

Rodzinie

Książka pod Patronatem:



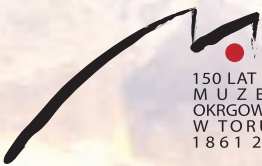
STOWARZYSZENIE
KONSERWATORÓW ZABYTKÓW
ODDZIAŁ W TORUNIU



Ewa Doleżyńska-Sewerniak


MATERIAŁY MALARSKIE I TECHNIKA
W OBRAZACH OLEJNYCH

ALEKSANDRA
GIERYMSKIEGO



150 LAT
M U Z E U M
OKRĘGOWEGO
W TORUNIU
1861 2011

Toruń 2010



Spis treści

WSTĘP	7
WYKAZ SKRÓTÓW	11
I. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO	13
II. TECHNOLOGIA MALOWIDEŁ ARTYSTY	27
1. Podobrazia	29
1.1. Podobrazia płócienne i krosna	34
1.1.1. Podobrazia płócienne	34
1.1.2. Krosna	42
1.2. Podobrazia drewniane	46
1.3. Podobrazia tekturowe	49
1.4. Płótno naklejone na tekturę	51
2. Przeklejenia i zaprawy	53
3. Etap przygotowawczy – szkic, studium, fotografia, model, rekwizyty i rysunek wstępny	59
4. Warstwy malarskie	79
4.1. Paleta	79
4.1.1. Farby kryjące	79
4.1.2. Farby laserunkowe	87
4.2. Spoiwa – oleje, media malarskie i werniksy	97
III. TECHNIKA MALARSKA ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO	109
1. Tradycja i innowacja w technice malarskiej artysty	109
2. Sygnatury	165
3. Ramy	181
4. Wpływ zastosowanej techniki i technologii na stan zachowania obrazów Aleksandra Gierymskiego	186
PODSUMOWANIE części II i III	191
IV. KATALOG: HISTORIA, STAN ZACHOWANIA, KONSERWACJE, BUDOWA TECHNICZNA DZIEŁ	201
MONACHIUM 1868–1873	203
Hamlet (MNWr)	205
Wnętrze (MNK)	215
Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium (MNK)	221

RZYM 1873–1879	227
Begonie (MSŁ)	229
Studium I (MSŁ)	237
W altanie (Książd w rozmowie z panem we fraku) (MNW)	243
Pan w czerwonym fraku. (Przed altaną) (MSŁ)	251
WARSZAWA 1879–1888	259
Dama rokokowa (MNK)	261
Paź florencki (MNK)	267
Brama na Starym Mieście w Warszawie (MSŁ)	275
Powiśle (MNK)	283
Kuter na brzegu morza (MNWr)	291
Ołtarz rzymski (MOT)	297
LATA 1888–1893 MONACHIUM 1888–1890, PARYŻ 1890–1893	305
Staruszka czuwająca przy zwłokach I (MNK)	307
Staruszka czuwająca przy zwłokach II (MNK)	315
Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium (MNK)	325
Opera paryska w nocy (MNW)	333
Luwr w nocy (MNW)	345
KRAKÓW 1893–1894	355
Droga w Bronowicach (MNK)	357
Dziewczyna wiejska (MNK)	367
Chłop z Bronowic (MNK)	375
Chłopiec niosący snop (MNWr)	383
LATA 1895–1901	395
Mury obronne w Rothenburgu (MNP)	397
Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu (MNK)	407
Katedra w Amalfi (MŚKi)	415
Ogrody w Tivoli (MNK)	425
Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	433
Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	439
Pinie przy Villa Borghese w Rzymie (MNK)	447
Piazza di Dante w Weronie (MNK)	455
Piazza del Popolo w Rzymie (MNW)	463
Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	469
V. TABELLE	477
BIBLIOGRAFIA	515
SPIS FOTOGRAFII	525
SPIS WYKRESÓW	543
SPIS TABEL	547
INDEKS	551

WSTĘP

Podjęcie badań nad techniką i technologią malarstwa Aleksandra Gierymskiego (1850–1901) wynika z wielu powodów. Ten jeden z najwybitniejszych polskich artystów był świadomym eksperymentatorem w zakresie techniki malarskiej. Jako pierwszy spośród polskich artystów zwrócił uwagę na walory formalne obrazów. Tworzył w okresie przemian estetycznych, które miały wpływ na ewolucję technik malarskich XIX wieku, w tym również i jego techniki. Był to także czas masowej produkcji materiałów malarskich oraz wynalazków chemicznych, z którymi związane jest odkrycie nowych pigmentów i barwników. Gierymski miał wielu naśladowców. Do jego twórczości odwoływało się również wiele kolejnych pokoleń artystów.

Aktywność artystyczna Gierymskiego zbiegła się w czasie z kilkoma istotnymi tendencjami w sztuce światowej, które zapoczątkowały rewolucję w postrzeganiu oraz przedstawianiu natury. Były to m.in. naturalizm, impresjonizm, neoimpresjonizm, a także wiele nowych prądów, których źródła tkwią w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku. Jego twórczość jako jednego z nielicznych artystów polskich obrazowała przemiany zachodzące wówczas w sztuce europejskiej. W tym bogactwie kierunków i stylów Gierymski poszukiwał własnych środków artystycznego wyrazu. Inspiracje, jakie z nich czerpał, wpływały m.in. na technikę wykonania jego prac.

Wielu wybitnych historyków i krytyków sztuki podejmowało niełatwe zadanie charakterystyki jego bogatej twórczości. To właśnie oni jako pierwsi zwrócili uwagę na oryginalność formalnej strony prac artysty. Konserwatorską próbę analizy warsztatu Aleksandra Gierymskiego dotychczas podjęła jedynie Barbara Kiczek w pracy dyplomowej pt. „Zagadnienia z zakresu technologii i technik malarstwa Aleksandra Gierymskiego, na podstawie wybranych obrazów”, wykonanej pod kierunkiem prof. Józefa Nykla na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie¹. Autorka tego opracowania wybiórczo zbadała kilkanaście prac Aleksandra Gierymskiego, skupiając się przede wszystkim na analizie obrazu *Święto Trąbek* (III). W materiale tym omówiła zidentyfikowane na podstawie badań fizyko-chemicznych i analiz wizualnych podobrazia, krosna, farby i spoiwa stosowane przez Aleksandra Gierymskiego oraz technikę wykonania wybranych jego prac. Zaznaczyć należy jednak, że praca ta nie ujmowała całości twórczości artysty, co stanowiło inspirację do podjęcia szerszych, kompleksowych analiz.

Celem badań była zatem identyfikacja materiałów malarskich stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego oraz rozpoznanie sposobu ich zastosowania na przestrzeni całej jego twórczości. Badania te umożliwiły wyodrębnienie charakterystycznych cech techniki i technologii malarstwa artysty, uzupełniając istniejącą lukę w tym zakresie. Ich wyniki mogą być pomocne w weryfikacji autentyczności prac przypisywanych Aleksandrowi Gierymskiemu.

Praca została podzielona na cztery części. Pierwsza część, historyczno-biograficzna, ma charakter wprowadzenia. Zawiera charakterystykę życia i twórczości artysty opartą na wypowiedziach monografistów i krytyków twórczości Aleksandra Gierymskiego.

W rozdziale drugim szczegółowo omówione zostały rodzaje podobrazia, krosien, przeklejeń, gruntów, farb, spoiw i werniksów stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego w kontekście materiałów dostępnych w handlu w 2. poł. XIX wieku².

W części trzeciej przedstawiona została ewolucja techniki malarskiej artysty. W jej analizie starano się zaobserwować tradycyjne, związane z akademickimi praktykami metody opracowania malarskiego, ale

¹ Kiczek 2000.

² Wnikliwe analizy fizyko-chemiczne materiałów malarskich stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego, choć w niektórych przypadkach dla wyodrębnienia charakterystycznych cech techniki i technologii jego malarstwa mają znaczenie wtórne, to jednak w przekonaniu autorki były konieczne do przeprowadzenia w celu weryfikacji autentyczności jego prac, ich datowania, a także sprawdzenia istnienia preferencji artysty w doborze ówczesnie dostępnych materiałów malarskich.

także zauważyć nowe rozwiązania techniczne pojawiające się w malarstwie Aleksandra Gierymskiego pod wpływem np. nowych kierunków w sztuce, łączenia praktyk warsztatowych i plenerowych czy korzystania z fotografii. W rozdziale tym omówiony został również bardzo istotny dla malarstwa artysty problem koloru. Zagadnienie to analizowano w kontekście dziewiętnastowiecznych teorii na temat harmonii barw, fizyki światła oraz paraleli muzyki i plastyki. Przedstawiono również metody uzyskiwania przez artystę charakterystycznej faktury. Zaprezentowano katalog sygnatur artysty z grafologiczną charakterystyką ich zapisu. Omówiono zagadnienie ram w obrazach Gierymskiego. W rozdziale tym podjęty został także istotny dla malarstwa artysty problem zniszczeń warstw malarskich jego prac wraz z próbą ustalenia przyczyn ich powstania. W analizie techniki i technologii malarstwa Gierymskiego uwzględniono również wpływ osobowości i metod pracy na wartości artystyczne jego obrazów. Wyniki badań konserwatorskich malarstwa artysty skonfrontowano z wypowiedziami historyków sztuki na temat formalnej strony jego twórczości.

Czwarta część opracowania to ilustrowany katalog prac poddanych kompleksowym badaniom, zawierający informacje o historii, stanie zachowania, przeprowadzonych zabiegach konserwatorskich i przede wszystkim o budowie technicznej obrazów artysty, ustalonej na podstawie specjalistycznych badań.

Autorka książki w ramach badań nad techniką i technologią malarstwa artysty poddała badaniom obrazy olejne Gierymskiego pochodzące ze wszystkich muzeów w Polsce, w których zbiorach prace takie się znajdowały. Zakres badań był różny. Kompleksowo przeanalizowano ponad czterdzieści dzieł artysty, metodami nieniszczącymi kolejnych siedem obrazów, analizie wizualnej poddano pozostałe prace znajdujące się w kolekcjach muzealnych polskich (kilkadziesiąt obrazów) oraz w Lwowskiej Galerii Sztuki. Przebadano też cztery prace ze zbiorów prywatnych.

W niniejszej publikacji zaprezentowano wyniki kompleksowych badań fizyko-chemicznych trzydziestu dwóch obrazów Aleksandra Gierymskiego, ponieważ były one najbardziej reprezentatywne. Obrazy, których szczegółowe analizy przedstawiono w katalogu, znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Wrocławiu, Poznaniu oraz Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, Muzeum Okręgowego w Toruniu i Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wybór prac poddanych kompleksowym badaniom podyktowany był ich dostępnością. Starano się także zadbać o to, aby dla każdego okresu twórczości artysty materiał badawczy był w miarę możliwości jak najbardziej reprezentatywny. Dlatego też wyżej wymienione obrazy pochodzą ze wszystkich okresów twórczości Aleksandra Gierymskiego. Innym kryterium, jakim kierowano się, typując prace do badań, było to, aby ich autorstwo nie wzbudzało wątpliwości. Jedynie wybór obrazów oryginalnych umożliwił precyzyjną charakterystykę techniki i technologii malarstwa artysty, stając się tym samym punktem odniesienia do analiz prac wątpliwych.

W tym miejscu należy podkreślić, że precyzyjna klasyfikacja dzieł Gierymskiego była trudna, ponieważ artysta latami przemaalowywał swoje obrazy. Niektóre z nich, np. obraz *Staruszka czuwająca przy zwłokach I*, rozpoczął w Warszawie (1879–1888), a ukończył w Monachium (1890). Sytuacja ta rodzi pewien problem, ponieważ jego podobrazie należałoby analizować w kontekście obrazów „warszawskich”, natomiast warstwy malarskie i sposób opracowania malarskiego zarówno w kontekście obrazów „warszawskich”, jak i „monachijskich”. Podobnie obraz *Chłopiec niosący snop*, należący do cyklu obrazów krakowskich, artysta zaczął być może w 1893 roku w Krakowie, a ukończył zapewne około 1895 roku, kiedy przebywał w innym miejscu. W takich przypadkach najbardziej rozsądne było analizowanie prac w kontekście cykli tematycznych, uwzględniając oczywiście datowanie.

Innym problemem jest to, że artysta bardzo dużo podróżował i np. okres „warszawski”, umownie powiązany z tym właśnie ośrodkiem artystycznym, przyjęty na lata 1879–1888, to także okres licznych wyjazdów artysty np. do Wiednia czy Włoch. Ta sytuacja uniemożliwia pełne ujęcie wyników badań, szczególnie tych związanych z identyfikacją materiałów malarskich w kontekście topograficznym.

Autorka książki starała się, aby zakres badań i ich metodyka były jak najszersze. Do analiz techniki i technologii artysty zastosowała zarówno tradycyjne, jak i najnowsze metody badawcze. Wszystkie obrazy poddane zostały szeregowi badań nieniszczących. Wykonano standardowe analizy podstawowe, tj. ocenę

wizualną obrazów w świetle rozproszonym, skośnym i przechodzącym, badania fluorescencji w ultrafiolecie, w bliskiej podczerwieni, badania rentgenowskie. Unikatowych informacji dostarczyły także kolorowa podczerwień (tzw. technika fałszywych kolorów) i reflektografia w ultrafiolecie. Badania wykonane za pomocą wymienionych metod udokumentowano fotograficznie³. Przeprowadzenie wyżej wymienionych analiz pozwoliło na wytypowanie miejsc, z których pobrano próbki do badań mikrochemicznych i instrumentalnych.

Podobrazia płócienne, drewniane i tekturowe identyfikowano za pomocą standardowych metod, stosując techniki mikroskopowe, kroplowe oraz analizę wizualną⁴.

Identyfikację wypełniaczy i pigmentów warstw malarskich (około 400 próbek) rozpoczęto od wykonania rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbek⁵, którą uzupełniono badaniami mikrochemicznymi⁶. W celu określenia stratygrafii warstw z wytypowanych próbek wykonano przekroje poprzeczne⁷, które następnie poddano badaniom w kolorowej podczerwieni⁸, fluorescencji w ultrafiolecie⁹ oraz energodispersyjnej mikroanalizie rentgenowskiej z zastosowaniem mikrosondy elektronowej (SEM-EDS)¹⁰. Badania uzupełniono o pomiary ramanowskie (RS)¹¹ oraz o analizy rentgenowską dyfraktometrią proszkową (XRPD)¹².

Spoiwa przeklejeń, zapraw i warstw malarskich wstępnie rozpoznano mikrochemicznie¹³, następnie poddano badaniom za pomocą chromatografii gazowej (GC)¹⁴. Wybrane próbki poddano dalszym analizom przy zastosowaniu spektroskopii w podczerwieni z transformatą Fouriera (FTIR) oraz chromatografii gazowej, połączonej ze spektrometrią masową (GC-MS)¹⁵.

³ Fotografie w świetle widzialnym, w podczerwieni i ultrafiolecie wykonali: mgr A. Cupa z Zakładu Technologii i Techniki Malarskich Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, A. Skowroński z Pracowni Fotograficznej IZiK UMK, mgr P. Frączek z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz autorka niniejszej pracy.

– Badania rentgenowskie oraz fotografie rentgenogramów wykonali mgr R. Stasiuk i mgr P. Zambrzycki z Laboratorium Fotografii Dokumentacyjnej ASP w Warszawie oraz mgr A. Skowroński z Pracowni Fotograficznej IZiK UMK.

– Fotografie w kolorowej podczerwieni i reflektografię w ultrafiolecie wykonali mgr A. Cupa z ZTiTM UMK w Toruniu oraz autorka niniejszej pracy.

⁴ Badania te wykonała autorka niniejszego opracowania w ZTiTM, IZiK, UMK w Toruniu. Badania składu jakościowego tektur wykonał dr T. Koziół w ZKPIS, IZiK, UMK.

⁵ Badania te wykonał mgr A. Cupa z ZTiTM UMK w Toruniu przy zastosowaniu energodispersyjnego spektrometru rentgenowskiego z układem helowym Mini Pal PW 4025.

⁶ Badania mikrochemiczne wykonała autorka niniejszej pracy w ZTiTM, IZiK, UMK w Toruniu przy użyciu analiz kroplowych, mikrokryskopowych, prażenia, barwienia płomienia i perły boraksowej.

⁷ Próbki zatapiało żywicy *Zermacryl S* (producent „Zhermapol”).

⁸ Fotografie przekrojów w kolorowej podczerwieni i w świetle VIS oraz interpretacje wyników badań wykonała autorka niniejszego opracowania w ZTiTM IZiK, UMK w Toruniu.

⁹ Fotografie przekrojów fluorescencji w ultrafiolecie i analizy wyników badań wykonała dr Z. Rozłucka w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej IZiK, UMK w Toruniu. Badania wykonano przy użyciu mikroskopu fluorescencyjnego Nikon Eclipse E 600, stosując powiększenia 100 i 200 razy.

¹⁰ Energodispersyjną mikroanalizę rentgenowską z zastosowaniem mikrosondy elektronowej (SEM-EDS) wykonali: 1. mgr inż. M. Wróbel, Wydział Geologii, Uniwersytet Warszawski; badania wykonano elektronowym mikroskopem skaningowym JEOL JSM-6380LA, sprzężonym z mikrosondą elektronową EDS. Dane dotyczące metodyki badań: – napięcie przyspieszające: 20 kV, – prąd wiązki: 60 mA, – próżnia: 30 Pa (badania wykonano techniką niskiej próżni, tzw. *low vacuum*, niewymagającej napyłania próbek), – czas trwania analizy: punktowej i z obszaru – 100 s, powierzchniowej – mapping – ok. 3 godz., – odległość robocza (*working distance*): 10 mm, – obrazy rejestrowano w świetle elektronów odbitych /BEI COMPO/; 2. mgr B. Trybalska, Wydział Inżynierii Materiałowej i Ceramiki AGH w Krakowie.

¹¹ Badania wykonała dr A. Weselucha-Birczyńska w Środowiskowym Laboratorium Analiz Fizykochemicznych i Badań Strukturalnych UJ w Krakowie. Badania wykonywano za pomocą spektrometru Jobin Yvon U64000 z przystawką mikroskopową firmy „Olympus” przy wzbudzeniu laserem argonowym (linia 514,5 nm) oraz spektrometru z transformatorem Fouriera firmy „Bio-Rad” ze wzbudzeniem laserem diodowym (linia 1064 nm). Interpretacje wyników badań wykonał dr P. Szroeder z Instytutu Fizyki UMK w Toruniu.

¹² Rentgenowską dyfraktometrią proszkową wykonała mgr A. Rafalska-Łasocho z Wydziału Chemii UJ w Krakowie w Zespole Strukturalnej Dyfraktometrii Proszkowej. Pomiary dyfrakcyjne próbek przeprowadzono na dyfraktometrze rentgenowskim Philips X’Pert Pro MPD w następujących warunkach: napięcie 40 kV, natężenie 30 mA, promieniowanie CuK α , licznik EXCELERATOR, krok pomiarowy 0.02o 2Q, zakres pomiarów 4–80o 2Q.

¹³ Badania mikrochemiczne wykonała autorka niniejszej rozprawy w ZTiTM, IZiK, UMK w Toruniu.

¹⁴ Chromatografię gazową GC wykonał mgr G. Jaworski z ZTiTM, IZiK, UMK w Toruniu.

¹⁵ Badania spoiw za pomocą FTIR i GC-MS wykonała dr I. Zadrozna, Politechnika Warszawska, Wydział Chemiczny, Zakład Chemii Organicznej.

Barwniki organiczne badano za pomocą wysokosprawnej chromatografii cieczowej HPLC¹⁶.

Sygnatury analizowano za pomocą wyżej opisanych metod nieniszczących oraz poddano badaniom grafologicznym¹⁷.

Należy zaznaczyć, że badania obejmowały jedynie analizę materiałów oryginalnych bez uwzględnienia materiałów wtórnych, dodanych w trakcie prac konserwatorskich¹⁸.

Książka powstała na podstawie rozprawy doktorskiej pt. „Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego”, realizowanej przez autorkę tej pracy w latach 2002–2006 na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Badania przeprowadzane w ramach doktoratu finansowane były przez Ministerstwo Kultury i Szkolnictwa Wyższego w ramach grantu KBN, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu w ramach grantu uczelnianego oraz ze środków własnych autorki. Zakres wykonanych analiz oraz rozległość materiału badawczego uniemożliwiły przedstawienie wszystkich ich wyników. Autorka ma jednak nadzieję, że zawarła w pracy najistotniejsze wnioski, jakie wynikają z ich przeprowadzenia.

Praca ta nie miałaby takiego charakteru, gdyby nie pomoc wielu życzliwych osób. Za merytoryczną pomoc dziękuję mgr. Bogusławowi Andruchowiczowi, mgr. Adamowi Cupie, mgr. Grzegorzowi Jaworskiemu, mgr. Kamili Nowickiej-Kiliś, dr. Jarosławowi Rogóżowi, dr. Zuzannie Rozłuckiej, mgr. Romanowi Stasiukowi, prof. dr. hab. Jackowi Tylickiemu, dr. Aleksandrze Weselucha-Birczyńskiej, mgr. inż. Markowi Wróblowi, dr Irminie Zadrożnej i mgr. Piotrowi Zambrzyckiemu.

Dyrekcji i pracownikom Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Wrocławiu, Poznaniu, Szczecinie oraz Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, Muzeum Okręgowego w Toruniu i Muzeum Sztuki w Łodzi dziękuję za udostępnienie zbiorów i życzliwość.

Wiele zawdzięczam nieżyjącej już doc. dr hab. Halinie Stępień – monografistce braci Gierymskich, której wiedza i cenne wskazówki były dla mnie niezwykle inspirujące.

*

Podjęcie badań nad techniką i technologią malarstwa Aleksandra Gierymskiego było dla mnie wyzwaniem. Świadomość, że stoję przed szansą poznania warsztatu tak wybitnego artysty, mobilizowała mnie do największego zaangażowania. Mam nadzieję, że mój wysiłek pozwoli przybliżyć technikę i technologię malarstwa tego artysty.

¹⁶ Wysokosprawną chromatografię cieczową z detekcją spektrometryczną UV-VIS (HPLC-DAD) wykonali dr W. Nowik, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Francja i dr J. Sanyova, Cellule Techniques Picturales, Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Bruxelles, Belgia, stosując dwie metody ekstrakcji i analizy barwnika zawartego w matrycy olejnej. System 1 oparty był na kwaśnej hydrolizie w środowisku HCl, metanolu i wody w proporcjach 2:1:1. System 2 oparty był na ekstrakcji w środowisku HF, metanolu i acetonitrylu 2:1:1.

¹⁷ Badania wykonała mgr K. Nowicka-Kiliś – ekspert kryminalistycznych badań dokumentów.

¹⁸ Jedynie w niektórych przypadkach na podstawie przeprowadzonych analiz udało się ustalić skład werniksów wtórnych.

Wykaz skrótów

CIR	kolorowa podczerwień
FTIR	spektrofotometria w podczerwieni z transformatą Fouriera
GC	chromatografia gazowa
GC-MS	chromatografia gazowa ze spektrometrią masową
HPLC	wysokosprawna chromatografia cieczowa
M	mikrochemiczny
MNG	Muzeum Narodowe w Gdańsku
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP	Muzeum Narodowe w Poznaniu
MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie
MNWr	Muzeum Narodowe we Wrocławiu
MOT	Muzeum Okręgowe w Toruniu
MSŁ	Muzeum Sztuki w Łodzi
MŚKi	Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach
RS	spektroskopia ramanowska
SEM-EDS	energodypersyjna mikroanaliza rentgenowska z mikrosondą elektronową
TL	światło przechodzące
UV	ultrafiolet
XRF	rentgenowska analiza fluorescencyjna
XRPD	rentgenowska dyfraktometria proszkowa

I. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

Twórczość Aleksandra Gierymskiego doczekała się wielu fachowych opracowań. Wśród licznych artykułów, publikacji i katalogów wystaw związanych z jego działalnością artystyczną szczególnie znaczenie mają opracowania monograficzne. Należy tu wymienić publikacje napisane przez krytyków bezpośrednio związanych z Aleksandrem Gierymskim, a więc *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich* Antoniego Sygietyńskiego¹ oraz pracę *Aleksander Gierymski* autorstwa Stanisława Witkiewicza². Obie stanowią niezwykle ważne źródło informacji o życiu prywatnym artysty, o jego osobowości, twórczości, a także o ówczesnych realiach i środowiskach artystycznych. Współczesne ujęcie twórczości Gierymskiego zawiera monografia Juliusza Starzyńskiego zatytułowana *Aleksander Gierymski*³, która jest pierwszym kompleksowym, systematycznym i najszerszym jak dotąd ujęciem dorobku artysty. Uzupełnienie monografii stanowi zbiór wieloletniej korespondencji braci Gierymskich adresowanej głównie do rodziny i przyjaciół, opracowany przez Juliusza Starzyńskiego i opatrzony komentarzem Haliny Stępień⁴. W listach tych poznamy dylematy twórcze, osobiste refleksje na temat sztuki, metody pracy i życie prywatne artysty.

Informacje dotyczące historii poszczególnych dzieł oraz stanu zachowania dorobku artystycznego Aleksandra Gierymskiego zawierają również katalogi wystaw, które zorganizowano po jego śmierci. Są to m.in. wydany w 1938 roku katalog wystawy retrospektywnej⁵, katalog wystawy jubileuszowej Aleksandra Gierymskiego⁶, zorganizowanej w związku z pięćdziesięcioleciem jego śmierci w 1951 roku oraz katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum Narodowego w Warszawie w 1962 roku⁷. Dostojnym uzupełnieniem katalogów są artykuły ukazujące się w prasie w związku z ekspozycją prac artysty⁸.

Wszystkie te opracowania składają się na niemal kompletny obraz życia i pracy Aleksandra Gierymskiego. W różnym zakresie podejmują próbę analizy warsztatu malarza i stosowanej przez niego techniki. Zawierają wiele cennych analiz dotyczących np. kolorystyki, kompozycji i faktury, a więc strony formalnej prac artysty. Informacje zawarte w wymienionych powyżej pozycjach stanowią punkt odniesienia do konserwatorskiej próby analizy techniki i technologii malarstwa Aleksandra Gierymskiego, przedstawionej w dalszej części niniejszej pracy.

*

By móc czytelnie przedstawić życie i twórczość Aleksandra Gierymskiego, przyjęto periodyzację Starzyńskiego opartą na chronologicznym układzie, według dat i faktów z życia artysty oraz dominujących w jego malarstwie tendencji artystycznych⁹. Na tej podstawie wyodrębniono: I okres warszawski ujęty

¹ Sygietyński 1886.

² Witkiewicz 1950.

³ Starzyński 1967.

⁴ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973.

⁵ Starzyński 1938.

⁶ *Wystawa jubileuszowa...* 1951.

⁷ *Sztuka warszawska...* 1962.

⁸ M.in. Abakanowicz-Pstrokońska 1938, s. 39–40; Cybis 1938, s. 13–14; Czapski 1938, s. 20–25; Jakimowicz, Porębski 1951, s. 56–61; Starzyński 1938, s. 33–38; Wallis 1938, s. 6; Wankie 1938, s. 41–43; Winkler 1938, s. 4–5; Wolff 1938, s. 27–30.

⁹ *Wystawa Jubileuszowa...* 1951, s. 14–24.

latami 1850–1868, I okres monachijski 1868–1873, okres rzymski 1873–1879, II okres warszawski 1879–1888, lata 1888–1893 (Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893), okres krakowski 1893–1894 i ostatnie lata twórczości 1895–1901.

Okresy te, jak łatwo zauważyć, zbiegają się z pobytami artysty w poszczególnych ośrodkach europejskich. Wiążą się bardzo często ze zmianą tendencji w jego malarstwie, twórczość Gierymskiego uzależniona była bowiem od nurtujących poszczególne środowiska problemów artystycznych, pod ich wpływem ulegała zmianom w zakresie tematyki, sposobu opracowania malarskiego, kolorystyki, co dodatkowo uzasadnia posługiwanie się w poniższej analizie zaproponowanym podziałem.

Warszawa 1850–1868

Aleksander Gierymski urodził się 30 stycznia 1850 roku w Warszawie w rodzinie mieszczańskiej. Był synem Józefa Gierymskiego – wojskowego i Julianny z Kielichowskich, młodszym bratem wybitnego malarza Maksymiliana Gierymskiego. Miał także dwie siostry – zmarłą przedwcześnie Balbinę oraz Klotyldę¹⁰.

Zainteresowania artystyczne Gierymski zawdzięczał atmosferze rodzinnego domu, w którym według monografistów jego twórczości panował szacunek dla wiedzy, a przede wszystkim umiłowanie sztuki, szczególnie muzyki. W tym kierunku wyjątkowo uzdolniony był Maksymilian. Jemu też muzyka towarzyszyła w latach późniejszych. Zainteresowania malarstwem obu braci, które ujawniły się dość wcześnie, były źle widziane przez ojca i nie były uwzględniane w ich planach edukacyjnych. Maksymilian jednak wbrew jego woli w 1864 roku rozpoczął studia artystyczne w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Za starszym bratem podążył wkrótce Aleksander, który po ukończeniu w 1867 roku Gimnazjum Rządowego w Warszawie rozpoczął kilkumiesięczne studia w Klasie Rysunkowej. Pierwszym jego pedagogiem był portrecista Rafał Hadziewicz¹¹. Z tego okresu nie zachowały się żadne prace malarskie Aleksandra Gierymskiego. Jak twierdzi Stępień, malował wówczas obrazy o tematyce rodzajowej oraz zajmował się twórczością ilustratorską, czego przykładem są wykonane przez niego humorystyczne rysunki, opublikowane w czasopiśmie „Mucha”¹².



Fot. 1. Stare Miasto w Warszawie, karta ze szkicownika Aleksandra Gierymskiego, 1866 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Monachium 1868–1873

W maju 1868 roku dzięki staraniom handlarza obrazów Henryka Szaniawskiego, Aleksander Gierymski otrzymał zasiłek na wyjazd zagraniczny na studia artystyczne do Monachium. W latach 1868–1872 studiował w słynnej wówczas Akademii monachijskiej, początkowo ucząc się rysunku w sali antyków u Georga Hiltenpergera, Alexandra Strähubera i studiując rysunek z żywego modelu u Hermanna Anschütza, a następnie w klasie kompozycji u Karla Piloty’ego. Edukację akademicką ukończył w 1872 roku, uzyskując złoty medal za kompozycję do obrazu *Kupiec wenecki*. Był to zauważony debiut międzynarodowy¹³.

Pierwsze lata za granicą artysta spędził wraz z bratem Maksymilianem, który znalazł się w Monachium rok wcześniej. Dzieliłi pracownię, łączyło ich również to samo środowisko artystyczne, do którego należeli m.in. Józef Brandt, Juliusz Kossak, Bolesław Łaszczyński, Adam Chmielowski, Władysław Czachórski

¹⁰ Bogucki 1959, s. 11–13; Stępień 1975, s. 331.

¹¹ Bogucki 1959, s. 14, 16; Stępień 1975, s. 331.

¹² Stępień 1975, s. 331.

¹³ Stępień 1975, s. 331, 332; Sygietyński 1886, s. 64, 65.

i Alfred Wierusz-Kowalski. W tym czasie bracia byli nierozłączni. W 1870 roku odwiedzili Warszawę. W maju 1871 roku wyjechali na wycieczkę do Włoch, podczas której zetknęli się z malarstwem kolorystów weneckich, co miało duży wpływ na ukształtowanie późniejszych zainteresowań Aleksandra. Sława i wysoka pozycja starszego Maksymiliana były przyczyną niezwykle kłopotliwej i dręczącej dla niego sytuacji. Nie był doceniany. Traktowano go jako Oleśia, młodszego brata znanego i zamożnego już wówczas artysty. Olbrzymia ambicja, świadomość siły i oryginalności własnego talentu powodowały, że Aleksander izolował się od środowiska. Wyzwolenie z tej trudnej dla niego sytuacji przyniosła mu śmierć Maksymiliana w 1874 roku¹⁴.



Fot. 2. A. Gierymski, Scena z sądu z Kupca weneckiego W. Szekspira, szkic, ok. 1872 (w: Stępień 2003)

Według badań historyków sztuki artysta w I okresie monachijskim rozwijał dwa wątki tematyczne. Pierwszy to wątek literacki, który reprezentują obrazy wykonywane na potrzeby akademii, będące często ilustracją dramatów, spośród których należy wymienić prace takie jak *Hamlet*, *Kupiec wenecki* czy *Małgorzata z Fausta* Johanna Wolfganga Goethego. Drugi wątek, realistyczno-rodzajowy, artysta realizował na potrzeby własne. Jest on kontynuacją malarstwa sięgającego jeszcze I okresu warszawskiego. Charakterystyczne dla niego są obrazy *Żyd-handlarz* i *Powrót z pola*. W okresie tym powstała również nietypowa dla artysty praca o tematyce militarnej – *Postój kawalerii*, inspirowana twórczością starszego brata¹⁵.

Dziełem reprezentującym renesansyzm i zapowiadającym dojrzałą twórczość Gierymskiego była praca wieńcząca studia – *Scena z Kupca weneckiego* Williama Szekspira (fot. 2), kompozycja oparta na zdobyczach formalnych weneckiego renesansu – głównie na malarstwie Vittore Carpaccia (1460–1526)¹⁶.

Według historyków sztuki prace nawiązujące do form malarstwa renesansowego nie były w tym czasie czymś nowym. Renesansyzm był popularnym prądem występującym w malarstwie, literaturze, filozofii i obyczajowości w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku. Za jego prekursorów w malarstwie uważa się niemieckich nazareńczyków i angielskich prerafaelitów. W malarstwie niemieckim renesansyzm reprezentowali m.in. Anselm Feuerbach (1829–1880), Hans von Marées (1837–1887) czy Arnold Böcklin (1827–1901). Jak zauważa Starzyński, nawiązywanie pod względem kolorystycznym czy formalnym do utworów sztuki dawnej nie było obce również polskim artystom, takim jak Henryk Rodakowski (1823–1894), Władysław Czachórski (1850–1911) czy Adam Chmielowski (1846–1916). Nowatorstwo Gierymskiego w stosunku do prac innych artystów tworzących pod wpływem tego prądu polegało jednak na pogłębieniu walorów kolorystycznych, które w jego kompozycjach zdominowały pozostałe elementy formalne¹⁷.

1873–1879 Rzym

W 1873 roku Aleksander Gierymski wraz z chorym bratem przebywał w miejscowościach kuracyjnych Meran i Bad Reichenhall. W tym czasie odbywał krótkie wyjazdy m.in. do Włoch, Monachium i Warszawy. Jesienią bracia zamieszkali w Rzymie. W czasie tego pobytu artysta rozpoczął pracę nad obrazami *Austeria rzymska* i *Gra w mora*, które w 1875 roku zostały wystawione w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Obrazy wyróżniała tematyka zaczerpnięta z ówczesnego życia Włochów, która wywołała w 1875 roku zaciętą dyskusję krytyków warszawskich Henryka Struvego i Henryka Filipowicza na temat naturalizmu.

¹⁴ Witkiewicz 1950, s. 21, 22; Bogucki 1959, s. 46–53, 165; Stępień 1975, s. 332; Stępień 2003, s. 92.

¹⁵ Sygietyński 1886, s. 8, 64, 65; Stępień 2003, s. 63.

¹⁶ Starzyński 1961, s. 160, 179, 182; Starzyński 1967, s. 9.

¹⁷ Bogucki 1959, s. 172; Starzyński 1961, s. 179–183.

Polemika ta według Starzyńskiego przypominała dyskusje, jakie toczyli krytycy francuscy dwadzieścia lat wcześniej na temat realistycznych obrazów Gustave Courbета¹⁸. „Jeżeli zastanowimy się nad tematami [...] obrazów A. Gierymskiego, to nas uderzy przede wszystkim realizm wychodzący z ostatnich granic piękna i sztuki. [...] Rzeczywistość z całą potęgą prozaicznej prawdy, ludzie z niższych sfer umysłowych, estetycznych i moralnych, plebejusze ducha – oto tematy Gierymskiego. Po raz pierwszy w polskiej sztuce brzydota stała się wartością samą dla siebie; artysta nie jest wyznawcą określonej ideologii społecznej, którą pragnie przekazać widzowi, brzydota nie służy mu do charakterystyki nastroju, do wywołania dramatyzmu czy ekspresji. Jedną z nader wielkich zalet jego obrazów jest jak najwyższa obiektywność, przedmiotowość”¹⁹. W tym samym czasie dążności realistyczne wykazywała twórczość innego polskiego malarza – Józefa Chełmońskiego (1849–1914), który w roku 1875 namalował m.in. *Babie lato* i *Folwark*²⁰.

Dzięki tym obrazom młody artysta został zauważony przez krytykę warszawską. Był to okres jego sukcesów towarzyskich, co się w jego życiu więcej nie powtórzyło. W Warszawie odnowił kontakty ze Stanisławem Witkiewiczem, poznał Helenę Modrzejewską oraz Henryka Sienkiewicza. Do Rzymu powrócił w połowie 1875 roku²¹.

W tym czasie artysta nadal uprawiał malarstwo o tematyce literackiej, nawiązującej do sztuki renesansu włoskiego. Charakterystyczne dla tego nurtu są dwie wersje obrazu *Siesta włoska* (1875–1884), świadomie inspirowane tycjanowskimi wzorami malarstwa – tematem renesansowego koncertu, kompozycją, kolorystyką, kostiumami i sposobem malowania, a także prace rysunkowe, jak *Scena balkonowa*, *Rusałka*, czy obrazy *Portret młodego Włocha* (fot. 3) i *Paź*. Jednocześnie artysta zainteresował się malarstwem rodzajowo-plenerowym. Owocem tych zainteresowań jest zespół studiów wykonanych do obrazu *W altanie* (fot. 4), który przedstawiał wieloosobową grupę postaci, naturalnej wielkości, ubranych w stroje z czasów rokoko, na tle przesyconej słońcem altany. Pretekstem do podjęcia tego tematu była przede wszystkim analiza zjawisk świetlnych występujących w naturze. W tym samym czasie problemem tym zajmowała się preimpresjonistyczna grupa Macchiaioli i częściowo Henryk Siemiradzki (1843–1902). Podobną tematykę podejmował wcześniej Claude Monet w obrazach *Kobiety w ogrodzie* (1867) i *E. Manet malujący w ogrodzie Moneta w Argenteuil* (1875). Kompozycję figuralną w plenerze wykonali również inni malarze, np. Silvestro Lega (1826–1895), Federic Bazille (1841–1879), Pierr-Auguste Renoir (1841–1919) i Berthe Morisot (1841–1895)²².

Jak zauważył Starzyński, pomimo pewnych podobieństw w kierunku poszukiwań, *Altana* i wykonane do niej studia wykazywały jeszcze niewiele zbieżności z ówczesną twórczością impresjonistów. Aleksander Gierymski był niewolnikiem metody akademickiej, która uniemożliwiała mu swobodne potraktowanie tematu²³.



Fot. 3. A. Gierymski, Portret młodego Włocha, ok. 1876–1880

¹⁸ Starzyński 1967, s. 11.

¹⁹ Struve 1875, s. 90–92.

²⁰ Starzyński 1967, s. 12.

²¹ Tamże, s. 10, 11; por. też Stępień 1975, s. 332.

²² Bogucki 1959, s. 193; Starzyński 1961, s. 160, 179, 182; Starzyński 1967, s. 15, 18; Malinowski 2003, s. 260.

²³ Starzyński 1961, s. 205, 206.

Warszawa 1879–1888

W kwietniu 1879 roku Gierymski przyjechał do Warszawy. Nawiązał tam współpracę z grupą czasopisma „Wędrowiec”. Uczestniczył w pracach redakcyjnych, wykonał projekt okładki oraz szereg ilustracji. Brał udział w pracach przygotowawczych nad *Albumem Maksa i Aleksandra Gierymskich*. Utrzymywał przyjaźń z Antonim Sygietyńskim i Stanisławem Witkiewiczem. Z Warszawy artysta odbywał krótkie wyjazdy do Włocławka, Lublina, Puław i Kazimierza. Wiązały się one z pracą ilustratorską, która była wówczas jedynym źródłem jego dochodu. Żył w nędzy. Eleganckie ubranie i uczesanie, którym Gierymski wyróżniał się w czasie poprzedniego pobytu w Warszawie, zniknęły bezpowrotnie. Pogłębiająca się choroba psychiczna artysty stała się przyczyną konfliktu z otoczeniem, co było powodem jego wyjazdu na kurację do Wiednia w końcu 1884 roku²⁴. Stamtąd wyjechał nad Morze Północne. W 1885 odbył krótką podróż do Włoch. Ciągłe zmiany miejsca pobytu – wyjazdy do Bolonii, Padwy, Wenecji, Florencji i Ferrary związane były z przyjęciem przez Aleksandra Gierymskiego zamówienia czasopisma „Kłosy” na cykl rysunków obejmujących polonika. W latach 1885–1887 zamieszkał ponownie w Rzymie. W tym czasie dwukrotnie wyjeżdżał do Warszawy²⁵.

Według badań historyków sztuki w okresie warszawskim Gierymski podejmował tematy typowe dla naturalizmu. Malował ubogie, zrujnowane, zaśmiecone zakątki i życie codzienne – przekupki, Żydów, piaskarzy, obyczaje i życie ówczesnego miasta. Głównym przedmiotem jego zainteresowań w latach 1880–1881 był motyw starej Żydówki sprzedającej pomarańcze lub cytryny (fot. 6). W tym samym czasie artysta zainteresował się zaniedbanym wybrzeżem Wisły. Temat ten dominował w jego twórczości do początku kolejnego okresu. Namalował wówczas m.in. *Przystań na Solcu, Trąbki* w trzech wersjach z lat 1884 (fot. 5), 1888, 1890 i *Piaskarzy*. Z tego czasu pochodzą również realistyczne prace przedstawiające motywy nadmorskiej miejscowości Heist am See w Holandii, są to m.in. *Kuter na brzegu morza, Holowanie kutrów rybackich w Heist am See* i *Łódź rybacka na brzegu morza*²⁶.

Gierymski, tworząc we Włoszech, interesował się tym, czym prekursorzy malarstwa impresjonistycznego – zjawiskami optycznymi i problemem światła. Po powrocie do Warszawy w 1879 roku w twórczości artysty coraz bardziej widoczne stały się inspiracje i poszukiwania artystyczne zmierzające w kierunku obiektywnego odtwarzania rzeczywistości. Gierymski zetknął się wówczas ze środowiskiem nieco zacofanym, jak zauważył Bogucki – odbył on swoistą „podróż w czasie”²⁷. W Paryżu dokonywały się wtedy największe przemiany artystyczne. W Monachium od 1869 roku triumfował realizm, choć w 1879 impresjoniści i tam pokazali swe pierwsze prace. W Paryżu kierunek ten, znany od lat trzydziestu, był już właściwie zamkniętym rozdziałem. Środowisko warszawskie natomiast oburzało się w tym czasie nawet na realizm.

W środowisku polskim zainteresowanie sztuką było niewielkie. „Nie ma u nas ani tłumów żadnych ciągle wrażeń od sztuki, ani nawet mniejszej grupy ludzi, dla których by ona była czymś koniecznym. Dzieło sztuki jest jeszcze czymś w rodzaju dziwnego zwierzęcia w ogrodzie zoologicznym, któremu staranna reklama przygotowuje dobre przyjęcie u publiczności. O sztuce jako o fakcie psychologicznym nie mielibyśmy żadnego pojęcia, gdyby się ona nie przejawiała szeregiem faktów historycznych, widocznych pozytywnych, na których jedynie można oprzeć jakiegokolwiek o niej zdanie”²⁸. Przyczyn takiej sytuacji Sygietyński dopatruje się w tragicznej sytuacji politycznej oraz złych warunkach ekonomicznych Polski. Co prawda zainteresowanie sztuką było coraz większe, jednak promowano sztukę religijną i historyczną, która odpowiadała gustom publiczności i przynosiła korzyści materialne. Nowe tendencje skazane były na niepowodzenie. Tymczasem, jak mówił Sygietyński, „Zagranica [...] nie zważa na to, co się maluje, ale jak się maluje”²⁹.

²⁴ Aleksander Gierymski był schizotonikiem ze skłonnością do neurastenii, cierpiał na manię prześladowczą.

²⁵ Bogucki 1959, s. 254, 255, 291, 292; Witkiewicz 1950, s. 24; Starzyński 1967, s. 23, 24; Stępień 1975, s. 333.

²⁶ Starzyński 1967, s. 19–25; Stępień 1975, s. 333.

²⁷ Bogucki 1959, s. 202, 232, 233.

²⁸ Witkiewicz 1885, s. 182, 183.

²⁹ Sygietyński 1884, s. 426–428; Sygietyński 1886, s. 10.

W środowisku polskim obowiązywał wówczas swoisty system wartościowania dzieł według rodzaju, hierarchizujący podział na malarstwo historyczne, religijne i rodzajowe, przy czym najbardziej ceniono obrazy historyczne. Temat ten został podniesiony do najwyższej rangi również z powodu sytuacji politycznej. Sztuka taka miała za zadanie w pewnym sensie utrzymać ducha narodowego. W tym systemie wartościowania dzieł sztuki nie zwracano uwagi na wartości formalne i techniczne, co było główną zaletą prac Aleksandra Gierymskiego. Popularność zdobywali świetni ilustratorzy historyczni, a nie artyści, którzy skupiali się w swej twórczości na walorach plastycznych³⁰.



Fot. 4. A. Gierymski, *W altanie*, 1882 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)

³⁰ Witkiewicz 1950, s. 42, 43; Porębska 1952, s. 260, 261; Bogucki 1959, s. 232–235; Prus 1961, s. 200.



Fot. 5. A. Gierymski, Święto Trąbek I, 1884 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)

Według Starzyńskiego pierwsze symptomy walki o sztukę realną w środowisku polskim pojawiły się w 1875 roku i związane były z wystawieniem prac Gierymskiego *Gra w mora* i *Austeria rzymska* w Warszawie³¹. Prawdziwa walka o prawa dla nowego realnego kierunku rozegrała się jednak w latach osiemdziesiątych (1884–1888) w środowisku warszawskim. Wybitni krytycy – Antoni Sygietyński (1850–1923) i Stanisław Witkiewicz (1851–1915), skupieni wokół czasopisma „Wędrowiec”, którego właścicielem był literat Artur Gruszecki (1852–1929), postawili sobie za cel walkę o nową sztukę. Związani z nimi byli również Gierymski, Masłowski, Chełmoński, Pankiewicz i Podkowiński. Wykładem nowych teorii estetycznych były polemiczne artykuły ukazujące się na łamach tego tygodnika, skierowane przeciw ówczesnej krytyce (a szczególnie wobec Henryka Struvego), której zarzucano m.in. brak wiedzy, brak samodzielności sądów i uzależnianie wartości dzieł od tematów. Argumentem w walce o nową sztukę była twórczość braci Gierymskich. Wykładnią nowych teorii estetycznych stał się album poświęcony ich malarstwu. Sygietyński w *Albumie* zwrócił uwagę na doskonałość strony formalnej prac obu artystów, na nowoczesność tematyki związanej z odtwarzaniem aktualnego życia³². Nowatorstwo tematyki wiązał z nowatorstwem formy, z wyzwoleniem kompozycji od schematyzmów, wprowadzeniem do niej pewnych elementów przypadkowości. Zwrócił uwagę na to, że Aleksander Gierymski odrzucił symultatywne barwy i opierał kolorystykę dzieł na analizie barw występujących w naturze³³. Sygietyński konstatował także: „Pan Gierymski jest malarzem, który nie potrzebuje swej twórczości podierać literackimi sztuczkami. [...] Poezja wpływa tam z harmonii barw, interes z tego jak maluje, nie zaś tego, co maluje. [...] Kto nie rozumie siły palety, kto nie

³¹ Starzyński 1961.

³² Sygietyński 1883.

³³ Cyt. za: Porębska 1952, s. 210.

czuje czaru barw, dla kogo poezja słońca, światła, powietrza jest martwą literą, ten przed obrazami Gierymskiego napróżno stałby godziny całe i pytał się, jaka jest ich treść? Treści tam nie ma wcale, [...] A jednak obraz p. Gierymskiego jest kartką wyciętą z historii życia współczesnego”³⁴.

Wydany w 1886 roku *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich* miał za zadanie rozszerzyć pojęcia o sztuce, zmienić kryteria ich wartościowania. Zadaniem jego było doprowadzenie do uznania braci Gierymskich za wielkie talenty polskiej sztuki i przez to do uznania pierwiastka artystycznego za najważniejszą jej część składową, deprecjonując w ten sposób wagę treści i tematu. Działalność „Wędrowca” nie przyniosła spodziewanego efektu, nie zmienił się stosunek społeczeństwa polskiego oraz krytyki do sztuki realnej³⁵.

Powstałe w okresie warszawskim obrazy Aleksandra Gierymskiego były dla krytyków skupionych wokół „Wędrowca” wykładnią pojęcia naturalizmu w sztukach plastycznych. Obrazy naturalistyczne to według ich rozumienia takie, które rejestrowały skrajne zjawiska społeczne – biedę, alkoholizm, patologie itp. Człowiek wobec praw rządzących światem jest bezsilny. Zadaniem artysty jest wierne, obiektywne odtworzenie, rejestrowanie takich zjawisk. Naturaliści zawęzili obszar rejestracji takich ekstremalnych motywów do szarych, brudnych środowisk wielkomiejskich, które obdarzone były swego rodzaju malowniczością. Tę cechę tego typu motywów najwcześniej zaobserwował w polskim malarstwie Aleksander Gierymski³⁶.



Fot. 6. A. Gierymski, Pomarańczarka, 1881 (fot. w: J. K. Ostrowski 1996)

Lata 1888–1893 (Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893)

W 1888 roku Aleksander Gierymski wyjechał do Monachium, gdzie pozostał do roku 1890. Od tego czasu datuje się poprawa sytuacji materialnej artysty, wynik nawiązania współpracy z Ignacym Korwin Milewskim, wybitnym znawcą sztuki i kolekcjonerem. Był on jego jedynym mecenasem, który wywiązywał się w porę i uczciwie ze zobowiązań finansowych³⁷.

W tym czasie artysta wyjeżdżał na studia plenerowe do Tyrolu. Powstały wówczas żywe kolorystycznie prace oparte na studiach krajobrazu okolic zamku w Kufstein (*Widok okolic zamku Kufstein* – kilka wersji, *Z Tyrolu, Południe, Po południu i Pod wieczór*)³⁸.

Poza zainteresowaniami plenerem Gierymski uległ popularnej w tym środowisku modzie na tzw. *Stimmungsveduten*, czyli nastrojowe obrazy przedstawiające mroczne zaułki i place oraz ciemne wnętrza. Pojęcie Stimmungu – nastroju według Boguckiego było pojęciem bardzo popularnym w tym środowisku: „Rzecz na tym polegała, by przez odpowiednią kompozycję i nasycenie obrazu jednolitym ogólnym tonem barwnym – wydobyć skupiony wyraz uczuciowy z powszedniego wyglądu krajobrazów, ludzi czy przed-

³⁴ Sygietyński 1883, s. 163.

³⁵ Witkiewicz 1950, s. 77, 93; Starzyński 1961, s. 165–167; Starzyński 1967, s. 20, 23; Malinowski 1987, s. 132, 133; Malinowski 2003, s. 256–258.

³⁶ Dobrowolski 1960, s. 132; Malinowski 1987, s. 132.

³⁷ Stępień 1975, s. 333, 334.

³⁸ Tamże.

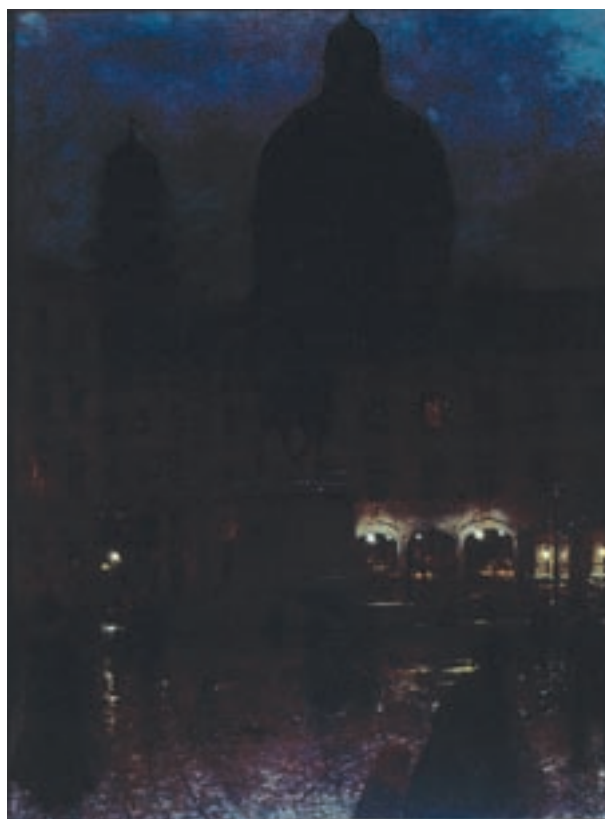
miotów”³⁹. W praktyce jednak malowano *Stimmung*, zatapiając wszystkie elementy obrazu w brązowej lub szarej masie podmalowań, zwanych wzdorliwie „sosami monachijskimi”. Z tego okresu twórczości artysty pochodzą nokturny, czyli pejzaże urbanistyczne i obrazy przedstawiające oświetlone światłem latarni gazowych i elektrycznych ulice miast nocą, m.in. *Plac Wittelsbachów w Monachium w nocy* (fot. 7), *Ulica w Monachium*, *Max-Josephplatz w Monachium w nocy* czy *Most w Monachium*. Temat ten artysta podejmował również w Paryżu, gdzie namalował m.in. *Operę paryską w nocy*, *Luwr w nocy* czy *Wieczór nad Sekwaną*⁴⁰.

Aleksander Gierymski uważał się za prekursora motywu przedstawiającego grę światła instalowanych wówczas na ulicach stolic europejskich latarni gazowych i elektrycznych. Problem nokturnu artysta przedstawił również we wnętrzu w dwóch wersjach obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach*. Według badań historyków sztuki spośród artystów polskich nokturny chętnie podejmowali artyści młodzi, zafascynowani twórczością Gierymskiego, np. Józef Pankiewicz (1866–1940), Władysław Podkowiński (1866–1895) czy Ludwik de Laveaux (1868–1894)⁴¹.

W październiku 1890 roku Aleksander Gierymski wyjechał do Paryża, gdzie dalej malował dla Korwin Milewskiego. Zaprzyjaźnił się z Brunonem Abdank Abakanowiczem, który również wspierał go finansowo⁴².

W Paryżu artysta zetknął się z malarstwem impresjonistów, a może przede wszystkim już neoimpresjonistów. Według Kępińskiego mógł widzieć wystawę Camille Pissarra (1830–1903)⁴³. O stopniowym przyswajaniu sobie zdobyczy tego malarstwa przez Gierymskiego świadczą m.in. widoki miejskie Paryża w zamgleniu – wykonane w szaroperłowej tonacji *Place de la Concorde*, a także *Widok Lyonu* czy obrazy morskie, takie jak *Rybacy nad brzegiem morza*, w których według tego samego autora można dopatrywać się wpływu malarstwa Jean-Baptiste Camille Corota (1819–1877), Johana Bartholda Jongkinda (1819–1891) i Eugene Boudina (1824–1898) – prekursorów impresjonizmu. Obrazy te charakteryzuje jasna kolorystyka i swobodne prowadzenie pędzla. Wykonane są bez przemęczania i laserunków⁴⁴.

Według historyków sztuki tematyka impresjonizmu i realizmu była ta sama, jednak impresjoniści malowali nieduże fragmenty, w słonecznym oświetleniu, na wolnym powietrzu, ujmowali przelotne momenty i migawkowe ujęcia, dlatego zatracił się rysunek i bryła przedmiotów. Kolorystyka była czysta i jasna, a cienie kolorowe. Chęć malowania jak najczystszymi kolorami i oddawania drgań światła doprowadziła z czasem do pojawienia się zjawiska dywizjonizmu, czyli rozbicia barw złożonych na wchodzące w ich skład i malowania drobnymi plamkami rozbitych kolorów, które scalały się z oddali w jedną całość. Na technikę tę miały wpływ odkrycia w dziedzinie



Fot. 7. A. Gierymski, Plac Wittelsbachów w Monachium w nocy, 1890 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)

³⁹ Bogucki 1959, s. 100

⁴⁰ Dobrowolski 1960, s. 133.

⁴¹ Szczepińska 1966, s. 198; Starzyński 1967, s. 25–30; Stępień 2003, s. 126.

⁴² Stępień 1975, s. 334.

⁴³ Kępiński 1961, s. 18.

⁴⁴ Dobrowolski 1960, s. 134; Starzyński 1967, s. 29; Stępień 1975, s. 334.



Fot. 8. A. Gierymski, *Wieczór nad Sekwaną*, 1893 (fot. w: J. K. Ostrowski, 1996)

optyki – głównie doświadczenie polegające na rozszczepieniu białego światła. Osiągnięcia te spopularyzowane zostały w mających szczególny wpływ na neoimpresjonistów dziełach Michela Eugene’a Chevreula *Prawo kontrastu równoczesnego barw* (1839) oraz Ogdena Rooda *Modern Chromatics* (1879)⁴⁵. Wątek ten jednak zostanie rozwinięty w dalszej części pracy (zob. rozdział III).

Szczytowym osiągnięciem Gierymskiego w Paryżu, jak wszyscy zgodnie podkreślają, jest *Wieczór nad Sekwaną* (fot. 8)⁴⁶. Z poprzednim okresem łączy go motyw zapadającego zmierzchu, dzięki któremu Gierymski mógł oddać atmosferę *Stimmungu* – nastroju, z neoimpresjonizmem zaś dywizjonizm, a także matowa i nienaturalnie rozbudowana faktura tafli wody.

Kraków 1893–1894

W drugiej połowie 1893 roku artysta przybył do Krakowa. Powodem przyjazdu była najprawdopodobniej propozycja objęcia przez niego katedry malarstwa w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Wysunął ją Henryk Rodakowski, odpowiedzialny za reorganizację szkoły. Gierymski przebywał w Krakowie do 1894 roku.

W tym czasie mieszkał również w Bronowicach Wielkich u Włodzimierza Tetmajera. Rodzime środowisko artystyczne doceniło wówczas jego talent i w maju 1894 roku Gierymski wszedł do Zarządu Powszechnego Stowarzyszenia Polskich Artystów jako rzeczoznawca w zakresie malarstwa. W 1896 roku dostał nagrodę Akademii Umiejętności za malarstwo⁴⁷.

W środowisku krakowskim jak pisał Bogucki, wówczas nadal ceniono przede wszystkim „wzruszającą i łatwo czytelną anegdotę”, a nie technikę⁴⁸. Według Starzyńskiego dominowała ludowość oraz kult

⁴⁵ Cyt. za: Bogucki 1959, s. 348, 349; Kępiński 1961, s. 18.

⁴⁶ M.in. Wolff 1938, s. 29–30; Starzyński 1967, s. 29, 30.

⁴⁷ Starzyński 1967, s. 31, 32; Stępień 1975, s. 334, 335.

⁴⁸ Bogucki 1959, s. 377.

krakowskiej sukmany⁴⁹. W okresie tym Gierymski malował obrazy przedstawiające chłopów z Bronowic i motywy wiejskie. Należą do nich obrazy: *Droga w Bronowicach*, *Dziewczyna wiejska*, *Chłop z Bronowic*, *Chłopiec niosący snop* i *Łąka z drzewami*. Artysta namalował wówczas również sztandarowe dzieło polskiego naturalizmu – *Trumnę chłopską* (fot. 9), które zwraca uwagę nietypowym dla jego twórczości tematem bólu po stracie dziecka. Jak zauważa Starzyński, do tej pory Gierymskiego nie interesowała treść, ale raczej wartości malarskie. W obrazie tym uległ krakowskiej tendencji do przedstawiania tematu literackiego, co było sprzeczne z jego naturą. Obrazem tym starał się udowodnić, że można wykonywać malarstwo „narodowe”, nie wykluczając wartości czysto malarskich. Obrazy krakowskie artysta namalował, stosując technikę przyswojoną w Paryżu⁵⁰.



Fot. 9. A. Gierymski, *Trumna chłopska*, 1894–1895 (fot. NETBOX).

Inni polscy artyści, tacy jak Józef Chełmoński (1849–1914), Leon Wyczółkowski (1852–1936) czy Julian Fałat (1853–1929) w tym czasie przejmowali impresjonizm dość swobodnie. Do swojskiej tematyki i realistycznego widzenia świata stosowali swobodne zestawienia jasnych kolorów przy jednoczesnym rozluźnieniu zasad rysunkowych i kompozycyjnych. Podkowiński i Pankiewicz po powrocie z Paryża malowali obrazy będące czystą redakcją impresjonizmu. W pracach tych zerwali związek między kolorem a przedmiotem⁵¹.

⁴⁹ Starzyński 1967, s. 31, 32.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Kępiński 1961, s. 14, 15; Starzyński 1967.

Podróże po Europie 1895–1901

W okresie tym Aleksander Gierymski odbywał liczne podróże po Europie. Życie artysty, pozbawione wszelkich wątków anegdotycznych, podporządkowane było wyłącznie pracy twórczej, która rozwijała się w różnych miejscach i ośrodkach europejskich. W lipcu 1894 roku powrócił do Rzymu. Od tego czasu wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania. W połowie 1895 roku ponownie wyjechał do Monachium. W czasie tego pobytu wyjeżdżał na studia plenerowe do Schleissheimu i Rothenburga. Jesienią 1897 roku znów przybył do Włoch. Od października do czerwca 1899 i latem 1900 roku ponownie przebywał w Paryżu, a następnie powrócił do Włoch. Tułaczkę po Europie zakończyła śmierć artysty w szpitalu dla obłąkanych w 1901 roku w Rzymie. Gierymski został pochowany na Campo Verano w Rzymie⁵².

W ostatnich latach twórczości Gierymski malował głównie krajobrazy miejskie (*Piazza del Popolo w Rzymie* – fot. 11, *Widok Werony* – fot. 12), obrazy przedstawiające wnętrza kościołów (*Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji* – fot. 10) oraz pejzaże (*Park włoski, Pinieta di Villa Borghese w Rzymie*).

Obrazy powstałe w tym czasie charakteryzuje połączenie akademickiego widzenia rysunku i formy, precyzji wykonania z elementami impresjonistycznej i neoimpresjonistycznej kolorystyki i faktury. Szkice wykonane prawdopodobnie bezpośrednio w plenerze są najbardziej zbliżone do szczytowych osiągnięć malarstwa impresjonistycznego (*Piazza delle Erbe*). Prace studyjne precyzją wykonania i wielką dbałością o rysunek oraz dzięki zastosowaniu elementów dywizjonizmu zbliżają Gierymskiego do prac Seurata. W niektórych jego obrazach można obserwować również elementy secesyjnej stylizacji (*Pinieta di Villa Borghese*)⁵³.

*

24



Aleksander Gierymski to postać niezwykle awangardowa i barwna, wyróżniająca się z całego szeregu artystów polskich indywidualnością twórczą i wybitnym talentem. Był artystą, który poświęcił życie sztuce. Według relacji przyjaciół i osób bezpośrednio z nim związanych Gierymski był twórcą niezwykle pracowitym⁵⁴. W pracy artystycznej dążył do osiągnięcia mistrzostwa warsztatu. Był ciągle niezadowolony z osiągniętych rezultatów, dlatego niszczył obrazy, kopał, wyrzucał, ciął i całymi latami przemaalowywał. Według Witkiewicza „Był on szczerym do brutalności, do cynizmu, a zarazem skrytym i wstydlivym do lęku; był czynnym, energicznym i przedsiębiorczym, a jednocześnie paraliżował go samokrytycyzm, wieczne wątplenie i niepewność; był dobrodusznym i ufnym jak dziecko, a jednocześnie podejrzliwym do prześladowczej manii; był żądnym bliskiego i dobrego stosunku z ludźmi, a zarazem samotnikiem, który od ludzi stronił, uciekał, który ich obrażał chcąc się z ich męczącego dlań towarzystwa wydobyć...”⁵⁵. Jak stwierdza Henryk Piątkowski, artysta był niezwykle inteligentny, „w życiu był również ciągłym eksperymentatorem, zaciekle badaczem wszelkich zagadnień bytu, twórcą własnej filozofii. Umysł bystry, wrażliwy, pełen intuicji, giętki, był zdolny wynaleźć właściwą odpowiedź na każde pytanie; wkraczając w świat najbardziej abstrakcyjnych pojęć, nie tracił gruntu pod nogami”⁵⁶.

Artysta przez krytyków został nazwany malarzem światła. Treść, temat obrazów w jego twórczości odgrywały rolę drugorzędą. Gierymski jako pierwszy w polskim malarstwie zwrócił uwagę na wartości czysto malarskie. Utrwalane przez niego motywy, postacie i przedmioty bardzo często były pretekstem do oddania skomplikowanej gry światła, do utrwalenia pewnego nastroju lub malowniczości motywu. Problem światła studiował w plenerze w pełnym słońcu, w nocy i o zmierzchu. Kontrasty światła i cienia ukazywał również we wnętrzach. Podejmował studia światła słonecznego, sztucznego oraz obu naraz. Ten sam motyw ukazywał często w różnych stopniach jego natężenia⁵⁷.

⁵² Starzyński 1967, s. 33–38; Stępień 1975, s. 335.

⁵³ Kępiński 1961, s. 19; Starzyński 1967, s. 37, 38; Malinowski 2003, s. 262.

⁵⁴ Witkiewicz 1950, s. 112–15; Sygietyński 1886, s. 72.

⁵⁵ cyt. za: Wallis 1966, s. 175.

⁵⁶ Piątkowski 1901, s. 214.

⁵⁷ Miriam 1914, s. 487; Kopera 1929, s. 351; Prus 1961, s. 198; Starzyński 1967, s. 34.

Większość życia spędził w nędzy. Jedynym źródłem jego dochodu były skromne wynagrodzenia (wypłacane nieregularnie i z opóźnieniem), które otrzymywał za ilustracje do czasopism. Jako człowiek był niedostępny, nierówny w stosunkach międzyludzkich. Miał problemy w nawiązywaniu i utrzymywaniu kontaktów. Świadomy swego talentu i indywidualności, izolował się od ludzi, co pogłębiało jego samotność⁵⁸.

Gierymski od początku swej drogi twórczej był doceniany przez krytykę zagraniczną. W środowisku polskim jego twórczość, mimo że była wysoko oceniana, spotkała się z brakiem zrozumienia, budziła sprzeczne opinie krytyków. Atakowano głównie tematykę prac. Jego obrazom zarzucano brak idei i fotograficzność. Strona formalna dzieł postrzegana była nieco lepiej. Pojawiały się słowa pochwały. Piątkowski stwierdzał, że Gierymski jest panem światłocienia, linii i techniki⁵⁹. Byli tacy, którzy krytykowali elementy formalne, zwracając uwagę na np. zbyt grubą fakturę, zaniedbanie laserunków, zbyt silne akcentowanie światła i cieni, linii i koloru. Inni charakterystyczną fakturę uznawali za zaletę, świadcząca o odrębności artysty. Aleksander Gierymski mylnie nazywany był impresjonistą⁶⁰.

Po śmierci Aleksandra Gierymskiego gazety polskie rozpisywały się o wielkim talencie artysty, docenionym za życia jedynie przez wąskie grono wielbicieli. To wąskie grono to przede wszystkim młodzież,



Fot. 10. A. Gierymski, Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji, ok. 1899 (fot. T. Żółtowska-Huszcza)



Fot. 11. A. Gierymski, Piazza del Popolo w Rzymie, 1900–1901 (fot. J. Kozina)

⁵⁸ Witkiewicz 1950, s. 21, 72; Bogucki 1959, s. 292.

⁵⁹ Piątkowski 1895, s. 49–51.

⁶⁰ Sygietyński 1886, s. 77; Eol 1887, s. 44; Niewiadomski 1926, s. 166; Bogucki 1959, s. 151, 327, 232, 251; Prus 1961, s. 195; Starzyński 1961, s. 160, 168, 158; Starzyński 1967, s. 11, 12, 25, 26; Płażewska 1966, s. 322; Giller 1873, s. 206; *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 291; Stępień 2003, s. 114.

która widziała w nim nauczyciela i postępowca. Starsze pokolenie zarzucało jego pracom banalność, płytkość, obcość i brak polotu. Wszyscy zgodnie podkreślali wysoką wartość elementów formalnych i logikę w komponowaniu dzieł. Zwracano uwagę na kolor, który oddawał w taki sposób, w jaki go widział w naturze, jak również na doskonały rysunek i walor⁶¹.

Hołdem oddanym twórczości niedocenianego za życia artysty była wystawa retrospektywna *oeuvre* Aleksandra Gierymskiego zorganizowana w 1938 roku w Warszawie z okazji otwarcia nowego gmachu Muzeum Narodowego. O docenieniu jego sztuki świadczy również fakt, że jego prace w tym muzeum prezentowane są w oddzielnej sali.



Fot. 12. A. Gierymski, Widok Werony, 1901 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

⁶¹ M.in. Wankie 1901, s. 314–317.

II.

TECHNOLOGIA MALOWIDEŁ ARTYSTY

Technika i technologia malarstwa każdego artysty jest świadectwem czasów, w których żyje, środowiska, ówczesnych gustów, przede wszystkim jednak indywidualnym zapisem zmagania z materią malarską w celu uchwycenia i przekazania wykreowanego przez artystę obrazu. Miarą wielkości malarza jest jego indywidualność i nowatorstwo, przejawiające się także w sposobie zapisu jego myśli na płótnie. Czy technika i technologia malarstwa Aleksandra Gierymskiego świadczą o jego wielkości? Z pewnością tak, bo już za życia uważano go za twórcę awangardowego i szczególnie świadomego tych zagadnień. Aby jednak ukazać i scharakteryzować indywidualny rys w technice i technologii jego malarstwa, należy analizować te zagadnienia w kontekście przemian zachodzących wówczas w technikach malarskich oraz materiałoznawstwa artystycznego tego okresu.

W drugiej połowie XIX wieku, kiedy tworzył Aleksander Gierymski, materiały malarskie produkowano fabrycznie. Mechanizacja ich produkcji spowodowała gwałtowny rozwój przemysłu artystycznego, co wpłynęło na powstanie dużych firm, np. Lefranc & Cie., Winsor & Newton czy Roberson & Co., specjalizujących się w ich wytwarzaniu. Wpłynęło to na zwiększenie oferowanego przez nie asortymentu. Bogata oferta handlowa była możliwa również dzięki wielu wynalazkom, dokonany już w pierwszej połowie stulecia, np. wynalezienie tuby metalowej na farby w 1841 roku, mechanizacja produkcji płócien, odkrycie nowych pigmentów i w drugiej połowie XIX wieku odkrycie metod otrzymywania nowych, syntetycznych barwników.

Masowa produkcja tych materiałów nie pozostała bez znaczenia dla ich jakości. W tym okresie producenci byli oskarżani o to, że chcąc osiągnąć jak największe zyski, wytwarzali materiały gorszego gatunku. Zwracano uwagę m.in. na dodawanie ekstenderów i fałszerstwa farb, stosowanie dodatków mających na celu lepsze ich rozprowadzanie, używanie słabej jakości materiałów do ich produkcji, słabe ucieranie pigmentów, dodatki tańszych pigmentów do droższych lub nietrwałych tańszych laków np. do kraplaku itp. Uwagi te miały swe uzasadnienie w złym stanie zachowania prac powstających w tym czasie. Wynikało to także z zaniku lub ograniczenia kształcenia artystów w zakresie warsztatowym. Co prawda w drugiej połowie stulecia na akademiach zaczęły powstawać klasy techniczne, jednak nadal były rzadkością. Konsekwencją takiego stanu rzeczy był zanik wiedzy technologicznej, co bezpośrednio przyczyniło się do niewłaściwego stosowania materiałów malarskich przez artystów¹.

W tym okresie dokonała się ewolucja technik malarskich. Sposoby opracowania malarskiego uległy uproszczeniu. Do tej pory budowano obrazy według złożonych zasad akademickich. Była to obowiązująca konwencja. Takie kierunki jak akademizm, romantyzm czy realizm pomimo pewnych różnic w podejmowanej tematyce czy kompozycji bazowały przede wszystkim na akademickim sposobie budowania obrazu w konwencji *chiaroscuro*², stosowanym w malarstwie od stuleci. Konwencja ta polegała na wykonywaniu obrazu od cieni do światła, bądź odwrotnie. Zakładała wieloetapowe opracowanie malarskie. Co prawda pojawiali się eksperymentatorzy, jak np. Turner czy Delacroix, były to jednak jednostki. Według Dittmanna ewolucja w technikach malarskich związana była z rozwiązaniem tradycji atelier oraz z zanikającym znaczeniem

¹ Klasy malarsko-techniczne są etapem późniejszego rozwoju wykształcenia artystów i spotkać je można od lat 70. w Monachium, a w Berlinie dopiero w 1895 roku wprowadzono klasę techniki malarskiej pod kierownictwem Antona von Wenera; Ślesieński 1966, s. 16; Mai 1987, s. 33.

² Sam termin *chiaroscuro* po włosku oznacza „jasno-ciemno”, dotyczy on pojęcia światłocienia.

tematyki obrazów, a także z nową rolą malarstwa jako środka wyrazu artysty³. Najbardziej istotnym powodem zmian w metodach malarskich były ogólne naturalistyczne tendencje w sztuce, czyli dążenie do odzwierciedlenia w obrazach prawdy, którą utożsamiano z efektami naturalnego światła, negując w ten sposób sztuczne metody malarstwa akademików, polegające w głównej mierze na malarstwie przy sztucznym świetle. Według Callen motorem przemian były także nowo wprowadzone materiały malarskie. Były one wówczas produkowane fabrycznie, co wpłynęło na zmianę ich właściwości, czego konsekwencją była zmiana sposobu malowania⁴.

Wszystkie te czynniki doprowadziły do zasadniczych zmian warsztatowych w ostatnim trzydziestolecu XIX wieku. W latach 70. impresjoniści dokonali przewrotu m.in. w zakresie techniki malarskiej. Odeszli od akademickiego budowania obrazu według utartych schematów⁵. Nie tylko dokonali oni rewolucji warsztatowej, lecz także zapoczątkowali dalsze przemiany techniczne, kontynuowane przez kolejne pokolenia artystów. Duże znaczenie dla tych przemian miały również takie czynniki jak rozwój malarstwa plenerowego. Artyści, malując w pełnym słońcu, w naturalny sposób odrzucali sztuczne metody akademickiego opracowania typowe dla malarstwa pracownianego. Olbrzymie znaczenie miała również fotografia, dzięki której artyści zwolnieni zostali z wiernej rejestracji natury, częściej sięgając po jej interpretację. Poza tym fotografia utrwałała kompozycje uchwycone w ruchu, co wpłynęło na rozluźnienie zasad kompozycyjnych w malarstwie i wprowadzenie do nich pewnej przypadkowości.

Przejawem nowatorstwa w tym czasie była negacja wszelkich akademickich reguł. Malowano *alla prima*, stosując indywidualne opracowania wyrażonej faktury malarskiej, odrzucano brązowe podmalowania tzw. sosów, złożoną konstrukcję techniczną prac, walorowy charakter opracowania malarskiego. Popularne wśród artystów awangardowych było stosowanie kontrastów kolorystycznych opartych na teoriach zestawiania barw w obrazach, związanych ściśle z badaniami w zakresie optyki i fizjologii wzroku. Stosowanie czystych pryzmatycznych kolorów i kontrastowanie ich według doświadczalnie opracowanych praw uchodziło w malarstwie za przejaw prawdziwości i bliskości naturze. Chęć wiernej rejestracji światła przyczyniła się również do odrzucenia przez artystów tłustych laserunków i werniksów. Tylko matowe powierzchnie prac malarskich mogły oddawać efekt rozpraszania światła w ich obrazach. Tematyka w malarstwie końca XIX wieku nie odgrywała tak wielkiej roli jak technika. Ona także stała się świadectwem indywidualności i nowoczesności artystycznej.

³ Dittmann podkreślał różnorodność technik malarstwa tego okresu, wymieniając niektóre najbardziej charakterystyczne, m.in. Jacques'a-Louis Davida – *frottis*, Thomasa Couture – *tortillement*, Eugène'a Delacroix – *hachures* czy *flochetage*; Gustave Courbet pracował szpachlą itp. (*frottis* – ciemna transparentna farba rozkładana jest cienko, luźno i nieregularnie na tendencyjnie jaśniejszym podłożu, *hachures* – farba наносzona była krótkimi, impastowymi, niemieszanymi ze sobą seriami pociągnięć, których kierunek jest jednakowy; *flochetage* – pociągnięcia farb krzyżują się we wszystkich kierunkach); Dittmann 1987, s. 76.

⁴ Callen 2000.

⁵ M.in. Althöfer 1987.

1. Podobrazia

Artyści w drugiej połowie dziewiętnastego wieku na podobrazia malarskie najczęściej wykorzystywali płótna, rzadziej stosowali podkłady drewniane. Wraz ze wzmożonym zainteresowaniem malarstwem plenerowym w okresie tym wzrosła też popularność wszelkiego typu podłoża tekturowych⁶.

Firmy i sklepy artystyczne oferowały podłoża o formatach standaryzowanych i numerowanych. We Francji np. dzielono je na trzy kategorie: podobrazia przeznaczone do malowania portretów, pejzaży i pejzaży marynistycznych. Każdy format oznaczony był stałym numerem bez względu na dostawcę. Niemcy czerpali z norm francuskich⁷. W Anglii z kolei standardowe oznakowania wymiarów podobrazia odnosiły się jedynie do podobrazia przeznaczonego do malowania portretów. Pejzaże malowano na formatach „portretowych”, używając ich w poziomie⁸. Producenci i drogerzyści francuscy oferowali pięć różnych kształtów podobrazia w dziewiętnastu rozmiarach, dawało to w sumie ponad osiemdziesiąt różnych podkładów. Oferta ta była znacznie większa, bo każde z nich dostępne było z inną zaprawą, różnymi rodzajami płótna i krosnami o listwach zbitych na sztywno lub ruchomych z klinami⁹.

Aleksander Gierymski nie wyróżniał się w tej kwestii spośród innych artystów tworzących w tym czasie. Stosował przede wszystkim podobrazia fabryczne. Dominowało płótno rozpięte na krosnach. Jedynie 3 spośród 32 analizowanych obrazów miały podobrazia drewniane. Dwa namalowane zostały na podobraziach papierowych. Spośród 137 obrazów wymienionych w katalogu monografii Juliusza Starzyńskiego 121 wykonanych zostało na płótnie, 8 na drewnie, 4 na tekturze, 4 na płótnie naklejonym na tekturę. Gierymski malował także na sklejce oraz płótnie naklejonym na deskę (wtórnie)¹⁰. Te ostatnie podobrazia stanowią jednak mniejszość i wykorzystywane były przez artystę głównie do szkiców lub studiów.

Wśród zbadanej grupy obrazów pod względem rodzaju podobrazia wyróżnia się pochodzący z okresu krakowskiego i datowany na lata 1893–1894 szkic *Droga w Bronowicach*. Wyjątkowość tego podkładu polega na tym, że jest to swoisty kolaż składający się z dwóch różnych materiałów. Zasadnicza, środkowa jego część to płócienne podobrazia fabryczne na krośnie, do którego krótszych boków autorsko, gwoździakami przybite zostały dwie surowe, drewniane listwy. Warstwa malarska znajduje się zatem zarówno na płótnie, jak i na listwach. Zabiegi modyfikacji kompozycji i rozmiarów podobrazia nie dziwią w przypadku prac Gierymskiego, o czym będzie jeszcze mowa w następnych rozdziałach, jednak artysta, malując na płótnach ciętych z wałka na metry, zanim ostatecznie naciągnął obraz na krosno, mógł dowolnie organizować układ swych prac przez powiększenie lub zmniejszenie rozmiaru podobrazia. W tym przypadku Gierymski prawdopodobnie rozpoczął malowanie na płóciennym podobrazu już fabrycznie napiętym na krosna, a chcąc rozbudować kompozycję, musiał powiększyć podkład, stąd taka modyfikacja. Ewentualnie kierowała nim chęć dopasowania obrazu do gotowej, większej niż płótno ramy.

Duże znaczenie dla zapoznania się z upodobaniami artysty dotyczącymi wyboru podobrazia mają ich wymiary. Ich analizy wskazują, że preferował on podobrazia o średniej wielkości. Małe formaty stosował przede wszystkim do szkiców. Prace studyjne wykonywał na podobraziach większych. Obrazy o formatach dużych i bardzo dużych zdarzają się w twórczości Gierymskiego rzadziej, ale zawsze w pracach będących przedmiotem szczególnego zainteresowania i pasji twórczej. Nie zaobserwowano preferowania przez artystę konkretnych formatów w poszczególnych okresach jego twórczości (tab. 1). Należy jednak podkreślić, że wybierał on głównie podobrazia prostokątne, formaty owalne stosował sporadycznie, kwadratowe zaś w ogóle w jego twórczości nie występują¹¹.

⁶ M.in. Althöfer 2000.

⁷ Joenike 1893, s. 15, 21, 133–138.

⁸ Carlyle 2001, s. 185.

⁹ Callen 2000, s. 15.

¹⁰ Starzyński 1967, s. 45–48.

¹¹ Format owalny mają np. obrazy: *Portret Adama Chmielowskiego*, 1875(?), /MNW/; *Łaciarz*, ok. 1870, ol. na tekt., 18,5 × 14,5 cm (wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki); *Poezja* – kopia z kompozycji Rafaela, 1883, ol. na pł., średnica 132 (wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki).

Analizując rozmiary podobrazii prac artysty w kontekście standardowych formatów, autorka niniejszej pracy dokonała ich zestawienia z rozmiarami i przypisanymi im oznakowaniami numerycznymi podobrazii handlowych z dwóch katalogów francuskich. Były to katalog firmy Lefranc & Cie. z 1863 roku oraz katalog firmy Bourgeois z 1888 roku (tab. 2) (fot. 13)¹². Formaty prac artysty zestawiono również ze standardami zawartymi w katalogu firmy Winsor & Newton z 1865 roku oraz z wymiarami podobrazii standaryzowanych według norm angielskich, zawartych w pracy Oughtona z 1892 roku i Haytera z 1815 roku (tab. 3)¹³.

Jak wynika z tego zestawienia, Aleksander Gierymski częściej korzystał z podobrazii o formatach standaryzowanych według norm francuskich. Najprawdopodobniej w tym czasie na rynkach europejskich dominowały produkty tych firm. Spośród 32 analizowanych prac aż 15 ma formaty odpowiadające bądź zbliżone do takich norm. Najczęściej są to formaty o standardowych numerach 2, 4, 5, 15, 20 do 25, a więc rozmiarami odpowiadające formatom małym – od około 24 na 19 cm, do 80 × 54 cm. Jeśli zaś chodzi o obrazy duże i bardzo duże, to tylko jeden spośród zbadanych odpowiada formatowi standardowemu, oznaczonemu nr 100, czyli formatowi 162 × 69 cm (*Opera paryska w nocy*). Formaty odpowiadające bądź zbliżone do angielskich norm ma 11 obrazów. Występowały one w handlu pod określeniami np. *Head size*, *Three-quarter size* czy *Landscape*¹⁴.

Obrazów Aleksandra Gierymskiego, których formaty nie znalazły odpowiedników w ww. katalogach, nie należy uznawać za materiały nienormatywne, ponieważ oferta handlowa w tym czasie była bardzo duża. Powstawało wiele nowych firm, które mogły posiadać własne standardy. Przeprowadzone badania dowiodły także, że Gierymski malował chętnie na płótnach ciętych z wałka na metry, oddzielnie kupując do nich krosna. Były to zapewne krosna o formatach standaryzowanych, których listwy dowolnie dobierał. W ten sposób artysta mógł samodzielnie planować rozmiar, kształt i kompozycje obrazów. Samodzielne komponowanie listew krosien należy uznać za indywidualny i świadomy element wyboru artysty, co świadczy o tym, że format obrazów uzależniony był i podporządkowany wizji artystycznej, a nie odwrotnie.

Na podobraziiach stosowanych przez artystę można niekiedy obserwować pieczęcie lub naklejki ich wytwórców bądź drogerzystów, które stanowią ważne źródło informacji na temat miejsca ich zakupu i tym samym w niektórych przypadkach historii obrazów. Tego typu znaki firmowe udało się odnaleźć jedynie na sześciu pracach. Obrazy te pochodzą z różnych okresów twórczości Gierymskiego (tab. 4). Pięć z nich to stemple wykonane od szablonu, spośród których cztery wykonane zostały na odwrociu płótna, a jeden na odwrociu podobrazia drewnianego. Szósty znak firmowy to naklejka prawdopodobnego wytwórcy podobrazia drewnianego, na którym wykonany jest szkic do obrazu *Piaskarze*. Najwcześniejsza pieczęć pochodzi z obrazu *Studium głowy – Brodacz w zbroi*. Obraz jest niedatowany i pochodzi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Na podstawie jego analizy wizualnej można jednak stwierdzić, że jest to obraz pochodzący prawdopodobnie z pierwszego monachijskiego okresu (1868–1873) w twórczości artysty. Pieczęć ta, o treści *Malerleinwandfabrik/von/A. Schutzman/MÜNCHEN*, wskazuje na producenta monachijskiego, co potwierdza sugerowany czas powstania obrazu (fot. 14). Zakład Augusta Schutzmana znany był polskim artystom. Pieczęć tej firmy można odnaleźć na obrazach polskich monachijczyków, m.in. Józefa Brandta czy Władysława Czachórskiego¹⁵. Firma powstała w 1844 roku w Monachium i funkcjonuje do dziś. Jak wskazywały ówczesne anonse prasowe, oferowała m.in. podobrazia płócienne z dwoma rodzajami gruntu: kredowo-klejowego i kredowo-olejnego. Jej produkty wykorzystywali tak znani artyści jak Franz von Lenbach¹⁶.

¹² Zawarte w pracy *Art in the making. Impressionism w: Bomford i in.* 1888, s. 45, 46.

¹³ Hayter 1815, s. 196; Edwards 1865, s. 19; Oughton 1892, s. 9; Carlyle 2001, s. 447.

¹⁴ Jak wynika także z tego zestawienia, firmy francuskie w latach 1886–1888 nie zmieniły zasadniczo w swych ofertach rozmiarów podobrazii standardowych i ich oznakowań. Angielskie pozostały wierne standardowym formatom portretowym. Jeśli chodzi o formaty przeznaczone do pejzażu, zwiększyły swą ofertę.

¹⁵ Pieczęć o tej samej treści można znaleźć m.in. na obrazie J. Brandta *Pochód Lisowczyków* z 1863 roku oraz na dwóch obrazach Wł. Czachórskiego. Były to: *Studium do portretu starca* i *Zaduma*; Rabenda 2003b, s. 2.

¹⁶ Tamże.

Z okresu warszawskiego twórczości artysty (1879–1888) zachowała się tylko jedna fabryczna naklejka przypuszczalnego wytwórcy podobrazia szkicu do pracy studyjnej *Piaskarze*. Naklejka o treści czytelnej jedynie w dolnym jej fragmencie: ...na w roku 1869/Fabryka Robót Kościelnych i Salonowych/St. Wysokiego/W Warszawie/ul. Nowy Świat No. 21, informuje o dokładnym adresie, czasie powstania firmy i jej właścicielu (fot. 15).

Okres warszawski został przerwany wyjazdem artysty na leczenie do Wiednia pod koniec 1884 roku. W tym czasie powstał m.in. obraz *Kuter na brzegu morza*. Jest to mały szkic, wykonany na podobrazu drewnianym. Na jego odwrociu znajduje się pieczęć producenta lub drogerzysty berlińskiego, o czym informuje treść stempla: KELTZ & MEINERS/BERLIN W./LEIPZIEGER STRASSE 10 (fot. 16).

Podczas pobytu artysty w Paryżu w latach 1890–1893 powstał m.in. obraz *Luwr w nocy*, na którego odwrociu widnieje pieczęć owalna, czytelna w górnej partii owalu: 54/?/Rue N.D. Des Champs Paris/Paul Foinet/Van Eyck. Paul Foinet był znanym w Paryżu dostawcą farb i podobrazi płóciennych. Dostarczał materiały m.in. malarzowi Henri Rousseau. Pieczęcie jego firmy bardzo często spotykane są na płótnach malarzy tworzących w tym czasie w Paryżu¹⁷.

Ostatnie ze znalezionych na płótnach Gierymskiego stempli występują na dwóch obrazach pochodzących z okresu krakowskiego (1893–1894). Są to pieczęcie firmowe Romana Drobnera o treści: Skład Farb/Roman Drobner/Kraków (fot. 17). Znajdują się na dwóch studiach: *Dziewczyna wiejska* oraz *Chłop z Bronowic*. Obrazy te wykonane zostały na takich samych podobrazach. Gierymski zakupił je w Krakowie, w jednym z najbardziej znanych składów materiałów malarskich należącym do Romana Drobnera. Materiały malarskie tej firmy chętnie stosował m.in. Jacek Malczewski¹⁸.

Na żadnym obrazie nie znaleziono pieczęci czy znaku firmowego dostawcy lub handlarza materiałów malarskich firm włoskich, a podkreślić trzeba, że we Włoszech Gierymski spędził wiele lat. Z okresu tego zachował się także jego duży dorobek. Analizując dostawców i drogerzystów, u których zaopatrywał się artysta, trzeba zaznaczyć, że nie przeprowadzono badań nad oferowanym przez te firmy towarem, co uniemożliwia dokładniejszą analizę materiałów zidentyfikowanych w pracach Gierymskiego pod kątem historyczno-topograficznym.

¹⁷ Tego typu stemple zostały znalezione na płótnach takich artystów jak H. Rousseau, A. E. Klumpke, L. Timmermans, S. Leopold Landreau – informacje uzyskane z domów aukcyjnych.

¹⁸ Markowski 2002, s. 80–88.

TOILES POUR LA PEINTURE A L'HUILE, TENDUES SUR CHASSIS.										
DÉNOMINATIONS.	DIMENSIONS.		CHASSIS ORD. Toile ordinaire.	CHASSIS A CLAPS. Toile ordinaire.	CHASSIS A CLAPS Toile fine.	CHASSIS ORDIN. OVALS. Toile ordinaire.	CHASSIS A CLAPS OVALS. Toile fine.			
	En mètres.								En pouces.	
	fr.	c.							fr.	c.
De 1.	0,216	sur 0,162	8	sur 6	" 50	1 25	1 70	1 65	4 20	
De 2.	0,243	— 0,189	9	— 7	" 50	1 30	1 80	1 65	4 30	
De 3.	0,270	— 0,216	10	— 8	" 60	1 40	2 10	1 75	4 60	
De 4.	0,324	— 0,243	12	— 9	" 60	1 50	2 25	1 75	4 80	
De 5.	0,369	— 0,288	13½	— 10½	" 80	1 80	2 50	2 "	5 40	
De 6.	0,405	— 0,324	15	— 12	" 90	2 "	2 80	2 30	5 80	
De 8.	0,459	— 0,378	17	— 14	1 20	2 60	3 25	2 80	6 50	
De 10.	0,540	— 0,459	20	— 17	1 50	3 "	4 25	3 25	8 "	
De 12.	0,594	— 0,486	22	— 18	1 70	3 50	4 75	3 60	9 "	
De 15.	0,668	— 0,540	24	— 20	1 90	3 75	5 25	4 "	10 "	
De 20.	0,729	— 0,594	27	— 22	2 40	4 50	6 75	5 20	12 "	
De 25.	0,810	— 0,648	30	— 24	2 80	5 "	7 75	6 40	13 50	
De 30.	0,918	— 0,729	34	— 27	3 30	6 75	8 60	6 80	15 "	
De 40.	0,999	— 0,810	37	— 30	4 25	7 75	11 20	8 30	18 "	
De 50.	1,161	— 0,891	43	— 33	5 25	9 "	13 50	10 "	22 "	
De 60.	1,296	— 0,972	48	— 36	6 25	10 75	16 50	12 "	26 "	
De 80.	1,458	— 1,134	54	— 42	8 20	14 50	21 50	14 50	" "	
De 100.	1,620	— 1,296	60	— 48	10 "	18 "	27 "	17 50	" "	
De 120.	1,944	— 1,296	72	— 48	12 "	20 "	32 "	21 "	" "	

TOILES POUR MARINES ET PAYSAGES, CHASSIS ORDINAIRES.		
Mêmes prix que pour les Toiles pour la peinture à l'huile tendues sur châssis, p. 47.		
DÉNOMINATIONS.	DIMENSIONS EN MILLIMÈTRES.	DIMENSIONS EN POUCES.
De 5.	360 sur 189, 216, 243, 270.	13 ½ sur 7, 8, 9, 10.
De 6.	405 — 216, 243, 270, 297.	15 — 8, 9, 10, 11.
De 8.	459 — 270, 297, 324, 351.	17 — 10, 11, 12, 13.
De 10.	540 — 351, 378, 405, 432.	20 — 13, 14, 15, 16.
De 12.	594 — 378, 405, 432, 459.	22 — 14, 15, 16, 17.
De 15.	648 — 405, 432, 459, 486.	24 — 15, 16, 17, 18.
De 20.	729 — 486, 513, 540, 567.	27 — 18, 19, 20, 21.
De 25.	810 — 540, 567, 594, 621.	30 — 20, 21, 22, 23.
De 30.	918 — 621, 648, 675, 702.	34 — 23, 24, 25, 26.

Fot. 13. Karta z katalogu firmy Lefranc & Company z 1863 roku zawierająca informacje o dostępnych w handlu formatach podobraz (w: D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, 1991)



Fot. 14. Pieczęć fabryczna na odwrociu obrazu Studium głowy – Brodacz w zbroi, MNW (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 15. Naklejka prawdopodobnego wytwórcy podobrazia malarskiego do obrazu Piaskarze. Szkic, 1886–1887 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 16. Pieczęć fabryczna na odwrociu obrazu Kuter na brzegu morza, ok. 1884 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 17. Pieczęćka firmy Romana Drobnera na odwrociu obrazu Chłop z Bronowic, 1893–1894 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

1.1. Podobrazia płócienne i krosna

1.1.1. Podobrazia płócienne

Płótno było najpopularniejszym podobrazem stosowanym w malarstwie XIX wieku¹⁹. Mechanizacja produkcji, jaka nastąpiła w tym okresie, przyczyniła się do zwiększenia asortymentu tkanin produkowanych maszynowo. Do wyrobu płócien wykorzystywanych na podobrazia malarskie w tym czasie służyły najczęściej włókna lnu, rzadziej konopi, juty czy bawełny. Najpopularniejszym splotem był prosty splot płócienny. Dość często stosowano również splot skośny²⁰.

Podobrazia dostępne w handlu były już zazwyczaj zagruntowane. Sprzedawano je naciągnięte na krosna lub cięte z wałka na metry, a także luzem, przycięte do standardowych formatów. Tak przygotowane podłoża dostępne były w ofercie firm produkujących materiały artystyczne już w ich najwcześniejszych katalogach²¹.

Większość informacji zawartych w prospektach firm produkujących materiały malarskie, a dotyczących podobrazia płóciennych pozbawiona była danych na temat rodzaju włókna, z którego były one wykonane. Jeśli takie istnieją, to przeważnie wskazują na len²².

Informacje dotyczące gęstości tkanin reklamowanych w folderach i rodzaju ich splotu są również niezbyt bogate. Jak wynika z badań Callen, w katalogach firmy Winsor & Newton oferowane były trzy różne rodzaje płótna: Can. – o splotcie prostym, Tick – płótno bardzo gęste, którego splot mógł być różny oraz Roman – było to płótno o splotcie skośnym, o wyraźnej fakturze nitek²³. W 1850 roku podobny asortyment płócien oferował Charles Roberson w Anglii²⁴. Francuskie firmy nie miały tak bogatej oferty jak angielskie. Według analiz materiałów źródłowych firma Lefranc & Cie. w swym najwcześniejszym katalogu reklamowała tylko podobrazia o jednym rodzaju splotu płótna. Był to splot prosty. Dostępne było ono jednak w dwóch rodzajach: płótno luźno tkane (*toile ordinaire*) – był to podstawowy produkt sprzedawany w ciągu całego stulecia, oraz płótno gęsto tkane (*toile fine*). Do lat 80. oferta ta nie uległa znacznej zmianie. Około roku 1880 Lefranc & Cie. rozszerzył swą ofertę o płótna tanie i luźno tkane oraz o inne płótna o splotach prostych, jednak o różnych gęstościach. Występowały one w handlu pod nazwami: *toile demi-fine*, *toile fine forte*, *gros grain*. Najbardziej charakterystyczne były płótna przeznaczone do malowania etiud i szkiców malarskich, czyli *étude* i *pochade*. Były one bardzo rzadko tkane, nitki tkaniny były nieregularne i cienkie. Od odwrocia widoczna była zaprawa. Ponieważ podobrazia takie pokrywano zazwyczaj jedną warstwą gruntu, dlatego splot płótna pozostawał widoczny i od strony lica jego powierzchnia była ziarnista – równie charakterystyczna jak odwrocie. Tego typu podobrazia były niezwykle wrażliwe na niszczenie i bardzo często pokryte są siatką spękań²⁵.

Spośród 32 zbadanych podobrazia Aleksandra Gierymskiego 28 stanowią podkłady płócienne, w tym jedno wtórnie naklejone na deskę. W trzech przypadkach sposób zabezpieczenia odwrocia uniemożliwił przeprowadzenie ich dokładnej analizy. Badania dowiodły, że artysta pod względem doboru płócien pozostawał tradycyjny i stosował to, co było dostępne w handlu.

¹⁹ O płótnach jako podobrazach stosowanych w XIX wieku czytaj m.in. w pracy: Rouba 1988, s. 222–244; por. też Edwards 1865, s. 15.

²⁰ Płótna o splotcie skośnym, choć nie były oferowane przez firmy francuskie w ich pierwszych katalogach, były stosowane przez artystów niezależnych i pejzażystów. Splot ten wykorzystywany był chętnie w pracach Moneta i Pissarra. Stosowali oni takie podobrazia w latach 70. i 80. XIX wieku; Church 1908, s. 33; Rouba 1985, s. 223; Rouba 1988, s. 7–8, 163; Callen 2000, s. 31–40.

²¹ Płótna zawinięte na wałek, a także nabite na krosna oferowane były przez takie firmy angielskie jak: Winsor & Newton oraz Reeves & Sons w pierwszych firmowych katalogach. Firma Winsor & Newton od 1842 roku sprzedawała płótna na krosnach sztywnych lub ruchomych z klinami. Od samego początku firmy te sprzedawały również płótno już przycięte do gotowych formatów; Ślesieński 1969, s. 122; Rouba 1988, s. 13; Callen 1993, s. 60, 61; Carlyle 2001, s. 185–186.

²² Jedynym sprzedawcą francuskim, który reklamował sprzedaż płótna konopnego, był Gustave Sennelier w 1894 roku; Callen 2000, s. 31.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 31–37. Nitki mogły być mieszaniną przędzy bawełnianej i lnu.

Wyniki badań płócien obrazów Gierymskiego przedstawione zostały w tabeli 5. Jak wynika z zawartego w niej zestawienia, we wszystkich przypadkach płótna wykonane były z włókien lnianych. Nie zaobserwowano występowania dodatków innych rodzajów przędzy. Wszystkie tkaniny miały splot prosty. Ich nitki były bardzo słabo skręcone w kierunku Z. W czternastu przypadkach płótna użyto wzdłuż osnowy, a tylko w dwóch zaobserwowano obecność bitego brzegu. Jak wynika z tego zestawienia, Aleksander Gierymski stosował płótna o różnej gęstości. Dziewięć scharakteryzowano jako bardzo gęste, cztery jako gęste, trzy średnio gęste i kolejne trzy jako rzadkie. Nie zaobserwowano istnienia żadnej prawidłowości w stosowaniu określonej gęstości płócien w stosunku do formatu obrazów. Nie istnieje również żadna zależność pomiędzy rodzajem płótna a podejmowanym przez artystę tematem czy jego charakterem, mam na myśli rozróżnienie pomiędzy szkicem a pracą studyjną.

Szukanie zależności w zakresie preferencji artysty w doborze tkanin w kontekście okresów jego twórczości jest utrudnione, ponieważ materiał do analiz dla niektórych z nich jest niewystarczający²⁶. Dla tych okresów, dla których materiał do badań był wystarczająco reprezentatywny, można zaobserwować pewne cechy charakterystyczne.

Dla pierwszego okresu monachijskiego (1868–1873) przeanalizowana została tylko jedna praca. Obraz, o którym mowa, to kompozycja *Hamlet*. Wykonany został na grubym i gęstym płótnie o splecie prostym. Nitki tego podobrazia są spłaszczone i nierównej grubości, co wpływa na wyraźną teksturę podłoża.

W latach 1873–1879 Gierymski pracował nad kompozycją *W altanie*, do której wykonał szereg studiów. Wszystkie zbadane prace z tego cyklu artysta wykonał na takiej samej lub bardzo podobnej pod względem struktury tkaninie²⁷. Pomimo nieznacznych różnic dotyczących gęstości liniowej każdego z nich należy podkreślić, że było to prawdopodobnie to samo płótno²⁸. Jego cechą charakterystyczną jest to, że jest ono rzadkie (fot. 19). Jego nitki są okrągłe, bardzo cienkie i nierównej grubości. Gęstość liniowa tych płócien to 12–16 nitek osnowy i 10–14 nitek wątku w cm². Te cechy miały z pewnością wpływ na stan ich zachowania. Obrazy te, wielokrotnie przemalowywane przez artystę, mają warstwę malarską o znacznej grubości. Takie delikatne podłoże miało prawdopodobnie ograniczoną wytrzymałość i w wyniku obciążenia licznymi warstwami malarskimi wymagało z pewnością z czasem przeprowadzenia zabiegu dublażu. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, czy płótno to artysta kupił cięte na metry razem z zaprawą, krajki wszystkich tych obrazów podczas zabiegów konserwatorskich zostały bowiem obcięte.

W latach 1879–1888 artysta stosował podłoża z fabryczną zaprawą. Były to tkaniny zróżnicowane pod względem gęstości – rzadkie i bardzo gęste. Spośród czterech analizowanych płócien trzy były dublowane. Tylko jeden obraz nie przechodził zabiegów konserwatorskich (*Ołtarz rzymski*). Gęstość liniowa tych płócien to 10–19 nitek osnowy i 9–19 nitek wątku w cm². Nici tych podobrazia są okrągłe, zarówno cienkie, jak i grube.

Analiza podobrazia płóciennych dla lat 1888–1893 twórczości Gierymskiego jest także utrudniona, ponieważ możliwe było zbadanie tylko jednego obrazu – *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*. Obraz ten został namalowany na płótnie ciętym z wałka. Jest to płótno bardzo gęste. Jego nitki są nierównej grubości o bardzo słabym skręcie w kierunku Z i gęstości liniowej 20 na 18 nitek w cm². Pierwotnie artysta komponował obraz w poziomie. W trakcie malowania zmienił jednak poprzednią koncepcję i nabił płótno na krosna pionowo. W ten sposób znaczne fragmenty płótna wraz z malaturą zawinięte zostały na krosnach i widoczne są na odwrociu obrazu. Nokturny paryski Gierymski malował również na fabrycznych płótnach pokrytych zaprawą. Odwrocia tych prac jednak zostały zabezpieczone przez konserwatorów tekturą, co uniemożliwiło przeprowadzenie badań. Kompozycja *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* wykonana

²⁶ Dotyczy to szczególnie I okresu monachijskiego (1868–1873).

²⁷ W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że analiza tych płócien była trudna, ponieważ wszystkie przeszły kompletną konserwację z dublażem włącznie.

²⁸ Pomiary gęstości liniowej omawianych tkanin wykonywano jedynie raz bez możliwości dokonania pomiarów dodatkowych weryfikujących te badania, ponieważ płótna były zdublowane i znalezienie miejsc czy fragmentów tkaniny, na których można było dokonać takiej analizy, było praktycznie niemożliwe.

została na fabrycznym, zagruntowanym już płótnie, jednak w tym przypadku zostało ono wtórnie przyklejone do deski, utrudniając przeprowadzenie jego oceny.

W okresie krakowskim (1893–1894) artysta zaopatrywał się w znanym składzie materiałów malarzkich Romana Drobnera. Z tego czasu pochodzą dwa płótna, które na pewno zostały tam zakupione. Są to takie same tkaniny i mają pieczęcie tego składu. Ich cechą charakterystyczną jest to, że są to płótna bardzo gęste i niezwykle cienkie. Ich gęstość liniowa to aż 32–35 nitek osnowy na 36–38 nitek wątku w cm². Nitki tych tkanin są okrągłe i równej grubości. Płótna te artysta zakupił już naciągnięte na krosna. Spośród wszystkich tkanin przeanalizowanych w ramach niniejszej pracy wyróżnia je delikatna budowa, niespotykana w pozostałych pracach artysty. Pozostałe obrazy z tego okresu, *Droga w Bronowicach* i *Chłopiec niosący snop*, wykonane zostały także na płótnach gęstych, jednak o wiele grubszych od dwóch poprzednich. Pierwszy z nich namalowany jest na płótnie o gęstości liniowej, 22 nitki wątku na 22 nitki osnowy w cm². Nitki tej tkaniny są bardzo cienkie, okrągłe i równej grubości. Płótno *Chłopca niosącego snop* jest grube. Nitki są różnej grubości. Gęstość liniowa tego podobrazia wynosi 25 nitek osnowy na 15 wątku w cm².

Ostatnie lata twórczości artysty, 1895–1901, charakteryzuje duża różnorodność w doborze tkanin. W tym okresie Aleksander Gierymski stosował płótna zarówno średnio, jak i bardzo gęste. Gęstość liniowa tych płócien to 11–28 nitek osnowy i 11–28 nitek wątku w cm². Spośród analizowanych dla tego okresu prac szczególnie wyróżnia się jedno podobrazie. Jest to płótno do obrazu *Ogrody w Tivoli*. Jego cechą charakterystyczną jest to, że pokrywająca je fabryczna zaprawa widoczna jest od odwrocia w szczelinach pomiędzy rzadkimi nitkami tkaniny (fot. 22).

Podsumowując powyższe analizy płócien, należy zwrócić szczególną uwagę na dwa ich rodzaje. Pierwsze to podkłady identyfikowane w obrazach związanych z cyklem *W altanie* oraz płótno z ostatniego okresu twórczości artysty, zidentyfikowane w obrazie *Ogrody w Tivoli* (fot. 22). Płótna te są podobne – rzadkie, a na ich odwrocie, pomiędzy nitkami wątku i osnowy, widoczny jest grunt. O ile w przypadku ostatniego obrazu można z całą pewnością stwierdzić, że jest to podobrazie fabrycznie gruntowane, to w przypadku prac cyklu *W altanie* jest to trudne ze względu na zły stan zachowania tych płócien i obecność dublażu. Według Callen tego typu podobrazia w XIX wieku istniały w ofercie firm francuskich jako podkłady do szkiców²⁹. Ich cena była niska. Ważną ich zaletą było natomiast to, że tekstura nitek w tkaninie była widoczna i mogła aktywnie uczestniczyć w kształtowaniu efektów artystycznych na nich uzyskiwanych. W przypadku cyklu *W altanie* jest to trudne do zaobserwowania ze względu na obecność licznych autorskich przemalowań zakrywających sploty płótna. Jedynie w obrazie *Książd w rozmowie z panem we fraku* faktura tkaniny w niektórych fragmentach została wykorzystana do uzyskania tego typu efektów, podobnie zresztą jak w obrazie *Ogrody w Tivoli*. Zastosowanie tego rodzaju podobrazia nie dziwi w przypadku szkiców do *Altany*, ale Gierymski stosował je nie tylko do prac szkicowych czy studiów wybranych fragmentów planowanej kompozycji, a również do prac finalnych, czego dowodem jest obraz *Pan w czerwonym fraku*, który w swej zasadniczej części został namalowany na właśnie takim płótnie³⁰. Biorąc pod uwagę fakt, że jest to fragment kompozycji o bardzo dużym pierwotnym formacie, należy zastanowić się nad tym, czy Gierymski zdawał sobie sprawę z tego, że tak delikatna tkanina nie będzie w stanie utrzymać tak potężnej konstrukcji, obciążonej grubą warstwą malarską³¹. Przypuszczalnie wcale nie zwracał uwagi na rodzaj podłoża, które wykorzystywał. Być może, po prostu, stosował takie, które było pod ręką. Najprawdopodobniej dominującą rolę w doborze podobrazia odgrywały pasja artystyczna i emocje. O wyborze konkretnych płócien przez artystę mógł decydować również czynnik finansowy.

²⁹ Callen 2000, s. 31–37.

³⁰ Podobrazie tej kompozycji złożone jest z czterech kawałków różnych płócien, jednak zasadnicza jej część wykonana została na właśnie rzadkim podobraziu.

³¹ Według Witkiewicza pierwsza wersja *Altany* przedstawiała figury naturalnej wielkości, musiał być to zatem obraz o bardzo dużym formacie; zob. Witkiewicz 1950, s. 31.

Inne charakterystyczne płótna spośród stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego to tkaniny Drobnerowskie (fot. 21). Na podstawie charakterystyki ich budowy można wiązać je z płótnami oferowanymi w katalogach firm angielskich Winsor & Newton czy Roberson & Co., dostępnych w handlu pod nazwą *Tick*. Były to tkaniny wykorzystywane również do produkcji poszewek na puchowe poduszki³². W tym przypadku artysta zastosował je do szkiców.

Analizując podobrazia płócienne w twórczości Gierymskiego, trzeba zwrócić uwagę na stan ich zachowania. Te, które nie są zasłonięte płótnami dublażowymi, są pociemniałe. Na ich odwrociach bardzo często widoczny jest rysunek spękań zapraw. Tkaniny te są także często kruche. Większość z nich poddano zabiegom konserwatorskim. Prawie połowa poddawana była kompletnej konserwacji polegającej na dublażu całego podobrazia. Część z nich ma zdublowane krajki. Zły stan zachowania tych płócien wynika w dużej mierze z ingerencji artysty w ich strukturę, ważną bowiem cechą budowy podobrazia Gierymskiego jest ich złożona konstrukcja, będąca wynikiem autorskich poprawek kompozycyjnych. Polegały one na doszywaniu do zasadniczej części podłoża dodatków płóciennych, mających na celu poszerzenie, wydłużenie czy powiększenie podobrazia (fot. 24–27). Tego typu zmiany są dość powszechne w obrazach artysty. Gierymski dokonywał tych korekt zazwyczaj na standardowych podłożach lub modyfikował wielkość już wykonanych obrazów, aby dopasować je do gotowych krosien lub ram (tab. 6)³³. Tego typu ingerencje można obserwować w obrazach pochodzących ze wszystkich okresów jego twórczości i należy je uznać za cechę charakterystyczną dla stosowanych przez niego metod pracy.

Doklejanie czy doszywanie fragmentów płócien, często o innej budowie i różnej zaprawie, powodowało, że pierwotne podobrazia traciły swą stabilność i z czasem lub być może od razu wymagały przeprowadzenia zabiegów dublażu. Spośród analizowanych prac najbardziej skomplikowaną konstrukcję podobrazia wykazuje obraz *Pan w czerwonym fraku*. Składa się ono aż z czterech różnych kawałków (fot. 24, 28). Do pierwotnego fragmentu podobrazia w części środkowej kompozycji z dwóch stron dodane są pasy fabrycznej i zagruntowanej handlowo tkaniny. Od prawej doklejono pas o szerokości 2 cm, od lewej o szerokości 19,5 cm, składający się z kolejnych dwóch kawałków różnych tkanin. Krótszy fragment znajduje się w górnej części tego pasa i ma wysokość 32 cm. Taka złożona konstrukcja wymagała z pewnością natychmiastowego wzmocnienia. Trudno jednak dziś to stwierdzić. Nie wiadomo także, czy zabiegi takie wykonywał sam artysta.

W przypadku innych modyfikowanych prac dominują takie, które zostały poszerzone lub wydłużone (lub jedno i drugie) przez doklejanie lub doszycie do ich krawędzi wąskich pasów płócien lub – jak w przypadku obrazu *Droga w Bronowicach* – przez przybicie do krosien podobrazia fabrycznych drewnianych listew. Taki rodzaj ingerencji w podłoże, które przecież ma pełnić funkcję nośnika całego obrazu, przyspieszał z pewnością przeprowadzanie kompletnych zabiegów konserwatorskich prac artysty. Być może właśnie doklejenie wąskiego pasa fabrycznego płótna do zasadniczej części kompozycji obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* było przyczyną tego, że został on wtórnie, ale najprawdopodobniej autorsko przyklejony do deski. Deska ta to typowe XIX-wieczne handlowe podobrazia malarskie.

Takie skomplikowane konstrukcje, a szczególnie łączenia czy szwy występujące w miejscach styków poszczególnych fragmentów podobrazia, uwidaczniają się na licach prac Gierymskiego, oszpecając i unieczelniając kompozycje malarskie (fot. 28–31), o czym będzie jeszcze mowa w następnych rozdziałach. Tego typu ingerencje utrudniają także rozpoznanie, czy podklejanie podobrazia innymi płótnami było zabiegiem autorskim, czy wynikiem późniejszych ingerencji konserwatorskich. Właśnie takie kontrowersje wzbudza obraz *W altanie* (MNW), w którym – mimo że jest zdublowany – sposób jego zamocowania na krosno, rodzaj gwoździ i metoda ich przybicia wykazują wiele analogii z metodami autorskimi.

Jeszcze innego rodzaju defekty podobrazia można zaobserwować w pracach *Studium I* (fot. 272) i *Begonie* (fot. 261, 269). Jak wykazały badania nieniszczące, pierwsza z wymienionych pozbawiona była

³² Callen 2000, s. 31.

³³ W dziewięciu obrazach spośród 32 analizowanych można zaobserwować autorskie ingerencje w strukturę podobrazia. Dane na temat rodzaju tych ingerencji zestawione są w tabeli 6.

lewego górnego narożnika. Fragment ten został doklejony później. Obraz *Begonie* z kolei był albo zgięty w poprzek oraz w partii prawego dolnego narożnika, lub pocięty i następnie skleiony. W obu przypadkach nie wiadomo, kto poskładał obrazy w całość – czy był to Gierymski, czy może konserwator.

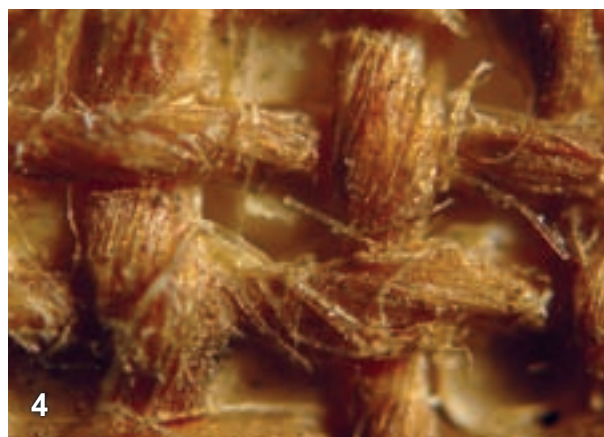
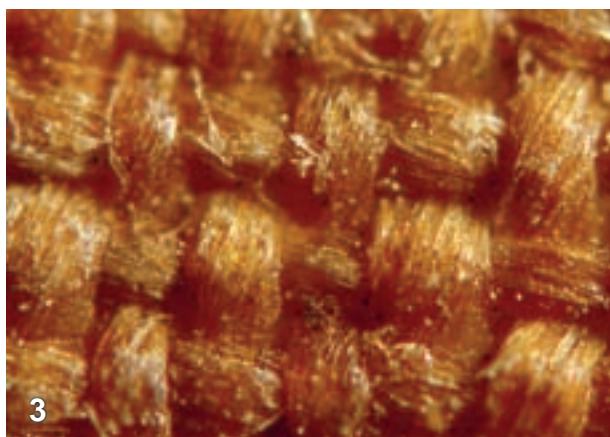
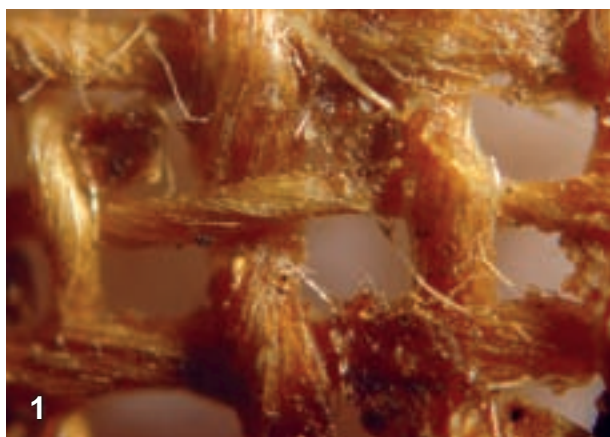
W przypadku analiz podobrazii prac artysty trudne jest odróżnienie autorskich ingerencji w ich strukturę od późniejszych zabiegów konserwatorskich. Zabiegi takie w dużej mierze zatęrzyły również ślady autorskich działań chociażby w zakresie nabijania obrazów na krosna, które pozwoliłyby na wyciągnięcie precyzyjnych wniosków co do stosunku artysty do tego typu zabiegów, świadcząc o istotnych elementach metod jego pracy. Należy w tym miejscu podkreślić także, że były przyczyną utrudnień w analizie strukturalnej oryginalnych płócien.

W dziewięciu przypadkach podobrazia prawdopodobnie nie były konserwowane – zachowały się w stanie pierwotnym. Spośród nich ponad połowa to podobrazia, które zostały najprawdopodobniej przybite do krosien autorsko. Były to *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*, *Pinie przy Villa Borghese w Rzymie*, *Piazza di Dante w Weronie*, *Droga w Bronowicach*, *Mury obronne w Rothenburgu* oraz prawdopodobnie *W altanie*. Wszystkie z nich poza *Drogą w Bronowicach* i *W altanie* artysta wykonał na płótnie ciętym z wałka. Po namalowaniu lub po wstępnym opracowaniu malarskim Gierymski naciągnął je na krosna. Zanim jednak to zrobił, namalował obraz na wyciętym prawdopodobnie z większego kawałka fragmencie zagruntowanego płótna. Takie luźne podobrazia przypinał wstępnie do sztywnej podkładki, o czym świadczą zachowane otwory po gwoździach lub pinezkach obecne w narożnikach płótna obrazu *Pinie przy Villa Borghese w Rzymie* oraz istniejąca na krajkach kontynuacja malatury, widoczna we wszystkich omawianych obrazach, poza kompozycją *W altanie*.

Istotnym elementem budowy podobrazia są gwoździe, którymi płótno przymocowywane było do krosna. Ponieważ Gierymski w wielu przypadkach sam naciągał płótno na krosno, sposób przybicia gwoździ stanowi istotny element warsztatu artysty (patrz tab. 8). Artysta stosował jedynie gwoździe maszynowe, ale wśród nich wyróżnić można dwa rodzaje. Pierwsze to gwoździe cienkie o małych łebkach i takie, których łebki były okrągłe i stosunkowo szerokie (do około 0,7 cm średnicy). Sposób ich przybijania jest różny. W niektórych pracach gwoździe wbijane są w jednej linii, we w miarę równych odstępach – w innych odległości między nimi są nieregularne. W obrazach *Piazza di Dante w Weronie*, *Pinie przy Villa Borghese w Rzymie*, *Piazza del Poppolo w Rzymie* (MNK) i prawdopodobnie *W altanie*, można zaobserwować autorski sposób przybijania płótna do krosien. W obrazach tych zachowały się cienkie, długie druciaki maszynowe, które artysta wbił do połowy, a następnie zagiął. Ponieważ obrazy pochodzą z różnych okresów twórczości artysty, należy przypuszczać, że był to typowy sposób mocowania płótna na krośnie w ciągu całej jego twórczości (fot. 18). Inne prace artysty wykazują odmienny sposób przybijania płócien, np. w obrazie *Mury obronne w Rothenburgu* płaskie, okrągłe gwoździe wbite zostały całkowicie, prawdopodobnie przez Gierymskiego, w jednej linii co 4–6 cm. Tę metodę artysta stosował rzadziej.



Fot. 18. Charakterystyczny sposób mocowania płótna na krosnach spotykany w obrazach Aleksandra Gierymskiego. A. Gierymski, fragment obrazu: Pinie przy Villa Borghese w Rzymie, 1900–1901 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 19–23. Makrofotografia podobrazia płóciennego:

1. w obrazie Studium I (1876–1880)
 2. w obrazie Droga w Bronowicach (1893–1894)
 3. w obrazie Chłop z Bronowic (1893–1894)
 4. w obrazie Ogrody w Tivoli (1897–1898)
 5. w obrazie Grobowiec Scalighierich w Weronie (1900–1901)
- (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 24–27. Lica obrazów Aleksandra Gierymskiego od prawej, od góry: Pan w czerwonym fraku i Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu, Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium i W altanie (MNP). Czerwone linie wyznaczają miejsca styków doklejących fragmentów płócien (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 29–31. Łączenia płócien w obrazach Aleksandra Gierymskiego (od góry): w obrazie W altanie, Wnętrze kościoła św. Włfganga w Rothenburgu (dwa zdjęcia) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 28. Łączenie płócien w obrazie Pan w czerwonym fraku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

1.1.2. Krosna

Krosno, czyli drewniany szkielet, na który naciąga się płótno lub przybija tekturę, stanowi nieodłączną część podobrazia malarskiego. W trakcie prac konserwatorskich bardzo często są one usuwane i zastępowane nowymi. Dzieje się tak z wielu względów. Przyczyną jest zwykle ich nieruchoma konstrukcja lub zły stan zachowania. Tymczasem mogą one być pomocne w określaniu czasu i miejsca powstania dzieła lub jego konserwacji³⁴. Ponadto są one kolejnym elementem w złożonej budowie dzieła sztuki, który świadczyć może o stosunku artysty do zagadnień technicznych, jego rodzaj bowiem ma wpływ na stan zachowania obrazu. Świadomy jego wybór jest więc istotną wskazówką w rozpoznaniu stanowiska artysty w tej kwestii.

Dotychczasowe analizy krosien systematyzują ich budowę w sposób ogólny. Wyróżniono dwie grupy konstrukcji – o połączeniach sztywnych i ruchomych. Spośród łączy sztywnych, które stosowane były w 2. połowie XIX wieku, należy wymienić: połączenia stykowe z gwoździami, połączenia na nakładkę prostą lub ściętą, połączenie widlicowe klejone, a w tym z pojedynczą widlicą klinową, i połączenie na felc. Do konstrukcji ruchomych, które występowały w tym okresie, należy zaliczyć: połączenie widlicowe pojedyncze, połączenie widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem, połączenie półtorawidlicowe z podwójnym uciosem, połączenie podwójne widlicowe, połączenie czopowe i rozwidlone połączenie czopowe. Większość krosien wykonywana była z drewna iglastego, najczęściej z sosny, świerku, rzadziej z jodły³⁵.

W 2. połowie XIX wieku krosna były dostępne w handlu w szerokim asortymencie formatów. Można je było kupić zarówno luzem, jak i z nabitym i zagruntowanym podobrazem – płótnem lub tekturą. Istniała również możliwość zamówienia krosna o dowolnym rozmiarze. Początkowo oferta firm była ograniczona. Dominowały krosna zbite sztywno; ruchome z klinami, choć znane od około połowy XVIII wieku, stosowano rzadziej. W okresie tym pojawiły się próby modyfikacji ich mało elastycznej konstrukcji, o czym świadczy np. opatentowanie w Ameryce w 1866 roku krosna o łączy sprężynowych. Takie łączy miały za zadanie ułatwiać pracę listwom przy wahaniami wilgotności³⁶. W latach 80. XIX wieku różnorodność krosien była już znacznie większa – były one dostępne w pełnym zakresie formatów. Należy jednak podkreślić, że krosna ruchome z klinami były dwa razy droższe od zbitych na sztywno³⁷. Jak zauważyli Brachert i Diakowska-Czarnota, prawie wszystkie ze badanych przez nich krosien, w tym również dziewiętnastowiecznych, nie były fazowane, co powodowało, że ich listwy uwidaczały się na licu obrazu³⁸. Innego zdania jest Rouba, według której krosna w tym czasie powszechnie fazowano³⁹.

Spośród 32 przebadanych obrazów Aleksandra Gierymskiego 26 ma krosna, w tym 14 oryginalnych. Jak pokazują wyniki badań zestawione w tabeli 8, Aleksander Gierymski stosował głównie krosna ruchome i był wierny przede wszystkim jednej konstrukcji. Były to krosna o połączeniu narożników widlicowym pojedynczym prostym z dwoma klinami wewnętrznymi (typ I) (fot. 32, 33). Wszystkie były fazowane i wykonane z drewna iglastego. W pięciu przypadkach miały poprzeczkę z klinami. Drewno użyte do ich wykonania było dobrej jakości. W kilku przypadkach w obrębie listew obserwuje się drobne sęki i uszkodzenia mechaniczne, powstałe prawdopodobnie w późniejszym czasie.

Przeprowadzona przez autorkę niniejszej pracy analiza wizualna krosien obrazów Aleksandra Gierymskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie dowodzi jednak, że artysta stosował również listwy o innych zwidleniach narożników. Do nich należy zaliczyć złącza widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem, z dwoma klinami wewnętrznymi i dwoma krzyżującymi się poprzeczkami (typ II) (fot. 34, 35). Ten typ strukturalny występuje w obrazie, który prawdopodobnie zalicza się do początków twórczości artysty

³⁴ Diakowska-Czarnota 1984, s. 33.

³⁵ M.in. Buck 1972; Brachert 1973; Gałaszek 1973; Diakowska-Czarnota 1979; Diakowska-Czarnota 1984; Rouba 1988, s. 160.

³⁶ Pernety w 1754 roku opisuje krosna ruchome z klinami jako nową inwencję; cyt. za: Wolters, Tauber 1960, s. 150; por. też Watin 1854, s. 96.

³⁷ Callen 2001, s. 16–17.

³⁸ Brachert 1973, s. 234; Diakowska-Czarnota 1984, s. 33.

³⁹ Rouba 1988, s. 7, 160.

– *Krajobraz z architekturą*⁴⁰. Inne zaobserwowane konstrukcje to listwy o połączeniu widlicowym pojedynczym z pojedynczym uciosem, ale z jednym klinem zewnętrznym (typ III) (fot. 36, 37). Znajdują się one w szkicu do obrazu *Austeria rzymska*, powstałym około 1874 roku. Płótno innego jeszcze obrazu artysty, zatytułowanego *Płaskorzeźba antyczna*, z około 1875 roku, napięte zostało na krosna, których listwy mają prawdopodobnie łączenie widlicowe pojedyncze proste z jednym klinem wewnętrznym (typ IV) (fot. 38, 39). Należy jednak zaznaczyć, że identyfikacja ta wykonana została przy bardzo ograniczonych możliwościach analitycznych – obrazy były oprawione w ramy, a do listew bocznych przybite były krajki płócien. Badania wizualne obrazu artysty *Krajobraz włoski z cyprysami* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie wykazały obecność krosna o jeszcze innej budowie. Jego konstrukcja różni się zasadniczo od poprzednich tym, że jest to złącze sztywne na nakładkę prostą (typ V) (fot. 40, 41).

Jak wynika z badań Diakowskiej-Czaroty, Bucka i Ślesińskiego, I typ krosien identyfikowano w XIX-wiecznych obrazach, powstałych w Stanach Zjednoczonych, we Francji i w Polsce⁴¹. Aleksander Gierymski stosował takie krosna w całej swojej twórczości, dlatego należy przypuszczać, że tego typu konstrukcja mogła być dostępna i popularna np. w Niemczech czy we Włoszech, gdzie artysta tworzył, a o czym literatura dotycząca tego zagadnienia nie wspomina. Ten typ konstrukcji znany był polskim artystom. Według badań Ślesińskiego i Szpor takie krosna stosowali Piotr Michałowski czy Saturnin Świerzyński⁴².

Krosna w typie nr II według Diakowskiej-Czaroty, Bracherta i Gałaszka w XIX wieku dostępne były w Stanach Zjednoczonych, we Francji, Anglii, Szwajcarii i w Polsce⁴³. Na tej podstawie można przypuszczać, że *Krajobraz z architekturą*, jeśli jest faktycznie obrazem artysty, powstał najprawdopodobniej w Warszawie w okresie początków jego nauki malarstwa.

Typ III złączeń, jak wykazują źródła literaturowe, w handlu występował wówczas w Polsce, natomiast typ IV identyfikowano w obrazach powstałych w Szwajcarii i w Polsce⁴⁴.

Listwy w typie III i IV w obrazach Gierymskiego charakterystyczne są jedynie dla lat 1873–1879 jego twórczości. Na tej podstawie można wnioskować, że artysta korzystał wtedy z materiałów rodzimych, choć nie można wykluczyć, że takie krosna dostępne były także we Włoszech, gdzie w tym czasie przebywał.

Ostatnia, sztywna konstrukcja listew, typ V, stosowana była w XIX wieku we Francji, Stanach Zjednoczonych i w Polsce⁴⁵. Spośród prac artystów aktywnych w drugiej połowie tego stulecia taką konstrukcję zidentyfikowano np. w obrazie Paula Cézanne'a⁴⁶. W obrazach Gierymskiego tego typu krosno występuje w pejzażu powstałym w ostatnich latach jego twórczości. Biorąc pod uwagę fakt, że w okresie tym artysta bywał we Francji, można sądzić, że tam właśnie zostało ono zakupione. W tym przypadku należy zaznaczyć, że na zakupie tego krosna mogły zaważyć względy ekonomiczne – krosna o listwach zbitych sztywno były tańsze.

Analizując rozmiary listew krosien w obrazach Gierymskiego, zaobserwowano dominację krosien o listwach grubości 2–2,5 cm. Ich szerokość waha się pomiędzy 3,2 a 8,2 cm. Przeprowadzone badania wykazały istnienie zależności pomiędzy stosunkiem długości listew do ich szerokości (patrz tab. 7) – w miarę powiększania formatu obrazów szerokość listew jest większa, co można obserwować w pracach oznaczonych w katalogu numerami 9, 29, 20, 19, 26, 14, 30. Zależność ta natomiast nie jest zgodna z grubością krosien.

Podsumowując analizę krosien w obrazach Aleksandra Gierymskiego, należy stwierdzić, że pod względem ich doboru pozostawał tradycjonalistą i kupował takie, które były wówczas powszechnie dostępne.

⁴⁰ Autorstwo tego obrazu jest niepewne i weryfikacja ta jest niemożliwa do przeprowadzenia. Powodem tego jest brak materiału porównawczego – z okresu nauki artysty w Warszawie nie zachowały się żadne prace malarskie.

⁴¹ Ślesiński 1969; Buck 1972; Diakowska-Czarota 1984.

⁴² Krosno takie zostało zidentyfikowane w obrazie P. Michałowskiego *Portret prof. Typela* i w obrazie S. Świerzyńskiego *Powitanie Tadeusza*; Ślesiński 1969, s. 118; Szpor 1991, s. 22.

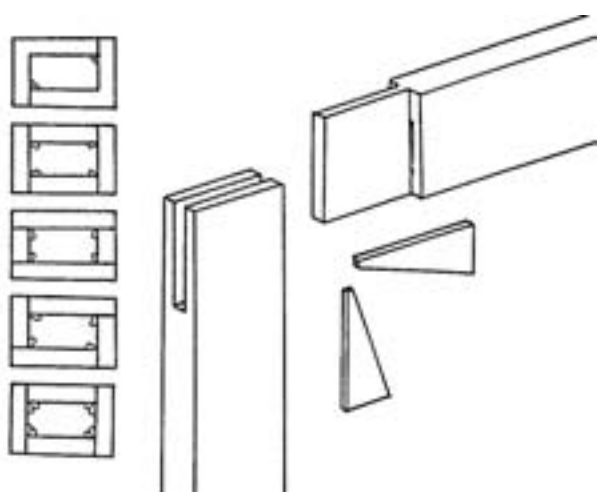
⁴³ Krosna o takiej konstrukcji zidentyfikowano m.in. w obrazie G. Richtera *Scena batalistyczna* (1869); stosowali je również J. Peale, E. Dechaux czy T. Kelley; Brachert 1973, s. 236; Gałaszek 1973, s. 57–58; Diakowska-Czarota 1984, s. 37.

⁴⁴ Buck 1972, s. 238; Gałaszek 1973, s. 59; Diakowska-Czarota 1984, s. 36.

⁴⁵ Gałaszek, 1973, s. 51; Diakowska-Czarota 1984, s. 34.

⁴⁶ Gałaszek 1973, s. 52.

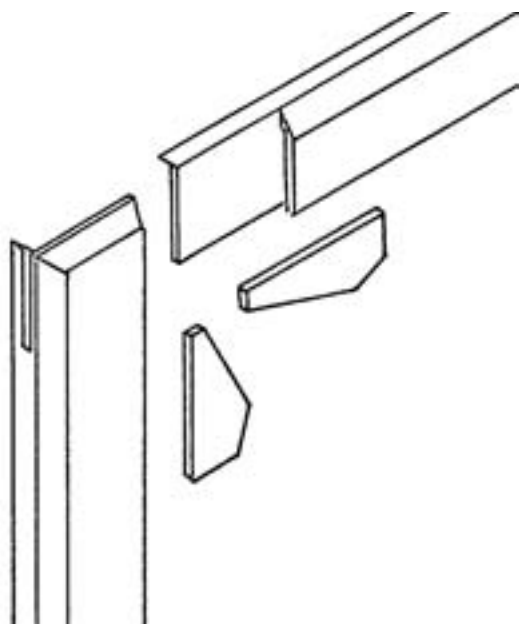
Przewaga krosien o listwach ruchomych świadczyć może nie tyle o dbałości artysty o stan zachowania prac, co o możliwości indywidualnego doboru listew w celu budowy dogodnego dla niego formatu.



Fot. 32. Połączenie widlicowe pojedyncze proste z dwoma klinami wewnętrznymi (typ I). Krosna o takiej konstrukcji dominują w twórczości artysty (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)



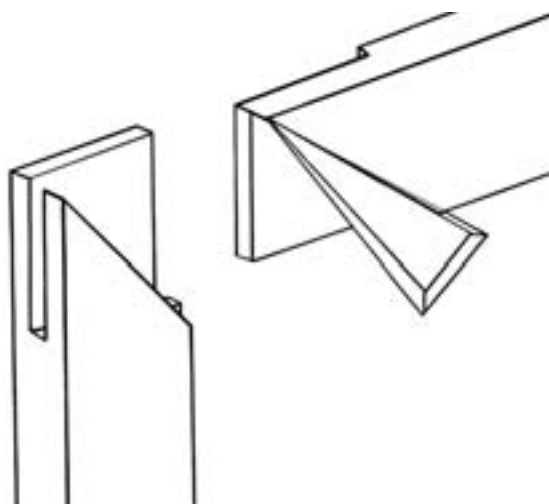
Fot. 33. Krosno o połączeniu listew w typie nr I na przykładzie obrazu Paż florencki z 1884 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 34. Połączenie widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem z dwoma klinami wewnętrznymi (typ II) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)



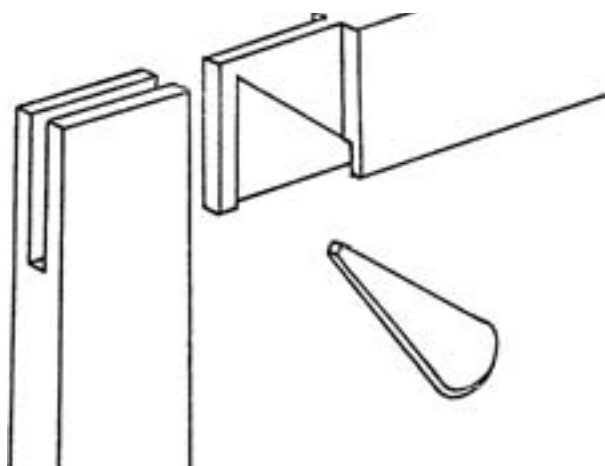
Fot. 35. Krosno o połączeniu listew w typie nr II na przykładzie obrazu Krajobraz z architekturą (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 36. Połączenie widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem z jednym klinem wewnętrznym (typ III) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota 1979)



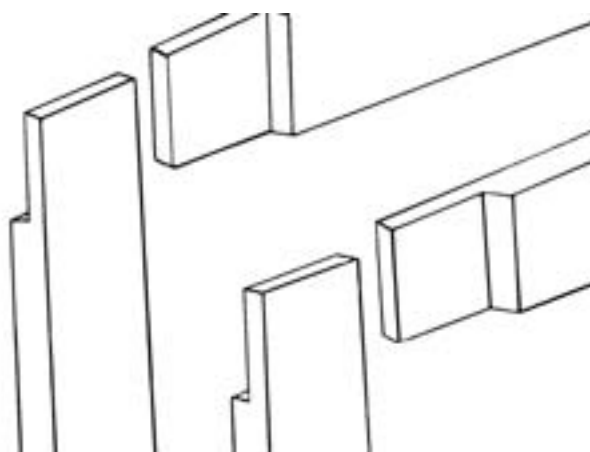
Fot. 37. Krosno o połączeniu listew w typie nr III na przykładzie obrazu Szkic do obrazu Austeria rzymska z ok. 1874 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 38. Połączenie widlicowe pojedyncze proste z jednym klinem wewnętrznym (typ IV) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota 1979)



Fot. 39. Krosno o połączeniu listew w typie nr IV na przykładzie obrazu Płaskorzeźba antyczna z ok. 1875 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 40. Połączenie na nakładkę prostą (typ V) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota 1979)



Fot. 41. Krosno o połączeniu listew w typie nr V na przykładzie obrazu Krajobraz włoski z cyprysami z ok. 1900 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak).

1.2. Podobrazia drewniane

Podobrazia drewniane ze względów praktycznych, takich jak waga czy wysoka cena, w okresie tym były stosowane rzadziej od płóciennych. Artystów mogło zniechęcać także zagrożenie wszelkiego rodzaju wypaczeniami czy odkształceniami, którym ulegają nieprawidłowo zabezpieczone deski.

Asortyment gatunków drewna wykorzystywanych na podkłady malarskie w XIX wieku był duży, jednak Church, Edwards i Laurie jako najbardziej odpowiedni obok dębu i topoli wymieniają mahoń⁴⁷. Blockx poza nim polecał cedr⁴⁸, Bouvier natomiast wymienia również palisander⁴⁹. Miękkie gatunki, szczególnie topolę, rekomendował Vibert⁵⁰. Według Carlyle firmy brytyjskie najczęściej produkowały podobrazia z drewna mahoniowego lub dębowego, choć w sprzedaży dostępne były również deski wykonane z topoli białej czy platanu⁵¹. Podobrazia mahoniowe były droższe np. od sosnowych. Były też najpopularniejsze i najczęściej spotykane w handlu⁵².

Preferowano małe rozmiary podkładów, ponieważ nie wypaczały się i nie wymagały dodatkowych zabezpieczeń. Tego rodzaju podłoża były obecne w ofercie handlarzy i producentów materiałów malarskich w ciągu całego XIX wieku. Firma Winsor & Newton np. reklamowała podobrazia mahoniowe już w najwcześniejszym prospekcie z 1835 roku. Ich rozmiary były często dostosowane do rozmiarów etudników malarskich, o czym wspominają katalogi firm artystycznych⁵³. Sprzedawano także większe podkłady, zazwyczaj nieprzekraczające jednak formatu 50 × 40 cm, choć spotyka się dużo większe podkłady drewniane np. w twórczości Jana Matejki. Podobrazia tego typu przeznaczone były przede wszystkim do wykonywania szkiców malarskich w plenerze⁵⁴.

W okresie tym deski drewniane wykorzystywane na podobrazia malarskie artyści pozyskiwali z różnych źródeł. Mogły być one zakupione w składach materiałów artystycznych, ale do tych celów wykorzystywano również np. wieczka od pudełek na cygara⁵⁵.

Spośród zbadanych prac Aleksandra Gierymskiego jedynie dwie wykonane zostały na podobrazach drewnianych. Są to obrazy: *Dama rokokowa* (1881), (fot. 42), 33 × 25,5 cm i *Kuter na brzegu morza* (ok. 1884), (fot. 43), 25 × 19 cm. Jeden obraz, pierwotnie namalowany na płótnie, został wtórnie, ale najprawdopodobniej autorsko przyklejony do fabrycznej deski. Był to *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (ok. 1890), (fot. 44), 40 × 50 cm.

Literatura źródłowa wymienia także inne prace artysty wykonane olejno na deskach. W układzie chronologicznym są to: *Popiersie młodego Włocha* (1876–1880), 34,5 × 26,5 cm; *Popiersie mężczyzny w renesansowym stroju* (1882), 35 × 26,7 cm; *Łódź rybacka na brzegu morza* (ok. 1884), 16,2 × 24 cm; *Holowanie kutrów rybackich w Heist am See* (ok. 1884), 28 × 31,5 cm; *Siostra miłosierdzia* (1885–1886), 28,5 × 22 cm; *Piaskarze. Szkic* (1886–1887), 14 × 24,5 cm; szkic do obrazu *Anioł Pański* (ok. 1889), 42 × 31,2 cm; *Scena uliczna w Paryżu* (ok. 1892), 30 × 35 cm; *Widok Pont Neuf w Paryżu* (1893), 35 × 27 cm; *Kanał w Wenecji*, (1885–1893(?)), 33 × 21 cm; *Wnętrze pracowni* – kopia wg Meissoniera (1994?), 32 × 24,5 cm i niedatowane *Uliczka w mieście na południu Włoch*, 24 × 14 cm; *Most w Monachium*, 19 × 12,5 cm oraz *Studium siedzącej staruszki*⁵⁶.

⁴⁷ Edwards 1865, s. 16; Laurie 1895, s. 100; Church 1908, s. 28; Laurie 1960, s. 54, 58.

⁴⁸ Blockx 1905, s. 20.

⁴⁹ Bouvier 1910, s. 355.

⁵⁰ Vibert 1892, s. 184.

⁵¹ Podobrazia wykonane z drewna platanu i topoli białej były wymieniane w katalogu firmy Winsor & Newton z 1896 roku, Carlyle 2001, s. 187.

⁵² Kiplik 1950, s. 141; Callen 2000, s. 56; Kirby i in. 2003, s. 18.

⁵³ Jak wiadomo z literatury, Aleksander Gierymski posiadał taką malkastę; *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 298.

⁵⁴ Carlyle 2001, s. 187.

⁵⁵ Kiplik 1950, s. 141; Kirby i in. 2003, s. 33.

⁵⁶ Starzyński 1938, s. 24–30; *Wystawa Jubileuszowa...* 1951, s. 27–33; Starzyński 1967, s. 45–48.

Wymienione obrazy powstały w latach 1876–1894, głównie jednak w latach 80. XIX w. Choć nie prowadzono badań dendrologicznych drewna tych podłoży, to ich analiza wizualna wskazuje, że wykonane zostały z drewna egzotycznego.

Wymiary tych prac są różne. Najmniejszy format to 12 × 19 cm, największy 40 × 50 cm. Największa deska zabezpieczona jest od odwrocia za pomocą zamocowanych na przemian szpong. Szpongi zostały wprowadzone w podobrazie na tzw. jaskółczy ogon. Brzegi tego podłoża są ścięte na szerokość 0,5 cm. Tego typu fazowania można obserwować również na mniejszych obrazach. Stan zachowania tych podkładów jest bardzo dobry.

Jak wynika z zestawień w tabelach 2 i 3, wymiary wymienionych powyżej obrazów odpowiadają ówczesnym standardom i w większości przypadków mają swe odpowiedniki w oznakowaniach numerycznych katalogów firm artystycznych⁵⁷. I tak np. wielkość obrazu *Dama rokokowa* odpowiada handlowemu numerowi 4 według norm francuskich. Podobrazie to wykorzystane zostało zgodnie z jego przeznaczeniem, ponieważ podkłady o tym formacie występowały w sprzedaży jako deski portretowe. Pejzaż *Kuter na brzegu morza* namalowany został także na takim podłożu. Jego cechą charakterystyczną jest to, że jest bardzo mały i jego wymiar odpowiada standardowemu nr 2, czyli jednemu z najmniejszych formatów w ofertach firm artystycznych. Rozmiar podkładu obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* według standardów firmy Winsor & Newton jest formatem portretowym.

Jak wynika z powyższych analiz, Gierymski w wyborze wielkości podobrazii pod kątem tematu swoich prac raczej nie ulegał ich wymiarowym, handlowym przeznaczeniom. Nie zaobserwowano również preferowania przez artystę szczególnych formatów podłoży malarskich w konkretnych okresach jego twórczości.

Sprzedawcy materiałów artystycznych oferowali w tym czasie różne rodzaje podłoży malarskich. Małe podobrazia drewniane występowały w ofercie wielu firm artystycznych, np. w Lefranc & Cie. Sprzedawano je pod nazwą *panneaux d'étude*. Mogły być zagruntowane lub nie, albo z porami drewna jedynie zatartymi zaprawą (*rebouchés*)⁵⁸. Dostępne były w dwóch odmianach: cienkie lub grubsze. Literatura jednak nieprecyzyjnie podaje standardowe grubości tych desek⁵⁹. Obraz *Dama rokokowa* ma grubość 0,5 cm, *Kuter na brzegu morza* 1 cm. Pierwsza jest więc tym cieńszym podobraziem, a zastosowana przez artystę grubsza deska była prawdopodobnie tym drugim wariantem, choć znane są również deski grubsze⁶⁰.

Mimo że drewniane deseczki wchodzące w skład etudników przeznaczone były do prac plenerowych, w przypadku badanych obrazów Gierymskiego należy zwrócić uwagę, że tylko jedno z dwóch małych podobrazii wykorzystane zostało do pracy plenerowej. Jest to obraz *Kuter na brzegu morza*. Drugie posłużyło jako podobrazie pracy studyjnej.

Tego typu podkłady stosowało wielu artystów tworzących w tym czasie, np. Seurat powszechnie wykorzystywał deski mahoniowe o małych formatach do szkiców wykonywanych w plenerze. Gierymski w tej kwestii nie wyróżniał się spośród współczesnych mu artystów⁶¹.

Wśród drewnianych podobrazii zwraca uwagę podłoże obrazu *Fragment miasta* (ok. 1890(?)), 31 × 43 cm, które wykonane jest ze sklejki o grubości około 1 cm. Sklejka ta składa się z siedmiu warstw forniru ułożonego promieniami na przemian. Okleinowana jest drewnem egzotycznym. Jej brzegi są ścięte. W okresie tym był to zupełnie nowy materiał i rzadko je stosowano, ponieważ obawiano się, że są nieodporne na wilgoć i w krótkim czasie ulegną rozwarstwieniu⁶². Ale byli też i tacy, którzy takie podobrazia polecali⁶³.

⁵⁷ Nawet tych stosowanych do podobrazii płóciennych.

⁵⁸ Kiplik 1950, s. 141.

⁵⁹ P. L. Bouvier np. opisuje deski małe o grubości 5–6 mm i większe 9–12 mm. Obraz *Kuter na brzegu morza* również jest małego formatu; w: Bouvier 1910, s. 354.

⁶⁰ Kirby i in. 2003, s. 18.

⁶¹ Tamże, s. 5.

⁶² Grimm 1987, s. 218.

⁶³ Bouvier 1910, s. 355.



48

Fot. 42, 43. Podobrazia drewniane w obrazach Aleksandra Gierymskiego: od lewej Dama rokokowa (1881), po prawej Kuter na brzegu morza (ok. 1884) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 44. Odwrocie obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium (ok. 1890) (fot. A. Cupa)

1.3. Podobrazia tekturowe

W malarstwie dziewiętnastowiecznym często stosowane jako podobrazia były tektura, karton i papier⁶⁴. Swą popularność w tym okresie zawdzięczają temu, że były lekkie, stosunkowo tanie i dostępne w wielu formatach. Były to istotne zalety, które w okresie wzrostu zainteresowania malarstwem plenerowym przyczyniły się do rozpowszechnienia tego typu podkładów. Podobrazia takie mogły być stosowane w malarstwie surowe, przeklejone, zagruntowane lub służyć jako podłoże do przyklejanych doń bardziej elastycznych materiałów, jak np. płótno, jedwab czy papier⁶⁵.

Tektury w tym okresie produkowano z wielu surowców: starego papieru⁶⁶, pakul, starych worków, lin, powrozów, żagli czy szmat bawełnianych. Do wyrobu lepszej jakości podobrazi malarskich zalecano używać, tak jak do produkcji papieru, półlnianych lub lnianych szmat. Tektury wykorzystywane do użytku artystycznego mogły być wykonywane także ze ścieru drzewnego, masy celulozowej wytwarzanej ze słomy, włókien drzewnych i innych.⁶⁷

Podobrazia tekturowe pojawiały się w ofercie firm artystycznych, takich jak: Roberson & Co., Winsor & Newton i Reeves & Sons w ich pierwszych katalogach i dostępne były przez cały XIX wiek w coraz szerszym asortymencie. Najpopularniejsze spośród tektur angielskich były *Millboards* i *Academy Boards*⁶⁸.

W literaturze dotyczącej podobrazi tekturowych można znaleźć liczne komentarze dotyczące ich podstawowych wad, takich jak skłonność do falowania i wypaczania. Według danych źródłowych powstawaniu odkształceń próbowano zapobiegać, stosując np. krosna. Mogły to być krosna, do których mocowano podobrazia w trakcie gruntowania czy malowania. Aby zapobiec powstawaniu deformacji, często gruntowano lub przeklejano podobrazia obustronnie⁶⁹.

Jedynie dwie spośród analizowanych prac Aleksandra Gierymskiego namalowane zostały na podobrazach papierowych. Były to *Wnętrze* (ok. 1870), 30,5 × 37,5 cm i *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* (ok. 1870), 37,6 × 41,8 cm. Oba powstały w pierwszych latach jego profesjonalnej twórczości.

Literatura źródłowa spośród obrazów wykonanych przez Gierymskiego na tekturze wymienia również prace: *Łaciarz* (ok. 1870), 18,5 × 14,5 cm – owal; *Pasterz i krowy* – szkic (ok. 1899), 14 × 24 cm; *Widok morza* (ok. 1892), 18,9 × 26,5 cm; *Praczniki nad wodą* (1891–1893), 20 × 41 cm i prawdopodobnie szkic do obrazu *Krajobraz włoski z cyprysami* (ok. 1900)⁷⁰.

Jak wynika z analiz materiałów historycznych, Gierymski stosował tego typu podobrazia rzadko, głównie w latach 70. i na początku 90. przede wszystkim do prac szkicowych. Preferował podkłady w kształcie prostokąta. Tylko jedno z wyżej wymienionych ma kształt owalny. Najmniejsze z nich ma wymiary 14,5 × 18,5 cm, największe 37,6 × 41,8 cm (tab. 10). Żadne podłoże nie było fabrycznie usztywniane np. krosnami.

Badania struktury podobrazia szkicu malarskiego *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* wykazały, że jest to tektura o grubości około 0,5 cm. Artysta do wykonania tej pracy wykorzystał podłoże o strukturze wielowarstwowej, z mas celulozowej, słomowej, szmacianej i ścieru drzewnego iglastego (fot. 45). Jest to więc tektura zbliżona do opisywanej w encyklopedii Gettensa i Stouta, występująca w XIX wieku np. w ofercie firm angielskich pod nazwą *Millboards*⁷¹. Były to tektury wielowarstwowe, produkowane z silnie sprasowanych resztek lin, przędzy i innych tanich wypełniaczy. Dostępne były w różnych

⁶⁴ Pojęć „karton” i „tektura” w XIX wieku używano synonimicznie.

⁶⁵ Bouvier 1827, s. 542–543; Koch 1938, s. 328; Budka 1950, s. 121–131; Edwards 1865, s. 15; Siniarska-Czapicka 1966, s. 123–231; Emonts-Holley 1987, s. 261–265; Schaefer 1993, s. 162, 166–169; Carlyle 2001, s. 188.

⁶⁶ Makulatura, wióry introligatorskie, stary zapisany papier.

⁶⁷ Budka 1950, s. 122; Schaefer 1993, s. 158.

⁶⁸ Schaefer 1993, s. 166–168; Carlyle 2001, s. 188–189.

⁶⁹ Carlyle 2001, s. 188.

⁷⁰ Starzyński 1938, s. 27, 30; *Wystawa Jubileuszowa...* 1951, s. 27; Starzyński 1967, s. 46–48.

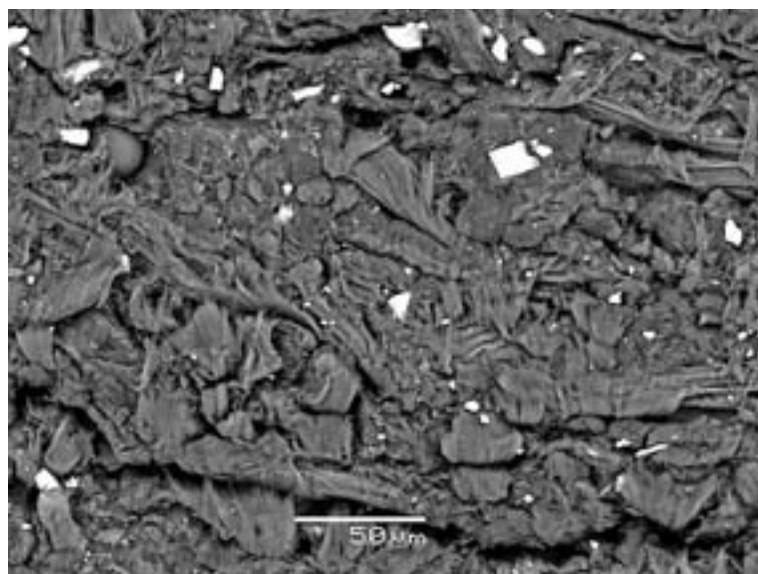
⁷¹ Gettens, Stout 1966, s. 221; por. też Schaefer 1993, s. 166.

formatach i grubościach, różniły się również jakością. Po zagruntowaniu służyły głównie do studiów olejnych z natury⁷².

Druga z badanych prac, *Wnętrze*, wykonana została na cienkim kartonie, który wtórnie został przyklejony do tektury. W jego strukturze zidentyfikowano masę celulozową słomową oraz masy szmaciane lniane i bawełniane. Papiery do malarstwa olejnego w tym okresie przeznaczone były głównie do wykonywania wstępnych szkiców czy prób malarskich. Były tanie i niezwykle praktyczne. Według Edwardsa były szczególnie przydatne dla młodych artystów, ponieważ używano ich do szkicowania⁷³. Papiery takie były wymieniane już w najwcześniejszych katalogach firmowych⁷⁴. Według Standage około lat 90. XIX wieku dostępne były w Anglii w dwóch odmianach – z gładką powierzchnią i z licem imitującym splot płótna⁷⁵. Taka powierzchnia naśladowująca powierzchnię płótna była doskonałym substytutem podobrazia płóciennych, które wykorzystywali początkujący artyści do szkicowania w plenerze⁷⁶. W przypadku obrazu Gierymskiego powierzchnia jego podkładu jest także szorstka. Faktura ta jest wynikiem fabrycznego pokrycia kartonu tzw. groszkowaną zaprawą.

Oba podłoża są uszkodzone. Tektura szkicu malarskiego *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* jest wypaczona i ma ubytki w partiach narożników. Karton obrazu *Wnętrze* ma zniszczone brzegi i miejscowe zgniecenia.

Należy zwrócić uwagę na to, że Aleksander Gierymski tego typu podobrazia stosował rzadko. Być może zdawał sobie sprawę z ich nietrwałości, dlatego spośród sztywnych podłoży preferował drewniane, które były bardziej odporne na mechaniczne uszkodzenia.



Fot. 45. Tektura w obrazie *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium*. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI). Na fotografii widoczne są włókna tkaniny wchodzące w skład tektury (fot. M. Wróbel)

⁷² W katalogu firmy Winsor & Newton z 1835 roku pojawia się oferta sprzedaży tektury w trzech grubościach: *ordinary*, *extra thickness* i *very thick*. Grubość tektur związana była również z formatem, w jakim były oferowane. W katalogach tej samej firmy od 1846 roku oferowana jest tylko jedna grubość. W 1835 roku firma ta oferowała takie podobrazia w dwudziestu czterech formatach, w 1861 już w czterdziestu czterech i taka oferta utrzymana została do 1900 roku. Firma Reeves & Sons sprzedawała kartony tylko o jednej grubości i w jedynie kilkunastu formatach. Liczba ich jednak nie była stała; Edwards 1865, s. 16; Gettens, Stout 1966, s. 221; Schaefer 1993, s. 160–168; Carlyle 2001, s. 189.

⁷³ Edwards 1865, s. 15, 16.

⁷⁴ Carlyle 2001, s. 190.

⁷⁵ Standage 1892, s. 77, cyt. za: Carlyle 2001, s. 191.

⁷⁶ Taylor 1890, s. 33.

1.4. Płótno naklejone na tekturę

W ostatnich latach aktywności artystycznej Gierymski bardzo chętnie malował na podobrazii fabrycznym – płótnie naklejonym na tekturę.

Podobrazia tekturowe i papierowe o powierzchni imitującej powierzchnię płótna były popularne i powszechnie stosowane wśród artystów w 2. połowie XIX wieku. Należały do nich tektury, na których wzór imitujący płótno uzyskany został przez odciski tkaniny w mokrej zaprawie⁷⁷, tektury, których płótnopodobna powierzchnia została wytłoczona w surowcu w trakcie ich produkcji⁷⁸, i tektury z naklejonym na nie papierem imitującym fakturę płótna⁷⁹.

Najpopularniejszym jednak podobraziem tego typu były tektury z naklejonym od lica zagruntowanym płótnem. Takie podobrazia rozpowszechniły się w malarstwie w latach 80. XIX wieku. Według Callen należały one do najdroższych podobrazii, np. w ofercie firmy Winsor & Newton⁸⁰. Były droższe nawet od podobrazii płóciennych, ceną przewyższały je jedynie podobrazia drewniane. Popularność tego rodzaju podłoża związana była z ich zaletami. Łączyły bowiem zalety chropowatej faktury płótna z lekkością podobrazii kartonowych. Były też bardziej poręczne i praktyczne w malarstwie plenerowym. Ponadto były bardziej odporne na uderzenia niż podobrazia płócienne oraz mocniejsze niż papierowe⁸¹.

W latach 1900–1901 Gierymski namalował całą serię niewielkich szkiców malarskich, które były dla niego punktem odniesienia do wykonywanych na ich podstawie prac studyjnych o dużych formatach. Do nich należy zaliczyć m.in.: *Portal katedry w Weronie*, 26 × 16,5 cm; *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (fot. 46), 26 × 16,5 cm; *Portal kościoła San Zeno w Weronie*, 26,5 × 17 cm; *Widok Werony*, 18,5 × 26 cm; *Piazza di Dante w Weronie*, 14,5 × 26,5 cm; *Most Scalighierich w Weronie*, 16 × 26,3 cm; *Piazza del Popolo w Rzymie*, 18 × 28 cm. Prace te artysta namalował na tekturach z naklejonym na nie płótnem⁸².

Wymienione obrazy mają zbliżone rozmiary. Wynoszą one średnio 14,5–18,5 cm na 26,5 cm (tab. 11). Ich stan zachowania jest bardzo dobry. Wszystkie są szkicami wykonanymi w plenerze. Artysta nie wykorzystywał takich podobrazii na studia malarskie.

⁷⁷ Np. Rushmore Board firmy Rowney & Co. oraz Rough Surfaced Academy Board firmy Winsor & Newton.

⁷⁸ We Francji firmy takie jak Lefranc & Cie. i Mason Cabasson już w latach 50. XIX wieku oferowały podobrazia papierowe w dwóch odmianach: gładkie i z płótnopodobną powierzchnią lica, oba gruntowane. Dostępne były w handlu w formatach zbliżonych do formatów portretowych, więc bliskich kwadratu; Emonts-Holley 1987, s. 261; Schaefer 1993, s. 167–168; Callen 2000, s. 25.

⁷⁹ Były to tzw. *Oil Sketching Tablet*, które po raz pierwszy pojawiły się w katalogach firmy Reeves & Sons w 1888 roku, a w katalogu firmy Winsor & Newton w 1892 roku; Carlyle 2001, s. 190.

⁸⁰ Callen 2000, s. 28, 29.

⁸¹ Firma Winsor & Newton po raz pierwszy wymienia Canvas Board w katalogu z 1886 roku, podobnie Reeves & Sons. Winsor & Newton od 1889 roku produkował takie podobrazia w dwóch rodzajach: z dobrej jakości płótnem na lica i z gorszym. Podział ten utrzymał się do 1900 roku. Płótna naklejone na kartony pojawiły się także w ofercie francuskiej firmy Gustave Senneliera w 1894 r. jako produkty ekskluzywne. Występowały również w dwóch odmianach w zależności od rodzaju naklejonego na nie płótna. Były dostępne w formatach odpowiadających pejzażom i portretom w standardowych numerach od 1 do 8. W katalogu tej firmy z 1898 roku; za: Callen 2000, s. 28, 29.

⁸² Starzyński 1967, s. 46–48.



52
■

Fot. 46. Grobowiec Scalighierich w Weronie. Szkic. Obraz wykonany na płótnie naklejonym na tekturę (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

2. Przeklejenia i zaprawy

Ze względu na fakt, że Aleksander Gierymski stosował głównie podobrazia zagruntowane fabrycznie, analiza składu chemicznego przeklejeń i gruntów w jego pracach w kontekście stosowanej przez niego techniki malarskiej ma znaczenie wtórne, ponieważ nie jest to sprawą indywidualnego wyboru artysty, a jedynie wynikiem metod stosowanych przez poszczególnych wytwórców materiałów malarskich⁸³. O ile rodzaj przeklejenia ma wpływ na stan zachowania obrazów, o tyle rodzaj zaprawy, jej kolor, spoiwo czy grubość mogą wtórnie oddziaływać na charakter warstwy malarskiej. Indywidualny rys w doborze gruntów przez artystę można dostrzec zatem w ich kolorystyce, fakturze i chłonności.

Przeklejenie jest pierwszą warstwą, którą wprowadza się na podobrazie. Pełni ono funkcję izolującą i uszczelniającą. Ma również za zadanie zwiększenie adhezji między podobrazem a zaprawą, a w przypadku podobrazia płóciennych również usztywnienie elastycznego płótna oraz odizolowanie go od warstwy olejnego gruntu, który wpływa destrukcyjnie na jego włókna.

Katalogi firm produkujących materiały malarskie w tym okresie sporadycznie wspominają o przeklejaniu powierzchni płócien. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w podręcznikach technologicznych. Spośród francuskich firm jedynie Gustave Sennelier w katalogach z 1894 i 1899 roku umieścił informacje, że oferowane przez niego płótna przeklejane były klejem flandryjskim⁸⁴. Spoiwo to polecali również Bouvier⁸⁵ czy Mérimée⁸⁶. Jak wynika z badań Rouby, podstawowym spoiwem wykorzystywanym w XIX wieku do przeklejeń były wszelkiego rodzaju kleje glutynowe, rzadziej klajstry mączne i kazeina. Substancje te występują najczęściej dwuskładnikowo jako przeklejenia np. skrobiowo-glutynowe, kazeinowo-glutynowe czy skrobiowo-kazeinowe⁸⁷. W celu ich uelastycznienia dodawano do nich różne środki. Field dodawał np. wosk pszczeli, cukier, melasę, Church glicerynę⁸⁸. Według Carlyle podobrazia, które pokrywano chłonnymi gruntami, przeklejano często klejem ze skrobi⁸⁹. Niektórzy artyści, np. Cézanne, Daubigny, Renoir, van Gogh, Gauguin czy neoimpresjoniści sami przygotowywali i przeklejali swoje podobrazia⁹⁰.

Tektury przeznaczone do celów artystycznych były przeklejane obustronnie. Taki zabieg miał chronić przed ich paczeniem. Początkowo ich powierzchnie podobnie jak deski przeklejano wodą klejową. Pod koniec XIX wieku pojawiły się nowe środki. Podobrazia tektur nasycano olejem lub zabezpieczano specjalnymi lakami, uzyskiwanymi np. z mieszanin szelaku w alkoholu, czy lakierem bitumicznym. Tektury o większych formatach usztywniano krosnami⁹¹.

Wyniki badań przeklejeń podobrazia Aleksandra Gierymskiego przedstawione są w tabeli 12. Jak wynika z tego zestawienia, wszystkie badane przeklejenia zawierają substancje białkowe. W 25 przypadkach były to przeklejenia glutynowe. W 16 stwierdzono obecność skrobi. Przeklejenia albuminowe (jajo kurze) nie zostały zidentyfikowane. Przeklejenie kazeinowe występuje jedynie w obrazie *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*.

Obecność przeklejeń dwuskładnikowych – białkowo-skrobiowych – w analizowanych obrazach obserwuje się zarówno w przypadku płócien rzadkich, jak i gęstych. Nie istnieje więc wyraźna reguła co do rodzaju

⁸³ Gierymski stosował głównie podobrazia fabrycznie przeklejone i zagruntowane.

⁸⁴ Callen 2000, s. 51; Carlyle 2001, s. 175.

⁸⁵ Według tego autora był to klej rękawiczny; Bouvier 1910, s. 355.

⁸⁶ Mérimée 1839, s. 219.

⁸⁷ Rouba 1988, s. 10, 168.

⁸⁸ Field 1841, s. 213; Church 1890, s. 72.

⁸⁹ Carlyle 2001, s. 176, 177.

⁹⁰ Callen 2000, s. 51, 52.

⁹¹ O przeklejaniu podobrazia drewnianych pisze Laurie. Jako najlepszy środek do przeklejeń poleca klej pergaminowy, Laurie 1895, s. 101; por. też Schaefer 1993, s. 164–166; Emonts-Holley 1987, s. 261; Carlyle 2001, s. 176.

stosowanych spoiw, jeśli idzie o gęstość czy porowatość podobrazia. O składzie przeklejenia mogły decydować rutyna czy tradycja poszczególnych producentów materiałów malarskich.

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, kleje glutynowe wprowadzane były na podobrazia obrazów Gierymskiego w różny sposób. Na zimno, w postaci żelu wprowadzano je najprawdopodobniej nożem lub szpachlą, dlatego utworzyły na powierzchniach płócien szczelną warstwę izolującą. Mogły również być wprowadzane w postaci płynnej, dlatego przesycały włókna tkanin.

Większość artystów w 2. połowie XIX wieku używała handlowych, już zagruntowanych podobrazia malar- skich⁹². Ich dostępność w szerokim asortymencie zwolniła artystów z własnoręcznych metod przygotowaw- czych, choć byli tacy, którzy podobnie jak nieliczni współcześni artyści przygotowywali podobrazia sami lub jedynie modyfikowali produkty fabryczne.

W 2. połowie XIX wieku produkowano trzy rodzaje zapraw o różnych spoiwach: olejne, klejowe oraz mieszane⁹³. Podstawowymi gruntami występującymi w handlu w tym czasie były te o spoiwie olejnym. Do ich wykonania wykorzystywano ograniczony zakres pigmentów i wypełniaczy. Do podstawowych należała biel ołowiowa, często w mieszaninie z tańszymi dodatkami – kredą lub bielą barytową i bolusem białym⁹⁴. Jak wynika z badań Carlyle, w 2. połowie XIX wieku pojawiły się w handlu również zaprawy zawierające dodatki bieli cynkowej, a pod koniec zaprawy zawierające czystą biel cynkową⁹⁵. Jako ich spoiwo najczęściej wymieniany jest olej lniany, choć używano również makowego i orzechowego. Według Churcha zaprawy fabryczne mogły mieć dodatki olejów nieschnących, takich jak oliwa czy olejek migdałowy⁹⁶. Tego rodzaju substancje były w powszechnym użyciu, o czym informuje m.in. Laurie⁹⁷. Stosowano je, by zwiększyć ela- styczność gruntów. Cecha ta była niezwykle pożądana, ponieważ zagruntowane płótna transportowano zawinięte na wałek⁹⁸.

Według Callen w XIX wieku można zaobserwować odrodzenie gruntów chłonnych, czyli tempero- wych. W latach 80. i 90. XIX wieku były one bardzo chętnie wykorzystywane przez artystów awangar- dowych, którzy cenili sobie matowy charakter obrazów⁹⁹. Główną ich zaletą był krótki czas wysychania. Ze względu na wysoką porowatość wchłaniały nadmiar spoiwa, powodując, że warstwa malarska stawała się mniej błyszcząca. Tego typu grunty stosowano od najwcześniejszych czasów na podobra- ziach drewnianych. W czasie, gdy płótna zdominowały podobrazia drewniane, takie grunty ustąpiły grun- tom bardziej elastycznym, odpowiadającym elastyczności płócien. Spoiwem gruntów chłonnych był po prostu klej glutynowy lub kazeina, wypełniaczami kreda, gips, rzadziej biel ołowiowa. Zawiera- ły one substancje uelastyczniające, m.in. miód, odrobinę oleju, melasę, mydło, cukier itp. Jak z wynika z badań Callen, podobrazia pokryte chłonnym gruntem sprzedawano głównie cięte z wałka, te już gotowe na krosnach były głównie gruntami olejnymi¹⁰⁰. Alternatywą dla zapraw olejnych i chłonnych były grunty półchłonne, zazwyczaj dwuwarstwowe. Pierwszą warstwę stanowił grunt temperowy, górną

⁹² Sposób gruntowania podobrazia handlowych w XIX wieku był standardowy. Płótno o przybliżonych wymiarach 10 × 2 m przymocowy- wano do dużych drewnianych ram, które stawiano na dużych kozłach. Następnie przeklejano powierzchnię tkaniny, aby zmniejszyć jej chłonność. Po wyschnięciu kleju płótno przeszlifowywano pumeksem. Miało to na celu m.in. wygładzenie powierzchni podobra- zia, usunięcie węzłów płótna czy spłaszczenie szwów tkaniny. Następnie cienkim, elastycznym nożem do gruntowania nakładano jedną lub dwie warstwy farby, zazwyczaj olejnej. Następnie zagruntowane płótna ustawiano w rzędach, aby wyschły; Rouba 1988, s. 18, 19, 22, 50; Bomford i in. 1991, s. 49.

⁹³ Rouba 1988, s. 174; Carlyle 2001, s. 423–443.

⁹⁴ Ostwald 1904, s. 110; Rouba 1988, s. 172; Bomford i in. 1991, s. 47; Carlyle 2001, s. 423–443.

⁹⁵ Carlyle 2001, s. 173.

⁹⁶ Church 1908, s. 28.

⁹⁷ Laurie 1895, s. 114.

⁹⁸ W badaniach Rouby oleje nieschnące nie zostały zidentyfikowane; Rouba 1988, s. 174; Vibert 1892, s. 102; Callen 2000, s. 67; Carlyle 2001, s. 171, 172.

⁹⁹ Mogło to być związane z dziewiętnastowieczną modą nawiązywania do technik dawnych mistrzów, które zostały przybliżone ar- tystom dzięki popularyzacji dawnych traktatów malarskich; Mérimée 1839, s. 220; Rouba 1988, s. 18; Callen 2000, s. 52; Carlyle 2001, s. 71, 165.

¹⁰⁰ Badania Rouby nie wykazały obecności środków uelastyczniających w zaprawach dziewiętnastowiecznych; Rouba 1988, s. 10, 174, 175; por. też Blockx 1905, s. 23; Church 1908, s. 35; Field 1841, s. 220, 386; Callen 2000, s. 52; Carlyle 2001, s. 168.

olejny¹⁰¹. Według Callen grunty chłonne produkowane były we Francji jedynie w kolorze białym. Zaprawy takie stosowane były jednak zdecydowanie rzadziej niż olejne¹⁰².

Producenci materiałów malarskich przynajmniej od lat 40. XIX wieku wprowadzali na rynek grunty nowowane. Podstawowymi były zaprawy żółte, szare i białe. Kolory te występowały w różnych odcieniach. Najczęściej wymienianym dodatkiem barwiącym była ochra. Poza nią zaprawy zawierały również niewielkie ilości innych, zazwyczaj kolorowych, pigmentów ziemnych oraz czernie¹⁰³.

W handlu zaprawy występowały w dwóch odmianach – z wyraźną fakturą płótna i gładkie. Pierwsze to zazwyczaj grunty jednowarstwowe. Drugi typ zapraw to grunty dwuwarstwowe. W rzeczywistości rzadko miały one jednak gładkie powierzchnie, gdyż nawet po założeniu dodatkowej warstwy zaprawy płótno było nadal widoczne. Trzywarstwowe grunty na płótnach handlowych były rzadkością. Stosowano również zaprawy o fakturze tzw. groszkowanej¹⁰⁴. Zaprawy z wyraźną fakturą w handlu dostępne były od lat 40. XIX wieku, natomiast gładkie zaczęły zanikać około połowy lat 70. Impresjoniści malowali już na zaprawach jednowarstwowych¹⁰⁵.

Najpopularniejsze grunty stosowane do podobraz tekturowych to według Schaefer grunty klejowe lub olejne. Zalecano stosowanie zapraw kredowo-klejowych w pierwszej warstwie, a po ich wyschnięciu i przeszlifowaniu nakładano grunty olejne lub przesycano je olejem. Stosowano również grunty kazeinowe¹⁰⁶.

Według Carlyle do gruntowania podobraz drewnianych stosowano te same materiały co do płócien i tektur¹⁰⁷. O przygotowaniu desek i ich gruntowaniu pisał Vibert¹⁰⁸. Wyróżnił on grunty olejne i kazeinowe z białą cynkową jako wypełniaczem. Laurie wyróżnił dwa rodzaje gruntów do desek: grunty olejne z białą ołowiową do malarstwa olejnego i klejowe do tempery¹⁰⁹. Mérimée pisał o gruntach kazeinowych, skrobiowych oraz z kleju zwierzęcego. Jako wypełniacze wymieniał gips i kredę¹¹⁰.

Wyniki badań gruntów w obrazach Aleksandra Gierymskiego zestawione zostały w tabeli 13. Większość z nich to grunty fabryczne. Jedynie w kilku obrazach istnieje pewne prawdopodobieństwo występowania gruntów autorskich. Są to obrazy pochodzące z pierwszego okresu monachijskiego (1868–1873) i okresu rzymskiego (1873–1879) twórczości artysty. Należą do nich obrazy: *Hamlet*, *Wnętrze*, *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* oraz studia do obrazu *W altanie*. Stan zachowania tych podobraz uniemożliwia precyzyjną ich charakterystykę, dlatego należy w tych przypadkach zachować pewną ostrożność w kwestii weryfikacji ich wytwórcy.

Jak wynika z przeprowadzonych badań, Gierymski w całej swej twórczości stosował grunty jasne – białe lub kremowe. Ciemniejszy kolor zapraw wynikał prawdopodobnie z większych dodatków kredy lub

¹⁰¹ Informacje na temat gruntów mieszanych podaje Mérimée. Poleca stosowanie na płótno gruntów, których dwie pierwsze warstwy były temperowe, po wyschnięciu zalecał szlifowanie ich powierzchni, a następnie pokrycie warstwą olejnej zaprawy. Według niego tego typu zaprawy były niezwykle praktyczne, ponieważ szybko wysychały, co wiązało się z krótkim czasem ich przygotowania. Pisze również o tym, że w tym czasie były one przygotowywane i sprzedawane przez handlarza M. Raya pod nazwą „chłonne płótna” (*absorbent canvases*); Mérimée 1839, s. 220–221.

¹⁰² Około 1845 roku George Rowney wprowadził na rynek tektury o gruntach chłonnych o nazwie *Etty's Sketch boards*. W 1849 roku Winsor & Newton reklamował analogiczny produkt pod nazwą *Etty boards*. Według Callen spośród firm francuskich Binant w 1892 roku oferował w katalogu swojej firmy płótna o chłonnych zaprawach, a w 1894 roku Sennelier sprzedawał podobrazia o gruntach chłonnych i półchłonnych. Katalog firmy Lefranc & Cie. z 1896 roku z kolei nie wymieniał takich gruntów na płótnie, a jedynie kazeinowe na deskach przygotowane według metody Viberta. Jego grunty chłonne składały się z czterech warstw bieli cynkowej i kazeiny w stopniowanych proporcjach. Pierwsza warstwa zawierała niewiele pigmentu w stosunku do spoiwa, w ostatniej warstwie występowały one w równych proporcjach. Podobny przepis Lefranc stosował do płócien, jednak pierwsza warstwa służyła jako przeklejenie; Callen 2000, s. 55, 56, 67; por. też Vibert 1892, s. 186–187; Carlyle 2001, s. 169.

¹⁰³ Blockx 1905, s. 20; Rouba 1988, s. 169, 173; Bomford i in. 1991, s. 47; Callen 2000, s. 67.

¹⁰⁴ Zaprawa tzw. groszkowana to taka, która ma chropowatą powierzchnię gruntu uzyskaną przez nałożenie jej wałkiem lub gąbką; Rouba 1988, s. 172; Callen 2000, s. 67.

¹⁰⁵ Callen 2000, s. 33.

¹⁰⁶ Emonts-Holley 1987, s. 261; Schaefer 1993, s. 164–165.

¹⁰⁷ Carlyle 2001, s. 181, 444–445.

¹⁰⁸ Vibert 1892, s. 184.

¹⁰⁹ Grunty klejowe zaleca przeklejać wodą klejową, aby stały się mniej chłonne; Laurie 1895, s. 101–102.

¹¹⁰ Mérimée 1839, s. 215–218.

niewielkich dodatków barwiących, np. ochry żółtej lub czerni. Tego typu pigmenty zidentyfikowano w dziewięciu obrazach (9, 10, 11, 20, 21, 25, 27, 29, 30). Występują one zazwyczaj w ilościach śladowych, dlatego trudna była ich bezwzględna identyfikacja.

Najczęściej występującymi wypełniaczami badanych zapraw jest biel ołowiowa, barytowa i kreda. Rzadziej zidentyfikowano gips (1) czy biel cynkową. Ta ostatnia rozpoznana została w czterech obrazach: *Ołtarz rzymski*, *Ogrody w Tivoli*, *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* i *Mury obronne w Rothenburgu*. Wszystkie wymienione obrazy powstały pod koniec lat 90. XIX wieku poza obrazem *Ołtarz rzymski*, datowanym przez historyków sztuki na rok 1888. Wyniki te potwierdzają dane źródłowe dotyczące wzrostu popularności bieli cynkowej jako wypełniacza w zaprawach po roku 1890¹¹¹. Zaprawy składające się z kredy i bieli ołowiowej oraz z mieszaniny kredy, bieli ołowiowej i barytowej w badanych obrazach zidentyfikowane są najczęściej. Pierwszy z wymienionych wariantów zidentyfikowano w 15 przypadkach (2, 4–8, 15, 19–21, 25-1, 27, 28, 30, 31). Obrazy o takiej kombinacji wypełniaczy artysta stosował w całej swej twórczości. W przypadku tych gruntów często identyfikuje się również obecność krzemu lub glinu w śladowych ilościach¹¹². Spośród obrazów powstałych w okresie rzymskim (1873–1879) twórczości artysty zaprawy o takim składzie są zidentyfikowane zawsze. Nie można wykluczyć, iż były one przygotowane autorsko. Grunty, w których składzie występuje mieszanina bieli ołowiowej, barytowej i kredy, zidentyfikowano w pięciu przypadkach (9, 10, 11, 14, 22). Pojawiają się one w obrazach powstałych do 1895 roku. W pięciu obrazach zidentyfikowano obecność czystej bieli ołowiowej (2, 12, 25–2, 29, 31) lub z niewielkimi dodatkami krzemionki (25–2).

Nie zaobserwowano wyraźnych preferencji w rodzaju spoiw zapraw w poszczególnych okresach twórczości Gierymskiego. Dominującym spoiwem zapraw obrazów artysty jest emulsja. W kilku przypadkach przeprowadzone badania wykazały niewielkie dodatki substancji białkowych w gruntach olejnych, które mogły pochodzić z przeklejeń. Spoiwa emulsyjne, w których takie związki występują w znacznych ilościach, częściej zidentyfikowano w okresie rzymskim twórczości Gierymskiego (1873–1879). Trudność w precyzyjnej identyfikacji spoiw zapraw wynikała z faktu, że większość podobrazii poddawana była zabiegom konserwatorskim, podczas których w ich strukturę wprowadzane były różnego rodzaju materiały wtórne.

Jako spoiwo olejne prawie we wszystkich przypadkach zidentyfikowany został schnący olej lniany. Jedynie w zaprawie obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* zidentyfikowano olej, którego stosunek kwasów palmitynowego i stearynowego wskazuje na występowanie oleju orzechowego lub makowego, ewentualnie ich mieszanin np. z olejem lnianym. Tego typu spoiwa stosowane były przez wytwórców podobrazii i gruntów. Pełniły one funkcję swego rodzaju plastyfikatora, co było niezwykle cenne w przypadku podobrazii sprzedawanych z wałka na metry.

Jeśli idzie o spoiwa klejowe w większości przypadków zidentyfikowano klej glutynowy. Jedynie w obrazie *Hamlet* stwierdzono obecność spoiwa kazeinowego, które jednak może pochodzić z warstwy przeklejenia. W kilku obrazach obserwuje się zaprawy, których grunty mogły być mieszane. Składają się one bowiem z dwóch warstw, w których dolna była najprawdopodobniej emulsyjna, a górna olejna (13, 24, 26, 28). Zidentyfikowanie gruntów pochłonnych w obrazach z końca lat 80. i 90. potwierdza dane literaturowe na temat wzrostu ich popularności w tym czasie. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy artysta świadomie zastosował tego typu zaprawy. Być może w pogoni za „modernością”, chcąc uzyskać bardziej matowy charakter swych prac, skorzystał z szerokiej oferty producentów materiałów malarskich i zakupił podobrazia, które umożliwiały uzyskanie tego typu efektów. Warstwa malarska trzech spośród wymienionych wyżej prac (24, 26, 28) jest rzeczywiście bardziej chuda i pozbawiona połysku. Mogło to być również wynikiem zmiany rodzaju spoiwa malarskiego i samej techniki malarskiej artysty w tym okresie, o czym będzie mowa w kolejnych rozdziałach pracy.

Zaprawy zidentyfikowane w obrazach Gierymskiego były najczęściej jednowarstwowe, choć występują także dwu- i trzywarstwowe. W tym miejscu należy wyjaśnić, że analiza liczby warstw w gruntach handlowych

¹¹¹ Carlyle 2001, s. 173.

¹¹² Mogą one być wynikiem naturalnych zanieczyszczeń margli kredowych albo w niektórych zaprawach wypełniaczem może być krzemionka, ewentualnie bolus biały.

artysty sprawiała pewne problemy, ponieważ w większości przypadków zaprawy zakładano mokre na mokre w podobnym składzie, dlatego precyzyjne ich wyszczególnienie jest trudne. W tej analizie bardzo pomocne były fotografie skaningowe oraz badania w świetle UV przekrojów gruntów. Cienkie, jednowarstwowe zaprawy zidentyfikowano zawsze na podobrazjach teksturowych czy drewnianych. Zaprawy kilk-warstwowe występowały jedynie na płótnie. Pod względem grubości gruntów także występuje duże zróżnicowanie. Najcieńsze zaprawy w obrazach artysty występowały na deskach oraz na płótnach Drobnerowskich (20, 21). W przypadku tych płócien grubość ich gruntów waha się pomiędzy 14 a 56 μm . Podobrazia drewniane mają zaprawy jeszcze cieńsze. W obrazach *Kuter na brzegu morza* i *Kanał w Wenecji w nocy* ich wymiary sięgają od 14 do 28–42 μm . W przypadku zaprawy w obrazie *Kuter na brzegu morza* istnieje przypuszczenie, że jest ona jedynie wtarta w pory deski. Najgrubsze grunty zostały zidentyfikowane w obrazach powstałych w pierwszym okresie monachijskim (1868–1873) i okresie rzymskim (1873–1879). Jedną z nich występuje w obrazie *Hamlet*. Jej grubość sięga 420 μm . Drugą wyróżniającą się pod tym względem należy do obrazu *W altanie* i sięga 560 μm . Jej pokaźne wymiary wynikają także z faktu, iż przeklejenie płótna było zbyt słabe i spowodowało przesiąknięcie gruntu przez jego strukturę. Należy również zaznaczyć, że wśród badanych zapraw dominują takie, których grubość sięga 200 μm .

W tym miejscu wypada zwrócić uwagę także na współzależność między zaprawą i grenem płótna. W większości przypadków nawet w tych obrazach, w których zidentyfikowano występowanie zapraw o znacznej grubości, czy w przypadku zapraw wielowarstwowych faktura płótna pozostaje widoczna, co zostanie szerzej omówione w rozdziale dotyczącym sposobu opracowania malarskiego. Wyjątkiem są wspomniane trzy obrazy, w których artysta wykorzystał tzw. zaprawę groszkowaną.

Pod względem metod wprowadzania gruntów na podobrazia można zaobserwować także pewne różnice. Analizy wizualne wykazały, że niektóre z nich zakładane były pędzlem (np. 4, 5, 7, 9), inne szpachlą lub nożem do gruntowania (np. 19, 29), o czym świadczy równo zakończona ich powierzchnia. Mogło to być również wynikiem późniejszego ich szlifowania lub zacierania. W trzech przypadkach Gierymski zastosował zaprawę tzw. groszkowaną. Została ona zidentyfikowana w obrazach *Hamlet*, *Wnętrze* oraz *Grobowiec Scalighierich w Weronie*.

W przypadku dwóch obrazów zaobserwowano występowanie warstwy przeklejenia na gruncie. Są to *Grobowiec Scalighierich w Weronie*, w którym na zaprawie występuje białkowa warstwa izolacyjna (klej glutynowy), oraz *Katedra w Amalfi*, w którym zidentyfikowana została izolacja skrobiowa. W obu przypadkach mamy do czynienia z zaprawami olejnymi. Obecność warstwy klejowej na olejnej zaprawie budzi zdziwienie i wynika prawdopodobnie z braku znajomości zasad technologicznych ich wytwórców lub chęci uzyskania matowości powierzchni tej warstwy technologicznej¹¹³.

Analizując zaprawy i przeklejenia w obrazach Gierymskiego, warto zwrócić uwagę na ich wzajemne oddziaływanie i wpływ na adhezję gruntu do podobrazia. W czterech obrazach zaobserwowano obecność zaprawy na odwrociu płócien (1, 6, 23, 27). Tego typu defekt mógł powstać w wyniku zastosowania zbyt słabego przeklejenia lub niewłaściwego jego wprowadzenia. Potwierdzają to badania, które wykazały, że w tych przypadkach przeklejenie klejem glutynowym nie tworzy warstwy izolującej płótna, a jedynie przesyca jego włókna. Klej ten zatem wprowadzony został najprawdopodobniej na tkaninę albo na ciepło lub w zbyt słabym stężeniu, dlatego grunt uwidocznił się w szczelinach między jego nitkami.

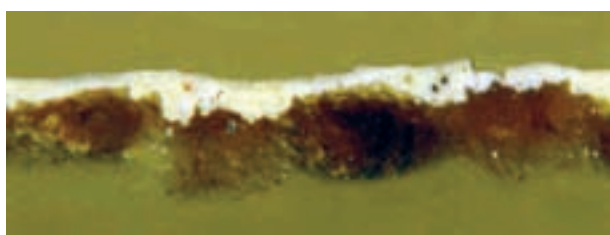
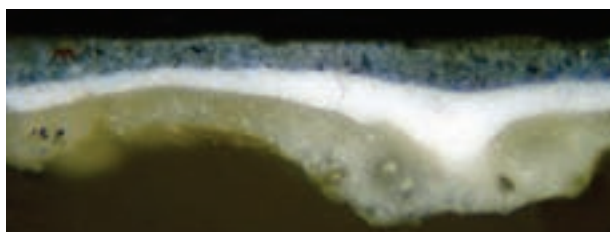
Badania odwroci tektur i podobrazi drewnianych nie wykazały obecności takich zabezpieczeń, jak np. lakiery. Przeklejenia sztywnych podłoży prac artysty wykonane były spoiwami białkowymi. Grunty tych podkładów były białe i kremowe, cienkie – jednowarstwowe. Wypełniaczami były biel ołowiowa i kreda. W jednym przypadku zidentyfikowano spoiwo gruntu, którym był olej schnący.

Podsumowując powyższe analizy przeklejeń i zapraw w obrazach Gierymskiego, należy stwierdzić, że pod względem zidentyfikowanych materiałów – wypełniaczy, spoiw, dodatków barwiących, nie zaobserwowano występowania wyraźnych preferencji Gierymskiego w poszczególnych okresach jego twórczości.

¹¹³ Przeklejenia białkowe na gruntach klejowych pełniły funkcje izolujące, uniemożliwiające przesiąknięcie oleju do gruntu.

Nie istnieją także wyraźne zależności pomiędzy podejmowaną tematyką czy formatem obrazu a rodzajem gruntu i podobrazia. Artysta stosował to, co było pod ręką. Większość prac artysty powstała bowiem na ogólnie dostępnych, handlowych podobraziach. Jedynie w pierwszym okresie monachijskim (1868–1873) i okresie rzymskim (1873–1879) jego działalności istnieje prawdopodobieństwo stosowania gruntów autorskich. Artysta najprawdopodobniej kupował gotowe podobrazia, nie kierując się szczególnymi preferencjami w tym względzie. Wyjątkiem mogą być zaprawy półchlonne obrazów z lat 90., choć może to wynikać po prostu ze wzrostu ich popularności w tym czasie i tym samym większej dostępności w handlu.

Jak wykazały przeprowadzone analizy, Gierymski nie wykorzystywał także bezpośrednio koloru gruntu w budowaniu kompozycji artystycznej, gdyż większość jego obrazów malowana była wielowarstwowo i kryjąco, dlatego grunt pozostał niewidoczny. Kolor zapraw mógł jednak mieć mimo wszystko nieznaczny wpływ na końcową kolorystykę jego obrazów i wybór metod opracowania malarskiego. Jego biały kolor mógł stymulować artystę do wyboru technik kryjących i zarzucenia akademickiej konwencji światłocienowej, której osiągnięcie na nietonowanej zaprawie było niemożliwe. Wybór ten był jednak prawdopodobnie nieświadomy.



Fot. 47–51. Przykłady zapraw fabrycznych obrazów, od góry: Ołtarz rzymski (1888), Wnętrze Kościoła św. Włofganga w Rothenburgu (ok. 1896), Pinie przy Villa Borghese (1895–1900), Dziewczyna wiejska (1893–1894), Grobowiec Scalighierich w Weronie (1900–1901) (MOT) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

3. Etap przygotowawczy – szkic, studium, fotografia, model, rekwizyty i rysunek wstępny

Aleksander Gierymski, rozpoczynając pracę nad obrazami, i zanim wykonał rysunek wstępny na zaprawie, posługiwał się różnymi metodami i środkami. Etap przygotowawczy i metody wykonania obrazów były uzależnione od podejmowanego przez niego tematu i charakteru pracy, mam na myśli to, czy był to szkic, studium, fantastyczna, wykreowana przez artystę wizja czy może fotografia sceny podpatrzonej w naturze. Prace wstępne stanowiły znaczący etap w procesie twórczym Gierymskiego, co obrazują licznie zachowane szkice rysunkowe, studia, szkice malarskie i fotografie.

Wykonanie realistycznych kompozycji, np. *Gry w mora, Austerii rzymskiej, Trąbek* czy widoków miast Gierymski rozpoczynał od obserwacji motywu, o czym świadczą jego wypowiedzi: „Siedzę w atelier, a jeżeli wychodzę, to albo raz na dzień na kawę, [...], albo wieczorem i to nie dla spaceru, tylko do knajpki popatrzeć na Rzymian, ponieważ z nich obraz teraz maluję...”¹¹⁴. Następnie piórkiem, ołówkiem, kredką, akwarelą lub gwaszem wykonywał swobodne impresje, notatki rysunkowe. Kolejnym etapem były bardziej zaawansowane linearne szkice koncepcyjne z pewnymi elementami symbolicznego opracowania światłocieniowego i w końcu modelunkowe, zazwyczaj monochromatyczne, szkice malarskie wykonywane gwaszem, akwarelą, tuszem, często w połączeniu z technikami rysunkowymi – kredką, ołówkiem, czego przykładem mogą być szkice do obrazów *Most w Monachium w nocy* (fot. 70, 71, 72) lub *Anioł Pański*, a następnie olejne, jak w przypadku *Austerii rzymskiej* (fot. 56). Zachowane szkice artysty obrazują ewolucję jego koncepcji malarskiej. Po ustaleniu układu rysunkowego oraz mas światła i cienia Gierymski przystępował do utrwalania modeli i ich póź na fotografiach (fot. 53, 54, 57, 58, 61, 62, 67)¹¹⁵. Z nich oraz przez studium z modelu, ewentualnie pejzażu wykonywał studia malarskie poszczególnych elementów planowanej kompozycji (fot. 60, 63), a następnie sklejał w całość w finalnych pracach. Od tego momentu rozpoczynał się wieloetapowy proces twórczy, polegający na wprowadzaniu niezliczonych ilości warstw farby w celu uzyskania obrazu jak najbardziej zgodnego z naturą i wykreowaną wizją artystyczną. Proces ten był analogiczny dla wykonania prac studyjnych oraz finalnych kompozycji (fot. 52, 55, 59). Inaczej artysta wykonywał szkic do obrazu, który był raczej spontaniczną impresją z natury, bezpośrednią notatką wizji malarskiej, niż wynikiem analitycznej pracy (fot. 56)¹¹⁶.

W przypadku np. cyklu *Sjesta włoska*, którego tematem jest fantastyczna wizja koncertu, a nie realistyczna scena podpatrzona w naturze, artysta komponował w inny sposób. Zachowane liczne szkice i rysunki doskonale obrazują cały proces powstawania koncepcji kompozycyjnej takich właśnie obrazów. Wykreowana przez niego wizja kompozycji dzieła utrwalana była w wielu szkicach koncepcyjnych za pomocą „splotu linii narysowanych grubym ołówkiem i za każdym razem tworzących z małymi zmianami sylwetę tego samego kształtu”¹¹⁷. Początkowo obraz zaplanowany był poziomo, w kolejnych rysunkach kompozycja oczyszcza się, zmienia się również format. Kluczowym elementem owych rysunków jest postać damy, która na kartach szkicownika powtarza się w różnych sceneriach. Występuje ona zarówno sama, jak i w większych grupach (fot. 65, 66). Szkicowniki te wizualizują zmagania artysty z własną wyobraźnią. Sylweta tej damy przedstawiona została ostatecznie w dwóch zachowanych obrazach olejnych (fot. 64).

Olbrzymie znaczenie dla zobrazowania specyfiki twórczej Gierymskiego ma zachowany szkicownik artysty z okresu rzymsko-warszawskiego. Jest on dowodem na to, że pewne wątki tematyczne pojawiały się w jego koncepcjach wcześniej niż zostały utrwalone na płótnie¹¹⁸. Dotyczy to takich prac jak np. *Święto Trąbek III*. Grafika przedstawiająca ten motyw powstała na podstawie precyzyjnego rysunku, który artysta wykonał sześć

¹¹⁴ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 196.

¹¹⁵ Bogucki 1959, s. 133; Starzyński 1967, s. 162.

¹¹⁶ Starzyński 1967, s. 162.

¹¹⁷ Tamże, s. 174–175; por. też Witkiewicz 1950, s. 123.

¹¹⁸ Starzyński 1967, s. 19.

lat przed powstaniem samego obrazu. Szkicownik Gierymskiego poza szkicami, które artysta wykorzystywał bezpośrednio do namalowania obrazów, zawiera również notatki rysunkowe, które wykonywał na bieżąco w plenerze i nigdy nie wykorzystał w późniejszych pracach. Są w nim również szkice koncepcyjne niektórych niepowstałych obrazów, np. przedstawiających flisaka przy pracy czy Żyda tragarza. Pewność, że chodzi o konkretne szkice obrazowe wynika z obecności konturów ram wykonanych wokół niektórych rysunków oraz z obecności określenia kolorów na jednej z kart szkicownika. Bardzo rzadko szkice rysunkowe artysta powtarzał dosłownie w finalnych ujęciach kompozycji olejnych, czego przykładem może być rysunek przedstawiający bliżej nieokreślony motyw Solca, który mógł być wykorzystany do wykonania zarówno *Powiśla*, jak i *Przystani na Solcu*¹¹⁹.

Gierymski posługiwał się również rekwizytami, o czym świadczą liczne jego wypowiedzi na ten temat. Np. w korespondencji z Antonim Sygietyńskim artysta zawarł następującą wypowiedź: „Wyślij mi pakunczek z paru gratów żydowskich, jakie zostawiłem u Ciebie. Chałat, czapka aksamitna, czapka lisia, pantofle [...]. Zmiłuj się, nie zapomnij o kostiumach, nie żyję z żadnym Polaczkiem tak, żebym mógł pożyczać coś od niego, zaczęty obraz mam z Żydami, który podoba się «Künsthändlerom» muszę go skończyć [...] O kostiumach żydowskich nie zapomnij, nie będę mógł inaczej obrazu robić”¹²⁰.

Ponieważ Aleksander Gierymski łączył dwie metody pracy – plenerową i warsztatową, niezbędny był mu także model, o czym również informuje na kartach korespondencji. W jego liście do Prospera Dziekońskiego z 1886 roku czytamy: „Pracuję ciągle z modelem i mam atelier, więc mam duże wydatki. Potrzebuję pieniędzy i to natychmiast – ramiarz czeka!”¹²¹.

Artysta malował z modela, ale również z fotografii. Od lat 70. XIX wieku była ona swego rodzaju kontrowersyjną nowością, krytykowaną przez malarzy tradycyjnych, tworzących sztucznie i teatralnie skomponowane krajobrazy. Była nieocenionym uzupełnieniem szkicownika oraz olbrzymim udogodnieniem, ponieważ zastępując żmudne i długotrwałe prace studyjne, skracała do minimum okres prac przygotowawczych. Dzięki migawkowym ujęciom fotograficznym artyści mogli nie tylko wiernie odtwarzać rzeczywistość, ale również ujmować pewną przypadkowość w naturze, co wpłynęło na kompozycje dzieł wielu artystów, w tym Aleksandra Gierymskiego. Zbyt duży jej wpływ na malarstwo artysty był zauważony przez ówczesnych krytyków, którzy zarzucali jego pracom, że były kolorowanymi fotografiami. Zagadnienie to zostanie jednak omówione w oddzielnym rozdziale (III). W ostatnich latach twórczości artysty dominowały bezpośrednie studia z natury, wykonywane bez użycia fotografii i szkiców wstępnych (fot. 78, 79).

Dodatkowe informacje na temat metod wykonania rysunku wstępnego przyniosły również wnikliwe analizy wizualne obrazów artysty oraz ich badania w bliskiej podczerwieni¹²². W przypadku prac Gierymskiego zastosowane badania przyniosły zaskakujące efekty¹²³. W dużej grupie obrazów zarejestrowany został precyzyjny rysunek wstępny na zaprawie (tab. 14). Sposób i charakter jego wykonania przybliżają warsztat pracy artysty.

Spośród zbadanych obrazów Aleksandra Gierymskiego, powstałych w pierwszym okresie monachijskim (1868–1873) jego twórczości o rysunku można mówić w przypadku dwóch prac (1, 3). W szkicu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* rysunek jest bardzo swobodny, studiowany zapewne w naturze. W niektórych fragmentach widoczne są powielane jego linie, świadczące o poszukiwaniach właściwego kształtu studiowanego przedmiotu. W tym przypadku rysunek artysta wykonał ostro zastruganym, bardzo twardym ołówkiem (fot. 260). W obrazie *Hamlet* Gierymski opracował go pędzlem ciemną farbą, którą jednocześnie wstępnie modelował najciemniejsze elementy kompozycji (fot. 244).

¹¹⁹ Tamże, s. 21.

¹²⁰ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 296.

¹²¹ Tamże, s. 273.

¹²² Niemożliwe było przeprowadzenie fizyko-chemicznych badań materiałów rysunkowych zastosowanych przez artystę, ponieważ większość jego prac pokrywa gruba warstwa malarska. Pobranie próbek sięgających zaprawy uszkodziłoby w sposób widoczny warstwę malarską. Analizy materiałów rysunkowych oparto więc na badaniach w bliskiej podczerwieni.

¹²³ Doleżyńska, Cupa 2006, s. 2–11.

W obrazach z cyklu *W altanie* bliska podczerwień nie wykazała obecności rysunku ani też szkicu wstępnego na gruncie. Powodem tego może być albo znaczna grubość warstw malarskich, albo jego wykonanie przy zastosowaniu materiałów, które nie są widoczne w tej technice. Ewentualnie rysunek taki w tych obrazach nie był zastosowany. W przypadku prac pochodzących z tego cyklu wstępna metoda pracy mogła być także nieco inna. Zachowały się bowiem fotografie, które służyły artyście jako wzór do ich wykonywania (fot. 61, 62). Na ich podstawie można przypuszczać, że wstępny szkic Gierymski mógł wykonać farbą przy użyciu pędzla lub – co jest mniej prawdopodobne – od razu przystąpił do malowania tych obrazów.

W pracach z okresu warszawskiego (1879–1888) bliska podczerwień zarejestrowała obecność rysunku w kilku przypadkach. W obrazie *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883) (fot. 326) wstępne opracowanie kompozycji artysta wykonał w różny sposób. Po części jest to rysunek linearny przy użyciu twardego ołówka, zaznaczający jedynie kontury przedmiotów, z drugiej strony szkic narzędziem dającym linię niejednorodną, przypominającą swym charakterem linię wykonaną węglem lub półsuchym pędzlem. W tym przypadku również linie te powielają się w celu sprecyzowania właściwego profilu architektonicznego. W partiach najciemniejszych stanowią rodzaj podcieniowania. Zaznaczyć należy, że występują głównie w partii architektury. Inaczej wykonany został szkic w obrazie *Powiśle* (fot. 77). Tu Gierymski posłużył się miękkim rysikiem ołówka lub kredką. W wielu miejscach kompozycji widoczny jest nie tyle konturowy rysunek, choć i taki jest obecny, co dosyć dobrze opracowany energiczny szkic, łączący ze sobą modelunek światłocieniowy. Analiza porównawcza zidentyfikowanego w podczerwieni rysunku z zachowanym szkicem do omawianego obrazu wykazuje wiele podobieństw (fot. 76). Dotyczą one głównie charakteru linii tego rysunku. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku artysta wstępnie cieniował ciemne partie kompozycji. Na gotowym podobrazie fabrycznym, na zaprawie obserwujemy jakby kolejną wersję szkicu tego motywu. W obrazie *Ołtarz rzymski* z kolei Gierymski rysunek wykonał bardzo precyzyjnie. Jego równe linie zostały narysowane prawdopodobnie czarną kredką przy użyciu linijki (fot. 355, 358). W szkicu malarskim *Kuter na brzegu morza* artysta także pomagał sobie rysunkiem. Jego linie są widoczne spod cienkiej warstwy malarskiej w partii masztów łodzi (fot. 347). Badania Kiczek także potwierdzają obecność szkicu wstępnego na zaprawie w obrazach artysty pochodzących z tego okresu¹²⁴.

Niezwykle ciekawie prezentuje się linearne opracowanie kompozycji w nokturnach. W obrazie *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (fot. 81, 82) rysunek wstępny artysta wykonał w jeszcze inny sposób. Podczerwień zarejestrowała obecność krótkich, starannie wyrysowanych linii. Precyzja wykonania świadczy o użyciu linijki. W obrazie tym występuje on jedynie w partii architektury i wykonany został nie na zaprawie, lecz już w trakcie malowania na warstwie malarskiej. Istnieją takie fragmenty, w których nie jest on zamalowany kolejnymi laserunkami i warstwami farby i występuje bezpośrednio na warstwie malarskiej, co umożliwia dokładniejszą jego analizę. Charakter i kolor jego linii świadczą o tym, że Gierymski wykonał go najprawdopodobniej tuszem¹²⁵. Powodów takiego postępowania należy doszukiwać się w precyzji artysty. Prawdopodobnie w trakcie malowania, chcąc jak najwierniej oddać proporcje architektoniczne, korygował je. W obrazie *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* (fot. 377–379) charakter linii świadczy o jeszcze innym sposobie przenoszenia zarysu kompozycji na podobrazie. Postać staruszki oraz kot obrysowane są wyraźnym konturem. Wskazuje to, że artysta przeniósł je ze szkicu, który był jednocześnie kalką. Możliwe także, że Gierymski przeniósł kontur obrazu za pomocą kliszy fotograficznej rzucającej obraz na przygotowane wcześniej podobrazie¹²⁶. Również tu widoczne jest zaznaczenie granicy cienia za pomocą mechanicznych, występujących jedna przy drugiej linii. Inne podejście artysty w opracowaniu zarysu kompozycji dostrzeżono w nokturnach: *Opera paryska w nocy* i *Luwr w nocy*. W tych dwóch przypadkach w podczerwieni zarejestrowano siatkę kratownicy. Jej obecność świadczy o istnieniu pierwowzoru dla tej kompozycji, którym najprawdopodobniej była fotografia. W obu obrazach linie siatki artysta narysował na zaprawie ostro zatemperowanym twardym ołówkiem przy użyciu linijki. W przypadku obrazu *Opera paryska w nocy* rysunek

¹²⁴ Kiczek 2000, s. 73–75.

¹²⁵ W tym przypadku w skład tuszu musiał wchodzić węgiel.

¹²⁶ Rabenda 2003b, s. 5.

ma charakter linearny, jest nieco uproszczony i schematyczny. Przenosząc poszczególne elementy kompozycji, Gierymski stosował odmienne narzędzia. Miękka linia konturu świadczy o użyciu najprawdopodobniej miękkiego ołówka (fot. 75, 400–407). W obrazie *Luwr w nocy* elementy kompozycji przeniesione zostały na podobrazie dużo swobodniej, rysunek nie jest tak sztywny, miejscami pojawiają się elementy modelunku światłocieniowego, wykonanego również miękkim narzędziem, np. ołówkiem, i miejscowo węglem (fot. 413–417).

W badanych szkicach malarskich do studium *Trumna chłopska* nie zaobserwowano obecności precyzyjnego rysunku. Analiza obrazu *Dziewczyzna wiejska* w świetle przechodzącym wykazała występowanie na zaprawie wykonanego pędzlem wstępnego, linearnego szkicu malarskiego (fot. 437). W tym przypadku jest to szkic prawdopodobnie postaci mężczyzny, zapewne postaci z obrazu *Chłop z Bronowic*. Być może studia te artysta wykonywał z natury, dlatego posłużył się jedynie swobodnym zarysem kompozycyjnym, który wykonał pędzlem.

Badania w podczerwieni pejzaży miejskich pochodzących z ostatnich lat twórczości Gierymskiego obrazują silne przywiązanie artysty do precyzyjnego określania proporcji architektonicznych¹²⁷. W pracach takich jak *Mury obronne w Rothenburgu*, *Piazza di Dante w Weronie*, *Piazza del Popolo w Rzymie*, *Grobowiec Scalighierich w Weronie* zawsze występuje rysunek. Ciekawie prezentuje się on w obrazach łączących elementy architektury i pejzażu. W *Murach obronnych w Rothenburgu* zwraca uwagę precyzyjnie obrysowany kontur budynków, podczas gdy rysunek pejzażu potraktowany jest szkicowo, bardzo swobodnie, jednak i tu pojawiają się partie opracowane światłocieniowo (fot. 475). W obrazie *Piazza di Dante w Weronie* obrys wszystkich elementów architektury Gierymski wykonał ciemnofioletową farbą przy użyciu pędzla. Analiza tego szkicu jest możliwa dzięki temu, że obraz jest niedokończony. Jego linie artysta wykonał prawie suchym pędzlem, o czym świadczy charakter przecierki, jednak bez poprawek, dość odważnie (fot. 536). Analogiczny rysunek występuje w obrazach *Grobowiec Scalighierich w Weronie* i *Piazza del Popolo w Rzymie* (fot. 85, 86, 570, 574). Wśród pejzaży architektonicznych malowanych przez Gierymskiego w ostatnich latach twórczości spotykamy pejzaże małych formatów o rozbudowanej fakturze powierzchni (np. *Piazza delle Erbe w Weronie*). W obrazach tych zwraca uwagę również precyzyjne określenie rysunkiem konturów brył i poszczególnych elementów architektury (fot. 83, 84).

Podsumowując badania obrazów Aleksandra Gierymskiego w bliskiej podczerwieni pod kątem obecności rysunku wstępnego, należy podkreślić, że we wszystkich okresach jego twórczości można stwierdzić zastosowanie rysunku wstępnego na gruncie, co uznać należy za cechę indywidualną jego malarstwa. Szczególną uwagę zwracają precyzyjne opracowania konturowe elementów architektonicznych kompozycji malarskich. To niezwykle precyzyjne wykreślanie proporcji brył budynków może wynikać z *żądzy ścisłości*¹²⁸ Gierymskiego, polegającej na chęci jak najdokładniejszego oddania rzeczywistości. Wierne oddawanie proporcji architektury mogło przychodzić artyście z pewną trudnością, co tłumaczyłoby posługiwanie się tak precyzyjnym szkicem w obrazach tego rodzaju. W pejzażach pozbawionych elementów architektury rysunek nie występuje. W scenach rodzajowych oraz portretach przebadanych przez autorkę niniejszej pracy również nie został zarejestrowany. Nie wyklucza to jednak zupełnie jego obecności. Występowanie precyzyjnych szkiców wstępnych w obrazach artysty z końca XIX wieku zaskakuje. Jednak znając źródło edukacji artystycznej Gierymskiego – Akademię monachijską, przywiązanie do precyzyjnego wykonywania rysunku nie powinno dziwić. Artystyczna edukacja akademicka główną uwagę skupiała bowiem właśnie na poprawności proporcji, modelunku światłocieniowego i konturów. Analizując więc to zagadnienie w kontekście okresów twórczości artysty, można wysnuć wniosek, że do końca swej aktywności malarskiej nie zrezygnował on z akademickich praktyk związanych z wykonywaniem precyzyjnych wstępnych opracowań rysunkowych nawet w obrazach malowanych w konwencji impresyjnej. Rysunek wstępny w końcowych etapach malarskich jest zazwyczaj przez artystę zachowany. W niektórych obrazach widoczne są przesunięcia kompozycyjne wybranych elementów, wtedy też ostateczna wersja rysunkowa nie pokrywa się

¹²⁷ Doleżyńska-Sewerniak 2007, s. 69–79.

¹²⁸ Starzyński 1967, s. 38.

z pierwotną koncepcją. W końcowym etapie kolorystycznym w obrazach artysty barwy zazwyczaj zamknięte są w konturze przedstawianych form.

Analizy w podczerwieni ujawniły dodatkowo pewne elementy warsztatu i metod pracy artysty, o których literatura źródłowa nie wspomina. Dotyczy to posługiwania się kalką, kratownicą i linijką w przenoszeniu zarysu kompozycji na płótno (fot. 73–75). Jako narzędzia pracy zidentyfikowano również ołówek, kredkę, pędzel, tusz i przypuszczalnie węgiel.



Fot. 52. Aleksander Gierymski, Gra w mora (1874) (fot. E. Gawryszewska)

64
■



Fot. 53. Model do obrazu Gra w mora (1874)
(fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 54. Model do obrazu Gra w mora (1874)
(fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 55. Austeria rzymska, ryc. Józefa Holewińskiego według obrazu olejnego Aleksandra Gierymskiego z 1874 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 56. Aleksander Gierymski, Austeria rzymska, szkic olejny (1874) (fot. w: J. Starzyński, 1967)



Fot. 57. Model do obrazu Austeria rzymska, (ok. 1874) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 58. Model do obrazu Austeria rzymska, (ok. 1874) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 59. Aleksander Gierymski, *W altanie* (1882) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)



Fot. 60. Aleksander Gierymski, *Fontanna*, studium do obrazu *W altanie* (1876-1880) (fot. A. Cupa)



Fot. 61, 62. Zdjęcia wykorzystywane przez artystę do pracy nad kompozycją *W altanie* (fot. ze zdjęć archiwalnych wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 63. Ksiądz pijący wino. Studium do obrazu *W altanie* (1876–1880) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

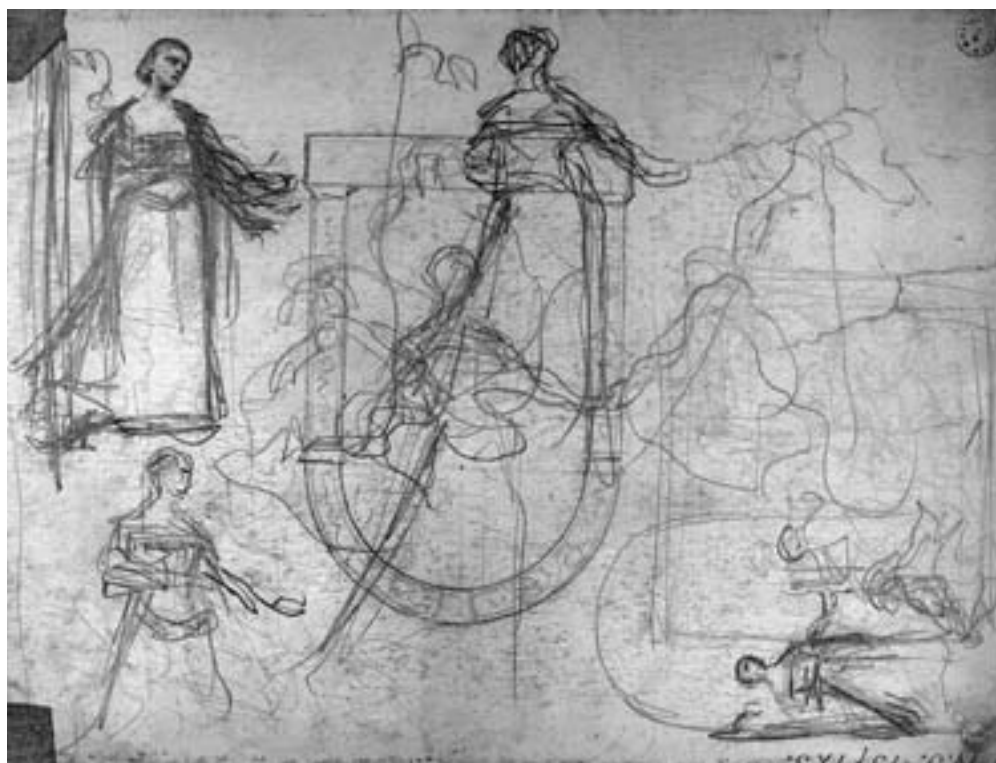


Fot. 64. Aleksander Gierymski, Sjesta włoska (ok. 1876–1880) (fot. E. Sęczykowska)



Fot. 65. Aleksander Gierymski, szkic ostateczny jednej z wersji obrazu Sjesta włoska, rys. ołówkiem (ok. 1878) (fot. w: J. Starzyński, 1967)

68



Fot. 66. Aleksander Gierymski, szkic koncepcyjny do obrazu Sjesta włoska, rys. ołówkiem (ok. 1876) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 67. Aleksander Gierymski ustawiający modeli do obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 68. Fragment obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie (1883) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



70
■

Fot. 69. Aleksander Gierymski, Most w Monachium w nocy (ok. 1890) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)



Fot. 70. Aleksander Gierymski, Most w Monachium w nocy, rys. ołówkiem (ok. 1890) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 71. Aleksander Gierymski, Most w Monachium w nocy, rys. ołówkiem, (ok. 1890) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



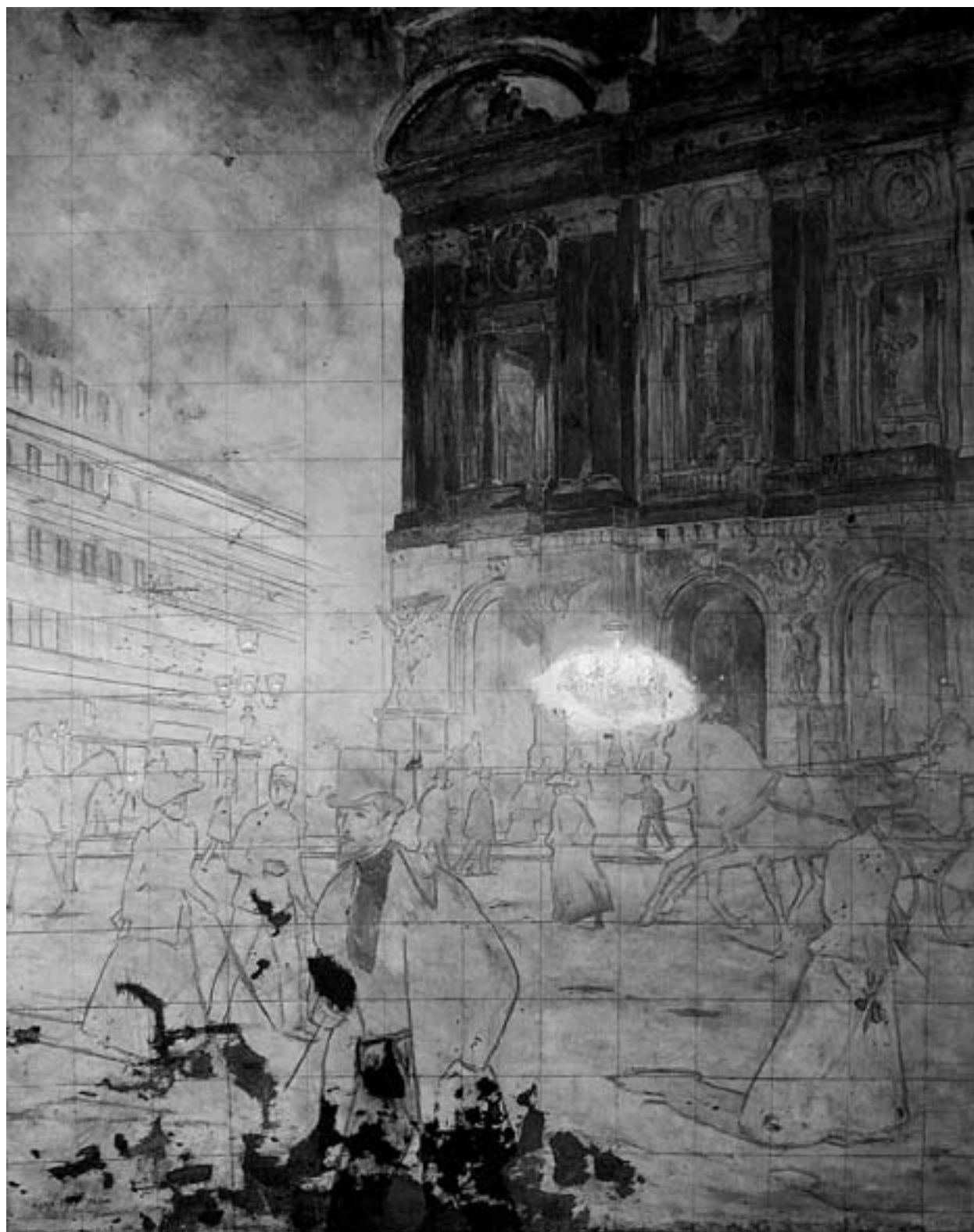
Fot. 72. Aleksander Gierymski, Most w Monachium. Szkic olejny (ok. 1890) (fot. w: J. Starzyński, 1967)



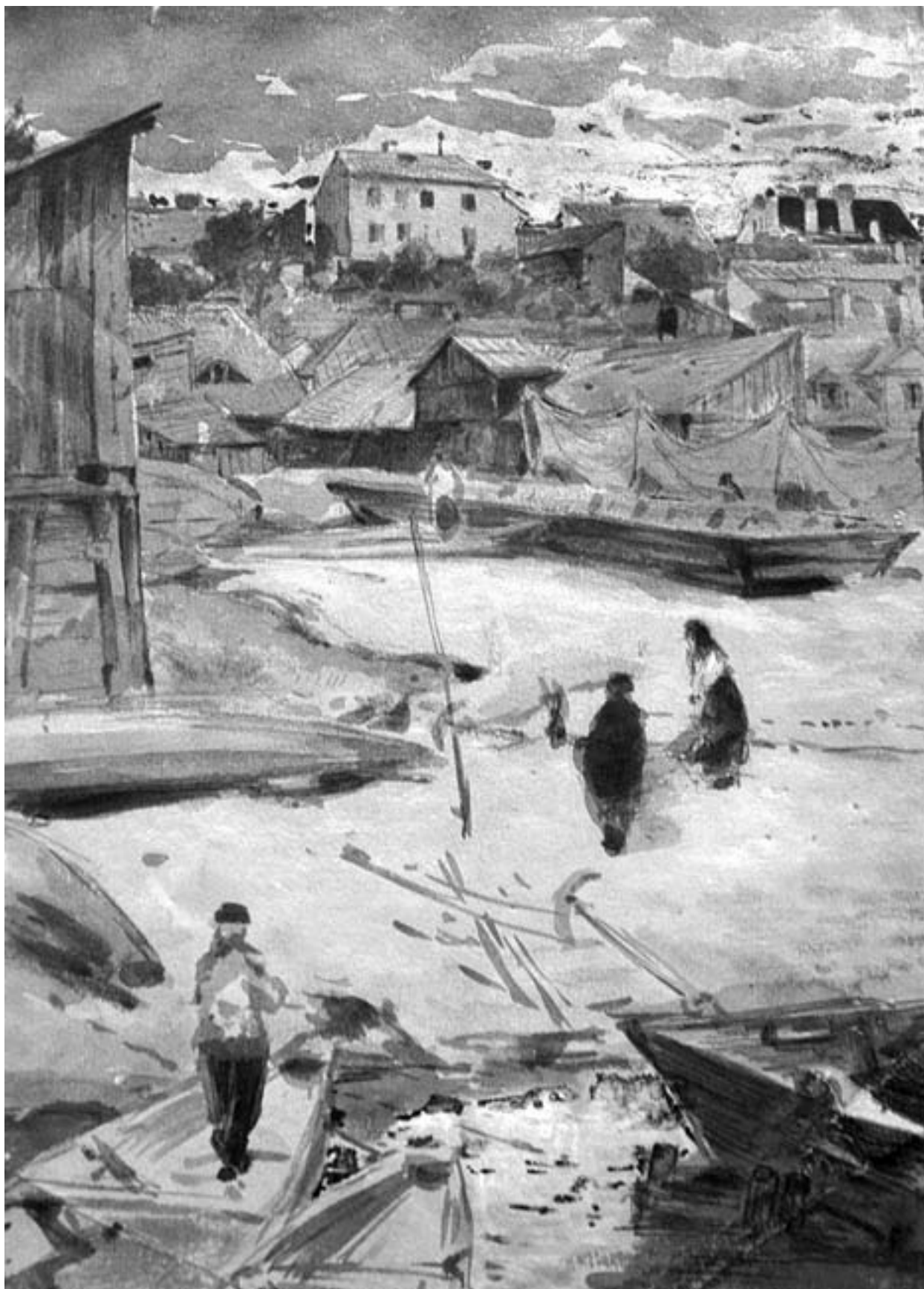
72
■



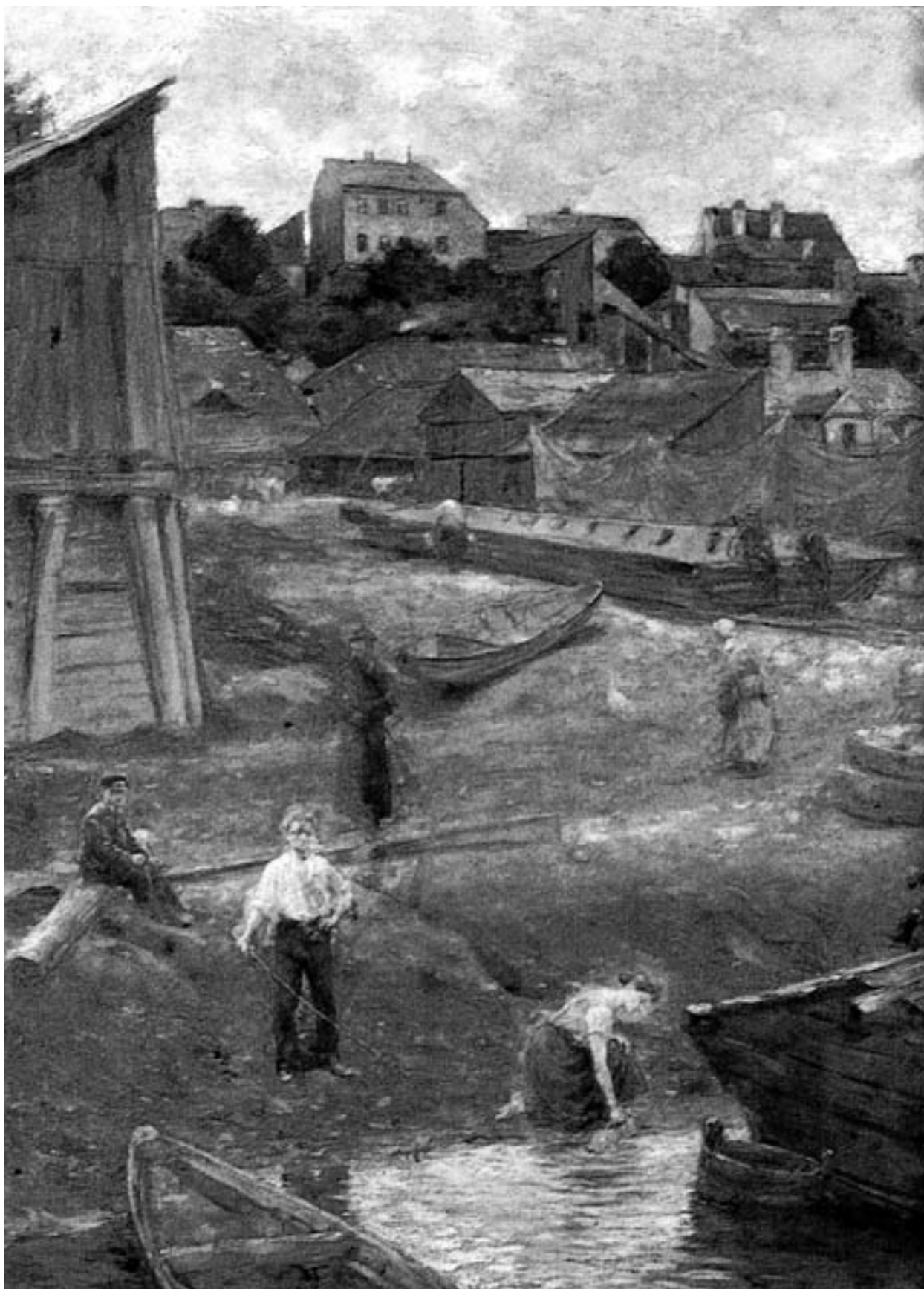
Fot. 73, 74. Fotografie modeli Aleksandra Gierymskiego z wykreśloną siatką kratownicy wykorzystywaną przez artystę do przenoszenia rysunku na płótno (fot. ze zdjęć archiwalnych E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 75. Obraz Opera paryska w bliskiej podczerwieni (1891) (fot. A. Cupa)



Fot. 76. Szkic do obrazu Powiśle (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 77. Obraz Powiśle w bliskiej podczerwieni (ok. 1883) (fot. A. Cupa)



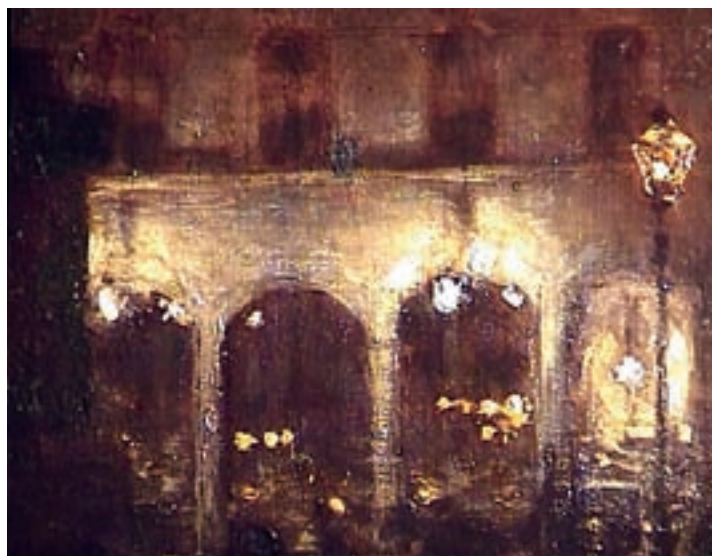
Fot. 78. Aleksander Gierymski, Widok Werony, szkic (ok. 1901) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)



Fot. 79. Aleksander Gierymski, Widok Werony, szkic (ok. 1901) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)



Fot. 80. Aleksander Gierymski, Widok Werony (ok. 1901) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)



Fot. 81, 82. Fragment obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (ok. 1890) (fot. A. Cupa)



Fot. 83, 84. Piazza delle Erbe w Weronie w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (1900–1901) (fot. A. Cupa)



Fot. 85, 86. Fragment obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (1900–1901) (fot. A. Cupa)

78



Fot. 87. Villa d'Este w Tivoli – w świetle rozproszonym widoczny rysunek obrysu kompozycji (1897–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

4. Warstwy malarskie

4.1. Paleta

4.1.1. Farby kryjące

Wiek XIX to okres niezwykle ekspansywnego rozwoju przemysłu artystycznego i farbiarskiego. Szeroko prowadzonym wówczas badaniom w obrębie chemii nieorganicznej, głównie chemii metali i ich związków, zawdzięcza się powstanie nowych pigmentów artystycznych. Spośród dużej liczby nowych pigmentów, które zostały wprowadzone na palety w tym stuleciu, większość stanowiły produkowane sztucznie nieorganiczne materiały oparte na chromie, kadmie, kobaltcie, cynku, miedzi i arsenie¹²⁹. Do najistotniejszych odkryć, które przyczyniły się do rozszerzenia palety artystycznej w tym okresie, należało m.in. odkrycie chromu przez Vauquelina w 1797 roku czy kadmu w 1817 przez Stromeyera. Innym znaczącym wynalazkiem było opracowanie metody produkcji sztucznej ultramaryny oraz wiele innych, o których będzie mowa poniżej. Poza rozwojem pigmentów nieorganicznych w tym okresie dokonano także znaczących odkryć w dziedzinie chemii organicznej (zob. rozdział 4.1.2.). Badania w obrębie materiałów artystycznych, szczególnie pigmentów, dyktowane były przez rosnące zainteresowanie tego rodzaju produktami, spowodowane wzrastającą liczbą artystów amatorów, co dodatkowo stymulowało rozwój rynku artystycznego. Nowo odkryte pigmenty bardzo szybko pojawiały się na paletach artystów, jednak nie wyparły całkowicie tych tradycyjnych, stosowanych od stuleci. Jak wynika z licznych analiz obrazów tego okresu, artyści stosowali zarówno jedne, jak i drugie¹³⁰.

Firmy malarskie od lat 40. XIX wieku sprzedawały farby w cynkowych lub ołowianych tubach. Ich wynalezienie w 1841 roku rozwiązało problem przechowywania gotowych, utartych farb. Przyczyniło się to z pewnością do wzbogacenia oferty handlowej firm artystycznych. Według Müllera wśród wytwórców farb do dobrego tonu należało oferowanie co najmniej kilkudziesięciu różnych odcieni farb olejnych. Oferta 10–20 nazw bieli w asortymencie farb olejnych nie była niczym rzadkim. Oferowano dziesiątki odcieni żółci czy zieleni. Farby te uzyskiwano przez mieszanie pigmentów w różnych wariantach i stosunkach ze spoiwem. Aby nadać farbom odpowiednią konsystencję, a także aby spowolnić ich wysychanie, dodawano do nich różne dodatki, np. wosk pszczeli, parafinę czy tłuszcz¹³¹.

Dodatek wosku do farb ułatwiał ich przechowywanie, ale wpływał negatywnie na ich schnięcie. Była to jednak powszechna praktyka, szczególnie w przypadku takich pigmentów jak ultramaryna, zieleń szmaragdowa czy cynober, które po utarciu z olejem były rzadkie. Farby artystyczne produkowane w tym okresie miały również w swym składzie tańsze wypełniacze. Ich dodatek mógł wpływać na zmianę intensywności barw. Przykładem tego może być biel barytowa, którą dodawano chętnie np. do błękitu pruskiego. W celu zmniejszenia kosztów produkcji farb jako dodatki stosowano również krzemionkę czy kaolin itp.¹³²

Wraz ze wzrostem zainteresowania technikami dawnych mistrzów rozwinął się handel farbami żywiczno-olejnymi, których według ówczesnych przypuszczeń używali dawni mistrzowie. Farby takie oferowały m.in. firmy Mussiniego czy Schminckego. Schoenfeld oferował farby Ludwigowskie. Te ostatnie wprowadzone zostały do handlu w 1888 roku. Ich spoiwem była kalafonia bursztynowa, a środkiem do rozprowadzania farby, poza olejem, była nafta, którą Ludwig uważał za tajemnicę malarzy włoskich¹³³.

Analizując farby artystyczne tego okresu, należy zauważyć, że w handlu pod nazwami oznaczającymi konkretne pigmenty kryły się często mieszaniny kilku innych, niekoniecznie tych, o których wspominała nazwa. Bardzo często do podstawowych pigmentów, które wolniej schły, dodawano inne, podobne w odcieniu, przyspieszające ich wysychanie. Zalecano np. dodawanie bieli ołowiowej do większości kolorów, minii do czerwonych laków, błękitu pruskiego do czerni kostnej, umbry palonej do brunatu Van Dycka itp.¹³⁴

¹²⁹ Eibner 1909, s. 398–419; Slansky 1960, s. 24–71; Kühn 1982, s. 35–46; Müller 1987, s. 231–232; Bomford i in. 1991, s. 57.

¹³⁰ Kühn 1982, s. 38; Fiedler, Bayard 1986, s. 66; Kühn, Curran 1986, s. 188; Bomford i in. 1991, s. 51–73.

¹³¹ Eibner 1909, s. 402, 403; Müller 1987, s. 231; Callen 2000, s. 100.

¹³² Callen 2000, s. 100–101.

¹³³ Eibner 1909, s. 415; Barro 1987, s. 248; Müller 1987, s. 231–232; Temme 1987, s. 23.

¹³⁴ Carlyle 2001, s. 517.

Spośród bieli stosowanych w malarstwie w 2. połowie XIX wieku nadal najważniejsza była biel ołowiowa¹³⁵. Biel cynkowa w handlu po raz pierwszy pojawiła się w 1834 roku. Powszechne jej zastosowanie można zaobserwować dopiero w 2. połowie XIX wieku¹³⁶. Biel cynkowa w przeciwieństwie do bieli ołowiowej pod wpływem siarkowodoru nie ciemniała, jednak miała mniejszą siłę krycia i wolniej schła. Tę ostatnią wadę próbowano likwidować, dodając do niej środki sykatywujące. Biel cynkowa nie wyparła z palety bieli ołowiowej, przeciwnie – stosowana była przeważnie jako jej dodatek, prawdopodobnie wprowadzony w czasie produkcji przez wytwórców farb. Często zalecano dla zrównoważenia żółtawego odcienia bieli ołowiowej dodatek niewielkiej ilości ultramaryny, błękitu pruskiego czy innych bieli¹³⁷.

W 2. połowie XIX wieku w handlu istniał niezwykle szeroki wachlarz żółcieni i oranży chromowych, których masową produkcję rozpoczęto w 1818 roku. Pigmenty te, jak również żółcienie chromianowe, zwane popularnie żółcieniami cytrynowymi, takie jak chromian strontu czy baru, często identyfikowane są w pracach artystów 2. połowy XIX wieku. Były to pierwsze żółcienie i oranże nieorganiczne o tak intensywnej barwie. Żółcienie chromowe są nietrwałe, mają tendencję do blaknięcia, co odnotowane zostało w podręcznikach malarskich tego okresu. Od lat 80. właśnie z tego powodu zastępowano je żółcieniami kadmowymi lub żółcieniem neapolitańską¹³⁸. Żółcienie kadmowe, wprowadzone do handlu w latach 40., podobnie jak chromowe, występowały w szerokim wachlarzu odcieni – od żółtego do ciemnopomarańczowego. Były wielokrotnie droższe od żółcieni chromianowych, dlatego są rzadziej identyfikowane w obrazach powstałych w tym czasie¹³⁹.

Tradycyjnymi żółtymi pigmentami stosowanymi przez artystów były żółcień neapolitańska, aury pigment, masykot i żółta ochra. W okresie tym wprowadzono również szeroki wachlarz sztucznie otrzymywanych żółcieni marsowych. W katalogach firm na liście żółcieni występują także różne rodzaje żółtych laków¹⁴⁰.

Wśród zieleni ogromną rolę odgrywały dwa pigmenty: kryjący pigment – zieleń szwajfurcka oraz transparentna zieleń szmaragdowa. Tę drugą firma Winsor & Newton po raz pierwszy wprowadziła do handlu w 1864 roku. Zieleń szwajfurcka, choć wyprodukowana została już w 1814 roku, to w ofercie handlowej firmy Lefranc & Cie. pojawiła się dopiero w 1842 roku. Obie mają żywą barwę, której nie da się uzyskać z mieszanin innych pigmentów. W omawianym okresie w handlu mogły występować jako czyste lub w mieszaninach¹⁴¹. Poza nimi dostępne były m.in.: tradycyjny pigment zielony – ziemia zielona oraz dwa pigmenty o stonowanych odcieniach – zieleń chromowa oraz rzadziej stosowana przez artystów zieleń Scheele'go¹⁴². Spośród nowo odkrytych pigmentów należy wymienić także zieleń kobaltową, również rzadko stosowaną. Zielenie uzyskiwano także z mieszanin innych pigmentów, np. z mieszaniny błękitu pruskiego i żółcieni chromowej. Była to popularna mieszanina występująca w handlu pod nazwą „cynober zielony”. W ofercie firm artystycznych cynobry zielone występowały w różnych odcieniach. Angielskie firmy oferowały również inne zielenie, uzyskiwane np. z mieszanin błękitu pruskiego i żółcieni organicznych¹⁴³.

Wśród tradycyjnych pigmentów czerwonych stosowanych w malarstwie nadal znaczącą rolę odgrywał cynober. W okresie tym był dostępny jako pigment artystyczny w różnych odmianach kolorystycznych, od

¹³⁵ Gettens, Stout 1966, s. 174–176.

¹³⁶ Kühn 1982, s. 38; Kühn 1986, s. 169, 170; Bomford i in. 1991, s. 66; Carlyle 2001, s. 512.

¹³⁷ Należy zaznaczyć, że biel ta była czterokrotnie tańsza od bieli cynkowej; Field 1841, s. 127-129; Kühn 1986, s. 170; Bomford i in. 1991, s. 66; Laurie 1895, s. 44, 47; Carlyle 2001, s. 512-516.

¹³⁸ Field 1841, s. 43; Vibert 1892, s. 166; Laurie 1895, s. 50; Kühn, Curran 1986, s. 187-211; Bomford i in. 1991, s. 60–63; Carlyle 2001, s. 521.

¹³⁹ Fiedler, Bayard 1986, s. 65–108; Bomford i in. 1991, s. 64; Callen 2000, s. 147; Carlyle, 2001, s. 521.

¹⁴⁰ Bomford i in. 1991, s. 69–70; Gettens, Stout 1966, s. 129; Callen 2000, s. 147; Carlyle 2001, s. 520, 526–529.

¹⁴¹ Zieleń szmaragdową po raz pierwszy otrzymał Francuz Pannetier w 1838 roku, jednak sposób jej produkcji utrzymywano w tajemnicy do roku 1859, kiedy to Guignet opatentował metodę produkcji tego pigmentu; Bomford i in. 1991, s. 55, 61; por. też Gettens, Stout 1966, s. 173, 174; Vibert 1892, s. 61; Callen 2000, s. 146; Carlyle 2001, s. 493.

¹⁴² Pierwszy z nich dostępny był w ofercie firmy Winsor & Newton od 1840 roku, a firmy Lefranc od 1858 roku w proszku, a około 1883 roku w tubach. Drugi – zieleń Scheele'go był rzadziej stosowany przez artystów. W ofercie handlowej firmy Lefranc & Cie. obecny jest od około roku 1858; Callen 2000, s. 146.

¹⁴³ Field 1841, s. 231–234; Gettens, Stout 1966, s. 105, 106; Hopliński 1990, s. 171–172; Callen 2000, s. 146; Carlyle 2001, s. 491, 495.

jasnopurpurowego do ciemnopomarańczowego. Bogate jego odcienie uzyskiwano przez różne procesy produkcji za pomocą metody mokrej (cynober niemiecki lub angielski) lub suchej (cynober chiński). Obie odmiany tego pigmentu miały ten sam skład. Obok niego chętnie stosowano minię oraz czerwienie marsowe, które otrzymywano sztucznie¹⁴⁴.

W XIX wieku dużą popularnością wśród błękitów cieszył się odkryty w 1802 roku przez Thénarda błękit kobaltowy. Inny pigment kobaltowy, odkryty i wprowadzony na palety w XIX wieku, to ceruleum. W handlu w postaci farby olejnej był on dostępny od lat 70. Największe jednak znaczenie miało opracowanie metody produkcji sztucznej ultramaryny. Została ona odkryta przez Guimeta w 1826 roku. Od 1830 roku Francja była jednym z ważniejszych jej producentów. Od 1870 roku sztuczna ultramaryna była już standardowym pigmentem stosowanym w malarstwie olejnym. Ultramaryna naturalna nie zniknęła z oferty handlowej firm. Była dostępna w ciągu wieku. Sprzedawała ją m.in. firma Moisse oraz do lat 70. XIX wieku firma Lefranc & Cie. Cena jej była jednak kilkaset razy wyższa niż ultramaryny sztucznej¹⁴⁵. Bardzo ciemny w kolorze błękit pruski stracił odrobinę na popularności, jednak szczególnie chętnie stosowano go w mieszaninach z pigmentami żółtymi do uzyskania różnych odcieni zieleni. Spośród organicznych błękitów w ciągu XIX wieku firmy handlujące materiałami malarskimi nadal oferowały indygo, a pod koniec stulecia wraz z rozwojem przemysłu barwiarskiego zostały wynalezione nowe błękity organiczne¹⁴⁶.

W drugiej połowie tego okresu (1859) został wyprodukowany pierwszy kryjący pigment w kolorze fioletowym – fiolet kobaltowy. Występował on w dwóch odmianach – jasnej i ciemnej. Bardzo często oba pigmenty stosowano w mieszaninie. Innym fioletowym pigmentem wynalezionym w tym czasie był fiolet manganowy (1868). Dotychczas aby uzyskać kryjący kolor o odcieniu fioletowym, artyści musieli mieszać ze sobą inne pigmenty – głównie czerwone laki, ultramarynę lub błękit kobaltowy, albo stosować fiolet marsowy o stłumionym odcieniu¹⁴⁷.

Najpopularniejszymi pigmentami czarnymi były czerń kostna i słoniowa. Według Carlyle pod nazwą czerni słoniowej w handlu kryła się w rzeczywistości czerń kostna albo mieszanina obu czerni. Poza nią nadal popularna była czerń z winorośli, którą zwano często niebieską czernią, ze względu na jej odcień. Poza łodygami winorośli, z których otrzymywano czernie o niebieskim odcieniu, do tego celu wykorzystywano również pestki brzoskwini, wiśni, migdałów czy skorupy orzechów, także kokosowych. Poza tymi pigmentami literatura źródłowa wymienia również inne, np. czerń lampową, korkową zwaną również hiszpańską, manganową itp. Należy jednak zaznaczyć, że były one mniej popularne od wspomnianych powyżej. Czernie stosowano jako dodatki. Bardzo często ciemne kolory – optyczne czernie – otrzymywano z mieszanin innych kolorów¹⁴⁸.

Producenci farb artystycznych przez cały XIX wiek w swych katalogach oferowali różne rodzaje brązów. Większość z nich to bitumy. Pigmenty te mają złą reputację, ponieważ właściwie nigdy nie zasychają i są powodem powstawania charakterystycznych spękań warstwy malarskiej. Nadają się jedynie do laserunków. W prospektach firm artystycznych w XIX wieku pojawiają się również pigmenty brązowe otrzymywane przez prażenie innych pigmentów, czego przykładem mogą być: brąz pruski, brąz z Werony lub brąz indyjski. Stosowano również różne rodzaje brązów organicznych, głównie brąz krapowy, który mógł być wzbogacany np. pigmentami ziemnymi, jak ochry, sieny czy umbry. Były one łatwo dostępne i są obecne w katalogach firm artystycznych w ciągu całego stulecia¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Gettens, Stout 1966, s. 170–172; West Fitzhugh, 1986 s. 109–122; Bomford i in. 1991, s. 68; Callen 2000, s. 148; Carlyle 2001, s. 510–512.

¹⁴⁵ Bomford i in. 1991, s. 57; Callen 2000, s. 149.

¹⁴⁶ Koch 1938, s. 116; Field 1841, s. 203, 204; Vibert 1892, s. 58, 59; Gettens, Stout 1966, s. 108, 163; Bomford i in. 1991, s. 57; Callen 2000, s. 137; Carlyle 2001, s. 471–476.

¹⁴⁷ Gettens, Stout 1966, s. 109, 128; Bomford i in. 1991, s. 64.

¹⁴⁸ Field 1841, s. 114; Gettens, Stout 1966, s. 99; Bomford i in. 1991, s. 72; Carlyle 2001, s. 466, 468, 469.

¹⁴⁹ Field 1841, s. 270–276; Slansky 1960, s. 98; Hopliński 1990, s. 173; Bomford i in. 1991, s. 71; Carlyle 2001, s. 484; Field 1841, s. 270–276.

W badaniach składu warstw malarskich obrazów Aleksandra Gierymskiego pod kątem rodzaju pigmentów bardzo pomocna była analiza powierzchni obrazów i przekrojów warstw malarskich w technice *falszywych kolorów*. Metoda ta pozwala na wstępną identyfikację pigmentów i ich rozkład na badanej powierzchni. Ukazuje zakres występowania określonych pigmentów w obrębie malatury, a w przypadku mieszanin dużej ilości farb w określonym kolorze dominację konkretnych pigmentów wchodzących w ich skład. Kolorowa podczerwień pozwala na wstępną identyfikację materiałów na całej badanej powierzchni, a następnie – po wykonaniu badań fizyko-chemicznych pobranych z niej próbek – na szczegółową charakterystykę jakościową niemal wszystkich jej fragmentów. W przypadku badań obrazów Gierymskiego wspomniana metoda okazała się niezwykle przydatna. Wszystkie badane obrazy artysty zostały poddane takim analizom. Ponadto przekroje próbek pobranych z warstw malarskich tych obrazów, zanim poddano je badaniom metodami mikrochemicznymi czy instrumentalnymi, wstępnie analizowano właśnie za pomocą tej techniki.

Unikatowych informacji dostarczyły również badania ramanowskie pigmentów i spoiw występujących w obrazach artysty, dzięki którym otrzymano widma emisji nieelastycznego rozpraszania ramanowskiego promieniowania elektromagnetycznego z badanymi preparatami. Widma te są indywidualne dla badanej substancji. Na podstawie ich analizy uzyskano informacje o precyzyjnej strukturze chemicznej badanych materiałów.

Ciekawe informacje przyniosły również badania próbek z kilku obrazów Aleksandra Gierymskiego rentgenowską dyfraktometrią proszkową (XRD). Metodę tę zastosowano w celu bezwzględnej identyfikacji stosowanych przez artystę pigmentów białych. W warstwach bieli próbek niektórych jego prac zaobserwowano bowiem występowanie chloru. Istotne było sprawdzenie, czy jest on składnikiem bieli Pattinsona, czy może występuje on w spoiwie stosowanym przez artystę, co również obserwowano w niektórych próbkach jego obrazów. Rentgenowska dyfraktometria proszkowa jest nieniszcząca, a często również nieinwazyjną metodą analizy fazowej krystalicznych ciał stałych. Technika ta opiera się na rejestracji obrazów dyfrakcyjnych, będących efektem interferencji wiązek promieniowania powstającego przez oddziaływanie promieniowania X z chmurami elektronowymi atomów analizowanego preparatu. Wynikiem dyfrakcji promieni X jest obraz dyfrakcyjny zwany dyfraktogramem, który jest cechą charakterystyczną i niepowtarzalną dla danej substancji.

Przeprowadzone badania pigmentów, barwników i farb stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego wykazały, że stosowana przez niego paleta kolorów nie była stała. Wraz ze zmianami tendencji artystycznych w jego malarstwie ulegała również modyfikacjom i niekiedy zasadniczym zmianom. Zidentyfikowane w pracach artysty materiały odpowiadają dostępnym wówczas w handlu (tab. 15a i 15b).

Spośród pigmentów białych w badanych obrazach zidentyfikowano głównie dwa. Były to biel ołowiowa i cynkowa. Występują one w pracach Gierymskiego samodzielnie oraz w mieszaninach, wykonanych albo na palecie, albo przez producenta. W niektórych przypadkach artysta zaczynał malować obraz np. bielą ołowiową, a późniejsze poprawki nanosił już farbą z dodatkiem bieli cynkowej. W warstwach malarskich badanych obrazów zaobserwowano także występowanie białych wypełniaczy: bieli barytowej, kredy, gipsu, białej glinki i krzemionki (np. w obrazie *Wnętrze*). Biel barytową zidentyfikowano w bielach, a także w cynobrach zielonych obrazów cyklu *W altanie* (np. 4, 5, 6). W mieszaninie z bielą ołowiową i cynkową występuje ona w obrazie *Opera paryska w nocy*. Zidentyfikowano ją również w warstwach malarskich obrazów *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (w kolorze żółtym) i *Brama na Starym Mieście w Warszawie*. W tym ostatnim przypadku nie udało się ustalić koloru farby, z którą była zmieszana. W *Katedrze w Amalfi* w farbie białej rozpoznano dodatek kredy. Kreda jest również obecna w warstwach malarskich obrazów *Powisłe*, *Piazza del Popolo w Rzymie* (szkic), *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) i w obrazach do cyklu *W altanie*. W pierwszych trzech przypadkach niemożliwe było sprecyzowanie, w jakiej farbie ona występuje. W obrazach do cyklu *W altanie* pigment ten najprawdopodobniej był wypełniaczem farb żółtych. Gips rozpoznano jedynie w warstwie zieleni obrazu *Hamlet*. Na przekrojach warstw malarskich widoczny jest on w postaci grudek i wtrąceń. Jego obecność można tłumaczyć w różny sposób: może to być wypełniacz farby dodany przez producenta, naturalna domieszka obecna w pigmentach żelazowych, jak np. ugró

lub substrat barwnika, który uległ dekoloryzacji. Wszystkie wymienione białe wypełniacze w obrazach Aleksandra Gierymskiego występują jako dodatki do innych kolorów. Wyjątkowy jest jednak przypadek zidentyfikowania stosunkowo czystej kredy jako kryjącej warstwy malarskiej w obrazie *Studium*¹⁵⁰. Może w tym przypadku pigment ten był autorską inwencją, wynikającą z chęci zagęszczenia stosowanych farb lub przegruntowania fragmentu obrazu, który artysty nie satysfakcjonował. W obrazach *Piazza del Popolo w Rzymie* (szkic), *Piazza di Dante w Weronie* i *Ogrody w Tivoli* istnieje również przypuszczenie występowania kryjącej i mało popularnej w malarstwie tego okresu bieli Pattinsona. Aleksander Gierymski nie preferował którejs z wymienionych bieli w konkretnym okresie swojej twórczości, dopiero w ostatnim roku życia stosował głównie biel ołowiową.

Wśród żółcieni w obrazach artysty dominują pigmenty oparte na chromie. Na podstawie przeprowadzonych badań można stwierdzić, że podstawową żółcią stosowaną przez Aleksandra Gierymskiego była żółcień chromowa. Drugim także często identyfikowanym pigmentem w tym kolorze jest żółcień strontowa. Obie farby występują w większości zbadanych obrazów. Stosowane były przez artystę jako czyste lub w większych mieszaninach. Badania instrumentalne dowiodły również, że farby oparte na ich podstawie w niektórych przypadkach miały wypełniacze takie jak kreda (np. 4, 7) czy biel barytowa (24), których zadaniem było zapewne potaniecie kosztów ich produkcji lub chęć uzyskania określonego, w tym przypadku jaśniejszego, odcienia ich intensywnych barw. Żółcień chromowe i chromianowe identyfikowane były we wszystkich okresach twórczości Gierymskiego. Inne pigmenty żółte, nowo wprowadzone na palety artystów w tym czasie, które rozpoznane zostały w obrazach artysty to żółcień kadmowe. Pojawiają się w jego pracach powstałych w latach 1873–1879, czyli w trakcie pracy nad cyklem *W altanie*. Nie można wykluczyć, że Gierymski wykorzystywał je już w pierwszym okresie monachijskim. Brak jednak reprezentatywnego materiału badawczego do weryfikacji tych przypuszczeń. Żółcień i oranże kadmowe stosowane były przez artystę rzadziej niż chromowe. Decydujące znaczenie w tej kwestii prawdopodobnie miała ich wyższa cena. W pracach Aleksandra Gierymskiego występowały one w czystej postaci – wprowadzane prosto z tuby, ale przede wszystkim w większych mieszaninach. W kilku obrazach artysty identyfikowano również żółcień kasełską. Pigment ten przez producentów materiałów malarskich stosowany był często do zafalszowania żółcień chromowych lub żółcień neapolitańskiej. Występuje on w pracach artysty powstałych w okresie 1888–1891 (13, 15, 16, 17). Tradycyjnymi pigmentami żółtymi wykorzystywanymi przez Gierymskiego były różnego rodzaju żółcień żelazowe. Były to zarówno sieny (np. 7), ochry (np. 20, 21), jak i otrzymywane sztucznie żółcień marsowe (np. 15). Podkreślić należy jednak, że tego rodzaju pigmenty nie występują w jego obrazach w znaczących ilościach. Jeśli są identyfikowane, to głównie jako dodatki do innych kolorów. Artysta rzadko stosował je w czystej postaci. Poza wymienionymi pigmentami żółtymi zidentyfikowano również żółcień organiczne, o czym będzie mowa poniżej. Pigmenty i barwniki żółte Gierymski wprowadzał na obrazy wprost z tuby albo stosował w mieszaninach do modyfikacji różnych odcieni barw lub do uzyskania konkretnych kolorów. I tak kolor zielony często otrzymywany był przez niego z mieszanin pigmentów zielonych lub niebieskich z żółcią. W niektórych przypadkach można zaobserwować tego rodzaju mieszaniny jako gotowe fabryczne produkty, np. cynobry zielone identyfikowane w obrazach cyklu *W altanie*. Artysta wykorzystywał również żółcień do uzyskania rozmaitych odcieni oranżów. Choć pigmenty pomarańczowe – chromianowe (25) i kadmowe (np. 24, 27), były stosowane przez niego oddzielnie, to jednak najczęściej kolor ten artysta uzyskiwał przez zmieszanie na palecie pigmentów czy barwników żółtych np. z cynobrem.

Ciekawie rysuje się stosowanie i uzyskiwanie kolorów zielonych w obrazach artysty. W przypadku zieleni można zaobserwować pewną prawidłowość. Otóż kolor ten w badanych pracach składa się głównie

¹⁵⁰ W literaturze konserwatorskiej od dłuższego czasu funkcjonuje mit na temat braku możliwości posługiwania się kredą w mieszaninie ze spoiwem olejnym i olejno-żywicznym. Powodem tego, jak tłumaczą liczni technolodzy, jest fakt, że kreda z tymi spoiwami tworzy kit, co uniemożliwia rozprowadzenie takiej farby. Jest to prawda częściowa. Kreda faktycznie tworzy z olejem kit, ale tylko w momencie dużej koncentracji wypełniacza, dlatego nie może być stosowana z tymi spoiwami jako farba malarska w tubie, ponieważ właśnie takiej konsystencji nie daje się rozprowadzać. Natomiast według przeprowadzonych przez autorkę tej publikacji doświadczeń bardzo dobrze rozprowadza się ona z tymi spoiwami, tworząc warstwy laserunkowe i kryjące. Można z powodzeniem przy jej zastosowaniu uzyskiwać także niewielkie impasty. W takich spoiwach traci ona swe kryjące właściwości i dlatego nie nadaje się do stosowania z nimi jako farba malarska.

z mieszanin żółcieni z błękitem. Dopiero pod koniec lat 80. XIX wieku Gierymski stosuje zielenie szwajnfurcką i szmaragdową w czystej postaci. Analiza jakościowa próbek pobranych z partii zielonych nie była prosta ze względu na ich złożony skład. Dominującą kombinacją pigmentów wchodzących w skład zieleni dla wszystkich okresów w twórczości Gierymskiego była mieszanina błękitu i żółcieni chromianowych. Pigment błękitny identyfikowany w partiach zieleni nie jest stały. Artysta wykorzystywał taki, który aktualnie stosował do malowania obrazu. Dla niektórych okresów w twórczości Gierymskiego skład farb zielonych był więc różny i uzależniony od stosowanej przez niego palety. Oczywiście poszczególne odcienie zieleni artysta modyfikował indywidualnie przez dodawanie zieleni miedziowych lub chromowych, bieli, czerwieni, czerni itp. Bazą były jednak pigmenty niebieski i żółty – te, które wykorzystywał do namalowania obrazu. W pierwszym okresie monachijskim jego twórczości kolor zielony Gierymski uzyskiwał przez zmieszanie pigmentów zielonych (zieleń chromowa), żółcieni chromowej, czerni roślinnej i niewielkiego dodatku brązu organicznego. Taki zespół pigmentów i barwników występuje np. w obrazie *Hamlet*. W warstwie zielonej tego obrazu zaobserwowano również dodatek gipsu, o czym była mowa powyżej. W pracach z tego okresu być może występowała ziemia zielona. Zielenie wykorzystane przez artystę do namalowania cyklu *W altanie* to cynobry zielone, które składają się z mieszanin żółcieni chromianowych z błękitem pruskim i z bielą barytową jako wypełniaczem. Farba ta była przez artystę modyfikowana. W *Studium I* kolor ten artysta uzyskał, mieszając liczne pigmenty. Były to błękit kobaltowy, żółcień kadmowa, czerni kostna, przypuszczalnie czerwone tlenki żelaza, niewielki dodatek ultramaryny oraz siarczanu baru – prawdopodobnie wypełniacz. Inne jej odcienie artysta otrzymał z mieszanin czerni kostnej, cynobru zielonego uzyskanego z żółcieni chromowej i błękitu pruskiego z bielą barytową jako wypełniaczem. W *Begoniach* zielenie również mają złożony skład. Ciemny odcień liści kwiatów w donicach artysta uzyskał np. z umbry, ultramaryny, przypuszczalnie ziemi zielonej, czerni roślinnej i prawdopodobnie zieleni chromowej. Jaśniejsze odcienie tego koloru zawierają w swym składzie np. błękit miedziowy syntetyczny, żółcień chromianową lub ultramarynę, cynober, czerni i przypuszczalnie żółcienie żelazowe, a także inne warianty mieszanin zidentyfikowanych w tej pracy pigmentów. W obrazach *Pan w czerwonym fraku* i *W altanie* występują zbliżone w składzie zielenie. W okresie warszawskim (1879–1888) artysta stosował zieleń szmaragdową (11, 12). Do uzyskania koloru zielonego wykorzystywał także złożone mieszaniny pigmentów. W *Paziu florenckim* np. kolor zielony w spodnich warstwach uzyskany został z mieszanin żółcieni chromowej i kadmowej, błękitu miedziowego i ultramaryny, a także żółcieni chromowej, ultramaryny, czerni i brązu organicznego. Pigmenty – zieleń szmaragdowa i zieleń szwajnfurcka – występują w nokturnach jako dodatki w ciemnych kolorach, a w obrazie *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* artysta do opracowania spódnicy kobiety najprawdopodobniej posłużył się zielenią szwajnfurcką w czystej postaci. W obrazach powstałych w okresie krakowskim została ona zidentyfikowana w *Drodze w Bronowicach* i *Chłopcu niosącym snop*. W pierwszej z wymienionych prac Gierymski zastosował ją wprost z tuby. Zdjęcia skaningowe tej farby wskazują, że pigment ten nie był mechanicznie ucierany w trakcie jej produkcji, o czym świadczą jego okrągłe cząstki (fot. 406–408). Inne zielenie zidentyfikowane w pracach powstałych w tym okresie to tradycyjne mieszaniny żółcieni z błękitami (21) oraz zieleń szmaragdowa (20, 21, 22). Pigment ten od lat 90. w pracach artysty identyfikowany był równie często jak zieleń szwajnfurcka. Obie zielenie do końca jego twórczości występują zawsze w przypadku uzyskiwania zielonego koloru. Gierymski wykorzystywał je także w większych mieszaninach do uzyskania brązów lub złamania innych barw. Badania Kiczek wykazały również stosowanie przez artystę w tym okresie ziemi zielonej¹⁵¹.

W doborze pigmentów czerwonych artysta pozostaje tradycyjny, ponieważ dominującą czerwienią identyfikowaną w jego obrazach we wszystkich okresach jego twórczości jest cynober. W niektórych przypadkach obserwuje się stosowanie innych pigmentów, takich jak minia. Jest ona jednak raczej dodatkiem fabrycznym do cynobru (np. 7, 8, 23, 24, 25). W kilku obrazach zaobserwowano również występowanie sztucznych czerwieni żelazowych (2, 4, 5, 8, 18, 23, 30, 31, 32). Według badań Kiczek były to czerwien

¹⁵¹ Kiczek 2000, s. 46.

marsowa oraz ugier czerwony¹⁵². W jednej pracy powstałej w ostatnich latach twórczości artysty, *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu*, zidentyfikowano czerwień chromową. Do uzyskania różnych odcieni czerwonego koloru Gierymski stosował czerwień w czystej postaci – wprost z tuby albo nieznacznie przełamane przez dodatek bieli, żółcieni, czerni, błękitu itp. Bardzo często stosował je w mieszaninie z żółcieniami do uzyskania koloru pomarańczowego lub z błękitami i pigmentami fioletowymi do uzyskania różnych odcieni fioletu. Cynober prawie zawsze stosowany był przez Gierymskiego jako dodatek w ciemnych kolorach. Miało to na celu pogłębienie koloru czarnego, brązowego czy niebieskiego.

Jak wykazały badania, wachlarz stosowanych przez Gierymskiego pigmentów niebieskich jest szeroki. Do połowy lat 90. artysta wykorzystywał kilka ich rodzajów. W ostatnich latach twórczości stosował głównie błękit kobaltowy, czasami ultramarynę (23, 24, 29) i sporadycznie bliżej nieokreślony błękit miedziowy (23, 27). Wyjątkiem w tym okresie jest obraz *Mury obronne w Rothenburgu*, ponieważ zidentyfikowano w nim istnienie wszystkich trzech wymienionych wyżej błękitów. Taki szeroki wachlarz pigmentów niebieskich zidentyfikowano w próbkach tego obrazu pobranych z partii nieba. W pozostałych okresach twórczości artysty liczba błękitnych pigmentów identyfikowanych w poszczególnych obrazach jest równie duża, jak w wyżej wspomnianym. Poza wymienionymi błękitami w pracach Aleksandra Gierymskiego zidentyfikowano również błękit pruski (np. 5, 6, 7, 9, 18), prawdopodobnie ceruleum (12) i błękity miedziowe syntetyczne (m.in. 3, 4, 5, 7, 9), w tym przypuszczalnie bremański (18). Pigmenty te w czystej postaci występują sporadycznie. Niebieskie farby stosowane wprost z tuby Gierymski wykorzystywał jedynie w ostatnich dwóch okresach twórczości. Były to wspomniany błękit kobaltowy w mieszaninie z bielą ołowiową jako mieszanina fabryczna (np. 25) lub mieszanina autorska. Sporadycznie w czystej postaci artysta wykorzystywał również błękit pruski (5)¹⁵³. W innych okresach błękity jako czyste nie występują. Pigmenty w tym kolorze artysta stosował do uzyskania ciemnych barw. Z ich mieszanin z cynobrem, czerniami i żółcieniami uzyskiwał kolory czarne lub zbliżone do czarnego. Wykorzystywał je również w mieszaninie z żółcieniami do uzyskania zieleni, a z czerwieniami do uzyskania fioletów.

Spośród nowo odkrytych pigmentów wprowadzanych na palety artystów w 2. połowie XIX wieku w obrazach Gierymskiego występują także fioletry kobaltowe – jasny i ciemny. Zostały one zidentyfikowane w obrazach pochodzących z ostatniego dziesięciolecia jego twórczości. Należy podkreślić, że artysta stosował je jako samodzielne, czyste farby (*Ogrody w Tivoli*) lub w mieszaninach z innymi pigmentami. Obecność fioletry kobaltowego jasnego stwierdzono w obrazach *Dziewczyna wiejska*, *Chłop z Bronowic*, *Chłopiec niosący snop* i przypuszczalnie w pracy *Mury obronne w Rothenburgu*. W obrazach *Ogrody w Tivoli* i *Piazza del Popolo w Rzymie* (szkic) zidentyfikowano fiolet kobaltowy ciemny.

Pigmenty brązowe w pracach Aleksandra Gierymskiego występują rzadko lub w niewielkich ilościach. Jeśli są identyfikowane, to przede wszystkim w obrazach z lat 70. i 80. W ostatnim dziesięcioleciu jego aktywności artystycznej występują jedynie jako nieznaczne dodatki do innych barw. Powodem tego jest to, że sam kolor brązowy artysta uzyskiwał głównie z mieszanin farb czerwonych, czarnych, błękitnych i żółtych oraz czerwonych i żółtych farb laserunkowych, dlatego pigmenty brązowe w jego obrazach są mało charakterystyczne. Ochra brązowa występuje np. w obrazie *Hamlet*. Gierymski nie wykorzystywał jej jednak samodzielnie. Użył jej w mieszaninie z czernią kostną oraz brązową farbą laserunkową, o czym będzie mowa poniżej. Brązowe tlenki żelaza rozpoznano także w szkicu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium*, umbrę natomiast w pracy *Wnętrze*. W warstwach malarskich pigmenty te obecne są w większych mieszaninach. W okresie 1876–1880 kolor brązowy artysta uzyskiwał przez zmieszanie kilku pigmentów, w tym także brązowych. W obrazie *Begonia* do otrzymania koloru brązowego Gierymski wykorzystał umbrę, ultramarynę, żółcień chromianową i żelazową, czerń kostną i czerwień organiczną. W obrazie *Studium I* kolor brązowy otrzymał z mieszaniny czerni kostnej, błękitu pruskiego i cynobru. W obrazie *Pan w czerwonym fraku* artysta posłużył się umbrą. W obrazach powstałych w okresie warszawskim brązowe pigmenty zidentyfikowano w *Damie rokokowej* i *Ołtarzu rzymskim*, umbrę w *Paziu florenckim*, *Bramie na Starym*

¹⁵² Tamże.

¹⁵³ Kiczek zidentyfikowała go w laserunkach obrazu *Święto Trąbek*; Kiczek 2000, s. 45.

Mieście w Warszawie i *Kutrze na brzegu morza*. We wszystkich wymienionych pracach stwierdzono obecność albo brązowych pigmentów żelazowych, albo umbry, które zastosowane zostały w złożonych mieszaninach. W pracach takich jak *Paź florencki* czy *Ołtarz rzymski* kolor brązowy artysta otrzymał na palecie również przez zmieszanie czerwieni organicznych z czerniami bez dodatków pigmentów ziemnych. Nie są to mieszaniny fabryczne. W *Paziu florenckim* kolor ten artysta otrzymał z mieszaniny brązu organicznego, ultramaryny, cynobru, czerni i żółcieni lub brązu organicznego i cynobru. W innych fragmentach obrazu z ultramaryny, czerni i żółcieni lub z cynobru, czerni i sieny, ewentualnie z mieszanin żółcieni organicznej, czerwieni organicznej, czerni drobnoziarnistej, umbry, ochry żółtej, cynobru i ultramaryny. W *Bramie na Starym Mieście w Warszawie* kolor ten składa się z cynobru, czerni kostnej, ultramaryny, brązu organicznego i przypuszczalnie umbry palonej. W *Ołtarzu rzymskim* w kolorze brązowym obok błękitu kobaltowego zidentyfikowano również żółcień kaselską, brązowe pigmenty żelazowe, biel ołowiową i czerń kostną, a w ciemniejszych jej odcieniach żółcień kadmową, czerń kostną, żółcień kaselską i najprawdopodobniej umbkę. W nokturnach brązy składają się głównie z czerwieni organicznej, cynobru, żółcieni chromowej i kadmowej, ultramaryny oraz zieleni szwajfurkiej. Jedynie w obrazie *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* kolor ten uzyskany został przez zmieszanie czerwieni organicznej z czernią i niewielkimi dodatkami innych pigmentów. W pracy tej zidentyfikowano także umbkę. Równie złożone są mieszaniny pigmentów użytych do otrzymania tego koloru w *Operze paryskiej* czy w obrazie *Luwr w nocy*. W pierwszej z wymienionych prac zastosowano mieszaninę cynobru, czerni roślinnej, ultramaryny, asfaltu, błękitu kobaltowego, zieleni szwajfurkiej i ochry żółtej. Podobny skład brązowej farby określono w obrazie *Luwr w nocy*. W pracach z ostatnich dwóch okresów twórczości Gierymskiego pigment o tym kolorze występuje rzadko (21, 23, 26, 31). Brąz żelazowy zidentyfikowano jedynie w trzech płótnach. W *Murach obronnych w Rothenburgu*, w obrazie *Ogrody w Tivoli* czy *Piazza del Popolo w Rzymie* (szkic) istnieje przypuszczenie występowania umbry, ale jako nieznacznego dodatku do ciemnych kolorów. W obrazach tych pigmenty brązowe występują jednak w małych ilościach.

Pod względem doboru pigmentów czarnych artysta nie wyróżnia się spośród malarzy tego okresu. Stosuje głównie najbardziej popularne – czerń roślinną i kostną. W niektórych pracach można zaobserwować występowanie obu czerni. Mogły one być stosowane w mieszaninie jako farba przygotowana przez wytwórcę lub artysta, malując obraz, na różnych etapach zmieniał farbę, np. rozpoczął malowanie obrazu od wykonania ciemnych partii czernią roślinną, a w trakcie wprowadzania przemaalowań zastosował czerń kostną. W dwóch obrazach zidentyfikowano czerń żelazową (*Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG), *Pan w czerwonym fraku*), w trzech innych czerń węglową (*Powisłe*, *Kuter na brzegu morza*, *Piazza di Dante w Weronie*). Należy jednak podkreślić, że pigmenty te rzadko występują w czystej postaci. Gierymski stosował je do uzyskania ciemnych barw, ale zwykle z dodatkami innych pigmentów. Posługiwał się nimi do przełamania innych kolorów.

4.1.2. Farby laserunkowe

Poza kryjącymi farbami składającymi się przede wszystkim z pigmentów nieorganicznych paletę Aleksandra Gierymskiego wzbogacały także farby laserunkowe oparte na barwnikach organicznych. Barwniki mogły być również dodatkiem do gotowych kryjących farb w tubach.

Duży asortyment nowych farb opartych na barwnikach organicznych – naturalnych i syntetycznych w tym czasie wynikał z niezwykle ekspansywnego rozwoju przemysłu artystycznego i farbiarskiego oraz odkryć szybko rozwijającej się chemii organicznej¹⁵⁴. Wśród dużej grupy nowych barwników, które zostały wprowadzone na palety w XIX wieku, liczne były te produkowane sztucznie¹⁵⁵. Do najistotniejszych odkryć, które przyczyniły się do rozszerzenia palety artystycznej w tym okresie, należało w 1856 roku odkrycie Perkinsa, który przypadkowo zsyntetyzował pierwszy barwnik anilinowy – fiolet Perkinsa, znany pod nazwą handlową *Mauveine* lub *Mauve*. Jego odkrycie zapoczątkowało produkcję wielu barwników anilinowych¹⁵⁶. W tym samym roku Nathanson odkrył fuksynę (*Magenta*)¹⁵⁷, a w roku 1861 wyprodukowano z niej i z aniliny barwniki błękitny (nieustalony) i fioletowy (*Methyl Violet*, Lauth), a także pierwszy barwnik azowy – żółcień (*Aniline yellow*, Mène)¹⁵⁸. W 1868 roku Graebe i Libermann uzyskali na drodze syntezy barwnik krapowy – alizarynę, dzięki czemu wyprodukowano pierwszy syntetyczny kraplak, a następnie inne barwniki alizarynowe¹⁵⁹. Koniec wieku XIX ukoronowany został odkryciem syntezy indygo. Metodę jego otrzymywania opatentował jako pierwszy Adolf Bayer w roku 1880¹⁶⁰. Jak podaje Koch, w roku 1897 znana na całym świecie badeńska fabryka aniliny i sody (BASF – Badische Anilin- und Sodafabrik) wprowadziła na rynek pierwsze sztuczne indygo¹⁶¹.

Odkrycia nowych barwników przyczyniły się do zwiększenia ilości odcieni farb dostępnych dla artystów, co zostało odnotowane w katalogach firm¹⁶². Nowo odkryte barwniki bardzo szybko pojawiały się na paletach artystów, jednak nie wyparły całkowicie tych tradycyjnych, stosowanych od stuleci. W Anglii najwcześniej wprowadzono do handlu *Magentę* i *Mauve*. Pojawiły się one w katalogu Reeves & Sons z 1872 roku w postaci proszku. Firma Winsor & Newton nie wymieniała ich w swych katalogach do 1886 roku. Obie firmy oferowały *Permanent Mauve* od 1892 roku. *Geranium Lake* z kolei pojawił się w katalogu firmy Winsor & Newton w roku 1886. W katalogu firmy Reeves & Sons natomiast barwnik ten pojawił się w 1892 roku. Firma ta sprzedawała jeszcze inny barwnik na bazie aniliny. Był to *Pure Orange*, który znalazł się w jej ofercie w 1864 roku. Od 1892 występował pod nazwą *Pure Orange (Chinese)*. Syntetyczna wersja alizaryny została wprowadzona do katalogów w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku. W drugiej połowie tego stulecia w handlu oferowano szeroki wachlarz pigmentów organicznych o różnych odcieniach. W 1870 roku np. firma Lefranc & Cie. oferowała blisko 30 rodzajów czerwonych laków, podczas gdy tylko 4 odcienie cynobru. Katalog firmy Winsor & Newton z 1865 roku wymienia z kolei 46 farb opartych na barwnikach organicznych¹⁶³.

Podstawowymi naturalnymi czerwonymi lakami stosowanymi w tym czasie, jak wykazują przeprowadzone badania w tym zakresie, były nadal łatwo dostępne wyciągi pochodzące z krapu (*Rubia tinctorum* L.) i koszenili amerykańskiej (*Dactylopius coccus* Costa)¹⁶⁴. Barwniki wyjściowe były czasem poddawane procesom

¹⁵⁴ Doleżyńska-Sewerniak i in. 2007, s. 222–242.

¹⁵⁵ Bomford i in. 1991, s. 57.

¹⁵⁶ Koch 1938, s. 116; Gettens, Stout 1966, s. 108; Kühn 1982, s. 41; Bomford i in. 1991, s. 54.

¹⁵⁷ Chociaż niektóre ogólnodostępne źródła przypisują błędnie to osiągnięcie Verguinowi w roku 1858.

¹⁵⁸ Kühn 1982, s. 41.

¹⁵⁹ Tamże; por. też Gettens, Stout 1966, s. 91; Bomford i in. 1991, s. 54.

¹⁶⁰ Samo odkrycie pochodzi jednak z roku 1878; Bayer 1880.

¹⁶¹ Koch 1938, s. 116–117.

¹⁶² Kirby i in. 2003, s. 28.

¹⁶³ Cyt. za: Edwards 1865, s. 8, 9.

¹⁶⁴ Gettens, Stout 1966, s. 91, 126–127; Richter, Harlin 1974, s. 83–87; Bomford i in. 1991, s. 70–71; Carlyle 2001, s. 159; Kirby i in. 2003, s. 25, 26.

wzbogacania składników, co prowadziło do zmiany ich składu. W ten sposób otrzymywano z krapu *garancine* oraz purpurynę Koppa (wyciągi zubożone o alizarynę), jak również czystą purpurynę¹⁶⁵. Wydaje się, że w tym czasie możliwe było także użycie ekstraktów z czerwonego drewna brazyłkowego (*Caesalpinia spp.* lub *Haematoxylum brasiletto*).

Kompleksowe badania próbek warstw malarskich obrazów Aleksandra Gierymskiego wykazały występowanie licznych farb opartych na barwnikach organicznych.

W pierwszym okresie monachijskim (1868–1873) artysta stosował brązy i czerwienie organiczne oparte na wodorotlenku glinu.

We wszystkich obrazach cyklu *W altanie* występują czerwienie laserunkowe (fot. 93–95). W obrazie *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku* zidentyfikowano ponadto brąz i żółcień organiczne. W przypadku farby brązowej, którą wprowadzono w czystej postaci w mieszaninie z żelowym medium żywicznym, zaobserwowano występowanie związków cynku. Mogą one świadczyć o użyciu takiego środka sykatywującego przez wytwórcę tej farby. W obrazie *Pan w czerwonym fraku* występują prawdopodobnie dwie farby oparte na barwnikach organicznych – czerwień osadzona na wodorotlenku glinu oraz błękit na takim samym substracie.

W obrazach powstałych w okresie warszawskim także zaobserwowano występowanie farb laserunkowych w warstwach malarskich. W obrazie *Dama rokokowa* zidentyfikowano czerwienie i żółcienie organiczne oparte na wodorotlenku glinu i być może bieli barytowej. W warstwie malarskiej, w której stwierdzono obecność wyżej wspomnianych związków, występuje również ultramaryna. Jest ona prawdopodobnie fabrycznym dodatkiem do tej farby. Wiadomo z literatury, że tego typu mieszaniny były dostępne w handlu. Czerwone barwniki organiczne zmieszane z ultramaryną zidentyfikowano m.in. w obrazie Seurata *Bathers*¹⁶⁶. W studium *Paź florencki* występują aż trzy farby laserunkowe – czerwień, żółcień i brąz. Były one oddzielnymi farbami. Nie są to mieszaniny fabryczne. Farba brązowa także zmieszana jest z ultramaryną. Farby laserunkowe w tych warstwach artysta zastosował głównie jako dodatki do pigmentów nieorganicznych. W farbach opartych na barwnikach organicznych tego obrazu zaobserwowano występowanie sykatyw – związków cynku. Poza tym niektóre z tych farb były prawdopodobnie fabrycznie zmieszane dodatkowo ze spoiwem żywicznym. W obrazach *Brama na Starym Mieście w Warszawie* i *Powisłe* również występują brąz i czerwień organiczna jako oddzielne farby. W pierwszym z wymienionych sykatywą także są związki cynku.

W nokturnach Gierymskiego zidentyfikowano zarówno czerwienie, żółcienie, jak i brązy organiczne. Poszczególne farby zidentyfikowano we wszystkich pracach z tego okresu. W *Operze paryskiej w nocy* i w obrazie *Luwr w nocy* występują także asfalty, o czym świadczą charakterystyczne spękania warstw malarskich. Farby laserunkowe w nokturnach artysta stosował głównie w mieszaninach z pigmentami nieorganicznymi.

W obrazach powstałych w okresie krakowskim (1893–1894) zidentyfikowano głównie czerwienie i fiolety organiczne. Ich substratem były albo wodorotlenek glinu, albo wodorotlenek glinu i tlenek cyny. Artysta farby te stosował zarówno w czystej postaci jako warstwy laserunkowe, jak i – co można obserwować np. w obrazie *Dziewczyzna wiejska* – w mieszaninie z innymi pigmentami (fot. 434–436).

W większości obrazów pochodzących z ostatniego okresu twórczości Aleksandra Gierymskiego występuje czerwień organiczna. W obrazie *Mury obronne w Rothenburgu* zaobserwowano także błękit i fiolet organiczny. W obrazach *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT) i *Pinie przy Villa Borghese* występuje fiolet. W tym przypadku barwnik ten osadzony został na wodorotlenku glinu. Artysta użył go do uzyskania koloru nieba w mieszaninie z bielami. W wymienionych pracach farby laserunkowe nie występują jako czyste, a zawsze w mieszaninach z pigmentami kryjącymi.

Poza mieszaninami różnych laków w skład farb laserunkowych mogły wchodzić także pigmenty¹⁶⁷. Bardzo często do podstawowych barwników dodawano podobne w odcieniu pigmenty, które miały za

¹⁶⁵ Robiquet i Colin 1826; Schweppe 1993, s. 242.

¹⁶⁶ Kirby i in. 2003, s. 21.

¹⁶⁷ Carlyle 2001, s. 517.

zadanie wzmocnienie ich koloru lub przyspieszenie schnięcia danej farby. Zalecano np. dodawanie minii do czerwonych laków itp. Barwniki organiczne zmieszane z olejem prawie nie schną. Występując w malowidłach w spodnich warstwach, powodują spękania i odpryski warstwy malarskiej. Cechy te likwidowano również przez dodatek do nich werniksu czy sykatyw¹⁶⁸.

Szczegółowym badaniom jakościowym poddano 10 próbek farb zawierających barwniki organiczne pochodzących z następujących obrazów Aleksandra Gierymskiego: *Hamlet* (1870–1872), *Wnętrze* (ok. 1870), *Dama rokokowa* (1881), *Paź florencki* (1884), *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* (1880–1890), *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* (po 1890), *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (ok. 1890), *Dziewczyna wiejska* (1893–1894) (fot. 89–92, rys. 2–4), *Katedra w Amalfi* (1899), *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT) (1900–1901). Były to głównie czerwienie i brązy. W jednym przypadku analizie poddano barwnik żółty oraz fioletowy.

Wyniki analiz barwników i ich substratów z obrazów Gierymskiego za pomocą HPLC i SEM-EDX zestawiono w tabeli 16. Jak wynika z tego zestawienia, farby laserunkowe stosowane przez artystę zawierają przede wszystkim tradycyjne barwniki oparte głównie na źródłach naturalnych. Syntetyczne identyfikowane są w jego obrazach rzadziej. Spośród naturalnych dominują takie, które uzyskiwano z roślin z rodziny *Rubiaceae*. Rozpoznano je w dziewięciu próbkach. W przypadku pięciu z nich udało się ustalić gatunek rośliny, z jakiej zostały wyprodukowane. Była to *Rubia tinctorum*, czyli marzanna barwierska. W niektórych przypadkach (*Hamlet*, *Staruszka czuwająca przy zwłokach I i II* oraz *Katedra w Amalfi*) zidentyfikowano wyłącznie purpurynę, co może być świadectwem użycia garancine, purpuryny Koppa lub ekstraktu uzyskanego przez Robiqueta i Colina. Na tej podstawie można wysnuć wniosek, że dominującym barwnikiem zidentyfikowanym w obrazach artysty był tradycyjny kraplak lub jego modyfikowane wyciągi. W dwóch obrazach jako naturalne źródło barwnika zidentyfikowano karmin koszenilowy (*Paź florencki*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*). W obu obrazach stwierdzono również obecność związków barwiących (flawonoidy) otrzymywanych z roślin z rodziny *Quercus*. W próbce z obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* obecna jest również brazyleina – główny składnik barwnika otrzymywanego z drewna brazyłkowego (*Caesalpinaceae*). W obrazie *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* występują żółte barwniki roślinne pochodzące prawdopodobnie z rodzin *Rheum* lub *Rumex*. Żółcień w obrazie *Dama rokokowa* uzyskana została także z naturalnych źródeł roślinnych, prawdopodobnie szakłaków lub kruszyn (*Rhamnus*). Próbką pobrana z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* wykazała prawdopodobną obecność kwasu genistynowego (flawonoid). Jest to związek pochodzenia naturalnego, ale jego wykrycie, w związku z brakiem związków towarzyszących, nie pozwala na pogłębienie identyfikacji jego źródła.

W trzech badanych barwnikach pochodzących z obrazów *Wnętrze*, *Dama rokokowa*, *Dziewczyna wiejska* w ich składzie cząsteczkowym zidentyfikowany został lawson (wyk. 2 i 3). Jego pochodzenie może być różne. Jest on np. głównym składnikiem henny (*Lawsonia inermis*). Może być on również produktem rozkładu niektórych barwników syntetycznych¹⁶⁹. W obrazie *Grobowiec Scalighierich w Weronie* wykryto inny barwnik syntetyczny. Jego struktura wydaje się bliższa raczej *fioletowi metylowemu*¹⁷⁰ niż *fioletowi krystalicznemu*¹⁷¹. Chodzi jednak prawdopodobnie o inny związek z tej samej rodziny. W przypadku obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* mamy również do czynienia z niezidentyfikowanym związkiem syntetycznym, tym razem typu metanil.

Farby laserunkowe oparte na barwnikach organicznych stanowią ważną część palety Aleksandra Gierymskiego. Artysta stosował je zarówno w czystej postaci, wprowadzając na obrazy wprost z tuby, jak i w mieszaninach z pigmentami nieorganicznymi. W niektórych przypadkach mogą to być mieszaniny fabryczne. W obrazie *Hamlet* brąz organiczny występuje w mieszaninie z ochrą brązową. Nie można wykluczyć, że jest

¹⁶⁸ Slansky 1960, s. 47.

¹⁶⁹ Pochodne naftochinonu są częstym produktem kwaśnej hydrolizy wielu standardów barwników azowych, jak np. Fast Red AV (CI 15620) czy *Skarlet for silk* (CI 15635).

¹⁷⁰ CI 42535, Lauth 1861.

¹⁷¹ CI 42555, Kern i Caro 1883.

to mieszanina fabryczna. Czerwień z obrazu *Wnętrze* występuje zarówno w czystej postaci, jak i w mieszaninie z umbrą i cynobrem. Ponieważ w obrazie tym zidentyfikowano obecność dwóch barwników, nie można wykluczyć, że któryś z nich był zmieszany z wyżej wymienionymi pigmentami. W przypadku tej farby należy zwrócić uwagę także na to, iż jest ona w mieszaninie ze spoiwem żywicznym. Producenci farb wzbogacali farby laserunkowe przyspieszającymi ich schnięcie spoiwami żywicznymi lub po prostu werniksami, ewentualnie barwniki stosowano w takim spoiwie. Trudno jednak stwierdzić, czy jest to produkt fabryczny, czy może autorski.

W większości badanych farb laserunkowych substratem jest najprawdopodobniej wodorotlenek glinu. W nielicznych przypadkach obserwuje się obecność innych substratów – związków cyny¹⁷², bieli barytovej, prawdopodobnie kredy i bieli ołowiowej. Złożony substrat może występować w przypadkach, gdy mamy do czynienia z mieszaninami różnych farb laserunkowych strącanych na różne substraty lub także być wynikiem stosowania różnych metod otrzymywania laków i ich strącania, dzięki którym wytwórcy tego typu materiałów uzyskiwali różne odcienie farb laserunkowych. Czerwień lub czerwienie osadzone na kilku substratach występują np. w obrazach *Begonie*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* czy *Dziewczyna wiejska*. W przypadku pierwszego z wymienionych obrazów jest to produkt fabryczny. Farbę tę artysta zastosował w obrazie wprost z tuby, w grubej warstwie.

Podsumowując, należy podkreślić, że artysta stosował farby laserunkowe powszechnie dostępne w handlu i nie wyróżniał się w tej kwestii wśród artystów tworzących w tym czasie. Potwierdza to więc zawarte w literaturze informacje, że podstawowym źródłem barwników wykorzystywanych w XIX wieku były marzanna barwierska i koszenile. Laki przygotowywane z obu wymienionych źródeł identyfikowano w pracach artystów tworzących w tym czasie. Interesujące jest wykrycie barwnika pochodzącego z drewna brazyłkowego w obrazie *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Jego analiza jest dość trudna i dlatego ten barwnik nie jest zwykle wymieniany w badaniach laserunków końca XIX wieku.

¹⁷² Być może chodzi o tlenek SnO_2 , w który może zmieniać się w użyty do strącania chlorek SnCl_4 w warunkach otrzymywania laku przez etap niestabilnego chemicznie wodorotlenku $\text{Sn}(\text{OH})_4$ lub o inny metazwiązek o bardziej skomplikowanej strukturze; Schweppe 1993, s. 242–243.



Fot. 88. Paleta Aleksandra Gierymskiego
(fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

1. Cynober
2. Kraplak naturalny
3. Karmin
4. Kraplak alizarynowy
5. Czerwień chromowa
6. Czerwień żelazowa
7. Minia
8. Błękit kobaltowy
9. Błękit organiczny z bielą
w mieszaninie fabrycznej
10. Ultramaryna
11. Ceruleum
12. Błękit miedziowy
13. Błękit pruski
14. Żółcień kadmowa
15. Żółcień kaselska
16. Żółcień strontowa
17. Żółcień chromowa jasna
18. Żółcień chromowa ciemna
19. Ugier
20. Siena naturalna
21. Żółcień organiczna
22. Zieleń szwajfurcka
23. Zieleń szmaragdowa
24. Zieleń chromowa
25. Ziemia zielona
26. Cynober zielony jasny
27. Cynober zielony ciemny
28. Umbra naturalna
29. Asphalt
30. Umbra palona
31. Siena palona
32. Brąz organiczny
33. Brąz organiczny
34. Czerń roślinna
35. Sadza
36. Czerń kostna
37. Fiolet kobaltowy jasny
38. Fiolet kobaltowy ciemny
39. Biel cynkowa
40. Biel ołowiowa
41. Biel Pattinsona(?)

Analizując paletę Aleksandra Gierymskiego (fot. 88), należy zauważyć, że była ona w pierwszych dwóch dziesięcioleciach jego twórczości szeroka. Z bieli w jej skład wchodziły: biel ołowiowa i cynkowa oraz biel barytowa, gips, biała glina i kreda jako wypełniacze. Spośród czerwieni: cynober, czerwień żelazowa, czerwienie organiczne osadzone na wodorotlenku glinu, bieli barytowej, tleku cyny i być może także kredy, których źródłem były marzanna barwierska (*Rubia tinctorum*), *Quercus* (bukowate), czerwone drewno (*Ceaselpinia spp.* lub *Haematoxylum brasiletto*), koszenila (*Porphyrophora spp.* lub *Dactylopius coccus*) i prawdopodobnie barwnik azowy o strukturze cząstki zbliżonej do Fast Red AV CI 15620 czy Scarlet for silk CI 15635, a także przypuszczalnie minia. Spośród żółci: żółcień chromowa, strontowa, żółcień kadmowa, żółcień kaselska, żółcień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu zawierająca barwnik żółty z grupy flawonoidów, uzyskana najprawdopodobniej z naturalnych źródeł roślinnych, prawdopodobnie szakłaków lub kruszyn (*Rhamnus*), żółcień organiczna roślinna pochodząca prawdopodobnie z rodzin *Rheum* lub *Rumex* i żółte tlenki żelaza, w tym najprawdopodobniej siena. Pigmenty i farby zielone identyfikowane w pracach artysty w tym czasie to: zieleń chromowa, zieleń szmaragdowa, cynober zielony, zieleń szwajnfurcka i najprawdopodobniej ziemia zielona. Spośród niebieskich identyfikowano ultramarynę, błękit kobaltowy, bliżej nieokreślony błękit miedziowy, błękit pruski, przypuszczalnie bremeński i ceruleum, błękit organiczny osadzony na wodorotlenku glinu. Do farb brązowych stosowanych przez artystę należały ochra brązowa, umbra i inne bliżej nieokreślone brązowe tlenki żelaza, brąz organiczny osadzony na wodorotlenku glinu (*Rubiaceae*), brąz organiczny koszenilowy oraz najprawdopodobniej laserunkowa, której źródłem była marzanna barwierska (*Rubia tinctorum*) i prawdopodobnie asfalt. Spośród czerni artysta wykorzystywał kostną, roślinną, żelazową i węglową. Być może była to typowa dla malarstwa akademickiego tzw. paleta tonalna, o której często wspominają podręczniki technologiczne.

92
■

Kontakt z malarstwem impresjonistów przyczynił się do zasadniczych zmian palety artysty. W latach 90. Gierymski zawęził liczbę używanych farb do kilkunastu kolorów podstawowych. Stosował przede wszystkim dwa błękity – kobaltowy i ultramarynę, pięć rodzajów żółci – chromianowe (chromowa i strontowa), żelazowe, kadmowe i żółcień kaselską, dwie zielenie – szmaragdową i szwajnfurcką, trzy rodzaje czerwieni – cynober, czerwienie organiczne naturalne (*Rubiaceae*) i syntetyczne, czerwień żelazową, sporadycznie czerwień chromową, na pewno dwie biele – cynkową, ołowiową oraz przypuszczalnie Pattinsona, fioletry kobaltowe lub organiczne (na bazie *Rubiaceae* – marzanna barwierska) oraz dwie czernie – kostną i roślinną. Obserwuje się także nieznaczne dodatki innych pigmentów, lecz należy podkreślić, że są one stosowane sporadycznie. Identyfikacja takich farb i w takim zestawieniu w pracach artysty może decydować o ich datowaniu. Wymienione pigmenty były podstawą charakterystycznej dla malarstwa impresjonistów i neoimpresjonistów palety spektralnej.

Istotnym zagadnieniem jest również problem palety stosowanej do prac szkicowych i studyjnych. Jak wiadomo z literatury, na akademiach uczono, że szkice i prace studyjne wykonuje się przy innym wachlarzu farb. Jednak tego rozgraniczenia w obrazach artysty nie zaobserwowano. Zarówno w studiach i finalnych kompozycjach do cyklu *W altanie*, jak i w szkicach i pracach studyjnych z okresu krakowskiego czy ostatniego okresu twórczości artysty paleta jest zbliżona pod względem liczby stosowanych pigmentów. Nieznacznie większy jej dodatek w niektórych pracach studyjnych mógł wynikać po prostu z dłuższego czasu ich wykonywania i wprowadzania poprawek w późniejszym czasie przy zastosowaniu być może innej palety.

Warto również zwrócić uwagę na rodzaj farb stosowanych przez Gierymskiego do podmalowań, w tej kwestii bowiem można zaobserwować cechy indywidualne lub charakteryzujące jego warsztat. W kilku jego obrazach (m.in. *Hamlet*, *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*, *Ołtarz rzymski*, *Trąbki III*), w których zaobserwowano występowanie brązowych, typowych dla malarstwa akademickiego podmalowań, udało się ustalić ich skład, który w obrazach tych wydaje się podobny. W obrazie *Hamlet* podmalowanie artysta wykonał przy zastosowaniu brązu organicznego (*Rubiaceae*), czerni kostnej, ochry brązowej. W podmalowaniu obrazu *Trąbki III* Kiczek

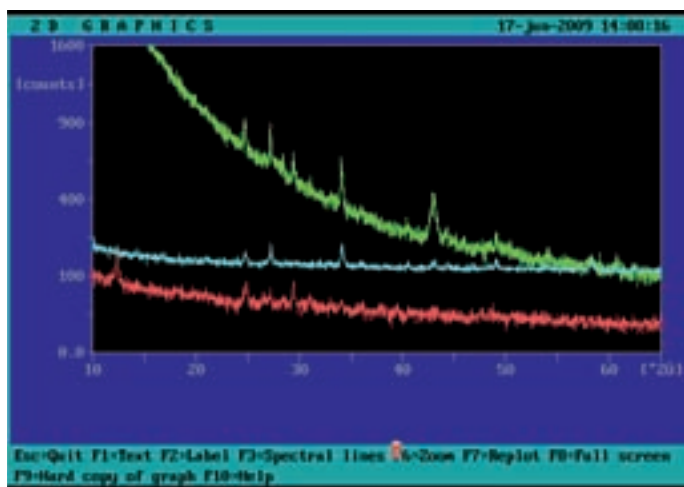
zidentyfikowała ugier, sienę, umbkę, czerń kostną, biel ołowiową i cynkową¹⁷³. *Ołtarz rzymski* podmalowany jest farbami laserunkowymi opartymi na barwnikach organicznych. Kompozycja *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* wstępnie opracowana została brązową podmalówką uzyskaną z mieszaniny czerwieni organicznej (*Rubiaceae, Rheum*), czerni kostnej i odrobiny cynobru. Czachórski i Leibl, tak jak Gierymski uczniowie Piloty'ego, podmalowania do swych kompozycji opracowywali kraplakiem z czerwienią i brązem żelazowym. Zastosowanie farb laserunkowych zmieszanych z pigmentami nieorganicznymi w warstwach podmalowań nadawało głębi cieniom, a całej kompozycji malarskiej lekkości.

W przypadku laserunków nie zaobserwowano stosowania innych czy szczególnie charakterystycznych farb w tej warstwie technologicznej w stosunku do właściwego opracowania malarskiego.

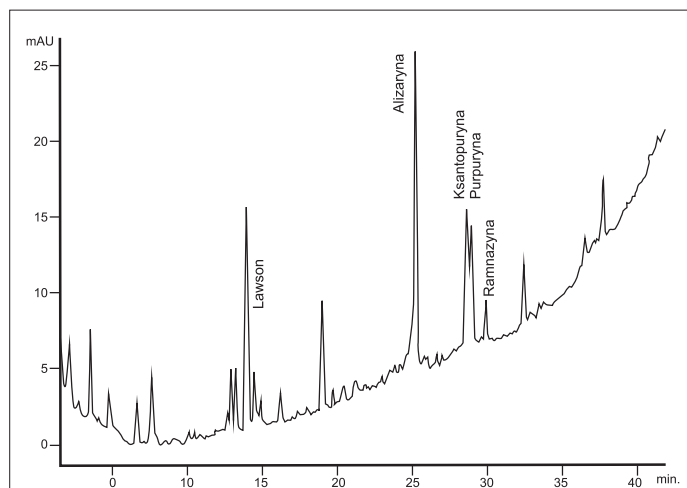
Analizując skład palety artysty w stosunku do palet innych malarzy tworzących w tym czasie należy stwierdzić, że pomimo różnic pojedynczych farb wykazują one wiele podobieństw. Wynika to z faktu stosowania przez artystę materiałów wówczas dostępnych w handlu. I tak paleta Gierymskiego sprzed 1890 roku zbliżona jest np. do palety Jana Matejki czy Henriego Matisse'a. Natomiast po 1890 roku wykazuje wiele podobieństw z paletami impresjonistów i neoimpresjonistów, np. Claude'a Moneta, Camille'a Pissarro, George'a Seurata czy Paula Signaca¹⁷⁴. W przeciwieństwie do niektórych artystów, takich jak np. Pankiewicz, Gierymski nie wykorzystywał w swym malarstwie pigmentów historycznych, jak cynober naturalny. Nie odnotowano również informacji na temat zakupu przez Gierymskiego farb w proszku, co wówczas było jeszcze praktykowane.

¹⁷³ Kiczek 2000, s. 66, 129.

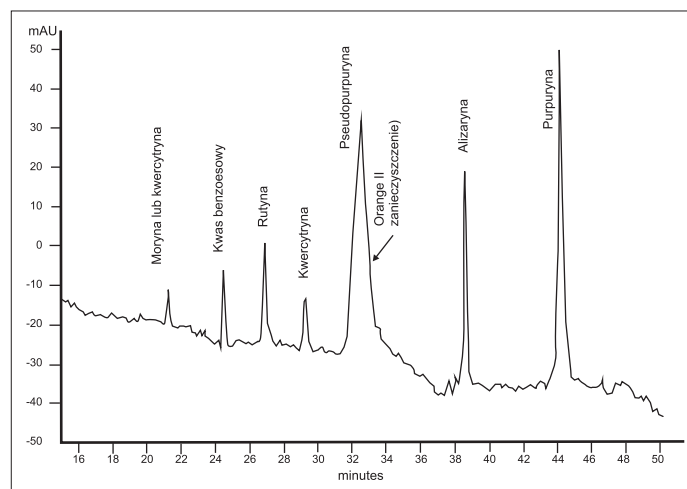
¹⁷⁴ Hopliński 1990, s. 194–197; *Techniki wielkich mistrzów malarstwa 1999*, s. 218, 242, 256, 258.



Wyk. 1. Obrazy dyfrakcyjne próbek z obrazów A. Gierymskiego. Wykres zielony – Staruszka czuwająca przy zwłokach II, niebieski – Droga w Bronowicach, czerwony – Ogrody w Tivoli (wyk. A. Rafalska-Łasocho).



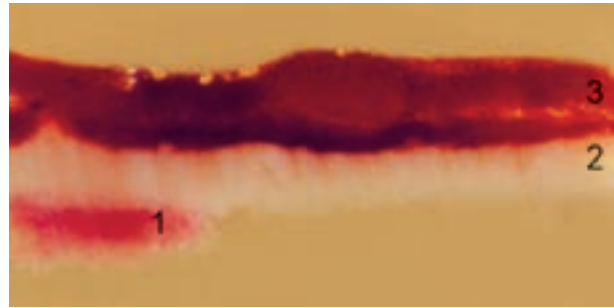
Wyk. 2. Chromatogram próbki z obrazu Dama rokokowa zarejestrowany przy długości fali 254 nm, otrzymany za pomocą systemu 1 (wyk. W. Nowik)



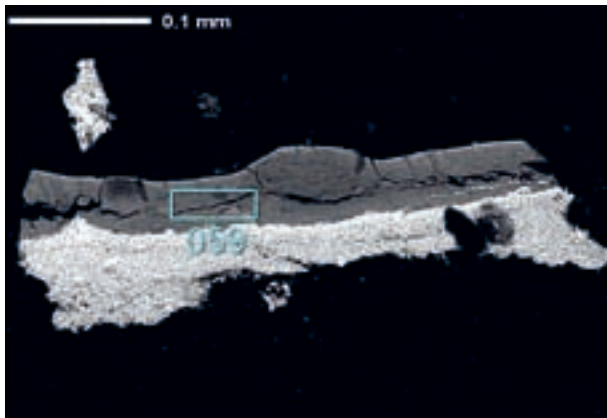
Wyk. 3. Chromatogram próbki z obrazu Dama rokokowa zarejestrowany przy długości fali 255 nm, otrzymany za pomocą systemu 2 (wyk. J. Sanyová)



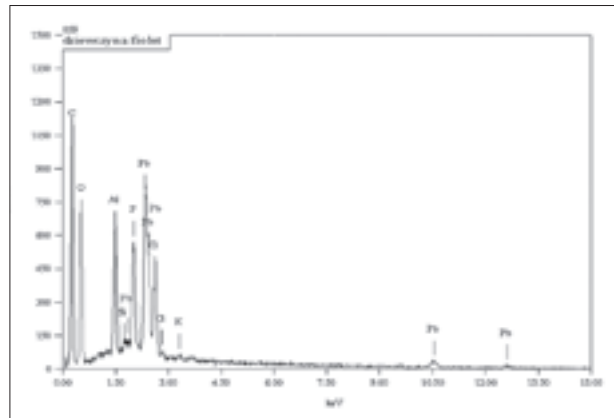
Fot. 89. Fragment obrazu Dziewczyna wiejska. Strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki czerwieni (fot. A. Cupa)



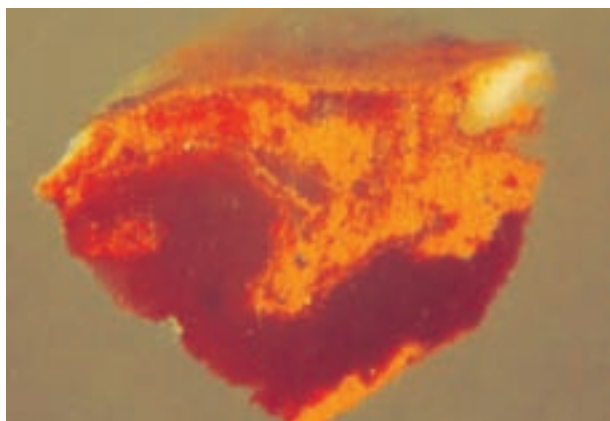
Fot. 90, 91. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Dziewczyna wiejska w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)



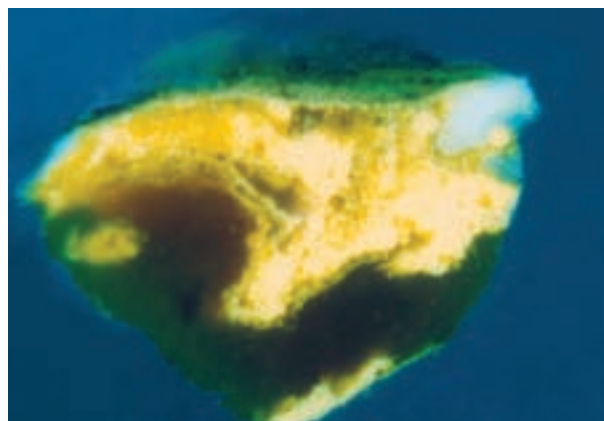
Fot. 92. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki czerwieni z obrazu Dziewczyna wiejska (fot. M. Wróbel)



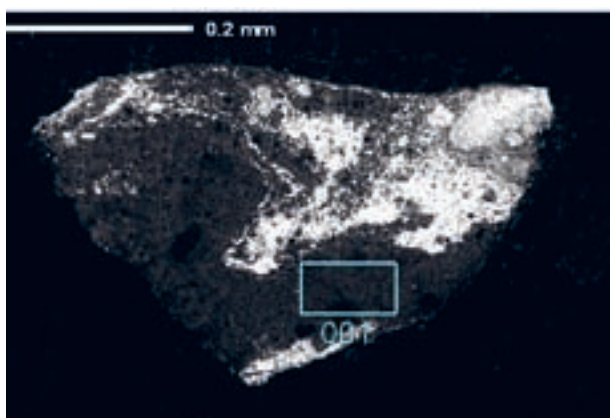
Wyk. 4. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) obrazu Dziewczyna wiejska z obszaru zaznaczonego niebieskim prostokątem. W obszarze 050 zidentyfikowano: C, O, Pb, Al, Cl, P, Si, K. Znaczne ilości Al w próbce wskazują na występowanie wodorotlenku glinu jako substratu badanej czerwieni (fot. M. Wróbel)



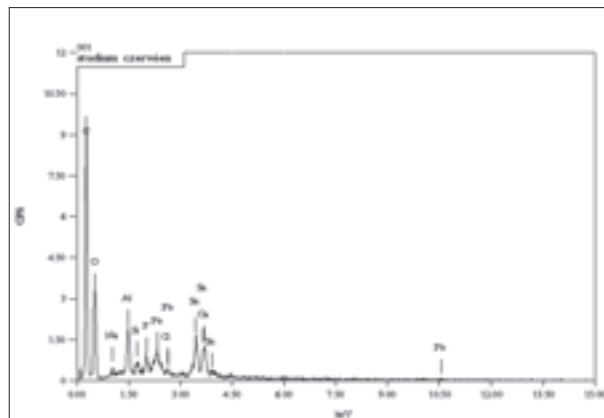
Fot. 93. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Studium I. Zdjęcie w świetle VIS: cynober (HgS) w mieszaninie z czerwienią organiczną (lub dwie czerwienie) osadzoną na dwóch substratach wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) i tlenku cyny (SnO_2). W próbce zawarta jest też niewielka ilość czerni kostnej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 94. Zdjęcie przekroju poprzecznego próbki czerwieni z obrazu Studium I w technice fałszywych kolorów. Żółty kolor czerwieni świadczy o obecności czystego cynobru (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 95. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki czerwieni z obrazu Studium I (fot. M. Wróbel)



Wyk. 5. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) obrazu Studium I obszaru zaznaczonego niebieskim prostokątem. W obszarze 001 zidentyfikowano: C, O, Al, Sn, Ca, Pb, P (fot. M. Wróbel)

4.2. Spoiwa – oleje, media malarskie i werniksy

Analiza i precyzyjna interpretacja wyników badań spoiw i werniksów w obrazach Aleksandra Gierymskiego była trudna, ponieważ na przestrzeni swej twórczości artysta stosował różnego rodzaju materiały fabryczne. Oferta producentów w tym zakresie była bardzo bogata. Sprzedawano spoiwa o różnym składzie. Mogły być one jedno- lub dwuskładnikowe, np. zbudowane były z oleju i żywicy lub ze znacznie bardziej złożonej mieszaniny komponentów. Handlarze i producenci w tym czasie prześcigali się w receptach i formułach mediów i werniksów, co odnotowały ówczesne źródła¹⁷⁵.

Pośród spoiw olejnych wykorzystywanych w malarstwie XIX wieku w literaturze fachowej najczęściej wymieniane są oleje lniany, makowy i orzechowy¹⁷⁶.

Olej makowy jest jaśniejszy od oleju lnianego, dlatego producenci materiałów malarskich w trakcie ucierania farb chętnie dodawali go do pigmentów o jasnych barwach. W XIX wieku zyskał on na popularności i według Viberta był najczęściej poza olejem lnianym stosowanym spoiwem¹⁷⁷. W dostępnych źródłach olej orzechowy wymieniany jest rzadziej od dwóch poprzednich. Według Carlyle, mimo że rekomendowano go w katalogach firm artystycznych tego czasu, to np. w firmie Winsor & Newton był dostępny tylko na specjalne zamówienie¹⁷⁸. Literatura źródłowa wspomina również inne oleje, takie jak: konopny, bawełniany, winogronowy czy oliwę z oliwek. Prawdopodobnie jednak nie odgrywały one większej roli w malarstwie tego okresu¹⁷⁹.

Oleje poddawano rutynowym zabiegom, takim jak oczyszczanie, bielenie i zagęszczanie na słońcu czy sykatywowanie. Do najpopularniejszych sykatyw w tym czasie należały związki ołowiu, np. glejta, masykot, minia, węglan ołowiu i octan ołowiu (cukier ołowiany); związki cynku – siarczan i węglan; octan miedzi, związki manganu oraz pewne pigmenty, np. umbra. Niektóre z tych środków dodawano do pigmentu i oleju podczas ucierania farb. Inne, jak octan ołowiu, sprzedawano jako oddzielny produkt, który mógł być przez artystów stosowany niezależnie jako sykatywa. Poza takimi środkami w handlu pojawiły się również produkty o nazwie „sykatywy”, np. de Harlem i de Courtrai¹⁸⁰.

W XIX wieku istniała opinia, że oleje odpowiedzialne są za zmiany kolorystyczne i zniszczenia obrazów. W związku z tym próbowano znaleźć odpowiednie ich substytuty. Poszukiwania nowych spoiw, które zapewniłyby trwałość obrazom, a także produkcja odpowiedników mediów stosowanych przez dawnych mistrzów, których obrazy dzięki wysokiej jakości stosowanych przez nich mediów zachowały się w dobrym stanie, skutkowały licznymi przepisami i receptami na tego typu środki. Najbardziej popularne były media olejno-żywiczne, a wśród nich żelowe spoiwa zwane meglipami lub masłem malarskim. Miały one gęstą konsystencję, która była ich główną zaletą. Dzięki niej można było wprowadzać farbę tak, aby pozostawiała wyraźną fakturę. Poza tym spoiwa takie łatwo się rozprzodaczały, nie spływały i umożliwiały wprowadzanie farby w grubych warstwach¹⁸¹.

Podstawowymi składnikami meglipów w tym czasie były różne wariacje mieszanin oleju sykatywowanego związkami ołowiu i werniksu mastyksowego. Według Carlyle składniki te zmieszane ze sobą na zimno, w stosunkach 1–2 części oleju do 1–3 części werniksu mastyksowego, tworzyły żel¹⁸². Mastyks w formule meglipu próbowano zastępować lub urozmaicać innymi żywicami. Najpopularniejsze wśród nich były kopale. Takie media oferowane były w handlu od połowy XIX wieku m.in. przez angielskie firmy Reeves & Sons

¹⁷⁵ Field 1841, s. 358; Edwards 1865, s. 31; Gettens, Stout 1966, s. 35; Carlyle 2001, s. 101, 391.

¹⁷⁶ Mérimée 1839, s. 51–55; Field 1841, s. 355; Edwards 1865, s. 29; Vibert 1892, s. 73; Laurie 1895, s. 65; Blockx 1905, s. 27.

¹⁷⁷ Vibert 1892, s. 74.

¹⁷⁸ Carlyle 2001, s. 25, 26.

¹⁷⁹ Tamże, s. 26, 27; Field 1841, s. 355; Vibert 1892, s. 72; Foissner 1987, s. 273.

¹⁸⁰ Mérimée 1839, s. 55–57; Edwards 1865, s. 30; Vibert 1892, s. 80–81; Laurie 1895, s. 67–68; Ostwald 1904, s. 118; Blockx 1905, s. 35; Church 1908, s. 52–53; Eibner 1909, s. 435; Bouvier 1910, s. 86–91; Slansky 1960, s. 161, 165; Ślesieński 1966, s. 16; Hopliński 1990, s. 39; Carlyle 1999, s. 69–82; Carlyle 2001, s. 31–52.

¹⁸¹ Carlyle 2001, s. 27.

¹⁸² Meglipy dostępne były w dwóch odmianach – jasnej i ciemnej. Różniły się olejem, z którego zostały wykonane. Jasny zawierał olej lniany z dodatkiem octanu ołowiu jako sykatywy, natomiast ciemny zawierał prawdopodobnie pokost; Field 1841, s. 358, 359; Edwards 1865, s. 31; Gettens, Stout 1966, s. 35; Carlyle 2001, s. 101, 105, 391.

czy Winsor & Newton. Pod koniec wieku pojawiły się meglipy bursztynowe, które zamiast żywicy kopalowej zawierały bursztyn, a olej lniany został zastąpiony olejem makowym, sykatywowanym związkami ołowiu. Podstawową wadą meglipów było to, że ciemniały. Innymi materiałami, których używano do uzyskania mediów żelowych, były m.in. według opisów Fielda np. krochmal lub wosk¹⁸³.

Najpopularniejszym spośród mediów kopalowych było *Roberson's medium* produkowane przez firmę Roberson & Co. (fot. 96). Sprzedawano je w tubach. Medium to łatwo się rozprowadzało, było elastyczne, farby wprowadzone na obraz z jego użyciem pozostawały na miejscu i nie zmieniały kształtu. Mogło służyć zarówno do laserunków jako werniks, jak i do wprowadzania kryjących warstw oraz uzyskiwania faktury, poza tym powodowało, że warstwa malarska błyszczała się¹⁸⁴. Jego popularność była tak duża, że inne konkurencyjne firmy produkowały media o bardzo zbliżonym do niego składzie¹⁸⁵.

Według badań spoiw malarskich tego okresu w ostatnim dwudziestolecu XIX wieku znaczną rolę zaczęły odgrywać media malarskie oparte na żywicy bursztynowej. Jednak ze względu na ciemny kolor, jaki daje bursztyn, zalecano je głównie do stosowania w ciemnych kolorach¹⁸⁶.

Spośród innych żywic wykorzystywanych do produkcji mediów należy wymienić sandarak, który ze względu na to, że był tańszy od mastyksu, stosowany był jako jego substytut. Kopale i mastyks zastępowano również kalafonią, balsamem kanadyjskim czy kopaiwowym, rzadziej damarą.

Werniksy w tym okresie mogły być wykorzystywane w malarstwie w różny sposób. Najczęściej pełniły funkcję wykończeniową – ochronną, dodawano je do olejów w celu uświetnienia farby, służyły również jako werniksy pośrednie oraz jako sykatywa dla niektórych wolno schnących pigmentów¹⁸⁷.

Do werniksów olejnych stosowanych w 2. połowie XIX wieku zaliczyć należy przede wszystkim werniksy kopalowe i bursztynowe, do rozpuszczalnikowych mastyksowe, sandarakowe i kalafoniowe. Werniksy olejne polecano głównie jako spoiwo do farb, a nie jako werniksy końcowe¹⁸⁸.

Werniksy kopalowe, początkowo wykorzystywane jako lakiery powozowe, uważano za niezwykle trwałe. Cecha ta zaważyła zapewne na wzroście ich popularności oraz na rozpowszechnieniu w malarstwie artystycznym. Ufano, iż dzięki niej poprawiały trwałość obrazów. Według Carlyle werniksy i media tego typu swą renomę zyskały dzięki badaniom Mériméego, który twierdził, że obrazy braci van Eycków zachowały świetność kolorów dzięki spoiwu, jakim był werniks kopalowy. Utrzymywał on, że według jego badań po kilku latach werniks ten zachował swój jasny kolor¹⁸⁹.

Według literatury źródłowej werniksy kopalowe produkowane w 2. połowie XIX wieku najczęściej składały się z żywicy kopalowej, terpentyny i sykatywowanego oleju, zazwyczaj lnianego. Czasami zawierały dodatki innych żywic – mastyksu, sandaraku czy kalafonii. Jeśli chodzi o określenie miejsca pochodzenia żywic kopalowych, używanych do ich produkcji, to najczęściej wymieniane są kopale z południowej Ameryki, z Antyli, wschodnich Indii, Afryki i Nowej Zelandii. Za najlepsze uchodziły kopale *Zanzibar* lub *Sierra Leone*. Vibert podkreślał, że werniksy występujące w handlu pod nazwą werniksów kopalowych mogły nie zawierać w swym składzie kopali, a mieszaniny innych żywic. Według materiałów źródłowych były one często zastępowane żywicami kauryjskimi. Werniksy tego typu były dostępne w handlu przez cały XIX wiek. Były sprzedawane jako werniksy końcowe, ale przede wszystkim stosowano je jako media malarskie¹⁹⁰.

¹⁸³ Należy również zaznaczyć, że wosk dodawany był do pigmentów w trakcie produkcji farb i mimo że artyści świadomie nie stosowali mediów z jego dodatkiem, może być identyfikowany w pracach artystów tego czasu; Field 1841, s. 352, 360, 361, 375; Laurie 1895, s. 75; Callen 2000, s. 101; Carlyle 2001, s. 105–114.

¹⁸⁴ Przepis na *Roberson's medium* zawarty jest w: Carlyle 2001, s. 128–129.

¹⁸⁵ Przykładem tego mogą być media kopalowe oferowane m.in. przez firmy Winsor & Newton czy Reeves & Sons itp.; Carlyle 2001, s. 128–129.

¹⁸⁶ Mérimée 1839, s. 47; Ostwald 1904, s. 122; Blockx 1905, s. 104–106; Carlyle 2001, s. 129–131.

¹⁸⁷ Carlyle 2001, s. 57, 73.

¹⁸⁸ Laurie 1895, s. 75; Blockx 1905, s. 30; Slansky 1960, s. 192; Carlyle 2001, s. 57.

¹⁸⁹ Cyt. za: Townsend i in. 2004, s. 47; Carlyle 2001, s. 123.

¹⁹⁰ Mérimée 1839, s. 64; Field 1841, s. 375; Edwards 1865, s. 33; Church 1890, s. 53, 68–69; Vibert 1892, s. 85; Laurie 1895, s. 75; Hopliński 1990, s. 57, 58; Carlyle 2001, s. 57, 61–65, 361.

Pod koniec XIX stulecia popularne stały się werniksy bursztynowe. W katalogach firm malarskich odnotowano ich pojawienie się dopiero w latach 80. Według Carlyle były one przygotowywane w podobny sposób jak werniksy kopalowe. Ze względu na ich ciemny kolor zalecane były do laserunków w ciemnych barwach i jako medium malarskie lub jego dodatek¹⁹¹.

Spośród werniksów rozpuszczalnikowych najpopularniejszy był werniks mastyksowy¹⁹². Mastyks uzyskiwano z drzew *Pistacia lentiscus* rosnących zwłaszcza na wyspie Chios. Był drogi, więc zastępowano go innymi żywicami. Najczęściej werniksy takie były mieszaniną żywicy rozpuszczonej na zimno lub ciepło w oleju terpentynowym. Werniks mastyksowy sprzedawany był przez firmy artystyczne i oferowany już w ich najwcześniejszych katalogach. Występował zazwyczaj w dwóch wariantach – jako werniks przeznaczony do werniksowania obrazów i bardziej gęsty, przeznaczony do produkcji meglipów (masel malarskich)¹⁹³.

W handlu oferowano również werniksy składające się z innych żywic, np. damary, choć ta była mało popularna w tym okresie. Żywice kopalowe wykorzystywano także do produkcji werniksów spirytusowych. W handlu istniały również werniksy szelakowe, które zalecano głównie jako werniksy pośrednie lub retuszarskie i razem z boraksem jako media malarskie, jednak nie były tak popularne jak mastyksowe i kopalowe¹⁹⁴.

Na podstawie wypowiedzi Aleksandra Gierymskiego, a także osób, które go znały, wiadomo, że na pewno stosował dwa spoiwa handlowe – wspomniane wyżej *Roberson's medium* produkcji Roberson & Co. i *Copal en pâte* firmy Duroziez (fot. 97)¹⁹⁵. Oba były bardzo popularnymi w tym czasie, żelowymi mediami olejno-żywicznymi. W obu przypadkach udało się ustalić ich skład. Pierwsze z nich, jak wykazują materiały źródłowe zawarte w archiwum firmy Roberson & Co., składało się z werniksu olejnego kopalowego, oleju schnącego sykatywowanego oliwem i werniksu mastyksowego. Komponenty kopalowego medium *Copal en pâte* ustalono na podstawie badań oryginalnego XIX-wiecznego medium, zachowanego w fabrycznym opakowaniu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie jako pozostałości po dawnej pracowni konserwatorskiej. Jak wynika z przeprowadzonych analiz, w jego składzie najprawdopodobniej znajdował się również m.in. wosk. Te informacje stały się punktem odniesienia do identyfikacji mediów w obrazach artysty. Starano się przez analogię do wyników badań zachowanego oryginalnego medium, które potraktowano jako wzorzec, odnaleźć w badanych obrazach te same składniki.

W analizach porównawczych niezwykle przydatne okazały się również metody mikroskopowe. Przekroje poprzeczne próbek warstw malarskich obrazów artysty poddano bowiem porównawczej analizie mikroskopowej metodą mikroskopii standardowej VIS i fluorescencyjnej UV¹⁹⁶. Celem badań było zlokalizowanie spoiwa w stratygrafii próbek w celu określenia funkcji, jaką pełniło w analizowanych pracach. Zwracano uwagę przede wszystkim na ich fluorescencję, porównując ją z charakterystyczną, mlecznobiałą fluorescencją wzorcowej próbki kopalu. W pobranych próbkach warstw malarskich obrazów artysty szukano potwierdzenia występowania wyżej opisanego medium.

Interpretacja wyników badań spoiw i werniksów stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego była trudna z powodu wieloskładnikowej budowy warstw malarskich jego prac. Gierymski bowiem poza medium, które wykorzystywał do wykonania obrazów lub uzyskania wyraźnej faktury, stosował również oddzielnie spoiwa olejne. Ponadto w wielu jego pracach na przekrojach poprzecznych obserwowano występowanie warstw żywicznych pochodzących albo z laserunków, albo z zamalowywanych autorsko werniksów. Precyzyjną charakterystykę tych komponentów jego malarstwa utrudniają ponadto różnego rodzaju dodatki fabryczne do farb. I tak np. farby laserunkowe oparte na barwnikach organicznych bardzo często sprzedawano

¹⁹¹ Field 1841, s. 376; Edwards 1865, s. 33; Hopliński 1990, s. 59; Carlyle 2001, s. 67, 68.

¹⁹² Edwards 1865, s. 33.

¹⁹³ O sposobach przygotowania takiego medium czytaj w: Carlyle 2001, s. 75–82, 375, 376; por. też Field 1841, s. 372–375; Church 1890, s. 68–69, 124; Laurie 1895, s. 70; Slansky 1960, s. 193; Hopliński 1990, s. 51, 52.

¹⁹⁴ Carlyle 2001, s. 86, 96; Mayer, Myer 2002, s. 134.

¹⁹⁵ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 307.

¹⁹⁶ Rozłucka, Doleżyńska-Sewerniak 2010; Rozłucka, Arsyńska 2003, s. 10–21.

w mieszaniu ze spoiwem żywicznym, które miało za zadanie przyspieszenie ich schnięcia. Niektóre jasne farby, np. biele, żółcienie czy błękity, fabrykanci mieszały z olejami makowym lub orzechowym, zapobiegając w ten sposób jej żółknięciu. Dlatego też rozpoznanie tych olejów w warstwach malarskich obrazów artysty nie musi oznaczać, że były stosowane przez niego świadomie.

Specyfika techniki artysty, polegająca na nanoszeniu licznych poprawek i przemalówek autorskich na warstwy malarskie, w różnym czasie i na różnych etapach pracy nad obrazami, często o innym składzie chemicznym niż te, którymi wykonywał pierwotną kompozycję, powodowała, że w strukturze tych obrazów znajduje się różnorodna kompozycja spoiw. Rozdzielenie poszczególnych warstw technologicznych i separatywne ich badania w większości przypadków są trudne do przeprowadzenia z powodu spontaniczności działań artysty, polegających często np. na impulsywnym przemalowywaniu prac już zakończonych – niewykluczone, że wcześniej przez niego werniksowanych, a także wprowadzaniu warstw nowych farb na miejsca już wcześniej laserowane. Trzeba także zaznaczyć, iż w wielu przypadkach artysta takich korekt dokonywał miejscowo i w różnych okresach swej twórczości, czego przykładem jest wspomniany wcześniej obraz *Staruszka czuwająca przy zwłokach I*, rozpoczęty w Warszawie, a ukończony w Monachium. Pamiętać należy także, że obrazy Aleksandra Gierymskiego poddawane były często wielokrotnym zabiegom konserwatorskim, podczas których w ich strukturę wprowadzano nowe środki. Inną jeszcze przyczyną trudności analiz spoiw w obrazach Gierymskiego były werniksy końcowe, być może autorskie, jak i późniejsze – wprowadzane przez konserwatorów. Dlatego tylko kompleksowe analizy warstw malarskich z zastosowaniem wielu metod badawczych mogły przynieść wyniki dające jedynie ogólny obraz mediów, werniksów i olejów wykorzystywanych przez Aleksandra Gierymskiego.

100 ■ Już w trakcie wstępnych obserwacji powierzchni prac artysty w świetle rozproszonym i skośnym zwrócił uwagę fakt nadmiernego stosowania przez niego spoiw malarskich (fot. 105). Niektóre z nich w świetle UV wykazywały silną, mlecznobiałą fluorescencję. Dzięki tej cesze na fotografiach w tej technice uwidoczniły się fragmenty wykańczane przy ich zastosowaniu. W niektórych przypadkach całe powierzchnie obrazów artysty wykazywały równomierną fluorescencję, świadczącą o tym, że posługiwał się on nimi najprawdopodobniej jako werniksami lub równomiernym ich stosowaniu podczas malowania. W innych były to jedynie obszary, plamy czy sygnatury, które świadczą o miejscowym zastosowaniu takiego spoiwa i jednocześnie pozwalają wyodrębnić fragmenty opracowane przez artystę laserunkowo. Przez wnikliwą obserwację przekrojów warstw malarskich starano się lokalizować miejsca występowania tych spoiw. Interesujące było sprawdzenie, czy są one obecne w strukturze obrazów, a jeśli tak, to czy tworzą odrębne warstwy, czy ich dodatek znajduje się w masie poszczególnych farb, a także w których warstwach technologicznych występują. Starano się przypisać ich zastosowanie konkretnym warstwom technologicznym – podmalowaniom, właściwemu opracowaniu malarskiemu, laserunkom i werniksom.

W większości obrazów na podstawie badań mikrochemicznych wstępnie rozpoznano spoiwo warstw malarskich jako olejne lub olejno-żywiczne. Próbkę 28 obrazów poddano dalszym badaniom za pomocą spektroskopii w podczerwieni z transformatą Fouriera (FTIR) i chromatografii gazowej (GC), a 12 z nich dalszym analizom za pomocą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią masową (GC-MS). Przekroje poprzeczne tych próbek poddano porównawczej analizie mikroskopowej metodą mikroskopii standardowej VIS i fluorescencyjnej UV. Wybrane próbki poddano badaniom ramanowskim. Ze względu na brak możliwości pobrania wystarczająco reprezentatywnego materiału badawczego z poszczególnych farb czy warstw stratygraficznych do badań wykorzystano mieszaninę próbek, które pochodziły z różnych miejsc w obrazach. Wyniki badań zaprezentowane są w tabeli 17.

Dzięki kompleksowym analizom stwierdzono, że głównym spoiwem warstw malarskich dla pierwszego okresu monachijskiego (1868–1873) twórczości Aleksandra Gierymskiego był olej. Na przekrojach warstw malarskich obrazów powstałych w tym czasie w świetle UV można także obserwować występowanie najprawdopodobniej medium żywicznego lub olejno-żywicznego czy werniksu jako warstwy w kolorze mlecznobiałym¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Błony naturalnych żywic i oleju lnianego wykazują białą fluorescencję w UV. Jej odcień zmienia się z wiekiem od błękitnawego do żółtawozielonego; Rozłucka, Roznerska, Arszyńska 2000, s. 30; por. też Slansky 1965, s. 56.

Np. w obrazie *Hamlet* bezpośrednio na warstwach podmalowań znajdują się brązowe warstwy olejno-żywiczne (fot. 239–240, warstwy 3, 4), z których silną białą fluorescencją wyróżnia się warstwa 4. Trudno rozsądzić, czy jest to warstwa olejno-żywicznego spoiwa w typie imprimatury izolującego wstępne laserunkowe opracowanie, czy może warstwa barwiona, będąca wzmocnieniem wcześniej wykonanej wstępnej podmalówki, co należy dopuścić wobec tak silnej fluorescencji żywicy. Warstwa nr 5 zawiera także inkluzje tego spoiwa, co zdradza jego biała fluorescencja widoczna na przekroju w świetle UV. Badania ramanowskie tego spoiwa wykazały obecność żywicy kopalowej. W pracy *Wnętrze* z kolei warstwa malarska wykańczana była przy użyciu spoiwa żywicznego, być może werniksu, który za pomocą wielokrotnych muśnięć wprowadzany był w mieszanie z farbą jako warstwa laserunkowa (fot. 249, 250).

W obrazach powstałych w okresie 1873–1879 poza spoiwem olejnym, którym jest olej lniany, występują żywice. Analiza stratygrafii warstw malarskich dowodzi, iż w obrazach tych artysta stosował prawdopodobnie żelowe medium olejno-żywiczne. Zidentyfikowano je np. w obrazie *W altanie*, w warstwach wierzchnich opracowania ciemnego fraka postaci przedstawionej tyłem na obrazie. Farba ta zbudowana jest z meglipu i barwnika brązowego, najprawdopodobniej strąconego na wodorotlenku glinu. Zawiera ona także związki cynku, pełniące najprawdopodobniej funkcję sykatywy. Charakter budowy przekrojów ją zawierających wskazuje na to, że została ona zmieszana na palecie z medium olejno-żywicznym o silnej, białej fluorescencji w UV (fot. 101, 102). Medium to zastosowane zostało we fragmentach, w których występują duże ilości barwników organicznych. Być może artysta chciał przyspieszyć wysychanie tego rodzaju farb, dlatego zdecydował się na tak obfite jego użycie. Jak wykazały przeprowadzone badania, w jego skład wchodzi olej lniany, mastyks oraz żywica kopalowa – być może bursztyn. W obrazie *Pan w czerwonym fraku* analiza widm w podczerwieni wykazała występowanie medium zbliżonego do wzorcowego *Copal en pâte*. Badania przekrojów bocznych z kolei ujawniły występowanie werniksów pośrednich lub żywicznych warstw laserunkowych w warstwach malarskich tego obrazu. Ich obecność można tłumaczyć jedynie przemalowaniami autorskimi już skończonych kompozycji, co potwierdza liczne komentarze historyków sztuki na temat wielokrotnych korekt i przemalówek I wersji obrazu *W altanie*, którego *Pan w czerwonym fraku* jest fragmentem¹⁹⁸.

W latach 1879–1888 artysta nadal malował przy użyciu oleju lnianego oraz mediów żywicznych. We wszystkich badanych obrazach pochodzących z tego okresu zidentyfikowano takie składniki. Jednak należy przyjąć, że podstawowym spoiwem był olej. W niektórych obrazach zidentyfikowana żywica pochodzi prawdopodobnie z werniksów końcowych. Przykładem tego może być np. obraz *Kuter na brzegu morza*, na którego licu znajduje się znacznej grubości warstwa werniksu żywicznego. Obserwacja mikroskopowa przekroju próbki jego warstwy malarskiej wykazała silną, białą fluorescencję grubej powłoki tego werniksu (fot. 348, 349). Niewykluczone, że w tym przypadku artysta wykorzystał medium jako werniks. Obraz *Brama na Starym Mieście w Warszawie* z kolei Gierymski namalował przy użyciu żelowego medium olejno-żywicznego. Obszary jego występowania w tej pracy są zauważalne gołym okiem szczególnie w takich fragmentach kompozycji, jak spódnica staruszki na pierwszym planie czy dziewczyna w czarnym stroju przedstawiona przy prawej krawędzi obrazu oraz podcienie bramy. Ponieważ artysta wprowadził je w bardzo grubych warstwach, nadaje ono tej pracy cechy płaskorzeźby, a fragmentom wykonanym przy jego zastosowaniu szklistość i przestrzenność. Gęstość i żelowy charakter tego spoiwa doskonale ukazują fotografie przekrojów warstw malarskich tego obrazu w świetle VIS i UV (fot. 100, 329, 330). Analiza mikroskopowa przekroju poprzecznego próbki pobranej z fragmentu wykonanego przy jego zastosowaniu ujawniła nietypowe proporcje ilości spoiwa do pigmentu – przewagę medium o białej fluorescencji nad pigmentem. Fotografie VIS i UV oraz zdjęcia skaningowe tego medium ukazują mikrospeknięcia w jego masie, które spowodowało najprawdopodobniej odparowywanie lotnych substancji ze spoiwa, choć niewykluczone także, że zastosowanie nieschnących barwników organicznych, np. asfaltów. Dlatego też medium to założone w grubych warstwach spękało w charakterystyczny sposób, tworząc rozstępy w masie. Występowanie żywic w obrazach takich jak *Paź florencki* czy *Dama rokokowa* należy tłumaczyć także

¹⁹⁸ M.in. Witkiewicz 1950, s. 31, 111, 112; Bogucki 1959, s. 226.

obecnością w ich warstwach malarskich farb laserunkowych opartych na barwnikach organicznych (fot. 308, 309, 317, 318). Prawdopodobnie były to dodatki producentów. W obrazie *Paź florencki* zidentyfikowano olej lniany jako podstawowe spoiwo oraz mieszaninę żywic, prawdopodobnie damarę i mastyks. Żywica damarowa, choć nie była popularna w 2. połowie XIX wieku, jest identyfikowana w pracach artystów tworzących po 1850 roku. Jej obecność w próbkach można wiązać również z werniksem wtórnym, który mógł być wprowadzony na obraz podczas prac konserwatorskich. Lico obrazu *Dama rokokowa* natomiast ma szklisty i przestrzenny charakter, świadczący o obfitym zastosowaniu spoiwa olejno-żywicznego w warstwach malarskich. Podobieństwo do medium wzorcowego spośród obrazów badanych z tego okresu wykazuje jedynie spoiwo obrazu *Ołtarz rzymski*. W obrazie tym pełni ono funkcję laserunku bądź werniksu, który obecnie ma kolor ciemnobrązowy, a w świetle UV charakterystyczną mlecznobiałą fluorescencję. Badania Kiczek obrazów artysty z tego okresu również wykazały obecność spoiwa olejno-żywicznego, w którego skład wchodziły olej lniany i żywica damarowa, w skład werniksu natomiast żywica mastyksowa. Fakturalne efekty uzyskiwane przez artystę za pomocą medium błędnie jednak wiąże z terpentyną wenecką¹⁹⁹.

Lica prac Aleksandra Gierymskiego powstałych w latach 1888–1893 są błyszczące i przestrzenne. Świadczy to o nadmiernym zastosowaniu spoiw żywicznych przez artystę. Media te wprowadzane były przez Gierymskiego wielowarstwowo, powodując, że warstwy malarskie w wyniku wielokrotnego nawarstwiania tłustej farby są półprzezroczyste. Te spostrzeżenia potwierdza analiza przekrojów warstw malarskich próbek z nich pobranych, które ukazują ich nadmierną ilość w stosunku do użytego pigmentu czy farby. Główną rolą medium, spoiwa malarskiego jest zespolenie cząstek pigmentów w taki sposób, aby uzyskana farba łatwo się rozprowadzała. W przypadku obrazów Gierymskiego spoiwo odgrywa rolę masy plastycznej, dzięki której chce on uzyskać efekty trójwymiarowości przedstawianych elementów kompozycji artystycznych. Dlatego przy użyciu stosowanych przez niego mediów żelowych „rzeźbi” obserwowane przez siebie kształty. Tego typu efekty artysta uzyskiwał już w poprzednim okresie, co można zauważyć np. w obrazach *Brama na Starym Mieście w Warszawie*, *Piaskarze* czy *Trąbki*. W nokturnach również są one zauważalne, ale w tych pracach widoczne jest bardziej równomierne ich zastosowanie – całe powierzchnie obrazów takich jak *Opera paryska w nocy* czy *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* zbudowane są z masy spoiwa olejno-żywicznego, co ukazuje np. przekrój poprzeczny próbki z obrazu *Opera paryska w nocy* (fot. 103, 104). Jest to cecha charakterystyczna obrazów namalowanych przez Gierymskiego w tym czasie. W obrazie *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* z kolei olejno-żywiczne spoiwo o charakterystycznej, opisanej wcześniej fluorescencji znajduje się nie tylko w samej warstwie malarskiej, ale również miejscowo w laserunkowej warstwie ostatniej (fot. 363, 364). Badania składu mediów używanych przez artystę w tych latach wykazały obecność oleju lnianego (16, 17, 18) oraz żywic – z drzew iglastych (kalafonii?) (15, 17), mastyksu (15), ewentualnie sandaraku lub kopali (15). Laserunki obrazu *Opera paryska w nocy* wykazują podobny skład do medium *Copal en pâte*.

Okres krakowski w twórczości Gierymskiego (1893–1894) w niniejszej pracy reprezentują trzy szkice (19, 20, 21) i jedna praca studyjna (22). Badania spoiw użytych do ich wykonania wykazały obecność głównie spoiwa olejnego, którym był olej lniany. Niewielkie dodatki żywic (najprawdopodobniej mastyksu, kopali, sandaraku i damary) pochodzą prawdopodobnie z warstw werniksów końcowych lub bardzo niewielkiej ilości medium jako spoiwa do farb. Obserwacje przekrojów warstw malarskich w UV nie wykazały występowania charakterystycznych dla artysty żelowych mediów malarskich w szkicach. W pracy studyjnej – *Chłopcu niosącym snop* Gierymski posłużył się ciemnobrązowym medium w warstwach malarskich głównie partii cieni. Medium to także ma mlecznobiałą fluorescencję w ultrafiolecie (fot. 451, 452).

Ostatni okres w twórczości artysty, lata 1895–1901, wykazuje znaczne różnice pod względem użytego spoiwa w stosunku do okresów poprzednich. Dominuje spoiwo olejne. W dwóch przypadkach zidentyfikowano olej lniany (24, 26), w czterech przypadkach zaś mieszaninę olejów schnących, prawdopodobnie oleju lnianego i np. makowego czy orzechowego (23, 25, 29, 31), ewentualnie sam olej orzechowy czy makowy. Poza tymi olejami w badanych obrazach zidentyfikowano także niewielkie dodatki spoiw żywicznych.

¹⁹⁹ Kiczek 2000, s. 48, 49.

W obrazach z tego czasu istnieje prawdopodobieństwo występowania damary, sandaraku i mastyksu. Żywice te są najprawdopodobniej częścią autorskich werniksów lub mediów. W okresie tym artysta rezygnuje z lśniących i tłustych warstw malarskich. Powierzchnie jego obrazów stają się chropowate i matowe. Można jednak zaobserwować zastosowanie tłustych żywicznych laserunków w niektórych obrazach artysty powstałych w tym czasie (np. 25), ale podkreślić należy, że służą one Gierymskiemu do oddania głębi cieni, raczej nie są stosowane w partiach światła, o czym będzie można przeczytać w dalszej części pracy.

Podsumowując badania spoiw w obrazach Aleksandra Gierymskiego, należy zwrócić uwagę na kilka zasadniczych zagadnień. Po pierwsze należy podkreślić, że dominującym spoiwem był olej. We wszystkich okresach twórczości artysty aż do okresu ostatniego jest to przede wszystkim olej lniany. W obrazach powstałych w ostatnich latach aktywności artystycznej Gierymskiego zidentyfikowano występowanie olejów orzechowego lub makowego, ewentualnie ich mieszanin z olejem lnianym. W większości badanych obrazów zidentyfikowano również żywice. W przeważającej części wchodziły one w skład mediów malarskich, ewentualnie werniksów świadomie stosowanych przez artystę. W nielicznych obrazach ich występowanie należy tłumaczyć pochodzeniem z werniksów końcowych lub były to dodatki producentów materiałów malarskich. Na przestrzeni swojej twórczości artysta stosował media żelowe, które wprowadzał na płótna w grubych warstwach. Nie udało się jednak dokonać bezwzględnego rozpoznania środków je sykatywujących, ponieważ występują one prawie zawsze w mieszaninie z pigmentami, których skład chemiczny uniemożliwiłby wyciągnięcie precyzyjnych wniosków na ten temat.

Analiza porównawcza wzorcowego medium *Copal en pâte* z widmami spoiw z obrazów artysty wykazuje analogie w kilku przypadkach. Były to prace *Pan w czerwonym fraku*, *Ołtarz rzymski* i *Opera paryska w nocy*. Zbliżony skład do *Roberson's medium* wykazują także media obrazów *W altanie* i *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*. Należy więc wysunąć przypuszczenie, że w wymienionych obrazach Gierymski mógł zastosować wspomniane spoiwo. Nie można wykluczyć także innej interpretacji wyników tych badań. Producenci materiałów malarskich, chcąc obniżyć koszty produkcji tych środków, zastępowali te najdroższe składniki tańszymi substytutami. Mastyks np. zastępowano sandarakiem, a żywice kopalowe kalafonią. W przypadku *Roberson's medium* mimo tego, że jego skład jest znany, to mógł być w rzeczywistości inny niż wskazują na to materiały źródłowe. Należy być więc ostrożnym w wyciąganiu ostatecznych wniosków odnośnie do doszukiwania się analogii wyników przeprowadzonych badań z danymi literaturowymi.

Ciekawe, uzupełniające informacje na temat spoiw w obrazach artysty przyniosły mikroskopowe porównawcze badania przekrojów próbek w świetle VIS i UV, skonfrontowane dodatkowo z obserwacją mikroskopową próbek wzorcowych żywic naturalnych i próbki oryginalnego, XIX-wiecznego, medium *Copal en pâte*. Wykazały one, że jednym ze spoiw stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego było medium zawierające najprawdopodobniej żywicę kopalową o silnej, białej fluorescencji w promieniach UV. Medium o takiej fluorescencji występuje w następujących obrazach artysty: *Hamlet*, *Wnętrze*, *W altanie*, *Dama rokokowa*, *Brama na Starym Mieście w Warszawie*, *Kuter na brzegu morza*, *Ołtarz rzymski*, *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* i *Chłopiec niosący snop*. Ta cecha umożliwiła prześledzenie lokalizacji tej substancji w stratygrafii obrazów. Medium to w obrazach Aleksandra Gierymskiego pełni bardzo zróżnicowane funkcje – typową w malarstwie funkcję spoiwa farb (np. 14), czystego medium, zarówno w charakterze międzywarstw (np. 1), jak i laserunków ewentualnie werniksów (np. 12) (fot. 99), czy plastycznej masy służącej artyście do uzyskania impastów i wyraźnej faktury malowanych przedmiotów (np. 10).

Wśród zidentyfikowanych żywic dominują mastyks, żywice kopalowe, żywice z drzew iglastych – sandarak oraz damara. W jednym przypadku istnieje prawdopodobieństwo występowania bursztynu (6). Analizując stosowane przez Gierymskiego spoiwa w kontekście handlowych i dostępnych w 2. połowie XIX wieku, trzeba podkreślić, że stosował takie, które były powszechnie dostępne i popularne. Rodzaj żywic i olejów zidentyfikowanych w powyższych badaniach odpowiada tym najczęściej wymienianym w podręcznikach artystycznych oraz w katalogach firm produkujących w tym czasie materiały malarskie.

Obecność i świadome stosowanie przez Gierymskiego żywic kopalowych dowodzą, iż uległ on popularnej w XIX wieku tendencji do ograniczania czy zastępowania spoiw olejnych mediami opartymi na żywicach

kopalowych, które według ówczesnych przekonań miały uchronić obrazy przed powstaniem spękań i zniszczeń. Takie media stosowało wielu artystów w tym czasie, np. prerafaelici, Pankiewicz czy Riepin. Używane przez artystę w ostatnim okresie jego twórczości oleje orzechowy czy makowy mogą dowodzić z kolei wpływu na jego technikę malarstwa impresjonistów. Gierymski, rozjaśniając paletę, zmienił w tym czasie także oleje na mniej żółknące. W tym miejscu należy zaznaczyć, że mogły być one również dodatkami handlowymi do stosowanych przez niego farb.

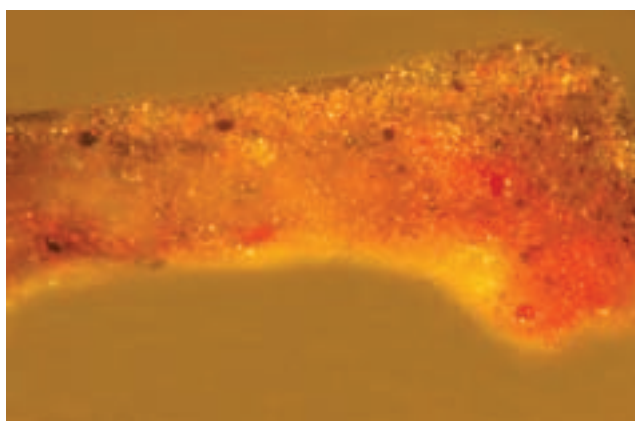
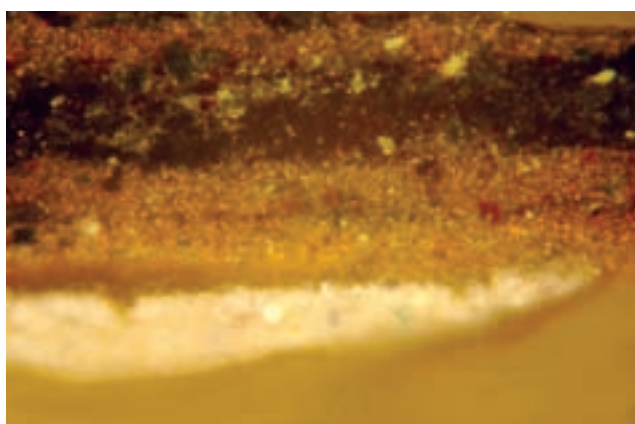
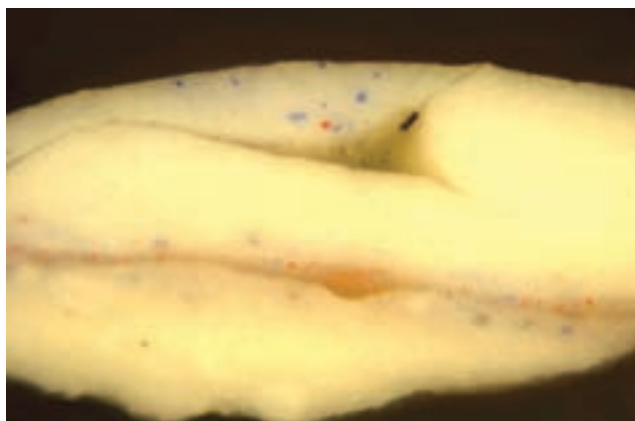
Ważną i charakterystyczną cechą techniki Aleksandra Gierymskiego jest to, że stosował on spoiwa z nadmiarem, dlatego lica jego obrazów w wielu przypadkach świecą się, uniemożliwiając ich swobodny odbiór. Nadmiar spoiwa zwiększa transparentność warstw malarskich, stają się one szkliste. Fakturalne operowanie przez Gierymskiego mediami żelowymi spowodowało powstanie charakterystycznych efektów trójwymiarowych oraz nadało niektórym jego obrazom cechy płaskorzeźby. Wprowadzanie ich w bardzo grubych warstwach skutkowało jednak powstawaniem szeregu zniszczeń powierzchni jego prac, np. charakterystycznych rozstępów warstw malarskich, o czym będzie mowa w kolejnym rozdziale.



Fot. 96. Roberson's medium stosowane przez Aleksandra Gierymskiego (fot. w: L. Carlyle, JAIC, 1999)



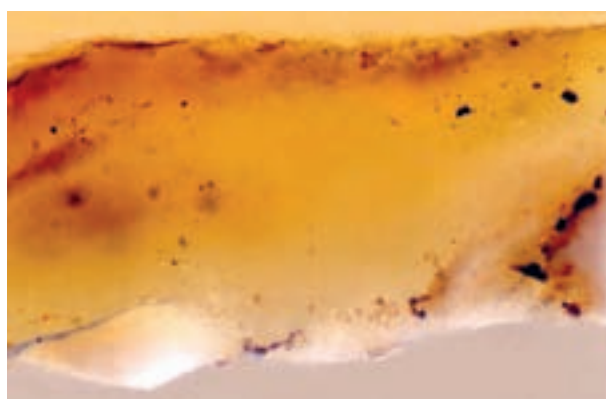
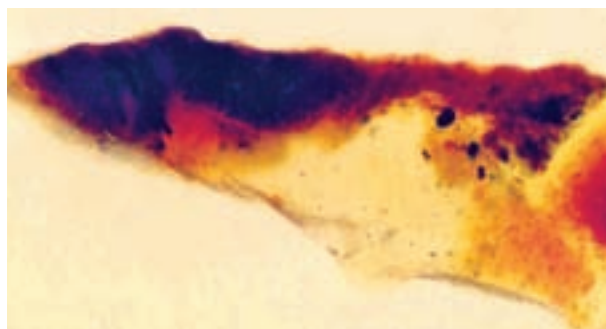
Fot. 97. Medium Copal en pâte stosowane przez Aleksandra Gierymskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 98–100. Przekroje poprzeczne próbek warstw malarskich z obrazów Aleksandra Gieryskiego w świetle VIS ukazujące ilość spoiwa w warstwach malarskich oraz miejsce jego lokalizacji, którą oznaczono strzałkami.

Od góry:

- Opera paryska w nocy (1891) spoiwo olejno-żywiczne zastosowane w międzywarstwowych laserunkach;
- Kanał w Wenecji w nocy (1885–1893?) spoiwo zastosowane jako werniks końcowy lub laserunek spodniej kompozycji, a na nim warstwy malarskie kompozycji wtórnej wykonane ze spoiwem użytym z nadmiarem;
- Brama na Starym Mieście w Warszawie (1883), spoiwo wprowadzone na obraz w masie, a w nim zatopione cząstki pigmentów (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 101–104. Przekroje poprzeczne próbek warstw malarskich z obrazów Aleksandra Gierymskiego w świetle VIS i UV ukazujące nadmiar spoiw i ich fluorescencję w UV. Od góry: W altanie (1876–1880) i Opera paryska w nocy (1891) (fot. Z. Rozłucka)



Fot. 105. Fragment obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie w świetle skośnym. Zwracają uwagę grube warstwy meglipu olejno-żywicznego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

108
■



Fot. 106. Lico obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach I w świetle UV. Widoczne laserunki żywiczne (kopalowe) o silnej, mlecznobiałej fluorescencji w ultrafiolecie, wprowadzane na obraz głównie w jego centralnej części. Przy użyciu tego spoiwa artysta wykonał także sygnaturę (fot. P. Frączek)

III.

TECHNIKA MALARSKA ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

1. Tradycja i innowacja w technice malarskiej artysty

Aleksander Gierymski podejmował w swym malarstwie głównie tematy i problemy sobie współczesne, np. rejestrowane z naturalistyczną precyzją pejzaże, widoki miast, wnętrza kościołów, obce literackiej sztuce akademickiej. Ich wykonanie wymagało jednak nowej techniki. Obiektywne odtwarzanie natury, do czego Gierymski w swej twórczości uparcie dążył, wiązało się z odrzuceniem tradycyjnych, uczelnianych metod pracy i stosowaniem analiz koloru w naturze. Technika, jaką operował, wyrosła jednak ze sztucznych zasad malarstwa akademickiego, co miało nieodwracalny wpływ na historię, jakość wykonania i wartości artystyczne jego dzieł. Ta dwoistość pracy artystycznej, polegająca z jednej strony na pasji twórczej związanej z pragnieniem wiernej rejestracji natury, a z drugiej na przywiązaniu do tradycji metod akademickich, jest cechą charakterystyczną całego pokolenia malarzy tworzących w okresie kształtowania się zasad nowej estetyki malarstwa, mającej wpływ na rozwój technik malarskich tego czasu. Była to podstawowa rozterka twórcza Gierymskiego, która wielokrotnie była przyczyną niszczenia i przemęczania przez niego obrazów.

O skrupowaniu akademizmem malarstwa Aleksandra Gierymskiego pisało wielu różnych krytyków i historyków jego twórczości¹. Uwagi te można odnieść również do sfery technicznej i technologicznej malarstwa tego artysty. Gierymski przeszedł przez wszystkie etapy nauczania akademickiego. Uczniem Akademii monachijskiej pozostawał bardzo długo – bez mała 5 lat (1867–1872), podczas gdy np. jego brat Maksymilian, nie licząc kilkumiesięcznej nauki w Warszawskiej Klasie Rysunkowej, studentem Akademii był nieco ponad rok (VI 1867–X 1868). Zdobyte tam podstawy nauki rozwijał następnie w pracowni Franciszka Adama (1815–1886) do 1870 roku. Metody nauczania, które Aleksander Gierymski poznał w ciągu tych lat studiów, pomimo jego silnej osobowości twórczej miały niezaprzeczalny wpływ na sposób operowania przez niego farbą, budowania kompozycji kolorystycznych i strukturalnych jego obrazów oraz metody pracy. Aby jednak przybliżyć ten problem twórczości artysty, należy przyjrzeć się metodom kształcenia w szkołach artystycznych w tym czasie, ówczesnie dominującym konwencjom technicznym i nowoczesnym trendom w malarstwie, związanym ściśle ze sferą techniki i technologii malarstwa.

Gierymski początki kilkumiesięcznej edukacji artystycznej odebrał w Klasie Rysunkowej w Warszawie, gdzie kształcił się najprawdopodobniej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza (1803–1883)². W Klasie tej „zajęcia dzielone były na 4 kategorie: na rysunek z gipsów, którym kierowali Hadziewicz i Kamiński, rysunek z ornamentów i wzorów, którego dozorowali Hegel i Zaleski, na techniczny, nad którego nauką pieczę sprawowali Podczaszyński i Woliński. Rysunek pejzaży prowadził tylko sam jeden Breslauer”³.

Na temat metod operowania farbą i pędzlem wpajanych przez profesorów w warszawskiej szkole zachowały się lakoniczne wypowiedzi jej uczniów, na podstawie których można przypuszczać, że musiały one być zbliżone do systemu nauczania w innych ośrodkach artystycznych w tym czasie. Nauka rysunku

¹ Sygietyński 1886, s. 64; Witkiewicz 1950, s. 5, 6, 112–115; Starzyński 1961, s. 197; Starzyński 1967, s. 9.

² Stępień 1975, s. 331.

³ Puciata-Pawłowska 1939, s. 11.

polegała na wykonywaniu przerysów z wzorów, studium modeli gipsowych – głównie posągów antycznych. Prawdopodobnie dominowała tendencja wielowarstwowa z wykorzystaniem laserunków i podmalowań, tzw. sosów⁴. Sam Hadziewicz – nauczyciel Gierymskiego – według Masłowskiego „to renesansista kompilator, autor niezliczonych kompozycji religijnych i nie tak licznych portretów, bez indywidualności, choć nie bez kultury pędzla, niezły kolorysta, technolog i »laserunkowiec«”⁵. Gerson z kolei uważał, że: „[Hadziewicz] nie uważał ani siebie, a i nikomu za winę branie cudzych pomysłów za swoje i przerabianie ich na sposób własny. [...] W obrazach jego można było nie tylko spotkać się ze starożytnymi posągami kolorystem tylko ożywionymi, ale, jak to łatwo sprawdzić, całe pomysły brał w zupełności, wymiar tylko i barwy zmieniając”⁶.

Krytycy sztuki Aleksandra Gierymskiego pomijają często ten okres w analizach jego twórczości i podkreślają brak wpływu Hadziewicza na malarstwo artysty. Znajduje to uzasadnienie w wielu kwestiach, chociażby w odrębnej tematyce podejmowanej przez obu artystów, ale czy rzeczywiście w technice? Uważam jednak, że metody nauczania proponowane przez szkołę warszawską, a szczególnie silne zwracanie uwagi na rysunek i formę mogły w pewien sposób zostawić ślad na młodym artyście i następnie w dalszych etapach nauki w Monachium przyjąć formę indywidualnej cechy jego malarstwa.

Monachium w latach 60. i 70. XIX wieku, a więc w czasie studiów Aleksandra Gierymskiego, było „międzynarodowym wielkim ośrodkiem nauczania. Rynkiem handlowym sztuki sprzyjającym gustom mieszczańskim, ośrodkiem, w którym mieszały się ze sobą różne wpływy artystyczne”. Według Masłowskiego był to ośrodek „transmitujący z zachodu na wschód Europy zniekształcone prądy nowoczesności”⁷. Jak zauważyli historycy sztuki, w tym czasie nie było w akademii zdecydowanego kierunku nauczania, a ten, który był, wahał się między schyłkowym postromantyzmem a sztucznym eklektycznym pseudorealizmem⁸. Pracownia tradycjonalisty Kaulbacha mieściła się obok uważanej wówczas za nowoczesną pracowni Dieza, w której – jak to określił Witkiewicz – panowała swego rodzaju „orgia kolorystów”, będąca sprzeciwem wobec wszechobecnej liniowej kaligrafii i bezkolorowości⁹. Najbardziej reprezentatywna w tym czasie była jednak szkoła Piloty’ego, która była szkołą pedanterii¹⁰.

W Monachium panowała wówczas moda na realizm, podlany ciemnymi sosami Stimmungu, który płynął z Francji od połowy stulecia. Obrazem „stimmungowym” wg Witkiewicza w tym czasie „był zawsze obraz ciemny. »Stimmung« stosował się do obrazów wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza. W ogóle było to pojęcie, które obejmowało sferę zjawisk świetlnych i barwnych o skali niskiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych lub stępionych, modelację, która nie zużywała najwyższych światła, a obraz »zestimowany« był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu”¹¹.

Ważną zaletą Monachium były jego muzea: Nowa Pinakoteka, gdzie można było spotkać malarstwo nowej szkoły niemieckiej: Szrona, Kaulbacha, Piloty’ego i in., oraz Stara Pinakoteka z malarstwem Rembrandta, Rubensa, sztuką holenderską i staroniemiecką. Większość artystów, którzy przybywali na studia do Monachium, edukację zaczynała od ich zwiedzania¹².

System nauczania na Akademii monachijskiej, na której kształcił się Aleksander Gierymski, nie różnił się zasadniczo od dydaktyki innych szkół artystycznych w tym czasie. Pomimo pewnych różnic dotyczących liczby i rodzaju poszczególnych przedmiotów edukacja akademicka w różnych ośrodkach europejskich w XIX wieku była podobna. W ciągu wielu okresów system nauki i metody pracy nie uległy wyraźnym

⁴ Masłowski 1974, s. 115, 118; Gerson 1897, s. 18.

⁵ Hadziewicz 1974, s. 115.

⁶ Gerson 1886, cyt. za: Masłowski 1974, s. 115.

⁷ Tamże.

⁸ Masłowski 1974, s. 115.

⁹ Witkiewicz 1950, s. 7.

¹⁰ Masłowski 1974, s. 152.

¹¹ Witkiewicz 1950, s. 155, 156.

¹² Masłowski 1974, s. 154, 155; Stępień 1883, s. 15.

zmianom. Metodyka nauczania na akademiach zakładała wieloetapowy podział nauki. Główną rolę w tym hierarchicznym systemie odgrywała nauka rysunku (fot. 107). Malowanie i technika pełniły funkcję podrzędną. Wzorami do naśladowania były sztuka antyku oraz natura¹³.

Według badań Stępień Akademia monachijska organizacyjnie podzielona była na klasy¹⁴. Ich układ podporządkowany był hierarchii dwustopniowej. Stopień niższy obejmował naukę podstaw warsztatu danej dyscypliny, głównie rysunku. Stopień wyższy – naukę kompozycji i realizacji zadanych tematów w klasach mistrzowskich, prowadzonych przez wybitnych, znanych artystów, z których nazwiskami utożsamiano poszczególne szkoły. Naukę rysunku rozpoczynano w sławnej *Antikenklasse* od wykonywania rysunków odlewów gipsowych rzeźb antycznych. Początkowo studenci wykonywali same kontury, następnie uczyli się cieniowania. Modelunek światłocieniowy – *chiaroscuro*, stanowił ważny element edukacji artystycznej. Studiowanie wyidealizowanych form antycznych ukierunkowywało studentów w kolejnych etapach nauki. Uczyło idealizowania formy, co było niezbędne przy realizacji studium postaci żywego modelu, którego naukę podejmowano w *Naturklasse* po opanowaniu poprzedniego etapu. Modele bardzo często przybierały pozy naśladujące pozy posągów klasycznych, dlatego nauka rysunku z modelu była zbliżona do nauki rysunku z odlewów¹⁵.

Kiedy oceniono, że student jest dobrym rysownikiem, pozwalano mu na pracę pędzlem i farbą w klasie pośredniej, tzw. *Technische Malklasse*. W niektórych szkołach lekcje malarstwa rozpoczynano od kopiowania. Po wstępnym wprowadzeniu przez profesora w tajniki rzemiosła studenci rozpoczynali kopiowanie fragmentów obrazów nauczyciela lub obrazów muzealnych. Następnie przechodzili do malowania aktu z natury, najpierw ucząc się *chiaroscuro*, a kolejno opracowania kolorystycznego monochromatycznej podmalówki. Cały system nauki ukierunkowany był na kończący szkołę konkurs na najlepszą kompozycję obrazu na zadany temat, który wykonywano w *Komponierklasse*. Należy przy tym zaznaczyć, że tematy prac konkursowych oparte były głównie na historii, mitologii i literaturze¹⁶.

Pierwszym krokiem w wieloetapowej realizacji pracy na konkurs było wykonanie szkiców rysunkowych, a następnie szkicu kompozycyjnego. Szkice te malowane były śmiało i szeroko. Ich celem było uchwycenie kolorystycznego i rysunkowego zarysu pomysłu. Kolejnym krokiem było wykonanie starannych studiów z natury wybranych elementów kompozycji, które przenoszono na płótno i sklecano w całość w jednym dziele. Skończony obraz, zrealizowany w wielu żmudnych etapach, odbierał cechy spontaniczności i oryginalności pracy, co podkreślane było przez krytyków akademickich metod malarskich¹⁷.

Uzupełnieniem akademickiej edukacji była nauka w prywatnych pracowniach samodzielnych, uznanych artystów. Bardzo często studenci, uczęszczając na zajęcia na akademii, jednocześnie rozwijali praktycznie swe malarskie umiejętności pod kierunkiem wybranych przez siebie preceptorów. Według Stępień prywatna dydaktyka znanych malarzy dopełniała rygory akademickie¹⁸.

Wypowiedzi studentów tej uczelni na temat metod nauczania technik artystycznych są marginalne i pojawiają się głównie przy opisach metod kształcenia w tym ośrodku, czego przykładem może być wspomnienie Benedyktynowicza: „Antyki mieszczą się w czterech salach, z których dwie są pod kierunkiem prof. Strähubera, a drugie dwie – prof. Hiltenspergera; posiadają one wiele pięknych figur. Staranny rysunek węglem jest głównym tutaj przedmiotem, dającym możliwość poznania pięknych linii w konturze i proporcji w kształtach.

Szkoła prof. Anschütza ma za przedmiot rysunek z modelu żywego i naukę modelowania olejnymi farbami; przewodnik jej ściśle przestrzega swoich uczniów, aby nie bawiąc się w koloryt, starali się przede

¹³ Stattler 1832, s. 6–9; Witkiewicz 1950, s. 7; Jakimowicz, Ryszkiewicz 1963, s. 76–81; Ślesiński 1966, s. 14; Althöfer 1987, s. 11; Mai 1987, s. 25; Bomford i in. 1991, s. 11; Callen 1993, s. 8, 10–14; Stępień 2003, s. 50–54; Townsend i in. 2004, s. 22.

¹⁴ Stępień 2003, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 22, 23, 50, 51; por. też Stattler 1832, s. 8; Ślesiński 1966, s. 14; Callen 1993, s. 8.

¹⁶ Stattler 1832, s. 8–9; Jakimowicz, Ryszkiewicz 1963, s. 76; Ślesiński 1966, s. 14; Bomford i in. 1991, s. 11–13; Callen 1993, s. 8; Stępień 2003, s. 50.

¹⁷ Callen 1993, s. 13.

¹⁸ Stępień 2003, s. 43; por. też Bomford i in. 1991, s. 16, 17.

wszystkim o nabycie techniki w malowaniu, doprowadzając kilkoma farbami wypukłość form w rysunku [chodzi zapewne o wstępną podmalówkę i modelunek światłocieniowy *chiaroscuro*].

[...] Na następnym kursie – w oddziale profesora Wagnera, na palety uczniów przychodzi cały zapas najświetniejszych farb i tutaj bogactwo kolorytu – przy modelacji, którą już dobrze poznać należy – główną gra rolę, łącząc przymioty przejrzystości, efektu i siły, które umiejętnym użyciem farb przezroczystych przez tak zwane laserowanie osiągnąć się dadzą.

Po skończeniu tych wszystkich kursów w miarę zdolności, w dłuższym lub krótszym czasie, trzeba kołatać do bramy jednej ze szkół kompozycyjnych, gdzie już nie można samowolnie się przenieść i tylko po złożeniu dowodów swego talentu, jakie takowe przez kierującego szkołą za dostateczne uznane zostaną. Szczególnie przy furcie do szkoły Piloty’ego ciężka zaporą i osobliwych wymagają tam legitymacji¹⁹.

O sztucznych praktykach wykonywania modelunku światłocieniowego wspomina Jan Rosen: „Profesor Strähuber, pod którego kierownictwo dostałem się, zmuszał uczniów do rysowania miesiącami gipsowych odlewów naturalnej wielkości, starając się o sztuczne efekty cieniowania²⁰. Wojciech Kossak natomiast napisał o silnym przywiązaniu do sztuki antyku: „przez dwa lata rysowałem Olimp, na przemian: Wenery, Apollinów, Nioby, Herkulesów, Laokonów, to znów żyjące modele, co dzień wieczorem akty męskie i kobiece²¹. W tym miejscu należy wspomnieć, że Aleksander Gierymski w Sali antyków pozostawał przeszło 9 miesięcy²².

O metodach nauczania techniki malarstwa w słynnej wówczas w całych Niemczech klasie kompozycji malarza historycznego Karla Piloty’ego, nauczyciela Aleksandra Gierymskiego, także niewiele wiadomo. Profesor ten nie pozostawił po sobie żadnego podręcznika czy skryptu na temat technik artystycznych, choć wiadomo, że jego klasa słynęła z dbałości właśnie o tę stronę malarstwa. O jego szkole zachowało się jednak dobrze ją charakteryzujące wspomnienie Witkiewicza: „W roku 1872 zwiedzaliśmy z Siemiradzki szkołę kompozycyjną Pillotiego, w monachijskiej Akademii sztuk pięknych. W każdym przedziale spotykało się obrazy, przedstawiające sceny z historii, lub ilustracje jakichś tekstów; [...]. Z ciemnej głębi tła brunatnego wydobywały się połyski pancerzy, głębokie tony aksamitów, kanciaste płaszczyzny adamaszków, połyski pikowanego atłasu, ogromne krezy, strusie pióra, pyszne rajtarskie buty, olbrzymie ostrogi, halabardy i rapiery, poza którymi ledwie dawały się dostrzec ludzkie twarze, o schematycznych wyrazach, i giesty, studyowane na konwencyonalnej grze niemieckich aktorów. Wszystko to było ułożone według znanej metody Pillotiego, ze środkowym punktem, zajęтым przez bohatera i zgrupowaniami dookoła niego, jak chórzyci koło tenora, drugorzędnymi postaciami, z pierwszoplanowymi figurami, pomagającymi zagłębianiu się dalszych planów, i z wielkim bogactwem akcesoryów. Wszędzie czuć było poza rzeczywistym nieraz talentem, szkołę, szablon, rękę i myśl profesora²³.

Według Benedyktynowicza: „Podstawą jego [Piloty’ego] szkoły jest malowanie wszystkiego w obrazie z natury tak dalece, że malując obraz historyczny, każe szyć kompletne kostiumy ze wszystkimi szczegółami, drobiazgami; nie pozwala najmniejszej bagatelki zaimprovizować na pamięć, ustawia kompletne wnętrza mieszkań wiejskich w pracowni i sprowadza drzewa i krzewy, oświetlając je na różne sposoby, stosownie do treści i efektu założonego w obrazie. Jako uczeń Delaroche’a stoi na czele romantyków niemieckich, wyłamujących się spod formy klasycznej; jako zaś realista w wykonaniu, sprowadził on sztukę niemiecką na nowe zupełnie tory, wyzwala ją z twardego i surowego stylu wielkich skądinąd Dürera i Corneliusa. W szkole swojej wszystkie uprawia rodzaje, a nawet pejzaż ważną w obrazie jego uczniów odgrywa rolę i wybornie bywa traktowany; każda zaś praca, która wyjdzie spod jego kierunku na świat, jest niezaprzeczeniem wielkim arcydziełem²⁴.

¹⁹ Benedyktynowicz 1869, cyt. za: Masłowski 1974, s. 159.

²⁰ Rosen 1933, s. 31.

²¹ Kossak 1913, s. 41.

²² *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 45–47.

²³ Witkiewicz 1950, s. 5, 6.

²⁴ Benedyktynowicz 1869, cyt. za: Masłowski 1974, s. 159.

Piloty miał olbrzymi wpływ na twórczość swoich podopiecznych²⁵. Prace, które wychodziły z jego pracowni, miały rozpoznawalny styl. Cechował je fotograficzny realizm, malarska wirtuozeria, kolorystyka oparta na gamie szarości i brązów, stanowiących podstawę dla czystych i nasyconych barw, a pod względem kompozycyjnym wieloplanowość, narracyjność i wyrafinowanie konstrukcji²⁶. Od swych studentów wymagał mistrzostwa technicznego, wzniosłej tematyki opartej na dramatycznym, heroicznym temacie, zaczerpniętym z literatury bądź z historii, i wierności naturze, uzyskiwanej dzięki fotografii. Były to cechy charakteryzujące jego szkołę. Obrazy malowane przez jego uczniów pod kątem techniki malarskiej były do siebie bardzo zbliżone. Różniła je tematyka. Piloty zachęcał do tematyki Szekspirowskiej, do ilustrowania dziejów narodowych, ukazywania wydarzeń mających przełomowe znaczenie w dziejach ludzkości. Prace jego uczniów charakteryzowała wierność w oddawaniu kostiumów i detali, teatralność grupowania postaci. Piloty zwracał szczególną uwagę na rysunkową precyzję wykonania. Od uczniów wymagał, aby jednym uderzeniem pędzla uzyskiwali zamierzony efekt, aby światła i ostateczne bliki wykonane były lekko, finezyjnie, brawurowo i grubo, ponieważ takie wykończenie pracy dawało obrazom efekt lekkości i świeżości. Doradzał również laserowanie i manewrowanie tonami. Jego szkole zarzucano manierę operowania stonowanymi barwami oraz przesadną pompatyczność i zdobniczość. Piloty'ego krytykowano także za zbyt przywiązywanie wagi do techniki, a nie do przesłania obrazu, oraz za zbyt dużą ingerencję w kompozycje prac swych uczniów – narzucanie im własnego stylu. Szeroki zakres wykorzystania fotografii w jego szkole, który przyczyniał się do fotografizmu przedstawień prac jego studentów, był również poddawany krytyce²⁷.

Na podstawie badań przeprowadzonych przez Mai oraz analiz wizualnych obrazów uczniów Piloty'ego, którzy kształcili się w tym czasie w Monachium, należy stwierdzić, że sama konwencja techniczna stosowana w jego pracowni nie różniła się od wielowarstwowej i pracochłonnej, światłocieniowej konwencji *chiaroscuro* – powszechnej w tym czasie i stosowanej w innych szkołach artystycznych²⁸. Wiele opisów metodyki malarskiej znaleźć można w popularnych w XIX wieku podręcznikach technologicznych, których autorami byli albo sami artyści, którzy w systemie akademickiego nauczania odczuwali niedostatek wiedzy na ten temat, lub wykładowcy wyższych uczelni artystycznych. Najwięcej jednak ten temat pisze Bouvier²⁹. Według tego autora metody pracy stosowane w szkołach artystycznych podporządkowane były ścisłym regułom. Proces malarski podzielony był na określone etapy. Rysunek według jego opisu przenoszony był na podobrazie za pomocą przerysu przez kalkę lub wykonywany sztyftem z wolnej ręki. Następnie opracowywano wstępny modelunek światłocieniowy – szkic. Jego wykonanie rozpoczynano od podmalowań. Lawowano je zazwyczaj za pomocą cienko rozprowadzonej, pomarańczowo-brązowej farby, zwanej potocznie sosem. Kolor ten wprowadzany był stosunkowo swobodnie. Modelował on partie cieni i półtonów bez precyzyjnego opracowywania szczegółów. Na nią przychodziła transparentna warstwa cienia w zbliżonym kolorze. To ciemne podmalowanie w końcowym dziele pozostawało widoczne w najciemniejszych partiach. Światła opracowywane były gęstą farbą mieszaną z bielą (fot. 108). Pierwszym krokiem we właściwym opracowaniu kolorystycznym było wprowadzenie koloru lokalnego, który następnie rozjaśniano przez stopniowe dodawanie bieli. Półtony opracowywano kolorem złamanym. Poszczególne odcienie barw nakładano obok siebie i na końcu łączono ze sobą końcem pędzla, tak aby z daleka dukt nie był widoczny i poszczególne pociągnięcia narzędzia stapały się w całość. Na końcu wprowadzano ostateczne światła i pogłębiano cienie. Jednocześnie opracowywano tło. Gdy podmalowanie zostało zakończone, obraz pozostawiano do całkowitego wyschnięcia. Następnie suche już podmalowanie przeszlifowywano w celu wygładzenia powierzchni przed rozpoczęciem wykańczania obrazu. Metoda wykańczania pracy była

²⁵ Do uczniów Piloty'ego należeli m.in. Józef Brandt, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Henryk Siemiradzki, Władysław Czachórski, Franz von Lenbach, Hans Makart, Franz von Deffreger.

²⁶ Witkiewicz 1950, s. 5; Stępień 2003, s. 57.

²⁷ Witkiewicz 1950, s. 5, 6; Rabenda 2003a, s. 58–83.

²⁸ Mai 1987, s. 25.

²⁹ Bouvier 1827, s. 207–231.

podobna do opracowywania podmalowań, oprócz tego, że wprowadzana farba była bardziej przezroczysta i świetlista oraz większą uwagę skupiano na delikatnej gradacji tonów. W malarstwie akademickim cienie malowane są zawsze gładko za pomocą cienkiej warstwy farby, natomiast światła opracowywano impastowo. Prace akademickie wykonywano według stałych zasad – przedmioty pierwszego planu malowano grubo, dalszych planów cienie. Grubiej malowano np. nos i usta, tło natomiast laserunkowo. Pędzel prowadzony był po formie. Unikano też zbędnych czy przypadkowych jego pociągnięć. Takie opracowanie malarskie nie tylko zwiększało iluzję trójwymiarowości form, ale również urozmaicało powierzchnię obrazu. Jak wynika z literatury, zakres kolorów używanych do podmalowania był ograniczony, a także zdominowany przez kolory ziemne. Bouvier do opracowania karnacji polecał stosowanie dwóch oddzielnych palet, jednej dla podmalowań, drugiej do wykończenia. Do wykonania podmalowań stosował tylko 9 pigmentów, włączając biel i czerń. Sugerował jednak, że kolory te powinny być rozmieszczone na palecie w przynajmniej piętnastu grupach, składających się z mieszanin trzech barw. Każda z nich pełniła określoną funkcję w podmalowaniu. Jego paleta do wykańczania była znacznie szersza i składała się z szesnastu pigmentów. Rozmieszczone były one na palecie w jeszcze bardziej złożonych kombinacjach i mieszaninach, dających w sumie 66 odcieni. Pigmenty najpierw mieszano ze sobą, a następnie rozmieszczano w trzech rzędach z różną zawartością bieli przy zewnętrznej krawędzi palety. Bouvier jako werniksu pośredniego używał werniksu białkowego. Poza nim stosował także żywicę mastyksową rozpuszczoną w oleju terpentynowym. Metoda malarska przedstawiona w jego pracy odpowiadała typowemu akademickiemu schematowi malarskiemu na akademiach w całej Europie, który obowiązywał zapewne także na Akademii monachijskiej i w pracowni Piloty'ego. Świadczą o tym zachowane prace mistrza oraz obrazy jego uczniów, np. Czachórskiego czy Leibla³⁰.

114

Monografiści twórczości Gierymskiego zgodnie podkreślają odmienną kompozycję jego prac od reguł wpajanych podczas studiów przez Karla Piloty'ego, zaznaczając jednak, że akademizm wpłynął na sposób wykonania jego dzieł³¹. Sygietyński w *Albumie* poświęconym twórczości Gierymskich informuje, że Piloty tygodniami nie odzywał się do artysty za to, że ten nie chciał komponować obrazów według jego wskazań³². Jednak pomimo silnej indywidualności artystycznej Gierymski przejął ze szkoły mistrza metodę pracy, co jest niezwykle istotne dla jego twórczości, w tym także stosowanej przez niego techniki. Metoda ta polegała na wykonywaniu etud kompozycyjnych, następnie opracowywaniu kompletnych studiów wybranych jej fragmentów i w konsekwencji sklejanu ich w całość w jednym dziele oraz na malarstwie tonalnym – akademickiej konwencji *chiaroscuro*. Takie skrępowanie narzuconą metodą akademicką wpłynęło na całą twórczość Gierymskiego, z tym także artysta walczył w swym malarstwie³³.

Metody stosowane na akademiach były ze sobą sprzeczne. Z jednej strony zachęcano do szybkiej pracy, z drugiej reguły malowania ukierunkowane były na długotrwały proces malarski, związany z budowaniem obrazu przez wprowadzanie niezliczonych ilości warstw farb. Studenci w czasie studiów rzadko mieli możliwość wykańczania swoich prac, poza pracami wykonywanymi na coroczny konkurs. Ich studia były zdominowane przez wykonywanie kompozycyjnych szkiców malarskich czy wstępnych podmalowań. Jednak teoria akademicka zakładała złożoność procesu malowania, podkreślając teorię wykończenia. Awangardowi artyści byli źle ustosunkowani do tych pracochłonnych technik. Zwracali uwagę na ekspresję, indywidualizm i osobistą kreatywność w malarstwie. Osiągnięcie tych cech było niemożliwe przy zastosowaniu starannego opracowania malarskiego, zalecali więc metodę *alla prima*³⁴.

W 2. połowie XIX wieku wielu artystów podejmowało próby kompromisu między tradycyjnymi i nowoczesnymi technikami malarskimi. Eksperymentując, łączyli początkowo elementy starych i nowych, bardziej ekspresyjnych i spontanicznych metod opracowania malarskiego, które w końcu zdominowały działalność

³⁰ Ślesieński 1970, s. 281; Bleyl 1987, s. 122–128; Bomford i in. 1991, s. 12–13; Callen 1993, s. 12–13; Callen 2000, s. 89.

³¹ Sygietyński 1886, s. 64; Witkiewicz 1950, s. 5, 6, 112–115; Starzyński 1961, s. 197; Starzyński 1967, s. 9.

³² Sygietyński 1886, s. 64.

³³ Starzyński 1961, s. 197.

³⁴ Vibert 1892, s. 114, 115; Callen 1993, s. 16.

artystyczną, wypierając techniki światłocieniowe³⁵. Do artystów, w których twórczości można zauważyć ewolucję techniki malarskiej i techniczne eksperymenty, należał również Aleksander Gierymski.

Do odchodzenia od światłocieniowej, akademickiej konwencji w praktyce artystycznej w tym okresie przyczyniły się m.in. rozwój malarstwa plenerowego, w pracy warsztatowej wspomaganie się fotografią, nowe właściwości masowo produkowanych materiałów malarskich i przede wszystkim naturalistyczne tendencje w sztuce – dążenie do odzwierciedlenia w obrazach prawdy. Utożsamiano ją wówczas z efektami naturalnego światła, w przeciwieństwie do sztucznego światła w malarstwie akademickim i związanej z nim konwencji *chiaroscuro*. Ewolucji tej sprzyjały popularne wówczas teorie i odkrycia dotyczące optyki i światła słonecznego.

Według Callen istotny wpływ na ewolucję technik malarskich w 2. połowie XIX wieku miało również rozpowszechnienie mechanicznie ucieranych pigmentów³⁶. Taki proces produkcji farb powodował, że pigmenty zatracaly indywidualne cechy, a dodawane do nich wypełniacze nadawały różnym farbom jednolitą, maślaną konsystencję. Ujednoczenie konsystencji farb przez różnego rodzaju dodatki, takie jak np. wosk, przyczyniło się do powstania malarstwa kryjącego i fakturalnego. Stosując takie farby, trudno było uzyskać cienkie – typowe dla malarstwa akademickiego, przejrzyste cienie. Powodem ewolucji techniki malarskiej w tym okresie było również stosowanie bardzo już wówczas popularnych białych fabrycznych gruntów. Uzyskanie głębi przestrzeni na takich zaprawach za pomocą popularnych dotąd przejrzystych cieni stało się niemożliwe. Nowoczesne, produkowane na szeroką skalę materiały malarskie w pewien sposób wymusiły na artystach rezygnację z opracowywania cieni cienko. Obrazy również w cieniach malowano kryjąco. Była to podstawowa zmiana w sposobie opracowania malarskiego w tym czasie. Taką metodę stosowali już wcześniej romantycy oraz wielu przedstawicieli kierunku realistycznego.

Mai jako jeszcze inny powód ewolucji technik malarskich wskazuje zmiany w akademickim systemie nauczania³⁷. Akademie coraz częściej krytykowano za sztywność wobec tradycji, stało się to podłożem zmian. W okresie tym można zaobserwować tendencje do zwracania większej uwagi na technikę wykonania, czego przykładem może być Akademia monachijska i klasa Piloty'ego. Zmiany doprowadziły do tego, że materiał, farby i kolory stały ponad celem ilustracyjnego lub przedmiotowego przedstawienia lub przynajmniej traktowane były równorzędnie jako nierozdzielne. Niektóre elementy programu akademii stały się także podłożem niezależnych innowacji. Takim elementem edukacji był olejny szkic kompozycyjny mający przygotować studenta do konkursu, który wykonywany był swobodnie, z rozmachem i ekspresją. Najważniejsza była spontaniczność i oryginalność, a nie staranne wykończenie³⁸. Wszystkie te czynniki były także przyczyną ewolucji techniki malarstwa Aleksandra Gierymskiego.

Gierymski był artystą świadomym zachodzących wówczas przemian estetycznych, a szczególnie ewolucji technicznej i technologicznej w malarstwie. Był to artysta ambitny, chcący utrzymać się w nurcie przemian artystycznych, o czym sam wielokrotnie informuje na kartach swej korespondencji³⁹. Technika malarska w jego obrazach ewoluowała – ulegała przeobrażeniom wraz ze zmianami tendencji w zakresie np. tematyki czy zmian środowiska, w którym przebywał, inspiracji czy po prostu metod pracy.

Jak wykazały przeprowadzone analizy, w obrazach powstałych w pierwszym okresie monachijskim twórczości artysty widać jego przywiązanie do akademickich metod malarskich. Dowodem na to są szczególnie dwie kompozycje: *Hamlet* (fot. 236) oraz *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* (fot. 109, 257). Oba Gierymski wykonał w konwencji światłocieniowej – *chiaroscuro*. Prace przy obrazie *Hamlet* artysta rozpoczął od wykonania rysunku w typie wstępnego podmalowania pędzlem kompozycji pracy. Wykonał je mieszaniną pigmentów i barwników w spoiwie olejnym. Taki skład farby gwarantował, że warstwa ta nie była ani zbyt ciężka, ani też kryjąca. Kolejnym krokiem było wymodelowanie lub pogłębienie ciemnych

³⁵ Callen 1993, s. 16.

³⁶ Callen 2000, s. 89; Callen 1993, s. 25–27.

³⁷ Mai 1987, s. 26, 33.

³⁸ Callen 1993, s. 14, 13.

³⁹ M.in. *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 325.

partii obrazu. Na tym etapie Gierymski zastosował brązową farbę laserunkową zmieszaną ze spoiwem żywicznym, prawdopodobnie kopalowym. Zastosowanie takiego spoiwa miało na celu przyspieszenie schnięcia warstwy podmalowania i tym samym przyspieszenie pierwszego etapu pracy. W obrazie tym dodatkowo zaobserwowano obecność warstwy izolującej i być może delikatnie tonującej na monochromatycznym opracowaniu światłocieniowym. W przypadku tego obrazu jest to warstwa olejno-żywiczna zawierająca werniks kopalowy i niewielką domieszkę brązowej farby laserunkowej. Nie zaobserwowano występowania całościowej imprimatury płótna, warstwa ta bowiem nie jest obecna w partii nieba. Tego typu zabiegi były często stosowane w malarstwie akademickim. Wykonanie podmalowania i imprimatury w systemie malarskim dawnych mistrzów było zabiegiem rutynowym. Stanowiło jeden z ważniejszych etapów malarskich. Wykonanie imprimatury ograniczało się zazwyczaj do stonowania najczęściej białej zaprawy przez pokrycie jej półprzezroczystą warstwą olejnej lub olejno-żywicznej farby. W zależności od warsztatu i okresu powstania dzieła miejsce jej w obrazie ulegało zmianom. Mogła być wykonana na rysunku lub pod nim, czasami już na podmalowaniu. Opracowanie modelunkowe z kolei w praktyce artystycznej mogło być precyzyjne lub szkicowe. Jego celem było rysunkowe i światłocieniowe ustalenie kształtu planowanej kompozycji. Zarówno imprimatura, jak i podmalówka mają wpływ na końcowy efekt plastyczny dzieła, ponieważ bardzo często pozostają widoczne w cieniach i częściowo w półtonach, stanowiąc w ten sposób spoiwo kolorystyczne kompozycji malarskiej. Do ich wykonania należało stosować farby schnące szybko, ponieważ wykorzystanie farb wolno schnących na tym etapie malarskim mogło być powodem powstawania spękań oraz w oczywisty sposób przedłużałoby proces wykonania obrazu. W 1. połowie XIX wieku wykonanie podmalowania w praktyce akademickiej było regułą. Jednak w drugiej połowie tego stulecia techniki malarskie ulegały uproszczeniom, dlatego artyści w tym czasie rezygnowali z ich stosowania. Obecność tych warstw technologicznych w malarstwie artysty świadczy o jego przywiązaniu do obowiązującej jeszcze wówczas konwencji akademickiej.

Na monochromatyczne i cienkie podmalowanie w obrazie *Hamlet* artysta wprowadzał stopniowo kolejne warstwy farby. Są to kolory lokalne, które w następnym etapie modelował przez rozjaśnianie czy przyciemnianie. Nadmalowanie Gierymski opracował w taki sposób, że kolor wstępnego podmalowania pozostaje widoczny. Jedynie w najciemniejszych fragmentach artysta pogłębił go w ostatecznym etapie brązem. Poszczególne warstwy Gierymski wprowadzał jedna na drugą po wyschnięciu spodnich. Na końcu gęstą farbą opracował najwyższe światła. *Wnętrze mieszkania Gierymskich* w fazie wykonania podmalówki wykonane jest analogicznie, choć ze względu na to, że jest to szkic malarski, a nie studium, jak w przypadku obrazu *Hamlet*, wykonane jest ono swobodniej, w sposób szkicowy, z pozostawieniem śladów szczeciny pędzla. Struktura tego szkicu jest akademicka, obraz ma tonującą, bursztynową imprimaturę, zbudowany jest od rysunku przez monochromatyczne, brązowe podmalowania do warstw półkryjących i kryjących właściwej warstwy malarskiej. Po wyschnięciu warstw wstępnego opracowania Gierymski opracował nadmalówkę, którą wykonał swobodnie, podkreślając szkicowy charakter pracy. Dukt pędzla kieruje się po formie malowanych przedmiotów. Cienie są cienkie i półprzezroczyste, światła impastowe.

Sposób wykonania pracy *Wnętrze* jest inny (fot. 248). Różnica wynika prawdopodobnie z faktu, że artysta namalował go na innym obrazie. Z tego powodu też przypuszczalnie zastosowanie konwencji *chiaroscuro* nie było możliwe i choć miejscowo można obserwować brązowy kolor przeświecający w ciemnych partiach kompozycji, np. w partii kotar, to nie jest wykluczona jego przynależność do kompozycji spodniej. Metoda opracowania malarskiego tej pracy jest także klasyczna. Na szare półtony Gierymski wprowadzał kolory lokalne, a następnie modelował bryły przez stopniowe ich rozjaśnianie lub przyciemnianie. Ostateczne światła wmalował bardziej gęstą farbą. Końcowym etapem prac było miejscowe laserunkowe wykończenie kompozycji farbami z użyciem spoiwa żywicznego.

Analiza wizualna innych prac artysty pochodzących z tego czasu potwierdza spostrzeżenia na temat przywiązania Aleksandra Gierymskiego do konwencji akademickiej. Szczególnie dobrze obrazuje to szkic do kompozycji konkursowej *Kupiec wenecki* (fot. 2), na którego niezamalowanych krawędziach widnieje

bursztynowa podmalówka w typie jednolitego stonowania podobrazia, a także brązowe, monochromatyczne, światłocieniowe podmalowania poszczególnych fragmentów kompozycji. Są one widoczne m.in. w opracowaniu płaszcza postaci przedstawionej przy lewej krawędzi obrazu. Szkic ten ukazuje także kolejność wprowadzania przez artystę warstw opracowania barwnego. Ważnym elementem struktury tego obrazu jest rysunek. W tej niedokończonej pracy jest on widoczny w partiach kolumnady. Wykonany jest ciemnoszarą farbą, przypuszczalnie pędzlem. Istotne jest to, że występuje on nie na podmalówce, a na warstwie malarskiej. Świadczy to o tym, iż artysta w trakcie wykonywania studium korygował wcześniej wykonany wstępny szkic, albo w tym przypadku precyzyjny rysunek istnieje dopiero w tej fazie pracy nad kompozycją, co byłoby niezgodne z tradycją akademickiego nauczania. Obraz ten powstał w pracowni Piloty'ego, co dodatkowo przemawia za tym, że w jego szkole konwencja *chiaroscuro* również obowiązywała. Spostrzeżenia te potwierdzają badania obrazów Władysława Czachórskiego, artysty, którego malarstwo do końca pozostało wierne tradycji akademickiej i który w tym samym czasie studiował na Akademii monachijskiej i w klasie mistrza. Oskar Rabenda w analizie warsztatu tego artysty dostrzegł charakterystyczne dla niego cechy warsztatowe. Zaliczył do nich m.in. bursztynową podmalówkę z wyciągnięciem cieni czernią, którą Czachórski ustalał rysunek i cienie. Wykonywał ją kraplakiem z czerwieni i brązem żelazowym. Taką samą stosował uczeń Piloty'ego Leibl⁴⁰. Podobną wykonywał brat artysty Maksymilian Gierymski. Już na podstawie analizy wizualnej jego prac można stwierdzić jej występowanie np. w szkicach *Wyjazd na polowanie* (1871/1872), *Brzoza* (ok. 1867), *Jabłoń nad potokiem* (ok. 1868) i in.

Aleksander Gierymski poza akademicką techniką wykonania swych obrazów w pierwszym okresie monachijskim posługuje się również uczelnianymi metodami pracy. Mam na myśli wykonywanie licznych szkiców i studiów fragmentów kompozycji finalnych. Świadectwem tego jest nie tylko wspomniany wyżej szkic do kompozycji konkursowej *Kupiec wenecki*, ale również dwa szkice malarskie zatytułowane i błędnie rozpoznane jako *Wnętrze* i *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium*, będące faktycznie studiami do obrazu *Przed pojedynkiem*.

Klasyczną strukturę warstw malarskich mają inne obrazy artysty pochodzące z następnego okresu jego twórczości (1873–1879), np. szkice do obrazu *Austeria rzymska* (fot. 56). Już na podstawie ich analizy wizualnej można stwierdzić występowanie w nich podmalowania w kolorze umbry palonej. W tym miejscu warto zwrócić również uwagę na sposób prowadzenia pędzla w obu szkicach oraz na charakter ich właściwego opracowania malarskiego, porównując jednocześnie ze sposobem wykonania innej pracy finalnej, powstałej w zbliżonym czasie – *Gry w mora*. Warstwa malarska w szkicach we wszystkich jej partiach jest kryjąca, momentami impastowa, w przeciwieństwie do wygładzonej pracy finalnej. Szkice malowane są ekspresyjnie. Pociągnięcia pędzla są niezależne od formy. Tworzą zbitek swobodnych plam, których celem było uchwycenie i zakomponowanie kolorystyki obrazu oraz układu plam jasnych i ciemnych. *Gra w mora* wykonana została w inny sposób. Praca namalowana jest cienko, gładko i subtelnie. Ślady pędzla są niewidoczne. Wszystko jest wymuskane i wygładzone. Obraz pozbawiony jest impastów. Modelunek obrazu jest miękki, opracowany precyzyjnie i wykończony laserunkowo. Taka rozbieżność w sposobie opracowania malarskiego szkiców i studiów była typowa w praktyce akademickiej w tym czasie.

W okresie tym artysta zaczyna traktować materię malarską z większą swobodą. I tak np. w obrazie *Płaskorzeźba antyczna* warstwa malarska budowana jest w akademicki sposób, ale dukt pędzla nie jest zatarty. Obraz malowany jest krótkimi pociągnięciami narzędzia z zastosowaniem laserunków. Bogate, tłuste laserunki występują również w studium do obrazu *W altanie* pt. *Fontanna*. Laserunki przyciemniają i ocieplają chłodniejsze barwne podmalowanie, światła malowane są impastowo i impresyjnie. W obrębie warstwy malarskiej niektórych prac artysta różnicuje fakturę, co widoczne jest np. w opracowaniu tła i postaci obrazu *Ksiądz pijący wino*. Postać malowana jest gładko, a tło przez wielokrotne nawarstwianie impastów jakby dla oddania przestrzenności kompozycji, nadania realności i trójwymiarowości malowanym przedmiotom, w tym przypadku altanie.

⁴⁰ Rabenda 2003b.

Wyraźny kontrast w sposobie opracowania malarskiego pomiędzy pracami wykonanymi w pierwszym okresie monachijskim a włoskimi (1873–1879) obrazuje *Sjesta włoska* (I). Kompozycja ta namalowana jest za pomocą wielokrotnie nanoszonych grubych warstw farb. W wielu miejscach malatura jest tak kryjąca, że sprawia wrażenie uzyskanej przez wprowadzenie farb na podobrazie wprost z tuby. Pociągnięcia pędzla są szerokie i swobodne. Dukt narzędzia jest widoczny. Nie zawsze biegnie po formie. Miejscami widoczne są smugi farb wprowadzonych za pomocą przecierki. W obrębie warstwy malarskiej obecne są także laserunki. Farba nawarstwiana była tyle razy, że spowodowała powstanie bardzo chropowatej faktury, co szczególnie widoczne jest w partii nieba. Obraz spękał już w trakcie pracy nad nim, a artysta na bieżąco zamalowywał powstające defekty malatury. Struktura i chropowata faktura obrazu odróżnia go od prac powstałych w Monachium. W obrazie tym widać, w jak dużym stopniu artysta odszedł od konwencji akademickiej. Inny jest sposób wykonania drugiej wersji tego tematu. Obraz jest lżejszy, malowany miejscami bardzo ekspresyjnie, jakby za jednym podejściem, choć i w tej pracy znajdują się fragmenty, które artysta wykonał ciężiej. W obrębie jego warstwy malarskiej widoczne są różne metody opracowania malarskiego, czyli brązowe podmalówki, laserunki, przecierki oraz pociągnięcia kryjącą farbą. Artysta w kompozycjach tych zapożycza swobodny sposób operowania pędzlem, jaki można obserwować np. w jego szkicach do obrazów studyjnych. Taki swobodny, ekspresyjny sposób opracowania malarskiego może być również inspiracją malarstwem np. Tycjana, o czym wspominają historycy sztuki⁴¹.

W zbadanych pejzażach Aleksandra Gierymskiego powstałych w latach 1876–1880 prześledzenie kolejnych etapów malarskich jest trudne, ponieważ obrazy te wykonane są kryjąco i często impastowo przez wielokrotne wprowadzanie warstw farby. W przypadku jednego z nich udało się zaobserwować występowanie brązowego wstępnego podmalowania. Jest to *Studium I*. Jego obecność w tej pracy może świadczyć o przywiązaniu artysty do akademickiej konwencji nawet podczas wykonywania studiów plenerowych. Obraz ten, jak wskazują źródła, artysta wykonywał, a przynajmniej zaczynał właśnie w plenerze⁴². Jego struktura malarska różni się od pozostałych również klasyczną konstrukcją, wykonany jest on bowiem od cienkich, laserunkowych cieni przez półkryjące i kryjące półtony do impastowo opracowanych światła. Warstwy wstępne nadmalówki wykonane są cienko, farbą z dużą ilością spoiwa, kolorem chłodnym, który następnie w trakcie dalszych prac malarskich artysta laserunkami ocieplał i przyciemniał. Nad wszystkimi pozostałymi z wymienionych obrazów Gierymski pracował w wielu sesjach, o czym świadczy złożona, wielowarstwowa budowa przekrojów ich warstw barwnych oraz badania powierzchni tych obrazów w świetle skośnym oraz w świetle i reflektografii w UV. Wykazują one, że Gierymski poprawiał je nawet po zakończeniu i zawerniksowaniu. Wprowadzał zmiany na różnych etapach działań, dlatego warstwy laserunków lub werniksów żywicznych znajdują się między kryjącymi warstwami malarskimi. Autopoprawki przyczyniły się do powstania charakterystycznej faktury tych obrazów. W obrębie ich powierzchni w wielu przypadkach nie pokrywa się ona z finalnym przedstawieniem. Tworzą ją zamalowane przez artystę impasty oraz faktura światła aktualnych. Rentgenogramy tych obrazów ukazują z kolei, że pracę nad ich wykonaniem autor rozpoczynał od namalowania pejzażu – tła. Na nim dopiero umieszczał postacie, a w przypadku obrazu *Begonie* donice z kwiatami. Być może też wykańczał je w pracowni, malując z modelu lub fotografii. W przypadku tych obrazów należy jednak zwrócić uwagę na to, że podmalowanie brązowe nie jest w nich widoczne. Kolor tych prac studiowany był najprawdopodobniej w naturze w świetle słonecznym, dlatego artysta musiał zrezygnować z akademickiej konwencji na rzecz wiernej obserwacji motywu, w tym koloru. Być może chęć wierności naturze – analiza barw w naturalnym słońcu i wynikająca stąd konieczność odchodzenia od *chiaroscuro* była przyczyną tak licznych poprawek autorskich i przemalowań. Ważną cechą studiów do tego cyklu jest to, że cienie w nich są kryjące i pogłębione ostatecznie laserunkami. Brązowe podmalowanie, którym artysta wspomagał się, malując inne obrazy w pierwszym okresie monachijskim i latach późniejszych, w tym cyklu albo nie były stosowane, albo zamalowane zostały przez artystę w trakcie licznych autopoprawek. W przypadku tych prac należy zwrócić uwagę również na to, że artysta starał się,

⁴¹ Bogucki 1959, s. 193; Starzyński 1961, s. 160, 179, 182; Starzyński 1967, s. 15, 18; Malinowski 2003, s. 260.

⁴² *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 216.

aby cienie w nich pozostały gładkie. Gierymski wstępnie opracowywał je kryjąco, a nie w sposób akademicki półprzezroczysto, a następnie wykańczał laserunkowo. Światła w tych pracach pod względem faktury są nadal najbardziej wyróżniającymi się elementami kompozycji. Sposób wprowadzania poszczególnych warstw farby nie został w ich przypadku przez artystę podporządkowany ścisłym regułom, jak w światłocieniowej konwencji akademickiej. Pewna przypadkowość w stosowaniu określonych metod opracowania malarskiego – mam na myśli naprzemienną wprowadzanych kryjąco warstw farby, laserunków, przecierek półsuchego pędzla itp. – świadczy o tym, iż koncepcja kolorystyczna obrazów powstawała w trakcie malowania. Studia plenerowe i zmienne słoneczne oświetlenie uniemożliwiło zastosowanie sztucznych akademickich reguł malarskich stosowanych w malarstwie przy sztucznym świetle, dlatego artysta zapewne wielokrotnie wprowadzał drobne poprawki w trakcie pracy nad obrazami. Poszczególne warstwy malarskie poza światłami wmalowywane są w stosunkowo cienkich warstwach, pokrytych licznymi laserunkami.

W analizie techniki wykonania kompozycji powstałych w tym czasie szczególną uwagę należy zwrócić na obraz *Pan w czerwonym fraku*. Jest to fragment pociętej przez artystę pierwszej wersji obrazu *W altanie*. W jej przypadku wyróżnia się bardzo gruba warstwa farby pokrywająca składające się z kilku części podobrazie. Warstwy kolorów Gierymski wprowadził na obraz kryjąco, bez dbałości o zachowanie klasycznej budowy strukturalnej. W niektórych fragmentach nienaturalnie gruba powierzchnia malatury sprawia wrażenie ubitej. Być może, gdy warstwy farb były jeszcze mokre, autor własnoręcznie starał się obniżyć lub wyrównać fakturę obrazu.

Niektóre prace z tego cyklu, np. *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku*, charakteryzuje inne wykonanie – szkicowy charakter. W obrazie tym artysta kolory wprowadzał za pomocą muśnięć półsuchego pędzla, dlatego farba zatrzymała się jedynie na splotach płótna, nie pokrywając spodnich warstw. Kolory górne i spodnie działają na siebie symultanicznie, intensyfikując się nawzajem i wywołując wibrację barw. Tego typu efekty – wykorzystywanie barw warstw dolnych w budowaniu końcowych efektów kolorystycznych stosowali chętnie w swym malarstwie impresjoniści. Gierymski w obrazach z tego okresu, w przeciwieństwie do malarstwa tej grupy artystów, rzadko stosuje takie chwyt malarskie. W pracach do tego cyklu można obserwować większą swobodę w traktowaniu akademickiej konwencji. Pozostałością jej jest budowanie iluzji przestrzeni impastami światła oraz stosowanie laserunków. Cechą wyróżniającą te prace jest ich bogata faktura uzyskana przez nawarstwianie kryjących warstw farby z zachowaniem śladów szczeciny pędzla i kształtu plam oderwanych czasami od formy. Artysta rozbija w nich również kolor lokalny licznymi niuansami i subtelnymi barwnymi zaobserwowanymi przez niego w obrębie malowanych przedmiotów. Gierymski w pracach tych buduje formy nie tylko czystym modelunkiem tonalnym, jak np. w obrazach *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* czy *Kupiec wenecki*, ale także zbiorem różnokolorowych plam w połączeniu z modelunkiem światłocieniowym. Zwraca również uwagę to, że cienie tych obrazów mają kolor, a w obrębie półtonów widoczne są błękitne refleksy świadczące o obserwacji barw w naturze. Z tych wszystkich powodów technikę wykonania tych prac artysty można uznać w pewnym sensie za nowatorską w stosunku do prac wcześniejszych, świadczącą o poszukiwaniu przez niego nowych środków wyrazu. Skrępowanie Gierymskiego akademizmem w tych pracach związane jest także ze stosowaniem metod przygotowawczych, głównie żmudnego wykonywania studiów malarskich i sklejanie ich w finalnym dziele w jedną całość.

W wielu obrazach Aleksandra Gierymskiego z okresu warszawskiego (1879–1888) sposób opracowania malarskiego zbliżony jest do akademickiej konwencji światłocieniowej. W niektórych z nich zaobserwowano bowiem występowanie brązowych podmalowań. Najbardziej widoczne jest to w obrazie *Ołtarz rzymski* (fot. 354). Sposób jego opracowania jest analogiczny do takich prac, jak *Hamlet* czy *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium*, powstałych na początku lat 70. XIX wieku. *Ołtarz rzymski* podmalowany jest w cieniach ciemnobrązową farbą, która pozostaje widoczna w końcowym opracowaniu malarskim (fot. 111). Jest ona także półprzezroczysta. Na niej artysta wprowadzał kolory lokalne. Stanowią one półtony, które są bardziej kryjące niż warstwa brązowej podmalówki, ponieważ ich kolor zmieszany jest z bielą. Najwyższe światła Gierymski opracował impastowo. Najciemniejsze

fragmenty miejscowo przyciemnił. W zbliżony sposób wykonane są prace *Brama na Starym Mieście w Warszawie* i *Powisłe* (fot. 115). Warstwa brązowego podmalowania nie jest w nich tak widoczna jak w *Ołtarzu rzymskim*, ale badania strukturalne ich malatury wykazały jej obecność. Podmalówka w znacznej części została zamalowana przez artystę w trakcie wprowadzania przez niego poprawek. Subtelne odcienie kolorów lokalnych artysta wmalowywał w cienkich warstwach, raz kryjąco przy użyciu półsuchego pędzla, innym razem laserunkowo. W niektórych miejscach końcowe laserunki przykryte są kolejnymi dotknięciami bardziej chudej farby, co wpływa na trójwymiarowość warstw barwnych. W analogiczny sposób artysta namalował *Bramę na Starym Mieście w Warszawie*. W obrazie tym zwraca jednak uwagę kontrast pomiędzy elementami wykonanymi przypuszczalnie odsączoną farbą a tłustymi miejscowymi laserunkami, które artysta wprowadzał w grubych warstwach przy zastosowaniu żelowego medium żywicznego (fot. 114). W ten sposób obraz uzyskał cechy płaskorzeźby. Zbliżone naturalistyczne efekty fakturowe można obserwować także w obrazie *Piaskarze*. Uzyskane są one również dzięki zastosowaniu gęstego spoiwa do farb, co jest szczególnie charakterystyczne w opracowaniu partii wody. W tym fragmencie obrazu poziome światła sprawiają wrażenie lejących. W omówionych pracach pędzel podąża za kształtem brył, a kolor zamknięty jest w granicach rysunku. Faktura widoczna jest również w obrębie karnacji postaci i ich ubiorów, a zwłaszcza w opracowaniu partii piasku. W tradycyjnej konwencji wielowarstwowej wykonany jest także obraz *Święto Trąbek I* z 1884 roku. Badania Kiczek wykazały, że na zaprawie tej pracy występuje ciemne podmalowanie w szarym odcieniu, które pozostaje widoczne w wielu miejscach kompozycji. Zostało ono założone przez artystę na całej powierzchni gruntu. Widoczne jest również w partii nieba i wody. Na takim podmalowaniu występuje opracowanie malarskie wykonane kryjącą farbą, miejscami półsuchym pędzlem za pomocą przecierki⁴³. Spostrzeżenia te przeczą konstatacjom Sygietyńskiego, który przekonywał, że artysta w pracach z okresu warszawskiego wykorzystuje refleksy barwne oraz uwzględnia wpływ światła słonecznego na kolor⁴⁴.

W pracach z tego okresu w twórczości artysty zwraca także uwagę sposób malowania *Damy rokokowej* (fot. 307). Powierzchnia tego obrazu w odróżnieniu od innych studiów portretowych jest wyjątkowo gładka. Artysta uzyskał ją, wielokrotnie wprowadzając warstwy farby z przesadnym zastosowaniem spoiwa. Zarówno w *Damie rokokowej*, jak i w portrecie *Pazia florenckiego* można zaobserwować podobny sposób modelunku twarzy. W obu obrazach w cieniach farba jest ciepła i cienka, w światłach nieco bardziej impastowa. Chłodne cienie wmalowane są delikatnymi muśnięciami szarości. Kolory te artysta wprowadzał mokre w mokre, dlatego granice światła, cieni i półtonów są płynne i niezauważalne. W obrazie *Paź florencki* zwraca uwagę także gruba i rozbudowana faktura malarska spodnich warstw kompozycji. Portret ten bowiem artysta namalował na fragmencie innego obrazu. Aktualne przedstawienie wykonane zostało bardzo subtelnie i swobodnie, co kontrastuje z wewnętrzną, ciężką, „geologiczną” strukturą jego warstw malarskich. Obraz ten, jak wskazują badania historyków sztuki, jest wynikiem inspiracji artysty malarstwem weneckim⁴⁵. Potwierdza to również technika jego wykonania. W przypadku tego obrazu cienie i światła wykonane są kryjącą farbą z dodatkiem bieli, co było typowe dla malarstwa weneckiego. Taki sposób opracowania zasadniczo różni się od akademickiej techniki zbliżonej do malarstwa flamandzkiego, w której cienie są zawsze półprzezroczyste i widoczne w końcowym etapie malarskim. Podobnie do *Pazia...* wykonane są jeszcze dwa studia portretowe z tego okresu. Należą do nich *Portret mężczyzny w stroju dawnym* oraz *Popiersie młodego Włocha*. Warstwa malarska tego ostatniego jest bardzo gruba, obraz jest „ulepio-ny”, ma dużo laserunków oraz rozstępy warstwy malarskiej.

Jedynym obrazem z tego okresu spośród prac analizowanych w niniejszej pracy, który wykonany został *alla prima*, jest *Kuter na brzegu morza*. Ten niewielkich rozmiarów pejzaż jest szkicem wykonanym w plenerze, stąd tak prosta jego technika. Warstwa malarska tej pracy jest bardzo cienka. Pędzel prowadzony

⁴³ Kiczek 2000, s. 81, 82.

⁴⁴ Sygietyński 1883, s. 161.

⁴⁵ Bogucki 1959, s. 193; Starzyński 1961, s. 160, 179, 182; Starzyński 1967, s. 15, 18; Malinowski 2003, s. 260.

jest w taki sposób, że widoczne są ślady jego duktu. Spod warstwy malarskiej przebija biała zaprawa. Jest to rzadkość w licznie przemalowywanych przez artystę obrazach. Szkicowy i lekki sposób malowania widoczny jest w partii nieba oraz dolnej części kompozycji. Jedynie łódź opracowana jest impastowo przez wielokrotne wprowadzanie kolorów, być może dla zwiększenia iluzji przestrzeni. Gierymski wykonał serię podobnych obrazów o tej samej tematyce i zbliżonej technice. Należą do nich także *Łódź rybacka na brzegu morza* i *Holowanie kutrów rybackich w Heist am See*. Inne szkice pejzażowe z tego okresu, np. *Szkic do obrazu Przystań na Solcu* czy *Szkic do obrazu Piaskarze*, wykonane są farbą z małą ilością spoiwa lub z dużym dodatkiem terpentyny. Pierwszy z nich miejscami malowany jest gładko, w niektórych miejscach widoczne są połyski tłustszego medium. Obraz utrzymany jest w skali brązów i szarości. Drugi z wymienionych Gierymski wykonał szkicowo, ale fakturalnie. Technika tych szkiców pomimo swobodnego duktu pędzla i miejscowej faktury świadczy o utrzymaniu przez artystę akademickiej konwencji. Mam na myśli stosowanie brązowych podmalowań, co szczególnie wyraźne jest w niedokończonym studium do obrazu *Piaskarze*, gdzie widoczne są one w partii wody. Podmalowania te występują we fragmentach najciemniejszych. W niektórych pracach studyjnych artysta w trakcie malowania zamalowywał je, nanosząc liczne warstwy barwne, dlatego nie zawsze można je dostrzec.

W okresie warszawskim artysta stworzył również prace, których warstwa malarska mogła zostać opracowana przez niego szpachlą. Przykładem tego może być szkic do *Portretu A. Gruszeckiego*. Obraz ten ponadto wykazuje nadmiar spoiwa żywicznego w warstwach malarskich. Jego lico pokrywają tak liczne laserunki, że obraz błyszczący.

Warto również zwrócić uwagę na technikę wykonania ostatecznej wersji obrazu *W altanie* (MNW) (fot. 4). Obraz jest agresywny w kolorze, faktura przemęczona, chropowata w wyniku wielokrotnego nawarstwiania. Praca oglądana z niedużej odległości jest nieprzyjemna w odbiorze. Chropowatości faktury straszą. Obraz jest potwornie przemęczony. Sposób jego opracowania malarskiego wynika z perfekcjonizmu artysty, ujawniającego się przez wielokrotne poprawki wprowadzane w warstwy malarskie.

Badania techniki malarskiej Aleksandra Gierymskiego wykazały, że w pracach powstałych w okresie warszawskim widoczne jest jego przywiązanie do akademickiej konwencji, jednak nie jest to jej czysta forma. Indywidualizm artysty zaznacza się w tworzeniu złożonej, wewnętrznej geologicznej struktury niektórych prac, niezależnej od ich formy rysunkowej i kolorystycznej (np. *Paź*, *W altanie*). Coraz częściej Gierymski maluje w taki sposób, że monochromatyczne podmalowania nie są widoczne, ponieważ w budowaniu kolorystyki swych prac artysta z nich nie korzysta. Wnikliwie obserwując odzwierciedlane na płótnie motywy, wprowadza na nie niezliczone niuanse i refleksy barw, zauważa kolor cieni, inny od konwencjonalnego brązowego. Faktura zaczyna naśladować naturę. Trójwymiarowość przestrzeni i form buduje gęstym medium żywicznym, które wprowadza w grubych warstwach, co nie byłoby do końca akceptowane w pracowniach akademickich. Spoiwem tym różnicuje także teksturę malowanych materiałów. Głębokie przedmiotów i cienie wykonuje laserunkowo, światła chropowato i matowo. Kontrastuje partie malowane gładko, błyszcząco i emaliowo z chropowatościami nakładanych impastów, uzyskiwanych za pomocą pociągnięć półsuchego pędzla. Te niekonwencjonalne jak na środowisko warszawskie metody wynikają z obserwacji natury i chęci jej wiernego odzwierciedlenia na płótnie. Świadczą o technicznych poszukiwaniach sposobu przekazania materią malarską prawdziwości otaczającego świata. Podporządkowanie techniki wizji artystycznej spowodowało nieprzestrzeganie reguł technologicznych przez Gierymskiego, co przyczyniło się do powstania wielu defektów jego prac, np. perlenia się chudej farby na tłustym podłożu (np. w obrazie *Brama na Starym Mieście w Warszawie*) czy charakterystycznych spękań – rozejść w masie medium w wyniku nakładania go w grubych warstwach. Odchodzenie od konwencji akademickiej jest zauważalne w malarstwie wielu dziewiętnastowiecznych artystów. Do nich należy zaliczyć m.in. Delacroix, Milleta czy Courbeta. W ich pracach nadal występują brązowe podmalowania cieni brązem. Delacroix, wielki romantyk XIX wieku, łączył efekty światła studyjnego oraz wierną obserwację natury. Wykorzystywał prawa kontrastu barw komplementarnych, lecz obstawał przy starannym wykończeniu obrazu. Zwracał jednak uwagę na innowacje techniczne i rolę szkicu w obrazie. Realista Millet, malując farbami olejnymi,

starał się naśladować efekty naturalnego światła. Courbet różnicował sposoby opracowania malarskiego, naśladowując faktury naturalne. W późniejszych jego pracach cienie zabarwione są na niebiesko, wskazując na obserwacje koloru w naturze. Innowacją techniczną, jaką można obserwować w jego obrazach, było opracowywanie cieni kryjąco i grubo. Była to metoda alternatywna do wygładzonych powierzchni obrazów akademików⁴⁶.

W twórczości Gierymskiego istotna jest tematyka nokturnów. Artysta malował zarówno widoki miast nocą, jak i poruszał ten temat we wnętrzu. Przykładem tego są dwie wersje obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach* (fot. 362, 370). Analiza sposobu ich wykonania potwierdza tezy krytyków sztuki na temat wykonywania przez artystę tych samych tematów. Konstatowali oni, że gdy Gierymski podejmował ten sam motyw, wykonywał go w odmienny technicznie sposób⁴⁷. Artysta obrazy te namalował od cieni do światła – cienie są cienkie, światła impastowe. Zasadnicza różnica między nimi polega na odmiennej kolorystyce i częściowo sposobie wykonania. W pierwszej wersji tego obrazu artysta zastosował konwencję akademicką – brązowe podmalowanie uzyskane z mieszaniny farb laserunkowych i kryjących, chłodne i półkryjące półtony, impastowe światła. Najciemniejsze partie dodatkowo pogłębił laserunkami. Warstwa malarska jest cienka, w jej obrębie wyróżniają się nieliczne fragmenty opracowane impastowo. Są to drobne dotknięcia jasnożółtej farby, widoczne w trzech miejscach tego płótna w postaci blików źrenic kota, butelki i świecy. W obrazie występują również bogate, zastosowane z przesadą laserunki, które artysta wprowadzał przy użyciu żelowego medium malarskiego lub tłustego żywicznego spoiwa. Pogłębiają one kolorystykę pracy, której powierzchnia jest błyszcząca. Dukt pędzla w obrębie obrazu jest ekspresyjny. Druga wersja tego tematu jest wykonana inaczej, również stosunkowo cienko i gładko poza jaśniejszymi fragmentami, ale w tym przypadku farbą zawierającą niewielką ilość spoiwa, dlatego powierzchnia obrazu jest matowa. Efekt ten dodatkowo podkreśla sposób wprowadzania kolorów półsuchym pędzlem. W obrazie tym w partiach cieni także występują brązowe podmalowania, ale w tej pracy nasycone są one kolorem. W opracowaniu fałd spódnicy staruszki widoczne są plamy czystej zieleni, które w odróżnieniu od pierwotnej wersji tego tematu wykonane są nie po formie, a niezależnie od niej. Kolor ten artysta wprowadził kryjącą farbą, krótkimi, szorstkimi dotknięciami szczecinowego pędzla na ugrów podmalowanie. Interesujące i nowatorskie dla jego techniki jest to, że artysta w płótnie tym połączył akademicki modelunek tonalny z kontrastem kolorystycznym według koła barw Chevreula. Różne rozwiązania techniczno-technologiczne obu obrazów świadczą o nieustannych poszukiwaniach przez artystę odpowiednich środków wyrazu w celu oddania prawdy w motywie.

W okresie 1888–1893 Gierymski malował widoki miast nocą. Cechą charakterystyczną tych prac jest kontrast pomiędzy płasko opracowaną ich powierzchnią a nienaturalnie rozbudowanymi światłami. Jest to cecha wspólna wszystkich pejzaży nocnych artysty. Najbardziej widoczne jest to w obrazie *Opera paryska w nocy* (MNW, MNP) (fot. 389), w którym światła lamp wyglądają jak cztery duże kółka wycięte z tektury i przyklejone do płótna, a następnie pokryte gęstą, jasną farbą wprost z tuby. Ich faktura sięga około 0,5 cm. Poza najjaśniejszymi elementami kompozycji dukt pędzla w obrębie obrazu jest rozmyty, właściwie prawie nie istnieje – obrazy są wymuskane. W niektórych pracach tego typu można zaobserwować brązowe podmalowania jasnych i chłodnych w kolorze partii kompozycji. Widoczne są one np. w obrazie *Luwr w nocy* w partii kolumnady. W szkicu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* z kolei sposób wprowadzania kolejnych warstw farby nie wykazuje wyraźnych schematów (fot. 116). Pędzel prowadzony jest w różnych kierunkach, bardzo swobodnie. Warstwy laserunkowe i kryjące, a także wprowadzone półsuchym pędzlem mieszają się. Technika i sposób wmalowywania kolorów są podporządkowane wizji malarskiej. Jedynie najjaśniejsze elementy i półtony charakteryzuje wyraźny dukt narzędzia prowadzonego po formie. W pracy tej widać spontaniczność działań artysty. Koncepcja kompozycji powstawała na bieżąco w trakcie malowania. Świadczą o tym przesunięcia sztafażu oraz korekta rysunku architektury, wykonana przez Gierymskiego przy linijce na warstwie malarskiej.

⁴⁶ *Techniki wielkich mistrzów malarstwa* 1999, s. 86, 113.

⁴⁷ Miriam 1914, s. 487; Kopera 1929, s. 351; Prus 1961, s. 198; Starzyński 1967, s. 34.

Nokturny Gierymskiego opracowane są przez wielokrotne wprowadzanie niuansów odcieni kolorów lokalnych. W partiach ciemnych artysta wprowadza niezliczoną ilość subtelności kolorystycznych, wykrzystując barwy warstw spodnich, dlatego cienie wydają się mżące i niejednostajne, i – co ważne w odróżnieniu od półprzezroczystych cieni w malarstwie akademickim – są także kryjące. Nocne pejzaże miejskie charakteryzują ponadto licznie występujące laserunki i nadmiar żelowego spoiwa, przyczyniające się nie tylko do transparentności warstwy malarskiej, ale także do połyskliwego charakteru ich powierzchni, co utrudnia swobodny odbiór tych prac. Gierymski, malując nokturny, nie przestrzegał zasady wprowadzania tłustych laserunków na chude podmalowania. Bogate w spoiwo warstwy malarskie laserował farbą chudą i odwrotnie. Większość jednak tych obrazów to błyszczące tafle zbudowane głównie ze spoiwa. W niektórych pracach artysty z lat 1888–1893 można zauważyć również wierność technicznej tradycji. Według badań Kiczek artysta, malując *Trąbki III*, jest właśnie wierny konwencji akademickiej⁴⁸. Obraz ten wykonał, stosując metodę *chiaroscuro*. Jego malowanie rozpoczął od akademickich podmalowań w kolorze brązowym, opracowanych szczecinowym pędzlem za pomocą półprzezroczystej farby z dodatkiem spoiwa olejno-żywicznego. Widoczne są one w partiach cieni. Następnym krokiem było ich pogłębienie tą samą farbą. Kolejnym etapem prac było wmalowanie półtonów. Na tym etapie artysta operował impastami i kryjącą farbą z dodatkiem bieli. Następnie laserunkowo gasił najjaśniejsze plamy. Topował farbę twardym pędzlem nawet już w fazie podmalowania. Następnie wprowadzał laserunki. W partii nieba nie zastosował brązowych podmalowań. Warstwa malarska w tej części pracy jest gruba i opracowana fakturalnie.

Bardzo ważne dla ukazania ewolucji techniki malarskiej artysty są obrazy powstałe właśnie w Paryżu, ponieważ Gierymski zetknął się tam z impresjonizmem oraz z teoriami kolorystycznymi stosowanymi przez tę grupę artystów. Malarstwo impresjonistyczne odrzucało sztywne akademickie reguły malarskie związane z linią, perspektywą, kolorem i widzeniem przestrzeni. Negacja tych konwencjonalnych zasad połączona była z wierną obserwacją zjawisk świetlnych w naturze. Impresjoniści zrezygnowali z charakterystycznych dla malarstwa romantyzmu i realizmu mocnych kontrastów partii jasnych i ciemnych. Rozjaśnili paletę, zrezygnowali z brązowej tradycyjnej podmalówki na rzecz swobodnego kolorowego szkicu wstępnego. Szkice plenerowe przyjęli jako ukończone prace. Odrzucili również przejrzyste cienie, subtelny modelunek tonalny, ciemne barwy i pigmenty ziemne. Wprowadzili natomiast jaskrawe kolory, płótna gruntowane cienką, jasną zaprawą oraz kładzione warstwami jednolitej grubości, nieprzezroczyste farby. Sposób rozprowadzania kolorów przez impresjonistów był postrzegany jako nowatorski, ponieważ różnił się zasadniczo od techniki *chiaroscuro*⁴⁹. Impresjoniści dążyli do odtwarzania chwilowych efektów światła, dlatego olbrzymie znaczenie w ich twórczości miały ówczesne badania optyki i rozbicie wiązki światła słonecznego na podstawowe kolory widma tęczowego. Jednak do koloru i światła widzianego w naturze podchodzili bardzo swobodnie i spontanicznie, w odróżnieniu od rygorystycznych ustaleń neoimpresjonistów⁵⁰. Ograniczyli paletę do kilku farb. Stosowali głównie błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcką, żółcień strontową, ultramarynę sztuczną, żółcień kadmową, zieleń szmaragdową, cynober, fioletry kobaltowe. Główne spoiwo malarskie stosowane przez tę grupę artystów to olej lniany i olej makowy, rzadziej orzechowy. Sporadycznie identyfikowano spoiwa olejno-żywiczne, np. żywice z drzew iglastych w mieszaninie z olejem schnącym, czyli popularne wówczas media kopalowe, np. *huile copal*. W próbkach pobranych z obrazów Pissarra i Renoira został zidentyfikowany także olej rycynowy⁵¹. Stosowanie takich materiałów nie było przypadkowe. Według Callen istnieje ścisły związek w malarstwie tej grupy artystów między przedstawianiem światła w ich obrazach a cechami własnymi używanych przez nich materiałów⁵². Artyści ci stosowali takie materiały, które umożliwiały i ułatwiały oddawanie efektów naturalnego światła widzianego w naturze. Przykładem tego może być bardzo kryjąca, impastowa i matowa warstwa malarska ich obrazów. Prace impresjonistów wykonywane

⁴⁸ Kiczek 2000, s. 79–81, 82, 88.

⁴⁹ Callen 1993, s. 22; *Techniki wielkich mistrzów malarstwa* 1999, s. 58; Callen 2000, s. 108, 109.

⁵⁰ Callen 1993, s. 65–67.

⁵¹ Tamże s. 74–75.

⁵² Callen 2000, s. 111.

były szkicowo. W ich pojęciu nie istniał wyraźny podział na poszczególne etapy malarskie, jak w malarstwie akademickim. Sposób malowania był zbliżony do akademickich metod wykonywania szkiców kompozycyjnych. Nawarstwianie kolorów było również wieloetapowe, jednak miało niewiele wspólnego ze skomplikowanymi i sztywnymi regułami malarstwa akademików. Artyści ci jednak nie zrezygnowali z wykonywania tradycyjnych studiów czy szkiców malarskich pełniących funkcję studiów przygotowawczych do skończonych obrazów. Taka metoda pracy była stosowana od początku kształtowania się impresjonizmu i do końca nigdy nie zanikła⁵³. Sposób prowadzenia pędzla w ich obrazach jest opisowy – kieruje się za formą. Swoje prace malowali najczęściej *mokre na mokre* lub *mokre w mokre*, stosując żywe dotknięcia pędzla. Plamy koloru pozostawały niezatarte, co stanowiło kontrast do gładko i stopniowo wymodelowanych form w obrazach akademików. Impresjoniści nie modelowali formy za pomocą modelunków światłocieniowych, linii i perspektywy, a za pomocą czystych kontrastujących ze sobą plam barwy. Przestrzeń sugerowana była nie tylko kolorami chłodnymi i ciepłymi, ale również zróżnicowaniem rozmiaru pociągnięć pędzla. Na pierwszym planie charakterystyczne były szerokie plamy koloru, wraz z cofaniem przestrzeni dukt stawał się coraz drobniejszy⁵⁴. Faktura obrazów impresjonistów jest jednym z bardziej istotnych elementów w ich malarstwie i zasadniczo odróżnia się od praktyki akademickiej. Jest bardzo zróżnicowana i zależy od indywidualnej wrażliwości każdego z artystów. Jej bogactwo jednak jest rozmyślnie, ponieważ ułatwia zobrazowanie gry światła w naturze. Impresjoniści wykorzystywali różne techniki malarskie. Mogli malować kryjąco przecierką i laserunkiem. Stosowali kierunkowe pociągnięcia pędzla lub rozprawdzali farbę cienko, zacierając granice śladów narzędzia. Urywane dotknięcia koloru, widoczne dotknięcia pędzla, pobieżne modelowanie lub ogólna szeroka szkicowa faktura były kojarzone w XIX wieku z bezpośredniością, spontanicznością i prawdą⁵⁵.

124

Najwcześniejszym przykładem inspiracji artysty tym kierunkiem jest *Wieczór nad Sekwaną*. Obraz ten jest bardzo istotny na drodze poszukiwań twórczych Gierymskiego z wielu względów. W płótnie tym artysta po raz pierwszy zastosował kontrasty kolorystyczne według koła barw Chevreula z jednoczesną techniką pointyilizmu. Widoczne są one szczególnie w opracowaniu partii wody. Fragment ten zbudowany jest poziomymi, linearnymi pociągnięciami stosunkowo czystych kolorów – głównie błękitu, żółcieni i czerwieni. Warstwa malarska na całej powierzchni tej pracy jest kryjąca, modelunek walorowy istnieje w obrębie barw przyrmatycznych. Odgrywa tu rolę podrzędną. Obraz charakteryzuje pokaźna, sucha i szorstka faktura odsączonych farb. W pracy tej widać także zróżnicowanie w opracowaniu światła i cieni. Światła są malowane fakturalnie, głównie odsączoną, chudą farbą, w partii nieba półsuchym pędzlem, bez wyraźnego duktu. W partii wody poziome pociągnięcia pędzla nie są zatarte. Ciemne barki na wodzie artysta wykonał gładko z zastosowaniem tradycyjnych laserunków. Połączenie dwóch konwencji, akademickiej laserunkowej i bardziej nowoczesnej konwencji fakturalnej, jest cechą indywidualną techniki malarskiej artysty i będzie się pojawiać jeszcze w wielu późniejszych jego pracach.

Dla obrazów Aleksandra Gierymskiego powstałych po 1890 roku istotne jest także to, że artysta zaczyna w nich eksperymenty barwne z kołem barw, co można obserwować już w takich pracach jak *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* oraz *Wieczór nad Sekwaną*. W obrazach Gierymskiego powstałych w tym czasie zaczynają pojawiać się również elementy dywizjonizmu barw. Godne zaważenia jest również to, że w okresie tym w jego technice widać wspomnianą powyżej swego rodzaju koegzystencję dwóch metod – *chiaroscuro* i metod bardziej nowoczesnych, inspirowanych malarstwem impresjonistów. Artysta jest świadomy tych technicznych zmian w jego malarstwie, o czym świadczy jego wypowiedź z 1891 roku: „oto jestem już o wiele moderniejszy! Ta moderność polega, a co bardzo ważne, na zdecydowanym kolorze, położonym prawie od razu, bez przemęczania płótna ciągłymi laserunkami i malowanie świeżymi kolorami, bez państwa się nad obrazem dla wydobycia siły i plastyki”⁵⁶.

⁵³ Bomford i in. 1991, s. 91, 97; Callen 2000, s. 157, 163–166.

⁵⁴ Callen 2000, s. 167.

⁵⁵ Tamże, s. 157, 171, 172; Bomford i in. 1991, s. 94–96.

⁵⁶ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 325.

W okresie krakowskim twórczości Aleksandra Gierymskiego (1893–1894), jak zauważyli zgodnie historycy sztuki, łączy on tematykę ludową z kolorystyką i techniką nawiązującą do malarstwa impresjonistów⁵⁷. Spośród zbadanych prac artysty pochodzących z tego czasu większość to prace szkicowe. Wykonane są one *alla prima* bez spodnich podmalowań. Artysta namalował je najprawdopodobniej z modelu lub w plenerze (*Droga w Bronowicach*). Poszczególne warstwy kolorów Gierymski wprowadzał na płótno mokre w mokre, stosując niekiedy farby wprost z tuby. Taka technika powodowała, że kolory mieszały się pod pędzlem (fot. 117, 118). W obrazach tych nie występują bogate laserunki. Powierzchnia ich jest zatem stosunkowo matowa. Dukt pędzla nie jest zatarty i kieruje się za formą. Miejscowo jest bardzo mechaniczny. Sposób wprowadzania kolejnych warstw malarskich jest zróżnicowany. Niektóre partie obrazów artysta malował gęstą, kryjącą farbą, inne za pomocą przecierki półsuchego pędzla. Nie zaobserwowano jednak występowania żadnych schematów w ich technice wykonania. W obrębie malatury niektórych płócien (*Chłop z Bronowic*) występują nacięcia wykonane szpachlą w świeżej farbie, urozmaicające ich efekty fakturowe. Obrazy te odznaczają się nie tylko prostą techniką, ale również czystą i jasną kolorystyką. Paleta do ich wykonania była skąpa. W pracach *Chłop z Bronowic* i *Dziewczyzna wiejska* zaobserwowano miejscowe występowanie żółtej imprimatury niewykorzystanej w żaden sposób w finalnej kompozycji kolorystycznej. Formy w niektórych partiach tych obrazów są niedopowiedziane. Inaczej artysta malował prace studyjne, które były podstawą do malowania z nich prac końcowych. Zarówno jedne, jak i drugie pod względem techniki wykonania rzadko mają cechy spontaniczności, co można obserwować na przykładzie studiów do obrazu *Trumna chłopska* i w ukończonej kompozycji. Prace te malowane są krótkimi dotknięciami pędzla, w wielu fragmentach impastowo, przez wielokrotne nawarstwianie farb. Artysta wykonywał obrazy przez topowanie, wprowadzanie farby półsuchym pędzlem, tak że pozostawała ona na splotach tkaniny. Gierymski w pewien sposób zastępuje tu liczne laserunki wielokrotnie wprowadzaną przecierką chudej farby. Obrazy są dopracowane, malowane kryjąco, w niektórych fragmentach dukt pędzla jest rozmyty. W kolorach jasnych, w partii światła widać wyraźne ślady szczeciny pędzla. Farba również i w nich wydaje się chuda i odsączana. Sztywność techniczną i przemęczenie w pewnym stopniu udało się artyście przezwyciężyć w *Chłopcu niosącym snop*. Zaliczany do okresu krakowskiego twórczości artysty obraz ten jest pracą studyjną. Uznawany jest przez historyków sztuki za jedno z pierwszych impresjonistycznych dzieł Gierymskiego. Wiele inspiracji impresjonizmem zdradza jego technika wykonania oraz dobór przez artystę materiałów malarskich. Kolorystyka obrazu czytelnie odnosi się do popularnych wśród impresjonistów i neoimpresjonistów teorii na temat rejestrowania efektów światła słonecznego. *Chłopiec niosący snop* pozbawiony jest cech charakterystycznych dla występującej w malarstwie akademickim konwencji światłocieniowej, takich jak: monochromatyczne podmalowania, precyzyjny rysunek wstępny, przejrzyste cienie, subtelny modelunek tonalny, ciemne barwy i pigmenty ziemne. Pozostałością tej konwencji w *Chłopcu niosącym snop* są jedynie wykończenie laserunkowe postaci, opisowy dukt pędzla oraz budowanie przestrzeni obrazowej na zasadzie kontrastu, polegającego na impastowym wykonaniu światła i cienko opracowanych cieni. Artysta, w odróżnieniu od akademików, zastosował w tym obrazie płótno gruntowane jasną zaprawą, jaskrawe kolory oraz kładzione warstwami różnorodnej grubości nieprzezroczyste farby. W kompozycji można zaobserwować operowanie różnobarwnymi plamami farb, kładzionymi spontanicznie i oddziałującymi na siebie symultanicznie. Pewna przypadkowość i brawura w sposobie opracowania malarskiego polega na niekonsekwencji we wprowadzaniu kolejnych warstw barwnych – mam na myśli pokrywanie efektów przecierki kryjącą farbą, ponowne przecieranie miejsc tak opracowanych, zamalowywania wcześniej uzyskanych impastów. Tego typu metody opracowania malarskiego wówczas jeszcze nie zawsze były akceptowane przez polskie środowisko artystyczne. Pozbawiona laserunków i niezwykle plastyczna, wielobarwna faktura służy utrwaleniu efektów wibrującego światła słonecznego, a zastosowanie światła, którego źródło ukryte jest w głębi obrazu, spłaszcza postać, uniemożliwiając zastosowanie akademickiego, stopniowanego modelunku bryły. *Chłopiec niosący snop* jest odzwierciedleniem popularnych wśród impresjonistów

⁵⁷ M.in. Starzyński 1967, s. 31, 32.

teorii kolorystycznych. Najbardziej charakterystyczne dla niego jest zestawienie zieleni i czerwieni. Taki układ barw komplementarnych jest dla tego obrazu najbardziej czytelny. Intensywna czerwień kaftana chłopca kontrastuje zarówno z zielenią otaczającego go pejsa, jak również z występującym na niej niewielkim linearnym wzorem. Im zieleń jest ciemniejsza, tym bardziej kontrastuje z jaśniejszą czerwiecią. Obok miejsc wykonanych oranżem pojawiają się błękitne plamy, co można obserwować np. w opracowaniu stóp chłopca. W partii pejzażu często występują zestawienia jasnego fioleto z jasnymi zieleniami i żółcieniami. Zastosowanie prawa kontrastu symultanicznego w tej pracy było możliwe dzięki odpowiedniemu doborowi farb. Gierymski zastosował tu przede wszystkim nowo wynalezione pigmenty. Odznaczały się one wysoką siłą krycia oraz intensywnymi barwami, co ułatwiało uzyskanie pełnej skali tonów i odcieni barwnych za pomocą kilku dobrze dobranych kolorów. Taki zestaw pigmentów wykazuje analogie z paletami impresjonistów. W obrazie tym zwraca uwagę zróżnicowanie w sposobie przedstawiania światła i cieni (fot. 119). Partie utrwalające światło dzienne wykonane są matowo i szorstko, tak aby zróżnicowana i chropowata faktura intensyfikowała efekt jego rozpraszania, dając w ten sposób bardziej wiarygodny i bliski rzeczywistości obraz, w myśl naturalistycznej zasady przedstawiania prawdy, utożsamianej wówczas z efektami naturalnego światła. W podobny sposób malowali impresjoniści. Kryjąca, chuda i pozbawiona laserunków warstwa farby była bardziej odpowiednia do odtwarzania efektów światła słonecznego i zaobserwowanych przedmiotów niż lśniące, pokryte laserunkami powierzchnie obrazów akademickich. Różne zjawiska zaobserwowane w naturze i różne efekty oświetlenia wymagały różnych rozwiązań technicznych. Dlatego Gierymski zastosował gładkie i głębokie laserunki w partiach ciemnych, które są bardziej uzasadnione w przedstawianiu cieni. Niezwykle istotny dla tej pracy jest sposób przedstawienia światła słonecznego i samego oświetlenia przedmiotów. Wcześniej Gierymski rozjaśniał bryły przez stopniowany modelunek bryły – od ciemnego do jasnego lub imitował światło za pomocą niewielkiego impastowego bliku, występującego zazwyczaj na dużej, ciemnej płaszczyźnie obrazu. W pracach powstałych po zetknięciu artysty z impresjonizmem nadal opracowywał on najwyższe światła impastowo, ale efekt jego rozpraszania uzyskiwał także dzięki kontrastom barw dopełniających, co można zaobserwować właśnie w analizowanym obrazie. W sposobie realizacji tego płótna nie ma schematu. Struktura warstw barwnych jest zróżnicowana w poszczególnych jego fragmentach. Partie zieleni, a zwłaszcza dolna część pejzażu i snop wykonane są mięsistą i gęstą masą farby wprowadzanej wieloetapowo. W obrębie tych fragmentów warstwa malarska jest chropowata i szorstka. Tworzą ją sople różnokolorowej farby. Tło w partiach cieni namalowano subtelnie i gładko, faktura światła z kolei jest rozbudowana (fot. 120). Artysta uzyskał ją przez nawarstwianie coraz grubszych impastów prawdopodobnie odsączonej farby. Efektowne i brawurowe opracowanie malarskie pejzażu różni się od sposobu namalowania postaci. Jest ona wystudiowana. Artysta wykonał ją gładko, wykańczając licznymi laserunkami. Warstwa malarska w jej obrębie zbudowana jest z subtelnych, ale wielokrotnych dotknięć pędzla. Różnobarwne półtony twarzy postaci w partiach cieni pogłębione są brązowożółto-czerwonymi i półprzezroczystymi warstwami scalającymi. Gierymski w trakcie pracy nad obrazem zmieniał kompozycję. Przesuwał stopy, ręce, zmieniał układ fałd na kaftanie, poprawiał partię pejzażu. Wprowadzone zmiany kompozycyjne spowodowały, że w korygowanych fragmentach faktura malatury nie pokrywa się z aktualnym rysunkiem kompozycyjnym.

Okres krakowski rozjaśnił i uprościł technikę malarską Aleksandra Gierymskiego. W pracach tych widać silne przywiązanie artysty do formy, pomimo stosowania jasnej kolorystyki, nowo odkrytych pigmentów, rezygnacji z brązowych sosów i stosowania z nadmiarem tłustych spoiw. W obrazach tych dukt pędzla jest nadal silnie podporządkowany formie, choć można już obserwować operowanie plamą biegnącą w różnych kierunkach, niezależnie od rysunku. W tych obrazach nadal widoczne jest łączenie dwóch konwencji, choć nowe tendencje w dużym stopniu zdominowały technikę ich wykonania.

Ostatni okres w twórczości artysty pod względem stosowanej techniki charakteryzuje bezpośredniość w sposobie wykonania. I choć obrazy malowane były przez wielokrotne wprowadzanie kolorów na płótno, to z większości z nich znika konwencja akademicka (fot. 121). Na podstawie przeprowadzonych analiz należy stwierdzić, że po 1893 roku Gierymski bardzo rzadko stosował brązowe, akademickie podmalowanie.

Pojawia się ono np. w przedstawieniach wewnątrz kościołów, np. *Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. 480). W obrazie tym artysta stosuje podobne rozwiązania techniczno-kolorystyczne jak w *Starym czuwającej przy zwłokach II*, a więc swego rodzaju połączenie konwencji akademickiej w cieniach i wyraźnej faktury, czystych kolorów opartych na kontrastach symultanicznych barw w partiach jasnych i oświetlonych. Sposób opracowania malarskiego w tego typu nokturnach jest tradycyjny. Można w nich bowiem obserwować delikatny modelunek tonalny i biegnący po formie dukt pędzla. Światła opracowane są impastowo, cienie gładko, półtony za pomocą muśnięć pędzla, kolejne warstwy artysta wprowadzał po wyschnięciu spodnich, a więc struktura warstw barwnych ma schemat analogiczny do konwencji akademickiej. Technika wykonania pejzaży powstałych w tym czasie jest inna. Kolor artysta wprowadzał w nich na zaprawę od razu, bez stosowania imprimatury tonującej czy podmalowania, co doskonale obrazują niedokończone prace z tego okresu, np. *Piazza di Dante w Weronie* i *Villa d'Este w Tivoli* (fot. 547, 87). Artysta po wykonaniu wstępnego, swobodnego rysunku płasko wypełniał go kolorem lokalnym, a następnie modelował go lub wprowadzał w jego obrębie niuansy i refleksy sąsiadujących barw. W pracach tych brak wyraźnego schematu w kolejności wprowadzania kolorów. Warstwa farby wprowadzana była przez artystę albo na mokre warstwy spodnie, co obrazują przekroje warstw malarskich, albo już na wyschnięte. Gierymski mieszał sposoby opracowania malarskiego. Raz zaczynał malowanie od wprowadzenia gładkich warstw farb, które następnie przecierał półsuchym pędzlem lub modelował przez rozjaśnienie czy przyciemnianie. Innym razem opracowanie malarskie rozpoczynał od wmalowania impastów, które następnie wygładzał. Niektóre prace z tego okresu mają fakturę puszystą, porowatą i matową, wyróżniającą się z ich powierzchni. Ważną cechą fakturalnie opracowanych kompozycji powstałych w tym czasie jest to, że ich impasty uzyskiwane były przez artystę już w pierwszych warstwach. Artysta topował farbą w półwyschniętej warstwie spodniej i potem rozbudowywał fakturę przez przecieranie takich efektów gęstą farbą półsuchym pędzlem. W niektórych obrazach nienaturalnie rozbudowana faktura uzyskana przez topowanie sprawia wrażenie wygładzonej. Taka faktura malarska szczególnie widoczna jest w obrazach Gierymskiego o małych formatach, np. *Piazza del Popolo w Rzymie* (fot. 560). Można ją także spotkać i w większych płótnach, np. *Ogrody w Tivoli*. W omawianych kompozycjach jest ona widoczna nie tylko w światłach, choć w tych partiach jest najbardziej rozbudowana. Cienie są także guzkowate i porowate. Te fakturowe efekty artystyczne urozmaicane były przez artystę przez stosowanie nacięć w świeżej farbie. Tego typu zabiegi można obserwować np. w obrazach *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNP) czy *Pinie przy Villa Borghese* (fot. 560, 536). Przez kontrastowe zestawienia chropowatej faktury wybranych elementów kompozycji malarskiej i różnicując jej rozmiar w obrębie np. drzew, bruku, architektury z płaskim opracowaniem np. nieba artysta uzyskuje większą trójwymiarowość przedstawionego obrazu. Przez wyraźną fakturę Gierymski chce uzyskać większą prawdziwość, namacalność oddawanego w obrazie widoku. Modelując jej kształt, imituje realne formy. W obrazie *Katedra w Amalfi* przez relief kolorów artysta w niewiarygodny sposób buduje złudzenie rzeczywistości. Obraz jest swego rodzaju płaskorzeźbą w masie farb. Detale architektury, wykonane fakturalnie, opracowane są perfekcyjnie. Efekty uzyskane przez artystę można porównać do koralu farb, które skontrastowane są z partiami cieni, namalowanymi błyszcząco i laserunkowo (fot. 491, 494).

W obrazach z ostatniego okresu twórczości Aleksander Gierymski w znacznym stopniu odszedł od konwencji akademickiej. W obrazach tych artysta kolor wprowadza od razu na zaprawę, następnie prace wykańcza w wielu sesjach. Faktura widoczna jest nie tylko w światłach. Niektóre prace mają całe powierzchnie pokryte gęstą i kryjącą farbą. Gierymski w tym okresie nie stosuje półprzezroczystych cieni i półtonów. Farba w tych partiach obrazów jest kryjąca i polichromatyczna. Modelunek walorowy ustępuje kontrastom barw komplementarnych. W wielu jego pracach powstałych w tym czasie widać inny niż w pierwszych okresach twórczości kolorystyczny sposób opracowania formy, można bowiem zaobserwować stosowanie oderwanych od rysunku różnokolorowych plamek nawiązujących do techniki pointyilizmu. Kolor w tych pracach jednak nadal zamknięty jest w granicach rysunku i choć niektóre obrazy wykazują swobodny sposób prowadzenia pędzla, to jego charakter jest nadal opisowy, świadczący o wielkim przywiązaniu artysty do formy. Przestrzeń, kontrasty światłocieniowe w ostatnich latach twórczości Gierymskiego coraz

częściej uzyskiwane są przez niego nie tyle przez rysunek czy opisowość duktu pędzla, ale za pomocą kontrastu kolorów dopełniających. Powierzchnia wielu jego prac przez rozbudowanie faktury jest urozmaicona i choć w niektórych jego obrazach w masie farb zidentyfikowano spoiwa olejno-żywiczne, to powierzchnia ich jest przeważnie matowa. Gierymski kolory w pracach z tego okresu zestawia według barw leżących w kole barw Chevreula naprzeciw siebie i obok siebie. W niektórych obrazach stosuje czystą kolorystykę bez wyraźnego przestrzegania praw kontrastów kolorystycznych. Ograniczona paleta składająca się z pigmentów nowych i kryjących umożliwiła mu operowanie czystymi barwami.

Analizując ewolucję techniki wykonania prac przez Aleksandra Gierymskiego, należy również zwrócić uwagę na to, że jego poszukiwania koloru i formy w ostatnich latach jego aktywności artystycznej były bliskie neoimpresjonistom, których twórczość charakteryzowała się bardziej uporządkowaną pracą pędzla niż twórczość impresjonistów⁵⁸. Główny przedstawiciel tego kierunku Georges Seurat (1859–1891) zanim przystąpił do malowania, wykonywał studyjne szkice przygotowawcze zarówno malarskie, jak i rysunkowe. Rysunek kompozycji przenosił na podobrazie za pomocą siatki kratownicy lub kalki. Stosował jedynie czyste spektralne kolory. Tak jak impresjoniści starał się rejestrować efekty naturalnego światła. W przeciwieństwie do nich dążył jednak do naukowego usystematyzowania metody ich przedstawiania, nie pozostawiając nic przypadkowi. Do połowy lat 80. XIX wieku skupiał się na tym zagadnieniu, posługując się ograniczoną impresjonistyczną paletą barw. Artysta ten znał teorie światła i barw Chevreula i stosował kontrast symultaniczny barw do uwydatnienia *chiaroscuro*. Sam modelunek światłocieniowy uzyskiwał przez rozjaśnianie i przyciemnianie określonego koloru, zestawiając plamy tej samej barwy o różnej intensywności. Próbował malować według zasad addytywnego mieszania kolorów na płótnie. W tym celu rozwinął nową technikę malarską zwaną pointyлизmem. Metoda ta w jego twórczości pojawiła się prawdopodobnie pod wpływem barwnego druku, czym artysta niezwykle się interesował. Polegała ona na malowaniu za pomocą pojedynczych kropek barw pryzmatycznych. Taki sposób malowania sprawiał, że obraz charakteryzowała przejrzysta świetlistość atmosferyczna. Z drugiej strony dawało to wrażenie silnie wymodelowanych form, co uzyskiwał dzięki zwiększaniu proporcji bieli do używanych farb. Osiągał w ten sposób różniące się wariacje tonów w szerokim wachlarzu odcieni⁵⁹. Neoimpresjoniści podchodzili do mieszania barw jeszcze bardziej rygorystycznie od swych poprzedników, którzy mieszały ze sobą kolory występujące w kole chromatycznym naprzeciw siebie. Neoimpresjoniści, chcąc zachować czystość kolorów, mieszały jedynie barwy występujące w kole obok siebie. Do większości kolorów dodawali biel. Powrócili do uporządkowanego układu palety. Kolory układali według koła barw Chevreula, a jaśniejsze odcienie poszczególnych kolorów – zanim umieścili je na palecie – uzyskiwali przez wcześniejsze zmieszanie ich z bielą. Była to tzw. paleta spektralna. Neoimpresjoniści używali więcej kolorów od swych poprzedników. Stosowali dużą liczbę zieleni, co nie było powszechne ani u impresjonistów, ani też u modernistów⁶⁰. Podobnie do impresjonistów stosowali matowe kolory, unikali także stosowania werniksu. Zależało im na oddaniu efektów pulsującego światła zewnętrznego, dlatego stosowali farby o niewielkiej ilości oleju oraz chłonne grunty.

W niektórych obrazach Aleksandra Gierymskiego z ostatnich lat twórczości widać inspirację neoimpresjonizmem. Są to zarówno małe obrazki, jak np. *Zachód słońca w Weronie*, *Most Scalighierich w Weronie*, *Widok Werony*. *Szkic*, jak i obrazy studyjne – *Widok Werony*, *Piazza del Popolo w Rzymie*. Jednak artysta tylko częściowo czerpie z tego nurtu. Cechą łączącą Gierymskiego z neoimpresjonistami jest jego wielkie przywiązanie do formy oraz rozbijanie powierzchni kolorów plamkami. W twórczości artysty są to tylko fragmenty kompozycji malarskich, np. bruk placu, woda, roślinność. Tego typu opracowanie malarskie było bardziej uzasadnione dla podkreślenia rzeczywistego charakteru i faktury malowanych form. We fragmentach malowanych przez artystę plamkami zazwyczaj pojawia się dywizjonizm i stosowanie prawa kontrastu barw dopełniających. W innych elementach kompozycji, np. w opracowaniu architektury, artysta nie stosuje

⁵⁸ Callen 1993, s. 105.

⁵⁹ Tamże, s. 19–23, 27, 106, 107; Bomford i in. 1991, s. 103; Kirby i in. 2003, s. 11–15, 33.

⁶⁰ Pod koniec lat 80. spektralny układ palety został powszechnie zaakceptowany i pojawiał się w różnych podręcznikach malarskich tego czasu, Callen 1993, s. 153.

tego rodzaju rozbicia koloru na barwy podstawowe, choć i ją maluje subtelnymi, pryzmatycznymi kolorami. Pozostałe elementy kompozycji są również spektralne w kolorystyce, ale sposób opracowania poszczególnych form ma za zadanie podkreślenie realnego ich kształtu, charakteru, faktury, materii, z której są wykonane. Artysta nadaje sens technice. Każdy chwyt techniczny jest u niego świadomy. Różne rozwiązania techniczne i kolorystyczne mają na celu ukazanie prawdy w motywie. Dlatego artysta nie stosuje dywizjonizmu do opracowania architektury, bo jest ona statyczna. Tylko syntetyczne potraktowanie koloru w jej obrębie zachowuje tę statyczność. Dywizjonizm i pointyizm wprowadzają ruch. To samo dotyczy efektów fakturowych, dlatego takie chwyt artystyczne można obserwować w partii drzew i bruku. Obrazy wykonane w tej konwencji, szczególnie prace studyjne, wydają się pozbawione ruchu, statyczne i nieco sztywne. Metoda pracy, którą posługuje się Gierymski, malując je, jest tradycyjna. Artysta wykonuje impresyjne, jasne w kolorystyce i proste w sposobie opracowania malarskiego studia i szkice poszczególnych jej fragmentów. Są one spontaniczne, malowane *alla prima* i w dużej grupie nieprzemęczone, ale dukt narzędzia w ich obrębie jest opisowy. Prace studyjne są zlepkiem wykonanych szkiców. Powierzchnie ich są wypracowane, miejscowo wygładzone, dopracowane w szczegółach do perfekcji.

W połowie lat 80. XIX wieku technika malarska uległa zindywidualizowaniu. Artyści tacy jak Gauguin (1848–1903) czy van Gogh (1853–1890) opracowali swoje własne metody pracy. Decydującą rolę w ich malarstwie odgrywał kolor, który pełnił funkcję dekoracyjną. Uniezależnili się więc od naturalizmu. Ich techniki były połączeniem tradycji realistycznej z subiektywną ekspresją. Artyści ci stosowali żywe, jasne barwy, co wiązało się z tradycją impresjonizmu. Dążyli do przywrócenia obrazom przejrzystej kompozycji. Starali się uwolnić obraz od naśladownictwa natury⁶¹. W niektórych obrazach Aleksandra Gierymskiego, np. *Morze* lub *Wybrzeże morskie*, można zauważyć klarowność kompozycyjną i pewną syntezę kolorystyczną. Choć powierzchnia tych prac jest pełna niuansów barwnych, to występują one w wąskiej gamie. Artysta działa w nich masą pokrewnych barw.

Podsumowując analizę metod aplikacji farb w pracach Aleksandra Gierymskiego, należy zauważyć ewolucję, jaką przeszła od konwencji *chiaroscuro* do obrazów z ostatniego okresu twórczości, wykonywanych *alla prima* z elementami pointyizmu i dywizjonizmu barw. Zmiany w stosowanej technice wynikają z kilku przyczyn. Na pewno duży wpływ na to miały studia plenerowe, które wymagały analiz koloru i światła w naturze, a tym samym rezygnacji z tradycyjnych i postrzeganych wówczas jako sztuczne metod akademickich. Drugim ważnym czynnikiem były inspiracje artystyczne, chęć ukazywania w obrazach prawdy, a szczególnie zetknięcie artysty z malarstwem impresjonistów. Od tego czasu Gierymski niemal całkowicie zrezygnował z akademickich metod pracy. Brązowe podmalowania prawie zupełnie znikają z jego obrazów. Artysta cienie i półtony opracowuje farbą kryjącą, często zmieszaną z bielą. Laserunki, jeśli występują, to są bardzo oszczędne i miejscowe. Zmienia się także stosunek artysty do faktury. W obrazach malowanych do lat 90. artysta fakturę uzyskiwał głównie przez impastowe opracowanie światła lub wynikała ona z przemalowań autorskich i chorobliwego poprawiania obrazów. W ostatnich latach twórczości artysty w niektórych jego płótnach całe ich powierzchnie pokryte są porowatą i matową materią farby. I choć zarówno wczesne jego prace, jak i te ostatnie powstają w wielu cyklach malarskich, to należy podkreślić, że w ostatnim okresie twórczości Gierymskiego właściwy kolor wprowadzał on od razu na białą zaprawę, a nie dochodził do niego przez stosowanie podmalowań, wykańczanych jeszcze laserunkami. Obrazy z ostatnich lat charakteryzuje wyraźny dukt pędzla, szczególnie widoczne jest to w jego szkicach plenerowych. Duktu narzędzia artysta nie zacierza także w pracach studyjnych, choć w takich obrazach jest on bardziej podporządkowany rygorom formy i rysunku. W jego obrazach powstałych w ostatnich latach twórczości widać związki z nowoczesnym malarstwem, np. neoimpresjonistów; mam tu na myśli wykorzystywanie wspomnianych już puszystych faktur, dywizjonizmu i techniki pointylistycznej do opracowania wybranych elementów kompozycji malarskich. Tego typu zabiegi ułatwiały artyście oddanie naturalnych faktur, imitowania świetlnych i kolorystycznych zjawisk obecnych w naturze.

⁶¹ Callen 1993, s. 150; *Techniki wielkich mistrzów malarstwa* 1999, s. 288.

W nowatorstwie techniki malarskiej Aleksandra Gierymskiego obok analogii z malarstwem tej czy innej grupy artystów zaznacza się również wyraźny indywidualizm, który związany jest ze świadomym operowaniem pewnymi technicznymi chwytami, mającymi na celu wierną rejestrację otaczającego go świata. Było to celem jego malarstwa, o czym sam wielokrotnie wspominał: „Ja panowie nie mam żadnych innych pretensji artystycznych prócz: odzwierciedlenia istotnego realnego życia – w jakiegokolwiek by ono było formie, z możliwie najwierniejszą dokładnością. Jestem realistą, dzieckiem swej epoki – nie rozumiem i nie uznaję sztuki bez prawdy, bez przekonywującej prawdy”⁶². Różnicując i kontrastując odmienne faktury malowanych form, partie matowe i opracowane laserunkowo, fragmenty namalowane pointylistycznie i syntetycznie, Gierymski dąży do oddania w swych obrazach wspomnianej powyżej prawdy. Chwytom technicznym nadaje sens. I tak efekt rozpraszania światła podkreśla przez chropowatą i puszystą fakturę oraz drobne impasty. Migotliwość i ruchliwość wody wizualizuje, plamkując ją i rozbijając jej kolor na barwy podstawowe. Przestrzenność i prawdziwość drzew ukazuje guzełkowatym sposobem opracowania malarskiego lub uzyskaniem jego faktury przez wielokrotne i wielobarwne nawarstwianie gęstej farby półsuchym pędzlem. Głębokie cienie artysta oddaje lśnięciami, tłustymi i trójwymiarowymi laserunkami. Prawdziwość efektów świetlnych i kolorystycznych uzyskuje przez odpowiednie kontrasty barw komplementarnych. Wiarygodność, realność każdego elementu motywu, który artysta rejestruje w obrazie, jest uzależniona od techniki jego wykonania.

⁶² Wankie 1901, s. 316.



Fot. 107. Lekcja rysunku, sztych (fot. w: Lemaistre, 1889)



Fot. 108. Dziewczyna z Vorarlberg (ok. 1884). Praca ta wykonana jest w warstwie podmalowań, bez kolorystycznego wykończenia. Jest to doskonały przykład stosowania przez artystę konwencji chiaroscuro (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

131



Fot. 109. Fragment obrazu Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium (ok. 1870). Strzałką zaznaczono brązowe podmalowanie przeświecające spod właściwego opracowania malarskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 110. Paź florencki (1884) w świetle skośnym. Widoczna faktura warstwy malarskiej istniejąca niezależnie od przedstawienia (fot. A. Cupa)



Fot. 111. Fragment obrazu Ołtarz rzymski (1888). Strzałką zaznaczono brązowe podmalowanie przeświecające spod właściwego opracowania malarskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

132



Fot. 112. Wnętrze kościoła Kapucynów w Rzymie wykonane w konwencji światłocieniowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 113. Fragment obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie (1883) w świetle skośnym. Widoczny rzeźbiarski charakter warstwy malarskiej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 114. Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883) w świetle skośnym. Widoczne kontrasty fragmentów opracowanych gęstym, błyszczącym medium żywicznym z partiami matowymi (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 115. Fragment obrazu *Powiśle* (ok. 1883). W partiach cieni widoczne są podmalowanie brązem (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



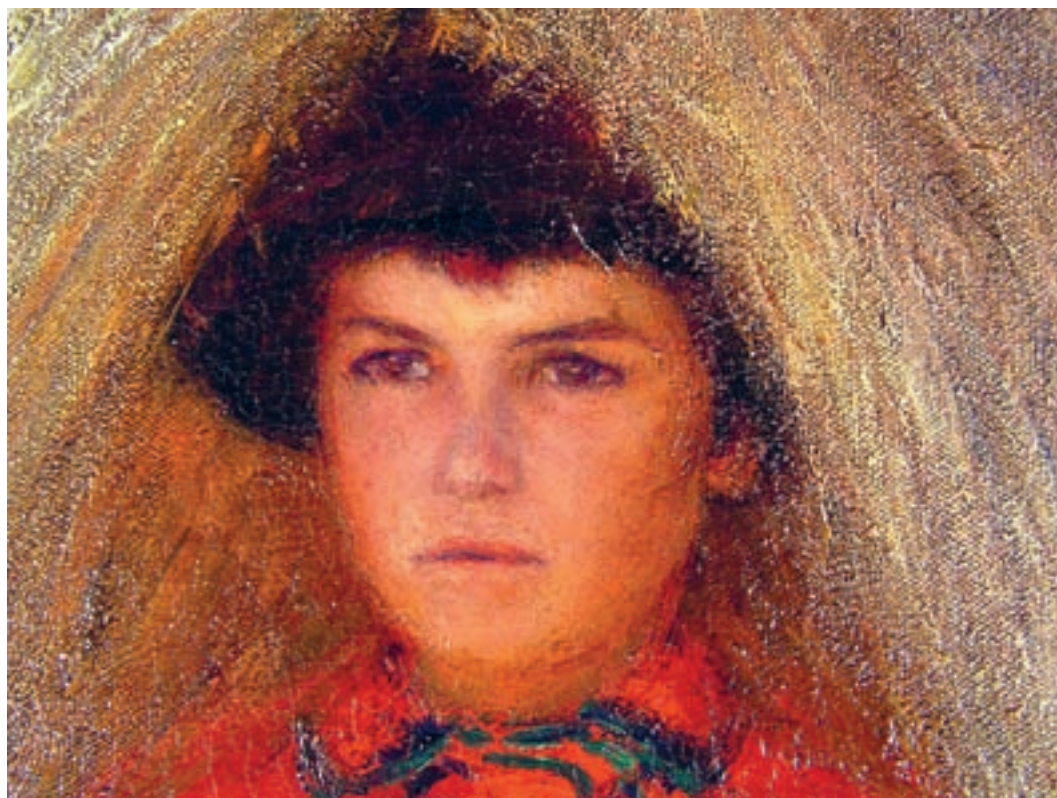
Fot. 116. Fragment obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Widoczne zamalowane impasty warstw spodnich (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 117. Fragment obrazu Droga w Bronowicach. Widoczna warstwa malarska wprowadzona alla prima, mokre w mokre (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 118. Fragment obrazu Chłop z Bronowic (1893–1894). Widoczna warstwa malarska wprowadzona alla prima, mokre w mokre (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



135
■



Fot. 119, 120. Fragment obrazu Chłopiec niosący snop. Zwracają uwagę różnorodne metody opracowania malarskiego – laserunki w cieniach i sucha, szorstka faktura światła (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



136



Fot. 121. Fragment obrazu *Piazza di Dante w Weronie* (1900–1901). Zwraca uwagę prosta technika wykonania – barwy wprowadzone są na zaprawę bez stosowania monochromatycznych podmalowań (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 122. Fragment obrazu *Piazza delle Erbe* (1900–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

W analizie techniki malarskiej Aleksandra Gierymskiego należy poruszyć jeszcze jedno zagadnienie, a mianowicie zależność pomiędzy sposobem malowania a fakturą tkanin podobrazii płóciennych, gruntu czy podłoża wykorzystywanych przez artystę. Trzeba zapytać, na ile wybór tych materiałów był rozmyślny i czy rodzaj ewentualnie charakter tekstury płótna, gruntu czy podkładu odgrywał aktywną rolę w tworzeniu kompozycji artystycznej jego prac. Aleksander Gierymski znany jest raczej jako artysta, którego obrazy były wielokrotnie nawarstwiane, dlatego trudno posądzać go o świadome wykorzystywanie tekstury podobrazia w uzyskiwaniu zamierzonych efektów artystycznych. Warto jednak przyjrzeć się temu zagadnieniu bliżej. Literatura źródłowa podkreśla, że w tym okresie tego typu zabiegi były chętnie stosowane w malarstwie artystów awangardowych, np. impresjonistów. Jak podchodził do tego zagadnienia Gierymski?

W obrazach reprezentujących pierwszy okres monachijski (1868–1873) twórczości artysty można zaobserwować zastosowanie gruntu o fakturze groszkowanej (*Hamlet, Wnętrze*). Jednak tylko w obrazie *Hamlet nierówności zaprawy* uczytelniają się w obrębie warstwy malarskiej w postaci jasnych guzków, wzbogacając w ten sposób malaturę tego obrazu (fot. 238). Trudno jednak stwierdzić, czy artysta zastosował taki chwyt techniczny świadomie, czy może odsłonięte wierzchołki tego jasnego gruntu są dziś widoczne w wyniku wielokrotnych zabiegów konserwatorskich, jakim obraz był poddawany. Podobne podłoża stosował w tym czasie brat artysty Maksymilian. Groszkowaną zaprawę zaobserwowano np. w takich jego pracach, jak *Brzoza* (ok. 1867) czy *Konie pasące się pod lasem* (1869/1870). W omawianych kompozycjach chropowatości gruntu aktywnie uczestniczą w budowaniu końcowych efektów artystycznych.

W jednym ze studiów Aleksandra Gierymskiego do kompozycji *W altanie* z lat 1873–1879 – *Książd w rozmowie z panem we fraku*, można zaobserwować w niektórych jego fragmentach wykorzystanie wyraźnego splotu płótna w uzyskiwaniu tzw. efektu przecierki. Szczególnie wyraźne jest to w opracowaniu partii obrusa, gdzie gęstą, jasną farbę artysta wprowadził na cieplejsze podmalowanie śmiałymi pociągnięciami półsuchego pędzla (fot. 123).

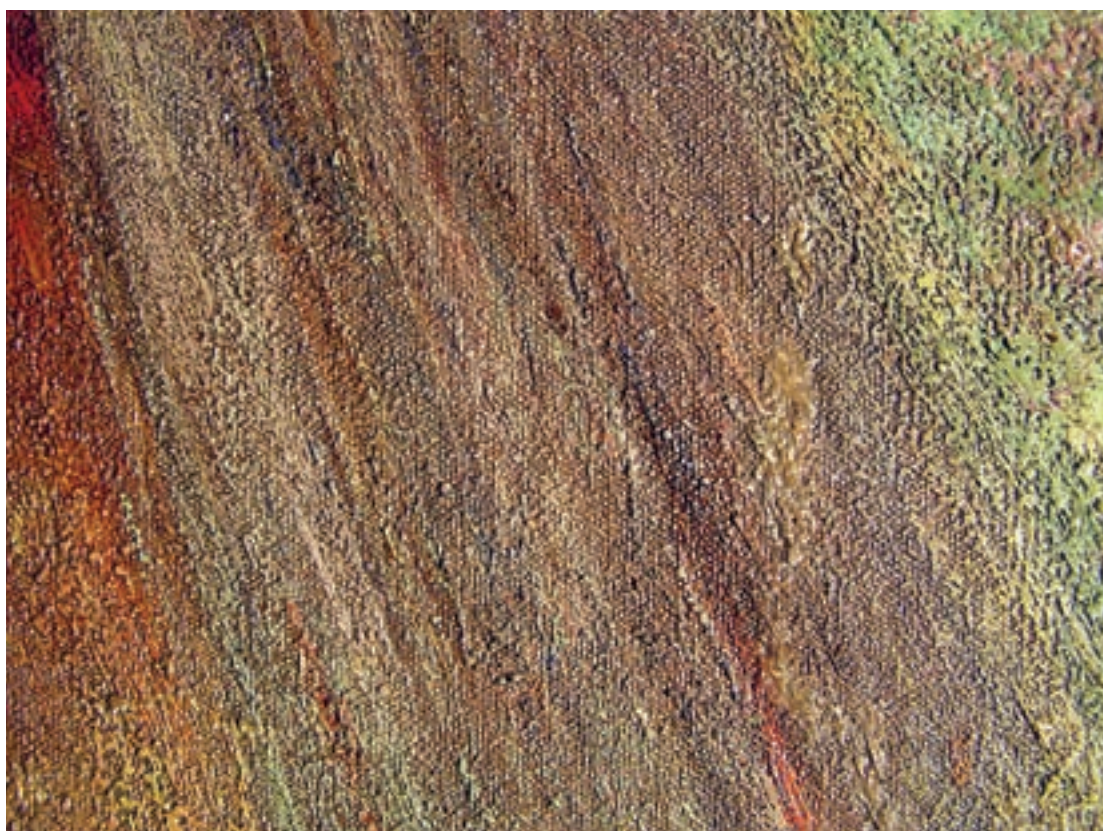
W okresie warszawskim (1879–1888) jego twórczości nie zaobserwowano świadomego wykorzystania nierówności podobrazia dla uzyskania określonych efektów artystycznych. Obrazy powstałe w tym czasie charakteryzuje bogata faktura malatury, która istnieje niezależnie od struktury podobrazia. Jedynie w małym studium *Dama rokokowa* gładką powierzchnię drewnianego podłoża artysta podkreślił sposobem malowania portretu kobiety za pomocą cienkich laserunkowych warstw farby (fot. 307).

Staruszka czuwająca przy zwłokach I (1880–1890) wykonana została na podobraziu o widocznej teksturze tkaniny. Artysta w partii półtonów i światła gęstą farbę wprowadzał na podobrazie swobodnymi pociągnięciami pędzla przez przecieranie. Wmalowywane farby pozostają na węzłach nitek, umożliwiając interakcję kolorów spodnich z nowo wprowadzonymi. Taki sposób opracowania malarskiego nadaje lekkość wprowadzanym kolorom (fot. 124).

Od momentu zetknięcia artysty z impresjonizmem zmienia on podejście do metod opracowania malarskiego. W pracach powstałych w ostatnim dziesięcioleciu jego twórczości można obserwować wykorzystywanie splotów tkaniny w budowaniu faktury i uzyskiwaniu barwnych efektów artystycznych. Widoczne jest to zarówno w obrazach artysty o małych formatach (*Most na Sekwanie, Piazza del Popolo, Portal katedry w Weronie, Portal Kościoła S. Zeno w Weronie*), jak i dużych (*Chłopiec niosący snop, Trumna chłopska, Ogrody w Tivoli, Morze* i in.). W obrazach tych wyraźna faktura tkaniny podkreśla sposób malowania, polegający na wprowadzaniu chudej i gęstej farby przez przecieranie lub topowanie powierzchni podobrazia. Taki sposób operowania farbą pozwala także na oddziaływanie spodnich warstw koloru, dzięki czemu artysta uzyskuje efekt wzajemnego pulsowania i przenikania barw (fot. 126–127). Chropowatości tkaniny wzmagają efekt wibracji kolorów w tych kompozycjach.



Fot. 123–125. Metody wykorzystania faktury płótna w uzyskiwaniu efektów artystycznych warstwy malarskiej w obrazach (od góry): Ksiądz w rozmowie z panem we fraku, Staruszka czuwająca przy zwłokach I, Krajobraz włoski z cyprysami (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 126, 127. Metody wykorzystania faktury płótna w uzyskiwaniu efektów artystycznych warstwy malarskiej w obrazach (od góry): Ogrody w Tivoli i Chłopiec niosący snop (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Istotna dla malarstwa 2. połowy XIX wieku była także faktura obrazów, która w okresie tym świadczyła o nowoczesności i indywidualizmie artysty oraz była zaprzeczeniem wygładzonych prac akademickich. W pracach Aleksandra Gierymskiego również stanowi ona o oryginalności jego malarstwa i należy do bardziej charakterystycznych cech jego obrazów. W wielu jego pracach jest ona nienaturalnie rozbudowana, chropowata, jak trafnie określił jej formę Bogucki – podobna do struktury „samodziałowych chodników chłopskich”⁶³, w innych ma kształt tufu wulkanicznego, a w jeszcze innych pracach artysta o niej zapomina⁶³ – wygładza warstwy malarskie, nadając im powierzchnię lustra.

Bardzo trafnie i barwnie opisywali fakturę prac artysty i metody jej uzyskiwania historycy sztuki i krytycy jego twórczości. Nie sposób nie przytoczyć najistotniejszych ich wypowiedzi na ten temat. Witkiewicz np., cytując samego Gierymskiego, tak opisywał jej uzyskiwanie w obrazie *W altanie*: „Gierymski opowiadał, że malował tak długo, tyle razy przemaalowywał, że w końcu nie mógł zbliżyć się do obrazu, z którego sterczały potworne sople farb, stalagmity tworzące z powierzchni obrazu rodzaj plastycznej mapy łańcucha górskiego. Gierymski śmiał się opowiadając i żartował, że wzywał stolarzy do heblowania i pożyczał od krawców żelaza do prasowania tej potwornej chropowatości malowania”⁶⁴. Przyczyn takiej metody pracy krytyk twórczości artysty dopatrywał się w jego konstrukcji psychicznej. Twierdził, że „obłądne stany” duszy Gierymskiego wylewały się na obrazy „nową warstwą farb, tworzących pokłady przypominające warstwy geologiczne”⁶⁵. Gomulicki z kolei, opisując obrazy artysty z lat 80., ciekawie charakteryzuje ten problem: „We wszystkim tem znać ducha niecierpliwego, który za pomocą środków malarskich wydobyć chce efekty rzeźby i osiągnąć większą plastykę, niż ją malarstwo dać może. Z tego też źródła wypływa [...] kładzenie farby rażąco grubymi warstwami i mechaniczne uwypuklanie pewnych szczegółów, przypominające już nie malowanie olejne, ale chińską lakkę”⁶⁶. W dalszej analizie Gomulicki porównuje efekty rzeźbiarskie do litografii odciskanych na papierze, których wypukłości mają naśladować wypukłości istniejące w naturze⁶⁷. O rzeźbiarskim charakterze obrazu *Trąbki III* pisał Bogucki. Jego bogatą fakturę opisał jako „geologiczne narośle i nierówności”. W obrazie tym zwrócił uwagę na sposób opracowania namalowanego przy lewej krawędzi płótna postaci Żyda, która robi wrażenie „płaskorzeźby wymodelowanej w czarnej lacie”⁶⁸.

Faktura w obrazach artysty jest różna, ściśle związana z ewolucją jego techniki malarskiej oraz zastosowaną technologią, często związana jest także z tematem, który artysta podejmuje.

W obrazach powstałych podczas studiów (1868–1873) można mówić jedynie o impastowym opracowaniu światła, które Gierymski uzyskiwał, malując po prostu gęstą farbą. Obrazy powstałe w latach (1873–1879) mają fakturę bardziej wyraźną, ale sposób jej uzyskania jest podobny. Artysta maluje farbą gęstą i kryjącą, wprowadzając ją na płótno wielokrotnie, dlatego w niektórych jego obrazach powstałych w tym czasie jest ona wyraźniejsza. Tworzą ją również impasty zamalowywane przez artystę podczas nanoszenia poprawek. W pracach Gierymskiego z okresu warszawskiego (1879–1888), np. *Brama na Starym Mieście w Warszawie* czy *Trąbki*, efekty fakturalne trafnie scharakteryzowane choćby przez Gomulickiego można łączyć z żelowymi mediami olejno-żywicznymi, wprowadzanymi przez artystę w grubych warstwach. Cechą charakterystyczną tych mediów jest to, że farba z nimi zmieszana i wprowadzona na obraz w grubej warstwie nie spływa, a jej kształt pozostaje zachowany. Media te nadawały również połyskliwy charakter fragmentom opracowanym przy ich zastosowaniu, często w obrazach Gierymskiego skonstrastowanym z fragmentami opracowanymi cienko i chudo. Media takie o konsystencji masła pozwalały również na reliefowe opracowanie form. Przy ich użyciu, co wykazały analizy przekrojów malarskich, artysta uzyskiwał również fakturę światła w nokturnach (1888–1893), skonstrastowane dodatkowo z lustrzaną powierzchnią pejzaży nocnych. Światła te wyglądają ponadto, jakby artysta w celu uzyskania jak najwyraźniejszej faktury w ich

⁶³ Bogucki 1959, s. 366

⁶⁴ Witkiewicz 1950, s. 112.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Gomulicki 1888, s. 4, 5.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Bogucki 1959, s. 297

miejscu wyciskał farbę wprost z tuby na płótno (fot. 128). Namalowana w tym samym czasie kompozycja *Wieczór nad Sekwaną* opracowana została już w inny sposób. W partii wody po raz pierwszy w przypadku prac artysty została zastosowana typowa dla impresjonizmu sucha i szorstka faktura, uzyskana zapewne przez topowanie w gęstej farbie oraz wzbogacona efektami wielokrotnych przecierek półsuchego pędzla. W okresie krakowskim (1893–1894) spotykamy analogiczne opracowanie malarskie w kompozycjach studyjnych, takich jak *Trumna chłopska* i *Chłopiec niosący snop*. W obrazach tych faktura została zbudowana z niezliczonych warstw prawdopodobnie odsączonej i zagęszczonej farby, którą artysta wprowadzał za pomocą muśnięć, rozbudowując w ten sposób chropowatości splotów płótna. W pracach Gierymskiego z ostatnich lat jego twórczości (1895–1901) faktura jest bardzo różnorodna. Istnieją zarówno obrazy mające charakter rzeźbiarski, jak i wykonane gładko. Szczególną uwagę w okresie tym zwracają szkice pejzażu miejskiego o małych formatach, w których faktura rozbudowana jest nienaturalnie, wręcz nieproporcjonalnie w stosunku do niewielkich rozmiarów płócien. Poza typowym dla Gierymskiego wielokrotnym nawarstwianiem farb za pomocą charakterystycznych grudek kolorów połączonych z topowaniem szczecinowym pędzlem w świeżej lub półsuchej farbie efekty strukturalne w pracach tego artysty wzbogacił, stosując głębokie nacięcia, wykonane ostrym narzędziem w świeżej i bardzo grubo nałożonej masie kolorów (fot. 129). Wśród prac powstałych w ostatnich latach twórczości Aleksandra Gierymskiego spotykamy również i takie, które mają fakturę puszystą, matową i szorstką (*Pinie, Ogrody w Tivoli*). Jak zauważa Kępiński, taki rodzaj „farby bardziej suchej, jakby zwapniałej, leżącej na obrazie szorstką lub puszystą materią” został upowszechniony w malarstwie pod koniec lat 80. pod wpływem neoimpresjonistów⁶⁹. Podobne efekty fakturowe według niego można zaobserwować w pracach Degasa (1834–1917). Monet (1840–1926) zastosował je do namalowania serii widoków katedry w Rouen. Najczęściej fakturę taką można obserwować w pracach Pissarra (1830–1903). Taki sposób budowania materii malarskiej pojawia się również w obrazach Podkowińskiego (1866–1895; *Sad w Chrzescnem*). Aleksander Gierymski rozbudowaną powierzchnię swych prac uzyskiwał przez wielokrotne przecieranie powierzchni podobrazia półsuchym narzędziem oraz topowanie szczecinowym pędzlem w niewyschniętej farbie. Zabiegi te artysta mieszał i wielokrotnie powtarzał.

Analizując fakturę w obrazach Gierymskiego, należy scharakteryzować narzędzia, jakimi ją uzyskiwał. Śledząc rysunek duktu pędzla w jego pracach, można stwierdzić, że stosował pędzle szczecinowe o różnej szerokości. W zależności od planowanego efektu mogły to być pędzle płaskie szerokie na 1,5 cm lub cieńsze o szerokości 0,4 cm (np. *Pan w czerwonym fraku, Kuter na brzegu morza, Kanał w Wenecji w nocy*). W wielu jego obrazach faktura zdradza użycie pędzli półokrągłych lub okrągłych (np. *Wnętrze, Ołtarz rzymski, Powiśle*). Do wmalowywania szczegółów artysta używał pędzli cienkich, ostro zakończonych (np. *Powiśle, Studium I*). Ponieważ w niektórych jego kompozycjach faktura jest rozmyta, ślady narzędzia niewidoczne, można przypuszczać, że do uzyskania takich efektów Gierymski stosował pędzle miękkie, może popularne wówczas sobolowe (np. *Hamlet*).

Nietypowy i niekonwencjonalny sposób prowadzenia pędzla świadczy o indywidualności twórczej każdego malarza. Sposób opracowania malarskiego, zwracający uwagę na relief faktury, a usuwający na drugi plan temat, treść, był w tym czasie przejawem nowoczesności wśród artystów. Choć fakturalne metody opracowania malarskiego można spotkać również w malarstwie akademickim, to występują one zazwyczaj w swobodnych szkicach, nieekspozowanych na wystawach. Swobodny sposób malowania stał się punktem wyjścia dla ówczesnej awangardy, która uznawała niedokończone prace za skończone, a wyraźną fakturę za przejaw prawdziwości w sztukach plastycznych. Jej forma w pracach Aleksandra Gierymskiego zależna jest od jego inspiracji i jest ściśle związana z ewolucją jego techniki malarskiej.

Szeroko komentowanym zagadnieniem w malarstwie XIX wieku był również problem koloru. W literaturze artystycznej tego czasu wiele miejsca poświęcano harmonii barw, czyli takim układom kolorów, które wywołują upodobanie estetyczne. Podejmowano naukowe próby określenia, jakie zestawienia kolorów wywołują takie pozytywne wrażenia, oraz ustalenia praktycznych zasad harmonii barw.

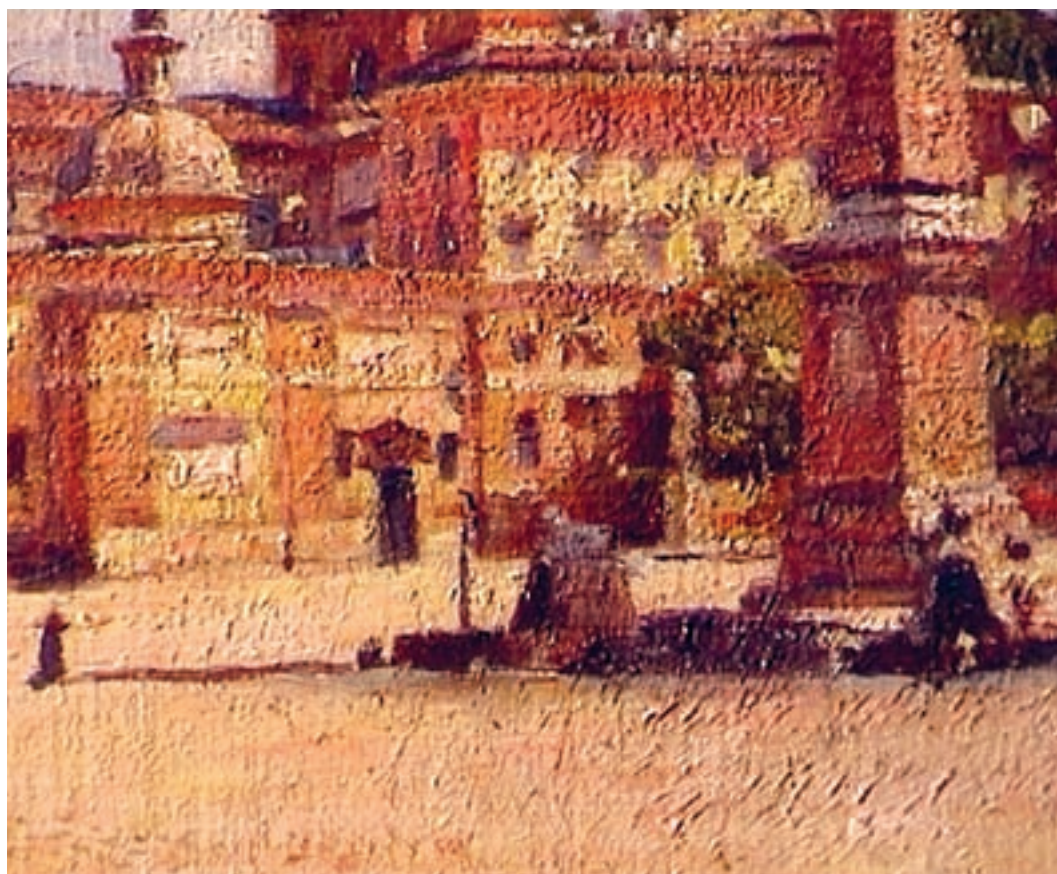
⁶⁹ Kępiński 1961, s. 19.



142



Fot. 128. Fragment obrazu *Opera paryska w nocy* (1891) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 129. Fragment obrazu *Piazza del Popolo* (1900–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Częstą praktyką było porównywanie harmonii kolorów do harmonii dźwięków. Paralelom tym próbowano nadawać kształt reguł naukowych, co zostawiło ślad w ówczesnej literaturze⁷⁰.

Według Rzepińskiej porównania sztuk plastycznych i muzyki po raz pierwszy pojawiły się w środowisku weneckim w okresie renesansu i dotyczyły podobieństw procesu tworzenia⁷¹. Pod koniec XVI wieku zaczęto zapożyczać nomenklaturę muzyczną do określenia kolorytu obrazów. W wieku XVII paralele harmonia dźwięków–harmonia barw były stale obecne w krytyce artystycznej. Teorie te traktowane były dosłownie. W XVII wieku wraz z odkryciem Newtona – rozszczepienia wiązki światła na siedem kolorów podstawowych – analogicznie do siedmiotonowej gamy muzycznej popularne stało się porównywanie rozchodzenia dźwięków i fal świetlnych oraz idea klawesynu barwnego, czyli koncepcja transkrybowania wartości dźwiękowych na barwne. Stworzenie klawesynu barwnego miało na celu ułatwienie artystom harmonijnego zestawiania dźwięków.

Badania na tym polu w tym czasie podejmował np. jezuita, matematyk, filozof, członek Królewskiego Towarzystwa Naukowego w Londynie Louis Bertrand Castel, który po raz pierwszy ogłosił pomysł klawesynu barwnego w 1725 roku. Twierdził on m.in., że tak jak między dźwiękami są oktawy, tercje, seksty, takie same stosunki proporcjonalne istnieją pomiędzy barwami. Zakładał pełną analogię pomiędzy trójdźwiękiem *c e g*, będącym podstawą harmonii w muzyce, a triadą barw podstawowych, którymi są błękit, czerwień i żółcień. Uważał również, że tak jak od tych trzech podstawowych dźwięków w muzyce wywodzą się wszelkie inne dźwięki i akordy, tak z błękitu, czerwieni i żółcieni można otrzymać wszystkie tony barwne. Tony wyższe lub niższe o oktawę odpowiadają stopniom jasności lub ciemności danej barwy. Nie udało mu się jednak zrealizować marzenia o zbudowaniu klawesynu barwnego⁷².

Spostrzeżenia Castela, choć szeroko komentowane w XVIII wieku, spotkały się z krytyką m.in. Rousseau, który zauważył różnice w odbiorze harmonii muzycznej i barwnej. Twierdził, że harmonię dźwięków postrzegamy w jednym rzucie oka, harmonia barw natomiast rozwija się w czasie. Polem muzyki jest czas, polem malarstwa przestrzeń⁷³.

Pomimo zakwestionowania koncepcji klawesynów barwnych i zgodności wartości dźwiękowych w obrębie oktawy z wartościami barwnymi w XIX wieku nadal istniało przekonanie o wspólnocie łączącej sztukę dźwięków i barw, dlatego prowadzono eksperymenty w tej dziedzinie⁷⁴. Według Struve wnikliwą analizę porównawczą między muzyką i plastyką w tym czasie przeprowadził choćby Unger, który przyjął sześć głównych barw i sześć pobocznych i stworzył z nich skalę barwną odpowiadającą dwunastu tonom skali muzycznej⁷⁵. Skala ta jest następująca: ciemnoczerwona barwa ma odpowiadać najniższemu tonowi *c*, cynober *cis*, minia *d*, pomarańczowa *dis*, żółta *e*, żółto-zielona *f*, ciemnozielona *fis*, ultramaryna *g*, indygo *gis*, fiolet *a*, czerwono-fioletowa *b*, brunatna *h*. Barwy sąsiadujące w tej skali wywołują wrażenie dysharmonii, ponieważ są do siebie zbyt podobne. Tak jak w muzyce akordy harmonijne można uzyskać tylko przez połączenie tonów oddalonych od siebie, tj. przez połączenie tercji, tak też i harmonia barw według niego zachodzi wskutek zestawiania barw, dających się rozróżnić równie jasno i wyraźnie jak tercje w muzyce. Przykładem harmonijnego akordu barw jest układ koloru czerwonego, żółtego i błękitnego odpowiadający trójdźwiękowi *c e g*.

Inaczej zagadnienie to ujmował w pracy *Farbenlehre* Goethe, który twierdził, że pokrewieństwa między barwą a kolorem mają raczej podłoże psychosomatyczne i związane są ze sposobem odczuwania i ludzką psychiką⁷⁶. Uważał, że przekładanie dźwięków na barwy jest bezwartościowe artystycznie. Według Rzepińskiej wyrażał on przekonanie, że wszystkie sztuki gdzieś w „najwyższej formule” spotykają się ze sobą i że

⁷⁰ M.in. Struve 1886, s. 92–96.

⁷¹ Rzepińska 1983, s. 571, 573.

⁷² Tamże, s. 576, 577.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże, s. 581.

⁷⁵ Unger 1858, cyt. za: Struve 1886, s. 95.

⁷⁶ Goethe 1810.

podległe są wspólnemu prawu, o którym bardzo niewiele wiemy, jedynie je przeczuwamy⁷⁷. Prowadzone współcześnie badania nad zjawiskiem analogii barwno-dźwiękowych wykazują jedynie 4% zgodności, a więc teza kładąca znak równości pomiędzy strukturą dźwiękową a strukturą barwną nie da się utrzymać.

Często poruszonym w XIX wieku zagadnieniem był problem synestezji, czyli łączenia wrażeń odbieranych przez zmysł wzroku z doznaniem związanymi ze zmysłem słuchu lub odwrotnie. Odmianą zjawiska synestezji jest tzw. słyszenie barwne, które polega na tym, że pewne bodźce dźwiękowe wywołują u danych osób coś w rodzaju wizji poszczególnych barw, ich temperatury, waloru, światła i cienia. Jak twierdzi Rzepińska, zjawisko takich wrażeń wtórnych występuje szczególnie u osób, które zajmują się malarstwem, poezją czy też muzyką⁷⁸.

Kolory z dźwiękami porównywało w tym czasie również wielu artystów z najbliższego kręgu Aleksandra Gierymskiego, wśród których wspomnieć należy jego brata Maksymiliana Gierymskiego czy Adama Chmielowskiego⁷⁹. Próbę połączenia sztuk plastycznych z muzyką podjął także Aleksander Gierymski np. w obrazie przedstawiającym motyw renesansowego koncertu – *Sjesta włoska* (fot. 64). Historycy sztuki zauważają w tym obrazie inspiracje artysty malarstwem weneckim doby renesansu, w którym dużą rolę odgrywały tematy muzyczne. Bardzo częstym motywem w sztuce tej było przedstawianie grających aniołów. Takie tematy podejmował np. Giorgione, notabene muzyk i malarz, czy Tycjan⁸⁰. Według Starzyńskiego praca ta jest próbą przełożenia muzyki i śpiewu na orkiestrację koloru. W obrazie tym artysta, wiążąc malarstwo z muzyką, ma na myśli żywioł liryczny. Głównym przedmiotem przedstawienia są jego przeżycia wewnętrzne, przekazywane za pośrednictwem synestezji koloru i muzyki⁸¹.

W *Sjeście włoskiej* i w pracy bezpośrednio z nią związanej – portrecie pafia florenckiego (fot. 315) zwraca jednak uwagę ich kolorystyka, która oparta jest na triadzie barw: czerwieni, błękitu i żółci. Może to być świadectwem tego, że artysta malując te prace wykorzystał jedną z ówczesnych reguł malarskich opartych na paralelach harmonii barw i dźwięków, zakładającą analogię pomiędzy trójdźwiękiem *c e g* a triadą barw podstawowych: błękitu, czerwieni i żółci lub każdą inną związaną z uznaniem tej triady kolorów za harmonijną. Do takiej kolorystyki Gierymski powrócił raz jeszcze w nokturnach monachijskich i paryskich w okresie 1888–1893. W pracach tych dominują trzy kolory: ciemnoczerwony, żółtopomarańczowy i granatowy. Barwy te podkreślają symboliczne znaczenie tematu i treści prac inspirowanych muzyką. Ponieważ w obrazach tych nie zaobserwowano ograniczenia przez artystę palety do trzech farb, można przypuszczać, że zasady triady barw u Gierymskiego nie miały wpływu na dobór pigmentów. Ważny był efekt kolorystyczny. Nie wpłynęły również zasadniczo na technikę malarską artysty⁸².

Według Struve analizy porównawcze muzyki i plastyki oparte były na mało wiarygodnych podstawach naukowych, dlatego zasady harmonii barw oparto na fizyce światła i fizjologii wzroku⁸³.

Olbrzymi wpływ na metody rejestrowania koloru i światła atmosferycznego przez artystów w tym czasie miały popularne wówczas teorie i odkrycia dotyczące optyki i światła słonecznego. Były one popularyzowane w traktatach i podręcznikach dotyczących malarstwa tego okresu⁸⁴.

Przełomowe znaczenie dla badań nad światłem miało odkrycie Isaaca Newtona (1642–1727), który w 1666 roku dokonał rozszczepienia wiązki światła słonecznego przy użyciu pryzmatu. Twierdził, że światło składa się z siedmiu barw podstawowych: czerwieni, oranżu, żółci, zieleni, koloru niebieskiego, indygo i fioleto, które odpowiadają poszczególnym kolorom tęczy. Jego teoria została jednak obalona m.in.

⁷⁷ Rzepińska 1983, s. 578–590, 593.

⁷⁸ Tamże, s. 579, 591.

⁷⁹ Porównania między sztuką dźwięków a sztuką koloru pojawiają się we wszystkich niemal teoriach malarzy XIX i XX wieku, np. Whistlera, Redona, Signaca, Gauguina, Matisse'a, Kandinskiego; Rzepińska 1983, s. 570; Malinowski 2003, s. 260.

⁸⁰ Rzepińska 1983, s. 571, 573.

⁸¹ Starzyński 1967, s. 14.

⁸² Zaznaczyć należy, że z tego cyklu w ramach niniejszej pracy zbadany został jedynie jeden obraz *Paź florencki*.

⁸³ Struve 1886, s. 95.

⁸⁴ M.in. Mérimée 1839, s. 242–245; Field 1841, s. 36–85; Struve 1886, s. 13–19; Vibert 1892, s. 17–31.

przez fizyka Roberta Boyle'a (1627–1691) w Anglii czy André Félibiena (1619–1695) we Francji, według których istniały trzy barwy pryzmatyczne: żółty, czerwony i niebieski. Teoria oparta na trzech kolorach podstawowych zyskiwała na popularności szczególnie od końca XVIII wieku dzięki badaniom Jakoba Christofa Leblona (1667–1741) we Francji i Thomasa Younga (1773–1829) w Anglii, którzy utrzymywali, że istnieją trzy receptory w oku, każdy wrażliwy na konkretny kolor⁸⁵.

Teoria ta, rozwinięta przez niemieckiego fizyka Гермanna von Helmholtza (1824–1894) ujawniła, że białe światło składa się z trzech kolorów podstawowych: pomarańczowo-czerwonego, zielonego i błękitno-fioletowego. Jeśli światła o takich kolorach zostaną ze sobą zmieszane w jednakowych proporcjach, to otrzymamy światło białe. Zjawisko to Helmholtz nazwał mieszaniami addytywnymi kolorów. Mieszanie substraktywne według niego dotyczy mieszania pigmentów, atramentów itp. Barwy podstawowe substraktywne to według dzisiejszej terminologii cyan, magenta i żółty. Jeśli te barwniki zostaną ze sobą zmieszane, otrzymamy kolor szary lub czarny⁸⁶. Doświadczenia te rozwinął następnie James Clerk Maxwell (1831–1879). Badania tych dwóch fizyków były podstawą dla książki Ogdena Rooda *Modern Chromatics* (1879), która miała wpływ na malarstwo Seurata (1859–1891), Signaca (1836–1935) i Pissarra (1830–1903) w latach 80. XIX wieku⁸⁷.

Teorie dotyczące koloru i światła oraz badania w zakresie klasyfikacji barw były w tym okresie szeroko komentowane przez wielu badaczy⁸⁸. Wyniki badań na tym polu przyczyniły się do powstania szeregu podstawowych zasad zestawiania harmonijnego barw, które miały głęboki wpływ na rozwój malarstwa.

Największe dzieło na ten temat w tym czasie stworzył Johann Wolfgang Goethe (1749–1832). Była to praca *Farbenlehre*, oparta nie na fizycznych pomiarach, ale na fizjologiczno-psychologicznym odbiorze koloru, dlatego stanowiła ona uzupełnienie np. badań Newtona. Miała być skierowana do artystów, ponieważ dotyczyła barw substancjalnych, używanych w malarstwie, a nie barw pryzmatu. Goethe sformułował prawa kontrastu symultanicznego i sukcesywnego barw, opisywał zjawisko barwnych cieni, zasady mieszania barw, właściwości pigmentów i barwników itp. W publikacjach na ten temat zawartych na około 2000 stronach tekstu przedstawił kilkaset diagramów i rysunków ilustrujących jego własne spostrzeżenia. Jego teoria jednak nie znalazła w XIX wieku uznania artystów poza granicami Niemiec. Powodem była krytyka Newtona, którego uważano wówczas za wielki autorytet. Doceniono go dopiero w XX wieku⁸⁹.

Największe więc znaczenie dla dziewiętnastowiecznych artystów miały badania francuskiego chemika Michela Eugéne Chevreula (1786–1889) dotyczące klasyfikacji barw. Na podstawie własnych badań i obserwacji kolorów tak jak Goethe sformułował prawa kontrastu symultanicznego, sukcesywnego i mieszanego barw⁹⁰.

Chevreul został dyrektorem królewskiej farbiarni gobelinów w 1824 roku. Jednym z jego zadań było znalezienie przyczyn niewielkiej intensywności niektórych osiągniętych podczas barwienia kolorów. Odkrył, że mała intensywność kolorów w gobelinach zależała nie od sposobu czy intensywności barwienia nitki, lecz jest wynikiem zjawiska optycznego, które powstaje w wyniku zestawień określonych barw. Zaobserwował, że niewielkich rozmiarów kolory dopełniające się wzajemnie, tak małe jak np. nitki w gobelinie, zestawione obok siebie, działają na siebie, powodując powstanie optycznej szarości. Na tej podstawie sformułował prawo kontrastu symultanicznego, które mówi o tym, że jeśli oko zobaczy dwa sąsiednie kolory w tym samym czasie, to wydają się one dla oka inne niż samodzielne zarówno w odcieniu, jak i kolorze. Zjawisko to wynika z faktu, iż każdy kolor powoduje powstanie w oku widza tzw. barwnej otoczki, która jest zazwyczaj w kolorze do niej komplementarna. Dlatego kolory dopełniające się, zestawione obok siebie, intensyfikują nawzajem swoje barwy – np. czerwień obok zieleni wydaje się bardziej czerwona, ponieważ

⁸⁵ Bomford i in. 1991, s. 77; Rzepińska 1893, s. 419; Townsend i in. 2004, s. 29, 30.

⁸⁶ Terminologia dotycząca kolorów substraktywnych podstawowych (cyan, magenta i żółty) odnosi się do współczesnej technologii drukarskiej. Są to kolory, które zmieszane ze sobą oraz z białą i czernią dadzą jakkolwiek pożądaną kolor w druku. W terminologii artystycznej kolory podstawowe substraktywne to niebieski, czerwony i żółty; Bomford i in. 1991, s. 85.

⁸⁷ Bomford i in. 1991, s. 84–85; por. też Kirby i in. 2003, s. 11–12.

⁸⁸ M.in. Struve 1886.

⁸⁹ Rzepińska 1893, s. 438–454.

⁹⁰ Bomford i in. 1991, s. 78.

jest wzmocniona przez zielony kolor dopełniający⁹¹. Jednocześnie zielony wydaje się mocniejszy. Podobne zjawisko występuje w zestawieniach różnych kolorów, nie tylko dopełniających⁹². Chevreul zdefiniował także prawo kontrastu sukcesywnego kolorów. Dotyczy ono zjawiska tzw. barwnych powidoków, które powstają wówczas, gdy oko zatrzymuje się przez dłuższy czas na plamie jakiegoś koloru i następnie, przesuając się poza jej obszar (na plamę białą), postrzega kolor do niej komplementarny. Kontrast mieszany pojawia się wówczas, gdy oko, patrząc na plamę np. koloru pomarańczowego i następnie przesuując się z niej na plamę koloru żółtego, postrzega kolor zielony, który jest wypadkową powstałego niebieskiego powidoku do plamy pomarańczowej i tej drugiej żółtej⁹³.

Aby swoje teorie wprowadzić w życie, Chevreul skonstruował koło uporządkowanych kolorów do zobrazowania związków między nimi (fot. 130, 131). Jest ono tak zorganizowane, że kolory dopełniające się nawzajem umieszczone są w nim dokładnie naprzeciw siebie. Wyniki jego badań były podstawą zdefiniowania reguł zestawiania kolorów, które intuicyjnie były stosowane przez artystów już wcześniej, jednak dotąd nie zostały uporządkowane i opisane w pracy naukowej. Jego książka dotycząca kontrastu kolorów, mimo że była skierowana do osób pracujących z kolorami, nie miała natychmiastowego wpływu na autorów podręczników malarskich czy samych malarzy⁹⁴. Pewne wpływy jego teorii jednak są zauważalne w obrazach niektórych artystów, np. Delacroix (1798–1836), który malował cienie w kolorach dopełniających do jasnych, graniczących z nimi światłami. Trudno dziś jednak jednoznacznie stwierdzić, czy nie wynikają one z samodzielnych studiów tego artysty nad kolorem lub studiów pracy Goethego, którego artysta czytał⁹⁵.

Prawo kontrastu symultanicznego barw zyskało na popularności dopiero w latach 60. i 70. XIX wieku. Podręczniki malarskie z tego okresu opisują to zagadnienie⁹⁶. Wiadomo, że Thomas Couture (1815–1879), nauczyciel Eduarda Maneta (1832–1883), znał pracę Chevreula i wykonywał podmalowania swoich prac w kolorach dopełniających do tych tonów, które wprowadzał kolejno. Potępił także mieszanie więcej niż trzech barw. Prawo barw komplementarnych i prawo powstawania dopełniających powidoków było wówczas znane i stosowane przez artystów. Zabarwione kolorem cienie można znaleźć np. w pracach impresjonistów. Zasady barw komplementarnych wykorzystywane były w celu wywołania wibracji światła, wzmocnienia kontrastu czy świetlistości kolorów⁹⁷. Popularność tych teorii należy wiązać z naturalistycznym dążeniem do utrwalania efektów naturalnego światła, czyli do odzwierciedlania w obrazach prawdy. Według Callen ucieleśnieniem prawdy w obrazach około roku 1870 była zmiana konwencji *chiaroscuro* w kierunku autentycznego nowoczesnego światła, a także chęci osiągnięcia harmonijnego układu barw w obrazach. Poparte naukowo teorie na temat kolorów i barw zyskiwały w ten sposób popularność i coraz szersze zastosowanie w malarstwie⁹⁸.

Najszerzej w swym malarstwie teorie te stosowali impresjoniści i neoimpresjoniści, co miało wpływ na zmianę stosowanych przez nich farb. Odrzucili oni starannie skomponowane palety z kolorów wcześniej przygotowanych i umieszczonych na palecie według metody akademickiej. Aby utrwalac światło zaobserwowane

⁹¹ Jednak aby zaobserwować to zjawisko, rozmiar tych kolorów musi być większy niż nitki w gobelinie.

⁹² W tym miejscu należy odnotować, że barwy podstawowe dla malarzy dziewiętnastowiecznych to czerwień, żółcień i błękit, a barwy dopełniające to zielen, fiolet, pomarańcz, czyli takie, które powstają ze zmieszania dwóch kolorów podstawowych; Bomford i in. 1991, s. 79, 86, 87; Kirby 2003, s. 11–12.

⁹³ Bomford i in. 1991, s. 79.

⁹⁴ Rozprawa Chevreula została wydana w 1839 roku pod tytułem *De la Loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés*; Struve 1886, s. 11; Bomford i in. 1991, s. 79, 80.

⁹⁵ Bomford i in. 1991, s. 86.

⁹⁶ M.in. Blanc 1867; Goupil-Fesquet 1877; Jänicke 1878.

⁹⁷ Fioletowe cienie skontrastowane żółtym światłem bardzo często pojawiają się w pejzażach zimowych malarzy tego okresu. W pejzażach letnich impresjoniści często budują kontrasty zieleni z czerwienią czy błękitu z oranżem; Bomford i in. 1991, s. 82, 83, 86, 87.

⁹⁸ Callen 2000, s. 137; Callen 1993, s. 62–64.

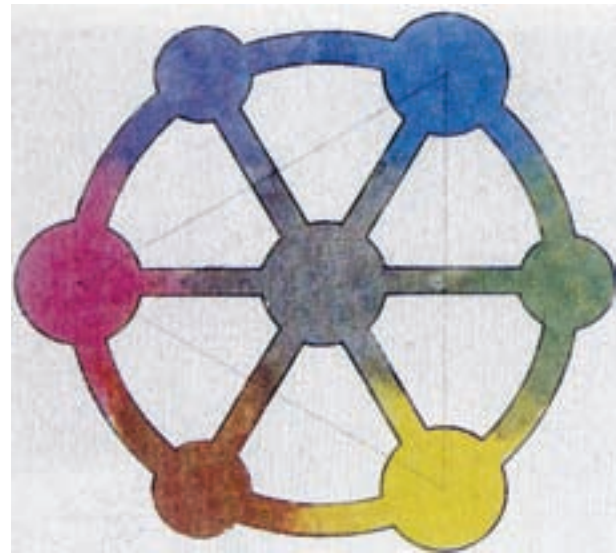
w naturze, komponowali je z kilku czystych barw (fot. 132, 133)⁹⁹. Rozjaśnienie przez impresjonistów palety wynikało z obserwacji i rejestrowania efektów naturalnego światła i z chęci malowania czystymi kolorami. Zbiegło się to również w czasie z rozpowszechnieniem nowo wynalezionych pigmentów. Odznaczały się one wysoką siłą krycia oraz intensywnymi barwami, dzięki którym możliwe stało się uzyskanie pełnej skali tonów i odcieni barwnych za pomocą kilku dobrze dobranych kolorów. Fakt ten przyczynił się do zmiany akademickiej palety z tonalnej na spektralną, którą pod koniec lat 60. zaczęli stosować impresjoniści. Spektralna paleta składała się z pigmentów odpowiadających kolorami odcieniom widma: czerwonego, pomarańczowego, żółtego, zielonego, niebieskiego, indygo i fioletowego. Kolory odpowiadające odcieniom pryzmatycznym układane winny być na brzegu palety zazwyczaj w pryzmatycznym porządku. Większość impresjonistów jednak nie przywiązywała większej wagi do poprawnego układu spektralnego. Dominowały osobiste, często przypadkowe wariacje. Impresjonizm nie pociągał za sobą żmudnego przygotowania palety, co charakteryzowało okres poprzedni i następny. Spektralna paleta impresjonistów wprowadziła bardziej spontaniczne procesy mieszania kolorów. W latach 1868–1872 artyści odrzucili ciemne żelazowe pigmenty, brązy i błękit pruski, który zastąpiony został błękitem kobaltowym. Nowa spektralna paleta dawała korzyści techniczne. Od początku XIX wieku coraz częściej obawiano się o trwałość obrazów, co przyczyniło się pośrednio do ograniczenia stosowanych farb. Skomplikowana technika i coraz to nowsze materiały malarskie, o nieznanym przez artystów właściwościach były przyczyną powstawania zniszczeń w obrazach, dlatego też tendencja do ograniczania liczby farb na palecie stawała się coraz bardziej powszechna¹⁰⁰.

⁹⁹ Układanie kolorów po zewnętrznej krawędzi było znane już od Vasariego (1511–1574). Biel zawsze znajdowała się blisko kciuka, a pozostałe kolory rozmieszczano dalej w zależności od siły tonu. Na końcu znajdowały się brązy i czernie. Czasami biel sytuowano pośrodku. Pigmenty wcześniej ucierano. Najbardziej złożoną paletę w tym czasie zalecał Bouvier. Dobrym tego przykładem była wspomniana wcześniej paleta Delacroix, która składała się z dwóch lub trzech rzędów plamek kolorów i ich odcieni. Mieszanie kolorów czasami zajmowało artyście tygodnie planowania. Takie palety były utożsamiane ze żmudną pracą i brakiem oryginalności. Metoda impresjonistów nie wymagała wcześniejszego mieszania na palecie kolorów, mieszała je bowiem na palecie bezpośrednio w trakcie malowania, co umożliwiało większą spontaniczność podczas pracy; Bomford i in. 1991, s. 90; Callen 1993, s. 65–67; Callen 2000, s. 138, 141.

¹⁰⁰ Wcześniej stosowano je w układzie tonalnym od bieli do czerni; Bomford i in. 1991, s. 142–154.



Fot. 130. Koło barw Chevreula (fot. w: Chevreul 1864)

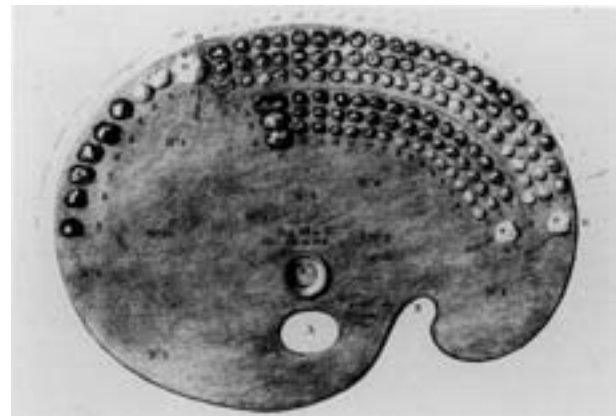


Fot. 131. Koło barw Merimée (fot. w: Merimée, 1830)

148



Fot. 132. Paleta Delacroix z lat 1855–1861 według wspomnień jego asystenta Andrieu (fot. w: Callen, 2000)



Fot. 133. Pierre-Louis Bouvier, układ farb na paletce służącej do wykonania podmalowania (fot. w: Callen, 2000)

Aleksander Gierymski jako pierwszy w polskim malarstwie zwrócił uwagę na wartości czysto malarskie. Zagadnienie światła było dla jego twórczości bardzo istotne. Doskonale dokumentuje to opinia krytyków sztuki na jego temat – został on bowiem przez nich nazwany malarzem światła¹⁰¹.

Szczególne walory kolorystyczne prac Gierymskiego podkreślane były wielokrotnie przez wielu krytyków jego twórczości¹⁰². Według Witkiewicza „Był on bardziej malarzem niż kto inny u nas, w tym znaczeniu, że wszystko w jego obrazie składało się z niesłychanie bogatej i różnorodnej gry tonów barwnych, każde światło, każdy cień, refleks; wszystko to powstawało nie przy pomocy jakiejś konwencjonalnej zaprawy, tylko było zawsze tak ściśle prawdziwym ustosunkowaniem tonów barwnych, że one dawały rzeczywiście wrażenie lokalnej barwy danego przedmiotu, rozjaśnionego słońcem, zamroczonego cieniem lub zabarwionego refleksem od jakiś innych plam barwnych”¹⁰³. Autor ten w wypowiedziach na temat kolorystyki dzieł Gierymskiego podkreślał jego niezwykłą wrażliwość na subtelności kolorystyczne i półtony, wrażliwość z jaką oddaje kolor zaobserwowany w naturze. „Jego obraz... jest namalowany z takim nadzwyczajnym bogactwem środków kolorystycznych; z taką niezrównaną w różnaitości kombinacją tonów, z takim niesłychanym odczuwaniem najsubtelniejszych odcieni i odbłasków barwy świata, że płaszczyzna płótna znika zupełnie, usuwając się wgłąb, a dookoła wszystkich przedmiotów malowanych krąży powietrze drgające i mieniające się światłem”¹⁰⁴.

Spopularyzowane dziewiętnastowieczne teorie na temat rejestracji koloru i światła w malarstwie z pewnością znał tak świadomy i pasjonujący się tym zagadnieniem artysta. Przenikały one do jego malarstwa w różnych okresach jego twórczości w różnym stopniu i miały wpływ na dobór przez niego materiałów malarskich. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, których autorów Gierymski czytał. Na pewno znał literaturę Goethego, jednak nic nie wiadomo na temat znajomości dzieła *Farbenlehre*. Najbardziej czytelne inspiracje tymi regułami są zauważalne w jego malarstwie dopiero po zetknięciu z impresjonizmem, a więc źródłem inspiracji mogły być raczej prace Chevreula, choć w wielu jego obrazach powstałych przed 1890 rokiem można dopatrzeć się pewnych dominant kolorystycznych sugerujących znajomość harmonii barw w malarstwie, które być może Gierymski poznał już na studiach z poruszających to zagadnienie podręczników technologicznych.

W pierwszym okresie monachijskim jego twórczości artysta nie stosuje ich w swoim malarstwie. Gierymski w głównej mierze trzyma się wówczas tradycyjnej zasady mówiącej o tym, że światło nie istnieje bez cienia, który pozbawiony jest koloru. Dlatego uzyskuje je za pomocą jasnych blików otoczonych ciemną masą barw. Doskonale obrazuje to praca *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* (fot. 257). W obrazie tym najjaśniejsze elementy artysta namalował grubo, impastowo, z pozostawieniem śladów szczeciny pędzla. Dla uzyskania iluzji głębi cienie są gładkie pozbawione refleksów barwnych, utrzymane w jednej gamie kolorystycznej. W obrazie *Hamlet* można zaobserwować równowagę jasnej partii nieba malowanej impastowo, kryjąco, z gładką partią pejzażu i postaci. W obrazie tym niebo i dolny fragment kompozycji to dwie niezwiązane kolorystycznie części, niebo bowiem nie rzuca na pejzaż żadnych refleksów. Kolory lokalne są niezależne od jego barwy. W obrazie tym namalowane jest ono fakturowo, w jego obrębie widoczne są ślady pędzla sugerujące rysunek obłoków. W pracy tej również brak zauważalnych inspiracji symultanizmem barw, kolory są raczej wprowadzone według zasad akademickich. W obrazie *Wnętrze* z kolei widać wyraźnie zestawienia żółcieni z fioletem, błękitu z oranżem przy jednoczesnym tradycyjnym modelunku światłocieniowym i wprowadzaniu światła za pomocą tradycyjnych blików. W obrazie tym jednak zauważalne stają się refleksy widoczne głównie w partiach cieni, np. stolika czy podłogi. Przepelnione słońcem wnętrza wykonane jest matowo, co podkreśla efekt rozpraszania przedstawionego światła.

W studiach do *Altany* (1873–1879) Gierymski światła wprowadza za pomocą impastowych i fakturalnych blików, budujących przestrzeń w tych pracach. W *Studium I* biel wykonanej impastowo draperii na pierwszym

¹⁰¹ Miriam 1914, s. 487; Kopera 1929, s. 351; Prus 1961, s. 198; Starzyński 1967, s. 34.

¹⁰² Daniłowicz-Strzelbicki 1901, s. 206; Piątkowski 1902, s. 685; Witkiewicz 1950, s. 126; Kępiński 1961, s. 18.

¹⁰³ Witkiewicz 1950, s. 125, 126.

¹⁰⁴ Witkiewicz 1890, cyt. za: Porębska 1961, s. 360.

planie kompozycji artysta podkreślił przez otoczenie jej ciemną plamą czarnej draperii, która wykonana jest gładko i laserunkowo, a więc w sposób klasyczny. W studium *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku* światła artysta wydobywa szorstką fakturą. W ciekawy sposób robi to w partii obrusa, stosując przecierkę gęstej niebiesko-różowej farby pozostawionej na splotach i podmalowanej ciepłym brązem tkaniny. W niektórych obrazach z tego okresu (*Ksiądz w rozmowie z panem we fraku*, *Pan w czerwonym fraku*) można zaobserwować zabarwione na niebiesko i fioletowo cienie, co z pewnością świadczy o obserwacji koloru przez artystę w plenerze. Widoczne są miejscowe refleksy barwne, np. w obrębie twarzy księdza w obrazie *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku* artysta zestawia oranż i błękit. W pracy *Pan w czerwonym fraku* Gierymski kontrastuje oranż i czerwień fraka postaci z błękitem jego kamizelki. W obrazach tych w obrębie partii zielonego tła zauważalne są zestawienia zieleni i czerwieni. W partii ugrównej ziemi studium *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku* występują plamy fioletu i błękitu. Tego typu kontrasty symultaniczne pojawiają się w pracach artysty w tym okresie rzadko i stanowią jedynie fragmenty kompozycji malarskich. Można także przypuszczać, że stosowane są przez niego intuicyjnie lub wynikają z jego obserwacji natury, a raczej nie studiów literatury.

W obrazach powstałych w okresie warszawskim (1879–1888) kolor utrzymany jest jeszcze w akademickiej gamie brązów i szarości. Jednak w niektórych partiach prac artysty powstałych w tym czasie widoczne są wyraźne zestawienia barw komplementarnych. I tak np. w opracowaniu partii wody obrazu *Powisłe* artysta zastosował żółte i fioletowe plamy barw (fot. 135). Dla ukazania ruchliwości i migotliwości tafli wody opracował je poziomymi, drobnymi i impastowymi pociągnięciami pędzla. Podobna gama kolorów występuje w partii nieba. Tworzy ją monolit gęstej, grubo położonej farby urozmaiconej impastami chmur. Podobny kolor zaobserwowano w analogicznych partiach obrazu *Święto Trąbek I*, w którym barwy dopełniające artysta stosuje we fragmentach jasnych, odbijających światło. Maluje je kryjąco i impastowo. W drugiej wersji tego tematu wyraźne są z kolei zestawienia oranżu i błękitu w partii pejzażu. Zestawienia oranżu z błękitem i żółceni z fioletem artysta zastosował także w szkicu do obrazu *Przystań na Solcu*. Opisane powyżej pejzaże przepełnione są refleksami barwnymi. Są to zazwyczaj oranże i fiolety odbijane przez niebo i wodę, rzucane na pozostałe elementy pejzażu. W niezwykle drobiazgowo i walorowo malowanym naturalistycznym studium *Piaskarze* Gierymski także stosuje kontrast tych barw (fot. 134), co czyni również w obrazie *Żydówka z cytrynami*. Trudno stwierdzić, czy jest to zestawienie świadome, czy intuicyjne. Obrazy z tego czasu bowiem Gierymski wykonywał, malując w pracowni, rzadko studiując kolor w plenerze. Zaznaczyć także należy, że prace te pomimo pewnych harmonijnych zestawień kolorystycznych mają nadal charakter walorowy.

W nokturnach miejskich z lat 1888–1893 symultanimizm barw występuje w niewielkim stopniu. Prace, choć bogate w niuanse kolorystyczne, w partiach cieni mają wyraźny charakter walorowy. Światła to impastowe bliki otoczone taflą gładkiego cienia. Zachodzące przemiany stosunku do koloru i światła w malarstwie artysty w tym okresie widoczne są wyraźnie na przykładzie dwóch obrazów – *Staruszka czuwająca przy zwłokach I i II*. Pierwsza wersja tego obrazu ma charakter walorowy. Chropowatości małych i matowych blików reprezentujących światła skonstrastowane są z gładką i błyszczącą partią cieni. W drugiej wersji tego obrazu widoczne jest połączenie modelunku walorowego z kolorystyką opartą na kole barw Chevreula. Artysta w obrazie tym zastosował najprostsze zestawienia symultaniczne zieleni i oranżu, czerwieni i granatu. Efekt rozpraszania światła uzyskał przez przecieranie wielu fragmentów obrazu drobnymi plamkami chudych barw oraz stosunkowo matową powierzchnią płótna, otrzymaną przez oszczędne stosowanie spoiwa. Największe jednak inspiracje zasadami harmonii barw spośród prac powstałych w tym czasie widoczne są w obrazie *Wieczór nad Sekwaną*. Czyste pryzmatyczne kolory zastosowane zostały przez Gierymskiego w całej kompozycji. Artysta dla wywołania iluzji ruchliwości i świetlistości tafli wody stosuje pointylistyczne zestawienia drobnych żółto-fioletowych i oranżowo-niebieskich plamek. Kolor nieba został rozbity na dwie części – światła namalowaną za pomocą żółtej smugi koloru i fioletową – partię mroku¹⁰⁵.

¹⁰⁵ W przypadku obrazu *Wieczór nad Sekwaną*, a również innych, w których artysta maluje niebo i wodę, cechą charakterystyczną jest to, że niebo jest zawsze malowane syntetycznie, grubo i kryjąco, często z realistycznie impastowo opracowanymi obłokami. Woda jest rozbijana przez artystę drobnymi poziomymi plamkami, rzadko widać w niej lustrzane odbicie obłoków.

Efekt rozpraszania światła artysta uzyskuje za pomocą chropowatej i szorstkiej faktury otrzymanej metodą wprowadzania kolorów na płótno przez przecieranie farby półsuchym pędzlem. Kontakt artysty z malarstwem francuskim w 1890 roku doprowadził do zmiany i ograniczenia stosowanej przez niego palety. Artysta do tego czasu obrazy malował kolorami zestawianymi według koła barw. Zaczął regularnie nasycać cienie kolorem, stosować rozszczepienie barw lokalnych.

W okresie krakowskim artysta bardzo chętnie wykorzystuje symultanizm barw, w niektórych pracach łącząc z precyzyjną formą i walorowym modelowaniem bryły (*Trumna chłopska*), w niektórych, jak np. *Chłopiec niosący snop*, Gierymski odchodzi od waloru. W kompozycji tej można zaobserwować operowanie różnobarwnymi plamami farb, kładzionych spontanicznie i symultanicznie na siebie oddziałujących. Pozbawiona laserunków i niezwykle plastyczna, wielobarwna faktura służy utrwaleniu efektów wibrującego światła słonecznego, a zastosowanie światła, którego źródło ukryte jest w głębi obrazu, spłaszcza postać, uniemożliwiając zastosowanie akademickiego, stopniowanego modelunku bryły. Praca ta jest czystym odzwierciedleniem popularnych w tym czasie teorii kolorystycznych. Najbardziej charakterystyczne dla tego obrazu jest zestawienie zieleni i czerwieni. Taki układ barw komplementarnych jest dla tego obrazu najbardziej czytelny. Intensywna czerwień kaftana chłopca kontrastuje z zielenią otaczającego go pejzażu, ale także z występującym na niej niewielkich rozmiarów linearnym wzorem. Im zieleń jest ciemniejsza, tym kontrastuje ona z jaśniejszą czerwienią. Obok miejsc wykonanych oranżem pojawiają się błękitne plamy, co można obserwować np. w opracowaniu stóp chłopca. W partii pejzażu często występują zestawienia jasnego fioleto z jasnymi zieleniami i żółcieniami. W obrazie tym zwraca uwagę zróżnicowanie w sposobie przedstawiania światła i cieni. Partie utrwalające światło dzienne wykonane są matowo i szorstko, tak aby zróżnicowana i chropowata faktura intensyfikowała efekt jego rozpraszania, dając w ten sposób bardziej wiarygodny i bliski rzeczywistości obraz. W podobny sposób malowali impresjoniści. Kryjąca, chuda i pozbawiona laserunków warstwa farby była bardziej odpowiednia do odtwarzania efektów światła słonecznego i zaobserwowanych przedmiotów niż lśniąca pokryta laserunkami powierzchnie obrazów akademickich. Różne zjawiska zaobserwowane w naturze i różne efekty oświetlenia wymagały różnych rozwiązań technicznych. Dlatego Gierymski zastosował gładkie i głębokie laserunki w partiach ciemnych, które są bardziej uzasadnione w przedstawianiu cieni. Niezwykle istotny dla tej pracy jest sposób przedstawienia światła słonecznego i samego oświetlenia przedmiotów. Wcześniej Gierymski rozjaśniał bryły przez stopniowany modelunek bryły – od ciemnego do jasnego, lub imitował światło za pomocą niewielkiego, impastowego bliku, występującego zazwyczaj na dużej, ciemnej płaszczyźnie obrazu. W pracach powstałych po zetknięciu artysty z impresjonizmem nadal opracowuje on najwyższe światła impastowo, ale efekt jego rozpraszania uzyskuje także przez kontrasty barw dopełniających, co można zaobserwować właśnie w tym obrazie.

W przedstawieniach wnętrza kościołów z lat 90., np. *Wnętrze bazyliki S. Marco w Wenecji*, w partiach światła Gierymski również stosuje kontrast symultaniczny, zestawiając np. fiolet i żółcień. Partie cieni natomiast mają tradycyjny walorowy charakter z łączeniem laserunku.

Najszerzej symultanizm barw artysta stosuje w przepelnionych słońcem pejzażach z ostatnich lat twórczości. Świetlistość malowanych wycinków rzeczywistości uzyskuje za pomocą porowatej, matowej, rozpraszającej światło faktury i kontrastów kolorystycznych. W malarstwie Gierymskiego z tego okresu zestawianie obok siebie barw komplementarnych staje się regułą, walor częściowo znika. Obrazy zbudowane są z niezliczonej ilości drobnych kolorystycznych niuansów, często oderwanych od formy. W pejzażach widoczne jest wyraźne stosowanie pointyizmu do opracowania wybranych elementów kompozycji, np. ukazania ruchliwości tafli wody (fot. 136) (np. *Most Scalighierich w Weronie, Widok Weronie*) czy zobrazowania faktury bruku (*Portal Kościoła S. Zeno w Weronie*) itp. Kontrasty barw dopełniających i wykorzystanie różnic w temperaturze poszczególnych kolorów stosowane były przez Gierymskiego do zastąpienia tradycyjnego modelunku światłocieniowego lub jego uzupełnienia. Kolory ciepłe sprawiają wrażenie wysuwających się naprzód, a chłodne cofających się. Właściwość ta umożliwiła artyście opisywanie kształtów i przestrzeni za pomocą odpowiednio dobranych barw.

W pejzażach o małym formacie widoczne jest wrażeniowe podejście artysty do koloru. Gierymski w pracach tych częściowo odchodzi od barw lokalnych. W studiach wielkoformatowych artysta rzadziej rezygnuje z barwy lokalnej. W nich oraz w szkicach pejzażowych można zaobserwować natomiast swego rodzaju egzagerację kolorystyczną.

Podsumowując analizy metod przedstawiania koloru i światła przez artystę, należy zwrócić uwagę również jeszcze na jedno zagadnienie – paletę malarską. Badania pigmentów w obrazach Aleksandra Gierymskiego wykazały ścisły związek zmiany stosunku artysty do koloru i światła w ostatnich latach jego twórczości ze zmianą ilości i jakości stosowanych przez niego farb. W obrazach artysty z ostatniego dziesięciolecia widać zastosowanie prawa kontrastu barw komplementarnych. Artysta buduje formę nie tylko przez modelunek tonalny, ale także przez zestawienia barw dopełniających. Zastosowanie prawa kontrastu symultanicznego w tych pracach było możliwe dzięki odpowiedniemu doborowi farb. Gierymski zastosował tu przede wszystkim nowo wynalezione, dziewiętnastowieczne pigmenty. Ograniczył paletę składającą się z ponad czterdziestu różnych farb do kilkunastu kolorów o żywych barwach. Pod tym względem artysta uległ więc wpływom awangardowego wówczas malarstwa oraz popularnym wśród impresjonistów i neoimpresjonistów teoriom na temat rejestracji koloru i światła w malarstwie.

Efekt świetlistości kolorów i rozpraszania światła artyści awangardowi uzyskiwali również za pomocą matowej i szorstkiej powierzchni swych prac. Osiągali ją, stosując jasne, matowe i chłonne zaprawy oraz odpowiednią technikę malarską. Chłonne zaprawy odsączały spoiwo farb, nadając obrazom matowy charakter. Jasny ich kolor podbijał kolorystykę warstw barwnych. W ostatnim okresie twórczości artysty widać w jego pracach zastosowanie takich gruntów. Biel stosowanych przez artystę zapraw nie była przez niego wówczas tonowana. Gierymski w okresie tym zmienia również spoiwo. Rezygnuje z tłustych spoiw żywicznych na rzecz oleju orzechowego lub makowego, ewentualnie ich mieszanin z olejem lnianym. W nielicznych pracach stosuje żywiczne laserunki, ale tych jest nieproporcjonalnie mniej niż w okresach wcześniejszych. Służą one artyście jedynie do ukazania głębi cieni. Taka zmiana stosunku do wykorzystywanych przez niego materiałów świadczy o zapoznaniu się artysty z warsztatem impresjonistów i artystów wówczas awangardowych i może być dowodem chęci jak najwierniejszego rejestrowania w jego pracach efektów światła słonecznego.



Fot. 134. Piaskarze (1887) (fot. T. Żółtowska-Huszcz)



Fot. 135. Fragment obrazu Powiśle (ok. 1883)
(fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 136. Fragment obrazu Widok Werony
(fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

W XIX wieku nastąpił rozwój malarstwa plenerowego, co przyczyniło się do stopniowego zarzucania przez artystów konwencjonalnej akademickiej techniki wykorzystywanej do malowania pejzaży w pracowni. Dziewiętnastowieczne akademickie malarstwo pejzażowe nie analizowało zjawisk świetlnych w naturze. Wykonanie pejzażu było ograniczone regułami. Pierwszy plan był ciemny, zamknięty po obu stronach drzewami lub budynkami. W miarę cofania się plany były coraz jaśniejsze. Krajobrazy malowano w pracowniach przy sztucznym oświetleniu. Sztucznie przyciemniano jasne tony, a ciemne odpowiednio rozjaśniano. W malarstwie tym jednak olbrzymią rolę odgrywały studia plenerowe, które wykonywane były szkicowo w podobny technicznie sposób do szkiców wykonywanych współcześnie. W etiudzie plenerowej należało szybko i trafnie uchwycić zmieniające się zjawiska świetlne. Szybkość wykonania takich prac wiązała się z zastosowaniem uproszczonej techniki. Wykonywano je więc *alla prima*, bez laserunków, z pozostawieniem śladów duktu pędzla. Te spontaniczne etiudy były podstawą wykonywania prac studyjnych, w których przez wielokrotne nawarstwianie kolorów zatracala się świeżość szkiców. Etiudy plenerowe traktowane były jako prace pomocnicze, dlatego nie były eksponowane na wystawach jako ukończone dzieła. Z czasem jednak coraz większą wagę zaczęto przywiązywać do studiów natury. Artyści odeszli od klasycyzowanych motywów, wykańczanych w pracowniach, do prac wykonywanych całkowicie w plenerze¹⁰⁶.

Na rozwój malarstwa plenerowego w tym czasie złożyło się wiele czynników, m.in. rozwój technologii produkcji materiałów malarskich, takich jak szczelne tuby z farbami, lekkie plenerowe sztalugi, etiudniki czy materiały ułatwiające pracę w pełnym słońcu, np. parasole przeciwsłoneczne¹⁰⁷. Według Callen malarstwo plenerowe zmieniło swoją pozycję w drugiej połowie XIX wieku również z powodu rosnącej popularności estetyki realistycznej¹⁰⁸. Prace artystów malujących w plenerze postrzegane były jako prawdziwe, pozbawione wszelkich sztucznych akademickich ograniczeń. W latach 70. ten gatunek malarstwa zaczął odgrywać główną rolę m.in. w sztuce impresjonistów. Przyczyniło się to do rozwoju techniki malarskiej, która ukierunkowana była na uchwycenie krótkotrwałego efektu światła zewnętrznego, pogody i atmosfery. Artyści zaczęli odchodzić od konwencjonalnego *chiaroscuro* i nastawili się na budowanie formy za pomocą kontrastów i niuansów kolorów. Zmienił się stosunek do rejestrowania efektów światła naturalnego¹⁰⁹.

Według Callen wczesne prace pejzażystów XIX-wiecznych charakteryzuje pomimo studiowania widoków w naturze zapożyczenie pracownianej kolorystyki oraz wykonywanie pejzaży w kategoriach *chiaroscuro* – brązów i cieni studyjnych. Głównym problemem artystów wykonujących swe prace w plenerze było także wkomponowanie w nie sztafażu ludzkiego, który wykonywano zazwyczaj już w pracowni. Wielką trudność sprawiało uchwycenie jednolitego oświetlenia pejzażu i postaci, które malowano według modeli w pracowniach w ostrych kontrastach światła¹¹⁰.

Równolegle do zmian techniki malarskiej oraz podejścia do traktowania problemu światła następowały zmiany w oświetleniu wnętrza pracowni i przez to w oświetleniu w obrazach. Rezygnowano z 45-stopniowego

¹⁰⁶ Bomford i in. 1991, s. 20–21; Callen 1993, s. 18; Callen 2000, s. 6, 7.

¹⁰⁷ Bomford i in. 1991, s. 22; Callen 2000, s. 4.

¹⁰⁸ Callen 2000.

¹⁰⁹ Ewolucję techniki malowania pejzażu można zauważyć w twórczości J.-B. Camille'a Corota (1796–1875), który wyrzekł się metod akademickich. Rozjaśnił paletę i używał kolorów kryjących nie tylko do wykonania światła. Wprowadził biel do wszystkich partii obrazów. Cienie w jego obrazach nasycone były światłem odbitym. Artysta ten unikał także kontrastu walorowego oraz porzucił transparentne brązowe sosy oraz kolorowe laserunki. Corot, podobnie jak inni artyści malujący w plenerze w połowie XIX wieku, zachował tradycyjny podział na szkic wykonany w plenerze i pracę studyjną w pracowni. Théodore Rousseau (1812–1867) wykonywał podmalówki do swych obrazów, malując w plenerze. Charles F. Daubigny (1817–1878) wykonał przynajmniej jeden obraz studyjny całkowicie w plenerze. Eksperymentował ze sprzętem artystycznym i w 1857 roku zbudował pracownię na łódce, aby w ten sposób wykonywać swoje liczne sceny rzeczne. Pomysł ten podchwycił następnie Monet (1840–1926) i we wczesnych latach 70. XIX wieku wybudował swoją własną pracownię-łódkę. Zmiana stosunku do rejestracji naturalnego światła widoczna jest również w pracach przedimpresjonistycznych, takich jak Moneta *Kobiety w ogrodzie* (1866–1867), zaczętej w plenerze i ukończonej w pracowni, czy w obrazie Renoira *Liza z parasolką* (1867), gdzie cienie wypełnione są odbitym światłem i chłodnymi błękitno-fioletowymi barwami nieba, kontrastującymi z ciepłym światłem słonecznym; Callen 1993, s. 29, 32; Callen 2000, s. 87, 116.

¹¹⁰ Callen 1993, s. 29–31.

światła akademickiego atelier, które było właściwe do osiągnięcia modelunku światłocieniowego. Dla akademików najlepszym oświetleniem było pojedyncze okno, wysoko umieszczone i wychodzące na północ. Takie usytuowanie światła w pracowni powodowało, że było one niezależne od zmian słońca, dawało też chłodne oświetlenie, powodujące powstawanie ciepłych cieni. Paleta tonalna pigmentów złożona z ciepłych kolorów ziemnych, głównie brązów, idealnie nadawała się do takich efektów. Takie warunki pracowni sprzyjały realizacji programu akademickiego. Zalecany przez akademie, starannie przemyślany układ palety barw, z gradacją kolorów od jasnych do ciemnych, z wszystkimi barwami wymieszanymi i gotowymi, umieszczonymi już na palecie, mógł zostać wykorzystany jedynie w stabilnych warunkach oświetlenia. Urządzenie i wybór pracowni podporządkowane były celowi wykonania obrazu w konwencji światłocieniowej. Wzrastające wobec sztuczności efektów światła studyjnego przyczyniły się do zmian w strukturze atelier. Zalecano pracownie dobrze oszlone ze światłem z czterech stron lub padającym z góry. Tradycyjne pracownie ustąpiły pracowniom jasnym, których kolor ścian był np. jasnoniebieski¹¹¹. Malowanie światła zewnętrznego powodowało odrzucenie tonalnego malarstwa i rysunku. Uwolnienie koloru od rysunku wprowadzało w obrazach ruch. Antyakademizm w malarstwie tego okresu przejawiał się w wyborze nowoczesnego światła, takiego jak padające na wprost, odrzuceniu konwencjonalnego światłocienia i opracowania malarzkiego i przywiązanej do niej nieautentyczności. Śmiała faktura, efekty światła plenerowego, wierne oddawanie natury było antytezą sztucznego *chiaroscuro*¹¹².

Aleksander Gierymski w swej twórczości łączył dwie metody pracy – plenerową i warsztatową. Większość jego obrazów oparta była na studiach i szkicach wykonanych w plenerze, które artysta wykańczał w pracowni. Dwie metody pracy wiązały się z zastosowaniem dwóch sprzecznych ze sobą technik, co znalazło odzwierciedlenie w sposobie wykonania wielu obrazów Gierymskiego i miało wpływ na ich wartości artystyczne, a także na rozwój techniki malarskiej artysty. O dwóch metodach pracy stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego informują jego monografiści, ale również on sam na kartach swej korespondencji: „Maluję na powietrzu teraz prawie co dzień od 10-tej rano do 4-tej, jeżeli słońce świeci. Od dwóch tygodni mamy najpiękniejsze dni. Muszę się bardzo [spieszyć] z tym, co zacząłem; są to naturalnie tylko studia do obrazu, muszę się bardzo spieszyć, bo za tydzień, może jeszcze wcześniej, przyjdą jesienne ulewy, przyjdzie wiatr północny i liście opadną. Na słońcu jest bardzo jeszcze gorąco, prawie siedzieć nie można”¹¹³. Prace rozpoczęte w plenerze Gierymski wykańczał w studio i, aby nie zatracić wierności motywu, jaki obserwował, „urządzał sobie naturę w pracowni”, tzn. za pomocą rekwizytów chciał przywołać naturalne efekty. Doskonale opisuje to Miriam we wspomnieniach o artyście: „Atelier robiło wrażenie pracowni alchemika, obwieszona całe tekturowymi, pooblepianymi złotym i srebrnym papierem reflektorami, służącymi do przypominania rozmaitych, widzianych w naturze kombinacji świetlnych, a może i do wywoływania niespodzianych, nowych, jakich natura nie ma”¹¹⁴. Takie metody pracy artysta wyniósł z akademii. Znamienne jest choćby to, że Piloty za pomocą zaklejonego na niebiesko otworu wyciętego w szafie imitował efekty, jakie daje światło księżycy¹¹⁵.

Aby w pracach Gierymskiego zaobserwować dualizm w sposobie malowania z zastosowaniem dwóch metod pracy – w plenerze i pracowni, należy przyjrzeć się ich strukturze. Technika wykonania szkiców malarskich, bez względu na czas ich powstania, jest prostsza od prac studyjnych. Artysta wykonywał je zazwyczaj kryjąco, z pozostawieniem śladów pędzla, zarówno w światłach, jak i cieniach. W niektórych takich pracach artysta nie różnicuje nawet duktów pędzla w obrębie ich kompozycji. Jest on jednakowy na całej powierzchni obrazów bez uwzględniania iluzji przestrzeni (np. *Widok morza*). W większości takich notatek malarskich brak laserunków. W niektórych plenerowych szkicach można jednak zaobserwować zastosowanie

¹¹¹ Akademickie oświetlenie biegnie z lewej strony na dół, aby uwydatnić jasno uformowany relief formy przez jego subtelną modulację światłem. Pracownie tradycyjnych artystów były ciemne. Ich ściany malowane były na ciemnoszary, czerwono-brązowy lub ciemnozielony kolor dla uzyskania pełnej skali tonów *chiaroscuro*; Bomford i in. 1991, s. 31; Callen 1993, s. 29; Callen 2000, s. 113, 116.

¹¹² Callen 2000, s. 123, 124, 132, 154.

¹¹³ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 196.

¹¹⁴ Miriam 1914, s. 487.

¹¹⁵ Masłowski 1974, s. 152.

akademickiej konwencji, czego przykładem może być szkic do obrazu *Piaskarze* czy *Studium I*. W pracach tych widoczne są miejscowe brązowe podmalowania charakterystyczne dla konwencji *chiaroscuro*. Występują one również w szkicu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium*. O ile zastosowanie takich podmalówek w scenach we wnętrzach może wydać się w pewien sposób uzasadnione, to w pejzażu malowanym w plenerze budzi zdziwienie i jest świadectwem przyzwyczajenia lub zapożyczenia konwencji akademickiej. W szkicach plenerowych Aleksandra Gierymskiego dominuje malarstwo *alla prima*, technika *chiaroscuro* występuje rzadziej. W większości takich szybkich prac artysta kolory traktuje syntetycznie, operując kryjącą farbą z wyraźnym duktem i impastami widocznymi w cieniach i światłach. Postacie i pejzaż w etiudach artysta traktuje w sposób integralny technicznie. Prace warsztatowe natomiast charakteryzuje drobny dukt, wielowarstwowa budowa, a w pewnej grupie obrazów podmalowania i laserunki. Różnice w sposobie wykonania szkicu i pracy warsztatowej można zaobserwować np. w studium i pracy ukończonej *Wieczór nad Sekwaną*. Pierwsza z nich wykonana jest *alla prima*, kryjącą farbą z widocznym i swobodnym duktem, bez stosowania laserunków. W finalnym studium laserunki są obecne w cieniach. Światła są matowe i chropowate, nawarstwiane wielokrotnie gęstą farbą. Obraz jest wystudiowany. Podobnie problem ten widoczny jest w obrazie *Chłopiec niosący snop*, w którym różnice w opracowaniu partii pejzażu i postaci ukazują łączenie dwóch metod pracy. Pejzaż malowany jest spontanicznie, kryjąco i fakturalnie typowo dla malarstwa plenerowego, postać natomiast jest wymuska i wykończona laserunkowo, co zdradza warsztatowe praktyki. Trudno stwierdzić, czy artysta w pracach wystudiowanych, łącząc laserunki w cieniach z chropowatościami światła, nie nadaje również znaczenia materiałom przez niego używanym. Czy jest to mechaniczne zapożyczenie – nawyk wyniesiony z akademickiej konwencji, czy po prostu świadomość właściwości stosowanych materiałów i łączenia dwóch konwencji? Jeśli tak, to należy uznać to za cechę indywidualną i charakteryzującą prace warsztatowe artysty.

156

Analiza światła i cienia, a szczególnie cieni padających w pejzażach artysty może przynieść informacje na temat miejsca ich wykonania – czy był to plener, czy może pracownia, i jak była ona oświetlona. Czy światło było silne, czy może artysta malował przy świetle rozproszonym. Różne typy światła i oświetlenia postaci mogły mieć wpływ na dobór techniki wykonania prac przez Gierymskiego.

W portretach z I okresu monachijskiego (1868–1873) artysta zastosował tradycyjne światło skośne, padające z lewej, górnej strony (np. *Żyd-handlarz* i *Portret starej kobiety*) oraz z prawej górnej strony (*Portret brodacza w zbroi*). Zastosowanie takiego światła może świadczyć o tym, że artysta malował w pracowni z oknem lub innym źródłem światła tak umieszczonym. Takie oświetlenie sprzyjało malowaniu w konwencji *chiaroscuro*, którą zresztą artysta w tych obrazach się posłużył. W pejzażach *Plac w Norymberdze* i *Postój kawalerii* Gierymski wykorzystał światło górne. W innej pracy plenerowej *Na skraju lasu* artysta posłużył się konwencją *chiaroscuro*. Ciekawy jest obraz *Hamlet*, który wykonany jest w konwencji akademickiej nie tylko pod względem złożonej techniki, ale również schematycznej kompozycji. Przedstawia on postać w otoczeniu pejzażu, którego pierwszy plan, jak przystało na akademickie malarstwo pejzażowe, jest ciemny i zamknięty po obu stronach drzewami. W miarę cofania się plany są jaśniejsze. Obraz ten jest dowodem na konwencjonalność akademickiego, monachijskiego pejzażowego malarstwa w tym czasie. Zastosowanie sztucznej konwencji w tym obrazie usprawiedliwia temat pracy i jej charakter. Jest to bowiem wykreowana przez Gierymskiego wizja sceny, a nie autentyczna sytuacja podpatrzona w naturze.

W okresie rzymskim (1873–1879) Gierymski dużo maluje w plenerze, wykonując studia do *Altany*, które następnie wykańczał w pracowni. Technika wykonania tych obrazów może świadczyć o zapożyczeniu pracownianej techniki do obrazów plenerowych, czego najlepszym przykładem jest obraz *Studium I*, w którym widoczne jest zastosowanie brązowych podmalowań z jednoczesnym operowaniem dość swobodną, kryjącą plamą koloru typową dla malarstwa plenerowego. Pracownianą metodę malowania zdradzają również liczne laserunki tych obrazów. Artysta stosuje w nich światło tylnogórne, padające z prawej strony. Taki rodzaj oświetlenia delikatnie spłaszcza postacie, np. *Pana w czerwonym fraku* czy *Księżdz pijącego wino*, umożliwiając ukazanie gry koloru w malowanych formach i nieznaczne odejście od akademickiego stopniowanego modelunku bryły, a tym samym konwencji akademickiej. Sprzeczność w metodach

pracy mogła być przyczyną tragicznych losów I wersji obrazu *W altanie*. Łączenie malarstwa wielowarstwowego ze studiami koloru i światła w plenerze było niemożliwe do pogodzenia i z pewnością skutkowało w wielokrotnymi, autorskimi przemalowaniami tych prac.

W wielu portretach namalowanych przez Gierymskiego w Warszawie (1879–1888) również widoczne jest zastosowanie tradycyjnego, skośnego światła górnego, padającego z lewej lub prawej strony (*Paź, Popiersie młodego Włocha, Popiersie mężczyzny w stroju renesansowym, Portret Artura Gruszeckiego, Głowa Żyda, Dama rokokowa*). Obrazy te wykańczone są laserunkowo, wystudiowane, modelunek brył jest w nich stopniowany. W okresie tym w trakcie pracy nad pejzażami np. obrazu *Piaskarze* artysta korzystał z pracowni Pankiewicza, która miała górne światło. Warsztatowe metody pracy w obrazach przedstawiających bądź co bądź naturę zdradza ich pracowniana kolorystyka w typie brązowych sosów oraz konwencja światłocieniowa z licznymi laserunkami.

W nokturnach (1888–1893) artysta często stosuje awangardowe tylne światło (np. *Ulica w Monachium, Ulica w Rzymie, Luwr w nocy, Opera paryska w nocy*), które spłaszcza postacie, uniemożliwiając zastosowanie stopniowanej konwencji. Obrazy te Gierymski studiował w naturze, a wykańczał w pracowni, o czym świadczy np. jego wypowiedź dotycząca pracy przy obrazie *Opera paryska w nocy*: „Garnier [...] zmienił od 2-óch miesięcy oświetlenie opery i zrobił świństwo nie tylko dla mnie, spaskudził dobry motyw malarski. – Rozumie się o studiowaniu obrazu mowy nie mogło być; robiłem z przypomnienia”¹¹⁶.

W ostatnich latach twórczości (1895–1901) artysta dużo szkicuje w plenerze. W obrazach tych występują wyraźne cienie rzucane. Technika ulega uproszczeniu. Jedynie w pracach przedstawiających wnętrza kościołów, w których istnieje niewielkie źródło światła umieszczone zazwyczaj wysoko, artysta wraca do konwencji *chiaroscuro*.

W wielu obrazach artysty uwidacznia się również inny problem charakterystyczny dla łączenia warsztatowych i plenerowych praktyk, a mianowicie wspomniane powyżej wklejanie postaci w pejzażowe tło. Wielu artystów tworzących w tym czasie łączyło w obrębie jednej kompozycji dwie metody pracy, które polegały na tym, że postacie wystudiowane w pracowni przy sztucznym oświetleniu lub malowane ze zdjęć, ewentualnie z modelu wkomponowywali w tła pejzażowe wykonywane na podstawie studiów natury. Taka metoda powodowała różnice technik wykonania obu partii obrazowych. O tym, że Gierymski także stosował takie metody pracy, świadczą jego wypowiedzi: „Operę robię dużą, blisko na 1,5 metra wysoką; czasu mało, bo do 1 stycznia wzięłem tylko atelier, chcę tu przygotować architekturę, figury skończyć w Monachium”¹¹⁷ lub „zbijałem się z perspektywą w ambonie Nicola Pisano; zagapiłem się na efekt, muszę go powtórzyć i sztafaż dorobić”¹¹⁸.

Przykładów takiego postępowania malarskiego w obrazach artysty jest wiele, co można zaobserwować, analizując sposób wykonania poszczególnych elementów jego kompozycji malarskich czy światła i cienia w jego obrazach. Badania nieniszczące, takie jak reflektografia w UV, bliska podczerwień, badania rentgenowskie odsłaniające wewnętrzną strukturę malarską prac artysty potwierdziły stosowanie takich metod pracy. Ujawniły one, że artysta rozpoczynał malowanie pejzaży od wykonania tła, postacie były często dodatkiem harmonizującym kompozycje. Dlatego w pracach Aleksandra Gierymskiego widoczne są przesunięcia kompozycyjne sztafażu. Przykładem tego są np. obrazy *Brama na Starym Mieście w Warszawie, Święto Trąbek III, Grobowiec Scalighierich w Weronie, Plac Popolo w Rzymie* i in.

Badania rentgenowskie obrazów z cyklu *W altanie* również potwierdzają te spostrzeżenia. O tym, że artysta wkomponowywał postacie i poszczególne elementy kompozycji w pejzaż, świadczą np. wspomniane wcześniej bliki kratownicy występujące w miejscach, w których obecnie znajdują się donice w obrazie *Begonia*, czy postać pana we fraku w obrazie *Książd w rozmowie z panem we fraku*, w obrębie której widoczne są światła blików pejzażu. Badania w podczerwieni obrazu *Luwr w nocy* wykazały, że artysta na etapie rysunku wstępnego nie uwzględnił na pierwszym planie kompozycji postaci kobiety, którą domalował później.

¹¹⁶ Maksymilian i Aleksander Gierymski... 1973, s. 209.

¹¹⁷ Maksymilian i Aleksander Gierymski... 1973, s. 311.

¹¹⁸ Tamże, s. 244.

Ciekawe informacje na ten temat może przynieść także obserwacja cieni rzuconych przez postacie i formy przedstawiane przez artystę w pejzażu. W obrazach studiowanych w naturze Gierymski zauważa cienie padające na podłoże. Są to np. szkice plenerowe z Heist am See, widoki okolic zamku Kufstein czy szkice pejzażu miejskiego z ostatnich lat twórczości artysty. W niektórych pracach cienie nie występują lub są zbyt delikatne. Przykładem tego jest np. praca *Święto Trąbek III* czy obraz *Anioł Pański*. Może to świadczyć o posługiwaniu się fotografią w ich malowaniu, która wtedy ze względu na słabą jej jakość zatracala wiele niuansów, w tym przypadku nawet tak delikatnych cieni, jakie występują przy świetle rozproszonym lub przy zachodzącym słońcu. Brak cieni może świadczyć o wklejaniu postaci w tło w pracowni. W ten sposób malowali m.in. Pissarro, Sisley czy Monet¹¹⁹. Często rozpoczynali oni obrazy w plenerze, a wykańczali je w studio. Gierymski zatem pod tym względem nie różni się od innych artystów tworzących w tym czasie.

Łączenie metody warsztatowej i plenerowej skutkowało w obrazach artysty różnymi sposobami opracowania malarskiego w obrębie jednej kompozycji malarskiej, mogło być także przyczyną niekonsekwencji technologicznej, polegającej na laserowaniu wcześniej impastowo opracowanych fragmentów, a następnie ponownym pokrywaniu półprzezroczystych warstw farbą kryjącą. W niektórych pracach pejzażowych artysty wykańczanych w plenerze widać wykorzystanie brązowych cieni studyjnych. Jest to swego rodzaju zapożyczenie z akademickiej konwencji. Obserwacja natury, malarstwo plenerowe, eksperymenty z oświetlaniem kompozycji, np. stosowaniem tylnego światła, przyczyniały się do ewolucji i uproszczenia techniki malarskiej artysty, a więc odchodzenia od akademickiej konwencji.

Bardzo istotne znaczenie dla ewolucji technik malarskich miała fotografia¹²⁰. Artyści w 2. połowie XIX wieku bardzo chętnie wykorzystywali ją w malarstwie. Początkowo była postrzegana jako jedna z przyczyn upadku technicznej strony obrazów. Rejestrowała ona obiektywny obraz rzeczywistości, co przypuszczalnie mogło spowodować, że artyści czuli się zwolnieni ze starannego przedstawiania świata widzianego. Dlatego zaczęli w swych pracach interpretować naturę¹²¹. Słaba jakość pierwszych zdjęć powodowała, że na kliszach fotograficznych zabrakło rejestracji subtelności tonów. Klisze spłaszczają formy i rejestrowały tylko silne kontrasty światła i cienia, co przyczyniło się do wprowadzenia pewnych uproszczeń w malarstwie oraz zmian w technice *chiaroscuro*. Fotografia oddawała nieco inny obraz niż ludzki wzrok. Utrwalała ona każdy przedmiot z jednakową mocą i klarownością. Artyści posługujący się fotografiami malowali obrazy, których wszystkie elementy jednakowo przyciągały uwagę widza. Na początku lat 60. XIX wieku pojawiła się fotografia migawkowa, która rejestrowała postacie będące w ruchu, z czego chętnie korzystali artyści. Popularnym tematem obrazów powstających w tym czasie było ukazywanie panoramy miast zatrzymanych w kadrze aparatu fotograficznego. Przyczyniło się to pośrednio do rezygnacji z centralnych kompozycji malarskich, wprowadzało ruch w obrazach i pewną przypadkowość¹²². Fotografia była nieocenionym pomocnikiem w warsztacie artysty, ponieważ skracala etap przygotowawczy, rejestrowała światłocień i rysunek, mogła być również źródłem do dalszej interpretacji natury. Artyście pozostawały studia koloru w naturalnym świetle.

Fotografia miała olbrzymie znaczenie również w malarstwie Aleksandra Gierymskiego. Wielu krytyków twórczości artysty zarzuca jego obrazom fotograficzność, która polegała na zbyt silnemu oparciu się w malarstwie na fotografii i – co się z tym wiąże – zbyt dosłownym odzwierciedlaniu zatrzymanych w kadrze aparatu scen, postaci i przedmiotów. W malarstwie artysty wiązało się to również z jednakowym traktowaniem szczegółów na całej płaszczyźnie obrazu. Problem ten doskonale dokumentują zachowane fotografie i szkice malarskie do zaginionego obrazu *Austeria rzymska*. Ich porównanie z wykonaną według ukończonego obrazu ryciną Józefa Holewińskiego z 1881 roku, która daje nam pewne wyobrażenie zaginionej kompozycji, ujawnia dwoistość metod pracy (fot. 55–58). Wykonany spontanicznie, zapewne w naturze, szkic wykazuje pewną spójność elementów formalnych. Dopracowane do perfekcji końcowe dzieło zdradza nadmierny wpływ fotografii na opracowanie szczegółów. Uzyskana w szkicach malarskich spójność uległa

¹¹⁹ Bomford i in. 1991, s. 26, 27.

¹²⁰ Scharf 1974.

¹²¹ Dotyczy to zwłaszcza malarstwa impresjonistów.

¹²² Scharf 1974, s. 165–198; Callen 2000, s. 27–28, 89.

zatraceniu w wyniku, jak to nazywa Starzyński, „pasji ścisłości”, polegającej na nadmiernie wyrobionych detalach, zbyt naturalistycznym opracowaniu póz i postaci. Zestawione na obrazie postacie są wiernymi kopiami modeli utrwalonych na zdjęciach. Podobna sytuacja zachodzi w wielu innych jego pracach, np. obrazie *Gra w mora*, gdzie wystudiowane na podstawie fotografii postacie są według krytyków twórczości artysty wiernymi portretami modeli, a obraz jest ich zlepkim (fot. 52–54)¹²³. Podobnie problem ten przedstawia się w drugiej wersji *Altany*. Wykonanie obrazu poprzedziły liczne fotografie, które utrwalają modele w niemal identycznych sztucznych pozach. Ten sam model służył artyście w obu wersjach obrazu, będąc wzorem i do postaci księdza, i pana we fraku. Druga wersja obrazu jest wynikiem mozolnego sklejanego opartych na fotografii studiów malarskich w całość. Postacie przedstawione na obrazie są ujęte sztywno i potraktowane zbyt portretowo (fot. 59, 61, 62)¹²⁴. W obrazie *Anioł Pański* z kolei uwidacznia się inny problem związany z wykorzystywaniem zdjęć jako wzorców w malarstwie. W pracy tej mianowicie zwraca uwagę zbyt duża różnica między ciemnym tonem stojącej kobiety a jasnym kolorem nieba, co sugeruje posłużenie się kontrastowym zdjęciem tego motywu.

W dużej grupie prac artysta posługiwał się fotografią wybiórczo, a więc utrwaliał na kliszy jedynie fragmenty planowanej kompozycji. Mógł to być model lub grupa postaci w kostiumach, które następnie wkomponowywał np. w pejzaż. W takich sytuacjach postacie, np. w obrazie *Brama na Starym Mieście w Warszawie*, są dokładnie wymodelowane i wystudiowane, jakby wyrzeźbione w farbie i wklejone w bardziej szkieletowe i swobodne tło pejzażowe (fot. 67, 68). Taki proces artystyczny mógł mieć również wpływ na zastosowanie różnych technik malarskich w jednej pracy. Postacie są starannie wymodelowane bez względu na zajmowany w obrazie plan, architektura natomiast opracowana jest swobodniej.

W pracach Aleksandra Gierymskiego z około 1890 roku, np. *Fragment miasta* czy *Widok Lyonu*, zauważalny jest wpływ fotografii uchwycającej rozmazane, ulotne momenty w krajobrazie, przede wszystkim panoramy miast ze sztafążem w ruchu. Forma postaci w tych pracach jest niedopowiedziana. W nokturnach, takich jak *Opera paryska w nocy* i *Luwr w nocy*, z kolei rysunek postaci nie jest rozluźniony, choć i tu artysta opiera się na zdjęciach migawkowych. Warto jednak zauważyć, że fotografie wpłynęły na kompozycje tych obrazów, w których postacie są ucięte i zatrzymane w ruchu. W tych przypadkach istotne jest to, że na jednej fotografii artysta rejestrował całą planowaną kompozycję malarską, a nie jej fragment. Miało to wpływ na technikę wykonania tych obrazów, w których *chiaroscuro* potraktowane jest ze swobodą. Kompozycje są bardziej jednorodne, brak w nich różnic w sposobach opracowania malarskiego poszczególnych ich elementów.

Różne zastosowanie zdjęć przez artystę do malowania obrazów – mam na myśli posługiwanie się fotografiami wybranych fragmentów kompozycji lub wykorzystywanie zdjęcia przedstawiającego całą planowaną kompozycję – wpływało na stosowane przez Gierymskiego metody malarskie. W pierwszym przypadku w obrazach artysty zauważalny jest brak spójności formalnej w obrębie kompozycji. Dzięki zastosowaniu drugiej metody artysta uzyskiwał spójność sposobu opracowania malarskiego w obrazach oraz rozluźnienie konwencji światłocieniowej.

Ostatnim etapem prac przy obrazie było pokrycie go werniksem. Zabieg ten w praktyce artystycznej należał do najstarszych. Werniks nie tylko pogłębiał koloryt pracy, scalał tonalnie kompozycję, nadawał jej transparentność, ale również stanowił ochronę przed urazami mechanicznymi i brudem. Werniksy jednak z czasem ciemnieją i żółkną, zafałszowując pierwotne kolorystyczne zamierzenie artysty.

Zagadnienie to było bardzo istotne w praktyce twórczej tego czasu i szeroko dyskutowane wśród artystów awangardowych, którzy cenili sobie matowe powierzchnie swych prac. Dlatego też stosowali chropowatą fakturę, odrzucali laserunki i werniksy. Takie powierzchnie obrazów w bardziej wiarygodny sposób utrwały efekty światła naturalnego. Tradycjoniści związani z praktyką akademicką przywiązywali dużą wagę do tego zabiegu. Było to miarą skończenia i wielkości dzieła. Odrzucenie werniksowania przez impresjonistów w latach 70. było swego rodzaju protestem wobec skostnienia praktyki akademickiej¹²⁵.

¹²³ Bogucki 1959, s. 189, 190; Starzyński 1967, s. 164–165.

¹²⁴ Witkiewicz 1950, s. 112–115; Bogucki 1959, s. 189, 190; Starzyński 1967, s. 201.

¹²⁵ Callen 2000, s. 209.

Niestety w dostępnej literaturze dotyczącej twórczości Gierymskiego brak informacji na temat tego, czy artysta werniksował swoje prace i czy robił to własnoręcznie we wszystkich okresach swej aktywności artystycznej. W jego korespondencji z 1891 roku istnieje jedynie lakoniczna wzmianka na temat tego zabiegu, niedająca pełnej odpowiedzi na to pytanie¹²⁶. Trudność w rozwiązaniu tego problemu sprawia również fakt, że większość obrazów artysty była poddawana zabiegom konserwatorskim, podczas których rutynowo zdejmuje się stary werniks i zakłada nowy. Niektóre z jego prac poddawane były takim zabiegom wielokrotnie.

Pomocne w rozwiązaniu tej kwestii były wyniki badań powierzchni obrazów artysty i przekrojów warstw malarskich w świetle UV. Choć ujawniły one obecność werniksu w dużej grupie badanych obrazów, to o bezwzględnej autentyczności i autorskim charakterze tej warstwy technologicznej można wnioskować jedynie na podstawie autorskich przemaalówek obecnych na ich powierzchni.

Wszystkie obrazy spośród badanych w ramach tej pracy pochodzące z I okresu monachijskiego twórczości Gierymskiego (1868–1873) poddane były zabiegom konserwatorskim, a w przypadku obrazów *Hamlet* i *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* nawet kilkakrotnym. Obraz *Wnętrze* zawerniksowany został współcześnie werniksem w sprayu. Uniemożliwia to stwierdzenie, czy artysta w tym czasie werniksował swoje prace.

Obrazy do cyklu *W altanie* (1876–1880) także poddawane były konserwacji. Zabiegi te miały różny zakres. Fluorescencja powierzchni obrazu *Studium I* wzbudzona światłem UV wykazała, że na jego licu znajduje się warstwa werniksu, na którym w postaci ciemniejszych plam występują punktowania ubytków warstw malarskich i rekonstrukcja przyszytego narożnika obrazu. Analizy obrazu *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku* wykazały z kolei, że werniks o jasnej, błękitnawej fluorescencji występuje jedynie w środkowej części kompozycji, a przyszyte do niej pasy wtórne płótna wraz z malaturą są go pozbawione. W przypadku obrazu *Pan w czerwonym fraku* na licu widoczna jest silna fluorescencja błękitnawego werniksu. Brak natomiast danych o pełnej konserwacji lica tej pracy. Według dokumentacji muzealnej zabiegom konserwatorskim poddany został także obraz *Begonie*. Badania powierzchni tego obrazu w świetle UV ujawniły jednak występowanie na werniksie poprawek autorskich i późniejszych ingerencji konserwatorskich (fot. 261). Obraz zatem był zawerniksowany, zanim artysta naniósł poprawki. Na tej podstawie można przypuszczać, że w tym czasie Gierymski pokrywał swoje obrazy werniksem.

W okresie warszawskim (1879–1888) artysta także dokonywał poprawek autorskich na tej finalnej warstwie technologicznej, czego przykładem może być obraz *Dama rokokowa* (fot. 314). Jednolitą warstwę werniksu tworzy np. w obrazach *Paź florencki* czy *Kuter na brzegu morza*. Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy jest on autorski. Niektóre z prac artysty powstałych w tym czasie są go pozbawione, np. *Ołtarz rzymski*. Zaznaczyć należy, że najprawdopodobniej jest to praca niedokończona.

W okresie 1888–1893 Gierymski werniksował swoje prace, o czym świadczy nie tylko jego wspomniana powyżej wypowiedź. Potwierdzają to również badania obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Na jego licu w świetle UV ukazały się poprawki autorskie na jasnobłękitnym werniksie lub medium (fot. 386).

Prace studyjne artysty z okresu krakowskiego (1893–1894; *Dziewczyna wiejska*, *Droga w Bronowicach*) nie mają tej warstwy technologicznej. Obrazy *Chłop z Bronowic* i *Chłopiec niosący snop* poddawane były kompletnym zabiegom konserwatorskim łącznie z werniksowaniem, dlatego nie jest możliwe ustalenie, czy zabieg ten w tych przypadkach zastosowano.

Obrazy z ostatnich lat twórczości Gierymskiego (1895–1901) nie były werniksowane. Trudno stwierdzić, co było tego powodem – czy brak środków finansowych, czy może rozmyślność działań artystycznych.

Analizując zagadnienie werniksowania obrazów przez Aleksandra Gierymskiego, należy pamiętać o tym, że jako spoiwa do farb używał on kopalni. Malowanie kopalami nadawało obrazom błyszczący charakter, dlatego zwalniało malarzy z ich werniksowania. Brak tej warstwy technologicznej w obrazach artysty powstałych przed jego wyjazdem do Paryża być może wynikał właśnie z zastosowania takiego spoiwa

¹²⁶ Dotyczy ona nokturnu *Opera paryska w nocy*, na jej podstawie można przypuszczać, że w tym okresie artysta werniksował swoje prace; *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 325.

w warstwach malarskich. Nie zaobserwowano zastosowania przez Gierymskiego lokalnego werniksowania. Jaśniejsze w ultrafiolecie miejscowe plamy na pracach artysty wynikają z nanoszenia poprawek za pomocą medium (np. *Staruszka czuwająca przy zwłokach I*) (fot. 106). W obrazach Gierymskiego nie występują również werniksy barwione.

Zabieg pokrywania obrazów werniksem artyści w tym czasie wykonywali zazwyczaj tuż przed wystawą. Jeśli warstwa malarska nie była wyschnięta, mogło to przyczynić się do powstania jej splekań¹²⁷. Aleksander Gierymski miał zwyczaj poprawiać obrazy do ostatniej chwili przed publiczną ekspozycją. Być może był to powód braku obecności werniksów w niektórych jego pracach.

Brak werniksów w obrazach Aleksandra Gierymskiego z ostatnich lat jego twórczości potwierdzały jego świadomość co do stosowanych materiałów i chwytów technicznych. Po zetknięciu artysty z impresjonizmem istotną kwestią dla niego było rejestrowanie światła plenerowego. Efekt jego rozpraszania artysta mógł uzyskać jedynie przez chropowatą, szorstką i matową fakturę prac, niepogłębianą żywiczną warstwą. W podobny sposób postępowali artyści awangardowi¹²⁸.

Podsumowując zagadnienie techniki malarskiej artysty, należy zwrócić szczególną uwagę na najważniejsze moim zdaniem zagadnienie, mające wpływ na jakość artystyczną jego prac i ich charakterystyczny styl, a mianowicie na specyfikę twórczą. Wiele obrazów Aleksandra Gierymskiego nosi ślady jego temperamentu artystycznego i jest świadectwem rozterek twórczych. Jest dowodem perfekcjonizmu, pasji, porażek i zwątpień artystycznych oraz niekiedy przejawem problemów natury psychologicznej, z którymi borykał się artysta.

Aleksander Gierymski wiele swoich prac przemęczał. W wielu wprowadzał liczne poprawki. Wśród analizowanych obrazów rzadko spotyka się takie, które nie były przez Gierymskiego w jakiś sposób modyfikowane. Wielokrotnie sygnalizowano to w niniejszej pracy, jednak należy ten problem dodatkowo zaakcentować.

Poprawki te dotyczyły m.in. zmian formatu prac, kompozycji rysunkowych i kolorystycznych. Korekt kompozycyjnych artysta dokonywał w różny sposób. Mogły to być pasy płótna doszywane lub odcinane od zasadniczej części obrazu (np. *W altanie*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*, *Pan w czerwonym fraku*). Szwy łączeń poszczególnych fragmentów podobrazia są widoczne. W niektórych przypadkach odstają od podłoża dublażowych, szpecąc kompozycje malarskie. Nietypowe ingerencje polegające na powiększeniu formatu można obserwować w obrazie *Droga w Bronowicach*. W pracy tej Gierymski przybił dwie surowe listwy drewniane po bokach podobrazia płóciennego, a następnie, malując na nich, rozszerzył kompozycję malarską.

Lica obrazów artysty mają liczne przemalowania, wprowadzane przez niego na różnych etapach pracy. Dotyczą one głównie zmian układu kompozycyjnego, które polegały na przesuwaniu, zamalowywaniu czy modyfikowaniu wybranych jego elementów. Powoduje to, że rysunek obecnego przedstawienia w wielu obrazach artysty nie pokrywa się z ich fakturą, co zniekształca kompozycje malarskie. Takie zmiany kompozycyjne zauważalne są w wielu jego pracach. W obrazie *Dama rokokowa* np. wyraźne są przesunięcia twarzy kobiety. W pracy *Chłopiec niosący snop* z kolei Gierymski zmieniał układ rąk, nogawek, stóp i kaftana postaci, a także wielkość snopa siana. W obrazach przedstawiających pejzaże miejskie, np. *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (fot. 137, 138), *Powiśle*, *Trąbki*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*, *Kanał w Wenecji w nocy*, *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG), *Piazza del Popolo w Rzymie* (fot. 139, 140), artysta modyfikował układ sztafażu – niektóre postacie zamalowywał, inne dodawał. Czasami przesunięcia są minimalne. W niektórych pracach, jak *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG), Gierymski wprowadzał tego typu korekty, zanim warstwa malarska wyschła do końca. Grube impasty warstw spodnich, wysychając, rozrywały cieńsze, wyschnięte już częściowo wierzchnie masy kolorów. Takie defekty malatury powstawały bardzo szybko i artysta, kontynuując pracę nad obrazem,

¹²⁷ W Akademii londyńskiej wprowadzono tzw. *varnishing days*. Były to trzy dni przed otwarciem wystawy przeznaczone na werniksowanie, ewentualne poprawki i retusze obrazów, stąd późniejsza nazwa *vernissage*, która przeszła na dzień otwarcia ekspozycji; Rzepińska 1983, s. 429.

¹²⁸ Bomford i in. 1991, s. 102, 103.

starał się je zatuszować, pokrywając je wieloma kolejnymi warstwami kolorów. Rysunek ich jednak pozostał nadal widoczny i szpecący, co można zaobserwować np. w partii nieba obrazu *Mury obronne w Rothenburgu*. Ingerencje tego typu wynikają w głównej mierze z chęci uzyskania przez artystę perfekcyjnych kompozycji kolorystycznych.

W wyodrębnieniu miejsc autorskich korekt, które nie są zauważalne gołym okiem, bardzo pomocna okazała się reflektografia w UV. Na zdjęciach wykonanych tą techniką uwidoczniły się one w postaci ciemniejszych plam. Tego typu autopoprawki zauważalne są również na rentgenogramach i fotografiach fluorescencji w ultrafiolecie. Na tych ostatnich szczególnie wyraźne są wtedy, gdy artysta wykonał je chudsza farbą na werniksie lub przy użyciu medium żywicznego na chudej warstwie malarskiej.

Nadmiar stosowanych spoiw to kolejna indywidualna cecha malarstwa artysty, która przyczyniła się do szklistego, transparentnego charakteru i trójwymiarowości warstw malarskich jego prac, utrudniających odbiór dzieł artysty. Widoczne jest to m.in. w obrazach takich jak *Opera paryska w nocy*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*, *Staruszka czuwająca przy zwłokach I*. Miejscowe grube laserunki żelowych mediów żywicznych, zauważalne np. w obrazie *Brama na Starym Mieście w Warszawie*, powodują niejednorodność warstw malarskich jego prac.

Szpecący charakter niektórym obrazom Aleksandra Gierymskiego nadają także liczne ich przemalowania oraz nawarstwienia farb, skutkujące grubą fakturą malatury, co widoczne jest np. w pracach *Paź florencki*, *Popiersie młodego Włocha*, *Pan w czerwonym fraku*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*, *W altanie* (1882, MNW) i innych.

Kolejny problem w malarstwie Aleksandra Gierymskiego stanowi jego perfekcjonizm, czyli dążenie do oddania jak największej ilości szczegółów, co sprawia, że jego obrazy są przegadane. Cecha ta zaważyła na wartościach artystycznych np. takich prac, jak *W altanie*, *Piaskarze* czy *Katedra w Amalfi*.

Przyczyn specyfiki postępowania artystycznego Aleksandra Gierymskiego należy dopatrywać się w jego konstrukcji psychicznej. Artysta był schizotoniakiem, cierpiał na manię prześladowczą. Choroba nasilała się w różnych okresach jego twórczości, co mogło mieć wpływ na jego sposób pracy, a tym samym wartości artystyczne jego obrazów. Niezwykle ważnym cyklem dla zobrazowania metody malarskiej i przyczyn niepowodzeń artystycznych Gierymskiego jest *W altanie*. Dramat artysty ukazują losy tego obrazu, które trafnie opisał Witkiewicz. Autor ten o atelier Gierymskiego z lat 80. pisał:

„Na wprost drzwi wisiał wielki obraz, w którym, na tle tkanki plecionej z trzciny i liścia, przesianej słonecznymi połyskami, rzucała się w oczy pyszna figura, jakiegoś pana w czerwonym rococo fraku [...] Cała wysoka i długa ściana zawieszona była pysznymi, z zaciekłością przyrodniczą malowanymi studiami głów i figur ludzkich; begonii w słońcu, lśniących się połyskami, [...] studiami jakichś ryb oślizgłych, [...] studiami marmurowych cystern. [...] Wszędzie z najmniejszego skrawka płótna, widniał ogrom pracy, zaciekłego badania natury, samodzielnej analitycznej roboty dla wydarcia jej tajemnic. W kącie stał ogromny zwój zamalowanych płócien, postrzępionych i pomiętych. Na lewo od wejścia ściana była obwieszona mnóstwem kostyumów, starych jedwabnych sukien, fraków rococo, ułańskich mundurów, olbrzymich myśliwskich butów, różnych sprzętów [...]. Łóżko usłane porządnie, wsunięte było w kąt. Pracownia była wspaniała, jako wyraz talentu, bez żadnej meskineryi, bez bibelotów i dywanów, była dostatnia, przepelniona, ale tylko talentem i osobistością malarza”¹²⁹.

Kolejna wizyta Witkiewicza w pracowni artysty zapamiętana przez niego została w następujący sposób:

„Wielkiego, świetnego obrazu nie było śladu, została tylko jeszcze jaśniejsza plama po nim i strzęp płótna, uczepiony na jednym gwoździu; w obrazie, przedstawiającym renesansową siestę, wyciętych było kilka dziur, kwadratowych okien; inne płótna wydarły własnym ciężarem górne gwoździe i wisiały melancholijnie na dół, świecąc odwrotną stroną zakurzonego płótna; połowa świetnych studiów znikła, wszędzie ze ścian obnażonych wyzierała jakaś niszcząca i rozpraszająca siła; jakieś złowrogie widmo zdawało się rozpościerać i gasić świetne blaski talentu, które tu promieniowały przed kilku laty. [...] Kłęb starych ubrań, zmiętych kołnierzyków, dziurawych butów leżał tuż na przejściu, [...] Łóżko, z kołdrą podartą i brudną

¹²⁹ Witkiewicz 1950, s. 31.

pościelą, stało jawnie i bezwstydnie, nie dbając o nikogo; nie zamiatana podłoga zarzucona była ogarkami papierosów, niedopałkami zapalek, szczątkami studyów, papierów i wyciśniętymi tatkami farb¹³⁰.

Witkiewicz w ten sposób opisuje wrażenia, jakie wywarła na nim druga, wystawiona w 1882 roku w Warszawie, wersja tego tematu:

„Scena nie przedstawiała nic szczególnego jako sytuacja ani jako wyraz uczuć, a jako malarstwo obraz był poszarpany na mnóstwo drobnych plamek, chwiejny w modelacji, przeczerniony i przeciągnięty w stonkach barw, których lokalne plamy zatracaly się w mnóstwie pośrednich tonów; jednocześnie obraz był do najwyższego stopnia przemęczony pod względem technicznym. Była to rzecz, która wyglądała tak jak gdyby ją lata całe malowano, skrobano, szarpano, doprowadzano do ostatniej granicy wszystkie środki malarskie i ostatecznie w rozpaczliwym zniechęceniu, nie osiągnąwszy zamierzonego rezultatu, wrzucono w ramy nie wiedząc, co to wszystko znaczy i co jest warte [...] Ta biedna *Altana* była resztką świetnego obrazu, który był od niej trzy razy większy i takim wspaniałym blaskiem barw i światła jaśniał na ścianie pracowni Gierymskiego zaraz po przyjeździe do Warszawy. [...] z tego wszystkiego nie zostało śladu [...] Wszystko [...] rozsypało się gdzieś, nie ujęte nigdy w skończoną całość, a obraz pocięty na części, stanowi kilka fragmentów, znajdujących się w rozmaitych zbiorach¹³¹.

Witkiewicz dopatrywał się przyczyn przemęczania obrazów w konstrukcji psychicznej artysty:

„Z jednej strony stany psychiczne, z drugiej fizyologiczne właściwości jego ustroju, oddziaływały w ten sposób bezustannie, na losy jego obrazów. Usposobienie złe, lub dobre, wiara w siebie, poczucie siły, lub zniechęcenie, zwątpienie, osłabienie energii, kolejno zmieniając się, były przyczyną tego obcinania, przyszywania i powtórnego oddzierania części obrazów, lub wycinania osobnych kawałków z całości i kończenia ich, jako samodzielnych obrazów, lub rzucania do śmietnika. Z drugiej strony, ta łatwość, z jaką on dochodził do przedrażnienia nerwowego, a następnie reakcji i nieodczuwania tego, co już jest malowane, prowadziły do coraz nowych przemalowywań, do zmieniania tonu, natężenia barw, podnoszenia kontrastów i do zmian kompozycji, zmian, które nieraz wiadome były tylko samemu Gierymskiemu¹³².

¹³⁰ Witkiewicz 1950, s. 70.

¹³¹ Tamże, s. 111, 112.

¹³² Tamże, s. 136.



164



Fot. 137, 138. Fragment obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie w świetle rozproszonym i bliskiej podczerwieni. Widoczne przesunięcia postaci kobiety (fot. A. Cupa)



Fot. 139, 140. Fragment obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w świetle rozproszonym i bliskiej podczerwieni. Widoczne przesunięcia postaci kobiety (fot. A. Cupa)

2. Sygnatury

Spośród zbadanych obrazów Aleksandra Gierymskiego sygnowanych jest tylko 17 (wg katalogu zawartego w tej pracy to obrazy o numerach – 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 30). Sygnatury występują zarówno w szkicach, jak i pracach studyjnych. Jak wynika z analiz obrazów badanych w ramach niniejszej pracy, a także fotografii sygnatur obrazów i rysunków przedstawionych w katalogach malarstwa artysty, Aleksander Gierymski posługiwał się różnymi rodzajami sygnatur. Sygnował obrazy zarówno inicjałem *IG* lub *AG*, jak i pełnym nazwiskiem. Zazwyczaj był to podpis *A. Gierymski*. W niektórych przypadkach artysta za nim lub pod nim podawał również zapis liczbowy i topograficzny, czyli datę lub miejsce powstania pracy. Sporadycznie podpisywał się pełnym imieniem i nazwiskiem. Często artysta zamykał sygnaturę kropką. Stawiał ją po nazwisku i po określniku topograficznym lub liczbowym.

Sygnatury umieszczone są przede wszystkim w narożnikach obrazów. W nielicznych przypadkach znajdują się w obrębie kompozycji malarskiej. Nie zaobserwowałam żadnej zależności pomiędzy topografią sygnatury a formatem, tematem i charakterem obrazu czy rysunku. Decydowała o tym prawdopodobnie kompozycja pracy. Charakter pisma sygnatur różni się. Często są to podpisy o wielkich literach, inne wykonane są literami małymi. Na obrazach powstałych w latach 1880–1888 pojawiają się również podpisy wykonane gotykiem. W dwóch przypadkach artysta zastosował monogram wiązany.

Sygnatury pod względem estetycznym wykonane są w różny sposób, niektóre bardzo starannie, inne szkicowo. Pismo jest częściej proste, rzadziej pochyłe, zarówno na lewą, jak i na prawą stronę. Sposób ich wykonania jest zależny głównie od charakteru pracy. W przypadku starannych obrazów studyjnych, takich jak np. *Dama rokokowa*, podpis jest elegancki. W szkicach lub pracach plenerowych, wykonanych swobodnie, jak *W altanie* czy w obrazie *Kuter na brzegu morza*, są one również swobodne, namalowane tak samo szkicowo jak reszta kompozycji. Nietypowe sygnatury wyrte w świeżej farbie występują na obrazach *Fontanna*, *Murzynka* i *Willa we Włoszech*.

Gierymski jasne sygnatury umieszczał przede wszystkim na ciemnym tle, a ciemne na jasnym. Wykonując ciemny podpis, preferował kolory brązowy, ciemny odcień fioletu i grafitowy. Gdy sygnował obrazy jasnym kolorem, stosował głównie żółcienie i oranże. Należy jednak zaznaczyć, że kolorystyka sygnatur jest zawsze integralna z kolorystyką obrazów.

Analizując sygnatury Gierymskiego w kontekście okresów jego twórczości, można zaobserwować pewne jego preferencje dotyczące ich zapisu.

W roku 1866 podczas pobytu artysty w Warszawie i przed jego wyjazdem do Monachium Gierymski podpisywał się pochyłym na lewą stronę inicjałem *IG* w formie monogramu wiazanego i pochyłym na prawą stronę podpisem *Gierymski* z inicjałami imion *I.A.* umieszczonymi albo przed nazwiskiem, albo po nim. Podpisy te artysta wykonywał po skosie w narożnikach pracy. Interesujące jest to, że obie występują w jednym szkicu oraz że artysta, sygnując swoje prace, w tym czasie uwzględnia swoje pierwsze imię Ignacy, co się więcej w jego pracach nie powtórzy.

Dla pierwszego okresu monachijskiego (1868–1873) twórczości artysty charakterystyczny jest prosty podpis drukowanymi literami *A. Gierymski*. W niektórych przypadkach występuje on z informacją dotyczącą miejsca wykonania obrazu (*Postój kawalerii*). W pracy *Żyd handlarz* artysta podpisał się inicjałem *AG* 1869. W obrazie *Scena z sądu z „Kupca weneckiego” Szekspira* z kolei widnieje pełen podpis o treści: *Aleksander Gierymski Monachium 73*.

W obrazach powstałych w Rzymie w latach 1873–1879 także występują zróżnicowane sygnatury. Studia do obrazu *W altanie*, mimo że powstały w zbliżonym czasie, są sygnowane odmiennie. Na obrazach *Altana*, *Studium II*, *Begonie* i *Fontanna* istnieje zapis w postaci prostego inicjału *AG*. W swobodnie wykonanym szkicu *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku* istnieje sygnatura wykonana szkicowo, po skosie obrazu i lekko skośnym pismem *A. Gierymski Roma*. Kolejne studium *Ksiądz pijący wino* sygnowane jest gotykiem. W obrazach *Sjesta włoska* i *Popiersie młodego Włocha* występuje prosty podpis drukowanymi literami *A. Gierymski*. W okresie tym dominuje pismo proste.

Prace wykonane w okresie warszawskim (1879–1888) artysta sygnuje przede wszystkim podpisem *Gierymski* lub *A. Gierymski*, czasem dodając datę powstania obrazu, czasem miejsce. W okresie tym artysta rzadziej posługuje się inicjałem (*U wejścia do Katedry św. Jana w Warszawie*, *Scena balkonowa*, *Widok Starego Miasta w Warszawie*). Jeśli go stosuje, to w szkicach rysunkowych lub akwarelowych. Wykonuje go pismem skośnym na prawo. W okresie tym artysta nadal sporadycznie podpisuje się gotykiem (*Głowa Żyda*). W przypadku obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* Gierymski zastosował monogram wiązany. Artysta w tym czasie podpisuje się zarówno wielkimi, jak i małymi literami. Charakterystyczne dla tego okresu są sygnatury szkiców plenerowych wykonanych podczas jego pobytu w miejscowości Heist am See. Szkicowy i swobodny ich sposób wykonania podkreśla impresyjny charakter tych prac. W obrazach studyjnych sygnatury są bardziej staranne niż w pracach szkicowych. Kierunek ich zapisu jest zróżnicowany. Artysta raz podpisuje się pismem pochylonym na prawą stronę, raz pismem prostym. Ciekawa jest sygnatura szkicu malarskiego w obrazie *Żydówka stojąca z dwoma kozami. Studium*. Jest to podpis o treści *A. Gierymski 80 Idiotenurg* oddający emocjonalny stosunek do miejsca powstania obrazu. Niezwykłą precyzją z kolei odznacza się sygnatura na obrazie *Piaskarze*, która wygląda, jakby została wykonana od szablonu.

W latach 1888–1893 sygnatury na obrazach artysty są także zróżnicowane. Inicjały AG pojawiają się głównie w szkicach i pracach swobodnie malowanych. Inicjały te wykonane są zarówno pismem skośnym na prawą stronę, jak i prostym. Sygnatury wykonane prostymi, wielkim literami występują na dużych obrazach studyjnych, np. *Opera paryska w nocy* czy *Luwr w nocy*. W okresie tym dominują swobodnie wykonane sygnatury o kierunku pisma prostym, skośnym na lewą i prawą stronę o treści *A. Gierymski*, niekiedy z dopiskiem numerycznym (*Anioł Pański*, szkic, rys.). Występują one przede wszystkim w pracach szkicowych lub swobodnych studiach malarskich.

Obrazy powstałe w okresie krakowskim (1893–1894) artysta sygnuje *A. Gierymski*. Podpisy te wykonane są wielkimi literami, co można zaobserwować np. w obrazie *Trumna chłopska*.

W ostatnich latach twórczości artysty (1895–1901) dominują podpisy o treści *A. Gierymski* wykonane prostymi, wielkimi literami, czasem z dopiskiem miejsca wykonania pracy, np. *Wnętrze Kościoła św. Wulf-ganga w Rothenburgu*. W tym czasie rzadziej występują w obrazach artysty swobodne sygnatury wykonane małymi literami (np. w obrazie *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNW)). W pracy *Willa we Włoszech* artysta wydrapał sygnaturę o treści *A. Gierymski* przy lewej krawędzi obrazu, w połowie jej długości. Pismo tej sygnatury pochylone jest na lewą stronę.

Aleksander Gierymski sygnował szkice rysunkowe tym samym narzędziem, którym je wykonywał, a więc ołówkiem, tuszem, piórem czy kredką. Podpisy na obrazach natomiast wykonywał albo farbą przy użyciu pędzla, albo najprawdopodobniej piórem (*Piazza di Dante w Weronie*), lub rył w świeżej farbie.

Artysta podpisywał swoje obrazy wtedy, gdy je wykańczał, albo sygnatury powstawały w znacznym odstępie czasu od ich namalowania. Tego typu praktyki spowodowane mogły być np. sprzedażą obrazu lub chęcią jego ekspozycji.

W analizach sygnatur artysty i czasu ich powstania niezwykle przydatne okazały się metody badań nieniszczących – reflektografii w UV, badań w bliskiej podczerwieni i badań fluorescencji warstw malarskich w UV. Podpisy niewyróżniające się z powierzchni warstw malarskich w opisanych powyżej metodach nieniszczących występują w większości badanych obrazów, co może świadczyć o tym, że powstały w tym samym czasie co kompozycje malarskie. W nokturnie *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* artysta podpis swój wykonał farbą zawierającą dużą ilość medium o silnej białej fluorescencji w UV, którym wykańczał kompozycję prawdopodobnie kilka lat po jej namalowaniu. Dlatego można przypuszczać, że została ona wykonana właśnie wtedy. Zastosowane metody badań pozwoliły na wyodrębnienie w kilku obrazach sygnatur o mocniejszej kolorystyce. Nie wynika to jednak z braku ich autentyczności, a z zastosowania w farbie pigmentów, które w tych technikach badawczych dają taką kolorystykę. Przykładem tego może być ciemna w ultrafioletcie sygnatura obrazu *Oftarz rzymski*. Jest ona wykonana brązową farbą, taką samą, jaka występuje w obrębie warstwy malarskiej w partii podmalowania. Podmalowanie to jest także ciemne i silnie wygaszające promienie UV. W warstwie tej zidentyfikowano mieszaninę brązowej farby laserunkowej oraz brązowych

pigmentów żelazowych. Taki skład farby miał decydujący wpływ na jej fluorescencję w tej technice. Nie można oczywiście wykluczyć, że artysta wykonał ją później od reszty kompozycji.

W niektórych obrazach, np. *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* czy *Begonie*, sygnatury wyróżniają się swą ciemniejszą barwą z powierzchni obrazów na fotografiach wykonanych wyżej wspomnianymi technikami badawczymi, ale w tych przypadkach w obrębie warstwy malarskiej ciemniejsze są również poprawki autorskie. Na tej podstawie można sądzić, że wykonane one zostały w tym samym czasie, kiedy artysta ostatecznie wykańczał kompozycje malarskie. Ciemniejszą ich barwę w niektórych przypadkach można wiązać z faktem, że wykonane zostały na warstwach malarskich zawierających werniks lub medium żywiczne o fluorescencji jaśniejszej od sygnatur namalowanych np. chudszym spoiwem.

Zastosowane metody badań pozwoliły także na wyodrębnienie konserwatorskich poprawek na sygnaturach, co widać np. na podpisie obrazu *Opera paryska w nocy*. Retusze w tym przypadku mają charakter drobnych plamek i wprowadzone zostały najprawdopodobniej w miejscach przetarc warstwy malarskiej.

Dodatkowe informacje na temat sygnatur artysty przyniosły ich badania grafologiczne.

Celem badań, poza charakterystyką ich zapisu, było stwierdzenie, czy wszystkie dostępne sygnatury występujące na obrazach przypisywanych artyście można w sposób bezwzględny wiązać z Aleksandrem Gierymskim, czy też są wśród nich takie, które mogą budzić wątpliwość co do ich autentyczności.

W pierwszej fazie badań zapoznano się z wszystkimi dostępnymi sygnaturami i zanalizowano je zarówno pod względem zastosowanych technik graficznych, jak i brzmień. Stwierdzono, że wśród przedstawionych sygnatur znajdują się takie, które zostały nakreślone majuskułą i składają się z zapisu inicjalnej litery imienia oraz zapisu nazwiska *A. GIERYMSKI*, oraz takich, które mają postać inicjałów imienia i nazwiska *AG*. Występują także zapisy sygnatur sporządzone minuskułą. One również składają się z inicjalnej litery imienia i zapisu nazwiska: *A. Gierymski*. W jednym przypadku zastosowano dwie początkowe litery imienia: *Al. Gierymski*. Ponadto stwierdzono, że autor zapisów stosował różne techniki liternicze, poczynając od tzw. pisma zwykłego zbliżonego do formy stosowanej przy zwykłych zapisach odręcznych kreślonych tzw. małymi literami, przez zapisy na wzór małych i wielkich liter druku, zapisy o formie zbliżonej do pisma szablonowego, jak również z zastosowaniem pisma na wzór liter gotyku.

Następnym etapem badań była analiza materiału m.in. pod względem ewolucji grafizmu podpisów artysty w kolejnych fazach jego życia.

Podczas analizy uwzględniono zarówno cechy z tzw. planu ogólnego, do których należy m.in. topografia podpisu, czyli jego usytuowanie w stosunku do poszczególnych ograniczników podłoża, jak i cechy szczegółowe, takie jak konstrukcje poszczególnych liter oraz ich detali, nawykowo uwarunkowane stosowanie odmian poszczególnych znaków literowych, występowanie wiązań czy też wynikające z tempa i dynamiki kreślenia cieniowanie linii graficznej. Dokonana analiza sygnatur pozwoliła na ustalenie, że artysta posługiwał się w poszczególnych okresach swojego życia naprzemiennie różnymi rodzajami sygnatur, co oznacza, że nie można kategorycznie poszczególnym okresom jego twórczości przypisać konkretnych rodzajów sygnatur. Co prawda w pierwszym okresie, tj. od ok. 1870 do 1880, a nawet do 1882 roku występuje wyraźna przewaga sygnatur kreślonych pismem majuskularnym, to jednak pojawiają się również podpisy sporządzone minuskułą. Z kolei w latach od ok. 1883 do 1892 przeważają podpisy nakreślone minuskułą, jednak i w tym okresie artysta stosował inne techniki liternicze, a mianowicie różne rodzaje pisma majuskułowego, łącznie ze stylizowanym pismem szablonowym. Zapisy te czasem uzupełniane były przez autora zapisem dotyczącym miejsca czy zapisem liczbowym określającym rok powstania obrazu lub samej sygnatury. Należy stwierdzić, że sygnatury Gierymskiego charakteryzują się bardzo dużą wariantowością detali oraz nieustabilizowaną motorycznie formą.

Podczas analizy podpisów stwierdzono, że wszystkie są nakreślone w ten sposób, że każdy ze znaków literowych składających się na sygnaturę – czy to w podpisach pełnobrzmiących, czy to w inicjałowych – jest rozpoznawalny graficznie, nawet w tych przypadkach, gdy wykonawca stosuje różnego rodzaju maneryzmy. Wszystkie znaki nakreślone są w sposób izolowany, nawet w przypadku sygnatur sporządzonych zwykłym pismem kaligraficznym. Wiązania pomiędzy znakami stwierdzono jedynie w tych sygnaturach,

które nakreślone zostały na szkicach i rysunkach. Stwierdzono ponadto, że Gierymski miał tendencję do ozdabiania poszczególnych znaków literowych adiustacjami w postaci krótki kresek przy końcach czy początkach znaków lub na finalizacjach ich poszczególnych elementów. Szczególnie uwidacznia się to przy podpisach kreślonych pismem na wzór wielkich liter druku (fot. 141–143)

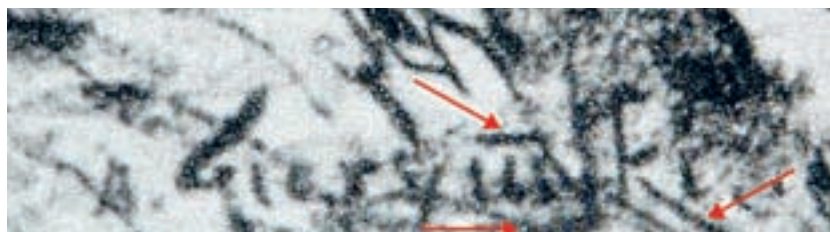


Fot. 141–143. Sygnatury z obrazów artysty (*Dama rokokowa*, *Fragment miasta*, *Popiersie młodego Włocha*) z ozdabianymi adiustacjami znakami literowymi (wyk. K. Nowicka-Kiliś)

168

Z kolei w niektórych sygnaturach sporządzanych pismem minuskularnym wykonawca stosuje specyficzne znaki literowe, takie jak:

- litery *m* składające się z trzech pionowych kresek finalizowanych u góry detalem poziomym;
- rozbudowane w pionie litery *s*;
- litery *k* z wyprowadzonym prawym detalem dolnym prawostronnie ku dołowi, aż poza literę *i* (fot. 144–146).



Fot. 144–146. Sygnatury z obrazów artysty (*Mężczyzna siedzący*, *Paź florencki*, *Domy nad wodą*) z ozdabianymi adiustacjami znakami literowymi (wyk. K. Nowicka-Kiliś)

Wśród jedenastu podpisów sporządzonych w podobnej manierze jak te przedstawione powyżej dwa podpisy (umieszczone na obrazach zatytułowanych *Kanał w Wenecji w nocy* i *Domy nad kanałem*) charakteryzują się taką zbieżnością graficzną i mierzalną, iż może to wskazywać na to, że przynajmniej jeden z nich nie jest wytworem swobodnego kreślenia, a stanowi wytwór odtwórczy w postaci kopii wzorca (fot. 147, 148).

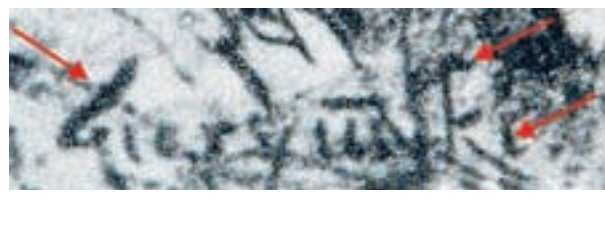
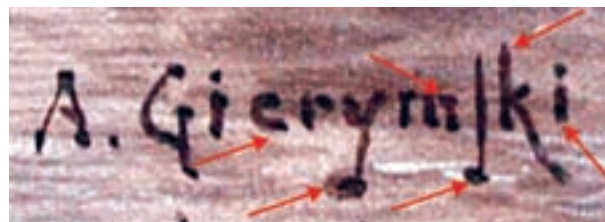
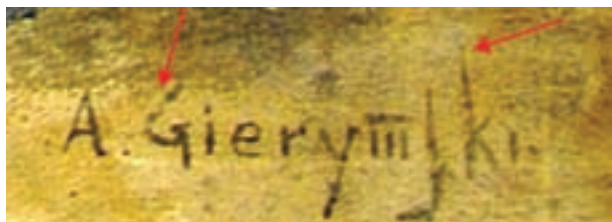
Może to dotyczyć jednak również obu wymienionych podpisów. Na poniższych skanogramach wskazano ujawnione zbieżności pomiędzy wymienionymi podpisami, w tym:

- modelowanie liter *G* z wypłaszczonym w górnej części elementem owalnym;
- długość elementu pionowego w literze *i* oraz odległość usytuowania kropki;
- konstrukcja liter *e* z wypłaszczoną dolną częścią owalu;
- proporcje w literach *m*;
- modelowanie liter *s*;
- adiustacja w górnej części trzonu litery *k*;
- odległość kropek od detalu pionowego w finalizującej literze *i*.



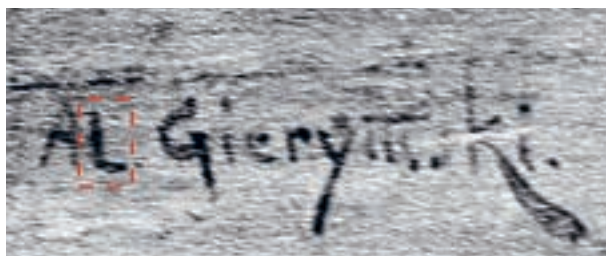
Fot. 147, 148. Sygnatury na obrazach Kanał w Wenecji w nocy i Domy nad kanałem (wyk. K. Nowicka-Kiliś)

Tak konsekwentnych zbieżności nie stwierdzono pomiędzy pozostałymi sygnaturami nakreślonymi w tej konwencji literniczej. Zaznaczają się między nimi znaczne różnice zarówno w kształcie znaków, jak i w występowaniu konkretnych stylizacji w poszczególnych sygnaturach. Różnice wskazano na skanogramach strzałkami (fot. 149–154).



Fot. 149–154. Cechy różniące wytypowane sygnatury (z prac Mężczyzna siedzący, Pomnik ks. Józefa Poniatowskiego, Widok na brzeża Sekwany, Widok z okolic zamku w Kufstein II, Widok na Notre Dame spod mostu, Domy nad wodą od dwóch wytypowanych (wyk. K. Nowicka-Kiliś)

Wśród analizowanych sygnatur Gierymskiego występuje jeszcze jedna, która była już wcześniej przywoływana, a mianowicie sygnatura, w której występują dwie pierwsze litery imienia: *Al.* zamieszczona na obrazie zatytułowanym *Przystań na Sekwanie* (fot. 155). We wszystkich pozostałych sygnaturach zawsze stosowany jest jedynie inicjał *A.* Takie zjawisko – przy ugruntowanych innych formach – może również być świadectwem tego, że nie jest ona formą autorską, a odtwórczą, tym bardziej że jest w niej podobieństwo do sygnatur poprzednio omawianych, gdzie wykazano nietypową dla autora konsekwentną zbieżność konstrukcyjną. Jednak pomiędzy obecnie wymienioną sygnaturą a dwoma wcześniej opisanymi tak szczególne zbieżności nie występują, co automatycznie nie daje podstaw do kategoriycznego wnioskowania, że również i ta, z dwuliterową formą *Al.*, może być formą nieautorską.



Fot. 155. Sygnatura z nietypowym oznaczeniem imienia
(wyk. K. Nowicka-Kiliś)

Kolejnym zjawiskiem zaobserwowanym w przypadku zreprodukowanych obrazów jest to, że artysta sytuował swoje sygnatury w dolnych częściach obrazów po stronie prawej lub lewej, wielokrotnie pod kątem w stosunku do dolnej krawędzi obrazów, jak również bardzo blisko dolnej krawędzi obrazu, co powodowało zniekształcanie dolnych elementów znaków literowych. Jednak np. w przypadku portretów, jeżeli dolna część płótna zajęta była fragmentem wizerunku, umieszczał sygnatury po lewej lub prawej stronie w górnej części obrazu. Z takim zjawiskiem oprócz portretów mamy również do czynienia w przypadku obrazu zatytułowanego *Brama na Starym Mieście w Warszawie*, gdzie autor umieścił sygnaturę na ścianie kamienicy po prawej stronie w górnej części.

Następny etap badań stanowiła analiza porównawcza podpisów przedstawionych do badań w kierunku ustalenia cech mogących świadczyć o ich jednorodności bądź niejednorodności wykonawczej.

Badania przeprowadzono zgodnie z metodyką kryminalistycznych badań pisma ręcznego i podpisów. Uwzględnia ona wszelkie możliwe do interpretacji, a wynikające z osobniczych nawyków ruchowych zespoły cech indywidualnych wskazujących na jednorodność bądź niejednorodność wykonawczą. Obejmuje ona także takie zjawiska z planu ogólnego, jak: topografia, estetyka czy ogólny obraz pisma, jak również zespoły cech z planu szczegółowego, do których należą m.in.: konstrukcje poszczególnych znaków literowych, system wiązań pomiędzy znakami oraz powtarzalności wynikające z jednorodnych nawyków ruchowych odzwierciedlających się zbieżnymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi w znakach różnoimiennych.

Podczas analizy przedmiotowych sygnatur wyodrębniono w nich zindywidualizowane zespoły cech grafizmu wykonawcy, które w różnych konfiguracjach znalazły odzwierciedlenie w większości analizowanych sygnatur. Z przyczyn opisanych powyżej wyjątek stanowią te trzy, które uznano za wątpliwe, choć nie stwierdzono w nich ewidentnych rozbieżności graficznych, które dawałyby podstawę do zakwestionowania ich autentyczności.

W trakcie analizy poszczególnych znaków literowych składających się na porównywane sygnatury stwierdzono, że do cech konstrukcyjnych o najwyższym stopniu dystynktywności zaliczyć można:

1. Wśród sygnatur sporządzonych w technice majuskuły, w tym również dwuliterowych inicjałów należą: – konstrukcje liter *A* występujące w podstawowych dwóch wariantach – pierwszej kreślonej w formule pisma technicznego o wysmukłej formie ozdobionych adiustacjami przy dolnych detalach oraz drugiej, wywodzącej się z pisma zwykłego z elementem poziomym modelowanym dolnołukowo;

- budowa liter *G* składających się z dwóch elementów, tzn. półowalu o formie litery *C*, do którego w dolnej części dostawiana jest pionowa linia, czasami uzupełniana w górnej części krótkim detalem poprzecznym;
- wysmukłe litery *E*, w których każdy z detali stawiany jest oddzielnym ruchem;
- litery *R* z małym półowalnym elementem górnym i rozbudowanym elementem dolnym;
- litery *M* występujące w dwóch podstawowych wariantach, w zapisach zbliżonych do pisma technicznego z prostymi elementami bocznymi, często ozdabianymi adiustacjami w dolnej części i elementem środkowym doprowadzonym do linii bazowania pozostałych detali oraz w zapisach o bardziej naturalnej formie, w których litery te nie mają adiustacji, a część środkowa znaku jest krótsza niż w tych poprzednich;
- litery *S* w wariacie technicznym opatrzone są adiustacjami, natomiast w majuskułach zwykłych nie występują ozdobne adiustacje;
- konstrukcje liter *K* z adiustacjami przy formach technicznych, bez adiustacji oraz z wydłużonymi prawymi elementami dolnymi, gdy została zastosowana technika pisma zwykłego.

2. Wśród sygnatur sporządzonych minuskułą do najistotniejszych cech dystynktywnych zaliczyć należy:

- konstrukcje liter *A* występujące w wariantach analogicznych do liter majuskułowych oraz w wersji ozdobnej z rozbudowanym dolnym lewym detalem;
- litery *G* z zaokrąglonym lub wydłużonym detalem górnym kreślonym jednym bądź dwoma ruchami i z detalem dolnym, który może przyjmować postać prostej kreski lub wymodelowanego lewostronnie detalu podlinijnego;
- litery *y* z małym detalem górnym i wydłużonym detalem podlinijnym;
- litery *m* mające postać zbliżoną do kaligraficznej bądź składane z czterech elementów: trzech pionowych odcinków uzupełnionych powyżej poziomą kreską;
- litery *s* występujące w dwóch wariantach – pierwszym kaligraficznym i drugim w formie długiej pionowej falistej linii finalizowanej szerokim ruchem lewostronnym;
- litery *k* ze zredukowanym górnym detalem prawostronnym i dolnym występujących w dwóch wariantach – krótkim i wydłużonym.



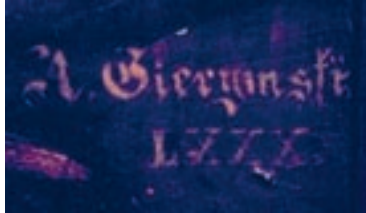


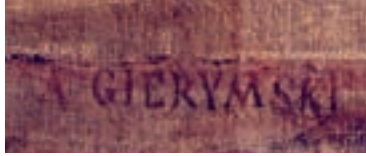
Podsumowując badania sygnatur w obrazach przypisywanych artyście, stwierdzono, że dwie z analizowanych sygnatur występujące na obrazach *Kanał w Wenecji w nocy* i *Domy nad kanałem* charakteryzują się taką zgodnością mierzalną i konstrukcyjną, że może to wskazywać na to, że jedna z nich albo obie nie są autentycznymi podpisami Aleksandra Gierymskiego, a zostały skopiowane z jednego wzorca lub jedna z nich jest kopią drugiej.


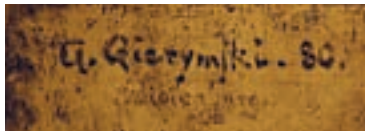
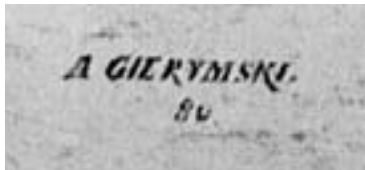
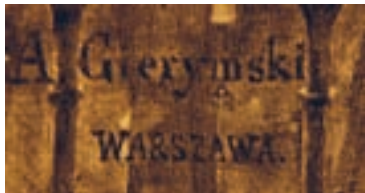



Sygnatura występująca na obrazie zatytułowanym *Przystań na Sekwanie* może budzić wątpliwość co do jej autorstwa, gdyż jako jedyna zawiera zapis *Al.* oznaczający imię. Jednak nie ma innych przesłanek, które mogłyby potwierdzić ten wniosek.

Pozostała część sygnatur poddanych badaniom nie ma cech, które dałyby podstawę do kwestionowania ich autentyczności, tzn. nie zawierają one takich cech, które mogłyby wskazywać na to, że nie zostały one nakreślone przez Aleksandra Gierymskiego.

Zestawienie sygnatur w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
Warszawa 1850–1868				
156	<i>Scena rodzajowa – trzech mężczyzn w parku</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1866		prawy dolny róg
157	<i>Stare Miasto w Warszawie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1866		prawy dolny róg
158	<i>Stare Miasto w Warszawie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1866		lewy dolny róg
Monachium 1868–1873				
159	<i>Postój kawalerii</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1870		lewy dolny róg
160	<i>Plac w Norymberdze</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1870		lewy dolny róg

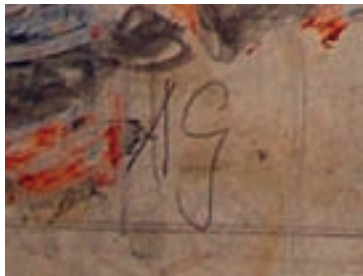
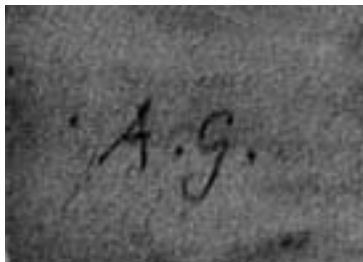
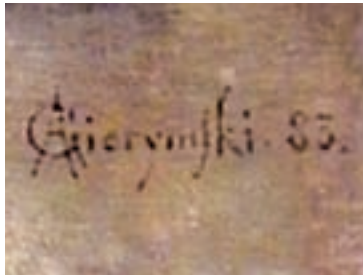


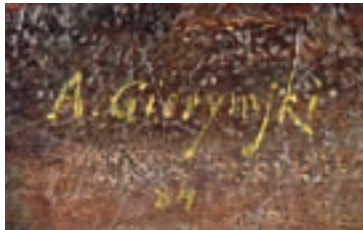

Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
Rzym 1873–1879				
161	<i>Begonie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1876–1880		w obrębie kompozycji malarskiej
162	<i>Rozmowa z panem we fraku.</i> Studium do obrazu <i>W altanie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1876–1880		prawy dolny róg
163	<i>Ksiądz pijący wino.</i> Studium do obrazu <i>W altanie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1880		prawy dolny róg
164	<i>Fontanna.</i> Studium do obrazu <i>W altanie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1876–1880		prawy górny róg
165	Szkic ostateczny do obrazu <i>Sjesta włoska</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1876–1880		lewy dolny róg
166	<i>Sjesta włoska I</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1876–1880		lewy dolny róg

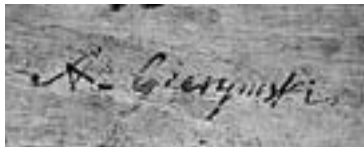
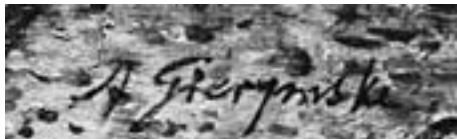


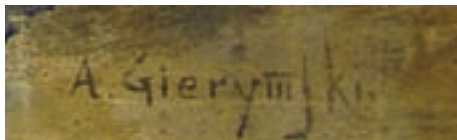
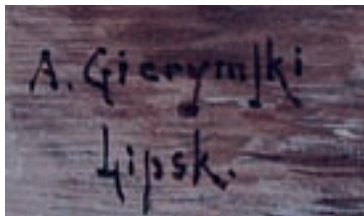
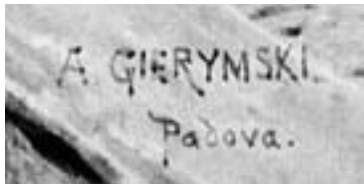
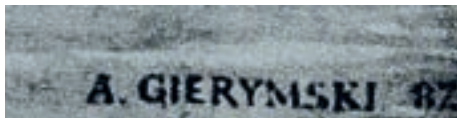
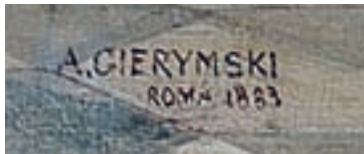
Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
167	<i>Popiersie młodego Włocha</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1876– –1880?		prawy dolny róg
Warszawa 1879–1888				
168	<i>Żydówka stojąca z dwoma koszami</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1880		lewy górny róg
169	<i>Żydówka sprzedająca owoce</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1880		prawy górny róg
170	<i>Żydówka z pomarańczami</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1880–1881		lewy dolny róg
171	<i>Dama rokokowa</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1881		prawy górny róg
172	<i>Popiersie mężczyzny w renesansowym stroju</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1882		lewy górny róg
173	<i>U wejścia do Katedry św. Jana w Warszawie</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1882		lewy dolny róg



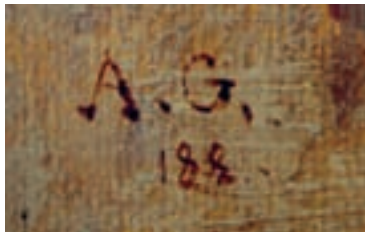



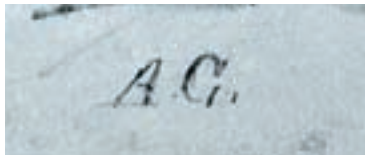

174

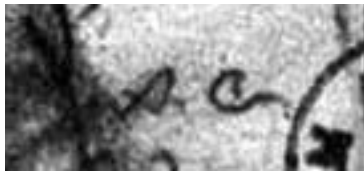






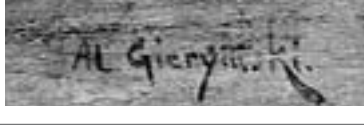
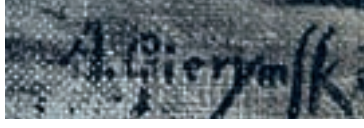






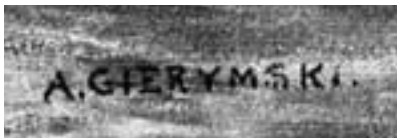
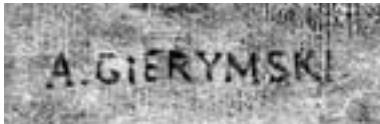

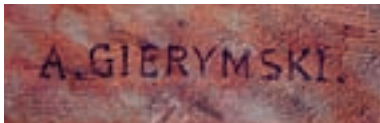
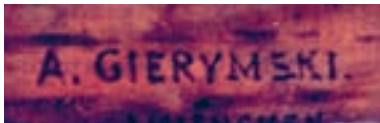
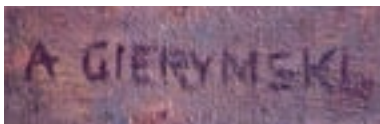
III. TECHNIKA MALARSTWA ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO


Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
174	<i>Scena balkonowa</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1882–1886		lewy dolny róg
175	<i>Widok Starego Miasta w Warszawie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1883		lewy dolny róg
176	<i>Brama na Starym Mieście w Warszawie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1883		prawy górny róg
177	<i>Powiśle</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1883		lewy dolny róg
178	<i>Domy nad wodą</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1884		lewy dolny róg
179	<i>Paź florencki</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1884		lewy górny róg
180	<i>Kuter na brzegu morza</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1884		prawy dolny róg

Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
181	<i>Łódź rybacka na brzegu morza</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1884		prawy dolny róg
182	<i>Holowanie kutrów rybackich w Heist am See</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1884		prawy dolny róg
183	<i>Dziewczyna z Antwerpii</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1884		prawy górny róg
184	<i>Dziewczyna z Vorarlberg</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1884		prawy dolny róg
185	<i>Mężczyzna siedzący</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1885		prawy dolny róg
186	<i>Pomnik ks. Józefa Poniatowskiego</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1885		lewy dolny róg
187	<i>Prato della Valle w Padwie</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1886		prawy dolny róg
188	<i>Piaskarze</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1887		prawy dolny róg
189	<i>Ołtarz rzymski</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1888		lewy dolny róg

Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
190	<i>Głowa Żyda</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	(1887–1888)		lewy dolny róg
191	<i>Kobieta z dzieckiem</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	lata 1880– –1890		prawy dolny narożnik
Monachium, Paryż 1888–1993				
192	<i>Fragment miasta</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	koniec lat 80. (?)		lewy dolny róg
193	<i>Szkic do obrazu Anioł Pański</i> (fot. w: J. Starzyński, 1967)	ok. 1889		prawy dolny róg
194	<i>Szkic do obrazu Anioł Pański, rys.</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1889		prawy dolny róg
195	<i>Widok z okolic zamku w Kufstein II</i> (fot. w: J. Starzyński, 1967)	ok. 1889		lewy dolny róg
196	<i>Most w Monachium</i> (fot. w: J. Starzyński, 1967)	ok. 1890		lewy dolny róg
197	<i>Szkic do obrazu most w Monachium</i> (fot. w: J. Starzyński, 1973)	ok. 1890		lewy dolny róg

Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
198	<i>Widok z pomnikiem i z topolą</i> (fot. w: J. Starzyński 1973)	ok. 1890		prawy dolny róg
199	<i>Anioł Pański</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1890		prawy dolny róg
200	<i>Most w Monachium. Szkic</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1890		lewy dolny róg
201	<i>Staruszka czuwająca przy zwłokach I</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1880–1890		lewy dolny róg
202	<i>Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1890		lewy dolny róg
203	<i>Opera paryska w nocy</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1891		prawy dolny róg
204	<i>Luwr w nocy</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1892		prawy dolny róg
205	<i>Przystań na Sekwanie</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1892		prawy dolny róg
206	<i>Widok na Notre Dame spod mostu</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1892		prawy dolny róg
207	<i>Widok nabrzeża Sekwany</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1892		lewy dolny róg

Fot. nr	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Sygnatura	Miejsce wykonania
208	<i>Pracznicy nad wodą</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1891–1893		prawy dolny róg
209	<i>Rybaczy nad brzegiem morza</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1892		prawy dolny róg
210	<i>Port rybacki. Szkic</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	ok. 1892		prawy dolny róg
211	<i>Wieczór nad Sekwaną. Studium</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1892–1893		prawy dolny róg
Kraków 1893–1894				
Lata 1895–1901				
212	<i>Morze</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1895–1897		lewy dolny róg
213	<i>Park włoski</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1895–1897		prawy dolny róg
214	<i>Mury obronne w Rothenburgu</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1896		prawy dolny róg
215	<i>Wnętrze Kościoła św. Włfganga w Rothenburgu</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1896		lewy dolny róg
216	<i>Ogrody w Tivoli</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1897–1898		lewy dolny róg

217	<i>Katedra w Amalfi</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1899		lewy dolny róg
218	<i>Piazza di Dante w Weronie</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	1900–1901		lewy dolny róg
219	<i>Piazza del Popolo w Rzymie (MNW)</i> (fot. w: J. Starzyński 1967)	1900–1901		prawy dolny róg
Niedatowane i błędnie datowane				
220	<i>Murzynka</i> (fot. T. Szemalikowski)	data powstania nieznana		lewy dolny róg
221	<i>Kanał w Wenecji w nocy</i> (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)	ok. 1898 (datowanie historyków sztuki) 1885–1993 (datowanie własne)		lewy dolny róg
222	<i>Domy nad kanałem</i> (fot. T. Szemalikowski)	1897–1898 (datowanie historyków sztuki)		lewy dolny róg

3. Ramy

Zagadnienie ram, choć bezpośrednio nie dotyczy zagadnienia techniki malarskiej artysty, to w niektórych pracach Gierymskiego jest z nią bezpośrednio powiązane. Oprawienie obrazu było w tym czasie finalnym etapem działań artystycznych. Zabieg ten był bardzo istotny, ponieważ forma ramy podkreślała indywidualność autora obrazu, odizolowywała pracę od otaczającej ściany i nadawała jej dodatkowy charakter dekoracyjny¹³³.

W okresie tym w handlu ramy dostępne były w standardowych formatach. Dominowały listwy zdobione złożonymi odlewami gipsowymi. Niektórzy wytwórcy ram pokrywali ich drewniany szkielet grubą zaprawą, w której rzeźbili motywy ornamentalne, a następnie bolusowali je i złocili. Ich dostępność w standardowych formatach w tym czasie związana była z upowszechnieniem standaryzowanych podobrazy oraz popularyzacją malarstwa amatorskiego, fotografii i sztychów, które oprawione wieszano na ścianach. Formaty i kształty obrazów w ramach musiały również spełniać wymogi wystaw, ich rozmiary były bowiem ograniczone pewnymi regułami¹³⁴.

Niestety nie ma żadnych informacji na temat preferencji Aleksandra Gierymskiego w tej kwestii. Obecnie nie ma także możliwości ustalenia, które obrazy artysta oprawił sam, a które oprawione zostały przez ich właścicieli. Ponieważ większość jego prac jest prostokątna, należy przypuszczać, że ramy zakupywane przez artystę były głównie w takim kształcie. Niektóre obrazy, np. *Sjesta włoska* czy *Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji* wymagały zastosowania ramy o wewnętrznym świetle, w górnej części wygiętym łukowato. Obrazy artysty o formacie owalnym oprawiane były w ramy owalne (*Portret Adama Chmielowskiego*) lub prostokątne z wewnętrznym owalnym w świetle passe-partout (*Portret Heleny Modrzejewskiej*).

Analizując kształt i formę niektórych dziewiętnastowiecznych ram zachowanych w obrazach artysty, należy stwierdzić, że są to głównie tradycyjne złożone ramy eklektyczne z powtarzającymi się motywami roślinnymi lub antycznymi, np. perełkowanie, wole oczy, jajownik lesbijski, liść laurowy itp. Często występuje w nich kontrastowanie partii gładkich złoczeń z elementami rzeźbionymi. Nie ma precyzyjnych informacji na temat autorskiego projektowania ram przez artystę, co było wówczas praktykowane przez niektórych malarzy¹³⁵. Istnieją jednak przesłanki dotyczące świadomego doboru ich formy przez Gierymskiego. Artysta prawdopodobnie już na wstępnym etapie pomysłu kompozycji malarskiej miał mniej lub bardziej określoną wizję ich kształtu. Na ile koncepcje te były przez artystę realizowane, trudno dziś stwierdzić. O istnieniu takich wstępnych projektów świadczą m.in. zawarte na kartach jego szkicownika warszawskiego dwa rysunki – szkic przedstawiający mężczyznę w łódce (fot. 224) czy *Żyd tragarz*, zamknięte rysunkiem przybliżonego kształtu i ornamentyki ram. Sugestie dotyczące ich formy pojawiają się w obrazach artysty nie tylko na etapie notatki rysunkowej, ale również na etapach kolorystycznego szkicu malarskiego, czego przykładem może być szkic do portretu A. Gruszeckiego z 1886 roku¹³⁶. Artysta ujętą centralnie postać zamknął iluzjonistycznie wykonanym, swobodnym szkicem prostokątnej ramy z zasugerowanym bogatym zdobieniem ornamentalnym, mającym dekoracje w narożnikach i na jej osiach. Podobne obramienia występują również w innych notatkach malarskich, np. w szkicu do obrazu *Sjesta włoska*¹³⁷. W tym przypadku koncepcja ramy jest inna, oparta na motywach architektonicznych. Kompozycję malarską ograniczają z dwóch stron żłobkowane kolumny z kapitelami, podpierające rzeźbiony gzyms, zamknięty u dołu delikatnym łukiem. Dolna listwa ramy jest prosta. Obecne oprawy występujące w dwóch wersjach tego obrazu mają inny kształt, a więc w tym przypadku szkic koncepcyjny nie został zrealizowany. Należy jednak zaznaczyć, że również ostatecznie artysta zmienił sam format tej pracy. W szkicach Gierymskiego przedstawiających polonika z lat 1885 i 1886 z kolei często występuje iluzjonistyczny motyw marmoryzowanego czy melanżowego passe-partout. Pojawia się on głównie wokół zamkniętej owalnie kompozycji malarskiej.

¹³³ Praktyczne wskazówki dotyczące doboru formy ramy do obrazu zawierają podręczniki technologiczne, m.in. Struve 1886, s. 293–297.

¹³⁴ Callen 2000, s. 191–193.

¹³⁵ Mielniczuk, Grzegorzewski 1998, s. 44, 45.

¹³⁶ Fot. w: *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, il. 121.

¹³⁷ Fot. w: *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, il. 98.

Trudno dziś stwierdzić czy rzeczywiście obrazy te miały tak zaprojektowane i pomyślane oprawy, prace bowiem, przy których istnieją ich szkice koncepcyjne, nie doczekały się realizacji.

Artysta oprawiał obrazy zapewne wtedy, gdy zamierzał je eksponować np. na wystawach, lub mogło to być podyktowane ich sprzedażą. Trudno ustalić, czy miał jakieś preferencje odnośnie do miejsca czy warsztatu, w którym tego zabiegu dokonywał. Wiadomo jedynie, że w swoich listach skarżył się na złą jakość ram warszawskich i wytwarzanych w Neapolu¹³⁸. Tylko w dwóch przypadkach udało się ustalić producentów opraw do jego obrazów. Dotyczy to pracy *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu*, na którego ramie widnieje pieczęćka o treści: *Conrad Barth & Comp/Vergolder-Waren-Geschäft/München* (fot. 223). Naklejka z nadrukiem: *Fabryka Ram Złoconych/E. A. Zaleskiego/dawniej J. Druchlińskiego/w Warszawie, róg ulic: Krakowskiego Przed-/mieścia N^o 4 i Oboźnej wprost Kopernika* występuje z kolei na krośnie obrazu *Krajobraz włoski z cyprysami* (fot. 225).

Że Aleksander Gierymski oprawiał niektóre swoje prace i że jakość ramy miała dla niego znaczenie, wiadomo z jego korespondencji¹³⁹. W obrazach z ostatnich lat twórczości artysty można także zaobserwować barwne pasy obramowań. Występują one m.in. w pracach *Pinie przy Villa Borghese*, *Katedra w Amalfii*, *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT) i *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) (fot. 524).

Zagadnienie stosowania barwnych ram w malarstwie było poruszone m.in. przez Chevreula w jego pracy na temat koloru. Eksperymentował on z szeregiem kolorów obramień – czerwonym, pomarańczowym, żółtym, zielonym, niebieskim, białym itp. Jego doświadczenia nie miały jednak natychmiastowego wpływu na artystów w tym czasie. Dopiero impresjoniści w latach 70. XIX wieku zaczęli stosować białe i kolorowe oprawy, których zadanie polegało na podkreśleniu harmonii barw w ich obrazach¹⁴⁰. Przedstawiciel neoimpresjonistów Seurat np. często wykańczał swoje kompozycje barwnymi obramowaniami, które pojawiają się w jego obrazach w 2. połowie lat 80.¹⁴¹ W obrazach neoimpresjonistów wykonane są one techniką pointylyzmu, w kolorze komplementarnym do koloru występującego w obrębie kompozycji malarskiej. W obrazach Gierymskiego tworzą je syntetycznie pasy kolorów, bez rozbijania ich barwy na kolory widma. Wykonane są w kolorach nawiązujących do tych obecnych na obrazach. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy obramowania te miały pełnić funkcje barwnej ramy, czy stanowiły jedynie pomoc przy malowaniu kompozycji na płótnach ciętych z wałka¹⁴².

Rama w twórczości Gierymskiego odegrała również inną rolę. Ponieważ artysta niektóre swoje obrazy na pewnym etapie pracy wykańczał już oprawione, pod felcem ich ram malatura nie jest jednorodna z tą, która występuje wewnątrz jej światła, lub nie występuje wcale (np. *Chłopiec niosący snop*, *Piazza delle Erbe*). Ta cecha może być uznana za indywidualną w jego malarstwie i w niektórych przypadkach może świadczyć o autorstwie obrazu.

¹³⁸ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973, s. 185.

¹³⁹ Tamże, s. 275.

¹⁴⁰ Bomford i in. 1991, s. 103; Callen 2000, s. 194.

¹⁴¹ M.in. w *Le Chahut* (1889–1890), *The Channel of Gravelines*, *Grand Fort-Philippe* (1890), *Young Woman powdering Herself* (1889–1890); Kirby i in. 2003, s. 11, 12, 15, 33.

¹⁴² Nie można wykluczyć również tego, że ramy te artysta wykonywał po to, aby w trakcie malowania na płótnach ciętych z wałka zamknąć wstępnie kompozycję w celu wizualizacji końcowego formatu obrazu.



Fot. 223. Obraz Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu w ramie monachijskiego wytwórcy Konrada Bartha (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 224. Mężczyzna w łódce. Szkic. Odwrocie karty nr 9 ze szkicownika z okresu warszawskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 225. Naklejka wytwórcy ramy do obrazu Krajobraz włoski z cyprysami Aleksandra Gierymskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

4. Wpływ zastosowanej techniki i technologii na stan zachowania obrazów artysty

Problem trwałości obrazów XIX-wiecznych, a właściwie jej braku jest szeroko komentowany w literaturze technologicznej zarówno z tamtych czasów, jak i współczesnej. Brak materiałoznawstwa w systemie akademickiego kształcenia oraz ignorowanie technik stosowanych przez dawnych mistrzów pozbawiły artystów podstawowej wiedzy w tej dziedzinie. Przejęcie produkcji materiałów malarskich przez wyspecjalizowane firmy uniemożliwiło kontrolowanie jakości i rodzaju materiałów używanych do produkcji farb, olejów, werniksów itp. Wpłynęło to na przypadkowość ich stosowania przez artystów, co powodowało niejednorodność starzenia warstw malarskich.

Winą za brak trwałości obrazów tego okresu obarczani byli zarówno producenci materiałów malarskich, jak i artyści. Brak zaufania do wytwórców powodował, że materiały dostępne w handlu poddawane były często różnego rodzaju testom na obecność fałszerstw lub weryfikującym ich jakość¹⁴³.

Najczęściej wspomnianą zmianą w obrazach powstałych w tym okresie jest żółknięcie i ciemnienie oleju, które zniekształcało pierwotną ich kolorystykę. Zniszczenia tego typu przyczyniły się do pojawienia się tendencji do ograniczania ilości oleju w farbach przez zastępowanie go spoiwami żywicznymi, a także do ograniczenia stosowania laserunków. Literatura źródłowa wspomina często również o zmianach kolorystycznych, czyli ciemnieniu bądź blaknięciu niektórych nietrwałych pigmentów, czy wpływie związków ołowiu na ciemnienie obrazów. Pojawiają się również informacje o łuszczeniu i pudrowaniu warstw malarskich, o powstawaniu zmarszczeń i spękań farby. Za przyczyny ich powstania uważano stosowanie gorszych gatunków olejów, nadużywanie sykatyw, złe przygotowanie płócien, zapraw, zbyt wczesne werniksowanie obrazów, nadmiar używanych spoiw, fałszowanie przez producentów farb różnego rodzaju nietrwałymi dodatkami, używanie niefazowanych krosien oraz błędne napinanie płócien na krosnach¹⁴⁴.

Do najczęściej wspomnianych zniszczeń obrazów tego okresu należą również spękania tzw. wczesne, które często odsłaniają zaprawę, zniekształcając i oszpecając pierwotny wygląd kompozycji malarskich. Są one wynikiem naprężeń powstających pomiędzy warstwami malarskimi oraz w ich obrębie w trakcie ich wysychania. Zniszczenia te nie są typowe jedynie dla malarstwa XIX-wiecznego, jednak skala i rozmiar, jakie przybierają w tym czasie, pozwalają zaliczyć je do najbardziej typowych zniszczeń warstw malarskich tego okresu. Dużą rolę w powstawaniu spękań mają barwniki organiczne, a szczególnie asfalty, które użyte do podmalowań powodują powstanie charakterystycznych spękań, tzw. krokodylej skóry.

Próby wyjaśnienia genezy powstania spękań warstw malarskich podejmowane były przez wiele osób¹⁴⁵. Jednak procesy, jakie zachodzą w obrazach podczas schnięcia spoiw, nie zawsze są możliwe do precyzyjnego wyjaśnienia z braku podstawowych informacji o składzie materiałów użytych do wykonania obrazów. Dlatego też analizy przyczyn powstania zniszczeń warstwy malarskiej w wielu przypadkach mogą mieć jedynie charakter ogólny.

W obrazach Aleksandra Gierymskiego zwraca uwagę kilka ważnych form zniszczeń warstw malarskich wynikających z zastosowanej przez niego techniki i technologii. Należą do nich spękania pokrywające powierzchnie jego obrazów, zmarszczenia i złuszczenia warstw malarskich oraz – na co zwrócili uwagę krytycy twórczości artysty już za jego życia – szybkie ciemnienie malatury¹⁴⁶.

Artysta ignorował zasady technologiczne na rzecz wizji artystycznej, której technika była w dużym stopniu podporządkowana. Materiały były dla niego środkiem do osiągnięcia określonego zamierzenia artystycznego.

Jak wykazały przeprowadzone badania, istotną częścią palety artysty były farby oparte na barwnikach organicznych. Artysta stosował je nie tylko do laserunków, ale głównie do uzyskania pożądanego odcienia

¹⁴³ Rouba 1988, s. 23.

¹⁴⁴ Tamże, s. 22; Blockx 1905, s. 17–18.

¹⁴⁵ Eibner 1909, s. 443–448; Slansky 1965, s. 122–143; Foissner 1987, s. 272–278; Rouba 1988, s. 22–44.

¹⁴⁶ Wawrzeniecki 1901, s. 19.

kolorów, dlatego są one obecne także w warstwach spodnich, w mieszaninie z innymi pigmentami. Zastosowanie takich farb w międzywarstwach przyczyniło się zapewne do tego, że kolejne warstwy kolorów, które były ich pozbawione, szybciej wysychając, powodowały naprężenia w strukturze malatury. Było to zapewne jedną z przyczyn powstawania spękań w jego pracach.

Spostrzeżenia te potwierdzają badania próbek warstw malarskich pobranych z miejsc mających spękania wczesne płomykowe i zatokowe, które wykazują właśnie obecność barwników organicznych (*Ksiądz w rozmowie z panem we fraku*, *Pan w czerwonym fraku*, *Powisłe*, *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*, *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*, *Kanał w Wenecji nocą*, *Mury obronne w Rothenburgu*, *Katedra w Amalfi*, *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT), *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG), *Pinie przy Villa Borghese*, *Piazza di Dante w Weronie*) (fot. 226–229). Zniszczenia te są szczególnie charakterystyczne dla obrazów powstałych w ostatnim dziesięcioleciu twórczości Gierymskiego, dlatego można wiązać je również ze stosowaniem w tym czasie przez artystę olejów wolniej schnących, takich jak makowy czy orzechowy, lub ich mieszanin.

Innym powodem powstawania spękań w obrazach Gierymskiego było wprowadzanie przez niego farb w grubych warstwach przy zastosowaniu żelowych, gęstych mediów olejno-żywicznych¹⁴⁷. Ich wysychanie, związane być może z odparowywaniem zawartych w nich substancji lotnych, powodowało kurczenie masy spoiwa i w konsekwencji powstawanie mikrospełkań medium, a następnie silnych rozjęsów warstw malarskich wykonanych przy ich zastosowaniu. W miejscach przesadnego stosowania medium żywicznego obserwuje się także występowanie spękań osowatych i zatokowych (*Ksiądz w rozmowie z panem we fraku*, *Brama na Starym Mieście*, *Luwr w nocy*) (fot. 230). W nokturnach obecne są również spękania „krokodylej skóry”, których proveniencji należy doszukiwać się w obecności asfaltów w warstwach malarskich (*Opera paryska w nocy*, *Luwr w nocy*) (fot. 231).

W obrębie powierzchni obrazów artysty widoczne są również zniszczenia innego typu. Mianowicie w wielu pracach widoczna jest tzw. pomarańczowa skórka – zmarszczenia linoksydu (*Begonie*, *Studium I*, *W altanie*, *Katedra w Amalfi*) (fot. 232, 233). Powstały one na skutek przesadnego stosowania spoiwa do farb – głównie olejnego. Nadmiar stosowanych spoiw to kolejna indywidualna cecha malarstwa artysty, która stała się przyczyną powstania wspomnianych powyżej zniszczeń, ale również nadawała szklatego, transparentnego charakteru i trójwymiarowości warstwie malarskiej, utrudniającą odbiór dzieł artysty.

Niewłaściwy sposób mocowania płótna na krosno również przyczynił się do powstania spękań wynikających z naprężeń pomiędzy listwami krosna a warstwami malarskimi. Spękania o takiej proveniencji są szczególnie wyraźne w trzech pracach, mianowicie *Paź florencki* oraz *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* i *Mury obronne w Rothenburgu* (fot. 235). Na tych obrazach artysty można zaobserwować także występowanie spękań siatkowych, powstałych w wyniku naprężeń między płótnem a grubą i sztywną warstwą farby. Widoczne są również one m.in. w obrazach: *Pan w czerwonym fraku* (fot. 234), *Ogrody w Tivoli* i *Katedra w Amalfi*.

Istotne jest również spostrzeżenie osób znających obrazy artysty za jego życia na temat ich ciemnienia. Dziś, analizując kolorystykę i ton obrazów Aleksandra Gierymskiego, możemy scharakteryzować jedynie stan obecny. Nie znamy jakości warstwy malarskiej z czasów, kiedy ona powstawała. Można jednak przypuszczać, że ciemnienie prac artysty związane było ściśle ze stosowanymi przez niego materiałami, głównie spoiwami. Ciemnienie, żółknięcie oleju czy też niektórych naturalnych żywic jest wynikiem ich naturalnego procesu starzenia lub procesu produkcji np. medium kopalowego. Ich nadmiar w obrazach artysty mógł potęgować zjawisko zmiany tonu warstw malarskich na ciemniejszy.

¹⁴⁷ W niektórych przypadkach zawierających w swym składzie wosk.



186



Fot. 226, 227. Spękania wczesne w obrazach Staruszka czuwająca przy zwłokach II i Piazza del Popolo w Rzymie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



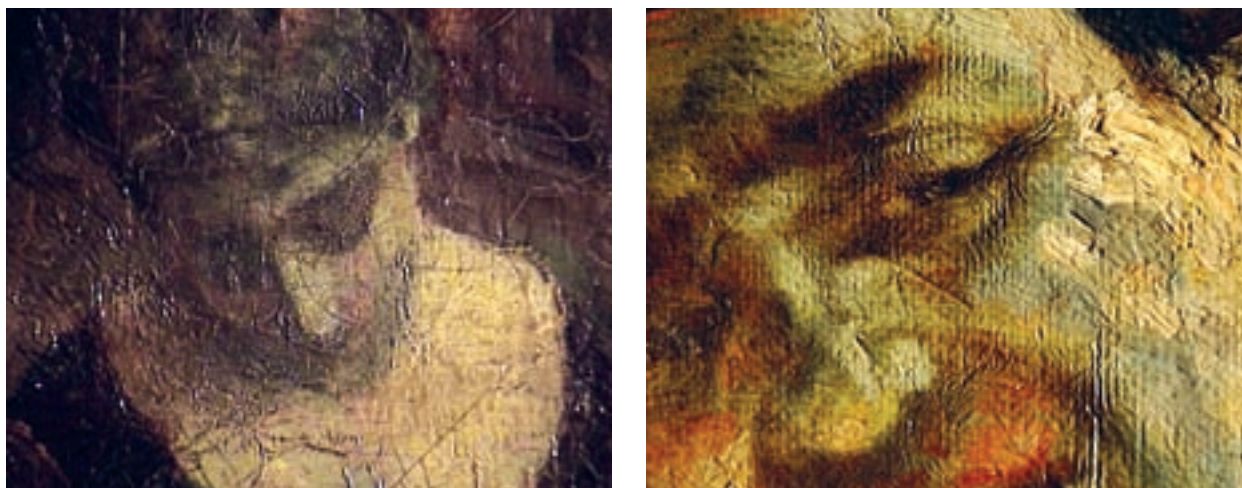
Fot. 228, 229. Spękania wczesne w obrazach Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium i Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 230. Rozejścia farby w miejscach opracowanych z gęstym medium żywicznym w obrazie Książd w rozmowie z panem we fraku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 231. Spękania krokodylej skóry w obrazie Luwr w nocy (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 232, 233. Zmarszczenia warstw malarskich powstałe od przesadnego zastosowania spoiwa w obrazach Sjesta włoska i Ksiądz w rozmowie z panem we fraku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 234. Spękania siatkowe w obrazie Pan w czerwonym fraku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 235. Spękania wynikające z naprężeń pomiędzy listwami krosna a warstwami malarskimi w obrazie Mury obronne w Rothenburgu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

PODSUMOWANIE CZEŚCI II i III

Celem niniejszej pracy była analiza materiałów malarskich i techniki w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego. Jej przeprowadzenie było możliwe dzięki zastosowaniu szerokiego spektrum metod badawczych. Badania te dostarczyły wielu nowych informacji, przynosząc ciekawe i niekiedy zaskakujące wyniki.

Podsumowując analizy zastosowanych przez Aleksandra Gierymskiego materiałów malarskich, należy stwierdzić, że wykorzystywał on ogólnie dostępne produkty fabryczne. Na podobrazia stosował głównie handlowe zagruntowane płótno lniane. Występuje ono w większości jego obrazów. Pod względem rodzaju tkaniny jego podobrazia charakteryzuje duża różnorodność. Dominują tkaniny o splotach prostych i różnej gęstości. Podobrazia te artysta kupował głównie cięte z wałka na metry, choć wykorzystywał również płótna już przybite do blejtramu. W jego obrazach dominują krosna ruchome oraz fazowane o połączeniu narożników widlicowym pojedynczym prostym, z dwoma klinami wewnętrznymi. Mogły one mieć poprzeczkę lub nie. W ostatnich latach życia Gierymski chętnie stosował płótno naklejone na tekturę. Podobrazia takie używał głównie do malowania szkiców w plenerze. Artysta wykorzystywał również podobrazia drewniane oraz tekturę. Te ostatnie występują jednak w jego malarstwie rzadziej. Gierymski stosował podłoża o średniej wielkości, małych formatów używał przede wszystkim do szkiców. Wybierał głównie podobrazia prostokątne. Formaty owalne stosował sporadycznie, kwadratowe zaś w ogóle nie występują w jego twórczości. Duża grupa podłoży artysty ma rozmiary odpowiadające ówczesnym standardom, choć nie podporządkowywał on kompozycji swych prac formatowi podobrazia. Dowodem tego jest chociażby częste stosowanie przez artystę płócien ciętych z wałka, które po namalowaniu obrazu przybijał do krosien.

Podobrazia Aleksandra Gierymskiego były fabrycznie przeklejane i gruntowane białą zaprawą. Najczęściej w pracach artysty identyfikowane były zaprawy składające się z kredy i bieli ołowiowej oraz z mieszaniny kredy, bieli ołowiowej i barytowej. W zaprawach obrazów Gierymskiego przeważają spoiwa emulsyjne. Jako spoiwo olejne prawie we wszystkich przypadkach zidentyfikowany został schnący olej lniany. Spośród spoiw klejowych w większości przypadków zidentyfikowano klej glutynowy. W kilku obrazach zaobserwowano także grunty mieszane, składające się z dwóch warstw – dolnej emulsyjnej, a górnej olejnej. Zaprawy w obrazach Gierymskiego były najczęściej jednowarstwowe, choć zdarzały się dwu- i trzywarstwowe. W trzech przypadkach artysta zastosował zaprawę tzw. groszkowaną.

Nie zaobserwowano występowania jakichkolwiek zależności pomiędzy podejmowaną przez artystę tematyką, formatem obrazu a rodzajem stosowanego przez niego gruntu i podobrazia. Gierymski wykorzystywał to, co było pod ręką. Nie istnieje także istotna zależność pomiędzy kolorami zapraw a finalną kolorystyką jego obrazów, gdyż większość z nich artysta malował wielowarstwowo i kryjąco, dlatego grunt pozostaje niewidoczny. Można jedynie przypuszczać, iż biały jego kolor mógł stymulować go do zarzucenia akademickiej techniki światłocieniowej na rzecz malarstwa kryjącego. Wybór ten był jednak prawdopodobnie nieświadomy.

Podsumowując zagadnienie stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego podłoży, należy zwrócić uwagę na sposób jego ingerowania w ich strukturę, mam na myśli doklejanie czy doszywanie fragmentów płócien, przybijanie listew do krosien w celu poszerzenia rozmiarów podobrazia. Takie ingerencje występują w obrazach artysty pochodzących ze wszystkich okresów jego twórczości i uznać je należy za cechę charakterystyczną dla jego artystycznych praktyk.

Dla metod pracy artysty istotny był także etap przygotowawczy. Zanim rozpoczął malowanie obrazu, Gierymski wykonywał liczne szkice koncepcyjne. Początkowo były to linearne notatki rysunkowe, które artysta rozbudowywał i z czasem przybierały one formę szkiców światłocieniowych. Często w pracach wstępnych Gierymski wykorzystywał fotografie. Po wykonaniu finalnych szkiców przystępował do malowania. Większe kompozycje rozpoczynał od szkiców malarskich, które miały za zadanie zakomponowanie kolorystyki pracy. Następnie wykonywał zaawansowane studia malarskie poszczególnych fragmentów planowanych kompozycji. Prace te wykonywał w zależności od ich tematu, np. studiując motyw w plenerze lub pracując w pracowni. Gierymski często korzystał z modelu. Wspomagał się również rekwizytami. Studia takie następnie „sklejał” w całość w finalnym dziele. Prace nad obrazem, w przypadku wykonywania go na podobraziu płóciennym ciętym z wałka, nieprzybitym do krosna, zaczynał od określenia formatu planowanej kompozycji. Polegało to na narysowaniu pędzlem lub ołówkiem na zaprawie kształtu prostokąta. W granicach jego linii artysta wykonywał szkic wstępny. Dla twórczości tego artysty wykonanie rysunku na gruncie było znaczącym etapem prac nad kompozycjami, co potwierdziły badania jego obrazów w bliskiej podczerwieni. We wszystkich okresach twórczości Aleksandra Gierymskiego ujawniły one obecność rysunków we wstępnych etapach działań artystycznych. W jego obrazach szczególną uwagę zwracają precyzyjne opracowania konturowe architektury. W pejzażach jej pozbawionych, scenach rodzajowych i portretach opracowanie konturowe nie zostało zidentyfikowane. Występowanie precyzyjnych rysunków wstępnych w obrazach artysty z końca XIX wynika z jego przywiązania do akademickich praktyk malarskich, dla których podstawą było wykonanie perfekcyjnego rysunku. Linearne opracowanie konturów kompozycji w końcowych etapach malarskich jest zachowane. Kolory zamknięte są zazwyczaj w granicach przedstawianych form. Analizy w podczerwieni ujawniły dodatkowo pewne elementy warsztatu i metod pracy artysty, o których literatura źródłowa nie wspomina. Dotyczy to posługiwania się przez artystę kalką, kratownicą i linijką w przenoszeniu zarysu kompozycji na płótno. Jako narzędzia pracy zidentyfikowano również ołówek, kredkę, pędzel, tusz i przypuszczalnie węgiel.

Jak wykazały przeprowadzone badania, Gierymski stosował ogólnodostępne farby w tubach. W obrazach wykorzystywał farby kryjące i laserunkowe, których komponenty – barwniki i pigmenty, dla malarstwa dziewiętnastowiecznego były zarówno tradycyjne, jak i nowe. Badania barwników organicznych wchodzących w skład warstw malarskich jego obrazów dowiodły, że artysta stosował farby laserunkowe, oparte na barwnikach wywodzących się ze źródeł naturalnych – roślinnych lub zwierzęcych. Podstawowym ich źródłem były marzanna barwierska i koszenile. Interesujące było wykrycie barwnika pochodzącego z drewna brazyłkowego w obrazie *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Jest on trudny do identyfikacji, dlatego jest rzadko wymieniany w badaniach laserunków z końca XIX wieku. Barwniki syntetyczne w pracach Gierymskiego identyfikowano rzadziej. Farby laserunkowe zastosowane przez Aleksandra Gierymskiego oparte były na substracie, którym był głównie wodorotlenek glinu. W nielicznych przypadkach obserwowano obecność innych substratów: związków cyny, bieli barytowej, prawdopodobnie kredy i bieli ołowiowej. Farby laserunkowe oparte na barwnikach organicznych stanowią ważną część palety Aleksandra Gierymskiego. Artysta stosował je zarówno w czystej postaci, wprowadzając na obrazy wprost z tuby, oraz w mieszaninach z pigmentami nieorganicznymi i spoiwami żywicznymi. Farby takie artysta stosował do laserunków, ale przede wszystkim używał ich w większych mieszaninach do pogłębienia odcienia uzyskanych kolorów.

Wnikliwe analizy składu farb występujących w pracach Aleksandra Gierymskiego wykazały także, że stosowana przez niego paleta była szeroka w pierwszych dwóch dziesięcioleciach jego twórczości. Spośród bieli w jej skład wchodziły: biel ołowiowa i cynkowa oraz biel barytowa, gips, biała glina i kreda jako wypełniacze. Spośród czerwieni zidentyfikowano: cynober, czerwień żelazową, czerwień organiczną osadzoną na wodorotlenku glinu, bieli barytowej, tlenku cyny i przypuszczalnie kredy, których źródłem były marzanna barwierska (*Rubia tinctorum*), *Quercus* (bukowate), czerwone drewno (*Ceasalpinia spp.* lub *Haematoxylum brasiletto*), koszenila (*Porphyrophora spp.* lub *Dactylopius coccus*) i prawdopodobnie barwnik azowy o strukturze cząstki zbliżonej do *Fast Red AV CI 15620* czy *Scarlet for silk CI 15635*, a także przypuszczalnie minia. Pigmenty i barwniki żółte rozpoznane w obrazach artysty to: żółcień chromowa, strontowa, żółcień kadmowa,

żółcień kaselska, żółcień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu zawierająca barwnik żółty z grupy flawonoidów, uzyskana najprawdopodobniej z naturalnych źródeł roślinnych, zapewne szakłaków lub kruszyn (*Rhamnus*), żółcień organiczna roślinna pochodząca prawdopodobnie z rodzin *Rheum* lub *Rumex* i żółte tlenki żelaza, w tym najprawdopodobniej siena. Pigmenty i farby zielone identyfikowane w pracach artysty w tym czasie to: zieleń chromowa, zieleń szmaragdowa, cynober zielony, zieleń szwajnfurcka i najprawdopodobniej ziemia zielona. Spośród niebieskich zidentyfikowano: ultramarynę, błękit kobaltowy, bliżej nieokreślony błękit miedziowy, błękit pruski, przypuszczalnie bremeński i ceruleum, błękit organiczny osadzony na wodorotlenku glinu. Do farb brązowych stosowanych przez artystę należały: ochra brązowa, umbra i inne bliżej nieokreślone brązowe tlenki żelaza, brąz organiczny osadzony na wodorotlenku glinu (*Rubiaceae*), brąz organiczny koszenilowy oraz najpewniej brązowa farba laserunkowa, której źródłem była marzanna barwierska (*Rubia tinctorum*), a także prawdopodobnie asfalt. Spośród czerni artysta wykorzystywał kostną, roślinną, żelazową i węglową. Była to typowa dla malarstwa akademickiego tzw. paleta tonalna, służąca do wieloletowych opracowań malarskich, o której często wspominają podręczniki technologiczne.

Kontakt z malarstwem impresjonistów przyczynił się do zasadniczych zmian w zakresie stosowanych przez artystę farb. Gierymski w latach 90. zawęził ich liczbę do kilkunastu kolorów podstawowych. Stosował przede wszystkim: dwa błękity – kobaltowy i ultramarynę; pięć rodzajów żółcieni – chromianowe (chromowa i strontowa), żelazowe, kadmowe i żółcień kaselską; dwie zielenie – szmaragdową i szwajnfurcką; trzy rodzaje czerwieni – cynober, czerwień organiczna naturalna (*Rubiaceae*) i syntetyczna, czerwień żelazową, sporadycznie czerwień chromową; trzy biele – cynkową, ołowiową, Pattinsona; fioletry kobaltowe (jasny i ciemny) lub organiczne (na bazie *Rubiaceae*) oraz dwie czernie – kostną i roślinną. W warstwach malarskich prac artysty powstałych w tym okresie obserwuje się także nieznaczące dodatki innych pigmentów, lecz należy podkreślić, że są one stosowane sporadycznie. Identyfikacja takich farb i w takim zestawieniu w pracach artysty może decydować o ich datowaniu. Wymienione pigmenty były podstawą charakterystycznej dla malarstwa impresjonistów i neoimpresjonistów palety spektralnej umożliwiającej stosowanie kontrastów symultanicznych i innych harmonijnych zestawień barwnych, opartych na popularnych wówczas teoriach na temat rejestrowania naturalnego światła oraz badaniach optyki i światła słonecznego.

Gierymski najprawdopodobniej nie stosował różnych palet do szkiców i studiów. Nieznacznie większa ilość zidentyfikowanych pigmentów w niektórych pracach studyjnych w stosunku do etud mogła wynikać po prostu z dłuższego czasu ich wykonywania i wprowadzania poprawek w późniejszym czasie przy zastoso-

owaniu być może innej palety. W przypadku farb wykorzystywanych przez Gierymskiego do podmalowań można zaobserwować pewne cechy indywidualne lub charakteryzujące jego warsztat. W kilku jego obrazach, w których zaobserwowano występowanie brązowych, typowych dla malarstwa akademickiego podmalowań, udało się ustalić ich skład, który wydaje się podobny. Artysta brązowe podmalowania wykonywał, mieszając farby laserunkowe – brąz (*Rubiaceae*) lub czerwień organiczną (*Rubiaceae*, *Rheum*) z czernią kostną i pigmentami ziemnymi, jak np. ochrą brązową, czasami z cynobrem. Zastosowanie farb laserunkowych zmieszanych z pigmentami nieorganicznymi w warstwach podmalowań nadawało głębi cieniom, a całej kompozycji malarskiej lekkości.

Przeprowadzone badania wykazały, że dominującym spoiwem w obrazach artysty był olej. We wszystkich okresach jego twórczości, aż do ostatniego, był to wyłącznie olej lniany. W obrazach powstałych w ostatnich latach jego aktywności artystycznej rozpoznano także oleje orzechowy lub makowy, ewentualnie ich mieszaniny z olejem lnianym. W większości zbadanych obrazów zidentyfikowano żywice, które wchodziły w skład werniksów lub mediów malarskich, świadomie stosowanych przez artystę. W nielicznych obrazach ich występowanie należy tłumaczyć pochodzeniem z werniksów końcowych lub dodatków producentów materiałów malarskich. Wśród zidentyfikowanych żywic dominują mastyks, żywice kopalowe, sandarak oraz damara, w jednym przypadku istnieje prawdopodobieństwo występowania bursztynu. Analizując spoiwa Gierymskiego w kontekście handlowych i dostępnych w 2. połowie XIX wieku, trzeba podkreślić, że artysta stosował te, które były powszechnie dostępne i popularne. Rodzaj żywic i olejów zidentyfikowanych

w pracach artysty odpowiada tym najczęściej wymienianym w podręcznikach artystycznych oraz w katalogach firm produkujących materiały malarskie w tym czasie. Obecność i świadome stosowanie przez Gierymskiego żywic kopalowych dowodzi, że uległ on popularnej w XIX wieku tendencji do ograniczania czy zastępowania spoiw olejnych spoiwami opartymi na żywicach kopalowych, które według ówczesnych przekonań miały uchronić obrazy przed powstaniem spękań i zniszczeń. Zidentyfikowane w ostatnim okresie oleje orzechowy czy makowy mogą dowodzić z kolei wpływu na dobór materiałów przez artystę malarstwa impresjonistów. Rozjaśniając paletę, zmienił w tym czasie także oleje na mniej żółknące. W tym miejscu należy zaznaczyć także, że mogły być one również dodatkami handlowymi do stosowanych przez artystę farb. Ważną i charakterystyczną cechą warsztatu i techniki artysty jest stosowanie popularnych wówczas mediów żelowych. Indywidualizm artysty w tej kwestii zaznacza się w metodzie ich stosowania. Gierymski używał ich nie tylko po to, aby ułatwić sobie pracę pędzlem – tego typu spoiwa łatwo się rozprzodzały. Służyły one artyście do imitowania istniejących, naturalnych faktur. Stanowiły dla niego także rodzaj plastycznej masy, dzięki której uzyskiwał wyraźną fakturę farb. Ważną cechą charakterystyczną obrazów Aleksandra Gierymskiego jest to, że stosowane przez niego spoiwa były wprowadzane w warstwy malarskie w nadmiarze, dlatego lica obrazów artysty świecą się, w wielu przypadkach uniemożliwiając swobodny odbiór jego dzieł.

Analizując metody aplikacji farb w pracach Aleksandra Gierymskiego, należy zauważyć ewolucję, jaką przeszły od akademickiej konwencji *chiaroscuro* do obrazów z ostatniego okresu twórczości, wykonywanych *alla prima* z elementami pointylizmu i dywizjonizmu barw. Obrazy artysty powstałe w latach jego nauki w Monachium wykonane są według tradycyjnego schematu, którego pierwszym etapem był rysunek na zaprawie, następnie brązowe podmalowanie cieni, zwane potocznie sosem. Kolejnym krokiem mogło być wykonanie całościowej lub miejscowej imprimatury. Dopiero na takim opracowaniu Gierymski wprowadzał kolory lokalne lub szarościami modelował formy. Następnie wprowadzał kolor w postaci warstw kryjących i laserunkowych. Ostatnim etapem było impastowe opracowanie światła i pogłębienie cieni. Zmiany w stosowanej przez niego technice wynikają z wielu przyczyn. Do nich zaliczyć należy chociażby analizy koloru i światła w naturze. Ich obserwacja i rejestrowanie wiązały się z rezygnacją z tradycyjnych i postrzeganych wówczas jako sztuczne akademickich metod malarskich związanych z pracą przy świetle sztucznym. Innym czynnikiem, który mógł mieć wpływ na odrzucenie światłocieniowej konwencji, były inspiracje artysty np. malarstwem weneckim. Weneccjanie malowali cienie kryjącą farbą, co mogło przyczynić się do rezygnacji artysty z techniki *chiaroscuro*, w której cienie są półprzezroczyste i w ostatecznym etapie malarskim widoczne. Do odchodzenia od sztucznych akademickich metod pracy przyczynił się również jego naturalizm, polegający na wiernej rejestracji otaczającego świata, co w malarstwie artysty zaznacza się np. przez oddawanie zaobserwowanego w naturze koloru, imitowanie naturalnych faktur, charakteru przedstawianych materii, a więc odrzucenie technicznych schematów opracowania malarskiego. Szczególne znaczenie dla rozwoju techniki malarskiej Gierymskiego miało zetknięcie artysty z malarstwem impresjonistów i neoimpresjonistów. Od tego czasu niemal całkowicie zrezygnował on z akademickich metod pracy. Brązowe podmalowania, obecne jeszcze w jego niektórych obrazach plenerowych oraz pochodzących z okresu warszawskiego pracach naturalistycznych, prawie zupełnie znikają. Laserunki, jeśli występują, są bardzo oszczędne. Zmienia się także stosunek do faktury. W obrazach do lat 90. faktura uzyskiwana była przez Gierymskiego głównie przez impastowe opracowanie światła lub tworzyły ją zamalowane impasty warstw spodnich. W ostatnich latach twórczości artysty całe powierzchnie jego obrazów pokryte są porowatą, i matową i chudą materią farby. I choć zarówno wczesne jego prace, jak i te ostatnie powstawały w wielu cyklach malarskich, to należy podkreślić, że w ostatnim okresie twórczości Gierymskiego właściwy kolor artysta wprowadzał od razu na zaprawę, a nie dochodził do niego przez stosowanie podmalowań wykańczanych jeszcze laserunkami. Obrazy z ostatnich lat twórczości artysty charakteryzuje wyraźny dukt pędzla, co szczególnie widoczne jest w jego szkicach plenerowych. Duktu narzędzia Gierymski nie zacierza także w pracach studyjnych, choć w takich obrazach jest on bardziej podporządkowany rygorom formy i rysunku. W obrazach artysty powstałych w ostatnich

latach jego twórczości widać związki z nowoczesnym malarstwem, co ujawnia się w stosowaniu puszystych faktur, dywizjonizmu i techniki pointylistycznej do opracowania wybranych elementów kompozycji malarskich.

W nowatorstwie techniki malarskiej Aleksandra Gierymskiego obok analogii z malarstwem pewnych grup artystów zaznacza się również wyraźny indywidualizm, który związany jest ze świadomym operowaniem technicznymi chwytami. Artysta, różnicując i kontrastując odmienne faktury malowanych form, partie matowe i opracowane laserunkowo, fragmenty namalowane pointylistycznie i syntetycznie, dąży do oddania w swych obrazach prawdy, czyli wiernej rejestracji otaczającego go świata. Chwytem technicznym nadawał sens. I tak efekt rozpraszania światła podkreślał przez chropowatą i puszystą fakturę oraz drobne impasty. Migotliwość i ruchliwość wody wizualizował, plamkując ją i rozbijając jej kolor na barwy podstawowe. Przestrzenność i prawdziwość drzew ukazywał guzłkowatym sposobem opracowania malarskiego lub fakturą uzyskaną przez wielokrotne i wielobarwne nawarstwianie gęstej farby półsuchym pędzlem. Głębie cieni artysta oddawał lśnącymi, tłustymi i trójwymiarowymi laserunkami. Prawdziwość efektów świetlnych i kolorystycznych uzyskiwał przez odpowiednie kontrasty barw komplementarnych. Wiarygodność, realność każdego elementu motywu, jaki artysta rejestrował w obrazie, była uzależniona od techniki jego wykonania.

Do cech charakterystycznych malarstwa Gierymskiego należy zróżnicowana faktura jego obrazów, będąca bardzo często wynikiem ich przemęczenia. Niektóre z nich mają miejscowe nawarstwienia tłustej farby wzbogaconej o żelowe medium żywiczne. Inne prace artysty mają powierzchnię lustra. Najbardziej charakterystyczne jednak pod tym względem są prace powstałe po 1893 roku, a szczególnie z ostatniego okresu jego twórczości (1895–1901). W obrazach tych Gierymski często stosował chropowatą i szorstką fakturę chudej i matowej farby, dzięki której uzyskiwał efekt rozpraszania światła. Fakturę taką artysta otrzymywał przez wielokrotnie nawarstwianie farby wprowadzanej na powierzchnię płótna półsuchym pędzlem, przez rozbudowanie wyraźnej tekstury tkanin podobrazi. W wyniku takiego procesu materia malarska zatrzymywała się na splotach płócien, tworząc guzki i chropowatości. Takie efekty w niektórych pracach Gierymski wzbogacał, stosując nacięcia w świeżej farbie. Wykonywał je ostrym narzędziem prowadzonym po skosie. Warto również zwrócić uwagę na to, że dokonując licznych poprawek, zamalowywał impasty poprzednich kompozycji. Faktura zamalowanych blików wzbogaca efekty fakturowe finalnych wersji kolorystycznych. Często w jego pracach impasty nie pokrywają się z rysunkiem aktualnego przedstawienia, co można uznać za cechę indywidualną jego obrazów.

Jak wykazały przeprowadzone analizy kolorystyki prac Aleksandra Gierymskiego, artysta w swym malarstwie często wykorzystywał popularne wówczas teorie na temat harmonii barw. W niektórych obrazach, takich jak *Sjesta włoska* czy *nocturny*, zauważalne są również próby łączenia sztuk plastycznych i muzyki. Gierymski w obrazach tych chętnie stosuje triadę barw czerwieni, żółci i błękitu, która uznana była wówczas za triadę barw harmonijnych porównywanych do trójdźwięku *c e g* w muzyce. Stosując takie kolory, nadawał im symboliczne znaczenie. Zestawienia takie miały również podkreślić muzyczny wątek, temat i treść obrazu. Synestezja koloru i muzyki w pracach artysty służyła przekazowi uczuć, przeżyć lub głębszych, symbolicznych i znanych najlepiej zapewne samemu artyście treści.

W wielu pracach Gierymskiego wyraźnie zauważalne jest także stosowanie popularnych wówczas teorii na temat rejestrowania koloru i światła w malarstwie. Szczególnie widoczne jest to po zetknięciu artysty z impresjonizmem. Pierwsze prace, w których artysta wyraźnie zestawia kolory według koła barw Chevreula, to *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* i *Wieczór nad Sekwaną*. W pierwszym z wymienionych Gierymski łączy symultaniczny kontrast kolorystyczny z walorowym modelunkiem. W drugiej pracy czyste pryzmatyczne kolory zastosowane zostały przez niego w całej kompozycji. W pracy tej pojawia się również po raz pierwszy w jego malarstwie pointyizm. Najszerzej symultaniczność barw artysta wykorzystywał w pracach z ostatnich lat swojej twórczości. W malarstwie Gierymskiego z tego okresu zestawianie obok siebie barw komplementarnych staje się regułą. Walor częściowo znika. Obrazy zbudowane są z niezliczonej ilości drobnych kolorystycznych niuansów, często oderwanych od formy. W pejzażach widoczne stają się

również stosowanie pointyilizmu do opracowania wybranych elementów kompozycji, np. ukazania ruchliwości tafli wody czy zobrazowania faktury bruku itp. Kontrasty barw dopełniających i wykorzystanie różnic w temperaturze poszczególnych kolorów stosowane były przez Gierymskiego w tym okresie do zastąpienia tradycyjnego modelunku światłocieniowego. W pejzażach o małym formacie powstałych w ostatnich latach jego twórczości artysta traktował kolor wrażeniowo. W studiach wielkoformatowych rzadziej rezygnował z barwy lokalnej. Badania pigmentów stosowanych przez Aleksandra Gierymskiego wykazały także ścisły związek zmiany jego stosunku do koloru i światła w ostatnich latach twórczości ze zmianą ilości stosowanych przez niego farb. Malowanie według prawa kontrastu symultanicznego barw w tych obrazach było możliwe dzięki odpowiedniemu doborowi farb, czyli wykorzystaniu nowo wynalezionych pigmentów o intensywnych barwach. W ostatnim okresie swojej twórczości stosował on również białe, nietonowane, bardziej chłonne grunty. Zmienił spoiwo farb. Zrezygnował z tłustych spoiw żywicznych na rzecz oleju orzechowego lub mawkowego, ewentualnie ich mieszanin z olejem lnianym. W nielicznych pracach stosował żywiczne laserunki, ale zdecydowanie oszczędniej niż w okresach wcześniejszych. Taka zmiana stosunku do wykorzystywanych przez Gierymskiego materiałów świadczy o jego zapoznaniu z warsztatem impresjonistów i artystów wówczas awangardowych i może być dowodem chęci jak najwierniejszego rejestrowania efektów światła słonecznego. Pod tym względem artysta uległ wpływom awangardowego wówczas malarstwa oraz popularnym wśród impresjonistów i neoimpresjonistów teoriom na temat rejestracji koloru i światła w malarstwie.

Historycy sztuki, analizując malarstwo artysty, bardzo często podkreślali, że skrupowany był on akademicką metodą pracy, polegającą na wykonywaniu rysunków i studiów przygotowawczych, a następnie sklejanu ich w swych pracach w formie jednego dzieła. Metoda ta miała krępować Gierymskiego w dochodzeniu do bardziej nowoczesnych rozwiązań technicznych. Trudno się z tą teorią nie zgodzić. Należy jednak podkreślić, że tego typu metody stosowało wielu impresjonistów, a także neoimpresjoniści. Artyści ci wykonywali swe prace wieloetapowo, co czynił również Gierymski. Zdaniem autorki niniejszej pracy największą przeszkodą w ewolucji techniki Gierymskiego było jego przywiązanie do metod pracy warsztatowej – studyjnej. Artysta większość prac wykonywał w pracowni przy sztucznym oświetleniu. Stąd obecność ciepłych studyjnych cieni w jego obrazach i występowanie silnych kontrastów światła i cieni, typowych dla oświetlenia pracownianego. Można powiedzieć, że pejzaże miejskie wykonywane przez artystę do czasu zetknięcia z impresjonizmem także charakteryzuje zapożyczenie pracownianej kolorystyki. Przywiązanie do pracy warsztatowej utrudniało Gierymskiemu wkomponowywanie sztafażu w pejzaż, co można obserwować w jego obrazach przez różne rozwiązania techniczne w obrębie malowanych postaci i tła. Takie różnice zauważalne są np. w obrazie *Chłopiec niosący snop*. Postać chłopca, szczególnie jego twarz, jest wymuskana i starannie wykończona wielokrotnymi laserunkami, natomiast pejzaż potraktowany jest ze swobodą. Łączenie metody warsztatowej i plenerowej skutkowało w obrazach artysty różnymi sposobami opracowania malarskiego w obrębie jednej kompozycji malarskiej, mogło być także przyczyną niekonsekwencji technologicznej, polegającej na laserowaniu wcześniej impastowo opracowanych fragmentów, a następnie ponownym pokrywaniu półprzezroczystych warstw farbą kryjącą.

Aleksander Gierymski w praktyce artystycznej bardzo często korzystał z fotografii, na których utrwał model czy interesujące go motywy. Artysta posługiwał się zdjęciami zarówno wybranych elementów kompozycji, jak i całego malowanego motywu. W latach 1888–1893 korzystał również z fotografii migawkowej. Różne zastosowanie zdjęć przez artystę do malowania obrazów – mam na myśli posługiwanie się reprodukcjami wybranych fragmentów kompozycji lub wykorzystywanie zdjęć przedstawiających całą planowaną kompozycję – wpływało na stosowane przez niego metody malarskie. W pierwszym przypadku w obrazach artysty zauważalny jest brak spójności formalnej. Dzięki zastosowaniu drugiej metody artysta uzyskiwał spójność sposobu opracowania malarskiego w obrazach oraz rozluźnienie konwencji *chiaroscuro*. Fotografie miały również inny wpływ na wartości artystyczne jego prac, mianowicie Gierymski traktował je zbyt dosłownie – zbyt drobiazgowo przenosił utrwalone na nich motywy na płótno, dlatego jego pracom zarzucano fotograficzność. Zastosowanie zdjęć słabej jakości, zanadto kontrastowych, przyczyniało się również do stosowania w niektórych jego pracach zbyt silnych zestawień światła i cieni (*Anioł Pański*).

Ówczesna fotografia ze względu na jej nie do końca dobrą jakość zatracala wiele szczegółów. Za silne podpieranie się w malarstwie takimi zdjęciami mogło także przyczynić się do zatracania niuansów, np. cieni rzuconych przez postacie Żydów w obrazie *Święto Trąbek* (III).

Przeprowadzone badania niestety nie przyniosły jednoznacznych wyników dotyczących werniksowania prac przez artystę. Niemożliwe jest stwierdzenie, czy Gierymski tego zabiegu dokonywał i czy to robił własnoręcznie i we wszystkich okresach swej twórczości. Badania kilku obrazów artysty wykazały obecność tej warstwy technologicznej i jej bezwzględne autorskie pochodzenie, ale należy pamiętać, że Gierymski malował kopalami. Media oparte na takich żywicach nadawały tłusty charakter warstwom malarskim, co mogło zwalniać artystę od wykonywania tego zabiegu. Badania jego obrazów z ostatnich lat twórczości wykazały, że nie były one werniksowane. Brak werniksów w obrazach Aleksandra Gierymskiego z tego czasu potwierdzały świadomość stosowanych przez niego materiałów i chwytów technicznych. Po zetknięciu z impresjonizmem istotną kwestią dla artysty było rejestrowanie światła plenerowego. Efekt jego rozpraszania Gierymski mógł uzyskać jedynie przez chropowatą, szorstką i matową fakturę prac, niepogłębioną żywiczną warstwą. W podobny sposób postępowali artyści awangardowi.

Aleksander Gierymski wiele swoich prac przemęczał. W wielu wprowadzał liczne poprawki. Wśród analizowanych obrazów rzadko spotyka się takie, które nie były przez niego w jakiś sposób modyfikowane. Poprawki te dotyczyły m.in. zmian formatu prac, kompozycji rysunkowych i kolorystycznych. Lica prac artysty mają liczne przemalowania, wprowadzane przez niego na różnych etapach pracy. Szpecący charakter niektórym jego obrazom nadają także liczne ich przemalówki oraz nawarstwiana farb skutkująca grubą fakturą malatury. Aleksander Gierymski w swym malarstwie dążył do oddania jak największej ilości szczegółów, co sprawia, że jego obrazy są przegadane. Przyczyn specyfiki postępowania artystycznego Aleksandra Gierymskiego należy dopatrywać się m.in. w jego konstrukcji psychicznej. Artysta był schizotonikiem, cierpiał na manię prześladowczą. Choroba nasilała się w różnych okresach jego twórczości, co mogło mieć wpływ na jego sposób pracy i wartości artystyczne jego obrazów. Gierymski za wszelką cenę dążył w swych obrazach do zbliżenia się lub do osiągnięcia własnej wizji artystycznej. Wszelkie od niej odstępstwa nie były przez niego tolerowane. Stosowane przez niego materiały służyły realizacji wizji malarskiej. Wielokrotne poprawki kompozycyjne, przemalowania skutkowały występującymi w jego obrazach spękaniem malatury, a łączenia doszywanych fragmentów innych płócien dziś są szpecące. Nadużywanie spoiw przyczyniało się do transparentnego charakteru warstw malarskich i niejednorodnego świecenia partii chudych i laserowanych. Nadmiernie laserowane powierzchnie obrazów błyszczą, unieczytelniając kompozycje malarskie. Dążenie do osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego prawdopodobnie stymulowało Gierymskiego do wykorzystywania niekonwencjonalnych metod artystycznych, czego artysta być może nie był do końca świadom. Te niekonwencjonalne metody to np. wykonanie rysunku na warstwie malarskiej (*Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy*). Do takich metod należy również zaliczyć naprzemienność i niezgodność z technologicznymi zasadami wprowadzania farb, m.in. na myśli pokrywanie laserunków farbami kryjącymi, czyli tłustych chudszyimi. Wierność oddawanych motywów, w tym rzeczywistych faktur, przyczyniała się do nadmiernego stosowania spoiw olejno-żywicznych. Uparte dążenie do zbliżenia się w pracy artystycznej do wykreowanej wizji było przyczyną niszczenia przez artystę własnych dzieł oraz ignorowania zasad technologicznych.

Zastosowana technika i technologia była przyczyną powstania innych form zniszczeń warstw malarskich w obrazach Gierymskiego, do których należą spękania pokrywające powierzchnie jego obrazów, zmarszczenia i złuszczenia warstw malarskich oraz – co podkreślali krytycy twórczości Aleksandra Gierymskiego już za jego życia – szybkie ciemnienie malatury. Artysta nie zwracał szczególnej uwagi na jakość stosowanych materiałów. Ignorował zasady technologiczne na rzecz wizji artystycznej, której technika była w dużym stopniu podporządkowana. Materiały były dla niego środkiem do osiągnięcia określonego zamierzenia artystycznego. Jedną z przyczyn powstania spękań wczesnych warstw malarskich jego obrazów są farby oparte na barwnikach organicznych, stosowane także w spodnich warstwach malarskich. Zniszczenia te można wiązać również ze stosowaniem przez Gierymskiego olejów wolniej schnących, takich jak makowy

czy orzechowy lub ich mieszanin. Innym powodem powstawania spękań w jego obrazach było wprowadzanie przez niego farb w grubych warstwach przy zastosowaniu żelowych, gęstych mediów olejno-żywicznych. Ich wysychanie, związane być może z odparowywaniem zawartych w nich substancji lotnych, powodowało kurczenie masy spoiwa i w konsekwencji powstawanie mikrospękań medium, a następnie silnych rozejść warstw malarskich wykonanych przy ich zastosowaniu. W miejscach przesadnego stosowania medium żywicznego obserwuje się także występowanie spękań osowatych i zatokowych. W nokturnach obecne są również spękania krokodylej skóry, których proveniencji należy doszukiwać się w obecności w warstwach malarskich asfaltów. W obrębie powierzchni obrazów artysty widoczna jest również tzw. pomarańczowa skórka – zmarszczenia linoksydu, która powstała na skutek przesadnego stosowania spoiwa do farb – głównie olejnego. Nadmiar stosowanych spoiw nadał szklatego, transparentnego charakteru i trójwymiarowości warstwom malarskim, utrudniając odbiór dzieł artysty. Niewłaściwy sposób mocowania płócien na krosno przyczynił się do powstania spękań, wynikających z naprężeń pomiędzy listwami krosna a warstwami malarskimi. W obrazach artysty można zaobserwować także występowanie spękań siatkowych, powstałych w wyniku naprężeń między płótnem a grubą i sztywną warstwą farby. Istotne jest również spostrzeżenie osób znających obrazy artysty za jego życia na temat ich ciemnienia. Mogło to być ściśle związane ze stosowanymi przez niego materiałami, głównie spoiwami. Ich nadmiar w obrazach artysty mógł potęgować zjawisko zmiany tonu warstw malarskich na ciemniejszy.

Artysta sygnował swoje prace. Sygnatury występują zarówno w szkicach, jak i pracach studyjnych. Aleksander Gierymski posługiwał się różnymi rodzajami sygnatur. Sygnował obrazy zarówno inicjałem *IG* lub *AG*, jak i pełnym nazwiskiem. Zazwyczaj był to podpis *A. Gierymski*. W niektórych przypadkach artysta za nim lub pod nim podawał również zapis liczbowy i topograficzny, czyli datę lub miejsce powstania pracy. Sporadycznie podpisywał się pełnym imieniem i nazwiskiem. Często zamykał sygnaturę kropką. Stawiał ją po nazwisku i po określniku topograficznym lub liczbowym. Sygnatury umieszczone są przede wszystkim w narożnikach obrazów. W nielicznych przypadkach znajdują się w obrębie kompozycji malarskiej. Charakter pisma sygnatur różni się. Gierymski stosował różne techniki liternictwa. Często są to podpisy pisane majuskułą, w innych zaś przypadkach minuskułą. Artysta stosował także zapisy o formie zbliżonej do pisma szablonowego czy gotyku. W dwóch przypadkach zastosował monogram wiązany. Sygnatury pod względem estetycznym wykonywał w różny sposób, niektóre bardzo starannie, inne szkicowo. Sposób ich wykonania jest zależny głównie od charakteru pracy. W przypadku starannych obrazów studyjnych podpis jest elegancki. W szkicach lub pracach plenerowych namalowane są one tak samo szkicowo jak reszta kompozycji. Nietypowe sygnatury występują na obrazach *Fontanna*, *Murzynka* i *Willa we Włoszech*. Są one wryte w świeżej farbie. Sygnatury Gierymskiego charakteryzują się bardzo dużą wariantowością detali oraz nieustabilizowaną motorycznie formą. Należy jednak zaznaczyć, że każdy ze znaków literowych składających się na sygnaturę jest rozpoznawalny graficznie. Wszystkie znaki nakreślone są w sposób izolowany. Wiązania pomiędzy nimi występują jedynie w szkicach i rysunkach. Stwierdzono, że Gierymski miał tendencję do ozdabiania poszczególnych znaków literowych adiustacjami w postaci krótkich kresek przy końcach czy początkach znaków lub na finalizacjach ich poszczególnych elementów. Kolorystyka jego sygnatur jest zawsze integralna z kolorystyką obrazów. Aleksander Gierymski sygnował szkice rysunkowe tym samym narzędziem, którym je wykonywał, a więc ołówkiem, tuszem, piórem czy kredką. Podpisy na obrazach natomiast wykonywał głównie farbą przy użyciu pędzla, sporadycznie piórem, lub rył w świeżej farbie. Artysta podpisywał swoje obrazy wtedy, gdy je wykańczał, albo sygnatury powstawały w znacznym odstępie czasu od ich namalowania. Tego typu praktyki spowodowane mogły być np. sprzedażą obrazu lub chęcią jego ekspozycji.

Dla malarstwa końca XIX wieku istotne było zagadnienie oprawiania obrazów w ramy. O tym, że Aleksander Gierymski oprawiał niektóre swoje prace i że jakoś ramy miała dla niego znaczenie, wiadomo z jego korespondencji. Nie ma jednak precyzyjnych informacji na temat autorskiego projektowania ram przez artystę. Istnieją przesłanki dotyczące świadomego doboru ich formy przez Gierymskiego. Artysta prawdopodobnie już na wstępnym etapie pomysłu kompozycji malarskiej posiadał mniej lub bardziej określoną wizję ich kształtu. Niektóre wykonywane przez niego szkice kompozycji malarskiej były integralne

z zarysem kształtu rami. Na ile koncepcje te były przez artystę realizowane, trudno dziś stwierdzić. Analizując kształt i formę dziewiętnastowiecznych ram zachowanych w obrazach artysty, należy zauważyć, że są to głównie tradycyjne złożone rami eklektyczne z powtarzającymi się motywami roślinnymi lub antycznymi, jak np. perełkowanie, wole oczy, jajownik lesbijski, liść laurowy itp. Często występuje w nich kontrastowanie partii gładkich złożań z elementami rzeźbionymi. W niektórych jego pracach, szczególnie z ostatnich lat twórczości, można także obserwować barwne pasy obramowań. Tworzą je syntetycznie pasy kolorów. Wykonane są w kolorach nawiązujących do tych obecnych na obrazach. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, jaką funkcję pełniły dokładnie, czy barwnej rami jak np. u neoimpresjonistów, czy Gierymski, malując na płótnie ciętym z wałka, obrysem takim tworzył iluzję granicy pracy, która ułatwiała mu malowanie. Rama w twórczości Gierymskiego odegrała również inną rolę. Ponieważ artysta niektóre swoje obrazy na pewnym etapie pracy wykańczał już oprawione, pod felcem ich ram malatura nie jest jednorodna z tą, która występuje wewnątrz jej światła, lub nie występuje wcale. Ta cecha może być uznana za indywidualną w jego malarstwie i w niektórych przypadkach może świadczyć o autorstwie obrazu.

Do badań techniki i technologii obrazów Aleksandra Gierymskiego zastosowano cały szereg metod badawczych, zarówno tradycyjnych, jak i najnowszych, które umożliwiły wnikliwą charakterystykę tego zagadnienia. W szerokim stopniu zastosowano nieniszczącą metodę tzw. *fałszywych kolorów*, dzięki której możliwe stały się mappingi powierzchni jego płócien. Kolorowa podczerwień pozwoliła na wstępne rozpoznanie palety stosowanej do wykonania badanych obrazów, a po wykonaniu badań mikrochemicznych i instrumentalnych próbek z nich pobranych na precyzyjną identyfikację pigmentów na całej ich powierzchni. Jest to bardzo istotne, biorąc pod uwagę fakt, iż analiza fizykochemiczna próbek wybiórczo pobranych z obrazu lub miejscowych analiz malatury nie daje pełnego obrazu zastosowanej palety. Metodę tę wykorzystano nie tylko do analiz powierzchni obrazów artysty, ale także do wstępnych badań przekrojów stratygraficznych. W analizach techniki malarskiej artysty szczególnie przydatna okazała się również reflektografia w UV. Ze względu na fakt, iż Gierymski latami przemalowywał swoje obrazy, metoda ta pozwoliła na wyodrębnienie na powierzchni niektórych jego obrazów miejsc późniejszych jego ingerencji, co umożliwiło właściwą interpretację badań struktury prac artysty. Duże znaczenie dla analizy metod pracy Gierymskiego miały również tradycyjne badania jego obrazów w bliskiej podczerwieni, które w większości badanych prac ujawniły obecność rysunku wstępnego. Ciekawych informacji dostarczyły także badania ramanowskie oraz rentgenowska dyfraktometria proszkowa, za pomocą których możliwe stały się precyzyjne interpretacje wyników badań pigmentów. Wykorzystanie wysokosprawnej chromatografii cieczowej umożliwiło z kolei rozpoznanie składu farb laserunkowych w obrazach artysty. Interesujących informacji, ważnych dla badań techniki i technologii malarstwa Aleksandra Gierymskiego, dostarczyły również analizy fluorescencji spoiwa stosowanego przez artystę w świetle UV na przekrojach malarskich. Artysta stosował spoiwa kopalowe o charakterystycznej mlecznobiałej fluorescencji w ultrafiolecie. Zastosowana metoda pozwoliła na prześledzenie lokalizacji tej substancji w jego pracach.

Przeprowadzone badania pozwoliły wyodrębnić charakterystyczne cechy techniki i technologii malarstwa Aleksandra Gierymskiego, które mogą być pomocne przy określaniu autentyczności jego prac. Do cech tych należy zaliczyć:

- ingerowanie w strukturę własnych podłoży malarskich – cięcie, doszywanie, odcinanie ich fragmentów;
- charakterystyczny sposób przybijania płótna do krosna, polegający na wbijaniu gwoździ do połowy, a następnie zaginaniu ich na listwie blejtramu;
- precyzyjny rysunek wstępny, często z elementami modelunku światłocieniowego;
- spoiwo o mlecznobiałej fluorescencji w ultrafiolecie stosowane przez Gierymskiego z nadmiarem i w grubych warstwach;
- nadmiar stosowanych spoiw olejnych i żywicznych, przyczyniający się do transparentności i trójwymiarowości warstw malarskich jego prac, a także do powstawania zmarszczeń linoksydu lub charakterystycznych rozejść w grubych warstwach medium obrazów artysty;

- zróżnicowana paleta – bogata w pracach powstałych przed wyjazdem do Paryża w 1990 roku, a następnie węższa, składająca się z kilkunastu kolorów w obrazach z ostatniego dziesięciolecia twórczości artysty;
- charakterystyczna faktura, wynikająca m.in. z autorskich przemałówek kompozycji dokonywanych na różnych etapach pracy, a przede wszystkim z zamalowywania impastów i faktury spodniej, korygowania defektów malatury, np. szerokich rozejść w masie farb, które powstawały już w trakcie pracy nad obrazami;
- faktura wynikająca ze świadomych działań artysty, obecna szczególnie w pracach z ostatniego okresu jego twórczości, którą Gierymski uzyskiwał, np. rozbudowując sploty płócien przez przecieranie podobrazi półsuchym pędzlem lub gęstą farbą oraz stosując nacięcia w grubej świeżej malaturze;
- charakterystyczny obrys kompozycji, wykonywany przez niego ołówkiem lub farbą, w niektórych jego obrazach przyjmujący formę barwnych obramowań, w które artysta wkomponowywał przedstawienia;
- w technice malarskiej kontrastowanie partii malowanych chudo i matowo w światłach z cieniami do przesady laserowanymi tłustymi żywicznymi laserunkami;
- istotne dla datowania prac artysty jest także rozpoznanie sposobu opracowania malarskiego. Gierymski bowiem do końca lat 90. wykorzystywał konwencję światłocieniową, po zetknięciu z impresjonizmem malował przede wszystkim *alla prima*, regularnie stosował także kontrast barw symultanicznych.

Wyniki przeprowadzonych badań przyczyniły się również do korekt w dotychczasowym datowaniu szkiców *Wnętrze Łazienek* i *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* z 1874 roku na 1870 i rozpoznanie w nich studiów do obrazu *Przed pojedynkiem*. Badania obrazu funkcjonującego pod tytułem *Sybilla* ujawniły, że jest to w rzeczywistości przedstawienie *Świątyni Minerwy* z parku przy Villa Borghese w Rzymie i zmieniły jej dotychczasowe datowanie z 1901 roku na drugą połowę lat 80. XIX wieku. Analizy stylistyczne dwóch prac przedstawiających widoki Wenecji (*Kanał w Wenecji w nocy*, *Widok Wenecji*) świadczą, że obrazy te zostały błędnie wydatowane na koniec lat 90. XIX wieku zamiast na okres pomiędzy 1885 a 1893 rokiem. W obrazie *Chłopicz wiejski*, który przypisywano błędnie Aleksandrowi Gierymskiemu, rozpoznano pracę przypuszczalnie autorstwa Antoniego Gramatyki.

Dużym sukcesem badań nad twórczością artysty było również odnalezienie spoiwa wykorzystywanego przez Aleksandra Gierymskiego. Było to medium *Copal en pâte* francuskiej firmy Duroziez, które autorka pracy odnalazła w Muzeum Narodowym w Krakowie. Medium to jest pozostałością wyposażenia dawnej pracowni konserwatorskiej tego muzeum. Spoiwo zachowało się w fabrycznym opakowaniu i może być wykorzystywane jako wzorzec do identyfikacji spoiw w obrazach artysty i pracach mu przypisywanych. Istotną informacją dla praktyki konserwatorskiej jest możliwość występowania w nim wosku. Obecność tej substancji umożliwiła sprecyzowanie metodyki prac konserwatorskich obrazów artysty – unikanie w niej zabiegów wymagających wykorzystania wysokiej temperatury i nacisku, na którą wosk jest nieodporny. Ich zastosowanie podczas konserwacji obrazów mogłoby się przyczynić do deformacji faktury prac artysty.

Przeprowadzone analizy techniki i technologii malarstwa Aleksandra Gierymskiego w wielu przypadkach potwierdziły spostrzeżenia historyków sztuki na temat technicznej i artystycznej strony jego prac. Ukazały go jako artystę utrzymującego się w głównym nurcie przemian technologicznych i artystycznych swej epoki oraz w przemyślany sposób operującego warsztatem malarskim. Jednocześnie ujawniły jego indywidualny stosunek do materiałów malarskich i metod ich stosowania. Aleksander Gierymski był artystą świadomym zachodzących w sztuce przemian. W pogoni za „modernością” sięgał po nowe rozwiązania techniczne. Stosowane przez niego materiały podporządkowane były celowi tworzenia. Znajomość ich indywidualnych właściwości przyczyniała się niekiedy do niekonwencjonalnego ich zastosowania i eksperymentów technicznych.

Badania technologiczne sięgające głęboko w warsztat malarza ukazały także niedostępne analizie historii sztuki metody realizacji prac przez Aleksandra Gierymskiego, jego zmagania z materią malarską w celu przekazania własnej wizji artystycznej. Ich wyniki ujawniły wiele tajemnic warsztatu artysty, o których dotychczasowa literatura nie wspomina. Analizy te pozwoliły także na wyodrębnienie indywidualnych cech techniki i technologii malarstwa Aleksandra Gierymskiego, które mogą być pomocne w weryfikacji prac mu przypisywanych.

IV. KATALOG: HISTORIA, STAN ZACHOWANIA, KONSERWACJE, BUDOWA TECHNICZNA DZIEŁ

Wyniki badań przedstawione zostały w katalogu według następującego schematu:

Informacje o obrazie

- Tytuł
- Właściciel
- Numer inwentarzowy
- Czas powstania
- Wymiary
- Sygnatura

Historia obrazu

Zabiegi konserwatorskie

Stan zachowania

Pieczątki, naklejki i inskrypcje

Budowa techniczna obrazu

W tekście zamieszczono również dokumentację fotograficzną przeprowadzonych badań. Ze względu na bardzo dużą liczbę zastosowanych metod badawczych i fotografii je dokumentujących wybrano i zaprezentowano jedynie najciekawsze lub najbardziej istotne z punktu widzenia techniki i technologii badanych obrazów.

MONACHIUM
1868-1873

Hamlet

Właściciel: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Nr inwentarzowy: VIII-387

Czas powstania: lata 1870–1872

Wymiary: 73,7 × 54,7 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 236. Hamlet (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz jest jedną z niewielu zachowanych kompozycji Aleksandra Gierymskiego powstałych w pierwszym okresie monachijskim jego twórczości. Jest to typowe studium akademickie oparte na szekspirowskim wątku literackim¹. Obraz eksponowany był na przedwojennych wystawach monograficznych artysty². Do zbiorów muzeum zakupiony został od Apolinarego Przybylskiego w 1938 roku. W czasie wojny został wywieziony z kraju przez Niemców. Po wojnie zwrócono go Polsce. W 1957 roku został ponownie skradziony. Odzyskano go w 1959 roku i od tego czasu znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu³.

¹ Ryszkiewicz, Dąbrowski 1965, s. 24.

² *Katalog wystawy malarstwa...* 1929; Starzyński 1938.

³ Starzyński 1961, s. 157; Stępień 1875, s. 332; Stępień 2003, s. 58; Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego we Wrocławiu [b.r.].

Zabiegi konserwatorskie

Hamlet kilkakrotnie poddawany był zabiegom konserwatorskim, co obrazują pochodzące z różnych okresów punktowania warstwy malarskiej widoczne w świetle UV (fot. 245). W trakcie pierwszej konserwacji kruche podobrazie płócienne zdublowano na kłajster⁴. Prawdopodobnie wówczas uzupełniono ubytki zaprawy i wykonano ich punktowania. W 1959 roku obraz uległ zalaniu, w wyniku czego został zaatakowany przez pleśń. Ponownie trafił do pracowni konserwatorskiej. Naloty pleśni usuwano przez działanie promieniami UV oraz przy użyciu trójchloroetylenu. Następnie ubytki gruntu uzupełniono kitami kredowo-woskowymi, które wypunktowano w technice olejno-żywicznej. Obraz zawiernikowano werniksem syntetycznym firmy Rembrandt⁵.

Stan zachowania

Płótno oryginalne jest pożółkłe i kruche. Odwrocie obrazu ma tłuste zaplamienia (fot. 247). Zaprawę charakteryzuje słaba adhezja do podłoża. Ma ona liczne odpryski. Punktowania ubytków warstwy malarskiej uległy zmianom kolorystycznym. W jej obrębie widoczne są także bardzo drobne spękania wtórne.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- na krośnie w lewym dolnym rogu naklejka o treści: Muzeum Śląskie we Wrocławiu/Autor Aleksander Gierymski/Tytuł *Hamlet*/Technika ol./Pł./Wymiary 72×55/Nr inw. VIII-383
- na płótnie w lewym dolnym rogu napis żółtą farbą o treści: M· ŚL· S-VIII-387

Budowa techniczna obrazu

Obraz *Hamlet* Aleksander Gierymski wykonał na bardzo gęstym płótnie lnianym o splocie płóciennym prostym. Gęstość liniowa nitki w cm² wynosi 15 o × 12 w. Skręcone są one w kierunku Z. Płótno użyte jest wzdłuż wątku. Przeklejenie jest białkowe. Wykonano je prawdopodobnie rzadkim klejem glutynowym, który przesycił włókna tkaniny, nie tworząc warstwy izolującej. Jest to zapewne przyczyną słabej adhezji zaprawy do podobrazia. Oryginalne krosna, na których rozpięte było płótno, nie zachowały się.

Zaprawa jest kremowa, wykonana z bieli ołowiowej, bieli barytovej i gipsu. Jej spoiwem jest emulsja uzyskana z mieszaniny kleju glutynowego, kazeiny oraz oleju schnącego. Założona jest prawdopodobnie w jednej warstwie o grubości 182–420 μm. Groszkowaną fakturę zaprawy otrzymano prawdopodobnie przez nałożenie jej przy użyciu wałka lub gąbki. Na krajkach występuje ona jedynie miejscowo, co może świadczyć o jej autorskim charakterze. Faktura zaprawy aktywnie uczestniczy w tworzeniu kompozycji malarskiej. Przeświecające przez warstwy farb chropowatości gruntu wzbogacają fakturę obrazu i nadają lekkości kompozycji kolorystycznej (fot. 238).

Pracę przy obrazie artysta rozpoczął od swobodnego szkicu kompozycyjnego (fot. 243, 244). Określa on kontur postaci i przedmiotów, a także stanowi rodzaj wstępnego opracowania wielowarstwowej malatury. Gierymski wykonał go ciemną farbą przy użyciu pędzla. Jego kolor uzyskał, co ustalono na podstawie badań mikrochemicznych i instrumentalnych, z mieszaniny czerni kostnej i roślinnej, brązu organicznego (*Rubiaceae*) i brązowych pigmentów żelazowych. Użycie farb laserunkowych opartych na barwnikach organicznych w mieszaninie z kryjącym pigmentem ziemnym sprawia, że warstwa podmalowania nie jest kryjąca, lecz transparentna i delikatna. To brązowe podmalowanie pokryte jest tylko miejscowo kolejnymi warstwami farb, pozostaje więc widoczne w końcowym etapie pracy. W najciemniejszych partiach zostało ono pogłębione brązowo-czarnym kolorem uzyskanym ze zbliżonej pod względem składu chemicznego mieszaniny pigmentów i barwników.

⁴ Brak danych na temat czasu przeprowadzenia pierwszej konserwacji.

⁵ Bajerska 1959.

Analiza przekrojów warstw barwnych wykazała także obecność warstwy olejno-żywicznej na wstępnym modelunku światłocieniowym w dolnej partii obrazu (fot. 239, 240), co świadczy o tym, że kolejnym krokiem po jego wykonaniu i po wyschnięciu było pokrycie tej części obrazu warstwą izolującą i najprawdopodobniej delikatnie tonującą. Był nią werniks żywiczny kopalowy z domieszką brązowej farby laserunkowej (*Rubiacae*). Taką miejscową imprimaturę artysta wprowadził w dwóch warstwach o tym samym składzie, z których górna miała większą ilość spoiwa w stosunku do farby laserunkowej.

Dopiero po takim przygotowaniu podkładu i podmalówki artysta przystąpił do właściwego opracowania malarskiego. Zieleń liści drzew uzyskał z mieszaniny zieleni i żółcieni chromowych, bieli ołowiowej, brązu organicznego i prawdopodobnie zieleni zielonej w spoiwie olejno-żywicznym. W warstwach barwnych tej partii kompozycji zidentyfikowano także gips. Na przekrojach poprzecznych widoczny jest on w postaci wtrąceń. Jego obecność można tłumaczyć w różny sposób – może to być wypełniacz dodany do farb przez producenta albo naturalna domieszka obecna często np. w pigmentach żelazowych, takich jak ugry. Farbę zieloną o takim składzie artysta wprowadzał oszczędnie, ale kryjąco, plamą, rozcierając dukt pędzla (fot. 239–241). W podobny sposób ożywiał kolorystycznie pozostałe fragmenty pracy. W partii posadzki widoczne są plamki w odcieniu ugrowe, szare, zielone i czerwone. Balustradę w partii półtonów Gierymski modelował szarościami uzyskanymi głównie z mieszaniny bieli ołowiowej, bieli cynkowej, czerni roślinnej i kostnej.

Cały obraz artysta namalował cienko. Półtony opracował kryjącą farbą z dodatkiem bieli ołowiowej i cynkowej. Impastowo, gęstą farbą wykonał jedynie najjaśniejszy fragment kompozycji – niebo (fot. 237). Ta różnica w sposobie opracowania malarskiego powoduje powstanie kontrastu faktur urozmaicających powierzchnię obrazu i wzbogacających uzyskane efekty artystyczne. Podkreśla także kontrast kolorystyczny zastosowany przez artystę w tej pracy. Widoczny jest bowiem podział na ciemną, utrzymaną w gamie brązów, zieleni i szarości partię dolną i jasną o bogatych odcieniach błękitu nieba. Jak wykazały przeprowadzone badania, jego niuanse Gierymski uzyskał z mieszaniny bieli ołowiowej, bieli cynkowej, czerni roślinnej i kostnej, błękitu kobaltowego i ultramaryny, użytych w różnych stosunkach i wariantach.

Zastosowana w tym obrazie paleta pigmentów jest stosunkowo skąpa i ograniczona do kolorów podstawowych (patrz tabela poniżej). Doskonale obrazuje to fotografia pracy w kolorowej podczerwieni. Na zdjęciu w tej technice wyróżniają się partie o ciepłym, rudawym odcieniu brązu. Są to fragmenty opracowane głównie farbami opartymi na barwnikach organicznych lub w przypadku partii nieba przy zastosowaniu ultramaryny. Zielenie uległy zmianie w kolor niebieskawy, co potwierdza obecność zieleni zawierających w swym składzie pigmenty żelazowe (fot. 246). Spoiwo użyte do wykonania podmalówki jest olejno-żywiczne, do opracowania nadmalówki olejne, miejscowo także olejno-żywiczne.

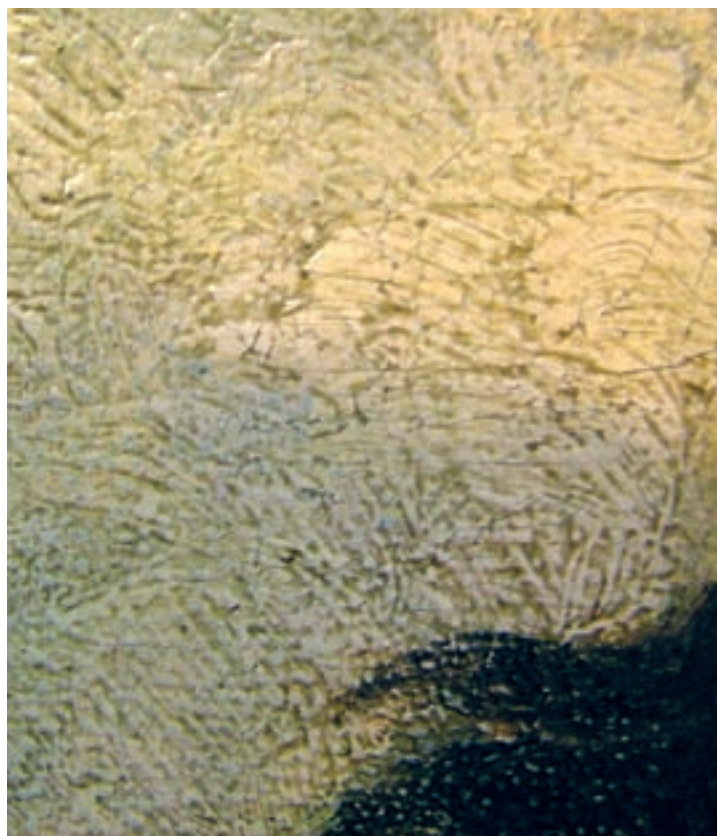
Artysta, wykonując obraz, użył pędzli o różnych szerokościach, zarówno szczytinowych, jak i o miękkim włosiu. Najszerszym pędzlem opracowana została partia nieba. Jedynie w jej obrębie widoczny jest wyraźny dukt narzędzia, którego rysunek podkreśla układ i kształt obłoków. W pozostałych fragmentach obrazu również biegnie on po formie, jednak jego ślady są rozarte.

Wszystkie elementy kompozycji poza niebem, które Gierymski opracował *alla prima*, zostały wykonane w sposób analogiczny – przez wprowadzanie kolejnych warstw barwnych od ciepłych brązowych cieni poprzez utrzymane w zgaszonych kolorach chłodne, półkryjące półtony i kryjąco wmalowane światła. Poszczególne warstwy artysta namalował po wyschnięciu spodnich. Taki sposób opracowania malarskiego pozwala na uzyskanie większej iluzji trójwymiarowości form. Świadczy także o posłużeniu się typową konwencją malarską obowiązującą na akademiach – *chiaroscuro*, co wpłynęło na pewną sztywność kompozycji.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań*	Spoiwa	
Przeklejenie	-*		klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel barytowa (BaSO_4), gips ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)	M, XRF, SEM-EDS	klej glutynowy, kazeina, olej schnący	M, FTIR, GC
Rysunek	brąz organiczny (<i>Rubiaceae</i>), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), ochra brązowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)	M, XRF, SEM-EDS, IR	olejne	M, UV
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel cynkowa (ZnO), żółcień chromowa (PbCrO_4), zieleń chromowa (Cr_2O_3), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), brąz organiczny (<i>Rubiaceae</i>), cynober (HgS), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), ochra brązowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), gips ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) jako wypełniacz(?), ziemia zielona (zmienny skład, uwodnione krzemiany Fe, Al, Mg, K)(?)	M, XRF, SEM-EDS, HPLC, RS, CIR, UV	olej, żywica najprawdopodobniej kopalowa	M, FTIR, UV, RS
Werniks wtórny	-	-	żywica cykloheksanonowa	-

* Patrz wykaz skrótów.

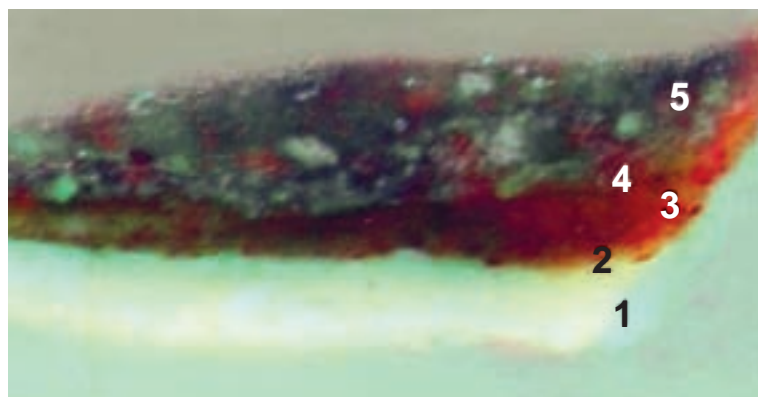
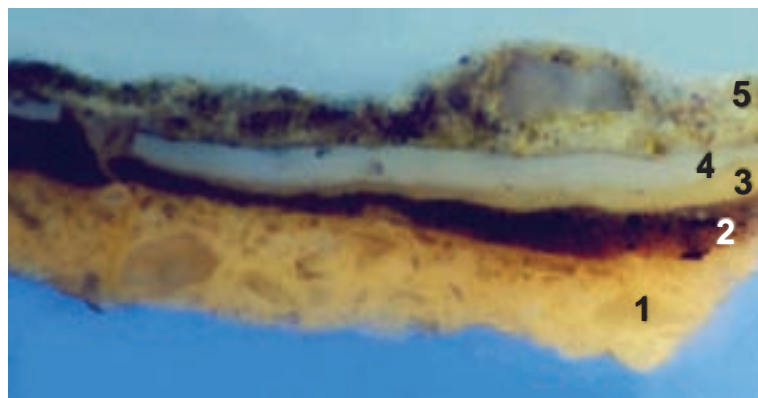
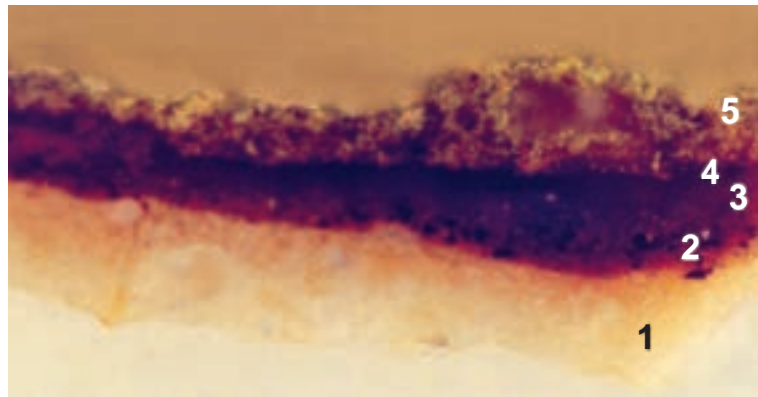
* „-” we wszystkich zamieszczonych w katalogu tabelach symbol ten oznacza, że badania nie były przeprowadzane lub ich wynik był negatywny.



Fot. 237. Fragment obrazu Hamlet. Widoczny sposób opracowania partii nieba (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

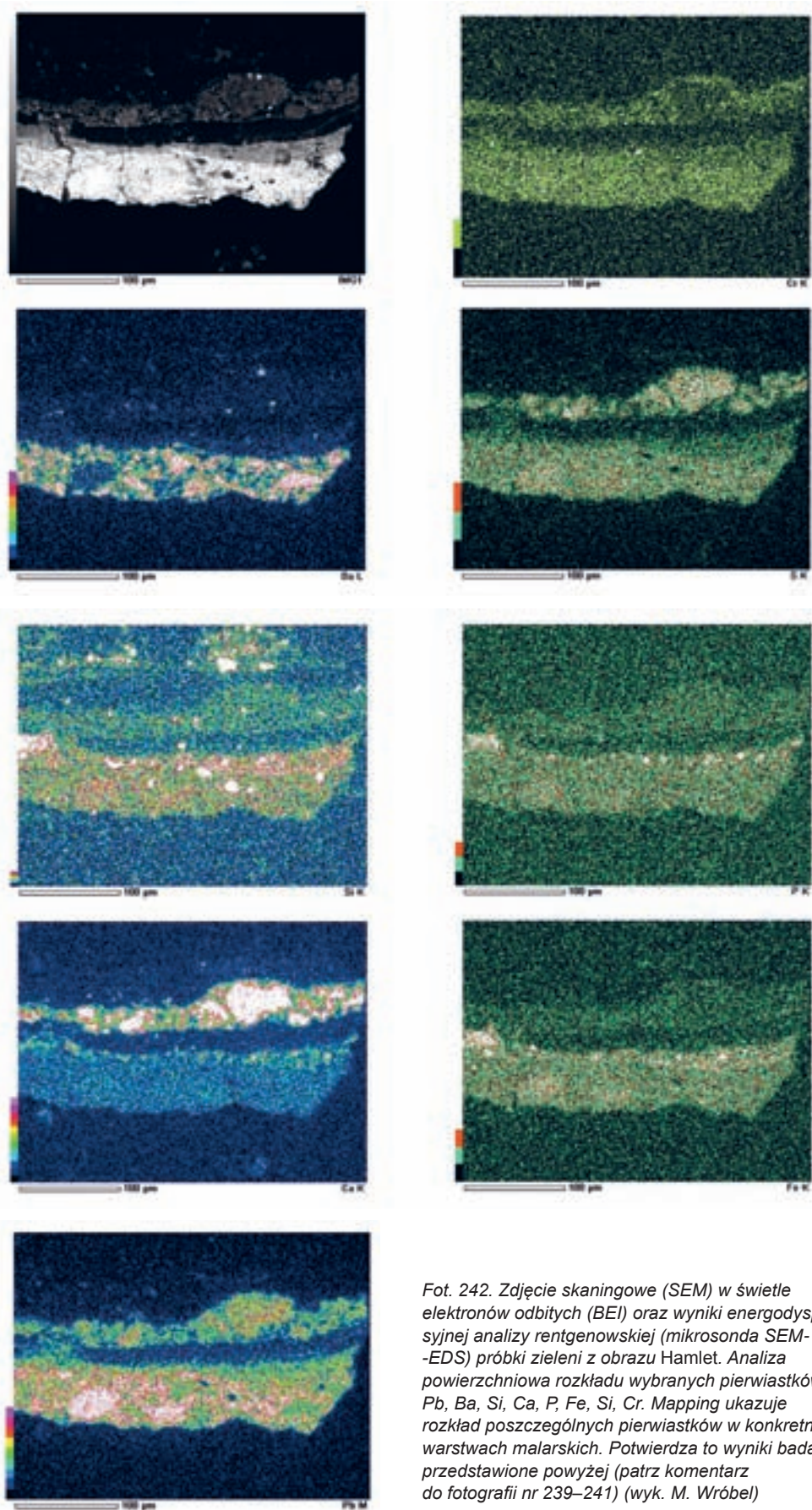


Fot. 238. Fragment obrazu Hamlet. Sposób opracowania malarskiego partii drzew. Widoczny wielostopniowy układ warstw barwnych. Strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki zieleni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 239, 240, 241. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Hamlet. Widoczne wielowarstwowe opracowanie malarskie. Zdjęcie w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

1. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), biel barytowa ($BaSO_4$), gips ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) w spoiwie emulsyjnym.
2. Warstwa ciemnobrązowa: brąz organiczny (Rubiaceae), czerń kostna (głównie $Ca_3(PO_4)_2$), ochra brązowa ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$) w spoiwie olejnym.
3. Warstwa ciemnobrązowa: brąz organiczny (Rubiaceae) w spoiwie olejno-żywicznym.
4. Warstwa ciemnobrązowa: brąz organiczny (Rubiaceae) w spoiwie olejno-żywicznym z przewagą żywicy prawdopodobnie kopalowej.
5. Warstwa zielona: zieleń chromowa (Cr_2O_3), żółcień chromowa ($PbCrO_4$), biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), brąz organiczny (Rubiaceae), przypuszczalnie ziemia zielona (zmienny skład, uwodnione krzemiany Fe, Al, Mg, K) (?) gips ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) (?), spoiwo olejno-żywiczne.



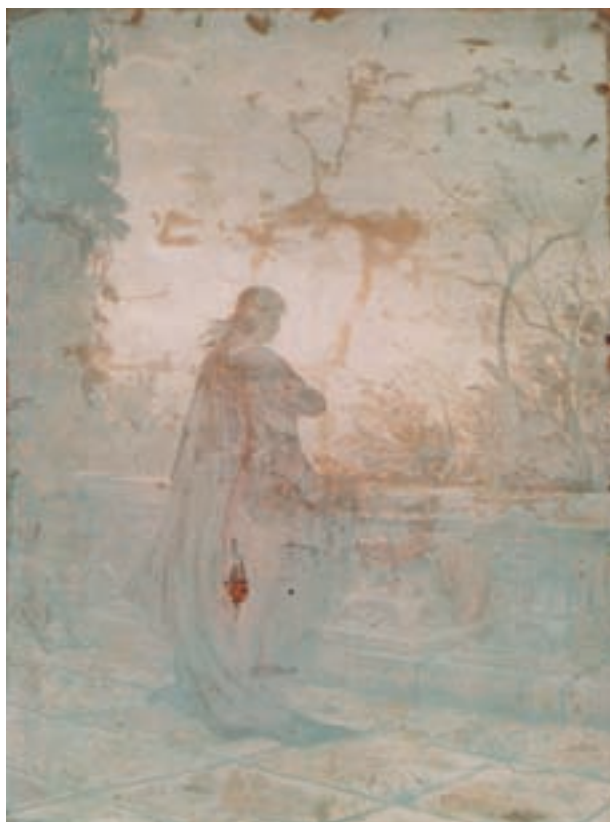
Fot. 242. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BE) oraz wyniki energodyspersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki zieleni z obrazu Hamlet. Analiza powierzchniowa rozkładu wybranych pierwiastków: Pb, Ba, Si, Ca, P, Fe, Si, Cr. Mapping ukazuje rozkład poszczególnych pierwiastków w konkretnych warstwach malarskich. Potwierdza to wyniki badań przedstawione powyżej (patrz komentarz do fotografii nr 239–241) (wyk. M. Wróbel)



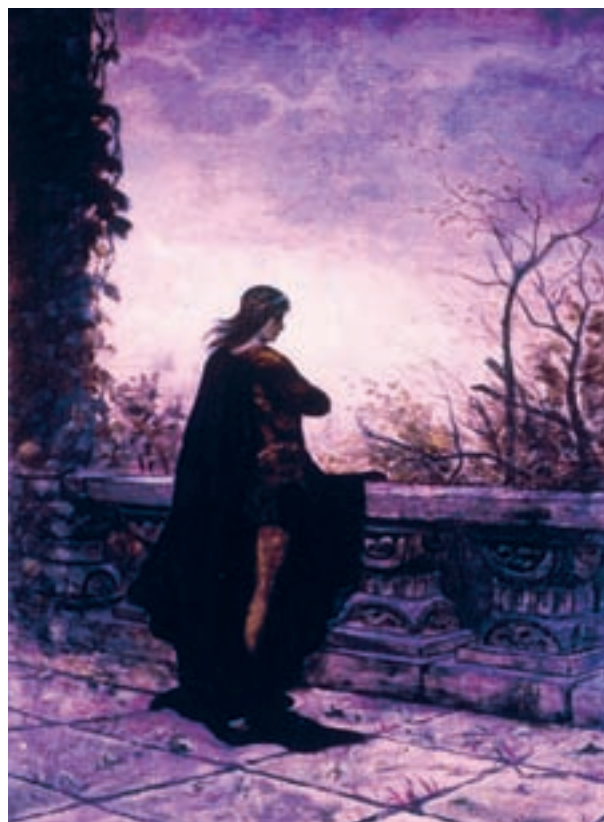
212



Fot. 243, 244. Fragment obrazu Hamlet w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne wykonane pędzlem wstępne opracowanie zarysu kompozycji (fot. A. Cupa)



Fot. 245. Lico obrazu Hamlet w świetle UV. Widoczne pochodzące z różnych okresów punktowania warstwy malarskiej (fot. A. Cupa)



Fot. 246. Lico obrazu Hamlet w technice fałszywych kolorów. Na fotografii występuje kolorystyka w odcieniu ciepłego brązu wskazująca miejsca występowania laserunkowej farby brązowej opartej na barwnikach organicznych (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 247. Widoczne zaplamienia na odwrociu obrazu Hamlet (fot. A. Cupa)

Wnętrze (szczegół Łazienek w Warszawie)

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-706 (123 530)

Czas powstania: ok. 1870 roku

Wymiary: 30,5 × 37,5 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 248. Wnętrze (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Historia obrazu nie jest znana. Analiza wizualna kompozycji wskazuje, że jest to wczesne studium wykonane w pierwszym okresie monachijskim twórczości artysty. Obraz ten można uznać za studium do większej pracy, ponieważ niektóre elementy tej kompozycji, np. stół z ozdobnymi naczyniami, znajdują odzwierciedlenie w obrazie *Przed pojedynkiem*, który datowany jest na 1870 rok. Obraz trafił w posiadanie Muzeum Narodowego w Krakowie w 1913 roku jako zakup od Marii Chmielowskiej ze Lwowa⁶.

Zabiegi konserwatorskie

Brak danych.

Stan zachowania

Podobrazie jest wypaczone. Karton ma ubytki w partiach narożników. Zaprawa i warstwa malarska są w dobrym stanie.

⁶ Blak i in. 2002, s. 79.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- napis czarną farbą o treści: M.N.K./N.I. (przekreślony numer) 123.530/IIa-706
- napis czarną farbą o treści: N.I. (przekreślony numer) 123530
- fragment naklejki o treści: S
- naklejka o nieczytelnej treści: III./...g.VI./...3

Budowa techniczna obrazu

Artysta obraz ten wykonał na cienkim kartonie naklejonym wtórnie na tekturę. Składa się on z masy celulozowej słomowej oraz mas szmacianych – lnianych i bawełnianych. Kremowa zaprawa założona została wałkiem lub gąbką. Ma ona charakterystyczną tzw. groszkowaną fakturę. Składa się z bieli ołowiowej i kredy prawdopodobnie w spoiwie olejnym. Spoiwo to przesycało cienkie podobrazie, co można obserwować na przekrojach warstw malarskich w świetle UV. Grubość zaprawy wynosi około 28 µm. Jest ona najprawdopodobniej autorska, ponieważ – jak wykazują analizy przekrojów poprzecznych – warstwa malarska została wykonana na zaprawie, gdy ta była jeszcze nie do końca wyschnięta.

Podobrazie to zostało wykorzystane wtórnie. Badania rentgenowskie oraz badania w bliskiej podczerwieni wykazały, że pod warstwą malarską znajduje się szkic konia i jeźdźca na tle pejzażu, będący prawdopodobnie fragmentem nigdy niedokończonego obrazu (fot. 252–254).

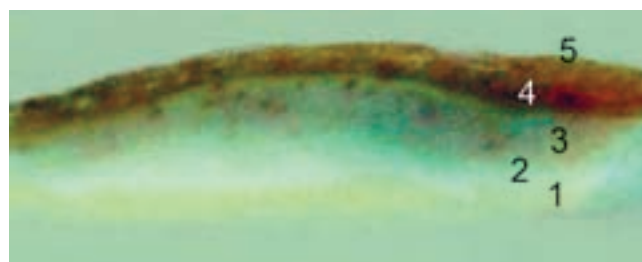
Prześledzenie sposobu nawarstwiania kolorów w poszczególnych elementach pracy jest trudne ze względu na obecność pierwotnej kompozycji. I choć w niektórych fragmentach obrazu, np. w partii kotar, widoczna jest spodnia warstwa brązowa, to trudno jednoznacznie stwierdzić, czy nie jest to kolor pierwszego obrazu, który artysta wykorzystał w budowaniu kolorystyki aktualnego przedstawienia. Warstwą niewątpliwie należącą do kompozycji górnej, co potwierdzają analizy przekrojów warstw malarskich oraz obserwacja wizualna lica pracy, jest warstwa srebrnoszara. Stanowi ona rodzaj całościowego podmalowania. Być może artysta wprowadził ją w cienkiej warstwie, aby zamalować dolne przedstawienie. Jej kolor Gierymski uzyskał przez zmieszanie bieli ołowiowej, czerni kostnej oraz dodatków błękitu kobaltowego, bieli cynkowej i żółcieni żelazowej. Jest on widoczny w końcowym opracowaniu malarskim. Pełni funkcję kolorystycznego spoiwa finalnej kompozycji barwnej.

Poszczególne elementy *Wnętrza* artysta opracowywał przez stopniowe rozjaśnianie podstawowych barw. Miejscowo wykańczał je za pomocą laserunków żywicznych (fot. 249–251). Taki zabieg zastosował w opracowaniu kotar. Gierymski namalował je, stopniowo rozbielając kolor wyjściowy, uzyskany z mieszaniny farb laserunkowych i pigmentów kryjących – czerwieni organicznej osadzonej na wodorotlenku glinu, cynobru i umbry (wyk. 6). Po założeniu płasko takiego podkładu cienkim pędzlem namalował poszczególne ich fałdy. Modelunek ten wprowadzał w cienkich warstwach, stosując spoiwo żywiczne, być może werniks. Podobnie opracował stolik, którego detale namalował cienkim pędzlem na brązowo-żółtym, ogólnym podmalowaniu. Czystą bielą wmalował na końcu najwyższe światła.

Warstwa malarska *Wnętrza* jest bardzo gładka, cienka i matowa. Obraz sprawia wrażenie malowanego farbami wodnymi lub farbą rozcieńczoną dużą ilością spoiwa. Taki charakter powierzchni malatury może wynikać z chłonności gruntu lub powstał w wyniku zastosowania np. terpentyny do farb.

Opracowanie malarskie wykonane jest ze swobodą. Pędzel prowadzony jest po formie, ale jego dukt jest rozmyty. Wyjątek stanowią bliki i najwyższe światła, które wmalowane są finezyjnie drobnym pędzlem za pomocą muśnięć i dotknięć gęstej, kryjącej farby. Dolna część obrazu – posadzka malowana jest bardzo lekko i subtelnie, a dukt pędzla w tym fragmencie widoczny jest w postaci rozlanych pociągnięć, podobnych do efektów uzyskiwanych przy malowaniu akwarelą na papierze. Obraz artysta wykonał z dużym wyczuciem kolorystycznym.

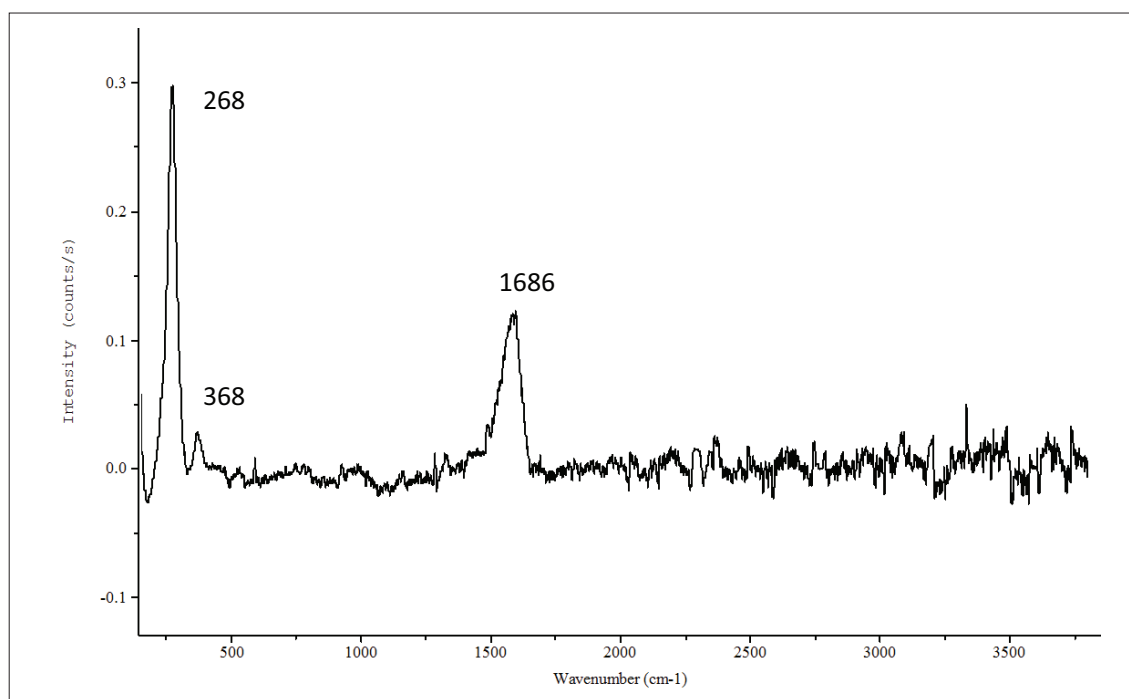
Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	masa celulozowa słomowa, masy szmaciane lniane i bawełniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	–	–
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), niewielki dodatek kredy (CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS	olej(?)	M
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), tlenki żelaza żółte i czerwone(?) ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), czerwień organiczna na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) – marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>) i barwnik o strukturze cząstki zbliżonej do <i>Fast Red AV</i> (CI 15620) czy <i>Skarlet for silk</i> (CI 15635), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si), cynober (HgS), ziemia zielona (zmienny skład, uwodnione krzemiany Fe, Al, Mg, K)(?), biała glinka ($\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)(?)	M, XRF, SEM-EDS, HPLC, RS, CIR, UV	olej, żywica	M, UV
Werniks	–	–	–	–



Fot. 249, 250, 251. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Wnętrze. Widoczne wielowarstwowe opracowanie malarskie.

Zdjęcia w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak):

1. Karton: masa celulozowa słomowa, masy szmaciano-lniane i bawełniane
2. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)
3. Warstwa szara: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), cynober (HgS)
4. Warstwa czerwona: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) – marzanna barwierska (*Rubia tinctorum*) i prawdopodobnie barwnik syntetyczny o strukturze cząstki zbliżonej do *Fast Red AV* CI 15620 czy *Skarlet for silk* CI 15635, cynober (HgS), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)
5. Warstwa czerwona: pigmenty jw., dodatek spoiwa żywicznego do opracowania tej warstwy widoczny jest w świetle UV.



Wyk. 6. Widmo ramanowskie próbki czerwieni obrazu Wnętrze uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 368 i 268 cm^{-1} pochodzą od cynobru

218



Fot. 252. Reflektografia w IR obrazu Wnętrze. Widoczny zarys spodniej kompozycji (fot. A. Cupa)



Fot. 253. Rentgenogram obrazu Wnętrze. Widoczna pierwotna kompozycja malarska świadcząca o wtórnym wykorzystaniu podobrazia (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)

219



Fot. 254. Przybliżony rysunek pierwotnego przedstawienia obrazu Wnętrze mieszkania Gieryskich w Monachium (wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



220



Fot. 255. Lico obrazu Wnętrze w technice fałszywych kolorów. Wykonane żółtą farbą bliki oraz elementy dekoracji wnętrza w kolorowej podczerwieni uległy zgaszeniu, co świadczy o tym, iż artysta wykonał je żółcienią żelazową. Fioletowo-czerwona barwa kotar uległa zamianie w kolor pomarańczowy, co z kolei wskazuje na występowanie czerwieni organicznej. Szarości i błękity nie uległy zmianie, co może świadczyć, iż Gieryski uzyskał je z mieszanin bieli i czerni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 256. Lico obrazu Wnętrze w świetle UV. Widoczne smugi werniksu wprowadzanego na lico obrazu w sprayu (fot. P. Frączek)

Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-707 (123 531)

Czas powstania: ok. 1870 roku

Wymiary: 37,6 × 41,8 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 257. Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Historia obrazu nie jest znana. Sposób wykonania kompozycji oraz jej temat wskazują, że jest to wczesne studium wykonane w czasie studiów artysty w Monachium do obrazu *Przed pojedynkiem*. Obraz został zakupiony do zbiorów muzealnych w 1913 roku od Marii Chmielowskiej ze Lwowa⁷.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz konserwowany był dwukrotnie. Wszystkie zniszczenia – zarówno warstwy malarskiej, jak i podobrazia – związane były z urazami mechanicznymi tektury. Jej brzegi były zmięte, co spowodowało wykruszenia w tych partiach warstw barwnych i gruntu (fot. 258). Podczas pierwszej konserwacji obraz oczyszczono

⁷ Blak i in. 2002, s. 80.

chemicznie z zabrudzeń powierzchniowych (mydło, terpentyna)⁸. Następnie założono kity o składzie: wosk, kalafonia, terpentyna wenecka i kreda, które zaizolowano 5% alkoholowym roztworem szelaku. Obraz zawerniksowano werniksem damarowym. Punktowania wykonano farbami olejnymi firmy Talens. Podczas drugiej konserwacji usunięto przemalowania, założono kity emulsyjne, które zaizolowano również roztworem szelaku w alkoholu i wypunktowano przy użyciu farb olejnych firmy Talens w werniksie retuszera. Ostatnim etapem prac konserwatorskich było zawerniksowanie obrazu werniksem matowym tej samej firmy⁹.

Stan zachowania

Stan zachowania obrazu jest dobry.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Brak.

Budowa techniczna obrazu

Aleksander Gierymski obraz ten wykonał na tekturze o grubości 0,5 cm. Składa się ona z masy celulozowej słomowej, masy szmacianej i ścieru drzewnego iglastego. Pokryta jest białą zaprawą. Jasny kolor gruntu jest tonowany ciepłą, ugową, półprzezroczystą warstwą imprimatury. Jej kolor pozostaje widoczny w partiach cieni i częściowo w cienko wmalowanych półtonach całej kompozycji malarskiej. Nadaje obrazowi ciepły odcień i jednocześnie stanowi podstawę dla wprowadzonych na nim barw.

Badania w bliskiej podczerwieni wykazały obecność rysunku na zaprawie. Jest to swobodny, linearny szkic, który artysta wykonał prawdopodobnie twardym ołówkiem. Jego ostre linie określają wybrane elementy fortepianu. W niektórych fragmentach są one powielone, co świadczy o poszukiwaniach właściwego kształtu studiowanej formy (fot. 259–260).

Po wykonaniu rysunku artysta szczecinowym pędzlem przy użyciu brązowej farby swobodnie zaznaczył ciemne partie obrazu. Tego rodzaju szkic stanowi rodzaj podmalowania najgłębszych cieni. Jest on widoczny w końcowym etapie malarskim (fot. 259). Wykonany został farbą zawierającą pigmenty wygaszające fluorescencję w UV, być może brązowe pigmenty żelazowe zidentyfikowane na podstawie badań specjalistycznych. Kolejnym krokiem po wyschnięciu warstw wstępnego opracowania było opracowanie nadmalówki. W przypadku *Wnętrza...* wykonana jest ona swobodnie, podkreślając szkicowy charakter pracy.

Warstwa malarska jest bardzo cienka. Poza partiami świateł, które wykonane są impastowo po formie, obraz namalowany jest półkryjąco. Wyraźnie widoczne jest to w sposobie wykonania najjaśniejszego elementu kompozycji – drzwi. Fakturę warstwy malarskiej tego fragmentu artysta uzyskał za pomocą gęstej białej farby, którą rozprowadził szczecinowym pędzlem o szerokości 1 cm. Faktura i wyraźne ślady pędzla w tej części obrazu stanowią kontrast dla pozostałych, wykonanych cienko i półprzezroczysto, fragmentów przedstawienia.

Badania w ultrafiolecie lica tego obrazu pracy, poza punktowaniami ubytków warstw malarskich, ujawniły rysunek dekoracji ściany pomieszczenia w głębi kompozycji. W świetle rozproszonym rysunek ten jest niezauważalny.

Pomimo półkryjącego sposobu nawarstwiania kolorów dukt pędzla w obrazie nie jest zatarty. W obrębie całej kompozycji malarskiej narzędzie to artysta prowadził w różnych kierunkach, wyjątek stanowią jedynie światła. W ich obrębie ślady narzędzia biegną po formie. Sposób malowania obrazu, który wykonany został od brązowych cieni poprzez półkryjąco półtony i impastowo wmalowane bliki świateł, świadczy o przyswojeniu przez artystę zasad akademickich metod malarskich. Obraz wykonany jest bowiem w wielowarstwowej konwencji światłocieniowej.

⁸ Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie [b.r.].

⁹ Tamże.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	masa celulozowa słomowa, masa szmaciana, ścier drzewny iglasty			M, SEM-EDS
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spojwa	
Przeklejenie	–			–
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)(?)	M	–	–
Rysunek	ołówek	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), ziemia zielona (zmienny skład, uwodnione krzemiany Fe, Al, Mg, K)(?), żółte i brązowe tlenki żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), czerń roślinna (głównie C), biel cynkowa (ZnO), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit miedziowy syntetyczny(?)	M, XRF, SEM-EDS, RS	olejne	M
Werniks wtórny	–			–
		–	żywica cykloheksanonowa	–



Fot. 258. Lico obrazu Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium w świetle UV. Widoczne punktowania w obrębie warstwy malarskiej (fot. P. Frączek)



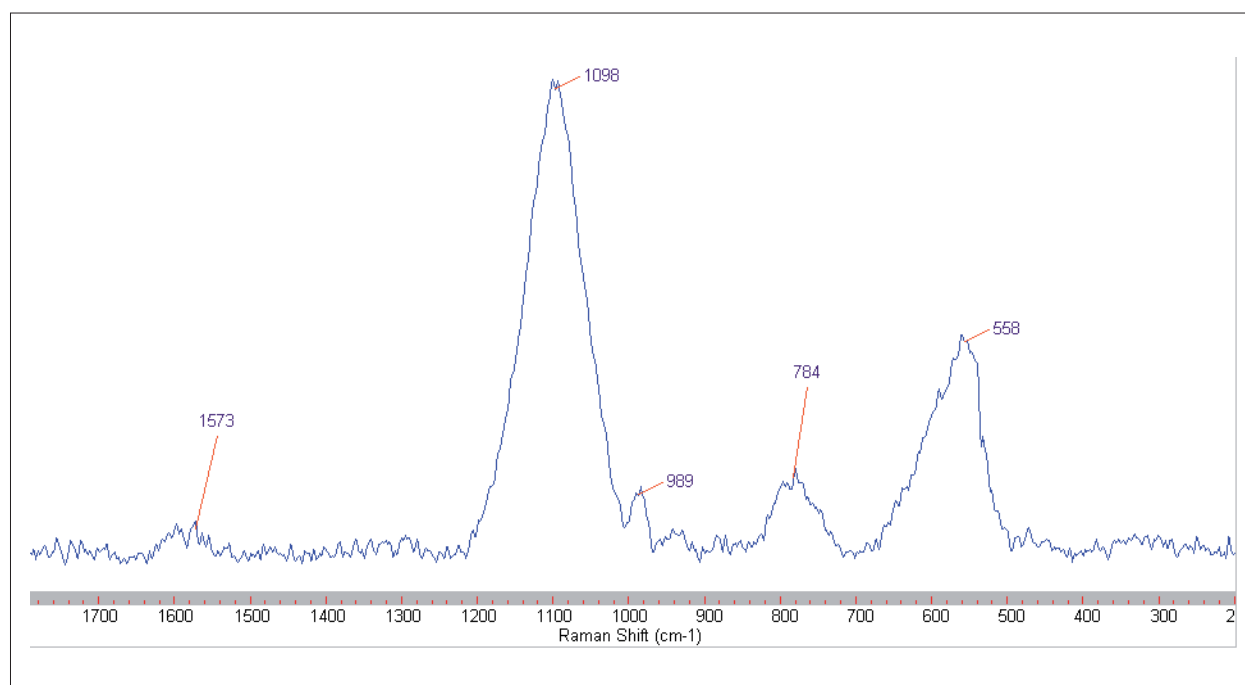
224



Fot. 259. Fragment obrazu Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium w świetle rozproszonym. Widoczne wstępne opracowanie malarskie wykonane brązową farbą (fot. A. Cupa)



Fot. 260. Fragment obrazu Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium w reflektografii w IR. Widoczne ostre linie rysunku wykonane przy użyciu twardego ołówka (fot. A. Cupa)



Wyk. 7. Widmo ramanowskie próbki szarości z obrazu Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 558, 784 i 1098 cm⁻¹ pochodzą od ultramaryny

RZYM
1873–1879

Begonie

Właściciel: Muzeum Sztuki w Łodzi

Nr inwentarzowy: S/SP/M/40

Czas powstania: lata 1876–1880

Wymiary: 35,5 × 30,5 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku, na doniczce: A.G. (fot. 161)



Fot. 261. Begonie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Historia obrazu

Obraz jest jednym z kilku zachowanych studiów malarskich do pierwszej wersji kompozycji *W altanie*, którą Gieryski tworzył w latach 1876–1880 w Rzymie i którą własnoręcznie zniszczył. Przedstawiała ona grupę osób w strojach w stylu rokoka, siedzących przy stole, na tle skąpanej w słońcu ogrodowej altany¹.

Begonie zostały zakupione do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi od Tadeusza Reicher-Sosnowskiego w 1936 roku².

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddawany był zabiegom konserwatorskim, jednak nie zachowały się żadne informacje dotyczące czasu, okoliczności i szczegółów ich przeprowadzenia. Podobrazie zostało zdublowane. Krajki płótna zostały obcięte równo z granicą warstwy malarskiej. W obrębie lica obrazu w świetle UV uwidoczniły się punktowania.

¹ Katalog zbiorów Edwarda Rejchera 1918, s. 8; Starzyński i in. 1951, s. 28; Bogucki 1959, s. 197; Dobrowolski 1960, s. 130–131; Starzyński 1961, s. 200.

² Karty inwentarzowe Muzeum Sztuki w Łodzi 1975.

Stan zachowania

Stan zachowania podobrazia oryginalnego jest zły. Płótno jest pożółkłe i kruche. Faktura obrazu sprawia wrażenie nieco spłaszczonej – na skutek dublażu albo ingerencji artysty. W obrębie warstwy malarskiej widoczne są drobne odpryski odsłaniające spodnią kompozycję, być może poprzednią wersję tego tematu zamalowaną przez Gierymskiego. *Begonie* namalowane zostały przy użyciu nadmiernej ilości spoiwa, czego skutkiem było powstanie zmarszczeń farby obecnych w wielu fragmentach warstwy malarskiej.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie: kartka, wypełniona atramentem o treści: 124, podkreślona czerwoną kredką.

Na krosnach:

- kartka biała załkowana z niebieską obwódką wypełniona atramentem o treści: 125
- kartka drukowana wypełniona atramentem o treści: Miejskie Muzeum Sztuki w Łodzi/Autor Gierymski Aleksander/Tytuł *Begonie*/Rozmiar 31 × 35/Nr 160 1960 r.

Na ramie:

- napis drukowany o treści: Muzeum Sztuki 200
- kartka wypełniona ołówkiem o treści: Aleksander Gierymski...
- napis wykonany czerwonym ołówkiem o treści: 26808
- kartka drukowana o treści: Miejskie Muzeum Historii Sztuki, z napisem wypełnionym ołówkiem o treści: 71
- kartka drukowana wypełniona na maszynie o treści: Muzeum Narodowe w Warszawie/Wystawa Malarstwa Warszawskiego 1962/Autor Gierymski Aleksander/Tytuł *Begonie*, ol. pł. 34 × 30/Właściciel Muzeum Sztuki w Łodzi/Nr inw. 140 Nr kat.
- kartka wypełniona ołówkiem o treści: II/590/70
- kartka własnościowa Muzeum Sztuki w Łodzi z nowym numerem inw. MS/SP/M/40

Budowa techniczna obrazu

Obraz namalowany został na rzadkim płótnie lnianym, o splocie prostym. Osnowa biegnie wzdłuż pionu. Gęstość liniowa nitki w cm² wynosi 10 w × 12 o. Są one cienkie, nierównomiernej grubości, bardzo słabo skręcone w kierunku Z. Płótno ma przeklejenie dwuskładnikowe skrobiowo-glutynowe, które tworzy szczelną warstwę izolującą. Zaprawa o grubości od 154 do 176 μm jest jasna – kremowa. Składa się z bieli ołwiowej i kredy w spoiwie emulsyjnym (klej glutynowy, olej). Założona została pędzlem prawdopodobnie w trzech warstwach, których środkowa zawiera większą ilość oleju. Oryginalne krosna nie zachowały się.

Przed konserwacją podobrazie prawdopodobnie było w dwóch miejscach zgięte lub przecięte (po przekątnej biegnącej od lewego górnego narożnika oraz w prawym dolnym rogu), co uwidoczniło się na rentgenogramie oraz w promieniach UV (fot. 268–270).

Badania w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku. Analiza przekrojów poprzecznych warstw malarskich nie wykazała także obecności podmalowań. Obraz malowany jest wielowarstwowo i miejscami fakturowo przy użyciu gęstej, kryjącej farby olejnej. Cienie pogłębione są laserunkami żywicznymi. Dokładne prześledzenie sposobu wykonania obrazu nie jest jednak możliwe ze względu na liczne poprawki autorskie. Faktura w wielu miejscach nie pokrywa się z formą przedstawienia. Tworzą ją zarówno spodnie zamalowane przez artystę impasty, jak i te, które Gierymski zastosował do wykańczania obecnej wersji kompozycji. O zmianach układu kompozycyjnego świadczą np. badania rentgenowskie powierzchni obrazu. Wykazały one, że donica na pierwszym planie wykonana została na wstępnym opracowaniu tła, ponieważ w miejscach jej aktualnego występowania na rentgenogramie ujawniły się bliki światła padających najprawdopodobniej od kratownicy altany (fot. 268).

Artysta operował w zróżnicowany sposób materiały farby. W niektórych miejscach wprowadzał farbę najpierw za pomocą muśnięć półsuchego pędzla, które następnie pokrywał laserunkami. Na nich z kolei pojawiają się ponownie dotknięcia gęstej i matowej farby. Taki bogaty i zróżnicowany sposób nawarstwiania

kolorów powoduje, że warstwa malarska jest chropowata. Światła załamują się na obrazie niemal w każdym miejscu. Daje to efekt drgania i migotania oraz przenikania się wprowadzanych kolejno kolorów, co można zaobserwować również w opracowaniu partii cieni.

Dukt pędzla jest widoczny. Podąża za kierunkiem liści i światła. Bliki wykonane są cienkim pędzlem, tworzą rodzaj guzków uzyskanych z gęstej masy farby. Badania obrazu w świetle UV wykazały, że artysta wykańczał obraz jeszcze po jego zawerniksowaniu (fot. 270). Poprawki autorskie widoczne na całej powierzchni kompozycji wprowadzał za pomocą miejscowych plamek laserunkowych barw, które prawdopodobnie miały na celu pogłębienie cieni. Badania lica obrazu w reflektografii w UV wykazały z kolei, że poprawki te artysta wprowadził w niedługim czasie po namalowaniu obrazu, być może zaraz po jego zawerniksowaniu. Wtedy też wykonał sygnaturę (fot. 161).

Gierymski *Begonie* namalował przy użyciu pędzli szczecinowych o różnych szerokościach. Bliki wmalował cienkim pędzlem. W tych miejscach, w których farbę wprowadzał impastowo, dukt pędzla pozostaje widoczny.

Kolory w obrazie są czyste tylko w światłach. Półtony oraz cienie budowane wieloma odcieniami koloru lokalnego wzbogacane są dodatkowo barwnymi laserunkami. Analizując farby zastosowane do wykonania poszczególnych fragmentów kompozycji, należy stwierdzić, że kolory artysta uzyskiwał z mieszanin kilku pigmentów. Jedynie w miejscach opracowanych stosunkowo czystymi barwami wykorzystywał mieszaniny najwyżej trzech farb. I tak np. żółcień liści górnej partii kompozycji uzyskał z żółcieni strontowej z bielą ołowiową. Czerwone plamy na liściach w dolnej partii obrazu otrzymał, mieszając cynober z żółcienią kadmową. Ciemna zieleń kwiatów w donicach składa się z mieszanin wielu farb, np. z umbry, ultramaryny, czerni roślinnej i przypuszczalnie zieleni chromowej oraz ziemi zielonej lub w innym fragmencie obrazu z żółcieni chromianowej, czerni roślinnej i najprawdopodobniej ziemi zielonej. Jaśniejsze jej odcienie zawierają w swym składzie np. błękit miedziowy syntetyczny i żółcień chromianową lub ultramarynę, cynober, czern i najprawdopodobniej żółte pigmenty żelazowe, a w jeszcze innych fragmentach biel ołowiową, kredę, cynober zielony z bielą barytową jako wypełniaczem, zieleń chromową i żółcień chromową (fot. 266–267). Najciemniejsze fragmenty liści artysta uzyskał, mieszając cynober, ultramarynę, czern kostną i żółcień żelazową. Ich szare odcienie natomiast otrzymał, mieszając biel ołowiową, cynober i ultramarynę (fot. 263–265). Jasne bliki to czysta biel ołowiowa. Różne niuanse brązów występujące w partii ziemi i donic także mają złożony skład. W tych partiach obrazu zostały zidentyfikowane m.in. umbra, czern, ultramaryna, czerwień organiczna i żółcień – strontowa i żelazowa.

Wyniki badań specjalistycznych palety zastosowanej przez artystę w tej pracy potwierdza również fotografia obrazu w kolorowej podczerwieni (fot. 271). Na zdjęciu w tej technice partie wykonane czerwieniami zamieniły się w kolor żółtozielony, co może wskazywać na występowanie cynobru w mieszaninie np. z pigmentami żelazowymi lub czernią. Partie brązów zamieniły się w kolor szarobrązowy, co potwierdza obecność pigmentów ziemnych. Fragmenty wykonane kolorem żółtym zamieniły się w biel, co wskazuje



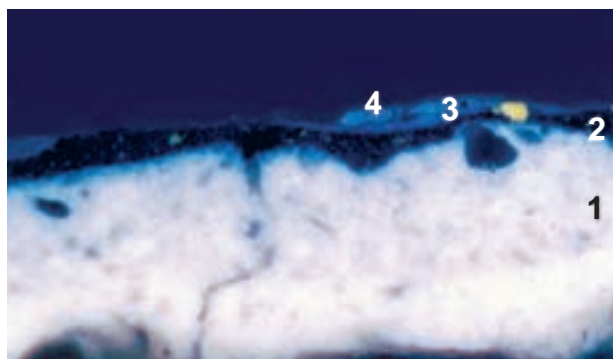
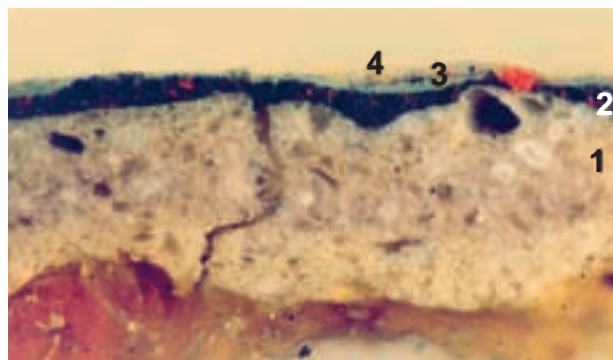
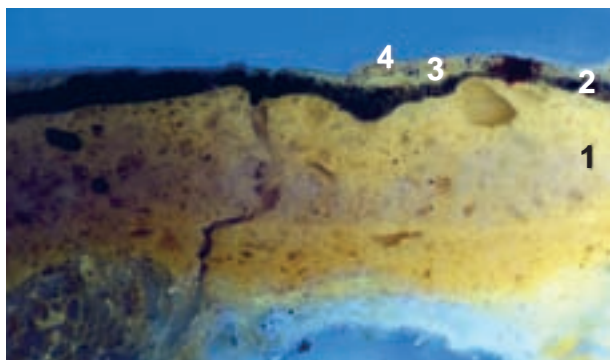
Fot. 262. Fragment obrazu *Begonie*. Widoczne autorskie poprawki w obrębie dolnej części donicy oraz autorska sygnatura. Niebieską strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki szarości (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

na występowanie żółcieni chromianowych i kadmowych. Widoczna na fotografii w świetle rozproszonym intensywna zieleń zamieniła się w kolor szaroniebieski, co dowodzi, że w skład farby zielonej wchodziły wyżej wymienione żółcienie w mieszaninie z czernią, pigmentami miedziowymi lub błękitem pruskim.

Badania pigmentów zastosowanych w obrazie wskazują, że paleta farb wykorzystana przez artystę do namalowania obrazu była bogata. Występują tu bowiem dwa rodzaje czerwieni, dwa błękitu i bieli, trzy zieleni, cztery rodzaje żółcieni. Należy odnotować fakt, że zielenie, którymi artysta wykonał obraz, uzyskane zostały – pomijając nieznaczne dodatki innych pigmentów – głównie z mieszanin żółcieni z błękitem. Do wykonania obrazu artysta użył obok pigmentów nowych takich jak żółcień kadmowa czy żółcienie chromianowe, tradycyjnych pigmentów ziemnych – umbry czy żółcieni żelazowej. Złożoność palety użytej do wykonania tego studium i różnorodność mieszanin pigmentów świadczą o poszukiwaniach kolorystycznych artysty wynikających z obserwacji koloru w plenerze.

W obrębie obrazu istnieją partie malowane z bardzo dużą ilością spoiwa – oleju lnianego, co przyczyniło się do powstania charakterystycznych zmarszczeń linoksydu.

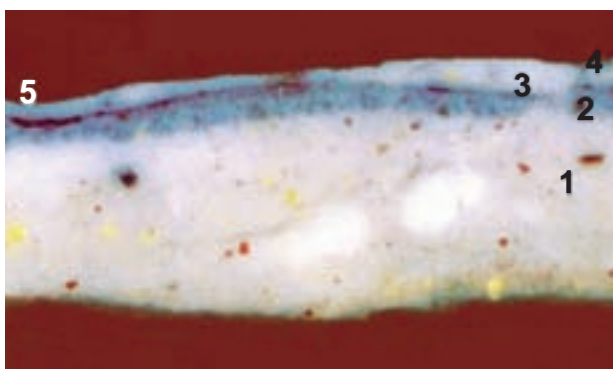
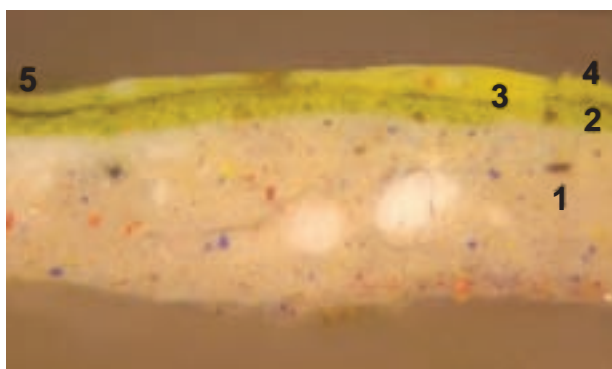
Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		klej glutynowy, klej skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS	klej glutynowy, olej	M
Rysunek	–		IR	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO)(?), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit miedziowy synt.(?), cynober (HgS), czerwień organiczna, czerwień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), cynober zielony składający się z błękitu pruskiego ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$) z żółcieniem chromianową (PbCrO_4) i bielą barytową (BaSO_4) jako wypełniaczem, zieleń chromowa (Cr_2O_3)(?), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si), ziemia zielona (zmienny skład, uwodnione krzemiany Fe, Al, Mg, K)(?), kreda (CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS, CIR, RS, UV	olej, żywica	M, FTIR, GC, UV
Werniks	–		–	–



Fot. 263, 264, 265. Przekrój poprzeczny próbki szarości z obrazu Begonie. Zdjęcia w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozlucka) i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak):

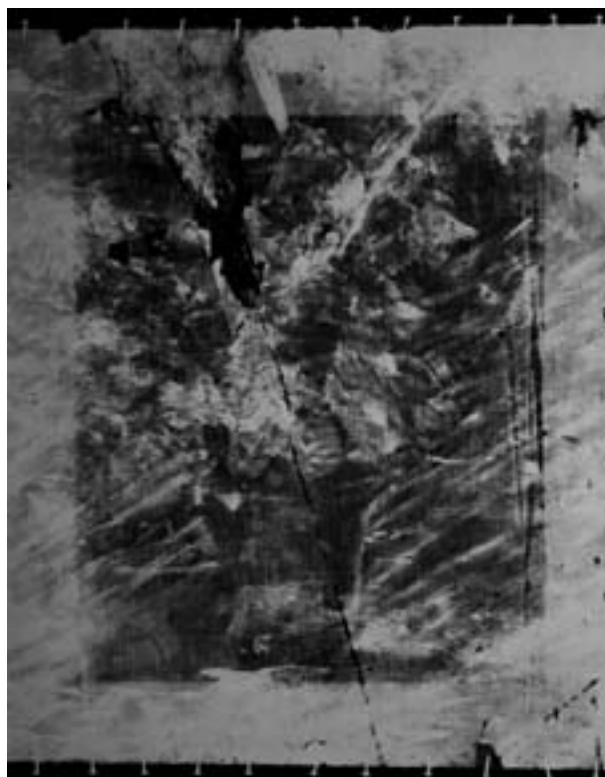
1. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3) w spoiwie emulsyjnym.
2. Warstwa granatowa: czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), cynober (HgS), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?) w spoiwie olejnym.
3. Warstwa błękitna: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$) w spoiwie olejnym.
4. Warstwa szara: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), cynober (HgS), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$) w spoiwie olejnym.

233

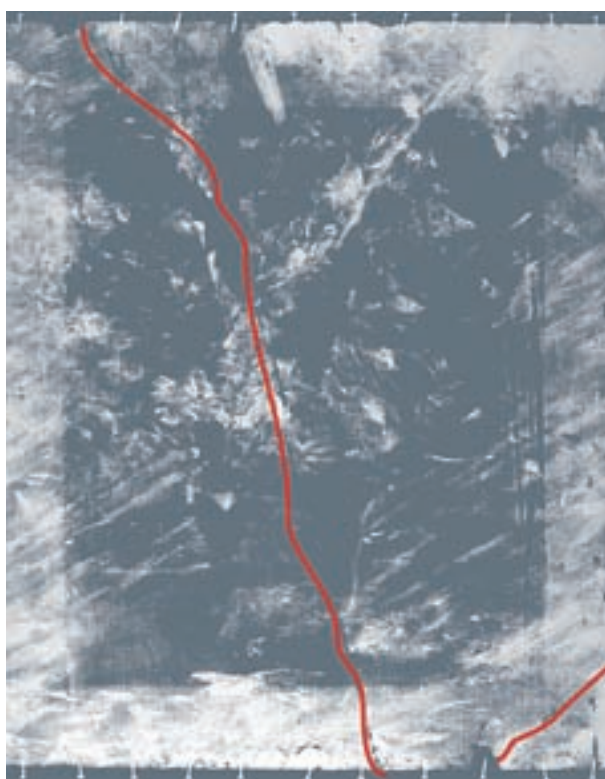


Fot. 266, 267. Przekrój poprzeczny próbki jasnej zieleni z obrazu Begonie. Zdjęcia w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak):

1. Warstwa kremowa: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), cynober (HgS), kreda (CaCO_3), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), żółcień chromowa (PbCrO_4), czerń.
2. Warstwa zielona: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3), cynober zielony ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$) z żółcieniem chromianową i bielą barytową (BaSO_4) jako wypełniaczem, zielen chromowa (Cr_2O_3)?, żółcień chromowa (PbCrO_4).
3. Werniks.
4. Warstwa żółta: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółcień chromowa (PbCrO_4), kreda (CaCO_3).
5. Werniks.



234



Fot. 268, 269. Zdjęcie rentgenowskie obrazu Begonie i ilustracja przedstawiająca miejsca przecięć lub zagięć warstwy malarskiej obrazu Begonie. Obraz został albo zagięty lub przecięty, o czym świadczy biegnąca po skosie ciemna rysa. Rentgenogram ponadto ukazuje zmiany autorskie wprowadzane na obrazie w trakcie malowania (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 270. Lico obrazu Begonie w świetle UV. W obrębie warstwy malarskiej w postaci ciemnych plam uwidoczniły się autorskie poprawki, wprowadzone już po zawerniksowaniu obrazu, oraz późniejsze ingerencje konserwatorskie – punktowania (fot. A. Cupa)



Fot. 271. Lico obrazu Begonie w technice fałszywych kolorów. Na zdjęciu w tej technice partie wykonane czerwieniami zamieniły się w kolor żółtozielony, co może wskazywać na występowanie cynobru w mieszaninie np. z pigmentami żelazowymi lub czernią. Partie brązów zamieniły się w kolor szarobrązowy, co potwierdza obecność pigmentów ziemnych. Fragmenty wykonane kolorem żółtym zamieniły się w biel, co wskazuje na występowanie żółcieni chromianowych i kadmowych. Widoczna na fotografii w świetle rozproszonym intensywna zieleń zamieniła się w kolor szaroniebieski, co dowodzi, iż w skład farby zielonej wchodziły wyżej wymienione żółcienie w mieszaninie z czernią, pigmentami miedziowymi lub błękitem pruskim (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Studium I (z fotelem i draperią)

Właściciel: Muzeum Sztuki w Łodzi

Nr inwentarzowy: MS/SP/M/354

Czas powstania: lata 1876–1880

Wymiary: 75 × 62 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 272. Studium I (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz należy do powstałej w Rzymie grupy studiów do *Altany*³. Zanim znalazł się w posiadaniu muzeum w 1968 roku, znajdował się w zbiorach prywatnych⁴.

Zabiegi konserwatorskie

Jedyna konserwacja obrazu, którą udokumentowano, została przeprowadzona w 1968 roku przez Lucjana Bieleckiego w Pracowni Muzeum Sztuki w Łodzi, prawdopodobnie zaraz po zakupieniu obrazu do zbiorów muzeum. Obraz został wówczas obcięty przy krawędziach, a następnie zdublowany. Uzupełniono także ubytki zaprawy i warstwy malarskiej⁵.

³ *Katalog zbiorów Edwarda Rejchera* 1918, s. 8; Starzyński 1938, s. 22; Starzyński i in. 1951, s. 17, 18; Starzyński 1961, s. 199–200, il. 44; Starzyński 1967, s. 45; *Aleksander Gierymski „W altanie”* 1971, s. 11.

⁴ Karty inwentarzowe Muzeum Sztuki w Łodzi 1972.

⁵ Tamże.

Stan zachowania

Oryginalne podobrazie jest pożółkłe i kruche. Obraz przy krawędziach ma odpryski warstwy malarskiej wraz z zaprawą. W środkowej części tuż nad fotelem jest lekko przemyty. Punktowania kitów uległy zmianom kolorystycznym. W wielu miejscach widoczne są zmarszczenia farby i spoiwa spowodowane zastosowaniem zbyt dużej ilości medium. W partiach ciemnej zieleni istnieją wczesne spękania płomykowe warstwy malarskiej.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- cztery inskrypcje o treści: 71; 8; 158; 57
- inskrypcja o treści: Pissat...
- kartka magazynowa
- kartka inwentaryzatorska o treści: Inw.N.21.A.G.
- przekreślona kartka własność. Muzeum Sztuki w Łodzi z nr 1656
- przekreślona kartka własność. Muzeum Sztuki w Łodzi z nr KZ 196
- kartka własność. Muzeum Sztuki w Łodzi z nr SP/M/354

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na rzadkim płótnie lnianym. Jego nitki skręcone są w kierunku Z. Są okrągłe, nierównej grubości. Ich skręt jest słaby. Przeklejenie jest dwuskładnikowe – skrobiowo-glutynowe. Zaprawa w kolorze kremowym składa się z bieli ołowiowej i kredy w spoiwie emulsyjnym (klej glutynowy, olej). Założona została z pędzla w dwóch warstwach, z których dolna jest bardziej tłusta, górna zawiera mniej spoiwa olejnego. Jej grubość sięga 210 µm. Krosno w trakcie prac konserwatorskich wymieniono na nowe. Podobrazie było uszkodzone. W świetle UV w postaci ciemniejszej plamy uwidocznili się jego lewy górny narożnik. Obraz najprawdopodobniej był go pozbawiony i w czasie został on doklejony. Trudno stwierdzić, czy dokonał tego artysta, czy może konserwator. W dwóch dolnych narożnikach z kolei na zdjęciu w ultrafiolecie uwidoczniły się punktowania konserwatorskie. Ich rysunek wskazuje na to, że narożniki mogły być powyginane, wskutek czego w tych miejscach powstały ubytki warstwy malarskiej (fot. 279).

Kompozycja ta jako jedno z zachowanych studiów do obrazu *W altanie* daje świadectwo tego, jak Gierymski rozpoczynał pracę nad obrazem oraz jaka była kolejność podejmowanych czynności artystycznych. Wykonane jest ono dużo swobodniej i cienie od pozostałych studiów tego tematu, dlatego możliwe jest zaobserwowanie poszczególnych etapów opracowania malarskiego. Po lewej stronie kompozycji bezpośrednio na gruncie widoczne jest podmalowanie cieni brązem, a na nim śmiało i szeroko wprowadzony kolor ciemnozielony. W jego obrębie widoczne są swobodne dotknięcia wykonane cieplejszą zielenią. Mimo że warstwy te są bardzo cienkie i stanowią rodzaj wstępnego opracowania malarskiego, to nawet na tym etapie pracy artysta zastosował spoiwo z nadmiarem.

Sposób opracowania malarskiego *Studium I* jest więc akademicki. Badania w bliskiej podczerwieni co prawda nie wykazały obecności rysunku, lecz nie można wykluczyć jego obecności. Być może artysta naszkicował pędzlem wstępny zarys kompozycji, a następnie wykonał brązowe podmalowanie. Na nim z kolei wprowadzał kolor lokalny, który miejscowo modyfikował przez rozjaśnianie czy przyciemnianie. Na tym etapie pracy stosował głównie olej lniany. Na końcu wmalował bliki. Kompozycja jest także bogato laserowana, ponieważ duży udział w końcowym opracowaniu malarskim w pracy tej miały właśnie laserunki. Do ich wykonania artysta użył tych samych pigmentów, jakie zostały zidentyfikowane we właściwej warstwie malarskiej, stosując jednocześnie spoiwo modyfikowane żywicą. Laserunki miały na celu scalenie, przyciemnienie i przede wszystkim ocieplenie spodnich warstw. Gierymski wprowadził je na chłodniejsze i jaśniejsze wstępne podmalowanie. Klasyczną technikę wykonania tej pracy doskonale dokumentuje rentgenogram jej fragmentu. Na zdjęciu rentgenowskim jeszcze wyraźniej uwidoczniły się różnice w sposobie opracowania partii światła, które artysta wykonał impastowo i przy użyciu bieli ołowiowej, oraz cienko wykonanych partii cieni i półtonów (fot. 280).

Mimo że niektóre fragmenty obrazu noszą ślady przemalowań autorskich, a faktura nie pokrywa się z formą przedstawienia, to nie jest on przemęczony. Artysta podchodził do niego co najmniej dwukrotnie, przy czym koncepcja obrazu zmieniała się w trakcie malowania. Istnieją bowiem partie, w których cienie wykonane gładką, ciemnozieloną farbą zdradzają pod spodem obecność namalowanych wcześniej fakturalnych blików światła.

Dukt pędzla w pracy tej kieruje się za formą, ma więc charakter opisowy. Omawiane studium artysta malował, używając pędzli płasko zakończonych o szerokości szczeciny około 1 cm. Bliki, światła, kratownicę altany wykonał, używając cienkiego pędzla o szerokości około 3 mm (fot. 273).

Paleta pigmentów użytych do wykonania obrazu ustalona na podstawie badań mikrochemicznych i instrumentalnych jest bardzo bogata. Składa się z kilkunastu farb. Tak jak w obrazie *Begonie* w jej skład wchodzi zarówno pigmenty tradycyjne, jak i te, które wprowadzone zostały na palety artystów w XIX wieku. Farby zastosowane przez artystę w tej pracy wydają się mniej złożone niż w obrazie *Begonie*. Artysta użył tu czystej bieli ołowiowej do uzyskania jasnych blików. W żółtych plamkach obok żółcieni chromowej występuje odrobina ultramaryny i bliżej nieokreślonej czerwieni lub w innej partii kompozycji biel cynkowa, żółcień kadmowa i najprawdopodobniej czerwone tlenki żelaza (fot. 277, 278, wyk. 9). Czerwone akcenty w obrębie kratownicy artysta uzyskał, stosując cynober z czerwienią organiczną z niewielkim dodatkiem czerni kostnej. W najciemniejszej partii – czarnej draperii występują czerni kostna, czerni roślinna z błękitem miedziowym syntetycznym oraz błękit pruski. Także w tym obrazie złożony skład wykazują zielenie. Uzyskane zostały z mieszaniny błękitu kobaltowego, żółcieni kadmowej, czerni kostnej, przypuszczalnie czerwonych tlenków żelaza, niewielkiego dodatku ultramaryny oraz siarczaniu baru – prawdopodobnie wypełniacza. Inne jej odcienie artysta otrzymał z mieszanin czerni kostnej, cynobru zielonego uzyskanego z żółcieni chromowej i błękitu pruskiego z bielą barytową jako wypełniaczem (fot. 274–276, wyk. 8).

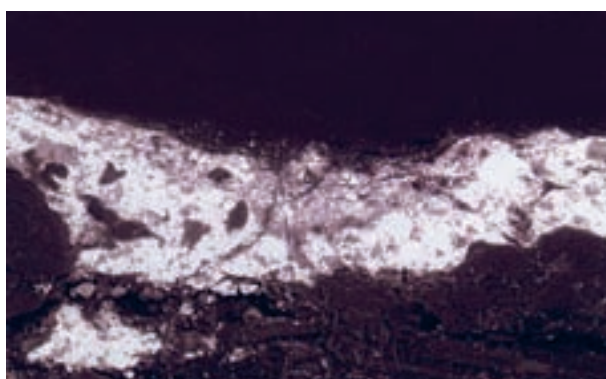
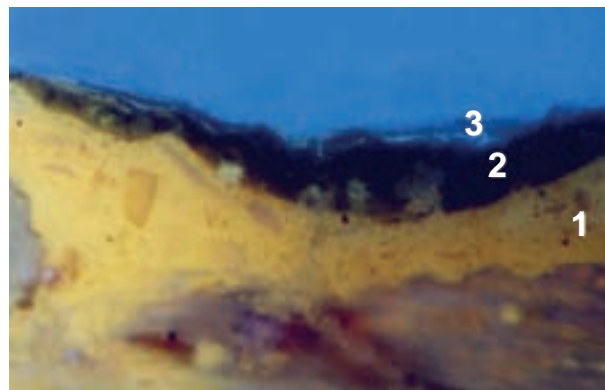
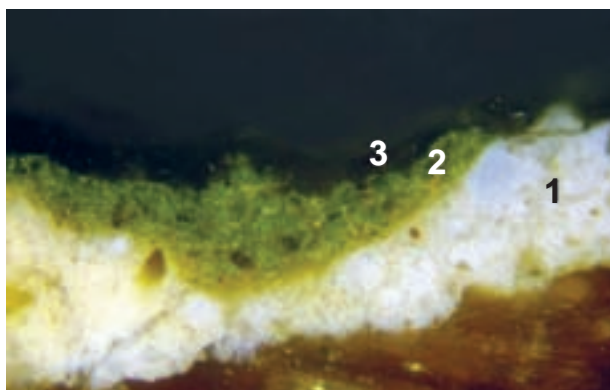
W niektórych fragmentach stwierdzono występowanie drobnych spękań wczesnych, których proveniencję należy tłumaczyć naprężeniami powstałymi pomiędzy wolniej schnącymi warstwami spodnimi a szybciej wysychającymi farbami wierzchnimi.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		klej glutynowy, klej skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS	klej glutynowy, olej	M
Rysunek	–		–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), błękit pruski ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$), błękit miedziowy syntetyczny, cynober (HgS), czerwień organiczna osadzona na dwóch substratach wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) i tlenku cyny (SnO_2), cynober zielony składający się z błękitu pruskiego ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$) z żółcienią chromianową (PbCrO_4) i bielą barytową (BaSO_4) jako wypełniaczem, zielen chromowa (Cr_2O_3) (?), ziemia zielona (zmienny skład, uwodnione krzemiany Fe, Al, Mg, K)(?), czerwone tlenki żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), czerni kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerni roślinna (głównie C), kreda (CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV	olej lniany, żywica	M, FTIR, GC, UV
Werniks	–		–	–



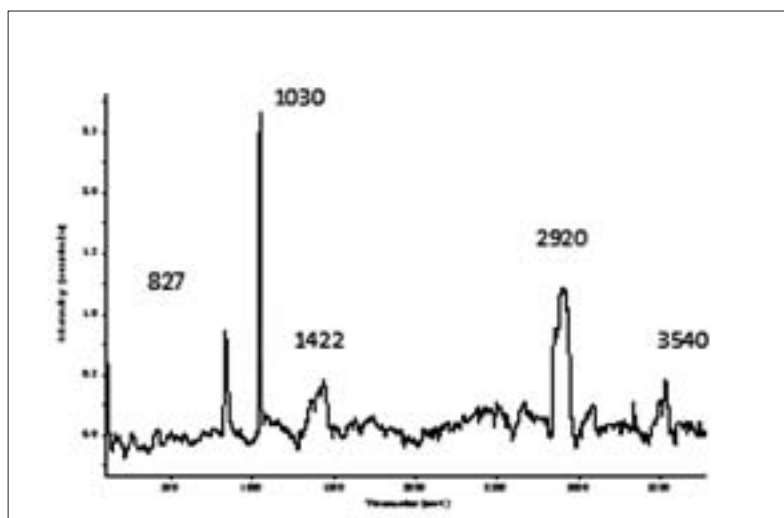
Fot. 273. Fragment obrazu Studium I. Widoczny sposób opracowania fragmentu altany (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

240

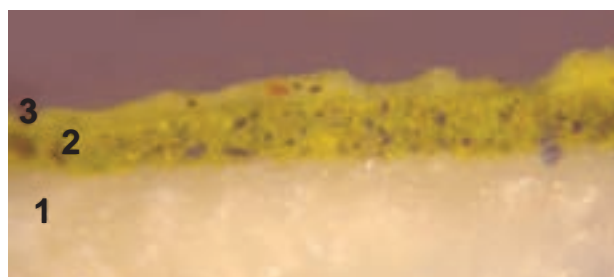


Fot. 274, 275, 276. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Studium I. Zdjęcia w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel):

1. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), kreda ($CaCO_3$) w spoiwie emulsyjnym.
2. Warstwa zielona: czerń kostna (głównie $Ca_3(PO_4)_2$), cynobier zielony – żółcień chromowa ($PbCrO_4$), błękit pruski ($Fe_4[Fe(CN)_6]_3$) z bielą barytową ($BaSO_4$) jako wypełniaczem w spoiwie olejnym.
3. Werniks.

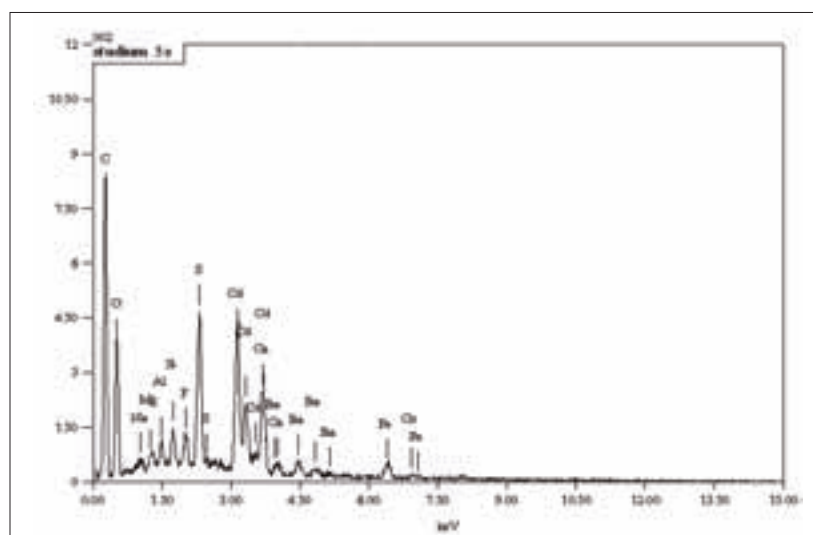


Wyk. 8. Widmo ramanowskie próbki zieleni z obrazu Studium I uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 827 cm^{-1} pochodzi od żółci chromowej, pasma 1030 i 1422 cm^{-1} pochodzą od bieli ołowiowej

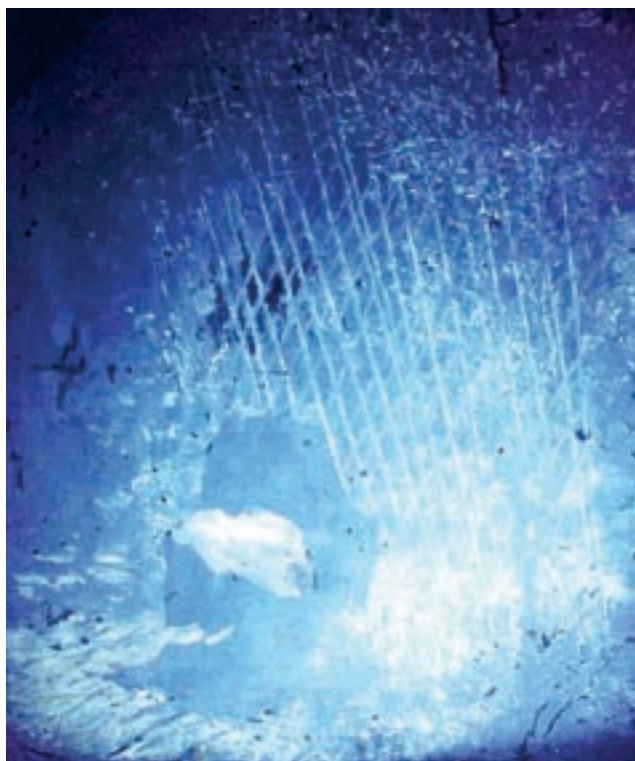


Fot. 277, 278. Przekrój poprzeczny próbki żółci obrazu Studium I. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI). Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy warstwy zielonej (fot. M. Wróbel):

1. Warstwa biała: kreda (CaCO_3).
2. Warstwa zielona: błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), żółcień kadmowa (CdS), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), siarczan baru (BaSO_4) prawdopodobnie jako wypełniacz, czerwone tlenki żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), niewielki dodatek ultramaryny ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$).
3. Warstwa żółta: biel cynkowa (ZnO), żółcień kadmowa (CdS), czerwone tlenki żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?).

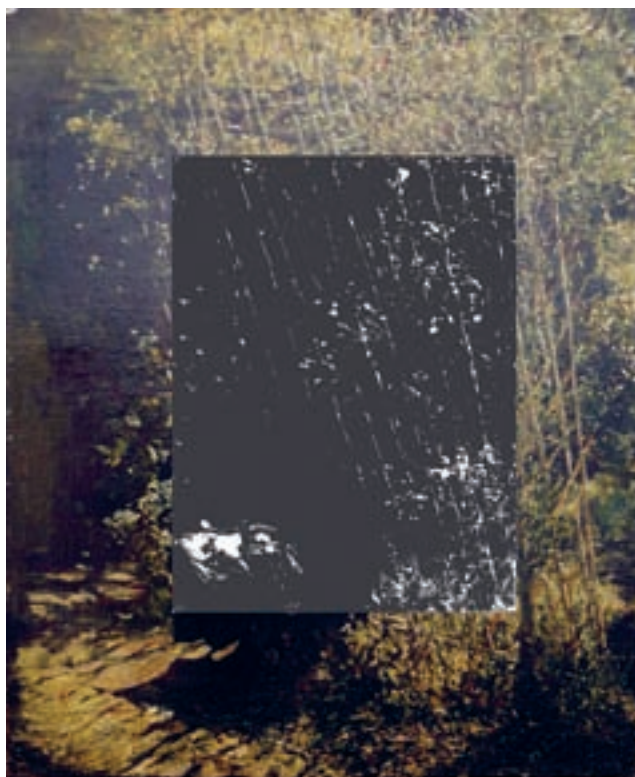


Wyk. 9. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki żółci z obrazu Studium I. Z obszaru 002 warstwa nr 2: C, O, Cd, S, Ba, Al, Si, Mg, Na, Co, Fe



242
■

Fot. 279. Studium I w świetle UV. Ciemne plamy w obrębie lica obrazu ukazują późniejsze ingerencje konserwatorskie (fot. A. Cupa)



Fot. 280. Rentgenogram fragmentu obrazu Studium I. Zdjęcie ukazuje różnicę w sposobie opracowania partii swiateł, które wykonano impastowo i przy użyciu bieli ołowiowej, oraz cienko wykonanych partii cieni i półtonów (fot. P. Zambrzycki, R. Stasiuk)

W altanie. (Ksiądz w rozmowie z panem we fraku)

Właściciel: Muzeum Narodowe w Warszawie

Nr inwentarzowy: dep. 228

Czas powstania: lata 1876–1880

Wymiary: 85×63 cm

Sygnatura: w prawym dolnym narożniku – A.Gierymski/Roma (fot. 162)



Fot. 281. W altanie (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz należy do grupy kompozycji prac powstałych do cyklu *W altanie*. Literatura źródłowa opisuje go często jako fragment pociętej pierwszej wersji tej kompozycji⁶.

Zabiegi konserwatorskie

Brak jakichkolwiek danych na temat przeprowadzonych zabiegów konserwatorskich. Na podstawie badań można stwierdzić, że obraz był dublowany oraz miejscowo punktowany.

Stan zachowania

Stan zachowania obrazu jest dobry. Podobrazie jest powiększone od góry i od dołu dwoma pasami płótna wtórnego. Występujące w miejscach złączeń płócien szwy uwidaczniają się na licu pracy. W obrębie

⁶ Witkiewicz 1950, s. 112; Starzyński i in. 1951, s. 17, 18; Bogucki 1959, s. 191, 226; Starzyński 1961, s. 196, 199; Starzyński 1967, s. 17, 18, 45; Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu 1978.

ciemnego koloru płaszcza mężczyzny przedstawionego na pierwszym planie obecne są osowate i płomykowe spękania wczesne (fot. 230). W obrębie warstwy malarskiej widoczne są także zmarszczenia farby powstałe w wyniku przesadnego zastosowania spoiwa olejnego (fot. 233).

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- inskrypcja wykonana białą farbą w prawym dolnym rogu o treści: MP4613MNW
- naklejka własnościowa Muzeum Narodowego w lewym dolnym rogu z nr Dep. 228
- naklejka własnościowa w prawym dolnym rogu Muzeum Narodowego z nr 131750
- fragment naklejki wypełnionej atramentem z czytelnym nr Dep.228
- przekreślona naklejka celna drukowana, przedstawiająca głowę kobiety z napisem o nieczytelnej treści: ...gana Italiana merci visitate
- nieczytelna, rozmyta naklejka w prawym górnym rogu, przypuszczalnie Zachęty w Warszawie.

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na zmodyfikowanym przez artystę płótnie. Pierwotne podobrazie to rzadkie płótno lniane o splocie prostym i gęstości liniowej nitki 14 o \times 12 w cm^2 . Nitki są okrągłe, nierównej grubości, bardzo słabo skręcone w kierunku Z. Płótno użyte zostało wzdłuż pionu. Podobrazie to przyklejone jest klejem dwuskładnikowym skrobiowo-glutynowym. Zagruntowane jest kremową zaprawą, wprowadzoną prawdopodobnie w dwóch warstwach o analogicznym do poprzednich studiów składzie – biel ołowiowa, kreda w spoiwie emulsyjnym (olej, klej glutynowy). Zaprawa założona została pędzlem. Jej znaczna grubość, sięgająca 560 μm , wynika z tego, że przesiąknęła przez płótno. Do takiego podobrazia doszyte zostały dwa pasy innego płótna. Od góry pas o szerokości 8 cm oraz od dołu o szerokości około 3 cm (fot. 27, 29, 287, 290). Oba wtórne fragmenty to handlowe płótna z białą, fabryczną zaprawą. Zachowane krosna są prawdopodobnie oryginalne. Łączone są na czop środkowy, mają po dwa kliny w narożnikach. Szerokość ich listew wynosi 8,2 cm, grubość 1,6 cm (fot. 294). Gwoździe są autorsko zagięte w połowie i wbite w regularnych odstępach, w jednej linii. Jest to typowy dla artysty sposób mocowania płótna (fot. 286).

Obraz malowany jest kryjąco, dlatego analiza sposobu wprowadzania kolejnych warstw malatury jest utrudniona. Badania jego lica w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku. Nie znaczy to jednak, że nie istnieje. Analizy obrazu technikami nieniszczącymi wykazały, że jego kompozycja ulegała zasadniczym zmianom. Dotyczyły one zarówno samego formatu podobrazia, jak i układu rysunkowego malatury. Fotografie lica pracy w reflektografii oraz świetle UV w postaci ciemniejszych plam wyodrębniły miejsca ingerencji konserwatorskich oraz późniejsze dodane przez artystę pasy podobrazia (fot. 290). Gierymski, doszywając dodatkowe fragmenty płótna, powiększył rozmiar obrazu. Na rentgenogramach z kolei w partiach, w których obecnie namalowane są postacie, uwidoczniły się bliki światła kratownicy. Pozwala to wysnuć wniosek, że artysta rozpoczął wykonanie obrazu od namalowania altany, dopiero potem namalował postacie. Badania tą techniką ujawniły również poprawki autorskie wprowadzone w obrębie postaci. Książd pierwotnie był odsunięty od pana we fraku o kilkanaście centymetrów w lewą stronę. Jego głowa znajdowała się kilka centymetrów wyżej. Jego lewa ręka natomiast oraz płaszcz przez nią przewieszony namalowane są na kratownicy altany, a więc dodane zostały przez artystę później. Prawa ręka pana we fraku miała pierwotnie inny układ. Palec wskazujący tej dłoni był podniesiony o dwa centymetry. Najprawdopodobniej artysta przesunął także naczynia na stoliku (fot. 292, 293).

Sposób opracowania malarskiego w obrębie kompozycji jest zróżnicowany. Niektóre fragmenty Gierymski wykonał bardzo swobodnie i szkicowo. Dukt pędzla nie jest w nich zatarty. Szczególnie widoczne jest to w obrębie partii zieleni i altany. W wielu miejscach widoczne są czyste kolory wprowadzane *alla prima* za pomocą kryjących plam barwnych, jak i muśnięć półsuchego pędzla. Artysta farbę w partii tła nakładał impastowo po formie. W wielu miejscach można zaobserwować także mieszanie się wprowadzanych na

mokro kolorów, co dodatkowo urozmaica uzyskiwane efekty barwne (fot. 288, 289). W wielu fragmentach widoczne jest również świadome wykorzystanie odcienia spodnich warstw malarskich w ostatecznym efekcie kolorystycznym. Gierymski w pracy tej często wprowadzał farby na podobrazie gęstą masą za pomocą przecierki. Taki sposób nakładania kolorów powoduje, że zatrzymują się one na splotach płótna, tworząc swego rodzaju guzki wzbogacające efekty fakturowe. Prześwitująca pomiędzy nimi spodnia warstwa koloru wywołuje wibracje i wzajemne przenikanie się barw (fot. 123). Inaczej artysta opracował postacie. Ich stroje są starannie i gładko wymodelowane. Dukt pędzla w ich obrębie jest zatarty. W tym fragmencie obrazu widoczne są również liczne laserunki. Tego rodzaju zróżnicowanie w opracowaniu tła i postaci pozwala przypuszczać, że artysta zastosował tu dwie metody pracy. Jedna to metoda warsztatowa, którą wykorzystał do studiowania postaci z modelu lub zdjęć. Druga to metoda pracy w plenerze. Pewną natychmiastowość i szkicowość, jaką Gierymski mógł uzyskać, malując z natury, można obserwować właśnie w opracowaniu partii tła.

Paleta pigmentów i farb użytych w obrazie jest bardzo bogata i analogiczna do poprzednich obrazów należących do tego cyklu. Należy zwrócić uwagę na rodzaj zieleni użytej do wykonania tej kompozycji. W omawianym szkicu i dwóch poprzednich zaobserwowano występowanie cynobru zielonego z białą barytową jako wypełniaczem, dodanym do farby prawdopodobnie w trakcie produkcji przez wytwórcę. Zieleni ta była przez artystę wprowadzana prosto z tuby lub modyfikowana dodatkiem innych pigmentów (fot. 282). Kolor granatowy artysta uzyskiwał, stosując mieszaniny dwóch błękitów, w tym ultramaryny, z czernią kostną i białą cynkową. Kolor czarny otrzymywał, mieszając ultramarynę, umbrę, czerń kostną oraz nieznaczne dodatki czerwieni, w tym cynobru, i prawdopodobnie zieleni chromowej. W obrazie tym zidentyfikowany został również brąz organiczny. Artysta stosował go w ciemnych brązach i czerniach. Kolor żółty uzyskiwał, stosując stosunkowo czystą żółć chromową. Białe bliki wmalowywał białą ołowiową.

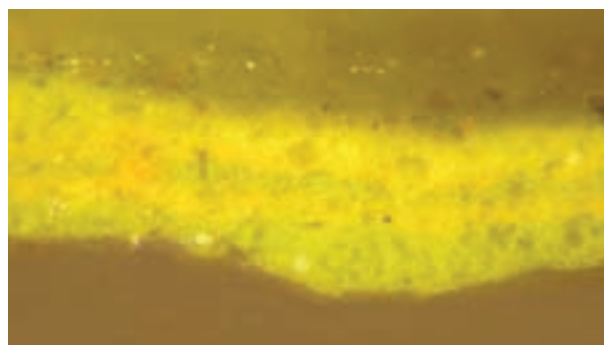
Dodatkowe informacje na temat pigmentów zidentyfikowanych przez artystę przyniosły badania powierzchni obrazu w technice *fałszywych kolorów*. Kolorowa podczerwień wykazała, że Gierymski w pracy tej zastosował różne rodzaje błękitów. Partie wykonane farbami niebieskimi i granatowymi na zdjęciu w kolorowej podczerwieni zamieniły się na kolor czerwony lub pozostały bez zmian. Świadczy to o tym, że w pierwszym przypadku artysta zastosował ultramarynę, a w drugim błękit pruski lub błękit miedziowy. Jak wykazały przeprowadzone badania, Gierymski błękity te stosował np. w mieszaninie ze sobą lub oddzielnie, często wprowadzając różne ich odcienie w swoim sąsiedztwie, co można obserwować np. w partii obrusa (fot. 289, 291). Na zdjęciu lica obrazu w kolorowej podczerwieni żółć uległa zamianie w biel, co świadczy o dominacji żółci chromianowych i kadmowych we fragmentach wykonanych żółtą farbą. Partie opracowane zielenią uległy zamianie w barwę niebieską, co potwierdza obecność cynobru zielonego. Niektóre plamy brązowe, szczególnie w partii ziemi, zmieniły się w kolor o zielonkawym odcieniu, co świadczy o zastosowaniu pigmentów żelazowych. Czerwień natomiast zamieniły się na kolor żółtozielony, wskazujący na obecność cynobru w mieszaninie z innym pigmentami, np. czernią.

Obraz ma charakterystyczne spękania wczesne w obrębie czarnego płaszcza postaci siedzącej tyłem. Analiza składu chemicznego próbek warstw malarskich pobranych z tego fragmentu wykazała obecność dużej ilości czerwieni i brązu organicznego oraz czerni kostnej, które zapewne były przyczyną powstania zmian (fot. 283–285). Spoiwem warstw malarskich jest prawdopodobnie olej lniany z mastyksem i żywicą typu kopale w postaci meglipu. Medium artysta zastosował z nadmiarem, co spowodowało powstanie zmarszczeń i spękań farby. Energodispersyjna analiza rentgenowska (SEM-EDS) próbek pobranych z tej partii obrazu, zawierających w swym składzie głównie medium żywiczne i barwniki organiczne, wskazuje na obecność dużych ilości związków cynku, co może świadczyć o użyciu takiego środka sykatywującego w farbach laserunkowych. Zastosowanie barwników organicznych i spoiwa żywicznego w grubych warstwach może tłumaczyć powstanie zniszczeń w obrębie warstwy malarskiej.

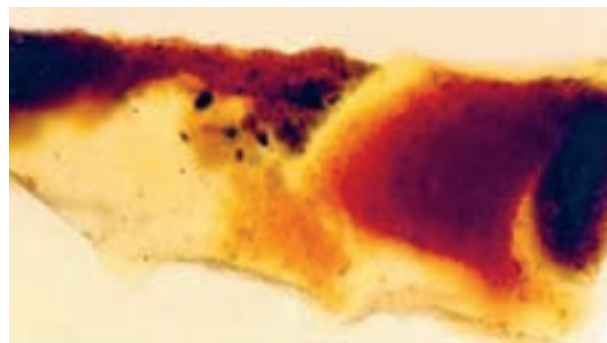
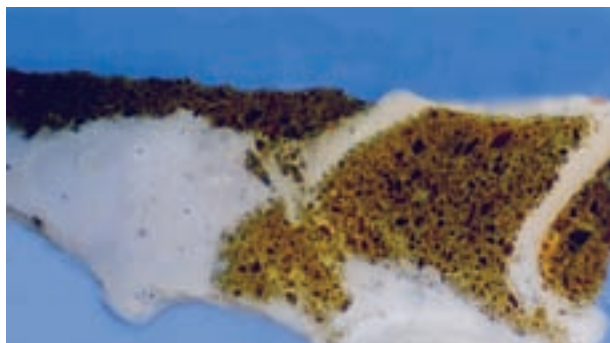
Sygnatura jest autorska (fot. 162). Na podstawie przeprowadzonych badań można stwierdzić, że powstała w tym samym czasie, co reszta obrazu.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		klej glutynowy, klej skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS	klej glutynowy, olej	M
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO)(?), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), żółcień organiczna, ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit pruski ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$), błękit miedziowy syntetyczny(?), błękit organiczny, cynober (HgS), czerwień organiczna(?), cynober zielony składający się z błękitu pruskiego ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$) z żółcienią chromianową (PbCrO_4) i bielą barytową (BaSO_4) jako wypełniaczem, zielen chromowa (Cr_2O_3)(?), brąz organiczny, umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), kreda(CaCO_3)	M, XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV	olej Iniany, mieszanina żywic – mastyks i żywica typu kopale	M, FTIR, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–

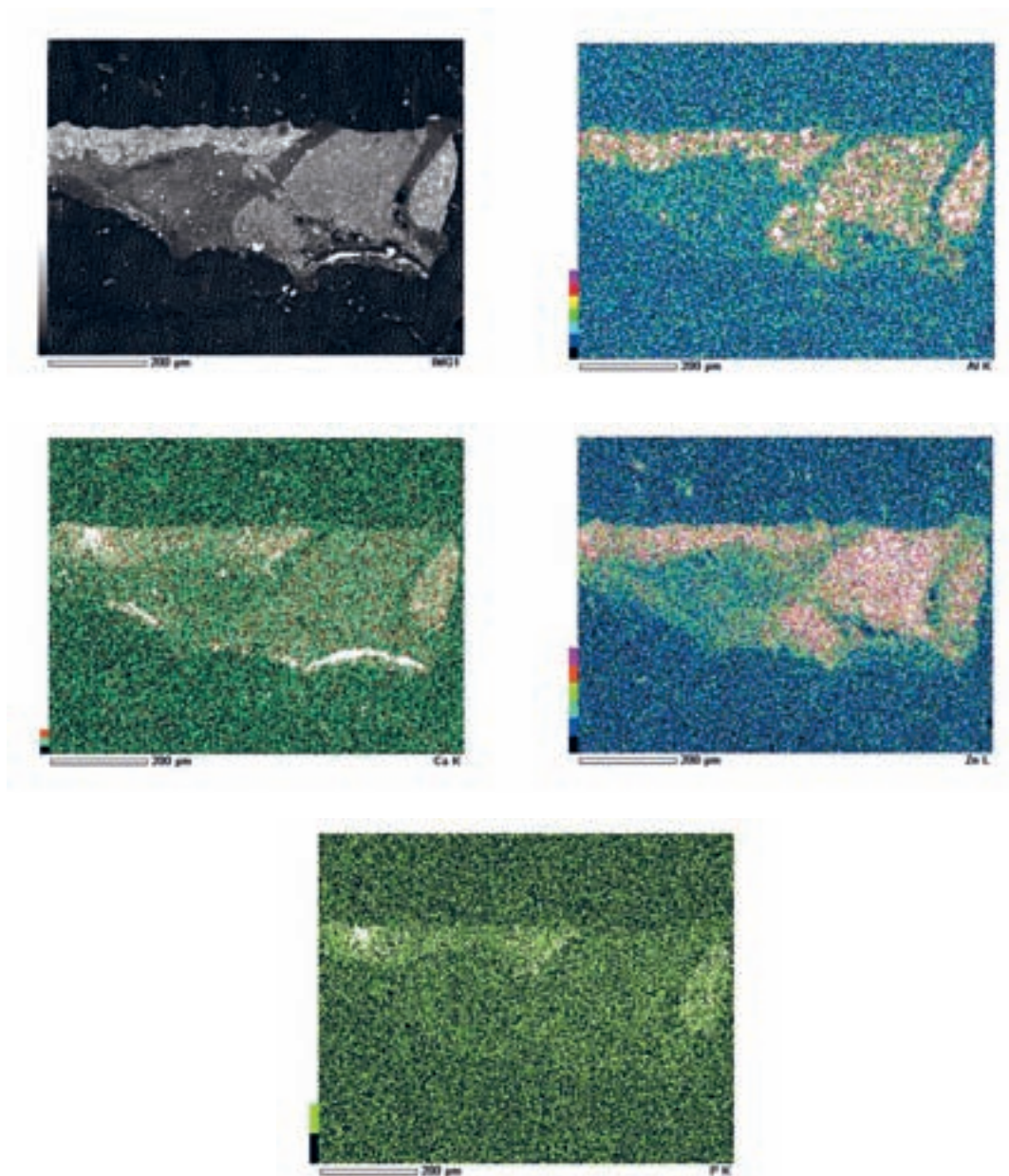
246



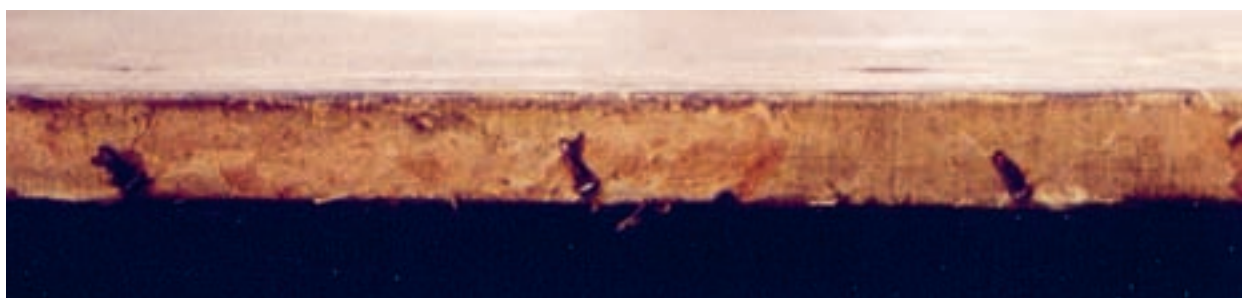
Fot. 282. Przekrój poprzeczny próbki jasnej zieleni z obrazu W altanie. Zdjęcie w świetle VIS: widoczne opracowanie warstw wprowadzanych mokre w mokre. Próbka składa się z żółcieni kadmowej (CdS), cynobru zielonego ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$) z żółcienią chromianową i bielą barytową (BaSO_4) jako fabrycznym wypełniaczem warstwy wprowadzono naprzemiennie mokre w mokre (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 283, 284. Przekrój poprzeczny próbki ciemnego brązu z obrazu W altanie. Zdjęcie w świetle VIS i UV. Widoczne użycie farby z dużą ilością medium olejno-żywicznego o wyraźnej białej fluorescencji spoiwa malarskiego (fot. Z. Rozłucka)



Fot. 285. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego brązu z obrazu W altanie. Analiza powierzchniowa rozkładu wybranych pierwiastków: Al, Ca, P, Zn (wyk. M. Wróbel)



Fot. 286. Autorski sposób przybijania płótna do krosna w obrazie W altanie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



248



Fot. 287. Fragment obrazu *W altanie*. Widoczny dosztyty pas płótna w górnej części kompozycji (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 288, 289. Fragment obrazu *W altanie* w świetle rozproszonym i technice fałszywych kolorów. Partie wykonane farbami niebieskimi na zdjęciu w tej technice zamieniły się na kolor czerwony lub pozostały bez zmian. Świadczy to o tym, iż w pierwszym przypadku artysta zastosował ultramarynę, a w drugim błękit pruski lub błękit miedziowy. (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 290. Lico obrazu W altanie w świetle UV. Widoczne punktowania kitów. Doszycie do środkowej części obrazu dwa pasy płótna nie są werniksowane (fot. A. Cupa)



Fot. 291. Lico obrazu W altanie w technice fałszywych kolorów. Żółcienie uległy zamianie w biel, co świadczy o dominacji żółcieni chromianowych i kadmowych we fragmentach wykonanych żółtą farbą. Partie opracowane zielenią uległy zamianie w barwę niebieską, co potwierdza obecność cynobru zielonego. Niektóre plamy brązowe, szczególnie w partii ziemi, zmieniły się w kolor o zielonkawym odcieniu, co świadczy o zastosowaniu pigmentów żelazowych. Czerwienie natomiast zamieniły się na kolor żółtozielony, wskazujący na obecność cynobru w mieszaninie z innymi pigmentami, np. czernią (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



250

Fot. 292, 293. Rentgenogram obrazu *W altanie* oraz rysunek, na którym za pomocą czerwonych linii przedstawiono miejsca zmian kompozycyjnych wprowadzonych przez artystę (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki) (rys. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 294. Odwrocie obrazu *W altanie*. Widoczne oryginalne krosna oraz zabrudzenia i zaplamienia odwrocia (fot. A. Cupa)

Pan w czerwonym fraku (Przed altaną)

Właściciel: Muzeum Sztuki w Łodzi

Nr inwentarzowy: MS/SP/M/39

Czas powstania: lata 1876–1880

Wymiary: 131 × 67,5 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 295. Pan w czerwonym fraku (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Pan w czerwonym fraku należy do cyklu *W altanie*, wykonanego w latach 1876–1879. Obraz jest fragmentem niezachowanej, pociętej przez Aleksandra Gierymskiego pierwszej wersji kompozycji. Jest przykładem fascynacji artysty światłem plenerowym i jego wpływem na kolor. Obraz został zakupiony do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi w Salonie Sztuki Abe Gutnajera w 1936 roku⁷.

⁷ Starzyński 1938, s. 23; Witkiewicz 1950, s. 25–26; Starzyński i in. 1951, s. 17, 18, 27; Bogucki 1959, s. 190, 197, 212, 227; Zrębowicz 1957, s. 39, 68–69; Dobrowolski 1960, s. 130; Starzyński 1967, s. 16, 17, 45; Karty inwentarzowe Muzeum Sztuki w Łodzi 1975.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz był konserwowany, o czym świadczy dublaż podobrazia oraz drobne punktowania widoczne w obrębie warstwy malarskiej w świetle UV (fot. 302).

Stan zachowania

Na licu widoczne są szwy złączeń doszytych przez artystę fragmentów płótna. Stan zachowania warstwy malarskiej jest zły. Lico pokrywają liczne wtórne pęknięcia grubej warstwy farby. Ich szerokość sięga 2 mm. Miejscowo występują spękania koliste (fot. 306). W miejscach spękań oraz styku poszczególnych fragmentów kompozycji widoczne są odpryski warstwy malarskiej wraz z gruntem. W partiach zieleni warstwa malarska jest zbąblowacona. W partiach opracowanych ciemnymi kolorami występują drobne rozejścia farby (wcześnie spękania płomykowe).

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie:

- kartka wypełniona atramentem o treści: 95
- Na krosnach:
 - fragment kartki drukowanej o treści: ...artkę tę należy przykleić na eksponacie
 - kartka drukowana wypełniona atramentem, uszkodzona, o treści: nr 5639/nazwisko autora A. Gierymski/Tytuł pod altaną/cena TZZZ/Salon Sztuki i Antykwariat/Abe Gutnajer/Warszawa, Mazowiecka 11
 - kartka biała z liliowym drukowanym rysunkiem i czarnymi literami u góry o treści: e d, u dołu o treści: 9943, napis o treści: Merci Visitate, wokół głowy napis o treści: Dogana Italiana
 - kartka wypełniona atramentem o treści: 44
 - kartka drukowana o treści: Miejskie Muzeum Historii i Sztuki i nr wypełniony niebieską kredką o treści: 68
 - dwie nalepki Muzeum jedna na drugiej o treści: Miejskie Muzeum Sztuki w Łodzi/Autor Gierymski Aleksander/tytuł Pan w czerwonym fraku/rozmiar 131 × 67,5 Nr 174
 - kartka własnościowa Muzeum Sztuki w Łodzi z nowym numerem inw. MS/SP/M/39

Budowa techniczna obrazu

Podobrazie składa się z czterech zszytych ze sobą części płócien fabrycznych. Środkowa część obrazu wykonana została na podobraziu, analogicznym do opisanych powyżej studiów. Składa się ono z rzadkiego płótna Inianego, o gęstości liniowej nitek 16 o × 14 w w cm². Splot płótna jest prosty. Nitki są okrągłe, mają słaby skręt w kierunku Z. Płótno użyte jest wzdłuż wątku. Zaprawa pokrywająca ten fragment obrazu uzyskana została z mieszaniny bieli ołowiowej i kredy w spoiwie emulsyjnym (olej, klej glutynowy). Do wyciętego fragmentu z dwóch stron artysta dokleił lub doszył dwa pasy płótna: od lewej pas o szerokości 19,5 cm, od prawej o szerokości 2 cm. Ponadto do lewego pasa od góry doklejony został kolejny fragment płótna o wysokości 32 cm. Tak skomplikowana konstrukcja podobrazia pomimo dublażu widoczna jest na licu w miejscu styków poszczególnych jej elementów (fot. 24, 28). Obraz jest zdublowany i rozpięty na krosnach, prawdopodobnie oryginalnych. Krosna, łączone na czop środkowy, mają po dwa kliny w narożniku oraz poprzeczkę. Ich listwy są szerokie na 6,5 cm i grube na 2,2 cm. Gwoździe wbite są w jednej linii co 3,5–4 do 5 cm.

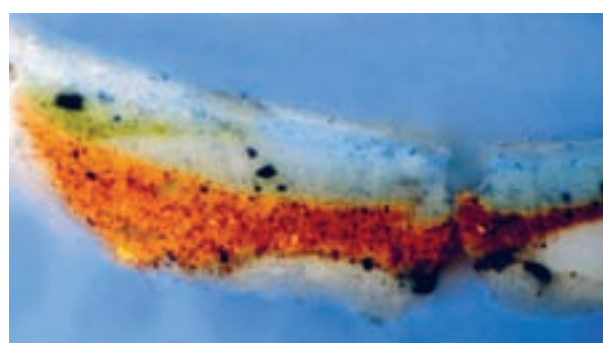
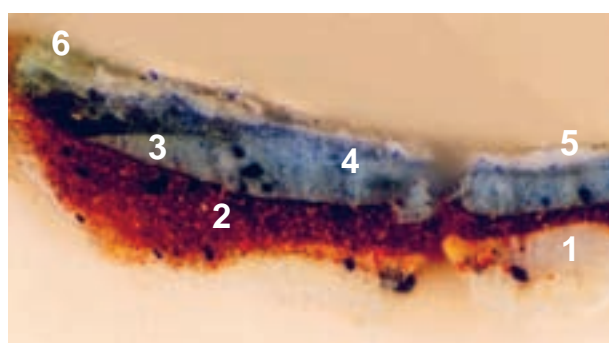
Środkowa część kompozycji jest malowana bardzo grubo, sprawia wrażenie ulepionej z niezliczonych ilości warstw gęstej farby. Fragment ten przemalowywany był przez artystę wielokrotnie. Faktura w wielu miejscach jest niezgodna z przedstawieniem (fot. 305). Doskonale obrazuje to rentgenogram tej pracy, na którym uwidoczniły się różnice pomiędzy opracowaniem prawej części kompozycji a doszytym po lewej stronie pasem płótna, który artysta wykonał dużo cienie (fot. 301). Warstwa malarska w środkowej części pracy sprawia wrażenie sprasowanej i spłaszczonej. W obrębie tej partii kompozycji widoczne są miejsca, w których widać jakby odcisnięte linie papilarne dłoni, być może mokrą jeszcze warstwę malarską artysta ubijał dosłownie rękami.

Dukt pędzla w obrębie obrazu jest bardzo swobodny, nie zawsze jednak prowadzony jest po formie. Artysta operuje farbą w zróżnicowany sposób. Istnieją partie malowane kryjąco, przecierką wykonaną przy użyciu półsuchego pędzla, a także bogate laserunki. Gierymski obraz ten wykonał płamą, płasko zakończonym pędzlem. Jedynie nad głową postaci w sposobie opracowania liści, a szczególnie blików światła widoczne są mechaniczne i ostre dotknięcia białej (biel ołowiowa i cynkowa) i żółtej farby (żółcień kadmowa, chromowa, siena), wykonane przez Gierymskiego cienkim narzędziem. Swobodny dukt nie nadaje jednak obrazowi wrażenia lekkiego, wręcz przeciwnie, z przesadą zbudowana faktura powoduje, że obraz wydaje się masywny i ciężki. Ponadto jej znaczna grubość i sztywność przyczyniła się do powstania spękań warstwy malarskiej. Spękania te mają ostre brzegi, są szerokie na 2 mm i głębokie do płótna.

Paleta farb zastosowana przez artystę w tej pracy jest bardzo rozbudowana. Składa się ona z kilkunastu pigmentów. Farby użyte przez Gierymskiego do wykonania tej kompozycji nie różnią się zasadniczo od tych zidentyfikowanych w szkicach. Analiza przekrojów warstw malarskich nie wykazała stosowania mieszanin o większej liczbie niż cztery pigmenty w jednym kolorze. I tak np. w opracowaniu czerwonego fraka zidentyfikowano cynober, czerwień organiczną, odrobinę żółcień chromowej i czerni kostnej. Jaśniejsze – oranżowe jego odcienie artysta uzyskał, mieszając cynober, biel ołowiową, żółcień chromową i odrobinę czerni kostnej. W innych fragmentach wykonanych czerwieniami zidentyfikowano jedynie cynober i żółcień chromową lub kadmową. W ciemniejszych odcieniach czerwieni występują dodatkowo czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu i czerni kostna. Żółte plamy barw widoczne w obrębie pejzażu artysta uzyskał, stosując czystą żółcień chromową lub mieszając ten pigment z bielą ołowiową. W najjaśniejszych odcieniach żółcień zidentyfikowano biel ołowiową, żółcień chromową, biel cynkową i śladowe ilości czerni kostnej i cynobru. We fragmentach opracowanych kolorem niebieskim artysta zastosował ultramarynę, błękit organiczny i biel ołowiową. Chłodne odcienie tego koloru Gierymski otrzymał z mieszaniny czerni kostnej, bieli ołowiowej i czerni żelazowej. W innych, cieplejszych partiach błękitu zidentyfikowano błękity miedziowe, a w chłodniejszych błękit kobaltowy. Najbardziej złożony skład wykazują zielenie. Artysta w obrazie tym stosował cynobry zielone w mieszaninie z innymi pigmentami lub kolor ten otrzymywał, mieszając czerni kostną z żółcienią chromową lub ugiem. W partiach brązów występuje ponadto czysta umbra lub w mieszaninie z czernią kostną i żółcienią. Wyniki badań próbek warstw malarskich potwierdzają fotografię obrazu w technice *fałszywych kolorów* (fot. 303, 304). W kolorowej podczerwieni fragmentu tego obrazu kolor niebieski nie uległ zasadniczej zmianie, co świadczy o zastosowaniu prawdopodobnie błękitu organicznego, pruskiego lub miedziowego. Czerwony kolor fraka zamienił się w zielonożółty, co z kolei wskazuje na zastosowanie cynobru w mieszaninie z czernią.

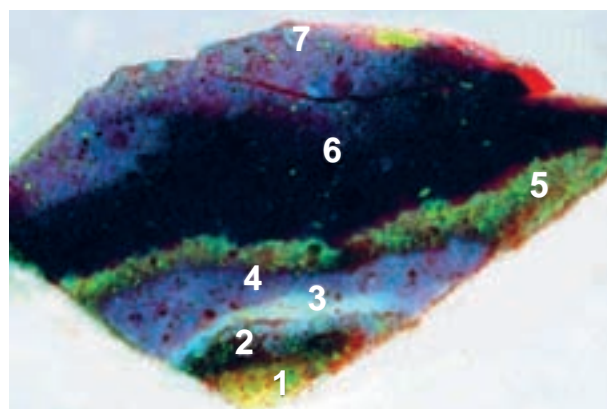
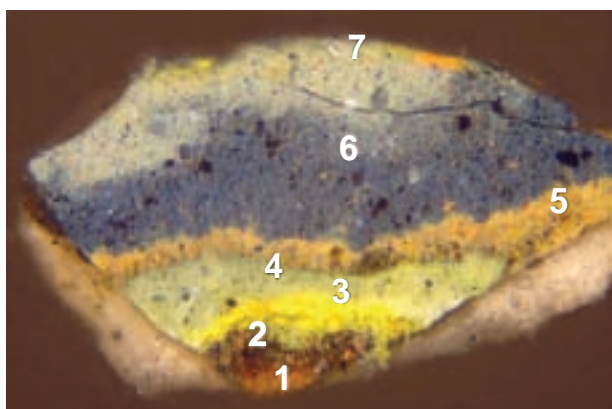
Obraz wykonany został farbą o spoiwie olejnym, jednak analizy składu próbek warstw malarskich wykazały także obecność żywic. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy artysta stosował medium olejno-żywiczne w typie *Copal en pâte*, czy żywica zawarta w próbkach pochodzi od werniksów czy laserunków, których obecność obserwowano na przekrojach warstw barwnych i które mogły zostać wprowadzone do warstwy malarskiej na różnych etapach pracy nad obrazem (fot. 296, 297).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		klej glutynowy, klej skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), kreda (Ca CO_3)	M, XRF, SEM-EDS	klej glutynowy, olej	M
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel cynkowa (ZnO), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), siena ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), błękit pruski ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$) z siarczanem baru jako wypełniaczem (BaSO_4)(?), błękit miedziowy bliżej nieokreślony, błękit organiczny na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$)(?), cynober (HgS), czerwień organiczna na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), minia (Pb_3O_4), cynober zielony składający się z błękitu pruskiego ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ z żółcieniem chromianową (PbCrO_4) i bielą barytową (BaSO_4) jako wypełniaczem, zieleń chromowa (Cr_2O_3)(?), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)(?), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), czerń żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{FeO}$), kreda (Ca CO_3)	M, XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV	olej schnący i mieszanina dwóch żywic	M, FTIR, GC, UV
Werniks	–	–	–	–

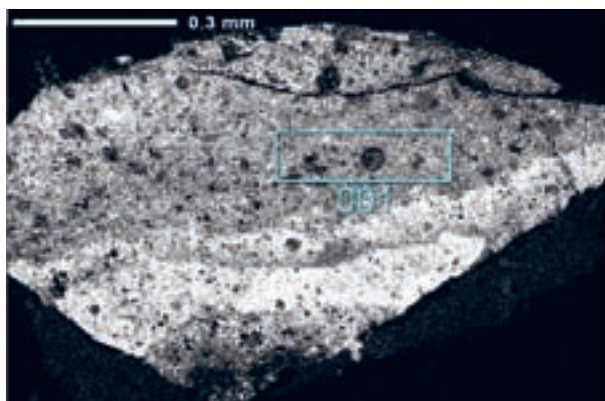


Fot. 296, 297. Przekrój poprzeczny próbki jasnego błękitu z obrazu Pan w czerwonym fraku. Zdjęcie w świetle VIS i UV:

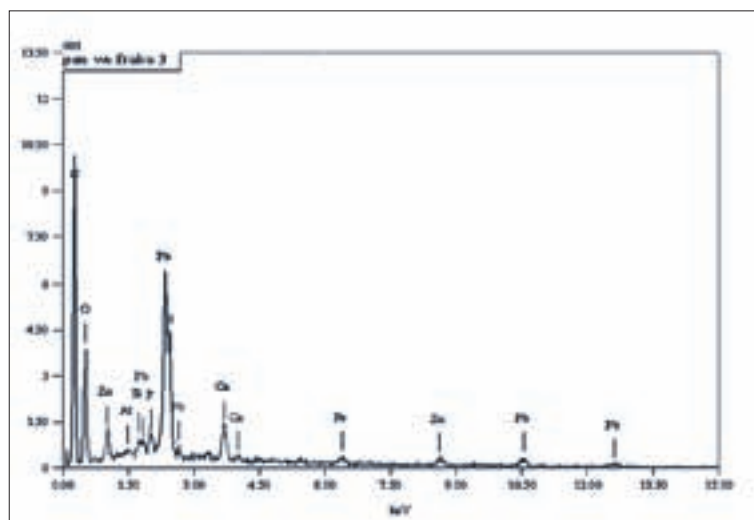
1. Warstwa biała: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), czerń kostna.
 2. Warstwa czerwona: cynober (HgS), czerwień organiczna, żółcień chromowa (PbCrO_4), czerń kostna.
 3. Werniks.
 4. Warstwa błękitna: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit organiczny, niewielki dodatek zieleni chromowej (Cr_2O_3)(?).
 5. Warstwa biała: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$).
 6. Werniks.
- (fot. Z. Rozłucka)



Fot. 298, 299. Przekrój poprzeczny próbki jasnej żółcieni z obrazu Pan w czerwonym fraku. Zdjęcie w świetle VIS i CIR. Widoczne wielowarstwowe opracowanie malarskie wykonane mokre w mokre. (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

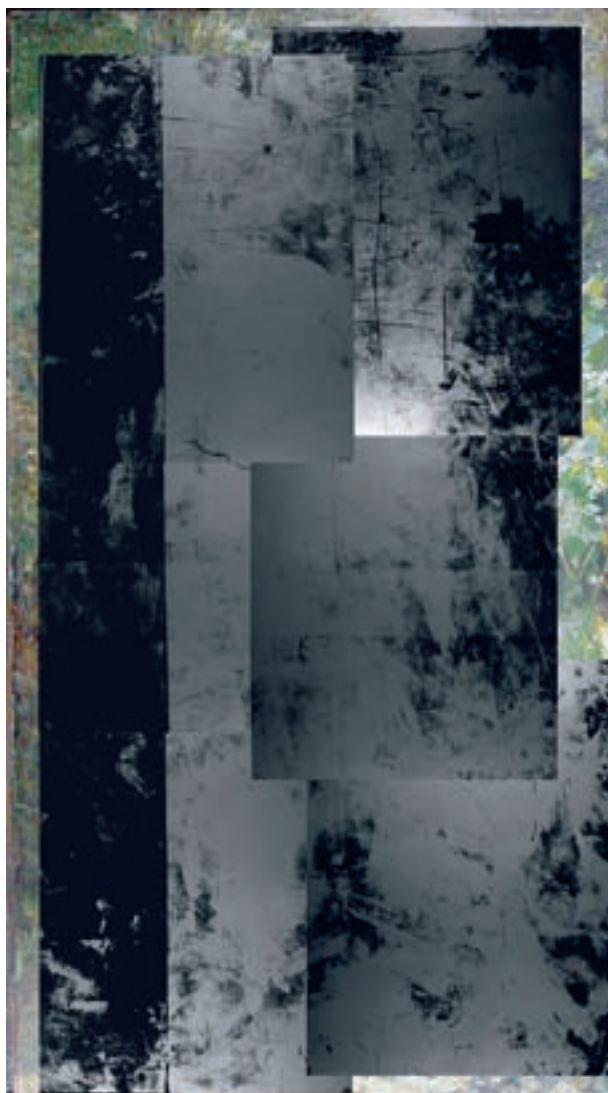


Fot. 300. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki jasnej żółcieni z obrazu Pan w czerwonym fraku. Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy. Jest to warstwa oznaczona nr 6, w kolorze szaroniebieskim (fot. M. Wróbel)



Wyk. 10. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki jasnej żółcieni z obrazu Pan w czerwonym fraku.

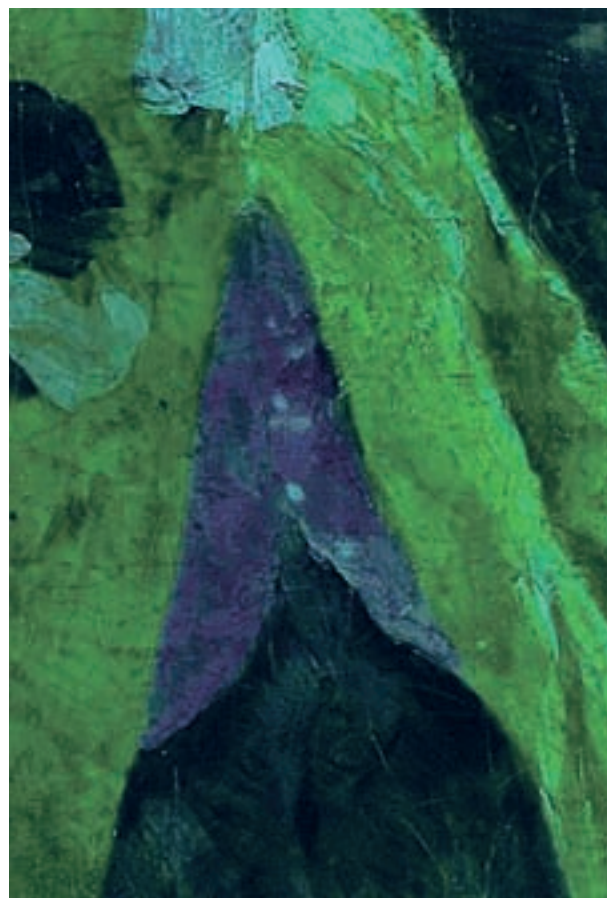
1. Warstwa czerwona: cynober (HgS), żółcień chromowa (PbCrO_4).
2. Warstwa ciemnoczerwona: cynober (HgS), czerwień organiczna na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$).
3. Warstwa żółta: żółcień chromowa (PbCrO_4), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$).
4. Warstwa zielona: czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), żółcień chromowa (PbCrO_4).
5. Warstwa oranżowa: cynober (HgS), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), żółcień chromowa (PbCrO_4).
6. Warstwa szaroniebieska: czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), czerń żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{FeO}$).
7. Warstwa jasnożółta: czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółcień chromowa (PbCrO_4), cynober (HgS), biel cynkowa (ZnO), kreda (CaCO_3) jako wypełniacz(?).



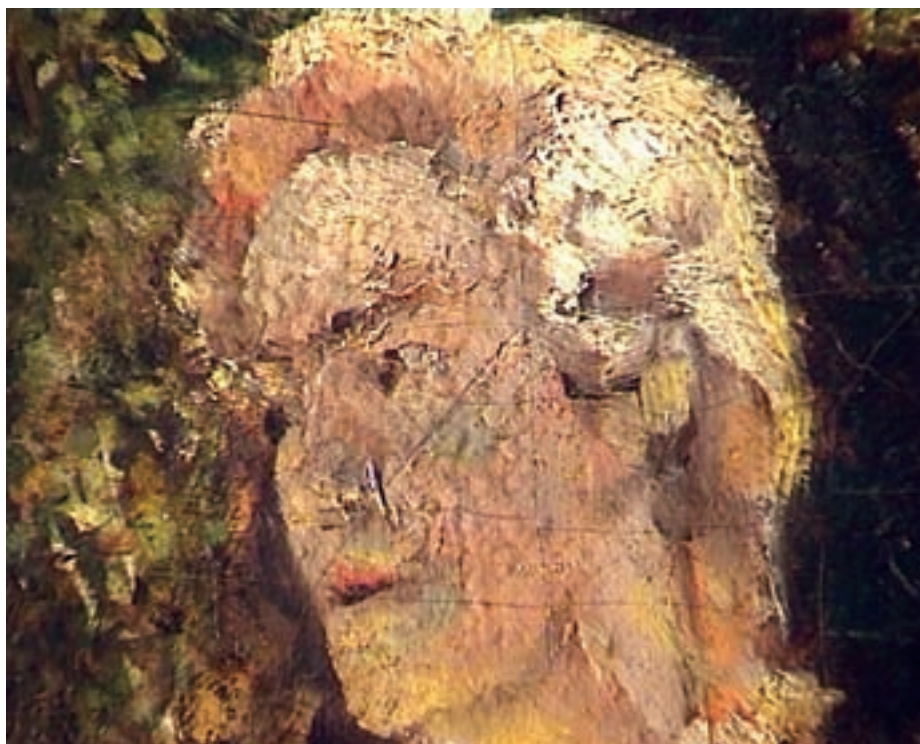
Fot. 301. Rentgenogram fragmentu obrazu Pan w czerwonym fraku, ukazujący różnice pomiędzy opracowaniem prawej części kompozycji a doszycym po lewej stronie pasem płótna. Fragment oryginalny wykonany został grubo, natomiast doszycy pas artysta opracował dużo cieniej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 302. Lico obrazu Pan w czerwonym fraku w świetle UV. Widoczne punktowania kitów pochodzące z różnych okresów (fot. A. Cupa)



Fot. 303, 304. Fragment obrazu Pan w czerwonym fraku w świetle widzialnym i w technice fałszywych kolorów. Kolor niebieski w kolorowej podczerwieni nie uległ zasadniczej zmianie, co świadczy o zastosowaniu prawdopodobnie błękitu organicznego, pruskiego lub miedziowego. Czerwony kolor fraka zamienił się w zielonożółty, co z kolei wskazuje na zastosowanie cynobru w mieszaninie z czernią (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



258

Fot. 305. Fragment obrazu Pan w czerwonym fraku w świetle skośnym. Wyraźnie widoczna nienaturalnie rozbudowana faktura obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 306. Fragment obrazu Pan w czerwonym fraku w świetle skośnym. Widoczny sposób prowadzenia pędzla oraz ślimakowate spękanie warstwy malarskiej powstałe prawdopodobnie w wyniku urazu mechanicznego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

WARSZAWA
1879-1888

Dama rokokowa

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK IIa-615

Czas powstania: 1881 rok

Wymiary: 33 × 25,5 cm

Sygnatura: w prawym górnym narożniku – *A. Gierymski/81* (fot. 171)



Fot. 307. Dama rokokowa (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz powstał w Warszawie w 1881 roku. Jest jednym ze studiów do drugiej wersji kompozycji *W altanie*. Do zbiorów muzealnych trafił jako dar Teodora i Zeneidy Duninów w 1909 roku¹.

Zabiegi konserwatorskie

Nie przeprowadzano.

¹ Starzyński i in. 1951, s. 17, 18, 28; Bogucki 1959, s. 220; Blak i in. 2002, s. 80.

Stan zachowania

Stan zachowania podobrazia, zaprawy i warstwy malarskiej jest dobry.

Pieczątki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- Napis w centrum deski wykonany czarną farbą o treści: MNK/IIa-615
- Napis w prawym górnym rogu wykonany czarną farbą o treści: M.N.K./II/42/N.1. i przekreślony napis o treści: 102.251

Budowa techniczna obrazu

Portret damy Aleksander Gierymski namalował na podobraziu drewnianym, wykonanym z drewna egzotycznego, o grubości 0,5 cm. Pokryte jest ono cienką, prawdopodobnie fabryczną, białą zaprawą o składzie: biel ołowiowa i kreda.

Badania w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku na zaprawie. Analiza przekrojów poprzecznych nie wykazała także obecności brązowych podmalowań, choć nie można wykluczyć ich miejscowego występowania. Obraz ma jednak charakter studyjny. Powstał na drodze co najmniej kilku sesji malarskich, dlatego też jego sposób opracowania jest wielowarstwowy. Artysta wykonał go za pomocą cienkich, kryjących i półkryjących warstw farby, wielokrotnie pokrytych miejscowymi laserunkami. Farbę nakładał z dużą ilością medium żywicznego, szczególnie w partii tła, gdzie można zaobserwować efekt spływania medium. W partii tej występuje całościowe podmalowanie wykonane pomarańczowym kolorem, uzyskanym z mieszaniny cynobru, żółcieni organicznej osadzonej na wodorotlenku glinu i prawdopodobnie minii (fot. 308, 309, wyk. 11). Ostateczny kolor Gierymski otrzymał przez pogłębienie podmalowania ciemnoczerwonym laserunkiem, którego kolor powstał w wyniku zmieszania kraplaku i laserunkowej czerwieni syntetycznej, osadzonych na wodorotlenku glinu i prawdopodobnie siarczanie baru, zmieszanych z ultramaryną, czernią roślinną i kostną.

Bardzo subtelnie wykonana została twarz kobiety. Najgłębsze cienie artysta opracował ciepłą, oranżowo-brązową farbą. Półtony są chłodne, w szarym odcieniu. Gierymski wmalował je delikatnie, bez pozostawiania śladów pędzla, narzędziem o miękkim włosiu. Światła wprowadził cieplejszym kolorem karnacyjnym. Twarz malowana jest bardzo cienko, dekolt nieco grubiej. W tej partii obrazu widoczne są impasty, poprawki autorskie, a także dukt pędzla. Partie cieni ostatecznie artysta pogłębił i ocieplił laserunkami. Pukle włosów wymodelował na ogólnym brązowym podmalowaniu. Farba tej partii obrazu wprowadzana była zarówno kryjąco, jak i za pomocą muśnięć półsuchego pędzla. Artysta na końcu opracował kryjąco światła oraz wprowadził scalające laserunki i refleksy barw.

Suknia kobiety malowana jest inaczej. W partii koronek ma ona wyraźną fakturę. W tym fragmencie widoczne są także korekty autorskie. W wykonaniu tej części obrazu artysta posłużył się zarówno opracowaniem laserunkowym, jak i gęstą kryjącą farbą, wprowadzaną za pomocą muśnięć półsuchego pędzla. Partie cieni laserowane są mieszaniną ultramaryny, czerwieni organicznej, czerni kostnej, co doskonale dokumentuje fotografia lica obrazu w kolorowej podczerwieni (fot. 313). Na zdjęciu lica obrazu w tej technice ciemny kolor czerwieni sukni kobiety uległ zamianie na kolor oranżowo-żółty, co potwierdza obecność czerwieni organicznej. Partie obrazu wykonane kolorem niebieskim w kolorowej podczerwieni mają kolor o czerwonym odcieniu, w najciemniejszych fragmentach zamieniły się w kolor błękitnawy, co świadczy o dominacji ultramaryny w mieszaninie z czernią. Cała suknia wykonana jest swobodnie i impresyjnie. Wykończona została rysunkowo opracowanym detalem koronki.

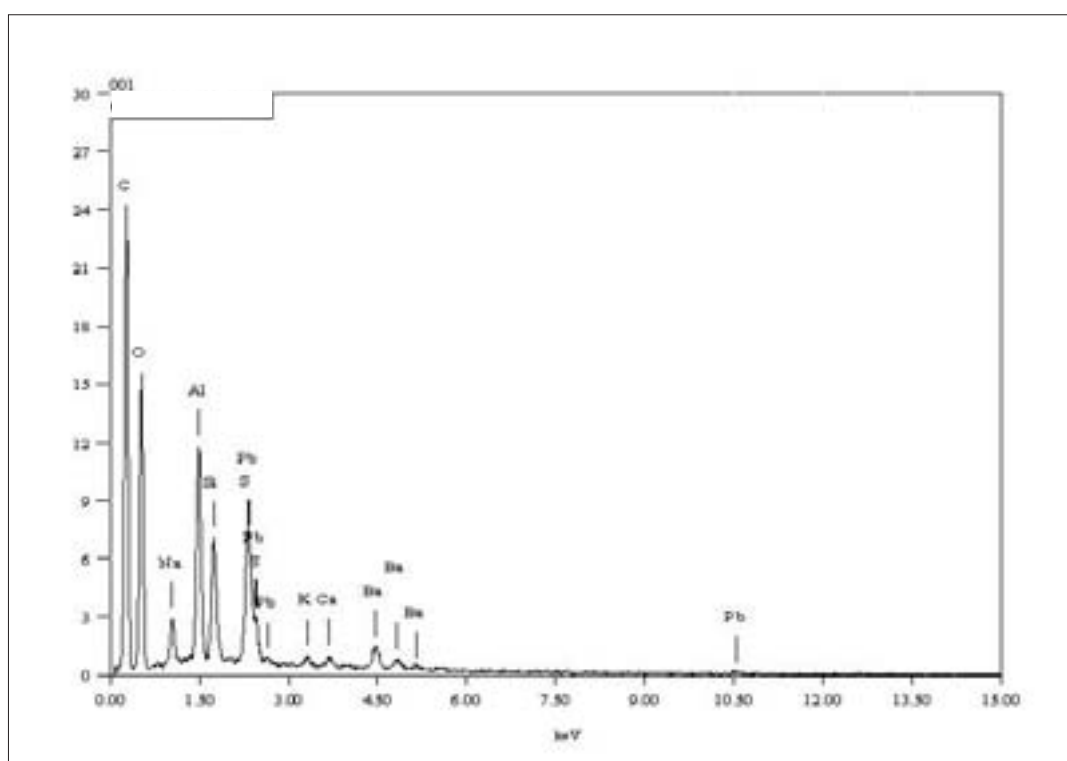
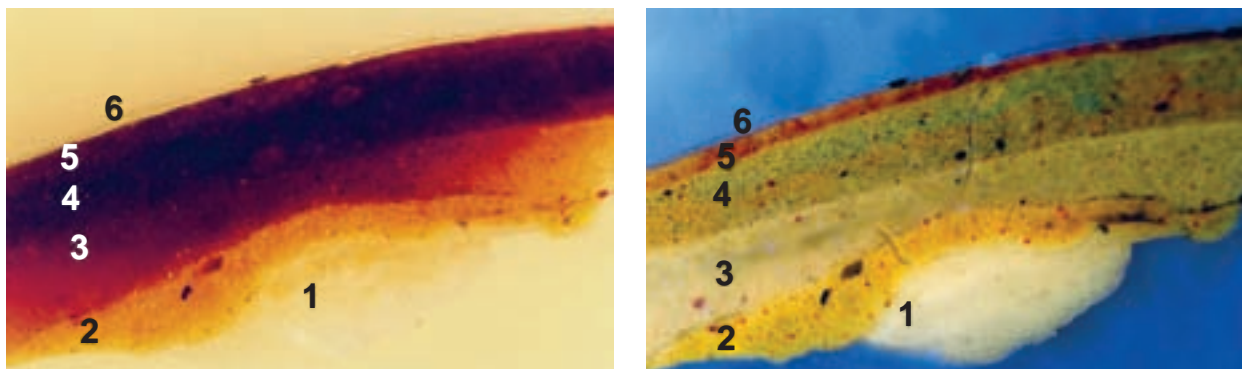
Obraz w wyniku zastosowania dużych ilości medium olejno-żywicznego ma emaliowy charakter. Malatura sprawia wrażenie trójwymiarowej. W obrębie warstwy malarskiej można wyodrębnić różne sposoby opracowania malarskiego. Artysta posłużył się zarówno gęstą farbą, wprowadzoną półsuchym pędzlem, jak i laserunkami. Stosował także śmiałe uderzenia pędzla w partii sukni oraz wygładzony dukt w partii twarzy.

Koncepcja obrazu ulegała zmianie, co obrazują reflektogramy i zdjęcia w ultrafiolecie, jak i bliskiej podczerwieni (fot. 310–312, 314). Postać kobiety i jej twarz zostały przesunięte przez artystę w trakcie malowania. Po zawerniksowaniu obrazu artysta przyciemnił fragment kapelusza (fot. 314).

W porównaniu z innymi studiami artysty do obrazu *W altanie* ten jest wystudiowany i opracowany bardzo szczegółowo. Wyróżnia go wprowadzanie poszczególnych kolorów w cienkich półkryjących i laserunkowych warstwach.

Sygnatura jest autorska (fot. 171). Powstała w tym samym czasie co reszta kompozycji.

Warstw technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	–			–
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–			
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M	–	–
Rysunek	–	–	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), cynober (HgS), minia (Pb_3O_4)(?), czerwienie organiczne oparte na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) i być może siarczanie baru (BaSO_4) – najprawdopodobniej mazzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>) oraz barwnik syntetyczny o strukturze cząstki zbliżonej do Fast Red AV CI 15620 czy Skarlet for silk CI 15635, żółcień organiczna na wodorotlenku glinu (barwnik żółty z grupy flawonoidów), żółcień kadmowa (CdS), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), brązowe tlenki żelaza (Fe_2O_3), czerwień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), czerń roślinna (głównie C), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)	XRF, SEM-EDS, HPLC, M, CIR, UV	olej lniany, żywica	FTIR, M, GC, UV
Werniks	–	–	–	–



Fot. 308, 309, wyk. 11. Przekrój poprzeczny próbki ciemnego fioletu z obrazu Dama rokokowa. Zdjęcie w świetle VIS i UV oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z warstwy nr 4: C, O, Al, Pb, Na, Si, Ba, Ca, K, S. (fot. Z. Rozłucka)

1. Warstwa biała: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), kreda ($CaCO_3$).
2. Warstwa żółta: żółcień organiczna na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$), cynober (HgS), minia (Pb_3O_4) (?), czerń roślinna (głównie C).
3. Warstwa czerwona: czerwień organiczna na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$).
4. Warstwa granatowa: czerwień organiczna na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$), czerwień organiczna na siarczanie baru ($BaSO_4$), ultramaryna ($Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$), czerń roślinna (głównie C), niewielki dodatek czerni kostnej (głównie $Ca_3(PO_4)_2$).
5. Warstwa czerwona: cynober (HgS), czerwień organiczna na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$).
6. Werniks.



Fot. 310. Lico obrazu Dama rokokowa w reflektografii w UV. Widoczne poprawki autorskie w obrębie kapelusza, wprowadzone po wyschnięciu obrazu (fot. A. Cupa)



Fot. 311 i 312. Fragment obrazu Dama rokokowa w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne poprawki autorskie w opracowaniu twarzy kobiety (fot. A. Cupa)



266

Fot. 313. Fotografia obrazu Dama rokokowa w technice fałszywych kolorów. Ciemny kolor czerwieni sukni kobiety uległ zamianie na kolor oranżowo-żółty, co świadczy o obecności czerwieni organicznej. Partie obrazu wykonane kolorem niebieskim w tej technice mają kolor o czerwonym odcieniu, w najciemniejszych fragmentach zamieniły się w kolor błękitnawy, co świadczy o dominacji ultramaryny w mieszaninie z czernią (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 314. Dama rokokowa w świetle UV. Widoczne poprawki autorskie w partii kapelusza, wprowadzone po zawernikowaniu obrazu (fot. P. Frączek)

Paź florencki

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK IIa 453

Czas powstania: 1884 rok

Wymiary: 27,5 × 20,5 cm

Sygnatura: w lewym górnym narożniku – A. Gierymski/84 (fot. 179)



Fot. 315. Paź florencki (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Paź florencki należy do cyklu obrazów związanych z dwoma zachowanymi kompozycjami pt. *Sjesta włoska* (MNW, MŚK). W obrazie tym, podobnie jak w *Sjście*, widoczne są wpływy i inspiracje sztuką muzealną, szczególnie malarstwem Tycjana i Tintoretta. Spośród obrazów artysty jest to najpóźniej powstałe studium związane z tą tematyką.

Obraz do zbiorów muzeum przekazany został w 1922 roku jako zapis Marii Dembowskiej².

² Starzyński i in. 1951, s. 20; Bogucki 1959, s. 219; Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej wieku XIX 1963, s. 81; Starzyński 1967, s. 15; Blak i in. 2002, s. 81.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz jest zdublowany prawdopodobnie na klajster.

Stan zachowania

Podobrazie płócienne jest kruche. Zaprawa ma słabą adhezję do podłoża. Warstwa malarska jest spękana. Spękania wtórne są ostro zakończone, głębokie do płótna. Osiągają szerokość 1 mm. Układają się one w poziome linie i fale. Taki układ spękań odpowiada sposobowi zamocowania podobrazia do krosien. Występują one w miejscach wbicia gwoździ.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie:

- napis czarną farbą o treści: M.N. Kraków/N.I. (i przekreślony numer) 74994/IIa-453
- napis czarną farbą o treści: MNK/II/50

Na krośnie:

- napis ołówkiem o treści: 19.
- napis czarną farbą o treści: N.I.7944
- naklejka o treści: S
- naklejka o treści: S/1977
- naklejka własnościowa Muzeum Narodowego w Krakowie o częściowo czytelnej treści: Własność/Muzeum Narodowe/w Krakowie/Gieryski Aleksander/Paż florencki/N.I.7944/...9887...Dembowskiej

268

Budowa techniczna obrazu

Obraz ten artysta wykonał na płótnie lnianym o splocie prostym. Nitki są okrągłe, cienkie, słabo skręcone w kierunku Z. Przeklejenie jest dwuskładnikowe – skrobiowo-glutynowe. Zaprawa jest szara. Składa się z bieli ołowiowej, bieli barytowej oraz kredy. Dodatkiem barwiącym jest czerń roślinna. Zaprawa założona jest z pędzla w jednej warstwie. Płótno rozpięte jest na krosnach, prawdopodobnie oryginalnych, łączonych na czop środkowy. Są one lekko fazowane. Szerokość ich listew wynosi od 3,2 do 3,5 cm, grubość 1,1 cm. Mają one po dwa klipy w narożnikach.

Warstwa malarska jest gruba. Analiza przekrojów poprzecznych próbek pobranych z obrazu wykazuje wielokrotne nawarstwianie kolorów (fot. 316). Zdjęcie rentgenowskie zdradza przyczyny tej geologicznej budowy. *Paż...* namalowany został prawdopodobnie na fragmencie innego obrazu, być może pejzażu (fot. 323). Środkowa część pierwotnej kompozycji opracowana była prawdopodobnie również fakturowo, dlatego wydłużony w górę format *Pazia...* wymagał wyrównania poziomów warstwy malarskiej. Zostało to wykonane prawdopodobnie za pomocą gęstej masy farby, zakładanej być może początkowo szpachlą. Faktura tego fragmentu różni się wyraźnie od pozostałej części kompozycji. Materia malatury sprawia wyraźnie ulepionej, ściśniętej i ubitej. W wielu miejscach nie pokrywa się ona z aktualnym przedstawieniem. Ten nienaturalnie gruby sposób wykonania był przyczyną powstania spękań warstwy malarskiej, których rysunek przybiera postać poziomych linii i fal. Taki kształt krakelur może wskazywać także na zbyt mocne naciągnięcie płótna na krosno.

Pomimo znacznej grubości warstw farby artysta starał się zachować klasyczny sposób budowania obrazu. Polegał on na opracowaniu światła kryjąco, a cieni laserunkowo. Twarz w półtonach wykonana jest chłodnym szarym kolorem, który nakładany był półkryjąco. Światła są różowe i kryjące. Cienie opracowane są laserunkowo. Włosy artysta wstępnie podmalował brązem, następnie lekko rozjaśnił złamaną żółcią, miejscowo także szarością. Kolejnym krokiem było scalenie i laserunkowe przyciemnienie kompozycji. Kaftan malowany jest szerokimi pociągnięciami pędzla. Dukt w tej partii obrazu jest swobodny, lecz zgodny z przedstawianą formą. Półtony są zielonkawe, cienie brązowe. Sposób operowania kolorem jest różny

w różnych fragmentach kompozycji. W jej obrębie są partie opracowane kryjąco, za pomocą muśnięć wmalowanych przy użyciu półsuchego pędzla, a także laserunkowo. Pomimo tak rozbudowanej faktury kompozycja malarska sprawia wrażenie lekkiej i nieprzemęczonej. W obrazie tym zwraca uwagę występujący kontrast pomiędzy subtelnym opracowaniem malarskim postaci z wewnętrzną wielowarstwową strukturą materii malarskiej.

Paleta pigmentów jest szeroka, podobnie jak w pracach pochodzących z okresu poprzedniego. Ich duża różnorodność może wynikać także z faktu istnienia pod spodem innej kompozycji. W warstwie malarskiej zidentyfikowano trzy rodzaje żółcieni, dwa czerni, dwa czerwieni, błękitów i bieli. W sposobie mieszania barw na paletce nie zaobserwowano żadnego schematu. Artysta konkretne kolory uzyskuje raz z prostych mieszanin pigmentów, raz z bardzo złożonych. I tak kolor optycznie żółty w pracy tej uzyskał z mieszanin żółcieni chromowej i kadmowej z niewielkimi dodatkami czerni, cynobru oraz brązów żelazowych lub w innych fragmentach pracy z żółcieni chromowej, kadmowej, ultramaryny i niewielkiego dodatku cynobru. Kolor zielony w spodnich warstwach uzyskany został z mieszanin żółcieni chromowej i kadmowej, błękitu miedziowego i ultramaryny lub żółcieni chromowej, ultramaryny, czerni i brązu organicznego. Złożony skład mają kolory ciemne, np. brązy. Artysta uzyskiwał je z mieszaniny brązu organicznego, ultramaryny, cynobru, czerni i żółcieni lub brązu organicznego i cynobru. W innych fragmentach obrazu z ultramaryny, czerni i żółcieni lub z cynobru, czerni i sieni ewentualnie z mieszanin żółcieni organicznej, czerwieni organicznej, czerni drobnoziarnistej, umbry, ochry żółtej, cynobru i ultramaryny. W niektórych warstwach technologicznych zidentyfikowano czystą czerwień organiczną. Ciemne odcienie czerwieni artysta otrzymał z mieszaniny czerwieni organicznej, cynobru, czerni kostnej z żółcienią kadmową i bielą cynkową. W szarych kolorach zidentyfikowano biel ołowiową, ultramarynę i czernie. W najciemniejszych partiach zidentyfikowano czerń z żółcienią kadmową.

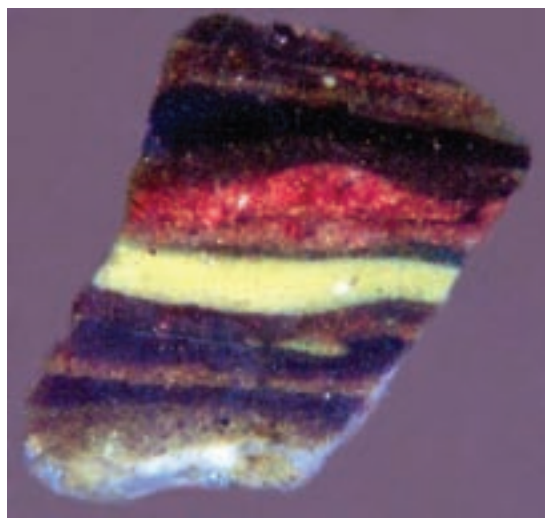
W analizie pigmentowej lica obrazu pomocna okazała się technika *falszywych kolorów* (fot. 321). Na zdjęciu w tej technice kolorystyka obrazu uległa zmianie. Żółcień zamieniła się w biel, co wskazuje na to, że do wykonania żółtego kaftana pazia artysta użył żółcieni chromianowej lub kadmowej. W cieniach kaftana zastosował ultramarynę, która zamieniła się w kolor czerwony. Czerwoną czapkę chłopca Gieryski namalował głównie cynobrem, który w kolorowej podczerwieni zamienił się w kolor żółty. W obrębie rękawów, włosów pazia oraz w cieniach twarzy ponownie zastosowana została ultramaryna, o czym świadczy kolor czerwony.

Badania przekrojów warstw malarskich wykazały obecność spoiwa żywicznego jako dodatku do oleju lnianego (fot. 317–318). Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy artysta używał medium żywiczno-olejnego, czy spoiwo olejne mieszał z np. werniksem żywicznym. Badania przekrojów w świetle UV wykazały, że tego rodzaju spoiwo szczególnie uwidacznia się na przekrojach w warstwach, w których zidentyfikowano występowanie barwników organicznych. Nie można więc wykluczyć, że mogło być ono dodatkiem fabrycznym w wolnoschnących laserunkowych farbach.

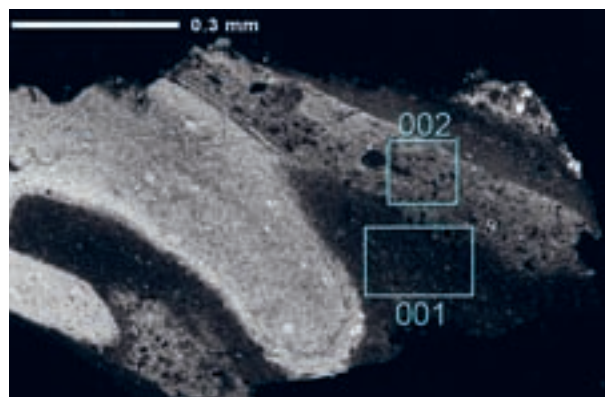
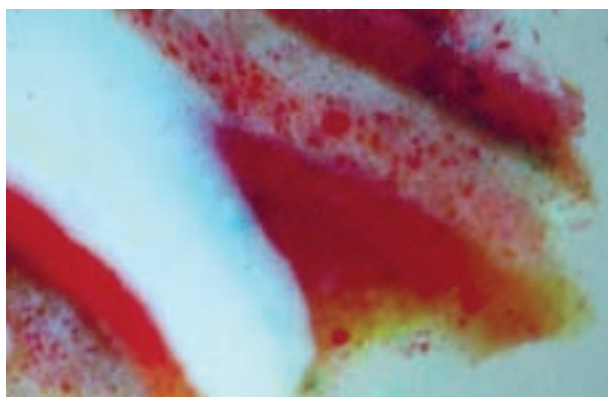
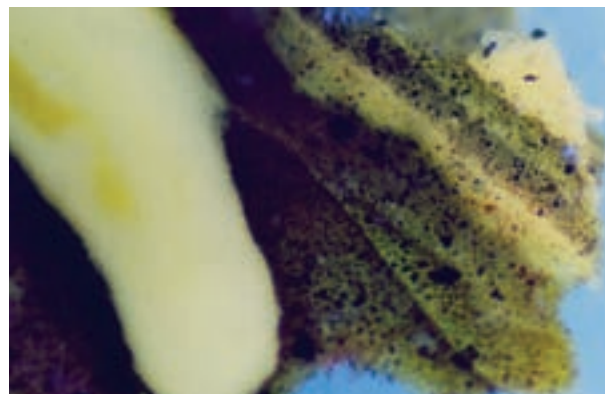
Na licu obrazu widoczny jest wykonany żółtopomarańczową farbą kontur zaznaczający format obrazu (fot. 315). Może to świadczyć o tym, że kompozycja ta została wykonana na jeszcze nie nabitym na krosna płótnie. Zaznaczenie planowanego rozmiaru obrazu potwierdza to przypuszczenie.

Sygnatura jest autorska (fot. 179). Jak wykazały przeprowadzone badania, powstała w tym samym czasie co reszta kompozycji.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		skrobia, klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel barytowa (BaSO_4), kreda (CaCO_3)(?), czerń roślinna (głównie C)	SEM-EDS, M	–	–
Rysunek	–	–	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), czerwień organiczna oparta na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), żółcień organiczna na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), żółcień chromowa (PbCrO_4), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), cynober (HgS), błękit pruski ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$), żółcień kadmowa (CdS), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), błękit miedziowy syntetyczny (Payena?), brąz organiczny – koszenila oraz najprawdopodobniej marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>), a także prawdopodobnie <i>Quercus</i> (bukowate), siena ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)	XRF, SEM-EDS, HPLC, M, RS, CIR, UV	olej lniany i mieszanina dwóch żywic (damary i mastyksu)	FTIR, M, GC-MS, GC, UV
Werniks	–	–	–	–

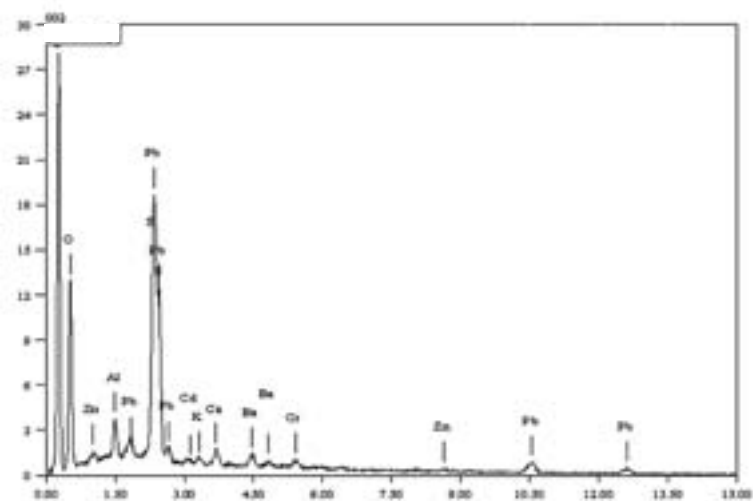
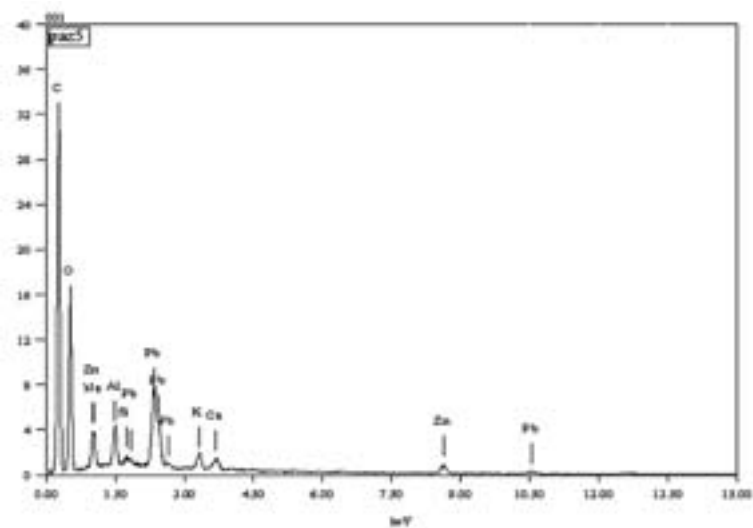


Fot. 316. Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu Paşa florencki. Zdjęcie w świetle VIS. Widoczne wielowarstwowe opracowanie malarskie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

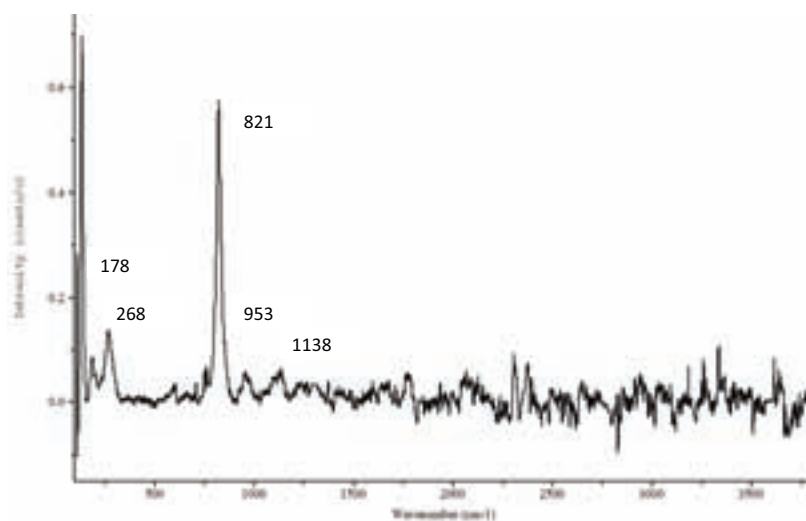


Fot. 317, 318, 319, 320. Przekrój poprzeczny próbki ciemnego brązu z obrazu Paşa florencki. Zdjęcie w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), w CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel). Niebieskimi prostokątami zaznaczono obszar analizy:

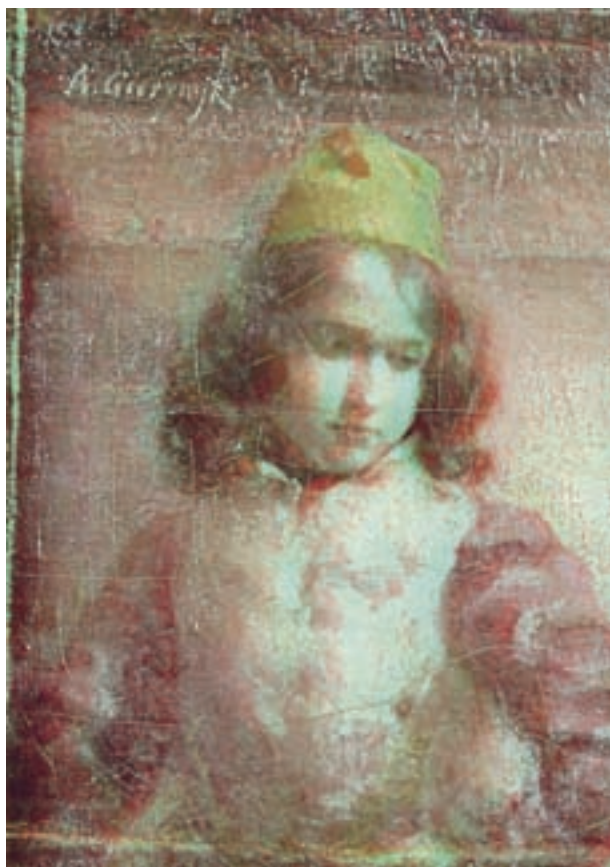
W skład próbki wchodzi: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{HO})_2$), żółcień kadmowa (CdS), żółcień chromowa (PbCrO_4) z bielą barytową (BaSO_4) jako wypełniaczem, czerń roślinna (głównie C), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit miedziowy syntetyczny, barwniki organiczne – koszenila oraz najprawdopodobniej marzanna barwierska (*Rubia tinctorum*), a także Rhamnaceae (któryś z szakłaków lub kruszyn). W miejscach występowania barwników organicznych identyfikowano także związki cynku, które najprawdopodobniej są środkiem sykatywującym, dodanym do farby przez producenta.



Wyk. 12, 13. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego brązu z obrazu Paż florencki, z warstwy brązowej nr 001: C, O, Al, Pb, Na, Si, Ca, Zn; z warstwy ciemnożółtej nr 002: C, O, Pb, Zn, Al, Cd, K, Ca, Ba, Cr, S.



Wyk. 14. Widmo ramanowskie próbki zieleni z obrazu Paż florencki, uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 821 cm^{-1} pochodzi od żółceni chromowej

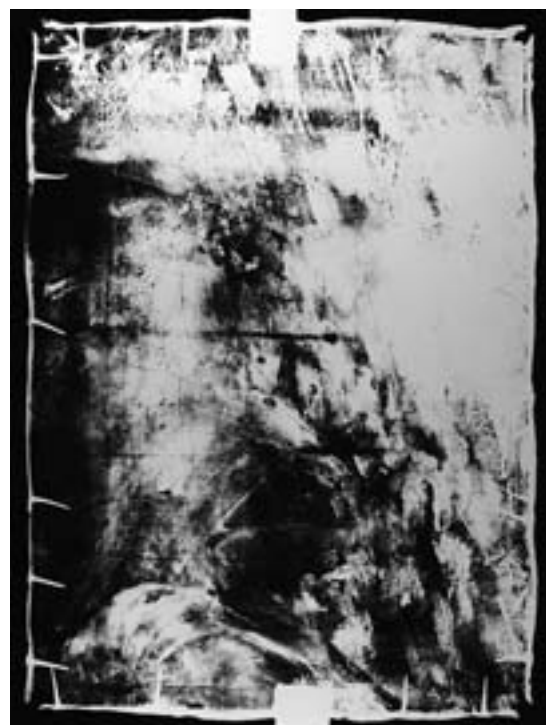


Fot. 321. Lico obrazu Paź florencki w technice fałszywych kolorów. Do wykonania żółtego kaftana pазia użyta została żółcień chromianowa lub kadmowa, które w kolorowej podczerwieni zmieniają się w kolor biały. Do wykonania czerwonej czapki chłopca wykorzystano z kolei cynober, o czym świadczy jej żółty kolor uzyskiwany w tej technice. W obrębie rękawów, włosów pазia oraz w cieniach twarzy zastosowana została ultramaryna, o czym świadczy kolor czerwony (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

273



Fot. 322. Lico obrazu Paź florencki w świetle UV. Widoczny rysunek spękań warstwy malarskiej oraz równomierna fluorescencja werniksu końcowego (fot. P. Frączek)



Fot. 323. Rentgenogram obrazu Paź florencki. Widoczna spodnia kompozycja, świadcząca o wtórnym wykorzystaniu podobrazia (fot. P. Zambrzycki, R. Stasiuk)

Brama na Starym Mieście w Warszawie

Właściciel: Muzeum Sztuki w Łodzi

Nr inwentarzowy: MS/SP/M/138

Czas powstania: 1883 rok

Wymiary: 64 × 49 cm

Sygnatura: w prawym górnym narożniku monogram wiązany – *AGierymski. 83* (fot. 176)



Fot. 324. Brama na Starym Mieście w Warszawie (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz powstał w Warszawie w 1883 roku. Jest to typowe naturalistyczne ujęcie staromiejskiej uliczki, przedstawiające świat biedoty warszawskiej. Kompozycja ta została przekazana do muzeum w 1946 roku³.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddano kompletnej konserwacji, podczas której płótno zostało zdublowane. Wykonano również drobne retusze w obrębie spękań warstwy malarskiej (fot. 332).

³ Starzyński i in. 1951, s. 19, 21, 29; Bogucki 1959, s. 256–257; Dobrowolski 1960, s. 127, 131; Kępiński 1961, s. 25; Starzyński 1967, s. 46; Grzeniewski 1973, s. 16, 32, 35; Sygietyński 1883, s. 161; Stępień 2003, s. 126, 140.

Stan zachowania

Stan zachowania podobrazia jest dobry. Zaprawa odznacza się dobrą adhezją do podłoża. Warstwa malarska ma typowe dla obrazów Gierymskiego zniszczenia, a więc zmarszczenia farby oraz charakterystyczne spękania wczesne (osowate). Zniszczenia te pojawiają się w partiach wykonanych ciemnymi kolorami – w środkowej części bramy, w chałacie Żyda stojącego tyłem po lewej stronie kompozycji, przy prawej krawędzi obrazu. Rozejścia sięgają szerokości 1 mm.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- wąska kartka drukowana o treści: Miejskie Muzeum Historii Sztuki w Łodzi
- stempel olejny, biały, okrągły Zarządu Miejskiego w Łodzi z herbem miasta cyfrą XIV obok napis tuszem o treści: 594
- kartka własnościowa Muzeum Sztuki w Łodzi drukowana wypełniona atramentem z treścią: Muzeum Sztuki w Łodzi/Autor Gierymski Maksymilian/Tytuł Brama na Starym Mieście/rozmiar 64 × 49 Nr 742

Na ramie:

- kartka drukowana wypełniona na maszynie o treści: Muzeum Narodowe w Warszawie/Wystawa malarstwa warszawskiego 1962/Autor Gierymski Aleksander/Tytuł Brama na Starym Mieście/ol.pl 64 × 49/Właściciel Muzeum Sztuki w Łodzi z nowym numerem inw. MS/SP/M/138.

Budowa techniczna obrazu

Artysta obraz ten wykonał na fabrycznym płótnie lnianym o gęstości liniowej nitek 14 o × 14 w w cm². Są one równej grubości, okrągłe i słabo skręcone w kierunku Z. Płótno jest gęste. Osnowa podobrazia jest zgodna z pionem obrazu. Przeklejenie wykonano klejem glutynowo-skrobiowym. Zaprawa jest biała, również fabryczna, założona w dwóch warstwach. Warstwa dolna składa się z bieli ołowiowej, bieli barytowej oraz kredy, górna z bieli ołowiowej i kredy. W zaprawie wykryto niewielkie ilości związków żelaza, których obecność można tłumaczyć śladową ilością dodatków barwiących, np. żółcieni żelazowej. Spoiwem gruntu jest olej lniany. Obecne krosna są wtórne.

Pracę nad kompozycją artysta rozpoczął od wykreślenia ołówkiem planowanego formatu obrazu w postaci prostokąta. Następnie w jego obrębie naszkicował poszczególne elementy zamierzonej kompozycji. To wstępne opracowanie rysunkowe wykonane zostało w różny sposób. Z jednej strony jest to rysunek linearny, wykonany twardym ołówkiem, zaznaczający jedynie kontury przedmiotów, z drugiej strony narzędziem dającym linię niejednolitą, przypominającą swym charakterem linię wykonaną węglem lub półsuchym pędzlem. Linie te powielają się w celu sprecyzowania właściwego profilu architektonicznego. W partiach najciemniejszych stanowią rodzaj podcieniowania. Ostre i cienkie linie rysunku uwidaczniają się na zdjęciach zarejestrowanych w bliskiej podczerwieni tylko w nielicznych fragmentach obrazu – głównie w partii architektury (fot. 325, 326).

Po wykonaniu rysunku artysta brązową farbą z dużą ilością spoiwa najprawdopodobniej na bazie żywicy kopalowej lawował najciemniejsze fragmenty obrazu. Kolejne warstwy opracowywał kolorami lokalnymi, które następnie pogłębiał barwnymi laserunkami. Wykonał je także tłustym, żywicznym spoiwem w typie meglipu z dodatkiem farb laserunkowych opartych na barwnikach organicznych (fot. 105, 329–331). Właściwe opracowanie malarskie artysta zbudował z wielu nakładanych na siebie naprzemiennie warstw laserunkowych i tępych kryjących, uzyskanych prawdopodobnie za pomocą odsączonej farby. W niektórych fragmentach warstwy chudsze nie przyjmowały się łatwo na tłustym podłożu. Farba miejscami perli się, tworząc guzki wzbogacając efekty fakturowe. Najbardziej charakterystyczne dla techniki wykonania tej kompozycji jest kontrastowe zestawianie partii malowanych bardzo gładko, błyszcząco i emaliowo z elementami chropowatości nakładanych impastów, uzyskanych za pomocą pociągnięć półsuchego pędzla. Takie kontrastowe metody opracowania malarskiego widoczne są wyraźnie w sposobie malowania żelaznej kratownicy w prześwicie bramy (fot. 114). Wygląda ona jak odcisk w grubej warstwie laserunku. Jest matowa.

Jej prześwity natomiast malowane są bardzo gładko, farbą, w której składzie dominuje tłuste, żelowe medium. Podobne metody opracowania malarskiego artysta zastosował do namalowania szyldu czy numeru domu omawianej kompozycji. Postacie w tym obrazie, opracowane plastycznie, grubo i bardzo laserunkowo, wysuwają się do przodu z matowego tła. Postać Żyda odwróconego plecami, przedstawionego na obrazie przy lewej jego krawędzi, w wyniku zastosowania licznych laserunków sprawia wrażenie trójwymiarowej. Uzyskane w obrazie efekty fakturowe nadają kompozycji cechy płaskorzeźby (fot. 113). Przesadne użycie spoiwa przyczyniło się także do powstania w wielu miejscach tzw. pomarańczowej skórki, czyli zmarszczeń linoksydu, a także z pewnością do powstania spękań wczesnych nakładanego w grubych warstwach medium olejno-żywicznego.

Analiza struktury obrazu wykazała, że artysta zmieniał miejscowo kompozycję. Badania w bliskiej podczerwieni uwidoczniły bowiem obecność i miejsce występowania poprawek autorskich wprowadzanych przez artystę w trakcie malowania – dotyczą one partii sztafażu. Kobieta w czarnej sukni umiejscowiona była pierwotnie nieco wyżej, natomiast postać Żyda przedstawionego przodem do widza przesunięta była w lewą stronę.

Badania składu pigmentowego farb w obrazie artysty dowiodły, że paleta zastosowana do jego wykonania nie jest rozbudowana. Wynika to najprawdopodobniej ze skąpej kolorystyki samego obrazu, która zamknięta jest w gamie brązów i żółcieni, wzbogaconych jedynie akcentami stosunkowo czystych barw, które stanowią niebieskie i zielone akcenty kolorystyki reklam przedstawionych na obrazie. Akcenty takie to również partie zieleni i czerwieni elementów garderoby sztafażu. Artysta kolory te uzyskuje przy użyciu prostych mieszanin pigmentów. I tak np. w próbkach koloru żółtego zidentyfikowano czystą żółcień chromową, ewentualnie w mieszaninie z bielą cynkową. W partiach zieleni występuje mieszanina żółcieni chromowej, błękitu miedziowego oraz ultramaryny. Kolory czerwone artysta opracował, mieszając cynober i czerwień organiczną z odrobiną czerni kostnej w partiach cieni, z bielą cynkową w partiach światła. W brązach występują cynober, czerń kostna, ultramaryna, brąz organiczny i przypuszczalnie umbra palona. W czerniach artysta stosował cynober, ultramarynę, prawdopodobnie żółcień żelazową, czerń kostną i najprawdopodobniej umbrę. Do opracowania światła artysta nie stosuje mieszaniny bieli ołowiowej i cynkowej. Biele te wykorzystuje oddzielnie. Występują one w obrazie w różnych warstwach technologicznych. Miejsca występowania metali ciężkich w farbach stosowanych przez artystę – głównie bieli ołowiowej – zarejestrował rentgenogram pracy. Na zdjęciach w tej technice widoczne są one w postaci najjaśniejszych plam (fot. 333). Świadczy to o tym, że biel ta była stosowana przez artystę w najjaśniejszych fragmentach obrazu. Paleta zastosowana przez Gierymskiego do opracowania właściwej warstwy malarskiej i do laserunków jest taka sama. W warstwach wykończeniowych zidentyfikowano czerń kostną, ultramarynę, cynober i przypuszczalnie umbrę.

Powierzchniowy skład warstw malarskich pod kątem wykorzystanych przez artystę pigmentów dokumentuje zdjęcie obrazu w technice *fałszywych kolorów* (fot. 334). Na tej fotografii w postaci niebieskiego koloru uwidoczniły się miejsca występowania pigmentów miedziowych. Są to partie szyldu na fasadzie budynku umieszczonego przez artystę przy lewej krawędzi obrazu oraz fartuch mężczyzny przedstawionego w prześwicie bramy. Kolor żółty uległ zamianie na biel, co świadczy o obecności żółcieni chromowej (fot. 327, 328, wyk. 15). Czerwień uległa zamianie w żółcień i kolor zielonożółty, co z kolei wskazuje miejsca występowania czerwieni organicznej i cynobru w mieszaninie z czerniami. Plamy niebieskie występujące w obrębie tej kompozycji w kolorowej podczerwieni mają odcień czerwony, co sugeruje użycie błękitu kobaltowego lub ultramaryny do ich wykonania. Są to tym razem szyldy umieszczone w centralnej części obrazu. Pigmenty żelazowe – brązy i żółcienie w tej technice widoczne są w postaci żółtozielonych plam, występujących głównie w opracowaniu architektury, bruku, brązowych chałatów. Spostrzeżenia te potwierdza fotografia lica obrazu w ultrafiolecie, na której w górnej partii architektury widoczne jest wygaszanie fluorescencji spowodowane najprawdopodobniej zastosowaniem w tym fragmencie pracy żółcieni i brązów żelazowych (fot. 332).

Dukt pędzla w obrębie kompozycji jest wyraźny i ma charakter opisowy – kieruje się za formą. Sygnatura jest autorska. Powstała tuż po namalowaniu obrazu (fot. 176).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		klej glutynowy, skrobia	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel barytowa (BaSO_4) i kreda (CaCO_3) – dolna warstwa: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), kreda (CaCO_3) – górna	SEM-EDS, M	olej Iniany, klej glutynowy	M, FTIR
Rysunek	ołówek, farba	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel cynkowa (ZnO), czerwień organiczna oparta na wodorotlenku glinu (Al(OH)_3), cynamon (HgS), brąz organiczny, biel barytowa (BaSO_4) jako wypełniacz, ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), żółcień chromowa (PbCrO_4), błękit miedziowy syntetyczny, błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), czern kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)	XRF, SEM--EDS, M, RS, CIR, UV	olej i żywica	M, UV
Werniks	–		–	–

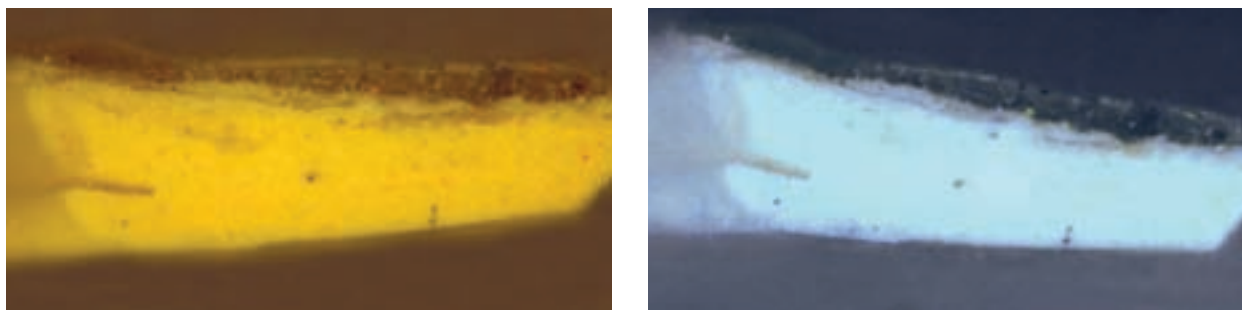
278



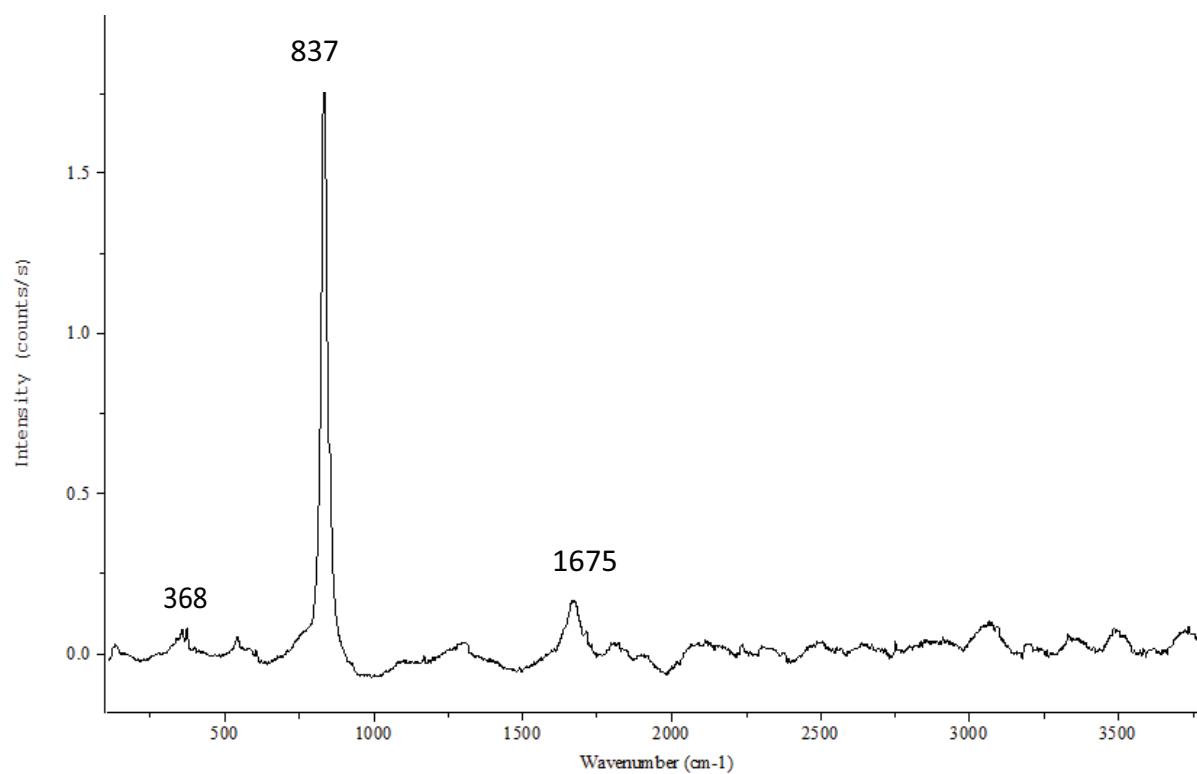
Fot. 325. Fragment obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie w świetle rozproszonym (fot. A. Cupa)



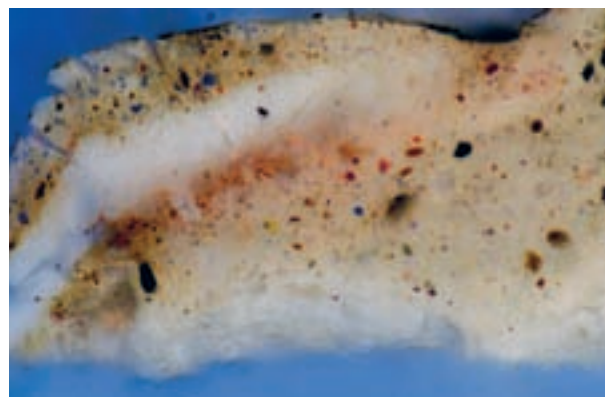
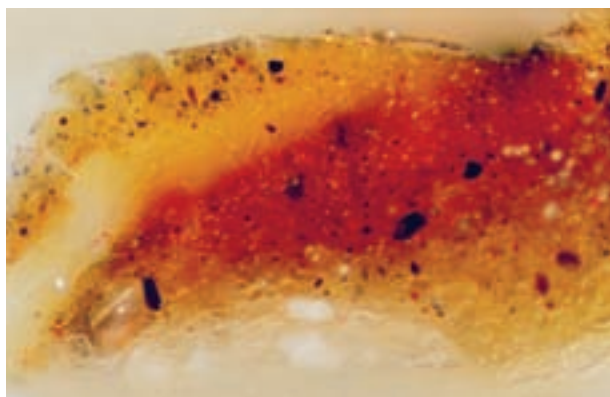
Fot. 326. Fragment obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie w bliskiej podczerwieni. Widoczne linie rysunku wstępnego. (fot. A. Cupa)



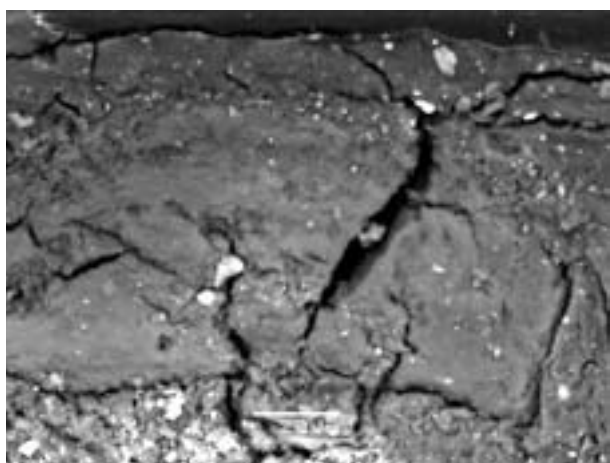
Fot. 327, 328. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie. Zdjęcie w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów: zmiana koloru żółtego w biel świadczy o obecności żółcieni chromianowej, co potwierdziły badania instrumentalne. W badanej próbce znajduje się żółcień chromowa ($PbCrO_4$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



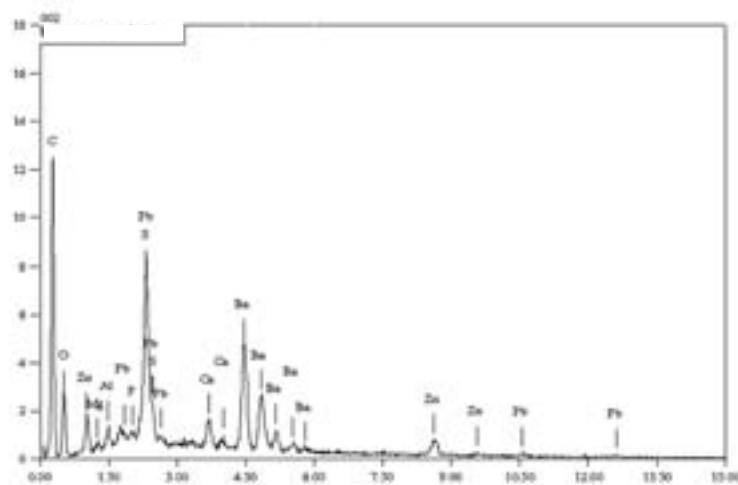
Wyk. 15. Widmo ramanowskie próbki żółcieni z obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 368 i 837 cm^{-1} pochodzi od żółcieni chromowej.



Fot. 329, 330. Przekrój poprzeczny próbki ciemnego brązu z obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie. Zdjęcie w świetle VIS i UV. W skład próbki wchodzi głównie: czern kostna, ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{HO})_3$), brąz organiczny, biel barytowa (BaSO_4) jako wypełniacz i biel cynkowa (ZnO). Próbka ta dokumentuje nadmierne użycie spoiwa żywicznego – kopalowego w laserunkach. W medium tym zawieszono są cząstki pigmentów. Spoiwo to artysta wprowadził prawdopodobnie mokre na mokre w zbyt grubych warstwach, co przyczyniło się do powstania mikrospeknięć grubej żywicznej warstwy i w konsekwencji do powstania spękań warstwy malarskiej (fot. Z. Rożucka)



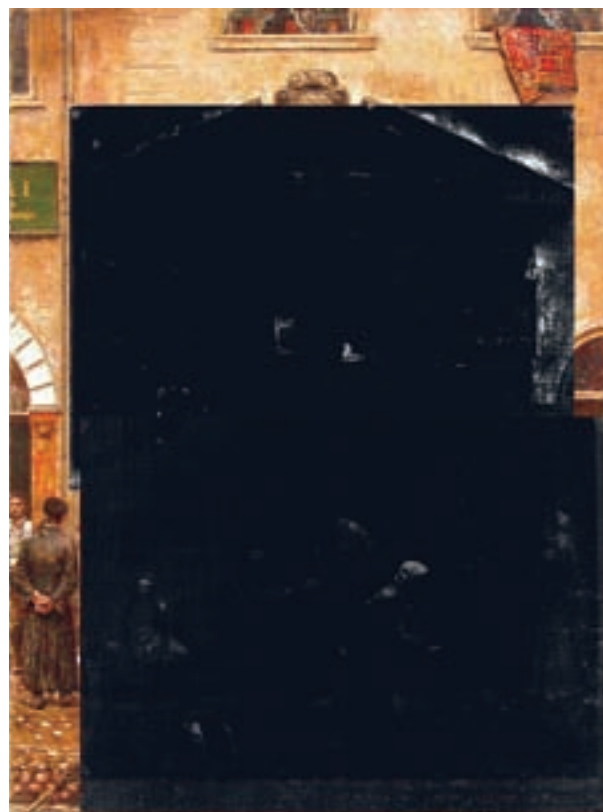
Fot. 331. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki ciemnego brązu z obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie. Niebieskim punktem zaznaczono obszar analizy. Widoczne mikrospeknięcia w masie żywicy (fot. M. Wróbel)



Wyk. 16. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego brązu z obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie w punkcie nr 002: C, O, Ba, Pb, Zn, Ca, Al, P, Mg, S. Badany punkt to biel barytowa – wypełniacz w próbce



Fot. 332. Lico obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie w świetle UV. W centralnej części obrazu widoczne są punktowania w obrębie warstwy malarskiej, a w górnej części kompozycji pigmenty żelazowe wygaszające fluorescencję w UV (fot. A. Cupa)



Fot. 333. Rentgenogram fragmentu obrazu Brama na Starym Mieście w Warszawie. Obrazuje on technikę wykonania pracy – cienko opracowane partie kompozycji kontrastujące z impastowo wykonanymi światłami przy użyciu bieli ołowiowej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



282

Fot. 334. Brama na Starym Mieście w Warszawie w technice fałszywych kolorów. Na fotografii w postaci niebieskiego koloru uwidoczniły się miejsca występowania pigmentów miedziowych. Kolor żółty uległ zamianie w biel, co świadczy o obecności żółcieni chromianowych, czerwień uległa zamianie w żółcień i kolor zielonożółty, co z kolei wskazuje miejsca występowania czerwieni organicznej i cynobru w mieszaninie z czerniami. Kolory, które w świetle widzialnym są niebieskie, w tej technice mają odcień czerwonawy, co z kolei wskazuje na obecność błękitu kobaltowego lub ultramaryny. Pigmenty żelazowe – brązy i żółcienie w tej technice widoczne są w postaci żółtozielonych plam, co wskazuje na obecność farb opartych na barwnikach organicznych i pigmentach żelazowych (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Powiśle

Właściciel: Muzeum Narodowe Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK IIa 928

Czas powstania: 1883 rok

Wymiary: 64,5 × 47,5 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski (fot. 177)



Fot. 335. Powiśle (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz powstał w 1883 roku w Warszawie. Jest to naturalistyczne, reporterskie przedstawienie ówczesnego Powiśla. Został on zakupiony do muzeum w 1950 roku⁴.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz przeszedł kompletną konserwację. Płótno zostało zdublowane na masę woskowo-żywiczną. Warstwa malarska ma drobne punktowania w szczelinach spękań warstwy malarskiej oraz uzupełnień odprysków zaprawy (fot. 342).

⁴ Starzyński i in. 1951, s. 19, 21, 29; Blak i in. 2002, s. 80.

Stan zachowania

Obecny stan zachowania obrazu jest dobry. Jedynie w obrębie warstwy malarskiej występują, typowe dla obrazów Gierymskiego, spękania wczesne (płomykowe). Widoczne są one w partiach wykonanych brązową farbą.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Płótno:

- napis czarną farbą o treści: IIa-928/M.N.K./i przekreślone) N.I.300.294
- napis czarną farbą o treści: MNK/II/40

Krosno:

- naklejka o treści: S/1977 r.
- częściowo czytelna naklejka o treści: Gierymski Aleksander/...61....MNK/II/N.I....
- naklejka drukowana wypelniona pismem maszynowym o treści: Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach/ Autor Aleks. Gierymski/Tytuł Powiśle/Rok powstania 1883/Wystawa Motyw społ.-row./w polskim malarstwie i grafice/Nr. kat.28/Rok 28.II-15.1

Budowa techniczna obrazu

Aleksander Gierymski obraz *Powiśle* namalował na rzadkim płótnie lnianym o splocie prostym. Gęstość liniowa nitek w cm² wynosi 10 o × 9 w. Skręcone są bardzo słabo w kierunku Z. Płótno zostało przeklejone klejem glutynowym. Zaprawa jest kremowa, dwuwarstwowa. Jej grubość waha się między 140 a 280 μm. Jej dolna warstwa składa się głównie z kredy, górna z bieli ołowiowej, bieli barytowej oraz kredy. Dodatkowo barwiącym są żółte tlenki żelaza. Spoiwem gruntu jest emulsja składająca się z oleju lnianego i kleju glutynowego. Krosna są wymienione.

Na zaprawie występuje wykreślony linią format prostokąta. Artysta wykonał go przy użyciu czarnego węgla. Zaznaczenie konturem kształtu i rozmiaru planowanego obrazu może świadczyć o tym, że Gierymski wykonał go na płótnie ciętym z wałka, zanim rozpiął je na krosna. Potwierdzają to również bardzo szerokie krajki płótna zawiniętego na odwrociu ramiaka (fot. 345). Kolejnym krokiem było naszkicowanie całej kompozycji. Gierymski w tym celu posłużył się miękkim rysikiem ołówka lub kredki. W wielu miejscach przedstawienia widoczny jest nie tyle konturowy rysunek, choć i taki jest obecny, co dosyć dobrze opracowany energiczny szkic łączący ze sobą modelunek światłocieniowy (fot. 336–339, 77). Szkic ten widoczny jest w niektórych partiach obrazu spod cienkiej warstwy malarskiej. Artysta wykonał go na podstawie szkicu rysunkowego, który pod względem sposobu wykonania przypomina ten, który uwidocznili się na zdjęciu w bliskiej podczerwieni (fot. 76).

Po wykonaniu rysunku Gierymski podmalowywał brązem poszczególne fragmenty kompozycji. Podmalowanie występuje w partiach cieni. Nie można wykluczyć w przypadku tej pracy istnienia tonującej impriatury, w niektórych miejscach zaprawa bowiem sprawia wrażenie, jakby była całościowo tonowana ciepłą, przezroczystą brązową farbą. Na takim opracowaniu wstępnym w partiach półtonów Gierymski stopniowo wprowadził kolory lokalne. Urozmaicał je za pomocą drobnych plam refleksów barw sąsiadujących. W poszczególnych tonach kolorów podstawowych widoczne są bogate w odcieniach niuansy. Obraz utrzymany jest w brązowej gamie barwnej. Kolor ten artysta otrzymał głównie z mieszaniny brązu organicznego, żółceni kadmowej, żółceni chromowej, oraz niewielkich dodatków ultramaryny, czerni roślinnej i cynobru. Muzealny ton obrazu urozmaicają jedynie niewielkie akcenty czystej cynobrowej czerwieni i zieleni, którą Gierymski uzyskał z mieszaniny zieleni szmaragdowej, żółceni chromowej, bliżej nieokreślonego błękitu miedziowego, ultramaryny i żółceni kadmowej. Kolory te zamknięte są w granicach form. W obrębie warstwy malarskiej występuje wiele laserunków. Są miejsca malowane kryjąco oraz za pomocą muśnięć wykonanych przy użyciu gęstej, chudej farby. Analiza przekrojów poprzecznych wykazała obecność warstw żywicznych

pomiędzy poszczególnymi warstwami malarskimi. Świadczy to o zmianach i przemalowaniach autorskich wykonywanych na różnych etapach pracy nad obrazem. Dowodem na ich istnienie są także badania powierzchni obrazu w bliskiej podczerwieni. Na zdjęciu w tej technice uwidoczniły się miejsca przesunięć elementów sztafażu (fot. 338, 339).

Mapping pigmentów na powierzchni obrazu prezentuje również technika *fałszywych kolorów* (fot. 344). Na tej fotografii kolor żółty uległ zamianie w biel, co świadczy o obecności żółcieni chromianowych i kadmowych. Pigmenty miedziowe uwidoczniły się w postaci plam niebieskiego koloru. Występują one w miejscach opracowanych ciepłą zielenią – głównie w partii trawy, zielonych dachów i drzew. Plamy wykonane chłodną zielenią w tej technice mają kolor czerwony, co świadczy o tym, że artysta opracował je głównie zielenią szmaragdową. Czerwień zamieniła się w żółcień i kolor zielonożółty, co z kolei wskazuje miejsca występowania czerwieni organicznej i cynobru, ewentualnie z domieszką innych pigmentów, np. czerni. Błękitne odcienie wody i nieba artysta opracował mieszaniną bieli i ultramaryny, niekiedy z dodatkiem czerni. W obrębie ziemi i wszystkich partii wykonanych brązami w technice *fałszywych kolorów* widoczne są plamy o różnych barwach szarości, różu, błękitu, bieli, co świadczy o tym, że artysta niuanse barwne wprowadzał farbami o różnym składzie, w których raz dominowała ultramaryna, raz czerń, innym razem żółcień. Świadczy to również o poszukiwaniach przez artystę odpowiednich odcieni i braku stosowania wyraźnego schematu w kwestii doboru pigmentów do uzyskania konkretnych kolorów.

Obraz wykonany został w akademicki sposób – w konwencji *chiaroscuro*. Malowany jest niezwykle cienko. Fakturowo opracowana została jedynie partia nieba i bliki światła wody (fot. 340, 341, wyk. 17). Taki sposób opracowania malarskiego doskonale dokumentuje rentgenogram pracy. Na zdjęciu w tej technice w postaci jasnych plam uwidoczniły się miejsca występowania metali ciężkich, a w przypadku tego obrazu głównie bieli ołowiowej, którą artysta stosował do rozjaśniania i za pomocą której uzyskiwał bliki najwyższych światła (fot. 343).

Dukt pędzla w obrębie kompozycji jest zgodny z kierunkiem formy. Iluzję przestrzeni artysta uzyskał za pomocą kontrastu faktur – cienie malowane są cienko, a światła impastowo. Szczegóły opracowane są fineryjnie, bardzo cienkim pędzlem. Na całej powierzchni lica duktu narzędzia nie jest zatarty. W kompozycji tej zwracają uwagę efekty trójwymiarowości warstwy malarskiej, uzyskane dzięki zastosowaniu spoiwa olejno-żywicznego w licznych laserunkach.

Sygnatura jest autorska (fot. 177). Artysta wykonał ją zaraz po namalowaniu obrazu.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel barytowa (BaSO_4) i kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M	olej lniany	M, GC, FTIR
Rysunek	ołówek	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3), biel cynkowa (ZnO), żółcień kadmowa (CdS), żółcień chromowa (PbCrO_4), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), cynober (HgS), czerwień organiczna, brąz organiczny, zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), czerń roślinna (głównie C), czerń węglowa (głównie C)(?), pigmenty miedziowe syntetyczne	XRF, SEM-EDS, RS, M, CIR, UV	olej, żywica	–
Werniks	–	–	–	–



Fot. 336, 337. Fragment lica obrazu Powiśle w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne wyraźne powielane linie rysunku wstępnego i drobne zmiany kompozycyjne sztafażu (fot. A. Cupa)

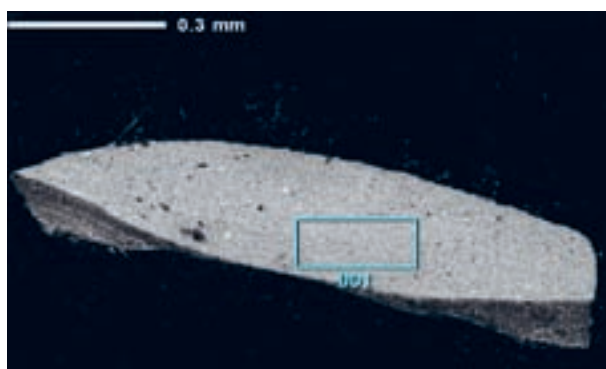
286



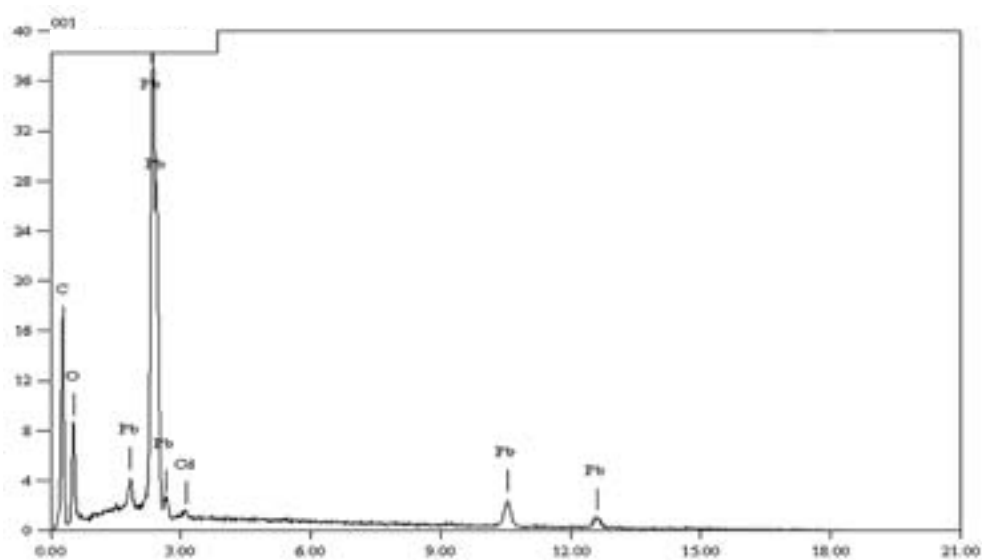
Fot. 338, 339. Fragmenty lica obrazu Powiśle w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne modelunkowe, szczegółowe wstępne opracowanie rysunkowe (fot. A. Cupa)



Fot. 340. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu Powiśle. Zdjęcie w świetle VIS. W skład próbki w warstwie żółtej wchodzi: żółcień kadmowa (CdS), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$); w warstwie fioletowej: cynober (HgS), czerwień organiczna, ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 341. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki żółcieni z obrazu Powiśle. Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy (fot. M. Wróbel)



Wyk. 17. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki żółcieni z obrazu Powiśle w obszarze nr 001: C, O, Pb, Cd. Badany obszar składa się z bieli ołowiowej i żółcieni kadmowej



288

Fot. 342. Lico obrazu Powiśle w świetle UV. Widoczne punktowania w obrębie warstwy malarskiej oraz wygaszanie fluorescencji w partiach opracowanych brązami (fot. P. Frączek)



Fot. 343. Rentgenogram fragmentu obrazu Powiśle. Obrazuje on technikę wykonania pracy – cienko opracowane partie kompozycji kontrastujące z impastowo wykonanymi światłami przy zastosowaniu bieli ołowiowej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



289



Fot. 345. Odwrocie obrazu Powiśle. Widoczny dublaż podobrazia oraz szerokie krajki zawinięte na krośnie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fot. 344. Lico obrazu Powiśle w technice fałszywych kolorów. Na fotografii kolor żółty uległ zamianie w biel, co świadczy o obecności żółcieni chromianowych i kadmowych. Pigmenty miedziowe uwidoczniły się w postaci plam niebieskiego koloru. Czerwień zamieniła się w żółcień i kolor zielonożółty, co z kolei wskazuje miejsca występowania czerwieni organicznej i cynobru (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Kuter na brzegu morza

Właściciel: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Nr inwentarzowy: VIII-412

Czas powstania: około 1884 roku

Wymiary: 25 × 19 cm, grubość 1 cm, faza 3 mm

Sygnatura: prawy dolny narożnik – A. Gierymski (fot. 180)



Fot. 346. Kuter na brzegu morza (fot. A. Cupa)

Zagadnienia historyczne

Obraz powstał w 1884 roku podczas pobytu Aleksandra Gierymskiego w nadmorskiej miejscowości kuracyjnej w Belgii.

Początkowo był własnością Edwarda Rejchera w Aleksandrowie (1918) i Bolesława Wścieklicy w Warszawie (1938). W 1948 roku przekazany został do muzeum przez Ministerstwo Kultury i Sztuki⁵.

Zabiegi konserwatorskie

W promieniach UV widoczne są punktowania kitów warstwy malarskiej (fot. 353).

⁵ Starzyński 1938; Stępień 1975, s. 333.

Stan zachowania

Obraz jest w dobrym stanie.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- pieczętka o treści: KELTZ & MEINERS BERLIN W. LEIPZIEGER STRASSE 10.
- fragment naklejki papierowej z nieczytelnym napisem wykonanym czarnym tuszem o treści:ksander.....

Budowa techniczna obrazu

Aleksander Gierymski obraz ten wykonał na małej desce, z drewna egzotycznego o wymiarach 25 × 19 cm i o grubości 1 cm. Deska ma fazowanie o szerokości 3 mm. Podobrazie jest fabryczne, o czym świadczy bardzo dobrze zachowana czarna pieczętka firmowa na jego odwrocie (fot. 16). Zaprawa wykonana została z bieli ołowiowej w spoiwie olejnym. Jest bardzo cienka, nierównomiernej grubości, sięgającej 28 μm. Ma ona na celu prawdopodobnie jedynie zatarcie porów drewna.

Pracę przy obrazie artysta rozpoczął od wykonania szkicu wstępnego. Jest on miejscowo widoczny spod półkryjąco nałożonej warstwy farby. Jego cienkie linie zauważalne w partii masztów świadczą o tym, że najprawdopodobniej artysta wykonał go ostro zastruganą czarną kredką (fot. 347).

Warstwa malarska jest bardzo cienka. Opracowana została *alla prima*. Analizy struktury malatury nie wykazały obecności podmalowań. Artysta obraz ten wykonał, a przynajmniej zaczął, w plenerze, stąd tak prosta jego technika. Najcieniej Gierymski opracował partię nieba. Namalował ją szczecinowym pędzlem, farbą zawierającą dużą ilość spoiwa olejnego – oleju lnianego. Opracowanie tego fragmentu rozpoczął od wprowadzenia stalowego błękitu, uzyskanego głównie z mieszaniny czerni węglowej, bieli ołowiowej, ultramaryny i błękitu kobaltowego. W górnej części tego fragmentu artysta zastosował inny, cieplejszy błękit, który otrzymał, mieszając wyżej wymienione pigmenty z niewielką ilością żółcieni chromowej (fot. 347–349, wyk. 18). Narzędzie w tej partii obrazu prowadził swobodnie we wszystkich kierunkach, ale głównie po skosie. Opracowanie tego fragmentu charakteryzują energiczne uderzenia pędzla. Jego dukt nie jest zarty. W wielu fragmentach spod niebieskiej farby prześwituje biała zaprawa (fot. 347).

Podobnie swobodnie artysta wykonał dolną część pracy. Również i tu farba kładzona jest *alla prima*. Partie ziemi Gierymski opracował za jednym posiedzeniem. W jej obrębie również widoczny jest dukt narzędzia. Szaro-ugrowy kolor plaży artysta opracował swobodnymi dotknięciami pędzla farbą, której kolor otrzymał dzięki zmieszanemu cynobru, żółcieni chromianowej, czerni węglowej, błękitu kobaltowego, bieli ołowiowej i bieli cynkowej. W obrębie tej partii obrazu widoczne są refleksy koloru nieba uzyskane szarościami, które Gierymski otrzymał, mieszając biele i czerń węglową.

Kuter wykonany jest nieco inaczej. Dla oddania jego materialności i uzyskania iluzji przestrzeni artysta zastosował w tym fragmencie kompozycji wyraźną fakturę (fot. 350). Widoczna jest ona szczególnie w opracowaniu partii światła. Ten fragment obrazu artysta malował gęstą farbą, którą wprowadzał kryjąco *mokro w mokre*. Taki sposób malowania spowodował mieszanie się farb pod pędzlem. Kolorystyka kutra wzbogaca brązowo-szary ton obrazu. W tej części pracy widoczne są bowiem akcenty czystych kolorów – cynobrowej czerwieni, żółcieni chromowej i strontowej (fot. 350, 351). Sposób prowadzenia pędzla w tej partii obrazu jest opisowy – biegnie po formie.

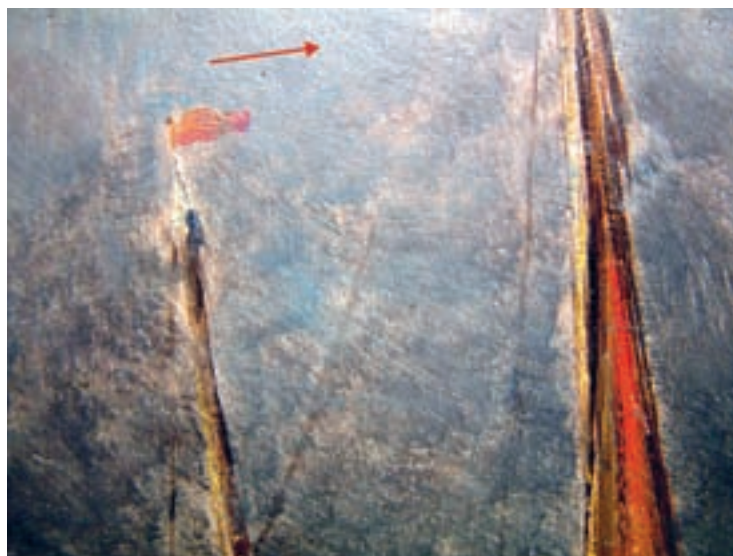
Fotografia lica pracy w technice *fałszywych kolorów* doskonale ukazała skład pigmentowy jej powierzchni, w którym dominantę stanowi mieszanina bieli cynkowej i ołowiowej z czernią węglową i błękitem kobaltowym, który na zdjęciu w tej technice widoczny jest w postaci koloru czerwonego (fot. 352). Fragmenty opracowane przez artystę żółcieniami w kolorowej podczerwieni zamieniły się w kolor biały, co potwierdza występowanie żółcieni chromianowych. Czerwienie z kolei uległy zamianie na kolor żółty, wskazujący na obecność cynobru. W partii ziemi na zdjęciu w tej technice widoczne są również szare plamy, które artysta otrzymał z mieszaniny bieli i czerni. Farba o takim składzie na fotografii w technice fałszywych kolorów nie ulega zamianie barwnej.

Sygnatura jest autorska. Powstała w tym samym czasie co reszta kompozycji (fot. 180).

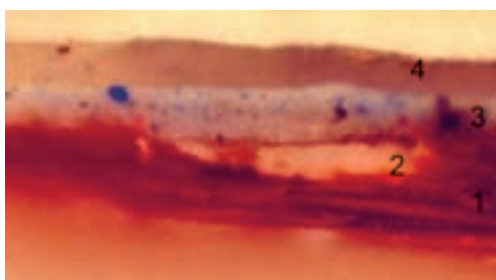
Obraz pokrywa gruba warstwa werniksu o jasnej fluorescencji w UV, wskazującej na obecność w tej warstwie technologicznej żywicy kopalowej (fot. 348–349, 353).

W stosunku do innych obrazów tego artysty w pracy tej zwraca uwagę bardzo cienka warstwa malarska i swobodny sposób opracowania malarskiego, bez przemyślenia i poprawek.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	–			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–		klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)	SEM-EDS	–	–
Rysunek	czarna kredka	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień strontowa (SrCrO_4), cynambar (HgS), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), ceruleum ($\text{CoO} \cdot \text{SnO}_2$)(?), czerń węglowa (głównie C), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)(?)	XRF, SEM-EDS, RS, M, CIR, UV	olej i żywica z warstwy werniksu(?)	FTIR, M, UV
Werniks	–	–	–	–

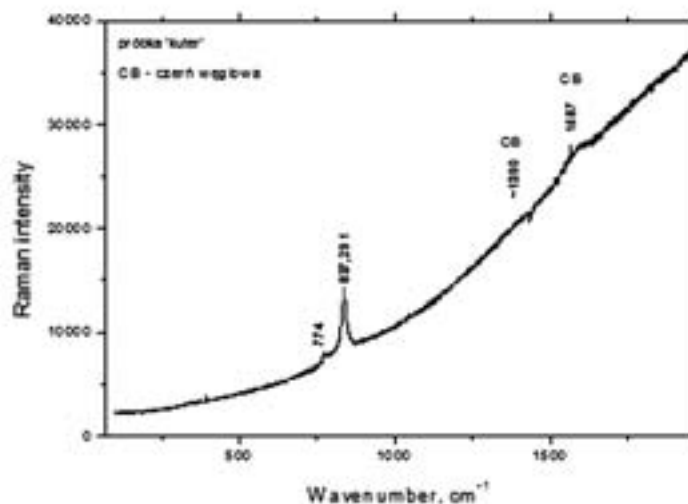


Fot. 347. Fragment obrazu Kuter na brzegu morza. Widoczne cienkie linie rysunku wstępnego. Czerwoną strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki błękitu (fot. A. Cupa)



Fot. 348, 349. Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu Kuter na brzegu morza. Zdjęcie w świetle VIS i UV:

1. Drewno
2. Warstwa biała: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(HO)_2$)
3. Warstwa niebieska: błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$), ultramaryna ($Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$), biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(HO)_2$), czerń węglowa (głównie C), żółcień chromowa ($PbCrO_4$)
4. Werniks



Wyk. 18. Widmo ramanowskie próbki błękitu, obrazu Kuter na brzegu morza uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym (linia 514,5 nm). Pasma 1390, 1587 cm^{-1} pochodzą od czerni węglowej.



Fot. 350. Fragment obrazu Kuter na brzegu morza. Niebieską strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki (fot. A. Cupa)

Fot. 351. Przekrój poprzeczny próbki żółceni z obrazu Kuter na brzegu morza. Zdjęcie w świetle VIS. W skład żółtej warstwy wchodzi: żółcień chromowa ($PbCrO_4$), biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(HO)_2$) i cynober (HgS) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 352. Lico obrazu Kuter na brzegu morza w technice fałszywych kolorów. Chromatyka obrazu uległa zasadniczej zmianie. Kolor czerwony dominujący na fotografii pochodzi głównie od błękitu kobaltowego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak).



Fot. 353. Lico obrazu Kuter na brzegu morza w świetle UV. Widoczna równomierna fluorescencja werniksu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Ołtarz rzymski

Właściciel: Muzeum Okręgowe w Toruniu

Nr inwentarzowy: MT/M/278/N

Czas powstania: około 1888 roku

Wymiary: 70 × 40 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski/Roma 1888 (fot. 189)



Fot. 354. Ołtarz rzymski (fot. A. Cupa)

Zagadnienia historyczne

Według sygnatury widniejącej na obrazie *Ołtarz rzymski* powstał w 1888 roku. Przypomina on jednak niektóre prace wykonane przez Gierymskiego w technice gwaszu, ilustrujące historyczne pamiątki polskie we Włoszech. Cykl ten artysta wykonał na zlecenie Lewentala – właściciela czasopisma „Kłosa”. Artysta pracował nad nim od marca 1885 roku do lata roku 1886. W posiadanie muzeum trafił on jako zakup Centralnej Komisji Zakupu Muzealiów Ministerstwa Kultury i Sztuki⁶.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddawany był zabiegom konserwatorskim. Płótno zostało napięte na nowe krosna. Warstwa malarska ma drobne punktowania kitów, które występują na całej powierzchni lica obrazu (fot. 359).

Stan zachowania

Stan zachowania obrazu jest dobry. Na odwrocie jedynie uwidocznił się rysunek spękań zaprawy z warstwą malarską.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie, krosno:

- napis białą farbą o treści: S/278/M.I.
- napis czerwona farbą o treści: A.d. 307.
- naklejka z napisem o treści: Muzeum w Toruniu/nr inw. MI/M/278
- naklejka z napisem o treści: Muzeum Okręgowe w Toruniu/Autor: Aleksander Gierymski/Tytuł: Ołtarz rzymski/Nr inw. MI/M/278/N

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na płótnie lnianym, fabrycznym, o splocie prostym i gęstości liniowej nitek 19 × 19 w cm². Płótno jest cienkie i bardzo gęste. Nitki skręcone są w kierunku Z. Osnowa biegnie zgodnie z pionem obrazu. Przeklejenie wykonane zostało klejem dwuskładnikowym, glutynowo-skrobiowym. Zaprawa jest biała, również fabryczna. Założono ją w dwóch warstwach. Dolna warstwa o grubości od 25 do 154 μm składa się z kredy i bieli cynkowej. Górna warstwa jest cieńsza. Jej grubość wynosi od 8 do 28 μm. Składa się z czystej bieli ołowiowej. Spoiwem warstwy gruntu leżącej bezpośrednio na płótnie jest emulsja, w której skład wchodzi olej lniany i białko – przypuszczalnie klej glutynowy; w warstwie górnej spoiwem jest olej (fot. 356, 357). Cięte z wałka płótno po namalowaniu obrazu rozpięte zostało na krosnach. Obecne są ruchome i prawdopodobnie wtórne.

Wykonanie obrazu artysta rozpoczął od wykreślenia na zaprawie prostokąta, którym zaznaczył format planowanego obrazu. Po jego wykonaniu Gierymski przystąpił do narysowania kompozycji. Rysunek jest linearny i precyzyjny. W wielu fragmentach lica obrazu jest on widoczny spod cienko wprowadzonych warstw farby. Jego równe linie artysta wykreślił przy użyciu linijki, prawdopodobnie ostro zastruganą czarną kredką (fot. 355, 358).

Kolejnym krokiem po wykonaniu rysunku było podmalowanie cieni brązem. Artysta w pracy tej zastosował akademicką podmalówkę w kolorze umbry palonej. W jej składzie występują najprawdopodobniej pigmenty żelazowe wygaszające fluorescencję w UV, co widoczne jest na zdjęciu w tym świetle (fot. 359). Na niej farbą z dodatkiem bieli artysta wprowadzał szarości. Brązową farbą pogłębiał cienie, przełamana bielą opracowywał najwyższe światła. Sposób opracowania malarskiego jest więc typowo akademicki. Obraz Gierymski wykonał w konwencji światłocieniowej. Wymodelowane brązową farbą podmalowanie tworzy cienkie cienie. Półtony artysta opracował półkryjąco i kryjąco, światła impastowo (fot. 111). Bardzo gładko malowana posadzka i tło architektury skonstrastowane są z bardziej impastowym i drobiazgowym

⁶ Gąsiorowska 1952, s. 39; Załęska 1962, s. 14.

wykonaniem partii ołtarza. W obrębie kompozycji pędzel prowadzony jest po formie. Taki sposób budowania struktury malarskiej pozwala uzyskać iluzję trójwymiarowości i głębię przestrzeni.

Warstwa malarska w pracy tej jest cienka. Opracowana jest ze swobodą, co doskonale obrazuje rentgenogram obrazu (fot. 360). Na zdjęciu w tej technice uwidocznił się rysunek duktu pędzla w partiach opracowanych gładko, w których w świetle rozproszonym nie jest tak widoczny. Artysta pędzel prowadzi szeroko, swobodnie, we wszystkich kierunkach. W warstwach farb występuje duża ilość spoiwa olejnego. Analiza przekrojów malarskich, badania spektrofotometryczne i chromatografia gazowa próbek wykazały obecność oleju lnianego i dodatku żywicy w warstwach laserunków. Widmo w podczerwieni spoiw zastosowanych w obrazie wykazuje podobieństwo z widmem wzorcowym medium *Copal en pâte*, co pozwala sądzić, że artysta posłużył się nim, malując tę pracę. Zastosowanie medium olejno-żywicznego powoduje, że warstwy malarskie mimo tego, że nie są zbyt licznie nawarstwiane, miejscami sprawiają wrażenie trójwymiarowych.

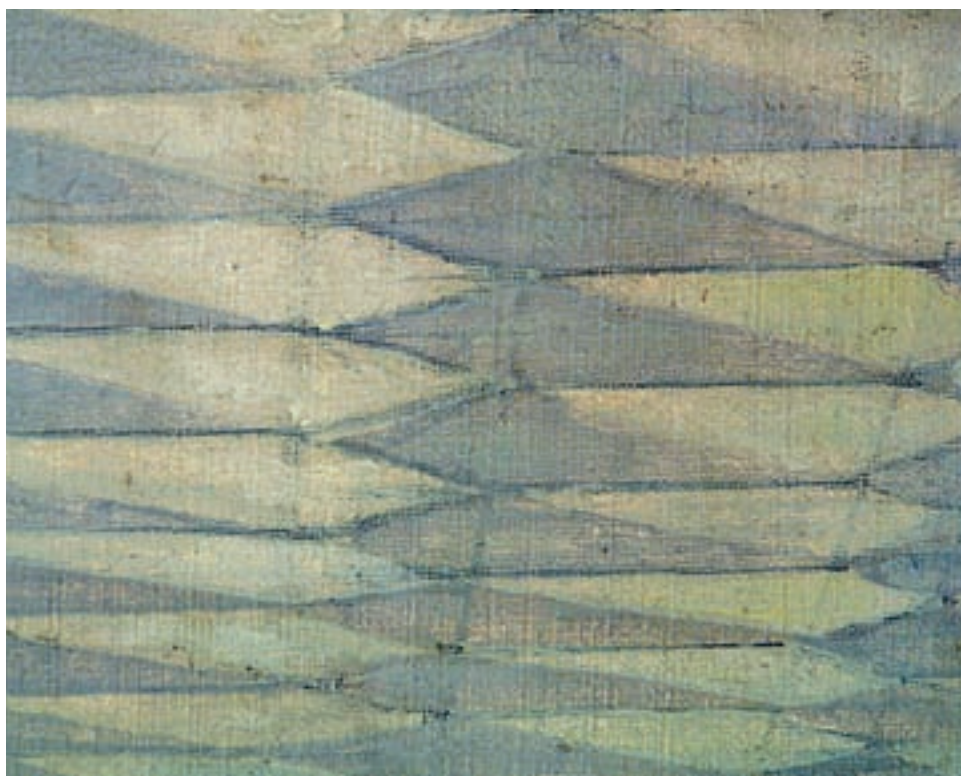
Kolorystyka obrazu, jak i paleta zidentyfikowanych pigmentów jest bardzo skąpa i ograniczona do kilku farb. W pracy tej dominują optyczne brązy i szarości, które artysta uzyskał z mało skomplikowanych mieszanin kolorów. W jasnych brązach czy beżach zidentyfikowano żółcień kadmową, biel ołowiową, brązowe i żółte pigmenty żelazowe i żółcień kaselską. Farbą uzyskaną z mieszaniny błękitu kobaltowego, czerni kostnej z dodatkiem bieli ołowiowej i cynkowej Gierymski opracowywał partie optycznych szarości. W kolorze brązowym obok błękitu kobaltowego zidentyfikowano również żółcień kaselską, brązowe pigmenty żelazowe, biel ołowiową i czerń kostną, a w ciemniejszych jego odcieniach żółcień kadmową, czerń kostną, żółcień kaselską i najprawdopodobniej umbrę. W warstwach jasnożółtych występuje żółcień kadmowa i odrobina ultramaryny z bielą ołowiową oraz bliżej nieokreśloną czerwień. W partiach jasnego błękitu, widocznego zarówno w partii posadzki, jak i ścian, występuje biel ołowiowa, błękit kobaltowy, czerń kostna i brąz żelazowy. W warstwach granatowych zidentyfikowano czerń kostną, błękit kobaltowy, biel ołowiową i najprawdopodobniej umbrę (fot. 356, 357).

Lico obrazu *Ołtarz rzymski* w technice *fałszywych kolorów* potwierdza wąską paletę zastosowaną w tej pracy przez Gierymskiego (fot. 361). Chromatyka obrazu na zdjęciu w kolorowej podczerwieni uległa zasadniczej zmianie. Kolor czerwony, dominujący na tej fotografii, pochodzi głównie od błękitu kobaltowego obecnego niemal we wszystkich partiach pracy, ewentualnie od ultramaryny, która również została zidentyfikowana w warstwach malarskich. Optyczne szarości z kolei świadczą o występowaniu w tych partiach obrazu mieszaniny bieli i czerni kostnej, które na zdjęciu w tej technice nie ulegają zmianie barwnej.

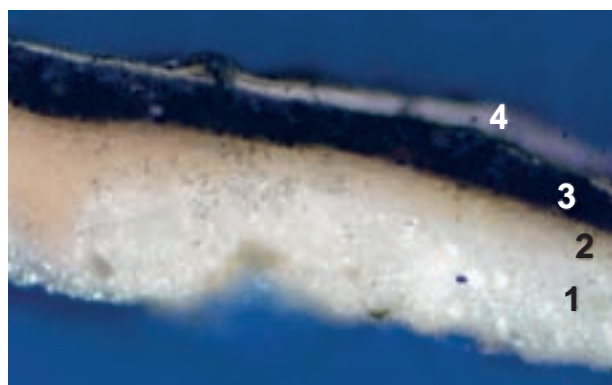
Rysunek sygnatury na zdjęciu w świetle UV i w reflektografii w UV jest ciemniejszy i wyróżnia się z powierzchni obrazu (fot. 189). Nie świadczy to jednak o nieautorskim pochodzeniu podpisu, a jedynie o jego składzie pigmentowym. Najprawdopodobniej do jego wykonania artysta użył pigmentów wygaszających fluorescencję w UV – tych samych, które występują w warstwach podmalowań również uwidaczniających się w tych technikach badawczych w postaci ciemniejszych plam.

Struktura obrazu – budowanie warstw malarskich od gładko malowanych cieni, przez kryjące półtony, do impastowo wykonanych światła świadczy o przywiązaniu artysty do akademickiej, światłocieniowej konwencji.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiva	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy i skrobiowy	M
Zaprawa	dolna warstwa: kreda (CaCO_3), biel cynkowa (ZnO), górna: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$)	XRF, SEM-EDS, M	olej Iniany	FTIR, M
Rysunek	czarna kredka	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel cynkowa (ZnO), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), żółcień kadmowa (CdS), żółte i brązowe tlenki żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), brąz organiczny(?), cynober (HgS), żółcień kaselska (PbCl_2 i PbO), ultramaryna ($\text{Na}_8\text{-}_{10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?)	XRF, SEM-EDS, RS M, CIR, UV	olej Iniany, żywica, medium Copal en pâte(?)	FTIR, GC, M, UV
Werniks	–	–	–	–



Fot. 355. Fragment obrazu Ołtarz rzymski. Widoczne linie rysunku, wykonanego prawdopodobnie czarną kredką (fot. A. Cupa)



Fot. 356, 357. Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu Ołtarz rzymski zdjęcie w świetle VIS i UV:

1. Zaprawa: kreda (CaCO_3), biel cynkowa (ZnO).
 2. Zaprawa: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{HO})_2$).
 3. Warstwa niebieska: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{HO})_2$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?).
 4. Laserunek żywiczny.
- (fot. Z. Rozłucka)



Fot. 358. Fragment obrazu Ołtarz rzymski. Widoczne podmalowanie cieni brązem oraz rysunek wstępny (fot. A. Cupa)



Fot. 359. Lico obrazu Ołtarz rzymski w świetle UV. Widoczne punktowania występujące w obrębie lica obrazu oraz wygaszanie fluorescencji we fragmentach opracowanych pigmentami żelazowymi (fot. A. Skowroński)



Fot. 360. Rentgenogram obrazu Ołtarz rzymski. Widoczny sposób opracowania malarskiego – śmiałe, szerokie pociągnięcia pędzla w obrębie całej kompozycji (fot. A. Skowroński)



Fot. 361. Lico obrazu Ołtarz rzymski w technice fałszywych kolorów. Chromatyka obrazu uległa zasadniczej zmianie. Kolor czerwony dominujący na fotografii pochodzi głównie od błękitu kobaltowego obecnego niemal we wszystkich partiach pracy. Fragmenty na zdjęciu w tej technice, które uwidoczniły się w postaci szarości, świadczą o występowaniu w tych partiach obrazu mieszaniny bieli i czerni kostnej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

LATA 1888–1893

MONACHIUM 1888–1890, PARYŻ 1890–1893

Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-321

Czas powstania: lata 1880–1890

Wymiary: 49,5 × 61,5 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski (fot. 201)



Fot. 362. Staruszka czuwająca przy zwłokach (I) (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz *Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)* jest jedną z dwóch kompozycji Gierymskiego o tym samym tytule. Z obrazem tym związana jest ciekawa historia. Został wyciągnięty przez Stanisława Witkiewicza ze sterty pomiętych i zniszczonych płócien znajdujących się w pracowni artysty. Miał on przekonać Helenę Modrzejewską, aby go zakupiła. Aleksander Gierymski z kolei zobowiązał się wykończyć pracę. Proces ten trwał według relacji Witkiewicza blisko dziesięć lat¹.

Do zbiorów muzeum obraz trafił w 1939 roku jako dar Antoniego Madeyskiego².

Zabiegi konserwatorskie

Obraz nosi ślady wielu ingerencji konserwatorskich. Jest zdublowany. Ostatnia, przeprowadzona w 2000 roku konserwacja polegała na usunięciu pożółkłego werniksu wtórnego, starych punktowań i częściowo kitów. Odkurzono także odwrocie płótna i wykonano korektę naciągu. Uzupełniono ubytki zaprawy i warstwy

¹ Witkiewicz 1950, s. 46; Bogucki 1959, s. 327.

² Starzyński i in. 1951, s. 31; Blak i in. 2002, s. 81; Stępień 2003, s. 164, 171.

malarskiej. Założono nowe kity woskowo-żywiczne, skorygowano stare. Lico zawerniksowano werniksem retuszującym firmy Talens (nr 004). Wykonano punktowania farbami olejnymi z dodatkiem ww. werniksu. Ostatecznie obraz pokryto werniksem końcowym firmy Talens (nr 002)³.

Stan zachowania

Obecny stan zachowania podobrazia jest dobry. Warstwa malarska jest miejscowo przemyta. Liczne korekty punktowań unieczytelniają pierwotny wygląd i kolorystykę kompozycji.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Brak.

Budowa techniczna obrazu

Pierwszą wersję obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach* Aleksander Gierymski namalował na rzadkim płótnie Inianym, przeklejonym prawdopodobnie słabym klejem glutynowym. Biała, olejna zaprawa założona jest przypuszczalnie w jednej warstwie, o grubości 28–210 μm^4 . Wypełniaczami jej są biel ołowiowa, kreda i biel barytowa. Krosno zostało wymienione.

Artysta obraz ten namalował stosując akademicką konwencję *chiaroscuro*. Jego wykonanie rozpoczął od ciemnych, brązowych podmalowań partii cieni i półtonów⁵. Ich kolor uzyskał przez zmieszanie czerwieni organicznej (*Rubiaceae*), czerni kostnej i odrobiny cynobru. Cienie opracował cienko i laserunkowo, półtony w sposób nieco bardziej kryjący, lecz również i tu farbę nakładał w cienkich warstwach. Światła opracował impastowo. Stanowią je jedynie cztery punkty w całej kompozycji – bliki na butelce, oczy kota, światło świecy oraz fakturowo opracowane światło na posadzce. Najgłębsze cienie ostatecznie pogłębił i przyciemnił licznymi laserunkami.

Dukt pędzla w partii tła nie jest zatarty. Wyraźne dotknięcia płasko ściętej szczeciny narzędzia o szerokości 0,5 cm rozbijają jednolite plamy kolorów w tej części kompozycji. Posadzkę artysta wykonał w sposób rysunkowy. Poszczególne jej fragmenty podkreślił linearnie. Światła w jej obrębie wmalował fakturowo przy użyciu cienkiego pędzla. Postać staruszki namalował swobodnie i malarsko. Szarą jej spódnicę w cieniach podmalował brązem. Półtony opracował szarością, którą rozjaśnił w najwyższych światłach bielą ołowiową i cynkową. Dukt pędzla w tej partii obrazu jest swobodny, jednak podporządkowany rysunkowi. Postać scapiona jest wielokrotnymi laserunkami. Kolorystyka obrazu jest bardzo skromna, ograniczona do odcieni brązów, granatów i szarości. Urozmaicają ją wprowadzone wprost z tuby żółcienie światła uzyskane przy zastosowaniu żółcieni chromowej i bieli – cynkowej i ołowiowej. Sposób wykonania obrazu od gładko podmalowanych cieni i półtonów przez impastowo wmalowane światła buduje przestrzeń w obrazie. Faktura i kolorystyka kompozycji działają na zasadzie kontrastu. Duże gładkie płaszczyzny tła, laserowane do przesady farbą z medium żywicznym, zestawione są z niewielkimi, grubo założonymi matowymi światłami. Ciemne płaszczyzny, opracowane mocno przełamanymi kolorami, artysta zestawiał z czysto wmalowanymi blikami.

Kompozycja pracy ulegała zmianom, co obrazuje jej rentgenogram i fotografia w świetle UV (fot. 366, 106). Pierwotnie postać staruszki była nieco większa, jej spódnica była krótsza i delikatnie odsłaniała nogi kobiety. Artysta przesuwał również światło i świecę w centralnej partii obrazu. Wcześniej umieszczone były one na wysokości ramion staruszki. Nieboszczyk był także silniej oświetlony. Artysta dokonywał również poprawek w lewej części kompozycji – przesuwał butelkę na krześle. Na fotografii lica obrazu w świetle UV ukazały się z kolei miejsca wykańczane i poprawiane przez artystę farbą wzbogaconą medium żywicznym o mlecznobiałej fluorescencji w ultrafiolecie. Poprawki te na zdjęciu w tej technice widoczne są wyraźnie w centralnej części obrazu. Artysta taką tłustą farbą pogłębiał głównie cienie w obrębie postaci nieboszczyka i kota (fot. 106, 367–368).

³ Notatka konserwatorska Muzeum Narodowego w Krakowie 2000.

⁴ Rozpoznanie liczby warstw zaprawy w przypadku tego obrazu było niemożliwe ze względu na brak kompletnych próbek gruntu.

⁵ Badania powierzchni obrazu nie wykazały obecności rysunku.

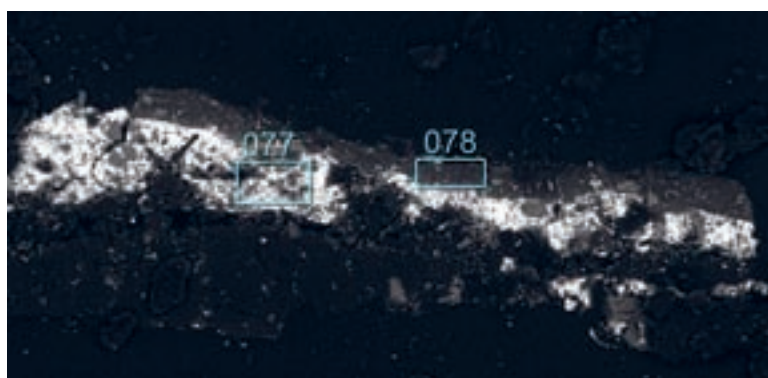
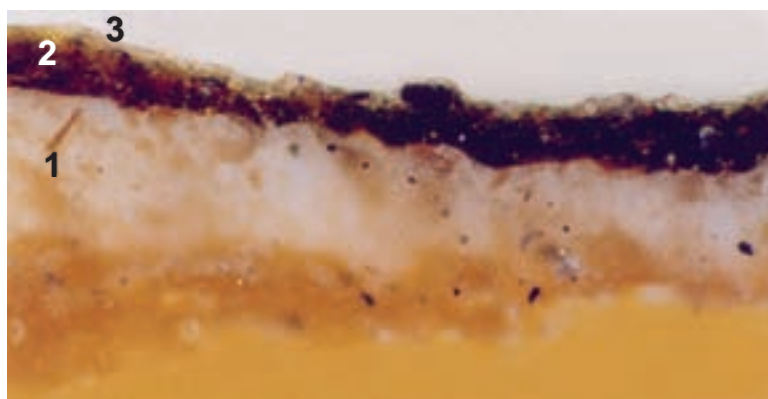
Precyzyjne scharakteryzowanie palety tej pracy nie było możliwe ze względu na niewielką liczbę próbek warstw malarskich, które udało się uzyskać do analizy. W warstwach brązowych zidentyfikowano np. biel ołowiową, cynkową, czerń kostną i czerwień organiczną (*Rubiaceae*). Inne odcienie tego koloru artysta uzyskał z mieszaniny bieli ołowiowej, bieli cynkowej, czerni kostnej, czerwieni organicznej (*Rubiaceae*) z dodatkiem cynobru i przypuszczalnie ultramaryny oraz niewielkich ilości zieleni szmaragdowej. W żółciach zidentyfikowano biel ołowiową i cynkową oraz żółcień chromową. W warstwach laserunków artysta stosował prawdopodobnie ultramarynę, żółcień chromową, cynober, czerwień organiczną i bliżej nieokreślone błękit i zieleń. Interpretacja wyników badań powierzchni obrazu w kolorowej podczerwieni jest utrudniona ze względu na liczne autopoprawki wprowadzane przez artystę w różnym czasie, farbami o innym niż pierwotny składzie (fot. 369). Komplikuja ją ponadto liczne ingerencje konserwatorskie w obrębie warstwy malarskiej kompozycji – punktowania ubytków malatury. Najbardziej zauważalną jednak zmianą kolorystyczną, jaką można zaobserwować na zdjęciu w tej technice, jest zamiana barwy żółtej w biel, co potwierdza obecność żółcień chromowej w partiach światła. Pozostałe fragmenty kompozycji mają kolorystykę trudną do interpretacji ze względu na mało charakterystyczny kolor, co może świadczyć o tym, że warstwy malarskie tej pracy mają złożony skład.

Spoiwo tego obrazu jest olejno-żywiczne. W warstwach malarskich na przekrojach w ultrafioletcie widoczne jest medium o jasnej fluorescencji (fot. 363, 364). W pracy tej występuje ono w masie farb oraz w warstwach laserunków.

Sygnatura jest autentyczna. Artysta wykonał ją w tym samym czasie, kiedy wprowadzał ostateczne, scalające laserunki farbą wzbogaconą spoiwem olejno-żywicznym o mlecznobiałej fluorescencji w ultrafioletcie (fot. 201).

Wielokrotnie przeprowadzane zabiegi konserwatorskie, liczne retusze warstwy malarskiej szpecą i zniekształcają pierwotną kolorystykę obrazu.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3), biel barytowa (BaSO_4)	XRF, SEM-EDS, M	olej lniany	FTIR, GC, M
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), cynober (HgS), czerwień organiczna (<i>Rubiaceae</i>)(?), żółcień chromowa (PbCrO_4), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$)(?), żółte tlenki żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)	XRF, SEM-EDS, M, HPLC, RS, CIR, UV	olej lniany, medium olejno-żywiczne	FTIR, M, UV
Werniks wtórny	–	–	Talens nr 002 i retuszerski 004	–

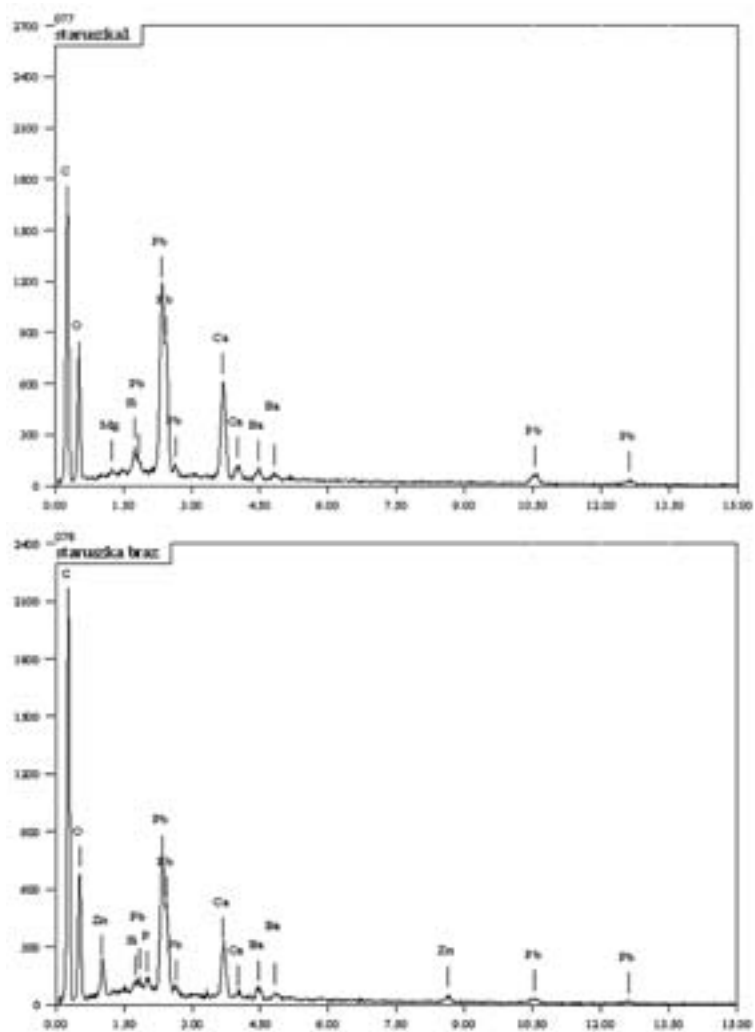


310

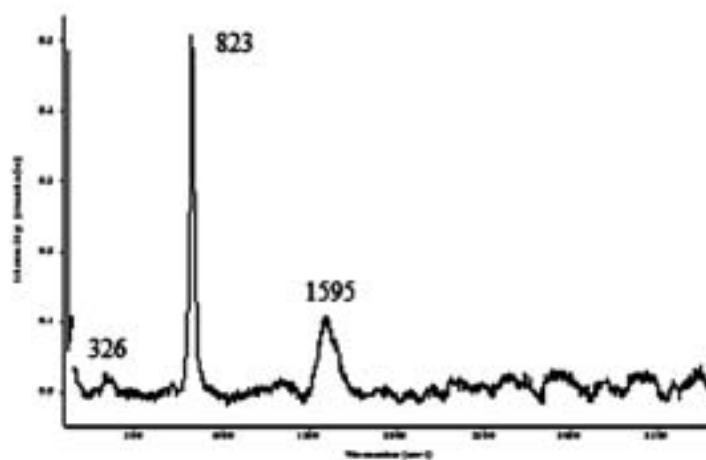


Fot. 363, 364, 365. Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach (I). Widok w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI). Niebieskim prostokątem zaznaczono obszary analizy (fot. M. Wróbel):

1. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{HO})_2$), kreda (CaCO_3), biel barytowa (BaSO_4).
2. Warstwa brązowa: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{HO})_2$), biel cynkowa (ZnO), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerwień organiczna (Rubiaceae).
3. Werniks.



Wyk. 19, 20. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej próbki brązu z obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach I (mikrosonda SEM-EDS) z warstwy nr 077: C, O, Mg, Si, Pb, Ca, Ba; z warstwy 078: C, O, Pb, P, Ba, Ca, Si



Wyk. 21. Widmo ramanowskie próbki brązu z obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach I uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 326 i 823 cm^{-1} pochodzą od żółci chromowej



312

Fot. 366. Fragment obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach (I) w promieniach rentgenowskich. Widoczny sposób opracowania jasnych elementów obrazu oraz poprawki autorskie w obrębie centralnej części kompozycji (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 367, 368. Fragment obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach (I) w świetle rozproszonym i UV. Widoczne laserunkowe wykończenie detali obrazu (fot. 367 – E. Doleżyńska-Sewerniak, fot. 368 – P. Frączek)



Fot. 369. Lico obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* w technice fałszywych kolorów. Najbardziej zauważalną zmianą kolorystyczną, jaką można zaobserwować na zdjęciu w tej technice, jest zamiana koloru żółtego w biel, co wskazuje na obecność żółceni chromowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Staruszka czuwająca przy zwłokach II

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-320

Czas powstania: po 1880 roku

Wymiary: 76,5 × 64 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 370. Staruszka czuwająca przy zwłokach (II) (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Nie jest znana dokładna data powstania obrazu. Według historyków sztuki wiadomo jedynie, że artysta namalował go po 1880 roku. Jest to druga wersja obrazu o tym samym tytule, także będącego w posiadaniu MNK. Do zbiorów muzeum kompozycja ta trafiła w 1939 roku jako dar Antoniego Madeyskiego⁶.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz konserwowany był prawdopodobnie dwukrotnie. Ostatnia konserwacja, przeprowadzona w 2000 r., polegała na oczyszczeniu lica i odwrocia z zabrudzeń powierzchniowych. Wyprostowano również płótno,

⁶ Starzyński i in. 1951, s. 31; Blak i in. 2002, s. 81; Stępień 2003, s. 164, 171.

które uległo zniekształceniu w wyniku złego napięcia na krosna. Przeprowadzono poprawki zmienionych kolorystycznie punktowań, pochodzących z poprzedniej konserwacji (fot. 375, 377). Obraz zawerniksowa-
no werniksem damarowym z dodatkiem werniksu matującego firmy Winsor & Newton⁷.

Stan zachowania

Obraz ma zmieniony format, w wyniku czego zniszczeniu uległy jego boczne brzegi, zawinięte na odwrocie (fot. 376). Stan zachowania płótna jest dobry. Zaprawa wykazuje dobrą adhezję do podłoża, jedynie w miejscach zagięć widoczne są odpryski gruntu wraz z malaturą. Warstwa malarska ma wyraźne i liczne spękania wczesne (płomykowe i zatokowe). Występują one w ciemnych partiach, malowanych za pomocą błękitów i brązów (fot. 226). Miejscowo występują także spękania koliste.

Pieczałki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie

- napis czarną farbą o treści: Inw.N.5
- napis czarną farbą o treści: MNK/IIa-320
- napis czarną farbą o treści: M.N.K./N.I.54.208 M.N.K./III/48

Na krośnie:

- naklejka z napisem o treści: S
- naklejka z napisem o treści: S/1977r.
- naklejka z napisem o treści: A II 2
- naklejka własnościowa o treści: Własność/Muzeum Narodowego/w Krakowie/Gieryski Aleksander:/ Staruszka czuwająca przy zwłokach/Nr. Inw. N.D. (i przekreślony nr) 2059/Dep. Antoniego Madeyskiego
- naklejka z drukowanym napisem o treści: Własność/Muzeum Narodowego/w Krakowie/MNK/II/48/Gieryski Aleksander:/„Staruszka czuwająca przy zwłokach”/N.I. (i przekreślony nieczytelny numer)...
- naklejka z drukowanym napisem o treści: Gieryski Aleksander:/Staruszka czuwająca przy zwłokach II./Dep. A. Madyskiego

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na płótnie lnianym, fabrycznym, o splocie prostym. Bity brzeg występuje wzdłuż pionu obrazu. Gęstość liniowa nitok w cm² wynosi 20 o × 18 w. Są one nierównej grubości, bardzo słabo skręcone w kierunku Z. Płótno jest gęste. Spoiwem przeklejenia jest klej glutynowy. Zaprawa jest biała, również fabryczna. Składa się z bieli ołowiowej i kredy w spoiwie olejnym (jest nim albo olej orzechowy, albo mieszanina dwóch olejów, np. lnianego i orzechowego lub makowego). Założono ją prawdopodobnie w dwóch warstwach o grubości 42–140 μm. Obraz pierwotnie zakomponowany był poziomo, jednak namalowaną już kompozycję artysta nabił na pionowe krosna. Są one oryginalne. Listwy łączone są na czop środkowy. Mają po dwa kliny w narożnikach i poprzeczkę z dwoma klinami. Grubość listew krosien sięga 1,5 cm. Szerokość listew bocznych wynosi 5 cm, dolnej i górnej waha się od 4,7 do 4,9 cm. Krosna są fazowane.

Badania w bliskiej podczerwieni wykazały obecność rysunku. Artysta wykonał go twardym ołówkiem, bezpośrednio na zaprawie. Jego charakter pozwala przypuszczać, że został przeniesiony przy użyciu kalki z wcześniej wykonanego wzorca. Artysta w pierwszej kolejności wykonał kontury, które następnie kilkakrotnie wzmocnił i miejscowo poprawił. Prowadzone miękko linie rysunku określają kształt fałd spódnicy, anatomię twarzy, granicę światła i cienia występującą w obrębie postaci (fot. 377–379).

Pierwszym krokiem po wykonaniu rysunku było lawowane opracowanie cieni. Partie te artysta opracował bez pozostawienia wyraźnych śladów pędzla. Półtony z kolei wykonał kryjąco, a światła fakturowo.

⁷ Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie [b.r.].

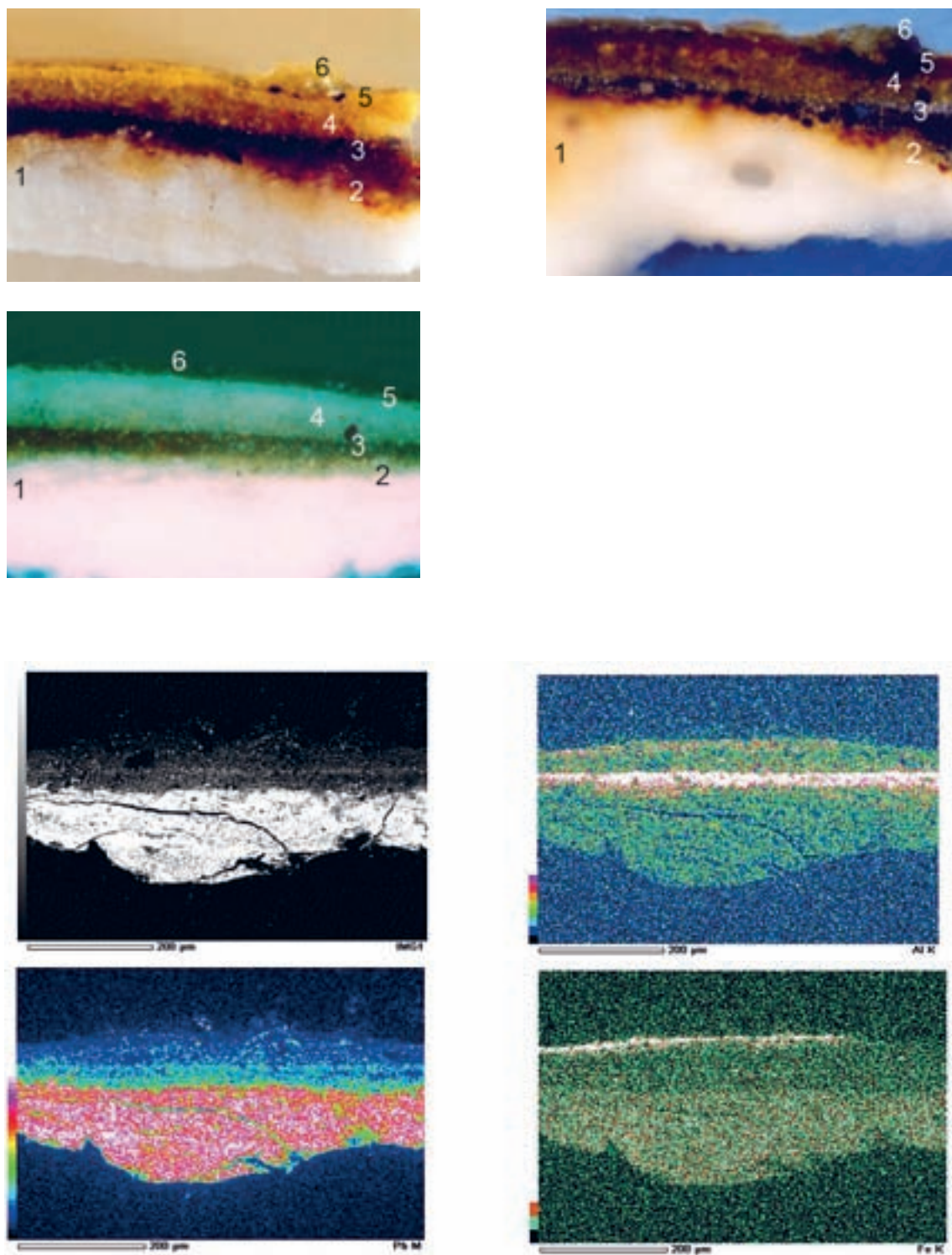
Jasne fragmenty obrazu Gierymski namalował za pomocą pociągnięć półsuchego, szczecinowego pędzla. Farbę nakładał wielokrotnie w opisany powyżej sposób, dzięki czemu uzyskał charakterystyczną dla jego obrazów porowatą powierzchnię farby. Jasne partie wykonał przy użyciu pędzla szczecinowego, który prowadził w różnych kierunkach, nie zawsze w sposób zależny od formy. Tak właśnie opracował spódnicę staruszki. Wykonał ją na ciepłym, ugrowym podmalowaniu, na które wmalował zielone światła. Opracował je gęstą farbą, za pomocą swobodnych dotknięć szczecinowego pędzla. Dukt narzędzia prowadził w różnych kierunkach, niezależnie od układu fałd. Czerwoną chustę kobiety wykonał w sposób analogiczny. W cieniach podmalowana jest ona gładko brązem i kolorem granatowym. Światła nadbudowane są kryjąco zgaszoną czerwienią. Dukt narzędzia w tym fragmencie pracy tym razem biegnie po formie. Chusta ostatecznie scalona została przez artystę czerwonym laserunkiem. Wnętrze pomieszczenia artysta także podmalował brązową farbą, którą wprowadził cienko w cieniach. Jej kolor otrzymał przez zmieszanie czerwieni organicznej, błękitu kobaltowego, czerni roślinnej i umbry. Półtony wymodelował szarością uzyskaną z mieszaniny błękitu kobaltowego, czerni roślinnej i bieli ołowiowej. W tych fragmentach widoczne są również odcienie granatu i fioletu uzyskane z mieszaniny czerwieni organicznej, błękitu kobaltowego i cynobru. Kolory te artysta laserował scalająco brązem. Inaczej wykonał partię posadzki. Poszczególne jej elementy podkreślił linearnie cienkim pędzlem za pomocą ciemnej farby. Bliki wmalował, fakturowo używając bieli ołowiowej, ochry żółtej i żółcieni chromowej. W tej części obrazu faktura jest szorstka i wyraźna.

Paleta pigmentów zidentyfikowanych w tej pracy jest dosyć szeroka. Zwraca uwagę duża różnorodność farb żółtych zastosowanych przez artystę. Występują tu bowiem żółcień kaselska, żółcień żelazowa, strontowa, chromowa i prawdopodobnie organiczna osadzona na kredzie. Żółcień żelazową artysta miejscami stosuje jako czystą, podobnie żółcień organiczną. Pozostałe występują głównie w mieszaninach z czernią kostną i roślinną czy cynobrem. Kolor fioletowy i granatowy Gierymski w pracy tej otrzymał, mieszając błękit kobaltowy z cynobrem oraz w ciemniejszych odcieniach tego koloru z czerniami. Brązowy kolor podmalowania uzyskał, mieszając cynober, błękit kobaltowy, czernь kostną z brązem organicznym, w którego skład wchodzi barwniki organiczne pochodzące z roślin z rodzin *Rheum* lub *Rumex* i *Rubiaceae*. Jasne odcienie brązu artysta uzyskiwał, mieszając na palecie czernь kostną i roślinną, brąz organiczny (*Rubiaceae* i *Rheum* lub *Rumex*), cynober i żółcień kaselską (fot. 371–374). W niektórych warstwach brązowych występują niewielkie domieszki zieleni szmaragdowej. W technice *falszywych kolorów Staruszka czuwająca przy zwłokach* (II) zmieniła kolorystykę w kierunku barwy zgniłozielonej i oranżowej, co wskazuje na dominację pigmentów żelazowych na całej powierzchni tej pracy – głównie w partii posadzki i tła (fot. 380). Zwraca również uwagę niebieski kolor widoczny w opracowaniu spódnicy kobiety. Taka zamiana kolorystyczna świadczy o obecności w tym fragmencie zieleni miedziowej, co potwierdziły badania instrumentalne pigmentów. Żółcienie uległy zamianie w biel, co świadczy o występowaniu w tych fragmentach żółcieni chromianowych. Wyniki badań mappingu lica obrazu w kolorowej podczerwieni potwierdzają analizy pracy w świetle UV. Na zdjęciu w tej technice z kolei widoczne jest nie tylko nierównomierne rozłożenie werniksu końcowego, ale przede wszystkim wygaszanie fluorescencji pigmentów żelazowych i miedziowych (fot. 375).

Obraz w porównaniu z innymi dziełami artysty wykonany jest dość cienko i gładko, a pomimo to farba zdaje się trójwymiarowa. Efekt ten jest wynikiem wielokrotnego nawarstwiania cienkich warstw olejnej farby.

Sposób budowania faktury przez kontrast gładko wykonanych cieni i bardziej fakturowo światła, a także stosunkowo drobiazgowo opracowanie pierwszego planu obrazu oraz modelunkowe opracowanie światłocieniowe budują przestrzeń w obrazie. Mimo że obraz ma wyraźny charakter walorowy, w jego kolorystyce zwracają uwagę zestawienia barw opartych na zasadzie kontrastu barw dopełniających, głównie zieleni i oranżu czy czerwieni i granatu, co może sugerować powstanie obrazu po 1893 roku.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spojwa	
Przeklejenie	–			M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), kreda (Ca(CO)_3) (kalcyt)	XRF, SEM-EDS, M, XRDP	olej orzechowy(?)	FTIR, M, GC
Rysunek	ołówek	–	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) (hydrocerusyt), biel cynkowa (ZnO), cynober (HgS), brąz organiczny na wodorotlenku glinu (Al(OH)_3) (<i>Rubiaceae</i> oraz rośliny prawdopodobnie z rodzin <i>Rheum</i> lub <i>Rumex</i>), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień organiczna na kredzie (Ca(CO)_3)(?), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), zieleń miedziana bliżej nieokreślona (szwajnfurcka?), żółcień kaselska (PbCl_2 i PbO), krzemionka (SiO_2)	XRF, SEM-EDS, HPLC, M, CIR, UV, RS, XRPD	olej schnący i mieszanina żywic, albo z drzew iglastych (kalafonia?) bądź sandarak lub kopale)	FTIR, GC-MS, M, UV
Werniks wtórny	–	–	damara, wosk	–



Fot. 371, 372, 373, 374. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach II. Widok w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), w CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) i zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) – analiza powierzchniowa rozkładu wybranych pierwiastków: Pb, Al, Fe (wyk. M. Wróbel)

1. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), kreda ($CaCO_3$); 2. Warstwa jasnobrązowa: czerń kostna (głównie $Ca_3(PO_4)_2$), brąz organiczny osadzony na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$) (Rubiaceae i Rheum lub Rumex), cynober (HgS), żółcień kaselska ($PbCl_2$ i PbO); 3. Warstwa brązowa: czerń kostna (głównie $Ca_3(PO_4)_2$), brąz organiczny osadzony na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$) (Rubiaceae i Rheum lub Rumex); 4. Warstwa żółta: żółcień organiczna osadzona na kredzie ($Ca(CO_3)_2$ (?)); 5. Warstwa żółta: żółcień żelazowa ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$), żółcień kaselska ($PbCl_2$ i PbO); 6. Werniks



320



Fot. 375. Staruszka czuwająca przy zwłokach (II) w świetle UV. Widoczne nierównomierne rozłożenie werniksu i wygaszanie fluorescencji pigmentów żelazowych i miedziowych (fot. P. Frączek)



Fot. 376. Odwrocicie obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach (II). Widoczne zawinięte z tyłu na krosnach krajki obrazu (fot. A. Cupa)



Fot. 377. Staruszka czuwająca przy zwłokach (II) w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)



322



Fot. 378, 379. Fragment obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach (II) w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny linearny rysunek konturowy głowy kobiety (fot. A. Cupa)



Fot. 380. W technice fałszywych kolorów *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* zmieniła kolorystykę w kierunku barwy zgnięzzielonej i oranżowej, co wskazuje na dominację pigmentów żelazowych na całej powierzchni tej pracy. Zwraca również uwagę niebieski kolor widoczny w opracowaniu spódnicy kobiety. Taka zamiana kolorystyczna świadczy o obecności w tym fragmencie zieleni miedziowej. Żółcienie uległy zamianie w biel, co świadczy o występowaniu w tych fragmentach żółcieni chromianowych (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-836 (152 176)

Czas powstania: 1889–1890 rok

Wymiary: 40 × 50 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski (fot. 202)



Fot. 381. Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz powstał w Monachium w latach 1889–1890. Jest to prawdopodobnie studium do większej kompozycji, być może do obrazu Plac Wittelsbachów w Monachium (1890), za który Aleksander Gierymski na międzynarodowej wystawie w Monachium otrzymał złoty medal II klasy za malarstwo. Obraz ten do zbiorów muzeum trafił jako dar Feliksa Jasieńskiego w 1920 roku⁸.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddany był zabiegom konserwatorskim. W obrębie jego lica widoczne są punktowania ubytków warstwy malarskiej. Występują one głównie przy brzegach obrazu oraz w miejscu styku doklejonego pasa płótna.

Stan zachowania

Podobrazie drewniane jest w dobrym stanie. Płótno w miejscu szwu lekko odstaje od deski (fot. 26). Stan zachowania warstw malarskich jest dobry. Miejscowo w ich obrębie widoczne są spękania wczesne (zatokowe) i spękania „krokodylej skóry”, powstałe prawdopodobnie tuż po namalowaniu obrazu, wkrótce potem miejscowo zamalowane przez artystę (fot. 228).

⁸ Starzyński i in. 1951, s. 22, 30; Bogucki 1959, s. 327; Tetmajer 1896, s. 521; Blak i in. 2002, s. 82; Stępień 2003, s. 114, 154, 126, 171.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- naklejka z napisem o treści: S/1977r.
- naklejka z napisem o treści: S
- fragment naklejki z napisem wykonanym atramentem (czytelny częściowo) o treści: MNK/II/37
- naklejka własnościowa Muzeum Narodowego w Krakowie o treści: Gierymski A./Od F.J. (i przekreślony napis) 152 176/MNK/II/37/w MNK/II/37/Własność/Muzeum Narodowego/w Krakowie
- naklejka o treści: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie/Autor A. Gierymski/Dzieło p.t./Rodzaj/wł. Jasieńskiego
- Gierymski Aleksander: „Motyw z Monachium/w nocy”/N.I. (i przekreślony napis) 158176 F.J./MNK/II/37
- napis czarną farbą o treści: MNK/II/37
- napis czarną farbą o treści: M.N. Kraków/N.I. (i przekreślony napis) 152 176/II-a-836

Budowa techniczna obrazu

Obraz powstał na fabrycznym, zagruntowanym białą zaprawą, autorsko powiększonym podobrazu płóciennym. Od dołu kompozycji artysta doszył pas płótna o szerokości 3 cm. Tak zmodyfikowane podłoże malarskie przyklejone zostało wtórnie do deski. Od odwrocia deska ta zabezpieczona jest szponkami, które wprowadzono w podobrazie na jaskółczy ogon. Brzegi deski są ścięte na szerokość 0,5 cm.

Badania w bliskiej podczerwieni wykazały obecność rysunku. Występuje on w partii architektury. Artysta wykonał go za pomocą krótkich, precyzyjnie wyrysowanych linii (fot. 81, 82). Precyzja wykonania świadczy o użyciu linijki. Rysunek ten znajduje się nie tyle na zaprawie, co na warstwie malarskiej – głównie na podmalowaniu wykonanym cienko, brązową farbą. Istnieją takie fragmenty, w których nie jest on zamalowany kolejnymi laserunkami i warstwami farby, co umożliwia dokładniejszą jego analizę. Charakter i kolor linii świadczą o tym, że artysta wykonał go najprawdopodobniej tuszem⁹. Gierymski, zapewne chcąc jak najwierniej utrwalić malowany motyw, w trakcie pracy rysunkowo korygował zachwiane nieco proporcje architektury.

Sposób opracowania malarskiego w obrębie pracy jest zróżnicowany, inny w partii cienia i światła. Ciemne fragmenty artysta wykonał gładko, wręcz laserunkowo. Ślady pędzla w tych partiach obrazu są zatarte. Dukt pędzla wyraźny jest tylko w szczegółach – światłach i półtonach oraz w opracowaniu pierwszego planu obrazu, co podkreśla przestrzenność kompozycji. Fragment ten ponadto charakteryzuje swobodny dukt pędzla, który artysta prowadził w różnych kierunkach, jedynie w partiach sztafażu i architektury zależnie od formy.

Sposób operowania kolorem jest także klasyczny. Błękitne i stalowe półtony uzyskane z mieszaniny ultramaryny, błękitu kobaltowego, cynobru, czerni roślinnej, a także bieli cynkowej i ołowiowej Gierymski wprowadził zgodnie z zasadą kontrastu temperatury barw na ciepłe i brązowe podmalowanie. Światła wykonał również ciepłym, jaśniejszym brązem lub żółcenią, najprawdopodobniej kaselską. Ostateczne bliki namalował intensywną żółcenią chromową lub mieszaniną bieli ołowiowej i bieli cynkowej, wprowadzonych wprost z tuby. Opracowane czystym kolorem światła artysta dodatkowo przelaserował farbą ze spoiwem olejno-żywicznym, zawierającym takie same pigmenty, jakich artysta użył do namalowania całego obrazu. Najwyższe światła w pracy tej osiągają wysokość około 0,5 cm.

W obrębie obrazu widoczne są zmiany układu postaci i późniejsze liczne korekty autorskie. Doskonale dokumentują to fotografie w reflektografii i świetle UV, a także rentgenogram fragmentu obrazu (fot. 386–387). Na zdjęciu rentgenowskim uwidoczniły się miejsca wykonane pigmentami zawierającymi w swym składzie metale ciężkie – głównie cynobrem i bielą ołowiową, ukazując autorskie przesunięcia postaci kobiety, przedstawionej na pierwszym planie. Jej suknię artysta opracował czerwienią cynobrową w mieszaninie z czerwienią organiczną, dlatego fragment ten ukazał się na zdjęciu rentgenowskim w postaci jasnej plamy. Artysta postać tę obniżył i przesunął nieznacznie w prawo. Autorska korekta tego fragmentu zauważalna jest także gołym okiem, faktura bowiem, jaką artysta uzyskał, malując ją w pierwotnej wersji, nie znajduje

⁹ W tym przypadku tusz musiał zawierać w swym składzie węgiel.

pokrycia w aktualnym przedstawieniu. Rentgenogram fragmentu tego obrazu uwidocznił również technikę opracowania malarskiego, a szczególnie kontrast pomiędzy grubo namalowanymi światłami, m.in. bielą ołowiową i cieniem opracowaną resztą kompozycji. Reflektografia w ultrafiolecie z kolei w postaci ciemnych plam uwidoczniła wprowadzone przez artystę po wyschnięciu obrazu lokalne przemalówki (fot. 385). Są to miejscowe dotknięcia farby, mające na celu być może pogłębienie i urozmaicenie kolorystyki pracy. Widoczne są one szczególnie wokół wspomnianej wyżej postaci kobiety oraz w dolnej części kompozycji. Plamy te częściowo pokrywają się z miejscowymi poprawkami wykonanymi przez artystę i widocznymi w świetle UV (fot. 386). Jednak reflektografia ukazuje głębsze ingerencje artysty w malaturę obrazu. Pracę tę Gierymski wykonał przy użyciu spoiwa żywicznego, dlatego fluorescencja warstwy malarskiej w ultrafiolecie jest silna. Artysta prawdopodobnie po jej wyschnięciu wprowadził drobne poprawki autorskie, które uwidoczniły się na licu w postaci ciemnych plam.

Paleta farb użytych do wykonania obrazu, podobnie jak jego kolorystyka, jest stosunkowo skąpa. Składa się ona przede wszystkim z następujących pigmentów: bieli ołowiowej, cynkowej, cynobru, czerwieni organicznych, czerni roślinnej, żółcieni chromowej, błękitu kobaltowego, żółcieni kaselskiej oraz prawdopodobnie żółcieni organicznej. W partiach światła do ich laserowania artysta użył np. czystego błękitu kobaltowego czy czystej żółcieni organicznej (fot. 384, wyk. 23). W jasnych blichach zidentyfikowano czystą biel cynkową lub w mieszaninie z bielą ołowiową. W niektórych próbkach występuje kreda, pełniąca najprawdopodobniej funkcję wypełniacza. Do uzyskania koloru brązowego artysta zastosował biel cynkową, biel ołowiową, cynober, żółcień chromową, żółcień kaselską i czerwienie organiczne. W skład tych czerwieni wchodzi barwniki naturalne z rodzin *Rubiaceae*, najprawdopodobniej marzanna barwierska, barwniki z rodzin *Quercus*, których źródłem jest czerwone drewno (*Ceaselpinia spp.* lub *Haematoxylum brasiletto*), a także czerwień syntetyczna przypuszczalnie typu metanil, osadzone na wodorotlenku glinu, tlenku cyny i przypuszczalnie kredzie (fot. 382–383, wyk. 22). W niektórych próbkach zidentyfikowano zieleń miedziową, najprawdopodobniej szwajnfurcką. W ciemnych kolorach tła zidentyfikowano wyżej wymienione czerwienie organiczne, cynober, czerń roślinną, błękit kobaltowy, żółcień kaselską i najprawdopodobniej zieleń szwajnfurcką. Analiza przekrojów warstw malarskich wykazała obecność dużych ilości czerwieni organicznej w próbkach (fot. 382–383). Jej zastosowanie w spodnich warstwach przyczyniło się prawdopodobnie do powstania spękań wprowadzanych na nią warstw farby. Spękania te powstały w niedługim czasie po namalowaniu obrazu, co było przypuszczalnie powodem podjęcia próby ich zamalowania.

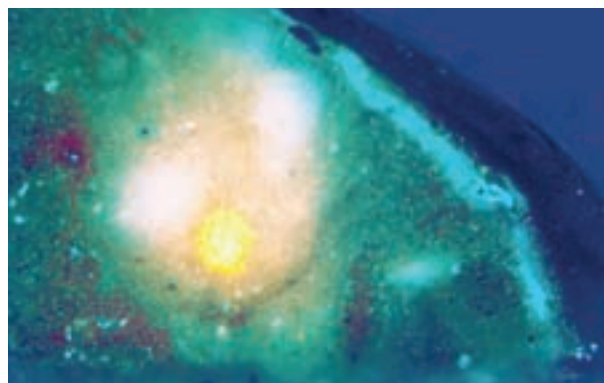
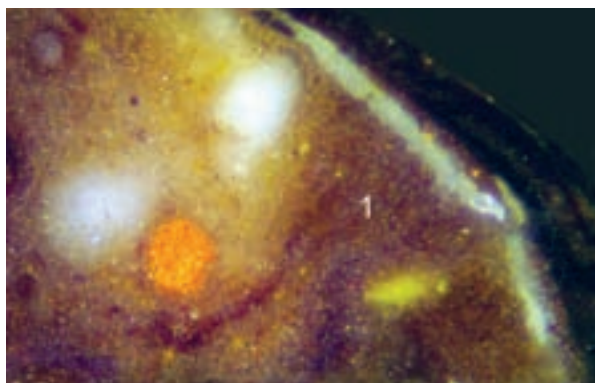
Zdjęcie obrazu w technice *fałszywych kolorów* uczytelniło paletę zastosowaną do opracowania poszczególnych jego fragmentów i jednocześnie potwierdziło wyniki badań instrumentalnych pigmentów (fot. 388). Kolory żółte uległy zamianie w biel, co świadczy o obecności żółcieni chromianowych. Czerwienie na fotografii w kolorowej podczerwieni uległy przemianom w kolor żółty, na podstawie czego można przypuszczać, że opracowane zostały przy użyciu cynobru. W obrębie powierzchni obrazu uwidoczniły się także plamy w kolorze niebieskawym. Występują one głównie w miejscach poprawek autorskich, co z kolei może dowodzić obecności w tych fragmentach pigmentów miedziowych, błękitu pruskiego, ewentualnie mieszanin czerni i bieli. Taka różna od spodnich warstw malarskich kolorystyka świadczy o zastosowaniu innej palety do wykończenia pracy. W ciemnych partiach obrazu na zdjęciu w tej technice ukazały się również plamy o kolorze czerwonym, który wynika z zastosowania dużej ilości błękitu kobaltowego w tych fragmentach. Ponadto fotografia w kolorowej podczerwieni ujawniła większą ilość szczegółów w partii sztafażu niż zdjęcia w świetle rozproszonym, reflektografii w UV czy podczerwieni. Ukazała również kolejność poszczególnych etapów opracowania malarskiego.

Warstwa malarska jest trójwymiarowa i szklista w wyniku zastosowania zbyt dużej ilości spoiwa, co obrazują przekroje warstw malarskich (fot. 384). Obraz wykonany został przy użyciu oleju lnianego i żelowego spoiwa olejno-żywicznego, które artysta zastosował z nadmiarem, dlatego powierzchnia jego lica świeci się, uniemożliwiając swobodny odbiór dzieła. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) w warstwie żywicy wykazały obecność cynku i ołowiu. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy związki te wchodziły w skład środków sykatywujących, jednak nie można takich przypuszczeń wykluczyć.

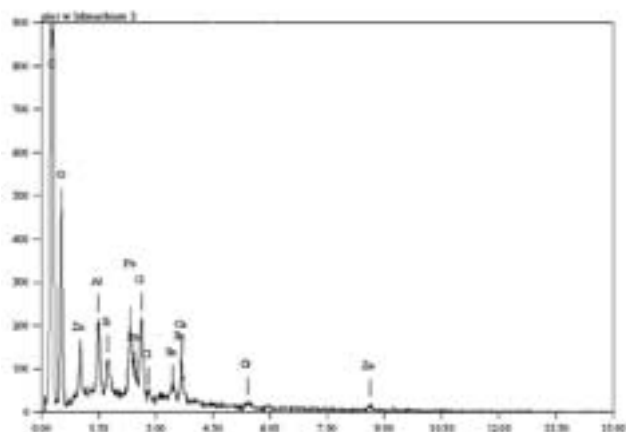
Faktura zamalowanych postaci, pierwotnie umieszczonych w polu obrazowym w nieco innym układzie, sposób opracowania warstwy malarskiej za pomocą wzbogaconej medium żywicznym gęstą masą farby, spękania grubo nakładanych laserunków tworzą na obrazie niepowtarzalne efekty fakturowe, istniejące niezależnie od aktualnego przedstawienia. Efekt ten sprawia, że kompozycja staje się nieco rozbita i nieczytelna.

Sygnatura jest autorska. Gierymski wykonał ją w trakcie wmalowywania ostatecznych poprawek kolorystycznych (fot. 202).

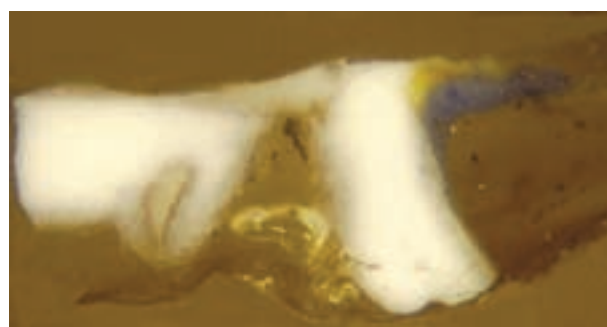
Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	deska z drewna egzotycznego, płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	–	–
Zaprawa	–	–	–	–
Rysunek	tusz (zawierający węgiel)	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), cynober (HgS), czerwień lub mieszanina czerwieni organicznych (<i>Rubiaceae</i> , najprawdopodobniej marzanna barwierska – <i>Rubia tinctorum</i> , <i>Quercus</i> i <i>Ceaselpinia spp.</i> lub <i>Haematoxylum brasiletto</i> a także czerwień syntetyczna typu metanil(?)) osadzone na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), tlenku cyny (SnO_2) i kredzie (CaCO_3)(?), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień organiczna, błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), zieleń miedziowa (szwajnfurcka $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$?), czerń roślinna (głównie C), żółcień kaselska (PbCl_2 i PbO), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$)	XRF, SEM-EDS, HPLC, RS, CIR, UV, M	medium olejno-żywiczne(?), olej lniany, damara	FTIR, UV, M
Werniks	–	–	–	–



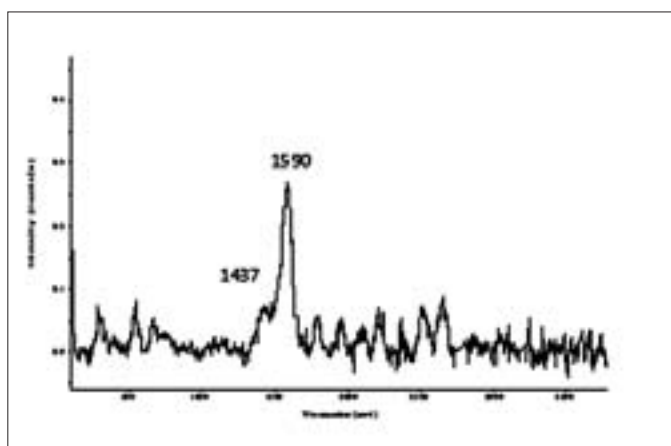
Fot. 382, 383. Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium. Widok w świetle VIS i CIR. Punktem nr 1 zaznaczono miejsce analizy. Próbka składa się z: bieli cynkowej (ZnO), żółci kaselskiej ($PbCl_2$ i PbO), czerwieni organicznych osadzonych na wodorotlenku glinu ($Al(OH)_3$), tlenku cyny (SnO_2) i kredzie ($Ca(CO_3)$?), (Rubiaceae, najprawdopodobniej marzanna barwierska – *Rubia tinctorum*), bieli ołowiowej ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), cynobru (HgS), żółci chromowej ($PbCrO_4$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Wyk. 22. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki brązu z obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w obszarze występowania czerwieni organicznej (punkt nr 1): C, O, Pb, Zn, Ca, Al, Sn, Si, Cr, Cl



Fot. 384. Przekrój poprzeczny próbki bieli z obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium. Widok w świetle VIS: widoczne nadmierne zastosowanie spoiwa żywicznego. W skład próbki wchodzi: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), biel cynkowa (ZnO), czerń roślinna (głównie C), błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$), żółcień organiczna(?) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Wyk. 23. Widmo ramanowskie próbki bieli z obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium, uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 1437 oraz 1590 cm^{-1} pochodzą od czerni roślinnej



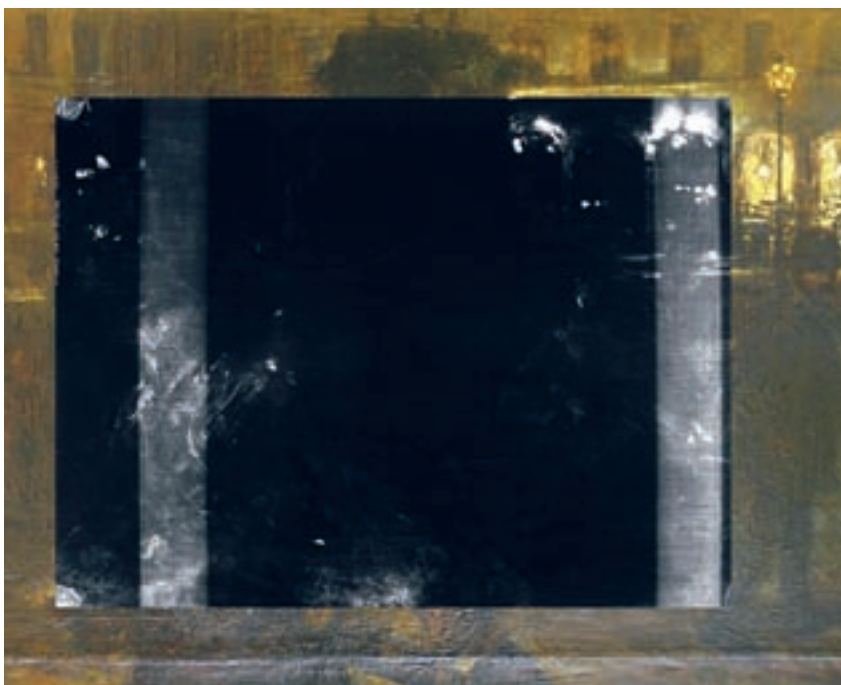
330



Fot. 385. Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w reflektografii w UV. W postaci ciemnych plam uwidoczniły się wprowadzone przez artystę zmiany kompozycyjne oraz późniejsze poprawki autorskie. W partii architektury widoczne są linie wstępnego rysunku (fot. A. Cupa)



Fot. 386. Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w świetle UV. Obraz wykonany został przy użyciu spoiwa żywicznego, dlatego fluorescencja warstwy malarskiej jest silna. Artysta prawdopodobnie po wyschnięciu obrazu wprowadził drobne poprawki autorskie, które uwidoczniły się na licu w postaci ciemnych plam. W obszarze styku dwóch pasów płótna widoczne są punktowania (fot. P. Frączek)



Fot. 387. Rentgenogram fragmentu obrazu Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium. Widoczny kontrast pomiędzy grubo namalowanymi światłami, m.in. białą ołowiową i cieniej opracowaną resztą kompozycji. W obrębie lica na rentgenogramie uwidoczniły się autorskie zmiany kompozycyjne (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 388. Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w technice fałszywych kolorów. Badania umożliwiły wstępną identyfikację pigmentów użytych do namalowania obrazu na całej powierzchni lica. Kolory żółte uległy zamianie w biel, co świadczy o obecności żółcieni chromianowych. Czerwień zamieniły się w kolor żółty, na podstawie tego można przypuszczać, że opracowane zostały przy użyciu cynobru. W obrębie powierzchni obrazu uwidoczniły się także plamy w kolorze niebieskawym, co z kolei może dowodzić obecności w tych fragmentach pigmentów miedziowych, błękitu pruskiego, ewentualnie mieszanin czerni i bieli, które artysta zastosował do wykończenia obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Opera paryska w nocy

Właściciel: Muzeum Narodowe w Warszawie

Nr inwentarzowy: Dep. 771

Czas powstania: 1891 rok

Wymiary: 161 × 131 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. GIERYMSKI PARIS. 91 (fot. 203)



Fot. 389. Opera paryska w nocy (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Dokładna historia obrazu nie jest znana. Na podstawie sygnatury wiadomo, że artysta wykonał go w 1891 roku. Praca ta do zbiorów MNW została nabyta w 1838 roku¹⁰.

¹⁰ Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu 1891.

Zabiegi konserwatorskie

Zanim *Opera paryska w nocy* trafiła do konserwacji, miała liczne ubytki zaprawy i warstwy malarskiej oraz miejscowe daszkowate odspojenia¹¹. Podczas prac konserwatorskich wykonano m.in. dublaż podobrazia na masę woskowo-żywiczną, a także punktowania ubytków zaprawy i warstwy malarskiej (fot. 396).

Stan zachowania

Warstwa malarska ma wczesne spękania zatokowe w partiach wykonanych ciemnymi kolorami oraz spękania „krokodylej skóry”. Zmianom uległy punktowania ubytków warstw malarskich.

Pieczątki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie zabezpieczone tekturą, co uniemożliwia sprawdzenie występowania naklejek, napisów czy pieczęci.

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na fabrycznym podobrazie – płótnie i białej zaprawie. Niestety obecny sposób zabezpieczenia odwrocia uniemożliwia dokładniejszą jego analizę.

Badania w bliskiej podczerwieni wykazały obecność bardzo dokładnego rysunku na zaprawie (fot. 75). Artysta przeniósł go najprawdopodobniej ze zdjęcia za pomocą siatki kratownicy. Jej linie wykonał mocno zastruganym, twardym ołówkiem przy użyciu linijki. Natomiast szkic kompozycji narysował najprawdopodobniej miękkim ołówkiem. Takim narzędziem przeniósł kontury. Linie prowadził dość schematycznie, ale odważnie. W niektórych fragmentach w podczerwieni widoczne są linie powielane, co świadczy o precyzji artysty i poszukiwaniach właściwego kształtu zamierzonych form. Miejscowo Gierymski mógł posłużyć się również węglem, niektóre fragmenty noszą bowiem ślady cieniowania narzędziem dającym linie szersze i niedopowiedziane (fot. 400–407).

Analiza przekrojów warstw malarskich nie wykazała obecności podmalowań. Gierymski obraz ten wykonał, najprawdopodobniej wprowadzając od razu właściwy kolor na zaprawę, który następnie miejscowo modyfikował. Technika malarska w obrębie tej pracy jest mieszana. Widoczne są bowiem miejscowe wykończenia laserunkowe, które artysta wprowadzał na założone kryjąco kolory, a także fragmenty opracowane chudą farbą na spodnich warstwach malarskich wzbogaconych medium olejno-żywicznym (fot. 98). Świadczyć to może o wielokrotnych zmianach autorskich oraz o tym, że koncepcja artystyczna ulegała zmianom w trakcie malowania. Obraz Gierymski wykonał bez pozostawiania wyraźnych śladów pędzla. Warstwa malarska jest stosunkowo cienka i gładka. Jedynymi impastowo opracowanymi elementami kompozycji są światła. Wyróżnia je nienaturalna faktura. Zastosowany przez artystę kontrast pomiędzy gładkimi partiami cienia i mocną fakturą światła jest typowy dla jego nocnych pejzaży.

W porównaniu z drugą wersją tego tematu znajdującą się w Muzeum Narodowym w Warszawie, która jest niezwykle bogata w laserunki, praca ta sprawia wrażenie pozbawionej pogłębiających warstw scalających. Analiza przekrojów warstw malarskich wykazuje jednak, że spoiwa w obrazie tym artysta także użył z nadmiarem. Obraz zbudowany jest z wielokrotnych warstw farby wzbogaconych medium olejno-żywicznym, co doskonale dokumentują przekroje poprzeczne próbek warstw malarskich. Wykazują one obecność dużej ilości spoiwa oraz zawieszony w nim pojedyncze cząstki pigmentów: czerwieni, czerni, błękitu i żółcieni. Pod względem ilości użytego spoiwa w poszczególnych partiach kompozycji nie wykazuje ona wyraźnego zróżnicowania. Partie fakturowe artysta wykonał olejną farbą i gęstym żelowym medium, natomiast partie gładkie opracował z nadmierną ilością spoiwa z przewagą medium nad pigmentami. Chromatografia gazowa połączona ze spektrometrią masową (GC-MS) oraz spektroskopia w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR) wykazały obecność oleju lnianego, mastyksu i żywicy z drzew iglastych w warstwie malarskiej. Analizy tego spoiwa wykazały jego podobieństwo z medium *Copal en pâte*. Medium to sprawia

¹¹ Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Poznaniu 1891.

wrażenie pożółkłego i pociemniałego (fot. 391, 392, 394). Nadmiar tego kopalowego spoiwa w warstwach malarskich doskonale dokumentuje fotografia lica pracy w świetle UV. Media kopalowe w tych promieniach dają mlecznobiałą fluorescencję. Lico obrazu zarejestrowane na zdjęciu w tej technice ma silną, jednolitą fluorescencję o tej barwie (fot. 396).

Kolorystyka obrazu jest ograniczona. Składają się na nią odcienie fioletołów, brązów i granatów, uzyskanych z mieszanin cynobru, czerni roślinnej i kostnej, ultramaryny, błękitu kobaltowego, czerwieni i żółcieni organicznej, niewielkich ilości zieleni szwajfurckiej oraz prawdopodobnie asfaltu i żółcieni kaselskiej (fot. 391–393, wyk. 24, 25). Wzbogacona jest ona zastosowaniem intensywnej czerwieni w kolorycie sukni kobiety oraz spodni mężczyzny, widocznych na drugim planie kompozycji. Artysta opracował te partie obrazu przy użyciu cynobru, najprawdopodobniej kraplaku alizarynowego i czerni roślinnej. Partie te przyściemniał laserunkowo czernią roślinną. Wyraźnym akcentem zarówno fakturowym, jak i kolorystycznym jest światło lamp, szczególnie impastowe w przypadku lampy znajdującej się w centralnej części przedstawienia. Artysta wykonał je odsączoną farbą uzyskaną z mieszaniny bieli ołowiowej, bieli cynkowej i kredy. Fragment ten następnie laserował np. kolorem niebieskim uzyskanym z mieszaniny błękitu kobaltowego, bieli i odrobiny czerwieni organicznej. Bardziej ciepły odcień laserunków tego fragmentu uzyskiwał, stosując żółcień organiczną (fot. 394–395, wyk. 26). W partiach granatów zidentyfikowano dużą ilość ultramaryny i czerni. Plamy brązowe artysta uzyskał laserunkowo z żółcieni organicznej, czerni roślinnej, kostnej, cynobru, błękitu kobaltowego i ultramaryny z niewielkim dodatkiem zieleni szwajfurckiej.

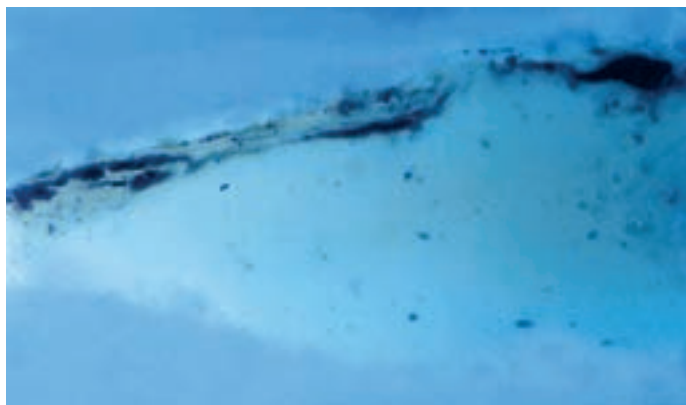
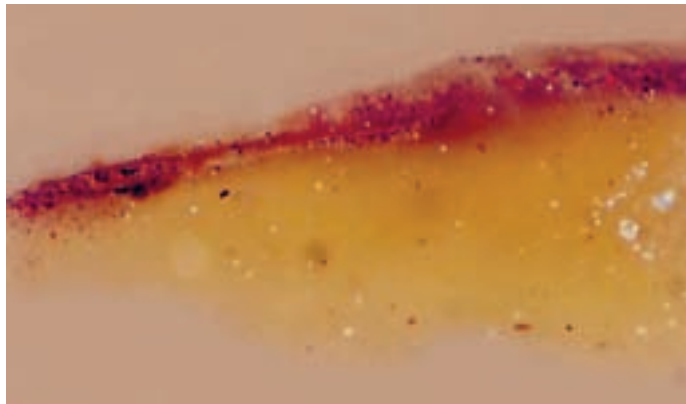
Badania lica obrazu w technice *falszywych kolorów* potwierdzają zidentyfikowaną paletę, ponadto ukazują rozkład rozpoznanych pigmentów na całej powierzchni tej pracy (fot. 397–399). Na zdjęciu w tej technice w postaci żółtych plam w opracowaniu spódnicy kobiety i spodni mężczyzny na drugim planie uwidoczniły się partie występowania cynobru. Oranżowo-żółty kolor w partiach cieni świadczy o występowaniu czerwieni organicznej lub mieszaniny tej czerwieni i cynobru z czernią. Fragmenty czerwone w kolorowej podczerwieni w partiach brązów i granatów tła świadczą o przewadze w nich m.in. błękitu kobaltowego i ultramaryny. Niebieski odcień na powierzchni lica z kolei spowodowany jest zastosowaniem przez artystę czerni.

Sygnatura w trakcie prac konserwatorskich została poprawiona, co obrazuje jej fotografia w podczerwieni. Na zdjęciu w tej technice w jej obrębie uwidoczniły się punktowania przetarć warstwy malarskiej (fot. 203).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Podobrazie	–	–	–	–
Przeklejenie	–	–	–	–
Zaprawa	–	–	–	–
Rysunek	ołówek, węgiel	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), biel barytowa (BaSO_4) jako wypełniacze(?), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), cynober (HgS), czerwień organiczna – kraplak alizarynowy (?), żółcień organiczna osadzona przypuszczalnie na kredzie (CaCO_3)(?), zieleń szwajfurcka ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), czernń roślinna (głównie C), czernń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), asfalt(?), żółcień kaselska (PbCl_2 i PbO)(?)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	olej lniany, mastyks i żywica z drzew iglastych	FTIR, GC-MS, M, UV
Werniks wtórny	–	–	damara(?)	FTIR, GC

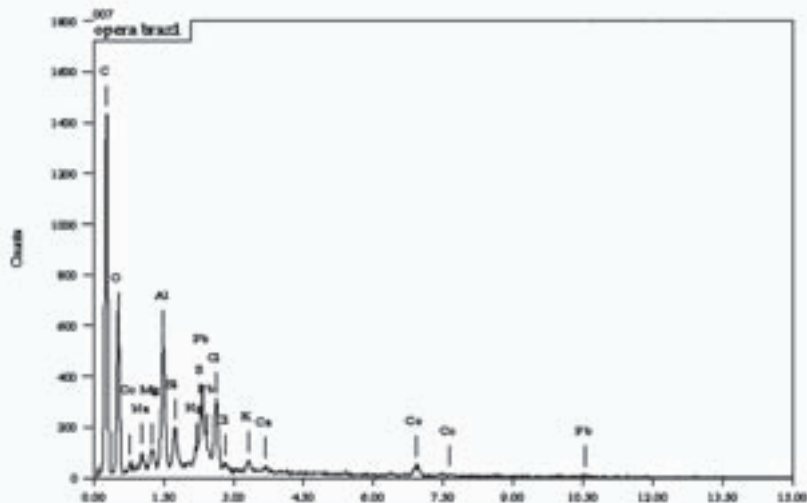
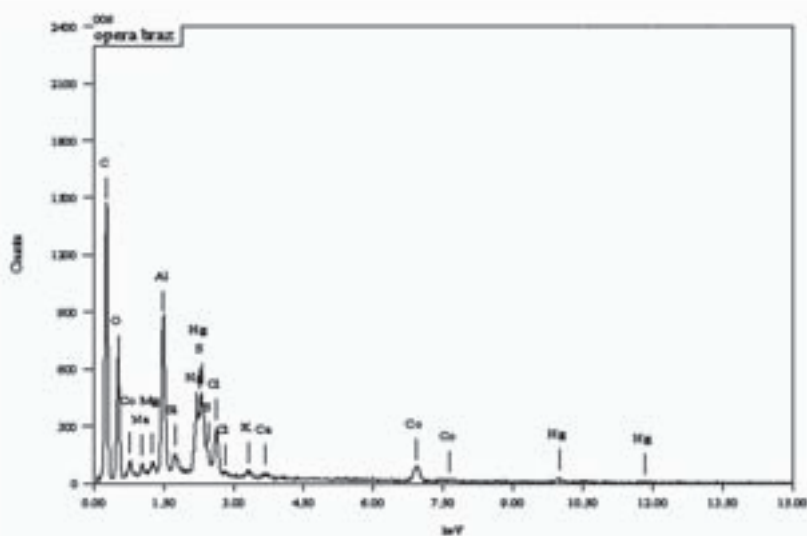


Fot. 390. Sygnatura Aleksandra Gierymskiego w obrazie Opera paryska w nocy. Zdjęcie w bliskiej podczerwieni. Widoczne punktowania przetarć podpisu artysty (fot. A. Cupa)

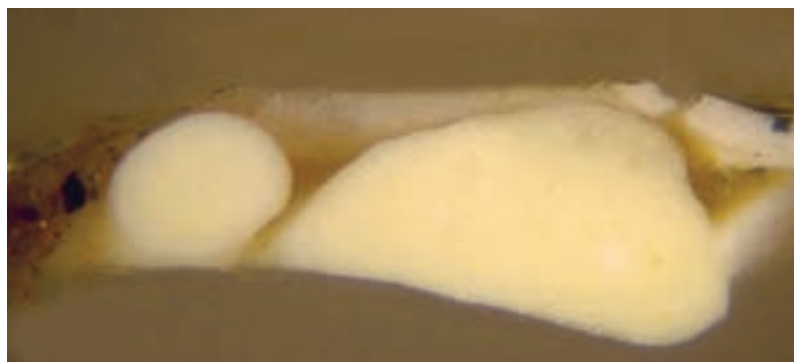


Fot. 391, 392. Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu Opera paryska w nocy. Widok w świetle VIS i UV. Zwraca uwagę nadmierne użycie spoiwa olejno-żywicznego.

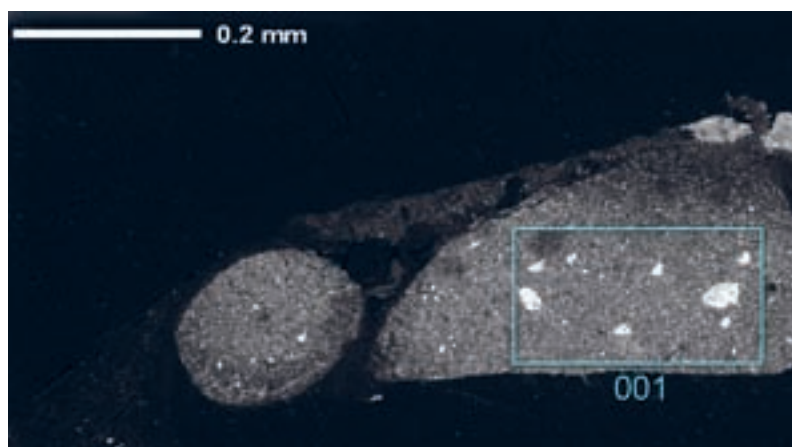
W skład próbki wchodzi głównie: ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), cynober (HgS), błękit kobaltowy ($\text{CoO}\cdot\text{Al}_2\text{O}_3$), czerń roślinna (głównie C), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$) oraz prawdopodobnie pigmenty miedziowe i żółcień kaselska (PbCl_2 i PbO)(?) (fot. Z. Rozłucka)



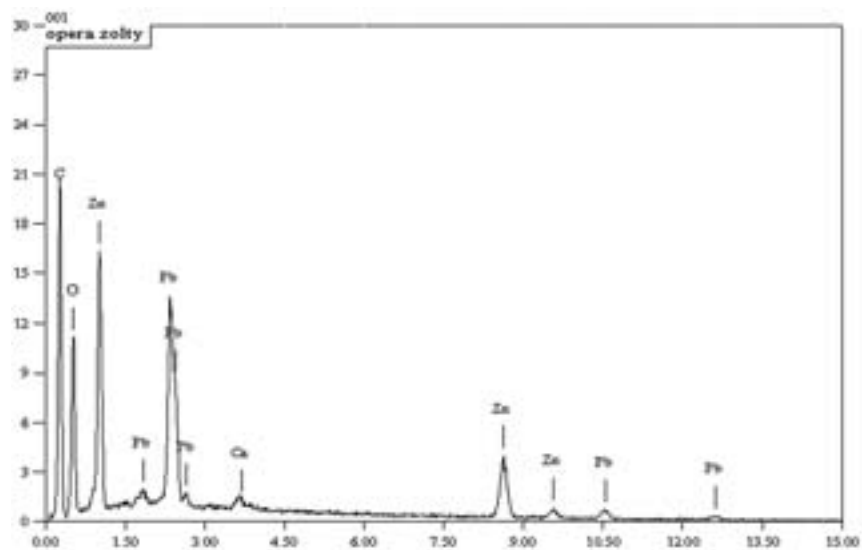
Fot. 393; wyk. 24, 25. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki brązu z obrazu Opera paryska w nocy oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) w obszarze oznaczonym nr 006 zidentyfikowano: C, O, Al, Co, Hg, Ca, K, Na, Mg, Si, Cl; w obszarze 007: C, O, Al, Pb, Na, Mg, Hg, K, Ca, Co, Si, S, Cl (wyk. M. Wróbel)



Fot. 394. Przekrój poprzeczny próbki jasnej żółcieni z obrazu Opera paryska w nocy. Widok w świetle VIS. Zwraca uwagę nadmierne użycie spoiwa olejno-żywicznego. W skład próbki wchodzi żółcień organiczna osadzona przypuszczalnie na kredzie (CaCO_3), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel cynkowa (ZnO) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 395. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki jasnej żółcieni z obrazu Opera paryska w nocy (wyk. M. Wróbel)



Wyk. 26. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) w obszarze występowania jasnej żółcieni z obrazu Opera paryska w nocy. W miejscu oznaczonym nr 001 zidentyfikowano: C, O, Pb, Zn, Ca (wyk. M. Wróbel)

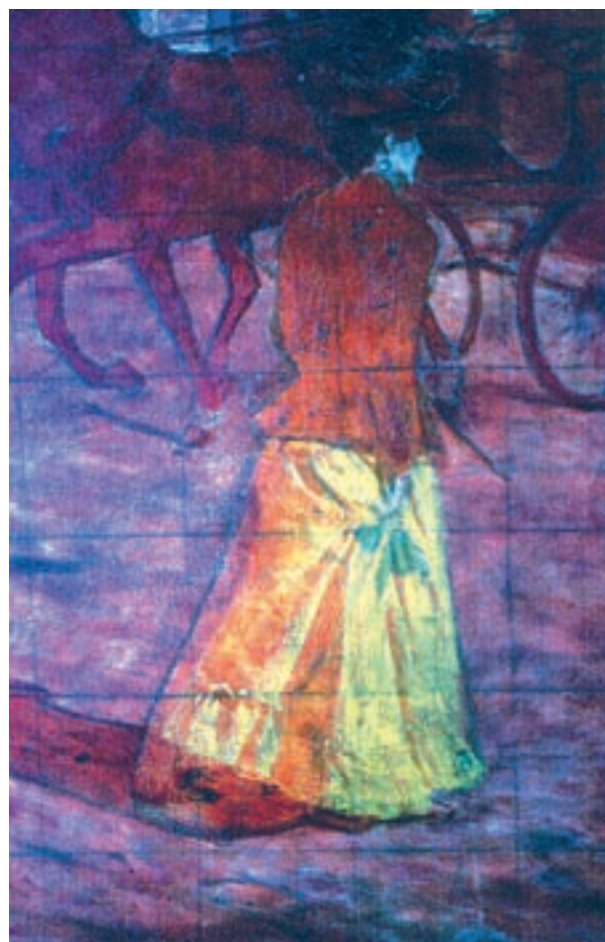


Fot. 396. Opera paryska w nocy w świetle UV. W postaci ciemnych plam widoczne są ingerencje konserwatorskie (fot. A. Cupa)

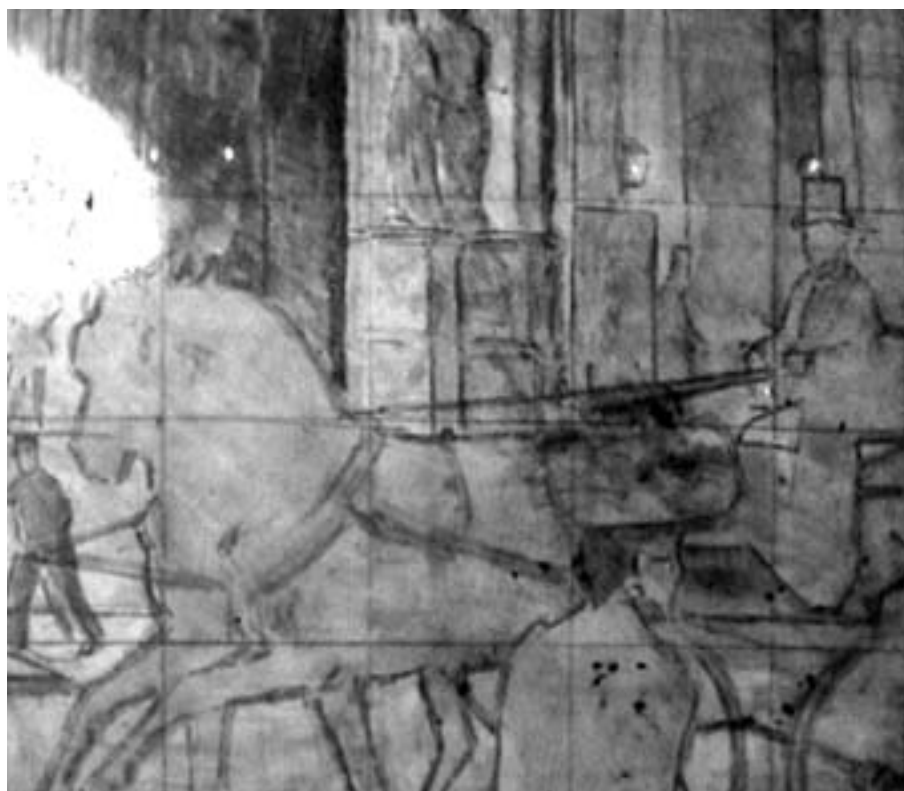


Fot. 397. Opera paryska w nocy w technice fałszywych kolorów. W postaci żółtych plam uwidoczniły się partie występowania cynobru. Fragmenty czerwone świadczą o przewodze m.in. błękitu kobaltowego i ultramaryny w warstwach malarskich (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

340



Fot. 398, 399. Fragment obrazu Opera paryska w nocy w świetle rozproszonym i technice fałszywych kolorów. Czerwień spódnicy kobiety w światłach uległa zamianie w żółcień, co świadczy o występowaniu cynobru. Oranżowo-żółty kolor w partiach cieni świadczy o występowaniu czerwieni organicznej. Czerwonawy odcień tła wynika z zastosowania w tych fragmentach błękitów – ultramaryny i błękitu kobaltowego. Niebieski jego odcień spowodowany jest zastosowaniem czerni (fot. A. Cupa, E. Doleżyńska-Sewerniak)



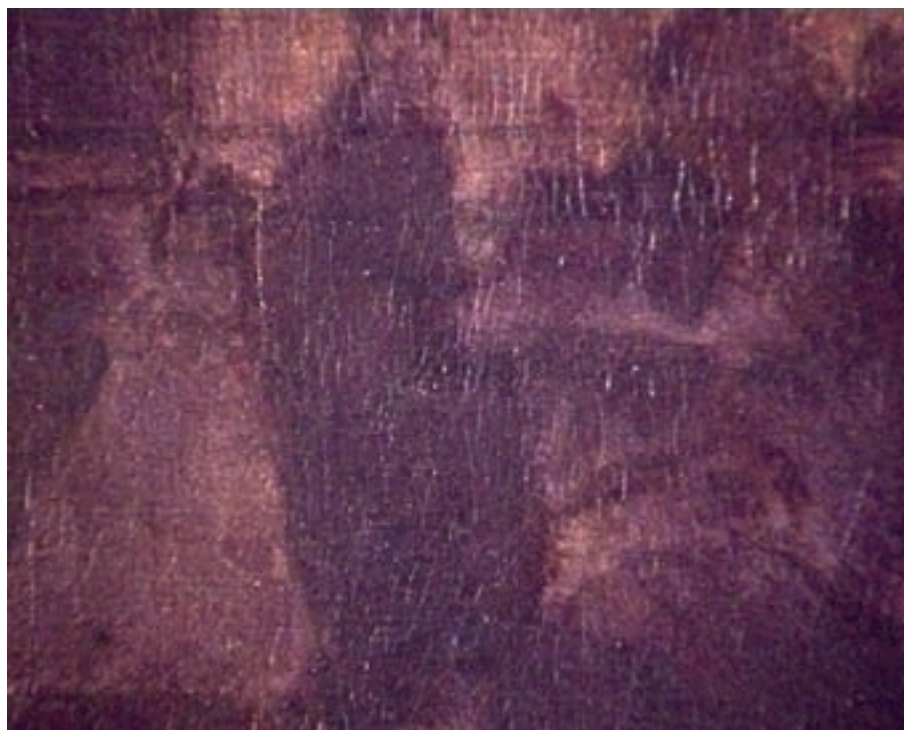
Fot. 400, 401. Fragmenty obrazu Opera paryska w nocy w świetle rozproszonym i w bliskiej podświetleniu. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)



342



Fot. 402, 403. Fragmenty obrazu Opera paryska w nocy w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)



Fot. 404, 405. Fragmenty obrazu Opera paryska w nocy w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)



344
■



Fot. 406, 407. Fragmenty obrazu Opera paryska w nocy w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)

Luwr w nocy

Właściciel: Muzeum Narodowe w Warszawie

Nr inwentarzowy: MNP FR 24 (d. MP 1296)

Czas powstania: 1892 rok

Wymiary: 119,5 × 75 cm

Sygnatura: w prawym dolnym narożniku A. GIERYMSKI. PARIS. 92 (fot. 204)



Fot. 408. Luwr w nocy (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Luwr w nocy był po *Operze paryskiej w nocy* kolejnym nokturnem wykonanym przez Gierymskiego w Paryżu. Motyw ten, podobnie jak *Operę...*, artysta namalował w kilku wersjach. Obecnie znane są dwa analogiczne obrazy. Jeden jest w posiadaniu MNW (eksponowany na Galerii Malarstwa Polskiego XIX i XX wieku). Drugi – tu opisywany – eksponowany jest w Galerii Edwarda Raczyńskiego w Rogalinie. Pochodzi on ze zbiorów Edwarda Raczyńskiego. W okresie okupacji wywieziony został do Niemiec, następnie był rewindykowany. W zbiorach galerii rogalińskiej znajduje się od 1956 roku jako przekaz Muzeum Narodowego w Warszawie¹².

Zabiegi konserwatorskie

Obraz konserwowany był kilkakrotnie. W trakcie ostatniej konserwacji usunięto pociemniałe retusze oraz przemaalowanie maskujące silnie spękaną warstwę malarską. Po zawerniksowaniu werniksem retuszującym (Retouching picture varnish firmy Winsor-Newton) kitem emulsyjnym uzupełniono niewielkie ubytki zaprawy. Następnie wykonano ich punktowania. Prace konserwatorskie zakończono, zabezpieczając lico werniksem końcowym (Griffin picture varnish firmy Winsor-Newton)¹³.

Stan zachowania

Stan zachowania płótna i zaprawy jest dobry. W obrębie warstwy malarskiej, a szczególnie w partiach wielokrotnego nawarstwiania ciemnych pigmentów widoczne są spękania wczesne – zatokowe oraz spękania „krokodylej skóry”. Rozejścia pomiędzy poszczególnymi wysepkami farby dochodzą do szerokości około 4 mm i odsłaniają białą zaprawę. Obecnie szpecące krakelury są wyretuszowane i nie przeszkadzają w ogólnym odbiorze dzieła (fot. 411).

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- na płótnie pieczęć owalna od szablonu, czytelna w górnej partii owalu: 54/?/Rue N.D. Des Champs Paris/ Paul Foinet/Van Eyck.
- nalepka włoskiego urzędu celnego – kartka biała z liliowym drukowanym rysunkiem i czarnymi literami u góry o treści: Merci Visitate, wokół głowy napis o treści: Dogana Italiana

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na bardzo cienkim, fabrycznym płótnie pokrytym fabryczną białą zaprawą, w której skład wchodzi biel ołowiowa. Obecne zabezpieczenie podobrazia uniemożliwia dokładną jego identyfikację.

Badania w bliskiej podczerwieni wykazały obecność precyzyjnego rysunku wstępnego na zaprawie. Artysta przeniósł go na płótno prawdopodobnie z fotografii za pomocą siatki kratownicy. Jej linie narysował ostro zastruganym ołówkiem przy użyciu linijki. Postacie i elementy architektury wykonał konturowo miękkim ołówkiem lub miejscowo węglem. Niektóre fragmenty także wstępnie opracował światłocieniowo. Należy zauważyć, że artysta rysunek wstępny zastosował głównie w partii architektury. Tylko częściowo występuje on w partii sztafażu (fot. 412–417).

Próbki pobrane z warstwy malarskiej są niekompletne, dlatego niemożliwe jest przeprowadzenie dokładnej analizy struktury obrazu i kolejności nawarstwiania kolorów i opracowywania poszczególnych elementów kompozycji. Artysta obraz wykonał kryjąco, przez wielokrotne wprowadzanie kolejnych warstw farb mokre w mokre.

Luwr w nocy zarówno pod względem kolorystyki, jak i opracowania malarskiego zbudowany jest na zasadzie kontrastu. Szerokim płaszczyznom gładko wykonanych cieni przeciwstawił Gierymski niewielkie

¹² Starzyński i in. 1951, s. 22, 30; Bogucki 1959, s. 352–354; Starzyński 1967, s. 27, 46; Dobrowolski 1960, s. 206; Maksymilian i Aleksander Gierymski... 1973, s. 318, 324, 325, 328, 471, 474; Karta inwentarzowa Muzeum Narodowego w Poznaniu 1978.

¹³ Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Poznaniu 1891.

partie impastowych, wykonanych czystymi kolorami światła. Ich wyraźną fakturę uzyskał prawdopodobnie przez odsączenie olejnej farby, a następnie jej wzbogacenie medium żywicznym. Partie cieni artysta podmalował wstępnie kolorem lokalnym, urozmaicającym drobnymi plamami pokrewnych kolorów, których dukt został rozarty. Farbę nakładał za pomocą dotknięć i muśnięć półsuchego pędzla. Spodnie warstwy farb grają aktywną rolę w finalnej kompozycji kolorystycznej. Taki sposób opracowania malarskiego powoduje, że cała ciemna i jednolita partia tła mży. Jakby dla kontrastu inaczej artysta wykonał światła. Opracował je stosunkowo drobiazgowo. Widoczną na drugim planie kolumnową fasadę budowli artysta opracował bardzo precyzyjnie. W tej partii obrazu widoczne są zestawienia chłodnych, impastowych światła z ciepłymi cieniami. Te fragmenty wykonane są za pomocą drobnego i cienkiego pędzla. Jego dukt w tych partiach ma charakter opisowy i podąża za kształtem brył, nie jest zatarty. W pozostałych partiach obrazu dukt jest rozmyty, kształty przymglone i niedopowiedziane.

Kolorystyka *Luwru...* jest skromna, oparta na różnych odcieniach błękitu i granatu. Ich kolor artysta uzyskał głównie poprzez zmieszanie błękitu kobaltowego, ultramaryny, czerni roślinnej i kostnej, bieli ołowiowej, cynobru, żółcieni kadmowej i prawdopodobnie żółcieni żelazowej. Chłodne odcienie błękitu artysta otrzymał z mieszanin błękitu kobaltowego z bielą ołowiową oraz przypuszczalnie błękitu pruskiego z bielą barytową w roli wypełniacza. Ciepłe odcienie tego koloru z kolei artysta uzyskiwał, stosując żółte laserunki. W niektórych próbkach występowały także pojedyncze ziarna błękitu miedziowego. Dominująca granatowa kolorystyka w najgłębszych cieniach ma odcień brązowy. Barwy te artysta uzyskiwał, mieszając błękit kobaltowy, ultramarynę i czerń, stosując niewielki dodatek żółcieni i cynobru. W innych fragmentach obrazu w kolorze brązowym zidentyfikowano czerwień organiczną z błękitami kobaltowym i ultramaryną, żółcienią i cynobrem. Kolor ten artysta miejscowo ochładzał niebieskim laserunkiem.

Skąpą kolorystykę obrazu wzbogacają ciemnoczerwona spódniczka kobiety, którą Gierymski wykonał podobnie jak w *Operze paryskiej w nocy* przy użyciu czerwieni organicznej i cynobru, oraz żółto-żłociste światło pierwszoplanowej latarni. Chłodniejsze odcienie tej partii obrazu artysta laserował błękitami i czernią. Ciepłe z kolei otrzymał, mieszając biel ołowiową z żółcienią strontową i kadmową oraz niewielkim dodatkiem czerwieni organicznej. Ożywiający akcenty kolorystyczne w obrazie stanowią także jasnoniebieskie plamy na pierwszym planie kompozycji. Artysta opracował je błękitem kobaltowym, ultramaryną z dodatkiem niewielkich ilości innych pigmentów.

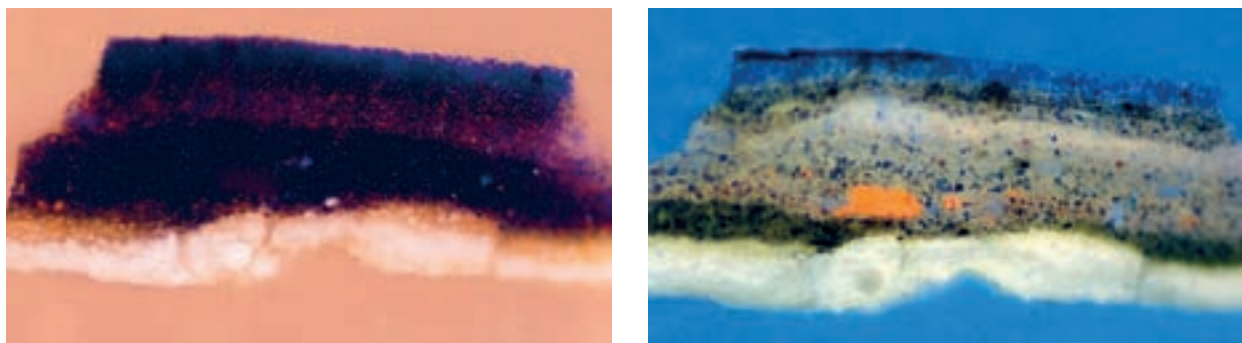
Badania palety zastosowanej do wykonania tego obrazu wykazały duże ilości błękitu kobaltowego, ultramaryny oraz czerni (fot. 409, 410, wyk. 27). Doskonale dokumentuje to fotografia obrazu w kolorowej podczerwieni, na której przeważa kolor czerwony, potwierdzający badania pigmentów. Przewaga koloru czerwonego na fotografii w tej technice świadczy o dominacji ultramaryny i błękitu kobaltowego w warstwach malarskich obrazu. Chłodniejsze, niebieskawe odcienie widoczne na zdjęciu w tej technice świadczą o występowaniu w tych partiach czerni (fot. 418).

Analizy przekrojów warstw malarskich wykazały również naprzemienną warstw kryjących i laserunkowych, co świadczy o tym, że artysta wielokrotnie zmieniał czy modyfikował kolorystykę tej pracy. Na końcowe laserunki wprowadzał warstwy kryjące lub takie właśnie opracowanie malarskie ponownie laserował.

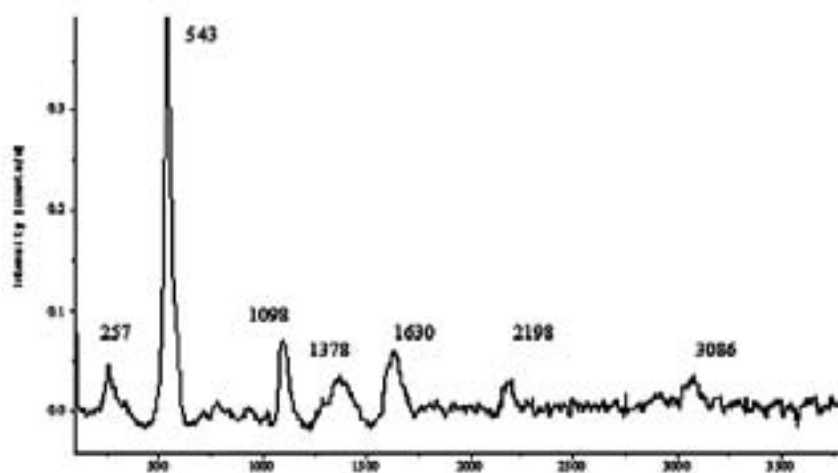
Obraz artysta miejscowo wykonał przez wielokrotne nawarstwianie farby zawierającej w swym składzie prawdopodobnie wolnoschnące dodatki, np. asfalt, czerń kostną, barwniki organiczne, co zapewne przyczyniło się do powstania tak rozległych spękań warstwy malarskiej (fot. 231). Obraz wykańczany jest za pomocą olejno-żywicznych laserunków zawierających dużą ilość spoiwa, co przyczyniło się do miejscowego pomarszczenia linoksydu.

Sygnatura jest autorska, powstała w tym samym czasie, co reszta kompozycji (fot. 204).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	-			-
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	-	-	-	-
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$)	SEM-EDS	-	-
Rysunek	ołówki, węgiel	IR	-	-
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), biel cynkowa (ZnO), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$), błękit pruski ($(\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3)(?)$) z siarczanem baru (BaSO_4) jako wypełniaczem, błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), błękit miedziowy syntetyczny (bremeński?), cynober (HgS), żółcień kadmowa (CdS), żółcień strontowa (SrCrO_4), czerwień organiczna, asfalt(?), czerwień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), czerń roślinna (głównie C), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)	XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV, M	olej lniany i żywica	FTIR, M, UV
Werniks	-	-	-	-



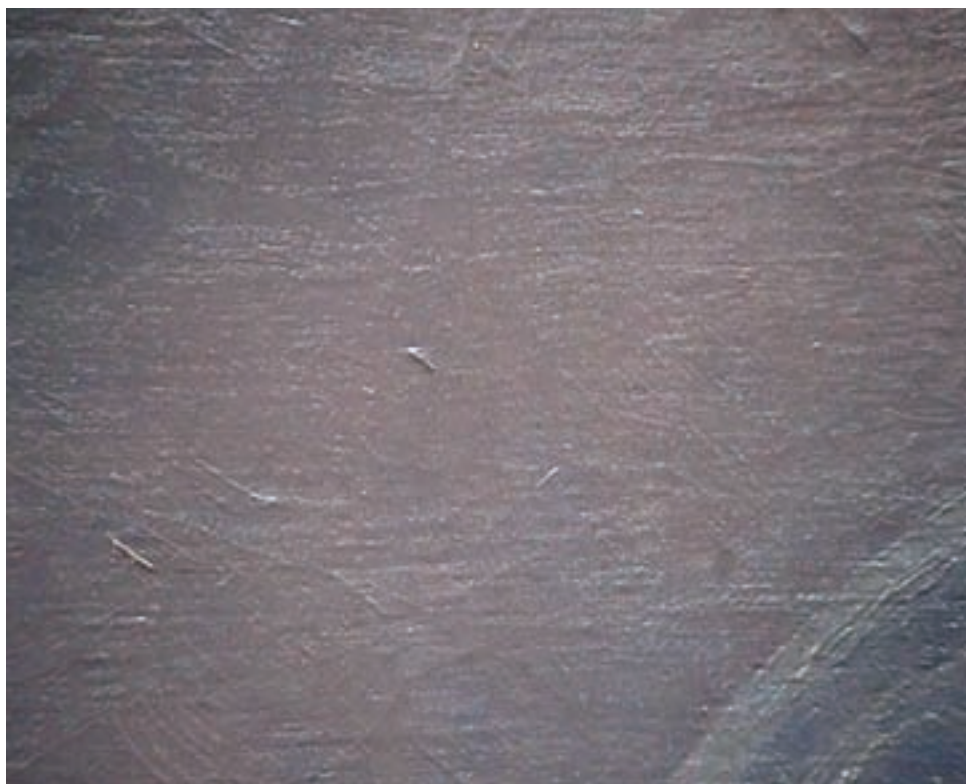
Fot. 409, 410. Przekrój poprzeczny próbki granatu z obrazu Luwr w nocy w świetle VIS i UV. W warstwie białej zidentyfikowano biel ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$). W warstwach granatowych błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) i ultramarynę ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$) z czerwiecią organiczną, czernią kostną (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), prawdopodobnie czerwień żelazową ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) (?) oraz błękit pruski ($(\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3)$) (?) na siarczanie baru (BaSO_4) (fot. Z. Rozłucka)



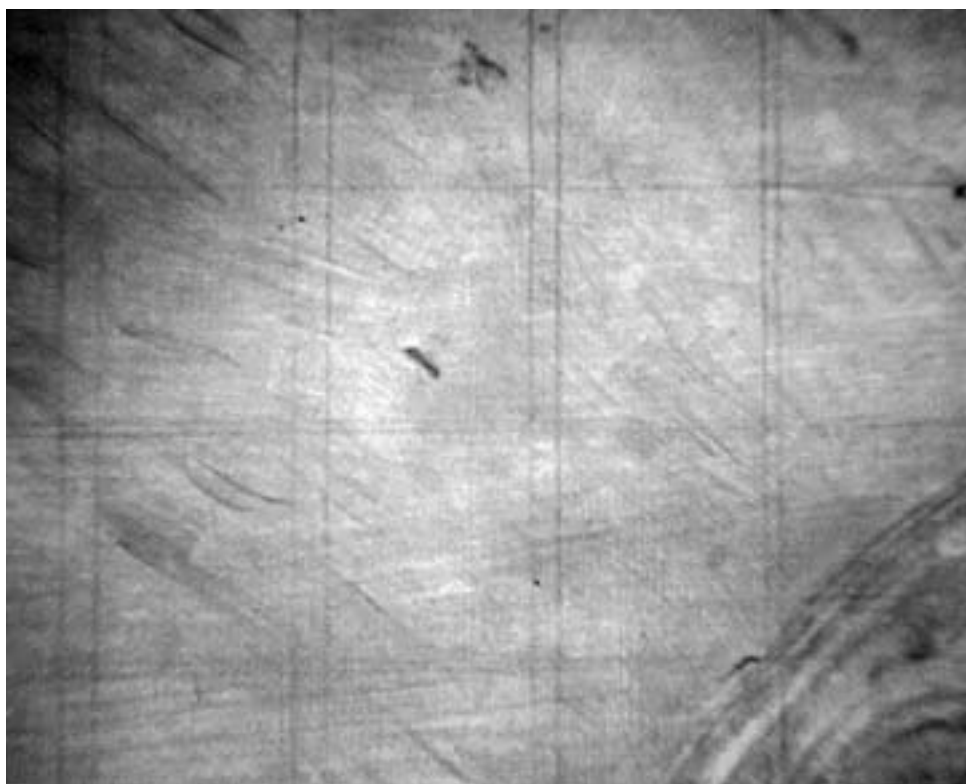
Wyk. 27. Widmo ramanowskie próbki granatu z obrazu Luwr w nocy uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym (linia 514,5nm). Pasma 257, 543, 1098, 1378, 1630 cm^{-3} pochodzą od ultramaryny, co potwierdza wyniki badań mikrochemicznych.



Fot. 411. Fragment obrazu Luwr w nocy. Widoczne spękania wczesne warstwy malarskiej występujące w partiach brązów i retusze odsłoniętej zaprawy, które uwidoczniły się na zdjęciu w postaci ciemnego rysunku (fot. A. Cupa)



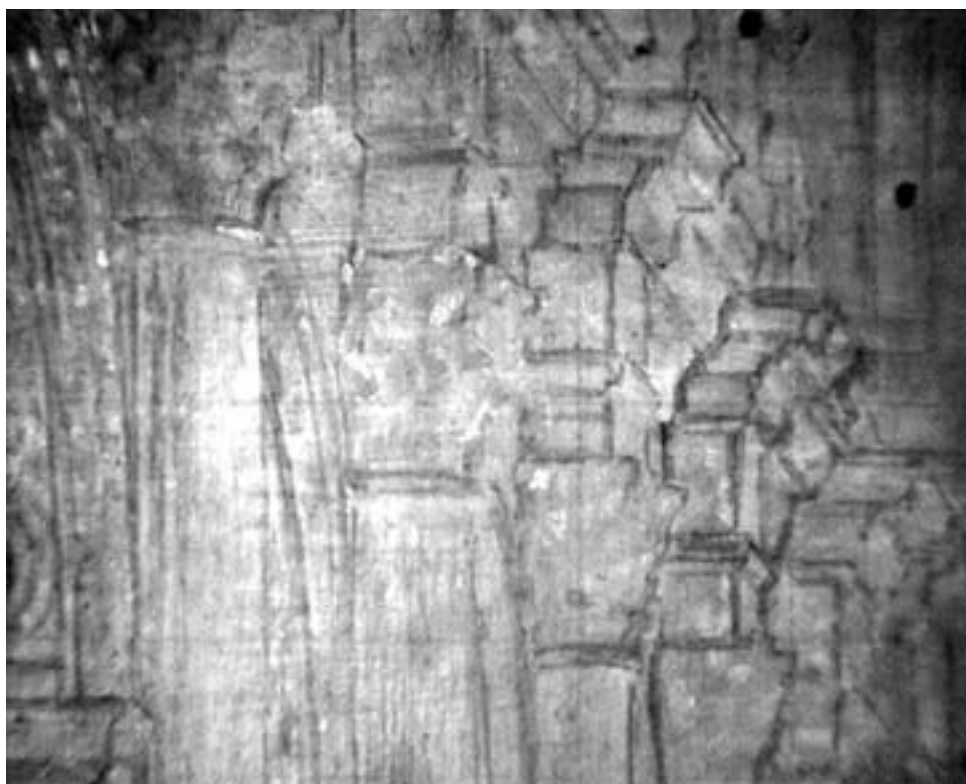
350



Fot. 412, 413. Fragment obrazu Luwr w nocy w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne wstępne opracowanie rysunkowe i siatka kratownicy (fot. A. Cupa)



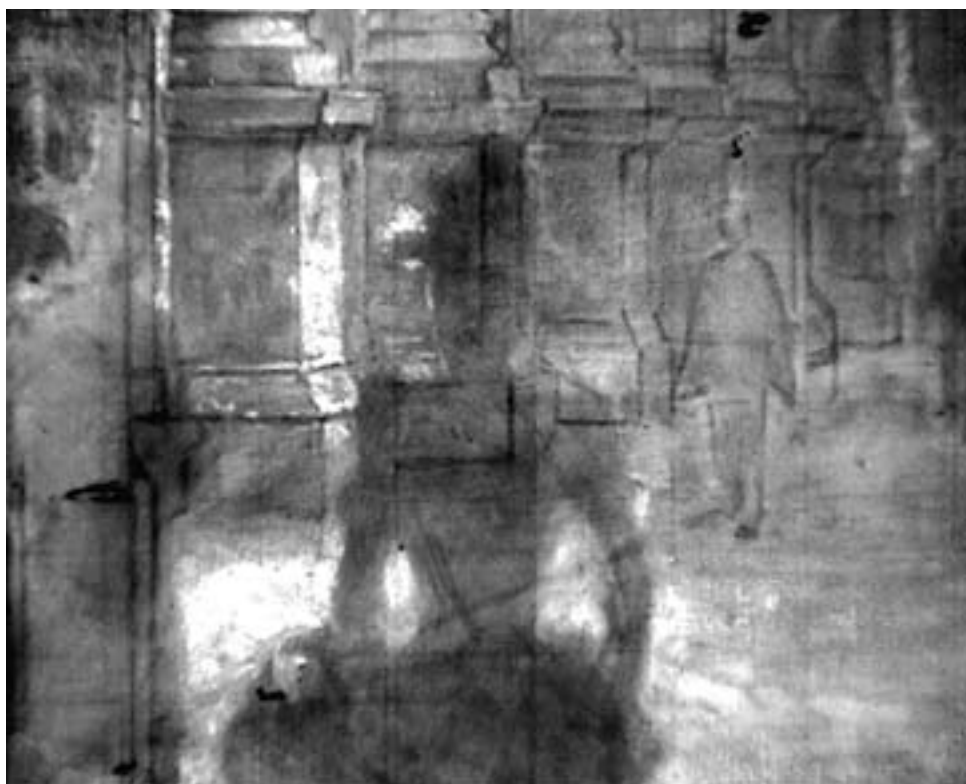
351



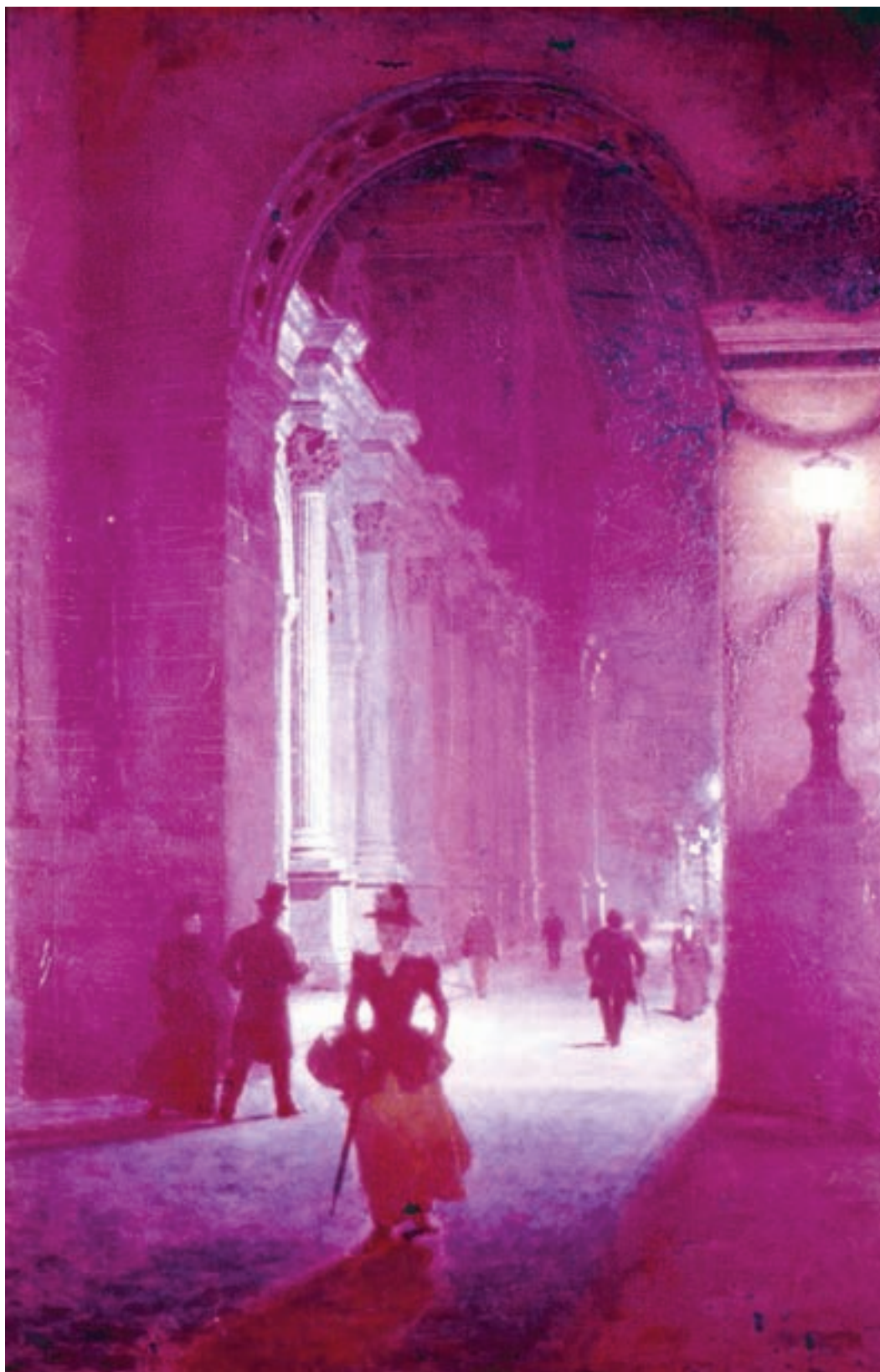
Fot. 414, 415. Fragment obrazu Luwr w nocy w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne wstępne opracowanie rysunkowe poszczególnych fragmentów kompozycji (fot. A. Cupa)



352



Fot. 416, 417. Fragment obrazu Luwr w nocy w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne wstępne opracowanie rysunkowe poszczególnych fragmentów kompozycji (fot. A. Cupa)



Fot. 418. Fragment obrazu Luwr w nocy w kolorowej podczerwieni. Przewaga koloru czerwonego na fotografii świadczy o dominacji ultramaryny i błękitu kobaltowego w warstwach malarskich obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

KRAKÓW
1893–1894

Droga w Bronowicach

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-598

Czas powstania: 1893–1894 rok

Wymiary: 55 × 76 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 419. Droga w Bronowicach (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz datowany jest na lata 1893–1894. Jest jednym z kilku zachowanych studiów pejzażu podkrakowskich Bronowic. Obraz trafił do muzeum jako dar Włodzimierza Tetmajera w 1902 roku¹.

Zabiegi konserwatorskie

Podczas przeprowadzonej w 1967 roku konserwacji uzupełniono ubytki gruntu i wykonano ich punktowania².

Stan zachowania

Stan zachowania obrazu jest dobry. Jedynie na odwrociu płótna widoczny jest rysunek spękań zaprawy. Warstwa malarska jest w bardzo dobrym stanie.

¹ Starzyński i in. 1951, s. 23, 31; Blak i in. 2002, s. 82.

² Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie 1967.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie:

- napis wykonany czarną farbą o treści: IIa-598
- przekreślony napis wykonany czarną farbą o treści: M.N.K/N.I.100069
- przekreślony napis wykonany czarną farbą o treści: M.N.K/II/39
- Na krośnie:
- naklejka o treści: S/1977 r.
- naklejka o treści: S
- naklejka drukowana z niebieską obwódką częściowo czytelnej treści: Gierymski/Bronowice
- naklejka o treści: Gierymski Aleksander/„Widok z Bronowic Małych” N.I. (przekreślony napis) 100.069/MNK/II/39
- Gierymski Aleksander/„Karczma w Bronowicach” N.I. (przekreślony napis) 100.069/MNK/II/39
- częściowo zachowana naklejka o treści: Tow. Przyj. Sztuk Piękn. W Krakowie/Autor Aleksander Gierymski/Tytuł dzieła „Widok z Małych Bronowic”/Rodzaj dzieła ol. pł. Cena dzieła/Podpis autora wł. MNK
- naklejka o treści: R. 1923 Nr.968/37/Autor Gierymski Aleksander /Adres/Dzieło Bronowice/Wykonanie olejny/....Muzeum Naro...
- żółta naklejka o treści: Muzeum Narodowe/Poznań/Autor/Artiste/Aleksander Gierymski/Tytuł/Titre/Droga w Bronowicach 1894–95/105/Nr.Kat./Kat. Nr./Wystawa/Exposition/kolor w malarstwie polskim XIX i XX w./9.IV–24.IX 1978 r.

358

Budowa techniczna obrazu

Droga w Bronowicach wykonana została na lnianym, fabrycznym, bardzo gęstym płótnie. Splot tkaniny jest prosty. Osnowa biegnie w pionie obrazu. Gęstość liniowa nitki w cm² wynosi 22 o × 22 w. Są one bardzo cienkie, równej grubości, skręcone w kierunku Z. Płótno to zostało rozpięte na fazowanych, ruchomych krosnach o połączeniu widlicowym pojedynczym z pojedynczym uciosem. Krosna mają po dwa kliny w narożniku. Szerokość listew wynosi 5 cm, grubość 2,5 cm. Płótno przybite jest do krosna gwoździami, rozmieszczonymi w jednej linii co 6 cm. Zostało przeklejone klejem glutynowym i skrobiowym, następnie pokryte jedną warstwą białej, fabrycznej zaprawy. Jest ona cienka (14–56 μm). Składa się z bieli ołowiowej, kredy w spoiwie emulsyjnym z przewagą oleju (olej lniany, klej glutynowy). Fabryczne podobrazie zmodyfikowane zostało przez artystę w trakcie malowania. Po obu stronach kompozycji, w pionie, Gierymski dodał dwie surowe listwy drewniane, które przybił do podobrazia gwoździami (fot. 428). Na listwach tych farba leży bezpośrednio na drewnie (fot. 432). Jak wykazały badania w reflektografii w ultrafiolecie, kolor w tych partiach został wprowadzony prawdopodobnie w tym samym czasie, co w obrębie pozostałej części kompozycji. Modyfikację podobrazia artysta wykonał więc po rozpoczęciu malowania obrazu na płótnie. Jej powodem była przypuszczalnie chęć skorygowania kompozycji szkicu lub potrzeba dopasowania obrazu do gotowych ram.

Obraz ma charakter plenerowy. Artysta wykonał go za jednym posiedzeniem. Jego badania w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku wstępnego. Być może artysta jedynie naszkicował wstępnie zarys kompozycji pędzlem lub od razu przystąpił do malowania, co tłumaczyłoby korekty formatu obrazu. Warstwa malarska założona jest kryjąco za pomocą płasko ściętego, szerokiego na 3 cm pędzla, który pozostawia ślady duktu. Są one wyraźne szczególnie w partii nieba, światła i drogi. Impastowe partie obrazu ukazują rentgenogram fragmentu tej pracy (fot. 429). W postaci jasnych plam uwidoczniły się miejsca opracowane bielą ołowiową. Według przeprowadzonych badań farba olejna, której Gierymski użył do namalowania tej pracy, zmodyfikowana została przez artystę medium olejno-żywicznym. W skład tego medium wchodzi mastyks oraz przypuszczalnie damara. W warstwach malarskich dominuje jednak spoiwo olejne. Medium jest prawdopodobnie jedynie niewielkim dodatkiem do farb.

Jak wynika z analizy wizualnej lica obrazu oraz obserwacji przekrojów warstw malarskich, kolory zastosowane przez artystę do wykonania tej pracy są czyste. Gierymski użył ich w prostych mieszaninach.

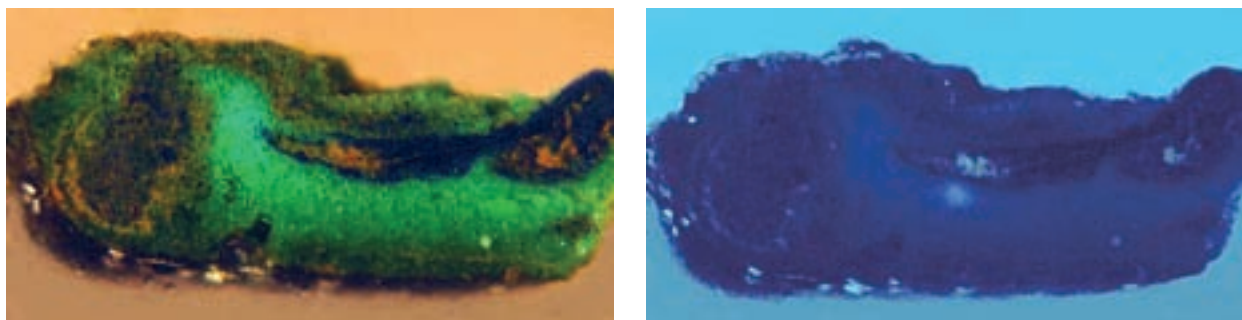
Paleta zastosowana do namalowania *Drogi w Bronowicach* jest ograniczona do kilku pigmentów. Składa się głównie z bieli ołowiowej, bieli cynkowej, żółcieni żelazowej, błękitu kobaltowego, zieleni szwajnfurckiej, cynobru, żółcieni strontowej, czerwieni organicznej oraz bliżej nieokreślonej czerni. W obrębie kompozycji malarskiej istnieją fragmenty wykonane farbą nieprzełamana innym kolorem, którą Gierymski wprowadził na obraz wprost z tuby. Tak opracował np. partię zieleni, do której wykonania użył niemal czystej zieleni szwajnfurckiej. Czystym kolorem artysta namalował również budynki po prawej stronie kompozycji. Gierymski opracował je błękitem kobaltowym, w jaśniejszych partiach dodając biel. Farby użyte do wykonania tej pracy mieszane były przez artystę na paletce oraz już w trakcie malowania na płótnie. Ponieważ obraz malowany był *mokre w mokre*, wprowadzane na siebie kolejne warstwy farby mieszały się ze sobą, tworząc bogate i niepowtarzalne efekty kolorystyczne (fot. 432).

Badania mikrochemiczne próbek warstw malarskich wykazały, że do uzyskania koloru błękitnego artysta używał mieszaninę błękitu kobaltowego z bielami. W próbkach zieleni zidentyfikowano głównie czystą zieleń szwajnfurcką. W ciemniejszych jej odcieniach występuje ona w mieszaninie uzyskanej najprawdopodobniej *pod pędzlem* z żółcieniem żelazowym i błękitem kobaltowym (fot. 420–422, wyk. 28). W niektórych fragmentach zieleń tę artysta mieszał z bielami, żółcieniem strontową i błękitem kobaltowym. W cieplejszych jej odcieniach stosował ją w mieszaninie z żółcieniem żelazowym. W kolorze różowym, którym opracował drogę, zidentyfikowano zieleń szwajnfurcką, błękit kobaltowy, cynober, żółcień strontową, żółcień żelazową i czernią, zmieszane z bielą ołowiową i cynkową. Pigment żółty w pracy tej artysta stosował czysty lub z niewielkim dodatkiem czerni i bieli. Optyczny brąz uzyskał z mieszanin żółcieni żelazowej, czerni, błękitu kobaltowego, czerwieni organicznej i przypuszczalnie umbry. Najjaśniejsze partie obrazu Gierymski delikatnie przetarł lub skąpo laserował czernią i odrobiną cynobru w spoiwie żywicznym.

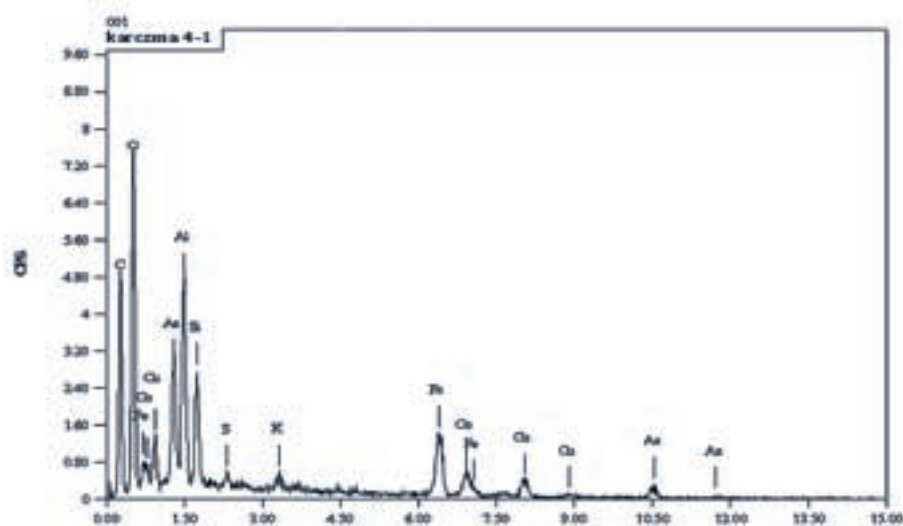
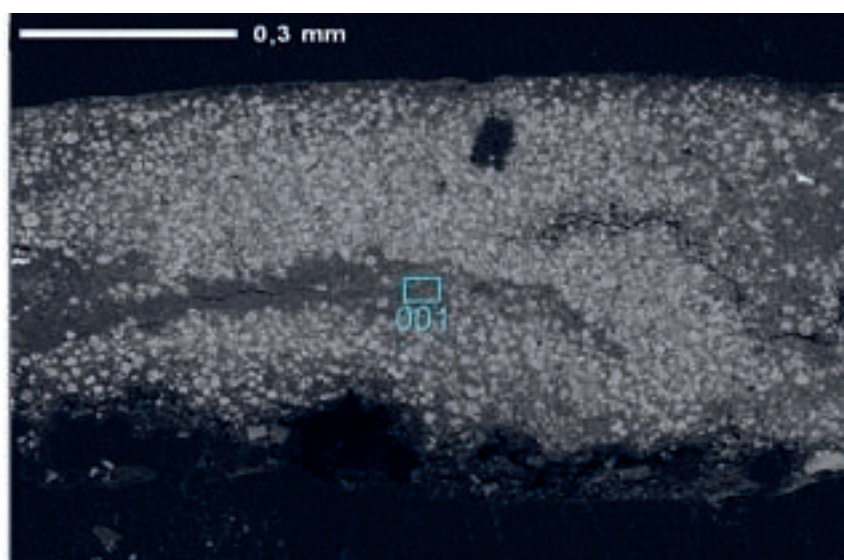
Mapping pigmentów zastosowanych do wykonania tej pracy widoczny jest na zdjęciu w kolorowej podczerwieni (fot. 431). Potwierdza on zastosowanie czystych i prostych mieszanin farb, dających w tej technice precyzyjne wyniki ich badań. Na zdjęciu w tej technice partie zieleni uległy zamianie na błękit, co potwierdza obecność farb miedziowych, w tym przypadku zieleni szwajnfurckiej. Fotografia w świetle VIS i zdjęcie skaningowe pigmentu wchodzącego w skład tej farby obrazują jego okrągłe cząstki, świadczące o tym, że nie był on ucierany przez producenta (fot. 423–425). Partie błękitu kobaltowego na zdjęciu w technice *fałszywych kolorów* zamieniły się w czerwień. Są to ściany budynków i fragmenty ich dachów, błękitne plamy w partii drogi, cienie drzew na horyzoncie i częściowo niebo. Plamy wykonane cynobrem zamieniły się w żółcień. Pigment ten zidentyfikowany był głównie w partii drogi. Miejsca występowania żółcieni żelazowej uległy zamianie w kolor zielonkawy, widoczny w dolnej części kompozycji.

Uzupełnieniem badań powierzchniowych obrazu były analizy jego lica w świetle UV (fot. 430). Na zdjęciu w tej technice widoczne jest wygaszanie fluorescencji w partiach opracowanych przy użyciu pigmentów miedziowych i żółcieni żelazowej. Są to wspomniane wyżej partie zieleni oraz dolna część kompozycji.

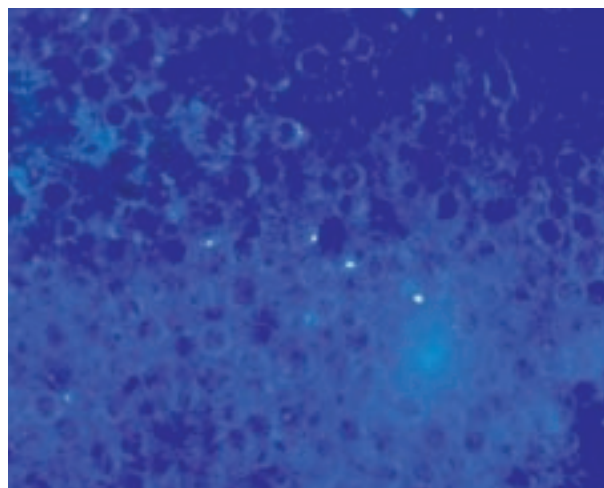
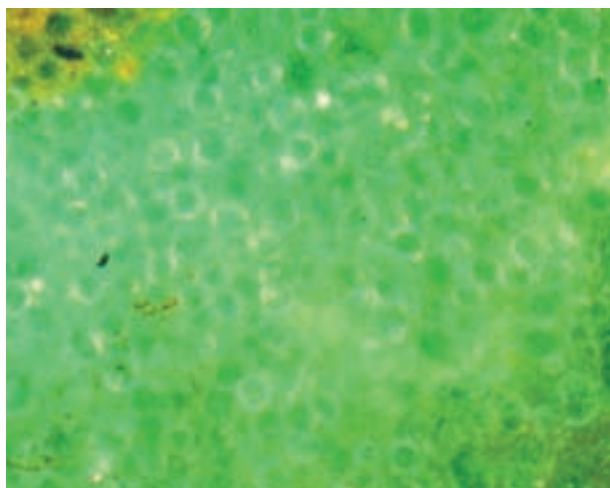
Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy, skrobia	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany, klej glutynowy	M, FTIR, GC
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ (hydrocerusyt), biel cynkowa (ZnO), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), zielen szwajnfurcka ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), cynober (HgS), żółcień strontowa (SrCrO_4), czerwień organiczna, umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?)	XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV, M, XRPD	olej lniany, mastyks i damara	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–



Fot. 420, 421. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Droga w Bronowicach w świetle VIS i CIR. Próbkę składa się z zieleni szwajfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) i żółceni żelazowej ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

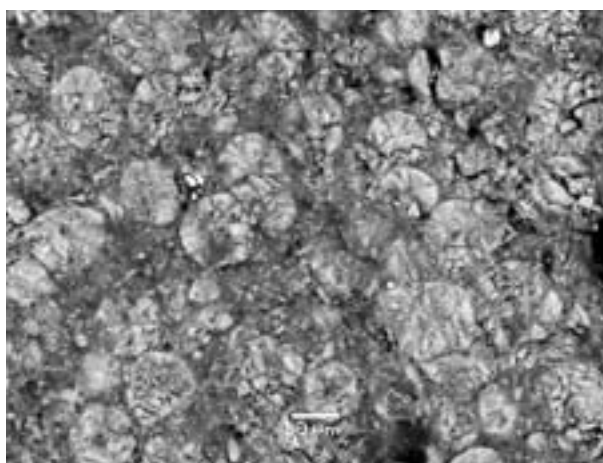


Fot. 422 wyk. 28. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) przekroju poprzecznego próbki zieleni z obrazu Droga w Bronowicach oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) obszaru zaznaczonego na zdjęciu niebieskim prostokątem nr 001. W obszarze tym zidentyfikowano: C, O, Al, Si, As, Fe, Co, Cu, S, K (fot. M. Wróbel)

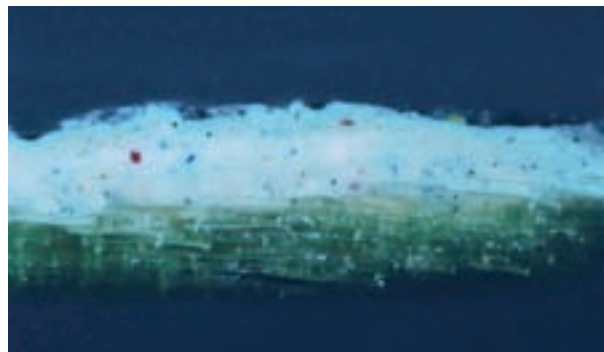
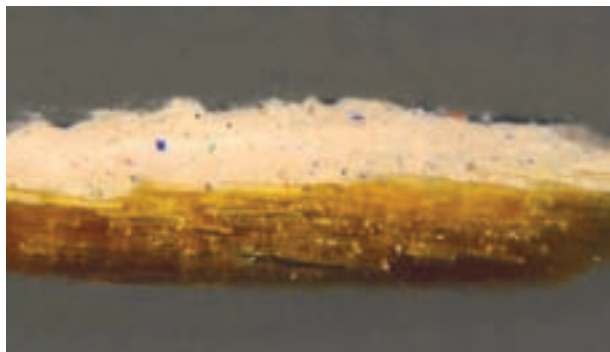


Fot. 423, 424. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Droga w Bronowicach w świetle VIS i CIR. Widoczna zmiana kolorystyki pigmentu z zielonego na niebieski (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

362



Fot. 425. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) zieleni szwajfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$) z obrazu Droga w Bronowicach. Widoczne okrągłe cząstki pigmentu, świadczące o tym, że pigment nie był ucierany mechanicznie przez producenta tej farby (fot. M. Wróbel)



Fot. 426, 427. Przekrój poprzeczny próbki koloru różowego z obrazu Droga w Bronowicach w świetle VIS i CIR. Widoczna zmiana kolorystyczna niektórych pigmentów, np. pigment niebieski w kolorowej podczerwieni zamienił się w czerwony, czerwony w żółty, a zielony w niebieski. Próbka składa się z zieleni szwajfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), cynobru (HgS), a także żółcieni żelazowej ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), bieli ołowiowej ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) i czerni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 428. Zmodyfikowane przez artystę podobrazie obrazu Droga w Bronowicach (fot. A. Cupa)

363



Fot. 429. Rentgenogram fragmentu obrazu Droga w Bronowicach. W postaci jasnych plam uwidoczniły się miejsca opracowane impastowo bielą ołowiową (fot. P. Zambrzycki, R. Stasiuk)



364

Fot. 430. Droga w Bronowicach w świetle UV. Widoczne wygaszenie fluorescencji w partiach opracowanych przy użyciu pigmentów miedziowych i żółcieni żelazowej (fot. P. Frączek)



Fot. 431. Droga w Bronowicach w technice fałszywych kolorów. Obraz artysta wykonał przy użyciu stosunkowo czystych barw, co uwidacznia się na zdjęciu w kolorowej podczerwieni. Partie zieleni miedziowej uległy zamianie na błękit. Partie błękitu kobaltowego zamieniły się w czerwień. Fragmenty wykonane cynobrem zamieniły się w żółcień (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 432. Fragment obrazu Droga w Bronowicach. Widoczny bezpośredni sposób opracowania malarskiego (fot. A. Cupa)

Dziewczyna wiejska

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-599

Czas powstania: 1893–1894 rok

Wymiary: 61 × 48 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 433. Dziewczyna wiejska (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Dziewczyna wiejska należy do cyklu studiów ludzi i pejzażu podkrakowskich Bronowic, które Gierymski wykonywał w latach 1893–1894³. Obraz przekazany został do zbiorów muzeum przez Włodzimierza Tetmajera w 1902 roku⁴.

Zabiegi konserwatorskie

W obrębie kompozycji malarskiej widoczne są drobne punktowania, świadczące o przeprowadzonych zabiegach konserwatorskich. Nie jest jednak znana data ich wykonania.

³ Starzyński i in. 1951, s. 23, 31.

⁴ Blak i in. 2002, s. 82.

Stan zachowania

Stan zachowania obrazu jest bardzo dobry. Jedynie w obrębie warstwy malarskiej widoczne są drobne odspojenia daszkowate. Występują one w partii wykonanej fioletową farbą (chusta). Na odwrociu płótna miejscowo uwidocznił się rysunek spękań zaprawy.

Pieczętki i naklejki fabryczne

Odwrocie:

Na płótnie:

- pieczętka od szablonu firmy Romana Drobnera analogiczna do występującej na obrazie *Chłop z Bronowic* (fot. 17)
- napis wykonany czarną farbą o treści: M.N. Kraków/N.I.(przekreślony numer)100.070./IIa-599
- napis wykonany czarną farbą o treści: M.N.K/II/46

Na krośnie:

- naklejka o treści: S/1977 r.
- naklejka o treści: S.
- liliowa naklejka o treści: N.I.100070.
- częściowo czytelna naklejka o treści: ...w Krakowie/...Gierymski/...ewczyny wiejskiej
- napis wykonany czarną farbą o treści: N.I. (przekreślony numer) 100.070.
- częściowo zachowana naklejka o treści: A. Gierymski/Studj....
- napis wykonany niebieską kredką o treści: N.I. (przekreślony numer) 100.070. A. Gierymski

368

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na wyjątkowo cienkim i bardzo gęstym płótnie lnianym. Jego splot jest prosty. Gęstość liniowa nitki w cm² wynosi 35 o × 38 w. Są one skręcone w kierunku Z. Osnowa biegnie wzdłuż pionu. Przeklejenie jest dwuskładnikowe. Składa się z kleju glutynowego i skrobiowego. Fabryczna zaprawa jest również cienka. Założona jest w jednej warstwie o grubości sięgającej 56 μm. Jej kolor uzyskano z mieszaniny kredy, bieli ołowiowej oraz niewielkich dodatków umbry i prawdopodobnie ochry żółtej w spoiwie emulsyjnym z przewagą oleju (olej lniany, klej glutynowy). Podobrazie rozpięte jest na krośnie o listwach łączonych na czop środkowy. Ma ono po dwa kliny w narożnikach, jest fazowane. Szerokość listew krosna wynosi 4,2 cm, grubość 2,5 cm. Podobrazie to jest fabryczne, na odwrociu ma pieczęć firmową Romana Drobnera.

Analiza obrazu w świetle przechodzącym wykazała obecność szkicu postaci na zaprawie. Jego rysunek wykazuje podobieństwo z obrazem *Chłop z Bronowic*. Gierymski prawdopodobnie na tym podkładzie rozpoczął malowanie studium chłopca, następnie zamalował je, wykonując portret dziewczyny. Wokół jej głowy widoczny jest bardzo delikatny rysunek, być może wstępny szkic aktualnej kompozycji (fot. 437). Rysunek ten jednak nie jest widoczny w bliskiej podczerwieni.

Obraz namalowany został na tonowanej na żółty kolor zaprawie. Wykonany jest *mokre w mokre* za jednym posiedzeniem. Charakteryzują go śmiałe pociągnięcia szczecinowego pędzla, prowadzone odważnie w różnych kierunkach. Tło w cieniach artysta namalował cienko, w światłach farbę nakładał grubiej, gęstą masą jasno-błękitnej farby. Białą koszulę dziewczyny Gierymski wstępnie podmalował przełamany, błękitno-stalowym kolorem, który miejscowo modyfikował plamami cieplejszych barw. Wprowadził go na podobrazie biegnącymi po skosie pociągnięciami pędzla. Fioletową chustę kobiety wykonał czerwienią lub mieszaniną czerwieni organicznych osadzonych na dwóch substratach – na wodorotlenku glinu i tlenku cyny, które rozjaśniał mieszaniną bieli ołowiowej i cynkowej. W cieniach laserował czystą czerwienią organiczną. Kwiaty na chuście oraz lamówki kamizelki wykonał błękitem kobaltowym, co widoczne jest na zdjęciach w kolorowej podczerwieni, ponieważ w tej technice zmienia się on w charakterystyczny czerwony kolor (fot. 439). Tą samą farbą wykonał również tło. W tej partii obrazu błękit ten artysta mieszał z bielami

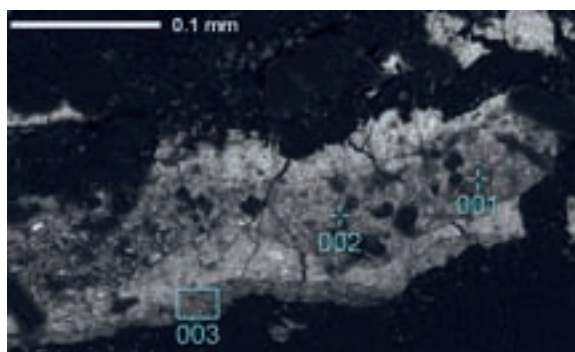
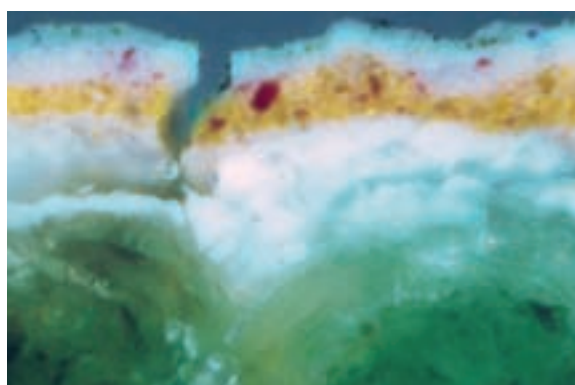
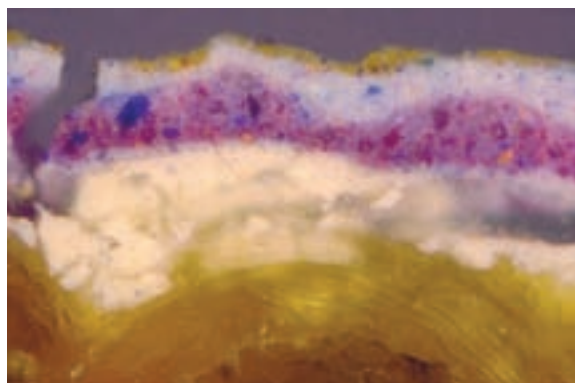
i czernią. Został on również zidentyfikowany w innych partiach obrazu – artysta za jego pomocą przyciemniał cienie. W wielu fragmentach opracowania stroju dziewczyny widoczne są krótkie, mechaniczne dotknięcia płasko ściętego, szczecinowego pędzla (fot. 89). Twarz malowana jest delikatniej. Dotknięcia koloru są rozarte, dukt nie jest wyraźny.

Kolorystyka obrazu jest jasna. Farby kładzione są prosto z tuby. Obraz artysta malował *mokre w mokre* farbą modyfikowaną żywicą kopalową i damarą. Paleta kolorów użytych do wykonania studium jest ograniczona. Na podstawie przeprowadzonych badań w obrazie zidentyfikowano głównie biel ołowiową, biel cynkową, żółcień żelazową, żółcień chromową, żółcień kadmową, błękit kobaltowy, zieleń szmaragdową, czerwien lub czerwienie organiczne osadzone na wodorotlenku glinu i tlenku cyny, czerń roślinną i przypuszczalnie fiolekt kobaltowy jasny. W pracy tej kolory artysta zastosował w stosunkowo prostych mieszaninach. I tak np. kolor żółty uzyskiwał z mieszanin żółcień kadmowej z cynobrem i bielą ołowiową lub przez zmieszanie ochry żółtej, żółcień kadmowej i żółcień chromowej (fot. 434–436). Kolor błękitny otrzymywał, mieszając błękit kobaltowy z bielą ołowiową. W warstwach malarskich o kolorze fioletowym zidentyfikowano cynober, błękit kobaltowy i czerwienie organiczne osadzone na wodorotlenku glinu i tlenku cyny oraz niewielki dodatek bieli ołowiowej, a także przypuszczalnie fiolekt kobaltowy jasny. W warstwach błękitnych występują biel ołowiowa, błękit kobaltowy i czerń. W wielu próbkach farb zaobserwowano występowanie niewielkiej ilości zieleni szmaragdowej. Pigment ten artysta stosował również w mieszaninie z żółcieniem w kolorach brązowych.

Mapping pigmentów prezentuje fotografia lica obrazu w świetle UV, na której w obrębie twarzy dziewczyny oraz w partiach wykonanych ciemnymi czerwieniami widoczne jest wygaszanie fluorescencji przez pigmenty żelazowe (fot. 438). Rozkład podstawowych farb zastosowanych do namalowania obrazu prezentuje również fotografia jego powierzchni w kolorowej podczerwieni. Na podstawie tych badań można stwierdzić, że w wierzchnich warstwach malarskich dominują głównie błękit kobaltowy, widoczny na fotografii w tej technice w postaci koloru czerwonego, żółcień kadmowa i chromowa, których kolory uległy zmianie w biel, oraz czerwienie organiczne, które prezentują się w postaci koloru oranżowo-żółtego (fot. 439).

Badania lica obrazu w reflektografii w UV nie wykazały obecności żadnych poprawek autorskich wprowadzonych po wyschnięciu pracy. Obraz nie jest werniksowany. Dominującym spoiwem warstw malarskich jest olej.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	plótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiva	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy, skrobia	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si), ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)	SEM-EDS, M, XRF	emulsja, olej Iniany, klej glutynowy	M, FTIR, GC
Rysunek	bliżej nieokreślone pigmenty	TL	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerwienie organiczne osadzone na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) i tlenku cyny (SnO_2), fiolekt kobaltowy ($\text{Co}(\text{AsO}_4)_2$)(?), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), czerń roślinna (głównie C)	XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV, M	olej Iniany i żywica kopalowa, damara(?)	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–

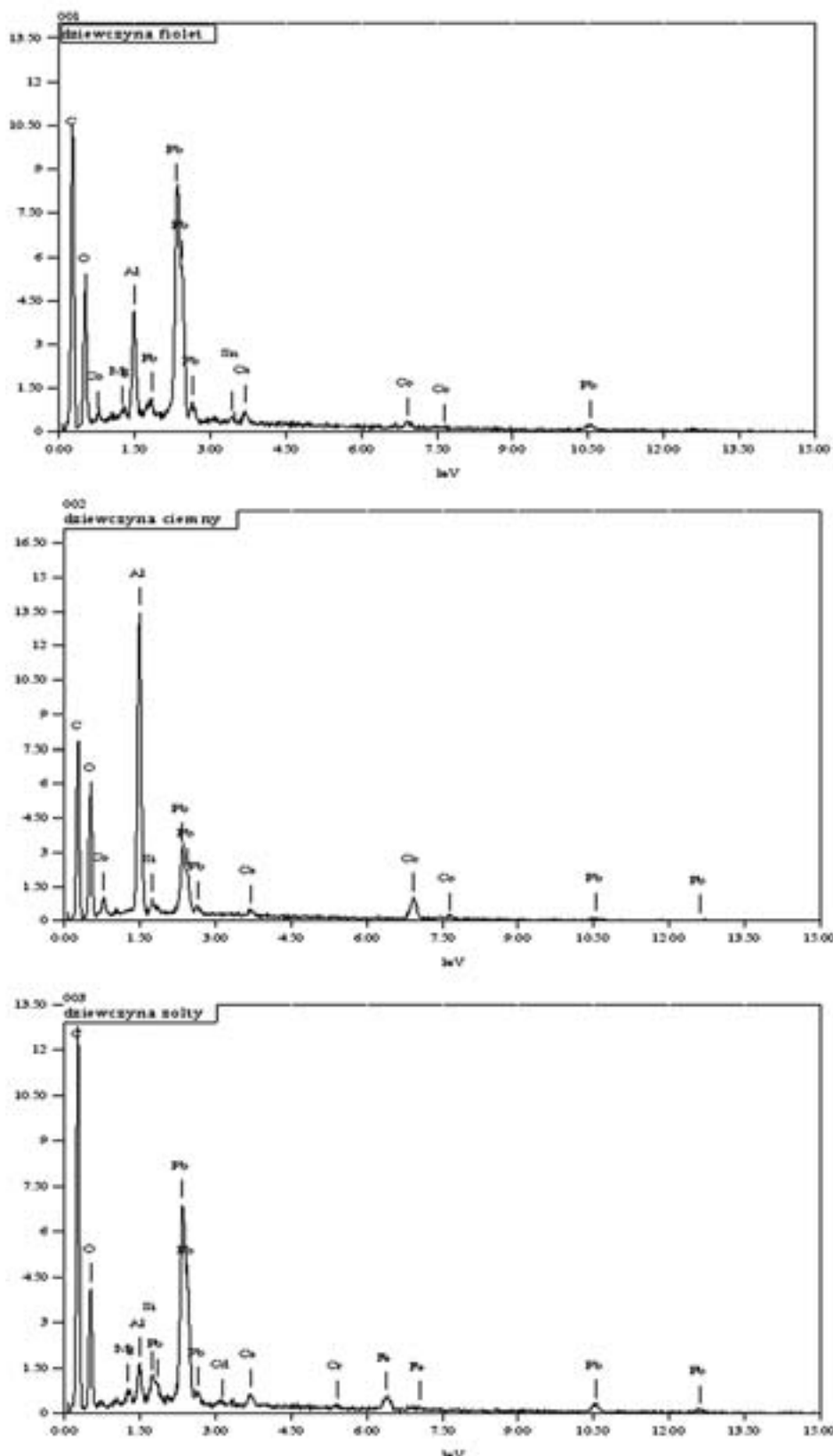


370



Fot. 434, 435, 436. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu Dziewczyna wiejska w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI). Niebieskimi punktami zaznaczono obszary analizy (fot. M. Wróbel):

1. Warstwa zaprawy: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), (kreda CaCO_3), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si), ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$).
2. Warstwa fioletowa: błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerwienie organiczne osadzone na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) i tlenku cyny (SnO_2), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), fiolet kobaltowy jasny ($\text{Co}(\text{AsO}_4)$) (?), cynober (HgS).
3. Warstwa błękitna: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$).
4. Warstwa żółta: ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), żółcień kadmowa (CdS), żółcień chromowa (PbCrO_4).



Wyk. 29, 30, 31. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki żółcieni z obrazu Dziewczyna wiejska z punktu 001 w warstwie nr 2: C, O, Pb, Al, Co, Ca, Mg, Sn; z punktu 002 w warstwie nr 2: C, O, Al, Co, Pb, Ca, Si; z obszaru 003 w warstwie nr 4: C, O, Pb, Cr, Cd, Fe, Ca, Mg



372
■

Fot. 437. Dziewczyna wiejska w świetle przechodzącym. Widoczny wstępny szkic spodniej kompozycji (fot. A. Cupa)



Fot. 438. Dziewczyna wiejska w świetle UV. Widoczne drobne punktowania w obrębie warstwy malarskiej oraz wygaszanie fluorescencji przez pigmenty żelazowe głównie w partii twarzy kobiety (fot. P. Frączek)



Fot. 439. Dziewczyna wiejska w kolorowej podczerwieni. Kolory błękitne uległy zamianie w czerwień, co świadczy o obecności w tych partiach błękitu kobaltowego. Czerwona chusta dziewczyny zamieniła się w kolor oranżowo-żółty, co wskazuje na obecność czerwieni organicznej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Chłop z Bronowic

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-600

Czas powstania: 1893–1894 rok

Wymiary: 80 × 54 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 440. Chłop z Bronowic (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz ten Aleksander Gierymski wykonał podczas pobytu w podkrakowskich Bronowicach. Należy do grupy jego studiów namalowanych prawdopodobnie do cyklu „Trumna chłopska”. Do zbiorów muzeum trafił w 1902 roku jako dar Włodzimierza Tetmajera⁵.

⁵ Starzyński i in. 1951, s. 23, 31; Blak i in. 2002, s. 83.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz konserwowany był prawdopodobnie dwukrotnie. Po raz drugi w 1996 roku⁶. Oczyszczono wówczas lico obrazu, założono kity woskowo-żywiczne, które zaizolowano roztworem szelaku w alkoholu. Obraz zawerniksowano, a następnie wykonano punktowania kitów farbami olejnymi i farbami Restauro firmy Maimeri⁷.

Stan zachowania

Stan zachowania *Chłopa z Bronowic* jest dobry. Płótno jest kruche, na jego odwrociu widoczny jest rysunek spękań zaprawy (fot. 441). Grunt odznacza się dobrą adhezją do podłoża. Warstwa malarska jest w bardzo dobrym stanie.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie:

- pieczętka od szablonu firmy Romana Drobnera (fot. 17, 441).
- napis wykonany czarną farbą o treści: M.N. Kraków/N.I.1000071/IIa-600
- napis wykonany czarną farbą o treści: M.N.K/II/45

Na krośnie:

- naklejka drukowana o treści: IX/10.Zażegnanie żyw.../A. Gierymski, Chłop z/Bronowic – studium/koniec wieku
- naklejka o treści: S/1977 r.
- naklejka o treści: S.
- częściowo zachowana naklejka o treści: Tow. Przyj. Sztuk Pięk.../Autor Aleksander Gierymski/Tytuł dzieła „Studium chłopca z Bronowic”/Rodzaj dzieła ol. pł. Cena dzieła/Podpis autora wł. MNK
- naklejka o treści: Muzeum Narodowe w Krakowie/Aleksander Gierymski/„Studium Chłopca z Bronowic” N.I.100071
- naklejka o treści: Gierymski Aleksander/„Studium Chłopca z Bronowic” N.I. (przekreślony napis) 100071/MNK/II/45
- naklejka o treści: N F K/7001

Budowa techniczna obrazu

Obraz namalowany został na płótnie lnianym, fabrycznym, o splocie prostym. Jest ono bardzo cienkie i gęste. Użyte zostało wzdłuż osnowy. Gęstość liniowa nitki w centymetrze kwadratowym wynosi 32 o × 36 w. Skręcone są one w kierunku Z. Przeklejono je klejem dwuskładnikowym glutynowo-skrobiowym, a następnie pokryto w jednej warstwie zaprawą. Jej grubość sięga 56 μm. Ponieważ jest ona cienka, splót płótna pozostaje widoczny. Składa się z kredy, bieli ołowiowej i bardzo niewielkich dodatków umbr, ochry żółtej i czerni mineralnej. Spoiwem gruntu jest emulsja – olej lniany i mały dodatek kleju glutynowego. Płótno rozpięte zostało na krosnach, których listwy łączone są na czop środkowy. Krosna są fazowane. Mają po dwa klipy w narożnikach. Grubość ich listew sięga 2,5 cm, szerokość 5,5 cm. Płótno przybite zostało do krosna za pomocą cienkich druciaków maszynowych, które wbite są w równych odstępach co około 6 cm.

Pierwszą warstwą na zaprawie jest żółta imprimatura. Nie odgrywa ona jednak aktywnej roli w finalnej kolorystyce obrazu, ponieważ wykonany jest on kryjącą farbą. Warstwa malarska jest cienka. Jedynie w partii pasa mężczyzny widoczne są fakturalne bliki, wzbogacające gładką powierzchnię tej partii kompozycji (fot. 118). Kaftan artysta wykonał *alla prima* przy zastosowaniu skromnej gamy szarobrazowego koloru. Cienie i półtony są cienkie, światła opracowane są impastowo lub za pomocą przecierki wykonanej półsuchym

⁶ Nie zachowały się żadne informacje dotyczące rodzaju prac konserwatorskich pierwszej konserwacji obrazu.

⁷ Notatka konserwatorska, Muzeum Narodowe w Krakowie 1896.

pędzlem. Nie zaobserwowano występowania laserunków. W obrębie twarzy mężczyzny pędzel biegnie po formie, farba również rozprowadzona jest *alla prima* (fot. 448). Jej półtony artysta opracował szarościami i błękitami, które wprowadził za pomocą muśnięć i dotknięć biegnącego po formie narzędzia. Światła są impastowe. W partii tła pociągnięcia biegną w różnych kierunkach. Cienie artysta opracował cienie, światła bardziej impastowo. Miejscami – szczególnie w partiach światła, widoczne są zastosowane przez Gierymskiego przecierki pól suchego pędzla oraz wykonane ostrym narzędziem nacięcia w świeżej farbie. Nacięcia są krótkie na 2 mm i dość głębokie. Mogły zostać wykonane np. końcem szpachli. Opracowanie malarskie charakteryzuje swoboda. Wyraźne ślady duktu zdradzają użycie płasko zakończzonego, szczecinowego pędzla o szerokości 1 cm. Detale obrazu wykonane są pędzlem płaskim o średnicy 0,5 cm. Kolory zastosowane do namalowania obrazu są przełamane. Czystym kolorem wmalowane zostały jedynie niewielkie akcenty. Należą do nich czerwone elementy stroju mężczyzny oraz drobne szczegóły w ich obrębie, które artysta wykonał zielenią i złamaną bielą.

Badania próbek warstw malarskich wykazały, że skład jej jest bardzo zbliżony do pozostałych studiów „bronowickich”. Można zatem przypuszczać, że obrazy powstały w tym samym czasie, a artysta do ich wykonania zastosował tę samą paletę. Tło Gierymski namalował, stosując błękit kobaltowy, niewielki dodatek ultramaryny, fiolet kobaltowy i żółcień żelazową (fot. 443–445, wyk. 32). Ciemny fiolet artysta uzyskiwał z mieszaniny czerwieni organicznej, błękitu kobaltowego, cynobru, żółcieni strontowej, bieli cynkowej i żółcieni żelazowej. Kolor błękitny otrzymał, mieszając biel cynkową i ołowiową z błękitem kobaltowym i niewielkim dodatkiem fioletu kobaltowego jasnego lub czerni roślinnej. W partiach brązów widoczne jest zastosowanie mieszaniny czerni z błękitem kobaltowym i żółcienią żelazową. W odcieniach zielonkawych występuje z kolei mieszanina błękitu kobaltowego z żółcieniami – najprawdopodobniej chromianową i żelazową. W ciemnych brązach zidentyfikowano wyżej wymienioną paletę pigmentów z cynobrem i czerwienią organiczną. W niektórych próbkach zidentyfikowano pojedyncze ziarna zieleni szmaragdowej. Pigmentem tym artysta wykonał także zielony wzór na kaftanie mężczyzny.

Analiza powierzchni obrazu w technice *fałszywych kolorów* potwierdziła badania składu pigmentowego próbek warstw malarskich, jednocześnie ukazała *mapping* farb na całej powierzchni lica tej pracy (fot. 446, 449). Zielen w kolorowej podczerwieni uległa zamianie na kolor czerwono-fioletowy, sugerując obecność zieleni szmaragdowej. Fragmenty opracowane cynobrem uległy zamianie na żółcień. Czerwień organiczna zamieniła się w kolor zielonkawożółty. Miejsca występowania błękitów – ultramaryny i błękitu kobaltowego na zdjęciu w tej technice widoczne są w postaci koloru czerwonego lub barwy o takim odcieniu, jeśli pigmenty te występują w większych mieszaninach. Są to głównie partie opracowane przez artystę niebieską lub fioletową farbą, ale także partie brązów i ciemnych fioletów, w których błękity te występują jako przyciemniające dodatki. W opracowaniu płaszcza mężczyzny dominują mieszaniny bieli z czernią oraz żółcienią żelazową, ponieważ w kolorowej podczerwieni przybiera on odpowiednio kolor szary lub jasnozielony. W najciemniejszych partiach artysta zastosował również czernie, które na zdjęciu w tej technice pozostają bez zmian.

Lico obrazu w świetle UV z kolei ukazało wygaszanie fluorescencji w partiach opracowanych pigmentami żelazowymi. Występują one w wielu fragmentach obrazu, a szczególnie w opracowaniu malarskim twarzy i włosów mężczyzny oraz lamówek jego płaszcza (fot. 447).

Warstwa malarska tej pracy jest stosunkowo matowa, co świadczyłoby o jej olejnym charakterze, jednak badania spoiwa w niej zawartego wykazały obok oleju lnianego występowanie żywic – najprawdopodobniej kopalowej i damary. Spoiwo żywiczne jednak artysta musiał zastosować bardzo oszczędnie, biorąc pod uwagę chudy charakter farby, którą malował niniejszą pracą (fot. 442).

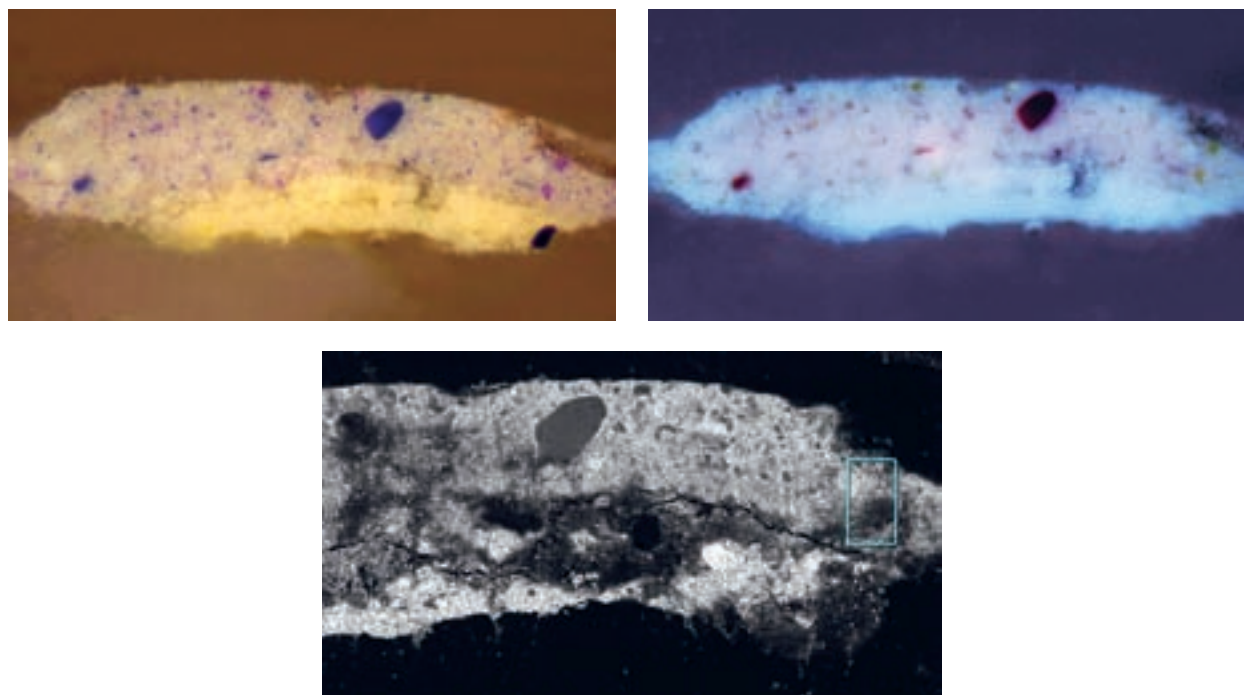
Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiva	
Przeklejenie	-		klej glutynowy i skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3), umbra (Fe_2O_3), ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany, klej glutynowy	M, FTIR, GC
Rysunek	-	IR	-	-
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) biel cynkowa (ZnO), ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień chromowa (PbCrO_4), błękit kobaltowy (CoOAl_2O_3), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$)(?), cynober (HgS), czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), fioleć kobaltowy jasny ($\text{Co}(\text{AsO})_4$), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)(?), czerń roślinna (głównie C), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)(?)	XRF, SEM-EDS, M, CIR, RS, UV	olej lniany i mieszanina żywic (kopal?) i damara	FTIR, GC-MS, M, UV
Werniks	-	-	-	-



Fot. 441. Odwrocie obrazu Chłop z Bronowic. Widoczna pieczęć firmowa Romana Drobnera (fot. A. Cupa)

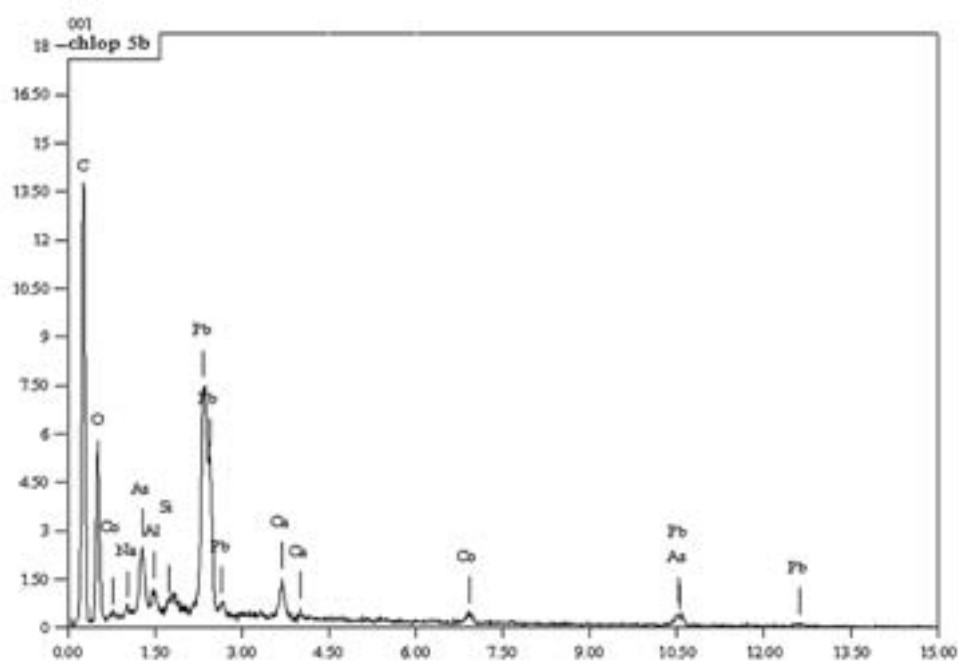


Fot. 442. Fragment obrazu Chłop z Bronowic. Widoczny sposób opracowania malarskiego (fot. A. Cupa)



Fot. 443, 444, 445. Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu Chłop z Bronowic w świetle widzialnym i w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI). Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy (fot. M. Wróbel). Próbką w górnej warstwie składa się z błękitu kobaltowego, niewielkiego dodatku ultramaryny, fioletu kobaltowego i żółci żelazowej

380



Wyk. 32. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z obszaru zaznaczonego niebieskim prostokątem w warstwie jasnego fioletu w próbce z obrazu Chłop z Bronowic: C, O, Pb, Al, Si, Na, Co, Ca, As



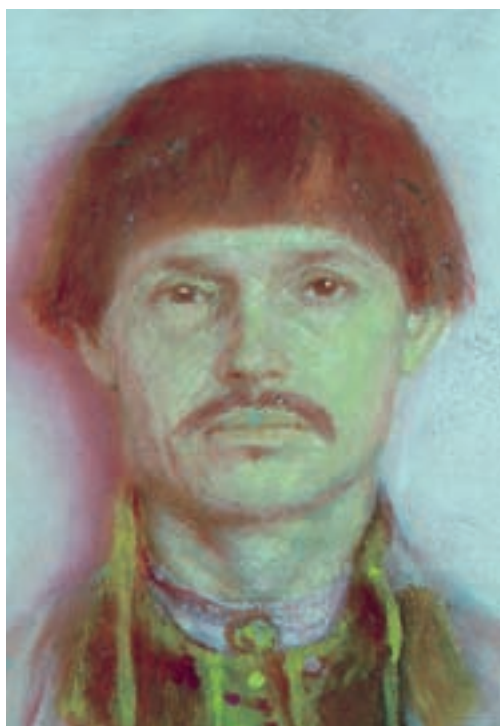
Fot. 446. Lico obrazu Chłop z Bronowic w technice fałszywych kolorów. Na zdjęciu w tej technice kolor czerwony uległ zamianie w żółty, wskazując miejsca występowania czystego cynobru. W postaci fioletowych plam uwidoczniły się miejsca występowania zieleni szmaragdowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 447. Chłop z Bronowic w świetle UV. Widoczne drobne punktowania w obrębie warstwy malarskiej (fot. P. Frączek)



382



Fot. 448, 449. Fragment obrazu Chłop z Bronowic w świetle rozproszonym i w technice fałszywych kolorów. Kolor zielony w świetle widzialnym, w kolorowej podczerwieni uległ zamianie w fiolet, co wskazuje na występowanie zieleni szmaragdowej. Kolor czerwony zamienił się żółty, co świadczy o występowaniu czystego cynobru, błękitny zamieniły się na kolor czerwony lub różowy, co potwierdza występowanie w tych fragmentach błękitu kobaltowego i ultramaryny (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Chłopiec niosący snop

Właściciel: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Nr inwentarzowy: VIII3013

Czas powstania: 1895 rok

Wymiary: 94 × 97 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 450. Chłopiec niosący snop (fot. A. Cupa)

Historia

Chłopiec niosący snop Aleksandra Gierymskiego powstał około 1895 roku, najprawdopodobniej podczas pobytu artysty w podkrakowskich Bronowicach u poety i malarza Włodzimierza Tetmajera⁸.

Historia tego obrazu jest bardzo ciekawa. Jak większość prac namalowanych przez Gierymskiego w okresie *krakowskim* (1893–1894) znajdował się on w kolekcji hrabiego Ignacego Korwin Milewskiego, który w 1923 roku postanowił wystawić swą kolekcję na sprzedaż. *Chłopiec...* trafił wówczas w ręce jednego z warszawskich antykwariuszy, od którego z kolei obraz kupił Henryk Aschkenazy – żydowski bankowiec i finansista. Po wojnie cała jego kolekcja znalazła się na liście strat wojennych w dziedzinie kultury⁹.

⁸ Starzyński 1967, s. 31, 32; Stępień 1975, s. 334, 335; Stępień, Doleżyńska-Sewerniak 2008.

⁹ *Chłopiec niosący snop*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu [online]. Dostęp w World Wide Web: <http://www.mnwr.art.pl/CMS/archiwum/Chłopiec_niosacy_snop.html>.

W maju 2004 roku, w atmosferze sensacji, płótno pojawiło się na aukcji Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, z której zostało jednak wycofane w celu wyjaśnienia okoliczności, w jakich nowy właściciel obrazu wszedł w jego posiadanie. Jak się okazało, w 1939 roku Aschkenazy sprzedał obraz warszawiakowi – członkowi znanej warszawskiej rodziny, który – aby go ocalić – zamknął płótno w metalowej skrzyni i zapakował w piwnicy. Po wojnie w gruzach zbombardowanej kamienicy, obraz odnalazł i zawiesił na ścianie salonu w swoim warszawskim mieszkaniu¹⁰.

Obraz został wystawiony ponownie na aukcji listopadowej w PDA „Sztuka”. Minister Kultury skorzystał wówczas z prawa pierwokupu, jakie w takich sytuacjach przysługuje polskim muzeom, i w listopadzie 2004 roku na konferencji prasowej w Warszawie poinformował o sfinansowaniu zakupu obrazu. Obecnie płótno to znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu¹¹.

Zabiegi konserwatorskie

Chłopiec niosący snop został poddany zabiegom konserwatorskim w 2004 roku. Zdublowano wówczas krajki płótna. Uzupełniono ubytki zaprawy oraz warstwy malarskiej.

Stan zachowania

Stan zachowania podobrazia płóciennego jest dobry. Na jego odwrocie jedynie w lewym górnym narożniku widoczna jest ciemna plama powstała w wyniku zalania oraz rysunek spękań gruntu. Zaprawa wykazuje dobrą adhezję do podłoża. W obrębie warstwy malarskiej widoczne są punktowania.

Pieczątki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie, płótno:

– napis ciemną farbą o treści: mal. A. Gierymski, pod spodem żółtą farbą napis o treści: MNWr. VII-3013.

Budowa techniczna obrazu

Obraz namalowany został na ciętym z wałka, fabrycznym, grubym i gęstym płótnie lnianym o splocie prostym. Ma ono bity brzeg, który występuje wzdłuż jego górnej krawędzi. Badania struktury tkaniny wykazały, że jest to typowe XIX-wieczne podobrazie handlowe o splocie prostym i gęstość liniowej nitki 25 o × 15 w cm². Nitki są nierównej grubości i mają słabą siłę skrętu. Skręcone są w kierunku Z. Płótno zaizolowane zostało klejem glutynowym, wprowadzonym prawdopodobnie na zimno, który uszczelnił pory tkaniny. Grunt jest biały, również wykonany fabrycznie. Składa się z powszechnie stosowanych w tym okresie wypełniaczy, takich jak kreda, biel ołowiowa, biel barytowa w spoiwie emulsyjnym. Przed wykonaniem obrazu zaprawa była spękana, na co wskazuje analiza przekrojów warstw malarskich. Obecne krosno jest wtórne.

Artysta zaczął malować *Chłopca niosącego snop* prawdopodobnie *alla prima*, być może wykonując jedynie jego wstępny szkic pędzlem¹². Podmalowanie wykonał kryjącą farbą przelamaną bielą. Gierymski opracował je kolorem lokalnym bez stosowania monochromatycznych podmalowań. Kolejne warstwy wprowadzał w różny sposób. Operował farbą cienką i kryjącą, ale także impastową. Nie rezygnował również z przecierek, czyli malowania półsuchym pędzlem w taki sposób, że gęsta farba pozostawała jedynie na splotach płótna, pozwalając oddziaływać barwom spodnim. Obraz powstał w wielu sesjach, dlatego można zaobserwować wprowadzanie kolorów zarówno *mokre w mokre*, jak i *mokre na suche*. Uzyskane na palecie barwy artysta nakładał miejscowo plamą. Mieszały się one ze spodnimi, jeśli te były niedostatecznie wyschnięte. Dukt pędzla w obrębie obrazu zastosowany jest po formie poza światłami, których bliki i najjaśniejsze plamy są od rysunku niezależne.

W sposobie opracowania malarskiego obrazu nie ma schematu. Struktura warstw barwnych jest zróżnicowana w poszczególnych jego fragmentach. Partie zieleni, a szczególnie dolna część pejzażu i snop

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże; por. też Katalogi Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka” 2004; Kalicki 2004, s. 8; Starzyński 1967, s. 32.

¹² Badanie w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku, ale nie świadczy to o jego braku.

wykonane są mięsistą i gęstą masą farby wprowadzanej wieloetapowo. W obrębie tych fragmentów warstwa malarska jest chropowata i szorstka. Tworzą ją sople różnokolorowej farby (fot. 464). Tło w partiach cieni namalowane jest subtelnie i gładko. Faktura światła z kolei jest rozbudowana. Artysta uzyskał ją przez nawarstwianie coraz grubszych impastów prawdopodobnie odsączonej farby. Partie te opracował wstępnie przy użyciu płaskich, szczecinowych pędzli o szerokości 1 cm. Bliki wmalowane zostały za pomocą pędzli lekko zaokrąglonych o szerokości 0,5 cm.

Efektowne i brawurowe opracowanie malarskie pejzażu różni się od sposobu namalowania postaci. Jest ona wystudiowana. Artysta wykonał ją gładko, wykańczając licznymi laserunkami. Warstwa malarska w jej obrębie zbudowana jest z subtelnych, ale wielokrotnych dotknięć pędzla. Różnobarwne półtony twarzy postaci w partiach cieni pogłębione są brązowo-żółto-czerwonymi i półprzezroczystymi warstwami scalającymi. Okolice głowy chłopca oraz jego kaszkiet Gierymski malował również laserunkowo, stosując werniks żywiczny lub dużą ilość spoiwa, o czym świadczy błękitno-biała fluorescencja tych fragmentów, widoczna na zdjęciu w UV (fot. 460). Płasko opracowany kaftan urozmaica jedynie wyraźna faktura jego zielonego wzoru. W cieniach widoczne są pogłębiające i przyciemniające je laserunki.

Zróżnicowane opracowanie malarskie może świadczyć o zastosowaniu dwóch metod pracy – plenerowej oraz warsztatowej. Pejzaż wykonany został najprawdopodobniej na podstawie obserwacji natury w plenerze i choć artysta malował go również etapami, technika jego wykonania zdradza więcej cech spontaniczności niż metoda opracowania postaci. Nie można jednak wykluczyć, że i pejzaż został ostatecznie wykończony w pracowni.

Gierymski w trakcie pracy nad obrazem zmieniał kompozycję. Widoczne jest to szczególnie na zdjęciu rentgenowskim, które pozwoliło na prześledzenie procesu twórczego (fot. 462–463). W postaci jasnych plam uczytelniły się na nim przede wszystkim te fragmenty, które artysta opracował jasnymi farbami, takimi jak biel ołowiowa oraz innymi, zawierającymi w swym składzie metale ciężkie. Dzięki temu wyraźne stały się miejsca wykonane takimi farbami w spodnich warstwach, ukazując pierwotny zamysł kompozycyjny. Największą zmianą wprowadzoną w trakcie malowania była korekta układu prawej dłoni chłopca. Pierwotnie była ona opuszczona o ok. 10 cm. Znajdowała się na wysokości pasa postaci i skierowana była w dół. Na rentgenogramie widoczne są także poprawki nanoszone przez artystę w partii nóg, które przesunięte zostały nieznacznie w prawo. Gierymski korygował również grubość nogawek. Rentgenogram uwidacznia rysunek fałd na czerwonym kaftanie chłopca, których później został pozbawiony. Na zdjęciu tym jest on precyzyjny i wyraźny. On również ulegał zmianom.

W korygowanych fragmentach faktura malatury nie pokrywa się z aktualnym rysunkiem kompozycyjnym. Poprawki autorskie wprowadzane były zarówno na bieżąco, jak i już po wyschnięciu warstw malarskich. W ich uczytelnieniu niezwykle pomocna okazała się reflektografia w UV (fot. 459). Zdjęcie wykonane w tej technice uwidocznilo przemalówki wprowadzone przez artystę przede wszystkim w dolnej części pejzażu oraz wokół głowy chłopca. Analiza porównawcza zdjęć w świetle widzialnym i w reflektografii w UV wykazała, że po namalowaniu kompozycji Gierymski wprowadził w jej dolnej części chłodne, zielone plamy. W tym samym czasie pogłębił laserunki występujące w partii włosów, wokół głowy postaci i spodni chłopca. Rysunek ornamentu stroju został wówczas również miejscowo kolorystycznie zmodyfikowany.

Obraz charakteryzuje bogata kolorystyka, którą podkreśla sposób opracowania malarskiego – artysta wprowadzał farbę m.in. za pomocą dotknięć półsuchego pędzla, dzięki czemu wprowadzane barwy przenikają się wzajemnie. Gierymski namalował obraz czystymi, lekko przełamanymi farbami, w których skład wchodzi głównie pigmenty, które weszły na palety artystów w XIX w. Należy do nich zaliczyć błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurką, żółcień strontową, ultramarynę sztuczną, żółcień kadmową oraz zieleń szmaragdową. Spośród tradycyjnych pigmentów w obrazie zidentyfikowano: biel ołowiową, cynober i czerń roślinną.

Ponieważ niemożliwe było pobranie próbek z lica obrazu, ograniczono się do analiz fizyko-chemicznych warstw malarskich występujących na jego krajkach. Wyniki tych badań stały się punktem odniesienia do ustalenia składu farb powierzchni płótna. Było to możliwe tylko dlatego, że format obrazu uległ w czasie nieznacznej zmianie – po namalowaniu został naciągnięty na nowe, mniejsze krosna. Pierwotne jego rozmiary

zostały w ten sposób zmniejszone po 1,5 cm z boków oraz o 1 cm od góry. Dolna jego część pozostała bez zmian. Dzięki temu warstwa malarska została zawinięta na boki krosna, stając się wystarczająco reprezentatywnym materiałem badawczym¹³.

Dla ustalenia składu pigmentowego powierzchni płótna cenna okazała się nieniszcząca technika *falszywych kolorów* (fot. 461). Na zdjęciu w kolorowej podczerwieni w postaci niebieskich plam uwidoczniły się miejsca występowania pigmentów miedziowych, kolory czerwone uczyletniają miejsca namalowane błękitem kobaltowym lub ultramaryną. Na zdjęciu wykonanym w tej technice czerwienie zmieniły się w kolor żółty, co wskazuje na duże prawdopodobieństwo występowania w tych partiach kompozycji cynobru. Żółcienie zamieniły się w kolor biały, sugerując obecność żółcieni chromianowych lub kadmowych. Partia krajobrazu wykonana została zatem z zastosowaniem dużej ilości tych żółtych farb. Kolor zielony Gierymski uzyskał z mieszanin tychże żółcieni z błękitami kobaltowymi, ultramaryną oraz zielenią szmaragdową. Dolna część pejzażu wykończona została zielenią szwajnfurką (fot. 451–453, rys. 33–35). W jego ciemniejszych partiach, występujących w górnej części kompozycji, artysta zastosował duże ilości błękitów – kobaltowego i ultramaryny. Kaftan chłopca namalowany został cynobrem oraz czerwienią organiczną, a jego ciemniejsze partie farbą uzyskaną ze zmieszania wymienionych pigmentów z czernią i błękitami. Zielenie wzoru na kaftanie wykonane zostały najprawdopodobniej zielenią szmaragdową lub wyżej wymienioną mieszaniną żółcieni i błękitów.

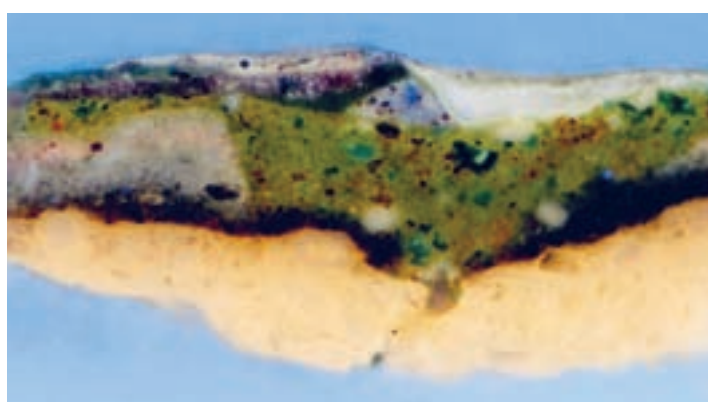
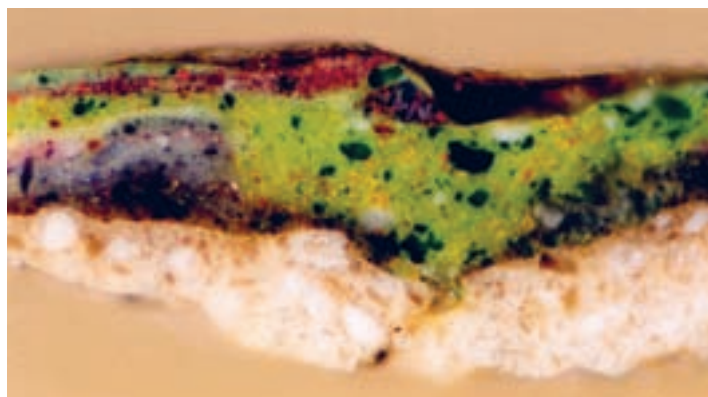
W obrębie warstwy malarskiej, a szczególnie w dolnej części kompozycji zastosowane zostały pigmenty wygaszające fluorescencję UV, być może są to zielenie miedziowe, zidentyfikowane na podstawie badań instrumentalnych (fot. 460).

Badania przekrojów poprzecznych próbek pobranych z obrazu w świetle UV wykazały obecność medium żywicznego w warstwach malarskich kompozycji (fot. 451, 452). Badania spoiwa wykonane za pomocą metod spektrofotometrii w podczerwieni (FTIR) oraz chromatografii gazowej w połączeniu ze spektrometrią masową (GC-MS) dowiodły, że farba wzbogacona była mieszaniną oleju lnianego oraz żywic – najprawdopodobniej kalafonii i sandaraku. Stosowanie medium żywicznego zapewne ułatwiało artyście wykończenie laserunkowe postaci.

Gierymski najprawdopodobniej namalował obraz oprawiony wcześniej w ramy. Świadczy o tym niezwykle równo zakończona malatura widoczna na krajkach (fot. 458).

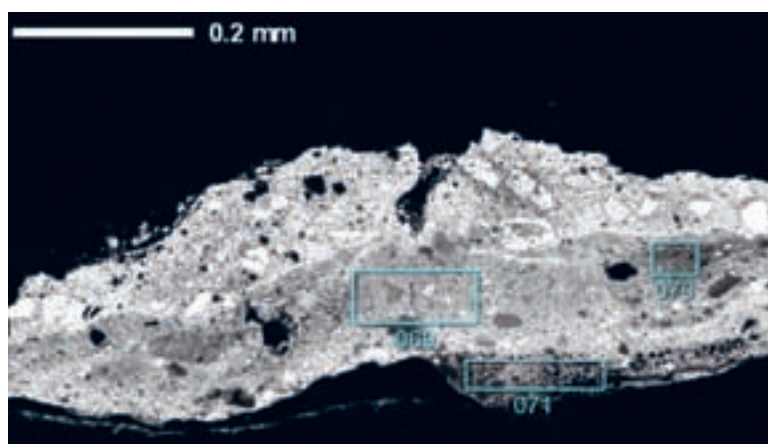
Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), siarczan baru (BaSO_4), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	spoiwo białkowe z dodatkiem oleju	M, FTIR, GC
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), zielen szwajnfurcka ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), zielen szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień chromowa (PbCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), cynober (HgS), czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czern roślinna (głównie C), fiolet organiczny, brąz żelazowy ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$)(?), fiolet kobaltowy ($\text{Co}(\text{AsO}_4)$)(?)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	olej lniany, mieszanina żywic (sandarak, kopale lub damara ewentualnie mastyks)	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–

¹³ Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy zmiany tej dokonał sam artysta, czy może nowy właściciel obrazu, chcący dopasować obraz do gotowej ramy.

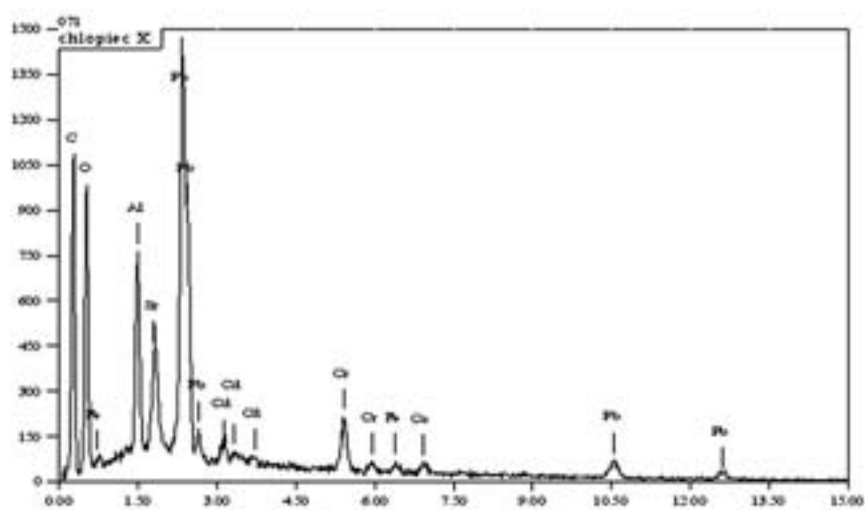
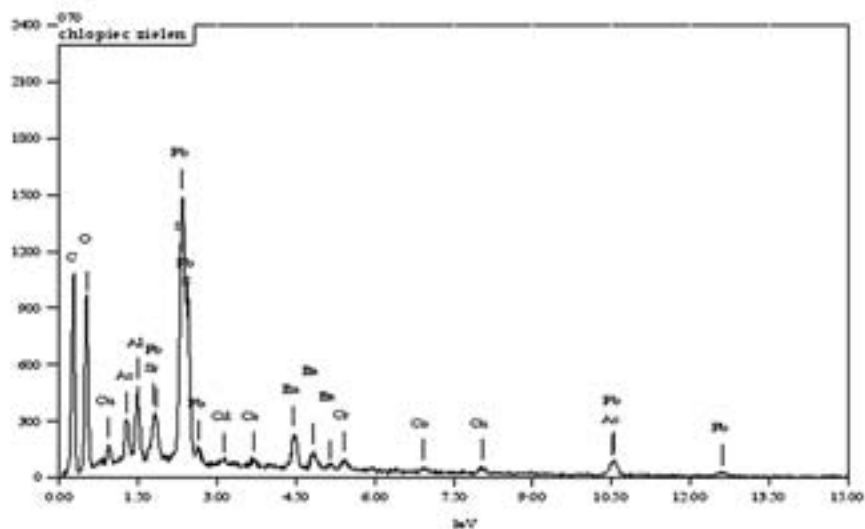
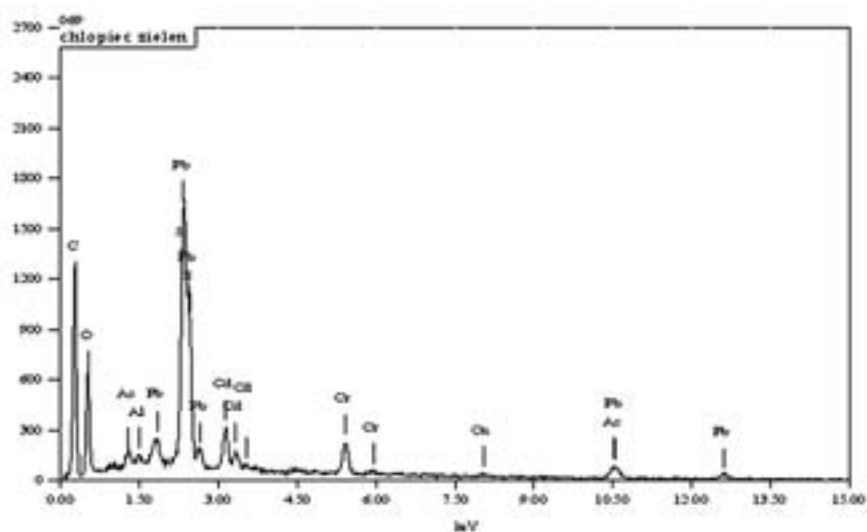


387

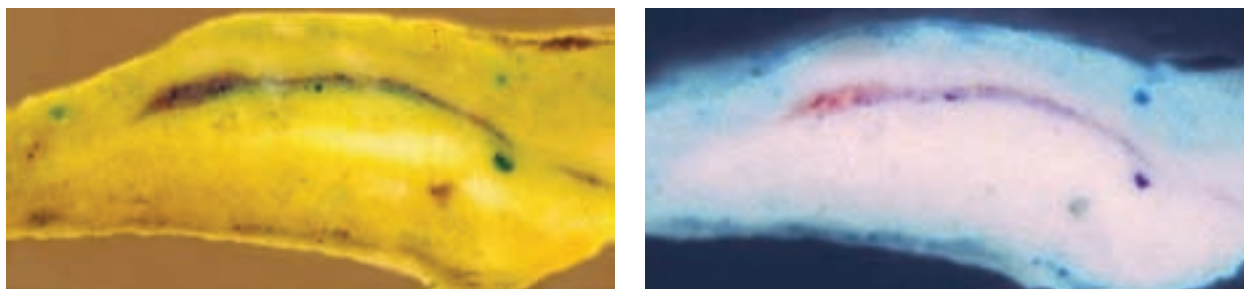
Fot. 451, 452. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Chłopiec niosący snop w świetle widzialnym i w świetle UV. Próbkę składa się z zieleni szwajnfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), zieleni szmaragdowej ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), żółci strontowej (SrCrO_4), żółci chromowej (PbCrO_4), żółci kadmowej (CdS), błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), brązowych tlenków żelaza ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), fioletu kobaltowego ($\text{Co}(\text{AsO}_2)_4$)(?). W warstwie zaprawy zidentyfikowano: biel ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel barytową (BaSO_4) i kredę (CaCO_3) (fot. Z. Rozłucka)



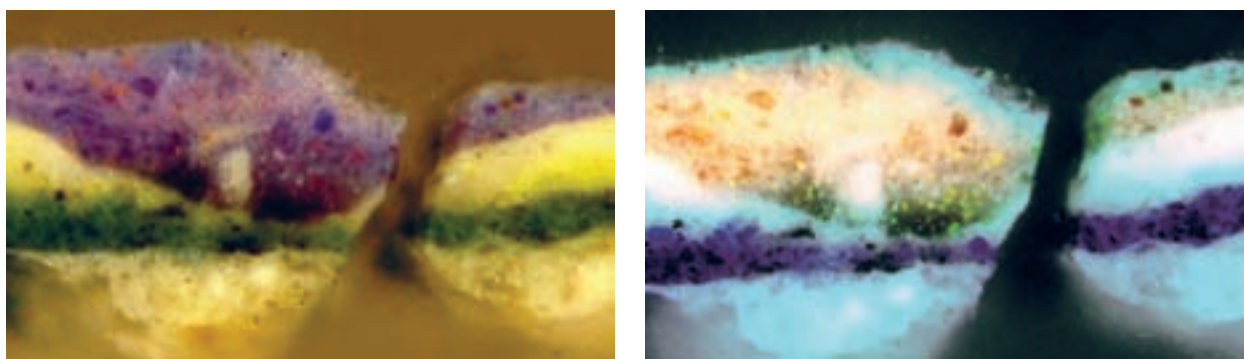
Fot. 453. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki zieleni z obrazu Chłopiec niosący snop. Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy (fot. M. Wróbel)



Wyk. 33–35. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbek zieleni z obrazu Chłopiec niosący snop z obszaru oznaczonego nr 069: C, O, Pb, S, As, Al, Cd, Cr, z obszaru 070: C, O, Pb, S, Al, As, Cr, Sr, Cu, Cd, Ca, Co, Ba, z obszaru 071: C, O, Al, Pb, Fe, Cd, Cr, Co



Fot. 454, 455. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu Chłopiec niosący snop w świetle widzialnym i w kolorowej podczerwieni. Próbka składa się głównie z żółcieni strontowej (SrCrO_4) i żółcieni chromowej (PbCrO_4) z błękitu kobaltowego ($\text{CoO}\cdot\text{Al}_2\text{O}_3$), zieleni szmaragdowej ($\text{Cr}_2\text{O}_3\cdot 2\text{H}_2\text{O}$) i zieleni szwajfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2\cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 456, 457. Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu Chłopiec niosący snop w świetle widzialnym i w kolorowej podczerwieni. Próbka w warstwie fioletu składa się głównie z cynobru (HgS), błękitu kobaltowego ($\text{CoO}\cdot\text{Al}_2\text{O}_3$) i fioletu organicznego. W warstwie żółtej z żółcieni strontowej (SrCrO_4) i żółcieni chromowej (PbCrO_4) z białą ołowiową ($2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$), w warstwie zielonej z zieleni szwajfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2\cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), zieleni szmaragdowej ($\text{Cr}_2\text{O}_3\cdot 2\text{H}_2\text{O}$), czerni roślinnej (głównie C) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 458. Krajka obrazu Chłopiec niosący snop z zaznaczeniem miejsc pobrania próbki żółcieni i fioletu (fot. A. Cupa)



390



Fot. 459. Chłopiec niosący snop w reflektografii w UV. W postaci ciemnych plam uwidoczniły się wprowadzone przez artystę po wyschnięciu kompozycji poprawki autorskie (fot. A. Cupa)



Fot. 460. Chłopiec niosący snop w świetle UV. W postaci ciemnych plam uwidoczniły się ingerencje konserwatorskie – punktowania (fot. A. Cupa)

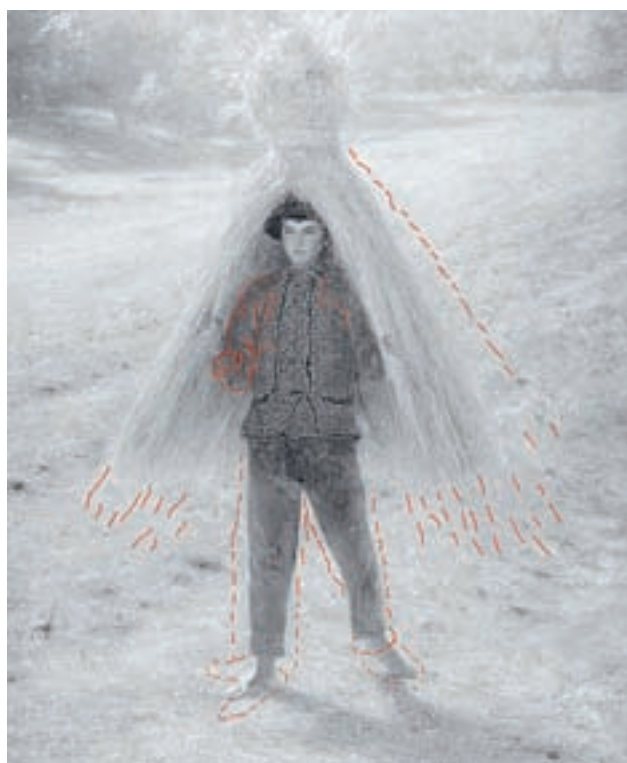


Fot. 461. Chłopiec niosący snop w technice fałszywych kolorów. Na zdjęciu w postaci niebieskich plam uwidoczniły się miejsca występowania pigmentów miedziowych, czerwienie oznaczają obecność błękitu kobaltowego lub ultramaryny. Kolor czerwony zamienił się w kolor żółty, co wskazuje na duże prawdopodobieństwo występowania cynobru. Żółcienie zamieniły się w kolor biały, co może wskazywać na obecność żółcieni chromianowych lub kadmowych (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

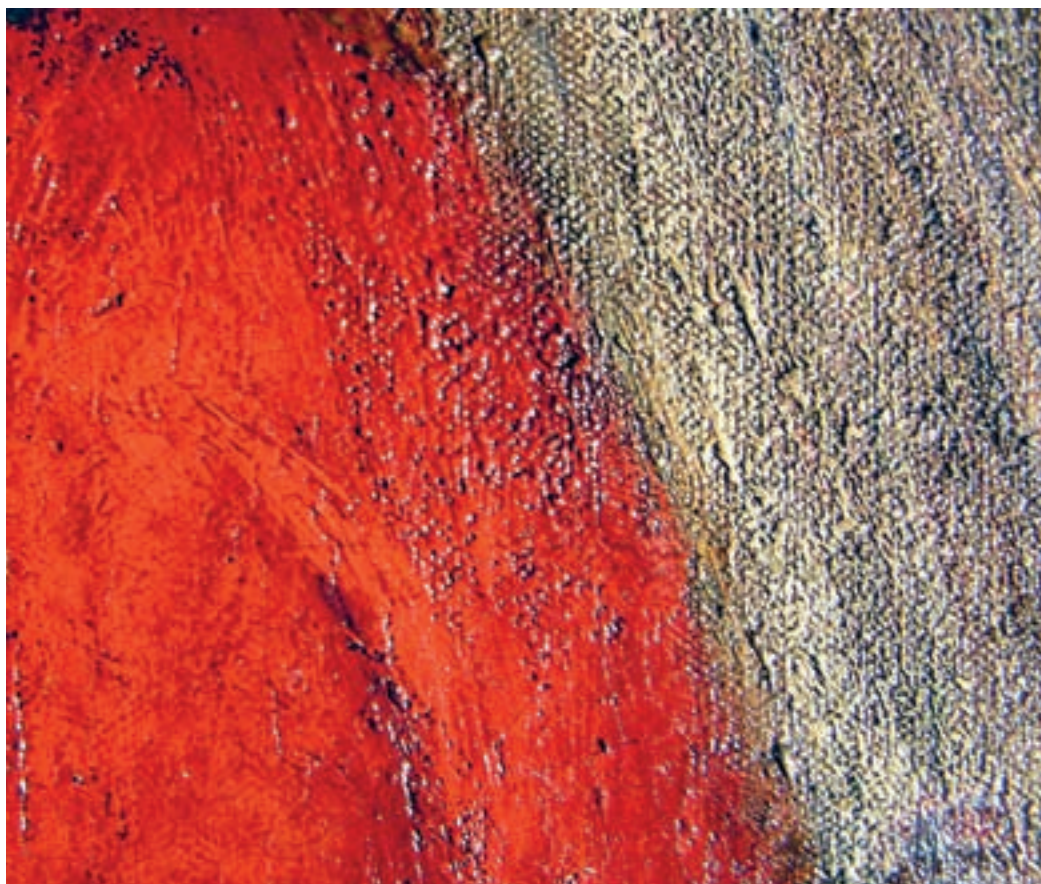


392
■

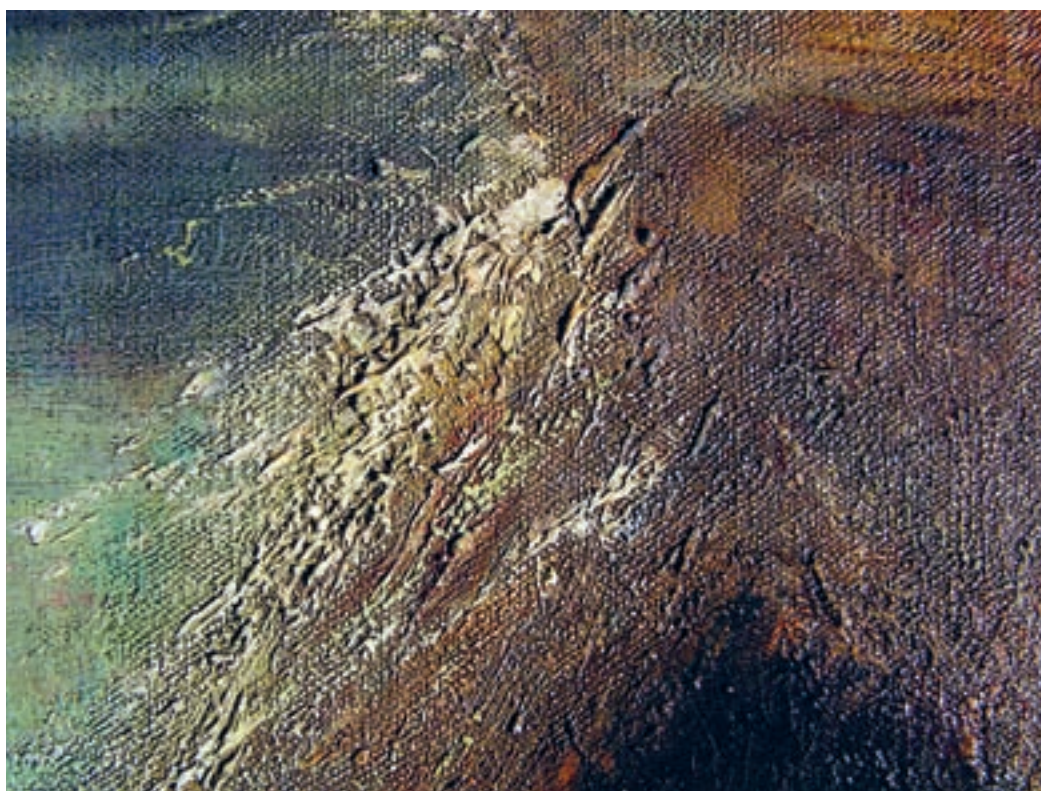
Fot. 462. Rentgenogram fragmentu obrazu Chłopiec niosący snop
(fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 463. Schematyczny zarys zmian kompozycyjnych wykonanych
przez artystę w obrazie Chłopiec niosący snop
(wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)



393



Fot. 464, 465. Fragmenty obrazu Chłopiec niosący snop. Widoczne sposoby opracowania malarskiego w obrębie różnych partii obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

LATA
1895-1901

Mury obronne w Rothenburgu

Właściciel: Muzeum Narodowe w Poznaniu

Nr inwentarzowy: Mp 88

Czas powstania: ok. 1896 roku

Wymiary: 49 × 73 cm

Sygnatura: w prawym dolnym narożniku – A. Gierymski (fot. 214)



Fot. 466. Mury obronne w Rothenburgu (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz powstał około 1896 roku podczas pobytu Aleksandra Gierymskiego w Rothenburgu. Dominującym wątkiem w twórczości artysty w tym czasie była architektura miejska i zabytkowe wnętrza kościołów. Według Starzyńskiego w obrazie tym szczególnie wyróżnia się prekubistyczne przedstawienie architektury¹.

Obraz do zbiorów muzeum zakupiony został od Wandy Bielińskiej w 1938 roku².

Zabiegi konserwatorskie

Mury obronne w Rothenburgu konserwowane były dwukrotnie. Ostatnia, przeprowadzona w 1991 roku konserwacja polegała na oczyszczeniu powierzchni obrazu i korekcie pociemniałych punktowań. Po wykonaniu tych zabiegów lico zabezpieczono werniksem damarowym³.

Stan zachowania

Płótno jest lekko poszarzałe. Na odwrociu uwidoczniła się przesiąknięta zaprawa oraz rysunek jej spękań. Warstwa malarska jest pomarszczona. W jej obrębie występują spękania różnego rodzaju. W partiach grubo malowanych występują ostre i głębokie szczeliny spękań siatkowych. W partiach wykonanych błękitem występują spękania wczesne (zatokowe) zamalowane przez artystę. W okolicach narożników można zaobserwować spękania skośne (fot. 235).

¹ Starzyński 1938, s. 32; Starzyński 1967, s. 33, 37, 47; Stępień 1975, s. 335.

² Karta inwentarzowa Muzeum Narodowego w Poznaniu 1896.

³ Karta konserwatorska Muzeum Narodowego w Poznaniu 1891.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Na płótnie:

- napis wykonany czerwoną farbą o treści: MNP/Mp88

Na krośnie:

- przekreślony napis wykonany białą farbą o treści: KFMP 5316
- przekreślony napis wykonany białą farbą o treści: MW 48.1938
- naklejka o treści: Muzeum Narodowe w Poznaniu/Inw. Mp nr 88
- nalepka włoskiego urzędu celnego – kartka biała z liliowym drukowanym rysunkiem i czarnymi literami u góry o treści: Merci Visitate, wokół głowy napis o treści: Dogana Italiana

Budowa techniczna obrazu

Obraz artysta wykonał na średnio gęstym płótnie lnianym o splocie prostym. Płótno jest fabryczne, cięte z wałka. Użyto go wzdłuż osnowy. Gęstość liniowa nitki w cm^2 wynosi 11×11 w. Są one skręcone w kierunku Z. Przeklejenie zostało wykonane klejem dwuskładnikowym skrobiowo-glutynowym. Spoiwo to wprowadzone zostało prawdopodobnie na mokro lub w słabym stężeniu. Przesyciło ono jedynie włókna płótna, nie tworząc warstwy izolującej, dlatego grunt uwidocznił się na odwrociu podobrazia w postaci drobnych białych kropek. Zaprawa jest biała, także fabryczna. Składa się z bieli ołowiowej, bieli cynkowej i kredy w spoiwie olejnym – olej lniany. Założona została prawdopodobnie w kilku warstwach, sięgających grubości $196 \mu\text{m}^4$. Obraz nie był zdejmowany z oryginalnych krosien. Są one łączone na czop środkowy. Mają po dwa kliny w narożniku. Szerokość listew bocznych wynosi 4,4 cm. Listwa dolna i górna są szerokie na 4,6 cm. Ich grubość sięga 1,3 cm. Krosna są fazowane. Gwoździe są również oryginalne, wbite są autorsko w jednej linii, w odstępach co 4–6 cm.

Artysta namalował obraz na wyciętym z wałka płótnie, które następnie przybił do krosna, zmniejszając jego format. Kompozycja obrazu uległa zatem nieznacznej zmianie. Dzięki temu na zagiętych krajkach widoczna jest kontynuacja malatury.

Gierymski wykonanie pracy rozpoczął od rysunku wstępnego. Widoczny jest on na zdjęciu lica pracy w bliskiej podczerwieni. Artysta opracował go prawdopodobnie twardym ołówkiem. W partii architektury ma on charakter konturowy, w partii zieleni jest mniej linearny, a bardziej szkicowy. Niektóre elementy pejzażu są jedynie swobodnie zaznaczone i w niektórych miejscach jakby lekko podcieniowane (fot. 470, 472, 475).

Obraz namalowany został bezpośrednio na zaprawie, bez stosowania wstępnych podmalowań. Po wykonaniu rysunku artysta założył płasko kolory lokalne, które następnie różnicował odcieniami tych samych barw. Na końcu wmalował refleksy kolorystyczne. Sposób opracowania malarskiego jest zróżnicowany i podporządkowany ściśle wizji malarskiej, na której potrzeby Gierymski farbę wprowadzał raz kryjąco, kolejnym razem przy użyciu półsuchego pędzla lub miejscami laserunkowo. Wynikiem takiej metody malarskiej jest zróżnicowana faktura. Pod tym względem wyróżnia się znacznie partia nieba. Artysta wykonał ją przez wielokrotne topowanie gęstej, olejno-żywicznej farby, a następnie łagodzenie tak uzyskanej faktury. Nadmiar użytego spoiwa przyczynił się do powstania zmarszczeń warstw malarskich (fot. 477). Wprowadzanie kolejnych kolorów na świeże i niewyschnięte było także przyczyną powstania spękań wczesnych. Do ich powstania mogły przyczynić się również wolnoschnące barwniki organiczne zidentyfikowane w partii nieba. Zniszczenia te pojawiły się prawdopodobnie w niedługim czasie po namalowaniu obrazu, co przypuszczalnie skłoniło artystę do wprowadzenia autorskich poprawek i kolejnych przemalowań. W ten sposób rysunek spękań został nieznacznie złagodzony a fragment partii nieba został usztywniony. To z kolei spowodowało powstanie spękań innego typu. W wyniku naprężeń powstałych pomiędzy pracującym na skutek zmian wilgotności płótnem a reliefową, grubą i sztywną warstwą malarską powstały głębokie,

⁴ Nie można wykluczyć obecności trzech warstw zaprawy. Co prawda warstwowość gruntu w świetle VIS na przekroju nie jest zauważalna, jednak na zdjęciach skaningowych można ją zaobserwować.

sięgające płótna szczeliny o ostro zakończonych brzegach. W obrębie tej partii obrazu istnieją również spękania warstwy malarskiej, których proveniencji należy doszukiwać się w sposobie zamocowania płótna na krosno. Spękania te biegną po skosie i występują tylko w pobliżu narożników.

Poza partią nieba należy zwrócić uwagę na opracowanie pozostałych jasnych elementów kompozycji, których faktura jest wyraźna. Są to przede wszystkim fragmenty przedstawiające wieże budynków oraz droga. Światła w ich obrębie artysta wykonał w różny sposób – albo farbą zastosowaną wprost z tuby, być może zagęszczoną medium, którą wprowadzał masą *mokre w mokre*, albo za pomocą wielokrotnie nawarstwianych muśnięć półsuchego, szczecinowego pędzla. Pozostałe partie kompozycji artysta namalował cienko. Do tych fragmentów należą np. partie zieleni.

Gierymski do wykonania tego obrazu zastosował pigmenty w stosunkowo prostych mieszaninach, dzięki którym uzyskał szeroką gamę jasnych, czystych barw. W pracy tej zidentyfikowano np. żółcień strontową, kadmową, zieleń szmaragdową, cynober, fiolet kobaltowy jasny. W opracowaniu dachów budynków dominującym pigmentem jest cynober. Pigmenty te są intensywne w kolorze, dzięki czemu odpowiadają kolorom spektralnym. Taka paleta umożliwiła artyście zastosowanie w tej pracy kontrastów barw komplementarnych.

Analiza składu pigmentowego warstw malarskich wykazała, że kolory żółte artysta uzyskiwał z mieszanin bieli i żółcień kadmowej oraz strontowej. W próbkach o tym kolorze zidentyfikowano również niewielkie ilości czerwieni, przypuszczalnie żelazowej. W partii nieba artysta zastosował różne mieszaniny pigmentów i barwników fioletowych i niebieskich z bielą i nieznacznymi dodatkami innych farb, np. czerni roślinnej, żółcień strontowej czy czerwieni żelazowej (fot. 469, wyk. 36). Na zdjęciu w kolorowej podczerwieni ten fragment obrazu ulega zmianie na kolor różowawy, a w chłodniejszych odcieniach błękitu pozostaje bez zmian. Świadczyć to może o tym, że w jaśniejszych i cieplejszych odcieniach koloru niebieskiego artysta stosował ultramarynę głównie w mieszaninie z bielą. Chłodniejsze odcienie uzyskiwał przy zastosowaniu błękitu miedziowego, być może w mieszaninie z czernią i bielą (fot. 477, 478). W czerwieniach dachów budynków zidentyfikowano głównie cynober i czerwień żelazową z żółcią strontową i bielą ołowiową, a także niewielkie domieszki farb fioletowych – przypuszczalnie fioletu kobaltowego, zieleni szmaragdowej i czerni. Zieleń artysta uzyskiwał, mieszając zieleń szmaragdową, fiolet kobaltowy, żółcień strontową i niewielki dodatek żółcień kadmowej (fot. 467, 468) W ciemnych odcieniach zieleni występuje zieleń szmaragdowa z żółcią chromianową, czernią roślinną, odrobiną czerwieni żelazowej i umbry. Analiza przekrojów warstw malarskich wskazuje na to, że artysta malował farbami *mokre w mokre*, granice warstw farby na przekrojach są bowiem niewyraźne.

Analizy kolorystyki lica obrazu w technice *fałszywych kolorów* ukazały dominację niektórych, zidentyfikowanych na podstawie badań instrumentalnych pigmentów (fot. 476). Najbardziej charakterystyczną zmianę kolorystyki w tej technice wykazują partie zieleni, które w kolorowej podczerwieni ukazały się jako barwa fioletowa, typowa dla zieleni szmaragdowej. Ciemniejsze partie zieleni przybierają odcień czerwony, co wskazuje na obecność np. błękitu kobaltowego. Żółcień zamieniły się na kolor biały, co świadczy o występowaniu w tych fragmentach obrazu żółcień chromowej i kadmowej. Kolor fioletowy na zdjęciu w tej technice uległ zamianie na kolor żółtozielony, co może świadczyć o obecności w tych partiach np. fioletu kobaltowego.

Artysta w trakcie malowania wprowadzał delikatne poprawki kompozycyjne, co widoczne jest np. w opracowaniu postaci jeźdźca i konia. Rysunek tego fragmentu obrazu ulegał zmianie (fot. 471–473). Badania rentgenowskie malatury wykazały kontrast pomiędzy partiami wykonanymi fakturowo, zapewne przy użyciu bieli ołowiowej, a pozostałymi partiami obrazu. Na zdjęciu w tej technice wyraźne zmiany kompozycyjne nie są widoczne (fot. 479). Artysta obraz ten namalował prawdopodobnie w niedługim czasie i bez wprowadzania poprawek już po jego wyschnięciu, o czym świadczy fotografia jego lica w reflektografii w UV. Na zdjęciu w tej technice nie uwidoczniły się żadne miejscowe poprawki.

Artysta pędzel w obrębie kompozycji prowadził swobodnie, lecz po formie. Jedynie miejscowo obserwuje się wprowadzenie drobnych plam jasnej zieleni czy żółcień dla rozbicia i urozmaicenia płaszczyzn płasko założonych kolorów lokalnych. Widoczne jest także zróżnicowanie w wykonaniu partii pejzażu

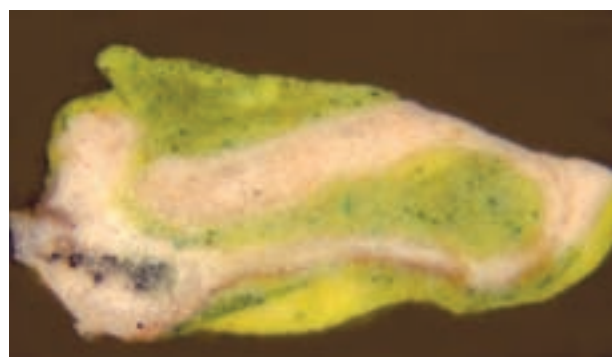
i architektury. Pejzaż artysta wykonał szkicowo. Ślady narzędzia w tym fragmencie są niezatarte, kładzione spontanicznie plamą. W obrębie architektury artysta wykazuje większe przywiązanie do formy. Ta partia obrazu jest bardziej dopracowana.

W warstwach malarskich przeważa spoiwo olejne. W niektórych fragmentach pracy widoczne są warstwy pożółkłego werniksu lub laserunku. Badania składu spoiwa w warstwach malarskich wykazały, że obok mieszaniny olejów schnących występują również żywice – sandarak lub mastyks. Nie można jednak wykluczyć, że należą one do warstw werniksów końcowych.

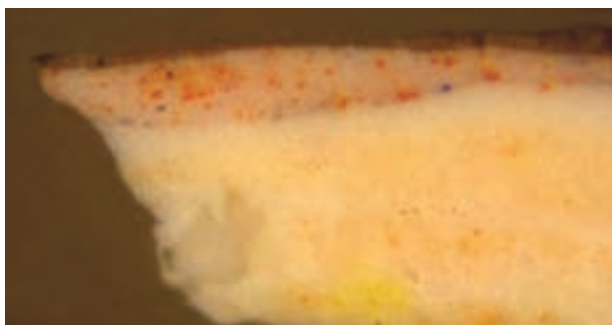
Sygnatura jest autorska, powstała w tym samym czasie, co cała kompozycja (fot. 214).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	plótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy i skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany	M, FTIR, GC
Rysunek	ołówek	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), cynober (HgS), czerwień organiczna, żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), fiolet kobaltowy jasny ($\text{Co}(\text{AsO})_4$), fiolet organiczny(?), błękit organiczny(?), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$)(?), błękit miedziowy syntetyczny(?), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), czerń roślinna (głównie C)(?), minia (Pb_3O_4)(?), czerwień żelazowa(?), czerwień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)	XRF, SEM-EDS, RS, CIR, UV, M	mieszanka olejów schnących, żywica sandarak lub mastyks	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks wtórny	–	–	damara	–

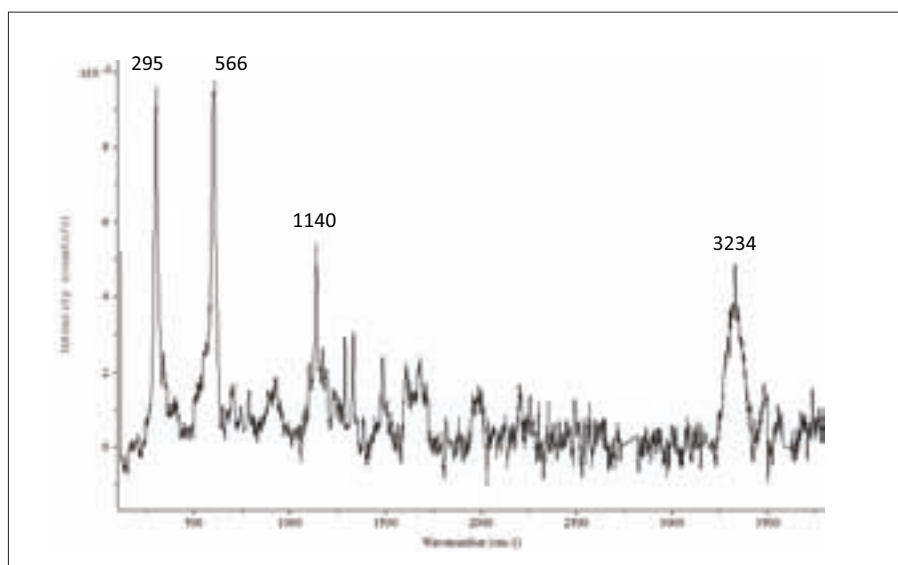
400



Fot. 467, 468. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Mury obronne w Rothenburgu w świetle VIS i CIR. Na podstawie szczegółowych badań fizyko-chemicznych w próbce zidentyfikowano mieszaninę żółcień strontowej (SrCrO_4) z bielą ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) i zielenią szmaragdową ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) oraz niewielki dodatek czerni kostnej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 469. Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu Mury obronne w Rothenburgu w świetle VIS. Na podstawie szczegółowych badań fizyko-chemicznych w warstwie fioletowej zidentyfikowano mieszaninę cynobru (HgS), czerwieni żelazowej ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$) z białą ołowiową ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), błękitem i fioletem organicznym oraz niewielkim dodatkiem żółci chromianowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Wyk. 36. Widmo ramanowskie próbki fioletu z obrazu Mury obronne w Rothenburgu uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 295 cm^{-1} pochodzi od czerwieni żelazowej, a 3234 cm^{-1} od zieleni szmaragdowej



Fot. 470. Mury obronne w Rothenburgu w bliskiej podczerwieni. Widoczne wykonane na zaprawie wstępne opracowanie rysunkowe (fot. A. Cupa)



Fot. 471. Fragment obrazu Mury obronne w Rothenburgu w świetle rozproszonym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 472. Fragment obrazu Mury obronne w Rothenburgu w bliskiej podczerwieni. Widoczne wykonane na zaprawie wstępne opracowanie rysunkowe i zmiany kompozycyjne (fot. A. Cupa)

402



Fot. 473. Fragment obrazu Mury obronne w Rothenburgu w technice fałszywych kolorów. Partie zieleni uległy zamianie na kolor fioletowo-czerwony, co świadczy o występowaniu zieleni szmaragdowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



403



Fot. 474, 475. Fragment obrazu Mury obronne w Rothenburgu. Widoczne wykonane na zaprawie wstępne opracowanie rysunkowe (fot. A. Cupa)



404



Fot. 476. Rentgenogram fragmentu obrazu Mury obronne w Rothenburgu. Widoczny kontrast pomiędzy cienko wykonanymi fragmentami zieleni i grubą warstwą farby w jasnych partiach obrazu, wykonanych przy użyciu bieli ołowiowej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 477. Mury obronne w Rothenburgu w technice fałszywych kolorów. Partie zieleni uległy zamianie na kolor fioletowo-czerwony, co świadczy o występowaniu zieleni szmaragdowej. Elementy wykonane żółtą farbą zamieniły się w kolor biały, co świadczy o zastosowaniu żółci chromianowych lub kadmowych. Fragmenty opracowane cynobrem i czerwinią żelazową zamieniły się na kolor żółtozielony (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



405

Fot. 478, 479. Fragmenty obrazu Mury obronne w Rothenburgu w świetle rozproszonym i w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Partie wykonane zieloną farbą uległy zamianie na kolor fioletowo-czerwony, co świadczy o występowaniu zieleni szmaragdowych. Elementy wykonane żółtą farbą zamieniły się w kolor biały, co dowodzi występowania żółcieni chromianowych lub kadmowych. Czerwień dachów zamieniła się w kolor żółtozielony, co wskazuje na występowanie w tych fragmentach pigmentów żelazowych i cynobru. W partiach nieba w postaci czerwonych plam uwidoczniły się miejsca występowania ultramaryny, niebieskie plamy w tym samym fragmencie pracy świadczą o zastosowaniu pigmentów miedziowych i czerni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: II a 435

Czas powstania: ok.1896 roku

Wymiary: 86 × 64 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski./Muenchen (fot. 215)



Fot. 480. Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Dokładna historia obrazu nie jest znana. Według historyków sztuki powstał on około 1896 roku⁵. W posiadaniu muzeum znalazł się w roku 1909 jako dar Teodora i Zeneidy Duninów⁶.

⁵ Starzyński i in. 1951, s. 24, 31.

⁶ Blak i in. 2002, s. 83.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddano zabiegom konserwatorskim w 1996 roku. Polegały one na oczyszczeniu lica i odwrocia z zabrudzeń powierzchniowych. W miejscach ubytków warstw malarskich założono kity woskowo-żywiczne. Punktowania wykonano farbami olejnymi firmy Talens. Na końcu założono werniks damarowy⁷.

Stan zachowania

Obecnie stan zachowania warstwy malarskiej jest dobry. Płótno na odwrociu jest lekko pociemniałe, widoczny jest również rysunek spękań zaprawy. Na licu uwidaczniają się szwy płótna.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Rama:

- pieczętka wytwórcy ramy o treści: „Conrad Barth & C^{omp}/Vergolder-Waren-Geschäft/München”

Płótno:

- napis czarną farbą o treści: M. N. Kraków/N. I. 73. 441 (przekreślony numer)/IIa-435
- napis czarną farbą o treści: MNK/II/44

Na krośnie:

- naklejka o treści: S
- naklejka o treści: S/1977 r.
- napis czarną farbą o treści: Muzeum nar. Kraków
- napis niebieską kredką o treści: N.I. (i przekreślone) 73441
- napis niebieską kredką o treści: N.(i przekreślony nieczytelny napis) 77...
- napis niebieską kredką o treści: N.I. (i przekreślony nieczytelny napis)
- naklejka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Król. Polsk.
- napis czarnym atramentem o treści: szczegół wnętrza jakiegoś kościoła w/Rothenburgu – Dar Teodora i Zeneidy/Duninów
- pieczętka o treści: Własność/Muzeum Narodowego/w Krakowie
- naklejka z napisem o treści: Aleksander Gierymski/Motyw z kościoła św./Wolfganga w Rothenburgu/MNK/II/44 z okrągłą pieczętką

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany jest na płótnie lnianym, fabrycznym, o splocie prostym. Gęstość liniowa nitek w cm² wynosi 20 o × 18 w. Są one okrągłe, skręcone w kierunku Z. Płótno jest średnio gęste. Zaprawa widoczna jest pomiędzy jego nitkami. Przeklejenie wykonane zostało klejem glutynowym, który wprowadzony został na podobrazie na zimno, w postaci żelu. Zaprawa jest biała, fabryczna, prawdopodobnie trzywarstwowa. W jej skład wchodzi biel cynkowa, biel ołowiowa i kreda w spoiwie olejnym. Obraz artysta rozpiął na krosnach. Ich listwy łączone są na czop środkowy, mają po dwa kliny w narożnikach. Szerokość listew wynosi 5,6 cm, grubość 2,2 cm. Krosna mają poprzeczkę o szerokości 5 cm i grubości 1,5 cm. Poprzeczka ma dwa kliny umieszczone od tyłu naprzemiennie. Krosna są fazowane. Gwoździe są autorskie, mają płaskie łebki, wbito je w jednej linii.

Kompozycja obrazu uległa zmianie w trakcie malowania. Z trzech jego stron doszyte zostały pasy płótna o szerokości kilku centymetrów (fot. 25, 30, 31). Trudno stwierdzić, co skłoniło artystę do powiększenia obrazu. Być może chęć przystosowania jego formatu do gotowej ramy lub krosna, być może w trakcie malowania pojawiła się potrzeba wprowadzenia zmian kompozycyjnych. Bez względu na przyczyny, jakimi kierował się autor, należy zwrócić uwagę na fakt, że pasy płótna wycięte z innego fabrycznego podobrazia zostały przyszyte ręcznie na tzw. okrętkę do pierwotnej kompozycji.

⁷ Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie 1896.

Badania w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku na zaprawie. Niektóre partie obrazu mogły być jedynie wstępnie podmalowane jasnym brązem, który następnie miejscowo artysta wzmacniał ciemniejszym kolorem. Tak został prawdopodobnie opracowany ołtarz. W partii posadzki poszczególne kafle także podmalowane zostały rysunkowo brązową farbą. Po wstępnym naszkicowaniu ich kształtów artysta przystąpił do opracowywania szczegółów – półtonów i świateł. W tym celu wprowadzał farbę kryjąco lub za pomocą muśnięć półsuchego pędzla, a następnie impastowo. W innych fragmentach obrazu pierwszą warstwę malarską stanowi od razu kolor lokalny bez wstępnego podmalowania. Tak artysta opracował ściany wnętrza. Wykonał je *alla prima* przy użyciu farby w odcieniach różu, którą następnie modyfikował w kolejnych warstwach szarościami. Najwyższe światła w obrębie całej kompozycji są ciepłe i żółte. Artysta uzyskał je przez mieszanie bieli ołowiowej, żółcieni strontowej i żółcieni kadmowej. Sposób opracowania malarskiego jest zróżnicowany, inny w partiach świateł, półtonów i cieni. Te ostatnie wykonane są laserunkowo. Półtony są kryjące i w przeważającej części obrazu Gierymski wmalował je za pomocą muśnięć półsuchego pędzla. Światła opracował również za pomocą przecierki oraz kryjąco i impastowo przy użyciu cienkiego pędzla. Obraz namalowany jest subtelnie, cienko, z wyczuciem. Dukt pędzla jest mało wyraźny w cieniach. Impasty widoczne są tylko w światłach, które artysta opracował, stosując biel ołowiową, co uwidoczniło się na rentgenogramie (fot. 484). Wyraźny kontrast pomiędzy gładko opracowanymi ciemnymi elementami kompozycji a fakturalnymi jasnymi świadczy o przywiązaniu artysty do zasad akademickiego malarstwa. Mimo że *Wnętrze...* malowane jest cienko, to warstwa malarska jest trójwymiarowa, prawdopodobnie na skutek wielokrotnego wprowadzania cienkich warstw farby bogatej w spoiwo olejne.

Analizując paletę zastosowaną przez Gierymskiego w tej pracy, należy zauważyć, że spośród pigmentów tradycyjnych, jak pigmenty żelazowe, artysta w obrazie tym stosuje także pigmenty nowe, np. czerwień chromową. Mieszanki kolorów nie są zbyt ubogie. I tak np. w czerwieniach artysta stosował mieszaniny cynobru, żółcieni kadmowej, żółcieni żelazowej, żółcieni chromowej i czerwieni chromowej. Kolor żółty otrzymał, mieszając biel ołowiową, żółcień żelazową, żółcień chromową i żółcień kadmową (fot. 481, 482, wyk. 37). W innych odcieniach tej barwy występują żółcień strontowa oraz żelazowa z czernią. Kolor pomarańczowy artysta uzyskiwał, mieszając cynober z żółcienią chromianową i żelazową oraz czernią roślinną. W ciemnych kolorach występuje znaczna ilość czerni roślinnej oraz brązu – prawdopodobnie żelazowego, a także niewielki dodatek zieleni szmaragdowej. W kolorze kremowym zidentyfikowano czerwień chromową, cynober, żółcień strontową i pojedyncze ziarna zieleni szmaragdowej.

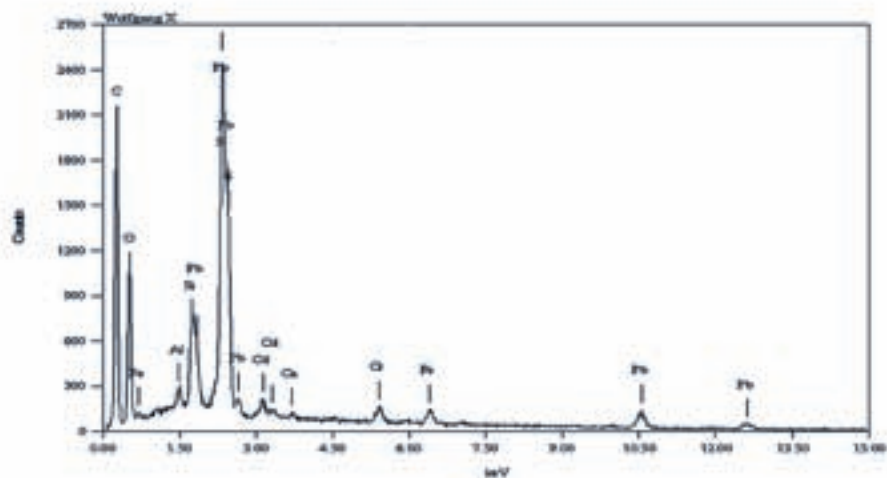
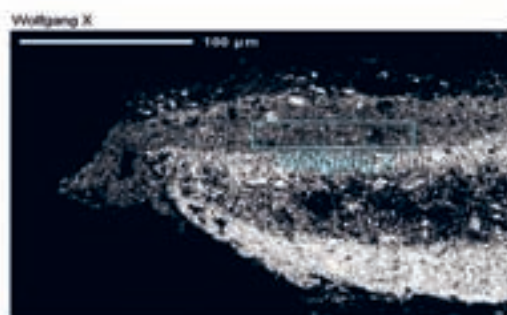
Dodatkowe informacje na temat farb użytych przez artystę przynosi technika *falszywych kolorów* (fot. 485). Fragmenty niebieskie na zdjęciu w tej technice zamieniły się w kolor czerwony, co świadczy o występowaniu w nich najprawdopodobniej ultramaryny lub błękitu kobaltowego. Pigmenty te występują również w partiach najciemniejszych, być może artysta stosował je do uzyskania ciemnych brązów w mieszaninie z czernią, żółcienią oraz może czerwieniami. Na zdjęciach w tej technice partie ciemnoszare lub ciemnobrązowe wykazują silny odcień czerwony, wskazujący na dominację tych pigmentów w takich kolorach. Plamy fioletowe w kolorowej podczerwieni przybrały odcień zielono-żółty, co może wskazywać na obecność w nich fioletu kobaltowego lub mieszanin czerwieni chromowej bądź cynobru z wyżej wymienionymi błękitami. Wszystkie plamy opracowane żółtą farbą uległy zmianie w biel, co wskazuje na obecność w nich żółcieni chromianowych i kadmowych. Badania powierzchni lica obrazu w świetle UV uwidoczniły z kolei miejsca występowania wygaszających fluorescencję pigmentów żelazowych. Występują one niemal na całej powierzchni obrazu, szczególnie widoczne są w partiach podmalowań (fot. 483).

Sygnaturę na obrazie artysta wykonał już po jego wyschnięciu, co widoczne jest na zdjęciach wykonanych w podczerwieni i świetle UV (fot. 215).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spojwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany	M, FTIR, GC
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), żółcień chromowa (PbCrO_4), cynober (HgS), czerwień chromowa (PbCrO_4), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$)(?), siarczan baru (BaSO_4) jako wypełniacz, fiolet organiczny(?), minia (Pb_3O_4)(?), błękit miedziowy syntetyczny(?), czerń roślinna (głównie C), brąz żelazowy ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	olej lniany i żywica, białko(?)	FTIR, M, UV
Werniks wtórny	–	–	damarowy	–



Fot. 481. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Wnętrze kościoła św. Włonganga w Rothenburgu: Warstwa biała: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), biel cynkowa (ZnO), kreda ($CaCO_3$) Warstwa żółta: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), żółcień żelazowa ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$), żółcień chromowa ($PbCrO_4$), żółcień kadmowa (CdS) Warstwa czerwona: cynober (HgS), żółcień kadmowa (CdS), żółcień żelazowa ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$), żółcień chromowa ($PbCrO_4$), czerwień chromowa ($PbCrO_4$), siarczan baru ($BaSO_4$) jako wypełniacz (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 482. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki czerwieni z obrazu Wnętrze kościoła św. Włonganga w Rothenburgu. Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy (fot. M. Wróbel)

Wyk. 37. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki czerwieni z obrazu Wnętrze kościoła św. Włonganga w Rothenburgu z obszaru w warstwie pomarańczowej: C, O, Pb, S, Cd, Ca, Si, Al, Fe



412

Fot. 483. Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu w świetle UV. Widoczna nierównomierna fluorescencja werniksu. W postaci ciemnych plam uwidoczniły się punktowania w obrębie szwów warstwy malarskiej, a także wygaszanie fluorescencji w partiach opracowanych pigmentami żelazowymi (fot. P. Frączek)



Fot. 484. Rentgenogram fragmentu obrazu Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu. Widoczny kontrast pomiędzy cienko wykonanymi fragmentami cieni, półtonów i grubą warstwą farby w jasnych partiach obrazu, wykonanych przy użyciu bieli ołowiowej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 485. Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Kolor żółty zamienił się w biel, co świadczy o obecności żółczeni chromianowych lub kadmowych. Kolor niebieski uległ zamianie w czerwień, co może wskazywać na obecność w tych fragmentach ultramaryny i błękitu kobaltowego (fot. A. Cupa)

Katedra w Amalfi

Właściciel: Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach

Nr inwentarzowy: MNKi/M/426

Czas powstania: 1899 rok

Wymiary: 84 × 52 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. GIERYMSKI 99 (fot. 217)



Fot. 486. Katedra w Amalfii (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Dokładna historia obrazu nie jest znana. Na podstawie sygnatury wiadomo, że artysta namalował go w 1899 roku. Do czasów II wojny światowej znajdował się on w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Podczas wojny zaginął. W 1975 roku został zakupiony do zbiorów Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach⁸.

⁸ Bogucki 1959, s. 386; Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Kielcach [b.r.].

Zabiegi konserwatorskie

Płótno zostało zdublowane na masę woskowo-żywiczną. Lico ma drobne punktowania w obrębie warstwy malarskiej, widoczne w promieniach UV (fot. 497)⁹.

Stan zachowania

Obraz ma różnego rodzaju zniszczenia warstwy malarskiej. Spękania wczesne (płomykowe i zatokowe) widoczne są w dolnej części kompozycji, opracowanej ciemną zielenią oraz w partii sztafażu (fot. 499). Spękania odsłaniają zaprawę. Miejscowo widoczne są także zmarszczenia farby, powstałe w wyniku zastosowania zbyt dużej ilości spoiwa. Całość pokrywają spękania siatkowe, typowe dla bardzo grubej warstwy malarskiej. Są one ostre i głębokie, sięgające płótna (fot. 498).

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie, krosno:

- napis długopisem o treści: MNKi/M/426.
- napis ołówkiem o treści: krosno do wymiany

Budowa techniczna obrazu

Obraz namalowany został na zagruntowanym podobrazu płóciennym o splocie prostym. Zostało ono zmodyfikowane przez artystę, który doszył od dołu poziomy pas płótna o szerokości 2,5 cm. Płótno właściwe jest gęste. Nitki są słabo skręcone w kierunku Z. Ich gęstość liniowa w cm² wynosi 28 o × 28 w. Przeklejenie jest glutynowo-skrobiowe. Doszyte płótno jest również fabryczne. Także ma splot prosty. Gęstość liniowa nitki w cm² wnosi 21 o × 17 w. Są one grubsze, słabo skręcone w kierunku Z. Przeklejenie jest wykonane klejem glutynowym. Zaprawa jest olejna. Jej wypełniaczem jest biel ołowiowa. Ma ona śladowe dodatki barwiące: prawdopodobnie umbrę i żółtą ochrę. Na niej znajduje się izolacja skrobiowa. Krosna są wymienione na współczesne.

Katedrę w Amalfi Aleksander Gierymski namalował na płótnie ciętym z wałka do wcześniej ustalonego formatu, być może do gotowego krosna. Wokół kompozycji widoczny jest żółto-zielony, charakterystyczny dla prac artysty obrys. Powstał on w trakcie malowania, dlatego znajduje się na warstwie malarskiej.

Badania w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku, jednak na podstawie analizy wizualnej można miejscowo zaobserwować jego obecność. Widoczny jest w partiach wykonanych cienko. Najprawdopodobniej artysta wykonał go ołówkiem lub czarną kredką. Naszkicowanie zarysu kompozycji było więc pierwszą czynnością artystyczną podjętą przy obrazie.

Najbardziej charakterystyczną cechą tej kompozycji jest jej gruba i chropowata faktura, która sprawia, że obraz przypomina płaskorzeźbę. Powierzchnię malatury cechuje kontrast. Artysta uzyskał go przez zestawienie partii impastowych i porowatych z fragmentami opracowanymi cienko i błyszcząco. Płasko, nie fakturalnie, wykonane jest niebo oraz dolna część obrazu. Szczegółowo i impastowo namalowana została fasada katedry. Powstałe w ten sposób różnice w sposobie opracowania malarskiego nadają plastycznych cech warstwie farby (fot. 487, 491, 494). Różnice w opracowaniu malatury obrazują doskonale dwa zdjęcia rentgenowskie górnej i dolnej części pracy (fot. 496). Na rentgenogramie górnej partii obrazu rysunkowo uwidoczniły się fragmenty fakturowe zawierające dużą ilość bieli ołowiowej. Dolna część kompozycji, malowana cienie, nie wykazuje tak silnych kontrastów partii jasnych i ciemniejszych, co świadczy o prostszej i mniej złożonej budowie technicznej tego fragmentu. W partii tej na rentgenogramie uwidoczniły się również poprawki autorskie – przesunięcia elementów kompozycji.

Uzyskanie tak wyraźnej faktury musiało odbywać się w analogiczny sposób jak w przypadku pozostałych obrazów artysty, pochodzących z tego okresu. Zapewne już na samym początku Gierymski opracowywał wybrane elementy przez topowanie olejnej farby. W partii drzew warstwa malarska jest bardzo porowata,

⁹ Dokładna data przeprowadzenia konserwacji jest nieznaną.

podobne cechy mają detale fasady architektury. Wielokrotne i emaliowe, i żywiczne laserunki widoczne są z kolei w partiach łuków oraz cieni fasady (fot. 491). Miejscami fakturę i powierzchnię obrazu artysta wzbogaca o efekt przecierki półsuchego pędzla. Warstwa malarska w partiach wielokrotnego nawarstwiania kolorów jest trójwymiarowa. Badania w reflektografii w UV dowodzą, że obraz po wyschnięciu był poprawiany. Artysta domalował wówczas niektóre elementy sztafażu i detale kompozycji na jej pierwszym planie (fot. 495).

Bogata kolorystyka *Amalfi*, zbudowana z gamy czystych podstawowych kolorów i ich mieszanin, wzbogaca efekty dekoracyjne pracy. Pomimo zastosowania spektralnej gamy barw, typowej dla palety impresjonistów, kierunek prowadzenia pędzla w tym obrazie jest zgodny z formą przedstawianych w nim elementów. Detale artysta wykańczał cienkim, ostro zakończonym pędzelkiem również po formie.

Paleta wykorzystana do namalowania obrazu składa się z pigmentów o intensywnych kolorach. Artysta stosował je w stosunkowo prostych mieszaninach. Kolor żółty w tej pracy to czysta żółć strontowa lub w mieszaninie z bielą. W kolorze oranżowym występuje głównie wyżej wspomniana żółć z cynobrem i bielą ołowiową. W kolorze tym zidentyfikowane zostały również domieszki innych pigmentów, jak np. fiolet i błękit kobaltowy, ale są to jedynie niewielkie dodatki. Kolor kremowy widoczny w obrębie architektury, szczególnie w partii dachów, składa się z mieszaniny bieli cynkowej i ołowiowej, żółci strontowej i najprawdopodobniej czerwieni żelazowej. Charakterystyczna dla tej pracy jest farba niebieska. Składa się ona z drobno zmielonego błękitu kobaltowego, zmieszanego przez producenta z bielą ołowiową i cynkową. Farba ta ma jasny niebieski kolor (fot. 490). Artysta posłużył się nią głównie do namalowania partii nieba, ale w innych fragmentach obrazu wykonanych niebieską farbą również ją zidentyfikowano. W kolorze zielonym występują zieleń szmaragdowa i żółć strontowa (fot. 488, 489). W jaśniejszych odcieniach zieleni pigmenty te mieszane są z bielą ołowiową, a w chłodniejszych odcieniach z błękitem kobaltowym. Niektóre próbki w kolorze zielonym wykazują obecność bromu. Jego pochodzenie może być różne. Być może w ciemnych odcieniach tego koloru artysta zastosował syntetyczny barwnik czerwony o nazwie purpura, która pod względem chemicznym jest dwubromindygotyną. W farbie bordowej, widocznej w cieniach, występują głównie farba niebieska oparta na bazie błękitu kobaltowego, cynober, czerwień organiczna i czerń kostna zatopione w medium o silnej jasnej fluorescencji w ultrafiolecie (fot. 492, 493). W niektórych partiach obrazu w farbie tej występuje również fiolet kobaltowy ciemny. Artysta zastosował tu dwa rodzaje białej farby – czystą ołowiową i tę samą w mieszaninie z bielą cynkową. Na zdjęciu w świetle UV w postaci ciemniejszych plam uwidoczniły się partie opracowane czerwienią żelazową (fot. 497).

Sposób opracowania malarskiego, a szczególnie sposób kontrastowania fragmentów impastowych z fragmentami bogato laserowanymi, wykazuje pewne analogie z warstwą malarską obrazu powstałego podczas pobytu artysty w Warszawie – *Brama na Starym Mieście*.

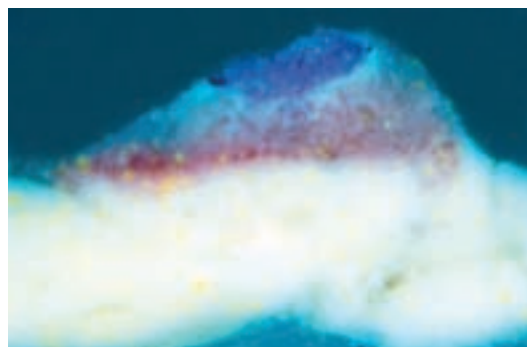
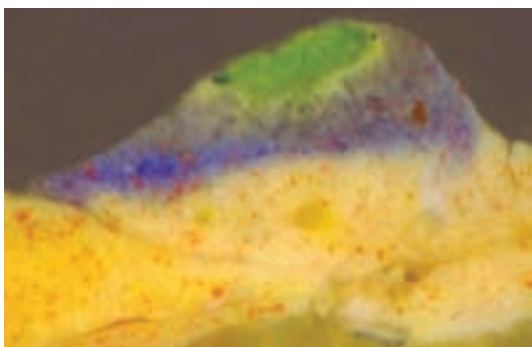
Sygnatura powstała zaraz po namalowaniu obrazu i przed wprowadzeniem autorskich poprawek (fot. 217).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	1. klej glutynowy 2. klej glutynowy i skrobiowy	M
Zaprawa 1	Nr 1: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3), Nr 2: biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółta ochra ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany	M, FTIR, GC
Rysunek	ołówek, kredka(?)	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (może mieć dodatek kredy jako wypełniacza (CaCO_3)), biel cynkowa (ZnO), cynober (HgS), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień kadmowa (CdS), żółcień chromowa (PbCrO_4), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerwień żelazowa (Fe_2O_3), czerwień organiczna (<i>Rubiaceae</i>)(?), Purpura barwnik syntetyczny (dwubromoindygotylna)(?), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), oranż chromowy (PbCrO_4)(?), minia (Pb_3O_4)(?), fiolet kobaltowy jasny ($\text{Co}(\text{AsO}_4)$)	XRF, SEM-EDS, HPLC, M, RS, UV, CIR	mieszanka olejów schnących, mastyks(?) i damara	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks wtórny	–	–	akrylowy	–

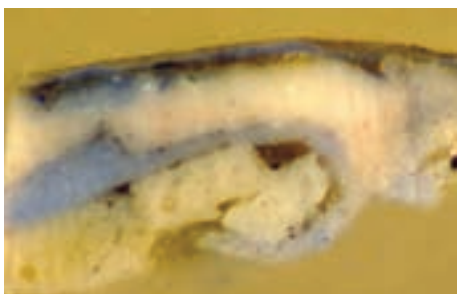


Fot. 487. Fragment obrazu Katedra w Amalfi w świetle skośnym. Zwraca uwagę wyjątkowo fakturalne opracowanie malarskie oraz miejscowe laserunki w partii cieni. Strzałkami zaznaczono miejsca pobrania próbek – niebieskiej i zielonej fot. E. Doleżyńska-Sewerniak

419



Fot. 488, 489. Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu Katedra w Amalfi w świetle widzialnym oraz w technice fałszywych kolorów. W warstwie zieleni zidentyfikowano mieszaninę żółtoci strontowej (SrCrO_4) z zielenią szmaragdową ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$); w warstwie niebieskiej błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) z bielą ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) i cynkową (ZnO), a w oranżowej mieszaninę bieli ołowiowej ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółtoci chromowej (PbCrO_4), cynobru (HgS) i przypuszczalnie minii (Pb_3O_4) (?) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

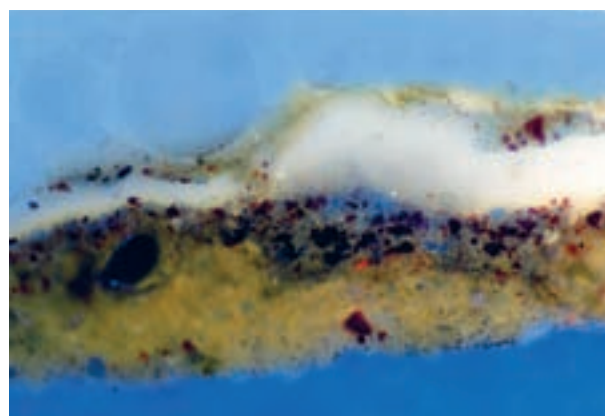
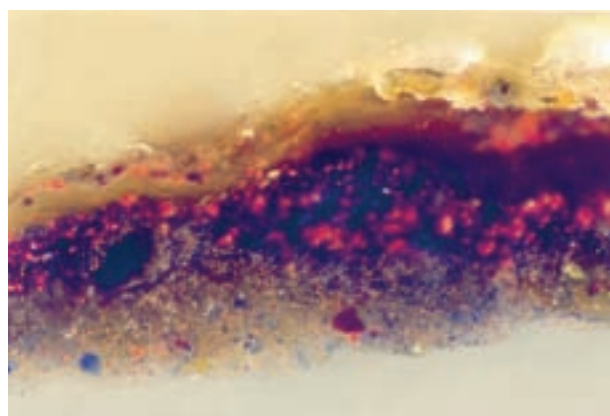


Fot. 490. Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu Katedra w Amalfi. Zwraca uwagę przesadne użycie medium żywicznego. Próbkę składa się z mieszaniny błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), bieli cynkowej (ZnO) i bieli ołowiowej ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



420

Fot. 491. Fragment obrazu Katedra w Amalfi w świetle skośnym. Zwraca uwagę wyjątkowo fakturalne opracowanie malarskie oraz miejscowe laserunki w partii cieni. Strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki czerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 492, 493. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Katedra w Amalfi w świetle VIS i UV. W skład próbki wchodzi mieszanina błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), cynobru (HgS), czerni kostnej (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerwieni organicznej (Rubiaceae) i przypuszczalnie minii (Pb_3O_4) (?), oranżu chromowego (PbCrO_4) (?), ze spoiwem olejno-żywicznym o silnej białej fluorescencji w promieniach UV (fot. Z. Rozłucka)



Fot. 494. Fragment obrazu Katedra w Amalfi w świetle skośnym. Zwraca uwagę fakturalne opracowanie malarskie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

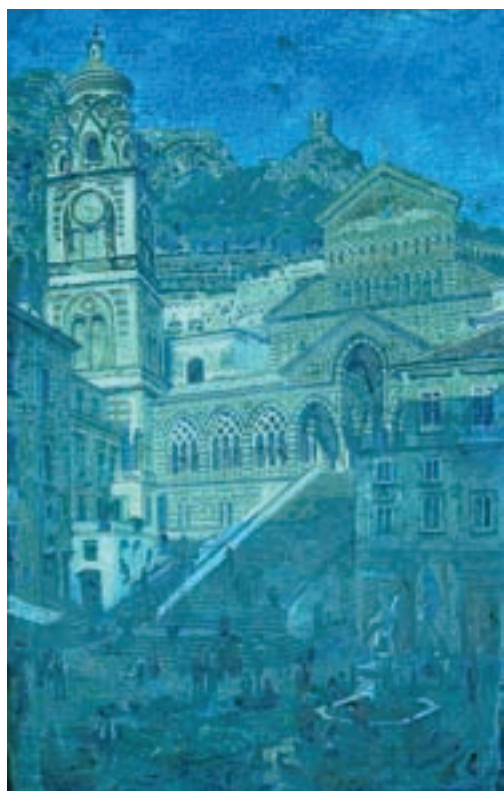
422



Fot. 495. Katedra w Amalfi w reflektografii w UV. W postaci ciemniejszych plam uwidoczniły się dodane lub poprawione przez artystę po wyschnięciu obrazu elementy kompozycji (fot. A. Cupa)



Fot. 496. Rentgenogram fragmentów obrazu Katedra w Amalfi uwidaczniający sposób opracowania malarskiego. Zwraca uwagę kontrast w opracowaniu partii światła i cienia opracowanych cieni, także autorskie zmiany kompozycji w dolnej partii obrazu (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 497. Katedra w Amalfi w świetle UV. Widoczna jasna fluorescencja werniksu na powierzchni obrazu oraz miejscowe wygaszenie fluorescencji przez pigmenty żelazowe (fot. A. Cupa)



423

Fot. 498. Fragment obrazu Katedra w Amalfi. Widoczne spękania warstwy malarskiej i werniksu w obrębie partii nieba (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 499. Fragment obrazu Katedra w Amalfi. Widoczne spękania wczesne kompozycji (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Ogrody w Tivoli (Kaskady)

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK II-a-477

Czas powstania: lata 1895–1897

Wymiary: 75 × 62 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski (fot. 216)



Fot. 500. Ogrody w Tivoli (fot. A. Cupa)

425

Historia obrazu

Dokładna historia obrazu nie jest znana. Wiadomo jedynie, że został zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w 1939 roku¹⁰.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz konserwowany był w 1970 roku. Zabiegi te polegały na oczyszczeniu powierzchni lica z zabrudzeń powierzchniowych. Wykonano je przy użyciu roztworu alkoholowo-terpentynowego. Krajki obrazu zostały wówczas zdublowane¹¹.

¹⁰ Starzyński i in. 1951, s. 32.

¹¹ Karta konserwatorska Muzeum Narodowego w Krakowie 1970.

Stan zachowania

Obraz jest w dobrym stanie. W obrębie warstwy malarskiej widoczne są jedynie spękania siatkowe. Powstały one w partiach najgrubszej malatury, szczególnie w obrębie nieba.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie: płótno:

– napis czarną farbą o treści: M.N. Kraków/N.I.76225/Ila-477

Krosno:

– naklejka o treści: S

– nieczytelny napis czerwoną farbą

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na podobrazii fabrycznym – płótnie lnianym o splocie prostym, pokrytym białą, fabryczną zaprawą. Gęstość liniowa nitek osnowy i wątku w cm² wynosi 13 × 13. Skręcone są one w kierunku Z. Płótno jest średnio gęste. Przeklejono je klejem dwuskładnikowym, skrobiowo-glutynowym, następnie zagruntowano białą zaprawą w dwóch warstwach. Grubość gruntu sięga 84 μm. Składa się on z mieszaniny bieli cynkowej i kredy w dolnej warstwie. Górna to czysta biel ołowiowa. Spoiwo jest także zróżnicowane – w dolnej warstwie jest prawdopodobnie emulsyjne (olej lniany, białko), w górnej olejne (olej lniany). Faktura zaprawy powtarza splot płótna. Podobrazie rozpięte zostało na ruchomych i fazowanych krosnach. Ich listwy mają łączenie pojedyncze widlicowe proste z dwoma klinami wewnętrznymi. Ich szerokość wynosi 4,5 cm, grubość 2 cm. Ślady po oryginalnych gwoździach wskazują, że były one wbijane w jednej linii co około 4 cm.

Prześledzenie kolejnych etapów malarskich w pracy tej jest niemożliwe, ponieważ warstwa malarska jest kryjąca i miejscowo fakturowa. Badania w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku. Przyczyną tego jest prawdopodobnie gruba warstwa farby pokrywająca zaprawę lub – być może – w tym przypadku wstępny szkic nie został wykonany albo artysta wykonał go pędzlem taką samą farbą, jaką wykonał całą kompozycję.

Ogrody w Tivoli mają charakter studyjny. Artysta obraz namalował kryjąco, zagęszczoną lub odsączoną farbą olejną, której spoiwem jest olej lniany. Światła i cienie opracował na zasadzie kontrastu. Jasne elementy kompozycji wykonał przez wielokrotne nakładanie jedna na drugą gęstych warstw kolorów z przewagą bieli, co doskonale uwidacznia rentgenogram fragmentu obrazu (fot. 513). Na zdjęciu w tej technice w postaci jasnych plam uwidoczniły się partie opracowane farbą zawierającą biel opartą na związkach ołowiu – ołowiową lub być może z domieszką bieli Pattinona. W cieniach malatura jest także wielowarstwowa, lecz dużo cieńsza. Powierzchnie obrazu charakteryzuje i wyróżnia porowata materia malarska. Taką fakturę artysta uzyskał najprawdopodobniej przez wielokrotne nawarstwianie farby pozbawionej spoiwa, za pomocą topowania oraz przecierek półsuchego pędzla. Najgrubiej namalowana została partia nieba (fot. 505). W odróżnieniu od pozostałych fragmentów kompozycji jej powierzchnia jest gładka. Równie impastowe są światła koron drzew. Farba jednak w ich obrębie jest porowata. Każdy centymetr kwadratowy płótna pokryty jest wielokrotnie nakładanymi na siebie warstwami kolorów. Ponieważ każdą z warstw artysta wprowadził półsuchym pędzlem, kolor spodnich pozostaje widoczny. Dzięki temu przenikają się one wzajemnie, wzbogacając kolorystykę obrazu. Końcowym etapem prac było wykończenie laserunkowe. Powierzchnia obrazu jest jednak matowa, gdyż warstwy scalające zastosowane zostały bardzo oszczędnie.

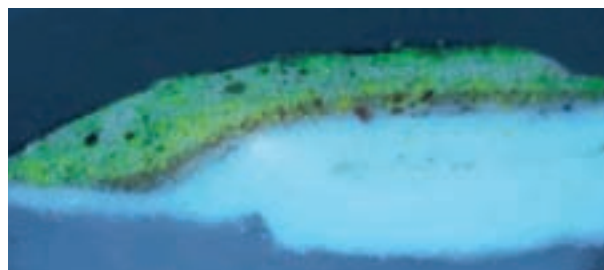
W obrębie lica istnieją fragmenty, których faktura nie pokrywa się z formą przedstawienia. Świadczy to o zmianach kompozycyjnych wprowadzanych przez artystę w trakcie malowania. Ponadto badania w reflektografii w UV wykazały, że obraz ulegał stopniowym przemalowaniom, szczególnie w obrębie koron drzew. Poprawki te artysta wprowadzał już po wyschnięciu warstwy malarskiej. Na zdjęciu w tej technice uwidoczniły się one w postaci ciemnych plam (fot. 511).

Paleta obrazu jest ograniczona. Składa się głównie z kryjących pigmentów o czystych barwach (fot. 501–504, 506–508). Kolorystyka pracy jest typowa dla obrazów powstałych w ostatnim okresie twórczości Gierymskiego. Została zbudowana w oparciu na kilku podstawowych kolorach. Dominantę barwną stanowią ciemnozielone partie koron drzew, których kolor artysta uzyskał, stosując mieszaninę zieleni szwajnfurckiej z błękitem kobaltowym lub cynobru i błękitu kobaltowego. Chłodne cienie Gierymski skontrastował z bardzo ciepłymi światłami. Namalował je mieszaniną żółcieni strontowej i zieleni szwajnfurckiej. W kolorze tym zidentyfikowano również dodatki innych pigmentów, np. błękitu kobaltowego, cynobru i fioleto kobaltowego. W ciemnych odcieniach tego koloru występuje również czerni i przypuszczalnie umbra oraz błękit kobaltowy. Czysty kolor fioletowy w pracy tej to farba uzyskana z mieszaniny bieli cynkowej z ciemnym fioletem kobaltowym (fot. 503, 504). Jest to gotowa mieszanina fabryczna. W kolorze fioletowym rozpoznane zostały również błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcka i ultramaryna. Zbrudzone odcienie tego koloru artysta uzyskiwał z mieszanin błękitu kobaltowego, cynobru, czerwieni organicznej i czerni. W kolorze różowym występują cynober, fiolet kobaltowy ciemny, czerwień organiczna i biel. Odcienie oranżu artysta otrzymywał, mieszając żółcień żelazową i cynober. W żółcieniach występują żółcień chromianowe z bielą. W najjaśniejszych odcieniach błękitu zidentyfikowano mieszaninę błękitu kobaltowego i bieli ołowiowej (fot. 509, 510).

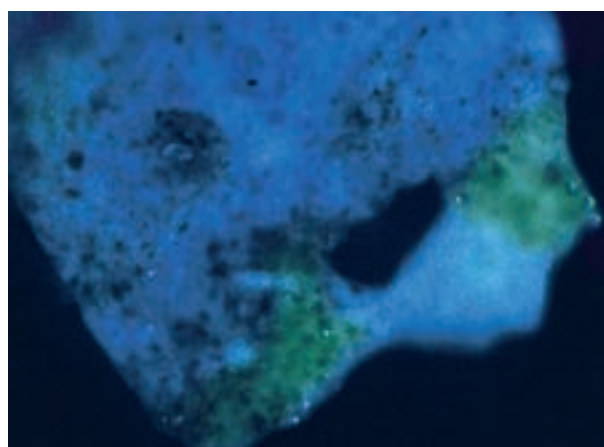
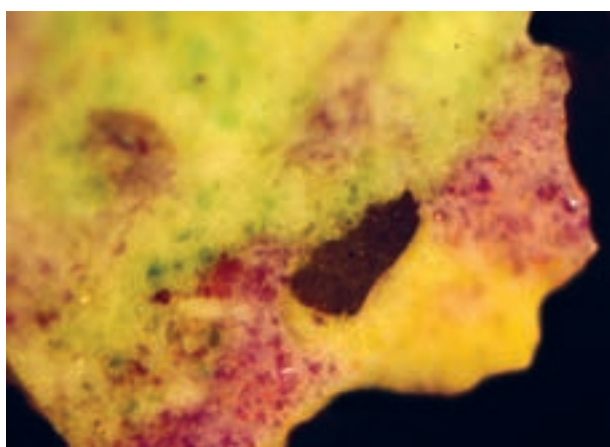
Zdjęcie tego obrazu w technice *fałszywych kolorów* w postaci niebieskich plam ukazało miejsca i zakres występowania zieleni szwajnfurckiej i błękitu miedziowego. Na zdjęciu w tej technice niemal we wszystkich fragmentach dominuje jednak kolor czerwony, świadczący o przewadze błękitu kobaltowego w warstwach malarskich tego obrazu (fot. 512). Na fotografii w świetle UV z kolei uwidoczniły się miejsca występowania pigmentów żelazowych. Są to głównie partie koron drzew (fot. 514).

Dukt pędzla jest widoczny i podąża za kształtem form. Sygnatura jest autorska. Powstała tuż po namalowaniu obrazu i przed wprowadzeniem ostatecznych poprawek autorskich (fot. 216).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy, skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3) (kalcyt), biel cynkowa (ZnO)	SEM-EDS, M, XRF, XRPD	olej lniany, białko	M, FTIR, GC
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (hydrocerusyt), biel cynkowa (ZnO), biel Pattinsona ($\text{Pb}(\text{OH})_2 \cdot \text{PbCl}_2$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), zieleń szwajnfurcka ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), cynober (HgS), żółcień strontowa (SrCrO_4), żółcień chromowa (PbCrO_4), fiolet kobaltowy ciemny ($\text{Co}_3(\text{PO}_4)_2$), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)(?), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si)(?), żółcień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{HO})_3$), ultramaryna ($\text{Na}_{10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$), błękit miedziowy syntetyczny.	XRF, SEM-EDS, M, CIR, UV, RS, XRPD	olej lniany	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–



Fot. 501, 502. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Ogrody w Tivoli w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów. Pigment czerwony uległ zamianie w czerwień, co świadczy o występowaniu w tym fragmencie cynobru. Kolor niebieski z kolei zamienił się w czerwień. Potwierdza to występowanie błękitu kobaltowego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

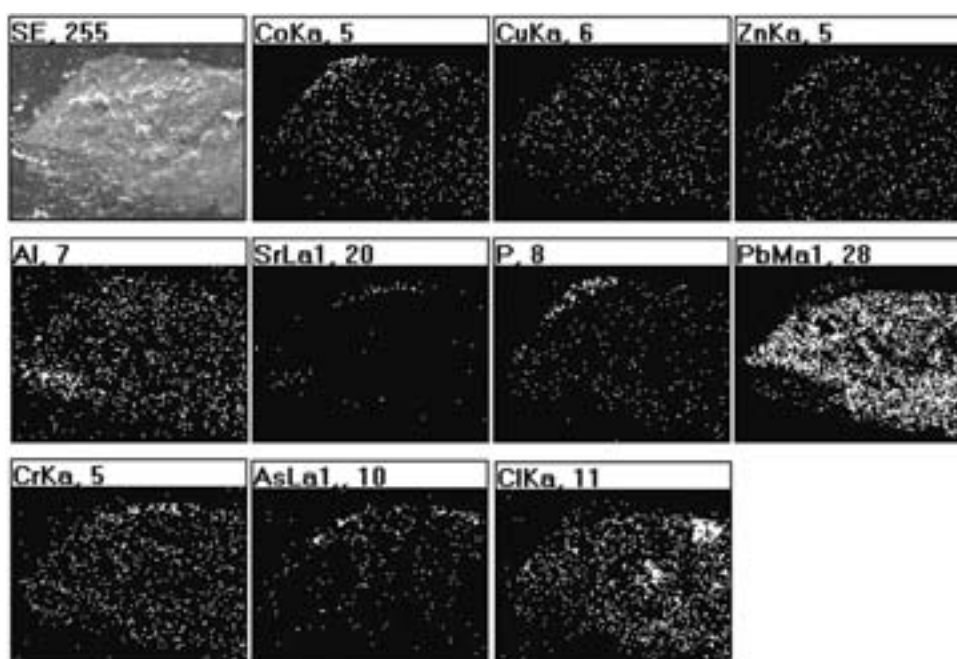


Fot. 503, 504. Próbką warstwy malarskiej z obrazu Ogrody w Tivoli w świetle rozproszonym i w technice fałszywych kolorów. W kolorowej podczerwieni zmieniła się jej kolorystyka. Zieleń uległa zamianie w kolor niebieski, co świadczy o tym, iż jest to zieleń miedziowa. Kolor żółty zamienił się w biel, co wskazuje na to, że próbka składa się z żółtocien chromianowej. Kolor fioletowy zamienił się w kolor zgnięzielony, co świadczy o obecności fioleto kobaltowego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

428



Fot. 505. Fragment obrazu Ogrody w Tivoli. Widoczny sposób opracowania malarskiego. Strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki (fot. A. Cupa)



Fot. 506, 507, 508. Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu Ogrody w Tivoli w świetle VIS, w technice fałszywych kolorów (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) wraz z wynikami energodyspersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS). Analiza powierzchniowa rozkładu wybranych pierwiastków: Co, Cu, Zn, Al, Sr, P, Pb, Cr, As, Cl (wyk. B. Trybalska). W skład próbki wchodzi: fiolet kobaltowy ciemny ($\text{Co}_3(\text{PO}_4)_2$), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$), zielen szwajfurcka ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), żółcień strontowa (SrCrO_4), biel Pattinsona ($\text{Pb}(\text{OH})_2 \cdot \text{PbCl}_2$), biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel cynkowa (ZnO) i żółcień chromowa (PbCrO_4), czerwień organiczna osadzona na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{HO})_3$) i cynober (HgS)



Fot. 509, 510. Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu Ogrody w Tivoli w świetle VIS, w technice fałszywych kolorów (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak). Jasnoniebieski kolor artysta uzyskał, mieszając błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) z bielą ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)



430



Fot. 511. Ogrody w Tivoli w reflektografii w UV. W postaci ciemniejszych plam uwidoczniły się poprawione przez artystę po wyschnięciu obrazu fragmenty kompozycji (fot. A. Cupa)



Fot. 512. Ogrody w Tivoli w technice fałszywych kolorów. Niektóre partie zieleni uległy zamianie w kolor niebieski, co świadczy o występowaniu w tych fragmentach pigmentów miedziowych. Na zdjęciu w tej technice dominuje jednak kolor czerwony, świadczący o przewadze błękitu kobaltowego w warstwach malarskich (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 513. Rentgenogram obrazu Ogrody w Tivoli. W postaci jasnych plam uwidoczniły się partie opracowane przez wielokrotne nawarstwianie farby zawierającej w swym składzie ołów (fot. R. Zambrzycki, R. Stasiuk)

431



Fot. 514. Ogrody w Tivoli w świetle UV. Widoczne miejscowe wygaszanie fluorescencji najprawdopodobniej przez pigmenty żelazowe (fot. P. Frączek)

Grobowiec Scalighierich w Weronie

Właściciel: Muzeum Okręgowe w Toruniu

Nr inwentarzowy: MT/M/264/N

Czas powstania: około 1900–1901 roku

Wymiary: 62 × 71 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 515. Grobowiec Scalighierich w Weronie (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Dokładna historia obrazu nie jest znana. Obecnie zachowane są dwie wersje tego tematu (druga w MNG) i szkic (MNW). Obraz stanowił własność Feliksa Jasieńskiego. Od 1949 roku znajduje się w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Toruniu¹².

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddawany był zabiegom konserwatorskim w 1955 roku. Ograniczały się one do uzupełnienia ubytków zaprawy i ich scalenia kolorystycznego z oryginałem.

Stan zachowania

Płótno jest pociemniałe. Na odwrociu podobrazia widoczne są ślady przesiąkniętej zaprawy, rysunek spękań gruntu oraz plamy. Zaprawa ma dobrą adhezję do płótna, jedynie w miejscach jego zagięć widoczne są jej odpryski. W obrębie warstwy malarskiej występują spękania wczesne (zatokowe i płomykowe). Widoczne są one szczególnie w partiach wykonanych fioletowo-granatową i czerwoną farbą.

¹² Karta inwentarzowa Muzeum Okręgowego w Toruniu [b.r.]; Gąsiorowska 1952, s. 39; Załęska 1962, s. 14.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- nalepka z napisem wyblakłym atramentem: Alexandre Gierymski/Tableau – Monument Gothique –Verona/Inventaire No4, obok pieczętka zielonym tuszem z orłem rosyjskim w otoku napis: Consulat Impériale de Russie a Roma. Na tejże kartce innym atramentem i charakterem pisma napis: gwarantuję autentyczność obraz pochodzi z moich zbiorów/Feliks Jasieński
- na płótnie napis o treści: Inv.N.4 A

Budowa techniczna obrazu

Obraz artysta wykonał na fabrycznym płótnie lnianym o gęstości liniowej nitek 19 o × 19 w w cm². Jego splot jest prosty. Płótno użyte zostało wzdłuż wątku. Jest ono gęste i cienkie. Nitki są nierównej grubości, skręcone w kierunku Z. Tkanina została przeklejona rzadkim klejem glutynowym, który miejscowo nie utworzył warstwy izolującej. Przyczyniło się to do tego, że zaprawa uwidoczniła się na odwrociu w postaci drobnych kropek. Krosna są oryginalne, łączone na czop środkowy. Szerokość listew bocznych wynosi 5,5 cm, górnych od 4,9 do 5,2 cm, grubość natomiast 1,5 cm. Krosno ma po dwa kliny w narożnikach. Gwoździe są wymienione. Zaprawa jest biała, fabryczna. Składa się z mieszaniny bieli ołowiowej i kredy prawdopodobnie w spoiwie olejnym (olej lniany). Zaobserwowano także występowanie niewielkiego dodatku pigmentów barwiących (ochra żółta). Zaprawa założona jest przypuszczalnie w jednej warstwie, o grubości sięgającej 112 μm. Grunt wprowadzono na podobrazie przy użyciu wałka, na co wskazuje jego charakterystyczna groszkowana faktura.

Badania w bliskiej podczerwieni lica obrazu wykazały obecność rysunku. Artysta wstępnie wykonał go najprawdopodobniej ołówkiem, a następnie poprawił pędzlem, ciemną farbą. Ma on charakter konturowy. Jego linie określają główne elementy architektury (fot. 520).

Kolejnym etapem pracy było wykonanie barwnego podmalowania poszczególnych elementów kompozycji. Wstępnie kolory artysta założył płasko, a następnie urozmaicił drobnymi dotknięciami i muśnięciami mniej lub bardziej kryjącej farby o zbliżonych odcieniach. Szczegóły opracował na końcu. Namalował je cienkim pędzlem. Światła są impastowe i fakturowe, cienie cienkie i gładkie. Całość wykonana jest starannie. Artysta pędzel prowadził w różny sposób – opisowo oraz wmalowywanymi obok siebie plamkami czystych barw. Laserunki w pracy tej nie występują. Badania lica obrazu w promieniach rentgenowskich ukazują sposób opracowania malarskiego, w którym brak wyraźnych kontrastów faktur i impastów. Na zdjęciu w tej technice w postaci jasnych plam uwidoczniły się najwyższe światła wykonane bielą ołowiową (fot. 521). Artysta farbę najprawdopodobniej odsącał ze spoiwa lub malował farbami z minimalnym jego dodatkiem.

Niebo Gierymski wykonał na swobodnym błękitnym podmalowaniu. Na wstępnym etapie pracy artysta pędzel prowadził szeroko i w różnych kierunkach. Jego kolor uzyskał z mieszaniny błękitu kobaltowego i bieli ołowiowej. Farbę nakładał cienko, lecz z wyraźnym duktem pędzla. Drugą warstwą błękitnej farby artysta łagodził śmiało pociągnięcia widoczne w warstwie podmalowania. Zakładał ją pędzlem płasko ściętym o szerokości 1 cm. Ta warstwa technologiczna jest kryjąca, lecz nadal stosunkowo cienka. W tej partii obrazu jedynie chmury artysta wykonał impastowo. Ich biały kolor Gierymski miejscowo urozmaicił niewielkim dodatkiem różowej farby. Partię architektury opracował pociągnięciami pędzla prowadzonego po formie. Drobne detale w jej obrębie namalował za pomocą swobodnych plam koloru, wprowadzanych dotknięciami pędzla. W taki sam sposób artysta rozjaśniał bądź przyciemniał poszczególne elementy kompozycji oraz wprowadzał różne niuanse podstawowych barw. W obrębie obrazu istnieją również partie wykonane drobnymi plamkami czystych kolorów oderwanych od formy. Taki sposób opracowania malarskiego widoczny jest w partii kraty grobowca, bruku placu czy wieży budynku na drugim planie. Kompozycję zamyka wykonany po namalowaniu obrazu obrys w kolorze ciemnogniatowym. Znajduje się on częściowo na krajkach, co dowodzi, że Gierymski wykonał obraz na płótnie ściętym z wałka i dopiero po wykonaniu nabił go na gotowe krosna.

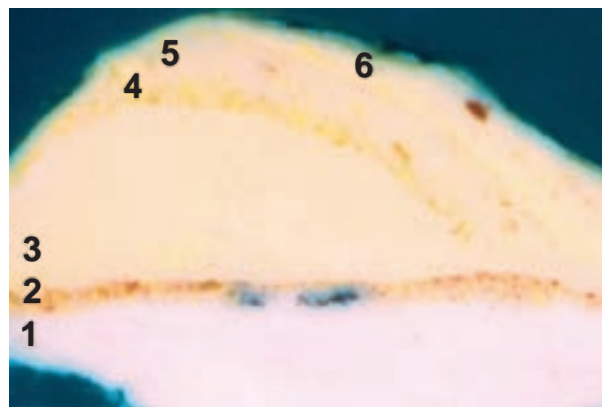
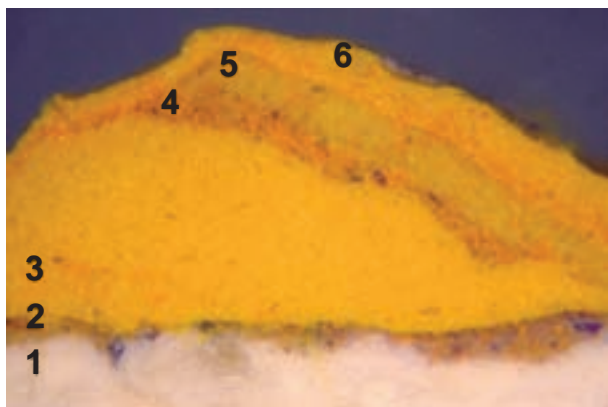
Kolorystyka obrazu jest jasna i pogodna. Paleta ograniczona do kilku kolorów podstawowych – błękitu, czerwieni, żółceni i bieli. Kolory artysta zastosował w czystej postaci lub w prostych mieszaninach. Do uzyskania koloru pomarańczowego np. użył mieszaniny żółceni i czerwieni. Do otrzymania koloru fioletowego wykorzystał mieszaninę błękitu i czerwieni. Kolory te były przez niego nieznacznie modyfikowane bielą. Czerwone plamy w obrębie wieży budynku wykonał, stosując cynober z niewielkimi dodatkami żółceni strontowej, bieli ołowiowej i żółtej ochry. W kolorze żółtym budynku widocznego po lewej stronie kompozycji zidentyfikowano dwie czyste żółcienie – strontową i kadmową (fot. 516–519, wyk. 38). W niektórych próbkach kolor ten ma dodatki cynobru i żółtej ochry. W białych impastach w obrębie architektury obok bieli ołowiowej występuje niewielki dodatek żółceni strontowej i miejscami cynobru. Błękit nieba artysta otrzymał, mieszając pigment kobaltowy z bielą ołowiową oraz niewielkim dodatkiem czerni i cynobru. W próbkach pobranych ze spękań występują głównie błękity kobaltowy z syntetyczną czerwiecią organiczną i cynobrem.

Dodatkowe informacje na temat palety zastosowanej przez artystę do wykonania poszczególnych partii obrazów przyniosły badania jego lica w świetle UV i technice *fałszywych kolorów*. Na zdjęciu w promieniach ultrafioletowych w obrębie lica tej pracy miejscowo uwidoczniły się drobne retusze warstwy malarskiej, a także wyraźne jest wygaszanie fluorescencji przez żółtą ochrę i żółcień kadmową, które występują głównie w partii architektury. Brak ich w obrębie nieba i bruku (fot. 523). Badania obrazu w kolorowej podczerwieni z kolei wykazały, że dominującym pigmentem zastosowanym przez artystę w tym obrazie jest błękit kobaltowy, który uwidocznił się na zdjęciu w postaci koloru czerwonego (fot. 522). Partie żółceni zamieniły się w kolor biały, co potwierdza badania mikrochemiczne i świadczy o obecności żółceni chromianowych lub kadmowych. Partie wykonane niebieskim kolorem są różowe bądź czerwonoszare, co może dowodzić obecności błękitu kobaltowego w mieszaninie z bielą lub czernią. W postaci żółtych plam na zdjęciu w tej technice uwidoczniły się fragmenty opracowane cynobrem. Pigment ten występuje we wszystkich czerwonych i różowych plamach.

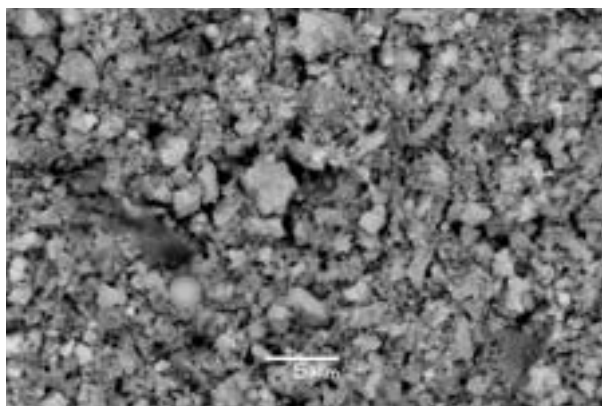
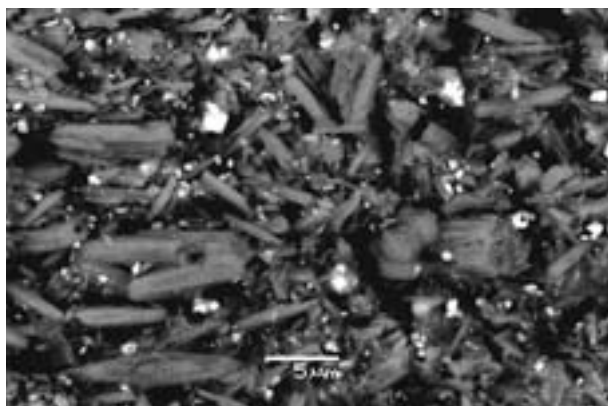
W miejscach poprawek kompozycyjnych i w partiach opracowanych czerwiecią organiczną prawdopodobnie w wyniku naprężeń powstających w procesie schnięcia farb powstały spękania wczesne.

Pomimo zastosowania typowej dla impresjonistów palety Gierymski w pracy tej nie rezygnuje z walorów rysunkowych, które stoją na równi z dekoracyjnym kolorytem.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
		Metody badań	Spoiva	
Podobrazie	płótno Iniane			M
		Metody badań	Spoiva	
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze			
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa (2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂), kreda (CaCO ₃), ochra żółta (Fe ₂ O ₃ ·nH ₂ O)	SEM-EDS, M, XRF	olej Iniany	M, FTIR, GC
Rysunek	ołówki(?)	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa (2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂), cynober (HgS), żółcień strontowa (SrCrO ₄), żółcień kadmowa (CdS), ochra żółta (Fe ₂ O ₃ ·nH ₂ O), błękit kobaltowy (CoO·Al ₂ O ₃), czerni roślinna (głównie C), czerni kostna (głównie Ca ₃ (PO ₄) ₂), czerwień organiczna (barwnik syntetyczny o strukturze bliższej fioletu metylowego CI 42535 niż fioletu krystalicznego CI 42555) i czerwień organiczna o pochodzeniu roślinnym na wodorotlenku glinu (Al(OH) ₃)	XRF, SEM-EDS, HPLC, M, RS, CIR, UV	olej i mieszanina żywic (sandarak)	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–

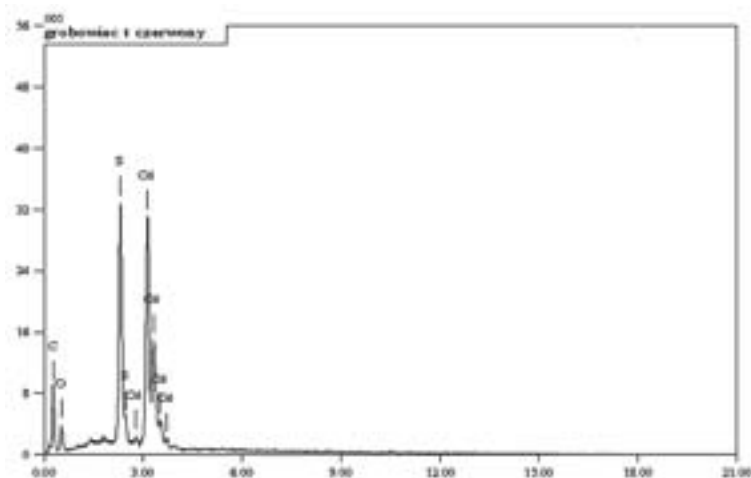


Fot. 516, 517. Przekrój poprzeczny próbki oranżu z obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT) w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów. Kolor żółty zamienił się w biel, co świadczy o występowaniu żółcieni kadmowej lub chromia nowej. Czerwień uległa zamianie w żółcień, co świadczy o występowaniu w próbce cynobru. Potwierdziły to szczegółowe badania próbki. W jej skład wchodzi: 1 warstwa: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$); 2 warstwa: cynober (HgS), błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$), żółcień kadmowa (CdS), żółcień strontowa ($SrCrO_4$); 3 warstwa: żółcień kadmowa (CdS); 4 warstwa: cynober (HgS), żółcień kadmowa (CdS), żółcień strontowa ($SrCrO_4$); 5 warstwa: żółcień strontowa ($SrCrO_4$); 6 warstwa: cynober (HgS), żółcień kadmowa (CdS), żółcień strontowa ($SrCrO_4$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 518. Zdjęcia skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki oranżu z obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT). Obszar analizy to obszar zaznaczony na zdjęciu w świetle VIS nr 5, w którego skład wchodzi głównie żółcień strontowa (fot. M. Wróbel)

Fot. 519. Zdjęcia skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki oranżu z obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT). Obszar analizy to obszar zaznaczony na zdjęciu w świetle VIS nr 3, składający się głównie z żółcieni kadmowej (fot. M. Wróbel)

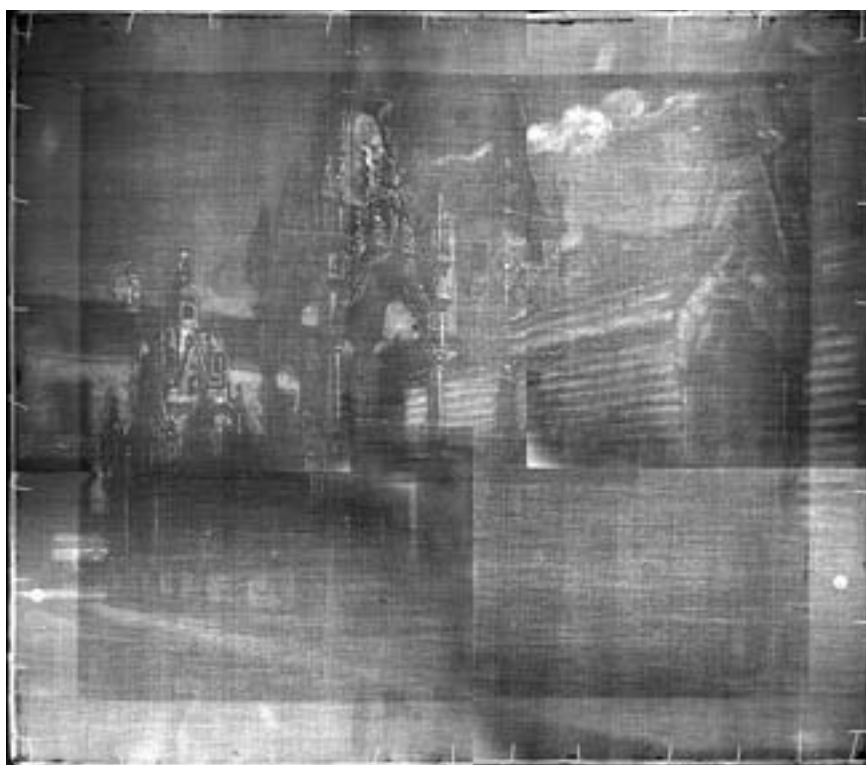


Wyk. 38. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki oranżu z obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT) z obszaru w warstwie nr 3: C, O, Cd, S



Fot. 520. Grobowiec Scalighierich w Weronie w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny kompozycji (fot. A. Cupa)

437



Fot. 521. Rentgenogram obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie. Widoczny sposób opracowania malarskiego (fot. A. Skowroński)



Fot. 522. Grobowiec Scalighierich w Weronie w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Partie żółtocien zamieniły się w kolor biały, co świadczy o obecności żółtocien chromianowych lub kadmowych. Partie wykonane niebieskim kolorem są różowe bądź czerwone, co może świadczyć o obecności błękitu kobaltowego w mieszaninie z czernią. W postaci żółtych plam uwidoczniły się fragmenty opracowane cynobrem. Dominującym pigmentem zastosowanym przez artystę w tej pracy jest błękit kobaltowy, który uwidocznił się na zdjęciu w postaci koloru czerwonego (fot. A. Cupa)

438



Fot. 523. Grobowiec Scalighierich w Weronie w świetle UV. W obrębie lica miejscowo uwidoczniły się drobne retusze warstwy malarskiej oraz wygaszanie fluorescencji przez żółtą ochrę i żółcień kadmową (fot. A. Skowroński)

Grobowiec Scalighierich w Weronie (Widok Werony)

Właściciel: Muzeum Narodowe w Gdańsku

Nr inwentarzowy: SD/1/M

Czas powstania: około 1900 roku

Wymiary: 51,5 × 54,5 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 524. Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG) (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Obraz do 1947 roku był w posiadaniu Józefa Leszczyńskiego we Lwowie, od którego został zakupiony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku. Jest prawdopodobnie pierwszą wersją tego motywu. Drugi obraz o tym samym tytule znajduje się w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Toruniu¹³.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddany był zabiegom konserwatorskim, które polegały na wyretuszowaniu szczelin spękań warstwy malarskiej i sklejeniu rozdarcia płótna. Nie jest znana data przeprowadzenia tych zabiegów.

¹³ *Maksymilian i Aleksander Gierymski...* 1973; *Abakanowicz-Pstrokońska* 1938, s. 89; *Katalog obrazów wywiezionych z Polski...* 1951; *Starzyński i in.* 1951.

Stan zachowania

Płótno w kilku miejscach środkowej części podobrazia ma wypaczenia i wybrzuszenia. W tej partii obrazu widoczne jest małe pęknięcie tkaniny o długości około 1 cm, powstałe prawdopodobnie na skutek urazu mechanicznego (zaklejone od odwrocia kilkoma nitkami). Na płótnie uwidocznił się rysunek spękań zaprawy. Grunt wykazuje dobrą adhezję do płótna, jedynie w miejscach zagięć na krośnie występują jego drobne odpryski. Na powierzchni lica w obrębie warstwy malarskiej widoczna jest siatka spękań wczesnych (płomykowych i zatokowych), ukazujących biały kolor gruntu (fot. 532, 533, 534). Jest ona szczególnie wyraźna w partiach fioletów, granatów oraz w miejscach poprawek autorskich. Miejscowo widoczne są także spękania ślimakowe powstałe od urazów mechanicznych (fot. 229).

Pieczątki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- nalepka na płótnie z napisem o treści: Tableau – Monument Gothique –Verona/Inwentaire N°4, obok pieczętka zielonym tuszem z orłem rosyjskim w otoku napis: Imperial de Russie a Roma
- na płótnie napis farbą o treści: Inw.N. 4 13
- naklejka z napisem o treści: Aleksander Gierymski, Widok Werony, nr inw. 2 i pieczętka: Ministerstwo Kultury i Sztuki z orłem pośrodku
- naklejka o treści: Państwowe Muzeum w Gdańsku/Dep. 74 M. 74/Aleksander Gierymski, Widok Werony

Budowa techniczna obrazu

Obraz artysta wykonał na płótnie lnianym, fabrycznym, dość gęstym i cienkim o splocie prostym. Płótno użyte jest wzdłuż wątku. Gęstość liniowa nitek w cm² wynosi 17 o × 24 w. Skręcone są one w kierunku Z. Płótno przeklejone jest klejem glutynowym. Zaprawa jest biała, również fabryczna. Powierzchnia jej jest gładka. Założona jest w dwóch warstwach. Dolna warstwa jest prawdopodobnie emulsyjna (olej lniany, białko – klej glutynowy). Składa się z bieli ołowiowej i kredy. Jej grubość wynosi od 42 do 112 μm. Górna warstwa jest olejna (olej lniany), o grubości sięgającej 56 μm i składa się z czystej bieli ołowiowej. Obecne krosno jest wtórne.

Badania w bliskiej podczerwieni również w przypadku tej wersji obrazu wykazały obecność rysunku wstępnego. Jest on bardziej swobodny od rysunku występującego w obrazie omówionym powyżej. Jest to swobodny szkic, który artysta wykonał prawdopodobnie pędzlem.

Obraz namalowany jest swobodniej od toruńskiego. Jednak sposób jego opracowania jest analogiczny. W pierwszej kolejności artysta rysunek wypełnił kolorem. Następnie poszczególne płaskie plamy opracował za pomocą dotknięć pokrewnych barw. Wprowadzał je muśnięciami półsuchego pędzla lub kryjaco. Sztafaż namalował po wstępnym opracowaniu architektury. Sposób operowania farbą w obrębie kompozycji jest także zróżnicowany. Warstwy nakładane za pomocą przecierki pokryte zostały farbą kryjącą i odwrotnie. Artysta w pracy tej nie wykorzystuje żadnego ustalonego schematu w budowaniu faktury. Wykonał ją spontanicznie. Jest wyraźna i w partii cieni, i światła, choć nieznacznie bardziej impastowo wykonane są partie jasne. Mimo że nie zaobserwowano występowania laserunków, to jednak warstwa malarska jest trójwymiarowa. Efekt ten powstał najprawdopodobniej od nadmiaru użytego spoiwa lub zastosowania w niektórych fragmentach obrazu dodatku spoiwa żywicznego do olejnych farb. Widoczne jest to na zdjęciu pracy w świetle UV (fot. 529). Na fotografii tej jaśniejszą fluorescencję wykazuje np. partia bramy czy sztafaż. We fragmentach tych wyraźniejsza jest również siatka spękań wczesnych, do powstania której mogło przyczynić się zastosowanie szybko schnącego spoiwa w warstwach wierzchnich w połączeniu z błękitem kobaltowym.

Obraz artysta wykonał za pomocą gęstej i kryjącej farby (fot. 531, 535). Dukt pędzla w obrębie niemal całej kompozycji podąża za kształtem brył. W partii nieba jego pociągnięcia biegną w różnych kierunkach. Artysta operuje płaskim pędzlem o szerokości 1 cm. Jego dukt pozostaje wyraźny. Białe chmury Gierymski namalował fakturowo, farbą wprowadzoną wprost z tuby (fot. 535). Obłoki miejscowo opracował również

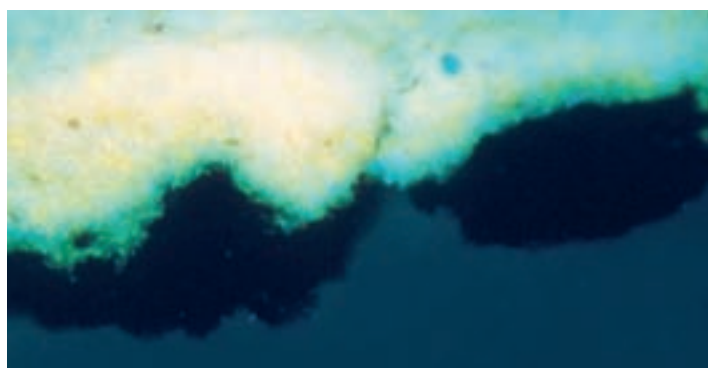
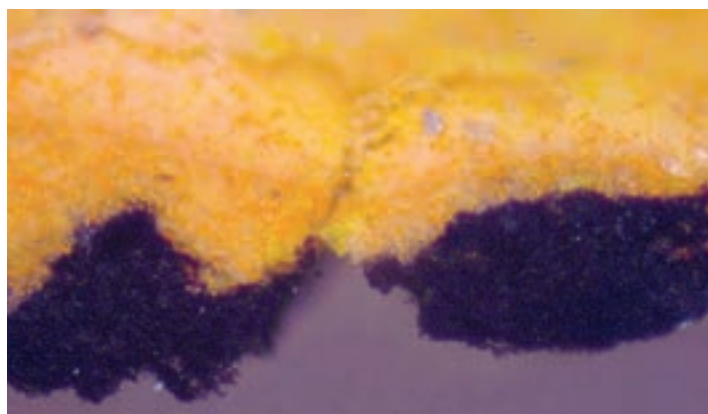
przecierką półsuchego pędzla. Pociągnięcia narzędzia w ich obrębie są rytmiczne. Architekturę wykonał z kolei przez kilkukrotne nakładanie warstw kryjącej farby *mokre na mokre*. *Grobowiec...* wykonany jest swobodnie. Występujące w obrębie warstwy malarskiej i zauważalne gołym okiem poprawki autorskie świadczą o tym, że koncepcja obrazu powstawała w trakcie malowania. Pierwotnie jego kompozycja była bardziej pionowa. Prawdopodobnie po nabiciu gotowego już obrazu na krosna po obu jego stronach, wzdłuż pionu artysta domalował marginesy. Od lewej strony dodał pas o szerokości 1 cm, z prawej 2–3 cm. Marginesy te nie są pokryte siatką spękań. Być może namalowane zostały w jednej warstwie. Również i w tym obrazie kompozycję zamyka barwne obramowanie. W tym przypadku występuje ono tylko z dwóch stron. Artysta wykonał je na warstwie malarskiej (fot. 524).

Paleta użyta do wykonania obrazu jest ograniczona do kilku podstawowych kolorów i zbliżona do obrazu toruńskiego. Na podstawie przeprowadzonych badań zidentyfikowano występowanie m.in. błękitu kobaltowego, cynobru, żółcieni strontowej, bieli ołowiowej, czerni kostnej, roślinnej oraz najprawdopodobniej żelazowej. Pigmenty te artysta zastosował w obrazie w prostych mieszaninach. Impasty wykonał bielą ołowiową. Żółte fragmenty obrazu opracował żółcią strontową z miejscowo rozbieloną bielą ołowiową. Oranżowe odcienie żółcieni artysta uzyskiwał mieszając cynober z żółcią strontową (fot. 525, 526). W błękitach artysta zastosował błękit kobaltowy z bielą ołowiową (fot. 527, 528). W ciemnych odcieniach koloru niebieskiego zidentyfikowano również czern. Kolor fioletowy Gierymski uzyskiwał mieszając błękit kobaltowy z cynobrem oraz bielą ołowiową. W kolorach zielonych występuje zieleń szmaragdowa z żółcią strontową oraz odrobina błękitu kobaltowego. W ciemniejszych odcieniach zieleni zidentyfikowano niewielki dodatek cynobru. Najciemniejsze fragmenty obrazu artysta wykonał mieszaniną czerni kostnej, roślinnej i żelazowej.

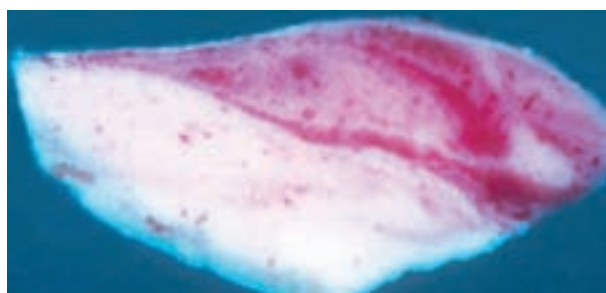
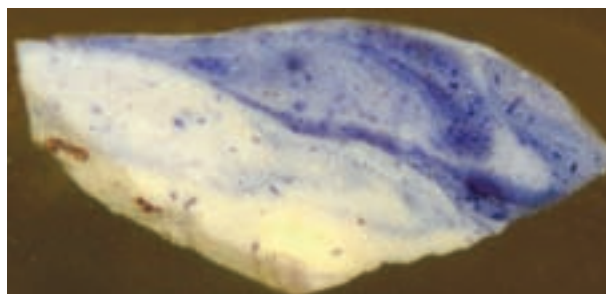
Analizując technikę wykonania obu wersji tego tematu, należy zwrócić uwagę na pewne różnice. Oba obrazy artysta namalował na innej zaprawie. W przypadku obrazu toruńskiego jest to zaprawa tzw. groszkowana, podczas gdy druga z omawianych prac namalowana została na gładkim podłożu. Charakter rysunku wstępnego w obu kompozycjach jest podobny i wykonany został pędzlem, stosunkowo swobodnie. W obrazie toruńskim jest nieco bardziej precyzyjny. Wersja ta jest nieco sztywna i bardziej dopracowana. Dukt pędzla w tym obrazie jest lekko rozarty. Taki sposób wykonania tej pracy świadczy o rozmyślnym działaniu artystycznym i tym samym o istnieniu pierwowzoru lub szkicu do tej kompozycji. Autorskie zmiany kompozycyjne, jakie obserwujemy w wersji gdańskiej, a także swobodny, spontaniczny sposób wykonania świadczą o tym, że prawdopodobnie pełnił on funkcję szkicu koncepcyjnego. Być może wykonanie takiego szkicu ułatwiło Gierymskiemu ponowne zakomponowanie tego motywu w nieco innej formacie. Nie można wykluczyć również tego, że obraz gdański w trakcie malowania, w wyniku wielokrotnie wprowadzanych warstw kolorów szybciej schnących na spodnie niewyschnięte, tuż po naszkicowaniu popękał, co skłoniło artystę do ponownego podjęcia prac nad tą kompozycją.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno Iniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	białko, olej iniany	M, FTIR
Rysunek	farba (o składzie bliżej nieokreślonym)	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółcień strontowa (SrCrO_4), cynober (HgS), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$), czerń roślinna (głównie C), czerń żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{FeO}$)(?)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	olej i żywica, sandarak(?)	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks wtórny	–	–	akrylowy(?)	–

442



Fot. 525, 526. Przekrój poprzeczny próbki oranżu z obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG) w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów. W warstwie pomarańczowej zidentyfikowano cynober (HgS), żółcień strontową (SrCrO_4) i biel ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$). W warstwie czerni występuje mieszanina czerni kostnej i roślinnej oraz prawdopodobnie czerni żelazowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 527, 528. Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG) w świetle VIS. Widoczna mieszanina bieli ołowiowej ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$) i błękitu kobaltowego ($CoO \cdot Al_2O_3$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 529. Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG) w świetle UV. Widoczne retusze spękanej warstwy malarskiej, miejscowe wygaszanie fluorescencji przez pigmenty żelazowe oraz lokalne zastosowanie spoiwa żywicznego (fot. A. Cupa)



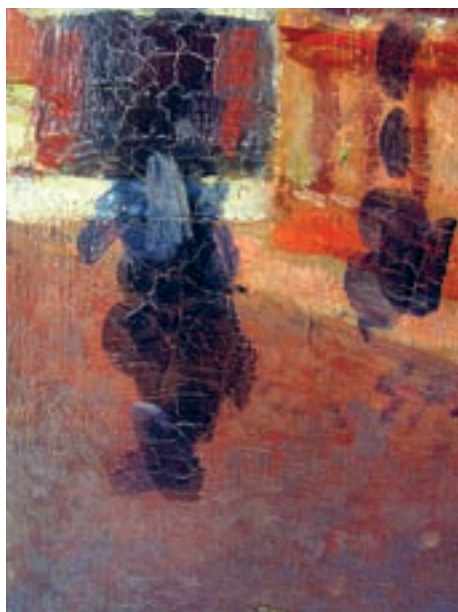
444



Fot. 530. Fragment obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG). Widoczne poprawki autorskie w partii wieży (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 531. Fragment obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG). Widoczny swobodny sposób opracowania malarskiego i spękania wczesne w obrębie warstwy malarskiej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 532, 533. Fragmenty obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG). Widoczne metody opracowania sztafażu oraz poprawki autorskie. Zwraca również uwagę siatka spękań wczesnych w obrębie warstwy malarskiej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 534. Fragment obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG). Widoczny domalowany fragment kompozycji (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 535. Fragment obrazu Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG). Widoczne różne sposoby opracowania partii nieba (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Pinie przy Villa Borghese w Rzymie

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: MNK2a1327

Czas powstania: lata 1895–1900

Wymiary: 34,5 × 51,5cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 536. Pinie przy Villa Borghese (MNK) (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Historia obrazu nie jest znana. Jest to prawdopodobnie szkic lub druga wersja obrazu o tym samym tytule, który eksponowany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie. Obraz do 2005 roku był prywatnym depozytem Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach. Obecnie znajduje się on w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Zabiegi konserwatorskie

Nie przeprowadzono.

Stan zachowania

Stan zachowania płótna jest dobry. Zaprawa w miejscach zagięć na krosna ma liczne odpryski. Warstwa malarska jest miejscowo spękana. Spękania te to typowe dla prac Gierymskiego spękania wczesne (płomykowe). Występują one tylko w jednym miejscu – w obrębie korony drzewa namalowanego przy prawej krawędzi kompozycji. Są to rozejścia do zaprawy o szerokości 1 mm. Poza tym w miejscach wykonanych grubo nakładaną farbą widoczne są spękania siatkowe.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Płótno:

- napis flamastrem o treści: Inv. N.5
- napis po skosie o treści: Aleksander Gierymski
- nieczytelny napis wykonany niebieskim długopisem o treści: własność.....
- mało czytelny napis o treści: własność Antoniego Likiernika
- naklejka inwentaryzatorska z pieczętką urzędu celnego o treści: Aleksander Gierymski/Villa Borghese Prics/Inventarie No5.

Na krośnie:

- napis czarnym flamastrem o treści: MNKi/D/1701
- naklejka z napisem o treści: D/1701 (MNKi)/A.Gierymski/„Willa Borghese”

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na fabrycznym, bardzo gęstym płótnie lnianym o splocie prostym. Bity brzeg biegnie wzdłuż pionu obrazu. Gęstość liniowa nitki w cm² wynosi 25 o × 25 w. Są one różnej grubości, skręcone w kierunku Z. Podobrazie przeklejone jest klejem glutynowym. Zaprawa jest fabryczna w kolorze kremowym. Składa się z bieli ołowiowej i niewielkiego dodatku ochry żółtej w spoiwie emulsyjnym. Jej grubość wynosi 182–294 μm. Założono ją szpachlą lub po nałożeniu pędzlem przeszlifowano, o czym świadczy jej równa powierzchnia. Krosna są oryginalne (fot. 546). Łączone są na czop środkowy. Mają po dwa kliny w narożniku. Szerokość listew wynosi 5 cm, grubość 1,9 cm. Sposób zamocowania podobrazia do krosna, a przede wszystkim metoda wbijania gwoździ również jest autorska. Zostały one wbite do polowy, a następnie zagięte.

Pinie... artysta wykonał na płótnie ciętym z wałka. Podobrazie to jest nierówno wycięte z większego fragmentu. Obraz w trakcie malowania był prawdopodobnie przypięty do sztywnej podkładki. Po namalowaniu został nabity na gotowe, nieco większe od obrazu krosna. Świadczy o tym fakt, że krajki po bokach są bardzo wąskie oraz to, że Gierymski domalował z prawej strony kompozycji 2 cm warstwy malarskiej.

Również i w tym obrazie można zaobserwować występowanie zamykającego kompozycję malarską barwnego obramowania. Artysta wykonał je brązowo-zieloną farbą, dość swobodnie. Istnieje pewne prawdopodobieństwo, że Gierymski zaznaczał format kompozycji za pomocą właśnie takiego obrysu wtedy, gdy malował obraz nie na krośnie, tylko na płótnie ciętym z wałka. Obecność tych umownych ram ułatwiałaby artyście zaplanowanie układu kompozycyjnego zamierzonego przedstawienia lub wykonanie takiej umownej ramy było celowe i miało za zadanie zastąpienie oddzielnej ramy.

Analiza zdjęć w bliskiej podczerwieni nie wykazuje obecności rysunku na zaprawie, choć nie można wykluczyć jego obecności. Obraz artysta wykonał *alla prima*. Sposób opracowania malarskiego w obrębie warstwy malarskiej jest zróżnicowany. Gierymski farbę wprowadzał raz kryjąco, innym razem za pomocą przecierki półsuchego pędzla. Laserunki w pracy tej nie występują. Wykonanie obrazu artysta rozpoczął od założenia płasko kolorów lokalnych. Niebo wstępnie podmalował błękitem, następnie urozmaicał je za pomocą nieznacznie zmodyfikowanych niuansów tego samego koloru lub miejscowo różową farbą. Jej delikatny kolor w tej partii obrazu wprowadzał półsuchym pędzlem oraz kryjąco. Drogę podmalował szarością, którą następnie urozmaicił wprowadzanymi fakturowo ciepłymi i zimnymi odcieniami różu. Partie zieleni wstępnie opracował płasko, kolorem uzyskanym głównie z mieszaniny żółcieni strontowej, zieleni szmaragdowej i szwajnfurckiej. Następnie płaszczyznę tę przetarł półsuchym pędzlem, jaśniejszą zielenią. Jej kolor otrzymał przez zmieszanie żółcieni strontowej, bieli ołowiowej i wyżej wymienionych zieleni. Kolejnym krokiem było wprowadzenie refleksów barwnych w odcieniach różu i żółcieni. Pierwszy plan tego fragmentu obrazu w końcowym etapie pracy artysta urozmaicił przez wmalowanie w jego obrębie drobnych plamek granatowej farby otrzymanej przez zmieszanie błękitu kobaltowego i czerni.

Dukt płasko zakończony, szerokiego na 1 cm pędzla biegnie w różnych kierunkach. Detale opracowane zostały również za pomocą płaskiego pędzla o szerokości szczeciny 0,4 cm, ale zdecydowanie. Jedynie w partii koron drzew obserwuje się dotknięcia pędzla w postaci drobnych, leżących obok siebie plamek niezależnych od formy. Artysta w pracy tej fakturę buduje w sposób klasyczny – cienie namalował cienko, światła impastowo. Efekty fakturalne urozmaicił przez wykonanie nacięć w świeżej farbie. Biegną one po skosie, mają około 4 mm długości. Gierymski wykonał je ostrym narzędziem.

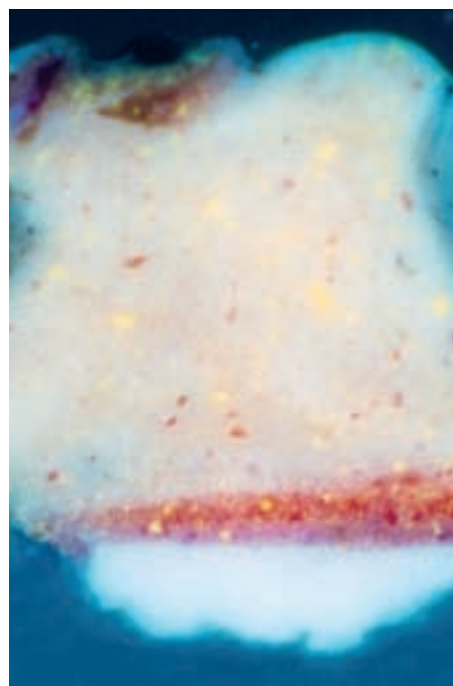
Sposób opracowania malarskiego tej kompozycji można ująć w następującym schemacie – po założeniu ogólnego tonu artysta wmalował fakturowo półtony i światła, na końcu zaś refleksy. Partie nieba i światła opracowywał w pierwszych warstwach od razu fakturowo. W kolejnych wielokrotnymi muśnięciami półsuchego pędzla, co wpłynęło na wyróżniającą te fragmenty fakturę. Doskonale strukturę warstw barwnych dokumentuje rentgenogram obrazu, na którym w postaci najciemniejszych plam uwidoczniły się miejsca wykonane cienko. Najjaśniejsze natomiast są fragmenty wykonane impastowo i fakturowo (fot. 542). Analiza reflektogramu w UV wykazała, że artysta poprawiał niektóre partie obrazu już po jego wyschnięciu. Były to niewielkie poprawki w obrębie koron drzew oraz zielenie w dolnej części kompozycji (fot. 544).

Paleta tego obrazu jest skąpa. W żółcieniach dominuje żółcień strontowa zmieszana z niewielkimi dodatkami błękitu kobaltowego, cynobru, bieli ołowiowej i zieleni szwajfurckiej (fot. 537, 538). W zieleniach występują mieszaniny żółcień strontowej z zielenią szmaragdową, zawierające nieznaczne dodatki czerni kostnej. W chłodniejszych odcieniach z dodatkiem błękitu kobaltowego, w cieplejszych cynobru. W warstwach zielonych mogą przypuszczalnie występować żółcienie żelazowe oraz zieleń szwajfurcka. Kolor fioletowy w tej pracy to mieszanina błękitu kobaltowego i cynobru z nieznacznymi dodatkami czerni kostnej (fot. 539–541, wyk. 39–41). W szarościach artysta zastosował bogatą mieszaninę pigmentów. Były to biel ołowiowa, cynober, błękit kobaltowy, żółcień strontowa oraz przypuszczalnie żelazowa. Najjaśniejsze bliki Gierymski uzyskiwał, mieszając biel ołowiową z odrobiną błękitu kobaltowego, żółcień strontowej i przypuszczalnie żelazowej, zieleni szwajfurckiej, czerni kostnej oraz cynobru. Mapping pigmentów, a szczególnie miejsca występowania zieleni szwajfurckiej dokumentują dwie fotografie – technika *fałszywych kolorów* oraz zdjęcie lica obrazu w świetle UV. Na pierwszej fotografii zieleń ta uwidoczniła się w postaci koloru niebieskiego (fot. 545). Natomiast zdjęcie obrazu w świetle UV ukazało, że cała dolna część obrazu wygasza fluorescencję w ultrafiolecie, co świadczy o tym, że w pozostałych partiach pracy pigment ten artysta zastosował jako dodatek (fot. 543). Na zdjęciu w tej technice zwraca również uwagę oranżowa fluorescencja występująca w obrębie opracowania koron drzew, pochodząca od czerwieni organicznej w spoiwie żywicznym. Przeprowadzone badania spękanych warstw malarskich wykazały, że przyczyną powstania spękań wczesnych były zapewne poprawki wprowadzane na nie do końca wyschnięte warstwy spodnie oraz zastosowanie laserunkowych farb opartych na barwnikach organicznych w warstwach spodnich. Badania spoiwa malatury wykazały z kolei obecność żywic jako dodatku do oleju. Dzięki ich zastosowaniu warstwa malarska sprawia wrażenie trójwymiarowej.

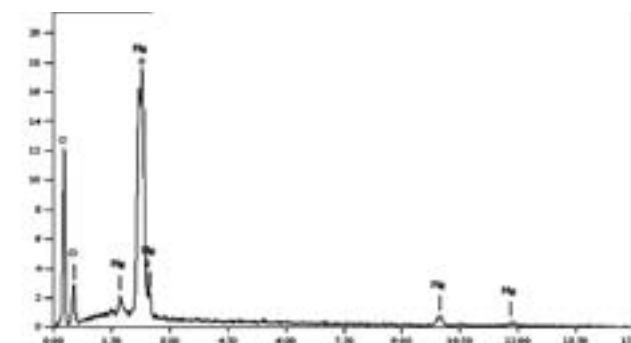
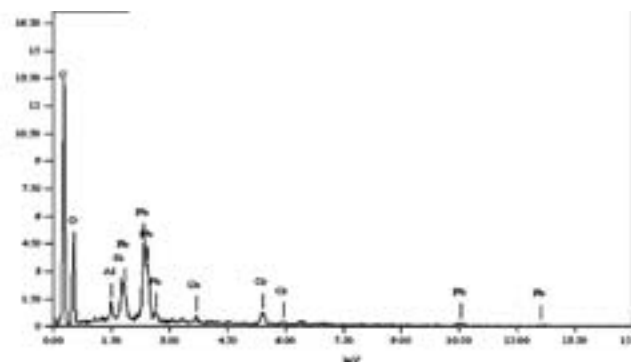
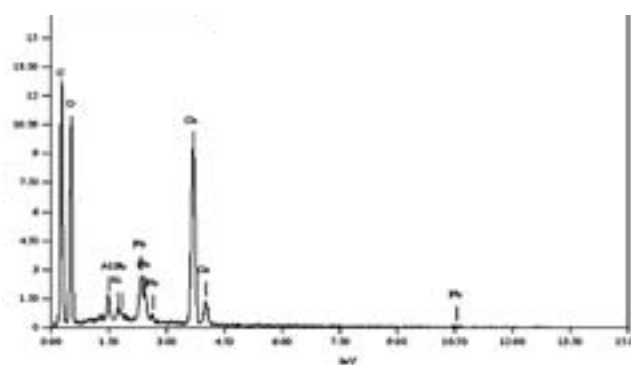
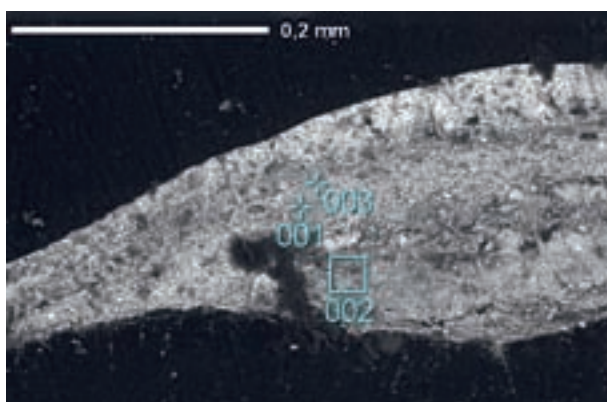
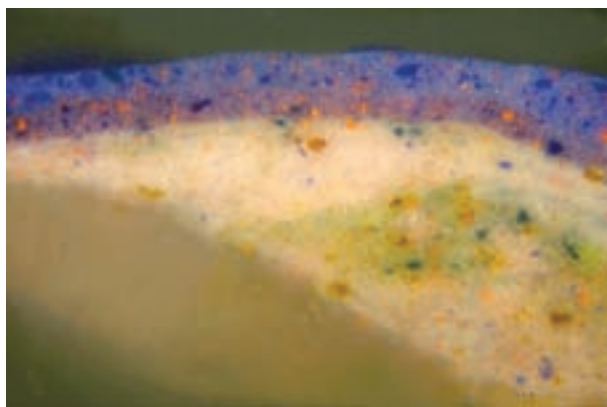
Obraz ten jest być może szkicem do obrazu, który znajduje się także w posiadaniu Muzeum Narodowego w Krakowie. Oba obrazy łączy tylko motyw, ponieważ sposób ich wykonania różni się zasadniczo. Druga, zapewne dokończona, wersja obrazu znajdująca się w Muzeum krakowskim wykonana jest niezwykle impastowo i przestrzennie. Faktura tej pracy jest porowata, matowa i rozbudowana nieproporcjonalnie do formatu obrazu. Porównując oba płótna, można wyciągnąć wniosek, że omawiany obraz może być szkicem wstępnym do ukończonej kompozycji krakowskiej.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), żółta ochra ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany	M, FTIR, GC
Rysunek	–	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), cynober (HgS), żółcień strontowa (SrCrO_4), zieleń szwajfurcka ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), czerwień organiczna oparta na wodorotlenku glinu ($\text{Al}(\text{OH})_3$) i kredzie (CaCO_3), ultramaryna ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$), ochra żółta ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), czerń kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	mieszanka olejów schnących, mastyks, damara	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	–	–

450



Fot. 537, 538. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu Pinie przy Villa Borghese w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów. W kolorowej podczerwieni kolorystyka próbki uległa zmianie. Kolor czerwony zmienił się w żółty, błękit w czerwień, żółcień w biel, zieleń w fiolet. W próbce zidentyfikowano głównie cynober (HgS), błękit kobaltowy ($\text{CoO}_3 \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), żółcień strontową (SrCrO_4) i zieleń szmaragdową ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 539, 540, 541, wyk. 39–41. Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu Pinie przy Villa Borghese w świetle VIS, w technice fałszywych kolorów (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel). A także wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z punktu nr 001: C, O, Ca, Pb, Al, Si; z obszaru nr 002: C, O, Pb, Al, Si, Ca, Cr; z punktu 003: C, O, Hg, S. W próbce zidentyfikowano cynober (HgS), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), zieleń szmaragdową ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), biel ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), czerwień organiczną osadzoną na kredzie (CaCO_3) i ultramarynę ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$)



452

Fot. 542. Rentgenogram obrazu Pinie przy Villa Borghese. Na rentgenogramie uwidoczniły się miejsca występowania bieli ołowiowej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)



Fot. 543. Zdjęcie obrazu Pinie przy Villa Borghese (MNK) w świetle UV. Zwraca uwagę oranżowa fluorescencja występująca w obrębie opracowania koron drzew pochodząca od czerwieni organicznej w spoiwie żywicznym oraz wygaszanie fluorescencji przez pigmenty miedziowe, najprawdopodobniej zieleni szwajfurką, występującą głównie w partii zieleni. Pigment ten artysta stosował również jako dodatek do innych kolorów niemal we wszystkich fragmentach kompozycji, co uwidacznia ciemna kolorystyka lica pracy w UV (fot. A. Cupa)



Fot. 544. Piny przy Villa Borghese (MNK) w reflektografii w UV. W postaci ciemnych plam uwidoczniły się miejsca poprawek autorskich wykonanych po wyschnięciu obrazu (fot. A. Cupa)

453



Fot. 545. Piny przy Villa Borghese w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Zwraca uwagę niebieski kolor w obrębie partii zieleni świadczący o występowaniu w tym miejscu pigmentów miedziowych – zieleni szwajfurkiej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



454

Fot. 546. Odwrocie obrazu Pinie przy Villa Borghese. Widoczne oryginalne krosna (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Piazza di Dante w Weronie

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: IIa-833

Czas powstania: 1901 rok

Wymiary: 54 × 100 cm

Sygnatura: w lewym dolnym narożniku – A. Gierymski (*Verona*) (fot. 218)



Fot. 547. Piazza di Dante w Weronie (fot. A. Cupa)

455

Historia obrazu

Obraz pochodził z kolekcji Feliksa Jasieńskiego. Do zbiorów muzeum został nabyty w 1929 roku¹⁴.

Zabiegi konserwatorskie

Nie jest znana data wykonania zabiegów konserwatorskich. O ich przeprowadzeniu świadczą widoczne punktowania warstwy malarskiej.

Stan zachowania

Obraz jest w dobrym stanie. Na odwrociu płótna uwidocznił się jedynie rysunek spękań zaprawy (fot. 559). W obrębie warstwy malarskiej występują miejscowe spękania wczesne – płomykowe i zatokowe, szczególnie wyraźne w partii wykonanej przy użyciu fioletołów i błękitów (fot. 548).

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Płótno:

- naklejka o treści: Alexander Gierymski./Tableau. Place Dante. Verona/(Ebauché.)/D/Inventaire No 2. W lewym dolnym rogu pieczętka zielonym tuszem z orłem rosyjskim w otoku napis: Consulat Imperiale de Russie a Roma
- napis wykonany czarną farbą o treści: Inw. No. 2 D.
- napis wykonany czarną farbą o treści: MNK/NI.152124 (cyfry przekreślone)/MNK/II/2999/IIa-833

¹⁴ Blak i in. 2002, s. 84; Starzyński 1967, s. 38.

Na krośnie:

- naklejka o treści: S
- naklejka o treści: S 1977 r.

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na podobrazu fabrycznym. Stanowi je bardzo gęste i cienkie płótno lniane o splocie prostym. Gęstość liniowa nitek w cm² wynosi 19 o × 19 w. Są one różnej grubości, skręcone w kierunku Z. Płótno przeklejono klejem dwuskładnikowym, skrobiowo-glutynowym. Zagruntowane jest białą zaprawą w dwóch warstwach, o grubości sięgającej 84 μm. Jej wypełniaczem w dolnej warstwie jest biel ołowiowa i kreda, w górnej czysta biel ołowiowa. Spoiwem gruntu jest olej lniany i niewielki dodatek kleju, prawdopodobnie glutynowego. Płótno rozpięte jest na oryginalnym krośnie, które łączone jest na czop środkowy i ma po dwa kliny w narożnikach. Jego listwy są nierównej szerokości. Dolna oraz boczne są szerokie na 5 cm, natomiast górna na 5,4 cm. Grubość listew wynosi 2,3 cm. Krosno ma poprzeczkę o szerokości listwy 4 cm i grubości 1,5 cm. Z jej obu stron naprzemiennie umieszczone są dwa kliny.

Piazza di Dante... nie jest dokończony, dzięki czemu można zaobserwować, jak Gierymski rozpoczynał pracę przy obrazie. Pierwszym działaniem artystycznym było wykonanie wstępnego rysunku kompozycji. Artysta opracował go swobodnie, ciemnofioletową farbą, półsuchym pędzlem. Rysunek jest precyzyjny, określa kształty brył, kierunki linii oraz formę architektury. Gierymski wykonał go za jednym podejściem, bez poprawek (fot. 552). Kolejnym etapem pracy było wypełnienie szkicu kolorem. W tym wstępnym opracowaniu malarskim artysta zakładał farbę cienko z dużą ilością spoiwa. Kolorowe podmalowanie wykonał również płasko ściętym, szczecinowym pędzlem. Narzędzie to prowadził swobodnie, szerokimi pociągnięciami po formie. Jego ślady nie są widoczne. Kolory użyte do wykonania podmalowania zastosowane są w czystej gamie. Faktura obrazu na tym etapie wykonania z wyjątkiem partii światła nie jest widoczna. Tu artysta wprowadzał impasty już w pierwszej warstwie. Wypełnione płasko kolorem wstępne opracowanie urozmaicane było stopniowo wmalowywanymi, drobnymi dotknięciami farby bardziej mięsistej i kryjącej. Obraz nie jest werniksowany. Nie ma także laserunków.

Kolorystyka obrazu jest bardzo czysta i ograniczona do kilku kolorów podstawowych, zestawionych ze sobą w zharmonizowanych proporcjach. Zacienione partie architektury wykonane są fioletami, których kolor artysta otrzymał przez zmieszanie błękitu kobaltowego i cynobru. W kolorze tym występuje również dodatek niewielkich ilości zieleni szmaragdowej, czerwieni organicznej, czerni roślinnej i przypuszczalnie czerwieni żelazowej. Światła opracował żółcieniami i oranżami uzyskanymi z mieszanin przede wszystkim żółcieni strontowej i cynobru, w jaśniejszych odcieniach żółcieni zmieszanych z bielą ołowiową i przypuszczalnie czerwienią żelazową. Oranżowe odcienie artysta uzyskiwał, stosując najprawdopodobniej oranż chromowy w mieszaninie z bielą. Niebo artysta wykonał błękitem kobaltowym z dodatkiem bieli. Te trzy dominujące barwy Gierymski urozmaicił niewielkimi, ale mocnymi w kolorze akcentami cynobrowej czerwieni dachu budynku czy zieleni okiennic (zieleni szmaragdowa). Obecność farb laserunkowych – czerwieni organicznej w spodnich warstwach była przyczyną powstania spękań wczesnych warstwy malarskiej (fot. 548–550).

Rozkład pigmentów na całej powierzchni obrazu dokumentuje zdjęcie jego lica w kolorowej podczerwieni (fot. 553, 555–558). Dzięki temu, że artysta stosował czyste farby, nietrudna jest ich identyfikacja. Miejsca występowania cynobru i czerwieni żelazowej na fotografii w tej technice uwidoczniły się w postaci żółtych plam. Żółcienie zamieniły się w biel, co wskazuje miejsca występowania pigmentów chromianowych. Zielone plamy w kolorowej podczerwieni mają kolor fioletowy, miejscowo zamieniają się na kolor czerwony, co wskazuje na obecność zieleni szmaragdowej oraz mieszaninę błękitu kobaltowego z żółcieniami chromowymi. W ciemnych fioletach na zdjęciu w tej technice widoczna jest zamiana na kolor czerwony, co dowodzi, że artysta barwę tę otrzymywał głównie z błękitu kobaltowego. Ciekawe informacje przyniosły także badania lica obrazu w świetle UV (fot. 551). Poza tym, że uwidoczniły one drobne punktowania

w obrębie warstwy malarskiej, ukazały również rozkład czerwieni żelazowej na powierzchni tej pracy. Pigment ten wygasza fluorescencję w ultrafiolecie niemal we wszystkich partiach obrazu, poza partią nieba.

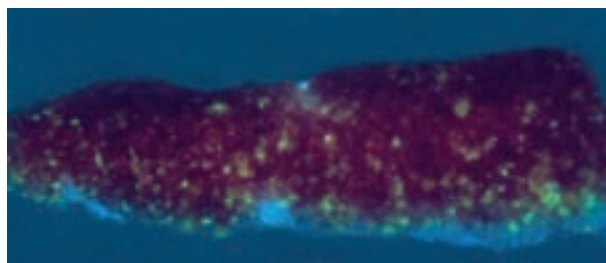
Koncepcję kompozycyjną tego pejzażu artysta zmienił już na początku pracy. Obraz został poszerzony, o czym świadczą domalowane marginesy malatury po obu stronach pierwotnej kompozycji (fot. 547). Trudno jednoznacznie stwierdzić, co skłoniło artystę do wprowadzenia tych zmian. Być może rozpoczęty na płótnie ciętym z wałka obraz został nabity na większe gotowe krosna. Na zaprawie stwierdzono także obecność wykonanego ołówkiem obrysu kompozycji, którym artysta prawdopodobnie zaznaczył orientacyjny rozmiar podobrazia.

Sygnatura wykonana jest najprawdopodobniej tuszem na warstwie malarskiej. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy jest ona autorska (fot. 218).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	klej glutynowy i skrobiowy	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany, klej glutynowy	M, FTIR, GC
Rysunek	fioletowa farba o bliżej nieokreślonym składzie	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel Pattinsona ($\text{Pb}(\text{OH})_2 \cdot \text{PbCl}_2$)(?), cynober (HgS), czerwien organiczna, czerwien żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$)(?), żółcień strontowa (SrCrO_4), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), czerń węglowa (C), zieleń miedziowa bliżej nieokreślona, oranż chromowy (PbCrO_4)(?)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	olej i żywica	FTIR, M, UV
Werniks wtórny	–	–	akrylowy(?)	–



Fot. 548. Fragment obrazu Piazza di Dante w Weronie.
Widoczne spękania wczesne w obrębie warstwy malarskiej
(fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 549, 550. Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu Piazza di Dante w Weronie w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów. Próbkę składa się z mieszaniny błękitu kobaltowego ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) i cynobru (HgS) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 551. Piazza di Dante w Weronie w świetle UV. Widoczne drobne punktowania w obrębie warstwy malarskiej oraz wygaszanie fluorescencji najprawdopodobniej przez pigmenty żelazowe (czerwień żelazowa) niemal we wszystkich partiach obrazu (fot. P. Frączek)



Fot. 552. Piazza di Dante w Weronie w bliskiej podczerwieni. Widoczne linie rysunku wstępnego (fot. A. Cupa)



Fot. 553. Piazza di Dante w Weronie w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Kolory czerwone zmieniły się w żółcień, żółte w biel, zielone w fiolet lub czerwień. Pozwala to na wstępną identyfikację pigmentów w obrębie lica obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 554. Fragment obrazu Piazza di Dante w Weronie. Widoczny wstępny szkic kompozycji wykonany fioletową farbą oraz domalowany przez artystę fragment kompozycji po prawej stronie obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

460



Fot. 555, 556. Fragment obrazu Piazza di Dante w Weronie w świetle rozproszonym i w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Zielenie zamieniły się w kolor niebieski, co może świadczyć o obecności w tych fragmentach zieleni miedziowych. Oranże uległy zamianie w delikatny kolor żółty, co wskazuje na obecność cynobru w mieszaninie z żółcieniami chromianowymi ewentualnie niewielki dodatek czerwieni żelazowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 557, 558. Fragment obrazu Piazza di Dante w Weronie w świetle rozproszonym i w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu uległa zmianie. Czerwień zamieniły się w kolor zielonożółty, co może świadczyć o obecności w tych fragmentach cynobru w mieszaninie z innymi pigmentami (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

461



Fot. 559. Fragment odwrocia obrazu Piazza di Dante w Weronie. Widoczny rysunek spękań zaprawy i naklejka inwentaryzatorska (fot. A. Cupa)

Piazza del Popolo w Rzymie

Właściciel: Muzeum Narodowe w Warszawie

Nr inwentarzowy: Dep. 6/15

Czas powstania: około 1899 roku

Wymiary: 27 × 17 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 560. Piazza del Popolo w Rzymie (MNW) (fot. A. Cupa)

Historia obrazu

Dokładna historia obrazu nie jest znana. Powstał on prawdopodobnie około 1899 roku podczas pobytu Aleksandra Gierymskiego w Rzymie¹⁵.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz poddawany był zabiegom konserwatorskim. Jest zdublowany. Krajki są równo obcięte, dopasowane do nowego formatu krosna. Data przeprowadzenia konserwacji nie jest znana.

Stan zachowania

Stan zachowania obrazu jest bardzo dobry. Zaprawa ma dobrą adhezję do podłoża. Warstwa malarska jest w bardzo dobrym stanie.

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

- naklejka o treści: Alexander Gierymski/1897 Etude Piazza del Popolo. Roma/H/ Inventarie No 20. W lewym dolnym rogu pieczętka zielonym tuszem z orłem rosyjskim w otoku napis: Consulat Imperiale de Russie a Roma

¹⁵ Blak i in., s. 84; Starzyński 1967, s. 38.

- naklejka o treści: Ministerstwo Kultury i Sztuki/N. 18694/Główny Urząd Konserwatorski
- plaster z napisem wykonanym niebieskim długopisem treści: 1312/1288/71
- przekreślona naklejka o treści: Muzeum Narodowe w Warszawie/Nr. inw. 212 301/Nr. kat.
- naklejka o treści: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Król. Polsk./No1009/Nazwisko autora: Aleksander/Gierymski/Rodzaj Dzieła olejny/Tytuł Plac Del Popolo/Wymiar/Cena lub jego wartość/Własność W. Kuczborskiego/D= Stanisław Boczar/Adres Kraków/ul. Szczepańska 3/Warszawa a....VIII 1902 r.
- napis czarnym tuszem o treści: 39.
- dwie nieczytelne pieczętki.

Budowa techniczna obrazu

Obraz wykonany został na cienkim płótnie lnianym, które pokryte jest fabryczną białą zaprawą. Składa się ona z bieli ołowiowej prawdopodobnie w spoiwie emulsyjnym. Namalowany został przypuszczalnie w ramach, ponieważ po ich usunięciu uwidocznił się niezamalowany brzeg podobrazia.

Badania w bliskiej podczerwieni wykazały obecność rysunku. Został on wykonany ołówkiem. Jego linie widoczne są także wokół kompozycji. Można przypuszczać, że artysta rozpoczął pracę nad obrazem od narysowania konturu planowanego formatu. Wykonał go przy użyciu linijki, następnie naszkicował zarys kompozycji. Ze względu na fakt, że warstwa malarska jest bardzo gruba, linie tego rysunku nie są w bliskiej podczerwieni zbyt wyraźnie widoczne. Po opracowaniu szkicu Gierymski rozpoczął malowanie. Wstępnie zakładał płasko kolory lokalne. W kolejnych etapach pracy rozbudowywał fakturę i wcześniej wprowadzone kolory modyfikował aż do osiągnięcia zamierzonego efektu kolorystyczno-fakturowego.

Sposób opracowania malarskiego charakteryzują kontrasty. Dotyczy to szczególnie faktury obrazu. Pod tym względem zaznacza się wyraźny podział na dwie części – dolną bardzo fakturową i wykonaną gładko górną (z wyjątkiem malowanej impastowo chmury) (fot. 566–567). Artysta jakby dla podkreślenia materialności budynków, drzew, bruku zbudował formy za pomocą mięsistej masy farby. Wprowadzał ją przy użyciu niewielkiego pędzla, topując. Faktura w tym obrazie opisuje formy w sposób nietypowy. Nie naśladuje ich kształtów czy kierunków, ale buduje je za pomocą kontrastów porowatej malatury i płaskiej partii nieba. Dolną część obrazu artysta urozmaicił szeregiem nacięć, wykonanych ostrym narzędziem w świeżej farbie (fot. 565, 566). Guzełkowata faktura obrazu wzmaga efekt migotania kładzionych drobnymi plamkami kolorów, a także dekoracyjność obrazu.

Kolorystyka *Piazza del Popolo...* jest bogata. Zbudowana została czystymi kolorami uzyskanymi z prostych mieszanin podstawowych barw. Niebo w pierwszej warstwie artysta namalował chłodnym, fioletowym błękitem, uzyskanym z mieszaniny błękitu kobaltowego, bieli ołowiowej i czerni. Kolor ten następnie miejscowo został ocieplony. Chmury wykonane są impastowo białą ołowiową, następnie laserowane różem uzyskanym z mieszaniny czerwieni żelazowej oraz bieli. Architekturę Gierymski namalował bardzo gęstą farbą, uzyskaną przez zmieszanie cynobru, żółcieni strontowej i bieli ołowiowej. W niektórych miejscach dukt pędzla podąża za formą, ale w tym fragmencie dominuje porowate opracowanie malarskie. W opracowaniu architektury widoczny jest kontur, który artysta wprowadził w trakcie malowania. Artysta na tym etapie pracy powtórzył wstępne opracowanie rysunkowe, aby nie zatracić kształtu i proporcji malowanych form. Partie drzew charakteryzuje faktura analogiczna do tej, jaką można obserwować w opracowaniu budynków. Ich kolor uzyskany został przez zmieszanie zieleni szmaragdowej, żółcieni strontowej i bieli ołowiowej w światłach, a błękitu kobaltowego w cieniach. W bielach zidentyfikowano kredę jako fabryczny wypełniacz.

Wszystkie kolory są delikatnie przełamane dodatkiem innych farb. I tak np. w żółcieniach występuje żółcień strontowa zmieszana z białą ołowiową, a w cieplejszych, bardziej oranżowych odcieniach z czerwienią żelazową (fot. 561, 562). W zieleniach koron drzew żółcień strontowa ma dodatki zieleni miedziowej. Kolor granatowy widoczny w partii architektury to przede wszystkim mieszanina błękitu kobaltowego z czernią najprawdopodobniej kostną i białą (fot. 563). W odcieniach ciemnego fioleto błękit ten występuje w mieszaninie z cynobrem i czerwienią żelazową. Miejscowo ma dodatki żółcieni strontowej. Zieleni drzew to mieszanina różnych pigmentów, których proporcje i skład zależą od odcieni zieleni. Podstawowe jednak

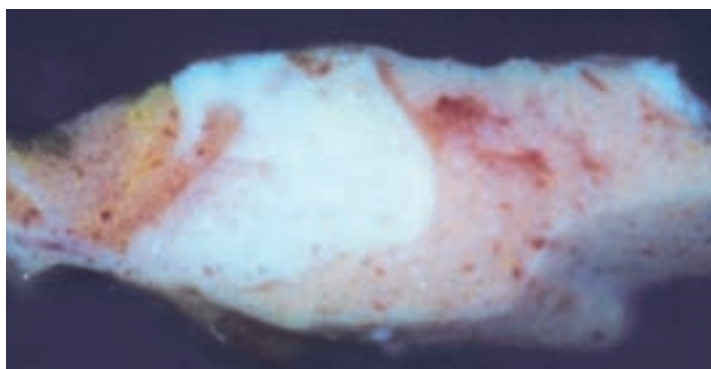
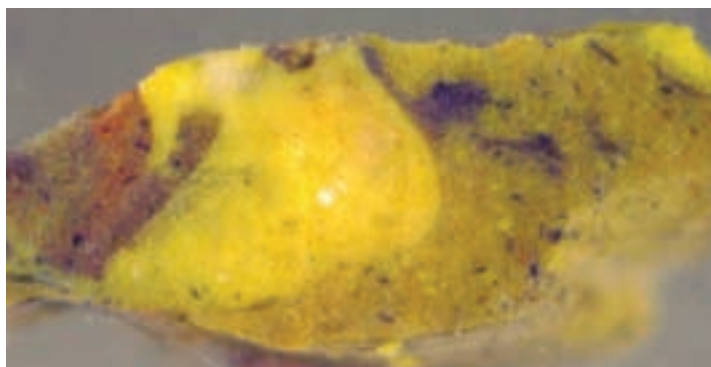
jego komponenty to żółcień strontowa, błękit kobaltowy, biel ołowiowa, cynober i czerwień żelazowa. W najciemniejszych partiach widoczny jest dodatek czerni.

Badania *Piazza del Popolo...* w technice fałszywych kolorów wykazały, że w obrazie tym dominującym pigmentem jest błękit kobaltowy, ponieważ kolorystyka tej pracy w kolorowej podczerwieni zdominowana jest przez kolor czerwony, charakterystyczny dla tej farby (fot. 564). Potwierdza to wyniki badań fizyko-chemicznych, w których w większości próbek warstw malarskich zidentyfikowano ten pigment. Szczególnie obficie został on wykorzystany w partii zieleni. W tym fragmencie występuje on w mieszaninie z żółcieniami chromianowymi, które w kolorowej podczerwieni ulegają zamianie w biel. Badania lica obrazu w świetle UV wykazały z kolei miejsca występowania czerwieni żelazowej, która wygasza fluorescencję wielu partii obrazu, wykonanych czerwoną farbą.

W warstwach malarskich dominuje spoiwo olejne składające się z mieszaniny olejów schnących. Badania wykazały również obecność żywicy, która jest najprawdopodobniej składnikiem werniksu. Laserunki żywiczne w obrazie tym nie występują.

Obraz wyróżnia rozbudowana nienaturalnie faktura warstwy malarskiej, która artysta opracował w sposób mający na celu podkreślenie materialności formy. Jest ona nieproporcjonalna w stosunku do formatu pracy.

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	plótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	białko (?)	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)	SEM-EDS, M, XRF	olej, białko	M, FTIR
Rysunek	ołówki	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), biel Pattinsona ($\text{Pb}(\text{OH})_2 \cdot \text{PbCl}_2$ (?), biel cynkowa (ZnO), kreda (CaCO_3) jako wypełniacz, cynober (HgS), żółcień strontowa (SrCrO_4), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), zieleń szmaragdowa ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), zieleń miedziowa (?), czerwień organiczna (?), czerwień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), umbra (głównie $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$, Mn, Al, Si) (?), czerni kostna (głównie $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)	XRF, SEM-EDS, M, RS, CIR, UV	mieszanka olejów schnących	FTIR, M, GC-MS, UV
Werniks	–	–	sandarak(?)	–



466



Fot. 561, 562. Przekrój poprzeczny próbki ciemnej żółcieni z obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w świetle VIS i w technice fałszywych kolorów. W kolorowej podczerwieni kolorystyka próbki uległa zmianie. Kolor czerwony zmienił się w żółty, żółcień w biel. Ciemne wtrącenia pigmentów uległy zamianie w czerwień. W próbce występuje biel cynkowa (ZnO), biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), żółcień strontowa ($SrCrO_4$), cynober (HgS) i błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 563. Przekrój poprzeczny próbki ciemnego różu z obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w świetle VIS. W próbce występują: błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$), biel Pattinsona ($Pb(OH)_2 \cdot PbCl_2$) (?), żółcień strontowa ($SrCrO_4$) i cynober (HgS) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 564. Fragment obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w technice fałszywych kolorów. Kolorystyka obrazu w kolorowej podczerwieni zdominowana jest przez kolor czerwony, co świadczy o tym i co potwierdziły badania fizyko-chemiczne, iż w obrazie tym dominującym pigmentem jest błękit kobaltowy. Szczególnie obficie wykorzystany został w opracowaniu partii zieleni. W tym fragmencie pigment ten występował w mieszaninie z żółcieniami chromianowym, które w kolorowej podczerwieni ulegają zamianie w biel (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

467



Fot. 565. Fragment obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w świetle skośnym. Zwracają uwagę nacięcia wykonane ostrym narzędziem w świeżej farbie (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



468



Fot. 566, 567. Fragmenty obrazu Piazza del Popolo w Rzymie w świetle skośnym. Zwraca uwagę kontrast w sposobie opracowania malarskiego między gładko wykonaną partią nieba a fakturowo dolną częścią kompozycji (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Piazza del Popolo w Rzymie

Właściciel: Muzeum Narodowe w Krakowie

Nr inwentarzowy: II-a-1001

Czas powstania: ok. 1901 roku

Wymiary: 39,5 × 105 cm

Sygnatura: niesygnowany



Fot. 568. Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) (fot. A. Cupa)

469

Historia obrazu

Obraz należy do grupy niedokończonych dzieł Aleksandra Gierymskiego z ostatniego okresu jego twórczości. Dokładna historia pracy tej nie jest znana. Powstała ona prawdopodobnie około 1901 roku¹⁶.

Zabiegi konserwatorskie

Obraz ma drobne retusze w obrębie warstwy malarskiej, świadczące o przeprowadzonych zabiegach konserwatorskich. Brak jednak jakichkolwiek danych o szczegółach tych zabiegów i czasie ich przeprowadzenia.

Stan zachowania

Stan zachowania płótna jest dobry. Jest ono jedynie pociemniałe, a na odwrociu uwidocznił się rysunek spękań zaprawy (fot. 578). W obrębie warstwy malarskiej w partiach fioletów, zieleni, błękitów i czerwieni występują spękania wczesne (fot. 227).

Pieczętki, naklejki i inskrypcje

Odwrocie:

Płótno:

- napis czarną farbą o treści: MNK/IIa-1001
 - napis czarną farbą o treści: MNK/N.I. 302.100 (numer przekreślony)
 - napis czarną farbą o treści: MNK/II/38 inw. N. 1. 13
 - naklejka o częściowo czytelnej treści: Alexander Gierymski/Tableau. Piazza del Popolo. Roma/(...)/.../ Inventaire No 1..... W lewym dolnym rogu pieczętka zielonym tuszem z orłem rosyjskim w otoku napis: Consulat Imperiale de Russie a Roma
- Krosno:
- napis czarną farbą o treści: MNK/II/38

¹⁶ Malinowski 2003, s. 262; Starzyński i in. 1951, s. 33.

Budowa techniczna

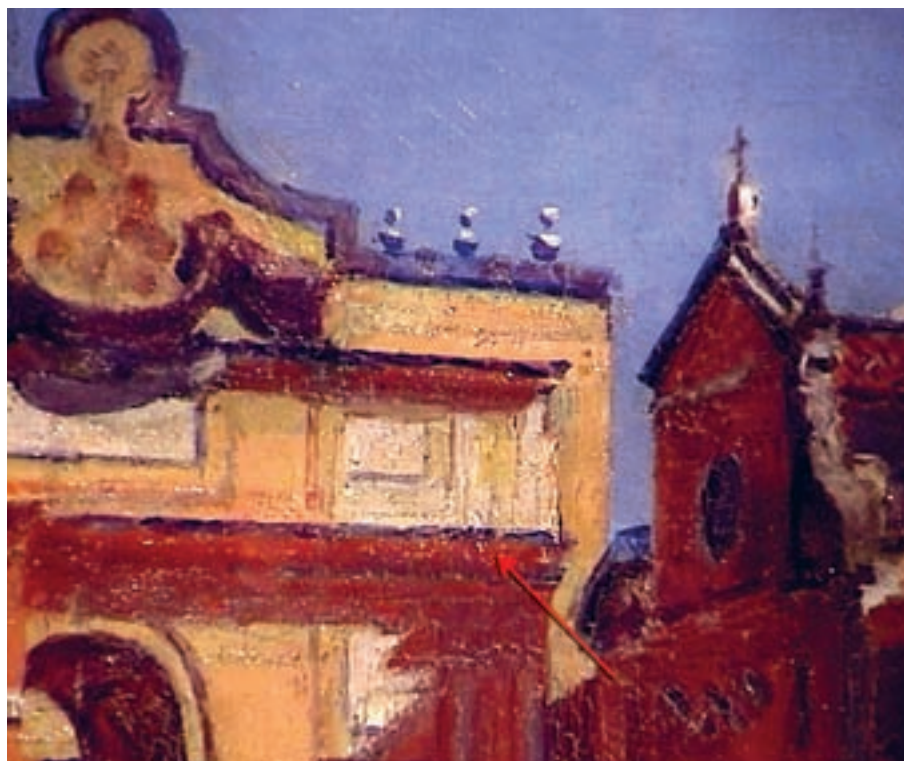
Pod względem budowy technicznej obraz wykonany jest analogicznie do innych prac powstałych w tym okresie. Artysta wykonał go na białej fabrycznej zaprawie i podobrazu płóciennym. Płótno ma włókna lniane, splot prosty. Jest ono cienkie i gęste. Gęstość jego nitek wynosi 20×18 w cm^2 . Są one skręcone w kierunku Z. Osnowa biegnie w poziomie. Zaprawa jest biała, dwuwarstwowa. Jej grubość wynosi 70–140 μm . Spoiwem jest olej lniany, wypełniaczami biel ołowiowa i kreda. Krosno jest oryginalne, fazowane, łączone na czop środkowy. Ma jedną poprzeczkę z klinami, a w narożnikach po dwa kliny. Listwy krosna mają szerokość od 4,8 do 5 cm, grubość 2 cm. Gwoździe są prawdopodobnie autorskie, w charakterystyczny dla artysty sposób wbite do połowy i zgięte. Występują w one jednej linii, w odstępach co 5 cm.

Dzięki temu, że obraz jest niedokończony, daje świadectwo o pracach wstępnych podjętych przez artystę. Gierymski rozpoczął pracę nad nim od wykreślenia formatu kompozycji, czyli od namalowania lub narysowania prostokąta na ciętym z wałka podobrazu. Pole tego prostokąta artysta następnie zakomponował rysunkowo. Wstępny szkic wykonał pędzlem, ciemną farbą (fot. 570–574). Następnie wypełnił go płasko kolorem. W trakcie malowania ciemnofioletową kryjącą farbą szerokim pędzlem poprawił obrys kompozycji. Wstępnie założone lokalne barwy Gierymski wzbogacał następnie coraz drobniejszymi dotknięciami zmodyfikowanych kolorów. I tak np. partię nieba podmalował płasko niebieską farbą. Szczecinowy pędzel na tym etapie prowadził dość swobodnie w różnych kierunkach. W tej partii obrazu widoczne są także wykonane impastowo białe obłoki, które Gierymski namalował krótkimi dotknięciami pędzla o szerokości około 0,5 cm (fot. 577). Partie jasne w obrębie całej kompozycji malarskiej artysta opracowywał impastowo już w pierwszych warstwach. Fakturę uzyskiwał przez topowanie gęstą farbą już na samym początku pracy nad obrazem, jakby chcąc od razu oddać materialność i przestrzenność malowanych form. Po wstępnym opracowaniu kolorystycznym gęstą, kryjącą farbą wykonał pierwsze poprawki kompozycyjne. Postać kobiety spacerującej po placu naszkicowana w pierwszym etapie pracy nad obrazem została zamalowana i przesunięta o około 2 cm (fot. 139, 140). Sposób opracowania malarskiego jest niezwykle urozmaicony. W obrębie obrazu istnieją partie malowane cienko, gładko, swobodnymi i śmiałymi pociągnięciami pędzla, jak również fragmenty wykonane za pomocą przecierki. Miejscowo artysta opracował malarurę, topując. W innych partiach obrazu widoczne są krótkie dotknięcia gęstej masy farby kładzione impastowo. Narzędzia, jakimi artysta wykonał obraz, to pędzle płasko ścięte, prawdopodobnie szczecinowe o szerokości 1 i 0,5 cm. Sposób budowania formy w tym obrazie jest opisowy – typowy dla metody malarzkiej klasyków. Laserunki w pracy tej nie występują. Obraz nie był również werniksowany.

Kolorystyka obrazu jest typowa dla dzieł powstałych w tym okresie. Paleta wykazuje związki ze sztuką impresjonistów. Jest ograniczona do kilku kolorów podstawowych, zastosowanych w czystej postaci lub w prostych mieszaninach. W kolorze fioletowym występuje mieszanina cynobru i błękitu kobaltowego, a także niewielkie dodatki czerwieni żelazowej, żółcieni strontowej i czerni kostnej. Jaśniejsze odcienie różu i fioletu artysta uzyskał z mieszanin błękitu kobaltowego i wyżej wymienionych czerwieni z białą ołowiową. W kolorze niebieskim dominuje mieszanina bieli ołowiowej z błękitem kobaltowym. W farbie tej występują również nieznaczące dodatki żółcieni strontowej, czerwieni żelazowej i cynobru. Kolor czerwony w obrazie tym to niemal czysty cynober. Może on mieć dodatki np. błękitu kobaltowego (fot. 571–573, wyk. 42). W warstwach malarskich zidentyfikowano również czerwień żelazową.

Zdjęcie obrazu w kolorowej podczerwieni ukazuje mapping pigmentów niemal na całej jego powierzchni (fot. 576). Plamy czerwone lub o takim odcieniu na zdjęciu w tej technice wskazują na występowanie błękitu kobaltowego. Kolory żółte i zgniłożółte to partie opracowane czerwiecią żelazową i cynobrem. Różne odcienie żółcieni wskazują na występowanie dodatków innych pigmentów, np. czerni. Żółcienie uległy zamianie w biel, co świadczy o występowaniu w tych fragmentach żółcieni chromianowych. W zieleniach miejscowo występuje kolor fioletowy, co może sugerować obecność zieleni szmaragdowej. Zdjęcie lica obrazu w świetle UV wykazało z kolei wygaszanie fluorescencji niemal we wszystkich fragmentach obrazu, wynikające z zastosowania przez artystę czerwieni żelazowej (fot. 575).

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	płótno lniane			M
	Pigmenty, barwniki, wypełniacze	Metody badań	Spoiwa	
Przeklejenie	–	–	białko	M
Zaprawa	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), kreda (CaCO_3)	SEM-EDS, M, XRF	olej lniany	M, FTIR, GC
Rysunek	farba o bliżej nieokreślonym składzie	IR	–	–
Warstwy malarskie	biel ołowiowa ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), kreda (CaCO_3) jako wypełniacz, cynober (HgS), błękit kobaltowy ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$), oranż chromowy (PbCrO_4), żółcień strontowa (SrCrO_4), czerwień żelazowa ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), fiolet kobaltowy ciemny ($\text{Co}_3(\text{PO}_4)_2$)(?), czerń roślinna (głównie C)	XRF, SEM-EDS, M, CI, RS	–	M
Werniks	–	–	–	–



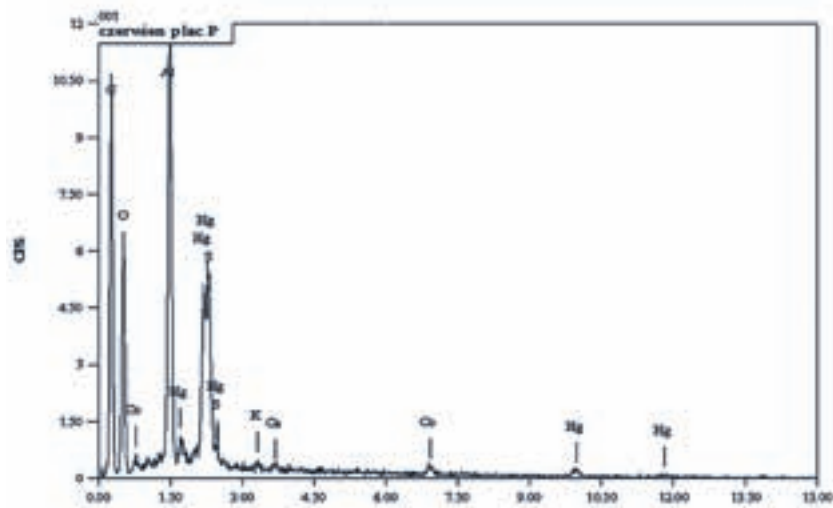
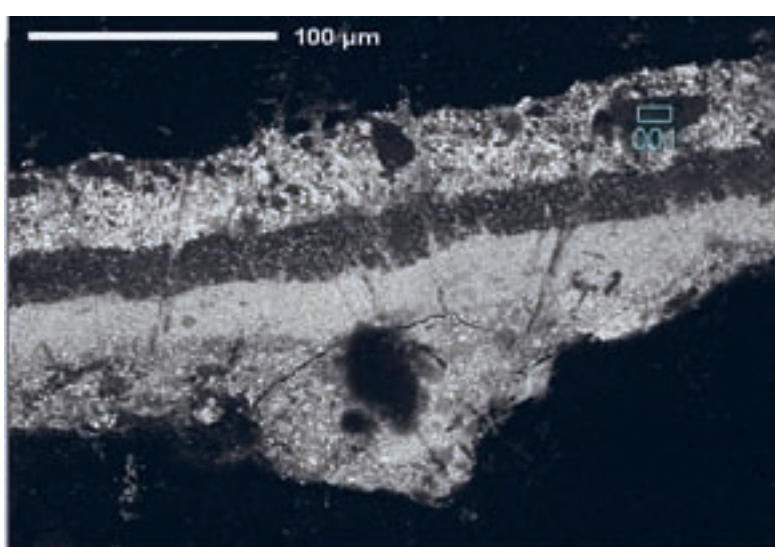
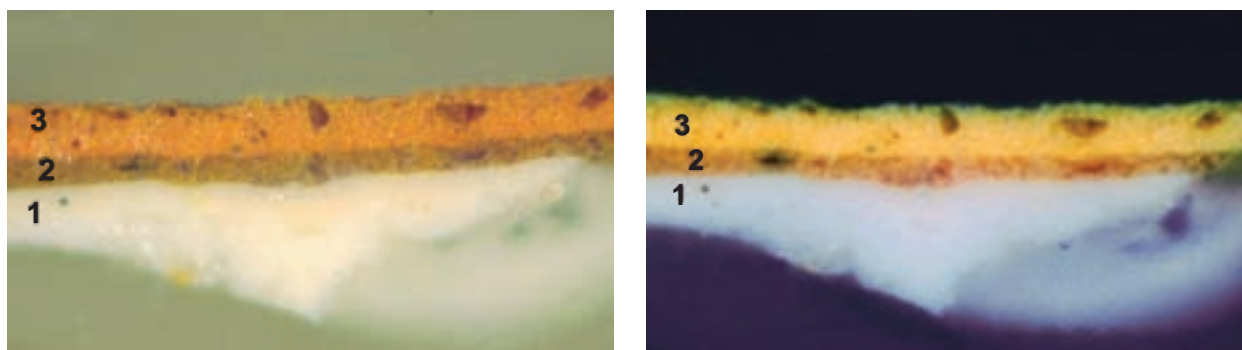
472



Fot. 569. Fragment obrazu Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w świetle rozproszonym. Strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki (fot. A. Cupa)



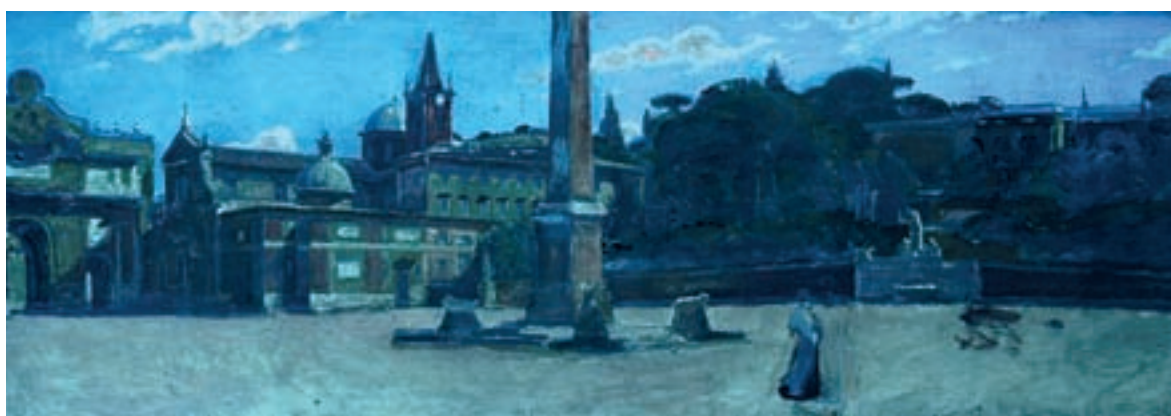
Fot. 570. Fragment obrazu Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w bliskiej podczerwieni. Widoczny zarys szkicu wstępnego (fot. A. Cupa)



Fot. 571, 572, 573, wyk. 42. Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w świetle VIS, w technice fałszywych kolorów (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel). A także wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z punktu nr 001: C, O, Al, Hg, Co, Ca, K, S. W próbce w poszczególnych warstwach występują: 1. biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), kreda ($CaCO_3$), żółcień chromowa ($PbCrO_4$); 2. cynober (HgS), błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$), czerń roślinna (głównie C); 3. cynober (HgS), błękit kobaltowy ($CoO \cdot Al_2O_3$), czerń roślinna (głównie C)



Fot. 574. Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w bliskiej podczerwieni. Widoczny zarys rysunku wstępnego (fot. A. Cupa)



Fot. 575. Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w świetle UV. Widoczne wygaszanie fluorescencji niemal we wszystkich fragmentach obrazu wynikające z zastosowania czerwieni żelazowej (fot. P. Frączek)

474



Fot. 576. Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w kolorowej podczerwieni. Kolorystyka obrazu uległa zmianie, dokumentując mapping pigmentów niemal na całej powierzchni obrazu. Plamy czerwone lub o takim odcieniu wskazują na występowanie błękitu kobaltowego. Kolory żółte i zgniężółte to partie opracowane czerwienią żelazową i cynobrem. Różne odcienie żółtocienności wskazują na występowanie dodatków innych pigmentów, np. czerni. Żółtocienności uległy zamianie w biel, co świadczy o występowaniu w tych fragmentach żółtocienności chromianowych. W zieleniach miejscowo ukazał się kolor fioletowy, co może sugerować obecność zieleni szmaragdowej (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)



Fot. 577. Fragment Piazza del Popolo w Rzymie (MNK) w świetle rozproszonym. Widoczny sposób opracowania malarskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

475



Fot. 578. Fragment odwrocia obrazu Piazza del Popolo w Rzymie (MNK). Widoczny rysunek spękań warstw zaprawy (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

TABELE

Tabela 1. Zestawienie rozmiarów podobraz w badanych obrazach Aleksandra Gierymskiego

Lp.	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Wymiary w cm	Rodzaj podobrazia
I okres monachijski 1868–1873				
1	Hamlet	1870–1872	73,7 × 54,7	plótno
2	Wnętrze	ok. 1870	30,5 × 37,5	karton na tekturze
3	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium	ok. 1870	37,6 × 41,8	tektura
Okres rzymski 1873–1879				
4	Begonie	1876–1880	35,5 × 30,5	plótno
5	Studium I	1876–1880	75 × 62	plótno
6	W altanie	1876–1880	85 × 63	plótno
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	113 × 67,5	plótno
Okres warszawski 1879–1888				
8	Dama rokokowa	1881	33 × 25,5	deska
9	Paź florencki	1884	27,5 × 20,5	plótno
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	64 × 48	plótno
11	Powisłe	ok. 1883	64,5 × 47,5	plótno
12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	25 × 19	deska
13	Ołtarz rzymski	1888	70 × 40	plótno
Lata 1888–1893, Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893				
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	49,5 × 61,5	plótno
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	76,5 × 64	plótno
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	40 × 50	plótno na desce
17	Opera paryska	1891	161 × 131	plótno
18	Luwr w nocy	1892	119,5 × 95	plótno
Okres krakowski 1893–1894				
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	55 × 76	plótno
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	61 × 48	plótno
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	80 × 54	plótno
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	94 × 77	plótno
Lata ostatnie 1895–1901				
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	49 × 73	plótno
24	Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	86 × 64	plótno
25	Katedra w Amalfi	1899	85,5 × 54	plótno
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	75 × 62	plótno
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	62 × 71	plótno
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	1900–1901	51,5 × 54,5	plótno
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	34,5 × 51,5	plótno
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	54 × 100	plótno
31	Piazza del Popolo w Rzymie (MNW)	1900–1901	27 × 17	plótno
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	39,5 × 105	plótno

Tabela 2. Zestawienie przykładowych formatów standaryzowanych francuskich z formatami obrazów Aleksandra Gierymskiego

Nr obrazu	Rozmiary krosna	Formaty standaryzowane według katalogu Lefranc & Cie., 1863		Numer handlowy	Formaty standaryzowane według katalogu Bourgeois, 1888			Numer handlowy
		portret	pejzaż, pejzaż morski		portret	pejzaż	pejzaż morski	
12	25 × 19	24,3 × 18,9	–	2	24 × 19	–	–	2
31	27 × 17	–	–	–	–	–	27 × 16	3
9	20,5 × 27,5	27 × 21,6	–	3	27 × 22	–	–	3
8	33 × 25,5	32,4 × 24,3	–	4	33 × 24	–	–	4
4	35,5 × 30,5	– (36,9 × 28,8)	–	– (ew. 5?)	–	–	–	–
2	30,5 × 37,5	– (36,9 × 28,8)	–	– (ew. 5?)	–	–	–	–
3	37,6 × 41,8	–	–	–	–	–	–	–
29	34,5 × 51,5	–	–	–	–	–	–	–
16	40 × 50	–	–	–	–	–	–	–
28	51,5 × 54,5	–	–	–	–	–	–	–
20	48 × 61	– (59,4 × 48,6)	–	– (ew. 12)	–	–	–	–
13	70 × 40	–	–	–	–	–	–	–
14	49,5 × 61,5	– (59,4 × 48,6)	–	– (ew. 12)	60 × 50	–	–	12
10	64 × 48	–	64,8 × 48,6	15	–	– (65 × 50)	– (65 × 46)	– (ew. 15)
11	64,5 × 47,5	–	64,8 × 48,6	15	–	–	– (ew. 65 × 46)	– (ew. 15)
23	49 × 73	–	72,9 × 48,6	20	–	–	73 × 50	20
1	73,7 × 54,7	–	72,9 × 48,6	20	–	73 × 54	–	20
19	55 × 76	–	–	–	–	–	–	–
27	62 × 71	–	–	–	–	–	–	–
21	54 × 80	–	81 × 54	25	–	–	81 × 54	25
22	94 × 77	–	–	–	–	–	–	–
26	62 × 75	–	–	–	–	–	–	–
5	75 × 62	–	–	–	–	–	–	–
25	85,5 × 54	–	–	–	–	–	–	–
15	64 × 76,5	–	–	–	–	–	–	–
6	63 × 85	–	–	–	–	–	–	–
24	64 × 86	–	–	–	–	–	–	–
32	39,5 × 100	–	–	–	–	–	–	–
30	54 × 100	–	–	–	–	–	–	–
7	67,5 × 113	–	–	–	–	–	–	–
18	119,5 × 95	–	–	–	–	–	–	–
17	161 × 131	162 × 129	–	100	162 × 130	–	–	100

Legenda: „–” symbolu używano wówczas, gdy format podobrazia Gierymskiego nie odpowiadał formatom standaryzowanym.

Tabela 3. Zestawienie przykładowych formatów standaryzowanych angielskich z formatami obrazów Aleksandra Gierymskiego

Nr obrazu	Rozmiary krosna	Formaty podobrazii angielskich z 1892 r. według F. Oughtona		Formaty podobrazii angielskich z 1815 r. według Ch. Haytera		Formaty standaryzowane według katalogu Winsor & Newton, 1865		
		format	oznaczenie standardowe	format standardowy	nazwa	format		oznaczenie standardowe
						portret	pejzaż	
12	25 × 19	–	–	–	–	25,4 × 20,32	–	–
31	27 × 17	–	–	–	–	–	25,4 × 17	–
9	20,5 × 27,5	–	–	–	–	25,4 × 20,32	–	–
8	33 × 25,5	–	–	–	–	–	–	–
4	35,5 × 30,5	–	–	–	–	35,56 × 30,48	–	–
2	30,5 × 37,5	–	–	–	–	–	–	–
3	37,6 × 41,8	–	–	–	–	–	–	–
29	34,5 × 51,5	–	–	–	–	–	–	–
16	40 × 50	–	–	–	–	50,8 × 40,64	–	–
28	51,5 × 54,5	–	–	–	–	–	–	–
20	48 × 61	60,96 × 50,8	Head size, Landscape	–	–	–	61 × 46	–
		61 × 46	Landscape					
13	70 × 40	–	–	–	–	–	–	–
14	49,5 × 61,5	60,96 × 50,8	Head size, Landscape	–	–	–	61 × 46	–
		61 × 46	Landscape					
10	64 × 48	–	–	–	–	–	–	–
11	64,5 × 47,5	–	–	–	–	–	–	–
23	49 × 73	–	–	–	–	–	–	–
1	73,7 × 54,7	–	–	–	–	–	–	–
19	55 × 76	–	–	–	–	–	–	–
27	62 × 71	–	–	–	–	–	–	–
21	54 × 80	–	–	–	–	–	–	–
22	94 × 77	–	–	–	–	–	–	–
26	62 × 75	–	–	76,2 × 63,5	Three-quarter size	76,2 × 63,5	Three-quarter size	–
5	75 × 62	–	–	76,2 × 63,5	Three-quarter size	76,2 × 63,5	Three-quarter size	–
25	85,5 × 54	–	–	–	–	–	–	–
15	64 × 76,5	–	–	76,2 × 63,5	Three-quarter size	76,2 × 63,5	Three-quarter size	–
6	63 × 85	–	–	–	–	–	–	–
24	64 × 86	–	–	–	–	–	–	–
32	39,5 × 100	–	–	–	–	–	–	–
30	54 × 100	–	–	–	–	–	–	–
7	67,5 × 113	–	–	–	–	–	–	–
18	119,5 × 95	–	–	–	–	–	–	–
17	161 × 131	–	–	–	–	–	–	–

Legenda: „–” symbolu używano wówczas, gdy format podobrazia Gierymskiego nie odpowiadał formatom standaryzowanym.

Tabela 4. Zestawienie pieczęci fabrycznych znalezionych na obrazach Aleksandra Gierymskiego

Firma artystyczna
I okres monachijski 1868–1873
Malerleinwandfabrik/von/A. Schutzman/MÜNCHEN
Okres rzymski 1873–1879
–
Okres warszawski 1879–1888
KELTZ & MEINERS/BERLIN W./LEIPZIEGER STRASSE 10
...na w roku 1869 /Fabryka Robót Kościelnych i Salonowych /St. Wysockiego/W Warszawie /ul. Nowy Świat No. 21
Lata 1888–1893¹
54/?/Rue N.D. Des Champs Paris/Paul Foinet/Van Eyck
Okres krakowski 1893–1894
Skład Farb/Roman Drobner/Kraków
Lata ostatnie 1895–1901
–

Legenda: „–” symbolu użyto dla oznaczenia braku pieczęci fabrycznych dla konkretnych okresów w twórczości artysty.

¹ W korespondencji artysty z 1890 roku znajduje się informacja na temat tego, że w tym czasie w materiały malarskie zaopatrywał się w Monachium, nie można wykluczyć więc, że mógł być to skład A. Schutzmana w: Aleksander Gierymski do Antoniego Sygietyńskiego, Monachium VI 1890, w: *Maksymilian i Aleksander Gierymski...*1973, s. 304.

Tabela 5. Charakterystyka płócien w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Nr	Tytuł	Czas powstania	Wymiary	Rodzaj włókna	Splot	Gęstość liniowa w 1 cm ²		Kierunek skrętu	Siła skrętu nitki	Użycie osnowy zgodnie z pionem lub nie	Bity przezeg	Zapełnienie tkaniny w % ²			Gęstość	Uwagi
						osnowa	wątek					Zw	Zo	Zwo		
I okres monachijski 1868–1873																
1	Hamlet	1870–1872	73,7 × 54,7	Iniane	prosty	15	12	Z	bardzo słaba	-	-	60	96	96	bardzo gęste	nitki nierównej grubości, grube, płaskie
Okres rzymski 1873–1879																
4	Begonie	1876–1880	35,5 × 30,5	Iniane	prosty	12	10	Z	bardzo słaba	+	-	-	-	-	-	nitki cienkie, okrągłe nierównej grubości, płótno rzadkie
5	Studium I	1876–1880	75 × 62	Iniane	prosty	-	-	Z	bardzo słaba	-	-	-	-	-	-	nitki cienkie, okrągłe nierównej grubości, płótno rzadkie
6	W altanie (płótno środkowe)	1876–1880	85 × 63	Iniane	prosty	14	12	Z	bardzo słaba	+	-	37,8	42	63,9	rzadkie	nitki cienkie, okrągłe nierównej grubości
7	Pan w czerwonym fraku (płótno środkowe)	1876–1880	113 × 67,5	Iniane	prosty	16 (?)	14 (?)	Z	bardzo słaba	(?)	-	37,8	42	63,9	rzadkie	nitki cienkie, okrągłe, nierównej grubości
Okres warszawski 1879–1888																
9	Paź florencki	1884	27,5 × 20,5	Iniane	prosty	-	-	Z	bardzo słaba	-	-	-	-	-	-	nitki okrągłe, stosunkowo cienkie
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	64 × 48	Iniane	prosty	14	14	Z	bardzo słaba	+	-	-	-	-	-	nitki grube, równej grubości, okrągłe, płótno gęste

² Analiza zapełnień tkaniny wykonywana była na niewielkich fragmentach płócien jeden raz (nie wykonywano dodatkowych pomiarów), należy więc przyjąć pewną granicę błędów.

cd. tab. 5

11	Powisłe	ok. 1883	64,5 x 47,5	Iniane	prosty	10	9	Z	bardzo słaba	+	-	40	45	67	rzadkie	nitki przesiąknięte masą woskowo-żywiczną, płótno średnio grube
13	Ołtarz rzymski	1888	70 x 40	Iniane	prosty	19	19	Z	bardzo słaba	+	-	47,5	95	97,4	bardzo gęste	płótno cienkie
Lata 1888–1893, Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893																
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	49,5 x 61,5	-	-	-	-	-	bardzo słaba	-	-	-	-	-	-	nitki wątku i osnowy równej grubości
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	76,5 x 64	Iniane	prosty	20	18	Z	bardzo słaba	+	+	60	72	88,8	gęste	nitki nierównej grubości
16	Motyw z Plac u Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	40 x 50	olej na płótnie naklejony na deskę. Deska czteronawa, szpongi szerokie – ok. 3,8 cm grubości, wycięte w jaskółczy ogon. Do płótna doszyto od dołu cienki fragment innej tkaniny. Szew łączenia odstaje od deski												
17	Opera paryska	1891	161 x 131	obraz jest zdublowany; do krosna przybita gruba tekstura uniemożliwiająca analizę płótna												
18	Luw w nocy	1892	119,5 x 95	do krosna przybita została gruba tekstura uniemożliwiająca analizę płótna												
Okres krakowski 1893–1894																
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	55 x 76	Iniane	prosty	22	22	Z	bardzo słaba	+	-	55	99	99,55	bardzo gęste	nitki bardzo cienkie, okrągłe, równej grubości, nitki wygięte łukowato do bocznych krawędzi krosna
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	61 x 48	Iniane	prosty	35	38	Z	bardzo słaba	+	-	70	76	92,8	bardzo gęste	nitki wyjątkowo cienkie, okrągłe, równej grubości
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	80 x 54	Iniane	prosty	32	36	Z	bardzo słaba	+	-	70	76	92,8	bardzo gęste	płótno wyjątkowo cienkie, nitki okrągłe, równej grubości
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	94 x 77	Iniane	prosty	25	15	Z	bardzo słaba	-	+	75	52,5	88,1	gęste	płótno grube, nitki różnej grubości

Lata ostatnie 1895–1901																	
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	49 x 73	Iniane	prosty	11	11	Z	bardzo słaba	+	–	33	66	77,2	średnio gęste	nitki okrągłe	
24	Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	86 x 64	Iniane	prosty	20	18	Z	bardzo słaba	–	–	40	54	72,4	średnio gęste	nitki okrągłe, w miarę równej grubości	
25	Katedra w Amalfi	1899	85,5 x 54	Iniane	prosty	21	17	Z	bardzo słaba	(?)	–	63	68	88,2	gęste	–	
						28	28	Z	bardzo słaba	(?)	–	56	70	86,8	gęste	–	
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	75 x 62	Iniane	prosty	13	13	Z	bardzo słaba	+	–	39	52	70,7	średnio gęste	nitki cienkie, rzadkie, równej grubości	
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	62 x 71	Iniane	prosty	19	19	Z	bardzo słaba	–	–	66,5	76	91,9	bardzo gęste	nitki nierównej grubości, osnowa cieńsza	
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MING)	1900–1901	51,5 x 54,5	Iniane	prosty	24	17	Z	bardzo słaba	+	–	–	–	–	–	–	–
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	34,5 x 51,5	Iniane	prosty	25	25	Z	bardzo słaba	+	–	100	87,5	100	bardzo gęste	nitki cienkie, płaskie	
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	54 x 100	Iniane	prosty	19	19	Z	bardzo słaba	–	–	57	97	97,8	bardzo gęste	nitki różnej grubości	
31	Piazza del Popolo w Rzymie	1900–1901	27 x 17	od odwrocia płótno oryginalne zasłonięte jest dublazurem, obraz malowany w ramach													
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MINK)	ok. 1901	39,5 x 105	Iniane	prosty	18	20	Z	bardzo słaba	–	–	56	92	64,8	bardzo gęste	nitki różnej grubości	

Legenda:

„–” symbolu używano wówczas, gdy nie było możliwości przeprowadzenia analizy lub jej wynik był negatywny

„+” symbol ten oznacza, że wynik badań był pozytywny

Tabela 6. Charakterystyka podobrazí płóciennych w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Nr	Tytuł	Czas powstania	Wymiary	Płótno na krosnach	Płótno cięte z wątką	Struktura płótna widoczna	Ingerencje artysty	Konserwacje	Stan zachowania
I okres monachijski 1868–1873									
1	Hamlet	1870–1872	73,7 x 54,7	–	–	–	–	obraz zdublowany na kłajster	płótno poźóółkłe i kruche
Okres rzymski 1873–1879									
4	Begonie	1876–1880	35,5 x 30,5	x	x	–	podobrazie przecięte po skosie lub zagięte; prawy narożnik także zagięty lub przecięty	obraz dublowany, krajki obcięte	płótno poźóółkłe i kruche
5	Studium I	1876–1880	75 x 62	x	x	–	lewy górny narożnik jest prawdopodobnie doklejony	obraz dublowany, krajki obcięte	płótno poźóółkłe i kruche
6	W aitanie (płótno środkowe)	1876–1880	85 x 63	x	x	+/-	od góry i dołu doszyte dwa pasy fabrycznego zagruntowanego płótna – od dołu 3 cm, od góry 8 cm	obraz zdublowany	płótno poźóółkłe i kruche
7	Pan w czenwo-nym fraku (płótno środkowe)	1876–1880	113 x 67,5	x	x	–	do głównego fragmentu płótna z dwóch stron dodane są dwa pasy innego: od lewej o szerokości 19,5 cm, od prawej o szerokości 2 cm. Ponadto do lewego pasa od góry doklejony został kolejny fragment płótna o wysokości 32 cm.	obraz dublowany	płótno poźóółkłe i kruche
Okres warszawski 1879–1888									
9	Paź florencki	1884	27,5 x 20,5	x	x	–	–	obraz dublowany, krajki obcięte	podobrazie kruche i pociemniałe
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	64 x 48	x	x	-/+	–	obraz dublowany	–
11	Powisłe	ok. 1883	64,5 x 47,5	–	+	–	–	obraz dublowany	–
13	Ofiarz rzymski	1888	70 x 40	–	+	+/-	–	–	dobry
Lata 1888–1893, Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893									
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	49,5 x 61,5	x	x	-/+	–	obraz dublowany	–

15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	76,5 x 64	-	+	+/-	obraz zmniejszony, płótno zawinięte od tyłu na krosnach	-	dobry
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	40 x 50	-	+	-	do płótna doszyto od dołu cienki fragment innego podobrazia. Wtórnie całość naklejona na deskę	-	szew łączenia odstaje od deski
17	Opera paryska	1891	161 x 131	x	x	-	-	x	x
18	Luw w nocy	1892	119,5 x 95	x	x	-	-	x	x
Okres krakowski 1893–1894									
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	55 x 76	+	-	-	boczne brzoży płótna niewidoczne z powodu dodanych listew drewnianych	-	dobry
20	Dziewczyzna wiejska	1893–1894	61 x 48	+	-	-	-	-	płótno pociemniałe, gdzieś niegdyś widoczny rysunek spękań zaprawy
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	80 x 54	+	-	-	-	-	na odwrociu uwidocznił się rysunek spękań zaprawy i warstwy malarskiej
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	94 x 77	-	+	-	-	Krajki zdublowane	
Lata ostatnie 1895–1901									
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	49 x 73	-	+	-	-	-	na odwrociu uwidoczniła się przesiąknięta zaprawa, widoczny jest również rysunek jej spękań, płótno pociemniałe
24	Wnętrze Kościoła św. Wulfanga w Rothenburgu	ok. 1896	86 x 64	-	+	-	z trzech stron doszyte zostały pasy płótna, jedynie od lewej nie	-	płótno pociemniałe, rysunek spękań widoczny na odwrociu, oraz grudki przesiąkniętej zaprawy
25	Katedra w Amalfi	1899	85,5 x 54	-	+	-	od dołu doszyte 2 cm płótna fabrycznego z zaprawą	Obraz dublowany	płótno przesycone masą woskowo-żywiczną
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	75 x 62	x	x	+	-	Krajki dublowane	dobry
27	Grobowiec Scallighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	62 x 71	-	+	+/-	-	-	zaprawa uwidoczniła się na odwrociu, płótno jest zaplamione w dolnej części

cd tab. 6

28	Grobowiec Scalignerich w Weronie (MNG)	1900–1901	51,5 x 54,5	-	+	-	-	-	na odwrociu uwidocznił się rysunek spękań zaprawy
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	34,5 x 51,5	-	+	-/+	-	-	plótno lekko pociemniałe, ogólny stan zachowania dobry
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	54 x 100	-	+	-/+	-	-	dobrze zachowane, na odwrociu uwidocznił się jedynie rysunek spękań zaprawy oraz miejscowo zaprawa
31	Piazza del Popolo w Rzymie	1900–1901	27 x 17	x	x	-	-	obraz zdublowany	-
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	39,5 x 105	+	+	+/-	-	-	na odwrociu uwidocznił się rysunek spękań zaprawy

Legenda:

„-” symbolu używano wówczas, gdy wynik był negatywny

„+” symbol ten oznacza, że wynik analizy był pozytywny

„x” symbolu używano wówczas, gdy nie było możliwości przeprowadzenia analizy

Tabela 7. Zestawienie szerokości i grubości listew krosien do ich długości

Numer obrazu	Rozmiary krosna	Szerokość listew	Grubość listew ³	Moduł, stosunek długości listwy do szerokości
9	20,5 × 27,5	3,2–3,5 dolna i górna 3,8 boczne	1,5	7,8 : 1
29	35,5 × 50,5	5	1,9	10,1 : 1
20	48 × 61	4,2	2,3	14,5 : 1
23	49 × 73	4,4–4,6	2,3	16,2 : 1
19	55 × 76	5	2,5	15,2 : 1
27	62 × 71	4,9–5,5	2	13,4 : 1
21	54 × 80	5,5	2,5	14,5 : 1
26	62 × 75	4,5	2	16,6 : 1
15	64 × 76,5	4,7–5	2	16,6 : 1
6	63 × 85	8,2	2,1	10,36 : 1
24	64 × 86	5,6	2,2	15,3 : 1
30	54 × 100	5–5,4	2,3	18,9 : 1
7	67,5 × 113	6,5	2,5	17,3 : 1
32	39,5 × 105	4,8–5	2	21,4 : 1

³ Zmierzenie grubości listew krosien w wielu przypadkach było utrudnione ze względu na obecność przybitego do nich po bokach płótna. Wyniki zestawione w tej kolumnie należy traktować jako przybliżone.

Tabela 8. Charakterystyka krosien obrazów Aleksandra Gierymskiego

Lp.	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Wymiary krosien	Nr typu złączeń	Liczba klinów w narożniku	Faza	Szerokość listew w cm	Grubość listew w cm	Po-przezeczka	Rodzaj gwoździ oryginalnych	Rozmieszczenie gwoździ wbijanych autorsko	Gwoździe wbijane w jednej linii	Moduł, stosunek długości listwy do szerokości	Uwagi
I okres monachijski 1868–1873														
1	Hamlet	1870–1872	73,7 x 54,7											krosna wymienione
Okres rzymski 1873–1879														
4	Begonie	1876–1880	35,5 x 30,5											krosna wymienione
5	Studium I	1876–1880	75 x 62											krosna wymienione
6	W altanie	1876–1880	85 x 63	I	2	+	8,2	2,1	–	cienkie druciaki zagięte w połowie	w równych odstępach co ok. 5 cm (wtórne?)	+	10,36:1	w obrębie dwóch listew widoczne sęki oraz urazy mechaniczne
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	113 x 67,5	I	2	–	6,5	2,5	⁺ jedna po-przezeczka bez klinów	–	co 3,5–5 cm	+	17,3:1	–
Okres warszawski 1879–1888														
9	Paź florencki	1884	27,5 x 20,5	I	2	+	3,2–3,5 dolna i górna, 3,8 boczne	1,2	–	są tu gwoździe o płaskich łebkach oraz wtórne	co 3–5 cm	+	7,8:1	spośród oryginalnych klinów zachowany tylko jeden
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	64 x 48											krosna wymienione
11	Powisłe	ok. 1883	64,5 x 47,5											krosna wymienione

⁴ Dokładna analiza konstrukcji niemożliwa ze względu na sposób zamocowania płótna.

12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	25 x 19	-											
13	Ofiarz rzymski	1888	70 x 40	krosna prawdopodobnie wymienione											
Lata 1888–1893, Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893															
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	49,5 x 61,5	krosna wymienione											
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	76,5 x 64	15475 (?)	2	+	4,7 listwa dolna, 4,9 listwa górna, 5 listwy pionowe	2	+	poprzeczka o szerokości 5 cm i grubości 1,4 cm, tu po 1 klinie naprzemian	-	-	16,6: 1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki	
17	Opera paryska	1891	161 x 131	-							obraz zasłonięty od odwrocia				
18	Luw w nocy	1892	119,5 x 95	-							obraz zasłonięty od odwrocia				
Okres krakowski 1893–1894															
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	55 x 76	I	2	+	5	2,5	-	-	-	co ok. 6 cm	+	15,2: 1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki
20	Dziewczyzna wiejska	1893–1894	61 x 48	I	2	+	4,2	2,5	-	-	gwoździe o płaskich łebkach	w różnych odstępach co 6,5; 8,5; 11 cm	-	14,5: 1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	80 x 54	I	2	+	5,5	2,5	-	-	ciénkie druciaki	co ok. 6 cm wbite równych odstępach	+	14,5: 1	krosna wykonane z dobrego drewna. Jedna listwa ma jedynie niewielkie sęki
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	94 x 77	krosna wymienione											

cd tab. 8

Ostatnie lata 1895–1901															
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	49 x 73	I	2	+	4,6 dolna i górna, 4,4 boczne	2,3	-	gwoździe o okrągłych i płaskich łebkach, o średnicy ok. 0,7 cm	co ok. 4-6 cm	+	16,2:1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki oraz urazy mechaniczne listew	
24	Wnętrze Kościoła św. Wulfanga w Rothenburgu	ok. 1896	86 x 64	I	2	+	5,6	2,2	+	poprzeczka o szer. 5 gr. 1,5 po jednym klinie naprzemiennie	-	+	15,3:1	-	
25	Katedra w Amalfi	1899	85,5 x 54							krosna wymienione					
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	75 x 62	I	2	+	4,5	2	-	-	ślady po oryginalnych gwoździach, co ok. 4 cm	+	16,6:1	-	
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	62 x 71	I	2	+	4,9 górna, 5,2 dolna, 5,5 boczne	2	-	-	-	-	13,4:1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki	
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MING)	1900–1901	51,5 x 54,5							krosna wymienione(?)					
29	Pnie przy Villa Borghese	1895–1900	34,5 x 51,5	I (?)	2	+	5	1,9	-	cienkie druciaki wbite do połowy i pozaginane	nieregularne	-	10,1:1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki i drobne urazy mechaniczne	

30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	54 × 100	I	2	+	5 dolna, 5/4 górna, 5 boczne	2,3	+	poprzeczka o szer. 4 cm, gr. 1,7, po jednym klinie naprzemian	cienkie druciaki wbite do połowy i pozaginane	odstępny nieregularne 3–6 cm	–	18,9: 1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki i urazy mechaniczne
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	39,5 × 105	I	2	+	4,8–5	2	+		wbite do połowy i pozaginane	5 cm	+	21,4: 1	w obrębie listew widoczne niewielkie sęki i drobne urazy mechaniczne

Legenda:

„–” symbolu używano wówczas, gdy nie było możliwości przeprowadzenia analizy lub jej wynik był negatywny

„+” symbol ten oznacza, że wynik badań był pozytywny

Tabela 9. Zestawienie rozmiarów podobrazii drewnianych w obrazach Gierymskiego

Format (cm)	Data	Tytuł
12 × 19	–	Most w Monachium
14 × 24,5	1886–1887	Piaskarze. Szkic
24 × 14	–	Uliczka w mieście na południu Włoch
16,2 × 24	ok. 1884	Łódź rybacka na brzegu morza
25 × 19	ok. 1884	Kuter na brzegu morza
28,5 × 22	1885–1886	Siostra miłosierdzia
21 × 33	1885–1893(?)	Kanał w Wenecji w nocy
32,5 × 24	1894?	Wnętrze pracowni – kopia wg Meissoniera
25,5 × 33	1881	Dama rokokowa
34,5 × 26,5	1876–1880	Popiersie młodego Włocha
35 × 26,7	1882	Popiersie mężczyzny w renesansowym stroju
35 × 27	1893	Widok Pont Neuf w Paryżu
28 × 31,5	ok. 1884	Holowanie kutrów rybackich w Heist am See
30 × 35	ok. 1892	Scena uliczna w Paryżu
42 × 31,2	ok. 1889(?)	Anioł Pański. Szkic
31 × 43	ok. 1890(?)	Fragment miasta
40 × 50	ok. 1890	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy

Legenda:

„–” symbolu używano wówczas, gdy nie znane było datowanie obrazu

Tabela 10. Zestawienie rozmiarów podobrazí tekturowych w obrazach Gierymskiego

Format (cm)	Data	Tytuł
18,5 × 14,5	ok. 1870	Łaciarz
37,6 × 41,8	ok. 1870	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium
30,5 × 37,5	ok. 1874	Wnętrze
18,9 × 26,5	ok. 1892	Widok morza
20 × 41	1891–1893	Praczkí nad wodą
14 × 24	ok. 1899	Pasterz i krowy
–	ok. 1900	Krajobraz włoski z cyprysami

*Legenda:**„–” symbolu używano wówczas, gdy nie znane były rozmiary obrazu*

Tabela 11. Zestawienie rozmiarów płócien naklejonych na tekturę w obrazach Gierymskiego

Format (cm)	Data	Tytuł
26 × 16,5	1900–1901	Portal katedry w Weronie
26 × 16,5		Grobowiec Scalighierich w Weronie
26,5 × 17		Portal kościoła San Zeno w Weronie
18,5 × 26		Widok Werony
14,5 × 26,5		Piazza di Dante w Weronie
16 × 26,3		Most Scalighierich w Weronie
18 × 28		Piazza del Popolo w Rzymie

Tabela nr 12. Zestawienie przeklejeń w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Lp.	Tytuł	Data	Przeklejenie					Uwagi
			białko	klej glutynowy	skrobia	kazeina	albumina jaja kurzego	
Monachium 1868–1873								
1	Hamlet	1870–1872	+	+	–	–	–	przeklejenie glutynowe mało wyraźne na granicy płótna i zaprawy
2	Wnętrze	ok. 1870	+	–	–	–	–	–
3	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium	ok. 1870	+	–	–	–	–	–
Rzym 1873–1879								
4	Begonie	1876–1880	+	+	+	–	–	gruba warstwa przeklejenia skrobiowego wyraźnego na granicy płótna i zaprawy; warstwa kleju glutynowego również wyraźna
5	Studium I	1876–1880	+	+	+	–	–	gruba warstwa przeklejenia skrobiowego wyraźnego na granicy płótna i zaprawy; przeklejenie glutynowe również wyraźne
6	W altanie	1876–1880	+	+	+	–	–	gruba warstwa przeklejenia skrobiowego wyraźnego na granicy płótna i zaprawy; klej glutynowy przesyca włókna płótna, nie tworząc warstwy izolacyjnej
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	+	+	+	–	–	gruba warstwa przeklejenia skrobiowego wyraźnego na granicy płótna i zaprawy; płótno przesycone klejem glutynowym, wyraźna również granica tego kleju
Warszawa 1879–1888								
8	Dama rokokowa	1881	–	–	–	–	–	–
9	Paź florencki	1884	+	+	+	–	–	przeklejenie skrobiowe bardzo wyraźne na granicy płótna i zaprawy
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	+	+	+/-	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo wyraźne na granicy płótna i zaprawy
11	Powisłe	ok. 1883	+	+ /-	+	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo wyraźne na granicy płótna i zaprawy
12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	–	+	–	–	–	–
13	Ołtarz rzymski	1888	+	+	+/-	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo wyraźne na granicy płótna z zaprawą, przesycało również delikatnie włókna płótna
Nokturny 1888–1893								
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	+	+	–	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało włókna płótna, jest ono bardzo słabe
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	+	+	–	+	–	przeklejenie glutynowe przesycało włókna płótna
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	–	–	–	–	–	–
17	Opera paryska w nocy	1891	–	–	–	–	–	–
18	Luwr w nocy	1892	–	–	–	–	–	–

cd. tab. 12

Kraków 1893–1894								
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	+	+	+	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało płótno
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	+	+	+	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało włókna płótna
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	+	+	+	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało włókna płótna
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	+	+	–	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo wyraźne na granicy płótna i zaprawy
Lata ostatnie 1895–1901								
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	+	+	+	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało włókna płótna
24	Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	+	+	(?)	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo wyraźne na granicy płótna z zaprawą, delikatnie przesycało także włókna tkaniny
25	Katedra w Amalfi	1899	+	+	+/-	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo delikatnie przesycało płótno, ale szczególnie wyraźne jest na granicy zaprawy i płótna; skrobiowe jest bardzo delikatne
			+	+	+	–	–	przeklejenie glutynowe widoczne i na granicy płótna z zaprawą i bardzo równomiernie przesycało płótno, widoczne jest także na zaprawie; skrobiowe jest bardzo wyraźne
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	+	+	+/-	–	–	przeklejenie glutynowe bardzo wyraźne na granicy płótna z zaprawą i delikatnie przesycało także włókna płótna; skrobiowe delikatne
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	+	+	–	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało płótno
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	1900–1901	+	+	–	–	–	–
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	+	+	–	–	–	przeklejenie glutynowe widoczne na granicy zaprawy i płótna
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	+	+	+	–	–	przeklejenie glutynowe przesycało płótno, ale wyraźne jest też na granicy zaprawy i płótna
31	Piazza del Popolo w Rzymie	1900–1901	–	–	–	–	–	–
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	–	–	–	–	–	–

Legenda:

„–” Symbolu używano wówczas, gdy wynik analizy był negatywny lub nie było możliwości przeprowadzenia badań
 „+” Symbol ten oznacza, że wynik badań był pozytywny

Tabela 13. Charakterystyka zapraw w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Lp.	Tytuł	Data	Liczba warstw	Grubość w mm	Kolor	Spoivo	Wypełniacz	Dodatki barwiące	Uwagi	Stan zachowania
Monachium 1868–1873										
1	Hamlet	1870–1872	1(?)	182–420	biały o lekko kremowym odcieniu	emulsyjne – mieszanina oleju schnącego, kleju glutynowego i kazeiny	biel ołowiowa, biel barytowa, niewielki dodatek gipsu, w śladach, krzem	–	nie można wykluczyć obecności dwóch warstw, granica pomiędzy nimi nie jest jednak zauważalna. Faktura zaprawy wskazuje na to, że zakładana była przy użyciu wałka, zaprawa jest prawdopodobnie autorska, nie występuje na krajkach	zły; zaprawa krucha. Widoczne są jej liczne odpryski od płótna
2	Wnętrze	ok. 1870	1	–	biały	olej(?)	biel ołowiowa, kreda	–	–	dobry
3	Wnętrze mieszkanie Gierymskich w Monachium	ok. 1870	–	–	biały	–	biel ołowiowa(?)	–	–	dobry
Rzym 1873–1879										
4	Begonie	1876–1880	3(?)	42 – górna 70–56 – środkowa 42–70 –dolna	kremowy	warstwa dolna i górna emulsyjne – klej glutynowy, olej; środkowa olejna(?)	biel ołowiowa, kreda	–	zaprawa założona jest prawdopodobnie pędzlem	–
5	Studium I	1876–1880	1	42–210	kremowy	emulsyjna – klej glutynowy i olej	biel ołowiowa, kreda	–	zaprawa zakładana pędzlem	–
6	W altanie	1876–1880	1	98–560	kremowy	emulsyjna – klej glutynowy i olej	biel ołowiowa, kreda	–	zaprawa przeszła przez płótno i uwidoczniła się na jego odwrocie	–
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	1	8–84	kremowy	emulsyjna – klej glutynowy i olej	biel ołowiowa, kreda	–	zaprawa zakładana prawdopodobnie pędzlem, nie szlifowana	–

cd tab. 13

Warszawa 1879–1888											
8	Dama rokokowa	1881	1(?)	–	biały	–	–	biel ołowiowa, kreda	–	precyzyjne określenie liczby warstw gruntu jest niemożliwe ze względu na fakt, że próbka była niekompletna	bardzo dobry
9	Paź florencki	1884	1	65–120	szary	–	–	biel ołowiowa, kreda, biel barytowa, w śladach glinokrzemiany	czerni roślinna	zaprawa zakładana pędzlem	słaba adhezja do płótna
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	2	–	biały	–	olej liniany; niewielkie ilości białka pochodzą prawdopodobnie z przeklejenia	biel ołowiowa, kreda, biel barytowa w dolnej warstwie. Biel ołowiowa, kreda w górnej warstwie	niewielkie ilości związków żelaza zawarte są najprawdopodobniej w pigmentach barwiących	–	dobry
11	Powisie	ok. 1883	2	140–280	kremowy(?)	–	emulsja z przewagą oleju linianego, niewielkie ilości kleju glutynowego	w dolnej warstwie głównie kreda, w górnej biel ołowiowa, biel barytowa i kreda	żółcień żelazowa(?)	–	dobry
12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	1	14–28	biały	–	–	biel ołowiowa	–	zaprawa widoczna jako zatarcie porów deski	dobry
13	Ołtarz rzymski	1888	2	25–154, dolna 8–28, górna	perłowy/biały	–	zaprawa, przypuszczalnie mieszana, spoiwo, prawdopodobnie emulsyjne w dolnej warstwie – olej liniany i białko; olejne w górnej	kreda, biel cynkowa i glinokrzemiany w dolnej warstwie; biel ołowiowa – w górnej	–	zaprawa dość cienka, faktura powtarza splot płótna	rysunek spękań widoczny na odwrocie
Nokturny 1888-1893											
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	1	28–210	biały	–	spoiwo olejne (olej liniany), niewielkie ilości białka pochodzą prawdopodobnie z przeklejenia	biel ołowiowa, kreda, biel barytowa niewielkie ilości krzemu	–	–	–

15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	2(?)	42–140	biały	spoiwo olejne (olej orzechowy lub mieszanka dwóch olejów, np. lnianego i mاکowego bądź orzechowego). Niewielkie ilości białka pochodzą prawdopodobnie z przeklejenia	biel ołowiowa niewielki dodatek kredy	–	–	widoczne drobne odpryski w miejscach zagięć płótna
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	–	–	biały	–	–	–	–	dobry
17	Opera paryska w nocy	1891	–	–	biały	–	–	–	–	–
18	Luwr w nocy	1892	–	–	biały	–	–	–	–	–
Kraków 1893–1894										
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	1	56–120	biały	emulsyjna – olej lniany i niewielki dodatek kleju glutynowego, przeważa jednak spoiwo olejne	biel ołowiowa, kreda, glinokrzemiany	–	powierzchnia gruntu mogła być gładzona, ponieważ jest bardzo równa	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy, ma ona dobrą adhezję do płótna
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	1	14–56	biały	emulsyjna – olej lniany, niewielkie ilości kleju glutynowego	biel ołowiowa, kreda	umbra, ochra żółta, czerń mineralna(?) w niewielkich ilościach	zaprawa założona w bardzo cienkiej warstwie, powierzchnia gruntu gładka	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy, zaprawa ma dobrą adhezję do płótna
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	1	14–56	biały	emulsyjna – olej lniany, niewielkie ilości kleju glutynowego	biel ołowiowa, kreda	umbra, ochra żółta, czerń mineralna bardzo symbolicznie	zaprawa założona w bardzo cienkiej warstwie, jej powierzchnia jest gładka	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy, ma dobrą adhezję do płótna
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	1(?)	42–135	kremowy	emulsyjna – spoiwo białkowe z dodatkiem oleju i prawdopodobnie gumy roślinnej(?)	biel ołowiowa, biel barytowa, kreda	–	–	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy

cd tab. 13

Lata ostatnie 1895–1901										
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	3(?)	56–196	biały	olej lniany	biel ołowiowa, krzem w dużych ilościach w warstwie dolnej; biel ołowiowa, kreda, biel cynkowa, duże ilości krzemu w warstwie środkowej; biel ołowiowa, kreda w górnej	–	zaprawa bardzo gładka	na odwrociu widoczny rysunek spękań, zaprawa przeszła przez płótno, ma słabą adhezję do płótna
24–1	Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	2	25–154, dolna	perłowy/ biały	zaprawa mieszana. Spoiwo prawdziwie emulsyjne w dolnej warstwie – olej lniany i białko; olejne w górnej	kreda, biel cynkowa – dolna warstwa; biel ołowiowa – warstwa górna	–	–	(zaprawa pobrana z doszytego pasa płótna)
				8–28, górna						
24–2	Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	3(?)	65–198	biały	olej lniany	kreda, biel ołowiowa i dodatek bieli cynkowej	–	–	zaprawa pobrana z części centralnej obrazu; rysunek spękań widoczny na odwrociu; zaprawa krucha
25–1	Katedra w Amalfi	1899	1	84–196	biały	olejna(?) (olej lniany)	biel ołowiowa, kreda, krzem	–	zaprawa gładka, powierzchnia matowa	dobry
25–2	Katedra w Amalfi	1899	1	28–98	biały	olejna(?) (olej lniany)	biel ołowiowa, krzemionka	żółta ochra, umbra(?)	na zaprawie występuje izolacja skrobiowa	dobry
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	2	42–70 – dolna; 8–14 – górna	perłowy/ biały	zaprawa mieszana. Spoiwo prawdziwie emulsyjne w dolnej warstwie (olej lniany i białko); olejne w górnej	kreda, biel cynkowa w warstwie dolnej, biel ołowiowa, krzem w górnej	–	zaprawa stosunkowo cienka, widoczna na odwrociu płótna	–

TABELA

27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	1(?)	28–112	biały	olej lniany, niewielkie ilości białka pochodzą prawdopodobnie z przeklejenia	biel ołowiowa, odrobina kredy	niewielki dodatek żółtej ochry	faktura groszkowana, na zaprawie warstwa izolacyjna, białkowa	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy, delikatnie przeszła przez płótno, ma dobrą adhezję do płótna
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	1900–1901	2	42–112 – dolna 42–56 – górna	kremowy/ biały	zaprawa mieszana, spoiwo prawdopodobnie emulsyjne w dolnej warstwie (olej lniany i białko); olejne w górnej	biel ołowiowa, kreda, krzem w dolnej warstwie biel ołowiowa w górnej	–	zaprawa bardzo gładka	dobry, jedynie w miejscach zagięć widoczne drobne odpryski zaprawy od płótna
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	2 lub 3	182–294	biały/lekko kremowy	emulsja	biel ołowiowa, krzemionka	niewielki dodatek żółtej ochry	zaprawa zakładana prawdopodobnie szpachlą	zaprawa posiada odpryski w miejscach zagięć płótna
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	2(?)	28–84	biały	emulsja (olej lniany, białko)(?)	biel ołowiowa, kreda, krzem	niewielki dodatek żółtej ochry	zaprawa gładka, matowa, zakładana mokre na mokre; trudno rozróżnić liczbę warstw	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy
31	Piazza del Popolo w Rzymie	1900–1901	1	–	biały	emulsja(?) (olej, białko)	biel ołowiowa	–	zaprawa cienka	bardzo dobry
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	2	70–140	biały	olej lniany	biel ołowiowa, kreda	–	–	na odwrociu widoczny rysunek spękań zaprawy

Legenda:
 „–” symbolu używano wówczas, gdy nie było możliwości przeprowadzenia analizy, lub jej wynik był negatywny.

Tabela 14. Materiały użyte do wykonania rysunku w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Lp.	Tytuł obrazu	Datowanie obrazu	Rodzaj materiału
I okres monachijski 1868–1873			
1	Hamlet	1870–1872	pędzel, ciemna farba (czerń kostna i roślinna, brąz organiczny <i>Rubiaceae</i>)
2	Wnętrze	ok. 1870	–
3	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium	ok. 1870	twardy ołówek
Okres rzymski 1873–1879			
4	Begonie	1876–1880	–
5	Studium I	1876–1880	
6	W altanie	1876–1880	
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	
Okres warszawski 1879–1888			
8	Dama rokokowa	1881	–
9	Paź florencki	1884	
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	ołówek i pędzel, ciemna farba
11	Powisłe	ok. 1883	ołówek lub czarna kredka
12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	czarna kredka
13	Ofiarz rzymski	1888	czarna kredka
Lata 1888–1893, Monachium 1888–1890, Paryż 1890–1893			
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	–
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	ołówek
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	pióro, czarny tusz
17	Opera paryska	1891	twardy i miękki ołówek
18	Luwr w nocy	1892	twardy i miękki ołówek
Okres krakowski 1893–1894			
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	–
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	pędzel, farba
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	–
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	
Lata ostatnie 1895–1901			
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	ołówek
24	Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	–
25	Katedra w Amalfi	1899	ołówek lub czarna kredka
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	–
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	pędzel, farba
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	1900–1901	pędzel, farba
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	–
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	pędzel, ciemnofioletowa farba
31	Piazza del Popolo w Rzymie	1900–1901	ołówek
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	pędzel, ciemna farba

Legenda:

„–” symbolu używano wówczas, gdy przeprowadzone analizy dały wynik negatywny

Tabela 15a. Pigmenty nieorganiczne występujące w pracach Aleksandra Gierymskiego: biele, żółcienie, czerwienie, zielenie

Nr	Tytuł	Czas powstania	Biele	Żółcienie i oranże	Czerwienie	Zielenie
Monachium 1868–1873						
1	Hamlet	1870–1872	biel cynkowa, biel ołowiowa, gips	żółcień chromowa	cynober	ziemia zielona(?), zielen chromowa
2	Wnętrze	ok. 1870	biel cynkowa, biel ołowiowa, biała glina(?)	żółte tlenki żelaza	cynober, czerwone tlenki żelaza(?)	ziemia zielona(?)
3	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium	ok. 1870	biel ołowiowa, cynkowa	żółte tlenki żelaza	–	ziemia zielona(?)
Rzym 1873–1879						
4	Begonie	1876–1880	biel ołowiowa, biel cynkowa(?), biel barytowa i kreda jako wypełniacz (w żółcieni chromowej)	żółcień chromowa, żółcień strontowa, żółcień kadmowa, żółcień żelazowa	cynober, czerwień żelazowa	zielen chromowa(?), cynober zielony (mieszanina żółcieni chromianowej oraz błękitu pruskiego z siarczanem baru jako wypełniaczem), ziemia zielona(?)
5	Studium I	1876–1880	biel ołowiowa, biel cynkowa, biel barytowa i kreda jako wypełniacz(?)	żółcień kadmowa, żółcień chromowa	cynober, czerwone tlenki żelaza(?)	cynober zielony (mieszanina żółcieni chromianowej oraz błękitu pruskiego z siarczanem baru jako wypełniaczem), zielen chromowa(?), ziemia zielona(?)
6	W altanie	1876–1880	biel ołowiowa, biel cynkowa, biel barytowa i kreda jako wypełniacz	żółcień chromowa, żółcień kadmowa	cynober	zielen chromowa(?), cynober zielony (mieszanina żółcieni chromianowej oraz błękitu pruskiego z siarczanem baru jako wypełniaczem)
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	biel ołowiana, biel cynkowa, biel barytowa i kreda jako wypełniacz (najprawdopodobniej w żółcieni)	żółcień chromowa, żółcień kadmowa, siena	cynober, minia(?)	cynober zielony (mieszanina żółcieni chromianowej oraz błękitu pruskiego z siarczanem baru jako wypełniaczem), zielen chromowa(?), zielen szmaragdowa(?)
Warszawa 1879–1888						
8	Dama rokokowa	1881	biel ołowiowa	żółcień kadmowa	cynober, minia(?), czerwień żelazowa(?)	–
9	Paź florencki	1884	biel cynkowa, biel ołowiowa	żółcień chromowa, żółcień kadmowa, siena	cynober	–
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	biel ołowiowa, biel cynkowa, biel barytowa jako wypełniacz	żółcień chromowa, żółcień żelazowa(?)	cynober	–
11	Powisłe	ok. 1883	biel ołowiowa, biel cynkowa, kreda jako wypełniacz	żółcień chromowa, żółcień kadmowa	cynober	zielen szmaragdowa
12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień strontowa, żółcień chromowa	cynober	zielen szmaragdowa(?)
13	Ołtarz rzymski	1888	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień kadmowa, żółte tlenki żelaza, żółcień kaselska	cynober	–

cd. tab. 15a

Nokturny 1888–1893						
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień chromowa, żółte tlenki żelaza	cynober	zieleń szmaragdowa
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	biel ołowiowa (krzemionka jako wypełniacz)(?), biel cynkowa	żółcień strontowa, żółcień żelazowa, żółcień chromowa, żółcień kaselska	cynober(?)	zieleń szmaragdowa, zieleń miedziowa, bliżej nieokreślona (szwajnfurcka?)
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień chromowa, żółcień kaselska	cynober	zieleń szwajnfurcka(?)
17	Opera paryska w nocy	1891	biel ołowiowa, biel cynkowa, biel barytowa	żółcień kaselska	cynober	zieleń szwajnfurcka
18	Luw w nocy	1892	biel cynkowa, biel ołowiowa	żółcień kadmowa, żółcień strontowa, żółcień żelazowa(?)	cynober, czerwien żelazowa(?)	–
Kraków 1893–1894						
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień żelazowa, żółcień strontowa	cynober	zieleń szwajnfurcka
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	biel ołowiowa, biel cynkowa	ochra żółta, żółcień chromowa, żółcień kadmowa	cynober	zieleń szmaragdowa
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień strontowa, żółcień chromowa, ochra żółta	cynober	zieleń szmaragdowa
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	biel ołowiowa	żółcień strontowa, żółcień chromowa, żółcień kadmowa	cynober	zieleń szmaragdowa, zieleń szwajnfurcka
Lata ostatnie 1895–1901						
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	biel ołowiowa, biel cynkowa	żółcień strontowa, żółcień kadmowa	cynober, czerwien żelazowa(?), minia(?)	zieleń szmaragdowa
24	Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	biel ołowiowa, biel barytowa jako wypełniacz (najprawdopodobniej w żółcieni)	żółcień żelazowa, żółcień strontowa, żółcień kadmowa, żółcień chromowa	cynober, czerwien chromowa, minia(?)	–
25	Katedra w Amalfi	1899	biel ołowiowa, biel cynkowa, kreda jako wypełniacz w bieli	żółcień strontowa, żółcień kadmowa, żółcień chromowa, oranż chromowy(?)	cynober, minia(?)	zieleń szmaragdowa
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	biel ołowiowa, biel cynkowa, biel Pattinsona	żółcień strontowa, żółcień chromowa, żółcień żelazowa(?)	cynober	zieleń szwajnfurcka, zieleń szmaragdowa
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	biel ołowiowa	żółcień strontowa, żółcień kadmowa, ochra żółta	cynober	–
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	1900–1901	biel ołowiowa	żółcień strontowa	cynober	zieleń szmaragdowa

TABELE

29	Pinie przy Villa Borghese w Rzymie	1895–1900	biel ołowiowa	żółcień strontowa, ochra żółta	cynober	zieleń szmaragdowa, zieleń szwajfurcka
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	biel ołowiowa, biel Pattinsona	żółcień strontowa, oranż chromowy(?)	cynober, czerwien żelazowa(?)	zieleń szmaragdowa(?), zieleń miedziowa bliżej nieokreślona
31	Piazza del Popolo w Rzymie (szkic)	1900–1901	biel ołowiowa, biel Pattinsona, biel cynkowa, kreda jako wypełniacz	żółcień strontowa	cynober, czerwien żelazowa(?)	zieleń szmaragdowa, zieleń miedziowa (?)
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	biel ołowiowa, kreda jako wypełniacz	żółcień strontowa, oranż chromowy	cynober, czerwien żelazowa	–

Tabela 15b. Pigmenty nieorganiczne występujące w pracach Aleksandra Gierymskiego: błękity, róże i fiolety, brązy i czernie

Nr	Tytuł	Czas powstania	Błękity	Róże, fiolety	Brązy	Czernie
Monachium 1868–1873						
1	Hamlet	1870–1872	błękit kobaltowy, ultramaryna	–	ochra brązowa	czerni kostna, czerni roślinna
2	Wnętrze	ok. 1870	błękit kobaltowy	–	umbra	czerni kostna
3	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium	ok. 1870	ultramaryna, błękit miedziowy syntetyczny(?)	–	brązowe tlenki żelaza	czerni roślinna
Rzym 1873–1879						
4	Begonie	1876–1880	ultramaryna, błękit miedziowy syntetyczny(?)	–	umbra	czerni roślinna, czerni kostna
5	Studium I	1876–1880	ultramaryna, błękit kobaltowy, błękit pruski, błękit miedziowy syntetyczny	–	–	czerni kostna, czerni roślinna
6	W altanie	1876–1880	ultramaryna, błękit kobaltowy, błękit miedziowy syntetyczny(?), błękit pruski	–	umbra(?)	czerni kostna, czerni roślinna
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	ultramaryna, błękit kobaltowy, błękit pruski, błękit miedziowy syntetyczny(?)	–	umbra	czerni kostna, czerni roślinna, czerni żelazowa
Warszawa 1879–1888						
8	Dama rokokowa	1881	ultramaryna	–	brązowe tlenki żelaza	czerni roślinna, czerni kostna
9	Paź florencki	1884	ultramaryna, błękit miedziowy syntetyczny(?), błękit pruski	–	umbra(?)	czerni kostna, czerni roślinna
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	ultramaryna, błękit kobaltowy	–	umbra(?)	czerni roślinna, czerni kostna
11	Powisłe	ok. 1883	ultramaryna	–	–	czerni roślinna, czerni węglowa
12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	ultramaryna(?), ceruleum(?)	–	umbra	czerni węglowa
13	Ołtarz rzymski	1888	błękit kobaltowy, ultramaryna	–	brązowe tlenki żelaza	czerni kostna
Nokturny 1888–1893						
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	ultramaryna	–	–	czerni kostna
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	ok. 1890	błękit kobaltowy	–	umbra(?)	czerni kostna, czerni roślinna

TABELA

16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	błękit kobaltowy, ultramaryna	–	–	czerń roślinna
17	Opera paryska w nocy	1891	błękit kobaltowy, ultramaryna	–	asfalt(?)	czerń roślinna, czerń kostna
18	Luwre w nocy	1892	błękit kobaltowy, ultramaryna, błękit pruski(?), błękit bremański(?)	–	–	czerń roślinna, czerń kostna(?)
Kraków 1893–1894						
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	błękit kobaltowy	–	umbra(?)	czerń roślinna
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	błękit kobaltowy	fiolet kobaltowy jasny	–	czerń roślinna, czerń kostna
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	błękit kobaltowy, ultramaryna	fiolet kobaltowy jasny	–	–
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	błękit kobaltowy, ultramaryna	fiolet kobaltowy jasny	brąz żelazowy(?)	czerń roślinna
Lata ostatnie 1895–1901						
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	błękit kobaltowy, błękit miedziowy syntetyczny(?), ultramaryna(?)	fiolet kobaltowy jasny(?)	umbra	czerń roślinna, czerń kostna
24	Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	ultramaryna	–	–	–
25	Katedra w Amalfi	1899	błękit kobaltowy	–	–	czerń kostna
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	błękit kobaltowy, błękit miedziowy syntetyczny	fiolet kobaltowy ciemny	umbra(?)	–
27	Grobowiec Scalghierich w Weronie (MOT)	1900–1901	błękit kobaltowy	–	–	czerń roślinna, czerń kostna
28	Grobowiec Scalghierich w Weronie (MNG)	1900–1901	błękit kobaltowy	–	–	czerń roślinna, czerń kostna, czerń żelazowa
29	Pinie przy Villa Borghese w Rzymie	1895–1900	błękit kobaltowy, ultramaryna	–	–	–
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	błękit kobaltowy	–	–	czerń węglowa
31	Piazza del Popolo w Rzymie (szkic)	1900–1901	błękit kobaltowy	–	umbra(?)	czerń roślinna
32	Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)	ok. 1901	błękit kobaltowy	fiolet kobaltowy ciemny(?)	–	czerń roślinna

Legenda:

„–” symbolu używano wówczas, gdy nie zidentyfikowano w obrazie pigmentu o wskazanym w tabeli kolorze

Tabela 16. Zestawienie wyników badań barwników organicznych. W kolumnie „Skład cząsteczkowy” kursywą oznaczono składniki pochodzące z skrajnie małych próbek – identyfikacja ich jest raczej niepewna. Znakiem zapytania oznaczono identyfikacje oparte tylko na czasach retencji, bez możliwości potwierdzenia ich za pomocą widm UV-Vis, lub brak ich odpowiedników w bazie danych

Nr	Tytuł	Data	Kolor barwnika	Skład cząsteczkowy	Możliwe źródła barwnika	Substrakt
Monachium (1868–1873)						
1	Hamlet	1870–1872	brązowy	purpuryna	purpuryna jest składnikiem barwników z roślin rodziny <i>Rubiaceae</i> . W próbce obecna w ilościach śladowych.	–
2	Wnętrze	ok. 1870	czerwony	antragalloi, alizaryna, ksantopurpuryna, purpuryna lawson	<i>Rubiaceae</i> , najprawdopodobniej marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>) jest głównym składnikiem henny (<i>Lawsonia inermis</i>), w tym przypadku może być również produktem rozkładu niektórych azowych barwników syntetycznych w warunkach zastosowanej ekstrakcji, jak np.: Fast Red AV (CI 15620) czy Skarlet for silk (CI 15635)	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃)
Rzym (1873–1879)						
–						
Warszawa (1879–1888)						
8	Dama rokokowa	1881	czerwony i żółty	alizaryna, purpuryna, pseudopurpuryna, ksantopurpuryna, rubiadyna(?) ramnazyna lawson kwas benzoesowy	<i>Rubiaceae</i> , najprawdopodobniej marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>) niezidentyfikowane źródło roślinne (barwnik żółty z grupy flawonoidów, być może <i>Rhamnus</i> – szaktaki) komentarz jak dla próbki nr 2 prawdopodobnie produkt degradacji antrachinonów, flawonoidów lub barwników syntetycznych	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃), siarczan baru (BaSO ₄)
9	Paź florencki	1884	brązowy, czerwony i żółty	kwas karminowy alizaryna, purpuryna, munjystyna kwercytyna, kaemperol, oraz inne niezidentyfikowane flawonoidy	koszenila (<i>Porphyrophora</i> spp. lub <i>Dactylopius coccus</i>) <i>Rubiaceae</i> , najprawdopodobniej marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>) prawdopodobnie <i>Quercus</i> (<i>bukowate</i>)	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃), kreda (CaCO ₃) lub biel ołowiova (PbCO ₃ ·Pb(HO) ₂)

Nokturny 1888–1893						
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	brązowy	purpuryna	Rubiaceae(?)	w próbie wykryto: Ca, Pb, Ba, Zn. Z powodu małej wielkości próbki nie udało się dokładnie ustalić natury substratu
				kwasy benzoesowe	komentarz jak dla próbki nr 8	
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	brązowy	purpuryna	Rubiaceae(?)	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃)
				emodyna(?) rutyna(?)	może chodzić o rośliny z rodziny <i>Rheum</i> lub <i>Rumex</i> bądź inne. W tym przypadku niemożliwe jest ich zidentyfikowanie z powodu małej zawartości barwnika i braku związków towarzyszących.	
				kwasy benzoesowe	komentarz jak dla próbki nr 8	
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium	ok. 1889	czerwony	alizaryna, purpuryna	Rubiaceae, najprawdopodobniej marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>)	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃), tlenek cyny (SnO ₂), być może także kreda (CaCO ₃)
				kwercytryna, kaemferol	prawdopodobnie <i>Quercus</i> (bukowate)	
				Brazyleina	czerwone drewno, tzw. „rozpuszczalne” (<i>Ceaselpinia spp.</i> lub <i>Haematoxylum brasiletto</i>)	
				barwnik syntetyczny typu metanil (?)	prawdopodobnie barwnik syntetyczny	
				kwasy karminowe	koszenila (<i>Porphyrophora spp.</i> lub <i>Dactylopius coccus</i>)	
Kraków (1893–1894)						
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	fioletowy	ksantopurpuryna, alizaryna, purpuryna, pseudopurpuryna, munijsztyna, prymawerocyd rubiadyny	Rubiaceae, najprawdopodobniej marzanna barwierska (<i>Rubia tinctorum</i>)	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃), tlenek cyny (SnO ₂)
				lawson	komentarz jak dla próbki nr 2.	
				kwasy benzoesowe	komentarz jak dla próbki nr 3.	
Lata ostatnie (1895–1901)						
25	Katedra w Amalfii	1899	czerwony	purpuryna	Rubiaceae(?)	wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃), kreda (CaCO ₃) lub biel ołowiova (PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂)
				szereg cząsteczek o podobnych widmach charakterystycznych	barwnik syntetyczny, struktura bliższa raczej fioleto metylowego (CI 42535) niż fioleto krystalicznego (CI 42555).	
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	czerwony	kwasy genistynowe(?)	identyfikacja źródła niemożliwa, ale chodzi prawdopodobnie o pochodzenie roślinne	najprawdopodobniej wodorotlenek glinu (Al(OH) ₃)
				kwasy benzoesowe	komentarz jak dla próbki nr 8.	

Tabela 17. Zestawienie wyników badań spoiw w obrazach Aleksandra Gierymskiego

Lp.	Tytuł	Data	Metody badań		Wnioski
			M, GC, GC-MS, FTIR, RS	mikroskopia fluorescencyjna UV	
Monachium 1868–1873					
1	Hamlet	1870–1872	żywica kopalowa	mlecznobiała fluorescencja międzywarstw	warstwa malarska zbudowana jest z podmalowań olejno-żywicznych, wykończona olejno z nieznacznym dodatkiem medium
2	Wnętrze	ok. 1870	–	mlecznobiała fluorescencja warstw wykończeniowych	olejna warstwa malarska, wykańczana miejscowo laserunkami żywicznymi
3	Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium	ok. 1870	–	–	spoiwo jest prawdopodobnie olejne
Rzym 1873–1879					
4	Begonie	1876–1880	olej lniany i żywica	–	obraz wykonano prawdopodobnie przy użyciu medium olejno-żywicznego i oleju
5	Studium I	1876–1880	olej lniany i żywica	–	obraz wykonano prawdopodobnie przy użyciu spoiwa olejno-żywicznego i oleju
6	W altanie	1876–1880	olej lniany, mieszanina żywic: mastyks i żywica typu kopale, np. bursztyn	mlecznobiała fluorescencja w masie farb	warstwa malarska olejna, miejscowo wykonana meglipem użytym z nadmiarem
7	Pan w czerwonym fraku	1876–1880	olej schnący, mieszanina dwóch żywic	–	pośród warstw farb występują warstwy werniksów lub mediów żywicznych, spoiwem warstwy malarskiej jest olej schnący oraz prawdopodobnie medium, którego widmo w podczerwieni wykazuje podobieństwo do widma wzorcowego medium <i>Copal en pâte</i>
Warszawa 1879–1888					
8	Dama rokokowa	1881	olej lniany i żywica	mlecznobiała fluorescencja w masie farb	warstwa malarska jest olejno-żywiczna, żywice są fabrycznym dodatkiem do farb laserunkowych w tubach i wchodzi w skład medium olejno-żywicznego
9	Paź florencki	1884	olej lniany i mieszanina dwóch żywic, (prawdopodobnie damara i mastyks)	–	spoiwem warstwy malarskiej jest głównie olej lniany, obecność żywicy w widmach w podczerwieni można tłumaczyć ich występowaniem w warstwach zawierających barwniki organiczne lub werniksu
10	Brama na Starym Mieście w Warszawie	1883	olej i mieszanina żywic	mlecznobiała fluorescencja w masie farb i impastach	spoiwo olejne oraz gęste, najprawdopodobniej żelowe medium olejno-żywiczne
11	Powisłe	ok. 1883	–	–	w warstwach malarskich występuje spoiwo olejne, cienkie laserunki żywiczne

12	Kuter na brzegu morza	ok. 1884	olej i żywica	mlecznobiała fluorescencja werniksu	warstwa malarska olejna
13	Ołtarz rzymski	1888	olej lniany i żywice	mlecznobiała fluorescencja laserunku ewentualnie werniksu	spoiwem warstwy malarskiej jest głównie olej, widmo w podczerwieni wykazuje podobieństwo do widma wzorcowego medium <i>Copal en pâte</i>
Nokturny 1888–1893					
14	Staruszka czuwająca przy zwłokach I	1880–1890	–	mlecznobiała fluorescencja w masie farb i laserunkach	spoiwo olejno-żywiczne w warstwie malarskiej i w warstwach laserunków – medium
15	Staruszka czuwająca przy zwłokach II	po 1890	olej schnący i mieszanina żywic albo z drzew iglastych (prawdopodobnie kalafonia) bądź sandarak lub kopale(?)	–	badania w UV nie wykazały obecności żywic na przekrojach, w warstwie malarskiej przeważa olej
16	Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy	ok. 1890	olej lniany, damara	–	analiza przekrojów warstw malarskich wykazała obecność bardzo dużej ilości żywicy założonej w grubej warstwie, w obrazie użyte zostało prawdopodobnie żelowe medium malarskie oraz olej
17	Opera paryska w nocy	1891	olej lniany, mastyks i żywica z drzew iglastych	–	medium olejno-żywiczne i olej, widmo w podczerwieni laserunków jest bardzo zbliżone do widma wzorcowego medium <i>Copal en pâte</i>
18	Luwr w nocy	1892	olej lniany i żywica	–	olej lniany i medium malarskie
Kraków 1893–1894					
19	Droga w Bronowicach	1893–1894	olej lniany, mieszanina żywic mastyks lub damara w porównywalnych ilościach	–	warstwa malarska jest głównie olejna, niewielkie ilości żywic pochodzą z warstw werniksów lub niewielkiej ilości medium malarskiego
20	Dziewczyna wiejska	1893–1894	olej lniany i mieszanina żywic (prawdopodobnie kopal i damara)	–	warstwa malarska jest olejna, niewielkie ilości żywic pochodzą z warstw werniksów lub niewielkiej ilości medium malarskiego
21	Chłop z Bronowic	1893–1894	olej lniany i mieszanina żywic (prawdopodobnie kopal)	–	warstwa malarska jest olejna, niewielkie ilości żywic pochodzą z warstw werniksów lub niewielkiej ilości medium malarskiego
22	Chłopiec niosący snop	ok. 1895	olej lniany, mieszanina żywic – sandarak lub kopale, mastyks ewentualnie damara	mlecznobiała fluorescencja miejscowych laserunków	warstwa malarska jest olejna, miejscowo wykańczana laserunkami olejno-żywicznymi, prawdopodobnie – medium malarskim lub werniksem
Lata ostatnie 1895–1901					
23	Mury obronne w Rothenburgu	ok. 1896	mieszanina olejów schnących, sandarak lub mastyks	–	dominującym spoiwem jest olej
24	Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu	ok. 1896	olej lniany, żywica, białko(?)	–	obraz wykonano przy użyciu spoiwa olejnego

25	Katedra w Amalfii	1899	mieszanina olejów schnących, żywice – damara, mastyks i sandarak	mlecznobiała fluorescencja laserunków miejscowych	obraz wykonano przy użyciu oleju schnącego i medium, które występuje głównie w partiach cieni
26	Ogrody w Tivoli	1897–1898	olej lniany	–	warstwa malarska jest olejna
27	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)	1900–1901	olej oraz prawdopo- dobnie mieszanina żywic m.in. sandarak	–	obraz wykonany został przy użyciu oleju, niewielkie dodatki żywic pochodzą najprawdopodobniej z warstwy werniksu
28	Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)	1900–1901	olej i żywica (sandarak)	–	obraz wykonano głównie przy użyciu spoiwa olejnego, miejscowo obser- wuje się nieznaczny dodatek medium żywicznego lub werniksu do farb
29	Pinie przy Villa Borghese	1895–1900	mieszanina olejów schnących, damara i mastyks	–	obraz wykonano głównie przy użyciu spoiwa olejnego, miejscowo obser- wuje się nieznaczny dodatek medium żywicznego do farb
30	Piazza di Dante w Weronie	1900–1901	olej i żywica	–	obraz olejny, niewielki dodatek żywicy pochodzi najprawdopodobniej z werniksu
31	Piazza del Popolo w Rzymie	1900–1901	prawdopodobnie mieszanina oleju makowego lub orzechowego z lnianym oraz żywica, prawdopo- dobnie sandarak	–	obraz wykonano głównie przy użyciu spoiwa olejnego, w obrazie ziden- tyfikowano także sandarak, który najprawdopodobniej wchodzi w skład werniksu
32	Piazza del Popolo w Rzymie	ok. 1901	spoiwo olejne	–	–

Legenda:

„–” symbolu używano wówczas, gdy nie było możliwości przeprowadzenia analizy

BIBLIOGRAFIA

- Z. Abakanowicz-Pstrokońska, *Gierymski u Abakanowiczów*, Głos Plastyków, 1938, nr 6–7, s. 3–40.
- H. Althöfer (red.), *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987.
- Aleksander Gierymski „W altanie“, Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi, opr. H. Zawilska, Łódź 1971.
- M. Barro, *Die Petroleummalerie im 19. Jahrhundert* [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 248–251.
- Z. Bajerska, „Dokumentacja konserwatorska obrazu *Hamlet*“, Wrocław 1959.
- A. Bayer, *Darstellung von Derivaten der Ortho-nitrozimmsäure, den Homologen und Substitutionsprodukten dieser Derivate und Umwandlung derselben in Indigoblau und verwandte Farbstoffe, Patentschrift n° 11857, Klasse 22: Farbstoffe, Firnisse, Lacke, Kaiserliches Patentamt*, Berlin 11. December 1880.
- L. Benedyktynowicz, *Korespondencja „Gazety Polskiej”*, Gazeta Polska 1869, nr 9.
- H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Nowoczesne malarstwo polskie XIX wieku*. Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, pod red. Z. Gołubiew, cz. 1: *Malarstwo polskie XIX wieku*, Kraków 2002.
- M. Bleyl, *Zur Maltechnik Jacques–Louis Davids*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 122–128.
- J. Blockx, *Poradnik dla artystów malarzy i miłośników obrazów*, Warszawa 1905.
- D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, *Art in the making. Impressionism*, London 1991.
- Bourgeois aîné, Catalogue générale illustré. Fabrique de couleurs fines et matériel pour l'aquarelle, la gouache, le dessin, le modelage, la peinture à huile et la peinture sur porcelaine*, Paris (January) 1888.
- P. L. Bouvier, *Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, Leipzig 1910.
- P. L. Bouvier, *Mannuel des jeunes artistes et amateurs*, Paris 1827.
- J. Bogucki, *Gierymscy*, Warszawa 1959.
- T. Brachert, *Historische Keilrahmensysteme*, Maltechnik, 79, 1973, nr 4, s. 234–239.
- R. D. Buck, *Stretcher Design, A brief Preliminary Survey*, [w:] ICOM, Congress–Paper, Oct. 1972, Oberlin (Ohio).
- W. Budka, *Nieznana rozprawa o papiernictwie z połowy XIX stulecia*, Przegląd Papierniczy, 1950, nr 6, s. 121–131.
- A. Callen, *The Art of Impressionism, painting technique & the making of modernity*, London 2000.
- A. Callen, *Techniques of the Impressionists*, London 1993.
- L. Carlyle, *The Artist's Assistant*, London 2001.
- L. Carlyle, *Paint driers discussed in 19th-century British oil painting manuals*, Journal of the American Institute for Conservation, 1999, vol. 38, no. 1, s. 69–82.
- L. Carlyle, *Contemporary Painting Materials*, w: J. H. Townsend, J. Ridge, S. Hackney, *Pre-Raphaelite painting techniques*, London 2004, s. 39–51.
- Chłopiec niosący snop*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu [online]. Dostęp w World Wide Web: <http://www.mnwr.art.pl/CMS/archiwum/Chłopiec_niosacy_snop.html>.
- A. Church, *Farben und Malerei*, München 1908.
- A. Church, *The Chemistry of Paints and Painting*, London 1890.
- T. Cieński, *Techniki malarskie*, Wrocław 1952.
- D. C. Creagh, D. A. Bradley (red.), *Radiation in Art and Archeometry*, Amsterdam 2000.
- A. Cupa, M. Poksińska, *Spektrometr rentgenowski Mini Pal PW 4025 i jego zastosowanie w badaniach warstw malarskich*, Rocznik Muzeum w Gliwicach, t. 1, nr 16, Gliwice 2002, s. 339–351.
- J. Cybis, *Naturalizm A. Gierymskiego*, Głos Plastyków, 1938, nr 6–7, s. 13–14.
- J. Czapski, „Gierymskiego cnoty przeciwne”, Głos Plastyków, 1938, nr 6–7, s. 20–25.
- Eol [M. Wołowski], *Z pracowni malarskich. Aleksander Gierymski*, Echo Muzyczno-Teatralne i Artystyczne, 1887, nr 173, s. 44.

- A. Diakowska-Czarnota, *Typologia drewnianych krosien malarskich na podstawie kryterium złączy*, Ochrona Zabytków, XXXVII, 1984, s. 32–39.
- A. Diakowska-Czarnota, Krosna, płótna i zaprawy w obrazach M. Bacciarellego na podstawie dzieł stanowiących własność Muzeum Narodowego w Poznaniu, praca magisterska pod kier. doc. Z. Brochwicza, UMK Toruń, 1979, mpis.
- L. Dittmann, *Prinzipien der Farbgestaltung in der Malerei des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Kunstlerischen Techniken*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 76–87.
- T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Wrocław, 1960.
- E. Doleżyńska-Sewerniak, *Rysunek wstępny w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego przedstawiających architekturę*, ARS Architektura Urbanizm Studia, pod red. L. Zimowskiego, Wydawnictwo Uczelniane WSG, Bydgoszcz 2007, s. 69–79.
- E. Doleżyńska, A. Cupa, *Badania obrazów Aleksandra Gierymskiego w bliskiej podczerwieni*, Biuletyn Konserwatorów Dzieł Sztuki, 2006, Vol. 17, Nr 1–2, s. 2–11.
- E. Doleżyńska-Sewerniak, W. Nowik, J. Sanyová, *Badania barwników organicznych wchodzących w skład farb laserunkowych obrazów Aleksandra Gierymskiego z lat 1870–1901*, [w:] *Badania technologii i technik malarskich, konserwacja dzieł sztuki, kopia. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 50-lecia pracy dedykowana prof. dr. art. kons. Józefowi Flikowi*, pod red. Justyny Olszewskiej-Świetlik, Toruń 2007 s. 222–242.
- J. Edwards, *The art of landscape painting in oil colours*, London 1865.
- A. Eibner, *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik für Kunststudierende, Künstler, Maler, Lackierer, Fabrikanten und Händler*, Berlin 1909.
- G. Emonts-Holley, *Zur Verwendung von Papier, Pappe und Karton als Bildträger in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 261–265.
- R. L. Feller, *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press 1986.
- I. Fiedler, M. A. Bayard, *Cadmium yellows, oranges and reds*, [w:] R. L. Feller, *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press 1986, s. 65–108.
- G. Field, *Chromatography; or, A Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*, London 1841.
- E. Foissner, *Frühschwundrisse – Entstehung und Erscheinung auf Ölgemälden des 19. Jahrhundert* [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 272–278.
- M. Gąsiorowska, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*. Katalog wystawy, Toruń 1952.
- J. Gałaszek, Krosna malarskie i ich wpływ na stan zachowania obrazów na płótnie, praca magisterska pod kier. doc. J. Wolskiego, UMK, Toruń, 1973, mpis.
- W. Gerson, *Rafał Hadziewicz*, Tygodnik Ilustrowany, 1886, nr 194.
- R. J. Gettens, G. L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, New York 1966.
- W. Gerson, *Jednodniówka, Pamięci profesorów i kolegów b. Szkoły Sztuk Pięknych z wydziału malarstwa i rzeźby z roku 1847*, Warszawa 1897.
- A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r.*, t. 2, Lwów 1873.
- W. Gomulicki, *Wystawa obrazów Aleksandra Gierymskiego w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Warszawie*, Kraj, 1888, nr 36, s. 4, 5.
- R. Grimm, *Material und technik der Haager Malerschule*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 217–221.
- L. B. Grzeniewski, *Warszawa Aleksandra Gierymskiego*, Warszawa 1973.

Ch. Hayter, *An Introduction to Perspective, Adapted to the Capacities of Youth, In a Series of Pleasing and Familiar Dialogues, Between the Author's Children; Accompanied with illustrative Plates, appropriate Diagrams, and a Sufficiency of Practical Geometry*, London 1815.

J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1990.

I. Jakimowicz, M. Porębski, *Uwagi w związku z wystawą Aleksandra Gierymskiego*, Przegląd Artystyczny, 1951, nr 6, s. 56–61.

I. Jakimowicz, A. Ryszkiewicz, *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie 1844–1866*, Warszawa 1963.

Fr. Joenike, *Handbuch der Oel-Malerei*, Stuttgart 1893.

W. Kalicki, *Obraz w areszcie*, Gazeta Wyborcza, 2004, nr 113, s. 8.

Karta konserwatorska Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1983.

Karta konserwatorska Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1891.

Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie [b. r.].

Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie, 1867.

Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie, 1870.

Karty konserwatorskie Muzeum Narodowego w Krakowie, 1896.

Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego we Wrocławiu [b. r.].

Karty inwentarzowe Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972.

Karty inwentarzowe Muzeum Sztuki w Łodzi, 1975.

Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Kielcach [b. r.].

Karty inwentarzowe Muzeum Okręgowego w Toruniu [b. r.].

Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1978.

Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1983.

Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1891.

Karty inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1896.

Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej wieku XIX, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1963.

Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich w latach 1939–1945, cz. II, Warszawa 1951.

Katalog Polskiego Domu Aukcyjnego *Sztuka*: aukcja Nr 29, Warszawa 16 maja 2004.

Katalog Polskiego Domu Aukcyjnego *Sztuka*: aukcja Nr 30, Warszawa 7 listopada 2004.

Katalog wystawy malarstwa polskiego II połowy XIX wieku, Warszawa, TZSP 1929.

Katalog zbiorów Edwarda Rejchera, Wiedeń 1918.

K. D. S. [K. Daniłowicz-Strzelbicki], *Aleksander Gierymski*, Wędrowiec, 1901, półr. I, s. 204–206.

Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Warszawa 1961.

B. Kiczek, *Zagadnienia z zakresu technologii i technik malarstwa Aleksandra Gierymskiego*, na podstawie wybranych obrazów, praca dyplomowa pod kier. prof. J. Nykla, ASP Kraków, 2000, mpis.

D. I. Kiplik, *Technika živopisi*, Moskwa 1950.

J. Kirby, K. Stonor, A. Roy, A. Burnstock, R. Grout, R. White, *Seurat's Painting Practice: Theory, Development and Technology*, National Gallery Technical Bulletin, London 2003, Vol. 24, s. 4–37.

C. Koch, *Grosses Malerhandbuch. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für den modernen Bau- und Dekorationsmaler, Lackierer, Anstreicher und Vergolder*, Kassel 1938.

F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. III, Kraków 1929.

W. Kossak, *Wspomnienia*, Kraków 1913.

H. Kühn, *Die Technik der Farbenherstellung in der Neuzeit*, Maltechnik, 88, 1982, nr 3, s. 35–46.

H. Kühn, M. Curran, *Chrome yellow and other chromate pigments*, [w:] R. L. Feller, *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press 1986, s. 187–219.

H. Kühn, *Zinc white*, [w:] R. L. Feller, *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press 1986, s. 169–187.

- A. P. Laurie, *Facts about Processes, Pigments and Vehicles: a Manual for Art Students*, London 1895.
- A. P. Laurie, *The painter's methods & materials*, New York 1960.
- E. Mai, *Maltechnik an Deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 25–36.
- L. Mayer, G. Myer, *A note on the early use of dammar varnish*, *Studies in Conservation*, 2002, 47, s. 134–138.
- J. Malinowski, *Imitacje świata*, Kraków 1987.
- J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002.
- M. Masłowski, *Max Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1974.
- M. Matteini, A. Moles, P. Tiano, *L'„Infrarosso colore” nell'indagine dei dipinti*, *Le Scienze*, Giugno, s. 40–48.
- Maksymilian i Aleksander Gierymski. Listy i notatki*, opr. J. Starzyński i H. Stępień, Wrocław 1973.
- M. J. F. L. Mérimée, *The Art of Painting in Oil*, London 1839.
- T. Mielniczuk, B. Grzegorzewski, *Historia ramy do obrazu*, Warszawa 1998.
- Miriam, *Pro Arte*, Warszawa 1914.
- E. Mirowska, M. Poksińska, B. Rouba, I. Wiśniewska, *Identyfikacja podobraz i spoiw malarskich w zabytkowych dziełach sztuki*, Toruń 1992.
- A. Moles, M. Matteini, P. Tiano, *L'infrarosso a colori e altre tecniche fotografiche del tipo "remote sensing" per l'indagine delle opera d'arte*, [w:] *Metodo e Scienza – Operatività e ricerca nel restauro*, Firenze 1982, s. 295–300.
- H. G. Müller, *Künstlerfarbenmanufakturen im 19. Jahrhundert*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 231–232.
- E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926.
- Nabytki i dary 1945–1967 ze zbiorów muzeów narodowych*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1967.
- Notatka konserwatorska Muzeum Narodowego w Krakowie, 2000.
- Notatka konserwatorska Muzeum Narodowego w Krakowie, 1896.
- A. Oleś, *Metody doświadczalne fizyki ciała stałego*, Warszawa 1998.
- F. Oughton, *Students' and Amateurs' Notebook on Oil Colour Technique*, London 1892.
- Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Katalog wystawy malarstwa polskiego XVIII–XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Koszalin–Poznań 1960.
- W. Ostwald, *Malerbriefe Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei*, Leipzig 1904.
- M. Pawlaczyk, *Pałac w Rogalinie. Przewodnik*, Poznań 1974.
- H. Piątkowski, *Aleksander Gierymski*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1901, półr. I, s. 214–215.
- H. Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne, Szkice i notaty*, Petersburg 1895.
- H. Piątkowski, *Aleksander Gierymski i jego działalność malarska*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1902, półr. II, s. 683–686.
- M. Płażewska, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta (1800–1906)*, Warszawa 1966.
- A. Porębska, *„Wędrowiec” a zagadnienia plastyki w: Z dziejów polskiej krytyki artystycznej w latach 1884–1887*, *Materiały do Studiów i Dyskusji*, 1952, nr 2–3, s. 194, 201–204, 209–211, 235–241.
- A. Porębska, *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961.
- B. Prus, *Kroniki*, opr. Z. Szwejkowski, t. 11, Warszawa 1961.
- J. Puciata-Pawłowska, *Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie*, Warszawa 1939.

- O. Rabenda, Władysław Czachórski. Technika malarska, T. I, Dzieje życie i twórczości Władysława Czachórskiego. Wpływ klasy Piloty'ego na ukształtowanie się warsztatu malarza, T. II: Analiza warsztatu i techniki malarskiej Władysława Czachórskiego, T. III, Dokumentacja fotograficzna, T. IV: Dokumentacja badań fizyko-chemicznych, praca dyplomowa pod kier. prof. J. Nowosielskiego, Warszawa 2003, mpis.
- E. L. Richter, H. Harlin, *The pigments of the Swiss nineteenth-century painter Arnold Böcklin*, Studies in Conservation, 1974, 19, s. 83–87.
- J. Rogóż, Badanie materiałów i struktury dzieł sztuki w wybranych pasmach promieniowania elektromagnetycznego, rozprawa doktorska, promotor dr hab. M. Poksińska, UMK Toruń, 2000, mpis.
- J. Rogóż, A. Cupa, M. Poksińska, *Badania nieniszczące dzieł sztuki za pomocą systemu do reflektografii cyfrowej NIR 2000 i systemu do badań termowizyjnych Reytheon Controll IR 2000*, [w:] *Ars longa – vita brevis, Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza, pod red. prof. J. Flika, Toruń 2003.
- J. Rogóż, *Fotografia kolorowa w bliskiej podczerwieni „technika fałszywych kolorów”*, Materiały z Konferencji *Od badań do konserwacji*, Toruń 23–24 października 1998, s. 225–235.
- Z. Rozłucka, M. Roznerska, J. Arszyńska, *Mikroskopia fluorescencyjna. Zastosowanie w badaniu budowy i procesów konserwacji malarstwa sztalugowego*, Toruń 2000.
- Z. Rozłucka, J. Arszyńska, *Mikroskopia fluorescencyjna UV w badaniu przekrojów warstw malarskich. Wpływ niektórych pigmentów na fluorescencję spoiw*, Biuletyn Informacyjny Historyków Sztuki, 2003, Vol. 14, nr 3–4, s. 10–21.
- Z. Rozłucka, E. Doleżyńska-Sewerniak, *Zastosowanie mikroskopii fluorescencyjnej UV w poszukiwaniu charakterystycznych cech budowy obrazów olejnych Aleksandra Gierymskiego*, AUNC, Toruń 2008 (artykuł w druku).
- J. Rosen, *Wspomnienia*, Warszawa 1933.
- B. J. Rouba, *Budowa techniczna obrazów XIX-wiecznych malowanych na handlowych podobrazach płóciennych i problematyka ich konserwacji*, Toruń 1988.
- B. J. Rouba, *Płótna jako podobrazia malarskie*, Ochrona Zabytków, XXXVIII, 1985, s. 222–244.
- P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*. Skrypt nr 13, ASP, Warszawa 1994.
- A. Ryszkiewicz, J. Dąbrowski, *Szekspir w plastyce polskiej*, Warszawa 1965.
- M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- I. Schaefer, *Pappe und Karton als Bildträger für Ölmalerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1993, Heft 1, Jahrgang 7.
- A. Scharf, *Art and photography*, Harmondsworth 1974.
- H. Schweppe, *Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen – Verwendung – Nachweis*, Landsberg 1993.
- J. Siniarska-Czapicka, *Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski w latach 1850–1850*, Studia z Dziejów Rzemiosła i Przemysłu, 1966, VI, s. 123–232.
- B. Slansky, *Technika malarstwa*, t. 1, Warszawa 1960, t. 2, Warszawa 1965.
- H. C. Standage, *The Use and Abuse of Colours and Mediums in Oil Painting. A Handbook for Artists and Art students*, London 1892.
- W. K. Stattler, *Projekt do Urządzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1832.
- J. Starzyński, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1967.
- J. Starzyński, A. Jakimowicz, M. Porębski, *Wystawa Jubileuszowa Aleksandra Gierymskiego 1850–1901*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1951.
- J. Starzyński, *Aleksander Gierymski 1850–1901*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938.
- J. Starzyński, *Od renesansyzmu do impresjonizmu. Malarstwo Aleksandra Gierymskiego w latach 1872–1879*, Rocznik Historii Sztuki, 1961, t. II, s. 155–208.

- J. Starzyński, *A. Gierymski – Daty i dokumenty*, Głos Plastyków, 1938, nr 6–7, s. 33–38.
- H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Warszawa 2003.
- H. Stępień, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. II, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975.
- H. Stępień, E. Doleżyńska-Sewerniak, „Chłopiec niosący snop” Aleksandra Gierymskiego w świetle badań historycznych i interdyscyplinarnych badań konserwatorskich, Materiały z sesji konserwatorskiej 17–18.04.2008, Sztuka Konserwacji 2008, Państwowe Muzeum Archeologiczne [CD-ROM].
- H. Stępień, *Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo*, Warszawa 1883.
- H. Struve, *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Aleksandra Gierymskiego „Gra w mora” i „Austeria rzymska”*, Kłosy, 1875, t. XX, nr 502, s. 90–92.
- H. Struve, *Estetyka barw*, Warszawa 1886.
- A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886.
- A. Sygietyński, *Z literatury i sztuk. Na rynkach europejskich sztuki*, Wędrowiec, 1884, nr 36, s. 426–428.
- A. Sygietyński, *Malarstwo polskie*, Prawda, 1883, nr 14, s. 163.
- J. Szczepińska, *Pankiewicz – modernista*, Rocznik Historii Sztuki, 1966, s. 176–229.
- J. Szpor, *Michałowski nieznany. Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, Warszawa 1991.
- Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku*. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862–1962, t. II, *Od wieku Oświecenia do połowy XX wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1962.
- 522 ■ W. Ślesiński, *Kilka uwag o wykładzie pierwszej połowy XIX wieku do technik malarskich*, Ochrona Zabytków, XXIII, 1970, s. 279–284.
- W. Ślesiński, *Na czym i czym malowano w dobie romantyzmu w Krakowie*, Ochrona Zabytków, XXII, 1969, s. 117–130.
- W. Ślesiński, *O sytuacji w zakresie technologii i technik malarskich w dobie romantyzmu*, Ochrona Zabytków, IX, 1966, s. 13–21.
- S. Taylor, *Modes of Painting*, London 1890.
- Techniki wielkich mistrzów malarstwa*, Warszawa 1999.
- K. Temme, *Industrielle Malsysteme des 19. Jahrhunderts*, [w:] H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Callwey 1987, s. 233–236.
- K. Tetmajer, *Z polskich pracowni w Monachium*, Tygodnik Ilustrowany, 1896, półr. II, s. 521.
- J. H. Townsend, J. Ridge, S. Hackney, *Pre-Raphaelite painting techniques*, London 2004.
- F. W. Unger, *Die bildende Kunst*, 1858.
- W. Wankie, *Kartka z życia A. Gierymskiego*, Głos Plastyków, 1938, nr 6–7, s. 41–43.
- W. Wankie, *Aleksander Gierymski*, Krytyka, 1901, t. 1, z. 5, s. 314–317.
- M. Wallis, *Wystawa Aleksandra Gierymskiego*, Wiadomości Literackie, 1938, nr 30, s. 6.
- M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.
- J. F. Watin, *Nauka teoretyczno-praktyczna malarza, poźłaccarza i lakiernika*, Wilno 1854.
- M. Wawrzeński, *Dławce*, Kraków 1901.
- J. Van Der Weerd, *Microspectroscopic Analysis of Traditional Oil Paint*, praca doktorska napisana w FOM Institute for Atomic and Molecular Physics Amsterdam.
- E. West Fitzhugh, *Red Lead and Minium* [w:] R. L. Feller, *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press 1986, s. 109–139.
- K. Winkler, „Naturalizm” Gierymskiego, Pion, 1938, nr 31, s. 4–5.

- S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, Wędrowiec, 1885, nr 6, s. 182, 183.
- S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950.
- J. Wolff, A. *Gierymski – malarz przestrzeni*, Głos Plastyków, 1938, nr 6–7, s. 27–30.
- Wystawa jubileuszowa Aleksandra Gierymskiego 1850–1901*. Katalog, Wstęp: J. Starzyński, Przewodnik po wystawie: A. Jakimowicz i M. Porębski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1951.
- Ch. Wolters, J. Tauber, *The care of paintings: Fabric paint supports*, Museum, 1960, vol. XIII, No. 3, s. 135–171.
- J. G. Vibert, *The science of painting*, London 1892.
- H. Załęska, *Rocznik Muzeum w Toruniu*, Dział Sztuki, t. I, z. 2, Toruń 1962.
- R. Zrębowicz, *Malarstwo polskie w galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*, Przewodnik–Katalog, Warszawa 1957.

SPIS FOTOGRAFII

- Fot. na s. tyt. A. Gierymski, *Portret własny z paletą*, 1891–1892, ol. (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 1 *Stare Miasto w Warszawie*, karta ze szkicownika Aleksandra Gierymskiego, 1866 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 2 A. Gierymski, *Scena z sądu z Kupca weneckiego W. Szekspira*, szkic, ok. 1872 (w: H. Stępień, 2003)
- Fot. 3 A. Gierymski, *Portret młodego Włocha*, ok. 1876–1880
- Fot. 4 A. Gierymski, *W altanie*, 1882 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 5 A. Gierymski, *Święto Trąbek I*, 1884 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 6 A. Gierymski, *Pomarańczarka*, 1881 (fot. w: J. K. Ostrowski, 1996)
- Fot. 7 A. Gierymski, *Plac Wittelsbachów w Monachium w nocy*, 1890 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 8 A. Gierymski, *Wieczór nad Sekwaną*, 1893 (fot. w: J. K. Ostrowski, 1996)
- Fot. 9 A. Gierymski, *Trumna chłopska*, 1894–1895 (fot. NETBOX)
- Fot. 10 A. Gierymski, *Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji*, ok. 1899 (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 11 A. Gierymski, *Piazza del Popolo w Rzymie*, 1900–1901 (fot. J. Kozina)
- Fot. 12 A. Gierymski, *Widok Werony*, 1901 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 13 Karta z katalogu firmy Lefranc & Company z 1863 roku zawierająca informacje o dostępnych w handlu formatach podobrazii (w: D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, 1991)
- Fot. 14 Pieczęć fabryczna na odwrociu obrazu *Studium głowy – Brodacz w zbroi*, MNW (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 15 Naklejka prawdopodobnego wytwórcy podobrazia malarskiego do obrazu *Piaskarze*. Szkic, 1886–1887 rok (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 16 Pieczęć fabryczna na odwrociu obrazu *Kuter na brzegu morza*, ok. 1884 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 17 Pieczęć firmy Romana Drobnera na odwrociu obrazu *Chłop z Bronowic*, 1893–1894 (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 18 Charakterystyczny sposób mocowania płótna na krosnach spotykany w obrazach Aleksandra Gierymskiego. Aleksander Gierymski, fragment obrazu *Pinie przy Villa Borghese w Rzymie*, 1900–1901 (fot. Ewa Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 19 Makrofotografia podobrazia płóciennego w obrazie *Studium z draperią* (1876–1880) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 20 Makrofotografia podobrazia płóciennego w obrazie *Droga w Bronowicach* (1893–1894) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 21 Makrofotografia podobrazia płóciennego w obrazie *Chłop z Bronowic* (1893–1894) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 22 Makrofotografia podobrazia płóciennego w obrazie *Ogrody w Tivoli* (1897–1898) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 23 Makrofotografia podobrazia płóciennego w obrazie *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (1900–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 24 Lico obrazu *Pan w czerwonym fraku*. Czerwone linie wyznaczają miejsca styków doklejanym fragmentów płócien (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 25 Lico obrazu *Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu*. Czerwone linie wyznaczają miejsca styków doklejanym fragmentów płócien (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 26 Lico obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Czerwone linie wyznaczają miejsca styków doklejanym fragmentów płócien (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 27 Lico obrazu *W altanie* (MNP). Czerwone linie wyznaczają miejsca styków doklejanych fragmentów płócien (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 28 Łączenie płócien w obrazie *Pan w czerwonym fraku* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 29 Łączenia płócien w obrazie *W altanie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 30 Łączenia płócien w obrazie *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 31 Łączenia płócien w obrazie *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 32 Połączenie widlicowe pojedyncze proste z dwoma klinami wewnętrznymi (typ I) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)
- Fot. 33 Krosno o połączeniu listew w typie nr I na przykładzie obrazu *Paź florencki* z 1884 roku, (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 34 Połączenie widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem z dwoma klinami wewnętrznymi (typ II) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)
- Fot. 35 Krosno o połączeniu listew w typie nr II na przykładzie obrazu *Krajobraz z architekturą* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 36 Połączenie widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem z jednym klinem wewnętrznym (typ III) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)
- Fot. 37 Krosno o połączeniu listew w typie nr III na przykładzie obrazu *Szkic do obrazu Austeria rzymska* z ok. 1874 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 38 Krosno o połączeniu listew w typie nr IV na przykładzie obrazu *Płaskorzeźba antyczna* z ok. 1875 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 39 Połączenie widlicowe pojedyncze proste z jednym klinem wewnętrznym (typ IV) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)
- Fot. 40 Połączenie na nakładkę prostą (typ V) (fot. w: A. Diakowska-Czarnota, 1979)
- Fot. 41 Krosno o połączeniu listew w typie nr V na przykładzie obrazu *Krajobraz włoski z cyprysami* z ok. 1900 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 42 Podobrazie drewniane w obrazie *Dama rokokowa* (1881) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 43 Podobrazie drewniane w obrazie *Kuter na brzegu morza* (ok. 1884) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 44 Odwrocie obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (ok. 1890) (fot. A. Cupa)
- Fot. 45 Tektura w obrazie *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium*. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 46 *Grobowiec Scalighierich w Weronie*. Szkic. Obraz wykonany na płótnie naklejonym na tekturę (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 47–51 Przykłady zapraw fabrycznych obrazów (od góry) *Ołtarz rzymski* (1888), *Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (ok. 1896), *Pinie przy Villa Borghese* (1895–1900), *Dziewczyzna wiejska* (1893–1894), *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (1900–1901) (MOT) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 52 Aleksander Gierymski, *Gra w mora* (1874) (fot. E. Gawryszewska)
- Fot. 53 Model do obrazu *Gra w mora* (1874) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 54 Model do obrazu *Gra w mora* (1874) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 55 *Austeria rzymska*, ryc. Józefa Holewińskiego według obrazu olejnego Aleksandra Gierymskiego z 1874 roku (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 56 Aleksander Gierymski, *Austeria rzymska*, szkic olejny (1874) (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 57 Model do obrazu *Austeria rzymska* (ok. 1874) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 58 Model do obrazu *Austeria rzymska* (ok. 1874) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 59 Aleksander Gierymski, *W altanie* (1882) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 60 Aleksander Gierymski, *Fontanna*, studium do obrazu *W altanie* (1876–1880) (fot. A. Cupa)
- Fot. 61, 62 Zdjęcia wykorzystywane przez artystę do pracy nad kompozycją *W altanie* (fot. ze zdjęć archiwalnych wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 63 *Ksiądz pijący wino*. Studium do obrazu *W altanie* (1876–1880) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 64 Aleksander Gierymski, *Sjesta włoska*, (1876–1880) (fot. E. Sęczykowska)
- Fot. 65 Aleksander Gierymski, szkic ostateczny do obrazu *Sjesta włoska*, rys. ołówkiem (ok. 1878) (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 66 Aleksander Gierymski, szkic koncepcyjny do obrazu *Sjesta włoska*, rys. ołówkiem (ok. 1876) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 67 Aleksander Gierymski ustawiający modeli do obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 68 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883) (fot. ze zdjęcia archiwalnego wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 69 Aleksander Gierymski, *Most w Monachium w nocy* (ok. 1890) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 70 Aleksander Gierymski, *Most w Monachium w nocy*, rys. ołówkiem (ok. 1890) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 71 Aleksander Gierymski, *Most w Monachium w nocy*, rys. ołówkiem (ok. 1890) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 72 Aleksander Gierymski, *Most w Monachium*. Szkic olejny (ok. 1890) (fot. w: J. Starzyński 1967)
- Fot. 73, 74 Fotografie modeli Aleksandra Gierymskiego z wykreśloną siatką kratownicy wykorzystywaną przez artystę do przenoszenia rysunku na płótno (fot. ze zdjęć archiwalnych E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 75 Obraz *Opera paryska* w bliskiej podczerwieni (1891) (fot. A. Cupa)
- Fot. 76 Szkic do obrazu *Powisłe* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 77 Obraz *Powisłe* w bliskiej podczerwieni (ok. 1883) (fot. A. Cupa)
- Fot. 78 Aleksander Gierymski, *Widok Werony*, szkic (ok. 1901) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 79 Aleksander Gierymski, *Widok Werony*, szkic (ok. 1901) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 80 Aleksander Gierymski, *Widok Werony* (ok. 1901) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 81, 82 Fragment obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (ok. 1890) (fot. A. Cupa)
- Fot. 83, 84 *Piazza delle Erbe w Weronie* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (1900–1901) (fot. A. Cupa)
- Fot. 85, 86 Fragment obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (1900–1901) (fot. A. Cupa)

- Fot. 87 *Villa d'Este w Tivoli w świetle rozproszonym widoczny rysunek obrysu kompozycji (1897–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)*
- Fot. 88 Paleta Aleksandra Gierymskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 89 Fragment obrazu *Dziewczyna wiejska* (fot. A. Cupa)
- Fot. 90, 91 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Dziewczyna wiejska* w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 92 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki czerwieni z obrazu *Dziewczyna wiejska* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 93 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Studium I*. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 94 Zdjęcie przekroju poprzecznego próbki czerwieni z obrazu *Studium I* w technice fałszywych kolorów (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 95 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki czerwieni z obrazu *Studium I* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 96 Roberson's medium stosowane przez Aleksandra Gierymskiego (fot. w: L. Carlyle, JAIC, 1999)
- Fot. 97 Medium *Copal en pâte* stosowane przez Aleksandra Gierymskiego (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 98–100 Przekroje poprzeczne próbek warstw malarskich z obrazów Aleksandra Gierymskiego w świetle VIS ukazujące ilość spoiwa w warstwach malarskich oraz miejsce jego lokalizacji z obrazów: *Opera paryska w nocy* (1891); *Kanał w Wenecji w nocy* (1885–1893?); *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 101–104 Przekroje poprzeczne próbek warstw malarskich z obrazów Aleksandra Gierymskiego w świetle VIS i UV ukazujące nadmiar spoiw i ich fluorescencję w UV. Od góry: *W altanie* (1876-1880) i *Opera paryska w nocy* (1891) (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 105 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 106 *Lico obrazu Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 107 *Lekcja rysunku, sztych* (fot. w: Lemaistre 1889)
- Fot. 108 *Dziewczyna z Vorarlberg* (ok. 1884) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 109 Fragment obrazu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* (ok. 1870) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 110 *Paź florencki* (1884) w świetle skośnym (fot. A. Cupa)
- Fot. 111 Fragment obrazu *Ołtarz rzymski* (1888) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 112 *Wnętrze kościoła Kapucynów w Rzymie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 113 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883) w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 114 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883) w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 115 Fragment *Powiśle* (ok. 1883) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 116 Fragment obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 117, 118 Fragmenty obrazów (od prawej) *Droga w Bronowicach* i *Chłop z Bronowic* (1893–1894) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 119 Fragment obrazu *Chłopiec niosący snop* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 120 Fragment obrazu *Chłopiec niosący snop* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 121 Fragment obrazu *Piazza di Dante w Weronie* (1900–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 122 Fragment obrazu *Piazza delle Erbe* (1900–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 123–125 Metody wykorzystania faktury płótna w uzyskiwaniu efektów artystycznych warstwy malarskiej w obrazach (od góry): *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku*, *Staruszka czuwająca przy zwłokach I*, *Krajobraz włoski z cyprysami* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 126, 127 Metody wykorzystania faktury płótna w uzyskiwaniu efektów artystycznych warstwy malarskiej w obrazach, od góry: *Ogrody w Tivoli* i *Chłopiec niosący snop* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 128 Fragment obrazu *Opera paryska w nocy* (1891) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 129 Fragment obrazu *Piazza del Popolo* (1900–1901) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 130 Koło barw Chevreula (fot. w: Chevreul 1864)
- Fot. 131 Koło barw Merimée (fot. w: Merimée, 1830)
- Fot. 132 Paleta Delacroix z lat 1855–1861 według wspomnień jego asystenta Andrieu (fot. w: A. Callen, 2000)
- Fot. 133 Pierre-Louise Bouvier, układ farb na palecie służącej do wykonania podmalowania (fot. w: A. Callen, 2000)
- Fot. 134 *Piaskarze* (1887) (fot. T. Żółtowska-Huszczka)
- Fot. 135 Fragment obrazu *Powisłe* (ok. 1883) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 136 Fragment obrazu *Widok Werony*. (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 137, 138 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w świetle rozproszonym i bliskiej podczerwieni. Widoczne przesunięcia postaci kobiety (fot. A. Cupa)
- Fot. 139, 140 Fragment obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w świetle rozproszonym i bliskiej podczerwieni. Widoczne przesunięcia postaci kobiety (fot. A. Cupa)
- Fot. 141–143 Sygnatury z obrazów artysty (*Dama rokokowa*, *Fragment miasta*, *Popiersie młodego Włocha*) z ozdabianymi adiustacjami znakami literowymi (wyk. K. Nowicka-Kiliś)
- Fot. 144–146 Sygnatury z obrazów artysty (*Mężczyzna siedzący*, *Paź florencki*, *Domy nad wodą*) z ozdabianymi adiustacjami znakami literowymi (wyk. K. Nowicka-Kiliś)
- Fot. 147, 148 Sygnatury na obrazach *Kanał w Wenecji w nocy* i *Domy nad kanałem* (wyk. K. Nowicka-Kiliś)
- Fot. 149–154 Cechy różniące wytypowane sygnatury (z prac *Mężczyzna siedzący*, *Pomnik ks. Józefa Poniatowskiego*, *Widok nabrzeża Sekwany*, *Widok z okolic zamku w Kufstein II*, *Widok na Notre Dame spod mostu*, *Domy nad wodą* od dwóch wytypowanych (wyk. K. Nowicka-Kiliś)
- Fot 155 Sygnatura z nietypowym oznaczeniem imienia (wyk. Kamila Nowicka-Kiliś)

Sygnatury obrazów:

- Fot. 156 *Scena rodzajowa – trzech mężczyźni w parku* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 157 *Stare Miasto w Warszawie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 158 *Stare Miasto w Warszawie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 159 *Postój kawalerii* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 160 *Plac w Norymberdze* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 161 *Begonie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 162 *Rozmowa z panem we fraku*. Studium do obrazu *W altanie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 163 *Ksiądz pijący wino*. Studium do obrazu *W altanie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 164 *Fontanna. Studium do obrazu W altanie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 165 Szkic ostateczny do obrazu *Sjesta włoska* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 166 *Sjesta włoska I* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 167 *Popiersie młodego Włocha* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 168 *Żydówka stojąca z dwoma koszami* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 169 *Żydówka sprzedająca owoce* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 170 *Żydówka z pomarańczami* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 171 *Dama rokokowa* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 172 *Popiersie mężczyzny w renesansowym stroju* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 173 *U wejścia do Katedry św. Jana w Warszawie* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 174 *Scena balkonowa* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 175 *Widok Starego Miasta w Warszawie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 176 *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 177 *Powisłe* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 178 *Domy nad wodą* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 179 *Paź florencki* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 180 *Kuter na brzegu morza* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 181 *Łódź rybacka na brzegu morza* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 182 *Holowanie kutrów rybackich w Heist am See* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 183 *Dziewczyna z Antwerpii* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 184 *Dziewczyna z Vorarlberg* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 185 *Mężczyzna siedzący* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 186 *Pomnik ks. Józefa Poniatowskiego* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 187 *Prato della Valle w Padwie* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 188 *Piaskarze* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 189 *Ołtarz rzymski* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 190 *Głowa Żyda* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 191 *Kobieta z dzieckiem* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 192 *Fragment miasta* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 193 *Szkic do obrazu Anioł Pański* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 194 *Szkic do obrazu Anioł Pański rys.* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 195 *Widok z okolic zamku w Kufstein II* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 196 *Most w Monachium* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 197 *Szkic do obrazu most w Monachium* (fot w: Starzyński, 1973)
- Fot. 198 *Widok z pomnikiem i z topolą* (fot w: Starzyński, 1973)
- Fot. 199 *Anioł Pański* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 200 *Most w Monachium. Szkic* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 201 *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 202 *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 203 *Opera paryska w nocy* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 204 *Luwr w nocy* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 205 *Przystań na Sekwanie* (fot. w: J. Starzyński, 1967)

- Fot. 206 *Widok na Notre Dame spod mostu* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 207 *Widok nabrzeża Sekwany* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 208 *Praczniki nad wodą* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 209 *Rybaczy nad brzegiem morza* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 210 *Port rybacki. Szkic* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 211 *Wieczór nad Sekwaną. Studium* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 212 *Morze* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 213 *Park włoski* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 214 *Mury obronne w Rothenburgu* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 215 *Wnętrze Kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 216 *Ogrody w Tivoli* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 217 *Katedra w Amalfi* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 218 *Piazza di Dante w Weronie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 219 *Piazza del Popolo w Rzymie (MNW)* (fot. w: J. Starzyński, 1967)
- Fot. 220 *Murzynka* (fot. T. Szemalikowski)
- Fot. 221 *Kanał w Wenecji w nocy* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 222 *Domy nad kanałem* (fot. T. Szemalikowski)
- Fot. 223 *Obraz Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu w ramie monachijskiego wytwórcy Konrada Bartha* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 224 *Mężczyzna w łódce. Szkic. Odwrocie karty nr 9 ze szkicownika z okresu warszawskiego* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 225 *Naklejka wytwórcy ramy do obrazu *Krajobraz włoski z cyprysami* Aleksandra Gierymskiego* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 226, 227 *Spękania wczesne w obrazach *Staruszka czuwająca przy zwłokach II* i *Piazza del Popolo w Rzymie** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 228, 229 *Spękania wczesne w obrazach *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* i *Grobowiec Scalighierich w Weronie (MNG)** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 230 *Rozejścia farby w miejscach opracowanych z gęstym medium żywicznym w obrazie *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 231 *Spękania krokodylej skóry w obrazie *Luwr w nocy** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 232, 233 *Zmarszczenia warstw malarskich od przesadnego zastosowania spoiwa w obrazach *Sjesta włoska* i *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 234 *Spękania siatkowe w obrazie *Pan w czerwonym fraku** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 235 *Spękania wynikające z naprężeń pomiędzy listwami krosna a warstwami malarskimi w obrazie *Mury obronne w Rothenburgu** (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 236 *Hamlet* (fot. A. Cupa)
- Fot. 237 *Fragment obrazu *Hamlet*. Widoczny sposób opracowania partii nieba* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 238 *Fragment obrazu *Hamlet*. Sposób opracowania malarskiego partii drzew. Widoczny wielostopniowy układ warstw barwnych. Strzałką zaznaczono miejsce pobrania próbki koloru zielonego* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 239–241 *Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Hamlet*. Zdjęcie w świetle VIS, UV* (fot. Z. Rożłucka), CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 242 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki zieleni z obrazu *Hamlet*. Analiza powierzchniowa rozkładu wybranych pierwiastków: Pb, Ba, Si, Ca, P, Fe, Si, Cr (wyk. M. Wróbel)
- Fot. 243, 244 Fragment obrazu *Hamlet* w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni. Widoczne wykonane pędzlem wstępne opracowanie zarysu kompozycji (fot. A. Cupa)
- Fot. 245 Lico obrazu *Hamlet* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 246 Lico obrazu *Hamlet* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 247 Widoczne zaplamienia na odwrociu obrazu *Hamlet* (fot. A. Cupa)
- Fot. 248 *Wnętrze* (fot. A. Cupa)
- Fot. 249–251 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Wnętrze*. Widoczne wielowarstwowe opracowanie malarskie. Zdjęcia w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 252 Reflektografia w IR obrazu *Wnętrze*. Widoczny zarys spodniej kompozycji (fot. A. Cupa)
- Fot. 253 Rentgenogram obrazu *Wnętrze* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 254 Przybliżony rysunek pierwotnego przedstawienia obrazu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* (wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 255 Lico obrazu *Wnętrze* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 256 Lico obrazu *Wnętrze* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 257 *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* (fot. A. Cupa)
- Fot. 258 Lico obrazu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 259 Fragment obrazu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* w świetle rozproszonego (fot. A. Cupa)
- Fot. 260 Fragment obrazu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* w reflektografii w IR (fot. A. Cupa)
- Fot. 261 *Begonie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 262 Fragment obrazu *Begonie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 263–265 Przekrój poprzeczny próbki szarości z obrazu *Begonie*. Zdjęcia w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka) i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 266, 267 Przekrój poprzeczny próbki jasnej zieleni z obrazu *Begonie*. Zdjęcia w świetle VIS i CI (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 268 Zdjęcie rentgenowskie obrazu *Begonie* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 269 Ilustracja przedstawiająca miejsca przecięć lub zagięć warstwy malarskiej obrazu *Begonie* (wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 270 Lico obrazu *Begonie* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 271 Lico obrazu *Begonie* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 272 *Studium I* (fot. A. Cupa)
- Fot. 273 Fragment obrazu *Studium I* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 274–276 Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Studium I*. Zdjęcia w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 277, 278 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni obrazu *Studium I*. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel) (fot. A. Cupa)
- Fot. 279 *Studium I* w świetle UV (fot. A. Cupa)

- Fot. 280 Rentgenogram fragmentu obrazu *Stadium I* (fot. P. Zambrzycki, R. Stasiuk)
- Fot. 281 *W altanie* (fot. A. Cupa)
- Fot. 282 Przekrój poprzeczny próbki jasnej zieleni z obrazu *W altanie*. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 283, 284 Przekrój poprzeczny próbki ciemnego brązu z obrazu *W altanie*. Zdjęcie w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 285 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) oraz wyniki energodyspersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego brązu z obrazu *W altanie* (wyk. M. Wróbel)
- Fot. 286 Autorski sposób przybijania płótna do krosna w obrazie *W altanie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 287 Fragment obrazu *W altanie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 288, 289 Fragment obrazu *W altanie* w świetle rozproszonym i technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 290 Lico obrazu *W altanie* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 291 Lico obrazu *W altanie* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 292 Rentgenogram obrazu *W altanie* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 293 Rysunek prezentujący miejsca zmian kompozycyjnych wprowadzonych przez artystę w obrazie *W altanie* (rys. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 294 Odwrocie obrazu *W altanie* (fot. A. Cupa)
- Fot. 295 *Pan w czerwonym fraku* (fot. A. Cupa)
- Fot. 296, 297 Przekrój poprzeczny próbki jasnego błękitu z obrazu *Pan w czerwonym fraku*. Zdjęcie w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 298, 299 Przekrój poprzeczny próbki jasnej żółci z obrazu *Pan w czerwonym fraku*. Zdjęcie w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 300 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki jasnej żółci z obrazu *Pan w czerwonym fraku* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 301 Rentgenogram fragmentu obrazu *Pan w czerwonym fraku* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 302 Lico obrazu *Pan w czerwonym fraku* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 303, 304 Fragment obrazu *Pan w czerwonym fraku* w świetle widzialnym i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 305 Fragment obrazu *Pan w czerwonym fraku* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 306 Fragment obrazu *Pan w czerwonym fraku* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 307 *Dama rokokowa* (fot. A. Cupa)
- Fot. 308, 309 Przekrój poprzeczny próbki ciemnego fioletu z obrazu *Dama rokokowa*. Zdjęcie w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 310 Lico obrazu *Dama rokokowa* w reflektografii w UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 311, 312 Fragment obrazu *Dama rokokowa* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 313 Fotografia obrazu *Dama rokokowa* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 314 *Dama rokokowa* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 315 *Paź florencki* (fot. A. Cupa)

- Fot. 316 Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu *Paź florencki*. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 317–320 Przekrój poprzeczny próbki ciemnego brązu z obrazu *Paź florencki*. Zdjęcie w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), w CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 321 Lico obrazu *Paź florencki* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 322 Lico obrazu *Paź florencki* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 323 Rentgenogram obrazu *Paź florencki* (fot. P. Zambrzycki, R. Stasiuk)
- Fot. 324 *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (fot. A. Cupa)
- Fot. 325 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w świetle rozproszonym (fot. A. Cupa)
- Fot. 326 Fragment obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 327, 328 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie*. Zdjęcie w świetle VIS i w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 329, 330 Przekrój poprzeczny próbki ciemnego brązu z obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie*. Zdjęcie w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 331 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki ciemnego brązu z obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 332 Lico obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 333 Rentgenogram fragmentu obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 334 *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 335 *Powiśle* (fot. A. Cupa)
- Fot. 336, 337 Fragment lica obrazu *Powiśle* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 338, 339 Fragmenty lica obrazu *Powiśle* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 340 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Powiśle*. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 341 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki żółcieni z obrazu *Powiśle* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 342 Lico obrazu *Powiśle* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 343 Rentgenogram fragmentu obrazu *Powiśle* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 344 Lico obrazu *Powiśle* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 345 Odwrocie obrazu *Powiśle* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 346 *Kuter na brzegu morza* (fot. A. Cupa)
- Fot. 347 Fragment obrazu *Kuter na brzegu morza* (fot. A. Cupa)
- Fot. 348, 349 Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu *Kuter na brzegu morza*. Zdjęcie w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 350 Fragment obrazu *Kuter na brzegu morza* (fot. A. Cupa)
- Fot. 351 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Kuter na brzegu morza*. Zdjęcie w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 352 Lico obrazu *Kuter na brzegu morza* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 353 Lico obrazu *Kuter na brzegu morza* w świetle UV (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 354 *Ołtarz rzymski* (fot. A. Cupa)
- Fot. 355 Fragment obrazu *Ołtarz rzymski* (fot. A. Cupa)
- Fot. 356, 357 Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu *Ołtarz rzymski*. Zdjęcie w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 358 Fragment obrazu *Ołtarz rzymski* (fot. A. Cupa)
- Fot. 359 Lico obrazu *Ołtarz rzymski* w świetle UV (fot. A. Skowroński)
- Fot. 360 Rentgenogram obrazu *Ołtarz rzymski* (fot. A. Skowroński)
- Fot. 361 Lico obrazu *Ołtarz rzymski* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 362 *Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)* (fot. A. Cupa)
- Fot. 363–365 Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)*. Widok w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 366 Fragment obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)* w promieniach rentgenowskich (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 367, 368 Fragment obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach (I)* w świetle rozproszonym i w UV (fot. 346. E. Doleżyńska-Sewerniak, fot. 347 P. Frączek)
- Fot. 369 Lico obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 370 *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* (fot. A. Cupa)
- Fot. 371–374 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*. Widok w świetle VIS, UV (fot. Z. Rozłucka), w CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) i zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) oraz wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) – analiza powierzchniowa rozkładu wybranych pierwiastków: Pb, Al, Fe (wyk. M. Wróbel)
- Fot. 375 *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 376 Odwrocie obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* (fot. A. Cupa)
- Fot. 377 *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 378, 379 Fragment obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 380 *Staruszka czuwająca przy zwłokach (II)* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 381 *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (fot. A. Cupa)
- Fot. 382, 383 Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Widok w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 384 Przekrój poprzeczny próbki bieli z obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*. Widok w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 385 *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* w reflektografii w UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 386 *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 387 Rentgenogram fragmentu obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 388 *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 389 *Opera paryska w nocy* (fot. A. Cupa)

- Fot. 390 Sygnatura Aleksandra Gierymskiego w obrazie *Opera paryska w nocy*. Zdjęcie w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 391, 392 Przekrój poprzeczny próbki brązu z obrazu *Opera paryska w nocy*. Widok w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 393 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki brązu z obrazu *Opera paryska w nocy* (wyk. M. Wróbel)
- Fot. 394 Przekrój poprzeczny próbki jasnej żółcieni z obrazu *Opera paryska w nocy*. Widok w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 395 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki jasnej żółcieni z obrazu *Opera paryska w nocy* (wyk. M. Wróbel)
- Fot. 396 *Opera paryska w nocy* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 397 *Opera paryska w nocy* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 398, 399 Fragment obrazu *Opera paryska w nocy* w świetle rozproszonym i technice *falszywych kolorów* (fot. A. Cupa, E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 400, 401 Fragmenty obrazu *Opera paryska w nocy* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)
- Fot. 402, 403 Fragmenty obrazu *Opera paryska w nocy* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)
- Fot. 404, 405 Fragmenty obrazu *Opera paryska w nocy* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)
- Fot. 406, 407 Fragmenty obrazu *Opera paryska w nocy* w świetle rozproszonym i w bliskiej podczerwieni. Widoczny rysunek wstępny (fot. A. Cupa)
- Fot. 408 *Luwr w nocy* (fot. A. Cupa)
- Fot. 409, 410 Przekrój poprzeczny próbki granatu z obrazu *Luwr w nocy* w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 411 Fragment obrazu *Luwr w nocy* (fot. A. Cupa)
- Fot. 412, 413 Fragment obrazu *Luwr w nocy* w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 414, 415 Fragment obrazu *Luwr w nocy* w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 416, 417 Fragment obrazu *Luwr w nocy* w świetle widzialnym i w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 418 Fragment obrazu *Luwr w nocy* w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 419 *Droga w Bronowicach* (fot. A. Cupa)
- Fot. 420, 421 Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Droga w Bronowicach* w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 422 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) przekroju poprzecznego próbki zieleni z obrazu *Droga w Bronowicach* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 423, 424 Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Droga w Bronowicach* w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 425 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) zieleni szwajnfurckiej ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \times 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$) z obrazu *Droga w Bronowicach* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 426, 427 Przekrój poprzeczny próbki koloru różowego z obrazu *Droga w Bronowicach* w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 428 Zmodyfikowane przez artystę podobrazie obrazu *Droga w Bronowicach* (fot. A. Cupa)
- Fot. 429 Rentgenogram fragmentu obrazu *Droga w Bronowicach* (fot. P. Zambrzycki, R. Stasiuk)
- Fot. 430 *Droga w Bronowicach* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 431 *Droga w Bronowicach* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 432 Fragment obrazu *Droga w Bronowicach* (fot. A. Cupa)
- Fot. 433 *Dziewczyna wiejska* (fot. A. Cupa)
- Fot. 434–436 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Dziewczyna wiejska* w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 437 *Dziewczyna wiejska* w świetle przechodzącym (fot. A. Cupa)
- Fot. 438 *Dziewczyna wiejska* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 439 *Dziewczyna wiejska* w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 440 *Chłop z Bronowic* (fot. A. Cupa)
- Fot. 441 Odwrocie obrazu *Chłop z Bronowic* (fot. A. Cupa)
- Fot. 442 Fragment obrazu *Chłop z Bronowic* (fot. A. Cupa)
- Fot. 443–445 Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu *Chłop z Bronowic* w świetle widzialnym i w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 446 Lico obrazu *Chłop z Bronowic* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 447 *Chłop z Bronowic* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 448, 449 Fragment obrazu *Chłop z Bronowic* w świetle rozproszonym i w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 450 *Chłopiec niosący snop* (fot. A. Cupa)
- Fot. 451, 452 Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Chłopiec niosący snop* w świetle widzialnym i w świetle UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 453 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki zieleni z obrazu *Chłopiec niosący snop* (fot. M. Wróbel)
- Fot. 454, 455. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Chłopiec niosący snop* w świetle widzialnym i w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 456, 457 Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu *Chłopiec niosący snop* w świetle widzialnym i w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 458 Krajka obrazu *Chłopiec niosący snop* z zaznaczeniem miejsc pobrania próbki żółcieni i fioletu (fot. A. Cupa)
- Fot. 459 *Chłopiec niosący snop* w reflektografii w UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 460 *Chłopiec niosący snop* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 461 *Chłopiec niosący snop* w technice *falszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 462 Rentgenogram fragmentu obrazu *Chłopiec niosący snop* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 463 Schematyczny zarys zmian kompozycyjnych wykonanych przez artystę w obrazie *Chłopiec niosący snop* (wyk. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 464, 465 Fragmenty obrazu *Chłopiec niosący snop*. Widoczne sposoby opracowania malarskiego w obrębie różnych partii obrazu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 466 *Mury obronne w Rothenburgu* (fot. A. Cupa)
- Fot. 467, 468 Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* w świetle VIS i CIR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 469 Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 470 *Mury obronne w Rothenburgu* w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)

- Fot. 471 Fragment obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* w świetle rozproszonym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 472 Fragment obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 473 Fragment obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 474, 475 Fragment obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* (fot. A. Cupa)
- Fot. 476 *Mury obronne w Rothenburgu* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 477, 478 Fragmenty obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* w świetle rozproszonym i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 479 Rentgenogram fragmentu obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 480 *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. A. Cupa)
- Fot. 481 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 482 Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki czerwieni z obrazu *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu*. Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy (fot. M. Wróbel)
- Fot. 483 *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- 540 Fot. 484 Rentgenogram fragmentu obrazu *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 485 *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* w technice *fałszywych kolorów* (fot. A. Cupa)
- Fot. 486 *Katedra w Amalfi* (fot. A. Cupa)
- Fot. 487 Fragment obrazu *Katedra w Amalfi* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 488, 489 Przekrój poprzeczny próbki zieleni z obrazu *Katedra w Amalfi* w świetle widzialnym oraz w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 490 Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu *Katedra w Amalfi* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 491 Fragment obrazu *Katedra w Amalfi* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 492, 493 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Katedra w Amalfi* w świetle VIS i UV (fot. Z. Rozłucka)
- Fot. 494 Fragment obrazu *Katedra w Amalfi* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 495 *Katedra w Amalfi* w reflektografii w UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 496 Rentgenogram fragmentów obrazu *Katedra w Amalfi* (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 497 *Katedra w Amalfi* w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 498 Fragment obrazu *Katedra w Amalfi* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 499 Fragment obrazu *Katedra w Amalfi* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 500 *Ogrody w Tivoli* (fot. A. Cupa)
- Fot. 501, 502 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Ogrody w Tivoli* w świetle VIS i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 503, 504 Próbką warstwy malarskiej z obrazu *Ogrody w Tivoli* w świetle rozproszonym i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 505 Fragment obrazu *Ogrody w Tivoli* (fot. A. Cupa)

- Fot. 506–508 Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu *Ogrody w Tivoli* w świetle VIS, w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) wraz z wynikami energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) (wyk. B. Trybalska)
- Fot. 509, 510 Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu *Ogrody w Tivoli* w świetle VIS, w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 511 *Ogrody w Tivoli* w reflektografii w UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 512 *Ogrody w Tivoli* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 513 Rentgenogram obrazu *Ogrody w Tivoli* (fot. R. Zambrzycki, R. Stasiuk)
- Fot. 514 *Ogrody w Tivoli* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 515 *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (fot. A. Cupa)
- Fot. 516, 517 Przekrój poprzeczny próbki oranżu z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT) w świetle VIS i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 518 Zdjęcia skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki oranżu z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 519 Zdjęcia skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) próbki oranżu z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MOT) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 520 *Grobowiec Scalighierich w Weronie* w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 521 Rentgenogram obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (fot. A. Skowroński)
- Fot. 522 *Grobowiec Scalighierich w Weronie* w technice *fałszywych kolorów* (fot. A. Cupa)
- Fot. 523 *Grobowiec Scalighierich w Weronie* w świetle UV (fot. A. Skowroński)
- Fot. 524 *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) (fot. A. Cupa)
- Fot. 525, 526 Przekrój poprzeczny próbki oranżu z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) w świetle VIS i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 527, 528 Przekrój poprzeczny próbki błękitu z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 529 *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 530 Fragment obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 531 Fragment obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 532, 533 Fragmenty obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 534 Fragment obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG), widoczny domalowany fragment kompozycji (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 535 Fragment obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie* (MNG) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 536 *Pinie przy Villa Borghese* (MNK) (fot. A. Cupa)
- Fot. 537, 538 Przekrój poprzeczny próbki żółcieni z obrazu *Pinie przy Villa Borghese* w świetle VIS i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 539–541 Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu *Pinie przy Villa Borghese* w świetle VIS, w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak) oraz zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 542 Rentgenogram obrazu *Pinie przy Villa Borghese*. Na rentgenogramie uwidoczniły się miejsca występowania bieli ołowiowej (fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki)
- Fot. 543 Zdjęcie obrazu *Pinie przy Villa Borghese* (MNK) w świetle UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 544 *Pinie przy Villa Borghese* (MNK) w reflektografii w UV (fot. A. Cupa)
- Fot. 545 *Pinie przy Villa Borghese* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

- Fot. 546 Odwrocie obrazu *Pinie przy Villa Borghese* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 547 *Piazza di Dante w Weronie* (fot. A. Cupa)
- Fot. 548 Fragment obrazu *Piazza di Dante w Weronie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 549, 550 Przekrój poprzeczny próbki fioletu z obrazu *Piazza di Dante w Weronie* w świetle VIS i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 551 *Piazza di Dante w Weronie* w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 552 *Piazza di Dante w Weronie* w bliskiej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 553 *Piazza di Dante w Weronie* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 554 Fragment obrazu *Piazza di Dante w Weronie* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 555, 556 Fragment obrazu *Piazza di Dante w Weronie* w świetle rozproszonym i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 557, 558 Fragment obrazu *Piazza di Dante w Weronie* w świetle rozproszonym i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 559 Fragment odwrocia obrazu *Piazza di Dante w Weronie*. Widoczny rysunek spękań zaprawy i naklejka inwentaryzatorska (fot. A. Cupa)
- Fot. 560 *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNP) (fot. A. Cupa)
- Fot. 561, 562 Przekrój poprzeczny próbki ciemnej żółcieni z obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w świetle VIS i w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 563 Przekrój poprzeczny próbki ciemnego różu z obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w świetle VIS (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 564 Fragment obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 565 Fragment obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 566, 567 Fragmenty obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* w świetle skośnym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 568 *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) (fot. A. Cupa)
- Fot. 569 Fragment obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w świetle rozproszonym (fot. A. Cupa)
- Fot. 570 Fragment obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 571–573 Przekrój poprzeczny próbki czerwieni z obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w świetle VIS, w technice *fałszywych kolorów* (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak), zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle elektronów odbitych (BEI) (fot. M. Wróbel)
- Fot. 574 *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w bliskiej podczerwieni (fot. A. Cupa)
- Fot. 575 *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w świetle UV (fot. P. Frączek)
- Fot. 576 *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w kolorowej podczerwieni (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 577 Fragment *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) w świetle rozproszonym (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
- Fot. 578 Fragment odwrocia obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie* (MNK) (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

SPIS WYKRESÓW

SPIS WYKRESÓW

- Wyk. 1. Obrazy dyfrakcyjne próbek z obrazów A. Gierymskiego. Wykres zielony – *Staruszka czuwająca przy zwłokach II*, niebieski – *Droga w Bronowicach*, czerwony – *Ogrody w Tivoli* (wyk. A. Rafalska-Łasocha)
- Wyk. 2. Chromatogram próbki z obrazu *Dama rokokowa* zarejestrowany przy długości fali 254 nm, otrzymany za pomocą systemu 1 (wyk. W. Nowik)
- Wyk. 3. Chromatogram próbki z obrazu *Dama rokokowa* zarejestrowany przy długości fali 255 nm, otrzymany za pomocą systemu 2 (wyk. J. Sanyová)
- Wyk. 4. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z obszaru zaznaczonego niebieskim prostokątem próbki czerwieni z obrazu *Dziewczyna wiejska* (fot. M. Wróbel)
- Wyk. 5. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z obszaru zaznaczonego niebieskim prostokątem próbki czerwieni z obrazu *Studium I* (fot. M. Wróbel)
- Wyk. 6. Widmo ramanowskie próbki czerwieni obrazu *Wnętrze* uzyskane przy wzbudzaniu laserem argonowym. Pasma 368 i 268 cm^{-1} pochodzą od cynobru
- Wyk. 7. Widmo ramanowskie próbki szarości z obrazu *Wnętrze mieszkania Gierymskich w Monachium* uzyskane przy wzbudzaniu laserem argonowym. Pasma 561, 781 i 1101 cm^{-1} pochodzą od ultramaryny
- Wyk. 8. Widmo ramanowskie próbki zieleni z obrazu *Studium I* uzyskane przy wzbudzaniu laserem argonowym. Pasma 827 cm^{-1} pochodzi od żółcieni chromowej, pasma 1030 i 1422 cm^{-1} pochodzą od biel ołowiowej
- Wyk. 9. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki żółcieni z obrazu *Studium I*
- Wyk. 10. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki jasnej żółcieni z obrazu *Pan w czerwonym fraku*
- Wyk. 11. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego fiolelu z obrazu *Dama rokokowa*
- Wyk. 12 i 13. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego brązu z obrazu *Paź florencki*, z warstwy brązowej nr 001: C, O, Al, Pb, Na, Si, Ca, Zn; z warstwy ciemnożółtej nr 002: C, O, Pb, Zn, Al, Cd, K, Ca, Ba, Cr, S.
- Wyk. 14. Widmo ramanowskie próbki zieleni z obrazu *Paź florencki*, uzyskane przy wzbudzaniu laserem argonowym. Pasma 821 cm^{-1} pochodzi od żółcieni chromowej
- Wyk. 15. Widmo ramanowskie próbki żółcieni z obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* uzyskane przy wzbudzaniu laserem argonowym. Pasma 368 i 837 cm^{-1} pochodzi od żółcieni chromowej.
- Wyk. 16. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki ciemnego brązu z obrazu *Brama na Starym Mieście w Warszawie* w punkcie nr 002: C, O, Ba, Pb, Zn, Ca, Al, P, Mg, S
- Wyk. 17. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki żółcieni z obrazu *Powiśle* w punkcie nr 001: C, O, Pb, Cd
- Wyk. 18. Widmo ramanowskie próbki błękitu obrazu *Kuter na brzegu morza* uzyskane przy wzbudzaniu laserem argonowym (linia 514,5nm). Pasma 1390, 1587 cm^{-1} pochodzą od czerni węglowej
- Wyk. 19 i 20. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej próbki brązu z obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* (mikrosonda SEM-EDS)

- Wyk. 21. Widmo ramanowskie próbki brązu z obrazu *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 326 i 823 cm^{-1} pochodzą od żółcieni chromowej.
- Wyk. 22. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki brązu z obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*
- Wyk. 23. Widmo ramanowskie próbki bieli z obrazu *Motyw z Placu Wittelsbachów w Monachium*, uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym (linia 514,5 nm). Pasma 1437 oraz 1590 cm^{-3} pochodzą od czerni roślinnej
- Wyk. 24 i 25. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki brązu z obrazu *Opera paryska w nocy*
- Wyk. 26. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) w obszarze występowania jasnej żółcieni z obrazu *Opera paryska w nocy*
- Wyk. 27. Widmo ramanowskie próbki z obrazu *Luwr w nocy* uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym (linia 514,5 nm). Pasma 257, 543, 1098, 1378, 1630 cm^{-3} pochodzą od ultramaryny
- Wyk. 28. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z obszaru zaznaczonego na zdjęciu niebieskim prostokątem nr 001 próbki zieleni z obrazu *Droga w Bronowicach*. W obszarze tym zidentyfikowano: C, O, Al, Si, As, Fe, Co, Cu, S, K
- Wyk. 29–31. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki żółcieni z obrazu *Dziewczyna wiejska* z punktu 001 w warstwie nr 2: C, O, Pb, Al, Co, Ca, Mg, Sn; z punktu 002 w warstwie nr 2: C, O, Al, Co, Pb, Ca, Si; z obszaru 003 w warstwie nr 4: C, O, Pb, Cr, Cd, Fe, Ca, Mg
- Wyk. 32. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) z obszaru zaznaczonego niebieskim prostokątem w warstwie jasnego fioletu w próbce z obrazu *Chłop z Bronowic*: C, O, Pb, Al, Si, Na, Co, Ca, As
- Wyk. 33–35. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki zieleni z obrazu *Chłopiec niosący snop* z obszaru oznaczonego nr 069: C, O, Pb, S, As, Al, Cd, Cr, z obszaru 070: C, O, Pb, S, Al, As, Cr, Sr, Cu, Cd, Ca, Co, Ba, z obszaru 071: C, O, Al, Pb, Fe, Cd, Cr, Co
- Wyk. 36. Widmo ramanowskie próbki fioletu z obrazu *Mury obronne w Rothenburgu* uzyskane przy wzbudzeniu laserem argonowym. Pasma 295 cm^{-1} pochodzi od czerwieni żelazowej a 3234 cm^{-1} od zieleni szmaragdowej
- Wyk. 37. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki czerwieni z obrazu *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu* z obszaru w warstwie pomarańczowej: C, O, Pb, S, Cd, Ca, Si, Al, Fe
- Wyk. 38. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki oranżu z obrazu *Grobowiec Scalighierich w Weronie (MOT)* z obszaru w warstwie nr 3: C, O, Cd, S.
- Wyk. 39–41. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki fioletu z obrazu *Pinie przy Villa Borghese* z punktu nr 001: C, O, Ca, Pb, Al, Si; z obszaru nr 002: C, O, Pb, Al, Si, Ca, Cr; z punktu 003: C, O, Hg, S
- Wyk. 42. Wyniki energodispersyjnej analizy rentgenowskiej (mikrosonda SEM-EDS) próbki czerwieni z obrazu *Piazza del Popolo w Rzymie (MNK)* z punktu nr 001: C, O, Al, Hg, Co, Ca, K, S

SPIS TABEL

SPIS TABEL

- Tabela 1. Zestawienie rozmiarów podobrazí w badanych obrazach Aleksandra Gierymskiego.
- Tabela 2. Zestawienie przykładowych formatów standaryzowanych francuskich z formatami obrazów Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 3. Zestawienie przykładowych formatów standaryzowanych angielskich z formatami obrazów Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 4. Zestawienie pieczęci fabrycznych znalezionych na obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 5. Charakterystyka płócien w obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 6. Charakterystyka podobrazí płóciennych w obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 7. Zestawienie szerokości i grubości listew krosien do ich długości
- Tabela 8. Charakterystyka krosien obrazów Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 9. Zestawienie rozmiarów podobrazí drewnianych w obrazach Gierymskiego
- Tabela 10. Zestawienie rozmiarów podobrazí tekturowych w obrazach Gierymskiego
- Tabela 11. Zestawienie rozmiarów płócien naklejonych na tekturę w obrazach Gierymskiego
- Tabela 12. Zestawienie przeklejeń w obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 13. Charakterystyka zapraw w obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 14. Materiały użyte do wykonania rysunku w obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 15a. Pigmenty nieorganiczne występujące w pracach Aleksandra Gierymskiego: biele, żółcienie, czerwienie i zielenie
- Tabela 15b. Pigmenty nieorganiczne występujące w pracach Aleksandra Gierymskiego: błękity, róże i fiolety, brązy i czernie
- Tabela 16. Zestawienie wyników badań barwników organicznych w obrazach Aleksandra Gierymskiego
- Tabela 17. Zestawienie wyników badań spoiw w obrazach Aleksandra Gierymskiego

INDEKS TOPOGRAFICZNY

INDEKS OSÓB

INDEKS TOPOGRAFICZNY

- Aleksandrów 291
- Amalfi 6, 57, 82, 89, 127, 162, 185, 415–417, 419–423, 479, 485, 487, 492, 498, 502, 504, 506, 509, 540
- Anglia 29, 34, 43, 50, 87, 145
- Antwerpia 173, 532
- Argenteuil 16
- Bad Reichenhall 15
- Belgia 10, 291
- Berlin 27, 517, 518
- Bolonia 17
- Bronowice 6, 22, 23, 29, 31, 33, 36–39, 62, 84, 85, 94, 125, 134, 160, 161, 357–359, 361–365, 367, 368, 375, 376, 379–383, 479, 484, 487, 491, 492, 498, 501, 504, 506, 509, 513, 527, 530, 538, 539, 545, 546
- Ferrara 17, 353
- Florencja 17, 353
- Francja 10, 29, 43, 51, 55, 81, 110, 145,
- Gdańsk 8, 10, 11, 439, 440
- Heist am See 17, 46, 121, 158, 166, 176, 494, 532,
- Holandia 17
- Kazimierz 17
- Kielce 8, 10, 11, 284, 415, 447, 519
- Kraków 7–11, 22, 31, 43, 99, 179, 200, 215, 221, 222, 261, 267, 268, 283, 307, 308, 315, 316, 325, 326, 357, 358, 367, 368, 375, 376, 407, 408, 425, 426, 447, 449, 455, 464, 469, 482, 498, 501, 506, 509, 511, 513, 517, 519, 520, 521, 522
- Kufstein 20, 158, 169, 177, 531, 532
- Lublin 17
- Lwów 215, 221, 439, 518
- Lyon 21, 159
- Łódź 8, 10, 11, 229, 230, 237, 238, 251, 252, 275, 276, 517, 519, 532
- Meran 15
- Monachium 6, 8, 14, 15, 17, 20, 21, 24, 27, 30, 35, 37, 40, 46–50, 59–61, 70, 71, 77, 85, 89, 90, 100, 102, 110, 113, 115, 117–119, 122, 131, 133, 149, 156, 157, 160–162, 165, 167, 172, 177, 178, 185, 187, 192, 194, 197, 200, 219, 221, 223–225, 325, 326, 329, 330, 331, 479, 482, 484, 486, 487, 491, 494, 495, 497, 499, 501, 504–506, 508, 510–513, 522, 527–530, 532–534, 537, 545, 546
- Niemcy 29, 43, 112, 145, 346
- Norymberga 156, 172, 531
- Nowa Zelandia 98
- Padwa 17, 176
- Paryż 14, 17, 20–24, 31, 46, 123, 160, 177, 200, 346, 479, 484, 486, 491, 494, 504
- Puławy 17
- Poznań 8, 10, 11, 243, 333, 334, 346, 358, 397, 398, 463, 518, 519, 520
- Rogalin 346, 520
- Rothenburg 6, 24, 38, 40, 41, 56, 58, 62, 82, 85, 86, 88, 127, 162, 166, 179, 182, 183, 185, 189, 397, 400–405, 407, 408, 411–413, 479, 485, 487, 492, 498, 501, 502, 504, 506, 509, 513, 527, 528, 533, 539, 540, 546
- Rzym 6, 15–17, 24, 25, 38, 39, 51, 62, 78, 82, 83, 85, 86, 127, 128, 132, 157, 161, 164–166, 173, 180, 186, 200, 229, 237, 447, 463, 466–469, 472–475, 479, 485, 488, 493, 496–499, 503–505, 507–510, 512, 514, 527, 529–531, 533, 542, 546
- Schleissheim 24
- Sierra Leone 98
- Szwajcaria 43
- Tivoli 6, 36, 39, 56, 78, 83, 85, 86, 94, 127, 137, 139, 141, 179, 185, 425, 426, 428–431, 479, 485, 487, 492, 498, 502, 504, 506, 509, 513, 527, 530, 531, 533, 540, 541, 545
- Toruń 8–11, 297, 298, 433, 439, 518–521, 523
- Tyrol 20

Warszawa 6, 8–11, 13–17, 19, 26, 30, 31, 42, 43,
61, 69, 82, 86, 88, 100–103, 106, 108, 109, 120,
121, 132, 133, 140, 157, 159, 161–166, 170, 172, 174,
175, 182, 215, 230, 243, 244, 252, 261, 275, 276,
278, 279–283, 291, 333, 334, 345, 346, 384, 415,
417, 464, 479, 482, 483, 486, 491, 497, 500, 504,
505, 508, 510, 512, 517–523, 527, 529–532, 536

Wenecja 17, 24, 25, 46, 57, 106, 141, 151, 161, 168,
169, 171, 180, 181, 185, 200, 494, 527, 530, 531, 533,

Werona 6, 38, 39, 51, 52, 57, 58, 62, 77, 83, 86, 88,
89, 127, 128, 136, 137, 151, 157, 161, 166, 180, 182,
185, 187, 433, 436–439, 442, 443, 455, 458–461,
479, 485, 488, 492, 493, 496, 498, 502–504, 506,
507, 509, 511, 514, 527–529, 531, 533, 541, 542,
546

Wiedeń 8, 17, 31, 518, 519

Włochy 8, 15, 17, 24, 31, 43, 46, 165, 166, 198,
298, 494

Włocławek 17

Wrocław 8, 10, 11, 205, 206, 291, 383, 384, 517–520,
522

Zanzibar 98



INDEKS OSÓB

- Abakanowicz Brunon Abdank 21
 Abakanowicz-Pstrokońska Zofia 13, 439, 517
 Althöfer Heinz 28, 29, 111, 517, 518, 520, 522
 Andruchowicz Bogusław 10
 Anschütz Hermann 14, 111
 Arszyńska Joanna 99, 100, 521
 Aschkenazy Henryk 383, 384
- Bajerska Zofia 206, 517
 Barro Maddalena 79, 517
 Barth Konrad 182, 183, 408, 533
 Bayard M. A. 79, 80, 518
 Bayer Adolf 87, 517
 Bazille Federic 16
 Benedyktynowicz 111, 112, 517
 Bielecki Lucjan 237
 Binant 55
 Blak Halina 215, 221, 261, 267, 283, 307, 315, 325, 357, 367, 375, 407, 455, 463, 517
 Blanc Charles 146
 Blockx Jacques 46, 54, 55, 97, 98, 184, 517
 Böcklin Arnold 15, 521
 Bogucki Janusz 14, 15–18, 20–22, 25, 59, 101, 118, 120, 140, 159, 229, 243, 251, 261, 267, 275, 307, 325, 346, 415, 517
 Bomford David 30, 32, 54, 55, 79–81, 87, 111, 114, 124, 128, 145–147, 154, 155, 158, 161, 182, 517, 527
 Boudin Eugène 21
 Bouvier Pierre-Louise 46, 47, 49, 53, 97, 113, 114, 147, 148, 517, 531
 Brandt Józef 14, 30, 113
 Brachert Thomas 42, 43, 517
 Buck D. Richard 42, 43, 517
 Budka Władysław 49, 517
 Burnstock Aviva 519
 Boyle Robert 145
- Cabasson Mason 51
 Callen Anthea 28, 29, 34, 36, 37, 42, 46, 51, 53–55, 79–81, 98, 111, 114, 115, 123, 124, 128, 129, 146–148, 154, 155, 158, 159, 181, 182, 517, 531
 Czapski Józef 13, 517
 Carlyle Leslie 29, 30, 34, 46, 49–51, 53, 54, 55, 56, 79–81, 87, 88, 97–99, 105, 517, 530
 Carpaccio Vittore 15
 Cézanne`a Paul 43, 53
 Chełmoński Józef 19, 23
 Chevreul Michel Eugène 22, 122, 124, 128, 145, 146, 148–150, 182, 195, 531
 Chmielowska Maria 215, 221
 Chmielowski Adam 14, 15, 29, 144, 181
 Colin Jacques 88, 89
 Cornelius Peter von 112
 Corot Jean-Baptiste-Camil 21, 154
 Church Arthur Herbert 34, 46, 53, 54, 97–99, 517
 Courbet Gustave 16, 28, 121, 122
 Couture Thomas 28, 146
 Cupa Adam 9, 10, 48, 60, 66, 73, 75, 77, 78, 95, 132, 164, 205, 212, 213, 215, 218, 221, 224, 235, 237, 242, 243, 249–251, 256, 261, 265, 267, 275, 278, 281, 283, 286, 291, 294, 295, 297, 300, 301, 307, 315, 320–322, 325, 330, 333, 336, 339–345, 349–352, 357, 363, 365, 367, 372, 375, 379, 383, 389, 390, 397, 401–403, 407, 413, 415, 422, 425, 428, 430, 433, 437–439, 443, 447, 452, 453, 455, 459, 461, 463, 469, 472, 474, 517, 518, 521, 528–531, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542
 Curran M. 79, 80, 519
 Cybis Jan 13, 517
 Czachórski Władysław 14, 15, 30, 93, 113, 114, 117, 521
- Daniłowicz-Strzelbicki Kazimierz 149, 519
 Daubigny Charles-Francois 53, 154
 David Jacques-Louis 28, 517
 Dąbrowski Jan 205, 521
 Dechaux Edward 43
 Delacroix Eugène 27, 28, 121, 146, 147, 148, 531
 Delaroche Paul 112
 Diakowska-Czarnota Anna 42–45, 518, 528
 Dittmanna Lorenz 27, 28, 518
 Dobrowolski Tadeusz 20, 21, 229, 251, 275, 346, 518
 Doleżyńska Ewa 60
 Doleżyńska-Sewerniak Ewa 14, 26, 33, 39–41, 44, 45, 48, 52, 58, 62, 64, 65, 67–69, 71, 72, 74, 78, 87, 91, 96, 99, 105, 106, 108, 131–136, 138, 139,

- 142, 153, 172–180, 183, 186–189, 209, 210, 213, 217, 219, 220, 229, 231, 233, 235, 240, 241, 246–250, 255, 257, 258, 266, 271, 273, 279, 282, 287, 289, 295, 303, 312, 313, 319, 323, 329, 331, 338, 339, 340, 353, 361, 362, 364, 370, 373, 380–383, 389, 391–393, 400–402, 404, 405, 411, 419–421, 423, 428–430, 436, 442–445, 450, 451, 453, 454, 458–461, 466–468, 473–475, 518, 521, 522, 527–542
- Drobner Roman 31, 33, 36, 368, 376, 379, 482, 527
- Druchliński J. 182
- Dunin Teodor 261
- Dunin Zeneida 261
- Dürer Albrecht 112
- Dziekoński Prosper 60
- Edwards J. 30, 34, 46, 49, 50, 87, 87, 97–99, 518
- Eibner Alexander 79, 97, 184, 518
- Emonts-Holley Gabriele 49, 51, 53, 55, 518
- Eol (zob. Michał Wołowski) 25, 517, 558
- Eyck Van Jan 31, 346, 482
- Fałat Julian 23
- Félibien André 145
- Feller Robert L. 518, 519, 522
- Feuerbach Anselm 15
- Fiedler I. 79, 80, 518
- Field Georg 53, 54, 80, 81, 97–99, 144, 518
- Filipowicz Henryk 16
- Foinet Paul 31, 346, 482
- Foissner Elisabeth 97, 184, 518
- Frączek Piotr 9, 108, 220, 223, 266, 273, 288, 312, 320, 330, 364, 373, 381, 412, 431, 459, 474, 530, 534–542
- Gałaszek Jan 42, 43, 518
- Gauguin Paul 53, 129, 144
- Gawryszewska Ewa 64, 528
- Gąsiorowska Maria 298, 433, 518
- Gettens Rutherford J. 49, 50, 80, 81, 87, 97, 518
- Gierymska Balbina 14
- Gierymska Julianna (z d. Kielichowska) 14
- Gierymska Klotylda 14
- Gieryski Aleksander 5, 7, 8, 10, 13–27, 29–31, 34, 35, 37–43, 46–50, 53–57, 59, 60, 62, 65, 72, 82–89, 91–94, 97, 99, 100, 102–107, 109, 110, 112, 114–116, 118, 119, 121–130, 137, 140, 141, 144, 149–152, 155–163, 165, 167, 170–172, 181–185, 191–200, 205, 230, 251, 253, 276, 277, 284, 291, 298, 299, 307, 336, 346, 358, 377, 383, 397, 409, 427, 447, 463, 469, 479, 480, 481–483, 486, 490, 494–497, 499, 504, 505, 508, 512, 517–519, 521–523, 527, 529, 530, 533, 537, 545, 549
- Gieryski Maksymilian 13–15, 25, 46, 59, 60, 99, 109, 112, 113, 115, 117, 118, 124, 137, 144, 155, 157, 160, 181, 182, 276, 346, 439, 482, 520, 522
- Gieryski Józef 14
- Giller Agaton 25, 518
- Giorgione 144
- Goethe Johann Wolfgang 143, 145
- Gomulicki Wiktor 140, 518
- Goupil Frédéric 146
- Graebe Carl 87
- Grimm Wilhelm 47, 518
- Grout Rachel 519
- Gruszecki Artur 19
- Grzegorzewski B. 181, 520
- Grzeniewski Ludwik 275, 518
- Guignet Adrien 80
- Gutnajer Abe 251, 252
- Hackney Steven 517, 522
- Hadziewicz Rafał 14, 109, 110, 518
- Harlin Heide 87, 521
- Hayter Charles 30, 519
- Helmholtz Hermann von 145
- Hiltensperger Georg 14, 111
- Holewiński Józef 65, 158, 529
- Hopliński Jan 80, 81, 93, 97–99, 519
- Jakimowicz Irena 13, 111, 519, 521, 523
- Jasieński Feliks 325, 326, 433, 455
- Jaworski Grzegorz 9, 10
- Joenike Fr. 29, 519
- Jongkind Johan Barthold 21
- Kandinsky Wasilij 144
- Kelley T. 43
- Kępiński Zdzisław 21–24, 141, 149, 275, 519

- Kiczek Barbara 7, 61, 84, 85, 92, 93, 102, 120, 123, 519
- Kiplik D. I. 46, 47, 519
- Kirby Jo 32, 46, 47, 87, 88, 128, 145, 146, 182, 517, 519, 527
- Klumpke Anna Elisabeth 31
- Koch C. 49, 81, 87, 519
- Kopera Feliks 24, 122, 149, 519
- Kopp Emile 88, 89
- Korwin Milewski Ignacy 20, 21, 383
- Kossak Juliusz 14
- Kossak Wojciech 112, 519
- Kozielec Tomasz 9
- Kozina J. 25
- Kühn Hermann 79, 80, 87, 519
- Landreau S. Leopold 31
- Laurie Arthur Pillans 46, 53–55, 80, 97–99, 520
- Laveaux Ludwik de 21
- Leblon Jakob Christof 145
- Leibl Wilhelm 93, 114, 117
- Leighton John 32, 517, 527
- Libermann Carl Theodore 87
- Lenbach Franz von 30, 113
- Leszczyński Józef 439
- Lewental Franciszek Salezy 298
- Łaszczyński Bolesław 14
- Madeyski Antoni 307, 315, 316
- Mai Ekkehard 27, 111, 113, 115, 520
- Makart Hans 113
- Malinowski Jerzy 16, 20, 24, 118, 120, 144, 469, 520
- Małkiewicz Barbara 517
- Manet Eduard 16
- Marées Hans von 15
- Matejko Jan 46, 93
- Masłowski Maciej 19, 110, 112, 155, 520
- Matisse Henri 93, 144
- Mayer Lance 99, 520
- Maxwell James Clerk 145
- Meissonier Jean-Louis-Ernest 46, 494
- Mérimée Jean Francois Leonore 53–55, 97, 98, 144, 520
- Michałowski Piotr 43, 522
- Mielniczuk T. 181, 520
- Millet Jean-François 121
- Miriam zob. Przesmycki Zenon 24, 122, 149, 155, 520
- Modrzejewska Helena 16, 307
- Monet Claude 16, 34, 93, 141, 154, 158
- Morisot Berthe 16
- Müller Hans Gert 79, 520
- Myer Gay 99, 520
- Nathanson T. 87
- Newton Isaak 143, 144, 145
- Nicola Pisano 157
- Niewiadomski Eligiusz 25, 520
- Nowicka-Kiliś Kamila 10, 168–170, 531
- Nowik Witold 10, 94, 518, 545
- Nowosielski Jerzy 521
- Nykiel Józef 7, 519
- Oughton Fredrick 30, 520
- Ostrowski J. K. 20, 22, 527
- Ostwald Wilhelm 54, 97, 98, 520
- Pankiewicz Józef 19, 21, 23, 93, 104, 157, 522
- Pannetier 80
- Pattinson Hugh 82, 83, 91, 92, 193, 426, 427, 429, 456, 457, 465, 466, 506, 507
- Peale J. 43
- Perkin William Henry 87
- Pernety Antoine-Joseph 42
- Piątkowski Henryk 24, 25, 149, 520
- Piloty Karl 14, 93, 110, 112–115, 117, 155, 521
- Pissarro Camil 21, 34, 93, 123, 141, 145, 158
- Płazewska Magdalena 25, 520
- Podkowiński Władysław 19, 21, 23
- Porębska Anna 18, 19, 149, 520
- Porębski Mieczysław 13, 519, 521, 523
- Prus Bolesław 18, 24, 25, 122, 149, 520
- Przesmycki Zenon zob. Miriam 24, 122, 149, 155, 520

- Przybylski Apolinary 205
Puciata-Pawłowska Jadwiga 109, 520
- Rabenda Oskar 30, 61, 113, 117, 521
Raczyński Edward 346
Rafalska-Łasocha Alicja 9, 94, 545
Redon Odilon 144
Rejcher Edward 229, 237, 291, 519
Reicher-Sosnowski Tadeusz 229
Renoir Pierre-Auguste 16, 53, 123, 154
Riepin Ilya 104
Richter G. 87
Richter Ernst Ludwig 521
Ridge J. 517, 522
Roy Ashock 32, 517, 519, 527
Rousseau Théodore 154
Roberson Charles 27, 34, 37, 49, 98, 99, 103, 105, 530
Robiquet Pierre Jean 88
Rodakowski Henryk 15, 22
Rogóż Jarosław 10, 521
Rood Ogden 22, 145
Rosen Jan 112, 521
Rouba Bogumiła 34, 42, 53–55, 184, 520, 521,
Rousseau Henri 31, 143
Rowney George 51, 55
Rozłucka Zuzanna 9, 10, 95, 99, 100, 107, 210, 217, 233, 240, 246, 254, 264, 271, 280, 301, 310, 319, 336, 349, 387, 420, 521, 530, 533–540
Ryszkiewicz Andrzej 111, 205, 519, 521
Rzepińska Maria 143–145, 161, 521
- Sanyová Jana 94, 518, 545
Scharf Aaron 158, 521
Sennelier Gustave 34, 51, 53, 55
Seurat George 24, 47, 88, 93, 128, 145, 182, 519
Sęczykowska E. 80
Scheele Carl Wilhelm 80
Schweppe Helmut 88, 90, 521
Schaefer Iris 49, 50, 51, 53, 55, 521
Schutzman August 30, 482
Siemiradzki Henryk 16, 112, 113
Sienkiewicz Henryk 16
Signac Paul 93, 144, 145
Silvestro Lega 16
Siniarska-Czapicka Jadwiga 49, 521
Skowroński Andrzej 9, 302, 437, 438, 537, 541
Slansky Bohuslav 79, 81, 89, 97–100, 184, 521
Standage H. C. 50, 521
Starzyński Juliusz 13, 15–17, 19, 20–25, 29, 46, 49, 51, 59, 62, 65, 68, 71, 109, 114, 118, 120, 122, 125, 144, 149, 159, 172–180, 205, 229, 237, 243, 251, 261, 267, 275, 283, 291, 307, 315, 325, 346, 357, 367, 375, 383, 384, 397, 407, 425, 439, 455, 463, 469, 520, 521, 523, 527, 529, 531–533
Stasiuk Roman 9, 219, 234, 242, 250, 256, 273, 281, 288, 312, 331, 363, 392, 404, 412, 422, 431, 452, 534–541
Stattler Wojciech Korneli 111, 521
Stępień Halina 10, 13–17, 20–22, 24, 25, 109–111, 113, 205, 275, 291, 307, 315, 325, 383, 397, 520, 522, 527
Stonor Kate 519
Stout George L. 49, 50, 80, 81, 87, 97, 518
Sträuber Alexander 112
Struve Henryk 16, 19, 143–146, 181, 522
Szaniawski Henryk 14
Szekspir William 15, 165, 521
Szemalikowski Tomasz 180, 533
Szpor Joanna 43, 522
Szoeder Paweł 9
Sygietyński Antoni 13–15, 17–20, 24, 25, 60, 109, 114, 120, 275, 482, 522
- Ślesiński Władysław 27, 34, 43, 97, 111, 114, 522
Świerzyński Saturnin 43
- Tauber Joseph 42, 523
Taylor Baron Isidore 50, 522
Temme Karin 79, 522
Tetmajer Włodzimierz 22, 325, 357, 367, 375, 383, 522
Turner Joseph Mallord William 27
Timmermans L. 31
Thénard M. 81
Trybalska Barbara 9, 429, 541
Townsend John H. 98, 111, 145, 517, 522

- Tycjan 118, 144, 267
Tylicki Jacek 10
- Unger F. W. 143
- Vasari Giorgio 147
Vibert Jehan-George 46, 54, 55, 80, 81, 97, 98,
114, 144, 523
Van Gogh Vincent 53, 129
- Wagner Franz Joseph 112
Wallis Mieczysław 13, 24, 522
Wankie Władysław 13, 26, 130, 522
Watin Jean-Féliks 42, 522
Wawrzeniecki Marian 184, 522
Werner Anton von 27
Weseluca-Birczyńska Aleksandra 9, 10
West Fitzhugh E. 81, 522
Whistler James abbott McNeil 144
White Raymond 519
Wierusz Kowalski Alfred 15
Winkler Konrad 13, 522
Witkiewicz Stanisław 13, 15, 16–20, 24, 25, 36,
59, 101, 109, 110–114, 140, 149, 159, 162, 163, 243,
251, 307, 522, 523
Wojtałowa Elżbieta 517
Wolff Jerzy 13, 22, 523
Wolters Christopher 42, 523
Wołowski Michał (zob. Eol) 517
Wróbel Marek 9, 10, 50, 95, 96, 211, 240, 241,
247, 255, 271, 280, 287, 310, 319, 337, 338, 361,
362, 370, 380, 387, 411, 436, 451, 473, 528, 530,
533–542, 545, 546
Wścieklica Bolesław 291
Wysocki Stanisław 31, 482
Wyczółkowski Leon 26
- Young Thomas 145, 182
- Zadrożna Irmina 9, 10
Zaleski E. A. 109, 182
Zambrzycki Piotr 9, 10, 219, 234, 242, 250, 256,
273, 281, 288, 312, 331, 363, 392, 404, 412, 422,
431, 452, 534–541
- Zimowski Lech 518
Zrębowicz Roman 251, 523
- Żółtowska-Huszcz Teresa 18, 19, 21, 25, 66, 70,
76, 153, 527, 529, 531

Redakcja
Ewa Doleżyńska-Sewerniak

Projekt
Beata Króliczak-Zajko

Skład
Hanna Teneta

Korekta
Magdalena Szczepańska

Wydawca
Wydawnictwo Urbański
87-100 Toruń, ul. Szosa Bydgoska 50
tel 56 651 97 87, fax 56 651 97 88
kontakt@wydawnictwourbanski.pl

ISBN 978-83-88219-44-3

Nakład
500 egz.

Toruń 2010