

# Q

Architecture  
and town planning  
Quarterly

Kwartalnik architektury  
i urbanistyki

Q Architecture  
and town planning  
Quarterly  
Kwartalnik architektury  
i urbanistyki

1/2024  
tom LXIX  
ISSN 0013-095X  
ISSN 0013-0945

Radosław Jan Balcerzak, *Zagadnienia barwy w definiowaniu rysunku architektonicznego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. LXIX, 2024, z. 1, s. 79–83

Radosław Jan Balcerzak, *The Issue of Colour in the Definition of Architectural Drawing*, "Architecture and Town Planning Quarterly", vol. LXIX, 2024, no. 1, pp. 79–87 [English version pp. 84–87]

DOI: 10.17388/WUT.2026.0005.ARCH

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0  
This article is available under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 license



# Zagadnienia barwy w definiowaniu rysunku architektonicznego

## Streszczenie

Artykuł prezentuje rolę barwy w rysunku architektonicznym. Jej użycie może służyć różnym celom, jak na przykład podkreślenie charakteru przedstawianego obiektu, symboliczne rozgraniczenie funkcji bądź jego barwna definicja w relacji do otoczenia. Skrupulatnie zaobserwowany i przedstawiony budynek niesie wraz z barwą informację nie tylko o użytych materiałach i pigmentach, ale również olbrzymią ilość wrażeń zależnych od światła, w którym rysunek był wykonany. Daje więc również wyobrażenie o pogodzie w danym momencie, co może mieć związek z dominującą w określonej lokalizacji aurą, a zatem i rozwiązaniami barwnymi przy projektowaniu. Z kolei dobrze oddane kolory, zależne od konkretnej aury, pozwalają trafnie odczytać kolorystykę obiektu. Pamiętać należy o nasyceniu barw, co związane jest z charakterem badanych kolorów oraz siłą, z jaką światło wpływa w danym momencie na otoczenie. Fundamentalnym zagadnieniem w opisywanej sytuacji jest także temperatura światła, która wpływa na rysowany obiekt. Wraz ze zmianą temperatury światła zmieniają się też kolory. Zauważenie tych zmian jest kluczowe dla przedstawienia sytuacji.

## Słowa kluczowe

barwa w rysunku architektonicznym | temperatura barw | prezentacje architektury | rysunek architektoniczny

Radosław Jan Balcerzak, dr sztuki  
Wydział Architektury  
Politechnika Warszawska

Radosław Jan Balcerzak, PhD in Fine Art  
Faculty of Architecture  
Warsaw University of Technology

Definiowanie rysunku architektonicznego w kontekście informacji o barwie jest podejściem rzadkim. Tymczasem jest on źródłem, dającym możliwość formułowania wskazówek o zakresie wybiegającym poza zastosowane materiały i pigmenty w analizowanym obiekcie. Źródłem, które uwzględnia genius loci – kontekst miejsca – zagadnienia nader często bagatelizowanego i pomijanego. Pełne zrozumienie konkretnej architektury, badanego obiektu, możliwym jest dopiero po całościowym spojrzeniu, z uwzględnieniem otoczenia. Wyrwana z kontekstu staje się jedynie projektem. Budynek w pełnym sensie, wraz z wartościami czysto architektonicznymi czy funkcjonalnymi, może być jedynie w docelowej przestrzeni. Zauważone relacje barwne są dla osoby potrafiącej je odczytać papierkiem lakmusowym, reagującym na przestrzeń i jej charakter<sup>1</sup>.

Rysunek węglem, rysunek piórkiem, rysunek ołówkiem, rysunek pędzlem, rysunek patykami, rysunek palcem, rysunek kredką, rysunek długopisem, rysunek flamastrem, rysunek cienkopisem, rysunek pastelem, wymieniać można jeszcze długo.

<sup>1</sup> S. Kościelecki, *Współczesna koncepcja wychowania plastycznego*, Warszawa 1977, s. 74.

Upraszczając zagadnienie, sposoby działań plastycznych, których efektem jest kreska lub ich zbiorowisko nazwać możemy technikami rysunkowymi. Kolejnym określeniem jest podział na techniki rysunkowe suche i mokre. Do suchych zaliczymy rysunek węglem i ołówkiem, a do mokrych rysunek tuszem. Niektóre z technik znajdują się pomiędzy, jak na przykład rysunek flamastrem lub tłustym pastelem. W praktyce powyższy podział nie ma specjalnego znaczenia, służy bardziej do uporządkowania terminologii niż do samych działań plastycznych. Znajomość technik ułatwia dobranie jednej z nich do danego zagadnienia. Dzięki takiemu działaniu w bardziej naturalny sposób osiągnąć możemy pożądaną wyraz. Nie znaczy to jednak, że jedną techniką nie możemy uzyskać różnych efektów. Jest to oczywiście możliwe, tyle że wymaga większej biegłości w posługiwaniu się nią. I tak, na przykład, do ukazania poindustrialnego terenu w czasie pochmurnej pogody, by podkreślić charakter tematu, wybór węgla wydaje się trafniejszy niż stosunkowo twardego ołówka (2H). Z kolei gdyby przed naszymi oczami ukazała się rozświetlona porannym blaskiem łąka bez wyraźnych kontrastów, pełna miękkich form, wtedy czarny marker lub tusz tej samej barwy i patyk nie zdają się zbliżać nas do uchwycenia klimatu. Natomiast suchy pastel sprawia wrażenie rozwiązania ułatwiającego oddanie takiej sytuacji.

Kuszącym w powyższych sytuacjach jest użycie technik na opak. Zupełnie przeciwstawnych dla danej sytuacji. To także może być właściwy wybór, niewykluczone, że pozwoli nam wykonać nadspodziewanie ciekawe prace. Zazwyczaj wiąże się to jednak z doskonałą znajomością konkretnych technik, co pozwala na „forsowanie” ich właściwości i poszerzanie spectrum efektów które za ich pośrednictwem możemy uzyskać. Świadomość wyboru technik i tego, co ze sobą niosą, daje nam przewagę nad przypadkowością.

Najczęściej używane narzędzia rysunkowe to ołówek, pastel suchy, pastel tłusty, kredka świecowa, kredki, cienkopis, węgiel, piórko, długopis, flamaster, patyk. Narzędziem rysunkowym może być w zasadzie każdy „obiekt”, przy użyciu którego możemy uzyskać kreskę. Nieważne, czy będzie to linia wykonana z użyciem nadpalonego patyka, czy kreska powstała na płaszczyźnie przez użycie ostrego, twardego przedmiotu, na przykład kawałka szkła, także w takich przypadkach możemy uznać, że użyliśmy narzędzia rysunkowego. W efekcie powstała linia.

Pracując narzędziami, dzięki którym uzyskać możemy kolor, wkraczamy na obszar nieco odmiennych zagadnień. Nasycenie<sup>2</sup>, właściwe dla technik operujących w zakresie szarości pomiędzy bielą i czernią, przestaje być przewodnią siłą rysunku. Dotyczy to również rysunku monochromatycznego, w którym nasycenie zmienia intensywność użytego koloru. Pomijając powyższy przypadek uzyskuje się barwę. W tej sytuacji możemy często spotkać się z zestawieniem dwóch skrajnie różniących się od siebie plam kolorystycznych. Posługując się przykładem barw komplementarnych można użyć pary czerwony-zielony o podobnym natężeniu. Barwy te znajdują się po przeciwnych stronach koła barw złożonego z kolorów podstawowych i pochodnych. Tworzą więc parę o wyraźnym kontraście kolorystycznym. Wizualnie relacja między nimi jest bardzo wyraźna, wystarczy jednak pokazać je w skali szarości, aby przekonać

<sup>2</sup> Op. cit., s. 114.

się, że są niemal identyczne. Zatem oprócz jasnych i ciemnych walorów mamy jeszcze rozróżnienie barwne, które rozszerza spektrum możliwości w porównaniu z technikami monochromatycznymi lub ściślej achromatycznymi, np. węglem.

Decydując się na techniki barwne należy zapoznać się z właściwościami, które ze sobą niosą. Jedną z ważniejszych cech jest stopień mieszania się poszczególnych kolorów i możliwość uzyskania kolorów wypadkowych. Jeżeli dana technika sprawia w tej kwestii trudności, liczyć się trzeba z koniecznością zaopatrzenia się w większą liczbę kolorów. W pracowni, gdzie posiadamy przestrzeń warsztatową, nie ma to większego znaczenia, jednak w warunkach plenerowych może być poważnym utrudnieniem.

Stosując kolor w rysunku architektonicznym zastanowić się należy, w jakim celu go używamy. Posłużenie się nim prowadzić powinno do osiągnięcia określonego rezultatu. Może nim być podkreślenie charakteru przedstawianego obiektu czy też symboliczne rozgraniczenie funkcji albo jego barwna definicja w relacji do otoczenia. Wymienione cele są jedynie przykładami z wielu możliwych celów, które rysujący może przed sobą postawić. Istotne w powyższym podejściu do koloru jest, aby nie był on wprowadzany bezmyślnie, dla osiągnięcia wątpliwego efektu. Podejście takie zazwyczaj prowadzi do „kolorkowatości”, która nie ma nic wspólnego z sensownie użytym kolorem. Jest to kluczowym działaniem, szczególnie gdy za pomocą koloru zamierzamy przekazać informację o barwach występujących w rzeczywistości.

Skrupulatnie zaobserwowany i przedstawiony budynek niesie wraz z barwą informację nie tylko o użytych materiałach i pigmentach, ale również olbrzymią ilość wrażeń zależnych od światła, w którym rysunek był wykonany. Daje nam więc również wyobrażenie o pogodzie w danym momencie. Co może mieć związek z dominującą w określonej lokalizacji aurą, a zatem i rozwiązaniami barwnymi przy projektowaniu. Z kolei dobrze oddane kolory, zależne od konkretnej aury, pozwalają nam trafnie odczytać kolorystykę obiektu. Pamiętać należy o nasyceniu barw, co związane jest z charakterem badanych kolorów oraz siłą, z jaką światło wpływa w danym momencie na otoczenie.

Fundamentalnym zagadnieniem w opisywanej sytuacji wydaje się być jednak temperatura światła, wpływająca na rysowany obiekt. Wraz ze zmianą temperatury światła, które może być neutralne, zimne, ciepłe lub zimnawe czy ciepławe, zmianie ulegają też kolory. Zauważenie tych zmian jest kluczowe dla przedstawienia sytuacji. Przykładem źle zaobserwowanego obiektu o barwie białej w jasnym ciepłym świetle jest pokazanie go za pomocą czystej, neutralnej temperaturowo bieli na oświetlonych płaszczyznach. Pociąga to za sobą potrzebę zbadania relacji temperaturowej oraz kolorystycznej pomiędzy źródłem światła a oświetlonymi przez nie płaszczyznami oraz pomiędzy częściami obiektu, będącymi pod wpływem działania światła, a pozostającymi w cieniu. Zasada komplementarności barw i temperatur w uproszczeniu opisuje równowagę widoczną w otaczającym nas świecie. Jeśli mamy do czynienia ze światłem neutralnym, to zarówno części oświetlone, jak i ocienione będą miały w miarę neutralny charakter temperaturowy i barwny, chyba że same w sobie będą bardzo wyraźnie temperaturowo określone. W sytuacji, gdy źródło światła będzie ciepłe, cienie powinny przybrać charakter chłodny, a co za tym idzie – również kolor. Jeżeli światło będzie definitywnie ciepłe, cienie przybiorą jeszcze chłodniejszy charakter. Pójdą za tym również kolory, stając się wyraźniejszymi. Tym samym poruszone zostało zagadnienie

odczucia temperatury, jakie niosą ze sobą poszczególne barwy. Temat jest o tyle skomplikowany, że nie jest możliwym opisanie go w prosty, jednolity sposób. Czynniki mające wpływ na temperaturę oglądanego koloru są wielorakie i, co gorsza, zmienne. Jednak pominięcie tej zależności prowadzi do barwnych nieporozumień i przekłamań, nie niosących ze sobą użytecznych informacji o kolorze. Podejmując próbę definiowania rysunku architektonicznego poprzez barwę, zależność powyższą należałoby zdecydowanie uwzględnić. Aby jednak nie popaść w badanie barw wykraczające znacznie ponad ramy zadania którego się podjęliśmy, poszukajmy rozwiązania w syntezie.

Uproszczenie w pewnym sensie stoi w sprzeczności z omawianym zagadnieniem, skoro pochylamy się nad tematem niuansów. Aby można było nazwać je prawidłowym, powinno być wynikiem syntezy różnorodności, którą ma opisać. Zatem podejmując się stworzenia syntezy, należy posiadać wiedzę o szczegółach, w naszym przypadku o niuansach barwnych. Trafne uproszczenie wymaga więc zauważenia relacji kolorystycznych mających miejsce w danym momencie. Nie jest to zadaniem łatwym dla osoby nie posiadającej wyćwiczonego w tym kierunku oka. Jeśli jednak przyjmiemy, że podstawą do uproszczenia pokazującego zachowanie barw pod wpływem konkretnego światła będzie próba określenia jego koloru oraz temperatury, zadanie wygląda na możliwe do wykonania. W tym celu podzielimy źródło światła na trzy wartości:

- Światło neutralne nie zabarwia otoczenia na żaden z kolorów (il. 1). W warunkach naturalnych najczęściej mamy z nim do czynienia w zachmurzony dzień.
- Światło chłodne zazwyczaj zabarwione jest na niebiesko, może jednak być również chłodnym żółtym i chłodnym różowym (il. 2). W naturze światło delikatnie niebieskie spotkamy, gdy słońce przesłonięte jest przez znajdujące się na bardzo dużej wysokości obłoki, co sprawia, że światło przez nie rzucane zdominowane może być przez chłodny błękit nieba. Sytuacja taka zdarza się także, gdy na analizowany obiekt nie działa bezpośrednio światło słoneczne, a mamy do czynienia ze światłem odbitym od błękitu nieba. Chłodne żółte oraz chłodne różowe światło zazwyczaj pochodzi bezpośrednio od słońca przedzierającego się tak zabarwionymi promieniami przez atmosferę.
- Światło ciepłe to przede wszystkim ciepłe żółcie i pomarańcze, ale również ciepłe róże (il. 3, 4). Zazwyczaj pochodzi bezpośrednio z promieni słonecznych przełamanych atmosferą.

Reasumując, dobrze zaobserwowane otoczenie poddane wyraźnemu wpływowi światła powinno charakteryzować się spójnym temperaturowo charakterem w partiach oświetlonych w obrębie tego samego planu. Plany dalsze mogą przybierać odmienną ciepłość z racji zjawiska perspektywy powietrznej. Partie pozostające w cieniu również przybiorą spójną temperaturę. Jeśli mamy do czynienia z wyraźnym ciepłym światłem o zabarwieniu żółtawopomarańczowym, cienie zawierają będą widoczną domieszkę barw niebieskich lub fioletowych o chłodnym charakterze. Temu samemu mechanizmowi podlegać będzie obserwowany obiekt jako część analizowanego otoczenia. W ten sposób wykonany rysunek barwny którego tematem jest architektura staje się źródłem informacji nie tylko o formie ale również o użytych kolorach uzyskanych za pomocą pigmentów i materiałów oraz o świetle, bez którego zmysł wzroku stałby się zbędny!

1.



2.



3.



4.



1. Radosław Jan Balcerzak, flamaster na papierze. Przykładowy widok z uproszczoną bryłą obiektu architektonicznego o barwie wyjściowej jasno szarej w słoneczny dzień w świetle neutralnym. Dominują temperatury określone dla jakości kolorów znajdujących się w obrębie kadru

1. Radosław Jan Balcerzak, felt-tip pen on paper. An example view showing a simplified architectural structure with a light grey base colour on a sunny day in neutral light. The temperatures specified for the quality of the colours within the frame are predominant

2. Radosław Jan Balcerzak, flamaster na papierze. Przykładowy widok z uproszczoną bryłą obiektu architektonicznego o barwie wyjściowej jasno szarej w słoneczny dzień w świetle chłodnym. Partie oświetlone przybierają zimne zabarwienie. Partie oświetlone stają się cieplejsze

2. Radosław Jan Balcerzak, felt-tip pen on paper. An example view showing a simplified architectural structure with a light grey base colour on a sunny day in cool light. The illuminated areas take on cool colours. The shaded areas become warmer

3. Radosław Jan Balcerzak, flamaster na papierze. Przykładowy widok z uproszczoną bryłą obiektu architektonicznego o barwie wyjściowej jasno szarej w słoneczny dzień w świetle ciepłym. Partie oświetlone przybierają kolory ciepłe. Partie oświetlone stają się chłodniejsze

3. Radosław Jan Balcerzak, felt-tip pen on paper. An example view showing a simplified architectural structure with a light grey base colour on a sunny day in warm light. The illuminated areas take on warm colours. The shaded areas become cooler

4. Radosław Jan Balcerzak, flamaster na papierze. Przykładowy widok z uproszczoną bryłą obiektu architektonicznego o barwie wyjściowej jasno szarej w słoneczny dzień w świetle bardzo ciepłym. Partie oświetlone przybierają kolory wyraźnie ciepłe. Partie oświetlone stają się wyraźnie chłodniejsze

4. Radosław Jan Balcerzak, felt-tip pen on paper. An example view showing a simplified architectural structure with a light grey base colour on a sunny day in very warm light. The illuminated areas take on distinctly warm colours. The shaded areas become distinctly cooler

# The Issue of Colour in the Definition of Architectural Drawing

---

## Abstract

The article explores the role of colour in architectural drawing. Its use can serve various purposes, such as emphasising the character of the object drawn, symbolically separating its function, or distinguishing it with colour from its surroundings. A meticulously observed and depicted building conveys through its colour not only information about the materials and pigments used, but also a wealth of impressions dependent on the light in which the drawing was made. It therefore also gives an idea of the weather at the specific moment, which may be linked to the prevailing conditions in a particular location, and thus to the colour schemes used in the design. On the other hand, accurately rendered colours, which depend on the specific atmosphere, allow one to accurately interpret the colour scheme of the building. It is important to bear in mind colour saturation, which is linked to the nature of the colours being examined and the intensity with which light affects the surroundings at the specific moment. Another key factor in this situation is the colour temperature of the light, which affects the building being drawn. As the colour temperature of the light changes, the colours change too. It is essential to note these changes in order to describe the situation.

**Keywords** colour in architectural drawing | colour temperature | presentations of architecture | architectural drawing

Defining architectural drawing in terms of information about colours is a rare approach. However, it serves as a source that enables the formulation of guidelines extending beyond the materials and pigments used in the building under analysis. This source takes into account the *genius loci* – the context of a place – an issue that is all too often downplayed and overlooked. A full understanding of a specific architectural design or the building under study is only possible after taking a holistic view that takes the surroundings into account. Taken out of context, it becomes nothing more than a draft. It can become a building, in the full sense of the word, with its purely architectural and functional qualities, only in its intended space. To those who can interpret them, these colour relations serve as a litmus test, reacting to the space and its character.<sup>1</sup>

Charcoal drawing, pen-and-ink drawing, pencil drawing, brush drawing, stick drawing, finger drawing, crayon drawing, ballpoint pen drawing, felt-tip pen drawing, fine-tip felt pen drawing, pastel drawing – the list goes on and on. To put it simply, we can refer to artistic methods that result in a single line or a collection of lines as drawing techniques. Another distinction is the division between dry and wet drawing techniques. Dry techniques include charcoal and pencil drawings, while wet techniques include ink drawing. Some techniques fall somewhere in between, such as drawing with a felt-tip pen or oil pastels. In practice, this distinction is of little practical significance; it serves more to clarify the terminology than to guide the artistic activities themselves. Knowing the techniques makes it easier to choose the right one for a particular

---

<sup>1</sup> S. Kościelecki, *Współczesna koncepcja wychowania plastycznego*, Warszawa 1977, p. 74.

matter. As a result, one can achieve the desired effect in a more natural way. This does not mean, however, that one cannot achieve different effects using a single technique. This is, of course, possible, but it requires greater proficiency in using it. For example, when depicting a post-industrial site on a cloudy day to emphasise the nature of the subject, charcoal seems a more appropriate choice than a relatively hard pencil (2H). On the other hand, if we were to see a summer meadow bathed in the morning light, with no stark contrasts and full of soft shapes, then a black marker or ink of the same colour and a stick would not seem to bring us any closer to capturing the atmosphere. Dry pastels, on the other hand, seem to be a medium that makes it easier to render such a scene.

In such situations, it is tempting to use techniques that are completely antithetical to the situation in question. This might also be the right choice; it is quite possible that it will enable one to produce some surprisingly interesting work. However, this usually requires a thorough understanding of specific techniques, which allows 'pushing' their characteristics and broadening the range of effects one can achieve by using them. Being aware of the techniques one chooses and what they entail helps avoid random and unexpected results.

The most commonly used drawing tools are pencils, dry pastels, oil pastels, wax crayons, coloured pencils, fine-tip felt pens, charcoal, ink pens, ballpoint pens, felt-tip pens and sticks. In principle, any 'object' that can be used to make a line can serve as a drawing tool. Whether it is a line drawn with a burnt stick or a mark made on a surface using a sharp, hard object, such as a piece of glass, one can still say that one has used a drawing tool. The result of its use is a line.

Using tools that allow producing colour open up a slightly different realm. Saturation,<sup>2</sup> typical of techniques that operate within the grey scale between white and black, ceases to be the driving force behind the drawing. This also ap-

plies to monochrome drawings, in which saturation determines the intensity of the colour used. Apart from the above case, a colour is obtained. In this situation, we often come across a combination of two colour patches that are extremely different from one another. Taking complementary colours as an example, one could use a red-green pair of similar intensity. These colours are located on opposite sides of the colour wheel, which consists of primary and secondary colours. As a result, they form a pair with a striking colour contrast. Visually, the relationship between them is very clear, but one only needs to view them in greyscale to see that they are almost identical. Thus, in addition to light and dark tones, there is also colour differentiation, which broadens the spectrum of possibilities compared to monochromatic or, more strictly speaking, achromatic techniques, such as charcoal drawing.

When opting for colour techniques, it is important to familiarise oneself with their characteristics. One of the most important features is the degree to which individual colours blend and the ability to produce mixed colours. If a particular technique presents difficulties in this regard, one needs to consider purchasing a wider range of colours. In a studio where a workspace is available, this is not really an issue, but when working outdoors it can be a serious hindrance.

When using colours in architectural drawings, it is important to consider the purpose for which they are being used. Using them should lead to the achievement of a specific result, such as emphasising the character of the building, or a symbolic demarcation of its function, or distinguishing it with colour from its surroundings. The objectives listed are merely examples of the many possible purposes that draughtsmen might set for themselves. The key point in this approach to colour is that it should not be used thoughtlessly, merely to achieve a dubious effect. This approach usually results in a 'colourfulness' effect that has nothing to do with the sensible use of colour. This is a crucial step, particularly when one intends to

<sup>2</sup> Op. cit., p. 114.

use colour to convey information about the colours found in the real world.

A meticulously observed and depicted building conveys through its colour not only information about the materials and pigments used, but also a wealth of impressions dependent on the light in which the drawing was made. It therefore also gives an idea of what the weather is like at the specific moment. This may be linked to the prevailing atmosphere in a particular location, and consequently to the colour schemes used in the design. On the other hand, colours that are accurately rendered, depending on the specific atmosphere, make it possible to accurately interpret the colour scheme of the building. It is important to bear in mind colour saturation, which is linked to the nature of the colours being examined and the intensity with which light affects the surroundings at the specific moment.

However, the key factor in this situation appears to be the colour temperature of the light, which affects the building being drawn. With a change in the colour temperature of the light – which can be neutral, cool, warm, slightly cool or slightly warm – the colours also change. It is essential to note these changes in order to describe the situation. An example of a white object being misrepresented in bright, warm light is when it is displayed using pure, temperature-neutral white on illuminated surfaces. This necessitates an examination of the temperature and colour relationships between the light source and the surfaces it illuminates, as well as between the parts of the building that are exposed to light and those that remain in shadow. In simple terms, the principle of colour and temperature complementarity describes the balance we see in the world around us. In the case of neutral light, both the illuminated and shaded areas have a relatively neutral temperature and colour, unless they themselves have a very distinct temperature. When the light source is warm, shadows should become cool, and consequently, their colour should also be cool. If the light is definitely warm, shadows take on an even

cooler tone. This also affects colours, which become more vivid. This raises the question of how different colours affect our perception of temperature. This issue is so complex that it is impossible to describe it in a simple and straightforward manner. There are many factors that influence the temperature of the colour we see, and, worse still, these factors are variable. However, ignoring this relationship leads to misunderstandings and distortions that do not provide any useful information about colour. When attempting to define architectural drawing through colour, this relationship should certainly be taken into account. However, so as not to get bogged down in an analysis of colours that goes far beyond the scope of the task we have undertaken, let us seek a solution through synthesis.

In a sense, simplification runs counter to the issue under analysis, since we are examining the subject of nuances. To be considered accurate, it should be the result of a synthesis of the diversity it is intended to describe. Therefore, when attempting to create a synthesis, one must have a thorough understanding of the details – in our case, the nuances of colour. An accurate simplification therefore requires noticing the colour relationships present at a particular moment. This is not an easy task for someone who lacks a trained eye in this area. However, if we assume that the basis for a simplified model illustrating how colours behave under the influence of a particular light source is an attempt to determine its colour and temperature, the task appears to be feasible. To do this, we will divide a light source into three values:

- Neutral light that does not cast a colour on the surroundings (Fig. 1). Under natural conditions, it is most often encountered on a cloudy day.
- Cool light is usually blue in colour, but it can also be cool yellow or cool pink (Fig. 2). In nature, a soft blue light is encountered when the sun is obscured by high-altitude clouds, which means that the light they cast can be dominated by the cool blue of the sky. This

situation also occurs when the building analysis is not exposed to direct sunlight, but rather to light reflected from the blue sky. Cool yellow and cool pink light usually come directly from the sun, whose rays of these colours pass through the atmosphere.

- Warm light consists mainly of warm yellow and orange colours, but also includes warm pink colour (Figs. 3, 4). It usually comes directly from rays of sunlight refracted by the atmosphere.

In conclusion, a well-observed surroundings that are clearly influenced by light should exhibit a consistent colour temperature in the illumi-

nated areas within the same ground. More distant grounds may appear to have a different colour due to the effect of aerial perspective. The parts in the shade also reach a consistent temperature. If the light is distinctly warm, with a yellowish-orange hue, the shadows contain a noticeable tinge of cool blue or violet. The building under observation is subject to the same mechanism as part of the surroundings under analysis. A colour drawing created in this way, with architecture as its subject, becomes a source of information not only about form but also about the colours used, obtained using pigments and materials, and about light, without which the sense of sight would be useless!