

# Brochwicz, Zbigniew

---

## Jeden z wariantów techniki zwanej "foliorytem"

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 12 (164), 3-7

---

1987

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Technologii i Techniki  
Sztuk Plastycznych

Zbigniew Brochwicz

### JEDEN Z WARIANTÓW TECHNIKI ZWANEJ „FOLIORYTEM”

Zarys treści. Można mówić o dwóch wariantach tej techniki. Pierwszy wariant znany był już w XV wieku. Píše o tym w swoim traktacie Cenino Cennini. Drugi wariant występuje zaś znacznie później, przy końcu XVIII wieku. Treścią mojego opracowania jest wariant drugi.

O foliochromii, foliorycie i eglomizowaniu znaleźć można krótką wzmiankę w pracy W. Ślesiańskiego<sup>1</sup>. Autor wymienia trzy zasadnicze warianty, a mianowicie:

1. Pierwszy wariant polega na opracowaniu za pomocą farb olejnych odpowiedniej kompozycji malarskiej w technice laserunkowej. Następnie, po wyschnięciu farb, nakłada się na warstwę malarską folię złotą, „gold-metal”, czy wreszcie srebro. Autor nie podaje jednak, czy folię nakłada się bezpośrednio na warstwę malarską za pomocą mikstionu, czy też nakłada się ją na oddzielną płytkę szklaną, którą następnie łączy się na styk z płytką, na której znajduje się opracowanie malarskie.

2. Drugi wariant tym różni się od pierwszego, że zamiast laserunkowego opracowania jakiejś kompozycji, wykonanego za pomocą farb olejnych, pokrywa się odwrocie płyty szklanej podmalowaniem i następnie, po całkowitym wyschnięciu, wydrapuje się rysunek, po czym nakłada się na to opracowanie folię jako tło. Również i w tym przypadku autor nie precyzuje bliżej, czy podmalowanie jest wielobarwne (polichromatyczne), czy też jednobarwne (monochromatyczne). Może być jedno i drugie — pierwsze o efektach czysto malarskich, drugie zaś — o wyglądzie opracowania graficznego. Autor nie podaje również, podobnie zresztą jak w wariantcie pierwszym, w jaki sposób podkłada się folię pod wydrapany rysunek. Jedna i druga możliwość jest do zastosowania, jednak według moich

<sup>1</sup> W. Ślesiański, *Techniki malarskie oparte na spoiwach organicznych*, Zeszyty Naukowe ASP w Krakowie, Kraków 1974, s. 56—57.

doświadczeń zamiast przyklejania folii bezpośrednio do warstwy malarzkiej z wydrapanym rysunkiem lepiej jest podłożyć drugą płytkę szklaną z naklejoną nań folią metalu. Jest to godne polecenia, ponieważ w ten sposób uzyskuje się bardziej czyste i równomierne brzmienie zarówno samej warstwy malarskiej, jak i metalicznego podkładu.

3. Wariant trzeci, według Ślesińskiego najbardziej reprezentatywny, polega na pozłoceniu matowym płyty szklanej przy użyciu białka jajka, werniksu, lakieru olejnego lub współczesnego mikstionu. Jako materiał pozłotniczy można stosować folię złotą, „goldmetal” i srebro. Po wyschnięciu spoiwa, łączącego folię ze szkłem, wydrapuje się w folii rysunek igłą. Płytkę z wydrapanym rysunkiem pokrywa się od strony pozłoty jednym kolorem (folioryt) lub kilkoma (foliochromia).

Wariant ten znany był już w średniowieczu, o czym dowiadujemy się z traktatu Cenino Cenniniego<sup>2</sup>. W rozdziale 172, zatytułowanym: *Jak się pracuje przy robotach mozaikowych dla ozdabiania relikwii i o mozaice z dutek piór i ze skorup jajowych*, autor traktatu pisze, co następuje:

Inny istnieje sposób pracowania w szkłe, piękny, kunsztowny i tak rzadkiej ceny, jak tylko rzecz można, a który jest objawem wielkiego nabożeństwa względem ozdabiania świętych relikwii, a musi zawierać w sobie pewność i szybkość rysunku; który to sposób tak się wykonywa: weź kawał szyby przezroczystej, bez zielonego odcienia, bardzo czystej, bez pęcherzyków i umyj ją ługiem<sup>3</sup> i węglem trąc po niej, i splucz bardzo czystą wodą, i daj, żeby sama wyschła; ale zanim ją myć zaczniesz, przytnij taki czworobok, jaki chcesz. Weź potem białko ze świeżego jajka i ubij je czyściutką miotełką tak, jakżeś to robił przy kładzeniu złota, żeby było doskonale rozbite, i zostaw, niech się skropi przez noc. Potem weź pędzelek z włosia i posmaruj tym białkiem całe szkło z odwrotnej strony, a gdy już dobrze jest posmarowane i równomiernie, weź listek złota, ale tego mocnego, to znaczy bardziej litego, połóż go na paletkę papierową i delikatnie nałóż na szkło w miejscu, gdzie posmarowałeś; i trochę waty zupełnie czystej przyciskaj ostrożnie, żeby białko nie wycisnęło się na złoto; i w ten sposób pokryj całą szybę i daj wyschnąć bez słońca w przeciągu kilku dni. Kiedy już dobrze wyschnie, weź deseczkę bardzo równą, obciążoną czarną tkaniną lub jedwabiem, i miej taką swoją pracownię, gdzie nikt ci nie może przeszkodzić i mającą tylko jedno okno zasłonięte płótnem. U tego okna postawisz swój pulpit tak, jakbyś się zabierał do pisania, żeby światło ci padało ponad głową, gdy twarzą jesteś zwrócony ku oknu, a szkło twoje położone na tej czarnej tkaninie.

Weź igłę oprawioną w obsadkę, tak jak pędzelek, i o bardzo cienkim końcu i w Imię Boże rozpocznij rysować leciutko tą igiełką taką postać, jaką chcesz zrobić, i rób tak, żeby za pierwszym rysowaniem mało co było widać, bo nigdy już nie można się cofnąć, i póty prowadź leciutko, póki nie utrwalisz wreszcie swego rysunku. Potem pracuj tak, jakbyś rysował piórkiem, ponieważ ta robota nie może być inaczej robiona jak ostrzem; i chcesz się przekonać, że musisz mieć lekką rękę i nic nie zmęczoną; wszak najsilniejszy cień, jaki możesz zrobić, jest przez dojsię igły aż do szkła, dalej nie, półcień leży tylko w niezupełnym przebicciu złota, które wszak jest takie cienkie; i nie można pracować z pośpiechem, tylko z wielką lubością i uciechą.

<sup>2</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wrocław 1955, s. 105—107.

<sup>3</sup> Jest to ług drzewny, otrzymywany z popiołu drzewnego, zwany jeszcze inaczej potażem. Ług drzewny zawiera w przeważającej części węglan potasu oraz w niewielkiej ilości węglan sodu.

I daję ci taką radę: w przeddzień, gdy masz pracować przy tej robocie, trzymaj rękę na temblaku albo w zanadrzu, że krew ją odbiegła i zmęczenie odeszło. Mając już swój rysunek wykończony, jeśli chcesz wydrapać niektóre tła, te co zwykle mają być kryte ultramarzyną olejną, weź stylus ołowiany i trzyj nim po złocie, a usunie ci je czysto, i przechodź dokładnie wokół konturów postaci. Gdyś już tak zrobił, weź kilka farb rozrobionych z olejem, takich jak ultramarzyna, czerń, śniedź i laka; i jeśli chcesz, żeby która szata lub podszewka lśniła na zielono — nałóż zieleń, jeśli chcesz, by laka — nałóż laki, chcesz na czarno — nałóż czerni. Lecz wszystkiemu przoduje czerń, bo ci uwypukla lepiej twoje figurki niż jakikolwiek inny kolor; i czymkolwiek płaskim przyklep je i wciśnij dobrze w gips, żeby robota wyszła bardzo gładka. I w ten sposób wypracuj swoją robotę...

W niniejszym artykule przedstawiam własne doświadczenia, jakie uzyskałem, zajmując się praktycznie odmianą wariantu drugiego, o którym wspomniałem już na początku. Według moich doświadczeń odmiana tego wariantu może być zrealizowana w następujący sposób: płytę szklaną o grubości 2—3 mm, dobrze wymytą i wysuszoną, pokrywa się monochromatyczną warstwą malarską, stosując do tego celu farby wodne o spoiwie nieodwracalnym. Bardzo dobrze nadają się w tym przypadku farby ETA produkcji Talensa. Jest to, jak wiemy, farba wodoodporna po wyschnięciu, zawierająca jako spoiwo emulsję kazeinową. Wykazuje ona dobrą przyczepność do szkła zarówno w trakcie jej nakładania na mokro, jak i po wyschnięciu.

Farbę tę nakłada się na płytę szklaną w 2—3 warstwach, przedtem jednak należy ją rozrzedzić do takiej konsystencji, aby można było ją nanieść łatwo pędzlem. Do tego celu stosuje się miękkie płaskie pędzle włosiane o numeracji w dużym stopniu uzależnionej od wielkości płyty szklanej. Za najbardziej przydatne należy uznać pędzle o numeracji od 20 do 24.

Każdą warstwę nanosi się energicznymi pociągnięciami krzyżowymi, to znaczy, że rozrzedzoną farbę nanosi się najpierw w jednym kierunku, a następnie również energicznie rozprowdza się ją i wyrównuje w drugim kierunku. W sumie każda warstwa powinna być równomiernie gruba, gładka i bez śladów pędzla. Następną warstwę powinno się nanosić w analogiczny sposób najwcześniej po 24 godzinach suszenia warstwy pierwszej w temperaturze pokojowej. Jak wykazały moje próby, trzy warstwy farby całkowicie wystarczają. Uzyskuje się w ten sposób idealną czerń i całkowicie równomierne pokrycie, co można zresztą sprawdzić, oglądając płytę pod światło od strony pokrycia farbą. Nie powinny występować w warstwie farby żadne zadrapania, niedociągnięcia pędzlem, drobne dziureczki itp. Jeśli takowe występują, płytkę należy pokryć jeszcze jedną warstwą farby. Należy jednak przy tym pamiętać o tym, że zbyt duża ilość warstw jest niewskazana, ponieważ wycinanie rysunku jest wtedy dość utrudnione ze względu na łączną grubość wszystkich warstw farby. W tej sytuacji kontury wyciętego rysunku mogą się okazać nierówne, a poza tym farba nałożona zbyt grubo może wykazywać tendencję do odpryskiwania w trakcie wycinania rysunku.

Po wyschnięciu ostatniej warstwy nanosi się na jej powierzchnię rysunek z kalki technicznej, którą od odwrotnej strony przeciera się drobnoziarnistym papierem ściernym, a następnie pokrywa się białą kredką. Kalkę nakłada się na powierzchnię monochromatycznej warstwy malarzkiej i wodząc ołówkiem odbija się na jej powierzchni biały rysunek. Do wycinania rysunku stosować można dobrze wyostrzony zwykły, wąski nóż szewski. Ostrość wyciętej kreski zagwarantowana może być jedynie dwustronnym cięciem jej konturu. Oznacza to, że najpierw wycinamy jej lewą stronę, a następnie — po obróceniu płytki — prawą stronę. W trakcie wycinania powinno się podkładać pod dłoń czysty biały papier, aby zabezpieczyć powierzchnię farby przed zarysowaniem, zabrudzeniem itp. Po wycięciu rysunku należy obejrzeć płytkę pod światło w celu ustalenia ewentualnych zarysowań. Jeśli takie stwierdzimy, należy w tych miejscach wykonać retusze, stosując do tego celu tę samą farbę ETA, jakiej użyliśmy do pokrycia tła. Pędzle użyte do retuszu powinny być jak najmniejszej numeracji. Konsystencja farby użytej do retuszu powinna być możliwie jak najbardziej gęsta, bowiem przy zbyt dużym jej rozcieńczeniu tworzą się wyraźne zacieki, szczególnie dobrze widoczne na odwrotnej stronie płyty szklanej nie pokrytej farbą.

Potem przygotowuje się następną płytę szklaną takiego samego formatu, którą po dokładnym wymyciu i wysuszeniu pokrywa się mikstionem 12- lub 24-godzinnym; po uzyskaniu odpowiedniego „odlipu” nakłada się folię złota lub „goldmetalu”. Mikstion powinno się nakładać w pomieszczeniu czystym, bez kurzu, mało uczęszczanym. Cząsteczki kurzu, opadając na powierzchnię świeżego mikstionu, powodują powstawanie ziarnistej faktury, która szczególnie nieprzyjemnie uwidacznia się po nałożeniu folii. Jeśli w miejsce złota stosuje się folię „goldmetalu”, należy ją po 2—3 dobach od chwili założenia pokryć jednokrotnie pięcioprocentowym alkoholowym roztworem szelaku. Do tego celu najlepiej jest użyć szelaku bielonego lub jasnego — cytrynowego (*limon*).

Obydwie płytki szklane — z wyciętym rysunkiem w warstwie farby oraz pozłoczoną — składa się razem na styk: farba — pozłota, następnie krawędzie styku zalewa się na ciepło masą woskowo-żywiczną, przygotowaną przez stopienie obydwóch składników w proporcjach wagowych 1 : 1. Po zastygnięciu tej masy usuwa się jej nadmiar za pomocą ostrego noża. W ten sposób zabezpiecza się warstwę malarzką i pozłotę przed działaniem wilgoci, gazów atmosferycznych, przed kurzem itp.

Zamiast folii złota lub „goldmetalu” można również stosować folie srebra lub aluminium, które mogą być jeszcze laserowane różnymi transparentowymi farbami olejnymi. Podobnie zresztą można także laserować folie żółte, uzyskując w ten sposób różne efekty barwne.

Zamiast czarnej farby, która jest w tej technice najbardziej przydatna, można również stosować inne kolory, na przykład farby czerwone, zielone i brązowe. W przypadku farb białych i żółtych zamiast płytki z pozłotą

można stosować płytki pokryte czarną lub brązową farbą. Możliwości zestawiania: farba — pozlota lub farba — farba nie są zbyt duże, jednak na tyle wystarczające, aby uzyskać ciekawe efekty plastyczne.

*Zbigniew Brochwicz*

## EINE DER TECHNIKVARIANTEN DES SOG. FOLIEGRAVIERENS

(Zusammenfassung)

Im Artikel wurde das Vorbereitungsverfahren einer der Technikvarianten dargestellt, die in der Fachsprache Foliegravieren genannt wird. Um eine effektvolle, plastische Bearbeitung zu erhalten, nimmt man eine Glasplatte, Dicke vom Format abhängig, bedeckt sie 2—3 Mal mit Temperafarbe von entsprechender Konsistenz mit einem Flachpinsel.

Wie die eigenen Versuche beim Gebrauch verschiedener Temperafarben nachgewiesen haben, eignet sich am besten dazu die magere Temperafarbe ETA, hergestellt von der F-ma Talens. Nach dreimaliger Bedeckung müßte die Glasoberfläche gleichmäßig bedeckt sein. Die Zeichnung wird mittels Pauspapier abgezogen, auf dem man die lineare Komposition bearbeitet, dann das Papier von der inversen Seite mit feinkörnigem Schleifpapier behandelt und mit weißer Kreide bedeckt. Mit derartig vorbereitetem Pauspapier bedeckt man die monochromatische Farbschicht und überträgt mit einem Bleistift die Zeichnung auf sie. Danach schneidet man die Zeichnung mit einem schmalen Schuhmachermesser aus. Eventuelle Retusche führt man in der Punktart mit einem kleinen Aquarellpinsel (Nr. 0 oder 1) aus, indem man möglichst dicke Temperafarbe ETA verwendet.

Die zweite Glasplatte desselben Formats, gut gereinigt, wird mit Mixtion bedeckt und im entsprechenden Moment mit beliebiger Folie vergoldet. Beide Platten werden zusammengelegt: die Farbe, Vergoldung und die Seiten werden mit einer Wachs-Harz-Masse (1 : 1) isoliert, deren Überschuß nach Abkühlung vorsichtig mit einem Messer beseitigt wird.

Ein so bearbeitetes Werk kann danach in entsprechende Rahmen gesetzt werden.