

# Malujemy martwą naturę

## Atelier kopisty

André Fisch, Agnes Raynaud

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

**Atelier kopisty. Malujemy martwą naturę**

André Fisch, Agnès Raynaud

Zdjęcia: André Fisch  
z wyjątkiem zdjęć ze str. 7-13 Francis Waldman  
oraz reprodukcji

Reprodukcje gotowych obrazów: str. 2 (G) oraz 14 i 15  
© René-Gabriel Ojéda / RMN;  
str. 2 (S) oraz 22 i 23 © Hervé Lewandowski / RMN;  
str. 2 (D) oraz 28 i 29 © Erich Lessing / AKG Paris;  
str. 3 (GL) oraz 36 i 37 © Daniel Arnaudet / RMN;  
str. 3 (SGP) oraz 56 i 57 © AKG; str. 3 (SS), (SDP), 4  
(L) Ph., 5 (G), 5 (DL), 5 (DP) Ph., 6 (P), 44, 64 i 65  
© Archives Larbor; str. 3 (DL) oraz 50 i 51 ©  
Bridgeman-Giraudon; str. 4 (P) © Gustavo Tomsich;  
str. 6 (L) Ph. Luc Marnat © Archives Larbor str. 7  
© Leemage.

(G) - góra, (S) - (środek), (D) - dół, (GL) - góra lewa,  
(SGP) - środek góra prawa, (SS) - (środek środek),  
(SDP) - środek dół prawa, (DL) - dół lewa, (L) - lewa,  
(P) - prawa, (DL) - dół lewa, (DP) - dół prawa.

Zdjęcie autorów: Olivier Ploton  
Okładka: Olivier Caldéron, Maud Allenet  
Tłumaczenie: Igor Waleńczak

Original title: L'ATELIER DU COPISTE:  
NATURES MORTES DES XVIIe et XVIIIe  
SIECLES (ISBN: 2-295-00066-1) 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

Żadna część tej pracy nie może być powielana  
i rozpowszechniana, w jakiegokolwiek formie  
i w jakiegokolwiek sposób (elektroniczny, mecha-  
niczny) włącznie z fotokopiowaniem, nagrywa-  
niem na taśmy lub przy użyciu innych systemów,  
bez pisemnej zgody wydawcy.

Wszystkie nazwy handlowe i towarów wystę-  
pujące w niniejszej publikacji są znakami towaro-  
wymi zastrzeżonymi lub nazwami zastrzeżonymi  
odpowiednich firm odnośnych właścicieli.

Wydawnictwo RM dołożyło 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 jakiegokolwiek szkodę będącą  
następstwem korzystania z informacji zawartych  
w niniejszej publikacji, nawet jeśli Wydawnictwo  
RM zostało zawiadomione o możliwości wystę-  
pienia szkód.

ISBN 978-83-7243-694-8

Redaktor prowadzący: Justyna Mrowiec  
Redakcja merytoryczna: Iwona Rutkowska  
Redakcja: Justyna Świercz  
Korekta: Justyna Mrowiec  
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 I  
Warszawa 2008

# Spis treści

## 4 Z martwą naturą przez stulecia

## 7 Od technik dawnych do współczesnych

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1



**14 Koszyk jajek**  
Henri Horace Roland  
Delaporte (1724-1793)

## 22 Martwa natura z winogronami i granatem

Artysta nieznanym  
(XVII wiek)



## 28 Deser

Lubin Baugin (ok. 1610-1663)



## 36 Koszyk brzoskwiń

Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779)

## 56 Martwa natura z owocami

Jan van Huysum (1682-1749)



## 44 Martwa natura z chlebem i figami

Luis Meléndez  
(1716-1780)



## 50 Martwa natura z kwiatami i owocami

Jan Davidsz de Heem  
(1606-1684)



## 64 Martwa natura

Willem Claesz Heda  
(1593/94-1680/82)

## 72 Słowniczek

## 72 Obliczanie szerokości ramy



Trompe-l'oeil, ok. 1667, Jean François de Le Motte (tworzący w latach 1653-1685), musée des Beaux-Arts, Arras

## SYMBOLIKA MARTWYCH NATUR

Wiele elementów martwych natur miało określony sens. Ich odczytanie pozwalało widzowi odkryć istotne wartości, przekazywane przez obraz.

Niektóre symbole odnosiły się do religii.

- Chleb, winogrona i wino to symbole Eucharystii.

- Homar (który co jakiś czas zrzuca skorupę) to symbol zmartwychwstania Chrystusa.

- Motyl to symbol zbawienia duszy i zmartwychwstania.

Inne symbole mają związek z doczesnym życiem człowieka.

- Marność ludzkiego bytowania, krótkie życie: więdnące ścięte kwiaty, opadłe płatki, zbite szkło itp.

- Nieubłagany upływ czasu: wypalone świece, zegary, klepsydry itp.

- Nietrwałość materii: plamy na owocach, robaki, które gnieźdzą się w żywności itp.

- Ulotność i nietrwałość piękna, bogactwa, władzy, wiedzy, przyjemności: klejnoty, drogie tkaniny, lustra itp.

- Śmierć: pewien rodzaj martwych natur, zwany *vanitas* (marność), w dość brutalny i dosłowny sposób ukazywał widzowi ludzką czaszkę wkomponowaną między inne przedmioty. Przesłanie *memento mori* (pamiętaj, że umrzesz) jest tu ujęte w sposób bezpośredni.



Vanitas, Simon Renard de Saint-André (1613-1677), kolekcja prywatna, Francja

## Różne style

„Martwa natura” to termin ogólny, który obejmuje bardzo różne style charakterystyczne dla poszczególnych regionów. Wyróżnia się kilka malarskich „stref geograficznych”.

- W Holandii preferowano zwykle dyskretną kolorystykę, odznaczającą się często subtelną monochromatycznością tonów (m.in. Willem Claesz Heda i Pieter Claesz, Willem Kalf).

- Malarstwo flamandzkie, równie wyrafinowane i starannie dopracowane, jest bardziej kolorowe i bogatsze w treści (m.in. Frans Snyders, Isaac Soreau, Jan Davidsz de Heem).

- W Hiszpanii kompozycje są bardziej oszczędne, wręcz surowe, skąpane w zimnym świetle, które podkreśla ich powagę i dodaje im szczególnej siły wyrazu (m.in. Francisco de Zurbarán, Sánchez Cotán, Diego Velázquez).

- We Francji martwe natury są prostsze niż u Holendrów czy Flamandów, ale łagodniejsze dla oka, ponadto są bardziej intymne niż w malarstwie hiszpańskim (m.in. Lubin Baugin, Louise Moillon, Jacques Linard).

Jeśli nawet ukryte przez malarzy przesłania były z łatwością odczytywane przez ludzi im współczesnych, możemy przypuszczać, że także jakość wykonania obrazów – strona estetyczna – znajdowała wówczas swoich wielbicieli. Stopniowo, począwszy od XVIII wieku, drogie

zastawy stołowe, owoce lub kwiaty w miedziastych dla oka kolorach, zaczęły odwoływać się tylko do estetycznej wrażliwości odbiorcy. Martwa natura straciła swój moralizatorski charakter na rzecz wartości dekoracyjnych.



Kosz owoców, ok. 1590, Caravaggio (1573-1610), Pinacoteca Ambrosiana, Mediolan

# Od technik dawnych do współczesnych

W dalszym ciągu naszego wykładu będziemy pragmatyczni i praktyczni. Naszym celem jest umożliwić czytelnikowi skopowanie opisanych poniżej obrazów. Będziemy starali się przybliżyć, najlepiej jak to możliwe, technikę oryginału, szanując jednocześnie tradycyjny warsztat malarski. Nie twierdzimy jednak, że w pełni posiadliśmy wiedzę o malowaniu opisanych martwych natur. Zastosowaliśmy pewne uproszczenia i staraliśmy się dostosować do niektórych współczesnych warunków pracy kopisty. Wystarczy przyjrzeć się bliżej któremuś z oryginałów, by zdać sobie sprawę z dystansu, jaki dzieli nas od czasów, w których powstał. Konsystencji, intensywności i bogactwa kolorów stosowanych przez dawnego mistrza nie da się

oddać w dwóch czy trzech warstwach farby, cokolwiek byśmy mówili o nieuchronnej patynie czasu. Nie ulega wątpliwości, że niezależnie od geniuszu samego artysty praca, jaką wówczas musiał wykonać malarz, znacznie przekraczała proponowane przez nas ramy czasowe.

Pokora nie odbiera nam jednak radości. Mamy nadzieję, że i nasi czytelnicy czerpać będą przyjemność z malowania, a nasza książka zachęci ich do wytrwałości i samodoskonalenia.

Więcej uwagi poświęciliśmy niektórym niezbędnym materiałom, ponieważ nie można kupić ich w sklepie. Jeśli dany produkt jest powszechnie dostępny i spełnia nasze wymagania, nie traciłoby czasu na opis jego przygotowania.

# Rysunek wstępny

Gdy deska lub płótno są już gotowe, prace nad obrazem zaczynamy od rysunku. Motyw rysujemy, mniej lub bardziej wyraźnie, stalówką, węglem lub tuszem na białym tle. Dokładne przeniesienie rysunku ułatwi uczniowi kopiowanie obrazu zgodnie z zamysłem mistrza.

## SZABLON

Jest to metoda od zawsze stosowana przez największych artystów (ślady szablonu można znaleźć na suficie Kaplicy Sykstyńskiej), charakteryzująca się dużą dokładnością wykonania.

Kalkujemy rysunek lub reprodukcję, które chcemy skopiować. Kontury rysunku nakładamy szpilką w odstępach około centymetra. Nakładujemy spód kalki w ten sposób, żeby dziurki były wyraźne od strony podobrazia, a barwnik nie rozlewał się. Kalkę przymocowujemy taśmą klejącą do podobrazia.



Kawałek cienkiego materiału wypełniamy barwnikiem (np. ochrą czerwoną lub umbrą paloną). Zwijamy go w węzełek i uderzamy nim regularnie wzdłuż linii rysunku. Barwnik przeniknie przez włókna tkaniny i dziurki po szpilce, pozostawiając na podobrazii ciągi kropek.

Następnie ostrożnie odklejamy kalkę i łączymy kropki. Robimy to za pomocą cienkiego pędzelka zwilżonego w wodzie zmieszanej z gumą arabską, żółtkiem

z ubitego jajka (spoiwo to sprawi, że barwnik będzie przylegał do podobrazia) lub rozcieńzonego tuszu.

## KALKA

Dawniej szkic przykładano do podobrazia jak kalkę, pociągnawszy spód węglem lub barwnikiem. Kładziono wzór na desce, poczyniwszy nakładano metalowym ostrzem. Następnie rysunek uzupełniano tuszem, kredą lub farbą.

Postupimy podobnie: spód reprodukcji pokryjemy barwnikiem (ochrą czerwoną, umbrą paloną lub innym barwnikiem kontrastującym z kolorem podmalówki). Następnie starannie rozgniatając barwnik czubkami palców, usuwając nadmierne ilości, po czym kładziemy wzór obrazu na podobrazii.



Długopisem z cienkim wkładem pociągamy dokładnie po konturach rysunku, tak jak zrobilibyśmy to, pracując z kalką. Następnie kontury pociągamy starannie cienkim pędzelkiem zanurzonym w spoiwie (w gumie arabskiej lub żółtku z ubitego jajka z dodatkiem wody) lub w rozcieńczonym tuszu.

Możemy też użyć kalki krawieckiej lub specjalnej kalki sprzedawanej w sklepach z przybarami malarskimi. Kolor kalki wybieramy stosownie do koloru podobrazia: biały lub żółty na ciemnym tle, błękitny lub czerwony – na jasnym.

# Podmalówka

Podmalówka, dawniej zwana imprimaturą, to barwna warstwa między zaprawą, którą ma chronić, a farbą, którą będzie nakładał malarz.

Jako spoiwo między cienką warstwą apertury a warstwami malarskimi, podmalówka zapewnia przyleganie farby do podobrazia.

Pełni też funkcję estetyczną, nadając obrazowi dominującą tonację. Najczęściej jest to tonacja średnia, która stanowi podłoże zarówno światła, jak i ciemnych kolorów.

Podmalówkę można nałożyć przed nanieśieniem lub po nanieśieniu rysunku. Przejrzystą podmalówkę możemy nałożyć po skopiowaniu rysunku. Matową trzeba wykonać najpierw.

Podmalówkę można nałożyć każdym rodzajem farb. Pamiętajmy, że na cienkiej warstwie można kłaść warstwy cienkie lub grube, natomiast na warstwie grubej następne warstwy kładziemy wyłącznie grube (zasada „grube na cienkim”).

W naszym przypadku mieszanina kredy z klejem tworzy cienką warstwę. Cienkie są również uniwersalne grunty, którymi gruntuje się gotowe płótna sprzedawane w sklepach. Możemy więc nakładać warstwy farb o różnej grubości.

Wiemy jednak, że grunt nakładany na deski jest dość porowaty i że należy go „dokarmić”, bowiem w przeciwnym razie wchłonie warstwę malarską, zmuszając malarza do mnożenia warstw farby.

Zastosujemy następującą zasadę:

- Na zaprawę z kredy i kleju kładziemy grubą warstwę podmalówki, rozcieńczoną w oleju lnianym lub – z braku takowego – w medium.

- Na gotowe płótno ze sklepu kładziemy warstwę podmalówki rozcieńczoną w terpentynie.

# Warstwy malarskie

Każdy obraz składa się z kilku warstw farby. Zależnie od techniki stosowanej przez malarza, warstwy te są mniej lub bardziej liczne, np.: nakładanie laserunków oznacza większą liczbę warstw niż w przypadku malowania impastem.

Laserunki to cienkie, przezroczyste barwne warstwy, których nałożenie zapewnia intensywniejszą gęstość kolorów przy zachowaniu przejrzystości sprawiającej wrażenie, jakby światło docierało z głębi obrazu. Tak malowali flamandzcy prymitywiści i ich następcy: efekt świetlny był zwielokrotniony przez położenie farby na białym tle (kolor zaprawy), po wykonaniu jasnej i przezroczystej podmalówki.

O ile wiemy, jaką techniką malowali dawni mistrzowie (gęste, jasne farby, laserunek na cieniach itp.), o tyle znacznie trudniej ustalić, jakich używali materiałów. Swoich sekretów strzegł tak pilnie, że odkrycie ich jest dziś praktycznie niemożliwe.

## SPOIWO BARWNIKÓW

Spoiwo łączy ziarna proszku, jakim jest barwnik, w jednolitą pastę. Od XV wieku malarze używali w tym celu oleju. Najczęściej był to olej lniany, orzechowy lub makowy. Później rozpowszechnił się olej lniany, najszybciej schnący i najtańszy.

## MEDIUM

Medium to substancja, której malarz dodaje do sporządzanych przez siebie farb, aby nadać warstwie malarskiej mniejszą lub większą przezroczystość, płynność, konsystencję, błysk itp.

Czego używano jako medium w dawnych czasach? To pozostanie już tajemnicą. Nie jesteśmy w stanie z całą pewnością stwierdzić, jakie produkty były wówczas stosowane. Braciom van Eyck przypisuje się wynalazek malarstwa olejnego. Zapewne w rzeczywistości opracowali oni po prostu takie medium, które umożliwilo malowanie barwnikami rozgniecionymi w oleju i schnącymi w rozsądnym czasie. Istotną rolę odegrało podgrzewanie kleju,

który dzięki temu szybciej wysychał. Możliwe jest też, że do oleju dodawano żywicy nadającej kolorom więcej przezroczystości i głębi.

Jako rozcieńczalników używano prawdopodobnie terpentyny lub lawendy. Nie możemy jednak stwierdzić ich obecności na ówczesnych obrazach, ponieważ obie te substancje wyparowują.

Do namalowania naszych kopii wystarczy gotowe medium kupione w sklepie. Możemy też sporządzić je sami, mieszając jedną objętość oleju lnianego, jedną objętość roztworu żywicy damarowej oraz od jednej do trzech objętości terpentyny rektyfikowanej.

## FARBY

Dawniej, w XVII i XVIII wieku, malarze sami sporządzali sobie farby, rozgniatając barwniki w oleju. Dopiero w XIX wieku pojawiły się w handlu tubki z farbami.

W każdym sklepie z przybarami malarskimi znajdziemy szeroki wybór farb. Ale uwaga! Tubki z farbami olejnymi są drogie, zwłaszcza jeśli farba jest wysokiej jakości. Dlatego lepiej kupować małe tubki – w każdym razie wystarczą one do skopiowania opisanych w tej książce obrazów, które nie wymagają użycia dużych ilości farby.

Przy nakładaniu farb na paletę skąpstwo jest zaletą. Lepiej dobrać wielokrotnie ten sam kolor, niż zakończyć pracę z paletą pełną farb, która będzie musiała wyłożyć w koszu na śmieci.

## PRACOWNIA RADZI

*Po całkowitym wyschnięciu możemy nadać obrazowi patynę, pokrywając całą jego powierzchnię laserunkiem z umbrą paloną lub sepią. Ponieważ łatwiej jest obraz przyciemnić niż rozjaśnić, zaczynamy od dość cienkiej warstwy laserunku. W razie potrzeby zawsze będzie można nałożyć następną.*

## Słowniczek

*Farby występują w różnych konsystencjach. W skali od jednego do sześciu:*

**1. Laserunek:** *zabarwione medium o najrzadszej konsystencji, transparentne.*

**2. Jedna ósma impastu:** *konsystencja płynna, ale gęstsza niż laserunek, lekko transparentna.*

**3. Jedna czwarta impastu:** *powinna zawierać mniej więcej dwa razy więcej substancji barwiącej niż jedna ósma impastu. Konsystencja dość rzadka, prawie matowa.*

**4. Pół impastu:** *konsystencja maślana, matowa.*

**5. Trzy czwarte impastu:** *zawiera tylko niewielką ilość medium.*

**6. Impast:** *nakładanie farby prosto z tubki.*

# Werniksy

Po wyschnięciu, czyli po około dwóch tygodniach, obraz konserwujemy werniksem retuszującym. Zawiera on te same składniki, co werniks końcowy (damara i terpentyna), ale w innych proporcjach (większa ilość terpentyny dodaje mu lekkości). Werniks końcowy można nałożyć dopiero po zakończeniu długiego okresu suszenia (od pół roku do roku).

**Werniks retuszujący:** jedna objętość damary na cztery objętości terpentyny rektyfikowanej.

**Werniks końcowy:** jedna objętość damary na trzy objętości terpentyny rektyfikowanej.

## Przygotowanie podłoża

### 1 Wybór płótna

Pracujemy na gotowym, kupionym w sklepie, bardzo cienkim lnianym płótnie.

### 2 Podmalówka

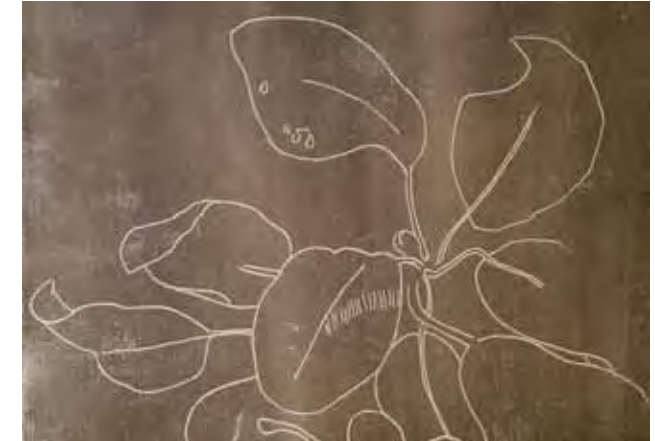
Przed przeniesieniem rysunku na płótno szerokim pędzlem nakładamy cienką warstwę podmalówki, tzn. farby rozcieńczonej w terpentynie. Jako tło posłuży nam ciemny kolor. My wybraliśmy sepię.

Podmalówka powinna być na tyle kryjąca, żeby nie trzeba było nakładać drugiej warstwy, należy ją jednak starannie rozprowadzić, unikając zgrubień. Można też zaczę-

ć, aż wyschnie pierwsza warstwa, co przy tak małej ilości farby nie powinno trwać długo (najwyżej doba), i położyć drugą warstwę, dodawszy trochę medium do terpentyny. Powinniśmy otrzymać matową powierzchnię.

### 3 Przenoszenie rysunku

Wybieramy odpowiadającą nam najbardziej metodę (patrz str. 12) przenoszenia motywu na płótno. Najprościej jest użyć białej kalki podłożonej pod fotokopię wzoru, powiększonej do pożądanego rozmiaru. Całość przytwierdzamy do płótna i odrysowujemy motyw.



Fragment *Martwej natury z winogronami i granatem* (49 x 74 cm), artysta nieznanymi, Włochy, XVII wiek, Luwr, Paryż

## Martwa natura z winogronami i granatem

**ARTYSTA NIEZNANY, WŁOCHY, XVII WIEK**

Martwa natura była częstym motywem we włoskim malarstwie, zwłaszcza po dokonaniach Caravaggia pod koniec XVI wieku. Rozkwitła we wszystkich ośrodkach artystycznych ówczesnej Italii, od Genui po Neapol. Powyższy obraz ze szkoły rzymskiej, namalowany w ciągu pierwszego trzydziestolecia XVII wieku, należy do licznej grupy włoskich dzieł, których autorstwa nie udało się ustalić.

### NASZ WYBÓR

*Do skopiowania wybraliśmy fragment z gruszkami i liśćmi. Ten detal, prosty i przyjemny dla kopisty, stwarza okazję do szybkiego przećwiczenia motywu liścia i nauczenia się, jak nadawać mu kształt i ruch.*

### PRZYBORY

#### Podobrazie:

- Płótno lniane, cienkie
- Blejtram 3F (27 x 22 cm)

#### Narzędzia:

- Pędzle (patrz str. 9)
- Terpentyna
- Medium
- Kalka biała

#### Farby:

- Sepia
- Róż indyjski
- Ziemia zielona
- Ochra żółta
- Błękit kobaltowy
- Zieleni szmaragdowa
- Biel tytanowa
- Czerń kostna
- Cynober
- Umbra palona
- Żółcień kadmowa



## Prace wykończeniowe: druga warstwa

▲ Zwiększamy kontrasty między światłami i cieniami.

### 1 Tło

**FARBY:** umbra palona, czerń kostna.

Przygotowujemy laserunek z niewielkiej ilości umbrы palonej, tak żeby był słabo zabarwiony. Nie nakładamy go jedynie na wino i stół. Rozprowadzamy go wachlarzem. Na świeżej farbie zostawiamy ślady czerni.

### 2 Kieliszek

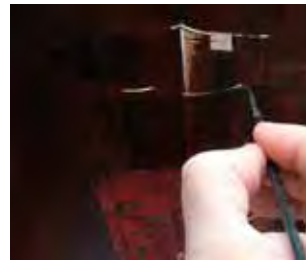
**FARBY:** biel tytanowa, cynober, róż indyjski, ochra żółta, żółcień kadmowa, umbra palona, czerń kostna.

W górnej części kieliszka i na zdobionej części nóżki wzmacniamy cienie i światła brązowym laserunkiem z umbrы palonej, dodając też drobne pociągnięcia czernią lub czerwienią.

Na powierzchni płynu delikatnie wypełniamy białe miejsca, które oddzieliśmy w pierwszej warstwie mieszanką bieli, ochry żółtej i odrobiny umbrы palonej. Przygotowujemy laserunek z bieli i odrobiny żółcień kadmowej. Nakładamy go na podstawkę kieliszka. Na świeżą farbę kładziemy umbrę paloną lub odrobine czerwieni, żeby pozostawić refleksy.



● Pracujemy nad winem i naczyniem: cynobrem i żółcień kadmową (jedna czwarta impastu) wzmacniamy światła na winie, zwłaszcza bliżej dna kieliszka. Kolory zlewamy suchym używanym pędzelm. To samo robimy z cieniami, tyle że za pomocą umbrы palonej.



● Pracując cienkim pędzelm, wzmacniamy światła bielą wszędzie tam, gdzie jest to konieczne.



● Cienkim pędzelm dopracowujemy brzeg kieliszka.

### 3 Werniks

Po wyschnięciu ostatniej warstwy nakładamy jedną warstwę werniku retuszerskiego. Werniks końcowy możemy nałożyć najwcześniej po pół roku suszenia.



# Detale i prace wykończeniowe



## 1 Porzezki

**FARBY:** cynober, czerwień alizarynowa, umbra palona, biel tytanowa, czerń kostna.

Te przezroczyste owoce malujemy według tej samej zasady co winogrona. Na pierwszej żółtej warstwie kładziemy czerwony laserunek z cynobru ze śladem czerwieni.

Na świeżą farbę wprowadzamy cienkim pędzelkiem odrobinę umbry palonej, by zaznaczyć cienie. Jeśli to potrzebne, owoc otaczamy obwódką.

Czystą bielą dodajemy jasne plamki – błyski światła. Czernią zaznaczamy małą, gwiazdzistą plamkę przeciwległą do ogonka.



## 2 Mrówka

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

Najcieńszym pędzlem czarną farbą malujemy mrówkę. Czystą bielą nakładamy małe plamki światła, które ożywiają owada.

## 3 Kropla wody

**FARBY:** sepia, biel tytanowa.

Złudzenie kropli wody zawdzięczamy cieniowi, jaki rzuca, i światłu, jakie przyciąga. Przezroczystą kroplę pokrywamy laserunkiem, spod którego musi przebijać kolor. Używamy najcieńszego pędzla. Cień malujemy sepią, a światło – bielą. Kształt kropli malujemy sepiowym laserunkiem. Wewnątrz, obok siebie, umieszczamy plamkę światła i plamkę cienia.

Im delikatniejsze i dyskretniejsze będą ruchy naszej ręki, tym prawdziwsza będzie kropla wody!

## 4 Werniks

Po wyschnięciu ostatniej warstwy nakładamy warstwę werniksu retuszarskiego. Werniks końcowy kładziemy najwcześniej po pół roku schnięcia.

