

# Władysław Ślesieński

---

## Kilka uwag o wkładzie pierwszej połowy XIX wieku do technik malarskich

---

Ochrona Zabytków 23/4 (91), 279-284

---

1970

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

## KILKA UWAG O WKŁADZIE PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU DO TECHNIK MALARSKICH

Po artykułach: *O sytuacji w zakresie technologii i technik malarskich, Na czym i czym malowano oraz Warsztat artysty malarza w pierwszej połowie XIX wieku*<sup>1</sup> chciałbym zająć się wydarzeniami w dziedzinie technik malarskich w tym okresie.

W technikach rysunkowych, które — poza rolą usługową w stosunku do malarstwa — mogły również stanowić samodzielne techniki, zauważamy dwie nowości. W rysunkach ołówkowych, zamiast naturalnego grafitu stosowanego od drugiej połowy XVI wieku, zaczęto posługiwać się ołówkami sporządzanymi z ciasta będącego mieszaniną pławionego grafitu i kaolinu (glinki), tj. ołówkami w obecnym znaczeniu. Zasługę tego wynalazku jedni przypisują Czechowi Józefowi Hardtmuthowi (ok. r. 1790)<sup>2</sup>, inni Francuzowi Conte'owi (w 1790 lub 1795 r.)<sup>3</sup>.

Druga nowość dotyczyła rysunków kredą, a mianowicie od XIX wieku zaczęto sporządzać sztuczne kredy z sadzy lampowej. W efekcie uzyskiwano kredy o tonie głębszym, miększym i mniej szarym od tonu dawnych kred mineralnych<sup>4</sup>. Obie wspomniane nowości nie były bez znaczenia dla artystów. Ułatwione zostało posługiwanie się tymi narzędziami, między innymi samo ich trzymanie w rękę i prowadzenie po podobraziu, temperowanie, a co może najważniejsze — stały się one tańsze i dostępnejsze.

Samo wykonywanie rysunków w omawianym okresie przedstawiało się następująco. Gdy kształty i proporcje zostały już narysowane, ścierano rysunek, ale tylko na tyle, aby lekki

śląd po nim pozostawał. Następnie ponownie rysowano starając się już wyłącznie o to, aby rysunek zawierał jak najwięcej efektów. Dbano m. in. bardzo, aby kierunek kresek był zawsze zgodny z kształtem oddawanego przedmiotu. Inne efekty cieniowania uzyskiwano za pomocą wiszera i przy użyciu sproszkowanego ołówka lub kredy. Rysunki utrwalano klejem pergaminowym, mocnym odwarem słodowym, silnie rozcieńczoną gumą arabską lub mlekiem<sup>5</sup>.

Pasteł, jakkolwiek nadal chętnie stosowany, przechodził pewien swój upadek w porównaniu z XVIII wiekiem, względnie z drugą połową XIX stulecia. Należy jednak zwrócić uwagę na bardzo bogatą literaturę, jaka się wówczas ukazała na ten temat. Precyzowała ona do najdrobniejszych szczegółów zasady posługiwania się tą techniką i sporządzania materiałów, jak również, przyczyniała się do jej popularyzacji. Poza jednak powyższymi faktami nie możemy tutaj mówić o jakichś szczególnych nowościach.

Podobną nieco sytuację mamy w pierwszej połowie XIX wieku w akwarelach i w tzw. miniaturze. Pierwsza z tych technik cieszyła się wówczas tak dużym wzięciem, że niektórzy, jak na przykład senator Rzeczypospolitej Krakowskiej i znawca sztuki Soczyński, byli skłonni twierdzić, że *malowanie wodne, ze wszystkich rodzajów malarstwa jest najpospolitsze, najłatwiejsze, przyjemne i najwierniej przedstawia naturę, dlatego też za dni naszych, daleko posunięte i wydoskonalone zostało i inne rodzaje malowania znacznie wyprzedziło*<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> W. Ślesiński *O sytuacji w zakresie technologii i technik malarskich w dobie romantyzmu „Ochrona Zabytków”*, XIX (1966), nr 3, s. 13—22; tenże *Na czym i czym malowano w dobie romantyzmu w Krakowie*, tamże, XXII (1969), nr 2, s. 117—130; tenże *Warsztat artysty-malarza z pierwszej połowy XIX wieku*, tamże XXII (1969), nr 4, s. 257—262.

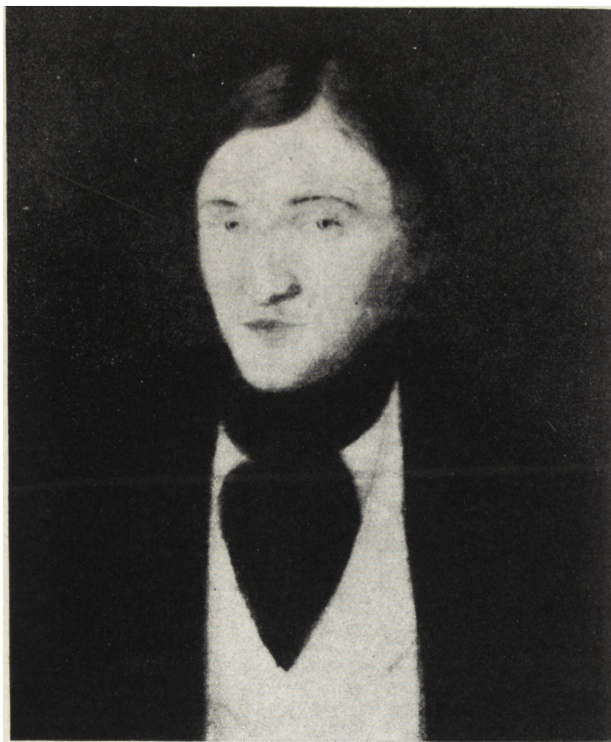
<sup>2</sup> Pr. zb. pod red. S. Kozakiewicza *Słownik terminologiczny sztuk plastycznych*, Warszawa 1969, s. 257.

<sup>3</sup> K. Herberts *Die Maltechnikcn. Mittler zwischen Idee und Gestaltung*, Düsseldorf 1957, s. 218; J. Hopiński *Farby i spo. wa malarskie*, Kraków 1959, s. 166.

<sup>4</sup> G. Ulrich *Welt der Malerei*, Berlin 1962, s. 217.

<sup>5</sup> J. Barrot *Wykład popularny sztuki malowania farbami wodnymi*, Lwów 1855, s. 27—30.

<sup>6</sup> J. W. S. S. Rp. K. *Malowanie farbami wodnymi i ogólne zasady w dobieraniu i składaniu różnych kolorów „Piast”*: t. XIX, s. 56—57.



a



b

1. M. Cercha, Portret Kolasińskiego — a. całość, b. fragment

1. M. Cercha, Mr. Kolasiński's portrait, a — whole, b — detail

Akwarela, mimo że bardzo popularna w całej Europie, szczególnie kultywowana była w Anglii; stała się umiłowaną sztuką, prawie obojętnym zatrudnieniem „wyższych” warstw społecznych. Bardzo dbano o czystość techniki akwarelowej. Tak na przykład w Anglii członek Water-Colour-Societe za używanie farby białej, która z akwareli czyniła technikę gwaszową, zostawał wykluczony ze stowarzyszenia. Z nowości w technice akwarelowej widoczne było od końca XVIII wieku odchodzenie od lawowanych rysunków na rzecz malowania „mokre w mokrym”, w późniejszym okresie typowego już sposobu jej wykonywania.

Miniatury, przeważnie wykonywane akwarelą lub gwaszem, przeżywały jeszcze w pierwszej połowie XIX stulecia swój szczytowy okres. Były bardzo modne i znajdowały liczne zastosowania, np. w medalionach, tabakierkach itd. Uprawiało je wielu, nawet wśród malarzy amatorów. Dużo też miejsca poświęcano problemom wykonywania miniatur w ówczesnej literaturze technologicznej. Charakterystyczne stają się w latach 1800—1860 próby zastępowania naturalnej kości słoniowej jakimś tańszym podobrazem, imitującym ją i pozbawionym jej cech ujemnych.

Technika malowania tuszem otrzymała w I połowie XIX wieku liczne recepty sporządzania „tuszu chińskiego”, który do dziś uchodzi za najlepszy. I tak np. pan Petitcolos dostał patent „swobody na wynalazek farby czarnej, która może zastąpić najprzedniejszy tusz chiński”. W konkretnym wypadku wynalazku Petitcolosa recepta tego tuszu była następująca: *W naczyniu porcelanowym zapala się drachma kamfory, dym zaś wydobywający się z niej zbiera się na fajansowym talerzu w kształcie bardzo delikatnych sadz, do których dodawszy proporcjonalną ilość miękkiej wody rozтворzonej małą ilością gumy arabskiej, otrzyma się na prędce, bardzo piękny czarny kolor<sup>7</sup>.*

W rysunku piórkim zaczęto stosować w omawianym okresie piórka metalowe, zamiast dotychczas używanych ptasich (np. kruczych), trzciniowych czy innych. Ambicją producentów nowych piór było powtórzenie wszystkich dodatnich stron, jakie miały dawne naturalne, np. elastyczność, ostrość itp.

Na przełomie XVIII i XIX wieku zaznaczył się znaczny rozwój techniki olejnej, między innymi rozpowszechniła się metoda malowania „alla prima”. Malarz z początków XIX stulecia rozpoczynając swą pracę w technice olejnej zaczynał ją od wykonania czystego i dokładnego w najdrobniejszych detalach rysunku na papierze. Następnie przenosił rysunek na podobrazie pokryte zaprawą białą, szarą, zielonkawą względnie, gdy pragnął naślą-

<sup>7</sup> Farba czarna łatwa do zrobienia w miejsce tuszu do malowania „Piaś” I, 1829, s. 66.



dować ciepłe zaprawy bolusowe dawnych mistrzów, najczęściej posługiwał się asfaltem. W następnej kolejności rysunek zostawał „odmalowany”, tzn. pociągano po nim farbą olejną biało-czarną lub — częściej — brązową. Kurt Wehlte chyba słusznie nazywa ten rysunek farbą „Pinselaufzeichnung” i uważa go za szcążkową, zanikającą formę podmalówki. Po wykonaniu tej czynności i zbudowaniu malowidła światłocieniem biało-czarnym lub biało-brązowym, następował dosyć długotrwały proces podkolorowywania<sup>8</sup>. Do powyższego celu używano najczęściej czystych farb olejnych. Dla zmniejszenia straty czasu, jaka powstawała przy oczekiwaniu na wyschnięcie olejnego „rysunku” światłocieniowego, artysta ówczesny w większości wypadków malował równocześnie kilka obrazów. Studia z natury były już z zasady malowane „alla prima”.

W obrazach olejnych malowanych po roku 1830 widoczne są dość znaczne zmiany w stosunku do wcześniejszych. Szkice robione były już nie monochromatycznie, ale kolorowo, oparte na bazie żywych barw<sup>9</sup>. Upowszechniło się malowanie „alla prima” zaznaczyło się również używanie szpachli do nakładania farb na malowidło, co pozwoliło na szybszą pracę i większe zróżnicowanie faktury. Przeprowadzając analizę powierzchni malowideł możemy wyodrębnić prace wykonane szkicowo oraz wykonane drobiazgowo i starannie, dalej obrazy malowane bardzo cienko, laserunkowo lub przy bardzo oszczędnym użyciu farb (il. 1). Dużą grupę w omawianym okresie stanowią obrazy malowane gładko, mokro w mokrym, prawie z zupełnym brakiem śladów pociągnięcia pędzla (il. 2). Wreszcie ostatnią, jeszcze niezbyt liczną grupę tworzą „malowidła fakturowe” (il. 3).

Ogólnie dostrzegamy w pierwszej połowie XIX wieku pewne prawidłowości przestrzegane przez większość malujących, na przykład malowanie przedmiotów pierwszego planu grubiej, dalszych zaś cieniej. To „trójwymiarowe” w efekcie modelowanie farbami najczęściej objawiało się w grubszym malowaniu nosa i ust u portretowanego, zaś tła laserunkowo. Drugą regułą, to stałe kładzenie pędzla za formą przedstawianego przedmiotu. W końcu widoczne jest unikanie wszelkich zbędnych przypadkowych pociągnięć pędzla. Obiekty z pierwszej połowy XIX stulecia wykazują raczej mało skomplikowany układ stratygraficzny, ograniczający się z reguły do podobrazia, cieniowej, jedno — wyjątkowo dwuwarstwowej zaprawy oraz do również bardzo cienkiej jednej warstwy malatury. Znaczyło to, że farby były najczęściej mieszane na palecie i już znaleziony kolor, bez podmalówek, kładziono na zaprawie.

<sup>8</sup> K. Wehlte *Technik der Malerei* (w) *Das Atlantibuch der Kunst*, Zurich 1953, s. 85.



a



b

2. R. Hadziewicz, *Portret matki Brodziewiczza* — a. całość, b. fragment

2. R. Hadziewicz, *Portrait of Mr. Brodziewicz's mother*, a — whole, b — detail

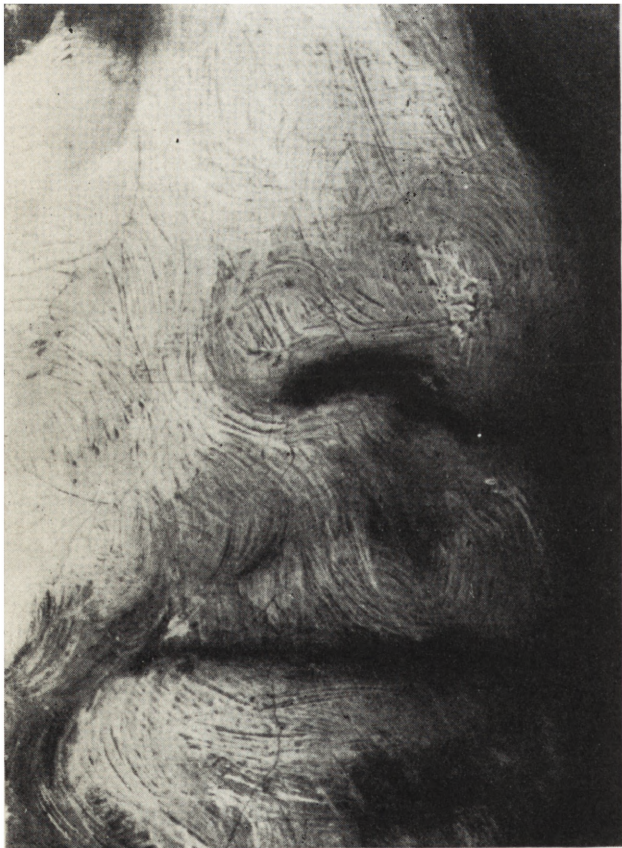
Dużą popularnością w 1 połowie XIX wieku cieszyła się — zwłaszcza w kręgach wiejskich i małomiasteczkowych — technika malowania farbami o spoiwie organicznym na odwrociu szkła (witrochromia i foliochromia). Powszechną popularność wśród wszystkich warstw społecznych zyskała pseudowitrochromia lub tak zwane malowidło angielskie na odwrociu szkła.

<sup>9</sup> L. A. Rosa *La tecnica della pittura*. Milano 1949, s. 122—123.





a



b

3. P. Michałowski, *Portret Kardynała* — a. całość, b. fragment

3. P. Michałowski, *Portrait of a Cardinal Bishop*, a — whole, b — detail

(Wszystkie obiekty stanowią własność Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. T. Knaus.)

Pseudowitrochromia polegała na wykorzystaniu w znacznym stopniu sztychów, drzeworytów lub reprodukcji, które podmalowywano i następnie naklejano stroną licową do szyby, względnie wykorzystywano fragmenty rycin, do których domalowywano otoczenie, tło czy jakieś detale. Od strony technicznej wykonanie jej przedstawiało się następująco. Miedzioryt lub drzeworyt, a najczęściej akwatinta, zostawały zanurzone na 15 minut w ciepłej wodzie z niewielką ilością kwasu siarkowego, dla jej zmiękczenia. Następnie odsączano wodę za pomocą gąbki i przylepiano na umytą i lekko podgrzaną szybę z rozprowadzoną na niej warstwą jasnej terpentyny weneckiej. Samo przyklejenie musiało nastąpić szybko tj. w czasie, gdy terpentyna była jeszcze w stanie półpłynnym. Teraz następował moment może najistotniejszy dla tej techniki, a mianowicie rozścielanie ryciny na szybie, ale poprzez miękką chustkę, by nie uszkodzić wilgotnej ryciny. Czynność tę rozpoczynano od środka ryciny ku jej bokom, równomiernie i bardzo starannie, tak by nie było żadnych bąbli z powietrzem między naklejającym papierem a szybą, aby widoczność ryciny przez szkło była jak najlepsza. Kiedy rycina została dobrze przyklejona następowało stopniowe ścieranie papieru, co było możliwe dopóki była wilgotna. Po usunięciu papieru na szybie zostawała tylko farba drukarska, ewentualnie z bardzo cienką warstwą papieru. Po wyschnięciu pokrywano pozostałość na szybie olejkim terpentynowym dla uzyskania jak największej przezroczystości i następnie, już na suchym, przystępowano do malowania i to kolorami zdecydowanymi, tak by najwyraźniej przebijały. Malowanie rozpoczynano oczywiście od farb jasnych. Technika pseudowitrochromii była przyczyną zniszczenia bardzo wielu książek dla pozyskania rycin.

W XIX wieku, w wyniku odkrycia na nowo starych traktatów malarskich, m. in. Cenniniego, mnicha Teofila i in. i rosnącego podziwu dla trwałości i świeżości malowideł temperowych zaczęto sobie przypominać dawne recepty i komponować najdziwaczniejsze społwa. Do większego zastosowania techniki temperowej doszło jednak dopiero w drugiej połowie tegoż stulecia.

W pierwszej połowie XIX wieku widoczny był ponowny rozwój fresku mokrego. Podejmowane próby odrodzenia tej techniki były wynikiem odkryć malowideł kampańskich i poszukiwania trwałej techniki ściennej. Nastąpiła wówczas znaczna indywidualizacja w wykonywaniu fresku mokrego. Wielu spośród wykonawców miało własne recepty i sposoby, a dawne wskazówki techniczne, np. Marcina Knollersa, pozostawały w zapomnieniu. Wiele też pisano wówczas na temat tej techniki, że tylko wspomnę książkę dr Jakuba Rouxa *Die Farben. Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei*, Heidelberg 1824 (1828 i 1829),

J. F. Johna *Die Malerei der Alten*, Berlin 1836 i anonimową pracę pt. *Das Buch von der Freskomalerei*, Heilbronn 1846.

Do techniki fresku suchego i mozaiki nie wniósł omawiany okres nic specjalnie nowego. Pierwsza z technik była często stosowana, jak to się już zarysowało od XVII wieku, wspólnie z freskiem mokrym, głównie jako wykończenie, czy też jako retusz. Mozaika zaś przybrała charakter odtwórczy, usiłując wyraźnie naśladować inne techniki, głównie olejną; tendencja ta zapowiadała się również już wcześniej.

Wraz z nawrotem zainteresowań średniowieczem, szczególnie sztuką gotyku, budziła się w pierwszej połowie XIX wieku tęsknota za swoistym pięknem, jaki dawał dobry witraż. Mnożyć zaczęły się książki i artykuły na temat tej techniki. Rozpoczęto również próby uzyskiwania szkła barwionego, w czym nie małą rolę odegrały nowo wydane wówczas traktaty średniowieczne, jak np. mnicha Teofila. Znalazł także witraż szersze niż dawniej zastosowanie, wchodząc również do domów świeckich i to nie tylko do otworów okiennych.

Niewątpliwym wynalazkiem omawianego okresu jest *stereochromia* — najstarsza forma malarstwa krzemianowego, gdzie jako spoiwo użyte zostało szkło wodne. Do wynalazku tego doszło dzięki bardzo korzystnej sytuacji, jaka istniała wówczas w wyniku namiętnego poszukiwania techniki o walorach fresku mokrego, a łatwiejszej w wykonaniu i bardziej trwałej w gwałtownie pogarszających się warunkach atmosferycznych w miastach. Poszukiwania te szły równocześnie z próbami rekonstrukcji malowideł pompejańskich. Wydawało się, że stereochromia zaspokoi w pełni wszystkie te dążenia. Szkło wodne, jakkolwiek znane wcześniej, bo już w XIV—XV wieku, ale zapomniane, na nowo zostało odkryte dopiero w roku 1818 przez profesora Jana Nepomucena Fuchsa. Po poznaniu właściwości szkła zaczęto je stosować do zabezpieczenia drewna przed ogniem, do dekoracji teatralnych itp., a także do celów malarskich zamiast kleju lub oleju. W roku 1839 pisano na ten temat następująco: *Można posługiwać się również szkłem wodnym jako spoiwem do farb zamiast olejem itp... i to zastosowanie daje podstawę swoistemu malarstwu... ma ono wygląd olejnego, jest trwałe i kiedy jest zabrudzone daje się łatwo wodą zmywać. Można*

*także, każdą wodną lub klejową powłokę jeszcze dodatkowo zaopatrzyć warstwą szkła wodnego i tym samym dodając pięknego wyglądu i trwałości...*<sup>10</sup>. Wielu łączyło wynalazek malowania przy użyciu szkła wodnego z osobą Fuchsa i profesora akademii monachijskiej Schlotthauera, ucznia Corneliusa<sup>11</sup>, a nawet z Schlotthauerem i Pettenkoferem (w r. 1842)<sup>12</sup> lub Schlotthauerem i Wilhelmem von Kaulbachem (ok. r. 1850)<sup>13</sup>. Wydaje się jednak, że do zastosowania szkła wodnego do celów artystycznych doszło w latach trzydziestych, a Kaulbach był jedynie jednym z wybitniejszych ówczesnych artystów, którzy malowali tą nową techniką, zaś Pettenkofer — podobnie zresztą jak i Liebig — byli chemikami, którzy między innymi pracowali nad udoskonaleniem sposobu sporządzania farb, zapraw lub werniksów z tym spoiwem krzemianowym. Radykalnych jednak usprawnień dokonał dopiero Adolf Wilhelm Keim i stąd od 1876, a ściślej od 1878 roku, kiedy to opatentował swe udoskonalenia stosowania szkła wodnego do celów malarskich pod numerem 4315 w Deutsches Reichspatent<sup>14</sup>, występuje ten sposób malowania pod nazwą techniki mineralnej Keima.

Największym wzięciem cieszyły się w 1 połowie XIX wieku dwie techniki malarskie, a mianowicie enkaustyka i tzw. malowidła pompejańskie, które intrygowały swą trwałością i żywością farb.

Historia badania i prób rekonstruowania techniki „malowideł pompejańskich” jest bardzo długa i burzliwa. Jej początków można dopatrywać się w XVI stuleciu, a zakończenia jeszcze dziś nie bardzo widać. Wniośki, jakie wyciągano z tych badań i prób podzieliły badaczy już w XVIII stuleciu, zwłaszcza po odkryciach w Pompei i Herculanium, na kilka obozów wzajemnie się zwalczających. W pierwszej połowie XIX wieku jeszcze bardziej spotęgował się spór przez przystąpienie do niego lepiej przygotowanego do tego rodzaju badań zespołu ludzi oraz przedstawicieli dyscypliny naukowej — chemii. Tak więc udział w nim brali archeolodzy, historycy, filolodzy, malarze, architekci, chemicy, technolodzy, a nawet podróżnicy. Przypomnijmy, że pierwsze analizy chemiczne malowideł pompejańskich miały miejsce właśnie w omawianym okresie, a przeprowadzali je Chaptal, Davy, Cheveril i Geiger. Niestety ograniczali się oni głównie do badania pigmentów. O złożoności

<sup>10</sup> C. F. Anthon *Über die Nutzenwendung des Wasserglases...* „Kunst und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern” XXV, 1839, nr 11—12, s. 734.

<sup>11</sup> M. Doerner *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1960, wyd. 11, s. 273; F. Linke *Die Malfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik*, Esslingen 1924, wyd. 4, s. 186; K. Wehlte *Wandmalerei*, Ravensburg 1962, wyd. 4, s. 195; A. Eibner *Entwicklung und Werkstoffe der*

*Wandmalerei von Altertum bis zur Neuzeit*, München 1921, s. 483.

<sup>12</sup> T. Seweryn *Szkło wodne i technika stereochromicznego malowania*. „Roboty ręczne”, III, 1929, nr 2, s. 7.

<sup>13</sup> K. Wehlte *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967, s. 264.

<sup>14</sup> K. Wehlte *Wandmalerei...* o.c., s. 195.

problemu i o dużej różnorodności poglądów na charakter malowideł pompejańskich daje pojęcie już samo wymienienie kilku autorów prac opublikowanych wówczas na ten temat. Za freskowym charakterem malowideł pompejańskich wypowiadali się, mniej lub więcej zdecydowanie, Mazois w *Ruines de Pompei* (Paryż 1829), Letronne w *Letteres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale...* (Paryż 1835), J. F. John w *Die Malerei der Alten nach Vitruv und Plinius...* (Berlin 1836), R. Wiegmann w *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik* (Hanower 1836), anonimowy autor książki pt. *Das Buch von der Freskomalerei* (Heilbronn 1846) i inni. Hirt, autor książki *Geschichte der bildenden Künste der Alten* (Berlin 1833) i K. O. Müller w *Handbuch der Archäologie der Kunst* (Berlin 1835) uważali malowidła pompejańskie za fresk mokry w partiach tła, a wykończony temperą lub techniką klejową. Podobnie sądził również i Kugler w swej *Kunstgeschichte* (Stuttgart 1842). Kleze w *Aphoristischen Bemerkungen auf einer Reise nach Griechenland* (Berlin 1838), uważał wzmiankowane malowidła za fresk w partiach tła i w niektórych ornamentach, zaś w zasadzie za wykonane w technice enkaustycznej. Architekt J. J. Hittorf w swej książce *Restitution du temple d'Empédocle...* (Paryż 1851) również uważał, że tła malowideł pompejańskich wykonane były techniką fresku, ale jeśli chodzi o wykończenie malowideł to wymieniał dwie techniki — enkaustykę lub temperę. Jeszcze inne stanowisko zajmował w omawianej sprawie F. X. Knirin w pracy *Harzmalerei der Alten* (Lipsk 1839), uważając te malowidła za żywiczne. Oczywiście lista głoszonych poglądów w kwestii techniki wykonania malowideł pompejańskich, jak i wygłaszających je daleka jest do wyczerpania.

W technice enkaustycznej, podobnie jak i w tzw. malowidłach pompejańskich, w pierwszej połowie XIX wieku nastąpiło spotęgowanie prób i badań nad jej rekonstrukcją, jednak moment szczytowy osiągnęły one dopiero pod koniec tegoż stulecia. Schwarz w książce wydanej w roku 1858 pisał: *już od prawie stu lat czynione są liczne i wielostron-*

*ne poszukiwania nad stosowanym w starożytności malarstwem enkaustycznym ściennym i sztalugowym, które to w miarę upływu czasu upadło aby je znowu do życia powołać*<sup>15</sup>.

Wiadome jest nam, że próby rekonstrukcji tej techniki, zarówno teoretyczne, jak i praktyczne, robili w XVII wieku między innymi Claude de Saumaise (Claudius Salmasius, 1629), jezuita Hardoum (ok. 1685), Johannes Scheffler (1669), zaś w XVIII stuleciu hrabia Caylus (1757), Monnoye, Bachelier, Benjamin Calau (1769), baron Taubenheim (1770), hrabia Torri, Tomaselli (1785), Abbé Vincenzo Requeno (1794), Fabroni (1794) i wielu innych. W pierwszej połowie XIX wieku pracowali nad poznaniem i zagadnieniem rekonstrukcji enkaustyki Fiorillo, Chevreul, Castellan, P. de Montabert, Raoul Rochete, Letronne, Hittorf oraz Zandt-Hirt, K. O. Müller, Welcker, Wiegmann, John, Fernbach, Eichhorn, Schwarz, J. Walter, J. Roux, P. Kraft, F. Knirin, Klenze, A. Böcklin i inni. I jakkolwiek pracowano wówczas w kilku kierunkach, zarówno nad tekstami źródłowymi, głównie Pliniusza i Witruwiusza, nad badaniem samych obiektów, wówczas znanych jeszcze w bardzo znikomej liczbie, oraz nad szeregiem praktycznych prób w celu uzyskania spoiw i farb enkaustycznych, były to jednak jeszcze ciągle badania nieskoordynowane, jednostronne i indywidualne. Rezultatem tych wszystkich ówczesnych poczynań było otrzymanie szeregu tzw. farb enkaustycznych i kilku wykonanych malowideł pseudoenkaustycznych oraz rozpoczęcie stosowania wosku jako dodatku do farb olejnych.

Zawarte w niniejszym artykule uwagi o wkładzie pierwszej połowy XIX wieku do technik malarskich miały na celu przypomnienie nam epoki, która w znacznym stopniu przyczyniła się do obecnego stanu wiedzy i praktycznych umiejętności w omawianym zakresie.

doc. dr Władysław Ślesieński  
Akademia Sztuk Pięknych  
Kraków

<sup>15</sup> B. C. Schwarz *Die Wachsoelmalerei in Verbindung mit der Enkaustik*, Cassel 1858, s. III.

## SOME REMARKS ON CONTRIBUTIONS MADE BY THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY TO THE PAINTER'S TECHNIQUES

The present article represents a further consequent sequel in considerations which have been published by the same author in „Ochrona Zabytków” their subject being the situation in the field of painter's technologies and techniques, the questions of the means with which and on which it has been painted and also of those of the artist's workshop in the first half of the 19th century.

The main objective of the present article consisted in presenting the contribution made by the first half

of the 19th century to the painter's techniques and ipso facto in reminding of an epoch which to a great extent has made its contribution to the actual state of knowledge and practical abilities in the field under discussion. Basing on such assumptions the author focusses his attention on listing of all features invented or developed within the period in question and applied in the painter's techniques.