

Leonarda Wiczyńska

Technika i technologia dzieł współczesnych malarzy krakowskich

Ochrona Zabytków 33/4 (131), 311-318

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TECHNIKA I TECHNOLOGIA DZIEŁ WSPÓŁCZESNYCH MALARZY KRAKOWSKICH

Obiekty sztuki współczesnej ulegają stosunkowo szybko zniszczeniu, w związku z tym dużej wagi nabiera problem ich konserwacji. Próby przygotowania się do konserwacji sztuki współczesnej w Polsce podejmuje Katedra Technologii i Technik Konserwatorskich i Dziel Sztuki na Wydziale Konserwacji Dziel Sztuki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Działania przygotowawcze w dziedzinie konserwacji dzieł sztuki współczesnej — zdaniem prof. dra hab. W. Ślesińskiego¹ — winny uwzględniać następujące zagadnienia:

- przygotowanie specjalistów do tego typu konserwacji spośród studentów wydziałów konserwacji, to znaczy wprowadzenie częściowej specjalizacji w trakcie studiów;
- śledzenie dokonujących się na całym świecie poczynąń naukowych, zarówno teoretycznych, jak i praktycznych, w zakresie technologii i konserwacji sztuki współczesnej;
- prowadzenie badań nad współczesną technologią i techniką dzieł sztuki oraz środkami mogącymi mieć zastosowanie w konserwacji tychże dzieł;

- ścisła współpraca z obecnie działającymi artystami w celu uzyskiwania od nich danych o materiałach i technikach, jakimi się posługują przy wykonywaniu dzieł.

Ten ostatni postulat stał się podstawą badań, będących tematem niniejszego artykułu. Otrzymane informacje od kilku malarzy krakowskich — Włodzimierza Buczka, Adama Marczyńskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Jana Szancenbacha i Stanisława Wiśniewskiego, dotyczą materiałów i technik, jakimi posługują się, oraz odzwierciedlają stosunek tychże twórców do problemu konserwacji sztuki współczesnej. Być może zebrane wypowiedzi i krytyczne uwagi pozwolą na uniknięcie działań, które mogłyby okazać się posunięciami czynionymi wbrew woli artysty (np. kwestia werniksowania obrazów).

Twórczość żadnego z wybranych malarzy nie wiąże się oczywiście z wynalezieniem nowej techniki malarskiej, gdyż na tym polu od wieków nie nastąpiły radykalne zmiany. Zmienia się jedynie technologia i materiał. Tak więc wymienieni artyści stosują w swej twórczości techniki stosunkowo znane i popularne: technikę akwarelową, gwaszową, olejną, olejno-żywiczną, temperową, akrylową, kolażu i reliefu. Jednakowoż wszystkie te określenia są bardzo ogólne i nie dają dostatecznych informacji o konkretnym malowidle i jego budowie. Dzieje się tak tym bardziej dlatego, że tradycyjne przepisy oraz sztywne reguły coraz bardziej ulegają zatarciu i określenie np. „obraz wykonany techniką olejną” rozumiane może być bardzo różnorodnie. Często jest to tylko impresja na temat klasycznej techniki olejnej, która stanowi bazę dla własnych

modyfikacji artysty — zarówno jeśli chodzi o przygotowanie zaprawy, jak i spoiwa lub rozcieńczalnika farb.

Omawiani malarze, używając głównie farb olejnych, polimerowych czy temperowych, wypracowali, każdy na własny użytek, typową dla siebie odmianę danej techniki, odpowiadającą najbardziej ich temperamentowi, charakterowi pracy, założeniom artystycznym, zamierzonym efektom. Różnice w obrębie jednej techniki opierają się przede wszystkim na sposobie przygotowania podłoża, charakterze zaprawy oraz rodzaju i składzie spoiwa zastosowanego do rozcieńczenia farb.

Najbardziej może oryginalne dzieła pod względem techniki i technologii tworzą T. Kantor, A. Marczyński i J. Stern, którzy wprowadzają, w sensie dosłownym i w przenośni, elementy nowe, będące wynikiem własnych przemysłów. Natomiast zwolennikiem technik klasycznych jest W. Buczek.

Podłoże obrazów Włodzimierza Buczka stanowi najczęściej płótno, jednorodne w wątku i osnowie. Oprócz płótna artysta stosuje też jako podłoże płyty pilśniowe, ale odnosi się to głównie do obrazów o małych formatach, które traktuje jako próby wyrażenia artystycznej ekspresji poprzez możliwości łączenia różnorodnych technik malarskich. Są to więc zestawienia akwareli z tuszem, temperą, werniksem do farb olejnych i zageszczoną akwarelą. Płótno przed napięciem na krosno najczęściej, w zależności od możliwości, poddawane jest dekatyzowaniu. Następnie jest ono przeklejane, z reguły dwukrotnie, ok. 6-procentowym roztworem kleju glutynowego, po czym pokrywane warstwą zaprawy, najpierw o bardzo rzadkiej konsystencji, a następnie gęstszej. Malarz ten wykazuje brak zaufania i dużą ostrożność w stosunku do zapraw syntetycznych, takich jak np. „Polinit” czy „Gesso”, które uważa za bardzo wrażliwe na zmiany temperatury i wilgoci oraz twierdzi, że zaprawy te pracują niezależnie od płótna i krosna. Według W. Buczka najlepszą zaprawą na podłoże płócienne jest zaprawa kazeinowo-wapienna oparta na składnikach naturalnych, tj. starym wapień gazonym, chudym mleku i dodatku boraksu, amoniaku lub olejku kamforowego. Zaprawę taką stosuje artysta, zakładając ją w kilku warstwach po wcześniejszym przygotowaniu płótna, w następujący sposób: jedna warstwa lekkiego roztworu kleju glutynowego, którą po wyschnięciu przesmarowuje pobiałą wapienną; następną warstwą jest już zaprawa. Inną często stosowaną przez artystę zaprawę klasyczną stanowi zaprawa kredowo-klejowa. Jej spoiwem jest ok. 6—10-procentowy roztwór kleju glutynowego, wypełniaczem — kreda, plastyfikatorem — pokost lniany, a środkami konserwującymi — amoniak lub olejek kamforowy. Chcąc uzyskać zaprawę pochłonną, malarz do tej kompozycji dodaje jedno jajko kurze. Zaprawy te w swym składzie zawierają ponadto dodatek farby temperowej lub pigment. Odpowiednio zageszczone służą one również do formowania faktur obrazu, które jednak często uzyskuje artysta przez nakładanie grubszych warstw farby. Warstw takich nie tworzy on nigdy na ba-

¹ W. Ślesiński, *Restaurierung moderner Kunst in Polen*, [w:] *Restaurierung moderner Kunst*, Düsseldorf 1977.



1. Tadeusz Kantor — *Emballage-Figure (Głowa)*, 1967 r., wym. 80,5×100 cm, płótno lniane, zaprawa — „Polinit”, technika akrylowa i olejna szpachlówka, nici płótna; wł. Muzeum Narodowe w Krakowie

1. Tadeusz Kantor — *Emballage-Figure (Head)*, 1967, 80,5×100 cm, canvas, „Polinit” mortar, acryl and oil technique, painter’s putty, cloth threads (from the collections of the National Museum in Cracow)

zie farb akrylowych, które uważa — w przeciwieństwie do farb olejnych — za zbyt mało elastyczne w impastach i wykazujące tendencje do pęknięcia. Stosuje je jednak w swej twórczości z zastrzeżeniem, że cały proces malowania prowadzony jest tylko w tej technice lub sporadycznie wykonując podmalowanie farbami akrylowymi znacznie je rozcieńcza, osiągając efekt rozcieńczonej tempery. Tych ostatnich malarz używa rzadko przy wykonywaniu podmalówek oraz całych warstw malarskich, często jednak korzysta jednocześnie z farb temperowych oraz olejnych przy wykonywaniu warstw stanowiących płaszczyzny sąsiadujące ze sobą, których światła w efekcie końcowym łączy werniksem damarowym lub mieszaniną oleju lnianego i terpentyny. Mieszaninę tę, w różnych proporcjach w zależności od żądanych efektów (tłustych lub chudych), stosuje również jako spoiwo rozcieńczające

farby olejne produkcji fabrycznej. Malarz ten często zastępuje farby w tubie pigmentami w proszku, które po sprawdzeniu łączy ze spoiwem; w miarę możliwości są to naturalne ziemie, ale także barwniki syntetyczne. Powierzchnie obrazów na ogół werniksuje, nakładając werniks pędzlem (sporadycznie rozpylaczem) przeważnie na całą powierzchnię. W większości wypadków stosuje werniks damarowy; używane narzędzia — to pędzle i szpachelki.

„Tworzę w materii sztuki i obojętne, czy ten świat zginie czy nie zginie, to wszystkie elementy danej epoki, nawet te najgorsze, są świetnym materiałem dla sztuki”², a „destrukcja fascynowała mnie zawsze”³. Te dwie wypowiedzi Tadeusza Kantora określają w znacznym stopniu charakter jego twórczości plastycznej. Operuje on, zgodnie

² J. Domagała, *Oskarżony, Ring z T. Kanterem*, „HID”, nr 47 (922), 1979, s. 20.

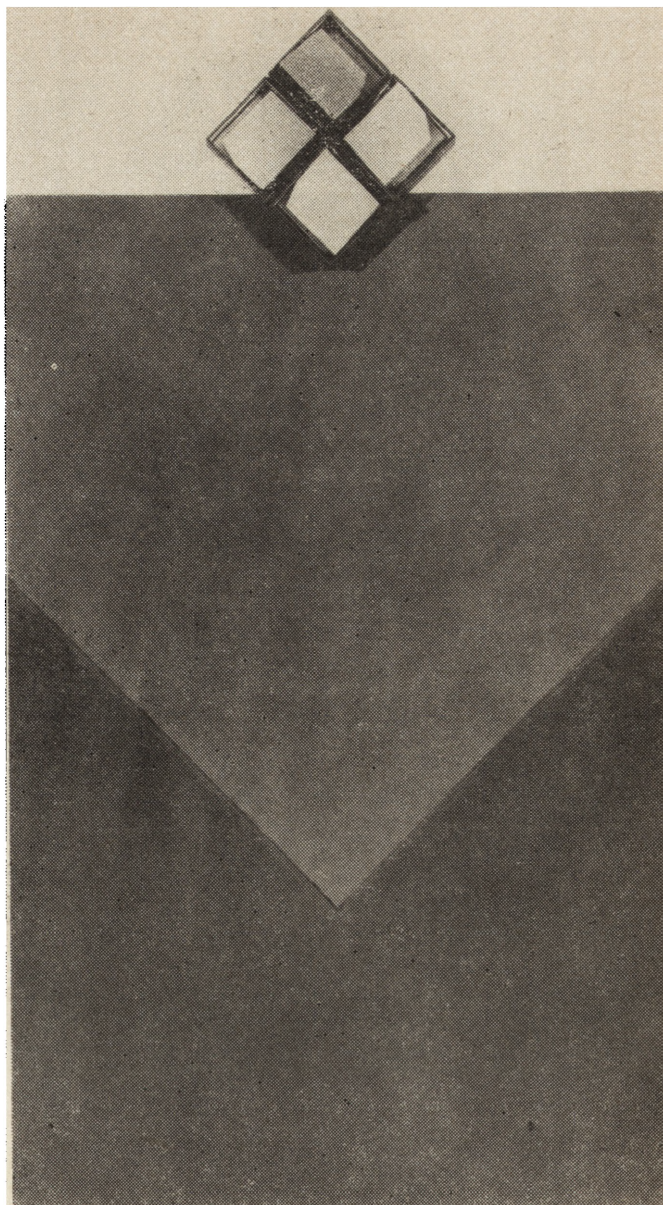
³ T. Kantor, *Odezyt w Związku Plastyków w Warszawie*, 23.I.1967, cyt. wg H. Ptaszkowska, *Kim jest T. Kantor?*, „Twórczość”, R. 25, nr 7, 1969, s. 120.

ze swym temperamentem artystycznym, tak różnorodnym materiałem, że nie sposób określić technikę jego obrazów. Sam artysta na jej temat mówi raczej niechętnie. Są to kompozycje (na podłożu z gruntowanego płótna lnianego) „dripping”, tworzone poprzez uzyskiwanie nakładanych w określonym skupieniu faktur z lanej farby olejnej i farby z różnorodnymi wypełniaczami (piasek, włókna płótna, trociny), skontrastowanych z gładko potraktowaną płaszczyzną tła. Od początku lat sześćdziesiątych są to obrazy-kolaże, obrazy-ambalaże, aranżujące przestrzeń przez wyzyskanie przedmiotów codziennego użytku, jak parasole, paczki, worki, plecaki i inne, które bądź naklejane są bezpośrednio, w stanie niemal surowym, na powierzchnię obrazu, bądź też wtapiane w jego akrylową lub olejną warstwę malarską, pokrywane nią, po uprzednim przetworzeniu, zaimpregnowaniu i uformowaniu pokostem, lakierami, szpachlówką, klejami etc. (taki rodzaj działania artysta ten stosuje w swej pracy znacznie częściej). Znowu jednak występuje tu kontrast płaszczyzn, faktur, choć nawet płaszczyzna umownie nazwana jednolitą, gładką nigdy nią nie jest w sensie dosłownym, gdyż zawsze wykorzystuje ona naturalną fakturę płótna z podłoża, nie zatracając jego charakterystycznych zgrubień i nierówności. Pojawiają się też specjalne efekty w warstwie malarskiej nakładanej bez nadmiernej dokładności, traktowanej laserunkowo lub impastowo. Twórczość tego artysty nie rządzi się stałymi, określonymi przepisami, zasadami i zdobytymi doświadczeniami, ale zarówno w sferze ideologii, koncepcji i założeń programowych, jak i pod względem budowy oraz materii ciągle zmienia się, jest żywa, zawsze w fazie eksperymentu. Z tego też powodu w chwili obecnej niemożliwe niemal jest uchwycenie dokładniejszych danych przydatnych przy ewentualnej konserwacji wielu jego dzieł. Dlatego w wypadku zakupów prac T. Kantora szczególnie istotne byłoby dążenie do uzyskania na bieżąco możliwie dokładnych na ich temat informacji.

Informacje takie są bardziej ściśle w odniesieniu do dzieł Adama Marczyńskiego. Artysta ten we wczesnym okresie twórczości malował na płótnie lnianym; przeklejał je 10–15-procentowym roztworem kleju glutynowego. Stosował przy tym zaprawę temperową, raczej tłustą, o składzie: olej lniany, biel cynkowa, jajko oraz niewielka ilość pokostu lnianego. Wymienione składniki były w ilości pozwalającej na rozprowadzenie zaprawy pędzlem (w 3–4 kolejno wysychających i szlifowanych warstwach). Na zaprawie tej artysta malował najczęściej farbami olejnymi lub pigmentami w proszku (głównie produkcji firmy Lefranc-Bourgeois albo w wypadku pigmentów ziemnych — polskie), które łączył spoiwem składającym się z oleju lnianego z domieszką spoiwa z zaprawy.

Po drugiej wojnie światowej A. Marczyński uwagę swoją skupił na „malarstwie materii”. Materią jest tu papier, drewno, płótno, blacha; malarz tworzy z nich kolaże, poprzez naklejanie winawilem na płyty pilśniowe.

Ostatnie 20 lat twórczości A. Marczyńskiego wypełniają „kompozycje ruchome”. Podłożem ich są również płyty pilśniowe, osadzone na ramach z suchego drewna. Zaprawę stanowią 3–4 warstwy farby emulsyjnej „Polinit TA”, z których każda po wyschnięciu szlifowana jest papierem ściernym, oraz kładziony na nich w fazie końcowej podkład „Gesso” (prod. firmy Talens). W warstwie malarskiej dominują farby akrylowe (prod. Talens i G. Rowney and Co. Ltd.), które artysta przedkłada nad olejne, gdyż stosując je może uzyskać kolor nie do otrzy-



2. Adam Marczyński — *Dekompozycja zdeterminowana*, 1971–1972 r., cz. d. 100×65 cm, cz. g. 17×17 cm, płyta pilśniowa, zaprawa — „Polinit”, technika akrylowa, srebrny proszek metaliczny, lakier „Nitro”, farby fluoryzujące; wł. Muzeum Narodowe w Krakowie

2. Adam Marczyński — *Determined Decomposition*, 1971/1972, 100×65 cm, 17×17 cm, hardboard, „Polinit” mortar, acryl technique, silver metallic powder, nitro varnish, fluorescent paints (from the collections of the National Museum in Cracow)

mania w technice olejnej. Ponadto w kompozycjach tych występują duże gładkie, jednolite powierzchnie, uzyskane dzięki nałożeniu 15–20 warstw farby akrylowej. Spoiwem rozcieńczającym farbę jest woda i medium, które w stężonej konsystencji służy również artyście do łączenia poszczególnych elementów konstrukcyjnych kompozycji i spoiwem tym zastępuje żółtkący z czasem winawil. Płytki pilśniowe osadzone na dwóch gwoździach w drewnianych ramkach-kasetonach pokrywa malarz srebrnym, rozprowadzonym w lakierze „Nitro” proszkiem metalicznym, połączonym ze sproszkowanym barwnikiem. Kolor srebrny i fluoryzujący (kasetony) artysta prószony na powierzchni rozpylaczem, inne farby rozprowadza za pomocą szerokich pędzli włosowych.



3. Kazimierz Mikulski — *Widok z mojego okna*, 1977 r., wym. 72×91 cm, płótno lniane, zaprawa — „Polinit”, technika, olejna; wł. Muzeum Narodowe w Krakowie

3. Kazimierz Mikulski — *View from My Window*, 1977, 72×91 cm, canvas, „Polinit” mortar, oil technique (from the collections of the National Museum in Cracow)

W przeciwieństwie do Adama Marczyńskiego, Kazimierz Mikulski posługuje się najczęściej techniką olejną. Podłożem jego obrazów jest zwykle płótno lniane (wczesne prace wykonane były również na teksturze i deskach kreślarskich), które przkleja ok. 10-procentowym roztworem kleju glutynowego. Najwcześniejszymi stosowanymi przez niego zaprawami były chude zaprawy kazeinowe, w których skład, poza kazeiną, wchodził pokost lub olej lniany, biel cynkowa i czasami żółtko kurzego jajka. Najczęściej zaprawa taka składała się z dwóch warstw nakładanych w 24-godzinnych odstępach. Od początku lat siedemdziesiątych zastępuje ją farba emulsyjna „Polinit”, nakładana w 2—3 warstwach. Obecnie artysta rozpoczyna próby pracy na podkładzie z „Gessa” (prod. Talens). Twórca ten stosuje głównie farby olejne, ze względu na ich długi czas wysychania. Nakłada je w kilku warstwach bez laserunków, czasem tworząc faktury, do których nigdy nie używa dodatkowych podkładów, kitów. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych farby te były produkcji polskiej, a obecnie firmy Winsor and Newton, Talens, Rowney i Lefranc-Bourgeois; jako rozcieńczalnika używa mieszaniny oleju lnianego i terpentyny w stosunku ilościowym

zależnym od zamierzonego efektu końcowego (1 : 1 lub 1 : 2). W latach 1958—1960 na obrazach tego malarza pojawiły się elementy z papieru, kamyki itp., naklejane butaprenem bezpośrednio na zaprawę lub na warstwę malarską albo też częściowo zalewane nią. Do montażu pełnego kolażu autor używał kleju „Best-test White Rubber” (prod. USA) i jego rozcieńczalnika „Bestine, Solvent and Thinner”. Stosuje go również obecnie. Jedynymi narzędziami dla tego artysty są pędzle; obrazów swych nie werniksuje lub czyni to sporadycznie po 3—4 latach.

W wypadku twórczości Jerzego Nowosielskiego również najczęstszym podłożem obrazów jest płótno lniane, ale także i drewno. Płótno nie jest dekatyzowane, a zaklejane lekkim roztworem żelatyny (czasem kleju glutynowego). Po wyschnięciu tej warstwy malarz zakłada emulsję temperową, sporządzoną w 2/3 objętości z wymienionego roztworu żelatyny i w 1/3 objętości z farby olejnej rozcieńczonej olejkim terpentynowym. Zaprawa nakładana jest w jak najcieńszej warstwie, na ogół jednej, sporadycznie są to dwie warstwy, ale nigdy zbyt grube. Rozprowadzana jest pędzlem w pomieszczeniu o podwyższonej



4, Jerzy Nowosielski — *Portret pływaczki*. 1956 r., wym. 100×60 cm, płótno lniane. zaprawa temperowa, technika olejna; wł. Muzeum Narodowe w Krakowie

4. Jerzy Nowosielski — *The Portrait of a Girl Swimmer*, 1956, 100×60 cm, canvas, distemper mortar, oil technique (from the collections of the National Museum in Cracow)

temperaturze. Nie zawiera ona dodatkowych plastyfikatorów, ale jest dostatecznie plastyczna, nie wykazuje tendencji do pękania, a obrazy można bez obawy związać; wysycha w ciągu co najmniej 48 godzin. Warstwa malarska również jest zwykle jedna, olejna, bez przemalowań, których artysta unika, wymywając terpentyną partie wymagające zmian. Jeśli opracowanie całej płaszczyzny obrazu nie jest możliwe w ciągu jednego dnia, stosuje on podział powierzchni na tzw. dniówki. Obecnie malarz na opisanej wyżej zaprawie stosuje walerowe przygotowanie

temperą, które po wyschnięciu pokrywa bardzo cienką warstwą werniksu rozcieńczonego terpentyną. Na takie podłoże zakłada jedną warstwę olejną, bez laserunków, których w ogóle nie stosuje. Rozcieńczalnikiem farb olejnych (prod. Rowney, Talens, Winsor and Newton) jest olejek terpentynowy.

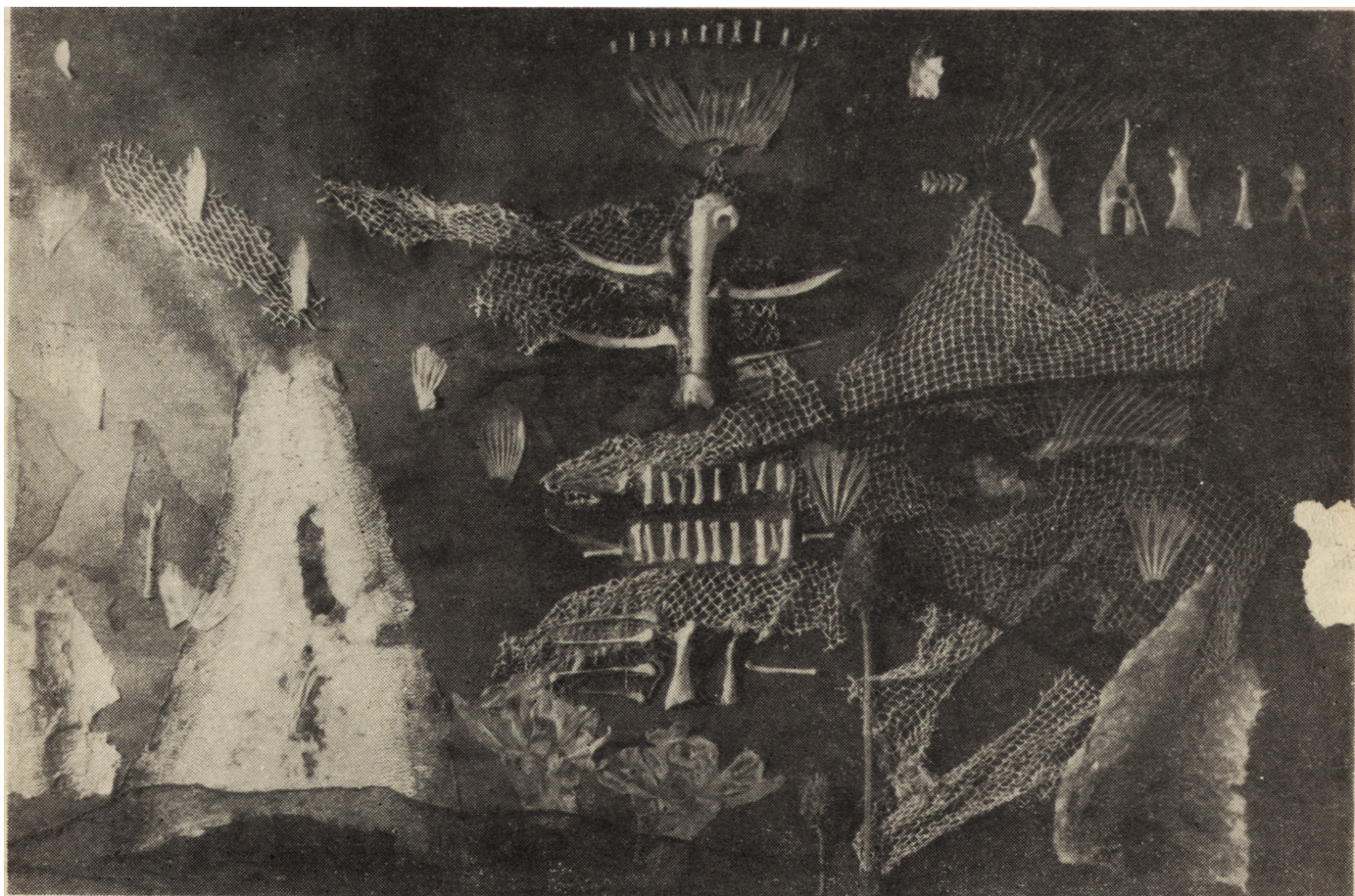
J. Nowosielski używa również farb polimerowych-akrylowych. Podłoże płócienne zaklejone jest jak poprzednio — roztworem żelatyny, po wyschnięciu której malarz zakłada farbami akrylowymi gładkie, jednolite tło. Od

niego następuje wyjście w kierunku formowania efektów kolorystyczno-przestrzennych w sposób analogiczny do techniki temperowej — od partii ciemnych do jasnych. Obrazy te, podobnie jak i wykonane w technice olejnej, artysta werniksuje rozcieńczonym werniksem półmatowym.

Również Jonasz Stern aż do roku 1956 wypowiadał się w swojej twórczości głównie w technice olejnej, malując swe obrazy na podłożu płóciennym: lnianym lub jutowym (lata 1930—1940), pokrytym 2—3-krotnie zaprawą temperową o składzie: 1 jajko kurze, pokost lniany w objętości 1 jajka, biel cynkowa, 6—10-procentowy roztwór żelatyny lub kleju glutynowego, kilka kropel 10-procentowego octu. Artysta pracował na niej po kilku tygodniach, używając farb olejnych z tub (często prod. Lefranc-Bourgeois), rozcieńczonych olejem lnianym z terpentyną, lub pigmentów w proszku (również Lefranc), ucieranych z olejem lnianym i niewielką ilością wosku pszczelego i terpentyny. Faktura tych obrazów powstawała przez zeszkrobwanie żyłką cieńszych warstw farb leżących na kilku lub na jednej warstwie spodniej. Niemal nigdy nie są one pokrywane werniksem, którego malarz ten jest zdecydowanym przeciwnikiem.

Od około 1960 r. J. Stern buduje swe obrazy wyłącznie metodą kolażu. Pojawiły się w nich skóry i ości ryb, kości, fragmenty tkanin, roślin. Przy tworzeniu tych dzieł

artysta zarzucił stosowanie pędzli i posługuje się głównie rozpylaczami zapewniającymi mu uzyskanie wibrującej powierzchni malowidła. Płaszczyzny większych fragmentów kości ścina piłkami i otrzymuje w ten sposób gładką powierzchnię, dzięki czemu możliwe jest przytwierdzenie danego elementu do podłoża. Podłożem tym jest najczęściej płótno lniane, przeklejone ok. 10-procentowym roztworem żelatyny i w dwóch warstwach kolejno wysychających, gruntowane farbą emulsyjną „Polinit”. Skóry ryb, ości, drobne kości, siatki przytwierdza malarz bezpośrednio do podłoża, stosując do tego celu winawil (od 1953 r. i później prod. włoskiej, a obecnie polską emulsję). Kości większe, cięższe przykręca od odwrocia śrubami. Jednak w tym wypadku podłożem jest już płótno naklejone, również winawilem, na płytę pilśniową. Proces przeklejania i gruntowania przebiega podobnie jak poprzednio. Kości, ości, skórki ryb przed przytwierdzeniem do podłoża są odpowiednio preparowane, tj. moczone przez ok. 1—2 tygodni w słabym roztworze wodnym sody lub proszku (w celu uniknięcia późniejszych procesów gnilnych), po czym przez 1 tydzień w ok. 10-procentowym perhydrolu, w celu wybielenia. Ze skórek rybich zeszkrobwane są wszelkie pozostałości i przecierane następnie formaliną. Po przyklejeniu wszystkich elementów kolażu winawilem, klej ten zostaje rozprysnięty na całej powierzchni. Płótno, tiul, sieci itp. marszczone są i po nasyceniu winawilem formowane bezpośrednio na



5. Jonasz Stern — *Ryby, które chciały pływać*, 1967 r., wym. 80×120 cm, kolaż — płótno lniane, zaprawa — „Polinit”, siatki, kostki, sieci, skóry i ości ryb, oset, farby temperowe, winawil; wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

5. Jonasz Stern — *The Fishes which Wanted to Float*, 1967, 80×120 cm, canvas, „Polinit” mortar, fish nets, bones and skin teasel, distemper paints, vinavil (from the collections of the Arts Museum in Łódź)

podobrazii. Faktury trocinowe przyklejane są również tym samym klejem. Przygotowane w ten sposób i przyklejone elementy oraz ich podłoże pokrywa artysta za pomocą rozpylacza warstwą malarską. Wielowarstwowe malowanie przebiega z zastosowaniem różnych barw, np. jako podkład pod czerwienie malarz stosuje zwykle barwy żółte, czernią jest często tusz. Najpowszechniej stosowanymi obecnie przez tego twórcę farbami są farby akrylowe oraz rozcieńczone tempery (czasem o natężeniu akwareli), do których używa barwników prod. Lefranc lub polskich (naturalne ziemie). Każda warstwa temperowa izolowana jest rozprysniętym na całej powierzchni winawilem. Proces malowania kończy się także dwu- lub trzykrotnym naprószeniem go na całej powierzchni, co ma zapobiec działaniu wilgoci. Od około 10 lat kolaże te zamykane są w drewnianych ramach, na których J. Stern osadza za pomocą listewek i gwoździ szyby ze szkła organicznego. Poza tym, że mają one znaczenie artystyczne, stanowią również pewną izolację i ochronę, a ich demontaż w wypadku konieczności oczyszczenia jest stosunkowo prosty.

Odmienne pracuje Jan Szancenbach, który stosuje dwie techniki malarskie: olejną i akrylowo-olejną. W obu wypadkach podłożem jest zawsze płótno lniane; wcześniej gruboziarniste, a obecnie tkane gładko. Niezależnie od rodzaju zaprawy jest ono przeklejane roztworem kleju glutynowego. W końcu lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych malarz ten stosował zaprawę olejną zawierającą kredę, biel cynkową, wodę klejową oraz olej lniany. Później jako podkład służyła mu farba emulsyjna „Polinit”, którą jednak ze względu na żółknięcie odrzucił i obecnie stosuje „Gesso” (prod. Talens) w kolorze białym lub zabarwione sproszkowanym pigmentem (prod. Rowney) albo farbą akrylową. Każdy rodzaj zaprawy nakłada artysta w 2—4 warstwach pędzlem; każdą następną o coraz mniejszym stężeniu, po całkowitym wyschnięciu poprzedniej i czasami po lekkim jej przeszlifowaniu papierem ściernym. Często, chcąc zapobiec nadmiernej chłonności, jako końcowej warstwy izolującej używa natryskiwanego werniksu retuszerskiego firmy Lefranc-Bourgeois, Talens lub Winsor-Newton. Na powierzchni zaprawy, w celu uzyskania grubszej faktury, formuje pewne partie obrazu bielą podkładową prod. Talens. W obrazach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych warstwy te zawierają jeszcze dodatki żwirku, grysiku etc. Gęste pasty, które zakłada malarz szpachelką bezpośrednio w grubych warstwach malarskich, uzyskuje również łącząc farby olejne z bardzo zagęszczonym olejem w tubie prod. Lefranc, który może być również przedtem rozcieńczony terpentyną.

Obrazy J. Szancenbacha malowane przed 1960 r. i obecnie opracowywane były wyłącznie w technice olejnej z zastosowaniem farb głównie firmy Talens; sporadycznie w dziełach tego artysty występować może biel cynkowa produkcyjnej polskiej (ASP — Warszawa lub M. Karmański — Kraków). Spoiwem rozcieńczającym w grubych warstwach jest mieszanina oleju lnianego z terpentyną (przewaga ilościowa oleju), a w warstwach laserunkowych — sam olej lniany lub połączony z werniksem retuszerskim. Od dwóch, trzech lat autor stosuje dodatek sykatywy prod. Winsor-Newton. Malowanie przebiega wielowarstwowo, przy czym kolejne nakładanie następuje po lekkim przeschnięciu warstwy spodniej, aby farby nie mieszały się; na powierzchni ostatniej warstwy stosowane są często laserunki. Niemal wszystkie obrazy artysta werniksuje, rozpylając na powierzchni werniks retuszer-

ski prod. Talens ewentualnie Winsor-Newton, który nie tworzy błyszczącej powierzchni, a jedynie półmatową. Z końcem lat sześćdziesiątych J. Szancenbach wprowadził do swych prac farby akrylowe (głównie firmy Rowney lub Talens). Malując nimi używa tych samych zapraw, podkładów i werniksu jak poprzednio; zmienia się jedynie rozcieńczalnik farb, którym jest teraz woda. Prace te nie są jednak nigdy wykonane w całości techniką akrylową, gdyż uzyskane przez artystę doświadczenia wykazały, że mieszać można ze sobą jedynie dwa kolory, wprowadzenie każdej następnej barwy prowadzi bowiem do „zbrudzeń”. Farby akrylowe stosuje więc wyłącznie do podmalowania pod warstwy olejne. O ile jednak farby olejne nakładane są wielowarstwowo, to akrylami maluje artysta cienko lub nieco grubiej, ale zawsze w jednej warstwie, którą czasem izoluje od warstw olejnych werniksem retuszerskim.

J. Szancenbach maluje swe obrazy na ogół przy świetle sztucznym.

Technika olejna i akrylowa dominuje również w twórczości Stanisława Wiśniewskiego. W początkowym okresie (lata 1960—1972) posługuje się głównie techniką olejną. Kontynuuje ją również obecnie. Podłożem jego obrazów jest zawsze płótno lniane, które przekleja ok. 6-procentowym roztworem kleju kostnego, a następnie pędzlem zakłada dwie warstwy zaprawy (jedna po wyschnięciu drugiej), sporządzanej według przepisu Z. Pronaszki: 1 łyżka oleju lnianego, 1 jajko kurze, 1 łyżka gipsu i bieli cynkowej oraz 6-procentowy roztwór kleju kostnego; składniki dodawane w ilości stosownej do wymaganej gęstości. W latach sześćdziesiątych malarz na tak skomponowanej zaprawie wykonywał cienkie faktury szpachlowym kitem olejnym do drewna, rozprowadzając go minimalną ilością oleju lnianego; obecnie nie stosuje tego typu zabiegów. Malarz używa farb olejnych firmy Grumbacher, Rowney, Talens i Winsor-Newton; sporadycznie są to farby polskie — M. Karmańskiego. Spoiwo rozcieńczające stanowi mieszanina 1 części objętościowej werniksu damarowego (obecnie Picture Varnish, prod. Talens, seria „Rembrandt”) z 1 częścią terpentyny. Kompozycję tę malarz stosuje głównie ze względu na możliwość uzyskania niezbyt świecącej powierzchni i niematowej. Prace z 1964 r., będące efektem podróży do ZSRR, malowane są farbami olejnymi, które z uwagi na konieczność szybkiego wysychania rozcieńczane są nawet benzyną. Werniksu jako całościowej wierzchniej warstwy twórca nie stosuje. W wypadkach koniecznych używa jedynie punktowo spoiwa werniksowo-terpentynowego.

Od 1972 r. S. Wiśniewski zaczął malować także farbami akrylowymi (prod. Rowney i Talens). Rozcieńczalnikami jest woda i medium, zaś podłoże stanowi płótno lniane, przeklejane 6-procentowym roztworem kleju kostnego a następnie (po wyschnięciu) pokryte 2—3 warstwami farby emulsyjnej „Polinit”, najczęściej w kolorze białym. Artysta posługuje się głównie pędzlami włosowymi płaskimi.

W twórczości omawianych artystów wyróżnić można dwa nurty: jeden — opierający się na stosowaniu tradycyjnych materiałów malarskich (np. płótno lniane, farby olejne, temperowe) oraz drugi — wykorzystujący nowosiągnięcia nauki (np. farby akrylowe, fluoryzujące, polioctan, zaprawy fabryczne, szkło organiczne). Oba te nurty bądź splatają się ze sobą w równym natężeniu, jak na przykład u T. Kantora, J. Szancenbacha czy S. Wiśniewskiego, bądź też jeden z tych nurtów zdobywa do

minację, tak jak w wypadku twórczości A. Marczyńskiego i J. Sterna (tworzywa sztuczne w warstwie malarskiej) oraz W. Buczka, K. Mikulskiego, J. Nowosielskiego (techniki tradycyjne).

Niezależnie jednak od występujących różnic zauważyć można pewną cechę wspólną działań wszystkich wymienionych twórców, a mianowicie dążność do stosowania materiałów malarskich o jak najlepszej jakości (firmy Rowney, Talens, Winsor-Newton czy Lefranc-Bourgeois) i osiągnięcia wysokiej trwałości swoich dzieł.

Uzyskane od artystów krakowskich informacje na temat technicznej strony ich twórczości stać się mogą podstawą do uporządkowania wiedzy o współczesnych technikach malarskich. Stanowią one zarazem swego rodzaju dokument czasu, zestaw danych być może wkrótce nieosiągalnych. „*Gdyby istniały — pisze Max Doerner — dokładne*

zapisy wielkich malarzy wszystkich czasów dotyczące stosowanych przez nich materiałów oraz metod budowania obrazów, wszyscy twórcy czerpaliby z nich wiele korzyści. Dlatego powinno się przy zakupie obrazów do galerii żądać od artysty informacji dotyczących techniki, w jakiej obraz został namalowany, zastosowanych gruntów i spoiw oraz technicznej metody budowania obrazu. Tego rodzaju informacje miałyby wielką wartość dla następnych generacji, zwłaszcza zaś dla późniejszej konserwacji obrazu.”⁴

*mgr Leonarda Wiczyńska
Kraków*

⁴ M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 15—16.

THE TECHNIQUE AND TECHNOLOGY IN THE WORKS OF CONTEMPORARY CRACOW PAINTERS

Both in the world and in Poland works of contemporary art suffer destruction in a relatively short time and their conservation poses an ever bigger problem. The detailed information acquired direct from several Cracow artists (W. Buczek, T. Kantor, A. Marczyński, K. Mikulski, J. Nowosielski, J. Stern, J. Szancenbach and S. Wiśniewski) and briefly presented in this article, concerning their work, its technical, technological and material aspects as well as the author's comments on conservation and varnishing of paintings, may provide the base for putting straight the knowledge of contemporary painters' techniques and for the future preservation of the works under discussion. At the same time these data constitute a kind of the time document, a set of unique and soon unattainable information. Thanks to this it will be possible to avoid measures that might be against the will of the artist.

None of the works of the above listed painters is associated with the invention of a new painting technique and this is easy to understand. In their works the painters apply relatively well-known and popular techniques, i.e. water painting, gouache, oil, oil and resin, distemper, acryl, relief. However, all these definitions are very general and do not provide sufficient information on a particular painting and its structure. This is mainly because of the fact that

traditional laws and rigid regulations are getting effaced and the term of oil technique may be understood in different ways. Quite often it is only an impressional expression of a classical oil technique, providing the base for artist's own modifications in preparing the mortar, binding agent or vehicle.

Generally, one can distinguish two trends in the works of the artists under discussion: the first one bases on traditional methods (canvas, oil and distemper paints, author's mortars) and the other one uses new scientific developments (fluorescent acryl paints, polyacetate, ready-made mortars, organic glass, etc.). The two trends either interwine in more or less the same degree (e.g. T. Kantor, J. Szancenbach or S. Wiśniewski), or one of them dominates the other as can be seen in the works of A. Marczyński and J. Stern (synthetic materials in the painting layer) and of W. Buczek, K. Mikulski and J. Nowosielski (traditional techniques).

Still, irrespective of the division one can detect a certain common trait in all works, i.e. a wish of the artists to use painting materials that have the best quality and ensure a high durability of their works.