*Jak malować*

# FARBAMI OLEJNYMI

*José M. Parramón*

GALAKTYKA

# Spis treści



**Wprowadzenie, 6**

**Historia rozwoju malarstwa olejnego, 9**
Jan van Eyck, 10
Leonardo da Vinci, Rafael, Michał Anioł, 12
Tycjan, 14
Caravaggio, Rubens, Rembrandt, 16
Velázquez, 18
Goya, Turner, Ingres, Delacroix, 20
Manet, Monet, Cézanne, van Gogh, 22
Matisse, Picasso, 24

**Materiały i przybory, 27**
Farby olejne, 28
Rozpuszczalniki i werniksy, 35
Jak wybierać farby olejne, 36
Pędzle i szpachelki do palety, 38
Co jeszcze będzie Ci potrzebne do malarstwa olejnego, 40
Paleta, pojemnik na olej i farby, 42
Wyposażenie pomocnicze i sztalugi malarskie, 44

**Pierwsze ćwiczenia w malarstwie olejnym, 49**
Malowanie jednym kolorem i bielą, 50
Różne sposoby trzymania pędzla, 52
Szkic sześcianu do obrazu olejnego, 53
Malowanie sześcianu ultramaryną i bielą, 54
Malowanie kuli, 56
Malowanie prostej martwej natury jednym kolorem i bielą, 58
Malowanie martwej natury dwoma kolorami i bielą, 62
Czyszczenie i utrzymanie pędzli, 66

**Teoria i harmonia koloru, 69**
Teoria koloru, 70
Co to są kolory dopełniające i do czego służą, 72
Od teorii do praktyki: wszystkie kolory tylko w trzech kolorach i bieli, 73
Harmonizowanie i interpretacja koloru, 74
Malowanie trzema kolorami i bielą, 78

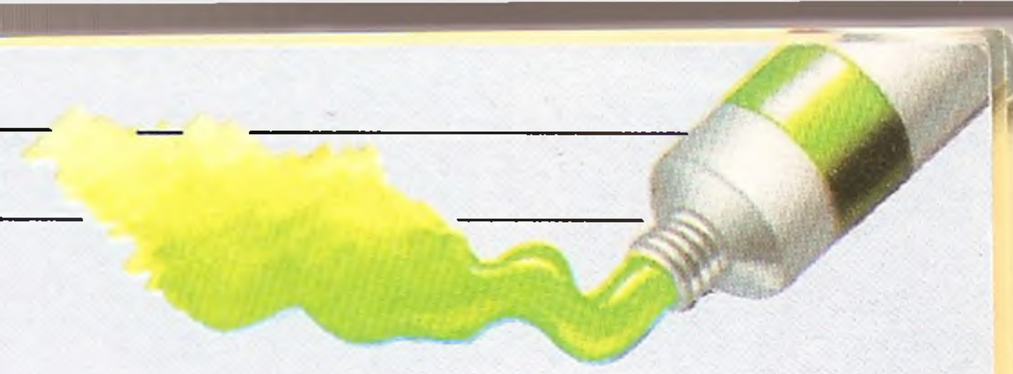
**Malarstwo olejne w ćwiczeniach, 91**
Wybór i aranżacja tematu obrazu, 92
Jak rozpocząć malowanie obrazu, 96
Kontrast, 98
Technika malarstwa olejnego: malowanie bezpośrednio na płótnie, 100
Malowanie martwej natury wszystkimi kolorami, 104

**Podziękowania, 112**

# Wprowadzenie

1

Fot.1 José M. Parramón. *Most na ulicy Marina*. Kolekcja prywatna, Barcelona.



Namalowałem swój pierwszy obraz w plenerze, kiedy miałem dwanaście lat; było to na jednej z bocznych uliczek niedaleko katedry w Barcelonie. Zacząłem malować olejem, kiedy miałem osiemnaście lat. W wieku 21 lat miałem swoją pierwszą wystawę, wystawiłem 4 obrazy i w wieku 24 lat brałem udział w „Primer Salón de la Juventud", wystawie, która była otwarta dla wszystkich malarzy poniżej 25 lat. Wzięło w niej udział 73 artystów. A ja zdobyłem pierwszą nagrodę za pejzaż miejski namalowany techniką olejną.

Po latach, kiedy uczyłem rysunku i malarstwa w akademiach i szkołach sztuk pięknych, mówiłem o różnych technikach malarskich, zawsze jednak faworyzowałem technikę malarstwa olejnego.

Istotnie, gdy spojrzę na książki, które publikowałem przez lata, to widzę, że więcej miejsca poświęciłem tej właśnie technice niż jakiejkolwiek innej.

Przyczyna jest prosta. Technika malarstwa olejnego jest królową technik malarskich. Nie dziwi więc, że z przeszło trzydziestu książek, które do dzisiaj napisałem i zilustrowałem, ta jest moją ulubioną. Nie zdziwi również fakt, że spędziłem wiele godzin studiując zasady, prawa i przykłady, które Ty, Czytelniku, musisz przeczytać, zobaczyć i podążać za nimi po to, aby nauczyć się posługiwać techniką malarstwa olejnego. To naprawdę jest możliwe, uwierz mi.

Przewracając tę stronę przeniesiesz się w czasie poznając historię malarstwa olejnego, również przeczytasz i zobaczysz, jak przebiegał rozwój techniki malarskiej u wielkich mistrzów, którzy odnieśli niebywały sukces posługując się nią przed laty.

Wiele ilustracji pomoże Ci zapoznać się z wyposażeniem, materiałami i narzędziami, których używają artyści malujący techniką olejną oraz z materiałami pomocniczymi, pędzlami, paletą i farbami, sztalugami, dodatkowymi przyborami, pojemnikami itd.

Znajdziesz również zestaw ćwiczeń praktycznych malując obraz olejny tylko jednym kolorem, potem dwoma i trzema.

Poznasz teorię koloru i to, jak można uzyskać wszystkie możliwe barwy z zestawu trzech kolorów. Będziesz miał okazję sprawdzić teorię w praktyce.

Książka ta pomoże Ci w zrozumieniu zasad i techniki malarstwa olejnego, przedstawiając prawa rządzące kompozycją, interpretując malarstwo w plenerze, malarstwo prowadzone etapami następującymi po sobie, a także pomoże zrozumieć zasadę kontrastu symultanicznego (jednoczesnego) i uzupełniającego.

Na koniec sam namalujesz martwą naturę, która będzie wyrazem Twoich możliwości twórczych w malarstwie olejnym.

Oczywiście, musisz ćwiczyć, musisz pracować! Matisse powiedział swoim studentom: „Każdy musi pracować jak pracownik laboratorium. Każdy malarz, który namalował arcydzieło, pracował w ten sposób, tak i ja pracowałem w swoim życiu".

**José M. Parramón**

**Począwszy od wczesnych lat piętnastego stulecia artyści nie wynaleźli do tworzenia swoich dzieł lepszej techniki niż malarstwo olejne. Mijały lata, zmieniały się style, a bezustanne poszukiwanie artystycznej doskonałości doprowadziło artystów do eksperymentów związanych z rozwojem malarstwa olejnego. W tym procesie osiągnięto zadziwiające mistrzostwo prac, uwydatniono nowe możliwości ekspresji i techniki. Historia malarstwa olejnego jest właśnie historią tego procesu rozwoju i tak jak wszystkie historie jest ukształtowana przez jej najlepszych twórców. Do tego rozdziału wybraliśmy malarzy, których praca jest świadectwem przebiegu tego historycznego procesu.**

# HISTORIA ROZWOJU MALARSTWA OLEJNEGO

# Jan van Eyck (1380-1441)

Wynalezienie malarstwa olejnego zwykło przypisywać się Janowi van Eyck. Dzisiaj wiemy, że malarstwo olejne istniało wcześniej. Jednakże nie ma wątpliwości, że to Jan van Eyck doprowadził malarstwo olejne do nadzwyczajnej perfekcji.

Jan van Eyck był najważniejszym artystą pierwszego okresu szkoły flamandzkiej. Od 1422 do 1424 roku pracował w Hadze, a w rok później nadano mu tytuł malarza księcia Burgundii. Około 1425 przeniósł się do Brugii, gdzie zmarł w lipcu 1441 roku.

Według legendy, pewnego dnia młody Jan ku swemu niezadowoleniu spostrzegł, że obraz namalowany temperą rozcieńczoną olejem, pozostawiony na słońcu do wyschnięcia, cały popękał. Później malarz nie ustawał w poszukiwaniu oleju, który wysychałby w cieniu. Po wielu próbach znalazł w końcu to, czego szukał – mianowicie mieszankę oleju lnianego i białego werniksu z Brugii, który dziś nazywamy terpentyną. Artysta zmieszał z tą substancją pigmenty uzyskując farbę, której gęstość i rozcieńczenie mogło być precyzyjnie kontrolowane i która schła wystarczająco wolno, aby pozwolić artyście na retusz.

Van Eyck nie tylko udoskonalił technikę malarstwa olejnego, ale odniósł sukces doprowadzając ją do doskonałości. Obraz na stronie sąsiedniej (fot. 4) został namalowany przez Jana van Eyck w 1434 roku, czyli przeszło 500 lat temu. Chociaż reprodukcja jest bardzo dobrej jakości, to nie oddaje jednak oryginału. Obraz jest znakomicie zachowany: kolory są żywe, a wszystkie szczegóły zachowują świeżość i blask pracy niedawno ukończonej.

Obrazy van Eyck'a to technika i wirtuozeria. Ruch światła po formach jest przedstawiony z dużą precyzją; ubranie, meble, klepki podłogi i inne szczegóły artysta ukazał z wyjątkową drobiazgowością. Na jednym z najlepszych portretów – obok podpisu artysty – można przeczytać napis w języku łacińskim: „najlepsze, co mogłem namalować".

Razem z Mistrzem z Flemalle i Rogerem van der Weyden, dwoma innymi wielkimi flamandzkimi malarzami tamtej epoki – Jan van Eyck jest głównym przedstawicielem nowej, realistycznej wizji północnego renesansu. Van Eyck lansował myśl, że mężczyzna i kobieta, drzewa i pola powinny być malowane tak, jak w rzeczywistości wyglądają. Od tego momentu narodziła się wielka obrazowa tradycja szkół flamandzkiej i holenderskiej, których reprezentantami są tacy wielcy malarze, jak Memling, Bouts, Bosch, Breughel, Rubens, van Dyck, Rembrandt.

Wpływ szkoły flamandzkiej był widoczny nie tylko w tym rejonie geograficznym, ale również w renesansowym malarstwie północnych Włoch i Hiszpanii. Niektórzy pisarze twierdzili, że nawet sam Velázquez inspirował się niektórymi flamandzkimi obrazami, wśród nich także van Eyck'a, do których miał dostęp, ponieważ znajdowały się w hiszpańskich kolekcjach. Tak czy inaczej, jeżeli to prawda, obrazy Jana van Eyck były podziwiane przez wielu największych malarzy.

Fot. 2. (poprzednia strona) Tycjan (1487-1576). *Portret mężczyzny*. National Gallery, Londyn.

Fot. 3. Uczeń Quintina Massys'a. *Święty Łukasz malujący Madonnę z Dzieciątkiem* (fragment). National Gallery, Londyn. Ten obraz to również cenna informacja dotycząca otoczenia artysty w pracowni pod koniec XV wieku. Z dużym prawdopodobieństwem artysta maluje w technice olejnej. Jego materiały są dokładnie takie same, jak używane przez współczesnych artystów profesjonalnych.

Fot. 4. Jan van Eyck (czynny zawodowo w latach 1422-1441). *Małżeństwo Arnolfini*. National Gallery, Londyn. Jan van Eyck doprowadził malarstwo olejne do nadzwyczajnej doskonałości. Ta praca jest przykładem mistrzostwa w precyzyjnym przedstawieniu detalu postaci i przedmiotów.

3

4

# Leonardo da Vinci (1452-1519)

Malarstwo olejne zaistniało we Włoszech dzięki flamandzkiemu malarzowi Justusowi z Gandawy. Leonardo da Vinci był jednym z malarzy włoskich, którzy przyjęli tę nową technikę.

Leonardo da Vinci urodził się w 1452 roku w dolinie rzeki Arno, niedaleko Florencji. Praktykę zawodową odbył we Florencji, w pracowni artysty Andrea Verroccha. Wśród młodych kolegów Leonarda byli tacy artyści jak Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Filippino Lippi – innymi słowy jedna z najświetniejszych generacji artystycznych wszechczasów. W wieku 20 lat Leonardo był już uznanym mistrzem.

Zainteresowania Leonarda da Vinci były prawdziwie uniwersalne: architektura, muzyka, hydraulika, geologia, botanika, anatomia... i, oczywiście, malarstwo.

Leonardo napisał bardzo znaną książkę zatytułowaną *Rozprawa o malarstwie*. Na jednej ze stron czytamy: „Staraj się być raczej delikatny w swoim malarstwie, niż używać grubych konturów. Zauważ, że cienie i światło są ze sobą powiązane nie przez linie, ale przez coś na kształt obłoku dymu". Zawarta jest w tych słowach jedna z najbardziej rewolucyjnych zasad w historii malarstwa: *sfumato,* połączenie konturu postaci i przedmiotów w perspektywie powietrznej obrazu.

Prace Leonarda były pierwszymi, w których zauważamy efekt perspektywy powietrznej między obiektami, zlewającymi się ze sobą planami w tle. Aby uzyskać ten efekt, artysta rozwinął staranną technikę, która opierała się na budowaniu następujących po sobie warstw laserunku, na malowaniu bardzo rozrzedzonymi, akwarelowymi warstwami farby, powodującymi stopniowe zanikanie szczegółów aż do momentu, gdy były one ledwie widoczne.

Fot. 5. Leonardo da Vinci (1452-1519). *Madonna wśród skał.* Luwr, Paryż. Wykonanie roślin i skał zostało oparte na starannych studiach z natury. Ta sama atmosfera i światło występują zarówno w postaci, jak i w pejzażu.

Fot. 6. Leonardo da Vinci (1452-1519). *La Gioconda* (Mona Lisa). Luwr, Paryż. Forma i masa postaci wydają się delikatnie zakrzywione i połączone z pejzażem w tle. Pejzaż jest bardzo nowatorski: perspektywa powietrzna i zamglone efekty z powietrzem umieszczonym między obserwatorem a oddalonymi górami.

5

6

# Rafael (1483-1520)
# Michał Anioł (1475-1564)

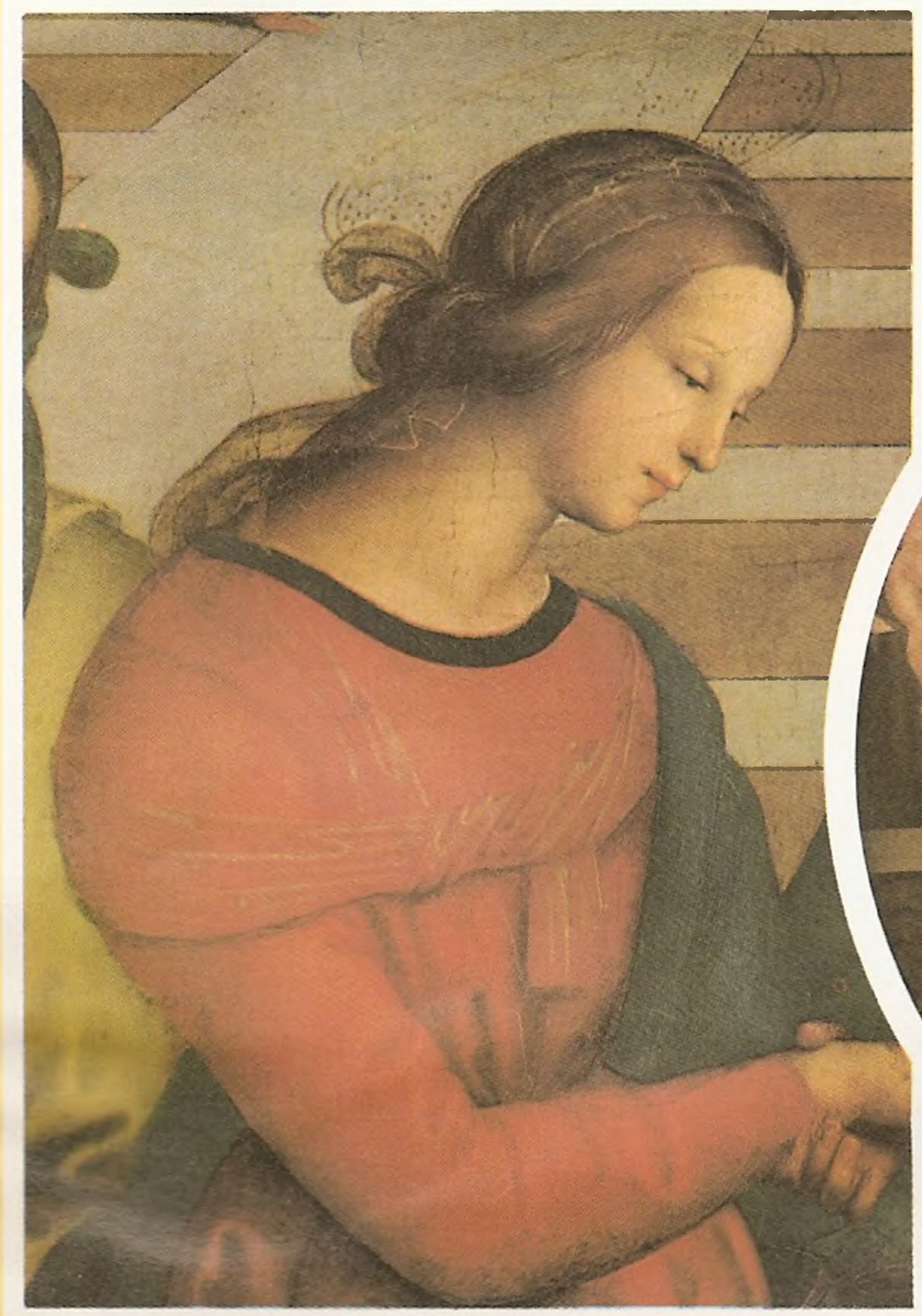
Fot. 7. Rafaello Santi, znany jako Rafael (1483-1520). *Zaręczyny Madonny* (fragment). Pinakoteka Brera, Mediolan. Rafael zazwyczaj malował na tzw. panneau, stosując technikę przejętą z obrazów mistrzów flamandzkich. Polegała ona na nakładaniu laserunku na podobrazie wykonane z grisaille, aby uzyskać wyraźną intensywność pojedynczego koloru.

Fot. 8 i 9. Michał Anioł Buonarotti (1475-1564). *Święta Rodzina* (całość i fragment). Galeria Uffizi, Florencja. Dzięki temu, że Michał Anioł był wspaniałym rzeźbiarzem, jego obrazy pełne były ekspresji, energicznych i silnych kształtów. Podobnie jak u Rafaela, również jego technika opierała się na laserunkach, pozwalających nakładać przezroczyste warstwy koloru.

Rafael zmarł w Rzymie w 1520 roku mając zaledwie 37 lat. W wieku 21 lat namalował znany obraz *Zaręczyny Madonny* (fragment obrazu na fot. 7). W wieku dwudziestu sześciu lat Rafael był już tak znany i uznany jak Leonardo. Było to wtedy, gdy papież Juliusz II wezwał go do Rzymu i powierzył pracę nad Stanza Della Segnatura w tym samym Pałacu Watykańskim, w którym Michał Anioł malował Kaplicę Sykstyńską.

Rafael i Michał Anioł traktowali malarstwo olejne w podobny sposób. Zachowało się kilka niedokończonych kasetonów wykonanych przez Michała Anioła, pozwalających zrekonstruować ze znaczną precyzją jego technikę malarską. Na kasetonie przygotowanym z gessem (białe podobrazie) Michał Anioł nakładał szarość cienkim pędzlem. Stosował podkład verdaccio (ton zielonkawy znany od czasów malarstwa gotyckiego) w miejscach twarzy i jasnych tonów. Na tak przygotowanym podkładzie formował ciała różowymi pociągnięciami laserunków, a następnie na tym malował fragmenty szat, również laserunkiem. Przezroczyste ubiory są ukształtowane przez ciemniejsze i bardziej nasycone kolory lokalne i przez cienie, które są nieco jaśniejsze dzięki użyciu bieli. Michał Anioł podobnie jak artyści flamandzcy pracował nad częściami obrazu, kończąc całkowicie pewne fragmenty, podczas gdy reszta pozostawała naszkicowana.

7



8

9

# Tycjan (ok. 1487-1576)

Giovanni Bellini przyswoił sobie malarstwo olejne pod wpływem i za sprawą Antonella da Messiny, o którym mówiło się, że spędził wiele czasu w Brugii ucząc się nowej techniki. Prace Belliniego zmieniły ewolucyjne tendencje weneckiej tradycji malarskiej wprowadzając efekt odbitego światła, które łączy ze sobą formy i miękkie kontury w obrazie. Ten efekt jest widoczny również w obrazach innego wenecjanina, Giorgione, o którym historyk Vasari powiedział: „Malował bezpośrednio na płótnie, od kiedy stwierdził, że malarstwo bez odniesienia do rysunku jest najlepszym sposobem malowania". Harmonijne kolory i delikatne formy brały się stąd, że – jak głosi legenda – Giorgione „dzielił swoje życie między miłość i muzykę".

Tycjan był uczniem Giorgione. W swoim długim życiu odniósł sukces stając się naprawdę narodowym, a nawet międzynarodowym autorytetem, równym wielkim postaciom renesansu. Jedna z anegdot głosi, że cesarz Karol V oddał mu cześć podnosząc jeden z pędzli, który upadł mistrzowi. Tycjan doprowadził do doskonałości kierunek kolorystyczny, który miał swój początek u Belliniego, a później był kontynuowany przez Giorgione.

Wpływ rysunków Michała Anioła pojawiał się sporadycznie, a dzieła Tycjana są oparte w dużej mierze na kolorze. Jest to kolor, który tworzy formy, sugeruje przestrzeń, który przenika powietrze. Tycjan zrewolucjonizował malarstwo. Można przeprowadzić rozróżnienie między malarstwem przed Tycjanem z surowymi formami i jasnym kolorem, a malarstwem po Tycjanie – z miękkimi formami i większą harmonią bardziej naturalnych kolorów. Jest to szczególnie dobrze widoczne w ostatnim okresie jego twórczości, gdy obrazy tracą wyrazistość, ale zyskują na nadzwyczajnej jedności i chromatycznej harmonii.

Technika używana przez Tycjana w ostatnim okresie jest pełna energii i zadziwiających uproszczeń. Tycjan gruntował płótno warstwą różu weneckiego. Na tak przygotowanym płótnie rysował i malował formy rozpoczynając jednocześnie od trzech kolorów: żółtego, czerwonego i czarnego, odpowiadających fragmentom jasnym, średnim i ciemnym. Później artysta pracował w ten sposób, że malował laserunkiem jedynie fragmenty o jasnych tonach. Kolor każdego laserunku odpowiadał kolorowi, który go poprzedzał w tym miejscu (różowy nad czerwonym, żółty nad kolorem ciała). Na końcu Tycjan dopracowywał najjaśniejsze fragmenty wprowadzając bardzo jasny impast, wcierając farbę pędzlem. Była to technika *frottage*. Jego najsłynniejsze prace mają jedność powietrza i światła: tę złotą grę ciepłego późnopołudniowego światła, tych właśnie impastów. Jeżeli bliżej przyjrzymy się ostatnim obrazom Tycjana, to widoczne są jedynie cienie (impasty), a całą pracę można w pełni

Fot. 12. Tycjan (ok. 1487-1576). *Portret mężczyzny*. National Gallery, Londyn. Tycjan był świetnym kolorystą, ale jego kolor nie był ani kolorem flamandzkich mistrzów, ani wczesnorenesansowych malarzy. Był natomiast kolorem rzeczywistości. Efekty chromatyczne podziwiane w jego pracy to rezultat kontrastu między błękitem, który dominuje w całym obrazie, a ciepłym kolorem użytym w partii głowy.

10

**Technika *frottage* w malarstwie Tycjana**

Słowo *frottage* pochodzi od francuskiego czasownika *frotter* (rozcierać). Zastosowane w odniesieniu do techniki malarstwa olejnego dotyczy specjalnego sposobu malowania, gdy na pędzlu jest niewiele farby i maluje się nią fragmenty już namalowane, które wyschły lub są już prawie suche. Nałożona farba jest zazwyczaj jaśniejsza niż ta położona wcześniej i pozwala dostrzec barwę wcześniejszą i przejścia od światła do cienia, a także stopniowanie koloru. Fotografie 10A, 10B i 10C ilustrują ten proces. Na ciemnozielonej powierzchni jest roztarta pędzlem jaśniejsza tonem zieleń. Rezultat to pewien typ stonowania (laserunku), w którym tony – zamiast zmieszać się całkowicie ze sobą – wzbogacają się wzajemnie. To chromatyczne wzbogacenie było najbardziej wyraziste u Tycjana, który stosował *frottage* w jasnych fragmentach swoich obrazów tworząc w ten sposób doskonałe kolory i wzmacniając ich ekspresję (fot. 11).

11

12

ocenić dopiero wtedy, gdy oglądający uczyni kilka kroków w tył i spojrzy na dzieło z pewnej odległości. Malując olejami w sposób bezpośredni wielki mistrz zerwał z tradycyjną techniką opartą na jednorodnym kolorze powierzchni i na gładkości, wprowadzając przejścia między światłem a cieniem. Co więcej, kolor u Tycjana nie jest surowy, o witrażowych tonach, tak jak u jego poprzedników. Zamiast tego ogólną harmonię osiągał za pomocą określonej gamy kolorów. Jego malarstwo naprawdę wyprzedza epokę.

Fot. 13 i 14. Tycjan (ok.1487-1576). *Chrystus ukoronowany cierniami* (całość i fragment). Alte Pinakothek, Monachium. Ostatnie prace Tycjana charakteryzowały szybkie i energiczne pociągnięcia pędzla. Artysta kładł i mieszał farbę na płótnie otrzymując bogatą gamę stonowanych, neutralnych kolorów, które zespalając się tworzyły ogólną harmonię całości.

13

14

# Caravaggio (1573-1610)

Michelangelo Merisi, znany jako Caravaggio, był człowiekiem skorym do gniewu i kłótliwym. Jego życie było pełne problemów ekonomicznych i prawnych. Caravaggio nie znosił manieryzmu w malarstwie, który był wtedy bardzo popularny. Nowością, którą wprowadził, było potraktowanie form materii malarskiej w sposób bardzo kontrastowy w partiach światła i cienia, znany jako mroczny światłocień (tenebryzm), będący jedną z najważniejszych części składowych malarstwa światłocieniowego. Postacie i przedmioty, które pojawiają się na obrazach Caravaggia, nie należą do świata wyobraźni mistrza, lecz są zwyczajne, czasami nawet wulgarne. Jego mistrzostwo polega na użyciu oleju do podkreślenia kształtu i powierzchni form pojawiających się na płótnie. Można powiedzieć, że do czasów Caravaggia obrazy przedstawiały rzeczywistość w sposób poetycki. Caravaggio był pierwszym malarzem, który malował prozaiczną rzeczywistość obiektywnie ujmując tematy. Miał wpływ na rozwój malarstwa barokowego. Wśród artystów, którzy byli pod wpływem jego mrocznego światłocienia, znaleźli się Rembrandt, Velázquez, Rubens, de la Tour i Zurbarán.

15

Fot. 15. Caravaggio (1573-1610). *Powołanie św. Mateusza* (fragment). Kościół San Luigi Dei Francesi, Rzym. Mroczny światłocień był elementem, który Caravaggio wprowadził do malarstwa. Był to styl, który środkami malarskimi wzmacniał kontrast między światłem i cieniem. Zauważ, jak – w przedstawionym fragmencie głowy – gwałtownie i ostro następuje przejście od światła do cienia, co oczywiście wzmaga siłę wyrazu.

16

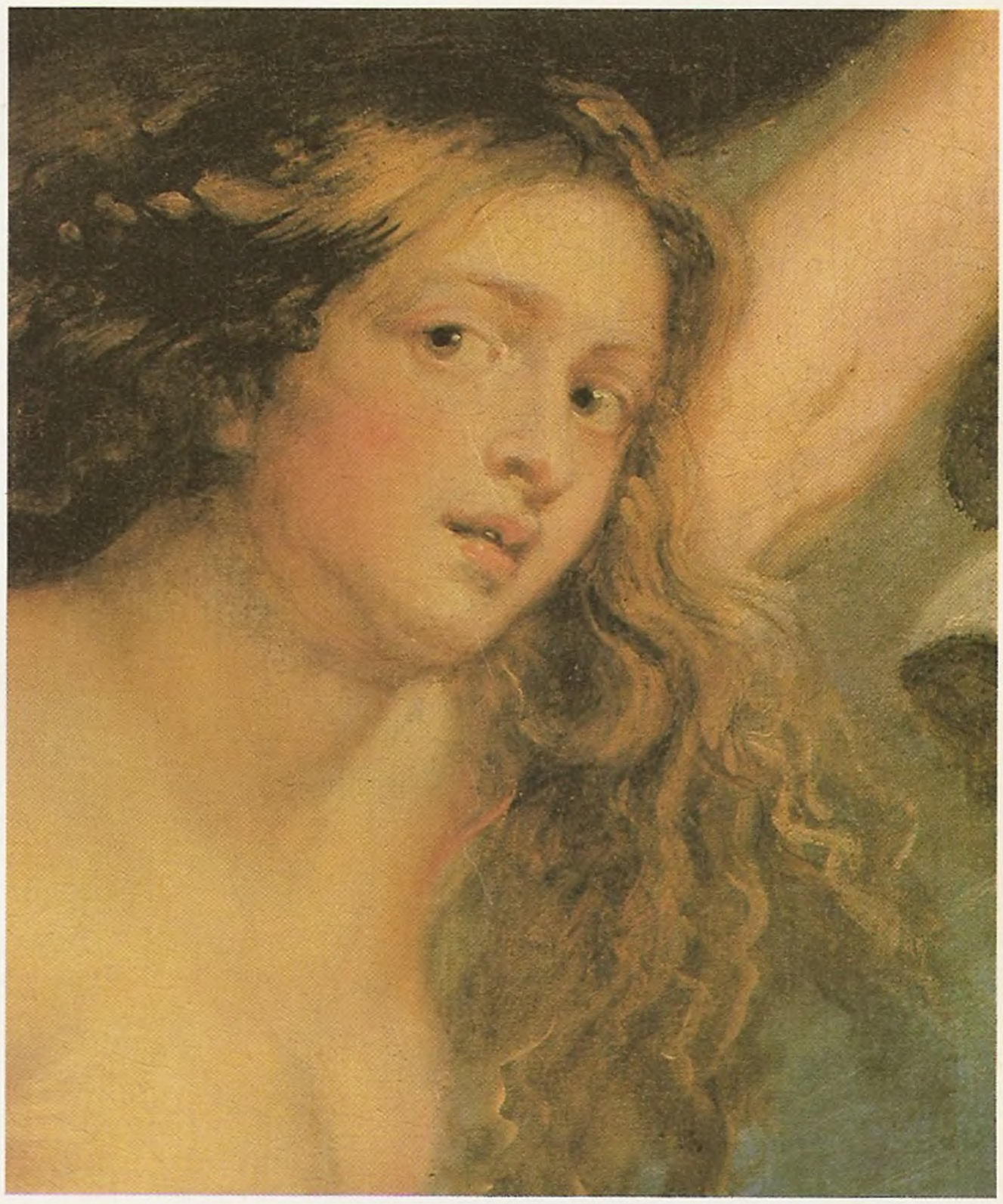
Fot. 16. Caravaggio (1573-1610). *Madonna mastalerzy* (fragment). Galeria Borghese, Rzym. Tło obrazu jest całkowicie pogrążone w mroku, aby wydobyć jak najlepiej kształt postaci i przedmiotów.

# Rubens (1577-1640)
# Rembrandt (1606-1669)

Prace Rubensa są zadziwiająco spójne i harmonijne dzięki pewności ręki i ciągle doskonalonej technice. Na srebrzysto-szarym podobraziu Rubens malował nie tylko laserunkiem, ale również grubo kładzioną farbą; całość pokrywał później warstwami farby zmieszanej bezpośrednio na płótnie. Malował wprost na płótnie, nie czekając aż farba wyschnie, rozpoczynając i kończąc obraz podczas jednego posiedzenia, tak jak czynią to współcześni artyści. Praca była jednak poprzedzona mistrzowską kompozycją i rysunkiem.

W przeciwieństwie do Rubensa, Rembrandt nigdy nie wyjechał ze swego rodzinnego kraju – Holandii. Stwierdził, że niekoniecznie trzeba jechać do Włoch, aby poznać arcydzieła malarstwa. W Holandii, według Rembrandta, było wystarczająco dużo dzieł włoskich. Sam malarz był właścicielem znacznej kolekcji malarstwa i grafiki, którą w końcu musiał sprzedać, gdy zbankrutował. Rembrandt był mistrzem światłocienia wprowadzonego, jak już widzieliśmy, przez Caravaggia. Stworzył typ kompozycji, której centralna część jest oświetlona bezpośrednim światłem, rozjaśniającym tylko tę część, pozostawiając resztę obrazu w ciemnościach. Rozświatlone fragmenty są bogate w grubo kładzioną farbę i gęsto traktowaną materię malarską. W ciemnych fragmentach obraz jest dużo bardziej przezroczysty, a formy nieostre. W przeciwieństwie do Caravaggia, Rembrandt używał bardzo ciepłego światła i zawsze próbował osiągnąć efekt bardziej emocjonalny i ekspresyjny niż w rzeczywistości u portretowanych osób.

17



Fot. 17. Peter Paul Rubens (1577-1640). *Fortuna* (fragment). Muzeum Prado, Madryt. Rubens rozwinął technikę malarstwa olejnego, która łączyła w sobie laserunek i malowanie bezpośrednio na płótnie.

18

Fot. 18. Rembrandt van Rijn (1606-1669). *Batszeba w kąpieli*. Luwr, Paryż. Jedną z olśniewających cech malarstwa Rembrandta jest technika zręcznego zestawienia elementów obrazu łączących w sobie impasty z kolejnymi warstwami laserunku.

Miejsk. Biblioteka Publiczna w Płotkowie
OBRAZEK
do
użytku
85 348

# Velázquez (1599-1660)

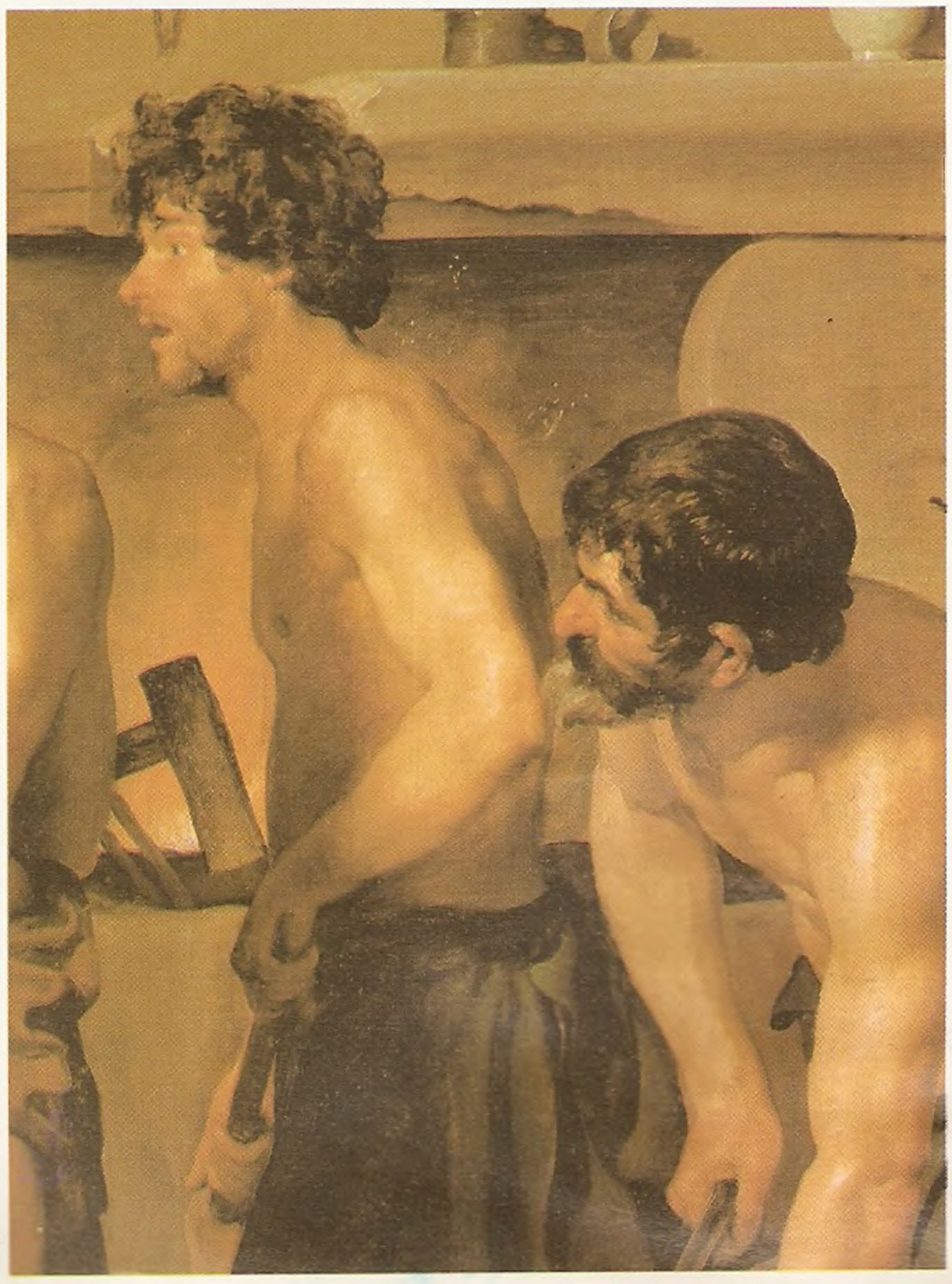
We wczesnych pracach Velázqueza widać wpływ światłocienia znanego z obrazów Caravaggia, które artysta kopiował. W Sewilli we wczesnych latach XVII w. Velazquez uprawiał realizm, różniący się jednak od tego, który przyniósł mu światowy rozgłos. W wieku 24 lat jego sława dotarła do Madrytu na dwór króla Filipa IV, który nadał mu tytuł nadwornego malarza. W Madrycie mógł studiować malarstwo w oparciu o kolekcję królewską, tam też spotkał Rubensa. Za jego radą postarał się o pozwolenie na wyjazd do Włoch i studiowanie malarstwa u włoskich mistrzów. Rozstrzygający wpływ na malarstwo Velázqueza mieli malarze weneccy, szczególnie Tycjan, oraz prace Rubensa. Velázquez stworzył styl malarski, w którym obrazy – jak to określił wielki historyk sztuki Ernst Gombrich – „należą do najbardziej fascynujących, jakie kiedykolwiek widziałem na świecie".

Podobnie jak Tycjan, Velázquez malował na podobraziu zabarwionym różem weneckim. Zaczynał obraz od naszkicowania koniuszkiem pędzla kilku detali. Kontynuował pracę kolorując płótno różnymi szarościami, zależnie od rozłożenia na płótnie stref światła i cienia w momencie decydującym o kontraście koloru i formie. Velázquez pracował tak jak impresjoniści, pierwszymi pociągnięciami pędzla tworząc małe impasty sugerujące światło, zupełnie oderwane od całości, jeśli przyjrzeć się im z bliska, ale zakomponowane z nadzwyczajnym realizmem, gdy spojrzeć na dzieło z pewnej odległości. Jego najbardziej znane i prawdopodobnie najlepsze dzieło – *Damy dworu* – było namalowane w ten właśnie sposób. Gdy pisarz epoki romantyzmu Theophile Gautier zobaczył ten obraz po raz pierwszy, wykrzyknął: „Dobrze, ale gdzie jest obraz?!" Gautier sądził, że ogląda rzeczywistość.

19

Fot. 19. Diego Velázquez (1599-1660). *Portret Filipa IV na koniu* (fragment). Muzeum Prado, Madryt. Dojrzały styl prac Velázqueza łączy w sobie wpływ malarstwa weneckiego, w szczególności Tycjana i stylu Rubensa.

20



Fot. 20. Diego Velázquez (1599-1660). *Kuźnia Wulkana* (fragment). Muzeum Prado, Madryt. Realizm obrazów Velázqueza ma swoje źródło w malarstwie Caravaggia. Sposób przedstawienia ludzkich postaci jest naprawdę doskonały.

21

Fot. 21. Diego Velázquez (1599-1660). *Damy dworu.* Muzeum Prado, Madryt. Jedno z najsłynniejszych dzieł w historii sztuki. Tutaj właśnie ostry realizm harmonijnie łączy się ze świetną kolorystyką. Dzieło jest płynne i świetliste z ledwie zaznaczonym impastem.

# Goya (1746-1828)
# Turner (1775-1851)

Francisco de Goya powiedział pewnego razu: „Mam tylko trzech mistrzów – naturę, Velázqueza i Rembrandta". Istotnie – wiele grafik wykonanych przez Goyę to kopie portretów namalowanych przez Velázqueza, a w ostatnich obrazach Goyi niewątpliwie można dostrzec mocny światłocień, atrybut impastu. W spojrzeniu na naturę obrazy Goyi należą w historii malarstwa do jednych z najbardziej wnikliwych i pełnych. W jego najlepszych pracach jest czysty kolor z niewielką ilością światłocienia. Wykonanie ich zdaje się prowadzić najkrótszą i bezpośrednią drogą ku czystej formie.

J. M. W. Turner był również rewolucyjnym malarzem. Jego grubo kładziony impast i nadzwyczaj bogato traktowane światło zostały w pełni docenione w momencie powstania i rozwoju w sztuce kierunku impresjonistycznego.

22

23

# Ingres (1780-1867)
# Delacroix (1798-1863)

Pierwsza połowa dziewiętnastego wieku we Francji była naznaczona działalnością dwóch przeciwstawnych sobie malarzy: Ingresa i Delacroix. Ingres był obrońcą akademickiej poprawności rysunku i doskonałej przejrzystości formy, a romantyczny Delacroix był zwolennikiem koloru. Prawdę mówiąc, obydwaj artyści używali techniki malarstwa olejnego w sposób zupełnie odmienny. Ingres malował przezroczystymi pociągnięciami laserunku, połączonymi z półimpastem, z nadzwyczajną starannością nadawał kształt formom. Twierdził, że „staranny modelunek jest konieczny", a kolor w jego obrazach wydaje się żywy, przejrzysty, czysty i nieskazitelny. Ingres inspirował się „boskim Rafaelem" i przez całe życie próbował naśladować włoskiego mistrza klasycznej doskonałości i harmonii.

Delacroix używał koloru do tworzenia formy, poszukując mocnych kontrastów. Dla Delacroix rysunek był przede wszystkim ekspresją ruchu. Twierdził, że „dobry rysownik to ten, który potrafi naszkicować całą postać" poczynając od góry. Charakterystycznymi cechami malarstwa Delacroix są impasty, *frottage* i proste pociągnięcia pędzla. Rysunek jest prosty, stanowi szkielet kompozycji. Kontur na przemian pojawia się i znika. Delacroix przejął ten ruch i gest od Rubensa, mistrza dynamicznej kompozycji.

Ingres i Delacroix byli zawsze przeciwnikami. Po śmierci obydwu, wraz z pojawieniem się impresjonizmu, szala wagi przeważyła na stronę Delacroix. Kolor zwyciężył.

24

25

Fot. 22. Francisco de Goya (1746-1828). *Portret księżniczki Chinchón*. Z kolekcji księcia Szwecji, Madryt.

Fot. 23. J. M. W. Turner (1775-1851). *Widok na Wenecję*. Tate Gallery, Londyn.

Fot. 24. Auguste Dominique Ingres (1780-1867). *Portret panny Riviére*. Luwr, Paryż.

Fot. 25. Eugéne Delacroix (1798-1863). *Wolność wiodąca lud na barykady* (fragment). Luwr, Paryż.

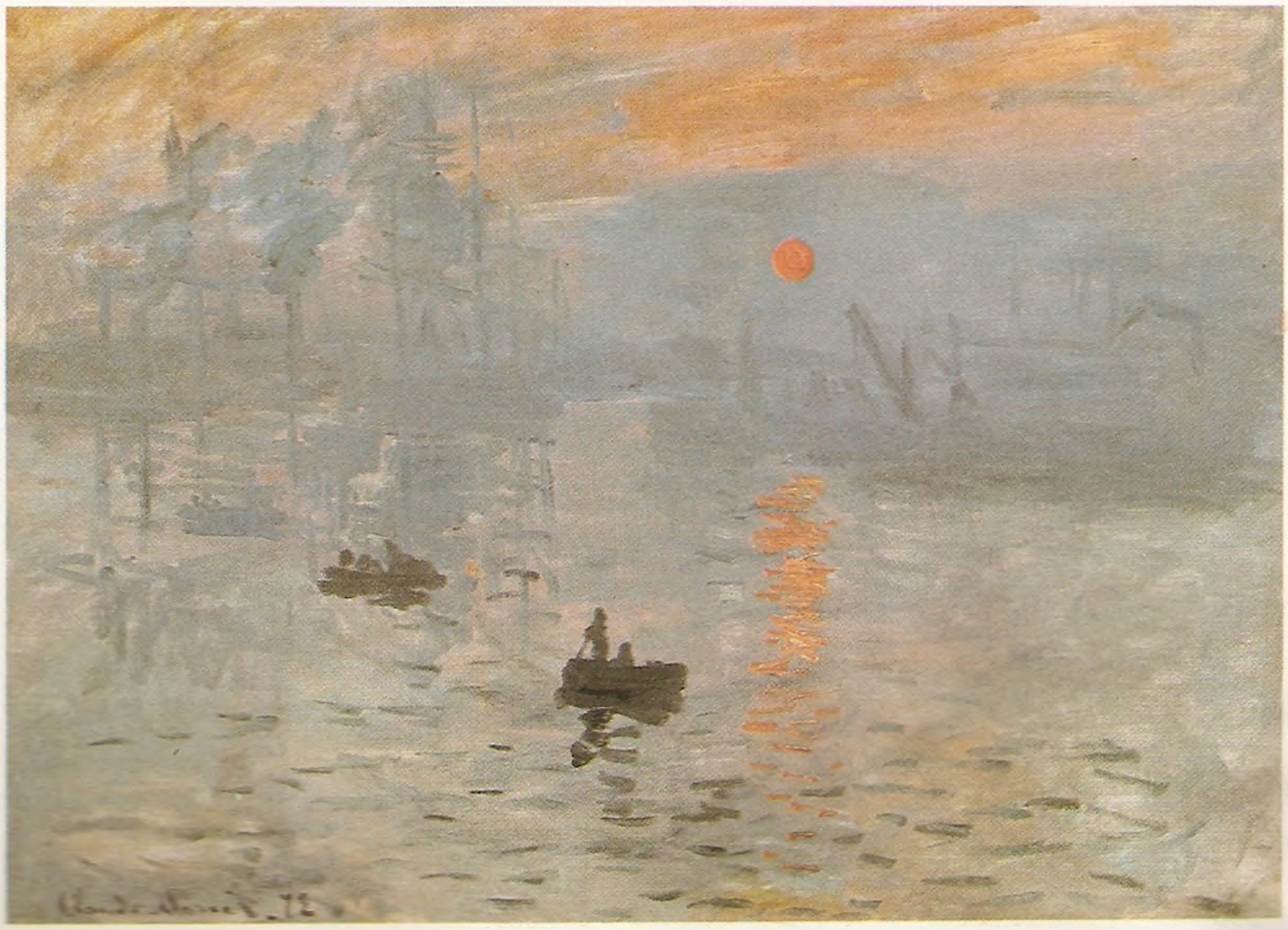
# Manet (1832-1883)
# Monet (1849-1926)

Jednym z najbardziej prestiżowych wydarzeń w paryskim życiu publicznym XIX wieku była coroczna wystawa sztuk pięknych zwana „Salonem". Akademickie gremium sędziowskie decydowało, jakie obrazy powinny znaleźć się na wystawie. W „Salonie" roku 1863 jury odrzuciło około tysiąca obrazów i rzeźb. Skandal związany z tym wydarzeniem spowodował zorganizowanie drugiego, tzw. *Salonu Odrzuconych*. To właśnie na tym „Salonie" publiczność mogła obejrzeć po raz pierwszy obrazy artystów uznanych później za mistrzów impresjonizmu.

Edouard Manet i Claude Monet często byli odrzucani i nierozumiani. Pierwszy z nich szukał i znalazł sposób wyrażania formy jedynie za pomocą koloru. Jego obrazy, z wyjątkiem tych, które powstały w ostatnim okresie jego życia, zostały wykonane w pracowni. Z kolei Monet porzucił malowanie w pracowni i wyszedł w plener. Był to naprawdę rewolucyjny krok w czasie, gdy malarstwo akademickie dominowało i było wszechobecne.

26

27



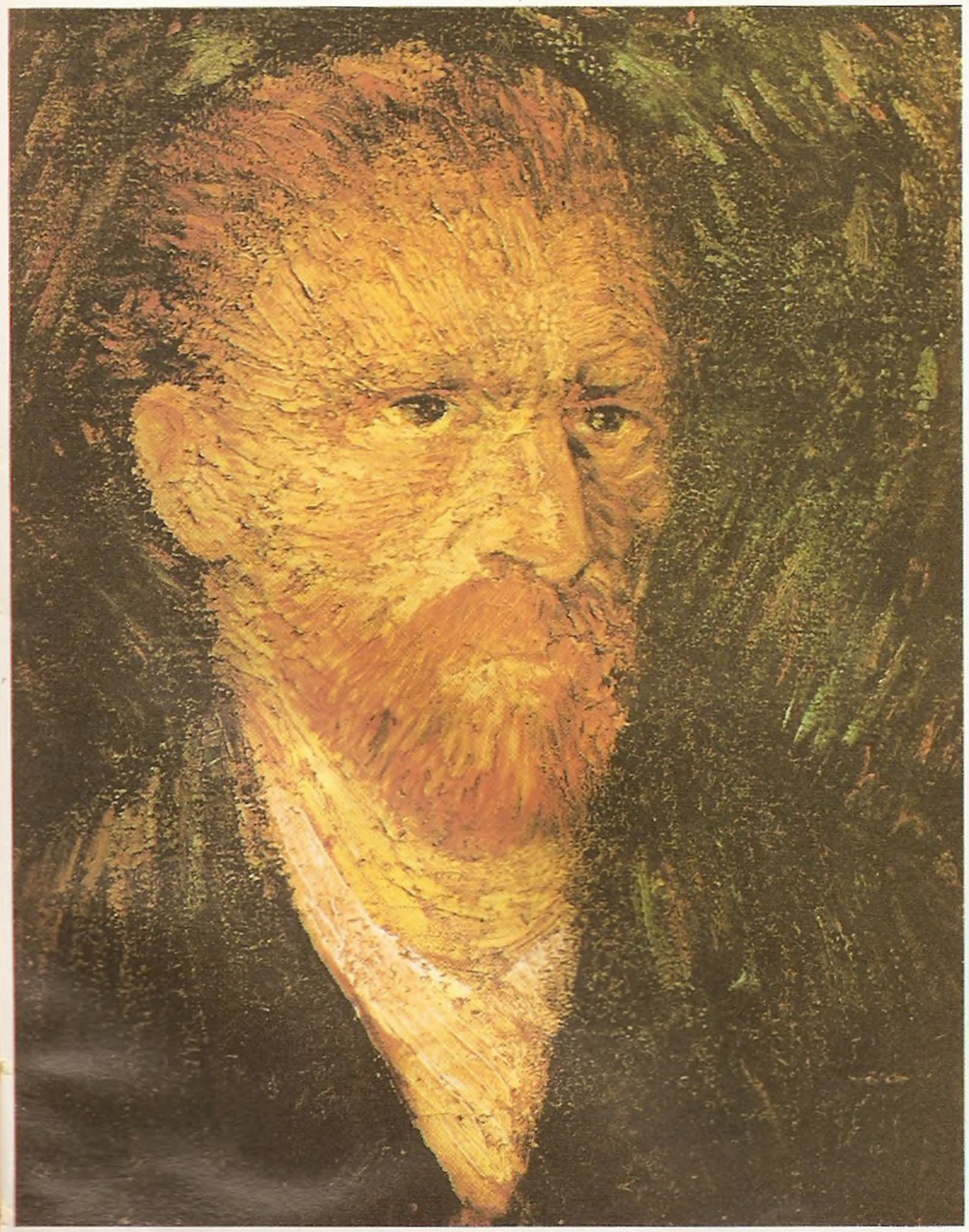
Fot. 26. Edouard Manet (1832-1883). *Grający na flecie*. Muzeum D'Orsay. Paryż. Manet przyczynił się do odkrycia i zastosowania wiedzy o obrazie, która występowała u Velázqueza i Goyi. Ten obraz nawiązuje bezpośrednio do Velázqueza. Nie ma miejsca na nic innego poza grą czystych kolorów, praktycznie redukujących światło i cień.

Fot. 27. Claude Monet (1840-1926). *Impresja – wschód słońca*. Muzeum Marmottan, Paryż. Przygotowania i prace charakterystyczne dla malarstwa klasycznego zostały tutaj zarzucone na rzecz wrażenia, jakie u malarza wywołuje bezpośredni kontakt z naturą.

# Cézanne (1839-1906)
# Van Gogh (1853-1890)

28

29



Vincent van Gogh i Paul Cézanne zajmują poczesne miejsce wśród wielkich artystów. Łączy ich coś jeszcze – przez większą część swego życia obaj byli uznawani za bezta-lencia.

Cézanne porzucił wystawianie w Paryżu, zniechęcony ośmieszającymi atakami pra-sy i publiczności. Poirytowany i nietowa-rzyski zajął się doskonaleniem swojego malarstwa, chcąc pozostawić po sobie coś trwałego. Cézanne chciał – jak to sam określił – „zamienić tę impresję w coś trwałego, co przetrwa lata jak sztuka w muzeach", uczynić impresjonizm kieru-nkiem trwałym jak podobne w przeszłości. Van Gogh sprzedał w swoim życiu tylko jeden obraz – *Czerwone pole winogron w Arles* za 400 franków. W 1990 roku dom aukcyjny Sotheby's w Nowym Jorku sprze-dał na aukcji płótno *Lilie* za 53,9 miliona dolarów. Chociaż pod koniec życia van Gogh zyskał pewne uznanie krytyki, to jego życie było ciągłym zmaganiem z lo-sem, by osiągnąć osobistą wizję formy i koloru na płótnie.

Klasyczne malarstwo olejne skończyło się definitywnie z nastaniem impresjonizmu, a zwłaszcza Cézanne'a i van Gogha. Po-rzucili oni przygotowania związane z tech-niką, laserunek i grisailles; malowali wprost na płótnie. Sztuka van Gogha i Cézanne'a polegała całkowicie na zgod-ności obrazów z obserwacjami, jakie po-czynili, i z ich formalną wyobraźnią. Nie stosowali żadnych zabiegów technicznych, wszystko było malowane na kolejnych, nowych płótnach.

Dla publiczności i krytyki ten brak tech-nicznych sekretów był oznaką nieporad-ności. Dla nas, sto lat później, oznacza to czystość i autentyczność ich prac.

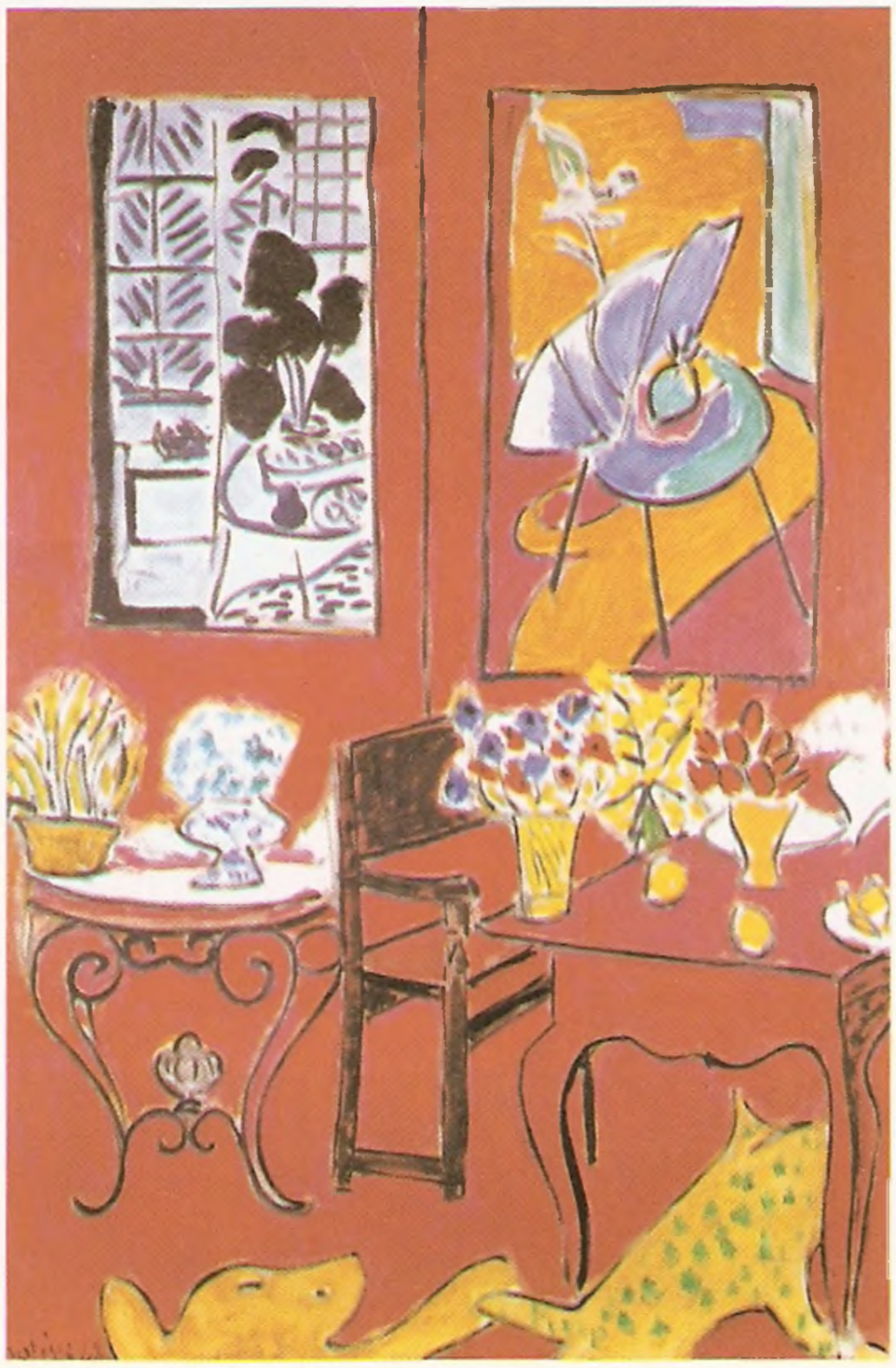
Fot. 28. Paul Cézanne (1839-1906). *Domek w ogrodzie.* Z kolekcji Ri-charda Juckera, Mediolan. Cézanne wprowadził do malarstwa kompozycję geometryczną. W jego pracach kolor zarówno opisuje jak i tworzy formę.

Fot. 29. Vincent van Gogh (1853-1896). *Autoportret.* Galeria Narodowa, Oslo. U van Gogha suche, obrazowe pociągnięcia pędzla stworzyły jakość nie spotykaną wcześniej w malarstwie olejnym. To malarstwo bezpośrednie, bardzo emocjonalne i ekspresyjne.

# Matisse (1869-1954)

„Chciałem, aby moje malarstwo było jak łoże, w którym człowiek mógłby spocząć po ciężkim dniu i odetchnąć". Są to słowa jednego z największych malarzy dwudziestego wieku – Henri Matisse'a.
Matisse dążył do tego, aby jego malarstwo było dekoracyjne, a jednocześnie wyrażało ekspresję zmysłowych form postaci i przedmiotów. W 1905 roku Matisse razem z innymi malarzami zadziwił Paryż wystawą obrazów, których kolory były tak zaskakujące i frapujące, jak ich kompozycja.
Malarze ci zwani byli *fowistami* (dzikimi bestiami). Podczas gdy impresjoniści malowali w plenerze, podążając za swoimi doznaniami wzrokowymi, fowiści malowali abstrakcyjne szczegóły i szukali najbardziej niezwykłych zestawień kolorystycznych.
Matisse malował wnętrza, w których pojedynczy kolor (czerwony lub niebieski) dominował w całym obrazie. W jego pracach nie ma światłocienia, a forma jest opisana przez linię rysunku bez wypełnienia.

30



Fot. 30. Henri Matisse (1869-1954). *Duże, czerwone wnętrze*. Centrum Pompidou, Paryż. Kolory u Matisse'a zmierzają bardziej w kierunku dekoracyjnej abstrakcji niż naturalistycznego opisu. Tak czy inaczej, jego prace są wystarczająco spójne, aby traktować je bardzo osobiście i reprezentatywnie.

31

Fot. 31. Felix Vallotton (1865-1925). *Trzecia galeria: teatr w Châtellet*. Luwr, Paryż. Malarstwo fowistów charakteryzowało się wybornym użyciem mocnych kolorów zestawionych w zdecydowanych i dekoracyjnych kontrastach.

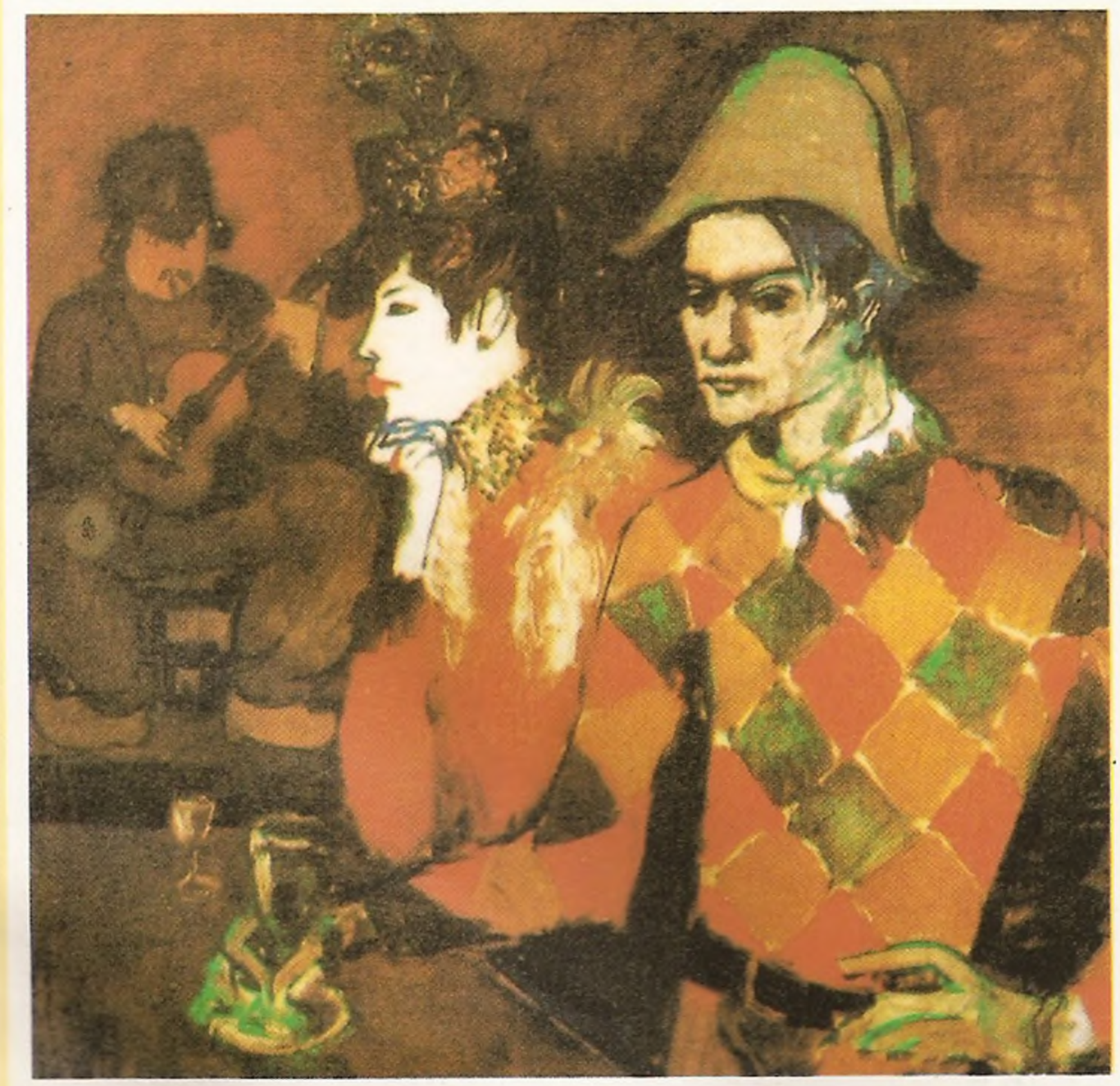
# Picasso (1881-1973)

32

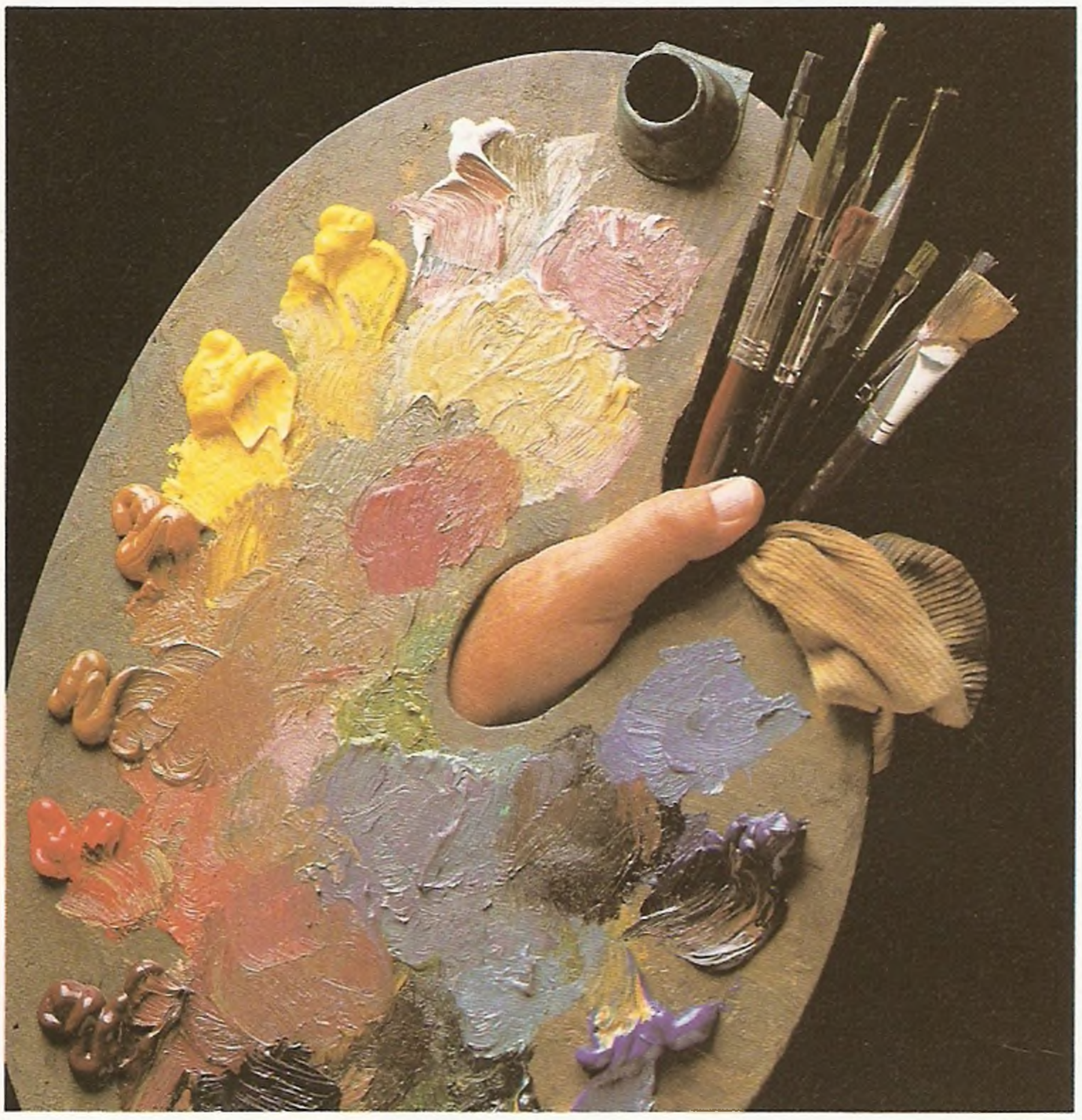
Fot. 32. Pablo Picasso (1881-1973). *W pogoni za bykami.* Muzeum w Barcelonie. Picasso zrewolucjonizował współczesne malarstwo. Jego prace reprezentowały różne style, ale zawsze zachowywały tę samą świeżość, intensywność spojrzenia i szybkość malowania.

Fot. 33. Pablo Picasso (1881-1973). *Arlekin z Vaso.* Kolekcja Charles S. Payson'a, Manhasset, Nowy Jork.

33



Picasso był jednym z wielkich malarzy dwudziestego wieku. Razem z francuskim malarzem Georgem Braquem, Picasso zapoczątkował malarstwo kubistyczne, jeden z najbardziej wpływowych stylów sztuki nowoczesnej. Jednakże jego możliwości twórcze stale wzrastały, a nowe formy i kolory pojawiały się nieustannie w jego wyobraźni przez cały okres kariery artystycznej.
Deformacje, którym Picasso poddał realistyczne formy, nie wynikały z niekompetencji zawodowej czy nieporadności. Dowodzą tego prace, które namalował przed okresem kubizmu: podczas okresu błękitnego i różowego. Wtedy rysunek i kolor traktował Picasso w sposób konwencjonalny, a tematykę czerpał z życia codziennego.
Jeśli jakiś malarz nie trzymał się zasad, to z pewnością był nim Picasso. Jego sposób malowania wydaje się w pierwszej chwili chaotyczny: poprawki, kolor jeden na drugim, zmiany w kompozycji i tak bez końca. Picasso był zawsze posłuszny swojemu instynktowi malarskiemu. Instynkt ten wymagał rzetelnego wsparcia warsztatowego. Twórca rezygnował z poprawności malarskiej, jeśli było to konieczne.



**Technika i ćwiczenia w malarstwie olejnym są oparte na wykorzystaniu wielu materiałów i przyborów. Niektóre z nich niewiele zmieniły się podczas rozwoju tej techniki, a inne zostały zmienione lub udoskonalone. Podstawą są narzędzia, których artyści używali zawsze i dlatego znamy ich jakość i trwałość. Ważne jest, aby wiedzieć, jakie materiały mamy do dyspozycji, które z nich są niezbędne, o które możemy swój warsztat uzupełnić, a także w jaki sposób powinny być używane i przechowywane. Wszystko to postaram się wyjaśnić w tym rozdziale. Gdy go przeczytasz, zdobędziesz wiedzę potrzebną do wyboru odpowiednich materiałów, zgodnych z tematami, które zamierzasz, Czytelniku, podjąć w swoim malarstwie.**

# MATERIAŁY I PRZYBORY

# Farby olejne

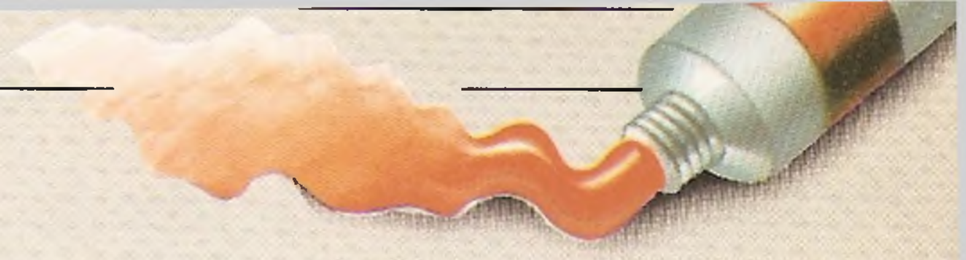
Czy można sobie wyobrazić amatora lub zawodowca wytwarzającego dziś samemu farby olejne? Większość artystów i nauczycieli odpowiedziałaby „nie", ale są jeszcze tacy „doradcy", na szczęście niewielu, którzy polecają stosowanie starych metod do produkcji farb, gdyż te, które są wytwarzane fabrycznie nie gwarantują jakości, a ci, którzy ich używają, ryzykują zniszczeniem swoich prac po pewnym czasie.

Jeżeli spóbujesz znaleźć potwierdzenie tych słów pytając znanych zawodowych artystów, dowiesz się, że współcześni malarze nie robią swoich farb własnoręcznie – kupują je w specjalistycznych sklepach. Tak czy inaczej, nie zaszkodzi poznać chociaż trochę historię produkcji farb. Stare druki i książki, a także nasz ekspert Maurice Bousset mówią, że w pracowniach dawnych mistrzów, od van Eyck'a do Goyi – jak również u Leonarda, Tycjana, Rafaela, El Greca, Rubensa, Rembrandta i Velázqueza – było pomieszczenie, gdzie artyści mogli wytwarzać farby olejne. Możemy sobie wyobrazić taką „kuchnię" czy laboratorium pełne półek zastawionych buteleczkami z etykietami, zawierającymi pigment lub sproszkowany kolor. Możemy przeczytać nazwy, które są do dziś używane w nowoczesnych fabrykach farb: biel ołowiana, żółcień neapolitańska, zieleń szmaragdowa, ultramaryna; a za nimi w glinianych miseczkach lub płaskich buteleczkach szereg płynów, olejów i werniksów o takich nazwach jak: olej lniany, olej orzechowy, mastyks, wosk pszczeli. W rogu znajduje się oświetlony kominek, a obok półek solidny stół z porfirowym blatem. Obok stoi kilka moździerzy, tłuczków, szpachelek do palety, pędzli i różnej wielkości płaskich buteleczek. To na tym stole malarz robił swoje farby opierając się na recepturze, która mogłaby posłużyć współczesnym malarzom.

35

Fot. 34. Owalna paleta z kolorami najczęściej stosowanymi w malarstwie olejnym.

Fot. 35. Artysta ucierający farby w XVII wieku, według Rykaerta. Drzeworyt Maurice Bousset'a.



# Produkcja farb olejnych

Wytwarzanie farb olejnych nie jest specjalnie trudne; jest to proces rozpuszczenia pigmentu (sproszkowanego koloru) w oleju lnianym i ucierania go szklanym tłuczkiem na marmurowej, gładkiej powierzchni (spójrz na ilustrację poniżej).

Dawnym mistrzom szczególną trudność sprawiało znalezienie czystego, dobrej jakości pigmentu i zastosowanie go w recepturze pasującej do danej techniki, biorąc pod uwagę schnięcie farby, krycie koloru, trwałość i odpowiednią jakość. Każdy z artystów miał swoją własną recepturę. Podczas gdy Leonardo da Vinci „testował wielokrotnie różne oleje", Dűrer „używał oleju orzechowego przecedzonego przez filtr z węgla drzewnego", Tycjan stosował „esencję lawendową z olejem makowym wybielonym na słońcu", Rubens „malował werniksem kopalnym, olejem makowym i esencją lawendową". Wszystkie te metody, a także inne, o których piszą w swoich pracach Bousset i Max Doerner, można było zaobserwować u mistrzów. Ta procedura wytwarzania farb w dużej mierze pozostawała niezmieniona aż do połowy XIX wieku. Rewolucja przemysłowa przyniosła pierwsze fabryki produkujące farbę; niektóre z nich z braku doświadczenia – i bez skrupułów – wyrabiały słabe jakościowo, o kiepskich kolorach farby, które wkrótce stały się fatalnym narzędziem. Prace impresjonistów – pierwszych, którzy używali farb w tubkach – pokazały niezbyt czyste farby, biel, która okazywała się prawie żółcienią, błękit – zielenią, przeczernione brązy i sjeny i tak dalej. Ta katastrofa, którą pokrótce opisałem, usprawiedliwiała powrót do tradycyjnych metod uzyskiwania farby.

Fot. 36-39. Proces powstawania farby olejnej. Jest to metoda tradycyjna. Sproszkowany pigment w danym kolorze rozprowadza się na marmurowej płycie (fot. 36). Niewielką ilość oleju lnianego wylewa się na pigment jednocześnie mieszając i ucierając całość szklanym tłuczkiem (fot. 37). Mieszanka musi być dobrze utarta, aby nie było niepotrzebnych grudek, aż do uzyskania jednorodnej pasty (fot. 38). Otrzymaną farbę należy przechowywać w hermetycznym pojemniku szklanym (fot. 39).

36

37

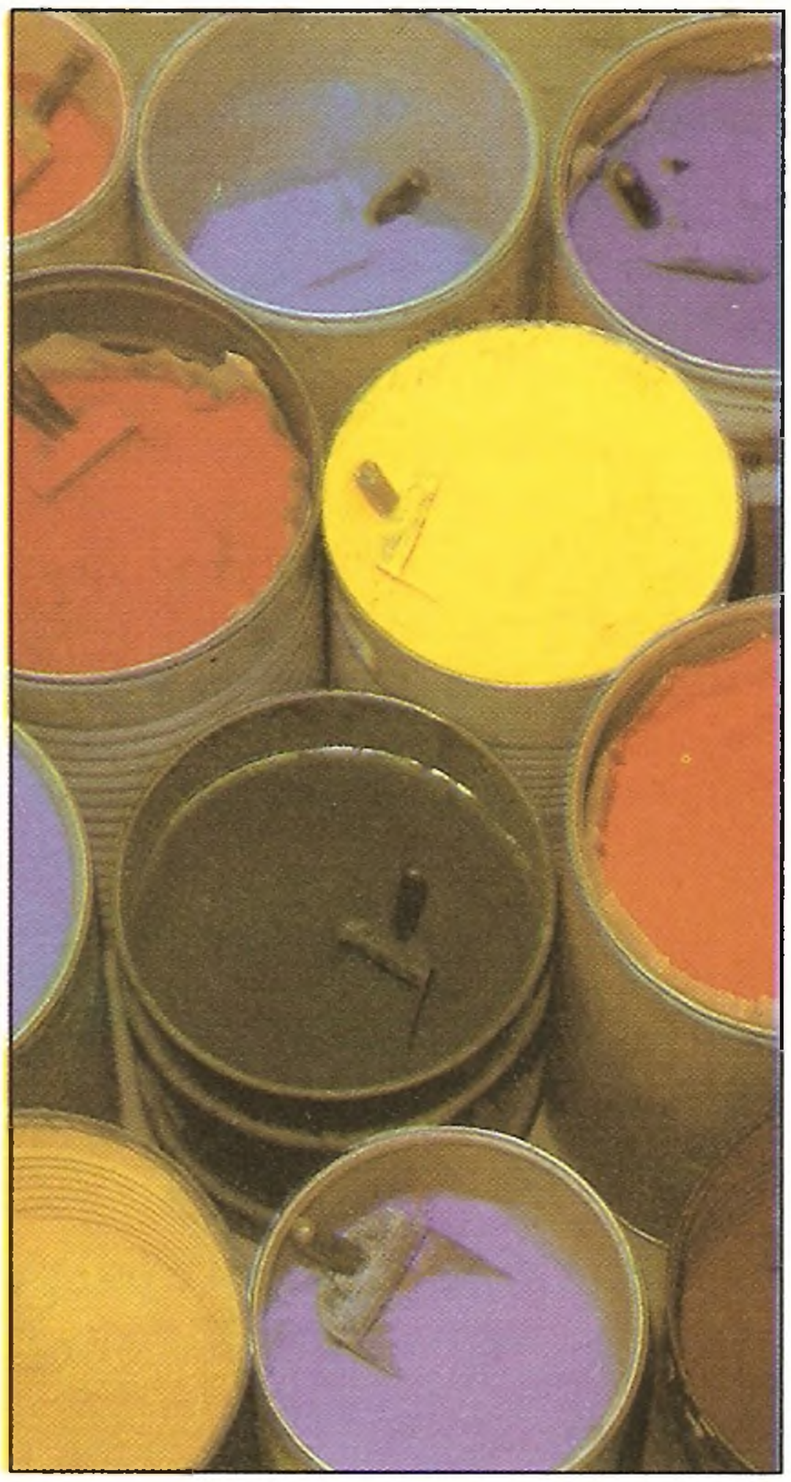
38

39

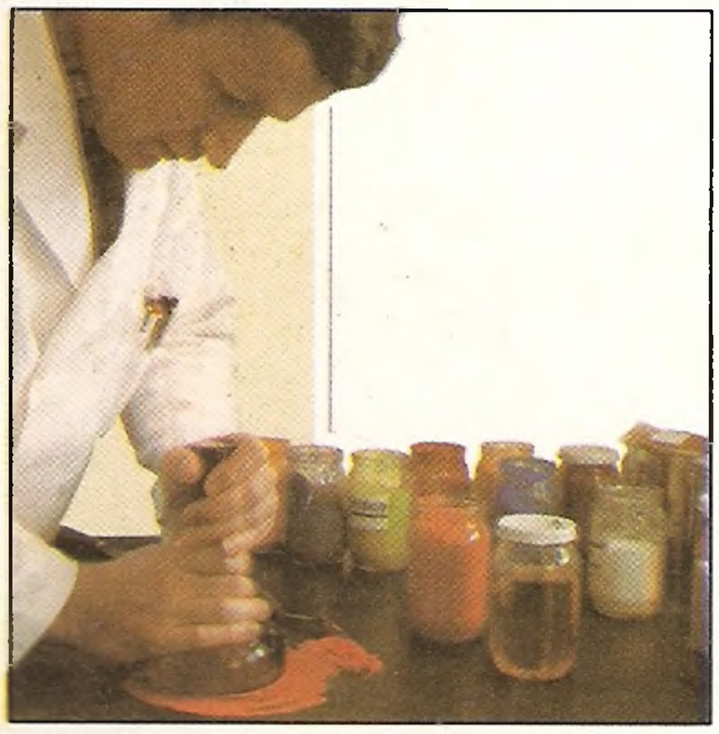
# Produkcja farb olejnych

40

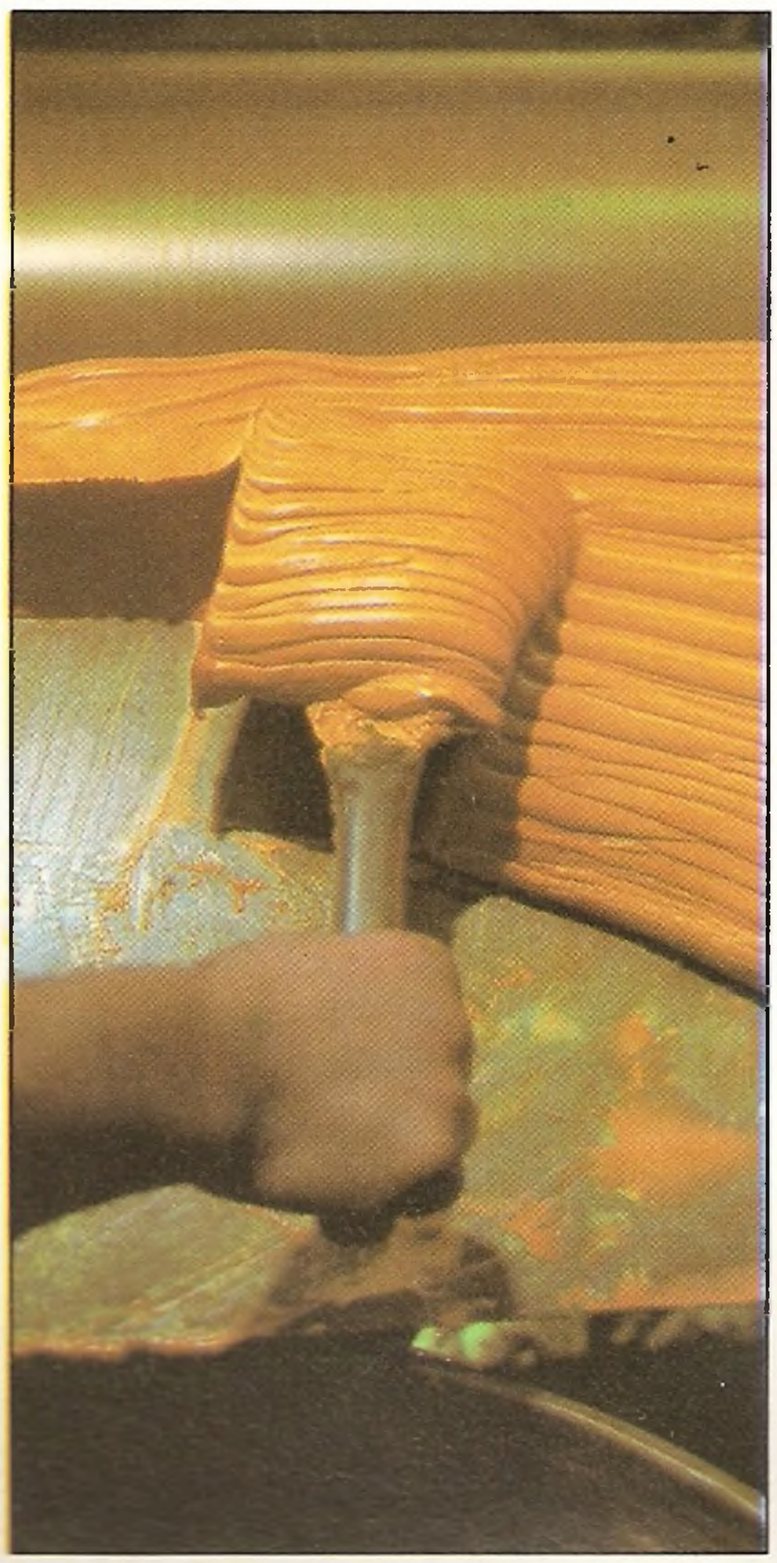
41



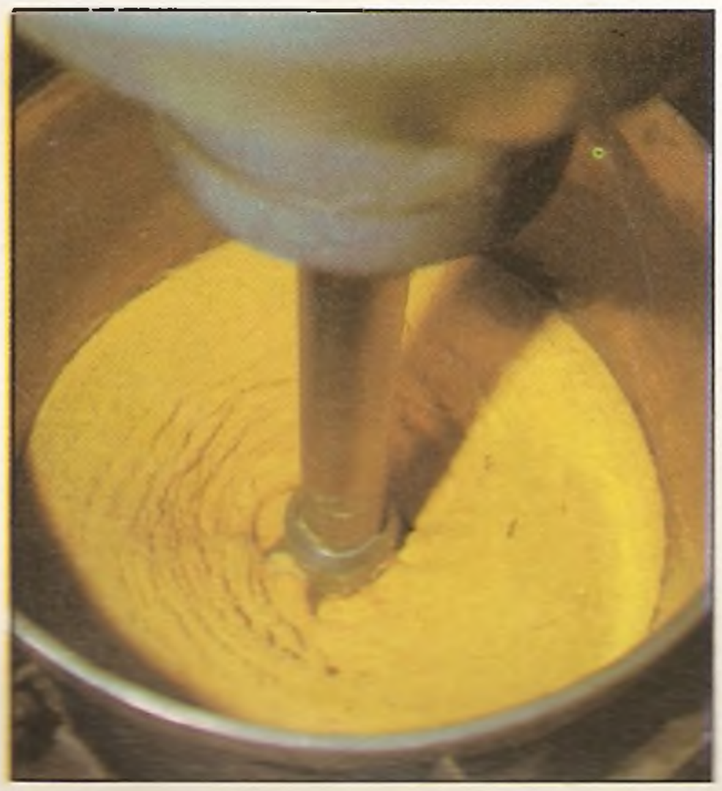
42



43



44



Fot. 40-44. Dzisiaj większość firm produkujących farby olejne wytwarza je na skalę przemysłową. Sposób postępowania jest dokładnie taki sam, jak w metodzie tradycyjnej: sproszkowany pigment miesza się z olejem lnianym (z dodatkiem innych składników, takich jak woski), następnie uciera w specjalnej maszynie i nakłada w tuby. Doświadczenie i profesjonalizm znanych firm gwarantują daleko wyższą jakość niż ta, którą mógłby uzyskać artysta w pracowni (dzięki uprzejmości firmy Talens produkującej farby).

# Żółcienie

Znane firmy produkujące farby olejne, takie jak Winsor & Newton, Schmincke, LeFranc & Bourgeois, Rowney, Reeves, Academy, Grumbacher czy Titan oferują szeroki wybór farb: niektóre z nich przedstawiają ofertę nawet 90 różnych kolorów, a wśród nich możesz znaleźć około 10 różnych żółcieni. Ten zestaw zawiera konkretne kolory w zależności od potrzeb, ale artyści nie używają wszystkich kolorów z oferty, zazwyczaj ograniczają paletę do dwunastu lub czternastu kolorów. Poniżej przedtawiam krótką charakterystykę standardowych kolorów w malarstwie olejnym.

**Biel tytanowa (fot. 45)** – ten biały pigment zastąpił stosowaną do niedawna biel ołowianą i biel cynkową. Ma większą siłę krycia i intensywniejszy barwnik.

**Biel ołowiana** – farba kryjąca o dużej intensywności. Łatwo wysycha. Nadaje się świetnie do tła. Zawiera trujący pigment.

**Biel cynkowa** – ma chłodniejszy odcień niż biel ołowiana, mniej kryjąca. Schnie wolniej.

**Żółcień cytrynowa (fot. 46)** – to chromian baru; farba zachowuje długo kolor; stosowana bez specjalnych utrudnień.

**Żółcień neapolitańska** – jeden z najstarszych kolorów. Farba kryjąca, dobrze schnie, trująca.

**Żółcień kadmowa (fot. 47)** – siarczek kadmu; mocny, intensywny kolor, schnie raczej wolno. Może być mieszana z innymi kolorami z wyjątkiem tych, które zawierają w swoim składzie miedź. Dostępna w jasnych, średnich i ciemnych odcieniach.

**Żółta ochra (fot. 48)** – umbra naturalna zawierająca hydrohematyt, jeden z najstarszych kolorów. Ma dużą siłę krycia i mocny, intensywny kolor. Wysycha szybko i może być mieszana z innymi kolorami.

# Czerwienie

Jasne kolory ziemi (naturalne i palone) są wśród czerwieni szczególnie godne uwagi, w połączeniu z żółtą ochrą są najstarszymi i najczęściej używanymi kolorami w historii malarstwa. Najbardziej są znane sjeny (naturalna i palona), czerwień kadmowa i laka krapowa (kraplak).

**Sjena naturalna (fot. 49)** – jej nazwa pochodzi od nazwy włoskiego miasta Siena. Naturalny ziemisty kolor zawierający hydrohematyt; znakomicie miesza się z innymi. Rozpuszczona w dużej ilości oleju może ulec sczernieniu, tak więc nie zaleca się malowania tym kolorem dużych fragmentów obrazu.

**Sjena palona (fot. 50)** – otrzymywana w procesie palenia sjeny naturalnej, ma podobne do niej cechy charakterystyczne z jedną przewagą – otóż trudno ulega sczernieniu. Szeroko stosowana przez mistrzów weneckich i – według niektórych – przez Rubensa w celu wydobycia świetlistych tonów w obrazach.

**Cynober** – bardzo świetlisty kolor. Dobrze kryje, ale schnie wolno. Wystawiony przez długi czas na działanie światła słonecznego ma skłonności do czernienia. Może być mieszany z wszystkimi kolorami z wyjątkiem tych, które zawierają miedź.

**Czerwień kadmowa (fot. 51)** – kompozycja siarki, selenu i kadmu. Mocny, świetlisty kolor, który dobrze kryje i ma bogaty wachlarz tonów. Może być mieszana ze wszystkimi kolorami oprócz zawierających miedź. Dostępna w jasnych, średnich i ciemnych tonach.

**Lak czerwony (fot. 52)** – nazywany również szkarłatem alizarynowym. To farba o bardzo mocnym tonie. Ma świetlisty kolor, jest przezroczysta, wysycha powoli. Zmieszana z innymi kolorami daje wachlarz purpur, różów, szkarłatów i czerwieni.

# Zielenie i błękity

**Zieleń permanentna** – to mieszanka tlenku chromu z żółcienią kadmową cytrynową. Jest to kolor jasny, mający szerokie zastosowanie.

**Umbra zielona** – to kolor pochodzący od żółtej ochry – ciemna zieleń khaki. Jeden z najwcześniej poznanych kolorów. Może być stosowana w szerokim zakresie.

**Zieleń szmaragdowa (fot. 53)** – znana również jako viridian. Jest to wodorotlenek chromu uzyskany po raz pierwszy w Paryżu w 1838 roku, a wytwarzany seryjnie od 1859 roku. Jest uważana za jedną z najpiękniejszych zieleni ze względu na bogactwo tonów, trwałość i jakość kolorów, które może tworzyć.

**Błękit kobaltowy (fot. 54)** – jest to mieszanina czarnego kobaltu, tlenku aluminium i kwasu fosforowego. Odkryty we Francji w 1802 roku. Przyjęty jako kolor artystyczny w Anglii w 1870 roku. To metaliczny kolor bez specjalnych ograniczeń w użyciu. Wysycha szybko, ale nie powinien być nakładany na warstwy farby, które jeszcze nie wyschły całkowicie, w przeciwnym przypadku mogą pojawić się pęknięcia. Dobrze kryje, nie jest toksyczny.

**Ultramaryna (fot. 55)** – była pierwotnie najdroższym ze wszystkich pigmentów. Otrzymywano ją krusząc półszlachetny kamień lapis lazuli. Po raz pierwszy użyto jej w Europie w XII wieku. Sztuczna ultramaryna, zwana ultramaryną francuską, jest obecnie używana zamiast tej pierwszej. Jest to mieszanka aluminium, silikonu, sody i siarki. Po raz pierwszy otrzymana w 1828 roku. Dostępny jest jasny i ciemny ton.

**Błękit pruski (fot. 56)** – otrzymywany z żelazocyjanu potasu. Ma intensywny kolor. Jest przezroczysty i dobrze schnie. Może tracić swój kolor pod wpływem światła i nie można go mieszać z cynobrem oraz bielą cynkową.

53 54 55 56

# Brązy i czernie

**Umbra naturalna (fot. 57)** – kolor ziemi podobny do sieny naturalnej, ale o większej zawartości magnezu. Wpada nieco w zielonkawe tony. Nie sprawia trudności w użyciu. Schnie bardzo szybko, więc nie zaleca się malowania nim cienkich warstw. Ciemnieje z upływem czasu.

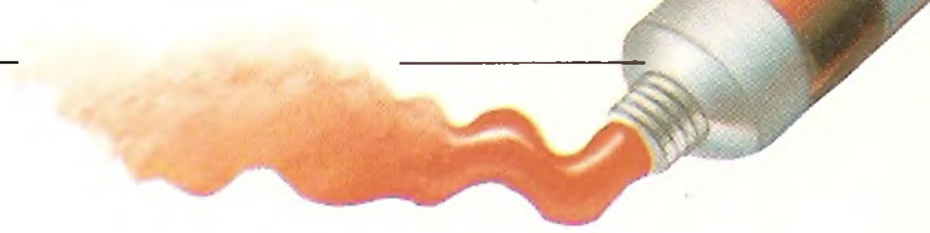
**Umbra palona (fot. 58)** – otrzymywana poprzez wypalanie umbry naturalnej, ma jednak daleko cieplejszy ton. Wpada lekko w czerwień. Równie szybko schnie. Ma tendencje do czernienia z upływem czasu.

**Umbra niemiecka (fot. 59)** – to naturalna bitumiczna umbra zawierająca żelazo. Ma ciemny brązowy kolor. Schnie kiepsko i powinna być używana jedynie do laserunku i retuszu na niewielkich fragmentach obrazu.

**Czerń słoniowa (fot. 60)** – ma najszersze zastosowanie ze wszystkich czerni. Otrzymywana jest przez wypalanie pokruszonych kości zwierzęcych i daje różnorodne możliwości kolorystyczne. Ma głęboki, czarny odcień. Nie sprawia kłopotów w mieszaniu z innymi kolorami. Schnie bardzo dobrze. Jeżeli chodzi o czerń – warto dodać, że niektórzy malarze uzyskują ją mieszając różne ciemne tony takich kolorów jak błękit pruski, umbra palona, zieleń szmaragdowa i laka krapowa. Ta mieszanka pozwala artyście na kontrolę przejść tonalnych jak również na uzyskanie cieplejszych i chłodniejszych odcieni. Nie ma tu sztywnych reguł. Artysta może skorzystać z gotowego koloru bądź sam go spreparować zgodnie ze swoimi preferencjami i artystycznymi zainteresowaniami.

57 58 59 60

# Rozpuszczalniki i werniksy



Fot. 61. W sprzedaży jest wiele różnych rozcieńczalników, werniksów i olejów, ale najważniejsze to: olej lniany, olejek terpentynowy oraz werniksy – retuszerski i zabezpieczający. Obecnie dwóch ostatnich nie stosuje się zbyt często.

Media, oleje i werniksy to produkty używane do rozcieńczania koloru, malowania tła, retuszu, laserunku itd. Na tej stronie przedstawię ich ważniejsze cechy.

**Olejek terpentynowy** – ten pozbawiony tłuszczu lotny olej jest najlepszym rozpuszczalnikiem. Wysycha przez ulatnianie się i przyspiesza schnięcie farby olejnej. Umożliwia nakładanie na siebie kolejnych warstw farby. Używany w większych ilościach powoduje zmatowienie koloru. Nie zaleca się takiego postępowania, gdyż kolor może stracić spoistość i gęstość potrzebną do przylegania na powierzchni obrazu. Terpentyna jest również używana do poprawek na świeżo namalowanych fragmentach obrazu, a także do czyszczenia pędzli, palety, szpachelek i nożyków. Jest niepalną substancją, a długie wystawianie na słońce może spowodować zgęstnienie i przejście w żywicę.

**Olej lniany** – jest spoiwem w farbach olejnych. Rzadko używany jako rozpuszczalnik, ponieważ zmieszany z farbą podnosi jej tłustość i opóźnia schnięcie. Używany jako rozcieńczalnik nadaje obrazom charakterystyczną klasyczną świetlistość. Zazwyczaj jest ona nieregularna, zaleca się więc zawerniksowanie obrazu, gdy jest już skończony i suchy. Wielu artystów korzysta z kombinacji olejku terpentynowego i oleju lnianego jako rozcieńczalnika zmieszanego w różnych proporcjach po to, by uzyskać mat lub połysk na płótnie.

**Media** – są to rozcieńczalniki utworzone na bazie żywicy syntetycznej, schnących werniksów i olejów; ulatniają się szybko lub powoli. Najczęściej używane to: Rembrandt normalny i szybkoschnący. Oba można stosować na każdym etapie malowania obrazu – od początku po ostatnie pociągnięcia pędzla.

**Werniksy** – istnieją dwa podstawowe rodzaje werniksów: werniks do retuszu i werniks chroniący obraz. *Werniksy retuszerskie* to kompozycje żywicy syntetycznej i lotnych olejków. Dają połysk na powierzchni i podkreślają blask matowych fragmentów pracy. *Werniksy zabezpieczające*, matowe lub z połyskiem, są stosowane w celu ochrony koloru i powierzchni. Obecnie są dostępne nie tylko w buteleczkach, ale również w aerozolu.

61

# Jak wybierać farby olejne

Farby olejne są dostępne w puszkach bądź w plastykowych tubkach z zakrętką, w czterech lub pięciu różnych wielkościach (z wyjątkiem jednokilogramowych puszek proponowanych przez niektóre firmy) oraz w dwóch podstawowych wersjach: dla studentów i zawodowców. Tabelka po prawej stronie pokazuje rozmiary i pojemności tubek, które można znaleźć w sklepach z zaopatrzeniem w materiały do malarstwa artystycznego.

Najlepiej wybrać tubki tej samej wielkości dla wszystkich kolorów oprócz bieli, dla której poleca się wybór większej tubki. Różne firmy produkują różne rozmiary tubek. Dobre jakościowo farby olejne są drogie. Pozostawienie tubki bez zakrętki lub nie dokręconej może spowodować zniszczenie farby, ściśle rzecz biorąc – gęstnieje ona, wysycha i twardnieje. Nie zapominaj więc o dokładnym zakręceniu tubek po zakończeniu malowania. I jeszcze jedna rada: jeżeli zakrętka mocno przywiera do otworu, nie próbuj odkręcić jej siłą, ogrzej raczej zapałką lub nad ogniem. Gdy się nieco rozgrzeje, łatwiej będzie ją odkręcić. To najważniejsze uwagi dotyczące tubek z farbą olejną. Farby te można kupić też w innej formie: w postaci płynnej. Są to półpłynne farby w małych puszkach i zazwyczaj używa się ich w malarstwie ściennym. W artystycznym malarstwie olejnym stosowane są rzadko, głównie wtedy, gdy malarz chce pokryć dużą powierzchnię jednolitym kolorem. Ostatnio nowością na rynku są pastele olejne. Są to grube, dość miękkie kredki, którymi można rysować na papierze lub płótnie. Można je rozcieńczać terpentyną; dają taką samą fakturę i jakość jak farby olejne.

62

62

**FOT. 62. WIELKOŚĆ I POJEMNOŚĆ TUBEK Z FARBAMI OLEJNYMI**

| WIELKOŚĆ TUBKI | POJEMNOŚĆ |
|---|---|
| Nr 6 | 20/25 cm³ |
| Nr 9 | 35/40 cm³ |
| Nr 10 | 60 cm³ |
| Nr 11 | 115/120/150 cm³ |
| Nr 13 | 250 cm³ |

Różne firmy produkują farby olejne w tubkach o różnej pojemności. Numery 11 i 13 dotyczą jedynie bieli.

63

**FOT. 63. FARBY OLEJNE NAJCZĘŚCIEJ UŻYWANE PRZEZ DOŚWIADCZONYCH ARTYSTÓW:**

| | |
|---|---|
| Biel tytanowa | Laka krapowa ciemna |
| * Żółcień kadmowa cytrynowa | * Zieleń soczysta |
| Żółcień kadmowa | Zieleń szmaragdowa |
| Żółta ochra | Błękit kobaltowy ciemny |
| * Sjena palona | Ultramaryna ciemna |
| Umbra palona | Błękit pruski |
| Cynober jasny | * Czerń słoniowa |

Jest to tradycyjny zestaw farb olejnych. Można pominąć te, które są zaznaczone gwiazdką.

Biel tytanowa

*Żółcień kadmowa cytrynowa

Żółcień kadmowa

Żółć ochronna

Sjena palona

Umbra palona

Cynober jasny

Laka krapowa ciemna

*Zieleń soczysta

Zieleń ciemna

Błękit kobaltowy ciemny

Ultramaryna ciemna

Błękit pruski

# Pędzle i szpachelki do palety

Najczęściej używanymi pędzlami w malarstwie olejnym są szczeciniaki (ze świńskiej szczeciny). Włosie jest twarde i sprężyste, daje wyraziste uderzenie pędzla, które pozostawia ślad przy nacisku na płótno. Szczeciniaki są podstawowymi pędzlami w malarstwie olejnym. Do szczegółów nadają się lepiej pędzle z włosów sobola lub futer innych zwierząt o miękkiej sierści. Wszystkie te pędzle są produkowane z trzema rodzajami zakończeń:

1) pędzle o zakończeniu okrągłym,
2) pędzle zwane „kocimi języczkami" o cieniutkich koniuszkach,
3) pędzle o płaskim zakończeniu.

Pędzle zakończone okrągło służą zwykle do malowania linii i pasków. Płasko zakończone pędzle pozwalają malować szerokimi pociągnięciami lub linią, jeżeli używasz krawędzi włosia. Takie samo zastosowanie mają pędzle o cienkich koniuszkach, chociaż lepiej nadają się do delikatnych szkiców.

Po pędzlach najczęściej używanymi narzędziami są szpachelki do palety. Szpachelka taka ma drewnianą rączkę i giętkie tępe metalowe zakończenie. Istnieją różne modele: o tępych metalowych zakończeniach, ukształtowane pod kątem, czy też o kształcie kielni. Szpachelki do palety są używane w trzech podstawowych celach: zeskrobania z obrazu świeżo położonej farby, wyczyszczenia palety z pozostałości farby po zakończeniu kolejnego etapu malowania obrazu i do kładzenia farby na płótnie zamiast tradycyjnie używanym pędzlem. Stosowanie szpachelki w kształcie kielni jest zalecane do zeskrobywania farby z płótna i palety, jak i do malowania na płótnie. Polecałbym jednak zakup trzech rodzajów szpachelek, o których wspomniałem, a które możesz zobaczyć na tej stronie (fot. 65). Innym tradycyjnym przyborem w technice malarstwa olejnego jest kijek do opierania ręki przy malowaniu. Malarz może oprzeć na nim rękę, zwłaszcza gdy dopracowuje szczegóły, nie pozostawiając śladu na obrazie. Dziś prawie się go nie używa, chyba że malarzowi zależy na szczegółach.

64

Fot. 64. Różne typy pędzli do malarstwa olejnego, od lewej do prawej: okrągło i płasko zakończone pędzle z włosia borsuka, okrągło i płasko zakończone pędzle z włosia syntetycznego i dwa pędzle z włosia sobola.

Fot. 65. Poniżej trzy rodzaje szpachelek do palety. Od lewej: model o nożykowym zakończeniu – jest giętki i bardzo użyteczny przy zeskrobywaniu farby z płótna. Na prawo możesz zobaczyć dwa rodzaje szpachelek o zakończeniu w kształcie kielni, odpowiednie do kładzenia i usuwania farby z palety po zakończeniu sesji malarskiej. Na prawo od szpachelek – górna część kijka do opierania ręki przy malowaniu.

65

Fot. 66. Dobrze jest mieć jeden lub kilka dużych pojemników do przechowywania pędzli. Ważne jest, aby trzymać pędzle włosiem do góry.

Fot. 67. Oto pełen zestaw szczeciniaków o numerach od 0 do 22. Wielkość rzeczywista jest w przybliżeniu dwukrotnie większa niż ta na fotografii.

Wracając do pędzli stosowanych do malarstwa olejnego, ich grubość włosia i całkowity rozmiar jest zaznaczony odpowiednim numerem wytłoczonym na trzonku. Numeracja ma rozpiętość od 0 do 22 co dwa numery (0, 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, itd.). Na fot. 67 widzisz pełen zestaw płaskich pędzli do malarstwa olejnego. Nie ma potrzeby posiadania całej serii, ale dobrze mieć dwa lub więcej pędzli o tym samym numerze.

**PĘDZLE UŻYWANE PRZEZ ZAWODOWYCH ARTYSTÓW**

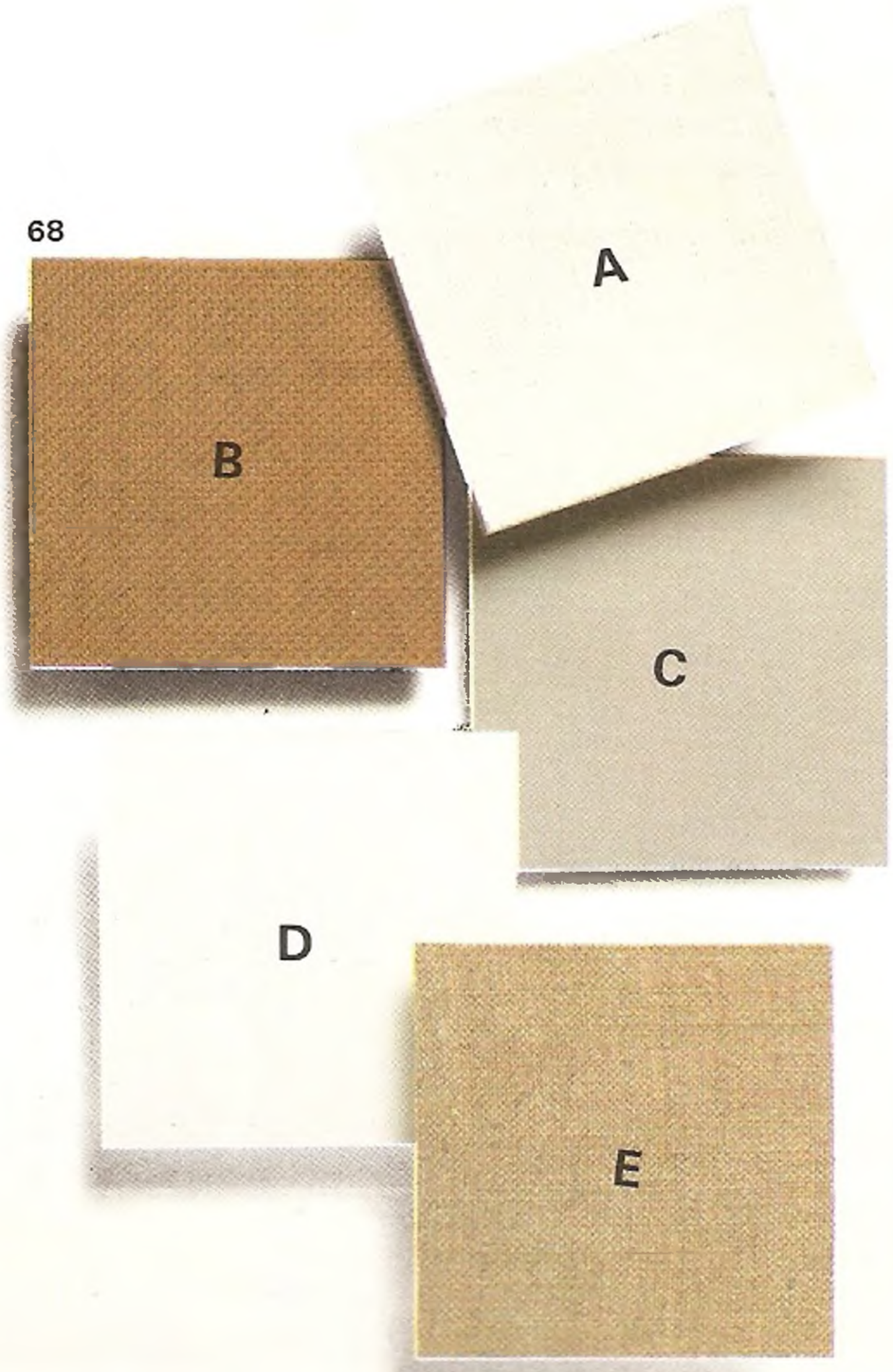
A) ZESTAW ZAWĘŻONY:
*pędzel szczeciniak okrągły, nr 4*
*pędzel z włosia sobola okrągły, nr 4*
*szczeciniak płaski, nr 4*
*szczeciniak płaski, nr 6*
*szczeciniak o cienkim koniuszku, nr 8*
*szczeciniak płaski, nr 12*

B) ZESTAW SZEROKI:
*dwa szczeciniaki okrągłe, nr 4*
*dwa pędzle z włosia sobola okrągłe, nr 4*
*pędzel z włosia sobola okrągły, nr 6*
*dwa płaskie szczeciniaki, nr 6*
*szczeciniak płaski, nr 8*
*szczeciniak o cienkim koniuszku, nr 8*
*dwa płaskie szczeciniaki, nr 12*
*dwa szczeciniaki (płaski i o cienkim koniuszku), nr 14*
*dwa płaskie szczeciniaki, nr 20*

# Co jeszcze będzie Ci potrzebne do malarstwa olejnego

Materiałem o najszerszym zastosowaniu w malarstwie olejnym jest płótno lniane lub bawełniane naciągane na ramę bądź blejtram. Jednakże do małych szkiców i detali lepiej nadają się drewniane deseczki, odpowiednio przygotowana tektura, karton obciągnięty tkaniną lub papier. Materiał naciągnięty na blejtram, tak jak i deski i karton, są sklasyfikowane zgodnie z międzynarodową tabelą rozmiarów (fot. 69). Tabela ta zawiera numery, które z kolei wskazują na rozmiar i proporcje obrazu, w zależności od tego czy malujemy portret, pejzaż, czy też pejzaż morski. Wielkość portretowa blejtramu jest bardziej zbliżona do kwadratu niż wielkość pejzażowa czy też pejzażu morskiego. Zazwyczaj kupuje się nr 15, format pejzażowy, chociaż artysta nie musi stosować się do tych wielkości.

Płótno można nabyć z metra, w różnych szerokościach. Kawałki materiału nadają się do malarstwa ściennego, jak i do wykorzystania na blejtramach.




Fot. 68. Oto kilka powierzchni, na których można malować farbami olejnymi. (A) zagruntowany kawałek bawełnianego materiału; (B) odwrotna strona płyty pilśniowej; (C) cienki szary karton, który musi być przeklejony bądź zagruntowany; (D) zagruntowane białe drewno lub karton; (E) niezagruntowane płótno lniane.

Fot. 70-72. Oto proporcje trzech formatów ram (blejtramów) do malarstwa olejnego: postać (fot. 70), pejzaż (fot. 71), pejzaż morski (fot. 72).

69

**FOT. 69. MIĘDZYNARODOWE MIARY FORMATÓW DO MALARSTWA OLEJNEGO**

| Nr | Postać | Pejzaż | Pejzaż morski |
|---|---|---|---|
| 1 | 22x16 | 22x14 | 22x12 |
| 2 | 24x19 | 24x16 | 24x14 |
| 3 | 27x22 | 27x19 | 27x16 |
| 4 | 33x24 | 33x22 | 33x19 |
| 5 | 35x27 | 35x24 | 35x22 |
| 6 | 41x33 | 41x27 | 41x24 |
| 8 | 46x38 | 46x33 | 46x27 |
| 10 | 55x46 | 55x38 | 55x33 |
| 12 | 61x50 | 61x46 | 61x38 |
| 15 | 65x54 | 65x50 | 65x46 |
| 20 | 73x60 | 73x54 | 73x50 |
| 25 | 81x65 | 81x60 | 81x54 |
| 30 | 92x73 | 92x65 | 92x60 |
| 40 | 100x81 | 100x73 | 100x65 |
| 50 | 116x89 | 116x81 | 116x73 |
| 60 | 130x97 | 130x89 | 130x81 |
| 80 | 146x114 | 146x97 | 146x90 |
| 100 | 162x130 | 162x114 | 162x97 |
| 120 | 195x130 | 195x114 | 195x97 |

70

F (POSTAĆ)

71

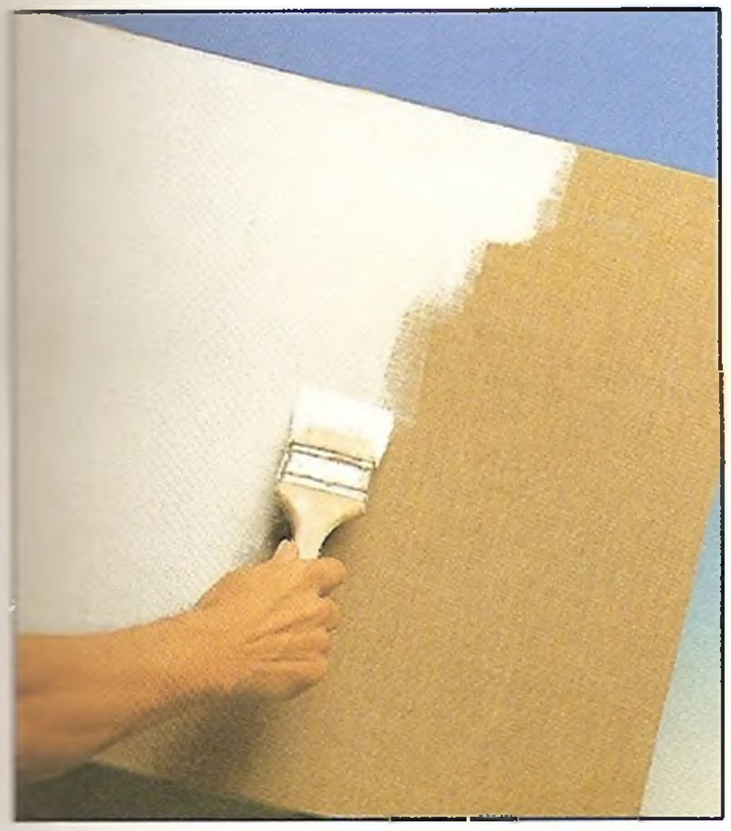
L (PEJZAŻ)

72

S (PEJZAŻ MORSKI)

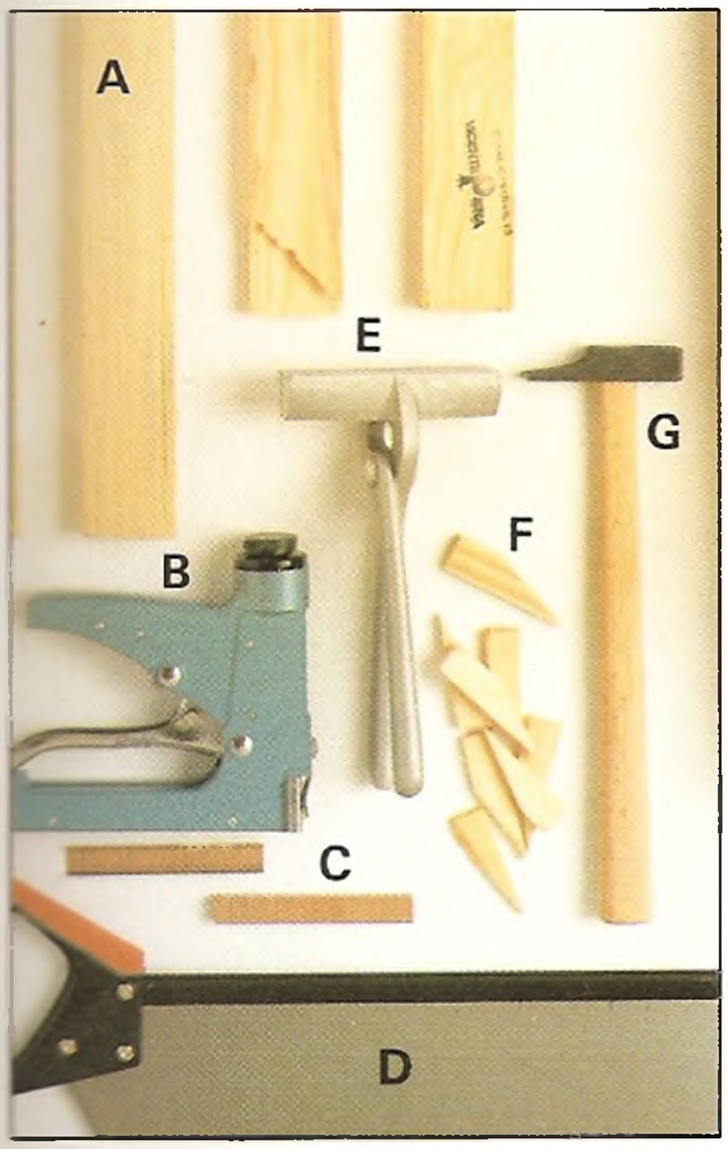
# Gruntowanie i naciąganie płótna na blejtram

73

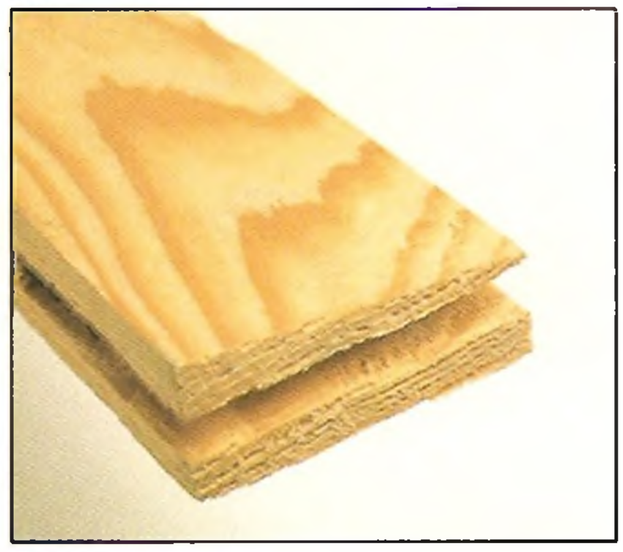


74

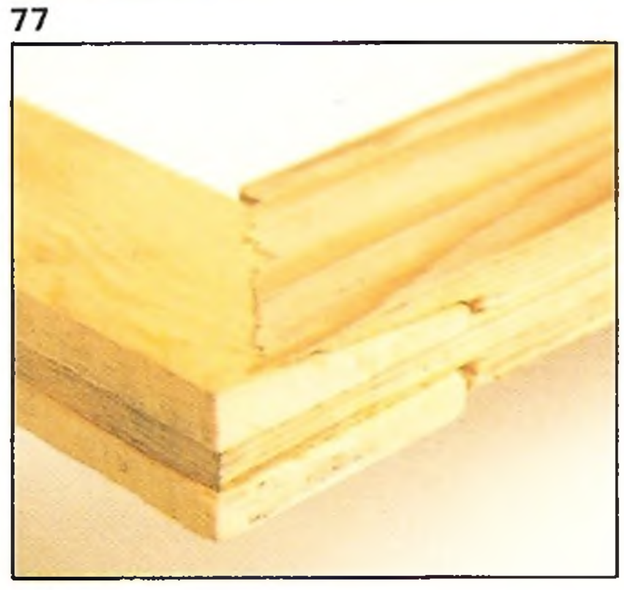
75



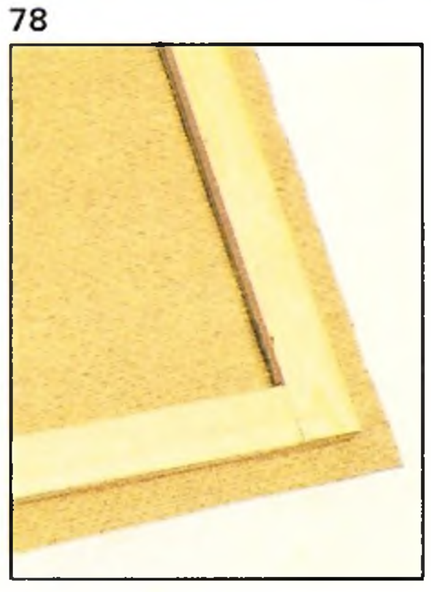

76



77



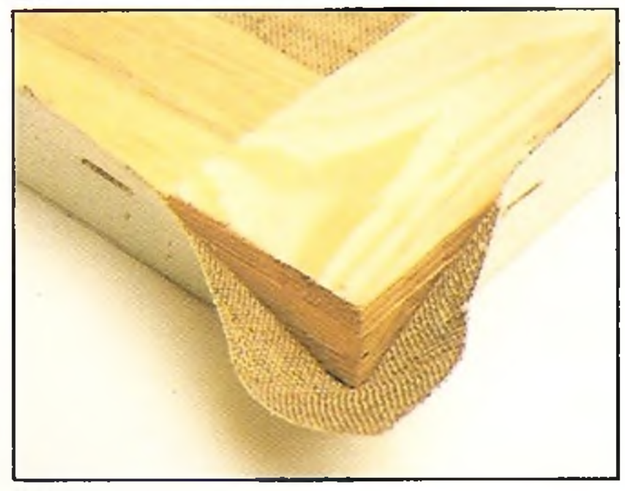
78



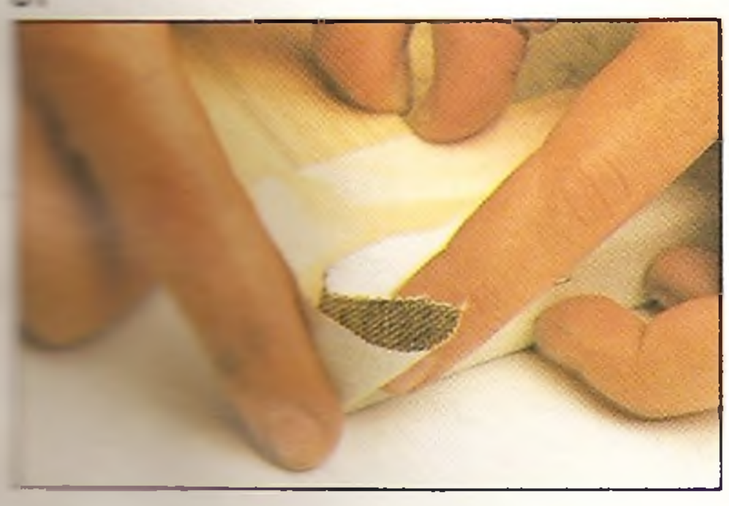
Płótna i tkaniny do malarstwa olejnego, jak również deski i kartony są pokrywane warstwą gruntu, substancją, która zapewnia lepsze przyleganie farby do podłoża. Substancja ta jest mieszaniną kleju z temperą, kazeiną lub plastrem. Można także kupić grunt w tubkach lub puszkach, którym bezpośrednio pokrywamy płótno, deskę laminowaną lub karton (fot. 73 i 74). To oczywiście w przypadku, gdy chcesz przygotować płótno samemu i naciągnąć je na blejtram. Tak jak innych umiejętności i tego można się nauczyć. Najpierw będą Ci potrzebne deseczki i materiały widoczne na zdjęciu 75. Robisz, co następuje: składasz ze sobą deseczki końcówkami w sposób pokazany na fot. 76 i 77; przycinasz materiał do wymiaru blejtramu pozostawiając odpowiedni zapas (fot. 78). Przytwierdzasz płótno czterema zszywkami po jednej z każdej strony i naciągasz na blejtram pomagając sobie szczypcami (fot. 79). Kiedy płótno w tych czterech miejscach jest już mocno naprężone, postępujesz podobnie z resztą materiału, umieszczając zszywki co 5-7 cm. Na fot. 80 i 81 widzisz, w jaki sposób wykończamy rogi, a na fot. 82 – jak wygląda płótno naciągnięte na blejtram wraz z klinami rozporowymi. Kliny te powodują lepsze naprężenie płótna.

79

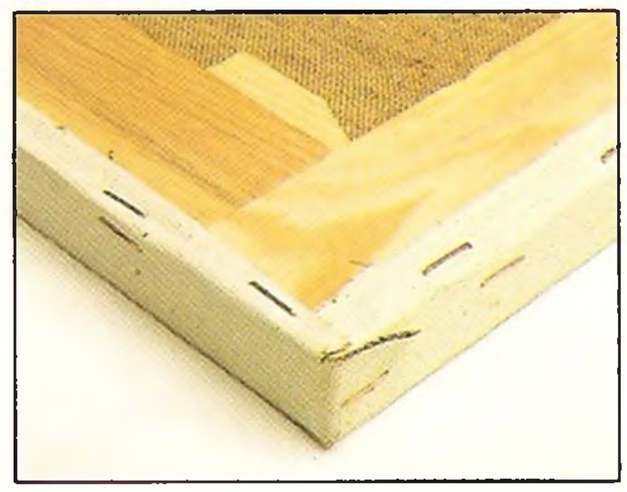
80



81



82



Fot. 73 i 74. Malujemy powierzchnię płótna gruntem kupionym w sklepie z materiałami malarskimi. Rozprowadzamy grunt bezpośrednio na materiale.

Fot. 75. Materiały i dodatki do konstruowania blejtramu i naciągania płótna: (A) deseczki do konstruowania blejtramu, (B) zszywacz, (C) zszywki, (D) piła do cięcia (nie zawsze potrzebna), (E) szczypce do naciągania płótna, (F) kliny do naciągania blejtramu, (G) młotek.

Fot. 76-82. Materiały niezbędne do gruntowania i naciągania płótna na blejtram. Przygotowując własny blejtram możesz postępować w sposób opisany na tej stronie.

# Paleta, pojemniki na olej i farby

Fot. 83-85. Najczęściej używane palety. Od góry do dołu: drewniana prostokątna, drewniana owalna, plastykowa prostokątna. Plastykową paletę łatwo wyczyścić po zakończeniu malowania.

Fot. 86. Metalowe pojemniki na terpentynę i olej lniany przymocowane do palety.

Picasso zamiast palety stosował gazetę. („Czasem było mi szkoda wyrzucać papier – mówił – był tak niesamowicie kolorowy"). Seurat natomiast używał dużej ciemnej pokrywki. Zazwyczaj używa się drewnianej palety, choć są stosowane też plastykowe i papierowe. Te ostatnie są częstokroć stosunkowo małe i zrobione z kilku warstw papieru celulozowego na bazie kartonu, tzn. z papieru i kartonu złączonych ze sobą w kształt palety. Każdą z tych warstw można usunąć bez potrzeby czyszczenia, jednak musisz używać niewiele farby, aby nie tracić jej zbyt dużo, kiedy wyrzucasz papierową paletę.

Białą plastykową paletę łatwo się czyści i bardzo dobrze widać na niej farbę (fot. 85). Osobiście nie przepadam za paletami papierowymi, które są niepraktyczne, ani za plastykowymi, które są zbyt chłodne, jak na mój gust. Używam drewnianej, okrągłej lub prostokątnej palety – jak czyni to większość artystów. Oczywiście kształt zależy od przyzwyczajenia i gustu.

Jest jeszcze inna możliwość, z której korzysta wielu zawodowych artystów malujących w pracowni – paleta szufladkowa. Jest to szeroka kwadratowa deska zamocowana na stole lub taborecie (mały stolik na kółkach do przechowywania farb, pędzli, szpachelek, szmat itd.). Możesz zobaczyć taką paletę na fot. 87, należy ona do Francesco Crespo.

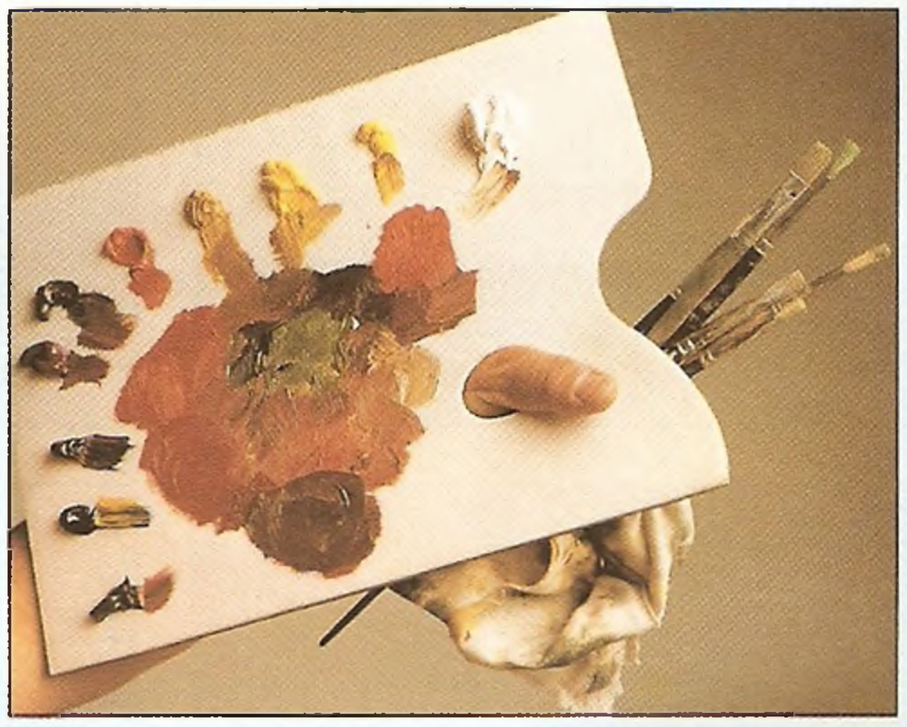
Puszki na olej są zazwyczaj małymi, metalowymi pojemnikami z uchwytem, który pozwala zamocować je do palety. Ułatwiają korzystanie z terpentyny, oleju lnianego i rozcieńczalnika.

Na fot. 88 przedstawiono paletę i sposób jej trzymania wraz z pojemnikami na olej przymocowanymi do najbliższej krawędzi. Paleta, dodatkowe pędzle i szmata są trzymane w jednej ręce, podczas gdy druga ręka trzyma pędzel do mieszania farb i malowania.

83

84

85



86

87

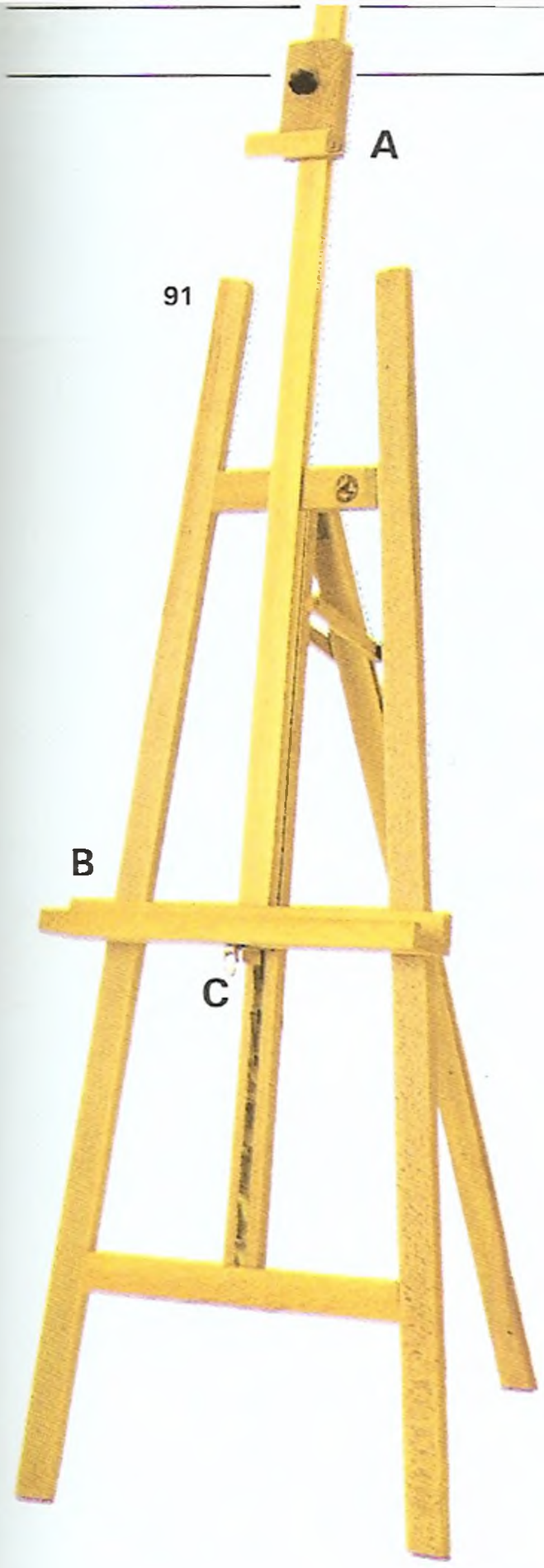
88

Zauważ, że farby na tej palecie, jak i na tych z poprzedniej strony, są uporządkowane: biel u góry po prawej stronie, później w lewą stronę: żółcień, żółta ochra, jasny cynober itd. Ten zestaw może być inny, w każdym razie najlepiej uprządkować sobie farby na palecie, łatwiej się wtedy z nich korzysta.

Fot. 87. Mamy tutaj taboret, który pozwala na przechowywanie materiałów, podczas gdy górna część służy za paletę.

Fot. 88. Oto prawidłowy sposób trzymania palety wraz z pędzlami i szmatą. Ilustracja przedstawia tradycyjną kolejność farb na palecie.

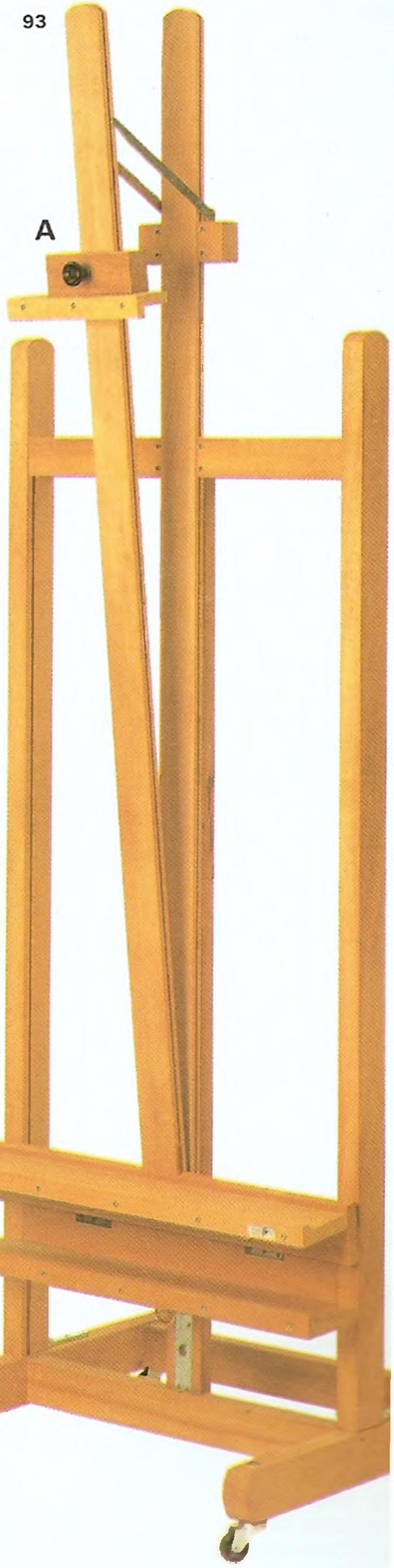
91




92

Fot. 91. Trójnożna sztaluga jest najbardziej znana. Płótno jest przytrzymywane dwoma uchwytami (część A i B), może być podnoszone lub opuszczane wzdłuż listwy (C) poprzez poruszanie dolnej części mocowania (B).

93




94

Fot. 92. Najczęściej używana w pracowni malarskiej sztaluga. Ma podwójną półkę (A) poruszającą się w górę i w dół wzdłuż bocznych listew.

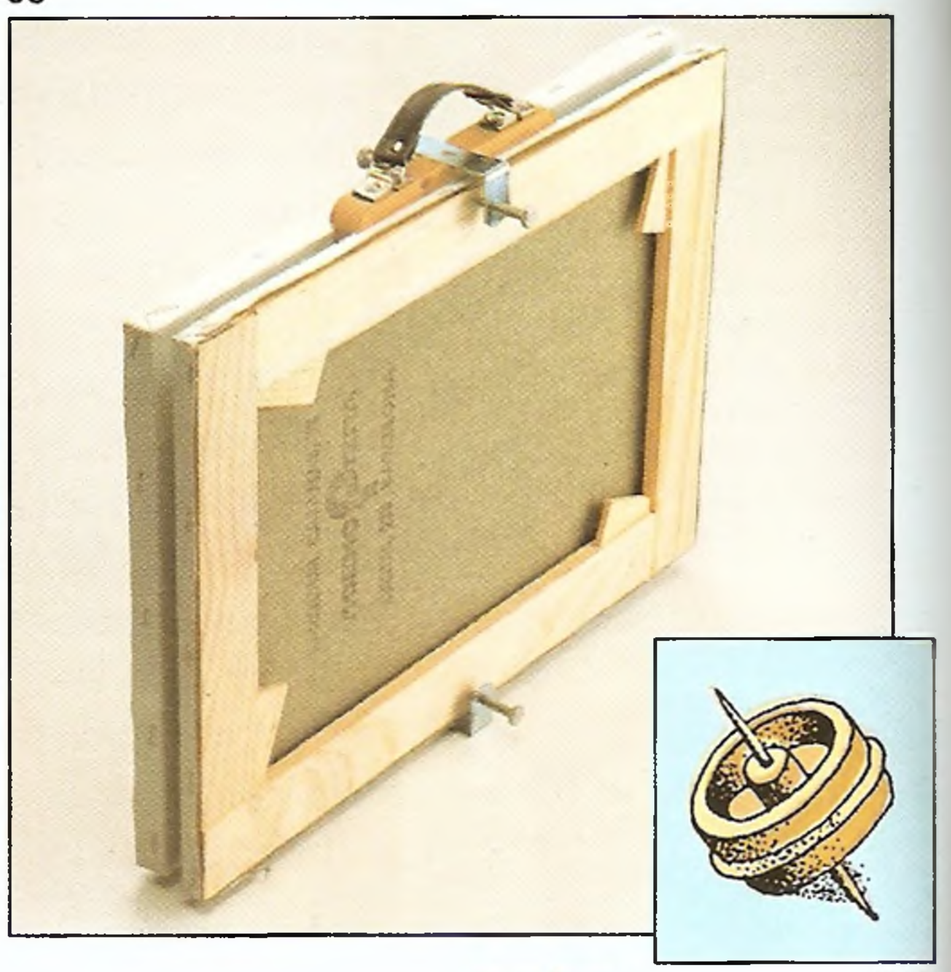
Fot. 93. Górna część (A) uchwytu może być poruszana swobodnie w górę i w dół, ponieważ nie ma ograniczenia takiego, jak w poprzednim modelu.

Fot. 94. Krzesło obrotowe z regulowaną wysokością.

# Sztalugi plenerowe, kasety z farbami, uchwyt do blejtramów

Typowa sztaluga plenerowa składa się z drewnianego trójnoga z łączeniami, które umożliwiają składanie jej w transporcie. Sztaluga plenerowa liczy sobie już sto pięćdziesiąt lat (fot. 96 i 97) i ciągle jest udoskonalana. Jest mocna, pewnie stoi po rozłożeniu i jest wystarczająco wysoka, by artysta mógł pracować na stojąco. Pasuje do różnych wymiarów blejtramów, od małych do szkicowania po nr 30 (92x65 cm). Wysokość nóg jest regulowana i jeżeli szuflada na pędzle i paletę jest otwarta, to można włożyć do niej paletę podczas malowania. Szuflada ma różne przegródki na farby i pędzle, jedną lub dwie szpachelki, a nawet na małą buteleczkę terpentyny (fot. 96A i 97A). Sztaluga po złożeniu zajmuje mało miejsca, jest lekka i łatwo się ją przenosi.

95





95A

Fot. 95 i 95A. Uchwyt do blejtramów umożliwia niesienie dwóch świeżo namalowanych płócien tak, aby się ze sobą nie stykały. Możesz także kupić małe kołeczki, które ułatwiają przenoszenie i trzymanie płócien oddzielnie (fot. 95A) po zakończeniu malowania.

96

96A



97

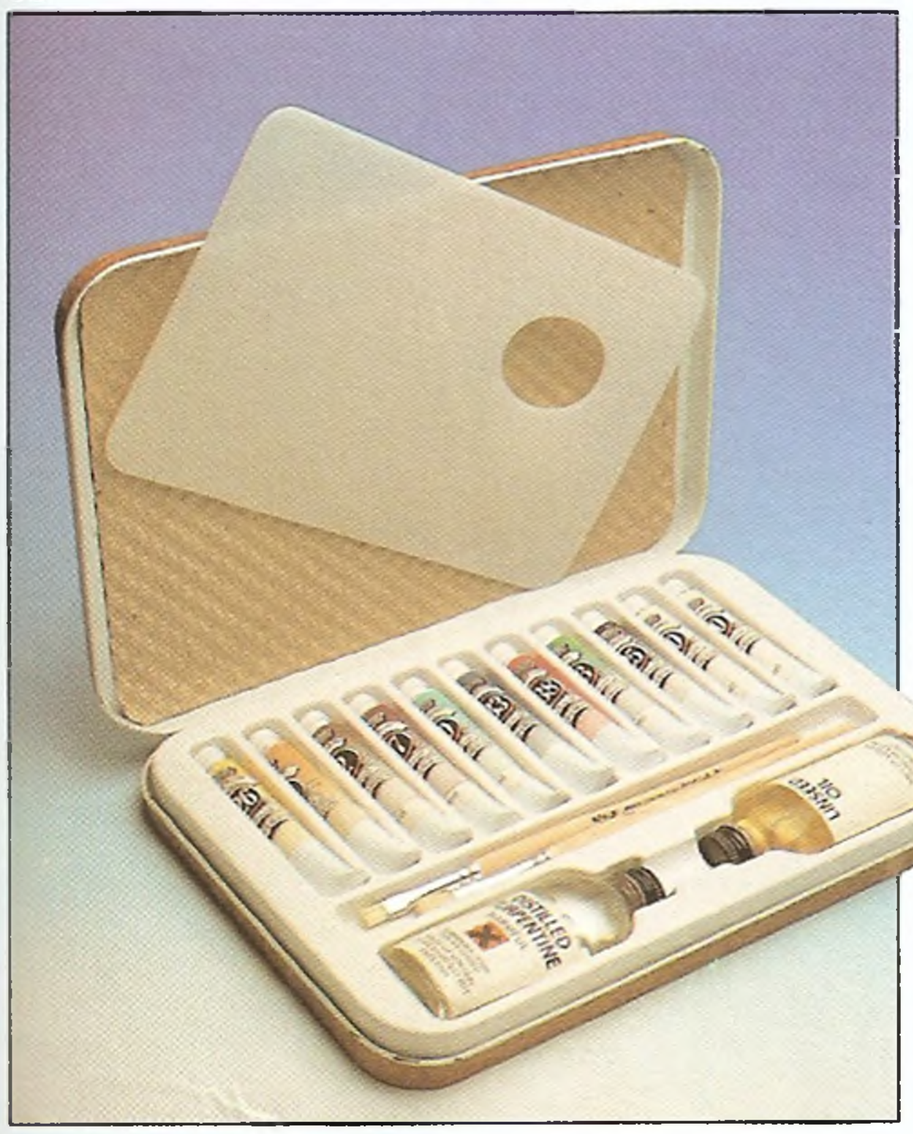
97A



Fot. 96 i 97. Dwie różne wersje składanej sztalugi – znakomitego narzędzia do malowania w plenerze. Umożliwia ono malowanie zarówno małych formatów jak i dużych płócien, np. nr 30. Sztaluga taka jest solidna, bezpieczna, łatwa w składaniu i przenoszeniu.

Na fot. 95 na sąsiedniej stronie możesz zobaczyć dwa płótna tej samej wielkości, trzymane razem a jednocześnie oddzielone od siebie specjalnym uchwytem. Jest to małe urządzenie zrobione z dwóch części: drewnianej i metalowej. Górna część ma skórzaną rączkę, która umożliwia noszenie dwóch blejtramów bez popsucia świeżo zamalowanej powierzchni płótna. W ten sam sposób możesz przenosić cztery małe blejtramy używając dodatkowo kołeczków, takich jak na fot. 95A, które umieszczone między ramami oddzielają je od siebie i ułatwiają transport. Spójrz teraz na fot. 98 i 99. To dwie kasetki z farbami olejnymi: jedna dla studentów, a druga przeznaczona dla zawodowców. Obie są wyposażone w tubki z farbami, pędzle, rozcieńczalniki i paletę. Zauważ, że kasetka dla zawodowców ma dwie deseczki z rowkami po obu stronach wieka (fot. 99 A), gdzie można umieścić szkice malarskie i karton (nr 4 lub 5, w zależności od rozmiaru kasety). Tak umieszczony w rowkach karton służy artyście pomocą przy malowaniu, a także chroni świeżo namalowany obrazek, gdy malarz udaje się do domu po skończonej pracy.

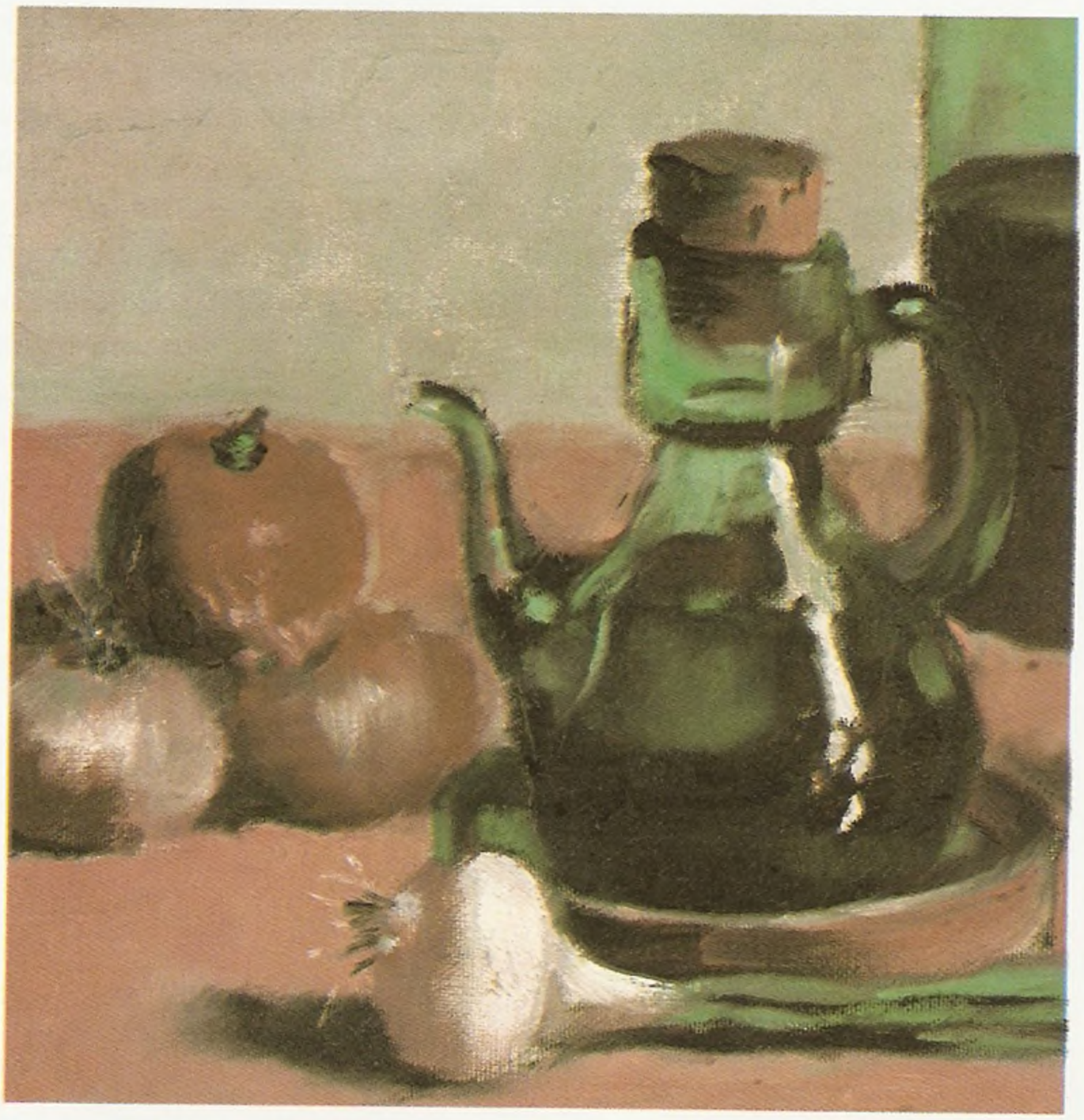
98



99

99A

Fot. 98 i 99. Dwie kasety na farby olejne. Fot. 98 – kaseta przeznaczona dla studentów, fot. 99 – kaseta dla profesjonalistów.



**Teraz już jesteś gotów do malowania farbami olejnymi. Będziemy to robić stopniowo. Na początku będziemy posługiwać się tylko jednym kolorem i bielą oraz prostymi formami, takimi jak sześcian i kula. Dalej, używając tylko jednego koloru i bieli, zajmiemy się formami nieco bardziej skomplikowanymi, malując prostą martwą naturę zestawioną ze słoika, pewnej ilości pędzli i kubeczka. Ćwiczenie to sprawdzi w praktyce Twoje umiejętności.**
**Następnie, używając dwóch kolorów i bieli, namalujesz martwą naturę widoczną na stronie sąsiedniej. Na koniec będziesz już malował wszystkimi kolorami, ale to temat kolejnego rozdziału.**

# PIERWSZE ĆWICZENIA W MALARSTWIE OLEJNYM

# Malowanie jednym kolorem i bielą

Na początku bierzemy jeden kolor (do wyboru ultramarynę lub umbrę paloną) i biel. Później dwa kolory, potem trzy i na końcu będziesz malował wszystkimi kolorami w zestawie. Wybraliśmy tę metodę nauczania, gdyż zakładamy, że nie malowałeś wcześniej olejami i że nie wiesz nic na temat płynności, miękkości pigmentu i czasu schnięcia farby, ani o potencjalnych możliwościach tkwiących w ich miękkości i przezroczystości podczas malowania, szkicowania i porządkowania kompozycji. Zdajemy sobie sprawę, że nie masz za wiele doświadczenia, jeżeli chodzi o naturalne właściwości farb i biegłość w posługiwaniu się pędzlem, którym możesz malować światłocień, model, opisywać i przedstawiać formy w sposób syntetyczny, tak jak czynili to dawni mistrzowie. Mam nadzieję, że te umiejętności i to wprowadzenie nie wprawią Cię w zakłopotanie i nie skomplikują za bardzo jednego z najważniejszych problemów w malarstwie, mianowicie widzenia i mieszania ze sobą kolorów. Zatem bez zbędnych ceremonii przejdźmy do malowania, mając na uwadze materiały, których będziemy potrzebować w naszym pierwszym ćwiczeniu.

**MATERIAŁY POTRZEBNE DO PIERWSZYCH ĆWICZEŃ**

| | |
|---|---|
| Pierwsze ćwiczenie | umbra palona<br>i biel tytanowa |
| Drugie ćwiczenie | ultramaryna<br>i biel tytanowa |
| Pędzle szczeciniaki | nr 12 koci języczek<br>nr 8 płaski<br>nr 6 okrągły |
| Paleta | (w zastępstwie<br>może<br>być gruby karton) |
| Rozcieńczalniki | terpentyna<br>lub bezzapachowy<br>rozcieńczalnik |
| Słoiczek do oleju | (lub mały pojemnik) |
| Materiały dodatkowe | dobrej jakości papier<br>rysunkowy lub gruby<br>karton |
| Ołówek | |
| Pinezki | |
| Gazeta | |

Nie wspomniałem o sztaludze, ponieważ sądzę, że już ją masz. Ale nie martw się, jeżeli nie. Do tego ćwiczenia z powodzeniem wystarczy krzesło. Możesz oprzeć deskę kreślarską na oparciu krzesła, a następnie przypiąć papier pinezkami, tak jak to widać na fot. 101.

Zanim zaczniesz malować, zwróć uwagę, jak trzymać w ręce paletę, pędzle i szmaty. Spójrz na dodatkowe zdjęcia, jak trzymać wszystko w lewej ręce, pozostawiając prawą wolną. Uchwyć pędzle w taki sposób, aby końcówki były na tym samym poziomie (fot. 102), potem weź do ręki szmatę i paletę (fot. 103).

Fot. 100. (strona poprzednia). José M. Parramón. *Martwa natura* (fragment). Kolekcja prywatna, Barcelona.

Fot. 101. Krzesło i deska drewniana mogą zastąpić sztalugę. Jeśli jej nie mamy, płótno może być przymocowane do deski pinezkami.

101

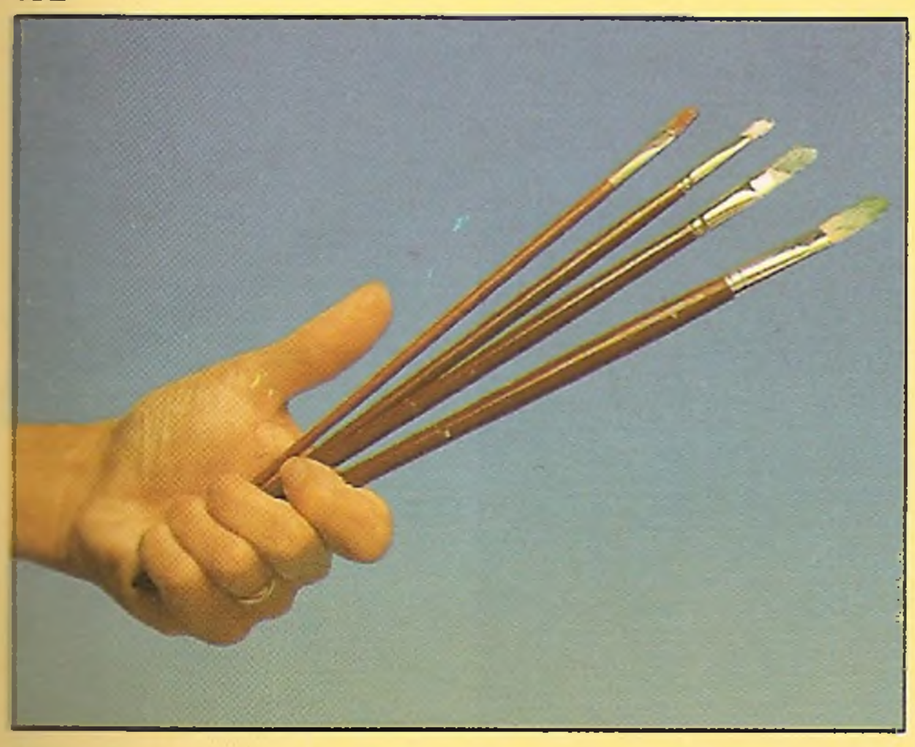
Zobacz następnie (fot. 104), w jaki sposób prawidłowo trzyma się pędzel (pozycja pisania). Pędzle przeznaczone do malarstwa olejnego są dłuższe niż akwarelowe, można je trzymać za końcówki lub w dwóch trzecich długości od szczeciny. Uchwyt jest wtedy pewniejszy, a kładzenie farby na obrazie (fot. 104) bardziej spontaniczne.

Zwróć uwagę na fotografię 105: tak wygląda artysta malarz przy pracy; w pozycji półsiedzącej lub stojącej, w odległości na wyciągnięcie ramienia od płótna, mając cały obraz w zasięgu wzroku podczas malowania. Pracując w znormalizowanym formacie artysta nie maluje obrazu od góry, jak w przypadku akwareli. Spróbuj zapamiętać, że:

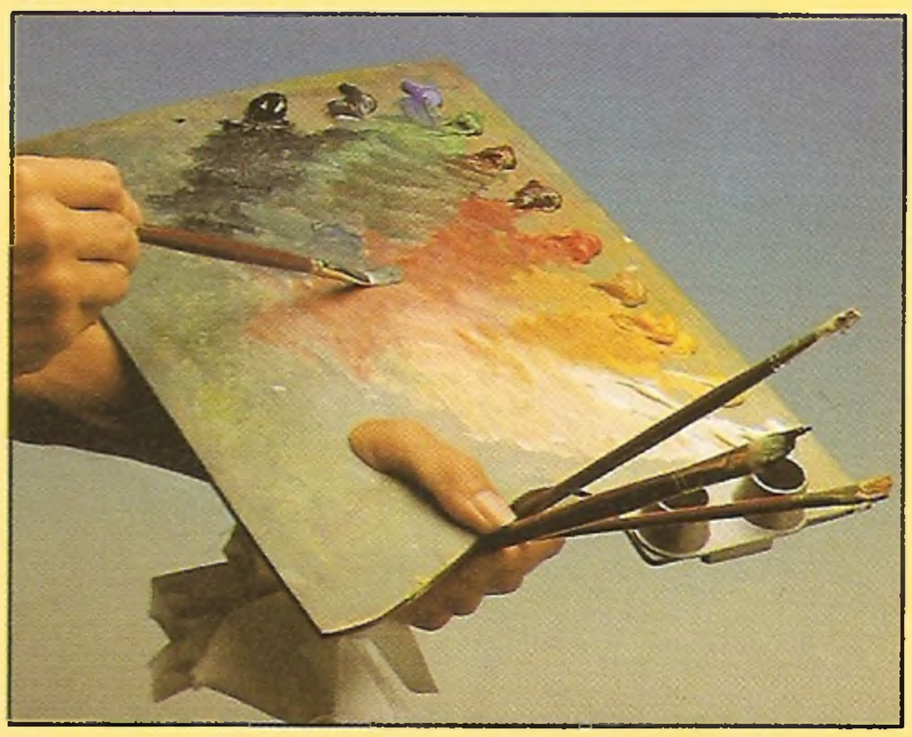
**W malarstwie olejnym bardzo ważna jest odległość artysty od płótna, na którym maluje.**

Przyjrzyjmy się bliżej znaczeniu tego stwierdzenia. Malarstwo olejne, bardziej niż inne techniki, wymaga całościowego spojrzenia na obraz w trakcie malowania, aby artysta jednocześnie widział i malował na płótnie, poruszając się od fragmentu do fragmentu, nie skupiając się jedynie na wybranej części obrazu. Odległość ta pozwala również malować sprawniej, przyjemniej i z większą wrażliwością.

102



103



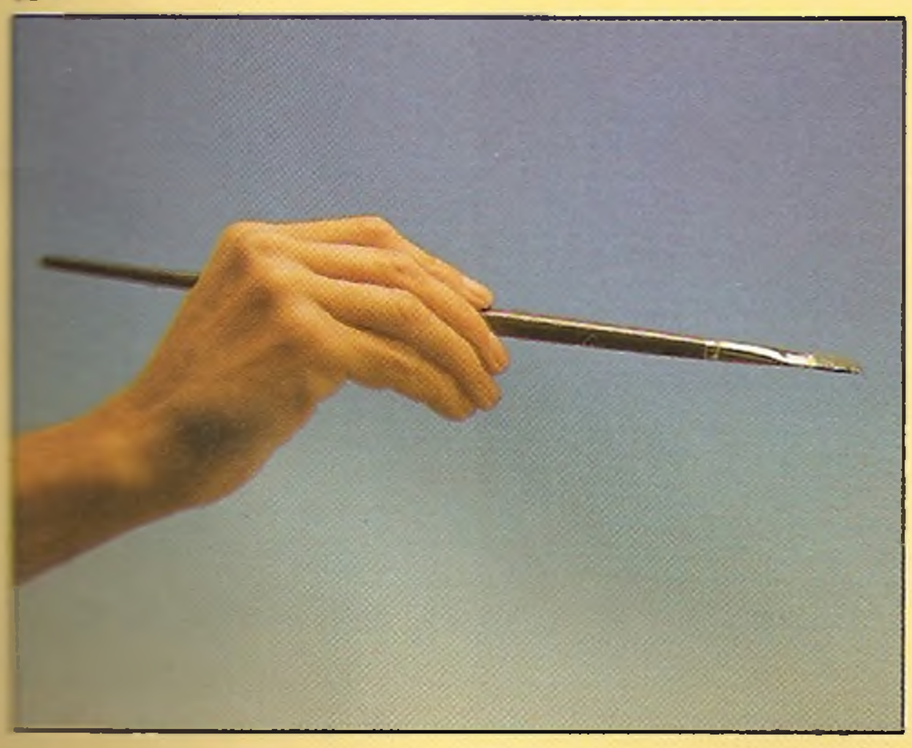
Fot. 102. Przedstawiono tu sposób prawidłowego trzymania pędzli w ręce wraz z paletą i szmatą. Końcówki pędzli powinno się trzymać na tej samej wysokości i nieco oddalone od siebie.

Fot. 103. Paletę należy trzymać na nadgarstku i przedramieniu tak, aby się na nim opierała.

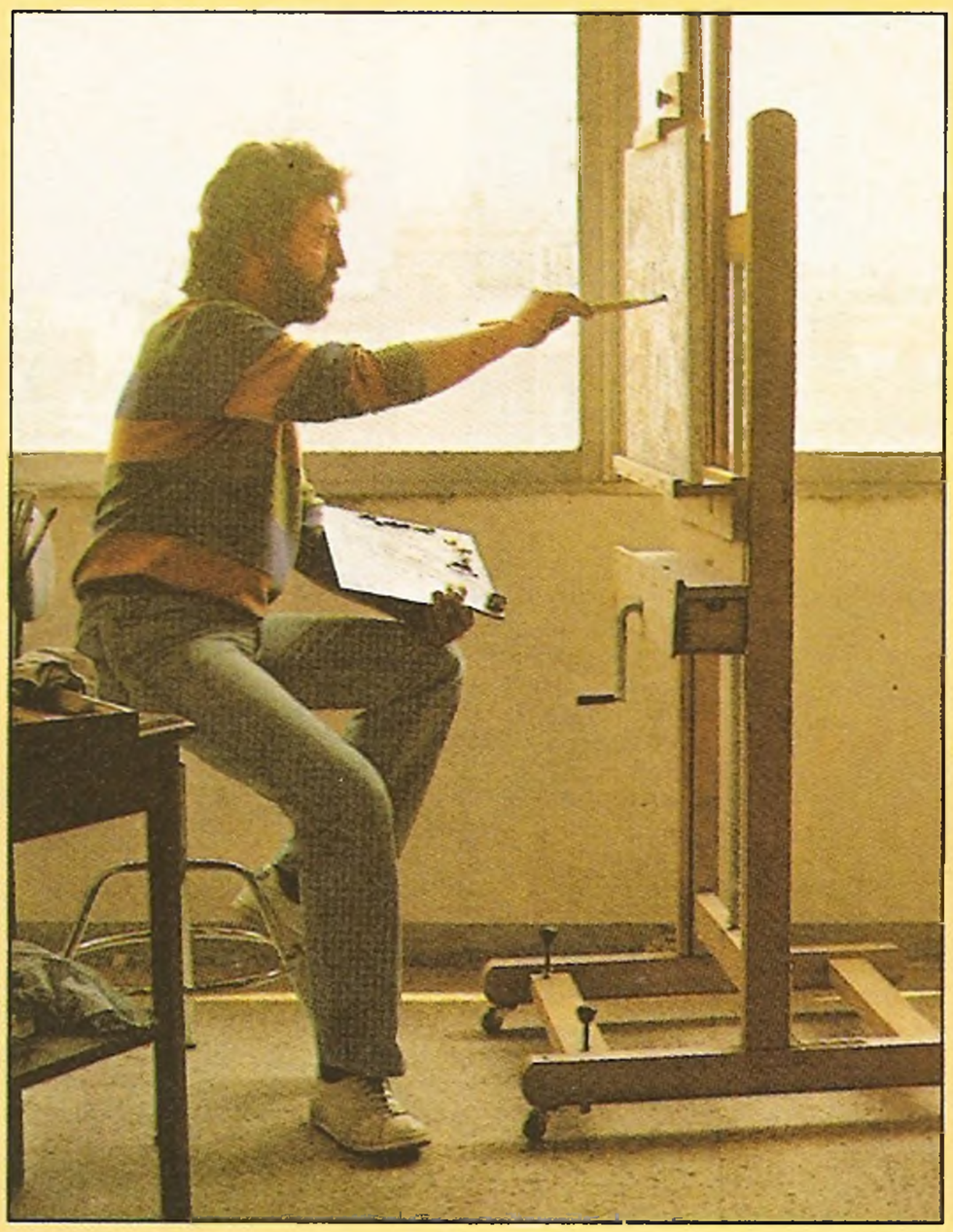
Fot. 104. Oto najbardziej przyjęty, najwygodniejszy sposób trzymania pędzla: na środku lub w dwóch trzecich długości.

Fot. 105. Artysta powinien stać przed blejtramem w takiej odległości, aby mógł swobodnie malować i jednocześnie widzieć cały obraz.

104



105



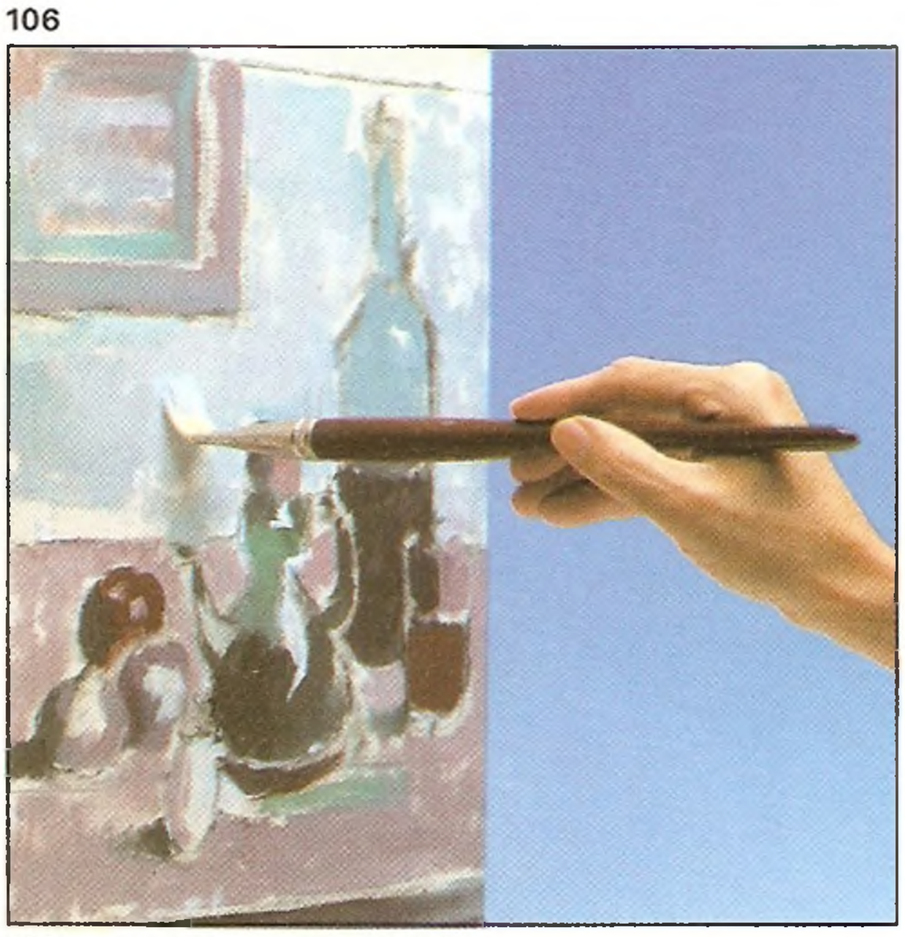
# Różne sposoby trzymania pędzla

**Sposób normalny** (fot. 106 i 107) to taki, w jaki trzymamy ołówek lub pióro w trakcie pisania, ale nieco wyżej. Pozwoli to na malowanie w różnych kierunkach, do góry i ku dołowi, a także po przekątnej. Możesz malować również w poziomie pociągając pędzlem od lewej do prawej i odwrotnie (fot. 107). Zauważ, że w tej pozycji płótno i pędzel tworzą ze sobą odpowiedni kąt i w ten sposób, gdy chcesz namalować kropkę, cienką linię itd., malujesz pędzlem tylko fragmenty obrazu bez niepotrzebnego nacisku na płótno.

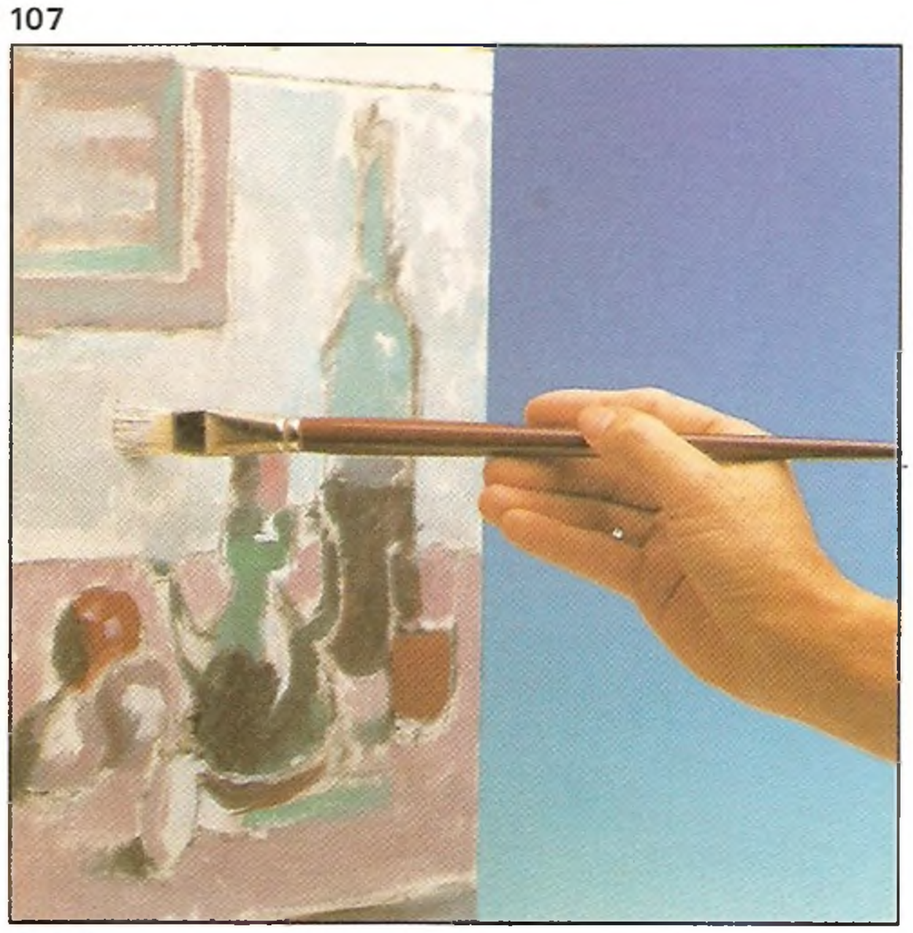
**Trzymanie pędzla wewnątrz dłoni** (fot. 108 i 109) wymaga uchwycenia go bliżej szczeciny. Można w ten sposób uzyskać szerokie plamy koloru na płótnie i swobodny styl, który nie sprzyja malowaniu detali. Koniuszkiem szczeciny malujemy płasko na powierzchni płótna. Ślad pędzla nie wynika ze skręcenia szczeciny przy dotknięciu powierzchni obrazu. Technika ta umożliwia zmiękczenie twardego śladu, jaki pozostawia pędzel szczeciniak, lub zmiękczenie konturu czystym pędzlem. Możesz malować białą linią na powierzchni, która jeszcze nie wyschła, nie pozwalając, aby wcześniej położony kolor zabrudził biel.

Przećwicz ten sposób trzymania pędzla używając nr 12 na grubym papierze lub kartonie. Powinieneś spróbować malowania kropek, linii szerokich, cienkich, subtelnych, ale zdecydowanych uderzeń pędzla pionowych, po skosie, w górę i w dół. Absolutnie nic i nikt nie wyjaśni Ci tego lepiej niż Ty sam opierając się na własnym doświadczeniu.

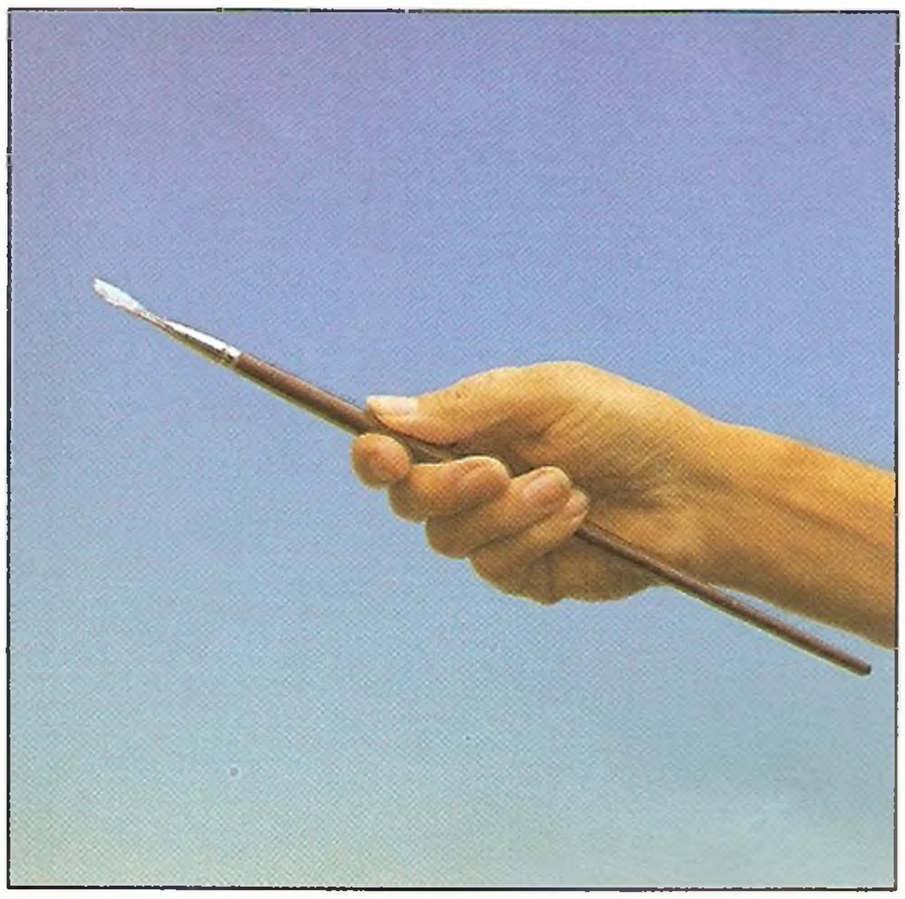
106



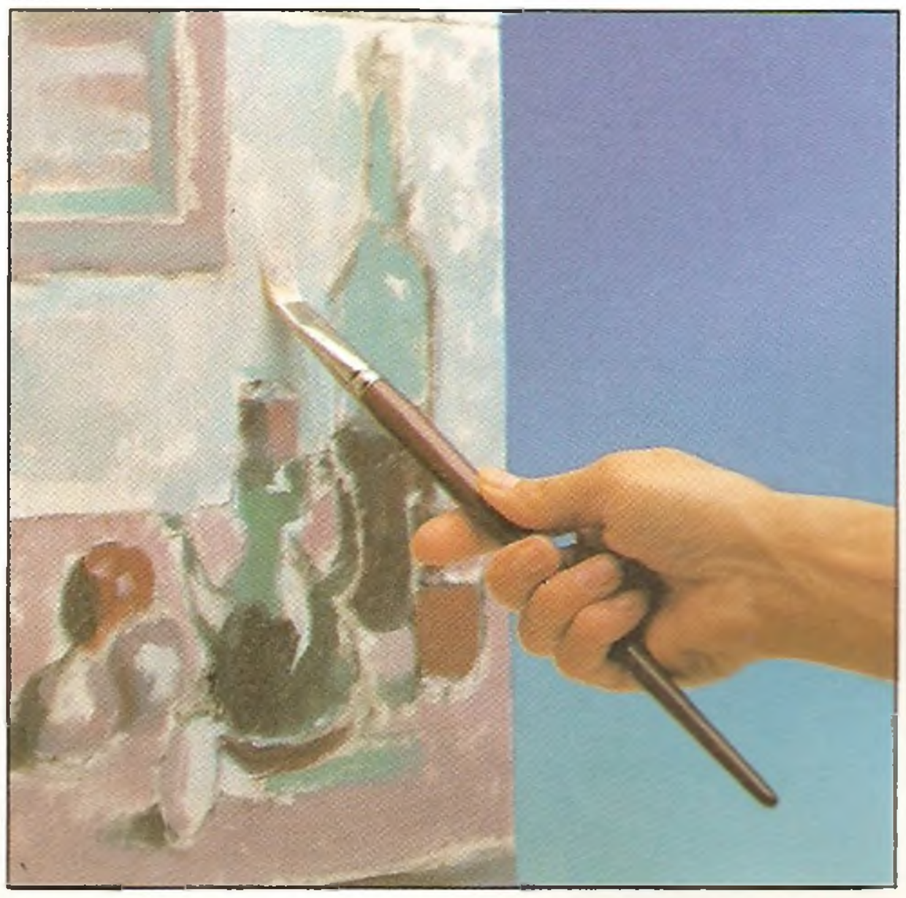
107



108

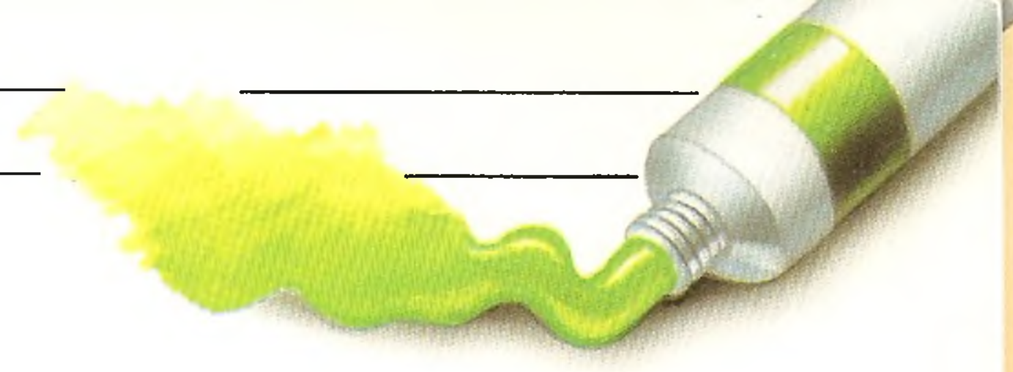


109



Fot. 106 i 107. Pędzel możemy trzymać jak ołówek lub pióro (fot. 106). Pozwala to na poruszanie nim w różnych kierunkach poprzez obracanie go w palcach (fot. 107).

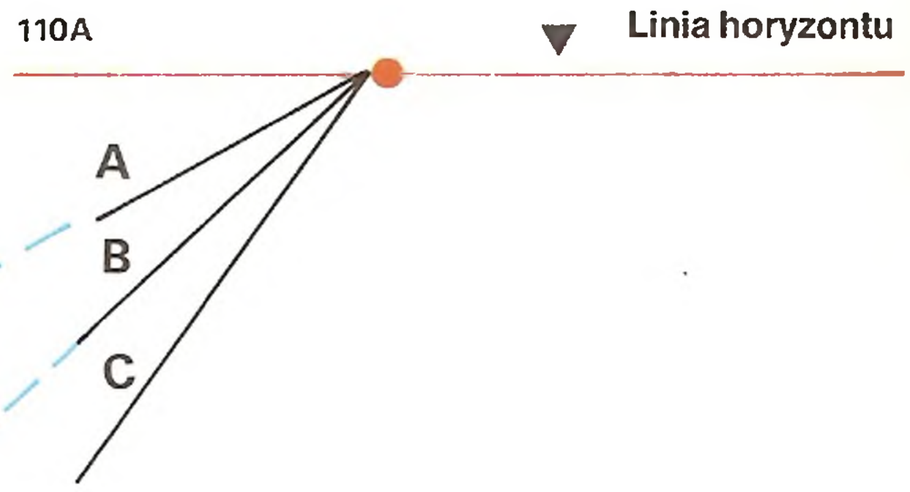
Fot. 108 i 109. Trzymając za trzonek pędzla malujesz muśnięciami, gdyż w ten sposób pędzel nie załamuje się na powierzchni płótna (fot. 109). Możesz malować pionowymi i równoległymi pociągnięciami.



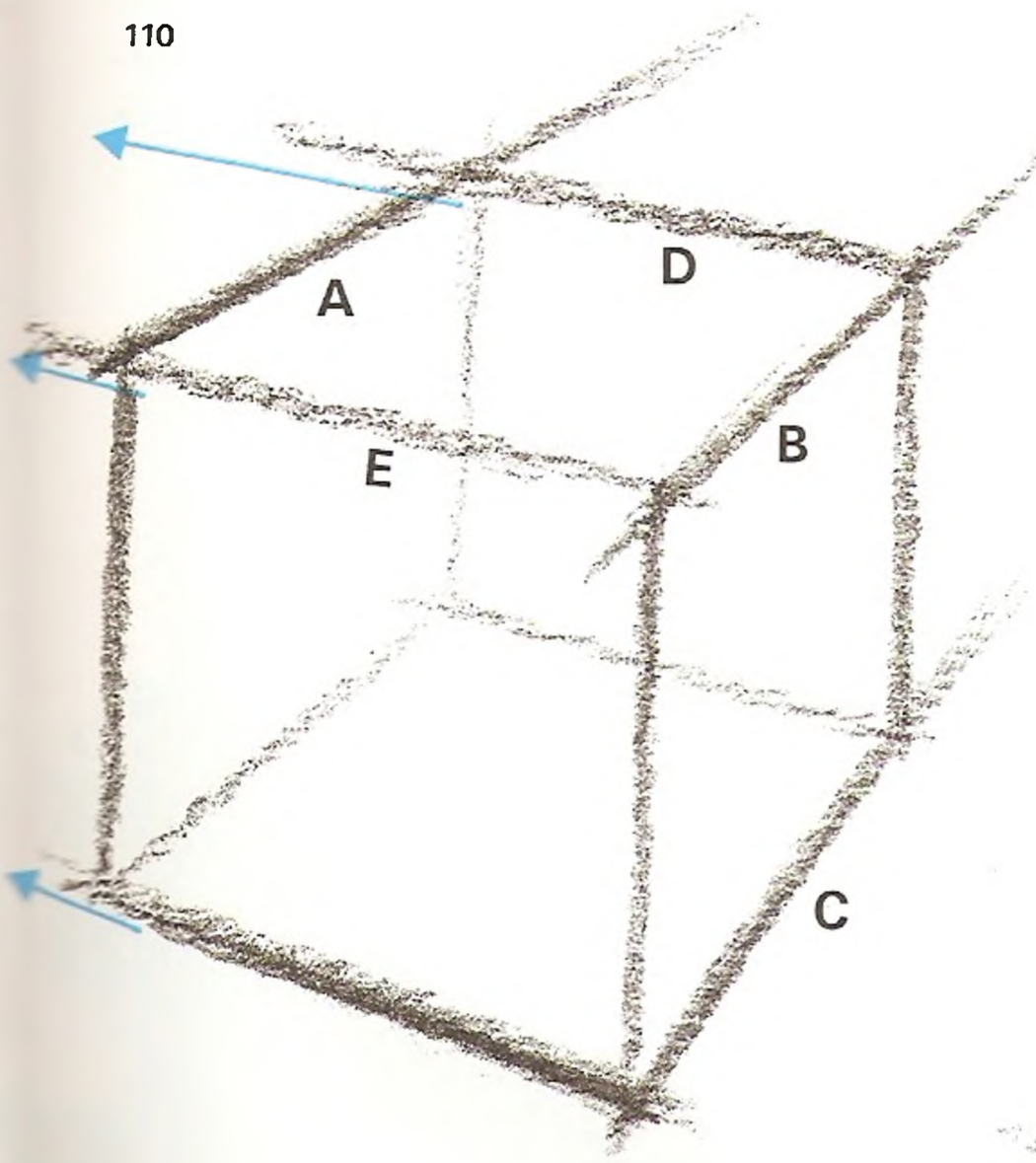
# Szkic sześcianu do obrazu olejnego

A teraz jesteśmy gotowi do malowania sześcianu. Musisz jednak najpierw wiedzieć, jak go narysować, gdyż potem zaczniesz malować bezpośrednio, bez wstępnego szkicu. Oto sześcian, który sam narysowałem (fot. 110) widziany z góry, lekko pochylony. Znaczy to, że widać go *w perspektywie pochyłej.*
(Jeżeli nie masz kłopotów z rysunkiem perspektywy, przejdź do następnej strony i zacznij malować, a jeżeli masz, to przeczytaj ten rozdział). Jeżeli przedłużysz linie pochyłe A, B i C, to stwierdzisz, że zbiegają się w *znikającym punkcie 1 na linii horyzontu* (fot. 110 A). Linia horyzontu jest na poziomie widzenia oka.

110A



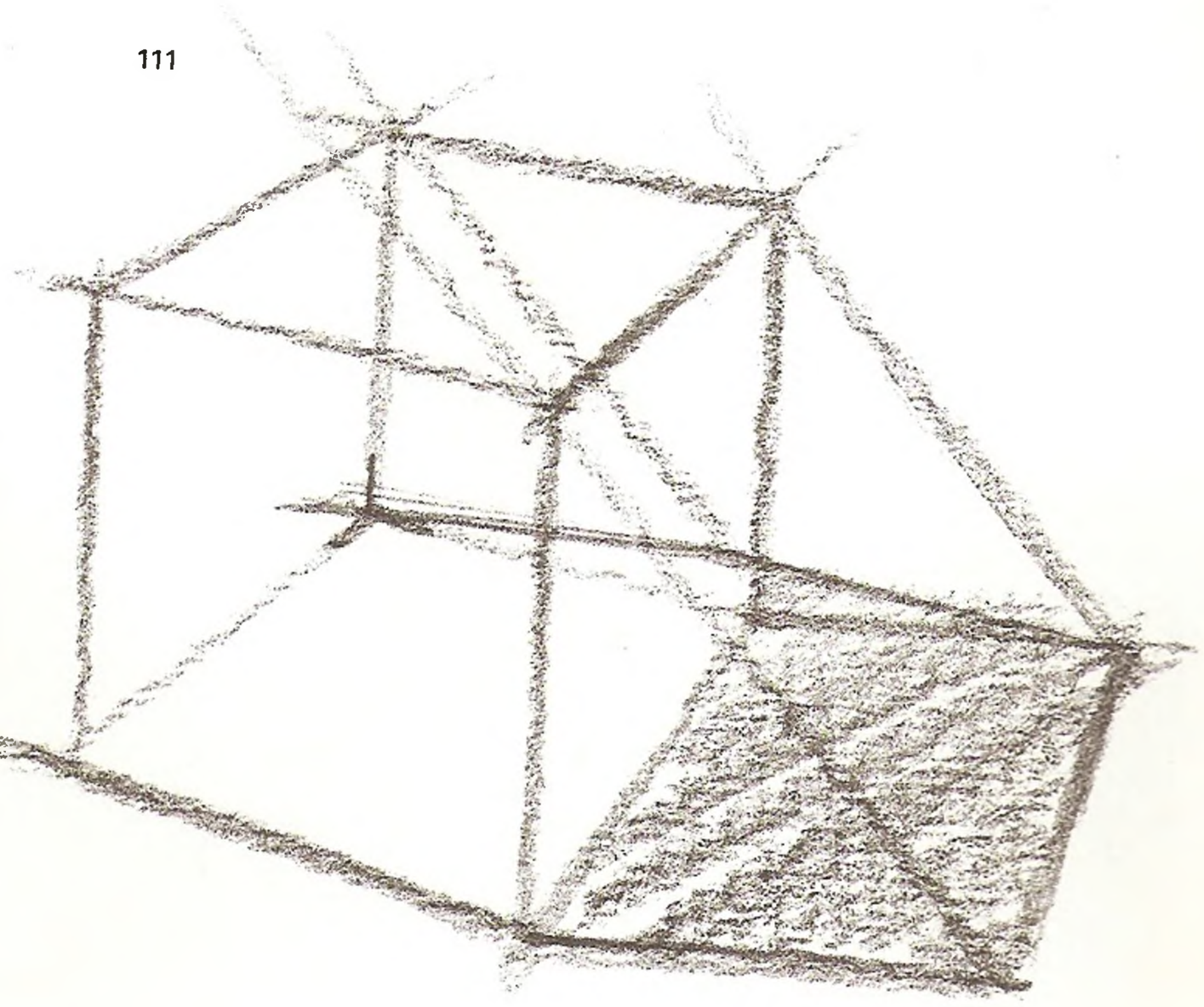

110




Fot. 110. Oto sześcian widziany w perspektywie pochyłej. Ukośne linie A, B i C zbiegają się w punkcie 1 umieszczonym na linii horyzontu. Tak samo jest w przypadku ukośnych linii D, E i F, które przecinają się w niewidocznym punkcie 2.

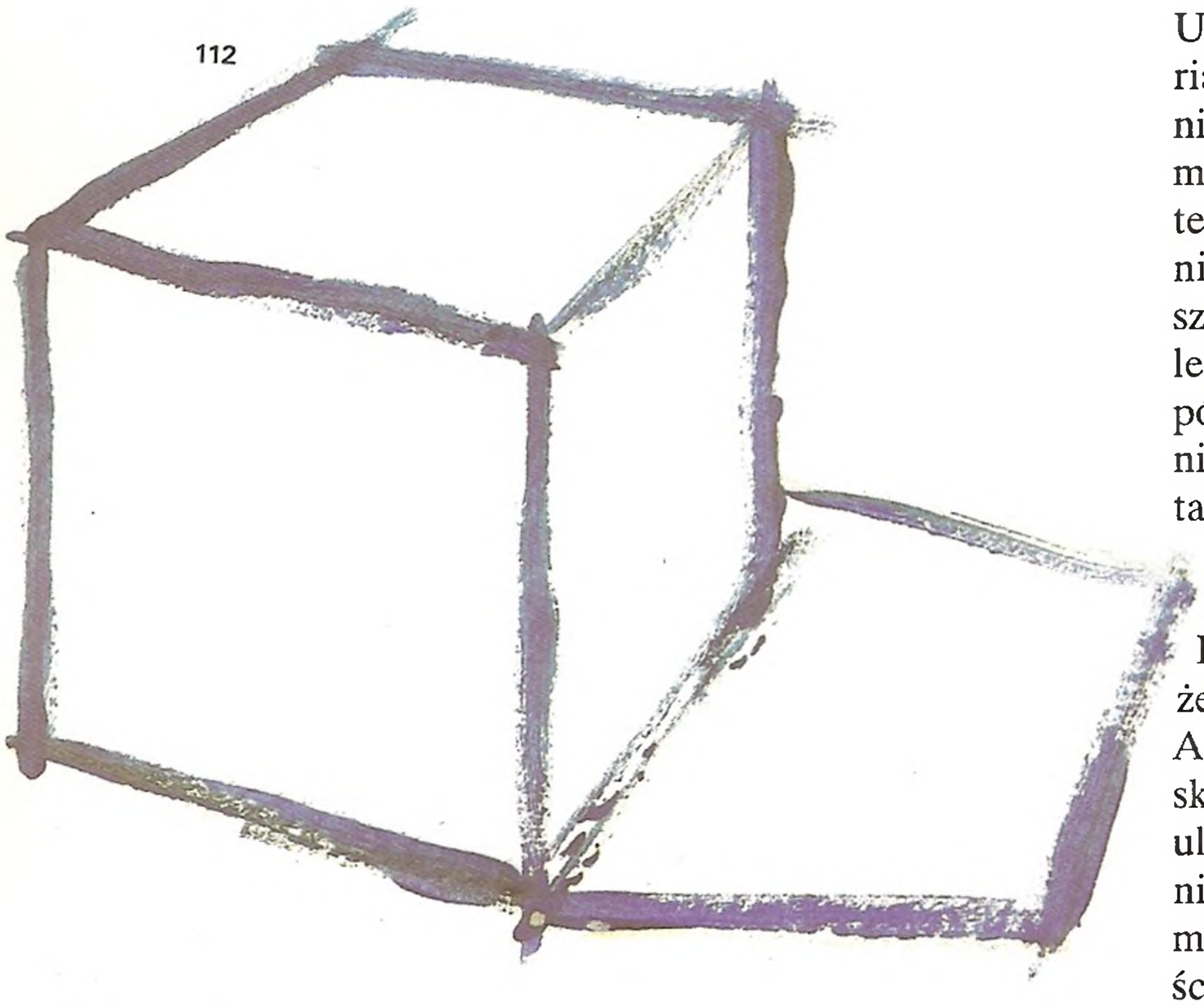
Fot. 111. Aby uzyskać cień sześcianu, narysuj linie równoległe, które spadają pod kątem z krawędzi sześcianu. Zauważ, że światło padające z kierunku wyznaczonego przez linie tworzy cień, który nie jest kwadratem.

111



Jeżeli przedłużysz pochyłe linie D, E i F, to zauważysz, że one również przecinają horyzont w drugim znikającym punkcie. To wszystko. Wiesz to, co Ci jest potrzebne do skopiowania i narysowania sześcianu, który wcześniej narysowałem. Narysuj go miękkim grafitowym ołówkiem (na przykład 2B) na kawałku papieru i skoncentruj się na ćwiczeniu i nauce. Przećwicz również zasadę rysunku cienia rzucanego przez sześcian.

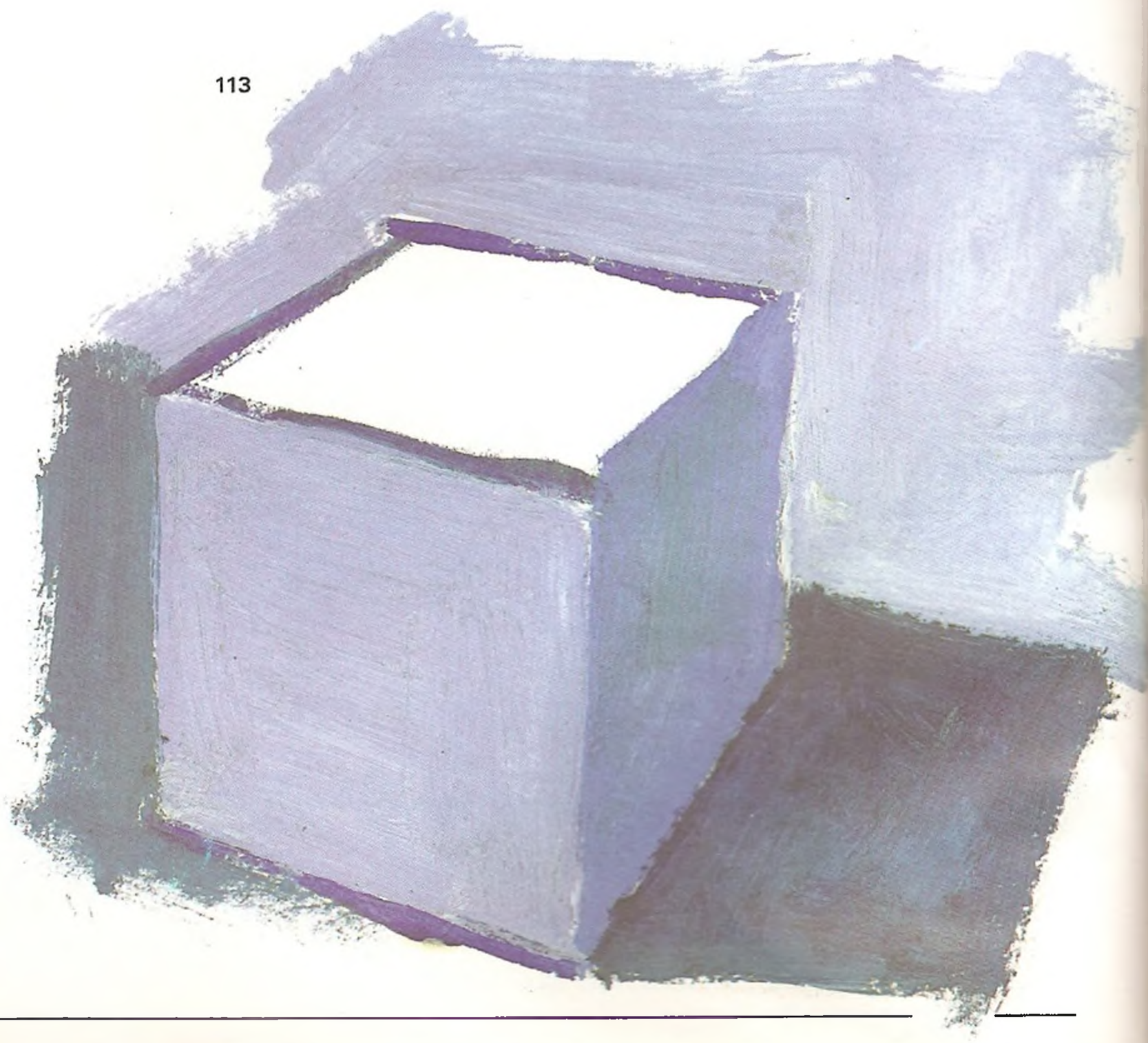
# Malowanie sześcianu ultramaryną i bielą



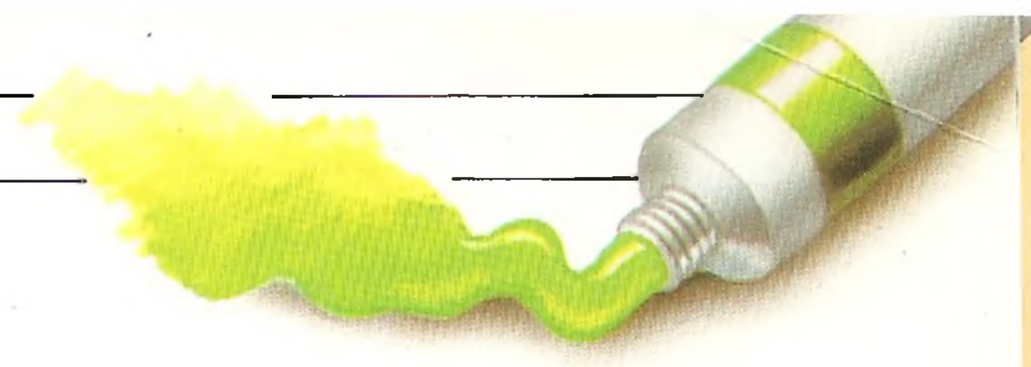

Fot. 112. Najpierw narysuj kontur sześcianu i jego cień koniuszkiem pędzla, i farbą nieco rozcieńczoną w terpentynie.

Używając wymienionych kolorów i materiałów, o których wspomniałem na stronie 50, malujesz sześcian taki, jak na zamieszczonych ilustracjach. Nalej trochę terpentyny (lub bezwonnego rozcieńczalnika) do pojemniczka, zamocz okrągły szczeciniak nr 6 i rozcieńcz na swojej palecie odrobinę ultramaryny. Uzyskanie półpłynnej, ale nie płynnej farby zajmie Ci niecałą minutę. A teraz narysuj sześcian, tak jak na fot. 112. Rysuj z pamięci, bez wcześniejszego szkicu. Ingres powiedział, że *„malujesz tak, jakbyś rysował"*. Dodałbym tylko, że gdy malujesz, to także rysujesz. Spróbuj.

A teraz spójrz na fot. 113. Pędzlem płaskim nr 8 i farbą z tubki, nierozcieńczoną ultramaryną, malujemy ciemny kształt cienia utworzonego przez sześcian oraz plamę koloru, która uwydatnia oświetloną ściankę.




Fot. 113. Płaskim pędzlem nr 8 i ultramaryną zmieszaną z bielą w różnych proporcjach, zgodnie z ilością ciemnego i jasnego światła oraz cienia, pokrywamy kolejne ścianki sześcianu.



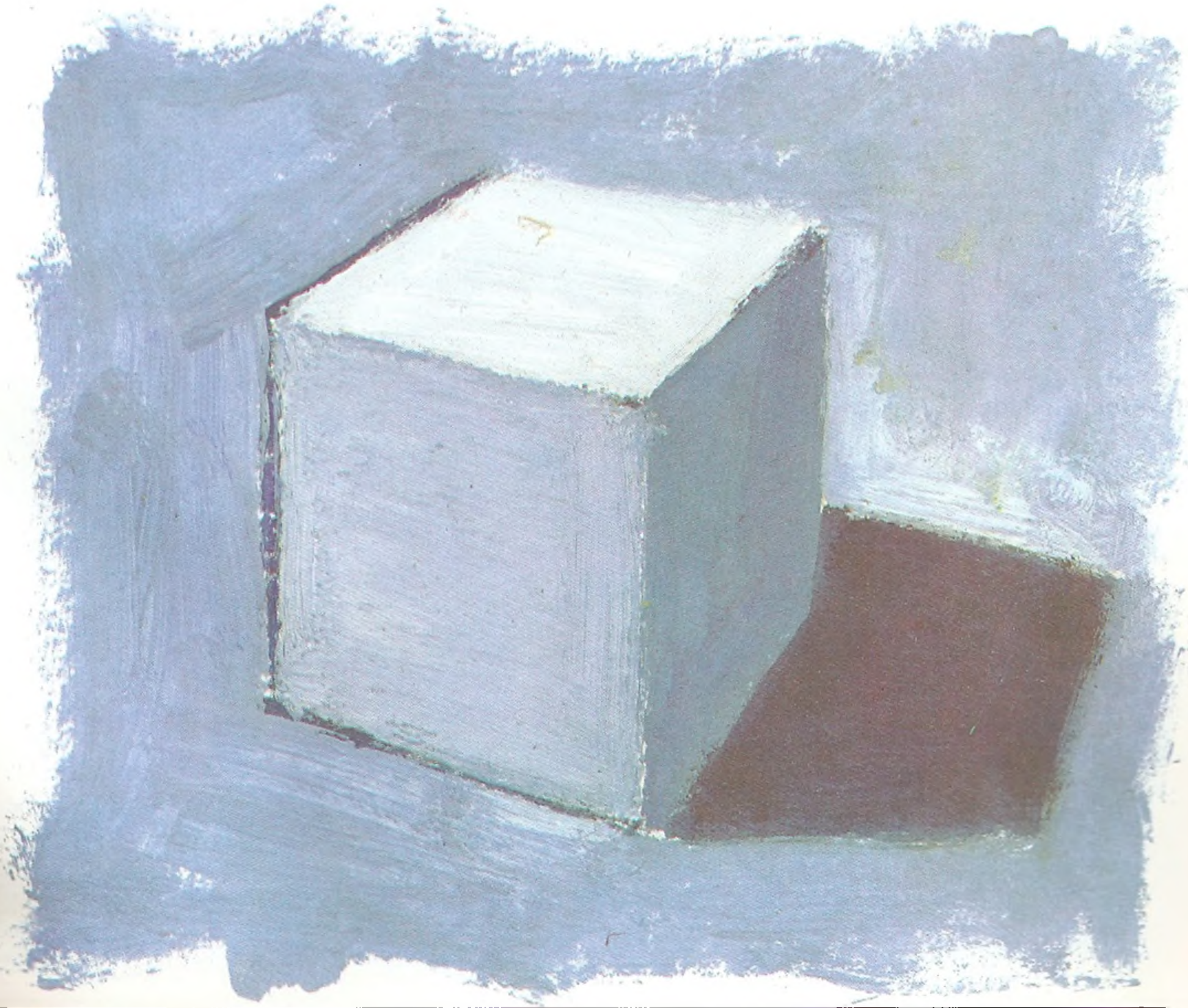
Używając ciągle tego samego pędzla i dodając do błękitu trochę bieli, namaluj ciemną ściankę sześcianu. Kontynuując malowanie ścianki na wprost, odrobinę jaśniejszym błękitem, możesz użyć dużej ilości grubo kładzionej farby. Na końcu namaluj tło używając do tego pędzla nr 12 i tego samego koloru, którym malowałeś ściankę frontową.

A teraz możesz zakończyć pracę i porównać ją z fot. 114. Do namalowania pozostała górna ściana sześciamu i retusz tła. Weź okrągły pędzel nr 6, aby dotrzeć nim do każdego z czterech rogów kwadratu i użyj bieli z odrobiną błękitu. Robiąc retusz tła zrezygnowałem z niektórych konturów, ponownie malując front i ścianki boczne zgodnie z kształtem, kolorem i odcieniami sześcianu. Ty też spróbuj to zrobić.

I na koniec dwie rady. Jedna natury praktycznej: wycieraj pędzel w szmatę, zwłaszcza gdy zmieniasz farbę z ciemnego na jasny błękit, i druga natury artystycznej: podczas malowania zwróć uwagę na kierunki kładzenia farby. Nie ograniczając się matematyczną precyzją i regularnością staraj się wydobyć kształt sześcianu. Znaczy to, że pociągnięcia pędzla powinny odpowiadać kątom przedmiotu i podążać za jego pionowymi, poziomymi i ukośnymi liniami.

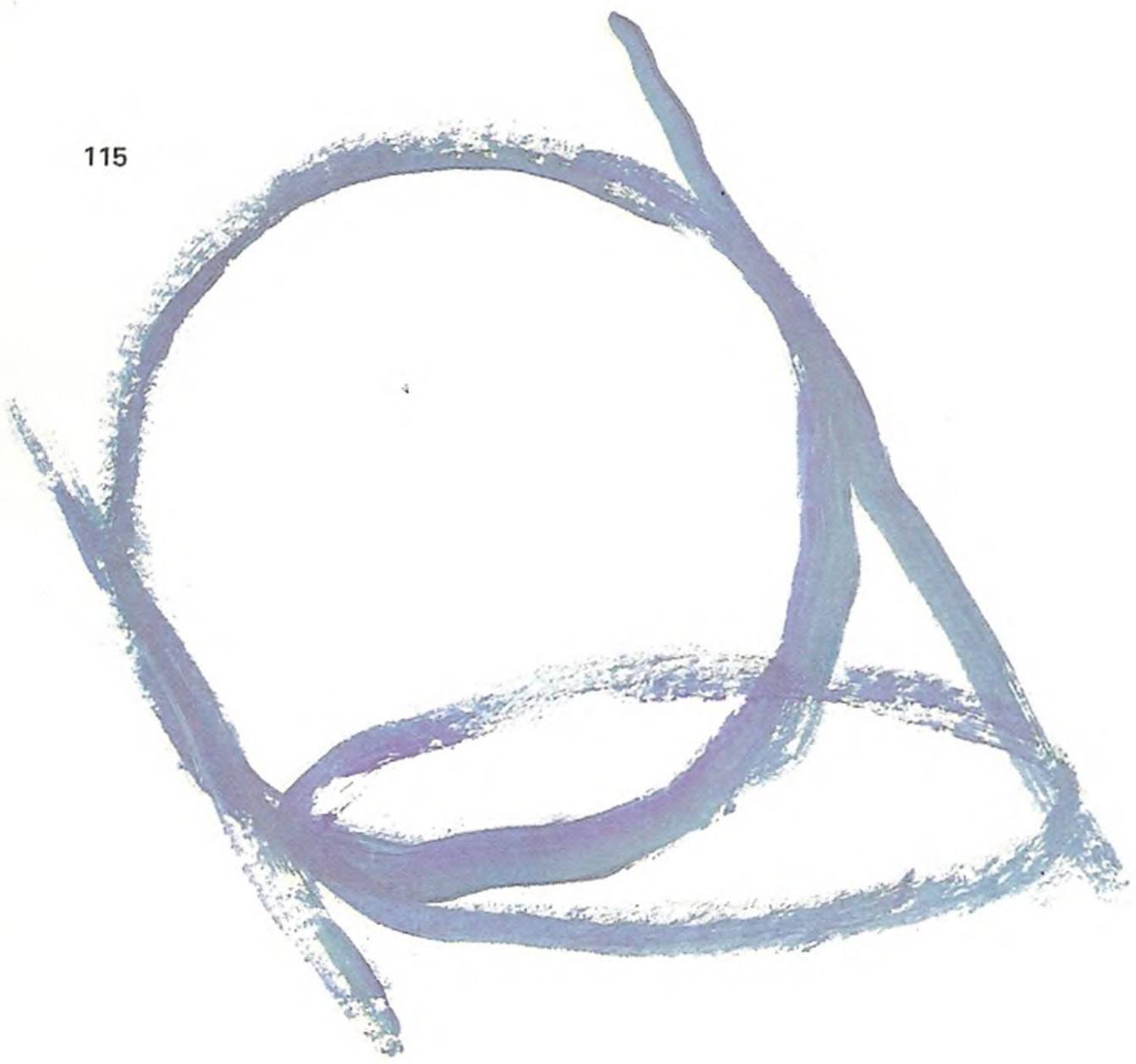
Fot. 114. Pomaluj tło i górną ściankę pędzlem nr 12. Użyj pędzla okrągłego nr 6, aby skorygować kontur i rogi sześcianu.





# Malowanie kuli

115



To, o czym pisałem w odniesieniu do sześcianu, stosuje się również do malowania kuli. Tworzysz kulę i jej cień rysując elipsę na bazie koła (fot. 115). Maluj pędzlem okrągłym nr 6 używając ultramaryny z odrobiną terpentyny (lub bezwonnego rozcieńczalnika). Pamiętaj, że jeżeli farba ścieka po płótnie i zostawia plamę, to wynika to z użycia zbyt dużej ilości terpentyny. Pędzlem nr 8 i ultramaryną nie zmieszaną z bielą namaluj cień i ciemny fragment kuli w cieniu. Ten obszar powinien być malowany prawie suchym pędzlem. Szkicuj go ostrymi pociągnięciami pędzla, pokazanymi na fot. 116. Następnie namaluj tło pędzlem nr 12, mieszając biel z odrobiną ultramaryny. Kładź farbę na płótnie dość grubo.

Na koniec, zwracając uwagę na fot. 117, wykończamy kulę pędzlem nr 8. Użyj o półtonu jaśniejszego błękitu do namalowania kulistego przejścia tonalnego do

Fot. 115. Używając pędzla nr 6 i ultramaryny rozcieńczonej w terpentynie malujemy kulę. Rozpoczynamy od narysowania pędzlem kółka i elipsy u dołu. W ten sam sposób określiliśmy cień sześcianu.

116

Fot. 116. Nie mieszając bieli z ultramaryną namaluj pędzlem nr 8 obszar kuli w cieniu i cień, który tworzy. Pędzel nr 12 lepiej nadaje się do malowania tła, a używamy w tym celu bieli z niewielką ilością ultramaryny.

najjaśniejszego fragmentu kuli. Następnie zmieszaj półtonowy błękit z ciemnym błękitem w partii cienia. Wreszcie namaluj rozświetlenie – w najjaśniejszym punkcie kuli – bielą i okrągłym pędzlem nr 4.

Postępuj ostrożnie! Nie trać czasu na nieustanne modelowanie kuli, podczas gdy reszta pozostaje nie namalowana. Wróć do tła. Zauważ (fot. 117), jak kolor tła przykrywa wcześniejsze kontury i podkreśla zarys kuli.

Wróć teraz do kuli i czystym pędzlem namaluj światło odbite na powierzchni po prawej stronie. Zastosuj czystą biel pośrodku, delikatnie, bez ostrych pociągnięć pędzla poprowadź ją aż do momentu, gdy zmiesza się z półtonowym błękitem z fragmentu tła. Pamiętaj, że dotknięcia pędzla mają zamknąć i wydobyć kształt bryły. Gdy zakończysz pracę, Twoja kula powinna być podobna do tej na fot. 117. Przestudiuj przejście od światła do cienia pośrodku przedmiotu. Gładkość i ciągłość przejścia została osiągnięta za pomocą kolistych pociągnięć pędzla, które nawiązują do kształtu bryły. Zauważ również, jak przebiega u dołu ciemnej partii jaśniejsza granica światła, utworzona przez odbicie światła od powierzchni stołu. To odbicie jest istotne, jeżeli chcemy pokazać przekonywujący obraz całości.

Fot. 117. Kula powinna być wymodelowana pędzlem nr 8 począwszy od półtonów. Maluj kolistymi pociągnięciami i mieszaj tony kolorów z ciemnym błękitem u podstawy kuli, a jaśniejszymi tonami u góry. Wydobądź odbite światło poniżej po prawej stronie kuli również półtonem. Kierunek śladu pędzla powinien odpowiadać kulistemu kształtowi przedmiotu.

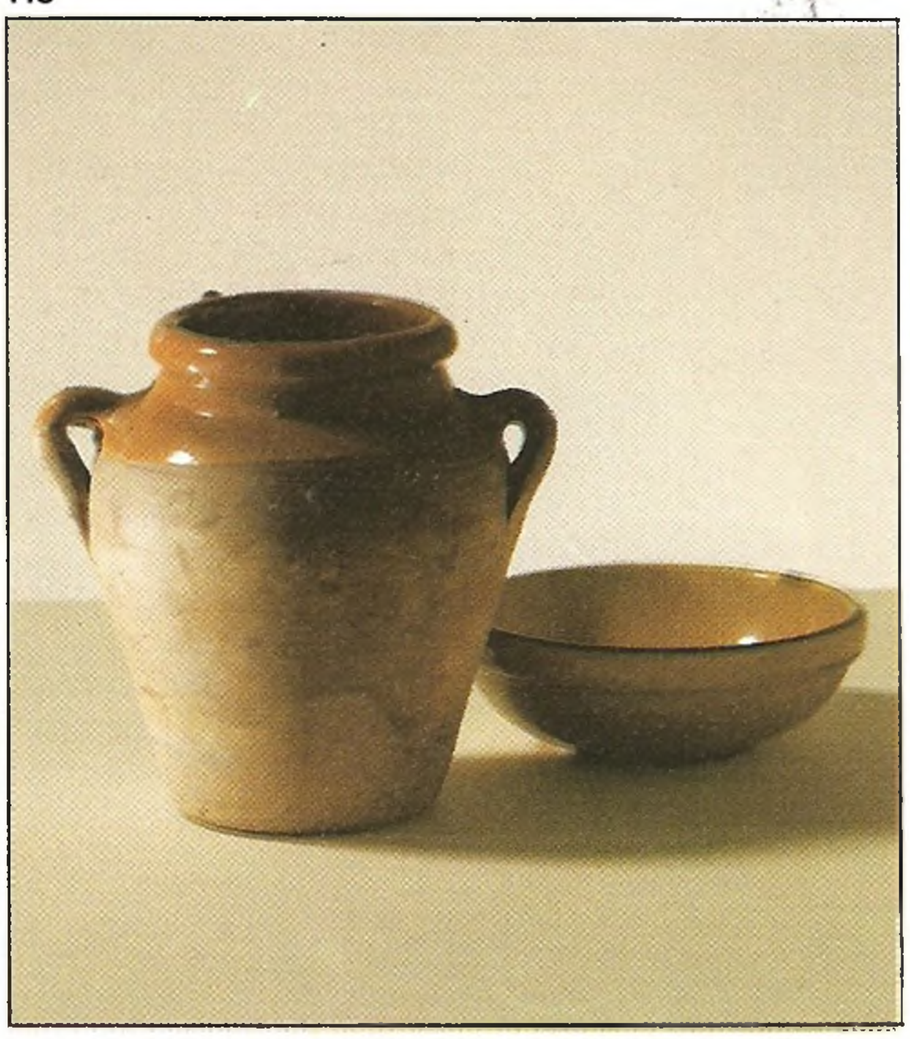
117

# Malowanie prostej martwej natury jednym kolorem i bielą

118

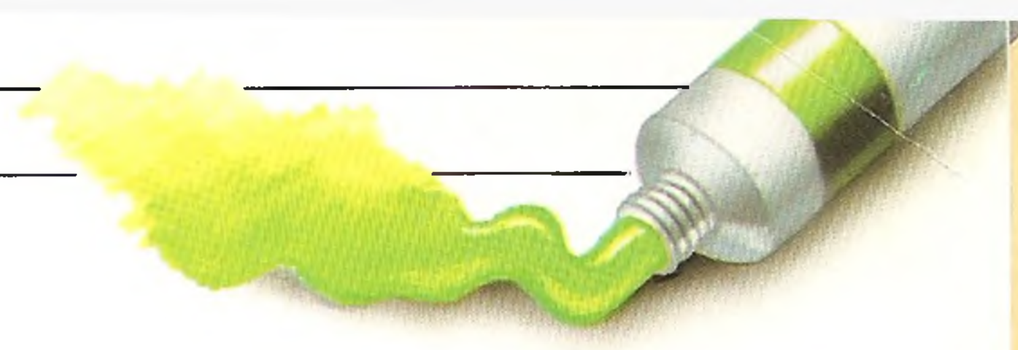
Fot. 118. Najpierw ołówkiem narysuj model na oddzielnej kartce papieru, zwracając uwagę na kształt i grę światła i cienia na przedmiocie.

119



Fot. 119. Oto model do następnego ćwiczenia: gliniany dzbanek obok glinianej miseczki.

Dzbanek, słój, miseczka, czy też inny gliniany pojemnik może w tym ćwiczeniu posłużyć za model (fot. 119). Mam nadzieję, że łatwo znajdziesz odpowiedni przedmiot w domu lub gdzie indziej. Jak możesz zauważyć, jest to model dość łatwy do narysowania. Dzban, słoik czy miska mają prosty, symetryczny kształt, więc nie ma większych kłopotów z ich narysowaniem czy też namalowaniem, gdy zamierzasz malować jednym kolorem – powiedzmy umbrą paloną, aby lepiej określić ich kolor. Celem naszym jest osiągnięcie ciągłości w ćwiczeniu metod pracy i umiejętności, sposobu dobierania konsystencji farb, odpowiedniego trzymania pędzla itd.



Fot. 120. Umbrą paloną i pędzlem nr 4 zacznij szkicować na kartce papieru lub kartonie zarys i światłocień przedmiotów.

Zacznijmy więc. Tak jak w poprzenim ćwiczeniu, zacznij od narysowania modelu raz czy dwa, na oddzielnym kawałku papieru, w taki sposób, jak to zrobiłem ja (fot. 118). Studiując i pracując nad całością kompozycji światłocieniowej, innymi słowy nad modelunkiem, użyj papieru rysunkowego lub kartonu o wymiarach około 30x33 cm. Okrągłym pędzlem nr 4 i ledwie rozcieńczoną umbrą paloną zacznij rysować sylwetkę dzbanka i miski, i rozwijaj umiejętnie swój szkic.

Ten, który widzisz na fot. 120, malowałem używając pędzla nr 12, nieco grubiej kładzionym kolorem, prosto z tubki, bez dodatku bieli. Zauważ, jak rozwiązałem przejście od partii światła do partii cienia malując półsuchym pędzlem, pociągając nim od prawej do lewej i odwrotnie, aby wydobyć odbite światło po prawej stronie krawędzi dzbanka, aż do momentu, kiedy szkic był gotowy. Ingres zwykł był doradzać: „Obraz musi jednolicie iść naprzód, w kierunku szkicu o wykończeniu takim, jak w ostatecznej wersji dzieła".

# Drugi i trzeci etap malowania

Fot. 121. Teraz wypełniasz rysunek kolorem i zaznaczasz z grubsza światłocień, używając bieli do rozjaśniania tonów.

Na drugim etapie malowania obraz musi być wypełniony kolorem. Mając na uwadze kształt przedmiotu i malując dużymi plamami koloru zarówno formę jak i tło, staramy się zlikwidować biel papieru, która może pozostawić fałszywe kontrasty. Nie przejmuj się teraz „wyjechaniem" poza formę przedmiotu i nierównymi przypadkowymi śladami pędzla tu i ówdzie, najważniejsze, że kształt kompozycji jako całości został zachowany. Mała sugestia: namalowałem płaszczyznę tła z krawędzią, aby lepiej zaznaczyć stół, na którym są umieszczone obiekty.

Wypełnij szybko kolorem kształty przedmiotów, zachowując biel w miejscach rozświetlonych, i zaznacz pierwsze ślady cieni rzucanych przez oba naczynia. Skończyłeś? Świetnie! Przejdźmy zatem do trzeciego, a zarazem ostatniego etapu.

**Ostatni etap malowania (fot. 122)**

Może to być dobry moment na przerwę w Twoim malowaniu, a nawet na odstawienie obrazu na później. Trzy lub cztery godziny to dla Ciebie wystarczająco dużo czasu na przyjrzenie się temu, co zrobiłeś dotychczas i podjęcie decyzji, co zrobić i w jaki sposób, by osiągnąć jak najlepszy wynik. Jest to również dość czasu, aby farba zdążyła dobrze wyschnąć (jeżeli malujesz na papierze rysunkowym lub kartonie) i stworzyć tym samym solidną powierzchnię do ponownego malowania lub rysowania.

Fot. 122. Oto ostatni etap malowania. Proporcje zostały poprawione i określone we wzajemnej relacji przedmiotów, kształt jest dobrze wydobyty, tony kolorów i ich intensywność odpowiadają przedmiotom i otoczeniu w naturze.

Docierając do ostatniego etapu malowania pamiętaj, że może okazać się konieczne przekroczenie linii rysunku w pewnych miejscach kompozycji, aby poprawić zarys i kształt przedmiotów na krawędzi, tak jak zrobiłem to ja. Zwróć uwagę, jak wyglądają krawędzie dzbanka (fot. 121).

Nie maluj jeszcze rozświetlonych miejsc. Zostaw je na koniec, kiedy upewnisz się, że nie ma już żadnych korekt do zrobienia. A teraz namaluj kształt przedmiotów, zewnętrzny dzbanka i wewnętrzny miseczki. Bądź ostrożny. Nie maluj jak kiepski, pozbawiony smaku i na dodatek skrupulatny amator, który maluje i przemalowywuje, aż wymaluje cały obraz nie tak jak trzeba. Nie! Maluj zawsze swobodnie, bez obaw, cierpliwie, nie szukając doskonałego zakończenia („skończony znaczy martwy" – jak zwykł mawiać Picasso).

A teraz do tła! Tutaj możesz sobie pozwolić na szerokie pociągnięcia pędzla, z farbą nierozcieńczoną, prosto z tuby. Nie bój się! Maluj!

Na końcu musisz pamiętać o jednej rzeczy: zwróć uwagę na kierunki kładzenia farby. Powinny z reguły zawsze otaczać i wydobywać kształt. Zostawiam Cię z malowaniem. Życzę powodzenia, no i baw się dobrze!

# Malowanie martwej natury dwoma kolorami i bielą

Malujesz teraz dwoma kolorami, różem angielskim ciemnym i zielenią szmaragdową, no i, oczywiście, bielą, używając dwóch dodatkowych pędzli: nr 14 i nr 4 płaskich. Do pierwszych szkiców będziesz potrzebował też węgiel i puszkę fiksatywy. Reszta materiałów jak poprzednio.
Tak jak widzisz na fot. 124, z dwóch wymienionych wyżej kolorów i bieli, możesz otrzymać szeroką gamę odcieni od raczej zbrudzonej czerwieni do czystego różu, intensywną i jasną zieleń, przez czerń i odcienie szarości z ciepłym (czerwonawym) i chłodnym (zielonkawym) zabarwieniem.
Radzę Ci zrobić kilka prób z bielą i tymi dwoma kolorami na grubym papierze. Zatem zacznijmy.

**Fot. 123. Widzisz na zdjęciu moją paletę z kilkoma mieszankami kolorów, których użyję w tym ćwiczeniu: biel tytanowa, róż angielski ciemny i zieleń szmaragdowa. Pędzle są te same, co w poprzednim ćwiczeniu, uzupełnione o dwa płaskie szczeciniaki nr 4 i nr 14.**

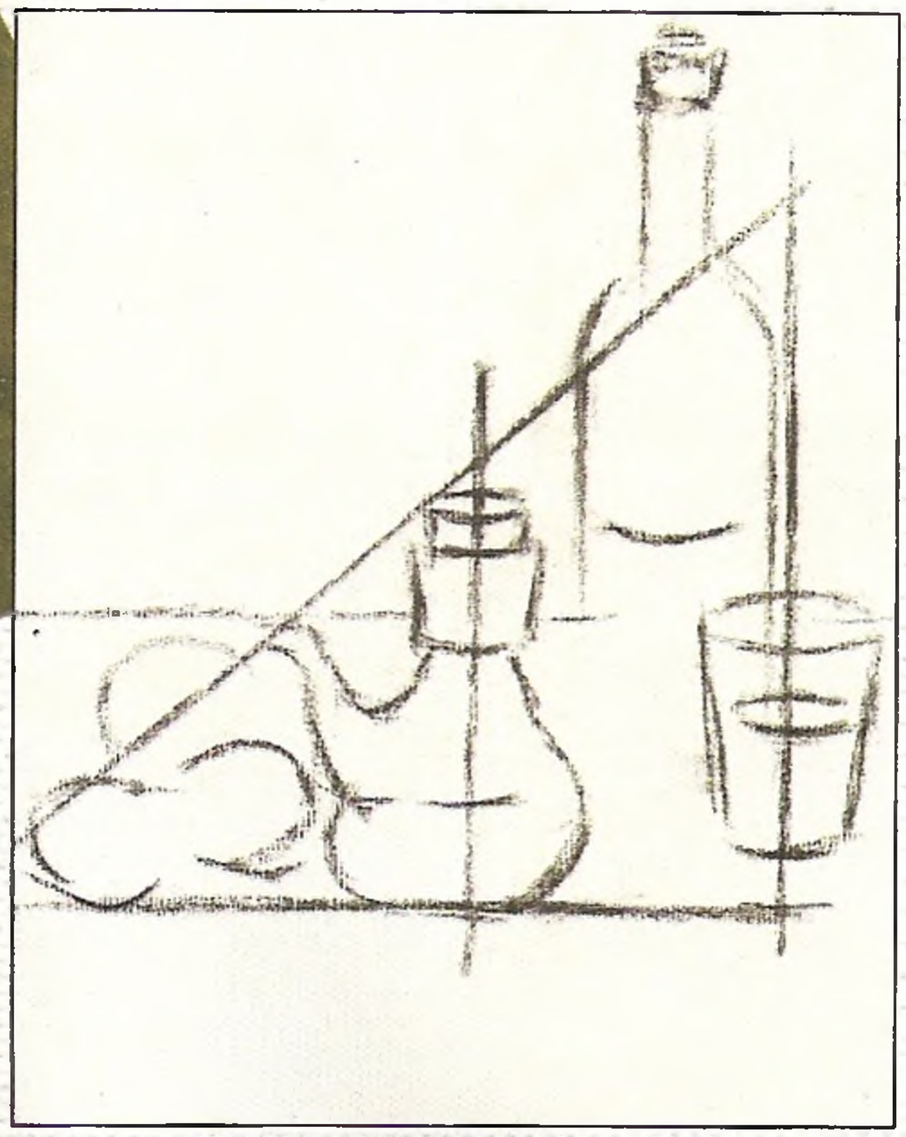
123

124

**Fot. 124. Zanim zaczniesz malować, zrób kilka prób z kolorami na grubym papierze. Oto niektóre z kolorów, jakie można uzyskać ze zmieszania bieli, różu angielskiego i zieleni szmaragdowej.**

125

126



A oto martwa natura (fot. 125). Spróbuj zaaranżować kompozycję podobną do tej na zdjęciu, zestawić podobnie barwy, aby otrzymać je na płótnie z wymienionych wyżej dwóch kolorów. Chociaż przedmioty w Twojej kompozycji nie są tymi samymi, których ja użyłem, proponuję Ci przestudiowanie podobnego typu kompozycji w kształcie trójkąta, która nawiązuje do klasycznych podstaw kompozycyjnych, jakie przekazał nam Platon, a polegają one, najogólniej rzecz biorąc, na znalezieniu *jedności w różnorodności.* Jak możesz zauważyć, dodałem fragment obrazu w tle (fot. 127), aby złamać nieco nadmierną jedność przedmiotów. Będziemy jeszcze mówić o kompozycji w sztuce w dalszej części książki.

Na kawałku płótna lub kartonu o wymiarach ok. 37x32 cm rozrysuj węglem kształt martwej natury. Najlepiej jest narysować sobie trójkąt, a następnie wypełnić go szkicami przedmiotów (fot. 126).

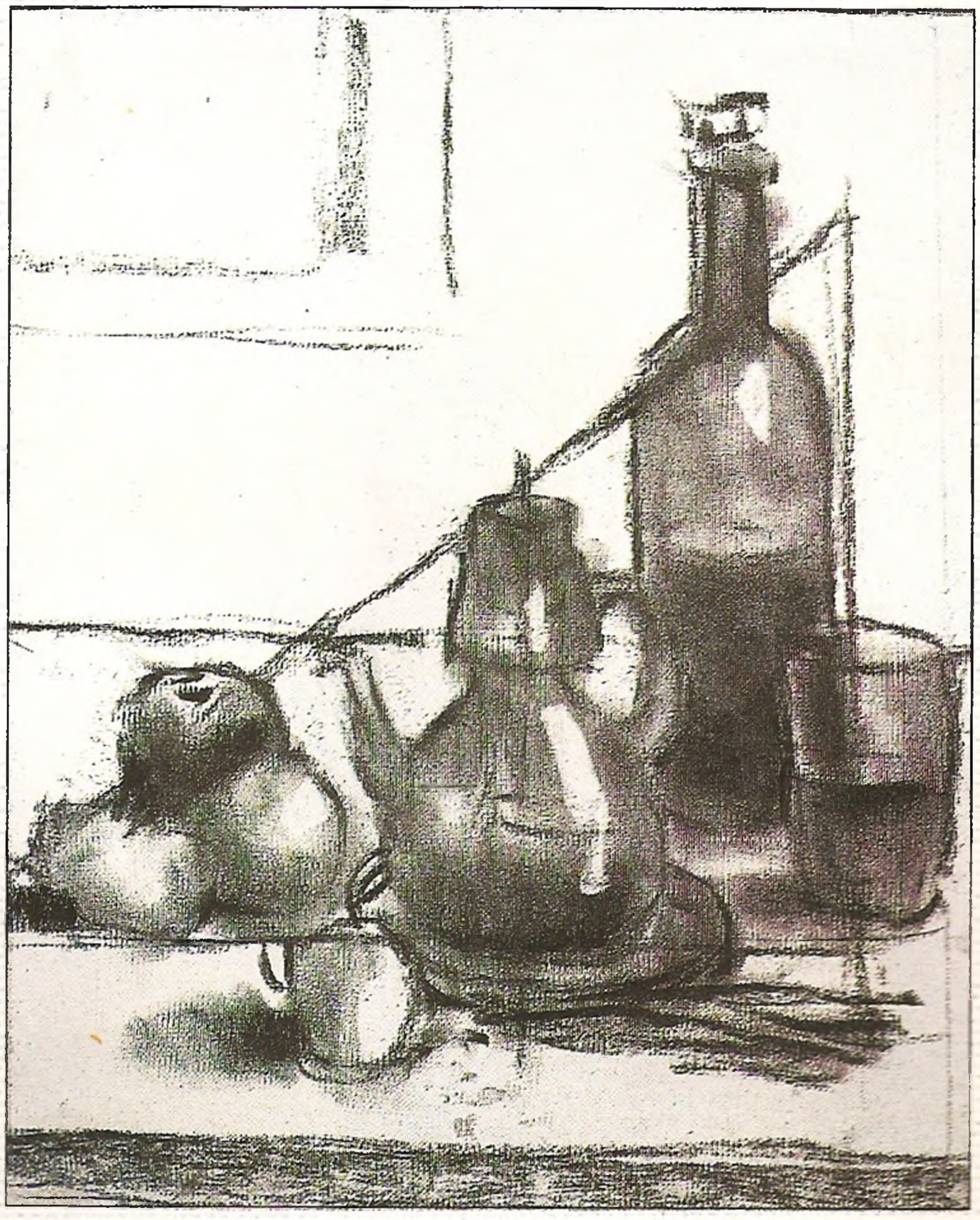
Aby uzyskać odpowiednie kształty, światłocień, a także rozwiązać problem równowagi tonalnej, zawierającej miejsca najlepiej oświetlone, użyłem gumki. Możesz to zobaczyć na fot. 127. Przyciemniłem cały rysunek może zbyt mocno, jest to muszę przyznać nie najlepszy przykład, różnice w odcieniach tonalnych są prawie niezauważalne. Uświadomiłem to sobie po skończeniu szkicu. Weź to, proszę, pod uwagę.

**Fot. 125. Aby dobrze zakomponować całość, wybrałem przedmioty, które odpowiadają trzem kolorom na mojej palecie.**

**Fot. 126. Kompozycja martwej natury nawiązuje do zasady Platona – jedności w różnorodności elementów malarskich. Zauważ, jak różne przedmioty można umieścić na planie trójkąta.**

**Fot. 127. Oto rysunek światłocieniowy; być może odrobinę za dokładny. Tak czy inaczej, nie zapomnij utrwalić pierwszego szkicu fiksatywą, aby węgiel nie pobrudził farb olejnych przy malowaniu.**

127



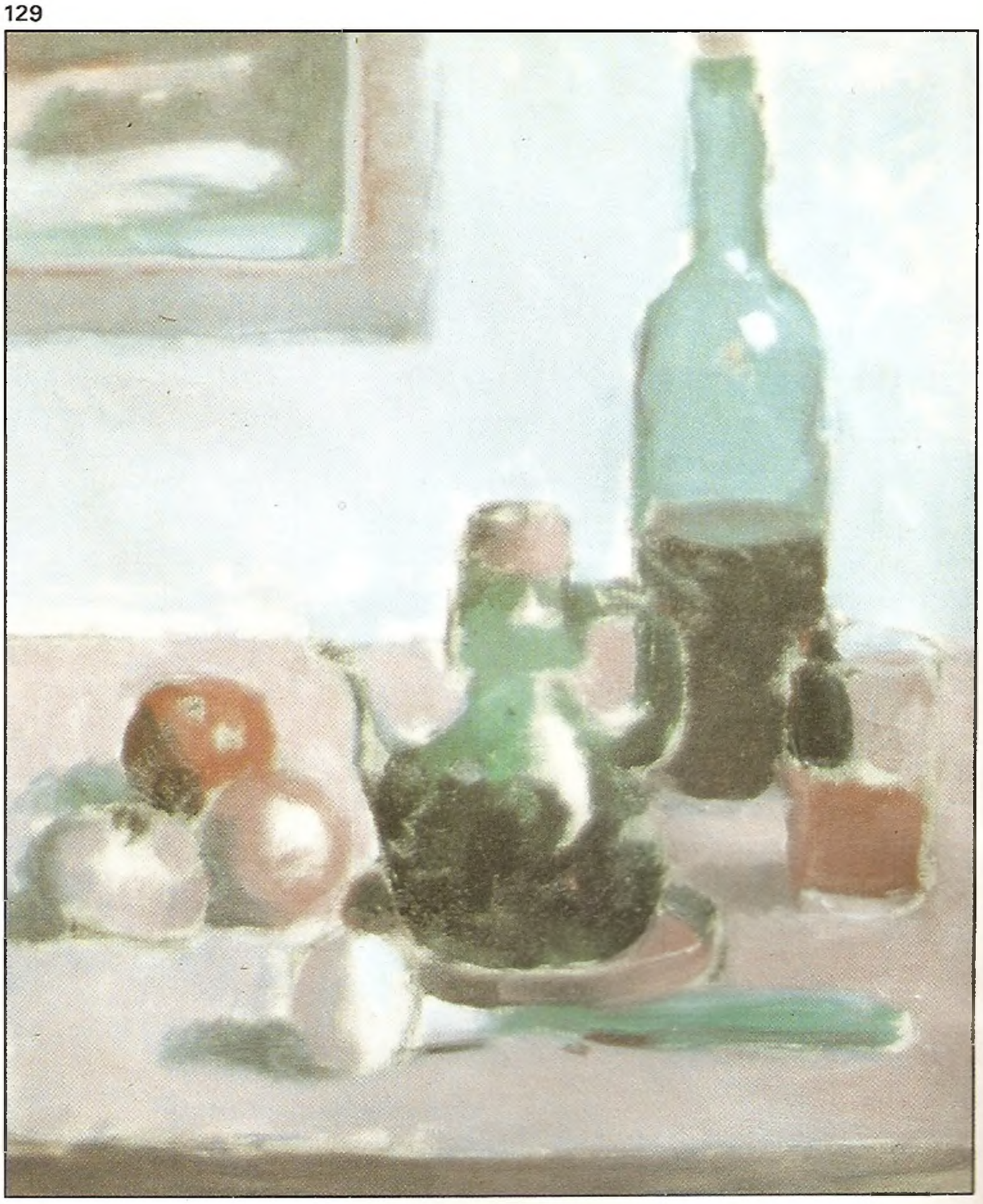
# Drugi i trzeci etap malowania

Jeżeli sprawdziłeś już, jakie kolory możesz uzyskać ze zmieszania różu angielskiego, zieleni szmaragdowej i bieli, jesteś na dobrej drodze do dobrania odpowiednich barw i odcieni. Widoczny w kompozycji pomidor i wino są czerwone, butelka i flaszeczka na oliwę zielone, a cebule bladobrązowe – mieszanina czerwieni, zieleni i bieli. Do pracy nad obrazem będziesz potrzebował kilku różnych mieszanin czerwieni, zieleni i bieli (tej ostatniej nie dodawaj w miejscach najgłębszego cienia).
Później, gdy zaczniesz malować wszystkimi kolorami, zobaczysz, że czerwień i zieleń są *kolorami dopełniającymi*, a mieszanka dwóch kolorów dopełniających daje czerń. Oczywiście, gdy zmieszamy tę czerń z bielą, otrzymamy szarość. Podobnie, gdy czerń zawiera więcej czerwieni niż zieleni, kolor jest czerwonawy jak wino w butelce lub najciemniejsze partie wina w szklance; gdy jest więcej zieleni niż czerwieni w czerni utworzonej z tych dwóch kolorów, to czerń jest zielonkawa jak olej we flaszce. Barwa cienia jakiegokolwiek przedmiotu lub koloru jest utworzona z błękitu i koloru dopełniającego barwę lokalną. Zatem jeżeli lokalny kolor pomidora to czerwień, to kolor cienia składa się z zieleni (barwa dopełniająca czerwieni). Szarość tła na ścianie to mieszanina dwóch kolorów w prawie takich samych proporcjach – być może z odrobiną więcej zieleni, która daje zielonkawą szarość.
Wiesz już teraz prawie wszystko, co potrzebne, abyś namalował swoją martwą naturę.
Możesz nabyć praktyczną umiejętność mieszania kolorów w technice malarstwa olejnego. Wszystko zależy teraz od Ciebie.

128

Fot. 128. W pierwszym etapie płótno przedstawia różne odcienie otrzymane ze zmieszania trzech kolorów. Spróbuj uzyskać jak największą ilość odcieni na samym początku, aby później uniknąć monotonii w kolorach.

129



Fot. 129. A teraz czas na uwydatnienie poszczególnych kolorów i złagodzenie przejścia światłocienia poprzez wzmocnienie konturów przedmiotów.

130

Fot. 130. Oto rezultat. Mimo użycia tylko trzech kolorów uzyskaliśmy znaczną ilość i różnorodność odcieni. Dlaczego nie spróbować tego z kompozycją, która ma podobny kształt i opiera się na podobnej kolorystyce?

# Czyszczenie i utrzymanie pędzli

Gdy zakończyłeś malowanie i jeżeli nie masz zamiaru dzisiaj zacząć malować następnego obrazu, to musisz umyć pędzle. Pędzle są drogie, to jedna przyczyna konieczności dbania o nie, druga to ta, że starym pędzlem, prawidłowo przechowywanym, maluje się lepiej niż nowym.

Aby odłożyć na później tę niezbyt wdzięczną czynność, zawodowcy czyszczą od czasu do czasu pędzle z farby podczas malowania, kawałkami gazet lub szmatami, i zostawiają pędzle w naczyniu z wodą (fot. 131), gdzie mogą leżeć nawet dwa dni. Jeżeli pozostaną tam dłużej, wilgoć może wypaczyć włosie pędzla. Ten sposób można stosować od czasu do czasu, ale nie zastąpi on normalnego czyszczenia.

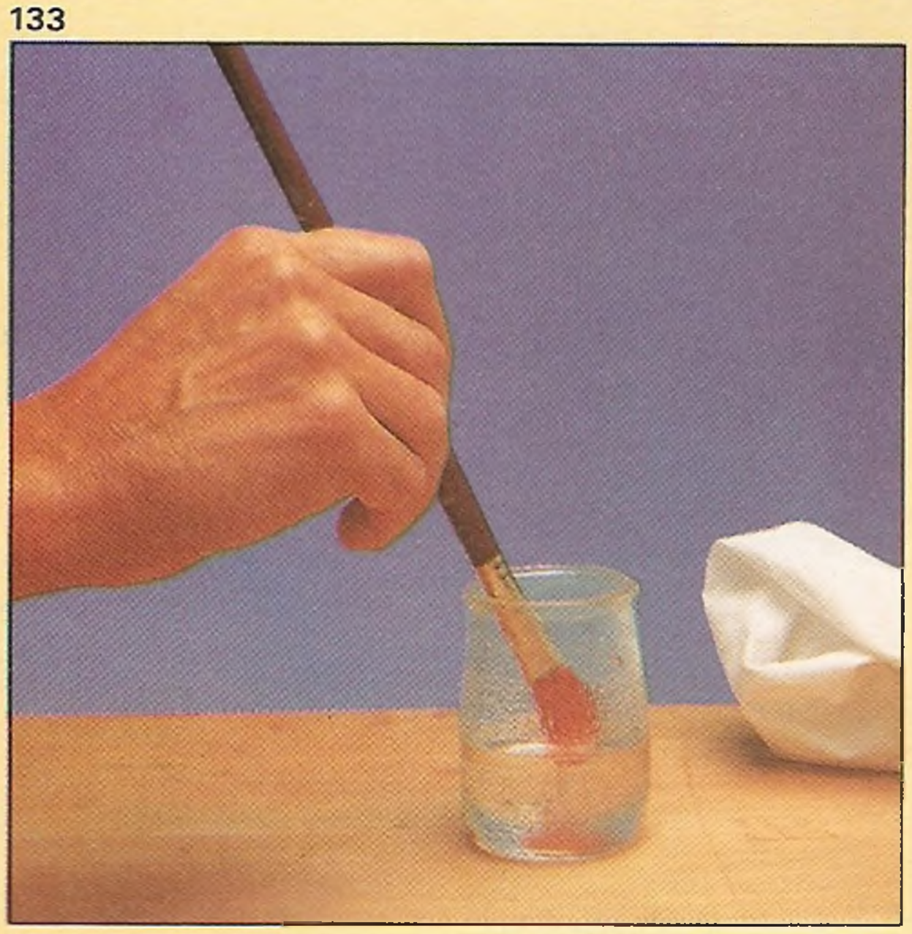
Przyjmuje się metodę czyszczenia pędzli zaraz po malowaniu - gazetą, szmatą i terpentyną (normalną terpentyną nie rafinowaną). W małym podręcznym kubeczku z terpentyną rozpoczynasz czyszczenie pędzla: wyciskasz kilkakrotnie pędzel w gazetę, aż usuniesz całą farbę (fot. 132); następnie zanurzasz go w kubeczku (fot. 133) – tylko zanurzasz! a później wycierasz w szmatę (fot. 134); czynność tę powtarzasz do momentu, gdy pędzel będzie czysty.

131

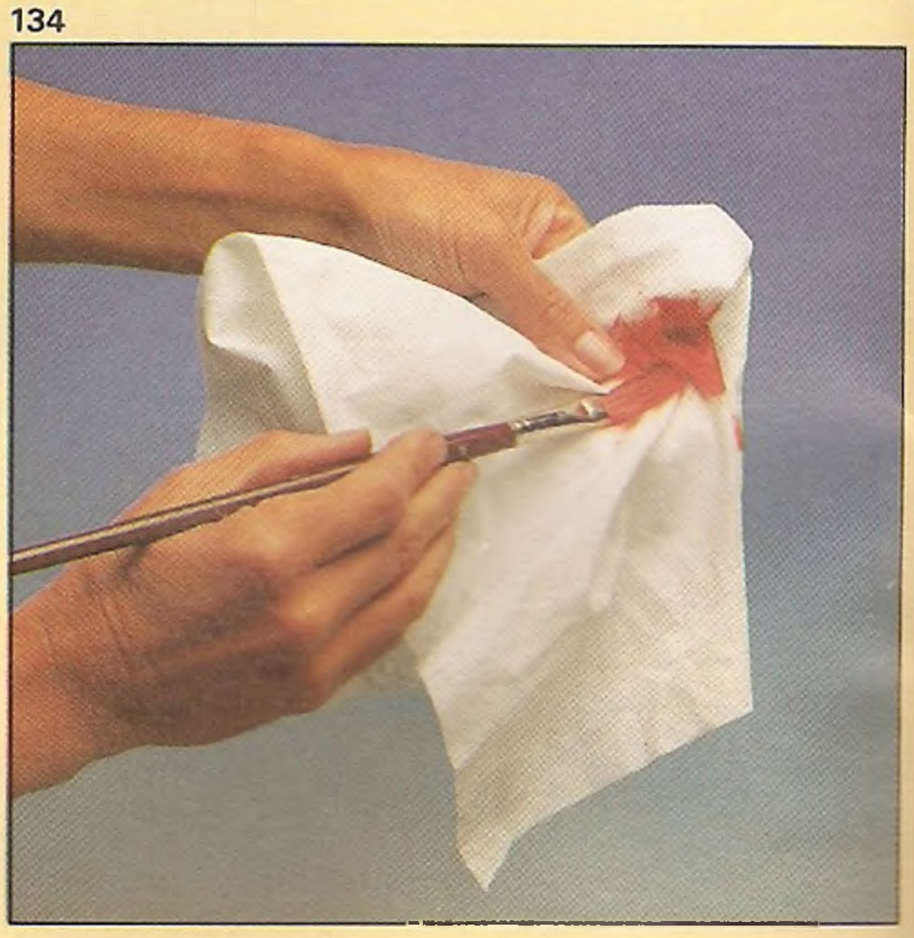
132

Fot. 131 i 132. Jeżeli nie możesz wyczyścić pędzli zaraz po malowaniu, mogą pozostać w naczyniu z wodą, po wyciśnięciu farby z włosia w gazetę. To czasowe rozwiązanie nie powinno jednak trwać dłużej niż dwa dni.

133



134

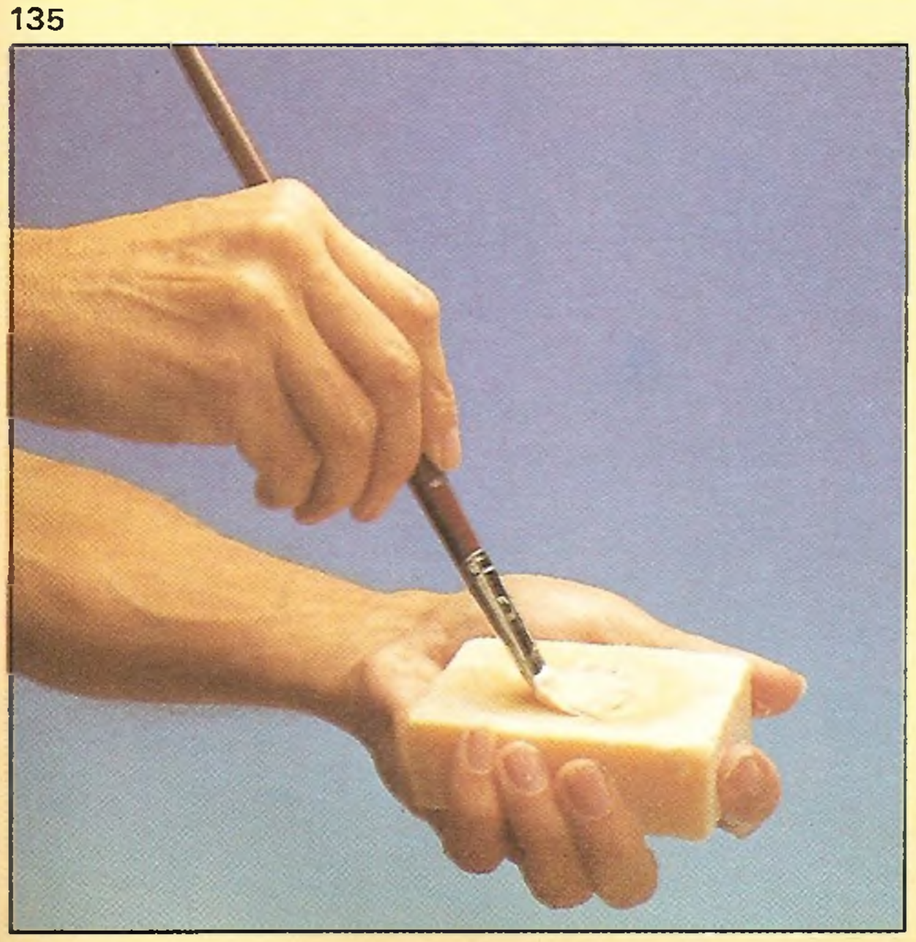


Fot. 133 i 134. Inne prowizoryczne rozwiązanie to zwilżenie pędzli w terpentynie, a następnie wytarcie w szmatę. Czynność powtarzamy, aż pędzel będzie wystarczająco czysty.

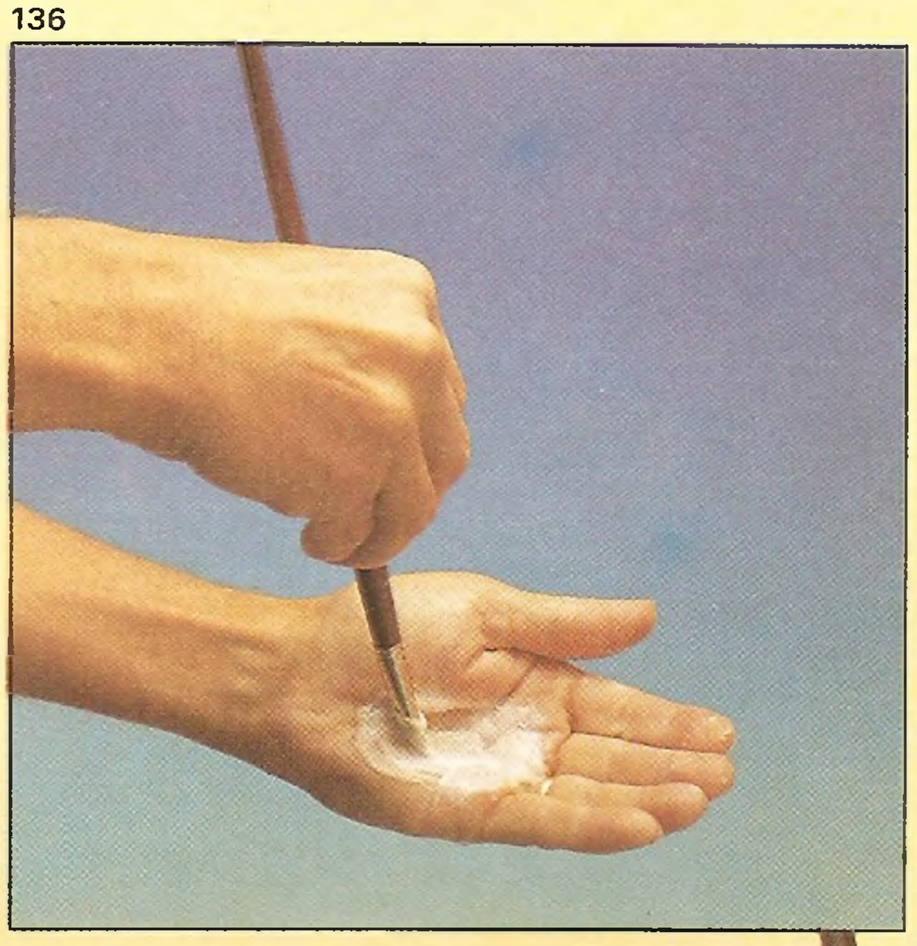
Jest tylko jedna dobra metoda czyszczenia pędzli – czyszczenie mydłem i wodą. Aby oszczędzić trochę czasu, możesz wyczyścić pędzle poprzednimi metodami (gazety, szmata i terpentyna), a później mydłem i wodą. Rozcieraj pędzel na powierzchni mydła tak, jakbyś malował. W ten sposób włosie nabierze dużo mydła (fot. 135). Następnie rozcieraj włosie w dłoni (fot. 136), jednocześnie wyciskając (fot. 137). Potem wypłucz pędzel pod kranem powtarzając czynność. Biel mydlin da znać, że pędzel jest czysty.
Powinno się dbać o pędzle, aby wiedzieć, czy włosie nie jest uszkodzone, czy pozostaje ściśnięte i sprężyste. Gdy rozcierasz szczecinę w szmatę lub w dłoni, rób to z wyczuciem, tak jakbyś malował. Gdy skończysz czyszczenie, uformuj zakończenia pędzli i zostaw je w słoju lub pojemniku włosiem do góry.

Fot. 135-137. Idealnym sposobem czyszczenia pędzla jest rozcieranie włosia na kostce mydła. Gdy włosie nabierze mydlin, rozetrzyj je w dłoni, a następnie wypłucz pod kranem. Powtarzaj czynność tak długo, aż pędzel będzie czysty.

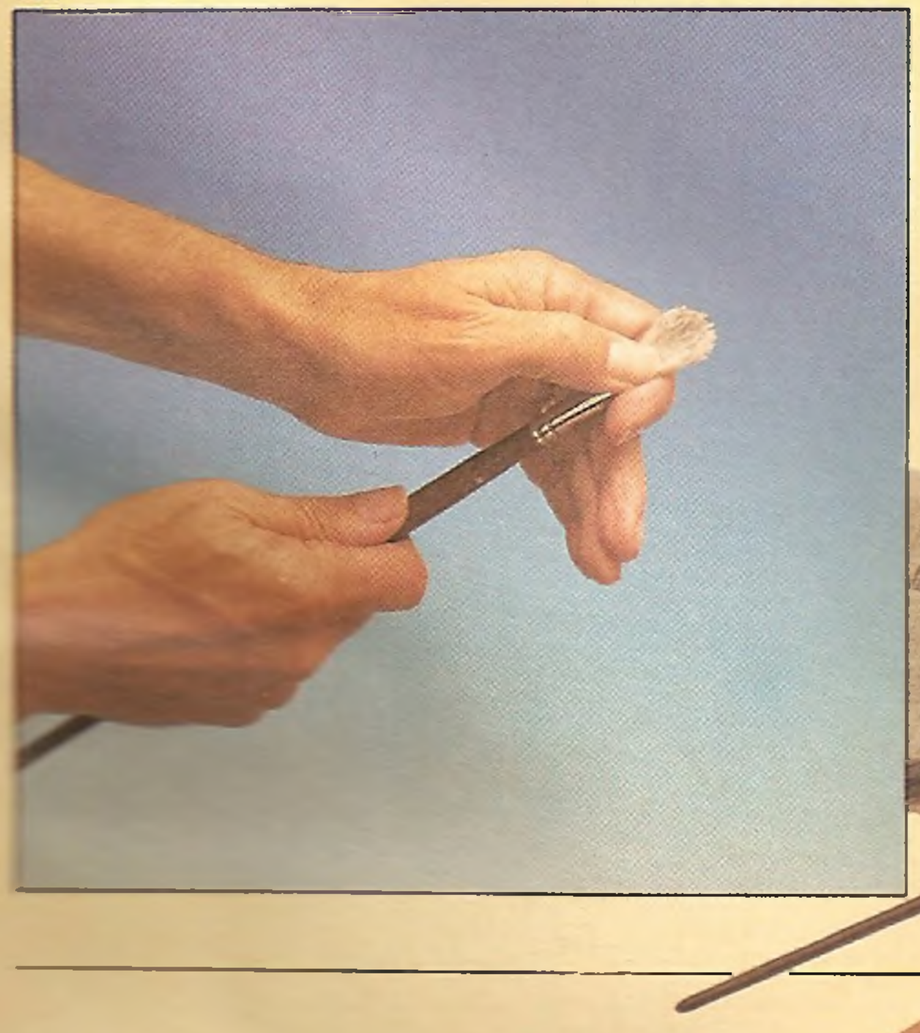
135



136



137



Fot. 138. Gdy pędzle są czyste i suche, należy je przechowywać w słoju lub pojemniku włosiem do góry.

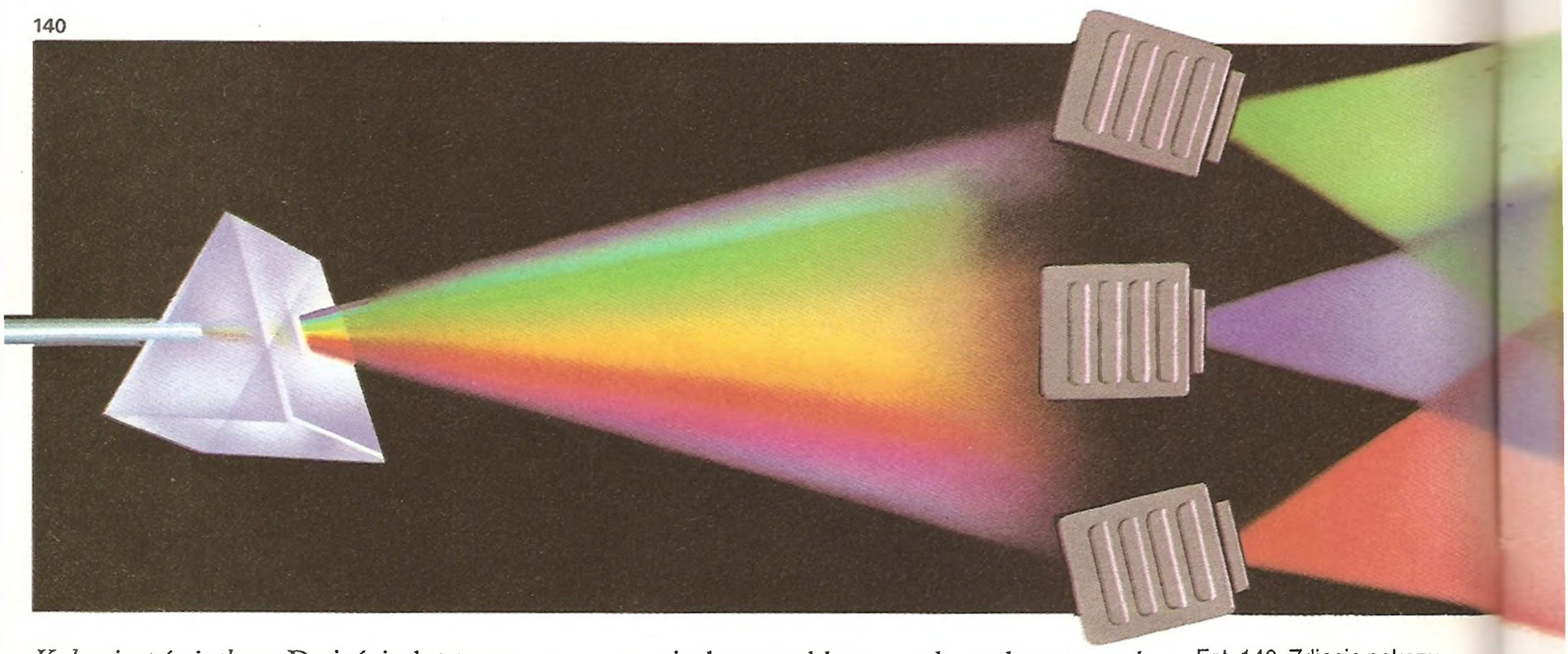
138

**Jest to rozdział, którego nie możesz pominąć: teoria koloru. Dowiesz się w nim o fizycznych aspektach koloru, o załamaniu światła i powstawaniu spektrum barwnego. Poznasz syntezę spektrum w odniesieniu do trzech kolorów, które – wraz ze światłem – rozświetlają i malują nasz świat. Sprawdzając tę teorię w praktyce zrozumiesz, że pigmentami i właściwie *tylko trzema kolorami* MOŻEMY NAMALOWAĆ WSZYSTKIE BARWY NATURY. To coś niewiarygodnego, ale powinniśmy o tym pamiętać. Van Gogh powiedział: „Jeśli tego nie wiesz, to Twoje zmagania będą jałowe i nigdy nie będziesz w stanie niczego stworzyć".**

# TEORIA I HARMONIA KOLORU

# Teoria koloru

140



*Kolor jest światłem*. Dwieście lat temu angielski fizyk Isaac Newton dowiódł tej teorii zamykając się w ciemnym pokoju i wpuszczając promień światła podobny do promienia słonecznego, który rozszczepił się w trójkątnym pryzmacie. Newton zdołał w ten sposób doprowadzić do załamania światła białego i powstania spektrum barwnego. Sto lat później inny znany fizyk, Thomas Young, wykonał projekcję światła z kilku lamp na ścianę używając filtrów różnego koloru. Zmieniając i eliminując promienie światła doszedł do nowego, rozstrzygającego odkrycia:

**Tylko z trzech kolorów – czerwonego, zielonego i ciemnoniebieskiego można zrekonstruować białe światło.**

Te trzy podstawowe kolory nazwał *addytywnymi barwami podstawowymi*.

Young rekonstruując białe światło dowiódł, że przez projekcję promienia światła czerwonego na zielone otrzymuje się żółcień. Gdy wykonał projekcję światła niebieskiego na czerwone – otrzymał magentę, a gdy zmieszał światło ciemnoniebieskie z zielonym – otrzymał błękit. Kolory te są znane jako *drugie kolory addytywne,* ponieważ zostały uzyskane ze zmieszania barw addytywnych podstawowych (fot. 140).

Do tej pory mówiliśmy o promieniach światła, o rozszczepianiu i rekonstrukcji światła białego. Dlatego mówimy o *kolorach światła*, gdyż okazało się, że są one światłem przy zmieszaniu lub dodaniu takich dwóch kolorów, jak np. czerwień lub zieleń – wzrasta wtedy ilość światła, czego rezultatem jest jaśniejszy kolor: w tym przypadku żółty (fizycy nazywają ten proces *syntezą addytywną*).

Nie malujemy jednak światłem; malujemy pigmentami, które pochłaniają światło. Gdy mieszamy ze sobą kolory, mamy zawsze do czynienia ze *światłem substraktywnym*. Z czerwieni i zieleni otrzymujemy ciemniejszy kolor – brąz (ten proces fizycy nazywają *syntezą substraktywną*). Wskutek tego podstawowe pigmenty kolorów muszą być jaśniejsze. W dalszym ciągu biorąc za podstawę kolory powstałe w spektrum barwnym, możemy powiedzieć, że:

**Podstawowe kolory pigmentowe są drugorzędnymi kolorami światła. I na odwrót – drugorzędne kolory pigmentowe są podstawowymi kolorami światła.**

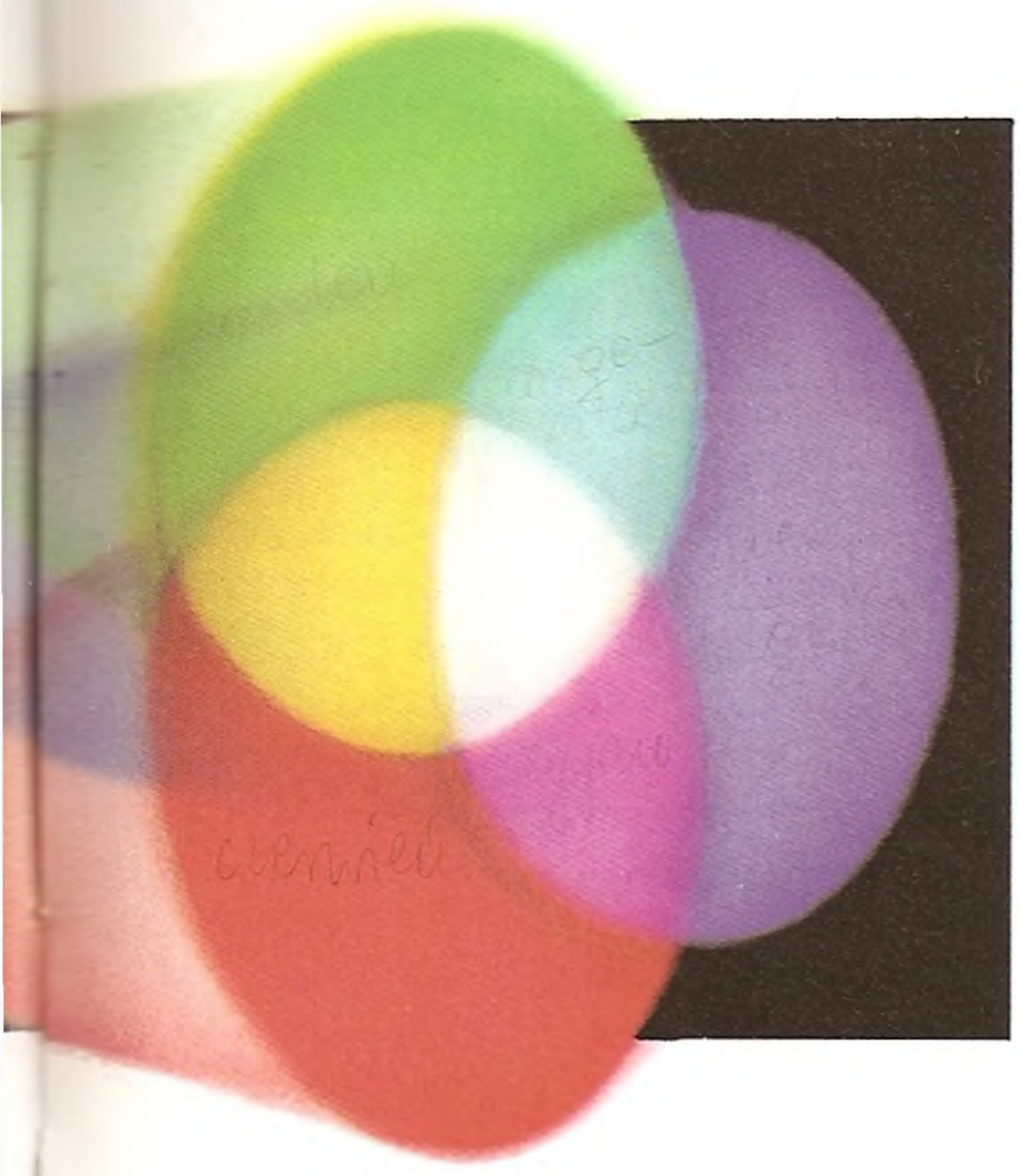
Fot. 139. José M. Parramón. *Martwa natura z filiżanką do herbaty*. Kolekcja prywatna, Barcelona.

Fot. 140. Zdjęcie pokazuje eksperyment, który przeprowadzili Isaac Newton i Thomas Young. Newton odkrył, że światło ulega rozszczepieniu w spektrum barwne, gdy przechodzi i załamuje się w pryzmacie. Gdy przeprowadzimy projekcję trzech podstawowych kolorów, odzyskamy światło białe.

Fot. 141. Koło z kolorami, przedstawiające podstawowe (p), drugorzędne (s) i trzeciorzędne (t) kolory pigmentowe.

Fot. 142. Kolory podstawowe dla malarza są drugorzędnymi kolorami światła: żółcień, magenta i cyan. Gdy zmieszamy je ze sobą parami, to otrzymamy kolory drugorzędne: ciemny błękit, zieleń i czerwień. Gdy podstawowe kolory zmieszamy parami z drugorzędnymi – otrzymamy trzeciorzędne: oranż, karmin, fiolet, ultramarynę, zieleń szmaragdową i jasną zieleń.

Fot. 143. Przedstawione zgodności między kolorami światła a kolorami pigmentów prowadzą do wniosku, że wszystkie kolory istniejące w naturze mogą powstać ze zmieszania tylko trzech kolorów: żółcieni, magenty i cyanu.



Oto nasze

**KOLORY PODSTAWOWE:**

**żółty, magenta, cyan.**

Po zmieszaniu parami wyżej wymienionych kolorów otrzymujemy

**DRUGORZĘDNE KOLORY PIGMENTÓW:**

**ciemny błękit, zieleń, czerwień.**

Po zmieszaniu parami podstawowych i drugorzędnych kolorów pigmentowych otrzymujemy

**TRZECIORZĘDNE KOLORY PIGMENTOWE:**

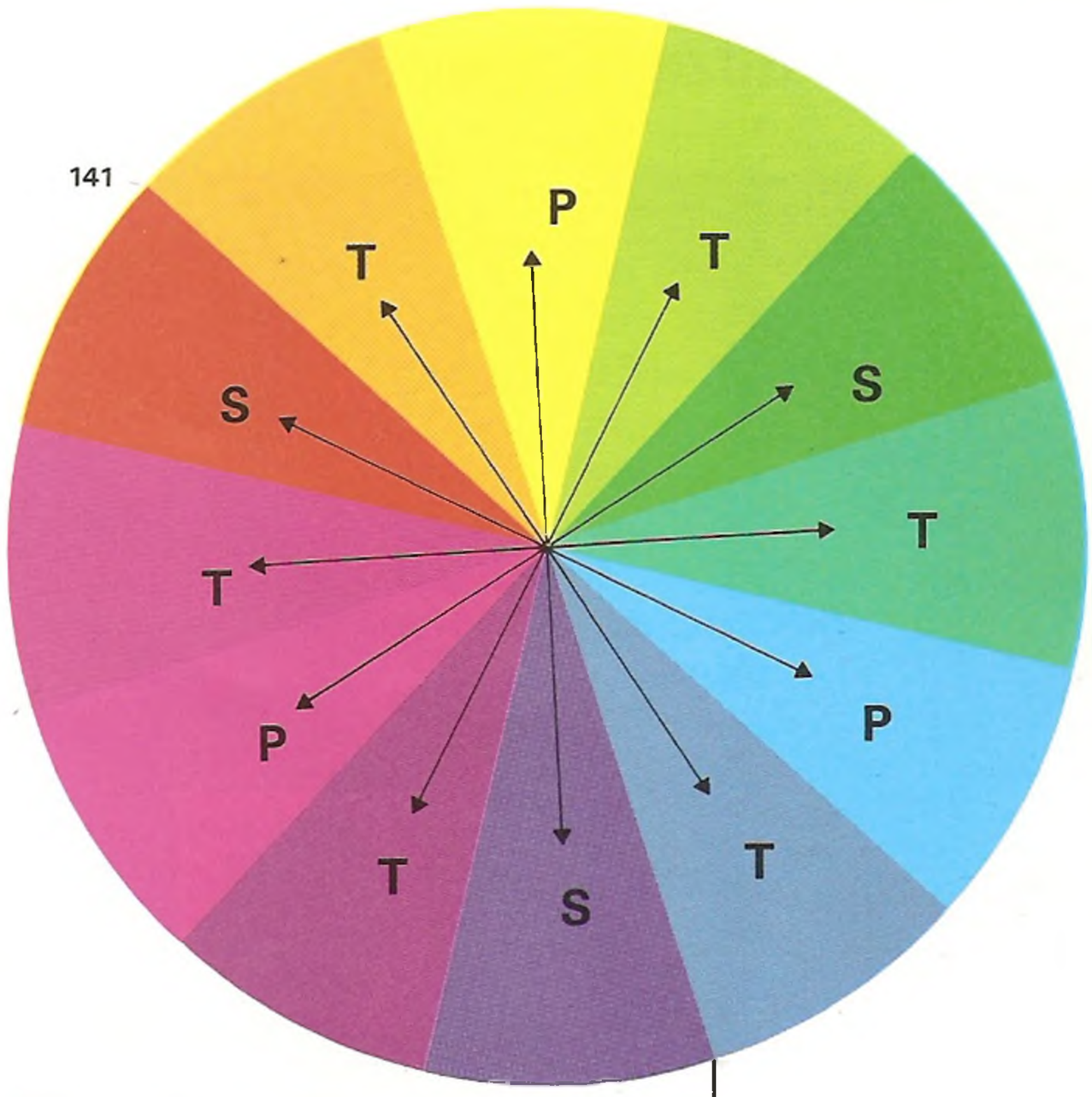
**oranż, karmin, fiolet, ultramarynę, zieleń szmaragdową, jasną zieleń.**

Prowadzi to do następującego wniosku:

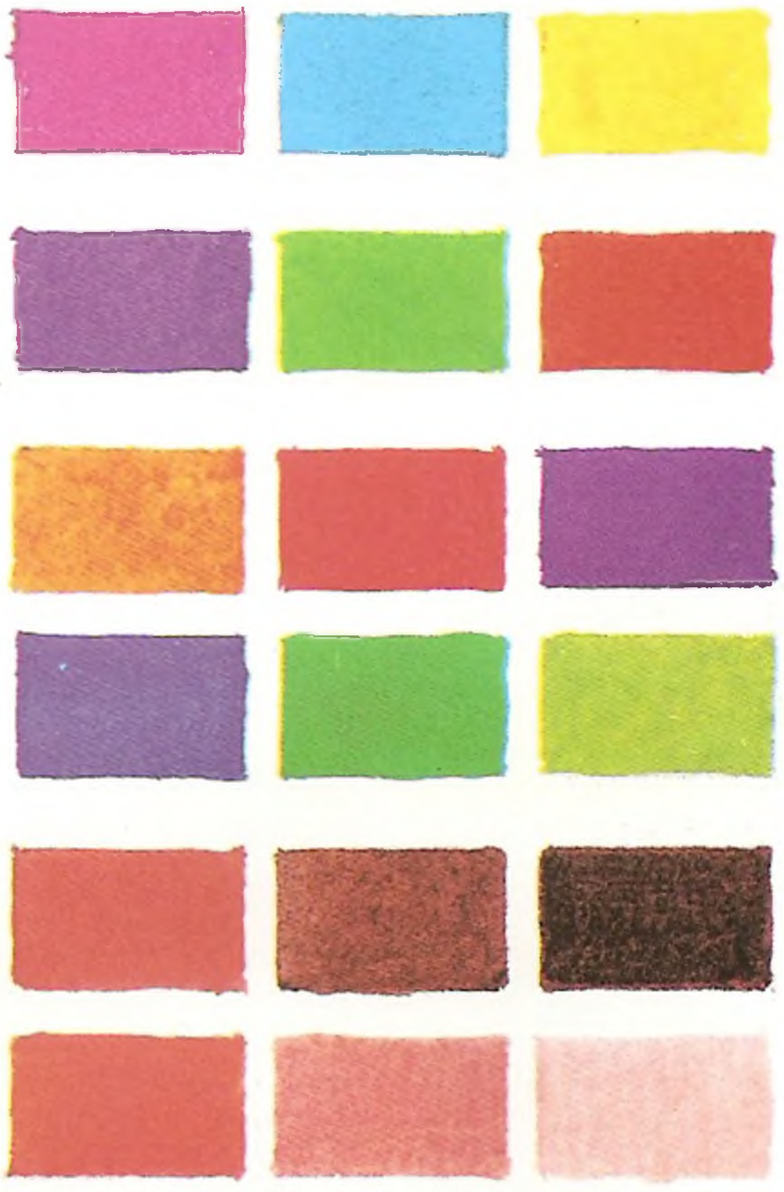
**Doskonała zgodność między kolorami światła a kolorami pigmentów pozwala malować wszystkie kolory istniejące w naturze tylko trzema kolorami: żółcienią, magentą i cyanem.**

Koło z kolorami w górnym rogu tej strony pokazuje, jak podstawowe kolory pigmentów (P), gdy zostaną zmieszane razem, dadzą trzy kolory drugorzędne (S), które z kolei dają sześć kolorów zwanych trzeciorzędnymi (T).

141




142



◄ PODSTAWOWE

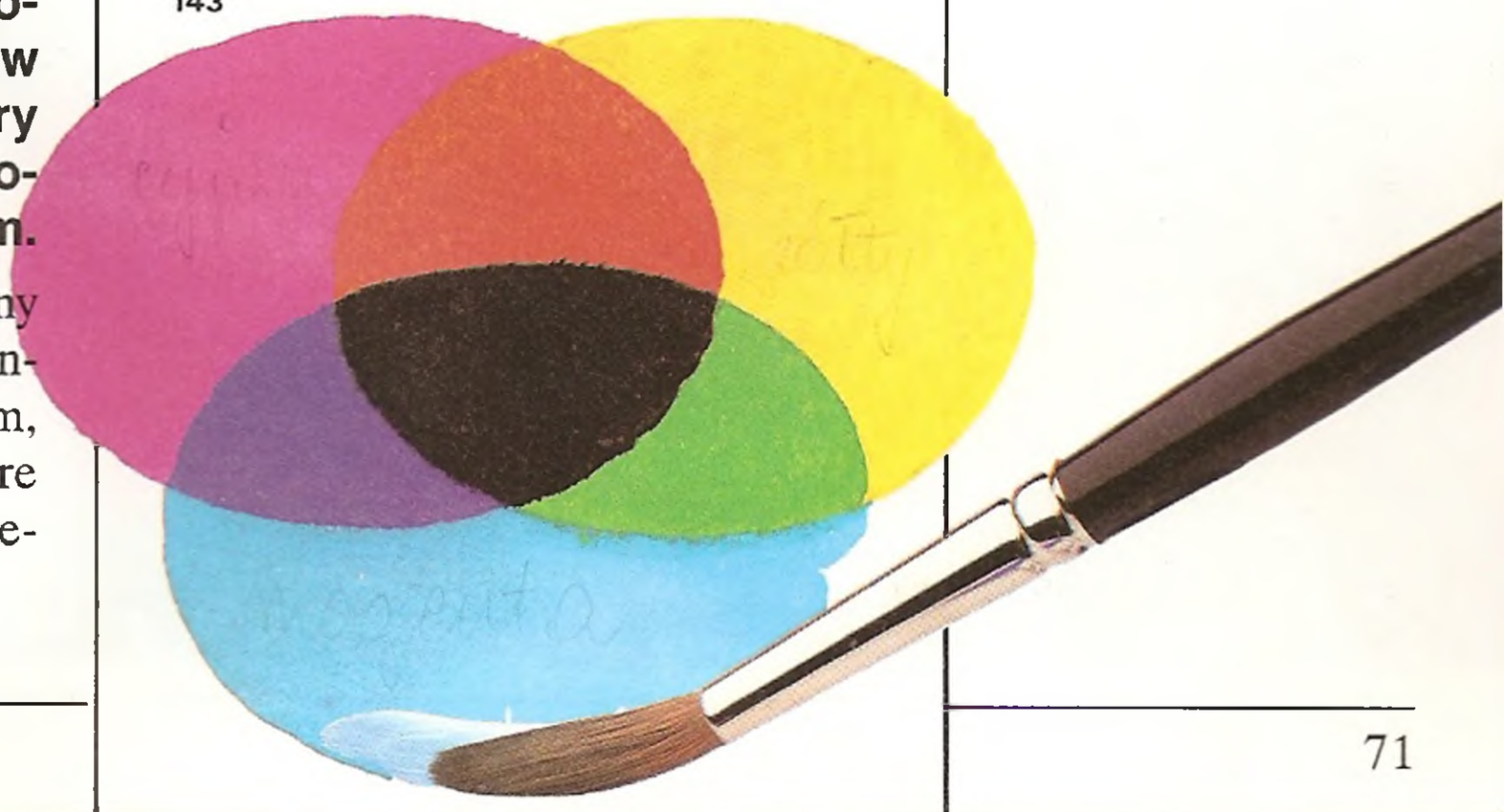
◄ DRUGO-RZĘDNE

◄ TRZECIO-RZĘDNE

◄ CZERWIEŃ + CZERŃ

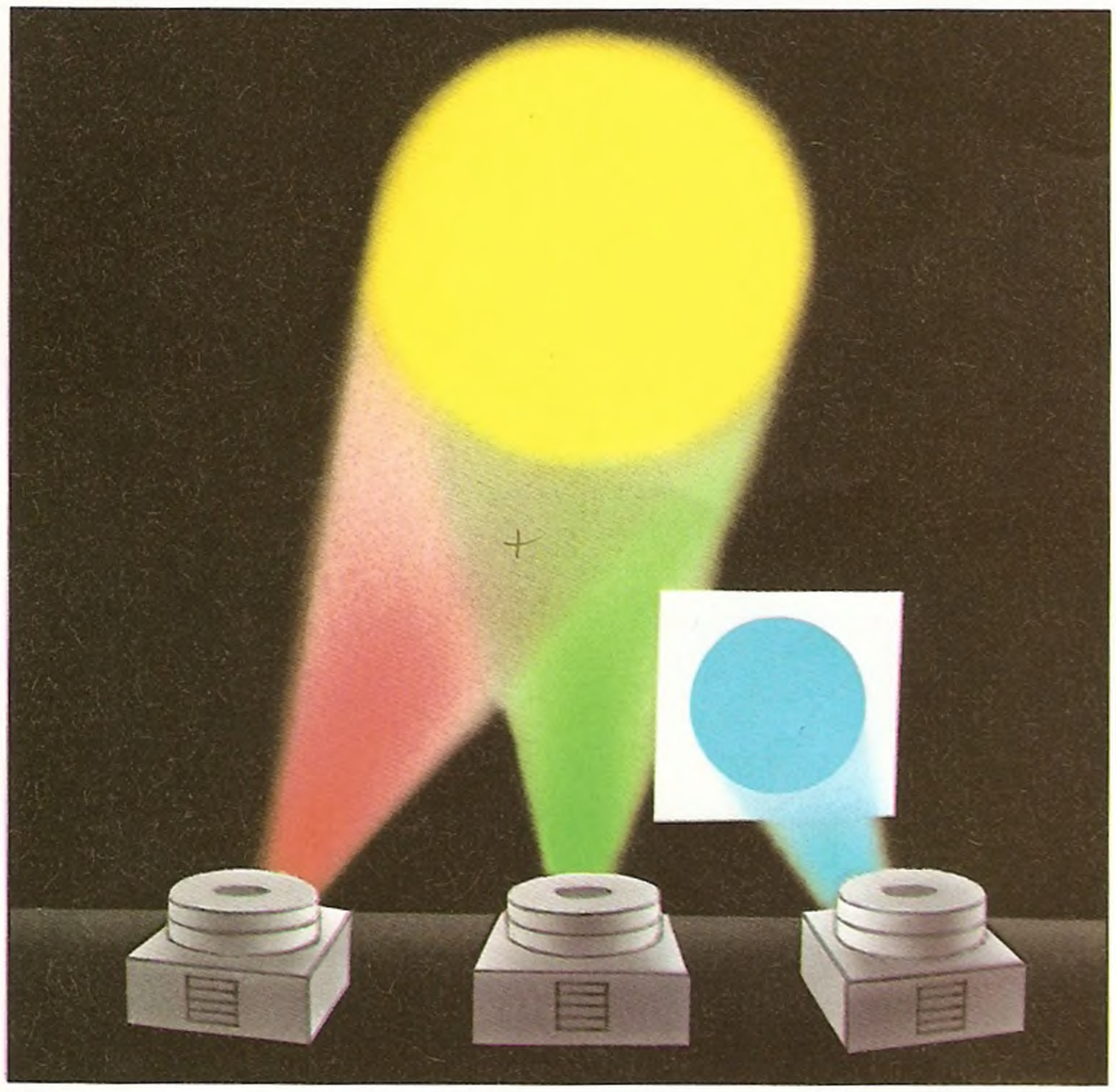
◄ CZERWIEŃ + BIEL

143



# Co to są kolory dopełniające i do czego służą?

144



145

Na fot. 144 widzimy jeszcze raz eksperyment z trzema lampami i z podstawowymi kolorami światła – czerwonym, zielonym i ciemnym błękitem. Jak już wiesz, gdy te trzy promienie światła nałożą się na siebie, otrzymamy światło białe. Na tym samym zdjęciu widzimy, że gdy zablokujemy światło błękitne, to promienie czerwony i zielony utworzą kolor żółty. Stąd widmy, że w tej żółcieni brak jest błękitu jako uzupełnienia do rekonstrukcji światła białego i na odwrót. Zatem podane kolory są identyczne z kolorami światła, a kolory uzupełniające będą również takie same.

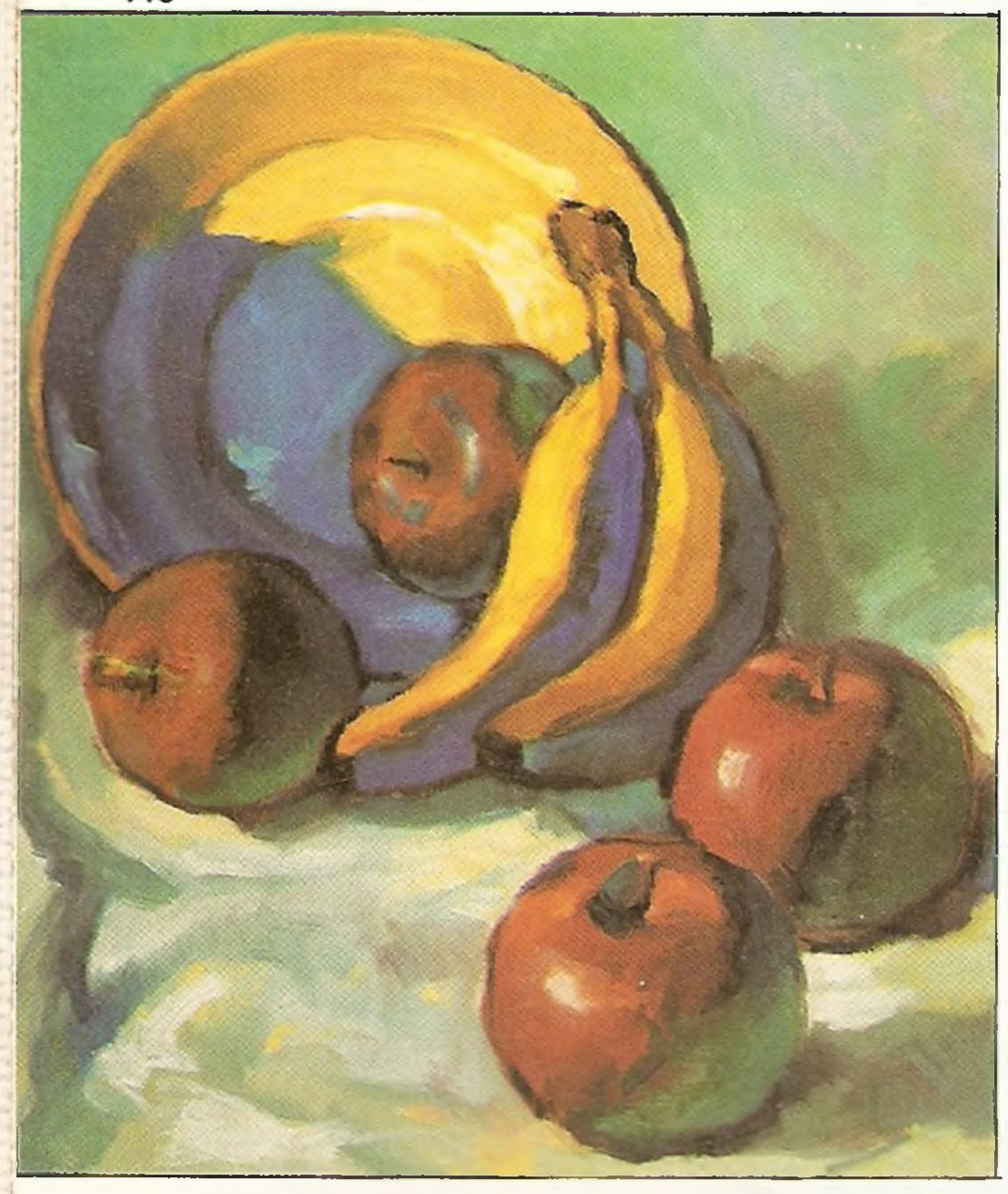
**KOLORY DOPEŁNIAJĄCE**
**cyan** dopełnia **czerwień**
**magenta** dopełnia **zieleń**
**żółty** dopełnia **ciemny błękit**

A zatem, po co są kolory dopełniające? Po to, żeby skontrastować i zestawić je ze sobą (fot. 146), przyciemnić i zmieszać (fot. 147). Powrócimy do tego na następnych stronach książki.

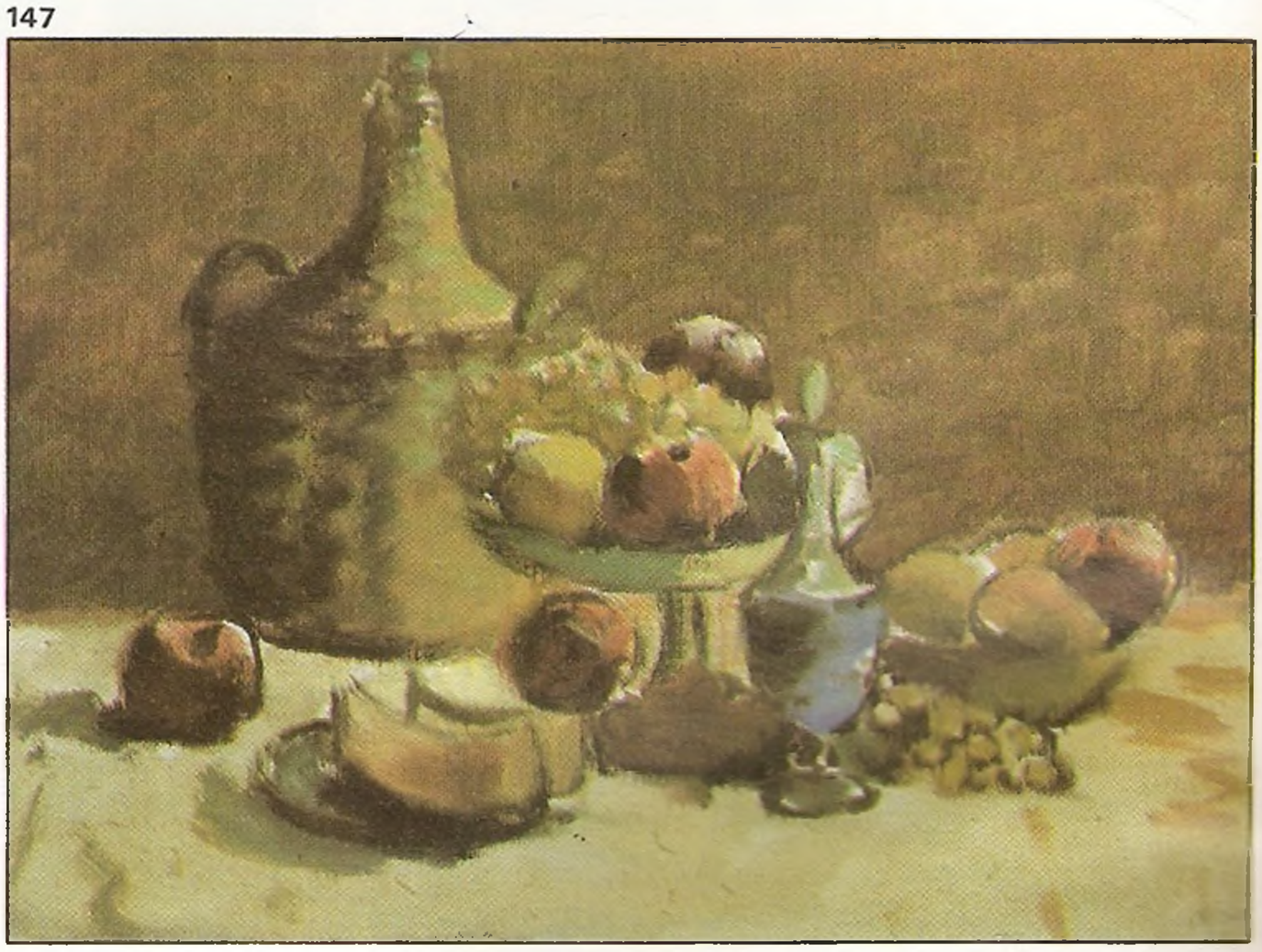
Fot. 144. Jeżeli promień błękitnego światła zostanie odcięty, to dwa pozostałe podstawowe kolory światła utworzą kolor żółty, który będzie bez dopełniającego go błękitu. Pozwólmy raz jeszcze zaświecić błękitowi – otrzymamy znów światło białe.

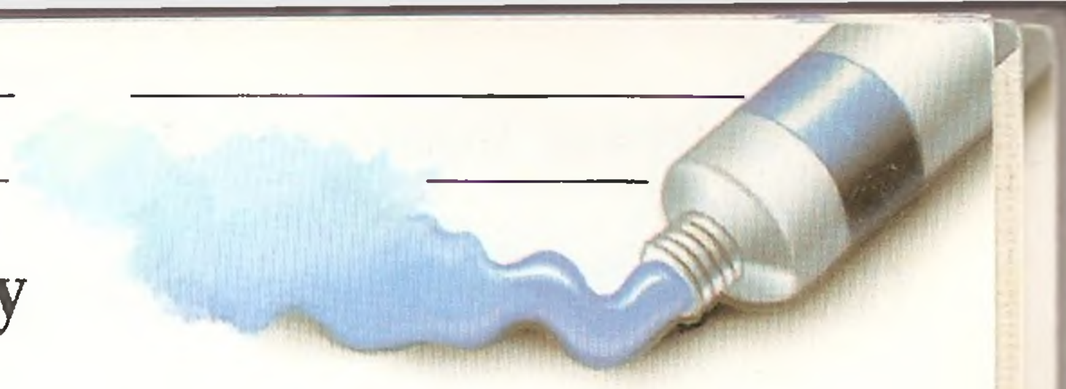
Fot. 145. Kolory części wyższej mocno kontrastują z tymi w części niższej.

146



147





# Od teorii do praktyki: wszystkie kolory tylko w trzech kolorach i bieli

Fot. 146 i 147. José M. Parramón, *Martwa natura.* Obraz namalowany kolorami dopełniającymi (fot. 146) i kolorami neutralnymi (fot. 147), o których będziemy mówić później.

Fot. 148. Ten pejzaż morski został namalowany tylko trzema kolorami: błękitem pruskim, żółcienią kadmową, laką krapową ciemną i bielą. Są to kolory podstawowe, z których możemy otrzymać pozostałe kolory na obrazie.

Podczas omawiania teorii koloru wspomnieliśmy, że sześć barw spektrum światła odpowiada kolorom pigmentów, których używamy w malowaniu.

**KOLORY DOPEŁNIAJĄCE**

| | | |
|---|---|---|
| PODSTAWOWE KOLORY ŚWIATŁA | ciemny błękit<br>czerwień<br>zieleń | DRUGORZĘDNE KOLORY PIGMENTÓW |
| DRUGORZĘDNE KOLORY ŚWIATŁA | cyan<br>żółcień<br>magenta | PODSTAWOWE KOLORY PIGMENTÓW |

Powiedzieliśmy również, że drugorzędne kolory światła i drugorzędne kolory pigmentów pochodzą ze zmieszania podstawowych kolorów parami, co prowadzi do wniosku Younga:

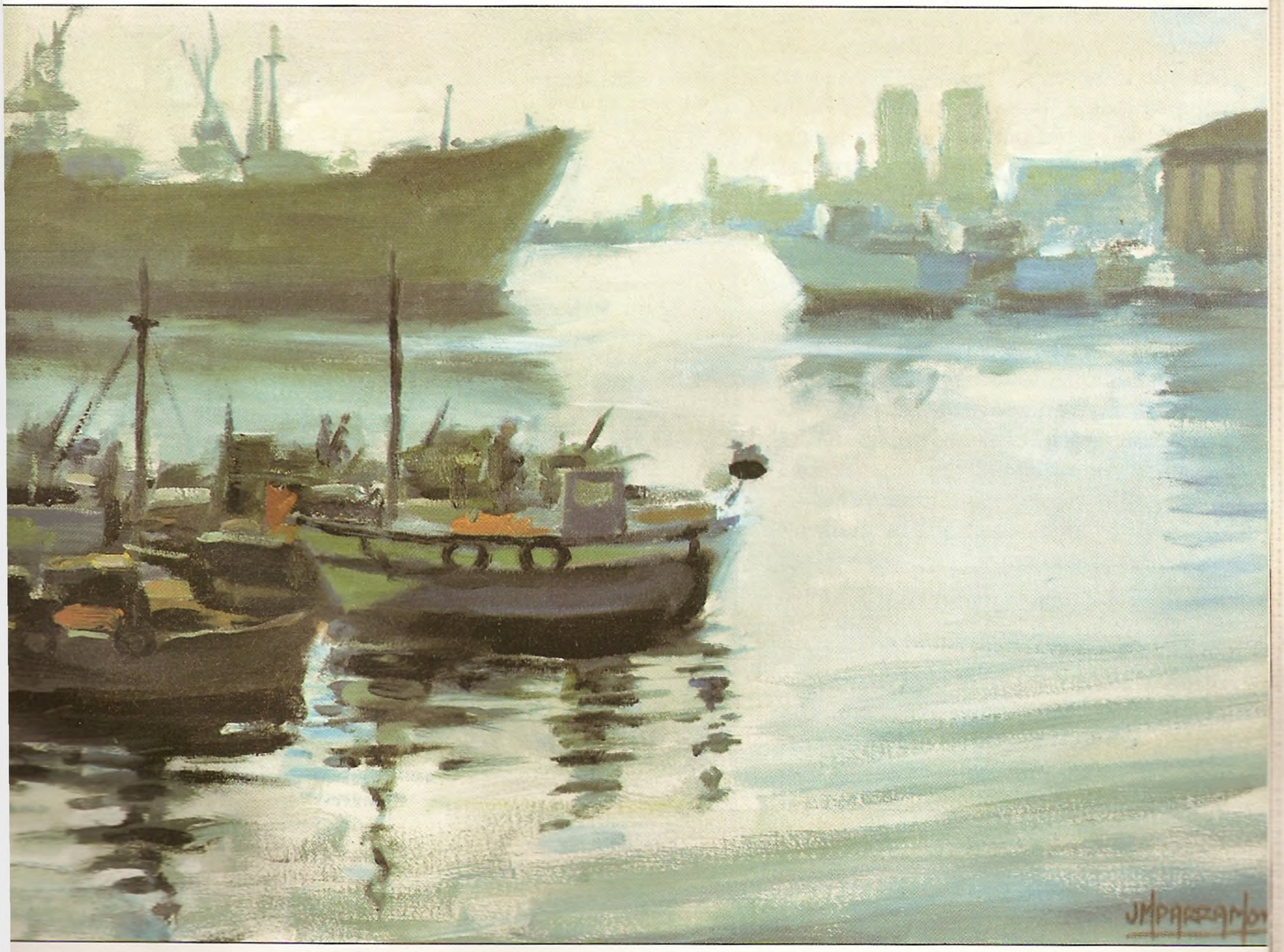
**Światło „maluje" trzema kolorami.**

Wskutek czego:

**Pigmenty pozwalają nam malować tylko trzema kolorami.**

„Świetnie, ale to tylko teoria" – można powiedzieć. Nie tylko! To teoria i praktyka! Spójrz na pejzaż morski poniżej, który namalowałem olejami w porcie w Barcelonie. Użyłem tylko trzech kolorów: błękitu pruskiego, żółcieni kadmowej i laki krapowej ciemnej (no i bieli). Aby uniknąć nieporozumień zaczynamy malować – Ty i ja – tymi samymi trzema kolorami i tworzymy zestaw obejmujący wszystkie kolory z natury. Ale najpierw pozwól mi wyjaśnić na następnych stronach, co to jest harmonia i gamy kolorystyczne, jak wiele ich jest i z jakich kolorów się składają.





# Harmonizowanie i interpretacja koloru

Zharmonizowanie koloru w obrazie jest niczym innym, jak opracowaniem jego szczególnej tendencji kolorystycznej. Ta tendencja jest czytelna w większości obrazów wielkich mistrzów. Rubens malował głównie żółcieniami, złotem i czerwieniami; Velázquez jest znany z użycia brązów, szarości i kolorów neutralnych; impresjoniści stosowali w obrazach różne tendencje kolorystyczne, ale w wielu (zwłaszcza w pejzażach) dominuje kolor błękitny. Ta przewaga jakiejś tendencji bądź gamy kolorystycznej nie jest przypadkowa: odpowiedają one kolorom, które się wzajemnie nie „gryzą", innymi słowy – które harmonizują ze sobą. Przyczyna tego leży w chromatycznym podobieństwie takich kolorów, jak: czerwień i żółcień, zieleń i błękit, czy brąz i szarość (spójrz na tabelkę kolorów, która przedstawia trzy podstawowe gamy kolorystyczne: ciepłą, chłodną i neutralną). Szczęściem natura zawsze daje doskonałe zestawienia kolorystyczne, tj. powoduje, że wszystkie kolory zgodnie ze sobą sąsiadują, bowiem to samo światło rozświatla model bez względu na to, czy jest to martwa natura, pejzaż, czy postać. Natura maluje obraz w takiej czy innej gamie kolorystycznej zgodnie z porą dnia (brzask, południe, zmierzch) lub też w zależności od pogody (słoneczna czy pochmurna). Jego kolory mogą być chłodne i niebieskawe o brzasku lub też ciepłe i złote o zmierzchu, z neutralnymi szarościami w pochmurny dzień, czy też z jasnymi, żywymi kolorami w dzień słoneczny.

149

Fot. 149. Na tej fotografii dominują ciepłe odcienie. Tendencje kolorystyczne idące w stronę czerwieni i żółcieni są dobrze widoczne.

149A

Fot. 149a. Gama ciepłych kolorów jest utworzona z odcieni fioletu, magenty, karminu, czerwieni, oranżu, żółcieni i jasnej sjeny.

## GAMA KOLORYSTYCZNA

**CIEPŁA GAMA KOLORYSTYCZNA (fot. 149A)**

Utworzona z następujących kolorów, z czerwienią jako kolorem dominującym:
**fiolet, magenta, karmin, czerwień, oranż, żółcień i jasna zieleń.**

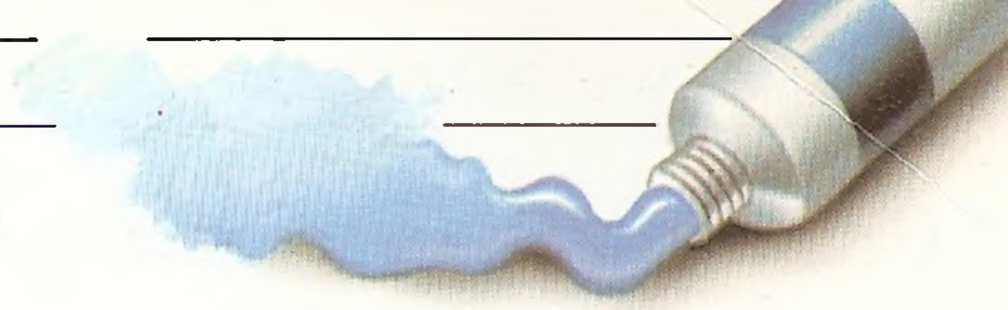
**CHŁODNA GAMA KOLORYSTYCZNA (fot. 150A)**

Oto obraz, z błękitem jako kolorem dominującym, utworzony z następujących kolorów:
**jasna zieleń, zieleń, zieleń szmaragdowa, cyan, ultramaryna, ciemny błękit i fiolet.**

**NEUTRALNA GAMA KOLORYSTYCZNA (fot. 151A)**

Ta gama charakteryzuje się szarawymi kolorami:
**mieszanka kolorów dopełniających w nierównych proporcjach, z dodatkiem bieli.**

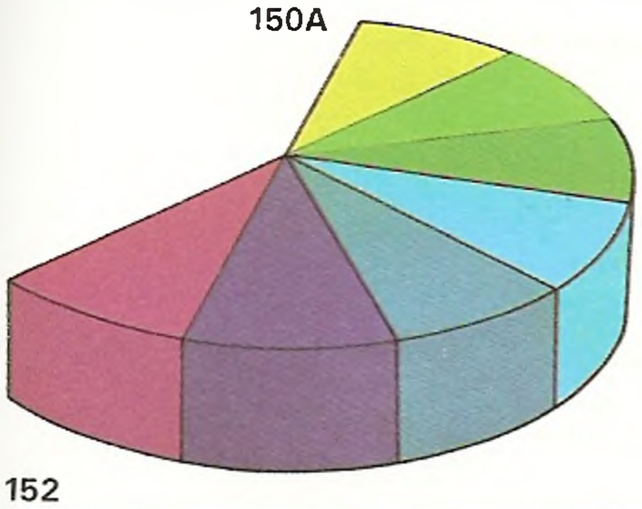
Fot. 152. José M. Parramón, *Pejzaż morski w porcie rybackim.* Z kolekcji artysty. Graficzny obraz formy i koloru będący interpretacją zdjęcia zamieszczonego powyżej (fot. 150) ma o wiele chłodniejszy zestaw kolorów i niższy horyzont.



150

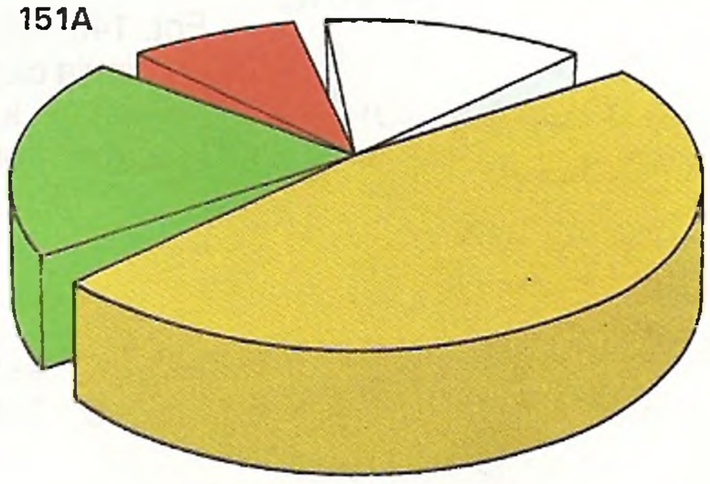
151

150A



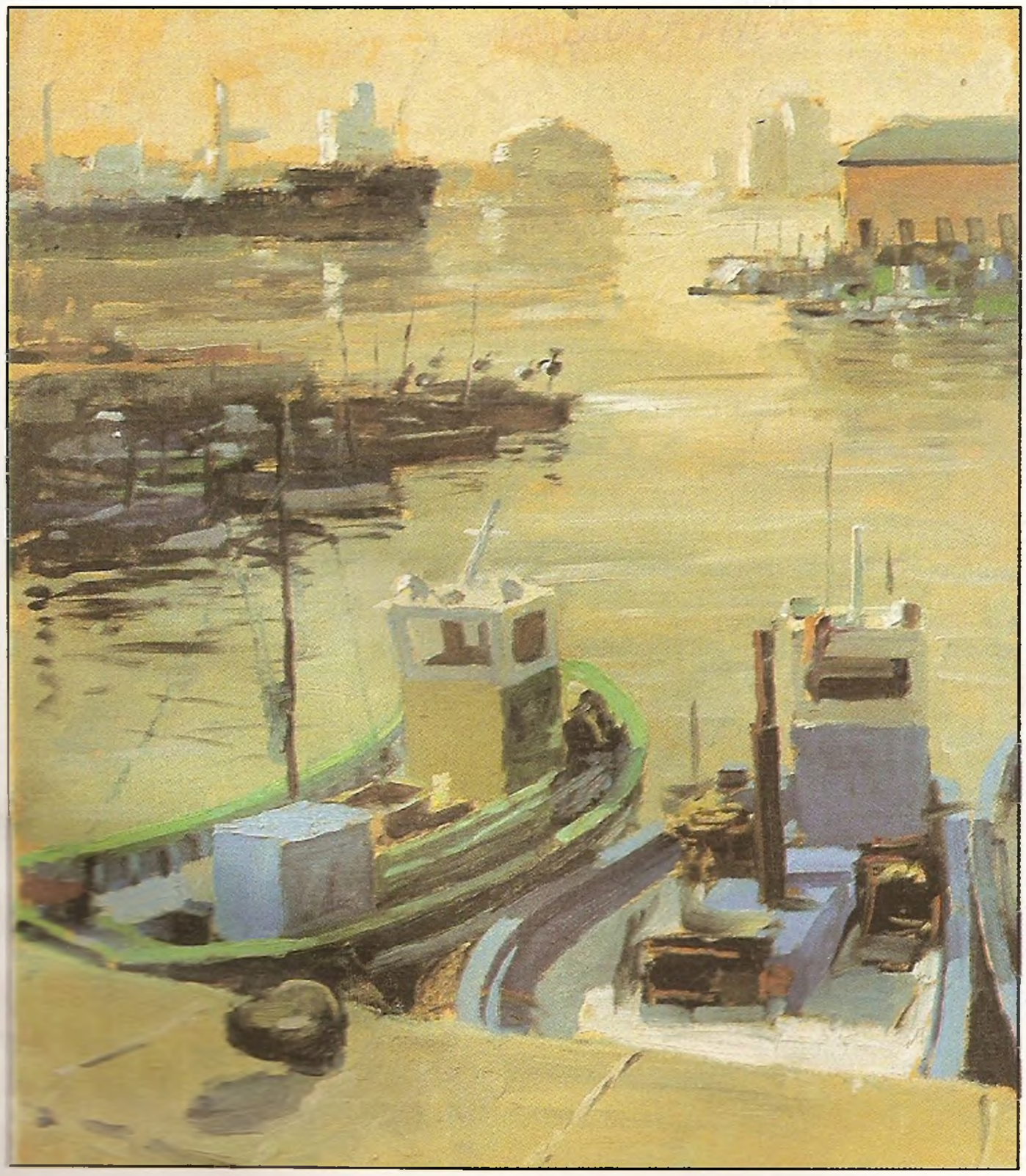
Fot. 150 i 150A. Dominującym kolorem w tej chłodnej gamie kolorystycznej jest błękit i jego odcienie. Obraz ma tendencję kolorystyczną błękitno-fioletową.

151A



Fot. 151 i 151A. Wśród kolorów neutralnych dominują „zbrudzone" szarości. Mają one swoje źródło w kolorach dopełniających zmieszanych z bielą. Ta gama kolorystyczna może być z przewagą ciepłych bądź zimnych kolorów.

152



**Interpretacja**

To logiczne, że możesz chcieć interpretować poszczególne przedmioty na swój sposób, używając określonych kolorów i form. Nie tak dawno byłem w porcie rybackim w Barcelonie. Była ósma rano, słońce już wzeszło, ale mgła poranka jeszcze tańczyła nad wodą. Były może dwa statki, które odbijały się w wodzie złotem, szarością i żółcienią. Pomyślałem, że cały obraz ma cudowny, dominujący ciepły kolor. Postanowiłem wrócić tu następnego dnia. Ale następnego dnia nie mogłem przyjść wcześniej niż o godzinie 11 przed południem. No i oczywiście nie było mgły, słońce stało wyżej, nie było ochry i złota w kolorach – wszystko było inne, tak różne, że postanowiłem zrobić zdjęcie (fot. 150). Ale nie zapomniałem wrażenia z poprzedniego dnia. Namalowałem mój obraz (fot. 152) tak, jak go zapamiętałem, ze zharmonizowanymi ciepłymi kolorami, z podwyższoną linią horyzontu i mgłą, używając odcieni żółtej ochry i złota.

# Bardzo ważne ćwiczenie praktyczne

Zanim zajmiemy się narzędziami i ćwiczeniami, pozwól mi wyjaśnić, że to konkretne ćwiczenie jest bez wątpienia jednym z najważniejszych, jakie wykonasz, poznając technikę malarstwa olejnego, a to z trzech powodów.

Po pierwsze, ćwicząc samemu nauczysz się więcej, niż tylko czytając moje wyjaśnienia. Nauczysz się, jak mieszać i otrzymywać kolory – np. ile cyanu, magenty i żółcieni potrzebujesz, aby otrzymać zdecydowany odcień, czy też jaki efekt uzyskasz, gdy zmieszasz cyan z magentą i bielą. Musisz wiedzieć, jakie kolory zmieszać ze sobą, aby namalować niebo podczas burzy, cień statku na wybrzeżu, czy też twarz w cieniu.

Po drugie, to ćwiczenie pozwoli Ci uświadomić sobie fakt, że dziewicze kolory w naturze są bardziej stłumione, bardziej neutralne niż te w zestawie kolorystycznym; zawierają one różne proporcje kolorów podstawowych często zmieszanych z bielą. Wiedza z tego ćwiczenia przyda Ci się później, gdy zaczniesz malować i posługiwać się szerszym zestawem kolorów. W końcu, to ćwiczenie przypomni Ci, że pracuje się czystym pędzlem i kolorami, bez czego nie byłbyś w stanie dobrze malować. Nieprzestrzeganie tej uwagi może doprowadzić do tego, że wpadniesz w „pułapkę szarości", jak to nazywam. Ma to miejsce wtedy, gdy kolory niekontrolowanie ulegają zmieszaniu – Twoja paleta szarzeje i staje się brudna! Zdarza się to wtedy, gdy nie czyścisz pędzli, palety i kolorów. Z tego powodu będę Ci co jakiś czas przypominał o tym podczas kolejnych ćwiczeń.

I ostatnie zalecenie:

**Gdy komponujesz i mieszasz kolory na palecie – przyciemniaj odcienie stopniowo.**

## POTRZEBNE MATERIAŁY

**Kolory:**
żółcień kadmowa
błękit pruski
laka krapowa ciemna
biel tytanowa

**Materiały pomocnicze:** płótno lub karton o wymiarach 18x20 cm (możesz również użyć grubego papieru tej samej wielkości)

**Pędzle:** dwa płaskie szczeciniaki nr 12

**Paleta**

**Rozcieńczalniki:** terpentyna lub bezwonny rozcieńczalnik

**Szmaty, stare gazety**

Oto materiały, których będziesz potrzebował, aby namalować 60 próbek różnych kolorów odpowiadających ciepłej, chłodnej i neutralnej gamie kolorystycznej. Przygotuj blejtram i dodatkowe papiery. Spójrz na stronę 78, jak rozmieściłem próbki kolorów. Za pomocą ołówka HB i linijki podzieliłem papier na kwadraty. Zastosuj taką metodę, która Tobie odpowiada najlepiej; jedno, co powinieneś zrobić, to malować próbki jedną obok drugiej.

Fot. 154. W tym ćwiczeniu zamierzam użyć tylko żółcieni kadmowej, laki krapowej ciemnej, błękitu pruskiego i bieli tytanowej, oraz tych narzędzi do malowania, które już poznałeś (pędzli, palety, terpentyny, płótna lub kartonu).

Fot. 153. W kolejnych ćwiczeniach malujesz „kartę koloru" używając tylko trzech kolorów: żółcieni, karminu i błękitu (z bielą włącznie). Ćwiczenia te są bardzo ważne do zrozumienia teorii koloru.

# Tworzenie ciepłej gamy kolorystycznej trzema kolorami i bielą

155

Fot. 155. Oto ciepła gama kolorystyczna uzyskana tylko z trzech kolorów.

Weź paletę, pędzle oraz szmaty i rozmieść kolory na palecie w następującej kolejności od prawej do lewej: biel, żółcień, karmin, błękit.

Gotowy? A teraz do pracy.

## OTO KOLORY I KOLEJNOŚĆ

**1. Żółcień cytrynowa.** Zmieszaj *biel* z *żółcienią*, w takiej właśnie kolejności.

**2. Żółcień kadmowa.** Dokładnie taka sama *żółcień*, jaką otrzymamy z tubki, najpierw jednak wyczyść pędzel, aby pozbyć się bieli.

**3. Ciemna żółcień.** *Żółty* z dodatkiem odrobiny *karminu*.

**4. Oranż.** Ta sama mieszanina z dodatkiem większej ilości *karminu*.

**5. Zbrudzona żółcień.** Ten sam zestaw kolorów co w kolorze 3, ale z nieznaczną ilością *błękitu*.

**6. Róż angielski jasny.** Stopniowo dodaj *karminu* do poprzedniego koloru.

**7. Żółta ochra.** Wyczyść pędzel; do oranżu – jak w kolorze 4 – dodaj odrobinę *błękitu* i *bieli*.

**8. Karmin.** Tylko *karmin*, może być z odrobiną *bieli*.

**9. Sjena.** Zmieszaj *żółcień* z niewielką ilością *karminu* i *błękitu*, na końcu dodaj kapkę *bieli*.

**10. Czerwień.** Wyczyść pędzel, aby uzyskać czystą czerwień; zacznij od *żółcieni* i stopniowo dodawaj *karminu*, aż uzyskasz czerwień.

# Tworzenie ciepłej gamy kolorystycznej trzema kolorami i bielą

Fot. 155. Oto ciepła gama kolorystyczna uzyskana tylko z trzech kolorów.

Weź paletę, pędzle oraz szmaty i rozmieść kolory na palecie w następującej kolejności od prawej do lewej: biel, żółcień, karmin, błękit.

Gotowy? A teraz do pracy.

## OTO KOLORY I KOLEJNOŚĆ

**1. Żółcień cytrynowa.** Zmieszaj *biel* z *żółcienią*, w takiej właśnie kolejności.

**2. Żółcień kadmowa.** Dokładnie taka sama *żółcień*, jaką otrzymamy z tubki, najpierw jednak wyczyść pędzel, aby pozbyć się bieli.

**3. Ciemna żółcień.** *Żółty* z dodatkiem odrobiny *karminu*.

**4. Oranż.** Ta sama mieszanina z dodatkiem większej ilości *karminu*.

**5. Zbrudzona żółcień.** Ten sam zestaw kolorów co w kolorze 3, ale z nieznaczną ilością *błękitu*.

**6. Róż angielski jasny.** Stopniowo dodaj *karminu* do poprzedniego koloru.

**7. Żółta ochra.** Wyczyść pędzel; do oranżu – jak w kolorze 4 – dodaj odrobinę *błękitu* i *bieli*.

**8. Karmin.** Tylko *karmin*, może być z odrobiną *bieli*.

**9. Sjena.** Zmieszaj *żółcień* z niewielką ilością *karminu* i *błękitu*, na końcu dodaj kapkę *bieli*.

**10. Czerwień.** Wyczyść pędzel, aby uzyskać czystą czerwień; zacznij od *żółcieni* i stopniowo dodawaj *karminu*, aż uzyskasz czerwień.

156

**11. Sjena palona.** Zestaw kolorów ten sam co w kolorze 9, ale z odrobiną *błękitu*.

**12. Zieleń oliwkowa jasna.** Zestaw kolorów z koloru 7, ale dodaj trochę *żółcieni*.

**13. Zieleń oliwkowa ciemna.** Do poprzedniego koloru dodaj nieco *błękitu,* aby go osłabić i dodawaj *karminu.*

**14. Róż angielski ciemny.** Taki sam, jak róż angielski jasny (kolor 6), z dodatkiem *karminu;* najpierw wyczyść dobrze pędzel.

**15. Zieleń Hooker'a.** To kolor 13 z dodatkiem *błękitu* i odrobiną *bieli*.

**16. Ciepła szarość ciemna.** Stopniowo mieszaj proporcjonalnie równe części trzech kolorów; sprawdź, czy kolor nie ma czerwonawego lub niebieskawego odcienia i dodaj bieli.

**17. Szarość fioletowa ciemna.** Zmieszaj ze sobą trzy kolory wyjściowe, weź nieco więcej *błękitu* i *karminu*; na koniec dodaj nieco *bieli*.

**18. Ciemna szarość.** Mieszanina taka, jak w poprzednim kolorze, ale z przewagą *karminu.*

**19. Czerń karminowa.** Zmieszaj trzy kolory w równych proporcjach, a później dodaj więcej *karminu*; tak jak poprzedni kolor, i ten może wymagać odrobiny *bieli*.

**20. Czerń.** Zmieszaj trzy kolory w równych proporcjach; rób to stopniowo, aby nie dopuścić do przewagi jakiegokolwiek odcienia.

**Fot. 156. José M. Parramón, *Fiesta na placu Nueva*. Kolekcja prywatna, Barcelona. W obrazie dominują ciepłe kolory, wszystkie odcienie mają w sobie czerwień i żółcień.**

156

**11. Sjena palona.** Zestaw kolorów ten sam co w kolorze 9, ale z odrobiną *błękitu*.
**12. Zieleń oliwkowa jasna.** Zestaw kolorów z koloru 7, ale dodaj trochę *żółcieni*.
**13. Zieleń oliwkowa ciemna.** Do poprzedniego koloru dodaj nieco *błękitu,* aby go osłabić i dodawaj *karminu.*
**14. Róż angielski ciemny.** Taki sam, jak róż angielski jasny (kolor 6), z dodatkiem *karminu;* najpierw wyczyść dobrze pędzel.
**15. Zieleń Hooker'a.** To kolor 13 z dodatkiem *błękitu* i odrobiną *bieli*.
**16. Ciepła szarość ciemna.** Stopniowo mieszaj proporcjonalnie równe części trzech kolorów; sprawdź, czy kolor nie ma czerwonawego lub niebieskawego odcienia i dodaj bieli.
**17. Szarość fioletowa ciemna.** Zmieszaj ze sobą trzy kolory wyjściowe, weź nieco więcej *błękitu* i *karminu*; na koniec dodaj nieco *bieli*.
**18. Ciemna szarość.** Mieszanina taka, jak w poprzednim kolorze, ale z przewagą *karminu.*
**19. Czerń karminowa.** Zmieszaj trzy kolory w równych proporcjach, a później dodaj więcej *karminu*; tak jak poprzedni kolor, i ten może wymagać odrobiny *bieli*.
**20. Czerń.** Zmieszaj trzy kolory w równych proporcjach; rób to stopniowo, aby nie dopuścić do przewagi jakiegokolwiek odcienia.

**Fot. 156. José M. Parramón, *Fiesta na placu Nueva.* Kolekcja prywatna, Barcelona. W obrazie dominują ciepłe kolory, wszystkie odcienie mają w sobie czerwień i żółcień.**

# Malowanie chłodnej gamy kolorystycznej trzema kolorami i bielą

157

Fot. 157. Oto chłodna gama kolorystyczna otrzymana ze zmieszania żółcieni kadmowej, laki krapowej ciemnej, błękitu pruskiego i bieli tytanowej.

Próbki kolorów na tej stronie przedstawiają chłodną gamę kolorystyczną. Ćwiczenia z tymi kolorami są dla Ciebie bardzo ważne. Jak wiesz, kolorem dominującym w tym zestawie jest niebieski. Aczkolwiek można namalować cały obraz w tonacji błękitnej – przypomnij sobie okres niebieski w malarstwie – to jest mile widziane, a nawet normalne, znajdowanie ciepłych kolorów w obrazie o chłodnej tonacji i na odwrót – zimnych kolorów w obrazie o tonacji ciepłej.

## OTO KOLORY CHŁODNEJ TONACJI I ICH KOLEJNOŚĆ

**21. Perlista szarość jasna.** Zanim ją namalujesz, wyczyść dokładnie pędzle i paletę; perlista szarość powstaje z proporcjonalnie dobranego *błękitu*, *karminu* i *żółcieni* w niewielkiej ilości, do których dodaje się stopniowo *bieli*.

**22. Zieleń jasna.** Wyczyść pędzel; zmieszaj *błękit, żółcień* i *biel* w tej kolejności, a na koniec dodaj nieco *karminu*.

**23. Błękit jasny.** To po prostu mieszanina *błękitu* i *bieli*.

**24. Turkus jasny.** To kolor poprzedni z dodatkiem *błękitu* i odrobiną *żółcieni*.

158

**25. Kolor khaki.** Zrób zieleń podobną do koloru 22 i dodaj trochę *błękitu* oraz odrobinę *karminu.*

**26. Kolor kremowy ciała.** Umyj pędzel; dodaj trochę *żółcieni* do *bieli* i niewielką ilość *karminu* – możliwe, że będziesz musiał dodać też kapkę *błękitu.*

**27. Szarość perlista.** Umyj pędzel; zmieszaj proporcjonalnie *błękit, żółcień* i *karmin*; dodaj mniej *bieli* niż w kolorze 21.

**28. Szarość.** Przyciemnij poprzedni kolor.

**29. Zieleń jasna.** Zmieszaj *błękit* z *żółcienią* i *bielą.*

**30. Zieleń.** Znów przyciemnij poprzedni kolor.

**31. Ultramaryna jasna.** Zmieszaj *błękit* z *bielą* i dodaj trochę *karminu.*

**32. Ultramaryna.** Przyciemnij poprzedni kolor.

**33. Błękitno-szary.** To *błękit* zmieszany z niewielką ilością *żółcieni*, *karminu* i *bieli.*

**34. Zieleń ciemna.** To *błękit* z odrobiną *żółcieni.*

**35. Zieleń intensywna.** Przyciemnij kolor poprzedni i dodaj nieco *karminu.*

**36. Zieleń niebieskawa ciemna.** Do poprzedniego koloru dodaj kapkę *błękitu* i odrobinę więcej *bieli.*

**37. Błękit kobaltowy.** To *błękit* i *biel* z niewielką ilością *karminu* i mniejszą ilością *żółcieni.*

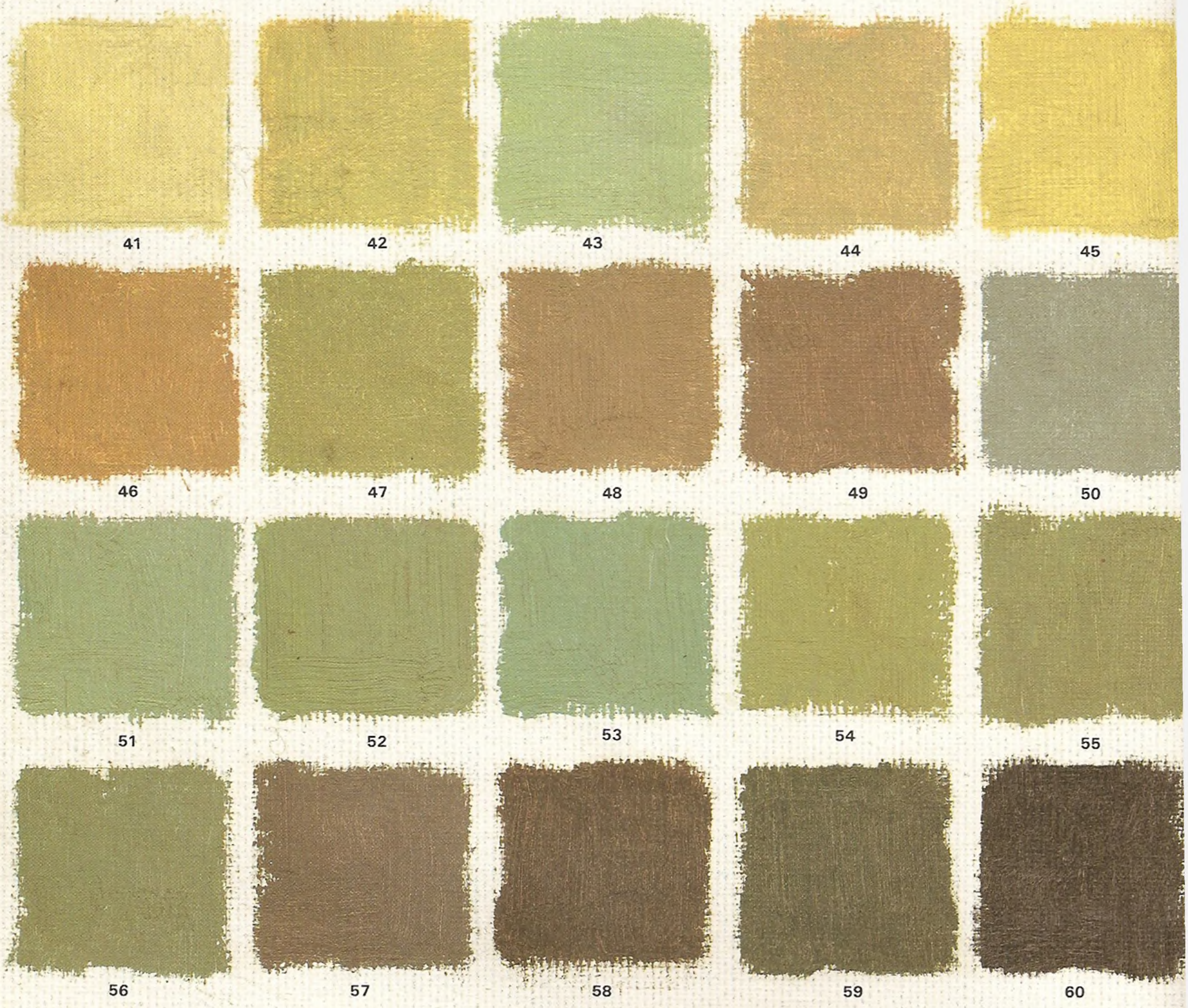
**38. Szarość ciemna neutralna.** *Błękit, żółcień* i *karmin* oraz kapka *bieli.*

**39. Fiolet intensywny.** Mieszanina *błękitu* i *karminu,* tego drugiego nieco więcej.

**40. Fiolet głęboki.** *Błękit* i *karmin*, z niewielką przewagą pierwszego.

**Fot. 158. José M. Parramón, *Pejzaż w Górach Katalońskich*. Kolekcja prywatna, Barcelona. Dominacja koloru błękitno-zielonego w obrazie jest dobrym przykładem chłodnej gamy kolorystycznej.**

# Neutralna gama kolorystyczna z trzech kolorów i bieli




Fot. 159. Oto zestaw kolorów neutralnych uzyskanych ze zmieszania kolorów dopełniających i bieli.

Każdy z przedstawionych kolorów powstał na bazie błękitu. Są to kolory neutralne bądź zbrudzone, które mają przewagę szarości. Spróbuj je namalować, ale najpierw wyczyść pędzle i paletę.

**41. Jasny kremowy.** Do dużej ilości *żółcieni* i *bieli* dodaj odrobinę *karminu* i jeszcze mniejszą ilość *błękitu.*

**42. Żółta ochra.** Tak jak poprzednio, zmieszaj *żółcień* z *bielą*. Później dodaj nieco *karminu* i trochę mniej *błękitu.*

**43. Szarość perlista.** Zmieszaj trzy kolory z dodatkiem *karminu*, ale w jeszcze mniejszej ilości niż w poprzednich kolorach, a następnie dodaj nieco *bieli.*

**44. Ochra.** (Wyczyść pędzel). Użyj trochę większej ilości kolorów niż poprzednio i odrobinę mniej *bieli.*

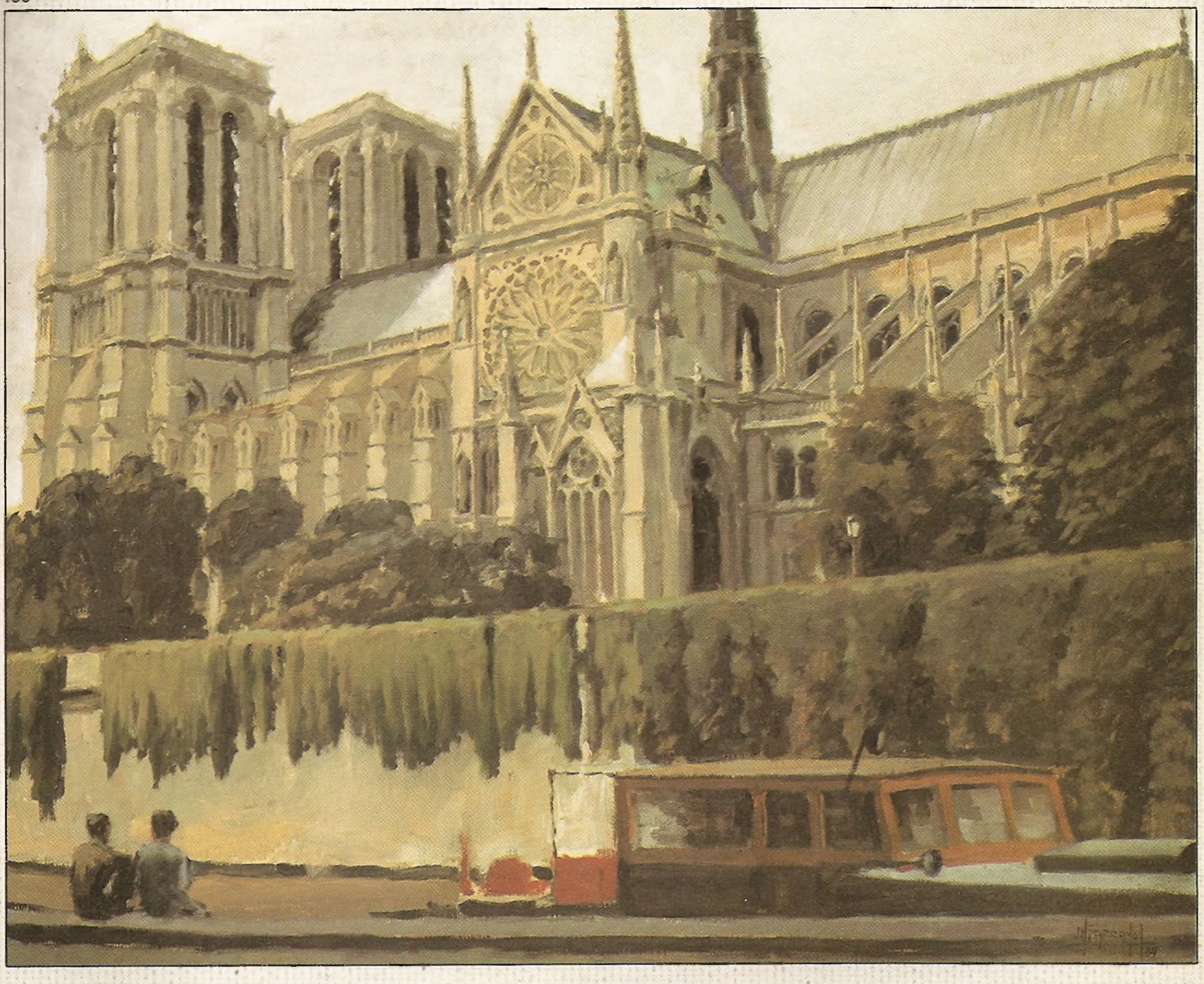
**45. Jasny kolor ciała.** (Wyczyść pędzel). Podobnie jak w kolorze 41, ale z mniejszą ilością *bieli,* a większą *żółcieni* i *karminu.*

**46. Sjena jasna.** Dodaj trochę *karminu* do koloru 44.

**47. Zieleń neutralna.** (Wyczyść pędzel). Zmieszaj *żółcień*, *błękit* i trochę *karminu*, dodając na koniec odrobinkę *bieli.*

**48. Róż angielski jasny.** (Wyczyść pędzel). Zmieszaj *żółcień*, *karmin i* nieco *bieli,* aby otrzymać oranż z przewagą czerwieni. Dodawaj stopniowo *błękitu* aż do uzyskania odcienia różu angielskiego.

160



Fot. 160. José M. Parramón. *Notre Dame, Paryż.* Z kolekcji artysty, Barcelona. W tym pejzażu można podziwiać neutralny zestaw kolorów.

**49. Róż angielski ciemny.** Ten sam kolor co poprzednio, ale bez *bieli.*

**50, 51, 52, 53 i 56. Szarości z przewagą błękitu.** Są to odcienie tego samego koloru. W jego skład wchodzi *błękit* i *biel* z dodatkiem *karminu* i małej ilości *żółcieni.* Od ciemnego *błękitu* przechodzimy stopniowo do szarości dodając *karmin* i *żółcień* w niewielkich ilościach. Sprawdź efekty swojej pracy. Jeżeli to konieczne, popraw odcienie większą ilością *bieli, karminu, żółcieni* itd.

**54 i 55. Zielenie neutralne.** (Wyczyść pędzel). Są to dwa prawie identyczne kolory; pierwszy z nich (54) jest bardzo podobny do złamanej zieleni w kolorze 47. Tak więc powtórz formułę: *żółcień, błękit*, odrobina *karminu* i trochę *bieli*. W kolorze 55 musisz tylko dodać niewielką ilość *błękitu* i *karminu* (i być może kapkę *żółcieni*, bo w rzeczywistości jest to kolor ciemniejszy niż 54).

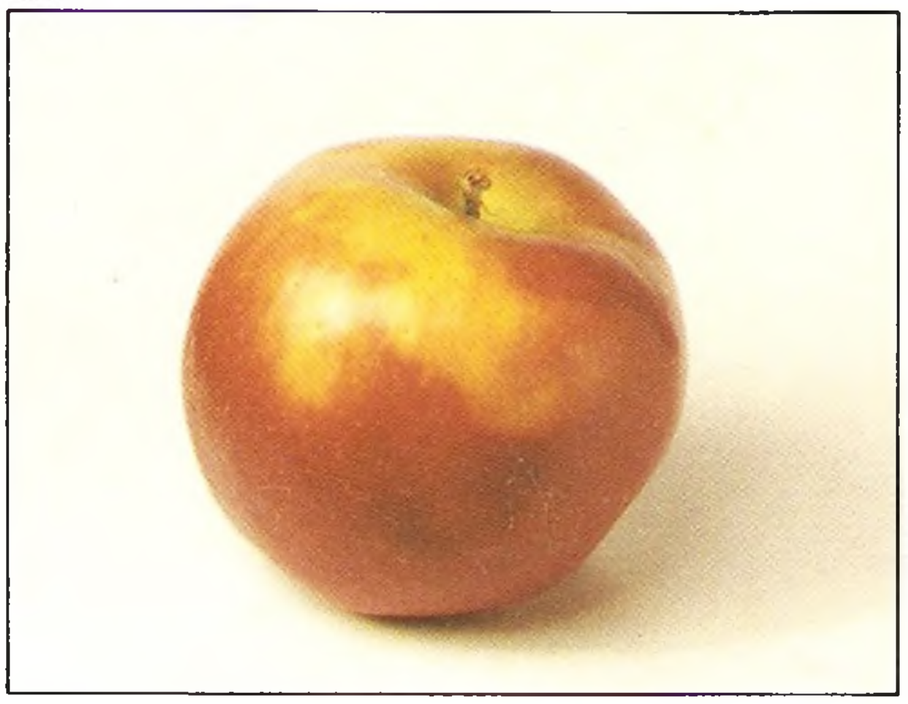
**57 i 58. Ciemny fiolet.** Jest tak ciemny, że prawie czarny. Ale wiesz już, jak go uzyskać, czyż nie? Zmieszaj prawie czarną szarość i trzy kolory, bez bieli, tj. *żółcień, karmin, błękit,* a na końcu dodaj większą ilość *karminu* – w kolorze 58 więcej niż w 57.

**59. Szarość ciemna, prawie czarna.** Ostrożnie zmieszaj *błękit, karmin* i *żółcień* aż do uzyskania czystej czerni, a następnie dodaj kapkę *bieli.*

**60. Czerń.** Tak samo jak w poprzednim kolorze, ale nie dodawaj *bieli.*

# Malowanie jabłka trzema kolorami i bielą

161



Tym razem za model posłuży nam jabłko. Twoje będzie oczywiście inne, ale miejmy nadzieję, że podobne do tego na zdjęciu, również kolorystycznie. Może to być także gruszka, brzoskwinia, czy też jakikolwiek inny okrągły owoc, który nie nastręcza problemów rysunkowych i pozwala kontynuować ćwiczenia w malarstwie olejnym.

Zamierzamy przeprowadzić próbę z mieszaniem trzech pigmentów kolorów podstawowych: *żółcieni, błękitu cyanowego* i *magenty* (a także bieli), które są widoczne w dodatkowym pudełku.

Zacznij od rysunku. Węglem drzewnym narysuj kółko i wypełnij je plamami walorowymi, które odpowiadają różnym kolorom i cieniom. Następnie palcem wymodeluj, zmieszaj i przyciemnij te fragmenty (fot. 162 i 163).

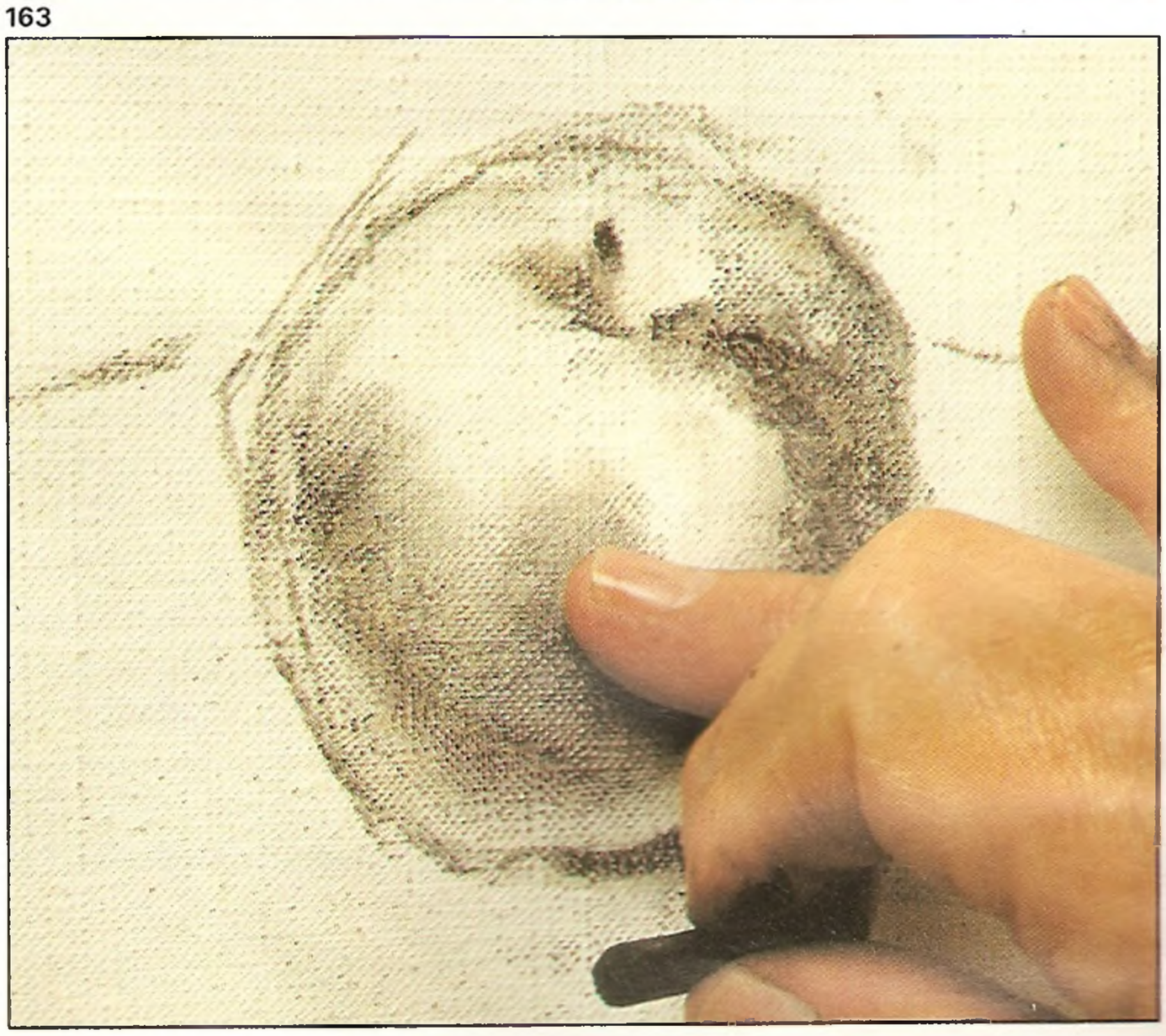
Zrób to spontanicznie, bez zbytniej koncentracji. Możesz wytrzeć szmatą lub miękką gumką te obszary, które nie będą Ci w obrazie potrzebne.

Gdy stwierdzisz, że rysunek jest skończony, utrwal go fiksatywą w aerozolu.

**Pamiętaj, że jest to konieczne, aby pył węgla nie zabrudził farb użytych do malowania.**

162

163



Fot. 161. Oto jabłko, które mamy namalować używając jedynie żółcieni kadmowej, laki krapowej ciemnej i błękitu pruskiego (oraz bieli tytanowej).

Fot. 162. Narysuj najpierw kontur jabłka. (Czy przypominasz sobie kulę? Profil jabłka jest właśnie kulą). Teraz możesz przyciemnić strefy najciemniejszej czerwieni używając płaskiego kawałka węgla.

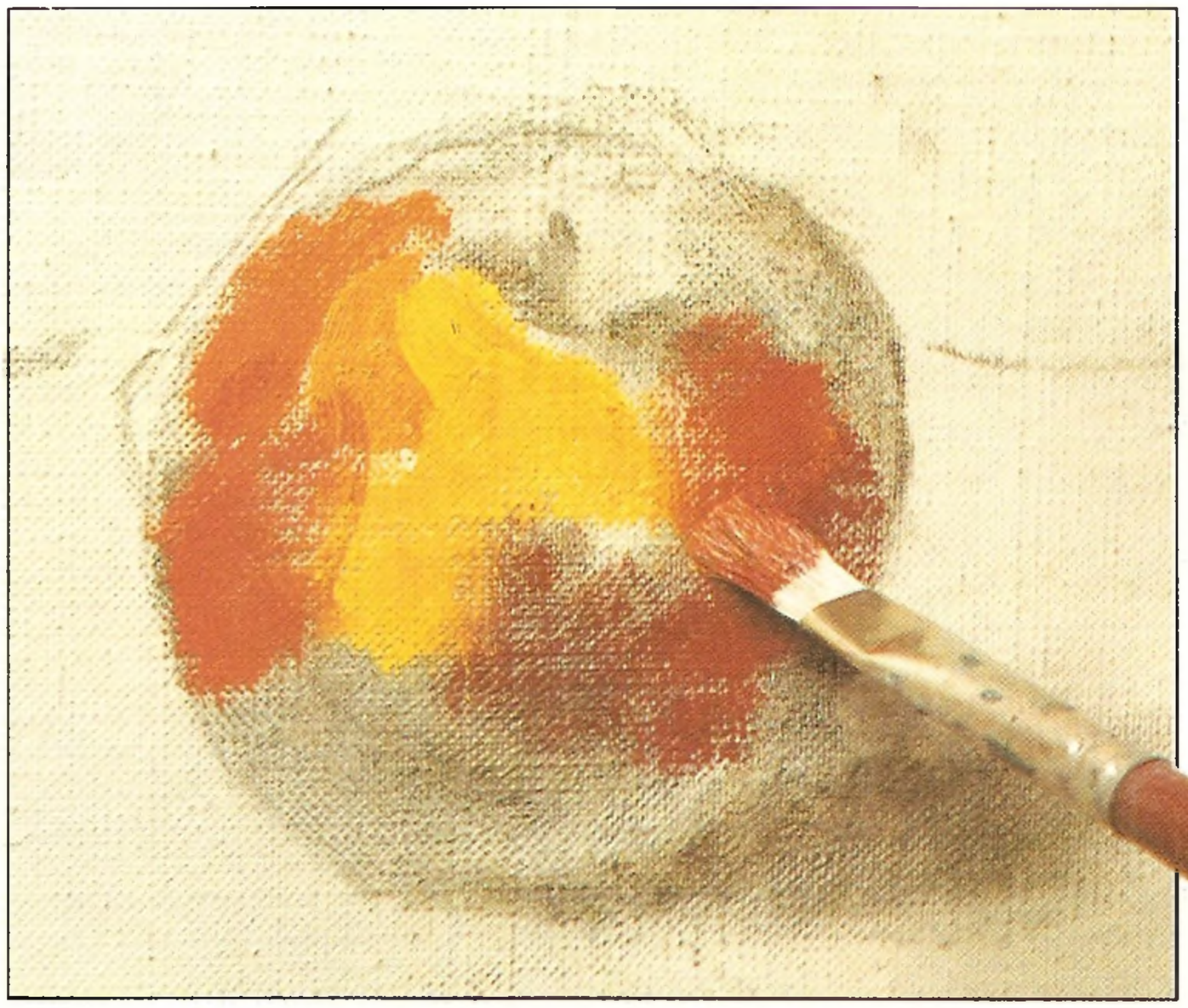
Fot. 163. Podczas rysowania węglem drzewnym najlepszym sposobem różnicowania tonów jest używanie w tym celu koniuszków palców.

A teraz malujemy, ale najpierw radzę Ci przeprowadzić małe próby mieszania *błękitu pruskiego* i *laki krapowej ciemnej* z *bielą tytanową* i *żółcienią kadmową*. Powinieneś to zrobić, gdyż wtedy dowiesz się, jak mocne są dwa pierwsze kolory. Wyciśnij biel w górnym prawym rogu swojej palety. W jej lewym rogu wyciśnij żółcień, karmin i błękit – w tej właśnie kolejności. Używając pędzla nr 12 połóż odrobinę bieli w centrum palety; następnie dodaj trochę błękitu pruskiego. Umyj teraz pędzel (wyciskając włosie w palcach, pozwól reszcie farby wsiąknąć w kawałek starej gazety. Powtórz czynność używając terpentyny i szmaty). Weź znów niewielką ilość bieli i zmieszaj z odrobiną karminu; ponownie wyczyść pędzel (lub zamień pędzel nr 12 na nr 8) i zmieszaj żółcień z błękitem i karminem. Robiąc to zauważysz, jak zachowują się kolory i jak ostrożnie i z wyczuciem należy je ze sobą mieszać.

Malujemy jabłko. Spójrz na fot. 164. Od lewej do prawej strony mamy mieszankę żółcieni i karminu, później żółcień w środku i na końcu karmin po prawej stronie, ale bez bieli i terpentyny. Mamy tu do czynienia z farbą kładzioną grubo i prosto z tubki.

Teraz przechodzimy do fot. 165: odrobinę błękitu pruskiego mieszamy z karminem, tworzymy brązowawy kolor z przewagą karminu. Ten kolor pokazuje strefę cienia.

164



165

Fot. 164. Utrwaliłem rysunek fiksatywą w aerozolu. Pierwsze plamy kolorów są czystsze niż te, które zostały ledwie zmieszane. Cień położony w miejscu, gdzie uprzednio był węgiel, prowadzi do strefy światłocienia.

Fot. 165. Tutaj rozpocząłem mieszanie tonów pędzlem nakładając karmin i odrobinę błękitu na mieszaninę karminu i żółcieni.

# Malowanie jabłka: drugi i trzeci etap

Namaluj żółcienią górną część jabłka, a następnie odrobiną karminu zarys jego górnej krawędzi. Spróbuj uzyskać odpowiedni kształt plamy przejściem karminu w żółcień. A teraz namaluj kształt dołka lub wklęsłej górnej części jabłka (fot. 166A) przyciemniając karmin odrobiną błękitu. Określ lepiej trójkątną formę używając krawędzi szczeciny i pociągając pędzlem od dołu do góry. W końcu wygładź palcem przejścia kolorystyczne, ale nie za mocno; potrzeba dosłownie kilku precyzyjnych muśnięć w środkowej części jabłka. Zmieszaj trzy kolory z dużą ilością bieli, aby uzyskać odpowiednią szarość, która po dodaniu odrobiny błękitu stanie się chłodną perlistą szarością. Użyj tego koloru do namalowania cienia jabłka (fot. 167).

Zwróć uwagę na aktualny stan obrazu (fot. 168). Jak widzisz, jest już prawie skończony. Jest i blik światła, namalowany pędzlem trzymanym wzdłuż dłoni.

Na następnej stronie (fot. 169, 170, 171) możesz zobaczyć końcowy etap pracy nad obrazem. Tło jest namalowane jasną szarością, a cień rzucany przez jabłko podkreślony pociągnięciem czerni z przewagą błękitu. Ogonek jabłka został namalowany brązowawą czernią uzyskaną ze zmieszania wszystkich trzech kolorów (błękitu, karminu i żółcieni). Zanim skończyłem obraz, spędziłem trochę czasu spoglądając to na obraz, to na jabłko. Gdy tak siedziałem, moja żona weszła do pokoju, stanęła za mną i obserwowała to, co robię.

„No i jak? ”– spytałem próbując zasięgnąć jej opinii.

„No cóż...”

Obraz się jej nie podobał. Powiedziała, że temat jest ubogi i że mógłbym namalować coś więcej. Wyjaśniłem jej, że jest to próba techniki malarskiej z użyciem trzech kolorów.

„Ach tak,–to właśnie miałam na myśli!” I z przekonaniem powiedziała: „Widzę, że nie za bardzo wyszły ci te trzy kolory”. Podniosła brudną szmatkę z podłogi i wyszła z pokoju.

166

Fot. 166. Malując farbami olejnymi używasz również palców. W tym przypadku pomagasz sobie palcem tworząc łagodne przejście kolorystyczne między dwoma odcieniami na niewielkim fragmencie płótna.

167

Fot. 167. Teraz maluję cień rzucany przez jabłko. Używam koloru neutralnego z szarością o przewadze błękitu. Chłodny cień kontrastuje i harmonizuje z ciepłym kolorytem jabłka.

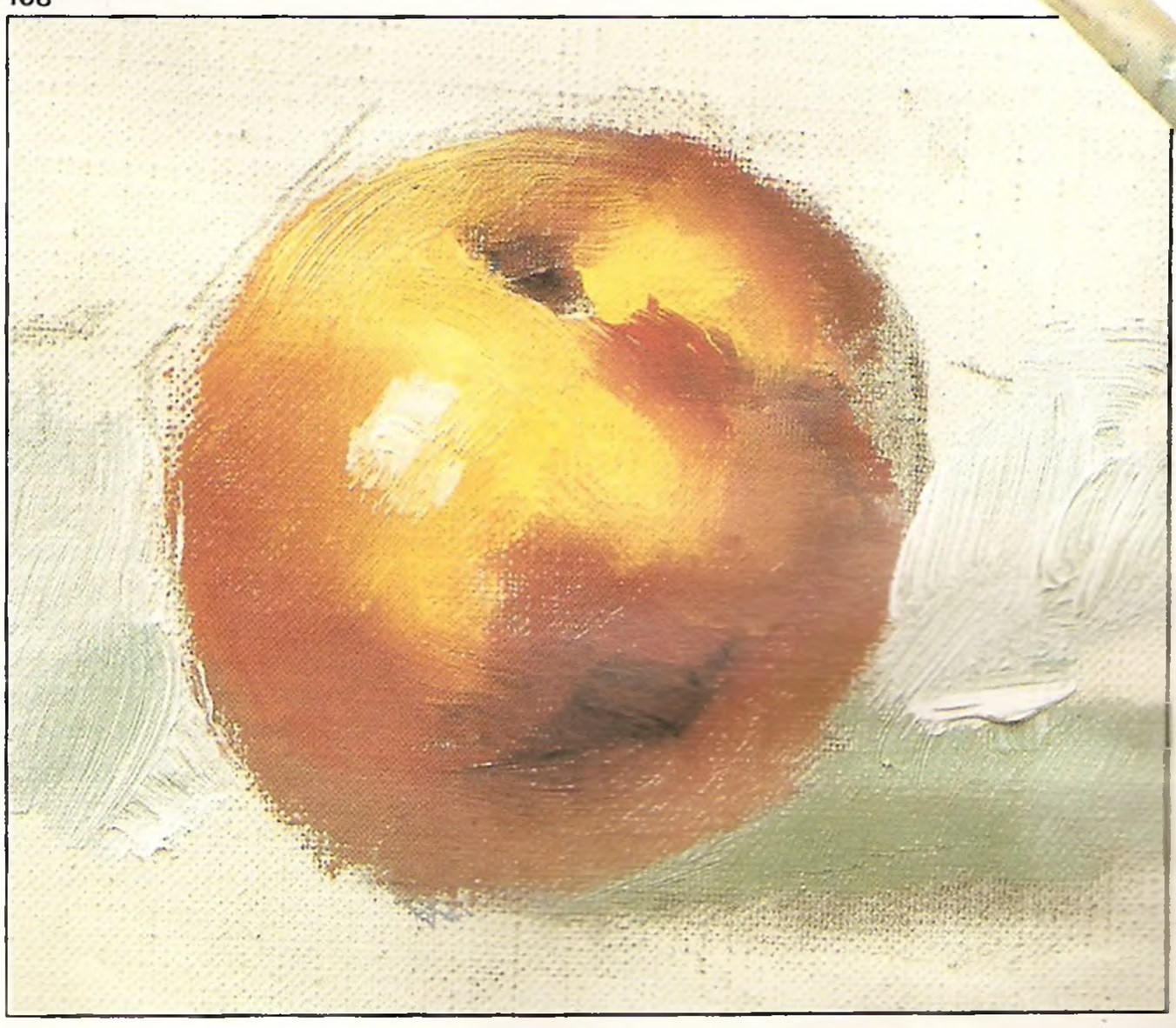
Fot. 168. Maluję tło jasną szarością, prawie bielą, aby lepiej podkreślić kolor owocu. Zauważ odbicie światła na powierzchni jabłka, namalowane czystą bielą.

Fot. 169. Aby lepiej osadzić jabłko na powierzchni stołu, przyciemniłem obszar wokół cienia rzucanego przez owoc.

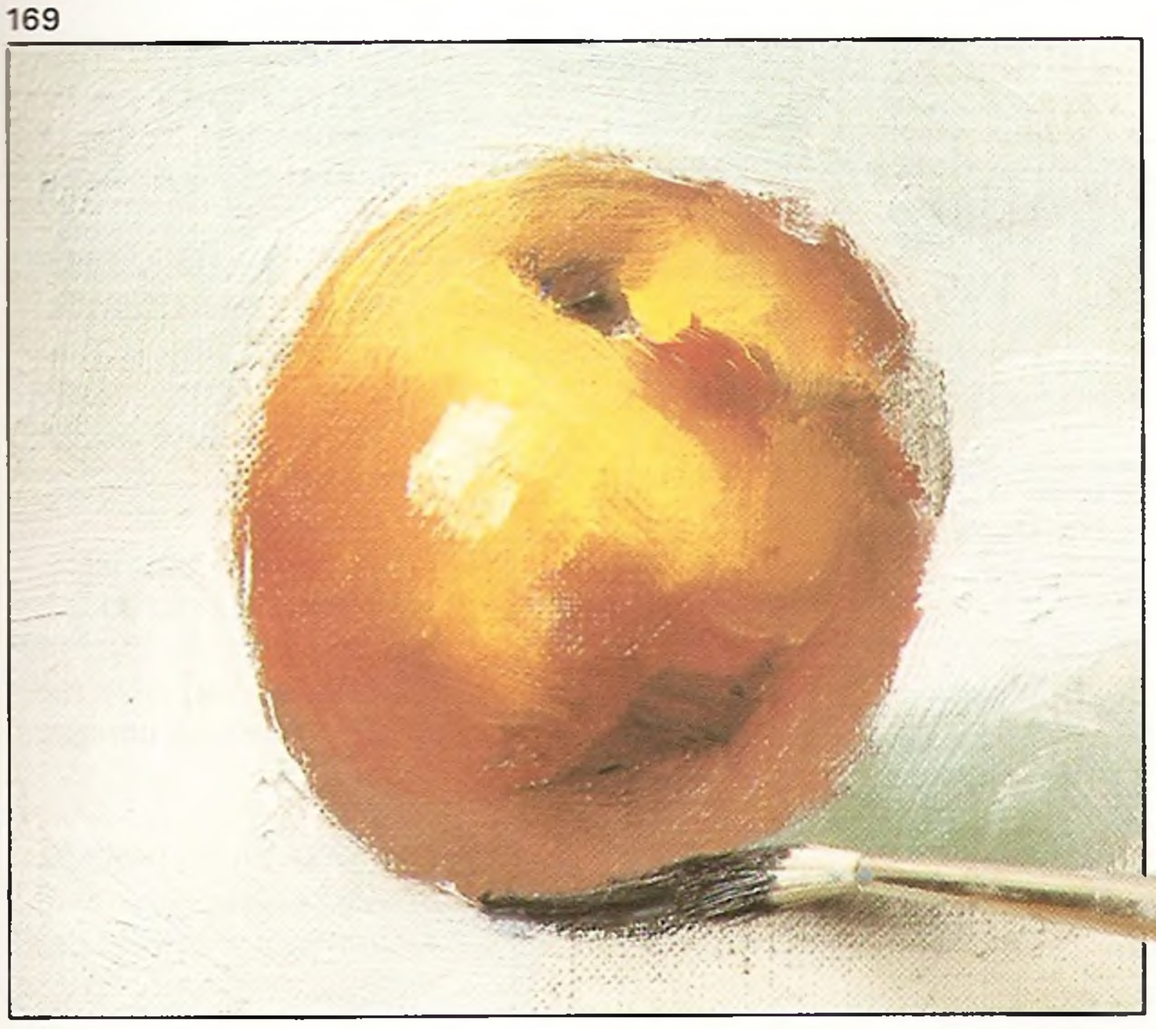
Fot. 170. Do niedużych, ale ważnych detali użyj cienkiego pędzla o małym koniuszku.

Fot. 171. Oto skończony obraz.

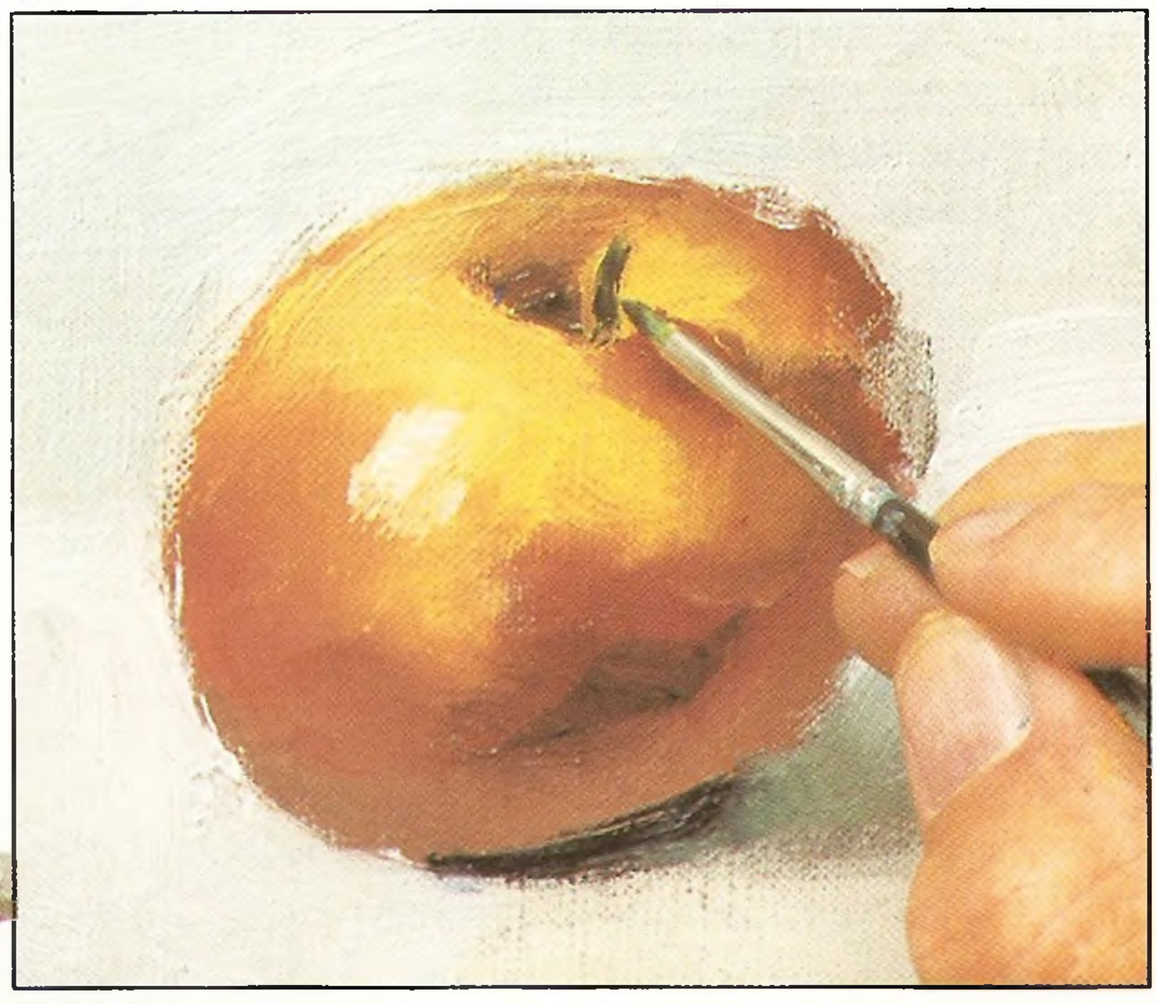
168



169



170



171

# Przekonujący test z trzema kolorami i bielą

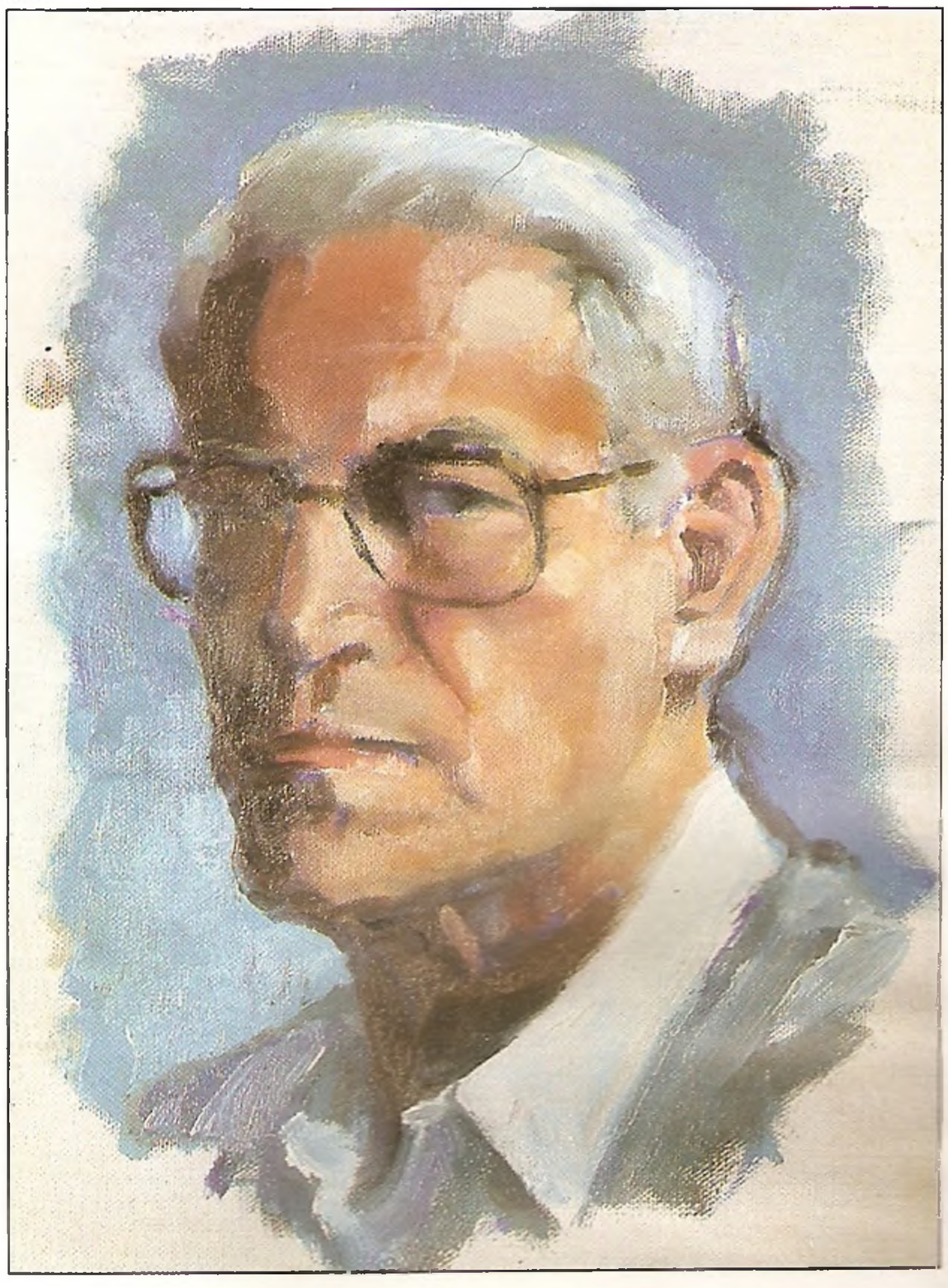
Maria, moja żona, opuściła pokój nie do końca przekonana moim wyjaśnieniem. Oczywiście, nie dam Ci, Czytelniku, bardziej przekonywującego tłumaczenia. Ale... miałem jeszcze na palecie wystarczająco dużo błękitu, karminu i żółcieni. Wycisnąłem jeszcze odrobinę bieli. Nie tracąc czasu postawiłem przed sobą lustro i nowy blejtram. Zacząłem rysować i malować autoportret.

*Nic nie stoi na przeszkodzie, Czytelniku, abyś uczynił to samo. Wciąż jeszcze nie masz dość doświadczenia, a możesz je nabyć ćwicząc się w malowaniu. Jest to dla Ciebie coś całkiem nowego, co możesz przećwiczyć dalej (str. 92). Później nauczysz się znów czegoś więcej o technice malarskiej i namalujesz razem ze mną martwą naturę. Nie powinno Ci to przeszkodzić w poszukiwaniu własnej, lepszej drogi i doskonaleniu umiejętności. Czemu nie zacząć by już teraz!*

„Mario!"
Upłynęło kilka godzin od mojej rozmowy z żoną. Weszła znów do pracowni i stanęła za moimi plecami.
„Namalowane trzema kolorami" – powiedziałem zanim zdążyła otworzyć usta.
Popatrzyła na moją paletę i na dopiero co ukończony obraz i odparła:
„To nieprawdopodobne".
Minęła chwila, podczas której byłem podziwiany.
„Tak, świetnie" – powiedziała – „ale..."
„Cóż takiego? Czy coś nie tak?"
„Masz mniej włosów i więcej zmarszczek na czole!"
Wychodząc z pokoju odwróciła się jeszcze, uśmiechnęła i dodała:
„Jesteś starszy niż na obrazie".
Zamknęła drzwi i wyszła.

172

173



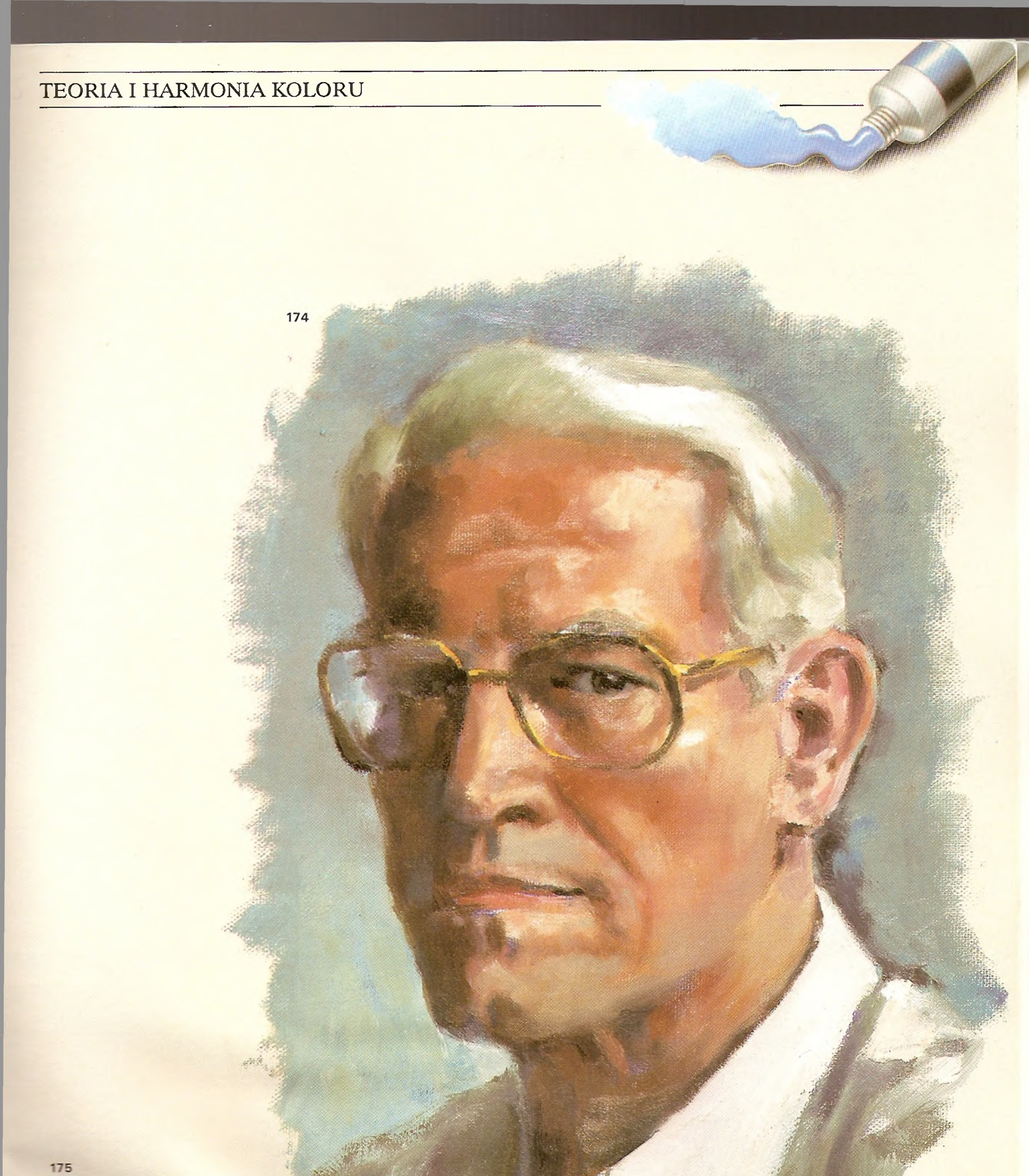
Fot. 172. Zacząłem autoportret szkicując go pędzlem i błękitem zmieszanym z odrobiną karminu.

Fot. 173. Jest to przykład malarstwa bezpośredniego w stylu impresjonistycznym. Formy i kolor są zaplanowane od samego początku.

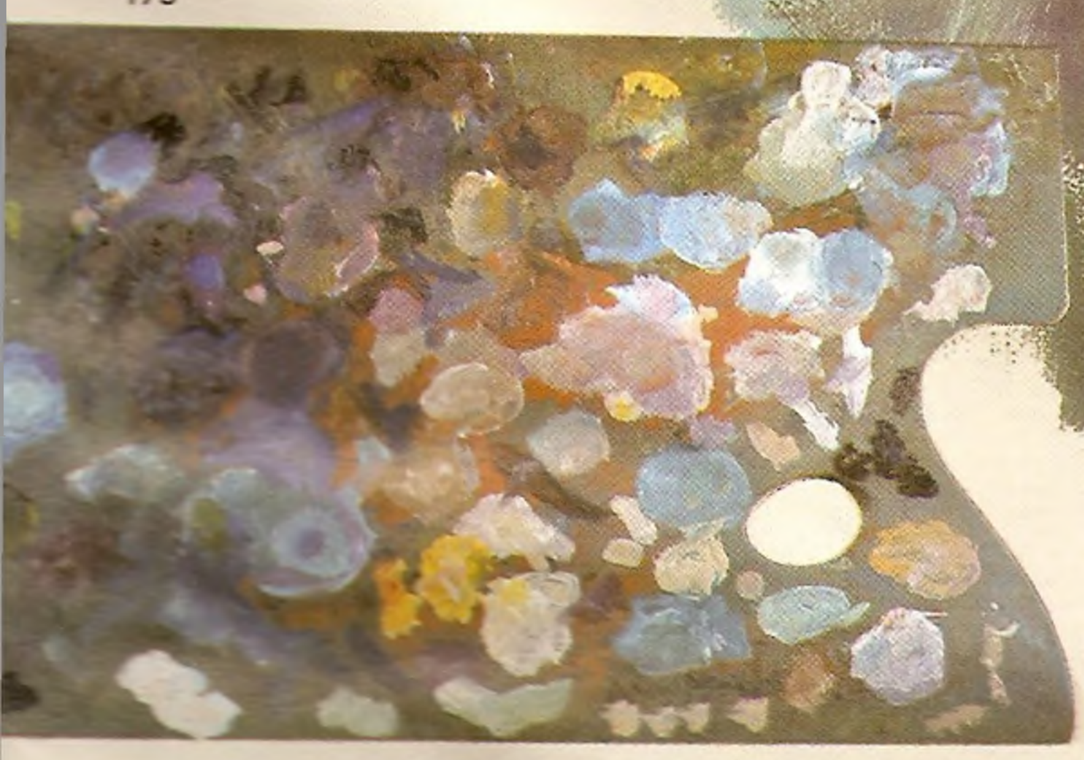
Fot. 174. Obraz został namalowany trzema kolorami. Nie potrzebowałem ich więcej. Rezultat jest chyba przekonywujący, czyż nie?

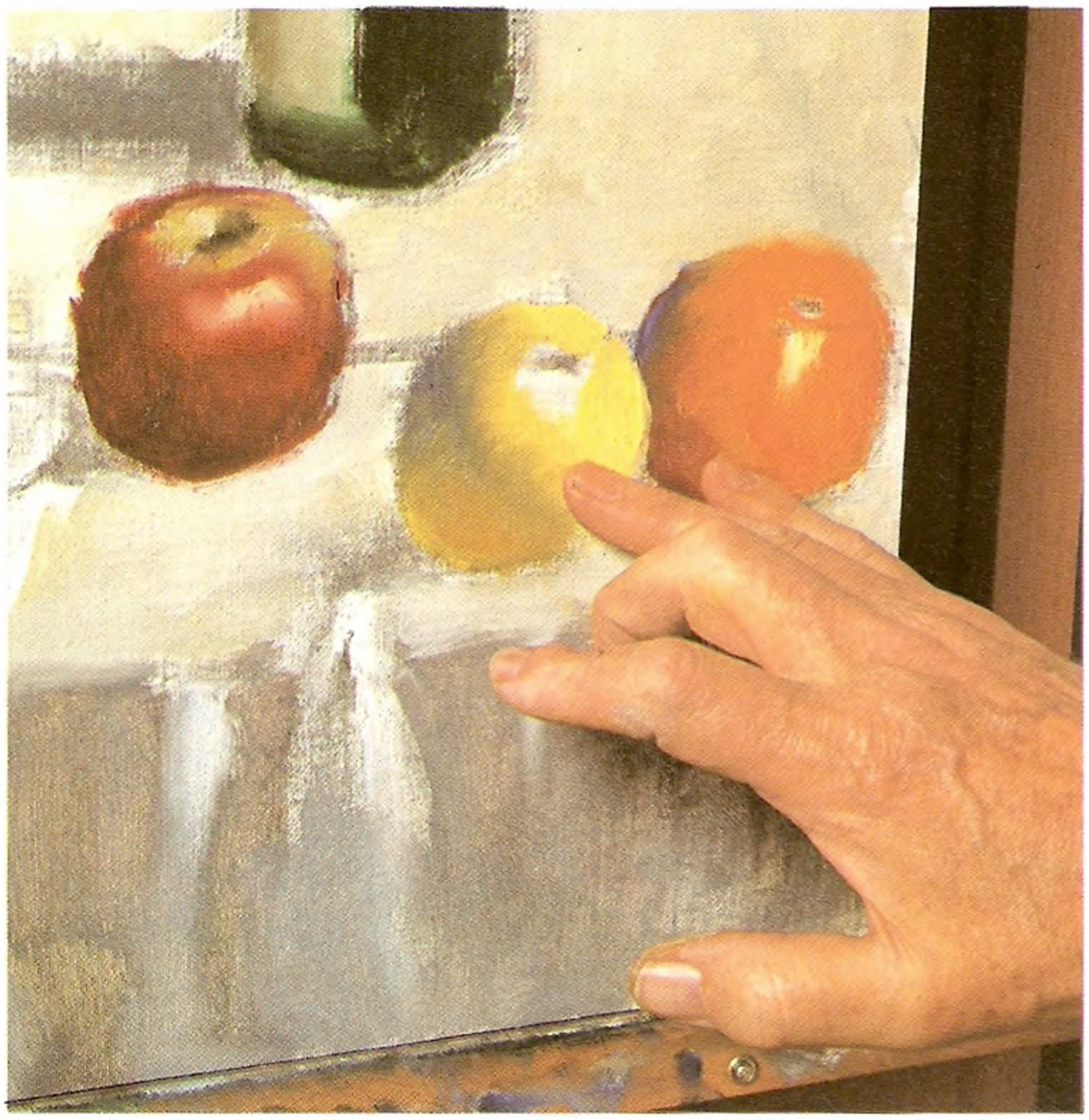
Fot. 175. Oto jak wyglądała moja paleta, gdy malowałem autoportret. Jak możesz zauważyć, kolory zostały dobrane z trzech podstawowych: żółcieni, karminu i błękitu, z dodatkiem bieli.

174



175



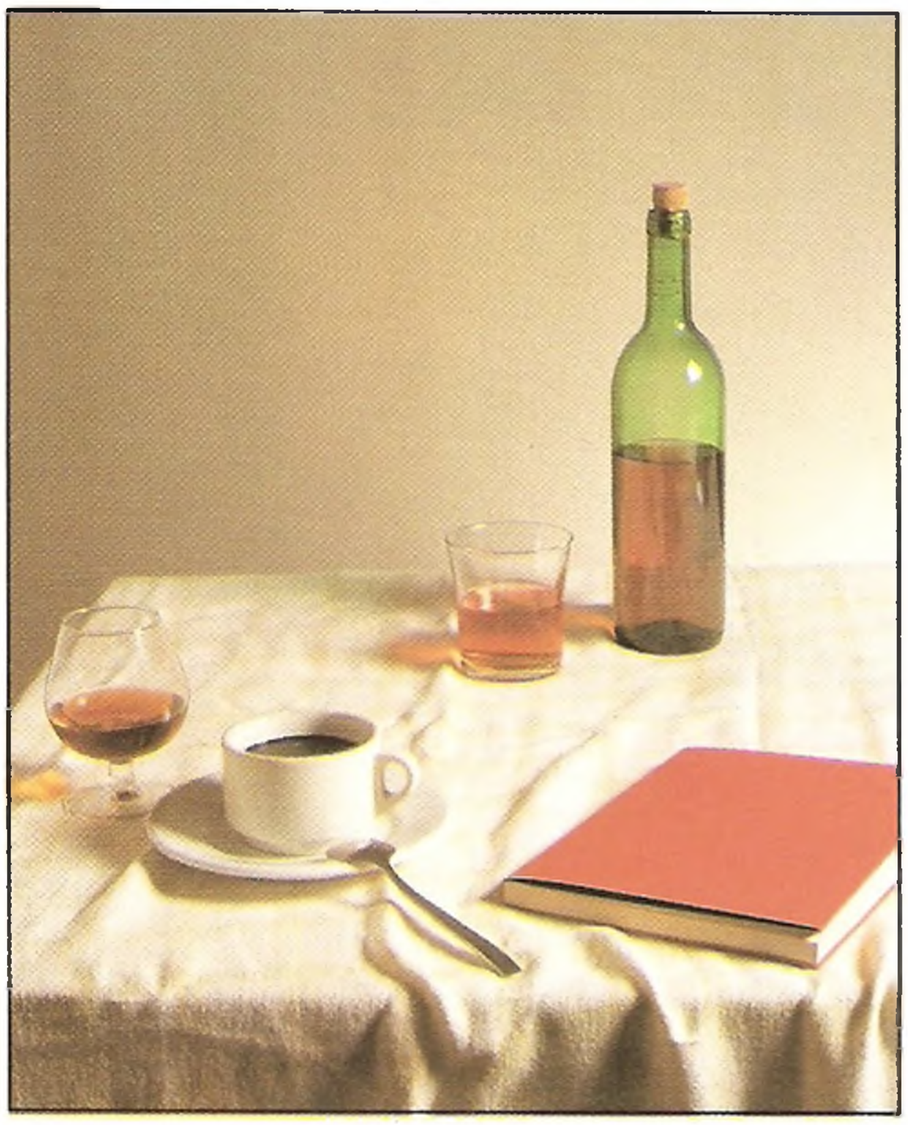


**Dotarliśmy do ostatniego rozdziału książki, w którym wyjaśnimy, jak zaczynać obraz olejny. Dowiesz się z niego, jak malować techniką *alla prima*, a jak etapami. Omówimy zasadę *kontrastu symultanicznego,* a także kontrast stworzony przez artystę w celu rozświetlenia pewnych partii modelu.To rozdział praktyczny, który jest jednocześnie podsumowaniem całego materiału zawartego na poprzednich stronach, począwszy od wyboru obiektu malarskiego w domu, przez ustawienie go w odpowiednim świetle, do zaaranżowania dobrej kompozycji z obiektem. Na końcu będziesz mógł prześledzić – krok po kroku – etapy malowania kompozycji przy użyciu wszystkich kolorów z palety.**

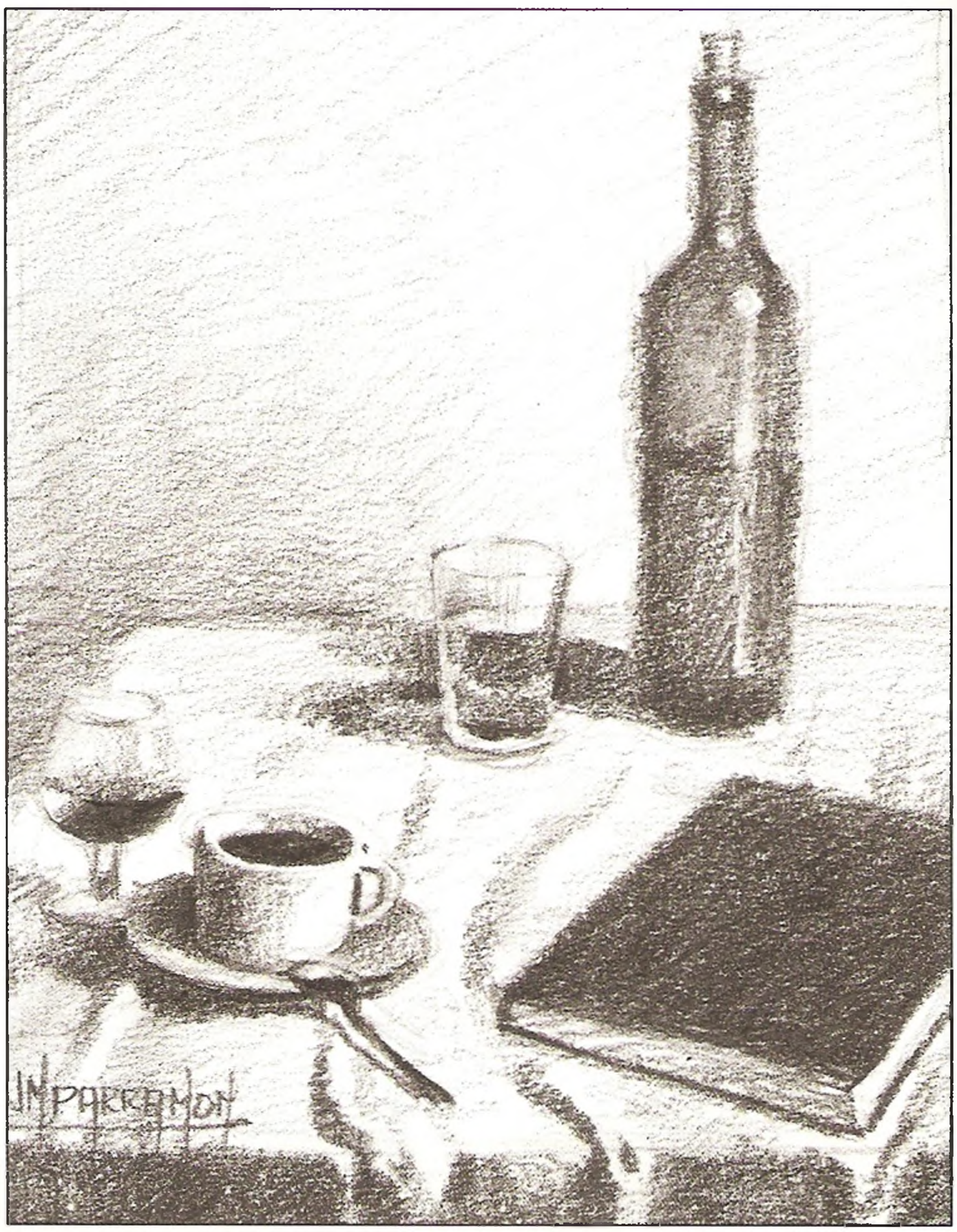
# MALARSTWO OLEJNE W ĆWICZENIACH

# Wybór i aranżacja tematu obrazu

177



178



Przestudiujmy temat naszego obrazu, który ma być malowany wszystkimi kolorami. Do ćwiczeń w domu wybraliśmy dla Ciebie martwą naturę. Możesz pracować nad nią sam, bez specjalnych ograniczeń czasowych. Trzymaj się tylko uwag i objaśnień tutaj przedstawionych.

Martwa natura, którą będziemy razem malować, jest zatytułowana „Po obiedzie". W naszym domu po obiedzie zazwyczaj pijamy kawę, zastanawiałem się więc, co można znaleźć wtedy na stole: filiżankę kawy, kieliszek koniaku, butelkę koniaku, butelkę wina, kieliszek wina i jakieś owoce. To świetny temat na obraz. Pewnego dnia wraz z żoną ucięliśmy sobie po jedzeniu pogawędkę.

„Zaczekaj chwilę" – powiedziałem do Marii. „Nie sprzątaj jeszcze ze stołu. Chciałbym zrobić szkic".

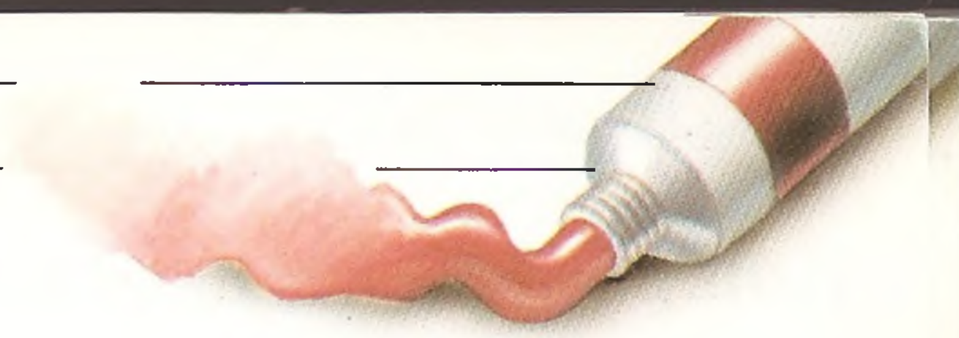
Wracając do jadalni przyniosłem czerwoną książkę, którą położyłem obok filiżanki z kawą (fot. 177). Przystąpiłem do rysowania szkicu, który możesz zobaczyć na fot. 178. Pomysł spodobał mi się i postanowiłem, że wczesnym popołudniem namaluję olejny obraz (fot. 179). Jak widzisz, usunąłem kieliszek z winem i zamieniłem butelkę wina na butelkę z koniakiem. „Nieźle" – pomyślałem – „ale ciągle czegoś brakuje".

Tak więc zacząłem studiować temat kompozycji, zmianę ustawienia jej elementów myśląc, że będzie to doskonały materiał na ostatni rozdział tej książki. A oto jak przebiegał proces malarski:

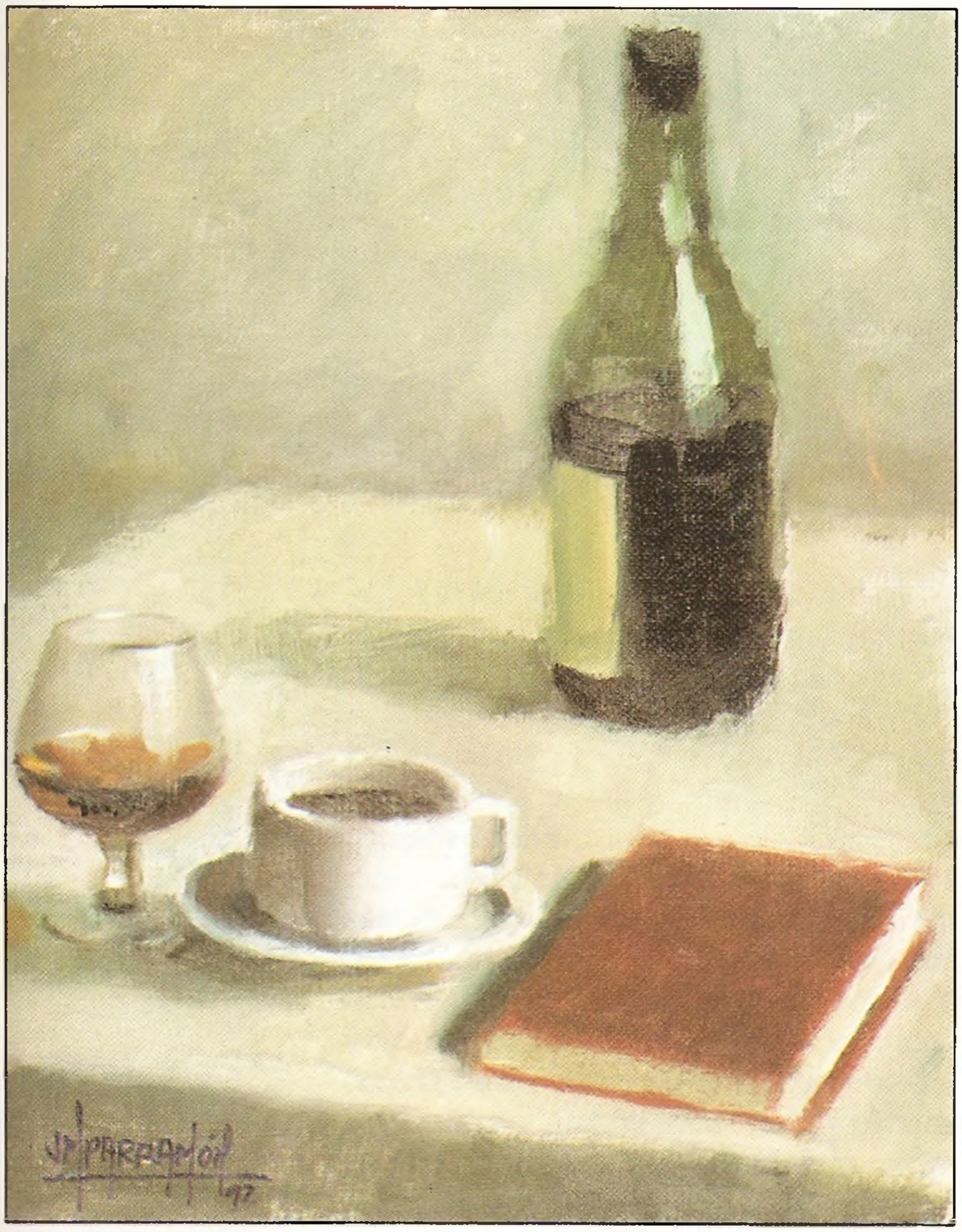
**Fot. 180. Pierwsza ocena aranżacji kompozycji.** Biorę książkę i zamieniam miejscami z dzbankiem do kawy i czerwonym jabłkiem. Co o tym myślisz? Dobrze, w pewnym stopniu uczyniliśmy temat bardziej interesującym. Jest więcej elementów, ale butelka, kieliszek, dzbanek do kawy i jabłko tworzą niezależne grupy, co źle wpływa na jedność kompozycji.

Fot. 176. Fragment martwej natury, którą zamierzam namalować i objaśnić na kolejnych stronach.

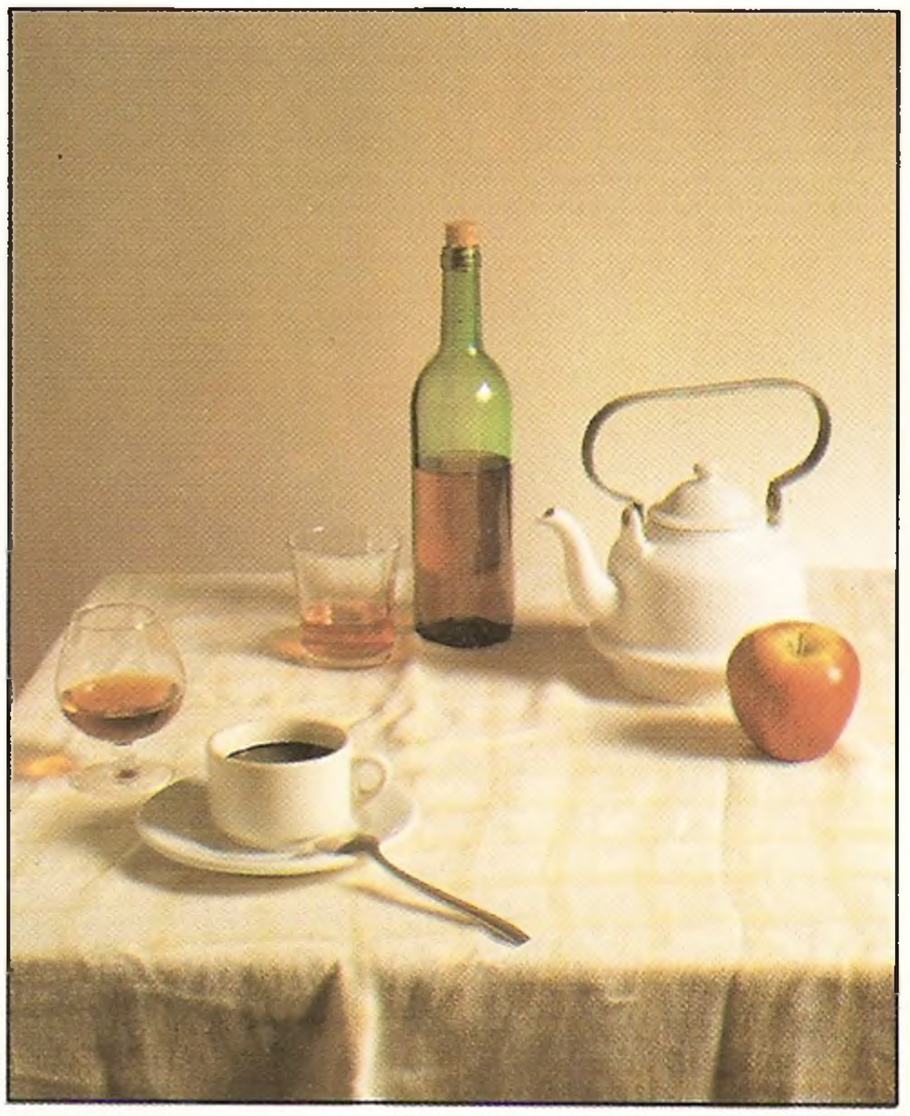
Fot. 177, 178, 179. Oto próba aranżacji martwej natury „Po obiedzie". Mamy fotografię elementów z książką w czerwonej okładce, szkic ołówkiem i studium malarskie, w którym pominąłem szklankę i zamieniłem butelkę wina na butelkę z brandy. Rezultat jest raczej kiepski.



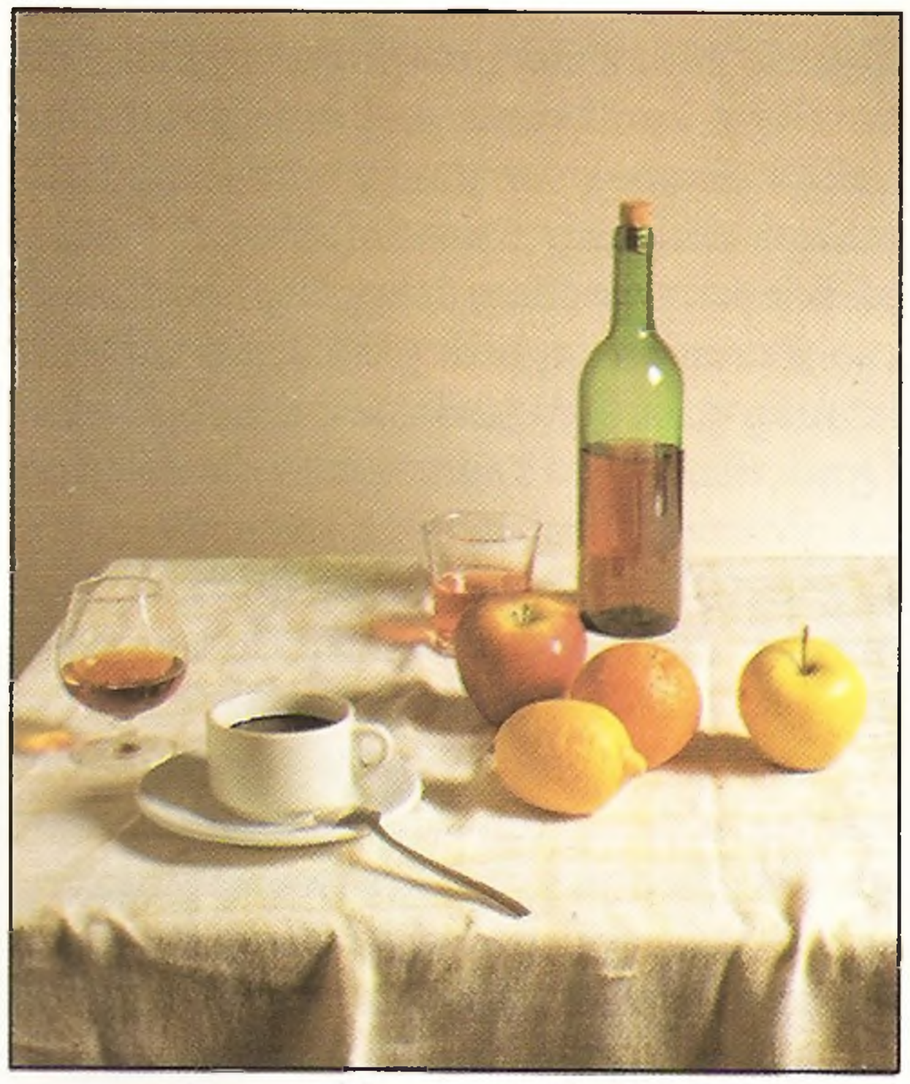
179



180



181



Fot. 180 i 181. Druga i trzecia próba aranżacji kompozycji. Postawiłem z powrotem butelkę z winem i szklankę oraz dodałem dzbanek z kawą i jabłko. W zasadzie kompozycja jest zbyt różnorodna. Następnie (fot.181) wyeliminowałem dzbanek z kawą i zastąpiłem go kilkoma owocami. Ale tym razem powstała zbytnia jedność kompozycji.

**Fot. 181. Drugi etap.** Wymieniam dzbanek do kawy na kilka owoców i... nie; doprowadziło to do przesadnej jedności. Owoce stały się zbyt związane ze sobą, bez jakiegokolwiek porządku. Linia utworzona przez cytrynę, czerwone jabłko i szklankę z winem jest zbyt monotonna, brakuje w tym wszystkim różnorodności.

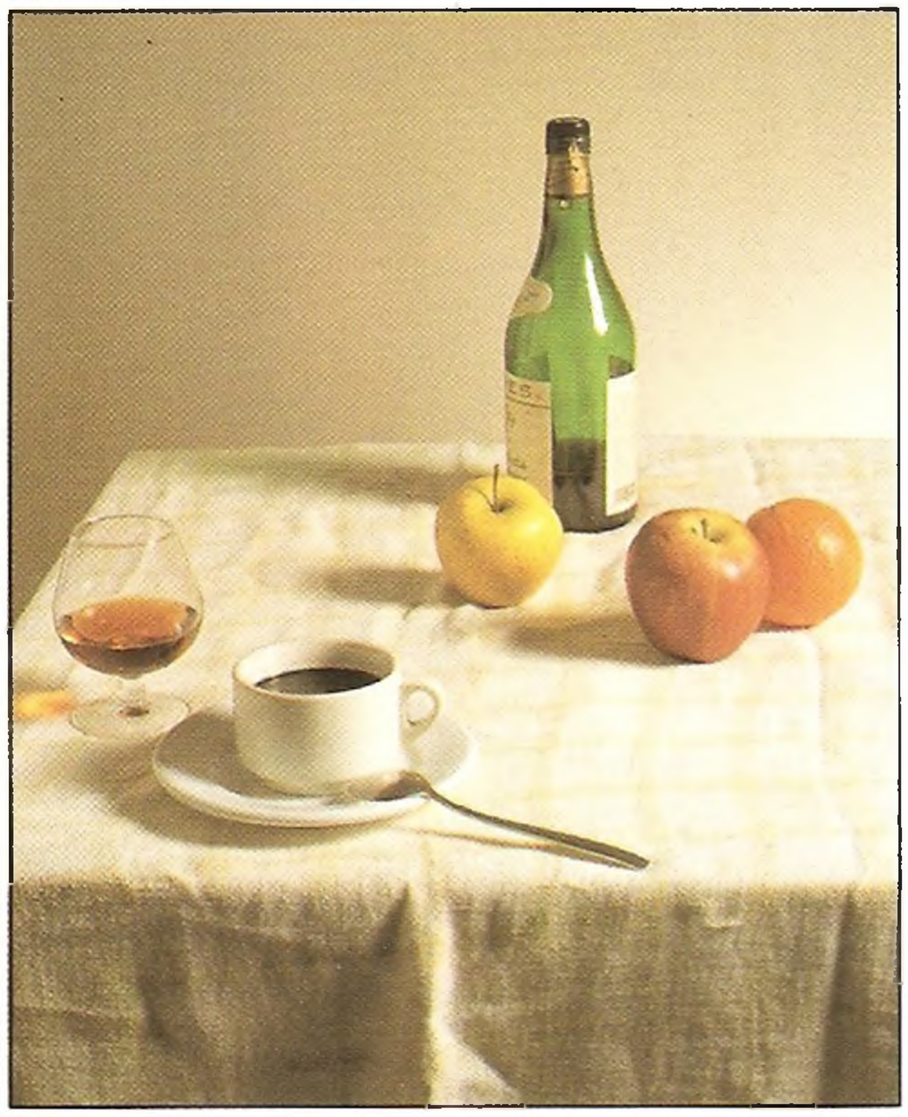
Wyjaśnijmy tutaj pojęcie *jedności* i *różnorodności* w odniesieniu do sztuki kompozycji.

Grecki filozof Platon został pewnego razu zapytany, z czego składa się kompozycja w sztuce. Platon odpowiedział, że **kompozycja polega na znalezieniu jedności w różnorodności.** (To oczywiście działa i w drugą stronę: *różnorodność w jedności*).

W pierwszym wariancie kompozycyjnym (fot. 180) jest zbyt dużo różnorodności; dzbanek do kawy i owoc są wyraźnie oddzielone kierując centrum zainteresowania na filiżankę i kieliszek z koniakiem. Między tymi dwiema grupami jest przepaść. W drugim wariancie (fot. 181) dzieje się coś przeciwnego: butelka, szklanka i owoce tworzą źle uporządkowaną jedność kompozycyjną i są zbyt monotonne. Brak tu urozmaicenia, czyli *różnorodności.* Jak powiedział znany nauczyciel Jean Guitton: „Komponować to szukać równowagi, czyli proporcji, która wyzwala piękno". Idźmy dalej.

# Kompozycja i interpretacja

182



183

Fot. 182 i 183. Czas na odświeżenie próby, nową zmianę. Przynoszę z powrotem butelkę brandy i zabieram owoce. Nagle przyszła mi na myśl *Martwa natura* Zurbarána w Muzeum Prado.

**Zdjęcie 182. Trzeci etap.** Powróciłem do butelki z koniakiem; jest mniejsza i bardziej stylowa. Usunąłem z kompozycji butelkę i szklankę z winem. Przed żółtym jabłkiem umieściłem czerwone i pomarańczę. Przeniosłem bliżej krawędzi stołu filiżankę z kawą i kieliszek z koniakiem. Opuściłem nieco kadr, aby uwydatnić cień na obrusie zwisającym ze stołu. Wygląda to lepiej; jest wystarczająco dużo miejsca między dwiema grupami przedmiotów, ale...

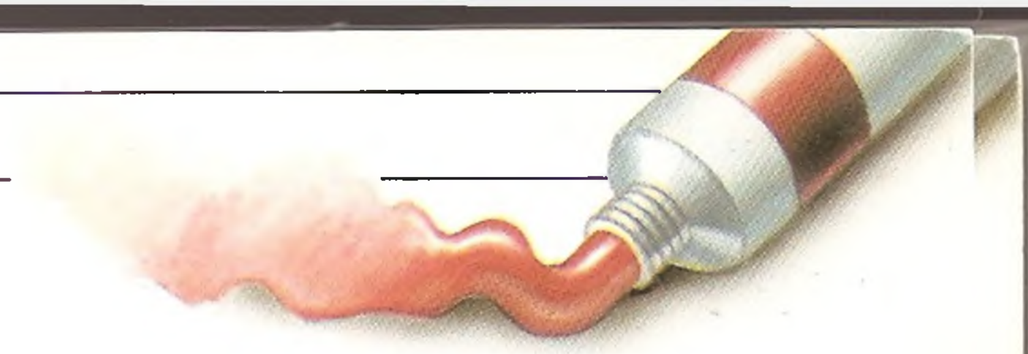
Pamiętam znaną *Martwą naturę* Zurbarána w Muzeum Prado, której temat stanowi kompozycja serii ceramicznych słoi ustawionych obok siebie na stole, widzianych z przodu (fot. 183). Skojarzenie pomysłów przypomniało mi moje własne obrazy. Do jednej z moich książek namalowałem martwą naturę, która składała się z kilku owoców, szklanki z piwem i miedzianego pojemnika: te przedmioty również były ustawione w jednej linii na stole, a kadr pokazywał obrus podobnie jak na obrazie Zurbarána (fot. 184). Mając to na uwadze dotarłem do czwartego i ostatniego etapu studiów nad kompozycją.

**Fot. 185. Czwarty etap.** Pozostawiam butelkę z koniakiem tam, gdzie była, z owocami na pierwszym planie. Zmieniłem jedynie kolejność owoców, aby otrzymać lepszy kontrast między żółcienią jednego jabłka, a czerwienią drugiego. Przesunąłem kieliszek z koniakiem i filiżankę bardziej do tyłu, aby utworzyć linię kompozycyjną o podobnej wysokości jak przedmiotów na pierwszym planie. Sądzę, że opuszczony kadr pozwala widzieć kompozycję z podwyższonej pozycji i daje lepszy obraz obrusa, którego fałdy cierpliwie malowałem. Jest to ostateczny kształt kompozycji.

Czy przy komponowaniu martwej natury tego rodzaju zabiegi są konieczne? Odpowiedź brzmi – tak! W końcu ubiegłego wieku malarz Louis Le Bail był jednym z niewielu świadków komponowania przez Cézanne'a jego martwych natur w obrazach. „Najpierw kładł obrus na stół, a następnie bardzo długo studiował i przypatrywał się jego fałdom. Później układał brzoskwinie, ciągle zmieniając ich położenie w poszukiwaniu dobrego kontrastu koloru dopełniającego: zielenie z czerwieniami, żółcienie z błękitami. Tak mógł zmieniać nieustannie ich miejsce, kąt, używając ... monet... tak właśnie, dla podparcia ich w pożądanej pozycji". Co za poświęcenie i entuzjazm wkładał w swoją pracę!

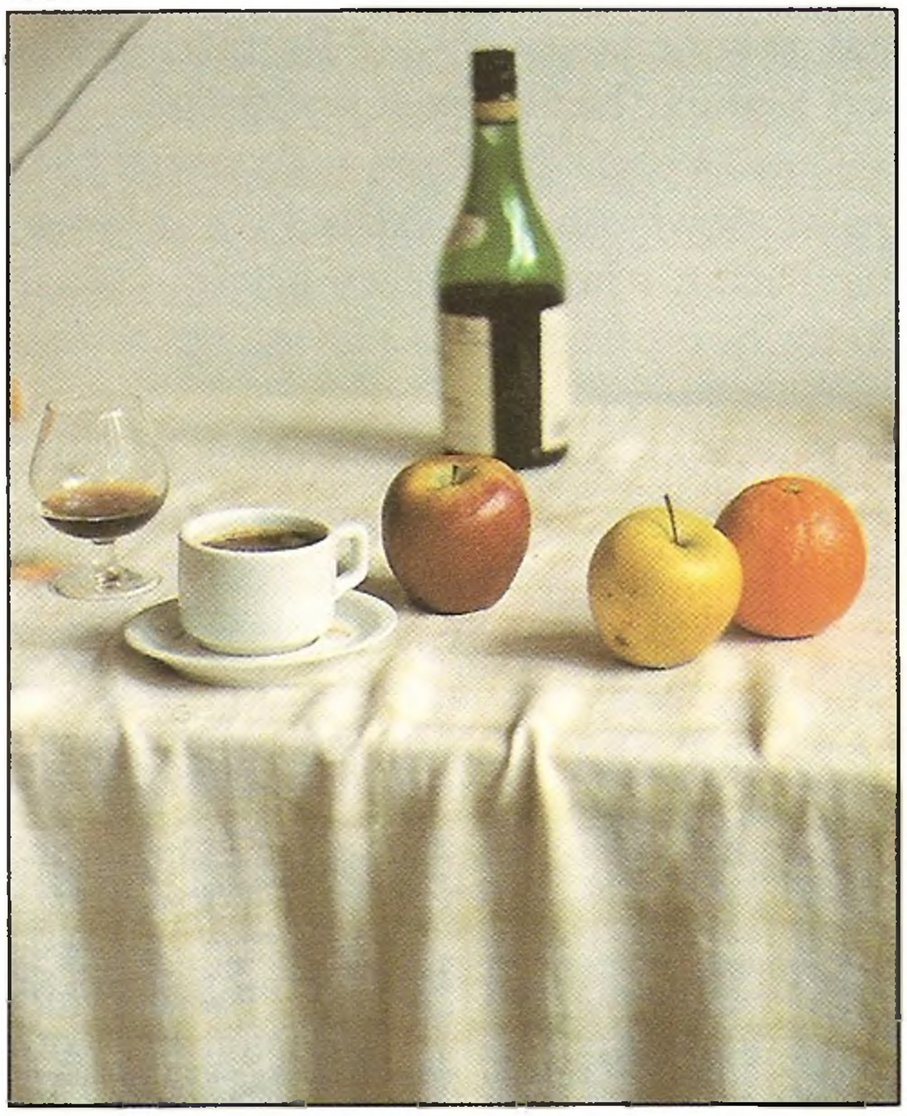
Pomówmy o tym, jak zinterpretujesz to, co widzisz przed sobą: powinieneś przestudiować przedmioty i wyobrazić sobie, co możesz wybrać i jak całość zakomponować.

Delacroix napisał: „Moje obrazy nie są całkiem realistyczne: artyści, którzy ograniczają się do odtworzenia dokładnie tego, co widzą, nigdy nie przekażą oglądającym istoty życia natury". W re-



184

185



Fot. 184 i 185. Wspomnienie *Martwej natury* Zurbarána przypomniało mi martwą naturę, którą malowałem w oparciu o jego obraz, ale większą uwagę przywiązując do obrusa. Ostateczny układ kompozycyjny obrazu jest widoczny na fot. 185.

zultacie wielcy mistrzowie (tacy jak Tycjan, Rubens i Rafael) i malarze nowocześni (Monet, Cézanne, van Gogh i inni) nigdy nie powielali modeli dokładnie tak, jak one wyglądały. Klucz do ich sukcesów leży w możliwościach kreacyjnych i inwencji twórczej, w wielu przypadkach wspartych pamięcią, wyobraźnią i interpretacją.

Psychofizyk Fischer w swojej pracy *Sztuka i współistnienie* snuje rozważania na temat fantazji i kreatywności, kładąc nacisk na – jak to nazywa – „trójkę interpretacyjną", czyli zdolność prezentacji, możliwość kombinacji i twórczą fantazję. Fischer rozwija tę koncepcję twierdząc, że podczas gdy artysta kontempluje model, w jego umyśle pojawiają się też inne przedstawienia, widziane i zapamiętane ze względu na ich formalną czy też chromatyczną wartość. Może to być zmierzch malowany przez van Gogha, a pojawiający się na przykład w filmie Viscontiego itd. tak dalej. Te wizje pozwalają artyście na odkrywanie nowych pomysłów, obrazów, a one z kolei zastępują poprzednio widzianą rzeczywistość. Artysta zestawia obrazy widziane w rzeczywistości z tymi, które powstały w jego wyobraźni. Odkrywa tym sposobem związki między rzeczywistością a wyobraźnią, bierze pod uwagę nowe możliwości... i tworzy.

Idea Fischera nie jest być może do końca jasna. Jest raczej abstrakcyjna, jednak warto lepiej ją poznać i spróbować wykorzystać. Zasada, którą za chwilę przeczytasz, jest dość prosta i konkretna, i możesz ją zastosować interpretując sztukę:

**Objaśnianie składa się głównie ze wzmacniania, zmniejszania i usuwania.**

Według Andre Lothe, autora kilku książek, artysta może i musi stosować te trzy elementy w praktyce, „zwłaszcza gdy dotyczy to linii, kolorów, wartości i form".

Mając to na uwadze i studiując model zakomponowaliśmy całość. Sądzę, że moglibyśmy zrezygnować z etykiety po prawej stronie butelki z koniakiem, tak jak i z etykiety na szyjce. Moglibyśmy osłabić ciemny odcień części obrusa na pierwszym planie. Moglibyśmy też zmniejszyć kontrast światła na owocach odpowiednio je przyciemniając. Byłoby możliwe podkreślenie i zrównoważenie kolorów w tle poprzez rozjaśnienie prawej strony oraz przyciemnienie lewej. Inne tego typu pomysły mogą zawsze pojawić się podczas malowania.

# Jak rozpocząć malowanie obrazu

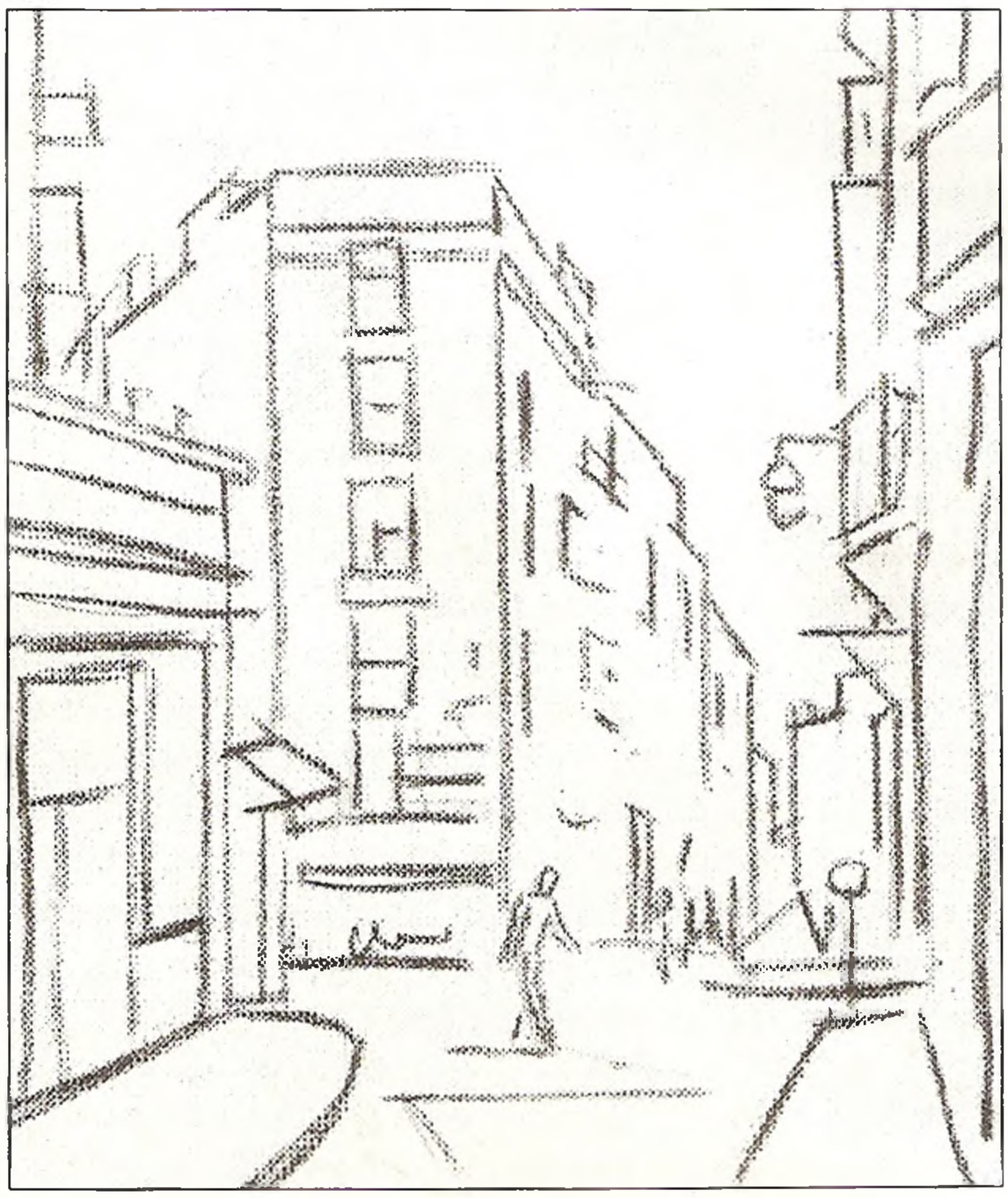
Jak rozpoczynasz obraz? Rysując model czy malując bez wstępnego szkicu?
Giorgio Vasari, urodzony w Arezzo w 1511 roku, mówi w swojej książce *Życie artystów*, że Tycjan i inni weneccy artyści „kładli kolor bezpośrednio na płótno, bez wstępnego rysunku".
Michał Anioł, Leonardo, Rafael, Rubens, Rembrandt, David, Degas i Dali, żeby wspomnieć kilku znanych artystów z przeszłości i czasów obecnych, rysowali swoje obrazy przed przystąpieniem do malowania. Ale na przykład Velázquez „nie przygotowywał swoich portretów. On ich nawet nie rysował. Po prostu zaczynał malować *alla prima* od samego początku". Wiemy, że Sorolla „rozpoczynał malowanie od kilku barwnych plam, stanowiących podstawę formy i konstrukcji obrazu". Van Gogh pisze w jednym z listów do swojego brata Theo: „Nie ma nic bardziej fascynującego niż zaczynanie obrazu pędzlem, a nie szkicowanie węglem. Wierzę, że dawni mistrzowie holenderscy zaczynali i kończyli obraz pędzlem".
Podsumowując te uwagi, krytyk sztuki Waetzold, autor książki *Ty i sztuka*, stwierdził:

**„Malarz nie widzi najpierw form, a później kolorów. Widzi jednocześnie kolory z formami i kolorowe kształty".**

Tak jak powiedział van Gogh: „Nie wypełniaj".
Ale wypełnianie jest czymś naturalnym, dlatego najpierw rysujemy temat obrazu, a później go malujemy.
Rysunek jest najczęściej wykonywany węglem drzewnym i jako szkic liniowy (fot. 186), czy też rysunek z modelunkiem światłocieniowym za pomocą (dodatkowo) palców – którymi artysta rozciera linie i łatwiej tworzy światłocień. Do malowania lub rysowania wstępnego szkicu może posłużyć również pędzel z szarością, błękitem lub sjeną (w zależności od tematu obrazu), rozcieńczonych w dużej ilości terpentyny, jak widzisz na fot. 187. Na razie rysuj obraz zanim przystąpisz do malowania. Później, gdy nabędziesz więcej doświadczenia, maluj od razu bezpośrednio na płótnie.

Fot. 186 i 187. Doświadczeni artyści mogą zacząć obraz malując bezpośrednio na płótnie, ale wielu ze znanych mistrzów zaczynało i zaczyna obraz od szkicu kompozycyjnego. Jeżeli jesteś początkującym malarzem, lepiej będzie zaczynać od szkicu. Narysuj linie węglem lub pędzlem i farbą rozpuszczoną w spirytusie mineralnym. Zamiast linii możesz zaznaczyć w obrazie miejsca światła i cienia.

186



187

# W którym punkcie obrazu zaczynać malowanie

Fot. 188 i 189. Gdzie zaczynać obraz? Zacznij od ciemniejszych odcieni lub cieni. Dadzą Ci punkt odniesienia pozwalający porównać pozostałe odcienie i kolory w obrazie. Wygodnie jest również zamalować szerokie białe przestrzenie w obrazie, aby uniknąć fałszywego kontrastu.

Zawsze zaczynam malowanie od najciemniejszych fragmentów (fot. 188). To nie jest mój pomysł, nauczyłem się tego od Delacroix'a i Corota, którzy w swoich pismach wyraźnie zalecali:

> **Myślę, że jest bardzo ważne, gdy zaczynam studium malarskie lub rysunkowe, określenie na początku najciemniejszych fragmentów obrazu.**
>
> *Eugène Delacroix*

> **Najpierw szkicujemy, później zaznaczamy światło i cień, a na końcu dodajemy kolor.**
>
> *Camille Corot*

Dobrze. Zacznij od waloru lub od najciemniejszych partii obrazu. Na samym początku zaznacz głębię i przestrzeń w obrazie, określ strukturę modelu i co najważniejsze wstępny szkic malarski, który pozwoli Ci ustawić odcienie i kolory Twojego modelu (fot. 189).

Ale jest też inny sposób, którego nauczyłem się od innego wielkiego mistrza impresjonizmu:

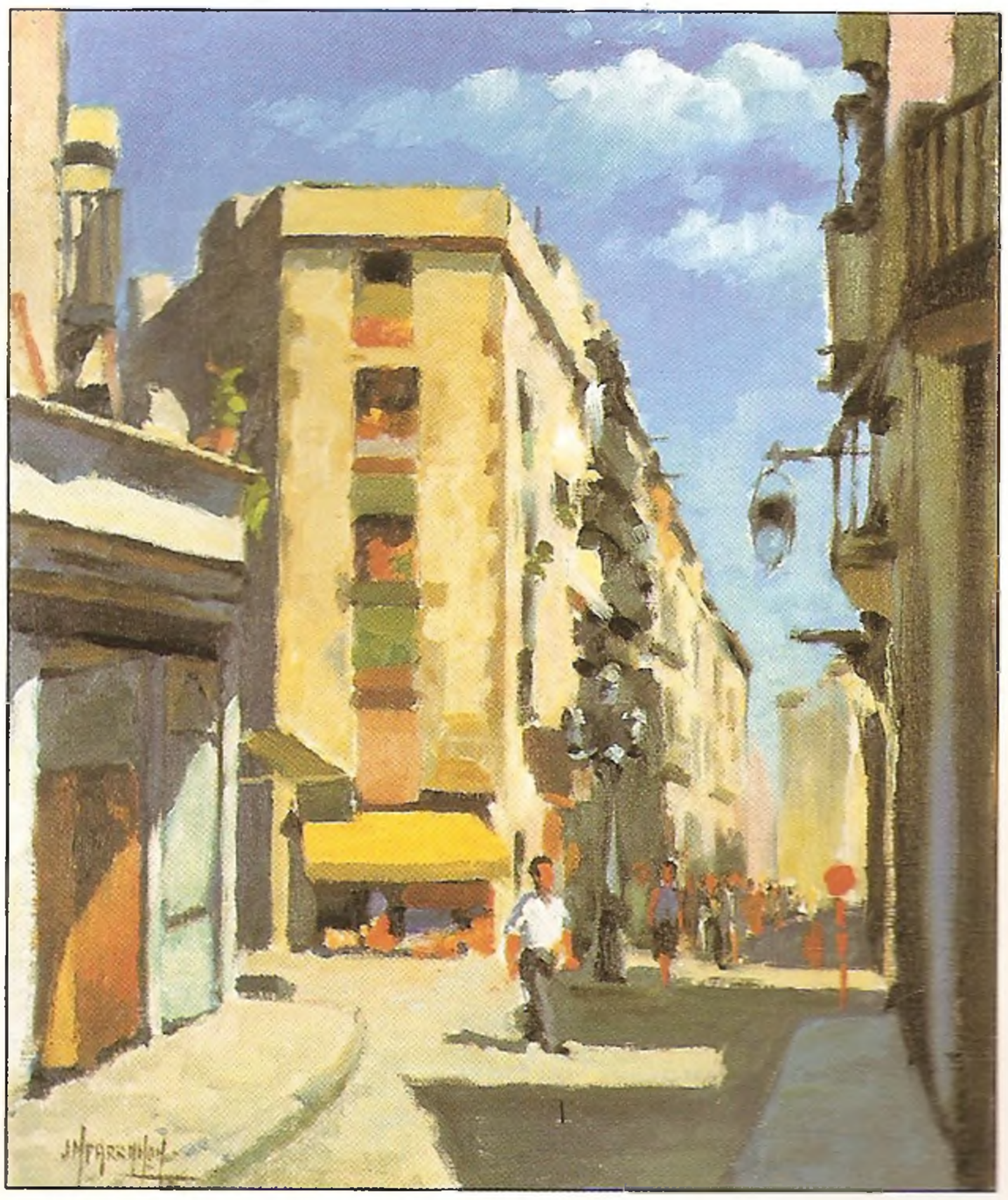
> **Zawsze zaczynam malowanie od nieba.**
>
> *Alfred Sisley*

Tak, oczywiście. Sisley, jak wielu innych artystów, myślał o czymś więcej niż tylko o *wypełnieniu przestrzeni*, aby wyeliminować ryzyko niewłaściwego kontrastu. Widzisz, jeżeli na płótnie istnieje duży obszar białej przestrzeni (fot. 188) i gdy zaczynasz zamalowywać tę przestrzeń, to w postrzeganym kolorze będzie fałszywy kontrast, gdy zaczniesz malować tło. Będziemy o tym mówić na kolejnych stronach.

Istnieją zatem dwie zasady rozpoczynania obrazu – pierwsza: malujesz najciemniejszy walor i druga: malujesz największe obszary w obrazie (niebo, tło itd.).

188

189



# Kontrast

Na poprzedniej stronie powiedzieliśmy, jak najlepiej rozpoczynać obraz – dodam jeszcze, że wyeliminowanie białych przestrzeni na płótnie jest konieczne, aby nie popełnić błędu przy kontrastowaniu kolorów. Pierwsza z takich zasad, zwana *prawem kontrastu symultanicznego*, mówi:

**„Kolor wydaje się ciemniejszy, gdy inny kolor wokół niego jest jaśniejszy".**

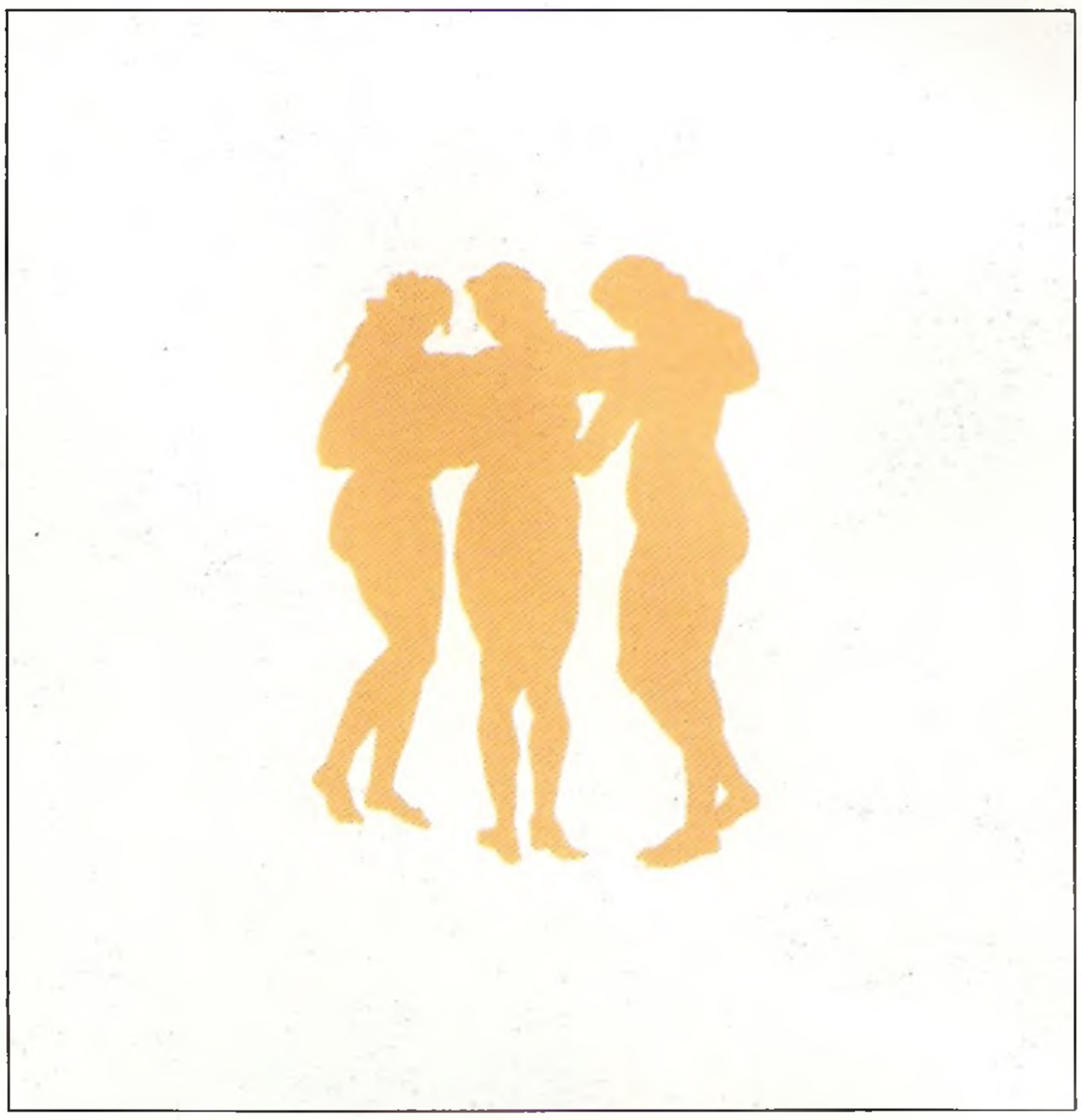
Taki efekt można zauważyć w sylwetce z obrazu Rubensa *Trzy Gracje*, która jest tu wydrukowana na białym i na czarnym tle (fot. 190 i 191). Jeżeli spojrzysz na obydwa zdjęcia, to zobaczysz, że chociaż sylwetki są tego samego koloru i mają ten sam odcień, to sylwetka na białym tle wydaje się ciemniejsza odcieniem i kolorem niż ta na czarnym.

Fotografia 192 pozwala zobaczyć przedziwne zjawisko kolejno *następujących po sobie kolorów* jako pochodnych kontrastu symultanicznego. Jeżeli przyjrzysz się bliżej, przez minimum 30 sekund przy jasnym świetle, trzem kwadratom w kolorze czerwonym, ciemnoniebieskim i zielonym, a później popatrzysz na białe przestrzenie, to zobaczysz trzy kształty w kolorach dopełniających: jasnym błękicie, żółcieni i purpurze. (W rzeczywistości zobaczysz trzy świetliste formy wyżej wspomnianych kolorów). Poniżej, na dwóch obrazkach zielonych cytryn (fot. 193 i 194), widać następny przykład kontrastu symultanicznego, a jednocześnie zjawisko *pobudzenia kolorów dopełniających*, które potwierdza myśl Delacroix'a. Artysta stwierdził: „Potrafię namalować cudowne ciało Wenus brudnymi kolorami, pod warunkiem, że będę miał wpływ na wybór koloru tła." Zjawisko to można wyjaśnić następująco. Patrz uważnie na cytrynę na żółtym tle przez około pół minuty, a następnie spójrz na cytrynę na niebieskim tle. Wydaje się, że drugi obraz ma przewagę światła żółtego, a pierwszy – błękitnego.

W ostatnim przykładzie, we fragmencie obrazu El Greco *Zmartwychwstanie* (fot. 195), możesz zauważyć to, co nazwałem *kontrastem pobudzonym* lub też fałszywym kontrastem rozświetlonych form. Będziemy o tym jeszcze mówić przy malowaniu naszej martwej natury.

Fot. 190 i 191. Zasada kontrastu symultanicznego: „Im ciemniejszy kolor otaczający, tym jaśniejszy kolor w środku i na odwrót" . Dwie sylwetki *Trzech Gracji* Rubensa potwierdzają tę zasadę.

190



191

# Kontrast

Na poprzedniej stronie powiedzieliśmy, jak najlepiej rozpoczynać obraz – dodam jeszcze, że wyeliminowanie białych przestrzeni na płótnie jest konieczne, aby nie popełnić błędu przy kontrastowaniu kolorów. Pierwsza z takich zasad, zwana *prawem kontrastu symultanicznego*, mówi:

**„Kolor wydaje się ciemniejszy, gdy inny kolor wokół niego jest jaśniejszy".**

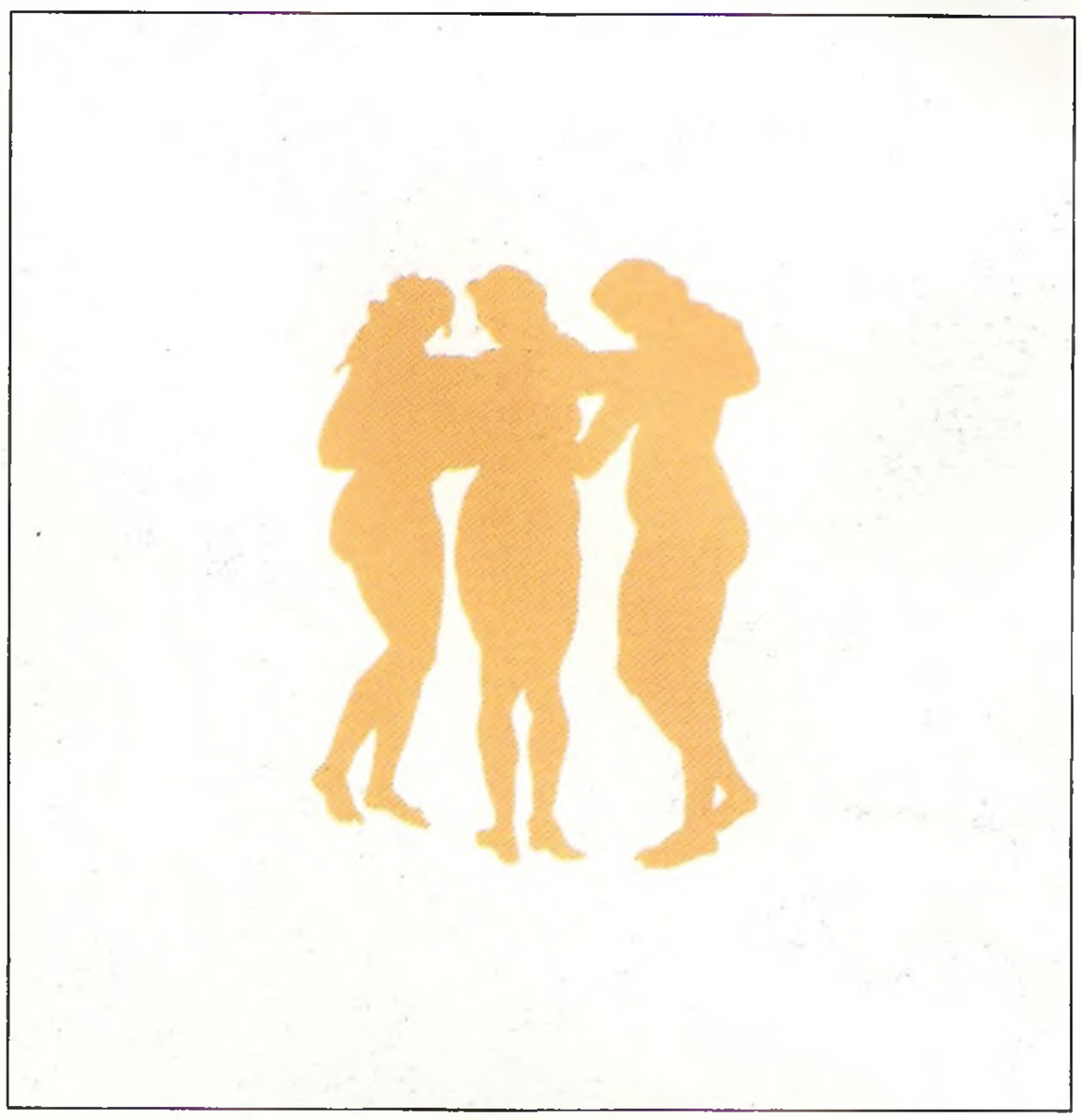
Taki efekt można zauważyć w sylwetce z obrazu Rubensa *Trzy Gracje*, która jest tu wydrukowana na białym i na czarnym tle (fot. 190 i 191). Jeżeli spojrzysz na obydwa zdjęcia, to zobaczysz, że chociaż sylwetki są tego samego koloru i mają ten sam odcień, to sylwetka na białym tle wydaje się ciemniejsza odcieniem i kolorem niż ta na czarnym.

Fotografia 192 pozwala zobaczyć przedziwne zjawisko kolejno *następujących po sobie kolorów* jako pochodnych kontrastu symultanicznego. Jeżeli przyjrzysz się bliżej, przez minimum 30 sekund przy jasnym świetle, trzem kwadratom w kolorze czerwonym, ciemnoniebieskim i zielonym, a później popatrzysz na białe przestrzenie, to zobaczysz trzy kształty w kolorach dopełniających: jasnym błękicie, żółcieni i purpurze. (W rzeczywistości zobaczysz trzy świetliste formy wyżej wspomnianych kolorów). Poniżej, na dwóch obrazkach zielonych cytryn (fot. 193 i 194), widać następny przykład kontrastu symultanicznego, a jednocześnie zjawisko *pobudzenia kolorów dopełniających*, które potwierdza myśl Delacroix'a. Artysta stwierdził: „Potrafię namalować cudowne ciało Wenus brudnymi kolorami, pod warunkiem, że będę miał wpływ na wybór koloru tła." Zjawisko to można wyjaśnić następująco. Patrz uważnie na cytrynę na żółtym tle przez około pół minuty, a następnie spójrz na cytrynę na niebieskim tle. Wydaje się, że drugi obraz ma przewagę światła żółtego, a pierwszy – błękitnego.

W ostatnim przykładzie, we fragmencie obrazu El Greco *Zmartwychwstanie* (fot. 195), możesz zauważyć to, co nazwałem *kontrastem pobudzonym* lub też fałszywym kontrastem rozświetlonych form. Będziemy o tym jeszcze mówić przy malowaniu naszej martwej natury.

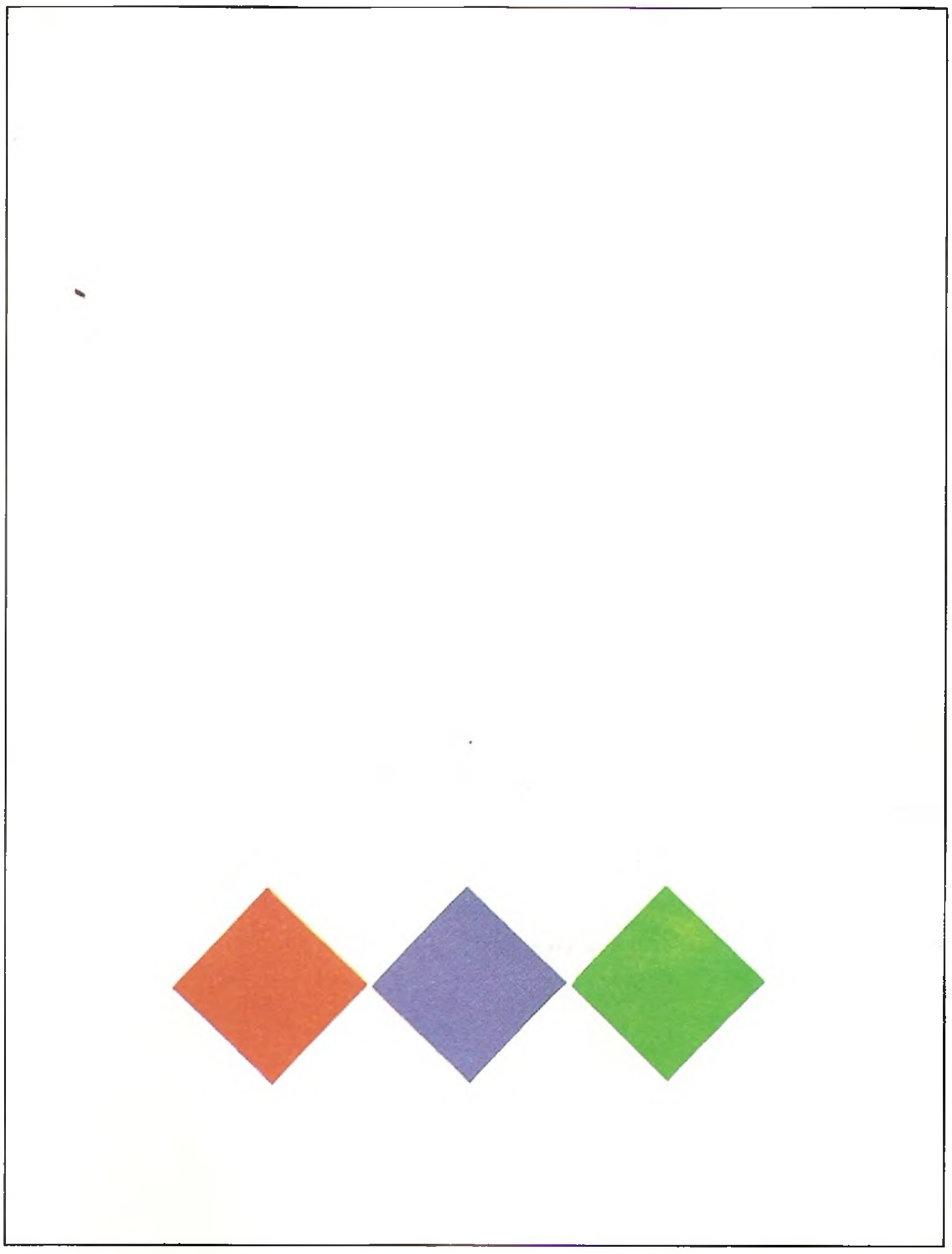
Fot. 190 i 191. Zasa kontrastu symultaniczi go: „Im ciemniejszy kc otaczający, tym jaśn szy kolor w środku i odwrót". Dwie sylwe *Trzech Gracji* Ruber potwierdzają tę zasad

190

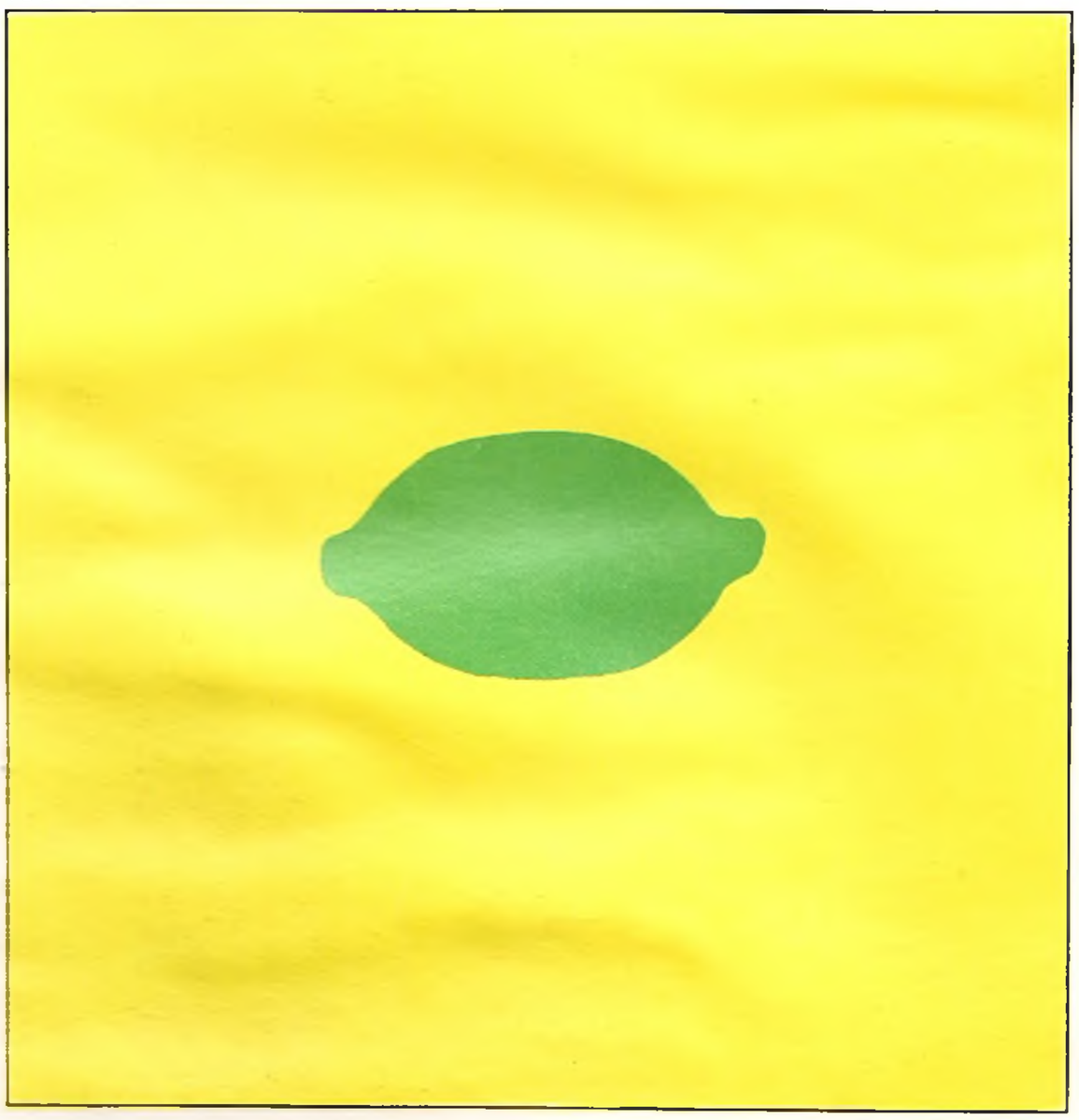


191

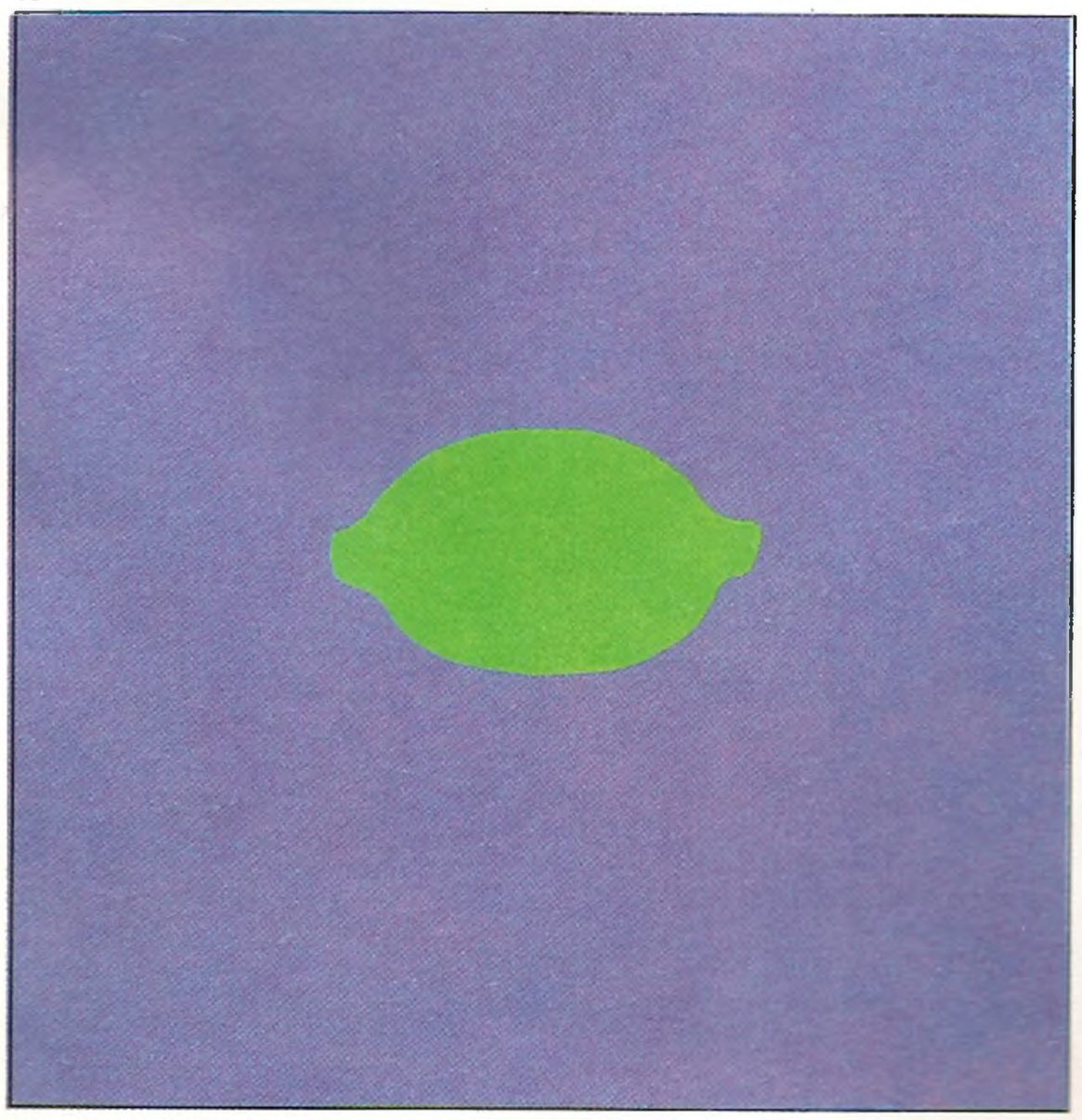
192



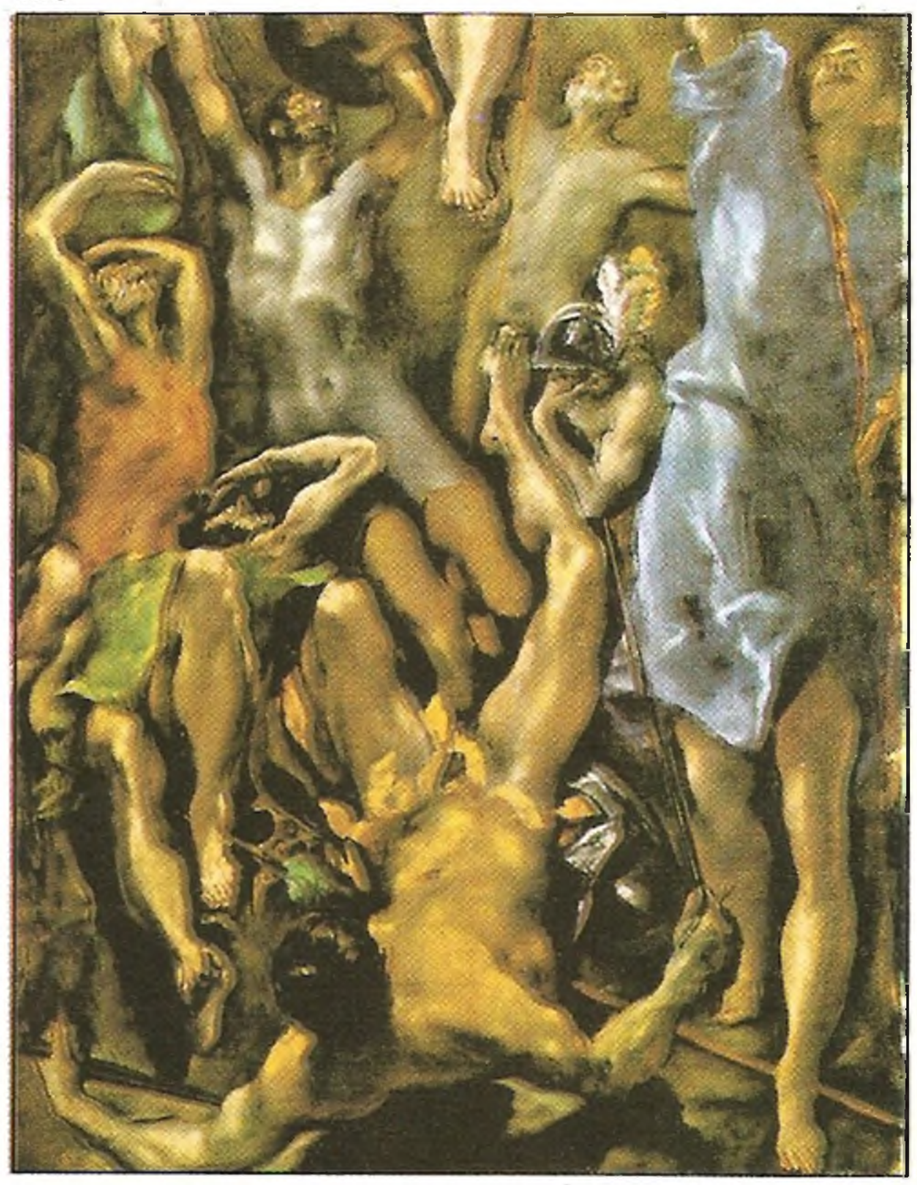
193



194



195



Fot. 192. Kontrast kolorów następujących po sobie: jeżeli popatrzysz przez 30 sekund na czerwony, błękitny i zielony kwadrat, a później na białą przestrzeń, zobaczysz kolory dopełniające.

Fot. 193 i 194. Zasada pobudzenia kolorów dopełniających. Jeżeli zobaczysz zieloną cytrynę na żółtym tle, a później na tle błękitnym, to ta druga będzie z przewagą koloru żółtego i odwrotnie – pierwsza z przewagą niebieskiego.

Fot. 195. El Greco (1541-1614), *Zmartwychwstanie* (fragment), Muzeum Prado, Madryt. Kontrast może być stworzony rozważnie, aby podkreślić kształty; ten sposób był używany przez wielu artystów.

# Technika malarstwa olejnego: malowanie bezpośrednio na płótnie

W uzupełnieniu techniki malowania szpachelką (nie będziemy się nią zajmować, ponieważ rzadko używa się w niej pędzla), istnieją dwa sposoby malowania olejami; technika malowania bezpośrednia (czy też szybka) i technika malowania etapami.

Pierwsza z nich została wprowadzona przez impresjonistów, ponieważ próbowali oni malować „pierwsze wrażenie" – co oczywiście czynili z dużym powodzeniem. Próbując uchwycić pomysł malowali kilka godzin czy też cały ranek. „Tak, namalowałem ten obraz w dwie godziny", zwykł był mawiać malarz impresjonista Whistler do każdego, kto wątpił w możliwości i efekty malowania bezpośredniego. Ale zaraz dodawał: „Lecz pracowałem latami, aby namalować taki obraz w dwie godziny".

Powstawanie obrazu krok po kroku jest pokazane na kolejnych stronach (fot. 196 – 199) i przybliża ten sposób malowania. Malowałem ten obraz w Pirenejach, tuż obok francuskiej granicy. Było bardzo zimno! Poświęciłem dwie godziny na pracę w plenerze i godzinę w pracowni. Malowałem techniką znanego pejzażysty Camille Corot'a, który napisał: „Wiem z doświadczenia, że zrobienie prostego szkicu jest bardzo pomocne, a później... „(pozwólcie mi to podkreślić):

**maluje się obraz krok po kroku, aż cały nabierze kolorów".**

Corot idzie dalej, rozwijając komentarz do procesu tworzenia obrazu – jest to lekcja sama w sobie: „Zauważyłem, że to, co namaluję za pierwszym podejściem, jest bardziej naturalne i satysfakcjonujące; takie malowanie ma tę przewagę, że sprawia przyjemną niespodziankę. Z drugiej strony, przemalowanie obrazu, plam wcześniej położonych – prowadzi do zaniku spontaniczności pierwszych pociągnięć pędzla i pewnej harmonii w obrazie i kolorze".

Zostawiam Cię, drogi Czytelniku, z lekcją Corota i z powstawaniem obrazu przedstawionym tutaj. Przeczytaj starannie uwagi dotyczące fotografii. Kwitują one technikę malarstwa olejnego bezpośredniego: technikę Corota i następujących po nim impresjonistów.

**Fot. 196. Pierwszy etap.** Szybki szkic węglem, w którym przedstawiamy zarys kompozycji, najważniejsze kształty i przedmioty.

**Fot. 197. Drugi etap.** „Wypełnienie przestrzeni". Góry w tle są namalowane ostatecznym odcieniem koloru. Barwa i kształt drzew w tle są tylko naszkicowane, ale właściwie już ustalone.

196

197

198

**Fot. 198. Trzeci etap.** „To co zrobione, to zrobione", ponieważ malujemy techniką *alla prima* – jak powiedzieliby we Włoszech. I jak zwykł mawiać Corot: „Maluj obraz w sposób jak najbardziej ostateczny, aby zostało naprawdę niewiele do uzupełnienia".

**Fot. 199. Czwarty i ostatni etap.** Drzewa pośrodku i te oddalone wraz z drzewami po lewej stronie pierwszego planu były malowane w plenerze z natury. Zrobiłem fotografię krajobrazu, a następnie w pracowni namalowałem rozświetlone gałęzie drzew na pierwszym planie. Skorygowałem perspektywę ścieżki i zaznaczyłem kamienie, którymi jest wybrukowana po prawej stronie.

199

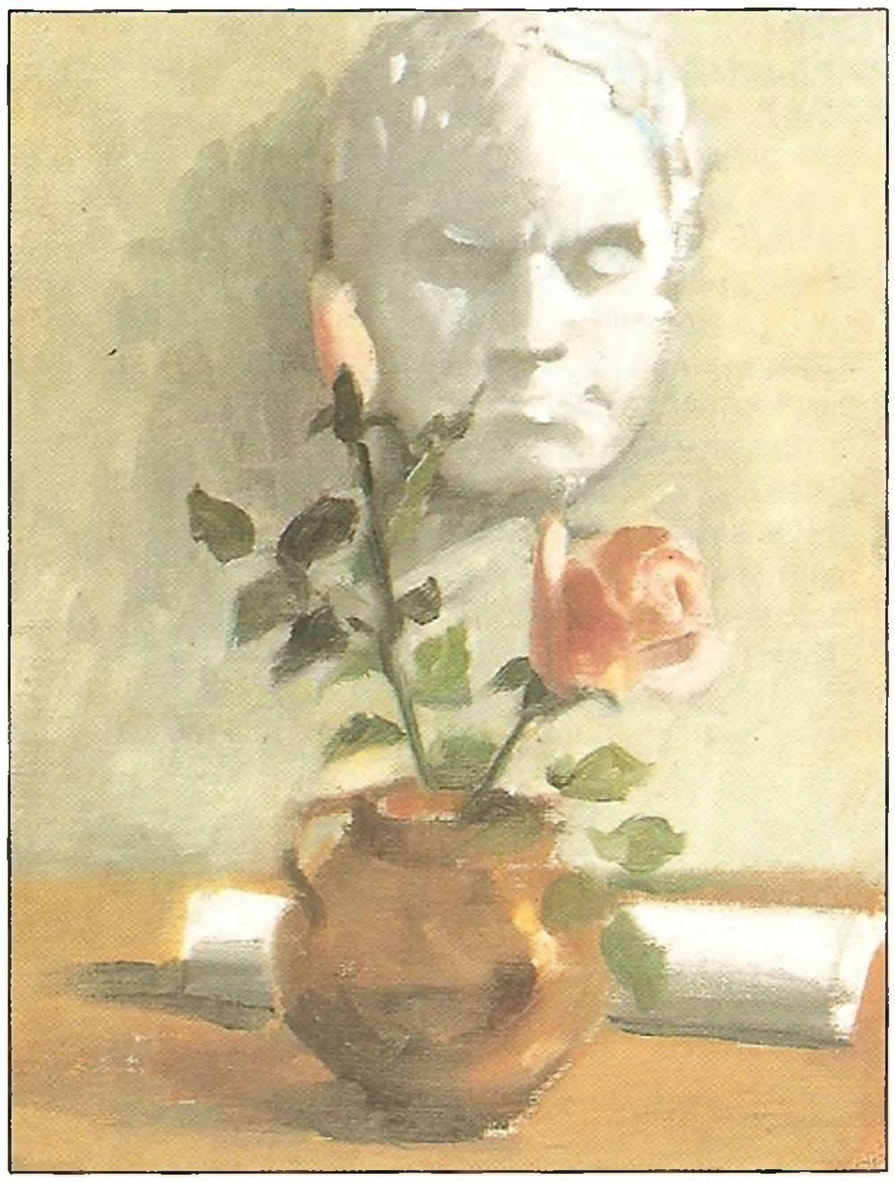
# Malowanie etapami

*W hołdzie Beethovenowi* namalowałem (malowanie to mój zawód, a muzyka – moje hobby) w trzech etapach, oczywiście nie licząc pierwszego – kiedy zrobiłem szkic całości (fot. 200).

Zauważ stan, w jakim jest obraz na każdym z trzech etapów (fot. 201, 202 i 203). Zobaczysz, że jest to zupełnie inna technika niż pokazane na poprzednich dwóch stronach malowanie bezpośrednie, gdzie obraz jest tworzony krok po kroku w celu uzyskania jak najlepszego efektu za pierwszym razem. Ten obraz był malowany i przemalowywany w trakcie każdej sesji. Jest to widoczne nie tylko w zmianie ko-

**Fot. 200. Wstępny szkic.** Decydując się na temat *W hołdzie Beethovenowi* namalowałem obraz, który – jak widzisz – jest utrzymany w ciepłej kolorystyce. Tło, a nawet szary cień rzucany przez maskę Beethovena, ma ciepły kremowy odcień.

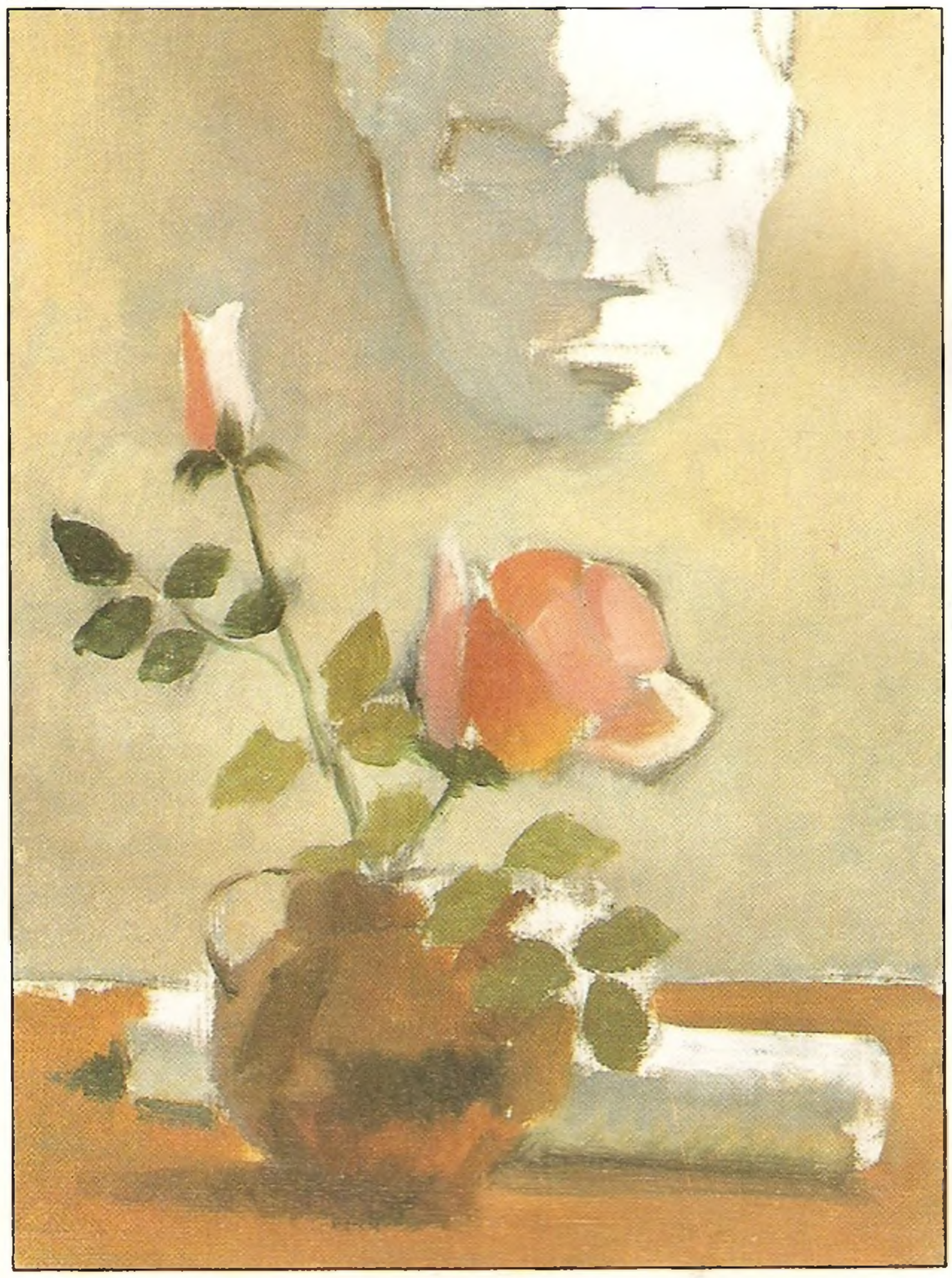
200



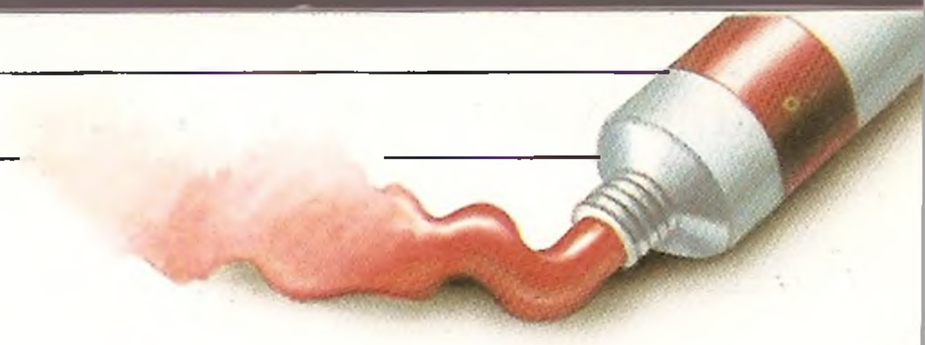
**Fot. 201. Pierwszy etap (następnego dnia).** W trakcie pierwszego etapu malowania studiowałem poszczególne elementy i ostateczną kompozycję całości. Określiłem ciepłą kolorystykę kompozycji. Zauważ, że farba jest dość płynna, ponieważ została rozcieńczona terpentyną.

**Fot. 202. Drugi etap (następnego dnia).** Na tym etapie widzisz zmiany w zestawieniu kolorów, przekształcenia i podkreślenia przedmiotów. Kremowy kolor tła został zastąpiony błękitno-niebieskim, a cień rzucany przez maskę jest chłodny zamiast ciepłego i lepiej uwydatnia harmonijny kontrast z różami, wazonem i stołem. Ten kontrast osiągnąłem poprzez zestawienie kolorów dopełniających.

201



202



loru tła (szczególnie między pierwszym a drugim etapem), ale również w kolorze maski Beethovena, wazonu, róż i liści. Wszystkie te elementy uległy zmianie, aczkolwiek w niewielkim stopniu.

To całkiem normalne, że we wczesnych etapach malowania używa się farby bardziej rozcieńczonej w terpentynie i nakłada na siebie kolejne jej warstwy. W następnych etapach używa się więcej materiałów, a nawet *frottage* i impastów. Technika ta odpowiada sposobowi malowania *tłuste na chudym*, którego zasadę omówimy na następnych stronach.

**Fot. 203. Trzeci i ostatni etap (po dwóch dniach).** Jak widzisz, na ostatnim etapie kształt całości został rzeczywiście zmieniony, ale kolorystyka obrazu została określona już wcześniej. Obraz jest teraz bardziej konkretny i wykończony. Został dopracowany i poprawiony. Są to charakterystyczne cechy malowania etapami.

203

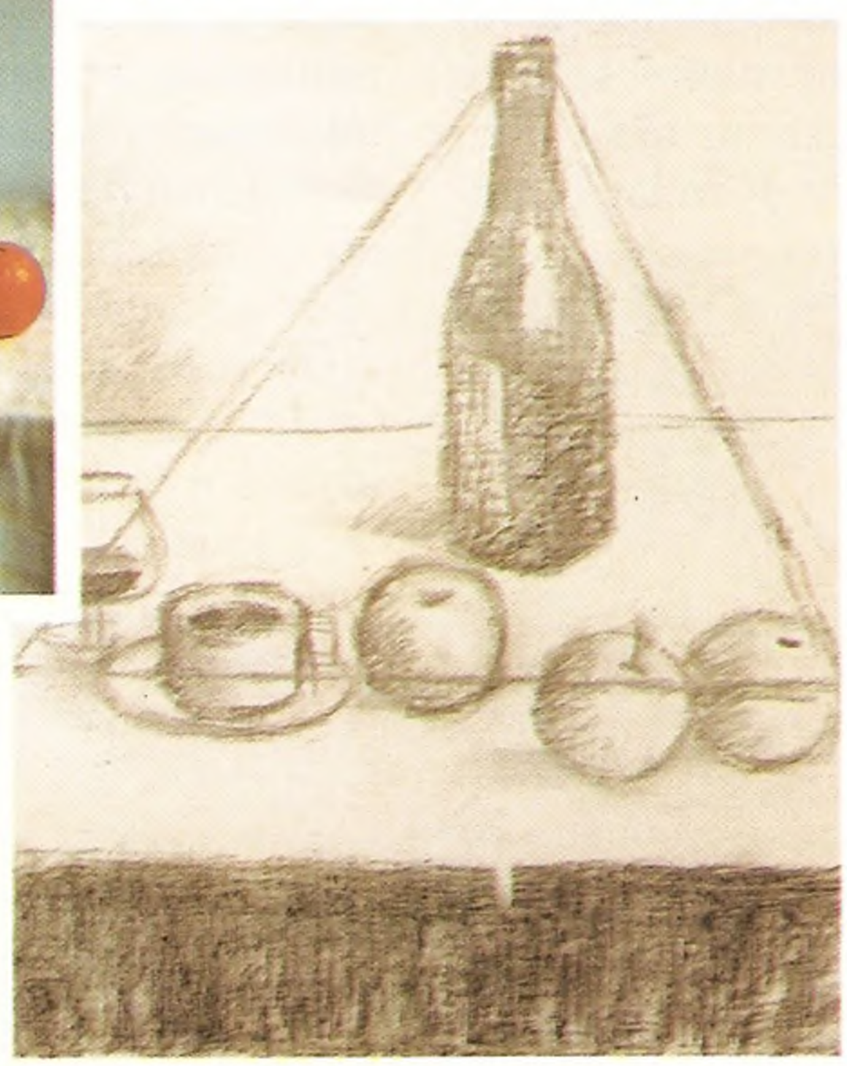
# Malowanie martwej natury wszystkimi kolorami

204

**Fot. 204. Oto model, który zakomponowaliśmy na stronie 95.**

**Fot. 205 i 206. Najpierw rysujemy całość na bazie trójkąta zarysowując delikatnie formy, tak aby można było je korygować (fot. 205). Następnie uwydatniamy całość walorowo.**

205



**Fot. 207. Czystym palcem tworzysz linie światła na fałdach obrusa.**

**Fot. 209. Zacząłem malować kolejne przestrzenie, tło, obrus oraz butelkę, aby pozbyć się bieli płótna i uniknąć fałszywego kontrastu przy malowaniu reszty obrazu.**

A teraz jesteśmy gotowi do wykorzystania wszystkich kolorów. Tak, właśnie! A oto model. (Kolory są na mojej palecie i jest to ten sam zestaw, który podałem na stronie 37).

Spoglądam na model ustawiając go kompozycyjnie w głowie i myśląc o przestrzeni pozostawionej obok kieliszka i pomarańczy, powyżej i poniżej butelki z koniakiem oraz w części obrusa zwisającej ze stołu. Obserwuję, obliczam, wyobrażam sobie kontrasty i światłocień. Praca ta jest nieodzowna i naturalna przed przystąpieniem do malowania obrazu.

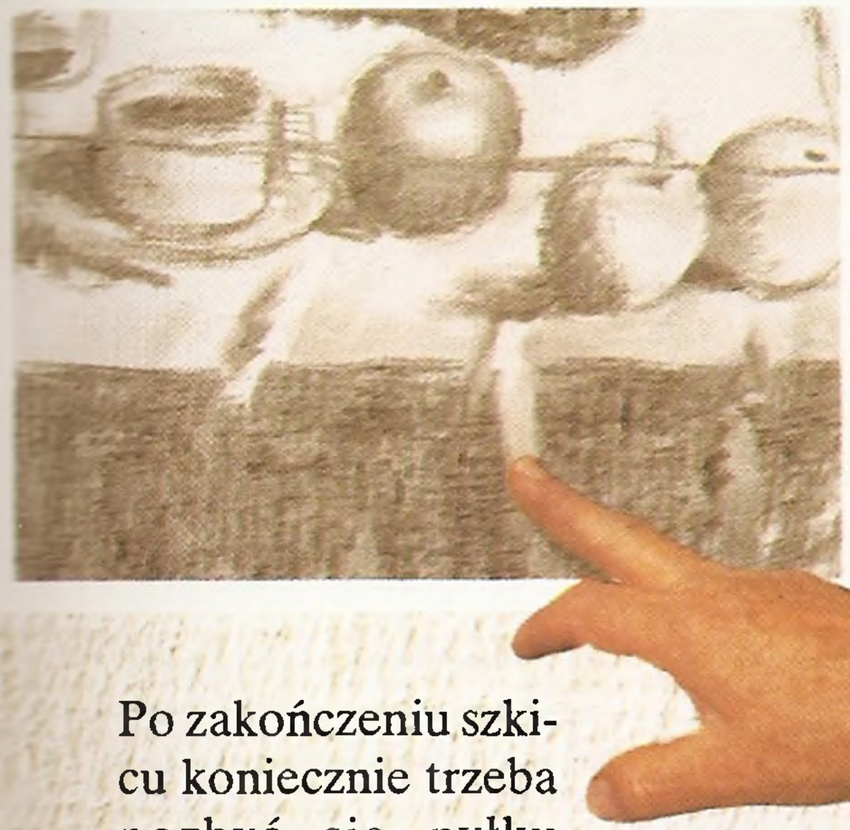
To całkiem normalne, że poświęcasz 10 do 15 minut na studiowanie formy, koloru i możliwości kompozycyjnych.

Zaczynam od studiowania modelu, następnie szkicuję kompozycję węglem rysując trójkąt jako punkt odniesienia. Określam jednocześnie podstawowe elementy układu kompozycyjnego. Potem ustawiam światłocień. Pierwsze kreski są bardzo delikatne, abym mógł je później korygować (fot. 205). Kiedy wszystkie formy są już ustawione, przyciemniam cały rysunek, od czasu do czasu używając resztki węgla (fot. 206). Zaznaczam szary pasek obrusa na pierwszym planie i usuwam trochę szarości palcem, określając światłocień na fałdach (fot. 207). Ważne jest, abyś miał czyste palce, gdy „malujesz", czyli stopniujesz biel.

206

# Pierwszy etap: szkic i malowanie tła

207



Po zakończeniu szkicu koniecznie trzeba pozbyć się pyłku z węgla, aby nie brudził kolorów, którymi malujemy obraz. Można to zrobić na dwa sposoby. Jeden z nich to delikatne przetarcie rysunku szmatką po powierzchni płótna. Pyłek z węgla zniknie, a zarys szkicu pozostanie. Drugi sposób to utrwalenie rysunku fiksatywą do węgla w aerozolu. Jest to metoda najwygodniejsza i najbezpieczniejsza. Ale bądź ostrożny! Musisz kilkakrotnie pokryć rysunek warstwą fiksatywy. Zajmie to trochę czasu, bo płótno musi wyschnąć. Rozpryskuj fiksatywę krótkimi strugami, aby nie spływała razem z węglem po powierzchni płótna.

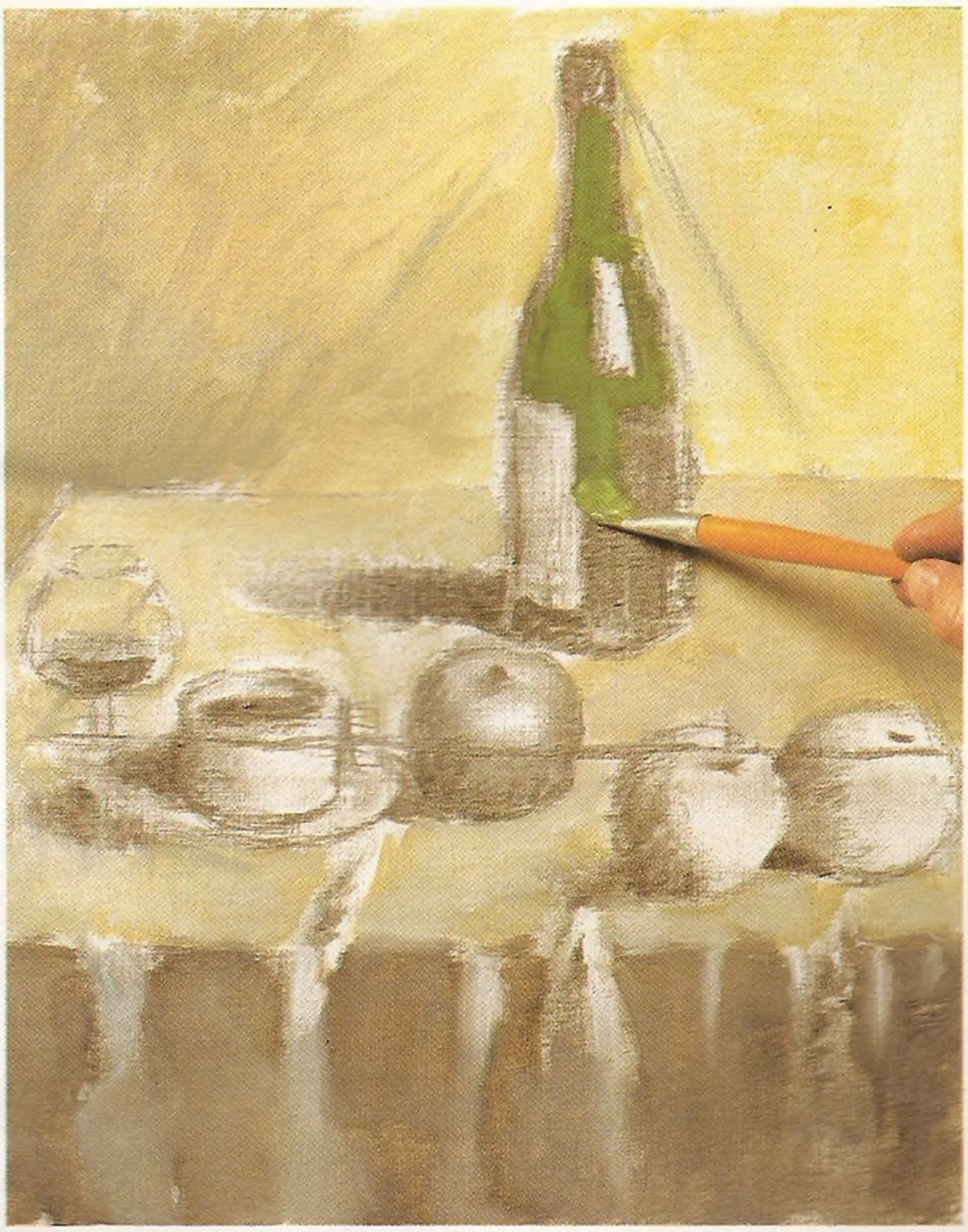
Szkic jest gotowy i zabezpieczony, czas więc na malowanie. Butelka z koniakiem jest malowana zielenią, a później tą samą zielenią tło. Zauważ stan obrazu na fot. 207. Farba jest dobrze rozcieńczona w terpentynie, w myśl zasady *tłuste na chudym*; zasada ta jest opisana w dodatkowym punkcie u góry strony (fot. 208).

208

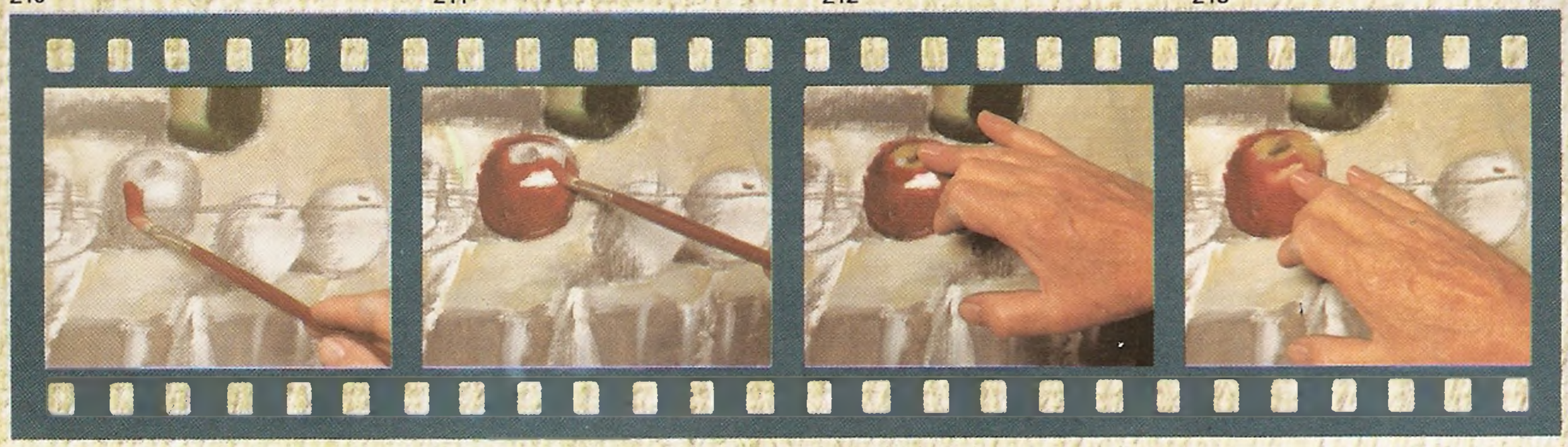
**TŁUSTE NA CHUDYM**

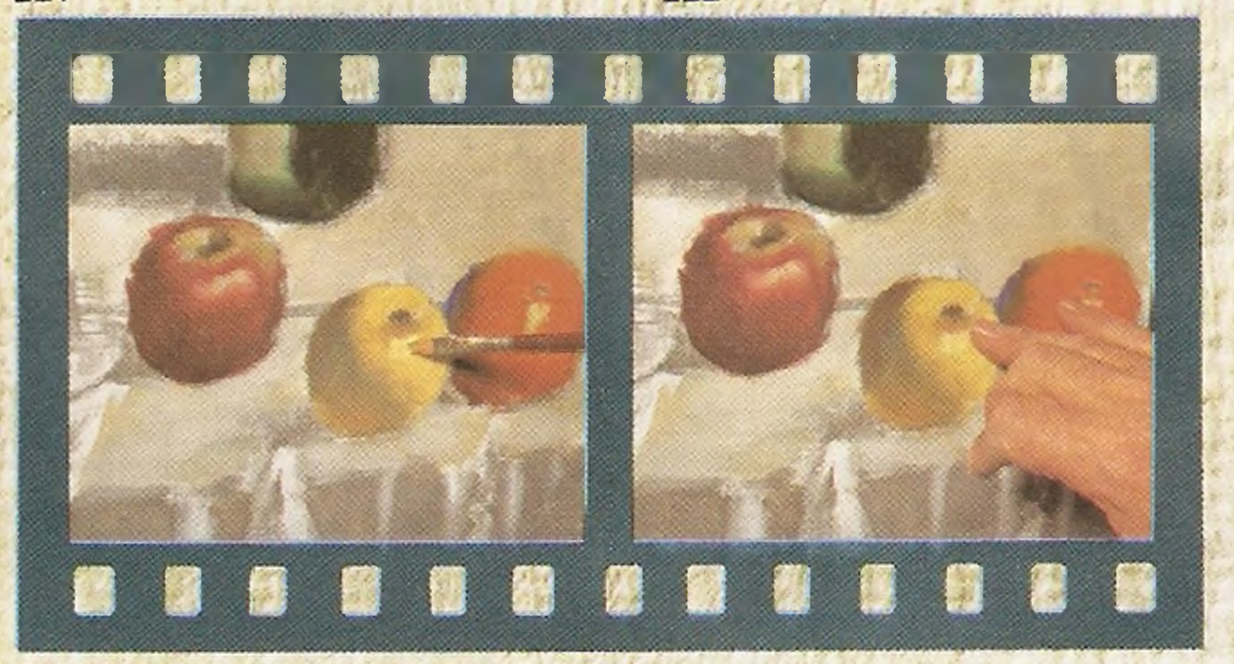
Aby obraz w przyszłości nie popękał, musimy malować pierwszą warstwę z użyciem większej ilości terpentyny. Gdy farba jest rozcieńczona terpentyną, zmniejsza się w niej proporcjonalna ilość oleju. Z drugiej strony, gdy farba olejna jest zmieszana z olejem lnianym, wzrasta jej tłustość. Jeżeli malujesz pierwszą warstwę z dodatkiem oleju lnianego, a następną z dodatkiem terpentyny, to ostatnia warstwa wyschnie szybciej niż pierwsza. Po pewnym czasie spowoduje to skurczenie się warstwy tłustszej i jej popękanie. Malując tłustymi plamami na chudych unikniesz tych problemów.

209



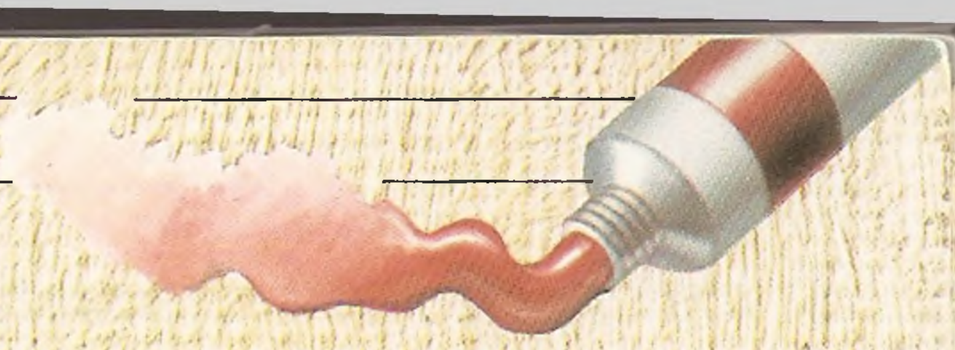
# Drugi etap: jabłko, pomarańcza i jabłko






**Fot. 210–222. Malowałem obraz wybierając raz po raz między malowaniem bezpośrednio na płótnie, a malowaniem etapami. Kolejność jest opisana w tekście i pokazana na zdjęciach na kolejnych stronach książki. Po kolei opisuję też pracę nad trzema owocami.**

Fascynujące, absolutnie fascynujące!
Powiedziałem do Juana, mojego przyjaciela fotografa: „Powinieneś mieć kamerę video i rejestrować krok po kroku to, jak maluję *alla prima*".
Juan lubi narzekać, więc stwierdził: „Czas naświetlania jest zbyt długi. Nic z tego nie będzie".
Juan spędził prawie trzy godziny ustawiając światłomierz, migawkę i przesłonę. Mrucząc pod nosem zdołał zrobić znakomite sekwencje obrazów. Juan to świetny gość!



Fascynujące! Malowałem martwą naturę wybierając między malowaniem bezpośrednio na płótnie, a malowaniem etapami. Dlatego z jednej strony wzorowałem się na Corot'cie „malując za jednym zamachem" na przykład jabłko, które prawie skończyłem, ale do którego wkrótce wróciłem, aby namalować rzucany przez nie cień tworzący kontrast; to malowanie etapami. Spójrz na fotografie obok.

Zacząłem jabłko czerwienią: a dokładnie karminem z odrobiną czerwieni. Ale najpierw sprawdziłem, jak wygląda kolor (jest to przyjęte przed położeniem ostatecznego koloru na płótnie; spójrz na fot. 210). Kolor jest znakomity. Dorzuciłem trochę cynobru w strefie światła i zmieszałem go z niewielką ilością ultramaryny w cieniu. Zauważ, ile pozostawiłem bieli płótna w świetle (fot. 211). Kontynuując namalowałem dołek w jabłku żółcienią kadmową, odrobiną karminu i bieli oraz niewielką ilością zieleni permanentnej. Następnie stopniowo zmieszałem kolory poruszając delikatnie palcem po farbie (technika malowania palcami jakby były pędzlami wywodzi się od Tycjana; wielu artystów pomaga sobie dzisiaj w ten sposób przy malowaniu obrazu – fot. 212).

Maluję bielą blik światła na jabłku. Delikatnie mieszam farbę palcem i w ten sposób kończę malowanie pierwszego jabłka (fot. 213).

Przy malowaniu pomarańczy zrobiłem błąd i wypróbowałem kolor bezpośrednio nad blikiem światła. To w końcu żaden problem. Wytarłem farbę szmatką umoczoną w terpentynie (jesteśmy teraz przy fot. 214). Czy nadążasz za mną? (dotarliśmy do fot. 215). Impresjoniści stwierdzili: „kolor cienia jest zawsze kolorem dopełniającym koloru lokalnego". Kolorem dopełniającym oranż jest błękit. Mieszam błękit z oranżem i pozostawiam kolor takim, jaki jest (fot. 216).

Teraz zamierzam namalować żółte jabłko. Chcę krótko o tym opowiedzieć (przestudiuj fotografie od 217 do 222). Maluję światło używając żółcieni cytrynowej zmieszanej z żółcienią kadmową. Cień jest namalowany mieszaniną żółcieni kadmowej i ultramaryny, koloru dopełniającego dla żółcieni (fot. 217). Aby określić odbite światło stosuję żółcień kadmową i żółtą ochrę.

„Juan, czy to będzie widać?"

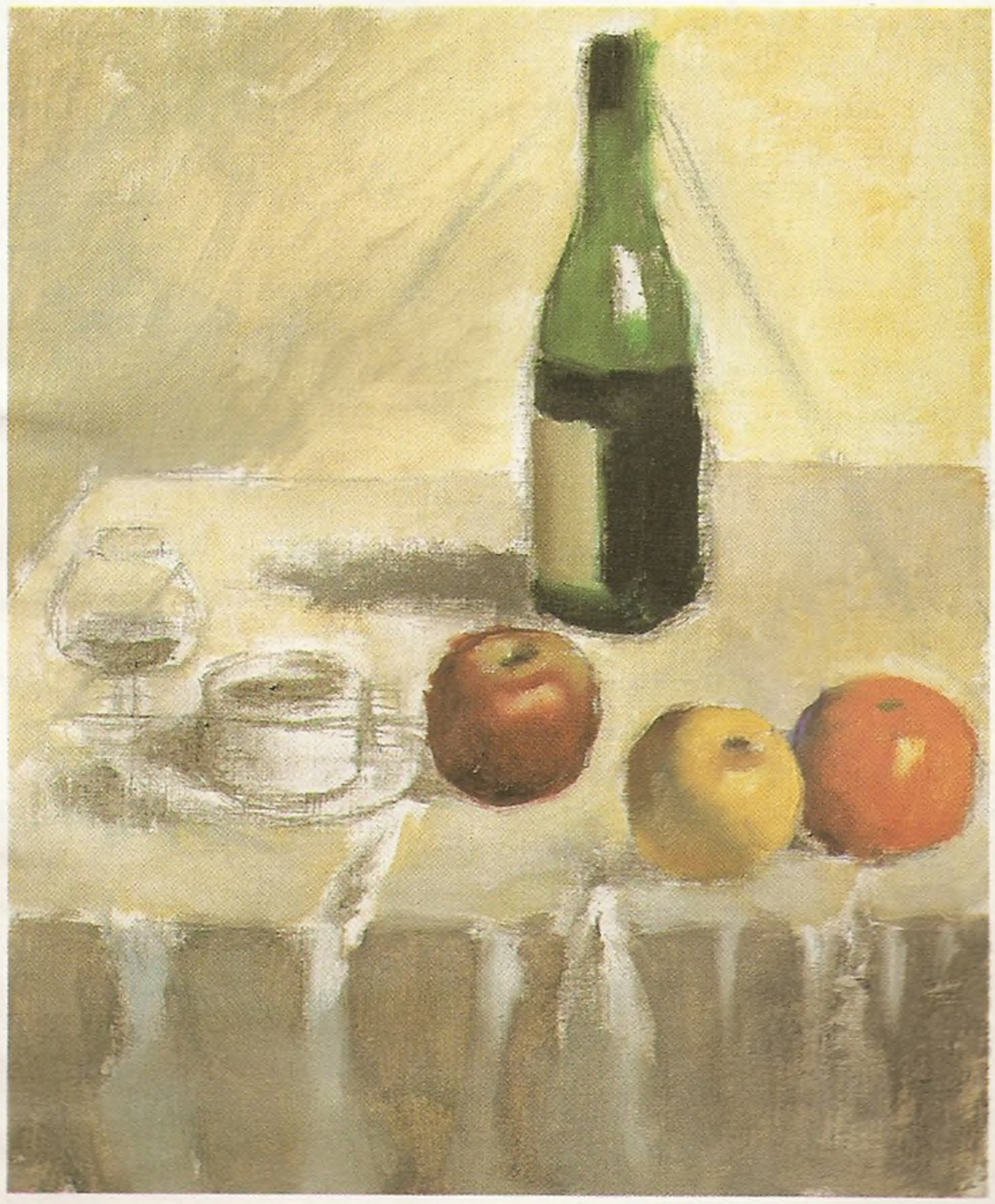
„Nie powiedziałeś mi, żeby pstryknąć!" – krzyknął (fot. 218).

Używając czystego pędzla spróbowałem zharmonizować kolory (fot. 219). Palcami (fot. 220) i – oczywiście – czystym pędzlem namalowałem bielą blik światła (fot. 221), a następnie wysubtelniłem go (fot. 222).

Fotografia 223 pokazuje stan obrazu przy końcu sesji malarskiej. Butelka z koniakiem jest prawie skończona, ciągle jednak brakuje na niej blików świetlnych i owalnej formy zaznaczającej poziom alkoholu. Pewne ciemne miejsca są jeszcze niedokończone i, tak jak wcześniej powiedziałem, malowałem całość *alla prima*, ale etapami!

**Fot. 223. Tak wygląda obraz po drugim etapie malowania.**

223



# Trzeci etap (następnego dnia): filiżanka, kieliszek, obrus

**Fot. 224 i 225. Rozpocząłem trzeci etap malowania od cieni rzucanych przez filiżankę z kawą. Maluję kolor cienia w kontraście do bieli światła odbitego od cylindrycznego kształtu filiżanki. Pociągnięcia pędzla przechodzą od strefy cienia do strefy światła i zaznaczają płynne przejście tonalne.**

224

225

226

227

228

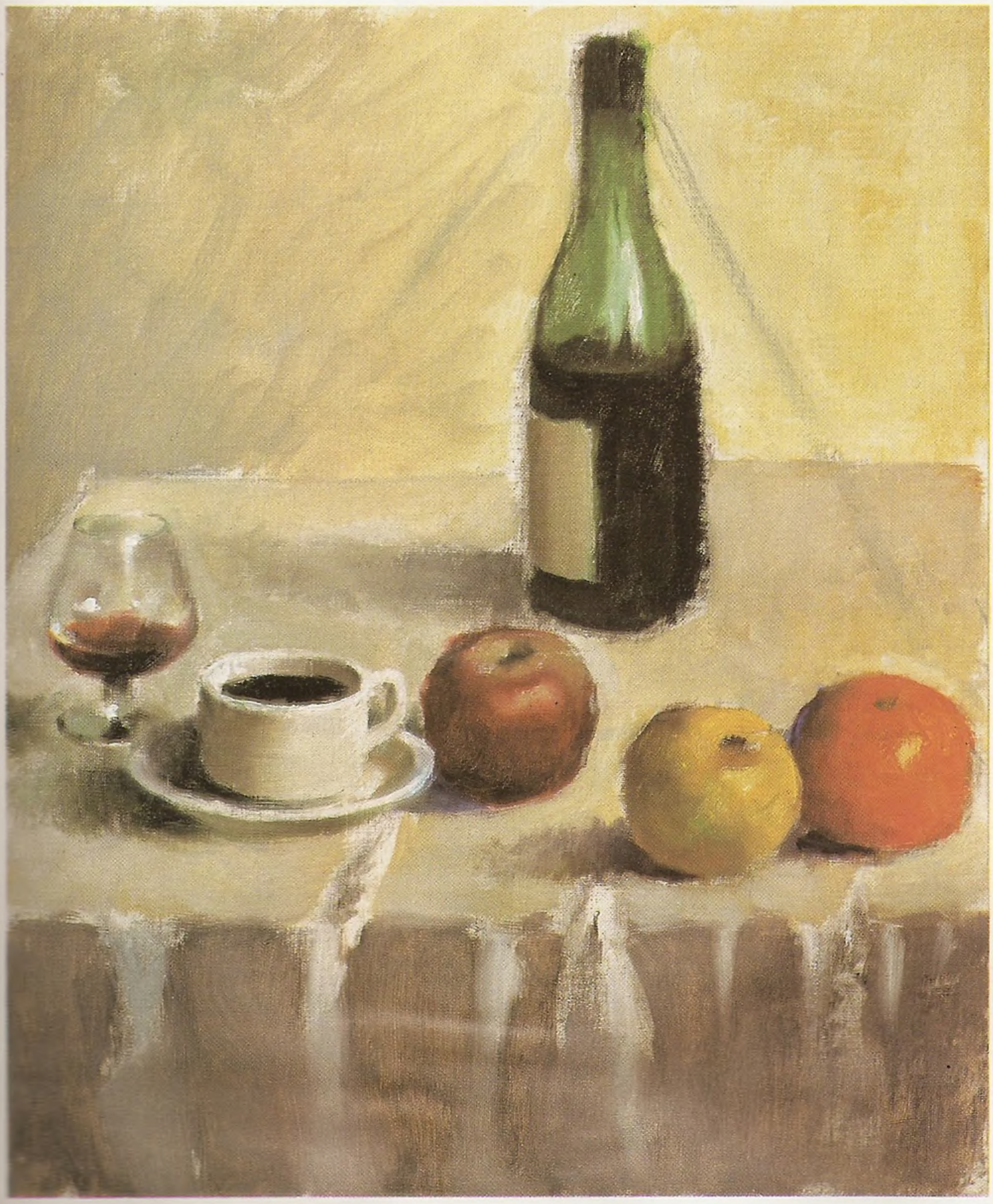
**Fot. 226–228. Malowanie kieliszka wymaga większej precyzji. Rozpoczynam od szarości i kolorów, które mieszam palcami, aby zaznaczyć kształt i przezroczystość szkła. Następnie maluję kolor koniaku i bielą – odbite światło.**

Przed namalowaniem cienia rzucanego przez butelkę z brandy maluję cień owoców, a później filiżanki i kieliszka. Podkreśliłem „przed, teraz i później", ponieważ nie byłoby dobrze malować tym kolorem, którego użyłem do namalowania cienia od butelki, również innych elementów obrazu. Nie ulegaj tej pokusie! Produkcja i marketing nie mają swego odzwierciedlenia w sztuce. Dobrze jest, jeśli możesz uzyskać szeroką gamę kolorów mieszając różne odcienie. Pamiętaj też o tym, że malowanie każdego elementu obrazu osobno (czy to są owoce, drzewo, czy usta) aż do skończenia, nie jest właściwym posunięciem. Powinieneś unikać takich sytuacji. Zostaw pewien element obrazu, wróć do niego po jakimś czasie, maluj gdy masz dobry pomysł na skończenie i na stopniowe różnicowanie fragmentów obrazu.

Zaczynam od filiżanki. Maluję cień począwszy od bieli światła, następnie samą filiżankę kolorem cienia (ultramaryną, umbrą paloną z dodatkiem żółtej ochry i kapki karminu, zmieszanych z dużą ilością bieli). W ten sposób określiłem przejście tonalne w cień na cylindrycznej formie filiżanki, stosując pociągnięcia pozio-

me pędzlem od lewej do prawej, od strefy cienia do strefy światła (fot. 224 i 225). To nie jest takie proste, ale spróbuj uzyskać wrażenie naturalności i spontaniczności. Użyłem wspomnianych wyżej kolorów jako wyjściowych do namalowania talerza i skończenia filiżanki (zaznaczam odcienie – dodaję więcej ultramaryny i umbry palonej, które harmonizują z żółtą ochrą i karminem oraz z ciepłymi i chłodnymi tonami).

Do namalowania kawy użyłem umbry palonej i odrobiny błękitu, i pędzla szczeciniaka nr 6. Kieliszek można pokazać przez wymalowanie kolorowego tła, jakim jest obrus: korzystam z szarawego koloru z dużą ilością bieli, umbry palonej, błękitu pruskiego i odrobiną karminu. Do malowania potrzebujesz trzech czystych pędzli: jednym malujesz ciemne odcienie, drugim – jasne (mieszając wspomniane wcześniej kolory ze śmietankową bielą obrusu) i trzecim – bliki świetlne.

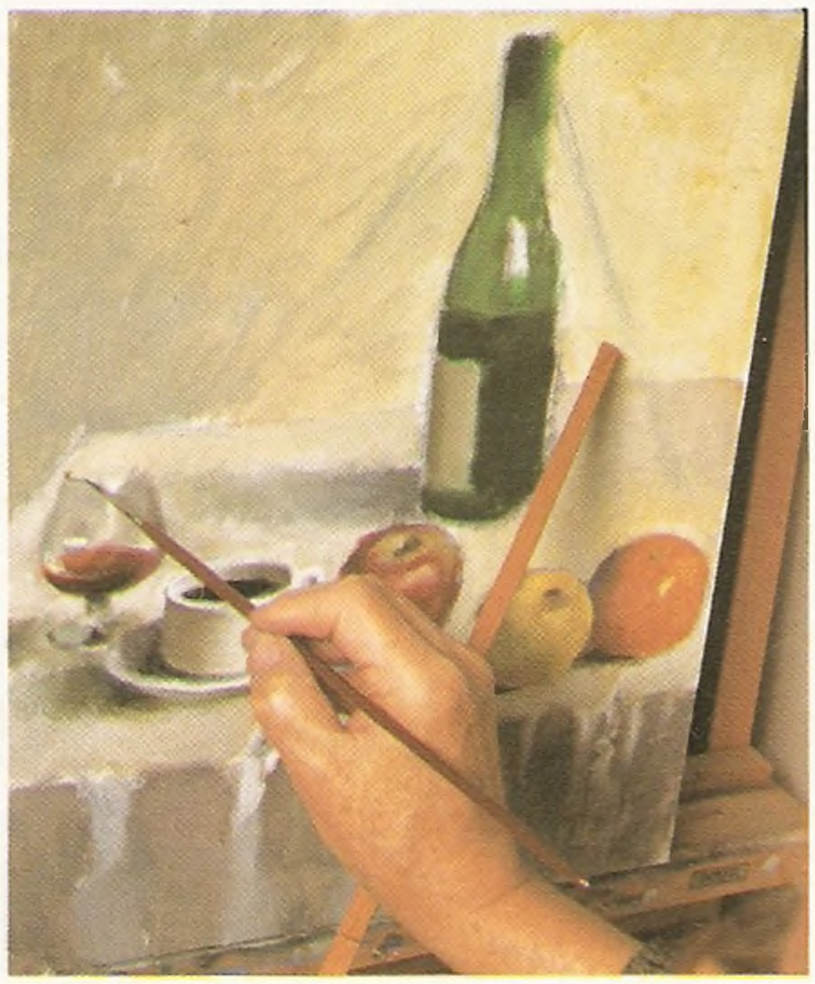


Tak jak to możesz zobaczyć na fot. 226, przy malowaniu, harmonizowaniu i mieszaniu kolorów posłużyłem się palcami. Za pamięci, dodałem jeszcze kolor koniaku, zrobiony z karminu i niewielkiej ilości błękitu kobaltowego, ciemniejszego tonem. Do najjaśniejszych fragmentów kieliszka użyłem karminu, czerwieni i żółtej ochry zmieszanej z żółcienią (fot. 227 i 228).

**Fot. 229. Obraz wydaje się skończony, chociaż została jeszcze korekta wielu szczegółów, między innymi lamówki obrusa w cieniu na pierwszym planie.**

# Czwarty i ostatni etap: obrus i tak dalej...

230



231

Zanim namaluję obrus, muszę skończyć kieliszek, więc maluję górną krawędź i pasek ciemnego koloru dokoła, pędzlem sobolowym nr 4. Użyłem niewielkiej ilości rozcieńczonej farby, aby dobrze przylegała do płótna. Obraz jest ciągle mokry, a nie chciałbym zostawiać na nim śladu dłoni. W tym przypadku bardzo przydałby się kij do opierania ręki przy malowaniu, ten mały przyrząd z drewnianą kulką, który widziałeś na fot. 65. Nie mam takiego kijka, więc użyłem drewnianego palika.

Wyrównuję krawędź i zarys kieliszka palcami, mieszając i dobierając kolory (fot. 230 i 231).

A teraz obrus. Maluję fragment na pierwszym planie, który jest do połowy w cieniu. Pomarszczenia jaśniejszych fragmentów zaznaczyłem delikatną warstwą bieli, zmieszaną cienkim pędzlem nr 12 i roztartą do sucha z innymi kolorami na płótnie (fot. 232–235).

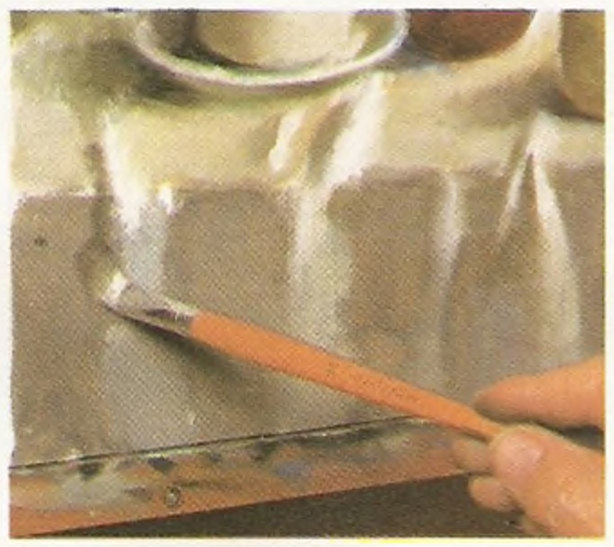
Teraz zmierzamy już do zakończenia pracy nad obrazem. Maluję ogonki jabłek i ich cienie oraz najjaśniejsze fragmenty pomarańczy. Z kolei ustalam ostateczny kolor dla najjaśniejszych fragmentów butelki. Namalujemy i wygładzimy cienie rzucane przez butelkę i owoce używając z rozwagą kontrastu, aby lepiej podkreślić kształt i zarys kieliszka, filiżanki i owoców. Zharmonizujemy miejsce, gdzie brzeg obrusa styka się z tłem. Zmiękczymy je mieszanką rozpuszczoną w terpentynie (lub spiritusie mineralnym), aby barwna plama wyglądała gładko.

Jeżeli chcesz, aby obraz miał połysk, możesz go zawerniksować najwcześniej po miesiącu. Tyle bowiem potrzeba, by obraz wysechł. Werniks w butelkach (wtedy rozprowadzasz go pędzlem) lub w aerozolu możesz dostać w sklepie z materiałami dla artystów. Muszę dodać, że obecnie werniksu nie stosuje się zbyt często.

Proszę Cię, usiądź i odpocznij; musisz być bardzo zmęczony. Ja też się zmęczyłem. Malowanie jest zajęciem wyczerpującym. Znany amerykański dramatopisarz Tennessee Williams w sztuce *Upadek Orfeusza* ustami jednej z postaci mówi o malarstwie i zmęczeniu:

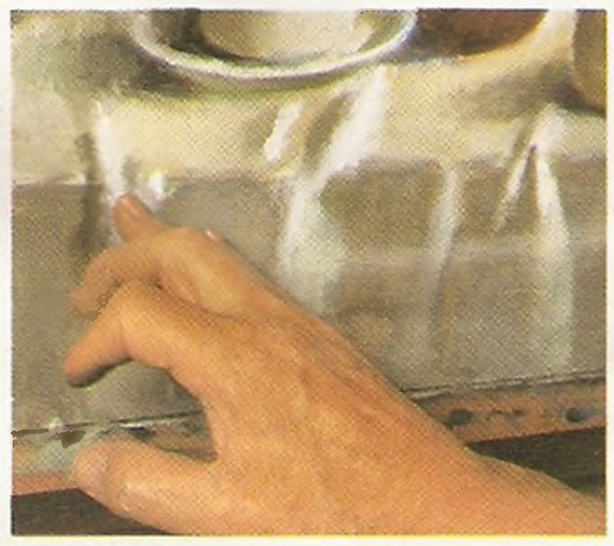
„Cały dzień spędziłem na malowaniu. Skończyłem obraz w 10 godzin. Zrobiłem tylko przerwę na obiad i teraz zasypiam na stojąco. Nie ma nic bardziej wyczerpującego niż malowanie. Ale gdy obraz jest skończony, masz wrażenie, że coś stworzyłeś. Coś wielkiego i wspaniałego".

232

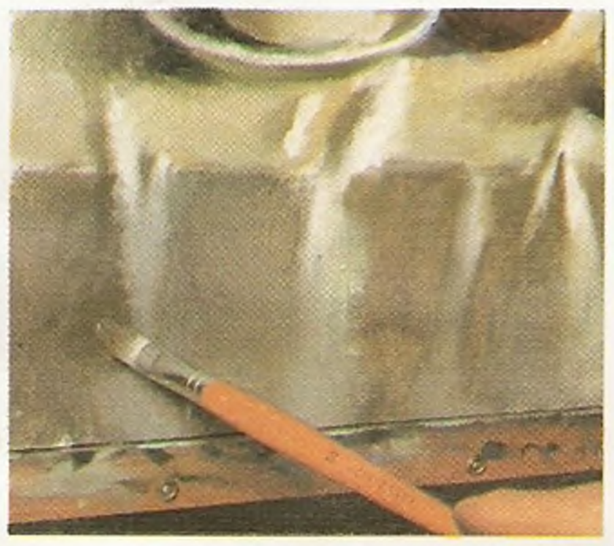


233

234

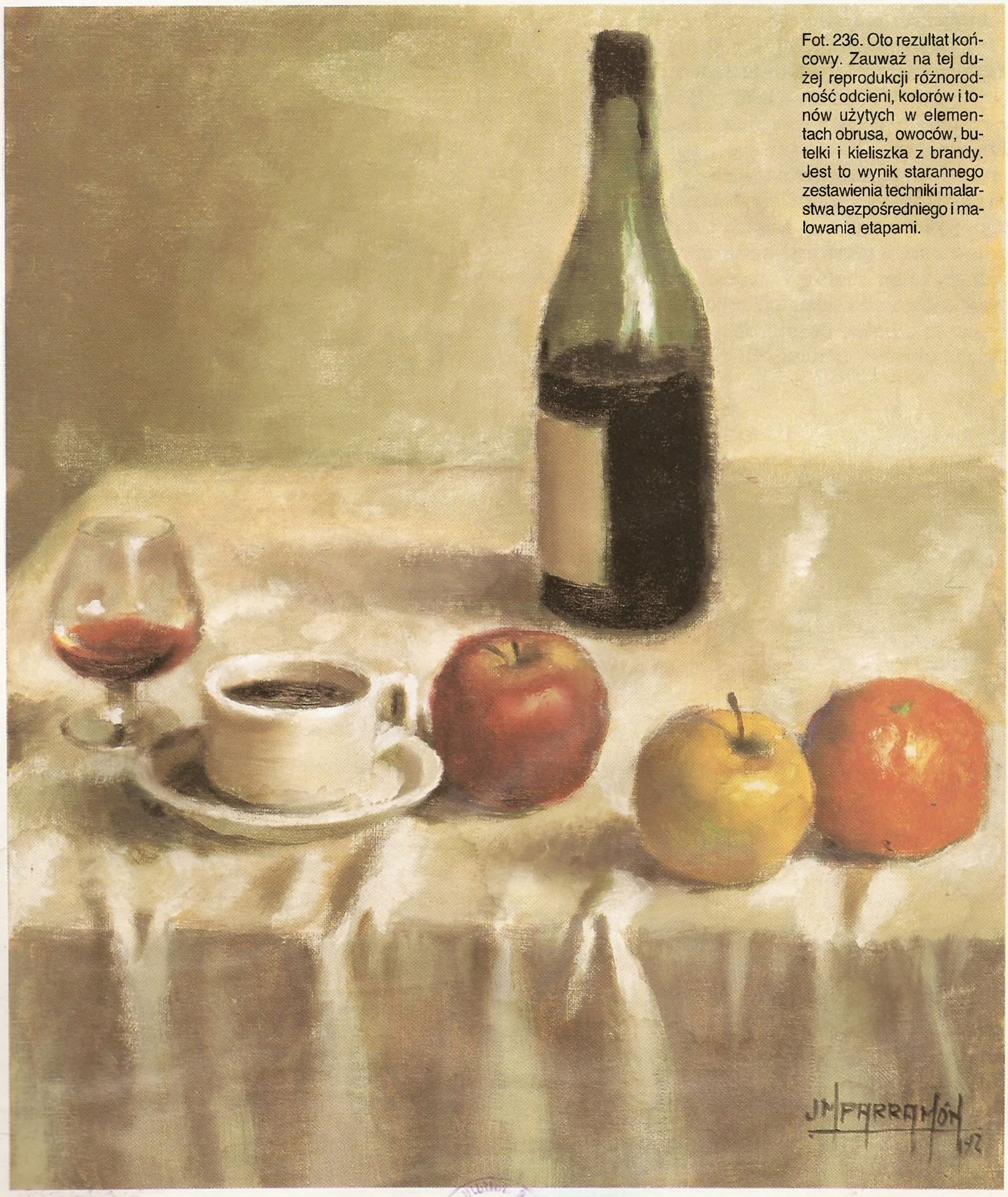


235



**Fot. 230 i 231. Kończę kieliszek malując górną krawędź szkła, pomagam sobie drewnianym palikiem. Następnie mieszam kolory palcami.**

**Fot. 232–235. Rysując i malując wierną „kopię" modelu skupiam się na marszczeniach obrusa w świetle. Używam pędzli nr 12 o cienkim koniuszku; jednego – do bieli i jasnych szarości, drugiego – do tonów ciemnych.**




Fot. 236. Oto rezultat końcowy. Zauważ na tej dużej reprodukcji różnorodność odcieni, kolorów i tonów użytych w elementach obrusa, owoców, butelki i kieliszka z brandy. Jest to wynik starannego zestawienia techniki malarstwa bezpośredniego i malowania etapami.

85 348