
„Potem muszę pokryć wszystkie obrazy warstwą specjalistycznego lakieru, który stanowi ostatnią warstwę obrazu i oddziela sam obraz od ewentualnego werniksu, który będzie położony za rok. Z tym zawsze czekam najdłużej jak można, bo primo lakier ten trzeba wcierać bardzo silnie ostrym pędzlem nylonowym i jeśli obraz jest świeży jest ryzyko rozmazania niektórych kolorów, a poza tym im później położony ten lakier tym wolniej potem matowieje i wnika w obraz, o czym pisałem już w instrukcji poprzednio.

PS. Ubawił mnie ten konserwator, który powiedział Panu, że płyta pilśniowa nie jest "szlachetnym tworzywem", a płótno jest. Czy Pan wie skąd się wzięło płótno? W owym okresie za szlachetne tworzywo uchodziła deska, a ponieważ nie było desek dostatecznie szerokich, a płyta z desek po latach pękała, więc płótnem zlepiano tylko łączenia, po czym pokrywano je grubo gruntem i pobiałką i tak długo szlifowano pumeksem, psim zębem i diabli wiedzą czym, że w ogóle gruntu nie było widać. Ponieważ takie drewniane obrazy cholernie ważyły, gdy się je nosiło na procesjach, zapierdzielając po 10 razy dookoła parafii, ktoś [chyba Rafael] wpadł na pomysł, by szlachetne tworzywo zastąpić chłamedem czyli płótnem rozpiętym na krosnach, a ponieważ znano zapewne tylko len więc lniane płótno przyjęło się. Jeśli tak dalej pójdzie to i płyta pilśniowa stanie się po latach tworzywem "szlachetnym". Jakież wspaniałe materiały do malowania można by dziś wyprodukować, gdyby nie ten cholerny konserwatyzm konserwatorów. Oczywiście nie znaczy to, że płytę pilśniową uwielbiam jako ideał - potrafiłbym jednak w dzisiejszych czasach "zaprojektować" ideał w oparciu o istniejące surowce i technologie i to prosty, trwały, lekki, tani i doskonały do pracy, ale nikt na to nie pójdzie. Jest to też przyczyna dla której znane firmy produkują między innymi farby "fugitive colours" co trudno mi było Panu poprzednio wyjaśnić. Są po prostu malarze, którzy muszą malować "szlachetnymi" pigmentami, mimo, iż są one głównie warte. Szlachetnymi tzn. historycznymi.

liczę ca 3 tygodnie wraz z bieganiem za niezbędnymi rzeczami, czekaniem na schnięcie kleju etc. W czasie tego nie będę mógł malować i moja wydajność spadnie w roku 1984 o dwa lub trzy obrazy.

2. Gruntować płyty pilśniowe, a raczej impregnować je czymś lepszym od żywicy, którą Panu pokazałem, a mianowicie lakierem olejno-żywicznym [oddzielnie opis tego lakieru] tak jak to robiłem z formatami mniejszymi wtedy, gdy jeszcze za Gierka lakier ten leżał w każdym sklepie po 40 zł. za kilogram. Teraz od paru lat brak go całkowicie - gdyby był, kosztowałby ca 160-200 zł. za kilogram czyli grosze, ale nie ma, kompletnie nie ma!!

3. Po zagruntowaniu musiałbym czekać minimum 3 miesiące na wyschnięcie tego lakieru, którym nasyciłbym płyty na zapas na parę lat z góry i dopiero wtedy mógłbym na nich malować, gdyż inaczej akryl, którego używam na grunt nie miałby przyczepności nawet po zmatowieniu.

4. Gdyby taki lakier miał być sprowadzany z Francji nie mogę za niego płacić, bo nie wytrzymam żadnych dodatkowych obciążeń - wreszcie ja zaprojektowałem wszystko na miarę moich krajowych możliwości i nie myślałem, że ktoś zacznie od wymiany ram i że w

ogóle przyjdzie mi malować niejako en masse duże formaty, które przewidywałem bardzo, bardzo "od czasu do czasu".

Gdyby szło o ewentualne lakiery, którymi miałbym nasycać płytę pilśniową by zwiększyć jej wytrzymałość na uszkodzenia i trwałość w czasie, to nie wdając się teraz w szczegóły, dlaczego to mają być akurat lakiery takie, a nie inne, (bo o tym trzeba by na kilkunastu kartkach) podaję, że chodzi o: Lakier olejno-żywiczny bezbarwny

Jest to nazwa najogólniejsza, która zapewne nigdy nie występuje w handlu w takiej formie jak podałem, więc wyjaśniam każde słowo, co może ułatwi nabycie próbek:

Słowo „lakier” oznacza, iż roztwór ma charakter przezroczysty w odróżnieniu od emalii lub farby, które mają charakter kryjący.

Określenie „olejno-żywiczny” precyzuje, że substancja składa się z oleju lub raczej pokostu (rodzaj ugotowanego oleju) z domieszaną żywicą naturalną lub syntetyczną, która jest albo modyfikowana albo nie, ale to jest już bez znaczenia. Najczęściej produkowane lakiery olejno-żywiczne bazowane są na pokoście lnianym oraz żywicy kopalowej (naturalna) lub alkidowej (syntetyczna). Obie żywice są dobre do moich celów z tym, że wolałbym, aby sam pokost nie był syntetyczny, (bo taki też bywa), lecz lniany. Więc jeżeli coś będzie nosiło nazwę np. ALKYD-LACK, to najprawdopodobniej składać się będzie z modyfikowanej żywicy alkidowej w oleju lub pokoście lnianym. W Polsce taki lakier nazywa się FTALAK, gdyż żywica alkidowa nosi też nazwę: alkidalowej, gliceroftalowej lub ftalowej, aby było trudniej zgadnąć. Trudno przewidzieć, jakie nazwy są we Francji. Może byłby katalog lakierów z jakimiś informacjami????

Wreszcie słowo .bezbarwny. oznacza wcale nie to, co by z pozoru wynikało (bo FTALAK bezbarwny ma kolor ciemnej herbaty i to mętnej), lecz oznacza, że do substancji nie został dodany żaden pigment i jest to po prostu samo „spoiwo”, które po domieszananiu pigmentu, emulgatora, stabilizatora etc. staje się emalią.

Zdaję sobie z tego sprawę, że dla Pana jest to .tor przeszkód., ale podaję to na wypadek gdyby takie rozwiązanie okazało się jedyną możliwością. Na dodatek nie mam bladego wyobrażenia o cenach, ale jeden duży obraz potrafi wchłonąć ca 1kg takiego lakieru jako impregnatora.

W Polsce 1kg kosztowałby (gdyby był) ca 160-200 zł, gdyż tyle kosztuje emalia ftalowa, która jest w zasadzie tym samym.

Prosi Pan o opinię na odwrocie obrazu z kneblem, w jaki sposób sobie z nim poczynałem. Ależ mecenasie kochany, jak ja napisze taką opinie na płycie pilśniowej!!! Ma Pan moje listy na ten temat, niechże Pan porobi dla Historii xeroksy tych listów i będzie Opinia - umrę inaczej od tego uściślenia!!! Tutaj [reasumując zabiegi i to, co pisałem już poprzednio] wyjaśniam, że po wyjęciu obrazu z ram, usiłowałem zmyć zeń werniks, ale udało się to tylko częściowo, gdyż był związany zbyt silnie z obrazem.

Po częściowym zmyciu werniksu uzupełniłem straty miejscami poprzednio (zapewne, przez Szydłę) laserunek w kilku miejscach przy pomocy tej samej farby, którą był poprzednio zrobiony i wydaje mi się, że obraz jest taki, jaki był zanim uszkodził go Szydło. Po wyschnięciu poprawek pokryłem go żywicą alkidową w oleju polimeryzowanym czyli tzw.

LIQUIN produkcji Winsor and Newton. Po wyschnięciu poprawek pokrytych LIQUIN pokryłem cały obraz równomiernie LIQUIN i teraz poproszę Glinickiego, by go sfotografował w tym nowym stanie, po czym wsadzę go w te same ramy, w których był i po upływie roku 1985 będzie go można powerniksować w całości i włożyć w inne ramy. Wsio.

Co do pytania o stronę techniczną mego malowania, odpowiedź jest trudna, gdyż mogłaby uchodzić za opinię o "najlepszej drodze dojścia", a ona jest opinią o dającej się osiągnąć w określonych warunkach drodze dojścia. "Czym Pan utwardza płyty": Utwardzam nie tym, czym utwardzać byłoby najlepiej, lecz tym, co aktualnie udaje mnie się zdobyć i nie zawsze jest to to samo. Część utwardzałem dawniej lakierem olejno - żywicznym, którym nasycam płyty - część (obecnie, gdy nie ma żadnego lakieru na obszarze całej Polski Ludowej od pięciu chyba lat) nasycam roztworem żywicy damarowej, która jest chyba najmniej sensownym środkiem impregnującym z wszystkich środków teoretycznie możliwych, ale udało mi się nabyć od złodzieja pewną ilość tej żywicy chyba około 25 kg i trzymam ja w dwóch plastikowych wiadrach i mam przynajmniej po rozpuszczeniu jej w terpentynie, [który jest chyba mieszaniną ksylenu i terpentyny], czym nasycić podobrazia. Nie polecam do naśladowania, szczególnie w drugiej połowie XX wieku, gdy wokoło w normalnym świecie pełno lepszych, syntetycznych żywic. Pyta Pan, w jaki sposób to robię. Owóż roztworem impregnującym nasycam najpierw krawędzie [przy użyciu pędzla] potem tył i przód obracając płytę pilśniową raz tak, a raz tak w specjalnie do tego celu skonstruowanej "misce», czyli blacie z obrzeżami z listwą tak, aby na wypadek rozlania się substancji nie zalać stołu i podłogi.

Jakimi maluję farbami i pędzlami: Maluje farbami firmy ROWNEY "ARTIST OIL COLOURS» i TALENS "REMBRANDT ARTIST OIL COLOURS" jak też farbami ROWNEY "CRYLA - ACRYLIC" i "TALENS "REMBRANDT-ACRYLIC". Do każdego obrazu używam określonej ilości kolorów, poza które nie wychodzę. Niektórych kolorów nie używam, bo są niepewne. W zasadzie ograniczam się do kolorów typu "absolutnie trwałe" i "trwałe" nie używając w ogóle kolorów "trwałe z ograniczeniem" oraz "nietrwałe", o czym już do Pana pisałem i co wyjaśniałem przy innej okazji. Poza tym eliminuję niektóre kolory z własnej zapobiegliwości na wszelki wypadek, bo co do tego czy coś jest trwałe czy nie, istnieją między producentami różnice zdań. Np. nie używam nigdy bieli ołowiowej. Co do pędzli to używam wyłącznie tych jakie mam i na które było mnie stać. Bywają lepsze, ale nie udało mi się ich nabyć, wie Pan gdzie żyję, a problem jest trudniejszy niż z płytami kompaktowymi. KTO ZA TYM ZECHCE BIEGAĆ skoro już płyty wywołały u Pana taki żal za straconym czasem, (co jest zresztą oczywiście zrozumiałe i co napełnia mnie wyrzutami sumienia). Cóż jednak warte są pieniądze, jakie dzięki Panu zarobię, jeśli nie mogę ich wydać na to, co mi sprawia frajdę i ułatwia pracę? Z drugiej strony dopłacać do interesu, [który i tak i tak drogi jest w warunkach polskich nieprzyzwoicie] tak, aby pokryć w stu procentach pański czas stracony w kancelarii to już nieco za ciężkie obciążenie dla niżej podpisanego. Nie jestem do diabła Pańskim klientem tylko współnikiem i chciałbym od czasu do czasu być ponoszonym na rękach, bo zacznę płakać. Myślałem, że skoro sprzedaję Panu obraz, na którym mi cholernie zależy i którego by Pan nie dostał inaczej, zadowolony Pana. Tymczasem zapomniałem [otwierając Panu rezerwową furtkę ceny podwójnej za superatrakcje], że podcinam gałąź, na której siedzę. Podliczył Pan teraz sprawę finansowo i jest przekonany, że na niej stracił. Heraklit powiedział, że nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki, a może powiedział, że "wszystko płynie", ale to na jedno wychodzi. W lipcu była inna rzeka, teraz

jest inna. Większy liberalizm niżej podpisanego nie działa wstecz lecz do przodu. Mogło też być tak, że gdyby Pan tego obrazu wtedy nie wziął dziś nie byłoby już czego brać. O tym Pan nie pomyślał?, ale zmieniłem nieopatrznie temat.

Było o pędzlach. Pędzli używam wyłącznie płaskich i prawie wyłącznie twardych, czyli albo ze szczeciny świńskiej albo z nylonu. Oczywiście o kilku gradacjach twardości tak szczeciny jak i nylonu i kilku długości włosa, ale i jedno i drugie jest takie, jakie akurat udało mi się dostać, bo to nie jest tak, że wchodzę do sklepu i wybieram, tylko w najlepszym wypadku rzucili do sklepu dwie wielkości pędzli typu XYZ i trzeba brać póki są lub znajomy Amerykanin, który tu jedzie i zatelefonował o tym, zechciał kupić mi kilkanaście pędzli wg moich wskazań i wymagań w sklepie w Paryżu, ale to, co przywiózł było to całkiem co innego niż prosiłem, bo sprzedawca [na Zachodzie bywają wyłącznie sprzedawcy idioci i tylko ich klienci są od nich głupszy] poradził mu inne, które są "much bet ter" a które nie nadają się w ogóle dla mnie, ale skoro je już mam i skoro muszę za nie zwrócić, to staram się nimi pracować nie narzekając. Trudno jednak je tutaj reklamować, bo pomyśli Pan, że trzymam w ręku to, na czym mi najbardziej zależało wybrane z tysiąca. Przeciwnie. Z reguły maluję tym, co udało mi się dostać, na tym, co udało się komuś ukraść i mnie sprzedać. Drobne wykończenia i bliki et c wykonuje pędzlami z włosem sobolowym okrągłymi o małym numerze. Ale to dopiero wykańczając obraz w kilku zaledwie miejscach. Co do szkiców ołówkiem [miało być jedno pytanie - zaraz zacznę liczyć ile tracę w kancelarii i że odpowiadając na te pytania już zarobiłem na dwa kompakty] to widział Pan jak one wyglądają. Są to notatki w kilku kreskach i czasami wystarcza jedna czasami robię je kilkakrotnie zanim przystąpię do obrazu. Przenoszę na podobrazie węglem [to już następne pytanie] [należałby się już trzeci kompakt] ogólne zarysy tego, co było na szkicu, a więc już prawie nic: piętnaście kresek pobieżnie wykonanych i zaczynam na tym malować. Obecnie zaczynam akrylem, dawniej robiłem to olejem: narzucam na całym obrazie ogólny zarys tego, co tu będzie, ale nieostrymi byle jak namalowanymi plamami z przybliżonym kolorytem i zmieniam tak długo, jak długo to, co namalowałem wydaje mi się niewyważone tak jako bryła jak też kolorystycznie. Gdy po kilku godzinach pracy wydaje mi się, że całość dostała ogólnie rozpracowana i plus minus mnie zadowala, odkładam akryle i na wierzchu robię podmalowanie olejne z dodaniem sykatywy [manganowej]. Następnego dnia zaczynam na obrazie pracować farbami olejnymi bez sykatywy, rozrzedzanymi mediami rozmaitego typu w zależności od tego, co chciałbym na obrazie uzyskać. Maluję stale cały obraz i z dnia na dzień wygląda tak jakby ktoś obiektyw lub lornetkę nastawiał na ostrość., czyli coraz bardziej wygładza się i wyostrza tak to, co jest namalowane, jak też coraz silniej równocześnie wychodzi na zewnątrz kolor, bo od farb celowo zabrudzonych i pozbawionych najjaśniejszych i najciemniejszych miejsc idę w kierunku rozjaśniania tam gdzie ma być ciemno i wyjaskrawiania koloru, a raczej jego różnicowania, czyli wyjaskrawiania poszczególnych partii w stosunku do innych mniej jaskrawych. No i w pewnym momencie mam obrazu tak dość, że kończę tę zabawę, chociaż można by ją ciągnąć teoretycznie rzecz biorąc w nieskończoność.

Nie gruntuje przez cały czas tym samym. Na początku [lata 60 i początek lat 70] robiłem różne próby i masę błędów, które po części wynikały z braku forsy i dostępu do gruntów z prawdziwego zdarzenia. Dziś też używam nie tego, co bym chciał lecz tego, co uda mi się nabyć w tym parszywym ustroju. Płyte pilśniową, której bynajmniej nie uważam za najtrwalsze i najlepsze tworzywo świata, lecz, z którą wszedłem kiedyś w związek

spowodowany wieloma czynnikami [ma Pan na ten temat nagrania taśmowe] zabezpieczam obecnie, nasycając ją jakąś żywicą lub lakierem olejno-żywicznym. Metoda ta nie jest najlepsza, ale nie mam innych środków, którymi mógłbym to robić. Następnie po wyschnięciu [kilkumiesięcznym} matuję ją black deckerem [szlifierką oscylacyjną] po to by zwiększyć przyczepność podkładu i robię podkład z typowego gruntu akrylowego lub polimerowego. Na gruncie tym robię wstępną podmalówkę farbami akrylowymi [chodzi o najogólniejsze rozmieszczenie walorów, kolorów i kształtów przyszłego obrazu, po czym maluję na tym olejno, tak by pokryć całą podmalówkę olejną i do tej drugiej podmalówki [olejnej] dodaję sykatywy manganowej. Na drugi dzień, gdy ta podmalówka wyschnie, maluję na niej już bez dodatku sykatywy, lecz przy użyciu rozmaitych mediów, w zależności od tego, co ma być malowane i czy ma być namalowane raczej grubiej czy raczej cienie. To wszystko. Nie mogę zagwarantować, że jest to najtrwalsza na świecie metoda, ale nie mam możliwości ani dostępu do metod trwalszych. Wbrew pozorom w konkretnych warunkach płótno nie jest najlepsze, bo musi być napięte na krosnach, a nie ma sposobu, by nabyć w Polsce dobre, trwałe krosna z sezonowanego drewna. Złe krosna mogą po roku czy dwóch pokręcić się!

Sprawa druga dotyczy kolorów farb: Owóż nie za jasno napisałem tam, że sam kolor nie wiąże się z ceną. Bywają farby czerwone zarówno drogie jak i tanie jak i średnie i nie ma to nawet związku z ich ładnością ani z ich trwałością, co raczej z odcieniem. Cena zależy od rodzaju związku chemicznego. To samo dotyczy każdego koloru. W katalogach każdej firmy dzielone są one na serie wg ich cen np. serie 1, 2, 3, 4, 5 lub serie A, B, C, D, E i tym podobnie. Niezależnie od tego pełny zestaw kolorów jest produkowany w kilku seriach, z których najdroższa to "ARTISTS OIL COLOURS". W seriach tańszych zarówno pigmenty jak i emulgatory, stabilizatory, jakoś oleju et c jest nieco gorsza, w seriach jeszcze tańszych drobne pigmenty występują jako imitacje i mają w wersji angielskie dodatkowe określenie "HUE" np. CADMIUM RED (HUE). Chciałem zaznaczyć, że używam wyłącznie najdroższych serii. Jest jedna, jedyna farba produkowana jeszcze obecnie w ograniczonej ilości i nie zawsze dostępna w handlu, której nie używam ze względu na astronomiczną cenę. Jest to ultramaryna z lapis lazuli. Produkowano ją w średniowieczu i do dziś używa się jej do konserwacji i do fałszerstw. Kosztuje majątek i jest trudno dostępna nawet w najbardziej renomowanych firmach. Dzisiejsza, syntetyczna ultramaryna produkowana jest z glinokrzemianu sodowego i należy do farb najtańszych, czyli dolny margines listy cen. Używam jej bardzo rzadko, bo istnieją domniemania, że pod wpływem wilgoci mogą się uaktywniać wolne kwasy w linoksydzie i reagować z glinokrzemianem sodowym powodując tzw. "Chorobę ultramarynową", czyli szarzenie ultramaryny na obrazie. Natomiast by sobie to powetować w prawie każdym akrylu walę kupę ultramaryny; w ogóle jak chce malować w kolorze ultramaryny sięgam po akryl, bo nie występuje w nim linoksyd i nie na obawy "choroby ultramarynowej".

Wracam raz jeszcze do sprawy koloru, której poświęciłem część poprzedniego listu. Być może nie dość jasno napisałem tam i tu wyjaśniłem, dlaczego produkuje się kolory droższe,

skoro czasami kolory tańsze są zarówno trwalsze jak i ładniejsze. Owóż gdyby istniała możliwość uzyskania trzech zasadniczych farb: niebieskiej, czerwonej i żółtej (a dodatkowo czarnej i białej) w idealnej czystości i maksymalnej, a zarazem identycznej dla każdego koloru intensywności, to nie byłoby potrzeba żadnych więcej farb. Te pięć tubek wystarczyłoby do uzyskania każdego koloru, a co więcej obraz byłby jednorodny zarówno w oglądzie jak i w czasie (proces zmian w ciągu stuleci). Niestety taka możliwość w farbiarstwie nie istnieje. Będzie istnieć w malarstwie komputerowym (każdy kolor można tam zaprogramować IDEALNIE jako częstotliwość i potem dowolnie już mieszać i "zdudniać" te częstotliwości). Poza tym w pewnym dalekim od ideału stopniu istnieje taka możliwość w fotografii kolorowej. Stopień "daleki od ideału" wynika stąd, że w fotografii nie można zaprogramować częstotliwości "idealnej", lecz jedynie dobrać barwnik zbliżony do ideału, ale wyższą nad malarstwem (dostrzegalną w tym, że przezroczyste kolorowe z obrazu jest w większym stopniu od obrazu jednorodne jest to coś, co powoduje, iż mówię czasami, że reprodukcja jest lepsza od oryginału) polega na tym, że tych barwników jest po prostu tylko trzy. W farbiarstwie sprawa ma się tak, że nie ma się w ogóle czystych kolorów, lecz rozmaite odcienie kolorów zmieszanych w rozmaitym składzie widmowym i w rozmaitym stosunku na dodatek w całkowicie różnych intensywnościach. Tak więc mając kolor niebieski, nigdy nie mamy niebieskiego "idealnego" (jako częstotliwość graniczna) lecz rozmaite rodzaje niebieskich zieleni i rozmaite rodzaje niebieskich fioletów jedne i drugie maksymalnie zbliżone do niebieskiego, ale nie niebieskie "idealnie", oraz różne w intensywności. Na dodatek te fioleto bywają nieznacznie, (ale jednak) zabrudzone żółtym, a te zielenie bywają tak samo nieznacznie zabrudzone czerwonym. W sumie malarstwo to kupa kompromisów i przybliżeń - pewnych rzeczy nie da się uzyskać, można się tylko do nich w większym lub mniejszym stopniu przybliżyć. Co to jest np. intensywność. Masz np. dwa kolory z pozoru identycznie ciemne. Jeden to "Viridian" (wodorotlenek chromu) drugi to "Monestial Green" (Halogenek ftalocjanianu miedzi). Jeżeli jeden i drugi zmieszasz pół na pół z białą tytanową, to "Monestial Green" będzie świetlistą, jaskrawą zielenią, natomiast Viridian prawie w ogóle zniknie i zostanie nieomal czysta biel. Jest on bardzo mało intensywny. Nie nastąpił tam żaden związek, żadna reakcja chemiczna, ale biel przytłoczyła mało intensywny kolor. Tak więc to, co uważałeś za prosty wzór kosztu malowania, nie jest bynajmniej taki proste. Najkosztowniejsza nie jest ta farba, która jest najdroższa w jednostce objętościowej. Najkosztowniejsza jest ta, która jest zarazem droga i zarazem mało intensywna (musi się jej wtedy cholernie dużo wymalowywać, gdy się ją miesza z innymi, bo inaczej ginie) Tak więc w praktyce najkosztowniej jest malować kobaltami fioletowymi i czerwono fioletowymi wraz z domieszką Quinacridonu (same w sobie zawsze będą zbyt tępe w kolorze). Najkosztowniejsze więc (ale to tylko przybliżenie, bo nie ma tu reguły) byłyby obrazy malowane kolorystem fioletowo-buraczkowym oraz zimnym błękitem (kobalt niebieski, też mało intensywny). Z obrazów, które masz ode mnie byłyby to chyba (o ile dobrze pamiętam) "motocyklista", ale to oczywiście nie znaczy, że akurat wyszło tam najwięcej najdroższej farby, bo jak już mówiłem na moim nosie zostaje nieraz więcej i w ogóle farba raczej się marnuje, a tylko niewielka jej ilość trafia na obraz. Najintensywniejszy kolor używany w malarstwie olejnym (ja go mam, ale od lat go nie używam, bo ma on tzw. ograniczenia trwałości zależne od mieszania i ew. zetknięcia z ośrodkami zasadowymi) to "błękit żelazowo-cjanowy". Nigdy nie występuje w postaci czystej, lecz zawsze w mniejszym lub większym stopniu rozcieńczony szpatem, gdyż byłby za intensywny. Nosi wiele nazw fabrycznych: Błękit Pruski, Błękit Paryski, Błękit Antwerpski. Gdyby inne farby były, choć w połowie tak intensywne, malowanie byłoby dziecinną igraszką. Obecnie zastępuje się go pewniejszym, ale mniej intensywnym "Monestial Blue", czyli Ftalocjanianem miedzi.

Wykonałem z dużym trudem rysunki trzech rozmiarów ramek - ich jakość wynika z jakości mej dłoni. Teraz opis: Najmniejszy profil ma służyć do obrazów 73 x 73 oraz 73 x 61 jak też ewentualnych mniejszych. Profil średni ma służyć do obrazów 87 x 87 oraz 73 x 87 jak też częściowo do obrazów 88 x 92. Profil największy ma służyć do obrazów 98 x 122, 98 x 132, 98 x 98 oraz także częściowo do obrazów 88 x 92. Jeżeli idzie o obrazy 88 x 92 to mogą być w zasadzie oprawiane albo w profil średni albo w profil największy - moim zdaniem trochę tak, a trochę tak, w celu wprowadzenia urozmaicenia. Od strony ściany, na każdej ramce przewiduję pasek filcu lub innej tego typu materii, przyklejony w specjalnie wyfrezowanym rowku, wzdłuż całego profilu, czyli po wykonaniu ramki otaczający całą ramkę. Służyć on ma temu, by ściana nie uległa uszkodzeniu i zabrudzeniu przy wieszaniu i zdejmowaniu obrazu. Jeśli ten element "de luxe" uważasz za zbędny, można to pominąć.

Teraz opis:

1. Ramy wykonane są z drewna twardego sezonowanego i połączone na rogach bez użycia gwoździ i śrub wyłącznie na klej o dużej wytrzymałości i odporny na wilgoć! Stolarz w miarę możliwości powinien każdy profil przed jego obróbką na frezarce skleić z dwóch listew, powstałych ze wzdłużnego rozpiłowania grubej listwy obrócenia połówek o 180 stopni i powtórnego sklejenia. W dużym stopniu kompensuje to wewnętrzne naprężenia w drewnie i zapobiega późniejszej deformacji - zresztą każdy dobry stolarz zna ten proceder! Oczywiście podraża to koszt! Proponowane miejsce takiego sklejenia zaznaczone jest na każdym szkicu linią przerywaną. Chodzi o to by spojenie było optycznie ukryte.

2. Sklejając ramę należy w miarę możliwości dobrać cztery profile o tym samym typie słojów [zawsze tak robię nawet z moimi prostymi ramkami z miękkiego drewna].

3. Wykończenie i pomalowanie każdej ramy następuje dopiero po jej sklejeniu!!!

4. Większość ram radzę wykonać w kolorze czarnym. W wyjątkowych wypadkach [jasne, kolorowe obrazy] doradzałbym ramy w oryginalnym kolorze drewna, bez malowania. W poszczególnych wypadkach można kolor ramy dobrać do koloru obrazu, ale zachowując zasadę, że rama winna być w każdym wypadku kolorystycznie bardziej "zgaszona" niż sam obraz - nigdy bardziej jaskrawa. Stanowczo odradzam ramy złote, srebrne, "marmurkowe" i jaskrawe!!!

5. Każda farba niezależnie od jej koloru winna optycznie "kryć" słoje na drewnie i nie może być przezroczysta, natomiast powinna być [czy to w wyniku natrysku, czy to w wyniku wcierania szmata] położona na tyle cienko, by faktura słojów była widoczna, tak jak to np. bywa na czarnych meblach. Powierzchnia farby winna być półmatowa lub jedwabista. Odradzam pełny mat, a jeszcze bardziej odradzam wysoki połysk!

Teraz opis rysunku: Skala jest 1:1. Wymiary w milimetrach. W trakcie polerowania każdego profilu należy wszystkie ostre kandy lekko zaokrąglić tak jak na rysunku. Narożnik, który służy przykryciu marginesu obrazu [oznakowany na rysunku kolorem czerwonym] powinien być silnie zaokrąglony, co powinno zapobiec zadrapaniu obrazu w trakcie oprawiania czy też drobnych jego ruchów w trakcie transportu. Zagłębienie znajdujące się we wnętrzu felca, do którego wsadzamy obraz, a oznakowane kolorem niebieskim ma charakter technologiczny, jeśli by go nie było, to w rogu nigdy nie byłoby pełnego wymiaru gdyż noże od frezarki zawsze zostawiłyby tam trochę drewna. Zagłębienie ozdobne oznakowane kolorem zielonym

ma za zadanie optyczne ukrycie linii sklejenia dwóch listew, jak też optyczne rozbitcie zbyt dużej powierzchni. Tak więc nawet w wypadku nie sklejenia listew należy to zagłębienie wyfrezować.

Na marginesie: Nie znam się na drewnie występującym we Francji, jak też mało znam się w ogóle na drewnie, jeśli idzie o nazwy, właściwości i ceny. Moje listewki wykonywane są z przyczyn finansowych z najtańszego drewna miękkiego iglastego [sosna, jodła, świerk]. Ramki de luxe muszą być wykonane z drewna twardego, ale sam nie bardzo poza dębem i jesionem znam gatunki drewna twardego jak też jego cenę. Należy więc poradzić się ze stolarzem, prosząc o taki typ drewna twardego, który zapewni największą możliwą 690 stabilność i odporność na odkształcenia w wyniku zmiany wilgotności, temperatury i klimatu. Oczywiście każde proponowane drewno winno być drewnem sezonowanym!

Jeszcze kwestia uchwytów do wieszania. Należy wybrać jeden z dwóch wariantów: Albo damy dwa uchwyty przykręcone po obu stronach obrazu do pionowych elementów ramy, albo też jeden uchwyt na środku górnego poziomego elementu ramy. W tym drugim wypadku po roku czy dwóch nastąpi trwałe odkształcenie tego elementu pod wpływem długotrwałego oddziaływania sił skupionych. Tak więc umieszczając uchwyt do wieszania jeden po środku, jest się także zobowiązaniem do wykonania statycznego przeniesienia naprężeń na dolny poziomy element ramy przy pomocy sztywnej, mocno przyklejonej lub przykręconej pionowej listwy od tyłu obrazu. Wbrew pozorom nie należy tej rady lekceważyć! Oba poziome profile nie ulegną już deformacji, gdyż usztywnia je sam obraz! Oczywiście dla ram de luxe nie wystarczy pas z płyty pilśniowej z dziurką po środku, tak jak to robię w moich ramach, musi być coś solidniejszego.

Uwaga: Profile, które narysowałem, nie mogą być w żadnym wypadku cieńsze niż zostało to narysowane. Po pierwsze zostały zrobione tak grube ze względu na potrzebną sztywność, po drugie chodzi o zapewnienie odstępu tyłu obrazu od ściany, która czasami bywa wilgotna, co spowodować może deformację podobrazia i po jakimś czasie uszkodzenia samego obrazu. Jednym słowem wszystkie wymiary są święte!

Dla celów wystawowych, zawsze wbijałem po obu zewnętrznych stronach ramy, blisko góry, dwa małe, cienkie gwoźdźki, których łebki wystawały na maksimum 1,5 mm po każdej stronie. Gwoźdźków tych nie wyjmowałem po ekspozycji, bo były niedostrzegalne, o ile nie wiedziało się, że tam są. W niektórych moich ramach tkwią tam do dziś. Informowałem tylko zawsze ewentualnych wystawców, że za nie właśnie mają obrazy wieszać, bo jak nauczyło mnie pierwsze doświadczenie, w instytucjach zajmujących się w Polsce wystawianiem obrazów, do wbijania gwoździ służył zazwyczaj mosiężny przycisk z popiersiem Bolesława Bieruta, zaś niedobre wymiarowo gwoździe, potrafią przebić na wylot i uszkodzić nimi

obraz. Śrubek nie wkręcałem, bo po pierwsze w Realnym Socjalizmie śrubki występowały w handlu jeszcze bardziej incydentnie niż gwoźdźniki, a po drugie cienkie, polskie, socjalistyczno- chałupnicze, z reguły gwintowane aż do łebka śrubki, czasem bardzo łatwo urywały się w miejscu, w których maszynka do robienia gwintu, uszkodziła materiał. Ale oczywiście, dobra śrubka jest lepsza od gwoźdźnika i w dzisiejszych polskich realiach, wkręcałbym śrubki.

Tom 2

PS. Zapewne zasłużoną satysfakcję wywoła u Ciebie wiadomość, że mi się dziś wyraźnie pogorszyło, ale też zasłużyłem na to, bo mam przez te trzy dni rzadką okazję gdy na pewno nie pojawią się klienci i wykorzystałem ją, gelując (co jest pracą obciążającą niekorzystnie kręgosłup) obrazy ukryte przez PT klientami i przeznaczone dla Muzeum. Takie obrazy muszą przez trzy dni schnąć rozstawione w mieszkaniu, zanim się je złoży w kupkę i stąd owe trzy dni 100% samotności, były nie do pogardzenia.

Licząc, że od jutra zacznie się Armagedon budowlany, wczoraj rano namalowałem na obrazie błyskawicę, kładąc farbę na tyle grubo by świeciła. Aby przeschła potrzebne będzie minimum 5 dni. Wokół błyskawicy trzeba będzie za 5 dni wetrzeć palcem cienko to tu to tam trochę białej farby aby pojawiły się takie mgliste rozbłyski - no ale nie sposób tego zrobić zanim sama błyskawica nie wyschnie.

Zanim Rosikoń mógłby sfotografować obraz, musiałyby upłynąć jednak parę tygodni od jego zakończenia, gdyż pewnych archaicznych procesów technologicznych przyspieszyć się nie da. Do fotografowania, w celu wyrównania waloru, muszę położyć gel, który wciera się dłonią. Nawet z pozoru wyschnięty obraz, zaczyna się wtedy rozmazywać. Musi być naprawdę suchy.