

ELŻBIETA ZYGIER, ANNA KLISIŃSKA-KOPACZ, PIOTR FRĄCZEK

Muzeum Narodowe w Krakowie

Analiza technologii malarskiej Maksymiliana Gierymskiego z wykorzystaniem nieinwazyjnych technik badawczych na przykładzie obrazu „Jabłoń nad potokiem”

ABSTRACT

The analysis of Maksymilian Gierymski's painting technology using non-invasive research techniques: the case of „Apple tree over a stream” painting

Maksymilian Gierymski's works (1846–1874) have had a great impact on the development of Polish art and have inspired many generations of young artists. However despite Maksymilian Gierymski's unquestionable artistry, his works acclaimed by art critics and art historians, his painting technique has never been examined. Recently the technology used in several dozens of his paintings has been examined under a research project carried out at the National Museum in Kraków. Ultraviolet and infrared photos as well as X-ray pictures of all paintings have been taken. The content of the painting layer was examined using X-ray fluorescence method. The examination has shown that Gierymski's painting method is consistent throughout all his creative years. Many characteristic features have been identified, in particular regarding the method of landscape painting, expressed in the choice of painting media and techniques.

The painting *Apple Tree Over a Stream* is an example of a layered-construction composition, using a brown underpainting layer obtained through the use of iron pigments, which help to define the color values of the final painting.

Keywords: Maksymilian Gierymski, painting technology, pigments, painting support

Słowa kluczowe: Maksymilian Gierymski, technika malarska, pigmenty, podobrazie

1. Wstęp

Artykuł powstał na podstawie badań twórczości Maksymiliana Gierymskiego (1846–1874), uważanego za jednego z najważniejszych artystów polskich XIX stulecia. Zaprezentowano w nim częściowe wyniki prac przeprowadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie w ramach projektu *Twórczość Maksymiliana Gierymskiego a sztuka polskich monachijczyków w latach 1867–1900 – badania interdyscyplinarne*¹. W 2013 roku interdyscyplinarny zespół badaczy podjął się opracowania dorobku Gierymskiego z uwzględnieniem warsztatu malarskiego. Pierwsze wnioski na temat techniki i technologii stosowanej przez artystę opublikowano w katalogu towarzyszącym wystawie *Maksymilian Gierymski. Dzieła. Inspiracje. Recepcja*, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w roku 2014². Dotyczyły one grupy 35 obrazów artysty, których atrybucja nie budzi wątpliwości.

Niniejsze opracowanie zawiera szczegółową analizę technologiczną wybranego dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, jakim jest *Jabłoń nad potokiem*³. Jest ono prezentowane w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach wraz z dwoma innymi obrazami Gierymskiego: *Obóz Cyganów I* oraz *Obóz Cyganów II*⁴. Wspomniane dzieła należą do istotnego dla jego *oeuvre* gatunku pejzażowego oraz pejzażowo-rodzajowego. Zostały namalowane po roku 1867, tj. po przybyciu Gierymskiego do Monachium.

Pod koniec lat 60. XIX wieku tamtejsze środowisko artystyczne stało się przystanią dla licznej grupy rodzimych twórców zwanych dziś „polskimi monachijczykami”⁵. Wśród nich był m.in. Józef Brandt, Adam Chmielowski oraz Aleksander Gierymski. Maksymilian Gierymski odegrał w tym środowisku szczególnie ważną rolę. Porzuciwszy w 1868 roku studia w Akademii der bildenden Künste, kształcił się w prywatnej pracowni monachijskiego batalisty Franza Adama. W tym samym czasie zaczął wystawiać w stowarzyszeniu Kunstverein. Od roku 1870 Gierymski zyskiwał coraz większe uznanie tamtejszego środowiska. Zdobyta popularność pozwoliła mu na osiągnięcie stabilizacji finansowej. „W ogóle dobrze mi bardzo idzie, jestem doskonale usposobiony do roboty, a zamówień mam aż nadto. (...) Ceny moich obrazów popodnosiłem prawie o drugie tyle, a płacą i proszą jak o łaskę” – odnotował w listach wysyłanych z Monachium w 1872 roku⁶. W jego dorobku dominują nokturny, sceny powstańcze, żołnierskie i batalistyczne, sceny rodzajowe z życia rodzimej prowincji oraz tzw. kompozycje „zopf-

¹ Projekt jest realizowany w latach 2013–2017, finansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03970.

² E. Zygier, A. Klisińska-Kopacz, P. Frączek, *Technika i technologia Maksymiliana Gierymskiego* [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła. Inspiracje. Recepcja*, katalog wystawy, Kraków 2014, s. 258–301.

³ Znane także pod tytułami: *Źródło*, *Źródło w lesie*, *Drzewa nad źródłem*.

⁴ *Obóz Cyganów I* [1867–1868], olej, płótno naklejone na deskę, wym.: 41 x 65 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK), nr inw. IIa-148; *Obóz Cyganów II* [1867–1868], olej, płótno, wym.: 16 x 38 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK), nr inw. IIa-1008.

⁵ A. Krypczyk, *Niedokończony dzieło. Życie i twórczość Maksymiliana Gierymskiego* [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła...*, s. 70.

⁶ Zob. *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, oprac. J. Starzyński, H. Stępień, Wrocław 1973, s. 106.

owe”, czyli kostiumowe sceny myśliwskie ukazane w leśnych pejzażach. Szczególnie nowatorski był sposób przedstawiania przez niego pejzażu. Temat – motyw podporządkowywał nastrojowi i subiektywnemu odczuciu piękna. Jak pisze Antoni Sygietyński: „chciał przedstawić w swoich obrazach pewien wyraz natury, jej fizjonomię ruchliwą i dosadną w rozmaitych chwilach, przedstawiając widzowi całą swobodę doznawania takich a nie innych wzruszeń”⁷. Malując pejzaże, Gierymski opierał się na obserwacji oraz pamięci wzrokowej. Zatrzymany pędzlem na płótnie kadr w połączeniu z osobistymi przeżyciami artysty nie tylko oddawał uroki krajobrazu, ale także stawał się wizją malarską. Pośród jego kompozycji pejzażowych odnajdujemy prace wykonane bezpośrednio w plenerze – np. malowane techniką *alla prima* (*Rzeka, Pejzaż z zagajnikiem brzozowym*)⁸. Podobnie czynili też inni artyści w tym czasie. Ułatwiały to dostępne wówczas utensylia malarskie – lekkie, łatwe do przenoszenia sztalugi oraz farby w tubach, powszechnie produkowane od drugiej połowy XIX wieku⁹. Wśród malarzy praktykowany był zwyczaj rozpoczęcia pracy w plenerze, polegający na wykonaniu szkicu lub wstępnego podmalowania, a następnie dokończeniu obrazu w atelier. Taki sposób opracowania malarskiego jest widoczny w *Jabłoni nad potokiem*. Sprzyjał temu także wybór niewielkiego podobrazia, wygodnego do noszenia. Gierymski najchętniej malował na płótnie, rzadziej na podłożu papierowym. Czasami używał gotowych podobrazii drewnianych. Za ich wykorzystywaniem do pracy w plenerze przemawiają otwory występujące w górnych narożnikach. Są to ślady po mocowaniu obrazu na sztaludze, zachowały się m.in. w *Krajobrazie o wschodzie słońca*¹⁰.

2. Metodyka badań

Badania, jakim były poddawane wszystkie obrazy Gierymskiego, opierały się wyłącznie na technikach nieinwazyjnych. Zakładano przeanalizowanie maksymalnie dużej grupy obrazów olejnych (ok. 80) pochodzących z polskich i zagranicznych kolekcji muzealnych oraz od osób prywatnych. Wybór bezpiecznych dla dzieł metod nieinwazyjnych, bez konieczności pobierania próbek, umożliwił uzyskanie akceptacji ze strony właścicieli obiektów. Konsekwentnie objęto tą zasadą także ekspozyty z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie¹¹.

Każdy obraz został poddany jednakowej procedurze badawczej. Oprócz wnikliwej analizy wizualnej obejmowała ona wykonanie fotografii z użyciem różnych źródeł pro-

⁷ A. Sygietyński, *Maksymilian Gierymski*, Nauka i sztuka, t. IV, Lwów 1906, s. 61.

⁸ *Rzeka*, olej, deska, wym.: 24,8 x 32,9 cm, wł. Muzeum Śląskie w Katowicach; *Pejzaż z zagajnikiem brzozowym*, olej, płótno naklejone na tekturę, wym.: 21,5 x 30 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW).

⁹ Materiały malarskie stosowane przez artystów w XIX w. omawia E. Doleżyńska-Sewerniak w: *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010, s. 79.

¹⁰ *Krajobraz o wschodzie słońca*, syg., dat. l.d. M. Gierymmski/ *Munchen 1869*; olej, deska, wym.: 27,7 x 37,7 cm, wł. MNW.

¹¹ Wyjątek stanowiły obrazy poddawane konserwacji w ramach przygotowań do wystawy w 2014 r., prowadzonych równoległe z badaniami. Z niektórych obrazów w trakcie konserwacji zostały pobrane próbki. Wyniki są w trakcie opracowywania.

mieniowania elektromagnetycznego, a także badania składu pierwiastkowego warstwy malarskiej i zaprawy metodą fluorescencji rentgenowskiej. Rezultaty przeprowadzonych badań zawarto w raportach. Przebadanie licznej grupy dzieł pozwoliło na sformułowanie wniosków odnośnie do sposobu malowania oraz użytych przez artystę materiałów. Posłużenie się metodami nieinwazyjnymi spowodowało pewną lukę w uzyskanych wynikach badań w odniesieniu do spoiw oraz pigmentów organicznych, niemożliwych do oznaczenia metodami nieinwazyjnymi, tj. bez pobierania próbki.

Powyższemu procesowi badawczemu poddano obraz *Jabłoń nad potokiem* (il. I). Analiza wizualna obrazu posłużyła m.in. ocenie stanu zachowania płótna, krosna oraz warstwy malarskiej. Dokonane obserwacje (także w powiększeniu 2,5x) pozwoliły na wysunięcie pewnych wniosków odnośnie do sposobu przygotowania podobrazia oraz techniki malowania. Szczególnie pomocne stały się fotografie w świetle widzialnym (VIS). Wykonano fotografie lica i odwrocia dzieła, a także makrofotografie obrazujące strukturę powierzchni malowidła. Udokumentowane zostało m.in. brązowe podmalowanie stanowiące rodzaj imprimatury, która prześwitując pomiędzy partiami malowanymi kryjąco, współtworzy ostateczny efekt kolorystyczny obrazu (il. II). Sfotografowano również w zbliżeniu sygnaturę naniesioną w prawym dolnym narożniku dzieła

Stan zachowania obrazu został oceniony jako dobry. Odnotowano niewielkie zmiany starzeniowe, a także nieliczne ślady wtórnych ingerencji, m.in. w postaci retuszy warstwy malarskiej. Uczytelniały się one wyraźnie na fotografii fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (UV). Promieniowanie UV umożliwiło także rozpoznanie zasięgu występowania werniksu (il. III). Na zdjęciu UV widoczna jest jego mlecznozielonkawa luminescencja. Zaobserwowano wygaszanie fluorescencji w partiach opracowanych pigmentami żelazowymi. Intensywniejszym świeceniem wyróżniają się miejsca malowane bielą ołowiową. Lokalnie można dostrzec nieznaczne zażółcenia w postaci nieregularnych zaplamień lub smug, wskazujące na występowanie niejednorodnego medium. Retusze zostały zarejestrowane w formie niewielkich i nielicznych ciemnych plam. W wąskim pasie zlokalizowanym przy krawędziach, w miejscach ubytków malowidła, wystąpił brak luminescencji. Po bokach obrazu w kilku miejscach występuje pewne osłabienie świecenia werniksu odpowiadające zmatowieniu powierzchni zauważalnemu w świetle VIS. Zdjęcia UV oraz VIS wykonano aparatem CANON 5D wyposażonym w obiektyw CANON Macro Lens EF 100 mm 1:2.8.

Zaprawa odznacza się dobrą adhezją do podłoża, podobrazie jest stabilne. Warstwę malarską przyciemnia pożółkły werniks. W obrębie krajkę, blisko zagięcia płótna na krośnie, występują lokalne, ułożone w linii, rozdarcia – dziurki w płótnie o średnicy od 5 do 6 mm, z wysnutymi nitkami. Rozdarcia te są typowymi uszkodzeniami powstałymi w wyniku przepinania płótna. Aktualnie obraz jest naprężony na drewnianym krośnie za pomocą gwoździ wbijanych w nieregularnych odstępach, co 3–6 cm. Gwoździe zakończone są małymi, nieco wypukłymi łepkami o średnicy 4 mm. Wokół malowidła zachowały się marginesy o szerokości od 0,7 do 1,7 cm; na wszystkich krajkach występuje zaprawa, na bocznym oraz dolnym marginesie widać ponadto ślady brązowej i czarnej farby. Obecnie zaprawa na krajkach uległa zabrudzeniom, które fałszują jej pierwotny koloryt (il. IV).

Cyfrowy radiogram (RTG) oraz fotografia w bliskiej podczerwieni (IR) dostarczyły interesujących informacji o budowie technologicznej i wewnętrznej strukturze obrazu.



Il. 1. Radiogram obrazu M. Gierymskiego *Jabłoń nad potokiem*, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie
Fot. P. Frączek

Zdjęcie RTG (il. 1) dobrze obrazuje splot płótna, krosno oraz wspomniany wyżej sposób mocowania płótna do blejtramu – rozlokowanie gwoździ. Ponadto radiografia pokazuje rozkład jasnych tonów współtworzących kompozycję malarską. Dobrze uwidocznione zostało zastosowanie farby z zawartością bieli ołowiowej. Jasne bliki nałożono krótkimi dotknięciami pędzla. W operowaniu pędzlem widać pewność ruchów. Zdjęcie RTG *Jabłoni* nie wykazało natomiast zmian kompozycji malarskiej¹².

Proces rejestrowania rentgenogramów przeprowadzono przy użyciu systemu radiografii cyfrowej wyposażonego w przenośny aparat rentgenowski Orange 1040HF i bezprzewodowy detektor FPS Dix-Ray® o wymiarach matrycy 46 x 38,5 x 1,8 cm. Pomiary wykonano przy następujących parametrach: 40 kV, 40 mAs.

Analiza zdjęcia w podczerwieni pozwoliła na określenie budowy obrazu (il. V). Promieniowanie IR umożliwiło wydobycie spodniej warstwy technologicznej, którą stanowi niewidoczny gołym okiem rysunek wykonany ołówkiem. Zdjęcie IR uczyniło także sygnaturę. Uzyskana informacja stała się pomocna w określeniu etapów powstawania kompozycji – budowania obrazu na podstawie szkicu. Na zdjęciu widoczny jest wstępny rysunek całej kompozycji, wykonany ołówkiem, oraz miejscowo naniesiony rysunek

¹² Obraz *Jabłoń nad potokiem* należy do grupy dzieł, w których artysta wykorzystał podobrazie niepokryte wcześniej inną warstwą malarską. Wykonane w ramach I etapu projektu badania pokazały, że ok. 20% obrazów z grupy przebadanych 35 dzieł kryje inne przedstawienia lub autorskie zmiany kompozycyjne.

Tabela 1. Skład warstwy malarskiej obrazu *Jabłoń nad potokiem* na podstawie badań XRF

Punkt pomiarowy	Skład pierwiastkowy	Interpretacja wyników
Nr 1 Biel, podłoże	Fe, Sn, Sb, <u>Pb</u>	Biel ołowiowa, pigment żelazowy (sugerowana ochra), żółcień neapolitańska (ślady)
Nr 2 Biel, podłoże	Ca, <u>Fe</u> , Cu, Zn, Sn, Sb, <u>Pb</u>	Biel ołowiowa, pigment żelazowy (sugerowana ochra), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa (ślady), kreda
Nr 3 Żółty, podłoże	Ca, <u>Cr</u> , Mn, <u>Fe</u> , Zn, Sn, Sb, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowana umbra, błękit pruski (ślady)), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 4 Żółty, między konarami	Ca, <u>Cr</u> , Mn, <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski, umbra), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 5 Biel, między konarami	Ca, Mn, Fe, Zn, Sn, <u>Pb</u>	Biel ołowiowa, biel cynkowa (ślady), pigment żelazowy (sugerowana umbra, ślady), kreda
Nr 6 Zieleń, między konarami	Ca, <u>Cr</u> , <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, żółcień neapolitańska, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski, umbra), biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 7 Zieleń, podłoże	Ca, <u>Cr</u> , Mn, <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, Sb, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski, umbra), biel cynkowa, żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, kreda
Nr 8 Zieleń, roślinność	Ca, <u>Cr</u> , Mn, <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski, umbra), biel cynkowa, żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, kreda
Nr 9 Zieleń, podłoże	Ca, Cr, <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, Sb, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), biel cynkowa, żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, kreda
Nr 10 Zieleń ciemna, liście	Ca, Cr, <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), żółcień chromowa (ślady), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa
Nr 11 Zieleń ciemna, liście	Ca, Cr, <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), żółcień chromowa (ślady), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 12 Żółty, między konarami	Ca, <u>Cr</u> , Mn, Fe, Zn, Sn, Sb, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowana ochra, błękit pruski), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 13 Zieleń, roślinność	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), biel cynkowa, żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, kreda
Nr 14 Zieleń ciemna, roślinność	Ca, Cr, <u>Fe</u> , Cu, <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), żółcień chromowa (ślady), biel cynkowa, żółcień neapolitańska (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 15 Zieleń, liście	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), biel cynkowa, żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, kreda
Nr 16 Żółty, liście	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), żółcień chromowa, biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 17 Zieleń jasna, podmalowanie	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , Cu, Zn, Sn, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 18 Czerń, sygnatura	P, S, <u>Ca</u> , <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , Cu, Zn, Sn, Ba, <u>Pb</u> , P	Czerń kostna, pigment żelazowy (sugerowana umbra), biel barytowa (ślady), kreda, biel cynkowa, biel ołowiowa
Nr 19 Czerń, sygnatura	P, S, <u>Ca</u> , <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, Sb, Ba, <u>Pb</u> , P	Czerń kostna, pigment żelazowy (sugerowana umbra), biel barytowa (ślady), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda

Nr 20 Czerń, sygnatura	P, S, <u>Ca</u> , <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, Sb, Ba, <u>Pb</u> , <u>P</u>	Czerń kostna, pigment żelazowy (sugerowana umbra), biel barytowa (ślady), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa, kreda, biel ołowiowa
Nr 21 Braz, podłoże	Ca, Mn, <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, Sb, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda (zaprawa)
Nr 22 Braz, podłoże	Ca, Mn, <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień neapolitańska, biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 23 Braz, podłoże	Ca, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień neapolitańska, biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 24 Braz jasny, fragment podłoża	Ca, Mn, Fe, <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień neapolitańska, biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 25 Braz jasny, podłoże	Ca, Mn, Fe, Zn, Sn, Sb, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień neapolitańska (ślady), biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda (zaprawa)
Nr 26 Żółty, podłoże	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), żółcień neapolitańska, biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 27 Żółty, lewy dolny róg, fragment potoku	Ca, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana ochra), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 28 Braz, podłoże	Ca, <u>Cr</u> , <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień chromowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 29 Braz ciemny, pień drzewa	Ca, Cr, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Cu</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień chromowa (ślady), biel cynkowa (ślady), pigment miedziowy (sugerowany braz Hatchetta), biel ołowiowa, kreda
Nr 30 Braz ciemny, kora drzewa	Ca, Cr, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Cu</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień chromowa (ślady), pigment miedziowy (sugerowany braz Hatchetta), biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda
Nr 31 Zieleń, między konarami	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, biel cynkowa, kreda
Nr 32 Braz ciemny, kora drzewa	Ca, Cr, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień chromowa, biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 33 Zaprawa	Ca, Mn, Fe, Zn, Sn, <u>Pb</u>	Biel ołowiowa, biel cynkowa (ślady), pigment żelazowy (sugerowana ochra ślady), kreda
Nr 34 Zaprawa	Ca, Mn, Fe, Zn, Sn, <u>Pb</u>	Biel ołowiowa, biel cynkowa (ślady), pigment żelazowy (sugerowana ochra ślady), kreda
Nr 35 Żółty, nad gałęziami	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 36 Braz ciemny, kora drzewa	Ca, Cr, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , <u>Cu</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), pigment miedziowy (sugerowany braz Hatchetta), żółcień chromowa (ślady), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda
Nr 37 Żółty, roślinność	Cr, Fe, <u>Zn</u> , Sn, <u>Sb</u> , <u>Pb</u>	Żółcień neapolitańska, pigment żelazowy (sugerowana ochra), biel cynkowa, żółcień chromowa, biel ołowiowa
Nr 38 Zieleń, roślinność	Ca, <u>Cr</u> , <u>Fe</u> , <u>Cu</u> , <u>Zn</u> , Sn, Sb, <u>Pb</u>	Żółcień chromowa, pigment żelazowy (sugerowany błękit pruski), biel cynkowa, żółcień neapolitańska, biel ołowiowa, kreda
Nr 39 Czerń, roślinność	Ca, Cr, <u>Mn</u> , <u>Fe</u> , Zn, Sn, <u>Pb</u>	Pigment żelazowy (sugerowana umbra), żółcień chromowa (ślady), biel cynkowa (ślady), biel ołowiowa, kreda

pędzlem – w partii konarów i gdziekolwiek w miejscu drobnej roślinności. W części drzewa dukt pędzla nie pokrywa się ze szkicem wstępnym.

Fotografię wykonano w zakresie 830 nm, aparatem FUJI IS PRO z obiektywem Coastal Opt. 60 mm 1:4 UV-VIS-IR Apo Macro z filtrem B+W IR 830.

W celu scharakteryzowania pigmentów obecnych w warstwie malarskiej obrazu przeprowadzono pomiary składu pierwiastkowego metodą spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej (XRF). Metoda ta jest techniką analityczną pozwalającą na szybką analizę składu pierwiastkowego. Pomiar polega na naświetlaniu badanego obszaru promieniowaniem rentgenowskim. Pod jego wpływem dochodzi do przejść elektronów na poziomie molekularnym. Towarzyszy temu emisja promieniowania o charakterystycznej energii pozwalającej na łatwą identyfikację składu badanej próbki, ponieważ energie linii emisyjnych są ściśle związane z energiami wiązania elektronów w poszczególnych pierwiastkach. Badania wykonano przy użyciu przenośnego spektrometru ARTAX (Bruker) umożliwiającego nieinwazyjne i bezdotykowe wykonywanie badań bezpośrednio na obrazie, bez pobierania próbki. Analizy wykonano przy następujących parametrach: źródło wzbudzenia – lampa Rh, 50 kV, 700 μ A, pomiar w atmosferze powietrza, czas akumulacji widma – 300 sekund. Pomiary przeprowadzono w 39 punktach, uzyskane widma poddano interpretacji.

3. Budowa technologiczna obrazu

3.1. Podobrazie

Obraz *Jabłoń nad potokiem* stanowi doskonały przykład dzieła Gierymskiego, na którym można prześledzić proces tworzenia w całej jego twórczości oraz opisać materiały stosowane przez artystę. Obraz został nabyty do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w 1951 roku¹³. Wcześniejsze jego losy nie są znane. Datowanie oraz geneza powstania dzieła opierają się na analizach porównawczych.

Jabłoń nad potokiem została namalowana na płótnie o wymiarach 35 x 48 cm. Płótno było najczęściej stosowanym podobrazem w malarstwie XIX wieku. Do jego popularności przyczyniło się wynalezienie w 1784 roku mechanicznego krosna tkackiego, które pozwoliło na otrzymywanie płócien maszynowo¹⁴. Podobrazia oferowane w handlu były zazwyczaj zagruntowane¹⁵. Badania wykazały, że Gierymski używał zarówno płócien cienkich, jak i grubszych, o splocie prostym. Najczęściej malował na płótnach pokrytych tzw. fabryczną zaprawą. Jego dwa obrazy z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie: *Patrol powstańczy* oraz *Noc*, datowane na lata 1872–1873, powstały na gotowych podobrazach, oznakowanych pieczęcią monachijskiej firmy oferującej materiały malarskie: MALERLEINWAND/&FARBENFABRIK/von/RICHARD WURM/

¹³ Informacja w: *Sprawozdania i rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Rok 1951*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1952, s. 74 oraz w katalogu zbiorów *Malarstwo polskie XIX wieku*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 86.

¹⁴ W. Ślesiński, *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984, s. 135.

¹⁵ E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie...*, s. 34.

MÜNCHEN¹⁶. Na jednym z wcześniejszych płócien – *Powrót bez Pana*, sygn. i dat. p.d.: *M. Gieryski 68* – zachowała się pieczęć innej miejscowej firmy: Malerleinwand Fabrik von/A.Schützman/in/MÜNCHEN.

Niejednokrotnie zdarzało się, że Gieryski rozpoczynał malowanie nowego obrazu na istniejącej już kompozycji lub też odpinał zamalowane płótno z krosna i wykoryzowywał je ponownie, napinając na innym krośnie. Jednym z takich dzieł jest *Obóz Cyganów II*¹⁷.

Jabłoń nad potokiem została namalowana na płótnie fabrycznie gruntowanym, o splocie prostym, średniej grubości – o gęstości nitek 14 x 12 w 1 cm (il. VI). Z powodu luźnego splotu zaprawa przeniknęła pomiędzy nitkami wątku i osnowy – od strony odwrocicia dostrzegalne są jej białe grudki. Od strony lica zaprawa występuje w cienkiej warstwie i nie kryje całkowicie faktury płótna. W składzie zaprawy wykryto biel ołowiową z domieszką kredy i niewielką ilością jasnego ugru oraz bieli cynkowej. Punkty, w których analizowano skład pierwiastkowy zaprawy oraz warstwy malarskiej, pokazano na ilustracji VII. Szczegółowe wyniki badań przedstawiono w tabeli 1.

W pierwszej fazie pracy – wykonania rysunku oraz wstępnego opracowania malarskiego – płótno było przyszpilone do sztywnego podłoża, a potem dopiero zostało nabite na krosno. Świadczą o tym ślady podmalowania, które odnajdujemy na marginesach oraz niewielkie dziurki przy krawędziach. Trudno dokładnie określić, w którym momencie płótno naciągnięto po raz pierwszy na krosno. Jego pierwotna konstrukcja się nie zachowała. Nieznany jest także powód ponownego przepięcia obrazu na nieco większej konstrukcji, na której pozostał do dzisiaj¹⁸. Po pierwotnym nabiciu pozostały także wspomniane już dziurki w marginesach.

3.2. Rysunek

W pracy nad obrazem Gieryski często posiłkował się rysunkiem. Badania wykazały, że bezpośrednio na podobrazu wykonywał szkic farbą lub ołówkiem. Rzadziej od razu przystępował do malowania. Kompozycja malarska z jabłonią nad potokiem powstała na podstawie rysunku wykonanego cienkim ołówkiem na białej zaprawie pokrywającej płótno. Rysunek widoczny na fotografii IR jest wyraźny, jego swobodna kreska ukazuje sprawność manualną autora. Zachowany rysunek ma charakter szkicu – wyznacza kompozycję z pominięciem szczegółowego opracowania. W trakcie malowania artysta dokonał nieznacznego odstępstwa w stosunku do naszkicowanej ołówkiem kompozycji. Stało się tak np. w partii konarów drzewa, gdzie nie prowadził pędzla zgodnie z rysunkiem. Można na tej podstawie sądzić, że malarz modyfikował zaobserwowaną w naturze kompozycję, dążąc do uzyskania subiektywnej wizji krajobrazu.

¹⁶ Firma działała w latach 1863–1925.

¹⁷ Rentgenogram obrazu *Obóz Cyganów II* z kolekcji MNK ukazał występowanie ukrytej kompozycji. Po odwróceniu zdjęcia o 90° w lewo widoczny jest fragment niezidentyfikowanego portretu kobiety.

¹⁸ Krosno, na które obecnie nabity jest obraz, zostało wykonane z grubych, wąskich listew drewna iglastego, fazowanych dwustronnie, połączonych widlicowo; szerokość listew wynosi 3,7 cm, grubość – 2,3 cm, w każdym narożniku występują po 2 kliny.

Sposób budowania obrazu z wykorzystaniem rysunku ołówkiem widoczny jest także w innych dziełach artysty (*Powstańcy z 1863 roku*¹⁹). W celu usprawnienia procesu twórczego Gierymski korzystał także z siatki linii pomocniczych, które wyznaczał cienkim ołówkiem bezpośrednio na zaprawie. Zabieg ten stosował m.in. w opracowywaniu grupy tzw. zopfów – scen myśliwskich malowanych na zamówienie.

3.3. Sposób opracowania malarskiego

Kompozycja analizowanego obrazu zamyka się w ciasnym kadrze, jakby wyciętym z szerszej przestrzeni. Tytułowa jabłoń, o poskręcanych konarach i skąpym listowiu, pochyla się nad parowem, w którym płynie potok. Woda rozlewa się, napotykając pozostałości ułożonych kamieni i drewnianej kładki. Krajobraz współtworzy niska roślinność, w tym krzewy o drobnych liściach i cienkich gałązkach, rozlokowana kępami wzdłuż obu brzegów strumienia. Rozproszone światło przenika pomiędzy gałęziami, rozświetlając główny nurt potoku. Dominuje stonowana kolorystyka brązów i zieleni, z którą współgra jasna partia parowu i wody, namalowana z użyciem dużej ilości bieli. Opisany obraz nie należy do typowych w twórczości Gierymskiego, podejmujących zagadnienia świetlne i formalne, niemniej techniką malowania nawiązuje do innych dzieł powstałych w okresie monachijskim. Cechę charakterystyczną stanowi ciepła tonacja malowidła, uzyskiwana w wyniku podmalowania partii ziemi pigmentami brązowymi. Taki warstwowy sposób budowania koloru występuje w wielu innych pracach artysty (np. *Zwiady Kozaków kubańskich*, *Widok moczarów o zachodzie słońca*, wspomniany *Obóz Cyganów II*, *Noc*)²⁰.

Technikę malowania Gierymskiego można analizować jedynie na podstawie jego dzieł. Nie zachowały się stosowane przez artystę utensylia malarskie: palety, farby, pędzle. Również w opracowaniach archiwalnych brak informacji o używanych przez malarza materiałach: farbach, werniksach i spoiwach. W notatkach i listach Gierymskiego oraz cytowanych opracowaniach znajdujemy odniesienia tylko do strony formalnej prac malarskich. Artysta pisze:

Strona techniczna wykonania, tak rozmaita jak świat, tak jest ważną. W malarstwie jak w poezji pewna obrona forma poematu, aż w najdrobniejszych zarysach, to siła lub czułość wyrażen, (...) W malarstwie rozumiem pod stroną techniczną (choć może to niewłaściwe wyrażenie) harmonię tonów, kolor i rysunek i tą jedność, że powiem sposobu przedstawiania przedmiotu z treścią, jaką on uzmysławia²¹.

Wobec powyższego dla pełnego zobrazowania i zanalizowania dzieł artysty niezbędne stają się badania technologiczne, uzupełniające wiedzę o jego warsztacie.

Obrazy Gierymskiego malowane są starannie, w sposób zaplanowany. Artysta przeważnie nakładał farby za pomocą cienkich warstw, miejscowo stosował laserunek, lokalnie nadawał niewysoką fakturę. Niejednokrotnie w jednym obrazie łączył wszystkie

¹⁹ *Powstańcy z 1863 roku* [1868–1869], olej, płótno, wym.: 73,5 x 116,5 cm, wł. Muzeum Wojska Polskiego.

²⁰ *Zwiady Kozaków kubańskich* [1868/1869], olej, płótno, wym.: 42 x 65,5 cm, wł. MNW; *Widok moczarów o zachodzie słońca* [ok. 1868], olej, deska, wym.: 14,3 x 25,3 cm, wł. MNW.

²¹ Zob. list Gierymskiego do Kazimierza Epplera w: *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, s. 51–52.

te techniki, jednak w ostatecznej kompozycji farba nigdy nie tworzyła zbyt grubej warstwy. W celu otrzymania półtransparentnej i gładkiej powierzchni mieszał farby ze spoiwem. Z powodu ograniczenia metod badawczych nie określono rodzaju medium w jego obrazach. Gierymski malował głównie pędzlem. Z pozostawionych w warstwie malarzkiej śladów narzędzi można odczytać, że używał pędzli o przekroju okrągłym i płaskim, o szerokości ok. 1–2 cm oraz węższych, a także pędzli z bardzo cienkim włosiem, przy czym szerokim pędzlem wykonywał podmalowanie, a cienkim podkreślał formę oraz charakterystyczną lekkością, bez cyzelowania zaznaczał szczegóły postaci, sylwetek koni, pejzażu. Czasami do rozcierania farby na płótnie używał szpachli (*Zima w małym miasteczku – szkic II, Konna kawalkada w brzezince*)²². Śladów tego narzędzia nie odnajdujemy w *Jabłoni nad potokiem*. Można tutaj zaobserwować niejednorodną fakturę powierzchni, otrzymaną w wyniku nierównomiernego dodawania medium do farb nanoszonych pędzlem. Przeważa półkryjąca metoda malowania, natomiast w partiach malowanych bielą farby nakładane są kryjąco. Nie stwierdzono występowania laserunków.

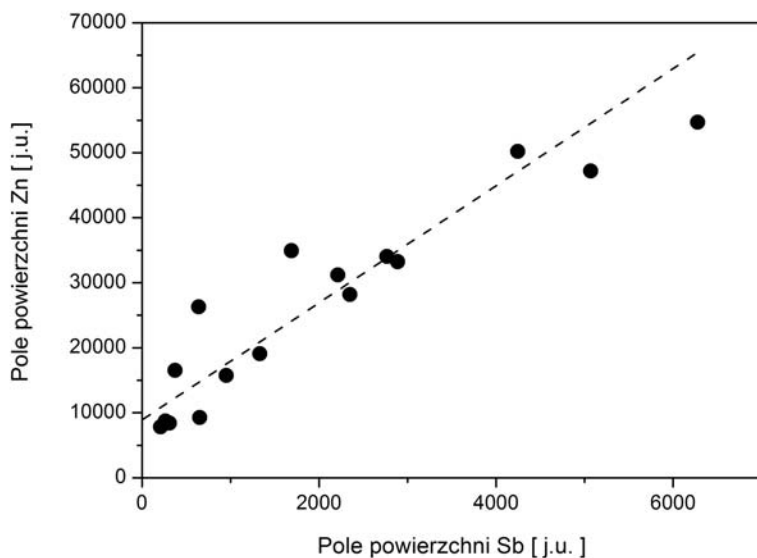
Ważny etap w procesie budowania obrazu stanowiło podmalowanie. Gierymski wykonał je, stosując rozrzedzoną spoiwem farbę na bazie pigmentów żelazowych w kolorach brązowych i ugrowych. Brązowe podmalowanie zostało wykorzystane nie tylko do modelowania partii ziemi, w dużej mierze wpływało na kolorystykę całego obrazu. W *Jabłoni nad potokiem* warstwa brązowego podmalowania jest w wielu miejscach bezpośrednio tłem dla liści i gałązek, nadaje także ciepłą tonację całości kompozycji.

Konary jabłoni zostały namalowane farbą półkryjącą o zróżnicowanym walorze, formę podkreślono ciemniejszym tonem, za pomocą pędzla o cienkim włosiu prowadzonego płynnym ruchem. Cienkiego pędzla artysta użył także do namalowania gałązek i łodyg roślin umieszczonych na pierwszym planie. W charakterystyczny sposób naniesiono zielone listki drzewa i mniejszych roślin – zdecydowanymi, krótkimi dotknięciami pędzla pozostawiającymi wyraźny ślad w postaci małych plamek o nieregularnej formie. Zielone listki są przeważnie malowane kryjąco farbą z niewielką ilością medium. Faktura, uzyskana przez nałożenie gęstszej farby, pojawia się w partii światła modelowanych dodatkami bieli.

W kolorystyce obrazu przeważają odcienie brązowe, naniesione umbrą bądź ochrą, użyte w partii podmalowania oraz do nadania ostatecznej dominanty barwnej. Uzupełnia je zieleń, uzyskana z błękitu pruskiego i żółtej chromowej, wzbogacona żółcieniami – chromową i neapolitańską oraz ochrą żółtą. W górnej części, w partii roślinności, widoczna jest położona wstępnie jasna zieleń naniesiona żółcienią chromową z dodatkiem błękitu pruskiego. Dopiero później autor wprowadził poszczególne jej odcienie i zbudował warstwę liści drzew. W partiach jasnozielonych dominująca jest żółcień chromowa, natomiast w ciemnej zieleni wyraźnie widać przewagę błękitu pruskiego. Dla uzyskania gry światła pomiędzy liśćmi malarz wprowadził białe i żółte błyski świetlne wykonane bielą ołowiową bądź żółcienią chromową. Rozjaśniające kolorystykę jasne plamy w partii ziemi zostały naniesione bielą ołowiową. Jasne ściany parowu i ziemi wokół mostku autor opracował jasnym ugrem, a następnie uzyskał fakturę, nakładając warstwę bieli ołowiowej i modelując powierzchnię dzięki dodatkowemu wprowadzeniu niewielkich ilości żółcieni chromowej i neapolitańskiej. Badania wykazały, że Gierym-

²² *Zima w małym miasteczku – szkic II* [1872], olej, płótno, wym.: 76 x 126 cm, wł. MNW; *Konna kawalkada w brzezince* [1870–1871], olej, płótno, wym.: 65,5 x 117 cm, wł. MNW.

ski stosował fabryczną mieszankę żółci neapolitańskiej rozbielonej bielą cynkową. Świadczy o tym liniowa korelacja zawartości antymonu i cynku mierzona jako pola powierzchni pod pasmem energii danego pierwiastka (il. 2). Zmienny stosunek żółci neapolitańskiej i bieli cynkowej sugerowałby mieszanie tych dwóch farb na paletce. Należy zaznaczyć, iż żółcień neapolitańska z dodatkiem bieli cynkowej bardzo wyraźnie widoczna jest w prawym dolnym fragmencie obrazu, między mostkiem a sygnaturą, natomiast niewielkich ilości autor użył również w innych punktach pomiędzy konarami drzewa. Fragmenty gałęzi zostały wymodelowane poprzez dodatkowe wprowadzenie ciemnych brązów w postaci brązu Hatchetta i głębokich cieni wykonanych niezidentyfikowaną czernią organiczną.



Il. 2. Zawartość Zn i Sb w żółtych fragmentach obrazu *Jabłoń nad potokiem*

Sposób malowania partii zielonych stanowi jedną z charakterystycznych cech obrazów Gierymskiego, którą można odnaleźć praktycznie w każdej stworzonej przez niego kompozycji. Zielone fragmenty roślin, krzewów i podłoża zostały namalowane przy użyciu mieszaniny farb żółtej i niebieskiej. Gradację zieleni od bardzo jasnej, prawie żółtej, poprzez odcienie żywo zielone aż do bardzo ciemnych, widocznych w cieniach liści uzyskano poprzez zmieszanie błękitu pruskiego i żółtej chromowej w postaci chromianu ołowiu lub zasadowego chromianu ołowiu. Żółte pigmenty chromowe, w tym żółta chromowa, żółta strontowa i żółta cynkowa, zmieszane z kompleksowym związkami, jakim jest błękit uzyskany z heksacyjanożelazianu (II) żelaza (III), dają żywe zielenie zwane cynobrami zielonymi²³. Otrzymane w ten sposób zielenie posiadają różnorodne odcienie od jasnych do głęboko ciemnozielonych. Zmienny stosunek zawartości chromu

²³ J. Hopliński, *Farby i społwa malarskie*, wyd. II, Wrocław 1990, s. 165.

obecnego w żółtej chromowej i żelaza pochodzącego z błękitu pruskiego wskazuje, że Gierymski nie stosował gotowej farby fabrycznej, lecz samodzielnie mieszał zieleń na palecie (il. VIII).

We wszystkich obrazach Gierymskiego przeważają pigmenty żelazowe, takie jak ochry bądź umbry. Artysta wprowadza je zarówno w formie prześwitującego spod spodu podmalowania, jak i właściwej warstwy malarskiej, którą buduje partie ziemi, ściany domów i sylwetki koni. W niektórych obrazach stosuje brąz Hatchetta. W *Jabłoni nad potokiem* przy użyciu tego pigmentu, poprzez dodatkowe wprowadzenie głębokich cieni, zostały wymodelowane fragmenty gałęzi. Pigment ten, odkryty przez Charlesa Hatchetta w 1803 roku, jest rzadko identyfikowany i wymieniany w fachowej literaturze wśród farb stosowanych przez malarzy²⁴. W ciemnobrązowych fragmentach konarów jabłoni stwierdzono wysoką zawartość zarówno żelaza, jak i miedzi. Połączenie obu tych pierwiastków można znaleźć w kompleksowym związku, jakim jest heksacyjanożelazian (II) miedzi (II), który tworzy brązowy pigment zwany brązem Hatchetta. Pigment ten występował w różnorodnych odcieniach – od brązowo-czerwonego poprzez czerwony fiolet aż do czerwonego brązu. Odcienie brązowe znane są również pod nazwami różu Van Dycka lub brązu florenckiego. Czasami w celu uzyskania czerwonej barwy wytwarzano go w połączeniu z barwnikiem organicznym, kraplakiem²⁵.

Sposób malowania, jaki artysta wykorzystał w *Jabłoni nad potokiem*, oraz stosowane przez niego pigmenty można odnaleźć również w jego innych dziełach. Malarstwo Gierymskiego jest spójne warsztatowo w całym okresie twórczym – od przyjazdu do Monachium w roku 1867 do śmierci artysty w 1874 roku. We wszystkich zbadanych pracach artysty zidentyfikowano: biel ołowiową, cynkową i barytową, żółcienie – chromową, neapolitańską, kadmową i cynkową, vermilion, czerwień zawierającą żelazo, umbrę bądź ochrę, błękity – pruski i kobaltowy, czerń kostną, a sporadycznie zieleń szwajfurcką i brąz Hatchetta²⁶.

3.4. Sygnatura

Jabłoń nad potokiem jest sygnowana w prawym dolnym narożniku pierwszą literą imienia i pełnym nazwiskiem: *M Gierymski*. Napis został naniesiony cienkim pędzlem, czarną farbą. W badaniach metodą XRF zidentyfikowano czerń kostną ze śladową ilością bieli barytowej, przy czym pigmenty te nie zostały wykryte w żadnym innym punkcie warstwy malarskiej badanego obrazu. Sugeruje to, że sygnatura została wykonana w innym, późniejszym momencie niż sama kompozycja malarska. Farba użyta do nanoszenia sygnatury była raczej gęsta, nie zawierała zbyt dużo spoiwa, dlatego nie rozplynęła się gładko i nie wniknęła w strukturę malowidła – ślad półsuchego pędzla jest dobrze widoczny w powiększeniu (il. IX). Sygnatura jest czytelna w świetle VIS oraz na fotografii IR. Na zdjęciu UV występuje pod werniksem. Charakterem pisma nawią-

²⁴ N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, London–New York 2008, s. 188.

²⁵ D. Sarkowicz, A. Klisińska-Kopacz, M. Sieklucka, *Badania Portretu kobiety na palecie (1884) autorstwa Henryka Siemiradzkiego*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. VI, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013.

²⁶ E. Zygier, A. Klisińska-Kopacz, P. Frączek, *Technika i technologia...*

zuje do sygnatury w *Patrolu powstańczym* datowanym na lata 1872–1873 (il. X) oraz *Polowaniu „par force” na jelenia* (il. XI)²⁷ [1874 r.], ostatnim obrazie, który Gierymski namalował. W odniesieniu do załączonych analogii można przypuszczać, że sygnatura *Jabloni* została naniesiona w latach 1873–1874²⁸.

3.5. Werniks

„Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trochę uczucia”²⁹.

Na podstawie zacytowanej wypowiedzi malarza można sądzić, że werniksowanie obrazów nie było czynnością obcą dla Gierymskiego. Także dokonane analizy i wstępne badania konserwatorskie potwierdzają występowanie werniksu w jego obrazach. Trudno jednak stwierdzić, czy są to werniksy oryginalne. W świetle ultrafioletowym cała powierzchnia *Jabloni* wykazuje dość jednorodną fluorescencję. Intensywność jasności świecenia werniksu wskazuje na dawne pochodzenie. Wyjątek stanowią miejsca retuszy. Według literatury w XIX wieku w handlu było dostępnych kilka rodzajów werniksu i mediów. Popularne były werniksy kopalowe zawierające terpentynę i sykatywowany olej, zazwyczaj lniany³⁰. W Monachium istniał sklep z materiałami artystycznymi, należał do Adriana Bruggera, który oferował m.in. werniks bursztynowy³¹. Potwierdzenie występowania tego rodzaju medium w obrazach Gierymskiego wymagałoby jednak dalszych badań.

4. Podsumowanie

Maksymilian Gierymski tworzył zaledwie 9 lat, zmarł w 28. roku życia. Pozostawiony przez niego dorobek podlegał ocenie krytyków już w końcu XIX wieku. Zwracano uwagę na siłę malarstwa Gierymskiego, jego nowatorstwo oraz wpływ na innych artystów. „Młodzi nasi artyści z uwielbieniem wspominają nazwisko Gierymskiego, bo on ich uczył malować, on im wskazał drogę po jakiej iść trzeba, aby nie zabłąkać się w tym lesie sztuki, on im powiedział prawdę, która nie jest ani nową, ani starą, prawdziwie wieczną, że w tym lesie orientować się trzeba jedną tylko gwiazdą – poczuciem

²⁷ *Patrol powstańczy* [1872–1873], olej, płótno, wym.: 59,5 x 107 cm, wł. MNW; *Polowanie „par force” na jelenia*, olej, płótno, wym.: 96,5 x 192 cm, wł. Kunsthalle zu Kiel, syg. i dat. ld. M. Gierymski. Roma 1874.

²⁸ W celu sprecyzowania datowania pomocna byłaby analiza grafologiczna potwierdzająca postawioną hipotezę.

²⁹ Zob. list Gierymskiego do Prospera Dziekońskiego: *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, s. 155.

³⁰ Rodzaje XIX-wiecznych werniksów i spoiw omawia E. Doleżyńska-Sewerniak w: *Materiały malarskie...*, s. 98–99.

³¹ E. Doleżyńska-Sewerniak, E. Zygier, *Materiały konserwatorskie w dawnej Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Krakowskich Sukiennicach*, „Opuscula Musealia” 2012, z. 20, s. 83.

natury”³². Siła jego malarstwa, jego nowatorstwo inspirowały wielu artystów, przede wszystkim związanych ze środowiskiem monachijskim, m.in. Aleksandra Gierymskiego, Józefa Brandta, Adama Chmielowskiego, Józefa Chełmońskiego, Alfreda Wierusza-Kowalskiego.

Przeprowadzone badania pokazały, że malarstwo Gierymskiego cechuje metoda warstwowego budowania kompozycji z wykorzystaniem brązowego podmalowania, uzyskiwanego z pigmentów żelazowych, które współtworzy ostateczną kolorystykę. We wszystkich obrazach artysty możemy odnaleźć powtarzające się pigmenty. Niuanse kolorystyczne uzyskiwane są poprzez mieszanie barw na palecie i mistrzowskie ich zestawianie na obrazie. Charakterystyczne są jasne światła, wprowadzane bielami bądź żółcieniami, oraz gama zieleni uzyskiwanych z farb żółtych i niebieskich w połączeniu ze sposobem ich nakładania. *Jabłoń nad potokiem* jest przykładem zastosowania techniki warstwowej z wykorzystaniem brązowego podmalowania, na którym w specyficzny sposób, kryjącą farbą, nakładaną miejscowo, namalowane są szczegóły: gałęzie i gałązki, drobne liście, bliki świetlne i inne detale kompozycji.

Podziękowania

Badania wykonano w ramach realizacji projektu *Twórczość Maksymiliana Gierymskiego a sztuka polskich monachijczyków w latach 1867–1900 – badania interdyscyplinarne*. Projekt, prowadzony w Muzeum Narodowym w Krakowie, przewidziano na lata 2013–2017, a sfinansowano ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03970.

Bibliografia

- Artioli G., *Scientific Methods and Cultural Heritage*, Oxford 2010.
 Bogucki J., *Gierymscy*, Warszawa 1959.
 Dobrowolski T., *Malarstwo polskie 1764–1964*, Wrocław 1968.
 Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989.
 Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław 1960.
 Doerner M., *The materials of the artist and their use in paintings*, San Diego 1984.
 Doleżyńska-Sewerniak E., *Materiały malarzkie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010, s. 29.
 Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R., *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, London–New York 2008.
 Hopliński J., *Farby i spoiwa malarzkie*, wyd. II, Wrocław 1990.
 Krypczyk A., *Niedokończony obraz. Życie i twórczość Maksymiliana Gierymskiego* [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła. Inspiracje. Recepcja*, katalog 186, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 53–186.

³² A. Sygietyński, *Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Malarstwo (dokończenie)*, „Ateneum” 1878, t. 3, s. 598. Cyt. za: A. Krypczyk, *Niedokończony obraz...*, s. 55.

- Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, oprac. J. Starzyński, H. Stępień, Wrocław 1973.
- Malarstwo polskie XIX wieku*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001.
- Mayer R., *The Artists's Handbook of Materials and Techniques*, New York 1991.
- Micke-Broniarek E., *Maksymilian Gierymski*, Wrocław 2002.
- Rouba Bogumiła J., *Budowa technologiczna obrazów XIX-wiecznych malowanych na handlowych podobraziach płóciennych i problematyka ich konserwacji*, Rozprawy – Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1988.
- Rouba Bogumiła J., *Plótno jako podobrazia malarskie*, „Ochrona zabytków” 1985, XXXVIII, s. 222–224.
- Sarkowicz D., Klisińska-Kopacz A., Sieklucka M., *Badania Portretu kobiety na palecie (1884) autorstwa Henryka Siemiradzkiego*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. VI, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013.
- Sprawozdania i rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Rok 1951*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1952.
- Stępień H., *Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo*, Warszawa 1983.
- Stępień H., *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Wrocław 1979.
- Sygietyński A., *Maksymilian Gierymski*, Nauka i sztuka, t. IV, Lwów 1906.
- Szpor J., *Michałowski nieznany. Materiały malarskie i technika w obrazach Piotra Michałowskiego*, Warszawa 1991.
- Ślesieński W., *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984.
- Techniki analityczne w konserwacji zabytków*, Seminarium i warsztaty, 6–9.06.2006, Polska Akademia Nauk, Gdańsk.
- Zygier E., Klisińska-Kopacz A., Frączek P., *Technika i technologia malarska Maksymiliana Gierymskiego [w:] Maksymilian Gierymski. Dzieła. Inspiracje. Recepcja*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 257–301.