

Prof. Chwalisław Zieliński, Łódź

CO ZLECENIODAWCA POWINIEN WIEDZIEĆ O MALARSTWIE MONUMENTALNYM

Technologia kościelnych sztuk plastycznych powinna być znana każdemu księdzu zleceniodawcy od strony praktycznego wykorzystania i przystosowania jej do swoich założeń i celów w pracach monumentalnych. Zakładając dekorację ścian wewnętrznych kościoła, rządcą kościoła powinien być zdecydowany w jakiej technice ma ją przeprowadzić i musi o niej wiedzieć wszystko co prowadzi do tego celu. Przede wszystkim musi wiedzieć, że zarówno wśród rzemieślników jak i wśród artystów nie ma na ogół technologa na miarę robót monumentalnych. Wśród artystów znajdują się nieliczne jednostki, a wśród rzemieślników nie ma ich zupełnie, ponieważ zawód ten ogranicza się tylko do robót sezonowych (pokojowych, klejowych), a organizacje zawodowe zupełnie zaniechały kształcenie w tym zawodzie uczniów. Zresztą zwykle wiadomości z tej dziedziny wiedzy, jeżeli nie nabyto ich drogą rzetelnych studiów, pochodzą w znacznej większości, ze źródeł bardzo wątpliwej wartości. Wykonawca tak przygotowany do realizowania zlecenia o charakterze monumentalnym, naraża nieświadomego zleceniodawcę na nieobliczalne straty, które ukazują się dopiero po upływie pewnego czasu, a czasem i zaraz w czasie pracy. Jeżeli zleceniodawca zna się, ze swego punktu widzenia, to przerwie prace, a jeżeli nie zna się, ponosi nieraz bardzo ciężkie konsekwencje. Trudno jest tutaj coś poradzić, bo przeważnie wielki artysta jest słabym technologiem i często angażuje się go do prac w kościele z bardzo różnych względów, a o stronie wykonania technicznego zapomina się zupełnie, gdy dla zleceniodawcy

jest to z reguły sprawa zasadnicza. Znałem taki wypadek przed wojną, gdzie kościół pomalowany był artystycznie bez zarzutu i polichromia stanowiła prawdziwe dzieło sztuki, ale już po dwóch latach drobnoustroje tak uszkodziły malowidło, że prawie nie było go widać. Polichromia pochłoneła duże sumy i ambicją proboszcza było uratować ją, wtedy to pierwszy raz w praktyce zawodowej i naukowej miałem sposobność zmobilizowania swojej wiedzy i zastosowania jej w praktyce. Wtedy stwierdziłem jak wiele ludzie mają tupetu, podejmując się tak bardzo odpowiedzialnego przedsięwzięcia, będąc zupełnymi analfabetami w sprawach technologicznych. Zleceniodawca niestety nie miał najmniejszego pojęcia o sposobach wykonywania prac monumentalnych, chociaż był wielkim estetą i rzetelnym znawcą sztuki w ogóle, a sztuki kościelnej w szczególności. Dlatego też chciałem tutaj zwrócić uwagę na niektóre wiadomości z zakresu kościelnych sztuk plastycznych.

Zleceniodawca podejmując prace, poza tą zasadniczą wiadomością, o braku odpowiednich technologów do prac monumentalnych, musi wiedzieć jakie podejmie prace pod względem artystycznym: polichromię gładką, ornamentálną czy figuralną i jak ewentualnie rozwiązać dekoracje tematycznie, biorąc pod uwagę właściwości dydaktyczne i znaczeniowe odnoszące się do tematu. Te orientacje pomagają w stosowaniu technik, które nie wszędzie muszą być jednakowe. Jeżeli zleceniodawca nie ma zamiaru, dla jakiegokolwiek powodu, przeprowadzać prac dekoracyjnych o charakterze artystyczno-twórczym (ornamentalnym, symbolicznym czy figuralnym), a chce tylko przewizorycznie, na pewien czas wnętrze odświeżyć, także musi traktować pracę tę jako monumentalną i wliczyć ją jako pierwszy etap pracy przyszłego zamierzenia monumentalnego, którego ma dokonać sam, albo jego następcą.

W pierwszym wypadku musi wiedzieć ile obrazów lub symboli musi być, według jego zdania, uwzględnione, a ile przestrzemi wolnej i wtedy dopiero będzie mógł zorientować się jakie techniki weźmie pod uwagę. Trzeba wiedzieć, że poszczególne techniki muszą różnić się w cenie i to pozwoli zlecenio-

dawcy skalkulować całość przedsięwzięcia, stosownie do jego możliwości materialnych.

W drugim wypadku musi pamiętać, że podejmuje stosunkowo duży wysiłek przygotowawczy, chociażby nawet stawiając rusztowanie i to musi opłacić się mu i dlatego nie może traktować tej pracy, jako pracy sezonowej na pewien czas. Tak musi być ta praca pomyślana, żeby ona stanowiła już pierwszy etap do prac, które nastąpią w przyszłości, chociażby nawet za parę lat. Bo w dalszym ciągu trzeba pamiętać, że praca wykonana prowizorycznie, powiedzmy w technice sezonowej, względnie bardzo taniej, a nie zsynchronizowana z następnymi etapami, musi pociągać za sobą proces czyszczenia ścian, co powoduje koszt dodatkowy zupełnie niepotrzebny. Dlatego też zleceniodawca musi wiedzieć jaką technikę trzeba zastosować, ażeby uniknąć niepotrzebnych kosztów. W tym wypadku, jeżeli tynki są surowe, nie malowane, nie wolno ich zanieczyszczać żadnymi prowizorycznymi technikami, a szczególnie klejowo przy użyciu kredy lub tzw. tonu. Natomiast technika wapienna może mieć miejsce w zastosowaniu jako pierwszy etap pracy, ale to trzeba przeprowadzić bardzo umiejętnie i fachowo. Tego etapu pracy nie może dokonać, ani murarz, ani malarz pokojowy, jeżeli nie ma należytego doświadczenia. Na surowym tynku, daje się tzw. „białko“. To biało może być zakolorowane i w ten sposób można stworzyć dekorację prowizoryczną, na którą będzie można, po oczyszczeniu mechanicznym, położyć technikę temperową, która wymaga czystości tynku. Jeżeli tynk jest zanieczyszczony starymi pobiałami, tj. warstwami starego malowidła, musi być bezwzględnie oczyszczony i zatarty sposobem murarskim, tj. musi być położona bardzo cienka warstwa zaprawy murarskiej, którą nazywają „szlichtą“. Na tę warstwę daje się biało i dopiero na tym podłożu-gruncie kładzie się polichromię gładką lub ornamentalną, względnie figuralną, ale ta ostatnia czasami wymaga zupełnie innego, specjalnego przygotowania podobrazia, ponieważ może być wykonana w zupełnie innej technice niż pozostałe ściany.

Stosowanie mydła pod warstwę polichromii, robi się w celu

izolacyjnym, a nie jak istnieje powszechne mniemanie w celach czyszczących tynk, lub zmywający ściany. Poza tym mydło spełnia rolę wiążącą pomiędzy gruntem a warstwą pobiałą, tj. warstwą polichromii, a także utrzymującą warstwę pobiałą w odpowiedniej konsystencji na tynku. Wapno np. zbyt tłuste może powodować spływanie koloru pobiałą. Mydło przeciwstawia się temu.

W ściennym malarstwie dekoracyjnym rozróżnia się kilkanaście monumentalnych technik zasadniczych, które nie wyczerpują możliwości stworzenia innych. Między innymi, najważniejsze techniki monumentalne są: mozaika, fresk mokry, fresk suchy, sgraffito, techniki temperowe, tj. połączenie spoiwa wodnego ze spoiwem tłustym, olejnym, lub innym, przy pomocy zmydlenia; technika kazeinowa, technika woskowa olejna, technika krzemianowa, technika enkaustyczna, w której spoiwem jest głównie wosk kładziony przy pomocy gorących żelazek i wreszcie technika wapienna. Technika klejowa jest zupełnie nieodpowiednia do robót kościelnych w ogóle i nie bierze jej się tu pod uwagę.

Pojęcie techniki wyraża się w spoiwie, barwnik na to nie wpływa, ale zastosowanie odpowiednich barwników do poszczególnych technik ma swoje znaczenie. Do technik monumentalnych musi być użyty barwnik w wysokim gatunku i tam gdzie w skład spoiwa wchodzi spoiwo tłuste, olejne, należy użyć barwników olejnych; do technik wapiennych, barwników odpornych na alkalia, tj. trwałych w wapnie, mineralnych sztucznych lub naturalnych. Technika mozaikowa nie wymaga barwin w proszku, a barwiną w tej technice jest szkliwo mozaikowe barwne w kosteczkach.

T e c h n i k a m o z a i k o w a. Technika ta jest rzadko stosowana ze względu na znaczny koszt wykonania, brak odpowiedniego materiału i specjalistów. W technice tej wykonuje się dzieło bezpośrednio na murze z cegieł odpowiednio przygotowanym i przystawanym do przeniesienia rysunku, na który nanosi się szpachelką masę spajającą, w którą wciska się szkliwo mozaikowe. W ten sposób powstaje dzieło tworzone po malarstwu. Może być inny sposób wykonania, który można nazwać

rzemieślniczym. Na kartonie kolorowym położonym pod tafłę szklaną układa się szkliwo licem do spodu, a z wierzchu zalewa się masą spajającą. W ten sposób można wykonać małe partie i łączyć segmentami w całość na ścianie. To wymaga dużej wprawy i pewnego rodzaju sztuki, żeby całość na tym nie ucierpiała. Udaje się to na ścianach prostych, a na kolistych i pochylnościach wymaga pewnego rodzaju inżynierii. W ten sposób wykonywany karton, na ścianie wypadnie w negatywie i o tym trzeba pamiętać.

Prawdziwe szkliwo mozaikowe rozporządza około czterystoma odcieniami kolorystycznymi. Taki materiał już w dwustu odcieniach daje duże możliwości artystyczne, nawet jeżeli karton wykonywany jest sposobem malarskim. Sposób rzemieślniczy nie wymaga dużej ilości odcieni, ponieważ technik układając nie komponuje kolorystycznie, a dobiera kolory i nie może zmieniać dzieła pod względem artystycznym. Układanie mozaiki jest niezwykle pracowite. W ciągu dziesięciogodzinnego dnia można ułożyć zaledwie około dwudziestu decymetrów, a w tygodniu roboczym przy tej samej dziennej liczbie godzin pracy, ułoży się jeden metr kwadratowy. Teraz można uprzytomnić sobie ile trzeba, za samo tylko ułożenie, zapłacić artyście, jeżeli on sam układa wprost na ścianie, bo w tej pracy nikt go nie może zastąpić, jeżeli to jest jego projekt. To daje podstawę do kalkulacji zasadniczej i orientującej z grubsza.

Szkliwo włoskie posiada wymiary przeważnie $1 \times 1 \times 1,5$ cm, ale są też 2×2 cm o grubości 0,5 cm, są też kosteczki mniejsze i zupełnie małe. Szkliwo kupuje się na wagę. Na jeden metr kwadratowy wychodzi 16 kg szkliwa.

Zamiast szkliwa używa się także tłuczki ceramicznej, ale to nie daje pożądaných efektów malarskich i do tego takich możliwości artystycznych jakie daje szkliwo oryginalne. Tłuczka nie posiada intensywności koloru i takiej rozpiętości gam kolorystycznych i dlatego nie może być jednakowo traktowana na równi ze szkliwem oryginalnym.

Fresk mokry czyli tak zwane „al fresco“, po mozaice jest najtrwalszą techniką monumentalną. Dziś fresk w kościołach jest mało stosowany ze względu na duży koszt i brak

odpowiednich specjalistów wśród artystów. Technikę tę też rozpoczyna się od cegły, tak samo jak mozaikę. W miejscu, gdzie ma być fresk musi być tynk usunięty i cegły dokładnie oczyszczone. Poza tym cegły muszą być równe co do koloru; nie może być w tej płaszczyźnie cegieł zeszkliwionych, tj. takich, które wydają się być ciemniejsze, przepalone. Takie cegły wycina i wstawia się inne, przynajmniej na grubość pięciu cm, równając ją z ogólną powierzchnią. Przed wykonaniem fresku cegły obficie moczy się przez szereg dni. Do wykonania fresku, poza artystą, potrzebny jest doskonały murarz, jeżeli artysta sam nie może wykonać, nałożenia warstw tynku przed malowaniem. W tym wypadku artysta sam osobiście musi dopilnować murarza, ponieważ proporcje wapna, piasku i wody jakie potrzebne są do dobrego wykonania fresku, należy ściśle przestrzegać, a murarz tego nie zawsze chce przestrzegać.

Wapno do fresku musi być przynajmniej kilkoletnie, a piasek rzeczny b. drobny. Woda też niemałą tu odgrywa rolę i bez badań nie można rozpoczynać pracy, jeżeli mogą zachodzić jakieś wątpliwości co do rodzaju lub gatunku wody, np. zawierającej jakieś minerały w dużej ilości, które potem mogłyby się ujawniać w procesie chemicznym na malowidle.

Pod fresk należy założyć tyle tynku ile można będzie wykonać malowidła w ciągu przynajmniej pięciu godzin, bo po tym czasie zaczyna tworzyć się krzemian wapnia i barwnik nie będzie należycie powiązany z podobrazem. Porę na wykonanie fresku należy wybierać niezbyt ciepłą, a ukończyć należy przynajmniej na sześć tygodni przed pierwszymi mrozami. Po tym czasie mróz nie będzie szkodliwy. Jeżeli freski wykonuje się na powietrzu, dobrze jest zasłonić je na pewien czas matami ze słomy, przed zbytnim upałem i przed zbytnim zimnem, a szczególnie mrozem.

F r e s k s u c h y, czyli tzw. „fresco secco“, po fresku prawdziwym (buon fresco), ta technika jest najtrwalszą i tak samo odznacza się jasnymi kolorami jak fresk prawdziwy.

Technika ta jest w zasadzie połączeniem dwóch technik: wapiennej i temperowej. Najodpowiedniejsza, w tym wypadku, jest tu tempera kazeinowa, która w połączeniu z wapnem, daje

twardą powłokę nieodwracalną w wodzie. Dlatego też technika ta nadaje się szczególnie do malowania na tynkach wilgotnych i narażonych na wilgoć, lub zawilgoconych.

Technika ta jest obecnie stosowana nieprawidłowo i liczne odchylenia technologiczne, jakie zdarzają się, wskazują na brak rzetelnej wiedzy zawodowej.

Ta technika, jak i poprzednia, nie daje kolorów ciemnych z natury, a jeżeli technika zaleca się ciemnymi kolorami, prowadzi to użycie spoiwa tłustego, przeważnie pokostu. Takie traktowanie techniki prowadzi do zaniku transpiracji tynku, co powoduje niszczenie go od cegły.

Technika ta posiada te same właściwości co poprzednia.

Sgraffito. Technika stosunkowo mało znana w użyciu w malarstwie monumentalnym w kościołach, dlatego być może, że jest tak samo kłopotliwa jak i technika freskowa w pierwszej fazie przygotowawczej, bo trzeba odbijać tynk od cegły i nakładać mokry tynk przed rozpoczęciem pracy. Poza tym, również jak w poprzednich technikach, brak jest odpowiednich specjalistów. Tak samo wymaga wiedzy fachowej i doświadczenia, chociaż w samym wykonaniu technicznym jest trochę łatwiejsza, bo polega na wyskrobywaniu rysunku i umiejętnym odkrywaniu warstwy spodniej zakolorowanej, która w połączeniu z warstwą wierzchnią daje efekt graficznego rysunku w dwóch kolorach, a może być też i w paru kolorach.

Technika posiada te same właściwości co technika freskowa i nadaje się raczej do dekoracji zewnętrznej kościoła niż wewnętrznej, a jeżeli ma już być stosowana we wnętrzu to raczej w nawie, a nie w prezbiterium.

Technika ta odznacza się przeważnie kontrastem dwubarwnym, ostro od siebie odgraniczonym. Także albo tło jest ciemne, a rysunek wychodzi jasny, albo też odwrotnie, nie wyłączając możliwości przenikania nawzajem tych dwóch walorów kolorystycznych.

Technika ta daje duże możliwości artystyczne, zarówno co do faktury jak i zestawienia barwnego. Można bowiem poszczególne człony rysunkowe odpowiednio kolorować na sposób freskowy, kładąc kolor na mokry tynk, niezależnie od drapa-

nia rysunku. Tak potraktowana praca będzie miała charakter płaskorzeźby kolorowanej.

Technika ta tak samo wymaga barwników trwałych w wapie.

Techniki temperowe. Techniki temperowe należą do monumentalnych technik malarskich na tynku lub drewnie. Są to techniki bardzo trwałe, dające szlachetny ton, nieco przytłumiony, o wyglądzie atlasowym.

Technika ta daje nieograniczone możliwości malarskie pod względem artystycznym. Można uzyskać tony od najjaśniejszego do najciemniejszego z tym, że po wyschnięciu nieco zjaśniają.

Technika temperowa, dobrze sporządzona, daje wszelkie gwarancje. Pierwszym warunkiem, jest położenie tempery na czystym tynku wolnym od pobiał i suchym.

Tempera musi być sporządzona według prawideł chemicznych i wszelka dowolność wynikająca z nieuctwa prowadzi do niepowodzenia. Tempera wysycha stosunkowo długo, ponieważ zawiera w sobie tłuszcz, który schnie, czasem parę tygodni. Dokonywanie w tym czasie jakichkolwiek prób na wycieranie jest nie wskazane ze względu na uszkodzenie malowidła.

Chociaż tempery stosowane są dość często w kościołach, to jednak ich wartość technologiczna jest w wielu wypadkach bardzo wątpliwa. Nieuctwo w tym wypadku jest zastraszające i dlatego należy pilnie badać z czego tempera składa się i czy jest prawidłowo sporządzona. Prawidłowość poznaje się po proporcjach i po konsystencji spoiwa. Spoiwo klejące wodne może zawierać 30% tłuszczu zmydlonego w 30% zasady i posiadać musi zawieszinę o konsystencji gęstej zupy, którą reguluje się wodą w miarę potrzeby.

Technika ta nadaje się do wszystkich etapów pracy dekoracyjnej we wnętrzu kościoła. Można zakładać tła, malować ornamenty i obrazy. Jest odporna na działanie wilgoci okresowej krótkotrwałej, jak np. po dużym zgromadzeniu wierznych w kościele, a nawet na zasronienie i zalodzenie ścian, w wypadku braku dostatecznej wentylacji w kościele. Dowodzi to, że powierzchnia nie jest higroskopijna. Poza tym spoiwo

nie rozkłada się z nadmiaru wilgoci w powietrzu. Wszystkich tych właściwości tempera nabiera ze szlachetnego materiału, jaki musi być użyty, a szczególnie bieli cynkowej. Kredy tempera nie znosi. Do sporządzenia tempery mogą być użyte wszystkie kleje, nawet jajko, ale to ostatnie musi być stosowane bardzo oględnie i bardzo racjonalnie. Tempery jajowej nie można używać do zakładania dużych płaszczyzn, można natomiast używać do malowania obrazów, ale trzeba ją starannie konserwować, tzn. zabezpieczyć przed atakiem drobnoustroji. Do zakonserwowania tempery nie wolno używać sublimatu, dlatego, że przy zetknięciu się z żelazem, jakie znajduje się w parze wodnej, wytrąca się rtęć metaliczna, która robi ogromne spustoszenie, tworząc przykre, nieusuwalne czarne plamy.

Tempera przybiera swą nazwę od składu spoiwa i może być: tempera klejowa, kazeinowa, pół-olejna, jajowa, jajowo-pokostowa, jajowo-woskowa, białkowo-woskowa, woskowo-gumowa itp.

Nie każda tempera odpowiednia jest do wszystkich robót, ale powszechnie malarze, wszelakiego rodzaju, używają tempery jajowej, nawet do malowania ścian na gładko w jednym kolorze i tego należy bardzo wystrzegać się. Często zdarza się, że malarze używają złych środków konserwujących, jak to wyżej wspomniałem.

Do tempery używa się barwników odpowiednich do oleju. Tempera jest dlatego techniką stosunkowo kosztowną, ale bardzo pewną.

Technika kazeinowa. Technika ta chętnie bardzo stosowana jest przez przedsiębiorców starszego pokolenia i bywa przez nich rozmaicie sporządzana i używana. Jest stosunkowo tania i stwarza duże możliwości kombinacji technologicznych, które są często podłożem przeróżnych wariantów nieraz nie mających nic wspólnego z prawdziwym pojęciem tej techniki. Technika ta nadaje się tylko do robót sezonowych w kolorach jasnych i nie zalicza się do technik monumentalnych. Wobec tego w kościołach nie może być stosowana, mimo pewnych pozornych dodatnich właściwości.

Technika ta nie lubi wysokogatunkowego materiału, jak np. bieli cynkowej, ale za to daje znakomite wyniki przy za-

stosowaniu kredy. Znakomicie wtedy kryje, ponieważ tworzy gęstą i ściśłą zawiesinę, ale jest wobec tego higroskopijna i szybko zanieczyszcza się takie malowidło.

Osobną uwagę trzeba zrobić z powodu możliwości zastosowania wapna do kazeiny. Wtedy technika ta staje się najmniej odpowiednią do prac kościelnych, ponieważ osiągnięcia malarzkie tej techniki niewiele różnią się od techniki wapiennej. Malowidło można utrzymać tylko w jasnych kolorach i to stanowi poważne niedomaganie zarówno artystyczne jak i technologiczne. Po paru latach może zupełnie spełznąć, szczególnie przy użyciu kolorów wrażliwych na działanie światła.

Technika woskowo-olejna. Jest to technika bardzo droga, przez ogół wykonawców nie znana. Stosuje się ją przeważnie do polichromii kościołów drewnianych. Ale można też użyć jej na tynkach suchych. Ma tę zaletę, że daje się myć.

Technika krzemianowa. Obecnie prawie nie jest używana. Do robót kościelnych nie powinna być stosowana.

Technika wapienna. Technika ta jest trwała, odporna na wilgoć i odpowiednią jest do malowania wewnętrznych i zewnętrznych tynków w kolorach jasnych. W zasadzie jest to technika fasadowa. Technika ta może być potraktowana jako pierwszy etap pracy, o którym wyżej wspomniałem.

Na zakończenie trzeba dodać, że nie każda technika może być zastosowana bez zastrzeżeń, szczególnie jeżeli chodzi o tynki. Na ogół tynki przyjmują prawie wszystkie techniki, ale może zajść taki wypadek, że technikę trzeba będzie zastosować do tynku.

Jeszcze jedna bardzo ważna uwaga. Pod malowanie nie wolno używać, pod żadnym pozorem, cementu, tylko bardzo stare wapno.

Wewnętrzne tynki w kościołach także nie mogą zawierać nawet małej domieszki cementu, bo to powoduje bardzo przykre następstwa. Na cemencie można malować, ale tylko odpowiednimi farbami, przeznaczonymi do cementu.

Trzeba przyjąć zasadę, że nie powinno używać się cementu do robót kościelnych w ogóle, a zwłaszcza do robót tynkarskich.

Łódź

Prof. CHWALISŁAW ZIELIŃSKI