

Tytus Sawicki

Upadek techniki buon fresco w XIX wieku

Ochrona Zabytków 46/4 (183), 347-353

1993

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.

Tytus Sawicki

UPADEK TECHNIKI *BUON FRESCO* W XIX WIEKU*nomina nuda tenemus*

Bernard Morliacensjusz

De contemptu mundi, XII w.

Wiek dziewiętnasty pozostawił po sobie niezwykle bogatą spuściznę malarstwa ściennego. Duże zapotrzebowanie na malowane dekoracje w tym okresie było wynikiem dynamicznego rozwoju budownictwa i miast. Malowidłami trzeba było pokryć olbrzymie powierzchnie ścian nowo wznoszonych kamienic, pałaców, banków i takich reprezentacyjnych gmachów jak muzea, teatry, uniwersytety itp. W celu sprostania tak dużym zamówieniom stało się konieczne uproszczenie warsztatu technicznego i usprawnienie pracy. Malarze stosowali techniki proste i szybkie, często też tanie. Do wykonania prac zdobniczych obok artystów malarzy były zatrudniane liczne ekipy malarzy dekoratorów, które między innymi powieślały na ścianach za pomocą patronów różne wzory dekoracyjne. W tych warunkach technika *buon fresco* — najbardziej ścienna ze wszystkich technik — nie mogła się utrzymać i została zastąpiona dużą różnorodnością technik *a secco*.

Artystom dziewiętnastowiecznym wyzwolonym spod zależności cechowej i nie przywiązyującym zbyt dużej wagi do rygorów warsztatu technicznego technika *buon fresco* stwarzała zbyt wiele trudności, aby mogli ją stosować na większą skalę. Fresk bowiem wymaga rygorystycznego przestrzegania zasad technologicznych i technicznych (w zaprawie właściwych proporcji wapna do wypełniacza, dobrego, długiego dołowanego wapna, pigmentów odpornych na zasady itd.) oraz dużej zręczności w malowaniu. Pewną niedogodnością tej techniki jest malowanie systemem dniówkowym, polegającym na tym, że narzuca się *intonaco* na tylko taką powierzchnię, jaką malarz jest w stanie zamalować w ciągu jednego dnia.

Technika *buon fresco* w ciągu XIX w. odradzała się wielokrotnie na fali zainteresowania stylami i technikami historycznymi. Nigdy jednak nie stała się techniką dominującą. W 1874 r. technolog włoski A. Contalupi stwierdził, że jest niemożliwością wśród współczesnych mu malarzy znaleźć takiego, który byłby w stanie wykonać prawdziwy fresk¹. W XIX w. — o czym już była mowa — artyści rzadko sięgali po tę technikę. Najdłużej tradycja fresku utrzymała się we Włoszech, gdzie w XV i XVI w. przeżył on szczytową fazę swojego rozwoju. W tym też okresie powstał

termin *buon fresco*, oznaczający prawdziwy fresk, nie wykańczony *a secco*. Vasari uważał ten sposób malowania — na świeżym i wilgotnym tynku pigmentami utartymi tylko z wodą — za jedyny dopuszczalny na ścianie. Zapewniał on bowiem trwałe związanie warstwy malarskiej z tynkiem, dzięki czemu malowidło freskowe uzyskiwało bardzo dużą odporność na zniszczenia. Techniki *a secco* (czyli wykonywane na suchym tynku) — tempera, technika wapienna i olejna — traktowane były przez Vasariego jako niegodne malarza dekoracji ściennych i nietrwałe².

Technika freskowa zaczęła upadać już w drugiej połowie XVIII w. Rokoko zmieniło charakter wnętrz, które stały się bardziej intymne i kameralne. Ściany pokrywano lustrami, tapetami, jedwabnymi tkaninami lub malowanymi boazeriami. Monumentalny i epicki charakter fresku nie pasował do tego wystroju. Odpowiedniejsze były różne odmiany malarstwa temperowego. W tych warunkach fresk egzystował na nie ulegającej łatwo modom prowincji, wykonywany przez tamtejsze warsztaty, których poziom stopniowo się obniżał. Malarze przestali przywiązywać wagę do wstępnych czynności poprzedzających malowanie — takich jak wybór odpowiedniej ściany, sprawdzenie jakości wapna, właściwe przyrządzenie zaprawy oraz sposób jej narzucenia na ścianę itp. — działań, od których w dużej mierze uzależnione jest pomyślne wykonanie dekoracji freskowej.

Poglądu o upadku fresku tradycyjnego nie można rozciągać na całe malarstwo ścienne ubiegłego stulecia. Powstały bowiem wówczas prądy artystyczne, które spowodowały renesans zainteresowania freskiem. Przykładem podejmowanych w tym czasie prób odrodzenia techniki freskowej jest neoklasycystyczne malarstwo ścienne we Włoszech w 1 poł. XIX w. oraz twórczość nazareńczyków.

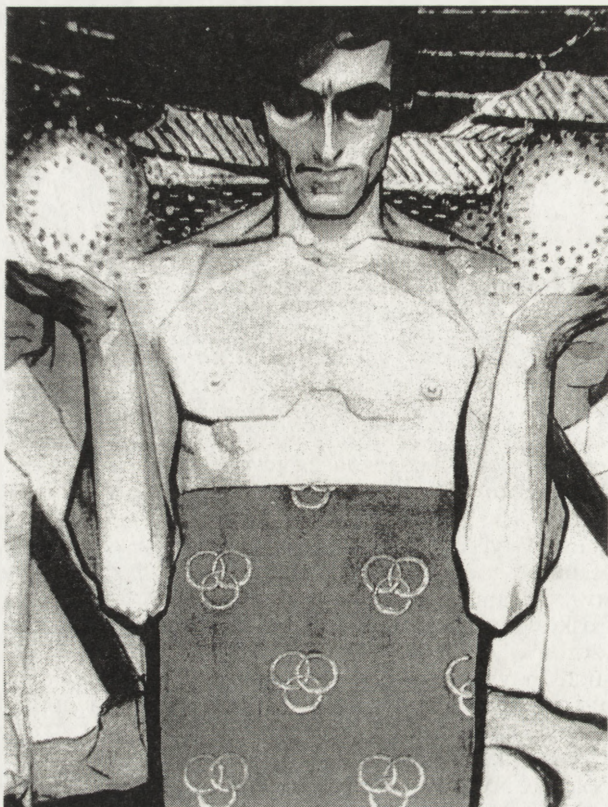
We Włoszech bodźcem do odrodzenia się fresku było ukazanie się w 1821 r. *Libro dell'Arte* Cennino Cenniniego, opracowane przez Giuseppe Tambroniego. Tambroni chciał wskrzesić w sztuce włoskiej klasyczny fresk tzw. heroiczny (*eroico*) według zasad opisanych przez Cenniniego i Vasariego, który został „prawie całkowicie dla naszego wstydu zapomniany i wygasty”³ (tłum. autora). Jednakże w 1 poł. XIX w.

1. A. Contalupi, *Istruzioni pratiche ed elementi sull'arte di costruire le fabbriche civili*, Milano 1862.

2. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...*,

Introduzione alle arti del disegno, Firenze 1568.

3. Cytat ze wstępu do wydania rzymskiego Cennino Cenniniego, *Libro dell'Arte*, Roma 1821.



1. Amadeo Bocchi, fresk zdobiący Bank Oszczędnościowy w Parmie, rok 1915. Repr. R. Stasiuk

1. Amadeo Bocchi, a fresco on the Savings Bank in Parma, 1915. Repr. R. Stasiuk

nie było to już możliwe. Malarzami, którzy wówczas posługiwali się tą techniką, ale w formie osiemnastowiecznej, byli artyści neoklasycyści, np. Pelagio Pelagi. Wykonał on dekoracje freskowe w Palazzo Torlonia w Rzymie (1816 r.). Uczestniczył także wraz z innymi artystami w zdobieniu Nowego Skrzydła Pałaców Watykańskich (lata 1816-1817). W dekoracjach tych można zaobserwować wyraźne wpływy stylistyczne odkrywanych w tym czasie malowideł pompejańskich⁴.

Mania buon fresco, jak określił to zjawisko, które zapanowało we Włoszech w 1 poł. XIX w. malarz Nicola Monti, spowodowała, że powszechnie uważano za freski malowidła niczym nie różniące się od malowideł wykonanych *a secco*⁵. Za przykład mogą posłużyć liczne cykle malarskie innego artysty włoskiego z 1 poł. XIX w. — Felice Gianniego. Sceny alegoryczne tego malarza z Palazzo Gessi w Faenzy (1813 r.) zdradzają naturę bardziej chudej tempery niż fresku⁶.

Niemieckimi malarzami, którzy stosowali w XIX w. freski byli nazareńczycy. Artystów tych połączyła fascynacja sztuką włoską oraz wspólny cel — powrót do starych tradycji malarstwa ściennego.

4. S. Susinno, *Hayez in Pallazio Torlonia e al Vaticano: il recupero della tecnica dell'affresco* (w:) Hayez, oprac. M. C. Gozzoli, Milano 1983, s. 32-36.

5. N. Monti, *Della pittura a fresco*, „Nuovo Giornale de' Letterati” 1836, n. 89, s. 110-116.

6. *Dipinti di antichi maestri restaurati*, oprac. A. Emiliani, Bologna



2. Galileo Chini, fragment fryzy dekoracyjnego namalowanego w technice wapiennej, Termy Barzieri w Salsomaggiore, rok 1913. Repr. R. Stasiuk

2. Galileo Chini, fragment of a decorative frieze executed in a lime technique, the Barzieri Baths in Salsomaggiore, 1913. Repr. R. Stasiuk

Z okresu ich działalności w Rzymie pochodzą dekoracje w Casa Bartholdy (1816 r.) i w Casino Massimo (lata: 1817-1827). Ostatnia konserwacja tych malowideł ujawniła bardzo precyzyjną technikę stosowaną przez nazareńczyków⁷. Dniówki są małe, a powierzchnia *intonaco* jest starannie wygładzona — szczególnie na partiach wykonanych przez Juliusa Schnorra von Carolsfelda i Johanna Friedricha Overbecka. Natomiast malowidła autorstwa Josepha Führicha nawiązują do tradycji impastowego fresku barokowego i są wykonane temperą. Gama zastosowanych pigmentów jest jeszcze tradycyjna — biel wapienna, azuryt (do wykańczania *a secco*), ultramaryna, smalta, minia (*a secco*), ochra i ziemie.

W Monachium po powrocie z Włoch, Schnorr von Carolsfeld namalował w Pałacu Rezydencjonalnym *Cykl Nibelungów*⁸. We freskach tych widać typową dla sztuki XIX w. sprzeczność pomiędzy formą a techniką. Malowidła te, w których widoczne są

1982, s. 35-39 (Palazzo Gessi).

7. S. Susinno, *Il restauro degli affreschi del Casino Massimo. Nota introduttiva* (w:) *I Nazareni a Roma*, Roma 1981.

8. P. Mora, L. Mora, P. Philippot, *Conservation of Wall Painting*, London 1984, s. 159, il. 121.



3. Piotr Niziński, „Św. Klara”, malowidło temperowe z kościoła w Złakowie Kościelnym, przełom XIX i XX w. Fot. T. Sawicki

3. Piotr Niziński, „St. Clare”, a tempera painting in a church in Złaków Kościelny, turn of the nineteenth century. Photo: T. Sawicki

wpływy stylistyczne zarówno sztuki Michała Anioła, jak i malarstwa barokowego, wykonane zostały za pomocą dniówek o bardzo małej powierzchni, na których sztywno odcisnięty w świeżej zaprawie rysunek widoczny jest w partiach nawet najdrobniejszych szczegółów. Natomiast technika stosowana przez malarzy późnorennesansowych i barokowych była bardziej swobodna. Dniówki (po włosku *giornate*) narzucano na dużą powierzchnię ściany, wstępny rysunek określał tylko ogólny zarys kompozycji, a wszystkie detale malarz wykonywał z wolnej ręki.

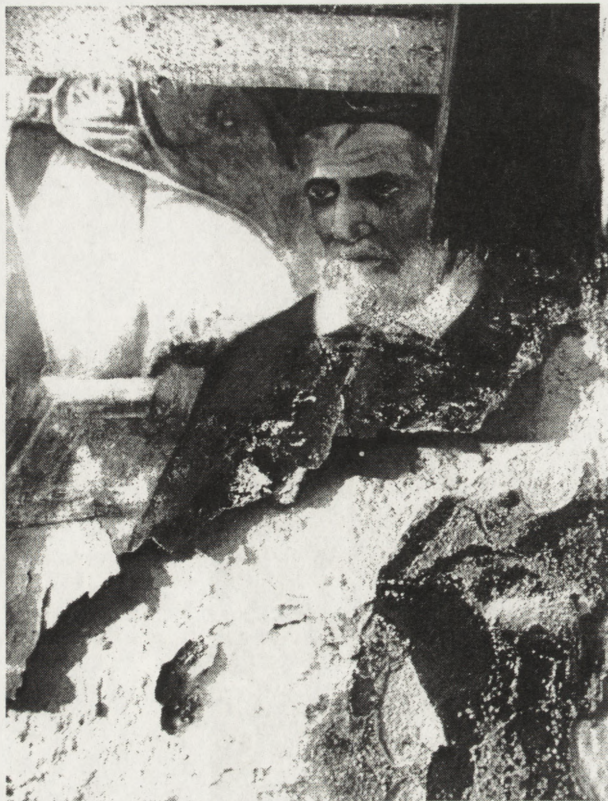
Kontakty nazareńczyków z prerafaelitami przyczyniły się do przeniesienia zainteresowania techniką freskową do Anglii. Prerafaelici, którzy podobnie jak nazareńczycy w początkowej fazie twórczości pracowali wspólnie, podjęli się w 1857 r. wykonania dekoracji freskowych w Union Debating Hall w Oxfordzie. Jednakże realizacją tych malowideł, w której wzięli udział między innymi: Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Edward Coley, Burne-Jones i Arthur Hughes, skończyła się niepowodzeniem. Polichromie uległy bardzo szybko zniszczeniu. Przyczyną był brak u artystów angielskich jakiegokolwiek doświadczenia w zakresie malarstwa ściennego⁹.

W XIX w. nie wprowadzono żadnych nowości do techniki malowania *a fresco*. Zmiany jakie w tym czasie zaszły dotyczyły głównie strony technologicznej i nie miały korzystnego wpływu na trwałość malowideł.

Polegały one na wprowadzeniu do fresku nowych materiałów lub na stosowaniu materiałów tradycyjnych, których sposób produkcji uległ unowocześnieniu, przez co zmieniła się ich jakość. Wapno gaszone pozostało nadal podstawowym spoiwem w zaprawie. Jednakże do wypalania wapienia używano w XIX w. węgla, co spowodowało wzrost zanieczyszczeń chemicznych w wapie. Do zapraw zaczęto też dodawać spoiwa hydrauliczne — wapno hydrauliczne i cement. Mają one inny mechanizm twardnienia (wiążą w środowisku wodnym) niż wapno, którego powietrzny sposób wiązania stanowi istotę fresku. Wilgoć utrzymująca się bardzo długo w tynkach zawierających cement nie pozwala na całkowite wyschnięcie malowidła. Powodowało to szybkie niszczenie fresków, zaraz po ich namalowaniu, w wyniku powstawania wykwitów wilgoci, ataku mikroorganizmów oraz krystalizacji soli. Freski z początku XX w. włoskiego malarza Adolfo De Carolisa zdobiące Aula Magna Uniwersytetu w Pizie uległy zniszczeniu w cztery miesiące po ich wykonaniu. De Carolis pomstował na tynkarzy, którzy przygotowali mu narzut pod malowidła: „*Affresco jest nieszczęściem, zbyt długo schnie i pokrywa się plamami. Te kanalie wykonaty arriccio z wapnem hydraulicznym* (tłum. autora)”¹⁰. Z cytowanych słów zrozpaczonego artysty wynika, jak mały wpływ na przygotowanie zaprawy i jej narzucenie miał malarz. W tym względzie zdawał

9. M. T. Benedetti, *Nazareni e Preraffaeliti, un mondo della cultura del XIX secolo*, „Bollettino d'Arte” 1982, 14, s. 121-144.

10. R. Monti, *A. De Carolis a Pisa. Studi e disegni per l'Aula Magna*, Pisa 1977.



4. Piotr Niziński, „Św. Wincenty”, malowidło temperowe z kościoła w Złakowie Kościelnym, widoczne rozwarstwione intonaco. Fot. T. Sawicki

4. Piotr Niziński, „St. Vincent”, a tempera painting from a church in Złaków Kościelny, with visible stratification of the intonaco, turn of the nineteenth century. Photo: T. Sawicki

się on całkowicie na doświadczenie tynkarzy.

W XIX w. znacznie poszerzyła się paleta pigmentów, które można było stosować we fresku. Bardzo skromna ilość pigmentów nadających się do malowania na świeżym tynku została uzupełniona przez nowo odkryte pigmenty, np. zieleń szmaragdową, chromoksyd kryjący, czerwień chromową, fiolet kobaltowy i manganowy, ultramarynę fioletową. Obok tradycyjnych bieli stosowanych we fresku (biel wapienna, ze skorup jaj, marmurowa) pojawiły się biel cynkowa (może ulegać zmianom we fresku) i barytowa. Z czerni — używano czerni kostną, żelazową, sadzę, czerni mineralną, czyli barwniki znane od dawna. Niektóre naturalne pigmenty występowały równolegle ze swoimi syntetycznymi odpowiednikami, np. ziemie (ugry, sjeny, umbry, ziemia zielona) i syntetyczne pigmenty żelazowe, tzw. marsy. Inne jednak pigmenty wychodziły z użycia, np. ultramaryna naturalna wyparta przez o wiele tańszą ultramarynę sztuczną produkowaną we Francji od 1848 r.¹¹

W XIX w. pojawiło się zjawisko fałszowania pigmentów przez firmy produkujące materiały artystyczne, które w ten sposób zwiększały zyski. Najbardziej popularnym sposobem wytwarzania „ersatzów” drogiej pigmentów było mieszanie ich z tańszymi sub-

stancjami, w rodzaju kredy czy bieli barytowej. O wiele jednak groźniejszym procederem było fałszowanie pod koniec XIX w. pigmentów anilinami. Ucierano je z wapnem, a następnie po wyschnięciu masy mielono na proszek i sprzedawano jako pigment mineralny¹².

Pigmenty do malowania we fresku zasadniczo ucierano były tylko z wodą. Niektórzy artyści stosowali do tego celu wodę wapienną (nasycony roztwór $\text{Ca}(\text{OH})_2$) lub barytową ($\text{Ba}(\text{OH})_2$).

Jak już zaznaczono wcześniej, XIX w. nie wnosi nic nowego do czynności technicznych we fresku. Sposoby opracowania rysunku oraz przeniesienia go na ścianę pozostały tradycyjne. Wykonywano kartony w skali 1:1. Mogły być one poprzedzone mniejszymi szkicami. Często wykonywano też barwne studia kompozycji. Rysunek przenoszono na ścianę za pomocą przepróch lub odciskano go przez karton. Stosowano też rycie linii bezpośrednio w tynku, np. w celu zaznaczenia architektury. Niektórzy artyści wstępny szkic kompozycyjny wykonywali z wolnej ręki na tynku, w czym był im pomocny rysunek zrobiony w mniejszej skali na pokratkowanym papierze. Do motywów dekoracyjnych, np. ornamentalnych fryzów, stosowano patrony.

Panujący w XIX w. historyzm i eklektyzm spowodowały, że struktura malarska dekoracji ściennych jest bardzo różna. Obok malowideł o gładkiej fakturze naśladowującej freski renesansowe spotykamy malowidła fakturalne wykonane na szorstkich tynkach typu barokowego. Przykładem mogą być wcześniej wspomniane malowidła w Casa Bartholdy i w Casino Massimo w Rzymie.

W XIX w. wzrosła tendencja do wykańczania malowideł freskowych w technice *a secco*. Dawniej praktyka ta była stosowana jedynie do wykonywania drobnych poprawek czy wykończenia partii malowideł, w której zachodziła konieczność użycia pigmentu nieodpornego na wapno. Zbyt grube pokrycie fresku warstwą temperową powodowało, że zmieniało ono swój charakter, traciło bowiem typową dla tej techniki czystość i świeżość barw. Spoiwami najczęściej stosowanymi do tego celu były naturalne emulsje jajowe (całe jajko, żółtko lub białko), kazeina oraz różne rodzaje klejów.

Rzadkim przykładem malarza z przełomu XIX i XX w., który posługiwał się techniką *buon fresco* jest włoski artysta z kręgu Art Nouveau — Amadeo Bocchi. Ozdobił on freskami w latach 1915-1916 salę di Consiglio w Banku Oszczędnościowym w Parmie. Bocchi osobiście narzucał *intonaco*, którego skład wcześniej bardzo pieczołowicie ustalał. Jego zaprawa złożona była z 0,33 części wapna z trawertynu sprowadzanego z Rzymu, 0,33 części mączki marmurowej, 0,33 piasku dobrze wymytego z rzeki Pad. Stosował pigmenty dostarczane przez firmę Calcatera w Mediolanie, których czystość badał kwasem solnym lub siarkowym, odkrywając, jak twierdził, ewidentne zafałszowania błękitu kobaltowego, zieleni smeraldo i zieleni kobaltowej¹³. Odporność pigmentów na wapno sprawdzał wystawiając na cały rok

11. O pigmentach stosowanych we fresku w XIX w. pisze W. Slesiński, *Techniki malarskie — spotwa mineralne*, Warszawa 1983, s. 38.

12. O fałszowaniu pigmentów w XIX w. G. Germani, *La pittura*

murale italiana nel Novecento (w:) *Le pitture murali*, Firenze 1990.

13. P. Frandini, *Parma — la Sala Bocchi alla Cassa di Risparmio*, „Parma nell'Arte”, czerwiec 1977.

na działanie słońca cegły pokryte *intonaco*, zamalowane próbkami farb. Amadeo Bocchi stosował czystą technikę freskową, której nie wykańczał *a secco*. Potrafił uzyskać w niej efekty dekoracyjne charakterystyczne dla secesji. Świetnie łączył partie reliefowe i złożone z partiami malowanymi płaskimi, kolorystycznie wysublimowanymi plamami.

Wydać się może paradoksem, że *buon fresco* w XIX w., kiedy straciło znaczenie, stało się tematem obfitej literatury. W Anglii punktem wyjścia do prowadzenia badań nad technikami artystycznymi było wykonanie dekoracji w odbudowanym po pożarze w 1835 r. Parlamencie Brytyjskim. Podjęto decyzję, że dekoracje będą wykonane w technice freskowej. Jednakże niewielu było w Anglii artystów, którzy znali tę technikę. Powołano więc komisję stworzoną przez historyków sztuki, artystów i badaczy technik malarskich, wśród których byli między innymi sir Charles Eastlake i Mary Marrifield. Miała ona przeprowadzić badania nad *buon fresco* i techniką olejną od początków do XVIII w. w celu dostarczenia artystom wskazówek technicznych oraz zasugerowania optymalnych materiałów, które zapewniłyby dziełu dużą trwałość. Zlecane i sfinansowane przez rząd studia opracowane przez Marrifield¹⁴ i Eastlake'a¹⁵ do tej pory są aktualne i wykorzystywane przez współczesnych badaczy. Dużym wkładem w rozwój badań nad *buon fresco* jest praca Mary Marrifield *The Art of the Fresco Painting as practised by the old Italian and Spanish Masters*¹⁶, w której autorka zawarła tłumaczenia fragmentów włoskich i hiszpańskich traktatów malarskich dotyczących fresku oraz opatrzyła je komentarzem. Jednakże próba odtworzenia dawnej wiedzy technicznej dała więcej materiału naukowcom niż artystom. Artyści otrzymali tylko częściowe i na krótki czas wskazówki dotyczące dawnych sposobów malowania. Później podążyli własnymi drogami, wrażliwi na bodźce i sprzeczności nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego.

Również w Niemczech w XIX w. powstał trend badawczy, mający na celu odzyskanie starych, zapomnianych tradycji warsztatowych. Powstało w tym czasie wiele prac dotyczących fresku, np. dra Jakuba Rouxa *Die Farben. Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei*, J. F. Johna *Die Malerei der Alten* oraz dzieło nieznanego autora *Das Buch der Freskomalerei*¹⁷. Na przełomie XIX i XX w. badania nad technikami artystycznymi prowadzili Ernst Berger i Max Doerner. Berger freskowi poświęcił V tom dzieła *Beitrage zur Eintwicklungs Geschichte der Maltechnik*¹⁸.

Inne niż w Anglii i Niemczech było podłoże odkrywania starych technik we Włoszech. Miało ono charakter nacjonalizmu kulturowego. Poprzez wprowadzenie na nowo fresku do malarstwa chciano wskrzesić ideę *antycznej sztuki italskiej*. Fresk bowiem był uważany przez Włochów za technikę naro-



5. Kościół w Żłakowie Kościelny, dekoracja ornamentalna wykonana przy pomocy szablonu w technice klejowej, przełom XIX i XX w. Fot. T. Sawicki

5. Church in Żłaków Kościelny, ornamental decoration executed with a stencil and a glue technique, turn of the nineteenth century. Photo: T. Sawicki

dową. Secco Suardo określił go jako sposób malowania *strettamente italiano* (czysto włoski)¹⁹.

Technika *buon fresco* w XIX w. wzbudzała zainteresowanie jedynie nielicznych malarzy oraz badaczy technik artystycznych. Większość artystów wolała stosować prostsze techniki *a secco*. Zastąpienie *buon fresco* dużą ilością technik *a secco* spowodowało zmianę charakteru malarstwa monumentalnego. Powoli zaczęło ono przejmować środki techniczne, a także formalne z malarstwa sztalugowego. Coraz częstsze stało się malowanie na zaprawach klejowo-kredowych, którymi pokrywano powierzchnię tynku. Stosowano też podłoża ruchome, np. naklejane płótna (tzw. marouflage) lub montowane na ścianach panele drewniane lub płócienne, umożliwiające wykonanie dekoracji w pracowni malarza.

Wśród technik, które w XIX w. zastąpiły *buon fresco* należy wymienić technikę temperową, klejową, olejną, enkaustyczną oraz wapienną. W różnych krajach popularność poszczególnych sposobów malowania kształtowała się odmiennie. We Francji w 1

14. M. Marrifield, *Oryginal Treatises Dating from the XII to the XVIII Centures on the Art of the Painting*, London 1849.

15. C. Eastlake, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, London 1847.

16. M. Marrifield, *The Art of the Fresco Painting as practised by the old Italian and Spanish Masters*, London 1846.

17. J. Roux, *Die Farben. Ein Versuch über Technik alter und neuer*

Malerei, Heidelberg 1824; J. F. John, *Die Malerei der Alten Berlin 1836*, (autor nieznan), *Das Buch der Freskomalerei*, Heilbron 1846.

18. E. Berger, *Beitrage zur Eintwicklungs Geschichte der Maltechnik*, München 1909, t. V.

19. S. Suardo, *Il restauratore dei dipinti*, Milano 1866.



6. Kościół w Złakowie Kościelnym, dekoracja ornamentalna na zębrze — technika klejowa, zlocenia, przełom XIX i XX w. Fot. T. Sawicki

6. Church in Złaków Kościelny, ornamental decoration on a rib — glue technique and gilding, turn of the nineteenth century. Photo: T. Sawicki

poł. XIX w. dominowała technika enkaustyczna. We Włoszech w tym samym czasie enkaustyka straciła na znaczeniu, natomiast stosowano powszechnie temperę, technikę klejową i wapienną. W Polsce dominowała technika klejowa i tempera.

Technika wapienna była stosowana w zastępstwie fresku. Jednakże w wyniku dodawania do spoiwa wapiennego coraz większej ilości dodatków organicznych w celu ułatwienia malowania, zatraciła ona stopniowo charakter techniki mineralnej.

Tempera była jedną z najbardziej popularnych technik malarstwa ściennego. W okresie renesansu, kiedy dominował fresk, uważano ją za poślednią technikę na ścianie i była wykorzystywana głównie do retuszy i wykańczania fresku w partiach, gdzie trzeba było użyć pigmentów nieodpornych na wapno. Jednakże w XVII i XVIII w. tempera zdobyła znaczenie równorzędne freskowi, a w XIX w., w obliczu zaniku *buon fresco*, wykonywano w niej większość dekoracji. Najczęściej stosowane były: tempera jajowa, na bazie kleju, kazeinowa, woskowa.

Technikę klejową stosowano do wykonania tanich i w wielu wypadkach krótkotrwałych dekoracji wewnątrz licznie powstających w ubiegłym stuleciu lokali użyteczności publicznej — teatrów, kawiarni itd. Stosowano ją też do zdobienia wnętrz domów mie-

szkalnych i kościołów. Typowym przykładem dekoracji ściennej z końca XIX w. wykonanej przy użyciu dwóch technik — temperowej i klejowej są malowidła w kościele Wszystkich Świętych w Złakowie Kościelnym pod Łowiczem, wykonane przez ucznia Matejki — Piotra Nizińskiego oraz Leonarda Strojnowskiego. Partie ornamentalne zostały namalowane w technice klejowej przy użyciu szablonów, natomiast sceny figuralne w technice tempery jajowej²⁰.

Dużą popularność zyskała w XIX w. technika kazeinowa. Odporność spoiwa kazeinowego na czynniki atmosferyczne zdecydowała, że stosowano ją do zdobienia fasad budynków.

Technika olejna miała wielu zwolenników wśród artystów przyjmujących zamówienia na ścienne dekoracje. Niestety, malowidła olejne ulegają szybkiemu zniszczeniu, ponieważ warstwy olejne tworzą na ścianie nieprzepuszczalną barierę dla respiracji, czyli wymiany gazów i wilgoci pomiędzy wnętrzem i otoczeniem. Warunkiem trwałości polichromii olejnych jest suche podłoże oraz uregulowane warunki ciepłno-wilgotnościowe.

Technika enkaustyczna swoją popularność w XIX w. zawdzięczała odkrywaniu od XVIII w. malowidłem pompejańskim, które błędnie uznano za enkaustyczne. W spoiwie woskowym, odpowiednio zmodyfikowanym, widziano możliwość stworzenia idealnej techniki odpornej na zniszczenia i zapewniającej malowidłom intensywną kolorystykę. Jednakże bardzo skomplikowane recepty na technikę enkaustyczną jakie wymyślali malarze, często przy współpracy z chemikami i innymi specjalistami, nie przyniosły najlepszych rezultatów jeśli chodzi o trwałość powstałych dzieł.

W XIX w. na nowo zostało odkryte sgraffito — sposób na dekorację ściany zapomniany w ciągu XVII i XVIII w. Szczególnie artyści w kręgu Art Nouveau stosowali tę technikę ze względu na jej graficzny i linearny charakter.

Technika krzemianowa jest jedyną techniką malarstwa ściennego, będącą wynalazkiem XIX w. Była ona wynikiem poszukiwania techniki nowoczesnej, całkowicie opartej na współczesnych materiałach, która dorównałaby pod względem trwałości freskowi. Początki jednak wprowadzania szkła wodnego do malarstwa ściennego (2 poł. XIX w.) nie były udane. W późniejszym okresie technika mineralna, mimo iż została udoskonalona przez Keima, nie przyniosła oczekiwanych rezultatów, artyści bowiem nie mieli doświadczenia w jej stosowaniu²¹.

Przemiany, jakie zaszły w XIX w. w malarstwie ściennym — wyparcie fresku przez inne techniki mniej trwałe oraz obniżenie się poziomu warsztatu technicznego artystów — wpłynęły niekorzystnie na stan zachowania polichromii z tego okresu. Często są one bardziej zniszczone niż malowidła starsze, barokowe czy renesansowe. Przykładem mogą być wcześniej wspomniane dekoracje ścienne z kościoła w Złakowie Kościelnym. Konserwując je w latach 1987-1988 zetknąłem się z typowymi zniszczeniami charakteryzującymi malowidła ściennie z XIX i początku XX w. (il. 4-6).

20. Malowidła te w latach 1987-1988 konserwował autor artykułu.

21. O technice krzemianowej — W. Slesiński, op. cit., s. 92-107.

XIX w. jest ostatnim okresem, w którym występowały wszystkie tradycyjne techniki malarstwa ściennego łącznie z freskiem, pomimo iż w tym czasie zaczął on stopniowo zanikać. W XX w. sytuacja ta uległa zmianie. Dzisiaj artyści stosują techniki oparte na spoiwach syntetycznych — technikę mineralną Keima, akrylową, techniki krzemooorganiczne. Podło-

żem pod współczesne dekoracje ścienne jest w większości tynk cementowy. Fresk wykonuje się sporadycznie, np. w celu rekonstrukcji zniszczonego malowidła. Można powiedzieć, że pozostała po nim tylko nazwa, którą błędnie określa się wszystkie malowidła ścienne bez względu na to, w jakiej technice zostały wykonane.

The decline of the *buon fresco* technique in the nineteenth century

In the course of the nineteenth century, the *buon fresco* technique was replaced by a great variety of a *secco* techniques. Nineteenth-century artists who did not attach great importance to the rigours of the technical workshop, found *buon fresco* too difficult. In order to fulfill large commissions for wall decorations, they opted for simpler and quicker techniques. The reasons for the decline of the fresco should be sought already in the second half of the eighteenth century when the lowering of the level of art techniques became distinctly and increasingly marked.

During the last century, *buon fresco* was revived upon numerous occasions on the tide of interest in historical styles and techniques. It was used, for instance, by the Italian neo-Classicalists in the first half of the century or the „Nazarenes” in Germany. *Buon fresco*, however, did not become a dominating technique. Only in Italy was its tradition sufficiently longlived for wet plaster to be painted well into the twentieth century.

In comparison with previous eras, changes which occurred in the fresco technique in the nineteenth century consisted mainly of the introduction of new materials, for example, cement added to plaster, or newly discovered pigments applied in the painting layer.

These technological innovations had, unfortunately, an adverse influence on the durability of the paintings. A frequent cause of rapid devastation of nineteenth-century frescoes was their retention of moisture in plaster that contained cement. The alterations of colour in the painting layer could have been brought about i. a. by the employ-

ment of adulterated pigments such as pseudo-mineral pigments produced by combining lime with silicon.

The nineteenth century did not contribute anything new to the technical aspects of the fresco. The drawing process itself and its transference into the wall remained traditional — a cartoon on a 1:1 scale, the intonaco, the tracing of the drawing in wet plaster, sketching with the aid of a drawing made on squared paper or readymade patterns applied for decorative motifs. The ways of painting differed greatly, owing to the prevalent nineteenth-century fashion for neo-styles, and tendencies towards joining numerous styles.

Research into the history of art techniques was inaugurated at the time and the *buon fresco* was examined i. a. by Mary Merrifield in England, Ernst Berger and Max Doerner in Germany and Secco Suardo in Italy.

The replacement of the *buon fresco* with a *secco* techniques changed the very nature of monumental painting. Slowly, it began to adapt technical and formal media of easel painting, for example, the employment of glue-chalk grounder, the gluing of canvas into walls or the installment of wooden or canvas panels. The most popular techniques included tempera, glue, casein, encaust and oil. This was also the period of the renaissance of the sgraffito. A purely nineteenth-century invention was the mineral (silicon) technique in which the binder was water glass.

At the present, the *buon fresco* technique is merely a name which is often, and erroneously, used to describe all polychromies, regardless of their execution.