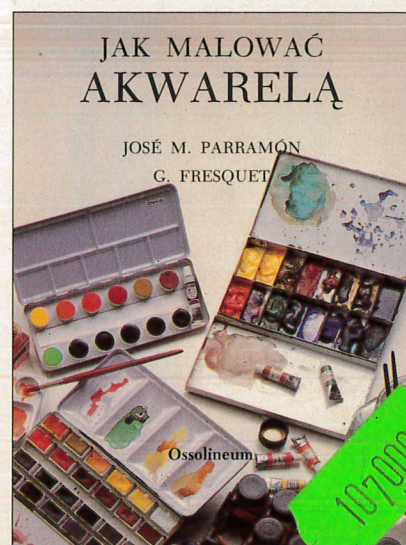
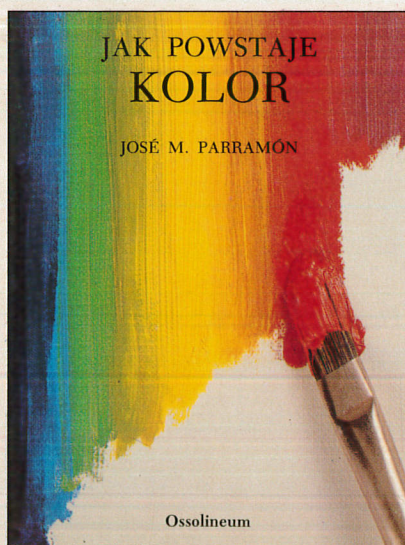
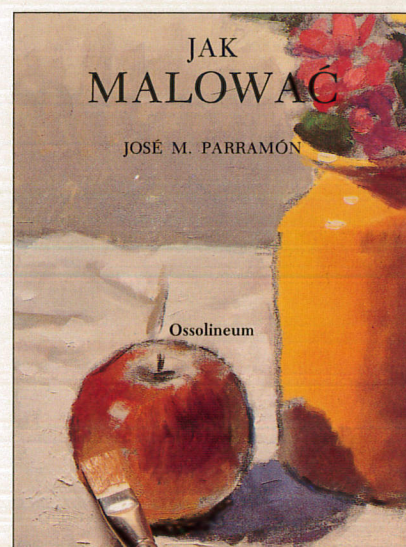
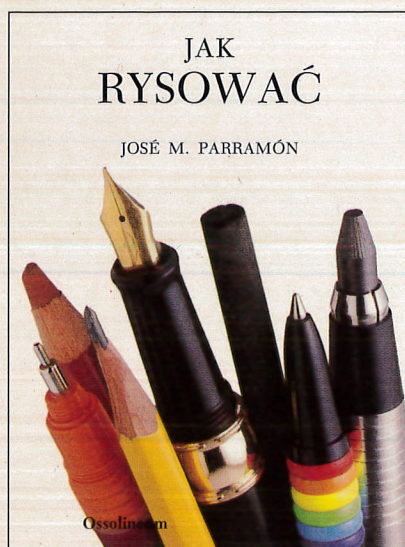




Wydawnictwo Ossolineum proponuje Czytelnikom cykl książek — wydanych w koedycji z hiszpańskim wydawcą i rysownikiem José M. Parramónem — poświęconych różnym technikom artystycznym i przyborom, jakimi posługuje się artysta plastyk.

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

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

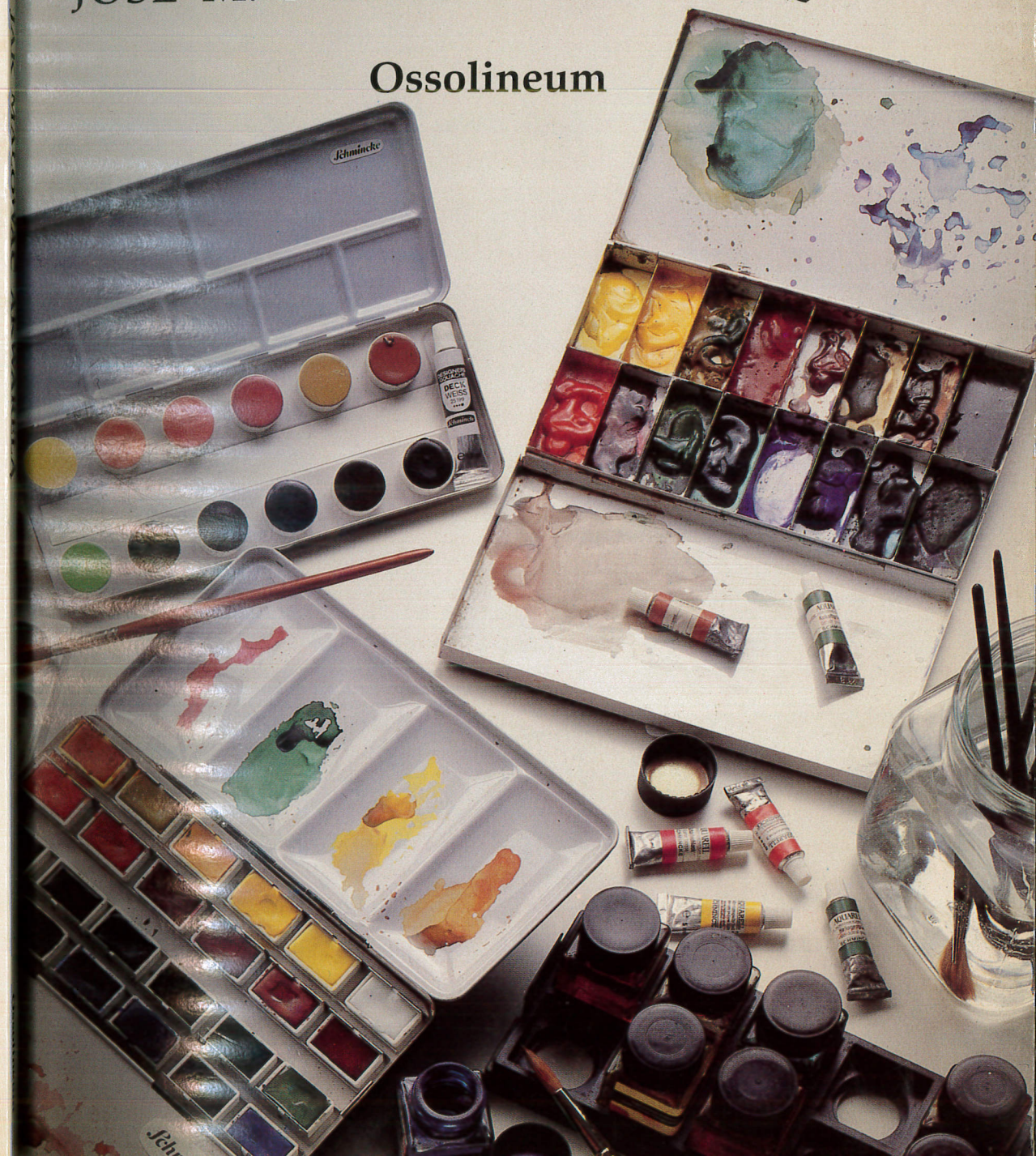


ISBN 83-04-04190-1

JAK MALOWAĆ AKWARELĄ

JOSÉ M. PARRAMÓN / G. FRESQUET

Ossolineum



JAK MALOWAĆ
AKWARELĄ





JAK MALOWAĆ AKWARELĄ

José M. Parramón/Guillermo Fresquet

Historia akwareli,
materiały, techniki
oraz ćwiczenia praktyczne

Ossolineum • Galaktyka

Spis treści



Wstęp, 7



Krótką historia malarstwa akwarelowego, 9

Początki malarstwa akwarelowego, 10
 Prekursorzy i pionierzy, 12
 Angielska sztuka narodowa: Turner i Girtin, 13
 Wiek XIX i XX: Europa i Ameryka, 14



Materiały i przybory, 17

Przestrzeń, oświetlenie i umeblowanie, 18
 Pędzle do malowania akwarelą, 20
 Farby akwarelowe, 22
 Tabela barw akwarelowych, 24
 Kolory najczęściej używane, 26
 Papier do akwareli, 27

Naciąganie papieru do akwareli, 31
 Woda i inne materiały, 32
 Wyposażenie do malowania w plenerze, 33



Lawowanie: pierwszy krok do malowania akwarelą, 35

Ogólna charakterystyka lawowania, 36
 Techniki i sposoby, 37
 Jak malować równy, jednolity walor, 38
 Jak usuwać kolor ze świeżo zamalowanej powierzchni, 40

Malowanie nieba na mokro: unikanie „ciąć”, 41
 Jak malować gradację, 42
 Nakładanie warstw i laserunku, 43



Ćwiczenia praktyczne w lawowaniu, 45

Malowanie książki dwoma kolorami, 46
 Malowanie walorowe kuli, 48
 Malowanie walca i sześcianu dwoma kolorami, 49

Lawowanie głowy konia jednym kolorem, 50



Techniki i sposoby malowania akwarelą, 55

Możliwości malarstwa akwarelowego, 56
 Podstawowe techniki malowania akwarelą, 57
 Specjalne techniki malowania akwarelą, 58

Mokra akwarela, 60
 Tempo wykonania, 61



Malowanie trzema kolorami zasadniczymi i czernią, 63

Błękit, purpura, żółcień i czerni, 64
 Pierwsze ćwiczenie praktyczne, 66
 Wszystkie kolory tylko z trzech kolorów, 68
 Fresquet maluje jabłko, 72



Akwarela w praktyce, 75

Fresquet maluje martwą naturę, 76
 Wybór i wstępne studium tematu, 80
 Ogólne zasady sztuki komponowania obrazu, 81
 Pięć rad dotyczących sztuki komponowania, 82
 Atmosfera i tematyka, 84
 Wykonanie szkicu przedmiotu, 86

Fresquet maluje pejzaż, 88
 Fresquet maluje „mokrą” akwarelą, 94
 Teraz ty maluj z Fresquetem, 98
 Wykończenie tuszem za pomocą piórka, 108
 Podpisanie się i utwalenie kolorów..., 109
 Zakończenie lekcji, 110

Słowniczek, 111

Tytuł oryginału: *Cómo pintar a la acuarela*
 Tłumaczenie na podstawie wersji angielskiej: Jolanta Grzelczyk

© Copyright 1988 by José M. Parramón Vilasaló Ediciones, S.A., Barcelona
 © Published in 1988 in Spain by Parramón
 © Copyright for the Polish version by Zakład Narodowy
 im. Ossolińskich—Wydawnictwo, Wrocław 1993 and Galaktyka, Sp. z o.o., Łódź 1993
 Łamanie i opracowanie typograficzne edycji polskiej: Jan A. Drajczyk

ISBN 83-04-04190-1

Printed in Spain

Żadna część niniejszej publikacji nie może być reprodukowana
 bez pisemnej zgody Wydawcy.



Wstęp

Kilka lat temu Guillermo Fresquet, znany akwarelista, oraz José María Parramón, nauczyciel malarstwa i rysunku, znany na całym świecie ze swoich podręczników o sztukach pięknych, opublikowali książkę o malowaniu akwarelą. Książka odniosła ogromny sukces: kilka miesięcy po ukazaniu się edycji hiszpańskiej wydana została we Francji, a w przeciągu trzech lat przetłumaczono ją i wydano w Anglii, następnie we Włoszech, Japonii, Stanach Zjednoczonych, Holandii, Portugalii i w Niemczech. Do tej pory w Hiszpanii ukazało się dwadzieścia edycji, we Francji piętnaście, a w Niemczech dziesięć. Ogółem do dnia dzisiejszego opublikowano 600 000 egzemplarzy.

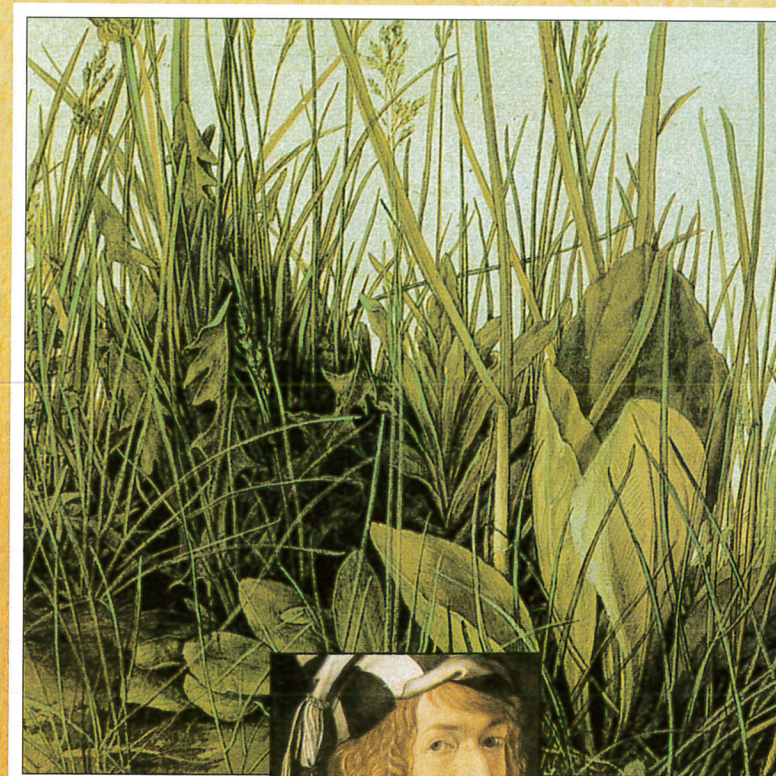
Sukces ten wynika z faktu, że Fresquet jest doskonałym ekspertem w sztuce malowania akwarelą, artystą, który rzeczywiście *wie*, jak akwarele malować, Parramón natomiast, oprócz tego, że jest artystą, jest także profesjonalistą w nauce rysunku i malarstwa, malarzem, który *wie*, jak uczyć.

Obecnie Fresquet i Parramón zajęli się kolejnym poprawianiem i poszerzeniem zawartości tej książki, uzupełniając ją o nowy materiał i nowe techniki, a także wzbogacając liczbę ilustracji i przykładów graficznych o nowe fotografie i reprodukcje obrazów malowanych akwarelą. Jako autorzy jesteśmy przekonani, że jest to praktycznie nowa książka reprezentująca taki sam materiał dydaktyczny, jak ten prezentowany kilka lat temu, lecz z większą ilością uaktualnionych wiadomości o technikach i materiałach oraz bardziej dynamiczna pod względem edytorskim. Reasumując, przekonani jesteśmy, że ta książka jest jeszcze lepsza od jej pierwszej edycji, na podstawie której 600 000 entuzjastów ćwiczyło i uczyło się malować akwarelą.

Guillermo Fresquet
José M. Parramón

Ryc. 1 i 2 (po lewej).
Grupa rybaków i Canal Grande w Wenecji, akwarele Guillermo Fresqueta i José Marii Parramona, autorów książki.

Historia malarstwa akwarelowego jest krótka; właściwie zaczęła się ona 190 lat temu, kiedy wiosną 1804 r. założono w Anglii Stowarzyszenie Malarzy Akwarelistów. W rok później stowarzyszenie to zorganizowało swą pierwszą wystawę. W tym czasie malowanie akwarełą zaczęło się na dobre; mimo ignorowania jej i krytykowania przez malarzy obrazów olejnych akwarela zaczęła być pojmowana jako środek artystycznego wyrazu. Pojawili się pierwsi i najbardziej znani akwareliści: Turner, Girtin, Cotman i De Wint – wszyscy Anglicy, bowiem akwarela tak *naprawdę* narodziła się w Anglii. Podkreślamy słowo „naprawdę”, ponieważ już wiele lat wcześniej Rubens, Jordaens, Van Dyck i Dürer, a szczególnie ten ostatni, malowali akwarełą, lecz uważali ją za środek uzupełniający studia i projekty malarskie, jak na przykład szkice pod obrazy olejne. Oto krótka historia akwareli.



3



4

Krótką historia malarstwa akwarelowego

Początki malarstwa akwarelowego

W połowie XVIII w. Anglicy odkryli Rzym. To, co stało się później, było decydujące dla rozwoju malarstwa akwarelowego.

Okres ten był punktem szczytowym tak zwanej epoki neoklasycznej – artystycznego, głównie literackiego, ruchu, który miał znaczący wpływ na architekturę, a także na rzeźbę i malarstwo. Celem neoklasycyzmu było przywrócenie zainteresowania standardami sztuki klasycznej.

Ruch ten wzbudził ciekawość obojętności miejsc, gdzie kształtowała się cywilizacja klasyczna. Niezliczone rzesze zagranicznych podróżnych odwiedzały Ateny, a w szczególności Rzym, aby dokładnie przyjrzeć się zabytkom, które były świadkami przeszłości, takim jak: Koloseum, Łuk Tytusa, Kolumna Trajana, Mauzoleum Hadriana czy termy Karacalli. W XVIII w. narodził się zwyczaj podróżowania w ramach tzw. „Wielkiego Objazdu” (*Grand Tour*): arystokraci, ludzie interesu, intelektualiści, politycy i artyści – kto tylko mógł, wiedziony profesją, wrażliwością czy zwykłą ciekawością – przekraczali granice, by odkrywać inne kultury i inne kraje.

Jednymi z pierwszych byli Anglicy, w większości podróżni wrażliwi i kulturalni. Jako pamiątkę swojej podróży do Wiecznego Miasta nabywali oni ryciny przedstawiające zabytki i pejzaże Rzymu, wryte lub odbite, w kolorze czarnym lub sepia. Rysunki te, zwane wedutami (z włoskiego *veduta* – widok), malowali głównie Canaletto i Piranesi. Piranesi wykonał około 400 wedut, z których skopiowano tysiące akwafort. W połowie XVIII w. rzymskie weduty stały się modne. Tworzyły je już artyści z całej Europy: Włosi (Ricci, Panini i Guardi), malarze angielscy (Pars, Rooker, Cozens) i inni. Weduty sprzedawano nie tylko w Rzymie; eksportowano je do Anglii, gdzie ukazały się pierwsze miedzioryty rysunków i czarne lub w kolorze sepia reprodukcje przedstawiające krajobrazy i widoki miejskie, zabytki, kwiaty, konie i psy.

Prawie zawsze znakomicie narysowane dekorowały ściany domów i dały początek rozwojowi tak zwanych sztychów angielskich.

Ryc. 3 i 4 (str. 9). Albrecht Dürer, *Duża połać torfowiska* (fragment), Graphische Sammlung Albertina; *Autoportret z rękawiczką* (fragment) Muzeum Pra-

do, Madryt. *Autoportret* jest w zasadzie obrazem olejnym, lecz *Duża połać torfowiska* to jedna z najsłynniejszych akwarel namalowanych przez Dürera.

Ryc. 5 i 6. Claude Lorrain, *Krajobraz z rzeką: widok Tybru z Monte Mario, Rzym*, British Museum, Londyn. Poniżej: Francesco Guardi, *Dom nad Canal Grande w Wenecji* (fragment), Graphische Sammlung Albertina. Po epoce renesansu wielu artystów malowało widoki (weduty) starożytnego Rzymu i Włoch techniką gwaszu i lawowania.



Początki malarstwa akwarelowego

Akwarelę zaczęto wykorzystywać od czasu, gdy ktoś wpadł na pomysł kolorowania przy użyciu tej techniki wydrukowanych już sztychów i akwafort. W ten sposób, krok po kroku, kolor stopniowo nabierał coraz większego znaczenia w ręcznie malowanych akwafortach, aż wreszcie ryciny te przekształciły się w malowane akwarelą obrazy. Transformację tę zawdzięczamy wielu angielskim artystom. Był wśród nich między nimi John Robert Cozens, a szczególnie Paul Sandby, który, zamiast seryjnie kolorować akwaforty, studiował je sztych po sztychu pod kątem różnych technik i metod, doskonaląc tym samym malowanie akwarelą.



Ryc. 7. John Robert Cozens, *Jeziorno Albańskie i Castel Gandolfo*, Tate Gallery, Londyn.

Ryc. 8. Paul Sandby, *Pejzaż*, British Museum, Londyn. Ten typowo angielski sztych jest przykładem litografii drukowanej w czerni i kolorowanej akwarelą.

Ryc. 9. Michael „Angelo” Rooker, *Gobington, w pobliżu Ashford, Kent* (fragment), Victoria and Albert Museum, Londyn. Typowa XVIII-wieczna akwarela, której fragment przypomina szybką litografię w kamieniu.

Prekursorzy i pionierzy

Jeśli jednak cofniemy się do początków tej krótkiej historii akwareli, odkryjemy, że malowanie farbami wodnymi wywodzi się ze sztuki Egiptu, gdzie na zwojach lub kartach papirusu malowano sceny z życia pozagrobowego.

Akwarele pojawiły się ponownie w miniaturach średniowiecznych manuskryptów i przetrwały aż do renesansu. Właściwie można stwierdzić, że to właśnie w renesansie pojawił się wspinały prekursor akwareli: Albrecht Dürer, największy niemiecki malarz i rytownik XVI w., który podczas swojego „długiego, żarliwego życia” (1471–1578), jak to określił malarz Cornelius, napisał trzy książki, wykonał ponad 1000 rysunków, prawie 300 sztychów i namalował 188 obrazów, z których 86 to akwarele. Po Dürerze akwarela uprawiana była jako sztuka pomocnicza, wykorzystywana do szkiców fresków i obrazów olejnych. Wielcy mistrzowie włoskiego renesansu: Leonardo da Vinci, Rafael i Michał Anioł oraz mistrzowie szkoły flamandzkiej XVII w. namalowali piórkiem i pędzlem niezliczoną ilość wspaniałych rysunków. Francuscy malarze Nicholas Poussin i Claude Lorrain, będąc w Rzymie, malowali pejzaże gwaszem w stylu, który był zapowiedzią klasycyzmu i rozwoju malarstwa akwarelowego artystów brytyjskich.



10



11

Ryc. 10 i 11. Albrecht Dürer, *Widok doliny Arco w południowym Tyrolu*, Cabinet des desins, Luwr, Paryż. Poniżej: Albrecht Dürer, *Zając*, Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń. Dürer był wielkim prekursorem malarstwa akwarelowego. Od XV w. malował tym środkiem wyrazu, stosując

techniki i style, które mogły być mylone z pracami wielu dzisiejszych artystów hiperrealizmu. Różnica polega na tym, że Dürer nie malował tych akwarel jako studiów pod obrazy olejne lub malowane temperą, co było ówczesnym zwyczajem, lecz jako obrazy ostateczne.

Angielska sztuka narodowa: Turner i Girtin

W drugiej połowie XVIII w. akwarela stała się popularną sztuką w Wielkiej Brytanii.

W 1768 r. założono Królewską Akademię Sztuki. Akwareliści bracia Paul i Thomas Sandby znaleźli się wśród jej członków–założycieli. Akwarele zaprezentowano na pierwszej wystawie w Akademii. W 1804 r. akwareliści odłączyli się od Akademii, gdyż nie byli uznawani na równi z malarzami obrazów olejnych. Założyli oni Stare Stowarzyszenie Akwarelistów (Old Water-Colour Society), które w rok później urządziło swoją pierwszą wystawę. W 1855 r. Anglicy wystali 114 akwarel na Wystawę Światową w Paryżu, zadziwiając zarówno paryskich krytyków, jak i publiczność. W roku 1881 królowa Wiktoria wydała dekret przyznający Stowarzyszeniu prawo do umieszczenia przed jego nazwą tytułu „królewskie”.

W tym czasie akwarela stała się angielską sztuką narodową.

Czynnikiem upowszechniającym akwarelę i który zdecydował o jej popularności w Anglii, a następnie w Europie i wyniesieniu na poziom środka wyrazu porównywalnego z rysunkiem, pastelem czy z samym malarstwem olejnym, była jakość obrazów Josepha Mallorda, Williama Turnera i Thomasa Girtina oraz im współczesnych: Bonningtona, Cotmana, Blake’a, Palmera, De Winta, Coxa i innych.

Turner został uznany za jednego z największych mistrzów sztuki angielskiej, za wybitnego malarza obrazów olejnych i wspaniałego akwarelistę. Podziwiali go Monet, Manet, Pissaro, Degas i wielu innych, uznając go za prekursora impresjonizmu.

Ryc. 14. Joseph Mallord, William Turner, *Lo-dowiec w Bussons*, British Museum, Londyn. Turner był niewątpliwie najwspanialszym i najbardziej znanym akwa-

relistą brytyjskim, uznanym przez artystów francuskich XIX w. za jednego z najważniejszych prekursorów impresjonizmu.



12



13



14

Ryc. 12 i 13. Po lewej: Peter De Wint, *Lincoln*, British Museum, Londyn. Poniżej: Thomas Girtin, *Wodospad Cayne w Północnej Walii*, British Museum, Londyn. Dwie akwarele charakterystyczne dla sztuki angielskiej XVIII w.

Wiek XIX i XX: Europa i Ameryka

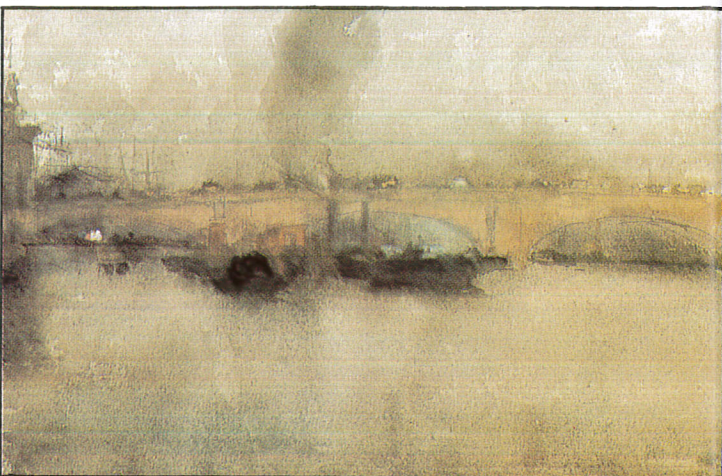
Richard Parker Bonnington, czołowy akwarelista angielski końca XVIII w., był w dużej mierze odpowiedzialny za przeniesienie tej techniki do Francji, gdzie natychmiast znalazła ona swoich entuzjastów. Wyróżniał się wśród nich Eugène Delacroix, który podczas swoich wędrówek przez Afrykę Północną malował akwarele, zapisując całe strony notatek w swym słynnym „pamiętniku” ze szkicami z Maroka. Wykorzystywał je później w obrazach przedstawiających sceny i postacie świata arabskiego. Należy też wspomnieć nazwiska Gustawa Moreau i Eugène Lamisse’a, założycieli Sociéte d’Aquarellistes we Francji. Nieco później pojawił się Paul Cézanne, który wykorzystywał akwarele na swój własny sposób w ramach stylu impresjonistycznego. Należy jako ciekawostkę dodać, że pierwszy w dziejach sztuki obraz abstrakcyjny namalował akwarelą w 1910 r. Wassily Kandinsky.

Innymi wyróżniającymi się twórcami byli w Holandii J.B. Jongkind, w Niemczech Hildebrandt i Von Manzel, a w drugiej połowie XX w. Nolde i Macke.

Należy wspomnieć o słynnych XIX-wiecznych akwarelistach hiszpańskich, wśród których wyróżniali się Perez Villamil oraz niezwykły Mariano Fortuny, czołowy założyciel pierwszego hiszpańskiego stowarzyszenia akwarelistów Centro Acuarelistas, powstałego



15



16

Ryc. 15. Wassily Kandinsky, *Pierwsza akwarela abstrakcyjna*, Musée National d'Art Moderne, C.G.P., Paryż. Akwarela ta, namalowana w 1912 r., jest nie tylko pierwszą akwarelą abstrakcyjną, ale również pierwszym obrazem abstrakcyjnym w historii sztuki.

Ryc. 16. James Abbot McNeil Whistler, *London Bridge*, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Waszyngton. Pod koniec wieku Whistler namalował tę wspaniałą akwarelę, przedstawiającą rzekę i todzie pod mostem, stosując już technikę mokre na mokrym.



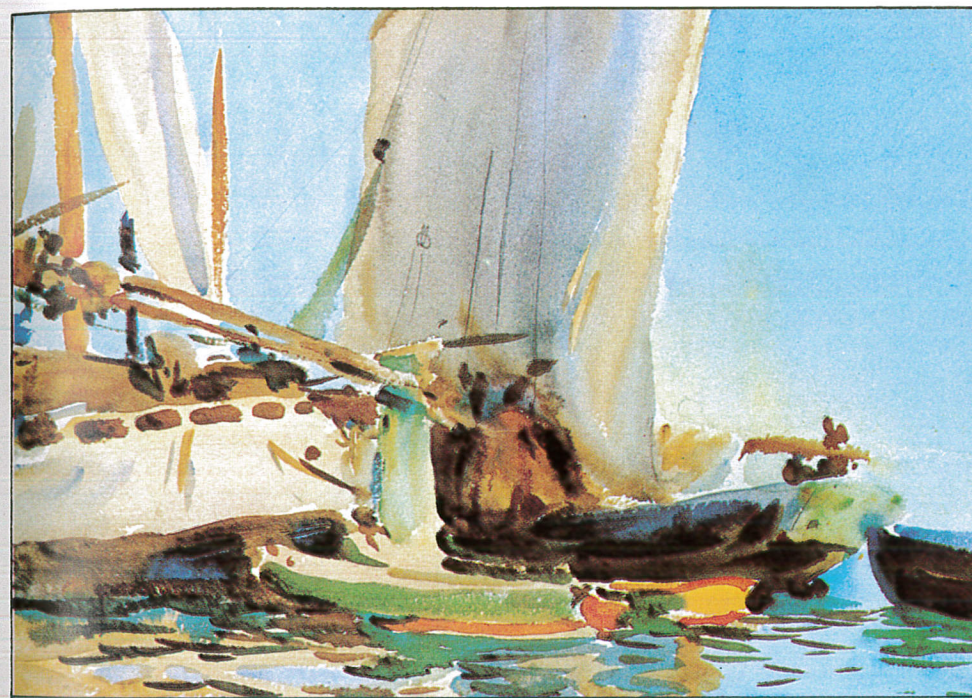
Wiek XIX i XX: Europa i Ameryka

w 1864 r. w Katalonii, znanego dziś jako Agrupacio d'Acuarelistas de Catalunya, oraz propagator malarstwa akwarelowego nie tylko w Hiszpanii, lecz także we Francji i Włoszech.

W roku 1866 w Stanach Zjednoczonych założono Amerykańskie Stowarzyszenie Akwarelistów. Już wówczas znani byli Winslow Homer i Thomas Eakins, którzy malowali zarówno farbami olejnymi jak i akwarelami. Inni wybitni artyści to Maurice Prendergast, Mary Cassatt i John Singer Sargent.

Koniec XIX i początek XX w. to kolejny okres ostracyzmu dla malarstwa akwarelowego, być może ze względu na to, że akwareliści sami do pewnego stopnia podali w wątpliwość możliwości tego środka, bezskutecznie usiłując naśladować lub nawet przewyższać malarstwo olejne. Jednakże w latach 20. nowa generacja artystów przywróciła rangę artystyczną akwareli.

Ryc. 17. Julio Quesada, *Pejzaż*, zbiory prywatne. Jest to doskonały przykład współczesnego malarstwa akwarelowego, przykład syntezy formy i harmonii koloru w interpretacji hiszpańskiego akwarelisty Julio Quesady.



18



19

Ryc. 18. John Singer Sargent, *Guidicca*, Brooklyn Museum, Nowy Jork. Będąc mistrzem syntezy, formy i koloru, Sargent daje nam tym obrazem przykład swych umiejętności jako akwarelisty. Przyjrzyj się jego technice odgraniczania bieli i kształtów oraz warstwowi wykonanemu pojedynczą warstwą koloru.

Ryc. 19. Winslow Homer, *Pionier*, Metropolitan Museum of Art, Amelia B. Lazarus Fund, Nowy Jork. Homer był kolejnym wybitnym amerykańskim akwarelistą, artystą reliefów, wspaniałych efektów światłocienia, wykonanych z niezwykłą prostotą, co pokazuje ta akwarela.

„Tanie drogo kosztuje”. Czy znacie to powiedzenie? Można je potraktować jako podsumowanie rozważań na temat materiałów w malarstwie i rysunku. Rysunek i malarstwo – oczywiście dobry rysunek i malarstwo – wymagają wiedzy, doświadczenia, umiejętności i twórczej wyobraźni, cech niełatwych do osiągnięcia. Wszystkie one mogą pójść na marne, jeśli będziemy używać nieodpowiednich materiałów, utrudniających pracę i nie dających oczekiwanych rezultatów. Prawdą jest, że materiały do malarstwa i rysunku są drogie, ale nie można ryzykować efektów swojej pracy i wysiłku twórczego używając złej jakości papieru, blaknących farb, które tracą swoją intensywność po wyschnięciu, lub pędzla z nierówno układającym się włosem. Radzimy malować używając materiałów wysokiej jakości albo nie liczyć na namalowanie dobrych obrazów. W przypadku przyborów malarskich radzimy odwiedzać dobre sklepy specjalizujące się w sprzedaży materiałów do malowania i rysunku, aby na bieżąco śledzić to, co pojawia się na rynku, począwszy od nowego modelu stołu po specjalne sztalugi do malowania akwarelą w plenerze. A takie sklepy naprawdę istnieją.



20

Materiały i przybory

Przestrzeń, oświetlenie i umeblowanie

Pokój przeznaczony na pracownię malarzką może być ogromną salą o powierzchni do 100 m², jak u malarzy XIX-wiecznych, którym służyła jako pracownia, galeria, miejsce spotkań i przyjęć, lub może być małym, funkcjonalnym pokojem, w jakim pracuje wielu dzisiejszych artystów, który – poza małymi wyjątkami – ma wymiary nie przekraczające 16 lub 20 m².

Pracownia powinna mieć białe ściany i dużo światła: w dzień powinno to być światło naturalne, wpadające przez możliwie jak największe okna, z zasłonami lub żaluzjami umożliwiającymi regulowanie jego ilości, w nocy – silne i równomierne światło elektryczne, zbliżone do światła dziennego, aby zachód słońca nie był przeszkodą w kontynuowaniu pracy.

Zapytaj elektryka o możliwość zainstalowania jednej lub więcej górnych lamp sufitowych, z których każda składałaby się z czterech fluoryzujących świetlówek, dwóch ze światłem ciepłym i dwóch z zimnym, aby światło to było zbliżone do światła dziennego.

Należy również zainstalować dodatkową lampę przy stanowisku pracy, z żarówką o sile nie mniejszej niż 100 wat, i jeszcze jedno światło w kąci, gdzie można odpocząć, poczytać, posłuchać muzyki lub porozmawiać.

Meble i przyrządy

Stół do rysowania. Może to być jakikolwiek stół, którego blat można regulować pod różnymi kątami.

Sztaluga stołowa i studyjna. Sztaluga stołowa, klasyczna sztaluga używana do malowania akwarelą, przypomina podstawkę na książki i daje się ustawić pod różnymi kątami do 45 stopni. Sztaluga studyjna może być na trójnożu, lub jeszcze lepiej – na kółkach.

Rysownica. Przy każdym rodzaju sztalgug do malowania akwarelą potrzebna jest deska rysunkowa, która pozwala rysować lub malować na papierze do-

brze przymocowanym do twardej powierzchni.

Pomocnik. Niezależnie od tego, czy maluje się przy stole, czy przy sztalgugach, potrzebna będzie powierzchnia, blat stołu, gdzie pod ręką znajdować się będą: naczynie z wodą, pędzle, gąbki, papierowe ręczniki, ołówki, farby i palety. Można do tego celu użyć końca stołu, ale lepiej jest mieć w pobliżu sztalgugi lub stolika mały pomocnik na przybory. Może to być stolik na kółkach z szufladkami, przypominający szafkę nocną.

Umywalka z bieżącą wodą. Potrzebna do mycia pędzli, miseczek i słoiczków, do moczenia papieru przed przymocowaniem i do mycia rąk. Jest to już prawie pełna lista, choć moim zdaniem ważne jest również, aby w naszej pracowni były:

Półki na książki i sprzęt muzyczny. Półki i książki są nieodzowne. Podobnie sprzęt grający. Tani czy drogi – ważne jest, aby nadawał się do słuchania; to ogromna przyjemność malować i rysować słuchając muzyki. I to nie jakiejs muzyki, lecz Muzyki.

Ryc. 21. Oto pracownia współczesnego malarza, w której niezwykle rolę odgrywa światło naturalne – światło dzienne wlewa się przez duże okna na przedniej ścianie – i gdzie sztuczne światło zapewniają reflektorki przymocowane do sufitu oraz dodatkowa lampa oświetlająca dwa stoły. Spośród przyborów widocznych na zdjęciu należy jeszcze omówić następujące z nich:

Półki na książki i sprzęt muzyczny (lewy górny róg). Książki te i adapter umieszczono na bocznej ścianie pracowni.

Podstawka na dokumenty. Na trójnożu na dokumenty możesz trzymać czysty papier, a także oryginalne szkice i obrazki.

Pomocnik. Podobnie jak stolik nocny posiada on blat, szuflady, miejsce do przechowywania farb, pędzli i ołówków, słoiczków do wody, utrwalaczy i innych przyrządów.

Rysownica. Przedstawiona na zdjęciu posiada regulowany blat.

Krzeseł z oparciem. Wybierz krzesło obrotowe z regulacją wysokości i z pięcioma nogami na kółkach oraz metalową podpórką na nogi.

Sztaluga pokojowa. Odpowiednia do malowa-

nia zarówno olejem, jak i akwarelą. Posiada podstawkę z regulowaną wysokością, na której można umieścić dodatkowe materiały, służące do podtrzymywania płótna do obrazu olejnego lub bloku do akwareli.

Dodatkowy stolik. Stanowi dodatkowe miejsce do przechowywania materiałów.



Pędzle do malowania akwarelą

Na rynku dostępne są różnego rodzaju pędzle do malowania farbami wodnymi. Składają się one głównie z trzech części: lakierowanego drewnianego trzonka, chromowanej metalowej skuwki oraz pęku włosów przytrzymywanego przez tę skuwkę. Jakość pędzli zależy od klasy włosów i dlatego różniamy:

- pędzle z włosów kuny syberyjskiej*
- pędzle z włosów mangusty*
- pędzle z włosów bydlęcego*
- pędzle z włosów tchórze*
- pędzle z włosów jelenia (japońskie)*
- pędzle z włosów syntetycznego*

Najlepszym i najczęściej używanym przez profesjonalistów jest pędzel z włosów kuny. Włosie pędzla pochodzi z końca ogona zwierzęcia żyjącego na terenie byłego Związku Radzieckiego i w Chinach. Pędzel z włosów kuny jest drogi ze względu na jakość włosów i na bardzo wolny, pracochłonny proces jego wytwarzania. Pozostałe z wymienionych pędzli są tańsze i często używa się ich jako pędzli dodatkowych. Pędzle z włosów bydlęcego, jelenia czy tchórze są wysoce cenione i często używane do nawilżania papieru lub podmalowywania szerokich płaszczyzn tła, nieba itp. Szeroki pędzel ze sztucznego włosów jest w takim samym stopniu użyteczny przy podmalowywaniu, a syntetyczny okrągły, dzięki swej odporności na kwasy, jest jedynym pędzlem, który umożliwia pracę z użyciem wybielaczy i podobnych środków lub też płynnej żywicy używanej do odgraniczenia bieli (ryc. 24).

„Lecz poza przypadkami stosowania kwasów i płynów żrących – brzmi ostateczna opinia Fresqueta w tej sprawie – najlepszym pędzlem do malowania akwarelą jest pędzel z włosów kuny. Można wyliczyć te jego zalety, które sprawiają, że jest to pędzel doskonały i powiedzieć o nim, że jest on gąbczasty, umożliwia przenoszenie dużych ilości wody i farby, ugina się pod najmniejszym naciskiem, otwiera się jak wachlarz, pozwalając na malowanie szerokimi pociągnięciami, po czym od-

zyskuje swój pierwotny kształt, nie tracąc idealnego zakończenia”.

Pędzle do akwareli mają różne grubości, oznaczane są numerami: 00, 0, 1, 2 aż do 14 dla pędzli z włosów kuny i 24 dla pędzli z włosów bydlęcego. Naturalnie najniższy numer odpowiada pędzlowi najcieńszemu. Numery zaznaczane są na trzonku pędzla, który razem z okuciem ma około 20 cm długości. Mimo szerokiej rozpiętości numerów i grubości do malowania farbami wodnymi w zupełności wystarczają cztery pędzle:

- okrągły pędzel numer 6*
- okrągły pędzel numer 8*
- okrągły pędzel numer 12*
- płaski pędzel numer 14 lub 16 (szeroko zakończony)*
- 4- lub 5-centymetrowy szeroko zakończony pędzel z włosów jelenia*

Dla uzupełnienia tego zestawu pędzli potrzebna jest mała naturalna gąbka i wałek z pianki do nawilżania papieru i malowania tła lub szerokich gradacji (ryc. 22 i 23).

Ryc. 22 i 23. Pędzle i dodatkowe narzędzia potrzebne tylko do malowania akwarelą. Od lewej do prawej (ryc. 22): okrągły pędzel z włosów bydlęcego nr 24 i trzy pędzle z włosów kuny nr 14, 12 i 8; (ryc. 23): mała naturalna gąbka, wałek z pianki do zwilżania papieru i malowania tła oraz szeroki japoński pędzel (możesz go zastąpić syntetycznym pędzlem w kształcie wachlarza).



Ryc. 24. Oprócz pędzli z włosów kuny istnieją inne pędzle. Od lewej do prawej: 1 i 2 – typowe francuskie pędzle do lawowania z włosów tchórze; 3 i 4 – pędzel japoński z bambusowym trzonkiem i z włosiem jelenia; 5 i 6 – pędzle syntetyczne; 7 – pędzel z włosów mangusty; 8 – pędzel z włosów kuny (rigger), przeznaczony specjalnie do rysowania cienkich linii; 9 – pędzel wachlarzowy ze szczeciny świrskiej; 10 i 11 – pędzle z włosów bydlęcego.

Farby akwarelowe

Farby akwarelowe składają się z pigmentów mineralnych, roślinnych lub zwierzęcych zmieszanych i połączonych spoiwem z gumy arabskiej, gliceryny i miodu oraz z dodatkiem środka konserwującego. Glicerynę i miód dodaje się, aby zapobiec pękaniu grubych warstw farby po wyschnięciu. Farby wodne sprzedawane są w czterech następujących rodzajach:

akwarele suche guziczkowe

akwarele mokre guziczkowe

akwarele zagęszczone w tubkach

płynne akwarele w stoiczkach

Akwarele suche guziczkowe. Guziczki – pojemniczki lub przegródki z farbą akwarelową (suchą lub moką) – zawierają odmierzoną ilość akwareli i mogą być okrągłe lub kwadratowe. Pojemniczki wykonane są z porcelany lub tworzywa sztucznego. Nabieranie farby z suchego guziczka polega na intensywnym pocieraniu go pędzlem. Jest to tani typ farb, zwanych szkolnymi, na ogół nie używanych przez profesjonalistów.

Akwarele mokre guziczkowe. Mokre akwarele znajdują się w pojemniczkach kwadratowych, a w ich składzie jest więcej gliceryny i miodu, co powoduje, że są bardziej mokre. Łatwo rozcieńczają się, a ich jakość jest profesjonalna. Kupuje się je w metalowych pudełkach zawierających 6, 12 lub 24 kolory; można też kupować poszczególne kolory oddzielnie.

Akwarele zagęszczone w tubkach. Ten rodzaj farby, także o profesjonalnej jakości, opakowanej w metalowe lub plastikowe tubki, ma konsystencję płynnego kremu. Łatwo rozcieńczalna, kupuje się ją w metalowych pudełkach zawierających od 6 do 12 kolorów. Można również kupować pojedyncze kolory. Największe tubki o pojemności 14 ml oznaczone są numerem 5.

Akwarele płynne w stoiczkach. Używane raczej do wykonywania ilustracji niż w malarstwie artystycznym, mają najczęściej intensywne kolory, bardzo zbliżone do anilin. W sztukach plastycznych używa się ich czasami do ma-

lowania szerokiego tła lub gradacji. Dostępne w małych buteleczkach ze szkła, w kompletach po 6 lub 12 kolorów.

Pozostawiając farby suche uczniom w szkołach i początkującym akwarelistom, nie ma powodów, które zdecydowanie przemawiałyby na korzyść akwarel mokrych lub w tubkach. Być może te drugie mają tę przewagę, że można z nich korzystać bezpośrednio z tubki, ponieważ mają konsystencję kremu i są już na w pół rozcieńczone, a tym samym można je łatwo nakładać przy malowaniu dużych powierzchni. Decyduje tu właściwie przyzwyczajenie, nawyk malowania danymi farbami, używania specjalnej palety do farb

gęstych (jak się przekonamy później, takowe istnieją) lub palety-kasetki. Nasza rada: spróbuj obu rodzajów i zdecyduj sam. Niektórzy malują obydwoma, zależnie od okoliczności.

Ryc. 25. Różne rodzaje dostępnych na rynku farb akwarelowych, a także pudełka i palety: 1 (powyżej) – pudełko-paleta z suchymi guziczkami akwareli typu szkolnego; 2 (pośrodku) – pudełko-paleta z guziczkami akwareli typu profesjonalnego (tackę z guziczkami można wyjąć z pudełka, pozostawiając paletę z trzema przegródkami lub zagłębieniami); 3 (prawa górna strona) – tubki akwareli o konsystencji kremu i biała emaliowana paleta specjalnie przeznaczona do farb tego typu, z

przegródkami pośrodku do wyciskania nadmiaru farby i aranżowania kolorów; 4 (po prawej, u dołu) – stoiczki z płynnymi akwarelami używanymi zazwyczaj do ilustracji; 5 (po lewej, pośrodku) – biała porcelanowa tacka z wgłębieniami, używana zwykle do przygotowywania farby do lawowania tła, nieba itp.; 6 (wstawka z

prawej strony u dołu) – komplet przenośny, używany w podróży, złożony z pudełka-palety,

25



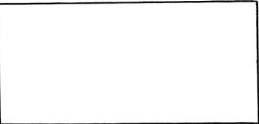





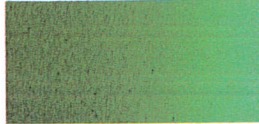





plastikowego stoiczka na wodę i z futerału ze świrskiej skóry, o wymiarach 9 x 11 cm, w którym mieści się mały notes do robienia szkiców w podróży.

Tabela barw akwarelowych

Niniejsza tabela, podobnie jak wszystkie inne tabele kolorów, przedstawia skalę barw i ich odcieni w znacznie większej ilości niż wykorzystywana w praktyce. W restauracyjnym menu może być do wyboru ponad 50 potraw, lecz aby dobrze zjeść, wystarczą tylko 3 lub 4 z nich. Podobnie jest z akwarelami: by namalować dobrą akwarelę, profesjonalny artysta potrzebuje nie więcej niż 12 kolorów. I tak zamieszczona tu tabela przedstawia 5 odcieni błękitu. Do malowania wystarczą 2 lub 3; w moim przypadku są to: *błękit kobaltowy ciemny*, *ultramaryna* i *błękit pruski*. Niektórzy uważają błękit pruski za zbyt intensywny – bardzo płami i posiada dominującą tendencję zieloną. Albo więc z niego rezygnują, albo zastępują *błękitem modrym*, który – jak sądzą – jest bardziej neutralny. Każdy malarz ma ulubiony zestaw i paletę barw.























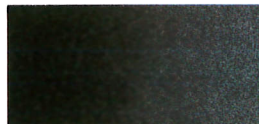

Jako ciekawostkę należy podać, że zarówno w tej, jak i we wszystkich tabelach kolorów wymienione są *barwy znikające* i *trwałe*, to znaczy takie, które z czasem wyblakną lub nie wyblakną na skutek działania światła. Mówię „jako ciekawostkę”, ponieważ – mimo że prawdziwe jest to, co przekazują wszystkie tabele – nikomu, jak sądzą, nie przyszłoby na myśl wystawienie akwareli na słońce.

I na koniec, kontynuując wątek trwałości akwareli, należy pamiętać, że w krótkim czasie, jaki mija od momentu namalowania do wyschnięcia, tracą one od 10 do 20 procent swej intensywności lub tonacji. Tę utratę koloru, mniej widoczną przy farbie lepszej jakości, można do pewnego stopnia zrekomensować poprzez werniksowanie, ale dzieje się tak dlatego, że werniks eliminuje charakterystyczną matowość akwareli.

+++108 1  biel cynkowa	+++207 4  żółcień kadmowa jasna
+++303 4  czerwień kadmowa jasna	+++305 4  czerwień kadmowa
++532 3  fioletkoworóżowy	+++506 2  ultramaryna ciemna
+++634 3  zieleń Rembrandta	+++616 3  zieleń szmaragdowa
+++227 1  ugier	+++234 1  sjena naturalna
+++347 1  róż indyjski	+++409 1  umbra palona

+++ = największy stopień trwałości
++ = zwykły stopień trwałości

(Tabela barw akwarelowych zreprodukowana została za specjalną zgodą firmy Talens)

+++208 4  żółcień cytrynowa	++238 2  gumiguta	+++210 4  żółcień kadmowa ciemna	+++211 4  oranż kadmowy
+++306 4  czerwień kadmowa ciemna	++318 2  karmin	++331 2  kraplak ciemny	+++539 4  fiolet kobaltowy
+++511 4  błękit kobaltowy	+++534 4  błękit modry	+++520 3  błękit Rembrandta	++508 1  błękit pruski
+++645 3  ciemna zieleń Hookera	+++623 3  zieleń soczysta	++620 2  zieleń oliwkowa	+++629 2  zieleń ziemi
+++408 1  umbra naturalna	+++339 1  czerwień żelazowa jasna (angielska)	+++411 1  sjena palona	++333 2  kraplak brunatny (alizarynowy)
+++416 1  sepia	+++708 1  czerrí Payne'a	+++533 1  indygo	+++701 1  czerrí kostna

Cyfry: 1, 2, 3 i 4 oznaczają grupy cenowe.

Przedstawiony zestaw kolorów wykonany został oryginalnymi farbami.

Kolory najczęściej używane

Ilustracja obok przedstawia 14 różnych barw określonych jako „zestaw kolorów do malowania akwarelą”. Określenie to brzmi może zbyt ostatecznie, jak gdyby Fresquet i piszący te słowa, wasz przyjaciel i przewodnik Parramón, wybrali te kolory z tabeli zamieszczonej na poprzedniej stronie i zdecydowali, że właśnie tych kolorów musicie używać. Nie o to chodzi. W rzeczywistości Fresquet i ja wybraliśmy tych 14 kolorów na podstawie doświadczenia, jakie – wydaje nam się – zdobyliśmy w tej dziedzinie po wieloletnich studiach. Tę praktyczną wiedzę potwierdza jeszcze jeden fakt: zestawy kolorów dobierane przez producentów farb akwarelowych (12 lub więcej kolorów w pudełkach) są podobne, a nawet identyczne z zestawem przez nas zaproponowanym. W każdym razie nie jest to propozycja „sztywna”. My po prostu doradzamy wam rozpoczęcie malowania tymi kolorami, które wybraliśmy na podstawie doświadczenia własnego i producentów farb, a z czasem wasze własne doświadczenie określi wasz wybór.

Zestaw kolorów do malowania akwarełami

Żółcień cytrynowa*	Zieleń trwała*
Żółcień średnia kadmowa	Zieleń szmaragdowa
Ugier	Błękit kobaltowy*
Sjena naturalna*	Ultramaryna
Sepia	Błękit pruski
Czerwień kadmowa	Czerń Payne'a
Kraplak	Czerń kostna*

Ryc. 27. Zestaw kolorów zwykle używanych przez profesjonalnych artystów. Jest ich czternaście i odpowiadają kolorom produkowanym w standardowych pudełkach (jednakże można pominąć 5 kolorów oznaczonych gwiazdką).

27



Papier do akwareli

Jakość papieru może mieć decydujące znaczenie w malowaniu i wykańczaniu akwareli. Umiejętność rozróżniania rodzajów papieru i wybrania najlepszego z nich ma absolutnie podstawowe znaczenie.

Trzeba na przykład wiedzieć, że wbrew powszechnym przekonaniom papier do rysowania i malowania akwarelą może być używany po obu stronach. To prawda, że szorstka powierzchnia papieru po prawej stronie różni się strukturą od powierzchni po lewej, ale daje to artyście możliwość wyboru: prawa strona jest bardziej chropowata lub średnioziarnista, a lewa średnio- lub drobnoziarnista. Obecnie spoistość i format papieru są takie same po obu stronach, choć jeszcze do niedawna dobry papier rysunkowy był formatowany ręcznie, kartka po kartce, i tylko po jednej stronie: po prawej.

28



Mówiąc o jakości papieru, należy wspomnieć o odróżnianiu papieru zwykłej jakości, jak na przykład papier offsetowy używany do drukowania, produkowany maszynowo z pulpy drzewnej, od papieru wysokiej jakości, wytwarzanego na przykład przez firmy *Canson*, *Fabianco*, *Shoeller*, *Whatman*, *Grumbacher* i inne, zawierającego wysoki procent szmat, którego proces produkcji odznacza się wyjątkową starannością. Ten wysokiej jakości papier jest drogi, dlatego niektórzy producenci wytwarzają też papier średniej jakości, który równie dobrze nadaje się do malowania akwarelą.

Dobry papier można rozpoznać po znaku firmowym czy też nazwie producenta, widocznych po jednej stronie bądź wytłoczonych, lub w postaci tradycyjnego znaku wodnego widocznego, kiedy oglądamy papier pod światło.

Ryc. 28. Papier rysunkowy dobrej jakości. Na jednym brzegu widać nierówności typowe dla papieru wyrabianego ręcznie. Pośrodku znajdują się charakterystyczne dla papieru o wysokiej jakości znaki wodne oraz wytłoczony znak firmowy.

Papier do akwareli

Wśród papierów do malowania akwarelą o profesjonalnej jakości wyróżniamy papier produkowany w następujących strukturach i o następującym wykończeniu:

Papier drobnoziarnisty lub gładki (ryc. 29)

Papier średnioziarnisty, średnioszorstki (ryc. 30)

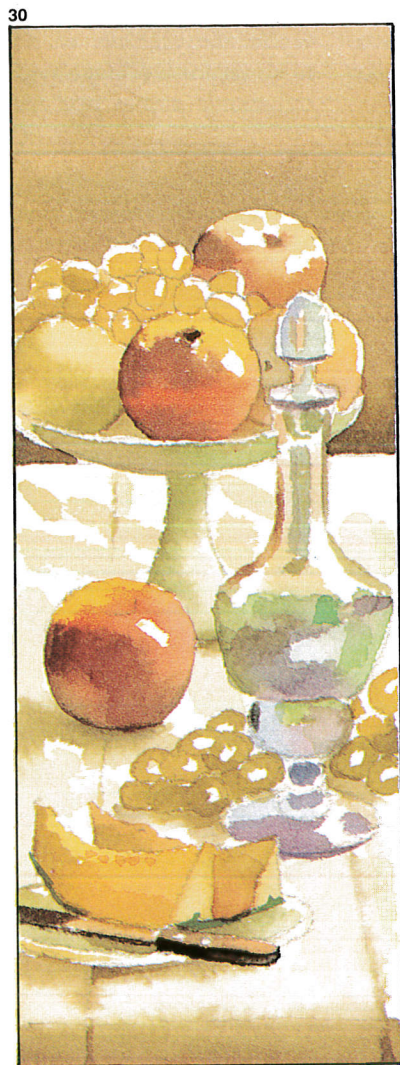
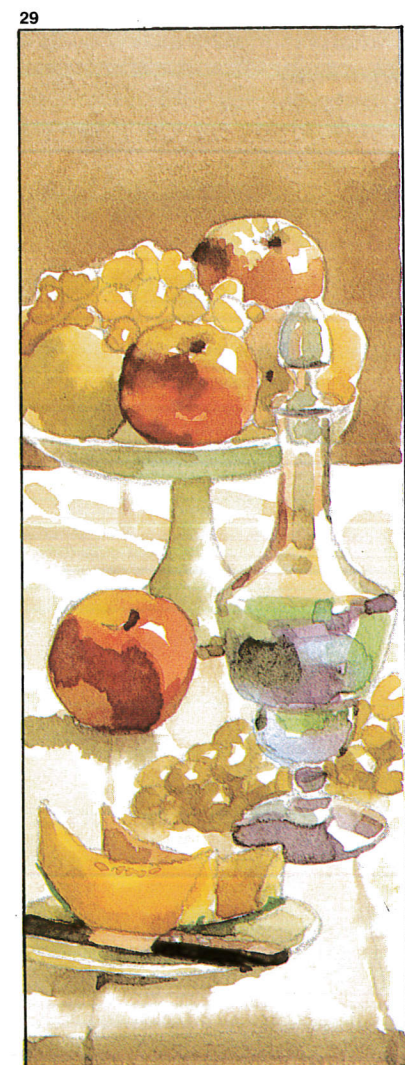
Papier gruboziarnisty, bardzo szorstki (ryc. 31)

Warto też wymienić specjalny, nie mieszczący się w tej klasyfikacji *papier ryżowy* importowany z Japonii. Jego struktura podobna jest do gąbczastego papieru bez ziarna, z odrobiną żywicy sprawiającej, że przy malowaniu nie ścieka farba. Używany jest głównie w

japońskiej technice *sumi-e*, wykonywanej tuszem i pędzlem z włosia jelenia, o bambusowym trzonku.

Papier drobnoziarnisty lub gładki jest rodzajem *papieru prasowanego na gorąco* w procesie, po którym papier staje się bardziej błyszczący i mniej ziarnisty. Jest to dobry papier do malowania akwarelą, zwłaszcza dla profesjonalnego ilustratora malującego aniliną i sprayem. Jest również dobry do malowania akwarelą mocno zarysowanych linii, lecz artysta musi być ekspertem w malowaniu na tak gładkim papierze bez ziarna, ponieważ nadmiar wody powoduje rozmywanie się konturów, a akwarela tworzy kałużę; przy zbyt małej ilości farba szybko wysycha i pęka.

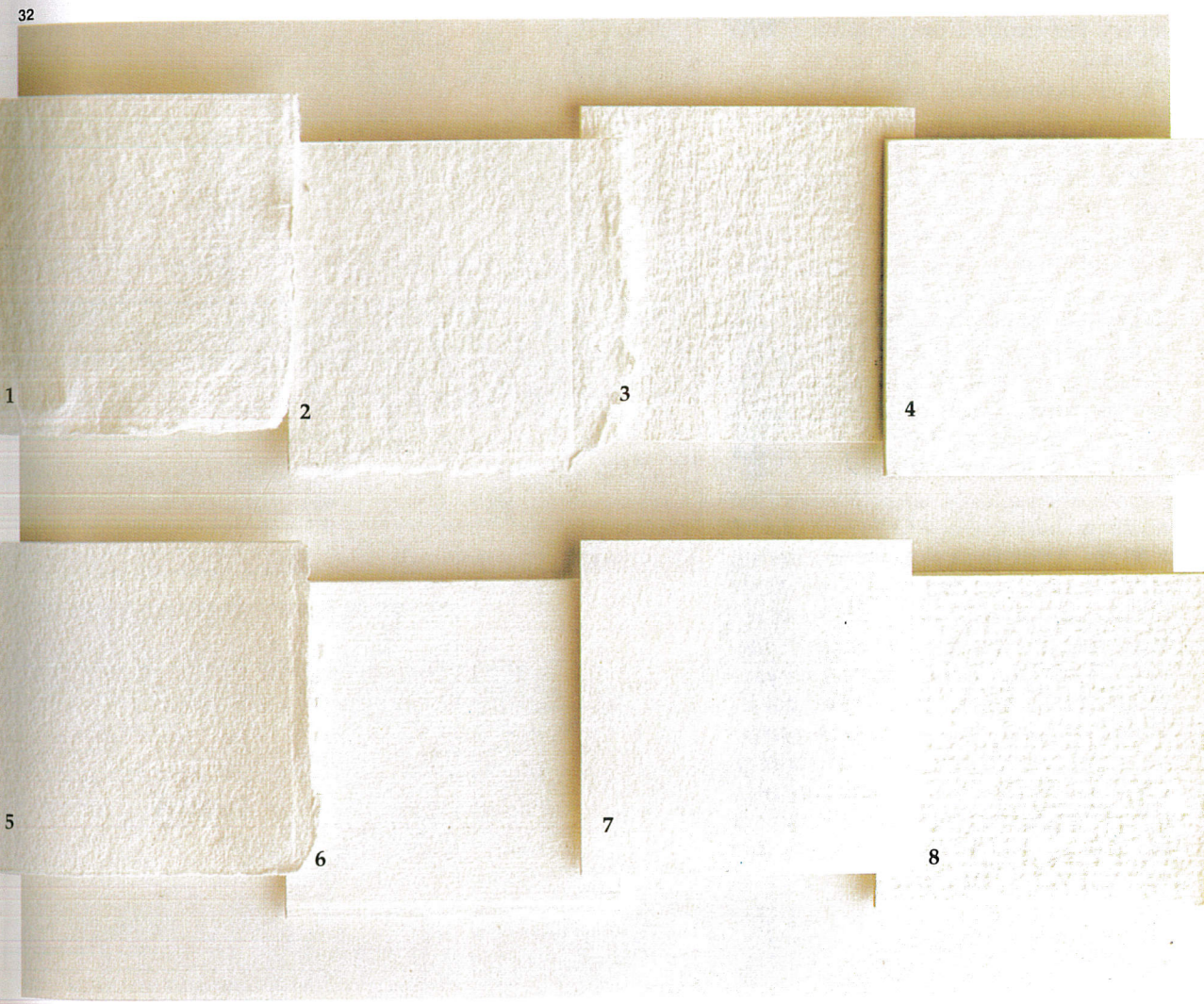
Ryc. 29-31. Oto oryginalnej wielkości reprodukcja szkicu namalowanego akwarelą na papierze drobnoziarnistym (ryc. 29), średnioziarnistym (ryc. 30) i gruboziarnistym. Ten ostatni, wyjątkowo szorstki, jest papierem zwykle używanym do malowania akwarelą, idealnym do dużych obrazów tworzonych przez profesjonalistów. Papier drobnoziarnisty nadaje się najlepiej do malowania małych akwael i ilustracji; szorstkość papieru średnioziarnistego wykorzystywana jest przez wielu profesjonalnych malarzy do różnego rodzaju prac.



Przy bardzo szorstkim papierze gruboziarnistym dzieje się odwrotnie. Jest to papier produkowany specjalnie do malowania akwarelą. Jego struktura odznacza się chropowatością, która uwiadcza się w małych wgłębieniach zatrzymujących farbę, opóźniając proces wysychania. Ta zaskakująca szorstkość papieru nie pozwala początkującemu artyście na kontrolowanie ilości płynu, nakładanie warstw kolorów, łączenie i modelowanie form i tak dalej. Jest to idealny papier do malowania dużych akwael przez doświadczonego artystę.

Pozostaje nam więc *średnioszorstki papier średnioziarnisty*, który – siłą rzeczy – daje najwięcej możliwości i sprawia najmniej problemów. Polecamy go w stu procentach, chociaż radzimy spróbować papieru dwóch lub trzech marek (każdy ma nieco inną strukturę) i wybrać tę, która najlepiej nam odpowiada; należy po prostu trochę poeksperymentować i wyciągnąć własne wnioski.

Ryc. 32. Oto niektóre rodzaje papierów często używane w malowaniu akwarelą. Od lewej strony: 250 g papier wyrobiony ręcznie (1); 640 g D'Arches, wyrobiony ręcznie (2); Fabriano w bloku (3); Schoeller i Parole (4); D'Arches 300 g, wyrobiony ręcznie (5); Fabriano 300 g (6); Canson 240 g (7); tektura Guarro (8).



Papier do akwareli

Wśród standardowych wymiarów papieru akwarelowego wyróżniamy:

- 35 × 50 cm,
- 50 × 70 cm,
- 70 × 100 cm.

Formaty papieru nie są jednakowe we wszystkich krajach. Na przykład w Anglii mamy do czynienia z sześcioma różnymi formatami. Najczęściej używanym jest format zwany *połówką imperialną*, 381 × 559 mm, a największy arkusz, *Antiquarium*, ma wymiary 787 × 1,358 mm.

Papier liczony jest w ryzach i blokach. W ryzie jest 500 arkuszy, a w bloku 25. Waga ryzy i przeliczenie jej na gramy na metr kwadratowy określa grubość papieru. Papier 45-gramowy jest papierem cienkim; papier 350-gramowy jest gruby i przypomina arkusz kartonu.

Papier akwarelowy sprzedaje się naklejony na kartonie lub w pojedynczych arkuszach. Naklejanie zapobiega odkształcaniu i marszczeniu się papieru pod wpływem wilgoci i podczas malowania, lecz stwarza trudności, kiedy akwarela ma być reprodukowana i drukowana w kolorze. Obecne metody oddzielania kolorów za pomocą skanera wymagają przepuszczenia pierwotnego obrazu przez zestaw cylindrów, co nie jest możliwe, kiedy oryginał przymocowany jest do sztywnego podkładu, takiego jak karton lub drewno.

Papier akwarelowy sprzedawany jest także w blokach o wymiarach do 35 × 50 cm. Arkusze są sklejone w czterech rogach tak, aby można je było zwilżyć i malować na nich nie powodując ich marszczenia. Jest to rozwiązanie idealne, czego dowodzi fakt, iż wszyscy producenci oferują takie bloki do lawowania lub malowania akwarelą składające się przeważnie z 25 arkuszy. W ramce podajemy w porządku alfabetycznym listę producentów papieru akwarelowego i kraje, skąd pochodzą.

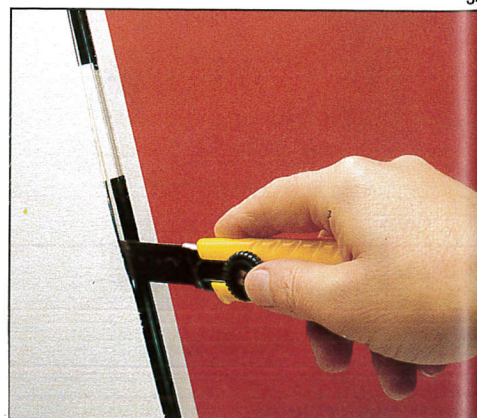
Nazwy producentów dobrej jakości papieru do malowania akwarelą

D'Arches	Francja
Canson & Montgolfier	Francja
Fabriano	Włochy
Grumbacher	USA
Guarro	Hiszpania
RWS	USA
Schoeller Parole	USA
Whatman	Anglia
Winsor & Newton	Anglia

Ryc. 33. Próbk europejskich i amerykańskich producentów papieru w blokach: arkusze bloków sklejane są w czterech rogach, aby zapobiec jego rozciąganiu się, co zostało wyjaśnione na następnej stronie.



Ryc. 34. Aby oddzielić arkusze papieru w bloku, sklejone ze sobą na rogach, pomiędzy arkusz wierzchni i pozostałe arkusze wsuwa się nożyk do papieru, ostrożnie przecinając warstwę kleju. Niektórzy producenci pozostawiają niezaklejoną przestrzeń na brzegach (zaznaczoną strzałką), aby łatwiej było wsunąć nożyk i przeciąć papier.



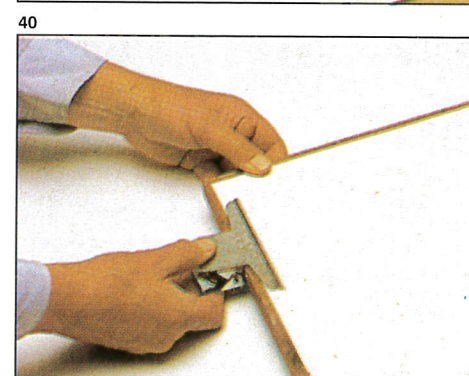
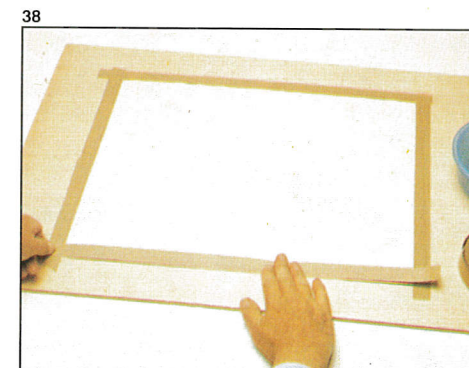
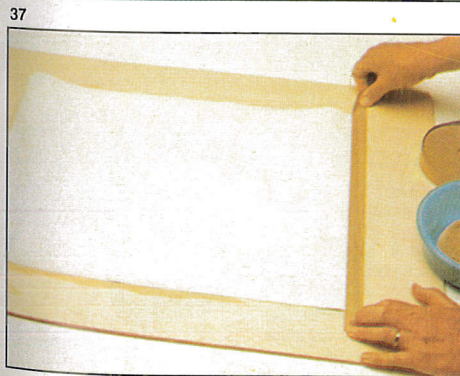
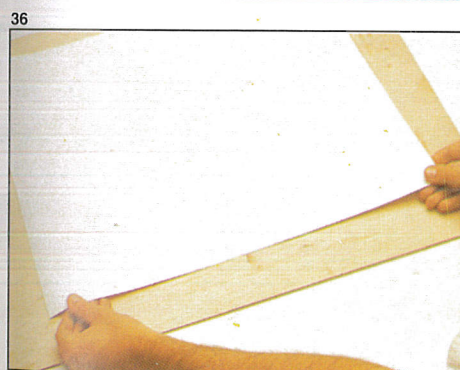
Naciąganie papieru do akwareli

Naciąganie papieru polega na jego moczeniu i przyklejeniu jego brzegów do drewnianej deski za pomocą czterech pasków taśmy klejącej, tak że po czterech lub pięciu godzinach, kiedy papier wyschnie, jest naciągnięty i przyjmuje wilgoć akwareli bez marszczenia się i tworzenia wgłębień.

Większość profesjonalistów używa papieru w blokach, który jest już naciągnięty, lub papieru grubego (co najmniej 250 g), nie wymagającego naciągania, tylko po prostu przypięcia go pinezkami bądź klamerkami (ryc. 40).

Aby ułatwić zrozumienie techniki naciągania papieru akwarelowego, przydatnej pracy na cieńszym papierze (poniżej 250 g), zobrazowano ją krok po kroku na ilustracjach poniżej (ryc. 35–38). Papier można również przytwierdzić zszywkami za pomocą pistoletu używanego przez dekoratorów (ryc. 39).

Ryc. 35–38. Oto proces naciągania i przymocowywania papieru akwarelowego, aby zapobiec powstawaniu zniekształceń spowodowanych wilgotnością farby. Arkusz papieru moczymy przez minutę, używając do tego wody z kranu (ryc. 35). Następnie tak namoczony papier kładziemy na drewnianym podkładzie i naciągamy (ryc. 36). Natychmiast przytwierdzamy go do podkładu taśmą klejącą wzdłuż jednego brzegu (ryc. 37). Na koniec taśmą klejącą przytwierdzamy pozostałe brzegi i pozostawiamy w pozycji poziomej na cztery lub pięć godzin. Nie należy przyspieszać procesu schnięcia za pomocą grzejnika lub pozostawiając papier na słońcu.



Ryc. 39. Naciąganie papieru można przeprowadzić mocząc go i przytwierdzając metalowymi zszywkami za pomocą pistoletu używanego przez dekoratorów.

Ryc. 40. Wielu profesjonalistów nie naciąga papieru; przytwierdzają go bez specjalnego namoczenia pinezkami lub metalowymi klamerkami. W tym przypadku gramatura papieru musi wynosić minimum 250 g/m².

Woda i inne materiały

Akwarele rozpuszcza się w zwykłej wodzie z kranu. Do wody potrzebny jest szklany pojemnik o szerokim otworze i pojemności przynajmniej około jednego litra (ryc. 41). Niektórzy malarze zawodowi korzystają z dwóch pojemników, używając jednego z nich do płukania i czyszczenia. Zarówno Fresquet jak i ja sugerowalibyśmy jednak, abyście mieli tylko jeden słoik i nie martwili się tym, że w miarę powstawania obrazu woda robi się coraz brudniejsza. Odważylibyśmy się nawet twierdzić, że ta brudna, zawieszista, szarawa woda nadaje się idealnie do równoważenia ostrych zestawień kolorów, do nawilżania i odgraniczania bieli, do sprawdzania zakresu rozprzestrzeniania się wilgotności. Do malowania w plenerze używa się zwykle naczyń plastikowego, które jest bardziej praktyczne niż szklane (nie tłucze się).

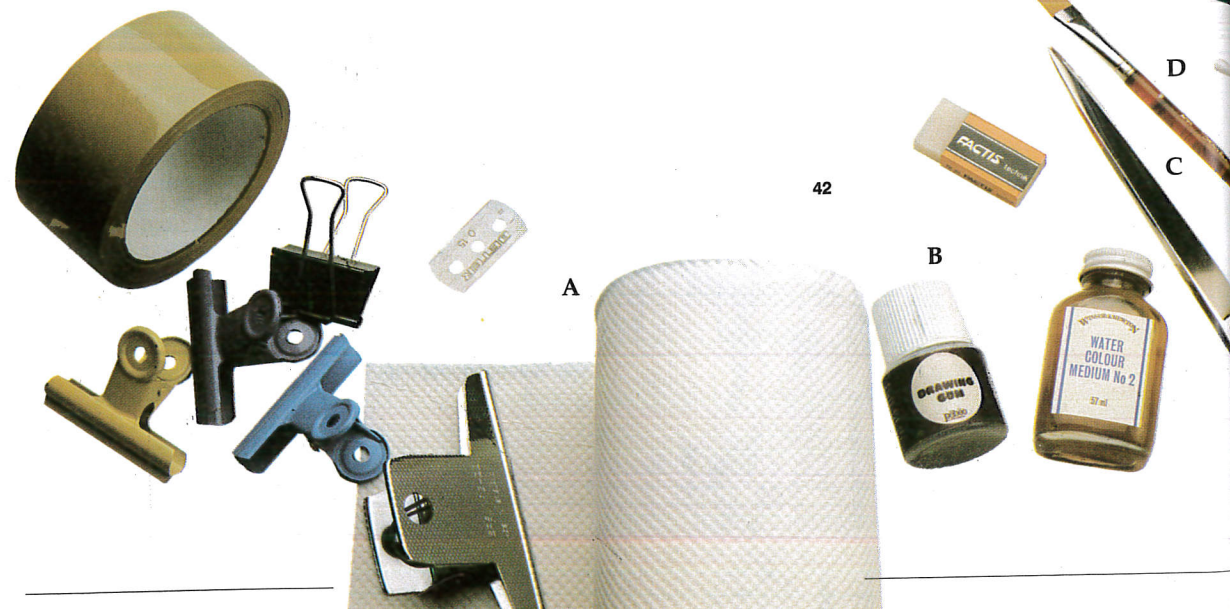
Do malowania akwarelą potrzebne będą jeszcze inne, dodatkowe materiały, takie jak te przedstawione i omówione na ilustracji 42. Przekonamy się na kolejnych stronach, że Fresquet wielu z nich nie używa, jak na przykład bibuły, płynnej żywicy lub też środka do czyszczenia wody. Dobrze jest jednak o nich pamiętać, ponieważ są używane przez innych akwarelistów, zwłaszcza bibuła.



Ryc. 41. Odpowiednie pojemniki na wodę: szklane, używane w pracowni, plastikowe – do pracy w plenerze. Muszą mieć pojemność co najmniej jednego lub dwóch litrów oraz szeroką szyjkę.

Ryc. 42. Wśród innych materiałów pomocniczych do malowania akwarelą przedstawionych na tej stronie należy zwrócić uwagę na takie jak: rolka papierowych ręczników do wchłaniania farby i wyciskania pędzla (A); płynna żywica lub płyn maskujący do odgraniczania bieli (B); pędzel z trzonkiem

posiadającym kanciaste zakończenie do „wydobywania” białych kresek na mokrej akwareli (C); waciki do ściągania koloru w technice mokrej akwareli (D); paleczki białego wosku do rysowania linii odpychających wodę i pozwalających na wcześniejsze odgraniczanie bieli (E). Należy również wspomnieć o płynnym środku, rozczynnie żywicy, który – zmieszany z wodą w celu rozrobienia akwareli i użyty za pomocą zakraplacza do oczu – eliminuje tłuste miejsca i zwiększa przyczepność koloru.



42

Wyposażenie do malowania w plenerze



Ryc. 43. Oto materiały i przybory używane przez Fresqueta do malowania w plenerze. Patrząc od lewej strony i od góry: składane krze-

selko, kapelusz słomkowy chroniący przed słońcem, tubki farb akwarelowych, plastikowy pojemnik na wodę, paleta z przegródkami do

zestawiania kolorów z tubek, skrzynka, szara tektura przycięta do skądowania obiektu, składane sztalugi oraz zestaw pędzli. W prawym

górnym rogu widać kawałek podkładu, a pod ramką – papier rysunkowy, który Fresquet nosi ze sobą w zwykłej teczce.

Teraz przejdziemy do sedna sprawy, czyli do malowania akwarelą, a nie ma lepszego sposobu uczenia się niż eksperymentowanie, próbowanie technik i umiejętności bez zagłębiania się w problemy kolorów i ich mieszania. Najlepiej jest zacząć od malowania jednym, najwyżej dwoma kolorami, od malowania *plamą*, podobnie jak robili to wielcy artyści: Rembrandt, Poussin, Lorrain czy Constable. Pędzlem, wodą i akwarelą będziecie malować gradację, będziecie zbierać kolor, unikając pęknięć i odkryjecie znaczenie bieli papieru, i jej zachowywania. Na koniec będziecie ćwiczyć i uczyć się poprzez *lawowanie*, które jest jak gdyby próbą generalną, wstępem do malowania akwarelą.



44

Lawowanie: pierwszy krok do malowania akwarelą

Ogólna charakterystyka lawowania

Mówi się, że lawowanie to *rysunek*, ponieważ w jego wyniku powstaje obraz monochromowy, to znaczy namalowany jednym kolorem, z którego wydobyto pełną skalę walorów, od ciemnych poprzez średnie aż po jasne. Mówi się także, że jest to *malarstwo*, bo mimo iż obraz ten jest jednobarwny, namalowany jest farbą nakładaną pędzlem, co ma więcej wspólnego z malarstwem niż z rysunkiem. Niektórzy nazywają tę technikę rozmytym rysunkiem. Niewątpliwie stanowi ona wprawkę przed malowaniem akwarelami. Spróbujmy więc zdefiniować tę technikę. Możemy powiedzieć, że:

Charakterystyczną cechą lawowania jest to, że rysuje się i maluje tylko jednym lub dwoma kolorami, rozcieńczonymi mniejszą lub większą ilością wody, a walory w obrazie uzyskuje się dzięki bieli papieru, to znaczy operując przezroczystością farby czyli laserunkiem.

Termin *laserunek* w malarstwie oznacza nakładanie cienkiej warstwy farby niekryjącej bezpośrednio na malowaną powierzchnię, w tym przypadku na papier, lub też na inny kolor, aby otrzymać określoną barwę czy walor lub też, aby wzmocnić istniejący odcień.

Ryc. 44 (strona 35). Rembrandt, *Studium postaci chłopca* (fragment), Rijksmuseum, Amsterdam. Rembrandt narysował i namalował setki wypracowanych szkiców postaci i pejzaży walorem w kolorze sepia, widocznym na tej ilustracji.

Ryc. 45. Technika lawowania jest prawie identyczna z techniką akwareli. W lawowaniu, podobnie jak w akwareli, biel papieru determinuje intensywność koloru.



Techniki i sposoby

Wiemy już, że lawowanie wykonuje się jednym lub dwoma kolorami, czasami z dodatkiem czerni. Farby wyciskane bezpośrednio z tubki są matowe i kryjące. Aby z nich otrzymać całą skalę walorów, od najciemniejszych aż do bieli papieru, trzeba je rozcieńczyć z wodą. Im więcej wody, tym mniej koloru i tym większa przezroczystość. Im więcej wody, tym większą rolę odgrywa biel papieru, tym bardziej jest ona widoczna, a tym samym słabsze jest natężenie barwy.

Nie ma reguły określającej, które kolory są bardziej odpowiednie do lawowania, lecz występuje wyraźna preferencja barw ciemnych, takich jak błękit morski, zieleń soczysta lub szmaragdowa, sjena bądź też umbra palona. W niektórych przypadkach, w zależności od tematyki, bardziej stosowne mogą okazać się kolory jaśniejsze, takie jak ultramaryna czy kobalt, a nawet ugier. Zawsze też możliwe jest mieszanie kolorów z czernią lub łączenie dwóch kolorów, na przykład błękitu kobaltowego z umbrą paloną; uzupełnione czernią lub bielą papieru, mogą dać nie-

omal pełną – w każdym razie bardzo szeroką – skalę barw, co widać na ilustracji 46.

W najczystszy wydaniu lawowanie wyklucza retusz lub zamalowywanie bielą kryjącą. Innymi słowy:

W lawowaniu, podobnie jak w malowaniu akwarelą, biel otrzymuje się poprzez celowe zachowanie bieli papieru.

Jak więc łatwo wywnioskować, aby uzyskać równy, jednolity odcień o średnim walorze, musimy wykorzystać biel papieru, rozcieńczając nieco farby z odpowiednią ilością wody oraz całkowicie rozpuszczając pigment akwareli, uzyskując rodzaj tuszu. Będziemy to teraz ćwiczyli, malując jednym kolorem jednolity walor i gradację. Słusznie twierdzi się, że ten, kto potrafi namalować jednym kolorem jednolity walor i gradację, ten może powiedzieć, że potrafi malować akwarelą.

Ryc. 46 (poprzednia strona). Do lawowania powszechnie używa się kolorów intensywnych, jak te pokazane na ilustracji.

Ryc. 47. Przyjrzyj się przedstawionej u dołu szerokiej skali barw i walorów, które można uzyskać przy lawowaniu tylko dwoma kolorami: błękitem kobaltowym i paloną umbrą.

46



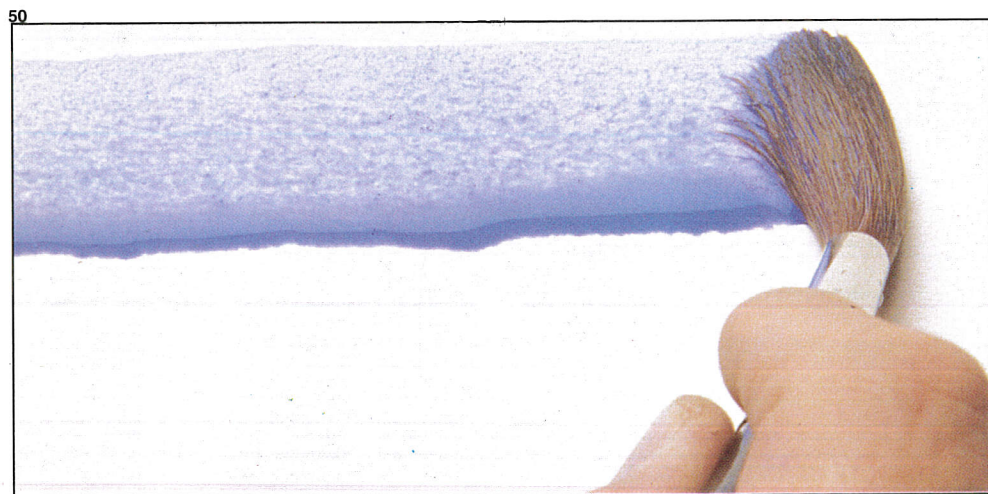
47



Jak malować równy, jednolity walor

OTO MATERIAŁY:

Stoik na wodę
Spodek lub małe naczynie
Średnioziarnisty papier rysunkowy
Kawałek papieru do testowania kolorów i służący jako paleta
Akwarela: błękit kobaltowy
Jeden lub dwa pędzle (numer 6 i 12)
Rolka papierowego ręcznika
Deska rysunkowa
Pinezki



Przymocuj pinezkami papier do deski. Ołówkiem narysuj na papierze ramkę o wymiarach około 13 x 13 cm i...

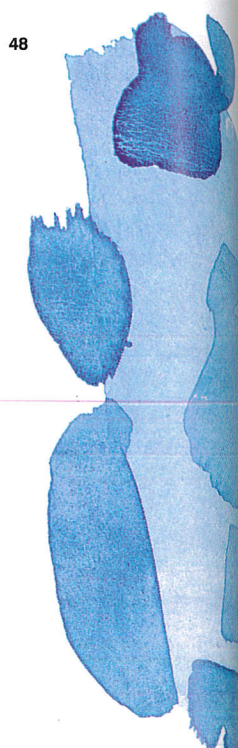
Wyciśnij błękit kobaltowy na spodek lub inne naczynie. Weź pędzel numer 12, zamocz go i wyjmij z wody nie wyciskając. Przenieś wodę do spodka, powtarzając tę czynność kilka razy. Teraz nabierz pędzlem nieco farby; zanurz go w wodzie; zamieszaj aż do całkowitego rozpuszczenia akwareli w wodzie.

Ale poczekaj. Zanim zaczniemy malować tym jasnoniebieskim tonem, musimy najpierw sprawdzić jego intensywność.

W jaki sposób? Nabierz farbę na pędzel, wyciśnij go i wypróbuj na osobnym kawałku papieru do testowania kolorów, sprawdzając intensywność błękitu. W tym właśnie momencie wykorzystujemy naszą „paletę” (ryc. 48).

Ilustracja 49 – Maluj na desce nachylonej pod kątem około 30 stopni.

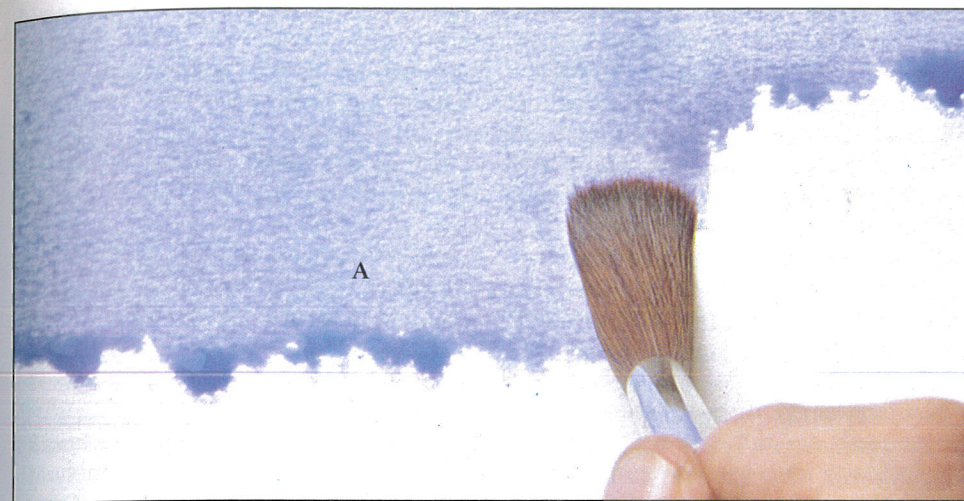
Ilustracja 50 – Ponownie nabierz farbę, lecz nie wyciskaj pędzla; pełen farby przenieś na właściwy papier i... namaluj poziomy pasek o szerokości około 2 cm – od lewej do prawej, mocnym pociągnięciem pędzla, tak jak rysujesz linię ołówkiem.



Ryc. 48. Wielu profesjonalnych akwarelistów trzyma pod ręką kawałek papieru – czasami używają białego marginesu na samym obrazie – na którym wypróbują kolor przed malowaniem.

Ryc. 49. Na fotografii tej widzimy prawidłową pozycję artysty podczas malowania akwarelą oraz pochylenie deski, uzyskane w tym przypadku za pomocą sztalugi stołowej.

Ryc. 50. Chcąc namalować walor, tło lub niebo jednolitym kolorem, rozpocznij od góry paskiem farby nakładanej z jednej strony na drugą.



Ryc. 51. Przy pochylonej desce kontynuuj pionowymi pociągnięciami pędzla, które przenoszą i gromadzą farbę...



Ryc. 52. ...a nadmiar waloru wchłonie uprzednio wyciśnięty pędzel.

Ilustracja 51 – Namaluj kolejny pasek pod spodem, utrzymując nagromadzenie farby na dole (A). Namaluj jeszcze jeden pasek pod spodem...i jeszcze jeden...i tak dalej aż do końca. Ale...

Ilustracja 52 – ...gdy dojdiesz do dolnego rogu ramki zauważysz, że na dole został nadmiar koloru, który należy usunąć. Nic łatwiejszego. Wypłucz pędzel w wodzie, wytrzyj papierowym ręcznikiem wyciskając wodę i natychmiast przyłóż końcówkę pędzla do dolnego brzegu ramki, gdzie zgromadził się nadmiar farby... Doskonale! Pędzel jak gąbka wchłania nadmiar farby.

Z tego ćwiczenia wypływają dwa ważne wnioski, które moim zdaniem należy podkreślić:

W lawowaniu, podobnie jak w akwareli, maluje się zasadniczo Z GÓRY NA DÓŁ.

Najczęściej używa się PIONOWYCH pociągnięć pędzla.

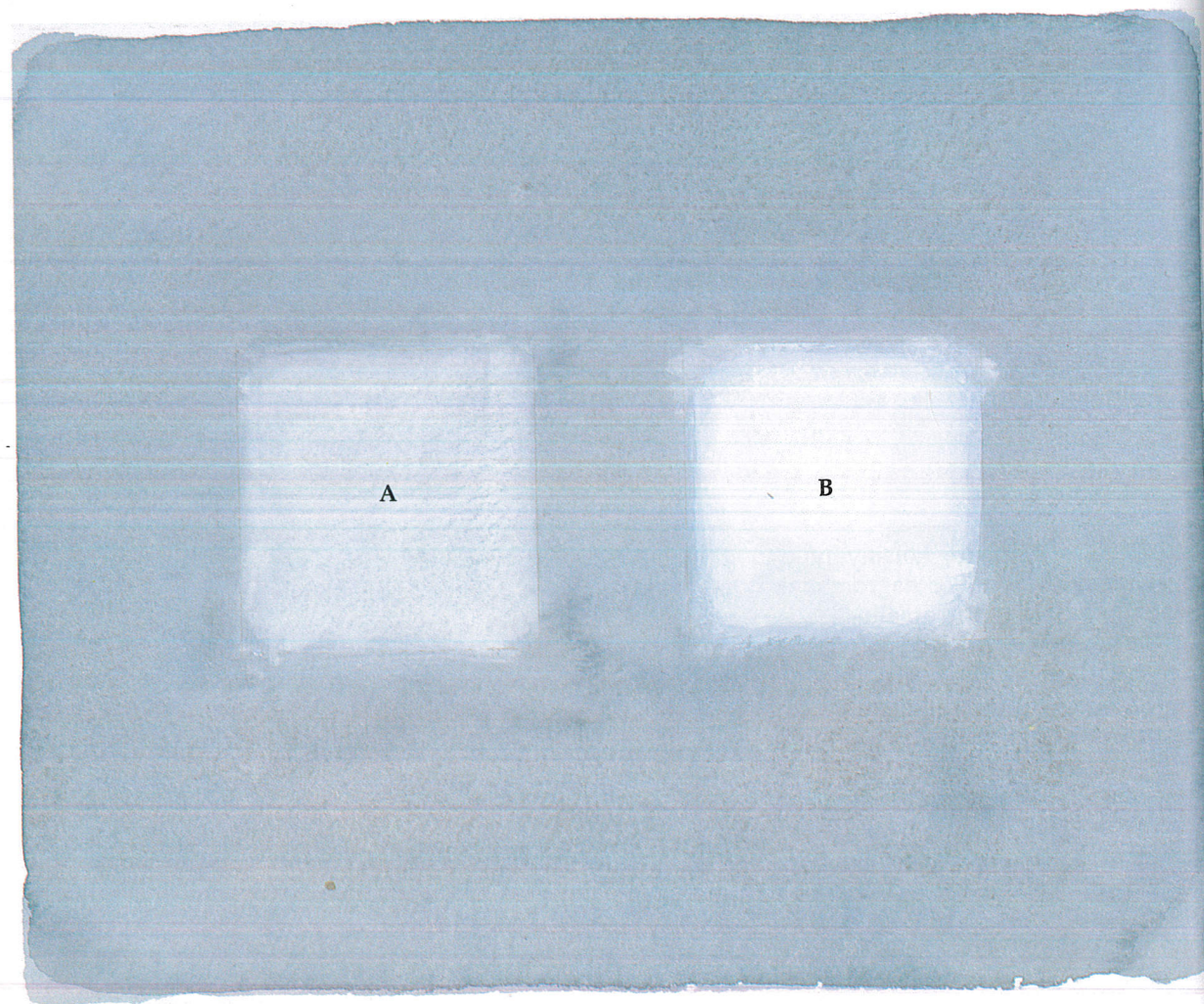
Jak usuwać kolor ze świeżo zamalowanej powierzchni

Mówiąc o gromadzeniu się farby w ostatniej fazie opisanego powyżej cieniowania oraz o tym, jak ściągnąć jej nadmiar, należy wspomnieć o jednej z powszechnie stosowanych w technice lawowania sztuczek. Chodzi tu o często stosowany przez profesjonalnych artystów sposób modyfikowania tonacji, wyrównywania jej, gradacji, czyszczenia jej w trakcie pracy, czyli ponownego wzmocnienia i rozjaśniania, tak charakterystycznego dla sztuki modelowania oraz podkreślania wyrazistości form. Na wybrany fragment błękitnej płaszczyzny z poprzedniego ćwiczenia nanieś trochę czystej wody. Pozwól, aby woda wsiąknęła w papier, dodając jej w miarę potrzeby. Rozmieszaj kolor w

tym miejscu, łamiąc błękit. Następnie umyj pędzel i wyciśnij go w papierowy ręcznik. Powtórz ten proces, ściągając kolor gąbką, płuczając jeszcze raz czystą wodą, znów wycierając w papierowy ręcznik, i tak dalej. W ten sposób uda ci się zredukować błękit prawie do bieli papieru.

I jeszcze coś. Jeśli dzięki tej sztuczce ze ściągnięciem koloru zechcesz otrzymać absolutną biel, musisz po prostu kontynuować tę czynność. Na koniec przemyj płaszczyznę wybielaczem rozcieńczonym w wodzie (roztwór 20-procentowy), używając do tego celu pędzla z włosia syntetycznego, ponieważ pędzel z włosia kuny nie wytrzyma działania wybielacza.

Ryc. 53. Aby zmodyfikować waler lub kolor, uczynić go jednolitym, rozjaśnić go lub dokonać gradacji, a nawet wyeliminować, odtwarzając biel papieru, zwykle używa się pędzla, jako środka do ściągnięcia koloru. Na świeżo nałożonym kolorze i przy użyciu czystego i wyciśniętego pędzla wiązka włosów przyłożona do mokrego obszaru zachowuje się dokładnie jak gąbka, ściągając kolor (A). Aby całkowicie go usunąć, należy użyć roztworu wody z około dwudziestoprocentowym wybielaczem (B).



53

Malowanie nieba na mokro: unikanie „cięć”

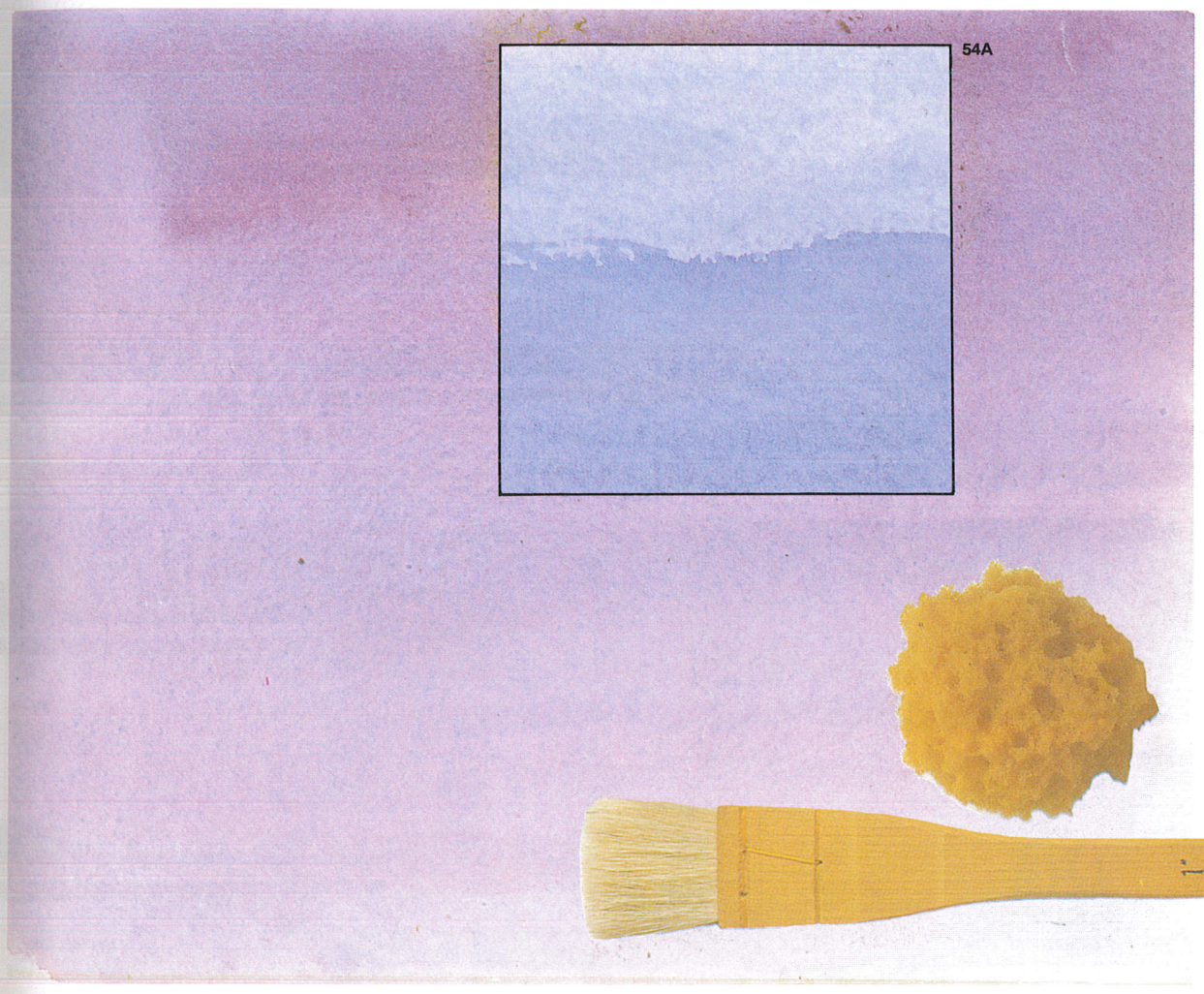
Najpierw należy wyjaśnić, że przez malowanie nieba rozumiemy malowanie dużych powierzchni odpowiadających w pejzażu niebu. Analogicznie używamy tego określenia w odniesieniu do jakiegokolwiek dużej płaszczyzny, w której występuje lekkie zróżnicowanie tonacji, gradacje o bardzo małym kontraście, a także duże powierzchnie o jednolitym walarze. W tych przypadkach artysta zwykle maluje techniką *mokre na mokrym*, nawilżając uprzednio obszary nieba czystą wodą. Oto procedura:

Obszar do zacięniowania zaznacza się ołówkiem za pomocą cienkich linii. Następnie zwilża się go czystą wodą używając szeroko zakończonych pędzla typu japońskiego lub małej gąbki. Dla uzyska-

nia jednolitego namoczenia i aby zapobiec tworzeniu się „kałuż”, bardzo ważne jest, aby nawilżenie to było równomierne, a nakładanie czystej wody kontrolowane. Potem przejdź do cieniowania obszaru, malując uprzednio przygotowanym kolorem w opisany powyżej sposób, lecz z możliwością zaakcentowania i zwiększenia intensywności barwy w poszczególnych miejscach w celu złamania jednolitości tonu.

Ale uwaga! Należy tak postępować, aby uniknąć „cięć”. Jeśli pomalujemy tylko połowę obszaru, bądź też użyjemy zbyt małej ilości wody lub nie dość szybko pomalujemy obszary cieni i gradacji, pojawi się tak zwane „cięcie” – ostry skok tonu, który przerywa lub ucina jednolitość płaszczyzny (ryc. 54A).

Ryc. 54. Aby namalować niebo, tło lub szeroką gradację, zwykle wykorzystuje się technikę *mokre na mokrym*, nawilżając papier wodą za pomocą gąbki lub szeroko zakończonych pędzla i natychmiast nakładając jednolity kolor na mokry papier. W tym przypadku i przy wszystkich płach czy niebie musisz malować pewnie i szybko, aby uniknąć wyschnięcia waleru i powstania cięć koloru (54A).



54

Jak malować gradację

Zacznijmy od malowania początku gradacji ciemnym kolorem.

Tak szybko, jak to jest możliwe, płuczemy pędzel w czystej wodzie i nawilżamy wszystkie obszary przeznaczone do gradacji... (ryc. 55A).

Ilustracja 55B – ...aż dojdziemy do brzegu pierwszego ciemnego koloru. Ważne jest, aby farba była jeszcze mokra i aby można ją było rozwodnić, rozprowadzając i stopniując szybkimi, pionowymi pociągnięciami pędzla. Ale chwileczkę!

Ilustracja 55C – Jeszcze raz wypłucz pędzel. Wytrzyj do sucha papierowym ręcznikiem i przesuń nim do środka gradacji, ściągając wodę i kolor z brzegu zamalowanej powierzchni.

Ilustracja 55D – Ponownie wyczyść pędzel. Wyciśnij go... i ponownie rozprowadzaj farbę w kierunku jeszcze białej

powierzchni... poprawiaj i wyrównuj pierwszą płaszczyznę...

Wszystko polega tu na rozprowadzaniu i redukowaniu koloru, dodawaniu wody i harmonizowaniu poprzez gradację; jest to możliwe, *pod warunkiem, że powierzchnia pozostaje cały czas wilgotna (aby uniknąć cięć), a ciemne części nie zachodzą na jasne.*

Jeśli cieniowanie lub gradacja są dla Ciebie czymś nowym, najprawdopodobniej nie uda Ci się wykonać ich za pierwszym razem. Ze wszystkich technik malarskich, lawowanie i malowanie akwarelą wymagają najwięcej wiedzy praktycznej w doskonaleniu środka wyrazu i jego techniki. Nie martw się więc, jeśli nie powiesz Ci się za pierwszym czy za drugim razem. Próbuń dalej i pamiętaj, że „sukces jest wypadkową naszych porażek”.

Ryc. 55. Gradacje koloru wykonywane za pomocą pędzla wymagają zawsze rozpuszczenia farby w wodzie, a następnie mieszania jej z większą lub mniejszą ilością wody na pędzlu w celu dodania lub ujęcia koloru, jak widać to na ilustracji.



55

55A

55B

55C

55D

Nakładanie warstw i laserunku

Zwykle przy lawowaniu i malowaniu akwarelą stosuje się nakładanie warstw w celu wzmocnienia waloru, wyodelowania lub nadania kontrastu. Na przykład malując sześcian, malujemy każdą jego ścianę od razu, lecz można to również robić nakładając laserunek w następujący sposób:

Ilustracja 56 – Najpierw podmaluj wszystkie zacienione powierzchnie laserunkiem o tym samym walorze.

Ilustracja 57 – Poczekaj, aż wyschną i nałóż nową warstwę laserunku na najciemniejszy plan.

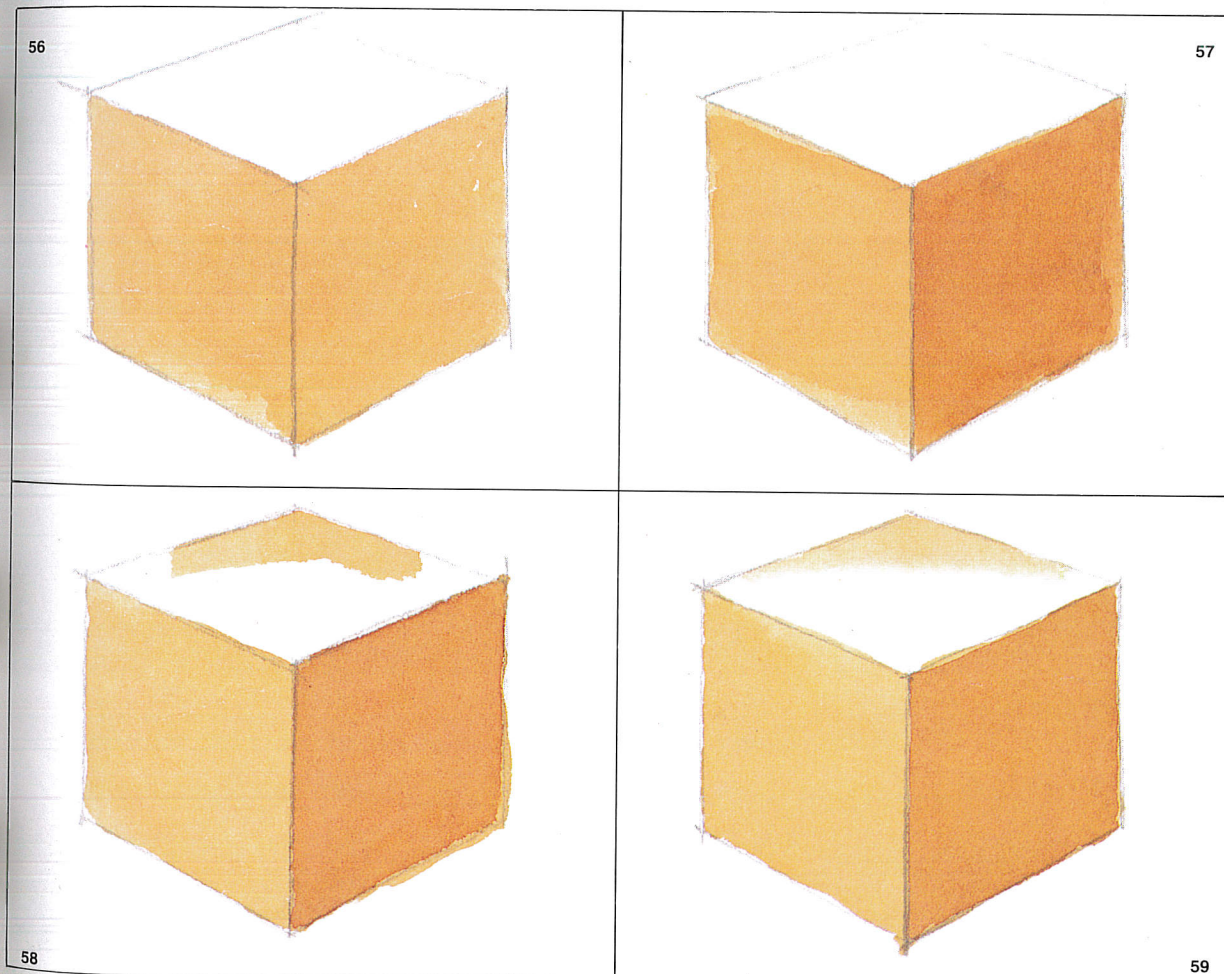
Ilustracja 58 – Wykańczając sześcian, namaluj pasek jasnego koloru na górnej ścianie...

Ilustracja 59 – ...szybko stopniując, dopóki jest mokra, pędzlem z czystą wodą, rozcieńczając, mieszając...

Jedyną rzeczą, o której należy pamiętać nakładając jeden ton na drugi, jest to, że pierwszy musi dokładnie wyschnąć. Ale uwaga! Niech Ci się nie wydaje, że dobre lawowanie lub akwarelę można uzyskać poprzez nakładanie wielu warstw koloru, wolne podnoszenie tonu, czy też nakładanie na siebie wielu warstw laserunku, aż do otrzymania odpowiedniej intensywności. Nic podobnego. Jest to zupełnie niezgodne z zasadami dobrego lawowania i akwareli. Powiedzmy to wyraźnie:

Cechą charakterystyczną dobrego lawowania lub dobrego malowania akwarelą jest malowanie tonów za pierwszym podejściem, z jak najmniejszą liczbą laserunków.

Ryc. 56–59. Jeśli malujesz sześcian większy od tego na ilustracji (co najmniej dwa razy), będzie to dla Ciebie ćwiczenie praktyczne w operowaniu płamą, malowaniu tła, wykonywaniu laserunku i gradacji. Niewątpliwie jest to interesujące ze względu na praktyczne wykorzystanie lekcji o laserowaniu, co można również zastosować w malowaniu akwarelą.



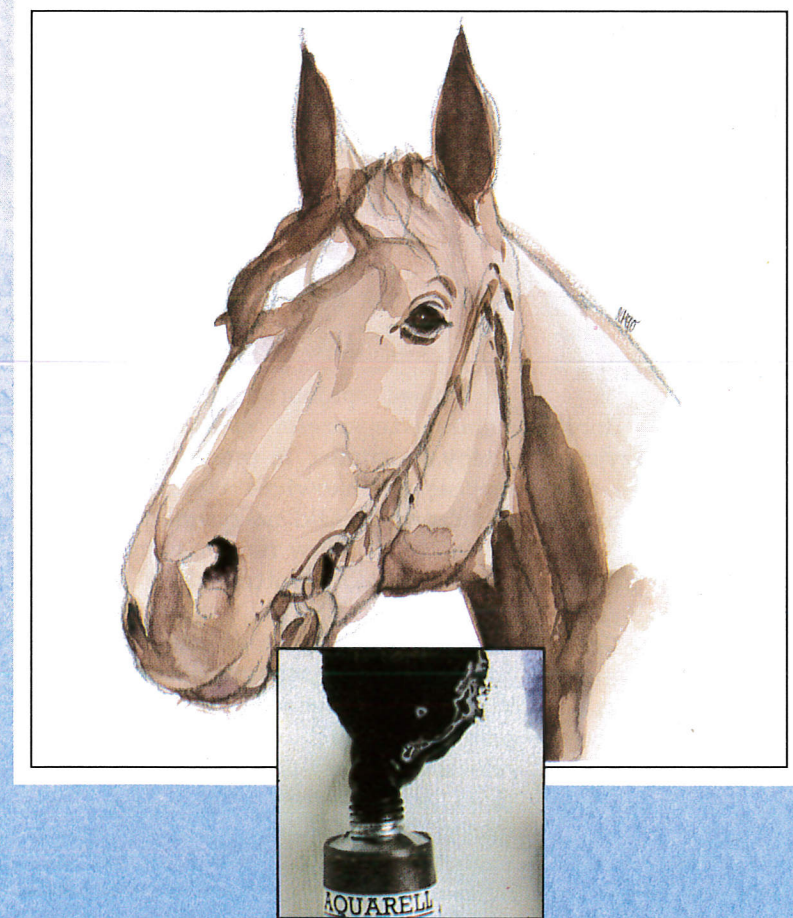
56

57

58

59

To już koniec pierwszej lekcji: cieniowania, gradacji, zbierania koloru i unikania cięć, a wszystko to zastosowano w ostatnim ćwiczeniu malowania sześcianu. Lekcja następna jest bardziej zaawansowana, można powiedzieć, że rozstrzygająca. Między innymi będzie w niej malowanie walca i kuli, a zakończy ją konkretny temat – malowanie głowy konia. Uwaga: chyba najtrudniejszym z tych ćwiczeń jest malowanie kuli. Zanim przejdziecie do ostatniego ćwiczenia: malowania głowy konia, powinniście namalować kilka sześcianów, kilka walców i wiele kul. Temat ten, podobnie jak wszystkie inne, począwszy od drzewa do ciała ludzkiego, składa się z walców, kul i sześcianów; jeśli będziecie potrafili namalować gradację kuli z jej całą gamą światłocieni, blasków i refleksów, nie będziecie mieli żadnego problemu z namalowaniem owocu, twarzy, góry czy też kwiatu.



60

Ćwiczenia praktyczne w malowaniu

Malowanie książki dwoma kolorami

W celu utrwalenia dotychczasowych lekcji, przedstawiamy serię ćwiczeń w malowaniu walorowym (w lawowaniu), które możesz wykorzystać w swoim debiucie posługiwania się tą techniką.

W serii prezentowanych poniżej form lub modeli, staraliśmy się zawrzeć wszystkie trudności techniczne charakterystyczne dla lawowania i malowania akwarelą, abyś po wielokrotnym ich przećwiczeniu był w stanie namalować każdy temat bez względu na stopień trudności.

Po pierwsze i najważniejsze – dobra konstrukcja. Możesz nawet przyjrzeć się uważnie prawdziwej książce i, jeśli to konieczne, posłużyć się linijką i ekiem, aby obliczyć położenie linii poziomej, punktu zbiegu linii itd.

Następnie rozpocznij od namalowania kolorem purpurowym grzbietu (A) i brzegów okładki (B i C). Poczekaj, aż farba wyschnie i kontynuuj, zamalowując płaszczyznę pomiędzy brzegami czernią Payne'a (w jasnej tonacji). Zauważ, że na brzegu *a* należy pozostawić punkt światła (ryc. 62).

Kolejny krok polega na zamalowaniu powierzchni D, okładki książki, pozostawiając ramkę na tytule.

Gdy cała płaszczyzna jest już mokra, pociągnij purpurą najbardziej odległą

jej część. Następnie wytrzymaj pędzel i rozprowadź kolor do dołu, stopniując jego natężenie (ryc. 63).

A teraz wzmocnij brzegi B i C oraz płaszczyznę A odpowiadającą grzbietowi książki, nakładając nową warstwę laserunku tym samym kolorem co poprzednio (może trochę bardziej intensywnym), aby nadać ciemniejszy walor. Tą samą czernią Payne'a namaluj kształt rzucanego cienia, stopniując tonację jego zewnętrznych brzegów (ryc. 64).

Na koniec spróbuj uzyskać gradację ciemniejszej części cienia grzbietu. Ażeby zrozumieć tę procedurę, przyjrzyj się rysunkowi 64 i wizerunkowi skończonej książki na rysunku 65. Pamiętaj, że najpierw musisz namalować ciemny pasek, a potem, kiedy jest on ciągle mokry, stopniuj go za pomocą zbierania i mieszania, aż osiągniesz rezultat pokazany na rysunku 65.

W celu uzyskania zamierzonego efektu przy tego typu lub podobnej operacji konieczne jest, aby pierwsza warstwa była sucha, zanim zacznie się nakładać na nią kolejną warstwę. Kończąc to ćwiczenie, wzmocnij ciemną linią obszar oznaczony literą *b*, i jednym pociągnięciem pędzla namaluj tytuł książki.

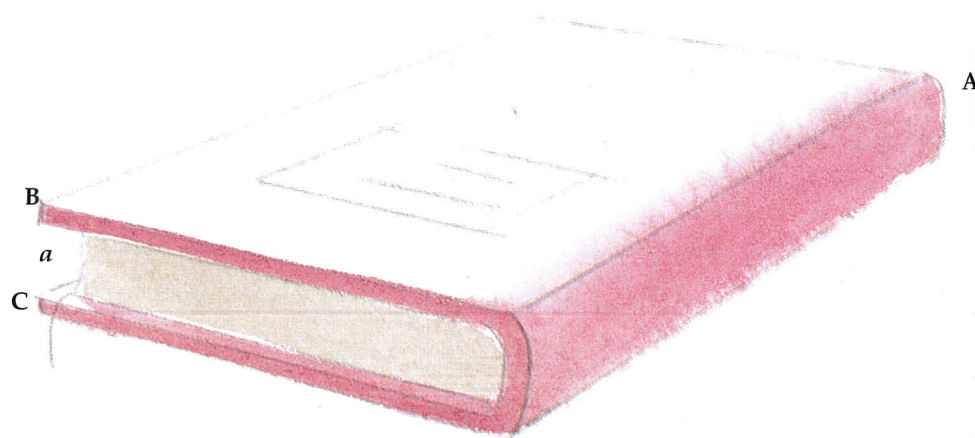


61

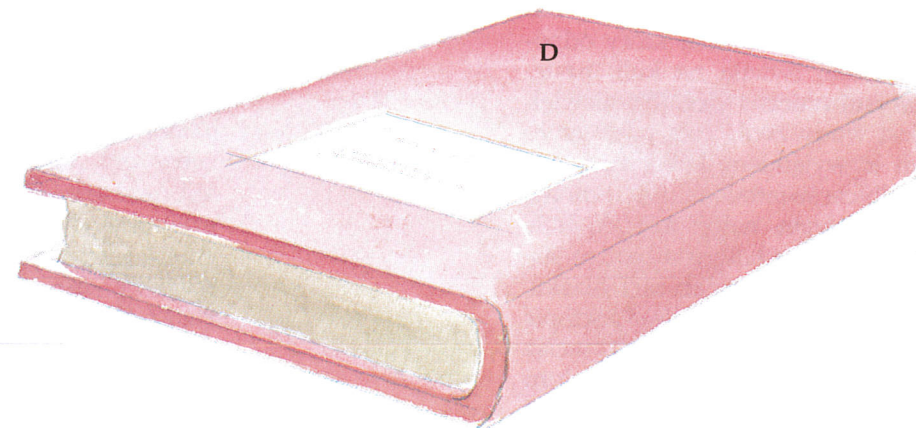
Ryc. 61. To ćwiczenie można wykonać dwoma przedstawionymi tu kolorami: purpurą i czernią Payne'a.

62

Ryc. 62. Stosując rysunek linearny o prawidłowej perspektywie, rozpocznij od namalowania purpurą grzbietu i rogów okładki, odznaczając małe efekty światła, oznaczone *a*. Poczekaj, aż purpura wyschnie, a następnie namaluj czernią Payne'a brzeg stron książki.

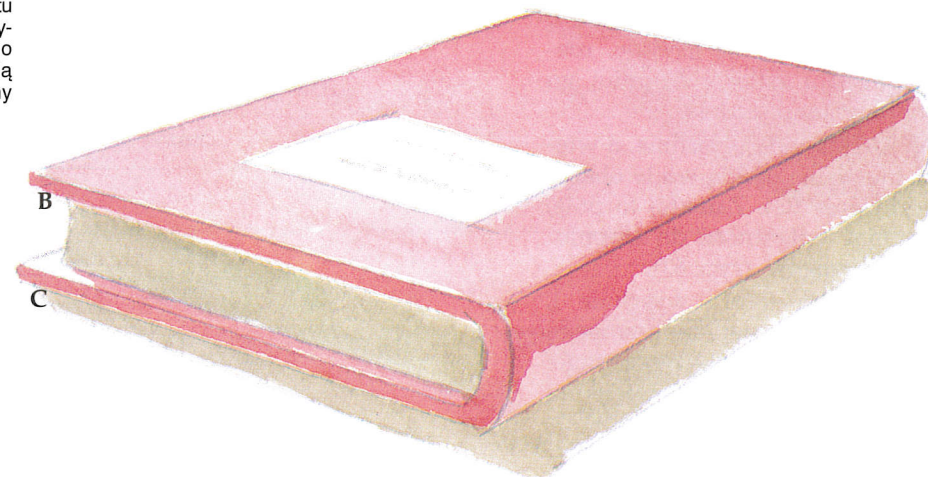


Ryc. 63. Tym samym kolorem purpurowym namaluj okładkę książki, pozostawiając białą ramkę na tytule; po wyschnięciu pierwszej warstwy farby zastosuj gradację, zaczynając od najodleglejszego rogu okładki.



63

Ryc. 64. Teraz musisz wzmocnić kolor grzbietu i rogów okładki; po wyschnięciu purpurowego waloru namaluj czernią Payne'a cień rzucany przez książkę.



64

Ryc. 65. Na zakończenie wzmocnij obszary i kolory cienia według własnego uznania, na przykład najciemniejszą część grzbietu książki, następnie prostymi kreskami namaluj typograficzne przedstawienie tytułu.



65

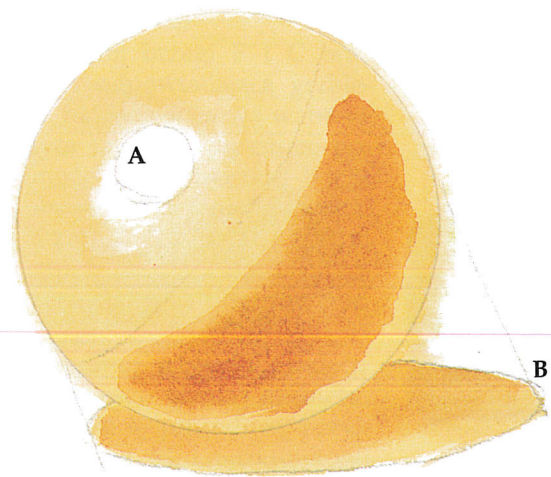
Malowanie walorowe kuli

Najpierw narysuj kulę ołówkiem HB; jeśli chcesz, możesz użyć cyrkla. Zaznacz kółkiem (A) punkt, który odpowiada odbiciu światła na kuli; następnie narysuj rzucany cień (B); niewielką ilością wody zwilż całą powierzchnię kuli z wyjątkiem kółka oznaczającego odbicie światła. Malując techniką *mokre na mokrym*, nałóż na całą kulę pierwszą warstwę koloru o bardzo jasnej tonacji, odgraniczając biel blasku, a następnie próbuj stopniować i wtopić tę biel w tonację kuli. Malując wciąż *mokre na mokrym*, zamałuj obszar odpowiadający rzucanemu cieniowi (ryc. 66).

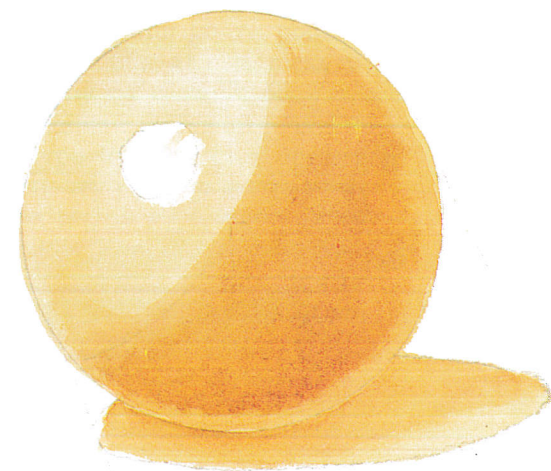
A teraz szybko! Usuń farbę z pędzla bez czyszczenia go, wycierając tylko w szmatkę lub papierowy ręcznik i, ciągle pracując *mokre na mokrym*, rozcieńcz poprzedni kolor i stopniuj go okrężnymi ruchami pędzla.

Poczekaj, aż cała kula wyschnie, a wtedy zwilż niewielką ilością wody obszar rzucanego cienia (C). Zamałuj to pole, wykorzystując wilgotność do stopniowania jego brzegów (ryc. 67).

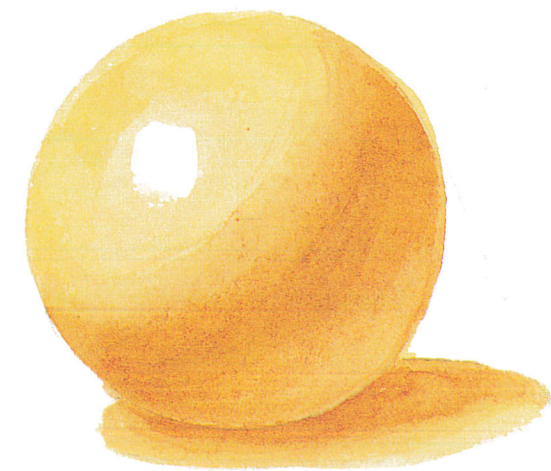
Poczekaj, aż cała figura wyschnie i, jeśli uznasz to za konieczne, wzmocnij intensywność cienia, pracując ciągle *mokre na mokrym*, tak jak wyjaśniono wcześniej (ryc. 68).



66



67



68 70

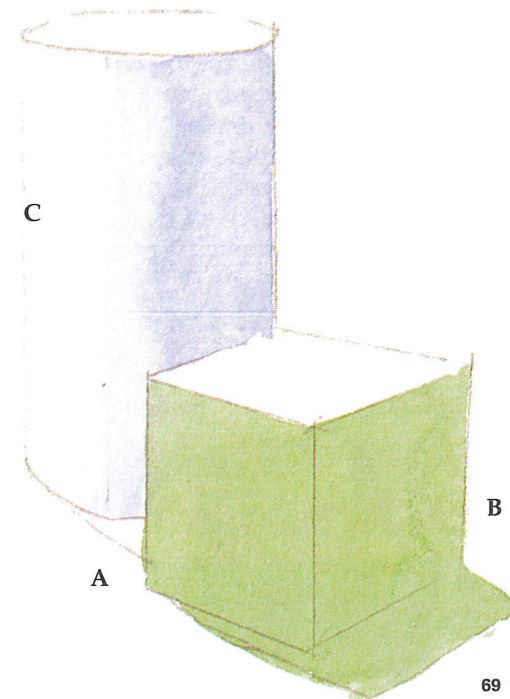
Ryc. 66–68. „Uczysz się rysowania rysując” lub – co sprowadza się do tego samego – „uczysz się malować malując”. Tekst i ilustracje zamieszczone na tej stronie wyjaśniają, krok po kroku, jak malować kulę. Lecz jeśli nie będziesz powtarzał tego ćwiczenia, nigdy nie nabierzesz wprawy w posługiwaniu się techniką malowania walorowego kuli.

Ryc. 69–71. Zastosuj to, co zostało powiedziane w tekście powyżej, dotyczącym malowania kuli w tym ćwiczeniu. Na osobnym kawałku papieru ćwicz malowanie cieniowania, stopniowania i efektów światłocienia na cylindrycznych, sześciennych i kulistych formach, aby dzięki tym ćwiczeniom wprowadzającym uzyskać doświadczenie, które pozwoli ci malować natężenie lub modelowanie każdej formy.

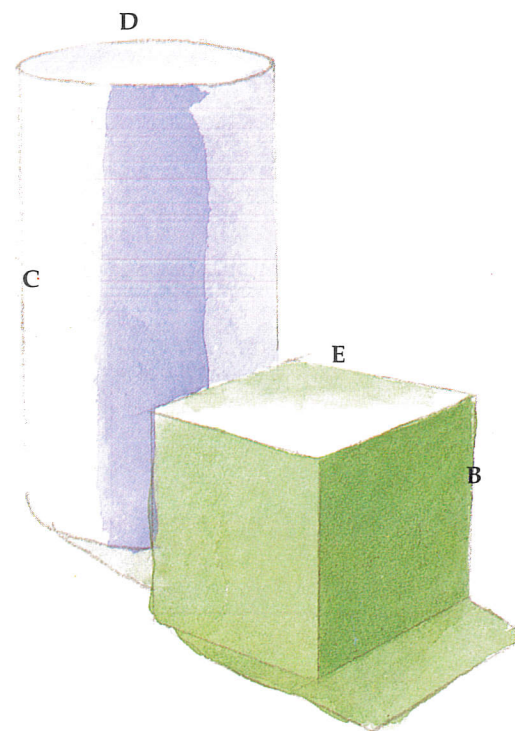
Malowanie walca i sześcianu dwoma kolorami

Najpierw zamałuj ściany sześcianu A i B oraz rzucany przez niego cień, używając bardzo rozwodnionej szmaragdowej zieleni. Dokonaj gradacji brzegów cienia. Namocz czystą wodą oświetloną stronę sześcianu i namaluj jego cień *mokre na mokrym* (ryc. 69).

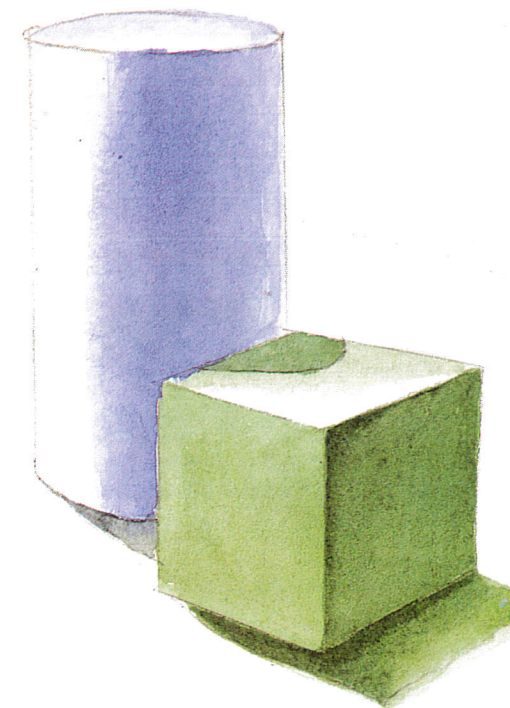
Wzmocnij płaszczyznę B sześcianu kolejną warstwą koloru i, po wyschnięciu ściany, namaluj gładką gradację ściany A oraz, w ten sam sposób, gradację górnej płaszczyzny walca (D). Kiedy całość całkowicie wyschnie, powtórz operację nawilżania całego walca niewielką ilością wody i wzmocnij jego część odpowiadającą cieniowi, zaczynając od wyraźnej plamy biegnącej z góry do dołu (ryc. 70); kontynuuj stopniowanie w prawo zbierając kolor, gdy dotrzesz do brzegu, aby przedstawić odbicie światła tej strefy. Po wyschnięciu gradacji dokończ ćwiczenie malując cienie rzucane przez walec.



69



70



71

Lawowanie głowy konia jednym kolorem

A teraz zabieramy się do zreprodukcji głowy konia, posługując się techniką lawowania i wykorzystując model zilustrowany na rysunku 72. Przy wykonywaniu tego ostatniego ćwiczenia będziemy używać jednego koloru: umbrę naturalnej, aby uniknąć problemów z kolorem i skupić swoją uwagę na technikach lawowania i gradacji, których stopień trudności jest taki sam, jak w malowaniu akwarelą.

Zaczynamy:

Wstępny szkic

Jak zwykle, musisz rozpocząć od bardzo uważnego szkicu pamiętając, że ostateczny rezultat zależy w dużym stopniu od tego, czy wykonasz ten szkic prawidłowo. Możesz posłużyć się dobrze znanym sposobem, często używanym nawet przez profesjonalnych artystów – sporządzenia siatki modelu i przeniesienia jej, w tej samej lub większej skali, według własnego uznania, na papier rysunkowy. W końcu, wybaczenie, że znów to podkreślam, interesuje cię tylko absolutnie poprawny, czysty pierwszy szkic (ryc. 73).

Ryc. 73. Szkic wstępny do lawowania lub akwareli musi być linearny, bez cieni, przy użyciu jak najmniejszej ilości kresek. Pamiętaj, że prawdziwy obraz wymaga tego, aby kontury form były zaznaczone poprzez ton lub kolor, a nie za pomocą linii oraz aby efekty światłocienia malowane były wyłącznie kolorem, bez zacięniowiaków.

72



73



74



Pierwsza faza: wstępne walorowanie

Rozpocznij od zwilżenia pędzlem zamoczonym w czystej wodzie całej powierzchni głowy konia. Następnie namaluj ogólną tonację, „niebo”, gdzie – zauważ proszę – już próbujesz uwytklić jaśniejszy walor modelu (ryc. 74).

A teraz, nie czekając, aż pierwsza warstwa wyschnie, pracując mokre na mokrym, nałóż kolejny laserunek akcentując ostrożnie ciemniejsze powierzchnie modelu (ryc. 75).



75

Ryc. 74 i 75. Pierwszy krok w lawowaniu, jak widzisz na ryc. 74, to nałożenie pierwszej warstwy koloru, odznaczając najbardziej wyraźne świetlistości lub biele, a następnie warstwy drugiej, która wzmacnia kolor w określonych miejscach i zaczyna oddawać kontrast i trójwymiarowość modelu.

Lawowanie głowy konia jednym kolorem

A teraz poczekaj, aż poprzednia warstwa wyschnie całkowicie, i popracuj nad modelowaniem, aż do uzyskania rezultatu przedstawionego na rysunku 76.

Druga faza: walorowanie końcowe

W zależności od potrzeby, ciągle pracując na suchych lub mokrych powierzchniach z zastosowaniem zdobytej do tej pory wiedzy o cieniowaniu i gradacji, dodawaj walor, wzmacniaj tonację aż do momentu, kiedy niemal że osiągniesz rezultat końcowy przedstawiony na rysunku 77.

Trzecia faza: wykończenie

Ilustracja 78 przedstawia rezultat końcowy. Pamiętaj, że ta ostateczna wersja jest wynikiem cierpliwego, skalkulowanego i nieśpiesznego działania, produktem nieustannego porównywania własnej pracy z modelem.



76



77

Ryc. 76 i 77. Świeże warstwy koloru nakłada się na poprzednie; zawsze należy malować „od mniej do więcej”, wzmacniać stopniowo, odgraniczając biele, o których zdecydowałeś na początku oraz malując cienie i gradacje zawsze zgodnie z tym, co „mówi ci” model.

52

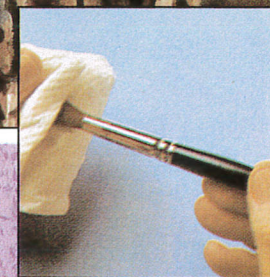


78

Ryc. 78. Oto rezultat końcowy: rozmyta akwarela namalowana jednym kolorem: umbrą naturalną. Ten raczej akademicki sposób malowania i wykańczania został przystosowany do potrzeb pierwszego ćwiczenia, które stanowi podsumowanie wcześniejszych lekcji o lawowaniu jako pierwszym stopniu do malowania akwarelą.

53

Teraz, po zdaniu egzaminu z malowania walorowego, możesz przejść do zdobywania wyższego stopnia w malowaniu akwarelą. W programie znajdzie się na początek odkrywanie możliwości akwareli jako środka i formy artystycznego wyrazu; następnie zajmiemy się samą techniką, to znaczy określonymi formami i strukturami, które można uzyskać malując akwarelą. Później przejdziemy do studiowania barw oraz ich łączenia, malując najpierw tylko trzema kolorami i czernią. Potem będą ćwiczenia praktyczne z obrazami malowanymi przez Guillermo Fresqueta, objaśnione i zilustrowane krok po kroku. Doprowadzą nas one do egzaminu końcowego, który – mamy nadzieję – udowodni, że potrafisz malować akwarelą.



79

Techniki i sposoby malowania akwarelą

Możliwości malarstwa akwarelowego

Akwarela pojmowana jako środek artystycznego wyrazu ustępuje tylko królowi malarstwa – malarstwu olejnemu. Pod względem tematyki jej możliwości są nieomalże nieograniczone; w muzeach i znanych na całym świecie kolekcjach znajdują się pejzaże, postacie, portrety i martwe natury malowane akwarelą. Jednak nie ulega wątpliwości, że jednymi z najbardziej odpowiednich dla akwareli tematów są pejzaże wsi i miasta oraz obrazy marynistyczne.

Akwarela jest również idealnym środkiem używanym do planowania i studiów dużych obrazów, fresków lub malowideł ściennych, malowanych później olejem lub temperą.

Należy też wspomnieć o przydatności akwareli jako środka często wykorzystywanego w architekturze i dekoracji wnętrz do planowania i rysowania perspektyw budynków i wnętrz.

I na koniec, akwrela jest techniką wykorzystywaną zwykle w ilustracji książkowej, szczególnie w książkach dla dzieci.



80



81

82



Ryc. 80–83. Możliwości artystyczne malarstwa akwarelowego są nieskończone: wszystkie motywy i tematy, szczególnie pejzaże wsi, morza i miasta, jak również postacie, a nawet portrety – co udowadniają akwarele Fresqueta, (ryc. 80 i 81). Akwrela jest również idealnym środkiem wyrazu w tworzeniu ilustracji. Akwarelą jako środkiem artystycznego i technicznego wyrazu posługuje się również grafik w reklamie, projektant i architekt.



83

Podstawowe techniki malowania akwarelą

Najważniejszą cechą malarstwa akwarelowego jest przejrzystość kolorów rozcieńczonych w większej lub mniejszej ilości wody i nałożonych na biel papieru. Niewielka ilość czerwieni z dużą ilością wody spowoduje, że papier będzie odbijał wiele białego światła i da bladioróżowy kolor. Poprzez zwiększenie ilości czerwieni, zmniejszy się przejrzystość, mniej widoczna będzie biel papieru i w rezultacie otrzymamy głębszy kolor różowy. Ta cecha charakterystyczna, tzw. transparentność, warunkuje technikę akwareli na trzy sposoby:

1. Malując akwarelą nie można nakładać jaśniejszego koloru na kolor ciemniejszy.
2. Malując akwarelą stosujemy zasadę „od mniej do więcej”.
3. Malując akwarelą należy uprzednio odgraniczyć biel i jaśniejsze kolory.

Jeżeli w pejzażu, który malujemy, znajduje się mały biały domek otoczony drzewami i krzewami, musimy najpierw namalować zieleń trawy i drzew. Jeżeli przy domku biegnie droga w kolorze jasnej umbry, najpierw malujemy jasną sjeną samą drogę – można to zrobić później, ale w tym przypadku należy odgraniczyć kształt drogi – a następnie nakładamy ciemną sjenę, która zaznaczy brzegi; oznacza to, że przechodzimy od „mniej do więcej”, z możliwością nałożenia kolejnej warstwy koloru.

Ale malowanie akwarelą to nie tylko same trudności. Możliwość wzmocnienia tonacji poprzez nakładanie nowych warstw koloru w pewnych przypadkach pozwala nam również poprawiać i tonować kolory, jak pokazano na rysunku 86.

Ryc. 84–86. Podstawowe techniki malowania akwarelą: nie jest możliwe malowanie jasnego koloru na ciemnym;

zawsze musisz malować „od mniej do więcej” i wcześniej odgraniczać miejsce na biel oraz kolory jaśniejsze.



84



85



86

Specjalne techniki malowania akwarelą

Dobry akwarelista ma wprawę w zachowywaniu bieli. Można to uzyskać również za pomocą następujących środków:

Wydobycie bieli przez zbieranie koloru. Polega ono na „wessaniu” ostatnio nałożonego koloru, poprzez ściąganie go wyciśniętym pędzlem (ryc. 87A).

Odgraniczanie bieli woskiem. Jeśli narysujesz linię lub plamę białym woskiem,

a następnie pomalujesz na nim farbą akwarelową, zachowasz biel, ponieważ wosk „odepchnie” wodę.

Odgraniczanie bieli płynną żywicą. Jest to najbezpieczniejszy i najbardziej drastyczny proces: polega on na pokrywaniu białej powierzchni lub linii *płynną żywicą* – produktem łatwo dostępnym w sklepach z materiałami plastycznymi.

Po wykonaniu tej czynności można malować na powierzchni i wokół miejsc nałożenia żywicy. Gdy akwarela wyschnie, usuwamy żywicę, automatycznie otrzymując w ten sposób doskonałe zatrzymanie bieli.

Ryc. 87. Oto graficzny przykład specjalnych technik stosowanych w malowaniu farbami wodnymi (od lewej strony do prawej): wydobywanie bieli za pomocą wyciśniętego pędzla, zbieranie koloru (A); odgraniczanie bieli za pomocą wosku, który odpycha farbę (B); odgraniczanie bieli za pomocą płynnej żywicy, najlepszy sposób (C); wydobywanie bieli lub raczej jasnych kresiek na ciemnym tle za pomocą kanciastej końcówki trzonka pędzla lub paznokciem, rysując na świeżo zamalowanej, wciąż mokrej, powierzchni (D). I wreszcie tworzenie specjalnej struktury lub wykończenia za pomocą soli posypanej na świeżo zamalowaną powierzchnię (E).

Wydobycie bieli końcówką trzonka pędzla lub paznokciem. Gdy farba akwarelowa wyschnie prawie całkowicie, można rysować na niej końcówką trzonka pędzla „lub paznokciem” – jak mówi i robi Fresquet – w celu uzyskania linii jasnego koloru, odpowiadającego światłu, a także delikatnych form na ciemnym tle, takich jak blaski, gałęzie, trawa itp.

Specjalna struktura uzyskana za pomocą soli. Jest to łatwy, a jednocześnie wy-

jątkowo efektowny sposób, polegający na posypaniu solą jeszcze mokrej powierzchni, świeżo zamalowanej akwarelą. Po wyschnięciu farby zauważymy, że ziarna soli wchłaniają pigment i tworzą dziwne plamy jasnego koloru. Gdy kolor całkowicie wyschnie, należy tylko delikatnie potrząść powierzchnię palcami, aby usunąć ziarna soli, które pozostawią po sobie zaskakującą strukturę.



Mokra akwarela

Jeśli zwilżysz papier czystą wodą, a następnie, nie czekając na wyschnięcie, namalujesz na pierwszym planie zieloną łąkę i, wciąż nie czekając na całkowite wyschnięcie, zespół błękitnych wzgórz w tle oraz jeśli, ciągle korzystając z wilgotności, nałożysz warstwę ciemniejszej zieleni na poprzednią oraz pas drzew i kępy trawy... i będziesz kontynuował malowanie tą techniką, zbierając wodę w celu wydobywania form, dodając koloru do innych... będziesz malował moką akwarelą, osiągając specjalny styl, w którym formy są

„atmosferyczne”, bez wyraźnie zaznaczonych linii, szczególnie w przypadku odległych zarysów i zgrupowań (ryc. 88). (Efekt mokrej akwareli znajduje szczególne zastosowanie w tematach o małej kontrastowości, na przykład w szarych, bezsłonecznych pejzażach, pochmurnych widokach lub deszczowych dniach. Ogólnie technika mokrej akwareli nadaje się do prezentowania terenów odległych, nieba, tła, nawet wtedy, gdy tematyka jest kontrastowa, jak na przykład w pejzażu w mocnym świetle słonecznym).

Ryc. 88. Mokra akwarela; technika malowania *mokre na mokrym*, to znaczy nakładanie koloru na powierzchnię uprzednio nawilżoną czystą wodą lub innym kolorem, wciąż jeszcze moką, w celu uzyskania wykończenia z ulotnych, rozproszonych form, takich jak te przedstawione na rysunku.

88



Tempo wykonania

W malowaniu farbami wodnymi nie istnieje pojęcie obrazu wykonanego w kilku etapach, a przynajmniej nie w dzisiejszym rozumieniu akwareli.

Według wszystkich współczesnych artystów i teorii akwarela musi być pojmowana jako malowanie impresji – dzieło, które „chwytą” pejzaż w określonym momencie, kiedy jest czas tylko na to, aby namalować „to słońce, te barwy, te efekty światłocienia”. Malowanie pejzażu farbami wodnymi nie powinno zająć więcej niż trzy godziny. Szybki rysunek wymaga pół godziny, a szkic można wykonać w przeciągu dziesięciu lub piętnastu minut.

89



90

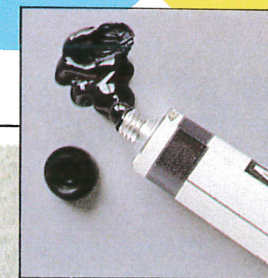
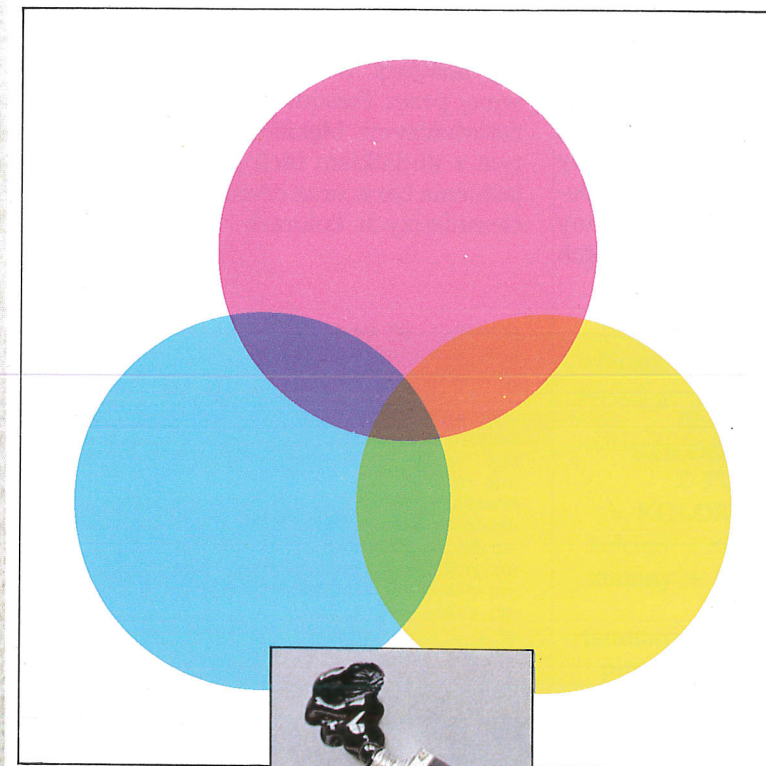


Ryc. 89–91. Technika akwareli wymaga szybkiego działania, malowania prawie zawsze *alla prima*, za pierwszym razem i bez retuszu. Można więc mówić o krótkim lub maksymalnym czasie, wliczając około dziesięciu minut na odręczny szkic, pół godziny na szkic szybki i trzy do czterech godzin na wykonanie akwareli.

91

Przypuszczam, że znasz już fenomen teorii kolorów i fakt, że wszystkie barwy natury można odtworzyć mieszając 3 kolory: błękit, purpurę i żółcień.

Teraz zajmiemy się studiowaniem sposobu, w jaki – dzięki zmieszaniu wspomnianych trzech kolorów i czerni – można otrzymać 64 różne kolory. Oczywiście jest, że liczba możliwych barw nie ogranicza się do 64. W teorii i praktyce jest ona nieskończona. A dowodem na to niech będzie pejzaż przedstawiony na następnej stronie, w którym Fresquet osiągnął szeroką gamę kolorów i odcieni *malując tylko trzema kolorami i czernią*.



92

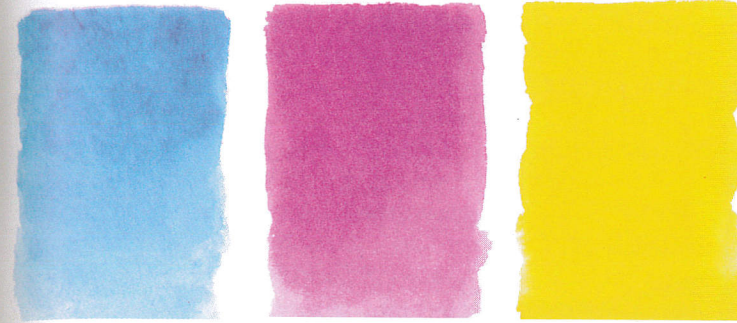
Malowanie trzema kolorami zasadniczymi i czernią

Błękit, purpura, żółcień i czern

Jak wiesz, zmieszanie 3 kolorów zasadniczych w pary prowadzi do otrzymania 3 nowych kolorów, zwanych pochodnymi. Te z kolei, zmieszane znów z kolorami podstawowymi, dają nam 6 kolorów dopełniających. Gdy zmieszają się kolory zasadnicze i pochodne z dopełniającymi, otrzymamy 12 kolorów „czwartorzędnych” i tak

dalej, aż do nieskończonej skali barw (ryc. 95). Na ilustracji widnieje pejzaż namalowany przez Fresqueta trzema kolorami zasadniczymi: błękitem, purpurą i żółtym z dodatkiem bieli papieru do rozjaśnienia barw oraz czerni w niektórych ciemniejszych kolorach.

94



93



Ryc. 93–95. Guillermo Fresquet pokazuje nam wspaniały przykład możliwości namalowania wszystkich kolorów natury tylko trzema kolorami zasadniczymi, w tym przypadku błękitem pruskim, purpurą, żółcią i sporadycznie za pomocą czerni. Na ryc. 95 oznaczono: Z – kolory zasadnicze, P – kolory pochodne, D – kolory dopełniające.

Stosując tylko trzy kolory zasadnicze:
BŁĘKIT PARYSKI (BŁĘKIT PRUSKI)
PURPURA (LUB MAGENTA)
ŻÓŁCIEŃ

można uzyskać wszystkie kolory natury, łącznie z czernią (ryc. 93)

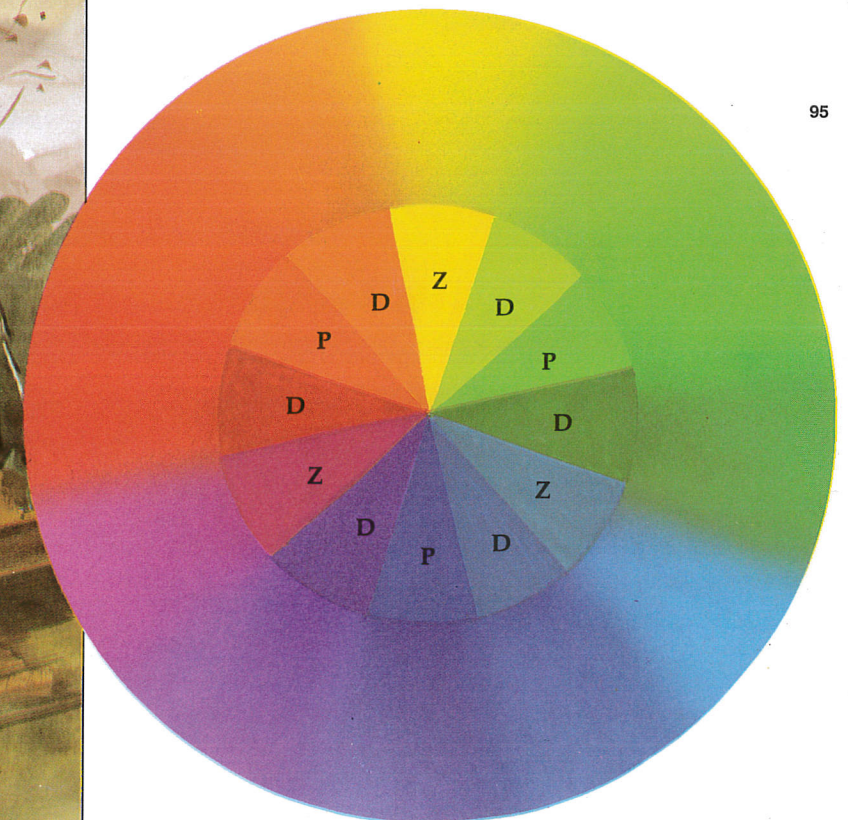
KOLORY ZASADNICZE Z KOLORAMI ZASADNICZYMI = KOLORY POCHODNE

purpura + żółcień = czerwony
 żółcień + błękit pruski = zielony
 błękit pruski + purpura = ciemny fioletowoniebieski

KOLORY ZASADNICZE Z POCHODNYMI

= **KOLORY DOPEŁNIAJĄCE**
 żółcień + zielony = jasnozielony
 zielony + błękit pruski = zielen szmaragdowa

ciemnoniebieski + purpura = fiolet
 purpura + czerwony = karmin
 czerwony + żółcień = oranż



95

Pierwsze ćwiczenie praktyczne

96

Jest z nami Guillermo Fresquet.

– Możemy zaczynać, gdy będziesz gotowy.

– Dobrze. Myślę, że na początek interesujące będzie nauczenie się komponowania tonacji i barw z użyciem tylko trzech kolorów zasadniczych.

– Oczywiście z małą pomocą czerni.

– Tak, oczywiście. Popatrz: gdy ty będziesz malował, ja będę przyglądał się, będę robił notatki i wyjaśniał wszystko, co robisz, punkt po punkcie. OK?

– OK.

Oto plan: Fresquet będzie malował akwarelę, a w tym czasie ja, Parramón, będę objaśniał kolejne czynności, od czasu do czasu komentując razem z nim poszczególne etapy pracy. A ty możesz zastosować te objaśnienia w praktyce, malując tą samą metodą.



Tylko trzema kolorami... i czernią Fresquet rozpocznie od malowania tylko trzema zasadniczymi kolorami i czernią. W twoim pudełku z farbami trzy kolory zasadnicze to:

- Ultramaryna (albo błękit pruski, jeśli masz ten kolor w swoim pudełku)
- Purpura
- Żółcień cytrynowa (lub średnia żółcień kadmowa)

Czy jesteś gotowy?

Na stronie 68 i 69 widnieje tabela kolorów, którymi będziemy posługiwać się w tym ćwiczeniu. Składa się ona z 36 różnych kolorów, uzyskanych z trzech kolorów zasadniczych i czerni. Rozpocznij od *delikatnego* narysowania twardym ołówkiem na papierze rysunkowym kwadratów, które posłużą ci do skomponowania kolorów tabeli.

Techniką, którą już poznałeś, rozpocznij od namalowania prostych gradacji trzech kolorów zasadniczych, żółcień cytrynowej, purpury i ultramaryny oraz czerni, jak pokazano po lewej stronie tabeli (strona 68).

Teraz namaluj kolory z tabeli stosując zwykły porządek: od lewej do prawej strony.

A oto, co musisz zrobić w każdym przypadku, aby otrzymać pożądany kolor:

1. Przeczytaj wskazówki dotyczące kolorów występujących w kolejnych ćwiczeniach.
2. Skomponuj kolor, sporządzając odpowiednie mieszanki w zagłębieniach pudełka z akwarelami.
3. Wypróbuj uzyskany kolor na skrawku papieru.
4. Namaluj kolor ostateczny.

W przypadku pomyłki lepiej jest „nie dorobić”, pozostawiając możliwość wzmocnienia i dopasowania koloru.



Ryc. 96. Guillermo Fresquet wykona ćwiczenie praktyczne; skomponowanie wszystkich odcieni i barw z użyciem tylko trzech kolorów zasadniczych i czerni. Radzimy, abyś sam wykonał to ćwiczenie, ponieważ jest ono przydatne w nauce malowania gradacji i w praktykowaniu malowania akwarelę. Przygotuj więc przybory, jak zrobił to Fresquet, i postępuj według wskazówek zawartych w tekście.

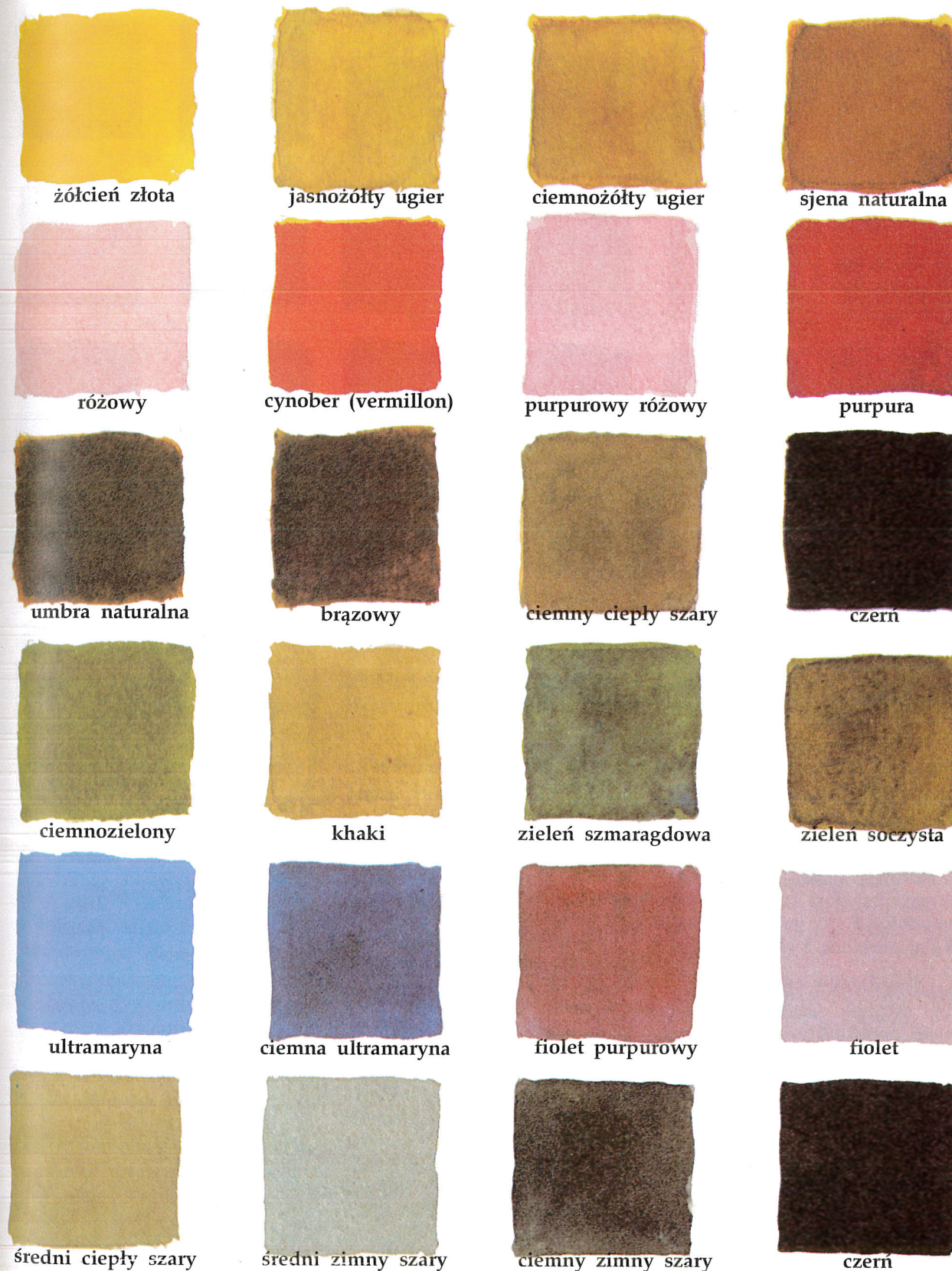
Wszystkie kolory tylko z trzech kolorów

97

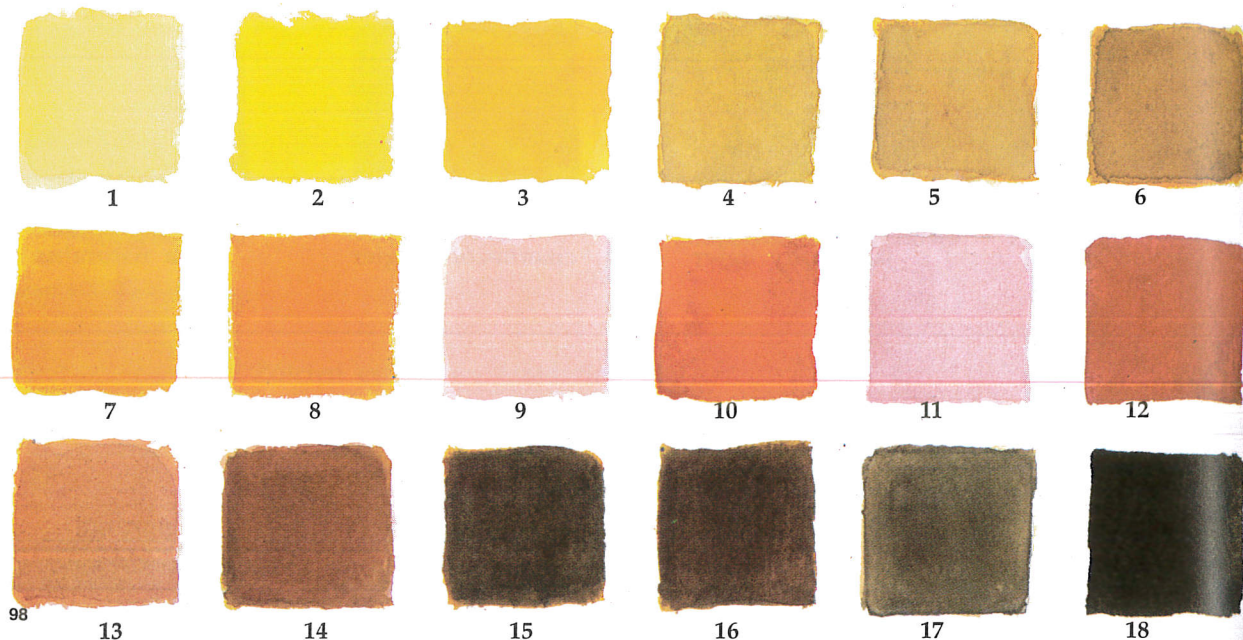
Oto tabela:



Ryc. 97. Fresquet zestaw 36 różnych kolorów mieszając trzy kolory zasadnicze: cytrynową żółcień, purpurę, ultramarynę oraz czern. Patrząc na ten przykład i postępując zgodnie z instrukcją zamieszczoną na następnych stronach, możesz wykonać to podstawowe ćwiczenie, konieczne przy doskonałemu kompozycji i mieszanii kolorów.



Wszystkie kolory tylko z trzech kolorów



1. Żółcień jasnocytrynowa
Po prostu żółcień cytrynowa z wodą.

2. Żółcień cytrynowa
Żółcień lekko zgęszczona, dla uzyskania większej intensywności.

3. Żółcień złota
Najpierw intensywna żółcień, jak poprzednio. Potem dodana bardzo lekko rozwodniona purpura.

4. Jasnożółty ugier
Skomponuj złotą żółcień, jak poprzednio, i do jeszcze mokrej dodaj odrobinę błękitu i czerni.

5. Ciemnożółty ugier
Taki sam jak poprzednio, tylko lekko zwiększyć ilość purpury, błękitu i czerni.

6. Sjena naturalna
Rozpocznij od mieszania złotej żółcień i, gdy jest jeszcze mokra, dodaj purpurowy fiolet, efekt purpury zmieszanej z niewielką ilością błękitu i dużą ilością wody.

7. Żółcień pomarańczowa
Bardzo skondensowana, gęsta żółcień z purpurą, nakładana na mokro.

8. Oranż
Jak poprzednio, tylko z większą ilością purpury.

9. Róż
Purpura rozcieńczona z wodą i z odrobiną żółcień.

10. Vermillon (cynober)
Użyj dużo gęstej, skondensowanej żółcień, potem dodaj purpurę, ale niezbyt intensywną.

11. Purpurowy róż
Purpura mocno rozrzedzona wodą i z odrobiną błękitu.

12. Purpura
Najpierw rozwodniony błękit, a następnie dodaj intensywną purpurę.

13. Czerwień angielska
Rozpocznij od mieszania dość mokrego pomarańczowego, a następnie dodaj odrobinę błęki-

tu, aby uczynić go bardziej szarym.

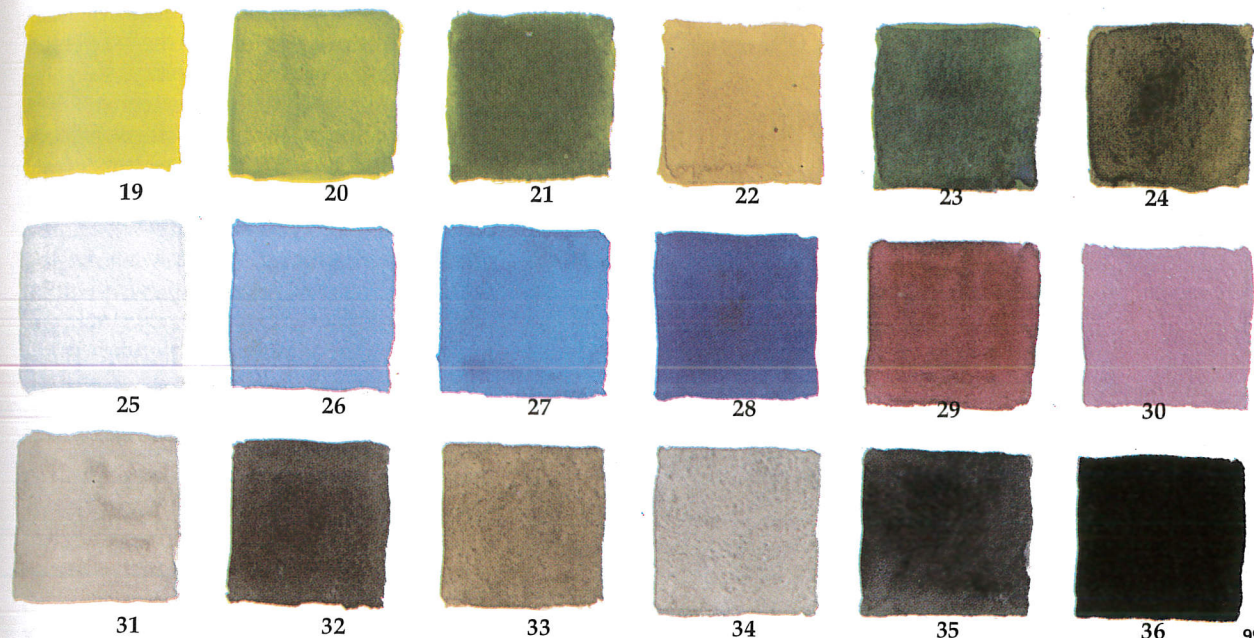
14. Sjena palona
Intensywna gęsta żółcień i purpura. Do mokrych dodaj błękit i przewagę czerni.

15. Umbra naturalna
Najpierw zmieszaj ciemny ugier i przejdź do sjeny naturalnej. Na koniec zintensyfikuj trzema zasadniczymi kolorami i czernią, jeśli to konieczne.

16. Brąz
Tak jak kolor poprzedni, tylko mniej gęsty.

17. Ciemny ciepły szary
Ten kolor jest mieszanką trzech kolorów zasadniczych w jednakowych proporcjach, nałożoną na suchą warstwę ciemnożółtego ugru.

18. Czerń
Taka jak w pudełku, dość gęsta, aby pokrywała biel papieru.



19. Jasnozielony
Raczej intensywna żółcień z odrobiną błękitu.

20. Żywa zieleń
Taki kolor jak poprzedni, ale z większą ilością błękitu.

21. Ciemnozielony
Taki kolor jak poprzedni, lecz z większą ilością błękitu i odrobiną czerni.

22. Khaki
Rozpocznij od mieszania jasnozielonego. Następnie, do wciąż mokrego, dodaj trochę purpury i żółcień. Może okazać się niezbędne dodanie odrobiny czerni.

23. Zieleń szmaragdowa
Żółcień z dużą ilością błękitu i nic poza tym.

24. Zieleń soczysta
Gęsta, intensywna żółcień z odrobiną czerni, aby uzyskać brudną zieleń oliwkową. Do ciągle mokrego dodaj trochę błękitu i oto ona.

25. Błękit nieba
Błękit rozrzedzony dużą ilością wody; na mokry dodaj odrobinę żółcień.

26. Błękit kobaltowy
Intensywny, lecz niezbyt gęsty błękit z niewielką ilością żółcień.

27. Ultramaryna
Błękit, niezbyt gęsty i nie intensywny.

28. Ciemna ultramaryna
Gęsty błękit z dodatkiem purpury i czerni.

29. Purpurowy fiolet
Błękit i purpura, z przewagą purpury.

30. Fiolet
Rozwodniony błękit i purpura.

31. Średni neutralny szary
Namaluj bielą i czernią, rozwodnionymi odpowiednią ilością wody, aby widoczna była biel papieru.

32. Ciemny neutralny szary
Taki sam kolor jak poprzedni, ale z większą ilością czerni.

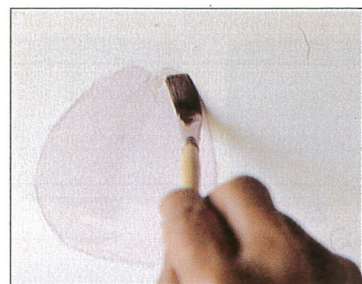
33. Średni ciepły szary
Namaluj bielą i czernią, aby uzyskać średni szary. Na mokre dodaj odrobinę błękitu.

34. Średni zimny szary
Najpierw sporządź neutralny szary, jak powyżej, a następnie na mokry dodaj niewielką ilość błękitu.

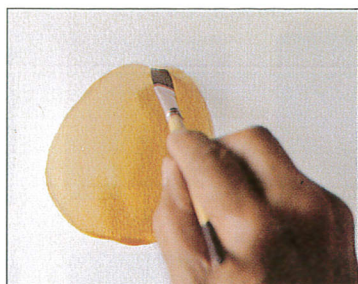
35. Ciemny zimny szary
Taki, jak poprzedni, zwiększ tylko ilość czerni i błękitu.

36. Czerń
Taka jak w pudełku, odpowiednio gęsta, aby pokrywała biel papieru.

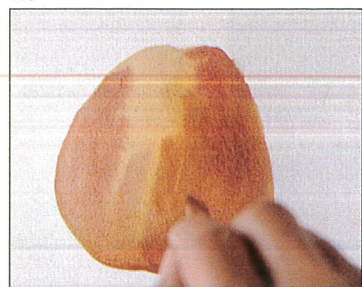
Fresquet maluje jabłko



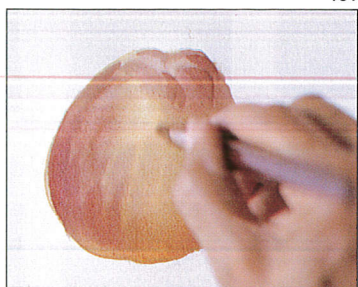
100



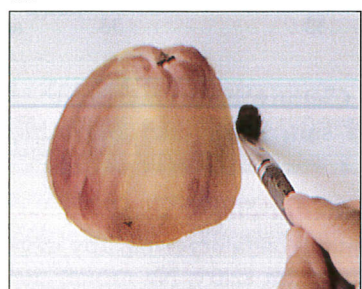
101



102



103



104



105



106

Fresquet zamierza namalować jabłko trzema kolorami podstawowymi i niewielką ilością czerni. Przyjrzyj się modelowi na ryc. 106 u dołu strony. Fresquet rozpoczyna od szybkiego szkicu jabłka ołówkiem HB, samymi kreskami, bez cieni. Następnie szeroko zakończonym pędzlem zwilża czystą wodą powierzchnię jabłka i rozpoczyna malowanie. (Prześledź proces malowania jabłka przedstawiony na zdjęciach po lewej stronie i u dołu, zrobionych podczas malowania jabłka przez Fresqueta). Maluje on całe jabłko techniką *mokre na mokrym*, raczej brudną żółcią, po czym natychmiast osusza pędzel szmatką i zbiera kolor z lewej strony.

– Czy nie używasz papierowego ręcznika do usunięcia wody i farby z pędzla? – pytam Fresqueta.
– Nie, zwykle robię to starą szmatką – odpowiada i dodaje:
– Przyznaję, że ręczniki papierowe nadają się do tego, ale ja zawsze czyściłem i suszyłem pędzle kawałkiem starej szmatki.

107



Podczas gdy żółcień jest wciąż wilgotna, Fresquet zamalowuje lewą stronę niewielką ilością purpury i odrobiną błękitu, a te, zmieszane z żółcią, dają ciemną sjenę, którą zaczyna malować kolory cienia jabłka.

Następnie wzmacnia barwę purpurową i pociągnięciami pędzla z góry na dół zamalowuje czerwone powierzchnie jabłka po lewej stronie.

Potem miesza błękit i żółcień, otrzymując zielen, której świetlistość łamie odrobiną purpury i jeszcze mniejszą ilością czerni. Rozjaśnia mieszankę wodą, aby uzyskać ciemny szarawy ugier, którego używa do namalowania prawie ostatecznej wersji prawej strony cienia (kolor ten widać w przedostatniej i ostatniej fazie rysunku pokazanych u dołu strony, ryc. 108 i 109).

Fresquet maluje rozłożystym pędzlem, ponad 1 cm szerokim, z włosia kuny nr 10, czasami płasko, czasami brzożkami pędzla, w zależności od tego, czy formy modelu wymagają szerokich czy też wąskich pociągnięć. Ale w lewej ręce Fresquet trzyma inny pędzel, z prawie suchym włosiem, bez farby, wyciśniętym, i od czasu do

czasu po namalowaniu kolorem szybko zmienia pędzle i suchym przeciąga raz lub dwa po kolorze, *mokre na mokrym*, stopniując i mieszając go z podłożem lub z innym kolorem. Są to delikatne dotknięcia, pieszczoły, *mokre na mokrym*, dające doskonałą jakość formy i koloru, co widzimy na skończonym wizerunku jabłka.

Malowanie cienia rzucanego przez jabłko Fresquet rozpoczyna od nawilżenia owalnego kształtu, po czym natychmiast maluje mieszanką trzech kolorów zasadniczych, które z pomocą czerni dają szary. Tym ciemnoszarym maluje tuż przy jabłku, a następnie rozjaśnia go na brzegach, zbierając kolor i dodając większą ilość wody.

Przed zakończeniem Fresquet zbiera kolor z prawego brzegu jabłka obok obszaru najciemniejszego cienia, aby oddać odbicie światła na modelu.

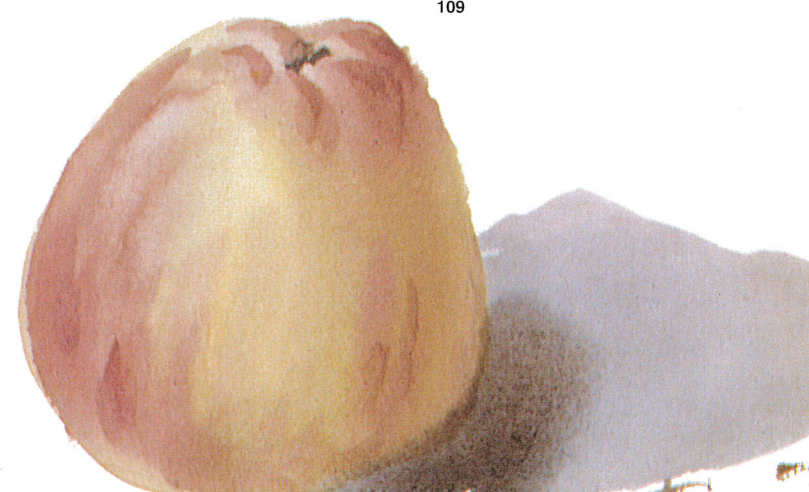
Oczywiście przyglądając się malującemu Fresquetowi, jesteśmy świadkami widowiska, które – mam nadzieję – znajduje swoje odzwierciedlenie w następujących po sobie obrazach, ilustrujących proces malowania tego jabłka.

Ryc. 100–109. Używając jako modelu umieszczonego przed nim jabłka (ryc. 106), Fresquet rysuje kontury owocu i nawilża tę kulistą formę czystą wodą (ryc. 100). Nabiera na pędzel żółcień i, pracując *mokre na mokrym*, maluje kształt jabłka, zbierając kolor z oświetlonej jego części (ryc. 101). Następnie przygotowuje żółty ugier, łączy go z purpurą i, ciągle malując *mokre na mokrym*, rysuje i maluje barwy jabłka; rozrzedza i miesza kolory, „szczotkując” wyciśniętym, szeroko zakończonym pędzlem (ryc. 102 i 103). Jabłko jest prawie skończone; Fresquet nawilża obszar odpowiadający cieniowi (ryc. 104) i nakłada ciemnoszary kolor o cieplej tonacji. Kończy jabłko rozjaśniając i podwyższając odbite światło w obszarze cienia (ryc. 105). U dołu strony, na ryc. 107, 108 i 109, widzimy, w jaki sposób Fresquet namalował jabłko krok po kroku, w trzech fazach.

108



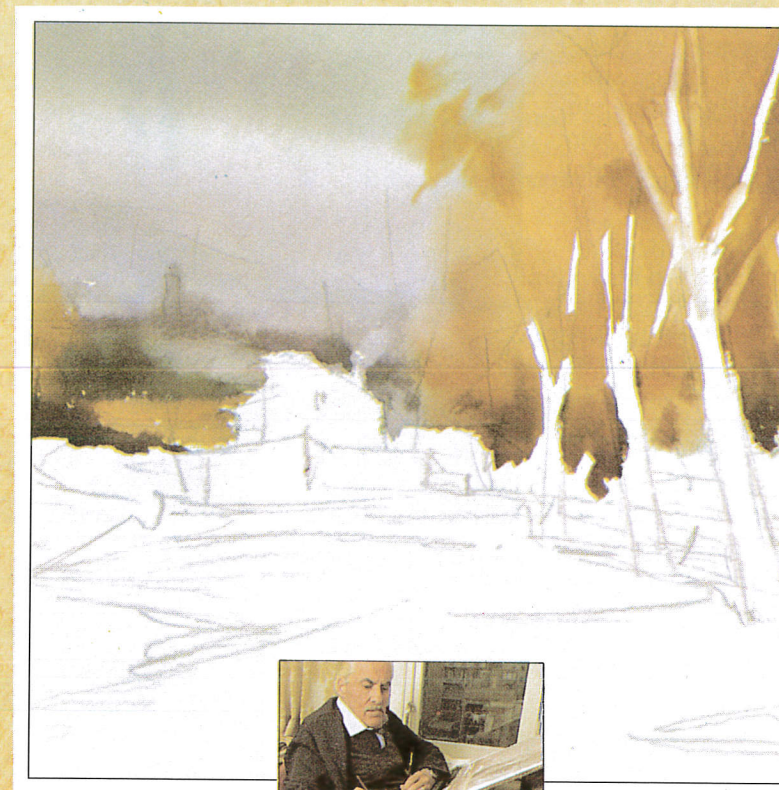
109



A teraz Guillermo Fresquet namaluje cztery obrazy: martwą naturę i trzy pejzaże, podsumowując tymi czterema tematami lekcje z poprzednich stron.

Najpierw namaluje martwą naturę, ciągle używając tylko trzech kolorów i czerni. Następnie przestudiujemy szereg reguł i rad na temat dobierania i badania przedmiotu oraz sztuki kompozycji, po czym przejdziemy do zastosowania tej wiedzy w praktyce poprzez tworzenie, krok po kroku, dwóch pejzaży w plenerze: jednego namalowanego zwykłą techniką suchej akwareli, a drugiego – techniką akwareli mokrej.

I na koniec, jako zasadnicze i rozstrzygające ćwiczenie praktyczne tej książki, Fresquet namaluje dla ciebie akwarelę *Port w Barcelonie*, objaśniając jej powstawanie tak szczegółowo, abyś mógł je prześledzić malując taki sam obraz. Będzie to zarazem ostatnie ćwiczenie praktyczne.



110

Akwarela w praktyce

Fresquet maluje martwą naturę

Używając ciągle trzech kolorów zasadniczych (i czerni) Fresquet wybrał i skomponował model. Na końcu stołu, przy ścianie, położył płótno, które służy jako obrus. Znajdują się na nim: jabłko, dwa banany, zielony ceramiczny dzban i cytryna.

Etap pierwszy (ryc. 114)

Fresquet rozpoczyna od naszkicowania modelu szybkimi pociągnięciami ołówka. Najpierw umieszcza dzbanek, następnie rysuje banany i jabłko, a potem cytrynę. Kilkoma kreskami zaznacza zarys obrusa i zaczyna przygotowania do malowania (ryc. 113). Tak jak poprzednio, Fresquet nawilża papier czystą wodą.

Nie czekając na jej wyschnięcie, szybko wykonuje tonowanie obrazu.

Oto kolory.

Kolejność stosowana przez Fresqueta:

Tło z lewej strony: brudny ugier składający się głównie z żółtego, purpury i czerni, z dużą ilością wody.

Tło z prawej strony: bez czyszczenia pędzla, nabiera trochę błękitu i czerni... odrobinę wody do zredukowania, sprawdza na kawałku papieru, a następnie maluje.

Dzbanek: warstwa jasnej zieleni (żółcień i błękit) z zarezerwowanymi świetlistościami, następnie kolejna warstwa z większą ilością koloru, intensywniejszą zielenią, malowaną na mokrym.

Obrus: błękitnoszary nabrany z poprzednich mieszanek.

Jabłko: bez czyszczenia pędzla, nabiera żółcień i miesza ją na palcu z poprzednią szarą i po prostu maluje, odgraniczając świetlistość, potem nabiera żółcień i „pozostawia” na wierzchu pierwszej warstwy. Wilgotność spowoduje jego rozprowadzenie i zmieszanie.



111

Ryc. 111. Fresquet w swojej pracowni: pokój o wymiarach około 4x4 m, typowa pracownia malarza profesjonalnego, z biurkiem obok okna i dużą liczbą rysunków, obrazów i szkiców obok tubek z farbami, pędzli i słoików z wodą; ten bałagan jest wyrazem nieustannej, gorączkowej pracy profesjonalisty, który działa i maluje o każdej porze dnia.



112



113

Cytryna: przystępuje do malowania cytryny zaczynając od wyczyszczenia pędzla, nabierając następnie żółcień z wodą. Nakłada pierwszą warstwę uważając, aby odgraniczyć biel.

Banany: szybkie, całkowite pokrycie tym samym żółtym.

Jabłko (wciąż mokre po pierwszym pokryciu): nabiera purpurę... trochę błękitu... więcej purpury, wody... i zamalowuje ciemniejsze obszary.

Stół, pierwszy plan: miesza ten zielonkawy szary z resztką szarości, trochę żółcień i błękitu. Maluje z dużą ilością wody.

Cytryna: powraca do cytryny i modeluje ją żółtym ugrem. Ponieważ płaszczyna nie jest jeszcze całkowicie sucha, kolor rozlewa się i miesza, lecz Fresquet musi pomóc gradacją jaśniejszej części w środku. Czyni to wyciskając pędzel w szmatkę i zbierając kolor.

Banany (ciągle mokre): nabiera kolor z reszty zielonoszarej (zmieszanej do namalowania pierwszego planu stołu), po czym modeluje kształt bananów zielonkawymi pociągnięciami, bez wyraźnego zaznaczenia brzegów.

Ryc. 112. Fresquet wykorzystuje technikę malowania mokre na mokrym na różnych obszarach tej martwej natury. Tutaj widzimy go malującego barwę i kształt cytryny.

Ryc. 113 i 114. Na tych obrazach widoczne są linie narysowane przez Fresqueta na początku malowania tej martwej natury oraz stan akwareli po ukończeniu pierwszego etapu.



114

Fresquet maluje martwą naturę

Ryc. 115. W tej fazie końcowej Fresquet pracuje wolno, wyciszając i studiując każde pociągnięcie pędzla, malując „od mniej do więcej”, starając się uzyskać dobre wykończenie.

Etap drugi (ryc. 115)

Nie będziemy teraz śledzić wszystkiego punkt po punkcie. Patrząc na ilustrację widzimy, bez dalszego objaśniania, że Fresquet stosował tutaj gamę kolorów zbliżoną do poprzedniej, tylko bardziej intensywną.

Tak jak poprzednio, rozpoczął od tła, rozmytą jasną sjeną, a następnie wzmocnił ją *mokre na mokrym* błękitnawym, czerwonym odcieniem. Uwypuklił pozostałe kolory i podkreślił je laserunkiem, prawie ciągle pracując

mokre na mokrym (wilgocią prawie nie-dostrzegalną, lecz powodującą rozmywanie się konturów i samoistne łączenie się kolorów), z wyjątkiem takich części, jak obrus i banany, gdzie widzimy żywe, ostre, suche pociągnięcia pędzla. Rozpoczął od nałożenia na dzbanek ciemnych zieleni składających się z błękitu, żółci i czerni. Na jabłku zaczynamy rozróżniać zarys charakterystycznego kształtu jego purpurowych powierzchni.

115



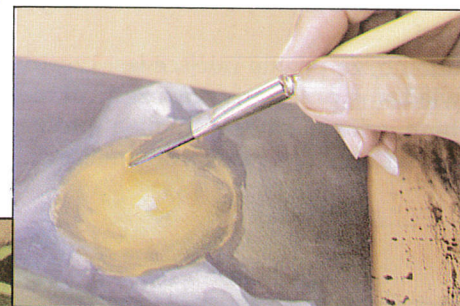
Etap trzeci i ostatni (ryc. 117)

Aby uzyskać widoczny na rysunku efekt, Fresquet poświęcił dwie godziny (dokładnie dwie godziny i piętnaście minut). Popatrz uważnie i przestuduj te części, które możesz wyróżnić jako namalowane na mokro, i te formy namalowane na sucho, wykończone niekiedy prawie wyciśniętym pędzlem poprzez „szczotkowanie” nim farby (spójrz na brzegi jabłka, na jego górną część i lewy kontur).

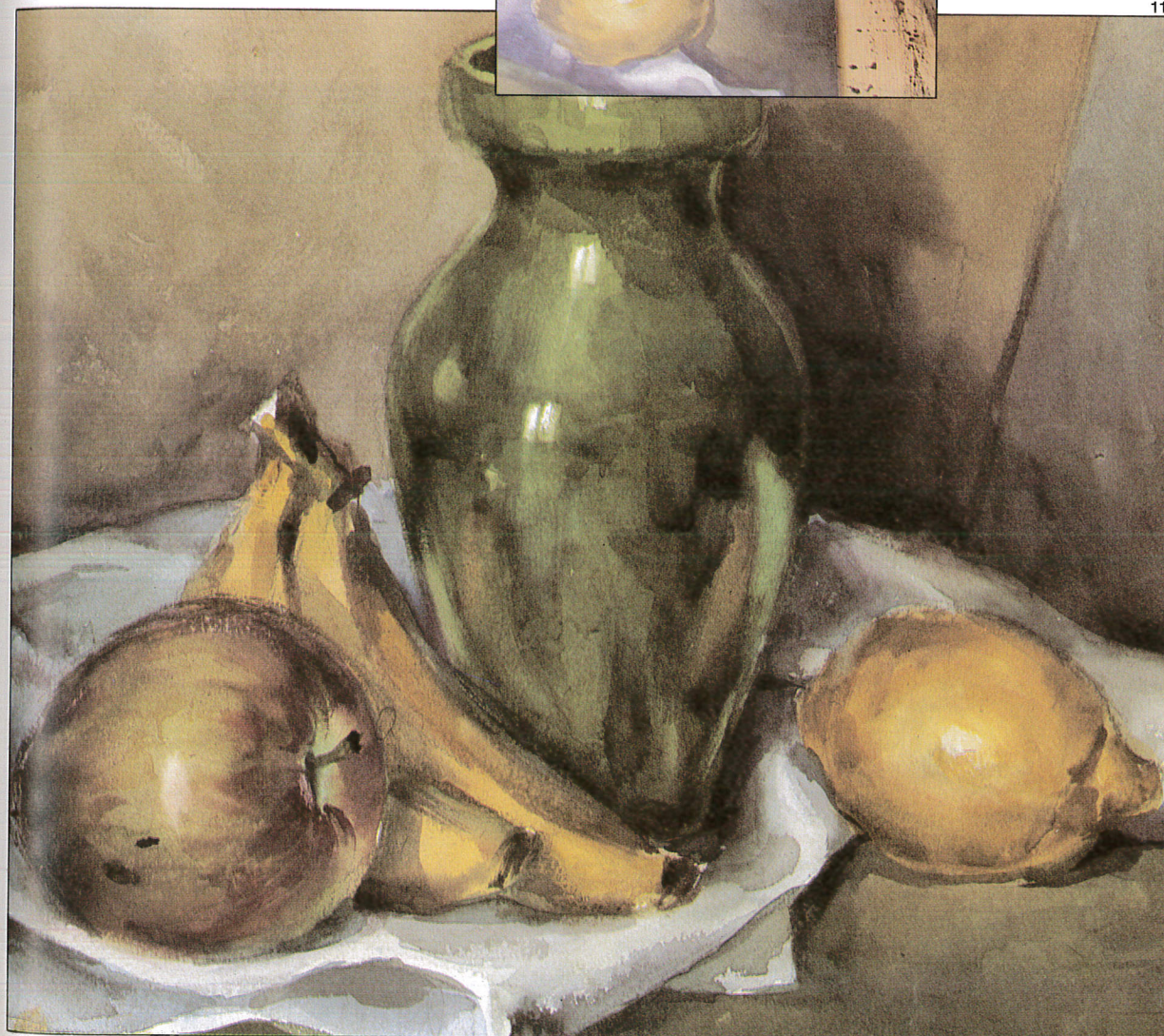
Przestuduj kolorystykę zielonego dzbanka: uzyskano ją nakładając na siebie warstwy, zachowując blaski i refleksy oraz dostosowując operowanie

pędzlem do tego, „co mówi ci model”, co jest jedynym sposobem osiągnięcia artystycznego wyrażenia rzeczywistości.

Nie zapominaj o tym, że we wszystkich cieniach występuje błękit (w niektórych miejscach towarzyszy mu czerń). Pamiętaj, że błękit używany jest również do przyciemniania koloru i że zawierają go wszystkie lekko brudne kolory.



116



117

Ryc. 116 i 117. A oto niezwykle rezultat osiągnięty przez Guillermo Fresqueta: akwarela malowana *mokre na mokrym* w tych miejscach modelu, które tego wymagały, oraz na sucho – akwarela właściwa – w innych miejscach, na przykład górny kontur jabłka.

Wybór i wstępne studium tematu

1. Zapoznaj się z doświadczeniami innych, analizując prace mistrzów.

Odwiedź wystawy i skompletuj małą, ale wyselekcjonowaną bibliotekę książek o sztuce. Przeanalizuj zamieszczone w tych książkach prace, przestudiuuj, a nawet wyrysuj ich małe diagramy, abyś mógł stopniowo rozwijać swoje zdolności komponowania i selekcji.

2. Odwiedź miejsca, które odwiedzają artyści.

Wiadomo, że pewne miejsce jest często odwiedzane przez artystów, że w określonym rejonie zawsze malują profesjonaliści lub doświadczeni amatorzy.

Malując tam, gdzie malują inni artyści, możesz nabyć umiejętność „odkrywania” nowych miejsc i malowania nowych tematów.

3. Przed namalowaniem obrazu ostatecznego przestudiuj i wypróbuj kompozycję rysując małe szkice.

Zanim przyjdzie moment wyboru kadru, widoku, oświetlenia i najodpowiedniejszego kontrastu, powinieneś sporządzić jeden lub dwa szkice, co czynią nie tylko amatorzy, lecz także większość profesjonalistów, z Fresque-tem i ze mną włącznie.

118



119

Ogólne zasady sztuki komponowania obrazu

Musimy pamiętać o niektórych klasycznych zasadach uzyskiwania dobrej kompozycji pejzażu, pamiętając również o tym, że sztuka komponowania to nie tylko kwestia zasad i logiki, ale coś, co artysta nosi w sobie (jednak może to kultywować i rozwijać).

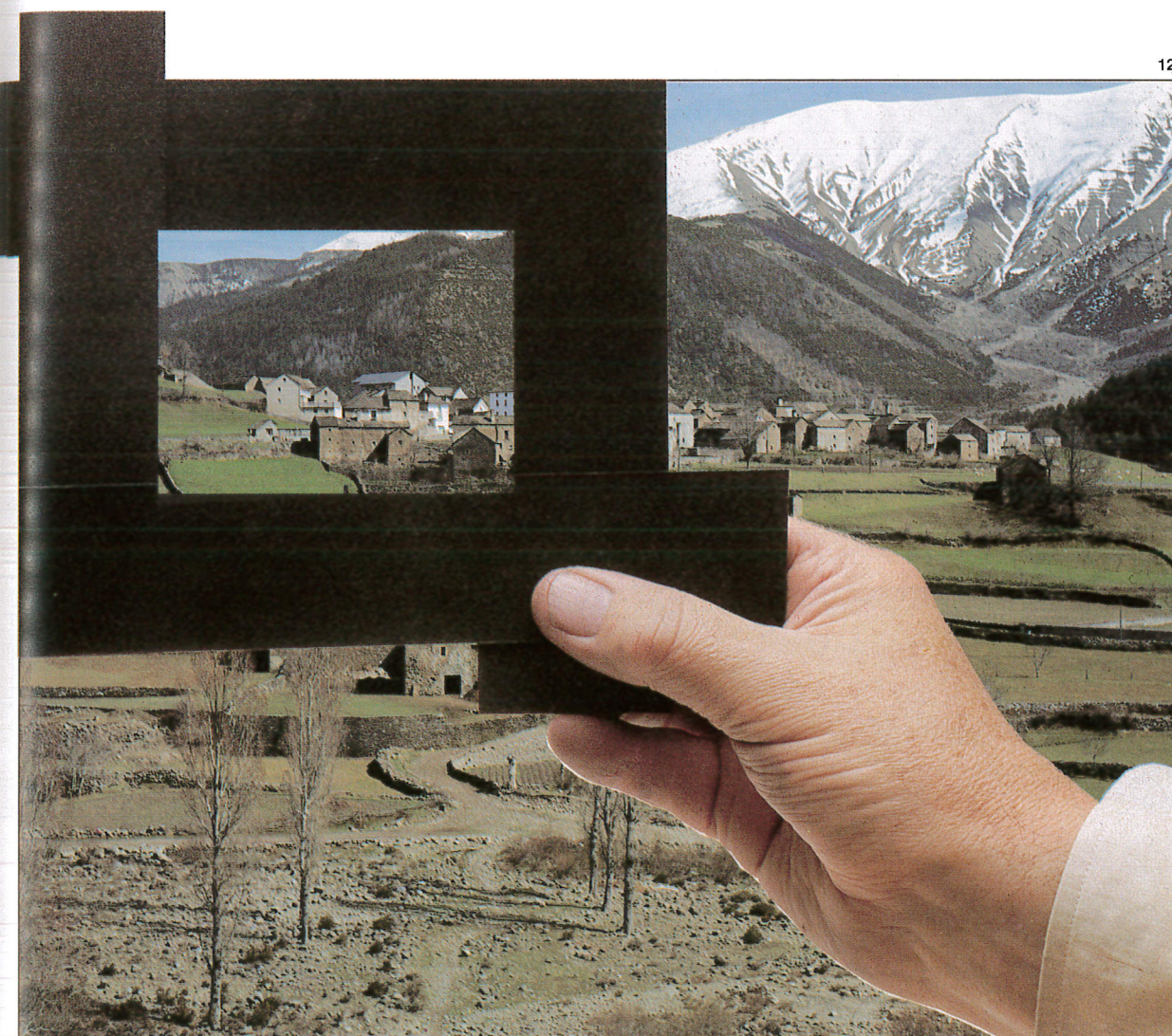
Przede wszystkim musisz spojrzeć na przedmiot pod każdym możliwym kątem i przeanalizować ułożenie niektó-

rych form w odniesieniu do innych, a także postarać się o uzyskanie kontrastów kształtów i kolorów.

Kierunek, nasycenie oraz jakość światła są tutaj bardzo ważne. Ważne jest także skadrowanie, którego analizy można dokonać za pomocą prostej tekturowej ramki o wymiarach około 10 × 15 cm (ryc. 120).

Ryc. 118–120. Model nie może się przesuwac, ale ty możesz. Zbadaj wszystkie możliwości. Popatrz na niego z góry, z dołu, z jednej lub drugiej strony, z bliska i z daleka, czyniąc obiekt szerszym lub węższym. Do tego wstępnego studium wielu artystów używa widocznej na tej stronie tekturowej ramki złożonej z dwóch kątowników.

120



Pięć rad dotyczących sztuki komponowania

Ryc. 121. Zasada kadrowania obrazu z uwypuklonym w formie i tonacji planem pierwszym daje pewne rezultaty w pojęciu kompozycji artystycznej.

Ryc. 122. Zauważ, że plan pierwszy służy jako plan sceniczny, dając wrażenie głębi i jednocześnie dostarczając niezbędnych elementów kompozycyjnych.

- Musimy pamiętać – i stosować od początku – o klasycznej metodzie komponowania pejzażu, która opiera się na wyborze tematu z *wyróżniającym się pierwszym planem, nałożonym na dwa lub więcej planów*, stwarzających wrażenie głębi.

- Trzeci wymiar można także uzyskać poprzez kontrastowość planu pierwszego wobec mniejszej ilości koloru w planach odleglejszych.

- Tonalna i jednobarwna płaszczyzna nieba w wielu przypadkach może być elementem decydującym w porządkowaniu i harmonizowaniu kompozycji przedmiotu. Można to łatwo sprawdzić na podstawie malarstwa akwarelowe-

go, gdzie niebo może stworzyć wspinały pod względem technicznym efekt dekoracyjny.

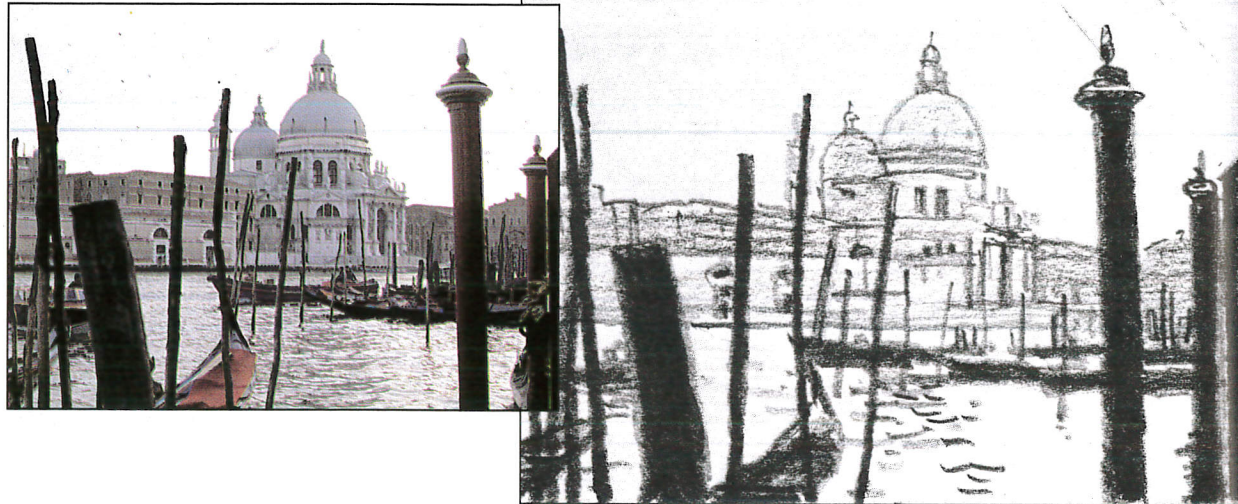
- Na koniec, w kompozycji pejzażu nie zapomnij o możliwości posłużenia się perspektywą jako elementem pomocnym przy tworzeniu jedności w różnorodności.

Czy jest jeszcze coś?

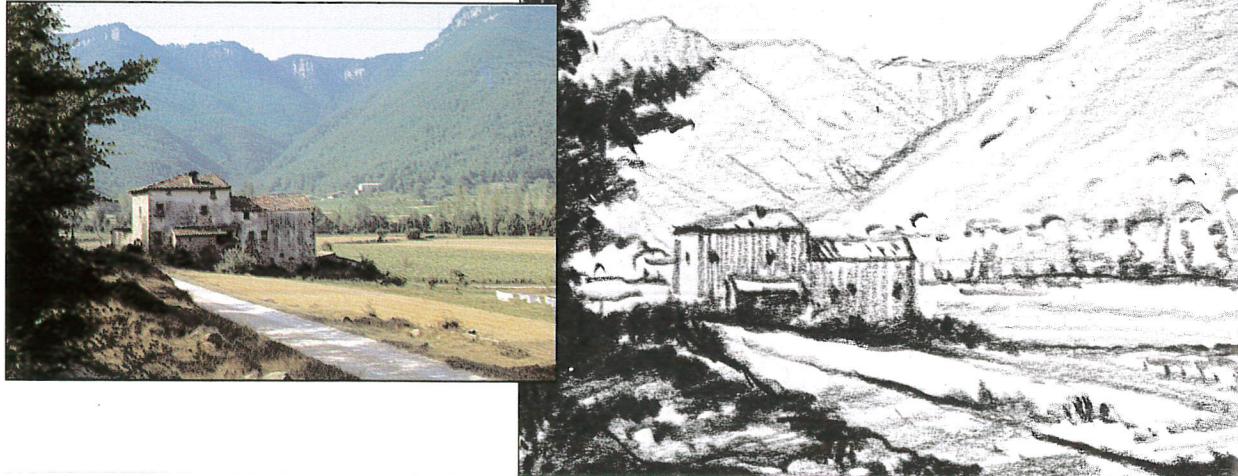
Tak, świetlistość przedmiotu.

- Radziłbym malować pejzaż przed lub po południu, aby uniknąć środka dnia, kiedy światło słoneczne pada prostopadle, co praktycznie eliminuje cienie lub czyni je nieregularnymi. Chyba że zdecydujesz się malować pejzaż z zachmurzonym niebem.

121



122



123



Ryc. 123. Wspaniałe nieba z niskimi horyzontami zawsze dają możliwość osiągnięcia spektakularnych efektów.

124



Ryc. 124. Pamiętaj o tym, że możesz użyć perspektywy jako środka uporządkowania kompozycji i zaakcentowania wrażenia głębi.

125



Ryc. 125. Nabierz dobrego przyzwyczajenia niemalowania w południe, kiedy słońce jest w zenicie. W tym czasie obiekty nie posiadają cieni, a jeśli je mają, to ich estetyczna wartość jest niewielka.

Atmosfera i tematyka

Powszechnie wiadomo, że akwareliści angielscy podróżowali do Włoch w przekonaniu, że znajdą tam masę tematów do malowania. Z tym samym przekonaniem Turner udał się do Wenecji, a Delacroix do Północnej Afryki. Niedawno Fresquet przebywał w Maroku. „Jest to inny świat, zupełnie odmienny”. Opowiada z prawdziwą pasją: „Świat formy i koloru, gdzie znajdujesz jeden temat po drugim, nieskończoną liczbę przedmiotów nadających się do malowania i rysowania. Pejzaż na obrzeżach miasta dostarcza wspaniałych kontrastów światłocienia,

uwypuklonych przez intensywny, świetliście kobaltowy błękit nieba, błękitne i fioletowe cienie, a przede wszystkim korowód mężczyzn i kobiet w białych dżelabach i w szarych, spopielających szatach... To fantastyczne!”

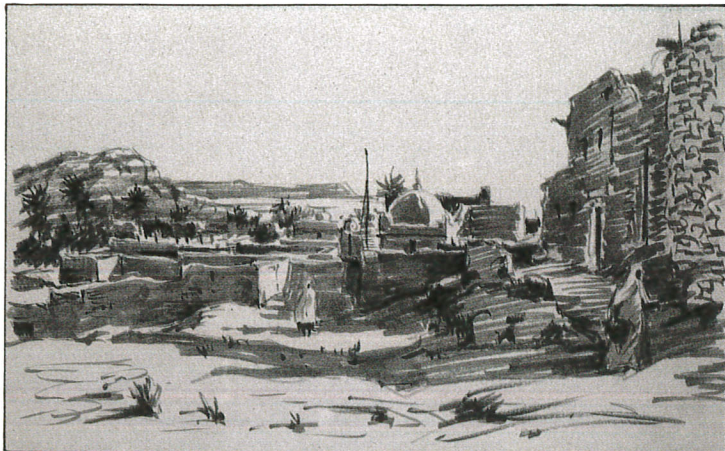
Ty także możesz przeżyć doświadczenia Turnera, Delacroix i Fresqueta podróżując w określone miejsce. Ale nie musisz wcale wyjeżdżać: takie miejsce może znajdować się w twoim mieście lub parę kilometrów od twojego miejsca zamieszkania, w starym miasteczku lub nad rzeką.



126

Ryc. 126–130. Fresquet udał się niedawno do Maroka, idąc śladem wielu artystów, którzy, aby malować, podróżowali po wsiach, miastach i bezdrożach tego kraju. „Mam zamiar powrócić tam – mówi Fresquet. – Jest tam mnóstwo tematów do malowania”. Rzeczywiście, Fresquet wykonał olbrzymią liczbę szkiców i obrazów, rysując ołówkiem lub piórem, malując długopisem i tworząc wspaniałe akwarele.

127



128



129



130



Wykonanie szkicu przedmiotu

Ryc. 131. Guillermo Fresquet spoglądający na widok i wykonujący szkic ołówkiem grafitowym. Mimo że jego doświadczenie pozwala mu jednym rzutem oka ocenić jakość światła i form widoku, jak wielu innych artystów zwykle rysuje szkic, aby upewnić się, iż wybrał odpowiednią kompozycję.

Jest całkiem możliwe, że taki artysta jak Guillermo Fresquet rzuci tylko okiem i wie, czy znajdujący się przed nim przedmiot lub model nadaje się do przeniesienia na płótno (w tym przypadku na papier), czy dane oświetlenie jest najlepsze – „w tym czasie, w tym miejscu” – aby wydobyć walory modelu, czy forma, ułożenie elementów, kolor i kontrast różnych planów dadzą dobry obraz. Niemniej jednak powszechne jest – jak mówi sam Fresquet – że profesjonaliści chcą potwierdzić pierwsze wrażenie wizualne, przynieść je i doskonalić za pomocą prostego szkicu ołówkiem.

– Jak widzisz – podkreśla Fresquet – szkic najbardziej interesuje mnie ze względu na możliwość decydowania o skadrowaniu i badaniu efektu światłocienia w odniesieniu do kompozycji. Na ilustracjach 132 i 133 widać pomniejszych szkice wykonane przez Fresqueta ołówkiem w celu ujęcia i szybszego rozważenia efektów każdej kompozycji. Przypatrz się strukturze tych szkiców, wykonanych raczej cieniowaniem niż kreskami, co pozwala docenić wszystkie możliwości, które oferuje przedmiot.

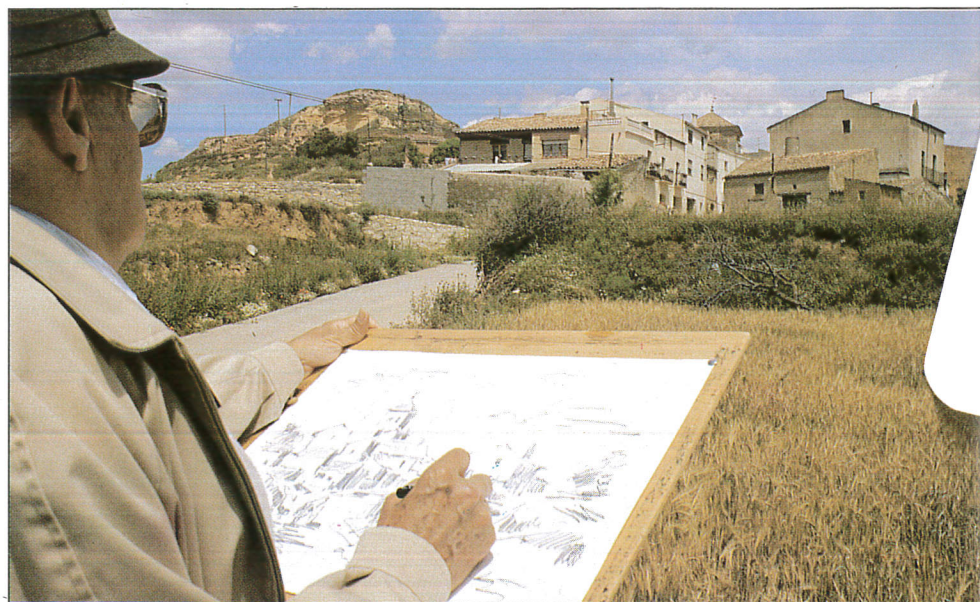
Wyobraź sobie, że razem z Guillermo Fresquetem udaliśmy się do miasteczka w prowincji Tarragona i stoimy przy wąskiej drodze do niego prowadzącej. Na szkicach i na zdjęciu przedstawiającym malującego Fresqueta widać, na drugim planie po obu stronach, domy oddzielone od nas zielenią i ziemią, barwą ogrodów i drzew. Jest godzina 10:30, wiosenny dzień, a słońce oświetlające scenę wytwarza w grze światłocieni mocne kontrasty. Niezwykle jest nagromadzenie obiektów.

Ale poczekaj: zdaje się, że Fresquet ma coś do powiedzenia:

– Tak. Myślę, że jest to odpowiedni temat do akwareli namalowanej techniką nazywaną przez niektórych *suchą*, w odróżnieniu od *techniki mokrej akwareli*, ale która faktycznie jest normalną techniką, zawsze używaną w malarstwie akwarelowym.

Objasniając te dwie skrajności Fresquet rozkłada w plenerze swoje przybory do malowania farbami wodnymi, przytwierdza papier do podkładki i przygotowuje się do rozpoczęcia malowania obrazu.

131



132

Ryc. 132 i 133. Oto dwa szkice narysowane przez Fresqueta przed namalowaniem akwareli, która pojawia się na następnych stronach.

133

Fresquet maluje pejzaż

Fresquet rozpoczyna od nawilżenia papieru rysunkowego. Pamiętaj, że przy malowaniu akwarelą musisz zawsze zacząć od zmożenia papieru, aby wyeliminować istniejące natłuszczenie i aby zapobiec późniejszym pęknięciom farby lub „odrzuconiu” przez papier bardziej płynnych farb.

Teraz Fresquet czeka, aż papier całkiem wyschnie, a następnie wykonuje grafitowym ołówkiem szybki rysunek konturów: bardzo prostą konstrukcję, *całkowicie linearną*, to znaczy bez jednego cienia, zacięniowania czy też czereni.

Podczas gdy Fresquet szkicuje kształty i rysuje kontury, drogą przechodzi wieśniak prowadzący osła. Fresquet przysłucha się przez chwilę i, rysując praktycznie z pamięci, umieszcza mężczyznę i zwierzę na zakręcie drogi.

Powinniśmy zaznaczyć, że zawsze, ilekroć jest to naturalne i możliwe, należy do obrazu włączyć jedną lub dwie ludzkie postacie, które nie tylko wprowadzają tu nutę koloru (później Fresquet doda odrobinę czerwieni do mężczyzny z osłem i błękitu do tego drugiego w tle), ale sprawiają, że obraz nabiera życia i realności.

„Zawsze rozpoczynam od namalowania nieba”

Zapytacie pewnie: dlaczego?

– Z wielu powodów – odpowiada Fresquet. – Po pierwsze i najważniejsze, kiedy malujesz akwarelą, niebo pejzażu musi być wykonane z miejsca, za jednym zamachem, bez poprawek i pozostawione tak, jak wyszło za pierwszym podejściem.

W pejzażu mogą znaleźć się wzgórza, domy, drzewa itp., które prezentują różne plany z różną kolorystyką, różne efekty światłocienia, a tym samym różne walory, zajmując zwykle określone, ograniczone przestrzenie. Naturalne i istotne jest, aby malować te obiekty po kawałku, zarysowując formy i nakładając lub zestawiając barwy. Lecz niebo nie zawiera takiej różnorodności form i barw. Niebo jest całością. Nawet

jeśli jest na nim biel i szarość chmur, to występuje jednolitość koloru, prze-waga błękitu, czego nie można – w akwareli – oddać poprzez „dotknięcia” pędzlem lub nakładanie koloru.

Malowanie rozległego nieba nie jest zadaniem łatwym. Albo raczej wymaga dużej umiejętności: musisz wiedzieć, w jaki sposób przetranszować wodę i kolor, aby uniknąć cięć i – co jest tak samo trudne, a nawet trudniejsze – musisz posiadać wystarczająco duże doświadczenie i odwagę, aby uzyskać właściwy kolor. Jest to naprawdę skomplikowane, wzięwszy pod uwagę, że reszta obrazu jest wciąż biała.

– Właściwie – wtrąca Fresquet – nie jest to takie groźne. Namalowanie nieba akwarelą jest sprawą chwili. I właśnie po to, by efekt był czysty, świeży i spontaniczny, musimy wykonać to za jednym pociągnięciem, w ciągu kilku minut. Jeśli nie masz wystarczająco dużo szczęścia, aby zrobić to dobrze, zawsze możesz zacząć od nowa.

– Zobaczysz – mówi Fresquet – jak szybko to się robi.

Pierwszy etap (ryc.134)

W zagłębieniach palety Fresquet miesza neutralny, lekko szarawy błękit, złożony z ultramaryny, błękitu kobaltowego i szczypty sjeni.

Przygotowuje również kolor szary, złożony z ultramaryny i sjeni. I kolejny szary, zawierający odrobinę purpury. I maluje. Papier jest zupełnie suchy.

Fresquet zanurza pędzel w wodzie, następnie nabiera błękitu i maluje do góry po lewej stronie. Błękit jest raczej jasny, z niewielką ilością płynu. Fresquet od razu przechodzi do poszukiwania szarości. Maluje poniżej poprzedniego błękitu. Kiedy te dwa kolory zejdą się, łączą się i mieszają.

Fresquet wyciska pędzel w szmatkę i przykłada go do niższej części szarego, zbierając kolor, rozjaśniając i kreśląc jednocześnie mocnymi pociągnięciami pędzla zarys dachów.



134

Powyżej położony na początku jasnoniebieski wciąż jeszcze trzyma odrobinę wilgotności; jeszcze całkowicie nie wyschł. Fresquet nabiera pędzlem wodę oraz ciemniejszy błękit i maluje na jaśniejszym. Ciemniejszy błękit rozlewa się jak plama... rozpląwa... płynie tam, gdzie wciąż znajduje wilgoć, po czym zatrzymuje się. Podsumowując to, co

widzieliśmy do tej pory, możemy stwierdzić, że teoretycznie Fresquet nanosi farbę na suchy papier, lecz potem, kiedy pierwszy kolor jest wciąż mokry, szybko maluje kolejnym kolorem, zestawiając go z pierwszym i pozwalając im, gdy się spotkają, zmieszać się i zlać razem dzięki wilgotności.

Ryc. 134. Próbuąc wypełnić, wyeliminować biel papieru, uzyskać ogólnie lepszą harmonię koloru Fresquet, tak jak wielu innych artystów, rozpoczyna od malowania nieba.

Fresquet maluje pejzaż

Drugi etap (ryc. 135)

Przyjrzyj się uważnie ilustracji 135. Widoczne jest tu zjawisko typowe dla wszystkich przedmiotów malowanych na żywo: po namalowaniu nieba artysta zaczyna od ciemniejszych partii przedmiotu i maluje kolory intensywne, pozostawiając „na później” średnie i jasne odcienie.

Efekt jest wyjątkowo dramatyczny, nieprawdaz? I jak przyjemnie, gdy jest się w stanie tak malować, rysując, modelując, określając ilość form, z możliwością cofnięcia się i, jeśli to konieczne, ponownego nałożenia warstwy, która wzmacnia lub tonuje kolor.

Naturalnie, rezultatem użycia takiej techniki – jak sami widzimy – jest ostateczny obraz, który posiada kontrast, moc i wspaniały efekt. To prowadzi nas do następującej konkluzji:

Akwarela nadaje się także do malowania przedmiotów lub modeli posiadających w sobie dużo kontrastu. Klasycznym modelem jest pejzaż zalany światłem słonecznym.

Zwróć uwagę na pieczołowitość, z jaką Fresquet namalował formy wymagające średnich lub jasnych barw. Na przykład mała postać na drugim planie lub komin domów.

Przestudujmy w tym drugim etapie sposób, w jaki Fresquet namalował dachy na drugim planie: każdy przy użyciu koloru modelu. Nie wykonuje od razu całej serii dachów w tym samym kolorze, jak, niestety, mogliby uczynić niedoświadczeni amatorzy. Następnie uzyskuje zarys dachówek za pomocą kreski „wydobytych” końcem trzonka pędzla, w sposób wyjaśniony wcześniej.

Etap trzeci i ostatni (ryc. 136)

Po dotarciu do tego etapu Fresquet maluje najpierw powierzchnie najjaśniejsze, barwne plamy na dużych płaszczyznach, odpowiadające miejscom najbardziej oświetlonym: jasny kolor drogi, rodzaj żółtokremowego, jakim jaśnieje większość domów itd. Fresquet maluje te jasne powierzchnie szerokimi pociągnięciami pędzla, nie zważając zbyt na „przekraczanie granic”. Kiedy dochodzi do miejsc, gdzie później będzie konieczne zamalowanie ich ciemniejszym kolorem (na przykład ściany i teren po lewej stronie, na którym później namaluje drzewa), zamalowuje całą powierzchnię jasnym kolorem.

W tych jasnych kolorach – i w całej kolorystyce – zauważalna jest dbałość Fresqueta o osiągnięcie różnorodności odcieni wzbogacającej obraz. Przeanalizuj każdy z planów kolorystycznych, które odpowiadają oświetlonym ścianom, a zobaczysz, że w niektórych z nich występuje tendencja żółtawa, a w niektórych różowawa. Te drobne różnice tonów można zauważyć nawet w obrębie jednego planu, miękkie, lecz ewidentne muśnięcia koloru, które ożywiają i podnoszą wartość artystyczną obrazu. Popatrz na przykład na serię delikatnych odcieni w kolorystyce drogi.

Teraz Fresquet maluje walory pośrednie, barwy takie, jak na przykład na frontowej ścianie domu z prawej strony. Wyłącznie w tym przypadku, w żadnym innym, nakłada te kolory pośrednie na jeszcze ciągle mokry oryginalny jasny kolor. To samo robi teraz z drzewami po lewej stronie, prawie że na planie pierwszym, które maluje całkowicie techniką mokrej akwareli, najpierw jasnozielonym, a potem na tym ostatnim, ciągle wilgotnym, maluje zielonym ciemniejszym odpowiadającym partiom zacienionym.



135

Ryc. 135. Corot ciągle powtarzał swoim uczniom: „Najpierw cienie; maluj najpierw grę światłocieni”. Fresquet stosuje tę ogólną zasadę, pamiętając o oświetleniu i kontraście przedmiotu.

Fresquet maluje pejzaż

Teraz maluje postacie, drzwi i okna oraz poziome cienie na pierwszym planie, stosując grube, zdecydowane pociągnięcia pędzlem.

I oto przychodzi czas na wykańczanie, na które składa się przede wszystkim zrównoważenie niektórych walorów, wzmocnienie kolorów w jednych miejscach, a zebranie lub zredukowanie w innych.

Pozostaje tylko przypatrzeć się, w jaki sposób Fresquet wydobywa drobne białości końcówką trzonka pędzla i brzegiem paznokcia, tworząc linie lub zadrapania na trawie na pierwszym planie – zrobione za pomocą pędzla – lub szerokawe żółte linie z prawej strony drogi, wykonane paznokciem.

Widać również dwie małe, jasne pionowe kreski przedstawiające okna domów po zaciętej stronie ulicy.



Ryc. 136. Ostateczny rezultat uzyskany przez Guillermo Fresqueta na akwarceli malowanej specjalnie do celów tej książki. Oryginalny obraz jest nieco większy niż ta reprodukcja (dokładnie 25 x 32 cm).

Fresquet maluje „mokrą” akwarelę



137

Fresquet zadzwonił do mnie w południe: – Parramón! Przystało padać, na niebie są chmury i wygląda na to, że za chwilę pojawi się słońce. Spróbujemy? I oto jesteśmy. Fresquet zapewnia mnie, że kiedyś dokonał tego odkrycia w takie samo popołudnie jak to, jadąc tą drogą. – Tamta pora – mówi – była nawet lepsza. Tam, w tle, światło było złociste!

A więc zaczynamy. Tak jak poprzednio Fresquet nawilża papier, aby usunąć natłuszczenie. Następnie szkicuje przedmiot czterema, pięcioma kreskami, co wystarcza, aby umieścić wszystko na swoim miejscu. (Musiałbyś to widzieć, jak pewnie Fresquet rysuje!). W tym przypadku nie ma surowego szkicu.

Fresquet zna na pamięć kadr, kontrast, kolorystykę, kompozycję i – oczywiście – oświetlenie.

Pierwszy etap: zwilż papier, aby rozpocząć malowanie na mokrej powierzchni (ryc. 137)

– Ta mokrość – podkreśla Fresquet – nie może być przesadzona. Gdy spojrzysz na powierzchnię papieru pod kątem odpowiadającym kierunkowi światła, nie powinieneś widzieć blasku samej wody.

Teraz Fresquet podmalowuje czystą wodą. W trakcie nakładania wody szczególnie uważa na to, aby odgraniczyć biel na pnie drzew oraz całą powierzchnię na dole.

Ryc. 137. Tutaj także Fresquet rozpoczyna od nieba. W tym przypadku, stosując się do zasad techniki mokrej akwareli, najpierw nawilżył powierzchnię nieba i pozostawił niższe partie obrazu do rozwodnienia, zbierania, wzmacniania i namalowania koloru techniką *mokre na mokrym*.



138

Ale idźmy dalej. Fresquet zaczyna już malować. Maluje od lewej górnej strony, nakładając na mokrą powierzchnię kolor jasnoszary o ciepłej tonacji. Rozprowadza szary w prawą stronę i, w miarę dochodzenia do czubków drzew, rozcieńcza go większą ilością wody. „Nachodzi” nawet na drzewa, dokonując gradacji czystą wodą. Następnie szybko rozprowadza jasnoszary do dołu. Niemalże na linii horyzontu dodaje do szarego odrobinę purpury. Przenosi się na lewą stronę górnej części obrazu i nakłada jasnoszary z lekkim odcieniem purpury.

Następnie miesza ciemniejszy szary i szerokimi ruchami pędzla maluje duże, ciemne chmury. Dzięki wilgotności, ko-

lor wolno rozprzestrzenia się, gładki i jednolity. Fresquet pomaga zbierając nadmiar płynu i delikatnie dodając go tam, gdzie jest potrzebny. – Lepiej to zostawię. Zbyt dużo i niebo będzie zrujnowane!

Teraz ultramarynę, sjeną i purpurą maluje bryłę zamku... Zbiera kolor z górnej części i dodaje więcej purpurowego brązu.

Z niezwykłą prędkością Fresquet komponuje ugier drzew, mieszając go z odrobiną zieleni, neutralizując czerwienią lub purpurą, gdy chce uzyskać różowy ugier, lub z ultramaryną przy malowaniu zieleni o odcieniu khaki. Taką samą gamę nakłada na drzewa z lewej strony, obok linii horyzontu.

Ryc. 138. Przyjrzyj się, jak ostrożnie Fresquet traktuje biele, zamalowując je ostatecznie po wyschnięciu dotychczas wykonanej pracy. Zauważ także serię zacieniowań i gradacji na mokrym oraz połączenie tej techniki z malowaniem na suchu.

Fresquet maluje „mokrą” akwarelę

Drugi etap

(ryc. 138, poprzednia strona)

Fresquet kontynuuje malowanie techniką opisaną na poprzedniej stronie. Maluje teraz ziemię, łąki i jasnoszarą linię drogi. Tak jak poprzednio, rozpoczyna od nawilżenia papieru czystą wodą, odgraniczając cały kształt budynku i strumyk, a także zachowując biel na pnie i konary drzew.

Przypatrz się, jak teraz zlewają się kolory terenu złożonego z ziemi i łąki, pozostawiając możliwość skorygowania, zebrania lub dodania, gdy papier jest wciąż mokry.

Etap trzeci i ostatni (ryc. 139)

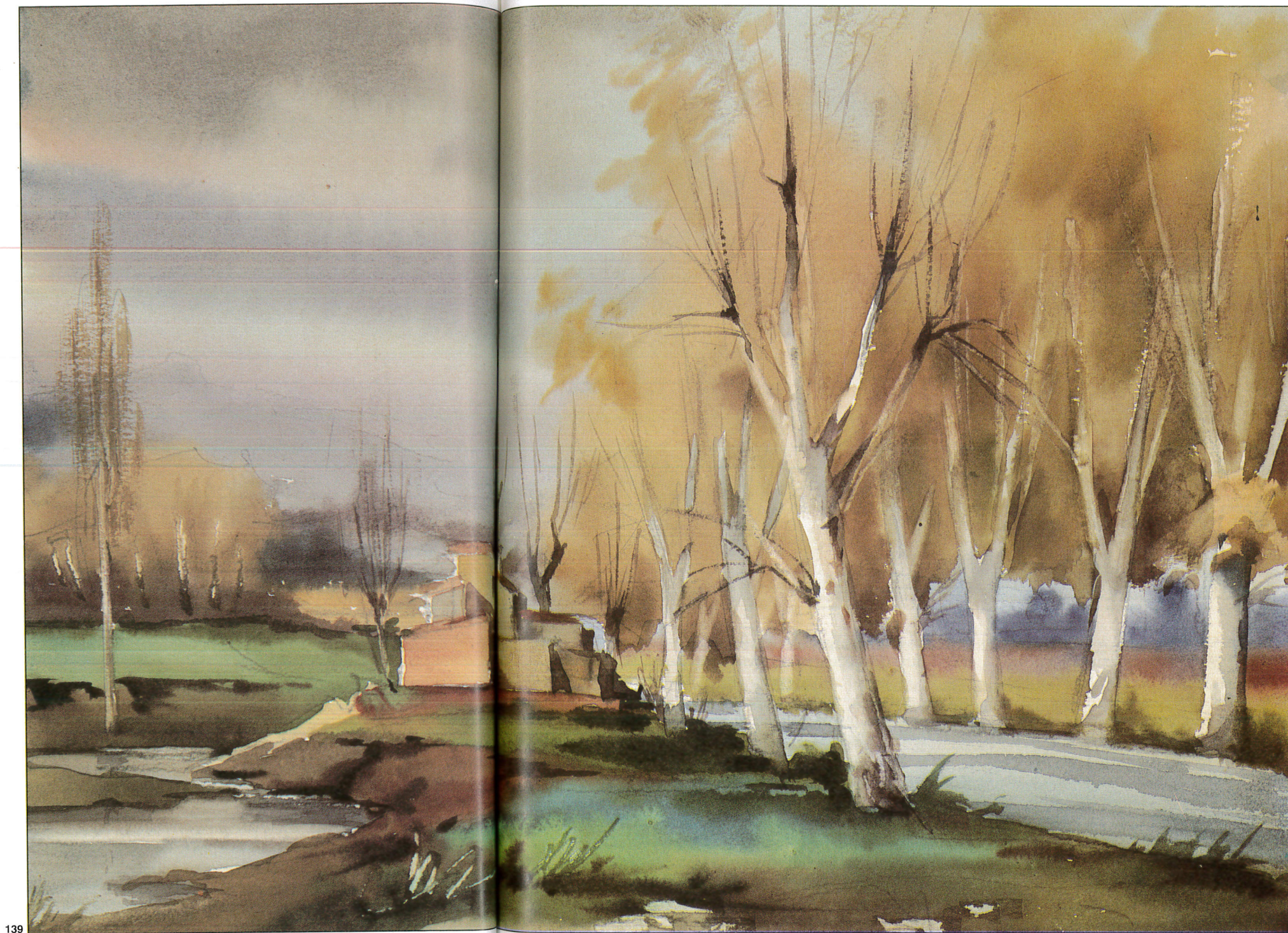
Na bardziej odległe pnie drzew Fresquet nakłada brudnokremowy laserunek, aby sprawiały one wrażenie jeszcze bardziej oddalonych. Następnie modeluje walcowaty kształt, nakładając palone szarości, a na dwóch najbliższych pniach pozostawia ich oświetlone części w postaci bieli papieru.

Przechodząc do malowania budynku, najpierw „na sucho” maluje ogólnie jasne odcienie, a następnie modeluje za pomocą ciemniejszych, nałożonych na wciąż jeszcze mokre poprzednie warstwy.

Na zakończenie, malując na sucho, Fresquet rysuje kształty najdrobniejsze, takie jak smukłe konary drzew, cienie drzew na drodze, trawę oraz linie lub pasma oddzielające jedną łąkę od drugiej.

Wystarczy na koniec zrównoważyć niektóre barwy poprzez ich dodanie lub odjęcie oraz wydobicie paznokciem niektórych szczególnych bieli.

Zakończyliśmy pracę. Wracamy do Barcelony. Umówiliśmy się jutro rano w porcie. Fresquet namaluje dla nas dużą akwarelę.



139

Ryc. 139. A oto rezultat, który Fresquet uzyskał w swojej ostatniej akwarceli namalowanej specjalnie w celu nauczania tej techniki. (Oryginalny

obraz namalowany przez Fresqueta ma wymiary 25 x 32 cm).

Teraz ty maluj z Fresquetem



140

A oto ostatnia lekcja w tej książce, ostatnie ćwiczenie. Będziesz malował pełnym kolorem akwarelę Fresqueta *Port w Barcelonie*, zreprodukowaną w pomniejszeniu na tej stronie i ponownie, w większej skali, na stronach 106 i 107. Na tej reprodukcji i na ilustracjach zamieszczonych na stronach następnych możesz prześledzić, krok po kroku, powstawanie tej akwareli. Czy odważysz się namalować ją samodzielnie? Czy potrafisz ją sobie wyobrazić namalowaną własnoręcznie, oprawioną i zawieszoną na ścianie w twoim domu?

Oryginalne rozmiary obrazu wynoszą 33,5 × 48 cm. Na początek weź więc nieco większy arkusz papieru dobrej jakości, wyrysuj na środku prostokąt o rozmiarach 33,5 × 48 cm i przytnij

nadmiar papieru, pozostawiając wokół trzy- lub czterocentymetrowy margines. Te 3 lub 4 centymetry służą do przytwierdzenia papieru pinezkami lub do oprawienia taśmą, tak jak to zostało objaśnione na str. 31.

Konstrukcja systemem siatkowym (ryc. 141)

Na rysunku 141 widoczna jest pomniejszona reprodukcja oryginalnego szkicu ołówkiem autorstwa Fresqueta.

Sporządź siatkę z rysunku Fresqueta i przenieś powiększoną siatkę i rysunek na swój papier rysunkowy.

Gdy skończysz rysowanie, ostrożnie wymaż linie siatki i namocz papier gąbką lub szeroko zakończonym pędzlem.

Ryc. 140. Oto pomniejszona reprodukcja akwareli *Port w Barcelonie*, namalowanej przez Fresqueta. Rozpoczynając kopiowanie tej akwareli w oryginalnym wymiarze 33,5 × 48 cm, sporządź siatkę reprodukcji i narysuj ją powiększoną na papierze rysunkowym, aby upewnić się, że konstrukcja rysunku jest prawidłowa.



141

Pierwszy etap: malowanie nieba i ogólnej tonacji (ryc. 144)

„Zawsze rozpoczynam od namalowania nieba”, powiedział nam wcześniej Fresquet. Ty uczynisz to teraz, pamiętając o tym, że niebo odgrywa tu ważną rolę, że musi być namalowane za pierwszym razem przy użyciu techniki mokrej akwareli. Tak, jest to klasyczna akwarela, niemniej jednak wiele jej fragmentów musi być namalowanych „na mokro”. Ażeby więc zacząć, zakładając, że pierwsze namoczenie papieru już wyschło, zwilż odrobiną czystej wody całą powierzchnię nieba, łącznie z dachami magazynów (strefę zaznaczoną niebieską linią na rysunku 142 na stronie 100), i teraz możesz malować. Ale poczekaj! Pozwól mi wskazać na jeden ważny aspekt koloru:

Kolorem dominującym jest błękitna sjena.

Jeśli zmieszasz ultramarynę i sjenę pałoną z większą lub mniejszą ilością wody, powinieneś otrzymać kolor zbliżony do tego, który występuje w wielu strefach tego obrazu: kolor przechodzący od neutralnej szarości czy też od szarości zimnej lub ciepłej do brudnego błękitu lub szarawej sjeny, w zależności od proporcji ich występowania. A teraz zacznij malować.

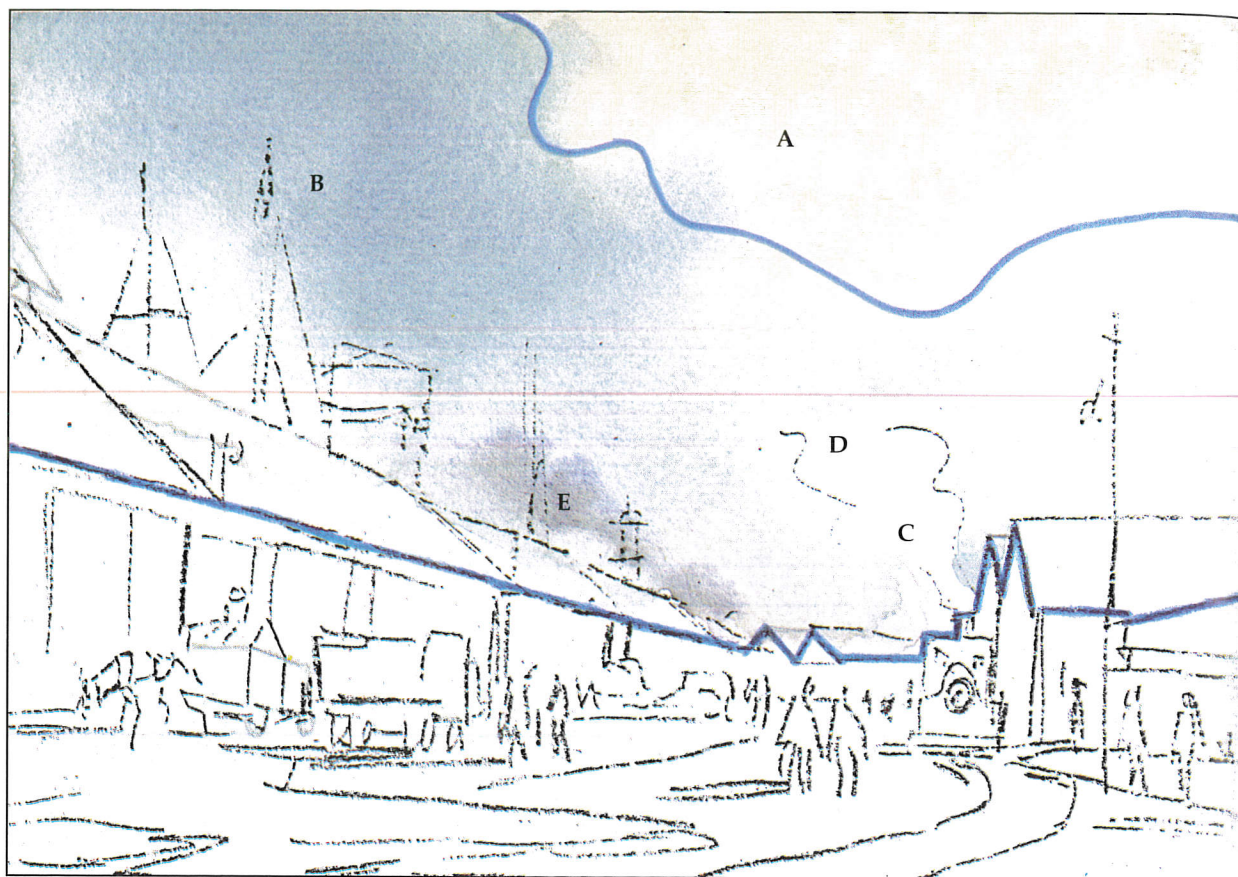
Oto kolory w kolejności stosowania:

Niebo, lewa strona i środek (ryc. 142, na następnej stronie): ugier, błękit kobaltowy i czerwień.

Malując mokre na mokrym nałóż na środek, w strefie zaznaczonej literą A, walor z przewagą ugru, zmieszany z

Ryc. 141. Oto reprodukcja rysunku Fresqueta, który możesz potraktować jako przykład prostoty i syntezy form. Zauważ, że niepotrzebne jest rysowanie światłocieni; wykonaj po prostu rysunek pojedynczą kreśką.

Teraz ty maluj z Fresquetem



142

niewielką ilością błękitu kobaltowego i odrobiną czerwieni. Po nałożeniu tej mieszanki woda rozmyje i rozprowadzi kolor prawie do brzegów strefy A (niebieska linia).

Niebo, lewa strona i środek (ryc. 142 B): błękit kobaltowy i sjena jako kolory podstawowe.

Zmieszaj wystarczającą ilość tych kolorów, mając na uwadze fakt, że jest to podstawowy czy też dominujący kolor całego nieba. Rozprowadź błękitną sjenę ze strefy B łącząc ją z ugiem, aż dojdiesz do oryginalnej strefy A.

Ważne: powierzchnia musi być wciąż jeszcze lekko wilgotna.

Kontynuując malowanie nieba, zawsze z przewagą błękitnego ugiem, spróbuj włączyć najdelikatniejsze odcienie różowego, różowawej purpury i bardzo

jasną zielenią, ażeby przestrzeń nieba nie była jednolita.

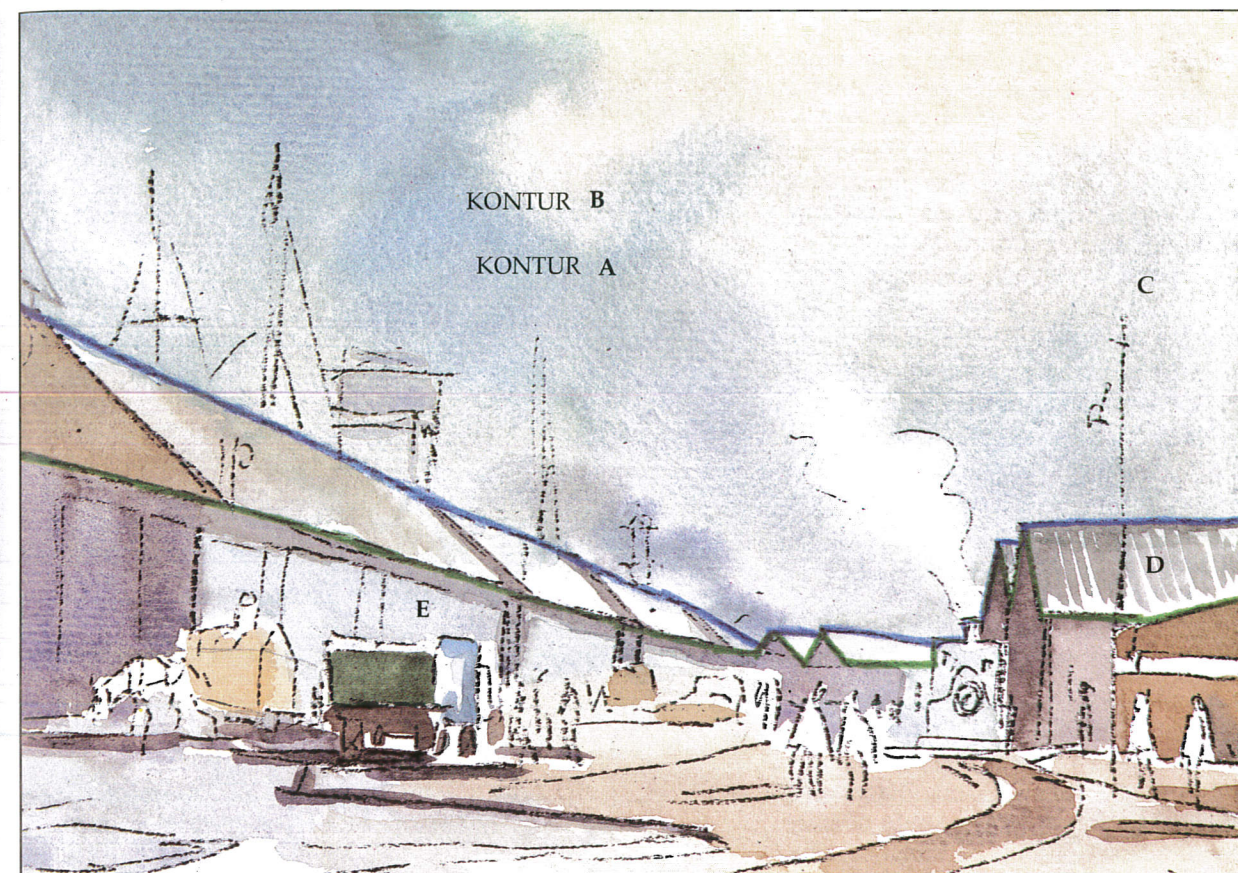
Dym parowozu (ryc. 142 C i D).

Gdy dojdiesz do dymu parowozu, odgranicz biel, tak jak zaznaczono literą C, i rozwodnij sjenę w miejscu oznaczonym literą D, aż otrzymasz gradację dymu.

Czarna chmura dymu na horyzoncie (ryc. 142 E).

Pracując mokre na mokrym pędzlem z mieszanką ultramaryny, sjeny wraz z odrobiną wody, namaluj chmurę dymu pozwalając, aby wilgotność tła w kolorze błękitu nieba rozcieńczyła tę ciemniejszą tonację.

Na rysunku 143 na sąsiedniej stronie widoczne są dwa kontury oddzielające na dole granicę nieba. Musisz pomalować błękitną sjeną aż do brzegu B,



143

a następnie dokonać gradacji i rozwoźnić kolor, aby – gdy dotrzesz do brzegu A – nie było już tego koloru, co pozwoli uniknąć gwałtownego cięcia. Dokończ tę część nieba (ryc. 143 C) wciąż malując kobaltowym błękitem i sjeną.

W jaki sposób powtórzyć malowanie nieba nie zmieniając papieru.

Założmy, że za pierwszym razem nie udało nam się prawidłowo namalować nieba, że wystąpiły cięcia, kałuże lub nieregularności. Jest na to jedna rada: zanurzenie w czystej wodzie tej części papieru akwarelowego, na której niebo zostało źle namalowane. Wyciągnij go, wytrzyj i ponownie zanurz kilka razy, aż woda rozpuści farby nieba i papier będzie gotowy do ponownego zamalowania.

– Muszę powiedzieć jednak – zaznacza Fresquet – że takie poprawianie nie zawsze przynosi dobre rezultaty. Nie

udaje się to w przypadku, gdy niebo namalowane zostało dużą ilością koloru.

Dachy szop i magazynów (ryc. 143 D): ugier, sjena, ultramaryna.

Rozpocznij od zmoczenia czystą wodą strefy dachów. Następnie pomaluj ugiem lub sjeną oraz odrobiną ultramaryny i jeszcze mniejszą ilością czerwieni, aby uczynić poprzedni ugier i sjenę bardziej szarymi.

Ściany magazynów (ryc. 143 E): ultramaryna, sjena i trochę purpury.

Musisz uzyskać szarawą purpurę z przewagą sjeny poprzez przyciemnienie ultramaryną cienia rzucanego przez dachy.

Całość terenu: ultramaryna, ugier, sjena, zielenią, purpura.

Teraz ty maluj z Fresquetem

Rozpocznij od bardzo jasnego, całkowitego pokrycia złożonego z ultramaryny, ugru i palonej sjeni, które w rezultacie dadzą raczej brudną kremową barwę. Po lewej stronie dodaj trochę zieleni, sjeni i ultramaryny. Kontynuuj tym kolorem w prawą stronę, włączając odrobinę ugru i odrobinę czerwieni, aby przejść w tonację lekko różową.

Zakończ malując najodleglejszą strefę większą ilością sjeni i odrobiną zieleni przyciemnionej ultramaryną.

Uważaj! Kiedy malujesz teren, musisz odgraniczyć białe obszary widoczne na obrazie końcowym.

Podcienie z lewej strony: sjena, zieleń i ultramaryna.

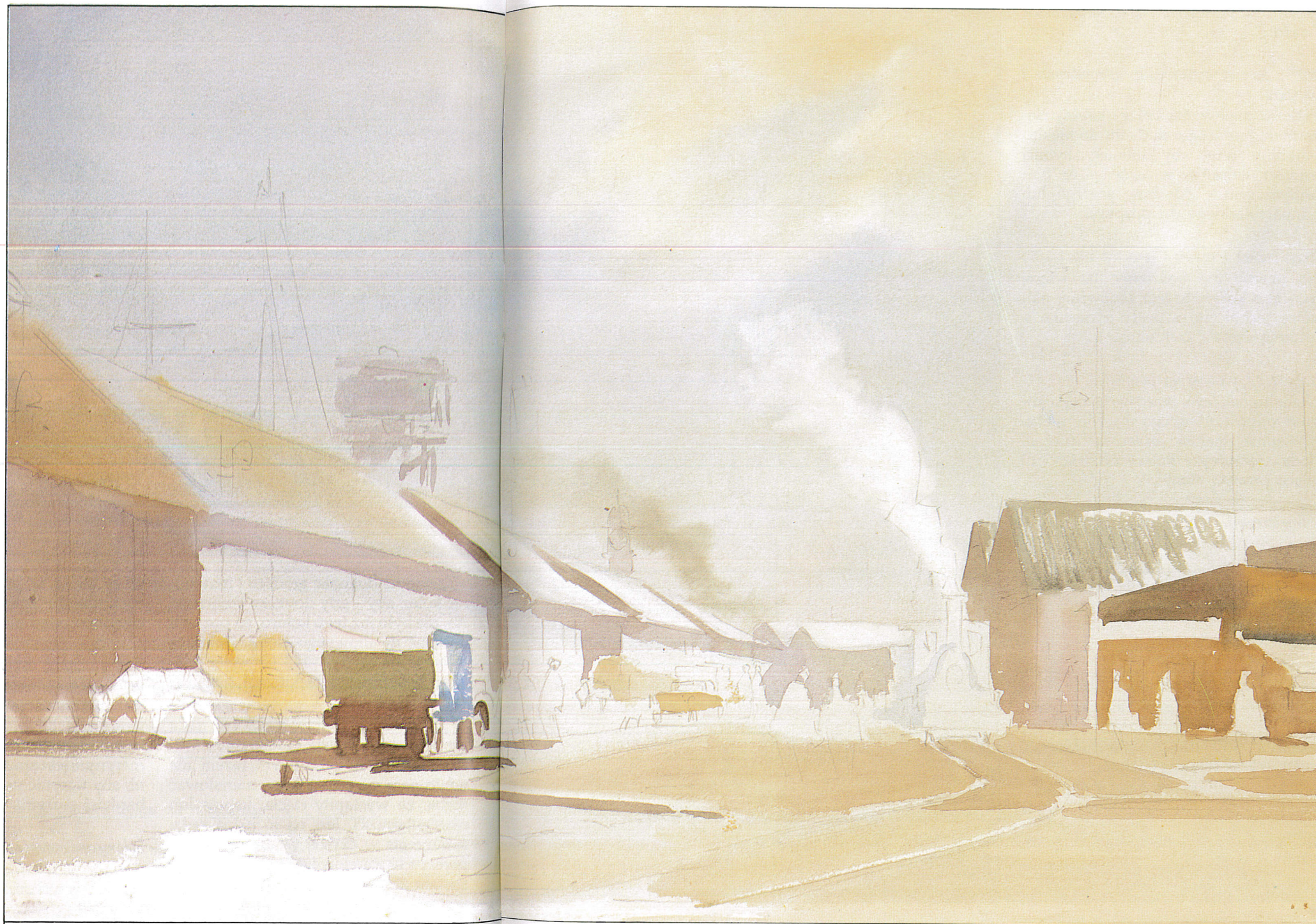
Uważaj! Odgranicz biel w kształcie konia.

Ciężarówka, paczki, pojazdy w tle.

W ciężarówce występuje przewaga zieleni, przyciemnionej sjeną. Paczki na wozie ciągniętym przez konia zostały namalowane ugreem z odrobiną błękitu, aby złamać żółty poblask ugru.

Drugi etap (ryc. 145)

Wydawałoby się, że dysponując mieszankami, które sporządziłeś do tej pory, jesteś w stanie samodzielnie kontynuować pracę. Rzeczywiście, ponieważ dzięki nim zrozumiałeś, które z podstawowych kolorów odgrywają rolę w całościowym efekcie tej akwareli. W zależności od tego, czy chcesz osiągnąć więcej lub mniej świetlistości, błękit kobaltowy lub ultramaryna prawie zawsze muszą być zmieszane z paloną sjeną, która jest ogólnie pomocna w uzyskiwaniu szarości z błękitną tonacją na niebie oraz z ciepłą dominantą na obiektach całej reszty obrazu. Na obiektach tych ugru i zieleń także mają znaczenie: ugru nadaje odcień żółty, zieleń zaś wzbogaca odcień. W tym samym celu, tylko w mniejszych ilościach, używa się czerwieni i purpury. Aby otrzymać trochę szarości, potrzebna jest czerń.



144

Ryc. 144. Powstawanie obrazu odpowiadające pierwszemu etapowi malowania akwareli *Port w Barcelonie*. Prześledź objaśnienia, które mówią ci, w jaki sposób uzyskać

efekt pierwszego etapu, studiując użyte kolory i metodę postępowania.

Teraz ty maluj z Fresquetem

Postacie na pierwszym planie: sjena, błękit i zieleń.

Bok i kabina ciężarówki: ultramaryna i purpura.

Podczas malowania boku i kabiny ciężarówki pamiętaj o dodaniu do błękitu odrobiny sjeny, aby uniknąć zbyt ostrości kolorów, a także – w tym samym celu – odrobiny szarego lub jasnoniebieskiego do purpury.

Etap trzeci i ostatni (strony 106 i 107)

Na pewno nie będziemy już więcej mówić o kolorach, lecz omówimy niektóre techniczne aspekty związane z ostatnią częścią ćwiczenia.

Kałuża na pierwszym planie.

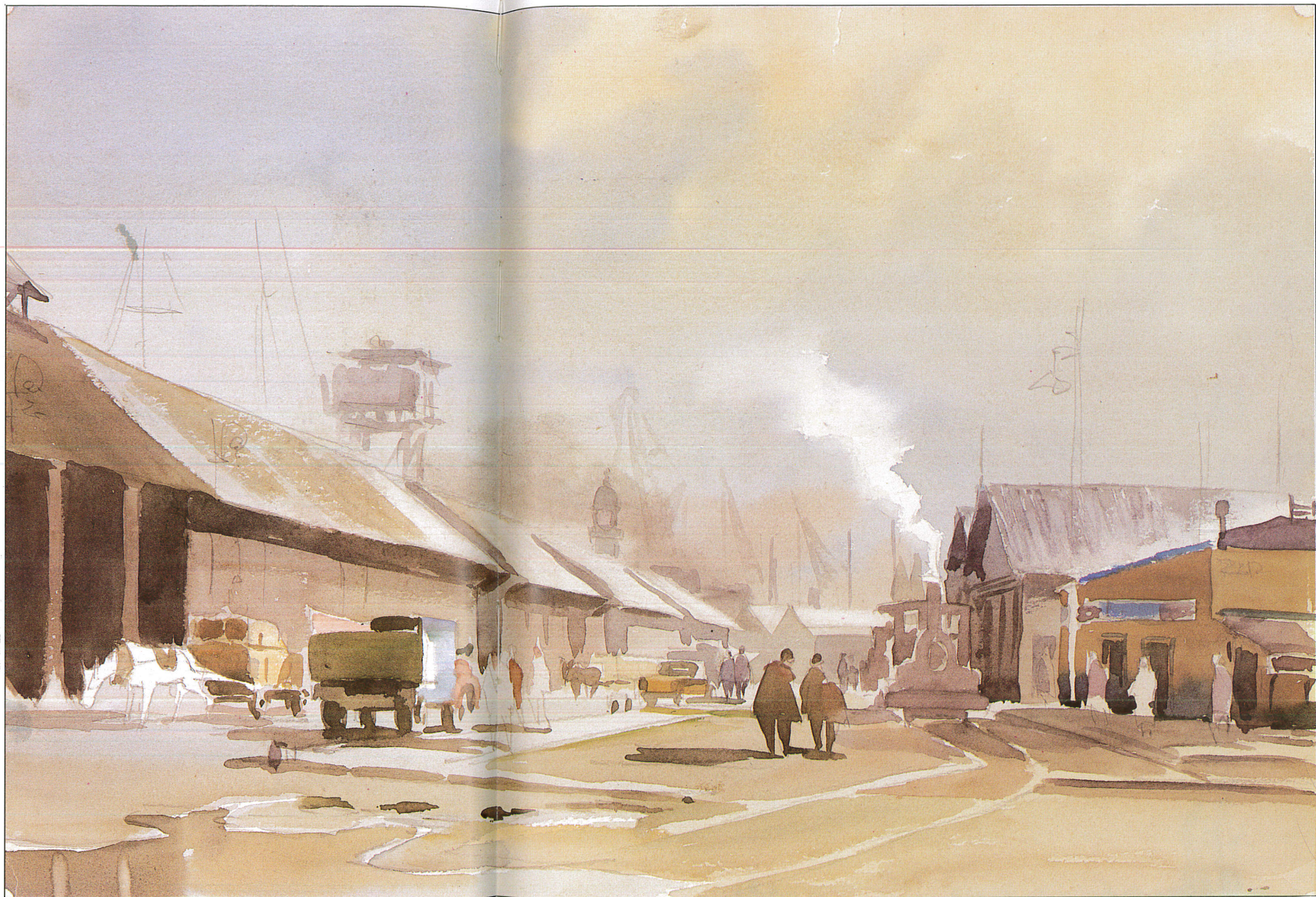
Namaluj najpierw warstwę jasnego koloru odpowiadającego barwie nieba. Następnie, malując *mokre na mokrym*, dodaj ciemniejsze kolory odzwierciedlające formy i cienie.

Całość terenu.

Śledząc powstawanie obrazu (ryc. 144 i 145) widzisz, że teren został namalowany dwiema lub najwyżej trzema nałożonymi na siebie warstwami. Zauważ, że ciemne linie cieni zostały namalowane na sucho.

Słup elektryczny z prawej strony.

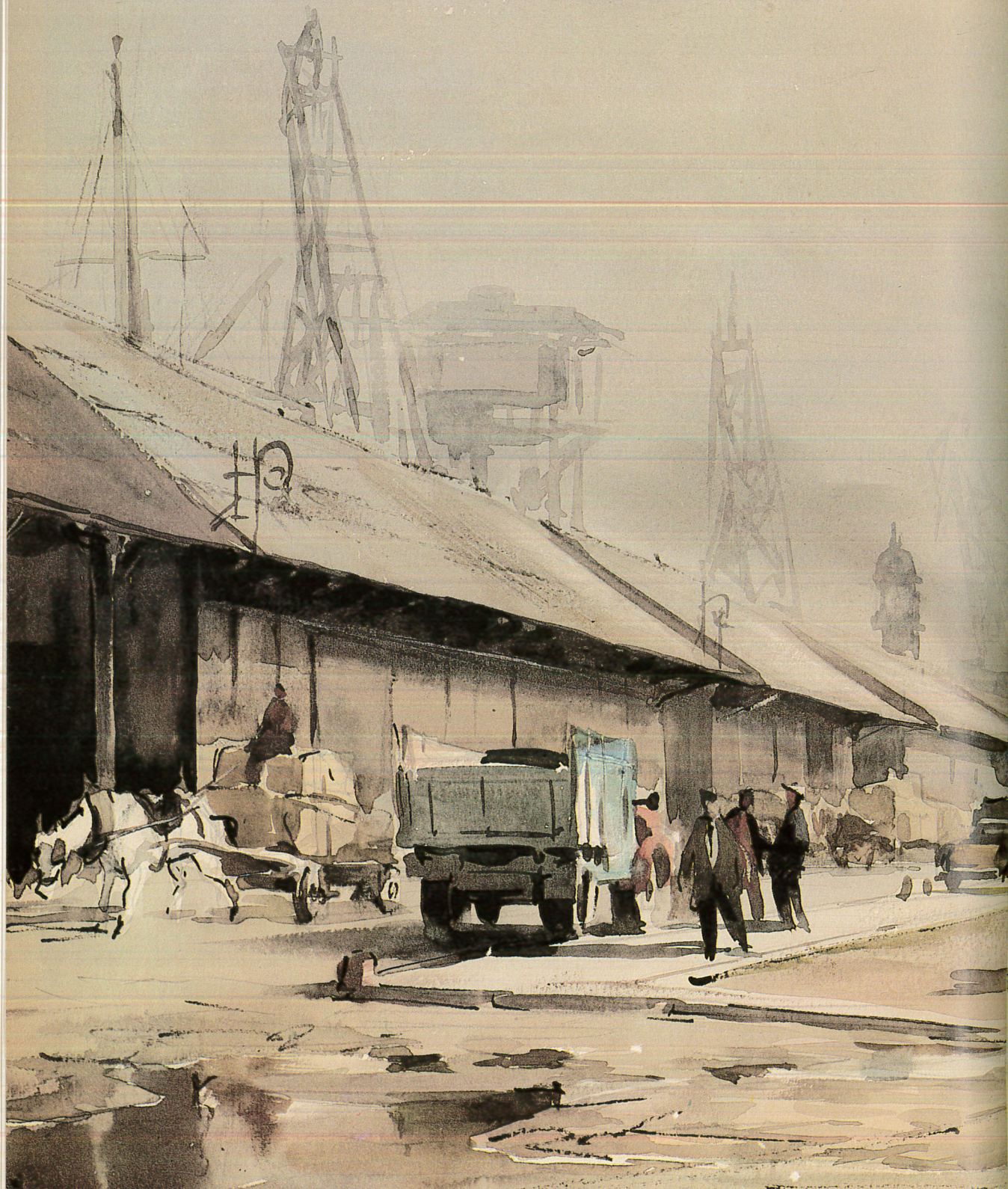
Słup ten można odgraniczyć lub też zamalować ciemnym szarym, a później rozjaśnić jego niższe części zbierając kolor wyciśniętym pędzlem.



145

Ryc. 145. Na stronach tych widać koloryt, tonację, którą musi posiadać akwarela, kiedy dojdiesz do drugiego etapu. Przypatrz się różnicom pomiędzy tym eta-

pem a etapem pierwszym oraz porównaj z dużą reprodukcją dzieła końcowego (str. 106 i 107).



FRESQUET 59

Wykończenie tuszem za pomocą piórka

Jak widać, piórko – to po prostu kawałek trzciny, przycięty ukośnie z jednej strony i zaostrzony w kształcie pióra. Gdy przyjrzy się uważnie akwareli Fresqueta, zauważysz w niektórych miejscach grube kreski wykończenia: na przykład na torach kolejowych, brzegach dachów, na nogach konia.

Fresquet maluje te linie tuszem, trzcinką, rozpuszczając tusz wodą, aby kreski nie były zbyt wyraźne.

Będziesz potrzebować kałamarza z tuszem rozcieńczonym wodą, przygotowanym wcześniej do tego celu.

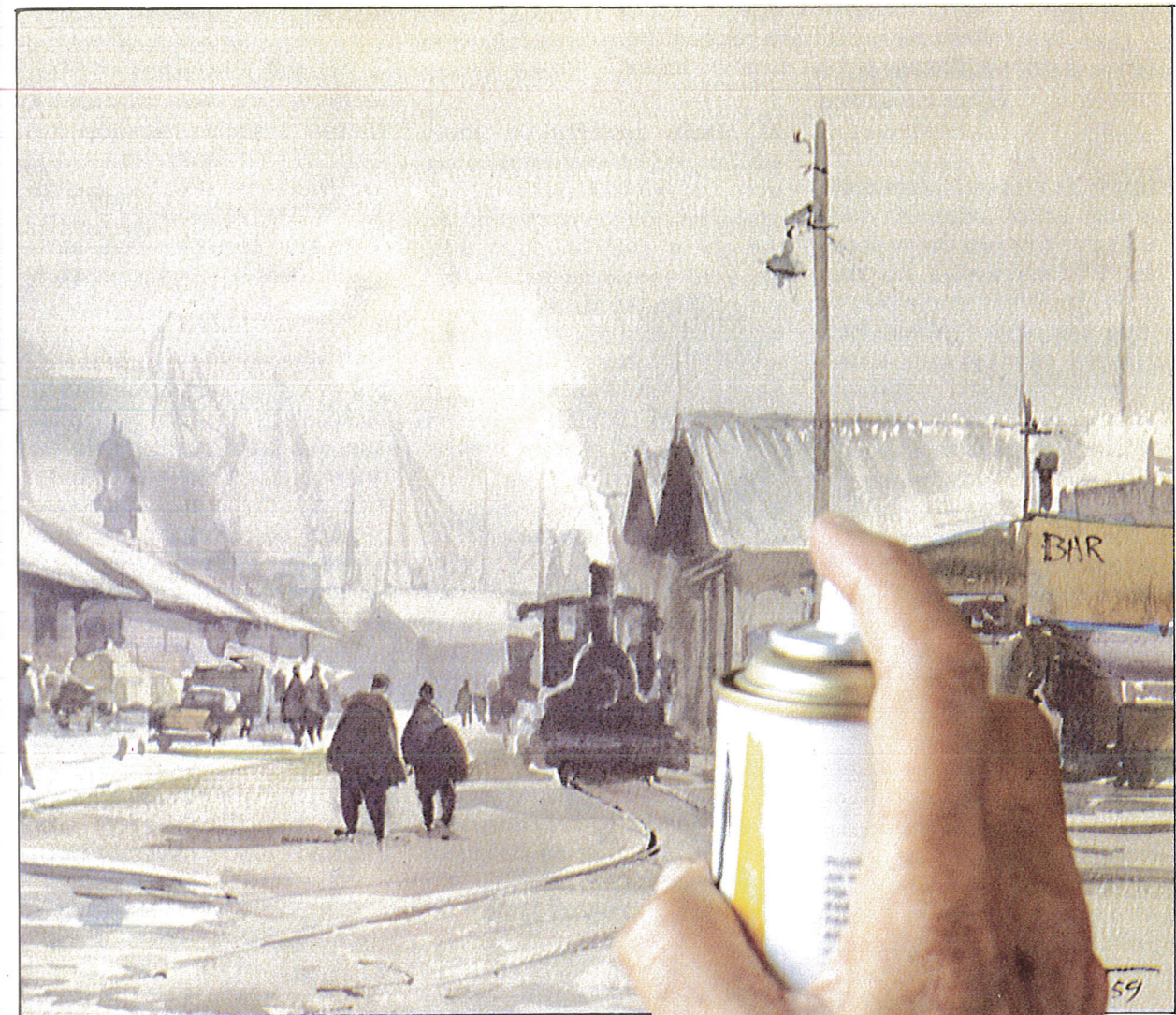
Ryc. 148. W etapie końcowym Fresquet rysuje niektóre linie trzcinką umoczoną w tuszu rozcieńczonym wodą, uwypuklając niektóre formy i kontury, na przykład tory kolejowe, brzegi dachów i nogi konia.



Podpisanie się i utrwalenie kolorów...

Podpisanie się, zgoda, ale utrwalenie kolorów? Otóż można znaleźć na rynku pewien rodzaj utrwalacza do akwareli, którego zadaniem jest nie tyle utrwalanie, co ożywienie kolorów. Pamiętaj, że po wyschnięciu akwarela traci od 10 do 15 procent swojej pierwotnej intensywności.

– Ale uwaga! – to ostatni komentarz Fresqueta. – Jeśli nałożysz zbyt dużo utrwalacza, zwrnikuje on kolory oraz spowoduje, że będą one świecające i utracą wówczas wysoko cenioną matowość, tak charakterystyczną dla malarstwa akwarelowego.



Ryc. 149. Podpisanie się i wykończenie pracy. W zasadzie nie istnieje specjalny utrwalacz do akwareli, gdyż akwareli nie można oddzielić od jej podłoża, co ma miejsce przy pastelach lub rysunku kredką. Fresquet nie

utrwała więc akwareli, nakłada tylko ledwie widoczną warstwę ochronnego lakieru, którego jedynym zadaniem jest uwypuklenie kolorów, tracących po wyschnięciu od 10 do 15% swojej intensywności. „Ale uwa-

ga! – ostrzega Fresquet – pokrycie musi być bardzo lekkie, gdyż zbyt duża ilość lakieru spowoduje „świecające kolory”.

Zakończenie lekcji

Do osiągnięcia sukcesu potrzebny jest z jednej strony geniusz artysty, a z drugiej – umiejętność rzemieślnika. Nie można dobrze malować bez dyscypliny, bez postępowania według zasad gry. W malarstwie olejnym możesz zaakceptować to, co namalujesz, lub porzucić; słabe rezultaty pośpiesznych sesji można poprawić później, w spokoju. W akwareli nie można tego zrobić. W malarstwie akwarelowym niecierpliwy artysta skazany jest na niepowodzenie,

zanim jeszcze rozpocznie pracę. Musi dostosować się do reguł tej sztuki, do jej wymagających zasad.

Akwarelista angielski Bacon powiedział: „Akwarelę można opanować poprzez stosowanie się do jej zasad”.

Ale gdy raz ją opanowałeś – jak łacinę w szkole – otwierają się przed tobą niewyobrażalne ścieżki wiedzy o rysunku i malarstwie, z malarstwem olejnym włącznie.



150

Słowniczek

A

Alla prima. Włoskie określenie, które można przetłumaczyć: „za pierwszym razem”. Odnosi się ono do techniki bezpośredniego malowania, za pierwszym podejściem, bez przygotowania.

B

Bydłęce włosie. Pędzel z włosia bydłęcego, pochodzącego z grzbietu zwierzęcia; stanowi w malowaniu akwarelą pomocne uzupełnienie pędzla z włosia kuny syberyjskiej. Zwykle używa się pędzli o wysokich numerach, na przykład 18, 20 i 24, które służą do nawilżania i malowania dużych powierzchni.

D

Dominujący kolor (dominanta). Termin dominanta używany jest obecnie w muzyce, gdzie oznacza piątą nutę w skali dźwięku lub nutę najważniejszą; poprzez analogię używany jest w malarstwie w odniesieniu do jednego określonego koloru lub do zestawienia kolorów *ciepłych, zimnych lub złamanych*.

Dopełniające kolory. Zestaw sześciu pigmentarnych kolorów, uzyskanych w wyniku zmieszania par kolorów zasadniczych i pochodnych. Są to: oranż, purpura, fiolet, ultramaryna, zieleń szmaragdowa, jasnozielony.

J

Jelenia włosie. Pędzel z włosia jelenia jest wykonywany w Japonii; znany jest jako *pędzel japoński*, a jego jakość jest taka sama jak pędzla z włosia bydłęcego lub gorsza. Płaski, szeroko zakończony, z bambusową rączką, pędzel ten nadaje się idealnie do nawilżania lub lawowania rozległego tła.

K

Komplementarne kolory. W rozumieniu barw światła kolory komplementarne są dopełniającymi, które potrzebują tylko kolorów zasadniczych, aby dopełnić i odtworzyć światło białe (i vice versa). Przykład: ciemny błękit dodany do żółcieni, która składa się z zielonego i czerwonego koloru światła, odtwarza światło białe.

Kuny syberyjskiej włosie. W malarstwie akwarelowym pędzel z włosia kuny syberyjskiej jest niezaprzeczalnie najlepszy. Utrzymuje nabraną wodę lub kolor lepiej niż każdy inny pędzel; włosie jest naprężone, lecz giętkie i zawsze utrzymuje doskonale ostre zakończenie. Wykonany jest z włosia z ogona zwierzęcia, które zamieszkuje Rosję i Chiny. Jest to pędzel drogi, ale o najlepszej jakości i dużej trwałości.

L

Laserunek. Niekryjąca, przezroczysta warstwa farby, nałożona jako pierwsza lub bezpośrednio na inny kolor, który modyfikuje.

M

Mangusty włosie. Pędzle z włosia mangusty także nadają się do malowania akwarelą. Włosie mangusty jest trochę twardsze i bardziej napięte, a także tańsze od włosia kuny syberyjskiej.

Mokra akwarela. Specjalna technika w malarstwie akwarelowym, polegająca na malowaniu na powierzchni uprzednio nawilżonej wodą lub która była niedawno podmalowana i jest wciąż mokra. Technika ta powoduje rozplýwanie się wody i koloru, czego efektem jest rozmazywanie się form i konturów.

Angielski akwarelista Turner był pierwszym, który zastosował tę technikę.

N

Nóż do papieru. Specjalny nóż do cięcia papieru, składający się z plastikowej rączki, do której zostało przymocowane regulowane ostrze. Podczas cięcia papieru tym nożem należy używać metalowej linijki.

P

Pigmenty. Pigmenty są to wszystkie składniki, które, rozpuszczone w wodzie, dostarczają koloru do malowania. Pigmenty w malarstwie występują w postaci sypkiej i mogą być pochodzenia organicznego i nieorganicznego.

Płynna akwarela. Farby akwarelowe można podzielić na suche guziczkowe, mokre guziczkowe, zagęszczone w tubkach oraz płynne w słoiczkach. Akwarele płynne rozmieszane z wodą są bardzo przezroczyste i nadają intensywny, lecz świetlisty koloryt.

Płynna żywica (płyn maskujący). Latex, który w stanie płynnym posiada lekki koloryt, używany jest w malarstwie akwarelowym do odgraniczania małych białych form, linii lub punktów, aby można było na nich lub wokół nich malować. Płynną żywicę usuwa się przez potarcie palcem lub gumką, w wyniku czego pojawiają się odgraniczone na początku białości. Płynną żywicę można nakładać za pomocą ciężkiego syntetycznego pędzla numer 3 lub 4. Jest rozpuszczalna w wodzie, ale niewielka ilość, pozostawiona na niedokładnie wyczyszczonym

pędzlu, może spowodować jego zniszczenie.

Pochodne kolory. Kolory widma optycznego złożone z mieszanki par kolorów zasadniczych. *Dopełniające kolory światła* to błękit cyjanowy, magenta i żółcień; *pigmentacyjne kolory dopełniające* to czerwień, zieleń i ciemny błękit.

Podkład. Każda powierzchnia, na której można wykonywać pracę malarską. Szczególnym rodzajem podkładu w malowaniu akwarelą jest papier w arkuszach lub przytwierdzony do kartonu.

Podstawowe kolory. Podstawowe kolory kolistego schematu widma optycznego. *Podstawowe kolory światła* to zieleń, czerwień i ciemny błękit; *pigmentacyjne kolory zasadnicze* to błękit cyjanowy, magenta i żółcień.

S

Skala. Słowo *skala* wywodzi się z systemu nut muzycznych (do re mi fa sol la si do). Wynaleziona w 1028 r. przez Guido D'Arezzo, oznacza „doskonale uporządkowane następstwo dźwięków”. W malarstwie oznacza następstwo kolorów widma optycznego. W rozwinięciu, znaczenie *skali* w malarstwie oznacza „każde następstwo kolorów lub tonacji doskonale uporządkowane”.

Skuwka. W pędzlu skuwka jest to metalowa część przytrzymująca wiązkę włosia.

Sumi-e. Ta wschodnia technika malowania akwarelą związana jest częściowo z ruchem religijnym Wschodu, zwanym zen. Wykonuje się ją tuszem rozcień-

czonym wodą i specjalnym pędzlem z włosia jelenia z bambusowym trzonkiem.

Struktura. Wizualny i dotykowy charakter namalowanego podkładu. Wygląd ten lub struktura może być: gładki, chropowaty, popękany, połyskujący, ziarnisty itd.

Sucha akwarela. Akwarela sucha nie istnieje jako specjalna technika. Właściwie jest to zwykła klasyczna metoda akwarelowa. Słowo *sucha* używane jest jako przeciwieństwo *akwareli mokrej*, która jest techniką specjalną.

Syntetyczne włosie. Pędzel z tego rodzaju włosia posiada nieco większe naprężenie niż włosie jelenia i nie utrzymuje wody lub akwareli tak jak pędzel z naturalnego włosia. Niektórzy producenci twierdzą, że jest to pędzel dla amatorów. Jest odporny na produkty chemiczne.

T

Tektura. Gruby arkusz wytworzony z masy papierniczej, zwykle szary. Papier akwarelowy dobrej jakości sprzedawany jest z tekturowym podkładem jako całość. Tektura nie pozwala na użycie metody skanowania przy fotomechanicznym reprodukowaniu akwareli, dlatego w takim przypadku preferuje się malowanie na pojedynczych arkuszach papieru.

U

Utrwalacz (fiksatywa). Jest to werniks nakładany na skończoną i suchą akwarelę w celu jej ochrony. Występuje w małych słoiczkach i nakłada się go pędzlem. Pogłębia kolory i dodaje widocznego połysku, który jest

podkreślany dwiema lub więcej warstwami. Niektórzy akwareliści nie stosują tego środka uznając, że malarstwo akwarelowe winno być matowe.

W

Weduty. Widoki budowli starożytnego Rzymu, ukazanych na tle pejzażu, bardzo modne w XVIII w. w całej Europie, szczególnie zaś w Anglii, gdzie przyczyniły się do spopularyzowania malarstwa akwarelowego.

Wypaczenie. Zniekształcenie powierzchni papieru rysunkowego w wyniku jego namoczenia, szczególnie gdy papier jest cienki i nie został oprawiony.

Z

Ziarno. Rozmieszczenie lub kierunek przebiegu włókien w papierze. Struktura determinuje szorstkość, a w papierze do malowania akwarelą wyróżniamy ziarno drobne, średnie i grube. To ostatnie posiada dobrze widoczną szorstką fakturę.