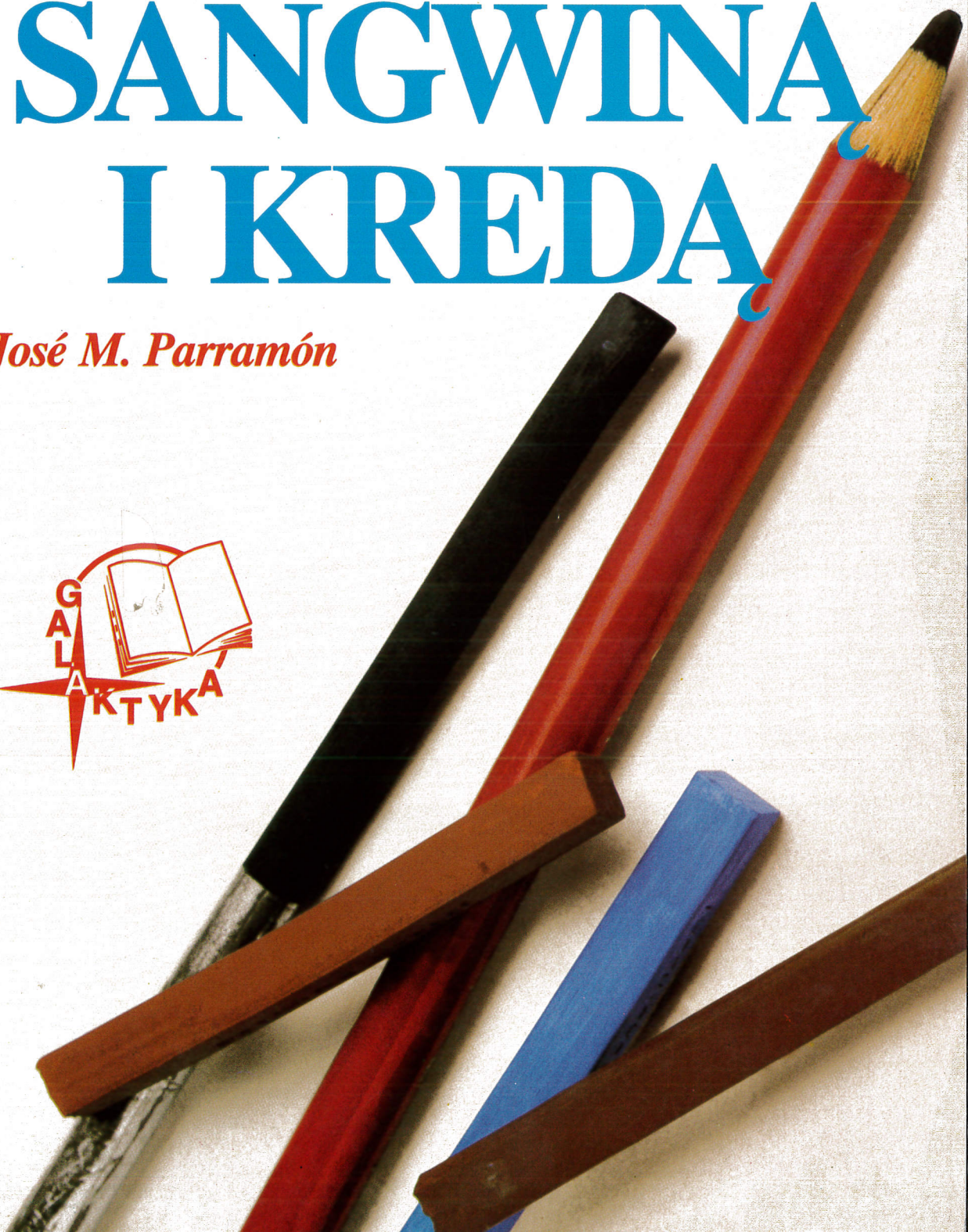


Jak rysować
**WĘGLEM,
SANGWINĄ
I KREDA**

José M. Parramón



Jak rysować

WĘGLEM, SANGWINĄ I KREDĄ





Jak rysować
**WĘGLEM,
SANGWINĄ
I KREDA**

José M. Parramón



Spis treści



Tytuł oryginału: COMO DIBUJAR AL CARBÓN,
SANGUINA Y CRETAS

Copyright © 1989 Parramón Ediciones, S.A.
Wydana w Hiszpanii w 1989 r. przez Parramón Ediciones, S.A.,
Barcelona

Copyright for the Polish version
© Galaktyka, Spółka z o.o., Łódź 1998 r.
91-859 Łódź, ul. Stalowa 1
tel. 40 65 09, fax 679 13 35
ISBN 83-86447-98-2

Przekład z języka angielskiego: Elżbieta Hadrysiak
Redaktor: Kazimiera Iskrzyńska
Redaktor techniczny: Andrzej Czajkowski
Korekta: Alojza Tomaszek
Skład: Studio Kontrast

Wszystkie prawa zastrzeżone. Żadna część niniejszej publikacji nie może być reprodukowana ani wykorzystana w jakiegokolwiek formie ani w jakikolwiek sposób – graficzny, elektroniczny, mechaniczny, w tym poprzez kopiowanie, nagrywanie, przechowywanie w systemach informacyjnych – bez pisemnej zgody wydawcy.

Wprowadzenie, 7

Materiały, 9

Węgiel, 10
Ołówek ze sprasowanego węgla i jego odmiany, 11
Przykłady rysunków wykonanych węglem i ołówkiem węglowym, 12
Kredy, sangwina i pastele, 14
Kilka przykładów technik łączonych, 16
Wiszory, 18
Cieniowanie rysunku palcami, 19
Gumki: klasyczna, ugniatana... i szmatka, 20
Papier rysunkowy, 21
Kolorowe papiery rysunkowe, 22
Fiksatywa, 23

Technika i praktyka w rysowaniu węglem, 25

Podstawowe właściwości węgla, 26
W jaki sposób trzymać węgiel, 28
Poznajemy medium, 30
Modelowanie pojedynczą kreską, 32
Rysowanie martwej natury węglem, 34
Szkice i studia postaci węglem, 43
Przykłady rysunków postaci wykonanych węglem, 44

Technika i praktyka w rysowaniu ołówkiem węglowym i jego odmianami, 47

Ogólna charakterystyka, 48
Podstawowe techniki, 50
Szkicowanie węglem, 52
Szkic i rysunek artystyczny węglem, 54
Rysowanie twarzy Beethovena ołówkiem węglowym, 56
Materiały i oświetlenie, 57
Jak nie należy rysować ołówkiem węglowym, 68

Rysunek sangwiną, 71

Przykłady rysunków wykonanych sangwiną, 72
Technika rysowania sangwiną, 74
Portret do pasa wykonany sangwiną
Artysta: Miguel Ferrón, 76

Węgiel, sangwina i kreda: ćwiczenia praktyczne w technikach łączonych, 85

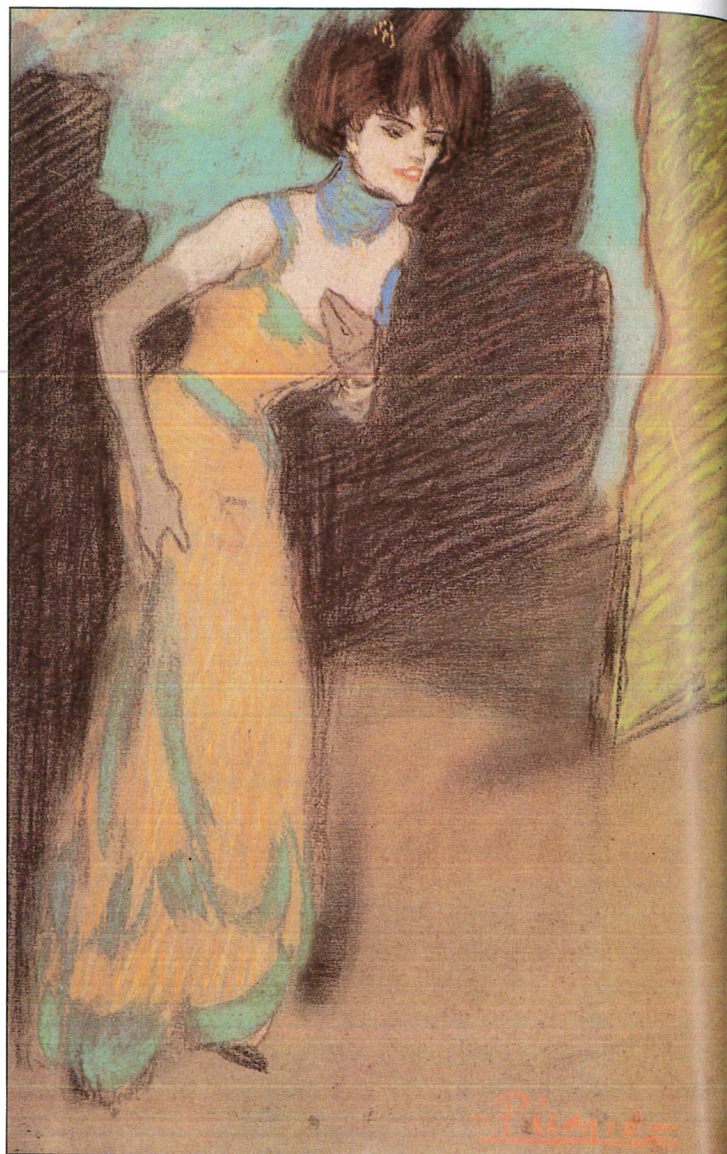
Galeria przykładów, 86
Możliwości techniki łączonej, 88
Rysowanie martwej natury techniką łączoną, 89
Joan Sabater rysuje akt techniką łączoną, 94
Autoportret: sam dla siebie jesteś modelem, 102

Model półmaski Beethovena, 108
Model martwej natury, 110



1

Ryc. 1 i 2. Pablo Picasso (1881-1973) *Studium akademickie*, węgiel, i *Kłaniająca się śpiewaczka*, pastel, Muzeum Picassa w Barcelonie. Dwa rysunki z wczesnego okresu twórczości Picassa: pierwszy przedstawia odlew gipsowy (gipsową reprodukcję klasycznej rzeźby, wykorzystaną jako model), drugi to szkic wykonany pastelami.



2

Wprowadzenie

Lekcja u Picassa

W starej dzielnicy Barcelony, przy ulicy Condes de Montcada nr 7, we wspaniałym XVI-wiecznym pałacu gotyckim, mieści się jedno z najbardziej liczących się europejskich muzeów rysunku i malarstwa, które codziennie gości około 1500 zwiedzających. Muzeum Picassa, bo o nim tu mowa, może pochwalić się kolekcją ponad 300 wczesnych dzieł Picassa, pochodzących z okresu pierwszych kontaktów artysty ze sztuką (między jedenastym a piętnastym rokiem życia), aż do czasu pierwszej podróży do Paryża (w wieku 19 lat) jesienią 1900 r.

W jednej z sal muzealnych, poświęconej „Wczesnym rysunkom powstałym w Lonja” (Lonja to stary budynek Szkoły Sztuk Pięknych w Barcelonie), można znaleźć jakże nietypowy dla Picassa, akademicki rysunek gipsowego odlewu, wykonany węglem. W jednej z sąsiadujących sal prezentowana jest kolekcja rysunków i szkiców, do których wykonania Picasso użył kredy i pasteli. Obejrzawszy pierwsze, szkolne prace artysty, które w perfekcji i stylu naśladują najlepsze wzory akademickie, trudno się dziwić, że zaledwie cztery lata później rysunki i szkice Picassa objawią światu artyzm i syntezę godną prawdziwego mistrza.

Picasso wykonał setki, a może tysiące takich szkiców. Znane są jego kieszonkowe notatniki o wymiarach nie większych niż 16 na 12 cm. Obok list zakupów i osobistych zapisków zawierały one rysunki ludzkich postaci, szybkie szkice mężczyzn i kobiet, które – jak mawiał sam Picasso – miały chwycić i wyrażać sens codziennego życia.

Muzeum Picassa to idealne miejsce, pozwalające poznać i zrozumieć drogę, jaką powinien pójść młody adept sztuki,

który pragnie rysować i malować jak artysta. Tak jak Picasso, może zacząć od rysunków gipsowych odlewów. Węglem i ołówkami węglowymi może wykonywać czarno-białe szkice oryginału, poznawać zasady konstrukcji, uczyć się „rozważnego i celowego prowadzenia kreski”, obliczania wymiarów i określania proporcji. Nie mniej ważne będzie poznanie sposobów rozwiązywania układu światłocieni, tworzenia wartości poprzez sugerowanie wolumenu. Dalej droga wiedzie przez rysunki „malowane” łączonymi technikami – węglem, sangwiną oraz białą i kolorową kredą – na kolorowym papierze. Pogłębianie wiedzy i nabywanie praktyki w rysowaniu stopniowo prowadzi do zrozumienia koloru. Taka też filozofia przyświeca niniejszej książce. Po dokładnym zapoznaniu się z materiałami – węglem, ołówkami węglowymi, sangwiną, kredą, wiszorami, gumkami itd. – omówione zostaną techniki i możliwości poszczególnych mediów, zilustrowane przykładami zaczerpniętymi z dorobku wielkich mistrzów. Książka zawiera także serię ćwiczeń, omówionych krok po kroku, rozpoczynającą się od szkicu węglem wykonanego na podstawie gipsowego odlewu – półmaski Beethovena, poprzez rysunki sangwiną i kredą z zastosowaniem rozwiązań zaczerpniętych ze sztuki rysowania, a kończącą się na technikach łączonych z dominacją koloru.

Nawet jeśli nie dorównamy mistrzowskiej sztuce Picassa, pójdziemy za jego przykładem i będziemy uczyli się, jak rysować i malować, naśladując mistrza. Mając powyższy cel na uwadze, życzę udanych prób i sukcesów w rysowaniu.

José M. Parramón

Materiały do rysowania i malowania praktycznie nie zmieniły się od 200 czy nawet 300 lat: węgla używano już w czasach prehistorycznych, kreda i sangwina pojawiły się około 1500 roku, a pierwszy ołówek grafitowy wyprodukowano w 1640 roku. W ostatnich latach pojawiły się jednak pewne istotne nowości: pałeczki węglowe dostępne są w różnych stopniach twardości; obok tradycyjnych sztyftów ze sprasowanego węgla drzewnego dostępne są materiały pochodne, wykonane z surowców naturalnych lub syntetycznych; w przypadku kredy i sangwiny producenci oferują specjalne gamy kolorystyczne oraz nową formę tych przyborów – ołówki, kredki i wkłady do ołówek automatycznych; wreszcie asortyment gumek wzbogacił się o gumki chlebowe, czyli ugniatane. Wszystkie te oraz inne materiały, używane w rysunku węglem, sangwiną i kredą, zostaną omówione w niniejszej części książki.



MATERIAŁY

Węgiel

Węgiel drzewny produkowany jest ze starannie dobranych, pozbawionych sęków gałęzi dębu, wierzby, wrzośca lub innych rodzajów lekkiego, porowatego drewna, które zostało częściowo spalone i zwęglone, a następnie pocięte na pałeczki delikatnego, naturalnego węgla drzewnego. Pałeczki węglowe mają zwykle około 13-15 cm długości i średnicę od 5 mm do 1,5 cm. Większość producentów oferuje trzy stopnie twardości: węgiel miękki, średni i twardy.

Proces selekcji i zwęglania surowca ma podstawowe znaczenie w produkcji dobrej jakości węgla drzewnego, który powinien być wolny od sęków i drobnych skryzalizowanych cząstek, aby nie kaleczył delikatnych włókien papieru.

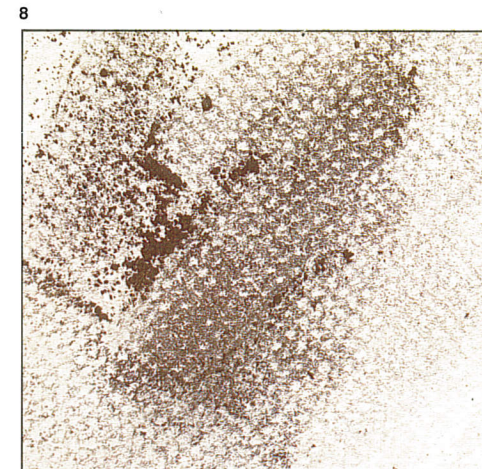
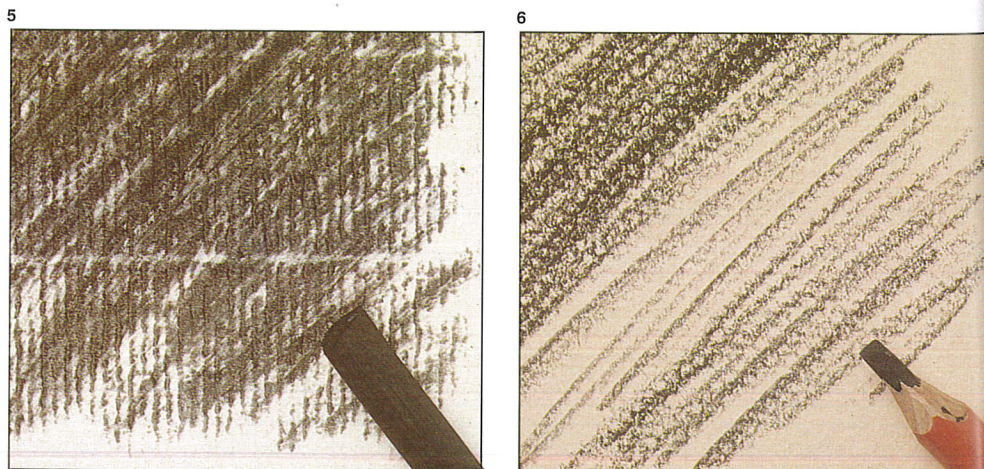


Ryc. 4. Ołówki, pałeczki i patyczki węglowe do rysowania. Od góry: (1) pałeczka czarnej kredy o twardości zbliżonej do pasteli; (2) pałeczka sztucznie sprasowanego węgla, dostępna w różnych stopniach twardości; (3,4) węglowe sztyfty Koh-i-noor zawierające glinę; (5,6,7) ołówki węglowe różnych marek i twardości; (8,9,10) węgiel drzewny, czyli zwęglone gałązki o różnej twardości.

NAJWAŻNIEJSZE MARKI WĘGLA

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

Ryc. 5 i 6. Ślad węglem na białym papierze Ingres i ślad ołówkiem węglowym na papierze Canson Mi-Teintes.



Ryc. 7 i 8. Węgiel w proszku jest pożytecznym pigmentem, używanym do rysowania. Nanosi się go na papier i rozciera; można w ten sposób cieniować lub budować walor.

Ołówek ze sprasowanego węgla i jego odmiany

Ołówek ze sprasowanego węgla wymyślił w ubiegłym stuleciu paryski producent, Conté. Od tej pory wszystkie kolejne ołówki tego rodzaju nazywane są „ołówkami lub pałeczkami Conté”.

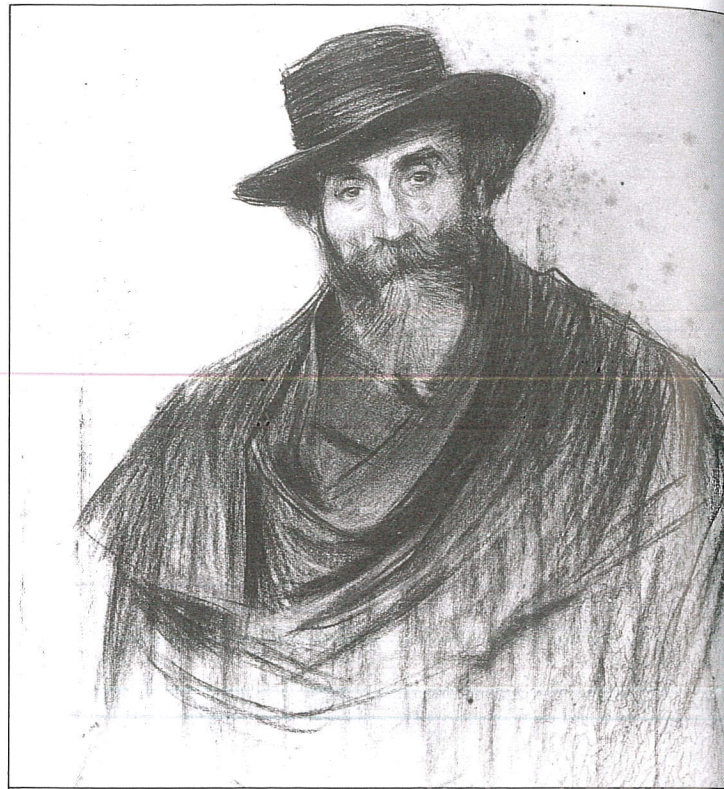
Na ogół każdy szanujący się producent tradycyjnych ołówków grafitowych ma w swojej ofercie ołówki ze sprasowanego węgla. Do najbardziej znanych należą ołówki firm: Conté, Faber, Koh-i-noor i Staedtler.

Większość producentów wytwarza także pałeczki, sztyfty i ołówki węglowe, wykonane z naturalnego lub sztucznie sprasowanego węgla drzewnego. W niektórych przypadkach węgiel miesza się z gliną lub substancjami wiążącymi. Otrzymane w ten sposób produkty mają trwałość ołówka węglowego oraz intensywność i gładkość pasteli. Oferowane są także cylindryczne sztyfty wykonane z gliny, umożliwiające uzyskanie bardziej intensywnej czerni, jak również pałeczki lub sztyfty kredowe, umożliwiające osiągnięcie wspaniałych rezultatów w rysunku węglem.

Istnieje także substancja zwana „węglem w proszku”, którą można łączyć z kredą lub sprasowanym węglem, mieszając ze sobą składniki wiszorem lub palcami. Rysunki wykonane węglem, ołówkiem węglowym lub ich odmianami w formie sztyftów, pałeczek lub kredy wymagają utrwalenia specjalnym płynem – fiksatywą.

Przykłady rysunków wykonanych węglem i ołówkiem węglowym

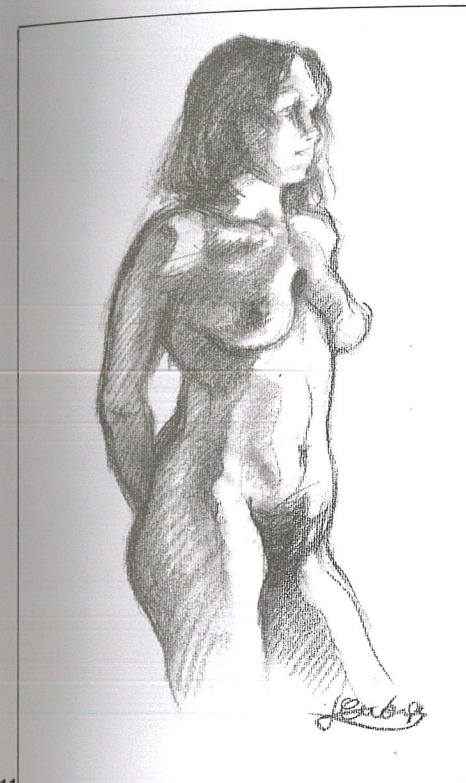
Portrety, postacie ludzkie, akty, pejzaże, martwe natury to doskonałe tematy do rysowania węglem lub ołówkiem węglowym. Od stuleci artyści korzystają z tego medium do wykonywania studiów tematu lub rozwiązywania problemów światła i kontrastu, do rysowania studiów głowy, aktów, szkiców oraz tzw. „cartoons”, czyli niewielkich szkiców do malowideł ściennych lub dużych obrazów. Wielu profesjonalnych malarzy przygotowuje tą techniką szkice wstępne do obrazów olejnych. Na tej i następnej stronie przedstawiamy kilka reprezentatywnych dla techniki węgla przykładów. Obok – portret węglem Ramóna Casasa, znanego artysty, autora licznych portretów węglem, oraz – poniżej – mój własny pejzaż węglem przedstawiający Canale Grande w Wenecji. Na następnej stronie znajdują się dwa studia nagiej kobiety oraz martwa natura. Wszystkie rysunki wykonano węglem, medium najczęściej wykorzystywanym do prac tego rodzaju.



9



12



11



12

Ryc. 9. Ramón Casas, portret węglem, Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie. Dobry przykład ilustrujący możliwości, jakie stwarza węgiel w rysunku ludzkich postaci i portretów.

Ryc. 10. J.M. Parramón, Canale Grande w Wenecji. Narysowałem ten temat węglem i za pomocą ugniatanej gumki, materiału, który omówię w dalszej części niniejszej książki.



13

Ryc. 11 i 12. Miguel Ferrón, wykładowca sztuki pięknych i mój dobry przyjaciel, wykonał te szkice nagiej kobiety węglem z natury.

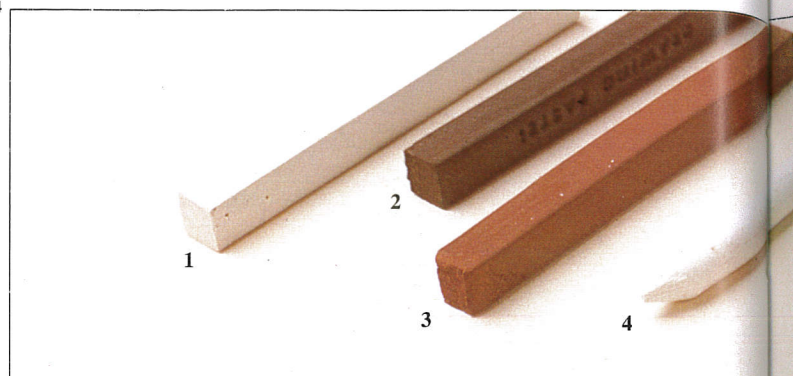
Ryc. 13. Tę martwą naturę narysowałem węglem na drobnoziarnistym papierze.

13

Kredy, sangwina i pastele

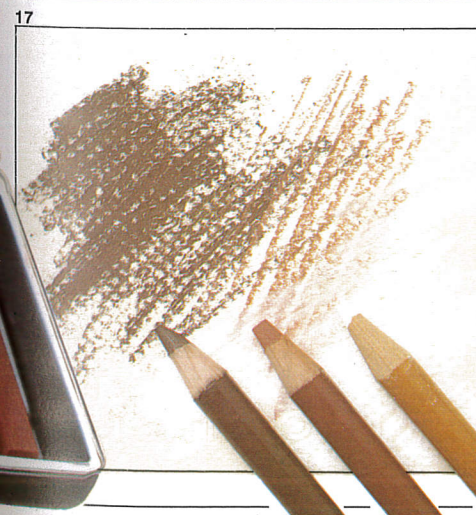
Kreda to rodzaj miękkiej krzemionki¹⁴ organicznego pochodzenia, koloru białego lub szarego. Po zmieszaniu jej z wodą i spoiwem otrzymujemy kredowe pałeczki lub ołówki, których używamy do rysowania – przede wszystkim do modelowania bryły – na kolorowym papierze. Technikę tę zastosowali po raz pierwszy tacy artyści, jak Botticelli, Perugino i Verrocchio w swych wczesnych rysunkach metalowym rylcem na barwnym papierze. Na początku XVI w. Leonardo da Vinci zmieszał tlenek żelaza z kredą, tworząc nowy materiał – sangwinę i nową technikę rysunku. W ciągu ostatnich kilku dekad XVII wieku artyści mieli do dyspozycji kredy w kolorze sangwiny, ciemnej sjeny, ochry, ultramaryny oraz czarną i szarą. Pastele pojawiły się po raz pierwszy na początku XVI wieku. Mają konsystencję podobną do kredy z jedną zasadniczą różnicą – kreda jest materiałem twardym, natomiast pastele są medium wyjątkowo miękkim. Pod koniec XIX w. pojawiły się także pastele twarde, materiał chętnie stosowany przez Degasa.

Dzisiaj różnica między kredą a niektórymi markami pasteli praktycznie nie istnieje; Koh-i-noor oferuje pałeczki i sztyfty białej kredy, sangwiny, sjeny oraz czarnej kredy luzem, jak również zestawy kredy w dwunastu kolorach. Mają one taki sam stopień twardości, jak twarde pastele firmy Faber-Castell, które oferowane są w pudełkach w gamie aż 72 kolorów. Faber produkuje także dwa małe zestawy, z których każdy zawiera 12 kredowych pałeczek: w pierwszym znajdziemy sześć odcieni szarości, w drugim – odcienie sangwiny. Przeznaczono je specjalnie dla techniki *le dessin à trois crayons*, nazwanej tak w XVIII w. przez trzech Francuzów: Watteau, Fragonarda i Bouchera, i polegającej na wykonywaniu rysunków sangwiną, węglem i białą kredą na kolorowym papierze. Omówimy tę technikę na następnych stronach.



Ryc. 14. Kreda w postaci pałeczek, sztyftów i ołówków do rysowania i malowania. Od góry do dołu: (1,2,3) miękka kreda: biała, w kolorze sjeny i sangwiny; (4,5) twarde sztyfty marki Koh-i-noor: białe i w kolorze sangwiny; (6,7,8,9) ołówki pastelowe.

Ryc. 15. Dwa pudełka u góry to zestawy kolorowej kredy marki Faber-Castell; pierwszy z nich zawiera komplet różnych odcieni ochry i sangwiny oraz białą kredę; drugi to zestaw w odcieniach szarości, uzupełniony kredą białą i czarną.



Ryc. 16. Po lewej stronie – zestaw kolorowych kred firmy Faber-Castell. Wybór kolorów w przypadku obu firm, Faber i Koh-i-noor, pochodzi z pełnej gamy kolorystycznej pasteli, oferowanych przez tych producentów. Odróżnienie kolorowej kredy od pasteli pod względem ich gradacji bądź stopnia twardości jest obecnie niemożliwe.

Istnieją jednak marki pasteli, które są bardziej miękkie od wcześniej wspomnianych.

Ryc. 17. Dopracowanie szczegółów w technice *le dessin à trois crayons* na kremowym papierze stało się łatwiejsze i wygodniejsze dzięki pojawieniu się sjeny, sangwiny, kredy białej i kolorowej w formie ołówków.

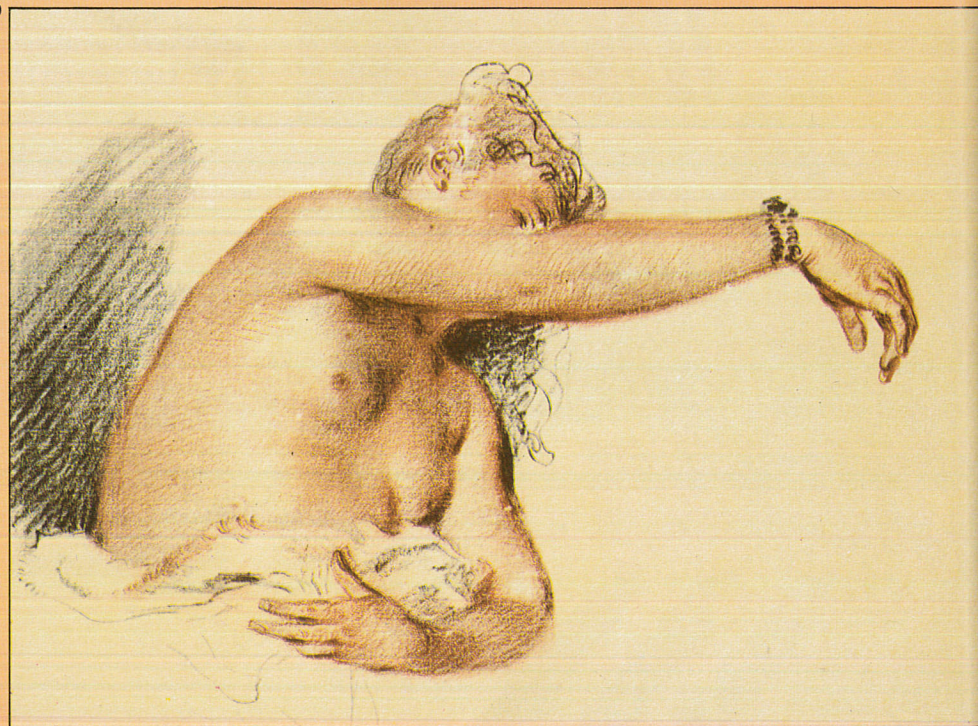
Kilka przykładów technik łączonych

Ryc. 18. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Młoda kobieta ze skrzyżowanymi rękami* (fragment), rysunek czarną kredą, węglem i sangwiną, z akcentami białą kredą, na kremowym papierze, Boymans-Van Beuningen Museum, Rotterdam. Ten wspaniały rysunek Rubensa perfekcyjnie ilustruje technikę łączoną, polegającą na użyciu czarnej kredy, czerwonej sangwiny i białej kredy na kremowym tle papieru.

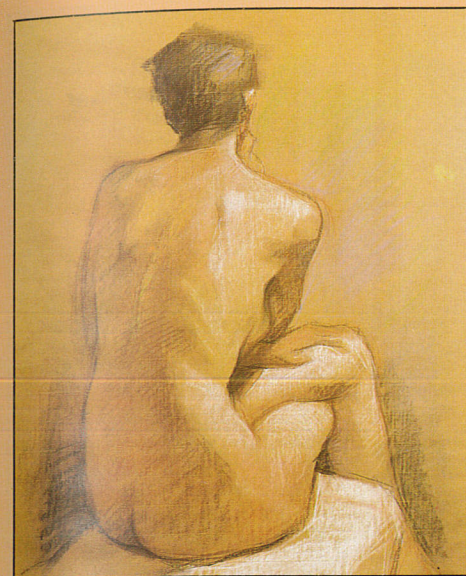


18

Ryc. 19. Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Studium nagiej kobiety* (fragment), rysunek sangwiną i czarną kredą na kremowym papierze, Cabinet des Dessins, Luwr, Paryż. Technika *dessin à trois crayons* pozwala na perfekcyjne odzwierciedlenie koloru ciała. Sangwina w połączeniu z czarną kredą lub ołówkiem węglowym i kolorem papieru umożliwia uzyskanie różnych odcieni skóry: różowego, w kolorze sjeni, ciemnego brązu i czerni.



19



20

Ryc. 20. Kredą w kolorach sjeni, sangwiny, czerni i bieli, na papierze w kolorze sjeni, Miguel Ferrón modeluje sylwetkę i oddaje kolor skóry modelki, uzyskując świetny efekt ogólny.

21



Ryc. 21. Na tym współczesnym rysunku artysta Badiá Camps pokazuje nam, że pastelami można „malować”. Zwróć uwagę, w jaki sposób kolor stanowi dopełnienie rysunku, na którym artysta zbudował strukturę i walor, posługując się czarną kredą, ciemną sjeną i ciepłym odcieniem szarości.

Wiszory

Wiszory to przybory do rysowania w kształcie ołówka o dwóch końcach, wykonane z porowatego papieru. Używane są do cieniowania, wycierania oraz zmiany wartości linii i obszarów zacienionych ołówkiem grafitowym, węglowym, sanguiną, kredą lub pastelami.

Dostępne są wiszory różnej grubości. Wygodnie jest korzystać z dwóch lub trzech różnych wiszorów – cienkiego, średniego i grubego; warto też używać innych wiszorów do węgla, a innych do kolorowej kredy. Jednym końcem należy rozcierać jasne tony, drugim – ciemne.

Gdy wiszor stępi się, wystarczy zaokrążyć końcówkę drobnoziarnistym papierem ściernym lub pilnikiem. Dopracowanie szczegółów w niektórych rysunkach może wymagać wiszora o końcówce tak ostrej, jak rysik ołówka. W takim przypadku możesz zrobić własny wiszor, postępując zgodnie z poniżej zamieszczonymi wskazówkami.

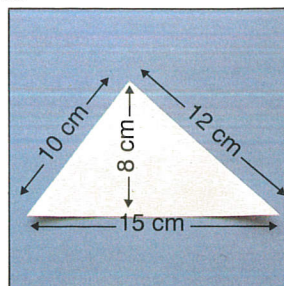


22

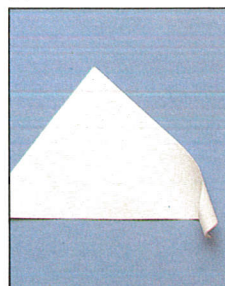
Jak samodzielnie zrobić wiszor?

Kartkę papieru przytnij na kształt i według wymiarów podanych na ryc. 23. Zaczynaj związać papier od jednego z rogów, tak jak pokazano na ryc. 24; zroluj ciasno, trzymając papier między kciukiem a palcem wskazującym. Lekkie zwilżenie palców ułatwi to zadanie (ryc. 25). Pomagając sobie kciukiem i palcem wskazującym drugiej ręki kontynuuj rolowanie, aż utworzy się ostra końcówka (ryc. 26 i 27). Na koniec zabezpiecz zrolowany papier kawałkiem taśmy samoprzylepnej (ryc. 28).

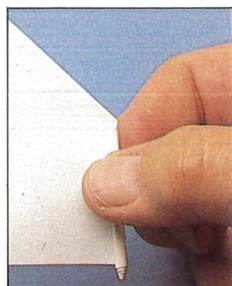
23



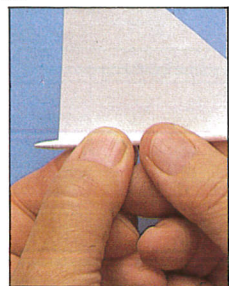
24



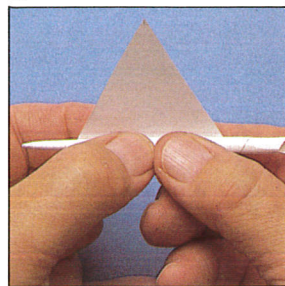
25



26



27



28



Cieniowanie rysunku palcami



29

30



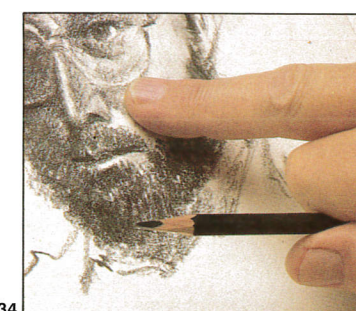
31



32



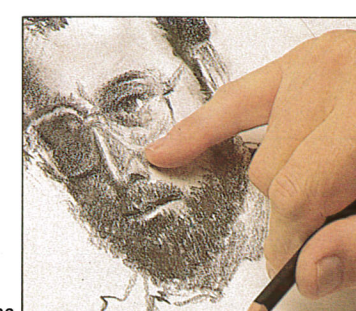
33



34



35



36

Wiesz zapewne, że palce, opuszki palców, a nawet dolna część dłoni są bardzo wygodnym i efektywnym narzędziem, używanym do cieniowania, wzmacniania lub określania walorów w rysunku. Spełniają one te zadania równie dobrze, jeśli nie lepiej, niż najlepsze wiszory.

Wiszor jest wprawdzie ostrzejszy, ale cechę tę kompensują wilgoć i ciepło palców, ułatwiające cieniowanie oraz wzmacnianie koloru lub tonu. Poza tym praca palcami umożliwia artyście bardziej bezpośredni kontakt z rysunkiem podczas rozjaśniania lub przyciemniania poszczególnych jego partii.

Ryc. 22 (na poprzedniej stronie). Kilka gotowych wiszorów o różnej grubości oraz wiszor wykonany samodzielnie (pierwszy od lewej), przeznaczony do cieniowania niewielkich powierzchni. Każdy kolor wymaga użycia oddzielnego wiszora, przy czym jedną końcówką rozcieraemy ciemne tony, a drugą jasne.

Ryc. 31 – 36. Cieniować można wszystkimi palcami dłoni (ryc. 31, 32 i 34), jak również bokiem palca i krawędzią opuszki, wygodną do pracy na małych powierzchniach (ryc. 33, 35 i 36). Zaobserwuj, że cieniowanie palcami odbywa się podczas rysowania. Nie wypuszczając ołówka z ręki, artysta rozciera rysunek a to kciukiem, a to palcem wskazującym lub środkowym, a nawet serdecznym lub krawędzią małego palca.

Ryc. 29. Opuszki palców są idealnym narzędziem do cieniowania. Na dużych powierzchniach łatwiej jest pracować dolną częścią dłoni.

Ryc. 30. Na tym rysunku możesz porównać szerokości uzyskane ołówkiem (powyżej) z jakością i harmonią tych samych szerokości po rozrztarciu rysunku palcami (poniżej).

Gumki: klasyczna, ugniatana... i szmatka

Weź niewielki kawałek miękkiego chleba i ugnieć go w palcach z kilkoma kroplami wody, a otrzymasz miękką, zwartą substancję, która, po przyciśnięciu jej – bez pocierania – do powierzchni zacięniowanej ołówkiem grafitowym lub węglem, częściowo ją wytrze, redukując intensywność tonu. Tego rodzaju prymitywną gumką posługiwali się artyści począwszy od XV w., w dobie renesansu, aż do połowy XVIII w., kiedy to Magellan zrobił gumkę z prawdziwej gumy. Tę ostatnią zastąpiła obecnie doskonalsza od niej gumka syntetyczna. Zarówno gumki tradycyjne, jak i te bardziej nowoczesne, z tworzywa sztucznego, nadają się do wycierania rysunku wykonanego ołówkiem grafitowym, węglem, sangwiną itd. Czasami jednak nie najlepiej sprawdzają się jako medium rysunkowe.

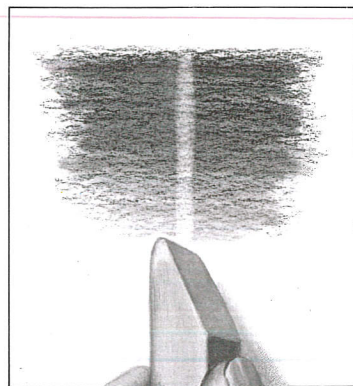
Rysowanie gumką? Owszem, jest to możliwe. Na rysunku wykonanym ołówkiem lub węglem, na którym widoczne są różne odcienie szarości – przykładem portret – artysta może dodać blask lub rozświetlenia, posługując się gumką (ryc. 40 i 41). Należy najpierw ściąć ją ukośnie, aby miała zakończenie ostre jak w ołówku. Nie jest to jednak zbyt wygodna metoda i niestety niszczy gumkę.

I tu przychodzi nam z pomocą gumka ugniatana, tzw. gumka chlebowa. Ma konsystencję podobną do plasteliny i można ją ugniatć w dowolny kształt, w zależności od potrzeb rysunku. Pocierając powierzchnię rysunku lub „otwierając” biele w zacięniowanych przestrzeniach, możemy gumką rysować punkty, linie, gwiazdki, rozbłyski słońca na budynkach itd. Na stronach 42 i 43 omówimy technikę posługiwania się taką gumką w rysunku węglem.

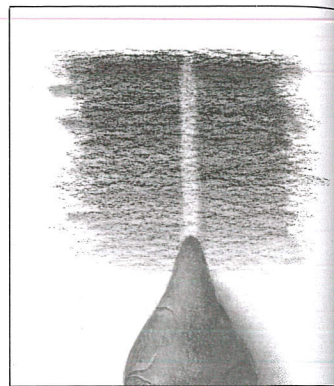
... i szmatka

Zwykła bawełniana szmatka idealnie nadaje się do rysowania poprzez wycieranie powierzchni pokrytych węglem i pastelami. Także tej technice poświęcimy nieco miejsca na następnych stronach.

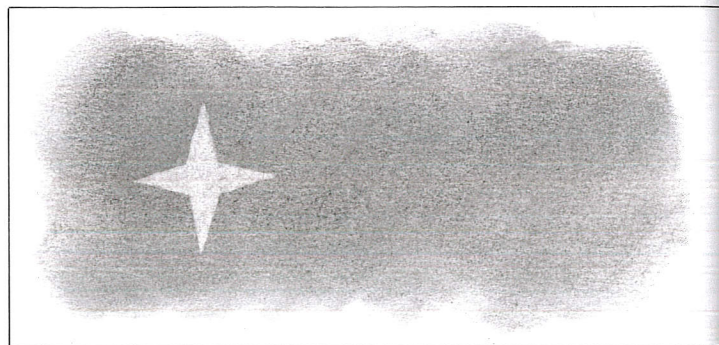
Ryc. 37 i 38. Aby wydobyć linię lub kreskę na szarym bądź czarnym tle, możesz użyć tradycyjnej lub chlebowej gumki. Pierwszą należy ściąć skośnie (ryc. 37), drugą (ryc. 38) można uformować w dowolny kształt.



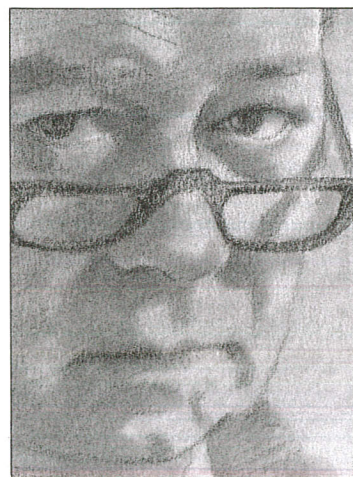
37



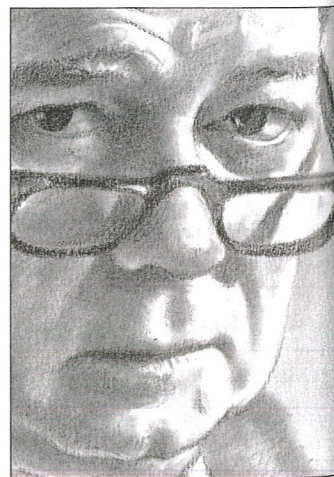
38



39



40

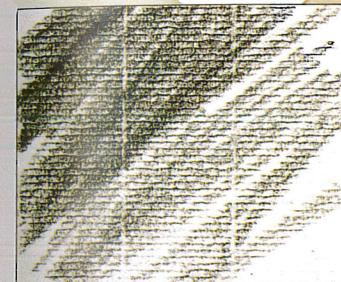


41

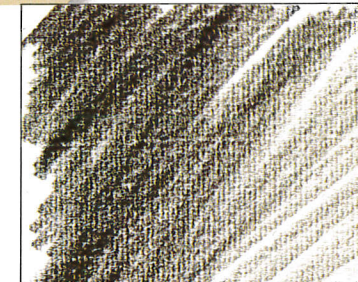
Ryc. 39. Za pomocą gumki można narysować kształt gwiazdy, literę lub dowolną kreskę na mniej lub bardziej szarym tle.

Ryc. 40 i 41. Gumka jest doskonałym narzędziem do „otwierania” białych przestrzeni w rysunkach wykonanych ołówkiem węglowym, sangwiną lub kolorowymi kredami. Zauważ efekt, porównując rysunki przed i po użyciu gumki.

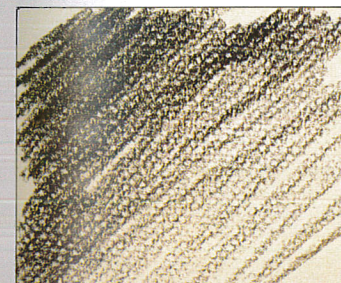
Ryc. 42 – 45. Cztery gatunki papieru rysunkowego, nadające się do rysowania węglem lub pastelami: „tkany” papier Ingres (ryc. 42); średnioziarnisty papier D’Arches (ryc. 43); Canson Mi-Teintes w kolorze kremowym (ryc. 44); kolorowy papier o wyraźnej fakturze marki Fabriano (ryc. 45).



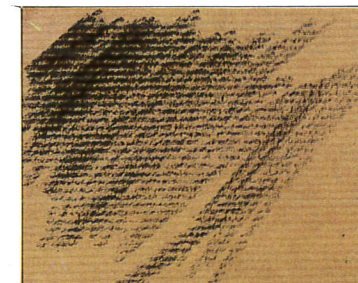
42



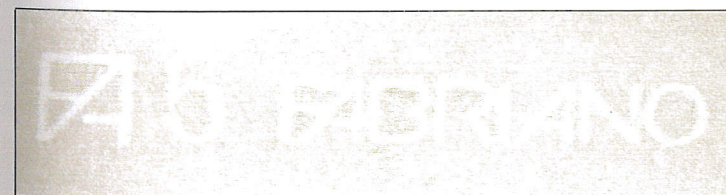
43



44



45



46



47



48

Papier rysunkowy

Z wyjątkiem błyszczącego papieru o satynowym wykończeniu, np. papier *couché*, do rysowania węglem, ołówkiem węglowym, sangwiną lub pastelami nadaje się każdy rodzaj papieru. Nawet papier tak gładki jak bristol umożliwia uzyskanie interesującego efektu lub wykończenia rysunku.

Jednak najlepszy do rysowania węglem lub kolorowymi kredami jest papier średnioziarnisty, np. Dessin J.A. lub „C” o ziarnie A marki Canson. Papiery o grubszym ziarnie, takie jak Mi-Teintes marki Canson lub papier Ingres o wyraźnej, „tkanej” fakturze, są najlepsze do wykonywania dużych studiów, szkiców lub rysunków.

Papier Ingres o „tkanej” fakturze

Jest on przeznaczony specjalnie do rysowania węglem i powszechnie używany w szkołach sztuk pięknych i akademiach plastycznych do wykonywania rysunków i studiów średniej i dużej wielkości. Łatwo go rozpoznać po specyficznym splecie włókien, swego rodzaju wodnym znaku w formie równoległych żłobień, widocznych pod światło. Rowki widoczne są nawet w gotowym rysunku, w delikatnie cieniowanych miejscach. Dobrej jakości papiery pakowe także mają wyraźną fakturę i są czasami wykorzystywane przy wykonywaniu studiów węglem do dużych rysunków lub malowideł ściennych. Występują najczęściej w kolorze bladej ochry i nadają się do rysowania węglem i białą kredą. Jednakże prawdziwe zalety techniki łączonej możemy odkryć, wkraczając do królestwa kolorowych papierów, o czym za chwilę.

Na zakończenie chciałbym dodać, że dobrej jakości papier rysunkowy zaopatrzony jest w znak wodny z nazwą lub logo producenta, widoczny pod światło.

Ryc. 46 – 48. Wysokiej jakości papier rysunkowy posiada znak wodny producenta, widoczny pod światło.

Kolorowe papiery rysunkowe

Okolo roku 1390 we Włoszech niejaki Cennino Cennini zdobył rozgłos jako autor książki *Il Libro dell'Arte*, dzięki której – prawie sześćset lat później – możemy dowiedzieć się, jakimi materiałami i technikami posługiwali się tacy artyści, jak Giotto, Cimabue, Bellini i Botticelli.

Cennini opisał zastosowanie miękkiego chleba jako gumki, poświęcił też kilka akapitów sposobom barwienia papieru rysunkowego na zielono, w kolorze ciemnego różu, brzoskwini, rdzy, indygo, szarości i bladożółtym.

Wszyscy artyści doby renesansu i kolejnych epok wykorzystywali papier kolorowy jako tło rysunków węglem lub sangwiną. Czasami łączyli te materiały z kolorowymi kredami, ale zawsze używali białej kredy do podkreślania bryły i zaznaczania rozświetleń – zilustrowaliśmy tę technikę przykładami na stronach 16 i 17.

Kolorowy papier rysunkowy – klasyczny Mi-Teintes o średnim ziarnie – produkowany jest przez firmę Canson w bogatym asortymencie 35 kolorów. Kolorowy bywa także papier Ingres tej samej marki. Większość liczących się firm produkuje papier biały i kolorowy (tabela na sąsiedniej stronie).



Ryc. 49. Próbkę kolorowych papierów marki Canson, znanych jako „Mi-Teintes”. Kremowy i jasnoszary to kolory najczęściej wykorzystywane do wykonywania rysunków pastelami.

49

Fiksatywa

Rysunki wykonane węglem, ołówkiem węglowym, sangwiną lub pastelami nie są zbyt trwałe, łatwo rozmazują się, zacieraają lub wycierają w kontakcie z innym papierem, praktycznie z czymkolwiek.

Aby uniknąć tego niebezpieczeństwa, profesjonalni artyści utralają swoje rysunki płynem zawierającym głównie alkohol i gumę arabską lub inny rodzaj przezroczystej żywicy w 5% roztworze (5 g żywicy na 100 cm³ alkoholu). Gotowy płyn sprzedawany jest w pojemnikach aerozolu 300 i 400 ml. Fiksatywę rozpyla się stopniowo – w kilku warstwach – na rysunek w pozycji poziomej. Każda warstwa powinna dobrze wyschnąć przed nałożeniem następnej, żeby rysunek pokrył się delikatną i niewidoczną błoną ochronną. Pośpiech nie jest tu wskazany, a rysunek powinien leżeć płasko na stole. Ostrożne postępowanie zapobiegnie unoszeniu się pyłu węglowego i rozlewaniu się płynu. Można też trzymać rysunek

poziomo w jednej ręce, rozpylając drugą ręką fiksatywę.

Sangwina i kolorowe kredy na ogół ciemnieją nieco pod wpływem fiksatywy. Nie jest więc ona używana do utrwalania rysunków wykonanych kolorowymi kredami lub techniką łączoną. Należy jej też unikać, jeśli rysunek został wykonany białą kredą lub kredką. Moim zdaniem wystarczy położyć jedną warstwę fiksatywy na te partie rysunku, które wykonano białą kredą, nawet za cenę ryzyka, że nie będą one zabezpieczone w wystarczającym stopniu. Ten sam problem dotyczy prac rysowanych lub malowanych pastelami, nie należy bowiem utrwalać ich fiksatywą.

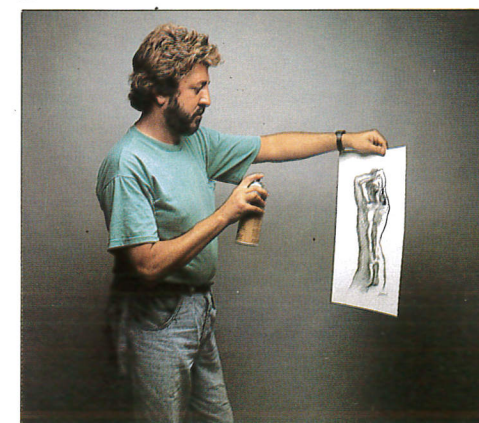
50



51



52



Ryc. 50 – 52. Rysunki wykonane węglem wymagają utralenia fiksatywą. Kolorowe kredy mogą być zabezpieczone co najwyżej jedną, oszczędnie nałożoną warstwą płynu, aby uniknąć przyciemnienia lub zaostrenia kolorów.

FIRMY PRODUKUJĄCE PAPIER RYSUNKOWY DOBREJ JAKOŚCI

Arches	Francja
Canson & Montgolfier	Francja
Thaler	Wielka Brytania
Fabriano	Włochy
Grumbacher	Stany Zjednoczone
Strathmore	Stany Zjednoczone
R.W.S.	Stany Zjednoczone
Guarro	Hiszpania
Schoeller Parole	Niemcy
Whatman	Wielka Brytania
Winsor & Newton	Wielka Brytania

Węgiel to idealne medium rysunkowe, dające się łatwo wymazać palcem lub szmatką, dzięki czemu umożliwia artyście pełną kontrolę nad tworzonym rysunkiem od początku do końca procesu twórczego. Węgiel daje zachwycająco głęboką, aksamitną czerń. Sam sprawdź. Weź do ręki węglową pałeczkę i narysuj zygzakiem kilka linii; eksperymentuj z różnymi odcieniami, wypełniając większe przestrzenie. Czyż to nie cudowne? Zwróć uwagę, jak łatwo jest rozprowadzać to medium na papierze: wystarczy kilka ruchów ręki, aby „zamalować” całą powierzchnię. Spróbuj ślizgać się węglem po papierze, a następnie – bez zatrzymywania – zwiększać siłę nacisku, uzyskując najgłębszą czerń. Efekt – wspaniałe czernie i szarości! Teraz rozetrzyj rysunek palcem i maluj! Popatrz na swoje dzieło; od prawdziwej sztuki dzieli je jeden mały krok. Wystarczy, że będziesz postępował według moich wskazówek, a efekt przerosnie oczekiwania.



53

TECHNIKA I PRAKTYKA W RYSOWANIU WĘGLEM

Podstawowe właściwości węgla

Ryc. 54. Intensywną kreskę narysowaną węglem (A) możesz prawie całkowicie wymazać palcem.

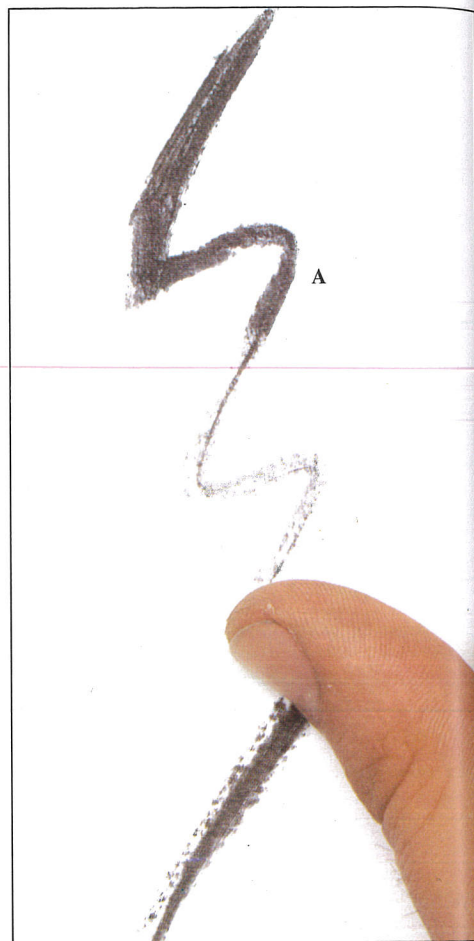
Ryc. 55 (następna strona). Jeśli mocno dmuchniesz na powierzchnię intensywnie zaczerntoną węglem, część węglowego pyłu zniknie (B), rozjaśniając i redukując walor tego obszaru. Podobnie, jeśli przeciągniesz palcem po zaczerntoną powierzchnię – zbierzesz nim trochę węgla – rysując jasny pasek (C).

Szybciej zrobisz postępy, jeśli będziesz uczył się i rysował jednocześnie. Przygotuj kawałek węgla, gumkę, białą szmatkę, sztalugi do rysowania i arkusz papieru Ingres o wyrażonej fakturze.

Przeprowadzimy wspólnie kilka prostych eksperymentów, aby lepiej poznać właściwości węgla.

Przygotowałeś już papier? Dobrze. Za chwilę dowiesz się, w jaki sposób trzymać węgiel podczas rysowania.

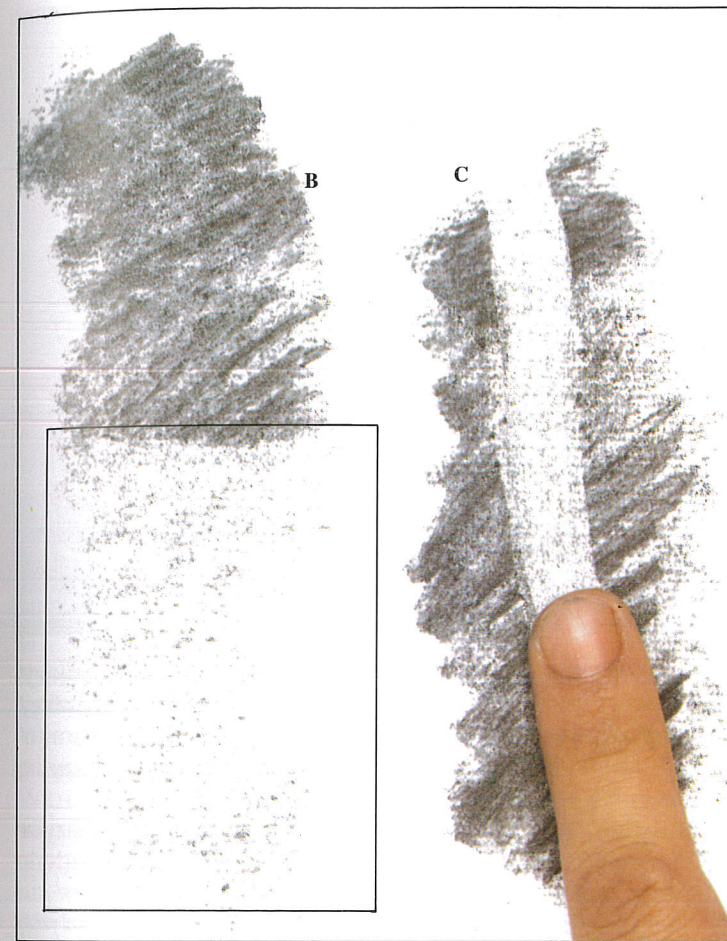
Po pierwsze, połam pałeczkę węgla na dwa, trzy kawałki. Jednym z nich narysuj linię i zamaluj dwa fragmenty powierzchni leżące obok siebie. Pracuj dalej nad tymi dwoma obszarami; staraj się uzyskać intensywnie czarną powierzchnię, trzymając węgiel w pozycji prawie pionowej, tuż przy czubku pałeczki, żeby jej nie złamać. Jeśli zwiększysz nacisk na papier, uzyskasz głęboką, aksamitną czerń. Gdy rezultat będzie zadowalający, delikatnie przeciągnij kciukiem wzdłuż narysowanej



54

linii (A), tak jakbyś chciał usunąć pył pozostawiony przez gumkę. Z pewnością niemal całkowicie zetrzesz węgiel, pozostawiając jedynie słaby ślad na papierze. Teraz, zbliżając twarz do papieru, dmuchnij mocno na fragment powierzchni zamalowany jako pierwszy (B). Częściowo zdmuchniesz pył węglowy, zmniejszając intensywność czerni.

Przejdź teraz do fragmentu (C), zamalowanego w drugiej kolejności, który powinien być intensywnie czarny (jeśli nie jest, dodaj kilka kresek węglem).

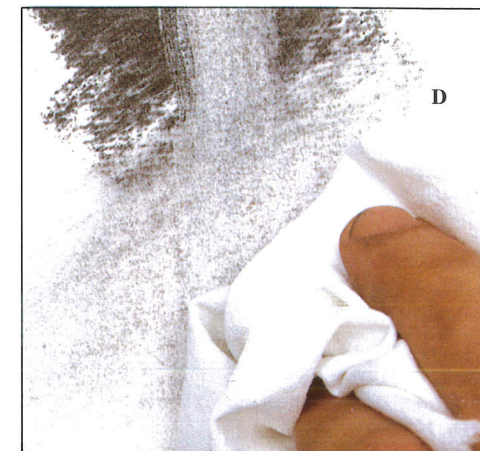


55

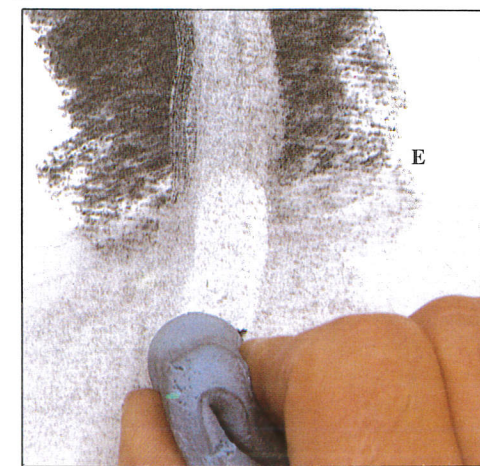
Od góry do dołu przeciągnij po powierzchni czubkiem palca wskazującego lub środkowego. Jeśli palec był czysty, usunie znaczną ilość pyłu węglowego, tworząc kreskę mniej intensywną niż jej otoczenie.

Na koniec weź kawałek szmatki i wytrzyj mocno zaczerntoną powierzchnię (D). Szmatka usunie cały węgiel, zacieńając, a raczej brudząc nieznacznie obszar wokół. To, co pozostanie, można łatwo usunąć gumką (E).

Nasze doświadczenia doprowadziły nas do bardzo ważnej konkluzji: **Węgiel jest nietrwały.**



56



57

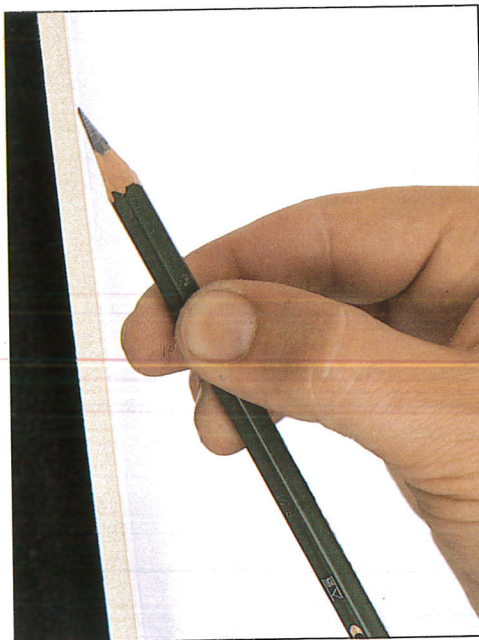
Proszę mi wybaczyć, że poświęcam tak wiele uwagi tak prostej sprawie, ale nietrwałość węgla ma podstawowe znaczenie, jeśli mamy dobrze poznać to medium i nauczyć się posługiwania nim.

Cała technika i twórczy potencjał rysowania węglem zasadza się na tej jego podstawowej właściwości. Co więcej, determinuje sposób trzymania węgla w palcach, o czym przekonamy się za chwilę.

Ryc. 56 i 57. Miękką szmatką, np. kawałkiem tkaniny frotté, możesz usunąć część pyłu węglowego, pozostawiając ledwie widoczny ślad niegdyś czarnej powierzchni (D). Gumka chlebowca jest z pewnością najlepszym medium rysunkowym, jeśli chcemy wybielić lub rozjaśnić pokryte węglem obszary (E).

W jaki sposób trzymać węgiel

Ryc. 58 i 59. Podczas rysowania nie możesz trzymać węgla w taki sposób, jakbyś pisał piórem. Węgiel wykonuje się zazwyczaj rysunki o dużym formacie, co wymaga pracy z pewnego dystansu, zazwyczaj na odległość wyciągniętego ramienia. Trzymaj więc węgiel lub jego kawałek we wnętrzu dłoni, tak jak to pokazano na rysunku.



58

Ryc. 60 i 61 (następna strona). Podczas rysowania węgiel unikaj dotykania papieru ręką. Okazjonalnie, gdy trzeba dopracować szczegóły wymagające pewnej ręki, możesz oprzeć dłoń czubkiem małego palca o papier. Aby przyciemnić lub rozjaśnić większą powierzchnię rysunku, wygodnie i praktycznie jest pracować całą długością węgla (tzn. boczną, płaską krawędzią pałeczki). Jest to najłatwiejszy i najszybszy sposób uzyskiwania jasnych i ciemnych tonów.

Węgiel należy trzymać w dłoni, kierując się następującymi zasadami:

1. *Nigdy nie trzymaj węgla w „tradycyjny sposób”.*

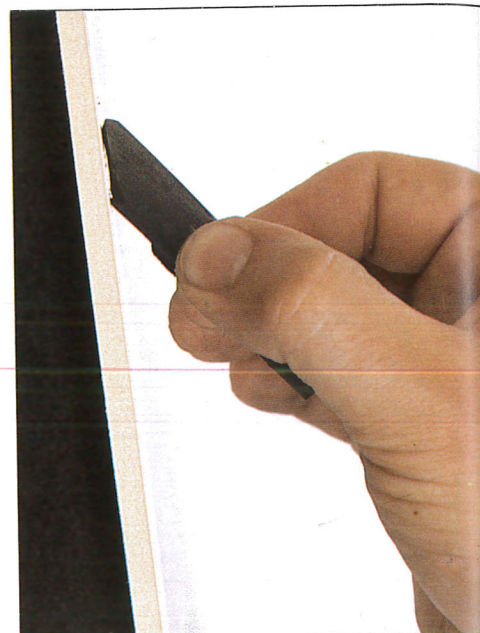
Pamiętaj, abyś nigdy nie trzymał węgla w taki sposób jak przy pisaniu, ponieważ, po pierwsze, będziesz rozmazywał ręką to, co narysowałeś; po drugie, węgiel nie nadaje się do wykonywania małych rysunków.

Przeciwnie, medium to najlepiej sprawdza się podczas wykonywania rysunków w dużych formatach, wymagających raczej spojrzenia artysty niż rysownika i wrażliwości bardziej na ton i kolor niż na kontur i linię.

2. *Trzymaj węgiel we wnętrzu dłoni bez opierania palców o powierzchnię rysunku.* Trzymaj węgiel w taki sposób, jakby to był pędzel. Unikaj dotykania papieru, żeby nie rozmazać rysunku.

Ilustracja i szczegółowy opis najlepiej wyjaśnią, w jaki sposób należy trzymać węgiel.

Na ryc. 58 i 59 przedstawione są dwa sposoby trzymania węgla w dłoni. Na pierwszym artysta rysuje ołówkiem węglowym, na drugim – kawałkiem węgla. Dobrze przyjrzyj się ułożeniu węgla w dłoni w drugim przypadku i przeczytaj poniższe wskazówki:



59

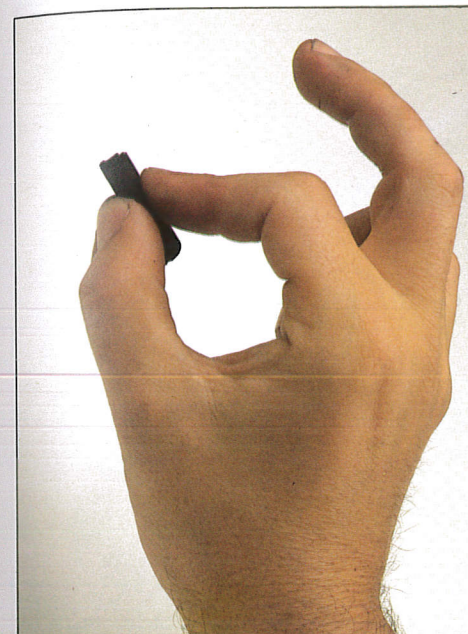
a. Podczas gdy kciuk, palec wskazujący i środkowy trzymają węglową pałeczkę, pozostałe palce zagięte są w kierunku wnętrza dłoni, aby uniknąć dotykania nimi papieru.

b. Pałeczka ustawiona jest pod większym kątem – bardziej prostopadle – względem powierzchni rysunku niż ołówek.

c. Wystający z palców fragment węgla jest krótszy niż w przypadku rysowania ołówkiem, innymi słowy, trzymaj węgiel bliżej rysunku.

d. Wygodniej jest rysować kawałkiem węgla niż całą pałeczką.

3. *W wyjątkowych sytuacjach, w których wymagana jest pewność ręki, możesz podprzeć ją, opierając mały palec o rysunek.*



60

Rysowanie węgiel o klinowatym kształcie

Wystarczy kilka razy przeciągnąć węgiel po papierze, aby przybrał kształt klina. Wkrótce sam się przekonasz, w jaki sposób możesz tworzyć większe lub mniejsze obszary tonalne, zmieniając kąt pochylenia węgla względem papieru. Ostrą końcówką klina możesz kreślić tak cienkie linie, jakbyś rysował ołówkiem.

Rysowanie szerszą, płaską krawędzią węgla

Ryc. 61 ilustruje inny sposób trzymania węgla – w pozycji pionowej, czyli równoległe do rysunku – który umożliwia uzyskanie wspaniałych, szerokich linii, takich jak te, które prezentujemy na następnej stronie. Taki sposób rysowania idealnie nadaje się do tworzenia dużych obszarów jasnych i ciemnych walorów, wypełniania tła, tworzenia przestrzeni nieba itd.

Postawa artysty podczas rysowania węgiel

Ramię powinno być wyciągnięte, a sztalugi z papierem ustawione prawie pionowo. Dzięki temu nadmiar pyłu węglowego opada na podłogę, zamiast gromadzić się na powierzchni rysunku.



61

Teraz możesz przystąpić do ćwiczeń w rysowaniu węgiel; wypróbuj wszystkie sposoby trzymania węgla w dłoni i rysowania nim.

Ryc. 62. Rysowanie węgiel wymaga zwykle pracy ze sztalugami. Artysta może swobodnie zbliżyć się – gdy pracuje nad szczegółami – i oddalić od rysunku na wyciągnięcie ręki, aby zachować kontrolę nad całością dzieła.



62

Poznajemy medium

Zanim przystąpimy do rysowania węgłem, mając do dyspozycji jedynie arkusz papieru, kawałek węgla i własne palce do cieniowania, prześledźmy najpierw całą technikę na przykładzie rysunku jabłka. Załóżmy że modelem jest jabłko oświetlone światłem bocznym (ryc. 63 do 66). Posługując się kawałkiem węgla o ukośnie ściętej końcówce (na kształt klina), narysuj kilka ciemnych kresk, reprezentujących najciemniejsze obszary jabłka (ryc. 63).

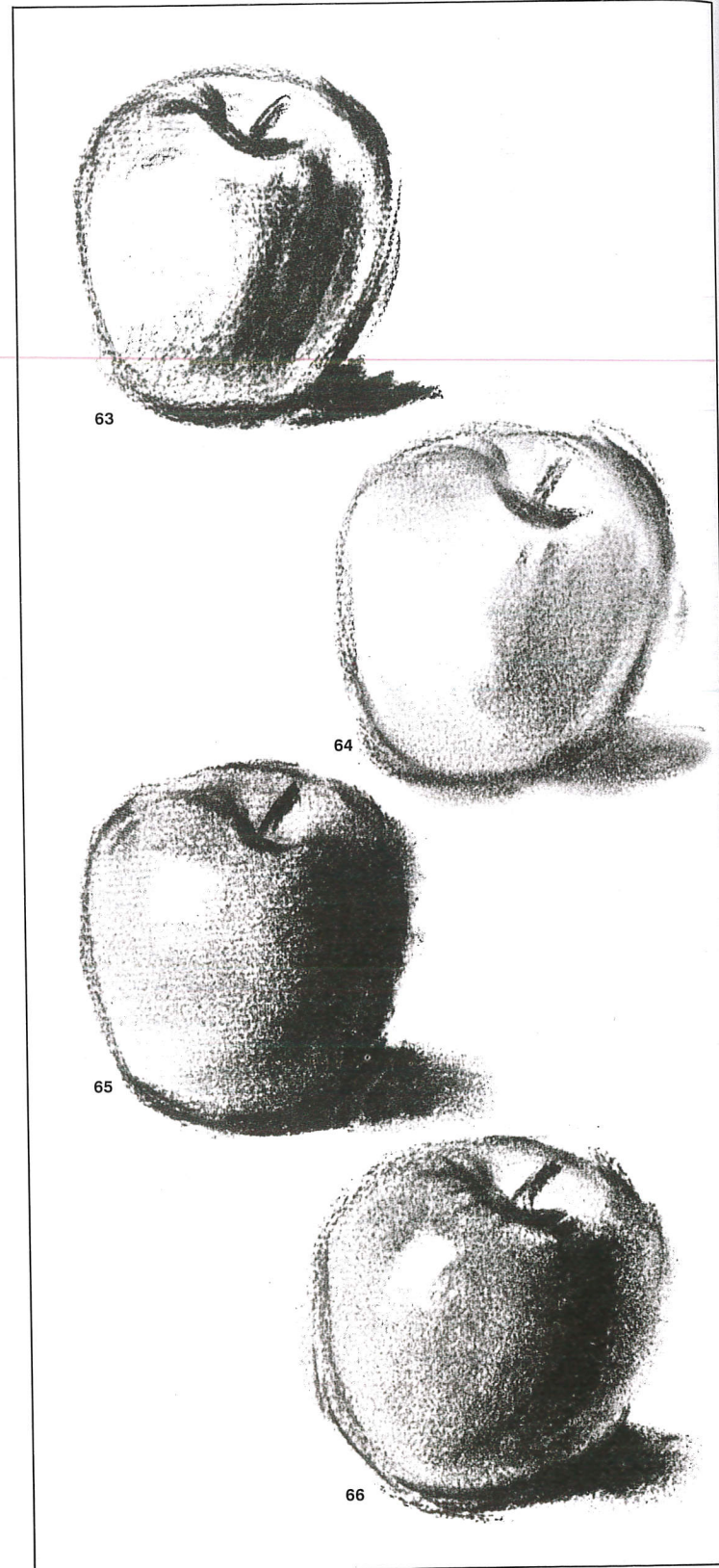
Rozetrzyj teraz narysowane linie palcem. Zauważysz, że węgiel stał się niemal całkowicie, a rysunek stracił swoją intensywność (ryc. 64).

Przecież właśnie tego oczekiwaliśmy. Ponownie zamaluj ten obszar węgłem i rozetrzyj ślad palcem. Jeszcze raz powtórz całą procedurę (ryc. 65). Jak Ci idzie?

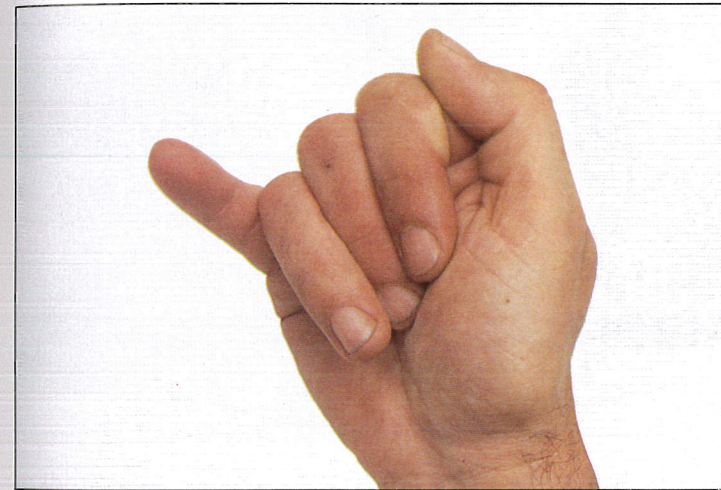
Do tego momentu rysunek zapewne zmienił się całkowicie; a twój palec jest tak czarny jak sam węgiel, więc możesz nim teraz „malować”!

Budując walor na powierzchni jabłka poprzez odtwarzanie połysku i jaśniejszych obszarów modelu, nie zapomnij o wydobyciu bieli.

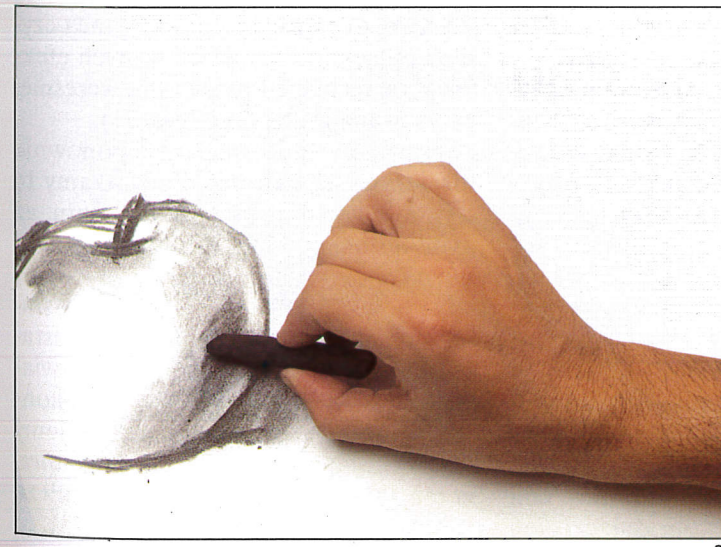
Czy jednak zrobiłeś to w sposób właściwy? Czy powinieneś wytrzeć ślad węgla gumką? Nie, to jest o wiele prostsze! Wystarczy, że przejedziesz czystym palcem – tak jakbyś malował – po tym fragmencie rysunku, który chcesz rozjaśnić. Następnie podkreśl cienie, pracując samym węgłem, bez rozcierania (ryc. 66). Zapamiętaj trzy ważne zasady, których nauczyłeś się podczas tej krótkiej lekcji; mają one zastosowanie dla wszystkich rodzajów rysunków wykonywanych węgłem.



67



68



69

1. *Palce muszą być dobrze „nasycone” pyłem węglowym, aby można było używać ich do cieniowania (ryc. 67).*

Szare i czarne obszary, „malowane” uczernionym palcem, są trwalsze. Nie można ich wytrzeć ani rozmazać z taką samą łatwością, z jaką znika ślad zrobiony bezpośrednio węgłem. Dlaczego? Otóż pot z palców zawiera niewielkie ilości naturalnego tłuszczu, który łączy się z węgłem i działa jak utrwalacz.

2. *Rozjaśniaj ton wyłącznie czystym palcem (ryc. 68).*

Możesz używać opuszków palców, grzbietu ręki, a właściwie dowolnej części dłoni. Korzystaj z tego triku przy cieniowaniu dowolnej powierzchni, tworzeniu szarych tonów lub gradacji szarości, aby rozjaśnić ton. Po prostu kilkakrotnie potrzyj palcem po powierzchni rysunku – mocniej lub słabiej – w zależności od zamierzonego efektu rozjaśnienia.

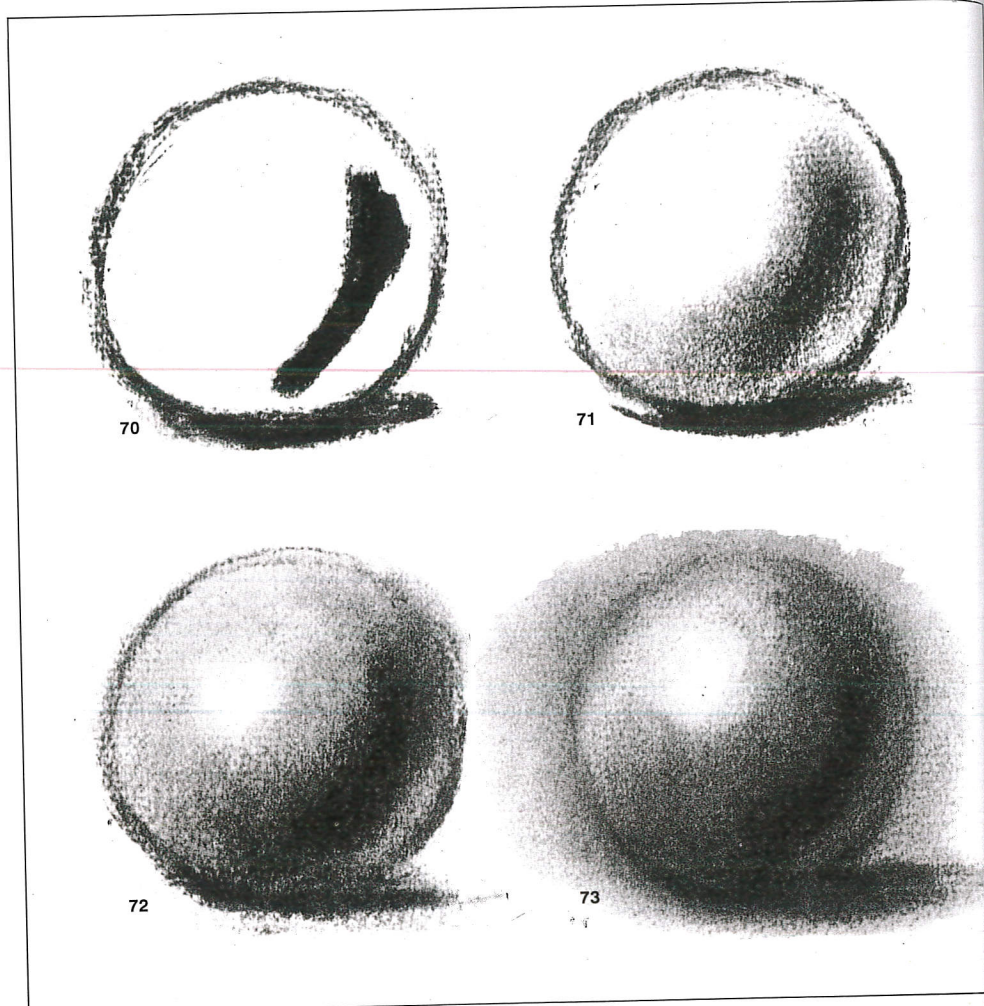
Proces tworzenia jasnych i ciemnych efektów polega więc na posługiwaniu się na zmianę czystymi i pokrytymi węgłem palcami. Czystym palcem zmniejsza się lub zwiększa intensywność waloru, wprowadza poprawki węgłem, ponownie rozciera – cały proces ma charakter w przeważającej mierze intuicyjny. Prawdziwego artystę można poznać po szybkim, zdecydowanym posługiwaniu się węgłem.

3. *Uzyskiwanie silniejszych akcentów samym węgłem, bez rozcierania (ryc. 69).*

Ta technika nadaje rysunkowi głębokie, aksamitne wykończenie, jakie zwykle kojarzy się z węgłem. W tym miejscu muszą być podkreślone, że rysunki węgłem nie muszą być całkowicie jednolite ani nie muszą zachowywać doskonałej harmonii między odcieniami szarości i gradacjami. Nie obawiaj się wzmocnienia obszaru, który wcześniej roztarłeś; zaznacz węgłem najciemniejsze obszary rysunku i nie rozmażuj ich.

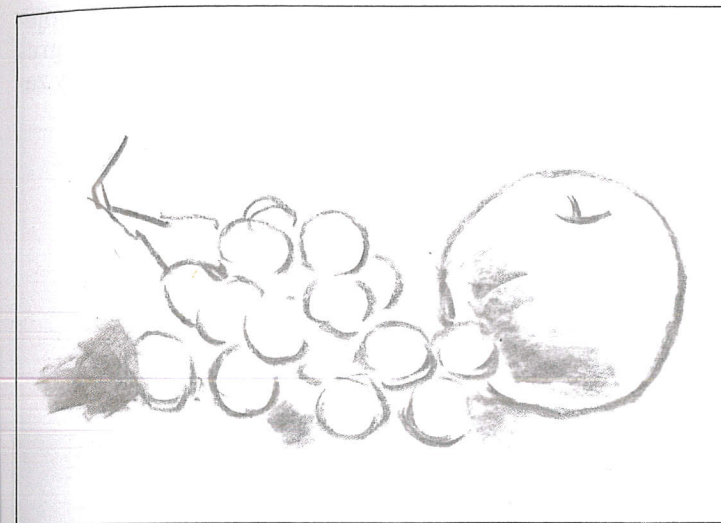
Modelowanie pojedynczą kreską

Ryc. 70 – 73. Za pomocą jednej grubej kreski, narysowanej wewnątrz okręgu, można wymodelować kształt kuli i stworzyć wszystkie niezbędne efekty światłocieniowe.

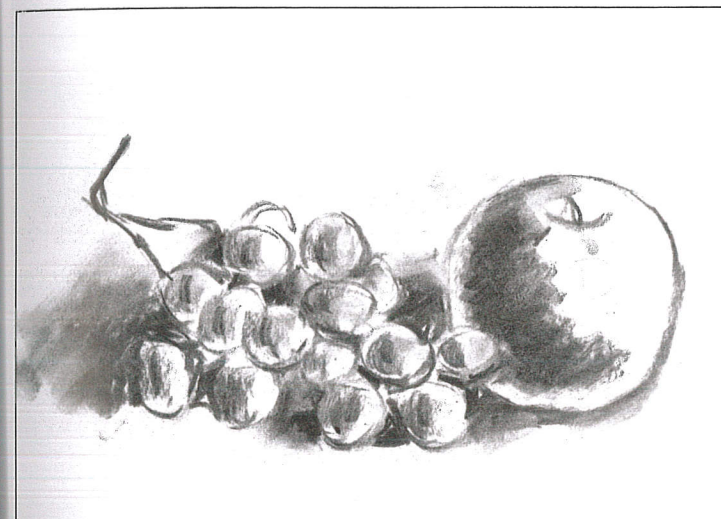


Na początek chciałbym omówić kilka ogólnych aspektów i zastosowane metody na przykładzie modelowania kuli za pomocą pojedynczej kreski węglem. Wyobraźmy sobie kulę narysowaną ołówkiem grafitowym. Przypominam, że technika rysowania ołówkiem wymaga określenia różnych odcieni szarości i tworzenia poszczególnych wartości światła i cienia poprzez cierpliwe redukowanie tonów w celu uzyskania obszarów półcienia, zupełnie pogrążonych w cieniu i najbardziej oświetlonych. Porównajmy teraz tę metodą z łatwością i wygodą, z jaką możemy wykonać to samo zadanie węglem. Wykonajmy wspólnie następujące ćwiczenie. Zaczynamy od narysowania konturu kuli i grubej czarnej linii, wyobrażającej cień

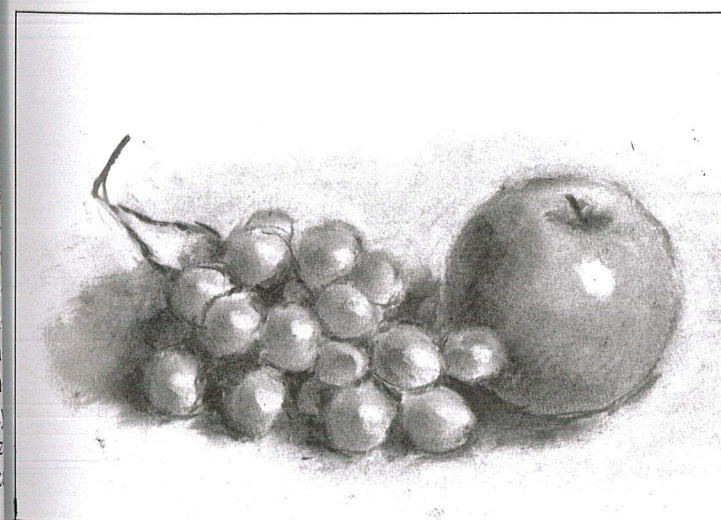
(ryc. 70). Teraz, czubkiem palca środkowego, dobrze oblepionego węglem – to jest bardzo ważne, ponieważ praca czystym palcem nie da oczekiwanych efektów w tej technice – rozcieramy wcześniej narysowaną grubą linię (ryc. 71). Poprawiamy linię węglem i ponownie rozcieramy ją palcami. Powtarzamy tę czynność wielokrotnie do momentu, aż wymodelujemy kulę. Węglem pozostawiamy na opuszkach palców możemy nawet zaciemniać jaśniejsze obszary. Pozostawiony biały fragment papieru przedstawia najjaśniejszy obszar, oświetlony światłem bezpośrednim (ryc. 72). Na zakończenie, pracując palcami, przełamujemy kontur kuli, rozcierając go na zewnątrz. W ten sposób definiujemy kształt kuli z pomocą tonów zamiast linii (ryc. 73).



74



75



76

Tą samą techniką spróbujmy teraz narysować jabłko i kiść winogron (ryc. 74 do 76). Pamiętaj o najważniejszych zasadach:

1. *Narysowaną węglem kreskę rozcieraj palcem oblepionym pyłem węglowym.*

Aby rozmieścić i zbudować cienie, na przykład na kiści winogron, wystarczy, że narysujemy węglem linię odpowiadającą najciemniejszemu obszarowi cienia i rozprowadzimy ją, rozcierając i modelując palcami. Naturalnie, im bardziej intensywny jest cień, tym mocniejsza i grubsza powinna być narysowana węglem kreska. I przeciwnie, jeśli cienie są delikatne, rysujemy delikatniejszą, bladą linię i ostrożnie ją rozcieramy. To wszystko jest bardziej skomplikowane niż początkowo mogłoby się wydawać, ale poznałeś już przecież zasady: po pierwsze, wzmocnij ton węglem; następnie rozjaśnij czystym palcem, wielokrotnie powtarzając procedurę aż do uzyskania właściwego tonu.

2. *Aby stworzyć gradację tonalną, narysuj grubą czarną linię w najciemniejszej partii rysunku i rozetrzyj ją palcem oblepionym pyłem węglowym.*

Ilustracją efektu tej techniki jest przyciemniony obszar cienia na powierzchni jabłka na ryc. 76. Kolejność czynności była następująca: najpierw podkreśliłem węglem tę część jabłka, zaznaczając ją na czarno, następnie palcem oblepionym węglem rozartałem kreskę, uzyskując stopniowo coraz jaśniejsze tony.

Ryc. 74 – 76. Technika rysowania, przećwiczoną wcześniej na przykładzie kuli, tutaj zastosowałem do narysowania jabłka i kiści winogron.

Rysowanie martwej natury węglem

Ryc. 77 i 78. Oto pierwszy etap naszego ćwiczenia w rysowaniu węglem. Dlaczego sam nie spróbujesz? Przygotuj sztalugi, klamerki do przypięcia papieru Ingres do podkładki i model podobny do przedstawionego na zdjęciu – gliniany dzbanek, kiść winogron i jabłko.

Witajcie w mojej pracowni. Jest to pomieszczenie na strychu, wielkości 4 x 9 metrów. Jak widać na zamieszczonym zdjęciu, przygotowałem prostą kompozycję martwej natury, składającą się z dzbanka, jabłka i kiści winogron (ryc. 78).

Zamierzam rysować węglem na białym papierze Ingres o wymiarach 35 x 50 cm. Kolejne etapy pracy, krok po kroku, zarejestruję na fotografiach.

Wybierz teraz model podobny do mojego, przygotuj arkusz papieru Ingres o identycznych wymiarach i możemy zacząć.

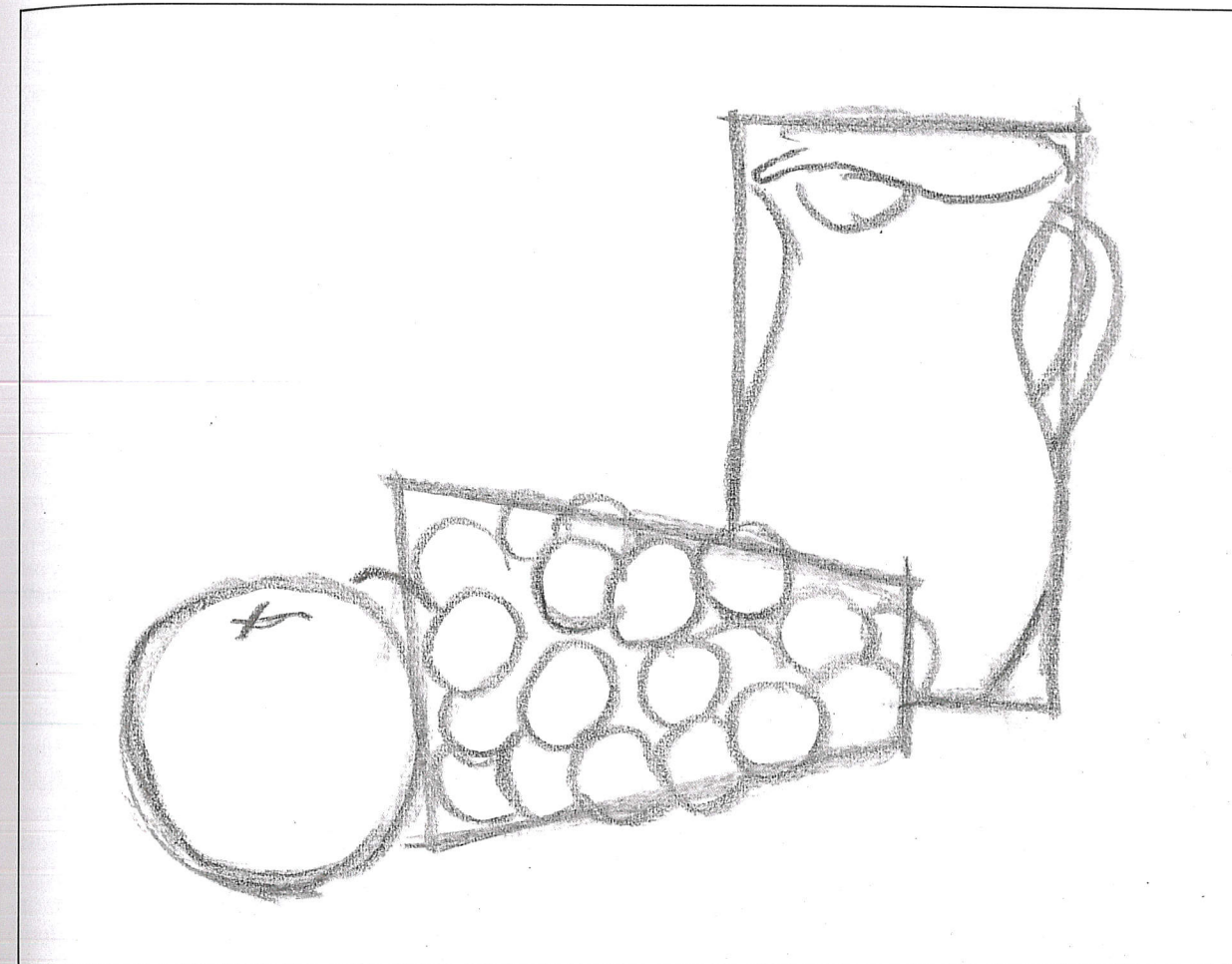
77



78



Pierwszy etap: podstawowa struktura



79

Węgiel jest wprost idealnym medium do rysowania podstawowej struktury obiektu, wykonywania studiów formy, światła i cienia oraz szkicowania kompozycji. Zasady ustalania podstawowej struktury – szybkość, ocena kompozycji i ogólne ujęcie tematu – wydają się wprost wymarzone dla techniki rysowania węglem. W ciągu zaledwie kilku minut możemy stworzyć pierwszy zarys modelu i wprowadzić efekt cienia, aby za chwilę wymazać wszystko i zacząć od początku! Zobaczmy, jak wygląda to w praktyce: Posługując się kreską, ustal podstawowe

formy modelu. Możesz zobaczyć na ryc. 79, jak poradziłem sobie z syntezą formy. Ze względu na prostotę kształtów modelu, zacznij od narysowania kilku ramek. Pracuj szybko, ale uważnie, mając w pamięci rozmiary i proporcje modelu, zwłaszcza w przypadku winogron, które modeluj wyjątkowo starannie, jedno grono po drugim. Wykonaj teraz syntezę światła, rysując węglem średnie i ciemne walory. Rozetrzyj kreski palcami.

Ryc. 79. Pora na syntezę podstawowych form modelu: narysuj prostokąt wyobrażający dzbanek, kółko wyobrażające jabłko oraz nieco mniej regularny, ale równie prosty kształt reprezentujący kiść winogron. Abyś lepiej zrozumiał, jak wykonać to ćwiczenie, przygotowałem rysunek linearny elementów składających się na widoczną na ryc. 78 martwą naturę.

Etap drugi: światło i cień

Mając w pamięci wszystko, czego dowiedziałeś się do tej pory, zaznacz grubą kreską cienie na jabłku, winogronach i dzbanku. Rozetrzyj je palcami. Nie zapomnij, że możesz używać płaskiej krawędzi węgla (na przykład do szybkiego szkicowania tła). Używaj palców jak pędzelka do rozcierania, wzmacniania, rozjaśniania i cieniowania.

Następnie przeanalizuj i poćwicz budowanie walorów, kontrastu i atmosfery – powinieneś dojść do etapu zilustrowanego na ryc. 80.

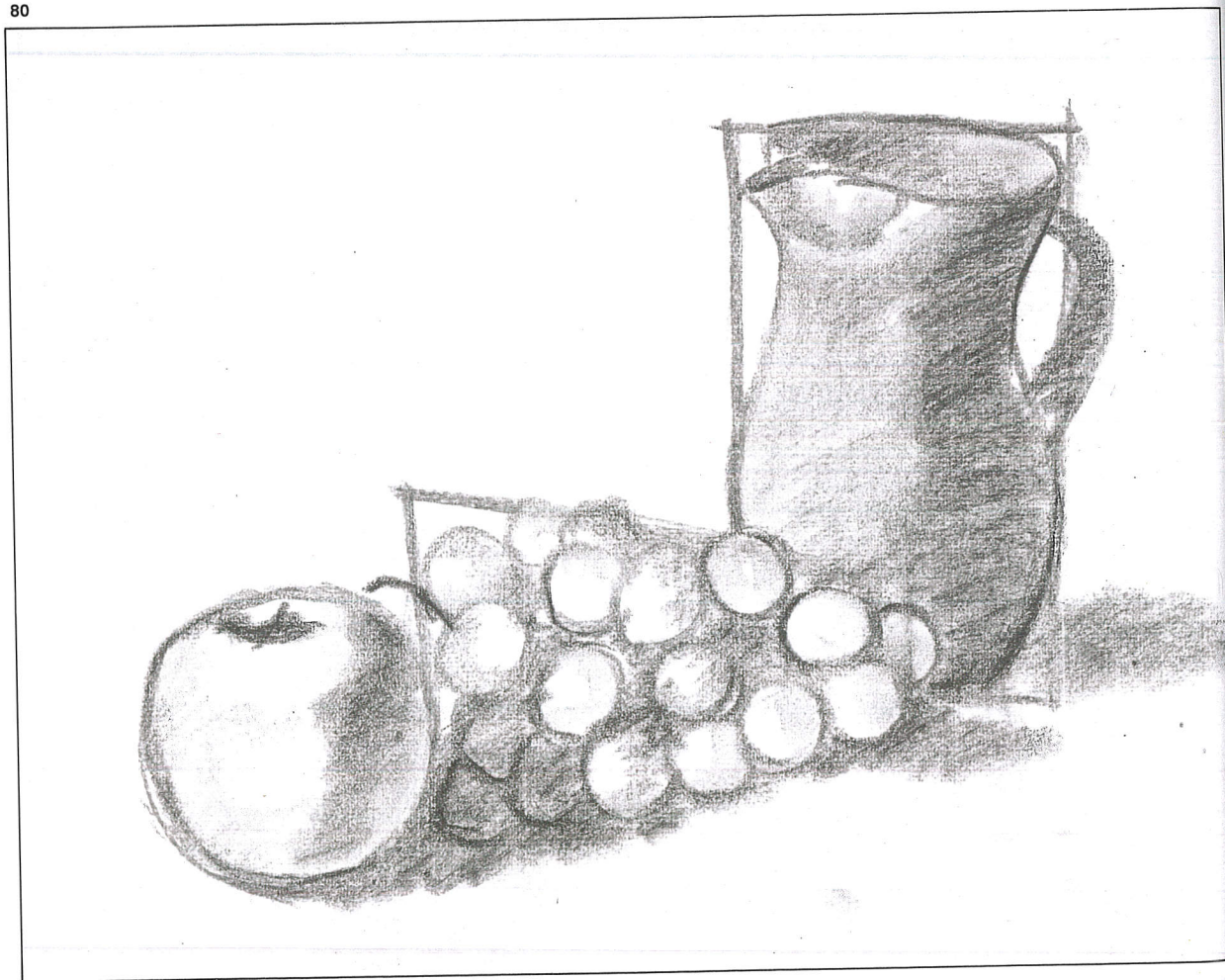
Na tym etapie pracy nie powinieneś używać gumki; białe obszary i miejsca oświetlone zostaw nie zamalowane.

Ryc. 80. Oto druga faza naszego ćwiczenia: szkic zawierający efekty światła i cienia, które rysujemy węglem i rozcieramy palcami.

Ryc. 81 i 82. Potraktuj ten szkic jako próbę generalną. Sprawdź, czy konstrukcja rysunku jest prawidłowa. Możesz teraz delikatnie wymazać rysunek szmatką (ryc. 82).

Ryc. 83. Czasami, po wymazaniu pierwszego etapu rysunku, znajdziesz na papierze tłuste ślady palców. Musisz uważać, aby ich nie zostawiać.

80



Wymazywanie rysunku

To, o czym teraz będę pisał, może zakrawać na kiepski żart, chociaż nim nie jest. Weź szmatkę i przetrzyj nią cały rysunek, żeby go wymazać, tak jakby cała dotychczasowa praca była do niczego.

Choć nasze poczynania zdają się być pozbawione sensu, właśnie w ten sposób pracujemy i radzę, żebyś zrobił to samo. Nie martw się – to część „gry”. Ten ciągły proces rysowania, wymazywania i poprawiania obecny jest podczas każdej sesji rysowania z natury; wystarczy, że odwiedzisz którąś ze szkół plastycznych. Rysunek wymazujemy w dwojaki sposób: delikatnie dotykając powierzchni rysunku szmatką lub wykonując nią okrężne ruchy. W pierwszym przypadku na papierze pozostaje słaby, ale dobrze widoczny ślad czarnych i szarych obszarów.

W drugim przypadku rezultat jest bardziej rozmazany, a cała powierzchnia papieru przyjmuje jednolity jasnoszary odcień. Jednakże oryginalne kontury rysunku powinny być widoczne.

Najlepiej jest stosować obie metody jednocześnie, dotykając i wycierając, czyścąc i wymazując, na ile to możliwe.

Jeśli wymazałeś już rysunek, zwróć uwagę na jeden bardzo ważny szczegół: poszukaj śladów pozostawionych przez palce przed lub podczas rysowania. Ponieważ pot zawiera niewielkie ilości naturalnego tłuszczu, zostawia tłuste ślady na papierze. Zapamiętaj: *Pot zostawia ślady*. Pamiętaj także, że jeśli taki ślad znajdzie się na dużym jasnym obszarze rysunku, *bardzo trudno będzie go ukryć*.

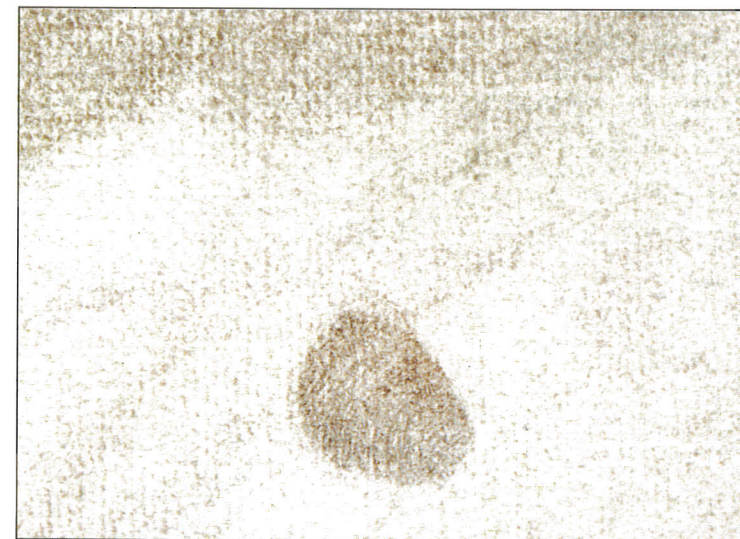
I w ten sposób doszliśmy do końca fazy wymazywania (wnioski znajdziesz na następnej stronie).



81



82



83

Etap trzeci: zaczynamy od początku



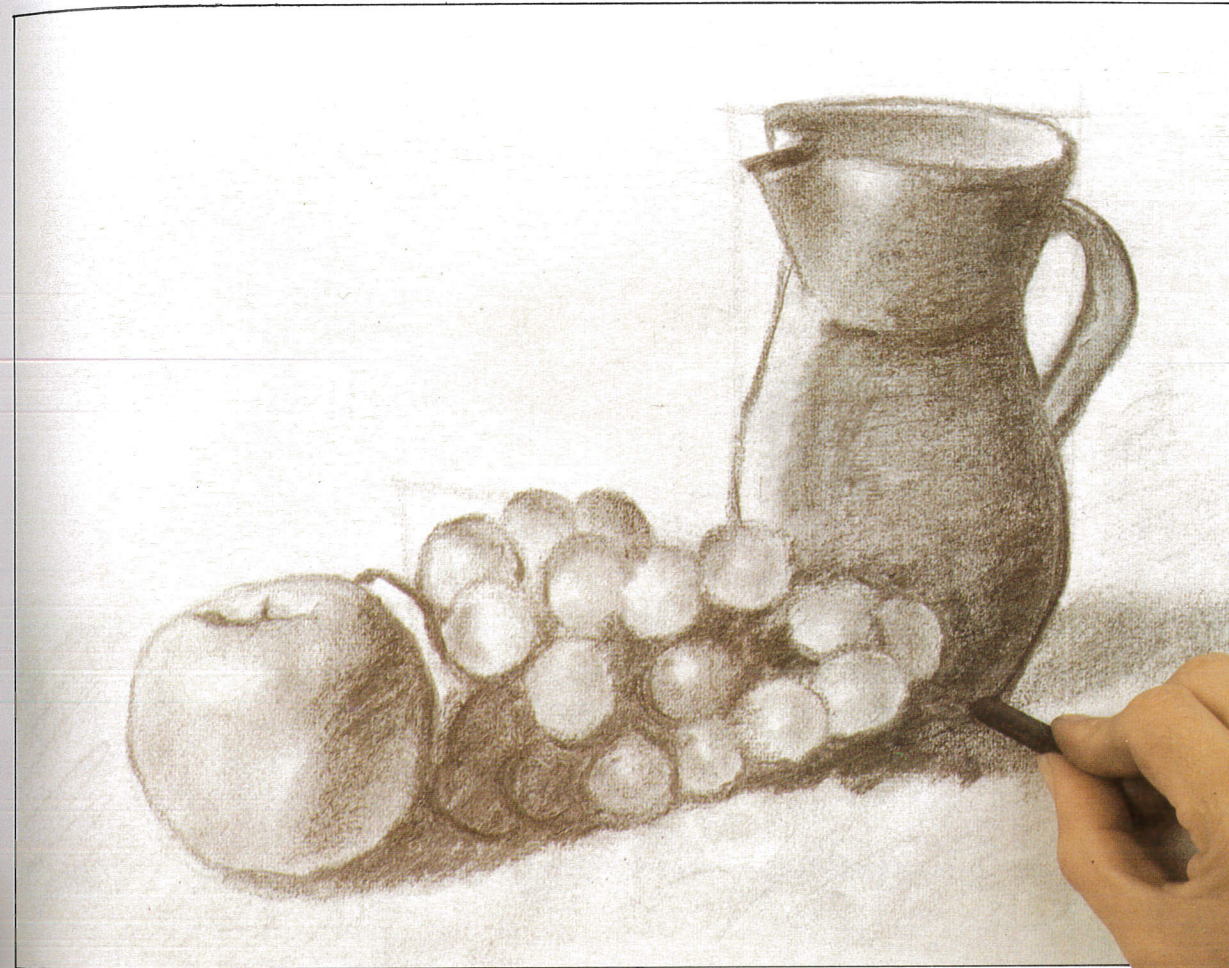
84

Oto zaczyna się najprzyjemniejsza część pracy nad rysunkiem. Artysta jest odprężony, co pozwala mu spojrzeć na model z nowej perspektywy. Porównanie szkicu z modelem ujawnia popełnione błędy: np. ta część powinna być węższa; tutaj cienie są zbyt czarne itd. Poza tym szara warstewka pokrywająca papier po wytarciu rysunku znacznie ułatwia budowanie waloru, co przyspiesza

pracę węglem, palcami i gumką. Sprawdź w rogu rysunku, na małym fragmencie, jak łatwo wydobyć biel gumką. Proste, prawda?

Ryc. 84. Rysunek został wytarty szmatką. Wyraźny ślad szkicu umożliwia wprowadzenie poprawek. Na tym etapie budowanie waloru, cieniowanie oraz praca gumką są znacznie łatwiejsze.

85

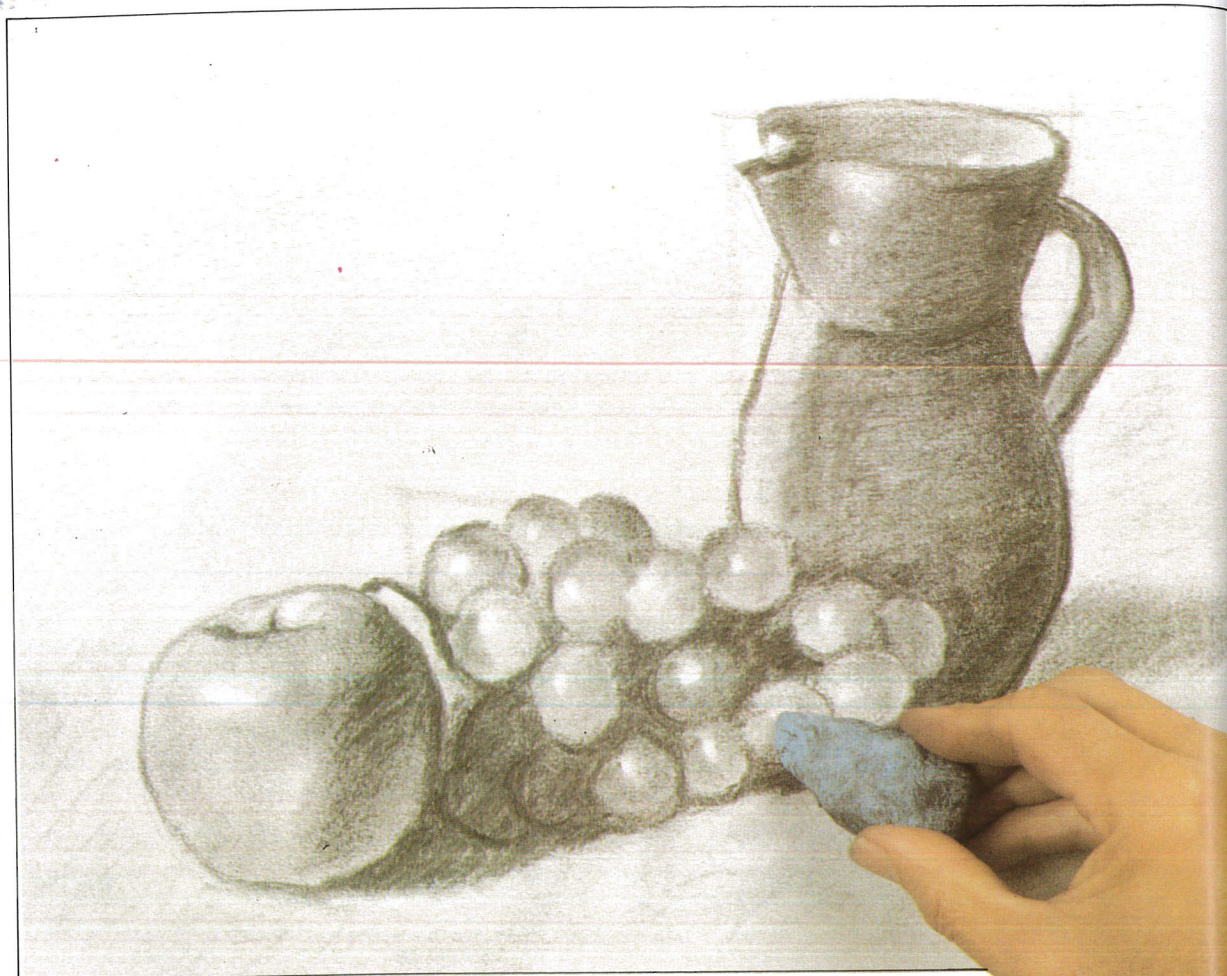


Zacznij budowanie rysunku od początku, ale tym razem śmielej i pewniej operuj kreską, obliczając wielkość i położenie każdego obiektu, każdej linii. Ostrożnie zaznaczaj cień i walor. Pracuj nad rysunkiem *etapami, krok po kroku*, i nie spiesz się. Gdy kompozycja zacznie nabierać kształtów – na razie miękkich, delikatnych, bez sugerowania mocnych, intensywnych

czerni – możesz spróbować wydobyć biele, te delikatne refleksy światła na poszczególnych gronach i błyszczące refleksy na dzbanku. Uzyskanie efektu światła na przedmiotach powinno przysporzyć Ci wiele satysfakcji. Zobaczmy rezultat na następnej stronie.

Ryc. 85. Przyszła kolej na stopniowe budowanie waloru, obliczanie i porównywanie cieni i nuanсів, aż rysunek będzie na tyle zaawansowany, że do jego zakończenia pozostanie jedynie zaznaczenie najjaśniejszych obszarów i wzmocnienie kontrastów.

Etap piąty: wycieranie gumką i rysowanie



86

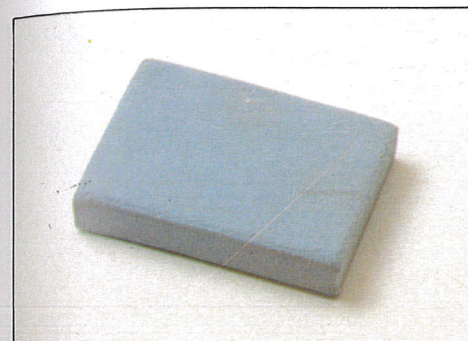
Ryc. 86. Praca gumką – „otwieranie białych obszarów i wydobywanie refleksów światła” na winogronach, jabłku i dzbanku – to czysta przyjemność. Do tego zadania najlepsza będzie gumka chlebowa, której można nadać kształt zapewniający efektywną pracę.

Wiemy już, że węgiel można usunąć za pomocą szmatki, gumki lub palców. Wybór techniki zależy od wielkości obszaru, który będzie korygowany, oraz od jego usytuowania na rysunku. Jeżeli jest to duży, zamknięty w sobie obszar, np. ręka lub ramię postaci narysowanej na gładkim tle, możesz użyć szmatki. Niewielki obszar najlepiej będzie wytrzeć gumką lub czystym palcem, aby nie rozmazać sąsiednich elementów.

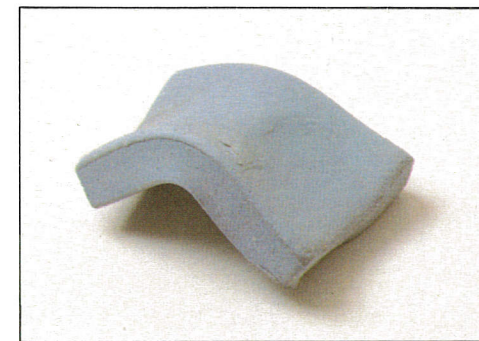
Teraz będziemy rysować techniką wymazywania, używając do tego celu gumki chlebowej. (Przygotuj gumkę. Łatwiej będzie Ci zapoznać się z techniką, śledząc

zamieszczone obok rysunki.)

Na pierwszy rzut oka ugniatana gumka nie różni się niczym specjalnym od zwykłej niebieskiej lub jasnoszarej gumki (ryc. 87). Ale gdy skreślisz i ściśniesz ją w palcach, przekonasz się, że jest miękka, elastyczna i przypomina w dotyku plastelinę (ryc. 88). Ten materiał można ugniatć w dowolny kształt.



87



88



89



90



91



92

Dzięki elastyczności tego materiału, możesz nim *rysować* kropki, linie lub kontury, wymazując węgiel (ryc. 89 i 90). Przekonasz się, że ugniatana gumka wymazuje i rysuje jak żadna inna, ale niestety brudzi się od węgla (ryc. 91). Można ją jednak z łatwością „odnowić”: wystarczy zwinąć gumkę w taki sposób, aby zabrudzona powierzchnia znalazła się

wewnątrz ugniatanej gumki. Gdy wytrzymamy dużą powierzchnię, gumka będzie bardzo brudna. Odnowimy ją, rozciągając i zwinając materiał tak długo, dopóki nie pojawi się czysty, naturalny kolor gumki. I gumka znów będzie gotowa do wycierania (ryc. 92).

Ryc. 87–92. Gumka chlebowa pozornie nie różni się niczym od innych (ryc. 87). Można ją jednak z łatwością skrecać i kształtować w palcach (ryc. 88). Dzięki tej właściwości gumka może przyjmować różne formy, np. ostro zakończoną stożka, którym możemy wydobyć refleksy światła na winogronach (ryc. 90). Gumka brudzi się podczas użytkowania (ryc. 91). Trzeba ją wtedy odnowić, na zmianę rozciągając i ugniatając (ryc. 92).

Etap szósty i ostatni: wzmocnienie wolumenu



93

Czy wypróbowałeś technikę posługiwania się ugniataną gumką? Czy wiesz, jak za jej pomocą wydobywać biele, tworzyć rozświetlenia i refleksy światła albo rozjaśniać kształty lub obszary, dotykając powierzchni papieru materiałem zrolowanym w małą kulkę? Dobrze. Możemy zatem przejść do ostatniego etapu tego ćwiczenia w rysowaniu węglem – wykończenia rysunku.

Dopracuj szczegóły, tak jak ja to zrobiłem, zwiększając intensywność czerni, podkreślając wolumen i wzmacniając

kontrast. Popracuj nad walorem i kolorem, redukując najciemniejsze obszary. Jeśli uważasz, że rysunek jest gotowy, wstrzymaj się jeszcze przed utwaleniem go fiksatywą. Odczekaj dzień lub dwa, aby spojrzeć na swoją pracę świeżym okiem. Dzięki temu dostrzeżesz ewentualne błędy, których wcześniej nie widziałeś, i będziesz mógł je poprawić.

Ryc. 93. Tak wygląda gotowy rysunek. Zaznaczyłem na nim grę światła, dzięki otwarciu najjaśniejszych, odbijających światło obszarów i zharmonizowaniu tła.

Szkice i studia postaci węglem



94

Henri Matisse powiedział kiedyś: „Dobre wycucie koloru u artysty widoczne jest nawet na szkicu wykonanym węglem” i trafił w samo sedno.

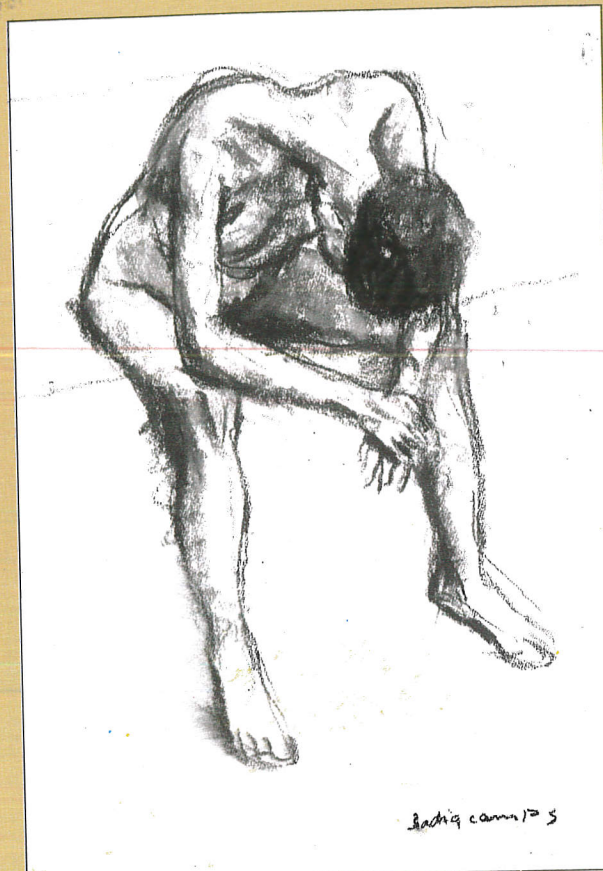
Na poprzednich stronach mogliśmy zobaczyć, w jaki sposób za pomocą węgla można zasugerować kolor, zachęcając tym samym do malowania.

To dlatego wszyscy uczniowie szkół plastycznych uczą się, jak malować, zaczynając od wykonywania szkiców węglem, przede wszystkim aktów. Naga postać jest idealnym tematem do szkicowania węglem. Stanowi nieodzowny element kształcenia artysty, ponieważ nie ma tematu równie pięknego i o takiej samej wartości artystycznej i dydaktycznej jak

nagie ciało człowieka. W każdym mieście istnieją prywatne lub publiczne szkoły, towarzystwa i akademie sztuk pięknych, które organizują lub prowadzą sesje rysowania żywych, nagich postaci z natury. Są nawet zawodowi modele, kobiety i mężczyźni, którzy zajmują się pozowaniem do aktów podczas dwu- lub trzygodzinnych sesji. Kilkuosobowe grupy artystów często dzielą między sobą koszty wynajęcia modela. Przyłącz się do jednej z takich grup; to nie jest trudne, a ma fundamentalne znaczenie.

Ryc. 94. Węgiel jest doskonałym medium do szkicowania i rysowania studiów różnych tematów – pejzażu, martwej natury lub portretu, ale wprost idealnie nadaje się do wykonywania studiów postaci ludzkiej, szczególnie nagiej, i jako takie używane jest we wszystkich szkołach sztuk pięknych.

Przykłady rysunków postaci wykonanych węglem



95



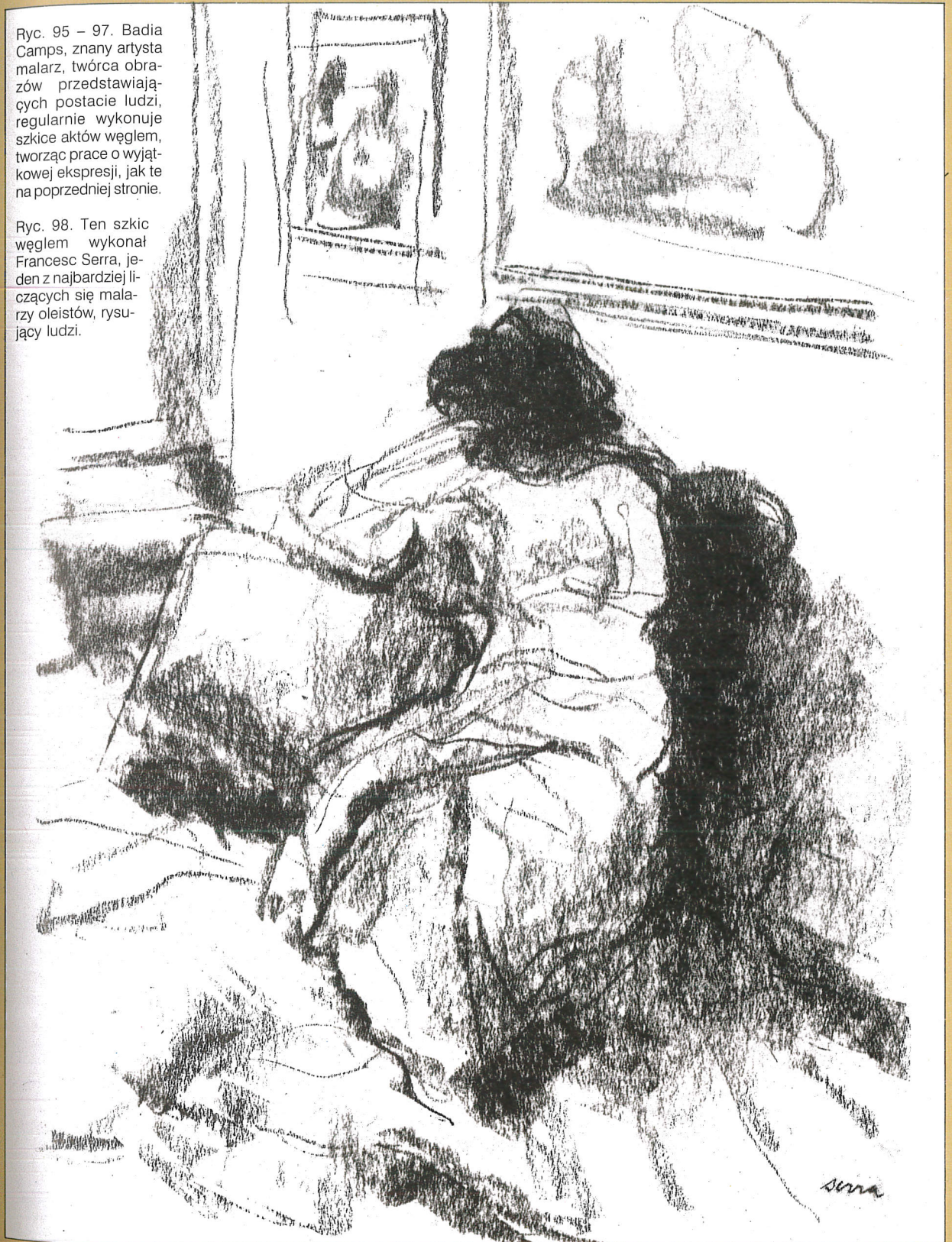
96



97

Ryc. 95 – 97. Bada Camps, znany artysta malarz, twórca obrazów przedstawiających postacie ludzi, regularnie wykonuje szkice aktów węglem, tworząc prace o wyjątkowej ekspresji, jak te na poprzedniej stronie.

Ryc. 98. Ten szkic węglem wykonał Francesc Serra, jeden z najbardziej liżących się malarzy olejistów, rysujący ludzi.



98

Kolejnym etapem naszej nauki będzie rysowanie ołówkiem węglowym, pałeczkami z naturalnie i sztucznie sprasowanego węgla, pałeczkami będącymi mieszaniną węgla i gliny, twardymi i miękkimi ołówkami, pałeczkami i sztyftami Conté. Wykonamy ćwiczenie podobne do poprzedniego, ale dające znacznie szersze możliwości w zakresie definicji, ponieważ wyżej wymienione formy węgla są bardziej czarne, stabilne i elastyczne, co czyni z nich lepsze medium do tworzenia wartości tonalnych i kontrastów. Można powiedzieć, że to najlepsze materiały rysunkowe, jakie kiedykolwiek wymyślono. Przyjrzymy się temu medium z bliska na następnych stronach książki, omawiając jego właściwości i podstawowe techniki. Następnie – jak poprzednio – zastosujemy tę wiedzę w praktyce.



99

TECHNIKA I PRAKTYKA W RYSOWANIU OŁÓWKIEM WĘGLOWYM I JEGO ODMIANAMI

Ogólna charakterystyka

Przeanalizujemy teraz właściwości, podstawowe techniki i możliwości ołówka węglowego i jego odmian: sztucznie sprasowanego węgla, czarnej kredy oraz sztyftów wykonanych z mieszaniny węgla i gliny. Omówimy zasadnicze cechy tych materiałów na przykładzie sprasowanego ołówka węglowego:

1. Jest trwalszy niż węgiel.
2. Umożliwia uzyskanie głębszej czerni.
3. Jest najbardziej uniwersalny wśród mediów umożliwiających tworzenie waloru i różnorodnych tonów (ryc. 100).

Jest trwały: Pod względem trwałości plasuje się między węglem a ołówkiem grafitowym. Przylega do papieru słabiej niż grafit, który zazwyczaj rozmazuje się bardzo trudno, ale też nie jest tak nietrwały jak węgiel, który można zdmuchnąć z papieru, zetrzeć szmatką lub palcami, o czym pisaliśmy w poprzedniej części.

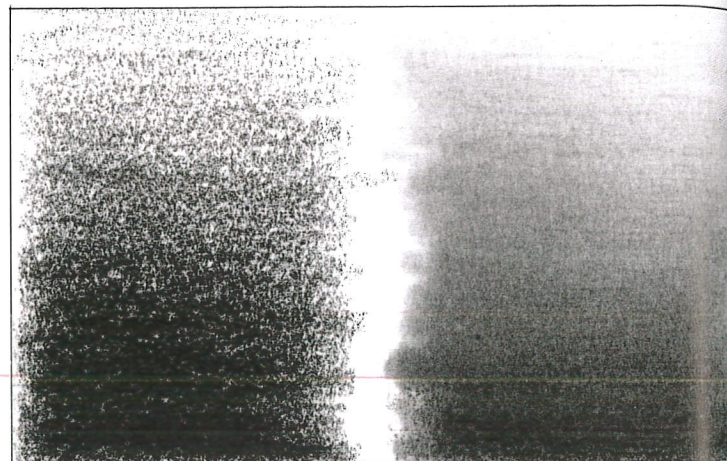
Jest czarny: Pozwala uzyskać intensywną matową, aksamitną czerń, bez śladu połysku. Jest czarniejszy od zwykłego ołówka i węgla, dzięki czemu umożliwia tworzenie mocnych kontrastów.

Jest uniwersalny: Rysowanie nim jest bardzo proste; gładko sunie po papierze i oferuje maksymalną skalę gradacji tonalnych i walorów, umożliwiając tworzenie subtelnie zróżnicowanych linii, kolorów i cieni.

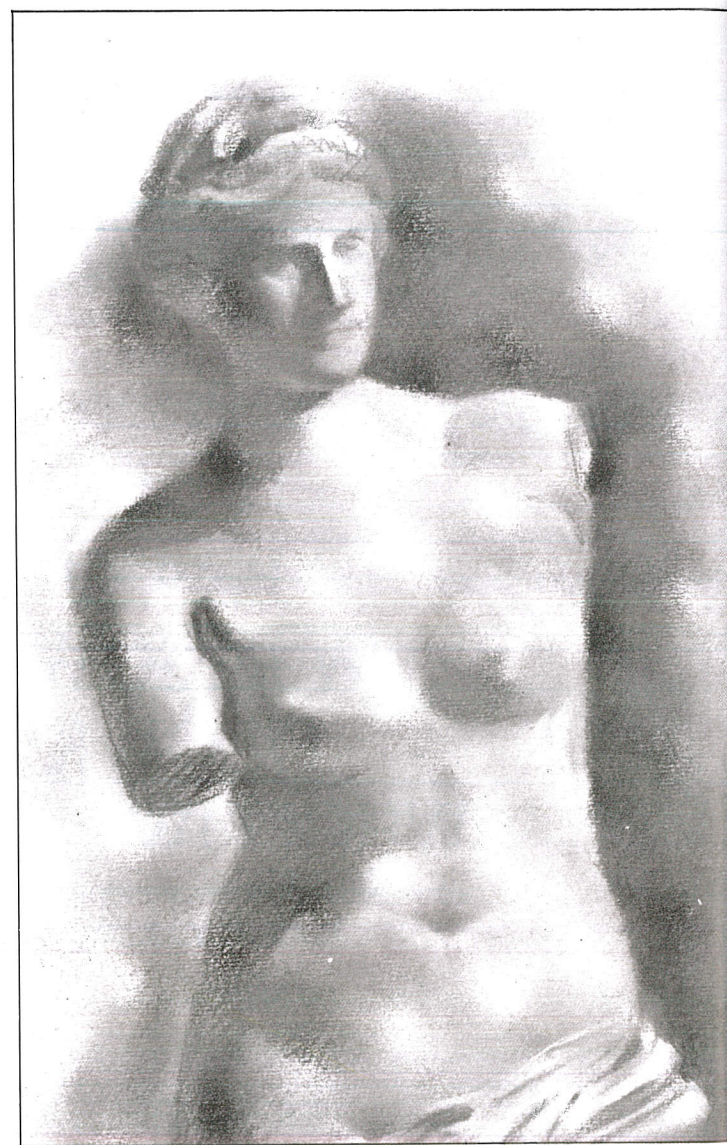
Na dodatek medium to dostępne jest w szerokiej gamie jakości i gradacji, od czarnej kredy lub sztucznie sprasowanych węglowych sztyftów, rysików i węgla po pałeczki węgla zmieszanego z gliną o twardości zbliżonej do grafitu, ale dające czerń tak intensywną jak węgiel.

Ryc. 100. Ołówek węglowy pozwala uzyskać zarówno intensywną czerń, jak i szeroką gamę szarości.

Ryc. 101. Ołówek węglowy to idealne medium do narysowania akademickiego studium na podstawie gipsowego odlewu klasycznej rzeźby, takiej jak np. ta Wenus z Milo.



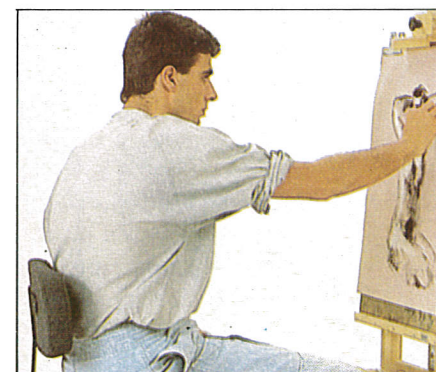
100



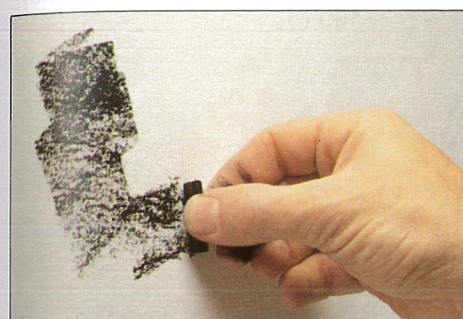
101



102



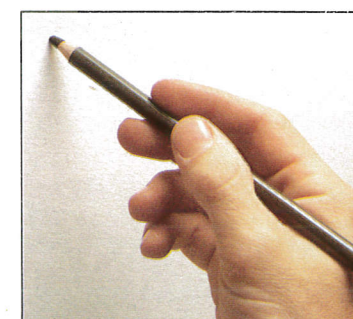
103



104



105



106

Poznamy teraz sposób pracy sprasowanym ołówkiem węglowym i jego odmianami.

Medium tego używamy zwykle do wykonywania rysunków o średnim i dużym formacie. Umieść podkładkę do papieru pionowo na sztalugach (ryc. 102 i 103). Ołówek węglowy, pałeczkę czy sztyft możesz trzymać tak jak do pisania lub we wnętrzu dłoni, w zależności od tego, który sposób preferujesz.



¹⁰⁷ Kredę lub sztucznie sprasowany węgiel możesz łamać na kawałki i rysować szerszą krawędzią pałeczki lub sztyftu (ryc. 104). Temat rysunku może być dowolny. Popatrz na klasyczne studium gipsowego odlewu starożytnej rzeźby greckiej, Wenus z Milo, na poprzedniej stronie, oraz na ten niezwykle mocny autoportret Courbeta. Cienie i wartości tonalne artysta uzyskał, posługując się jedynie śmiałymi liniami, bez ich rozcierania.

Ryc. 107. Gustave Courbet (1819-1877), *Mężczyzna z fajką* (autoportret), węgiel, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Ten rysunek węgłem został wykonany bez rozcierania linii.

Podstawowe techniki

Ryc. 108. Na tych ilustracjach przedstawiono przykłady trzech podstawowych technik rysowania ołówkiem węglowym: technikę akademicką z szarościami i gradacją wykonaną wiszorem; czystą technikę z wykorzystaniem czystych linii, bez rozcierania ich; technikę mieszaną, łączącą w sobie obie wspomniane wcześniej techniki (czyste linie pokrywają obszar uprzednio wycieniowany wiszorem).

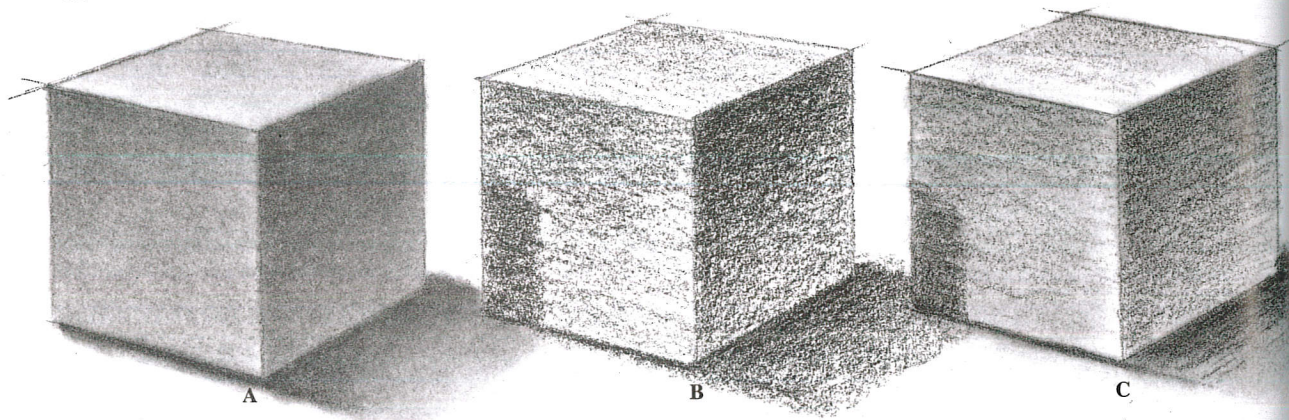
Ołówkiem węglowym, podobnie jak sztyftami ze sprasowanego węgla, czarną kredą, sangwiną i kolorowymi kredami, można posługiwać się na trzy sposoby, stosując trzy podstawowe techniki, które zilustrowano na ryc. 108:

- A. *Technikę akademicką*, w której cienie i wartości tonalne uzyskuje się poprzez perfekcyjne rozcieranie linii.
- B. *Czystą technikę*, w której efekt cieniowania i różnicowania wartości tonalnych uzyskuje się jedynie za pomocą linii.
- C. *Technikę mieszaną*, łączącą w sobie obie wspomniane wcześniej metody.

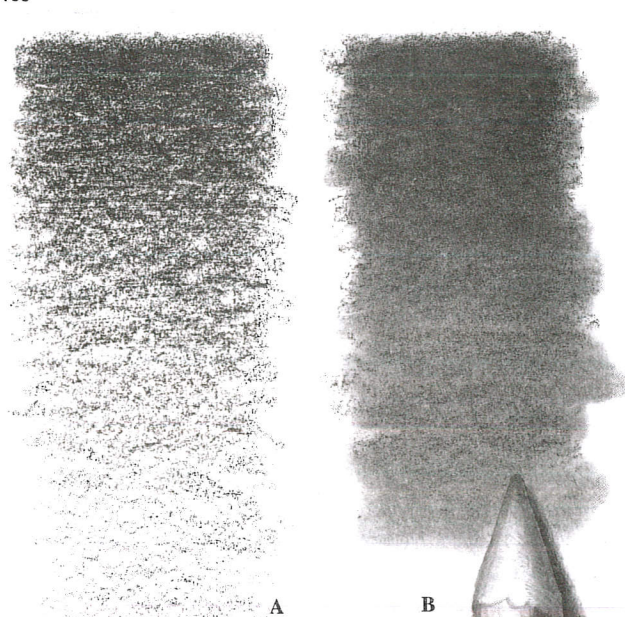
Ryc. 101 i 107 na poprzednich stronach to przykłady techniki akademickiej i czystej.

Na ryc. 109 i 110 widzimy, w jaki sposób tworzy się gradację tonalną za pomocą węgla i wiszora. Pamiętajmy, że ze względu na intensywność węgla i jego odmian łatwo przesadzić w tonie, uzyskując zbyt intensywną czerń. Jak widać na ryc. 109, gradacja tonalna wykonana ołówkiem węglowym (A) i roztrarta wiszorem (B) jest zbyt ciemna i może zakłócić oryginalne cieniowanie oraz harmonię rysunku.

108



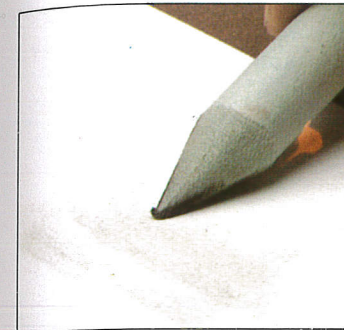
109



110



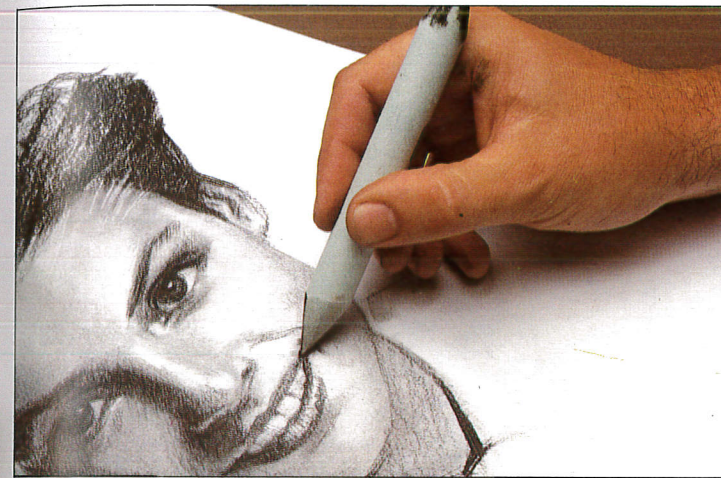
Ryc. 109 i 110. Gradacja tonalna wykonana ołówkiem węglowym (ryc. 109 A), staje się wyraźnie ciemniejsza i traci subtelność cieniowania po roztrzczeniu powierzchni rysunku wiszorem (ryc. 109 B). Aby uzyskać perfekcyjne cieniowanie, zastosuj metodę zilustrowaną na ryc. 110: na niewielkiej powierzchni zaznacz ton ołówkiem węglowym (A) i rozetrzyj ślad ołówka wiszorem (B).



111



112



113



114

Aby uzyskać prawidłową gradację tonalną, postępuj zgodnie z procedurą zilustrowaną na ryc. 110. Zaczynij od zacieńnięcia niewielkiego obszaru ołówkiem węglowym (A). Po roztrzczeniu go wiszorem otrzymasz stopniową gradację tonów, podobną do oryginalnej gradacji z ryc. 109 A.

Ołówek węglowy i jego odmiany można rozcierać palcami lub wiszorem, chociaż praktyka pokaże, że łatwiej i czystiej pracuje się wiszorem. Pracuj dwoma lub trzema wiszorami, używając ich jak pędzelka. Najlepiej używać osobnych wiszorów do jasnych i ciemnych tonów.

Zdarza się, że trzeba oczyścić jeden z wiszorów. Wystarczy potrząsnąć nim o czystą kartkę papieru, którą warto mieć zawsze pod ręką (ryc. 111). Potarcie wiszorem o fragment papieru „zamalowany” na intensywnie czarny kolor, zabarwi wiszor na czarno (ryc. 112). Możesz nim potem rysować mniej lub bardziej rozproszone linie, zarówno blade, jak i ciemne. Możesz także przenosić wiszorem węgiel z jednej części rysunku na inną. Nie zapomnij, że własne palce też nadają się do cieniowania, rozjaśniania lub przyciemniania fragmentów rysunku.

Ryc. 111 i 112. Aby oczyścić wiszor, potrzymaj nim o kawałek czystego papieru (ryc. 111). Możesz „nasyścić” wiszor węglem, zbierając nim pył węglowy z intensywnie czarnej powierzchni.

Ryc. 113 i 114. Podczas rysowania ołówkiem węglowym możesz cieniować wiszorem albo palcami (ryc. 111). Możesz „nasyścić” wiszor węglem, zbierając nim pył węglowy z intensywnie czarnej powierzchni.

Szkicowanie węglem

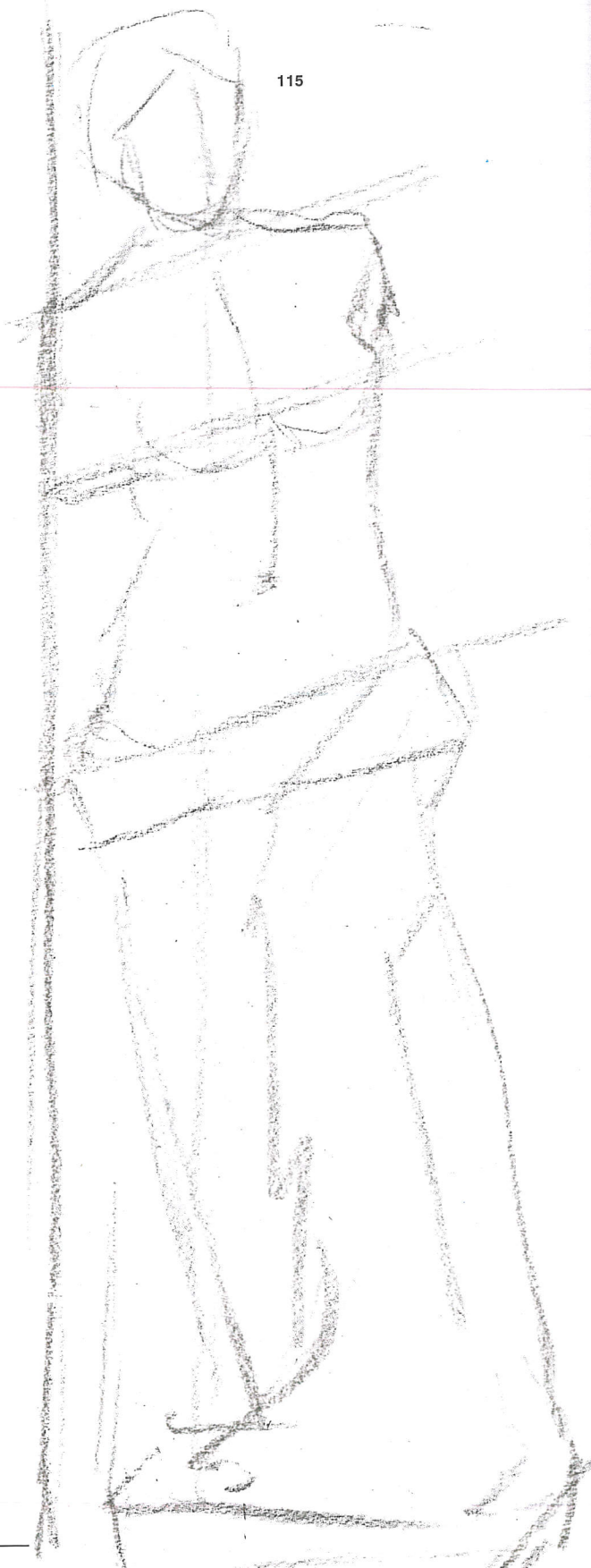
Prześledzimy teraz kolejne etapy szkicu wykonanego w 10 minut. Jako model posłuży nam rzeźba przedstawiająca Wenus z Milo. Szkic został narysowany miękkim ołówkiem ze sprasowanego węgla na papierze średnioziarnistym marki Canson.

Na ryc. 115 widzimy wstępne studium do szkicu. Zaczynamy od narysowania pionowej linii, wyznaczającej wysokość modelu, i trzech linii ukośnych: linii ramion, piersi i miednicy. Wyznaczywszy w ten sposób wstępne proporcje, możemy przystąpić do wykonania szybkiego zarysu lub – jak nazwał to Ingres – „schematu” modelu.

Dopracowujemy zarys, wyraźnie definiując kontury obiektu. Zaznaczamy też obszary światła i cienia (ryc. 116). Przypominam, że nie używamy wiszora zarówno w tej, jak i w ostatniej fazie rysowania.

Zanim dobrniemy do finalnego etapu, rysunek powinien być już dobrze zdefiniowany, przede wszystkim pod względem wymiarów i proporcji. Artysta powinien teraz skupić się wyłącznie na tworzeniu wartości, tzn. budowaniu cieni na bazie ograniczonej skali tonów w celu uzyskania kontrastu i wolumenu (ryc. 117).

Na zakończenie chciałbym podkreślić, że ten rodzaj ćwiczenia – polegającego na szkicowaniu w krótkim czasie, na przykład w ciągu trzech, pięciu lub dziesięciu minut – jest doskonałą formą treningu, ponieważ pomaga artyście nabrać pewności siebie w sztuce rysowania.



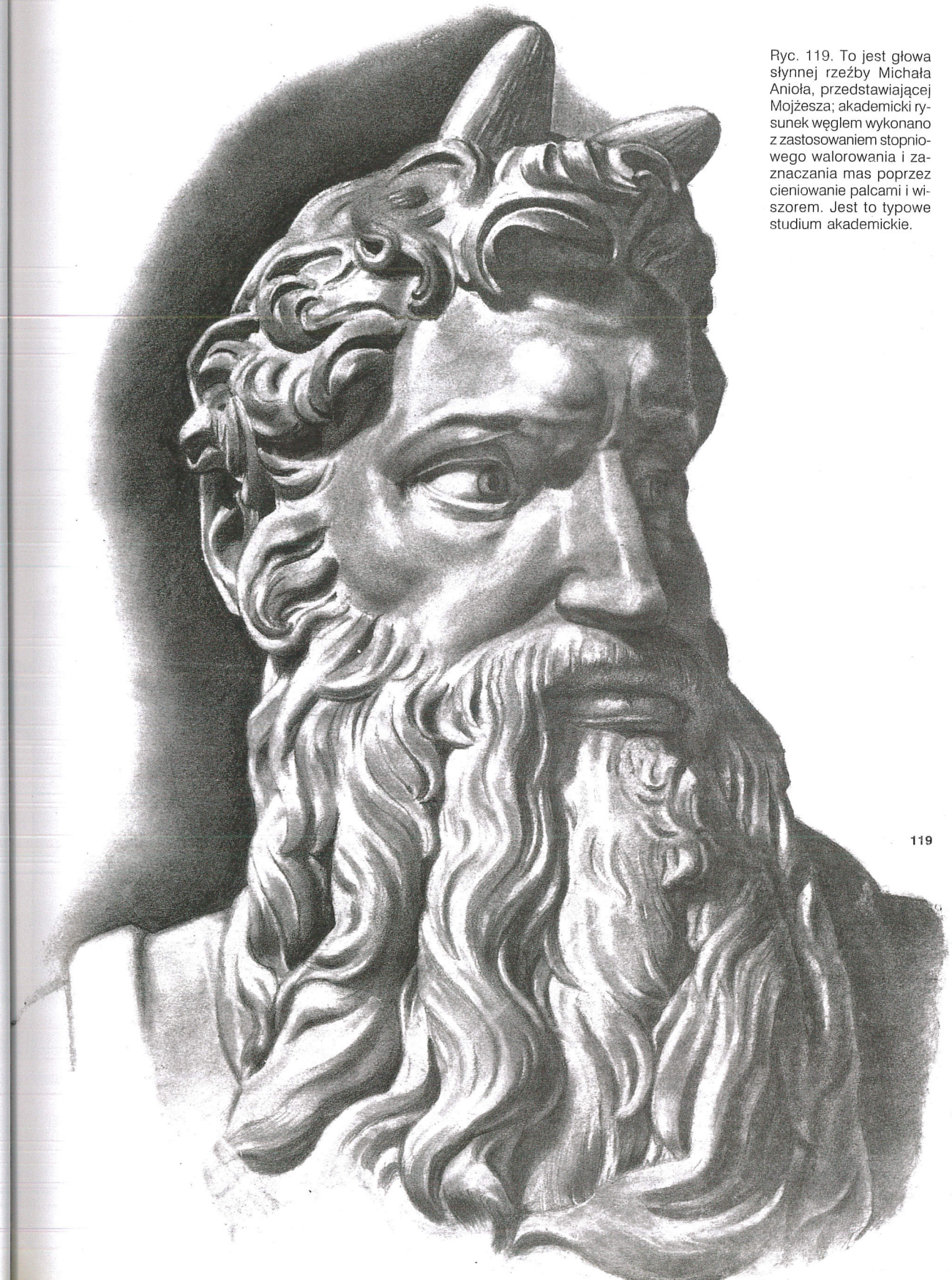
Szkic i rysunek artystyczny węglem

Po prawej stronie mamy inny szkic Wenus z Milo, wykonany w ciągu kwadransa. W tym przypadku także użyliśmy ołówka węglowego i papieru Canson o średnim ziarnie, ale szkic został narysowany bez rozcierania kresek, co pozwoliło na osiągnięcie spontaniczności i energii charakterystycznej dla rysunków czystą kreską (ryc. 118).

Popatrz teraz na szkic głowy Mojżesza, rzeźby Michała Anioła (ryc. 119). Wykonany ołówkiem węglowym, został dopracowany przy użyciu wiszora, za pomocą cieniowania palcami i gumką, jednym słowem, z wykorzystaniem pełnego potencjału tego medium, w połączeniu z węglem i ołówkami Conté. Na tej ilustracji możemy obserwować i podziwiać nadzwyczajny efekt, uzyskany za pomocą medium, które właśnie poznajemy, oraz jego niemal nieograniczoną uniwersalność w kalkulowaniu i tworzeniu walorów na bazie szerokiej gamy szarości, od najjaśniejszej, przez tony pośrednie i ciemne, aż po odcień czarny jak smoła.



Ryc. 118. Szkic rzeźby Wenus z Milo, wykonany czystą kreską – bez rozcierania – za pomocą ołówka węglowego.



Ryc. 119. To jest głowa słynnej rzeźby Michała Anioła, przedstawiającej Mojżesza; akademicki rysunek węglem wykonano z zastosowaniem stopniowego walorowania i zaznaczania mas poprzez cieniowanie palcami i wiszorem. Jest to typowe studium akademickie.

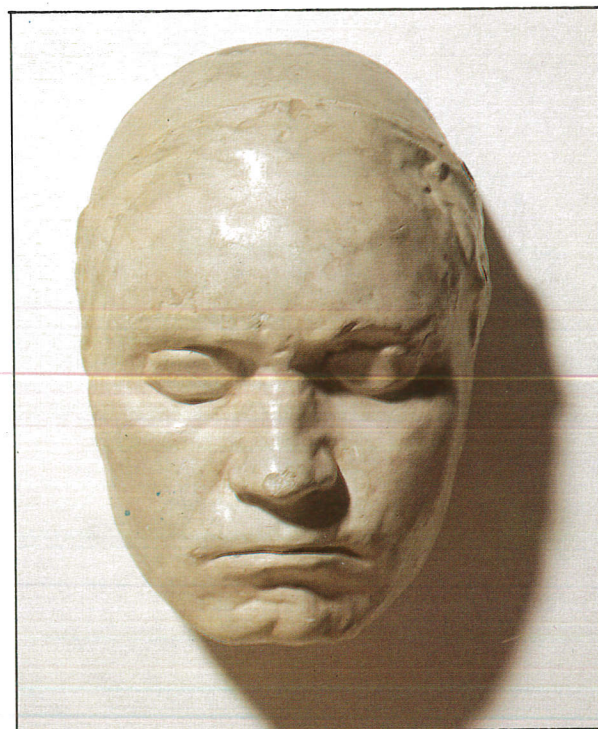
Rysowanie twarzy Beethovena ołówkiem węglowym

Na końcu tej książki znajdziesz dwa zdjęcia: frontalną fotografię gipsowego odlewu półmaski nieśmiertelnego kompozytora, Ludwiga van Beethovena, oraz zdjęcie martwej natury, składającej się z różnych naczyń glinianych.

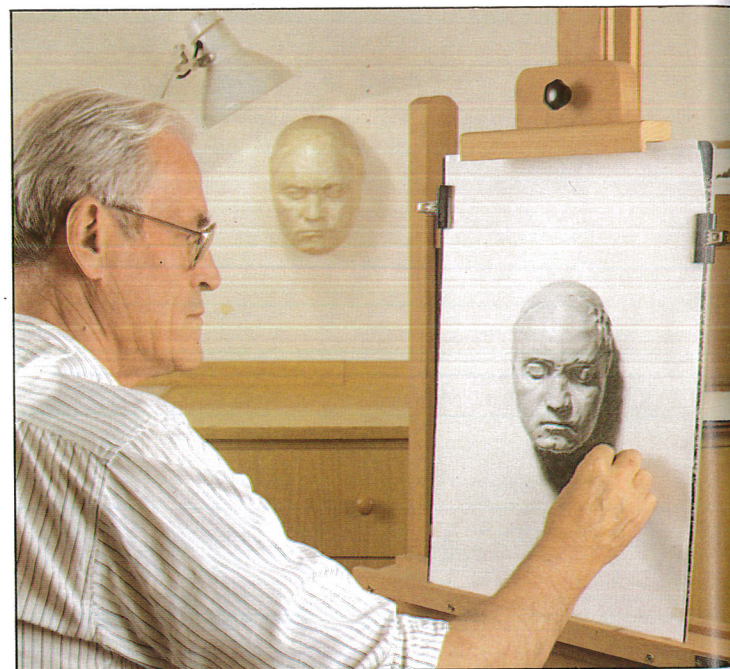
Wyjmij reprodukcje z książki, gdy będziesz gotów zastosować je jako modele do rysunków węglem i kolorowymi kredami.

Na początek zajmijmy się półmaską Beethovena. Przyjrzyj się modelowi na ryc. 120 i fotografii, którą wykorzystasz jako model (str. 109). Ćwiczenie będzie polegało na skopiowaniu fotografii za pomocą ołówka ze sprasowanego węgla tą samą techniką, którą ja wykorzystałem do narysowania gipsowej półmaski Beethovena na podstawie oryginału.

Ryc. 122 ilustruje, w jaki sposób powinienś ustawić fotografię. Możesz oprzeć ją o sztywną teczkę tekturową i oświetlić lampą stołową lub światłem punktowym. Ważne jest ustalenie położenia źródła światła względem fotografii i rysującego (ryc. 123); lampa powinna oświetlać zarówno model, jak i papier do rysowania. Równie istotna jest postawa i odległość rysującego od modelu. Zachowaj odległość od rysunku na wyciągnięcie ręki. Dzięki temu będziesz mógł obserwować jednocześnie i model, i swoje postępy w pracy bez konieczności ciągłego podnoszenia i opuszczania głowy.



120



121

Ryc. 120. To jest model: reprodukcja autentycznej półmaski Beethovena, sprowadzona specjalnie dla celów niniejszej książki

z Muzeum Beethovena w Bonn, w Niemczech.

Ryc. 121. Ostatnia faza rysunku. W tle widoczny

jest model oświetlony lampą stołową. Na stronie 109 znajdziesz dużą reprodukcję tej maski.

Materiały i oświetlenie



122



123



124

Wszystko gotowe? Zobaczmy... Pulpit do rysowania spoczywa na kolanach i opiera się o krawędź stołu, papier Ingres o wyraźnej „tkanej” fakturze umocowany pinezkami do pulpitu, węgiel – wstępny zarys wykonamy węglem – szmatka i gumka powinny być przygotowane.

Ryc. 122 i 123. Mam nadzieję, że wykonasz to ćwiczenie w rysowaniu węglem, używając dużej reprodukcji półmaski Beethovena ze str. 109 jako modelu. Pierwsza ilustracja prezentuje właściwe ustawienie zdjęcia – na stole, oparte o teczkę (podpórką może być kilka książek) w pozycji prawie pionowej (ryc. 122). Siądź naprzeciwko modelu, przypnij

papier do pulpitu i oprzyj go o stół. Zarówno papier, na którym będziesz rysował, jak i model powinny być oświetlone za pomocą lampy (ryc. 123).

Ryc. 124. Po lewej stronie widzimy materiały potrzebne do wykonania tego ćwiczenia: model, papier Ingres o „tkanej” fakturze, pinezki do przymocowania papieru do pulpitu, pałeczki węglowe, ołówki węglowe, gumka chłonna i regulowana lampa biurkowa.

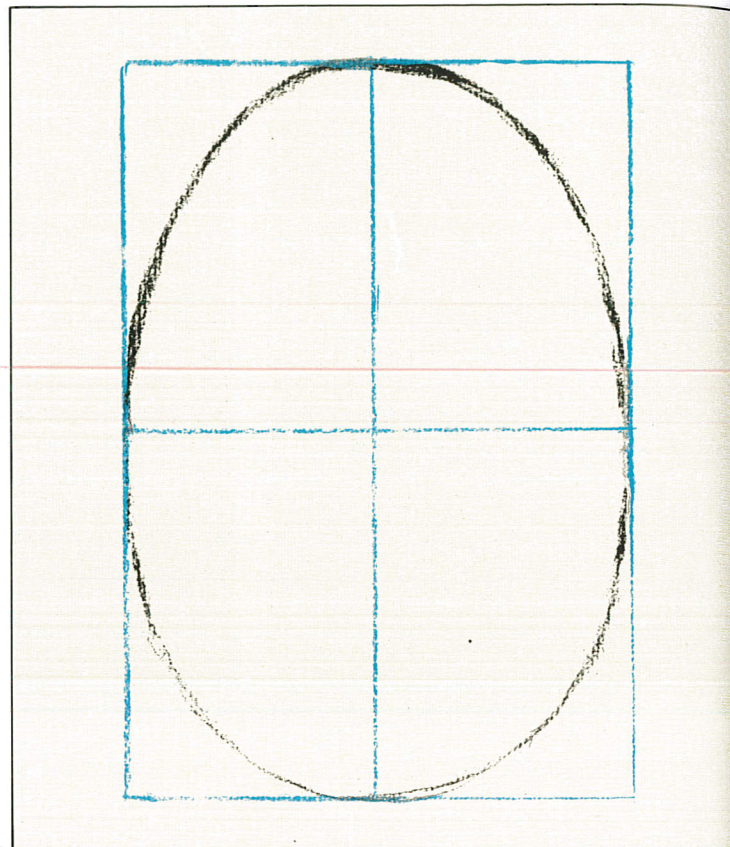
Etap pierwszy: wstępna synteza formy



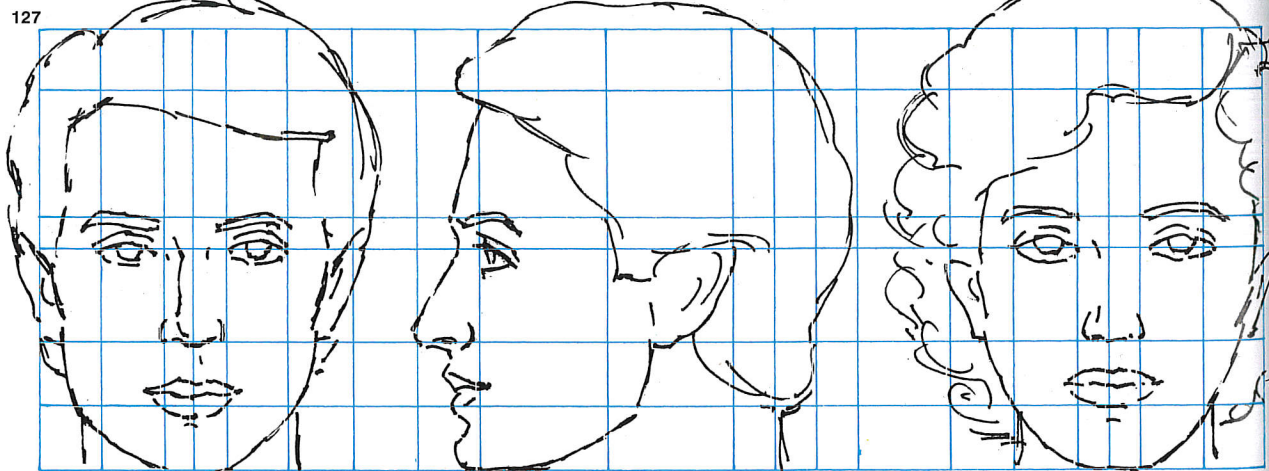
Ryc. 125. Fotografia modelu.
Ryc. 126. Zaczynaj od narysowania owalu wpisane-
go w prostokąt, zlokalizuj
środek twarzy i położenie
oczu, dzieląc owal na
cztery części.

125

Zakładam, że znasz kanon ludzkiej głowy i wiesz, że odnosi się on do wymiarów głowy idealnej, tzn. o idealnie doskonałych wymiarach (kanon głowy ludzkiej został szczegółowo omówiony w innej książce z tej serii, zatytułowanej *Jak rysować portrety*). Oczywiście głowa każdego człowieka odbiega w mniejszym lub większym stopniu od ideału, podobnie jak głowa Beethovena (ryc. 129 i 130). Niemniej jednak kanon pozostaje przydatnym i efektywnym narzędziem, ułatwiającym obliczenie proporcji i określenie budowy danej twarzy lub głowy.



126

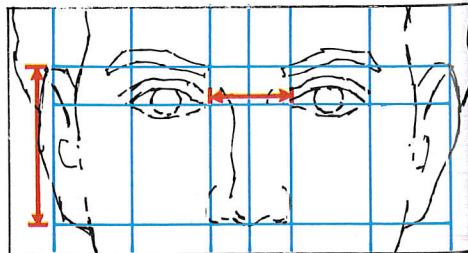


127

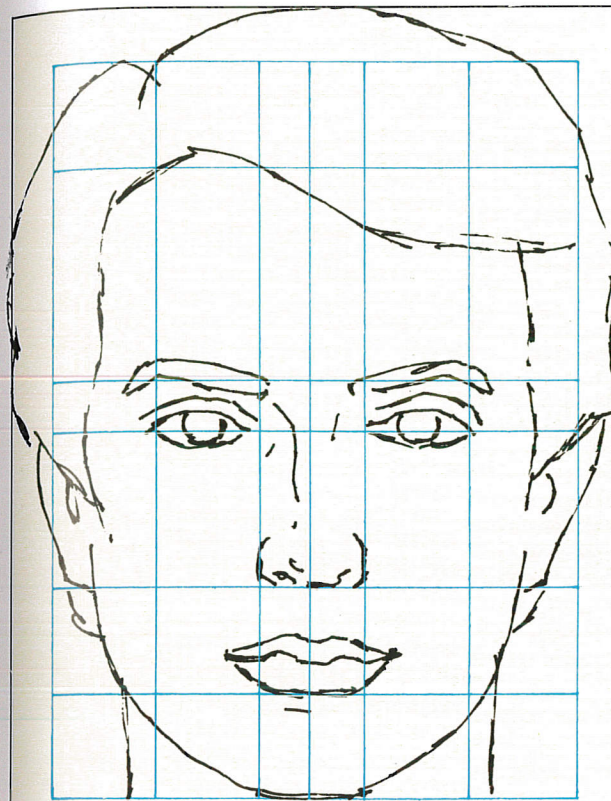
Więc i my skorzystamy z geometrycznej siatki kanonu, która pomoże nam skonstruować rysy twarzy Beethovena i szybko przenieść je na papier.

Ryc. 127 i 128. Siatka geometryczna, odzwierciedlająca kanon głowy ludzkiej. Odległość między oczami równa jest szerokości oka, a wysokość uszu odpowiada odległości między oczami a podstawą nosa.

128



Kanon dla maski Beethovena



129



130

Narysuj twarz Beethovena, rozpoczynając od owalu o wysokości około 25 cm. Podziel owal na cztery części (ryc. 126). Określisz w ten sposób położenie oczu (mniej więcej w połowie wysokości głowy). Linia pionowa wyznaczy położenie nosa i innych detali twarzy, dzięki symetryczności głowy widzianej z przodu. Linie siatki reprezentują *kanon dla głowy ludzkiej*.

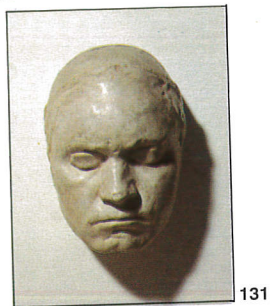
Kanon dla głowy człowieka

Zanim artysta narysuje głowę, twarz lub portret, musi przeanalizować ogólne wymiary i proporcje ludzkiej głowy. Określa je *kanon*, czyli system ustalający proporcje i wymiary twarzy człowieka, przy czym jednostką podstawową do obliczeń stanowi modul.

Ryc. 129 i 130. Kanon dla głowy ludzkiej określa położenie, wymiary i idealne proporcje poszczególnych detali twarzy i głowy. Oczywiście powyższe miary nie są identyczne z wymiarami prawdziwej głowy, co możemy zaobserwować, porównując siatkę kanonu nałożoną na idealnie proporcjonalną twarz na rycinie 129 z siatką nałożoną na twarz Beethovena (ryc. 130). Mimo to kanon jest pożytecznym narzędziem, pomocnym w ustalaniu podstawowych wymiarów i proporcji oraz szkicowaniu twarzy.

Kanon dla głowy człowieka został szczegółowo omówiony w innej książce tego cyklu, zatytułowanej Jak rysować portrety.

Etap drugi: ustalenie wymiarów i proporcji

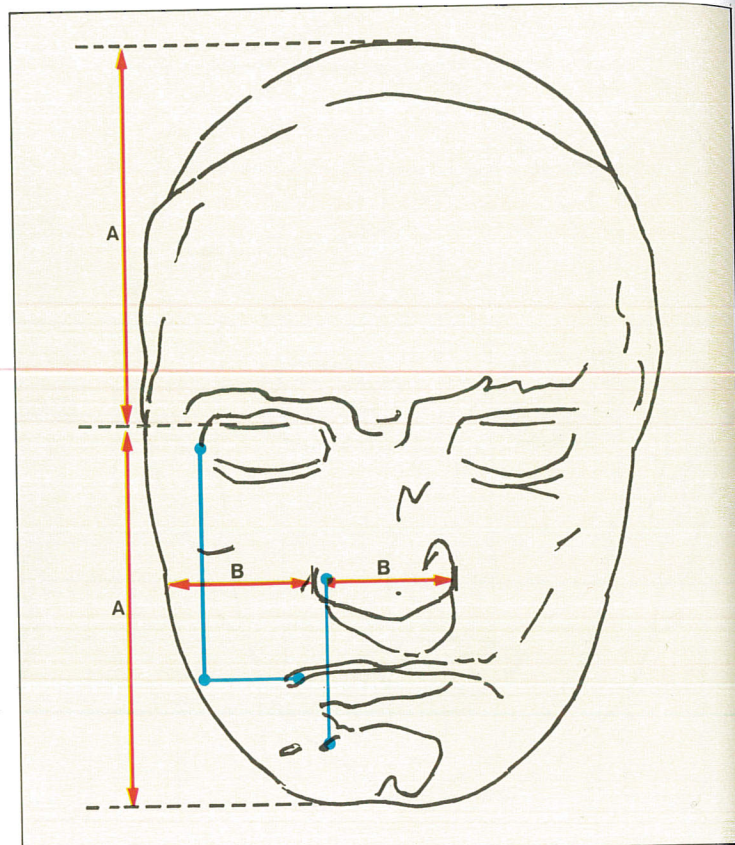


131

Ustalenie wymiarów i proporcji – innymi słowy sztuka rysowania – polega na porównaniu form, odległości i długości jednych odcinków względem innych. Na przykład, czerwone odcinki na ryc. 132 pokazują, że powieki leżą w połowie wysokości głowy (A), a podstawa nosa mierzy tyle samo, ile odległość między nozdrzem a krawędzią policzka (B).

Pracując nad rysunkiem, musisz sprawdzić, czy obliczone wymiary i proporcje są prawidłowe. Dla ułatwienia nanieś kilka wiyimaginowanych pionowych odcinków, które pomogą zweryfikować położenie, kształt i odległość poszczególnych detali.

Powtórz to samo ćwiczenie, „kreśląc” w myślach poziome odcinki. Np. niebieskie odcinki na ryc. 132 mogą być potraktowane jako pomocnicze miary odniesienia podczas rysowania twarzy: pionowa linia biegnąca od zewnętrznego kącika oka tworzy kąt prosty z linią poziomą, biegnącą od kącika ust, natomiast linia biegnąca od nozdrza w dół jest prostopadła do podbródka.

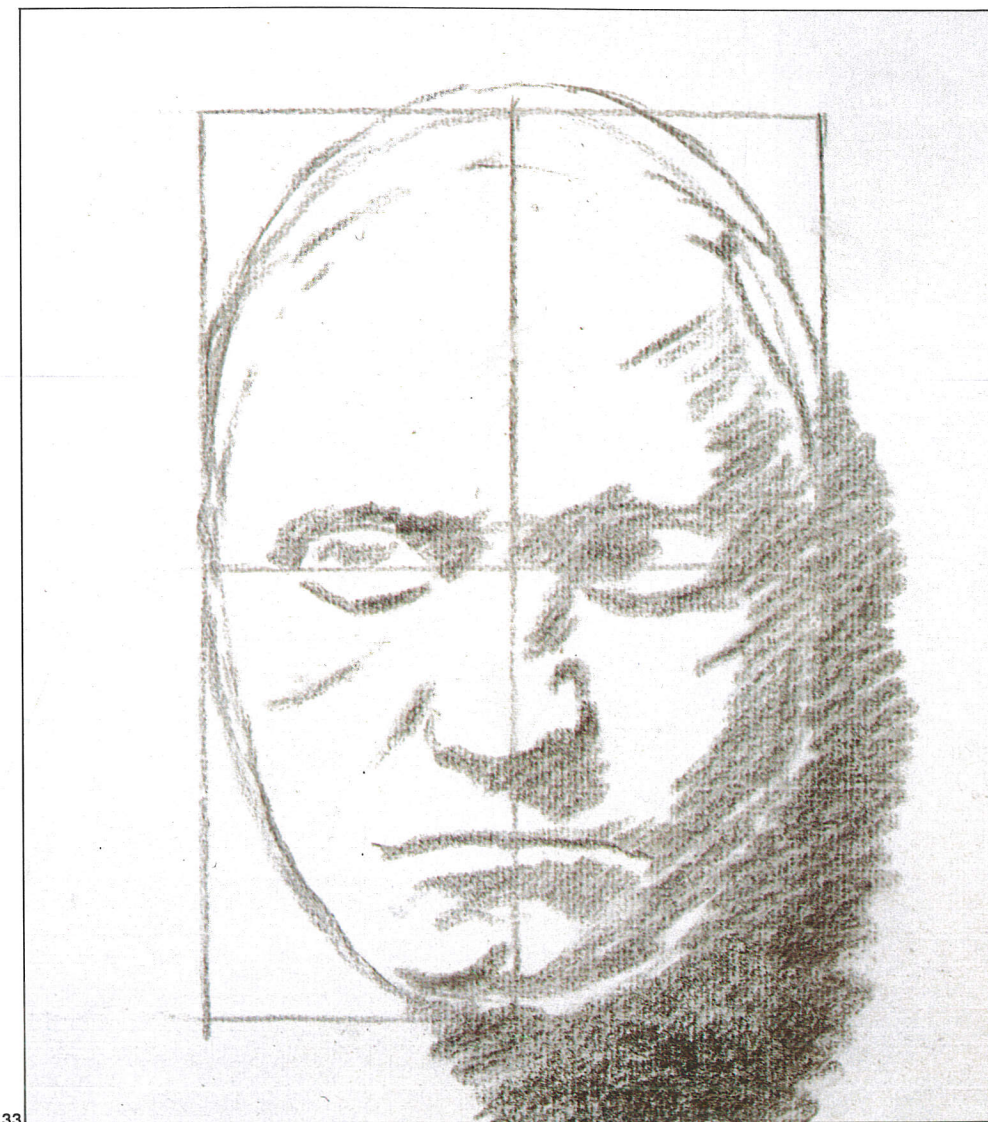


132

Teraz zaznacz na rysunku cienie. Rysuj pochyłymi kreskami i nie rozcieraj ich (ryc. 133 – 135). Zbuduj kontrasty, „zamalowując” ciemne obszary; jasne pozostaw prawie nietknięte. Pamiętaj, że później możesz z łatwością stworzyć jasne tony, rozcierając linie palcami.

Ryc. 131 i 132. Podczas rysowania twarzy Beethovena posłużyłem się kanonem dla głowy człowieka. Wyznaczyłem także kilka punktów odniesienia, które pomogą mi obliczyć odległości i kształty poprzez nakreślenie wymaginowanych linii, umożliwiających usytuowanie różnych punktów, zarysów i kształtów (ryc. 132).

Etap trzeci: synteza światła

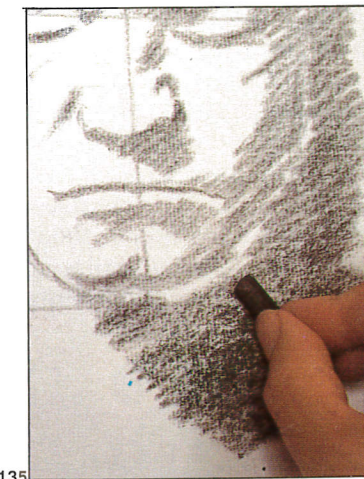


133

Ryc. 133 – 135. Rysując końcówką pałeczki węglowej (ryc. 134) lub – podczas szkicowania większych obszarów – szerszą krawędzią węgla (ryc. 135), wykonałem ten wstępny szkic schematu twarzy (ryc. 133), na którym czystymi kreskami (bez rozcierania) zazna-czyłem cienie.

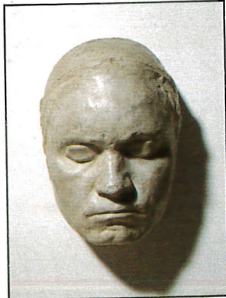


134



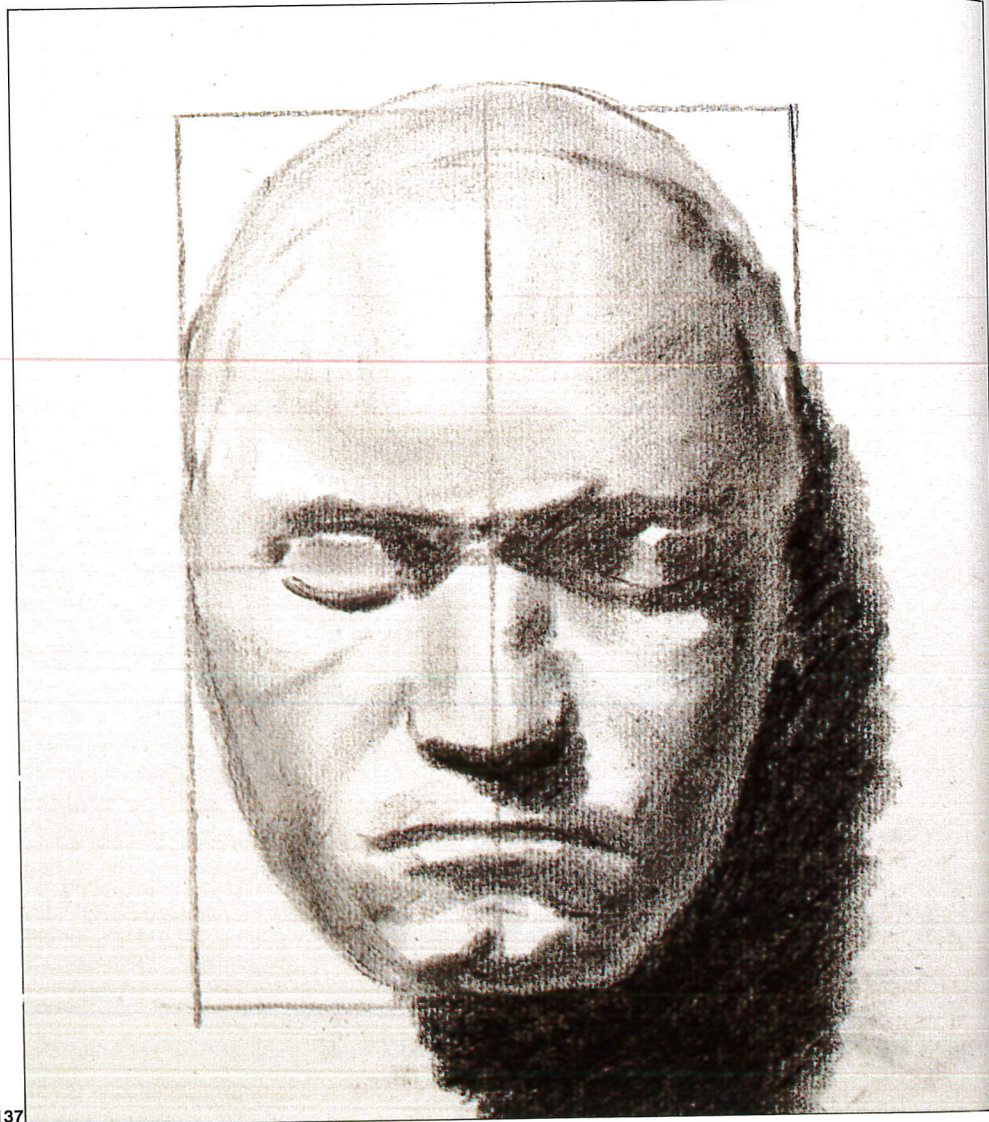
135

Etap czwarty: wstępne cieniowanie i stopniowe budowanie walorów



136

Ryc. 136 – 139. Zakończyłem szkic wstępny (ryc. 137), na razie bez użycia ołówka węglowego. Do tej pory rysowałem jedynie węglem, wzmacniając cienie i poprawiając formy, wymiary i proporcje (ryc. 138). Naprzemiennie posługiwałem się samą kreślarką i rozcierałem linie palcami (ryc. 139).



137

Teraz przystępujemy do tworzenia cieni i walorów, rysując węglem i rozcieraając linie palcami (ale nie gumką), aby zaznaczyć obszary tonalne i dopracować kontrasty. Wykorzystaj umiejętności zdobyte podczas ćwiczeń w rysowaniu jabłka i kuli (str. 30 i 32), dotyczące tworzenia gradacji i rozjaśniania tonów poprzez delikatne pocieranie linii jednym lub kilkoma palcami, mniej lub bardziej nasyconym węglem.



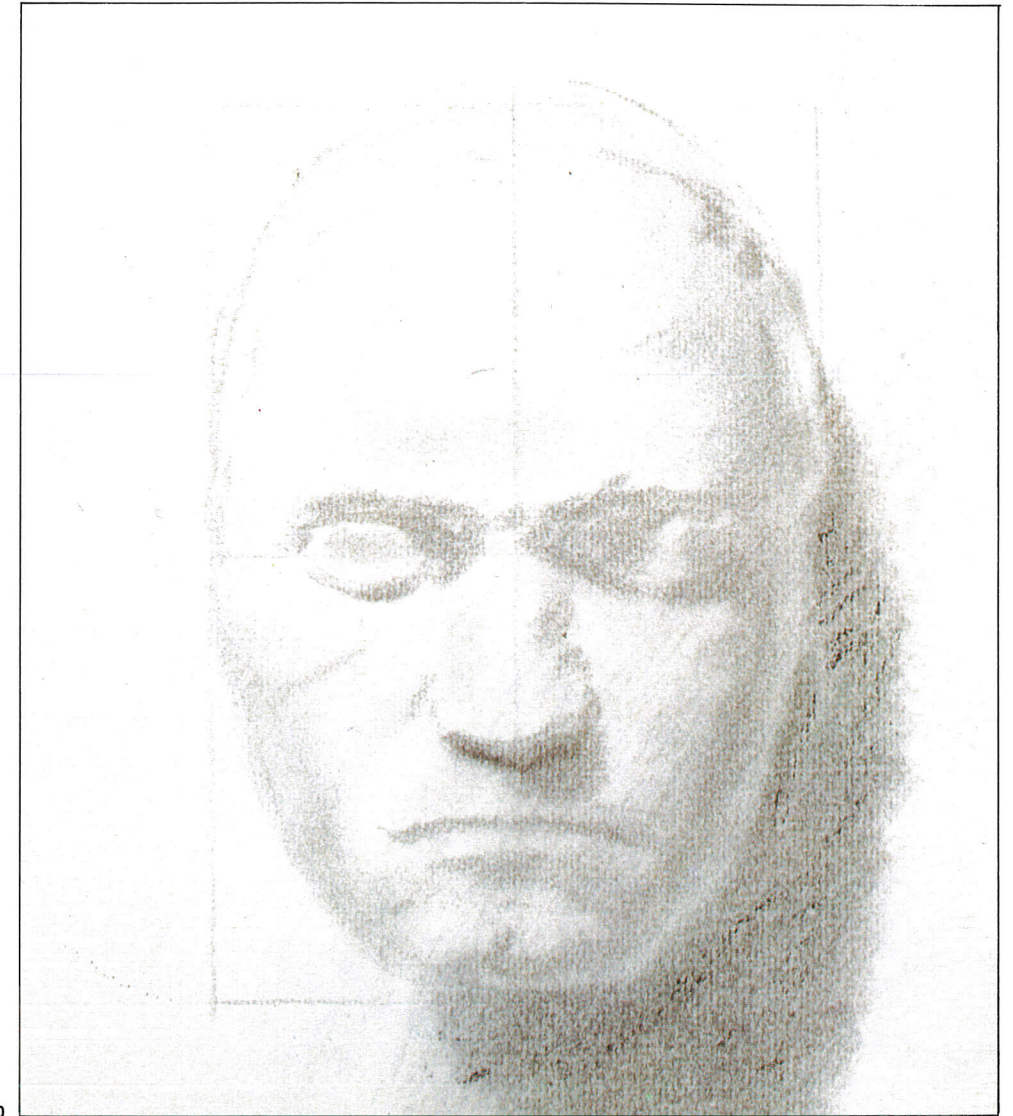
138



139

Etap piąty: wymazanie i rekonstrukcja rysunku

Ryc. 140 – 142. Aby usunąć węglowy pył, ostrożnie przetrąłem powierzchnię rysunku szmatką. Starałem się zachować ogólny schemat rysunku. W ten sposób doszedłem do etapu zilustrowanego na ryc. 140, która przedstawia rysunek przygotowany do zrekonstruowania go ołówkiem węglowym.



140



141

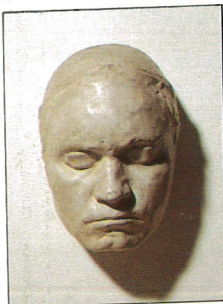


142

Delikatnie przykładając szmatkę do papieru lub przecierając nią rysunek, usuń pył węglowy, zanim przystąpisz do wykonania właściwego rysunku ołówkiem węglowym.

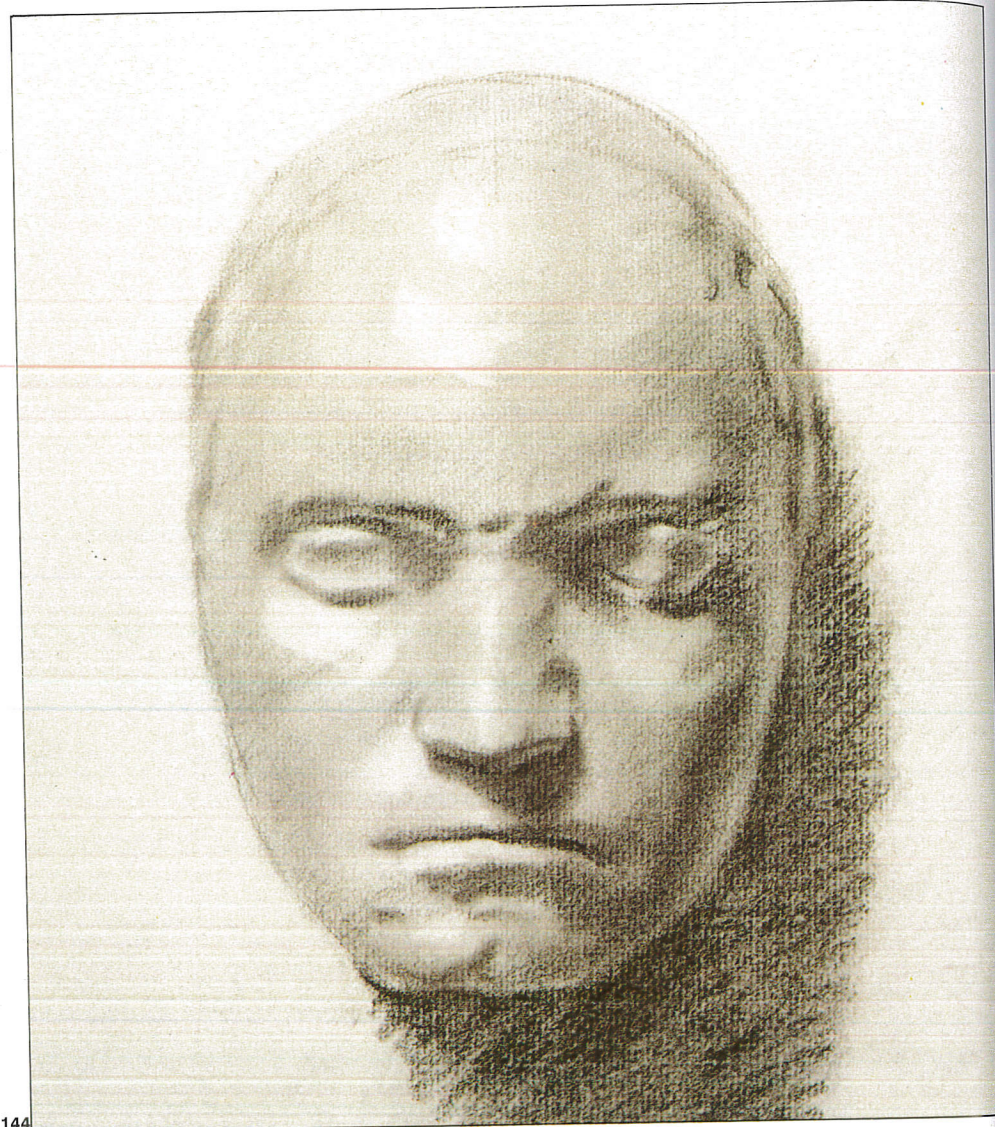
Jeśli jesteś zadowolony ze szkicu, przetrzyj papier bardzo lekko; w przeciwnym razie wymaż więcej. Później też możesz wprowadzać poprawki, używając do tego celu węgla.

Etap szósty: rysowanie wersji ostatecznej ołówkiem węglowym



143

Ryc. 143 i 144. Ilustracje przedstawiają efekty starannego procesu rysowania ołówkiem węglowym i rozcierania linii palcami i wiszorem. Uzyskaliśmy harmonię rysunku i cieniowania, ale kontrasty i drobne detale wymagają dopracowania.



144

Na tym etapie rysunek powinien mieć szarawe zabarwienie z ledwie zarysowanymi kontrastami, stanowiąc idealny punkt wyjścia dla wydobywania bieli za pomocą gumki oraz wzmocnienia i zbudowania rysunku za pomocą ołówka węglowego.

Postępuj dalej według moich wskazówek: *Zaczynaj od otwarcia białych obszarów za pomocą gumki.* Możesz śmiało zdmuchnąć śmieci; nie uszkodzisz w ten sposób rysunku. *Zatemperowanym ołówkiem węglowym cierpliwie zaznaczaj cienie: rysuj krótkimi kreskami lub ruchem kolistym i harmonizuj odcienie.* Harmonizowanie

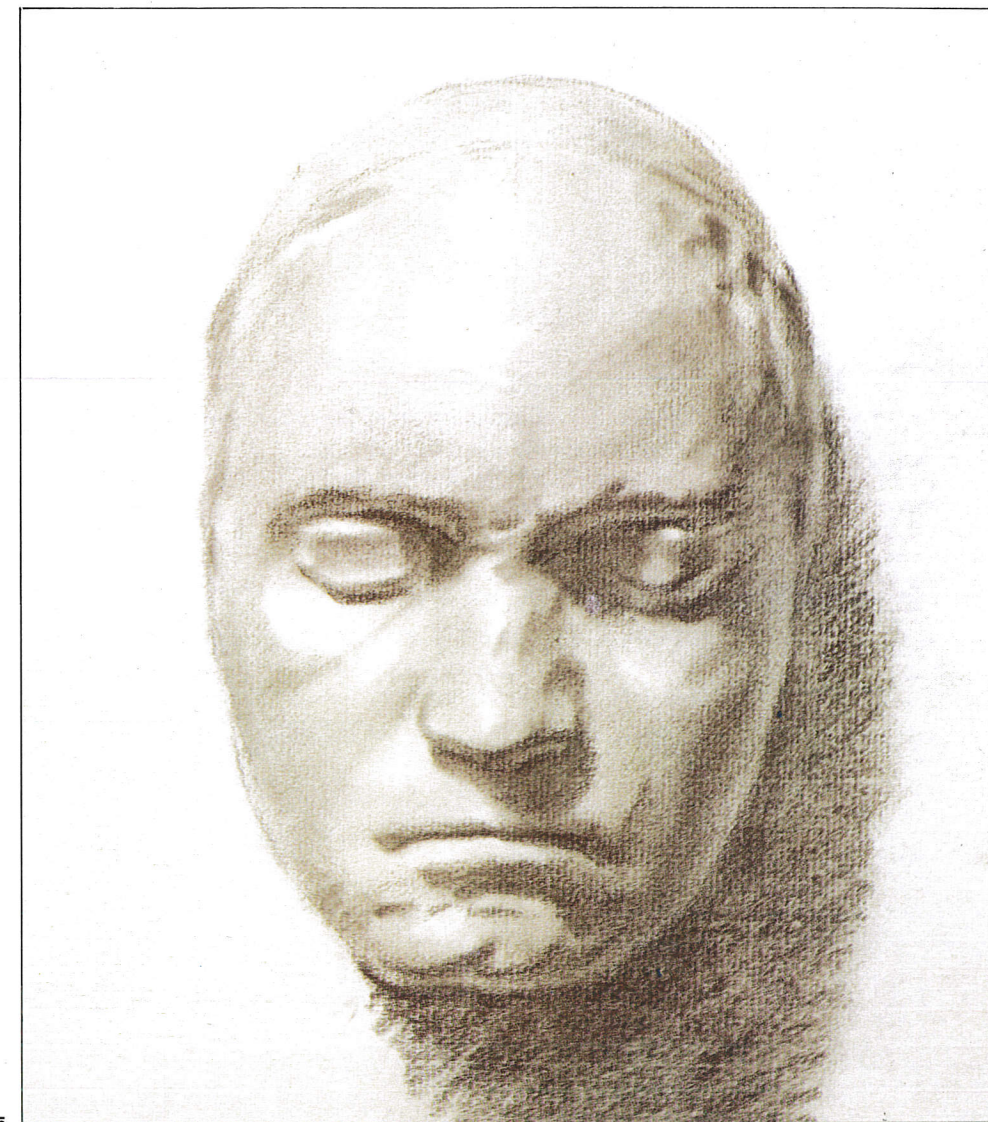
jest bardzo ważne dla stworzenia współgrających ze sobą szarości i gradacji.

Na razie pracuj „tymczasowo”, ciągle ograniczając się do szarości o tonach pośrednich i nieco ciemniejszych. Nie używaj ołówka do rysowania czarnych obszarów, ani nie rozcieraj linii.

W rezultacie powinieneś otrzymać już dość zaawansowany rysunek, z zaznaczonymi obszarami światła i refleksami. Obszary zacienione powinny być nadal jasne. Ogólne cieniowanie rysunku powinno być na tym etapie jakby niedopowiedziane – w jasnoszarej tonacji.

Etap siódmy: rozcieranie linii i ostateczne cieniowanie

Ryc. 145 – 147. W przedostatniej fazie rysunku, który jest już niemal zakończony, przyciemniłem niektóre obszary i wzmocniłem zarysy za pomocą ołówka węglowego. Roztarłem cienie i zharmonizowałem całość, uzyskując w efekcie akademicki rysunek.



145

Teraz pracuj powoli. Żeby nie rozmazać rysunku, podłóż pod rękę papier. Możesz korzystać ze wszystkich dostępnych technik cieniowania, używaj palców, wiszórów – także tych wykonanych przez siebie, kresek ołówkiem węglowym i okazjonalnie gumki.

Na początek rozetrzyj ciemniejsze obszary; oczyść wiszor i pracuj nad jaśniejszymi fragmentami rysunku.

Zachowaj szczególną ostrożność podczas czyszczenia i wymiany wiszórów. Pamiętaj, że najjaśniejsze obszary możesz cieniować palcami.



146



147

Etap ósmy (ostatni): wykończenie rysunku



148

Ryc. 148 – 151. Zakładam, że rysowałeś maskę Beethovena. Spójrz krytycznie na swoje dzieło i spróbuj odpowiedzieć na następujące pytania: czy rysunek nie jest zbyt ciemny; czy kontrast jest prawidłowy; czy prawidłowo wydobyleś biele gumką, czy roztałeś kontury? Popracuj jeszcze chwilę nad rysunkiem, aż będziesz w pełni zadowolony.

Z technicznego punktu widzenia finalna faza rysunku węglem jest w pełni porównywalna z ostatnim stadium rysunku ołówkiem. Mając jednak na względzie cechy węgla, należy pamiętać o podstawowej zasadzie:

Unikaj nadmiernego przyciemnienia rysunku. Zachowaj równowagę w cieniowaniu.

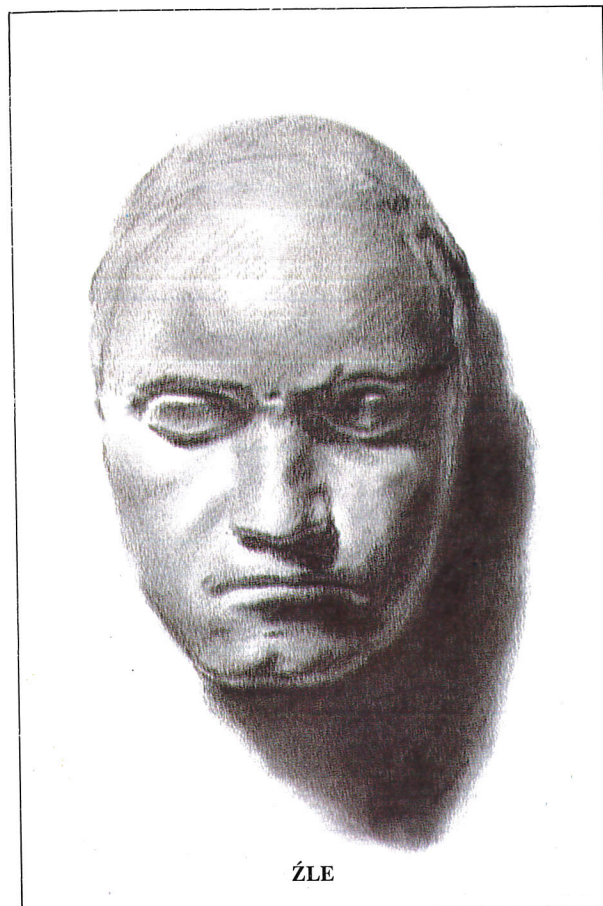
Budując walor, nie przesadz w tonie. Zbyt ciemny rysunek wygląda jakby był pokryty sadzą. Natomiast możesz puścić wodze artystycznej fantazji na tych obszarach, które rzeczywiście powinny być intensywnie czarne. Równie ostrożnie pracuj nad *kontrastami*. Nadmierne przyciemnienie sprawi, że ciemne tony wyjdą dość monotonne, ale ich brak także jest niepożądany. Przyjrzyj się ostatecznej wersji rysunku, przedstawionej na na-

stępnej stronie (ryc. 151). Zwróć uwagę na subtelność cieniowania.

Nie nadużywaj gumki do rysowania jasnych obszarów.

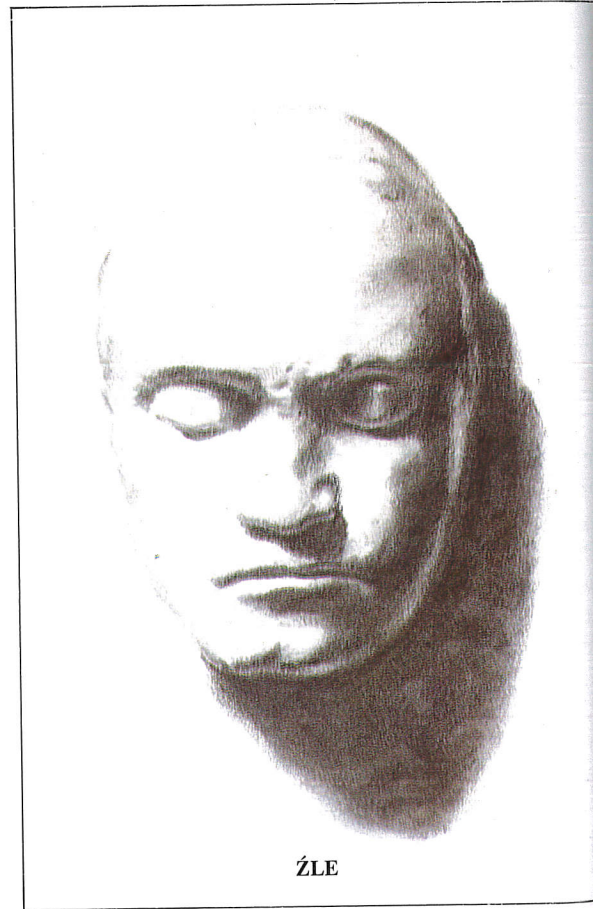
Na koniec popracuj nad *atmosferą*; wyeliminuj ostre krawędzie i przesadnie zaznaczone kontury. Delikatnie je rozetrzyj, zwłaszcza te z nich, które znajdują się w cieniu. Dzięki temu stworzysz większe wrażenie głębi, atmosfery i przestrzeni. Ostatni retusz powinien być nadzwyczaj delikatny. Nie zapomnij o zabezpieczeniu rysunku fiksatywą.

Skończyłeś? Gratulacje.



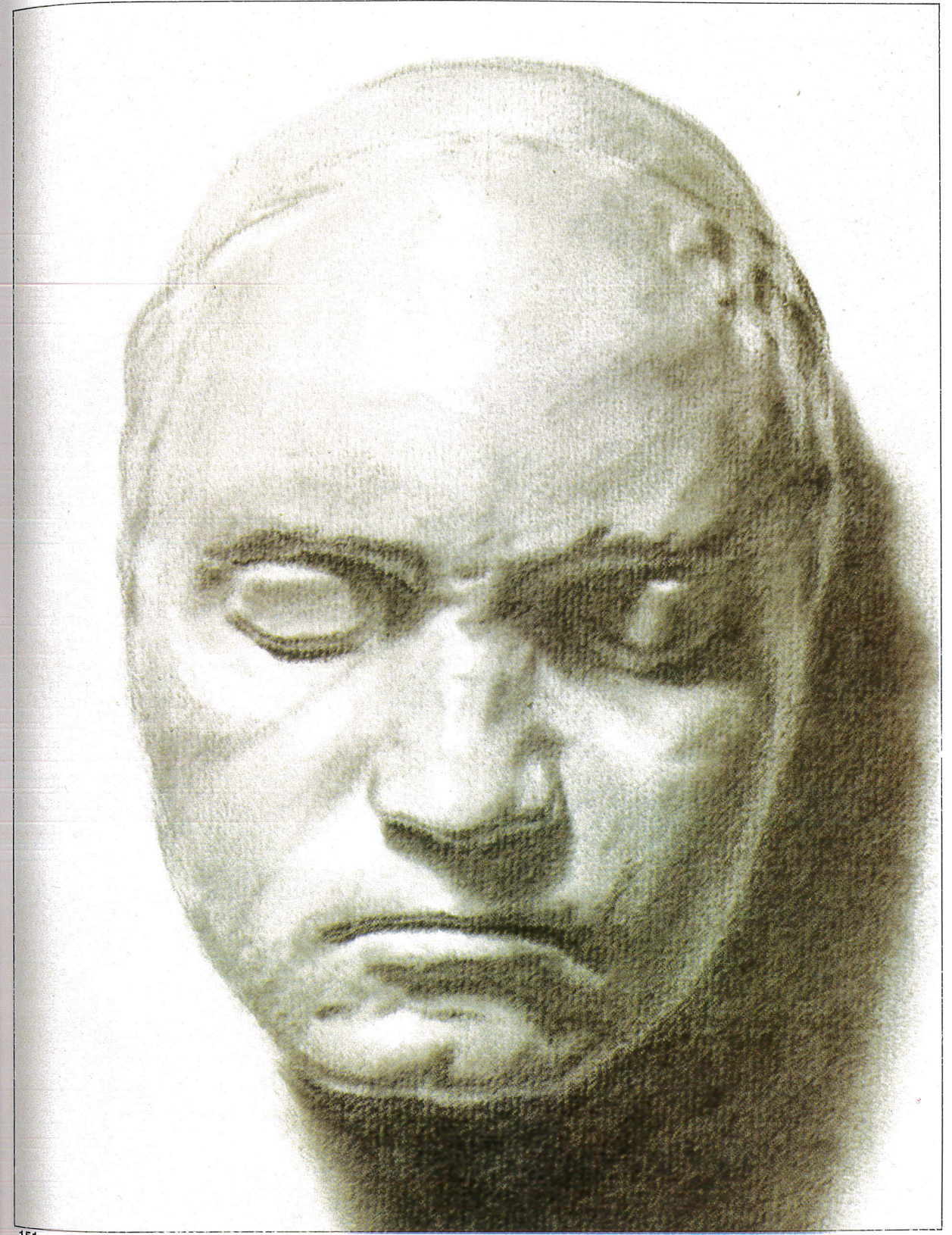
ŹLE

149



ŹLE

150



151

Jak nie należy rysować ołówkiem węglowym

Nie zaniedbuj szczegółów

Rysunek węglem to wstęp do malowania. Zaspokajają nasze pragnienie „szybkiego wypełniania pustych przestrzeni” z pominięciem żmudnej pracy ołówkiem grafitowym, czasochłonnej i wymagającej cierpliwości.

Właśnie z tego powodu węgiel nadaje się do „malarzskich” rysunków, zachęcając artystę do zaniechania detali na korzyść dużych plam koloru, przyciemniania, poprawiania i tworzenia efektu.

Węgiel w rękach eksperta może stworzyć prawdziwie impresjonistyczne efekty, jednym słowem obraz, w którym wolumen został osiągnięty za pomocą „koloru”. Przy czym kolory w rysunku węglem to walory zasugerowane poprzez wzajemną grę różnych odcieni szarości, bieli i czerni. W takim rysunku znajdziesz także wyraźnie zdefiniowane detale. Innymi słowy, będzie to dzieło profesjonalisty, perfekcyjnie operującego środkami artystycznymi, którymi dysponuje, artysty, który tworzy doskonałe prace, nawet jeśli są najwyraźniej nie ukończone.

Artysta, który osiągnął taki poziom mistrzostwa, także zaczynał kiedyś od podstaw rysunku. Szczegółowymi, akademickimi metodami uczył się precyzji cieniowania i określania formy.

Zalety węgla – szybkie pokrywanie powierzchni, możliwość przyciemniania, wypełniania i malowania – w rękach amatora mogą okazać się zdradliwe, popychając niedoświadczonego artystę w sidła, zwane amatorszczyzną.

Pracuj nad szczegółami formy i cieniowania

Pamiętaj, że formy definiuje się za pomocą tonów, za pomocą światła – jasnego, nie tak jasnego, przyćmionego i bardzo mrocznego, ale nigdy za pomocą linii.

To prowadzi nas do drugiej części naszej krótkiej lekcji na temat tego, czego należy unikać w rysunku węglem:

Nie zaniedbuj gradacji tonalnych

Jestem pewien, że pamiętasz zasady prawidłowego zaznaczania cieni: obserwuj ton, porównuj go z innymi tonami, przypisz mu rodzaj skali tonalnej i rysuj, zawsze zaczynając od tonów najjaśniejszych i kończąc na najciemniejszych. Podsumujmy:

ŻEBY STWORZYĆ WALOR

OBSERWUJ: Obserwuj ton.

Porównuj: Porównuj z innymi tonami tego samego modelu, zarówno jaśniejszymi, jak i ciemniejszymi.

Klasyfikuj: Umieść w wyobraźni, klasyfikując jasne, średnie i ciemne odcienie szarości na ogólnej skali wartości tonalnych.

Rysuj: Rysuj, porównując z tonami narysowanymi wcześniej.

Jeśli będziesz pamiętał o tych zasadach, unikniesz popełnienia najczęściej spotykanego błędu w rysunku węglem – przesadzenia w tonie. Z czasem – jako że będziesz zmuszony pracować powoli – odkryjesz jeszcze jedną zasadę: błędem jest nadmierne i niezrównoważone używanie cieniowania, aby zinterpretować model, który masz przed sobą. Generalnie, jest to kwestia ciągłego porównywania, gdy zaczynasz i kiedy kończysz rysunek.

Ryc. 152. Miguel Ferrón, autor tego studium postaci, wykorzystał szeroką gamę tonów, od najintensywniejszej czerni do jasnej szarości i bieli, aby stworzyć wolumen. Zastosowane wartości są wynikiem obserwacji i porównywania danego tonu z ciemniejszym lub jaśniejszym od niego na ogólnej skali walorów.



Sangwina to pigment wykonany z tlenku żelaza i kredy. Znany od tysięcy lat, używany był już przez starożytnych Egipcjan w hieroglifach i ściennych malowidłach zdobiących grobowce, Rzymianie używali go do malowania fresków ściennych. W okresie wczesnego renesansu (1420-1500) niewielu artystów pracowało sangwiną. Dominowały węgiel i biała kreda, jako media bardziej trwałe i mniej rażące niż czerwień sangwiny. Ale około roku 1480 odkryto fiksatywę, a Leonardo da Vinci zbadał właściwości i możliwości sangwiny w rysunku, osiągając tak dobre rezultaty, że za jego przykładem szybko podążyli artyści późniejszego renesansu: Michał Anioł, Rafael, Correggio, Pontormo, Andrea del Sarto i inni. My także zajmujemy się sangwiną jako medium rysunkowym na następnych stronach tej książki.



153

RYSUNEK SANGWINĄ

Przykłady rysunków wykonanych sangwiną

Jak pokazują te rysunki, sangwina jest idealnym medium do rysowania postaci, zwłaszcza szkiców i studiów nagiego ciała. Na białym, a tym bardziej na kremowym papierze, gdzie kolor tła pozwala na użycie białej kredy do zaznaczenia światła na rysunku, sangwina umożliwia rysowanie i symulowanie koloru ciała, oferując bogactwo niuansów, jakich nie jest w stanie dostarczyć żadne z pozostałych mediów rysunkowych. Na tej i na następnej stronie zamieściliśmy kilka przykładów rysunków sangwiną, wykonanych przez różnych artystów z różnych epok – od renesansu do naszych czasów.



154

Ryc. 154. Antonio Correggio (1489-1534), *Ewa* (fragment), sangwina i biała kreda, Cabinet des Dessins, Luwr, Paryż.

Ryc. 155. Pontormo (1496-1556), *Trzech idących mężczyzn* (fragment), sangwina, Muzeum Sztuk Pięknych, Lille.



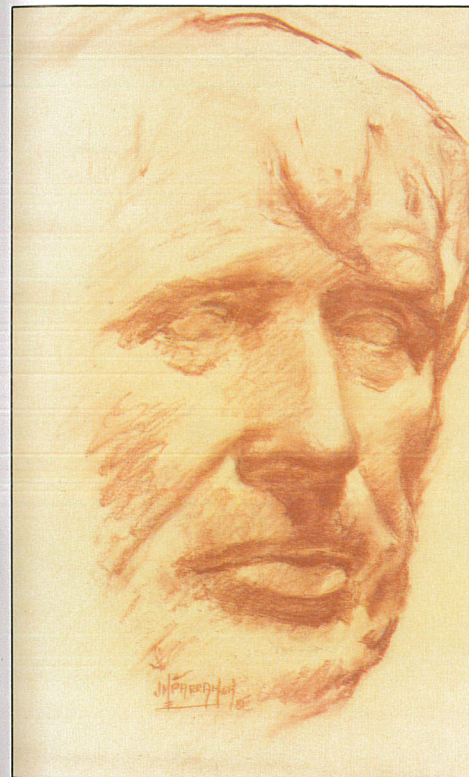
155



156

Ryc. 156. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) *Jeździec przewrócony przez byka*, sangwina na białym papierze, Prado, Madryt.

Ryc. 157 i 158. J.M. Parramón, *Głowa Sokratesa* i *Portret Marisol*, dwa rysunki sangwiną, pierwszy na kremowym papierze, drugi na białym.



157



158

Technika rysowania sangwiną

Sangwina występuje w postaci pałeczek, sztyftów, proszku i ołówków. Jest sangwina twarda, miękka, angielska czerwona, w kolorze karmazynowym i sepia; sangwina do rysowania na białym papierze i na kolorowym w połączeniu z białą kredą.

Sangwina to przyjemne medium, umożliwiające tworzenie zadziwiająco bogatej gamy tonów i odcieni, zwłaszcza w portrecie i studium nagiego człowieka.

Technika rysowania sangwiną jest zasadniczo tożsama z techniką posługiwania się węglem i jego odmianami: można rysować pałeczką lub sztyftem, trzymając go tradycyjnie, jak podczas rysowania linii (ryc. 160). Można też rysować płaską krawędzią pałeczki, szerokimi pociągnięciami, umożliwiającymi tworzenie walurow i cieniowanie (ryc. 161).

Sangwinę można rozjaśnić wiszorem lub palcami, uzyskując miękkie, delikatne tony, tworzące walor bardzo jasnych obszarów w kolorze ciała, np. na twarzy.

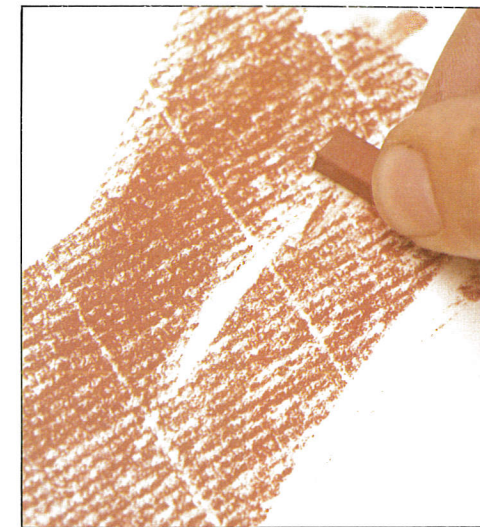
Tak samo jak podczas rysowania węglem i jego odmianami, możesz używać nasyconego sangwiną wiszora do rysowania kresek, cieniowania dużych powierzchni i stopniowego budowania wartości.

Można nawet tworzyć rysunki o jakości pasteli, wykorzystując szeroką gamę kolorów sangwiny – od naturalnej sjeni po ciemną sepie, nie zapominając o angielskiej czerwieni i terakocie – w połączeniu z czarną i białą kredą oraz barwą papieru. Sangwinę, a raczej wszystkie jej odmiany, jak również białą i czarną kredę, można rozmywać wodą, tworząc kolory lawowane, na podobieństwo techniki stosowanej w akwareli.

Ryc. 159. Materiały do rysowania sangwiną: papier biały, szary i w kolorze ochry, sangwina w formie pałeczek i ołówków. Sangwina często występuje w kolorze angielskiej czerwieni. W rysunku na kolorowym papierze sangwinę często łączy się z białą kredą, którą zaznacza się rozświetlenia, rozcierając linie palcami lub wiszorem. Jedną z bardziej interesujących właściwości sangwiny jest jej rozpuszczalność w wodzie. Dzięki temu możliwe jest rysowanie techniką lawowania, znaną z akwareli.



160



161



162



163

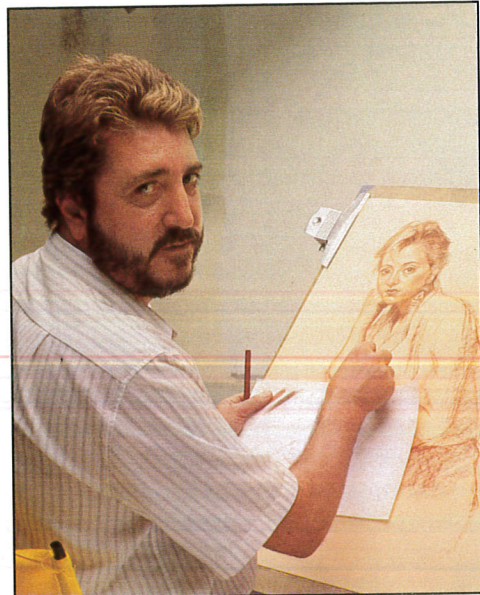
Ryc. 160. Linie i kreski można rysować krawędzią pałeczki sangwiny, tak jak pokazano tutaj i jak przekonamy się podczas wykonywania ćwiczeń, opisanych w dalszej części książki.

Ryc. 161. Rysowanie płaską, szeroką krawędzią pałeczki tworzy grube pociągnięcia, którymi można pokryć duże obszary w krótkim czasie.

Ryc. 162 i 163. I palec, i wiszor świetnie nadają się do rozcierania śladów sangwiny i cieniowania.

Ryc. 164. Przykłady efektów osiągniętych w wyniku łączenia sangwiny z białą kredą oraz sangwiny z sepia na szarym papierze.

Portret do pasa wykonany sangwiną Artysta: Miguel Ferrón



165

Miguel Ferrón, nauczyciel rysunku w Massana School, jednej z najbardziej prestiżowych hiszpańskich uczelni artystycznych, pokaże nam, jak rysuje się portret sangwiną i białą kredą na kremowym papierze. Modelką jest Anna, ładna blondynka.

Najpierw Ferrón stara się poznać modelkę – jej osobowość, mimikę twarzy, wyraz oczu, sposób, w jaki się śmieje i słucha. Rozmawia z nią przez pewien czas. Kontynuując to „przeypytywanie” – jak nazwał je Ingres – i wypróbując różne pozy, poszukuje najciekawszej artystycznie kompozycji. Przyjrzyj się pozie modelki na ryc. 169, przedstawiającej Ferróna podczas szkicowania, oraz szkicowi (ryc. 171). Zwróć uwagę, jak mało interesująco wygląda głowa modelki zwrócona w tę samą stronę co całe ciało, zwłaszcza w porównaniu z pozami na dwóch innych szkicach (ryc. 170 i 172). Te dwa szkice wykonane zostały zgodnie z zasadą Ingres’a:

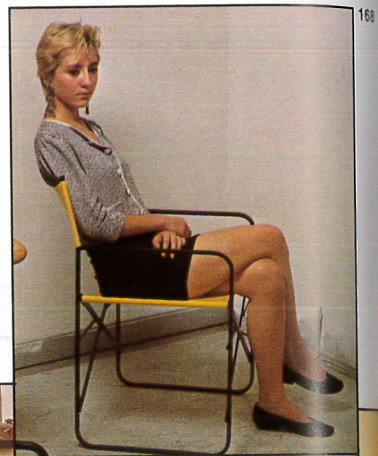
Ryc. 165. To jest artysta Miguel Ferrón, nasz gość, który będzie rysował portret sangwiną.



166



167



168

169



Ryc. 166. Przed przystąpieniem do rysowania dobrze jest porozmawiać z modelką, aby poznać jej charakter i naturalną mimikę twarzy.

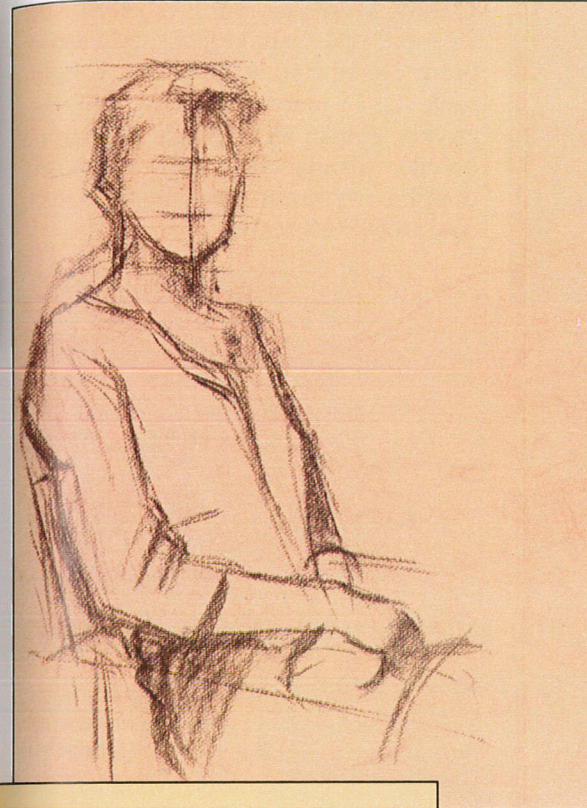
Ryc. 167 – 169. Anna, pozująca do szkicu.

Ryc. 170 – 173. Ferrón wypróbowuje różne pozy, wykonując serię szkiców.

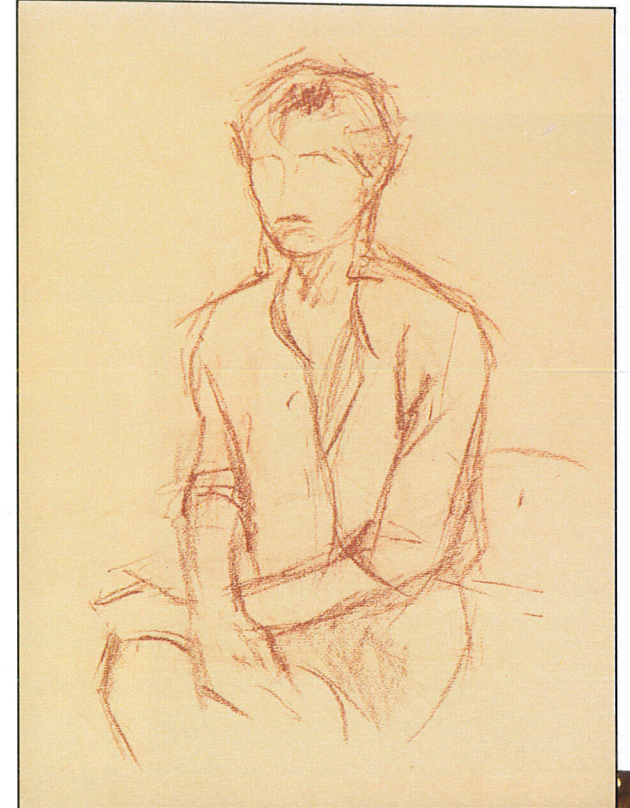
„Twarz i ciało nigdy nie powinny być zwrócone w tę samą stronę.”

Ferrón wybrał ostatecznie pozę przedstawioną na ryc. 173, której odpowiada ostatni z serii szkiców (ryc. 172).

Faza wstępna: „przeypytywanie” modelki, poszukiwanie najlepszej pozy



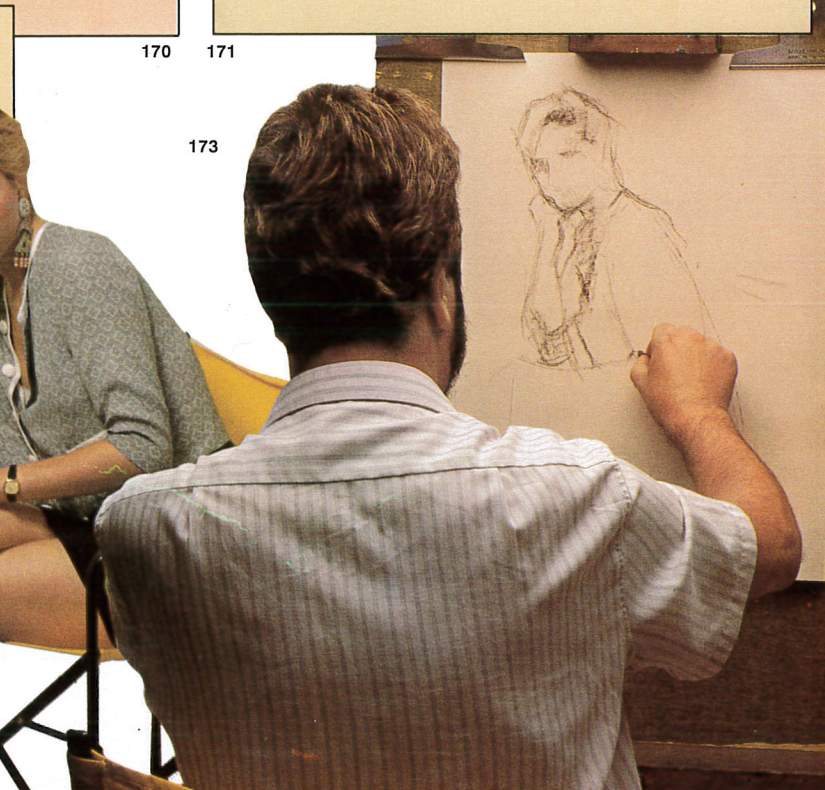
170



171



172

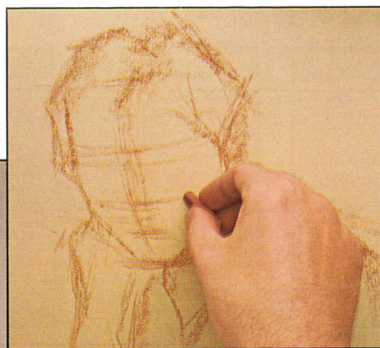
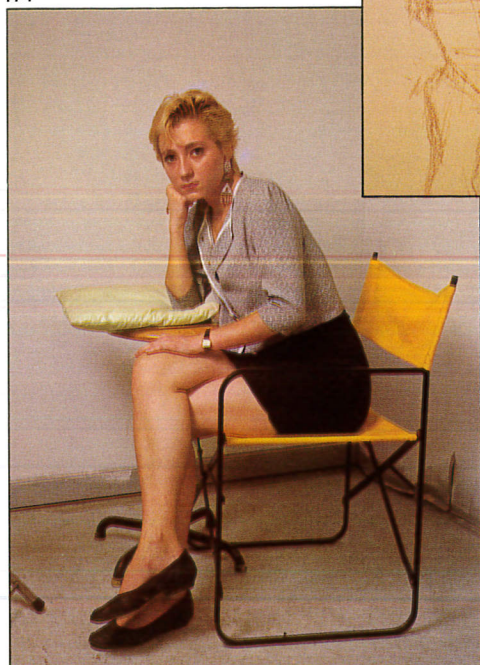


173

Etap pierwszy: materiały i wstępny zarys postaci

Ryc. 174. Poza, którą Ferrón wybrał do portretu Anny.

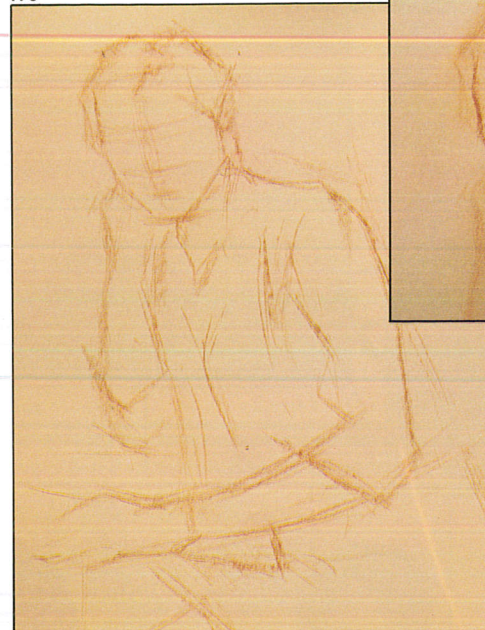
174



175

U dołu strony, na ryc. 178, zebraliśmy wszystkie materiały, których użył Ferrón: kredy i sangwinę w ołówkach, w kolorach sepia i białym, wiszory, szmatkę, zwykłą gumkę oraz gumkę w formie ołówka (druga od lewej), przydatną w opracowywaniu niewielkich białych obszarów i refleksów.

176



177



180

Ferrón bierze do ręki kawałek kredy w kolorze sangwiny i rozpoczyna pracę nad portretem od ustalenia położenia brwi, podstawy nosa i brody. Kieruje się kanonem dla głowy ludzkiej (ryc. 175 i 179). Potem szkicuje pozostałą część ciała, wymazuje lub raczej osłabia linie (ryc. 176 i 179). Poprawia rysunek, skupiając się na głowie i twarzy (ryc. 180 i 181). Ponownie kreśli linie stanowiące zarys korpusu, wzmacnia kreski i na tym kończy czysto linearną fazę rysunku. Wreszcie płaską krawędzią kredy szkicuje podstawowy rozkład cieni i przechodzi do następnego etapu (ryc. 182).

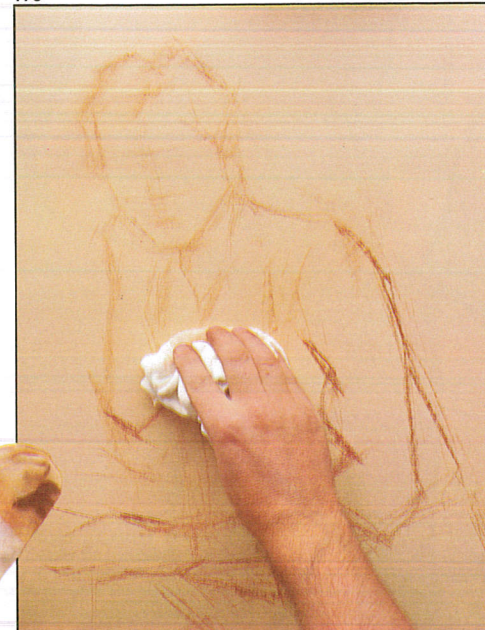
Ryc. 175. Ferrón rozpoczyna rysowanie, wychodząc od kanonu dla ludzkiej głowy.

Ryc. 176. Wstępny szkic do portretu, wykonany techniką linearną; widoczna jest tylko podstawowa struktura, bez zaznaczania cieni.

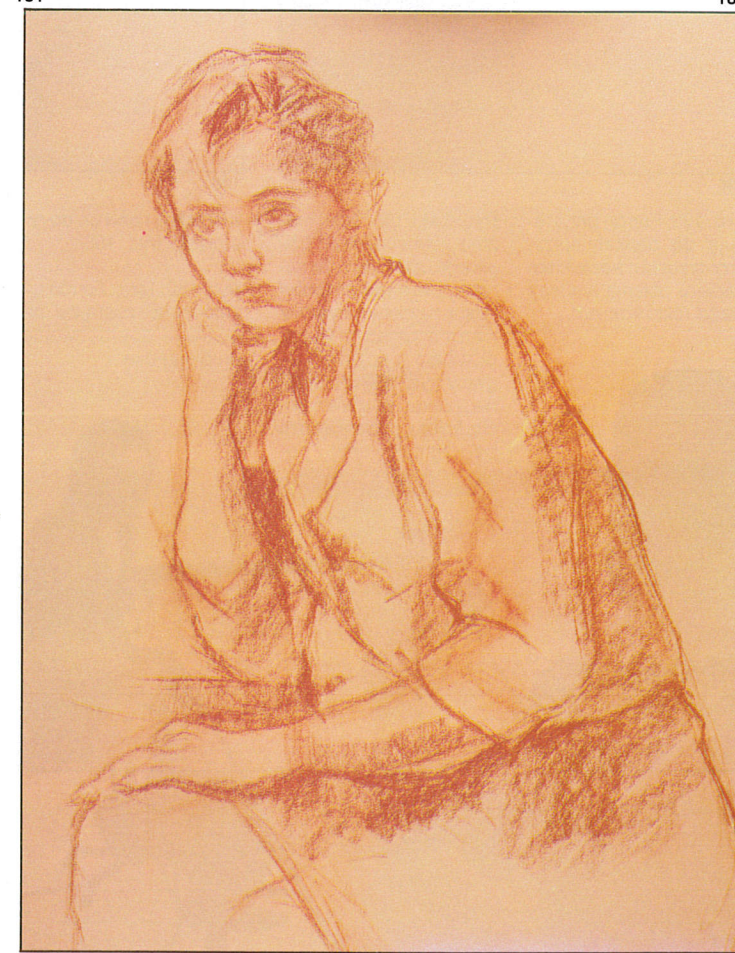
Ryc. 177 i 180. Ferrón rozpoczyna pracę nad portretem od budowania rysów twarzy, które ciągle są w fazie elementarnej.

Ryc. 179. Teraz Ferrón wymazuje częściowo oryginalny rysunek. Za chwilę rozpocznie rekonstrukcję rysunku i postara się odtworzyć podobieństwo.

179



181



182

Ryc. 181 i 182. Ferrón kończy pierwszą fazę portretu. Po zdefiniowaniu kształtów głowy i korpusu (ryc. 181), przystępuje do budowania walurowości w portrecie, starając się uchwycić rozkład światła i cienia (ryc. 182).

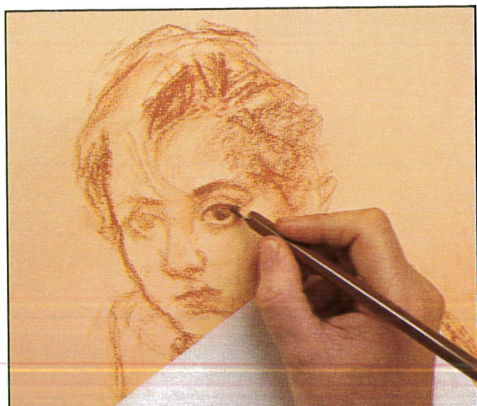
MATERIAŁY UŻYTE DO WYKONANIA SANGWINĄ PORTRETU DO PASA

(Od lewej do prawej):

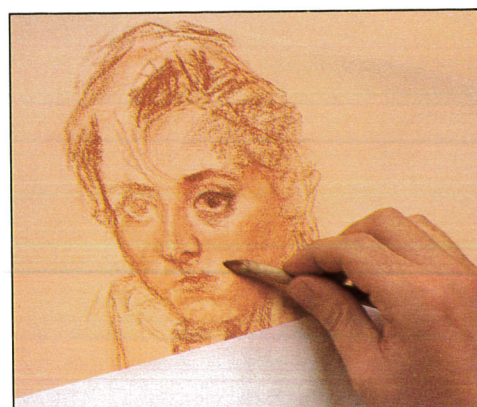
Zwykła gumka.
Gumka w formie ołówka. Wiszor. Kredy w ołówkach w kolorze białym, sangwiny, sepia i czarnym. Kolorowe kredy: w kolorze sangwiny, czarna, biała i w kolorze sepia. Szmatka do wycierania i cieniowania



Etap drugi: rysowanie twarzy



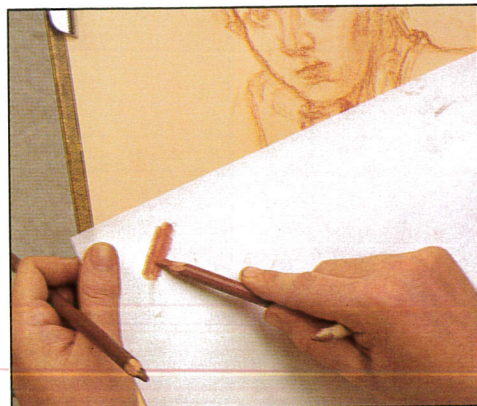
183



185

Ryc. 183. Ferrón przystępuje do delikatniejszej fazy rysunku; kawałkiem papieru ostaniamy rysunek przed rozmazaniem.

Ryc. 184 i 185. Tutaj możesz zaobserwować trik, jakiego użył Ferrón do narysowania miękkich tonów i cieni: najpierw narysował kilka mocniejszych kresek ołówkiem w kolorze sangwiny (ryc. 184). Następnie „nabrał” wiszorem trochę koloru, pocierając nim po zamalowanej po-



184



186

wierzchni, i użył go do rysowania (ryc. 185).

Ryc. 186. Teraz Ferrón rysuje usta, zostawia na później dopracowanie drugiego oka.

Ryc. 187. We wstępnej fazie wykonywania portretu (zilustrowanej na poprzednich stronach) Ferrón pracował na papierze umieszczonym pionowo na sztalugach. Teraz, w drugiej fazie, oparł papier na kolanach i taborecie pod kątem 45 stopni, aby ułatwić sobie pracę podczas rysowania głowy i twarzy. Co więcej, taka pozycja umożliwiła mu jednoczesną obserwację pola rysunku i modelki.

Ryc. 188. Dopracowując definicję lewego oka, Ferrón pamięta o zasadzie Ingres'a: „Odległość między oczyma równa się szerokości jednego oka.”

Ryc. 189. Tutaj Ferrón używa gumki w ołówku do „rysowania” białych obszarów i refleksów światła na twarzy.

Do tej pory Ferrón rysował na papierze pionowo rozpiętym na sztalugach. Ale teraz będzie pracował nad głową i twarzą, więc opiera rysunek (na podkładce) na kolanach pod kątem 45°, używając taboretu jako dodatkowej podpórki (ryc. 187). Siedzi w odległości około 2 metrów od modelki. Zwróć uwagę na jeszcze jeden szczegół. Taka pozycja artysty umożliwi mu jednoczesne obserwowanie rysunku i modelki bez konieczności poruszania głową. Ferrón podkłada kawałek papieru pod rękę, którą pracuje, żeby nie rozmazywać rysunku. Ołówkiem w kolorze sepia rozpoczyna pracę nad prawym okiem (ryc. 183).



188



190



189



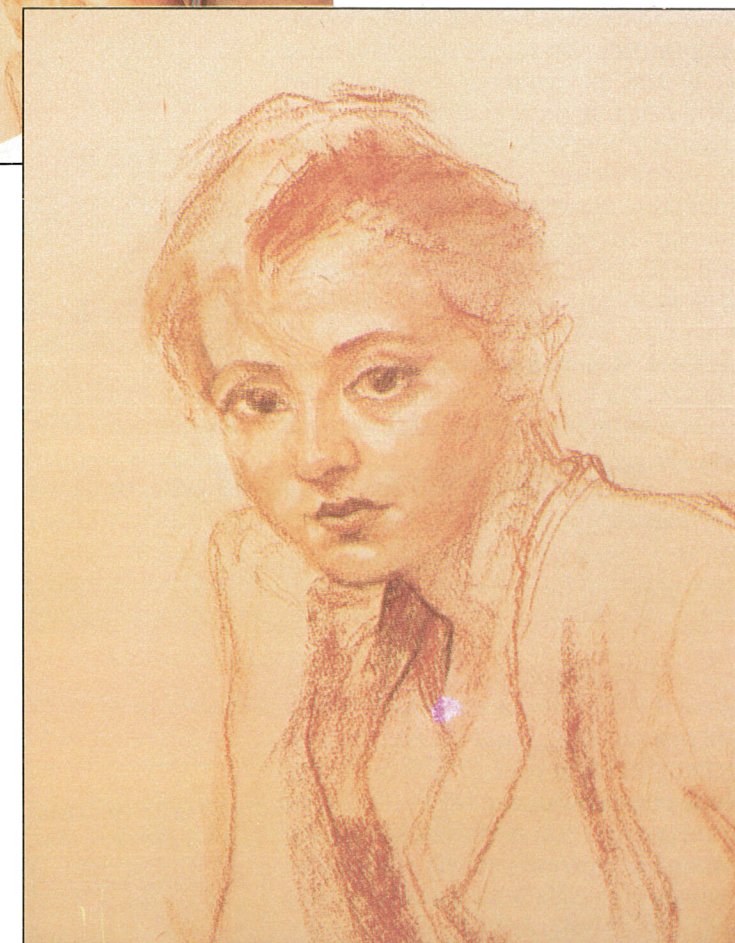
191

uśmiechem: „Tak, to ja!” Rysunek Ferróna przypomina mi portret sangwiną, przedstawiający Helenę Fourment, żonę i modelkę Rubensa.

Ryc. 190 i 191. Ferrón rozciera linie, używając na przemian własnego kciuka i wiszora. Palcami cieniuję duże obszary twarzy.

Ryc. 192. Drugi etap rysunku jest zakończony. Możemy podziwiać cechy, subtelne niuanse i bogactwo koloru, osiągnięte jedynie za pomocą sangwiny i sieni w połączeniu z kolorem papieru.

Następnie pracuje nad całością rysunku jednocześnie. Za radą Ingres'a unika skupiania się na jednym detalu. Ryc. 184 i 185 ilustrują jeszcze jedną ważną lekcję: na kawałku papieru Ferrón rysuje kilka mocnych kresek sangwiną, wyciera je wiszorem, którym dalej zaznacza średnie tony podczas modelowania twarzy. Ciemną sepią poprawia lewe oko i usta (ryc. 186). Przechodzi teraz do „rysowania” za pomocą gumki w formie ołówka, a to otwierając biele, a to rozjaśniając ton. W ten sposób dopracowuje formy lub rozświetlenia (ryc. 189). Jednocześnie Ferrón rysuje nasyconym sepią wiszorem. Rozciera kreski palcami – głównie kciukiem – i wiszorem, aby zharmonizować większe obszary (ryc. 190 i 191). Po ukończeniu tej fazy (ryc. 192) Ferrón pokazuje rysunek Annie, która wykrzykuje z pełnym zdziwienia



192



187

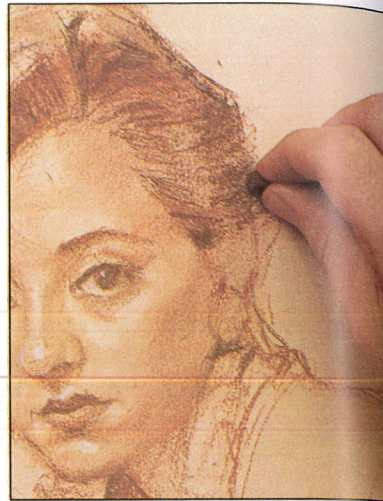
Etap trzeci (ostatni): końcowe muśnięcia



193



194



195

Ferrón postępuje zgodnie z zasadą Ingres'a: „Istota gotowego rysunku powinna być czytelna już w jego pierwszej fazie, a każdy kolejny etap powinien przebiegać w taki sposób, aby w dowolnej chwili można było zaprezentować dzieło publiczności. Od pierwszej chwili musi być w nim to wszystko, co w ostatniej chwili osiągnie doskonałość.”

Artysta rozpoczyna ostatnią fazę rysunku od poprawienia wyrazistości włosów modelki – odtwarza pasma włosów za pomocą serii kresek ołówkiem w kolorze sepii (ryc. 193). Następnie białym ołówkiem wydobywa białe obszary i rozświetlenia (ryc. 194). Potem wzmacnia linie nadające włosom kształt; płaską krawędzią kredy w kolorze sepii stawia śmiałe kreski w spontaniczny, energiczny sposób (ryc. 195).

Przechodzi teraz do korpusu (ryc. 196). Trzymając ołówek we wnętrzu dłoni, rysuje swobodnie wyciągniętą ręką, wyprostowaną; chce zachować globalne spojrzenie na kompozycję jako całość, w której żaden szczegół nie może zakłócić ogólnej równowagi.

Rysunek jest prawie gotowy. Artysta pracuje powoli, zastanawia się nad każdym ruchem, każdym pociągnięciem. Postanawia popracować nad ręką i dłonią, na której wsparty jest podbródek modelki. Wstaje i ponownie ustawia rysunek na sztalugach. Przygląda się uważnie, głośno analizuje: „Myślę, że tułów i ubranie do-



196

brze wyglądają – może jeszcze kilka muśnięć, trochę delikatnych tonów dla poprawienia wyrazistości.” Bierze do ręki szmatkę, owija wokół palca wskazującego i rozciera kilka plam, linii i cieni. „Tak chyba jest lepiej – dodaje. Cofa się, patrzy, porównuje. – Gotowe!” – mówi i podpisuje rysunek.

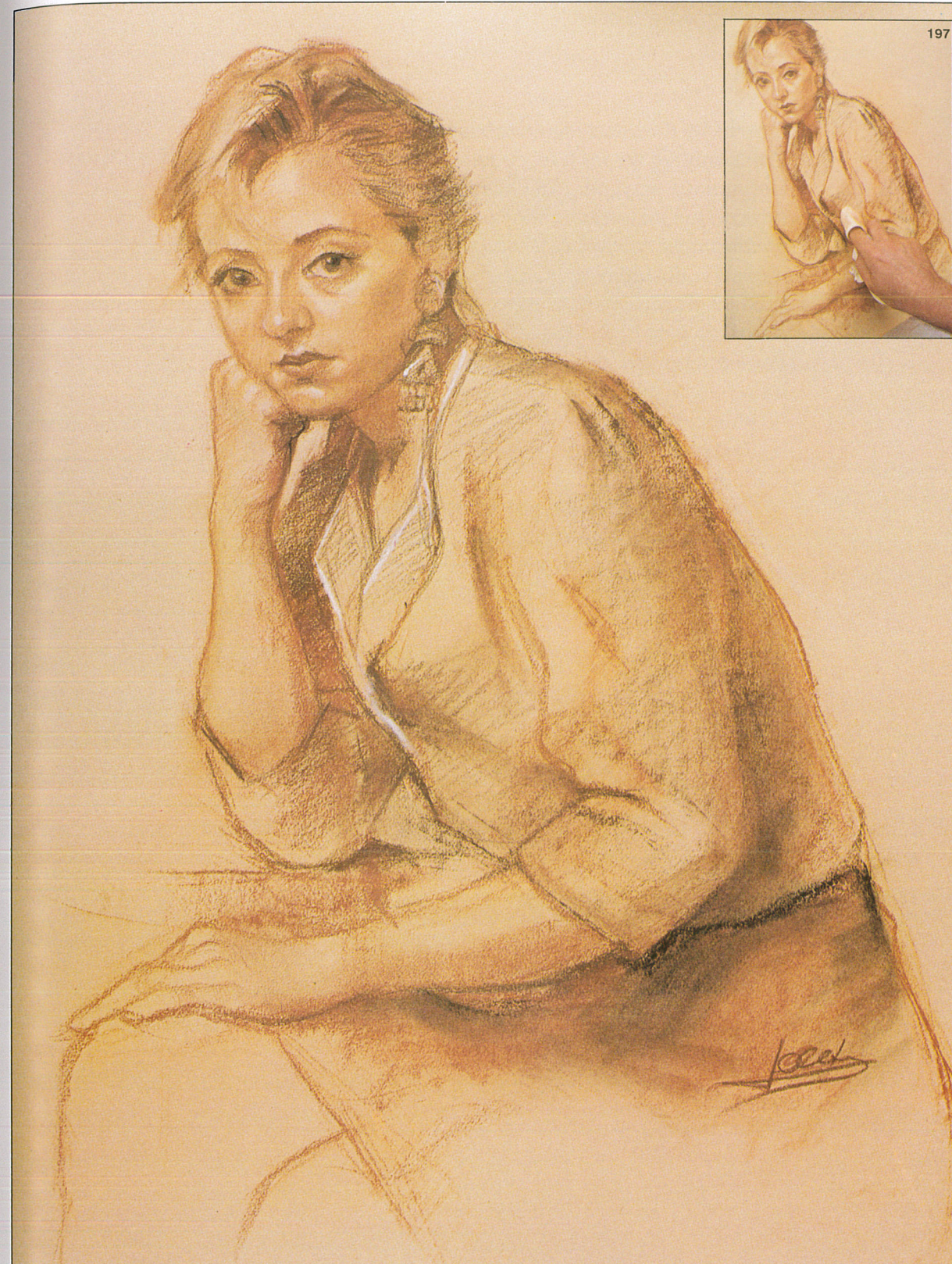
Ryc. 193 – 195. Ferrón kończy rysowanie głowy i detali twarzy, starając się udoskonalić artystyczną wartość rysunku.

Ryc. 196. Dopracowując detale twarzy i głowy, Ferrón trzymał ołówek w tradycyjny sposób. Ale teraz, aby podkreślić bryłę korpusu, trzyma ołówek pe-

ną dłonią, co znacznie ułatwia rysowanie zamasy stych kresek.

Ryc. 197 (na następnej stronie). Za pomocą szmatki owiniętej wokół palca wskazującego Ferrón pogłębia cienie i walar na korpusie i ubraniu.

Ryc. 198. Uważam, że rysunek Ferróna spełnia dwa podstawowe wymogi dobrego portretu, które Ingres przekazał swoim studentom: „Portret powinien oddawać podobieństwo do modela i mieć dużą wartość artystyczną.”



197

198

Doszliśmy do ostatniego rozdziału książki. Zajmiemy się w nim tym, co najprzyjemniejsze, fascynującą przygodą, jaką stanowi jednocześnie rysowanie i malowanie, innymi słowy: *malowaniem rysunków*. Wykorzystamy wszystkie dostępne materiały: węgiel, sangwinę, kredy, kolorowy papier, wiszory, własne palce, szmatkę, watę bawełnianą i gumkę chlebową. Podejmiemy wyzwanie, podpatrując prace innych, analizując posługiwanie się mieszaną techniką i wykorzystując zdobytą wiedzę w praktyce. Będziemy rysować martwą naturę, studium postaci i autoportret. Mam nadzieję, że pokusisz się o wykonanie własnego autoportretu, bazując na tym, czego dowiedziałeś się z niniejszej książki i wykorzystując pełnię swego artystycznego talentu i kreatywności.

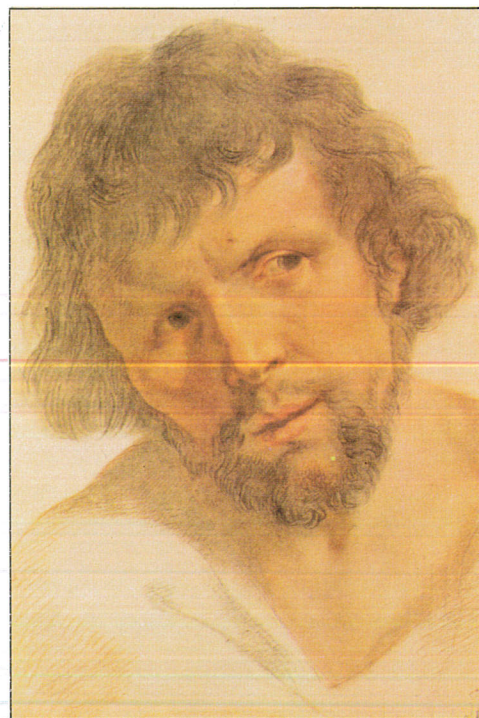


199

WĘGIEL, SANGWINA I KREDA: ĆWICZENIA PRAKTYCZNE W TECHNIKACH ŁĄCZONYCH

Galeria przykładów

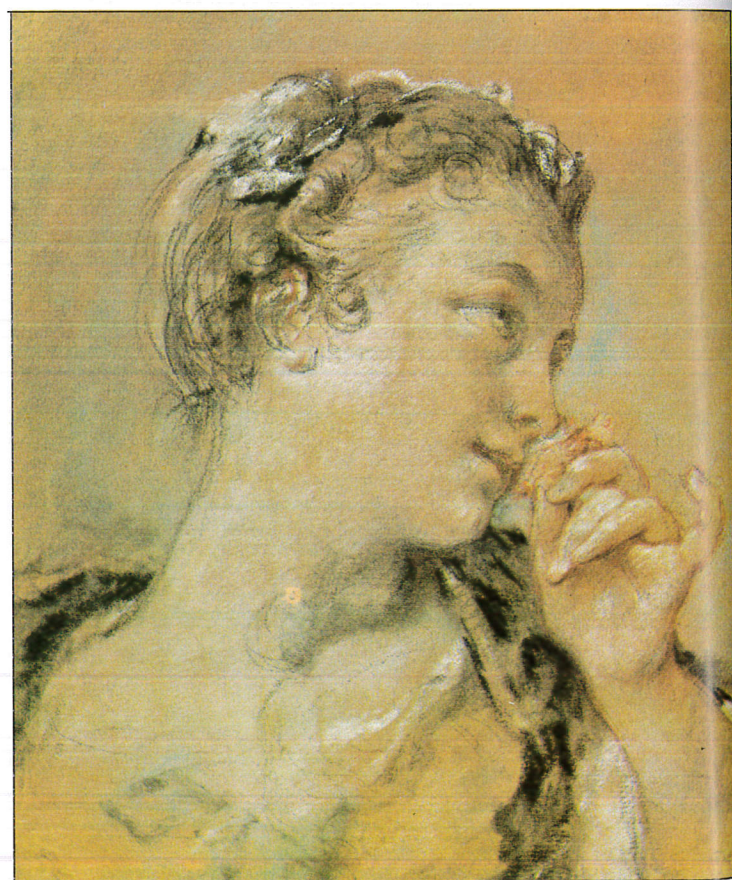
Na tych stronach prezentujemy kilka wspaniałych rysunków, wykonanych techniką łączoną na kolorowym papierze przy użyciu węgla oraz kolorowych kred, z błikami w białej kredzie. Chciałbym zwrócić uwagę na kilka interesujących zagadnień: Le Guide narysował tę *Głowę młodego mężczyzny* (ryc. 200) na początku XVII wieku. Malowanie sangwiną oraz czarną i białą kredą na kolorowym papierze było popularne wśród artystów tamtego okresu, choć ich prace traktowano bardziej jako „malowidła” niż rysunki. Sto lat później, w okresie rozkwitu rokoka, Greuze i Boucher byli jednymi z pierwszych, którzy rysowali techniką *dessin à trois crayons*, używając węgla kamiennego lub czarnej kredy, sangwiny i białej kredy na kolorowym papierze (ryc. 201 i 202). W XIX wieku, w dominującym nurcie klasycyzmu i realizmu, Pierre-Paul Prud'hon ponownie interpretował klasyczne pozy i figury, rysowane w stylu akademickim za pomocą czarnej i białej kredy na niebieskoszarym papierze (ryc. 204). Mamy też rysunek autorstwa Franza von Lenbacha, wykonany kolorowymi kredami (lub pastelami) na własnoręcznie zrobionym papierze.



Ryc. 200 – 202. Le Guide (1575-1642), *Głowa młodego mężczyzny* (fragment), Ermitaż, Sankt Petersburg. Jean Baptiste Greuze (1725-1805), *Głowa młodej kobiety* (fragment), Cabinet des Dessons, Luwr, Paryż. François Boucher (1703-1770), *Młoda kobieta z kwiatem*, z prywatnej kolekcji.

200

202

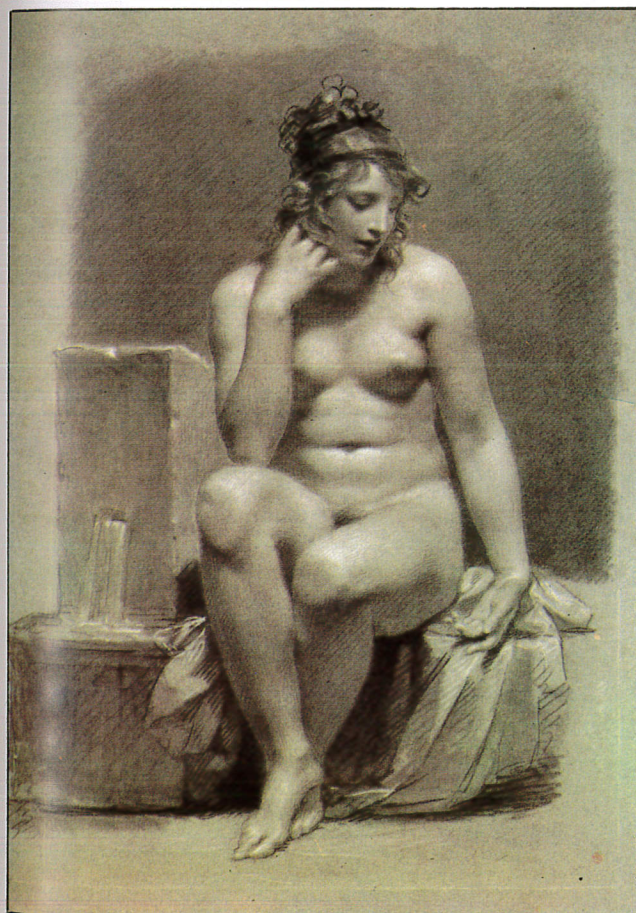


201



Ryc. 203 – 205. François Boucher (1703-1770), *Śpiąca młoda kobieta*, z prywatnej kolekcji. Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), *Fontanna z pitną wodą*, Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts. Franz von Lenbach (1836-1904), *Młoda kobieta z wachlarzem*, Ermitaż, Sankt Petersburg.

203



204



205

Możliwości techniki łączonej

Technika rysowania węglem, zwłaszcza jego odmianami, znajduje praktyczne zastosowanie w rysowaniu kredą na kolorowym papierze. Przypomnij sobie uwagi na temat techniki rysowania ołówkiem węglowym (str. 50). W identyczny sposób możemy malować gradacje za pomocą sangwiny lub innej kolorowej kredy, pomagając sobie palcami lub wiszorem; czyli delikatnie zaznaczamy cienie kredą i rozcieramy jej ślad wiszorem (A); gradację tonalną możemy także uzyskać techniką linearną, bez cieniowania (B). Połączenie dwóch lub więcej kolorów z białą kredą na kolorowym papierze pozwala osiągnąć wspaniałe rezultaty, porównywalne z pastelem lub obrazem olejnym. Ale nas interesuje przede wszystkim zastosowanie technik rysunkowych do tworzenia malarskich efektów, a zatem naszym celem pozostaje wykonywanie prac, w których dominuje sztuka rysunku. Koncepcję tę ilustruje ryc. 208.

Podstawowy kolor jabłka – podobnie jak podstawowy kolor skóry i ciała w przykładach na str. 86 i 87 – to kolor papieru. Następnie kredami w kolorze sangwiny, ochry i bieli tworzymy efekty światłocienia i wolumen. Tak więc jest to rysunek, a nie obraz, wykonany techniką łączonej, za pomocą kolorowych kred. Ryc. 207 przedstawia przykład rysunku wykonanego kolorowymi kredami techniką lawowania: kredy potraktowano tutaj jak farby wodne; po rozcieńczeniu wodą naniesiono je na papier pędzelkiem. Nie polecamy tej techniki, ale z pewnością umożliwia ona tworzenie „malowanych” rysunków przy użyciu węgla drzewnego, kamiennego i kolorowych kred.

Ryc. 206 – 208. Oto kilka przykładów techniki łączonej w praktyce. Jeśli przećwiczysz te zadania, jestem pewien, że uzyskasz własne, interesujące efekty, łącząc różne materiały.

Rysowanie martwej natury techniką łączonej
Etap pierwszy: szkic węglem

Oto ja, w mojej pracowni. Aby zaprezentować technikę łączonej w praktyce, narysuję martwą naturę, składającą się z różnych glinianych przedmiotów i jabłka, za pomocą węgla, ołówka węglowego i kolorowych kred na barwnym papierze. Wykorzystam gamę kolorów, wspomnianą i zilustrowaną na str. 14 (zestaw w odcieniach szarości, uzupełniony kredą czarną i białą, oraz zestaw różnych odcieni sangwiny plus ochra i sjena). Model oświetlony będzie światłem sztucznym, frontальnym i bocznym (ryc. 210).

Na papierze Mi-Teintes, marki Canson, w kolorze żółtej ochry, zaczynam budować i rysować martwą naturę, pracując początkowo wyłącznie węglem. Kilkomina kreskami staram się przedstawić strukturę modelu z uwzględnieniem rozkładu światła i cieni, odtwarzając w ten sposób wolumen. Kontury obiektów zaznaczam tonami, nie liniami. Pisał o tym amerykański nauczyciel i malarz, Thomas Eakins (1844-1916): „W naturze nie ma linii; są jedynie kolory i formy.” Kończę pierwszą fazę, utralając rysunek za pomocą fiksatywy.



209

Ryc. 209. Autor, José M. Parramón, rozpoczyna rysowanie martwej natury, składającej się z różnych glinianych przedmiotów i jabłka.
Ryc. 210. Oto jest model: różne naczynia, talerz, kilka pędzli i jabłko. Gama kolorów jest odpowiednia do rysowania techniką łączonej.



210

Ryc. 211. Tak wygląda rysunek na papierze w kolorze żółtej ochry na koniec fazy syntezy formy i światła: zawiera tony, obszary światła i cienia.
Ryc. 212. Spryskuję pracę fiksatywą, aby utrwalić oryginalny rysunek i wartości tonalne.

211



212



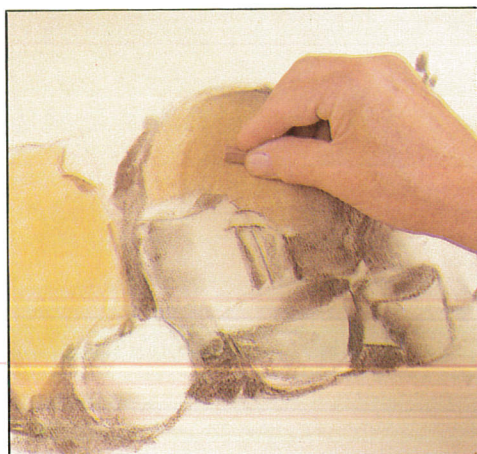
Etap drugi: pierwsza warstwa koloru

Ryc. 213 i 214. Nakładam pierwszą warstwę koloru: kredami w odcieniach sangwiny, sjeni i ochry rysuję na uprzednio utwalonym szkicu węglem.

Ryc. 215. Płaską krawędzią kredy w kolorze pomarańczowej ochry maluję stół lub powierzchnię, na której stoją przedmioty.

Ryc. 216. Tło pokrywam białą kredą, którą rozpradam tamponem waty. Wata jest bardzo efektywnym narzędziem, gdy trzeba pokryć dużą powierzchnię jednolitym kolorem.

Ryc. 217. Na zakończenie drugiej fazy otrzymujemy wstępny, nie ukończony szkic o dość płaskich kolorach, któremu ciągle brakuje wartości tonalnych, mas i kontrastów, ale który mimo wszystko zachęca do dalszego malowania i budowania wolumenu poprzez wzmocnienie obszarów światła i cienia.



213



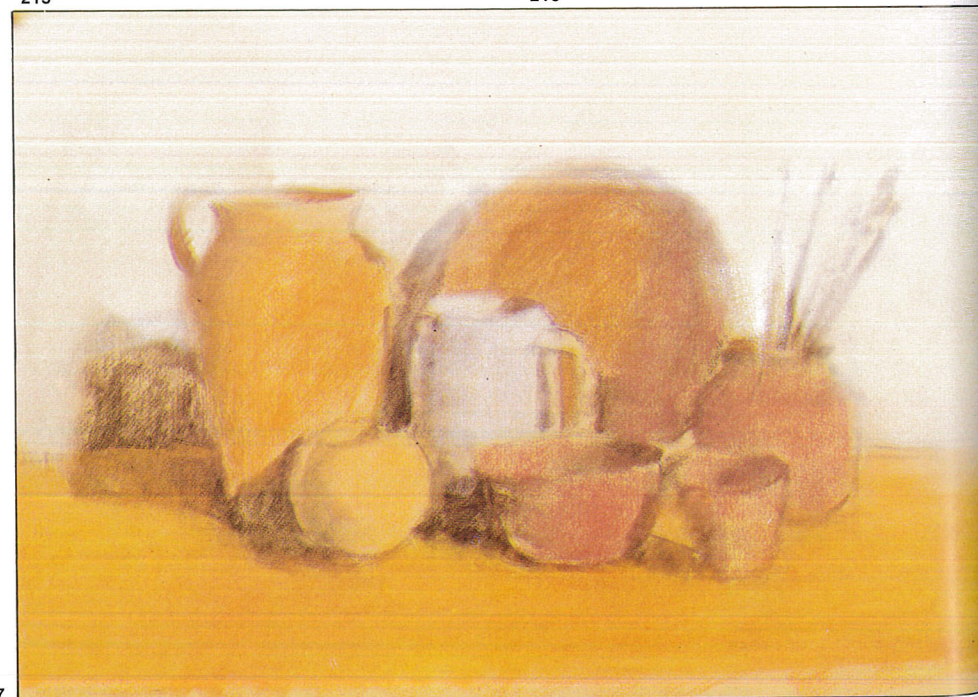
214



215



216



217

Etap trzeci: walor i subtelność koloru

W poprzedniej fazie nałożyłem pierwszą warstwę koloru na kompozycję, włącznie z tłem i stołem, na którym umieszczony jest model. Jak dotąd, wolumen i kontrast zaznaczone są jedynie na oryginalnym rysunku węglem, na którym namalowałem kolorami gliniane przedmioty, talerz i jabłko, pomijając na razie walor i efekty światłocienia.

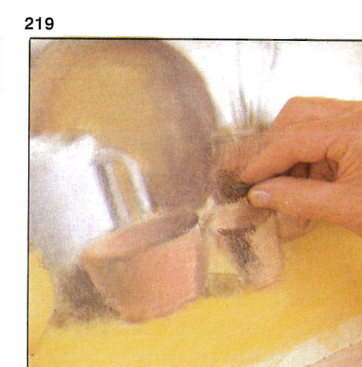
W tej fazie rysunku będę pracował nad walorem, poprawię kolor i formę. Używając wiszora i własnych palców, zacynam od wzmocnienia kontrastów. Ołówkiem węglowym i czarną kredą przyciemniam obszary znajdujące się w cieniu (ryc. 218 i 219). Wykorzystanie czarnej kredy do zaznaczenia cieni nie wydaje się zbyt logiczne z malarskiego punktu widzenia, gdyż wszystkie cienie zawierają więcej lub mniej barwy niebieskiej. Ale w tej chwili pracujemy nad *rysunkiem malowanym kredami*, nie nad obrazem, i powinniśmy *zaakcentować jego charakter* właśnie za pomocą czarnej kredy. Jeśli porównamy rysunek na tym etapie (ryc. 220) z modelem na str. 89 (ryc. 210), okaże się, że podczas gdy kształty obiektów modelu mają ostre, wyraziste krawędzie i kontu-

ry, to na rysunku są one zamazane, bardziej miękkie. Wydają się tym samym cieplejsze i mniej mechaniczne. W tym momencie wspomnę o jeszcze jednej ważnej zasadzie: otóż cieniowanie palcami jest zawsze bardziej efektywne, ponieważ uniemożliwia uzyskanie tak konkretnych i wyrazistych form jak w przypadku cieniowania ostro zakończonym wiszorem.

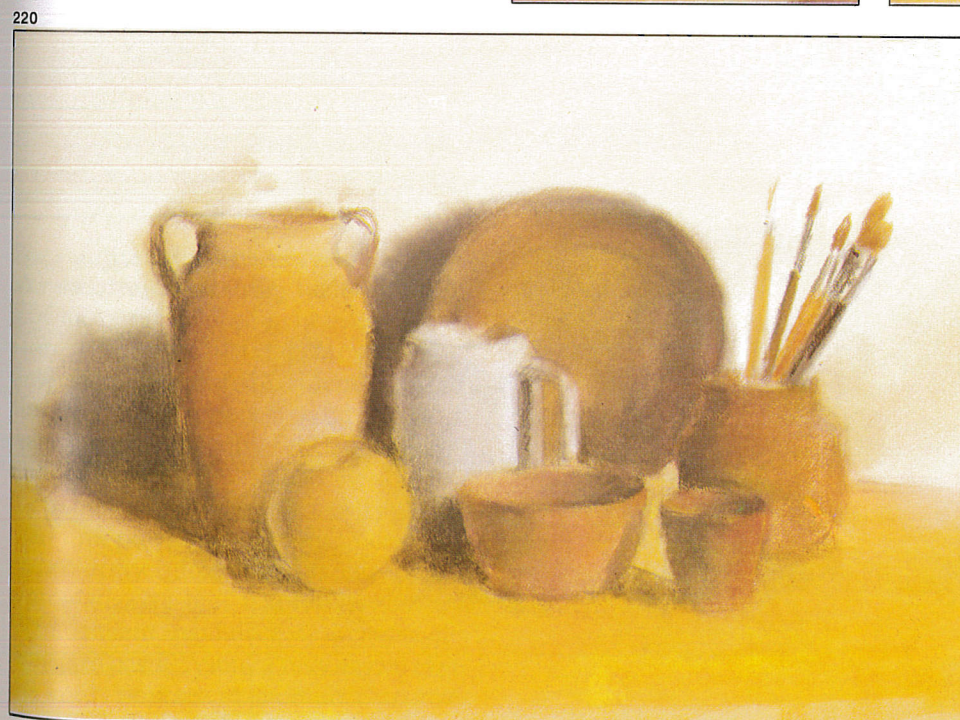
Ryc. 218. Zawsze lepiej jest cieniować palcami niż wiszorem. Palce umożliwiają bardziej intymny kontakt z papierem i pozwalają uzyskać bardziej spontaniczne efekty, ponieważ cieniowanie palcami jest mniej dokładne i wyraziste w porównaniu z cieniowaniem wiszorem.



218



219



220

Ryc. 219. Cienie można wzmocnić i przyciemnić za pomocą ołówka węglowego lub czarnej kredy. Pamiętaj, że ta ostatnia jest bardziej miękka i bardziej uniwersalna, gdyż pozwala uzyskać szerszą gamę czerni i szarości.

Ryc. 220. Rysunek wygląda teraz zupełnie inaczej. W tej fazie oddałem formę i kolor modelu, równoważąc i poprawiając kolor, sprawdzając i korygując formy, łącząc umiejętności rysownika i malarza.

Etap czwarty: wzmocnienie koloru i kontrastu

Teraz zajmę się poprawieniem kontrastów i wolumenów. Wkrótce przejdę do ostatniego etapu rysunku, gdy kończące muśnięcia i drobne korekty kształtu i koloru będą prowadzone z największą precyzją i dokładnością, aby nie zepsuć rysunku oraz zachować walor i kolorystykę.

Podczas pracy wiszorem, a zwłaszcza palcami, trzeba być bardzo skrupulatnym; należy od czasu do czasu wycierać palce szmatką, aby nie zabrudzić kolorów.

Przypominam, że czystym wiszorem lub palcami możemy także usunąć kolor, rozjaśniając w ten sposób namalowany kredą ton.

Mówiąc o kolorach, pragnę przypomnieć te, których użyłem do wykonania tego rysunku. Stojący za jabłkiem ceramiczny wazon namalowałem sangwiną i żółtą ochrą. Obszar tuż obok jabłka i wewnętrzny brzeg wazonu zaznaczyłem kolorem jasnoszarym, a obszary w cieniu – czarnym. Jabłko jest w kolorze żółtej ochry, pomarańczowej ochry, sangwiny i czarnym. Dzbanek do piwa oddany jest w odcieniach szarości – jasnych, średnich i czarnym. Talerz w tle i słój na pędzle namalowane są głównie w kolo-

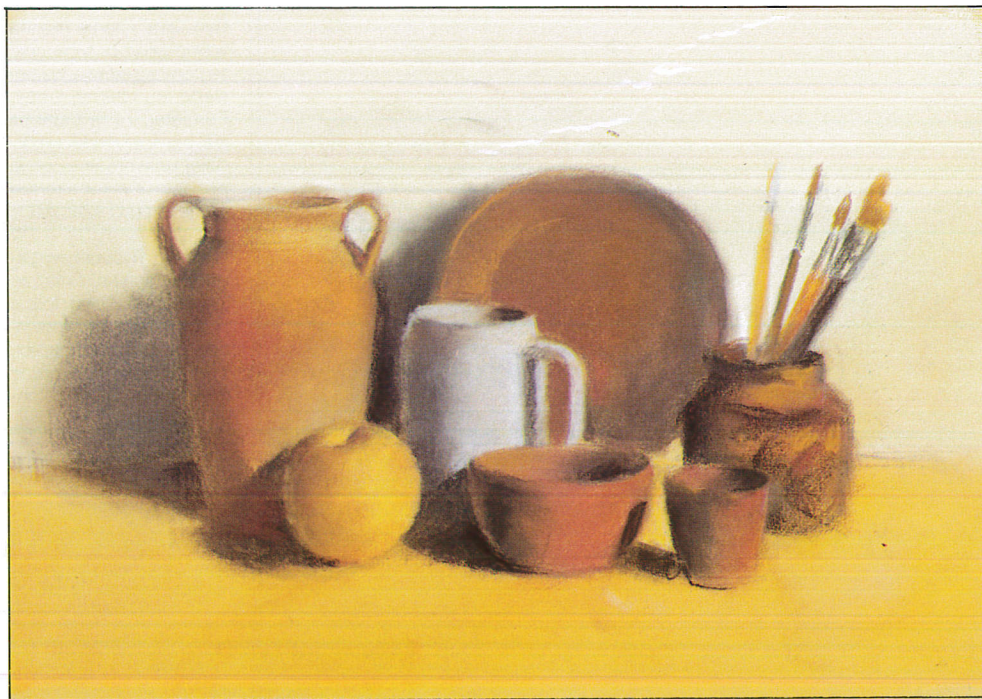
rach ciemnej sepii, sangwiny, żółtej ochry i czerni. Miskę i kubek na pierwszym planie wykonałem sangwiną i czarną kredą.

221

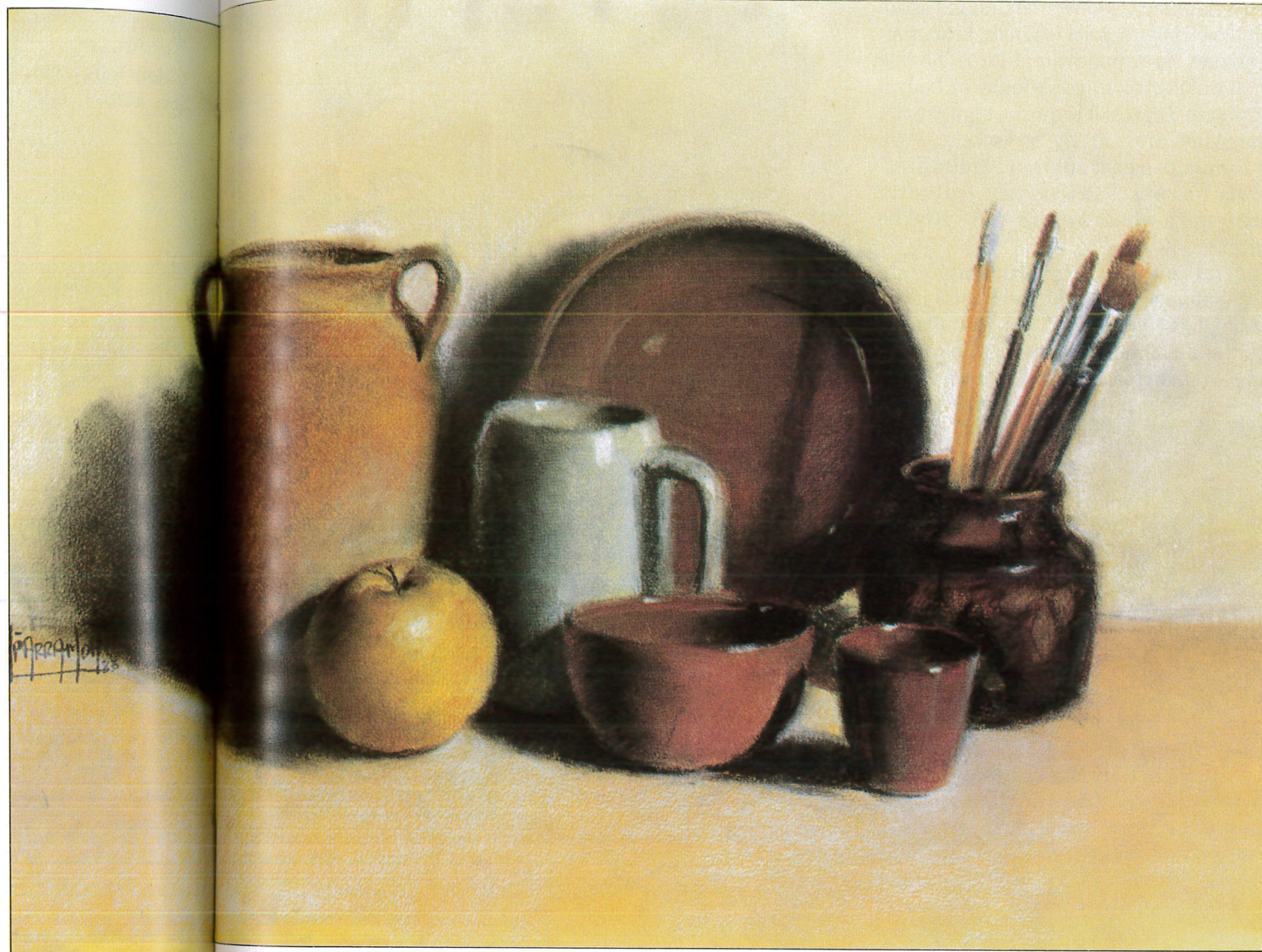


Ryc. 221. Potarcie zamalowanej kredą powierzchni czystym wiszorem lub palcami automatycznie zredukuje intensywność barwy, rozjaśniając ją.

222



Etap piąty (ostatni): podkreślenie form, refleksów światła i kończące muśnięcia



223

Poza umieszczeniem na rysunku punktów światła, w ostatniej fazie zajmę się głównie ogólnym dopracowaniem koloru i formy. Porównaj ostatnią fazę z poprzednią. Zauważ, jak rozjaśniłem tło, przecierając je tamponem z waty. Zredukowałem w ten sposób efekt białej kredy i odkryłem częściowo barwę ochry – kolor papieru. Zgasilem także ostry odcień ochry na powierzchni stołu i pomarańczowo-żółty odcień pierwszego planu, wprowadzając biel i kolor jasnoszary. Wzmocniłem znajdujące się w cieniu, ciemniejsze partie rysunku przy użyciu czarnej kredy poprzez rozcieranie i łagodze-

nie kształtów i konturów, tak jak u podstawy dzbanka na piwo, jabłka i naczynia z pędzlami. Poprawiłem tony i kolory niektórych odbitych cieni, pędzle oraz kształty i kolory naczyń, w którym stoją. Na koniec podkreśliłem najjaśniejsze obszary, dodając białe akcenty. I to wszystko. Proponuję, żebyś teraz sam narysował martwą naturę – tę lub inną. Jeśli zdecydowałeś się wykorzystać ten sam model, dużą reprodukcję znajdziesz na str. 111.

Ryc. 222 i 223. Konieczność wzmocnienia koloru i kontrastu jest oczywista na tej ilustracji etapu czwartego (ryc. 222). Pełny efekt widoczny jest na ryc. 223: całkowicie zmieniłem ostateczny kolor, kontrasty i refleksy, zaakcentowałem najjaśniejsze obszary. Na zakończenie utrwaliłem rysunek cienką warstwą fiksatywy w aerozolu.

Joan Sabater rysuje akt techniką łączoną

Joan Sabater, absolwent akademii sztuk pięknych i nauczyciel rysunku, który specjalizuje się w malowaniu ludzi, będzie malował portret nagiej kobiety na białym papierze Ingres. Użyje do tego węgla, sangwiny oraz kredy w kolorze sepii w formie pałeczki i ołówka, kredy fioletowej, różowej, białej i czarnej. Będzie też korzystał z wiszorów, szmatki i zwykłej gumki.

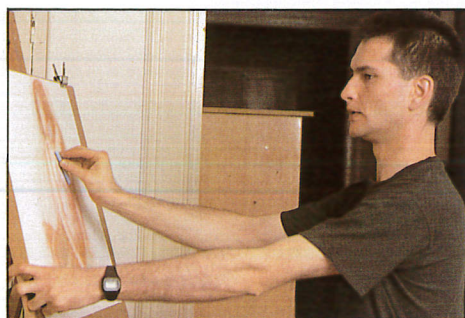
Sabater przypiął klipsami papier do drewnianej podkładki i umieścił ją na sztalugach (ryc. 224). Z tyłu, na dodatkowym stole, umieścił pudełko z kolorowymi pastelami marki Faber, których gradacje – choć bardziej miękkie – podobne są do gamy kolorowych kred.

Joan Sabater pracuje na stojąco, ponieważ porusza się przez cały czas podczas rysowania: przybliża się lub oddala od rysunku, odchyła głowę do tyłu i patrzy ze zmrużonymi oczyma, bez przerwy studiując i porównując efekty, wartości i kontrasty (ryc. 225-226).

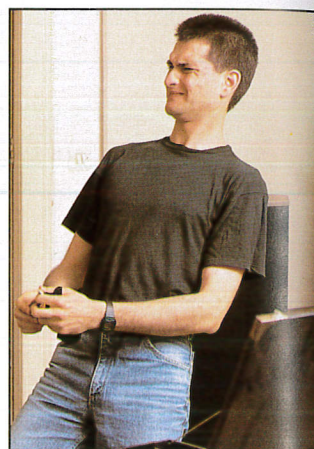
Przed przystąpieniem do rysowania Sabater rozmawia z modelką i pokazuje jej serię szkiców wykonanych poprzedniego dnia (ryc. 228-230). Przygotowuje pozę i rysunek, nad którym będzie dzisiaj pracował. Następnie kadruje modelkę, patrząc na nią przez utworzoną z obu dłoni ramkę (ryc. 231). „Ustawienie modelki ma podstawowe znaczenie” – mówi. „Udany rysunek w dużej mierze zależy od pozy. Dziwna, wymuszona, niewdzięczna poza może pomniejszyć artystyczną wartość rysunku i mieć negatywny wpływ na jego ocenę. Najlepiej pracować z zawodowymi modelkami, które znają się na swojej pracy i przyzwyczajone są do przyjmowania artystycznych póz. Warto wypróbować różne pozy, wykonując serię wstępnych szkiców. Do tego rysunku zrobiłem trzy szkice (Sabater pokazuje mi szkice, reprodukowane na ryc. 228, 229 i 230); do szkiców pozowała inna modelka). Omówiłem te pozy z nową modelką i ostatecznie wybrałem tę” (ryc. 232 na str. 96).



224



225



226



227



228



229



230

Ryc. 224 – 226. Joan Sabater rysuje akt techniką łączoną.

Ryc. 227. Przed przystąpieniem do rysowania Sabater rozmawia z modelką.

Ryc. 228 do 231. Sabater analizuje różne pozy, wykonując serię szkiców, i wybiera jedną z nich po skadrowaniu modelki za pomocą ramki utworzonej z własnych dłoni.

231

Etap pierwszy: dobry rysunek

Modelka jest gotowa: przyjęła klasyczną pozę z głową w półprofilu, oparła korpus na lewej ręce, podwinęła nogi w taki sposób, że widoczny jest wyraźny skrót perspektywiczny prawej nogi (ryc. 232).

Sabater zaczyna rysować, używając kredy w kolorze sangwiny. Trzyma ją płasko względem powierzchni umieszczonego pionowo papieru. Podczas rysowania obraca w palcach pałeczkę, aby znaleźć najlepszą krawędź do prowadzenia wyraźnych, cienkich linii (ryc. 233).

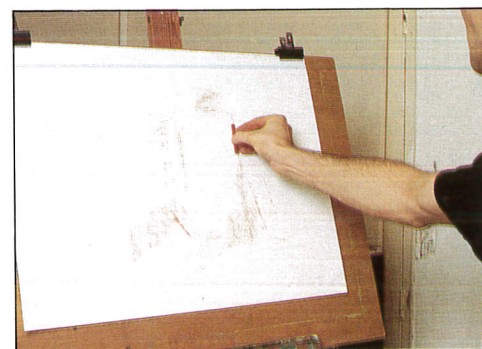
Tak samo trzyma kredę podczas rysowania tonów i cieni, ale tym razem maluje szerokimi, zamasztyzowanymi ruchami, prowadząc pałeczkę poziomo. Linie rozciera palcami lub średniej grubości wiszorem. Krótkimi, szybkimi pociągnięciami cieniuje duże obszary wolumenu, pomijając na razie specyficzne efekty światłocienia.

„Pracuję na przemian palcami i wiszorem” – wyjaśnia Sabater – „ponieważ energiczne pocieranie palcami o papier podczas cieniowania dużych powierzchni wywołuje uczucie pieczenia skóry.” Spytalem, dlaczego używa szmatki i czemu wybrał do tego celu kawałek starej skarpetki. Odpowiada bez wahania: „Wszyscy używają szmatki; ja używam tej starej skarpetki, ponieważ jej wypukły, żebrowy wzór tworzy na papierze pewien rodzaj prążkowanej tekstury, która czasami daje intrygujący efekt”. Sabater rysuje na przemian kredą w kolorze sangwiny i ciemnej, prawie czarnej sepii; rozciera kreski wiszorem i palcami, rozpoczynając modelowanie i zaznaczanie gry światła i cienia. Możemy obserwować ten proces na ryc. 235 i 236. Na pierwszej widoczny jest wstępny szkic rysunku, na którym można już dostrzec interpretację figury i pozy modelki; poniżej widzimy zwięzły rysunek kształtów i efektów światła i cienia.

Zwróć uwagę, jak subtelny i bogaty kolorystycznie efekt uzyskał nasz gość, Joan Sabater, posługując się jedynie kredą w kolorze sangwiny i ciemnej sepii.



232



233



234

Ryc. 232. Pozująca modelka siedzi na białym prześcieradle, rozpostartym na kanapie; głowę obróciła na bok, ukazując półprofil, podczas gdy korpus zwrócony jest przodem do artysty; podwinęte nogi tworzą skrót perspektywiczny.

Ryc. 233 i 234. Widzimy, że Sabater posługuje się płaską krawędzią kredowej pałeczki zarówno podczas rysowania linii, jak i tworzenia obszarów cienia i gradacji.



235



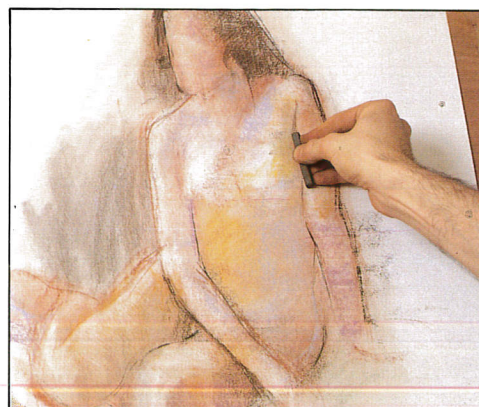
236

Ryc. 235. Wstępny szkic Sabatera jest bardzo niewyraźny. Dominują tony, a obszary cienia są rezultatem rozcierania linii wiszorem i palcami.

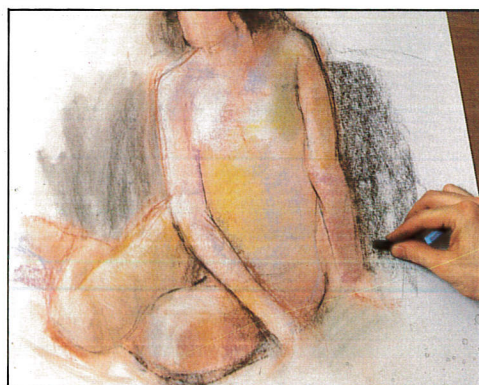
Ryc. 236. Pracując stopniowo, malując raczej niż rysując, tzn. tworząc formy za pomocą walorów i zaznaczając kontury za pomocą tonów, Sabater pracuje nad formą, która powoli pojawia się na papierze.

Etap drugi i trzeci: kolor i forma

Sabater traktuje rysunek jako wstęp do malowania. Pracuje teraz wolniej, jest bardziej skoncentrowany, więcej czasu poświęca na obserwację modelki. Powoli, niespiesznie, pracuje nad całością. Nie zatrzymując się dłużej nad żadnym szczegółem, nakłada różowy kolor na różne części ciała. Następnie zamalowuje na jasnożółty kolor obszar wokół talii. Zacienione partie korpusu i ramion pokrywa szarzałym odcieniem zieleni, uzyskując w ten sposób pewien rodzaj świetlistych refleksów na obszarach zacienionych. Następnie wypełnia tło czarnym węgłem, rzeźbiąc i rysując – modelując – postać jako całość. Potem przystępuje do rozcierania całego rysunku; cieniuje palcami, wiszorem i szmatką. Za pomocą gumki otwiera jasne obszary i wydobywa refleksy na ciele i twarzy. Teraz wzmacnia niektóre cienie, zbliżając się do finału.



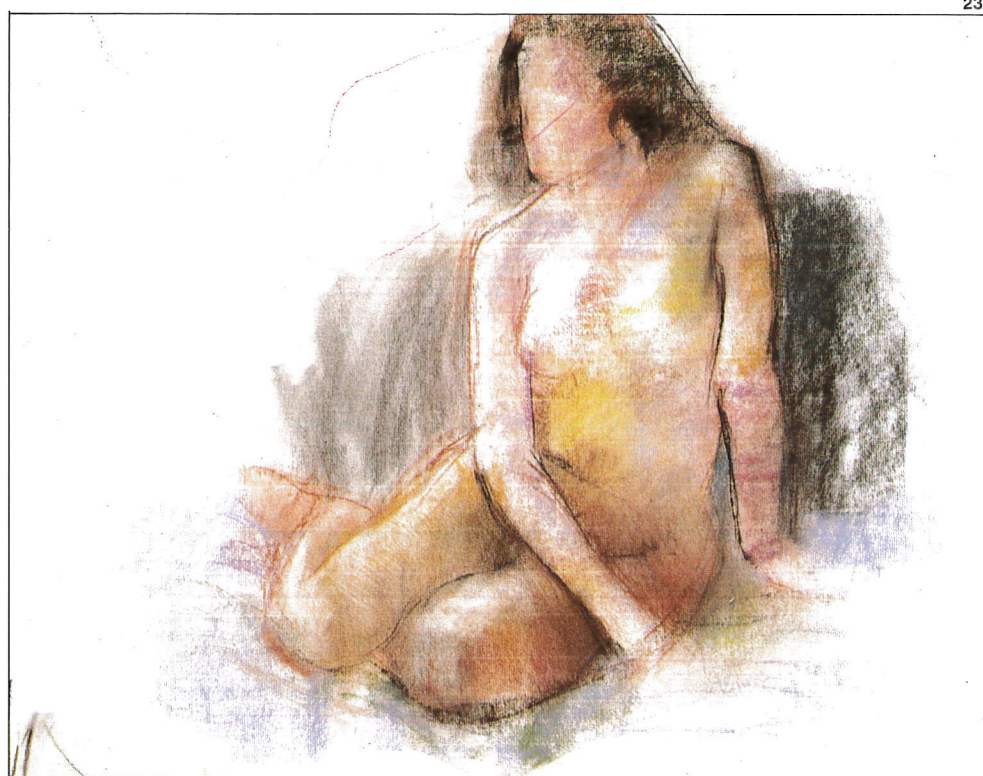
237



238

Ryc. 237 i 238. Sabater stosuje sangwinę w połączeniu z kolorem różowym, żółtym i jasnozielonym. Potem szybko podkreśla formy, używając węgla do przyciemnienia włosów i zaczerpnienia tła.

Ryc. 239. Tak wygląda ukończony w drugim etapie rysunek. Stosowana przez Sabatera technika rysowania kreskami przypomina, że jest to rysunek, choć forma i wolumen, zaznaczone za pomocą koloru, tworzą złudzenie pracy malarskiej.



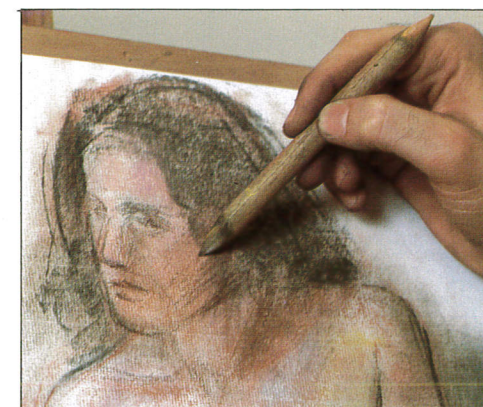
239



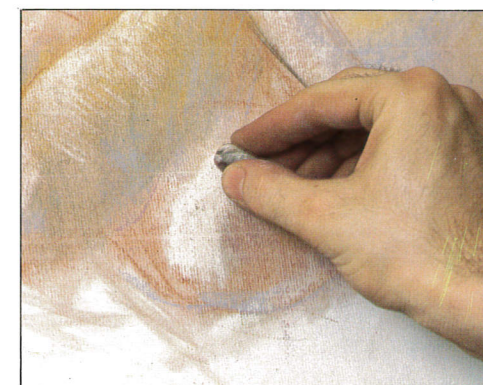
240



242



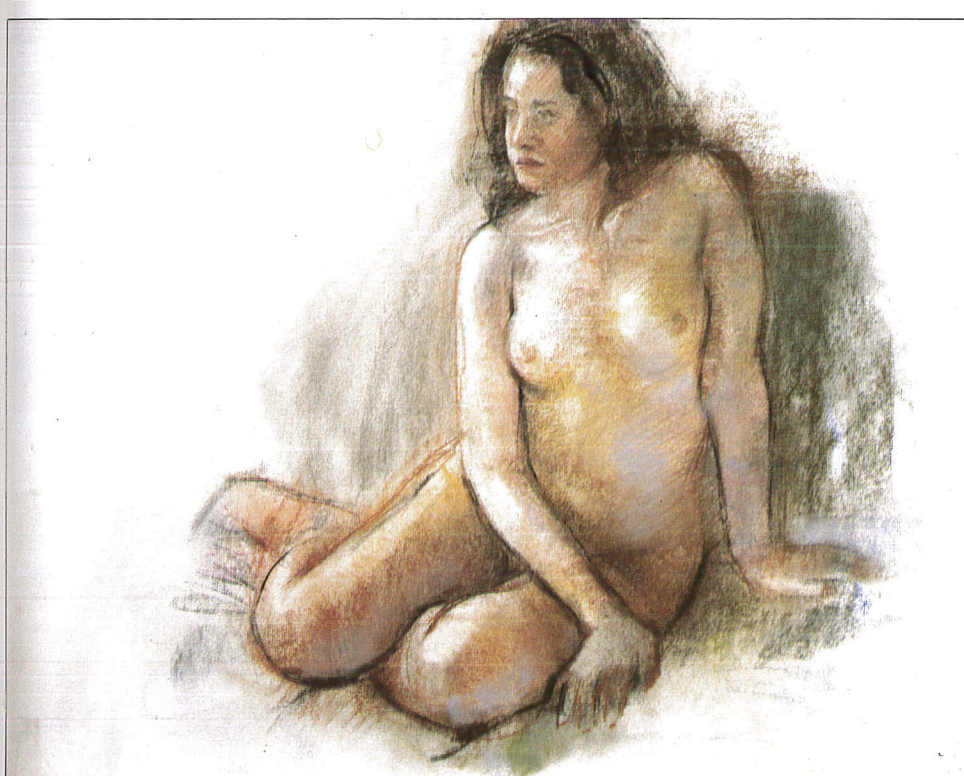
241



243

Ryc. 240 – 243. Te ilustracje prezentują różne etapy pracy Joana Sabatera nad rysunkiem: rozcieranie kresek palcami i wiszorem, cieniowanie powierzchni na udach za pomocą szmatki, wydobywanie bieli gumką.

Ryc. 244. Ostateczna wersja rysunku wyłania się po naszkicowaniu detali twarzy i „narysowaniu” refleksów na ramieniu, pierśsiach i udach za pomocą gumki.

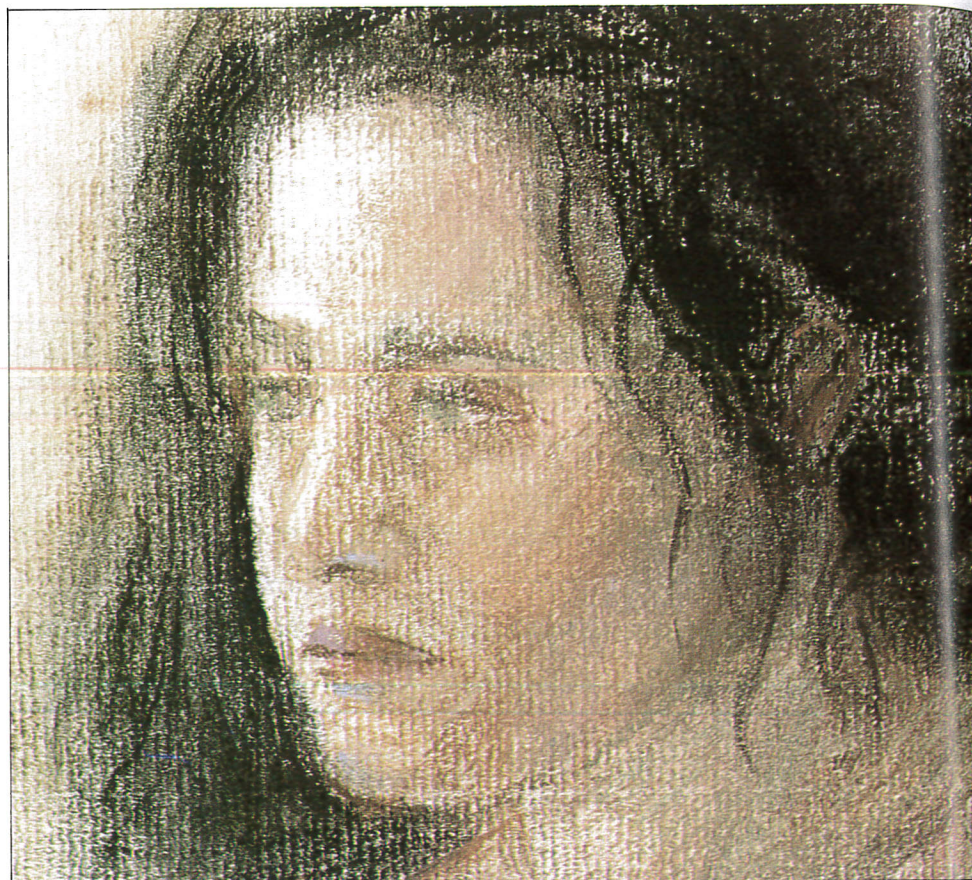


244

Etap czwarty (ostatni): wykończenie „malowanego” rysunku

Ryc. 245. Ten fragment głowy modelki, powiększony do oryginalnych rozmiarów, ukazuje ostateczny rezultat rysunku węglem, sangwiną i kolorowymi kredami w wykonaniu Joana Sabatera. Zauważ, że biel papieru wykorzystana jest jako „biały pigment”, który w połączeniu z kolorami tworzy naturalny odcień skóry na twarzy.

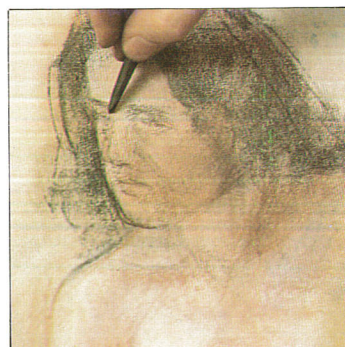
Ryc. 246 – 249. Na tych czterech ilustracjach możemy obserwować proces rysowania i malowania, zastosowany przez Sabatera do odtworzenia twarzy modelki: artysta używa węgla i ołówka w kolorze sepii, cieniuje palcami i wydobywa jasne obszary za pomocą gumki.



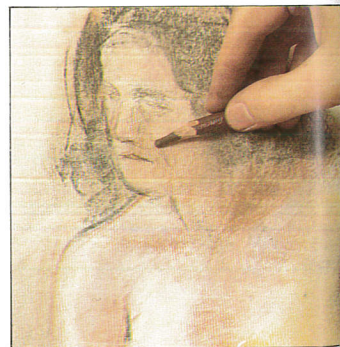
245

Sabater maluje detale twarzy, używając ołówka w kolorze ciemnej sepii, węgla i gumki do wydobywania jasnych obszarów. Zaznacza linię ramion i obojczyka za pomocą kredy w bladym odcieniu jasnioletowoszarym. Następnie „maluje” węglem, łącząc go okazjonalnie z sangwiną w odcieniu czerwieni i sepii.

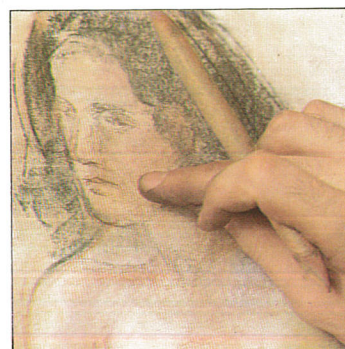
Za pomocą węgla rzeźbi i tworzy kontrasty, zachowując „rysunkowy” charakter pracy. Chociaż przez cały czas artysta stara się zachować proporcje między obydwoma technikami – rysowaniem i malowaniem – dąży do perfekcyjnej fuzji, pilnując, aby węgiel nie zdominował koloru.



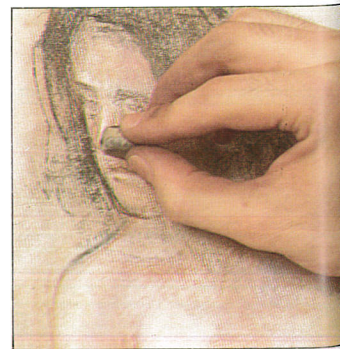
246



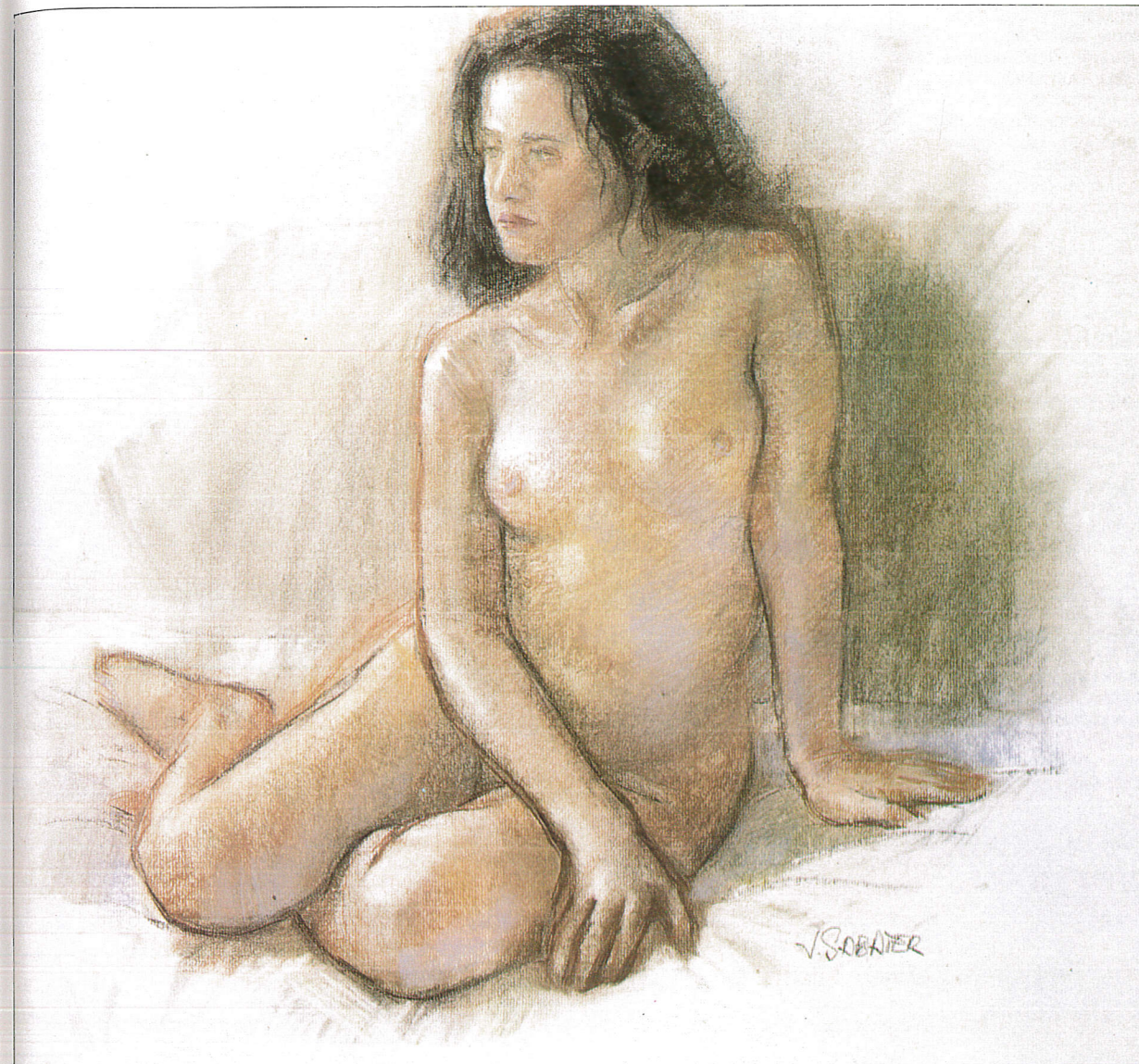
247



248



249



250

W tej doskonałej kombinacji, podstawowy kolor, który jest najważniejszym elementem w tym rysunku, to sangwina. Biel papieru, którego faktura jest zawsze widoczna, w połączeniu z sangwiną i węglem utworzyła efekt optyczny, który został przełożony na gamę różów, szjony, ochry, jasnych i ciemnych szarości – budując swoisty język, jak mógłby wyrazić się krytyk sztuki. Sabater postanowił dopracować odcienie różu i kolor ciała,

które wzmacniają ekspresyjność kolorystyki rysunku. Tę widoczną są na powiększeniu głowy do naturalnych wymiarów (ryc. 245). Tekstura i ziarno papieru Ingres mają swój udział w optycznym efekcie, o którym już wspominałem. Na ryc. 250 widzimy gotowy rysunek Joana Sabatera – przykład zastosowania techniki łączonej w celu uzyskania jakości artystycznej.

Ryc. 250. Oto wykończony rysunek, przykład techniki łączonej w interpretacji artysty Joana Sabatera. Podstawowe kolory – sangwina i węgiel – z dodatkiem różu, bladej zieleni i wyblakłego, zszarzałego jasnego fioleto pozwoliły stworzyć efekt o walorach artystycznych.

Autoportret: sam dla siebie jesteś modelem

Ryc. 251. Wyobraź sobie siebie, siedzącego przed lustrem, które oparłeś o ścianę lub zawiesiłeś na sztalugach. Pulpit do rysowania opiera się na kolanach, jego górna część wsparta jest o sztalugi lub oparcie odwróconego tyłem krzesła. Światło oświetla równocześnie twarz i papier. Przyjąłeś najlepszą pozę, zwracając ciało w prawo, a głowę lekko w lewo – patrzysz prosto w lustro.

Ryc. 252. Oto są materiały użyte do wykonania niniejszego portretu: pałeczki węglowe, ołówek węglowy, kredy (zestaw w odcieniach szarości i drugi, w odcieniach szjony i czerwieni), papierowe wiszory, gumka, lniana szmatka.

Ryc. 253. Ten rysunek pokazuje, w jakiej odległości względem lustra i źródła światła powinieneś siedzieć. Lampa lub światło punktowe powinno być ustawione pod takim kątem i na takiej wysokości, aby oświetlona była zarówno twarz, jak i papier.



251

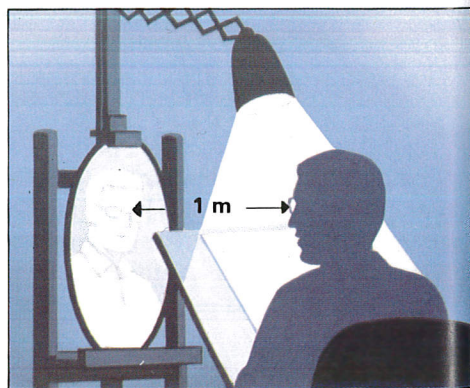
Dobrym sposobem wypróbowania w praktyce tego, czego nauczyłeś się z tej książki, jest narysowanie autoportretu węglem, czerwoną kredą i kolorowymi kredami.

Wszystko, czego potrzebujesz do wykonania tego wartościowego ćwiczenia, to lustro, dobry papier rysunkowy typu Mi-Teintes marki Canson w kolorze kremowym, szarej ochry lub jasnej szjony, ołówek węglowy, papierowe wiszory, ugniatana gumka, szmatka, komplet kolorowych kred, łącznie z pałeczką jasnoniebieskiej lub pastelowej kredy. Być może będziesz chciał rysować przy świetle dziennym, ja radziłbym jednak sztuczne oświetlenie żarówką stuwatową lub światłem punktowym, które oświetlałoby zarówno twą twarz, jak i arkusz papieru. Ryc. 251 i 253 ukazują przybliżoną wysokość i sposób umieszczenia źródła światła oraz odległość, w jakiej powinieneś ustawić się względem pulpitu do rysowania i lustra.

Zanim zaczniemy, proponuję wykonanie kilku schematycznych szkiców nie-



252



253

znacznie zmienionych póz, najpierw węglem, a potem innymi technikami, łączącymi węgiel z czerwoną i białą kredą. Oczywiście punktem wyjścia będzie kanon głowy ludzkiej, który poznaliśmy

Pierwszy etap: rysunek węglem

wcześniej. Moja własna głowa jest daleka od perfekcji i z pewnością nie przypomina klasycznego kanonu Greków, niemniej jednak z reguły zaczynam szkic od ustalenia trzech i pół pionowych modułów, linii środka symetrii itd. Potem używam tej siatki do ustalenia wymiarów uszu, położenia oczu, ust i innych części twarzy, wprowadzając zmiany konieczne do uchwycenia podobieństwa. Ilustracje na tej stronie ukazują korzyści płynące z rozpoczęcia rysunku węglem, który jest prosty w użyciu, łatwo się wymazuje i pozwala uzyskać dobre odcienie szarości i czerni.

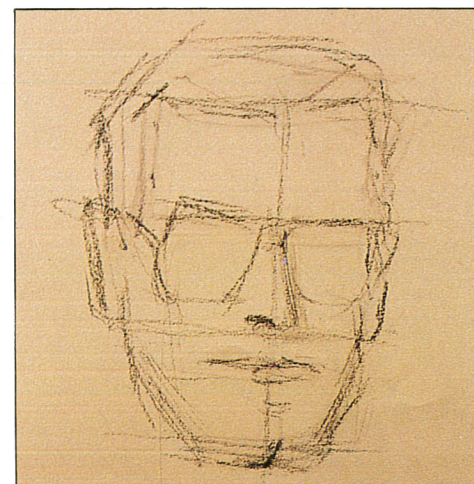
Przyjrzyj się teraz uważnie pozie: jaki jest kształt głowy i w jaki sposób pada na nią światło. Jeszcze raz przypomnę w tym

miejscu radę Ingres'a, jakiej udzielił on swoim uczniom, na temat rysowania portretów: „Ciało nigdy nie powinno podążać za ruchem głowy”. Jeżeli ciało skierowane jest w prawo, to twarz powinna patrzeć odrobinę w lewo, w naszym przypadku prosto w lustro. Światło pada na twarz z góry. Jego właściwe ustawienie jest bardzo ważne, ponieważ – jak pokazuje to ryc. 256 – decyduje o długości cienia, jaki nos rzuca na górną wargę.

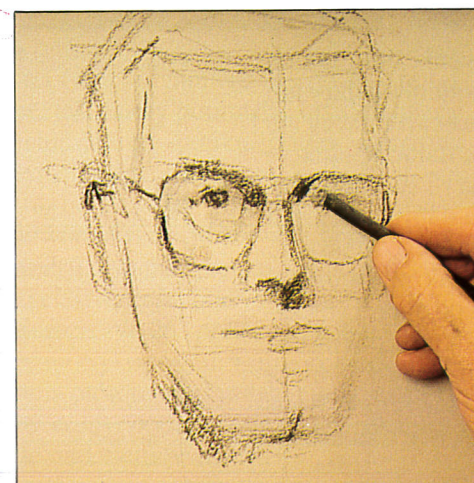
Wreszcie, po ukończeniu rysunku węglem, zabezpieczam jego podstawową strukturę warstwą fiksatywy.

Ryc. 254 i 255. Zaczęłam swój autoportret od wykreślenia kanonu głowy ludzkiej. Następnie zmodyfikowałam jego podstawowe proporcje w taki sposób, aby uzyskać podobieństwo.

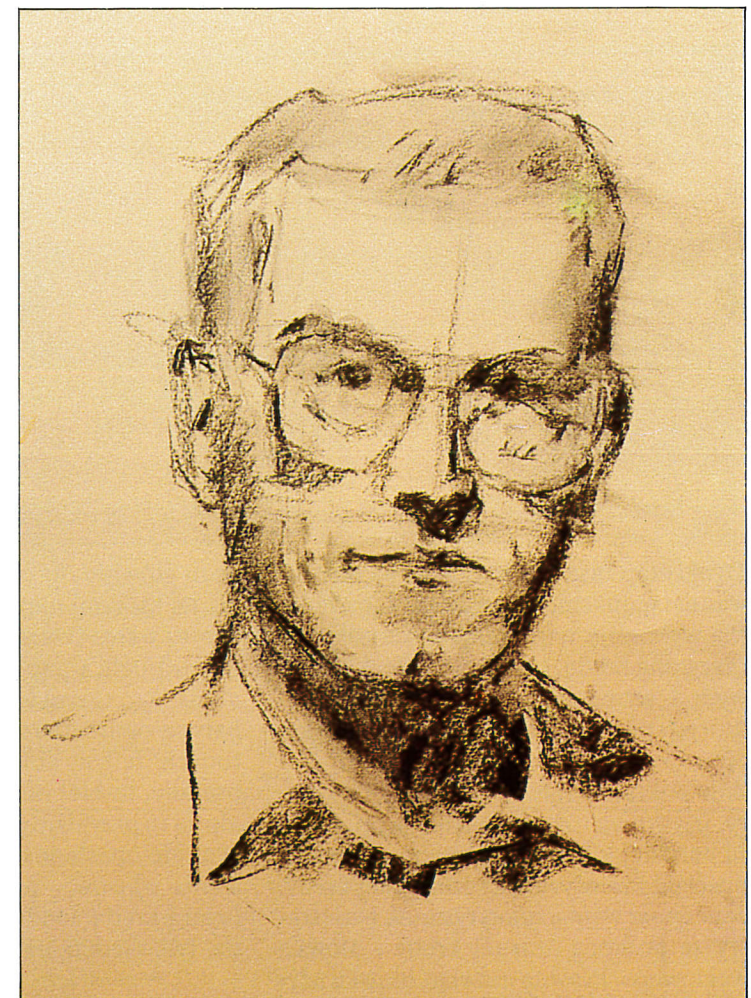
Ryc. 256. Jest to już ukończony rysunek węglem z zaznaczonym podstawowym układem cieni. Szczególną uwagę należy zwrócić na cień rzucany przez nos na górną wargę. Jego długość wskazuje na prawidłowość ustawienia oświetlenia.



254

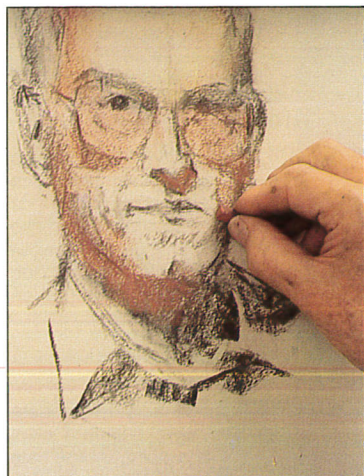


255



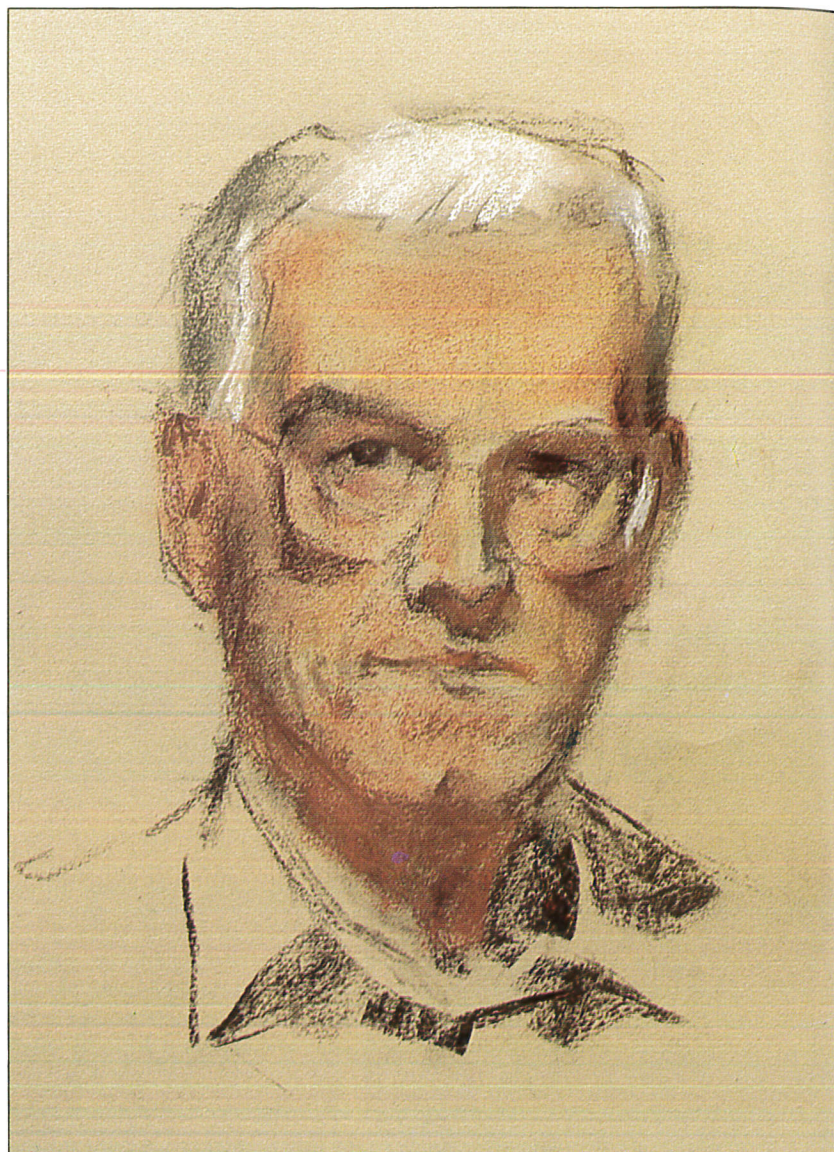
256

Etap drugi: czerwona kreda, węgiel i czarna kreda



257

Ryc. 257 i 258. Jak widać na tych dwóch ilustracjach, drugi etap rysowania polega na wzmocnieniu rysunku ołówkiem węglowym i czarną kredą oraz wprowadzeniu koloru za pomocą czerwonej kredy. Czerwień i czerń nakładałem naprzemiennie, co w połączeniu z kolorem papieru pozwoliło uzyskać całą gamę różnych odcieni ciała. Na koniec narysowałem i pokolorowałem włosy czarną, białą i kilkoma odcieniami szarej kredy.



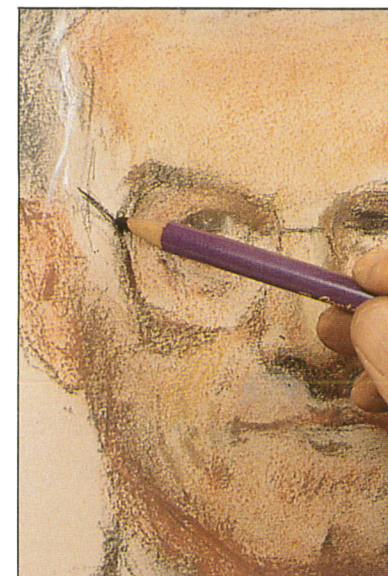
258

Drugi etap zasadniczo polega na kolorowaniu i wzmocnieniu rysunku. Oba zadania wykonuję naprzemiennie: koloruję czerwoną kredą, rysuję ołówkiem węglowym i wzmacam intensywność niektórych punktów czarną kredą. Powlekając czerwoną kredą powierzchnie uprzednio pokryte węglem, mieszam oba kolory, uzyskując różne odcienie sepii, które są bardziej lub mniej czerwone, w zależności od intensywności czerwonej kredy. Następnie wzmacam rysunek i kontrasty za pomocą czarnej kredy i ołówka węglowego. Prawdę mówiąc, ołówka uży-

wam głównie do rysowania linii, takich jak te, którymi narysowałem okulary lub zarysy warg. Czerń i czerwień łączą się z szarą ochrą papieru, dając w efekcie *dessin à trois crayons*, czyli rysunek trójbarwny oparty raczej na słabych, ciepłych tonach. Jedyne kolor, którego tu jeszcze brakuje, to biel oddająca rozświetlenia, ale na to przyjdzie pora później. Tymczasem nie oparłem się pokusie pokolorowania włosów – moich włosów – białą i szarą kredą. Dodałem też refleks światła, tylko jeden, na soczewce okularów.



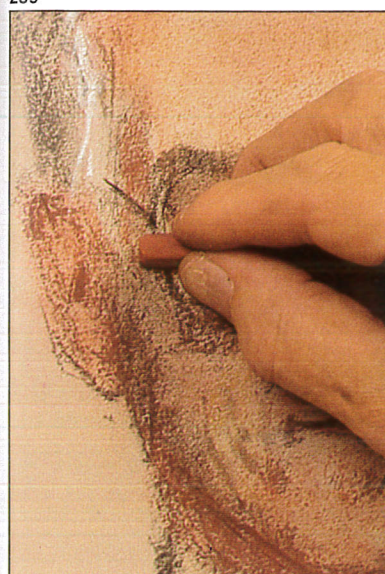
259



260

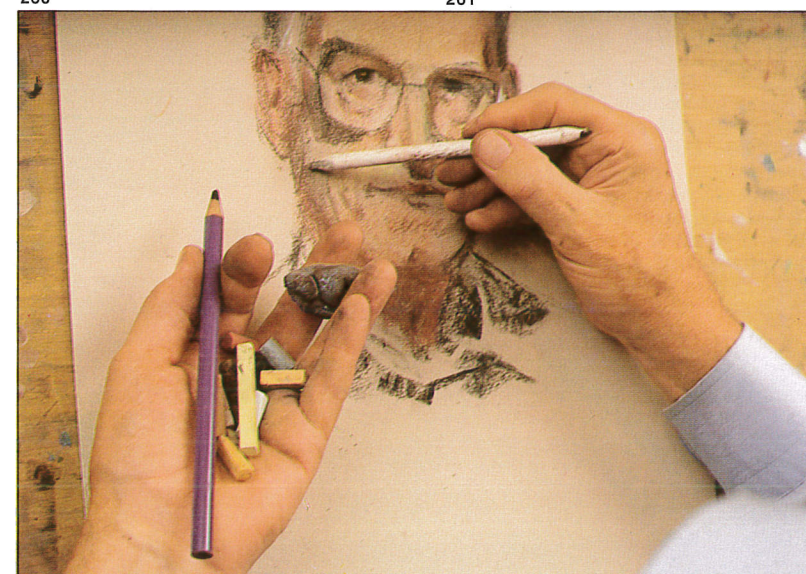


261



262

Seria rycin, od numeru 259 do 262, pokazuje, jak należy poprawiać błąd, najpierw wycierając go gumką, potem nanosząc w tym miejscu nowy rysunek ołówkiem węglowym, cieniuując go palcem i kolorując czerwoną kredą. Możliwość poprawiania i modyfikowania rysunku dowodzi niezwyklej elastyczności pracy węglem i kredami. Wreszcie ryc. 263 pokazuje, w jaki sposób można wykorzystać wolną rękę do trzymania ołówka węglowego, gumki i kawałków kredy, podczas gdy druga ręka pracuje nad cieniowaniem.

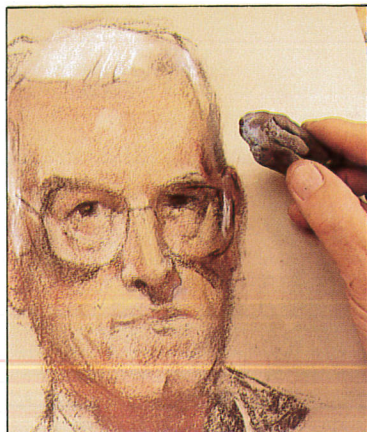


263

Ryc. 259 – 262. Tutaj możemy prześledzić, w jaki sposób poprawia się błędy w zarysach i kolorach, używając przy tym gumki, ołówka węglowego, palców do cieniowania i czerwonej kredy.

Ryc. 263. Konieczność szybkiej zmiany narzędzi pracy – różnych kolorów kredy, gumki, wiszora, ołówka itd. – sprawia, że wygodniej jest trzymać je wszystkie w wolnej dłoni, tak aby były zawsze „pod ręką”.

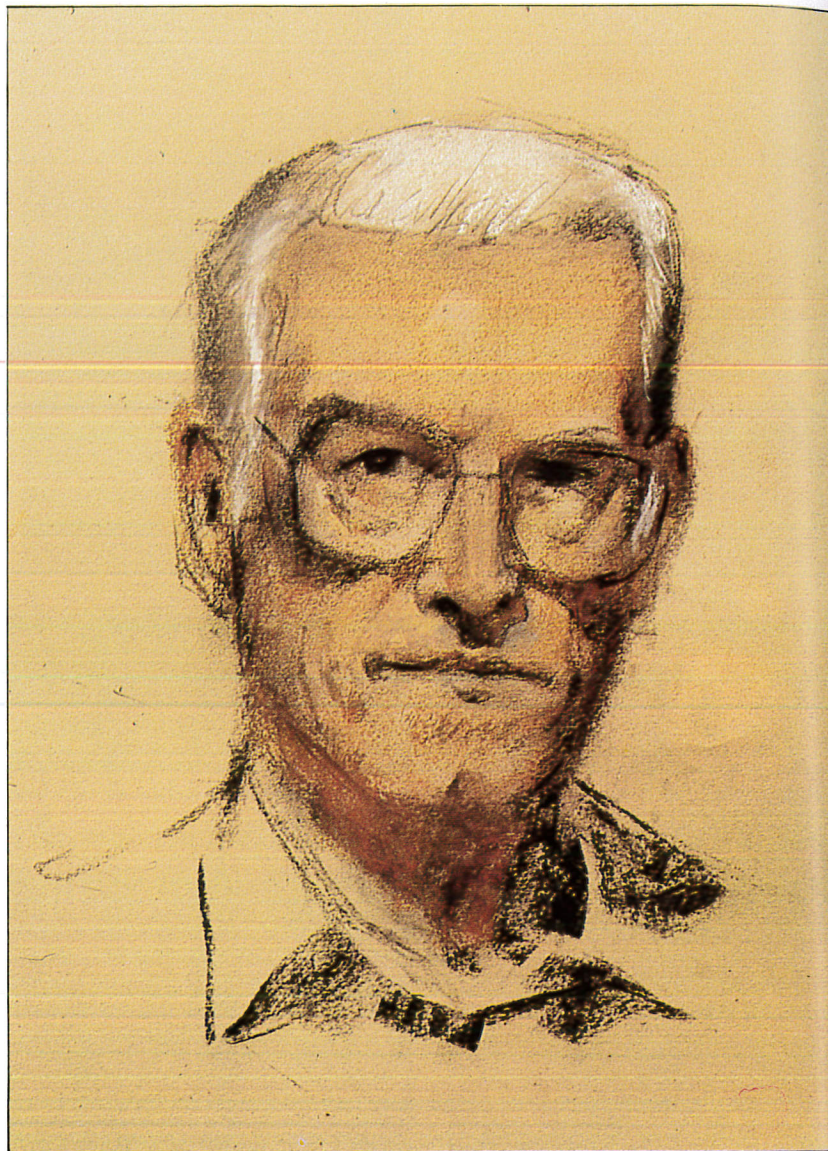
Trzeci i ostatni etap: wykończenie rysunku



264

Ryc. 264. Bardziej zaawansowany etap: przystępuję do wykończenia portretu, dodając biele i zaznaczając refleksy światła. Używam do tego białej lub jasno zabarwionej kredy i gumki. Jak widać wyżej, posłużyłem się gumką, aby „otworzyć” biały obszar na czole.

Ryc. 265. To mogłaby być ostatnia faza tworzenia autoportretu. Pozostało mi dodanie kilku detali, paru białych plamek i refleksów. Jednakże zwykle pozwalam moim pracom „odleżeć się” jakiś czas, zanim przystąpię do tworzenia ostatecznej wersji. Więc zostawiłem swój autoportret w takim stanie i wróciłem do niego następnego dnia.



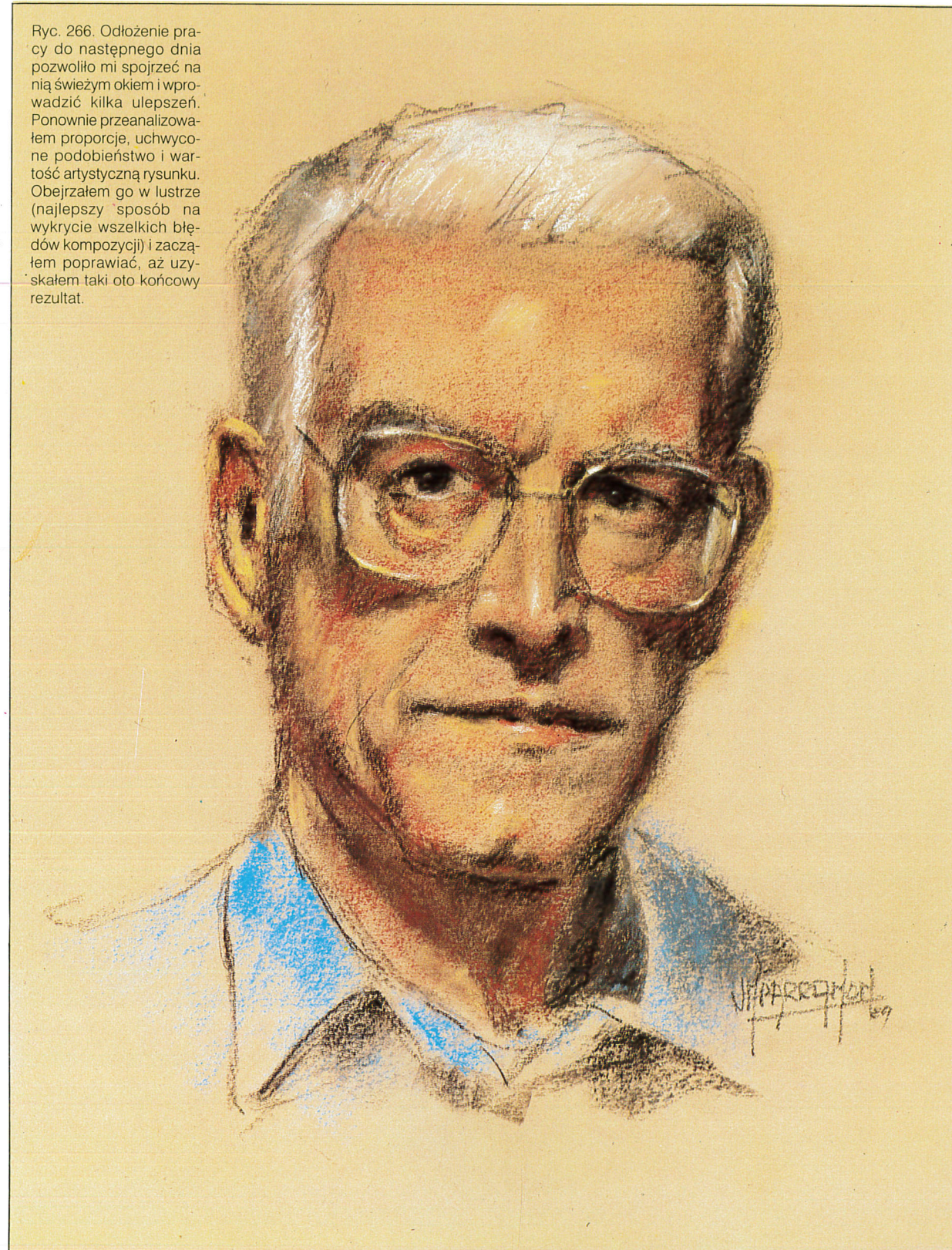
265

Na początek mała rada, którą często sobie powtarzam: żadnego rysunku ani malowidła nie powinno się kończyć podczas jednej sesji. Wprawdzie jest to możliwe, ale nie zalecane. Oderwanie się od pracy na jakiś czas pozwala rozjaśnić umysł i spojrzeć na rysunek świeżym okiem. Wykończenie tego autoportretu zajęło mi sporo czasu, podczas którego doskonaliłem rysunek, poprawiałem intensywność i odcień kolorów. Dodałem nawet kil-

ka muśnięć żółtą ochrą i sepia. Ale kiedy już zdecydowałem się przejść do ostatecznego wykończenia rysunku, polegającego na zaznaczeniu rozświetleń i wydobyciu bieli (nawet użyłem gumki, żeby „otworzyć” odbłask światła na czole), pomyślałem, że lepiej będzie zostawić to do następnego dnia, „*hasta mañana*”. Wypoczęty, spojrziałem na portret odbity w lustrze – doskonały trik na stwierdzenie, co jest dobre, a co złe – i postanowiłem wnieść cały szereg popra-

wek. Zmieniłem kierunek włosów nad czołem, poprawiłem górne pasma z prawej strony. Nieznacznie zmieniłem usta i dołek w podbródku. Dopiero potem wykończyłem rysunek dodając biele, rozjaśniając refleksy. Pokolorowałem też błękitem koszulę. Naprawdę nie zmarnowałem tego czasu! Tak oto powiedziałem wszystko, co miałem powiedzieć. Mam nadzieję, że Ty również polubisz sztukę rysowania portretów.

Ryc. 266. Odłożenie pracy do następnego dnia pozwoliło mi spojrzeć na nią świeżym okiem i wprowadzić kilka ulepszeń. Ponownie przeanalizowałem proporcje, uchwyciłem podobieństwo i wartość artystyczną rysunku. Obejrzałem go w lustrze (najlepszy sposób na wykrycie wszelkich błędów kompozycji) i zacząłem poprawiać, aż uzyskałem taki oto końcowy rezultat.



266

Model półmaski Beethovena

Możesz użyć tego modelu do wykonania ćwiczenia opisanego na stronach 56-67. Wyjmij tę stronę z książki i postępuj dalej zgodnie z instrukcjami dotyczącymi ustawienia, odległości i oświetlenia. Gdy będziesz gotów, możesz przystąpić do rysowania ołówkiem węglowym.
Możesz mi wierzyć na słowo, że będzie to bardzo pożyteczne i wartościowe ćwiczenie.



Model martwej natury

Tego modelu możesz użyć do ćwiczenia w rysunku techniką łączoną, opisanego na stronach 89-93. Wyjmij tę stronę z książki – lub stwórz własną kompozycję, którą wykorzystasz jako model. Zastosuj się do instrukcji dotyczących oświetlenia i przygotowania materiałów.

Do tego ćwiczenia będziesz potrzebował węgla, ołówka węglowego – lub czarnej kredy – i kolorowych kred. Być może, po narysowaniu tej martwej natury, postanowisz wypróbować inne możliwości techniki łączonej.

Autor dziękuje Miguelowi Ferrónowi za współpracę przy tworzeniu niniejszej książki, projekt układu graficznego oraz za wykonanie jednego z ćwiczeń; Jordi Segú, za udostępnienie szeregu ilustracji; Joanowi Sabater, autorowi jednego z ćwiczeń w technice łączonej; fotografowi, Sigfrido Romañachowi; oraz Vincente Piera za doradztwo w sprawie materiałów.



15 AW
Pomaluj swój świat na nowo...



WIELKI MISTRZOWIE
REMBRANDT
1622-1669
Nowe nakładniki do grzebielnic

WIELKI MISTRZOWIE
OPowieść o RZEBIE
Od rzeźby do rzeźby

WIELKI MISTRZOWIE
GIOTTO
I SZKOLA SZEINSZTETCA
Język i wyrażenie

WIELKI MISTRZOWIE
LEONARDO DA VINCI
Książka dla wszystkich

WIELKA KSIĘGA CERAMIKI
Joseph Chavira

WIELKI MISTRZOWIE
CHAGALL
Wielki mistrz

WIELKI MISTRZOWIE
MICHAŁ ANIOŁ
1564-1609

WIELKI MISTRZOWIE
IMPRESJONISCI
Przełom w sztuce

WIELKI MISTRZOWIE
POSTACIE
Język i wyrażenie

WIELKI MISTRZOWIE
RYSunEK
Język i wyrażenie

PEJZAŻ

OLEJ

MARTWA NATURA

AKWARELE

ANATOMIA CZŁOWIEKA

PORTRETY

IMPRESJONIZM

ROZPOZNAWANIE STYLÓW

Jak malować
FARBAMI OLEJNYMI

Jak rysować
KREDKAMI

JAK MALOWAĆ

JAK MALOWAĆ
AKWARELĄ

JAK POWSTAJE
KOLOR

POSTACIE

Jak malować
FARBAMI AKRYLOWYMI

SWIAŁO I CIEN

21 zł

20 zł

35 zł

20 zł

17 zł

17 zł

18 zł

17 zł

20 zł

18 zł

sprzedajemy
do
wyczerpania
nakładu

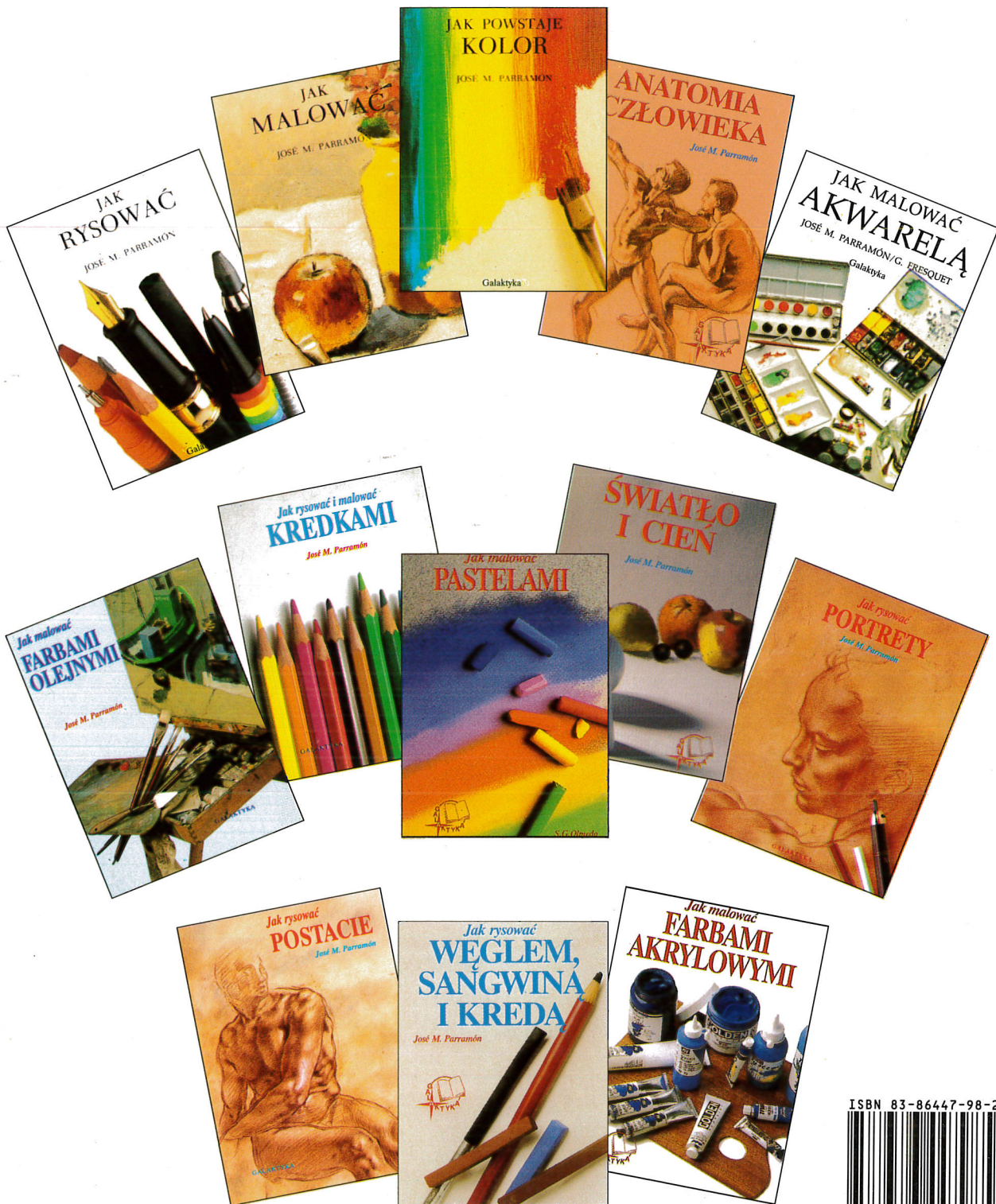
WYDAWNICTWO GALAKTYKA sp. z o.o.

ul. Stalowa 1, 91-859 Łódź

tel. 042/59-85-71, 40-65-09, fax 042/679-13-35 e-mail galak@konto.infocentrum.com

P

Wydawnictwo Galaktyka kontynuuje cykl książek – wydawanych w koedycji z hiszpańskim wydawcą i rysownikiem José M. Parramónem – poświęconych różnym technikom artystycznym i przybiorom jakimi posługuje się artysta plastyk.



ISBN 83-86447-98-2



9 788386 447985