

Piotr P. DROZDOWICZ*

EMERGENTNE KSZTAŁTOWANIE RELACJI MIĘDZY MALARSTWEM ŚCIENNYM A WNĘTRZEM ARCHITEKTONICZNYM NA PRZYKŁADZIE PROJEKTU WNĘTRZA KOŚCIOŁA PW. WNIEBOWSTĄPIENIA PAŃSKIEGO W PRZYŁĘKACH

Projekt wnętrza kościoła filialnego w Przyłękach pw. Wniebowstąpienia Pańskiego inicjuje refleksję nad współczesnymi relacjami malarstwa i architektury. Projekt zakłada waloryzację przestrzeni sakralnej przez stworzenie kompleksowego projektu wnętrza z zastosowaniem malarstwa ściennego. Podąża on w kierunku wzmocnienia funkcji liturgicznych (użytkowych) oraz powiązania ich ze sferą ideowo-symboliczną obiektu. Celem jest badanie potencjału tradycyjnych metod i technik malarstwa ściennego w kontekście generatywnego projektowania cyfrowego, nowoczesnych technologii w procesie projektowania architektury. W okresie postmodernistycznej separacji architektury i sztuki jest potrzeba pogłębienia świadomości istoty wielowiekowej korelacji malarstwa i architektury, relacji przestrzeni w malowanym obrazie z przestrzenią architektoniczną, gdzie wspólną materią i polem oddziaływania jest ściana. W pracy zastosowano metodę emergencji do zaprojektowania wnętrza architektury i obiektów przestrzennych. Wykorzystano tradycyjne techniki artystyczne połączone z cyfrową wizualizacją.

Słowa kluczowe: architektura wnętrz, malarstwo ścienne, fresk, przestrzeń sakralna, emergencja, projektowanie, wnętrza

1. REFLEKSJE O MALARSTWIE W ARCHITEKTURZE

1.1. Relacje malarstwa i architektury

Czy malarstwo ścienne może istnieć we współczesnej architekturze, nadawać jej nowe wymiary, dopełniać ją i wzbogacać? Czy rzeczywiście jest dziedziną przestarzałą, nieadekwatną do dzisiejszej ponowoczesnej rzeczywistości i do potrzeb estetycznych ludzi XXI wieku?

* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. ORCID: 0000-0002-2399-4453.

Malarstwo ściennie od samego początku architektury immanentnie związane było z wnętrzem architektonicznym do tego stopnia, że trudno wyobrazić sobie niektóre dzieła architektury bez malarstwa ściennego. We wnętrzu malarstwo wraz z architekturą stanowią jedną materię, którą trudno rozdzielić bez wzajemnej szkody. Dzięki temu, że malarstwo ściennie w architekturze umożliwia „wejście” odbiorcy w przestrzeń obrazu, dysponuje ono wieloma pożądanymi współcześnie własnościami. Należą do nich intermedialność, immersja¹, interaktywność i kontekstualność. Ekspresja kolorystyczna i będąca jej sublimacją malarstwo są głęboko pierwotną, wręcz atawistyczną potrzebą gatunku homo sapiens. Człowiek nadal zachował pierwotne potrzeby ekspresji kolorystycznej, które są realizowane w kolejnych epokach na różne sposoby i za pomocą różnych mediów. Dziś przejawem tej potrzeby jest zjawisko graffiti i muralu. Właściwe zintegrowanie malarstwa i elementów architektonicznych może korzystnie stymulować percepcję przestrzeni, jaką definiują oba media.

W XX wieku klasycznie rozumiane malarstwo ściennie, zwane monumentalnym, stopniowo zniknęło z przestrzeni architektonicznej, aż do całkowitej jego nieobecności. Atrofia koloru w architekturze, również we wnętrzach, a co za tym idzie – rezygnacja z malarstwa, wydaje się naturalną konsekwencją założeń ideowych modernizmu. Modernizacja jako szeroki nurt w kulturze XIX i XX wieku nie zmieniła i nie przemodelowała pod tym względem struktury psychologicznej i duchowej człowieka. Dziś, po latach programowych prób modernizacji osoby ludzkiej wiemy, że przemiana wewnętrznych pierwotnych potrzeb ludzkich jest utopią. Obecnie zarządzanie kolorem w przestrzeni publicznej, prywatnej, w mediach, w modzie czy handlu wsparte zaawansowaną wiedzą naukową i technologiczną jest jednym z podstawowych przejawów współczesnej cywilizacji. Jednak nie od początku modernizm architektoniczny świadomie rezygnował z koloru i malarstwa. Prace artystyczne i realizacje architektoniczne Le Corbusiera świadczą o jego dużej świadomości znaczenia koloru i sztuk plastycznych w architekturze.

1.2. Malarstwo i techniki ściennie

Język malarstwa ma ogromny potencjał w kreowaniu wrażeń przestrzennych oraz w nawiązywaniu relacji formalnych z architekturą. Niezbędne jest, aby dowartościować sam proces projektowania malarstwa. Sprawdzone, lecz zapomniane metodą jest tworzenie makiety malarstwa w skali architektonicznej zwanej *modello*, wykonanej w technice artystycznej, która pozwala przewidzieć i sprawdzić w warunkach pracownianych przyszłe dzieło. Podstawą malarstwa ściennego, architektonicznego zawsze

¹ Immersja (łac. *immersio* ‘zanurzenie’; *immergere, immersum* ‘zanurzyć’): 1. *astr.* wejście jednego ciała niebieskiego w cień drugiego; 2. *fiz.* zjawisko poprawy jakości obserwacji przez mikroskop optyczny dzięki wypełnieniu ciecżą immersyjną o odpowiednim współczynniku załamania światła przestrzeni między preparatem a obiektywem [Jarosz i in. 2001].

była prawidłowa, sprawdzona technologia malarska uzgodniona z technologią ściany będącej podłożem dla malarstwa. Od starożytności do XIX wieku technika al fresco (buon fresco) należała do podstawowego programu kształcenia malarzy. Przekazywana wraz z sekretami dotyczącymi doboru materiałów z mistrza na ucznia zapewniała niezwykle szlachetność i trwałość dziełom. W 1897 roku A.W. Keim opracował nową, niezwykle trwałą technikę krzemianową, stereochromię zwaną techniką Keim A (technika A), której własności wizualne zbliżone są do techniki al fresco [Doerner 1975: 191-192]². Jest ona niezwykle trwała i odporna na czynniki atmosferyczne, stosuje się ją w malarstwie ściennym i architekturze od 120 lat we wnętrzach, jak i na elewacjach budynków. Konsekwentne lekceważenie technologii malarstwa ściennego, stosowanie niesprawdzonych materiałów i liczne eksperymenty doprowadziły do zniszczenia wielu dzieł. Negatywne stereotypy dotyczące malarstwa ściennego, a szczególnie jego małej trwałości wytworzyły dziś ogromną niechęć społeczeństwa i projektantów. Technika A może mieć wiele zastosowań w realizacjach ściennych we współczesnej architekturze.

1.3. Emergencja w projektowaniu³

Emergencja w projektowaniu przestrzeni w dobie numerycznego, generatywnego, odhumanizowanego projektowania architektury i obiektów przestrzennych wydaje się pilną potrzebą wynikającą z pogłębianej wiedzy o potrzebach emocjonalnych, psychologicznych i duchowych współczesnego człowieka.

„Emergencja jest nowym systemem filozoficznego myślenia, który mówi nam, że wyższe poziomy bytu powstają przez wynurzenie się i pojawienie się nowych jakości z niższych form bytu. W kontekście sztuk pięknych emergencja zadaje nam pytania o pozycję autora w sensie twórcy, jaką rolę odgrywają emergentne systemy w poszukiwaniu transcendencji w nieokreślonych płaszczyznach warstw, które twórczemu kształtowaniu nadają jego jednorazowość” [Dürschke 2015: 64-71].

W kontekście architektury, a szczególnie procesu oraz metod współczesnego projektowania postawa emergentna może otworzyć nas na całkiem nowe aspekty w kreowaniu, a także w funkcjonowaniu obiektów w przestrzeni społecznej. Dostrzec można np. fakt, że każdy obiekt architektoniczny, obok jakże gloryfikowanej funkcjonalności, jest wizualnym dziełem przestrzennym podobnie jak dzieło sztuki, zatem podlega kryteriom percepcji i oceny niecharakterystycznym dla architektury. Świadomość ta może mieć kolosalny wpływ na przemodelowanie zwyczajowego,

² Nazwa *Keim A* nie jest tu lokowaniem produktu, lecz specyficzną techniką malarstwa ściennego zwaną inaczej techniką krzemianową lub stereochromią.

³ Gerhard J. Dürschke pojęcie emergencji stosuje do architektury, uznając ją za emergentny system przestrzenny.

wyuczonego procesu jej projektowania. Może się okazać, że sposób czysto zmysłowy postrzegania architektury jest ważniejszy niż nawet doskonały program funkcjonalny. Myślenie emergentne pozwala dostrzec i wykorzystać inne elementy składowe w architekturze, elementy „miękkie”, jakby spoza branży inżynierskiej: kulturowe, artystyczne, symboliczne czy duchowe.

„Emergencja daje nam możliwość innego spojrzenia i dostrzegania rzeczy w dyskursie emergentnych systemów przestrzennych z punktu widzenia fundamentalnego pojęcia uniwersalności” [Dürschke 2015: 64-71].

Warto sobie uświadomić, że przestrzeń będąca podstawową materią, jaką operuje architekt, jest tworzywem niematerialnym, trudnym do zdefiniowania, może być rozpatrywana z perspektywy wielu dziedzin, takich jak matematyka, fizyka, astronomia, ale i psychologia, socjologia, filozofia itp. – wszystkich dziedzin humanistycznych dotyczących życia człowieka.

„Pojęcie emergencji ma zasadnicze znaczenie dla wyjaśnienia takich aspektów, jak kreatywność i nowość, czyli relacje konceptu i wyrastającej z własnej koncepcji dynamiki, które podnoszą projekt architektoniczny na wyższy poziom obiektywizacji” [Dürschke 2015: 64-71].

Bezrefleksyjne podążanie za terroryzującą nowością, analogicznie do rozwoju nauk technicznych i elektroniki, zawęża doświadczenie i świadomość tego, czym była, jest i może być architektura. Programowe podążanie za nowością w architekturze i sztuce okazuje się ruchem konserwatywnym, gdzie nienaruszalną tradycją stała się ciągła konieczność modernizacji, przy jednoczesnej negacji innych wartości, szczególnie tych tradycyjnych sprzed okresu modernizmu.

„Emergencja jako zjawisko wysokiej kompleksowości myślowej określa nam w ogólności pojawienie się nowej, nieoczekiwanej jakości związanej ze zmianą warunków (Zustandsänderung) powstałych z właściwości integrujących elementów estetycznych w ukrytych i nieprzewidywalnych warstwach naszej świadomości” [Dürschke 2015: 64-71].

Wymogiem dzisiejszego czasu w dobie kryzysu wartości kultury ponowoczesnej i postmodernizmu wydaje się pełna współpraca, równouprawnienie i współdziałanie architektów, artystów, filozofów, naukowców oraz humanistów z różnych dziedzin, lecz nie w układzie, w którym architekt wie lepiej. Architektura poza aspektem swej fizycznej substancji potrzebuje jeszcze poszerzonego doświadczenia uniwersalności, tak jak sztuka i inne dziedziny potrzebują przestrzeni. Metoda emergencji pozwoli uczynić głównym motorem przemian to, co dziś postrzegamy jako nieistotne i niezauważalne. Chodzi o przemiany i przewartościowanie paradygmatów, co niekoniecznie musi oznaczać nowość, nowatorskość w sensie modernistycznym. Architektura i malarstwo ścienne mogą tworzyć emergentny system wykraczający poza rozumienie obu dziedzin z osobna.

2. PROJEKT WNETRZA KOŚCIOŁA WNIEBOWSTĄPIENIA W PRZYŁĘKACH

2.1. Charakterystyka obiektu

Kościół filialny w Przyłękach pw. Wniebowstąpienia Pańskiego powstał w latach trzydziestych XX wieku jako świątynia wspólnoty kalwińskiej. Nie jest znany architekt tego obiektu – można jedynie przypuszczać, porównując podobne obiekty z regionu, że mógł pochodzić z Niemiec. Świątynia orientowana na wschód zachowuje tradycyjny trójpodział i charakteryzuje się niską, przysadzistą wieżą na planie kwadratu i nawą w układzie salowym. Na osi kościoła znajduje się bardzo wąskie prezbiterium o łukowym sklepieniu. Bryła zewnętrzna przejawia doskonale proporcje, a wnętrze harmonijną strukturę. Obiekt ma niewielkie rozmiary, a kaplica kameralny charakter. Nawa główna ma niecałe 100 m², a prezbiterium tylko 9 m². Lokalizacja kościoła jest wyjątkowa, otoczony jest lasem, co czyni go oazą spokoju i nadaje charakter pustelni. Obiekt mimo tradycyjnego układu przejawia cechy modernistyczne, świadczą o tym jego proporcje i otwory okienne w wieży. Wnętrze salowe, proste, dobrze doświetlone przez prostokątne okna, od strony wejścia domknięte drewnianą emporą chórową. Wąskie prezbiterium przypomina głęboką niszę przesklepioną kolebkowo, w której w głębi umieszczono witraż przedstawiający wizerunek Jezusa błogosławiącego. Zachowany oryginalny witraż w kolorystyce jasnych czerwieni jest jedynym oryginalnym elementem malarstwa we wnętrzu.



Rys. 1. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Przyłękach

Po II wojnie światowej, po opuszczeniu kościoła przez Niemców, przeszedł on w ręce katolików przesiedlonych z Kresów Wschodnich. Obiekt pierwotnie pełnił funkcję świątyni kalwińskiej, nie był więc przystosowany do liturgii katolickiej. Zaistniała wtedy potrzeba dostosowania wnętrza kościoła do potrzeb liturgii, jeszcze trydenckiej, przedsoborowej.



Rys. 2-3. Wnętrze kościoła; stan zastany przed projektowaniem oraz korekta cyfrowa fotografii polegająca na oczyszczeniu z elementów zasłaniających walory przestrzenne wnętrza

Usunięto ambonę, która znajdowała się na głównej ścianie z lewej strony prezbiterium, będącą istotnym elementem wyposażenia świątyni kalwińskiej, a następnie zamurowano wejście prowadzące do niej z małej sieni. Obecnie pusta ściana mimo dobrych proporcji wnętrza jest ciężka optycznie, ogranicza (blokuje) przestrzeń w małym, kameralnym wnętrzu. Wtedy wąskie prezbiterium stało się miejscem dla ołtarza umieszczonego pod witrażem, przy którym celebrans zwrócony w stronę witrażu z wizerunkiem Chrystusa prowadził liturgię. Nowi parafianie wydziedziczeni ze swych rodzinnych parafii, chcąc oswoić obcą stylistykę przestrzeni wnętrza, udekorowali kościół drobnymi złoconymi, ozdobnymi elementami wyposażenia sakralnego, które przywieźli ze sobą jako jedyne pamiątki z ich rodzimych stron. Nowe funkcje liturgiczne przez celebrację ukierunkowaną w stronę witrażu z Chrystusem – jedyne wizerunku w przestrzeni wnętrza – jakoś wpisały się w układ prezbiterium i dobrze wyrażały logikę symboliczno-teologiczną celebracji. Po zmianach w liturgii po soborze watykańskim II ustawiono przy krawędzi stopnia prezbiterium mały, przenośny ołtarz, który zablokował wejścia boczne do małej zakrystii i schowka, a jednocześnie ograniczył komunikację i utrudniał liturgicznie przewidziane obejście ołtarza (patrz rys. 1 i 2). Odwrócenie celebransa w stronę nawy spowodowało utratę uzyskanego wcześniej sensu symboliczno-teologicznego funkcji wnętrza. Autorski projekt wnętrza proponuje nowy program ideowy i zmianę wyposażenia kościoła, tak by nadać nowe funkcje użytkowe podporządkowane wymogom liturgii, oraz uzgadnia sens symboliczno-teologiczny całej przestrzeni kościoła.

2.2. Cele projektu

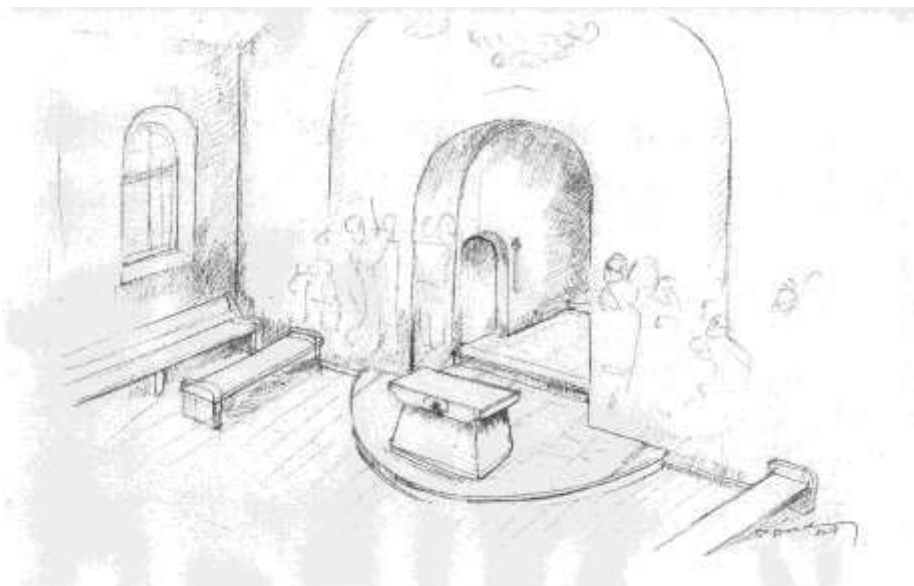
Celem ogólnym projektu jest waloryzacja przestrzeni sakralnej wnętrza pokalwińskiego kościoła pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Przyłękach przez stworzenie kompleksowego projektu wnętrza. Projekt zakłada stworzenie fresku przedstawiającego scenę wniebowstąpienia Pańskiego związaną z wezwaniem kościoła. Malarstwo ścienne stanie się głównym elementem aranżacji przestrzeni we wnętrzu, a z kolei opracowanie programu funkcjonalnego i teologicznego wnętrza będzie podporządkowane kompozycji malarskiej, tak by uwzględnić zasady liturgiczne Mszału rzymskiego oraz lokalne praktyki religijne parafian.

Zadanie polega na zoptymalizowaniu funkcji użytkowych (liturgicznych) i podporządkowaniu ich sferze ideowo-symbolicznej kościoła. Artystycznym celem projektu jest przemiana architektury wnętrza kościoła przez stworzenie intermedialnego, emergentnego dzieła spełniającego się w przestrzeni wnętrza, w którym przestrzeń malarska, elementy architektury i wyposażenia dadzą spójne, wieloaspektowe dzieło totalne. Malarstwo ma rozwinąć potencjał przestrzenny wnętrza, za pomocą środków malarskich przenieść przestrzeń wnętrza w obszar dzieła artystycznego nasyconego treściami teologicznymi wyrażającymi istotę celebracji eucharystycznej. Malarstwo ścienne nada nową

jakość architekturze dzięki spójnemu, harmonijnemu zaprojektowaniu wszystkich elementów wnętrza, ale również z zachowaniem wartościowych pod względem historycznym i estetycznym istniejących elementów wystroju. Podkreślenie i dowartościowanie historii obiektu i społeczności jako istotnego wyróżnika tego miejsca w emergentnym myśleniu projektowym ma kolosalne znaczenie.



Rys. 4. Zastane wnętrze kościoła w Przylękach



Rys. 5. Szkic koncepcji nowego wnętrza

Projekt jest okazją do zbadania potencjału malarstwa w kreowaniu wrażeń przestrzennych wnętrza architektonicznego. Pod uwagę brane są możliwości przestrzenne języka malarskiego, właściwości optyczne mineralnej techniki malarskiej, relacje kolorystyczne, tekstury istniejących i zaproponowanych materiałów we wnętrzu. Istotne jest uwzględnienie charakterystyki oświetlenia naturalnego oraz zaprojektowanie sztucznego, tak aby dopełniało fresk i przestrzeń wnętrza. Istniejące elementy wnętrza oraz wyposażenie projektowane mają pozostawać w ścisłej korelacji z projektowanym malarstwem w taki sposób, aby wszystkie elementy stanowiły koherentną całość, tworząc z wnętrza kościoła jakby przestrzenny obraz.

2.3. Metodologia projektu

W pracy nad projektem zastosowano metodę emergentną, która jest interesującą alternatywą wobec cyfrowego, generatywnego procesu projektowania zza biurka. Dziś proces projektowania łatwo poddaje się zideologizowaniu i często odrywa projektowanie architektury od rzeczywistości miejsca, ignorując subtelne *genius loci*, jego konteksty kulturowe i lokalną specyfikę społeczną. Z architektury czyni się twór technologiczny pozbawiony aspektów artystycznych.

Obiekt kościoła w Przyłękach wydaje się modelowym obiektem do przeprowadzenia procesu projektowego z zastosowaniem zasad emergencji. W związku z powyższym w projekcie zastosowano analogową technikę pracy, szkice i rysunek, dawną procedurę przygotowania *modello* fresku w technice akwareli w postaci plansz w skali architektonicznej. Prace nad projektem poprzedzały inwentaryzacja i dokumentacja fotograficzna obiektu, a następnie obróbka cyfrowa pozyskanego materiału.

Kluczowym elementem projektu jest jednak makieta malarska (wł. *modello*), która w moim przekonaniu w pracy nad malarstwem ściennym jest niezbędna. Na etapie *modello* można przeprowadzać i zweryfikować relacje malarstwa z architekturą i z przestrzenią wnętrza analogicznie jak w makiecie architektonicznej. *Modello* jest również autonomicznym dziełem artystycznym, jest obrazem, pozwala na czysty, wolny proces twórczy antycypujący prace na ścianie. Minimalizuje ryzyko porażki i niepowodzeń, jakie mogą się zdarzyć w pracy w docelowej skali na ścianie. Daje to możliwość pójścia w głąb procesu twórczego. Na ścianie powstanie kolejne, autonomiczne dzieło dedykowane określonej przestrzeni, podobnie jak ma to miejsce we współczesnej sztuce instalacji, którą artyści dedykują określonej przestrzeni – nie ma tu żadnej różnicy. Idea malarska rodzi się w nowej rzeczywistości, w architekturze.

Projekt jest pretekstem, aby wzbogacić refleksję teoretyczną nad metodami projektowania i sprowokować pytania o relacje sztuki i architektury oraz miejsce sztuki we współczesnej przestrzeni architektonicznej zarówno na etapie projektowania, jak i w procesie realizacji. Emergentne podejście do procesu projektowania polega tu na

połączeniu doświadczenia artystycznego specyficznego dla malarstwa w ogóle i malarstwa ściennego z projektowaniem architektonicznym. Będzie ono łączyć relikty istniejącego wyposażenia, historię i narrację symboliczną obiektu i miejsca z wyobraźnią oraz kreacją artystyczną.



Rys. 6. Ornament drewnianej empory chóru muzycznego

Działanie w obszarze malarstwa, które postrzegane jest przez architektów jako nieistotne, niemające nic wspólnego z projektowaniem architektonicznym, ma stać się głównym polem inicjującym kreację wrażeń przestrzennych wnętrza architektonicznego. Przy okazji ważne jest samo dowartościowanie autonomii procesu artystycznego w tworzeniu malarstwa ściennego, począwszy od szkiców koncepcyjnych, malowania makiety w skali architektonicznej (modello), jak i cyfrowej wizualizacji projektu. Punktem odniesienia dla projektu jest analiza istniejącego obiektu pod względem historycznym i charakterystyki architektonicznej o zastanym zespole cech formalnych, stylistycznych oraz estetycznych. W rezultacie dzięki poszukiwaniom nawiązań do zastanych elementów wyposażenia kościoła i uwzględnieniu właściwości estetycznych zaproponowanej techniki freskowej powstanie całościowa wizja nowego wnętrza, która połączy historyczną substancję obiektu w nową, jednorodną, koherentną jakość. Stare będzie fundamentem nowego, a nowe nie będzie antytezą pierwotnej idei obiektu. Istotne jest, aby uszanować pamięć i wartości symboliczne wspólnoty parafian dotyczące ich własnej

historii. Projektant nie może być intruzem, który przyjedzie z dużego miasta i w profesjonalny, „urzędowy” sposób pokaże, że wie lepiej, co dla tego obiektu jest dobre, narzuci rozwiązania oderwane od kontekstu miejsca i historii konkretnych ludzi związanych z kościołem. Semantyka zastanej przestrzeni wnętrza architektonicznego ma być dowartościowana i ulec takiej dyskretnej transformacji, by stać się nowym, emergentnym dziełem sztuki o interaktywnych i immersyjnych cechach. Substancja architektoniczna obiektu jest tu tworzywem dla dzieła malarzkiego. Do prezentacji walorów projektu wykorzystano technikę cyfrowej wizualizacji fresku i całego wnętrza.

2.4. Opis i założenia artystyczne projektu fresku

Projekt fresku przedstawia scenę wniebowstąpienia Jezusa opisaną w Dziejach Apostolskich. Apostołowie wraz z aniołami i Maryją uczestniczą w tym wydarzeniu. Kompozycja malarska zajmuje główną ścianę nawy kościoła, od góry zwieńczona łukiem stanowi szerokie obramowanie otworu prezbiterium. Postaci ukazane w dolnej partii wychodzą poza boczne krawędzie kompozycji malarskiej. Fresk będzie mieścił się w polu o szerokości 6,7 m i wysokości 5,6 m. Część fresku załamywać się będzie do wnętrza niszy prezbiterium na szerokość 65 cm. Całkowita powierzchnia malarstwa ma wynieść tylko ok. 31 m². Założeniem było zminimalizować fizyczną powierzchnię fresku, a jednocześnie stworzyć maksymalne wrażenie monumentalności i znacznie pogłębić przestrzeń we wnętrzu. Takie rozplanowanie układu kompozycyjnego fresku wynika z analizy wnętrza kościoła i z konieczności zniwelowania ciężaru optycznego ściany głównej.

Duże znaczenie wizualne we wnętrzu kościoła ma umieszczony centralnie znajdujący się w prezbiterium oryginalny, okrągły witraż pochodzący z okresu budowy kościoła, który przedstawia Jezusa błogosławiącego. Jedyne istniejące we wnętrzu przedstawienie figuralne stało się punktem geometrycznym i ideowym dla wykreślenia całej kompozycji fresku. Centralnie umieszczony witraż stanie się głównym akcentem kolorystycznym otaczającej go kompozycji malarskiej. Przestrzeń w prezbiterium pomiędzy witrażem a freskiem będzie wypełniona lazurowaną czerwienią ścian. Jawiący się w osi kościoła na wprost oczu witraż z sylwetą Jezusa skłonił do niekonwencjonalnego przedstawienia Jezusa na fresku. Wynika to z liturgicznej zasady dotyczącej wystroju świątyni mówiącej, że nie należy powielać tych samych wizerunków w ramach jednej kompozycji przestrzeni wnętrza. W górnej partii fresku ukazane są tylko nogi Jezusa wstępującego do nieba. Zastosowanie tej „ograniczającej” zasady wyzwoliło potrzebę oryginalnego rozwiązania ikonograficznego, co otwiera pole do nowych interpretacji symbolicznych i teologicznych tej kompozycji. W dolnych partiach po lewej i prawej stronie fresku ukazane są zgodnie z opisem biblijnym postaci apostołów uczestniczących w scenie wniebowstąpienia.



Rys. 7. Witraż. Jezus błogosławiący

Postaci rozmieszczone są symetrycznie względem osi kompozycji i zwrócone w stronę prezbiterium, witraża oraz ołtarza. Pomiędzy nimi po lewej stoi w postawie orantki Maryja. Blisko ołtarza na wewnętrznych ścianach prezbiterium znalazły się sylwety aniołów, o których jest mowa w tekście biblijnym. Stoją na straży prezbiterium, strzegąc strefy sanctorum. Swoją obecnością podnoszą rangę symboliczną miejsca przeznaczonego dla tabernakulum. Ponad postaciami rozpościera się lekko zgeometryzowana przestrzeń błękitnego nieba. Zastosowanie błękitu ma na celu poszerzenie przestrzenności ściany. W górnej części kompozycji kłębią się banalne chmury, gdzie dyskretnie rozgrywa się kluczowe pod względem treści fresku wydarzenie. Wśród obłoków widzimy jedynie nogi zanikającej postaci Jezusa wstępującego do nieba. Jezus wstępuje jakby w głąbię malowanej rzeczywistości obrazu. Fresk jest również tłem dla stołu ołtarzowego, dzięki czemu malarstwo interaktywnie uczestniczy w sprawowanej liturgii. Postaci, będąc bohaterami malowanej sceny biblijnej, uczestniczą w realnej akcji liturgicznej. Bytując w sferze idei artystycznej, jednocześnie obecne są w rzeczywistości wnętrza architektonicznego. Układ kompozycyjny postaci skomponowany z zastosowaniem geometrii wykreślnej wyraża wzajemne, wewnętrzne interakcje między nimi i korelacje przestrzenne zarówno w ramach kompozycji, jak i wobec projektowanych elementów wyposażenia. Postać Maryi wpatrzona w środek ołtarza wskazuje jedną dłonią ołtarz, drugą Jezusa na witrażu. Twarze apostołów skierowane są w górę w nogi Jezusa bądź w stronę ołtarza.

Cały układ wpisany jest w równoboczny trójkąt. W górnej części fresku fragmentarycznie ukazane nogi jako zwornik kompozycji są delikatnym kontrapunktem w stosunku do grupy postaci z dolnej partii fresku. Dla dobrego wpisania malarstwa w przestrzeń architektoniczną fundamentalne znaczenie ma uzgodnienie kierunków i barwy światła we fresku z realnym oświetleniem. Zasada trójkąta wyznacza tu również kierunki rozkładu światła w kompozycji fresku. Rozchodzi się ono symetrycznie z góry od obłoku centralnego w dół, rozświetlając przede wszystkim twarze postaci. Kierunek światła ukazany we fresku jest zarazem koncentryczny, gdyż kontynuuje kierunek światła padającego z witrażu. Kompozycja obrazu zbudowana na wzajemnych relacjach form koduje sensy i treści teologiczne zgodnie z tradycją wielowiekowego języka malarstwa ściennego i przemienia obiekt architektoniczny.



Rys. 8. Piotr P. Drozdowicz, *Wniebowstąpienie Pańskie*, 2018, akwarela, modello, skala 1:5

Niezwykłe właściwości kolorystyczne proponowanej techniki mineralnej Keim A oraz lekki, transparentny sposób malowania zapewni freskom i ścianie lekkość, świetlistość i transparentność barw, co z kolei umożliwi spotęgowanie wrażeń poszerzonej przestrzeni w ramach obrazu. Podstawowa gama kolorystyczna fresku opierać się ma na pigmentach mineralnych naturalnego pochodzenia. Pozorne ograniczenie palety barwnej do kilku głównych odcieni ochry i ugru, brązu, rdzawych czerwieni, ziemi zielonej i błękitu ultramarynowego wbrew pozorom daje bogato zniuansowaną gamę

kolorystyczną i jej szlachetność. Tonacja fresku będzie ciepła, nawet błękit nieba ma być lekki i transparentny, ma sprawiać wrażenie ciepłego dzięki zestawieniu z chłodną kolorystyką pozostałych ścian we wnętrzu.



Rys. 8. Wizualizacje projektu wnętrza kościoła – oświetlenie sztuczne

Kolorystyka partii figuratywnych fresku ma być dostosowana kolorystycznie do jasnego, szarozółtego piaskowca użytego do budowy ołtarza z zachowaniem wrażenia monochromatyczności. Postać Maryi stanowi wyraźny akcent czerwieni w kompozycji, co nawiąże relacje barwne z kolorystyką witrażu. W środkowej części fresku przewidziano kolorystyczne wzbogacenie kompozycji w partiach szat aniołów. Cała kompozycja będzie tak namalowana, by emanowało z niej wewnętrzne, łagodne światło, by podkreślić sakralną atmosferę sceny biblijnej. Transparentne potraktowanie warstwy malarskiej ma kolosalny wpływ na właściwe wpisanie się fresku w przestrzeń wnętrza kościoła i pozytywnie wpłynie na poszerzenie całego wnętrza.

Podczas celebracji Eucharystii jej realni uczestnicy łączą się z postaciami namalowanymi na ścianach. Malarstwo ścienne w architekturze jest interaktywne i wzmacnia funkcje sakralne oraz jej symbolikę teologiczną. Realna przestrzeń łączy się z sugestią przestrzeni wykreowanej środkami malarskimi. Dopiero celebracja dopełnia sensu dzieła malarskiego i zaprojektowanych elementów wyposażenia wnętrza, tworząc intermedialną, koherentną całość. Dzieło emergentne, które spełnia się teraz na wyższym poziomie, niedostępnym ani dla architektury, ani dla malarstwa. Nowe wnętrze jako zjawisko artystyczne nie daje się opisać jako prosta suma użytych mediów. Jest

czymś więcej niż zestawem elementów składowych. Malarstwo w podejściu emergentnym z mało znaczącego medium z perspektywy architektonicznej może być głównym czynnikiem przemiany architektury wnętrza. Analogicznie podobne działania można przeprowadzić w architekturze przestrzeni publicznej i urbanistycznej.



Rys. 9. Wizualizacje projektu wnętrza kościoła za dnia



Rys. 10. Wizualizacja projektu – wysunięcie ołtarza w stronę nawy



Rys. 11. Wnętrze wnęki prezbiterium wypełnione światłem witraża i transparentną czerwienią ściany

LITERATURA

- Bąkowska M., 2007, *Barwa w architekturze współczesnej*, <http://www.panol.lublin.pl/wydawnictwa/TArch3/Bakowska.pdf> [dostęp: 20.12.2018].
- Doerner M., 1975, *Materiały malarские i ich zastosowanie*, Arkady, Warszawa.
- Dürschke G., 2015, *Emergencja i paradoksalny kamuflaż w architekturze współczesnej. Teoria emergentnych systemów przestrzennych*, „Czasopismo Techniczne”, s. 64-71.
- Jarosz M. i in., 2001, *Słownik wyrazów obcych*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wydawnictwo Europa, Wrocław.
- Melosik Z., Szkudlarek T., 2010, *Kultura, tożsamość i edukacja – migotanie znaczeń*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.

EMERGING SHAPING OF SPATIAL RELATIONS BETWEEN WALL PAINTING AND THE ARCHITECTURAL INTERIOR ON THE EXAMPLE OF THE CHURCH ASCENSION OF THE LORD IN PRZYŁĘKI

Summary

The interior design of the filial church in Przyłęki, dedicated to the Ascension of the Lord, initiates reflection on contemporary relations of painting and architecture. The project as-

sumes the valorisation of the church's sacral space by creating a comprehensive interior design with the use of wall painting. It is heading towards strengthening liturgical (utilitarian) functions and linking it with the ideological and symbolic sphere of the object. The aim is to study the potential of traditional methods and techniques of wall painting in the context of generative digital design and modern technologies in the architecture design process. After the separation of architecture and art in the twentieth century, there is a need to deepen the awareness of the eternal correlation of painting and architecture, the relation of space in a painted image with architectural space, where the common matter and the sphere of influence is the wall. The method of emergence in the design of architecture and spatial objects was used in the work. The project used traditional art techniques in combination with digital visualization.

Keywords: interior design, wall art, painting, fresco, sacred space, emergence, design process, architectural interior