

# A. Jagna Janicka

---

## Technika i technologia dzieł kilku współczesnych malarzy warszawskich

---

Ochrona Zabytków 38/2 (149), 122-126

---

1985

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## TECHNIKA I TECHNOLOGIA DZIEŁ KILKU WSPÓŁCZESNYCH MALARZY WARSZAWSKICH \*

Współczesne malarstwo, lekceważąc poprawność i trwałość tradycyjnego warsztatu malarskiego, wymyka się wszelkim regułom i zasadom technologii malarskiej. Dla wyrażenia wyznawanych przez siebie idei, artyści wprowadzają do swych obrazów dotychczas nie używane materiały, stwarzając nowe środki wyrazu. Objawem niezamierzonym (choć nie zawsze) tych działań jest bardzo szybki proces degradacji dzieł sztuki współczesnej, w związku z czym dużej wagi nabiera problem ich konserwacji. Na fakt szybkiego niszczenia sztuki współczesnej zwraca uwagę również Heinz Althöfer. W ostatnich latach liczba uszkodzonych obiektów sztuki nowoczesnej wzrosła znacznie w stosunku do liczby uszkodzonych dzieł sztuki dawnej. Na przykład w Muzeum Sztuki w Düsseldorfie konserwacje dzieł sztuki nowoczesnej stanowią 30–40% ogółu przeprowadzonych prac konserwatorskich.<sup>1</sup>

Na konieczność konserwacji i badań technologicznych współczesnych dzieł sztuki wskazywała również konferencja ICOM w Madrycie w 1972 r., podczas której utworzono grupę roboczą o nazwie „Malarstwo XX w.”, zajmującą się problemami etycznymi współczesnego malarstwa, zagadnieniem autorstwa obiektów sztuki nowoczesnej oraz rozszerzaniem wiedzy i zasad etyki konserwatorskiej<sup>2</sup>.

Konserwacja współczesnych dzieł sztuki wymaga poznania przede wszystkim sposobu ich realizacji od strony warsztatowej. Najwięcej danych na ten temat dostarczają informacje przekazane od samych autorów. Konieczne jest więc wprowadzenie w życie ankiet dotyczących technik malarskich poszczególnych artystów, zawierających informacje o rodzaju podłoża, zaprawy, farby i jej sposobu zakładania, użytych mediów, werniksów oraz opinii o werniksowaniu obrazów w galeriach sztuki tych artystów, którzy pierwotnie tego nie uczynili.

Komunikat niniejszy jest próbą kontynuowania problematyki na tych łamach już poruszanej<sup>3</sup> i zawiera informacje dotyczące techniki i technologii współczesnych dzieł, uzyskane od wybranej grupy artystów.

## Jan Tarasin

Podłoże obrazów Jana Tarasina stanowi najczęściej płótno, przeklejone roztworem kleju stolarskiego lub żelatyny o słabym stężeniu. Malarz sporządza zróżnicowane zaprawy: olejną, w skład której wchodzi pokost lniany, biel cynkowa i kreda; temperową (szczególnie

częstą we wcześniejszych obrazach) o składzie: biel cynkowa, całe jajko, ocet, pokost lniany oraz zaprawę syntetyczną produkcji firmy Talens-„Gesso”, tę ostatnią stosuje w obrazach wykonanych w technice akrylowej.

Proporcje składników poszczególnych zapraw muszą być – według autora – takie, by otrzymana zaprawa była chłonna.

Artysta nie wykonuje precyzyjnego rysunku bezpośrednio na podobrazii, zarysowuje tylko kompozycję, głównie korzystając z wcześniej opracowanego małego szkicu kompozycji.

Technika malarska Jana Tarasina w latach 1962–1968 bardzo różni się od obecnej. Powstały wtedy obrazy o bogatej, zróżnicowanej fakturze, z połyskiem. Efekt emalii, tak często spotykany w obrazach z tego okresu, artysta uzyskiwał lejąc emalie olejne produkowane dla celów przemysłowych, rozcieńczone terpentyną z dodatkiem artystycznych farb olejnych. Obrazy powstające w tym czasie – to kompozycje wykonane techniką wielowarstwową. Poczynając od zakładania imprimatury z farby olejnej rozcieńczonej terpentyną, przez właściwą warstwę malarską emaliową, aż po ostatnią warstwę: wcieranych lub lanych olejnych laserunków. Artysta często też wmalowywał w mokrą warstwę malarską linearny rysunek.

W latach siedemdziesiątych malarz odchodzi od fakturowych efektów, rozbudowanych i bardzo malarskich, a zaczyna stosować bardziej ascetyczne środki wyrazu. Okres ten związany jest z wprowadzeniem nowej dla autora techniki malarskiej, opartej na farbach akrylowych. Zmienia się również struktura obrazów Jana Tarasina. Artysta wykonuje czasami „podmalowanie” barwne, stosując do tego celu „Gesso”, zabarwione farbami akrylowymi. Następną warstwą jest warstwa farby olejnej lub akrylowej. Używa farb olejnych prod. Talens i G. Rowney and Co. Ltd. oraz po wcześniejszym odsączeniu na bibule farb artystycznych produkowanych przez ASP w Warszawie. Rozcieńcza je terpentyną, rozpuszczalnikiem benzynowym. Stosuje biel tytanową i cynkową. Farby akrylowe firmy Talens zakłada laserunkowo, rozcieńczając wodą, czasami medium akrylowym. Aby uzyskać efekty reliefowe, stosuje zagęszczoną farbę akrylową z tuby. Technika akrylowa Jana Tarasina jest również wielowarstwowa. Twórca, chcąc uzyskać pożądaną kolor, nie zawsze miesza kolory na palecie, często stosuje nawarstwienia barw czystych. Używa również letrasetów oraz farby olejnej jako warstwy końcowej obrazu. Rozcieńczoną terpentyną

\* Komunikat jest fragmentem pracy magisterskiej, napisanej w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierunkiem doc. dr hab. Marii Roznerskiej w 1983 r.

Od redakcji: publikując komunikat na temat techniki malarskiej wybranych artystów, pragniemy zwrócić uwagę na konieczność dokumentowania konkretnych dzieł. Sądzimy, że zakupom muzealnym winny towarzyszyć podobne opisy, gromadzone w muzealnych pracowniach konserwatorskich.

<sup>1</sup> H. Althöfer, *W sprawie konserwacji dzieł sztuki nowoczesnej (w:) Konserwacja malarstwa sztalugowego*. „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, t. XXVII, 1970, s. 127.

<sup>2</sup> H. Althöfer, *Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte*, „Maltechnik Restaura”, nr 3, 1977, s. 186–192.

<sup>3</sup> L. Wiczyńska, *Technika i technologia dzieł współczesnych malarzy krakowskich*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, 1980, s. 312–313.



1. J. Tchórzewski, „Kompozycja”, 1963, gwasz, papier naklejony na płytę pilśniową, wł.: Muzeum Narodowe w Krakowie  
 Deformacja podłoża – wyrzyszenia, powstałe w wyniku heterogenicznego podłoża: na płytę pilśniową naklejono papier, który pod wpływem wilgoci rozciąga się

1. J. Tchórzewski, „Composition”, 1963, gouache, paper stuck to hard-board, owned by the National Museum in Cracow  
 Deformations in the groundwork – bulges resulting from heterogeneous groundwork; hard-board has been coated with paper which has got stretched under the effect of dampness



ną farbę olejną rozlewa po powierzchni obrazu, uzyskując efekty laserunkowe. Posługuje się właśnie taką metodą (nie używa do tego celu pędzla), gdyż zauważył, że farby akrylowe rozpuszczają się pod wpływem spoiwa olejnego i rozcieńczalnika farby. Autor nie wszystkie obrazy werniksuje. Kompozycje akrylowo-olejne pokrywa warstwą werniksu końcowego „Rembrandt” firmy Talens lub medium akrylowym. Niektóre obrazy werniksuje tylko fragmentarycznie, by pogłębić ton, np. czerni lub błękitu o spoiwie akrylowym. Nie jest to jednak regułą, lecz wynika z koncepcji artystycznej; w jednym obrazie mogą znajdować się czernie werniksowane – głębokie, połyskliwe oraz czernie matowe – nie pokryte werniksem. Obrazy malowane w czystej technice akrylowej czasami pokrywa medium akrylowym. W swojej pracy autor używa nie tylko pę-

dzli, ale również szmat – do zakładania wcieranych i lanych laserunków.

Niektóre obrazy Jana Tarasina powstają w ciągu długiego czasu, są fragmentarycznie przemalowywane, inne znów malowane powtórnie na nowo. Całą powierzchnię starego obrazu pokrywa warstwą zaprawy „Gesso” i na tej wtórnej zaprawie opracowuje nową kompozycję. Malarz uważa, iż jego obrazy, znajdujące się w zbiorach prywatnych i muzealnych, nie powinny być werniksowane, według słów autora „muszą same sobie dawać radę”, bez profilaktycznych ingerencji konserwatora. Jednak w wypadku wyraźnych zniszczeń obrazu, np. ubytków warstwy malarskiej, życzy sobie, by punktowania i wszelkie zabiegi przy obrazie wykonywał konserwator.

Stosunek Jana Tarasina do technologii jest pobłażli-

wy. Sądzi, że potrafi dostosować się do jej zasad, ale tylko wówczas, gdy nie hamuje jego działań artystycznych, nie krępuje swobodnego procesu twórczego. W przeciwnym razie kładzie większy nacisk na efekty malarskie niż poprawność ich tworzenia z punktu widzenia technologicznego.

### Stefan Gierowski

Artysta ten posługuje się wyłącznie techniką olejną. Podłożem jego obrazów jest płótno, które przekleja klejem stolarskim. Po wyschnięciu tej warstwy twórca zakłada warstwę zaprawy temperowej półtłustej, w skład której wchodzi jajko, olej, biel cynkowa, woda. Warstwa malarska jest olejna, jednorodna, bez lase-runków, podmalowań, jedynie gdy obraz powstaje przez kilka lat – z nawarstwieniami. Używa farb olejnych produkowanych w ASP w Warszawie, rozcieńczając je terpentyną. Stosuje biel tytanową. Malarz nie werniksuje swoich obrazów, a jedynymi narzędziami jego pracy są pędzle i szmaty. Autor dopuszcza możliwość werniksowania obrazów w celach profilaktycznych, ale podkreśla konieczność używania jedynie werniksów matowych. Zgadza się, by w razie konieczności uzupełnień ubytków warstwy malarskiej dokonywał konserwator.

Twórca uważa, że znajomość technologii malarskiej jest potrzebna w pracy, ale rzadko można korzystać z niej w pełni, ze względu na brak poszukiwanych i dobrej jakości materiałów malarskich.

### Jerzy Tchórzewski

Artysta wykorzystuje w swych obrazach różne rodzaje podłoży. Płótno lniane jest podobrazem dzieł malowanych techniką olejną, akrylową, temperową, olejno-akrylową, papier stanowi podłoże akwareli, gwaszu (gwaszem artysta nazywa dla uproszczenia – technikę mieszaną farb wodnych) i akrylu, natomiast płyta spłisniona, używana bardzo rzadko, tworzy podobrazie techniki olejnej, gwaszowej i akrylowej.

Autor przekleja płótno dwukrotnie 7-procentowym roz-tworem kleju stolarskiego.

W czasie swojej działalności malarskiej J. Tchórzewski stosował różnego rodzaju zaprawy. Do roku 1964–1965 sporządzał zaprawę emulsyjną z bieli cynkowej, kredy, 7-procentowego roztworu kleju stolarskiego, pokostu lub oleju lnianego. W latach 1965–1972 zaprawę własnoręcznie sporządzaną przez malarza zastąpiła farba emulsyjna, natomiast po 1972 r. używa zaprawy akrylowej, przeważnie zaprawy gotowej „Gesso” prod. Talens. W ostatnim czasie twórca kładzie szpachlę „Ges-so” na nieprzeklejone płótno. Zwraca również uwagę, że w jego obrazach granice pomiędzy zaprawą a ma-lowidłem niejednokrotnie zacierają się. Niektóre partie obrazu mają podkłady z tego samego materiału, co zaprawa, np. „Gesso” z domieszką różnych ma-teriałów. Malarz nie wykonuje precyzyjnego rysunku kompozycji przed przystąpieniem do malowania. Far-bą, pędzlem określa tylko ogólne zarysy głównych komponentów obrazu.

Twórca nie stosuje podmalowań w ich tradycyjnej funkcji. Czasami podmalowuje te partie obrazu, gdzie kolor ma prześwitywać od wewnątrz. Farby olejne roz-cieńcza terpentyną z odrobiną oleju. Do laserunków

używa werniksu retuszerskiego prod. Talens z dodatkiem terpentyny. Sporadycznie stosuje „Rembrandt Painting Paste” prod. Talens oraz bardzo rzadko inne media. Maluje pędzlem, szpachlą, i – jak sam określa – „czym się da”. Obrazy powstają w stosunkowo długim czasie, dlatego też zdarzają się nawarstwienia w obrazie. Werniksuje tylko niektóre dzieła. Uważa, że tylko obrazy werniksowane przez twórcę mogą być po-wtórnie werniksowane, jeśli zajdzie taka konieczność. Obrazy nie werniksowane przez malarza powinny ta-kie pozostać.

Według opinii Jerzego Tchórzewskiego znajomość tech-nologii na pewno jest pożyteczna, pod warunkiem, że nie krępuje ona inwencji. „To tak jak z higieną – mó-wi – głównych jej zasad należy przestrzegać, ale jakby wyglądało nasze życie, gdyby się myślało tylko o tym, co jest zdrowe, a co nie?”.

### Zbigniew Makowski

W twórczości Z. Makowskiego z punktu widzenia tech-nologicznego można wyróżnić dwa wyraźne okresy, dla których przełomową datą jest rok 1962.

Okres do 1962 r. twórca nazywa „okresem moderni-zmu” – kiedy zarysowują się świadome „ostentacyjne technologiczne dezynwoltury”. W okresie tym podłoża-mi obrazów są: sklejka złej jakości, która po pewnym czasie pęka (jest to działanie świadome) i płótno. Cha-rakterystyczna jest rozbudowana faktura, utworzona przez żużel i ryż przymocowany werniksem do obrazu. Maluje w tym czasie lakierami szybko schnącymi pro-dukcji przemysłowej. Używa werniksów robionych do-mowym sposobem z kalafonii polskiej i mastyksu uży-wanego w perukarstwie. Pokrywa obrazy grubą war-stwą tego werniksu, uzyskując efekt emaliowy.

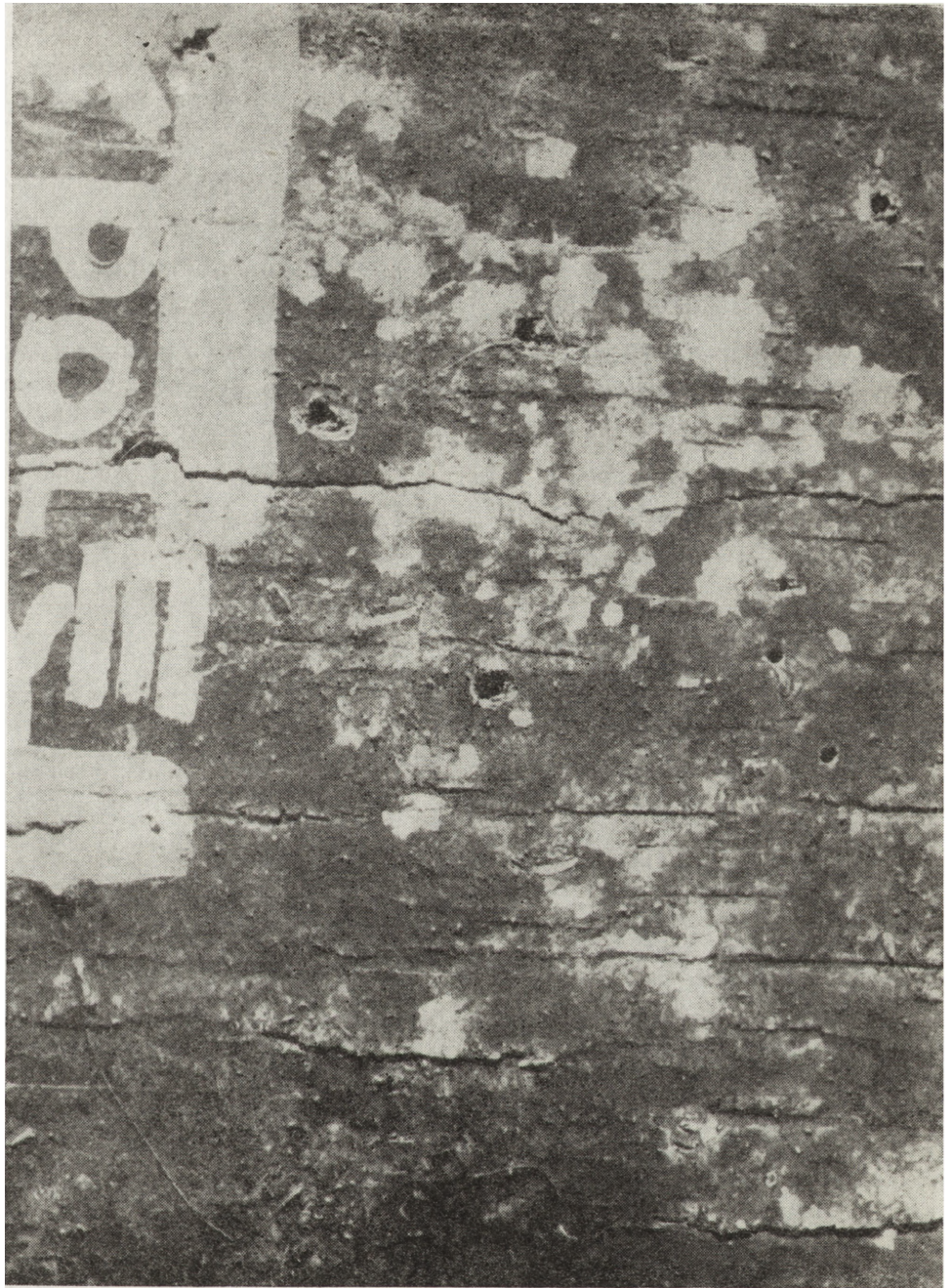
W 1962 r. pod wpływem pobytu w Paryżu Z. Makowski zauważa, że jego dotychczasowe działania, czynione świadomie błędy technologiczne nie są usprawiedliwio-ne artystycznie. Takie swobodne działania, traktowanie zasad technologicznych z dużą ostentacyjnością, było powszechne i modne w latach sześćdziesiątych wśród artystów. W 1975 r. twórca stwierdził: „trudno oderwać się od swojej epoki, ale może lepiej starać się formo-wać kryteria własne, niż ulegać cudzym”<sup>4</sup>. Sądzę, że słowa te charakteryzują również przełom w traktowaniu doświadczeń technologicznych zaznaczony w 1962 r. Od 1962 r. artysta maluje cienko, nie używa bieli, trans-ponuje styl rysunkowy na malarstwo.

Obecnie podłożem jego obrazów są: płótno lniane, nie dekatyzowane, płyty spłisnione, deski dębowe i maho-niowe. Deski przygotowuje bardzo starannie, zapobie-gając ich paczeniu przez gotowanie w oleju lnianym. W latach siedemdziesiątych Z. Makowski używał płó-cien fabrycznie gruntowanych, ale z perspektywy czasu ocenia je jako złe, gdyż zbyt łatwo ulegają deforma-cjom podłoża, obwisają, paczą się. Podłoża przekleja żelatyną, a następnie powleka zaprawą syntetyczną „Gesso” prod. Talens.

Technika malarska Z. Makowskiego jest wielowarstwo-wa: podmalówkę wykonuje akrylami prod. Rowney and Co. Ltd., czasami tuszem chińskim, właściwą warstwę malarską farbami olejnymi w barwach czystych prod.

<sup>4</sup> Zb. Makowski rozmawia z redakcją, „Projekt”, nr 3, 1975, s. 8.





2. Z. Makowski, „Ogród czerwony” (fragment), 1964, olej, sklejka, wł.: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy  
*Spękania powstałe z biegiem czasu w podłożu obrazu – sklejce drewnianej, są akceptowane przez malarza; w tym wypadku świadome użycie materiału złej jakości było podyktowane racjami artystycznymi*

2. Z. Makowski, „The Red Garden” (detail), 1964, oil-painting, plywood, owned by the District Museum in Bydgoszcz  
*Cracks that have appeared with time in groundwork (i.e. plywood) are accepted by the painter; in this case a conscious application of a badquality material was dictated by artistic reasons*

Rowney and Co. Ltd., Talens, rozcieńcza je werniksem i terpentyną francuską. Obecnie stosuje również biele: tytanową i cynkową, jeśli świadomie chce wyeksponować późniejsze zmiany w sile krycia farby. Czasami używa bieli, wcierając ją na sucho w podłoże. Jeśli w obrazach pojawia się faktura, jest ona olejna, bez żadnych domieszek. Często stosuje laserunki, zarówno na impastach, jak i na gładkich powierzchniach, używając farb laserunkowych rozcieńczonych werniksem. Stara się natomiast używać farb laserunkowych w spodnich warstwach struktury obrazu oraz nie mieszać wzajemnie „farb drobno i grubopigmentowych” (jest to określenie malarza, sądzą, że ma na myśli farby o pigmentach drobno- i gruboziarnistym).

Obrazy olejne werniksuje po upływie jednego roku werniksem „Rembrandt” firmy Talens. Jeśli maluje w technice czysto akrylowej, stosuje również wielowarstwowe opracowanie kompozycji. Odnosi się to zarówno do właściwych warstw malarskich o barwach czy-

stych i dźwięcznych, jak i do wielokrotnie zakładanych laserunków. Obrazy akrylowe werniksuje również werniksem „Rembrandt”. Jeśli w strukturze obrazu występują elementy rzeźbiarskie, wykonane są z materiałów o dobrej jakości i wytrzymałości na czynniki niszczące. Są to: mahoń, mosiądz, drut miedziany, blacha z opakowań francuskich akwarel. Partie w obrazie wymagające zmian wymywa terpentyną lub usuwa wierzchnią warstwę linoksydu pumeksem. Mimo tych zabiegów niektóre obrazy powstające latami zawierają wielowarstwowe przemalowania, czasami też artysta maluje po raz drugi na starych obrazach.

Odmienny sposób pracy objawia się w ostatnich kompozycjach powstających na deskach dębowych. Wcześniej wygotowane w oleju deski pokrywa zaprawą „Gesso”, czasami tylko we fragmentach, a po wyschnięciu zaprawy zmniejsza jej grubość przez drapanie aż do powierzchni deski. Ze względu na to, że autor werniksuje swoje obrazy po upływie roku, niektóre tra-

fiają do muzeów i kolekcji prywatnych jeszcze nie werniksowane. Z. Makowski uważa, że w takim wypadku koniecznie powinno się je pokryć werniksem. Sądzi, że wszelkie prace przy obrazie powinien wykonywać konserwator.

Obecnie twórca przywiązuje bardzo dużą wagę do poprawności technologicznej i trwałości swoich obrazów, a znajomość tych zagadnień przez współczesnych malarzy ocenia negatywnie.

Zebrane informacje – niezależnie od techniki malarzkiej stosowanej przez poszczególnych twórców – pozwalają na określenie pewnych punktów wspólnych w poglądach malarzy:

– Stosunek współczesnych malarzy do technologii jest pobłażliwy. Ogólnie starają się dostosować do zasad technologicznych, ale tylko pod warunkiem, że nie krępują one swobodnego procesu twórczego. W miarę możliwości artyści starają się jednak używać materiałów dobrej jakości (firm Rowney i Talens), ubolewając nad brakiem dobrej jakości materiałów malarskich.

– Werniks, pełniący do tej pory w obrazie funkcję ochronną, zyskał nowy walor: jest świadomym elementem artystycznym. Dlatego też zagadnieniem nasuwającym wiele wątpliwości jest sprawa nieautorskiego werniksowania obrazów (np. w czasie konserwacji). Artyści mają bardzo indywidualne spojrzenie na ten problem. Z. Makowski uważa, że werniksowanie jest konieczne, S. Gierowski niechętnie zgadza się na ten zabieg, podkreślając, iż ma to być werniks matowy, J. Tarasin i J. Tchórzewski nie dopuszczają możliwości werniksowania. Ze względu na tak dużą rozbieżność opinii, muzea dokonujące zakupów współczesnych obrazów powinny domagać się od artysty dokładnych informacji na ten temat.

– W wypadku zniszczeń struktury obrazów artyści nie chcą podejmować się konserwacji swych dzieł. Zabiegi mające zahamować niszczenie dzieł winni według ich opinii wykonywać konserwatorzy. Dotyczy to również punktowania ubytków warstwy malarskiej.

*mgr A. Jagna Janicka  
Kraków*

## THE TECHNIQUE AND TECHNOLOGY IN WORKS OF SOME CONTEMPORARY WARSAW PAINTERS

The article gives information on the technique and technology of contemporary works, obtained from some Warsaw painters such as Jan Trasin, Stefan Gierowski, Jerzy Tchórzewski and Zbigniew Makowski.

Irrespective of the painting technique employed by individual artists, the information compiled makes it possible to define certain common points expressed by the painters:

– The attitude of today's painters to technology is lenient. On the whole they try to get adjusted to technological principles but only under the condition that they would not impede a free creative process. Still, whenever possible the artists aim at using materials of good quality (made by Rowney and Talens); they find deplorable a shortage of painting materials of good quality.

– Varnish, which so far has played a protective role in painting, now has obtained a new quality. It has become a conscious artistic element. Therefore, the problem that gives rise to a number of doubts is the question of non-author's varnishing of paintings (e.g. during conservation). Artists look at that problem in a very individual way. Because of a big difference of opinions in this respect, museums which purchase paintings by modern artists should ask them for detailed information on this subject.

– In the case of the impairing of the structure of paintings artists do not want to take up conservation of their works. The procedures aimed at preventing the decay of pictures should be done by conservators. This applies also to stippling the missing parts of the painting layer.

WOJCIECH CHUDZIAK

## NEGATYWY FUNDAMENTÓW ODKRYWANE NA WIELOFAZOWYCH ŚREDNIOWIECZNYCH OBIEKTACH ARCHITEKTONICZNYCH

Ostatnie lata przyniosły wiele różnego rodzaju prac wykopaliskowych na obiektach architektonicznych. W wyniku przeprowadzonych badań wiedza o wczesnośredniowiecznej architekturze Polski znacznie się poszerzyła. Główna uwaga badaczy, obok zagadnień osadniczych związanych z powstaniem budowli, skoncentrowała się na chronologii oraz na zagadnieniach

architektonicznych.<sup>1</sup> W problematyce badawczej sprawa technik budowlanych traktowana była dość marginalnie i nie doczekała się jeszcze żadnego syntetycznego opracowania. Trzeba jednak zdać sobie sprawę z tego, że stanowi ona jedno z głównych zagadnień w procesie poznania obiektów architektury, z którym wiąże się ściśle wszystkie następne. Jej poznanie prowadzi do uzyskania informacji, które w trakcie prac archeologicznych będą stanowiły logiczne uzasadnienie różnych twierdzeń. Wiele bowiem problemów bez znajomości podstawowych technik budowlanych nie może być rozwiązanych, a wszelkie próby interpretacji

<sup>1</sup> Z. Podwińska, *Zabudowa. Budowle monumentalne*, (w:) *Historia kultury materialnej Polski w zarysie*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 226.