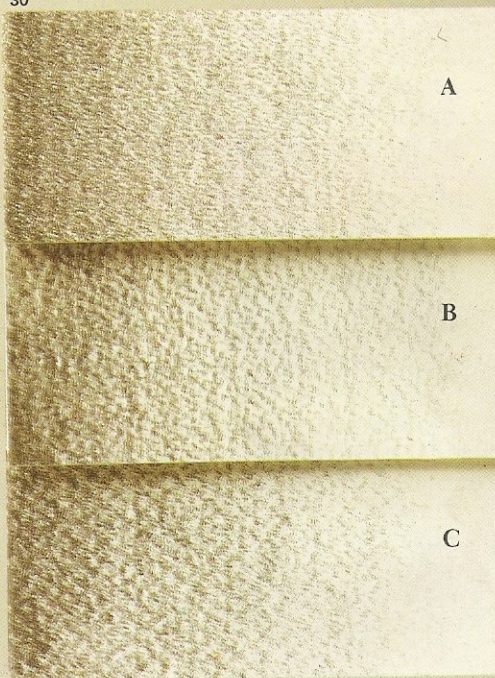
Ryc. 31. Ołówki grafitowe i ich odmiany. Od lewej do prawej: ołówek dobrej jakości (A), rysik składający się wyłącznie z grafitu (B), rozmalowywany wodą ołówek grafitowy (C), wkład grafitowy do ołówka automatycznego (D), paleczka grafitowa gruba (E) i cienka (F).

Ryc. 32. Gumki do wycierania: plastikowe (A i B) i ugniatana (C).

29

9H	8H	7H	6H	5H	4H	3H	2H	H	F	HB	B	2B	3B	4B	5B	6B	7B	8B

30



Węgiel rysunkowy i kredy kolorowe

W skład węgla rysunkowego wchodzi zwęglone gałęzie orzecha włoskiego i wierzby. Sprzedawany jest w pałeczkach o długości ok. 15 cm i przekroju od 0,5 cm do 1,5 cm. Niektórzy producenci oferują węgiel w trzech stopniach twardości: miękki, średni i twardy.

Jest kilka odmian węgla rysunkowego. Najbardziej znany jest rysik węglowy lub Conté, którego wkład składa się z węgla i środka wiążącego, chroniony jest oprawką z drewna i sprzedawany w różnych stopniach twardości. Daleszą odmianą jest sprasowany węgiel roślinny lub syntetyczny, który niekiedy ma domieszkę glinki i w handlu osiągalny jest w sztabkach i rysikach. Konsystencja i rodzaj kreski przypominają kredki pastelowe. Także ten węgiel oferowany jest w różnych stopniach twardości. I w końcu należy wymienić węgiel sproszkowany, przeznaczony w połączeniu z kredą i węglem prasowanym do prac na dużych powierzchniach.

Kolorowe kredy z wapienia wymieszanego z pigmentami i środkami wiążącymi zawierającymi gumę są następnym doskonałym materiałem dla rysownika. Pierwotnie używano najczęściej bieli, lubryki i ciemnej sieni. Dzisiaj gama kolorystyczna kredy jest tak samo duża jak pasteli.

Najbardziej przydatny do prac z węglem i jego odmianami oraz kredą kolorową jest biały i kolorowy papier o średnim ziarnie, np. papier czerpany Ingres lub Canson Mi-Teintes, a także papier innych znanych producentów. Prawie tak samo ważna jak papier jest ugniatana gumka do wydobywania bieli i refleksów oraz fiksatyw w rozpylaczu.

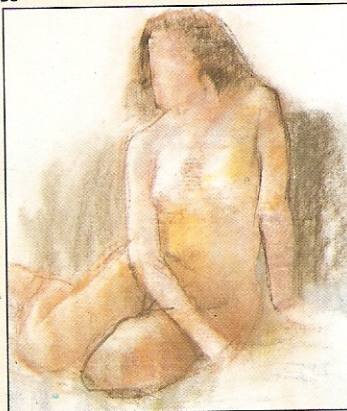
33



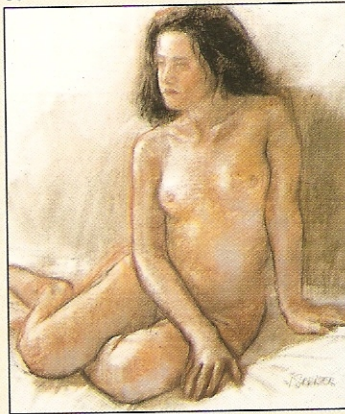
34



35



36



Ryc. 37. Węgiel rysunkowy i kredy: biała, lubryka i kolory ziemi jako pałeczki i ołówki.

37



Ryc. 33 i 34. Etapy powstawania portretu wykonanego węglem i białą kredą na szarym papierze.

Ryc. 35 i 36. Etap wstępny i gotowy rysunek węglem, lubryką i kredami.

Atramenty i tusze

Obok ołówka, węgla rysunkowego i kredy świetnie nadaje się do rysowania również tusz chiński czarny lub w kolorze sepia. Czarny tusz chiński może być albo w formie płynnej w słoiczku, albo w małych sztabkach, które należy rozpuszczać w wodzie destylowanej, i które stosuje się do lawowanych rysunków pędzelkiem. Tuszem w płynie wyciąga się rysunki za pomocą metalowej stalówki, pędzelka lub trzcinki. Rysownicy stosują najczęściej stalówki Brause, Guillot i Perry. Można je kupić pojedynczo, w zależności od wymaganej kreski wybieramy odpowiedni kształt. Rysować można również napelnianym piórem, długopisem, czarnym pisakiem filcowym z ostrym końcem i pisakami napelnianymi tuszem z wymienioną końcówką, która daje równomierną kreskę. Do tuszu nadają się też pędzle z włosia kuny, wiewiórki i włosia sztucznego o numerach 2 do 6.

Do wykonania rysunków atramentem czarnym lub kolorowym potrzebny jest satynowany papier bez ziarna, jak np. bristol, którego gładka, równomierna powierzchnia zapewnia dobrą jakość kreski.

Ryc. 40. Narzędzia do rysowania atramentem. Od lewej do prawej: dwie stalówki Perry z obsadkami, pędzel z włosia kuny, pióro trzcinowe, pióro napelniane, długopis, pisaki filcowe i pisak napelniany tuszem.

38



Ryc. 38. Mariano Fortuny, *Postać*, rysunek piórkami, zbiory prywatne.

Ryc. 39. Tusz chiński i jego pochodne: butelczka z płynną farbą akwarelową, naczynia z atramentami, sztabka tuszu chińskiego, który musi być rozpuszczany w wodzie destylowanej, stalówki Perry i miseczka do rozpuszczania tuszu.

39



40



Przed rozpoczęciem praktyki malarskiej trzeba zapoznać się z teoretycznymi i praktycznymi wiadomościami. Jeżeli poznaliście Państwo materiał malarza i sami prawdopodobnie posiadacie już część z tych przyborów, chcielibyśmy teraz skupić Waszą uwagę na kilku problemach artystycznych, które dotyczą zarówno rysunków, jak i malarstwa. Moje zadanie polega na tym, by zainteresować Was, ułatwić naukę tak dalece, jak to tylko możliwe i wprowadzić w techniki malarskie oraz opanowanie trików i chwytów, które zna każdy artysta. W następnym rozdziale omówimy więc problemy przedstawiania tematów i motywów na papierze i płótnie. Następnie zajmiemy się teorią kolorów i wyjaśnimy liczne ćwiczenia praktyczne, które Państwo powinni krok po kroku wykonywać.



41

Podstawy rysunku i malarstwa

Problem trzeciego wymiaru

Jedną z największych trudności początkującego malarza polega na przedstawieniu trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyźnie. Dlatego do najważniejszych ćwiczeń należy dwuwymiarowe oddanie realnie istniejącego obiektu. Dla artystów renesansu, a przede wszystkim baroku, stało się to niemal obsesją. Ich dzieła są pełne perspektywicznych skrótów. Co rozumiemy pod tym określeniem? Skrót perspektywiczny powstaje przy oglądaniu jakiegoś obiektu, który znajduje się prostopadle w stosunku do naszej płaszczyzny wzroku. Tak rozpoznajemy grubość wyciągniętego w naszą stronę palca lub ramienia, ale nie jego długość. Długość wydaje się być skrócona. Przez przedstawienie takich skrótów za pomocą gry linii, światła i cienia, na papierze powstaje rysunek stwarzający wrażenie głębi.

By oddać bryłę, a więc trzeci wymiar w sposób poprawny, należy przestrzegać trzech podstawowych reguł:

1. *Należy patrzeć na model jak na ciało płaskie*, jak gdyby nie posiadało żadnej głębi. Wymaga to pewnego przyzwyczajenia, zmiany postawy, którą możemy rozwinać jedynie w praktyce.

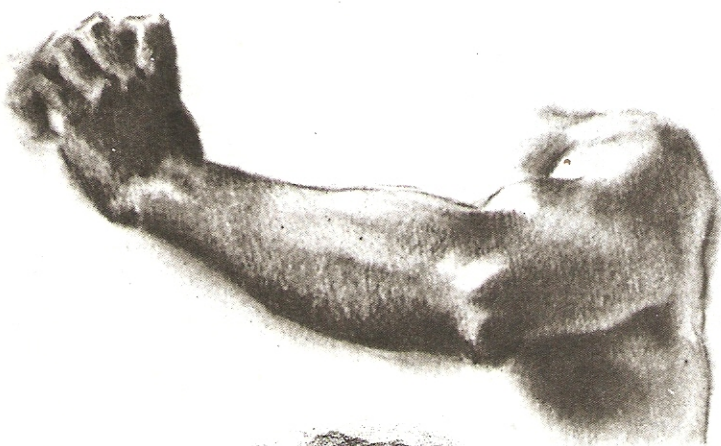
2. *Ćwiczenia należy zacząć od przedstawiania brył o niezbyt bogatej rzeźbie*. Rozpoczynamy od twarzy z profilu, kontynuujemy ustawienie na trzy czwarte i w końcu próbujemy przedstawić twarz *en face*, łącznie ze skrótami części twarzy.

3. *Na model należy patrzeć jak na obcy obiekt składający się ze światła, cienia i bezsensownych form*, jak gdyby postać lub motyw były całkowicie niezbrane. Łatwiej to powiedzieć niż wykonać, ponieważ należy zapomnieć, co się widzi. Już Michał Anioł powiedział: „Tylko wtedy, gdy ograniczymy się do tępego oddawania gry światła i cienia, uda nam się rozwiązać problem trzech wymiarów”.

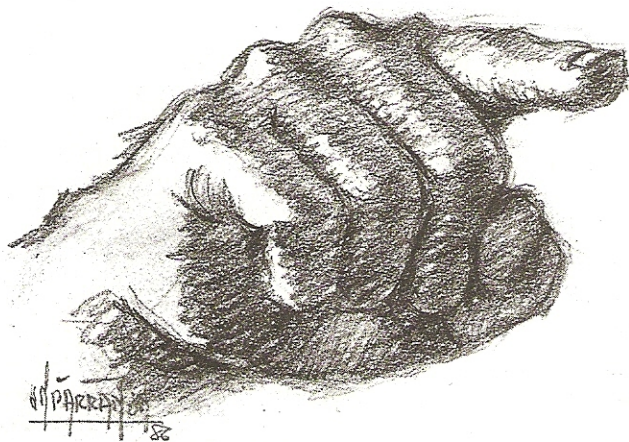
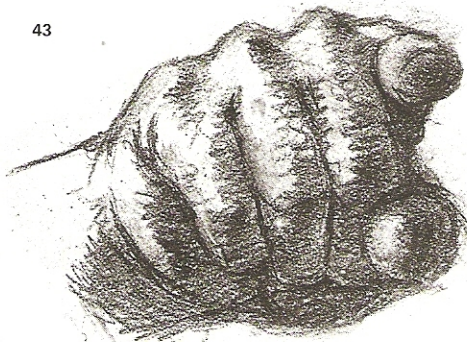
Ryc. 42 i 43. Przy skrótach optycznym nie można rozpoznać faktycznej długości ramienia (ryc. 42) czy dłoni (ryc. 43).

Jest ona skrócona. Przy rysowaniu trzeba patrzeć na części ciała jak na elementy płaskie i oddać grę światła i cienia.

42



43



44



Ryc. 44. Ćwiczenia w rysowaniu bryły zaczyna się od modeli, które mają niewielką głębię, np. od głowy z profilu (A), kontynuuje z widokiem twarzy trzy czwarte (B) i w końcu przedstawia się twarz z przodu.

45



Ryc. 45. Francisco Bayen, *Apoteoza Herkulesa* (fragment), Pałac Królewski, Madryt.

46



Ryc. 46. Anton Raphael Mengs, fresk w Pałacu

Królewskim w Madrycie. Mengs kontynuował dekoracyjny sposób malowania charakterystyczny dla baroku i przepelniał swoje freski różnorodnymi skrótami.

Światło

Oddziaływanie światła na model jest ważnym czynnikiem artystycznego wyrazu. Po pierwsze – światło daje wyraz przestrzenności, podkreśla i zaznacza granice bryły przedmiotu, a po drugie – nadaje określony nastrój (dramatyczność, radość, niepokój itd). Silne światło podkreśla przestrzenność i wyraża siłę, podczas gdy miękkie, przytłumione oświetlenie cieniuje kolory i sugeruje intymność, pogodny nastrój itp.

Model może być oświetlony dwoma rodzajami światła – naturalnym i sztucznym. Światło naturalne wzbogaca model o określone odcienie w zależności od pory dnia. Dlatego w pracowni nie można zrezygnować z dużego okna. Przy sztucznym świetle natomiast można skierować odpowiednią ilość światła na model, precyzyjnie

oświetlić zarysy i kontury oraz wydobyc wartości odcieni i bryłę.

Model można oświetlić na cztery sposoby: z przodu, bocznie z przodu, bocznie oraz światłem padającym w kierunku oczu malarza. Ponadto może to być światło zenitalne, najlepiej nadające się do malowania i rysowania. Oświetla ono model z góry pod kątem 45 stopni i może być zarówno sztuczne, jak i naturalne. Preferowane jest światło pochodzące z okna umieszczonego około dwóch metrów nad podłogą.

Proszę sobie teraz wyobrazić oświetlony model: określona powierzchnia jest oświetlona, dalsza część leży w cieniu, a pomiędzy nimi jest cały szereg stref przejściowych. Każda z nich ma określony *walor*.

Ryc. 47–50. Interpretacja modelu uwzględnia odpowiednie oświetlenie. Tu widzimy możliwość oświetlenia jednego tematu. Od prawej do lewej i od góry do dołu: oświetlenie przednie (ryc. 47), boczno-przednie (ryc. 48), oświetlenie boczne (ryc. 49) i oświetlenie światłem padającym w kierunku oczu patrzącego (ryc. 50).

47



48



49



50



Określanie waloru

Określać walor — to znaczy rozpoznać wszystkie wartości malarskie i rysunkowe, wszystkie zróżnicowane nateżenia tonacji pojawiające się w modelu. Obok liniowego przedstawienia główną możliwością oddania jakiejś bryły jest dla rysownika rozkład nateżenia odcieni. Wzmacniając lub osłabiając tonację cienia za pomocą stopniowania nateżenia artysta przedstawia przedmiot jako całość. W tym procesie porządkuje on w myślach wszelkie odcienie i niuanse, rozjaśnia tu i przyciemnia tam, zależnie od tego, co za myśl podpowie mu sam model.

Czy przypominają sobie Państwo, co mówiliśmy o skrócie optycznym? Powiedzieliśmy, że musimy tak oddać grę światła i cienia, jak jawi się ona w naszych oczach, nie oznacza to nic innego jak określanie waloru. Im dokładniej zrobimy to na rysunku, tym bardziej przekonujący będzie rezultat.

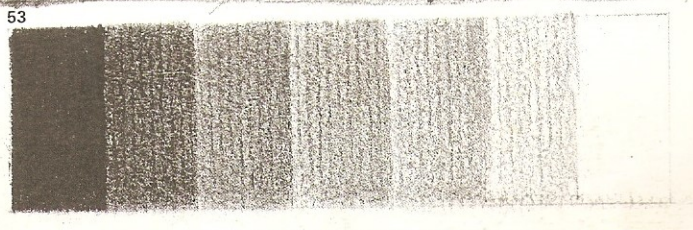
Ryc. 51. Najlepszym oświetleniem jest światło zenitalne, padające z okna położonego na wysokości 1,5 m do 2 m nad podłogą i oświetlające model pod kątem 45 stopni.

Ryc. 52 i 53. Rysunek wykonany za pomocą waloru, który odpowiednio do bryły i oświetlenia modelu, składa się z siedmiu głównych odcieni i nateżeń kreski (ryc. 53).

52



53



51



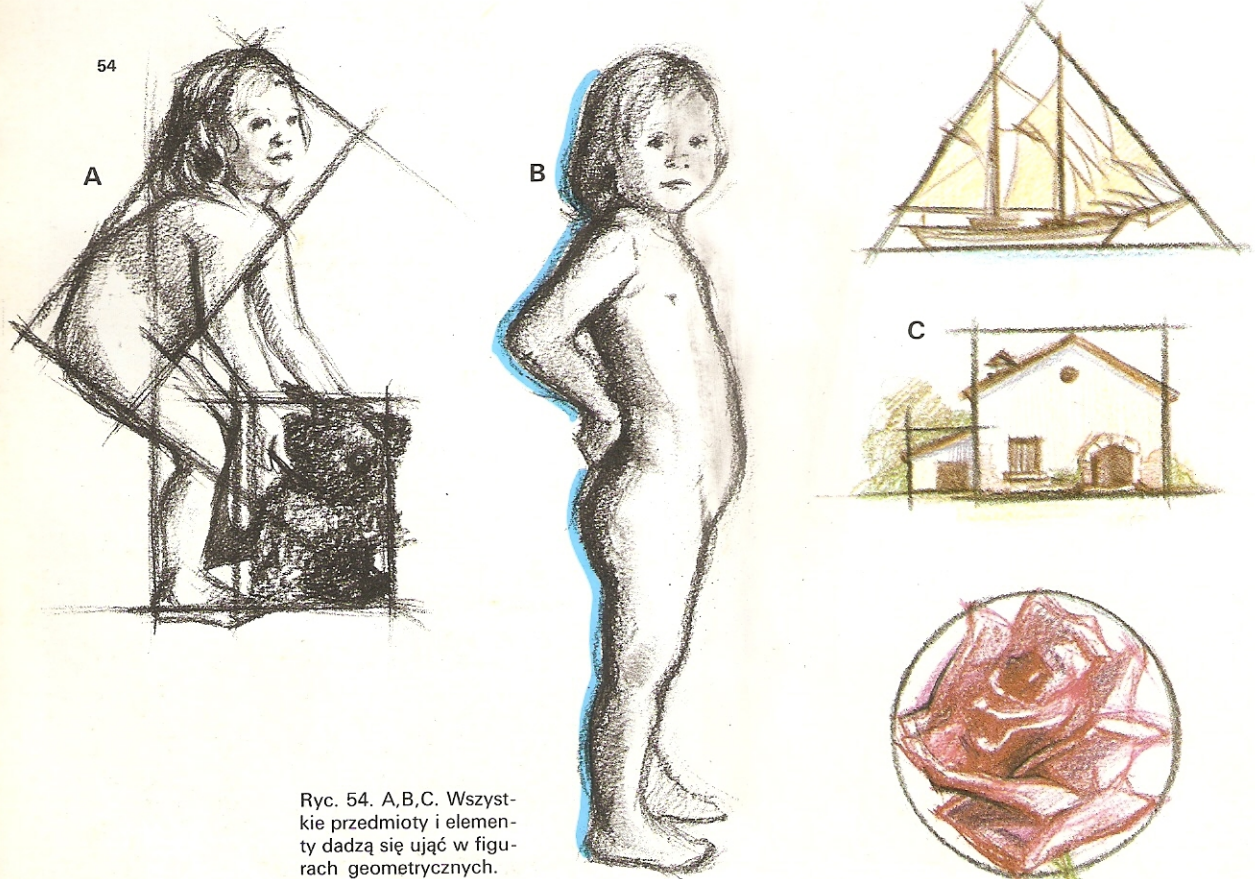
Bryła i obramowanie

Obramowanie rysunku jest wyznaczeniem podstawowej struktury jakiegoś obiektu za pomocą ram, które mogą być czworokątem, sześcianiem lub inną figurą geometryczną (ryc. 54A). Niektórzy artyści rysują zarysy modelu bezpośrednio, a więc bez uprzedniego zaznaczania struktury (ryc. 54B). Większość rozkłada jednak najpierw formy podstawowe, które odpowiadają głównym bryłom motywu (ryc. 54C).

Najprostsze obramowanie jest sześcianiem o wymiarach krawędzi proporcjonalnie odpowiadających wysokości, szerokości i głębokości modelu. Obramowanie to stosuje się zazwyczaj do przedstawienia budynków, mebli i podobnie ukształtowanych przedmiotów. Z płaskiego obramowania geometrycznego korzystamy wówczas, gdy chcemy rozłożyć podstawowe wymiary modelu. Świadomie rezygnujemy

wtedy ze szczegółów i obliczamy wyłącznie stosunek wysokości i szerokości.

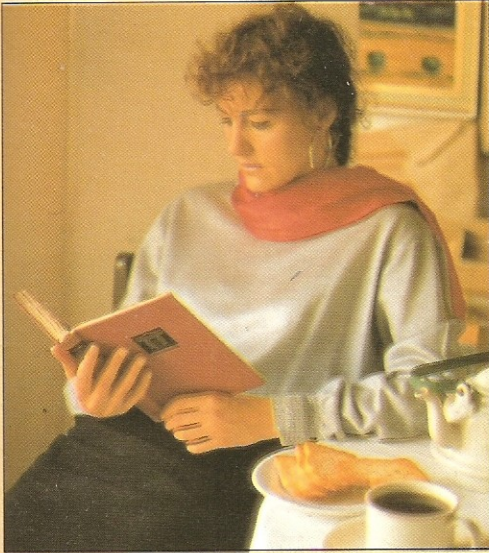
Przy rysowaniu jakiejś postaci należy rozpocząć obramowanie, np. od prostokąta, który zaznacza tylko najistotniejsze kształty a resztę pomija. Rysując pierwszy prostokąt należy spróbować rozpoznać główne linie modelu – nachylenie głowy, ramion, rąk itp.; rozkłada się je wewnątrz prostokąta i starannie uwzględnia właściwie rozmiary i proporcje. Gdy już mamy schemat, ostrożnie wycieramy linie prostokąta i konstruujemy właściwe ramy, uproszczone zarysy modelu. Uzupełniamy je wewnętrznymi liniami, częściami twarzy, szczegółami odzieży lub anatomii. Na koniec cieniujemy rysunek, rozkładamy światło i cień i w ten sposób osiągamy syntezę linii i bryły.



Ryc. 54. A,B,C. Wszystkie przedmioty i elementy dadzą się ująć w figurach geometrycznych.

Przykłady obramowania postaci

55



56



Ryc. 55–60. Przy obramowaniu postaci (ryc. 55) wychodzi się od prostokąta, który obejmuje podstawowe kształty (ryc. 56). Wewnątrz tego prostokąta rozkłada się głównie linie kompozycji postaci (ryc. 57) i precyzuje szczegóły (ryc. 58). Części twarzy wymagają szczególnej uwagi i precyzji (ryc. 59 i 59A). Jest to najpewniejsza droga do uzyskania dobrego wyniku.

57



58



59



59A

60



Perspektywa

Na poprzednich stronach była mowa o skrótach optycznych i możliwościach ich przedstawienia za pomocą właściwych wartości odcieni. Jest to jeden z ważniejszych procesów przy przeniesieniu obrazu elementów trójwymiarowych na płaszczyznę dwuwymiarową.

Istnieje jeszcze jedna możliwość przestrzennego oddania przedmiotów w taki sposób, w jaki jawią się w rzeczywistości. Mam tu na myśli perspektywę. Już starożytni Grecy uwzględniali ją intuicyjnie, dopiero jednak z początkiem włoskiego renesansu stosowana była przez malarzy i architektów z matematyczną dokładnością.

Perspektywa jest zjawiskiem geometrycznym, za pomocą którego tak można przedstawić bryły na dwuwymiarowej płaszczyźnie, że zachowane są ich wymiary i proporcje. Dokładne wyjaśnienie wszystkich zagadnień perspektywy wypełniłoby kilka takich książek jak ta. Nam wystarczą jedynie pewne reguły podstawowe, by poprawnie rozwiązać problemy, które może przynieść ze sobą przedstawianie jakiegoś motywu.

Podstawowymi pojęciami perspektywy są: linia horyzontu (LH), punkt widzenia (PW) i punkt zbiegu (PZ). Linia horyzontu znajduje się zawsze na wysokości oczu przed obserwatorem i wznosi się lub opada w zależności od jego punktu obserwacji. By lepiej to pojąć, wystarczy wyobrazić sobie, że jesteśmy na plaży. Obojętnie, gdzie się znajdujemy, horyzont pozostaje zawsze na wysokości oczu. Punkt widzenia leży zawsze na linii horyzontu w kierunku spojrzenia patrzącego. Tam również znajduje się punkt lub punkty zbiegu. W nich zbiegają się wszystkie równoległe względem siebie przedłużenia krawędzi obiektu, jaki mamy odwzorować.

Ryc. 61–63. Linia horyzontu znajduje się zawsze, niezależnie od naszego punktu obserwacyjnego, na wysokości oczu. Także wtedy, gdy nie jest to tak wyraźnie widoczne, jak w naszym przykładzie na plaży, musimy to zjawisko uwzględnić w rysunku perspektywicznym.

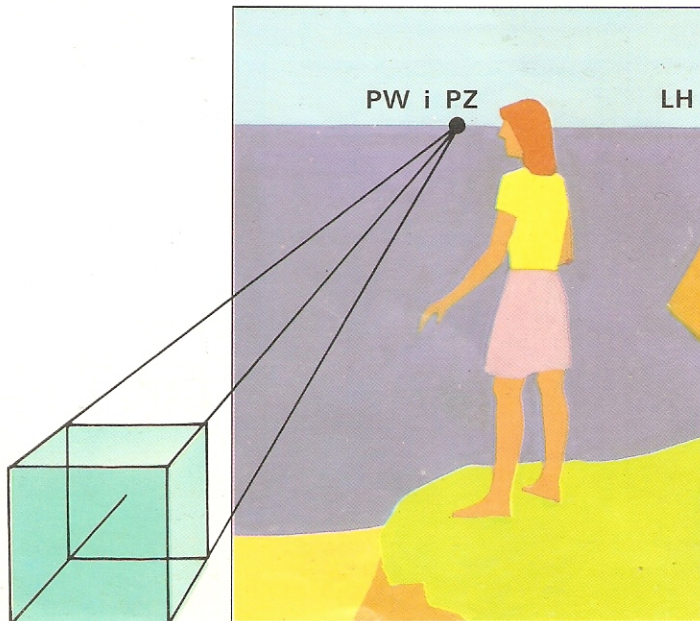
61



62



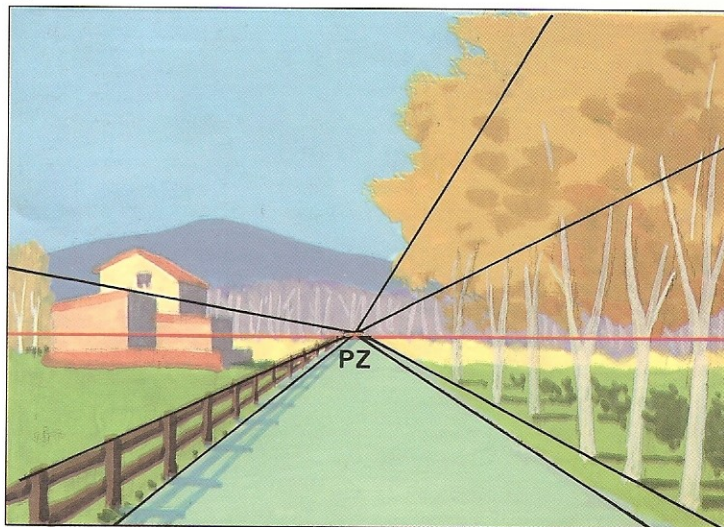
63



Rodzaje perspektywy

Główne rodzaje perspektywy najlepiej zbadać na przykładzie sześcianu. Jeżeli jedna ściana sześcianu leży równolegle do płaszczyzny rysunku, a więc jest ułożona frontalnie względem nas, to obiekt znajduje się w tzw. *perspektywie równoległej* z jednym punktem zbiegu, który pokrywa się z punktem widzenia. Typowym przykładem perspektywy równoległej są szyny kolejowe, gdy ustawimy się dokładnie pośrodku toru. Jeżeli natomiast tylko pionowe krawędzie sześcianu są równoległe względem siebie, podczas gdy pozostałe rozbiegają się na boki w kierunku horyzontu i zbiegają się w odpowiadających im punktach zbiegu, wówczas obiekt znajduje się w *perspektywie ukośnej*. Przykład: jeśli oglądamy jakiś budynek od strony jednego z jego narożników, to przedłużenia obu krawędzi fasad rozbiegają się w różnych kierunkach. Tę perspektywę stosuje malarz najczęściej. Ponadto należy zwrócić uwagę, że istnieje jeszcze inne, raczej wizualne oddziaływanie perspektywy. Polega ono na działaniu atmosfery, jaka znajduje się między obserwatorem a oddalonymi przedmiotami, tak że zarysy rozplywają się, a kontrasty zmniejszają wraz z wzrastającą odległością. Leonardo da Vinci określił to oddziaływanie jako *perspektywę powietrzną*. Wszyscy malarze, którzy kiedykolwiek malowali pejzaże, wykorzystywali to zjawisko, czasem nawet nieświadomie. My również się nim zajmujemy.

64



LH

65



LH

66

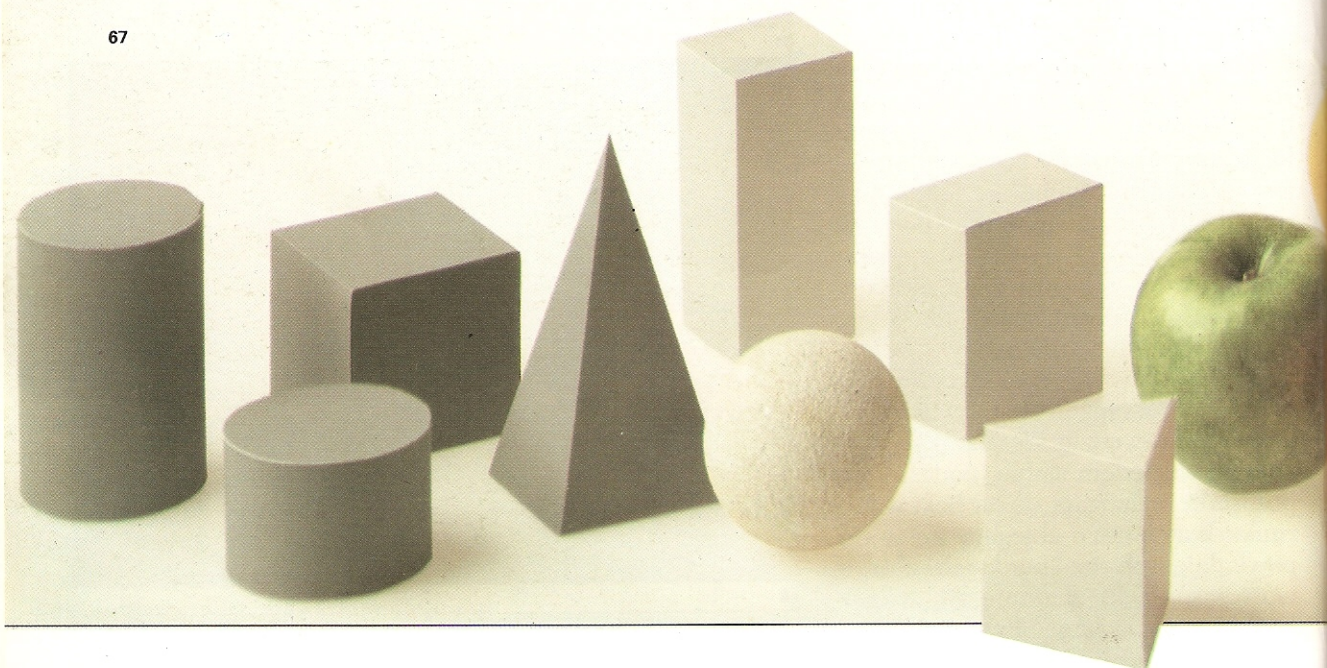


Ryc. 64 i 65. Perspektywę równoległą i ukośną wykorzystują malarze najczęściej, ponieważ obie odpowiadają naszemu normalnemu sposobowi patrzenia na przedmioty w przestrzeni.

Ryc. 66. Tak zwana perspektywa powietrzna powstaje na skutek działania atmosfery, która powoduje rozmywanie się zarysów bardziej oddalonych obiektów.

Formy podstawowe

67

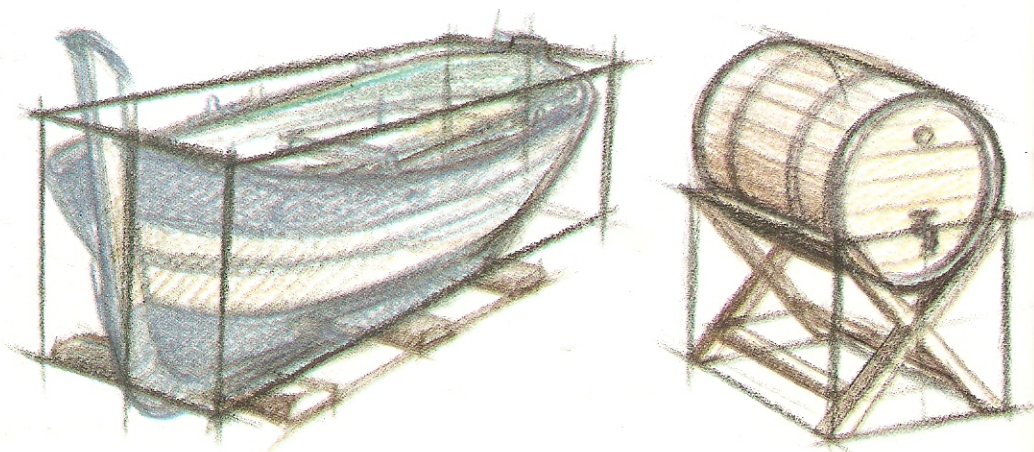


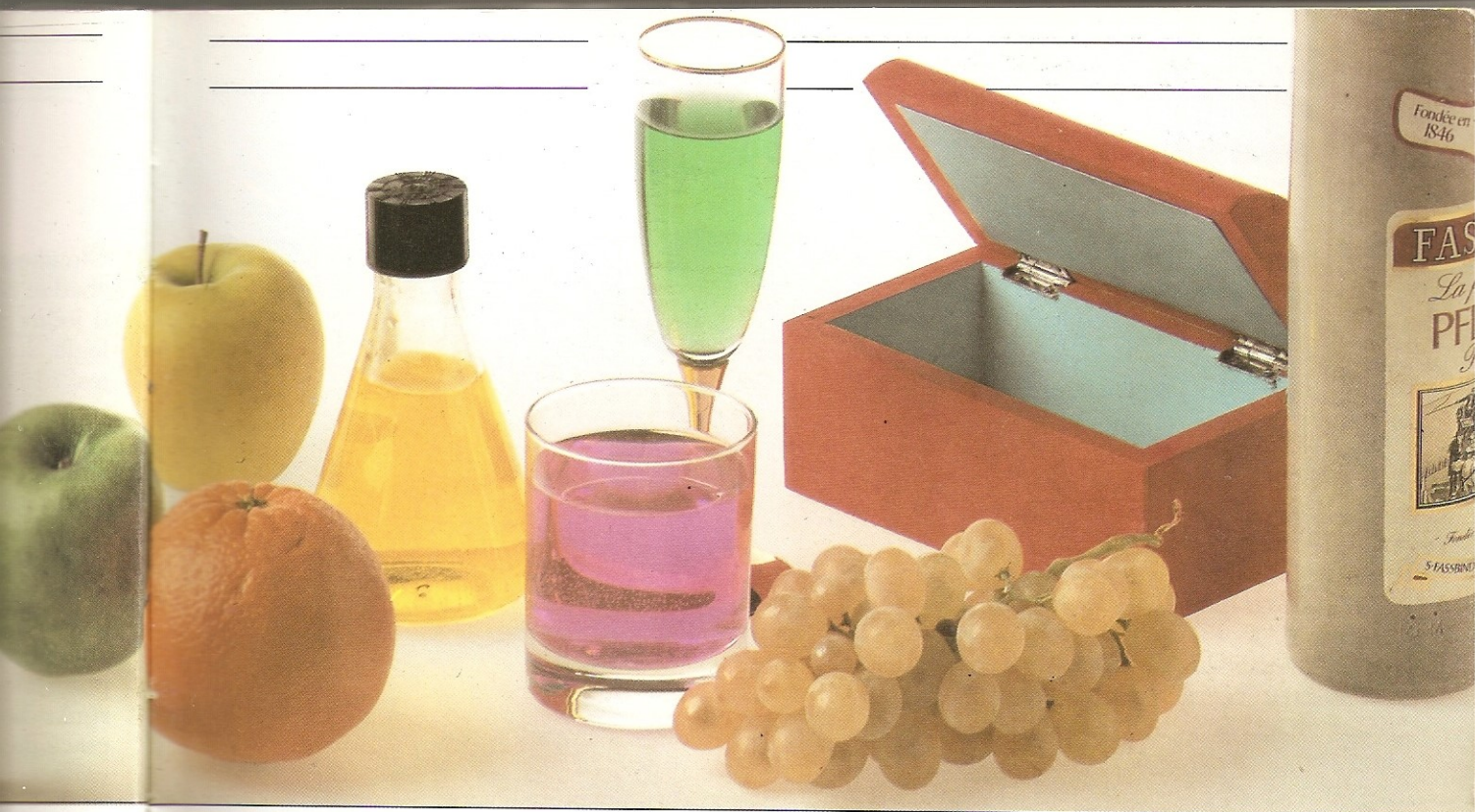
Ryc. 67. Artysta musi wszystkie kształty traktować jako kombinację prostopadłościów, walców i kul. Z pomocą tych podstawowych brył może przedstawić poprawnie każdy model.

Ryc. 68. Łódź, beczkę, samochód, stół itp. można narysować za pomocą podstawowych brył geometrycznych, takich jak prostopadłościan lub walec z ich właściwymi proporcjami.

Stwierdziliśmy już, że malowane obiekty dadzą się łatwo zredukować do ich podstawowej struktury za pomocą obramowania. Dlatego kształty należy właściwie określić i uporządkować przed rozpoczęciem szczegółowego rysunku. Problem uporządkowania występuje przy wszystkich tematach artystycznych – każda martwa natura, każdy pejzaż lub inny motyw, jaki chcemy przedstawić, wykazuje masę drobnych szczegółów. Zadaniem artysty jest metodyczne wyszukanie tych najważniejszych i zintegrowanie ich w uporządkowaną harmonijną całość.

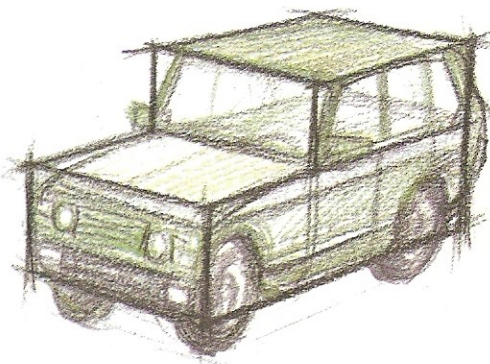
Przy studiowaniu szkiców wielkich mistrzów stwierdzamy, że artyści wychodzili od bardzo uproszczonego schematu i tak długo go rozpracowywali, aż dzieło było kompletne do ostatniego szczegółu. Jeden z tych mistrzów, Paul Cézanne, zajmował się w ciągu swego życia podstawowymi formami, do których da się zredukować wszystkie obiekty w naturze. To zasadnicze zainteresowanie wyraził Cézanne w liście do swego przyjaciela malarza Émile Bernarda: „Pozwól, że jeszcze raz powtórzę: traktuj naturę jak sześcian, kulę lub walec, i to we właściwej perspektywie”.



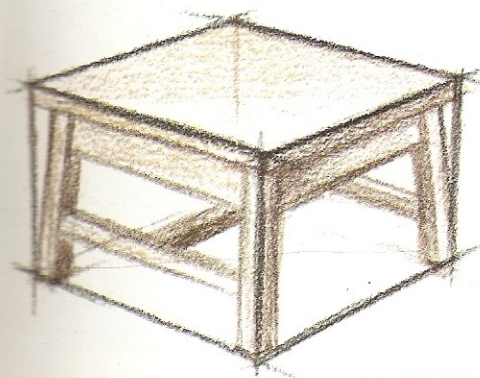
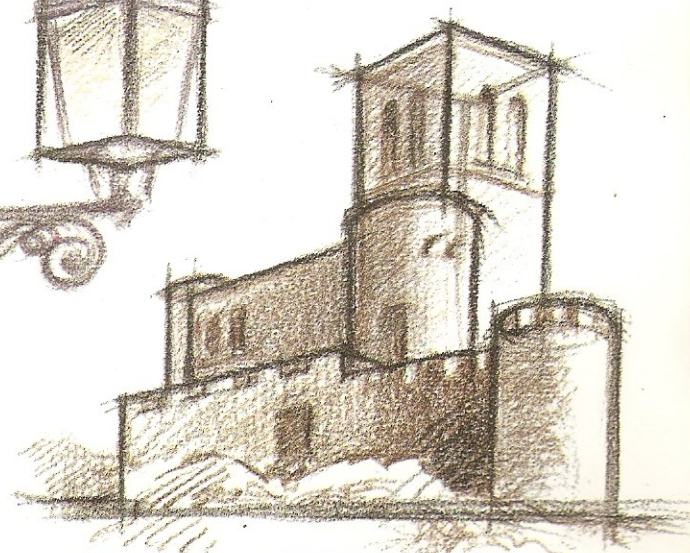
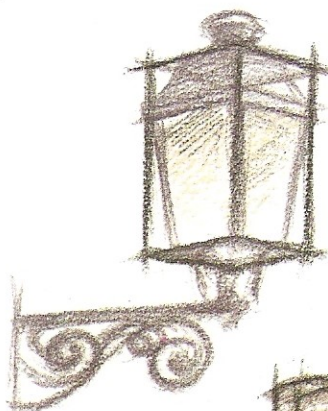


elkich mi-
ci wycho-
ego sche-
owywali,
o ostat-
ch mist-
ował się
awowymi
zreduko-
turze. To
wyraził
rzyjaciela
ozwól, że
uj naturę
i to we

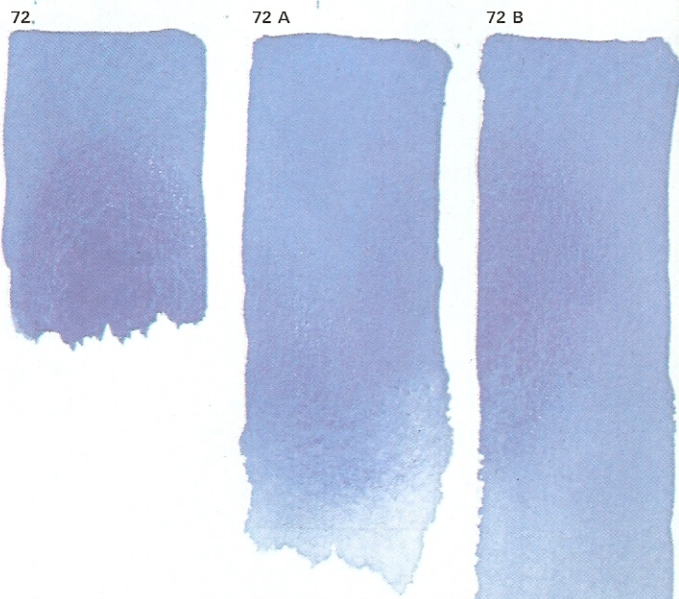
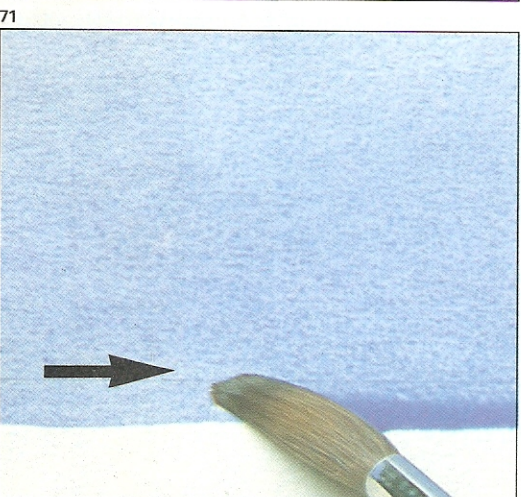
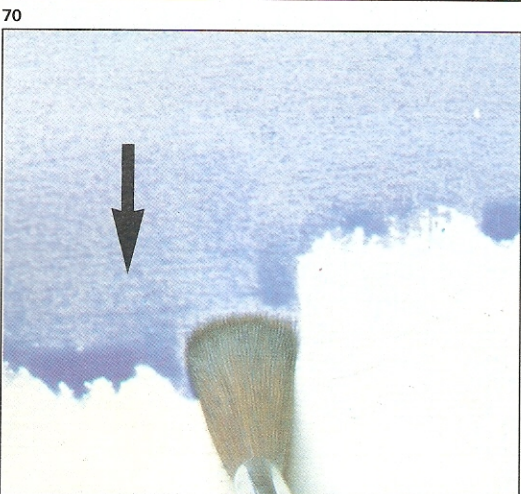
Przeanalizujmy kształty dowolnego przedmiotu, a stwierdzimy wówczas, że faktycznie składa się on z brył podstawowych. Kto więc umie narysować kulę, sześcian i walec, temu uda się wszystko. A teraz bardzo użyteczne ćwiczenie: proszę wybrać trzy bryły (którymi mogą być: puszka od konserw, pudełko i piłka, wszystkie pomalowane na biało) i narysować je w różnych wielkościach i położeniach w perspektywie równoległej i ukośnej według modelu. Proszę przejść potem do przedmiotów będących kombinacją tych brył podstawowych, np. takich prostych kształtów jak stół lub dom, lub też bardziej skomplikowanych, jak samochód i umeblowany pokój.



68



Technika akwareli

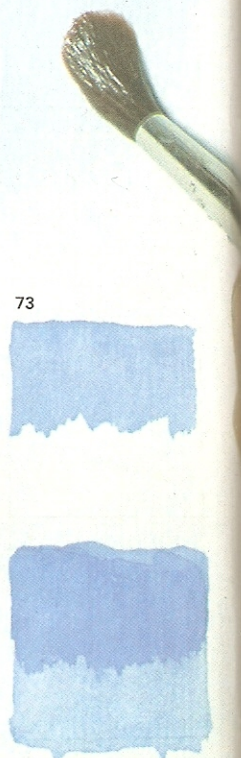


Czy mają Państwo ochotę poćwiczyć trochę z farbami akwarelowymi? Potrzebny jest gruboziarnisty papier akwarelowy, rysownica, farby, dużo wody, miseczka lub mała gliniana filiżanka do rozcieńczania farb, bibuła i pędzel. Polecam przynajmniej dwa pędzle nr 8 i 12 z włosia kuny. Na tej stronie widzą Państwo jednolitą powierzchnię wykonaną techniką akwarelową na suchym papierze (ryc. 69, 70 i 71), stopniowanie nasycenia (ryc. 72) i przykład *załamania* powstałego na skutek błędnego rozłożenia farby na powierzchni (ryc. 73). Proszę ćwiczyć zarówno malowanie jednolitej powierzchni, jak i stopniowanie tak długo, aż otrzymają Państwo jednorodną powierzchnię bez *załamań* i gwałtownych zmian koloru.

Ryc. 69–71. W celu otrzymania jednolitej powierzchni zaczynamy malowanie od poziomego paska (69) od lewej do prawej, dalej malujemy pionowo (70) i na zakończenie zbieramy nadmiar farby odciśniętym pędzlem (71).

Ryc. 72. Są to trzy kroki w stopniowaniu odcienia na suchym podłożu. Rysujemy pionowy pasek o szerokości 3 do 4 centymetrów i wzmacniamy górny odcinek pędzlem silnie nasączonym farbą (ryc. 72 i 72A). Następnie myjemy pędzel i lekko wyciskamy, a potem wyciągamy farbę ku dołowi.

Ryc. 73. *Żałamania* powstają, gdy farba wyschnie, zanim zostanie w pełni rozprowadzona. Dzieje się tak, gdy malujemy zbyt wolno.

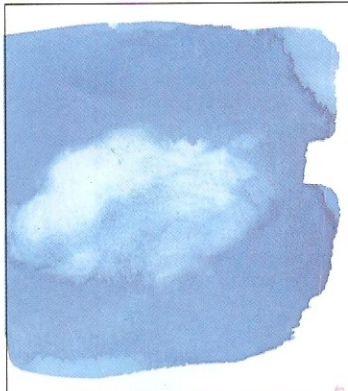


Techniki lawowania i akwarelowe

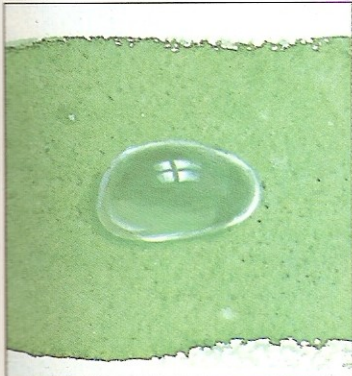
74



75



76



77



78



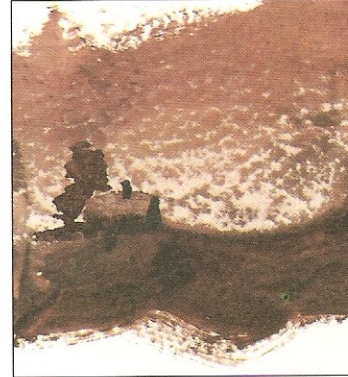
79



80



81



Ryc. 74 i 75 pokazują, w jaki sposób wydobywa się biel przez lekkie pocieranie, zbieranie farby z wilgotnej powierzchni czystym, wyciśniętym pędzlem. Jeżeli cieniujemy kolor przy zbieraniu, możemy w ten sposób stworzyć określone formy, jak np. chmurę na naszej ilustracji. Z ryc. 76 i 77 wynika, że są sposoby na odsłonięcie bieli na wyschniętej już powierzchni. Nawilża się określone miejsce (ryc. 76), pociera suchym pędzlem i dodatkowo zbiera farbę bibułą (ryc. 77). Ryc. 78 i 79: na jeszcze wilgotnej powierzchni farby można pociągnąć kreski poznokciem (ryc. 78) lub obsadką pędzla (ryc. 79). Ryc. 80 i 81. na całkowicie wyschniętej akwareli można wydrapać refleksy żyłką lub nożykiem (ryc. 80) lub lekko pocierając napiaskowanym papierem (81).

Ryc. 74–81. W malarstwie akwarelowym istnieją pewne triki, niektóre z nich mogą tu Państwo zobaczyć. W większości wypadków trzeba ponownie odsłaniać biel, a mianowicie albo przez zdjęcie farby, jak na ryc. 74 i 77, albo przez wydrapanie lub pocieranie, jak w przykładach na ryc. 78 do 81.

Techniki lawowania i akwarelowe

Ryc. 82 i 83. Powierzchnie, gdzie pozostawiamy wolne miejsca na biel należy zamalować gumą ścieralną po wykonaniu rysunku, a przed rozpoczęciem malowania farbą. Po zakończeniu pracy guma da się usunąć przez pocieranie gumką karbowaną.

82

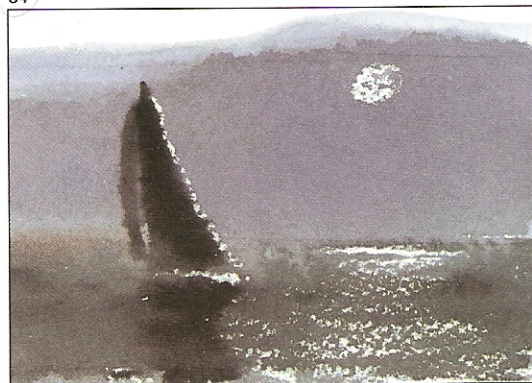


83



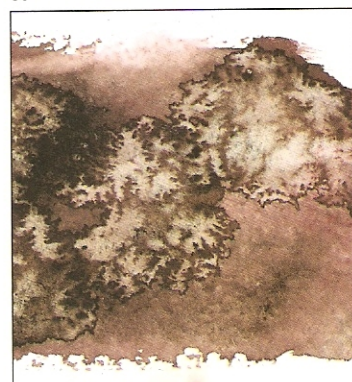
Ryc. 84. Światła i refleksy można uzyskać nakładając białą kredkę woskową i wypełniając nią z góry zaplanowane miejsca, które mają pozostać białe.

84



Ryc. 85. Jeżeli pędzel napelnimy czystą wodą i przyciśniemy do wilgotnej jeszcze powierzchni, powstaną plamy o różnych niuansach.

85



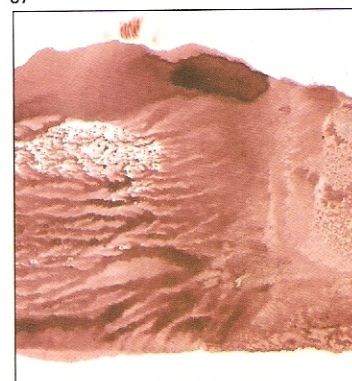
Ryc. 86. Nierównomierną fakturę można nadać nie całkiem jeszcze wyschniętej powierzchni, jeżeli nałoży się na nią terpentynę za pomocą pędzla ze sztucznego włosia.

Ryc. 87. Plamy można otrzymać przez przenoszenie farby z jednego papieru na drugi przyciskając je.

86



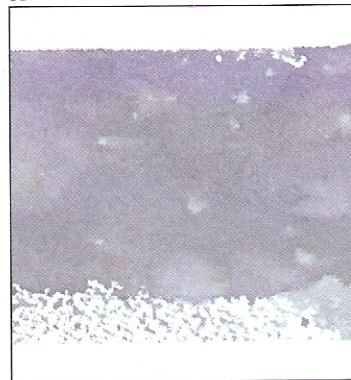
87



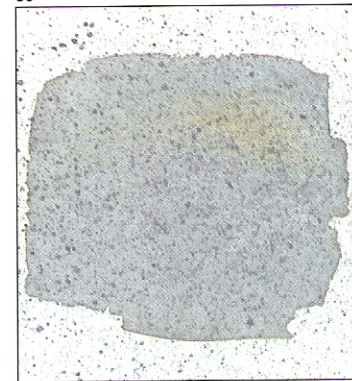
Do chwytów w malarstwie akwarelowym należy także pozostawianie wolnego miejsca na biel przez zamalowanie go gumą ścieralną (ryc. 82 i 83) lub białą kredką woskową (ryc. 84), na których farba się nie trzyma.

By otrzymać efektowną fakturę można pracować na wilgotnej powierzchni farby pędzlem i czystą wodą (ryc. 85) lub za pomocą pędzla ze sztucznego włosia nałożyć na nią terpentynę (ryc. 86). Dalsze efekty możemy uzyskać przenosząc barwną plamę z jednego arkusza na drugi. Czynimy to tak, żeby przez przyciśnięcie na drugim arkuszu również powstała plama (ryc. 87). Sól posypana na wilgotną powierzchnię daje również interesującą fakturę (ryc. 88), a jeżeli przesuniemy szczoteczkę do zębów napełnioną farbą po zębach grzebienia, otrzymamy efekty pointylistyczne.

88



89



Ryc. 88. Dla uzyskania efektownej faktury można rozsypać sól na wil-

gotną, jasną farbą. Po wyschnięciu ziarenka dadzą się łatwo usunąć.



90

Vicenç Ballestar maluje martwą naturę jako dwubarwne lawowanie

Ryc. 90 i 91. Vicenç Ballestar sporządził w szkicowniku (ryc. 90) kilka próbek według modelu (ryc. 91), jako przygotowanie do akwareli.

Ryc. 92–94. Na ołówkowym rysunku Ballestar zaczyna malować farbami. Farby miesza na talerzu kamionkowym, którego używa jako palety.

Vicenç Ballestar maluje dla nas dwubarwne lawowanie. Według modelu z ryc. 91 sporządził on małe studium za pomocą wybranych farb – karminu palonego i zieleni butelkowej (ryc. 90). Jego papier odpowiada formatowi 8 (46 cm × 38 cm) wg norm dla ram klinowych. Jako paletę stosuje Ballestar talerz kamionkowy (ryc. 93). Pracuje z jednym pojemnikiem na wodę. „Nic nie szkodzi, że woda jest brudna”, wyjaśnia. „Przeciwnie. Przyczynia się to do harmonizowania odcieni i mogą zostać określone białe lub jasne miejsca”.

Gdy rysunek ma już swoje zarysy, Ballestar maluje tło za pomocą pędzla z włosia sztucznego o szerokości ok. 2,5 cm. Używa cieplej szarości, którą ku prawej stopniuje i rozjaśnia (ryc. 92). Okrągłym pędzlem nr 14 maluje butelkę, szklanekę i dzbanuszek na oliwę. Dla różnych odcieni zieleni musi jedynie zmieniać ilość wody tak, że powstają bogate niuanse (ryc. 94).

91

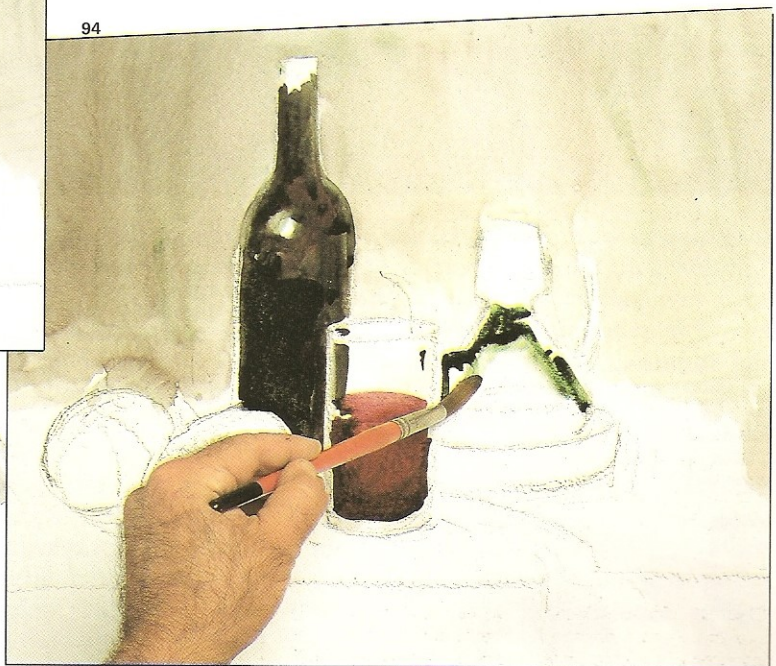


Ryc. 89. Jeżeli szczoteczką do zębów przesuniemy po zębach grzebienia, powstanie efekt pointylistyczny.

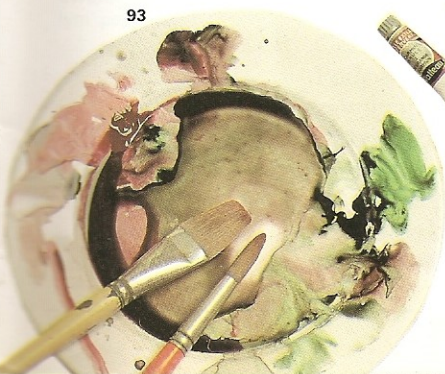
92



94



93

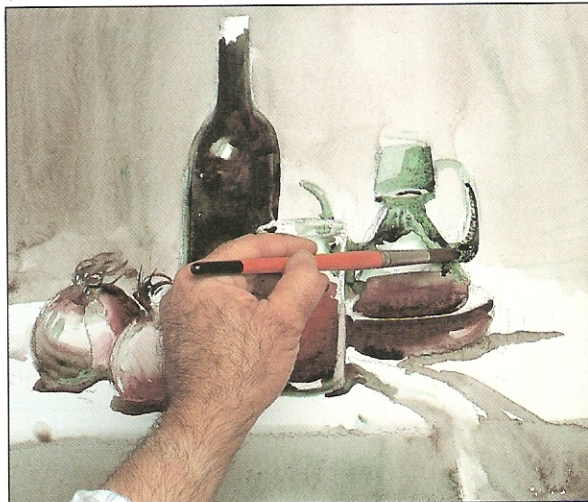


Dwa kolory, dwa pędzle

95



96



Ballestar maluje połyskującą łupinę cebuli za pomocą silnie rozwodnionych farb, zbiera je potem pędzlem, wyciąga i czubkiem pędzla rysuje bardzo drobne prążki, które zaznaczają kształt (ryc. 95). Artysta kontrastuje błyszczące miejsca na dzbanuszkuz oliwą za pomocą ciemnych pociągnięć (ryc. 96); czyści i suszy pędzle starą szmatką (ryc. 98).

97



Ryc. 95. Ballestar nanosi silnie rozwodnione farby, zbiera je wyciśniętym pędzlem i osiąga przez to przejrzystość.

Ryc. 96 i 97. Artysta wzmacnia kolory kilku szczegółów, jak np. uszka od dzbanka na oliwę i powierzchnię wi-
na w szklance.

Ryc. 98. Ballestar trzyma zawsze w prawej ręce (jest leworęczny!) szmatkę, którą czyści pędzle lub zbiera nadmiar wody.

98





Ryc. 99. Gotowa akwabela autorstwa Ballestara wykazuje olbrzymie bogactwo kolorów i ilustruje możliwości obrazu namalowanego tylko dwoma farbami na białym papierze.

„Dlaczego używasz pędzli ze sztucznego włosia, a nie z kuny?”, zapytałem Ballestara. „Przyzwyczailem się do twardego włókna sztucznego”, odpowiada. „Pędzel nr 4 z włosia kuny biorę tylko do drobnych szczegółów. Czasem używam też pędzla z tchórza. Pędzel z tworzywa sztucznego mimo zawilgotnienia pozostaje sztywny i poza tym trzyma dobrze farbę”. Mówiąc to maluje liczne drobiazgi: cień cebuli, korek od butelki i połyskujące na dzbanuszkę refleksy. Następnie podpisuje pracę. Wydaje się niemożliwe,

że to bogactwo niuansów zostało osiągnięte za pomocą tylko dwu kolorów, karminu palonego i butelkowej zieleni. To jest właśnie jedna z głównych zalet farb akwarelowych – mimo bardzo ograniczonych środków można namalować dobrze wypracowany i wykończony obraz. Naturalnie taki obraz akwarelowy nie powstaje sam. Wszystkie możliwości może wydobyć jedynie prawdziwy artysta, jak ten, którego udało nam się szczęśliwie pozyskać do współpracy. Dziękujemy, Ballestar!

Technika malarstwa olejnego

Malarstwo olejne jest wszechstronną techniką malarską, a każdy artysta ma swą własną metodę, bo z farbami olejnymi można robić praktycznie wszystko: można wzmocnić jakieś miejsce, przemalować i poprawić, nałożyć impast i laserunek. Poniższe przykłady pokazują niektóre z tych możliwości.

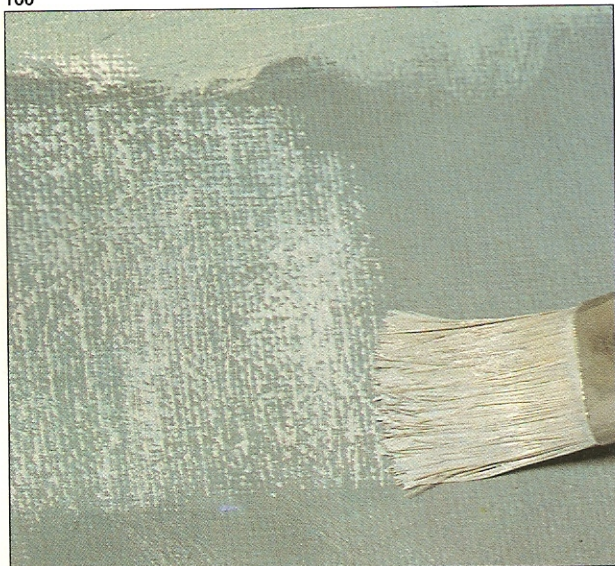
Na ryc. 100 widzą Państwo efekt *frottage'u*, który uzyskuje się rozcierając niewielką ilość gęstej farby na wysu-

szonanej warstwie. Dolna warstwa jest przez to wycieniowana i otrzymuje określoną fakturę. Ryc. 101 pokazuje jednorodne stopniowanie powstałe ze zlania się dwóch barw.

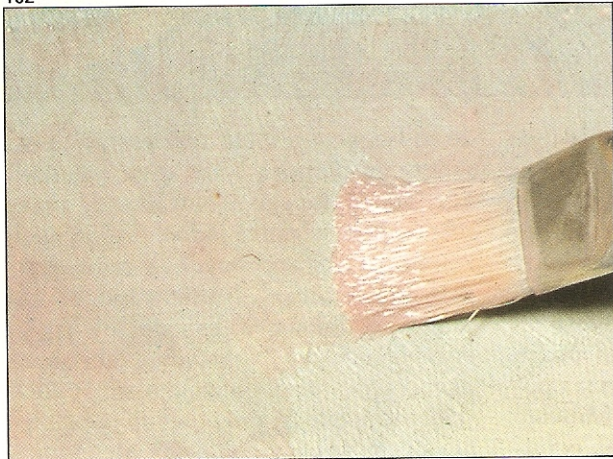
Na ryc. 102 widzą Państwo metodę szeroko rozpowszechnioną w malarstwie olejnym – laserunek. Powstaje on przez naniesienie silnie rozcieńczonej farby na wyschniętą warstwę dolną, która prześwieca przez warstwę górną.

Ryc. 100–106. Na tych ilustracjach widzą Państwo główne możliwości techniki malowania farbami olejnymi. Sięgają one od *frottage'u* przez nakładanie laserunku i stopniowanie, aż do kresek i rowków wykonanych trzonkiem pędzla i pracy ze szpachelką.

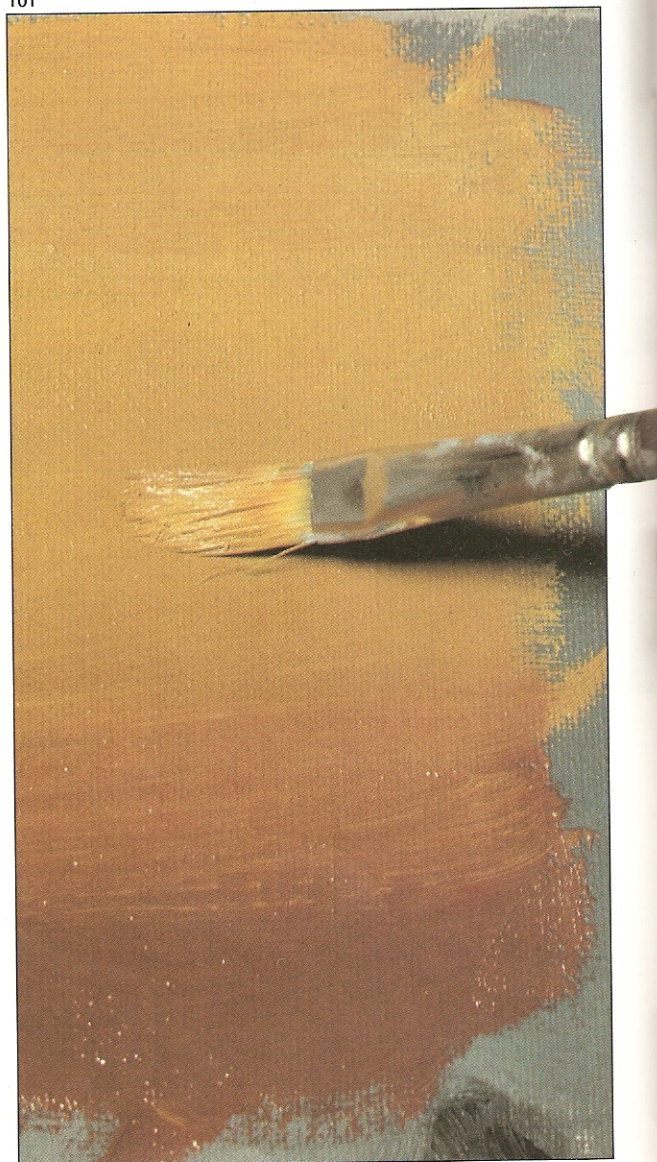
100



102



101



6. Na tych
widzą Pańs-
możliwości
wiania far-
ni. Sięgają
ge'u przez
laserunku
ie, aż do
w wyko-
ciem pędz-
zpaczelką.

Na licznych portretach Rembrandta rozpoznać można na włosach, szyi i mankietach odzieży zagłębienia, które zostały wydrapane bezpośrednio w świeżej warstwie farby trzonkiem pędzla. Te kreski wyglądają raczej jak narysowane niż namalowane. Na ryc. 103 widzą Państwo wynik tego prostego triku.

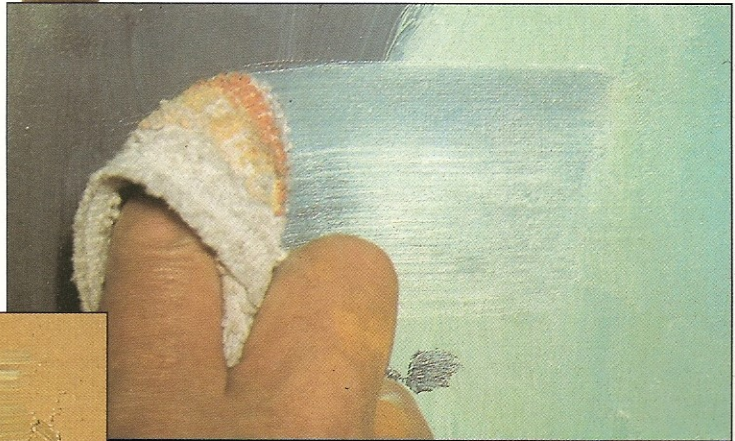
Szpachla jest nadzwyczaj przydatnym narzędziem. Można nią usunąć nie tylko warstwę farby, lecz także uzyskać efekt drapania (ryc. 106). Ponadto można rozetrzeć farbę szmatką, by tony się rozplywały i sąsiadujące odcienie zlały ze sobą (ryc. 104).

Ryc. 105 pokazuje, jak odcienie tej samej gamy kolorystycznej nakładane są na płótno bez uprzedniego mieszania. Tak otrzymuje się powierzchnię nadzwyczaj bogatą w niuansy, przy czym określona tonacja zostaje zachowana. Ten sposób malowania był często stosowany przez impresjonistów.

103



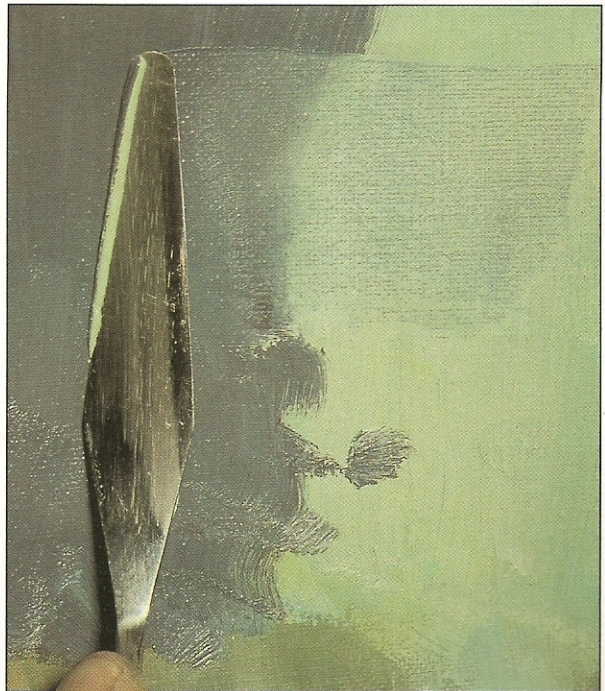
104



105



106



Technika malarstwa olejnego

Ryc. 107 i 108 pokazują nakładanie impastu szpachlą i pędzlem. Impast wzbogaca malowany obraz i do atrakcyjnych kolorów dodaje jeszcze zmysłowości i miękkiej masy farby. Na ryc. 109 i 110 widzą Państwo mieszanie i nakładanie farby wzbogaconej proszkiem marmurowym. Farby tego rodzaju dają ziemiste faktury powierzchni, za pomocą których można równoważyć zbyt płaskie partie. Domieszkami mogą być piasek, gips lub dowol-

ny zmielony minerał. Efekt zawsze zależy od dodanej ilości minerału. Jak więc Państwo widzą, w malarstwie olejnym tkwią olbrzymie możliwości techniczne. Nie radzę jednak stosować wszystkich od razu w praktyce, ponieważ wynik byłby prawdopodobnie nadzwyczaj niejasny. W tym wypadku mogę tylko proponować przeciwieństwo wszystkiego i w odpowiednim momencie podjęcie decyzji, jakie postępowanie jest dla nas najodpowiedniejsze.

Ryc. 107. Szpachla jest często używana do grubego impastu.

Ryc. 108. W celu wzmocnienia powierzchni kolorystycznych można impast nakładać pędzlem.

Ryc. 109 i 110. Impast może zawierać domieszkę zmielonych minerałów — tu proszek marmurowy. Wszystko należy najpierw wymieszać na palecie.

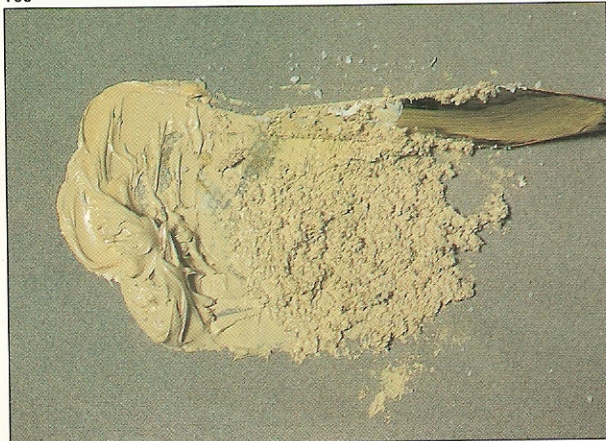
107



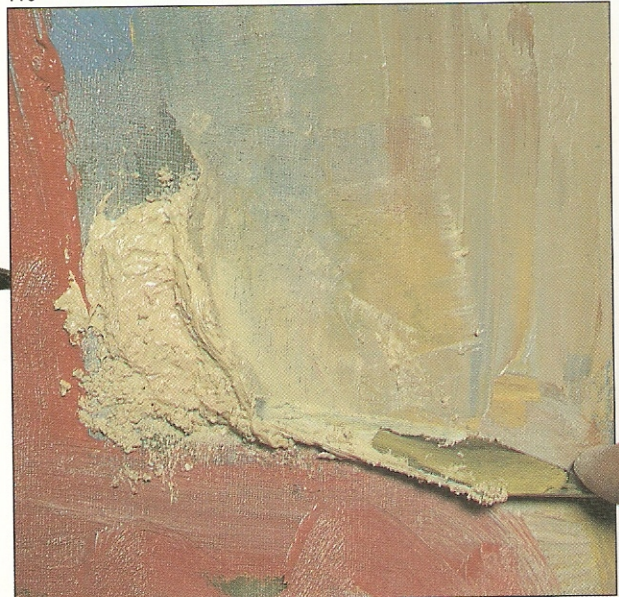
108



109



110



José M. Parramón maluje olejno martwą naturę dwoma kolorami i bielą

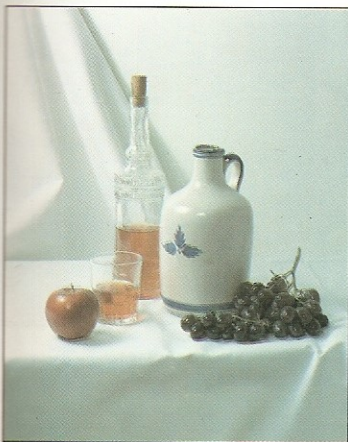
Ryc. 111–115. Artysta wybiera elementy martwej natury, zestawia je i węglem sporządza szkic na płótnie. Szkic cieniuje tonami szarymi.

Parramón porządkuje najpierw elementy martwej natury, którą chce namalować dwoma kolorami plus bielą. Jak pokazuje ryc. 111, chodzi o butelkę, szklanekę, jabłko, winne grono i zdobiony dzbanek kamionkowy. Ar-

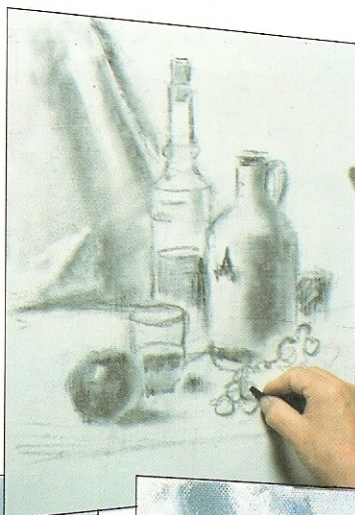
tysta wybrał trójkątny układ kompozycji, którego czubek tworzy korek butelki. Elementy są tak zestawione, że szarość jest dominująca w jego ograniczonej palecie składającej się z dwóch kolorów plus bieli.

Parramón maluje bielą tytanową, czerwienią angielską jasną i ciemną ultramaryną. W ten sposób można wymieszać zarówno ciepłe, jak również zimne odcienie szarości. Gdyby wybrał karmin zamiast czerwieni angielskiej, wszystkie odcienie byłyby ciemnofioletowe i nie wypadłyby szaro. Po naszkicowaniu węglem kształtów (ryc. 112), artysta nakłada najważniejsze odcienie (ryc. 113 i 115) mieszając je na swojej palecie (ryc. 114).

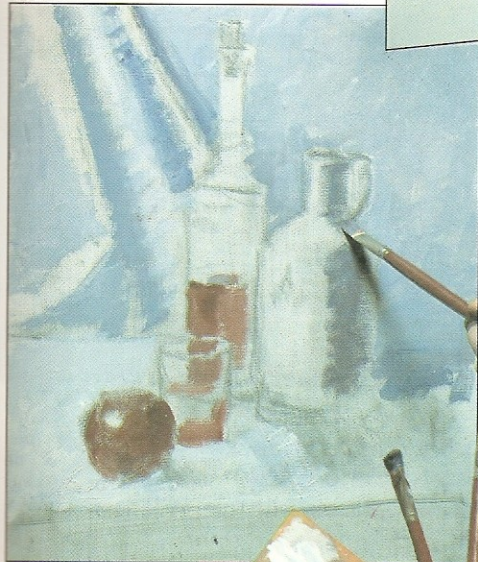
111



112



113



115

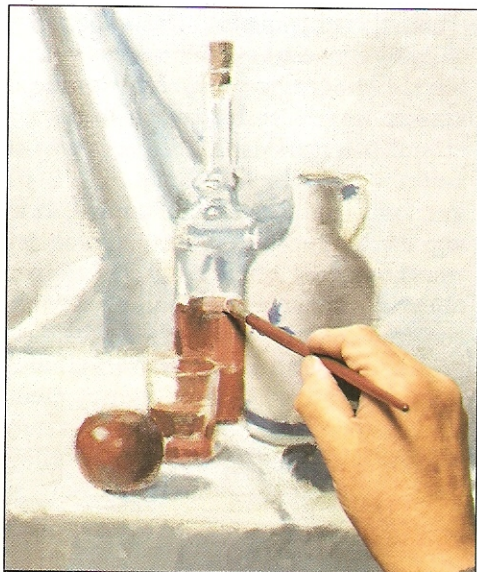


114

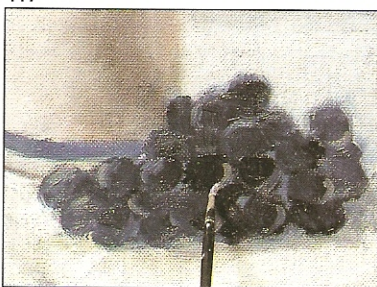


Kontynuacja i dokończenie obrazu

116



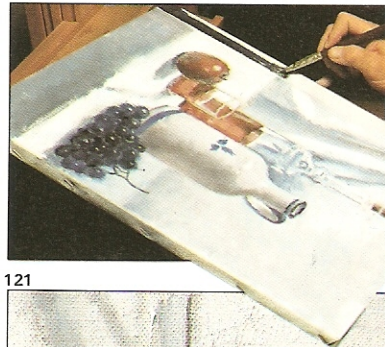
117



119



118



120



121



Ryc. 116 i 117. Rozjaśniając powierzchnię wina w butelce wzmacnia Parramón odczucie trójwymiarowości (ryc. 116). Ponadto cieniuje połyski i cieniuje winogron trzymając się ściśle modelu.

Ryc. 118 i 119. Aby kompozycję umieścić dokładniej na środku płaszczyzny, Parramón maluje ciemny pas na górnej i lewej krawędzi obrazu (ryc. 118). Z załamania tkaniny w tle zbiera nieco farby ściereczką. W malarstwie olejnym takie poprawki są możliwe.

Teraz musi poprawić kolor i głębię. Dlatego wzmacnia cień jabłka, ożywia kolory wina (ryc. 116) i nadaje poszczególnym elementom wyrazisty kształt. Potem maluje winogrona. Trzyma się przy tym ściśle modelu i wiernie go kopiuje, by wszystko wyglądało naturalnie. Winogrona maluje bardzo ciemnym, prawie czarnym kolorem, który rozjaśnia odpowiednio do połysków białymi punkcikami (ryc. 117).

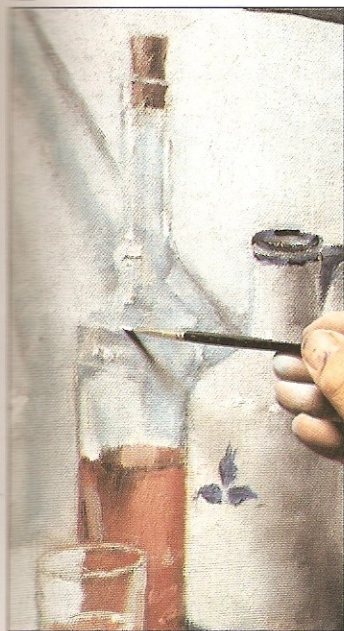
Nagle Parramón stwierdza, że kompozycja nie znajduje się w środku płaszczyzny. Co można zrobić? Artys-

ta zwęża swój obraz od góry i z lewej strony (ryc. 118) na szerokość dwóch palców. Tego rodzaju zmiany można robić bez skrupułów. Przy oprawianiu płótno rozepnie się po prostu na mniejszych ramach.

Potem artysta zbiera nieco farby z tkaniny w tle, ponieważ wypadła zbyt sztywno i mocno (ryc. 119) i troszkę rozciera farbę na butelce (ryc. 121).

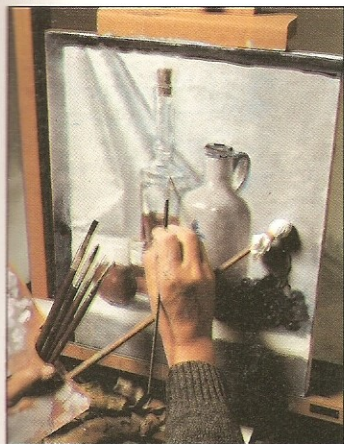
Ryc. 120 i 121. Parramón opracowuje ponownie tkaninę w tle (ryc. 120) i koryguje kilka błędów na butelce.

122



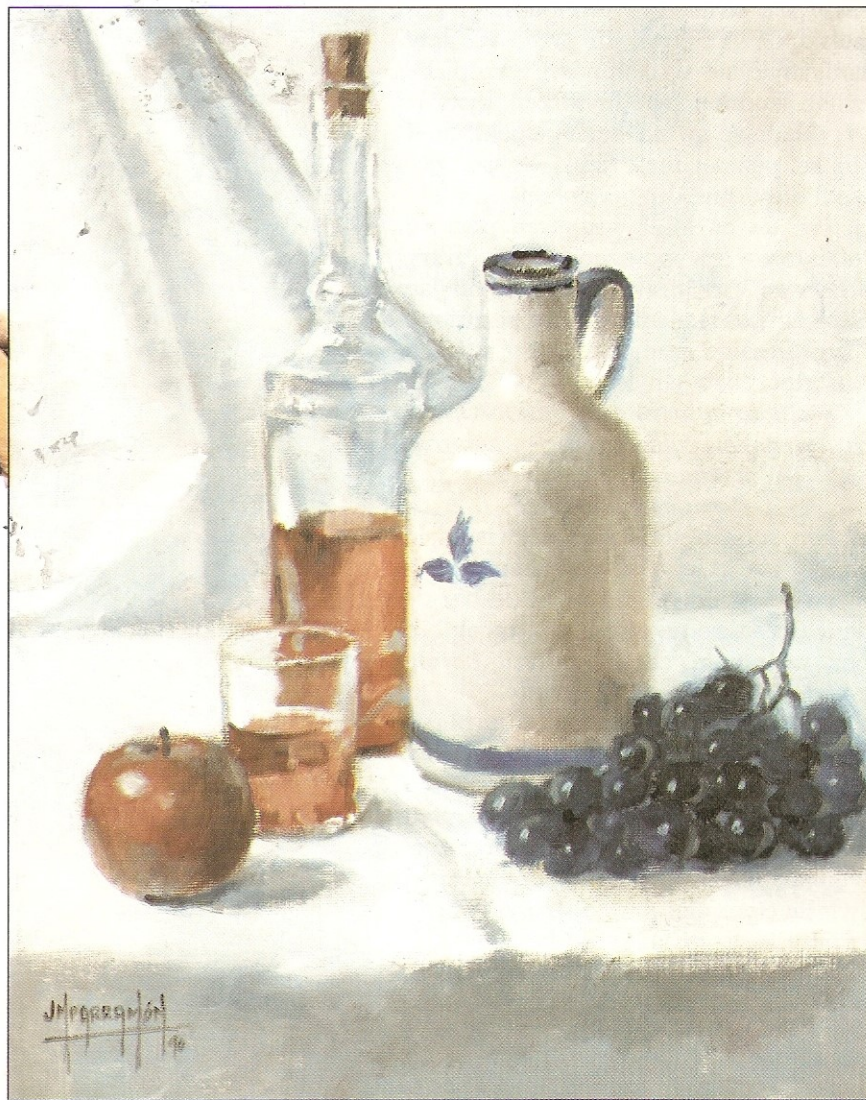
17. Roz-
wierzchnię
e wzmac-
odczucie
ści (ryc.
o cieniuje
nie wino-
się ściśle

123



19. Aby
mieścił do-
bdku płam-
món ma-
s na gór-
wędzi ob-
). Z zała-
tle zbiera
ciereczką.
olejnym
są mo-

124



1. Parra-
uje po-
ę w tle
yguje kil-
butelce.

Kontynuujemy: artysta przemalował tkaninę bardziej miękkimi kontrastami, a następnie wykończył rowki na butelce małymi punkcikami, cieniami, refleksami i połyskami (ryc. 122). „Żeby móc pracować dalej z wolnej ręki, muszą mieć teraz łaskę malarzką”, wyjaśnia Parramón. „Oto i ona” (ryc. 123). Jak pokazuje ilustracja, łaska jest prętem z kulką na końcu. Kulkę można owinąć szmatką, by nie pobrudzić obrazu. Parramón kładzie ostatnie punkciki – połyski na rzeźbie butelki, lodyżki winogron, niuanse wina w szklance i bu-

telce – szczegóły, które zaokrągłają kształty, ale nie zmieniają ogólnego charakteru. Jest to rzeczywiście ważne: szczegóły i ogólny obraz muszą się równoważyć, muszą mieć harmonijne proporcje, w przeciwnym razie obraz jest przeładowany lub ubogi. Dlatego należy odłożyć pędzel w odpowiednim momencie. Nadmierne wykończenie szkodzi świeżości dzieła. Parramón wyjaśnia: „Wolę przerwać nieco wcześniej, obraz mogę wyretuszować następnego dnia. Na dzisiaj starczy”. Że ma rację, dowodzi gotowa praca (ryc. 124).

Kolory światła

125

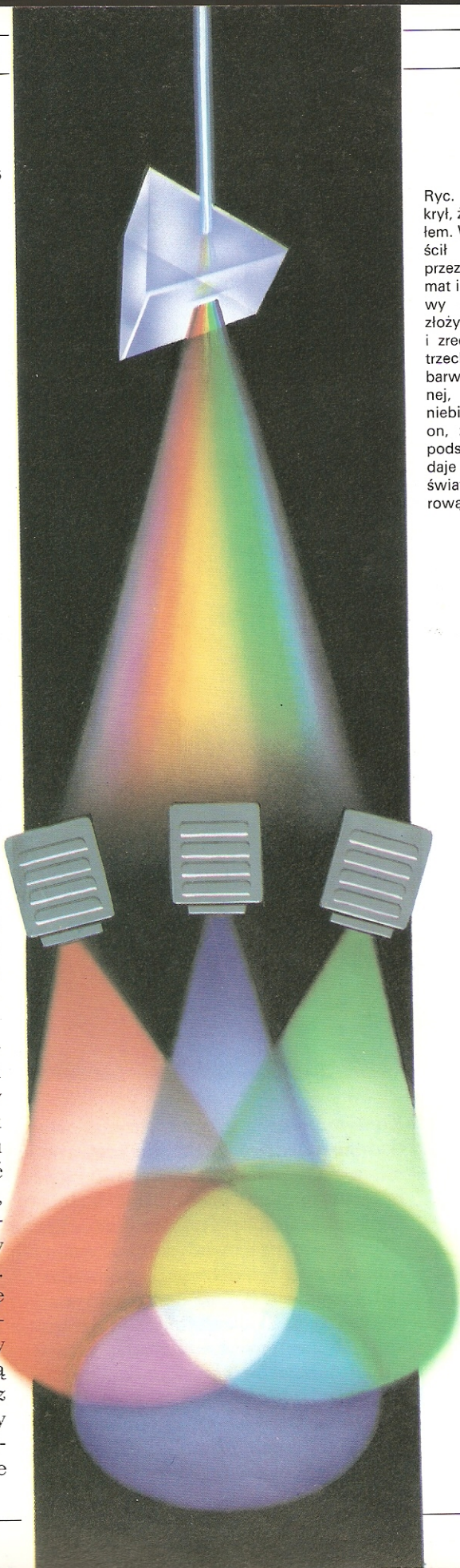
Kolor jest światłem. Newton, fizyk angielski, dowiódł tego już przed 200 laty zamykając się w ciemności, przepuszczając promień świetlny przez pryzmat i rozkładając go na barwy spektralne. Sto lat później inny fizyk, Young, poszedł odwrotną drogą. Dokonał projekcji światła na białą ścianę za pomocą reflektorów wyposażonych w filtry o barwach spektralnych. Wymieniając filtry, włączając jedne barwy promieni, a wykluczając inne doszedł do nowego i ostatecznego wniosku:

Białe światło można odtworzyć za pomocą tylko trzech kolorów – czerwonego, zielonego i ciemnoniebieskiego.

W ten sposób stało się oczywiste, co należy rozumieć pod pojęciem barwy pierwotnej. Bo jeżeli wszystkie barwy dadzą się zredukować do trzech, to bez wątpienia chodzi o *trzy barwy podstawowe, czyli pierwotne.*

Przy ponownym odtworzeniu białego światła Young udowodnił ponadto, że: nałożenie czerwonego promienia świetlnego na zielony daje w wyniku kolor żółty, światło niebieskie na czerwonym daje purpurę, a mieszanka światła ciemnoniebieskiego i zielonego tworzy kolor jasnoniebieski. Barwy te określa się jako *barwy wtórne*, jako że powstają ze zmieszania barw pierwotnych (patrz ryc. 125).

Do tej pory mówiliśmy o świetle, promieniach świetlnych oraz o rozkładaniu i odtwarzaniu światła białego. Mówimy więc o *barwach światła*. Przy mieszanii lub addycji dwóch barw światła – tu czerwona i zielona – podwaja się ilość światła, powstaje światło jaśniejsze, a mianowicie żółte (fizycy mówią wówczas o *syntezie przez addycję*). My artyści nie malujemy jednak światłem. Nasze mieszanki farb zakładają zawsze *resztkę* pozostałą z niepochlonej części widma światła. Czerwony i zielony dają kolor brązowy, a więc ciemniejszą barwę (dla fizyków jest to *synteza przez subtrakcję*). A więc podstawowe kolory pigmentów powinny być jak najjaśniejsze. Jeżeli weźmiemy barwy spektralne jako podstawę, możemy powiedzieć:



Ryc. 125. Newton odkrył, że barwa jest światłem. W tym celu przepuścił promień świetlny przez kryształowy pryzmat i rozłożył go na barwy spektralne. Young złożył ponownie światło i zredukował barwy do trzech podstawowych barw widma – czerwonej, zielonej i ciemnoniebieskiej. Stwierdził on, że mieszanie barw podstawowych parami daje trzy wtórne barwy światła – żółtą, purpurową i jasnoniebieską.

Wszystkie barwy z trzech barw

Naszymi kolorami podstawowymi są wtórne barwy światła i odwrotnie, naszymi kolorami wtórnymi są podstawowe barwy światła.

Są to więc nasze
**PODSTAWOWE KOLORY
 PIGMENTÓW:**

żółcień, purpura i błękit cyjanowy.
 Mieszanie parami tych kolorów daje

WTÓRNE KOLORY PIGMENTÓW:
błękit ciemny, zieleń i czerwień.

Mieszanina każdego z kolorów wtórnych z jednym z kolorów podstawowych daje nam

**KOLORY PIGMENTÓW
 TRZECIEGO RZĘDU:**

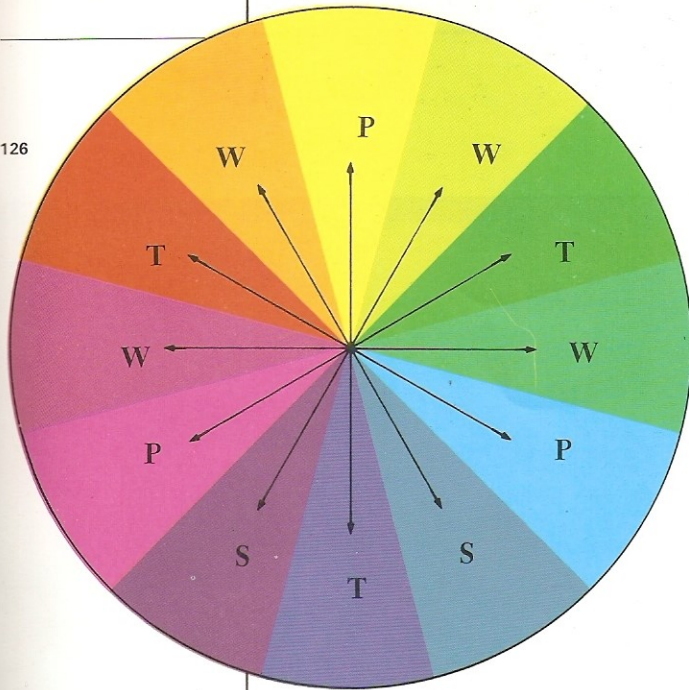
*zieleń jasną, pomarańczowy, fiolet, karmin,
 zieleń chromową i ultramarynę.*

To prowadzi do ważnych wniosków:

Na podstawie pełnej zgodności barw światła i kolorów pigmentów można zmieszać wszystkie kolory naturalne z trzech kolorów podstawowych — żółcień, purpurę i błękitu cyjanowego.

U góry tej strony mogą Państwo zobaczyć barwny krąg kolorów pigmentowych — naszych barw. Pokazuje on trzy *barwy pierwotne* (P), które po wymieszaniu parami dają trzy *barwy wtórne* (W), które z kolei w mieszanke z barwami podstawowymi tworzą tzw. *barwy trzeciego rzędu* (T).

126

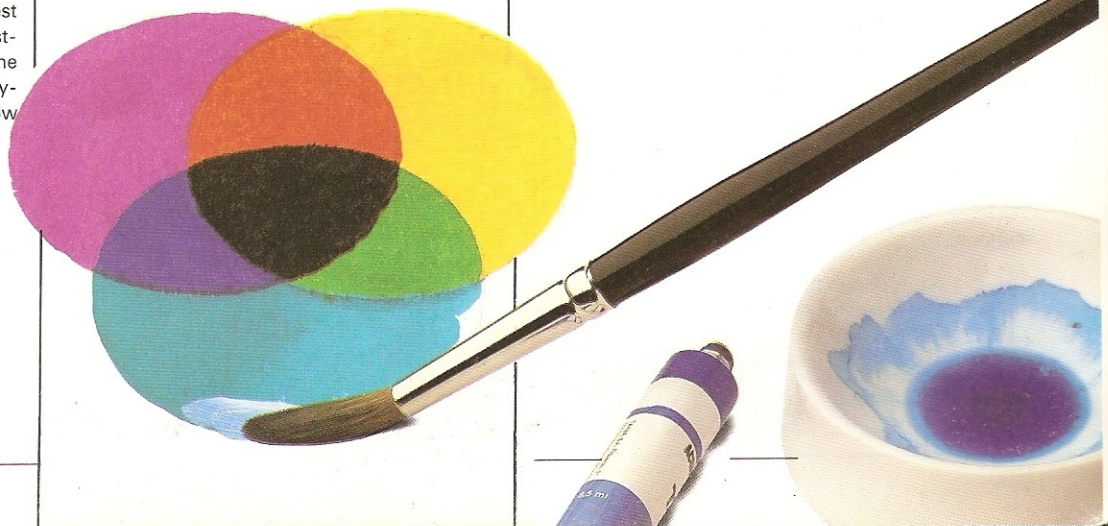


Ryc. 126. Krąg barw z układem barw podstawowych (P), wtórnych (W) i trzeciego rzędu (T).

Ryc. 127–129. *Kolory pigmentów*
kolory pierwotne: purpura, błękit cyjanowy, żółcień
kolory wtórne: błękit ciemny, zieleń, czerwień
kolory trzeciego rzędu: pomarańczowy, karmin, ultramaryna, fiolet, zieleń chromowa, zieleń jasna.

Ryc. 130. Proszę zwrócić uwagę na mieszanie czerwonego z czarnym (trzy górne odcienie) i czerwonego z białym (na dole).

Ryc. 131. Praktycznym wnioskiem tej teorii jest stwierdzenie, że wszystkie kolory naturalne można wymieszać wyłącznie z trzech kolorów podstawowych.



Barwy dopełniające

Konsekwencją teorii barw, którą właśnie wyłożyliśmy, jest dopełnianie się dwu barw. Widzieliśmy, że przy projekcji na ścianę trzech barw podstawowych odtwarzamy światło białe. Jeżeli wygasimy niebieski promień światła, ze światła białego i dwu pozostałych kolorów – czerwonego i zielonego – powstanie światło żółte. Wynika z tego, że żółty i niebieski tworzą światło białe. Są to więc barwy dopełniające. Wniosek ten przełożony na syntezę przez substrakcję, na której opiera się malarstwo, oznacza, że:

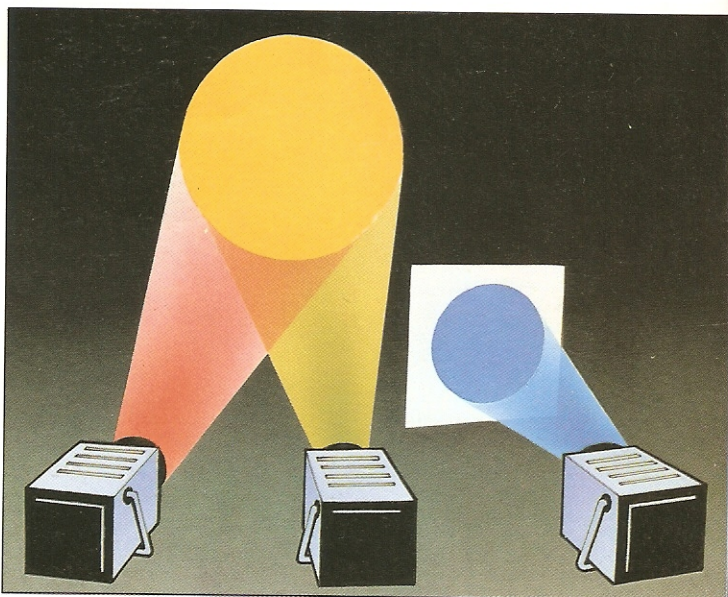
żółty jest dopełniającym dla *ciemnego błękitu*,

błękit *cyjanowy* jest dopełniającym dla *czerwonego*,

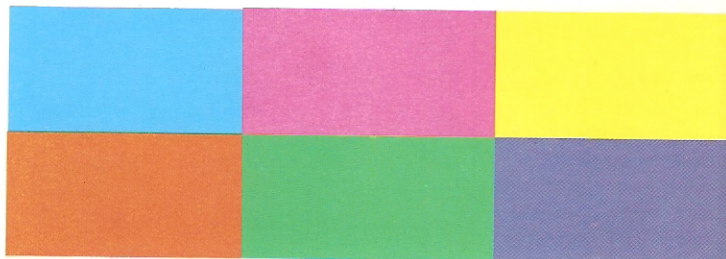
purpurowy jest dopełniającym dla *zielonego* (i odwrotnie).

Na co przyda nam się ta wiedza o barwach dopełniających? Po pierwsze możemy z jej pomocą tworzyć świadomie *kontrasty*. I tak wiemy, że czerwony i zielony tworzą niezwykle ostry kontrast. Po drugie możemy przez mieszanie uzyskać szeroką *gamę barw złamanych*, o których jeszcze będzie mowa.

132



133



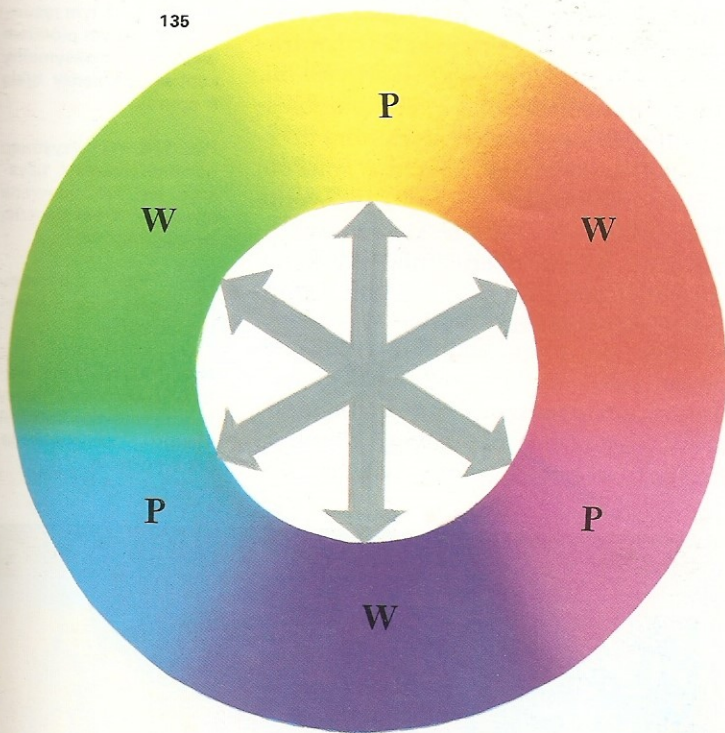
134



Ryc. 132. W syntezie przez addycję (barw światła) otrzymujemy białe światło z niebieskiego i żółtego. Niebieski i żółty są więc barwami dopełniającymi.

Ryc. 133. Oto pary kolorów dopełniających – u góry barwy pierwotne światła, na dole barwy wtórne.

Ryc. 134. Malarka Teresa Lläcer pracuje za pomocą kontrastów kolorów dopełniających, żeby wzmocnić siłę barw swych dzieł.



Barwny krąg znajdujący się obok pokazuje, że położone naprzeciw siebie barwy podstawowe (P), wtórne (W) i trzeciorzędne (T) są dopełniającymi się parami. Jeżeli wyobrazimy sobie tabelę barw ze wszystkimi kolorami podstawowymi, wtórnymi, trzeciego rzędu, czwartego rzędu itd., stanie się jasne, że ilość barw dopełniających jest praktycznie nieograniczona, bo tak jak na przykładzie barwy pierwotnej i wtórnej (powstałej z mieszanki dwu barw pierwotnych), możemy zestawiać coraz to inne barwy dopełniające. Do tego musimy jedynie przeciwstawić kolor mieszanki dalszym barwom z kategoriami o rząd niższej (np. barwę trzeciego rzędu barwie czwartego rzędu z mieszanki dwóch kolorów trzeciego rzędu itp.).

136



Ryc. 135. W kręgu barw dokładnie naprzeciwko siebie leżą zawsze barwy dopełniające. Ich ilość można rozszerzać praktycznie w nieskończoność.

Ryc. 136. Edouard Vuillard, *Plac San Augustin* (1912–1913), zbiory prywatne, Szwajcaria. Farba klejowa na papierze, który został naklejony na płótno, 156 cm × 193 cm.

Przez mieszanie kolorów wtórnych z pierwotnymi otrzymuje się kolory trzeciego rzędu, z których można uzyskać przez dalsze mieszanie koloru czwartego rzędu. Vuillard skonstruował swój obraz za pomocą mieszanki barw dopełniających, przytłumionych bielą, które dały tzw. barwy złamane.

Kontrasty

Nasze kolory są wyjątkowo ubogie w porównaniu z kolorami światła w naturze. Żeby móc naśladować żywe barwy naturalne, musimy sięgnąć do wielu reguł, a także trików, które opierają się na *zasadach kontrastów między odcieniami i kolorami*. Przy *kontraście stopnia zaciemnienia* kolor nie odgrywa żadnej roli. Maksymalny kontrast powstaje przez umiejscowienie obok siebie czerni i bieli – najjaśniejszego światła obok najgłębszego cienia. Również szary ciemny i szary jasny lub połączenie czerni, szarości i bieli dają w każdym wypadku kon-

trast stopnia zaciemnienia. Jasnoniebieski i ciemnoniebieski kontrastują również ze sobą wartościami. Jeżeli natomiast obok ciemnoniebieskiego będziemy malować ciemną czerwień, otrzymamy *kontrast kolorów* oparty na różnicy między obydwoma kolorami. Jeżeli niebieski ciemny zestawimy z jasną czerwień, uzyskamy zarówno *kontrast kolorów*, jak i *stopnia zaciemnienia*.

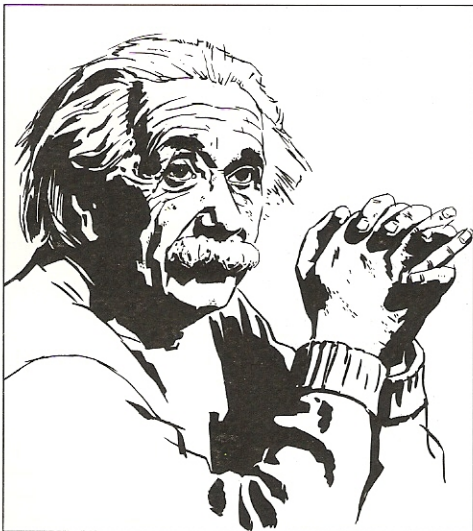
Ryc. 137. Na tym rysunku wykonanym piórkim widzimy maksymalny kontrast pomiędzy bielą a czernią.

Ryc. 138. Wykorzystując odcienie szarości uzyskuje się zróżnicowane kontrasty, które bardziej uwydatniają bryłę.

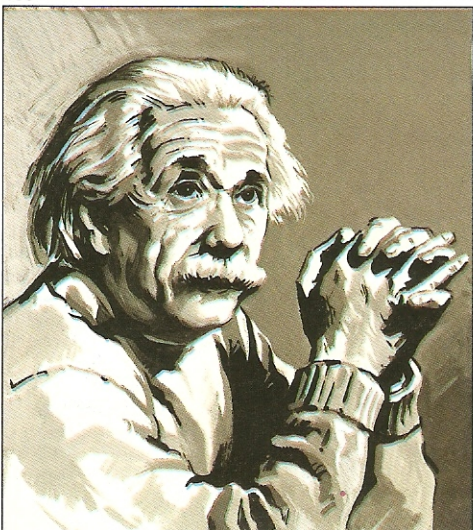
Ryc. 139. Czerwony i niebieski tworzą kontrast kolorów.

Ryc. 140. Niebieski ciemny i czerwony jasny tworzą zarówno kontrast stopnia zaciemnienia, jak i kolorów.

137



138



139

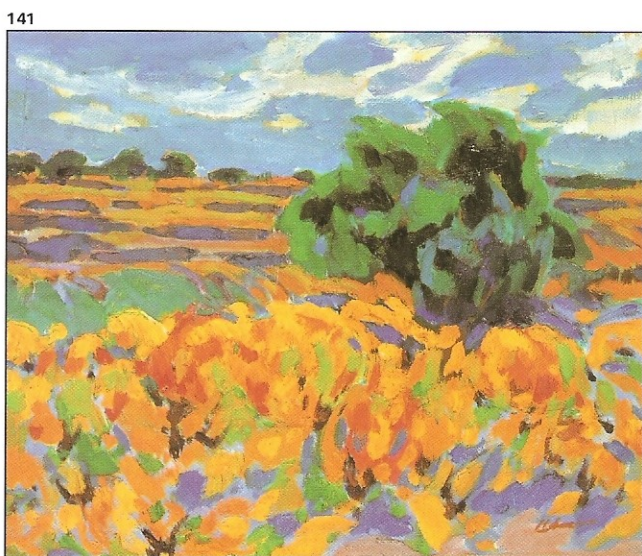


140



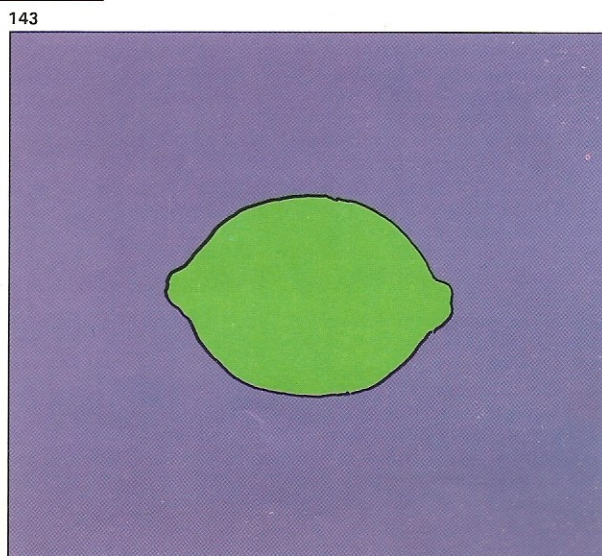
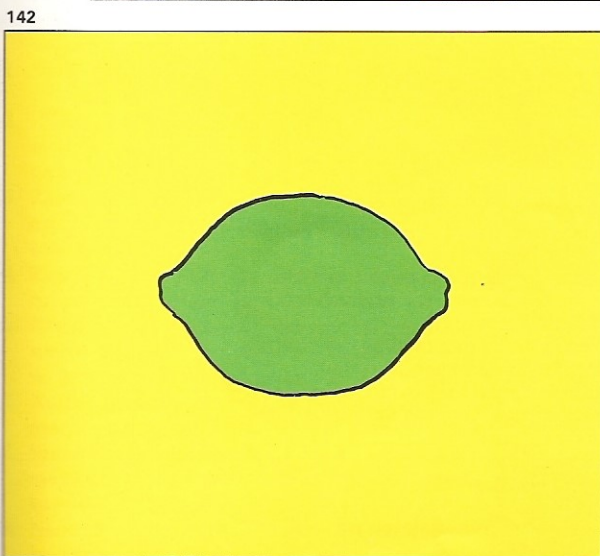
Najostrzejszy kontrast kolorów powstaje z zestawienia dwóch barw dopełniających: żółtego i ciemnego błękitu, czerwonego i zielonego oraz niebieskiego cyjanowego i pomarańczowego. W przypadkach tych par mamy do czynienia z maksymalnymi *kontrastami kolorów*. Barwy dopełniające wzmacniają się wzajemnie w takim stopniu, że przy oglądaniu jednego koloru powstaje złudzenie zabarwienia barwą dopełniającą na sąsiadującym odcieniu. To zjawisko, określane jako *kontrast jednoczesny*, zostało odkryte przez francuskiego fizyka Chevreula, którego teorie znalazły

szeroki oddźwięk wśród impresjonistów. W ujęciu naukowców każda barwa rzutuje swój kolor dopełniający na sąsiedni odcień. Tak więc szary otoczony żółtym ma odcień niebieskawy, natomiast zielony otoczony szarym nabiera odcienia czerwonego. Można to zaobserwować w naturze, ponieważ cienie rzucane przez przedmioty zawierają zawsze ich barwy dopełniające. Cień ciemnozielonego krzewu jest czerwony, a półcień żółtych liści daje wrażenie fioletowej tonacji. Możemy to sprawdzić wybierając się w słoneczny dzień poza miasto lub studiując obraz impresjonistyczny.



Ryc. 141. Teresa Llàcer, *Pejzaż*, zbiory prywatne. W obrazach w stylu fowistów wykorzystano grę kontrastów sąsiadujących barw dopełniających.

Ryc. 142 i 143. Zielona cytryna na żółtym tle wydaje się niebieskawa (barwa dopełniająca dla żółtego), jak to pokazuje ryc. 142. Jeżeli natomiast zielony jest otoczony niebieskim, owoc jawi się jako żółtawy (143). To zjawisko polega na kontraście jednoczesnym.

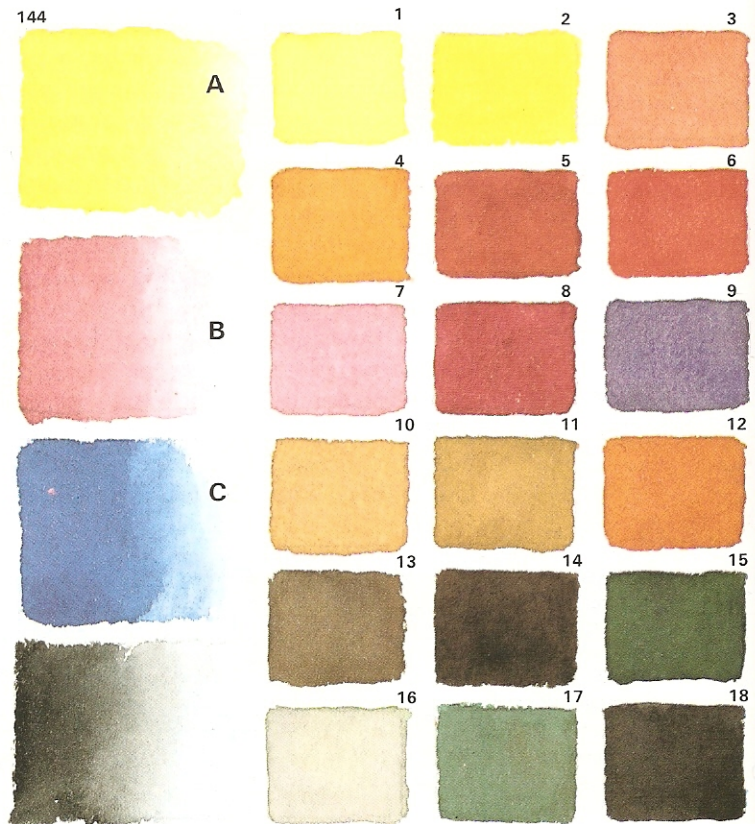


Gama ciepłych kolorów akwarelowych

Chcę zaproponować Państwu następujące ćwiczenie: proszę namalować gamę ciepłych, zimnych i złamanych kolorów stosując przy tym tylko barwy podstawowe. Potrzebna jest Państwu do tego kartka papieru dobrej jakości o średnim ziarnie, paleta lub pudełko z paletą, pędzel nr 8 z włosia kuny, naczynie z czystą wodą, bibuła oraz następujące farby:

żółcień kadmowa średnia (A), błękit pruski (B) i karmin kraplak (C).

Proszę przeanalizować starannie 18 kolorów każdej gamy i stwierdzić, z czego się składają względnie jakie barwy pierwotne są w nich zawarte i jaką część składową stanowią. Ponadto proszę przeczytać poniższe wskazówki, co ułatwi Państwu zadanie. Ważne jest, by tak długo tworzyć mieszanki na palecie, aż każdy z kolorów zostanie dokładnie „skopiowany” w jego charakterystycznej tonacji, żeby nie wypadł ani jaśniej, ani ciemniej niż przedstawione obok wzorce.



Gama kolorów ciepłych

1. Żółty cytrynowy: z żółtego kadmowego i wody.
2. Intensywny żółty: żółty kadmowy z niewielką ilością wody.
3. Różowy: żółty jak w poprzednim kolorze z karminem i wodą.
4. Pomarańczowy jasny: mocny żółty kadmowy z karminem.
5. Czerwony angielski: mocny żółty z karminem.
6. Cynober: mocny karmin i trochę żółtego.
7. Różowy: tylko karmin z dużą ilością wody.
8. Karmin jasny: karmin kraplak z wodą.
9. Fioletowy: karmin, trochę błękitu pruskiego i woda.
10. Ochra jasna: mieszanka wody i farby z żółtego, odrobiny karminu i śladowych ilości błękitu.
11. Ochra ciemna: jak poprzednio z większą ilością żółtego i niebieskiego.
12. Siena naturalna: mieszanka pomarańczowego (4) z odpowiednim dodatkiem niebieskiego.
13. Siena palona: fioletowy (9) plus żółty.
14. Brąz Van Dycka: intensywny błękit z odrobiną żółtego plus karmin.
15. Zieleń soczysta: mocny błękit z odrobiną żółtego i karminem.
16. Ciepły szary jasny: bardzo jasny fioletowy, żółty i dużo wody.
17. Ciepły szary ciemny: ciemny fiolet z odcieniem niebieskawym i żółty.
18. Ciepły czarny: mocny błękit i karmin ze śladową ilością żółtego.

Gama kolorów zimnych

Przechodzimy do analizy kolorów zimnych:

1. Żółty z odcieniem szarawym: błękit i karmin z dużą ilością wody i odrobiną żółtego.
2. Zimny cielisty: karmin, dużo wody, troszkę żółtego i błękitu.
3. Zimny cielisty średni: jak poprzednio, ale więcej żółtego i błękitu.
4. Cielisty w cieniu: mieszanka jasnozielonego z dodatkiem silnie rozwodnionego żółtego i karminu.
5. Cielisty w głębokim cieniu: mieszanka fioletowego o odcieniu niebieskawym z dodatkiem silnie rozwodnionego żółtego, przytłumiona błękitem.
6. Zielony jasny: dużo wody, troszkę błękitu i tak samo niewiele żółtego.
7. Zielony niebieskawy: jak poprzednio, ale nieco więcej błękitu.
8. Zielony transparentny: przeważa błękit z żółtym i wodą.
9. Permanentny zielony ciemny: błękitny i żółty w przybliżeniu w równych częściach i odpowiednia ilość wody.
10. Zielony ciemny: jak poprzednio z większą ilością błękitu i dodatkiem karminu.
11. Błękit nieba z odcieniem karminowym: błękit z dużą ilością wody plus karmin z dużą ilością wody.
12. Zimny błękitny ciemny: średni fioletowy plus żółty zneutralizowany błękitem i karminem.
13. Błękitny z odcieniem fioletowym: błękit plus karmin i woda.

Ryc. 144. Za pomocą średniej żółcień kadmowej, błękitu pruskiego i karminu można zestawiać wszystkie kolory ciepłe, jak na powyższej ilustracji. Proszę zwrócić uwagę na wskazówki w tekście, nie sprawi to wówczas trudności.

Gama zimnych i złamanych kolorów akwarelowych

14. Ultramaryna: błękit z wodą i śladową ilością karminu.
15. Fioletowy: mocny karmin z odrobiną błękitu pruskiego.
16. Błękit pruski: błękit rozcieńczamy wodą tak długo, aż uzyskamy odpowiedni odcień.
17. Zielony z odcieniem szarym: mieszanka permanentnego zielonego (9) z domieszką karminu.
18. Zimny czarny: czarny z odcieniem niebieskawym uzyskany z mocnego błękitu pruskiego, rozwodnionego karminu i odrobiny żółtego.

Gama kolorów złamanych

Na zakończenie zajmiemy się kolorami złamanymi. W ich skład wchodzi barwy dopełniające z domieszką bieli, która w wypadku akwareli jest kolorem papieru.

1. Jasny szary o odcieniu żółtawym: błękit i karmin z dużą ilością wody (daje błękitny z odcieniem fioletowym) plus żółty jako kolor dopełniający dla błękitu o odcieniu fioletowym.
2. Szary średni o odcieniu żółtawym: poprzednie kolory, lecz mniej żółtego.
3. Ciemny szary o odcieniu żółtawym: takie kolory jak poprzednio, ale mniej wody.
4. Ciemny karminowoszary: zielony (błękit i żółty) i jako kolor dopełniający – karmin.
5. Średni karminowoszary: poprzednie kolory, ale silniej rozwodnione.
6. Ciemny szary z odcieniem karminowym: mieszanka mocnego zielonego z dodatkiem odpowiedniej ilości karminu.
7. Jasna ochra: rozwodniony pomarańczowy z domieszką błękitu.
8. Zielony oliwkowy: średni zielony z dodatkiem odrobiny karminu.
9. Jasna sepia: mieszanka mocnego transparentnego z karminem.
10. Mocna sepia: jak poprzednio, ale ogólnie więcej farby.
11. Szarobłękitny: rozwodniony błękit z odrobiną karminu i niewielką ilością żółtego.
12. Złamany zielonożółty: mieszanka rozwodnionego transparentnego żółtego z rozcieńczonym błękitem i karminem.
13. Złamany błękit nieba: rozwodniony, bardzo czysty błękit z rozcieńczonym karminem i żółtym.
14. Złamany szaroniebieski: ta sama mieszanka co poprzednio, ale bardziej intensywna.
15. Neutralny jasny szary: mieszanka z silnie rozcieńczonych kolorów podstawowych, w przybliżeniu w jednakowych częściach.
16. Neutralny szary średni: jak poprzednio, ale mocniejsze kolory.
17. Szary Payne'a (neutralny szary z odcieniem niebieskawym): mocny błękit z odrobiną karminu i śladem żółtego.
18. Neutralny czarny: gęsty, mocny błękit, trochę karminu i nieco mniej żółtego.



Ryc. 145. Jeżeli zwiększy się udział czerwieni i błękitu oraz kontroluje dodatek wody, można uzyskać tę gamę zimnych kolorów.

Ryc. 146. Kolory złamane otrzymuje się mieszając barwy dopełniające parami plus biel. W malarstwie akwarelowym potrzebną biel daje przeświecający kolor papieru.

Vicenç Ballestar maluje obraz marynistyczny trzema kolorami

Na portowym nabrzeżu rybackim w Barcelonie Vicenç Ballestar maluje dla nas akwarelę trzema kolorami. Artysta wybrał ultramarynę, żółcień kadmową średnią i karmin. Wyjaśnia przy tym: „Wolę odcienie zielone ze-

stawione z mieszanki ultramaryny i żółtego od odcieni stworzonych z błękitu pruskiego i żółtego. Są jaśniejsze i cieplejsze”.

Ballestar maluje na arkuszu papieru formatu nr 8 według tabeli norm dla ram klinowych. Miękkim ołówkiem 3B rysuje główne linie kompozycji. Wybrał widok pod światło poniżej linii horyzontu. Ballestar rozkłada farby na talerzu kamionkowym, obok stawia naczynie z wodą (ryc. 150). Mieszanką z trzech kolorów z dominacją niebieskiego maluje górną część obrazu. Używa przy tym pędzla nr 14 ze sztucznego włosia. Pierwsze pociągnięcia są ciemne, z lekkim odcieniem fioletowym i zimne, zawierają jednak nieco ciepłych transparentnych niuansów, które przyczyniają się do ogólnej harmonii. Pociągnięcia pędzlem są skręcone i przerywane. Pozostawiają w przedniej części biel zaznaczając refleksy na wodzie (ryc. 149.)

Ryc. 147 i 148. Ballestar rozstawił sztalugi na małym molo rybackim w porcie w Barcelonie i maluje przycumowane łodzie (ryc. 148).

Ryc. 149. Artysta szkicuje ołówkiem, jeszcze przed rozpoczęciem malowania, główne linie motywu, a następnie pokrywa niektóre powierzchnie najważniejszymi odcieniami, nadającymi harmonijność jego akwareli.

147



148



149



Ryc. 150: Ballestar miesza swoje trzy kolory na prostym talerzu kamionkowym. Woda znajduje się w dużym naczyniu z tworzywa sztucznego.

150



Ballestar maluje żółtym kolorem re-ling malej łodzi w centrum kompozycji. Kadłub łodzi przedstawia za pomocą karminu, który wycieniowuje w dolnej części ultramaryną. Nieco ciemniejszego tonu potrzebuje dla cienia rzucanego przez łódź na wodę. Sieną powstałą ze zmieszania żółtego kadmowego z ultramaryną pokrywa kształty łodzi na pierwszym planie. Tym samym rozpoczyna się drugie stadium malowania (ryc. 153). Kształty łączą się powoli w ogólną harmonię, jaką nadają miejsca z ciemnymi kolorami. „Dążę do mocnej tonacji kolorystycznej – mówi Ballestar. Czerwień, żółcień i zieleń rozkładają akcenty i ożywiają niebieskawą tendencję kompozycji”.

Ballestar łączy kształty za pomocą kontrastów pomiędzy dużymi partiami kolorystycznymi. Gdy tylko stworzył przeciwwagę dla łodzi, nabrały one w pełni naturalnego wyglądu. Kontrast kolorów pozwala błyszczeć światłu. Małe okna kabin łodzi na pierwszym planie maluje Ballestar bardzo

ciemnym odcieniem skomponowanym z niebieskiego i karminu. Okrągłym pędzlem nr 12 uzupełnia drobne szczegóły na pokładach łodzi. Pozostałe pędzle i szmatkę do suszenia i czyszczenia trzyma w drugiej ręce. Krawędzią płaskiego pędzla wyciąga delikatne linie, jak ta przy odbijaczu łodzi.

Ryc. 151 i 152. Ballestar wprowadza ostre kontrasty z żywych kolorów, by wzmocnić harmonię całości obrazu i ożywić ciemne, złamane powierzchnie.

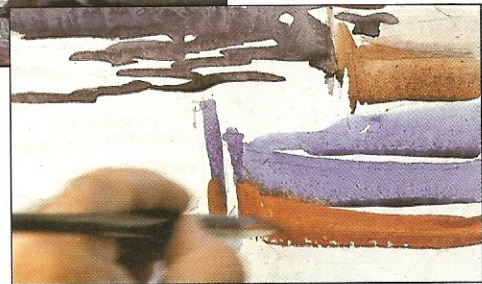
Ryc. 153. W tym stadium akwarela Ballestara wykazuje już wyraźne formy rozpoznawalne dzięki licznym kontrastom kolorystycznym. Artysta musi teraz wzmocnić cienie i zaznaczyć kilka szczegółów.

Ryc. 154. Ballestar wzmacnia ciemną barwę dziobu łodzi i przemalowuje jego zarysy.

151



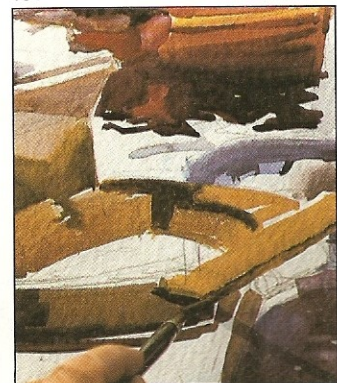
152



153



154



Kontynuacja i dokończenie obrazu

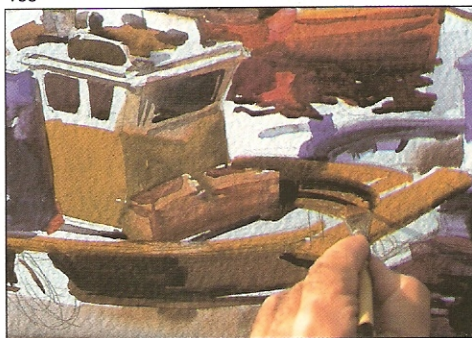
Ryc. 155 i 156: Artysta uwypukla kształty za pomocą kontrastów stopnia zaciemnienia i przyltumią zbyt jasne miejsca miękkimi, zgaszonymi kolorami.

Ryc. 157: Gotowa akwarela wykazuje taką samą kolorystyczną różnorodność, jakie charakteryzują wszystkie prace Ballestara. Precyzyjnie wykonane szczegóły łączą się w całkowitą harmonię.

Artysta precyzuje kształty małym, okrągłym pędzelkiem nr 4 z włosia kuny, podkreśla szczegóły i urealnia bryły intensyfikując cienie ciemniejszymi kreskami. Teraz czas na retusze i drobiazgi, jak np. opony na zewnątrz burt łodzi. Ballestar maluje je w bardzo ciemnej, prawie czarnej tonacji (ryc. 156). Cieniuje połyski na wodzie, które do tej pory pozostawały prawie białe, ponieważ kontrast w stosunku do pozostałych kolorów byłby zbyt duży.

Ryc. 157 pokazuje ile odcieni można osiągnąć w technice akwarelowej posługując się jedynie trzema kolorami. Szaro niebieski, kolor malwy, fioletowy, połyskujący żółty, czerwone, zielone i niezliczone złamane odcienie, które powstały głównie dzięki mistrzowskim umiejętnościom Ballestara.

155



156



157



Jezeli to
jemy te
i złama
mi. Do
karton l
pędzi r
paleta,
gazetow
ne – z
ciemny
biała, a

Gama k
Najpier
ciepłych

1. Tran
2. Moc
3. Żółt
4. Sien
5. Umb
6. Ziel
7. Karn
8. Ziel
9. Tran
10. Ciep
11. Sien
12. Purp
13. Ziel
14. Ziel
15. Ciep
16. Szar
17. Ziel
18. Szar

Gama ciepłych barw olejnych

Jeżeli to Państwu odpowiada namalujemy teraz gamę ciepłych, zimnych i złamanych kolorów farbami olejnymi. Do tego potrzebne jest płótno, karton lub gruby papier, pięć płaskich pędzli nr 8 i 10 ze szczeciny świni, paleta, terpentyna, szmatki, papier gazetowy i naturalne trzy farby olejne — żółty kadmowy średni, karmin ciemny i błękit pruski, jak również biała, a mianowicie biel tytanowa.

Gama kolorów ciepłych (ryc. 158)

Najpierw namalujemy gamę kolorów ciepłych. Od góry z lewej ku prawej:

1. Transparentny żółty: czysty żółty kadmowy średni.
2. Mocny żółty: poprzedni żółty z odrobiną karminu.
3. Żółtopomarańczowy: poprzedni żółty, troszkę więcej karminu.
4. Siena naturalna: żółty z karminem i niewielką ilością błękitu.
5. Umbra palona: poprzednie kolory, nieco więcej karminu i błękitu.
6. Zielonożółty: żółty, biały, trochę błękitu i odrobina karminu.
7. Karmin: czysty karmin.
8. Zielony ciemny: błękit, żółty i śladowe ilości karminu.
9. Transparentny cielisty: biały, żółty i trochę karminu.
10. Ciepły cielisty z odcieniem szarym: biały, żółty i niewielkie ilości błękitu i karminu.
11. Siena z odcieniem szarym: kolor nr 4 z większą ilością błękitu i karminu.
12. Purpura: karmin i biały.
13. Zielonożółty: mieszanka białego i żółtego, do której dodajemy stopniowo błękit.
14. Zielony jasny: poprzedni zielony z większą ilością błękitu.
15. Ciepły szary: biały, błękit i karmin, do tego stopniowo dodajemy żółty.
16. Szary średni: poprzedni kolor z dodatkiem karminu i błękitu.
17. Zielononiebieski: błękit, biały, żółty i odrobina karminu.
18. Szary ciemny: poprzedni kolor z domieszką niebieskiego i trochę karminu.



Gama kolorów zimnych i złamanych

Gama kolorów zimnych (ryc. 159)

Kontynuujemy ćwiczenia z gamą kolorów zimnych:

1. Zimna jasna ochra: biały z odrobiną żółtego, błękitu i karminu.
2. Złamana ochra: biały, żółty oraz trochę karminu i błękitu.
3. Brązowy jasny: biały, żółty, karmin i błękit.
4. Zielony jasny: biały, żółty, trochę błękitu.
5. Niebieskozielony: poprzednie kolory z większą ilością błękitu.
6. Mocny zielony: błękit i żółty.
7. Zielony ciemny: poprzednie kolory z większą ilością błękitu i odrobiną karminu.
8. Szaroniebieski jasny: biały, trochę błękitu.
9. Fioletowoniebieski: błękit, biały i odrobina karminu.
10. Ochra jasna: biały, trochę żółtego i karminu oraz odrobina błękitu.
11. Ciemna umbra naturalna: błękit, biały, karmin i żółty.
12. Szarozielony: ten sam kolor co poprzednio, lecz z większą ilością błękitu i żółtego.
13. Niebieski jasny: biały z niewielką ilością błękitu.
14. Niebieski kobaltowy: ten sam niebieski jasny z większą ilością błękitu i domieszką karminu.
15. Mocny zielony: poprzedni niebieski plus żółty.
16. Jasny szaroniebieski: biały, błękit, naprawdę niewiele karminu oraz odrobina żółtego.
17. Siena palona: karmin, żółty i błękit.
18. Zimny czarny: błękit, karmin i odrobina żółtego.



Gama kolorów złamanych (ryc. 160)

Na zakończenie malujemy gamę kolorów złamanych:

1. Szary jasny: błękit, biały, trochę karminu i żółtego.
2. Szary średni: poprzedni kolor z mniejszą ilością białego.
3. Złamany zielony jasny: błękit, żółty biały i karmin.
4. Brudny zielony ciemny: poprzednie kolory prawie w ogóle bez białego.
5. Mocna ochra: żółty, biały, błękit i trochę karminu.
6. Niebieskozielony: błękit, biały, żółty i śladowa ilość karminu.
7. Złamany zielony: poprzedni kolor z większą ilością żółtego i mniejszą białego.
8. Brązowy jasny: biały, karmin, żółty i stopniowo dodawany błękit.
9. Czerwony angielski: biały, żółty i karmin (pomarańczowy jasny) oraz trochę błękitu.
10. Złamany fioletowy ciemny: bardzo jasny pomarańczowy, do którego dodaje się błękitu i karminu.
11. Złamana jasna ochra: żółty, biała oraz trochę karminu i błękitu.
12. Szary jasny: dużo białego, błękit, trochę karminu i jeszcze mniej żółtego.
13. Zimny szary jasny: poprzedni szary z mniejszą ilością karminu.



161

162

163

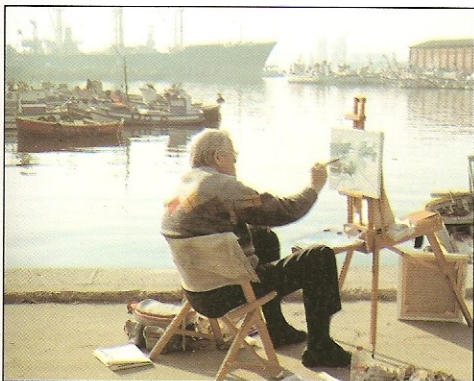
14. Szary kawy
15. Szary kawy
16. Neut. błęki
17. Szary szary
18. Czarny

José M. Parramón maluje obraz marynistyczny trzema kolorami farb olejnych

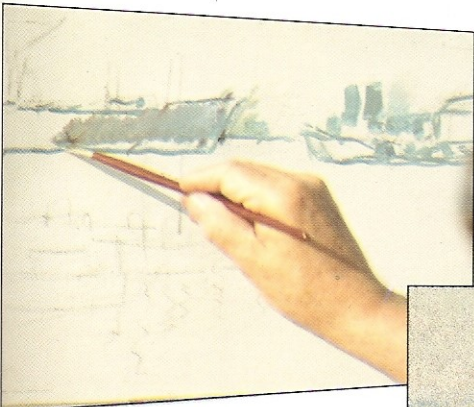
161



162



163



José M. Parramón znajduje się na portowym nabrzeżu rybackim w Barcelonie. Obok przystani statków rozłożył swoje przenośne sztalugi i rozkładane krzeselko. Maluje obraz marynistyczny farbami olejnymi (ryc. 161 i 162). Jego kolory to — żółty kadmowy średni, karmin, błękit pruski i biały, bez którego nie obejdzie się w malarstwie olejnym. Wybiera on biel tytanową, ponieważ schnie szybciej niż biel kremowa.

Gdy już artysta naszkicował kompozycję lekkimi liniami za pomocą węgla, szkicuje duże partie, maluje statki i budynki mieszanką błękitu z odrobinną karminu silnie rozcieńczonego terpentyną. Maluje przy tym czubkiem pędzla (ryc. 163).

Silnie rozcieńczoną mieszanką błękitu, karminu i odrobiny żółtego cieniuje ciemniejsze miejsca: kadłub statku, budynki i ich cienie rzucane na wodę. Następnie wzmacnia cienie w najciemniejszych miejscach i rozjaśnia tło białą (ryc. 164).

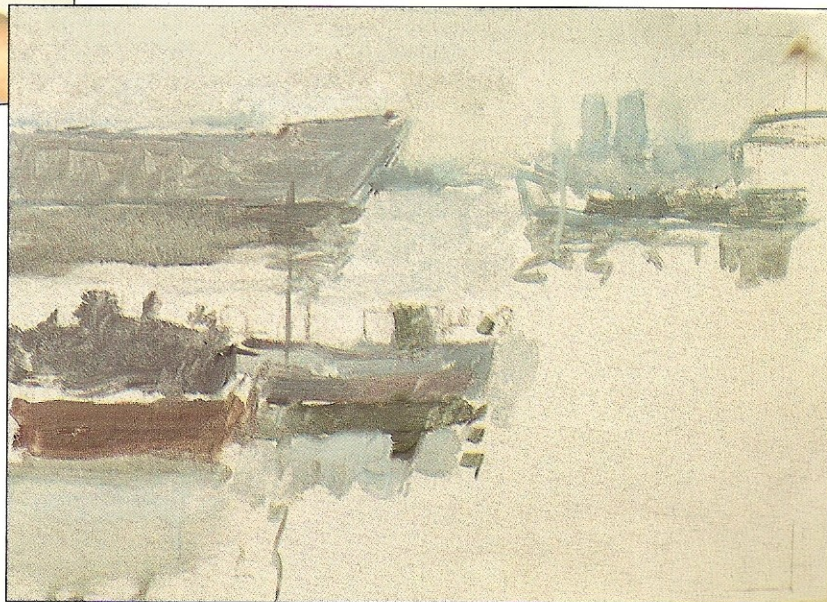
Ryc. 161. Ten widok wybrał Parramón jako motyw swego obrazu marynistycznego wykonanego farbami olejnymi w trzech kolorach.

Ryc. 162. Artysta rozłożył sztalugi z wbudowaną kasetką i składane krzeselko w wybranym miejscu i zaczyna rysować główne linie obrazu czubkiem pędzla.

Ryc. 163. Po naszkicowaniu głównych partii, z których składa się motyw, nakłada kolory statku w tle i łodzi, które zacumowały w pobliżu nabrzeża (na pierwszym planie).

Ryc. 164. Obraz po ukończeniu pierwszego stadium: ogólna harmonia barw już zaznaczona, a i główne kontrasty i zarysy też już istnieją.

164



14. Szary średni z odcieniem niebieskawym: szary średni z większą ilością karminu i błękitu.
15. Szary średni z odcieniem zielonkawym: szary jasny z dodatkiem zielonego i żółtego.
16. Neutralny szary ciemny: biały, błękit, karmin i żółty, wszystkie w dobrze przemyślanych proporcjach.
17. Szary Payne'a: ten sam neutralny szary z mniejszą ilością białego, a większą błękitu.
18. Czarny: gęsty błękit, karmin i żółty.

Kontynuacja i dokończenie obrazu

Parramón maluje teraz niebo bardzo jasnym, silnie rozcieńczonym szarym nie cieniując go. Koloryt przypomina wodę, artysta może więc praktycznie malować tymi samymi kolorami (ryc. 165).

Bardzo cienkim pędzelkiem z włosia kuny precyzuje maszty, dźwigi i krawędzie statków. Następnie zarysowuje kadłuby statków i kładzie na nich białą kreskę, która kontrastuje z ciemnymi kolorami.

Patrząc na ten widoczek odkrywa się niezliczone drobne szczegóły: maszty, anteny, dźwigi, cumy itp. Byłoby nonsensem przedstawiać wszystkie drobiazgi. Trzeba wybrać, uporządkować

chaos, pominąć te kształty, które nie wnoszą nic do kompozycji obrazu i ująć to całościowo. Tak dzieje się, gdy przystępujemy do malowania bez uprzedniego planu. Wtedy pozwalamy, by płótno i barwne plamy „doraźdzały” nam.

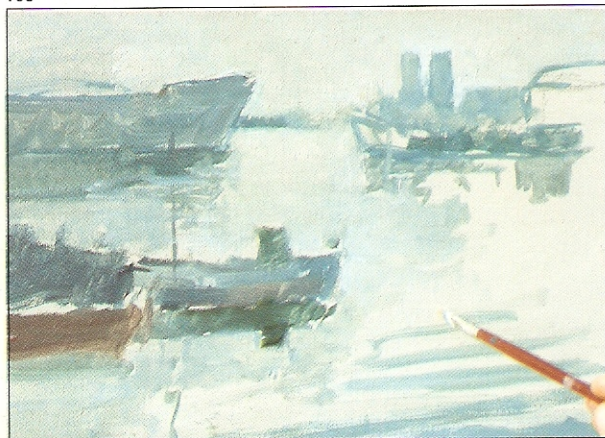
Często dany kolor nie współgra na płótnie z kolorystyką, którą chce się osiągnąć. Można wówczas skorygować nakładając inny odcień, trochę więcej żółtego lub błękitu, bezpośrednio na poprzedni kolor mieszając oba na płótnie i w ten sposób otrzymać nowy odcień. Takiemu postępowaniu nie można nic zarzucić, nawet gdy próbowaliśmy od początku znaleźć właściwy odcień.

Ryc. 165. Szerokimi pociągnięciami pędzla rozmieszcza Parramón kolory wody i fal oraz ich refleksy.

Ryc. 166. Kolorystyka morza jest bardzo podobna do kolorystyki nieba i jest znacznie jaśniejsza niż kompleks statków i budynki.

Ryc. 167. Artysta poprawia i niuansuje odcienie statków, rozjaśnia pokłady i precyzuje kształty.

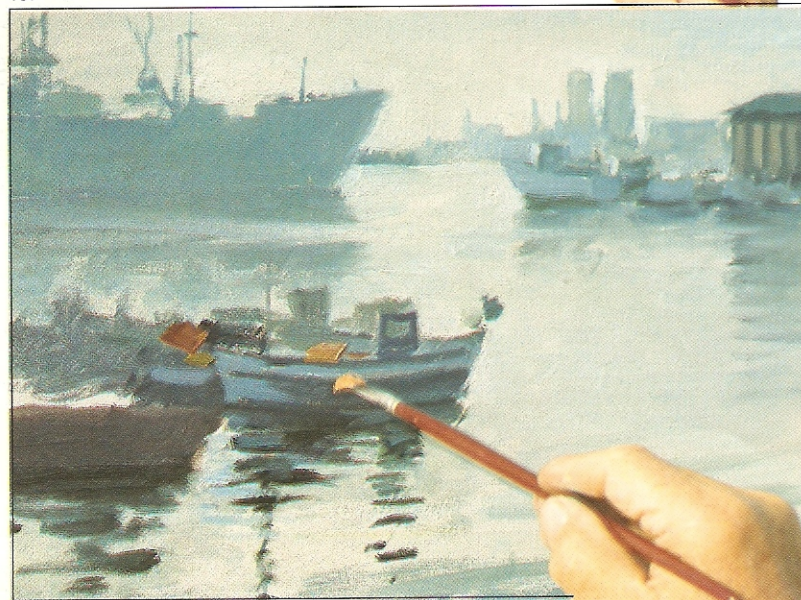
165



166

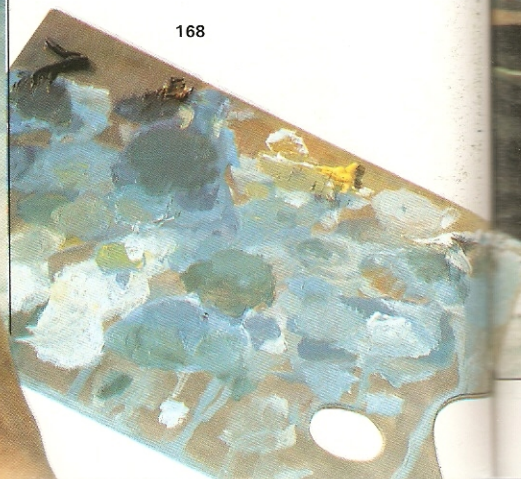


167



Ryc. 168. Ograniczona paleta nie oznacza automatycznie ograniczonych kolorów. Proszę zwrócić uwagę na różnorodność niuansów, które można uzyskać z trzech kolorów i bieli.

168



Ryc. 169. ...
cniła niek...
(np. kadłub...
w tle) i do...
łych posta...
wiają kon...
tym końc...
obrazem.

169



Ryc. 169. Artysta wzmacnia niektóre kontrasty (np. kadłub frachtowca w tle) i dodaje kilka małych postaci, które ożywają kompozycję. Na tym kończy pracę nad obrazem.

Poprzez kontrasty między jasnymi i ciemnymi, zimnymi i ciepłymi odcieniami dokładniej uwidaczniają się kształty. Przy tym artysta uwzględnia fakt, że niebo wykazuje mniej kontrastów i ma zimniejszy kolor niż bliższe płaszczyzny. (Pamiętaj! Państwo — perspektywa powietrzna!). Parramón zachowuje miękkie, niebieskawe odcienie dla budynków w tle i dodaje więcej karminu i żółtego do kolorów bliższych statków.

Małymi punkcikami i liniami w postaci poziomych pociągnięć w kolorze zielonkawoniebieskim przedstawia on cienie statków odbijających się w wodzie. By wzmocnić kontrast i ożywić całość, przyciemnia duży frachtowiec, nadaje mu ciemniejszy ton i osiąga przez to wrażenie jaśniejszej wody.

Z braku właściwej laski malarskiej opiera rękę na trzonku pędzla podczas wykańczania małych nieostrych szczegółów, takich jak maszty i anteny statków, ciemnym kolorem niebieskawym. Ponadto podkreśla zacięzione miejsca kadłubów statków na środku planu i ich odbicie w wodzie. Przy tym pracuje zawsze według zasady: tłusta farba na odtłuszczonej i w ostatnim stadium nie stosuje prawie terpentyny. Dodaje następnie kilka elementów, by przedstawić względną wielkość obiektów, co równocześnie ożywia kompozycję.

Na razie artysta poprzestaje na tym i ma zamiar sprawdzić niektóre kolory jeszcze raz w swojej pracowni (ryc. 169). Był to owocny ranek roboczy w porcie.

169



Tablice kolorów farb akwarelowych i olejnych

170

Permanenta biel chińska +++ 108	Zółcień kadmowa cytrynowa +++ 212	Zółcień kadmowa jasna ++ 213	Gumiguta ++ 238	Zółcień chromowa ciemna ++ 215	Pomarańczowy kadmowy ciemny ++ 216
Czerwień kadmowa jasna ++ 304	Czerwień kadmowa ciemna ++ 307	Karmin ++ 318	Kraplak ciemny ++ 331	Purpura +++ 545	Fiolet +++ 536
Ultramaryna ciemna +++ 506	Błękit kobaltowy +++ 512	Błękit Cölin +++ 535	Błękit ftalowy +++ 570	Błękit pruski +++ 508	Błękit turkusowy +++ 522
Zieleń chromowa jasna +++ 617	Zieleń permanentna jasna +++ 618	Zieleń Paula Veronesa +++ 615	Zieleń chromowa ognista +++ 616	Zieleń Hookera ciemna +++ 645	Zieleń soczysta +++ 623
Zieleń oliwkowa +++ 620	Ochra jasna +++ 227	Siena naturalna +++ 234	Umbr naturalna +++ 408	Sepia +++ 416	Szary Payne'a +++ 708
Czerwień angielska +++ 339	Siena palona +++ 411	Umbr palona +++ 409	Brąz Van Dycka +++ 403	Zieleń cynobrowa ciemna +++ 533	Czerń słoniowa +++ 701

Na tej stronie przedstawiamy tablicę kolorów 36 farb olejnych, a na następnej stronie 118 kolorów farb akwarelowych. Oczywiście malarz nie potrzebuje aż tak dużego odcienia. Czemu więc taka duża gama? Odpowiedź jest prosta. Każdy z malarzy wybiera sobie z tej gamy to, co wydaje mu się najodpowiedniejsze. Na podstawie tej tabeli wypróbujemy kolory tak długo, aż w końcu zestawi swoją własną gamę. Nie oznacza to, że nie istnieje uniwersalna lub standardowa gama używana zazwyczaj przez wszystkich

malarzy (patrz s. 66). Tabele kolorów dla farb olejnych zawierają przy każdym wzorze dane o odporności na działanie światła i zdolności krycia. Pomijając wyjątkowe sytuacje, nie muszą Państwo podczas malowania poświęcać tym danym zbyt wiele uwagi.

Producenci farb akwarelowych podają w tablicach również dane o odporności farb na działanie światła. Wprawdzie niekiedy należy je uwzględnić, jednak nie trzeba przypisywać im zbyt dużego znaczenia.

Ryc. 170 i 171. Tablice kolorów dla farb olejnych i akwarelowych; na następnej stronie tablica kolorów dla farb akwarelowych firmy Schmincke.

+++ = najwyższa odporność na działanie światła
++ = dobra odporność na działanie światła



1. Tablica farb olejnych; na lewo tablica akwarelna.

Schmincke MUSSINI
Delikatne artystyczne farby olejne, zestaw 10

101	Biel kremowa	102	Biel cyrkowa	103	Biel tianowa	104	Biel kryjaca	489	Błękit paryski	487	Błękit manganowy	475	Błękit Cölin	522	Zieleń kobaltowa jasna	523	Zieleń kobaltowa ciemna	518	Zieleń hellogen
224	Zółcień białoszara jasna	231	Zółcień nieopalona jasna	232	Zółcień nieopalona ciemna	233	Zółcień nieopalona z szarawatą	519	Zieleń kadłowa najjaśniejsza	520	Zieleń kadłowa jasna	510	Zieleń chromowa jasna	516	Lak zielony jasny	517	Lak zielony ciemny	511	Zieleń chromowa ciemna
225	Zółcień białoszara ciemna	234	Zółcień nieopalona tytanowa	235	Zółcień nieopalona jasna	236	Zółcień nieopalona ciemna	527	Zieleń Paula Veronese'a	514	Zieleń kryjaca jasna	524	Zieleń permanentna jasna	525	Zieleń permanentna ciemna	512	Zieleń chromowa opalona	513	Zieleń chromowa przytłumiona
226	Zółcień kadłowa cytrynowa	227	Zółcień kadłowa jasna	228	Zółcień kadłowa średnia	229	Zółcień kadłowa ciemna	230	Pomarańczowy kadłowy	521	Zieleń kryjaca ciemna	526	Zieleń permanentna ciemna	527	Zieleń permanentna ciemna	515	Zieleń chromowa ciemna	514	Zieleń oliwkowa wlaściwa
211	Zółcień chromowa cytrynowa	212	Zółcień chromowa jasna	213	Zółcień chromowa średnia	214	Zółcień chromowa ciemna	215	Pomarańczowy chromowy	530	Zieleń cynobrowa najjaśniejsza	533	Zieleń cynobrowa (zielony liść)	532	Zieleń cynobrowa ciemna	526	Zieleń soczysta	515	Zieleń oliwkowa wlaściwa
218	Zółcień wlaściwa jasna	219	Zółcień wlaściwa najjaśniejsza	355	Zółcień kadłowa najjaśniejsza	356	Zółcień kadłowa jasna	357	Zółcień kadłowa ciemna	219	Cielisty 1	222	Cielisty 4	237	Pomarańczowy lasurkowy	365	Czerwień lasurkowa	534	Zieleń złocista
384	Cynober	380	Czerwień permanentna 2	361	Czerwień permanentna 3	349	Czerwień szkarłata	353	Czerwień głęboka	646	Czaska zielona ziarna	668	Wardzka zielona ziarna	600	Siena naturalna	645	Adfolt	669	Brąz lasurkowy
345	Kapłak alizarynowy jasny	346	Kapłak alizarynowy średni	347	Kapłak alizarynowy ciemny	350	Kapłak wlaściwy 1	351	Kapłak wlaściwy 2	650	Ochra ciemna	653	Ochra złocista	657	Ochra palona	661	Siena palona	654	Zielona ziarna palona
362	Róż	363	Lak rubinowy jasny	484	Fiolet kobaltowy jasny	483	Fiolet kobaltowy jasny kryjący	482	Fiolet kobaltowy ciemny	655	Róż indyjski	663	Pozzuola	651	Czerwień angiolska jasna	647	Czerwień mortuum jasny	648	Czerwień mortuum ciemny
474	Fiolet różowy	485	Błękit krolewski jasny	491	Ultramaryna jasna	482	Ultramaryna ciemna	478	Indygo	664	Umbrę cypryjską naturalną	665	Umbrę naturalną zieloną	666	Umbrę paloną	649	Brąz kasselki	782	Szary Payne'a
476	Fiolet wlaściwy jasny	480	Błękit kobaltowy jasny	479	Błękit kobaltowy ciemny	477	Błękit hellogen	480	Błękit pruski	787	Szary ciepły 1	788	Szary ciepły 2	784	Szary zimny 1	785	Szary zimny 2	780	Czerń szlona

Gama najczęściej używanych kolorów

Nie chciałbym Państwa namawiać na ograniczoną paletę, ale nie uważam za konieczne stosowanie aż tylu odcieni żółtego lub czerwonego, jak to pokazano na tablicy na stronie 64. Każdy musi umieć wybrać.

Większość artystów, tak starzy mistrzowie, jak i współcześni malarze, pracuje co najwyżej dziesięcioma lub dwunastoma kolorami plus bielą i czernią. Przedstawiona tu lista może być skrócona o farby, które oznaczono gwiazdką, ponieważ te kolory można uzyskać przez mieszanie. To samo dotyczy pozostałego asortymentu farb akwarelowych. Jak już mówiliśmy chodzi tu o farby zazwyczaj używane przez artystów. Ja sam pracuję tą gamą i radzę Państwu również używać jej przy pierwszych krokach. Później będą Państwo mogli – tak jak Delacroix i inni liczni artyści – zestawić własną paletę i pominąć niektóre kolory, a włączyć inne.

Ryc. 172. Przedstawiono tu kolory najczęściej używane przez artystów malarzy. Na podstawie tego zestawu i artystycznej praktyki mogą Państwo dołączyć niektóre kolory i pominąć inne oraz dopasować własną paletę do zaplanowanej kompozycji.

172



Gama kolorów najczęściej używanych przez artystów malarzy

Żółcień kadmowa cytrynowa*
 Żółcień kadmowa średnia
 Ochra transparentna
 Siena palona*
 Umbra palona
 Cynober jasny*
 Karmin kraplak ciemny
 Zieleń permanentna*
 Zieleń chromowa
 Błękit kobaltowy ciemny
 Ultramaryna ciemna
 Błękit pruski
 Biel tytanowa
 Czerń słoniowa*

Zharmonizowanie kolorów

Efekt dobrego malarstwa polega w znacznym stopniu na spójności kolorów. Dowolne nagromadzenie jasnych i ciemnych, ciepłych i zimnych odcieni nie wzmacnia siły wyrazu, lecz przeciwnie – powoduje niepokój. Dlatego trzeba zharmonizować kolory. Co to oznacza? Być może to pojęcie stanie się bardziej zrozumiałe, gdy wytłumaczymy je na przykładzie muzyki. Każdy kompozytor tak zestawia swe nuty, żeby tony pozostawały w pewnym związku ze sobą i dawały pełny dźwięk. Dlatego dąży on do pewnego pokrewieństwa nut i, o ile to konieczne, wkomponowuje niekiedy

dysonanse jako kontrast, by ożywić kompozycję. I to właśnie jest zharmonizowanie. O ile w muzyce dzieje się to sukcesywnie, przez całą długość melodii, to takie samo wrażenie powstaje przy malowaniu na całym obrazie równocześnie. Zbiór zharmonizowanych kolorów określa się jako gamę harmoniczną.

Harmonię kolorów podpowiada malarzowi sama natura. Wymaga to pewnego doświadczenia przy doborze odcieni, które tę kolorystykę wyrażają. Liczba możliwych gam kolorów jest praktycznie nieograniczona.

Ryc. 173–176. Artysta czerpie informacje o harmonii z natury. José M. Parramón robi zdjęcia dobrze zapowiadających się motywów w różnych porach dnia i roku, żeby uzyskać przykłady ciepłych, zimnych i złamanych gam kolorów.

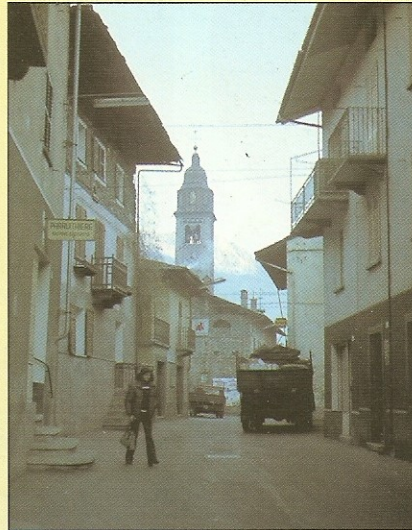
173 .



175



174



176



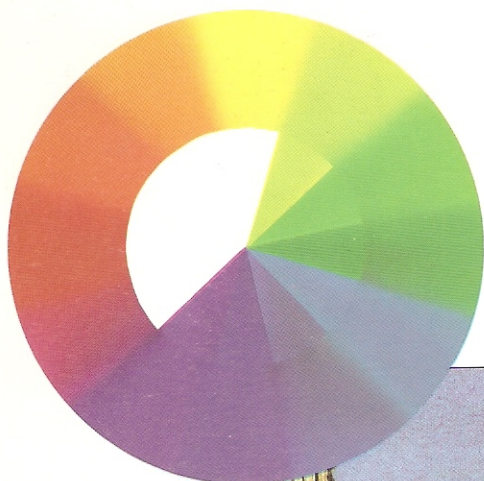
Gama toniczna, gama harmoniczna kolorów zimnych

Najpierw porozmawiamy o tzw. gamie tonicznej. Składa się ona z pojedynczych stopniowanych kolorów oraz czerni i bieli. W zasadzie chodzi więc o skalę stopnia zaciemnienia. Właśnie dlatego, że składa się ona wyłącznie z odmian tonów, oddaje dokładnie wartości modelu, kształt i bryłę. Jeżeli natomiast chodzi o zharmonizowanie odcieni różnych kolorów i wartości, sięgamy do gamy harmonicznej. Zawarte są w niej kolory, które są do siebie podobne pod względem odcieni i kontrastów. Nie należy jednak zapominać, że nadmiar harmonii może spowodować nudę.

Gama harmoniczna kolorów zimnych jest właściwie rodziną odcieni niebieskich i zielonych, obejmuje również fiolet i biel. Obraz malowany kolorami w obrębie tej skali powinien jednak zawierać kilka ciepłych akcentów ożywiających kompozycję, a przez kontrast podkreślających zimną kolorystykę.

Ryc. 177. Gama toniczna opiera się na jednym jedynie kolorze, który stopniowany jest za pomocą bieli lub czerni. W tym wypadku chodzi o zimną gamę toniczną.

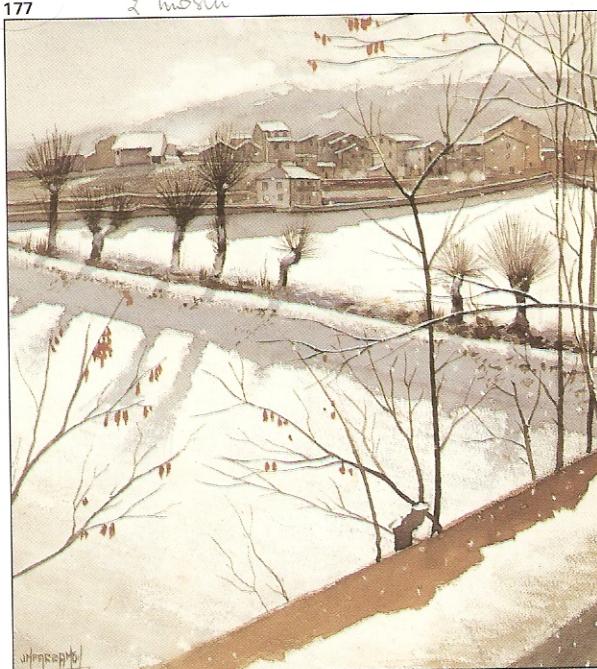
178A



Ryc. 178. José M. Parramón, *Krajobraz zimowy i Wenecja – Canale Grande*, zbiory prywatne. Dwa przykłady obrazów w gamie zimnych kolorów.

Ryc. 178A. Gama zimnych kolorów składa się z błękitu, fioletu, zieleni i najintensywniejszej czerwieni.

177



178



Gama harmoniczna kolorów ciepłych i złamanych

Gama kolorów ciepłych składa się z żółcieni, ochry, czerwieni, sieni, umbry i karminu, jako kontrast powinna jednak zawierać odpowiednie odcienie zimne. W końcu porozmawiamy o gamie kolorów złamanych. Jej główną cechą jest szarawy odcień. Składa się z brudnych kolorów powstałych przez mieszanie kolorów dopełniających w nierównych

częściach i w zależności od wartości – zimnych lub ciepłych. W skład mieszanki wchodzi zasadniczo biel, która powoduje ujednoczenie odcieni. Do gamy kolorów złamanych należą zazwyczaj wszystkie brązy, beże i odcienie khaki, które mogą być ciepłe lub zimne, zawsze jednak szarawe, a więc *złamane*.

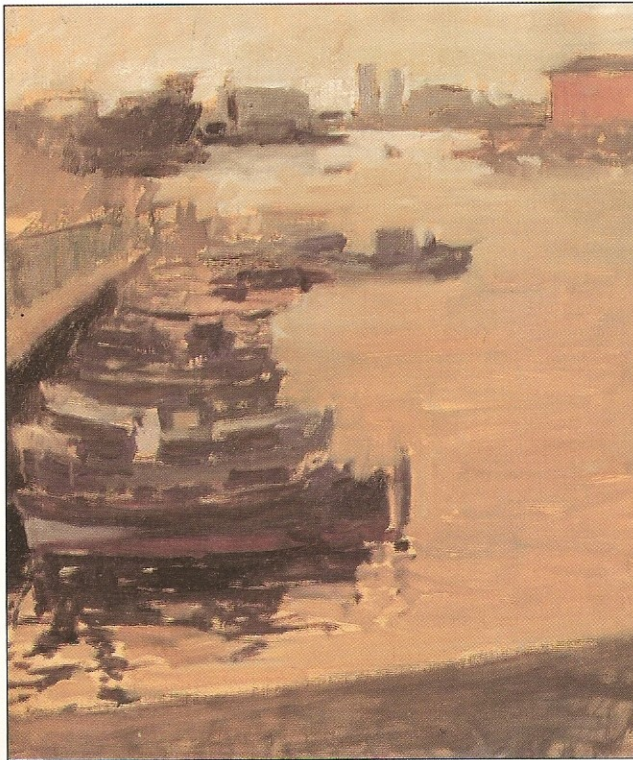
Ryc. 179. Żółcień, ochra, czerwień, siena, umbra i karmin tworzą tu gamę kolorów ciepłych.

Ryc. 179A. Jeżeli wymiesza się dwa kolory dopełniające z bielą, otrzyma się odcienie w tzw. gamie kolorów złamanych.

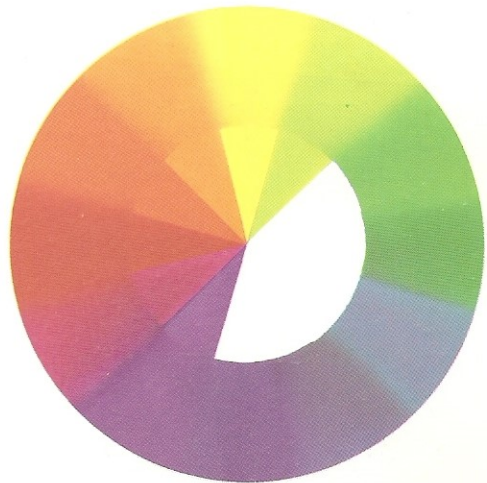
179



180



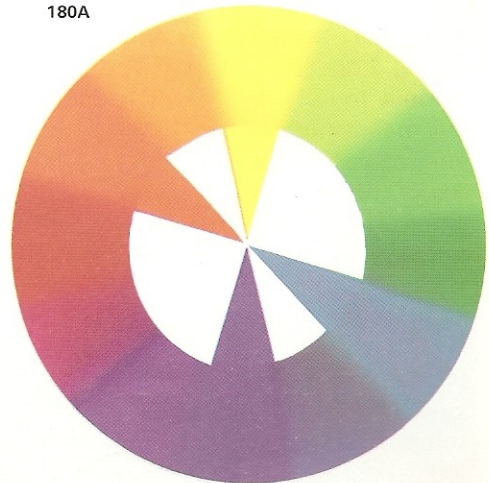
179A



Ryc. 180. José M. Parramón, *Krajobraz jesienny*, zbiory prywatne.

Ryc. 180A. Zieleń i czerwień są kolorami dopełniającymi. Z ich zmieszania uzyskuje się odcienie szare, a więc kolory złamane.

180A

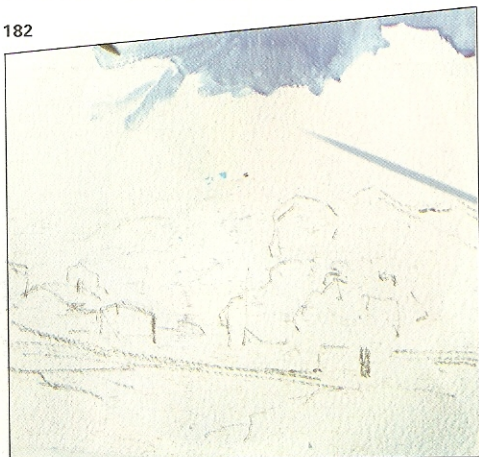


Vicenç Ballestar maluje pejzaż wszystkimi kolorami akwareli

181



182



Na papierze ze średnim ziarnem, który mocuje na rysownicy, Ballestar prowadzi węglem kilka mocno uproszczonych linii i zaraz potem osłabia je przecierając szmatką, żeby nie brudziły farb. Z błękitu kobaltowego i błękitu Cölin miesza błękit ciemny i energicznymi pociągnięciami dużego pędzla z włosia sztucznego kładzie go przy górnej krawędzi obrazu. Potem rozwadnia ten ciemny błękit bezpośrednio na papierze, by uzyskać jasne miejsca na chmury nad górami. Dolną część chmur cieniuje szarym jasnym powstałym z mieszanki błękitu kobaltowego i sieni palonej, a następnie kładzie szarawy odcień z ochry i zieleni permanentnej w dolnej partii obrazu.

Ponownie Ballestar jest gotów namalować pejzaż, tym razem wszystkimi kolorami. Pojechaliśmy z nim na miejsce widoczne na rycinie 181. Ballestar

używa teraz kompletnej palety barw. Ale jakże skompletowanej! Obejmuje ona żółcień kadmową średnią, pomarańczowy kadmowy, cynober, karmin kraplak, karmin palony, ultramarynę ciemną, błękit kobaltowy, błękit Cölin, ochrę transparentną, sienę paloną, brąz Van Dycka, zieleń permanentną jasną, zieleń Hookera, zieleń oliwkową, zieleń kobaltową i indygo. Jak gdyby to nie wystarczało, uzupełnia paletę jeszcze dodatkowo żółcień neapolitańską, malwą i czerwienią transparentną. „Czemu tyle farb?”, pytamy go. „W krajobrazie pojawiają się zawsze szczególne, żywe kolory, które trudno wymieszać. Dlatego używam tak wielu farb”, odpowiada artysta.

183



184



Ryc. 181. Ten krajobraz wybrał Ballestar do akwareli malowanej wszystkimi kolorami jego palety.

Ryc. 182. Ballestar uchwycił ogólne linie kompozycji za pomocą paru kresek węglem. Zanim zacznie malować, wytrze je częściowo szmatką.

Ryc. 183. Duże chmury są powodem, dla którego Ballestar pokrywa górną część papieru bogatymi odcieniami błękitu i szarości.

Ryc. 184. Powierzchnię łąki maluje Ballestar zdecydowanymi, żywymi pociągnięciami pędzla i bogatymi kolorami, które dokładnie odpowiadają szkicowemu studium kolorów.

Kolory drzew maluje brązową farbą i kontrastuje ją bardzo jasną, połyskującą, żółtawą zielenią. Kolorystyka akwareli jest już ustalona. Poszczególne płaszczyzny mają już uporządkowane tło, a wszystkie kształty wyraźnie się zarysowują.

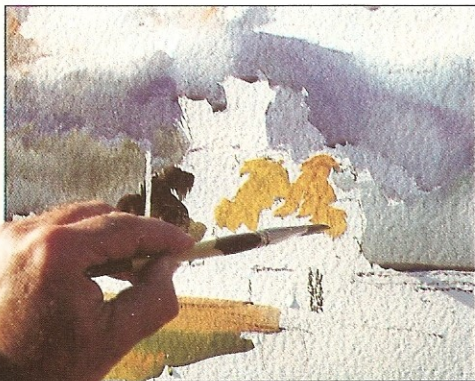
Sposób pracy Ballestara jest bardzo spontaniczny. Gdy tylko zauważy, że jakiś kształt lub kolor należy dokładniej rozpracować, wędruje z pędzlem

na dane miejsce i wykańcza szczegół lub wzmacnia ton. W ten sposób wyłania się cała akwarela, jak krajobraz wynurzający się z mgły.

Artysta patrzy i maluje niemal jednocześnie i prawie intuicyjnie znajduje odpowiedni odcień. Gdy się go widzi, można by uważać malarstwo akwarelowe za najłatwiejszą rzecz na świecie. Tę naturalność osiąga się tylko przez doświadczenie i cierpliwą praktykę.

Ryc. 185–187. Po pokryciu papieru barwnymi plamami, które odpowiadają różnym płaszczyznom i elementom krajobrazu, Ballestar wziął do ręki najcieńszy pędzelek i wykończył szczegóły, zarysy domów i drzew.

185



186

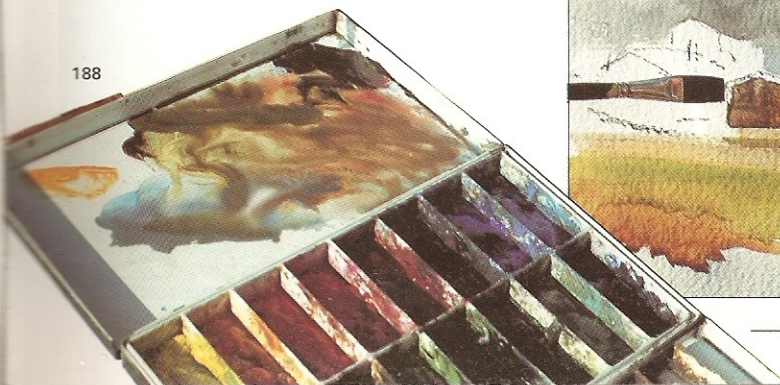


187



Ryc. 188. Oto paleta z przegródkami na farby i mieszanki, jakie stosuje Ballestar. Artysta maluje zawsze kremowymi akwarelami w tubach.

188



Malowanie negatywne

Podczas cieniowania liści brązowymi kolorami Ballestar wyjaśnia: „W malarstwie akwarelowym trzeba malować negatywnie. Oznacza to, że kontrastuje się miejsca, które mają pozostać jaśniejsze, otaczając je ciemniejszymi odcieniami”. I tak artysta podkreślił trójwymiarowość drzew i wzmocnił kontrast jasnych domów wobec ciemnej ściany roślinności w tle. Równocześnie z zadziwiającą zręcznością znajdował odpowiedni kolor i jego odcień. Tę pozorną łatwość podkreśla fakt, że Ballestar maluje trzymając prawą rękę w kieszeni spodni, jak gdyby nigdy nic (zauważyliście pewnie, że Ballestar jest leworęczny).

Nabiera więc kolejne farby, miesza je na palecie, nanosi, rozcieńcza mniej lub bardziej wodą bezpośrednio na papierze, suszy pędzlem szmatką leżącą zawsze w zasięgu ręki i wzbogaca dzieło o szczegóły ze zdecydowaniem godnym zazdrości. W tym stadium akwarela nie wymaga jeszcze dopracowania wielu szczegółów, lecz przede wszystkim odcieni: tu jest nadmierny kontrast, tam niezbyt poprawna linia lub zbyt jasny kolor. To postępowanie wymaga zdwojonej uwagi. Po pierwsze ze względu na naturę – jest ona źródłem informacji dla artysty i głównym kryterium, którym musi się kierować. Gdy o tym zapomni, akwarela będzie sztuczna, mechaniczna. A po drugie sama akwarela – musi jej poświęcić najwięcej uwagi, jej zrównoważeniu, zharmonizowaniu kolorów i kształtów. Ballestar wyjaśnia to tak: „Gdybym trzymał się wyłącznie krajobrazu, nigdy bym nie skończył. Światło się zmienia, kolory się zmieniają, cienie zmieniają swe kształty, a nie można ich stale korygować”. Ballestarowi udało się to wyważyć (ryc. 191).

189



190

Ryc. 189–191. Praca jest już zaawansowana, kolory nieba, gór, łąki itp. są już odpowiednio dobrane. Należy szczególnie opracować kilka kształtów i niektóre zlewające się kolory.



191



Proszę z
pozostaw
wiadając
nym wz
li i zasug
re zdomi
ka. Kilka
szczegół
wymiaro
lub zarys
Ballestar
lę i wyd
stąpić do
preza się
„Najchę
przyznaje
mi kończ
wątpliw
193

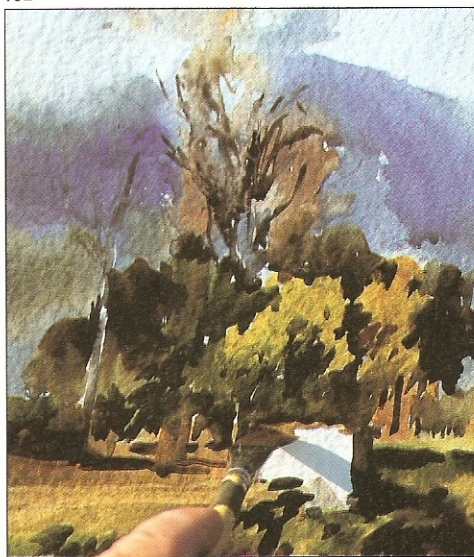


Proszę zwrócić uwagę, że Ballestar pozostawił mały biały kwadrat odpowiadający domkowi w tle. Tym samym wzmocnił on siłę światła akwareli i zasugerował jasne oświetlenie, które zdominowało krajobraz tego ranka. Kilka poprawek na liściach, parę szczegółów, które lepiej wyrażają trójwymiarowość chmur, kształt zarośli lub zarys zagrody, a potem... Ballestar spogląda z troską na akwarelę i wydaje się, że znowu chce przystąpić do retuszowania. W końcu rozpręża się.

„Najchętniej malowałbym dalej”, przyznaje. „Z trudnością przychodzi mi kończyć akwarelę. Ale teraz nie ma wątpliwości: ta jest gotowa.”

193

192



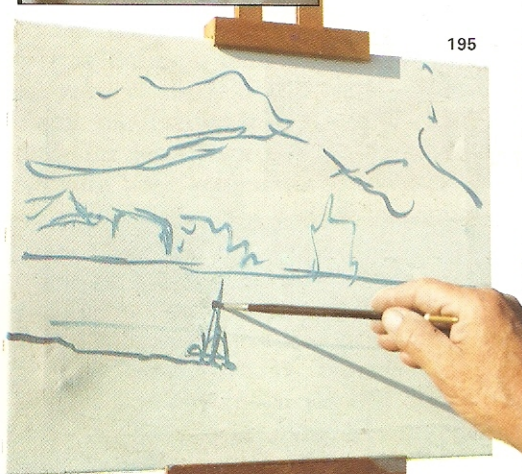
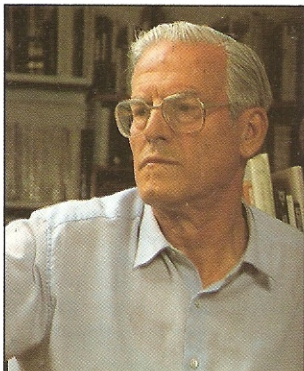
Ryc. 192. Artysta pozostawił biel papieru na ścianę domku w zagrodzie w celu uzyskania silniejszego kontrastu, który ożywia obraz i wzmacnia siłę światła.

Ryc. 193. Ballestar zakończył pracę. Jego obraz charakteryzuje niezwykle bogactwo kolorów i ta przejrzystość i siła światła, jakie są charakterystyczne dla akwareli.



José M. Parramón maluje pejzaż wszystkimi farbami olejnymi

194



195



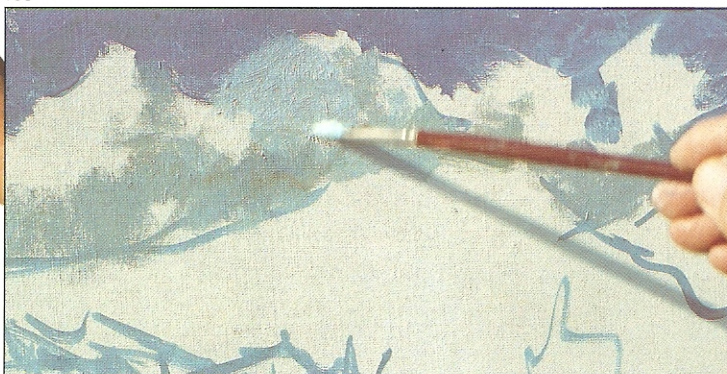
197

przyciemnia dodatkiem zieleni lub żółtego, tworzy podstawowy koloryt dla łąki (ryc. 197 i 198).

Ryc. 198. W pierwszym etapie pracy płótno jest częściowo pokryte farbami; artysta uzyskał już harmonię głównych kolorów stanowiących podstawę całej kompozycji.

Parramón rozstawił swoje sztalugi obok Ballestara i maluje obraz olejny w tym samym czasie, gdy jego przyjaciel pracuje nad zadziwiającą akwarelą. Wybiera on ten sam temat. Z magnetofonu kasetowego rozbrzmiewa muzyka barokowa angielskiego kompozytora Henry'ego Purcella. Okrągłym pędzlem nr 6 i silnie rozcieńczonym ciemnym błękitem zarysowuje Parramón motyw energicznymi pociągnięciami (ryc. 195). Zaledwie zarysował najważniejsze bryły, zaczyna pokrywać płótno farbą poczynając od góry ku dołowi (ryc. 196). Zielonkawa mieszanka z ochry i ultramaryny, którą malarz raz rozjaśnia, innym razem

196



198



Ryc. 194. José M. Parramón maluje dla nas pejzaż wszystkimi kolorami swej palety.

Ryc. 195 i 196. Szkic krajobrazu tworzy on ciemną niebieskawą farbą bezpośrednio na płótnie ustalając jednocześnie jego obramowanie.

Ryc. 197. W celu uzyskania harmonijnego połączenia poszczególnych partii pejzażu Parramón miesza często farby bezpośrednio na powierzchni płótna, rozjaśniając je bądź przyciemniając.

Płótno
ści po
osiągn
szal os
i harm
pretuj
Interp
dużą w
malow
tyturz
żyć, że
zyki.
swoje
rytm.
świad
odwra
netofe
pełną
przygl
koloró
odcior
z trzech
dają s
nie w
powst
go, nie
dzie p
nie i
odcier
chmur
liściami
tu kra
lorów
ści n
a po
kolory
tym n
interp

Ryc. 2
pełnia s
mi odc
trzeba

Plótno jest teraz praktycznie w całości pokryte farbą. Niektóre odcienie osiągnął Parramón od razu, inne mieszał ostrożnie na płótnie poprawiając i harmonizując i równocześnie interpretując motyw (ryc. 200).

Interpretacja – Parramón przykłada dużą wagę do tej czynności podczas malowania. „Motyw równa się partyturze...”, wyjaśnia. Można zauważyć, że jest miłośnikiem i znawcą muzyki. „Artysta musi włożyć w dzieło swoje pojmowanie motywu, swój rytm, swój własny charakter i doświadczenie”. Parramón mówi to nie odwracając wzroku od płótna. Magnetofon kasetowy u jego boku gra pełną mocą. To naprawdę ciekawe przyglądać się artyście przy mieszaniu kolorów na paletce (ryc. 202). Każdy odcień składa się przynajmniej z trzech kolorów, które pozornie wydają się nie pasować do siebie. Właśnie wtedy, gdy sądzi się, że z tego powstanie co najwyżej coś nieczyste, niezdefiniowanego, Parramón kładzie parę pociągnięć pędzlem na płótnie i nagle pojawia się precyzyjny odcień, który całkowicie oddaje kolor chmur (ryc. 200), drzew ze złocistymi liśćmi (ryc. 201) lub innego elementu krajobrazu. Zawsze dotyczy to kolorów złamanych, które w większości nie pochodzą z gotowej tuby, a powstały na paletce malarza. Takie kolory podobają się Parramónowi. Po tym rozpoznaje się jego styl i jego interpretację krajobrazu.

Ryc. 202: Paleta wypełnia się szybko różnymi odcieniami. Dlatego trzeba utrzymać pewien

porządek przy mieszaniu i dla każdego z odcieni przewidzieć określone miejsce.

202

Ryc. 199. Kształt zagrody chłopskiej konstruuje za pomocą płasko rozłożonych kolorów, które podkreślają zarówno bryłę, jak i ciemny błękit murów.

199



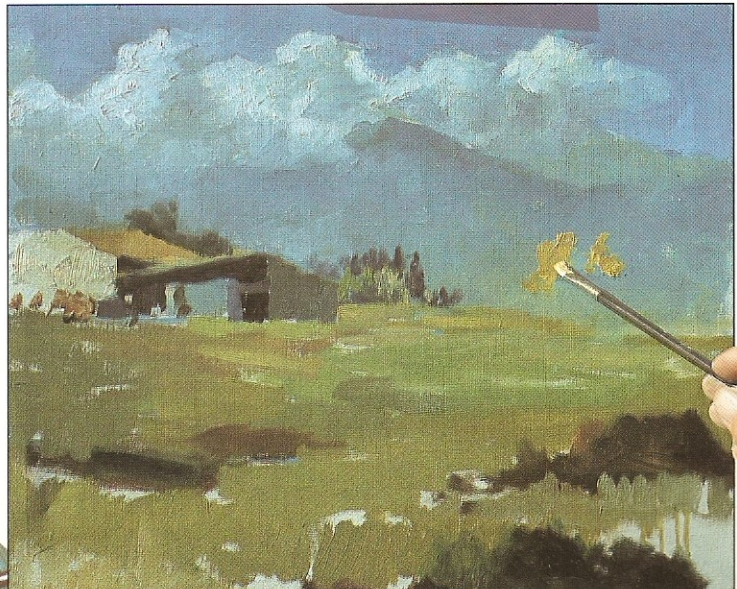
Ryc. 200: Także chmury wykazują niezwykle bogactwo kolorów.

200



Ryc. 201: Liście drzew tworzy interpretując barwnymi plamami, które określają ogólną tonację, nie są jednak zaznaczone zbyt szczegółowo.

201



Konstruowanie pejzażu

Parramón zajmuje się teraz zagrodą w lewej części obrazu w środkowym planie. W pewien sposób praca ta podobna jest do pracy murarza: wszystko należy zbudować solidnie. Oświetlone słońcem ściany maluje ciepłymi odcieniami z mieszanki bieli i transparentnej ochry, różnicuje je względem zimniejszych i ciemniejszych kolorów cienia. Z zestawienia tych kolorów w odpowiednich proporcjach powstaje architektura zagrody. Różnorodnymi odcieniami zieleni wprowadza poprawki na przednim planie w dolnej części obrazu i przydaje im cieni, które wyrażają kształty, głębię i rzeźbę w ogólnym tylko zarysie. Jak już powiedział Corot: „Zaleca się utrzymanie przedniego planu w nieostrych zarysach, by poprowadzić wzrok patrzącego w głąb obrazu, a samej kompozycji nadać więcej trójwymiarowości”. W tym przypadku zarosła na pierwszym planie wyglądają

wyjątkowo płasko. Parramón wzmacnia ich rzeźbę malując cienie ciemnym karminem, a więc kolorem dopełniającym. Wspaniałą, szeroki pas chmur rozpościera się nad górami. Żeby tylko nie zniknął zbyt szybko! Parramón wykorzystuje ten moment, by zapamiętać ich bryłę i zabarwienie — zbrązowiałe szarości, fiolet, błękit, złamane kolory, które podkreślają biel najsilniej oświetlonych partii.

Ryc. 203 i 204. Do szczegółów, jak np. trawy i drzew na łące, używa artysta cienkiego pędzla, a w razie potrzeby również palców, którymi koryguje ewentualne usterki.

Ryc. 205. Teraz rozjaśnia dach zagrody, żeby stworzyć kontrast pomiędzy dachówkami i drzewami w tle i ożywić tę partię obrazu.

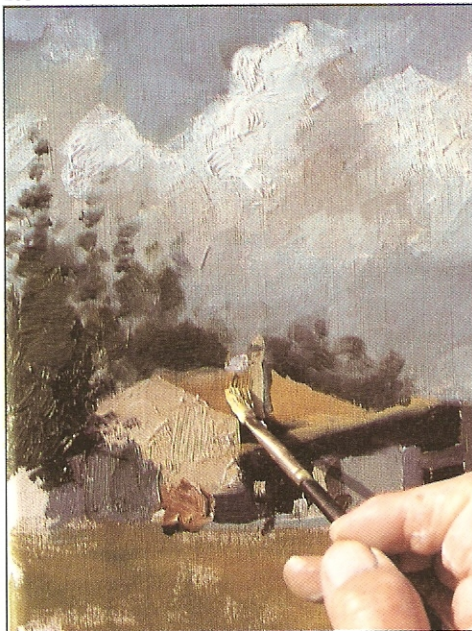
203



204



205



206



Ryc. 206. Tak wygląda obraz po ukończeniu tego stadium. Ponieważ Parramón nie chce zbyt szczegółowo opracowywać kształtów, ostatnich retuszy dokona w pracowni.

W celu
sta ujmi
ku drze
płaszcz
Po pra
zamyka
By zosta
małych
drzew,
okrągły
i błękit
gacię k
liście. W
ty ziel
fioletu.
Parram

W celu zaznaczenia odległości artysta ujmuje łącznie liściaste korony kilku drzew, które tworzą odpowiednie płaszczyzny.

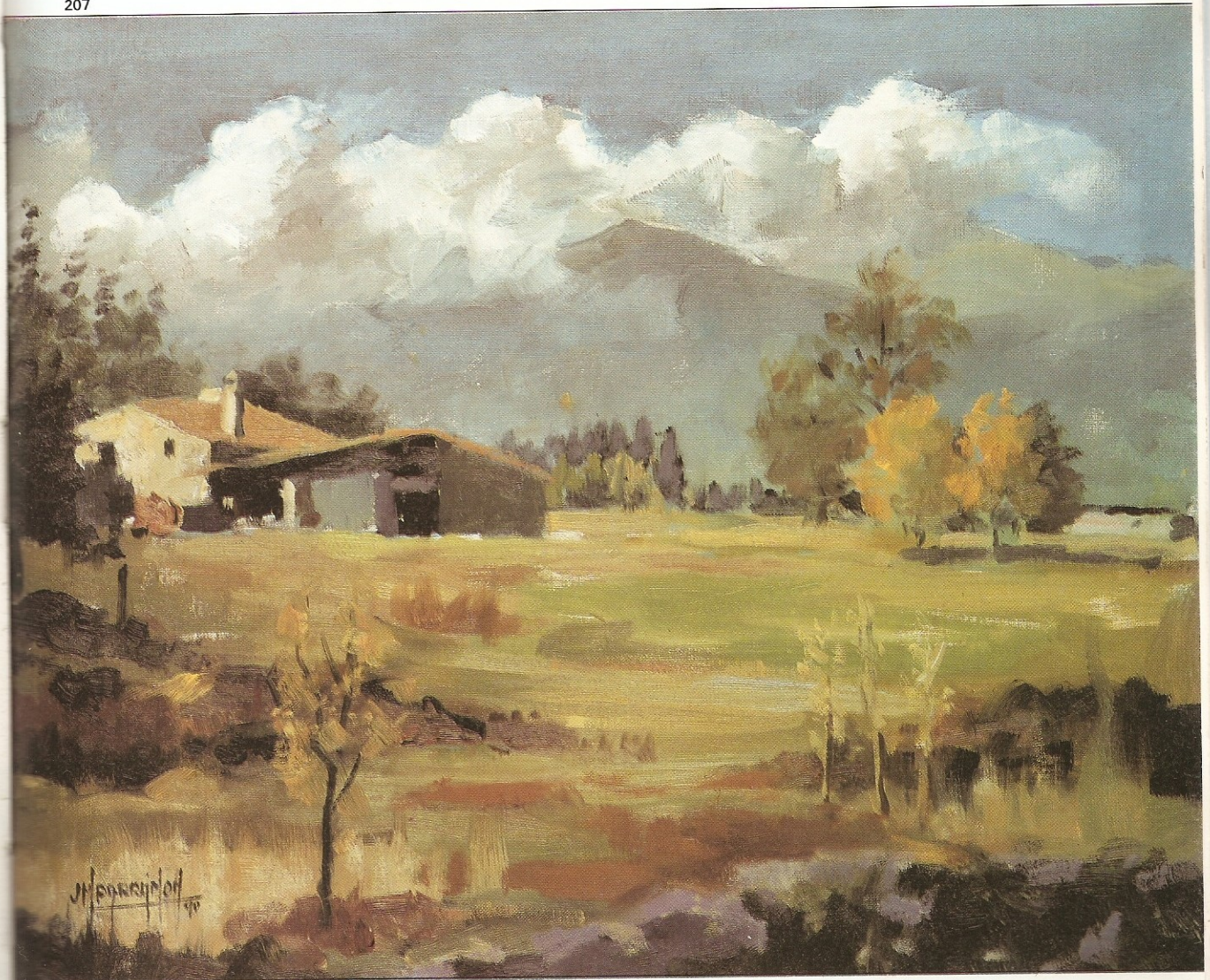
Po prawej stronie obrazu Parramón zamyka kompozycję koroną drzewa. By zostawić sobie możliwość nałożenia małych plam ochry i sieny na korony drzew, maluje pień i konary cienkim, okrągłym pędzelkiem umbrą paloną i błękitem. Teraz musi już tylko wzbogacić kolorystycznie kilka miejsc, np. liście. W tym celu nakłada małe punkty zieleni, błękit i na to odrobinę fioleto.

Parramón niechętnie wdaje się w szcze-

gół. Kończy swoją pracę, przynajmniej w tym momencie. Zgodnie ze swoim zwyczajem i zwyczajem wielu malarzy zajmujących się malarstwem olejnym pozostawia obraz nie podpisując go i wszystko przegląda jeszcze raz w pracowni. I faktycznie, następnego dnia postępuje zgodnie z radą Corota, wzmacnia głębię za pomocą skontrastowanego, ale rozmytego planu przedniego. Przemalowuje go ciemnym, niebieskawym szarym kolorem, retuszuje parę odcieni zieleni i pozostawia gotowe dzieło, tak jak to widzimy na ryc. 207. W końcu podpisuje je.

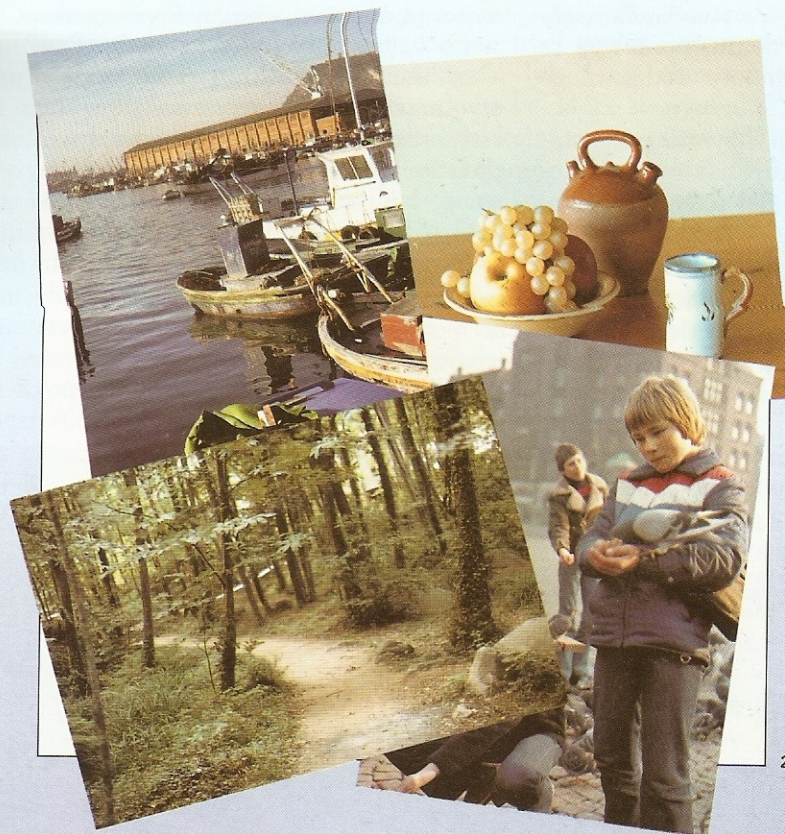
Ryc. 207. Gdy Parramón uważnie obejrzał swe dzieło w pracowni, wprowadził zmiany w kilku miejscach. Przede wszystkim wyretuszował przedni plan i liście ciemnymi tonami, poza tym uzupełnił kilka szczegółów. Tym zakończył pracę nad obrazem.

207



Znany naukowiec angielski, Sir Joshua Reynolds, twierdził: „Potrzebne są duże umiejętności, by móc wyrokować, które tematy nadają się do malowania, a które nie.”

Chciałbym od siebie dodać, że ta umiejętność oceny przychodzi wraz z systematyczną praktyką w rysowaniu i malowaniu. Istnieją naturalnie motywy, które pociągają jednego malarza, podczas gdy drugi pozostanie wobec nich obojętny. Ważniejsze jednak od tego, co motyw sobą przedstawia, jest artystyczna korzyść, jaką malarz może odnieść. W następnym rozdziale chciałbym wskazać Państwu tematy, które w różnych czasach i we wszystkich stylach podejmowane były przez malarzy. Są one dostępne dla wszystkich, którzy odkryją w nich sugestywny motyw i podniecie do malowania. Dotyczy to przedmiotów i miejsc znajdujących się w Państwa otoczeniu, domu, mieście, w którym mieszkacie lub gdzieś w pobliżu. Bez wątpienia widzieli je Państwo dziesiątki razy nie zastanawiając się przy tym, że mogą być one niezwykle pociągającymi motywami. Moim zamiarem jest wzbudzić Państwa zainteresowanie malowaniem motywów dnia codziennego.



208

Wybór tematu

W domu: martwa natura

Artysta ma zawsze pod ręką martwą naturę jako motyw. Nie musi przy tym wychodzić z domu, ponieważ są to również przedmioty codziennego użytku.

Już w starożytnym Rzymie przedstawiano martwą naturę jako uzupełnienie dużych malowideł ściennych i dekoracyjnych mozaik. Jednak dopiero z początkiem baroku martwa natura stała się samodzielnym gatunkiem obrazów. Mistrzowie holenderscy, tacy jak Claesz Heda lub Willem Half, zmienili ją w subtelny, niezwykle realistyczny motyw. Hiszpanie Meléndez, Cotán oraz Zurbarán i Velázquez stworzyli jedne z najbardziej suchych, przesadnie drobiazgowo wykończonych obrazów wszechczasów.

W XVIII wieku Chardin malował wspaniałe dzieła, tematem były wyłącznie *trzy jabłka, garnuszek do gotowania, chleb, gliniana łyżka i nóż na obrusie*. W tamtych czasach uważano jeszcze martwą naturę za temat o mniejszej wartości artystycznej.

W sto lat później impresjoniści podnieśli ją do rangi tematu równoprawnego z innymi. Jeden z nich, Paul Cézanne, studiował i komponował swe martwe natury ze szczególną starannością. Obrazy, jakie stworzył według tych modeli, wykazują kompleksową, wyważoną kompozycję, w której każdy element ma swoje dokładne miejsce w stosunku do pozostałych. Cézanne udowodnił, że martwa natura może wykazywać ten sam stopień trudności i to samo bogactwo malarzkie, jak najefektowniejsze tematy pojawiające się w historii sztuki.

Ryc. 209–211. J. M. Parramón: *Martwa natura*, zbiory prywatne. Martin Antón, *Martwa natura*, zbiory prywatne (ryc. 211). Trzy przykłady martwej natury składającej się z przedmiotów codziennego użytku.

209



211



Kompozycja

Komponowanie martwej natury zaczyna się nie od malowania, lecz od rozłożenia elementów, które mają być malowane, na określonej powierzchni. Rozkład ten jest zazwyczaj owocem liczących, dokładnie przemyślanych prób. Ogólnie wszystkie elementy są rozmieszczane na różnych płaszczyznach w przestrzeni, mogą jednak leżeć w rzędzie lub stać na gzymsie, jak to było w przypadku obrazu Zurbarána. Generalnie można stwierdzić, że każda kompozycja jest możliwa, jeżeli tylko odpowiada kanonowi, który tak sformułował grecki filozof, Platon:

*Komponowanie oznacza tworzenie
jedności w wielości
lub wielości w jedności.*

Dysponować mogą Państwo wszystkimi przedmiotami, jakie tylko Państwo zaplanują do martwej natury: owoce, butelki, szklanki lub inne naczynia i narzędzia domowe, które ze względu na kształt lub kolor mogą stanowić element atrakcyjnej, malowniczej całości. Należy tylko dokonać wyboru i uporządkować elementy. Jest to dobre ćwiczenie chociaż nieco żmudne, malarstwo nie stawia nigdy przed nami małych wymagań. Jak już powiedział Picasso:

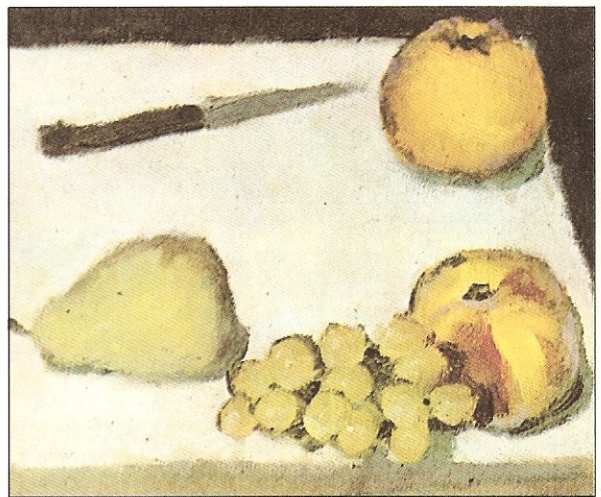
*Namalować pudełko papierosów
jest tak samo trudno,
jak przedstawić bitwę.*

Ryc. 212–214. Kompozycja martwej natury lub innego dowolnego obrazu musi tworzyć jedność i jednocześnie wykazywać różnorodność, która przeciwdziała monotonii. Schematyczne rysunki umożliwiają Państwu uzmysłowienie sobie, czemu należy unikać zbyt zwartej (212) lub rozproszonej (213) kompozycji. Rycina 214 pokazuje natomiast kompozycję, w której mamy jedność w różnorodności.

210



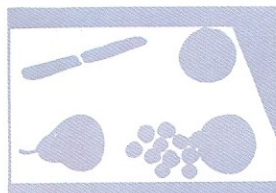
212



213



212A

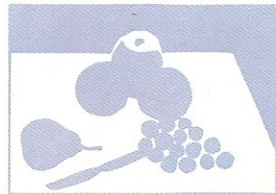


213A

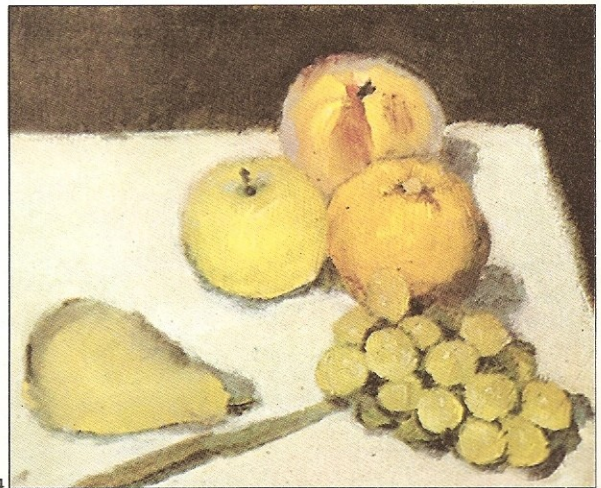
Ryc. 212A. Stanowczo zbyt nudna kompozycja.

Ryc. 213A. Przy zbyt dużej różnorodności obraz wygląda na zbyt rozproszony.

Ryc. 214A. Nie ma ani zbyt dużej monotonii, ani nadmiernego rozproszenia: jedność w różnorodności.



214A



214

W domu: wnętrze

Wielu artystów pociągają tematy odpowiadające ich bezpośredniemu, codziennemu doświadczeniu: pracownia, sypialnia lub otoczenie rodzinne. Z sentymentu do najbliższych człowiekowi rzeczy powstało malarstwo wnętrz. Jako pierwsi wzięli ten temat na warsztat Holendrzy, którzy byli pionierami wielu rodzajowych obrazów. W czasach, gdy zwyczajowym tematem była mitologia, i gdy powstawało najwięcej malowideł historycznych (głównie o tematyce religijnej), nie obawiali się oni przedstawiania skromnego życia drobnych mieszczan. Vermeer był bez wątpienia najznamienszym artystą tego gatunku. Jego obrazy pokazują prawie zawsze holenderskie wnętrza oświetlone bladym światłem, a w nich jedną lub kilka postaci wykonujących najprostsze czynności codzienne – kobiety szyją, gotują lub grają na różnych instrumentach. Aby znaleźć takie malownicze motywy, Vermeer nie musiał opuszczać domu. Malarstwo rodzajowe uprawiało potem wielu malarzy, między innymi Chardin, Vuillard i Bonnard. Istnieje jeszcze jedna odmiana obrazów przedstawiających wnętrza, w których drzwi lub okno otwierają się na krajobraz i tworzą ostry kontrast światła w stosunku do półmroku pokoju. Ten środek z powodzeniem stosował Henri Matisse w swych licznych obrazach. Nie jest przy tym wyjątkiem, że otwarty widok na zewnątrz zajmuje prawie całą powierzchnię, a pokój zalany jest światłem i kolorami. Przy okazji omawiania wnętrz należy wspomnieć też o Van Gogh. Jego *Pokój w Arles* jest jednym z najsłynniejszych dzieł tego gatunku. Artyście udało się zmienić skromny, biednie umeblowany pokój z krzesłami z drewna i słomianej plecionki

oraz wiejskim łóżkiem w nadzwyczaj bogatą, malowniczą kompozycję, w której barwy harmonizują ze sobą i wzajemnie się wzmacniają gamą błękitu, żółci i zieleni. To dzieło jest naprawdę mistrzowską lekcją w stosowaniu najrzadziej chyba wybieranego tematu w historii sztuki.

Państwo możecie wybrać każdy pokój jako model wnętrza. Radzę jednak uwzględnić przedtem parę czynników, np. rozkład mebli i innych przedmiotów. Przy omawianiu martwej natury wspominaliśmy już o tym, że kompozycja musi równoważyć w sobie jedność i różnorodność. To samo dotyczy wnętrza.

Ryc. 215: Santiago Rusiñol, *Wnętrze*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Barcelona. Niemal bez kontrastów i za pomocą siły światła, która nie stoi w sprzeczności ze światłem zewnętrznym, przedstawia Rusiñol subtelną scenę we wnętrzu domu.

215



215: Santiago
Wnętrze, Mu-
ziki Współczes-
celona. Niemal
trastów i za po-
y światła, która
w sprzeczności ze
zewnątrznym,
wia Rusinöl sub-
nę we wnętrzu

Wszystkie przedmioty znajdujące się w pokoju muszą być tak rozłożone, żeby dawały różnorodną, wizualnie interesującą całość, co w danym wypadku można osiągnąć za pomocą dodatkowego dzbana lub niezwyklego, egzotycznego mebla. Nawet wówczas, gdy nie dysponujemy czymś takim, dobra kompozycja zawsze wywoła zainteresowanie obrazem.

Innym czynnikiem jest światło. Najlepiej, by wnętrze było oświetlone światłem dziennym. Powinno ono padać tak, żeby wszystkie przedmioty otrzymywały jednakową ilość światła. Jeżeli uda się oświetlić niektóre przedmioty z boku, inne zaś z tyłu lub z góry, to model z pewnością zyska na malowniczości i bogactwie refleksów świetlnych.

Proszę więc zwrócić uwagę na wymienione czynniki i zbadać możliwości, jakie oferuje własny dom jako motyw malarski.

216



217

Ryc. 216: Francesc Serra, *Wnętrze*, zbiory prywatne. Tu udało się artyście wzbudzić nasze zainteresowanie poprzez staranny dobór widoku, elementów obrazu i oddziaływanie światła na poszczególne przedmioty. Codzienna rzeczywistość w domu malarza stała się w ten sposób rzeczywistością artystyczną.

Ryc. 217: J. Queralt, *Lokal*, zbiory prywatne. Perspektywiczne oddziaływanie pomieszczenia i światło oddane są tu w sposób perfekcyjny. Szarawa, sucha kolorystyka ujmuje wspólnie atmosferę panującą w tawernach i karczmach małych miejscowości. Proszę zwrócić uwagę, jak z tej zamkniętej, wyważonej kompozycji emanuje uczucie spokoju i pogody.



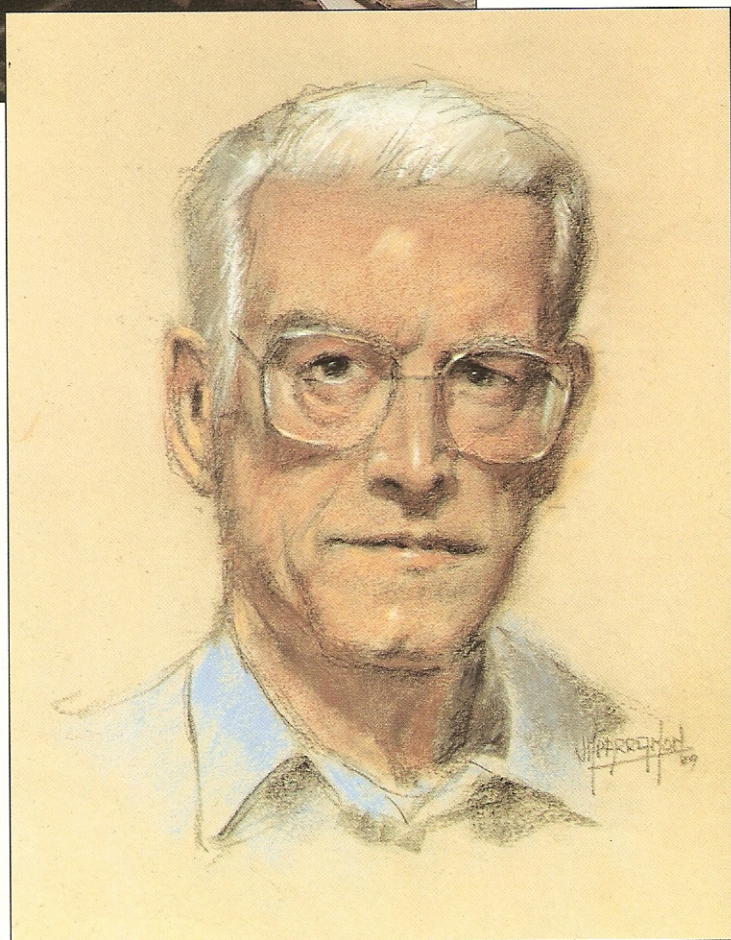
W domu: autoportret

218



Ryc. 218 i 219. José M. Parramón przed lustrem przy rysowaniu autoportretu pokazanego na ryc. 219.

219



Od czasów renesansu prawie wszyscy wielcy malarze sporządzali swoje autoportrety. Dürer namalował się w błyszczącym, kosztownym stroju i książęcej pozie, ale przy innych okazjach przedstawiał siebie jako nagiego męczennika. Leonardo da Vinci, Velázquez i Goya interesowali się również swoją fizjonomią. Rembrandt uprawiał ten gatunek obrazu najczęściej. Od czasów młodości ten wielki Holender rysował i malował swoją twarz na wielu obrazach, na których odzwierciedlają się ślady mijającego czasu z nieubłaganą, gorzką wiernością. Jego ostatnim dziełem przed śmiercią był właśnie autoportret. Także artyści dwudziestego wieku interesowali się żywo autoportretem: Van Gogh, Miró, Matisse i Picasso malowali swoje twarze wielokrotnie, a i dzisiaj nie ma niemal malarza, który od czasu do czasu nie siadywałby przed lustrem.

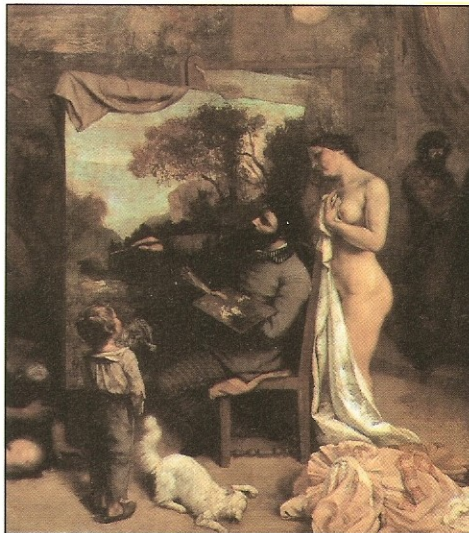
Analiza motywu

Historia autoportretu pokazuje różne możliwości kryjące się w tym gatunku. Początkowo artysta włączony był w jakąś grupę postaci obrazu nie zajmując przy tym uprzywilejowanego miejsca – tak jest w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła – lub przeciwnie, był główną postacią grupy – jak w *Pracowni artysty* Courbeta. Poza tym artysta mógł przedstawiać postać historyczną lub alegoryczną i występować jako drugorzędna, przebrana postać w głębi obrazu. Tak występował Rembrandt przy wielu okazjach. I w końcu pojawił się właściwy autoportret, na którym artysta przedstawia siebie realistycznie jako jedyną postać obrazu. Współcześni malarze preferują ten ostatni typ autoportretu.

Z wielu względów zalecałbym wykonanie go. Z czysto technicznego punktu widzenia twarz ludzka z jej różnorodnymi formami, proporcjami i jawieniem się jako całość jest jednym z najbardziej kompleksowych motywów malarstwa. Zmusza to artystę do użycia całej swej wizualnej i malar-

skiej przenikliwości. A poza tym nie trzeba fatygować nikogo i wystarczy tylko lustro. Autoportret można namalować wszędzie i w każdym czasie. Państwo jesteście dla siebie najcierpliwszymi i najbardziej posłusznymi modelami, utrzymacie pozę, nie poruszycie się, nie zmęczą Was nigdy i wytrzymacie tyle posiedzeń, ile jest potrzebnych.

220



Ryc. 220. Gustave Courbet, *Pracownia artysty* (fragment), Louvre, Paryż. Courbet przedstawia na tym obrazie swoich przyjaciół i modele łącznie z nagą kobietą, która pozuje obok artysty.

Ryc. 221. Henri Fantin Latour, *Pracownia w Bagnolles*, Musée d'Orsay, Paryż (fot.: RMN). Autoportret i obraz grupy, do której należą obok artysty również pisarz Emil Zola i impresjoniści Manet, Bazille i in.

221



W domu: portret

Malarstwo portretowe jest bardzo stare. Już w trzecim tysiącleciu przed Chrystusem malowano portrety. Służyły celom religijnym i miały za zadanie podnieść znaczenie przedstawianej osoby. Także w starożytnym Rzymie panował zwyczaj uwieczniania zmarłych przodków w rzeźbach i na

obrazach. W średniowieczu portret zaniknął jako gatunek i pojawił się dopiero w renesansie. Zaczęło powstawać coraz więcej oficjalnych i prywatnych portretów, które w końcu wypełniły całe ściany pałaców i domów szlacheckich. Rafael i Tycjan należeli do ulubionych malarzy wielmożów. W dziełach tych malarzy portret zajmuje poczesne miejsce zarówno ze względu na liczbę obrazów, jak też na ich jakość. W XVII i XVIII wieku wzrastało nadal znaczenie portretu. Każdy, kto miał władzę ekonomiczną, chciał być portretowany przez poważanego malarza, a monarchowie utrzymywali malarzy jako dodatkowych dworzan. Velázquez i Goya byli oficjalnymi malarzami dworskimi, natomiast Rembrandt stał się bogaty dzięki portretom znaczących mieszczan holenderskich.

Ryc. 222–224. Kilka przykładów współczesnych portretów wykonanych różnymi technikami. U góry po lewej portret Joan Sabater węgłem, lubyką i krédkami w kolorze sepii i angielskiej czerwieni z białymi refleksami na kremowym papierze (222), na dole po lewej portret Miquela Ferróna wykonany kolorowymi krédkami (223), po prawej pastelowy portret Joan Martí (224). Proszę zwrócić uwagę, że każda z technik odpowiednio do temperamentu artysty i modelu nadaje portretowi inny charakter.

222



223



224



Podobieństwo i jakość artystyczna

Kto chce namalować lub narysować dobry portret musi znać budowę głowy, proporcje części twarzy i kształty nosa, oczu, ust, podbródka i włosów oraz opanować ich rysunek. Podobieństwo i jakość artystyczna charakteryzują dobry portret. Logiczne więc, że osoba przedstawiana na portrecie musi być rozpoznawana. Ale samo podobieństwo nie wystarcza. Obraz musi posiadać własną wartość, mianowicie jakość dzieła sztuki. Należy więc zwrócić uwagę na następujące czynniki:

- a) perfekcyjna konstrukcja głowy,
- b) przedstawienie charakterystycznych rysów,

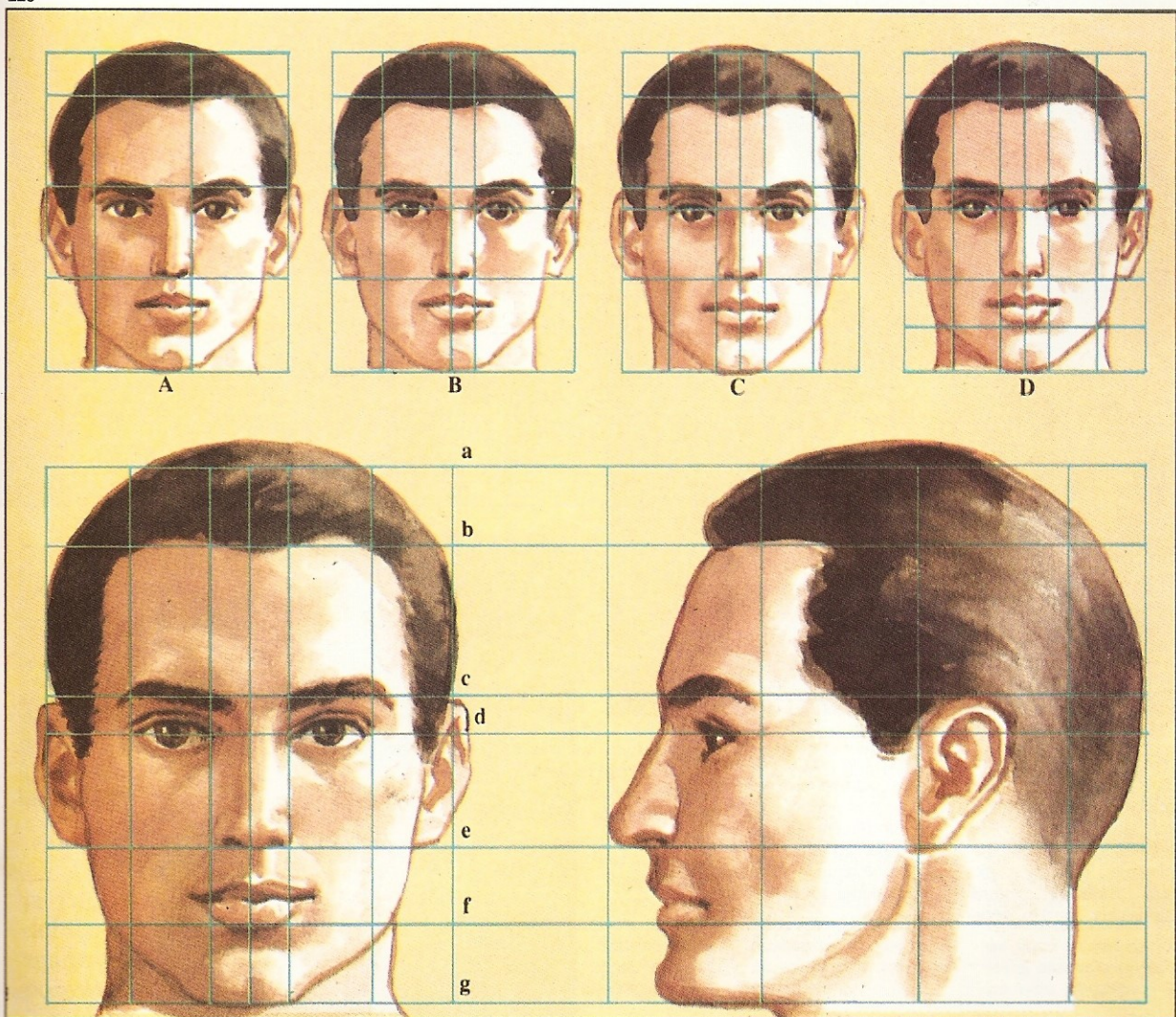
c) gesty i poza modela.

Pierwsze dwa czynniki odnoszą się do fizycznych właściwości modela, trzeci uwzględnia jego osobowość. Jeżeli te trzy czynniki współgrają na portrecie, wówczas rezultat wychodzi poza proste podobieństwo i zbliża się do dzieła sztuki.

Większość ludzi lubi być portretowana. Proszę wykorzystać tę okoliczność i namówić członka rodziny lub przyjaciela, żeby Państwu pozował. Im bardziej bliski jest nam model, tym łatwiejsza praca, ponieważ artysta i portretowany zachowują się naturalniej.

Ryc. 225. Podstawą każdego dobrego portretu jest prawidłowa konstrukcja głowy uwzględniająca różne proporcje części twarzy. Ryciny A, B, C, i D pokazują proporcjonalny podział twarzy w stosunku do wysokości całej głowy. Proszę zwrócić uwagę, że odległość między podbródkiem i nosem odpowiada dokładnie odległości pomiędzy nosem i brwiami, względnie brwiami i nasadą włosów. Proporcje te są uzupełnione o rysunek głowy z profilu.

225



W domu: postać

W malarstwie klasycznym postać ucieleśnia z reguły osobę historyczną lub figurę mitologiczną. Rzadko pojawia się sama, najczęściej otoczona jest innymi postaciami, które wspólnie przedstawiają jakąś scenę i często znajdują się w otwartym terenie. Sięganie do antyku w czasach włoskiego renesansu oznaczało, że kompozycje były inspirowane greckimi i rzymskimi statuami. Postacie pokazywano zazwyczaj nago, by dać tym wyraz anatomicznej wiedzy artysty. Wynikiem były heroiczne dzieła, dalekie od codziennej rzeczywistości.

Po 1620 roku pojawiło się w Holandii kilku mistrzów, którzy stworzyli nowy gatunek obrazów. Nie miały one nic wspólnego z wielkimi, religijnymi lub mitologicznymi kompozycjami Włochów. Chodziło o małe obrazy przedstawiające zwykle sceny rodzinne w mieszczańskich domach – tzw. malarstwo rodzajowe. To pojęcie było stosowane do licznych dzieł na początku naszego wieku. Malarze Bonnard, Vuillard i tzw. grupa nabistów byli wówczas pod wpływem impresjonizmu. Ich obrazy nie miały innego zadania, jak tylko uchwycić intymną chwilę, „candid shot”, zdjęcie migawkowe.

Ryc. 226. José M. Parramón, *Baletnica*, zbiory prywatne. Są różne okazje, przy których jakaś postać przedstawia sobą ciekawy motyw obrazu. Baletnice były malowane przez wielu artystów ze względu na oryginalność i różnorodność ich póż. W tym wypadku postać jest oddana przez grę światła.

226



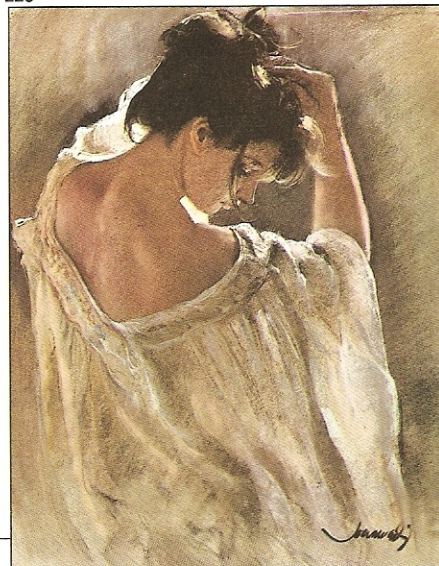
Ryc. 227 i 228. Postać daje niezliczoną ilość pociągających możliwości tematycznych. Aby wzbudzić zainteresowanie tym kobiecym aktem Ballestar wybrał niezwykle punkt spoj-

rzzenia (ryc. 227). Joan Martí ustawił swoją modelkę pod światło. Przez to podkreślił zarysy, a miejsca znajdujące się w półcieniu utrzymał w miękkiej tonacji.

227



228



Malarstwo, p...
atmosf...
li – sk...
tym uw...
miejsce...
jest p...
w dom...
obok z...
sugeru...
ków, w...
talerzy...
itp. Po...
zbyt m...
sze jes...
o ile to...
nia wie...
postać...
powinn...
nie tyl...
ralną, l...
dać na...
człowie...
może b...
da poz...
dzająca...
od tylu

231

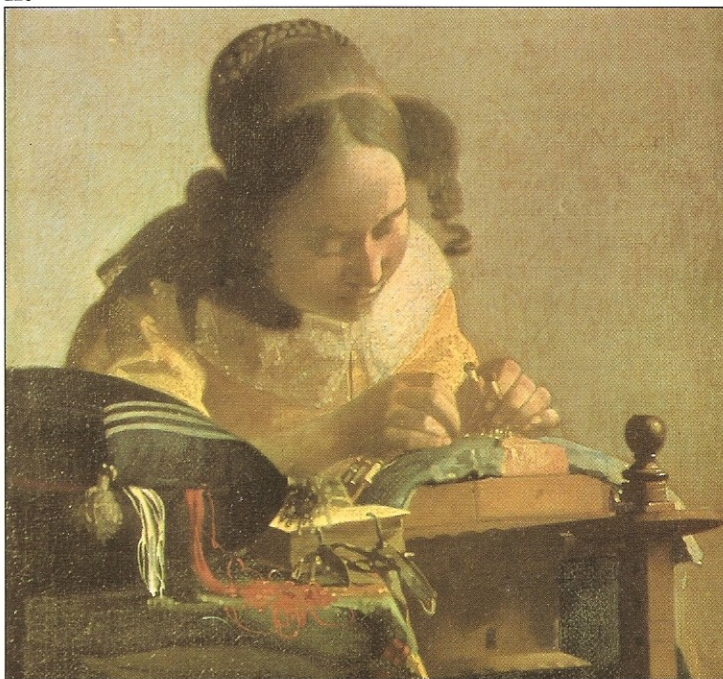


ją Pa...
dobier...
zgadz...
pozow

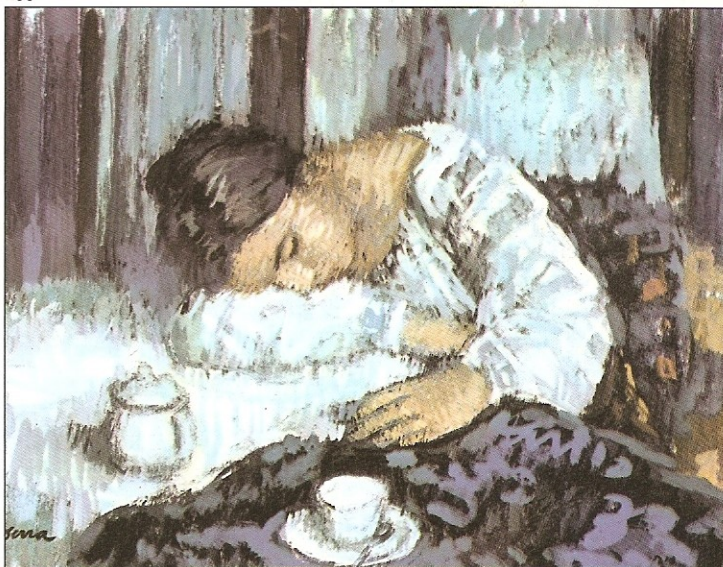
Malarstwo rodzajowe

Malarstwo rodzajowe nie jest portretem, ponieważ artysta chce utrwalić atmosferę, sytuację i nastrój chwili – słowem: naturalność. Musi przy tym uwzględnić wiele czynników – miejsce, oświetlenie i pozę. Zalecane jest przy tym ustawienie modelu w domowym codziennym otoczeniu obok znajomych przedmiotów, które sugerują intymność – książek, dzbanek, wyrobów garncarskich, filiżanek, talerzy, flakonów, butelek, kwiatów itp. Ponadto oświetlenie nie może być zbyt mocne, ani bezpośrednie. Najlepsze jest boczne, rozproszone światło, o ile to możliwe dzienne, które zapewnia wielość odcieni i refleksów i otacza postać ciepłą, jasną atmosferą. Poza powinna być naturalna, co oznacza, że nie tylko powinna wyglądać na naturalną, lecz musi rzeczywiście odpowiadać naturalnej pozycji portretowanego człowieka. W żadnym wypadku nie może być usztywniona. Poza tym każda pozycja jest odpowiednia – siedząca, stojąca, pochylona, nawet ujęta od tyłu. Przy tej ostatniej pozycji unika-

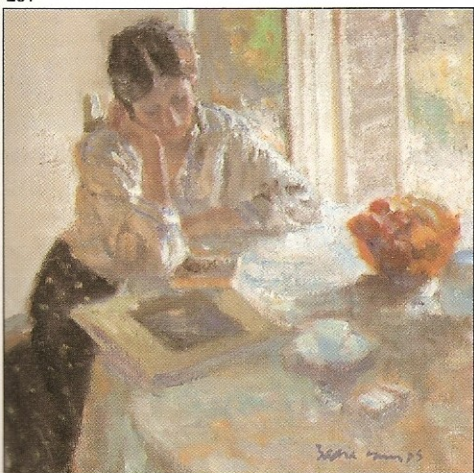
229



230



231



ją Państwo drażliwego problemu podobieństwa, którego oczekują ludzie zgadzający się z pełnym zaufaniem na pozowanie.

Ryc. 229. Jan Vermeer, *Koronkarka*, Louvre, Paryż. Ten holenderski malarz jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa rodzajowego. W tym obrazie najciekawsze jest rozłożenie narzędzi krawieckich, pozycja postaci i subtelne, zastanawiające oddziaływanie światła i cienia, przypominające o trudach pracy.

Ryc. 230. Francesc Serra, *Postać*, zbiory prywatne. Na tym przykładzie mogą Państwo zobaczyć, że artysta ograniczył swą paletę do minimum, by zasugerować odczucie spokoju i jasnego światła z wieloma niuansami. Ponadto Serra wybrał przedmioty doskonale nadające się do stworzenia intymnego nastroju.

Ryc. 231. Badia Camps, *Siedząca postać*, zbiory prywatne. Badia Camps przykładą zawsze wielką wagę do wyboru odpowiedniego otoczenia i właściwego światła dla swoich scen w domu. Starannie rozmieszcza kilka codziennych przedmiotów, osiąga przez to naturalność, jakiej oczekuje się od tego typu obrazów.

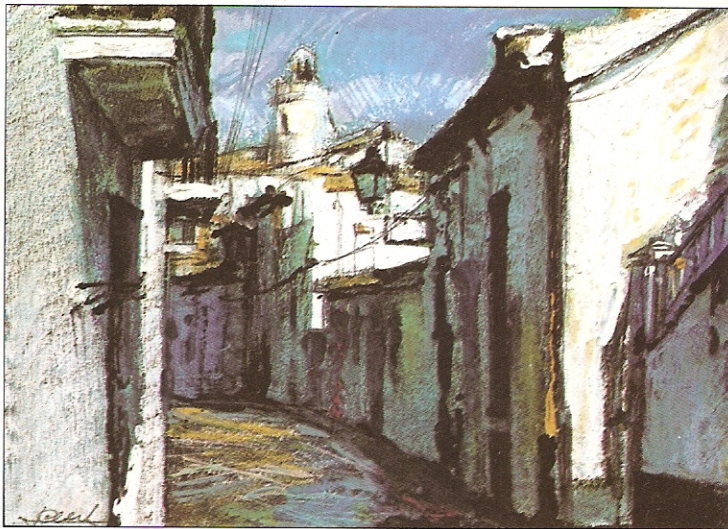
Poza domem: scena w mieście

Poprzedniczki nowoczesnych scen miejskich znajdujemy już w dekoracyjnym malarstwie rzymskim, w którym pojawiają się widoki budynków w iluzorystycznej perspektywie, tak jak mogli je oglądać mieszkańcy miast patrząc przez okno. Pomijając jednak te konkretne dzieła należy stwierdzić, że sceny miejskie pojawiają się w malarstwie zachodnim stosunkowo późno. Ich rozwój jest niepodzielnie związany z bogatym mieszczaństwem, które chciało odzwierciedlić w sztuce swoje obyczaje i otoczenie. Usamodzielnienie się pejzażu jako gatunku w siedemnastowiecznej Holandii doprowadziło do przedstawiania także scen miejskich. Wielu historyków widzi w *Widoku Delft* Vermeera pierwszy wzorzec tego rodzaju obrazów.

Pierwsza duża szkoła malarzy scen miejskich powstała w XVIII wieku w Wenecji. Jej najwybitniejszymi przedstawicielami są Canaletto i Guardi. Ich dzieła określa się jako *weduty*, a malarzy nazywa się *wedutystami*. Był to czas wielkich podróży, gdy szlachta i mieszczaństwo Europy północnej, przede wszystkim Anglii, ciągnęli do Wenecji, by podziwiać tamtejszy przepych. Odjeżdżając wzięli ze sobą kilka wedut – tak jak dzisiejszy turysta kupuje widokówki w miejscowościach wypoczynkowych. W następnych wiekach impresjoniści rozpowszechnili sceny miejskie w malarstwie. Pissarro, Dégas i kilku dalszych malarzy spopularyzowało ulice Paryża jako motyw godny uwagi.

Dzisiaj też spotyka się malarza, który rozstawia sztalugi w samym środku ulicznego zamętu miasta. Sam robiłem to niezliczoną ilość razy i mogę Państwu doradzić wyjście na ulicę, by namalować to miejsce w pełnym świetle.

232



233



234



Ryc. 232–234. Różnorodne przykłady scen miejskich: Miquel Ferrón, Martínez Lozano i José M. Parramón.

Problem oddania głębi

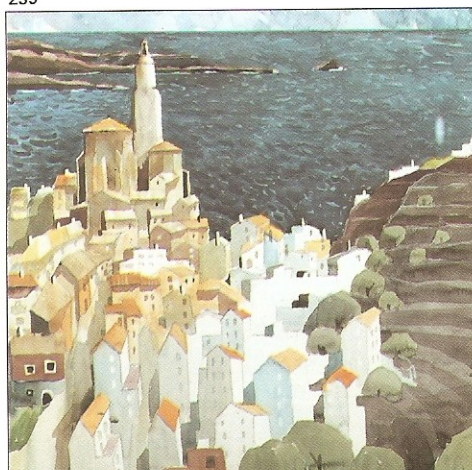
Problemy malarskie sceny miejskiej nie różnią się szczególnie od problemów innych motywów. Zawsze chodzi o kompozycję, określenie odcieni, kolor, rysunek itd. Mimo to scena miejska zawiera kilka bardzo charakterystycznych aspektów — oddziaływanie powietrza i otoczenia, głębię, olbrzymią trójwymiarowość, które obejmują całą przestrzeń. Jest wiele sposobów ich przedstawiania, czasami można je wykorzystać równocześnie:

1. Nawarstwienie płaszczyzn.
2. Atmosfera i kontrasty.
3. Perspektywa.

Technika nawarstwiania polega na ułożeniu elementów pejzażu tak, by znajdowały się jedne za drugimi, różnicowaniu wielkości i stworzeniu przez to odczucia głębi. By to lepiej zrozumieć, należy sobie tylko wyobrazić kilka przedmiotów, które rozmieszczone są na jednej płaskiej powierzchni bez dodatkowego punktu orientacyjnego. Wynik: w żadnym razie nie powstanie wrażenie głębi. Dlatego często pejzażysta tak umieszcza dany element na przednim planie, żeby móc nawarstwić dalsze płaszczyzny. Przez to podkreśla odległość pozostałych składników obrazu.

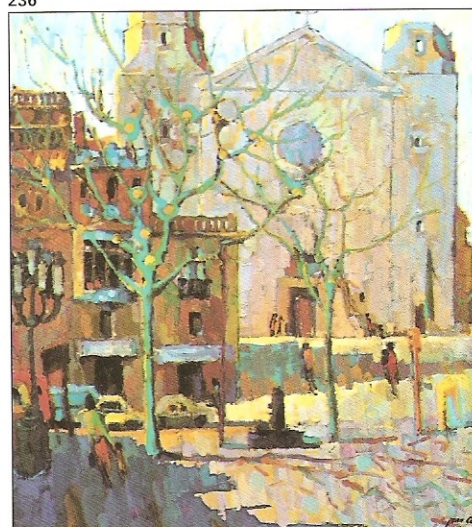
Atmosferę wyraża się przez precyzję i kontrasty zarysów i kolorów na przednim planie i ich silniejsze zlewanie się w tle, tam, gdzie kolory rozplywają się i mają odcień szarawy. Kwestię perspektywy już omówiliśmy. Dlatego ograniczę się tu do wskazówki, że może być ona bardzo pomocna przy rozmieszczaniu na obrazie takich motywów, jak duże aleje, fasady, szeregi domów, parki i ogrody.

235



Ryc. 235–237. Te trzy sceny miejskie autorstwa Joan Condins wyszukałem dla Państwa jako doskonały przykład prawidłowego rozwiązania problemów nawarstwiania płaszczyzn, atmosfery i perspektywy, które są charakterystycznymi cechami malarstwa miejskiego. Condins przykładą dużą wagę do przestrzennego rozmieszczenia elementów swoich obrazów i stara się, by odległości między płaszczyznami znalazły swój właściwy wyraz.

236



237

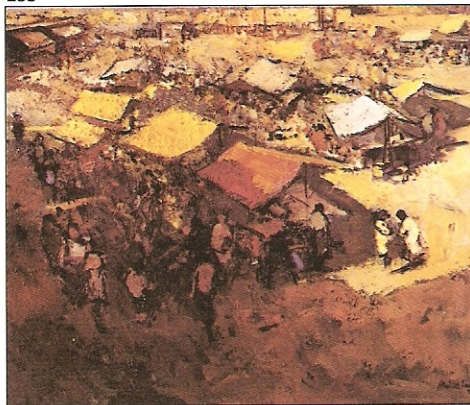


Poza domem: przedmieścia

Jednym z ulubionych miejsc impresjonistów był dworzec Saint-Lazare w Paryżu. Ciągły ruch, a przede wszystkim malowniczy widok dymu lokomotyw pod szklanym dachem, przyciągały artystów nieodparcie. Takich scen nie znajdziemy w centrum miast. By to zobaczyć, trzeba wybrać się na przedmieścia i w okolice miast, gdzie z pewnością odkryje się coś zaskakującego.

Malarz i teoretyk sztuki André Lhote stawiał pytanie: „Dlaczego stale maluje się jakiś odcinek rzeki i odbicia w wodzie? Są przecież realnie metalowe krajobrazy stworzone ręką człowieka. Silosy, gazownie, wieże ciśnień itp. dają w swej kombinacji różnorodność tak dużą, jak obiekty naturalne”. Należy tylko zrobić spacer do granic miasta, by poznać niezliczoną ilość motywów, których na każdym kroku dostarcza nam architektura przemysłowa. Na jej podstawie mogą powstać wspaniałe dzieła, pod warunkiem jednak, że zastosujemy również do nich ogólne zasady malarstwa scen miejskich.

238



Ryc. 238 i 239. Dwa przykłady malarstwa Martíneza Lazano (ryc. 238) i Rosello (ryc. 239) inspirowane przedmieściami. Obaj malarze wybrali targ na obrzeżu miast jako motyw obrazów, na których największą rolę odgrywa działanie światła i bujność życia podmiejskiego.

239



240



Ryc. 240. Do tej wspaniałej akwareli wybrał Ballestar jako motyw dzielnicę biedoty. Kolorystyka i kompozycja tematu, który w pierwszym momencie nie wydaje się obiecujący, zostały zinterpretowane wyśmienicie.

Analiza motywu

Anglik Thomas Gainsborough, który żył w XVIII wieku, stworzył kompozycję z odłamków kamieni, mchu, suchych traw i okruchów lustra. Tak długo je przestawiał i poprawiał, aż na płótnie mógł je zmienić w skały, drzewa i wodę – i to wszystko nie opuszczając pracowni. Także francuski malarz, Nicolas Poussin, nie wychodził z pracowni by opracować swe kompozycje. Używał małej sceny teatralnej i dekoracji w formie sofitów. Także dzisiaj wielu malarzy maluje pejzaże w pracowni, ale zawsze za pomocą szkiców z natury. Inni zaś wolą malować mając motyw przed oczyma. Niektórzy potrzebują stałego kontaktu z naturą, innym to przeszkadza. Radzę Państwu wybrać się za miasto, wyszukać jakieś miejsce zgodnie z upodobaniem i tam sporządzić parę projektów oraz studiów kompozycyjnych i kolorystycznych. Dopiero, gdy stanie się jasne, jak Państwo chcą malować swój obraz, proszę chwycić za pędzel, farbę i przenieść wizję na płótno.

246



247



248



Ryc. 246–248: Fotografia jest doskonałym środkiem pomocniczym w malarstwie pejzażowym. Widzą tu Państwo akwarelę wykonaną według zdjęcia modelu (ryc. 246). Za pomocą tego zdjęcia i następnego szkicu sporządzonego z natury (ryc. 247) artysta uzyskuje niezbędne informacje, by móc w pracowni ostatecznie wykończyć obraz (ryc. 248).

Poza domem: obraz marynistyczny

Jednym z najczęściej wybieranych przez pejzażystów motywów jest morze. Obojętne, czy chodzi o otwarte morze, jak u Amerykanina Homera, czy też o krajobraz wybrzeża, jak u Moneta i Courbeta, lub o port rybacki często występujący u fowistów – morze pociągało zawsze malarzy każdego kierunku w sztuce. W pierwszym momencie morze wydaje się być jednym z najprostszych motywów. Ale wystarczy spokojnie mu się przyjrzeć, by stwierdzić, jaką szaloną trudność sprawia uchwycenie ciągłego ruchu, połysku i koloru, który tylko czasami bywa niebieski.

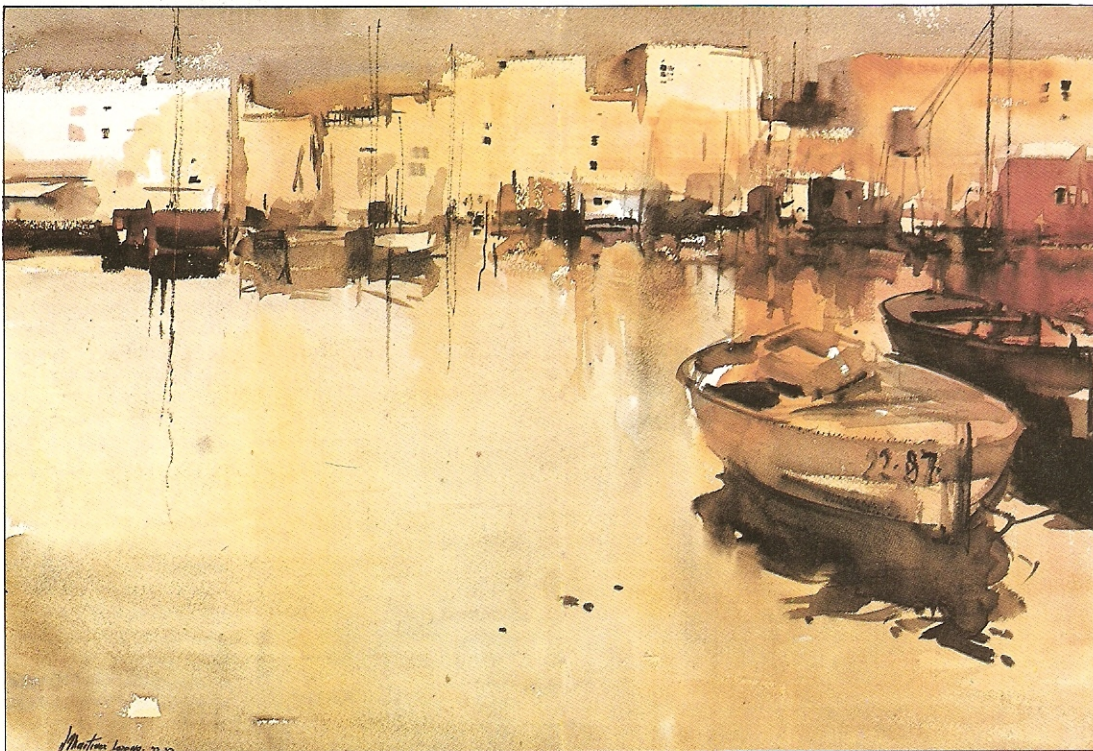
Albert Marquet, malarz ze szkoły impresjonistów, a więc przyzwyczajony do odtwarzania kolorów wzajemnie oddziałujących na siebie, malował również obrazy marynistyczne. Na wielu z nich woda przyjmuje ciepłe, złamane, prawie wpadające w sienę kolory. Wynik jest bardzo przekonujący, oddający wiernie rzeczywistość i równocześnie tak przepelniony uczuciem, że można by go określić jako *poetycki*. Powodem jest z pewnością interpretacja Marqueta zgodna, jak w przypad-

ku wielu wielkich malarzy, z jego temperamentem i doświadczeniem artystycznym.

Jeżeli mają Państwo możliwość malowania w porcie nad morzem, zalecałbym wybrać takie miejsce, gdzie cumują łodzie rybackie. Proszę przestudiować je uważnie oglądając pod różnymi kątami i możliwie o różnych porach dnia, bo kolor wody zmienia się stale w zależności od światła. Jestem pewien, że będzie to dla Państwa ciekawym przeżyciem.

Gdy już wybrali Państwo odpowiednie miejsce i porę, proszę sporządzić kilka projektów, przestudiować kompozycję i przemyśleć gamę kolorów. Gdy już będą Państwo mieli wyobrażenie – nawet niezbyt precyzyjne – jak chcielibyście malować, możecie zabrać swoje rzeczy i ustawić sztalugi w wybranym miejscu. W ten sposób uda się bez specjalnego trudu uchwycić niuanse morza, które od pierwszego wejrzenia wydają się bardzo pociągające, ale tylko dla tego malarza, który pośpiesznie, bez uprzedniego wyboru i interpretacji, przystępuje do malowania obrazu.

Ryc. 249. Tym obrazem Martínez Lozano potwierdza swą niezwykłą umiejętność syntezy, ponieważ z modelu wydobywa tylko te istotne aspekty, które odzwierciedlają spokój poranka w porcie.



249

Osobli
nego s
wsze n
stąpi s
morska
wszyst
sza się
są znie
formy.
kie ks
jednak
wypad
odbicia
formy
bardzi
w kier
jest w
kształt
nie.
W ko
pionow
statku
pionow
długoś
ukośni
zeli n
a odc
się sk



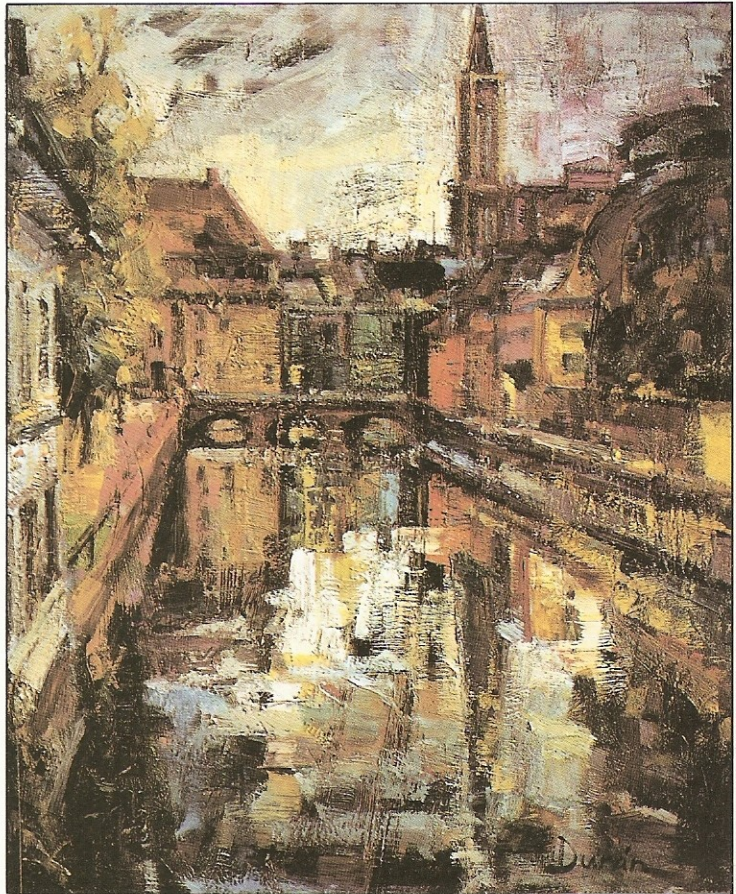
Odbicia

Tym obrazem
Lozano po-
swą niezwykłą
ścisłą syntezę, po-
modelu wydo-
ko te istotne
które odzwier-
pokój poranka

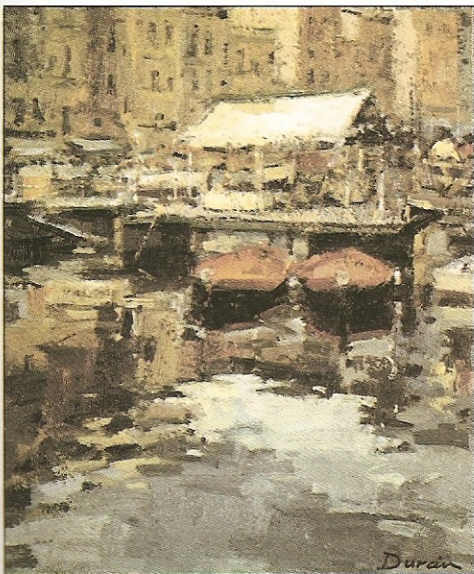
Osobliwością malarstwa marynistycznego są odbicia w wodzie, które zawsze należy przemyśleć, zanim przystąpi się do malowania obrazu. Woda morską ma właściwości lustro i odbija wszystkie kształty. Jeżeli woda porusza się powoli, zwierciadlane obrazy są zniekształcone i mają nieregularne formy. Przy spokojnej wodzie wszystkie kształty odbijają się dokładnie, jednakże jako odwrócone. W każdym wypadku należy jednak pamiętać, że odbicia mają ten sam punkt zbiegu, co formy oryginalne, przy czym linie są bardziej ukośne, a więc silniej ugięte w kierunku punktu zbiegu. Efekt ten jest wzmocniony, gdy odbijające się kształty znajdują się na przednim planie.

W końcu musimy przypomnieć, że pionowy obiekt — np. główny maszt statku — odbija się w wodzie również pionowo przy zachowaniu tej samej długości. Natomiast obiekty ustawione ukośnie wyglądają jak wydłużone, jeżeli nachylone są ku obserwatorowi, a odchyłone od obserwatora wydają się skracać swe długości.

250



251



252



Ryc. 250. Malarka Marta Durán zinterpretowała scenę portową swym pełnym wyrazu stylem. Nanosiła gęste farby i nawarstwiała je, aż do uzyskania wrażenia od-

bitych w wodzie kształtów.

Ryc. 251 i 252. Na obu tych obrazach chodziło Marcie Durán bardziej o kolorystyczną jed-

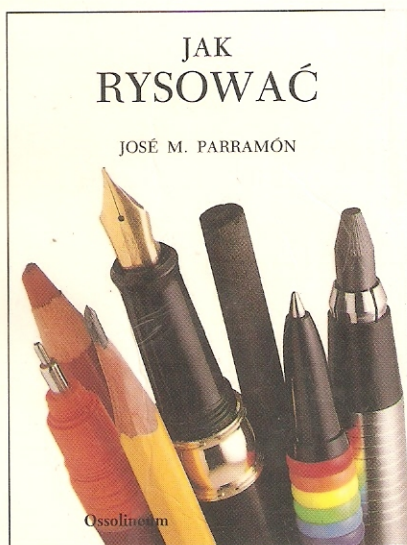
nolitość niż o precyzję szczegółów. Wszystkie elementy są połączone w całość przepelnioną światłem i licznymi refleksami.



Wydawnictwo Ossolineum proponuje Czytelnikom cykl książek – wydanych w koedycji z hiszpańskim wydawcą i rysownikiem José M. Parramónem – poświęconych różnym technikom artystycznym i przyborom, jakimi posługuje się artysta plastyk.

Książki te są swoistymi drogowskazami dla tych wszystkich, którzy marzą, by stać się twórcami. Mogą być one również przydatne twórcom profesjonalnym w doskonaleniu ich warsztatu artystycznego.

Mamy nadzieję, że ten bogato ilustrowany i precyzyjnie opracowany pod względem graficznym cykl zachęci naszych Czytelników do stawiania pierwszych samodzielnych kroków artystycznych – od prostych rysunków ołówkiem po dojrzałe prace malarskie.

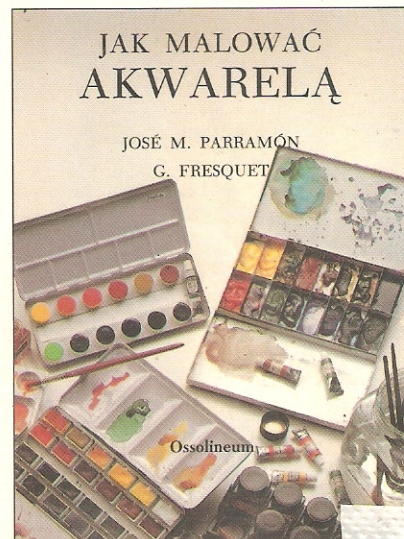
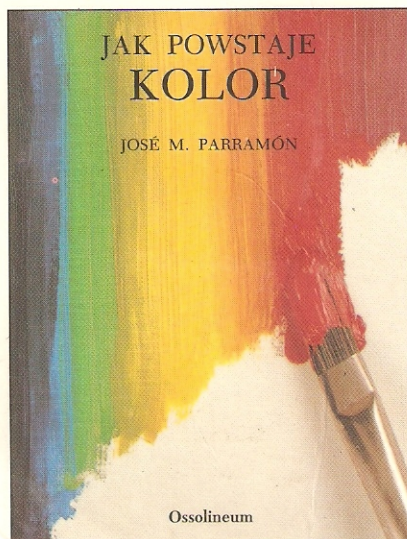


WOJEWÓDZKA BIBLIOTEKA W
PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM

W 75



100-228817-00-0



ISBN 83-04-04 100-0