

# Malujemy jak impresjoniści

## Atelier kopisty

André Fisch, Agnes Raynaud

Zapraszamy do przejrzenia książki.  
Do poruszania się po dokumencie użyj klawiszy [PgUp] i [PgDn].

**Atelier kopisty. Malujemy jak impresjoniści**

André Fisch, Agnès Raynaud  
*Zdjęcia:* André Fisch  
z wyjątkiem zdjęć ze str. 12, 13, 14, 15 Francis Waldman oraz:  
str. 2 (G) str. 3 (GL), (DL) i (GP) oraz 16, 34, 35, 44, 45 i 52 Paryż, musée d'Orsay © Hervé Lewandowski / RMN; str. 2 (D) oraz 26 i 27 Paryż, musée d'Orsay © Hervé Lewandowski / RMN / Stéphanie Hubert / RMN; str. 3 (DP) i 60 Paryż, musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou © Jean-François Tomasian / Photo CNAC / MNAM Distr. RMN © Jean Fabris (c) Adagp, Paris 2006;  
str. 4 (G) © René-Gabriel Ojéda / RMN; str. 4 (D) Ph. Eileen Tweedy © Archives Larbor;  
str. 5 (G) i (D), str. 8 © Archives Larbor; str. 6 © AKG; str. 7 Ph. Josse © Archives Larbor;  
str. 14 (S) Olivier Ploton  
G – góra, D – dół, GL – góra lewa, GP – góra prawa, DL – dół lewa, DP – dół prawa, S – środek.

*Reprodukcje gotowych obrazów:* Francis Waldman;  
*Zdjęcia autorów:* Olivier Ploton  
*Okladka:* Olivier Caldéron, Maud Allenet;  
*Projekty:* Agnès Calvo  
*Tłumaczenie:* Igor Waleńczak

Original title: L'ATELIER DU COPISTE:  
LES IMPRESSIONNISTES (ISBN: 2-295-00065-3)  
published by Dessain et Tolra, Editions Larousse  
Copyright © Dessain et Tolra/Larousse 2006

Polish translation Copyright © Wydawnictwo RM, Warszawa 2008  
Wydawnictwo RM, 03-808 Warszawa,  
ul. Mińska 25  
rm@rm.com.pl, www.rm.com.pl

Zadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana, w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób (elektroniczny, mechaniczny) włącznie z fotokopowaniem, nagrywaniem na taśmę lub przy użyciu innych systemów, bez pisemnej zgody wydawcy.

Wszystkie nazwy handlowe i towarów występujące w niniejszej publikacji są znakami towarowymi zastrzeżonymi lub nazwami zastrzeżonymi odpowiednich firm odnosnych właścicieli.

Wydawnictwo RM dolożyło wszelkich starań, aby zapewnić najwyższą jakość tej książki, jednakże nikomu nie udziela żadnej rękojmi ani gwarancji. Wydawnictwo RM nie jest w żadnym przypadku odpowiedzialne za jakąkolwiek szkodę będącą następstwem korzystania z informacji zawartych w niniejszej publikacji, nawet jeśli Wydawnictwo RM zostało zawiadomione o możliwości wystąpienia szkód.

ISBN 978-83-7243-693-1

*Redaktor prowadzący:* Longina Rutkowska  
*Redakcja merytoryczna:* Iwona Rutkowska  
*Redakcja:* Joanna Konopko  
*Korekta:* Longina Rutkowska  
*Opracowanie graficzne okładki wg oryginału:* Grażyna Jędrzejec  
*Redaktor techniczny:* Beata Donner-Soska  
*Skład:* Marcin Fabijański  
*Druk i oprawa:* Oficyna Wydawnicza READ ME – Drukarnia w Łodzi, Olechowska 83, (42) 649-33-91, druk@readme.pl, http://druk.readme.pl

Wydanie 1  
Warszawa 2008

10 987 654 321

# Spis treści

- 4 Historia impresjonizmu
- 7 Jak impresjonizm zrywał z tradycją



**16 Czytająca**  
Auguste Renoir (1841–1919)



**26 Regaty w Argenteuil**  
Claude Monet (1840–1926)

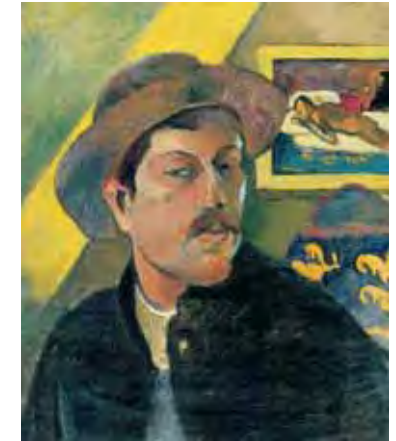


**34 Prasowaczki**  
Edgar Degas (1834–1917)



**44 Popołudniowa drzemka lub Siesta**  
Vincent Van Gogh (1853–1890)

**52 Autoportret artysty**  
Paul Gauguin (1848–1903)



**60 Ulica Saint-Rustique na Montmartrze**  
Maurice Utrillo (1883–1955)



**72 Słowniczek**

**72 Obliczanie rozmiarów ramy**

# Przygotowanie podłoża



Pływająca pracownia (1876), Claude Monet (1840–1926), Muzeum Sztuki i Historii, Neuchâtel

Aż do 1841 roku farby olejne przechowywano w kawałkach świńskiego pecherza. Po naciśnięciu farba wydobywała się przez otwór zatykany korkiem z kości słoniowej. A że świński pecherz nie jest naczyniem hermetycznym, farba szybko się utleniała i zasychała. Amerykański malarz John Rand wynalazł w 1841 roku metalowe tubki (ołowiane lub cynowe), które zdecydowanie ulepszyły możliwość przechowywania farb olejnych. Mimo tego postępu technicznego niedogodności związane z pracą w plenerze niezaszły malarzy do wykończenia swojego dzieła w pracowni – nawet Moneta. Ale i w pracowniach musiało się coś zmienić, nawet jeśli daleko im było do atelier Mone-

ta w Giverny, przypominającego prawdziwy ogród.

## NOWE BARWNIKI

Dzięki zawrotnemu postępowi w dziedzinie chemii, jaki dokonywał się od początku XIX wieku, wynaleziono nowe substancje barwiące: biel tytanową, żółć chromową, czerwień i żółć kadmową, zieleń szmaragdową, ultramarynę syntetyczną i inne. Te żywe, błyszczące farby radykalnie zmieniły malarską paletę.

## UŻYCIE FARB

Malarze impresjoniści używali przede wszystkim farb, jakie udostępniła im no-

woczesna chemia, i łączyli je z kolorami dopełniającymi, by podkreślić ich jasność: błękit z pomarańczą, żółć z fioletem, czerwień z zielenią.

Rzadko posługiwali się czernią (z wyjątkiem Maneta), usunęli też ze swych palet barwy ziemiste, a gdy potrzebowali ciemnych kolorów, mieszały wszystkie farby, których zazwyczaj używali, i dlatego ich cienie odznaczały się bogatą kolorystyką, jako że biel odbija całą gamę tonów błękitnych, malwowych, żółtych – zależnie od składu mieszaniny.

Impresjoniści usilnie starali się namalować światło. Zнали zasady łączenia kolorów – oparte na prawach optyki i znajomości działania ludzkiego wzroku – opi-

sane przez wielu uczonych. Jeden z najślynniejszych spośród nich, Michel Eugène Chevreul, napisał w 1839 roku dzieło zatytułowane: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (*O prawie symultanicznego kontrastu barw i zestawianiu barwionych przedmiotów*). Wszyscy eksperci tłumaczyli, że zestawianie barw podstawowych z dopełniającymi prowadzi do ich ożywienia, natomiast zmieszanie powoduje ich zgaszenie. Impresjoniści wykorzystali stwierdzenie, że oko widzi dwie różne barwy umieszczone jedna obok drugiej i łączy je w określonej odległości w trzecią barwę i że kolor przedmiotu zależy od otoczenia tego przedmiotu. Można więc teoretycznie stwierdzić, że impresjoniści wykorzystywali zasadę łączenia kolorów. Tak z pewnością było w przypadku puentylistów, którzy pracowali nad tą techniką, ale impresjoniści wymykają się wszelkim teoriom. Z jednej strony pociągnięcia pędzlem bywały zbyt zamasytne, by siatkówka „dojrzała” trzeci kolor; z drugiej – uważnie obserwując obrazy, dostrzeżemy dwa źródła kolorów: czyste barwniki albo tradycyjne mechaniczne mieszanie licznych barwników. A zatem cała ta teoria okazuje się odległa od spontaniczności, tak drogiej impresjonistom.

Impresjoniści zrywali co prawda z akademizmem, w większości jednak odebrali tradycyjne wykształcenie artystyczne i zależało im na konserwacji swoich dzieł. Na początku XIX wieku rozwój przemysłu chemicznego przyczynił się do powstania zawodu handlarza farbami, który sprzedawał gotowy produkt albo sam mieszał barwniki, by zrobić z nich farbę, co ułatwiało malarzy od konieczności samodzielnego sporządzania surowca. Ci ostatni pozostawali ze swymi dostawcami w bliskich stosunkach, co było bardzo istotne, bowiem niektórzy sprzedawcy farb stawiali się również marszandami i od swoich dłużników często przyjmowali zapłatę w obrazach.

Począwszy – jak się zdaje – od XVII wieku, malarze mieli do dyspozycji całą gamę blejtramów o standardowych rozmiarach. Numer na płótnie oznaczał początkowo cenę płótna do wybuchu rewolucji francuskiej w 1789 roku oznaczał cenę obrazu, i tak np. płótno numer 10 kosztowało 10 sous. Ta numeracja nadal jest w użyciu. Istnieją trzy formaty, różniące się szerokością: postać, pejzaż i obraz marynistyczny (patrz tabela).

Dostępne w szerokiej gamie płótna posiadały różną jakość, od zwykłych do najcieńszych, o najgęstszym ściegu. Najczęściej stosowaną tkaniną był len, ale można też spotkać bawełnę lub konopie. Płótna sprzedawano albo rozpięte na blejtramie, albo w zwojach od dwóch do dziesięciu metrów. Malarze mogli też kupować drewno na blejtram, co umożliwiało im przygotowanie płócien o formacie odbiegającym od normy.

Płótna, zarówno te rozpięte na blejtramie, jak i te sprzedawane na metry, można było kupić z zaprawą o różnej grubości. Grubość zależała od tego, czy użyto jednej czy dwóch warstw apretury. Płótna z jedną warstwą apretury nazywano „ziarnistymi”, ponieważ widoczna była osnowa tkaniny. Takie właśnie płótna często wybiera-

li impresjoniści. Płótna pokryte podwójną warstwą apretury zwano „gładkimi”, gdyż osnowa tkaniny mniej zrucała się w oczy. Jako podkład stosowano zazwyczaj mieszanie białego barwnika, zęszczacza i oleju. Najczęściej używano oleju lnianego, ale można też było zastosować olej orzechowy lub makowy. Za biały barwnik służyła biel ołowiana, do której można było ewentualnie dodać niewielką ilość innego barwnika (np. ochry żółtej), żeby złamać biel i lekko podkład zabarwić. Jako zęszczacza używano przeważnie kredy lub siarczanu baru.

Przed gruntowaniem płótna należało pokryć je klejem króliczym, aby włókna tkaniny przylegały do siebie i były chronione przed szkodliwym działaniem olejnego podkładu. Kwasy tłuszczowe, obecne w oleju, niszczyły celulozę zawartą w płótnie. Po wyschnięciu warstwy kleju za pomocą pumeksu wyrównywano nieregularną powierzchnię płótna i odstawiaje nitki. Następnie szpachlą rozprowadzano jedną lub dwie warstwy gruntu na całej powierzchni płótna. Dziś stosuje się grunty uniwersalne, nadające się do każdego rodzaju obrazu. Warto jednak przypomnieć techniki dawnych mistrzów i samemu napiąć płótno, pokryć je klejem i gruntem malarskim.

Format	Postać (w cm)	Pejzaż (w cm)	Obraz marynistyczny (w cm)
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50

# Materiały

Oto wykaz niezbędnych materiałów.



## Podobrazie

- blejtram
- plótno
- obciążki do napinania plótna
- młotek, gwoźdźki tapicerskie
- klej
- zaprawa
- szpachla



## Malowanie

- farby
- paleta
- pędzle (ze szczeciny świniękiej, okrągłe pędzle nr 2 i 6 oraz pędzle cienkie)
- terpentyna oczyszczona
- medium



## Werniks

- werniks retuszerski
- werniks końcowy
- albo werniks matowy woskowy



## Podstawowe kolory

Paleta podstawowych kolorów, która umożliwia uzyskanie szerokiej gamy odcieni.

# Napinanie plótna na blejtram

Tym, którzy chcą sami napiąć plótno, radzimy wbijać gwoźdźki w określonej kolejności, aby zrównoważyć napięcia, jakim ulega plótno. Na początku należy też zwracać uwagę na to, żeby nie wbijać gwoździ zbyt głęboko.



1. Położyć blejtram na plótnie. Rozłożone plótno nie powinno bezpośrednio przylegać do drewna, dlatego należy odizolować je klinami.



2. Obciąć plótno, zostawiając co najmniej 5 cm z każdej strony.



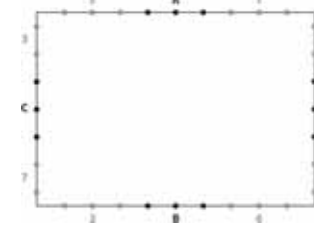
3. Przymocować plótno, począwszy od dłuższych boków blejtramu, wbijając po jednym gwoździu w każdym rogu. Nie wbijać gwoździ zbyt głęboko, ponieważ później trzeba będzie je wyjąć. Pośrodku jednego z dłuższych boków wbić po trzy gwoździe w odstępach 4–5 cm. To samo zrobić z drugiej strony, pomagając sobie obciążkami, którymi zaczynamy napinać plótno. Powtórzyć te czynności na krótszych bokach.



4. Po wbiciu trzech gwoździ pośrodku każdego boku, można usunąć cztery gwoździe z rogów przy pomocy obciążek. Pozostałe gwoździe wbijamy zgodnie z załączonym schematem, zostawiając między nimi 4–5 cm odstepu. Jeśli plótno zacznie się marszczyć, należy powtórzyć ostatnią fazę napinania lub nawet zacząć wszystko od początku (usuwać złe umieszczone gwoździe, a w razie konieczności – także pozostałe). Z tego względu od samego początku nie należy wbijać gwoździ zbyt głęboko. Kiedy plótno jest już prawidłowo napięte, należy wbić gwoźdźki do końca i za pomocą agrafek lub gwoździ przymocować wystające skrawki plótna do spodniej strony blejtramu.



oraz: ochra czerwona  
zieleń angielska  
błękit turkusowy



## Otoczenie twarzy: warstwa wstępna

Farby rozcieńczamy w terpentynie. W następnych warstwach użyjemy medium albo nie zastosujemy niczego, bo – jeśli dobrze się przyjrzymy – obraz jest namalowany prawie wyłącznie farbą. W warstwie wstępnej tło malujemy rozcieńczoną farbą, zaznaczając jego poszczególne elementy. Żakiet czytającej kobiety i książkę malujemy nieco zmatowiałym roztworem farby.



### 1 Tło FARBY: błękit ceruleum, ultramaryna błękitna, żółta ochra.

Zaczynamy od tła widocznego za czytającą postacią: osoby praworęcznej – od lewej strony, leworęcznej – od prawej, żeby nie rozmazać dotykaniem ręki świeżo namalowanych elementów. Najpierw наносimy błękit ceruleum, a potem pokrywamy te fragmenty kilkoma pociągnięciami w kolorze ultramaryny, pozwalając przenikać błękitowi. Poziomą linią nad ramieniem kobiety malujemy bardziej intensywnym błękitem ceruleum. Nad jej głową dodajemy tu i ówdzie kilka rozproszonych pasm żółtej ochry.

Z prawej strony kładziemy gęsto błękit ceruleum, aż do zarysu dłoni. Błękit nie może być jednolity, harmonię burzymy słabszymi i mocniejszymi uderzeniami pędzla.

### 2 Ubranie kobiety i okładka książki FARBA: czerni słoniowa.

Żakiet i okładkę książki malujemy nieco bardziej matowym roztworem czerni słoniowej i terpentyny. Zanim przejdziemy do następnej warstwy, czekamy, aż wyschnie warstwa wstępna.



## Otoczenie twarzy: pierwsza warstwa

### 1 Tło FARBY: błękit ceruleum, ultramaryna błękitna jasna, ochra żółta, czerni słoniowa, biel tytanowa, karmin.



● Znowu zaczynamy od tła, ale tym razem malujemy czystą farbą. Zmieniamy pędzle, zależnie od koloru barwnika, i malujemy tło jak w kalejdoskopie. Zaczynamy po lewej stronie głowy pionowymi i ukośnymi pociągnięciami pędzla – czernią, żółtą ochrą i bielą – dochodząc aż do wysokości ucha.



● Potem, powyżej głowy, wykonujemy krótkie pociągnięcia pędzlem, głównie bielą, przetykaną gdzieś tam farbą żółtą (ochrą) i różową (biel z karminem). Wreszcie, przenosząc się bardziej na prawą stronę, malujemy jeden przy drugim trzy pasy: pierwszy z przewagą bieli; drugi, bardzo wąski, błękitu modrego i jasnej ultramaryny; trzeci – w kolorze żółtej ochry.



Na wysokości książki наносimy czarną masę aż do wysokości nadgarstka. Zostawiamy do wyschnięcia.

#### PRACOWNIA RADZI

*Pracując nad portretem, należy najpierw namalować otoczenie twarzy, którą później łatwiej dopasować kolorystycznie do ubioru postaci i tła obrazu niż odwrotnie.*

# Prace wykończeniowe

To oczywiste, że obrazu Moneta nie da się opisać, ponieważ jego treść sprowadza się do wrażenia. Technika Moneta jest w założeniu bardzo spontaniczna, ale wymaga nałożenia kilku warstw farby. Nakładając ostatnią warstwę, musimy kolejno powtórzyć wszystkie uprzednie etapy.



## 1 Niebo

**FARBY:** zielen szmaragdowa, żółćien kadmowa jasna, ultramaryna błękitna, błękit ceruleum.

Twardym pędzlem malujemy krótkimi pociągnięciami błękit nieba (ultramaryna, błękit ceruleum) i zielen roślin (zielen szmaragdowa zmieszana z żółcią).

## 2 Drzewa i zielen

**FARBY:** ochra żółta, biel tytanowa, zielen angielska, zielen szmaragdowa, ziemia zielona.

Do wszystkich zielonych detali obrazu stosujemy paletę różnych odcieni zieleni (szmaragd, ziemia zielona, zielen angielska) uzupełnionych ochrą i odcieniami bieli. W ten sposób oddamy wrażenie drzew, pól, a także szuwarów na brzegu rzeki.

## PRACOWNIA RADZI

*Pod koniec pracy musimy zadbać o harmonię kompozycji i/lub nadać obrazowi patynę, dlatego po wyschnięciu kładziemy laserunek dopasowany do pożądanej tonacji. Aby spatynować obraz, wykonujemy laserunek umbrą paloną lub sepią. Zaleca się lekkie podkolorowanie laserunku. Jeśli chcemy wzmocnić efekt, możemy nałożyć kilka warstw, natomiast trudno jest zlagodzić tonację.*

## 3 Domy

**FARBY:** róż angielski, karmin, biel tytanowa, czerń słoniowa, żółta ochra, zielen szmaragdowa.

Najważniejsze elementy (krawędzie dachów czy okna) podkreślamy tymi samymi kolorami co w drugiej warstwie: różem angielskim, bielą, czernią, żółcią, różowym (karmin + biel), jasną zielenią (zielen + biel).

## 4 Postacie

**FARBY:** czerń słoniowa, biel tytanowa.

Rysując się w tle postaci uwydatniamy czernią i bielą, nanosząc farbę krótkimi pociągnięciami pędzla.



## 5 Łodzie

**FARBY:** ochra żółta, biel tytanowa, zielen szmaragdowa, czerń słoniowa.

Pędzlem obficie umocznym w farbie i medium zagęszczającym ponownie malujemy żagle i podkreślamy światła. Gra cieni na żaglach, kadłubach łodzi, a także na ledwie rysujących się sylwetkach wywołuje wrażenie pełni życia, tak charakterystyczne dla obrazów Moneta.

## 6 Woda

**FARBY:** ochra żółta, biel tytanowa, ultramaryna błękitna, błękit ceruleum, zielen szmaragdowa, ziemia zielona, czerń słoniowa, róż angielski.

Ponownie malujemy wszystkie elementy, po raz kolejny podkreślając cienie i światła, zarówno na tafli wody, jak i na odbijających się w niej elementach pejzażu.

**7 Ostatnia warstwa laserunku**  
**FARBY:** zielen szmaragdowa, żółta ochra.

Całość pokrywamy laserunkiem, tak żeby obraz nabrał zielonkawego odcienia, podobnego, do oryginału. Mieszamy zielen szmaragdową z odrobiną żółtej ochry i rozprowadzamy po całej powierzchni obrazu. Niepożądany nadmiar farby usuwamy szmatką.

# Nakładanie farby: trzecia warstwa



Po wyschnięciu drugiej warstwy farby, co zajmie około tygodnia, przystępujemy do nakładania trzeciej warstwy, która utrwali ostateczny kształt wszystkich elementów obrazu.

## 1 Środkowy dom po prawej stronie

**FARBY:** żółta ochra, cynober, karmin, umbra palona, czerń stoniowa, żółcień kadmowa, zielen szmaragdowa, biel tytanowa.

- **Okna na poddaszu:** na parapety nanosimy żółtą ochrę, a ułożenie rynny podkreślamy krótkimi, prostopadłymi czarnymi kreskami. Po prawej stronie na białej nadbudówce malujemy kilka małych czerwonych kominów, a ponad nimi – wysokie szare kominy.

- **Fasada:** wgłębienia na dwóch ostatnich piętrach rozjaśniamy żółcią kadmową, a kolorem szarym zaznaczamy wewnętrzne części okien. Ochrą żółtą i odrobiną różu angielskiego zmieszanego z bielą pokrywamy fasadę, aż do okrągłej części budynku. Na wysokości każdego okna wzmacniamy światło różem angielskim i umbrą paloną. Parapety malujemy na białą, a ich krawędzie podkreślamy czernią. Na pionową rynnę nakładamy kolor szary, nie zapominając o równoległych czarnych kreskach, które pozwolą uzyskać efekt wielowymiarowości. Również na szaro malujemy okiennice na parterze i słup latarni. Na lampie dodajemy czerwień i trochę czerni.

- **Doniczki:** kwiaty pociągamy bielą, żółcią, czerwinią, a liście – kreskami zieleni. Doniczki pokrywamy różem angielskim i umbrą paloną, która doda im cienia i podkreśli ich owal.

- **Zaokrąglona część fasady:** dodanie miejscami cienia i naniesienie lekko wypukłych linii pozwoli osiągnąć efekt zaokrąglenia muru. Zabieg malarski kończymy białą plamą światła na pierwszym planie.

- **Lukarna:** umbrą paloną zaznaczamy cień przy lukarnie, a dach pociągamy odrobiną różu angielskiego.

## 2 Dom na pierwszym planie po prawej stronie

**FARBY:** czerń stoniowa, biel tytanowa, umbra palona, róż angielski, karmin, ultramaryna błękitna, zielen angielska, żółcień kadmowa.

- **Górna część fasady:** najpierw dodajemy szarego koloru na rynnie pod dachem. Następnie malujemy cztery okna: krawędzie – umbrą paloną z odrobiną różu angielskiego, a wgłębienie przy drugim oknie od prawej – kolorem różowym (karmin z bielą) i szarobłękitnym (czerń z bielą i odrobiną ultramaryny), zaś trzy dalsze okna – czernią zabarwioną umbrą paloną. Skrzynki z doniczkami malujemy zielenią i ochrą żółtą. Kwiaty – różnobarwnie, nakładając małym pędzelkiem plamki gęstej farby.



- **Skład win:** na froncie sklepu wykonujemy czarny napis BOIS ET CHARBONS (drewno i węgiel), a poniżej obok okna żółcią kadmową napis VINS ET LIQUEURS (wina i likiery – w ówczesnej Francji alkohol mogli sprzedawać handlarze opalem – *przyp. tłum.*).

- **Drewniana donica z kwiatami przed składem win:** pociągnięciami ochry żółtej i różu angielskiego dodajemy światła, dzięki czemu wydobędziemy owalny kształt donicy. Krzak malujemy lekką żółcią kadmową i zielenią angielską, a zacienione miejsca – czernią.

